

Золотой век испанского органа

М.А. Моисеева

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Государственный институт искусствознания

Золотой век испанского органа

М.А. Моисеева

УДК 780.6
ББК 85.31
М74

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Лариса Валентиновна Кириллина, доктор искусствоведения

Марианна Сергеевна Высоцкая, доктор искусствоведения

Мария Александровна Моисеева

Золотой век испанского органа / М.А. Моисеева – М.: Государственный институт искусствознания, 2024. – 248 с.: нот. ил.

ISBN 978-5-98287-213-5

Представленное исследование – первая работа на русском языке, полностью посвященная испанскому органному искусству эпохи Возрождения и барокко. На протяжении трех столетий в Испании складывался уникальный тип инструмента, отличающийся от органов других европейских стран, создавался обширный корпус органного репертуара, обладающего характерными стилевыми особенностями, развивалась теоретическая мысль, отражающая результаты музыкальной практики. Итогом стало рождение самобытной традиции, обращение к которой актуально и в наши дни.

ISBN 978-5-98287-213-5

© М.А. Моисеева, текст

© Государственный институт искусствознания, 2024

© Е.А. Сиверс, оформление, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

6	ВВЕДЕНИЕ
10	Глава I. Орган в музыкальной культуре Испании 1. Орган на территории Испании: исторический обзор 2. Место органа среди музыкальных инструментов 3. Орган в составе церковной капеллы 3.1. Символическое значение органа 3.2. Деятельность церковного органиста 4. Орган в составе придворной капеллы 4.1. Органисты на службе испанской короне 4.2. Деятельность придворного органиста
36	Глава II. Испанское органостроение эпохи Возрождения и барокко 1. Разновидности органов 2. Большой орган: технические и эстетические характеристики 2.1. Расположение 2.2. Общие характеристики инструмента 2.3. Каталонско-валенсийская и кастильская школы органостроения 2.4. Диспозиция 2.5. Темперация 2.6. Декоративное оформление фасадов
103	Глава III. Органный репертуар 1. Основные авторы и источники 2. Жанровая система 3. More Hispano 4. Стилистические особенности испанского органного репертуара
122	Глава IV. Интерпретация испанской органной музыки 1. Нотация 2. Регистровка 3. Выбор темпа 4. Орнаментика 4.1. Глосирование 4.2. Мелизматика

5. «Ритмические глосы»

6. Техника игры

6.1. Положение корпуса, постановка рук

6.2. Туше и артикуляция

6.3. Аппликатура

179

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

183

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Глосы

1.1. Диего Ортис. «Tratado de glosas»

1.2. Томас де Санта Мария. «Arte de tañer fantasias»

2. Сводная таблица испанских мелизмов

3. Сводная таблица испанских аппликатурных последовательностей

3.1. Аппликатура для гамм

3.2. Аппликатура для мелизмов

4. Переводы фрагментов испанских трактатов

4.1. Положение корпуса, постановка рук

Томас де Санта Мария. «Arte de tañer fantasía»

Пабло Нассарпе. «Escuela música según la práctica moderna»

4.2. Аппликатура

Хуан Бермудо. «Declaración de los instrumentos musicales»

Луис Венегас де Энестрота. «Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela»

Томас де Санта Мария. «Arte de tañer fantasias»

Эрнандо де Кабесон. «Obras de música para tecla, arpa y vihuela»

Франсиско Корреа де Арайхо. «Facultad Orgánica»

Пабло Нассарпе. «Escuela música según la práctica moderna»

238

БИБЛИОГРАФИЯ

Моим учителям

Прежде чем начать, хочу сказать большое спасибо людям и организациям (за которыми, в конечном итоге, тоже всегда стоят люди), без которых провести это исследование было бы невозможно.

Кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского – моим преподавателям и коллегам, с вниманием и доброжелательностью наблюдавшим, как студенческие опыты вырастали в тему, на много лет ставшую ведущей в моей деятельности, и прежде всего моему научному руководителю Ирине Алексеевне Кряжевой, неизменно поддерживавшей меня на этом пути.

Коллегам по Сектору ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания, отважно согласившимся совершить путешествие по территории, лежащей столь далеко от традиционного искусствознания.

Институту Сервантеса в Москве и лично Виктору Андреско.

Университету Севильи, принявшему меня под свое крыло в рамках годовой стажировки по гранту AECI (2007–2008), Севильской консерватории имени Мануэля Кастильо и Мигеля Берналю. Этот год невозможно представить себе без поддержки Марии Пронк и Педро Питарча. Неиссякаемыми источникам моего научного и музыкального вдохновения были и остаются Андрес Сеа Галан и Монтсеррат Торрент. Сердечное спасибо настоятелю церкви Сан Хуан Баутиста в Марчене Хуану Рамону Гальярдо Сориано за часы, проведенные за старинным органом, и испанским органным мастерам, откладывавшим свои дела, чтобы уделить мне время – Герхарду Гренцингу и Оскару Лагуне, Хоакину Лойсу и его команде, Франсиско Алонсо. Солнце Севильи светило еще теплее благодаря Майте Хименес и Хесусу Эскабосе.

ВВЕДЕНИЕ

В середине XVI века в могущественной Испанской империи расцвела яркая и самобытная органная школа, представители которой поражали современников виртуозными приемами игры, хитроумными инженерными решениями и необычными тембровыми красками. Фактически Золотой век испанского органа продлился более 200 лет. Великая органная культура сохранила опору на музыкальные традиции эпохи Ренессанса, отразила всю декоративную пышность, свойственную искусству барокко и, доведя ее до логического предела, погасла, чтобы так никогда и не достичь былых высот.

Конечно, выражение «Золотой век» применено здесь метафорически: в других видах испанского искусства под этими словами подразумевается период с начала XVI до середины XVII века. Но учитывая, что даже в XVIII столетии в испанской органной музыке сосуществовали и ренессансные, и барочные черты, позволим себе распространить это понятие и на более поздние годы.

Орган – один из самых привлекательных музыкальных инструментов для российской публики, причем самой широкой. Не меньшей любовью пользуется у наших соотечественников и культура Испании. Тем удивительнее, что испанская органная музыка практически неизвестна ни российским исполнителям, ни слушателям, несмотря на неизменно положительную реакцию на нее при непосредственной встрече. Исправить эту несправедливость и призвана данная книга, в которой впервые осуществлен целостный подход к испанской органной культуре, без чего невозможно построить мосты между старинной испанской музыкой, современным органистом и современной публикой.

В XX веке искусствоведение приобрело новое качество: основной его отличительной чертой стал историзм, и это коснулось практически всех его областей. Впервые как ученых, так и практиков стали интересовать произведения искусства не сами по себе, а в совокупности с условиями их бытования, а главное, с восприятием их современниками. Более того, сегодня человеку свойственно стремление не только осмыслить ту или иную эпоху, но и освоить ее эмпирически, опираясь на свои ощущения и пытаясь угадать ощущения людей, живших в те далекие времена. Отсюда интерес не только к изучению какой-либо эпохи, но и к воссозданию ее реалий.

Эти веяния коснулись и музыкального искусства. Историческое исполнительство подразумевает сегодня не только игру на старинных инструментах, но и стремление к максимально точному воспроизведению движений, влияющих на звучание музыки (старинная аппликатура на клавишных инструментах, положение смычка на струнных), использование различных исторических температур и т.п. Как следствие, за последние десятилетия история музыки и исполнительское искусство

шагнули навстречу друг другу. В наши дни музыканты постоянно имеют дело с различными пластами музыки прошлого, играть которую затруднительно без изучения исполнительской традиции того исторического периода и той страны, к которым эта музыка принадлежит.

В то же время всерьез полагать, что мы занимаемся реставрацией, было бы наивно, поскольку само восприятие музыки менялось в течение веков. Важнейшие параметры музыкальной ткани остаются за пределами слышания сегодняшней публики. Простой пример – каденции в произведениях XVI и XVII столетий, продиктованные реперкуссами церковных ладов, которые современный слух неизбежно трактует с точки зрения функциональной тональности.

Так что же мы призваны сделать: воссоздать старинную органную музыку – или же создать ее заново? На этот вопрос вряд ли существует однозначный ответ, однако обращение к музыке далеких столетий, безусловно, должно происходить на основе исторических фактов и оригинальных источников.

Органная музыка как никакая другая связана с типом инструмента, для которого она написана, и наоборот, эстетические требования к музыке меняли облик органа, порой радикально. Потому много страниц этой книги посвящено инструменту как таковому. Тем более что орган – это удивительный мир, самый большой музыкальный инструмент, вмещающий огромное количество составляющих. Не менее интересная тема – его богатое художественное оформление, уводящая нас в сферу прикладного декоративного искусства.

Разумеется, разговор об испанском органе не может состояться в отрыве от истории Испании. Экономический и культурный подъем XVI века привел к взлету органного искусства, а серьезные кризисы XIX столетия фактически поставили крест на развитии традиции. Изменения границ государства, Реконкиста, смена правящей династии – все это находило отражение в истории испанского органа.

Невозможен и взгляд на органное искусство без изучения социальных институтов, питавших его развитие. Эти знания могут открыть очень многое потенциальному исполнителю старинной испанской музыки. В светской или церковной среде звучало то или иное сочинение? В случае культовой музыки – как оно было связано с годичным циклом праздников и какое место занимало в структуре богослужения? Написано ли оно на свою или чужую тему? Ответы на эти и подобные вопросы подскажут, каким смыслом были наполнены звуки, а значит, станет ясно, какой характер стоит придать исполнению.

Сведения, из которых складывается этот контекст, мы узнаем из чрезвычайно живых свидетельств: актов капитулов соборов, контрактов с органными мастерами, условий конкурсов на пост органиста, счетов за оплату строительных материалов и т.д., и т.п. За ними стояли живые люди, а многие инструменты – их ровесники – звучат до сих пор.

Испания может похвастаться значительным количеством исторических органов. Сама идея сохранения инструментов того или иного периода

возникла уже в XX веке, после того как на протяжении многих столетий было принято заменять вышедший из строя или эстетически устаревший инструмент (из-за чего, собственно, органов, относящихся к XVII веку и более ранним периодам, сохранилось совсем немного).

Степень сохранности инструментов различна в зависимости от региона. Например, в Каталонии и Валенсии многие старинные органы были уничтожены уже в XX веке в период гражданской войны. Чем больше и богаче была церковь, тем чаще орган меняли на более современный, а потому исторические органы скорее можно найти в небольших населенных пунктах. Многие из дошедших до нас инструментов ждала счастливая судьба. Сегодня испанские органостроители часто работают и как реставраторы, осознавая ценность поврежденного жучком дерева и деформированных временем труб, в которые при должном умении можно снова вдохнуть жизнь.

Успешные эксперименты на этой почве (а с каждым годом опыт мастеров и современные технологии позволяют реставраторам применять все более утонченные методы и добиваться все лучших результатов) заставляют исполнителей обращать внимание на различия старинных и современных инструментов и становиться, в свою очередь, музыкантами-реставраторами. Сегодня нам приходится учитывать устройство и состояние механики (например атаку старинных язычковых регистров), выяснять условия бытования того или иного репертуара (что может подсказать нам выбор тембров и темпы), менять привычную манеру двигаться (чтобы приблизиться к исторической артикуляции).

Все это, в свою очередь, требует изучения трактатов и методических пособий эпохи Ренессанса и барокко, от которых мы по-прежнему отделены и языковым барьером, и недоступностью их в российских библиотеках. Многие из источников не введены в научный и практический оборот. Чтобы несколько компенсировать такое положение вещей, в книге приведены обширные сведения об исполнительских приемах того времени. Дополнительной задачей было дать корректные переводы заглавий, тем более, что некоторые источники, например трактат Хуана Бермудо, успели закрепиться в отечественном музыкознании в не самых точных вариантах своих названий.

Еще одним героем повествования является, конечно, сама музыка. Общение с произведениями, написанными испанскими органистами, одновременно и кропотливая работа, и неисчерпаемые возможности для полета творческого духа исполнителя. Причины заключаются в устном характере испанской органной культуры, вследствие чего часто в руках современного органиста оказывается очень красивая, но не всегда корректно записанная музыка, которая к тому же требует импровизаторских навыков (таковы, например, сочинения композитора XVII века Пабло Бруны). А желание сделать импровизацию насколько возможно стилистически точной снова ведет к погружению в испанские трактаты, посвященные исполнительскому искусству. Но нет никаких сомнений в том, что усилия эти будут вознаграждены.

Со времен поездки М.И. Глинки в Испанию музыкальное искусство этой страны стало почти родным для русской публики. Андалусский звуко-ряд, звучание гитары фламенко, стук кастаньет составили азбуку испанского музыкального языка и стали узнаваемым музыкальным образом. Органная культура Испании эпохи Ренессанса и барокко – прекрасный повод встретить, во-первых, *другую Испанию*, порой весьма далекую от растиражированных клише, а для искушенного слушателя – и *другую старинную музыку*, отличающуюся по ритму, интонационному наполнению и тембрам от музыки прочих европейских стран этого времени. Яркая театральность испанской культуры как светской, так и религиозной, воинская слава Империи и светотени испанского мистицизма, пышность барокко, сочетающаяся с лаконизмом испанской полифонии, уходящей корнями в эпоху Ренессанса, – все это звучало в испанской органной музыке и, будем надеяться, еще не раз зазвучит в программах органных концертов.

Глава I

ОРГАН В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ИСПАНИИ

1. ОРГАН НА ТЕРРИТОРИИ ИСПАНИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Началом расцвета испанской органной культуры можно считать середину XVI века. Именно в это время начинают издаваться сборники клавирной музыки и пособия по игре на клавишных инструментах, органостроители предлагают новые конструктивные решения, а слава испанских органистов выходит за пределы испанских владений. Подобный взлет сразу в нескольких областях органного искусства был обусловлен конкретными причинами, о которых еще пойдет речь.

Проследить историю испанского органа до этого момента не так-то просто. Инструментов эпохи Средневековья и начала Ренессанса практически не сохранилось, и сведения остается черпать из упоминаний в литературных источниках, иконографии и всевозможных архивных документах – придворных хрониках, актах церковных капитулов и т.д.

При этом известно, что в Римской империи был достаточно распространен гидравлос – орган, в котором постоянное давление воздуха поддерживалось при помощи воды. Об органе пишут римляне Сенека (император Нерон был в восторге от этого инструмента) и Плиний Старший, который в труде «Естественная история» («Naturalis Historia», ок. 77 года н.э) рассказывает о реакции дельфинов на его звуки. Тот факт, что Испания была важной частью Римской империи, побуждает искать следы органа на Пиренейском полуострове уже во времена античности. Однако в ходе археологических раскопок на территории Испании не было обнаружено ни частей гидравлоса, ни каких-либо декоративных элементов, изображающих орган, которые относились бы к этому периоду.

Одно из самых ранних упоминаний об органе в Европе принадлежит испанскому епископу, святому Исидору Севильскому (ок. 560–636), который пишет об этом инструменте в своем трактате «Этимологии в 20 книгах» («Etymologiarum libri XX»). Этот трактат, также известный под названием «Начала» («Origines»), задумывался как энциклопедия для духовных лиц и содержал в сжатом виде все те сведения, которые должен был знать образованный человек того времени. Сам святой Исидор считается одним из крупнейших авторов религиозных гимнов, и три раздела его трактата посвящены музыке.

Важно также, что в своем труде Исидор Севильский приводит пример использования органа в светской практике. В VI–VII веках, скорее

всего, инструмент еще не занял своего места в христианском богослужении.

Последующие века в истории Испании связаны с завоеванием полуострова арабами и многовековой борьбой испанцев с захватчиками. Напомним, что в VIII веке королевство вестготов, находившееся на территории Пиренейского полуострова, оккупировали пришедшие с севера Африки исламские племена. Ослабленное внутренними столкновениями королевство легко досталось североафриканским арабам, получавшим поддержку со стороны сильнейшего государства – Арабского халифата с центром в Дамаске. За короткий период с 711 по 718 год почти вся территория полуострова за исключением труднодоступных северных регионов оказалась под властью арабов, и пройдет еще семь веков, прежде чем христианским правителям удастся вернуть себе власть. Лишь в 1492 году Католические короли Фердинанд Арагонский и Изабелла Кастильская, чей брачный союз соединил две самые крупные части будущей Испании, смогли нанести арабам решающее поражение.

Совершенно естественно, что благодаря многовековому соседству постоянно происходило взаимодействие арабской и иберийской культур, и влияние мавританских традиций на испанскую культуру носило всепроникающий характер. Эта тенденция нашла свое отражение и в искусстве. Испанская архитектура формировалась под сильнейшим мавританским влиянием, доказательством чего служит стиль *мудехар*, и по сей день определяющий облик некоторых испанских городов, например Севильи. Восточные мотивы нашли свое место в прикладном изобразительном искусстве.

Не стала исключением и музыка. Богатая испанская мелодическая орнаментика заимствована из арабской традиции. Мавританский инструментарий повлиял на испанские инструменты, что отражается и в их названиях¹. В этом свете тот факт, что арабам органы были хорошо известны, рождает вопрос уже об арабских корнях испанского органа. Однако исторические факты не подтверждают и этого.

Известно, что начиная с династии Аббасидов (с 750) в Багдаде и Дамаске изготавливались органы византийского типа. Так, прибывшие в Багдад в 917 году греческие послы были поражены искусно сделанным механическим органом, увиденным при дворе халифа: «Среди золотой и серебряной листвы на ветвях сидели птицы, сделанные из тех же металлов. Ветви колебались, и пение пернатых певцов <...> звучало в зале»². Французский специалист по истории испанского органа Луи Жамбу обращает внимание на то, что в трактатах «испанских» арабов орган всегда описывается как некий древний инструмент, известный скорее чисто теоретически. По его мнению, имеется в виду гидравлос древних греков, пришедший

¹ См.: Salazar A. La música de España. La música en la cultura española. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1953.

² Ройзман Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры. Т. 1. Казань: Музыка, 2001. С. 23.

через Византийскую империю в Дамасский халифат¹. Следовательно, на Пиренейский полуостров орган попадает уже из Европы (куда, в свою очередь, действительно мог прийти из Багдада и Дамаска).

Регулярные упоминания органа в Испании встречаются с IX–X веков, хотя до XII столетия сведения немногочисленны и противоречивы. По данным испанского музыковеда Ижинио Англеса, уже в 888 году в соборе города Тона (Барселона, Каталония) был орган². Считается, что это первый инструмент на территории Испании, построенный в церкви.

Следующий сохранившийся документ относится к X веку. Записи испанского аббатства Сан Бенет де Бажес (Барселона, Каталония) 972 года гласят, что орган играл ближе к концу службы. Но также сообщается, что музыка «слышалась издалека». Это позволяет допустить, что орган мог располагаться и вне церкви. Впрочем, неясно даже, был ли это орган в нашем понимании: возможно, имелся в виду просто громкий сигнальный инструмент³.

Сохранилась запись XII века, сообщающая, что в 1164 году в Таррагоне (Каталония) скончался каноник Лукас, именуемый *magnus organista*, и некоторые исследователи считали это признаком наличия в церкви органа⁴. Но не будем забывать, что теми же словами – *magnus organista* – характеризовался и Перотин (ок. 1160 – ок. 1230), представитель Школы Нотр-Дам, и имелся в виду не орган, а органум – ранняя форма вокального многоголосия.

Параллельно шло развитие инструмента в рамках светской культуры, где его применение не сдерживалось никакими теологическими обоснованиями. Например, согласно хроникам, звучанием органов сопровождался в 1144 году въезд королевы доньи Урраки Астурийской (1126–1189) в Леон⁵. Надо полагать, что речь идет о небольших переносных органах, которые будут рассмотрены ниже.

К XIII веку орган – неизменный участник придворных празднеств. До нас дошли имена некоторых органистов, находившихся на службе у различных правителей Испании. Так, у короля Санчо IV Храброго (1258–1295) в 1293 году работал «мастер Мартин» – *maestre Martín de los órganos*. А арагонский король Жауме II (1291–1327) в 1315 году пригласил некоего Иоаннеса (Johannes), английского органиста, чтобы тот давал при дворе уроки органной игры⁶.

¹ Jambou L. Órgano // Diccionario de la Música española e hispanoamericana. Vol. 8. Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, 2000. P. 156.

² Anglés H. La música en Catalunya fins al segle XIII. Barcelona: Institut d'estudis catalans: Biblioteca de Catalunya, 1935. P. 82.

³ Owen B., Williams P., Bicknell S. Organ // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 18. New York, 2001. P. 585.

⁴ Jambou L. Órgano. P. 156.

⁵ Ibid.

⁶ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988. P. 8.

Долгое время была распространена гипотеза, согласно которой с 1254 года игру на органе преподавали в университете Саламанки, одном из крупнейших культурных центров средневековой Европы наряду с Болонским, Парижским и Оксфордским университетами. Сохранилось письмо короля Альфонса X Мудрого (1221–1284), в котором он приказывает найти учителя и обещает платить ему 50 мараведи в год¹. Однако и в этом случае, вероятно, подразумевался не орган, а органум.

Как бы то ни было, утверждение органа в качестве инструмента церковного – важнейший этап в его истории. С XII века на территории современной Испании все чаще встречаются документы, так или иначе описывающие использование органа в храме. В частности, применение органа в богослужениях подтверждает Иоаннес де Самора (ок. 1240 – после 1320) в своем трактате «*Ars musicæ*» («Музыкальное искусство»), называя его единственным инструментом, который используется в песнопениях – секвенциях и гимнах². Помимо уже упомянутой Таррагоны органы появляются в соборах Бургоса (1223), Толедо (1234), Сантьяго-де-Компостелы (1245), Барселоны (1259), Авилы (1275), Лериды (1279), Овьедо (1318), Толедо (1388), Леона (1424), Паленсии (1437), Куэнки (1440), Севильи (1477)³. К концу XV века наличие органа в испанских соборах становится уже нормой.

Эпоха Ренессанса стала для Испании временем грандиозного экономического и культурного подъема. Объединившаяся страна, завершив Реконкисту, за относительно короткий период стала одной из ведущих держав Европы. Такое положение дел сказалось на всех областях жизни, и в том числе – искусстве.

Расцвету Испании способствовали активные политические и культурные контакты с другими странами. Художественная жизнь Европы этого времени – мир, свободный от границ, и Испания привлекает лучшие силы, например, художников из Италии. При дворе испанских королей работают итальянские живописцы, в числе которых – великий Тициан. В строительстве важнейших сооружений также принимают участие итальянские мастера.

Схожая ситуация наблюдалась и в музыке. Происходил постоянный обмен музыкантами между Испанией и другими странами. Особенно активными были контакты с Нидерландами, которые только усилились с приходом к власти Габсбургов. Так, например, при дворе короля Филиппа Красивого служат лучшие франко-фламандские композиторы, такие как Александр Агрикола или Пьер де ла Рю. В 1501 году приглашение работать при испанском дворе получил знаменитый Жоскен Дебре. И хотя он ответил отказом, Жоскен входил в число наиболее почитаемых и влиятельных

¹ *García Fraile D.* La Universidad de Salamanca en la música de occidente // *Actas del congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*. Vol. 1. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987. P. 289.

² *Jambou L.* Órgano. P. 156.

³ *Jambou L.* Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. P. 8.

композиторов в Испании. «Ренессанс в испанской музыке – весьма специфическое явление, складывающееся в основном под воздействием нидерландских и итальянских импульсов», – пишет И.А. Кряжева в работе «О музыке Испании XVI века»¹.

Схожие процессы происходили и в органном искусстве. Испанский исследователь Хосе Лопес-Кало указывает на то, что главные соборы Испании нанимали иностранных органистов². Первыми органостроителями, как мы увидим далее, также были иноземцы – опять же, зачастую франко-фламандцы и итальянцы.

Сотрудничество с иностранными специалистами положительно отразилось на развитии испанского органа. Именно на протяжении эпохи Ренессанса орган приобретает облик, близкий к тому, который мы знаем сейчас, в то время как на более ранних этапах это инструмент, способный лишь дублировать вокальную партию.

Конструкция средневекового органа не давала исполнителю больших возможностей. Клавиши были очень широкими – по ширине управляемых ими труб (в этом смысле гораздо более виртуозным инструментом оказывался маленький переносной орган-портатив, трубы которого были значительно уже, но он имел другие ограничения – небольшой диапазон и необходимость одной рукой управлять мехами). Кроме того, в средневековых органах нельзя было использовать отдельные регистры³ – нажатие клавиши заставляло петь сразу все ряды труб, издающих звук соответствующей высоты (этот тип органа известен в литературе как блокверк или готический орган). Система воздухоподачи не позволяла извлекать несколько звуков одновременно, то есть играть многоголосие было невозможно, и при этом клавиатура была очень тугой.

Именно в XV веке в конструкции европейского органа (речь о конкретных национальных направлениях вести пока рано) происходят революционные изменения. Прервалась многовековая практика сохранения одинаковой ширины труб, когда от ноты к ноте менялась лишь их длина. Это позволило расширить диапазон органа: теперь труб в нем помещалось больше. А это, в свою очередь, спровоцировало увеличение количества клавиш и, как следствие, количества мануалов – клавиатур для рук. С другой стороны, благодаря более сложному устройству трактуры (механизма, обеспечивающего соединение клавишей и труб), позволявшему располагать клавишу не прямо под трубой, стало возможным уменьшить ширину клавиш⁴. Вместимость мехов увеличилась, и теперь органист мог брать несколько нот одновременно – воздуха в органе уже хватало на

¹ Кряжева И.А. О музыке Испании XVI века // Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть I. XVI – XVIII века. М.: Моск. гос. консерватория, 1997. С. 34.

² Lopez-Calo J. El tiento. Orígenes y características generales // El órgano español. Actas del Primer Congreso. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1983. P. 94.

³ Органный регистр – ряд труб одинакового устройства и тембра.

⁴ Ayarra-Jarne J.E. Historia de los Grandes Organos de Coro de la Catedral de Sevilla. Madrid: Dirección General de Bellas Arte, 1974. P. 27.

то, чтобы наполнить сразу несколько труб. Кроме того, удалось достичь постоянного низкого давления воздуха, что сделало клавиатуру легкой и послушной, и это стало отличительной чертой испанского органа. (Это свойство наверняка сыграло не последнюю роль в развитии виртуозной техники испанских органистов.) Наконец, появляются регистровые рукояти, благодаря которым исполнитель мог менять звучность инструмента¹. Опираясь на опыт лучших европейских мастеров, испанское органостроение начинает развиваться быстрыми темпами и вскоре обретает свое собственное лицо.

2. МЕСТО ОРГАНА СРЕДИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Определяя место органа среди многочисленных музыкальных инструментов эпохи Ренессанса и Барокко, нужно, прежде всего, обратить внимание на то, что орган всегда был профессиональным инструментом – в народной среде он практически не фигурировал даже в форме маленького переносного органа-портатива.

«Художественный профессионализм, – отмечает М.А. Сапонов, – появляется там, где существует социальная потребность в нем и соответствующие возможности его бытования, например, наличие хотя бы одной достаточно многочисленной меценатской группы, обладающей досугом и способной выполнить роль неустомимой аудитории – требовать от артиста все более сосредоточенной работы в своем ремесле и оплачивать ее»². В Европе на протяжении Позднего Средневековья, Ренессанса и барокко функционируют сразу два мощных социальных института, способных выполнять роль заказчика по отношению к музыкантам-инструменталистам: дома знати, включая королевский двор, и церковь.

Испания в этом отношении не только не являлась исключением, но могла в XVI веке предложить лучшие условия для развития профессиональной музыки по сравнению со многими другими странами. Открытие Нового Света и связанный с этим экономический подъем, окончание Реконкисты и укрепление позиций католической церкви – все это способствовало стабилизации ситуации в стране и, как следствие, со стороны обоих институтов интерес к искусству, в том числе музыкальному, возрастает.

Будучи зависимой от одного из двух названных институтов (а то и от обоих сразу³), жизнь музыканта-инструменталиста эпохи Ренессанса

¹ Pérez Arroyo R. Los instrumentos musicales durante el período 1450–1600 // *Rubio S. Historia de la música española. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. P. 281.

² Сапонов М.А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. С. 23.

³ Например, инструменталисты-духовики зачастую обслуживали нужды города в целом – как светские, так и культовые. Трубаچی, подающие сигналы на городских башнях, озвучивающие придворный церемониал и участвующие в праздничных богослужениях, – это, чаще всего, одни и те же люди. С органистами, как мы увидим ниже, тоже было не все так просто.

и барокко всецело определялась функцией, которой наделялся его инструмент. В эпоху, когда до возникновения «чистого искусства» остаются столетия и вся музыка является в той или иной степени прикладной, область и характер применения музыкального инструмента целиком и полностью зависели от его акустических свойств. Потому в качестве классификации инструментов в Испании эпохи Ренессанса можно принять аутентичное разделение их на *altos* («громкие») и *bajos* («тихие»). К первым относились духовые (исполнители на которых именовались в Испании «менестрелями» – *ministriles*) и ударные инструменты, ко вторым – струнные и клавишно-щипковые.

Орган чаще всего не характеризовался в документах ни тем, ни другим термином. Его бытование одновременно в церковной и светской сферах и, как следствие, репертуар позволяли ему находиться на пересечении *instrumentos altos* и *instrumentos bajos*. В то же время есть свидетельства, позволяющие отнести орган – в силу его акустических свойств – скорее к *instrumentos altos*. В анонимной рукописи «Historia y origen de la Música y cantollano» («История происхождения музыки и григорианского пения»), датированной 1755 годом, мы встречаем следующее описание менестрелей: «Менестрель – французское слово и означает любого, кто играет на хорах на каком-либо инструменте, как то корнет, шалмей или орган и т.д., и хотя последние на самом деле называются органистами, они не перестают по этой причине относиться к группе менестрелей»¹.

Поскольку история испанского органа начинается в эпоху Позднего Ренессанса, стоит подробнее остановиться на характерной для этого времени незакрепленности определенного репертуара за теми или иными инструментами. Произведение исполнялось тем составом, который имелся в наличии на данный момент. При этом все же прослеживается внутреннее разделение инструментов на одноголосные и полифонические² (и до какой-то степени оно связано с приведенной выше классификацией: в первую группу входят инструменты группы *altos*, а во вторую в основном – *bajos*). Дошедший до нас органный репертуар XVI века в большинстве случаев оказывается предназначенным в равной степени и для других полифонических инструментов. Большинство сборников того времени издаются с подзаголовком: «для клавишных инструментов, арфы и виуэлы»³. Таковы первые источники испанской клавирной музыки – сборник Луиса Венегаса де Энестросы 1557 года «Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela» («Сборник [музыки] для клавишных инструментов, арфы и виуэлы, записанной в новой цифровой нотации», далее – «Libro de Cifra Nueva...») и произведения А. де Кабесона, изданные

¹ Цит. по: Martín Moreno A. Historia de la música española. Vol. IV. Siglo XVIII. Madrid: Alianza Editorial, 2006. P. 24.

² Здесь можно вспомнить о разделении инструментов на «орнаментальные» и «фундаментальные» в труде итальянского теоретика А. Агаццари «Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti» (1607).

³ Струнный щипковый инструмент, испанская альтернатива лютне.

его сыном Эрнандо в 1578 году в сборнике «Obras de música para tecla, arpa y vihuela» («Музыкальные произведения для клавишных инструментов, арфы и виуэлы», далее – «Obras...»). На родственность виуэлы и клавишных инструментов указывает также название трактата 1565 года Томаса де Санта Марии – «Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela» («Книга, озаглавленная Искусство¹ игры фантазий как на клавишных инструментах, так и на виуэле», далее – «Arte de tañer fantasía...»).

Особое внимание в этой группе стоит обратить на арфу. Арфа в Испании утвердилась в качестве инструмента литургического, относясь при этом к категории *bajos*, и прочно закрепилась в составе церковных капелл. Церковная иконография такому положению дел не противоречила, напротив, царь Давид традиционно изображался с лирой или арфой. Немало органистов служило одновременно и арфистами.

Эрнандо де Кабесон пишет, что арфа является наиболее близким к органу инструментом². Нам это может показаться на первый взгляд довольно странным, но этой идее можно найти объяснение. С развитием симфонической музыки в нашем сознании прочно закрепилась формула «инструмент = тембр», и с этой точки зрения орган и арфа не похожи. Вспомним, однако, третьего героя ренессансных сборников – виуэлу. Принципу расположения звуков на струнном щипковом инструменте, когда один и тот же звук в зависимости от ситуации берется на разных струнах, можно противопоставить принцип органа и арфы: один звук = одна труба / струна. В этом отношении арфа и орган вполне сопоставимы. Это же делает сходной аппликатуру.

Близость арфы и органа в сознании ренессансных музыкантов подтверждает тьенто (об этом испанском жанре пойдет речь ниже) виуэлиста Алонсо Мударры. Опубликованное в сборнике 1546 года «Tres libros de música en cifras para vihuela» («Три книги с музыкой для виуэлы, записанной в цифровой нотации», далее – «Tres libros...»), оно рекомендовано именно для исполнения на органе или арфе.

Начиная со второй половины XVI века можно наблюдать важные изменения внутри группы виуэла – арфа – клавишные. Первая половина столетия характеризуется расцветом виуэльной практики, и значение виуэлы в истории испанской инструментальной музыки трудно переоценить. Виуэльные сборники стали первыми изданиями инструментальной музыки в Испании. В рамках виуэльной школы происходила разработка как орнаментики вообще, так и техники глосирования в частности (об этом пойдет речь в соответствующих разделах). Наконец, именно в среде

¹ В данном случае есть искушение перевести слово «arte» как «искусство», однако ренессансное и барочное «arte» ближе русскому понятию «ремесло». Испанская энциклопедия «Diccionario de Autoridades» 1726 года дает следующее определение слову «arte»: «Совокупность предписаний и правил для того, чтобы хорошо сделать что-либо» («Conjunto de preceptos y reglas para hacer bien alguna cosa»), что позволяет перевести «arte» Санта Марии как «Правила игры фантазий...».

² Cabezón A de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. Madrid: Francisco Sanchez, 1578. P. 10v.

виуэлистов произошло становление родственных жанров – тьенто и фантазии, основополагающих в испанской инструментальной музыке.

Разделение клавишных инструментов, в свою очередь, происходит скорее к XVII веку – например сборник «Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica intitulado Facultad Orgánica» (далее – «Facultad Orgánica») Франсиско Корреа де Араухо (1626) уже ни в коем случае не рассчитан на виуэлу или арфу и даже, более того – апеллирует прежде всего к органу. Несмотря на то, что во вступлении Корреа описывает настройку монохорда¹, а также предназначает разные виды мелизматики для монохорда и органа, рекомендации, сопровождающие непосредственно музыкальные произведения, часто относятся к органу, например включают регистровку.

Отдельного разговора заслуживает перевод на русский язык названия этого замечательного сборника. Понимание его представляет значительную сложность даже для самих испанцев. «Книга тьенто...» – этими словами открывается название, и тьенто – один из важнейших испанских жанров. Но что такое *discurso*?

По-испански *discurso* – «рассуждение». Достаточно убедительную версию предлагает испанская исследовательница творчества Ф. Корреа Марта Серна. Полагая, что слово *discurso* может относиться в равной степени как к произведениям, так и к комментариям Корреа, Серна трактует запятую в заглавии как пропуск повтора: «Libro [que contiene] tientos y discursos de música práctica [y discursos de] theórica», то есть «Книга, содержащая тьенто и дискурсы – как музыкальные (то есть произведения), так и теоретические (то есть комментарии)». Желание вынести слово *discursos* название трактата М. Серна объясняет тем, что Корреа, вероятно, хотел подчеркнуть, что не все произведения из «Facultad Orgánica» относятся к жанру тьенто (несколько номеров представляют собой вариации)².

Возвращаясь к теме репертуара XVI века, не закрепленного за конкретными инструментами, стоит отметить, что тенденция к созданию репертуара для целой группы инструментов в Испании оставляет след надолго. Так, в 1677 году в Мадриде выходит руководство Лукаса Руиса де Рибайаса (1626 – после 1677) «Luz y norte musical», что можно перевести как «Свет и музыкальная Полярная звезда». Предназначался он для испанской гитары или арфы либо же для пения на несколько голосов (и здесь мы подходим к не менее сложной теме единства вокального и инструментального репертуара в эпоху Ренессанса). И даже в начале XVIII столетия мы встречаем сборник, составленный арфистом собора Толедо Диего Фернандесом де Уэте, под названием «Compendio numeroso de zifras armónicas,

¹ Так в Испании назывался клавикорд. Термин *clavicordio*, в свою очередь, охватывал в барочной Испании все разновидности клавишных щипковых инструментов. Во второй половине XVIII века в результате французского влияния появляется слово *clavecín*, призванное обозначать большие клавишные щипковые инструменты.

² Serna Medrano M. La Facultad Orgánica: discursos de música práctica y teórica. Valladolid: Sociedad Española de Musicología, 2002.

con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de órgano» («Компендиум гармонических цифровок, содержащий теоретическую и практическую части, для однорядной или двурядной арфы¹ и органа», Мадрид, 1702).

Возвращаясь к внутренней иерархии клавишных инструментов, нужно сказать, что орган как церковный инструмент всегда находился на ее вершине, в то время как клавишные струнно-щипковые инструменты годились скорее для репетиций и домашнего музицирования. Теоретик и органист Хуан Бермудо во вступлении к IV главе своего трактата 1555 года «*Declaración de los instrumentos musicales*» («Описание музыкальных инструментов», далее – «*Declaración...*»), ставящей своей целью научить читателя играть на органе, ни минуты не сомневается в том, что тренироваться начинающий музыкант будет на монохорде². Орган требовал привлечения помощника, качающего мехи, что мало кто мог себе позволить. Это обстоятельство также ограничивало использование органов лишь знатью и церковью³.

3. ОРГАН В СОСТАВЕ ЦЕРКОВНОЙ КАПЕЛЛЫ

3.1. Символическое значение органа

Уникальность органа состоит помимо всего прочего в том, что это единственный инструмент, безоговорочно утвердившийся в католическом храме. Безусловно, закреплению органа в церкви в значительной мере способствовало особое восприятие этого инструмента. «Хвалите Его на струнах и органах», – гласит 150-й псалом⁴, и эта строка, должно быть, не раз защищала в теологических дискуссиях присутствие инструмента в храме.

¹ Арфа с одним рядом струн имела диатонический звукоряд (на фортепиано соответствует белым клавишам), в то время как звукоряд арфы с двумя рядами струн, располагавшихся перекрестно, включал и хроматические звуки («черные клавиши»). Оба вида арфы сосуществовали на территории Испании и Португалии с середины XVI по XVIII столетие.

² *Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales*. Pp. 60–61.

³ Впрочем, такое подчиненное положение монохорда не мешало испанцам совершенствовать этот инструмент, и конструкция его развивалась путями несколько отличными от других европейских школ. Например, по мере расширения диапазона и, соответственно, количества струн, нужно было решать проблему ширины корпуса инструмента. Поэтому с определенного момента на одну струну приходится два или три тангента, что позволяет получать два или три звука на одной струне, нажимая на нее в разных местах. Так, схемой распределения звукоряда по струнам монохорд в Испании и Португалии отличается, в частности, от немецкого клавиикорда.

⁴ Здесь представлен синодальный перевод псалма; в Вульгате использовано слово *organum*. Подробнее об этом см.: *Коляда Е.И. Музыкальные инструменты в Библии*. М.: Композитор, 2003. С. 225.

Слово Псалтири было непререкаемым для истовых католиков-испанцев. Многовековая борьба с захватчиками-мусульманами укрепила позиции католицизма. Христианство стало официальной религией в Испании в VI веке, и, может быть, именно завоевание страны мусульманами вызвало особо ревностное отношение испанцев к своей вере. «Иберийская культура выступала как культура христианская, противостоящая иноверцам, она формировалась и развивалась в борьбе – и взаимодействии – с исламом», – пишет В. Силюнас¹. Даже в декоративном убранстве храмов сохранились мотивы, подчеркивающие это противостояние, в том числе это отразилось и в органостроении – мы еще увидим головы мавров на фасаде органа в Барселоне или же фигуры арабов на фасаде органа в соборе Паленсии. Именно *Католическими* королями называют Изабеллу Кастильскую и Фердинанда Арагонского. Под католическим знаменем Испания проводила жесточайшую, но в то же время освященную великими идеями колонизацию Нового Света.

Исследователи давно пришли к выводу, что к органу в современном понимании приведенные слова псалма отношения не имеют. Русские азбуковники XVI века дают следующее разъяснение: «Органом писание наричет всяк сосуд гудебный, так же суть сия трубы, свирель, роги, тимпаны и кимвалы»². Однако для испанца эпохи Возрождения и барокко орган – прежде всего инструмент *библейских времен*. Так, из слов Эрнандо де Кабесона мы узнаем, что в XVI веке в Испании уже был известен орган римского инженера Витрувия, и он описывается в соотнесении с важнейшим для христиан событием – как инструмент, «существовавший до Рождества Христа, Господа нашего»³.

К идее «орган – инструмент, упомянутый в Писании» органисты продолжают прибегать и в XVIII веке. Так, теоретик и педагог Пабло Нассарре в трактате 1723 года «*Escuela música según la práctica moderna*» («Музыкальная наука, согласующаяся с современной практикой», далее – «*Escuela música...*») пишет: «Использование органа для возношения хвалы Господу является столь древним, что еще Царь-пророк⁴ называет его среди тех инструментов, которые он посвящает Храму»⁵. А на фасадах органов этого времени – например, в гранадской церкви Сантос Хусто и Пастор – можно прочесть соответствующую цитату из псалма (илл. 1).

В европейском прикладном церковном искусстве музыкальные инструменты зачастую вручались не только царю Давиду, но и ангелам, и орган прочно занял здесь свое место – главным образом, орган-портатив. Немецкий исследователь А. Форер пишет: «Изображение портативов <...>

¹ Силюнас В. Испанская художественная культура XVI–XVII столетий // Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть I. XVI–XVIII века. М.: Моск. гос. консерватория, 1997. С. 7.

² Цит. по: Роизман Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры. Т. I. С. 15.

³ Cabezón A. de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. P. 5v.

⁴ Имеется в виду царь Давид.

⁵ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Zaragoza: por los Herederos de Diego de Larumbe, 1723. P. 437.

Илл. 1. Пульт органа
в церкви Сантос Хусто
и Пастор, Гранада.
1764



в книгах псалмов и библейских манускриптах имеют символический характер: орган является символом Святого Духа»¹.

В Испании ситуация была схожей. Ангелы и святые с органом в руках с давних времен были постоянным мотивом фресок и барельефов испанских храмов. Можно вспомнить, например, изображение ангела работы Антона Санчеса де Сеговии в старом соборе Саламанки, датированное 1262 годом. И таких примеров немало.

Парадоксальным образом и в западном, и в восточном христианстве богослужение земное является проекцией богослужения небесного, вот только представления о нем несколько расходятся. В результате на Востоке придерживаются идеи так называемого ангелогласного пения, подразумевающей запрет на использование рукотворных музыкальных инструментов. На Западе же ангелов, напротив, часто снабжают инструментами, тем самым узаконивая их присутствие в церкви.

И, конечно, нельзя не упомянуть святую Цецилию, покровительницу музыкантов, неизменно изображавшуюся за органом. В этом ключе описывает орган и Эрнандо де Кабесон – как инструмент святой Цецилии². Подтверждений тому в испанском пластическом и изобразительном искусстве великое множество. В частности, так изобразил святую Цецилию Висенте Бердусан и Осорио (1632–1697).

Святая Цецилия считается небесной покровительницей музыкантов вообще и органистов в частности. Сегодня мы знаем, что такую

¹ Цит. по: Панов А.А. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов. Дисс... док. исск. СПб., 2005. С. 64.

² Cabezón A. de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. P. 5v.

«специализацию» она получила в результате исторической ошибки. Святая Цецилия Римская, мечтавшая посвятить свою жизнь Богу, была против воли выдана замуж за богатого язычника. Пока на свадьбе играла музыка, она возносила молитвы Богу. «Cantantibus organis» – сказано было в житии, и здесь также вряд ли имеется в виду именно орган. Однако когда орган утвердился на Западе в качестве церковного инструмента, приведенный фрагмент жития трактовали иначе: святая якобы возносила молитвы в сопровождении органа.

В целом, во вступлении к «Obras...» Эрнандо де Кабесон уделяет особое внимание преимуществам органа перед другими инструментами и снова представляет орган прежде всего как церковный инструмент. Невольно возникает вопрос: зачем появился такой фрагмент в сборнике, содержащем в равной степени как духовные, так и светские произведения? Возможно, это реакция на указ Филиппа II, призывавший изгнать прочие инструменты из церкви.

Во-первых, Эрнандо пишет, что количество и сила голосов органа такова, что вне церкви такое звучание было бы трудно воспринимать. Это утверждение указывает на разделение: большие органы – только для церкви, для светского музицирования – позитивы. Эрнандо сравнивает орган с пророком Самуилом, не покидавшим храм ни днем, ни ночью.

Во-вторых, он ссылается на святого Василия (видимо, имеется в виду Василий Великий), который, восхваляя Псалтирь, говорил, что звук органа, в отличие от других инструментов, идет вверх, а не вниз. А вслед за ним стремится к небу и душа человека¹.

Из архивных документов следует, что в церковной практике Испании применялись все разновидности органа, о чем подробнее пойдет речь далее. Небольшие органы-портативы и позитивы употреблялись в религиозных процессиях. Позитивы зачастую использовались вместо стационарного органа на богослужениях – по будням, а также годились для обучения игре на органе мальчиков-певчих. Но в праздники большой орган предстал перед прихожанами во всем своем великолепии.

Орган не случайно оберегали от гонений, прибегая к теологическим обоснованиям, подобным приведенным выше. Инструмент сполна оправдывал свое присутствие в храме, становясь еще одной «Библией для неграмотных», своего рода «Писанием в звуках». Богатое декорирование фасадов, величественное звучание – все это поражало простых прихожан, жизнь которых далеко не всегда отличалась разнообразием и обилием впечатлений. И эту роль священнослужители правильно оценивали, стремясь установить инструмент в каждом храме, даже в небольших селениях.

Впрочем, последнее иногда доставляло немало проблем их обитателям. Так, например, в 1742 году в селении Кастаньо-де-Робледо (Уэльва) умирает ее житель, португальский полковник Антонио Суарес. В своем завещании он просит построить орган в местной церкви, однако денег, оставленных полковником на эти цели, оказывается недостаточно. Автором

¹ Cabezón A. de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. P. 5v.

органа в Кастаньо-де-Робледо, сохранившегося по сей день, становится Франсиско Ортигес, который обещает сделать инструмент за 6000 реалов медью, что составляет по тем временам небольшую сумму за подобную работу. Это дерзкое заявление привлекает внимание официального органостроителя епископства Севильи Франсиско Переса, который даже добивается приостановки работ, чтобы доказать, что Ортигес использует некачественные материалы.

Исследование труб при реставрации органа в мастерской Герхарда Гренцинга (2006–2007) показало, что Ортигес использовал трубы другого органа (что и позволило снизить цену), причем трубы эти были рассчитаны на очень большое помещение и сделаны из очень качественных материалов. Тот факт, что до 1740 года Ортигес работал органным мастером в соборе Севильи, позволяет предположить, что трубы принадлежали органу работы фламандца, известного как «Маэсе¹ Хорхе» (1567–1579). Этот инструмент был демонтирован как раз во второй четверти XVIII века. Вполне вероятно, что Ортигес забрал старые трубы в счет гонорара, что было стандартной практикой для того времени.

Сегодня орган Кастаньо-де-Робледо находится в полностью рабочем состоянии, и, возможно, некоторые из его звуков исходят из труб середины XVI столетия².

Но, конечно, богатая и влиятельная испанская церковь в целом могла справиться с такой задачей, как оплата постройки и содержания большого органа. Особая страница испанского церковного органостроения – отправка органов в Америку для оснащения ими новых храмов. В процессе эвангелизации испанцы очень быстро строили католические церкви на новом континенте, но о полноценном развитии органостроения в Америке речь не могла идти до XVIII века. Органы, как и многие другие европейские предметы быта и искусства, отправлялись за океан главным образом из южных портов – Севильи и Кадиса. Так, в 1633 году из Кадиса в Буэнос-Айрес прибывает корабль «San Pedro» с органом на борту, предназначенным для кафедрального собора города³.

Стоит отметить еще один важный вклад церкви в историю органостроения. Церковь не только давала средства на постройку все более совершенных инструментов, но и возвращала лучших органостроителей. Как отмечает Л. Жамбу, комментируя активные перемещения кастильских мастеров, «такая подвижность ярко характеризует две группы людей <...> – монахов и иностранцев»⁴. Процент испанских мастеров, имевших духовный сан, был очень велик, и среди монахов-органостроителей, колесивших по всему полуострову, были настоящие гении своего дела, такие как Хосе (Йосеф) де Эчеваррия, Доминго де Агирре и многие другие.

¹ Устаревший вариант слова *maestro* – мастер.

² *Cea Galán A.* El órgano de Castaño de Robledo // CD Cabezón. Suavidad y Extrañeza. Lindoro. MPC-0120. Pp. 8–9.

³ *San Millán D.A. de.* Órgano // Gran Enciclopedia Argentina. T. IV. Buenos Aires: Ediar, 1960. P. 70.

⁴ *Jambou L.* Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 25.

3.2. Деятельность церковного органиста

О какой бы сфере деятельности органиста в Испании эпохи Ренессанса и барокко – церковной или светской – мы ни говорили, органист чаще всего являлся одним из музыкантов капеллы.

Капеллы при кафедральных соборах были одним из центров культурной жизни Испании XVI–XVIII веков. Соборы, которые обладали хорошими библиотеками, материальной базой для поддержки своих ресурсов и могли создать подходящие условия для работы и обучения, аккумулировали научные и творческие силы, притягивая к себе замечательных специалистов в различных областях науки и искусства.

Имена очень многих выдающихся музыкантов того времени связаны именно с церковными капеллами. Среди них – великие испанские композиторы-полифонисты. Так, например, Кристоаль де Моралес руководил в разные годы церковными капеллами крупных испанских религиозных центров (Авила: 1526–1528, Пласенсия: 1528–1531, Толедо: 1545–1547, Малага: 1551–1553). Его младший современник Франсиско Герреро, несмотря на то, что посетил за свою жизнь очень много городов, считался прежде всего руководителем капеллы собора Севильи, и его автобиография озаглавлена «*El viaje de Jerusalén, que hizo Francisco Guerrero, racionero y maestro de capilla de santa iglesia de Sevilla*» («Иерусалимское путешествие Франсиско Герреро, каноника и капельмейстера святой церкви в Севилье»). Третий знаменитый испанский полифонист, Томас Луис де Виктория, закончил свой жизненный путь на посту органиста, правда, органиста одной из лучших капелл Кастилии – в мадридском Монастиерио де лас Дескальсас Реалес.

Крупные испанские теоретики в большинстве своем были духовными лицами и также были связаны с церковными капеллами. Автор «*Arte de tañer fantasia...*» Томас де Санта Мария, принадлежавший к религиозному ордену доминиканцев, работал органистом в различных доминиканских монастырях Кастилии. Создатель «*Facultad Orgánica*» Франсиско Корреа де Араухо также имел духовный сан и служил органистом в церкви Сан Сальвадор в Севилье и соборе Хаена, но бесконечные судебные тяжбы не способствовали его карьере – Корреа умер в бедности, будучи органистом собора Сеговии. Наконец, Пабло Нассарре, написавший «*Escuela música...*», был монахом-францисканцем и всю жизнь служил органистом монастыря Реаль Конвенто де Сан Франсиско в Сарагосе.

Естественно, многие авторы испанской органной музыки были церковными органистами: органисты собора Сарагосы Себастьян Агилера де Эредиа и Хосе (Хусепе) Хименес, «слепец из Дароки» Пабло Бруна, валенсиец Хуан Баутиста Кабанильес и многие, многие другие.

А главное, даже придворные органисты чаще всего были учениками органистов церковных, как мы увидим это на примере Антонио де Кабесона, или даже переходили на службу к королю, сделав карьеру в области духовной музыки, как это было, например, в случае знаменитого композитора XVII–XVIII веков Себастьяна Дурона. Пройдя в качестве органиста через

самые престижные соборы Испании, включая соборы Сарагосы и Севильи, 23 сентября 1691 года он становится органистом короля Карлоса II. (После смерти короля в 1701 году Дурон поддержал во время Войны за испанское наследство не Филиппа Анжуйского, которому был завещан престол бездетным Карлосом II, а младшего сына Леопольда I эрцгерцога Карла, в результате чего был изгнан из Испании.)

Основой церковной капеллы была группа певчих – мужчин и мальчиков, сопровождавших богослужение. Руководил капеллой капелльмистер (*maestro de capilla*), которому помогал регент (*sochantre*). В обязанности последнего входили занятия с хором, переписка нот, кроме того, он отвечал за внешний вид музыкантов. Мог существовать специальный детский хормейстер (*maestro de los niños*), занимавшийся с мальчиками-певчими.

Органистов в капелле могло быть двое: главный, игравший по воскресениям и праздникам, и второй органист – для ежедневных служб. Так, уже в 1492 году в Бургосе обсуждались две кандидатуры на пост органиста в соборе: Хуан де Бургос как главный органист и Хуан Мартинес для служб в остальные дни¹.

Испанский историк музыки Самуэль Рубио приводит описание конкурса на должность органиста в капелле Малаги в 1522 году, которой, как уже отмечалось выше, в этот период руководил знаменитый Кристоаль де Моралес. На должность претендовали двое музыкантов: Херонимо Нуньес и Хуан Дойс, а сам конкурс состоял из трех этапов. Участники должны были играть части вечерни и мессы. Сначала исполнялись четыре псалма вечерни, где 1-й или 3-й – один из двух – играл каждый из органистов. 2-й и 4-й псалмы в том же тоне пел хор мальчиков. Затем Дойс играл гимн, а Нуньес – магнификат. На другой день, утром, служилась месса, посвященная Деве Марии. В тот же день Дойс играл на вечерне 1-й псалм, а Нуньес – магнификат. В конце вечерни каждый открывал наугад страницу литургической книги и импровизировал на выпавшую ему мелодию. В состязании победил Дойс, священник родом из Наварры².

Этот фрагмент стоит привести еще и потому, что сам состав конкурса отражает повседневные реалии церковного органиста и включает в том числе проверку на владение важной практикой – альтернативой, о чем пойдет речь в разделе, посвященном органному репертуару.

Наконец, данный фрагмент показывает, что церковный органист должен был обладать минимальным композиторским талантом, чтобы импровизировать на службе. Многие же, как мы уже успели заметить, имели выдающиеся способности и оставили богатое наследие. «Очень важно, – напишет Нассарпе в «Escuela música...», – чтобы органисты были также и композиторами <...> потому что орган – инструмент, широко распространенный в церквях, и очень важно, чтобы он звучал разнообразно, дабы те, кто слышит его часто, не уставали. Тот, кто не является

¹ Rubio S. Historia de la música española. Vol. 2: Desde el «ars nova» hasta 1600 / La dir. de P.L. de Osaba. Madrid: Alianza, 1983. P. 39.

² Ibid. Pp. 41–42.

композитором, не сможет внести разнообразие в органную музыку»¹. Здесь можно еще раз вспомнить о роли органа в привлечении прихожан в церковь.

Названные формы музицирования в целом характерны для церковной органной практики католических стран, хотя в Испании, разумеется, музыкальный материал имел свои особенности, которых мы коснемся далее.

Помимо сопровождения богослужений церковный органист обучал игре на органе детей-певчих, которые имели к этому способности. Рубио упоминает относящуюся к тому же времени запись, найденную в городе Овьедо, где говорится о мальчике-певчем по имени Алонсо, которому было разрешено отсутствовать на службе, если он в это время обучался игре на органе².

Пабло Нассарре, судя по всему, был опытным детским педагогом, и многие страницы его трактата посвящены проблемам обучения детей. Преподавание он преподносит как важнейшую миссию (и во многом его характеристики органа как инструмента перекликаются с приведенными выше словами Эрнандо де Кабесона): «Что касается других учителей музыки, скажу несколько слов о тех, кто учит игре на музыкальных инструментах. Один из самых важных инструментов – орган, потому что он всецело предназначен для божественного культа. Преподаватели органа должны быть не менее искушенными, чем капельмейстеры, по многим причинам. Среди прочих назову одну. Орган – единственный церковный инструмент, призванный возносить хвалы Господу. Поэтому, чтобы в совершенстве исполнять столь высокий долг, нужны учителя, в совершенстве владеющие музыкальным искусством. Дабы молящиеся Тому, кто есть воплощение совершенства, делали это сколь возможно совершенно <...>

Преподающие это искусство должны полностью отдаваться своему делу, чтобы взрастить служителей божественного культа. И хотя обучение стоит большого труда, это весьма достойное занятие, учитывая его цели. Делается это из любви к Богу и к ближнему. К Богу – чтобы на земле восхваляли Его, подобно Хору Небесному. К ближнему – потому что те, кто учится, могут получить много пользы как духовной, так и мирской»³.

Тот же Нассарре подчеркивает, что в обучение игре на органе должно входить сочинение органной музыки, «потому что это не одно и то же – сочинять музыку, предназначенную для пения или же для игры на инструменте. В музыке, предназначенной для инструмента, и особенно для органа, нужно следить за тем, чтобы четырехголосие было можно исполнить двумя руками, и тот, кто органистом не является, сколь бы хорошим композитором он ни был, не сможет написать голоса должным образом по причине отсутствия опыта»⁴.

¹ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. P. 437.

² Rubio S. Historia de la música española. Vol. 2: Desde el «ars nova» hasta 1600. P. 41.

³ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Pp. 437–438.

⁴ Ibid. P. 438.

4. ОРГАН В СОСТАВЕ ПРИДВОРНОЙ КАПЕЛЛЫ

4. 1. Органисты на службе Испанской короне

Придворные капеллы и капеллы знати были второй важнейшей сферой деятельности, в которой мог проявить себя органист Ренессанса и барокко. Но если в церкви ситуация, когда орган был единственным инструментом, была распространенной и вполне естественной, то при дворе органист всегда был окружен другими инструменталистами, выступая подчас в группе *instrumentos bajos*.

Капелла служила не просто увеселению королей и дворян, но была политически важным институтом и показателем статуса ее хозяина. Неслучайно, отправляясь в очередное далекое путешествие, король брал с собой свою капеллу, как мы увидим это на примере Филиппа II и Антонио де Кабесона. Своя капелла была и у королевы. При заключении королевских браков музыканты часто переезжали вслед за своими повелителями.

Несмотря на разницу в образе жизни многие из функций церковных и придворных органистов совпадали. Прежде всего, не стоит думать, что светская музыка была главной или единственной областью приложения сил королевских музыкантов. Если церковный органист исполнял, в основном, духовную музыку (хотя перу органистов-священнослужителей принадлежит немалое число светских сочинений), то в репертуар придворного органиста входили как светские, так и церковные произведения. Помимо инструменталистов, игравших на королевских церемониях и аккомпанировавших придворным танцам, в состав придворной капеллы также обязательно входил хор певчих, участвовавший в богослужениях, на которых присутствовала королевская семья.

Все это приводило к тому, что органистов при дворе часто было несколько. Так, король Филипп V в начале XVIII века устанавливает (вероятно, не без посторонней помощи) фиксированное количество музыкантов придворной капеллы, и органистов должно было быть четверо. В 1749 году место четвертого органиста было упразднено, но в 1759 году вновь восстановлено.

При этом попасть в состав придворной капеллы можно было лишь посредством конкурса на *последнее* из мест, выделенных на каждый инструмент. Соответственно, в случае смерти первого органиста его место занимал второй, третий органист автоматически становился вторым, четвертый – третьим, а на место четвертого устраивался конкурс. Других путей стать первым органистом королевской капеллы в XVIII веке просто не существовало¹.

Однако такое положение дел возникло не сразу. Значимость должности органиста на протяжении истории придворных капелл менялась соответственно уровню развития инструмента. Поначалу сопровождение пения хора было главной его обязанностью, то есть королевский органист

¹ Martín Moreno A. Historia de la música española. Vol. IV. Siglo XVIII. Pp. 34, 61.

нанимался скорее для проведения богослужений. И лишь с середины XVI века появляются органисты-виртуозы, которые могли не просто эффектно исполнять светские сочинения, а становиться репрезентантами испанской музыки, как это было в случае Антонио де Кабесона.

В эпоху Ренессанса и барокко большинство испанских королей благосклонно относилось к искусству вообще и музыке в частности, к тому же все они обучались музыке, а некоторые проявляли к ней особую склонность. Свои капеллы содержали еще Католические короли Изабелла Кастильская и Фердинанд Арагонский. Сохранилось множество документов времен их правления, касающихся состава придворных капелл, поэтому известно, что уже в это время органисты постоянно работали при дворе. Так, капелла королевы Изабеллы включала от 18 до 20 певчих-взрослых, 25 певчих-детей и одного или двух органистов¹.

Дочь Фердинанда и Изабеллы, Хуана, позже получившая прозвище Безумная, выйдет замуж за бургундского герцога Филиппа Красивого. После смерти королевы Изабеллы в 1504 году Хуана остается наследницей престола, а молодой Филипп фактически становится королем Испании, первым правителем из династии Габсбургов. Он прибывает в Испанию из Фландрии в 1506 году и привозит с собой большую капеллу певчих, чтобы служить мессе, и музыкантов-инструменталистов. Но править ему было суждено меньше года: в возрасте 27 лет он неожиданно умирает.

Хуана пережила мужа на 50 лет, проведя все эти годы в монастыре Санта Клара в городе Тордесильяс. Здесь у нее также были музыканты, в числе которых – и органист, некий Мартин де Сальседо (Martín de Salcedo), от услуг которого отказались в 1525 году². До сих пор в монастыре хранится орган-позитив королевы Хуаны.

Сын Филиппа Красивого и Хуаны Безумной Карл I (V)³ унаследовал от родителей любовь к музыке. Однако ему, выросшему в Бургундии под присмотром тетки – сестры Филиппа Красивого Маргариты Австрийской, была ближе франко-фламандская культура, нежели испанская.

В путешествиях короля всегда сопровождала фламандская капелла, составленная из музыкантов высочайшего уровня, например с 1529 года хором мальчиков-певчих руководил Н. Гомбер, один из самых влиятельных франко-фламандских композиторов своей эпохи. Основу капеллы Карла составляли 27 певчих: 15 взрослых и 12 детей. В составе капеллы числился органист, также фландец – Флоренс Непотис (или де Неве).

Испанцы же входили в инструментальную капеллу – *ministriles altos*, фактически доставшуюся Карлу от деда. При Карле в ней состояло 7–8 менестрелей, то есть исполнителей на деревянных духовых, 6–7 трубачей и 4 ударника. С 1528 года в капеллу короля входит клавикордист Франсиско

¹ Rubio S. Historia de la música española. Vol. 2: Desde el «ars nova» hasta 1600. P. 52.

² Ibid. P. 54.

³ Карл V, согласно порядку властителей Священной Римской империи, или Карл I как король Испании.

де Сото, сын которого, Сиприано, также будет работать при дворе органистом¹.

Но не меньшую роль в истории испанской музыки сыграет капелла супруги Карла, Изабеллы Португальской. Она стала женой короля в 1526 году, и к тому же году относятся первые документы, касающиеся ее музыкантов. Капелла королевы состояла из 15 мальчиков-певчих, 8 взрослых певцов и органиста, которым как раз и являлся молодой Антонио де Кабесон, впоследствии оказавший значительное влияние на развитие органной музыки в Испании и за ее пределами. В документах, связанных с капеллой Изабеллы, в 1529 году упоминается настройщик Франсиско Гомес, следивший за всеми клавишными инструментами капеллы. Также встречается имя Томаса Гарсии, «толедского органиста», однако он, вероятно, служил в капелле не как органист, а как священник. Прочих инструменталистов у императрицы никогда не было: в случае необходимости ее музыканты объединялись с музыкантами короля².

Сын Карла и Изабеллы Филипп II, вступив на престол в 1556 году, фактически продолжил содержать две капеллы: испанскую, которую частично составляли музыканты его матери, и фламандскую – капеллу своего отца. Антонио де Кабесон, обучавший его музыке, становится уже органистом принца, а впоследствии – короля Филиппа.

У Филиппа II вместе с Антонио де Кабесоном служил и его брат, Хуан де Кабесон, также органист. В «Obras...» представлено произведение Хуана – «Pues a mí desconsolado». После смерти А. де Кабесона его место занял сын Эрнандо, несколько сочинений которого, в том числе «Dulce memoriae» – обработка знаменитого произведения П. Сандрена, также входят в упомянутый сборник.

В 1583 году на службу к Филиппу II поступает органист собора Севильи Диего дель Кастильо. В дворцовых документах Эрнандо де Кабесон и Диего дель Кастильо фигурируют как «музыканты, играющие на клавишных инструментах» (*músicos de tecla*). Игра Диего высоко ценилась современниками: о нем восторженно отзываются писатель Висенте Эспинель и знаменитый историк Хосе де Сигуэнса. Кастильо внес свою лепту в главное детище Филиппа II: в 1578 году вместе с органным мастером Мельчором де Мирандой он подготовил отчет об органах Эскориала³ – королевского монастыря Сан Лоренсо, основанного Филиппом II в 1563 году и получившего свое название по имени деревни, расположенной неподалеку.

Придворная капелла благополучно продолжила свое существование и при следующих трех Габсбургах (даже Карлос II, несмотря на серьезные проблемы с психикой, искренне любил музыку). Эрнандо де Кабесон стал служить сыну Филиппа II – Филиппу III. После смерти Эрнандо в 1602 году его место занял брат Диего дель Кастильо – Бернардо Клавихо дель

¹ Rubio S. Historia de la música española. Vol. 2: Desde el «ars nova» hasta 1600. Pp. 53–54.

² Ibid. P. 56.

³ Stevenson R. Castillo, Diego del // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 5. New York, 2001. P. 264.

Кастильо (сам Диего скончался в 1601 году), также считавшийся отличным музыкантом и упомянутый В. Эспинелем.

В XVII веке важным центром органного искусства становится Арагон, где снискали славу такие церковные музыканты, как С. Агилера де Эредия, Х. Хименес и П. Бруна (представители так называемой арагонской школы, к которой мы еще вернемся в III главе). Слава арагонских органистов, безусловно, долетала до королевского двора. В 1654 году Х. Хименес, органист собора Сарагосы и, вероятно, ученик С. Агилеры де Эредии, был приглашен работать при дворе Филиппа IV, но отказался. Пабло Бруна также получал предложения служить королю, но и он отвечал отказом.

Более сговорчивым оказывается племянник Пабло Бруны – Диего Хараба Бруна, который поступает на службу в придворную капеллу в 1677 году, во времена правления Карлоса II. Король, страдавший от множества болезней и получивший прозвище «Зачарованный», как уже было сказано выше, не оставил наследников и стал последним испанским Габсбургом. Однако это не помешало некоторым музыкантам, принятым в капеллу при Карлосе II, продолжить работу даже после смены правящей династии. В 1715 г. мы встречаем следующую запись, касающуюся Д. Харабы Бруны: «За 38 лет службы в Королевской Капелле Его Величества был достоин чести учить игре на клавикорде трех Величеств»¹. Имелись в виду вторая жена Карлоса II Мария-Анна Пфальц-Нойбургская, первая жена Филиппа V – первого испанского короля из рода Бурбонов – Мария Луиза Габриэла Савойская и его вторая супруга Изабелла Фарнезе.

Упомянутый выше Себастьян Дурон поначалу и вовсе был повышен новым королем в должности и назначен капельмейстером. В 1706 году эрцгерцог Карлос входит в Мадрид и провозглашает себя королем Карлосом III, заставив Филиппа бежать. Власть эрцгерцога оказалась недолгой: жители Кастилии выступили против него, однако в первый момент Карлоса поддержали многие представители знати. Поддержали его и музыканты королевской капеллы, возглавляемой Дуроном.

Через несколько лет Себастьян Дурон был прощен королем Филиппом V: в 1714 году освобождается место органиста в соборе Паленсии, и капитул с разрешения короля пишет Дурону письмо с приглашением, однако ответ музыканта нигде не фигурирует². Последним местом его службы была капелла обосновавшейся в Байонне вдовы Карлоса II, Марии-Анны Пфальц-Нойбургской, которую Дурон, будучи священником, еще и успеет обвенчать с человеком гораздо более низкого происхождения.

Об органистах испанских Бурбонов мы узнаем благодаря тому, что их произведения и трактаты активно издавались. Кроме того, придворные органисты давали резолюцию на публикацию сочинений других испанских авторов. Так, Диего Хараба Бруна поставил свою подпись на трактате «Fragmentos Músicos» («Заметки о музыке») Пабло Нассарпе и трактате Хосе де Топпеца «Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio

¹ Martín Moreno A. Historia de la música española. Vol. IV. Siglo XVIII. P. 61.

² Ibid. Pp. 16, 36–37.

у агра» («Основные правила аккомпанемента на органе, клавикорде и арфе»). А в 1749 году знаменитый композитор и органист XVIII века, ученик Х.Б. Кабанильеса Хосе Элиас готовит к выпуску сборник «12 obras de órgano entre Antigo y Moderno estilo» («12 пьес для органа в различных стилях – от старинного до современного»), который одобряют придворные органисты правящего в это время Фернандо VI: Хоакин Охинага, Себастьян Альберо и Хосе де Небра.

Правление Карлоса III, продлившееся с 1759 по 1788 год, отмечено работой при дворе крупного испанского композитора, ученика Д. Скарлатти Антонио Солера (1729–1753). Богатое наследие Солера включает более 200 клавирных сонат, и некоторые из них точно написаны для органа, так как в названии содержат указание на регистровку: *de clarines*¹. Также ему принадлежат клавирные квинтеты, которые могут быть успешно исполнены на органе. Но наибольший интерес с точки зрения истории испанского органа представляют шесть концертов для двух органов, к которым мы еще вернемся.

Что касается дальнейшей судьбы органа при дворе, то несмотря на то, что в XVIII веке внешне вокруг органа при дворе происходит постоянное движение, орган в Европе в целом и в Испании в частности перестает быть светским виртуозным инструментом, уступая место клавесину, а позднее – фортепиано.

4.2. Деятельность придворного органиста

Для того чтобы понять основные сферы деятельности органиста Его Величества, обратимся к жизни и творчеству Антонио де Кабесона. Его служба королю приходится на период расцвета капелл Габсбургов. На примере этого музыканта становится очевидной революционная смена статуса органиста при дворе – уже не скромного аккомпаниатора на королевских богослужениях, а первого лица капеллы.

При жизни Кабесона его искусство высоко ценилось современниками. По указу короля был написан его портрет (к сожалению, не сохранившийся), который Филипп II держал во дворце. Ему посвящали сонеты, вот, например, строки, родившиеся после его кончины²:

Педро Лайнес
Сонет

Ты – Феникс в золотистом оперении,
Ты – Божий храм, задуманный искусно.
Холодный разум, огненное чувство –
Все было у тебя в повиновении.

Pedro Laynez
Soneto

Fénix en todo el orbe único y raro,
Templo famoso de alto entendimiento,
Fábrica a donde el arte al pensamiento
Es yugal como en ésta vemos claro.

¹ *Clarín* – название регистра испанского органа. Подробнее об органых регистрах речь пойдет во второй главе.

² Перевод М.А. Моисеевой.

И пусть лихая сила злого рока
Разрушила прекрасное творенье,
Одно слезам нашел я утешенье,
И вам его оставлю в этих строках.

Антонио, пускай с тобой утасла
Минувших лет сияющая слава,
Тебе на смену та заступит ныне,

Что времени и смерти неподвластна,
То – Память. И, тебя сменив по праву,
Во тьме веков она уже не сгинет.

Aunque el rigor del ado injusto, avaro,
Tan pesto derribó tal fundamento,
Para tan lamentable sentimiento
Aquí se ofrece universal reparo.

Pues lo que perdió el mundo, con perderte,
Divino Antonio, ornamento y gloria,
Del ya pasado siglo, en el presente

Lo restaura a pesar del tiempo y muerte,
El claro sucesor, que tu memoria
Ha buuelto biva y clara eternamente

Алонсо де Моралес

Сонет

Когда Орфей, оплакивавший горе,
Умилостивить смог исчадья Ада,
И Ариону стала жизнь наградой
За пение, растрогавшее море,

А Амфион обнес стеной высокой,
Играя на кифаре, город Фивы,
Кто бросит вызов им из тех, кто живы?
Где тот герой без страха и упрека?

Они играли – и гранит дробился,
И расступались ели вековые,
И пропасти рыдали безутешно.

Но большего Антонио добился:
Ведь под его напевы неземные
Душа стремилась прочь от тверди грешной.

Alonso de Morales

Soneto

Si Orpheo con su dulce y triste canto
Pudo mover las furias infernales,
Si Arión, cantando sus terribles males,
Cobró la vida con su propio llanto

Y si con lyra pudo Anphión tanto
Que edificó de Thebas muros tales,
Quien ha excedio a todos los mortales,
¿A quién no causará mayor espanto?

Que si el canto de aquellos ablandaba
Las piedras y los arboles movía
Y el abismo sintió su desconsuelo,

Antonio mucho más se señalava,
Pues con más celestial dulce armonía,
Las almas levantaba hasta el cielo.

В «Declaración...» Хуан Бермудо не советует начинающим играть музыку, сочиненную специально для клавишных инструментов, так как она содержит множество ошибок. Исключение составляют лишь несколько авторов, в числе которых – музыканты Его Величества Филиппа II Франсиско де Сото и Антонио де Кабесон¹.

Кабесон родился в Кастрильо-де-Матахудиос (ныне Кастрильо-Мота-де-Худиос) под Бургосом около 1510 года. В раннем детстве Антонио ослеп, что, впрочем, не помешало его судьбе сложиться вполне счастливо. Существуют две наиболее убедительные версии относительно того, где Кабесон получил музыкальное образование: либо в соборе Бургоса под руководством органиста Педро Гомеса, либо в Паленсии под руководством Гарсии де Баесы. Как бы то ни было, в возрасте 16 лет Антонио поступает на службу к королеве Изабелле, и вся его дальнейшая жизнь связана с придворными капеллами: после смерти Изабеллы в 1539 году Кабесон

¹ Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. Pp. LX–LXI.

становится органистом принцесс Хуаны и Марии и принца Филиппа.

Естественно, работа в придворной капелле подразумевала, с одной стороны, сопровождение церковных служб, а с другой – исполнение светской музыки: танцев и обработок популярных песен, и обе эти сферы в эпоху, когда музыкальная культура только начинает становиться письменной, требовали проявления импровизаторских и композиторских способностей от органиста.

Кабесон – один из первых испанских органистов, музыка которых была опубликована. На сегодняшний день самой первой публикацией считается малоизвестный сборник уроженца Севильи Гонсало де Баены «*Arte novamente inventada pera aprender a tâger*» («Недавно изобретенное искусство, чтобы научиться играть», Лиссабон, 1540). В 1557 году в сборнике Луиса Венегаса де Энестросы «*Libro de cifra nueva...*» ряд произведений появляется за авторством некоего «Антонио», и большинство исследователей склоняются к тому, что подразумевается Кабесон. А в 1578 году, через 12 лет после смерти композитора, его музыку издаст сын Эрнандо в сборнике «*Obras...*».

Нахождение на службе у наследников престола обязывало Кабесона к преподаванию. В этом придворный органист совпадал со своими церковными коллегами, однако его учениками были уже не мальчики-певчие, а дети королей. Впрочем, у Кабесона был еще одна разновидность учеников: его сыновья.

«*Obras...*» отражают и эту область работы Кабесона. Открывают сборник «дуэты для начинающих» (под «дуэтами» подразумеваются небольшие двухголосные произведения, предназначенные, конечно, для одного исполнителя). Да и весь сборник можно рассматривать как дидактический (естественно, по мере освоения искусства игры на клавишных инструментах в учебных целях можно было использовать и более сложные композиции). По словам Эрнандо де Кабесона, произведения отца, которые он собрал в своем издании, «скорее крошки, что упали с его стола <...> потому что это – всего лишь уроки, соответствующие тому, что его ученики были способны понять и чего могли достичь, а не тому, что знал Учитель»¹.

Нужно заметить, что эта ситуация в целом типична для XVI–XVII веков: подавляющее большинство клавирных сочинений, дошедших до нас, представляют собой дидактический материал: профессионалам высокого уровня письменная фиксация музыки была не нужна, а многие из них и вовсе были слабовидящими или незрячими. Однако этот факт ничуть не умаляет исторического значения дошедших до нас образцов: предназначенные для будущих профессионалов, они тем более должны отражать нормативную практику того времени, например, охватывать самые распространенные жанры клавирной музыки.

С января 1548 года Кабесон числится уже исключительно на службе у принца Филиппа. С этого момента начинается еще одна страница его биографии – удивительная для слепого, но чрезвычайно показательная

¹ *Cabezón A. de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. P. 6.*

для придворного музыканта: сопровождение принца в путешествиях. Странствия королевской свиты были долгим и торжественным мероприятием. Монарх должен был напоминать о себе в разных концах своих обширных владений. В каждом городе, где останавливался Филипп, проводился прием, призванный продемонстрировать силу и богатство трона, и музыканты играли в этом не последнюю роль. В результате Антонио мог разлучаться с собственной семьей более чем на год и даже попросил годовой отпуск в 1555 году (просьба была удовлетворена), который провел в Авиле, где жили его жена и дети.

Вот примерный маршрут, проделанный Кабесоном вслед за принцем с 1548 по 1551 год¹:

1548

13 октября – отправление из Вальядолида;

2 ноября – погружение на корабль в Кастельо-де-Ампуриес (Барселона);

25 ноября – прибытие в Геную;

20 декабря – прибытие в Милан.

1549

7 января – отбытие из Милана.

За период до 1 марта было пройдено множество городов, среди которых: Кремона, Мантуя, Иннсбрук, Мюнхен, Гейдельберг, Люксембург, Намур и другие.

1 марта – прибытие в Брюссель. Пребывание в Брюсселе до конца июня.

С июля по конец октября свита принца посетила: Брюгге, Лилль, Роттердам, Гаагу, Амстердам, Утрехт и многие другие города.

10 ноября – возвращение в Брюссель. Пребывание в Брюсселе.

1550

4 июня – визит в Маастрихт;

7 июня – отправление в Аугсбург (через Аахен и Кёльн);

8 июля – прибытие в Аугсбург. Пребывание в Аугсбурге до 25 мая 1551 года.

1551

25 мая – отбытие из Аугсбурга в сторону Генуи.

12 июля – прибытие в Барселону.

Далее сухопутное возвращение в Вальядолид через Лериду, Сарагосу, Сорию, Бурго-де-Осма.

Как влияли на его творчество полученные в дороге музыкальные впечатления, и какой виделась музыка самого А. де Кабесона иноземцам? Многие исследователи неоднократно замечали, что «гастроли» Кабесона – немаловажный факт для истории западноевропейской музыки. Испанская

¹ Использованы материалы доклада А. Сеа Галана, сделанного в Паленсии в июле 2010 года на мастерклассе XIV Academia de Órgano Fray Joseph Echevarría.

клавирная школа, будучи на пике своего развития, оказывала влияние на музыку других стран. Так, в 1554 году принц отправляется в Англию для заключения брака с Марией Тюдор, и есть мнение, что этот визит изменил облик английской клавирной музыки: вариационная техника великого испанца дала толчок знаменитой школе английских вирджиналистов.

Другое возможное следствие влияния Кабесона – проникновение в Италию испанской цифровой нотации¹, описанной Х. Бермудо, которая, в частности, будет использована итальянцем Антонио Валенте в издании «*Intavolatura de cimbalo*» (1576). Известный музыковед В. Апель связывает употребление итальянцами испанской нотации с воздействием творчества Антонио де Кабесона на многих итальянских композиторов, в числе которых он называет Джованни де Мака, Джованни Марию Трабачи и Асканио Майоне². В любом случае, контакты Испании и Италии были в XVI веке самыми тесными.

Органная культура Ренессанса и барокко была в Испании явлением не только художественным, но и социальным, оказываясь неразрывно связанной с основными социальными институтами, церковью и королевским двором. Институты эти могли позволить себе значительные финансовые вливания в развитие органостроения, и здесь уже в водоворот органной жизни включались самые пытливые умы среди органных мастеров и самые талантливые представители прикладных искусств, создавая и совершенствуя испанский орган со всеми его отличительными чертами. Пришло время посмотреть поближе на его устройство.

¹ Подробнее испанская нотация будет рассмотрена в IV главе.

² Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1997. С. 79.

Глава II

ИСПАНСКОЕ ОРГАНОСТРОЕНИЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И БАРОККО

1. РАЗНОВИДНОСТИ ОРГАНА: ÓRGANO DE MANO, ÓRGANO DE MESA, REALEJO

Название «орган» объединяет под собой очень разные инструменты. Размеры их варьируются в широких пределах, а тембр сильно меняется в зависимости от характеристик труб, что позволяет выделить несколько разновидностей органа.

Начнем с небольших переносных органов. Если сегодня, говоря «орган», мы подразумеваем даже если и не очень большой, то скорее стационарный инструмент, в эпоху Средневековья, Ренессанса и раннего барокко в зависимости от ситуации в равной степени использовались органы-портативы и органы-позитивы. Переносные органы сами по себе фигурировали, разумеется, не только в Испании. Однако здесь такие инструменты и характер их использования приобрели свою специфику.

Обратимся к определению *органа-портатива* П. Уильямса: «Портатив – это название маленького переносного органа, снабженного парой мехов, управляемых левой рукой, который органист держал при помощи наплечного ремня и играл на нем правой рукой. Диапазон инструмента составлял не более двух октав, открытые трубы были сделаны из металла, количество их рядов достигало одного, двух, редко трех»¹. Также орган-портатив мог располагаться на коленях исполнителя.

Звучали портативы высоко в силу относительно небольшой длины труб. Несмотря на ограниченные возможности этого инструмента, связанные с тембром, а также с тем, что у исполнителя свободна только одна рука, у органов-портативов было одно преимущество перед большими органами: управляя мехом, можно было играть громче или тише.

В Испании такие органы назывались также «ручными» (*de mano*)². Игра на них сопровождала коронованных особ в многочисленных путешествиях, как мы это уже видели на примере встречи доньи Урраки. Органы-портативы богато представлены в испанской иконографии, например,

¹ Williams P. A New History of the Organ from the Greeks to the Present Day. London: Faber & Faber, 1980. P. 55.

² Сегодня, когда практика игры на портативах активно возрождается, в Испании наиболее распространено итальянское название *organetto*.

изображение такого инструмента встречается в «Cantigas de Santa María» («Песнопениях Девы Марии») Альфонса X Мудрого, составленных в последней трети XIII века (вторая часть редактировалась уже после смерти короля, во времена правления Санчо IV, 1284–1295, а по мнению органиста и исследователя Х.Э. Айарры, иллюстрации к «Cantigas...» могли быть созданы уже в XIV веке¹). Эта коллекция из 400 сопровождаемых иллюстрациями песнопений, посвященных Деве Марии, представляет собой один из величайших памятников искусства Средневековья. Некоторые из иллюстраций изображают самого короля, наблюдающего за процессом составления «Cantigas...», другие – музыкантов, в том числе и органиста.

В церковной практике органы-поративы также были распространены. В Испании звучание органа сопровождало, в частности, процессию на празднике Тела Господня – Корпус Кристи (Corpus Christi) – религиозное действо, имевшее огромное значение в жизни испанцев. Праздник Тела Господня, учрежденный в память установления Иисусом Христом таинства причастия, отмечается ежегодно в четверг после Троицы. Возник он в Льеже в 1247 году, и менее чем через двадцать лет, в 1264 году, папа Урбан IV объявил его общецерковным. В Испании праздник сделался очень популярным и отмечался (да и отмечается по сей день) особенно торжественно². К нему тщательно готовились: городские власти финансировали сооружение невероятных конструкций для шествия, а церкви заказывали или одалживали в более крупных приходах переносные органы.

Что именно играл орган-портатив, сопровождая королевскую рать или религиозную процессию, можно только догадываться. Репертуаром во время религиозных процессий наверняка служили григорианские песнопения и вариации на них. Описывая использование портатива в менестрельной культуре Европы, М.А. Сапонов делает акцент на виртуозной и импровизационной природе исполнительства: «Одноголосие этого инструмента и ровный светлый тембр его лабиальных³ трубок направляли творческие усилия менестреля на орнаментальные формы виртуозности, на выстраивание мелодических вариантов, пассажей-арабесок, на импровизирование подголосков в ансамблевой игре»⁴. Виртуозная орнаментика и расцветивание мелодической линии, о которых подробнее пойдет речь в третьей главе, имели особое значение для испанских музыкантов.

Что касается *позитива*, он представляет собой инструмент значительно большего размера, который обычно устанавливался на столе. С этим связано другое название такого органа в Испании – «настольный» (*de mesa*).

¹ Ayarra Jarne J.E. El órgano en Sevilla y su provincia. Sevilla: Caja San Fernando, 1978. P. 19.

² Подробнее об этом см.: Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.

³ Лабиальные трубы – разновидность органных труб, в которых принцип звукоизвлечения сходен с блок-флейтой: столб воздуха разбивается о «губу» (*lat. labio*).

⁴ Сапонов М.А. Менестрели. С. 151.

Если исполнитель на органе-портативе сам накачивал воздух в свой инструмент, то для игры на позитиве уже требовался помощник, который бы приводил в движение мехи, расположенные позади труб. Орган-позитив имел более протяженную клавиатуру по сравнению с органом-портативом, и обе руки исполнителя были свободны, а значит, музыкальные возможности позитива были уже несравнимо больше.

Один из таких инструментов хранится сегодня в Эскориале. Он относится к 80-м годам XVI века и, скорее всего, принадлежал дочери Филиппа II инфанте Изабелле Кларе Евгении (1566–1633). Орган обладает 38 клавишами и насчитывает четыре регистра, регистровые рукояти которых расположены по бокам – по две с каждой стороны. Позади труб размещены два меха.

Отдельная тема – строй испанских позитивов, которые, скорее всего, звучали квартой выше. В «Declaración ...» Х. Бермудо упоминает два вида органов: 14 пальмо¹ и 9,5 пальмо, звучащий квартой (*diatessaron*) выше². Фактически Бермудо рассказывает о существовании органов, которые мы по аналогии с современными духовыми инструментами могли бы назвать *in C* и *in F*. Но при этом важно, что он описывает практику, постепенно сходящую на нет в его время: большинство органов XVI века, по данным Л. Жамбу, строились уже *in C*³. В 1723 году Пабло Насарре в «Escuela música...» называет обычной высотой позитива 6,5 пальмо, то есть 4 фута⁴. Такой инструмент звучал на октаву выше большого органа, то есть также был *in C*.

Как бы то ни было, эта эволюция, возможно, косвенно отразила важнейший процесс – стремление музыкантов (осознанное или нет) к установлению абсолютной высоты звука (далее будут приведены и другие тому доказательства). В XVIII веке уже более естественным было построить позитив так, чтобы нота «до» звучала на октаву выше, а не на кварту. На практике это означало, что при нажатии клавиши «до» на разных органах раздавались звуки более-менее сопоставимой высоты⁵ или их октавные версии. Эта ситуация, в отличие от органов *in F*, совершенно естественна для музыкантов наших дней.

В испанских документах и трактатах часто фигурирует название *realejo* (*realejo*). Из описаний следует, что это небольшой переносной инструмент,

¹ Пальмо (*palmo*) – старинная испанская мера длины, составляющая около 20 см.

² Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. P. 86.

³ Jambou L. Órgano. P. 157.

⁴ В современном органостроении принято измерять длину труб в футах и в названии того или иного регистра указывать длину его самой низкой трубы «до», например, *Principal 8'* или *Rohrflöte 4'* и т.д. Основным считается восьмифутовый регистр: при нажатии на современном большом органе, например, до первой октавы, звучит именно эта нота. Четырехфутовый регистр будет звучать на октаву выше, двухфутовый – на две октавы выше. Шестнадцатифутовый – на октаву ниже, и т.д.

⁵ Бермудо указывает на длину трубы 14 пальмо, стандартом же станет 13 пальмо. Однако нужно помнить о том, что длина самого пальмо колебалась от региона к региону.

использовавшийся также в учебных целях. Но уточнить более конкретные его параметры оказывается неожиданно трудно. Возникают два основных вопроса: во-первых, был ли реалехо портативом, позитивом или же это название могло относиться к обеим разновидностям органа, и, во-вторых, какова же диспозиция инструмента, точнее, обязательно ли наличие в ней язычкового регистра?

Последний вопрос связан с распространенной версией, согласно которой слово «реалехо» происходит от названия регистра *regalía* – на это указывает, например, «Испанская универсальная иллюстрированная энциклопедия»¹. *Regalía* – язычковый регистр² с коротким раструбом. Такой регистр имеет специфический резкий тембр, зато требует небольших затрат воздуха. Однако обращение к более ранним справочным изданиям опровергает версию обязательного наличие его в реалехо.

Автор известного толкового словаря эпохи барокко «*Tesoro de la lengua castellana o española*» (1611) Себастьян де Коваррубиас дает следующее определение: «Реалехо – маленький орган без педали, изобретенный, чтобы играть в королевских дворцах, откуда и происходит его имя»³. То есть *realejo* – производное от *real*, «королевский», а вовсе не от *regalía*. Определение из «*Tesoro...*» перекочевало и в испанскую энциклопедию XVIII века «*Diccionario de Autoridades*» со ссылкой на Коваррубиаса⁴.

Следует подчеркнуть, что даже если реалехо и впрямь были изобретены для услаждения королевского слуха, это вовсе не значит, что их применение ограничивалось светской сферой: в документах из церковных архивов это слово встречается не реже.

«*Escuela música...*» П. Нассаре только запутывает ситуацию: он говорит о маленьком органе, называемом обычно «реалехо или портативом». При этом похоже, что определение *portátil* он применяет к любому не стационарному органу, поскольку диспозиция, которую он приводит, вряд ли принадлежит органу-портативу: 8', 4', 2' и трех- или четырехрядная микстура (регистр, о котором пойдет речь ниже)⁵.

Судя по всему, слово «реалехо» могло относиться как к позитивам, так и к портативам, и обращение к доступным историческим фактам не противоречит этому выводу. Например, известно, что в 1493 году собор Толедо заказывает реалехо для игры во время шествия на праздник Тела Христова. Логичнее всего предположить, что этот инструмент был портативом, однако справедливости ради стоит заметить, что во время процессий могли использоваться и позитивы, помещенные на повозку.

¹ Órgano // *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*. Vol. 40. Madrid: Espasa-Calpe D.L., 1981. P. 334.

² Еще один тип органных регистров. В трубах язычковых регистров расположен язычок, который колеблется при поступлении воздуха в трубу. Принцип звукоизвлечения близок аккордеону или баяну.

³ Covarrubias S. de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: por Luis Sanchez, 1611. P. 1249.

⁴ *Diccionario de Autoridades*. O – R. Madrid: Francisco del Hierro, 1737. P. 503.

⁵ Órgano. P. 334.

Помимо этого, не будем забывать, что реалехо использовались для обучения мальчиков-певчих игре на органе. Так, капитул собора Бургоса 17 октября 1534 года постановил приобрести реалехо для этих целей, «если они будут стоить не дороже 50 дукатов»¹. Вряд ли детей учили играть именно на портативах, здесь скорее речь идет о позитиве.

В довершение ко всему вышесказанному заметим, что в испанских органостроительных контрактах встречается слово *organillo*², то есть «органчик». Так, например, «Испанская универсальная иллюстрированная энциклопедия» называет упомянутый позитив из Эскориала. В 1604 году мастер Мельчор де Миранда создает *organillo* для некоего Диего де Лодена³, и в этом случае речь, вероятно, тоже идет о позитиве. Скорее всего, мастера и заказчики эпохи Ренессанса и барокко просто хотели подчеркнуть небольшие размеры инструмента.

И конечно, в Испании эпохи Возрождения и барокко строились большие церковные органы, об особенностях которых и пойдет речь далее.

2. БОЛЬШОЙ ОРГАН: ТЕХНИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

2.1. Расположение большого органа

Расположение органа в испанских церквях было тесно связано с католическим богослужебным ритуалом. Как и в других католических странах, хор, поющий на службе, состоял из профессионалов-клириков, и это определяло место, где мог находиться инструмент. С одной стороны, орган должен был располагаться достаточно близко к хору, с другой – органист следил за ходом службы, а значит, алтарная часть храма должна была просматриваться. И, наконец, если органов было два, органисты должны были координировать свои действия, поэтому инструменты не могли находиться далеко друг от друга.

Долгое время чисто акустический фактор просто-напросто не учитывается: хору монахов, сидящему возле органа, в любом случае было бы все слышно. Подобное отношение подтверждается историческими свидетельствами. Так, Хуан Баутиста де Варгас строит в 1576 году орган для церкви в Вильярехо-де-Сальванес (Мадрид) по заказу братства Сан Николас. Между священником церкви и братством возникают споры о расположении инструмента, которые они просят разрешить органостроителю. Однако тот решает не вступать в спор и высказывает лишь

¹ Rubio S. Historia de la música española. Vol. 2: Desde el «ars nova» hasta 1600. P. 41.

² Суффикс «-illo» в испанском языке придает слову значение «маленький», с чем мы еще столкнемся в названиях испанских органных регистров.

³ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 137.

одно пожелание, удивительное для наших дней: орган следует расположить «высоко, чтобы влага его не достигала, и он лучше сохранялся»¹.

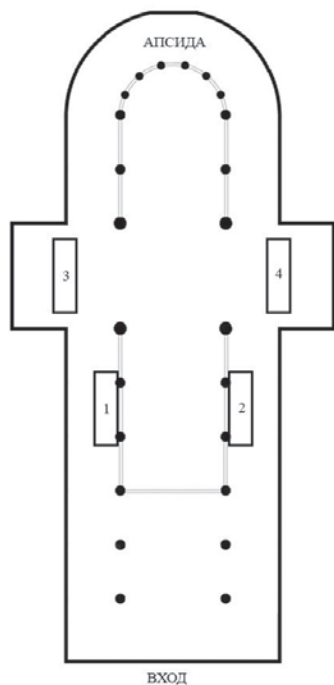
На илл. 2 представлены варианты размещения органов в больших церквях и соборах. Наиболее распространенным было расположение двух органов (или, если одного, то слева от алтаря – Сторона Евангелия) друг напротив друга между колоннами центрального нефа, по сторонам помещения для хора, которое с XVI века в Испании представляло собой отгороженный участок центрального нефа. Каждый из органов имел два фасада: направленный наружу, в боковой неф, и направленный внутрь, в центральный неф, к хору. Помещение для хора было отгорожено с трех сторон. Сторона же, обращенная к абсиде, была закрыта решеткой, поэтому и хористы, и органист видели происходящее в алтарной части.

Подобное расположение при всем своем удобстве вызвало массу проблем. Места для установки виндлады² (резервуара, в котором воздух распределяется по трубам) второго мануала над виндладой первого, как это часто делалось в других странах, не было. Поэтому в Испании либо строили одномануальные органы, либо виндлада побочного мануала располагалась за спиной органиста (аналог немецкого *Rückpositiv*), либо приходилось прибегать к оригинальным конструктивным решениям, например виндлада побочного мануала ставилась на том же уровне, что и виндлада главного, параллельно ему. Не было места и для больших мехов. Возможно, именно это мешало развитию педальной клавиатуры в Испании: и воздуха, и места для длинных труб низких регистров было недостаточно.

На илл. 3 можно увидеть расположенные друг напротив друга органы собора Куэнки.

Еще один вариант расположения инструмента в большой церкви – установка органа не в центральном нефе, а в трансепте. В случае наличия двух органов они также располагались друг напротив друга. Основным условием была небольшая глубина трансепта, иначе орган оказывался слишком далеко от хора. Это расположение, как указывает Х.А. де ла Лама, было характерным для органов XVI века³, в дальнейшем же от него постепенно от-

казываются. В качестве примеров можно вспомнить орган *El Emperador* («Император») в соборе Толедо или орган собора Барселоны.



Илл. 2. Расположение органов в центральном нефе (1, 2) и трансепте (3, 4)

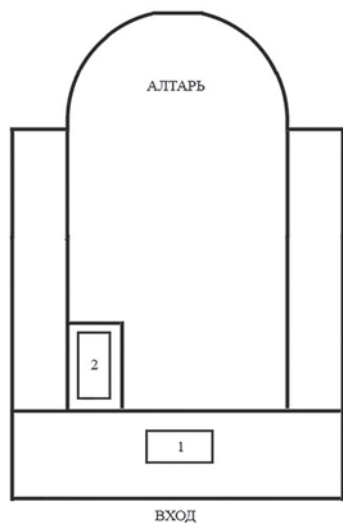
¹ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 96.

² Так как самостоятельного типа русского органа исторически не сложилось, отечественная органная терминология была заимствована из других культур, преимущественно немецкой. Укоренившийся в отечественной литературе немецкий термин *Windlade* происходит от нем. *Wind* – ветер, дуть – и *Lade* – ящик.

³ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995. P. 112.



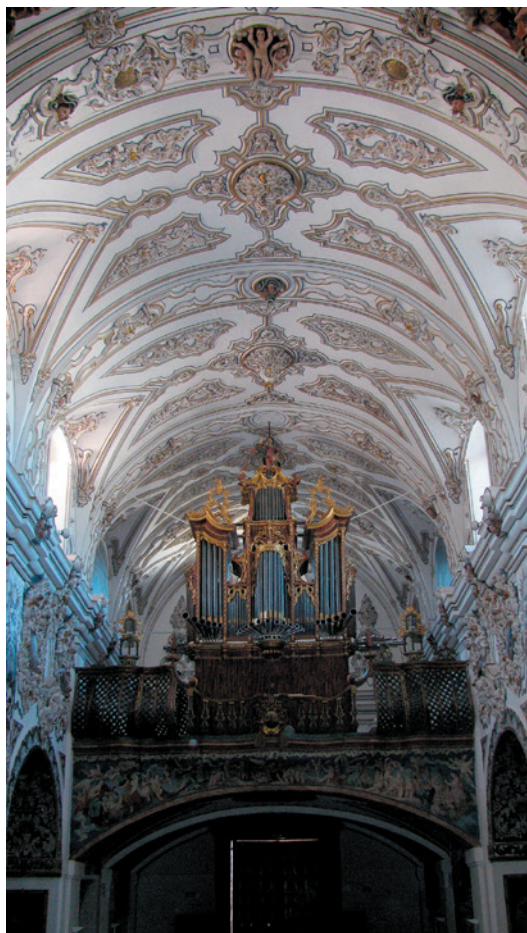
Илл. 3. Органы собора Куэнки, расположенные друг напротив друга



Что же касается небольших церквей, пространство которых не делится на нефы, то хор в них находится на балконе над входом. На илл. 4 обозначены два основных варианта расположения органа в этом случае: непосредственно напротив алтаря или слева, на примыкающей к хорам трибуне.

Примером первого варианта может служить орган в церкви Лимпия Консепсьон де Нуэстра Сеньора в Эсике (Кордоба), некогда являвшейся частью кармелитского монастыря (илл. 5). Ко второму варианту относится упоминавшийся выше орган из Кастаньо-де-Робледо (илл. 6).

Илл. 4. Расположение органа на хорах (1) или примыкающей к ним трибуне (2)



Илл. 5. Орган в церкви Лимпия Консепсьон де Нуэстра Сеньора. Эсиха, Кордова

Илл. 6. Орган в церкви Сантьяго в Кастаньо-де-Робledo, Уэльва



2.2. ОБЩИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНСТРУМЕНТА

Орган – сложный по устройству инструмент, включающий множество составляющих. Основными являются: мехи (механизм нагнетания воздуха), виндлада, трубы, пульт (ручные и ножная клавиатура, рукояти для включения и выключения регистров) и корпус, объединяющий все перечисленное.

Все эти части органа получили в испанском языке свои названия. Так, резервуар, распределяющий воздух по трубам, носил здесь имя «секрето» (*secreto*) – тайник – или «арко де вьенто» (*arco de viento*) – ящик с ветром, что соответствует знакомому российскому читателю термину «виндлада».

Для обозначения органной трубы в Испании эпохи Ренессанса и барокко использовалось слово *saño*. Оно часто встречается в контрактах органостроителей при описании многорядных регистров – то есть таких, где нажатие одной клавиши приводит в действие сразу несколько труб,

сливающихся в один тембр. Например, в Толедо в 1638 году мастер обязуется построить орган с четырехрядным *Çinbala*: «Una çinbala 4 саños por punto»¹, то есть «по 4 трубы на ноту».

Корпус органа называли просто «ящиком» (*caja*) или «мебелью» (*mueble*). (Также слово *caja* входит в состав таких понятий как *caja de ecos* или *caja expresiva*, к которым мы еще вернемся.)

Количество мануалов колебалось от одного до трех (в исключительных случаях пяти) и зависело от региональных особенностей испанского органостроения, однако чаще всего их было один или два. Главный мануал, обладавший более мощным звучанием, мог называться: *órgano principal*, *órgano mayor*, *órgano grande* (главный, больший, большой). Побочный, содержащий более тихие регистры, носил имя «кадерета» (*cadereta*). Само слово в переводе с каталанского означает «стул», поскольку виндлада этого мануала была расположена позади органиста, подобно спинке стула². Неслучайно, другое название кадереты – *órgano de espaldas*, буквально «спинной орган».

Главный мануал был верхним, побочный – нижним: поскольку виндлада побочного мануала располагалась за спиной органиста, трактуру к ней легче было подвести снизу, под ногами органиста.

Исторически возникновение двухмануальных органов было, по сути, присоединением к большому органу другого – поменьше, органа-позитива (в Германии и Франции побочные мануалы так и называются с давних времен и по сей день – *Positiv* и *Positif* соответственно). Из трактата Х. Бермудо мы уже знаем, что меньшими по размеру были органы, звучавшие квартой выше. Так и два мануала органов в эпоху Раннего Ренессанса могли звучать на разной высоте, и чаще всего разница составляла именно кварту.

Эта тенденция сохраняется достаточно долго. Так, Маэсе Хорхе, строя орган в соборе Севильи в 1579 году, пишет: «Первый тон, который играется на основном мануале, начиная с ре, на кадерете следует играть, начиная с соль»³.

Но в целом со второй половины XVI века уже проявляется стремление к унификации высоты звучания мануалов. По контрактам органостроителей видно, что одной из самых популярных мер, применявшихся к инструментам в первой половине XVII столетия, было приведение обоих мануалов *in C*. Так, в 1612 году Гаудиосо де Лупе, сын знаменитого мастера Гийома де Лупе, совершившего переворот в испанском органостроении, подписывает подобный контракт с собором Сарагосы.

Чисто технически этот вопрос решался путем установки недостающих (низких) труб на виндладу мануала, звучавшего выше. В 1641 году

¹ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. II. P. 69.

² Blancafort G. Arquitectura del órgano // El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987. P. 19.

³ Ayarra Jarne J.E. Organos barrocos en Sevilla. P. 164.

Франческ Гальтайрес, работая над органом церкви Санта Мария дель Пино в Барселоне, напишет: «Во-первых, орган¹ и кадерета настроены в *tono accidental* на малую терцию, и чтобы привести его к *tono natural*, нужно сделать еще два канала»². То есть главный мануал звучал *in C*, побочный – терцией выше, следовательно, ему не хватало труб *C* и *D*³.

Клавиши изготавливались из разных сортов дерева и кости. До XVII века в документах чаще всего фигурирует самшит, реже – сосна. С XVII столетия в качестве своеобразной нормы устанавливается изготовление белых клавиш из кости, черных – из эбенового дерева⁴. Чем дороже было оформление инструмента в целом, тем богаче было и оформление клавиатуры. Так, перестраивая орган в соборе Памплоны (1740), Матиас Руэда де Маньеру обязуется изготовить новую клавиатуру, сделав белые клавиши из слоновой кости, а черные – из эбенового дерева или ореха с костяной инкрустацией⁵. Различные варианты инкрустаций показаны на илл. 7–11.

Илл. 7. Клавиатура органа в церкви Сан Себастьян. Антекера, Малага



Илл. 8. Орган Нового собора. Саламанка. 1743



¹ Здесь – главный мануал.

² Lata J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. P. 81.

³ Звуки *Cis* и *Es* в органах этого времени чаще всего отсутствуют (об этом явлении, известном как «короткая октава», пойдет речь ниже).

⁴ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. I. P. 117.

⁵ Sagaseta Ariztegui A., Tabernas Tompes L. Órganos de Navarra. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985. P. 268.



Илл. 9. Орган
в церкви Сан Иполито.
Кордоба. 1735



Илл. 10. Орган
в монастыре
Лос Херонимос.
Гранада. 1727



Илл. 11. Орган
в церкви Сан Педро.
Тордесильяс,
Вальядолид. 1714

При том что исключения, конечно, встречаются (например орган в церкви Сан Себастьян в Антекере, Малага), белые клавиши в большинстве органов соответствуют белым клавишам современного фортепиано, черные – черным.

Диапазон клавиатур составлял около четырех октав, начиная с до большой октавы¹. Так было не всегда, хотя уже в 1482 году испанский теоретик

¹ Будем использовать принятые среди отечественных музыкантов обозначения октав.

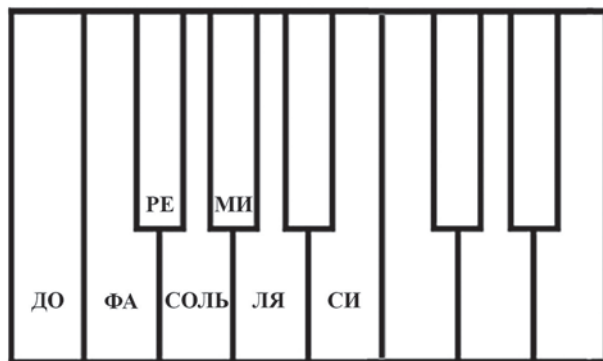
Испанцы считали октавы иначе, и об этом будет подробнее сказано в четвертой главе.

Бамтоломе Рамос де Пареха в трактате «De musica practica» («О музыкальной практике») пишет, что только у испанских инструментов клавиатура начинается с «до», и тем самым дает понять, что старая практика начинать отсчет с «фа» на полуострове уходит в прошлое. Но в испанской цифровой нотации остался ее след: нота «фа» обозначается цифрой 1. По той же причине органостроители, помечая, к какой клавише относится каждая из труб, писали на трубе, издававшей до большой октавы, цифру 5.

Кажется невероятным, но даже в 1626 году Франсиско Корреа де Араухо вспоминает об органах, начинающихся с «фа». В комментариях к вариациям на тему «Guárdame las vacas» он говорит: «Они [вариации] написаны для старинных органов, у которых первой нотой был *fefaut*»¹ (то есть «фа»). В самом деле, тема «Guárdame las vacas» встречается еще в сборниках XVI века – у композиторов-виуэлистов и основоположника испанской органной школы Антонио де Кабесона.

Как и в других странах, в Испании в ходу была так называемая «короткая октава» (*octava corta*). В целях экономии места в самой нижней октаве отсутствовали наименее употребительные ноты – до-диез, ми-бемоль, фа-диез и соль-диез (трубы, издающие наиболее низкие звуки, обладают наибольшим размером, таким образом, отказавшись от четырех басовых труб во всех регистрах, можно было действительно сделать инструмент компактнее). Одновременно сокращалось и число клавиш: до занимала место ми, которая, в свою очередь, занимала место соль-диеза; ре становилось на место фа-диеза. Клавиши же, предназначенные обычно для до, до-диеза, ре и ми-бемоля, в этой октаве просто отсутствовали. На илл. 12 показана схема расположения звуков в короткой октаве.

Илл. 12. Расположение нот в короткой октаве



Каждый исполнитель, активно изучающий испанский репертуар XVI–XVII веков, довольно скоро обнаружит, что ряд произведений сыграть на инструменте без короткой октавы невозможно, не прибегая к переделкам, которые не всегда проходят бесследно. Так, например, в Тьенто № 2

¹ Correa de Arauxo F. Libro de tintos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica. Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626. Fol. 189 v.

Ф. Корреа де Араухо придется отказаться от эффектной каденции с противодвижением в крайних голосах и погружением баса в очень низкий регистр (илл. 13). (Возможный выход для органиста наших дней – применить копулы и взять этот бас ногами.)



Илл. 13. Ф. Корреа де Араухо. *Тьенто* № 2

Диапазон органной клавиатуры расширился на протяжении двух с половиной веков. Стандартным решением для XVI столетия была клавиатура из 42 клавиш (до ля второй октавы с учетом *octava corta*), хотя встречались и клавиатуры из 45 клавиш. Один из первых примеров – орган Гонсальво де Кордобы (1522) в Сарагосе. Во второй половине века можно обнаружить еще несколько подобных инструментов. И на протяжении XVII века все больше мастеров выбирают клавиатуры из 45 клавиш.

В XVIII столетии 45 клавиш уже становятся нормой, и одним из самых распространенных изменений, вносившихся в старые органы, было увеличение количества клавиш, число которых постепенно доходит до 48. Начинает исчезать и короткая октава. Один из первых шагов в этом направлении – орган в соборе Теруэля (Арагон), построенный в 1685 году. Черные клавиши до-диез и ми-бемоль в нижней октаве пока отсутствуют, но снизу добавлены белые клавиши для нот до и ре, а ми, фа-диез и соль-диез возвращены на свое законное место.

К середине XVIII века органы с клавиатурой в четыре полных октавы уже не редкость (орган Педро Либорны Эчеваррии-сына в соборе Саламанки, 1742; орган Леонардо Фернандеса Давилы в соборе Гранады, 1744; орган Хуана Руиса Фреснеды в соборе Куэнки и т.д.). Начиная же со второй половины столетия диапазон испанских органов доходит до ре третьей октавы (51 клавиша), и именно таковыми окажутся крупнейшие проекты века: орган Хорхе Боска в Паласио Реаль (1778) и орган Хулиана де ла Ордена в соборе Малаги (1783). Показателем того, что к концу XVIII века клавиатуры такой протяженности становятся чем-то обычным, служит объявление в прессе, данное в «Gazeta de Madrid»¹ в 1791 году: органый мастер Томас Рисуэньо сдает в аренду портативы с 51 клавишей².

Педальная клавиатура в испанском органе XVI–XVIII веков, как и во всех европейских школах этого времени, за исключением Северной Германии, была слабо развита. Клавиши заменяли короткие рычаги или кнопки-штыри, и единственная функция, которую могла выполнять

¹ Ежедневная газета, выпускавшаяся испанским правительством, предшественник сегодняшнего «Boletín Oficial del Estado».

² Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. Pp. 150–156.

такая педаль, – дублирование отдельных басовых нот на октаву ниже (см. илл. 14–16). Удивительно лишь то, что в таком виде педаль просуществовала в Испании вплоть до XIX века, в то время как и в Германии, и во Франции педаль давно уже приблизилась к современной форме.

Отчасти отказ от развития педальной клавиатуры может объясняться, как было замечено выше, типичным расположением испанских органов: места для длинных низких труб не хватало. Но, возможно, виной тому была и общая стилевая направленность испанской музыки, сохраняющей связи с эпохой Ренессанса на протяжении долгого времени. Впрочем, нельзя с уверенностью сказать, что являлось причиной, а что – следствием.

Илл. 14. Орган
церкви Сан Педро.
Тордесильяс,
Вальядолид. 1714



Илл. 15. Орган
в монастыре
Сан Херонимо.
Гранада. 1727





Илл. 16. Орган
церкви Сан Педро
и Сан Пабло. Гранада.
1779

Педальная клавиатура в Испании носила название «контрас» – *contras*, что, в свою очередь, происходило от *contrabajo* – «контрабас». Тесситура ее составляла 16, реже 8 футов (26 или 13 пальмо соответственно). Словарь «Diccionario de Autoridades» в 1729 году дает следующее определение контрас: «Самые низкие ноты органа, квадратные полые трубы, сделанные из досок <...> Те из них, которые в длину составляют 13 [пальмо], звучат в унисон с Flautado¹, а те, [которые в длину составляют] 26 [пальмо], звучат октавой ниже»². Необходимо подчеркнуть наличие отдельных труб, к которым присоединялась педаль, вопреки встречающемуся мнению, что педаль испанского органа была «подвесной», то есть присоединялась к трубам мануальных регистров.

Типичный тембр испанской педальной клавиатуры – мягкий и глубокий, поскольку это деревянные закрытые лабиальные трубы. То, что трубы были закрытыми, также позволяло экономить место, сократив их длину: закрытые трубы звучат на октаву ниже аналогичных открытых.

Но, разумеется, несмотря на то, что в 1729 году регистр педали описывается как лабиальный и однорядный, в XVIII веке можно найти достаточное количество исключений, таких как педальные язычковые регистры (*Trompeta* в органах Педро Либорны Эчеваррии в соборах Толедо, 1699, и Сеговии, 1700; в Эскориале, 1702) или четырехфутовые (6,5 пальмо) регистры (орган Хулиана де да Ордена в соборе Бурго-де-Осма)³.

Ярко расписанные педальные трубы хорошо видны на фасаде органа церкви Сан Андрес в Каррион-де-лос-Кондес, Паленсия (илл. 17, 18). Корпус инструмента относится к 1776 году⁴.

Как видно по представленным фотографиям, диапазон испанской педальной клавиатуры не превышал октавы. Черные клавиши часто отсутствовали или же ограничивались самой употребительной – си-бемолем.

Попытки сделать педальную клавиатуру, охватывающую 12 полутонов, начинают предприниматься довольно рано, но, как ни странно, далеко не

¹ То есть базовым принципом.

² Diccionario de Autoridades. Pp. 558–559.

³ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. Pp. 173–174.

⁴ Сегодня внутри его заключен орган немецкого типа (2001 год, мастерская Hnos. Desmottes).



Илл. 17. Орган церкви
Сан Андрес.
Каррион-де-лос
Кондес, Паленсия,
1776



Илл. 18. Орган церкви
Сан Андрес.
Каррион-де-лос
Кондес
Трубы с росписью

всегда такие новшества приветствовались. Так, в 1549 году в уникальном органе собора Толедо *El Emperador* мастера Хуан Гайтан и Гонсало де Кордоба установили 12-звучную педаль. Приемщики органа, некие Франсиско Гомес и Лойс Альберто, отнеслись к этому нововведению негативно, заметив, что «семи контраст хватает для любой музыки, которая только существует и будет когда-либо существовать»¹.

Один из важных механизмов управления органом – копулы. Благодаря им, нажимая клавиши одного мануала (или педали), можно задействовать трубы регистров, относящихся к другому мануалу. Это позволяет получать новые сочетания регистров, увеличивать мощность звучания инструмента. Но копулы крайне нехарактерны для испанского барочного органа. Первый случай их использования встречается лишь в последней трети XVIII века – копула третьего мануала ко второму в органе Хорхе Боска в Паласио Реаль в Мадриде. Да и после этого они еще долго не входят в употребление у испанских органостроителей – вплоть до 70-х годов XIX века, когда знаменитые мастера Педро Рокес и Мариано Тафаль стали специально заниматься этим вопросом.

Испанский исследователь Х.А. де ла Лама с истинным патриотизмом объясняет причину такого избегания. «Каждая виндлада и каждый мануал сам по себе, – замечает он, – это целый орган, независимый и обладающий

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. P. 171.

своим собственным характером. Испанский орган – источник контрастов. Копуляции разрушают контрасты, присущие нашему барочному органу, смешивая на одном мануале регистры, относящиеся к разным. Каждый мануал в Испании имеет свое лицо и <...> нужно не соединять регистры, принадлежащие к разным мануалам, а создавать диалог между ними»¹. Правда тут же выясняется, что не одни лишь эстетические причины тому виной: «В силу объема мехов и ширины тоновых каналов система воздухоподачи не могла обеспечить *tutti*, как в романтическом органе <...> Устройство мехов и виндлады не только автоматически исключает соединение мануалов, которым начинает не хватать воздуха, более того – при использовании копул исчезла бы традиционная для испанских клавиатур мягкость»².

Таковы общие для большинства испанских органов позднего Ренессанса и барокко характеристики. Но если даже сегодня регионы сравнительно небольшой страны Испании обладают яркой индивидуальностью, что же говорить о более ранней эпохе?

Луи Жамбу выделяет два направления органостроения, историю которых можно проследить примерно с XV века: каталонско-валенсийское и кастильское³. Последнее, в конце концов, одержало верх в соперничестве за влияние на полуострове.

2.3. Каталонско-валенсийская и кастильская школы органостроения

Каталонско-валенсийская школа является исторически первой. В Каталонии находится упомянутый выше город Тона, где впервые в Испании зафиксировано нахождение органа в храме, да и в целом, если выстроить в одну линию даты появления органов в церквах, восточное побережье имеет приоритет. Уже в XII веке регулярно встречаются упоминания об органе в каталонских соборах, в то время как остается еще около ста лет до того, как появятся сведения о церковных органах в городах Кастилии. Однако, окрепнув, именно Кастилия стала в XVI и XVII веках родиной новых идей и импульсов, и хитроумные инженерные решения, определившие облик барочного испанского органа, родились именно там.

Высший расцвет каталонско-валенсийской школы связан с великолепными работами крупного органостроителя Антонио Льоренса: постройкой органа в соборе Лериды (1623) и перестройкой органа в соборе Валенсии (1631). Позднее соперничать с кастильскими изобретениями было уже невозможно. Школа начинает терять силу, а спустя еще полвека

¹ Lama J.A. *de la*. Registros de adorno // El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano. P. 34.

² Ibid.

³ Jambou L. *Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII*. Vol. 1.

и отличительные черты, принимая, в конце концов, нововведения соседей.

Рассмотрим обе органные школы Испании, учитывая несколько факторов. Прежде всего, это *территория*, на которую распространялось их влияние, и основные *центры* органостроения. С ними напрямую связан второй важный фактор – *иностранные влияния*. Как уже говорилось, путь испанского органостроения к расцвету начался с работы в Испании иностранных мастеров, которые передавали свой опыт местным органостроителям. Следовательно, та или иная региональная традиция неслала на себе отпечаток органного искусства тех или иных европейских стран. Безусловно, в дальнейшем мастера каждой из школ развивали свой тип инструмента, поэтому необходимо будет остановиться на различиях в *конструкции инструментов*, принадлежащих каждому из направлений.

Каталонско-валенсийская школа охватывает территорию восточного побережья полуострова – графства Каталонии, королевство Валенсия, королевство Арагон – и Балеарские острова (все перечисленные земли подчинялись Арагону). Здесь можно выделить три города-центра: Барселона, Валенсия и Сарагоса. Вокруг них как непосредственно в столицах, так и в близлежащих населенных пунктах собираются лучшие органостроители. Эти города по-разному связаны между собой и с кастильским направлением.

Сарагоса относится к королевству Арагон и занимает особое место в истории каталонско-валенсийского органостроения, поскольку находится на стыке двух школ. По сравнению с мастерами остальных двух центров, сарагосские органостроители оказываются более легкими на подъем. Крупные арагонские мастера второй половины XV века строили органы как собственно в Арагоне, так и в Каталонии. А с конца XV века органостроители из Сарагосы, включая иностранцев, работавших в этом регионе, регулярно появляются в кастильских городах. Это объяснялось большей на тот момент развитостью органостроения в восточной половине полуострова. Пока Кастилии не хватало своих профессионалов, восточное побережье могло себе позволить ими «поделиться», и Арагон, находившийся ближе всего к Кастилии, брал на себя эту задачу. А с первых годов XVI века Арагон отделяется от каталонской школы и примыкает к кастильскому направлению¹.

Если Сарагоса активно участвовала в разработке кастильских инструментов, то находящиеся дальше от культурных центров Кастилии Барселона и Валенсия были более закрыты и именно они продолжили совершенствовать уже зрелый каталонский орган. Эти центры были самодостаточны, и эпизодическое присутствие в середине XVI века на побережье, например, толедских органостроителей ничего по большому счету не меняло. В Барселоне и Валенсии работали в основном каталонские и валенсийские мастера, не принимавшие новые веяния, исходившие от Кастилии. Перемещения органостроителей из Барселоны и Валенсии

¹ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 11.

происходили, в основном, по средиземноморскому побережью. Так, например, тот же Антонио Льюренс прошел вдоль побережья от Руссильона (сегодня – Франция) до Валенсии.

У кого же перенимали знания каталонско-валенсийские мастера? В течение XV века восточная часть полуострова радушно принимала органистов немецкого происхождения, и некоторые из них сыграли далеко не последнюю роль в формировании каталонско-валенсийского органа. Однако в течение второй трети XVI века немецких органостроителей вытесняют фламандские и французские мастера¹. Важнейшие органы в Барселоне были построены мастерами франко-фламандского происхождения. Так, Педро Фламенк, выходец из Фландрии, вместе с Ферменом Гранойе, происходившим из Франции, и Педро Аррабасой установил органы в соборе Барселоны (1538–1540) и церкви Нуэстра Сеньора дель Пино (1540)².

Каталонско-валенсийский орган представляет собой действительно большой инструмент. Уже в XIV веке здесь строятся органы, состоящие из нескольких мануалов: двух (собор Таррагоны, 1482), трех (соборы Барселоны, 1459; Лериды, 1483; Сарагосы, 1469) и даже пяти (Валенсия, 1460) клавиатур.

При этом количество регистров на каждой из них не было большим. Так, некие братья Пратс в 1483 году построили в соборе Валенсии орган из двух мануалов – по три регистра каждый³. Выделение из блокверка – органа, в котором все имеющиеся регистры звучали сразу, – отдельных регистров исторически выпало в Испании именно на долю каталонско-валенсийского направления. Оно шло по пути противопоставления сольного тембра звучанию органа целиком. Следовательно, некоторые регистровые рукояти были рассчитаны именно на включение нескольких рядов труб сразу. Таким образом, если орган, подобный инструменту братьев Пратс, насчитывал шесть регистров, это не означало, что весь орган состоял из шести рядов труб. Некоторые или все регистры могли быть многорядными.

Что касается устройства побочного мануала, для каталонских органов характерно наличие кадереты. Установить дату ее появления трудно ввиду малого количества сохранившихся документов до 1500 года. Вероятно, это конец XV – начало XVI века⁴.

Отличительной особенностью диспозиции каталонско-валенсийского органа является опора на звучание лабиальных регистров. Язычковые регистры появились здесь на 100 лет позже, чем в Кастилии, и не отличались разнообразием по сравнению с кастильским органостроением, особенно в его поздний период.

Между тем к XVII столетию Кастилия стремительно набирает мощь, и не только в области искусства. По данным, приводимым Л. Жамбу, к 1600 году

¹ *Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 15.*

² *Ibid. P. 16.*

³ *Ibid. Pp. 11–12.*

⁴ *Jambou L. Órgano. P. 158.*

все население Пиренейского полуострова насчитывало 11 347 000 жителей, из которых 8 489 000 принадлежали к Кастилии¹. Кастилия превосходила Арагон по численности населения и территории в три раза, и это также было залогом успешного развития региона. Начало XVII века – время расцвета в этом королевстве всех областей жизни.

С точки зрения органостроения Л. Жамбу делит кастильскую школу на четыре зоны: Толедо; Старая Кастилия: Бургос – Вальядолид; юг – Андалусия и Эстремадура; север – Наварра и Страна Басков. Однако перемещения органистов кастильской школы из города в город были гораздо более активны, чем в Каталонии, поэтому перечисленные регионы очень тесно взаимодействовали между собой.

Толедо отличается тем, что самые знаменитые мастера из этого города были «оседлыми». Главные толедские органостроители делали свои инструменты в основном для Толедо. Но и остальным не приходилось долго самим искать работу в других городах, напротив, именно сюда стекались заказчики из других епископств: Авилы, Сигуэнсы, Куэнки.

Намного подвижнее толедцев были мастера из Вальядолида, активно работавшие за пределами области – например в Авиле и Саламанке. Кроме того, город сотрудничал с мастерами из других регионов: в 1558 году Вальядолид радушно принял выходца с севера Испании Мануэля Марина, который стал одним из самых известных мастеров региона². Похожая ситуация складывалась и в Бургосе, влияние которого распространялось на Леон, Саламанку, Авилу, Сеговию, Сигуэнсу.

Органную культуру Андалусии не без оснований называют одной из самых развитых. Центром здесь была Севилья, а точнее – Севильский собор, построенный в 1506 году на месте разрушенной мусульманской мечети. Именно с Андалусией связаны важнейшие испанские трактаты: «Declaración...» Хуана Бермудо издан в Осуне (Севилья), автор «Facultad Orgánica» Франсиско Корреа де Араухо сам родом из Севильи. В севильском соборе работал органист Франсиско Пераса, о роли которого в истории испанской органной музыки еще пойдет речь. Севилья, как мы увидим позже, стремительно перенимала новации, возникавшие в центре полуострова.

Настоящим феноменом испанского органостроения стала во второй половине XVII века Наварра. Эффект был ошеломляющим: мастера из сравнительно небольшого региона, такие как Хосе де Эчеваррия, Доминго де Агирре, Доминдо де Мендоса, Хуан де Андусэа, за пару десятилетий произвели настоящую революцию в испанском органостроении, определив дальнейший облик барочного испанского органа. Без преувеличения блестящие изобретения мастеров из Наварры будут описаны далее.

Забегая вперед, скажем, что к началу XVII века по различным причинам, в том числе и политическим, акцент в центральном регионе начинает

¹ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 18.

² Ibid. Pp. 20–21.

смещаться с Толедо на Мадрид. Далее роль этого города усиливается с каждым десятилетием, и апогея этот процесс достигнет в XVIII веке. В это время благодаря покровительству новой правящей династии – Бурбонов – происходит новый подъем в различных областях искусства (яркий пример – открытие Академии изящных искусств Сан Фернандо). В XVIII столетии с Мадридом будут связаны имена двух известных органостроителей, влияние которых выходило далеко за пределы столицы: Педро Либорны Эчеваррии-отца и Педро Либорны Эчеваррии-сына. Последнему принадлежат орган в Новом соборе Саламанки (1742), органы в соборах Овьедо (1746), Толедо (1755) и Сеговии (1769) и другие крупные работы. А в 1777 году в Мадриде появляется один из самых внушительных (и один из последних) памятников испанского барочного органостроения – орган в Паласио Реаль работы Хорхе Боска.

Приглашая для работы иностранцев, Кастилия с самого начала отдавала предпочтение франко-фламандцам – хотя бы потому, что начала развиваться позже, и в этот период влияние немцев уже сходит на нет и в арагонских землях. На протяжении XVI века эта тенденция только усилится, что объясняется в том числе политическими интересами: как раз с начала XVI столетия правящей династией в Испании становятся Габсбурги, симпатизировавшие франко-фламандской культуре. Встречаются и итальянские фамилии, например семейство органостроителей Фабри, но итальянское влияние гораздо слабее, чем франко-фламандское.

В течение первой половины XVI века в различных городах Кастилии появляются работы неизвестных фламандских мастеров, прибывавших в Испанию через Страну Басков и Наварру, ставшую своего рода «перевалочным пунктом» для иностранцев. Яркий пример – уже знакомый нам Маэсе Хорхе, который продвигался по полуострову с севера на юг через Сарагосу, Сигуэнсу, Мадрид, Толедо, пока не оказался в Севилье¹.

Но, пожалуй, самым известным примером успешной работы фламандцев в Испании, а также показателем интересов правящей династии, можно считать деятельность Жиля Брево, органостроителя Эскориала, который, как и многие другие, начинал свой путь в Наварре. С 1578 года постройка органов в Эскориале стала главным делом для Брево и его сыновей.

Судьбоносной для испанского органостроения оказывается работа французского мастера Гийома де Лупе. При постройке органа церкви Санта Крус в Сарагосе он впервые в Испании (по крайней мере, судя по дошедшим до нас сведениям) использовал так называемые *medio registro* – ярчайшее явление, к которому мы еще вернемся. Это нововведение кардинально повлияло на дальнейшую историю испанского органного искусства как в области органостроения, так и в отношении органного репертуара.

Для кастильского органа характерны небольшие инструменты (что, опять же, могло объясняться типичным для региона расположением

¹ *Jambou L.* Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 28.

органов между колоннами центрального нефа). Это органы с одним мануалом, позднее – с двумя.

Интересная судьба ждала в рамках кастильской школы кадерету. Во-первых, в кастильских двухмануальных органах виндлада второго мануала часто находилась внутри корпуса, а вовсе не за спиной исполнителя. Тем не менее он также получил название «кадерета», но – «внутренняя» (*cadereta interior*). Во-вторых, количество различных кадерет в испанском органе росло (причем, как мы увидим далее, не всегда вместе с количеством мануалов). Так, в 1724 году Доминго де Агирре – мастер с потрясающей инженерной интуицией – представляет в проекте нового органа (который он не успеет завершить) для собора Севильи полноценную звучащую кадерету на заднем фасаде – не за спиной органиста, а за всеми трубами, находящимися перед ним¹.

Идеям Агирре суждено было воплотиться в жизнь во второй половине века. Показательным в этом отношении является орган собора Малаги работы Хулиана де ла Ордена (1782). Конструкция этого огромного инструмента поражает воображение. В нем пять виндлад. Три из них – *órgano mayor* (главная), *órgano segundo* (буквально «второй орган») и *cadereta interior* – находятся внутри корпуса органа. На обычном для кадереты месте – позади органиста – находится *cadereta del coro*: она выходит в центральный неф, где располагался хор. А в боковой неф выходит *cadereta de la nave*. Все это богатство управляется тремя мануалами благодаря сложной системе переключений между ними. Главным мануалом был второй (то есть средний) – он управлял регистрами *órgano mayor*, третий (верхний) мануал управлял *órgano segundo* и *cadereta de la nave*, нижний – *cadereta del coro* и *cadereta interior*.

Как же происходило переключение между разными виндладами на одном мануале? Во-первых, орган обладал двумя рычагами, называемыми *rodillera* (от исп. *rodilla* – колено), которые можно было двигать при помощи колен. (Пример родильеры представлен на илл. 19.) От их перемещения зависело, поступает ли воздух только к *cadereta interior* или же также к *cadereta del coro*. Кроме того, орган обладал двумя *estribo* – «стременами». Это встроенная в пол илидвигающаяся параллельно ему металлическая или деревянная скоба, куда исполнитель мог вдеть ногу и двигать ее параллельно ряду кнопок-педалей. (Пример эстрибо представлен на илл. 20.) Левое *estribo* имело три положения, в зависимости от которого звучал *órgano segundo*, *cadereta de la nave* или все сразу. Правое же управляло регистром *Corneta de ecos*².

Вероятно, именно то, что в большинстве кастильских органов поначалу был лишь один мануал, привело к популярности *medio registro* – упомянутого выше нововведения Гийома де Лупе.

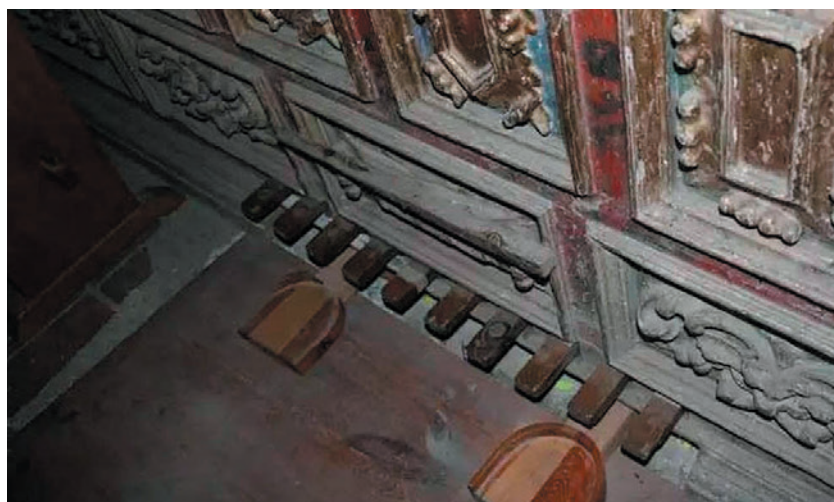
В 1567 году де Лупе установил в церкви Санта Крус в Сарагосе орган с так называемой «разделенной клавиатурой» – *teclado partido*. На клавиатурах

¹ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1.

² Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. IV. Registros. 2ª parte. P. 319.



Илл. 19. Орган церкви Санто Хусто и Пастор. Гранада. 1764



Илл. 20. Орган церкви Сан Хуан Баутиста. Сантойо, Паленсия. 1764

такого типа тот или иной регистр (или же все регистры) делился на два *medio registro* – буквально «полрегистра», которые назывались *de tiple* (сопрановый) и *de bajo* (басовый) или же *de mano derecha* (для правой руки) и *de mano izquierda* (для левой руки). Некоторые регистры почти всегда распространялись только на половину клавиатуры, причем одни из них встречались чаще в варианте *de mano derecha*, другие – *de mano izquierda*. Граница проходила между до и до-диез первой октавы (вводный тон к финалису I церковного лада). Регистровые рукояти для включения верхней (правой) части клавиатуры находились справа от мануалов, нижней (левой) – слева. Регистры, охватывающие всю клавиатуру, имеют, соответственно, две одноименные рукояти по разные стороны пульта.

В результате даже на органе с одним мануалом правая и левая рука могли играть разными тембрами. Неудивительно, что изобретение очень быстро завоевало популярность в Кастилии.

Существуют различные версии как по поводу того, какие корни имела эта практика, так и по поводу того, когда она возникла впервые. Прежде

всего, нужно заметить, что разделенные клавиатуры до того, как появиться в Испании, были известны в Нидерландах. Нидерландское происхождение *medio registro* вполне согласуется с распространением органного искусства на Пиренейском полуострове с севера. Как бы то ни было, нидерландского репертуара, предназначенного для таких инструментов, не сохранилось, в то время как в Испании корпус произведений, написанных в расчете на них, очень велик.

Некоторые регистры были разделены и в итальянском органе, однако учитывая тесную связь Италии и Испании, определить первенство среди этих стран тем более трудно. Но и в Италии это изобретение повлияло на инструмент и его репертуар в гораздо меньшей степени, чем в Испании.

Бесспорно то, что практика разделения регистров в Испании родилась и распространилась в рамках кастильской школы (к которой в это время уже примыкает Арагон) и что возникновение ее можно датировать серединой XVI века. Похоже, что орган де Лупе действительно был первым большим инструментом с разделенной клавиатурой. Однако существуют данные, что *teclado partido* уже встречались в Кастилии ранее. Х.А. де ла Лама указывает на то, что в 1550 году в Вальядолиде в церкви Санта Мария Ла Майор был орган с *medio registro de tilple*, а также на то, что все регистры позитива королевы Хуаны Безумной в 1555 году уже были разделенными¹.

Первый же большой орган со *всеми* разделенными регистрами был построен в 1579 году в Андалусии – это был орган собора Севильи работы Маэсе Хорхе.

В 1584 году *medio registro* появляются в Эскориале. Жиль Брево устанавливает в одном из своих органов два регистра *de tiple* и один *de bajo*².

Несмотря на быстрое распространение в кастильских землях в Каталонии и Валенсии *registros partidos* появятся только в XVIII веке. В 1626 году Корреа де Араухо пишет перед блоком тьенто, предназначенных для *medio registro*: «Далее следуют тьенто для *medio registro*, знаменитого изобретения, очень популярного в Королевстве Кастилия, хотя в других краях неизвестного»³.

В целом первыми *medio registro* были язычковые регистры – *Dulzaina*, *Trompeta*, *Orlos*. Позднее особое место среди солирующих тембров в Испании XVII века будет занимать *Corneta*. Это составной регистр из нескольких рядов, то есть при нажатии одной клавиши звучат сразу несколько труб, однако они образуют единый тембр, имитирующий старинный духовой инструмент корнет (известный также как цинк).

Возможно, именно с любовью испанцев к этому регистру связано еще одно хитроумное конструктивное решение, возникшее в рамках кастильской школы. Будучи многорядным регистром, *Corneta* занимал много места на виндладе, что было особенно ощутимо, если регистр был не спроектирован в органе с самого начала, а добавлен позднее (разумеется,

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. Pp. 254, 260.

² Ibid. P. 261.

³ Correa de Arauxo F. Facultad Orgánica. Fol. 64v.

желающие обзавестись новым модным регистром предпочитали не заказывать новый орган, а найти способ уместить его в уже имеющийся). Поэтому некоторые кастильские органостроители начинают строить *Corneta* на собственной небольшой виндладе – секретильо (*secretillo*).

Формирование *secretillo*, в свою очередь, могло подтолкнуть мастеров к появлению еще одного кастильского изобретения, уникального в своем роде. Один или несколько регистров не просто устанавливались на отдельной виндладе – виндлада эта помещалась в деревянный ящик. Его крышка (илл. 21) или одна из боковых стенок могла приоткрываться (на илл. 22 и 23 показаны два положения стенки секретильо). Органист управлял движением крышки или стенки ногой – ступней или коленом. Такая виндлада получила название *caja de ecos*, дословно «ящик с эхо», или *caja expresiva*, то есть, «выразительный ящик».



Илл. 21. Орган в церкви Сан Хуан Баутиста. Марчена, Севилья. 1802



Илл. 22. Орган в церкви Сан Эутропио. Эспинар, Сеговия. 1709
Крышка *caja de ecos* закрыта



Илл. 23. Орган в церкви Сан Эутропио. Эспинар
Крышка *caja de ecos* открыта

Уникальность его состояла в том, что благодаря этому устройству уже в XVII веке испанские органисты знали плавную динамику, изначально не свойственную природе органа. Эчеваррия писал, что *caja de ecos* дает «удивительное звучание голосов ближе или дальше, и такие градации могут помочь изобразить как отдаление, так и приближение»¹. То есть устройство позволяло не просто менять два звуковых плана (*piano* – *forte*), но создавать *crescendo* и *diminuendo*, что обыкновенно считается чертой зрелого классицизма и романтизма в музыкальном искусстве в целом и романтического симфонического органа XIX века в органостроении. Справедливости ради стоит заметить, что возможность делать плавное *crescendo* и *diminuendo* зависела и от качества механики: управление крышкой могло быть достаточно удобным, а могло требовать значительного приложения силы. Существует несколько вариантов управления *caja de ecos*. Два из них – это уже знакомые нам по органу собора Малаги *rodillera* и *estribo*. Также это могла быть короткая клавиша наподобие контрас (илл. 24).

Илл. 24. Орган
в церкви
Сан Иполито.
Кордоба. 1735



Для обозначения положений крышки *caja de ecos* употреблялись термины *eco* (*piano*, крышка закрыта), *contraeco* (*forte*, крышка открыта) и *suspensión* (переход от одного положения к другому). Так, существует пьеса арагонского органиста Мигеля Лопеса (1669–1723), которая называется «Pieza para ecos y contraecos».

Однако несмотря на достаточную распространенность в Испании *caja de ecos* не получила в Европе эпохи барокко такого резонанса, какой в XIX веке будет иметь сходное устройство швеллер – неотъемлемый атрибут органа романтического.

Одним из первых органостроителей, установивших *caja expresiva*, был упомянутый выше органостроитель, брат Хосе де Эчеваррия (1659, Алькала-де-Энарес), поместивший внутрь такого ящика регистр *Corneta de mano derecha*. Делать *caja de ecos* Эчеваррия продолжит и в следующих своих работах (Витория, 1665; Толоса, 1683 и др.) Другим мастером,

¹ Jambou L. Órgano. P. 163.

активно использовавшим *caja expresiva*, был еще один наваррец, Хуан де Мендоса (Алькала-де-Энарес, 1670; Талавера де ла Рейна, 1671 и т.д.). Вскоре это изобретение охватывает весь полуостров, кроме, опять же, Валенсии и Каталонии.

В выборе конкретного регистрового наполнения *caja de ecos* органостроители шли двумя путями. Внутри ящика помещались либо один или два контрастных солирующих регистра, либо блок благозвучно сочетающихся тембров. Однако первый путь был не слишком выгоден как технически, так и экономически, поэтому в XVIII веке будет отдаваться предпочтение второму способу.

Самым же ярким нововведением XVII века было горизонтальное расположение язычковых регистров – *lengüetería tendida* (буквально – «подвешенные язычковые регистры»), ставших визитной карточкой испанского органостроения. Остается лишь удивляться тому, что и это изобретение принадлежит наваррским мастерам. Более того, Х. де Эчеваррия и здесь оказался первым, установив горизонтально *Clarín de tiple* на фасаде органа в Алькала-де-Энарес в 1659 году (таким образом, этот инструмент оказался полем сразу для двух экспериментов, имевших грандиозные последствия). Горизонтальное расположение язычковых регистров Эчеваррии применит позднее в Витории (1665), Мондрагоне (1667) и Толосе (1683).

Само по себе это решение возникло не на пустом месте. Языки с *короткими* раструбами устанавливались на фасадах органов еще в XVI столетии (орган Гаспара Марина в соборе Уэски, 1588; орган Хуана де ла Фуэнте в Олите, Наварра, 1594; орган Гийома де Лупе в Калатайуде, Арагон, 1600¹). То есть новаторство Эчеваррии состояло именно в расположении на фасаде язычковых регистров с *длинными* раструбами. Но все равно на вид *Clarín de tiple* Эчеваррии несколько отличался от фасадных горизонтальных регистров в органах XVIII века и выступал из корпуса органа лишь на половину своей длины: способы поддержки горизонтальных труб, неизбежно прогибающихся под действием гравитации, были разработаны не сразу.

Испанские горизонтальные трубы проникнут в XVIII веке в соседнюю Францию, где получают название *Trompette en chamade*², что по смыслу соответствует испанскому названию одного из таких регистров *Trompeta de batalla* («военная труба»): *chamade* по-французски – военный сигнал. «Шамады» будут одним из испанских штрихов в творчестве знаменитого французского органостроителя XIX века Аристиды Кавайе-Колля. Дед мастера происходил из Испании (чем он и обязан своей не совсем обычной для Франции фамилией), а сам Аристид в молодости работал на Пиренейском полуострове и поэтому был хорошо знаком с испанским органостроением. Однако Кавайе-Колль будет устанавливать горизонтальные трубы не на фасаде, а внутри органа. Так, горизонтальные язычковые регистры скрываются в органе Большого зала Московской государственной

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. P. 284.

² Azevedo C. de. Baroque Organ-Cases of Portugal. Amsterdam: Frits Knuf, 1972. P. 28.

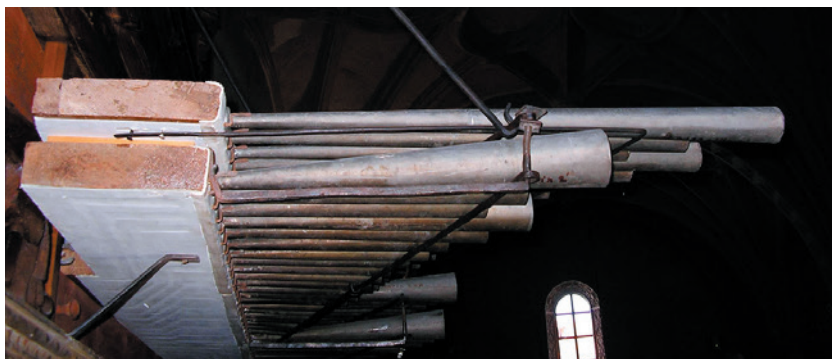
консерватории имени П.И. Чайковского на последнем ярусе, сразу за фасадом. Этот орган считается последней работой мастера, хотя в его мон-таже он уже не принимал участия, и устанавливал орган его приемник Шарль Мютен.

В связи с горизонтальными фасадными трубами появляется еще одна конструктивная сложность, незаметная глазу. Как известно, трубы на виндладе могут располагаться как в хроматическом порядке («порядк»), так и в диатоническом, когда труба «до» оказывалась на одном конце виндлады, а труба «до-диез» – на другом и т.д. (в больших инструментах это способствовало большей слитности звучания).

Популярность *medio registro*, трубы которых должны были быть неизбежно расположены на виндладе «по порядку» (чтобы более низко звучащие трубы занимали левую сторону виндлады, а более высокие – правую), диктовала хроматическое расположение труб. В то же время эстетические критерии не позволяли расположить фасадные язычковые трубы, берущие воздух от этой виндлады, в хроматическом порядке (они выстраивались бы «лесенкой» от самой длинной к самой короткой, что, конечно, тоже встречается, но в небольших органах с незамысловатыми фасадами). В их расположении чаще соблюдалась симметрия. Соединение фасадных труб с соответствующими высоте их звучания каналами виндлады в XVII–XVIII веках осуществлялось за счет *tablones* – буквально «досок».

Tablones (илл. 25) и в самом деле представляли собой доски – обыкновенно из сосны, – в которых прорезались каналы для воздуха. Они-то и соединяли трубу с соответствующим каналом виндлады. Доска покрывалась кожей. С одной стороны, система была довольно сложной, ведь малейшая ошибка при вырезании каналов заставляла начинать все сначала, с другой стороны, она обеспечивала довольно быстрое прохождение воздуха от виндлады до трубы, существенных задержек в атаке при качественной работе органостроителя не возникало.

Илл. 25. Орган
в церкви Асунсьон
де Нуэстра Сеньора.
Лонгарес, Сарагоса.
XVII век
Фасадные трубы



По мнению Л. Жамбу, появление горизонтальных труб спровоцировало появление еще одной отличительной черты органа в Испании – двух звучащих фасадов. Испанский орган позднего Ренессанса и раннего барокко был заключен в корпус, закрытый сзади; спереди же трубы были

защищены расписными створками, что предохраняло их от пыли. К концу XVII столетия створки на передних фасадах уходят в прошлое, и мастера начинают задумываться над внешним видом заднего фасада (выходящего в боковой неф). Сначала на заднем фасаде испанских органов появляются немые трубы, а с конца XVII – начала XVIII века и звучащие (вплоть до *cadereta de la nave*).

Органы с развитыми горизонтальными регистрами на переднем фасаде, согласно Жамбу, требовали от мастеров визуально уравновесить инструмент с другой стороны. По этой ли причине или по какой-то другой, но в 1742 году Педро Либорна Эчеваррия-сын, строя орган в соборе Саламанки, предлагает расположить трубы «так, чтобы на фасадах все выглядело одинаково – что с одной стороны, что с другой». В результате на заднем фасаде оказываются трубы регистра *Trompeta de batalla*¹.

Перейдем к одной из важнейших характеристик органа – диспозиции, то есть его регистровому составу, предварительно напомним, что обилие язычковых регистров, особенно фасадных, касается, прежде всего, органов кастильской школы (что, впрочем, будет видно и по местонахождению приводимых в качестве примеров инструментов).

2.4. Диспозиция испанского органа

В целом, регистровый состав испанского органа XVI–XVIII веков соответствует основным группам регистров европейского органа этого времени. Однако, как и в других национальных школах, внутри каждой из групп сложились свои особенности, своя система мер и названий.

Прежде всего, при рассмотрении диспозиции испанского органа следует учитывать два фактора. Во-первых, как уже упоминалось, основной единицей измерения длины труб в Испании являлся «пальмо» (*palmo*). Слово это означает «ладонь» и правомерно переводится Л. Красущкой на русский язык как «пядь»².

Испанский исследователь органа Х.А. де ла Лама отмечает, что начиная со Средневековья и до середины XIX века величина пальмо колебалась в зависимости от региона³ (таблица 1).

Таблица 1

Регион	Значение пальмо
Арагон	193,0 мм
Балеарские острова	195,5 мм
Кастилия	208,9 мм
Каталония	194,3 мм
Валенсия	226,5 мм

¹ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. Pp. 265–268.

² Красущкая Е.Г. Хуан Бермудо и его трактат «Разъяснение музыкальных инструментов» (1555). Дипломная работа. Рукопись. М., 1991.

³ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. P. 59.

В целом соотношение со знакомой нам системой футов будет следующим:

16 футов = 26 palmos;

8 футов = 13 palmos;

4 футов = 6 ½ palmos.

Вторая особенность касается механизма *medio registro*. Для ряда регистров, как уже говорилось, принадлежность к той или иной tessiture – верхней или нижней – является характерной особенностью (например *Trompeta magna* обычно является регистром правой руки, то есть охватывает диапазон от до-диеза первой октавы до верхней границы клавиатуры, а регистр *Bajoncillo* считается регистром левой руки, то есть самой верхней нотой для него является до первой октавы и т.д.).

Рассмотрим диспозицию испанского органа по основным группам регистров.

Лабиальные регистры

Лабиальные регистры принято делить на два вида: принципалы¹ и флейты. Первые, как следует из их названия, составляют основу звучания любого органа. В сравнении с флейтовыми регистрами, они обладают более солидным тембром. Флейтовые регистры звучат мягче, подобно блокфлейте, но при этом зачастую тембр их обладает большей индивидуальностью.

Как было замечено выше, на долю каталонско-валенсийской школы, исторически более ранней, выпало в Испании выделение конкретных регистров из общей массы труб (блокверка), в том числе – формирование групп лабиальных регистров. В XVI веке испанские органостроители уже пришли к четкому разделению диспозиции органа на принципалы и флейты.

Семейство принципалов (Flautados). Принципалы носили в Испании имя «флаутадо» – *flautado*. Название это происходит от слова *flauta* – «флейта», которое в ту пору, когда в испанском органе складывались регистровые группы, означало вовсе не флейту в нашем понимании, а скорее могло переводиться как «дудка» и относилось к любой лабиальной трубе. Такое значение можно встретить и много позже. Так, например, в 1673 году органостроитель Роке Бласко в контракте на изготовление органа в Вильяреаль (Валенсия) обещает установить микстуру, состоящую из 126 труб: «la que consta de 126 flautas»².

¹ Нем. *Prinzipal* – глава, хозяин. Это семейство действительно составляет основу органа. Впервые же это слово в форме «Principal» появилось в диспозициях нидерландских органостроителей на рубеже XV–XVI веков. (Панов А.А. Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма. Казань: Казанская гос. консерватория, 2003. С. 13). В русскоязычную органную терминологию пришло из Германии.

² Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. II. Registros. P. 275.

Трубы принципиальных регистров чаще всего изготавливались, как и в других странах, из сплава олова и свинца. Идеалом при этом считались трубы из чистого олова. Так, строя орган в Толедо в 1563 году, Хуан Гайтан заявляет, что «все трубы *Flautado*, *Lleno* и *Chirumbelado*¹ должны быть из тонкого английского олова без всякой примеси свинца»². Спустя почти два века Пабло Нассарре напишет: «Подходящим материалом является олово, и чем оно чище, тем крепче будут трубы, а звук – яснее и красивее. Те же мастера, что добавляют столько свинца, что его количество превышает количество олова, не справляются со своими обязанностями, поскольку сокращают срок службы труб на много лет»³. Тем не менее на практике трубы из чистого олова применялись редко – этот материал был довольно дорог, а работать с ним было сложнее.

Из соображений экономии органостроители шли на хитрости. Первые трубы регистра, самые большие, могли быть сделаны из дерева, а следующие – уже из металла. Так, например, из дерева были сделаны первая октава *Flautado* главного мануала в соборе Барселоны (1539) и первая октава *Flautado* органа в монастыре Ла Консепсьон в Сеговии (1601)⁴. Нассарре также подтверждает такую практику: «Обычно в органах есть деревянные трубы, например, *Contras* и некоторые трубы *Flautado*»⁵.

Согласно приведенной выше системе измерения, *Flautado de 13 palmos* соответствует принципу 8 футов, *Flautado de 26 palmos* – принципу 16 футов. Для обозначения принципиальных регистров более высокой тесситуры использовалась система названий, подобная итальянской. Именем регистру служила цифра, означающая число ступеней, отделяющих данный обертон от основного звука. Так, четырехфутовый принципал, звучащий на октаву выше восьмифутового и, соответственно, отстающий от него на восемь ступеней, носит название *Octava* – «восьмая» (подобно аналогичному регистру в немецкой или итальянской органной школе). Возле регистровой рукоятки может значиться «8а».

Таким же образом получали названия аликвоты – вспомогательные лабиальные регистры, представляющие собой отдельные не октавные (обычно квинтовые и терцовые) обертоны по отношению к базовому регистру органа и, как правило, не использующиеся самостоятельно, а служащие для подкрашивания какого-либо другого регистра. Именно сила тех или иных обертонов создает в нашем восприятии индивидуальный тембр. Например, звучание гобоя и кларнета, близких по тесситуре деревянных духовых инструментов, мы различаем потому, что в первом случае слышим в основном четные, а во втором – нечетные обертоны.

¹ *Lleno, chirumbelado* – регистры лабиальной группы, которые будут подробнее описаны ниже.

² *Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. II. Documentos. P. 5.*

³ *Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1723. P. 485.*

⁴ *Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. I. P. 125.*

⁵ *Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. P. 501.*

Таким образом, выделяя тот или иной обертон при помощи добавления аликвоты, мы весьма существенно меняем тембр регистра.

Docena или *Dotsena*¹ (по-испански «дюжина») – это название «низкой» квинты высотой $2\frac{2}{3}$ фута, третьего обертона (низкой по сравнению со следующим квинтовым обертоном – $1\frac{1}{3}$). Основной тон (например до первой октавы) и третий обертон (соответственно, соль второй октавы) разделяют 12 белых клавиш. *Docena* может обозначаться как 12а.

Следующий по высоте регистр в принципиальной пирамиде – *Quincena* или *Quinzena*, принципал 2 фута. Само слово происходит от испанского *quince* – «пятнадцать», и 15 белых клавиш отделяют этот обертон от основного тона. Регистр может обозначаться как 15а.

Терция $1\frac{3}{5}$ фута получила в Испании название *Diez y setena* (от испанского *diez y siete* – «семнадцать») и может обозначаться как 17а. Терция в качестве одного из рядов составных регистров появляется в Испании только с XVII века, а как самостоятельный регистр – и вовсе с XVIII столетия.

«Высокая» квинта $1\frac{1}{3}$ фута называется «девятнадцатая» – *Decinovenena* или *Diez y novena* – и может обозначаться как 19а. Реже такой регистр назывался *Docenilla* – «маленькая *Docena*», так как лежал на октаву выше регистра *Docena*.

Принципал высотой в 1 фут по той же логике получил имя *Veintidocena*. Регистр может обозначаться как 22а. Однако следует заметить, что Х.А. де ла Лама приводит несколько случаев, когда этот регистр включал в себя несколько рядов – от двух до четырех, то есть иногда он представлял собой высокую микстуру, включающую, в том числе, один или два ряда труб однофутовой тесситуры².

На этом сложности с однофутовым принципалом не заканчиваются. Иногда этот регистр мог называться «птичка» – *Pajarico*, *Pajarilla* или (в Каталонии и Валенсии) *Pardalets*. Органостроитель Роке Бласко устанавливает на кадерете органа в церкви Сан Марин в Валенсии «регистр *Paxarillos* – разновидность *Veintedocena*» (1682), а Андреу Бергеро обещает церкви Сантос Хуанес того же города регистр *Pardalets* – по высоте «*veinte y dosena*»³. Важно не путать этот регистр с декоративным регистром *Pájaros*, который имеет иное устройство и функцию и будет описан в соответствующей группе регистров.

Окончательно запутывает ситуацию регистр *Cascabelado*: он может оказаться как однорядным регистром *Veintidocena*, так и высокой миксурой, а также декоративным регистром, к устройству которого мы еще вернемся.

В контрактах органостроителей Каталонии можно встретить название *Flautat de la Cara* – буквально «лицевой принципал», то есть фасадный

¹ В зависимости от региона или происхождения органостроителя в написании названий регистров могут наблюдаться изменения, однако названия всегда остаются узнаваемыми.

² *Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. II. Registros. P. 339.*

³ *Ibid. Vol. III. Registros (2ª parte). P. 497.*

(аналог французского термина *Montre*). Также для обозначения фасадного принципала в Каталонии использовалось слово *Devanter*, а в Наварре – *Delantera* (исп. *delante* – спереди).

Закрытые принципы, аналог немецкого *Gedackt*, так и назывались в Испании «закрытыми» – *Flautado tapado*. Часто закрытый 8-мифутовый принципал носил имя *Violón*, реже – *Bordón* (явное влияние французской школы). Четырехфутовый закрытый принципал назывался *Tapadillo*. В XVIII веке в диспозициях появляются закрытые принципы 26 пальмо, то есть 16 футов, носившие имя *Contrabajo* – контрабас.

Упомянем поздний, но довольно интересный случай. В органах Леонардо Фернандеса Давилы дважды встречается регистр с названием *Flautado Imperial*: в соборе Гранады (1746) и в базилике Эльче (Аликанте) в 1766 году. Согласно контракту, этот регистр звучал на квинту выше *Flautado de 13*. Вероятно, его предназначением было давать третий обертон к *Flautado de 26*¹.

Перейдем к составным регистрам принципального семейства – микстурам. Микстурные регистры состоят из нескольких рядов труб и служат для обогащения звучания органа обертонами. То есть при нажатии клавиши вместе с основным тоном звучат сразу несколько обертонов. В результате можно получить яркое, звенящее звучание, которое обычно и ассоциируется с органом.

Микстуры, составленные из нескольких рядов принципальных труб, обычно называются в Испании *Lleno*. Впрочем, с этим названием нужно быть осторожным. Во-первых, словом *lleno* обозначались также регистровые комбинации «плено» – совокупность регистров одной группы (обычно принципальных, если не указано другого), но разной высоты. Во-вторых, оно употреблялось как антоним *medio registro* и подразумевало, что для правой и левой сторон клавиатуры должна быть включена одинаковая регистровка. Наконец, так могло называться и само произведение, подразумевавшее одинаковую регистровку в обеих руках.

В случае наличия двух микstur возможны уточнения – *Lleno mayor* или *Lleno menor*, дословно «большая» или «меньшая» микстуры.

Микстуры могли скрываться и под другими названиями. Так, например, мастер Диего Кихано в 1614 году в городе Лерма (Каталония) на французский манер назовет микстуру *Fornitura* (во Франции микстуры назывались *Fourniture*). Также было достаточно распространено название *d'Alemanya* – «немецкая». Пятирядная микстура *modo d'alemanya* встречается в органе Педро Фламенка в соборе Барселоны (1539)². Так как речь идет о Каталонии, возможно, микстуры действительно пришли сюда через немцев.

Еще одно имя микстуры в Испании – *Tolosana*. Этимология его точно не установлена, возможно, оно происходит от названия французского города

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. II. Registros. P. 139.

² Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. I. P. 130.

Тулуза; по другой версии, регистр обязан своим именем испанскому городу Толоса (Гипускоа, Страна Басков). Характерной особенностью таких микстур является включение в его состав обертона терции¹.

Л. Жамбу отмечает особенность испанских микстур, которая встречается также и во французских органах: число рядов труб часто увеличивается по мере повышения тесситуры. Исследователь приводит три примера, все – в Кастилии. В органе церкви города Чуэка (Мадрид, 1579) микстура начинается с четырех рядов, а заканчивается шестью. В Рибатахеде (Куэнка, 1538) число рядов увеличивается с четырех до десяти, а в Пульгаре (Толедо, 1591) – с четырех до восьми².

Что касается так называемых малых миксур, состоящих из меньшего количества рядов и обладающих более высокой тесситурой, то, прежде всего, необходимо упомянуть регистр *Címbala* (*Simbalet* в Каталонии, *Cimbalete* в Наварре и т.п.). Это высокая микстура, дополняющая основную, большую микстуру органа. Согласно Жамбу, впервые его применение зафиксировано в церкви Нуэстра Сеньора дель Пино в Барселоне (1540). В Арагоне и Наварре регистр появляется со второй половины XVI века, а собственно в Кастилии – с XVII века³.

Важно обратить внимание на то, что в отличие от французского *Cymbale* или немецкого *Zimbel*, составленных обычно октавными и квинтовыми обертонами, для испанского *Címbala* с 30-х годов XVII века характерно присутствие терцового обертона.

Наиболее распространенное количество рядов в *Címbala* – три, хотя встречаются регистры из двух, четырех и пяти рядов. Кроме того, тот же Х.А. де ла Лама приводит два случая, когда в небольшом органе словом *Cimbala* называлась *Veintidocena*: это реалехо из монастыря Энкарнасьон в Авила и реалехо из собора Бурго де Осма⁴.

Можно также упомянуть еще два вида миксур: *Sobrelleno* и *Sobrecímbala*. Приставка «sobre-» означает «над», соответственно, *Sobrelleno* по тесситуре находится между *Lleno* и *Címbala*, а *Sobrecímbala* – выше *Címbala*. Другое название *Sobrecímbala* – *Recímbala*.

Наконец, стоит отметить еще один регистр, остающийся загадкой для исследователей – *Chirumbelado* или *Churumbelado*. Он встречается в диспозициях испанских органов в период с 1530-х по 1630-е годы, и потому установить его точные характеристики сегодня оказывается крайне сложной задачей.

Название его происходит от слова *chirumbela*, которое, в свою очередь, означало духовой инструмент, родственник шалмею. Однако, судя по всему, имитирующим сольным регистром *Chirumbelado* не был. С достаточной степенью уверенности можно предположить, что регистр этот

¹ Saura Buil J. Diccionario técnico-histórico del órgano en España. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001. P. 467.

² Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. I. P. 135.

³ Ibid. P. 131.

⁴ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. II. Registros. P. 67.

1) принципиальный, 2) составной. Но конкретное наполнение и тесситура были самыми разнообразными.

Несколько органостроителей указывает на то, что *Chirumbelado* состоял из двух рядов. Согласно Х.А. де ла Ламе, один из рядов был 15а, другой – 8а, 12а, 19а, 22а или же еще одна 15а¹. В XVII веке *Chirumbelado* все чаще оказывался трехрядным регистром наподобие *Címbala*².

Семейство флейт (*Nasardos*). Флейтовые регистры получили в Испании имя *Nasardos* (*Nasartes*), происходящее от старинного слова, означавшего «рожок», что подчеркивало их более матовый, чуть гнусавый по сравнению с *Flautado* тембр.

Формирование *Nasardos* – важный шаг в разделении органа на регистровые группы. Согласно Л. Жамбу, флейты появляются в каталонско-валенсийской школе с конца XV века в противовес принципалам как сольный регистр³. С XVI столетия в органах устанавливается уже по несколько флейтовых регистров, так что они довольно скоро образуют развитое семейство.

Большинство регистров флейтовой группы также изготавливалось из металла – сплава олова и свинца, причем, судя по некоторым документам, если процент свинца в трубах *Flautado* старались свести к минимуму, то в сплаве, предназначенном для изготовления флейт, он мог быть выше. «Весь орган должен быть из олова за исключением флейт, которые должны быть из смеси со свинцом», – такую запись можно обнаружить в Бороксе (Тоledo) в 1536 году⁴. Случаи, когда флейты делались из дерева, довольно редки.

Развитость флейтовой группы в испанских органах поражает. Если в других национальных школах аликуты являются только принципалами, то в Испании в диспозиции органа присутствовали аликуты-флейты. Их высотность указывается в той же системе, например *Nasardo en 12a*, *Nasardo en 19a* – квинтовые аликуты, только флейтовые.

Подобно тому, как принципиальная пирамида объединяется в микстуру, наличие полноценной флейтовой пирамиды способствовало появлению одного из самых характерных испанских регистров – *Corneta* (того самого, который в свою очередь спровоцировал появление *caja de ecos*). В отличие от своего французского родственника *Cornet*, испанский регистр *Corneta* составлен из труб флейтовой группы. Рядов обычно много, от пяти до двенадцати, и они включают октавные, квинтовые и терцовые обертоны.

Х.А. де ла Лама приводит сравнение испанского *Corneta* и французского *Cornet*⁵, более знакомого отечественным музыкантам (таблица 2).

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. II. Registros. Pp. 85–86.

² Ibid. P. 87.

³ Jambou L. Órgano. P. 159.

⁴ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 126

⁵ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. III. Registros (2ª parte). P. 403.

Таблица 2

Франция	Испания
Всегда 5 рядов	От 5 до 12 рядов
Самый высокий по тесситуре ряд – терция	Самый высоким по тесситуре рядом может быть 17а (терция), 19а (квинта $1\frac{1}{3}'$), 22а (1')
Базовый ряд составлен из закрытых труб	Базовый ряд может быть составлен из закрытых, полузакрытых (<i>En chimenea</i> или <i>Espigueta</i> , аналог немецкого <i>Rohrflöte</i>), открытых или конических труб. Несмотря на активное использование конических флейт в составе <i>Corneta</i> , в качестве самостоятельного регистра в диспозиции испанского органа они не представлены. Поэтому такие регистры, как <i>Chiflete</i> (переименованное на испанский манер немецкое <i>Sifflöte</i>) или <i>Quintadena</i> , своим редким появлением в испанских органах в XVI–XVII веков обязаны исключительно фламандским мастерам.
Остальные ряды составлены из цилиндрических труб	Остальные ряды составлены из цилиндрических или конических труб
Ряды никогда не дублируются	Начиная с 12а (квинта $2\frac{2}{3}'$) ряды могут дублироваться
Неповторяющийся регистр (каждая клавиша имеет свою трубу в каждом ряду)	Всегда повторяющийся (количество труб разной высоты меньше, чем клавиш, на протяжении диапазона регистра производится их ротация)

Изучая диспозиции испанских органов XVI века, следует помнить, что в это время регистр с похожим названием скорее окажется язычковым. Чаще всего его можно обнаружить в органах фламандских мастеров, как, например *Kornet* в инструментах Жилия Брево в Эскориале (1584).

Обыкновенно *Corneta* был солирующим регистром правой руки, то есть диапазон его начинался от *cis*¹. Однако во второй половине XVII века испанские органостроители ввели в обиход *Clarón* – регистр, являющийся продолжением *Corneta* для левой руки. Поразительно, но и эту практику одним из первых поддержал Х. де Эчеваррия.

Рядом с названием *Corneta* могут появляться различные уточнения.

Corneta clara и *Corneta de ecos* – используется в тех случаях, когда в органе есть два *Corneta*, один из которых заключен в *caja de ecos*.

Cornetilla или *Corneta tolosana* – трехрядный *Corneta*.

Corneta magna или *Corneta real* – *Corneta* из пяти и более рядов.

Corneta inglesa – *Corneta* из 4 рядов, в котором отсутствует базовый восьмифутовый ряд.

В XVIII веке в Испании приобретают популярность солирующие тремолирующие регистры правой руки. На каждую ноту приходилось по две трубы, настроенные с небольшой разницей. Биение давало эффект вибрации, делая тембр особенно трепетным, даже несколько потусторонним.

Такие регистры могли носить названия как *Flauta alemana* («немецкая флейта»), *Flauta dulce* («нежная флейта») или *Flauta travesera* («продольная флейта»).

Регистр традиционно считается изобретением упоминавшегося выше Леонардо Фернандеса Давилы, установившего его в соборе Гранады в 1746 году. В контракте появляются оба варианта названия: *Flauta dulce* и *Flauta travesera*. Регистр состоял из двух рядов узкомензурных¹ труб, настроенных с биением. То есть трубы, составляющие *Flauta Dulce* Фернандеса Давилы, собственно флейтовыми не являются, а относятся к семейству штррайхеров, которые в качестве самостоятельных регистров для испанского органа не характерны. Год спустя Давила применит свое изобретение в соборе Хаена.

Тем не менее, по сведениям Х.А. де ла Ламы, регистр *Flauta travesera* еще раньше появляется в органах Йосефа Насарре в Мехико (1735)², а значит, Новый Свет неожиданно обошел европейскую Испанию.

Как бы то ни было, после Давиды изобретение подхватят многие органостроители, хотя следует заметить, что на протяжении XVIII века под именем *Flauta travesera* будут появляться и регистры из одного ряда труб (например в органе Франсиско Антонио Диаса в Эль-Висо (Кордова) в 1760 году)³.

Название *Flauta alemana* возникает уже в последней четверти XVIII века: в 1782 году Хулиан де ла Орден устанавливает регистр с таким именем в органе собора Малаги.

Также в последней трети XVIII века в инструментах Хосе Касаса – орган в Эскориале 1771 года, орган инфанта Габриэля 1773 года – будут появляться регистры с названием *Flautín*, представляющие собой четырехфутовый вариант *Flauta travesera*⁴.

Язычковые регистры

Язычковые регистры испанского органа объединены под названием *lengüetería*, от испанского *lengua* – «язык». Регистры этой группы вошли в состав испанского органа позже остальных. Среди первых случаев Л. Жамбу называет орган в Лериде (1554), где Матео Тельес устанавливает регистры *Trompetas naturales a la tudesca* («натуральные трубы на немецкий лад»; регистр *Trompeta* известен в Германии с XV века, поэтому неудивительно, что он ассоциировался у органостроителя с немецкими органами) и *Claríns de galera* (оригинальное название Тельеса, больше ни у кого из мастеров не повторившееся; буквально «горн

¹ Мензурой в органостроении называют соотношение длины и ширины трубы. Принципалы обладают средней мензурой, флейты – более широкой; трубы с узкой мензурой называются штррайхерами от нем. *Streicher* – струнный.

² Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. III. Registros (2ª parte). P. 443.

³ Saura Buil J. Diccionario técnico-histórico del órgano en España. P. 221.

⁴ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. III. Registros (2ª parte). P. 471.

с галер» – с древних времен действиями гребцов управляли, подавая сигналы духовым инструментом)¹.

В течение следующих двух веков арсенал язычковых регистров расширился весьма существенно. Они присутствовали в диспозициях испанских органов в великом множестве. По мнению органного мастера Московской государственной консерватории Н.В. Малиной, это может быть связано с низким давлением воздуха в испанских органах. Для наполнения большого помещения лабиальных труб понадобилось бы очень много, в то время как они требуют большого расхода воздуха, и это затрудняло бы нажатие клавиш. Пронзительные язычковые регистры обеспечивали достаточную силу звучания, требуя гораздо меньше воздуха и не столь сильно влияя на легкость клавиатуры.

Язычковые регистры были в Испании чрезвычайно разнообразны. Как и в других странах, названия их в большинстве случаев происходили от духовых инструментов, звучание которых они имитировали или с которыми ассоциировались (в частности по тесситуре). Например: *Trompeta* – труба; *Bajoncillo* – слово, происходящее от испанского названия дульциана; *Orlo* – крумхорн²; *Chirimía* – шалмей, *Dulzaina* – дульсайна (испанский язычковый духовой инструмент, родственник гобоя). В XVIII веке в арсенал испанского органостроения вошли также *Oboe* (с 1720-х годов) – гобой, *Fagot* (с середины века) – фагот; *Clarinete* (с 1780-х годов) – кларнет.

Не только с духовыми, но и со струнными инструментами ассоциировалось звучание язычковых регистров, особенно если расположены они были в *caja de ecos* или на виндладе побочного мануала – *cadereta interior*. Например, расположенный таким образом *Clarín de mano derecha* мог неожиданно называться *Violines* – «скрипки».

Двухфутовый *Clarín de mano izquierda* мог носить имя *Violetas* (*violeta* – маленькая виола). Этим названием мастера подчеркивали схожесть не столько по тембру, сколько по тесситуре и пронзительности – регистр звучит достаточно резко.

Яркость тембра язычковых регистров, особенно с короткими раструбами, порой побуждала мастеров давать им весьма необычные названия. Например, в конце XVIII века появляется регистр *Viejos* – «старики» – или *Viejas* – «старухи». Резкое дребезжащее звучание этих регистров ассоциировалось у испанцев со старушечьим голосом. В первом случае название означало регистр левой руки, во второй – правой («старики» пели пониже «старух»).

Такого же рода – название *Enanos*, «карлики». Названием регистр может быть обязан как короткому раструбу, так и высокой тесситуре и гнусавому тембру.

Загадочное название *Saboyana* – «савойская» – дал язычковому регистру с коротким раструбом Леонардо Фернандес Давила. Возможно, виной

¹ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. P. 137.

² С 80-х годов XVIII века в диспозициях испанских органов появляется и другое название того же инструмента – *Cromorno*.

тому форма раструба: словом *saboyana* в Испании XV–XVII веков называлась разновидность женской юбки, якобы пришедшая в Испанию из Савойи¹.

Также нужно принять во внимание, что под названием *Voz Humana* – «человеческий голос» – мог скрываться любой язычковый регистр с коротким раструбом, например *Dulzaina* или *Orlos*², и ни в коем случае не путать его с итальянским *Voce humana* – настроенным с биением двухрядным принципалом.

Самой яркой характеристикой язычковых регистров испанского органа является то, что они делятся на две группы: внутренние (*lengüetería interior*), установленные внутри органа на виндладе, и внешние (*lengüetería exterior*), трубы которых вынесены на фасад органа в горизонтальном положении.

В таблице 3 указаны наиболее распространенные разновидности внешних язычковых регистров с указанием наиболее характерных для них тесситур.

Регистр *Clarín de bajos* появился в конце XVII века: регистр правой руки *Clarín (Trompeta)*, вынесенная на фасад Эчеваррией и его коллегами) был продлен и для левой. Целиком же такой регистр – фасадная *Trompeta*, охватывающая всю клавиатуру, – получил имя *Trompeta de batalla*. С появлением внешнего регистра *Trompeta*, внутренний регистр с таким же названием стал называться *Trompeta real*.

Таблица 3

Регистры левой руки	Регистры правой руки	Полные регистры
<i>Bajón</i> (8')	<i>Clarín</i> (фасадная <i>Trompeta</i> , 8')	<i>Dulzaina</i> (8')
<i>Bajoncillo</i> (4')	<i>Trompeta Magna</i> (16')	<i>Orlos</i> (8')
<i>Chirimía</i> (4' или 2')	<i>Chirimía alta</i> (8')	<i>Trompeta de Batalla</i>
<i>Regalía</i> (8')	<i>Violines</i> (8')	
<i>Violeta</i> (2')	<i>Voz Humana</i> (8')	
<i>Viejos</i> (8')	<i>Viejas</i> (16')	
<i>Clarín de bajos</i> (8')		

В целом расширение набора внешних язычковых регистров в Испании шло по двум направлениям: появление 1) различных тембров и 2) различных тесситур. Стремление к тесситурному разнообразию привело даже к эпизодическому возникновению в середине XVIII века язычковых аликвот, а именно – *Trompeta (Clarín)*, настроенного в квинту с восьмифутовым принципалом.

Согласно Х.А. де ла Ламе, такую возможность предвидел еще сам изобретатель горизонтальных труб Х. де Эчеваррия. В доказательство Лама приводит слова из записи, сделанной Эчеваррией в Толосе в 1683 году, в которой он подтверждает, что язычковые регистры могут

¹ Saura Buil J. Diccionario técnico-historico del órgano en España. P. 423.

² Ibid. Pp. 500–501.

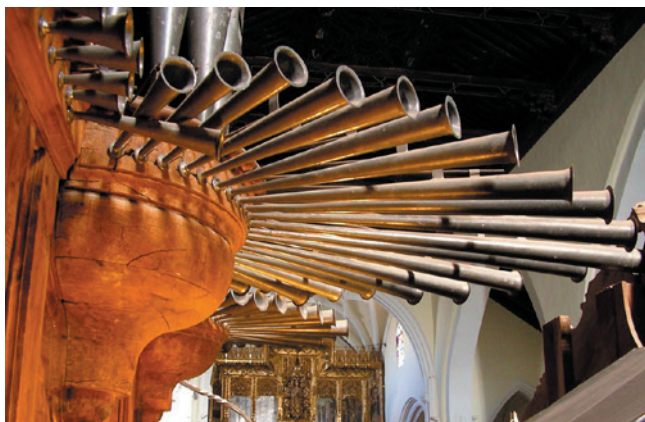
быть настроены «как октаву, так и в квинту, если так заблагорассудится мастеру»¹.

До практической реализации этой затеи пройдет еще полвека. Первым такой регистр – *Trompetas en quinta real* – установит Себастьян Гарсия де Муругаррен в 1741 году в соборе Севильи, а спустя несколько лет появится регистр *Clarín imperial* в органе собора Гранады работы Леонардо Фернандеса Давилы.

Испанские язычковые регистры могут иметь самые разные конструкции. Так, раструбы труб могут быть длинными – как в регистрах *Trompeta*, *Clarín*, средней длины – как в регистрах *Fagot*, *Bajón*, *Oboe*, *Clarinete* – или короткими – как в регистрах *Duizaina*, *Orlos*, *Voz Humana*, *Enanos*, *Regalía*, *Viejos* и *Viejas*. На илл. 26 и 27 представлены трубы двух регистров органа Стороны Евангелия (то есть слева от алтаря) в церкви Сан Хуан Баутиста в Марчене (Севилья) – *Clarín de batalla* с длинными раструбами и *Bajoncillo* – с короткими.

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. III. Registros (2ª parte). P. 663.

Илл. 26. Регистр *Clarín de batalla* в органе церкви Сан Хуан Баутиста. Марчена, Севилья. 1765



Илл. 27. Регистр *Bajoncillo* в органе церкви Сан Хуан Баутиста. Марчена, Севилья. 1765



Отличаются регистры и по форме раструбов. Подавляющее большинство из них состоят из труб конической формы. Исключение составляет *Clarinete*, трубы которого цилиндрические.

Очень часто трубы языковых регистров с коротким раструбом оказываются полузакрытыми. В качестве примера на илл. 28 показан регистр *Orlo* органа церкви Сан Лоренсо в Кадисе. На илл. 29 (нижние ряды труб) – регистр *Viejos/Viejas* органа церкви Сан Себастьян в Антекере (Малага).



Декоративные регистры

Регистры, о которых пойдет речь, Х. де Эчеваррия именовал «веселые игрушки» (*juguetes alegres*). Намного позже знаменитый испанский органостроитель XIX века Мариано Тафаль назовет их «декоративными регистрами» (*registros de adorno*).

По справедливому замечанию Х.А. де ла Ламы, «декоративные регистры, как следует из их названия, не являются главными в органе, который прекрасно обошелся бы и без них, и представляют собой исключительно декоративный элемент в искусстве игры на органе и регистровки. Однако они – исторический и музыкальный факт, с давних времен представленный во многих органах и, следовательно, мы не можем не обращать на них внимания»¹. Регистры такого рода были известны в различных европейских органных школах, но в Испании пользовались особой любовью – вероятно, сказалась общая театрализация обрядовой стороны испанского католицизма.

Уже М. Тафаль описывает такие регистры как исторически состоявшееся явление: «В старом испанском органе были очень распространены отдельные регистры, не связанные ни с мануалами, ни с педалью, которые начинали звучать (или двигаться), стоит лишь потянуть ручку, и так продолжалось, пока органист не вернет ее в исходное положение. Они включают множество хитроумных изобретений, которые, использованные к месту, всегда производят эффект и особенно нравятся детям и чувствительным людям, больше всего питающим к ним склонность, считая чудесными и сверхъестественными»².

Илл. 28. Регистр *Orlo* в органе церкви Сан Лоренсо. Кадис. 1793

Илл. 29. Регистр *Viejos/Viejas* в органе церкви Сан Себастьян. Антекер, Малага. 1803

¹ Lama J.A. de la. Registros de adorno. P. 31.

² Цит. по: *ibid.* Pp. 31–32.

Можно представить следующую классификацию декоративных регистров:

I. Звучащие регистры

1. Трубные:

- а) имитация популярных инструментов: *Gaita* – имитация волынки;
- б) имитация пения птиц: *Pajaritos* («птички»), *Pájaros* («птицы»), *Ruiseñor* («соловей»);
- с) низкая перкуссия: *Timbales*, *Tambores*.

2. Ударные – высокая перкуссия: *Cascabeles*, *Campanillas*.

II. Устройства, модифицирующие звучание: *Temblante* – тремулант.

III. «Немые» регистры, как называет их де ла Лама, не издающие никакого звука. По сути, это даже не регистры. К этой категории относятся фигуры на фасаде, приводимые в движение воздухом.

I.1. Трубные регистры. К регистрам – имитациям других инструментов нужно отнести *Gaita* – «волынка». Как известно, волынка помимо мелодических труб имеет трубы бурдонные, настроенные в квинту и звучащие постоянно. Этот эффект и положен в основу вышеназванного регистра. *Gaita* представлял собой две трубы, кондукты¹ которых были закрыты заслонкой. Если органист вытягивал ручку на фасаде, в трубы начинал поступать воздух, и они принимались непрерывно звучать, имитируя бурдонную квинту волынки. На этом фоне можно было играть мелодию.

Первый известный на сегодняшний день случай использования этого регистра относится к 1566 году (собор Жироны). Этот регистр использовал и Эчеваррия в Алькала-де-Энарес в церкви Сан Диего (1683).

Регистр *Pájaros* – «птицы», имитирующий пение птиц, встречается с середины XVI в. В названии может быть указана конкретная птица, например соловей – *Ruiseñor* (*Ruy Señor*), что перекликается с названием аналогичного немецкого регистра *Nachtigall*. Регистр *Ruiseñor* можно найти в церкви города Кальдес-де-Монтбуй (Барселона, 1552), соборе Жироны (1566) и органах Эскориала.

Конструкции *Pájaros* – самые различные. Каждый счастливый обладатель наполненного водой детского свистка, имитирующего пение соловья, знаком с одним из вариантов устройства этого регистра. Его составляли металлический кондукт, к которому было подведено от трех до восьми маленьких трубочек, и резервуар с водой (илл. 30). Тесситура труб очень высокая. Трубы перевернуты, их края погружены в резервуар с водой. Когда воздух поступает к трубам, вода начинает бурлить.

Другие, менее популярные варианты устройства:

- трубы настраиваются с небольшой разницей в высоте, что создает биение;

- для имитации птичьего пения использовались аликуты или трехрядные микстуры наподобие *Címbala*. Так описывает в 1588 году регистр *Pajarico* или *Pajarilla* мастер Мануэль Марин².

¹ Узкие трубки, подающие воздух от винлады к трубе.

² *Lama J.A. de la. Registros de adorno. P. 47.*



Илл. 30. Орган церкви
Санта Мария. Кадакес,
Барселона. 1695

Регистры, имитирующие барабанную дробь, встречаются во многих испанских органах. Например, в уже упоминавшихся органах собора Жироны или церкви Сан Диего в Алькала-де-Энарес был регистр *Atabales* – «литавры».

Как сообщает словарь «Diccionario de Autoridades»: «Atabal – военный инструмент, состоящий из металлического корпуса в форме полусферы, покрытого сверху кожей, на котором играют двумя маленькими палочками с шариками на концах. <...> Этот инструмент используется кавалерией. *Atabales* располагаются по обе стороны седла»¹.

Другой ударный инструмент, фигурировавший в диспозициях – (*A*) *tambor*. *Atambor* – более архаичное слово по сравнению с *tambor*: так пишут название этого регистра мастера XVI века Маэсе Хорхе и Матео Тельес.

Тот же словарь «Diccionario de Autoridades» гласит: «*Atambor* – это инструмент с круглым деревянным корпусом, <...> покрытый сверху и снизу кожей. Играют на нем, ударяя палочками <...> Этот инструмент призван своим звуком воодушевлять солдат и управлять их движением»². Однако часто название (*A*)*tambor* было просто синонимом *Atabal*.

Изготавливался такой регистр следующим образом: две большие очень низко звучащие трубы настраивались с биением. Чаще всего в органах устанавливалось по два таких устройства – обычно на нотах «ре» и «ля» или же «фа» и «до», реже – три (например «ре», «ля», «соль»), что определялось ладовой принадлежностью баталий – жанра испанской органной музыки, где обычно использовался *Tambor*.

¹ Diccionario de Autoridades. A–B. P. 453.

² Ibid. P. 457.



Илл. 31. Старая
труба регистра
Tambor в церкви
Сан Себастьян.
Кастаньо-де-Робледо,
Уэльва. 1755



Илл. 32. Орган
в церкви селения
Капильяс, Паленсия.
1763

Одна из труб регистра *Tambor* XVIII века была сохранена при реставрации органа в Кастаньо-де-Робледо (илл. 31).

1.2. Ударные регистры. В испанских органах часто устанавливались всевозможные звенящие приспособления – *Campanillas* (колокольчики) и *Cascabeles* (бубенцы). Их звук ассоциируется с праздником, весельем. Бубенчики украшали шапки клоунов на маскарадах. Танцоры прикрепляли их к икрам, существовал даже специальный танец каскабелада. Звон бубенчиков сопровождал танцы во время красочных религиозных процессий, например на праздник Корпус Кристи, особенно любимый испанцами.

Наиболее распространенная форма подобных регистров – колесо с лопастями, которое могло устанавливаться как внутри органа, так и на фасаде. Подаваемый через кондукт (хорошо виден на илл. 32) воздух заставляет колесо вращаться.

II. Тремолянт. Это устройство, позволяющее придать звуку вибрацию, делая струю воздуха прерывистой, в Испании называлось *Temblor* или *Temblante*.

Одним из первых его использовал уже упоминавшийся мастер Матео Теллес в 1543 году в Лериде. Он хвалит благородную изящность и легкость своего тремолянта, что немаловажно в эту эпоху, когда тремолянты были еще несовершенны и создавали подчас комический эффект.

Тремолянты можно найти в том числе в органах церкви города Кальдес-де-Монтбуй, собора Жироны, Эскориала, Монастиерио де Фраилес Менорес в Барселоне (1682)¹.

III. Немые регистры (фигуры на фасаде). Скульптуры ангелов – один из самых распространенных мотивов на фасадах органов, в том числе и испанских. В руках у них часто можно видеть музыкальные инструменты, преимущественно духовые, реже – струнные. В некоторых случаях это движущиеся фигуры, имитирующие игру инструментов, и управляются они также с пульта органа. Трудно сказать, к какому разделу логичнее было бы отнести эти приспособления – к диспозиции или к оформлению корпуса. Но поскольку сами органостроители, как мы увидим ниже, называли их «регистрами» и поскольку они, подобно звучащим трубам, требовали подачи воздуха, опишем их здесь.

Движущиеся фигуры появляются в последней четверти XVII века. Так, в диспозиции органа Х. де Эчеваррии в церкви Сан Диего Алькала-де-Энарес (1683) значится *Registro para los ángeles y serafines*. Воздух приводил в действие механизм, который заставляет трубу подниматься к губам ангела, когда органист нажимает ногой кнопку.

Помимо ангелов на фасаде испанского органа могли присутствовать представители отнюдь не небесных сил. Это разного рода маски, изображающие чудовищ или мавров, представлявших испанцам исчадиями ада. Маски мавров носили название *Carassa*. Первое упоминание о *Carassa* относятся к XVI веку.

Впрочем, такие маски не всегда оставались немymi. В 1551 году Педро Арабасса установил в Барселоне голову мавра в тюрбане. В 1568 году к голове добавили конский хвост в качестве бороды. Конструкция издавала хриплый низкий звук².

Две фигуры мавров на фасаде органа города Торо (Самора), которые сделал Педро Бернардо де Ольмедо в 1665 году, вращали глазами и скалили зубы. Но также фигуры совмещались с перкуссией: между бородами были подвешены бубенчики, и когда рты бородачей открывались и закрывались, раздавался веселый перезвон³.

Наконец, на пульте старинных испанских органов можно было найти еще одну рукоять: *Quitaviento* или *Sueltaviente* (от исп. *quitar* – прекращать, *soltar* – отпускать, *viento* – воздух). Это механизм, выпускающий воздух из мехов. По окончании игры органист включал *Quitaviento* с пульта. Первым в Испании его установил Маэсе Хорхе в соборе Севильи⁴.

После обзора диспозиции испанского органа стоит поговорить о таком достижении испанских органостроителей последней четверти XVIII века, как *регистровые комбинации*. Несмотря на то, что самостоятельного

¹ Lama J.A. de la. Registros de adorno. P. 50.

² Ibid. P. 41.

³ Ibid. P. 38.

⁴ Ibid. P. 48.

типа романтического органа в Испании так и не появилось, *caja de ecos* была далеко не единственным его предвестником. Так, в органах конца XVIII столетия применялись механизмы, благодаря которым можно было включать и выключать язычковые регистры. Похожую систему будет применять в своих органах французский органостроитель XIX века Аристид Кавайе-Колль, опять же – в условиях новой исполнительской эстетики: органист XIX столетия, стараясь не отставать от других инструменталистов, стремился к по-настоящему сольному выступлению – без ассистентов, которые помогали бы переключать регистры.

Снова обратимся к органу собора Малаги (1782), в котором, напомним, на три мануала приходилось пять виндлад. Этот инструмент, как говорилось выше, обладал двумя *rodillera* и двумя *estribo*. Те же *rodilleras*, что подключали или отключали *cadereta del coro* на нижнем мануале, производили на *órgano mayor* совершенно другой эффект, подключая и отключая тремолирующие флейты (*Violón de mano izquierda* + *Flauta Travesera de mano derecha*), фасадный восьмифутовый *Flautado 8'* и языки (*Trompeta de Batalla de mano izquierda* + *Clarín de Batalla de mano derecha*)¹.

Следующим шагом в этом направлении станет орган в соборе Хаена, сделанный Фернандо Антонио де Мадридом (1789). Здесь органист мог набирать произвольные комбинации регистров, которые приводились в действие двумя *estribo* и двумя *rodillera*².

Несмотря на отсутствие полноценной педальной клавиатуры барочный испанский орган предстает перед нами действительно развитым инструментом. Более того, он оказывается источником оригинальных идей, не имевших аналогов в Европе и во многом опередивших свое время.

2.5. Темперация

Среди параметров, благодаря которым произведение приобретало индивидуальное звучание, нельзя не назвать такую важную характеристику, как темперация органа. Доступная человеческому уху разница в размере тех или иных интервалов, подчас оказывавшихся уже или шире своих аналогов в чистом строе, порождала и разницу в эмоциональном восприятии музыки. В зависимости от строя те или иные созвучия могли звучать напряженнее или спокойнее.

Кроме того, вопрос темперации непосредственно связан с одной из самых существенных проблем музыки Ренессанса и барокко – невозможностью использования всех тональностей (в случае Ренессанса – высотных положений тех или иных церковных тонов) в рамках одного клавишного инструмента³. Это ставило перед автором инструмента дополнительные

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. IV. Registros. 2ª parte. P. 319.

² Ibid. P. 331.

³ Традиционно считается, что клавишно-струнные инструменты музыкант мог перестраивать по своему желанию в относительно короткий срок, что отличало их от органа. Однако испанского монохорда XVI–XVII веков это касалось в меньшей степени, о чем еще пойдет речь далее.

задачи: избранный строй должен был быть универсальным, насколько это возможно.

Темперацию большинства инструментов можно менять – путем перестройки или выбора приемов игры. Но поскольку на органе подавляющее большинство труб не предполагают частую настройку, температуру его можно отнести к постоянным конструктивным характеристикам, что и обусловило разговор о ней в данном разделе.

Темперация любого инструмента – и органа в том числе – предполагает два аспекта, которые мы и рассмотрим далее применительно к Испании эпохи Ренессанса и барокко: расстояние между звуками и абсолютная высота звука.

Прежде чем перейти к рассмотрению испанских систем настройки клавишных инструментов, вкратце охарактеризуем ситуацию со строями в эпоху Ренессанса и Барокко в Европе. В целом можно выделить группы строев:

- пифагорейский;
- различные виды мезотоники (так называемые «регулярные системы настройки»);
- нерегулярные системы настройки.

Пифагорейский строй подразумевает, что звукоряд настраивается по чистым квинтам: $c - g - d...$ и т.д. Звук *his* – последний звук системы – не будет идентичен начальному звуку *c*, а окажется выше. Разница между ними, составляющая 23,5 цента¹, получила название *пифагорейской коммы*.

Такая настройка приятна для человеческого уха при исполнении одноголосных мелодий, однако в многоголосной музыке пифагоров строй, как известно, трудно применять из-за слишком широких больших терций. В пифагорейском строе четыре квинты, редуцированные в одну октаву, дают большую терцию, которая значительно шире натуральной. Разница между ними – 21,5 цента – получила название *синтонической коммы*.

По мере развития полифонии музыканты и изготовители инструментов пытались найти выход из этой ситуации. Естественным и простым решением было распределение синтонической коммы между несколькими квинтами, что позволило бы сохранить благозвучие большой терции. Такие системы получили название *среднетоновых* или *мезотоники*. *Регулярными* же они называются потому, что все квинты в них уменьшались на одно и то же количество центов (подчеркнем, что само понятие «цент» было введено только в XIX веке).

Нетрудно догадаться, что системы настройки, в которых комма распределялась между квинтами неравномерно, получили название *нерегулярных*. Однако все они являются модификацией или комбинацией описанных выше систем.

¹ Понятие цента было введено английским ученым А. Дж. Эллисом (1814–1890). Полутон в современном равномерном темперированном строе равен 100 центам.

Исследователь испанских строев Г. де Грааф утверждает, что примерно с 1500 по 1850 год в Испании сосуществовали все три типа настроек¹. Это кажется вполне вероятным, учитывая, что сама испанская органная музыка того времени по-настоящему изощренных видов темпе-рации не требовала. Поиск неожиданных гармонических оборотов, отклонения в далекие тональности – все, что будоражило соседнюю Италию – не настолько занимало большинство испанских композиторов, которые вплоть до второй трети XVIII века оставались верны лапидарной полифонии, связанной с вокальной манерой письма эпохи Позднего Ренессанса. Отдельные успешные эксперименты с настройками, например Франсиско де Салинаса, носили скорее локальный характер.

В первом же испанском трактате, посвященном клавишным инструментам, затрагиваются проблемы строя². Целостной системы настройки клавишных инструментов Хуан Бермудо не предлагает, однако по ряду замечаний становится очевидным, что музыкант – ярый сторонник пифагорейской настройки.

В частности, ее отличает от мезотоники иное деление тона на большой и малый полутоны³. Бермудо пишет: «Если бы те, кто делает монохорды, знали, как правильно рассчитать диапазон⁴, <...> они увидели бы, сколь большая ошибка допускается сегодня в Испании. Но из-за того, что они пользуются другим диапазоном, а часто еще и сами ошибаются, на некоторых участках клавиатуры полутон, который должен быть малым, оказывается почти большим»⁵.

В исполнительской практике XVI века существовало понятие «непоющегося» (*incantable*) полутона, и его местоположение в пифагорейской настройке и в мезотонике отличалось. Это связано с порядком нот в хроматической гамме, который оказывается разным в этих двух строях. В пифагоровом строе он будет следующим: $g - as - gis - a - b - ais - h$. В мезотонике: $g - gis - as - a - ais - b - h$. Поющимся будет полутон, состоящий из соседних звуков (следовательно, $gis - a$ в пифагорейской настройке, но $g - gis$ в мезотонике), непоющимся – полутон, состоящий не из соседних звуков (следуя той же логике, полутон $g - as$ в мезотонике, например, состоит не из соседних звуков – их разделяет gis). Бермудо считает

¹ Graaf G. de. Afinaciones antiguas en España // El órgano Español. Actas del Primer Congreso. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983. P. 65.

² Впервые к проблемам строя в Испании обратился выдающийся теоретик XV века Б. Рамос де Пареха в своем труде «De musica tractatus» (1482). Сведений о применении его достижений к органу не сохранилось.

³ Деление тона на два равных полутона присуще лишь современному равномерно темперированному строю. В пифагорейской и среднетоновой настройках тон делится на большой и малый полутоны.

⁴ Специальная линейка, в других странах носящая имя «монохорд». По ней рассчитывались пропорции инструмента, от которых зависела ширина тех или иных интервалов.

⁵ Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. Fol. LXIII.

поющим малый полутон, что указывает на его приверженность пифагорейской настройке.

Также Х. Бермудо сетует, что соль-диез – «нота между соль и ля» – в распространенном в это время в Испании строе получается слишком низким: «На современном монохорде клавиша, находящаяся между Gsolreut и Alamire, дает столь низкий звук, что это скорее fa»¹. Бермудо, конечно, имеет в виду не ноту «фа» (Fefaut), а то, что клавиша является не диезом, который в ренессансно-барочной системе сольмизации всегда обозначается как *mi* (и тяготеет вверх к *fa*; в данном случае это были бы соль-диез – ля), а бемолем, который всегда обозначается как *fa* (и тяготеет вниз к *mi*; в данном случае это ля-бемоль – соль). Таким образом, он хочет сказать, что соль-диез на современных ему монохордах звучит почти как ля-бемоль, что подтверждает приведенные выше рассуждения.

Обратившись к музыке самого Х. Бермудо, можно увидеть, что она вполне позволяла ему отстаивать свой взгляд на пифагоров строй: ее характеризует обилие совершенных консонансов. Но при этом также было бы ошибкой утверждать, что звучание монохорда в пифагоровом строе полностью удовлетворяло Бермудо, подтверждением чему служит его мечта о «совершенном инструменте» особой конструкции.

С точки зрения истории музыки важно даже не столько то, что Бермудо был приверженцем пифагорейской настройки, сколько то, что из его трактата становится очевидным: в современной ему Испании такая настройка отнюдь не являлась самой распространенной. И следующий по хронологии источник подтверждает такое положение дел.

Томас де Санта Мария также указывает на сосуществование двух видов настройки – пифагорейской и мезотоники (хотя, конечно, не называет их этими терминами) – и подчеркивает большую популярность мезотоники. В частности, он пишет: «...существует два мнения. Одни говорят, что тон состоит из 7 с небольшим комм, не достигая 8, а значит, величина его составляет от 7 до 8 комм. Из этого следует, что поющий полутон состоит из 4 с небольшим комм, не достигая 5, а непоющий – из 3 с небольшим комм, не достигая 4. Другие говорят, что тон состоит из 9 с небольшим комм, не достигая 10, и поющий полутон состоит из 5 с небольшим комм, не достигая 6, а непоющий – из 4 комм, не достигая 5 <...> Второе мнение кажется наиболее правдивым и наиболее вероятным»². «Первое мнение» описывает пифагорейскую настройку, второе – мезотонику, к которой, как следует из текста, склоняется и сам автор. Если принять всерьез цифры, которые он приводит, то получится мезотоника 1/5 или 1/6 коммы (при условии, что система настройки Санта Марии регулярна).

В 1577 году увидела свет работа выдающегося испанского органиста и теоретика Франсиско де Салинаса «De musica libri septem» («Семь книг о музыке»). Салинас, находясь на службе у кардинала Педро Гомеса

¹ *Bermudo J.* Declaración de los instrumentos musicales. Fol. LXXXIX.

² *Santa María T.* Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Valladolid, 1565. Fol. 22–23.

Сармьенто Вильяндрандо, уезжает с ним в Рим в 1538 году. В общей сложности он пробудет в Италии до 1559 года и за это время успеет изучить массу трактатов по теории музыки, как древних – Птолемея и Боэция, так и современных ему – Дж. Царлино. (К ослепшему в детстве Салинасу, вероятно, был приставлен помощник, что позволяло ему прорабатывать такой объем литературы.)

В «De musica libri septem» Салинас, следуя за Царлино, описывает темперации, предполагающие сужение квинт на $1/4$ и $2/7$ коммы, а также, что очень важно, впервые предлагает сузить квинты на $1/3$ коммы. Темперация позволяла получить чистые¹ малые терции, однако большие терции при этом были значительно уже чистых больших терций. Широкого распространения такая система настройки не получила: мажорные трезвучия в ней звучат хуже, чем при мезотонике $1/4$ коммы.

Кроме того, Салинас, как и Бермудо, описывает «совершенный инструмент» с большим количеством клавиш в октаве, чем обычно, и к этому мы еще вернемся.

Разница между величиной интервалов в пифагорейской настройке, темперации $1/4$ коммы, темперации $1/3$ коммы Ф. де Салинаса и современной равномерной темперацией отражена в таблице 4 (в центах).

Таблица 4

интервал	пифагорейский строй	$1/4$ коммы	$1/3$ коммы	равномерная темперация
ч. 8	1200	1200	1200	1200
ч. 5	702	696,578	694,786	700
б. 3	407,820	386,314	379,145	400
м. 3	294,135	310,265	315,641	300
б. полуто́н	113,685	117,108	126,069	100
м. полуто́н	90,225	76,049	63,504	

Описание настройки клавишного инструмента встречаем мы во вступлении к «Libro de Cifra Nueva...» Л. Венегаса де Энестросы. Прежде чем перейти к нему, стоит сказать, что в Испании октавы отсчитывались начиная с фа и назывались следующим образом: *resobreagudo* (f^2-a^2), *sobreagudo* (f^1-e^2), *agudo* ($f-e^1$), *grave* ($F-e$), *sograve* $C-E^2$. Сами же звуки, согласно испанской системе нотации, Энестроса обозначает цифрами. Далее в квадратных скобках даны современные обозначения нот, которые имеет в виду автор.

Итак, «чтобы настроить клавишный инструмент или арфу, настройте 1 *resobreagudo* [f^5] так высоко, чтобы не порвалась ни ее струна, ни струны звуков, лежащих выше, – 2 [g^3] и 3 [a^3] *resobreagudo*. Затем настройте ноту, лежащую октавой ниже, то есть 1 *sobreagudo* [f^2], а потом – квинту между

¹ То есть равные малым терциям в натуральном звукоряде.

² Исп. *agudo* – высокий, *sobreagudo* – сверхвысокий, *resobreagudo* – над сверхвысоким, *grave* – низкий, *sograve* – под низким.

ними, то есть 5 *sobreagudo* [c^3]. И теперь настройте ноту октавой ниже этой квинты, то есть 5 *agudo* [c^2], а потом – квинту между ними, то есть 2 *sobreagudo* [g^2]. И теперь настройте ноту октавой выше этой 2 *sobreagudo*, то есть 2 *resobreagudo*. И вот так – то вверх, то вниз по квинтам и октавам – вы настроите весь монохорд»¹.

Очевидно, что базой для своего метода Энестроза избирает квинту. К сожалению, ничего не указывает на то, *какую* квинту. Если посчитать отсутствие комментариев по поводу ее величины признаком того, что квинта должна быть чистой, то инструмент, настроенный по описанию Энестрозы, будет звучать в пифагоровом строе.

Самые сложные с точки зрения гармонии произведения в Испании первой половины XVII века принадлежат Ф. Корреа де Араухо. При этом способ настройки, предложенный в прологе его «*Facultad Orgánica*», может привести неподготовленного читателя в замешательство. Следует заметить, что Корреа пользуется той же системой обозначения октав, что и Энестроза, с той только разницей, что звуки f^2 – a^2 он называет не *resobreagudo*, а *agudissimo* («высочайший»). Вот что он пишет:

«Некоторые просят меня описать в этой книге хороший и краткий способ настройки монохорда, и, на мой вкус, нет ничего лучше, чем настраивать октавами, начиная с верхнего регистра. Октавами – потому что, сколько ни настраивай, не случится того, что происходит при настройке по квинтам, когда инструмент остается расстроенным. Начиная с верхнего регистра – потому что есть опасность, что струны высоких звуков порвутся, если настроить инструмент слишком высоко, и еще потому, что, настроив одну ноту, достаточно настроить еще три или четыре, чтобы дальше ориентироваться по ним, чего с низкими нотами не получится.

Настройте *alamire agudissimo*, которое пишется как “три” с запятой 3’ [a^2], хорошо настроив обе струны, и затем настройте с ним ноту октавой ниже, то есть *alamire sobreagudo* 3: [a^1]. Настроив эти два звука, вы должны настроить *gesolrreut agudissimo* 2’ [g^2]. Настройте с ним ноту октавой ниже, то есть *gesolrreut sobreagudo*, 2: [g^1]. Настроив его, вы должны настроить *fefaut sobreagudo*, 1: [f^1]. С ним настройте *fefaut agudissimo* 1’ [f^2]. Настроив его, вы должны настроить *elami sobreagudo* 7: [e^2]. С ним вы настроите *elami agudo* 7 [e^1]. Настроив его, вы должны настроить *delasolrre agudo* 6 [d^1]. С ним вы настроите *sobreagudo* 6: [d^2]. Настроив его, вы должны настроить *cesolfaut sobreagudo* 5: [c^2]. С ним вы настройте *cesolfaut* 5 *agudo* [c^1]. Настроив его, вы должны настроить *befabemi agudo* 4 [b]. Так вы получите настроенной половину монохорда, как белые клавиши, так и черные, от *alamirre agudissimo* [a^2] до упомянутого *befabemi agudo* [b], лежащего на квартдециму ниже. Затем настройте 3 *agudo* [a] вместе с 3: *sobreagudo* [a^1], что уже был настроен. Настроив его, настройте 2 *agudo* [g]. Спуститесь ниже и настройте *fefaut agudo* 1 [f] с 1: *sobreagudo* [f^1]. Настроив его, настройте *elami grave* 7 (с черточкой) [e], затем настраивайте

¹ Venegas de Henestrosa L. de. Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela. Madrid: Juan de Brocar, 1557. P. 3.

остальные белые и черные клавиши, *grave* и *sograve*, с нотами на октаву выше них, и так все ноты окажутся настроены»¹.

Несмотря на то, что Корреа ориентируется главным образом на исполнение его музыки на органе, настроить орган по этой схеме нельзя. Разгадка кроется в том, что она рассчитана на конструкцию монохорда. Каждой паре струн соответствовало несколько тангентов, а, следовательно, на каждой паре струн бралось по несколько звуков. Таким образом, настроив пару струн, отвечающих за ноту a^2 , мы сразу же получим ноту g^2 . Следовательно, темперация монохорда – фиксированная и полностью зависит от его конструкции. Неслучайно Корреа заканчивает свое описание настройки следующими словами: «И если после всего этого какая-то нота останется ненастроенной, знайте, что при изготовлении диапазона или расположении тангентов закралась ошибка, так как в настройке октав, как и других совершенных консонансов, нельзя ошибиться. Устраните этот дефект, сдвигая тангент выше, если нота слишком низкая, или ниже, если нота высокая»².

Анализ музыки самого Корреа показывает, что настройка его инструмента вряд ли выходила за пределы мезотоники.

Интересным примером является Тьенто № 9 из «Facultad Orgánica». Произведение это написано, по указанию самого автора, в «жестком полуэнгармоническом роде» (*genero semienharmónico duro*). Традиционно в теории Ренессанса и Барокко, принявшей эстафету от античных и средневековых мыслителей, музыка подразделялась на три рода: диатонический (произведения, следующие звукоряду избранного лада), хроматический (произведения, включающие альтерации) и энгармонический (произведения, включающие микрохроматику). Корреа же называет лады с одним ключевым знаком «полухроматическими», с двумя – «хроматическими», а с тремя – «полуэнгармоническими». При этом лады с бемолями считаются мягкими, а с диэзами – жесткими. То есть «жесткий полуэнгармонический род» в данном случае – это лад с тремя ключевыми диэзами.

Тьенто № 9 заканчивается кадансированием баса на ноте фа-диез, что теоретически обязывает Корреа достраивать к нему мажорное трезвучие. Практически же это невозможно из-за отсутствия ля-диеза в мезотонике, потому что тьенто заканчивается просто на квинте фа-диез – до-диез (илл. 33).

Илл. 33. Франсиско
Корреа де Араухо.
Тьенто № 9



¹ Correa de Arauxo F. Facultad Orgánica. Fol. 25v.–26.

² Ibid. Fol. 26.

Дальнейшая эволюция темперации не менее интересна. Например, как замечает исследователь творчества Х.Б. Кабанильеса М. Берналь, «исполнение 20% сочинений Кабанильеса невозможно на инструменте, настроенном в классической мезотонике. В 44 из 213 его крупных произведений (тьенто, дифференсия и токкатах) встречаются ноты, не существующие в названной темперации: в 29 сочинениях появляется ре-диез, в 15 – ля-бемоль, в 5 – ля-диез (!), а в одном – ре-бемоль»¹.

Однако теоретиков XVIII века вопросы темперации не привлекают, так что можно сделать вывод о том, что существовавшие в этот период системы настройки, судя по сохранившейся музыке, ушли далеко вперед (по крайней мере, в некоторых регионах – Х.Б. Кабанильес служил органистом собора Валенсии), в то время как немногочисленные трактаты продолжали описывать практики прошлого.

К таковым относится самый крупный источник XVIII века – трактат «Escuela música...» Пабло Нассарре. Его автор утверждает, что в каждом церковном тоне при условии отсутствия знаков при ключе возможны лишь три случайных диеза и один бемоль: фа-диез, до-диез, соль-диез и си-бемоль. Это сводит систему к 11 нотам: до – до-диез – ре – ми – фа – фа-диез – соль – соль-диез – ля – си². Трактат был издан через 12 лет после смерти Кабанильеса, который уже неоднократно нарушал описанные Нассарре нормы. Этому может быть два объяснения: либо инструмент Кабанильеса имел двойные черные клавиши, что наверняка было бы описано органостроителями собора Валенсии, либо строй его органа был близок к равномерной темперации.

Однако вернемся к Нассарре: какую же темперацию описывает он? «Нужно настроить квинту от *gesolreut* [g]³, то есть *delasolre* [d¹], как можно чище, а после опустить ее немного, так чтобы это было незаметно. Это нужно проделать со всеми остальными квинтами после того, как они будут настроены.

Настроив трубу *delasolre* [d¹], настройте с тем же *gesolreut* [g] белый *befabemi* [h], то есть большую терцию. После нужно настроить с *delasolre* [d¹], который уже готов, звук октавой ниже нее [d], а с ним, в свою очередь, – большую терцию, которая будет диезом *fefaut* [fis]. За ней последует квинта [от *delasolre*] *alamirre* [a]. С *alamirre* нужно настроить большую терцию, которая будет диезом *cesolfaut* [cis¹], а затем – квинту, которая будет *elami* [e¹]. С ней нужно настроить звук на октаву ниже, чтобы настроить затем большую терцию от нее, которая будет диезом *gesolreut* [gis].

Настроив все это, следует вернуться к *gesolreut* [g], с которого мы начали, и настроить звук на октаву выше [g¹], с которым впоследствии нужно настроить звук на квинту ниже одного (а именно – *cesolfaut*, что

¹ Bernal Ripol M. El temperamento de Nassarre: estudio matemático // Revista de Musicología. [1999]. Vol. XXII. No 1. P. 158.

² Ibid. P. 158.

³ Для облегчения восприятия текста в квадратных скобках даны современные обозначения нот.

находится посредине клавиатуры [c^1]), чуть-чуть повысив его после того, как он будет настроен. С этим *cesolfaut* нужно настроить звук квинтой ниже него (который будет *fefaut* [f]), повысив его слегка, как и в предыдущем случае, таким образом, чтобы не было заметно. И с ним нужно настроить другой *fefaut* (который лежит октавой выше) [f^1], чтобы после можно было настроить звук квинтой ниже его, который окажется бемодем *befabemi* [b] и с которым после нужно настроить бемоль *elami* [es], отстающий от него на квинту, а после – [звук, отстающий] на октаву [B].

Настроив все это так, как я сказал, остальные звуки нужно настроить с их октавами, начиная с диеза *fefaut* [fis], переходя после к *gesolreut* [g] и так поднимаясь по белым и черным клавишам до последнего верхнего звука. Басы же от диеза *cesolfaut* [cis] включительно нужно настраивать с их октавами один за другим до последнего басового звука»¹.

В этом описании мы видим два конкретных приема. П. Нассарре:

- сужает квинты;
- проверяет их большими терциями.

Таким образом, то, какую темперацию он получит, зависит от того, насколько он сужает квинты и остается ли эта величина постоянной, а также от того, чистые ли (равные ли аналогичным терциям в чистом строе) его большие терции. Под описание Нассарре вполне подходит и традиционная мезотоника $\frac{1}{4}$ коммы, которая, скорее всего, и имела в виду, хотя не совсем понятно, почему в таком случае Нассарре не уточняет, что терции должны быть чистыми².

Другой важный вопрос – абсолютная высота испанских органов. Органы эпохи Ренессанса характеризует множественность высотных позиций, однако наиболее распространены были, как было сказано выше, разновидности *in F* или *in C*. Ранее уже говорилось о стремлении к унификации высоты органов, что косвенно отражает движение в сторону установления абсолютной высоты звуков.

Следует отметить, что высота органов должна была быть более или менее стабильной. Во-первых, длина труб базового принципиального регистра, как мы уже видели, составляла почти всегда около 13 палмо (8 футов), что давало незначительные расхождения в высоте звучания. Более того, устанавливая инструмент в небольшом населенном пункте, могли использовать органную трубу из собора крупного города как образец. Были и обратные случаи: так, в 1660 году, строя орган в Санта Мария ла Реаль в Фитеро (Фораль, Наварра), французский мастер Николя Бриссе отправляет три трубы в Тарасону (Сарагоса, Арагон), чтобы проверить настройку³.

¹ Nassarre P. Escuela Música según la Práctica Moderna. Pp. 497–498.

² Подробнее о математических обоснованиях темперации Нассарре см.: Bernal Ripol M.

El temperamento de Nassarre: estudio matemático // Revista de Musicología. [1999]. Vol. XXII. No 1. Pp. 158–174.

³ Sagaseta Ariztegui A., Taberna Tompes L. Organos de Navarra. P. 138.

На протяжении второй половины XVI – начала XVII века наблюдается сильнейшая тенденция к унификации высоты звучания мануалов. Органы *in C* считаются настроенными «в натуральном тоне» – *tono natural*, прочие же – в «акцидентном тоне» – *tono accidental*, и сами эти названия демонстрируют расстановку приоритетов. Уже в XVI столетии, в 1574 году, в Сарагосе органостроитель Эрнандо Алонсо де Кордоба обещает привести орган к высоте 13 пальмо, «потому что это настройка, которой пользуются и в которой поют во всех церквях Сарагосы»¹. И в XVII веке мы встречаем массу контрактов, в которых мастера обязуются заставить орган звучать в *tono natural*.

Показательно, что Э. де Кордоба, говоря о настройке в 13 пальмо, отмечает, что в ней *поют* во всех церквях Сарагосы. *Tono natural* был признан самым удобным, прежде всего, для капеллы певчих, которая была ключевым элементом при исполнении церковной музыки. «Все инструменты, которые призваны сопровождать голос, обычно настроены в натуральном тоне, который называется так потому, что сочетается с натуральным человеческим голосом»², – напишет Нассарре спустя полтора века.

Приведем некоторые данные, касающиеся строя сохранившихся органов (таблица 5).

Таблица 5

место	дата	строй	высота
Барселона. Базилика Санта Мария дель Мар	XVI век	Мезотоника 1/5 коммы	412 Hz
Лерма (Бургос). Колегиата Сан Педро	1616	Мезотоника 1/6 коммы	415 Hz
Кариньена (Сарагоса). Церковь Нуэстра Сеньора де ла Асунсьон	1734	Мезотоника	425 Hz
Кастаньо-де-Робледо (Уэльва). Церковь Сантьяго	1748	Мезотоника 2/7 comma	415 Hz
Ла-Побла-де-Серволес (Лерида). Церковь Мар де Деу де ла Джункера	1752	Мезотоника	415 Hz
Гранада. Церковь Сантос Хусто и Пастор	1764	Мезотоника 1/6 коммы	421 Hz
Марчена (Севиля). Церковь Сан Хуан Баутиста	1765	Модифицированная мезотоника 1/4 коммы	414 Hz
Мадрид. Паласио Реаль	1779	Почти равномерно темперированный	420 Hz
Сантьяго-де-Компостела. Монастырь Сан Пайо	1784	Мезотоника	420 Hz
Сантьяго-де-Компостела. Университет	1801	Мезотоника	417 Hz

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. P. 74.

² Nassarre P. Escuela Música según la Práctica Moderna. P. 455.

Делая скидки на то, что свойства металла меняются с возрастом и в зависимости от температуры, можно сказать, подводя итоги, что самым распространенным строем в Испании XVII–XVIII веков была мезотоника между 1/4 и 1/6 коммы и ее различные модификации. Также можно предположить, что по мере усложнения гармонической системы настройка, как и в других европейских странах, постепенно приближалась к равномерно темперированной.

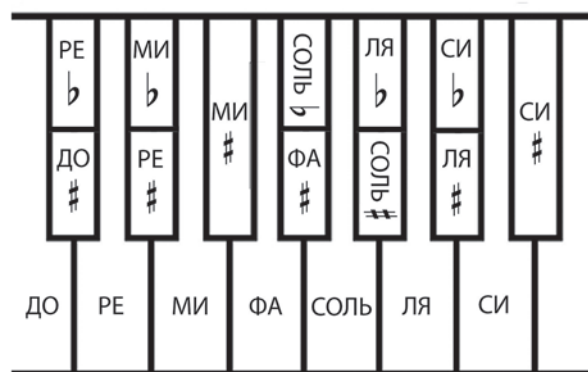
Что же касается высоты, большинство органов было настроено примерно на полтона ниже современного ($a^1 = 440$ Hz) строя.

***Instrumentos perfectos* – совершенные инструменты.** Невозможность транспонирования ладов от любого звука заставляла музыкантов из разных стран искать пути создания «совершенного инструмента», который позволил бы это делать.

Каждый лад был представлен гексахордом, включающим в себя большие или малые полутоны в определенном порядке, что не всегда просто оценить современному человеку, имеющему дело лишь с одним видом полутона. И если от одной клавиши гексахорд выстраивался – величина полутонов, оказавшихся на пути шестиступенной гаммы, была подходящей, – то при попытке сыграть тот же гексахорд от соседней клавиши, на месте, где нужен, к примеру, малый полутон, предательски обнаруживался большой. То есть клавиша настраивалась как соль-диез, а в некоторых ладах требовался ля-бемоль. Необходим был инструмент, способный воспроизводить максимальное количество разных полутонов.

Среди пытавшихся разрешить эту проблему были и испанцы Хуан Бермудо и Франсиско де Салинас. Бермудо в своем трактате обещает рассказать в книгах VI и VII о новом монохорде, «на котором можно сыграть все полутоны, и каждая из белых и черных клавиш имеет все 6 воксов¹»². Однако ни одна из этих книг так и не увидела свет.

Илл. 34. Возможное расположение клавиш на совершенном инструменте Хуана Бермудо



¹ То есть от любой можно выстроить гексахорд.

² Otaola P. Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI: Bermudo, Vicentino y Salinas // Anuario musical. 1994. No 49. P. 128.

Испанская исследовательница Палома Отаола попыталась предположить, каким бы мог быть новый монохорд Бермудо. Опираясь на его описания, она приходит к выводу, что клавиатура совершенного инструмента могла бы состоять из 19 клавиш. Отаола располагает их следующим образом (илл. 34).

Инструменты с количеством клавиш, превышающим 12, распространились в Италии раньше, чем в других странах. Вершиной итальянской изобретательности в этом направлении является инструмент «архичембало» Николо Вичентино, описанный в пятой книге его трактата *«L'antica musica ridotta alla moderna practica»* («Старинная музыка, приспособленная к современной практике», 1555). Архичембало обладало 36 клавишами, расположенными на двух мануалах.

Х. Бермудо знал об итальянских нововведениях: он подтверждает, что во Флоренции есть некий инструмент «с тремя бемолями»¹ (а на обычном органе или монохорде «бемолями» были лишь две черные клавиши – ми-бемоль и си-бемоль). Поэтому мечты самого Бермудо вполне могли воплотиться в дополнительных клавишах.

Однако его обещание построить гексахорд на каждой клавише в любом случае осталось бы невыполненным – для этого потребовались бы ноты, которых нет даже на чудесном монохорде, вообразенном П. Отаолой (например, чтобы образовать гескахорд от клавиши ре-диез, нужен фа-дубль-диез).

Ф. Салинас пошел еще дальше в разработке совершенного инструмента, а главное – сумел реализовать свои идеи на практике. Этот автор хорошо знал древнегреческую теорию и в том числе упоминавшееся уже учение о родах музыки: диатоническом, хроматическом и энгармоническом. О них знал и Х. Бермудо, но последний придерживался мнения, что каждой эпохе присуща своя музыка в своем роде, и род его времени – «полухроматический» (*semicromático*), смешивающий диатонику и хроматику, так как используются и белые, и черные клавиши. Салинас же грезил о музыке в энгармоническом роде, которую также называл «музыкой с тремя бемолями».

Эта мысль, несомненно, возникла у него под итальянским влиянием. Салинас также упоминает орган церкви Санта Мария де Новелла во Флоренции, где были добавочные клавиши ля-бемоль². В Риме он спроектировал и приказал изготовить инструмент, который привез с собой в Испанию. В главе XVIII своего трактата Салинас пишет: «Много инструментов построено, чтобы играть в этом [энгармоническом] роде (помню, я слышал их во Флоренции). Но в Саламанке у меня есть один такой, который я заказал в Риме, и он – совершеннейший среди прочих»³.

¹ Otaola P. Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI: Bermudo, Vicentino y Salinas // Anuario musical. 1994. No 49. P. 156.

² Ibid.

³ Цит. по: García Fraile D. El llamado órgano de Salinas // Anuario musical. 1994. № 49. P. 53.

Илл. 35. Орган
Салинаса



Сегодня в Саламанке хранится один из органов Салинаса (илл. 35), но этот инструмент, к сожалению, не является римским совершенным органом.

Салинас не дает описание своего совершенного инструмента, и остается только догадываться, как располагались звуки на его клавиатуре. Исследователи – П. Отаола в упомянутой работе и Х. Гольдарас¹ – приводят свои варианты возможного расположения бемолей и диезов, предполагающие деление черных клавиш на несколько частей. Замечательно, что Салинас точно использовал свой инструмент на практике, что, безусловно, требовало особых навыков. Испанский писатель и музыкант Висенте Эспинель сообщает, что слышал «клавишный инструмент, способный воспроизводить энгармонический род <...> и видел исполнителя в Саламанке, который своими руками творил чудеса»².

Однако, как мы теперь знаем, инструменты с количеством клавиш, превышающим 12, остались лишь частью истории, и поиск компромиссного строя оказался более перспективным путем развития многоголосной инструментальной музыки.

¹ Goldáraz Gaínza J.J. Afinación y temperamentos históricos. Madrid: Alianza Editorial, 2004. P. 104.

² Цит. по: García Fraile D. El llamado órgano de Salinas. P. 48.

2.6. Декоративное оформление корпуса

Еще один параметр органа – оформление его корпуса. Даже учитывая тот факт, что при создании музыкальных инструментов в XVI–XVIII веках декоративная сторона имела колоссальное значение (начавшее стремительно падать с развитием фабричного производства), вряд ли можно назвать другой инструмент, в котором этот фактор был бы столь же важен.

Корпус органа – явление по-своему уникальное, так как он хотя и влияет на звучание инструмента, не является резонатором в том смысле, в каком является им, например, дека скрипки. «Корпус органа призван, в первую очередь, скрыть самое некрасивое в нем», – пишет испанский исследователь Х.А. де ла Лама¹. И хотя нельзя не посчитать это высказывание некоторым преувеличением, стоит признать, что помимо организации пространства – как внутреннего пространства инструмента, так и пространства вокруг него – корпус сосредотачивает в себе идеи красоты и гармонии.

Безусловно, такое положение дел диктовали размер инструмента и его стационарность. Неслучайно испанцы называют корпус органа словом *mueble* – «мебель». Процесс изготовления корпуса перекликается с технологиями производства дорогой мебели и требует участия мастеров прикладного декоративного искусства. Хотя встречались случаи, когда создателем корпуса органа был тот же мастер, что делал механическую часть инструмента, все же над *mueble* чаще всего работало несколько специалистов. Контракты донесли до нас имена скульпторов, разрабатывавших дизайн органов, резчиков по дереву (*tallista*), позолотчиков (*dorador*). Так что и здесь приходится неустанно говорить о социально-экономическом аспекте органостроения: богатство церкви как заказчика имело решающее значение.

Помимо оплаты самой работы для создания органа требовалась закупка дорогостоящих материалов. О ценности металла, необходимого для изготовления труб, уже шла речь в предыдущей главе. Корпус обходился также очень недешево. Чаще всего он изготавливался из дерева, а именно – сосны, которую поставляли из Вальсаина (Сеговия), Куэнки, а то и Фландрии. Также использовались дуб и орех². Немалые средства уходили на краску и позолоту. Стоит назвать и знаменитое исключение: уникальный фасад толедского органа *El Emperador*, сделанный из камня.

Большой церковный орган, являясь неотъемлемой частью внутреннего убранства католического храма, должен был соответствовать определенным параметрам:

- гармонировать с интерьером церкви;
- отражать христианскую тематику в оформлении.

¹ Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. P. 122.

² Bonet Correa A. La evolución de la caja de órgano en España y Portugal // El órgano español. Actas del Primer Congreso. P. 246.

В этом разрезе изготовление корпуса перекликалось с важнейшей стороной испанского церковного декоративно-прикладного искусства: созданием ретабло (*retablo*) – католического иконостаса. Чаще всего стиль корпуса был продиктован ретабло того или иного храма, а общая стилевая эволюция, происходившая в сфере пластических искусств, неизбежно влекла за собой изменения и в области органостроения.

Однако прежде чем перейти к рассмотрению стилей корпусов испанских органов и их эволюции, следует отметить несколько значительных моментов, сквозь призму которых стоит рассматривать конкретный инструмент.

Во-первых, необходимо напомнить о несовпадении общепринятых хронологических границ стилей в пластических искусствах и музыке. Во-вторых, стоит учитывать стилистические особенности именно испанской органной музыки, которые уже неоднократно отмечались: некоторую стилевую инертность и длительную приверженность к строгим полифоническим формам. Таким образом, мы можем легко представить себе ситуацию, когда в эпоху музыкального классицизма (вторая половина XVIII века) отвечающее барочным канонам произведение (например одна из прелюдий и фуг Хосе Лидона) могло быть исполнено на органе, построенном в неоклассическом (согласно принятой в истории испанской архитектуры периодизации) стиле – в частности органе Паласио Реаль, для которого, вероятно, и были созданы произведения Лидона. Испанский неоклассицизм и форма его введения также повлекли за собой интересные последствия в церковном искусстве вообще и в создании органных корпусов в частности.

Илл. 36. Орган церкви
Санта Мариа де лос
Саграсос Корпоралес.
Дарока, Сарагоса.
XV–XVIII века



Наконец, в-третьих, в случае органа не стоит забывать о казусах, которые имели чисто практические причины. Так, новый орган очень часто строили, используя старый корпус, а потому для корректного определения стилиевой принадлежности инструмента необходимо знать датировки как органа, так и корпуса – слишком уж часто они отличаются. Позднебарочный орган в ренессансном корпусе с выраженными чертами готики – не столь уж невероятное явление: таковым, например, является на сегодняшний день орган церкви Санта Мария де лос Саграсос Корпоралес в Дароке (илл. 36), на котором играл в свое время выдающийся арагонский композитор П. Бруна.

Отдавая себе отчет в том, что корпус органа, как уже было замечено, не в меньшей, если не в большей степени является объектом декоративно-прикладного, нежели музыкального искусства, а значит, требует специального искусствоведческого анализа, невозможного в рамках данной работы, опишем основные фазы развития корпуса испанского органа.

Наиболее ранний тип органа получил название **готического**. Хотя время его существования (XIV–XV века) не входит в обозначенные в работе хронологические рамки, все же обратимся к нему, чтобы лучше понять природу ренессансного органа, колыбелью для которого явилась готика.

Сразу стоит оговориться, что готический орган в Испании долгое время не имел каких-либо специфических черт по сравнению с остальной Европой, что вполне ожидаемо: вспомним, что в этот период органы на территории Испании строят в основном иностранцы.

Готический орган легко узнается благодаря строгим геометрическим очертаниям. Башни, в которые собраны трубы, часто образуют форму креста – средняя превышает по высоте боковые, которые, в свою очередь, подобно крыльям выступают по обе стороны от пульта. Форма эта нередко подчеркнута наличием створок, украшенных росписью, – ответ створкам алтаря.

Самым старым органом Испании, а, возможно, и всей Европы, считается орган Старого собора Саламанки, датированный 1380 годом. Орган принципиально не подлежит реставрации – он сохранен как исторический документ. Корпус его – яркий образец европейской готики (илл. 37), судя по росписи – фламандского типа (роспись датируют стами годами позже).

Характерно и расположение этого органа – его трибуна прикреплена к стене

Илл. 37. Орган
Старого собора
Саламанки. 1380



Илл. 38. Орган
в церкви Ла Сео.
Сарагоса.
XVI–XVIII века



церкви. Это обусловлено тем, что инструмент относится к периоду, когда ярчайшая черта испанской храмовой архитектуры – помещение хора, расположенное в центральном нефе, – еще не сложилась.

Башни органа в Саламанке украшают характерные для готики зубцы. Еще один распространенный вариант – увенчать башню острыми крышами, подобно органу Дароки, знаменитому органу собора Ла-Сео в Сарагосе (илл. 38) или органу коллегиаты Алькала-де-Энарес, который, к сожалению, был утрачен во время гражданской войны и дошел до нас только в виде рисунка Дж.Э. Стрита, опубликованного в его книге «Готическая архитектура в Испании» (*Street G.E. The Gothic Architecture of Spain*. London, 1865).

В органе Ла-Сео, как и в органе Дароки, намечена еще одна черта, которая усилится в эпоху Ренессанса и которая, что самое главное, является чисто испанской: влияние *мудехара* – синкретического стиля, в котором переплелись европейская готика и мавританские мотивы. Арки, украшенные изысканным орнаментом, разительно отличают этот инструмент от строгой северной готики органа в Саламанке.

Ренессансный орган, как уже было замечено, во многом вырастает из готического. В частности, остается такой элемент, как створки с росписью, хотя стиль росписи, конечно, меняется соответственно доминирующим художественным течениям.

Но строгие линии фасада уже начинают размываться (хотя при этом необходимо заметить, что фасад остается плоским – такое явление, как округлые башни труб, еще впереди). Происходит усиление декоративно-го начала – тенденция, которая достигнет кульминации в эпоху барокко. Кроме того, совершенно очевидно, что ренессансный орган резко прибавляет в размерах. (Правда, здесь необходимо помнить, что центрами органостроения являются на этот момент Арагон, Каталония и Валенсия – в Кастилии строят маленькие органы и никаких сенсационных нововведений в этом регионе пока не происходит.)

На фасадах ренессансных органов начинают появляться фигуры святых и всевозможных ангелов. Однако Ренессанс продолжает линию готики и позволяет включать и языческие мотивы – сатиров, драконов, чудовищ, хотя и поданных в свете победы христианской веры. Особо следует выделить мотив, о котором уже шла речь в связи с декоративными регистрами: маскароны в виде мавров. Это также черта времени: в эпоху готики, до изгнания мавров из Испании, такой тематики появиться еще не могло.

Илл. 39. Орган
церкви Сан Иполито.
Кордоба. 1735

Наконец, как уже отмечалось, орган в эпоху Ренессанса меняет свое местоположение. Построенный в центральном нефе, орган предполагал уже наличие двух фасадов, что закладывает импульс к появлению звучащего заднего фасада в эпоху барокко.

Самые показательные черты, отличающие искусство эпохи *барокко* – броскость, любовь к контрастам, обилие красочных деталей, – воплотились в фасадах органов XVII – первой половины XVIII века. Как уже было сказано, наметившаяся уже в эпоху Ренессанса тенденция к богатому оформлению корпуса инструмента в этот период усилилась. Отвечая стилистике церковного убранства и ретабло, новые краски вспыхнули на фасадах органов. Позолота используется еще чаще, чем в эпоху Ренессанса. Во всех смыслах ярким примером может служить орган 1735 года в церкви Сан Иполито в Кордобе (илл. 39).

Напомним, что начиная с XVII века удельный вес в испанском органостроении принадлежит уже не Каталонии

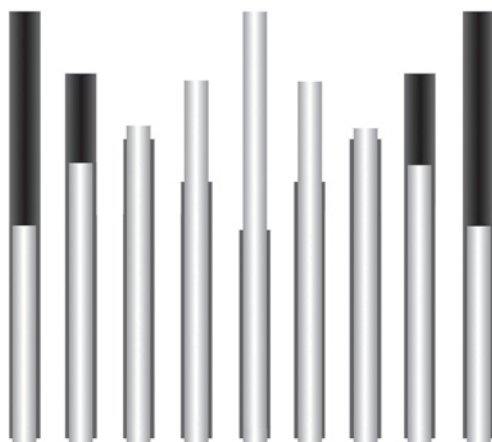


и Валенсии, а Кастилии и Арагону. В центральном регионе Испании барокко в архитектуре неразрывно связано с именем Хосе де Чурригеры (1665–1725) – существует даже образованное от его фамилии прилагательное *churrigueresco*, призванное обозначить стиль барокко, доведенный до предела. На сегодняшний день нет доказательств тому, что Чурригера проектировал фасады органов, однако его ретабло, несомненно, имели огромное влияние на органостроителей. Кроме того, архитектор положил начало целой династии мастеров, и точно известно, что некоторые из ее представителей занимались изготовлением органных фасадов.

Если органостроители эпохи Ренессанса начали размывать геометрические линии готики, очерчивающие границы корпуса органа, то барокко практически вводит третье измерение в фасад. Башни труб теперь часто имеют выступающие округлые очертания, фасад приобретает объем.

К XVIII столетию этот эффект усиливает типично испанская черта – горизонтальные трубы, которые могут иметь самые различные формы. Некоторые типы расположения получили устоявшиеся названия, например *Ave María* – из-за того, что форма труб напоминала первые буквы слов, составляющих эту фразу: один ряд – букву «А», другой – букву «М», если посмотреть сверху (илл. 40).

Илл. 40. Схема
расположения
фасадных труб
Ave María



Интересный случай – орган собора Гранады, в котором горизонтальные трубы установлены даже на кадерете (илл. 41). Кроме того, глядя на эту иллюстрацию, можно отметить, что трубы могут быть расположены не только на прямой линии фасада, но и охватывать полукруглую башню вертикальных труб.

Как уже было сказано выше, по мнению Л. Жамбу, именно введение горизонтальных труб спровоцировало появление в Испании двойных звучащих фасадов¹. Расположение органа между колоннами центрального нефа приводило к тому, что из бокового нефа можно было увидеть заднюю стену корпуса инструмента (обращенную к стене при расположении

¹ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1. Pp. 265–268.



Илл. 41. Орган собора
в Гранаде

органа на хорах). Для ее украшения использовались сначала немые трубы, а с конца XVII – начала XVIII века и звучащие.

Вслед за тем, как передний фасад органа обрастает горизонтальными трубами, их также устанавливают на заднем фасаде. Пример, приведенный ранее, – орган П. Либорны Эчеваррии в соборе Саламанки (1742). Показательно, что мастером движут, прежде всего, эстетические соображения: он хочет, чтобы задний и передний фасад выглядели одинаково. Тем не менее, это решение давало и возможность достигать своего рода «стереофонических» эффектов. Как бы то ни было, двойные фасады станут характерной чертой испанского органа эпохи зрелого барокко.

Типичным образцом барочного испанского органа считается орган собора Паленсии (1688–1691), начатый легендарным Х. де Эчеваррией и заверченный Д. де Агирре. Фасад принадлежит Сантьяго Карнисеро, позолотчиком был Алонсо Гомес. Помимо перечисленных выше признаков – обилия деталей, позолоты, формы башен и наличия горизонтальных труб – стоит обратить внимание на то, что барокко со своей тенденцией к некоторой перегруженности не собирается отказываться от фигур на фасаде и маскаронов: два мавра поют хвалу Господу по христианскому обряду.

С точки зрения истории различных художественных течений в Испании не меньший интерес представляет вторая половина XVIII века – эпоха

неоклассицизма. Само появление этого стиля на полуострове стало не закономерным продолжением барокко, а отражением вкусов правителя.

Открытие в 1752 году в Мадриде Академии изящных искусств Сан Фернандо ознаменовало собой рождение нового придворного искусства. В стенах Академии культивировался стиль, принципиально избегающий чрезмерной детализации и рафинированности линий, получивший позднее название «неоклассицизм». Академия была мощным институтом, влиявшим на архитектуру и скульптуру всей страны, в том числе – церковную.

Решающим же фактором стал королевский указ 1773 года, запрещавший использование дерева в церковной скульптуре (с целью уменьшить количество пожаров) и позолоты (дабы сократить расходы)¹. Ретабло теперь изготавливались из камня.

Конечно, делать все органные фасады каменными, подобно толедскому *El Emperador*, было бы немислимо, тем не менее указ повлиял на внешний облик инструмента, обязанного переключаться с ретабло. Теперь органы расписывались под мрамор (как, например, орган в селении Ла Сека, Вальядолид, илл. 42), а количество позолоты в оформлении значительно уменьшилось.

В связи с неоклассицизмом стоит упомянуть как минимум еще одно имя – архитектора Вентуры Родригеса (1717–1785) из Мадрида, ставшего пророком нового стиля. Ученик придворных итальянских мастеров,

¹ Bonet Correa A. La evolución de la caja de órgano en España y Portugal. P. 293.

Илл. 42. Орган церкви
Нуэстра Сеньора де
ла Асунсьон. Ла Сека,
Вальядолид



Родригес никогда не был в Италии и в не меньшей степени вдохновлялся творчеством строителя Эскориала Хуана де Эрреры. Он активно работал как в столице, так и за ее пределами, распространяя новые веяния по всей стране, в том числе делал проекты органных фасадов – мадридской церкви Энкарнасьон, собора Хаена (орган по этому эскизу так и не был построен) и др¹.

Новый тип органа – гораздо более лаконичный, с подчеркнута прямыми линиями, классическими колоннами – быстро становится популярным, в частности образцом такого стиля могут служить великолепные (но абсолютно одинаковые) органы собора Малаги. Их автор – Хулиан де ла Орден, автор фасадов – Хосе Мартин де Альдеуэла. Хотя позолота в данном случае составляет основной цвет фасада, налицо стремление к монохромности – барочная палитра уходит в прошлое.

Однако в связи с неоклассицизмом необходимо подчеркнуть еще одну важную деталь. Несмотря на стремительное распространение этого «официального» стиля, в Испании было сильно и сопротивление ему, потому вполне возможно встретить органы второй половины XVIII века, тяготеющие к барокко или рококо.

Неоклассицистские тенденции в фасадах испанских органов прослеживаются до середины XIX века.

Таков внутренний и внешний облик инструмента, который вдохновлял органистов на создание музыки, как нельзя более подходящей для него. Его технические параметры наряду с функцией того или иного жанра сильнейшим образом влияли на различные стороны музыкального языка: фактуру, динамику, темп, а также определяли возможные исполнительские приемы. Обо всем этом и пойдет речь в следующей главе.

¹ Bonet Correa A. La evolución de la caja de órgano en España y Portugal. P. 294.

Глава III

ОРГАННЫЙ РЕПЕРТУАР

1. Основные источники и авторы

Обращаясь к испанской органной музыке, даже рассматривая произведения эпохи барокко, мы сталкиваемся с теми же проблемами, которые затрудняют изучение инструментальной музыки Ренессанса. Устный характер культуры, сохранявшийся здесь дольше, чем в соседних странах, требует критического подхода к рукописным источникам, качество которых порой разительно отличается от сочинений, подготовленных авторами к печати. Корпус последних, к сожалению, не так уж велик.

Постараемся описать основные источники, по которым мы сегодня можем составить впечатление о наследии испанской органной школы, и начнем с *печатных изданий*, первые образцы которых относятся к середине XVI столетия.

На титульных листах испанских музыкальных сборников XVI–XVII (а то и XVIII) веков проявляется их характерная особенность. Они адресованы исполнителям на разных инструментах (самый распространенный для XVI столетия вариант – «клавишных, арфе и виуэле»). В этом отразилась типичная для Ренессанса ситуация, когда музыка не была закреплена за конкретными инструментами, а могла исполняться на любых подходящих. В данном случае перечислены полифонические инструменты.

Еще до появления сборников, в которых содержатся произведения А. де Кабесона, свет увидели композиции, приведенные Хуаном Бермудо в «*Declaración...*» (1555). Музыка, которую мы встречаем здесь, – это девять сочинений, приведенных в конце трактата. К ним можно добавить еще шесть образцов, которые даны внутри «*Declaración...*» в качестве примеров: аппликатурное упражнение; три кантуса, появляющихся при рассказе о транспонированных ладах; эндеча¹ «*Aunque me veys en tierra agena*» (пример использования цифровой нотации) и кантус VI тона (пример применения знаков альтерации).

Еще один труд, главную часть которого составляет текст, но который также содержит образцы музыкальных произведений, – это трактат Томаса де Санта Марии «*Arte de tañer fantasia...*», увидевший свет 10 лет спустя, в 1565 году. На протяжении всего трактата Санта Мария приводит небольшие музыкальные фрагменты для иллюстрации своих

¹ Песенный испанский жанр печального содержания.

теоретических выкладок, но главную ценность среди них представляют небольшие – от 40 до 75 тактов – полифонические пьесы, которые автор называет просто «примеры» (*exemplos*).

Первым изданием, основным содержанием которого была музыка, оказывается «Libro de Cifra Nueva...» Луиса Венегаса де Энестросы (1557). Энестроса, священник, находящийся на службе у кардинала Толедо, выступает в данном случае как составитель. Всего в сборнике фигурируют 138 произведений. Помимо 70 анонимных сочинений (как самостоятельных композиций, так и обработок музыки великих полифонистов – Т. Крекильона, Н. Гомбера, Клеменса-не-папы, К. Моралеса и др.) здесь представлены произведения знаменитых современников Энестросы: виуэлистов – Луиса де Нарваеса, Диего Писадора – и органистов – органиста королевской капеллы в Гранаде Франсиско Фернандеса Палеро, органиста собора Барселоны Пере Вилы. Также считается, что именно в этом издании впервые опубликованы произведения Антонио де Кабесона, подписанные просто «Антонио». Среди них – тьенто, обработки гимнов, вариации на светские источники.

Как уже говорилось, спустя 20 лет, в 1578 году, сын Антонио де Кабесона Эрнандо выпустит сборник произведений отца, включающий сочинения в разных жанрах.

Важнейший источник XVII века – «Facultad Orgánica» Франсиско Корреа де Араухо (1626). Сборник содержит 69 композиций, 62 из которых – тьенто в 12 церковных тонах, в каждом из которых указан уровень сложности (всего пять уровней). Это произведения, отличающиеся высоким качеством полифонического письма, чем не может похвастаться ни одна из дошедших до нас рукописей современников Корреа.

Следующим печатным источником органной музыки – вновь компилятивным – становится сборник Антонио Мартина-и-Коля, монаха-францисканца, служившего сначала органистом монастыря Сан Диего в Алькала-де-Энарес, а затем – монастыря Сан Франсиско эль Гранде в Мадриде и написавшего два теоретических трактата: «Arte de canto llano» («Правила григорианского пения», 1714) и «Breve suma de todas las reglas de canto llano y su explicación» («Краткий свод правил григорианского пения с пояснениями», 1734). Нотное же издание Мартина-и-Коля состояло из пяти частей и получило название «Flores de música» («Музыкальные цветы», 1706). В него вошли произведения не только испанских композиторов. Здесь можно обнаружить, например, сочинения Арканджело Корелли, Дени Готье, Джироламо Фрескобальди (да и само название сборника отсылает нас к «Fiori musicali» великого итальянца). Однако большинство представленных композиций не подписано, и лишь в XX веке исследователи атрибуировали их, в том числе – Антонио де Кабесону. Предположительно некоторые произведения Мартин-и-Коль мог позаимствовать из сборника «Melodías Musicales» («Музыкальные мелодии») своего учителя Андреса Лоренте, который был им заявлен, но так никогда и не был опубликован. Наконец, пятая часть «Flores de música» содержит музыку самого Антонио Мартина-и-Коля.

С середины XVIII века ситуация меняется, устный характер музыкальной культуры сдает свои позиции и в Испании, и множество произведений крупных композиторов – Антонио Солера, Хосе Лидона – сохранилось уже в печатном виде.

Однако большинство дошедших до нас сочинений испанских органистов сохранилось в рукописях, причем очень редко – авторских. Необходимо назвать ряд композиторов, которые не издавали свои сочинения, однако их значимость в истории испанской органной музыки очень велика.

К корпусу произведений XVI века стоит добавить «Medio registro alto de primer tono» («[Произведение] для *medio registro* правой руки I тона») севильского органиста Франсиско Перасы, датированное 1598 годом – первое дошедшее до нас произведение, написанное для *medio registro*.

Еще раз обратим внимание на арагонскую органную школу – органистов собора Ла Сео в Сарагосе Себастьяна Агилеру де Эредию, Хосе (или Хусепе) Хименеса и органиста из Дароки Пабло Бруны. Музыка их неоднократно издавалась в наши дни, но она по-прежнему требует критического подхода и исправления множества неточностей, допущенных переписчиком XVII века.

Важным музыкальным центром Испании была и остается Барселона и, прежде всего, – школа для мальчиков-певчих при монастыре Монтсеррат (Escolania de Montserrat), где получили образование многие выдающиеся музыканты. Среди них – араговец Мигель Лопес и каталонец Нарсис Касановес¹.

Важнейшей фигурой является Хуан Баутиста Кабанильес (1644–1712), служивший органистом в соборе Валенсии. При жизни получив большую известность, Кабанильес оставил обширное наследие, которое, при всей своей значимости, представляет серьезную проблему для исследователей. Большинство рукописей содержит множество ошибок, в том числе – в области голосоведения, исправить которые оказывается не так-то просто. По мнению Андреса Сеа Галана, неестественные скачки из октавы в октаву заставляют предположить, что рукописи, дошедшие до нас, – не что иное, как адаптация для органа с *medio registro* произведений, не предназначенных для оног².

Ряд произведений Кабанильеса – прежде всего танцев – имеет жанровые обозначения, противоречащие размеру указанного танца. Б. Хадсон, автор статьи в Словаре Гроува, посвященной Кабанильесу, замечает, что «только пассакальи и два пасео написаны в традиционном трехдольном метре – даже пять гальярд двудольны. Возможно, эти пьесы не имели ничего общего с танцевальной музыкой и предназначались для литургического использования»³.

¹ Также стоит заметить, что именно Escolania de Montserrat взрастила Антонио Солера, будущего органиста Эскориала.

² Сообщено в личной беседе в июне 2008 года.

³ Hudson B. Cabanilles, Juan Bautista // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4. P. 762.

Кроме того, много вопросов вызывает подлинность авторства некоторых сочинений Кабанильеса. Достаточно сказать, что самое известное произведение, долгие годы приписывавшееся Кабанильесу, – «Batalla Imperial» – на самом деле принадлежит немецкому композитору Иоганну Каспару Керлю.

В отличие от Корреа, Кабанильес оставил последователей. Так, его учеником был Хосе Элиас (1678–1755), автор «12 obras de órgano entre Antiguo y Moderno estilo» – рукописи, подготовленной к печати в 1749 году, но так и не изданной.

Пожалуй, самым крупным явлением среди композиторов-органистов XVIII века можно назвать органиста Эскориала Антонио Солера (1729–1783), представителя переходной зоны от барокко к классицизму (который, впрочем, так и не наступил в Испании в полной мере), автора органнх сонат, квинтетов «для облигатного органа или клавесина» и концертов.

В любом случае, в XVIII веке произведения, даже не готовившиеся к изданию, гораздо тщательнее записывались, и роль импровизационного начала падала. Другое дело, что это совпало с началом заката испанской органной музыки, хотя великолепные инструменты еще строились.

2. ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА

Большинство жанров, ставших характерными для испанской органной музыки, уходит корнями в XVI век. В это время инструментальная музыка только начинает приобретать устойчивые очертания. Как уже было неоднократно замечено, часто невозможно однозначно указать инструмент, для которого предназначалась та или иная пьеса. Более того, часто эту музыку можно было петь (и наоборот – хоровые сочинения можно было играть).

Но ничуть не более оправдано проведение четкой границы, например, между элитарным искусством и популярными жанрами. В одном и том же сборнике, предназначенном для учащихся или любителей, рядом оказывались полифоническая пьеса на тему, заимствованную из духовной музыки франко-фламандской школы (мог ли потенциальный адресат оценить все ее хитросплетения – риторический вопрос), и вариации на популярные песни и танцы.

Жесткое разделение инструментальной музыки на светскую или церковную также зачастую лишено смысла. В частности, до сих пор нет единого мнения, исполнялись ли произведения в жанре тьенто в домашней обстановке или же применялись исключительно в литургических целях. В то же время танцы, на первый взгляд, относящиеся к светской сфере, могли быть в определенных случаях сыграны и в церкви, например павана. В 1659 году советник парижского парламента Франсуа Берто, посещая Мадрид с дипломатической миссией, оказался «шокирован тем, что в францисканском храме в Мадриде на заутренней сочельника орган под

аккомпанемент бубна сыграл популярный танец чакону, а после заутренней монахи в масках и гротескных одеяниях плясали и прыгали перед алтарем под музыку органа, скрипок и бубенцов»¹.

Рассматривая практически любой органный жанр, не стоит забывать о том, что испанская музыка Ренессанса и барокко (не только испанская) рождалась в атмосфере постоянного взаимодействия: своего и чужого, светского и церковного, популярного и элитарного, инструментального и вокального, гомофонии и полифонии.

Испанский органный репертуар XVI века имеет две ярко выраженные основы. С одной стороны, это вокальная линия – адаптация жанров, изначально предназначавшихся для пения. С другой стороны, это инструментальная линия – танцы с вариациями, – ставшая актуальной с того момента, как конструкция органа позволила играть музыку такого рода. Единственный жанр, который мог бы претендовать на звание именно органного, – тьенто – парадоксальным образом оказался на пересечении этих двух линий.

Еще до того, как испанская органная культура начала активно развиваться, первопроходцами на обеих дорогах были виуэлисты, которые выпускали музыкальные сборники с 30-х годов XVI столетия². В этих сборниках в большом количестве содержались и самостоятельные полифонические пьесы (фантазии, прямые предшественницы органного тьенто), и виртуозные вариации на известные танцевальные и песенные мелодии³.

Тесная связь между вокальным и органным репертуаром проявлялась и в рамках богослужебной практики. Орган – *instrumento alto* в этой ипостаси – прошел тот же путь, что и менестрели-духовики, игравшие вокальный репертуар по книгам, предназначенным для певчих. Как пишет Хуан Бермудо, «тот, кто не может переложить для монохорда свое или чужое произведение, не может считаться исполнителем (*tañedor*)»⁴.

Что же мог играть орган в церкви в Испании XVI–XVIII веков?

«Распорядок и устав» («Orden y constituciones») собора города Леон 1548 года перечисляет следующие обязанности церковного органиста:

– игра фобурдонов на вечерне, чередуясь с певчими;

¹ Сильюнас В. Стиль жизни и стили искусства. С. 10.

² Первыми явились «Сборник музыки для щипковой виуэлы» Луиса де Милана (*Luys de Milán. Libro de música de vihuela de mano. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536*) и «Шесть книг музыкального дельфина в цифровой нотации для виуэлы» Луиса Нарваеса (*Luys de Narvaez. Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela. Valladolid: Diego Hernández de Cordova, 1538*).

³ И даже полифонические обработки популярных песен (например «Si me llaman a mí» Алонсо Мударры из сборника «Три музыкальных сборника в цифровой нотации для виуэлы» Алонсо Мударры (*Alonso de Mudarra. Tres libros de música en cifras para vihuela. Sevilla, 1546*)). Можно было как просто играть подобные пьесы, так и петь верхний голос со словами. Эту жанровую разновидность орган, конечно, не подхватил.

⁴ Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. P. LXXXIII.

– игра на утреньях по праздникам, в том числе – Вознесения и Троицы, а также на престольный и городской праздники, если последние не совпадают;

– игра версов одновременно с пением в тех же случаях, что и фобурдоны, если на это хватает времени;

– исполнение некоторых мотетов, которые поются в сопровождении органиста или играют органистом соло, украшенных глосами, «которые органисты знают, как свои пять пальцев»¹ (практика глосирования будет подробно рассмотрена ниже).

В этом документе отражены три возможных вида участия органа в службе: игра соло, сопровождение пения хора и практика альтернации, когда одну строфу исполнял хор, а другую – органист. Например, из актов капитула собора Малаги 1537 года мы узнаем, что делал органист во время процессии Корпус Кристи. Вначале певчие исполняли строфу из гимна – *Pange Lingua* или *Sacris solemnis*, а органист играл другую строфу, то есть органый верс. После снова вступал клир со следующей строфой, и так они чередовались до конца гимна².

Спустя два века Пабло Нассарре также будет отмечать этот вид участия органа в богослужении как наиболее характерный: «Я уже говорил выше, что орган – единственный инструмент, служащий восхвалению Бога <...> и хотя струнные и духовые инструменты также используются, это происходит лишь потому, что в капеллах смешиваются естественные и искусственные звуки. Естественные – это голоса певчих, а инструменты аккомпанируют им, и только. И хотя бывает, что орган выполняет ту же функцию, чаще всего он чередуется с хором, поющим григорианику»³.

Странным образом в уставе 1548 года ничего не сказано об участии органиста в исполнении мессы, в то время как роль менестрелей прописана в нем достаточно точно. При этом существуют многочисленные документы, согласно которым орган принимал участие во всех мессах в праздничные и воскресные дни, главным образом, в разделах *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, а также в некоторых службах официи.

Возможны различные варианты чередования органа и хора, гораздо более сложные и изобретательные, чем приведенный случай в Малаге. Испанский исследователь М. Кероль описывает следующее чередование хора и органа в двуххорном Магнификате Т.Л. де Виктории: «Текст первого стиха *Anima mea Dominum* звучит у первого хора – четырехголосно в сопровождении органа; следующий стих *Et exultavit* – у второго хора без органа. Контрастируя с ним, третий стих поется тремя хорами в сопровождении органа. Стихи “*Qui fecit mihi magna*” и “*Et misericordia eius*” звучат только у трех голосов второго хора, а следующий, “*Fecit potentiam*”, – у двух хоров, усиленных еще и органом. Третий хор поет “*Deposuit potentes*”, а стих “*Esurientes*” контрастирует ему, поскольку звучит *tutti* у трех хоров

¹ Rubio S. Historia de la música española. Vol. 2: Desde el «ars nova» hasta 1600. P. 40.

² Ibid.

³ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. P. 437.

в сопровождении органа. Стихи “Suscepit Israel” и “Sicut locutus” поются одним хором Последний стих “Gloria Patri” звучит снова *tutti*»¹.

В любом случае еще раз подчеркнем, что все упомянутые жанры не являются инструментальными по происхождению. Исполняя их, органист лишь перенимает практику, изначально предназначенную для пения, для «естественных голосов», пользуясь терминологией Нассарре.

Из замечаний, подобных тому, что мы находим в леонском уставе (гlossы, «которые органисты знают, как свои пять пальцев»), а также из состава инструментальных сборников мы можем с достаточной степенью уверенности предположить манеру исполнения церковной музыки на органе. Она была связана с важнейшей для испанской музыки практикой глосирования (смыкающейся, в свою очередь, с импровизацией). Так, например, в «Libro de Cifra Nueva...» Л. Венегаса де Энестросы, можно обнаружить фобурдон – *fabordón llano* (аккордовое изложение гармонизации песнопения), за которым следует *fabordón glosado* – орнаментированная вариация на него.

Здесь необходимо специально подчеркнуть значение техники варьирования для испанской музыки. Будучи характерным для музыки Ренессанса типом музыкального мышления (чуть ли не единственной альтернативой полифоническому развитию материала), для Испании жанр вариаций становится особенно показательным. Именно искусство глосирования – виртуозного наполнения мелодии дополнительными звуками – так поразило англичан во время визита Антонио де Кабесона.

Вариации в Испании могли носить разные названия: собственно *glosa* («Pavana y su glosa» А. де Кабесона), *diferencia* («Diferencias sobre la Gallarda Milanesa» того же автора), *discante* (его же «Discante sobre la Pavana Italiana»).

Как следует из приведенных примеров, чаще всего в качестве тем для вариаций избирались танцы. Особенно популярны были в Испании павана и гальярда. На рубеже XVII–XVIII веков стараниями Х.Б. Кабанильеса к корпусу важнейших танцев можно причислить и пассакалию (ему же принадлежит замечательная органная хакара). В XVIII же веке становятся нередки даже органные фанданго (Х. Бласко де Небра) и фолии (А. Солер), хотя, по сути, последний жанр был опробован еще в XVII веке П. Бруной в «Тьенто на тему литании Деве Марии», являющемся по сути вариациями на тему фолии.

Большинство танцев, которые встречаются в испанском органном репертуаре, – не что иное, как серии вариаций на них. С XVII века слово, указывающее на то, что слушателя ждут вариации (*diferencias* и т.п.), исчезает из названий, но суть остается прежней. Таковы, например, гальярды Х.Б. Кабанильеса, которые вполне можно было бы назвать «вариациями на гальярду».

¹ Резниченко М. Томас Луис де Виктория и испанская религиозная музыка второй половины XVI – начала XVII столетий. Дипломная работа. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Рукопись. М., 2000. С. 56.

Встречаются и вариации на мелодии известных песен – как светских (таковы «Diferencias sobre el Canto del Caballero» или «La Dama le demanda» Антонио де Кабесона), так и (значительно реже) духовных (№ 68 из «Facultad Orgánica» Ф. Корреа де Араухо, где используется вильянсико «Todo el mundo en general»). Популярнейшим испанским источником была песня «Guárdame las vacas», к которой обращались и испанские виуэлисты, и Кабесон, и Корреа.

Как уже было сказано, самым типичным органным жанром в Испании стал жанр тьенто (tiento). Зарождается он также у виуэлистов, и в первый раз слово «тьенто» встречается у Л. де Милана в 1536 году¹. Происходит оно от испанского глагола *tentar* – «ощупывать», «искать на ощупь» (в этом этимология его близка итальянскому ричеркару). То есть уже в самом названии заложена инструментальная – «тактильная» – природа жанра.

В XVI веке тьенто может оказаться как пьесой импровизационного, прелюдийного характера, так и сочинением с имитационной фактурой. Чем дальше, тем чаще тьенто представляет собой полифоническую пьесу, родственную итальянскому ричеркару, обычно четырехголосную, развивающую одну или несколько тем. В случае многотемных тьенто в произведении мог меняться размер от секции к секции.

В связи с двумя разновидностями тьенто XVI века необходимо коснуться еще одного вопроса, связанного с наследием Антонио де Кабесона. Как уже было сказано, считается, что впервые его тьенто были опубликованы в «Libro de Cifra Nueva...» Энестросы. Большинство исследователей, начиная с испанского музыковеда XIX века Филипе Педреля, склоняются к тому, что загадочный «Антонио» является Кабесоном, и лишь Ижинио Англес сомневался в этом факте². Тем не менее современные исследования показали, что авторство как минимум одной из этих пьес (Тьенто VI тона) принадлежит не Кабесону, а итальянцу Джулио Сеньи (1498–1551).

Через 20 лет список тьенто А. де Кабесона пополнится образцами, опубликованными Эрнандо де Кабесоном в «Obras de música...», однако стилистическая разница между тьенто из двух сборников весьма велика. Уровень интенсивности полифонического письма в тьенто, изданных Эрнандо, гораздо выше, чем в тьенто из «Libro de Cifra Nueva...».

Чем может быть спровоцирована такая разница? Самым естественным было бы объяснить ее редакторской работой Эрнандо. Его профессиональный уровень сомнениям не подлежит, учитывая, что он занимал высокий пост королевского органиста и на момент выхода «Obras...» ему было 37 лет, из которых уже 12 он заменял отца.

Второй фактор, который нельзя не учитывать, – слепота Кабесона. Даже если музыка, изданная в 1557 году, была им на самом деле сочинена и исполнена, вероятность того, что он проверял конечный результат перед отправкой в печать, стремится к нулю.

¹ López-Calo J. El tiento. Orígenes y características generales // El órgano español. Actas del Primer Congreso. P. 82.

² Chase G. The music of Spain. New York: W.W. Norton, 1941. P. 73.

Наконец, было обнаружено письмо Кабесона-младшего некому Педро Бланко, у которого, судя по всему, Эрнандо купил какую-то часть произведений отца. Человек по имени Педро Бланко действительно находился в путешествии вместе с Кабесоном, сопровождая Филиппа II. Но вопрос, не продал ли этот господин заодно и сочинения, не имеющие к Кабесону никакого отношения, остается открытым. Как бы то ни было, не будем судить Кабесона-младшего слишком строго – он провел огромную работу по подготовке этого издания, состоящего из очень качественной музыки.

Несмотря на то, что название *tiento*, впервые появившись в визуальном сборнике, выступало синонимом слова *fantasía*, довольно скоро эти жанровые определения стали служить разным целям: фантазия стала жанром визуальным, а тьенто – клавишным. В сборнике Энестрасы опубликованы сочинения с пометкой *fantasía de vihuela*, в то время как все произведения «Антонио» подобного рода носят название *tiento*. С другой стороны, в трактате «Arte de tañer fantasía...» Томас де Санта Мария еще не разводит эти названия по инструментам.

Забегая вперед, скажем, что тьенто не всегда называется именно так: ряд образцов, которые вполне можно было бы отнести к этому жанру, называется просто *obra* – «произведение» – или *lleno* – то есть сочинение, не подразумевающее использование *medio registro*, а в XVIII веке композиторы часто отдают предпочтение слову *intento*.

Бытование жанра тьенто также вызывает массу вопросов, потому что ряд факторов мешает отнести его только лишь к церковной или светской области. Возможность исполнения тьенто во время богослужения подтверждает Диего дель Кастильо, который пишет в 1588 году по поводу литургии в Эскориале: «Для исполнения градуалов¹ и офферториев не обязательно сохранять тон, так что можно играть тьенто, которые во множестве встречаются в сборниках, записанных в цифровой нотации. Они не только пригодятся для описанных целей, но и поспособствуют тому, чтобы звучала искусная музыка, а также послужат тренировке рук. Каноник, обратившись к ним, получит большое количество музыки разного рода, чтобы совершенствоваться [в игре]»².

Проблема соответствия масштаба тьенто моменту службы могла решиться за счет исполнения произведения по частям: органист мог остановиться на промежуточной каденции³. А таких каденций могло быть несколько.

Тьенто отличает тщательное указание лада, что могло бы говорить в пользу его литургического использования, хотя Кастильо советует играть тьенто именно там, где сохранение тона неважно. С другой стороны, лад указывался и в визуальных тьенто, которые вряд ли были предназначены для литургических целей.

¹ Респонсории, поющихся после чтений.

² Цит. по: Lama J.A. de la. El órgano barroco español. Vol. IV. Registros. 2ª parte. Pp. 40–41.

³ Кажарская Ю. Проблема модальных систем в органной музыке Кабесона. Курсовая работа.

Рукопись. Гос. Московская консерватория им. П.И. Чайковского. М., 1994. С. 10.

Как отмечают Б. Ридлер и Л. Жамбу, Кабесон часто был вдохновлен григорианскими источниками при написании своих тем, что также делало его тьенто подходящими для литургии¹. Таким образом, будучи жанром сугубо инструментальным, тьенто опять же связано с вокальной музыкой. Григорианская мелодия, послужившая темой для того или иного тьенто, указывалась в названии (*tiento sobre...* – то есть «Тьенто на...»), как, например, в случае с «Tiento sobre Ave Maris Stella» Х.Б. Кабанильеса.

Еще один вариант связи тьенто с вокальной полифонией – построение его на основе чужой музыки. Источниками становились полифонические шедевры старых мастеров, главным образом, фрагменты месс или литургические песнопения. К такому типу тьенто относится, например, «Tiento sobre Cum Sancto Spiritu» Кабесона, основанное на музыке Жоскена Дебре.

Хоровые корни полифонического тьенто проявляются и в самой форме. Развитие многотемного тьенто схоже с так называемым мотетным письмом, подразумевающим имитационное развитие каждой фразы источника, а в случае тьенто – каждой следующей темы.

Наконец, поскольку Эрнандо де Кабесон характеризует свое издание как сборник пьес, которые отец давал ученикам, тьенто – как и многие другие жанры – могло принимать на себя дидактическую функцию.

С течением времени тьенто приобретает несколько важных разновидностей. В их числе – *Tiento de falsas*, композиция в медленном темпе без виртуозных пассажей с активным употреблением острых диссонансов, неожиданных гармонических последовательностей и выразительных интервалов в мелодии. Одним из первых композиторов, употребивших это название, если не придумавшим его, был С. Агилера де Эредиа. Позже написание *tiento de falsas* продолжают П. Бруна и Х.Б. Кабанильес. Жанр перекликается с итальянскими *durezze e ligature* и *toccata per l'Elevazione*, правда, приходится признать, что итальянцы обошли испанцев по части создания терпких созвучий.

Изобретение *medio registros* произвело переворот во многих областях органного искусства. Коснулось оно и жанра тьенто. Появляются *tiento de mano derecha* – тьенто для правой руки, подразумевающие включение солирующего регистра (или комбинации регистров) в верхней тесситуре, – и *tiento de mano izquierda*, где солировала левая рука. Встречались также тьенто *de 2 tiples* или *de 2 bajos* – с двумя солирующими сопрано или басами соответственно. На практике это означало, что солирующая рука играла два голоса.

В большинстве случаев в заголовке тьенто указано, относится ли оно к *tiento de medio registro*. Но бывают и исключения, когда исполнитель сам должен догадаться об этом. Яркий пример – Тьенто II тона на тему литании Деве Марии П. Бруны. То, что в нем предполагается использование *medio registro*, видно по типу фактуры и по тому, что правая рука никогда не спускается ниже до-диеза, а левая, соответственно, не поднимается выше его.

¹ Ridler B., Jambou L. Tiento // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 25. P. 467.

Еще один жанр стал в Испании типично органным – *баталья*, произведение, изображающее битву. Корни его уходят в более ранние времена: звукоизобразительные приемы баталлий были хорошо отработаны во всевозможных музыкальных «битвах», например у Жанекена. Фанфарные возгласы, военные сигналы, плач в лагере побежденных, танцы в лагере победителей – все это в изобилии будет встречаться и в органных батальях.

Баталья стала наряду с тьенто символом испанской музыки. Неслучайно именно к этим двум жанрам обратится испанский композитор Кристо-баль Альффтер (1930–2021) в своем произведении «*Tiento de primer tono y Batalla imperial*», где цитируются тьенто Кабесона и баталья Кабанильеса (вернее, как мы уже знаем, И.Г. Керля).

Чрезвычайная популярность баталлий, безусловно, была связана с тем, что испанский орган к XVIII веку (и чем дальше, тем больше) располагал эффектными тембровыми средствами для их исполнения. Неслучайно название одного из горизонтальных испанских регистров – *Trompeta de batalla*, а совокупность фасадных язычковых регистров, напомним, называли иногда «военной артиллерией».

Впрочем, не стоит забывать, что баталья в качестве органного жанра появилась задолго до того дня, когда Х. де Эчеваррия впервые установил горизонтально трубу с длинным раструбом. Прекрасные доказательства тому – Баталья VI тона Х. Хименеса или Тьенто на тему батальи Моралеса (так, кстати, и не найденной) Ф. Корреа де Араухо.

Особого пояснения требует присутствие в испанской клавирной музыке жанра *токкаты*. Появился он достаточно поздно и связан с именем Х.Б. Кабанильеса: до него токкат у испанцев не встречается. Тематизм токкат также часто содержит фанфарные мотивы, и в этом токката пересекается с батальей. Другой характерный элемент токкаты – быстрые гаммообразные пассажи – сближает ее с импровизационным тьенто. В области формы ничего принципиально нового по сравнению с тьенто токката тоже не дала.

Исследователь М. Брэдшоу предполагает, что все это могло служить причиной непопулярности жанра токкаты у испанцев. Тьенто брало на себя функции, которые выполняла токката в других странах: играло роль прелюдии и давало богатое поле для показа технических возможностей исполнителя¹. Как бы то ни было, токкаты будет писать органист Паласио Реаль Хоакин де Охинага (1719–1789).

В XVIII веке к списку органных жанров добавляется соната. Две яркие сонаты, предназначенные именно для органа (в названии указана регистровка: «*de clarines*»), принадлежат А. Солеру, автору множества клавирных сонат. По форме это не классицистский, а барочный тип сонаты, во многом идущий от его учителя Д. Скарлатти.

Занимательный пример испанской органной сонаты – произведения Рамона Ферреньяка (1763–1832) для органа в четыре руки. Причем это

¹ Bradshaw M.C. Juan Cabanilles: the Toccatas and Tientos // The Musical Quarterly. 1973. No LIX. P. 291.

сочинения сугубо духовные: автор настойчиво указывает церковный тон и пытается, пользуясь выражением М.И. Глинки, «сочетать законным браком» григорианскую монодию и альбертиевы басы.

Прекрасно звучат с органом квинтеты А. Солера, на титульном листе которых значится «Шесть квинтетов для двух скрипок, альты, виолончели и облигатного органа или клавесина». Посвящены они испанскому принцу Габриэлю, сыну Карла III, которому так и не суждено было стать королем из-за смерти в довольно молодом возрасте. Солер был его учителем, и этот союз дал потрясающие творческие результаты.

Габриэлю мы обязаны и шестью концертами Солера для двух органов. Это уникальный пример жанра органного концерта в Испании, написанный в 1766 году «для развлечения светлейшего инфанта Испании дона Габриэля де Бурбона».

Сам инструмент, на котором игрались концерты, тоже был уникален. Это была единая конструкция, представлявшая собой орган с двумя клавиатурами, но расположенными таким образом, чтобы два исполнителя оказывались друг напротив друга. И построен этот инструмент был по приказу самого инфанта Габриэля.

Здесь необходимо заметить, что поскольку в больших церквах и соборах Испании часто строились два органа друг напротив друга, существует испанский репертуар для двух органов. К таковым можно отнести, например, произведения Хосе Барреры (1729–1788), сохранившиеся в архиве собора Малаги (увертюра, верс и четыре сонаты). Более поздний случай – концерты для двух органов Франсиско Оливареса (1779–1854). Музыкальный материал таких пьес вполне предсказуем: в основном это переключки, так как постоянная игра вместе по акустическим причинам весьма затруднена.

При этом количество таких сочинений гораздо меньше, чем можно было бы ожидать, и относятся они уже к периоду упадка органного искусства. Вероятно, ранее игра на двух органах импровизировалась, а значит, еще один вид испанской органной музыки скрыт от нас ее устным характером, и может быть, навсегда.

3. MORE HISPANO

Как уже было сказано, григорианские напевы часто становились основой органной композиции. В связи с этим совершенно необходимо упомянуть такое явление, как региональные песнопения, которым отдавали предпочтение испанцы.

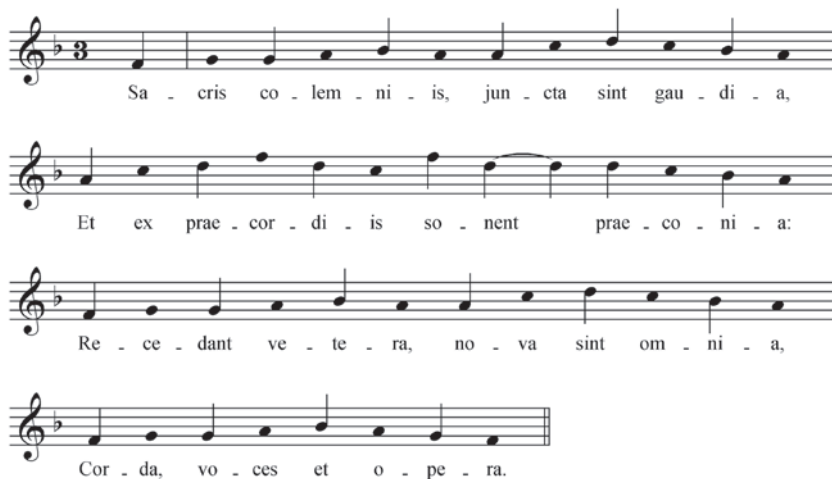
Испания к XVI веку могла похвастаться рядом мелодий, которые не использовались в других странах. Их часто можно узнать по приписке *more hispano*. Одна из них – гимн «*Sacris Solemnis*»¹ – чрезвычайно важна для католической Испании и истории испанской церковной музыки. Текст

¹ Две последние его строфы стали основой другого популярнейшего гимна – «*Panis Angelicus*».

этого гимна принадлежит св. Фоме Аквинскому, и написан он был по заказу папы Урбана IV по случаю установления праздника Корпус Кристи, особенно любимого в Испании.

Однако здесь этот известный григорианский текст распевали не на общепринятую мелодию, а на испанский вариант гимна – *Sacris Solemnis more hispano* (илл. 43).

Илл. 43. *Sacris Solemnis more hispano*



Подобная судьба – использование мелодии, отличной от общепринятой, – постигла в Испании и другой гимн, связанный с Корпус Кристи: «Pange Lingua». Этот вариант напева получил имя «Pange lingua de Urreda» (илл. 44). Предположительно, таким названием песнопение обязано тому, что первая известная его гармонизация принадлежала капельмейстеру Фернандо V Арагонского – Иоаннесу Урреде¹. Считается, что сама эта мелодия и вовсе относилась к мосарабскому богослужению – древней литургической традиции, получившей распространение на Пиренейском полуострове до унификации католического богослужения Римом.

Эти мелодии неоднократно встречаются в творчестве испанских композиторов-органистов. Например, Х. Бермудо приводит в своем трактате несколько гимнов, среди которых оказывается и «Pange Lingua» в испанском варианте напева.

В 1778 году придворный композитор Хосе Лидон создает шесть фуг на темы католических гимнов. Среди них – фуги на темы «Pange lingua» и «Sacris Solemnis». Конечно, за два века подход к работе с темами изменился. Например, в фуге на тему «Sacris Solemnis» он орнаментирует тему гимна восьмыми длительностями (илл. 45).

Чтобы завершить разговор о преломлении местной церковной традиции в музыке испанских органистов, упомянем два случая из «Facultad

¹ *Preciado D. Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español // Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente. Vol. I. P. 178.*



Илл. 44. *Pange Lingua
more hispano (Pange
lingua de Urreda)*



Илл. 45. Хосе Лидон
Тема фуги «*Sacrificium
Solemnis*»

Orgánica» Ф. Корреа де Араухо. Так, пьеса № 67 носит название «Lauda Sion», но мелодия, с которой работает Корреа, не имеет ничего общего с известной католической секвенцией, а является распространенным в Испании XVII века напевом.

Наконец, две последние пьесы, как обещает Корреа, основаны на *canto llano* (испанский перевод латинского *cantus planus*), посвященном непорочно зачатю Девы Марии. На деле *canto llano* оказывается не григорианской темой, как можно было бы ожидать, а испанской духовной песней «*Todo el mundo en general*».

4. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОРГАННОГО РЕПЕРТУАРА

История органного искусства в Испании замечательна тем, что сразу началась с одной из своих кульминаций. Можно перечислить ряд основных черт испанской органной музыки эпохи Ренессанса, многие из которых были описаны выше:

- связь инструментальной полифонии с лучшими образцами полифонии вокальной;

- отсутствие клавирной специфики, поскольку репертуар делится с другими инструментами, прежде всего струнными щипковыми – арфой и виуэлой;

- обилие виртуозных пассажей (трактура органов позволяла достигать большой скорости);

- богатая орнаментика (параметр, не отраженный в рукописях, но следующий из теоретических трактатов).

Однако дать общую характеристику испанской органной музыки эпохи барокко не так-то просто. Если по ряду признаков испанская органная школа XVI века обошла соседние страны (развитие жанра вариаций, развитие инструментальной полифонии в рамках жанра тьенто, прогрессивный взгляд на орнаментуку, смелые аппликатурные позиции), то уже в XVII столетии намечается некоторое расхождение в темпах развития органостроения и композиторской школы.

С точки зрения органостроения, лучшие достижения испанских мастеров еще впереди – во второй половине XVII века, напомним, были изобретены *caja de ecos* и горизонтальные язычковые регистры. И, конечно, некоторое время музыка следует за инструментом. Ярчайший пример тому – *tiento de medio registro*: лучшие образцы тьенто С. Агилеры де Эредии, Х. Хименеса и П. Бруны предназначены для органов этого типа. Но если мы внимательно посмотрим на эту разновидность жанра, в ней уже назревает кризис полифонического стиля, который в Испании так и не был преодолен до конца.

Первое же *tiento de medio registro* – тьенто Франсиско Перасы, относящееся к концу XVI века, – имеет те же основные характеристики, что и тьенто арагонцев. Начало пьесы выдерживается в более или менее полифоническом духе, но с появлением солирующего голоса фактура становится гомофонной.

Что же составляет содержание солирующего голоса, который благодаря фактуре (быстрые пассажи на фоне крупных нот в остальных голосах) и регистровке (солирующий регистр в соответствующей руке) становится главным предметом внимания слушателя? Длительные – порой неоправданно – секвенции, которые (с точки зрения здравого смысла, а не аутентичных указаний) требуют либо постоянного расцвечивания их орнаментикой, либо создания эффекта эха за счет применения двух мануалов (в период расцвета арагонской школы *caja de ecos* еще не изобретена). На илл. 46 и 47 представлены фрагменты тьенто Ф. Перасы и П. Бруны.

Tiento de medio registro встречаем мы и у Корреа де Араухо. Примеры из «Facultad Orgánica» гораздо более качественны в музыкальном отношении хотя бы потому, что речь идет о тщательно подготовленном автором издании, а не рукописи неведомого переписчика. Помимо безупречного вкуса Корреа не последнюю роль играет его бережное отношение к полифонии. Вот что пишет композитор по поводу тьенто № 53 с двумя солирующими верхними голосами (*de 2 tiples*) во вступлении к нему: «Как и некоторые другие ученые мужи, я придерживаюсь точки зрения,



Илл. 46. Франсиско
де Пераса
*Tiento de I tono de
medio registro alto*



Илл. 47. Пабло Бруна
*Tiento de mano derecha
de I tono*



что тьенто с двумя солирующими сопрано должны быть пяти-, а не четырехголосными <...> по следующей причине. Наименьшим количеством голосов может быть три голоса, в четырехголосном же тьенто придется всю вступительную часть оставить двухголосной. Если сопрано в начале будет молчать, это будет звучать плохо по многим причинам, если же нет – еще хуже, потому что начинать тьенто нужно с одноголосия и потому что когда в сопрано нет пауз, это еще бо́льшая ошибка»¹.

¹ Correa de Araujo F. Facultad Orgánica. Vol. III. P. 23.

Гениальный Корреа, похоже, обладал непростым характером, жизнь его прошла в бесконечных скандалах и судебных тяжбах, и, к великому сожалению, он не создал традиции, не воспитал учеников, а «Facultad Orgánica», вероятно, напечатал на свои деньги (на титульном листе мы не находим рекомендаций церкви). Так, например, упоминания о музыке А. де Кабесона мы встречаем на протяжении почти двух веков после его смерти. В анонимном трактате 1649 года «Arte de Canto Llano, Órgano y Cifra» («Искусство григорианского пения, полифонии и цифровой нотации»), приписываемом монаху Томáсу Гомесу, сочинения Кабесона рекомендуются к изучению во всех испанских монастырях. В XVIII столетии А. Мартин-и-Коль помещает его произведения в свой сборник. Корреа, не уступающий по качеству великому слепому органисту, никогда не пользовался такой популярностью.

Как бы то ни было, дальнейший характер развития *tiento de medio registro* был первым опасным звоночком, возвещающим, что отказ от полифонии в Испании не приведет к нахождению полифонической техники достойной замены. «Нужно признать, – пишет Х. Лопес-Кало, – что начиная с Кабесона <...> тьенто вступило в фазу развития в достаточной степени академическую. Это, естественно, не мешало нашим органистам создавать очень красивые произведения. Но, сказать по правде, тьенто не слишком-то продвинулось с тех пор. В определенном смысле, с тьенто <...> случилось то же, что с полифонией старого стиля, которая также несколько продвинулась за XVII век, но это продвижение и сравнить нельзя с прогрессом, произошедшем в “новой” музыке»¹.

Далее несоответствие дошедшего до нас в письменном виде музыкального материала и высоты инженерной мысли органостроителей приобретает с каждым десятилетием все более драматический характер.

Caja de ecos может похвастаться вполне симпатичным репертуаром: здесь и сочинение арагонца Мигеля Лопеса «Pieza para ecos y contraecos» (*eco* и *contraeco* – две позиции педали или рычага *caja de eco*), и пьесы для регистра *Clarín* из «Flores de música» А. Мартина-и-Коля, предположительно принадлежащие Андресу Лоренте.

С горизонтальными язычковыми регистрами дело обстоит сложнее. К первой трети XVIII века испанский орган обладает поистине роскошными регистровыми возможностями и прекрасно «вооружен» фасадными трубами различной тесситуры. Но что играли на этих органах?

Баталья – жанр, будто специально созданный для горизонтальных язычковых регистров, звучащих как настоящие военные трубы, – как уже было сказано, на самом деле появился гораздо раньше, чем *trompetería horizontal*. Батальи XVII века богаты полифоническими разделами. Но батальи XVIII столетия ставят своей целью создание максимального шума, сам же по себе музыкальный материал подчас крайне однообразен, а методы его развития оставляют желать лучшего. Трудно

¹ López-Calo J. Historia de la música española. Vol. III. Siglo XVII. Madrid: Alianza, 1988. P. 141.

поверить, что это было главным назначением великолепных испанских органов XVIII века.

Тем временем со второй половины XVIII столетия начинается закат инструмента. С одной стороны, строятся гигантские органы в соборе Малаги со сложным механизмом управления регистровыми комбинациями, с другой стороны, установка двух совершенно одинаковых инструментов свидетельствует о том, что фантазия мастеров достигла своего предела и является признаком декаданса в испанском органостроении.

Эстетический кризис также не заставил себя долго ждать. Все чаще появляются отзывы современников о том, что испанские органы звучат столь оглушительно, что в церкви приходится зажимать уши.

Окончательным ударом по органной музыке стало завершение эпохи барокко и смена музыкальной эстетики. С одной стороны, орган, как и в других странах Европы, окончательно перестает быть светским виртуозным инструментом, уступая место клавесину. Так что органная музыка этого столетия предназначалась ее авторами для церкви, и пути органа и клавесина расходятся. С другой стороны, обозначившаяся было за XVII век органная специфика, отделившая орган от других клавишных инструментов, парадоксальным образом снова начинает теряться. Фактура органных сонат этого времени мало чем отличается от фактуры сонат клавесинных.

Помимо всего вышесказанного в XVIII веке испанское искусство претерпевает сильнейшее влияние Италии. И если в XVI столетии итальянские художники подтолкнули Испанию к расцвету, в XVIII веке испанское искусство порой теряло самобытность (хотя теория о полном поглощении испанской музыки итальянской также не находит подтверждений).

Первая волна итальянского влияния началась сразу после смены правящей династии (Бурбоны занимают испанский трон с 1700 года) и, надо сказать, была отрефлексирована современниками. Так, испанский просветитель Б.Х. Фейхоо не просто отмечает пагубное влияние итальянцев на музыку, а даже находит главного виновника такого положения дел – композитора Себастьяна Дурона. В I томе (1726) своего девятитомного труда «Teatro Crítico Universal» («Универсальный критический театр»), создававшегося в 1726–1739 годах, Фейхоо пишет: «Такова музыка нашего времени, которой одарили нас итальянцы, благодаря маэстро Дурону, который ввел среди испанских музыкантов моду на иностранное. Справедливости ради, нужно сказать, что впоследствии это дошло до такого, что воскресни Дурон, он не узнал бы [плодов своей деятельности], но именно он всегда будет виновен в том, что первым открыл двери»¹.

Вторая волна итальянского влияния пришлось на правление Карлоса III. Чтобы показать характер проблемы, достаточно назвать одну из должностей, занимаемых Хосе Лидоном в Королевской школе для детей-певчих (Real colegio): маэстро итальянского стиля (*maestro de estilo italiano*). Перерасти это влияние Испании не удалось: оно сменилось французским.

¹ Цит. по: Martín Moreno A. Historia de la música española. Vol. IV. Siglo XVIII. P. 37.

Хочется еще раз подчеркнуть, что по меньшей мере в отношении периода 1550–1730 годов, описывая испанскую органную музыку, мы имеем дело не с реальным положением дел, а с той картиной, которую нам позволяют составить дошедшие рукописи. В этом смысле феномен Х.Б. Кабанильеса более чем показателен. Этот музыкант имел при жизни невероятный успех и даже совершил путешествие во Францию, однако далеко не всякий сегодняшний слушатель, включая профессиональных музыкантов, способен оценить его творчество. Мог ли этот репертуар иметь художественную ценность исключительно на родном инструменте Кабанильеса? Могли ли переписчики совершить такое количество ошибок, что музыка потеряла значительную часть своего обаяния?

Еще интереснее обстоит дело с другим органистом, слава которого гремела далеко за пределами его города, – «слепцом из Дароки» Пабло Бруной. Его произведения по длине значительно превосходят сочинения другого слепого органиста – Антонио де Кабесона. Каков процент участия Бруны в создании той музыки, которую мы сегодня считаем его наследием? Попало ли что-то из его импровизаций, заставлявших королей специально прокладывать маршрут через Дароку, в дошедшие до нас копии?

Сбитые с толку плохими переписчиками или же в ходе естественных метаморфоз музыкального вкуса, мы потеряли ключи к этой музыке, искать которые приходится заново в каждом конкретном случае. И все же сочинений, достойных этих поисков, в испанской органной музыке за два века ее полноценного существования набирается более чем достаточно. В следующей главе постараемся найти подходящие критерии для ее интерпретации.

Глава IV

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСПАНСКОЙ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ

1. НОТАЦИЯ

Разговор об исполнительской интерпретации испанской органной музыки стоит предварить еще одной важной темой. Речь пойдет о нотации, в которой записывались испанские сочинения со второй трети XVI века до первой трети XVIII столетия.

Как уже говорилось, до середины XVI века основным репертуаром органистов были переложения вокальных сочинений. Игались они непосредственно по хоровой книге, что было отнюдь не легкой задачей. Партии голосов записывались на развороте такой книги не друг под другом, как в наши дни, а по очереди, каждый на своем участке страницы, и органист должен был «в уме» собрать их воедино. Начинаящий музыкант мог позволить себе свести голоса на бумаге, однако лишь игра по хоровой книге считалась достойной настоящего мастера.

По мере того как переложения вокальных сочинений приобретают характер обработок, а параллельно начинают развиваться и самостоятельные инструментальные жанры, возникает необходимость в удобном способе записи музыки. Так появляются инструментальные табулатуры, в которых при помощи цифр, букв и прочих графических обозначений фиксировалась звуковысотная и ритмическая стороны музыки.

Общепринятой в Испании становится цифровая нотация. И здесь пальма первенства опять принадлежит виуэлистам: в сборнике А. Мударры «Tres libros de musica en cifras para vihuela» (1546) Тьенто № 9, предназначенное для арфы или органа, записано именно в цифровой нотации. Что же касается испанских органистов, среди самых важных источников, авторы которых прибегают к цифровой нотации, можно назвать (в порядке появления) «Declaración...» Х. Бермудо, «Libro de Cifra Nueva...» Л. Бенегаса де Энестросы, изданные Э. де Кабесоном «Obras...» и «Facultad Orgánica» Ф. Корреа де Араухо. Разумеется, цифровая нотация присутствует и в других трактатах, сборниках и манускриптах.

Испанцы расставались с цифровой нотацией весьма неохотно. Если свести в единый список все испанские источники в цифровой нотации, окажется, что отдельные случаи встречаются даже во второй половине XVIII века. Таков, например, трактат «Основные правила и наставления в игре на самых лучших и популярных инструментах» («Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos

mejores y mas usuales») Пабло Мингета, изданный в 1753 году и затем переиздававшийся в 1774 году. И это не единственный пример.

Вот как Корреа описывает историю изобретения испанской цифровой нотации: «Цифровая нотация была великим проявлением гуманизма и милосердия со стороны учителей по отношению к детям и тем, кто мало что может. Видя, что ученики должны запоминать уроки и одновременно увеличивать количество упражнений, направленных на преодоление различных несовершенств, и видя в то же время, как много усилий приходится прикладывать (не только начинающим, но и продвинутым музыкантам), чтобы сыграть на клавишном инструменте любую полифоническую пьесу, сколь бы простой она ни была, они изобрели с Божьей помощью новый вид обозначений. Он ведет к мастерству и совершенству полифонии, притом без малейших потерь для произведения, так что трудности и печали сменяются легкостью и сладостью, и дорога, которая была трудной и каменистой, становится простой и ровной. Этот новый вид обозначений, называемый цифровой нотацией, поначалу использовался в нескольких видах: как с буквами A, B, C, так и с арабскими цифрами с пометками и значками, которые, трудночитаемые и неоднозначные, были полностью отринуты. Так было, пока испанская изобретательность не помогла нам открыть ту разновидность цифровой нотации, которую мы используем сегодня и в которой записана эта книга, – столь простую и в то же время столь совершенную, что превзойти ее невозможно»¹.

Тем не менее расшифровка произведений, дошедших до нас в цифровой нотации, представляет собой определенную трудность, так как многие фрагменты могут пониматься двояко. Опишем в самых кратких чертах, в чем состояла суть этой системы записи музыки.

Во вступлении к изданию произведений своего отца Эрнандо де Кабесон дает разъяснение, как пользоваться цифровой табулатурой. Каждому голосу – сопрано (*tiple*), альту (*contralto*), тенору (*tenor*) и басу (*baxo*) – соответствует линия, на которой выставлены цифры, обозначающие высоту звука. Для их понимания клавиши инструмента нужно пронумеровать.

При нумерации используются цифры от 1 до 7, повторяющиеся от октавы к октаве, причем каждая из октав, напомним, отсчитывается с ноты «фа». (Несмотря на то, что клавиатуры испанских органов уже в XVI веке начинались со звука C, музыкальная теория еще долго хранила память о временах, когда нота F действительно была самой низкой у клавишных инструментов.) Для указания на ту или иную октаву используются дополнительные знаки: двойные (C – E) и одинарные (F – e) штрихи, точки (f^1 – e^2) и запятые (f^2 – a^2). Таким образом, получается следующая система (илл. 48).

Знаки альтерации ставились после цифр, а у Франсиско Корреа де Араухо также и под цифрами. Знак **xx** означал повышение, знак **b** – понижение тона. Кроме того, использовались знак паузы – косая черта [/], и знак

¹ Correa de Arauxo F. Libro de tintos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica. Fol. 4.



Илл. 48. Обозначения звуков в испанской цифровой нотации

продления звука – запятая [,] под линейкой. При этом современный исполнитель должен отдавать себе отчет в том, что далеко не все акциденции аккуратно выписывались, особенно в случае манускрипта. Описать хотя бы вкратце основные правила, согласно которым нужно альтерировать те или иные звуки лада, в рамках данной работы совершенно невозможно. Остается лишь призвать органистов наших дней самостоятельно углубиться в музыкальную теорию того времени.

В начале пьесы выставлялся знак имперфектного или перфектного модуса. Под ним мог быть написан знак «B», что подразумевало звукоряд с си-бемолем, или «B quadrada», то есть бекар, что соответствовало звукоряду без си-бемоля.

Самым неясным вопросом оставалась ритмическая сторона. Табулатура была разделена на такты, но внутри длительности распределялись «на глазок». Эрнандо де Кабесон пишет: «...если в начале такта выставлен один знак, то это будет семибревис; если два, один в начале такта, другой – в середине, то они будут минимамми; а если в такте четыре знака, это будут семиминимамми». Далее Эрнандо приводит таблицу, «чтобы показать, как записываются все ритмические фигуры, употребляющиеся в полифонической музыке»¹ (илл. 49).

В таблице даны примеры следующих длительностей и ритмических рисунков: лонги, бревиса, семибревиса (целой), семибревиса с точкой, миним (половинных), миним после паузы, миним с точкой в начале такта, миним с точкой в конце такта, миним с точкой и восьмых в начале или середине такта, миним и восьмых, семиминим (четвертей), семиминим с точкой и восьмой, 2 семиминим и восьмых, 6 восьмых и семиминимамми, 8 восьмых в такте, 16 шестнадцатых в такте.

Как это обычно бывает, каждый источник имеет свои дополнительные особенности. Свои табулатуры – две цифровых и одну буквенную – предлагает в «Declaración...» Хуан Бермудо.

Первый способ, опередивший публикацию Энестросы на два года, во многом схож с нотацией последнего и нотацией Э. де Кабесона: звуки также фиксируются на четырех линейках, соответствующих голосам – *cantus*, *altus*, *tenor* и *basus*. Хотя Бермудо справедливо замечает, что

¹ Cabezón A. de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. Pp. 8v–9.

Илл. 49. Эрнандо
де Кабесон
Запись ритма
в испанской цифровой
нотации

El longo se pinta así

Breue

Semibreue.

Semibreue con puntillo.

Minimas.

Minimas sin compadas.

Minimas con puntillo quando se toman al principio de compas.

Minimas quando se toman al alçar del compas.

Minimas con puntillo y corcheas, quando se toman al principio del compas, y al medio compas.

Minimas con corcheas.

Seminimas.

Seminimas con puntillo y corchea.

Dos seminimas y corcheas.

Seys corcheas con vna seminima.

Ocho corcheas en vn compas.

Semicorcheas, diez y feys en vn compas.

подобная запись не может дать полное представление обо всех особенностях музыки, он признает чисто практические достоинства цифровой табулатуры: это, в частности, экономия бумаги почти в четыре раза по сравнению с партитурой, требующей записи на четырех отдельных строчках, и легкость обучения чтению табулатуры.

В отношении ритма Бермудо не предлагает никаких оригинальных решений: ритмический рисунок, по его мнению, легко угадывается: «Если внутри такта я вижу одну цифру, ясно, что это – семибревис; если две – это минимы; если четыре – семиминимы. Если же нот три – это минима и две семиминимы или минима с точкой и две восьмых. В сложных случаях нужно ставить дополнительные знаки. Так, если над цифрой, означающей миниму, нарисована минима, а над цифрой, означающей минимой с точкой, – минима с точкой, то и две другие длительности в такте становятся понятны»¹.

Синкопы в отдельных голосах Бермудо фиксирует тремя способами: точкой, выставленной сразу вслед за тактовой чертой; путем смещения синкопированных цифр немного вправо; постановкой лиги (*calderón*) через тактовую черту.

¹ Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. – Osuna, 1555. – P. LXXXIV.

Как бы то ни было, музыка самого Бермудо – приведенные в трактате музыкальные произведения – не отличается повышенной сложностью ритма, и тех средств, которые он описывает, ему было вполне достаточно.

Второй способ ориентирован уже не на горизонтальные линии голосов, а на чисто инструментальную фактуру. И.А. Барсова справедливо отмечает, что этот вид нотации Бермудо впоследствии будет развивать итальянец Антонио Валенте в «Intavolatura de cimbalo» («Интабулатура для чембало», 1576)¹.

Суть метода такова. Проводилась линия; затем при помощи цифр снизу записывалась партия левой руки, а сверху – партия правой. Таким образом, звуки, берущиеся одновременно, записывались в столбик. При этом производится сквозная нумерация белых клавиш инструмента с учетом короткой октавы:

1	2	3	4	5	6	7	8	9.....	
C	F	G	A	H	c	d	e	f.....	и т.д.

Черные клавиши обозначались путем прибавления сверху знака **xx**. к обозначению белой клавиши, лежащей ниже. То есть:

	xx		xx	
6	6	7	7	
c	cis	d	es	и т.д.

Что касается буквенной табулатуры, также описанной Бермудо, то суть ее заключается в том, что вместо цифр клавишам присваиваются буквенные обозначения, которые повторяются из октавы в октаву. Изменение шрифта указывает на принадлежность ноты к той или иной октаве. В Испании буквенная табулатура не получила достаточного распространения, хотя примеры ее использования известны в других европейских странах.

По мере того, как музыка становится сложнее, вопрос точной записи ритмики встает все острее. Музыка Корреа де Араухо, изданная в 1626 году, демонстрирует это в полной мере. Проблемы начинаются на уровне мелких длительностей – четвертей и восьмых, ведь когда внутри одного такта оказывается большое количество нот, угадать их длительности в цифровой нотации уже гораздо сложнее. Так, группировка долей в такте, включающем шесть нот, может осуществляться по-разному – и как 2+2+2, и как 3+3. Более того, разная группировка может встречаться в тактах, идущих подряд (излюбленный испанцами прием, одна из стилистических черт, определяющих лицо испанской музыки). Если же нот в такте больше восьми, проблема вырастает пропорционально их количеству.

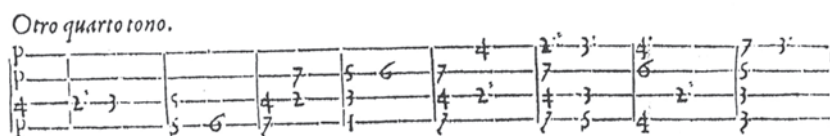
¹ Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации. С. 79.

При описании разных возможностей группировки длительностей в такте Корреа прибегает к словам *ayre igual* или *desigual* (к значению понятия *ayre* в испанской музыке мы еще вернемся). Под первым имеется в виду группировка 2+2+2, под вторым – группировка 3+3. Для того чтобы облегчить исполнителю понимание, какая группировка имеется в виду, Корреа предлагает ставить над тактовой чертой цифру 2 в случае группировки по две ноты и цифру 3 – в случае группировки по три ноты. Знаки эти встречались в испанской нотации и до него¹.

К счастью, труд Корреа пользуется достаточной популярностью у исследователей, чтобы найти ответы на большинство вопросов в современных изданиях. Но что касается многих других авторов, несмотря на то, что практически весь испанский органнй репертуар, звучащий сегодня в концертах, издан в современной нотации, вероятность столкнуться с ошибками в нем достаточно велика. И любому органисту наших дней было бы полезно самостоятельно расшифровать несколько пьес, чтобы представлять себе основные ловушки, в которые мог попасть издатель или переписчик, и смелее исправлять возможные неточности.

В завершение посмотрим на примере тьенто из сборника Л. Венегаса де Энестросы, как может выглядеть испанская цифровая нотация (илл. 50) и ее расшифровка (илл. 51).

Илл. 50. Фрагмент
тънто IV тона из
«Libro de cifra nueva»
Луиса Венегаса де
Энестросы



Илл. 51. Расшифровка
фрагмента тъенто
IV тона из «Libro
de cifra nueva»
Луиса Венегаса де
Энестросы



2. РЕГИСТРОВКА

Важнейшей составляющей интерпретации произведения, предназначенного для органа, является выбор регистров. Выбор этот зависит не только от вкуса органиста и характеристик конкретного инструмента, но и от той традиции, к которой принадлежит сочинение. Исторически оправданное использование регистровых комбинаций сегодня – непременное условие стилистически корректного исполнения.

¹ *Cea Galán A.* La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI–XVIII). Tesis doctoral. Madrid, 2014. Pp. 623–624

В то же время далеко не каждая органная школа и не каждый исторический период позволяют получить достаточно информации о регистрах. Пожалуй, меньше всего вопросов вызывает французская органная музыка, где этот параметр традиционно указывался композитором. Что же касается остальных национальных школ, то сведения о регистрах приходится собирать из разных источников, причем часто они входят в противоречие между собой. Испанская органная культура, к сожалению, не является исключением.

Композиторские рекомендации появляются в испанских источниках со второй трети XVIII века, после почти двух столетий успешного развития органной музыки. В XVI веке отсутствие сведений такого рода связано с тем, что различия между органом и монохордом, как уже неоднократно отмечалось, еще мало отражены в источниках.

Автор XVII века Франсиско Корреа де Араухо, несмотря на то, что «*Facultad Orgánica*» предназначен, прежде всего, для органа, тему регистров подробно не рассматривает. Корреа дает комментарии, касающиеся регистров, перед некоторыми тьенто, но они не носят систематического характера.

Далек от подобных целей и Пабло Нассарре. Лишь Фернандо Антонио де Мадрид, ушедший из органистов в органостроители, в своей небольшой работе «*Cartas instructivas sobre los órganos*» («Поучительные записки об органах», 1790) посвятит регистрам отдельную главу. Здесь мы находим комбинации, употреблявшиеся уже десятилетиями, если не столетиями, и много раз описанные органостроителями.

Записи органных мастеров оказываются основным источником для поиска регистровых комбинаций. Представляя проект органа капитулу собора или же сдавая в эксплуатацию готовый инструмент, органостроитель обыкновенно оставлял и список регистровых комбинаций – нормативных или же, напротив, включающих новые регистры, употребление которых может составлять сложность для органиста.

Такое положение дел влечет за собой важное следствие. Сочетания регистров интересовало мастеров почти исключительно с точки зрения благозвучия, а не применения их в конкретном репертуаре. В итоге перед нами – ряд возможных комбинаций, но вопрос, в какой музыке мы можем их употребить, остается открытым. Исключений из этой закономерности немного.

Перейдем к тому, какие же именно указания нам оставили органостроители XVI–XVIII веков. Прежде всего, испанцы крайне осторожно относятся к смешению регистров разных групп. Учитывая же, что каждая из этих групп в испанском органе была тесситурно развита, употреблялось три вида плено¹ – по-испански «льено» (*lleno*)² – принципиальное, флейтовое и язычковое.

¹ Совокупность регистров одного семейства – обыкновенно принципалов – разных тесситур.

² Еще раз подчеркнем, что слово *lleno* имеет несколько значений и может подразумевать также микстурный регистр или произведение, написанное **не** для *medio registro*.

Также следует помнить, что до 70-х годов XVIII века в испанском органе не было копул.

Принципальное плено сложилось исторически первым и представляло собой традиционную пирамиду с включением аликуотов и микстур. В своем фундаментальном труде Х.А. де ла Лама приводит ряд примеров плено, оставленных испанскими мастерами¹. Вот некоторые из них:

– Антонио Льоренс. Лерида, 1625 год:

Flautado abierto 13, Flautado tapado 13, Octava, 12a, 15a, Alemana, Simbalet;

– Х. де Йосеф де Эчеваррия. Толоса, 1683 год:

Flautado de 26, Flautado de 13, Octava, 12a, 15a, 19a, Llano, Címbala, Sobrecímbala;

– Антонио Перес. Медина-дель-Риосеко, церковь Сантьяго, 1714 год:

Flautado de 13, Octava, 12a, 15a, 19a, Llano, Címbala, Sobrecímbala.

– Педро Либорна Эчеваррия-сын. Собор Саламанки, 1742:

Flautado de 26, Flautado de 13, Flautado de 13², Violón, Octava, Tapadillo, 12a, 15a, 19a, Llano, Címbala, Sobrecímbala.

Очевидно, что исполнителю предоставляется достаточно свободы – включать или не включать в плено принципал 16', закрытые регистры, обертоны терции (17a), высокие микстуры (*Sobrecímbala*).

В своих инструкциях испанские органостроители чаще всего предлагают несколько вариантов принципального плено для одного и того же инструмента. Так, Антонио Льоренс, автор органа в соборе Лериды, приводит следующие комбинации²:

– «Органное плено»: *Flautado 8'* фасадный, *Flautado 8'* деревянный, *Octava, 12a, Alemana (6 рядов), 15a, Simbalet (4 ряда)*.

– «Другое плено»: *Flautado 8'* фасадный, *Octava, Alemana, 15a, Simbalet*.

– «Другое»: *Flautado 8'* фасадный, *Flautado 8'* деревянный, *Octava, 15a, Simbalet*,

– «Другое»: *Flautado 16'* деревянный, *Flautado 8'* фасадный, *Flautado 8'* деревянный, *Octava, Alemana, 15a, Simbalet, Tolosana (3 ряда)*.

Мастер делает важное дополнение: «И ко всем этим плено нужно добавлять педаль».

Возможно построение принципального плено и на четырехфутовой основе. Эта комбинация возникла как имитация звучания *реалехо* или *кадереты*, зачастую имеющих в качестве базового регистра 4'. Поэтому обычно такие комбинации назывались *mixturas de realejo* или *mixturas de cadereta*, то есть «сочетания для реалехо» или «сочетания для кадереты».

¹ Lama J.A. de la. El órgano español. Vol. III. Registración. P. 82, 227.

² Наличие в диспозиции испанского органа двух принципалов одинаковой тесситуры – ситуация вполне обычная.

³ Anglés H. Introducción // Cabanilles J. Opera Omnia. Vol. I. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1927. P. XXXIII.

В первый раз с такой регистровкой мы встречаемся у Диего дель Кастильо в 1588 году. Спустя почти полвека падре Льюренс в Лериде описывает пять видов плено для кадереты, из них два – на основе 4¹:

– *Flautado 4'* фасадный, *19a* (2 ряда²), *Simbalet* (3 ряда);

– *Flautado 4'* фасадный, *19a* (2 ряда), *Octava* (здесь – *Flautado 2'*, т.к. отсчет ведется от 4'), *Flautado tapado 4'*.

Флейтовое плено, которое гораздо менее привычно для нас, становится возможным благодаря флейтовым аликвотам. Также, используя *medio registros*, можно получить эту комбинацию, соединив флейтовую пирамиду в левой руке с *Corneta* в правой или же флейтовую пирамиду в правой руке – с *Clarón* в левой. Базой для подобных комбинаций обычно являются закрытые регистры – *Violón*, *Flautado tapado*.

Такая регистровка может по-разному называться в документах: *Lleno de Nasardos*, *Lleno Acornetado* (термин из лексикона Х. де Эчеваррии, первооткрывателя этого вида плено, происходящий от слова *Corneta*), *Lleno oscuro* («темное плено»), *Lleno pardo* («бурое плено»), *Segundo lleno* («второе плено»).

Педро Либорна Эчеваррия-отец в 1700 году предлагает два варианта флейтового плено для органа собора Сеговии, называя их «вторым и третьим плено» (по отношению к первому, принципиальному):

– *Violón*, *Tapadillo*, *Nasardos en 12a, 15a, 17a*;

– *Violón*, *Tapadillo*, *Clarón* (5 рядов, состав: *Nasardos en 12a, 15a, 17a, 19a, 22a*).

Педро Либорна Эчеваррия-сын, представляя проект органа капитулы собора Саламанки в 1742 году, так описывает будущее *Lleno de Nasartes*: «должно содержать *Nasarte en docena*, еще *Nasarte en quincena*, еще *Nasarte en diez y settena*, еще *Nasarte en diez y nobena*. Плюс *medio registro* правой руки – *Corneta Real* из семи рядов на отдельной виндладе»³.

Язычковое плено (*Lleno de lengüetería*) сформировалось позднее остальных видов и состоит из внешних язычковых регистров. Название *Lleno de lengüetería* ввел в обиход Матиас де Руэда-и-Маньеру в 1725 году, предлагая эту комбинацию для органа церкви Санта Мария в Толосе. На фасаде этого инструмента появляются шесть язычковых регистров – три *medio registro* для левой руки и три – для правой⁴ (таблица 6).

Таблица 6

Левая рука	Правая рука
<i>Trompeta de Batalla 8'</i>	<i>Trompeta Magna 16'</i>
<i>Bajoncillo 4'</i>	<i>Clarín 8'</i>
<i>Chirimía 2'</i>	<i>Oboe 8'</i>

¹ Anglés H. Introduccióm. P. XXXIV.

² Удвоение рядов в регистрах высокой тесситур – не редкость в испанском органостроении.

³ Lama J.A. de la. El órgano español. Vol. III. Registración. P. 104.

⁴ Lama J.A. de la. El órgano español. Vol. III. Registración. P. 298.

Фасадные регистры язычковой группы с момента их появления: 1) в большинстве своем относились к *medio registro*, 2) задумывались как солирующие, поэтому при выборе тесситур для левой или правой руки органостроители старались избегать как слишком низких, так и слишком высоких звучностей. Таким образом, появляются регистры 2' в басах и регистры 16' в сопрано. Однако при объединении их в плено разница в высоте левой и правой рук вызывает новые трудности.

В связи с язычковым плено обостряется проблема предназначения регистровых комбинаций. Если в случае других плено мы рискуем просто не угадать его, то в случае языкового плено трудно даже придумать, где его можно употребить. Совершенно очевидно, что при такой регистровке о полифонической фактуре и речи быть не может, и на первый взгляд применение ее ограничивается торжественными аккордовыми последовательностями и каденционными оборотами. Тем не менее популярность комбинации *Lleno de lengüetería* явно превосходит количество записанного пригодного для нее репертуара.

Между тем в XVIII веке мы встречаем произведения с довольно странной фактурой: разрыв между правой и левой руками может составлять несколько октав. Такова, например, баталья композитора Мануэля Нарро (илл. 52). Подобная фактура, скорее всего, была рассчитана именно на *Lleno de lengüetería*.

Илл. 52. Мануэль
Нарро
Баталья



Смешивать внутренние языки с внешними запрещалось – не только по отношению к плено, но и вообще. Кроме того, некоторые мастера также не рекомендовали смешивать язычковые регистры с длинным раструбом с регалиями.

Вне плено отдельные регистры из разных групп могли сочетаться, подкрашивая друг друга, хотя и здесь существовал ряд закономерностей. В числе непререкаемых табу, сформулированных, в частности, в трактате Фернандо Антонио де Мадрида, – смешение флейт с принципальными

микстурами и языками: «Ни *Nasardos*, ни *Corneta* никогда не смешиваются с *Lleno* и тем более с язычковыми регистрами»¹.

Интересно, что он же предписывает использовать внутренние язычковые регистры вместе с принципами.

Возвращаясь к теме *medio registro*, следует заметить, что солирующими регистрами чаще всего оказывались *Bajoncillo* для левой руки и *Corneta* для правой. Этот факт также может стать ориентиром для современного исполнителя при выборе регистровки.

Также хотелось бы осветить своеобразную практику, связанную с *medio registro*, которая может значительно оживить регистровку, хотя в наших условиях воспроизвести ее оказывается довольно проблематичным. В XVIII веке появляются большие инструменты, в том числе с тремя мануалами, включающими *medio registro*. Это дает возможность создавать диалоги звучностей, используя сразу вплоть до шести разных регистровых комбинаций на трехмануальном органе. Подобная техника игры в документах получила название *trocar las manos* – «менять руки». Подразумевалось, что руки играют то на одном, то на другом мануале.

Многие испанские произведения, начиная с XVIII столетия, требуют использования *caja de ecos*. Для того чтобы создать корректную реконструкцию регистровки подобных произведений, необходимо учитывать, какие регистры чаще всего помещались в *caja de ecos*: обычно это были *Corneta* или язычковый регистр *Clarín de ecos*. Соответственно, выходом из положения для наших широт будет либо использование двух похожих регистров на двух мануалах (с аккомпанементом на третьем), либо швеллер.

Наконец, перейдем к тем редким случаям, когда регистровая комбинация оказывается связанной с определенным жанром. Таковых насчитывается всего два.

Первый касается тремолянта, который с XVI века присутствует в диспозициях испанских органов. В сочетании с *Flautado* тремолянт применялся для сопровождения раздела мессы элевации. В свою очередь для этого раздела предназначался жанр *tiento de falsas*, перекликающийся с итальянской *Toccata per l'Elevazione*.

Справедливости ради стоит отметить, что тремолянт мог употребляться с любыми регистрами, это даже было показателем его качества. Вот, например, какое сочетание предлагает в 1588 году Диего дель Кастильо: *Temblante, Flautado, Ruiseñor, Orlos altos*². Даже если допустить, что *Ruiseñor* был не шумовым механизмом без определенной высоты, а лабиальным регистром высокой тесситуры, сочетание получается более чем экзотическое на современный вкус.

Второй случай связи регистровки с жанром относится к применявшемуся в батальях регистру *Tambor*. Органный мастер Ж. Муньос де Монтсеррат, обследуя в 1700 году орган собора Севильи, дает рекомендации и по использованию *Tambor*: «Этот регистр <...> предназначен для дней битв,

¹ Madrid F.A. de. Cartas instructivas sobre los órganos. Jaén: Pedro de Doblas, 1790. P. 105.

² Lama J.A. de la. El órgano español. Vol. III. Registración. P. 169.

коих в году четыре: день Святого Фернандо, выигравшего битву в Севилье; во-вторых, день апостола Иакова, покровителя Испании; в-третьих, день Нуэстра Сеньора дель Росарио, в честь победы в морском сражении при Лепанто, и, в-четвертых, день Святого Климента, поскольку в этот день Севилья одержала победу»¹.

Кроме выбора регистров для того или иного произведения возникает вопрос, допустимы ли в нем регистровые смены. Во-первых, подтверждением такой возможности может служить расположение регистровых рукоятей на испанских органах. Уже к началу XVII века на больших инструментах (не позитивах) они размещались фронтально, по бокам от пульта. Более того, в контракте на постройку органа в Бороксе (Тоledo) в 1536 году мы обнаруживаем указание на то, что регистровые рукояти должны находиться под рукой у органиста, чтобы можно было менять регистры, не вставая со скамейки².

Вторым аргументом является собственно фактура испанских органных произведений, где зачастую происходит выключение сразу двух верхних или двух нижних голосов. В этот момент исполнитель может изменить регистровку – например, в тьенто *de mano derecha* добавить солирующий голос в правой руке, пользуясь паузой в верхних голосах (илл. 53).

Илл. 53. Пабло Бруна
Тьенто на тему
литаний Деве Марии



3. Выбор темпа

В любую эпоху важнейшим средством воздействия на слушателя был темп, в котором исполнялась та или иная музыка. Для современного исполнителя проблема выбора темпа в произведениях XVI или XVII веков начинается с того, как выглядит эта музыка в изданиях XX века. Так, полифоническое тьенто XVI столетия зачастую может начинаться с одной целой ноты в такте – в этом случае необходимо учитывать разницу в отношении к длительностям нашего современника и музыканта эпохи Ренессанса.

Сегодня музыкант подсознательно считает, что чем крупнее длительность ноты, тем дольше она должна звучать. Мы ведем отсчет от неких условных четвертей и восьмых, которые должны потенциально поместиться в эту целую длительность. И музыка XIX–XX веков, записанная преимущественно целыми и половинными, окажется, скорее всего, медленной.

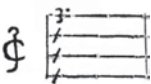
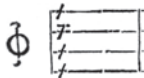
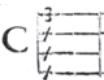
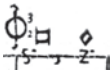
¹ Ayarra Jarne J.E. Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla // Revista de Musicología, IV–I. 1981. P. 167.

² Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. II. P. 1.

В XVI столетии ситуация была прямо противоположной. Точной отсчета был такт – по-испански *contrás*, темп которого определялся реальным количеством нот в нем. Если нот всего две, сыграть их быстро нетрудно, и пусть они записаны как целые или половинные, можно брать подвижный темп. Если же нот в такте, например, 12, его исполнение займет куда больше времени.

Обозначение размера в начале пьесы также служило указанием на темп. Яснее всего это видно по сборнику Ф. Корреа де Араухо – не только по вступительному разделу, но и по комментариям к каждому из тьенто. А. Сеа Галан обобщает такие комментарии в одной из своих статей¹ (таблица 7). Показательно, что Корреа подчеркивает связь между количеством нот в такте, темпом и индивидуальными возможностями конкретного исполнителя: «Каким должен быть такт, зависит от большей или меньшей скорости, которой могут естественным образом достигнуть руки того или иного [музыканта], так что чем выше скорость, тем быстрее будет такт, чем меньше – тем медленнее»².

Таблица 7. Соответствие обозначений размера и темпов в *Facultad Orgánica*

Обозначение размера	Темп
	Быстрый
	Между быстрым и умеренным
	Медленный
	Самый медленный из всех
	Более или менее быстро, ориентируясь на количество нот в такте

¹ Цит по.: Cea Galán A. El ayrecillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo // Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología. Vol. VI, 2. Zaragoza, 1990. P. 12.

² Correa de Arauxo F. Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica. Fol. 153v.

Среди тьенто Корреа есть немало таких, в которых размер меняется по ходу развития пьесы, причем неоднократно – с двудольного на трехдольный и обратно. В этих случаях перед исполнителем встает вопрос о соотношении темпов в соседних разделах. На что можно опереться, кроме приведенной выше классификации темпов у Корреа и его комментариев к каждому конкретному тьенто?

Если мы посмотрим, как описывает двух- и трехдольные такты теория позднего Ренессанса, то обнаружим теснейшую связь такта с дирижерским жестом. «У нас есть два разных вида такта, – пишет Пьетро Чероне (1566–1625) в знаменитом трактате «Композитор и учитель» («El Melopeo y maestro»), – один двудольный, или равный [igual], другой трехдольный, или неравный [desigual]. Двудольный такт делится на два равные части. Нужно понимать, что две половины такта составляют его целое, а границу между ними прочерчивает движение руки вверх»¹. В данном фрагменте итальянский теоретик описывает дирижирование в двудольном размере: на сильную долю рука идет вниз, на слабую – вверх. Для обозначения этих жестов испанцы использовали слова *dar* (ударить) и *alzar* (поднять) соответственно.

«Хотя три части, составляющие трехдольный такт, равны относительно друг друга, – продолжает Чероне, – сам такт считается не равным, а неравным, поскольку первая половина вдвое больше второй. Поэтому когда поют на три, две доли приходится на движение руки вниз, а одна – на движение руки вверх»².

Отношение к трехдольному такту как к такту из двух частей, просто не равных, рождает при переходе от двудольного размера к трехдольному следующий вопрос. Не должны ли быть первые половины этих тактов (*dar*) равными? В некоторых случаях соблюдения равенства первых половин такта дает очень естественное соотношение темпов двудольного и трехдольного разделов.

Наконец, не менее интересный вопрос: прибегали ли к агогике внутри сочинения? Подтверждение такой возможности мы находим у П. Нассарре, который в своем трактате «Escuela música» (1723) пишет, что современные ему музыканты делают то, что не делали их предшественники (!), особенно в инструментальной музыке, а именно, «одни фрагменты исполняют спокойно или медленно, а другие – вдвое быстрее <...>, и наоборот, когда переходят от быстрых к медленным; и должен предупредить, что соотношение ускорения или замедления должно быть именно один к двум, иначе мелодия будет звучать не столь совершенно <...> Эту моду испанские музыканты взяли у иностранцев – итальянцев и прочих. А собственно испанская манера – это ускорять или замедлять не резко, а постепенно <...> А в том способе, что я описал выше, переходят от медленного фрагмента к быстрому резко <...> В старые времена испанские музыканты не позволяли себе такого, потому что не увлекались иноземными новинками и больше ценили музыку в своем национальном вкусе. Да

¹ Цит. по: Cea Galán A. La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI–XVIII). P. 624.

² Цит. по: Ibid.

и нет сомнений, что нужно большее мастерство, чтобы ускорять постепенно, а не резко»¹.

А. Сеа Галан подчеркивает, что постепенное ускорение или замедление совершенно никак не прочитывается в записи музыки того времени, а ведь между тем Нассарре называет эту черту истинно испанской! Сам исследователь говорит, что лишь в двух источниках видел агогические пометки. Один – тьенто для правой руки с двумя дискантами П. Бруны, хранящееся в библиотеке Университета Браги (Португалия). В данном манускрипте оно приписано брату Педро де Сан Лоренсо. В рукописи содержатся пометки: *apressado*, *devagar*, *mais devagar* (с порт. – ускоряя, замедляя, еще замедляя). Другое – «Toccata utableana» самого Нассарре (рукопись М 1357 Национальной библиотеки Испании). Сеа Галан выводит общие черты этих двух пьес, среди которых наиболее важными при исполнении кажутся следующие: 1) смены темпа могут быть довольно частыми, каждые 4 такта; 2) смена темпа не применяется при исполнении имитационной фактуры².

В связи с последним стоит отметить, что обе названные пьесы относятся к *tiento de medio registro*. Этот жанр, напомним, часто начинается имитационно, а после вступления солирующего голоса остальные становятся аккомпанирующими, и так продолжается до следующего раздела формы. Поэтому наличие имитационных и фантазийных фрагментов – обычное дело для жанра. Возможно, темповые изменения в гомофонных пассажах были общепринятой закономерностью. Тем более что пьесы *de medio registro* у музыкантов арагонской школы (к которой относятся и Бруна, и Нассарре) изобилуют секвенциями в гомофонных фрагментах, которые требуют творческого подхода и постоянного разнообразия. Работа с агогикой могла бы сильно помочь в этом.

4. ОРНАМЕНТИКА

Условия, при которых музыка будет красивой, можно свести к следующим восьми.

Первое – играть в ритме.

Второе – правильно ставить руки.

Третье – правильно нажимать на клавиши.

Четвертое – играть чисто и внятно.

Пятое – играя гаммы вверх или вниз, быстро перемещать руки из одного конца клавиатуры в другой.

Седьмое – играть с изяществом.

Восьмое – правильно играть кьебро и редобле.

T. de Santa Maria «Arte de tañer fantasía...»

Еще один аспект интереснейшей проблемы соотношения записанного текста с его музыкальной реализацией – орнаментика. С одной стороны,

¹ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Pp. 443–444.

² Cea Galán A. La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI–XVIII). Tesis doctoral. Madrid, 2014. Pp. 163–164.

музыка была наполнена украшениями, с другой стороны, чаще всего места, которые следовало орнаментировать, не обозначались. В этом практика исполнения зафиксированного произведения смыкалась с практикой импровизации.

Однако, как отмечает М.А. Сапонов, «импровизация не приравнивалась к произволу или к высвобождению от структурной предрешенности. Она требовала высокого мастерства, постоянного совершенствования, универсальных знаний, способностей к структурному мышлению и владения целой системой технических приемов, настоящей школы»¹. Подобного рода «технические приемы» и пытались отразить в своих трудах авторы испанских трактатов.

В целом испанские украшения можно разделить на две группы: глосы и мелизмы.

4.1. Глосирование

Глосы² представляют собой специальные формулы, предназначенные для преобразования простейших мелодических ходов или заполнения скачков. Если мелизматика чаще всего не меняет мелодической линии, то практика глосирования предполагает значительное вмешательство в записанный текст.

Именно это обстоятельство заставляло Хуана Бермудо резко критиковать глосы в своем трактате: «Настоящие певчие знают, что среди воспитанных людей считается оскорблением дополнять чужое произведение. И когда инструменталистам или певчим это бывает необходимо, они просят разрешения у того, кто его написал <...> Музыкант, добавляющий глосы, изменяет, а лучше сказать – затирает линии голосов. Я прихожу к выводу, что некоторые поступают так, потому что им не нравится гармония или фактура музыки нашего времени. Они демонстрируют свое глубокое невежество, разрушая прекрасную музыку неуместными глосами»³. Единственное, что Бермудо считает допустимым, – добавлять глосы в свои собственные сочинения.

Однако, как бы то ни было, эта точка зрения является скорее исключением: практика глосирования составляла важнейшую часть испанской музыки XVI–XVII веков. В упоминавшемся выше уставе собора Леона 1548 года сказано, что органисты знают глосы «как свои пять пальцев».

Стоит заметить, что эта дата опережает выход не только труда Бермудо (1555), но и трактата Т. де Санта Марии (1565), придерживавшегося противоположной точки зрения. В нем Санта Мария предложил обширный список всевозможных глос, которые не являются его изобретением,

¹ Сапонов М. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западно-европейской музыке Средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. С. 23.

² Напомним, что слово «глоса» могло также служить синонимом слова «дифференция» и обозначать произведение в форме вариаций.

³ Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. P. LXXXV.

а отражают практику, уже устоявшуюся в устной традиции (см. Приложение 1).

Постепенно вырабатываются эстетические нормы для контроля гармонической вертикали. Так, великий испанский полифонист Франсиско Герреро (1528–1599), проэкзаменовав церковных инструменталистов, дает им следующий совет: «Пусть с большой осторожностью следят за порядком, в котором они глосируют, и за тем, в каком месте это делать и в какое время, наблюдая друг за другом, так что если один глосирует, другой играл бы по написанному, потому как если глосируют оба, то получается такая чушь, что хоть уши закрывай». А в случае исполнения музыкантами нескольких версов подряд Герреро рекомендует чередовать инструментальные группы: «Пусть первый [верс] играют шалмеи, а другой – корнеты, а следующий – флейты, потому что один и тот же инструмент все время – это раздражает»¹.

Свои мелодические формулы Томас предваряет коротким вступлением: «Чтобы добавить в произведение глосы, нужно знать, что глосируются только три вида длительностей – целые, половинные и четверти, причем четверти – реже всего.

Для того чтобы хорошо глосировать, нужно учитывать две вещи. Первая: если глосируются все голоса, пусть количество глос в них будет одинаковым. Вторая: когда голоса имитируют друг друга, то должна быть симитирована и глоса, если только что-нибудь этому не препятствует»².

Приведенные Томасом примеры сгруппированы следующим образом. Сначала вниманию читателя предложены формулы для глосирования бревисов, затем – миним. Глосы представляют собой заполнения восходящих и нисходящих интервалов от примы до септимы.

Помимо трактата Томаса де Санта Марии в качестве одного из основных источников для изучения испанской практики глосирования можно назвать «*Tratado de glosas*» Диего Ортиса. Трактат, увидевший свет в 1553 году, адресован исполнителям на виоле да гамба (по-испански – *violón*). Но поскольку в это время, как это уже неоднократно отмечалось, инструментальная специфика еще не была выражена, представляется возможным пользоваться формулами Ортиса для украшения и органных произведений. Кроме того, сам он пишет, что его глосы предназначены как для игры, так и для пения, что в очередной раз подчеркивает единство музыкального языка в вокальной и инструментальной областях, характерное для эпохи Ренессанса.

Трактат содержит формулы для глосирования каденционных оборотов и заполнения интервалов, а также ричеркары для виолы да гамба.

Ортис описывает три способа введения глос. Первый – «наиболее совершенный» – подразумевает, что глоса начинается и заканчивается на одном и том же звуке – основном. При втором – «более вольном» – глоса

¹ Rubio S. Historia de la música. española. Vol. 2: Desde el «ars nova» hasta 1600. Pp. 47–48.

² Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Valladolid: Francisco Fernández de Córdova, 1565. Fol. 58.

не возвращается к основному звуку, а переходит в следующую ноту мелодии. Наконец, допускается вообще отойти от записанного текста, но этот способ Ортис категорически не одобряет, говоря, что им пользуются те, кому не хватает мастерства¹.

Глосы, которые приводит Ортис, подобно глосам Томаса, сгруппированы согласно длительности и заполняемому интервалу: восходящая секунда бревисами – нисходящая секунда бревисами, восходящая секунда целыми – нисходящая секунда целыми и т.д. (см. Приложение 1).

Таким образом, обе работы, в которых подробно описаны глосы, а также трактат Бермудо приходятся на XVI век. В XVII столетии мы уже не найдем теоретических трудов, в которых были бы приведены наборы формул для глосирования. Скорее всего, это могло быть связано с серьезным стилевым переломом, произошедшим за вторую половину XVI – начало XVII века. В частности, полифоническая фактура усложняется, мелодические линии становятся более разнообразными. Например, в музыке, подобной тьенто Ф. Корреа де Араухо, не так уж много мест, где может быть применено глосирование: движение голосов достаточно интенсивно, а в тьенто 4 или 5 уровня сложности исполнитель будет всерьез озабочен тем, чтобы пальцев хватило хотя бы на записанный текст.

Если присмотреться внимательно, этот определенный кризис намечается уже во времена Бермудо. Он настойчиво подчеркивает разделение музыки на старую и современную. Похоже, инструменталистам середины XVI века «тяжелое» имитационное письмо крупными длительностями, идущее от вокальной полифонии эпохи Возрождения и не входящее в противоречие с неудобной механикой ренессансных органов, начинает всерьез казаться пресным. Так, Бермудо решительно не понимает, зачем нужно применять глосирование в современной ему музыке, которая, по его выражению, «сама себе и текст, и глоса»², то есть все необходимые элементы уже выписаны. Для всей же прочей музыки он предлагает изящный выход, позволяющий избежать глосирования: «Если же какому-нибудь музыканту произведение кажется скучным, он может играть его быстрее (коли это послужит ему утешением и доставит удовольствие), так, чтобы бревисы звучали, как семибревисы, а семибревисы – как минимы»³. Это высказывание также подтверждает, что темп определяло количество нот в такте, а не величина длительностей, которыми они записаны.

С другой стороны, в XVII веке *medio registro* становится настолько популярным, что оказывает влияние даже на подход к орнаментированию. Как уже говорилось, фактура произведений такого рода подразумевает тембровое и динамическое выделение одного из голосов – верхнего или нижнего, – исполняющего соло. Часто это соло уже содержало выписанные глосы, что также избавляло органиста от необходимости добавлять их.

Здесь будет уместным вспомнить, что письменная фиксация часто

¹ Ortiz D. Trattado de Glosas. Roma: Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553. P. 5.

² Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. P. LXXXVv.

³ Ibid. P. LXXXVv.

знаменует собой начало упадка традиции. И действительно – значение импровизации в Европе с XVI по XIX век падает с каждым столетием.

Что же касается XVIII столетия, то Пабло Нассарре и вовсе использует слово «глоса» как обобщающее понятие для обозначения мелизмов.

4.2. Мелизматика

Испанские музыканты придавали мелизматике важное эстетическое значение. Авторы трактатов, посвященных исполнительскому искусству, не устают повторять, что именно мелизмы придают музыке изящество. Даже аппликатурные позиции (Т. де Санта Мария, Ф. Корреа де Араухо), как и распределение фактуры между двумя руками (Х. Бермудо), зачастую учитывают возможность добавлять к мелодии мелизмы.

Большинство авторов называет два вида украшений: кьебро (*quiebro*) и редобле (*redoble*)¹. Первый происходит от глагола *quebrar* – «дробить», второй – от глагола *redoblar* – «удваивать». Трактовка этих терминов у разных музыкантов не всегда совпадает, поэтому рассмотрим их последовательно с двух точек зрения: форма мелизма и применение.

Как уже было сказано, украшения обыкновенно никак не обозначались в нотах, и выбор их зависел от воли исполнителя. Лишь Ф. Корреа де Араухо помечал в своем сборнике тьенто отдельные звуки буквой R (*redoble*). Это может быть связано с уникальностью жанра, которому принадлежит его труд. Если прочие описанные источники представляют собой либо педагогические трактаты, в которых словами изложена теория композиции и игры на инструменте, либо нотные сборники, ограничивающиеся краткой вступительной статьей, то «*Facultad Orgánica*» совмещает дидактические цели с публикацией музыки высокого качества. Развернутые тьенто Корреа нельзя сравнить с краткими примерами из трактатов Санта Марии или Бермудо, но в то же время их цель – не просто познакомить читателя с приведенными сочинениями, но стать своеобразным *gradus ad parnassum*, неслучайно тьенто подразделены на разные уровни сложности.

Однако вернемся к теоретическим трудам испанских музыкантов.

Трактат Хуана Бермудо, как уже можно было заметить, стал одним из первых испанских источников, в которых описан целый ряд явлений, составлявших суть современной автору клавирной практики, в том числе и орнамента.

В редакции 1555 г. Бермудо приводит два вида редобле (кьебро он не упоминает): с нижним вспомогательным звуком и верхним (илл. 54).



Илл. 54. Кьебро Хуана Бермудо

¹ В отечественной литературе благодаря работам В. Фолкина долгое время фигурировало слово «редобль». Тем не менее такая транскрипция не имеет под собой оснований.

Таким образом, редобле Бермудо – разновидность мордента. Интервальный состав его может быть любым: вспомогательный может отстоять как на тон, так и на полтона. Главное требование – звуки, входящие в украшение, должны принадлежать звукоряду лада, в котором написано произведение.

«Некоторые применяют только редобле с нижним вспомогательным и не применяют с верхним, потому что считают, что редобле с нижним вспомогательным – это некрасиво, – пишет Бермудо. – Я же советую тем, кто учится играть, осваивать оба вида, потому что в некоторых случаях оба они красивы»¹.

В качестве преимущества, которым обладает тот, кто справляется с обоими видами редобле, Бермудо называет умение играть двойные редобле: в двух голосах одновременно исполняются разнонаправленные украшения. Двойные редобле могут применяться, когда голоса образуют октаву, квинту или терцию (илл. 55 а–с).

Илл. 55. Двойной редобле Хуана Бермудо

а) Украшение октавы	
б) Украшение квинты	
с) Украшение терции	

Наконец, Бермудо упоминает некоего «музыканта из числа наиболее выдающихся в Испании», который играет редобле в одном голосе сразу и с нижним, и с верхним вспомогательным (илл. 56).

Илл. 56.
Редобле с двумя вспомогательными



В следующем по хронологии источнике – «Libro de Cifra Nueva...» Луиса Венегаса де Энестросы – не описывается редобле, зато, напротив, упоминается кьебро (илл. 57), который у этого автора представляет собой разновидность трели с верхним вспомогательным звуком, начинающейся с нижнего вспомогательного. Нотного примера Энестроса не дает, но структура украшения ясна из предлагаемой аппликатуры.

¹ Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. P. LXv.

Продолжительность его произвольна – до следующей ноты в такте.



Илл. 57. Кьебро
Луиса Венегаса де
Энестросы

Как и многие другие стороны исполнительского искусства, мелизматика в трактате Т. де Санта Мария рассмотрена более чем подробно. Именно у него впервые упомянуты оба вида украшений – и редобле, и кьебро.

Во фрагменте, посвященном мелизматике, Санта Мария приводит два примера редобле, из которых можно сделать вывод, что украшение может быть большей или меньшей протяженности (илл. 58)¹. Однако никакими дополнительными терминами он их не сопровождает.



Илл. 58. Редобле
Томаса де Санта
Мария

Кьебро, согласно Томасу, также бывает двух видов: простой (*sensillo*) и повторенный (*reyterado*)². Простой кьебро (илл. 59) играется как с верхним, так и с нижним вспомогательными, таким образом, украшение является аналогом редобре Бермудо. Повторенный кьебро, который мы сегодня назвали бы трелью (илл. 60), Санта Мария приводит только с верхним вспомогательным.



Илл. 59. Простой
кьебро Томаса де
Санта Марии



Илл. 60. Повторенный
кьебро Томаса де
Санта Марии

Показанный на илл. 59 простой кьебро воспроизводит нотный пример, данный самим Т. де Санта Марией. Однако далее он поясняет, что исполнение этого украшения должно соответствовать двум условиям: 1) нажав первую ноту, палец остается на клавише; 2) вторая нота берется столь быстро, что кажется, что звучит секунда. Возможная расшифровка этого приема приведена на илл. 61.



Илл. 61. Простой
кьебро Томаса де
Санта Марии
Вариант
расшифровки

¹ Первую форму редобле Томаса приводит и Гонсало де Баена в «Arte novamente inventada para aprender a tåger», однако называет ее по-разному (помимо собственно redoble также ceñido – буквально «опоясывающий» – и quebrado).

² Сохранена орфография автора, современное написание – *reiterado*.

Кроме того, Томас приводит в трактате пример особого вида кьебро, который можно применять к половинным длительностям (илл. 62).

Илл. 62. Кьебро
Томаса де Санта
Марии для
половинных



Также он описывает особый способ исполнения украшений, подходящий для редобле и повторенных кьебро. К мелизму добавляется еще один звук, лежащий ступенью выше первого, причем исполняется он не на долю, а чуть раньше. Томас не дает нотного примера, но можно сделать предположительную реконструкцию таких украшений (илл. 63, 64). Интересно, что Томас называет такие мелизму «*myu nuevos y myu galanos*» – «самые новые и изысканные» – и призывает использовать именно их, «а не другие, старые и не изящные»¹.

Илл. 63.
«Изысканный»
редобле Томаса де
Санта Марии



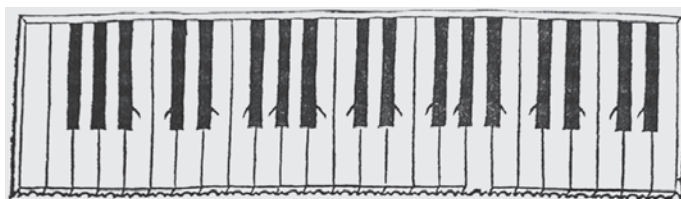
Илл. 64.
«Изысканный» кьебро
Томаса де Санта
Марии

Следует отметить две важные характеристики таких украшений, отличающие их от мелизматике большинства других авторов: они начинаются с верхней ноты и играют не на долю.

Где же могут добавляться редобле и кьебро? Прежде всего Томас обращает внимание на интервальный состав украшений. Так, редобле должен состоять из тона и полутона (нижний вспомогательный, отстоящий на полтона, и верхний, отстоящий на тон; или же наоборот, нижний вспомогательный, отстоящий на тон, и верхний, отстоящий на полтона) и ни в коем случае – из двух тонов. То же самое касается третьего – «особого» – вида кьебро. Это естественным образом ограничивает их применение, привязывая к определенным ступеням лада (Санта Мария, как и Бермудо, требует внимательно относиться к звукоряду). В то же время звуки, входящие в простые и повторенные кьебро, могут отстоять как на полтона, так и на тон.

Кроме того, Томас запрещает добавлять украшения на непоющих полутонах, отмечая их черточками (илл. 65).

Илл. 65. Непоющиеся
полутоны



¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 128.

Применение мелизматике зависит и от *длительности украшаемых нот*. Так, редобле рекомендуется играть только на целых длительностях. Тем не менее сам он не должен быть слишком длинным, «иначе музыка станет безобразной»¹.

Повторенные кьебро, согласно Томасу, следует играть на каждой половинной ноте. Кьебро из трех различных звуков также применяются для половинных длительностей.

Простые кьебро предназначены для четвертей, причем украшать лучше не каждую из них, а через одну – на сильную или относительно сильную доли. Исключение – две четверти, следующие после крупной длительности (илл. 66).



Илл. 66. Украшение четвертей, следующих после крупной длительности

Обязательно нужно орнаментировать при помощи кьебро четверть, следующую за половинной с точкой.

Способ употребления кьебро в гаммообразных пассажах зависит от направления движения. При нисходящем движении добавляются кьебро с верхним вспомогательным (илл. 67), при нисходящем – с нижним (илл. 68).



Илл. 67. Кьебро в восходящих гаммообразных пассажах



Илл. 68. Кьебро в нисходящих гаммообразных пассажах

Рассматривает Санта Мария и спорные случаи – например, когда шедшая вверх или вниз гамма поворачивает в другую сторону. Согласно Томасу, если восходящая гамма поворачивает вниз, на вершине должен быть сыгран кьебро с верхним вспомогательным (илл. 69). И напротив, если нисходящая гамма поворачивает вверх, то самая низкая нота должна быть украшена кьебро с нижним вспомогательным (илл. 70).



Илл. 69. Кьебро при переходе восходящей гаммы в нисходящую



Илл. 70. Кьебро при переходе нисходящей гаммы в восходящую

¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 128.

Еще один совет Томаса де Санта Марии – украшая мелизмами половинные длительности, следует чередовать руки, добавляя кьебро или редобле попеременно то в партии правой, то в партии левой рук.

Томас заканчивает раздел об орнаментике тремя общими рекомендациями по исполнению украшений. Первая (и самая важная) – держать пальцы собранными, то есть один близко от другого. Вторая – не ударять по клавишам сверху и не поднимать пальцы высоко над клавишами. Наконец, третья – нажимать клавиши подушечками пальцев.

Всего лишь один абзац посвятил мелизматике, точнее – кьебро, следующий по хронологии автор, Эрнандо де Кабесон (1641–1602), но в нем успевает появиться пара загадок. Пролог к «Obras...» гласит: «И играют кьебро с верхней ноты (*de la parte de arriba*), быстро, как только возможно. И играть его нужно не долго, но коротко, насколько только можно, всегда делая акцент (*haziendo siempre fuerça*) на клавише, обозначенной цифрой»¹.

Если слова «*de la parte de arriba*» и в самом деле подразумевают «с верхней ноты», то мы имеем дело с еще одним случаем, когда украшение играет не с основной ноты, что само по себе необычно для XVI века. Если же фразу «*haziendo siempre fuerça*» понимать как указание, что основная нота должна приходиться на сильное время, то можно получить реконструкцию украшения Эрнандо (илл. 71). Сам он, к сожалению, не приводит нотного примера.

Илл. 71. Кьебро
Эрнандо де Кабесона



Важно, что этот кьебро совпадает с «изысканными» мелизмами Т. де Санта Марии, что уже не позволяет считать его случайностью. Однако, судя по более поздним трактатам, употребление его, возможно, ограничивалось XVI веком.

Франсиско Корреа де Араухо, как и Санта Мария, называет два вида украшений – редобле и кьебро. Каждый из них также приводится в двух разновидностях: простой и повторенный.

Форма простого кьебро у Корреа совпадает с Томасом, однако если Санта Мария допускает игру кьебро как с верхним, так и с нижним вспомогательными, у Корреа все украшения играют с нижним вспомогательным. Повторенный кьебро Корреа совпадает с третьей, особой (для половинных) разновидностью кьебро Томаса.

Как уже говорилось, Корреа является единственным испанским композитором, обозначающим место для украшений в нотах буквой R. Простой редобле Корреа представлен на илл. 72, повторенный – на илл. 73. Как следует из примеров, отличаются эти украшения начальным мотивом.

¹ Cabezón A. de. Obras de música para arpa, tecla y vihuela. Madrid, 1578. [P. 11].



Илл. 72. Простой
редобле Франсиско
Корреа де Араухо



Илл. 73. Повторенный
редобле Франсиско
Корреа де Араухо

Корреа отнюдь не считает, что приведенными вариантами исчерпываются все виды редобле: «Другие мастера изобретают другие редобле, что допустимо при хорошем образовании, но пока хватит и этих»¹.

Выбор между кьебро и редобле осуществляется, опять же, исходя из их интервального состава. В редобле вспомогательный должен отстоять на полутон, в кьебро – на тон.

Основным местом применения редобле Корреа считает клаузулы – каденции. Редобле исполняется в том голосе, который совершает в этом случае ход на полтона.

Корреа де Араухо рекомендует начинать крупные произведения с редобле, но только на монохорде: на органе предпочтительно кьебро. Это важное замечание отражает новую стадию мышления исполнителей на клавишных инструментах, когда все сильнее начинает осознаваться разница в технике игры на органе и монохорде².

В трактате П. Нассарре это проявится еще сильнее: «Случается, что некоторые на монохорде играют хорошо, а на органе – нет, и неважно, что пьеса до этого была сыграна на монохорде много раз. Когда появляется возможность сыграть ее на органе, они не снимают вовремя звуки»³.

Небольшие и несложные пьесы Корреа рекомендует начинать с простого кьебро.

Как и Санта Мария, он связывает мелизматику с длительностями нот. Простые кьебро, согласно Корреа, следует применять на всех целых и половинных длительностях, когда это позволяет движение остальных

¹ *Correa de Araujo F. Facultad Orgánica. Fol. 16.*

² Первым источником, в котором оговаривается эта разница, традиционно считается трактат Дж. Дируты «Трансильванец» (1593–1609). Этот замечательный музыкант утверждает, что «органист никогда не будет хорошо играть танцы на клавишном щипковом инструменте, так как это делается по-другому» (цит. по: *Brauchli B. Aspects of Early Keyboard Technique: Hand and Finger Positions, as seen in Early Treatises and Iconographical Documents // De Musica Hispana et aliis. Vol. II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990. P. 489*). Однако уже Энестроса (1557) обращает внимание на разницу в звучании органа и монохорда, которую следует учитывать: «Следует помнить, что на монохорде и органе нужно играть по-разному: когда в начале такта стоит цифра или несколько цифр, а следующие несколько тактов – пустые, на органе следует продолжать держать пальцы на соответствующем звуке или звуках, в то время как на монохорде нужно повторять их – бревисами или лонгами».

³ *Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. P. 468.*

голосов. Впрочем, добавляет Корреа, если покажется нужным оставить какую-то из них без украшения, следует так и сделать. Это замечание указывает на то, что при использовании орнаментики следует соблюдать меру.

Выбор кьебро, простого или повторенного, зависит и от темпа. В произведениях в подвижном темпе (с «легким тактом» – *compás ligero*) следует добавлять простые кьебро, а в произведениях в медленном темпе (с «тяжелым тактом» – *compás grave*) можно употреблять повторенные кьебро – целые и половинные длятся дольше, соответственно, есть время на развернутые мелизмы.

Простые кьебро Корреа считает возможным добавлять и на четвертях. На восьмых – только в медленном темпе и в том случае, когда за ними следуют шестнадцатые. На самих же шестнадцатых украшения не употребляются никогда.

Интересно также, что Корреа проводит параллели с другими музыкальными практиками, отмечая, что некоторые музыканты называют редобле трелями (*trino, trinado*). Важно, что *trino* будет тем термином, которым Нассарре обозначит украшения в своем трактате. Также Корреа пишет, что певцы называют редобле «кьебро». Впрочем, чтобы увидеть примеры этой путаницы, обращаться к вокальному репертуару не обязательно: простой редобле Корреа совпадает с единственным видом кьебро, приведенным Энестросой.

Пабло Нассарре – единственный испанский органист, называющий украшения «трели» (*trino*) и «алеадо» (*aleado*). При этом в одном из фрагментов он называет алеадо разновидностью трели. «Инструментальная музыка, в особенности – органная, часто украшается при помощи трелей и алеадо», – утверждает Нассарре¹. Нельзя сказать, что он последователен в своей классификации: в разделах, посвященных другим исполнительским проблемам, он все-таки не пренебрегает словом *redoble*².

Украшение, согласно Нассарре, называется трелью, если включает, как минимум, пять звуков (то есть типологически близко редобле), в то время как алеадо – только три (то есть совпадает, например, с кьебро Томаса).

«Трель называется так, – утверждает Нассарре, – потому что старые мастера исполняли первые три ее звука на трех разных клавишах тремя разными пальцами, хотя продолжали – двумя»³. Такую этимологию обычно объясняют фантазией автора трактата, тем более что одержимость Нассарре цифрой три проявится еще раз, когда он неожиданно заявит, что трелями скорее следовало бы называть алеадо, которые всегда состоят из трех звуков. Однако независимо от того, насколько он прав в своих рассуждениях, мы можем сделать другой важный вывод. Исходя из аппликатурных последовательностей, которые предлагаются в трактате, трель Нассарре включает лишь два звука, причем, судя по приведенной

¹ Nasserre P. Escuela música según la práctica moderna. P. 468.

² Ibid. P. 461.

³ Ibid. P. 470.

выше цитате, редобле Корреа, состоящие из трех звуков, уже являются для него устаревшими.

Впрочем, происхождение слова «алеадо» кажется не менее фантастическим. Нассарре считает его производным от испанского *ala* – крыло, и говорит, что при исполнении этого украшения «движения пальцев похожи на движения крыльев»¹.

Следуя Нассарре, трели нужно играть 3 и 4 пальцами правой руки, причем начинать и заканчивать трель должен 3. Это означает, что они исполняются с основного звука и с верхним вспомогательным. Алеадо возможен как с верхним, так и с нижним вспомогательными.

Трели могут быть большей или меньшей протяженности – по желанию музыканта. Однако на струнных инструментах, таких как клавикорд или арфа, Нассарре рекомендует играть трель до следующей ноты, в то время как на органе ее можно остановить раньше – нота все равно будет звучать, пока исполнитель не отпустит клавишу. Таким образом, снова подчеркивается разница в технике игры на органе и монохорде.

П. Нассарре советует добавлять трели на длинных нотах в начале или середине такта. Целью в данном случае является преодоление естественного угасания звука, что следует из дополнения: «хотя на органе нота будет звучать, пока палец остается на клавише, будет более красиво, если добавить трель»².

Наконец, исполнять трели следует быстро, однако так, чтобы один звук не налезал на другой, а частое употребление украшений не должно приводить к нарушениям ритма.

Сводная таблица испанских украшений приведена в Приложении 2.

5. «РИТМИЧЕСКИЕ ГЛОСЫ»

Безусловно, одним из самых туманных вопросов для современного исполнителя музыки Ренессанса и барокко является соотношение записанного ритма с исполняемым. И причиной тому не только несовершенство этой стороны цифровой нотации, но и индивидуальная трактовка исполнителем некоторых ритмических фигур. Неслучайно испанская исследовательница М. Эстер-Сала называла то явление, о котором пойдет речь в этом разделе, «ритмическими глосами».

Вывести из трактатов правила, которым подчинялось ритмическое варьирование, оказывается очень сложно. С одной стороны, сразу в двух источниках мы встречаем ясные указания на то, что манера исполнения некоторых ритмических фигур не соответствует их записи, – у Томаса де Санта Марии и Франсиско Корреа де Араухо. С другой стороны, сведения эти далеко не во всем соответствуют друг другу и не всегда подтверждаются, хотя бы косвенно, другими авторами.

¹ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. P. 470.

² Ibid.

Наиболее последовательное изложение вопросов ритма можно найти в трактате Санта Марии. Здесь он применяет выражение *tañer con buen auge*, и это входит в число 8 условий хорошей игры.

Основное значение слова *auge* в испанском языке – «воздух» (современное написание – *aire*). Однако в качестве музыкального термина *auge* было столь распространенным и естественным, что о нем пишет даже Себастьян де Коваррубиас в своем «Tesoro de la lengua castellana o española» (1611), а позднее это же значение оговаривается в «Diccionario de los Autoridades» (1734).

Андрес Сеа Галан посвятил целую статью трактовке понятия *auge* в испанских трактатах. На основе фрагментов, приведенных в ней, исследователь описывает два значения слова *auge* в области музыки. В первом случае оно означает некоторое изящество, присущее искусному исполнению. В таком значении мы встречаем это слово у Хуана Бермудо и многих других авторов. Во втором случае *auge* напрямую связано с записью мелких длительностей в цифровой нотации. Об этом говорит Франсиско Корреа де Араухо в «Facultad orgánica», чья музыка, изданная в 1626 году, несопоставимо сложнее, например, примеров из трактата Бермудо. Корреа пользуется словом *arezillo* (уменьшительное от *auge*).

Томас де Санта Мария перечисляет четыре способа исполнения длительностей¹. Прежде всего, он касается игры ровных четвертей. Каждая первая четверть должна придерживаться, будто бы она написана с точкой, а каждая вторая четверть превращается в восьмую (илл. 74). Для исполнения восьмых длительностей описано три способа (илл. 75), и, в отличие от четвертей, Томас комментирует особенности их применения.

Написано:

Илл. 74.
«Ритмические глоссы»
Томаса де Санта
Марии
Исполнение
четвертей



Следует исполнять:



¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela
Fol. 45v–46v.

Написано:



Илл. 75. «Ритмические
гlossы» Томаса де
Санта Марии
Исполнение восьмых

Первый способ:



Второй способ:



Третий способ:



Первый способ предполагает удлинение первой и укорачивание второй восьмых, то есть пунктирный ритм. Томас предназначает ее для полифонических произведений, а также коротких и длинных глос. Интересно, что подобная «инегализированная»¹ манера исполнения характерна для французской клавирной музыки XVII–XVIII веков и могла быть унаследована французами от испанцев.

Второй способ подразумевает укорачивание первой и удлинение второй восьмых, то есть так называемый ломбардский ритм. Его автор считает «более изысканным», чем предыдущий. Согласно Томасу, он хорош в коротких глосах. Фактически это означает, что играть длинные пассажи ломбардским ритмом неуместно.

¹ Инегалитэ – характерная черта французской музыки эпохи барокко, подразумевающая при исполнении двух идущих подряд нот, записанных как равные восьмые длительности, задержку на первой из них и укорачивание второй.

Третий способ предписывает ускорять первые три ноты и задерживать четвертую. Его Томас называет «самым изысканным из трех» и предназначает как для кратких, так и для длинных глос.

Однако Санта Мария предостерегает от буквального понимания его примеров, замечая, что описанные ритмические отклонения должны быть незначительными. Также, к сожалению, в тени остается вопрос возможности смешивания трех способов и насыщенности таких ритмических вариации в произведении.

Но самой большой загадкой остается то, что идеи Томаса не перекликаются с другими авторами его времени. Например, никто не приводит столь яркую деталь, как ломбардский ритм. А. Сеа Галан находит упоминание этой фигуры у Дж. Фрескобальди, который так же, как и Томас, не приветствует ее использование на протяжении долгого времени, советуя ограничиться двумя парами нот¹.

Что касается Ф. Корреа де Араухо, суть его *ayrezillo* состоит в том, что в тактах имперфектного модуса, содержащих 6, 9, 12 или 18 восьмых или четвертей, идущих подряд, нужно удлинить первую ноту в каждой тройке (на первый взгляд – родственное *ауге* Санта Марии явление). Корреа предписывает играть такие последовательности, «задерживаясь больше на первой ноте, меньше – на второй и третьей, а потом задерживаясь на четвертой, и меньше на пятой и шестой. И это почти что то же самое, что играть первую ноту как половинную, а вторую и третью как две четверти, или же, если разделить все надвое, как четверть и две восьмые, и так продолжать играть все ноты в каждом такте»². Графически таким тактам предшествует знак C 3 или просто цифра 3³.

Примером может служить отрывок из тьенто № 2 (илл. 76).

В современных изданиях длительности в тактах с цифрой 3 над тактовой чертой расшифрованы как ровные. Однако приведенный выше пассаж ставит перед современным музыкантом массу вопросов. Что на практике означает «задерживаться больше на первой ноте, меньше – на второй и третьей»? Какие критерии могут определить это «больше»?

Есть большой соблазн посчитать это описанием некоторой ритмической свободы при исполнении, подобной французскому инегалите. Также можно было бы посчитать это своеобразным продолжением идей Т. де Санта Марии. Однако А. Сеа Галан доказывает, что речь идет, скорее всего, об артикуляционном выделении сильных и относительно сильных долей, а не об альтернативном прочтении записанного

¹ *Cea Galán A. Diferencias sobre el «Tañer con buen ayre». Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI» // Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Ávila : Fundación Cultural Santa Teresa, 1997. P. 169.*

² *Correa de Araujo F. Facultad Orgánica. Fol. 6.*

³ Появляющаяся гораздо реже цифра 2, в свою очередь, возникает перед тактами, содержащими 6 единиц, означая, что группировка их будет не 3+3, а 2+2+2.



Илл. 76. Франсиско
Корреа де Араухо
Тьенто № 2

ритма¹, что скорее соответствует немецкой барочной теории плохих и хороших нот².

Тем не менее Сеа Галан приводит пример из рукописи Ms 964, хранящейся в библиотеке Университета в португальском городе Брага. Неизвестный переписчик второй половины XVII века проигнорировал слова «почти что» в комментариях Корреа и, переписывая его тьенто из

¹ *Cea Galán A.* La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI–XVIII). Pp. 614–620.

² Согласно данной теории, в четырехдольном, например, такте первая и третья доля окажутся «хорошими» (причем первая «лучше» третьей), а вторая и четвертая – «плохими» (причем четвертая «хуже» второй). В исполнительской практике это означало утяжеление хороших нот и облегчение плохих при помощи микрозадержек и микроцезур. На слух это не приводило к искажению записанного ритма, а скорее создавало внутри такта динамику, что особенно важно для клавишных инструментов того времени, не способных передавать динамические нюансы.

цифровой нотации в линейную, расшифровал фигуры из трех нот именно как четверть и две восьмых¹.

Наконец, исследователь подчеркивает, что в сборнике старшего современника Корреа португальца Мануэла Родригеса Коэлью (1555–1635) «*Flores de música*» (1620), который Корреа знал, широко используются триоли с пунктиром (четверть с точкой, восьмая, четверть), чего у Корреа не встречается вовсе. Или же – не читается в его цифровой нотации (Коэлью выписывает этот ритм специально над табулатурой). Эта фигура также может быть описана как задержка на первой из трех нот².

В современной практике это означает, что любые триоли требуют от исполнителя критического подхода и понимания, что внутри этих трех нот возможно ритмическое или артикуляционное разнообразие. В ряде случаев совершить выбор поможет контекст, например движение других голосов, в других ситуациях мы, вероятно, никогда не узнаем истину. «Можно лишь догадываться, – пишет А. Сеа Галан, – какие еще особенности органного искусства остались скрытыми от современного исследователя, возможно – навсегда»³.

6. ТЕХНИКА ИГРЫ

Большинство из рассмотренных выше испанских источников уделяют внимание и чисто практическим аспектам игры на клавишном инструменте. К основным вопросам, затрагиваемым авторами, можно отнести:

- положение корпуса;
- постановку рук;
- туше;
- артикуляцию;
- аппликатуру.

Степень подробности при обращении к тому или иному из перечисленных вопросов различна у каждого из авторов. Наиболее полно в Испании освещена аппликатура, из чего можно сделать вывод, что именно этот аспект казался испанским музыкантам наиболее важным для достижения совершенства в игре на клавишных инструментах.

Положение рук, равно как и туше, подробно рассматривают лишь два автора – Т. де Санта Мария и П. Нассарре. Первый, как уже можно было заметить, в целом склонен описывать любую проблему излишне детализировано, с приведением всех возможных исключений из правил. Пособие второго автора ориентировано на преподавание игры на органе начинающим. И если некоторые теоретические выкладки или исторические сведения, приведенные Нассарре, вызывают сомнения или же отстают от современной ему практики на десятилетия, то его

¹ Cea Galán A. La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI–XVIII). P. 626.

² Ibid.

³ Ibid. P. 161.

технологические рекомендации хорошо обоснованы и учитывают даже немусыкальные факторы: возраст ученика и состояние его здоровья, например, такие недостатки, как полученные травмы или слепота. Поэтому тексты двух названных музыкантов позволяют получить достаточный объем информации для сравнения подхода каждого из них к игре на клавишных инструментах. (Перевод соответствующих фрагментов приведен в Приложении 4.)

Важно еще раз подчеркнуть, что, обращаясь к исторической технике игры, следует иметь в виду именно собирательный «клавишный инструмент», а не «орган» или «монохорд». Ни один из источников, фигурирующих в этой работе, при описании исполнительских приемов не проводит четкой грани между игрой на клавишно-духовом и клавишно-струнным инструментах (хотя попытки поднять эту тему, как мы видели, встречаются). Это в целом характерно для Европы Ренессанса и барокко.

Несколько факторов на протяжении долгого времени не способствовали разделению техники игры на монохорде и органе. Во-первых, можно предположить, что само по себе отсутствие среди клавишных инструментов молоточковых делало эту проблему не столь актуальной, как сегодня. Орган и клавикорд по приемам звукоизвлечения ближе друг к другу, чем к фортепиано. С другой стороны, глубокое исследование различий между органом и монохордом не имело никакого практического смысла, так как органисты все равно вынуждены были упражняться на монохорде – инструменте, который не требовал привлечения кальканта, а также находился вне церкви, что упрощало расписание занятий, уберегало храм от возможных пожаров, а орган – от поломок.

Тем не менее можно проследить, на какой инструмент в большей степени ориентируется тот или иной автор. Бермудо и Санта Мария пишут в основном о монохорде. Корреа де Араухо подразумевает скорее орган и даже затрагивает вскользь вопросы регистровки, как говорилось выше, хотя настройку рассматривает на примере монохорда. Нассарре упоминает оба инструмента, представляя в качестве конечной цели игру на органе, и даже, напомним, говорит о том, что игра на монохорде не гарантирует сама по себе хорошей игры на органе.

Двигаясь от общего к частному, рассмотрим испанские исторические техники игры на клавишных инструментах и попробуем дать им оценку с точки зрения современных исполнительских приемов.

6.1. Постановка рук и положение корпуса

Положения корпуса за инструментом впервые в Испании касается лишь П. Нассарре. Ссылаясь на Александра Афродисийского¹, Нассарре говорит,

¹ Александр Афродисийский (к. II – нач. III в.н.э.) – греческий философ, глава Перипатетической школы с 198 по 209 год, один из самых влиятельных античных толкователей Аристотеля.

что для того, чтобы чему-либо научить, нужно сначала рассказать ученику, зачем он этому учится¹.

Согласно Нассарре, тело, прежде всего, должно находиться по центру клавиатуры, «так, чтобы можно было охватить ее двумя руками, не вытягивая одну сильнее другой. Занять такое положение очень важно, потому что оно позволяет свести к минимуму движения рук, когда они играют на краю клавиатуры.

Если же тело отклонено от центра в ту или иную сторону, оно наваливается на руку, из-за чего движения предплечья будут неловкими, равно как и другая рука не сможет совершать ловкие движения на краю клавиатуры»².

Кроме того, что корпус должен находиться по центру клавиатуры, он должен также располагаться перпендикулярно ей, то есть нельзя наклоняться ни вперед, ни назад.

Минимум движений телом и руками – идеал Нассарре, который он неоднократно подчеркивает: «Также должно исключить любые движения прочих частей тела, ибо они не нужны. Некоторые качают торсом в такт, некоторые – головой; некоторые поднимают плечи, некоторые двигают ртом. Все это противоречит естественному положению человеческого тела, части которого должны находиться в согласии и подчиняться разуму. В противном же случае это будет заметно со стороны и вдобавок вызовет немало веселья»³. Видимо, это общеевропейская установка первой половины XVIII века – достаточно вспомнить знаменитое замечание Н. Форкеля о манере игры И.С. Баха: «По свидетельствам очевидцев, восторгавшихся игрой Баха, движения его пальцев были поразительно легкими и незаметными, их едва можно было уловить. Двигались только передние фаланги, тогда как кисть руки даже в самых трудных местах сохраняла свою округлую форму; пальцы лишь слегка приподнимались над клавишами, как будто играют сплошные трели, а когда тот или иной палец совершал необходимое движение, все остальные оставались неподвижными. И совсем уже никаких движений он не делал корпусом – лишние движения делает тот, кто не приучил свои пальцы двигаться легко и непринужденно»⁴.

Современным педагогам музыкальных школ будет небезынтересно узнать, что двигательные проблемы детей за прошедшие три века не слишком-то изменились, и падре Нассарре приходилось бороться у мальчиков-певчих с теми же мышечными зажимами, что отравляют жизнь сегодняшних первоклашек: фиксацией челюстных мышц и мышц плечевого пояса.

¹ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. P. 457.

² Ibid. P. 456.

³ Ibid. P. 457.

⁴ Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М.: Музыка, 1987. С. 27.

Что касается Томаса де Санта Марии, он не описывает общего положения тела, а переходит сразу к положению рук – плечей и предплечий: «Для того чтобы правильно поставить руки и чтобы хорошо играть, нужно, чтобы локти и предплечья были прижаты к корпусу, но без усилия. Однако чтобы играть нисходящие пассажи из восьмых и шестнадцатых левой рукой, необходимо отодвинуть левый локоть от корпуса, так же, как чтобы играть нисходящие пассажи из восьмых и шестнадцатых правой рукой, необходимо отодвинуть от корпуса правый локоть»¹.

Зато постановку рук – положение кистей и пальцев – Томас описывает довольно основательно. Впрочем, предложенная им постановка неизменно вызывает удивление читателей и исследователей из-за позиции пальцев относительно кисти: «...кисти должны быть согнуты, словно кошачьи лапки, – без горба между кистью и пальцами, так чтобы основания пальцев находились очень низко. Это позволит пальцам располагаться выше кисти и, будучи выгнутыми, наподобие лука, ударять сильнее. Чем больше согнут лук, тем сильнее он бьет; так и пальцы – чем больше они выгнуты, тем сильнее ударяют по клавишам, а значит, звук будет громче, совершеннее, воодушевленное»².

Немецкий музыковед Ганс Хикманн предполагает, что идея Санта Марии низко располагать кисти и основания пальцев идет от техники игры на портативном органе. Исполнитель держал инструмент в левой руке, нажимая на клавиши правой. Клавиатура оказывалась достаточно высоко, поэтому других вариантов постановки руки просто не было. Однако Бернард Браухли вступает с ним в полемику, утверждая, что при другом положении портатива – на коленях исполнителя – такой необходимости не было³. Не будем забывать при этом, что перед нами нет конкретных инструментов, на которых играл Томас де Санта Мария. Возможно, какие-то их особенности делали именно эту постановку руки наиболее приемлемой.

Вероятно, частично такое положение кисти могут оправдать следующие рекомендации Томаса: «Во-вторых, сохраняйте руки собранными, держа четыре пальца – 2, 3, 4 и 5 – вместе. Особенно – 2 и 3, что проще для правой руки, чем для левой. Это всячески способствует мягкой и нежной игре. Кроме того, 1 палец нужно держать низко – намного ниже остальных, но подогнутым внутрь, чтобы половина его – до первого сустава – оказывалась под ладонью. Мизинец же, то есть 5 палец, нужно подобрать больше остальных, так чтобы он почти доставал до ладони. Невозможно правильно поставить руки, не подогнув два этих пальца – большой и мизинец»⁴.

¹ *Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 37v.*

² *Ibid. Fol. 37.*

³ *Brauchli B. Aspects of Early Keyboard Technique: Hand and Finger Positions, as seen in Early Treatises and Iconographical Documents // De Musica Hispana et aliis. Vol. II. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago Compostela, 1990. P. 486.*

⁴ *Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 37.*

Рекомендация не растопыривать пальцы, что, как объясняет Санта Мария, ведет к потере скорости, кажется вполне разумной, однако описанные положения 1 и 5 пальца современному исполнителю вряд ли покажутся естественными. Вполне возможно, что позиция «пальцы выше кисти» действительно является наиболее эффективной, если рабочими пальцами будут лишь 2, 3 и 4, в то время как 1 и 5 вынуждены прятаться под ладонью.

Ни один из позднейших авторов не придерживается точки зрения Томаса насчет низкого положения кисти по отношению к пальцам, и это неудивительно. Уже у Кабесона фактура такова, что не может идти никакой речи об ограничении использования 1 и 5 пальцев.

По сути, Санта Мария, избегая 1 и 5 пальцев, пытается решить две проблемы:

- неудобства, вызванные различной длиной пальцев руки;
- природная слабость 5 пальца.

Интересно посмотреть, как спустя полтора века подходит к этим сложностям П. Нассарре, который очень хорошо осознает их наличие.

Конечно, рекомендуемое положение рук на клавиатуре у Нассарре совершенно иное: «Пальцы должны быть слегка согнуты – не так сильно, чтобы играть ногтями, но и не так, чтобы играть внутренней стороной подушечки»¹.

Томас тоже обращает внимание на то, что играть нужно подушечками пальцев, правда, помещая это замечание в главе «Как правильно нажимать клавиши» (одно из условий хорошей игры). Чтобы выполнить рекомендации Санта Марии, нужно не только придать кисти описанную им форму, но и вытянуть вперед первые фаланги пальцев². Замеченная Нассарре опасность игры «внутренней стороной подушечки» здесь исключена: если основания пальцев находятся ниже кисти, вытянуть первые фаланги пальцев чересчур сильно почти невозможно. Аргументы же Томаса против игры ногтями вполне справедливы: пальцы соскальзывают с клавиш, что отнюдь не способствует чистой игре, вдобавок ногти сильно стучат.

Однако вернемся к Нассарре и его решению двух обозначенных задач. От чрезмерного сгибания или вытягивания пальцев Нассарре предупреждает неспроста. Он подчеркивает, что постановка руки должна быть уравновешенной (*proporcionada*), то есть учитывающей различную длину пальцев. Достичь этого можно, согнув пальцы так, чтобы каждый из них нажимал клавишу подушечкой. Если же пальцы ударяют по клавишам одинаково, у игры появляются два достоинства: ровное звучание всех нот (за счет ровности прикосновения) и скорость (за счет естественности движений)³.

Что же касается мизинца, Нассарре обращает внимание читателя на то, что «одни пальцы не столь сильны, как другие, особенно мизинец

¹ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. P. 438.

² Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 37v.

³ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. P. 458.

и палец, находящийся рядом с ним. Нужно быть внимательными и, когда эти пальцы ударяют по клавишам, применять больше силы, чем обычно, дабы все пальцы играли одинаково»¹. Как всегда, Нассарре точно подмечает недостатки, порождаемые нарушением тех или иных правил хорошей игры: «Также важно, чтобы все пальцы играли с одинаковой силой в глосах, потому что иначе пострадает ритм, так как если сила нажатия неравномерна, длительности сокращаются»².

Призыв к ритмической ясности при игре характерен для испанских авторов – и Нассарре, и Санта Мария, как мы увидим далее, связывают туше с ритмом. Однако Нассарре как опытный педагог отмечает еще и нарушения на уровне темпа – связанные с удобством или неудобством фактуры ускорения и замедления, столь хорошо знакомые учителям наших дней.

6.2. Туше и артикуляция

Особое внимание Т. де Санта Мария и П. Нассарре уделяют прикосновению к клавиатуре.

В уже упоминавшейся главе «Как правильно нажимать на клавиши» помимо игры подушечками пальцев Томас называет еще пять требований. Итого, он перечисляет шесть условий хорошего туше:

- нажимать клавиши подушечками пальцев;
- «нажимать клавиши решительно и с напором, другими словами, сильно, чтобы звуки были громкими и воодушевленными»;
- в аккордах нажимать все звуки одновременно;
- не ударять по клавишам сверху (то есть с замахом);
- нажимать клавишу до конца;
- не давить на клавишу после нажатия³.

Последние два требования Санта Мария связывает с конструкцией монохорда. С одной стороны, клавиша должна быть нажата до конца, чтобы тангент достал до струны. С другой, давление на клавишу после нажатия смещает тангент, из-за чего нота будет звучать выше.

Нассарре придерживается тех же рекомендаций, однако аргументирует их иначе. Излишнее давление при нажатии, как справедливо замечает этот автор, лишает музыканта возможности играть быстро. Слишком мягкое нажатие приводит к тому, что многие из сыгранных нот так и не прозвучат.

В целом в вопросах туше Нассарре ориентируется скорее на орган, осознавая разницу в работе механики на разных инструментах: «Тем, кто, нажимая клавиши, давит на них и позволяет этому войти в привычку, не под силу играть глосы быстро, ибо от того, что они прикладывают силу,

¹ Nassarre P. Escuela m.sica seg.n la pr.ctica moderna. Vol. II. P. 462.

² Ibid.

³ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 37v.

руки быстро устают. И хотя они объясняют это тем, что существуют органы с тугой клавиатурой, это объяснение себя не оправдывает, потому что сила, которую они применяют, превышает необходимую для того, чтобы нажать клавишу, какой бы тугой ни была клавиатура. <...> Нужно обращать внимание на то, тугая или нет у органа клавиатура, и приспособливаться к ней. Потому что если клавиатура не тугая, то чем меньше силы вкладывается в пальцы, тем лучше исполнение, а на более тугой клавиатуре можно применить больше силы, следя при этом за тем, чтобы она не превышала необходимую. Потому что если прикладывать слишком много энергии, играть становится тяжелее.

Некоторые от природы имеют тяжелые руки или скорее вырабатывают ощущение тяжести в них, и в этом случае можно ослабить нажатие, соответственно тугости клавиатуры. Тем же, кто физически слаб и, следовательно, впадает в другую крайность, необходимо нажимать на клавиши, применяя больше силы и играя энергичнее, и развивать это качество с самого начала, пока не выработается общая ровность прикосновения, а самые слабые пальцы не догонят остальные»¹.

С четвертым пунктом Томаса – «никогда не ударять по клавишам сверху» – Нассарре согласен. Оба автора указывают на то, что от этого дефекта страдает ритмическая сторона произведения. Санта Мария пишет: «...если ударять по клавишам сверху, получается грубость и дурновкусие, не говоря уже о сильном стуке клавиш при слабом звуке <...> К тому же время, которое тратится на подъем и опускание пальцев, сокращает длительность звуков, а потому пальцы должны оставаться на клавишах»². «Те, кто высоко поднимают руки, играют неподобающим образом, потому что чем выше поднимается рука над клавишей, тем больше времени проходит от одного звука до другого, что отнимает у нот их истинную длину»³, – подхватывает Нассарре.

Также оба музыканта просят нажимать клавиши строго вертикально, что уменьшает риск задеть соседнюю ноту⁴.

Интересно, что Томас обращает внимание не только на нажатие, но и на снятие звука: «после нажатия палец нужно поднимать лишь чуть-чуть и ни в коем случае не отрывать его от клавиш, не подбирать и не сгибать, что может привести к стуку клавиш»⁵.

Одним из важнейших вопросов является артикуляция: каким штрихом следует исполнять испанскую клавирную музыку? Авторы обращают внимание на две характеристики сопряжения звуков между собой. С одной стороны, была необходима осязаемая граница между соседними звуками. Судя по всему, у занимающихся по большей части на монохорде

¹ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. Pp. 471–472.

² Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 38.

³ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. P. 471.

⁴ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 38; Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. P. 457.

⁵ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 37v.

учеников при игре на органе проявлялся один и тот же недостаток: звуки, которые на монохорде быстро затухали и не требовали специально следить за их снятием, на органе превращались в неприятные созвучия. С другой стороны, расстояние между соседними звуками должно было оставаться небольшим.

В разделе «О том, как играть чисто и внятно» Санта Мария пишет: «Палец, который нажимает клавишу первым, должен первым и подниматься, после чего сразу ударяет другой палец. <...> Так и следует продолжать играть, потому что в противном случае один палец догонит другой, а значит, один звук сольется с другим, так что будут звучать секунды, игра станет грязной и нечленораздельной, а голоса не будут звучать ни чисто, ни внятно»¹.

На те же недостатки указывает Нассарре: «...другие играют глосы так, что возникающие между нотами паузы звучат дольше, чем сами ноты»² или: «Иные впадают в другую крайность и не двигают пальцами в нужной степени, так что, ударив по клавише, оставляют предыдущий палец на клавиатуре, и звуки наплывают один на другой»³.

Из этих высказываний можно сделать вывод о том, что базовой артикуляцией было тесное пальцевое *non legato*, далекое как от *legato*, так и от *detacher*. Такое звукоизвлечение вполне согласуется с храмовой акустикой.

При рассмотрении артикуляции необходимо обратиться к источнику, следующему за Томасом по хронологии, – «Facultad Orgánica» Франсиско Корреа де Араухо. В своей работе он не разбирает ни постановку рук, ни туше, однако в «Примечаниях» дает следующий совет: «Item, нужно непреклонно соблюдать одно правило – не поднимать палец до следующей ноты или паузы в этом голосе, из чего вытекает следующее правило. Item, нужно уметь приспосабливаться, используя упомянутые [аппликатурные] позиции – обычные и особые, с целью не снимать ноту до следующей ноты в том же голосе, как было сказано выше»⁴.

Таким образом, Корреа, напротив, делает акцент на связности звуков. Однако вряд ли из этого можно сделать вывод, что автор выступает за тотальное легато, которое, вдобавок, далеко не всегда возможно в его фактуре.

6.3. Аппликатура

Как уже говорилось, один из наиболее полно рассмотренных испанскими теоретиками вопросов – аппликатура. Независимо от того, пользуется ли современный музыкант старинной аппликатурой, знание

¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 37v.

² Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. P. 461.

³ Ibid. P. 462.

⁴ Correa de Arauxo F. Facultad Orgánica. Fol. 24–25.

возможных аппликатурных комбинаций может помочь при реконструкции барочной артикуляции, что входит в число важнейших задач исторического исполнительства. Употребление нескольких пальцев, идущих подряд, или же наоборот, повторение коротких комбинаций позволяет создать своеобразную микрофразировку и тем самым приблизить музыку к предполагаемому авторскому замыслу.

Все имеющиеся испанские работы XVI века уделяют внимание аппликатуре. Первым к этому вопросу обращается в своем труде Х. Бермудо (1555). Спустя два года выходит сборник Л. Венегаса де Энестросы, где во вступлении автор касается проблем аппликатуры. Один из важнейших источников – трактат Т. де Санта Марии, где предложен весьма широкий спектр аппликатурных комбинаций. Наконец, аппликатуру рассматривает и Э. де Кабесон, издавая в 1578 году произведения своего отца.

Несмотря на то, что Ф. Корреа де Араухо почти не упоминает прочих технических аспектов игры, аппликатуру он описывает довольно подробно. Кроме того, можно добавить еще один источник XVII столетия, содержащий аппликатурные комбинации, – анонимный трактат 1649 года, приписываемый Томасу Гомесу.

Наконец, в XVIII веке к аппликатуре обращается П. Нассарре.

Можно выделить четыре случая, применительно к которым авторы рассматривают аппликатуру. Во-первых, во всех названных источниках описана аппликатура для гамм различной длины – от гаммообразных последовательностей из трех звуков (П. Нассарре) до гамм, протяженностью во всю клавиатуру (Т. де Санта Мария). Во-вторых, большинство музыкантов предлагает аппликатуру для интервалов (единственное исключение – Энестроса). Практически все уделяют внимание аппликатуре для украшений. Наконец, Т. де Санта Мария и Ф. Корреа де Араухо дают аппликатуру для аккордов.

Интересно, что если в «Declaración...» Х. Бермудо отражена аппликатура, то в более ранней версии трактата (1549) он отказывается давать комментарии на эту тему, заявляя: «Я не говорю учащимся, где место их пальцев на инструменте»¹.

По манере изложения в издании 1555 года видно, что систематизация аппликатурных принципов дается теоретикам музыки этого времени с трудом: автор тратит достаточное количество чернил на сетования, что число исключений превышает число правил. Тем не менее из текста трактата можно извлечь аппликатурные последовательности для гаммообразных пассажей (таблица 8) и интервалов (таблица 9).

¹ Цит. по: Фролкин В. Хуан Бермудо и его музыкально-теоретические воззрения // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма).

М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 134.

Таблица 8. Аппликатура для гамм Хуана Бермудо

Рука	Направление	Аппликатура
Правая рука	Вверх	1 2 3 4 1 2 3 4
	Вниз	4 3 2 1 4 3 2 1
Левая рука	Вверх	4 3 2 1 4 3 2 1
	Вниз	1 2 3 4 1 2 3 4

Таблица 9. Аппликатура для интервалов Хуана Бермудо

Интервал	Аппликатура
октава	1 5
короткая октава	1 4
секста	1 4 2 5
терция	1 3 2 4

При этом для гаммообразных пассажей Бермудо сознательно предлагает не самые распространенные в его время варианты аппликатуры, а лучшие на его усмотрение: «Мне хорошо известно, что не все пользуются этими способами, но мне показали их музыканты, достойные подражания»¹.

Как аппликатура Бермудо, так и аппликатуры других авторов окончательно рассеивают миф об ограниченном употреблении 1 пальца. Скорее стоит вести речь об ограниченном употреблении 5: в аппликатурах для гамм у Бермудо он не встречается ни разу.

Небезынтересно, что самую нижнюю ноту клавиатуры Бермудо рекомендует нажимать двумя пальцами, 4 и 5, положив один на другой. В качестве возможной причины можно предположить слабость 5 пальца, который не использовался самостоятельно (аппликатуры гамм являются тому подтверждением). При нажатии же последней клавиши одним 4 пальцем, вероятно, неразвитый 5 просто будет мешать.

Что касается игры украшений, то Х. Бермудо советует научиться играть редобле любыми пальцами, обходясь общим указанием: играть вспомогательный звук тем пальцем, который находится рядом с пальцем, играющим основной звук.

Кроме того, в связи с украшениями Бермудо заботится о количестве занятых пальцев в каждой из рук. Он рассматривает такое явление как передача голосов из руки в руку, оговаривая, что если три или четыре голоса оказываются близко друг от друга – в диапазоне октавы, то два (в случае трехголосия) или три (в случае четырехголосия) из них следует взять левой рукой. Тогда правая сможет играть сопрано, украшая голос редобле.

¹ Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. P. LXI.

Л. Венегас де Энестроса является вторым по хронологии испанским автором, затрагивающим вопросы аппликатуры. С одной стороны, Энестроса, как и Бермудо, обращается к аппликатуре гамм, с другой стороны, его интересует аппликатура для украшений – кьебро; интервалов Энестроса не касается.

Аппликатурные последовательности, предназначенные для гамм, можно свести к следующей таблице (таблица 10).

Таблица 10. Аппликатура для гамм Луиса Венегаса де Энестросы

рука	направление	аппликатура
правая	вверх	1 2 3 4 3 4 3 4... 2 3 4 3 4 3 4... 3 4 3 4 3 4...
	вниз	5 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1... 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1... 3 2 3 2...
левая	вверх	4 3 2 1 3 2 1 3 2 1... 2 1 2 1...
	вниз	1 2 3 4 3 4 3 4...

Если Бермудо прибегает к группам из четырех пальцев, то основой большинства последовательностей Энестросы, как видно из таблицы, является чередование двух пальцев – 3 и 4 в правой руке и 1 и 2 или 3 и 4 в левой. Впрочем, напомним, что Бермудо осознанно предлагает читателю не самые ходовые, а лучшие, с его точки зрения, варианты.

Выстраивание аппликатур вокруг пары сильных пальцев – основа подавляющего большинства описанных испанскими авторами последовательностей. Наиболее ясно это выразит Т. де Санта Мария, который определит на каждой из рук «основные пальцы» – самые сильные – и объяснит свой выбор так: «Что касается того, как ударять по клавишам подходящими пальцами, что составляет шестое условие хорошей игры, нужно заметить, что правая рука имеет один основной палец, а левая – два. Основным пальцем правой руки – 3, а два основных пальца левой руки – 2 и 3. Они называются основными потому, что ими начинают и заканчивают играть редобле и кьебро, которые придают музыке изящество»¹.

Лишь в одном случае – при восходящем движении левой руки – Энестроса прибегает к группе из трех пальцев, повторяя последовательность 3 2 1 3 2 1.

Что касается аппликатуры для игры украшений, то, описывая кьебро, Энестроса предлагает аппликатуру и для него (илл. 77).

Илл. 77. Аппликатура
для кьебро
Луиса Венегаса де
Энестросы



¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 39.

Что касается описания аппликатур Т. де Санта Марии – самого подробного и развитого из всех источников, – прежде всего, необходимо отметить, что в его аппликатурных комбинациях задействованы все пять пальцев, что являет собой редчайший случай. Конечно, 5 палец используется не часто, можно даже сказать, в крайних случаях.

Первый палец присутствует во многих приведенных Санта Марией сочетаниях. Его употребление запрещено лишь на черных клавишах, «кроме тех случаев, когда одной из рук нужно сыграть октаву или когда невозможно сделать ничего другого»¹.

Как уже говорилось выше, аппликатурные комбинации, которые дает Томас, он строит, исходя из положения основных пальцев. Санта Мария предлагает достаточное количество вариантов аппликатуры для гаммообразных пассажей, учитывая длительность нот в них (таблица 11).

Отдельно он рассматривает гаммообразные пассажи в объеме октавы. Для некоторых из них приводится несколько вариантов аппликатурных последовательностей с подвариантами, и их группировка в данной таблице соответствует группировке в трактате.

В связи с приведенными аппликатурными комбинациями следует отметить несколько моментов. Аппликатура Томаса позиционна и вытекает из чередования групп пальцев, каждая из которых содержит основной палец (или основные пальцы). Однако поскольку в XVI веке тональности с большим количеством ключевых знаков не употреблялись, и гаммы практически не включали черных клавиш, позиционность эта полностью отличается от современных аппликатур, где позиция выстраивается с учетом черных клавиш. Тем не менее нельзя не отметить сходство последовательностей типа 5 4 3 2 1 3 2 1 для левой руки при движении вверх с современной аппlikатурой преимущественно белоклавишных гамм.

Интересно, что Санта Мария специально останавливается на аппликатуре для гамм в объеме октавы. Необходимость в этом указывает на актуальность подобных мелодических ходов в клавирной музыке XVI века. Более того, Томас разрабатывает аппликатуру для коротких октав (таблица 12). Все они, по понятным причинам, предназначены для левой руки.

Важно, что аппликатуру Томас связывает с ритмом, рассматривая отдельно гаммы, начинающиеся на сильную (или относительно сильную) или слабую доли, и планируя смену позиции на той ноте, на которой в любом случае должен быть акцент. Здесь можно в очередной раз вспомнить о связи старинной аппликатуры с артикуляцией.

Обратим внимание на еще один момент. Санта Мария предупреждает: «Играя четверти или восьмые, никогда не следует нажимать две ноты подряд одним и тем же пальцем, кроме тех случаев, когда невозможно сделать ничего другого. В отношении восьмых этому правилу надо

¹ *Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 39.*

Таблица 11. Аппликатура для гамм Томаса де Санта Марии

рука	направление	детали	аппликатура
левая	вверх	четверти	основная 2 1 2 1... могут встречаться 3 2 1 2 1... 4 3 2 1 2 1...
		восьмые и шестнадцатые	4 3 2 1 4 3 2 1...
		восьмые в пассажах в объеме октавы	4 3 2 1 4 3 2 1... 5 4 3 2 1 3 2 1...
	вниз	четверти	основная 3 4 3 4... могут встречаться 2 3 4 3 4... 1 2 3 4 3 4...
		восьмые и шестнадцатые	1 2 3 4 1 2 3 4...
		восьмые в пассажах в объеме октавы	1 1 2 3 4 3 4 5 1 1 2 3 4 3 4 3 1 2 3 4 3 4 3 4
правая	вверх		основная 3 4 3 4... могут встречаться 2 3 4 3 4... 1 2 3 4 3 4...
	вниз		1) 3 2 3 2... могут встречаться 4 3 2 3 2... 2) 3 2 1 3 2 1 могут встречаться 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 2 1 3) 4 3 2 1 4 3 2 1 могут встречаться 4 3 2 1 2 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 3 2
		восьмые в пассажах в объеме октавы	1) 4 3 2 1 3 2 1 3 2) 5 4 3 2 1 3 2 1 5 4 3 2 1 3 2 3 3 4 3 2 1 3 2 1 4 4 3 2 1 3 2 1

следовать с большей строгостью, чем в отношении четвертей»¹. То же самое касается и половинных длительностей. Но при этом, как можно было видеть, существуют варианты аппликатур для гамм в объеме октавы, где это правило не соблюдается.

Также стоит сказать, что вышеназванное правило не распространяется на целые длительности, которые должны играть правой рукой

¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 39v.

Таблица 12. Аппликатура для короткой октавы Томаса де Санта Марии

направление	октава	длительности	аппликатура
вверх	C – c		4 3 2 4 3 2 1 2 4 3 2 3 2 1 2 1 4 3 2 5 4 3 2 1 (лучше предыдущего)
	D – d		4 3 4 3 2 1 2 1
	E – e		4 5 4 3 2 1 2 1 3 4 3 2 1 3 2 1
вниз	C – c	четверти	1 3 4 3 4 3 4 5 2 3 4 3 4 3 4 5 3 3 4 3 4 3 4 5 1 3 4 3 4 2 3 4 2 3 4 3 4 2 3 4 3 3 4 3 4 2 3 4
	D – d		1 3 4 3 4 5 3 4 2 3 4 3 4 5 3 4 3 3 4 3 4 5 3 4
	E – e		1 3 4 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 4 3 3 3 4 3 4 3 4 3
	C – c	восьмые	1 1 2 3 4 3 4 5 1 1 2 3 4 2 3 4 1 2 3 4 3 2 3 4
	D – d		1 1 2 3 4 3 2 3 (основной) 1 2 3 4 3 4 3 4
	E – e		1 1 2 3 4 3 4 3 (основной) 2 1 2 3 4 3 4 3

3 пальцем – основным пальцем для правой руки – «кроме тех случаев, когда линия другого голоса этого не позволяет»¹. (Связь игры соседних нот одним и тем же пальцем с их длительностью отметит и Пабло Нассарре, который повторит традиционный запрет нажимать одним и тем же пальцем соседние клавиши за исключением моментов, когда первая нота представляет собой крупную длительность, а вторая начинает глосу².) При этом для левой руки в аналогичных ситуациях предлагается чередовать основные пальцы, которых у левой два: 2 и 3.

Т. де Санта Мария – единственный из испанских музыкантов Ренессанса и барокко, кто упоминает репетиции, предостерегая от игры повторяющейся ноты одним и тем же пальцем. В правой руке для игры

¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 39v.

² Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. P. 461.

репетиций четвертями или восьмыми он советует чередовать 2 и 3 пальцы. Для левой Томас дает два варианта: те же 2 и 3 или 1 и 2 пальцы. Важное замечание: «И чтобы достичь в этом совершенства, нужно вернуть руку так, чтобы она от локтя до пальцев находилась над клавиатурой монохорда»¹.

Описывая украшения, Томас рассказывает и про то, какими пальцами их следует играть. Мелизмы, состоящие из трех нот, он рекомендует исполнять 2, 3 и 4 пальцами правой руки и 1, 2 и 3 или же 2, 3 и 4 пальцами левой руки. К таковым относятся, прежде всего, редобле (илл. 78), а также третий вид кьебро (илл. 79).

Илл. 78. Аппликатура для редобле Томаса де Санта Марии

Правая рука: 3 2 3 4 3



Левая рука:

а) 2 3 2 1 2

б) 3 4 3 2 3

Илл. 79. Аппликатура для кьебро Томаса де Санта Марии

Правая рука: 4 3 2 3



Левая рука:

а) 1 2 3 2

б) 2 3 4 3

«Новые и изысканные» украшения с верхним вспомогательным из-за такта начинают 4 пальцем в правой руке и 1 в левой.

Для повторенных кьебро в правой руке Томас предлагает 3 и 4 или же 2 и 3 пальцы, в левой – 1 и 2 или 2 и 3.

Аппликатура простых кьебро зависит от их применения. Если кьебро украшают гамму (напомним, направление вспомогательных звуков в таком случае противоположно направлению гаммы), то она играет такими пальцами, которые позволяют добавлять кьебро. Таким образом, правая рука играет гамму вверх, чередуя 2 и 3 пальцы, причем начиная с 3, что дает возможность добавлять кьебро с нижним вспомогательным, а вниз – чередуя 3 и 4 пальцы, также начиная с 3, что дает возможность добавлять кьебро с верхним вспомогательным. При этом левая рука играет гамму вверх, чередуя 2 и 3 пальцы, причем начиная со 2, что дает возможность добавлять кьебро с нижним вспомогательным, а вниз – либо чередуя 2 и 3 пальцы, начиная с 3, либо чередуя 1 и 2 пальцы, начиная со 2, что дает возможность добавлять кьебро с верхним вспомогательным (илл. 80, 81).

¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 39v.

Правая рука:



Левая рука:

2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3

Илл. 80. Аппликатура восходящей гаммы с кьebro Томаса де Санта Марии

Правая рука:



Левая рука:

3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

Илл. 81. Аппликатура нисходящей гаммы с кьebro Томаса де Санта Марии

Другой аспект, которого касается Санта Мария, – аппликатура для интервалов. Для мелодических интервалов, изложенных восьмью или шестнадцатью, Томас выводит следующее правило: не играть их двумя соседними пальцами, «потому что как сами скачки предполагают пропуск нот, так и между пальцами, которые их играют, должны оставаться еще один, два или три пальца». Но тут же оговаривает, что встречаются и исключения: «часто бывает так, что терции и даже кварты играют пальцами, идущими подряд»¹.

Трактаты Х. Бермудо и Т. де Санта Марии отражают интересную черту мышления музыкантов XVI века. И тот, и другой, обращаясь к игре интервалов – гармонических или мелодических, уделяют внимание не только пальцам, которыми играется интервал, но и пальцам, которые оказываются свободными. Вот как об этом пишет Бермудо: «Сексты играют иногда 1 и 4, а иногда – 2 и 5 пальцами. Терции играют иногда 1 и 3, а иногда – 2 и 4 пальцами. То есть, играя сексту, принято оставлять два свободных пальца между играющими пальцами, а играя терцию, – один»².

Санта Мария предлагает аппликатуру и для гармонических интервалов (таблица 13).

Из таблицы можно сделать некоторые выводы, касающиеся применения орнаментики. Обратите внимание, например, на то, что Т. де Санта Мария украшает лишь несовершенные консонансы, в то время как Х. Бермудо приводит примеры редобле на квинтах.

Также стоит заметить, что Томас допускает украшение как нижних, так и верхних звуков интервала, в полифонической музыке неизбежно принадлежащих разным голосам. Кроме того, становится видно, что правило «начинать и заканчивать редобле основными пальцами» в условиях многоголосия не является слишком строгим.

¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 41.

² Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. P. LXv.

Таблица 13. Аппликатура для интервалов Томаса де Санта Марии

интервал	аппликатура	комментарии Т. де Санта Марии
терция	1 2	чаще для левой руки
	1 3	чаще для правой руки, так как позволяет добавлять украшения
	2 4	чаще для левой руки
	1 3, 2 4, 1 3, 2 4	для терций, идущих подряд
сексты	2 5	позволяет украшать нижнюю ноту в правой руке или верхнюю ноту в левой руке
	1 5	при этой аппликатуре верхний и нижний голоса звучат одинаково. Скорее всего, Томас подразумевает «одновременно».
	1 3	позволяет украшать верхнюю ноту в правой руке или нижнюю ноту в левой руке
октавы	1 5	
короткие октавы	1 4	

Наконец, Санта Мария неустанно напоминает, что аппликатура всегда зависит от контекста: «Нужно обращать внимание на то, какие ноты идут следом, и использовать пальцы, позволяющие легко и свободно сыграть их»¹.

Эту рекомендацию также можно отнести к традиционным – ее повторяют Ф. Корреа де Араухо и П. Нассарре. Она отражает естественный для клавишных инструментов принцип: ноты, идущие подряд, подразумевают идущие подряд пальцы (это подтверждает тот факт, что аппликатуры гамм включают группы из трех – пяти пальцев, следующих один за другим), а ширина скачка измеряется в пропущенных пальцах. В более поздних трудах авторы уже не считают нужным подчеркивать этот сам собой разумеющийся принцип. Удивительный случай в этом смысле представляет собой аппликатура для секунд у Корреа (один из трех вариантов для левой руки) и Нассарре (стандартный вариант для обеих рук): 2 и 4 пальцы.

Последний относящийся ко второй половине XVI века источник, в котором уделяется внимание аппликатуре, – это пролог Эрнандо де Кабесона к «Obras...» Антонио де Кабесона. Несмотря на то, что раздел, посвященный аппликатуре, очень краток, Эрнандо затрагивает три сферы: гаммы (таблица 14), интервалы (таблица 15) и украшения.

Аппликатура гамм очень сходна с указанной Энестросой, с той только разницей, что при движении левой рукой вверх Эрнандо рекомендует после 1 пальца брать не 3, а 4, в чем совпадает с Хуаном Бермудо.

¹ Santa María T. Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela. Fol. 45.

Таблица 14. Аппликатура для гамм Эрнандо де Кабесона

Рука	Направление	Аппликатура
правая	вверх	3 4 3 4...
	вниз	3 2 3 2...
левая	вверх	4 3 2 1 4 3 2 1...
	вниз	1 2 3 4 3 4 3 4...

Таблица 15. Аппликатура для интервалов Эрнандо де Кабесона

Интервал	Аппликатура
секста, квинта	1 4 1 3
терция	2 4 1 3 3 5

Таблица 16. Аппликатура для кьебро Эрнандо де Кабесона

Кьебро	
правая рука	3 4 2 3
левая рука	2 3 2 1

Что же касается игры кьебро, это украшение состоит у Эрнандо из двух нот, соответственно, задействованы два пальца (таблица 16).

Из аппликатурных последовательностей, предназначенных для гамм и кьебро, следует, что Эрнандо согласен с Томасом де Санта Мария, предлагающим 3 палец правой руки и 2 и 3 пальцы левой руки в качестве основных, то есть начинающих и заканчивающих украшения.

Изучая аппликатурные принципы Ф. Корреа де Араухо можно увидеть значительную эволюцию музыкальной теории и практики, произошедшую за вторую половину XVI и первую четверть XVII столетий. В частности, увеличение количества ключевых и случайных знаков приводит к активному употреблению черных клавиш.

Корреа начинает рассмотрение аппликатуры с интервалов, предлагая три варианта. Первые два отражает следующая таблица (таблица 17).

Третий вариант музыкант адресует уже опытным исполнителям. Он подразумевает, что любой интервал от секунды до сексты может быть взят 1 и 2 пальцами, если того требует движение другого голоса.

В отличие от Т. де Санта Марии Корреа приводит примеры аппликатуры для трех звуков, взятых одной рукой. При этом его комментарии отражают типичную для XVII века организацию гармонической вертикали, которая является результатом самостоятельного движения горизонтальных пластов (голосов полифонической фактуры), и созвучия из трех звуков Корреа рассматривает не как аккорды, а именно как совокупность интервалов – в один интервал оказывается вписан другой.

Таблица 17. Аппликатура для интервалов Франсиско Корреа де Араухо

интервал	рука	вариант 1 (основной)	вариант 2 (в ряде случаев)
секунда	правая	3 4	2 3
	левая	4 2 или 2 1	3 2
терция	правая	2 4	1 3
	левая	4 2	2 1
кварта	правая	2 4	1 3
	левая	4 2	2 1
квинта	правая	2 5	1 4
	левая	4 1	5 2
секста	правая	2 5 1 4 с черной верхней клавишей	1 4
	левая	4 1 5 2 с черной верхней клавишей	5 2
септима	правая	1 5	1 4
	левая	5 1	4 1
октава, нона, децима	правая	1 5	–
	левая	5 1	–

Созвучия из трех звуков Ф. Корреа де Араухо называет «закрытыми» или же «полными» (в противовес «открытым» или «пустым» созвучиям из двух звуков). «Закрывая» квинту терцией, фактически он получает трезвучие, а закрывая сексту двумя способами, – сектаккорд или кварт-сектаккорд. Аппликатура для таких созвучий отражена в таблице 18. Обратите внимание, что поскольку трезвучия в музыке Корреа – сиюминутный результат движения трех самостоятельных голосов, он учитывает возможность добавлять украшения в среднем голосе, для чего крайние звуки берутся 1 и 5 пальцами, а 2, 3 и 4 остаются свободными для игры орнаментики. Интересно сравнить такой подход с современной аппликатурой аккордов, где взятие крайних голосов 1 и 5 пальцами стало основным принципом.

Корреа дает ряд примеров на закрытие октавы, децимы, а также септимы и ноны (последние появляются как результат различных видов задержаний). Познакомиться с ними можно в переводе фрагмента «Facultad Orgánica», представленном в Приложении 4.

В трактате также предложена аппликатура для гамм. Нужно заметить, что, в отличие от Т. де Санта Марии, Корреа рассматривает гаммы, включающие в себя не одну октаву, а практически весь диапазон современного автору инструмента.

Таблица 18. Аппликатура для аккордов Франсиско Корреа де Араухо

созвучие	рука	аппликатура
трезвучие	правая	основной: 2 4 5 хуже: 2 3 5, 1 2 4 для кьебро на терции: 1 3 5
	левая	основной: 1 2 4, 2 4 5 редко: 2 3 5 иногда: 5 3 1 или 5 2 1
секстаккорд	правая	1 2 5
	левая	4 2 1, 5 4 2
квартсекстаккорд	правая	1 3 5
	левая (встречается редко)	5 3 2 или 4 2 1 или 5 2 1

Гаммы Корреа делит на обычные (*carrera ordinaria*) и особые (*carrera extraordinaria*).

Обычные гаммы играют, чередуя два пальца. Эта аппликатура совпадает с основными вариантами гамм у Санта Марии (таблица 19).

Таблица 19. Аппликатура для гамм Франсиско Корреа де Араухо

правая	вверх	3 4 3 4...
	вниз	3 2 3 2...
левая	вверх	2 1 2 1...
	вниз	4 3 4 3

Особые гаммы играютсЯ либо тремя пальцами (чередую 2, 3 и 4 пальцы в правой руке или 1, 2 и 3 пальцы в левой), либо четырьмя пальцами (чередую 1, 2, 3 и 4 пальцы в правой руке или 4, 3, 2 и 1 в левой). Корреа приводит аппликатуру лишь при движении вверх, замечая, что для того, чтобы получить аппликатуру при движения вниз, достаточно прочесть пример справа налево.

Важнейший фактор отличает аппликатуру гамм Корреа от аппликатуры гамм Томаса. Если Санта Мария ориентирован, прежде всего, на белоклавишную диатонику, то Корреа, использующий в своем творчестве до трех ключевых знаков, учитывает местоположение черных клавиш в гамме. Данные выше примеры он комментирует следующим образом: «Хотя это упражнение в чередовании пальцев предназначено специально для гамм с альтерациями, хорошо начинать практиковать его с диатонических гамм, чтобы после с большей легкостью применять их в альтерированных»¹. И, приводя пример на смешанные гаммы, то есть гаммы, в которых чередуются группы из трех и четырех пальцев, Корреа пишет при ключе три диеза.

Обратите внимание на то, что эта аппликатура уже очень близка современной. Однако употребление 5 пальца у Корреа ограничено. 5 палец

¹ Correa de Arauxo F. Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica. Alcalá, 1626. Fol. 22v.

возможно брать после 4, если он выпадает на последнюю ноту глосы, а значит, после него продолжать движение в том же направлении уже не нужно. 5 палец также может выручить, когда необходимо выдержать за-лигованную ноту, пока в другом голосе исполняется глоса, или же когда предстоит скачок на октаву первым пальцем (Корреа описывает скачок на октаву вниз в правой руке; можно предположить, что правило действует и для скачка на октаву вверх в левой).

Что касается аппликатуры для украшений, то, как и другие авторы, Корреа исходит из того, чтобы в основе ее должны лежать самые сильные пальцы. Аппликатуру для мелизмов из «Facultad Orgánica» отражает илл. 82–85.

Илл. 82. Аппликатура для простого кьебро Франсиско Корреа де Араухо



Илл. 83. Аппликатура для повторенного кьебро Франсиско Корреа де Араухо



Илл. 84. Аппликатура для простого редобле Франсиско Корреа де Араухо



Илл. 85. Аппликатура для повторенного редобле Франсиско Корреа де Араухо



Наконец, как и другие авторы, Ф. Корреа де Араухо оставляет пространство для творчества читателям: «Вся эта материя, касающаяся чередования пальцев, адресована мастерам, которым достаточно лишь указать этот путь, чтобы они уже своими силами усовершенствовали его, добавив то, чего им не хватило в этом трактате»¹.

Еще один источник XVII века, касающийся аппликатуры, – анонимный трактат 1649 года «Arte de Canto Llano, Órgano y Cifra», опубликованный в Мадриде. Знаменитый испанский теоретик Антонио Лоренте в своей

¹ Correa de Arauxo F. Facultad Orgánica. Fol. 24.

работе «El porqué de la música» («Истоки музыки», 1672) приписывает этот труд брату по ордену, монаху-бернардинцу Томасу Гомесу.

Несмотря на то, что трактат появился спустя почти четверть века после «Facultad Orgánica» Ф. Корреа де Араухо, аппликатура, приведенная в его последней главе, напоминает скорее о последовательностях пальцев, предложенных еще Эрнандо де Кабесоном в XVI веке. Это неудивительно, так как Антонио де Кабесон, очевидно, является главным авторитетом для Гомеса: «Среди изданных в цифровой нотации произведений Антонио де Кабесона есть двух- и трехголосные пьесы для начинающих, а также сочинения для опытных органистов. Для служения Богу важно, чтобы во всех монастырях был этот сборник или подобные ему»¹.

Автор трактата приводит аппликатуру для игры гармонических интервалов, одинаковую для обеих рук (таблица 20).

Таблица 20. Аппликатура для интервалов Томаса Гомеса

Интервал	Аппликатура	Примечание
Октава	1 5	В оригинале предлагаются 1 и 2 пальцы, что, как справедливо отмечает М. Берналь, скорее всего, опечатка ² .
Квинта Кварта Секста	1 4 или 2 5	
Терция	1 3, 4 2, 3 5	

Также даются последовательности пальцев для игры гамм (таблица 21).

Таблица 21. Аппликатура для гамм Томаса Гомеса

Рука	Направление	Аппликатура
Правая рука	Вверх	1 2 3 4 3 4 3 4...
	Вниз	4 3 2 3 2 3 2...
Левая рука	Вверх	4 3 2 1 4 3 2 1...
	Вниз	1 2 3 4 3 4 3 4...

Кроме того, в трактате рекомендована аппликатура для игры кьебро. Это можно делать 3 и 4, 2 и 3 или же 1 и 2 пальцами правой руки и 2 и 1 или же 2 и 3 пальцами левой руки. Однако в работе отсутствует описание самого кьебро, который, как мы знаем, мог иметь различные формы. Очевидно, что украшение состояло из двух разных звуков, но его протяженность и точный интервальный состав остаются неизвестными.

¹ Цит. по: *Bernall Ripoll M.* Una nueva contribución a la técnica de la música de tecla antigua ibérica: inas digitaciones para órgano de 1649 // *Anuario Musical.* 2000. № 55. P. 94.

² Ibid.

М. Берналь, анализируя аппликатуры 1649 года, выводит их отличия от аппликатур Э. де Кабесона:

- Т. Гомес предлагает играть октавы 1 и 2 пальцем (что, впрочем, скорее всего, является опечаткой);
- кварты и квинты играют, согласно Гомесу, 1 и 4 или же 2 и 5 пальцами, тогда как Кабесон предлагает 1 и 4 или же 1 и 3 пальцы;
- гаммы у Кабесона предполагают чередование двух пальцев, тогда как в гаммах 1649 года задействованы 3 или 4 пальца, по меньшей мере, в начале пассажа (в этом он ближе к аппликатурам Л. Венегаса де Энестросы);
- согласно аппликатурам 1649 года, возможно играть кьебро 1 и 2 пальцами¹.

П. Нассарре также обращается к аппликатуре, называя ее одним из четырех условий хорошей игры – наряду с правильным положением тела, постановкой рук и знанием нот. (Вспоминается Т. де Санта Мария и его шесть условий хорошей игры.) Впервые эти четыре условия Нассарре перечисляет в 11-й главе IV книги II части трактата, которая посвящена обязанностям капельмейстера². Подробнее он останавливается на них в главе 15 – «Разъяснение наиболее важных правил, которые мастера органного искусства должны показать начинающим ученикам».

Прежде всего, Нассарре уделяет внимание интервалам. Здесь проявляется специфическая для трактата направленность не просто на обучение музыке, но на обучение музыки детей (причем как мальчиков, так и девочек). Например, в одном из фрагментов своего труда Нассарре рассуждает о возрасте, в котором надо начинать обучение. Он считает вредной игру широких интервалов – септимы и октавы, если рука не доросла до их взятия. Поиск подходящего репертуара, говорит Нассарре, должен входить в обязанности учителя³.

Для тех, кто уже способен брать любые интервалы, предлагается ряд аппликатур⁴ (таблица 22). В отличие от других авторов, арагонский теоретик делает различия между аппликатурами для левой и правой рук, хотя и незначительные.

Нассарре упоминает нону, хотя и с оговоркой, что вообще-то голоса в одной и той же руке не должны отставать друг от друга больше, чем на октаву.

Аппликатура для интервалов, появляющихся в результате глосирования на фоне выдержанного голоса, составляет исключение из правил. Если выдержанный голос – верхний, то он всегда берется 5 пальцем в правой руке или 1 пальцем в левой, а если нижний, то 1 пальцем в правой руке и 5 в левой.

¹ *Bernal Ripoll M.* Una nueva contribución a la técnica de la música de tecla antigua ibérica: inas digitaciones para órgano de 1649. P. 96.

² *Nassarre P.* Escuela música según la práctica moderna. P. 438.

³ *Ibid.* P. 469.

⁴ *Ibid.* Pp. 459–460.

Таблица 22. Аппликатура для интервалов Пабло Нассарре

интервал	рука	аппликатура
нона	правая	1 5
	левая	5 1
октава	правая	1 5
	левая	5 1
септима	правая	1 5
	левая	5 1
секста	правая	2 5
	левая	4 1 или 5 2
квинта	правая	2 5
	левая	4 1, в случае черной клавиши в верхнем голосе 5 2
кварта	правая	2 4 или 2 5
	левая	4 1 или 4 2
терция	правая	2 4
	левая	4 2, в рамках глосы на фоне выдержанного баса 2 1
секунда	правая	2 4
	левая	4 2

Аппликатуры Нассарре, предназначенные для гамм¹ (таблица 23), не являются новаторскими. Мало того, он старается избегать 1 пальца. Лишь при движении левой руки вверх он включает 1 в аппликатурную последовательность, и... забывает написать, каким пальцем следует продолжить движение.

Таблица 23. Аппликатура для гамм Пабло Нассарре

рука	направление	аппликатура
правая	вверх	2 3 4 3 4 3 4
	вниз	4 3 2 3 2 3 2 реже 4 3 2 4 3 2, считается более сложным
левая	вверх	4 3 2 1, продолжение не указано
	вниз	2 3 4 3 4 3 4

Таким образом, приходится предполагать, что последний обращающийся к аппликатуре испанский автор эпохи барокко, обладая чуткостью

¹ Nasserre P. Escuela música según la práctica moderna. P. 461.

к педагогическим проблемам, либо сам вряд ли был искусным исполнителем, либо предназначал свой трактат исключительно для музыкантов, работающих с детьми.

Наконец, посмотрим, какие аппликатурные последовательности предлагает Нассарре для игры украшений. На илл. 86 даны аппликатуры для трелей, на илл. 87 – для алеадо.

Илл. 86. Аппликатура
Пабло Нассарре для
трелей



Илл. 87. Аппликатура
Пабло Нассарре для
алеадо



Очевидно, что, как и в случаях других теоретиков, Нассарре рекомендует играть украшения наиболее сильными пальцами. Однако при этом он советует тренироваться в игре трелей любыми пальцами, что может пригодиться впоследствии. В этом он совпадает с Бермудо, призывающим играть редобле любыми пальцами.

В целом, проанализировав воззрения испанских музыкантов на аппликатуру, можно сделать следующие выводы. Что касается аппликатур гамм, нельзя сказать, что на протяжении почти двух веков в подходе к аппликатуре прослеживается явная эволюция. Главным критерием для выбора аппликатуры у всех авторов является чередование основных – самых сильных – пальцев. В правой руке движение вверх осуществляется за счет чередования 3 и 4 пальцев, что достаточно удобно, так как третий палец длиннее четвертого. По тем же причинам движение вниз осуществляется за счет чередования 3 и 2 пальцев. В левой руке движение вниз также осуществляется за счет чередования 3 и 4 пальцев. Однако при движении вверх чередуются не 3 и 2 пальцы, а 2 и 1.

В зависимости от количества нот в пассаже к основным пальцам могут прибавляться пальцы, находящиеся рядом. Так рождаются аппликатуры вроде 2 3 4 3 4... для правой руки при движении вверх (Л. Венегас де Энестроса, Т. де Санта Мария, П. Нассарре).

Крайние пальцы используются значительно реже. Употребление 5 пальца Томасом де Санта Марией и находка Энестросы (5 4 3 2 1 3 2 1 при движении правой руки вниз) являются яркими исключениями.

В то же время очевидно, что использование 1 пальца не просто разрешено, но составляет важную часть техники. В этой связи в левой руке устойчиво появляются группы из 4 пальцев: 1 2 3 4 1 2 3 4, как при

движении вверх (все авторы), так и при движении вниз (Х. Бермудо, Л. Венегас де Энестроса, Т. де Санта Мария, Ф. Корреа де Араухо). При этом «зеркальные» позиции правой руки не популярны: 1, 2, 3, 4 при движении вверх встречается только у Бермудо (чья аппликатуры, по его собственному признанию, нетипичны), а 4 3 2 1 при движении вниз предлагает только Корреа, чья музыка предполагает использование довольно сложных приемов.

Особый интерес представляют аппликатуры Ф. Корреа де Араухо, предназначенные для гамм с черными клавишами. Это также продиктовано его собственным творчеством: Корреа пользуется различными высотными позициями ладов, вплоть до трех диезов.

В случае же аппликатур интервалов обращает на себя внимание увеличение количества интервалов, которым уделяют внимание авторы. Если у Х. Бермудо описаны лишь октава, секста и терция, то П. Нассарре представляет читателю уже полный спектр интервалов, которые можно взять одной рукой, включая нону.

Аппликатура интервалов отражает и изменения в гармонической системе: Ф. Корреа де Араухо и П. Нассарре учитывают ситуации, когда в интервал входит черная клавиша.

Сводная таблица испанских аппликатурных последовательностей представлена в Приложении 3.

Все сказанное в этой главе подтверждает очевидный для музыкантов-практиков факт: при исполнении музыки XVI–XVII веков необходимо учитывать все доступные сведения о том, в каких творческих условиях она создавалась, какие ограничения могли накладываться на нее особенностями исторических инструментов, какие препятствия по ее расшифровке может ставить перед нами несовершенство цифровой нотации и т.п.

Справедливым будет спросить себя и обратное – какие ограничения накладывает на нас современная исполнительская практика? Особенно это применимо к регистровке – где взять в наших широтах орган с разделенной клавиатурой или флейтовый корнет? Музыкант, только начинающий работать с музыкой эпохи Ренессанса и бароко, может также испытывать определенное сопротивление при необходимости добавлять по своему усмотрению множество элементов, не написанных в нотах.

И то, и другое должно не останавливать исполнителя, а рассматриваться им как интереснейшая творческая задача. Работа с мелизматикой и глосированием, внесение агогических оттенков – к этим и другим видам сотворчества приглашает музыканта сама традиция, основывавшаяся в большой степени на устной передаче. Исполнительская отвага, регулируемая полученными знаниями и музыкальным вкусом, позволит донести до современной аудитории прекрасную музыку, которая удивительным образом продолжает пленять слушателей и сегодня, несмотря на всю разницу в ее восприятии людьми XVI–XVII веков и публикой XXI столетия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Органная школа Испании XVI–XVIII веков предстала перед нами в совокупности разных своих сторон. Это и оригинальный тип инструмента, в котором был предугадан целый ряд инженерных решений, актуальных в более позднее время. Это и мощная исполнительская школа, изучение которой может помочь приблизиться к музыке эпохи Ренессанса и барокко в том виде, в котором слышали ее современники. Это и обширный корпус репертуара, и хотя интерпретация его предполагает опору на устный характер культуры, эти сочинения могут и должны звучать в концертах. Но рассказ об испанской органной традиции был бы неполным без краткой обрисовки дальнейшей ее судьбы.

Эпоха классицизма, сменившая барокко, была не самой яркой в истории органной музыки, и Испания не стала исключением. Фокус внимания европейских композиторов сместился в сторону иных инструментов. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на органное наследие венских классиков: и Й. Гайдна, и В. А. Моцарта, и Л. ван Бетховена если и писали для органа, то для механического органа-часов¹ (и это при том, что Моцарт и Бетховен сами прекрасно владели инструментом). Орган терпеливо ждал нового взлета в творчестве композиторов-романтиков, который особенно ярко проявится в Германии и во Франции.

Что касается Испании, на XIX век пришелся самый тяжелый период в истории испанской органной культуры. Главную роль здесь сыграл целый ряд политических и экономических кризисов, обрушившихся на страну за первую половину столетия. Невыгодные войны, вторжение войск Наполеона и правление его старшего брата под именем Иосифа I, гражданская война, борьба за независимость заокеанских колоний – все это не способствовало развитию музыки (да и других видов искусства). Подтачивали органную культуру и драматические события в испанской католической церкви, связанные с секуляризацией: закрытие могущественных орденов (вплоть до иезуитов), упразднение монастырей, выставление на продажу церковных земель.

В результате в испанских органах начиная с середины XIX столетия было все меньше испанского. Все чаще на ниве органостроения трудились

¹ Орган-часы – инструмент, состоящий из часов и небольшого органа-позитива. Механизм приводит инструмент в движение, благодаря чему без участия исполнителя могут звучать различные мелодии. Созданием таких мелодий и занимались венские классики.

иностранцы, большую часть которых в Испании составляли французы. Но если в прошедшие века иностранцам, живущим и работающим в испанских городах, приходилось учитывать местные вкусы и привычки, то с XIX века инструменты напрямую заказывают у органостроителей, которые даже не держали мастерских на полуострове¹. Кроме того, после более полувека стагнации перенять европейские достижения испанским мастерам также не удавалось.

Однако, в свою очередь, испанское органостроение обогащало традиции органостроения французского. Первый этап – творчество упомянутого выше Аристиды Кавайе-Коля. В Испании он мог почерпнуть вдохновение для введения во французский романтический орган швеллера, системы готовых комбинаций (так называемые «ложки») и, конечно же, горизонтальных труб, пусть и расположенных за фасадом.

Так, в качестве примера инструмента такого рода уже назывался орган Большого зала Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, установленный в 1900–1901 годах. Изначально для зала планировалось заказать немецкий орган, но знакомство П.И. Чайковского со знаменитым органистом и композитором Ш.-М. Видором положило начало контактам с французскими мастерами. В 1896 году Видор убедил ректора консерватории В.И. Сафонова обратиться к Кавайе-Колю. Орган Большого зала – замечательный исторический памятник, считающийся последней работой мастера, скончавшегося в 1899 году в возрасте 88 лет.

По мере относительной стабилизации экономической и политической ситуации испанцы отказывались мириться с застоем, возникшим в сфере органного искусства. Среди талантливых и проникательных людей того времени, всерьез обеспокоенных будущим школы, был священник, композитор, органист и эксперт в области органостроения, преподаватель Мадридской консерватории Иларион Эслава (1807–1878). В 1854 году увидел свет его дидактический труд «Museo Orgánico Español» («Испанский органный музей»). Он состоял из нетрудных пьес (с самым скромным употреблением ножной клавиатуры), снабженных методическими комментариями. Комментарии эти касались разных сторон органного искусства, начиная от отличий церковной и светской музыки и заканчивая конкретными деталями исполнительства: артикуляцией, регистровкой, динамикой и т.д.

Сборник Эславы ознаменовал появление целого ряда учебных пособий, вышедших в 1850-е годы. Можно вспомнить «Método elemental para órgano de cuatro octavas» («Начальный курс игры на органе в четыре октавы») Хосе Пресиадо, увидевший свет в 1555 году, или «Método completo para órgano» («Полный курс игры на органе», 1857) Романа Химено и многие другие. Кроме того, в 1856 году открылся органный класс в Мадридской консерватории.

¹ *Clastier F., Candendo O. Órganos franceses en el País Vasco y Navarra // Cuadernos de Sección. Música 7. Donostia, 1994. P. 151.*

Подъем в области педагогики положительно сказался на исполнительской и композиторской школах. В частности, знаковой фигурой второй половины XIX века являлся выходец из Наварры Фелипе Горрити (1839–1896), ученик Эславы. Горрити снискал при жизни громкую славу, учиться у него съезжались музыканты со всего севера Испании. Добился он и международного признания. Так, послав свою музыку на семь конкурсов Международной ассоциации органистов и капельмейстеров в Париже, Горрити получает премии на всех из них. Самым популярным органным сочинением композитора является «Траурный марш для большого органа».

Начиная с последней трети XIX века на волне движения Ренасимьенто, ставившего своей задачей национальное возрождение Испании¹, интересные явления можно наблюдать и в испанской органной музыке. К таковым, без всякого сомнения, можно отнести, например, творчество баска Хесуса Гуриди (1886–1961) или капельмейстера собора Севильи Эдуардо Торреса (1872–1934).

Х. Гуриди выступил в своем роде наследником Эславы, издав свою антологию «Испанская органная школа», составленную из пьес разной степени сложности. Кроме того, его перу принадлежат крупные органные сочинения – «Вариации на баскскую тему», включающие баскскую фольклорную музыку, и «Триптих Доброго Пастыря», поражающий неожиданной сложностью музыкального языка.

Самыми знаменитыми сочинениями Э. Торреса, родившегося в Валенсии, но связанного своей творческой деятельностью с Андалусией, являются его органные сазты², основанные на андалусском фольклоре. Обращение к исконно испанской тематике и музыкальному материалу, конечно, также отражает принадлежность Торреса к движению Ренасимьенто.

Однако что касается испанского органостроения, рождения собственно испанского романтического органа так и не произошло. Прежде всего потому, что к началу XX века тенденции в органостроении сменились кардинально. В искусстве стремительно развивается историческое сознание, органисты и органостроители начинают осознавать ценность инструментов других национальных школ и времен, выявляя их характерные признаки. В результате XX век был озаглавлен двумя направлениями: это либо намеренные стилизации старинных инструментов, либо поиски некоего универсального органа, который мог бы гармонично совместить в себе черты различных школ.

Яркий пример первого направления – испанский барочный орган в церкви Кароли в шведском Мальмё, построенный мастерами

¹ Подробнее об этом см.: *Кряжева И.А.* На пути к Новому музыкальному Возрождению. Фелипе Педрель: композитор, мыслитель, публицист // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М.: URSS; Красанд, 2009. С. 136–157.

² Сазта – испанская религиозная песня, исполняющаяся во время религиозных процессий на Страстной неделе. Особенно характерны для Андалусии.

из Брюсселя в 2002 году. На этом примере мы видим, как инструмент, принадлежащий любой эпохе и стране, может не просто появиться в любой точке мира, но и выйти из-под рук мастеров, принадлежащих третьей национальной традиции.

В поиски инструмента, который способен соединить в себе лучшее из истории мировой органной культуры, испанский барочный орган также вносит свой вклад. Сегодня испанские регистры часто входят в диспозицию больших концертных инструментов. Такие примеры есть и в России.

Без испанских регистров, в частности, не обошлось при составлении диспозиции органа, установленного немецкими фирмами Glatter-Götz и Klais в Светлановском зале Московского международного Дома музыки. Достаточно беглого взгляда на этот инструмент, чтобы сразу узнать горизонтальные трубы, направленные в сторону слушателя. При этом дизайн фасада, принадлежащий шотландскому архитектору Грэхему Тристраму, весьма далек от исторических типов расположения *artillería bélica*.

Наконец, в самой Испании чрезвычайно актуален вопрос сохранности и приведения в рабочее состояние исторических органов. С одной стороны, распространение современных органов с полноценной pedalной клавиатурой остается довольно сложным делом и по сей день (за исключением ближайших к Франции регионов – Страны Басков и Каталонии), с другой, в 2000-е годы Министерство культуры Испании вкладывало большие средства в реставрацию старинных инструментов. В результате органное искусство в Испании оказалось в наши дни в уникальном положении, которое со стороны может показаться почти невероятным: количество исторических инструментов (в основном XVIII века) в некоторых регионах в разы превышает количество современных органов. В свою очередь, имеющиеся в распоряжении старинные органы заставляют исполнителей обращаться прежде всего к репертуару XVI–XVIII столетий. В результате публика слушает, а музыканты играют то же, что слышали и играли их соотечественники 400 лет назад.

Испанская органная культура XVI–XVIII веков продолжает жить в концертной практике современной Испании. Но и в наших широтах возможно дать ей жизнь. При содействии пытливых исследователей и исполнителей старинная испанская органная музыка легко становится частью нашего времени, питающего интерес к музыке самых разных стран и эпох.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ГЛОСЫ

1. Диего Ортис. «Tratado de glosas»



Восходящая секунда бревисами



Нисходящая секунда бревисами



Восходящая секунда целыми



Нисходящая секунда целыми



Восходящая секунда половинными



Нисходящая секунда половинными



Восходящая терция бревисами



Нисходящая терция бревисами



Восходящая терция целыми



Нисходящая терция целыми



Восходящая терция половинными



Нисходящая терция половинными



Восходящая кварта бревисами



Нисходящая кварта бревисами



Восходящая кварта целыми



Нисходящая кварта целыми



Восходящая кварта половинными



Нисходящая кварта половинными



Восходящая квинта бревисами



Нисходящая квинта бревисами



Восходящая квинта целыми



Нисходящая квинта целыми



Гамма вверх четвертями



Гамма вниз четвертями

2. Томас де Санта Мария. «Arte de tañer fantasía»**1. Глосирование целых длительностей**

Унисон



Восходящая секунда



Восходящая терция



Восходящая кварта



Восходящая квинта



Восходящая секста



Восходящая септима



Восходящая октава



Нисходящая секунда



Нисходящая терция



Нисходящая кварта



Нисходящая квинта



Нисходящая секста



Восходящая септима



Нисходящая октава

2. Глосирование половинных длительностей





ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Сводная таблица испанских мелизмов

	Редобле	Кьебро
Х. Бермудо		
Л. Венегас де Энестроса		
Т. де Санта Мария		Простой
		
		Повторенный
		
		Для половинных
		
	«Изысканные»	
		
Э. де Кабесон		
Ф. Корреа де Араухо	Простой	Простой
		
	Повторенный	Повторенный
		
П. Нассарре	Трель	Алеадо
		

ПРИЛОЖЕНИЕ 3 Сводная таблица испанских аппликатурных последовательностей

1. Аппликатура для гамм

рука	напр.	поворот	Х. Бермудо	Л. Веласга де Энестроса	Т. де Санта Мариа	Э. де Кабесон	Ф. Корреа де Араухо	1649 (Т. Гомес)	П. Нассарре
правая	вверх	4 ↔ 3		3 4 3 4...	пальцы	3 4 3 4...	3 4 3 4...		
				2 3 4 3 4...	пальцы	2 3 4 3 4...			2 3 4 3 4...
				1 2 3 4 3 4...	пальцы	1 2 3 4 3 4...		1 2 3 4 3 4	
		4 ↔ 2					2 3 4 2 3 4...		
	4 ↔ 1	1 2 3 4 1 2 3 4...				1 2 3 4 1 2 3 4...			
	3 ↔ 1					1 2 3 1 2 3 4**			
	вниз	2 ↔ 3		3 2 3 2...	3 2 3 2...	3 2 3 2...	3 2 3 2...	4 3 2 3 2...	4 3 2 3 2...
					4 3 2 3 2...	4 3 2 3 2...		4 3 2 4 3 2...	4 3 2 4 3 2...
		2 ↔ 4			4 3 2 1 3 2 1...	3 2 1 2 1...			
		1 ↔ 2			5 4 3 2 1 3 2 1...	4 3 2 1 2 1...			
1 ↔ 3					3 2 1 3 2 1...				
					4 3 2 1 3 2 1...	4 3 2 1 3 2 1**			
левая	вверх	1 ↔ 4	4 3 2 1 4 3 2 1		4 3 2 1 4 3 2 1		4 3 2 1 4 3 2 1...		
		1 ↔ 2		2 1 2 1...	2 1 2 1...	2 1 2 1...		4 3 2 1***	
					3 2 1 2 1...				
		1 ↔ 3			4 3 2 1 3 2 1...		3 2 1 3 2 1...	4 3 2 1 3 2 1**	
	вниз	1 ↔ 4	4 3 2 1 4 3 2 1		5 4 3 2 1 3 2 1*	4 3 2 1 4 3 2 1...	4 3 2 1 4 3 2 1...	4 3 2 1 4 3 2 1...	
					4 3 2 1 4 3 2 1...				
		4 ↔ 3			3 4 3 4...	3 4 3 4...	3 4 3 4...		2 3 4 3 4...
				1 2 3 4 3 4...	2 3 4 3 4...	1 2 3 4 3 4...	1 2 3 4 1 2 3 4...	1 2 3 4 3 4...	
					1 1 2 3 4 3 4 5*				
					1 1 2 3 4 3 4*				
	4 ↔ 1	1 2 3 4 1 2 3 4		1 2 3 4 3 4*					
				1 2 3 4 1 2 3 4...					
	3 ↔ 1						1 2 3 1 2 3...		
*** продолжение не указано									

* в пассажах в объеме октавы ** для не блокированной диатоники *** продолжение не указано

2. Аппликатура для интервалов

интервал	Х. Бермудо	Т. де Санта Мария	Э. де Кабесон	Ф. Корреа де Араухо		1649 (Т. Гомес)		П. Насарре	
				правая	левая			правая	левая
нона	–	–	–	1 5	5 1	–		1 5	5 1
октава	1 5	1 5	–	1 5	5 1	1 5		1 5	5 1
короткая октава	1 4	1 4	–	–	–	–		–	–
	–	–	–	1 4	4 1	–		–	–
	–	–	–	1 5	5 1	–		1 5	5 1
	–	–	–	1 5	5 1	–		1 5	5 1
секста	1 4	1 3	1 3	1 4*	4 1	1 4		–	–
квинта	1 4	1 5	1 4	1 4*	4 1	1 4		–	–
	2 5	2 5	–	2 5	5 2*	2 5		2 5	5 2
	–	–	1 3	–	–	–		–	–
	–	–	1 4	1 4	4 1	1 4		–	–
кварта	–	–	–	2 5	5 2	2 5		2 5	5 2*
	–	–	–	2 1	2 1	–		–	–
	–	–	–	1 3	–	–		–	–
	–	–	–	2 4	4 2	1 4		2 4	4 1
терция	1 3	1 2	1 3	–	–	2 5		2 5	4 2
	2 4	1 3 (чаще правая)	2 4	1 3	2 1	–		–	2 1**
	–	2 4 (чаще левая)	3 5	2 4	4 2	1 3		–	–
	–	–	–	–	–	3 5		–	–
секунда	–	–	–	2 3	1 2	–		–	–
–	–	–	–	–	3 2	–		–	–
–	–	–	–	–	4 2	–		–	–
–	–	–	–	3 4	–	–		2 4	4 2

* в случае черной клавиши в верхнем голосе ** в рамках глосы на фоне выдержанного баса

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Переводы фрагментов испанских трактатов

1. Положение корпуса, постановка рук

Томас де Санта Мария
Arte de tañer fantasía

Условия, при которых музыка будет красивой, можно свести к следующим восьми. Первое – играть в ритме. Второе – правильно ставить руки. Третье – правильно нажимать на клавиши. Четвертое – играть чисто и внятно. Пятое – играя гаммы вверх или вниз, быстро перемещать руки из одного конца клавиатуры в другой. Седьмое – играть с изяществом. Восьмое – правильно играть кьебро и редобле.

Что касается первого условия, здесь я не могу предложить читателю ничего иного, кроме как вновь обратить внимание на то, что уже было сказано выше о такте и полутакте. [Fol. 36v¹]

Глава XIV. Как правильно ставить руки на клавиши

Прежде чем приступить к этой теме, следует выучить порядок пальцев: каждый палец обозначается цифрой, начиная с большого и заканчивая мизинцем. Таким образом, большой палец будет 1, находящийся рядом с ним – 2, средний – 3, следующий за ним – 4, а последний – 5².

Второе условие – «правильно ставить руки» – включает в себя три момента. Во-первых, кисти должны быть согнуты, словно кошачьи лапки, – без горба между кистью и пальцами, так чтобы основания пальцев находились очень низко. Это позволит пальцам располагаться выше кисти и, будучи выгнутыми, наподобие лука, ударять сильнее. Чем больше согнут лук, тем сильнее он бьет; так и пальцы – чем больше они выгнуты, тем сильнее ударяют по клавишам, а значит, звук будет громче, совершеннее, воодушевленное. Достичь совершенства в этом очень важно, потому что при таком положении рук исполняемая музыка обладает большей красотой, изяществом, величием и блеском, что выгодно отличает описанную позицию от любой другой. Во-вторых, сохраняйте руки собранными, держа четыре пальца – 2, 3, 4 и 5 – вместе. Особенно – 2 и 3, что проще для правой руки, чем для левой. Это всячески способствует мягкой и нежной игре. Кроме того, 1 палец нужно держать низко – намного ниже остальных, но подогнутым внутрь, чтобы половина его – до первого сустава – оказывалась под ладонью. Мизинец же, то есть 5 палец, нужно подобрать выше остальных, так чтобы он почти доставал до ладони. Невозможно правильно поставить руки, не подогнув два этих

¹ Здесь и далее приведены страницы источника (там, где они пронумерованы), чтобы читатель мог легко обратиться к оригиналу.

² Т. де Санта Мария и другие приведенные здесь авторы всегда пишут номера пальцев словами, однако для облегчения восприятия текста при переводе они заменены на цифры.

пальца – большой и мизинец. Из этого следует, что нельзя играть хорошо, если пальцы растопырены, особенно 1 и 5, потому что движения в этом случае будут неточными, и руки окажутся лишенными силы и крепости, будто бы их связали.

В-третьих, нужно располагать кисти так, чтобы на каждой руке три пальца [Fol. 37] – 2, 3 и 4 – всегда оставались на клавишах, и когда они ударяют по ним, и когда нет. Более того: второй палец должен находиться немного выше остальных – 3, 4 и 5, особенно в правой руке.

Для того чтобы правильно поставить руки и чтобы хорошо играть, нужно, чтобы локти и предплечья были прижаты к корпусу, но без усилия. Однако чтобы играть нисходящие пассажи из восьмых и шестнадцатых левой рукой, необходимо отодвинуть левый локоть от корпуса, также как чтобы играть нисходящие пассажи из восьмых и шестнадцатых правой рукой, необходимо отодвинуть от корпуса правый локоть.

О том, как нажимать клавиши

Третье условие – «правильно нажимать клавиши» – включает в себя шесть моментов. Первый – нажимать клавиши подушечками пальцев, так чтобы ногти не касались клавиш. Этого можно достичь, опустив запястье и вытянув вперед крайние фаланги пальцев; в таком случае звук становится полнее, мягче и нежнее. Причина заключается в том, что подушечки пальцев – мягкие и ударяют по клавишам мягко. Кроме того, игра получается чище, потому что пальцы, погружаясь в клавиатуру, не могут соскользнуть. И наоборот – игра ногтями приводит к двум серьезным ошибкам. Во-первых, ногти сильно стучат по дереву, из которого сделаны клавиши, а звуки становятся слабыми и тусклыми. Во-вторых, игра выходит грязной и нечленораздельной, а значит, неприятной слуху, так как пальцы, не погружаясь в клавиатуру, соскальзывают, а клавиши издадут грохот. Ногти подобны костям, а кости, как и клавиши, – твердые, так что, ударяя одним о другое, можно добиться, как я уже говорил, лишь безвкусного и некрасивого, а не мягкого и нежного звучания.

Второй момент – нажимать клавиши решительно и с напором, другими словами, сильно, чтобы звуки были громкими и воодушевленными.

Третий момент – обе руки должны нажимать клавиши с одинаковой силой и одновременно, так чтобы [Fol. 37v] несколько голосов, например, в созвучиях из 3, 4 и более звуков, звучали бы как один. Также должен предупредить, что, хотя клавиши нужно нажимать спокойно, некоторый напор все-таки необходим. Это условие – одно из главных и позволяет сделать исполнение любого произведения совершенным.

Четвертый момент – не ударять по клавишам сверху, для чего необходимо держать пальцы как можно ближе к ним, и каждый палец, после того как он нажал клавишу, следует поднимать лишь чуть-чуть. Также нужно нажимать клавиши строго вертикально и также строго вертикально поднимать палец, дабы он оказался на том же месте, где был. Все это придает музыке нежность и мягкость, кроме того, все звуки получаются достаточно громкими, а клавиши при этом почти не стучат. И наоборот:

если ударять по клавишам сверху, получается грубость и дурновкусие, не говоря уже о сильном стуке клавиш при слабом звуке. Вот какие дефекты появляются, если слишком высоко поднимать пальцы после нажатия клавиши. К тому же время, которое тратится на подъем и опускание пальцев, сокращает длительность звуков, а потому пальцы должны оставаться на клавишах. Также для правильного нажатия клавиш важно поднимать только пальцы, которые должны нажимать на клавиши, но не ладони, которые должны оставаться неподвижными. Кроме того, как белые, так и черные клавиши нужно нажимать кончиками пальцев. Правильное нажатие клавиши – еще одна из наиболее важных задач при игре.

Пятый момент – прожимать клавишу, насколько это возможно. Если вы играете на монохорде, тангенты должны доставать до струн, но так чтобы ноты не звучали слишком высоко, как это происходит, когда пальцы прижимают клавишу слишком сильно. А если это какой-либо другой инструмент, клавиши должны доставать до ткани, находящейся под ними (если, конечно, они в принципе до нее достают).

Шестой момент – после того, как клавиша нажата, не следует давить на нее пальцем, потому что, кроме того, что нота будет звучать выше, чем должна, руки станут неуклюжими, будто они связаны. Также не следует и уменьшать давление на клавишу, чтобы звук не ослабевал, то есть нужно оставлять палец на клавише, не давя, не уменьшая давления и не поднимая палец, пока не придет время нажать другую клавишу. Так звуки всегда будут иметь нужную высоту. [F. 38]

О том, как играть чисто и внятно

Что же до того, как играть чисто и внятно (что составляет четвертое условие хорошей игры), нужно заметить, что здесь требуются две вещи. Первая и главная: палец, который нажимает клавишу первым, должен первым и подниматься, после чего сразу ударяет другой палец, и это правило соблюдается как при движении вверх, так и при движении вниз. Так и следует продолжать играть, потому что в противном случае один палец догонит другой, а значит, один звук сольется с другим, так что будут звучать секунды, игра станет грязной и нечленораздельной, а голоса не будут звучать ни чисто, ни внятно. Во-вторых, после нажатия палец нужно поднимать лишь чуть-чуть и ни в коем случае не отрывать его от клавиш, не подбирать и не сгибать, что может привести к стуку клавиш. Исключение составляют редобле и кьебро, о которых в свое время еще пойдет речь.

О том, как играть нисходящие и восходящие гаммы

Нужно заметить, что для того, чтобы играть нисходящие и восходящие гаммы (что составляет пятое условие хорошей игры), требуются четыре вещи. Первая, как уже говорилось, – держать пальцы собранными.

Вторая – слегка развернуть руку в направлении, в котором будет играть гамма, особенно если она состоит из восьмых или шестнадцатых.

Третья – если гамма играется вверх правой рукой, что обычно делается двумя пальцами – 3 и 4, то каждый раз, когда 3 палец должен

нажать клавишу, поднимайте его выше 4. 4 же не должен сильно отрываться от клавиш, так что должно казаться, что он ползет по ним. Кроме того, 4 должен нажимать на конец клавиши, а 3 – ближе к середине, в то время как 2 палец должен быть слегка согнут и находиться выше четвертого. И если расположить 2 палец таким образом, то пальцы смогут ударять сильнее, что является неперенным условием совершенного исполнения гамм, и потому необходимо очень внимательно отнестись к этому пальцу.

Если гамма играется вверх [F. 37v] левой рукой, каждый раз, когда 4 палец должен нажать клавишу, необходимо поднимать его выше 3, то есть среднего. И если эта гамма играется 1 и 2 пальцами, каждый раз, когда 2 палец должен нажать клавишу, необходимо поднимать его выше 1. 1 же не должен сильно отрываться от клавиш, так что должно казаться, что он ползет по ним.

Если гамма играется вниз правой рукой, что обычно делается двумя пальцами – 2 и 3, каждый раз, когда 3 палец должен нажать клавишу, поднимайте его выше 2. 2 же не должен сильно отрываться от клавиш, так что должно казаться, что он ползет по ним. Кроме того, 2 должен нажимать на конец клавиши, а 3 – ближе к середине. И если гамма играется левой рукой, что обычно делается двумя пальцами – 3 и 4, каждый раз, когда 3 палец должен нажать клавишу, поднимайте его выше 4. 4 же не должен сильно отрываться от клавиш, так что должно казаться, что он ползет по ним. Кроме того, 4 должен нажимать на конец клавиши, а 3 – ближе к середине. Также 2 должен находиться как можно ближе к 3.

Четвертая вещь, касающаяся гамм – как восходящих, так и нисходящих: три пальца на обеих руках – 2, 3 и 4 – должны всегда находиться на клавишах, ни в коем случае не удаляясь от них [F. 39].

Пабло Насарре

Escuela música según la práctica moderna. Часть II

Важно, чтобы учитель был очень внимателен к начинающим, передавая им то, что я сейчас скажу, с величайшей осторожностью.

*Первое правило*¹, которое следует преподавать им, касается положения тела и гласит, что играющий должен сидеть по центру клавиатуры. Нужно держать тело прямо, не делая никаких движений ни головой, ни чем-либо другим, за исключением рук. *Второе правило* касается положения рук на инструменте. Пальцы должны быть слегка согнуты – не так сильно, чтобы играть ногтями, но и не так, чтобы играть внутренней стороной подушечки. Ударять нужно краем подушечки, и правильное положение руки для начинающего очень важно, поскольку от этого зависит, выйдет ли из него хороший органист.

¹ В издании трактата П. Насарре используется курсив, который сохранен и в данном переводе.

Третье правило – показать, где какая нота на клавиатуре, так чтобы ученик мог быстро ответить, какая клавиша какому знаку соответствует. *Четвертое правило* – научить снимать пальцы, когда звук должен смолкнуть, поднимая один палец, если ударяет другой. Таковы самые существенные правила, которые должен внимательно изучить работающий с начинающими и к которым мы еще вернемся позднее [С. 438].

<...>

И для начала, подобно тому, как должны поступать учителя-органисты, помогая ученику сделать первые шаги, рассмотрю четыре правила, упомянутые в XI главе этой книги, которые должны быть пройдены с начинающими, поскольку они важны для достижения совершенства техники.

Первое – положение тела; второе – положение рук; третье – знание нот и соответствующих им клавиш; четвертое – порядок, в соответствии с которым пальцы должны нажимать клавиши.

Что касается первого правила, сидеть нужно прямо и по центру клавиатуры, так чтобы можно было охватить ее двумя руками, не вытягивая одну сильнее другой. Занять такое положение очень важно, потому что оно позволяет свести к минимуму движения рук, когда они играют на краю клавиатуры.

Если же тело отклонено от центра в ту или иную сторону, оно наваливается на руку, из-за чего движения предплечья будут неловкими, равно как и другая рука не сможет совершать ловкие движения на краю клавиатуры. В результате нажатие клавиш будет очень неточным, потому что к нему присоединится движение, компенсирующее наклон корпуса, и этот неловкий наклон спровоцирует неловкое нажатие. В этом положении вы будете задевать ненужные клавиши, издавая лишние звуки. [С. 456]

Также следует нажимать клавиши только под прямым углом, потому что иначе вы рискуете нажать сразу две.

Кроме того что тело должно находиться по центру клавиатуры, оно должно располагаться *перпендикулярно* ей – нельзя наклоняться ни вперед, ни назад, ни вбок, так же как нельзя наклонять голову, тогда вы примете позу, наиболее естественную для человека и проистекающую из самого строения тела. Следовательно, эта поза обеспечит естественное положение рук на клавиатуре и естественные движения пальцев.

Также должно исключить любые движения прочих частей тела, ибо они не нужны. Некоторые качают торсом в такт, некоторые – головой; некоторые поднимают плечи, некоторые двигают ртом. Все это противоречит естественному положению человеческого тела, части которого должны находиться в согласии и подчиняться разуму. В противном же случае это будет заметно со стороны и вдобавок вызовет немало веселья.

Первое условие, касающееся именно исполнения музыки на органе (поскольку положение тела – это только вопрос осанки), – это постановка рук. Пальцы, как уже было сказано в главе XI, должны быть слегка согнуты, не так сильно, чтобы играть ногтями, но и не так, чтобы играть внутренней стороной подушечки, потому что это влечет за собой серьезные недостатки в игре.

Александр Афродисийский¹ говорит, что все, чему собираешься учить, нужно сперва обосновать. Согласно этой идее, скажу, что причина, по которой постановка рук должна быть именно такой, состоит, как я уже сказал, в ее естественности. Поэтому я уже говорил выше, что к правильной постановке рук нужно отнестись со всем вниманием и что не может быть хорошим органистом тот, кто ей не владеет.

Поскольку пальцы руки не одинаковы, важно, чтобы постановка учитывала это и чтобы движения каждого из них были бы естественными.

Если постановка руки такова, что пальцы оказываются согнутыми слишком сильно, так что ногти ударяют по клавишам, нужно обратить внимание на то, что 3 палец – длиннее остальных, а значит, он должен быть согнут сильнее. По той же причине, когда нужно отпустить одну клавишу и нажать другую, этим пальцем приходится двигать активнее, потому что его приходится сильнее вытягивать. Нетрудно рассчитать, что это движение окажется неловким, поскольку 3 палец в таком положении диспропорционален остальным. То же самое происходит и с другими пальцами, что обусловлено разницей в их строении. Из этого следует заключить, что при такой постановке все движения выйдут неловкими. Это провоцирует недостатки в игре у тех, кто к ней привык.

Когда же постановка руки такова, что пальцы согнуты недостаточно или не согнуты вовсе, слишком большая площадь пальца – вся подушечка – участвует в нажатии клавиши. И по причине все той же неравности пальцев движения получаются неодинаковыми и неловкими: постановка, не компенсирующая разницу в строении пальцев, порождает негармоничные движения. [С. 457]

Эти неловкие и негармоничные движения провоцируют задержку звуков и делают невозможной быструю игру.

Поэтому нужно сгибать пальцы не слишком сильно и не слишком слабо, а выбирать нечто среднее, чтобы постановка руки компенсировала разницу в строении пальцев. Раз пальцы по длине не равны друг другу, нужно, чтобы постановка учитывала это, и каждый палец нажимал клавишу кончиком подушечки. Этого нельзя сделать, если постановка руки не уравнивает пропорции пальцев.

Игра в правильной позиции дает три положительных эффекта. Во-первых, все пальцы ударяют одинаково – кончиками, и из этого происходит второй эффект – все клавиши нажимаются с одинаковой силой, что составляет важнейшее условие для того, чтобы все ноты звучали одинаково полно. Третий эффект – все движения оказываются естественными, ни одно из них не будет неловким, так что меньшими усилиями достигается послушность сухожилий и скорость пальцев.

По вышеназванным причинам очень важно, чтобы и преподающие орган, и сами ученики уделяли внимание постановке руки. Потому что если здесь закрадется ошибка, то это будет подобно ошибке при закладке фундамента. [С. 458]

¹ Александр Афродисийский (к. II – н. III в.) – греческий философ.

<...>

Что касается третьего пункта, в котором говорится, что учителя должны уделять внимание прикосновению к клавишам, предупреждаю, что очень важно, чтобы органист ударял по клавишам надлежащим образом, потому что в противном случае игра его будет крайне неприятной и доставит мало удовольствия тем, кто ее слушает.

Одни нажимают клавиши лишь наполовину, другие играют глосы так, что возникающие между нотами паузы звучат дольше, чем сами ноты, третьи ударяют по клавишам с такой силой, что порой повреждают клавиатуру, а другие, нажимая клавишу, качают ее из стороны в сторону, из-за чего некоторые клавиши залипают.

Эти и другие недостатки, обнаруживающиеся у некоторых органистов, могли бы с самого начала исправить их учителя. Описанные дефекты появляются по их упущению, поэтому в начале изучения любого искусства нужно выбирать опытного учителя, ибо учитель передает ученику свою теорию.

Как заметил Ангельский доктор¹, теория – это знания, полученные от другого. Если она с самого начала хороша, то и дальше останется таковою. Что касается прикосновения к клавишам, учителя должны обучить начинающего следующему: в момент удара должен двигаться только один палец, потому что некоторые двигают не только рукой, но и предплечьем. Другие, чтобы заставить звук смолкнуть, отрывают руку от клавиш, а это движение излишне – движения пальца было бы достаточно. Для того и дана человеку природой способность двигать пальцем, не двигая всей рукой. [С. 461]

Иные впадают в другую крайность и не двигают пальцами в нужной степени, так что, ударив по клавише, оставляют предыдущий палец на клавиатуре, и звуки наплывают один на другой. Нужно избегать обеих крайностей, потому что это – ошибки, причем значительные, и распределять время таким образом, чтобы звуки следовали друг за другом, ясно различаясь, не задерживаясь и не ускоряясь, чтобы не возникало путаницы.

Нажимая клавишу, нужно ударить по ней так, чтобы она не сдвигалась в сторону, причем ударить достаточно сильно для того, чтобы клавиша опустилась до конца, но без грубости.

Также предупреждаю, что одни пальцы не столь сильны, как другие, особенно мизинец и палец, находящийся рядом с ним. Нужно быть внимательными и, когда эти пальцы ударяют по клавишам, применять больше силы, чем обычно, дабы все пальцы играли одинаково. Также важно, чтобы все пальцы играли с одинаковой силой в глосах, потому что иначе пострадает ритм, поскольку если сила нажатия неравномерна, длительности сокращаются.

Если с самого начала учесть все сказанное, любой органист сможет овладеть хорошей манерой игры и хорошим туше, совершенствуясь в игре и далее, насколько ему позволят скорость пальцев и способности

¹ Фома Аквинский.

к музыке. На этом прекращаю делать предостережения в отношении начинающих, дабы не затягивать чрезмерно эту главу и уступить место практике. [С. 462]

<...>

Также при исполнении музыки важно, чтобы нажатие клавиш было естественным и ни в коем случае не грубым. Одни слишком высоко поднимают руку над клавиатурой, другие вкладывают в удар слишком много силы, так что стук клавиш получается громче, чем сами звуки, третьи нажимают на клавиши столь слабо, что клавиши опускаются недостаточно глубоко для того, чтобы извлечь звук, как следует.

Те, кто высоко поднимают руки, играют неподобающим образом, потому что чем выше поднимается рука над клавишей, тем больше времени проходит от одного звука до другого, что отнимает у нот их истинную длину, а музыка теряет присущую ей красоту.

Тем, кто, нажимая клавиши, давит на них и позволяет этому войти в привычку, не под силу играть глоссы быстро, ибо от того, что они вкладывают силу, руки быстро устают. И хотя они объясняют это тем, что существуют органы с тугой клавиатурой, это объяснение себя не оправдывает, потому что сила, которую они применяют, превышает необходимую для того, чтобы нажать клавишу, какой бы тугой ни была клавиатура.

Те же, кто нажимает клавиши слишком мягко, многие из них не прожимают в нужной степени, да и прочие нажимают ни сильно, ни слабо, особенно при исполнении быстрых глос.

Все эти недостатки должны быть отринуты хорошим органистом. Нажимая на клавиши, ни руки, ни пальцы никогда нельзя поднимать высоко. Следует поднимать их ровно настолько, чтобы нота прозвучала, а паузу между двумя соседними звуками практически нельзя было бы уловить. Сила, вкладываемая в пальцы, должна быть не чрезмерной, а достаточной для того, чтобы нажать клавишу.

Нужно обращать внимание на то, тугая или нет у органа клавиатура, и приспособливаться к ней. Потому как если клавиатура не тугая, то чем меньше силы вкладывается в пальцы, тем лучше исполнение, а на более тугой клавиатуре можно применить больше силы, следя при этом за тем, чтобы она не превышала необходимую. Потому что если прикладывать слишком много энергии, играть становится тяжелее. [С. 471]

Некоторые от природы имеют тяжелые руки или скорее вырабатывают ощущение тяжести в них, и в этом случае можно ослабить нажатие, соответственно тугости клавиатуры. Тем же, кто физически слаб и, следовательно, впадает в другую крайность, необходимо нажимать на клавиши, применяя больше силы и играя энергичнее, и развивать это качество с самого начала, пока не выработается общая ровность прикосновения, а самые слабые пальцы не догонят остальные.

Что касается готового исполнения того или иного сочинения, скажу, что оно может выйти лучше или хуже в зависимости от условий, в которых оно создавалось. Первое условие, позволяющее достичь хорошего исполнения, – много упражняться на инструменте, и от этого будет зависеть

результат. Тот, кто упражнялся немного, немного и достигнет в исполнении, а тот, кто много, – многого.

Хотя также есть и те, кто, проделав меньше работы, чем другие, достигнет большего результата, потому что или от природы обладает гибкими сухожилиями, или находится в юном возрасте, или имеет много сил. В большем количестве упражнений нуждаются те, кому не хватает гибкости сухожилий, кто обладает слишком слабым телосложением или начал заниматься, уже выйдя из детского возраста, и эти недостатки нельзя исправить иначе как большим количеством занятий.

Есть обстоятельства, при которых даже в юном возрасте сухожилия теряют гибкость. Это случается, если занимать руки грубой работой, что делает их жесткими и непослушными. И потому очень важно, чтобы упражняющиеся в игре на инструменте не занимались тем, что может огрубить руки, потому что ворожать тяжелые предметы, работать в грязной, слишком холодной или горячей воде – все это приводит к тому, что руки наполняются жидкостью, а это препятствует послушности сухожилий.

Также исполнение может быть плохим из-за слабости играющего – природной или по причине малого возраста – или из-за того, что какой-то палец стал немощным в результате несчастного случая, коих происходит множество. И когда нечто подобное служит причиной исполнительских недостатков, нужно посмотреть, есть ли надежда на их устранение. Если да, не стоит препятствовать в продолжении упражнений. Но если надежды нет, негоже тратить время, и будет лучше найти другое занятие, из которого можно извлечь пользу. [С. 472]

2. Аппликатура

Хуан Бермудо

Declaración de los instrumentos musicales

Пусть первым правилом будет следующее: для того чтобы сыграть октаву любой из рук, обычно используют 1 и 5 пальцы. Я говорю «обычно», потому что иногда не только можно, но и нужно делать по-другому. Если в рамках этой октавы оказываются заключены три или четыре голоса, то два или три из них берутся левой рукой, а в правой остается один. Каждый раз, когда правая рука играет только сопрано, необходимо добавлять редобле. Хорошо сыгранные редобле в сопрано (самом верхнем голосе) весьма украшают музыку. Сексты играют иногда 1 и 4, а иногда – 2 и 5 пальцами. Терции играют иногда 1 и 3, а иногда – 2 и 4 пальцами. То есть, играя сексту, принято оставлять два свободных пальца между играющими пальцами, а играя терцию, – один. Существует столько особых случаев употребления интервалов – как этих трех, так и прочих, что вывести для них общее правило невозможно. Лишь универсальные правила поддаются изложению, как сказал философ. Не существует науки, изучающей частности. За монохордом опытный

учитель может объяснить ученику встретившийся частный случай. Но вывести из частных правил невозможно, так что просто примите три следующих совета. Играя интервал, смотрите, какие ноты идут следом. Выбирайте такие пальцы, которые позволят свободно взять их. Второй совет – тренируйте все пальцы, потому что может встретиться такой пассаж, где это будет необходимо. Наконец, последний совет касается гамм. Играя гамму левой рукой в восходящем направлении, начинайте 4 пальцем и продолжайте 3, 2 и 1. Играя гамму той же рукой в нисходящем направлении, напротив, начинайте 1 пальцем и продолжайте до 4. И если понадобится, повторяйте этот порядок пальцев – как при движении вверх, так и при [Fol. LXI] движении вниз – до бесконечности. Для правой руки порядок будет обратным. При движении вверх начинайте с 1 пальца и продолжайте до 4, а при движении вниз начинайте с 4 пальца и продолжайте до 1. Сказанное – самое очевидное и понятное из того, что возможно изложить письменно. Мне хорошо известно, что не все пользуются этими способами, но мне показали их музыканты, достойные подражания. <...>

Данное правило подразумевает, что играющая гамму рука должна быть свободна. Потому что если она держит залигованный голос или занята игрой какого-то интервала, то играть гамму нужно теми пальцами, которые окажутся свободны. Играя октавы, с которых начинается клавиатура¹, используют пальцы, предназначенные для игры секст, то есть 1 и 4. Самую нижнюю клавишу нужно нажимать двумя крайними пальцами², положив один поверх другого – это и улучшит звучание, и позволит играющему отдохнуть. [Fol. LXIV]

Луис Венегас де Энестроса

Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela

Чтобы играть нисходящие и восходящие гаммы на клавишном инструменте, нужно расположить руки на клавишах следующим образом. Правой рукой следует начинать с большого пальца (1), потому что это лучшая позиция для руки, или со 2, или с 3, и, дойдя до 4, вернуться к среднему и продолжать движение вверх при помощи 3 и 4 пальцев столько, сколько потребуется. И чтобы играть гамму вниз той же рукой, следует начать с 4 или 5 пальца и следовать до большого, а затем нажать следующую клавишу средним пальцем, следующую – 2 и, вновь дойдя до 1 (большого), вернуться к 3, перенести его через большой, и продолжать играть так, сколько потребуется. Также очень хорошо играть гамму вниз при помощи 2 и 3 пальцев.

Левой рукой следует начинать подъем с 4 пальца и продолжать до 1 (большого), а затем вернуться к 3, как в правой руке, и играть

¹ То есть короткие октавы.

² То есть 4 и 5 пальцами левой руки.

следующими тремя пальцами, сколько потребуется. Чтобы играть гамму вниз той же рукой, следует начать с большого пальца и, дойдя до 4, вернуться к среднему и чередовать 3 и 4 пальцы, сколько потребуется. Также возможно играть гамму вверх при помощи 1 и 2 пальцев.

Таким способом нужно играть восходящие и нисходящие гаммы, упражняясь два или три дня в медленном темпе и еще несколько дней – в более быстром, половинными и [Fol. Vv] четвертями, пока и восьмые не начнут получаться чисто. Начинающие должны понимать, что, когда позднее они столкнутся с такими гаммами, им уже будет легче справиться с ними, используя описанные последовательности пальцев.

Следует помнить, что на монохорде и органе нужно играть по-разному: когда в начале такта стоит цифра или несколько цифр¹, а следующие несколько тактов – пустые, на органе следует продолжать держать пальцы на соответствующем звуке или звуках, в то время как на монохорде нужно повторять их – бревисами или лонгами и т.д.

Также нужно привыкнуть играть кьебро следующим образом. Правой рукой нажать нужную клавишу самым длинным пальцем, после чего продолжить играть 2 пальцем, и, вернувшись к 3, ударить 4 и затем играть кьебро двумя пальцами – 3 и 4. Это нужно делать поначалу медленно, а потом – немного быстрее, пока кьебро не начнет свободно получаться.левой рукой кьебро следует начинать с 3 пальца, доходя до большого, а затем продолжать 1 и 2 пальцами до начала следующей ноты [Fol. VI].

Томас де Санта Мария **Arte de tañer fantasía**

О том, как ударять по клавишам подходящими пальцами **Глава XVIII**

Что касается того, как ударять по клавишам подходящими пальцами, что составляет шестое условие хорошей игры, нужно заметить, что правая рука имеет один основной палец, а левая – два. Основной палец правой руки – 3, а два основных пальца левой руки – 2 и 3. Они называются основными потому, что ими начинают и заканчивают играть редобле и кьебро, которые придают музыке изящество.

1 палец никогда не должен ударять по черным клавишам, кроме тех случаев, когда одной из рук нужно сыграть октаву или когда невозможно сделать ничего другого. [Fol. 39]

Играя четверти или восьмые, никогда не следует нажимать две ноты подряд одним и тем же пальцем, кроме тех случаев, когда невозможно сделать ничего другого. В отношении восьмых этому правилу надо следовать с большей строгостью, чем в отношении четвертей.

Когда правая рука играет целые длительности, все они должны ударяться средним пальцем, кроме тех случаев, когда линия другого голоса этого

¹ Книга Л. Венегаса де Энестросы была издана в цифровой нотации, что следует и из ее названия.

не позволяет. Когда же целые играют левой рукой, можно ударять одну из них 2 пальцем, а другую – 3, на усмотрение играющего (конечно, если линия другого голоса это позволяет).

Пальцами, рекомендованными для игры целых длительностей, нужно играть и половинные, хотя при движении правой руки вниз одну из них можно играть 3 пальцем, а другую – 2, продолжая чередовать пальцы, сколько потребуется, или же играть все ноты средним пальцем – исходя из того, что лучше подходит.

Когда на одной ноте или (что то же самое) на одной клавише нужно сыграть две, три, четыре или больше четвертей или восьмых подряд, нужно ударять попеременно двумя пальцами, чередуя их столько раз, сколько потребуется. В правой руке это будут 2 и 3 пальцы, а в левой – либо 1 и 2, либо 2 и 3. И чтобы достичь в этом совершенства, нужно развернуть руку так, чтобы она от локтя до пальцев находилась над клавиатурой монохорда.

Также когда после половинной с точкой следуют две одинаковые ноты, например *fa* и *fa*, их тоже нужно играть, чередуя два пальца. И для правой, и для левой рук пальцы будут такими же, как и в описанном выше случае с четвертями и восьмыми¹.



Когда какая-либо из рук играет вниз или вверх длинную последовательность четвертей или восьмых, идущих подряд, пальцы, которыми они играют, также должны идти подряд, без пропусков. В этой связи нужно заметить, что случаи [Fol. 39v], когда подряд идут все пять пальцев, довольно редки, а гораздо чаще используются четыре пальца: 1, 2, 3 и 4.

Когда в левой руке идут вверх или вниз несколько четвертей подряд, то вверх их нужно играть двумя пальцами – 2 и 1, начиная со 2, а вниз – другими двумя пальцами, 3 и 4, начиная с 3 (хотя при движении вверх в некоторых случаях первая нота ударяется 3 пальцем, а в других случаях первые две ноты ударяются 3 и 4 пальцами, начиная с 4²). Также при движении вниз в некоторых случаях первая нота ударяется 2 пальцем, а в других случаях две первые ноты ударяются 1 и 2 пальцами.

Когда левая рука играет вверх или вниз длинные последовательности восьмых или шестнадцатых, идущих подряд, используют четыре

¹ Поскольку в оригинальном издании трактата примеры даны в различных ключах с применением квадратной нотации и без указания аппликатуры, для удобства читателя здесь и далее приведены расшифровки в скрипичном и басовом ключах с указанием пальцев.

² Здесь и в аналогичных фрагментах подразумевается, что после восстанавливается обычное чередование двух пальцев: 3 2 1 2 1... или 4 3 2 1 2 1...

пальца – 1, 2, 3 и 4, повторяя этот порядок необходимое количество раз. При движении вверх следует начинать с 4 пальца и продолжать, соответственно, 3, 2 и 1 пальцами, а при движении вниз следует начинать с 1 пальца и продолжать, соответственно, 2, 3 и 4. При движении вверх за 1 пальцем следует 4, а при движении вниз за 4 пальцем следует 1. И на это правило стоит обратить внимание, так как оно очень полезное и нужное.

Левая рука:



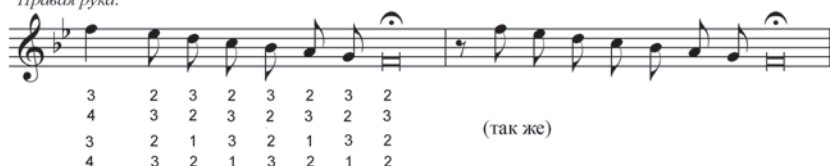
Когда правая рука играет четверти или восьмые, идущие подряд в восходящем направлении, то нужно использовать два пальца – 3 и 4, начиная с 3, хотя в некоторых случаях первая нота ударяется 2 пальцем, а в других случаях первые две ноты ударяются 1 и 2 пальцами. Обратите внимание на то, что исключений из этого правила не бывает.

Правая рука:

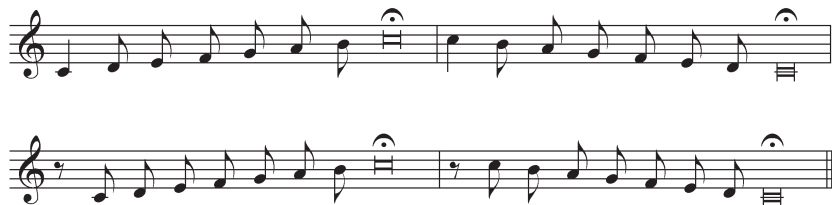


Нужно отметить еще одно общее правило, к которому, впрочем, приходится прибегать не часто: если при [Fol. 40] игре четвертей и восьмых правой рукой в нисходящем направлении используется большой палец, после него должен следовать средний. В этой связи нужно учесть, что для игры правой рукой идущих подряд четвертей и восьмых в нисходящем направлении можно применять три способа. Первый предполагает игру двумя пальцами – 2 и 3, начиная с 3, хотя в некоторых случаях первая нота ударяется 4. Этот вариант подходит, главным образом, для четвертей. Второй предполагает игру тремя пальцами подряд – 1, 2 и 3, начиная с 3 и продолжая, соответственно, 2 и 1, и этот порядок повторяется необходимое количество раз, хотя в некоторых случаях первая нота ударяется 4 пальцем. В этой последовательности за 1 пальцем, то есть большим, следует 3, то есть средний, хотя в некоторых случаях после 1 следует 2.

Правая рука:



с паузы длинной в одну восьмую, которая и приходится на начало или середину такта. [Fol. 41]



Что касается трех коротких октав¹, восходящая гамма в объеме первой из них играется следующими пальцами: 4, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 2.



Когда в объеме этой октавы играется следующий пассаж: ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, mi, fa, mi, re, mi, fa², можно использовать два способа. Первый: 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2 и 1, оставшиеся же ноты играются теми пальцами, что играли их раньше.

Второй: 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2 и 1, оставшиеся же ноты играются теми пальцами, что играли их раньше. Такой порядок пальцев лучше, поскольку в этом случае подъем осуществляется легче.



Восходящая гамма в объеме второй короткой октавы играется следующими пальцами: 4, 3, 4, 3, 2, 1, 2 и 1.

Восходящую гамму в объеме третьей короткой октавы можно играть, используя два способа. Один предполагает следующий порядок пальцев: 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2 и 1.

¹ Имеются в виду три интервала октавы, в которых нижний голос относится к короткой октаве органа. Под первой октавой он имеет в виду октаву *C* – *c*, под второй – октаву *D* – *d*, под третьей – октаву *E* – *e*.

² Поскольку за нотами в XVI–XVII веках не закреплена абсолютная высота, название их зависело от местоположения полутона, который всегда должен был называться *mi* – *fa*. Примеры, которые Т. де Санта Мария описывает в той системе, в помощь читателю снабжены соответствующей строкой.

Левая рука:

Другой предполагает следующий порядок пальцев: 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2 и 1.
[Fol. 41v]

Левая рука:

В данных примерах используются преимущественно восьмые длительности.

Когда же гамма в объеме короткой октавы играется четвертями в нисходящем направлении, нужно ударять первую ноту 1 или 2 пальцем, а в некоторых случаях (хотя и не часто) – 3. Все остальные ноты нужно играть двумя пальцами – 3 и 4, приходя на последнюю ноту 5 пальцем, хотя в некоторых случаях последние три ноты играют 2, 3 и 4 пальцами.

Левая рука:

Указанные пальцы, рекомендованные для игры гамм в объеме короткой октавы в нисходящем направлении, позволяют сыграть кьебро на всех нотах, ударяемых 3, то есть средним, пальцем.

Когда гамма в объеме первой короткой октавы играется восьмыми в нисходящем направлении (как в тех случаях, когда первая нота приходится на начало такта, так и когда она попадает на слабое время, то есть после паузы длиной в четверть или восьмую), можно воспользоваться двумя способами. Первый – ударить два раза подряд первым пальцем и продолжить, соответственно, 2, 3, 4, 3, 4 и 5 (также можно сыграть три последних ноты 2, 3 и 4 пальцами). Обратите внимание, что этот порядок пальцев лучше всего подходит, чтобы сыграть гамму в объеме первой короткой октавы в нисходящем направлении.

Другой способ подразумевает следующий порядок пальцев:
1, 2, 3, 4, 3, 2, 3 и 4. [Fol. 42]

Левая рука:

1 1 2 3 4 3 4 3 (так же)
1 1 2 3 4 2 3 4
2 1 2 3 4 2 3 4

Гамму в объеме второй короткой октавы восьмьюми в нисходящем направлении можно играть при помощи двух способов. Первый и основной: два раза подряд ударить 1 пальцем и продолжить, соответственно, 2, 3, 4, 3, 2 и 3.

Другой способ предполагает следующий порядок пальцев: 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3 и 4.

Левая рука:

1 1 2 3 4 3 2 3 (так же)
1 2 3 4 3 4 3 4

Гамму в объеме третьей короткой октавы в нисходящем направлении можно играть при помощи двух способов. Первый и основной: два раза подряд ударить 1 пальцем и продолжить, соответственно, 2, 3, 4, 3, 4 и 3.

Другой способ предполагает следующий порядок пальцев: 2, 1, 2, 3, 4,

Левая рука:

1 1 2 3 4 3 4 3 (так же)
2 1 2 3 4 3 4 3

Что касается полных октав, следует заметить, что, играя гамму в объеме октавы левой рукой в восходящем или нисходящем направлении, можно воспользоваться двумя способами. Один предполагает, что в восходящем направлении играть гамму нужно двумя пальцами – 2 и 1, хотя в некоторых случаях первая нота ударяется 3 пальцем, а в других случаях первые две ноты ударяются 4 и 3 пальцами. Если же направление нисходящее, нужно играть 3 и 4 пальцами, хотя в некоторых случаях первая нота ударяется 2 пальцем, а в других случаях первые две ноты ударяются 1 и 2 пальцами. Указанный способ позволяет при восходящем движении играть кьебро на нотах, ударяемых 2 пальцем, а при нисходящем – на нотах, ударяемых средним пальцем.

Другой способ подразумевает, что в восходящем направлении гамма играется четырьмя пальцами: 1, 2, 3 и 4, начиная [Fol. 42 v] с 4 пальца и продолжая, соответственно, 3, 2 и 1, чередуя их и далее в этом порядке. Играя гамму в нисходящем направлении, следует начинать с 1 пальца,

продолжая, соответственно, 2, 3 и 4, чередуя их и далее в этом порядке. Но этот способ больше подходит для восьмых, чем для четвертей, особенно в восходящем направлении.



Когда левая рука играет гамму в объеме полной октавы восьмыми в восходящем направлении, можно воспользоваться двумя способами. Первый и основной предполагает игру четырьмя пальцами: 4, 3, 2 и 1, начиная с 4 и продолжая 3, 2 и 1, чередуя их в этом порядке, так чтобы после 1 пальца всегда следовал 4.



Другой способ предполагает следующий порядок пальцев: 5, 4, 3, 2 и 1, после чего снова идут 3, 2 и 1.



Когда левая рука играет гамму в объеме полной октавы восьмыми в нисходящем движении, можно воспользоваться двумя способами. Первый и основной: два раза подряд ударить 1 пальцем, продолжая, соответственно, 2, 3, 4, 3, 4 и 5 или же 3 пальцами.

Второй способ подразумевает следующий порядок пальцев: 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3 и 4 [Fol. 43]



Когда правая рука играет гамму в объеме полной октавы четвертями или восьмыми в восходящем направлении, следует делать это двумя пальцами – 3 и 4, хотя в некоторых случаях первая нота ударяется 2, а в других случаях две первые ноты играются 1 и 2 пальцами. Обратите внимание на то, что из этого правила не бывает исключений.



Когда правая рука играет гамму в объеме полной октавы четвертями в нисходящем направлении, следует делать это двумя пальцами – 2 и 3, начиная с 3, хотя во многих случаях первая нота ударяется 4, а все остальные ноты – теми же 3 и 2 пальцами.



Когда правая рука играет гамму в объеме полной октавы восьмьюми в нисходящем направлении, можно воспользоваться двумя способами. Первый предполагает следующий порядок пальцев: 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1 и 3.

Второй предполагает следующий порядок пальцев: 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2 и 1 или же 3, хотя в некоторых случаях первая нота ударяется 3, а в других [Fol. 43v] случаях две первых ноты играютс 4 пальцем. Однако этот способ скорее подходит для случаев, когда первая нота – четверть, а остальные – восьмые.



Когда левая рука играет гамму в объеме полной октавы в восходящем направлении следующим образом: re, mi, fa, sol, fa, re, mi, fa, mi, fa, sol, la, sol, начиная с ля большой октавы¹, нужно пользоваться четырьмя пальцами: 4, 3, 2 и 1, начиная с 4 и продолжая, соответственно, 3, 2, и 1, повторяя этот порядок необходимое количество раз.

¹ Т. де Санта Мария указывает звуки, с которых начинаются гаммы, при помощи привязки воков к клависам: Aге – ля большой октавы, Gsolreut – соль малой октавы и т.п. Для удобства читателя в переводе даны принятые в наши дни обозначения.

Левая рука:

Также когда левая рука играет эту гамму в нисходящем направлении следующим образом: sol, fa, la, sol, la, sol fa, mi, fa, mi, re, ut, re, начиная с соль малой октавы, нужно пользоваться теми же четырьмя пальцами: 1, 2, 3 и 4, повторяя этот порядок необходимое количество раз.

Левая рука:

Также когда левая рука играет эту гамму следующим образом: re ut re mi re mi fa sol la, начиная с ре малой октавы, можно чередовать пальцы двумя способами. Первый предполагает следующий порядок пальцев: 2, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1 и 2. Второй предполагает следующий порядок пальцев: 3, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 1 и 2. [Fol. 44]

Левая рука:

Когда правая рука играет эту гамму в нисходящем направлении следующим образом: fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re, fa, la, sol, fa, mi, re, начиная со звука, лежащего ступенью выше ми первой октавы, нужно использовать следующий порядок пальцев: 4, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2 и 1.

Правая рука:

Также когда правая рука играет эту гамму в нисходящем направлении следующим образом: la, sol, fa, mi, fa, mi, la, sol, la, sol, fa, mi, fa, mi, re, ut, re, начиная с ми второй октавы, можно чередовать пальцы двумя способами. Первый подразумевает игру четырьмя пальцами: 4, 3, 2 и 1, которые нужно чередовать в этом порядке необходимое количество раз.

Другой подразумевает игру 3 пальцами – 4, 3 и 2, которые нужно чередовать в следующем порядке: 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, повторяя его необходимое количество раз.

Правая рука:



Что касается интервалов, следует заметить, что терции можно играть любой рукой тремя способами. Первый – 1 и 2 пальцами, и он применяется чаще для левой руки, чем для правой.

Второй – 1 и 3 пальцами. Он позволяет добавлять редобле к нижней ноте терции в левой руке или к верхней ноте в правой руке. В правой руке этот способ применяется чаще, чем прочие, потому что он позволяет украшать музыку, добавляя редобле или кьебро в верхнем голосе. [Fol. 44 v]

Третий способ – 2 и 4 пальцами. Он применяется чаще для левой руки, чем для правой.

Когда нужно сыграть одной рукой две, три или более терций подряд, одну из них следует играть вторым способом, а следующую – третьим и так далее.

Квинты и сексты любой рукой можно играть тремя способами. Первый – 2 и 5 пальцами. Это позволяет добавлять редобле или кьебро к верхней ноте квинты или сексты в левой руке и к нижней ноте квинты или сексты в правой.

Второй – 1 и 5 пальцами, что позволяет добиться одинакового звучания голосов¹.

Третий – 1 и 3 пальцами, что позволяет добавлять редобле или кьебро к нижней ноте квинты или сексты в левой руке и к верхней ноте квинты или сексты в правой.

Октавы любой рукой нужно играть 1 и 5 пальцами, за исключением коротких октав, которые берутся 1 и 4 или 2 и 5 пальцами левой руки. Однако нужно предупредить, что когда вместе с короткой октавой нужно сыграть звук, лежащий терцией выше ее верхней ноты, необходимо взять эту октаву 2 и 5 пальцами, как показано в следующем примере.

Левая рука:



¹ Поскольку речь о динамике здесь идти не может, видимо, Т. де Санта Мария хочет, чтобы ноты были взяты одновременно и чтобы оба тангента достигли струн.

Играя интервалы, нужно обращать внимание на то, какие ноты идут следом, и использовать пальцы, позволяющие легко и свободно сыграть их. [Fol. 45]

Эрнандо де Кабесон

Obras de música para tecla, arpa y vihuela

Порядок пальцев, который следует соблюдать, играя восходящие и нисходящие гаммы на клавишном инструменте

Правой рукой следует идти вверх при помощи 3 и 4 пальцев, а вниз – при помощи 3 и 2 (пальцы обозначаются цифрами, начиная с большого, который будет 1).левой рукой нужно идти вверх, начиная с 4 пальца и следуя до 1, после чего вернуться к 4 и продолжать играть так, сколько потребуется. Вниз гаммы нужно играть, начиная с большого пальца и следуя до 4, а после продолжать 3 и 4, сколько потребуется.

Сексты и квинты как правой, так и левой руками следует играть 1 и 4 или 1 и 3 пальцами. Терции любой рукой играют 4 и 2, 1 и 3 или 3 и 5 пальцами. Тех, кто пока не может сыграть ни одной пьесы, следует предупредить, что две разные клавиши никогда не нажимаются одним и тем же пальцем и что нужно очень стараться играть написанное чисто. И пока одна пьеса не начнет получаться в нужном ритме и без ошибок, не следует приступать к другой, потому что это будет пустой тратой сил. Также нужно предупредить, что в будущем им встретятся глосы, играющиеся другими пальцами, которые каждый выбирает сам, исходя из удобства.

Кьебро правой рукой следует играть 3 и 4 или 2 и 3 пальцами, а левой – 2 и 3 или 2 и 1, начиная с верхней ноты, как можно быстрее и как можно короче, всегда делая акцент на той ноте, которая обозначена цифрой и на которой показалось нужным сыграть кьебро.

Франсиско Корреа де Араухо

Facultad Orgánica

Глава 8, посвященная тому, какими пальцами каждой руки следует играть интервалы

Чтобы читатель понял то, что изложено в этой главе, я должен предупредить, что любой рукой можно сыграть 8 интервалов, а именно: приму, секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву. Также встречаются, хотя и редко, еще два интервала – нона и децима, и играют их теми же пальцами, что и октавы.

Прима – это когда две одинаковых ноты записаны на разных линиях¹, а значит, играть нужно только одну, и таким образом, одним пальцем

¹ В испанской цифровой нотации каждый голос записан цифрами на отдельной линии. То есть прима, с точки зрения Корреа, – это когда два голоса сходятся в унисон.

будут сыграны сразу обе ноты. Определенных пальцев для игры примы не существует, исходите, как уже говорилось, из того, что идет перед и за ней.

Правой рукой образованная двумя верхними голосами секунда – взятая сразу, залигованная в каденции или приготовленная – обычно играется 3 и 4 пальцами.

Левой рукой секунда (при тех же условиях) обычно играется 4 и 2 или 1 и 2 пальцами.

Терция правой рукой играется 2 и 4 пальцами.

Терция левой рукой также играется 4 и 2 пальцами

Кварта правой рукой играется 2 и 4 пальцами.

Кварта левой рукой также играется 4 и 2 пальцами.

Квинта правой рукой играется 2 и 5 пальцами.

Квинта левой рукой играется 4 и 1 пальцами.

Секста правой рукой играется 2 и 5 пальцами, а если ее верхняя нота приходится на черную клавишу, то 1 и 4, чтобы не приходилось слишком сильно поворачивать руку.

Секста левой рукой играется 4 и 1 пальцами, а если ее верхняя нота приходится на черную клавишу, то 2 и 5 – по той же причине.

Септима правой рукой играется 1 и 5 пальцами.

Септима левой рукой также играется 5 и 1 пальцами.

Октава, нона и децима правой рукой играют 1 и 5 пальцами. [Fol. 18v]

Октава, нона и децима левой рукой играют также 5 и 1 пальцами.

Таковы пальцы, предназначенные для игры названных интервалов каждой из рук, и именно их и надо всегда использовать, если только нет каких-то особых обстоятельств, требующих применять другие пальцы.

В порядке исключения и в связи с причинами, которые будут перечислены ниже, для игры названных интервалов используют и другие пальцы.

Причины таковы: необходимость сыграть кьебро или редобле, чтобы сделать нарядной, красивой и изящной простую музыку; также причиной может служить неожиданный скачок, совершаемый одним из пальцев, при условии, что другой остается на месте. Также причиной может явиться глоса, которая требует, чтобы один из пальцев руки оставался на месте, и от линии этой глосы зависит, какими пальцами будут взяты интервалы. Еще одна причина – попытка избежать нажатия двух разных клавиш одним и тем же пальцем. В связи с любой из этих причин можно воспользоваться следующими позициями.

Позиции:

Секунда правой рукой может играть 2 и 3 пальцами.

Секунда левой рукой может играть так же 3 и 2 пальцами.

Терция правой рукой может играть 1 и 3 пальцами.

Терция левой рукой может играть 2 и 1 пальцами.

Кварта правой рукой может играть 1 и 3 пальцами.

Кварта левой рукой может играть 2 и 1 пальцами.

Квинта правой рукой может играть 1 и 4 пальцами.

Квинта левой рукой может играть 2 и 5 пальцами.

Секста правой рукой может играть 1 и 4 пальцами.

Секста левой рукой может играть 5 и 2 пальцами.

Септима правой рукой почти всегда оказывается заливочной, но в некоторых каденциях может играть 1 и 4 пальцами.

Септима левой рукой может играть также 4 и 1 пальцами.

Октава правой рукой в некоторых случаях может играть 1 и 4 пальцами. [Fol. 19]

Октава левой рукой в некоторых случаях также может играть 4 и 1 пальцами (во всех остальных ситуациях ее нужно играть теми пальцами, которые были рекомендованы выше).

Другой – третий – вариант порядка пальцев, менее употребительный, но также возможный

Что касается этого варианта, нужно предупредить, что он предназначен для уже опытных исполнителей, которые могут справиться с любым органом в любой церкви и играют сложную музыку, требующую употребления нестандартных пальцев. Приведу конкретные примеры, не тратя много страниц, а описывая лишь самое общее правило, оставляя прочее на усмотрение исполнителя. Итак, что касается этого третьего варианта, встречаются случаи (особенно в глоссах), когда все интервалы – или большинство из них – следует играть одними и теми же пальцами. Для большей ясности они будут отмечены указателями.

Пример¹. Секунда, которая берется 1 и 2 пальцами правой руки, поскольку предшествующая ей прима играется большим пальцем правой руки.

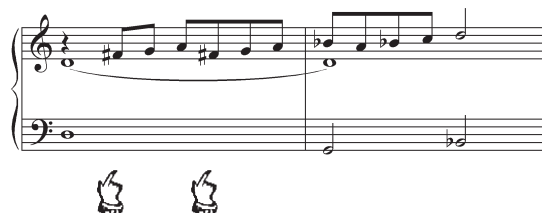


Пример терции, которая играется 1 и 2 пальцами правой руки, так как включает в себя первую ноту глоссы.



¹ Поскольку в оригинальном издании трактата примеры даны в цифровой нотации, для удобства читателя здесь и далее приведены расшифровки примеров в линейной нотации. Аппликатуру Корреа указывает также цифрами под нотной записью. Сохранен знак, использованный Корреа, – рука, указывающая на описанный выше случай.

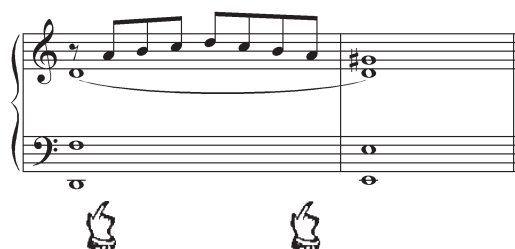
Еще один пример: [Fol. 19v]



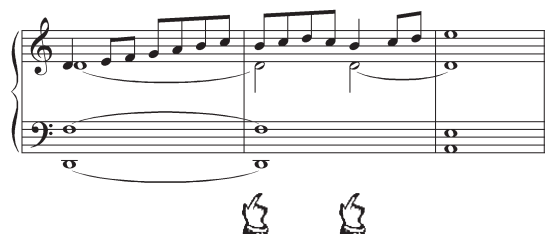
Пример включающей в себя первую ноту глосы кварты, которая играется 1 и 2 пальцами правой руки, что обусловлено партией альтя.



Пример включающей в себя первую ноту глосы квинты, которая играется 1 и 2 пальцами правой руки, что обусловлено партией альтя¹.



Пример сексты, образованной сопрано и альтем и приходящейся на относительно сильную долю второго такта, которая играется 1 и 2 пальцами правой руки.



¹ Обратите внимание, что децима в левой руке приходится на короткую октаву.

Пример секунды, образованной тенором и басом и приходящейся на вторую четверть первого такта, которая играется 1 и 2 пальцами левой руки; это обусловлено тем, что левая рука начинает играть с большого пальца. [Fol. 20]



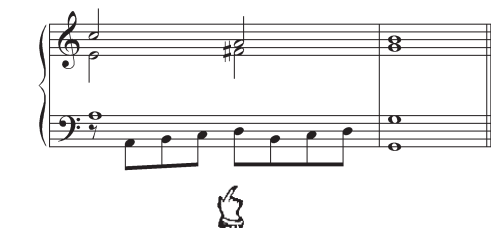
Пример терции, возникающей на вторую и пятую восьмые в результате движения баса, которая играется 1 и 2 пальцами левой руки.



Пример кварты, образованной первой нотой баса и первой нотой тено-ра (семеркой с черточкой¹), которая играется 1 и 2 пальцами левой руки.

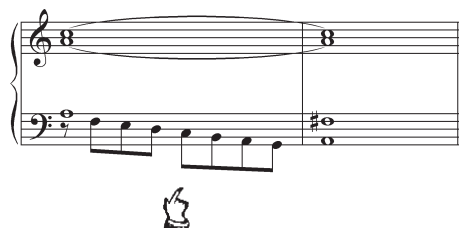


Пример квинты, образованной первой нотой баса и первой нотой тено-ра, которая играется 1 и 2 пальцами левой руки, поскольку 2 палец начинает глосу.



¹ Имеется в виду графическое отображение ми малой октавы в испанской цифровой табулатуре.

Пример сексты, которая играется 1 и 2 пальцами левой руки (при том что первая нота в басу также играется 2 пальцем), для чего на относительно сильной доле такта нужно перекинуть 2 палец через 4. [Fol. 20v]



И чтобы не слишком затягивать этот разговор, скажу только, что встречаются случаи столь сложные, что приходится играть секунды не только 1 и 2 пальцами правой руки, как уже было сказано, но и 1 и 3, 1 и 4, 1 и 5. При этом иногда 1 палец уже держит один из звуков секунды, а иногда нужно взять обе ноты сразу. То же самое может происходить и в левой руке, хотя и реже.

Также встречаются случаи, когда приходится играть названные интервалы 5 и 4, 5 и 3, 5 и 2, 5 и 1 пальцами любой из рук, если нужно, чтобы 5 оставался на месте.

Все описанные и многие другие ситуации, возникающие при игре интервалов какой-либо из рук, заслуживают долгого и тщательного изучения, что поможет преодолеть эти и другие сложности.

Глава 9, повествующая об интервалах закрытых и открытых, иными словами, полных и пустых (что одно и то же)¹

Можно назвать, главным образом, четыре интервала, которые любой из рук можно сыграть как открытые или закрытые: квинта, секста, септима и октава. Также к ним можно причислить нону и дециму (хотя в этих случаях все три голоса редко берутся сразу), и они играют теми же пальцами, что и закрытые октавы.

Если квинта в правой руке играется 2 и 5 пальцами, то терция закрывается 4 пальцем, а иногда – 3, но это не так хорошо. Если квинта играется 1 и 4 пальцами, терцию нужно закрывать 2. Некоторые играют квинту 1 и 5 пальцами, тогда терцию закрывает 3, добавляя при этом кьебро.

Секста правой рукой играется 2 и 5 пальцами и закрывается двумя способами: или 3, или 4 пальцем. 3 используется, когда два верхних звука образуют кварту, 4 – когда кварта вниз. [Fol. 21]

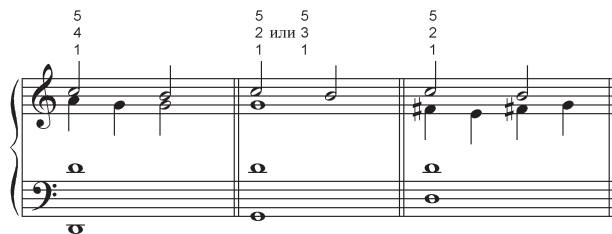
Исключение

Иногда квинты и сексты играют 1 и 5 пальцами и закрываются 3, чтобы добавить кьебро, и этот прием распространен среди мастеров. Если

¹ Корреа рассматривает трехзвучные аккорды как «закрытые» интервалы, заполненные средним голосом. Например, «закрытая секста» может оказаться секстаккордом или квартсекстаккордом.

в закрытой сексте два верхних звука образуют кварту, она закрывается 2 пальцем.

Септима может закрываться 3 способами (как в тех случаях, когда все три звука берутся сразу, так и когда одна из крайних нот залигована). Первый: нота, лежащая терцией ниже верхней, берется 4 пальцем (предполагается, что крайние звуки играют 1 и 5 пальцами). Второй: нота лежащая квартой ниже верхней, берется 2 пальцем или же 3 – специально, чтобы добавить кьебро. Третий: нота, лежащая квинтой ниже верхней, берется 2 пальцем. Примеры всех трех способов:



Октаву в правой руке можно закрыть какой-либо из четырех нот, лежащих терцией, квартой, квинтой или секстой ниже верхней (предполагается, что крайние звуки играют 1 и 5 пальцами). Нота, лежащая терцией ниже, берется 4 пальцем, квартой – 3, квинтой – 2 или же 3, что позволит добавить кьебро, и, наконец, нота, лежащая секстой ниже, берется 2 пальцем.

Те же четыре интервала могут закрываться левой рукой следующим образом. Квинта, сыгранная 1 и 4 пальцами левой руки, закрывается 2 пальцем. Если же она играется 2 и 5 пальцами, то закрывается 4, хотя некоторые закрывают ее 3, что малоупотребительно. В некоторых глосах, играющихся [Fol. 21v] левой рукой, рекомендуют играть квинту 1 и 5 пальцами, в таком случае она закрывается 3, а иногда – 2 пальцем.

Секста играется точно так же, как квинта. Хотя если крайние звуки берутся 2 и 5 пальцами, ни в коем случае нельзя закрывать ее 3 (как некоторые закрывают квинту), потому что в левой руке в закрытой сексте кварта почти всегда расположена наверху, а значит, должна закрываться 4.

Когда у закрытой сексты кварта расположена внизу, а крайние звуки ее берутся 2 и 5 пальцами, то закрывать ее нужно 3; если же крайние звуки берутся 1 и 4 пальцами, то закрывается она 2; если 1 и 5 – также 2.

Иногда бывает нужно (особенно при игре глос) взять сексту в левой руке 1 и 5 пальцами и добавить кварту к верхнему голосу (то есть средний голос будет находиться на расстоянии 4 нот от верхнего, взятого большим пальцем). В таких случаях надо закрывать ее 4 пальцем.

Септима в левой руке, сыгранная 1 и 4 пальцами, закрывается 2, а сыгранная 1 и 5 – 4 пальцем (в обоих случаях септима закрывается звуком, лежащим терцией выше нижней ноты).

Октава в левой руке закрывается 2 пальцем, если средний голос лежит квинтой или секстой выше нижнего звука, и 4 пальцем, если средний

голос лежит терцией выше нижнего звука. Нона закрывается 2 пальцем, независимо от того, квартой или квинтой выше нижнего звука лежит средний голос.

Децима закрывается 2 пальцем, если средний голос лежит квинтой или секстой выше нижнего звука, и 4 пальцем, если средний голос лежит терцией выше нижнего звука (что тоже случается). На этом – достаточно об интервалах.

Глава 10, повествующая о гаммах восходящих и нисходящих в обеих руках, для тех, кто уже освоил азы мастерства

Никто не может хорошо играть гаммы с альтерациями, пока не научится чередовать пальцы в самых коротких белоклавишных гаммах, отпуская одну клавишу прежде, чем нажать другую. В связи с этим необходимо сделать следующее предупреждение. [Fol. 22]

Подобно тому, как в обычных интервалах, встречающихся в несложной музыке, используют обычные позиции, а в особых случаях – особые, в обычных гаммах используется обычный порядок пальцев, а в особых – особые¹.

Обычная восходящая гамма правой рукой играется 3 и 4 пальцами, а нисходящая – 3 и 2.

Обычная восходящая гамма левой рукой играется 2 и 1 пальцами, а нисходящая – 3 и 4. Следует предупредить, что я называю гамму обычной, когда она включает в себя белые клавиши, а особой – когда она включает в себя как белые, так и черные клавиши, смешивая одни с другими.

Особая гамма, играющаяся тремя пальцами по белым клавишам

Для того чтобы привыкнуть чередовать пальцы, вы должны начать гамму тремя пальцами и затем повторять их столько раз, сколько потребуется, а потом начать другую гамму четырьмя пальцами и затем – когда все четыре сыграют – повторять их столько раз, сколько потребуется, всегда начиная, продолжая и заканчивая одними и теми же пальцами. И хотя это упражнение в чередовании пальцев предназначено специально для гамм с альтерациями, хорошо начинать практиковать его с диатонических гамм, чтобы после с большей легкостью применять их в альтерированных. Приведу примеры.

Правая рука

Начинайте играть восходящую гамму 2 пальцем от фа большой октавы² – второй белой клавиши³, нажимая следующую клавишу 3 пальцем, а следующую – 4, после чего на следующей ноте – белой си – вернитесь

¹ Ф. Корреа использует слово *extraordinario*.

² Ф. Корреа, как и Т. де Санта Мария, пользуется гексахордальной системой, сочетая ее с испанскими обозначениями октав (например, *alamire agudissimo* – ля второй октавы). В переводе приведены современные обозначения.

³ Речь идет о короткой октаве, так что нота фа действительно попадает на вторую белую клавишу.

ко 2 палец, и продолжайте таким же образом идти вверх до последней клавиши – ля второй октавы. [Fol. 22v]



Чтобы сыграть гамму вниз, начните ее 4 пальцем правой руки от последней клавиши – ля второй октавы, нажимая следующую 3 пальцем, а следующую – 2, после чего на следующей ноте – ми второй октавы – вернитесь к 4 пальцу и продолжайте таким же образом идти вниз, пока не достигнете первой по сути¹ и второй по порядку клавиши – фа большой октавы, с которой вы начинали подниматься. Не привожу здесь примера, поскольку подойдет и предыдущий пример, прочитанный справа налево.

Левая рука

Начинайте играть восходящую гамму 3 пальцем от того же фа большой октавы, нажимая соль 2 пальцем, а ля – большим, после чего на следующей ноте – белой клавише си – вернитесь к 3 пальцу, и продолжайте при помощи этих трех пальцев идти вверх до ля второй октавы.



Чтобы сыграть гамму вниз, начните с того пальца и с той ноты, которыми закончили, продолжайте тем, что шел до него, – 2, а следующую ноту нажмите 3. Что же до примера, прочтите предыдущий справа налево.

Особая гамма, играющаяся четырьмя пальцами правой руки по белым клавишам

Такая гамма играется 1, 2, 3 и 4 пальцами правой руки от упоминавшегося выше фа большой октавы, начиная с большого пальца и следуя до 4, после чего нужно вернуться к 1 и продолжать играть таким образом до конца клавиатуры. [Fol. 23]



Нисходящую гамму нужно играть, начиная оттуда, где вы закончили [играть восходящую], с 4 пальца и следуя до 1, а затем таким же образом продолжать спускаться до фа большой октавы.

¹ Вероятно, такое восприятие унаследовано от Ренессанса, когда клавиатуры органов начинались от F.

Та же восходящая гамма теми же пальцами левой руки

Левая рука играет эту гамму, начиная от упоминавшегося выше фа большой октавы, 4, 3, 2 и 1 пальцами, повторяя этот порядок столько раз, сколько потребуется.



Нисходящая гамма

Нисходящую гамму левой рукой нужно играть, начиная оттуда, где вы закончили играть восходящую, с 1 пальца и следуя до 4, а затем таким же образом продолжать спускаться до фа большой октавы.

Чтобы показать, насколько быстрее, чище и легче по сравнению с прочими вариантами играют гаммы при помощи четырех пальцев (повторяя их каждый раз, как сыграют все четыре), я хочу привести следующие примеры в полуэнгармоническом роде¹, на что указывают три диеза, поставленных в начале, – все, употребляющиеся в музыке: фа-диез, до-диез и соль-диез. [Fol. 23v]



Другие гаммы также можно, опираясь на изложенные выше аргументы, играть любой рукой при помощи 2, 3, 4 и 5 пальцев. Это бывает необходимо, когда последняя нота глосы приходится на 5 палец. И если он должен остаться зализанным, в то время как в другом голосе нужно сыграть глосу, для нее понадобятся свободные четыре пальца.

¹ Согласно Корреа, к диатоническому роду относятся лады без знаков при ключе. Один бемоль – полухроматический мягкий род. Один диез – полухроматический жесткий. Два бемоля – хроматический мягкий род. Два диеза – хроматический жесткий. Полуэнгармонический мягкий – три бемоля, жесткий – три диеза. На практике Корреа пользуется диатоническим, полухроматическими и полуэнгармоническим жестким родами.

Также когда после глосы (если 5 палец, как уже было сказано, попадает на ее последнюю ноту) следует скачок на октаву, совершаемый 1 пальцем той же руки, лучше будет и закончить ее 5, потому что скачок потребует-ся сыграть теми пальцами, которыми играют октавы, – 1 и 5. Дабы не затягивать разговор на эту тему, я не привожу даже примера, потому что для пытливого музыканта и того луча света, что уже дан, будет достаточно, чтобы вести поиски в процессе занятий.

Наконец, существуют смешанные гаммы, которые играют, в основном, двумя способами: совмещая комбинации из двух и трех пальцев или комбинации из трех и четырех пальцев. Играя гамму при помощи комбинаций из двух и трех пальцев, следует начать с трех наиболее подходящих пальцев, а затем использовать лишь два из них. Этим способом можно воспользоваться по разным причинам, например, потому что гамма кончается, и после трех нот остается не более, чем две.

Пример гамм, сыгранных тремя и двумя пальцами



Играя гамму при помощи комбинаций из трех и четырех пальцев, следует начать с четырех наиболее подходящих пальцев, а затем использовать лишь три из них, которых будет достаточно, чтобы завершить гамму. [Fol. 24]





Вся эта материя, касающаяся чередования пальцев, адресована мастерам, которым достаточно лишь указать этот путь, чтобы они уже своими силами усовершенствовали его, добавив то, чего им не хватило в этом трактате. [Fol. 24v]

Пабло Нассарре

Escuela música según la práctica moderna. Часть II

Четвертое правило (не менее важное, чем прочие), которое нужно с большим вниманием преподать начинающим, – это порядок пальцев, потому что от этого зависит сама возможность исполнять музыку на инструментах, созданных человеком. Итак, как говорит Симплиций¹, возможность – это то, что направляет нас, указывая дорогу к большему совершенству, отделяя совершенное от несовершенного, становясь мотивом и средством для достижения конечного совершенства.

Любой органист, который с самого начала вырабатывает привычку нажимать на клавиши, соблюдая правильный порядок пальцев, достигнет больших успехов в игре. Это важнейшее условие для того, чтобы стать совершенным исполнителем на органе, поскольку благодаря этому достигается не только скорость, но и совершенство удара по клавишам, так как движения пальцев естественны (предполагается, что постановка руки будет такой, как описано выше).

Существуют три пункта, или условия, к которым сводится эта материя и которым учитель должен с самого начала уделять внимание. Первое – какими пальцами той или иной руки играют интервалы; второе – какими пальцами играют отдельные ноты; и третье – ритм².

Что касается пальцев, которыми следует играть интервалы, начну с левой руки, так как для левой варианты более разнообразны, и скажу, что *октавы* нужно играть крайними пальцами, то есть большим и мизинцем, так же как и *септимы*. *Сексты* обычно играют пальцем, находящимся рядом с мизинцем, и большим, хотя часто бывает нужно сыграть сексту мизинцем и указательным пальцем, если того требует какой-то мелодический ход или линия глосы (следует уточнить, что один из звуков в подобных случаях берется заранее).

¹ Симплиций (ум. 549) – греческий философ.

² В оригинале *ayre*.

Квинта чаще всего играется тем пальцем, что находится рядом с мизинцем, и большим, но также может по каким-то причинам (например, чтобы было проще сыграть то, что следует далее) играть мизинцем и указательным. *Кварты* иногда играют большим пальцем и тем, что находится рядом с мизинцем, а иногда вместо большого берется указательный. *Терции* обычно играют указательным пальцем и тем, что находится рядом с мизинцем, но в некоторых необычных случаях [С. 459], когда нужно играть глосу в басу при выдержанном верхнем голосе, терции играют большим и указательным пальцами. Секунды всегда играют указательным пальцем и тем, что находится рядом с мизинцем.

Таковы пальцы левой руки, которыми обычно играют консонансы и диссонансы, хотя, что касается *квинт* и *секст*, если верхний голос приходится на черную клавишу, то более естественно сыграть сексту указательным пальцем и мизинцем, чтобы избежать неловких движений.

Также нужно взять за правило, что если верхний голос любого интервала глосируется, а нижний голос остается на месте, последний нужно играть мизинцем, чтобы остальные пальцы были свободны для игры глосы (кроме тех случаев, когда мелодия глосы остается в объеме кварты). Когда же глосируется бас, а верхний голос неподвижен, в любом интервале его нужно играть большим пальцем.

Пальцы, которыми нужно играть интервалы правой рукой, будут следующими. *Октавы* и *септимы* – большой и мизинец; *сексты* и *квинты* – мизинец и указательный; *кварты* можно играть мизинцем и указательным, а также указательным и тем, что находится рядом с мизинцем, поскольку оба варианта вполне естественны. *Терции* обычно играют указательным пальцем и тем, что находится рядом с мизинцем, – это наиболее естественно, и теми же пальцами играют *секунды*.

Каждый раз, когда верхний голос любого интервала нужно глосировать при выдержанном нижнем голосе, последний следует играть большим пальцем; когда же глосируется нижний голос, верхний играется мизинцем.

Органная музыка, чтобы было можно ее исполнить, не должна включать интервалов шире октавы в каждой из рук, но иногда встречаются ноны. В этих случаях они играют теми же пальцами, что октавы, как одной, так и другой рукой.

Не будет лишним предупредить, что когда некоторые мальчики или девочки начинают учиться, и их маленькие ручки не могут взять октаву, учитель должен подправить произведение таким образом, чтобы избежать этих интервалов. Таковы общие правила, которые учителя должны соблюдать, обучая игре интервалов. Теперь расскажу о наиболее естественных движениях пальцев в глосах.

Итак, следует предупредить, что наиболее естественно исполнять глосы тремя средними пальцами, за исключением тех случаев, когда лучше поставить большой палец в начале восходящей глосы в правой руке и нисходящей – в левой. Когда встречается скачок на октаву вверх или вниз, наиболее естественным будет сыграть его двумя крайними пальцами, то

есть большим и мизинцем, за исключением особых случаев, когда лучше использовать палец, что находится рядом с мизинцем (как в одной руке, так и в другой).

Любую восходящую глосу, состоящую из трех звуков, идущих подряд, или включающую редобле, в правой руке следует начинать с указательного пальца и продолжать теми, что следуют за ним. И если глоса продолжает идти вверх, следует чередовать средний палец с тем, что находится рядом с мизинцем. [С. 460]

Но встречается множество случаев, когда следует продолжить глосу указательным пальцем. Описать эти случаи не так-то просто, потому они остаются на усмотрение учителя, который должен подобрать наиболее естественный вариант.

Когда нисходящая глоса состоит из трех звуков, идущих подряд, или включает редобле, ее следует начинать тем пальцем, что находится рядом с мизинцем. И если глоса продолжает идти вниз, следует чередовать указательный палец со средним. Ни в коем случае нельзя нажимать идущие подряд клавиши одним и тем же пальцем. Однако бывают ситуации, когда после долгой ноты необходимо начать глосу тем же пальцем, чтобы сыграть ее наиболее естественным образом.

Когда нисходящая глоса, состоящая из трех звуков, идущих подряд, или включающая редобле, играется левой рукой, нужно начинать с указательного пальца, нажимая остальные клавиши пальцами, следующими за ним. Если глоса продолжает идти вниз, следует чередовать средний палец с тем, что находится рядом с мизинцем. Хотя если нисходящая глоса состоит только из четырех звуков, будет очень естественно начать с большого пальца и продолжить тремя следующими за ним. Если восходящая глоса состоит из трех звуков, идущих подряд, или включает редобле, следует начинать тем пальцем, что находится рядом с мизинцем. И если звуков в глосе всего четыре, можно сыграть ее четырьмя разными пальцами, используя большой.

Когда глоса содержит скачок, нужно исполнять его теми пальцами, благодаря которым можно будет без труда сыграть то, что идет далее. Следуя указаниями учителя и приобретая все больше опыта, вы скорее освоите эту материю, чем читая всевозможные руководства. [С. 461]

Библиография

1. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. – 413 с.
2. Бурундуковская Е.В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века). – Казань: Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2007. – 281 с.
3. Волконский А. Основы темперации. – Москва : Композитор, 1998. – 91 с.
4. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. – Л. : Музгиз, 1960. – 284 с.
5. Зенаишвили Т.А. Органные сочинения Иоганна Пахельбеля: вопросы стиля и исполнительской интерпретации. Дисс... канд. иск. – М., 1997.
6. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2008. – 862 с.
7. История Испании. Т. 1. С древнейших времен до конца XVII века. – М.: Индрик, 2012. – 724 с.
8. Кажарская Ю.Д. Музыкальная культура мадридского двора XVIII века и творчество Антонио Солера. Дисс. ... канд. иск. – М., 2003.
9. Кириллина Л.В. Историзм как категория современного музыкального мышления // На грани тысячелетий. Судьбы традиций в искусстве 20 в. – М.: Наука, 1994. – 254 с. – С. 32–53.
10. Клишин А.Г. Проблемы музыкального строя в начале Нового времени. Дисс ... канд. иск. – М., 2010.
11. Коляда Е.И. Музыкальные инструменты в Библии. – М.: Композитор, 2003. – 399 с.
12. Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки. Очерки. – М.: Композитор, 2003. – 335 с.
13. Кряжева И.А. На пути к Новому музыкальному Возрождению. Фелипе Педрель: композитор, мыслитель, публицист // Проблемы ибероамериканского искусства. – Вып. 2. – М.: URSS, 2008. – 368 с. – С. 136–157.
14. Кряжева И.А. О музыке Испании XVI века // Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть I. XVI–XVIII века. – М.: Моск. гос. консерватория, 1997. – 239 с. – С. 34–44.
15. Лепнурм Х. История органа и органной музыки. – Казань: Казанская гос. консерватория, 1999. – 171 с.
16. Моисеева М.А. Инструментальная практика в Испании эпохи Ренессанса: профессиональные формы музицирования // Наука о музыке. Слово молодых ученых. Вып. III. – Казань: Казанская гос. консерватория, 2009. – 466 с. – С. 263–280.
17. Моисеева М. Орган в музыкальной практике Испании рубежа XVI–XVII вв.: особенности, разновидности, региональные школы // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. – М.: URSS, 2008. – 368 с. – с. 115–137.

18. *Моисеева М.А.* Положение корпуса и постановка рук при игре на клавишных инструментах согласно испанским трактатам XVI–XVIII веков // Музыка и время. – 2010. – № 11. – с. 22–25.
19. *Моисеева М.А.* Регистровка в испанской органной школе XVI–XVIII веков // Музыковедение. – № 6. – 2009. – с. 49–55.
20. *Насонова М.Л.* Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры. Дисс ... канд. иск. – М., 1994.
21. Органная книжечка. Очерки по истории и теории органного искусства. – М.: Московская гос. консерватория, 2008. – 327 с.
22. *Панов А.А.* Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов. Дисс... док. исск. – СПб., 2005.
23. *Панов А.А.* Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма. – Казань: Казанская гос. консерватория, 2003. – 592 с.
24. *Попова Е.О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции. Дисс... канд. иск. – М., 2005.
25. *Распутина М.В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. – М.: Московская гос. консерватория, 2009. – 220 с.
26. *Ройзман Л.И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. Т. 1, 2. – Казань: Музыка – Казанская гос. консерватория, 2001. – Т. 1. 241 с. – Т. 2. 493 с.
27. *Сапонов М.* Искусство импровизации. – М.: Музыка, 1982. – 77 с.
28. *Сапонов М.А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. – М.: ПРЕСТ, 1996. – VIII, 358 с.
29. *Силюнас В.* Испанская художественная культура XVI–XVII столетий // Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть I. XVI–XVIII века. – М.: Московская гос. консерватория, 1997. – 239 с. – с. 7–33.
30. *Силюнас В.* Стиль жизни и стили искусства. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 466 с.
31. *Форкель И.Н.* О жизни, искусстве и произведениях И. с. Баха. – М.: Музыка, 1987. – 109 с.
32. *Фролкин В.* Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (по трактату Томаса де Санкта Мариа «Искусство игры фантазии» 1565 г.) // Музыкальное исполнительство. Вып. XI. – М.: Музыка, 1983. – 303 с. – с. 219–242.
33. *Фролкин В.* Органно-клавирная школа Испании эпохи Ренессанса: композиторское творчество, исполнительская практика, педагогика. Дис ... канд. иск. – Л., 1982.
34. *Фролкин В.* Хуан Бермудо и его музыкально-теоретические воззрения // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма). – М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1978. – 231 с. – с. 119–142.
35. *Чебуркина М.* Французское органное искусство Барокко: Музыка, Органостроение, Исполнительство. – Paris: Natives, 2013. – 847 с.
36. *Чуловский А.* Из истории органостроительного и органного искусства. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. обл. науч. б-ки, 2001. – 101 с.
37. *Actas de simposio internacional El órgano histórico en Castilla y León: Salamanca, 1996. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura 1996. – 234 p.*
38. *Aguerri A.* Guillaume de Lupe, organero (s. XVI). Vida y obra // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 1989. – V. 2. – P. 9–39.

39. *Ainaga Andrés M.T., Criado Mainar J.* El antiguo órgano (1493–1494) San Francisco de Tarazona (Zaragoza) y otras noticias sobre la actividad de Enrique Alemán // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 2000. – XVI.1. – P. 169–186.
40. *Álvarez Martínez R.* El órgano de la Iglesia de Santa María de Guía. – Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2003. – 57 p.
41. *Álvarez Pérez J.M.* El órgano de la catedral de Astorga // Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos. – 1985. – Año 2. Nº 2. – P. 53–94.
42. *Anglés H.* La música en Catalunya fins al segle XIII. – Barcelona: Generalitat Catalunya, 1935. – 447 p.
43. *Apel W.* Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi // Musical Quarterly. – 1938. – Nº XXIV. – P. 419–437.
44. *Apel W.* The History of Keyboard Music to 1700. – Bloomington: Indiana University Press, 1972. – 878 p.
45. *Arrizabalaga M.J.* El órgano histórico de la Iglesia de la Colegiata de Santa María de Zenarruza, Marquina (Vizcaya) // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 1991. – VII.2. – P. 9–32.
46. *Arrizabalaga M.J.* El órgano del Patio de la Infanta. – Zaragoza: Ibercaja, 1995. – 190 p.
47. *Azevedo C. de.* Baroque Organ-Cases of Portugal. – Amsterdam: Frits Knuf, 1972. – 130 p.
48. *Ayarra Jarne J.E.* El órgano del siglo XVIII en Andalucía // Revista de musicología. – 1985. – Vol. 8. – Nº 1. P. 47–50.
49. *Ayarra Jarne J.E.* El órgano en Sevilla y su provincia. – Sevilla: Caja San Fernando, 1978. – 450 P.
50. *Ayarra Jarne J.E.* Francisco Correa de Arauxo, organista sevillano del siglo XVII. – Sevilla: Diputación Provincial, 1986. – 171 p.
51. *Ayarra Jarne J.E.* Hilarión Eslava en Sevilla. – Sevilla: Diputación Provincial, 1979. – 127 p.
52. *Ayarra Jarne J.E.* Historia de los grandes órganos de coro de la Catedral de Sevilla. – Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, 1974. – 187 p.
53. *Ayarra Jarne J.E.* La música en la Catedral de Sevilla. – Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1976. – 108 p.
54. *Ayarra Jarne J.E.* Órganos barrocos en Sevilla // Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística. 1984. – T. 65. Nº 205. – P. 147–168.
55. *Ayarra Jarne J.E.* Sevilla en la vida y obra del organista Francisco Correa de Arauxo // Sevilla, 1981. Boletín de Bellas Arte. – 1981. – Nº 9. P. 11–68.
56. *Baciero A.* El órgano de cámara del convento de la Encarnación de Avila. – Madrid: Poniente, 1982. – 191 p.
57. *Bardají Zamora A.* Órganos de la Seo de Barbastro // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 1997. – XIII, 1–2. – P. 189–213.
58. *Barrero Baladrón J.M.* El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del rey. – Leon: Universidad de León, 2005. – 290.
59. *Bernal Ripoll M.* El temperamento de Nassarre: estudio matemático // Revista de Musicología. – 1999. – XXII, 1. – P. 157–174.
60. *Bernal Ripoll M.* Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*: tratamiento de la disonancia y casuística moral // Revista de Musicología. – 2005. – XXVIII, 2. – P. 891–918.
61. *Bernal Ripoll M.* La ornamentación en las obras de Cabanilles II: tabla de ornamentos empleados por Cabanilles // Anuario musical. – 1998. – Nº 53. – P. 111–164.

62. *Bernal Ripoll M.* La ornamentación en las obras de Cabanilles II: tabla de ornamentos empleados por Cabanilles // *Anuario musical*. – 1999. – № 54. – P. 149–154.
63. *Bernal Ripoll M.* Las contras de los órganos barrocos del país valenciano. Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles // *Revista de Musicología*. – 1996. – XIX, 1–2. – P. 133–152.
64. *Bernal Ripoll M.* Rythmón y arhythmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío // *Revista de Musicología*. – 2004. – XXVII.2. – P. 841–894.
65. *Bernal Ripoll M.* Una nueva contribución a la técnica de la música de tecla antigua ibérica: unas digitaciones para órgano de 1649 // *Anuario musical*. – 2000. – № 55. – P. 87–98.
66. *Bernal Ripoll M.* Una nueva fuente para la música de tecla de Sebastián Aguilera de Heredia y Andrés de Sola // *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología*. – 2006. – XXII. – P. 45–67.
67. *Birouste D., Lazerme B.* Restauración del órgano de Sádaba. (Silvestre Thomas, 1768, Zaragoza) // *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología*. – 1989. – V.1. – P. 9–25.
68. *Bonastre F.* El órgano de Sta. María de Montbanc y sus organistas durante los siglos XVII – XVIII // *Anuario Musical*. – 1973–74. – XXXVI. – P. 243–267.
69. *Bonastre F.* L'Obra de fra Bartomeu Triay a l'orgue de Torroella de Montgrí (1682) // *Anuario Musical*. – 1988. – № 43. – P. 111–119.
70. *Bradshaw M.C.* Juan Cabanilles: the Toccatas and Tientos // *The Musical Quarterly*. – 1973. – № LIX. – P. 285–301.
71. *Brauchli B.* Aspects of Early Keyboard Technique: Hand and Finger Position, as seen in Early Treatises and Iconographical Documents // *De Musica Hispana et aliis*. Vol. II. – Santiago de Compostela: Universiad de Santiago de Compostela, 1990. – 1448 p. – P. 483–562.
72. *Brown H.M.* Embellishing 16th Century Music. – London: Oxford University Press, 1976. – 79 p.
73. *Brown H.M.* Music in the Renaissance. – Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976. – XIV, 384 p.
74. *Cabré i Cercós B.* Una fuente inédita de la *Ensalada* para órgano de Sebastián Aguilera de Heredia // *Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Vol. I. – Barcelona: Sociedad Española de musicología, 2000. – 1419 p. – P. 643–657.
75. *Cal Pardo E., Burligueux G.* Los Organistas de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo desde el siglo XVII // *Anuario Musical*. – 1981. – XXXVI. – P. 131–147.
76. *Calahorra Martínez P.* A de la casa. Duo de Pablo Bruna. Obra inédita de «el Ciego de Daroca» // *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología*. – 1991. – VII.1. – P. 9–21.
77. *Calahorra Martínez P.* Cien años de la historia del órgano de San Pablo de Zaragoza (1742–1826) // *Anuario Musical*. – 1970. – XXV. – P. 143–167.
78. *Calahorra Martínez P.* Claviórganos de Mahoma Mofferiz en la Corte de los Reyes Católicos // *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología*. – 1993. – IX.2. – P. 115–118.
79. *Calahorra Martínez P.* El órgano «de una ala» del Arzobispo don Alonso de Aragón (s. XV–XVI) // *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología*. – 1987. – I.1. – P. 13–24.
80. *Calahorra Martínez P.* Música en Zaragoza. Siglos XVI–XVII. Vol. I. Organistas, organeros y órganos. – Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1977. – 286 p.
81. *Calahorra Martínez P.* Un siglo de vida y trabajo de los organeros zaragozanos Sesma (1617–1721) // *Anuario Musical*. – 1983. – XXXVIII. – P. 15–60.
82. *Calahorra P.* El órgano del Hospital General y Real de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza del año 1539 // *Nassare. Revista Aragonesa de Musicología*. – 2006. – XXII. – P. 69–76.

83. Campa Carmona R. *de la*. La música sacra instrumental de órgano y el gregoriano: Francisco Correa de Arauxo (1584–1654) y la «Salve Regina» solemne // *Hispania sacra*. – 2000. – Vol. 52. – № 105. – P. 183–194.
84. *Campo Olaso J.S. del*. El órgano en la villa de Ochandiano. – Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2000. – 252 p.
85. *Campusano Ruíz E.* El órgano en Cantabria. – Torrelavega: Obra Social, Caja Cantabria, 2007. – 129 p.
86. *Capdepón P.* Organistas de la catedral de Segorbe // *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología*. – 2001. – XVII, 1–2. – P. 227–241.
87. *Capdepón Verdú P.* Organistas de la Catedral de Orihuela en el siglo XVIII // *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología*. – 2002. – XVIII, 1–2. – P. 451–475.
88. *Cea Galán A.* El ayrecillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo // *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*. – 1990. – VI, 2. – P. 9–23.
89. *Cea Galán A.* El libro del órgano de Maese Jorge flamenco, unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla // *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología*. – 1993. – IX, 1. – P. 33–77.
90. *Cea Galán A., Chia Trigos I.* Órganos en la provincia de Cadiz. – Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1995. – 337 p.
91. *Cea Galán A.* Diferencias sobre el «Tañer con buen ayre». Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI // *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Primer encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI*. Ávila 1993. Ávila: Fundación Cultural Sta. Teresa, 1997. – 254 p. – P. 165–176.
92. *Cea Galán A.* Cantar al órgano: Guerrero y el círculo del organista Peraza // *Scherzo*. – 1999. – № 139. – P. 134–137.
93. *Cea Galán A.* Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII // *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*. – 2001. – XVI, 1. – P. 9–34.
94. *Cea Galán A.* Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla // *Nassare. Revista Aragonesa de Musicología*. – 2006. – XXII. – P. 77–96.
95. *Cea Galán A.* Nuevos pasajes corruptos en Obras de música de Antonio de Cabezón // *Direrencias. Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*. – 2010 – № 1. – P. 67–98.
96. *Cea Galán A.* La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI–XVIII). Tesis doctoral. Madrid, 2014.
97. *Cea Galán A., Chia Trigos I.* Órganos en la provincia de Huelva. – Granada: Consejería de Cultura, 1996. – 90 p.
98. *Cea Galán A., Chia Trigos I.* Órganos en la provincia de Jaén. – Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998. – 122 p.
99. *Clastier F., Candendo O.* Órganos franceses en el País Vasco y Navarra // *Cuadernos de Sección. Música*. – 1994. – № 7. – 145–212.
100. *Cruz A.M. de la, Acitores F.* El órgano de la Iglesia de San Martín de Tours. – Palencia: Ayto. de Cívico de la Torre, 2009. – 82 p.
101. *Delgado Parra G.* Los órganos históricos de la Catedral de México // *Anuario Musical*. – 2005. – № 60. – P. 41–70.
102. *Díez M.A.* El órgano de Sta. M^a de Mediavilla (Medina de Rioseco): historia y restauración. – Valladolid: Junta, 1996. – 57 p.
103. *Dofourcet Bocinos M.B.* El órgano barroco francés y español: un elemento teatral en el escenario litúrgico // *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*. – 2006. – XXII. – P. 97–120.

104. *Dofourcet Bocinos M.B.* La música para órgano en Francia y España en la época de Pablo Bruna y Louis Couperin: síntesis comparativa de dos estéticas // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2002. – XVIII, 1–2. – P. 85–104.
105. *Egido Langarita M.J.* Aproximación al estudio documental de la organería en la Diócesis de Barbastro-Monzón // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 2002. – XVIII, 1–2. – P. 107–129.
106. El órgano de la Iglesia de San Payo de Ante-Altars. Restauración. – Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1996. – 22 p.
107. El órgano español. Actas del Primer Congreso. – Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1983. – 392 p.
108. El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano. – Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987. – 512 p.
109. El órgano mayor de la Seo de El Salvador de Zaragoza: restauración. – Zaragoza: Calidad Gráfica, 2003. – 136 p.
110. *Elizondo Eriarte E.* El órgano barroco de Juan Amezuza de la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia (Guipúzcoa) // Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Vol. I. – Barcelona: Sociedad Española de musicología, 2000. – 1419 p. – P. 991–999.
111. *Elizondo Iriarte E.* El organería romántica en el País Vasco y Navarra // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2002. – XXII. – P. 121–189.
112. *Escalas R.* El realejo 821 del Museu de la música de Barcelona: un claviórgano español del siglo XVI // Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Vol. I. – Barcelona: Sociedad Española de musicología, 2000. – 1419 p. – P. 1285–1301.
113. *Escribano Sánchez J.C.* Los órganos de la Catedral de Tarazona (1490–1790). Fuentes documentales // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 1986. – II.2. – P. 211–276.
114. *Ester Sala M.* La ornamentación en la musica de Tecla Iberica del siglo XVI. – Madrid: Sociedad Española de musicología, 1978. – 194 p.
115. *Fernández de la Cuesta I.* Un tiento de Peraza entre papeles de San Zoilo de Carrión // Anuario Musical. – 2001. – Nº 56. – P. 33–45.
116. *Ferro Ríos I.* Órganos en la provincia de Almería: inventario y catálogo. – Granada: Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002. – 97 p.
117. *Ferro Ríos I., Linares López A.* Órganos en la provincia de Granada. – Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2000. – 383 p.
118. *Galindo Bisquer L.* El órgano histótico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca. – Jaca: Diócesis de Jaca, 1983. – 161 p.
119. *García Fraile D.* El llamado *órgano de Salinas* // Anuario musical. – 1994. – Nº 4. – P. 47–74.
120. *García Fraile D.* La danza en la iglesia española durante el reinado de los Asturias // Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Vol. I. – Barcelona: Sociedad Española de musicología, 2000. – 1419 p. – P. 505–527.
121. *Goldáraz Gaínza J.* Afinación y temperamentos históricos. – Madrid: Alianza, 2004. – 271 p.
122. *González Marín L.A.* Dos nuevos órganos del maestro Bartolomé Sánchez // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 1990. – VI.1. – P. 209–215.
123. *Hakalahti I.-K.* Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584–1654) *Facultad Orgánica* (1626) As a Source Of Performance Practice. – Helsinki, 2008.

124. *Ibañez Fernández J.* Martín de Córdoba (doc. 1532–1541): nuevos datos biográficos y profesionales // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII. – P. 311–348.
125. *Iglesia Ugarte J.S. de la.* Catálogo histórico documental de los órganos de Álava. – Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura y Euskera, 1997. – 286 p.
126. *Iglesia Ugarte J.S. de la.* Los órganos en La Rioja. – Logroño: Asociación Pro-Música Fermín Gurbindo, 1991. – 400 p.
127. *Jambou L.* Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII. Vol. 1, 2. – Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988. – 616 p.
128. *Jambou L.* Les origins du tiento. – Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1982. – 235 p.
129. *Jambou L.* Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano // Anuario musical. – 1998. – XXI, 2. – P. 453–476.
130. *Jambou L.* Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI – XVIII // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 1996. – XII.2. – P. 161–184.
131. *Jambou L.* Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll. De Cabezón a Lully y Martín y Coll // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2001. – XVII, 1–2. – P. 305–329.
132. *Jiménez Aznar E.* Organería en Borja. Roquetas del mar: Círculo rojo, 2022. – 232 p.
133. *Jiménez Cavallé P.* Francisco Carrillo, organista y canónigo de la Catedral de Jaén (1580–1620?). Notas biográficas // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 1996. – XII.2. – P. 185–195.
134. *Kastner S.M.* Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII // Anuario Musical. – 1973–74. – XXVIII–XXIX. – P. 87–154.
135. *Kastner S.M.* Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla II. Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII // Anuario Musical. – 1973–74. – XXVIII–XXIX. – P. 11–86.
136. *Lama J.A. de la.* El órgano barroco español. Vol. I. Naturaleza. – 386 p. – Vol. II. Registros. T. 1, 2. – 420 p. – Vol. III. Registración. – 464 p. – Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995–1996.
137. *Lama J.A. de la.* El órgano de Valladolid y su provincia. – Valladolid: Caja de Ahorros Provincial, 1982. – 526 p.
138. *Lama J.A. de la.* Principales características de los órganos renacentistas y barrocos españoles // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2002. – XVIII. 1–2. – P. 9–40.
139. *Laukvik J.* Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. – Kassel: Carus-Verlag, 1996. – 328 s.
140. *Llorden A.* Maestros organistas de la Colegiata de Antequera // Anuario Musical. – 1978–80. – XXXIII–XXXV. – P. 51–79.
141. *Lois Cabello J.* Órganos barrocos en la campiña segoviana. – Santa María la Real de Nieva: Proder – Aidescom, 2001. – 39 p.
142. *Lopez-Calo J.* Historia de la música española. Vol. 3: Siglo XVII. Madrid: Alianza, 2004. – 252 p.
143. *Lopez J.G.* Pot-pourri documental sobre cuatrocientos y un años de organería en Aragón (1561 – 1961), con anejo uriolesco // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII.1. – P. 253–310.
144. *Marcos Rodríguez F.* Los órganos de las catedrales de Salamanca. – Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987. – 63 p.

145. *Martín Moreno A.* Historia de la música española. Vol. IV. Siglo XVIII. – Madrid: Alianza, 2006. – 504 p.
146. *Martínez Solaesa A.* La evolución de órgano ibérico a través de tres especímenes andaluces // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2002. – XVIII, 1–2. – P. 149–164.
147. *Martínez Solaesa A.* Órganos en la provincia de Málaga. – Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía 1997. – 206 p.
148. *Mas Bonet J.M.* Juan Cabanilles, músico europeo // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII.1. – P. 385–392.
149. *Miravet R., Pastor J.* La dinastía de organeros *Turull* a lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2000. – XVI. 1. – P. 187–249.
150. *Mota Murillo R.* La familia «Del Castillo». Aportación a la biografía de Bernardo Clavijo del Castillo // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 1988. – IV, 1–2. – P. 195–199.
151. *Nelson B.* Alternatim practice in 17th-century Spain: the Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles // Early Music. – 1994. – Vol 22. – Nº 3. – P. 221–238.
152. *Noone M.* Philip II and Music: a Fourth Centenary Reassessment // Anuario musical. – 1998. – Nº 2. – P. 431–451.
153. *Otaola P.* Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI: Bermudo, Vicentino y Salinas // Anuario musical. – 1994. – Nº 49. – P. 127–158.
154. *Otaola P.* Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555). – Kassel: Reichenberger, 2000. – 418 p.
155. *Palacios Sanz J.I.* La organería en Castilla y León en tiempos de Antonio de Cabezón // Revista de musicología. – 2011. – Vol. 34. Nº 2. – P. 285–316.
156. *Palacios Sanz J.I.* Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria) // Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Vol. I. – Barcelona: Sociedad Española de musicología, 2000. – 1419 p. – P. 901–929.
157. *Palacios Sanz J.I.* Órganos, organeros y organistas de la catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 1999. – XV.1–2. – P. 367–400.
158. *Parkins R.* Spain and Potugal // Keyboard music before 1700. – New York: Routledge, 2004. – 409 p. – P. 312–358.
159. *Pavía Simó J.* Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona (1538 – 1952) // Anuario Musical. – 1978–80. – XXXIII–XXXV. – P. 81–130.
160. *Pedrero-Encaba A.* El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M1012: tiento, tocata, sonata // Anuario Musical. – 1996. – Nº 51. – P. 135–156.
161. *Pina Caballero C.I.* Órganos y organeros en Murcia entre los reinados de Felipe V y Carlos III: algunas fuentes documentales // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII.1. – P. 507–528.
162. *Pol W. van de.* Some Thoughts on the Devided Keyboard and Devided Stops. Where Did It Start? // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII. 1. – P. 593–598.
163. *Preciado D.* El monacordio y el clavicordio del organista aragonés José Solana (1643–1712) // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII. 1. – P. 529–534.

164. *Preciado D.* En torno al organista Francisco Peraza (1564–1598) y a «su» tiento de medio registro alto de tono I // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 1998. – XIV.2. – P. 299–311.
165. *Preciado D.* Los quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo: (1575/77–1654). – Madrid: Alpuerto, 1973. – 132 p.
166. *Reuter R.* Orgeln in Spanien. – Kassel: Bärenreiter, 1986. – 291 s.
167. *Rubio S.* Historia de la música española. Vol. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600. – Madrid: Alianza, 1983. – 301 p.
168. Sagaseta Ariztegui A., *Taberna Tompes L.* Órganos de Navarra. – Pamplona: Gobierno, Departamento de Educación y Cultura, Instituto – Príncipe de Viana”, 1985. – 500 p.
169. *Sagaseta Ariztegui A., Labeaga Mendiola J.C.* La obra del organero Guillaume de Lupe en Navarra. Hipótesis y realidad // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – II.1. – P. 95–113.
170. *Salazar A.* La música de España. La música en la cultura española. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla. – Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1953. 310 p.
171. *San Martín Payo J.* Cómo se hizo el órgano de la Santa Iglesia Catedral de Palencia (1688–91). – Palencia: Diputación Provincial, D.L., 1987. – 278 p.
172. *Sancho Roda J.* El Realejo de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid. – Valladolid: Diputación Provincial, 1997. – 59 p.
173. *Saura Buil J.* Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España. – Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001. – 546 p.
174. *Serna Medrano M.* Orden y sentido en los tientos o discursos prácticos de Francisco Correa de Araujo: La Facultad orgánica (Alcalá, 1626) en contexto. – Madrid: Sociedad Española de musicología, 2018. – 584 p.
175. *Sierra Pérez J.* Más sobre la *Crisis del Padre Soler*: La inservible «renovación y aumento» que hizo José Casas en el órgano prioral del coro del Monasterio del Escorial // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII.1. – P. 617–634.
176. *Solís Rodríguez C.* Los órganos de la Catedral de Badajoz. – Badajoz: Museo Catedralicio, 1995. – 38 p.
177. *Stella C.* La obra para órgano de Fray José Torrellas (s. XVII) // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII.1. – P. 635–642.
178. *Stevenson R.* Juan Bermudo. – Hague: M. Nijhoff, 1960. – 97 p.
179. *Stevenson R.* La música en la catedral de Sevilla, 1478–1606. – [s.n.], 1985. – 111 p.
180. *Stevenson R.* Spanish cathedral music in the Golden Age. – Berkeley, University of California Press, 1961. – 523 p.
181. *Subirá J.* Historia de la música española e hispanoamericana. – Barcelona: Salvat, 1953. – 1003 p.
182. *Vega Cernuda D.* La música de Antonio de Cabezón y el repertorio organístico europeo de la época // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2002. – XVIII, 1–2. – P. 41–60.
183. *Vega Cernuda D.* La técnica variativa en las *Diferencias sobre ¿Quién te me enojó, Isabel?* de Antonio de Cabezón // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2006. – XXII, 1. – P. 653–675.
184. *Velasco Marcos M.L.* El órgano en la época del descubrimiento. – Valladolid: Asociación Musical “Fuente Dorada”, 1990. – 16 p.
185. *Vicente Delgado A. de.* Historia de los órganos barrocos de la Catedral de Ávila. 1ª parte: siglo XVIII. 2ª parte: siglo XIX. // Cuadernos abulenses. – 1991. Nº 15. – P. 149–208. – – 1994. Nº 22. – P. 47–110.

186. *Vicente Delgado A.* Notas para el estudio de la organería en España en el siglo XIX // Nassare. Revista Aragonesa de Musicología. – 1989. – V.1. – P. 85–106.
187. *Williams P.* A New History of the Organ From the Greeks to the Present Day. – London: Faber & Faber, 1980. – 234 p.
188. *Wyly J.* The Pre-Romantic Spanish Organ: Its Structure, Literature, and Use in Performance. – Columbia (Missouri), 1964.
189. *Zaldívar Gracia A.* «Escuela Música» de Fray Pablo Nassarre y la música de las esferas // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 1986. – II.1. – P. 115–135.
190. *Zaldívar Gracia A.* El órgano y los organistas en los tratadistas renacentistas y barrocos: teclas blancas y teclas negras como claves de la transposición modal // Nassare, Revista Aragonesa de Musicología. – 2002. – XVIII, 1–2. – P. 61–84.

Научное издание

М.А. Моисеева

**Золотой век
испанского органа**

Редактор *Н.А. Борисовская*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Оформление: *Е.А. Сиверс*

Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 25.06.2024

Формат 70×100¹/₁₆

Гарнитура PT Serif Pro

Уч.-изд. л. 20,0. Усл.-печ. л. 20,15

Тираж 100 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Представленное исследование – первая работа на русском языке, полностью посвященная испанскому органному искусству эпохи Возрождения и барокко. На протяжении трех столетий в Испании складывался уникальный тип инструмента, отличающийся от органов других европейских стран, создавался обширный корпус органного репертуара, обладающего характерными стилевыми особенностями, развивалась теоретическая мысль, отражающая результаты музыкальной практики. Итогом стало рождение самобытной традиции, обращение к которой актуально и в наши дни.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru

