

На правах рукописи

МОИСЕЕВА Мария Александровна

**ОРГАННОЕ ИСКУССТВО ИСПАНИИ
ЭПОХИ ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ
И БАРОККО**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2011

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И Чайковского.

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор
Кряжева Ирина Алексеевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
профессор
Гервер Лариса Львовна

кандидат искусствоведения,
доцент
Зенаишвили Татьяна Амирановна

Ведущая организация: Новосибирская государственная
консерватория (академия)
им. М.И. Глинки

Защита состоится 22 декабря 2011 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории.

Автореферат разослан « » ноября 2011 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Ю.В. Москва

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Органное искусство Испании эпохи Возрождения и Барокко – одно из ярчайших явлений в европейской музыке. На протяжении трех столетий в Испании складывался уникальный тип инструмента, отличающийся от органов других европейских стран того же периода. Кроме того, сложился обширный корпус органного репертуара, обладающего как специфической жанровой системой, так и характерными стилевыми особенностями. Помимо этого Испания была одной из первых стран, где началось теоретическое осмысление исполнительской практики, тем более что испанская виртуозная школа игры на клавишных инструментах была сильна и известна за пределами страны. Все это делает испанское органное искусство неотъемлемой частью истории как органно-клавирной музыки, так и европейского музыкального искусства в целом.

Музыкознание наших дней, равно как и историческое исполнительство, идет по пути расширения и включает в круг своих интересов все новые страны и исторические периоды, что требует обращения к материалам на иностранных языках, относящимся к отдаленным эпохам. Этот фактор обуславливает актуальность настоящей диссертации, опирающейся на данные документов и оригинальные тексты.

Предмет исследования – традиции органного искусства Испании. **Объектами исследования** явились старинные инструменты, тексты испанских трактатов, архивные данные и музыкальные произведения.

Цель диссертационной работы – ввести испанское органное искусство эпохи Возрождения и Барокко в музыковедческий и исполнительский обиход, сделав доступными для отечественного читателя сведения о развитии испанского органостроения, органном репертуаре и его бытовании, а также исполнительской школе Испании XVI–XVIII веков.

Этой целью обусловлены основные **задачи** диссертационного исследования:

- осветить историю появления органа на Пиренейском полуострове;

- дать подробное описание испанского органа как историко-географического типа инструмента и проследить его развитие на протяжении избранного периода;
- воссоздать исторический контекст, в котором существовало органное искусство, как в светской, так и в церковной среде;
- охарактеризовать органный репертуар избранного исторического периода;
- затронуть связанные с исполнительской практикой явления, такие как строй органа и нотация;
- вывести основные педагогические установки испанских музыкантов XVI–XVIII веков, касающиеся, с одной стороны, техники игры (постановка руки, аппликатура и т.п.), а с другой стороны, – вопросов интерпретации музыкального текста (орнаментика, ритмическое варьирование);
- привести важнейшие фрагменты испанских трактатов на русском языке.

Цели и задачи исследования определили его **структуру**. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и 9 приложений. Первая глава посвящена испанскому органу как типу инструмента. Во второй главе обрисованы условия его бытования и охарактеризован органный репертуар. В третьей главе внимание сосредоточено на исполнительской практике испанских органистов. Приложения включают: 1. Глоссарий; 2. Краткие биографические сведения испанских композиторов-органистов; 3. Переводы фрагментов испанских трактатов XVI–XVIII веков; 4. Сводную таблицу испанских аппликатурных последовательностей; 5. Сводную таблицу испанских мелизмов; 6. Глосы из трактатов Д. Ортиса и Т. де Санта Марии; 7. Диспозиции испанских органов; 8. Стихотворения, посвященные испанским органистам; 9. Музыкальные произведения.

Методологическая основа исследования. При написании исследования использовалась методология, включающая системный, исторический, источниковедческий, текстологический, инструментоведческий подходы. Немаловажно, что параллельно с изучением

теоретических трактатов, исторических документов и сохранившихся инструментов эпохи Барокко, шла работа над практической реконструкцией органичных произведений испанских авторов.

Научная новизна. Данное исследование – первая работа на русском языке полностью посвященная органному искусству Испании эпохи Возрождения и Барокко. Если испанское органное искусство эпохи Ренессанса было рассмотрено в ряде отечественных работ, то эпоха Барокко (следовательно, и широкий круг авторов органной музыки, а также ряд теоретических трудов) никогда прежде не попадала в сферу внимания российского музыковедения. Также научная новизна проявляется на методологическом уровне, благодаря синтезу исторического, исполнительского и источниковедческого подходов.

Впервые представлены переводы на русский язык фрагментов работ «Facultad Orgánica» («Органное искусство») Ф. Корреа де Араухо и «Escuela música según la práctica moderna» («Музыкальная наука, согласующаяся с современной практикой») П. Нассарре. Названия некоторых из трактатов, приведенных в работе, впервые переведены на русский язык; переводы названий ряда других трудов скорректированы.

Также впервые осуществлено обобщение жанровой системы испанской органной музыки и произведено описание исполнительских приемов XVI–XVIII столетий.

Практическая ценность работы. Результаты исследования могут быть применены в курсе лекций по истории музыки и истории исполнительского искусства. Приведенные в третьей главе сведения об исполнительской практике призваны помочь музыкантам-исполнителям, специализирующимся на репертуаре эпохи Ренессанса и Барокко. Кроме того, материал, представленный в диссертации, может быть интересен органным мастерам.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 19.10.2010 г. и была рекомендована к защите.

Основные идеи работы были изложены автором в публикациях, список которых приводится в настоящем автореферате, а также в ряде публичных лекций, состоявшихся в 2009–2010 годах в Москве (Испанский культурный центр Instituto Cervantes, 22.12.2009) и Санкт-Петербурге (Санкт-Петербургский государственный университет, 19.01.2009; ДМШ им. Н.А. Римского-Корсакова 17.01.2009 и 30.10.2010).

II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы, описывается ее разработанность – как в зарубежном, так и в отечественном музыкознании, показывается научная новизна и практическое значение исследования, определяется методология работы, а также осуществляется анализ использованной литературы.

Первая глава – «История и основные характеристики инструмента» – посвящена испанскому органу как историко-географическому типу инструмента.

Открывает главу краткий экскурс в историю органа на Пиренейском полуострове. Известно, что древние римляне были знакомы с органом, а поскольку полуостров входил в состав Римской империи, логично было бы предположить, что испанский орган ведет свою историю со времен античности. Однако при раскопках на территории Испании не было обнаружено ни деталей органа, ни его изображений.

Первое упоминание об органе на территории Испании принадлежит св. Исидору Севильскому (560–636). Инструмент представлен в его знаменитом труде «Этимологии», и из его описания следует, что орган того времени – исключительно светский инструмент.

Многовековое соседство испанцев с арабами, завоевавшими полуостров в XVIII веке, заставляет искать импульсы к развитию органа в Кордовском халифате, так как в Дамаске, которому подчинялись испанские мавры, органы были известны. Однако, судя по всему, в Испании арабы не интересовались этим инструментом и никак не повлияли на его

распространение здесь. Все нововведения в области органостроения в XIV–XVI веках приходили в Испанию с севера.

После св. Исидора сведения об органе появляются в Испании с IX–X веков, хотя они немногочисленны и противоречивы, и порой нельзя быть всецело убежденным, что имеется в виду орган в нашем понимании, а не просто громкий сигнальный инструмент. Регулярные упоминания органа – как в светской, так и в церковной среде – начинаются примерно с XII–XIII веков. Одно из самых ярких – изображение органа-портатива в «Cantigas de Santa María» («Песнопениях Девы Марии») короля Альфонса X Мудрого (1252–1284).

Стоит заметить, что на территории Испании бытовали различные типы органов: портативы (*órgano de mano*), употреблявшиеся во время процессий – как религиозных шествий, так и придворных торжеств; позитивы (*órgano de mesa*), служащие для того, чтобы скрашивать досуг королей и знати, а также для обучения юношества игре на органе; и, конечно, большие церковные органы. Переносные инструменты (судя по всему, как портативы, так и позитивы) в Испании часто назывались *realejo*.

В эпоху позднего Средневековья и раннего Ренессанса становление органостроения в Испании проходило под влиянием мастеров из других европейских стран, прежде всего франко-фламандцев и итальянцев. Стараниями иностранных органостроителей, работавших, главным образом, на территории восточного побережья полуострова (Каталония – Валенсия и примыкавший к ним Арагон, из-за чего это направление получило название *каталонско-валенсийское*), были достигнуты значительные успехи в органостроении, приблизившие облик инструмента к знакомому нам (клавиатура, сопоставимая по размерам с современными клавишными инструментами; эффективная система воздухоподачи; распределение труб по отдельным регистрам и появление регистровых рукоятей; возникновение побочного мануала, называющегося *cadereta*, виндлада которого находилась за спиной органиста, подобно немецкому *Rückpositive*).

С середины XVI века в испанском органостроении начинают проявляться специфически испанские черты. С этого же времени акцент смещается с каталонско-валенсийской органостроительной школы на *кастильское органостроение* (к королевству Кастилии относились Старая и Новая Кастилии, Андалусия, Эстремадура, Наварра; к ним примкнул с этого времени и Арагон).

Кастильские инструменты были небольшими по сравнению с каталонско-валенсийскими и часто состояли из одного мануала. Но, возможно, именно это привело к возникновению первого изобретения, ставшего одной из визитных карточек испанского органостроения: *medio registro*. Регистровый канал делился на две части, что позволяло включать разные звучности для верхней и нижней частей клавиатуры. В результате в рамках одного мануала можно было играть солирующий голос с аккомпанементом. Впервые такое устройство появилось в Сарагосе в 1567 году и принадлежало оно мастеру Гийому де Лупе. В дальнейшем изобретение стремительно распространяется в землях Кастилии.

Кроме того, именно в рамках кастильской школы в диспозицию испанского органа стали вводиться язычковые регистры.

Вторая половина XVII века дала испанскому органостроению еще два приема, ставших знаковыми для этой страны. Оба они активно развивались в творчестве мастера из Наварры Йосефа де Эчеваррии, а, возможно, были изобретены им же.

Первое – *caja de ecos*, предшественник швеллера, устройство, благодаря которому была возможна плавная смена динамики. Определенный регистр (обычно *Corneta*) или несколько регистров устанавливались на отдельной виндладе, помещенной в ящик с подвижной крышкой или одной из стенок. Органист мог с пульта управлять открытием или закрытием крышки (стенки), отчего звучание становилось громче или тише.

Второе нововведение мастеров из Наварры – фасадные язычковые регистры, расположенные горизонтально. Помимо ярчайшей звуковой характеристики (неслучайно одно из названий таких труб – *artillería bellica*,

«военная артиллерия») подобные регистры создавали неповторимый внешний эффект, став отличительной чертой испанских органных фасадов.

Удивительно, что за два с половиной века успешного развития испанского органостроения так и не произошло развития педальной клавиатуры. До XIX столетия, когда испанское органное искусство было поглощено французским, на территории Испании органы были снабжены короткими кнопками-пистонами, носившими имя *contras*, которые по диапазону охватывали, чаще всего, диатоническую октаву. Обычно эта «педаль» не была подвесной и управляла деревянными трубами тесситурой 8' или 16', расположенными по бокам фасада.

Переходя к *диспозиции испанского органа*, следует отметить, что в Испании применялась особая система мер: длина труб измерялась в *palmo*, что переводится как «ладонь» и соответствует русскому «пядь». Соотнесение длины труб в пальмо со знакомой отечественному читателю системой футов будет следующей:

$$26 \text{ palmo} = 16'$$

$$13 \text{ palmo} = 8'$$

$$6,5 \text{ palmo} = 4'$$

В целом, регистровый состав испанского органа XVI–XVIII веков соответствует основным группам европейского органа этого времени: регистры делятся на язычковые и лабиальные, которые, в свою очередь, делятся на принципалы (*Flautado*) и флейты (*Nasardos*). Однако внутри каждой из этих групп сложились свои особенности.

Итак, принципал 8' назывался в Испании *Flautado de 13 palmos*, в то время как встречающийся реже принципал 16' – *Flautado de 26 palmos*. Начиная с принципала 4' названия регистров принципальной группы, включая аликвоты, обозначали количество ступеней от основного тона (базового принципала) до обертона:

принципал 4' – *Octava* (то есть «восьмая»), сокращенно записывался как 8a;

«низкая» квинта $2 \frac{2}{3}$ ' – *Docena* (от испанского *doce* – «двенадцать»), сокращенно 12а;

принципал 2 ' – *Quincena* (то есть «пятнадцатая»), сокращенно 15а;

терция $1 \frac{3}{5}$ ' – *Diez y setena* (то есть «семнадцатая»), сокращенно 17а;

«высокая» квинта $1 \frac{1}{3}$ ' – *Diez y novena* (то есть «девятнадцатая»), сокращенно 19а;

принципал 1 ' – *Veintidocena* (то есть «двадцать вторая»), сокращенно 22а.

Таким образом, системой наименования регистров испанское органостроение схоже с итальянским.

Микстуры в Испании чаще всего носили имена *Lleno* (большая микстура), *Címbala* (высокая микстура). Можно также встретить названия *Relleno* (микстура выше по тесситуре, чем *Lleno* того же органа) и *Recímbala* (микстура выше по тесситуре, чем *Címbala* того же органа), а также имена, указывающее на иностранное происхождение регистра: *d'Alemanya* («немецкая»), *Tolosana* (возможно, название происходит от названия города Тулузы), *Fornitura* (искаженное французское *Furniture*).

В Испании были также распространены закрытые принципалы – *Flautado Tapado* (8 '), *Octava Tapada* (4 ') – от испанского *tapar* – «закрывать». Закрытый принципал 4 ' мог называться *Tapadillo*.

Группа флейт (*Nasardos*) занимает особое положение в испанском органе. Здесь мы находим удивительный род регистров – флейтовые аликвоты: *Nasardos en Docena*, *Nasardos en Quincena*, *Nasardos en Diez y setena*, *Nasardos en Diez y Novena*.

Стоит заметить, что многорядный имитирующий регистр *Corneta* – родственник известного французского регистра *Cornet* – составлен не принципальными, как во Франции, а флейтовыми рядами.

Язычковые регистры делятся в Испании на внешние и внутренние, то есть находящиеся на фасаде инструмента или же внутри корпуса. Большинство из них, как и в других странах, родилось как имитация духовых инструментов:

Trompeta – труба;

Bajoncillo – слово, происходящее от названия инструмента *bajón*, предшественника фагота;

Orlo – крумхорн;

Chirimía – шалмей;

Dulzaina – дульциан;

Oboe – гобой (появляется с 20-х годов XVIII века);

Fagot – фагот (появляется с середины XVIII века);

Clarinete – кларнет (появляется с 80-х годов XVIII века).

Однако названия могли быть связаны не только с духовыми инструментами, так, можно встретить в диспозициях испанских органов регистр *Violines* – «скрипки».

Практически любой из язычковых регистров мог оказаться на фасаде органа: в течение XVIII столетия развитие фасадных язычковых регистров идет по пути расширения видовых и тесситурных разновидностей.

Яркий пример фасадных регистров XVIII века – *viejos/viejas*, «старички/старухи». Регистр с коротким раструбом своим хриплым звучанием имитировал старческий голос.

Наконец, можно выделить еще одну группу регистров, любимую испанскими мастерами, – декоративные. К ним относятся как звучащие регистры (имитирующие другие инструменты), так и устройства, отвечающие за включение с пульта двигающихся фигур ангелов или демонов на фасаде органа, включение тремолянта (*Temblante*) или выпускание воздуха из мехов по окончанию игры (*Quiteviento, Sueltaviento*).

Звучащие регистры могли быть трубными – как, например, *Gayta* – «волынка» (при включении регистра начинали непрерывно звучать две трубы, настроенные в квинту в подражание бурдонным звукам волынки), *Tambor* – «барабан» (две низких трубы, настроенных с биением, что создавало впечатление барабанной дроби) или *Pajaritos* и *Ruiseñor* – «птички», «соловей» (3–4 небольших трубочки, прикрепленных к воздуховоду «вниз головой» и опущенных в резервуар с водой, что

имитировало пение соловья). Также декоративные регистры могли быть перкуссионными – к таковым относятся *Cascabelles* и *Campanilles*, «бубенчики» и «колокольчики» (на колесе-вертушке, приводимой в движение воздухом, были закреплены небольшие бубенцы или колокольчики, которые начинали звенеть при вращении колеса).

Расположение органа в церкви обусловлено нуждами богослужения, причем – католического. Поскольку паства не участвовала в исполнении песнопений, орган должен был быть слышен, прежде всего, хору. С другой стороны, с места органиста должен хорошо просматриваться ход службы.

С XVI века в больших соборах Испании помещение для хора отводилось в отгороженном участке центрального нефа. С трех сторон (сзади и по бокам) оно было закрыто стенами, с одной (обращенной к алтарю) – решеткой. Орган (или два органа друг напротив друга) располагался между колоннами нефа над стульями для певчих, поставленных по периметру помещения. Возможно, именно необходимость встроить инструмент в столь ограниченное пространство и определило небольшое количество мануалов испанского органа и неразвитую педаль (негде было располагать длинные трубы низких регистров).

Другой, менее удобный в силу удаления от певчих вариант расположения органа – в трансепте, называемом в Испании *cruzero*.

В небольших церквях с единым внутренним пространством певчие находились на хорах, в связи с чем орган ставился сбоку от них на специальной «трибуне», прикрепленной одной стороной к хорам, а другой – к стене церкви, чаще всего – на левой стороне.

Завершает главу обзор *декоративного оформления корпуса* органа. Большой церковный орган, являясь неотъемлемой частью внутреннего убранства католического храма, должен был соответствовать определенным параметрам: гармонировать с интерьером церкви и отражать христианскую тематику в оформлении. В этом разрезе изготовление корпуса перекликалось с важнейшей стороной испанского церковного декоративно-прикладного искусства: созданием ретабло (*retablo*) – католического иконостаса. Чаще

всего стиль корпуса был созвучен стилю ретабло того или иного храма, и общая стилевая эволюция, происходившая в сфере пластических искусств, неизбежно влекла за собой изменения и в области органостроения. Таким образом, можно выделить: готический, ренессансный, барочный и неоклассический типы фасадов.

Однако, рассматривая эволюцию органных корпусов, следует учесть, что, во-первых, хронологические границы архитектурных стилей не всегда совпадают с периодизацией музыкального искусства, а, во-вторых, внутри корпуса, относящегося к тому или иному этапу, в результате очередного ремонта легко может оказаться инструмент, принадлежащий более позднему времени.

Во **второй главе – «Орган в музыкальной практике»** – рассматривается бытование органа в Испании.

В первом разделе определяется *место органа* среди современных ему музыкальных инструментов как инструмента сугубо профессионального, что связывает его использование с двумя сферами – религиозной и светской (им посвящены второй и третий разделы главы). Обращено внимание на то, что на протяжении как минимум XVI века орган делит репертуар с арфой и виуэлой, что подчеркивает недифференцированность инструментальной музыки в эпоху Возрождения. Эта тенденция сохраняется очень долго. Так, еще в начале XVIII века можно встретить сборник, составленный арфистом собора Толедо Диего Фернандесом де Уэте, предназначенный для арфы и органа.

В рамках *церковной культуры* оказывается важной та символика, с которой был связан орган в эпоху Ренессанса и Барокко. Для испанцев XVI–XVIII веков орган, прежде всего, – библейский инструмент. «Хвалите Его на струнах и органах», – гласит 150-й псалом. И пусть современные исследователи давно установили, что под органом в данной строке подразумевается отнюдь не знакомый нам инструмент, эти слова, несомненно, способствовали закреплению органа в церкви и не раз защищали его присутствие там.

Эрнандо де Кабесон, издавая произведения своего великого отца, органиста и композитора Антонио де Кабесона, в прологе сравнивает орган со святым Самуилом, никогда не покидающим храм, а также ссылается на св. Василий Великого, говорившего, что звук органа, в отличие от других инструментов, идет вверх, а не вниз, а вслед за ним стремится к небу и душа человека¹.

«Небесное» звучание органа постоянно подчеркивалось и в прикладном церковном искусстве: ангелы держали в руках портативы, св. Цецилия неизменно изображалась за органом. Стремление обосновать присутствие инструмента в храме вполне можно понять: орган сполна оправдывал свое присутствие в церкви, становясь еще одной «библией для неграмотных», своего рода «писанием в звуках». Богатое декорирование фасадов, величественное звучание – все это производило впечатление на простых прихожан, жизнь которых не всегда отличалась разнообразием и обилием впечатлений. И эту роль священнослужители правильно оценивали, стремясь установить инструмент в каждом храме, даже в небольших селениях.

Что же входило в обязанности *церковного органиста*?

Прежде всего, необходимо заметить, что он входил в состав церковной капеллы, включавшей также хор, руководимый капельмейстером, а в некоторые исторические периоды и «менестрелей» – исполнителей на духовых музыкальных инструментах. Как церковь, и тем более кафедральный собор, была научным и культурным центром города, так и капелла, в свою очередь, была музыкальным сердцем любого храма.

Органист сопровождал богослужения – мессы и вечерни, – исполняя сольные фрагменты, аккомпанируя хору или чередуясь с ним (практика альтернации). При этом он должен был обладать минимальным композиторским талантом, чтобы импровизировать на службе. Многие же из органистов – Франсиско Корреа де Араухо, Пабло Бруна, Хуан Баутиста

¹ Descripción y contenido del libro de Cabezón // *Cabezón A. de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. Vol. 1. – Barcelona, 1982. – P. 21–22.*

Кабанильес – имели выдающиеся способности и оставили богатое наследие. «Очень важно, – напишет Нассарре в трактате «Escuela música según la práctica moderna» в 1723 году, – чтобы органисты были также и композиторами <...> потому что орган – инструмент очень распространенный в церквях, и очень важно, чтобы он звучал разнообразно, дабы те, кто слышит его часто, не уставали. Тот, кто не является композитором, не сможет внести разнообразие в органную музыку»². Здесь можно еще раз вспомнить о роли органа в привлечении прихожан в церковь.

Помимо сопровождения богослужений церковный органист обучал игре на органе детей-певчих, которые имели к этому способности. (Для этих целей, как уже было сказано, использовались органы-позитивы.)

Наконец, отметим, что, судя по ряду документов, должность органиста иногда совмещалась с должностью... ризничего³

Придворный органист также оказывался частью капеллы – капеллы короля или дворянина. Большинство испанских королей – как династия Габсбургов, так и позднее Бурбоны, – были искренне увлечены музыкой, королевская капелла всегда привлекала лучшие музыкантские силы, а имена крупных органистов часто были связаны со службой при дворе.

Многие функции придворного и церковного органистов совпадали. Прежде всего, не стоит думать, что светская музыка была главной или единственной областью приложения сил королевских музыкантов. Если церковный органист действительно исполнял, в основном, духовную музыку, то в репертуар придворного органиста входили *как светские, так и церковные* произведения. Помимо инструменталистов, которые играли на королевских церемониях и аккомпанировали придворным танцам, в состав придворной капеллы также обязательно входил хор певчих, участвовавший в богослужениях, в которых принимала участие королевская семья.

Придворный органист также часто совмещал композиторско-исполнительскую деятельность с педагогической. Только теперь его

² Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. – Zaragoza, 1723. – P. 437.

³ Jambou L. Evolución del órgano español. Siglos XVI – XVIII. Vol. 1. – Oviedo, 1988. – P. 39.

учениками были не мальчишки-певчие, а королевские жены и наследники. Так было в случае Антонио де Кабесона, обучавшего игре на клавишных инструментах детей Карла I (V), или Диего Харабы Бруны, который «за 38 лет службы в Королевской Капелле Его Величества был достоин чести учить игре на клавикорде три Величества»⁴ (имелись в виду вторая жена Карла II Мария-Анна Нойбургская, первая жена Филиппа V – первого испанского короля из рода Бурбонов – Мария Луиза Габриэла Савойская и его вторая супруга, Изабелла Фарнезе); Антонио Солера – наставника инфанта Габриэля.

Жизнь и творчество А. де Кабесона в целом очень показательны для придворного музыканта, потому именно на примере его биографии показаны основные виды деятельности придворного органиста. Ученик органиста собора Паленсии, в возрасте 16 лет Кабесон поступает на службу к королеве Изабелле, и вся его дальнейшая жизнь связана с придворными капеллами: после смерти Изабеллы в 1539 году Антонио становится органистом принцесс Хуаны и Марии и принца Филиппа.

А. де Кабесон оказывается первым испанским органистом, музыка которого была опубликована: в 1557 году в сборнике Луиса Венегаса де Энестрасы «Libro de cifra nueva» и в 1578 году, через 12 лет после смерти композитора, в сборнике «Obras de música para arpa, tecla y vihuela», изданном его сыном Эрнандо, упоминавшимся выше. «Obras...» отражают все области композиторского творчества Кабесона: духовная музыка, светская музыка, дидактические сочинения.

С января 1548 года Кабесон числится уже исключительно на службе у принца Филиппа, и с этого момента начинается еще одна страница жизни Кабесона – удивительная для биографии слепого музыканта: сопровождение принца в путешествиях. Путешествия эти были чрезвычайно продолжительны и длились порой больше года.

Четвертый, заключительный раздел главы посвящен *испанскому органному репертуару*. Здесь рассмотрены основные источники и авторы

⁴ *Martín Moreno A. Historia de la música española. Vol. IV. Siglo XVIII. – P. 61.*

музыки для органа. Прежде всего, это изданная музыка XVI столетия (пьесы из трактатов «Declaración de los instrumentos musicales» (1555) Хуана Бермудо и «El Arte de tañer fantasia...» (1565) Томаса де Санта Марии; сборники «Libro de Cifra Nueva...» Луиса Венегаса де Энестрасы (1557) и изданный посмертно (1787) «Obras...» Антонио де Кабесона), XVII (вышедший в 1626 году сборник «Facultad Orgánica» Франсиско Корреа де Араухо) и XVIII веков («Flores de música» Антонио Мартина-и-Коля в 5 частях, издававшихся с 1706 по 1709 годы). Но также к этому списку можно добавить имена композиторов, не издававших свои сочинения, но занимающих важное место в истории органной музыки Испании. Это автор первого произведения для органа с *medio registro* (1598) Франсиско Пераса; арагонцы Себастьян Агилера де Эредия, Хусепе Хименес и Пабло Бруна; Хуан Баутиста Кабанильес и его ученик Хосе Элиас и т.д.

Анализ произведений этих и других авторов позволяет выстроить определенную *жанровую систему*. Впрочем, стоит иметь в виду, что большинство жанров уходит корнями в XVI век – эпоху, когда подобно тому, как нельзя было определить различия между репертуаром для разных инструментов, порою ничуть не более оправдано проведение границы между элитарным искусством и популярными жанрами или же жесткое разделение инструментальной музыки на светскую или церковную.

Важнейшим жанром в испанской органной музыке стало *тьенто*, от испанского *tentar* – «ощупывать» – жанр, зародившийся в рамках виуэльной⁵ традиции. За первые несколько десятилетий своего существования он претерпел значительную эволюцию, в результате которой вырисовываются два типа тьенто: импровизационное и имитационное. Одно построено на чередовании аккордов и пассажей, и именно таковыми были первые – виуэльные – образцы жанра. Второе основано на полифоническом письме.

В течение XVII столетия появилось еще несколько разновидностей жанра: *tiento de medio registro*, предназначенное для органа с *medio registro* и

⁵ Виуэла – испанский струнный щипковый инструмент, родственник гитаре.

подразумевающее использование сольного голоса в басу или сопрано, и медленное *tiento de falsas*, отличающееся обилием хроматизмом.

Также среди собственно органных жанров необходимо выделить группу вариационных: *дифференсия, глоса, дисканте*. Отражая характерный для Ренессанса тип музыкального мышления (чуть ли не единственную альтернативу полифоническому развитию материала), вариационные жанры для Испании становятся показательными, поскольку знаменитое испанское глосирование – виртуозное наполнение мелодии дополнительными звуками – как нельзя лучше соотносится с ними. Излюбленными темами для вариаций становились танцы, особенно павана и гальярда.

Наконец, нельзя обойти вниманием такой яркий жанр испанской органной музыки как *баталья* – произведение, рисующее картину битвы.

Кроме того, в главе затронута тема преломления григорианики в органном репертуаре Испании.

Завершает главу описание стилевых особенностей испанской органной музыки Ренессанса и Барокко. Отмеченная в XVI веке влиянием вокальной полифонии, она и в последующие столетия сохраняла черты музыки нидерландских мастеров. По дошедшим до наших дней рукописям мы можем предположить, что успехи в органостроении в разы превышали успехи композиторов. Однако этот факт может объясняться тем, что вся музыка, записанная и изданная в Испании XVI–XVIII веков, – не более чем ученические упражнения, и известные органисты услаждали слух современников совсем другим репертуаром.

Третья глава – «Исполнительское искусство» – включает в себя сведения об испанских традициях игры на органе. Первые два раздела посвящены вопросам, казалось бы, не связанным напрямую с исполнительскими приемами, однако определяющими характер звучания того или иного произведения (темперация) или позволяющими современному исполнителю прийти к собственному выводу при решении спорных моментов (нотация).

Если в эпоху Ренессанса Испания была на передовых позициях в отношении *темперации* музыкальных инструментов (см. труды Б. Рамоса де Парехи и Ф. Салинаса), то к XVII веку испанские музыканты оставляют радикальные эксперименты.

Трактаты Х. Бермудо и Т. де Санта Марии свидетельствуют о том, что в середине XVI столетия в Испании сосуществуют два типа темперации. Первый автор был сторонником пифагорейской настройки, в то время как Санта Мария ратует за мезотонику. Как покажет время, в условиях усложняющейся гармонии победу в этом споре одержит мезотоника. Проводившиеся во второй половине XVI века эксперименты Ф. Салинаса с темперацией $\frac{1}{3}$ коммы также остались локальными опытами.

Кроме того на примере испанского органостроения XVI–XVII веков можно проследить, как постепенно прокладывается путь к установлению абсолютной высоты звука: сначала унифицируется настройка двухмануальных органов (оба мануала *in C*), позже органостроители сверяют звучание своих детищ с органами соборов близлежащих крупных городов.

Отдельная тема – инструменты с количеством клавиш в октаве, превышающим 12, так называемые «совершенные», то есть позволяющие играть музыку в любых тональностях. Такие клавишные инструменты описаны Х. Бермудо. Остались свидетельства современников о том, что на подобном органе играл Ф. Салинас, но сам инструмент не дошел до наших дней.

Что касается *нотации*, общепринятой в Испании XVI–XVII веков становится цифровая нотация, которую впервые использует Венегас де Энестроса в «Libro de Cifra Nueva...». Ее применяют также Эрнандо де Кабесон, издавая «Obras...», и Франсиско Корреа де Араухо в «Facultad Orgánica».

Суть испанской цифровой нотации состоит в том, что каждому голосу – сопрано, альту, тенору и басу – соответствует линия, на которой выставлены цифры, обозначающие высоту звука. Ритмическая сторона скорее угадывалась, в зависимости от того, в какой части такта была

обозначена та или иная нота. Клавиши нумеровались от 1 до 7, начиная с «фа»; принадлежность к той или иной октаве показывалась при помощи дополнительных знаков. Таким образом, данный тип нотации связан с октавным мышлением, тесно связанным со строением клавишного инструмента.

Важнейшей составляющей интерпретации произведения, предназначенного для органа, является *регистровка*. В случае испанской органной музыки почти все сведения о регистровках мы получаем из рекомендаций органостроителей, которые те оставляли, сдавая инструмент в эксплуатацию. Следствием этого становится тот факт, что мы можем получить ряд регистровых комбинаций, но за редким исключением не можем предположить, для какого рода репертуара они предназначены.

В целом из регистров испанского органа можно выстроить три вида плено: принципальное (в него могут быть включены и закрытые принципалы), флейтовое (пирамида *Nasardos* на базе из закрытых принципалов) и язычковое (фасадные языки; распространено со второй трети XVIII века, когда количество таковых стало достаточным для создания плено). Регистры данных групп нельзя смешивать между собой, также как не рекомендуется смешивать внешние и внутренние язычковые регистры.

В произведениях для *medio registro* подсказкой служит указание, в какой руке находится солирующий голос (*de mano derecha* – в правой; *de mano izquierda* – в левой). Солирующим регистром может быть *Corneta*, язычковый регистр или группа принципальных регистров. При использовании внутренних язычковых регистров их необходимо подкрашивать принципалами.

Следующие разделы главы посвящены украшению записанного текста – как краткими мелизмами, так и глосами – специальными мелодическими формулами, а также через изменение записанного ритма.

Глосирование – важнейшая составляющая испанской инструментальной музыки, в том числе – органной. Глосы представляют собой разнообразные формулы, предназначенные для преобразования

простых мелодических ходов или заполнения скачков. Если мелизматика чаще всего не меняет мелодической линии, то практика глосирования вплотную смыкается с импровизацией, поскольку предполагает значительное вмешательство в зафиксированный текст. Последнее обстоятельство заставляло некоторых музыкантов выступать против глос (Х. Бермудо) или как минимум призывать исполнителей к осторожности (Ф. Герреро).

Изучение техники глосирования произведено на основе двух источников: «El Arte de tañer fantasía...» Т. де Санта Марии и «Tratado de glosas...» (1553) Д. Ортиса. Сами формулы приведены в данной работе в Приложении 8.

Испанские музыканты считали, что *мелизматика* имеет важное эстетическое значение. Авторы трактатов, посвященных исполнительскому искусству, не устают повторять, что именно мелизмы придают музыке изящество. Даже аппликатурные позиции зачастую учитывают возможность добавлять к мелодии мелизмы.

Большинство авторов называет два вида украшений: кьебро (*quiebro*) и редобле (*redoble*). Однако форма этих мелизмов у разных музыкантов не совпадает.

Так, Х. Бермудо описывает только редобле – род мордента с верхним или нижним вспомогательным. Л. В. де Энестроса, напротив, описывает кьебро: трель с верхним вспомогательным, начатая с нижнего вспомогательного.

Томас де Санта Мария не только приводит оба вида украшения, но и делит их на простые (*sensillo*) и повторенные (*reiterado*). Редобле, согласно Санта Марии, – группетто; повторенный редобле – группетто, продолжающееся трелью. Кьебро у этого автора совпадает с редобле Х. Бермудо. В качестве повторенного кьебро предлагается трель с верхним вспомогательным.

Интересно, что Томас де Санта Мария описывает особый способ исполнения редобле и повторенных кьебро: к украшению добавляется еще один звук, лежащий ступенью выше первого, причем исполняется он не на

долю, а чуть раньше. Сенсационное появление антиципированного украшения с верхней ноты в XVI веке можно было бы считать случайностью, если бы похожее описание кьебро (правда, простого – короткого) не встречалось у Эрнандо де Кабесона: «И играют кьебро с верхней ноты, быстро, как только возможно. И играть его нужно не долго, но коротко, насколько только можно, всегда делая акцент на клавише, указанной цифровой нотацией»⁶.

Франсиско Корреа де Араухо, как и Томас де Санта Мария, называет два вида украшений – редобле и кьебро, каждый из которых 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, то у Корреа все украшения играют только с нижним вспомогательным. Повторенный кьебро совпадает с «особой разновидность кьебро», описанной Томасом, которую тот предназначает для половинных нот: группетто, начинающееся с верхнего вспомогательного звука.

Редобле Корреа – длинные трели с верхним вспомогательным с выходом в конце, начинающиеся с нижнего вспомогательного (простой) или даже двумя звуками ниже (повторенный).

Пабло Нассарре – единственный испанский органист, называющий украшения «трели» (*trino*) и «алеадо» (*aleado*). Украшение, согласно Нассарре, называется трелью, если включает как минимум пять звуков, в то время как алеадо – только три. По сути это означает, что трель Нассарре соответствует редобле в классификации Корреа, а алеадо – кьебро.

Ритмическое варьирование – «ритмические глосы», как назвала это явление испанская исследовательница М. Эстер-Сала, – затрагивают лишь два автора: Т. де Санта Мария и Ф. Корреа де Араухо.

Т. де Санта Мария называет ритмическое варьирование *tañer con buen ayre* – «играть с изяществом» – и перечисляет четыре способа исполнения

⁶ Cabezón H. de. Declaración de la cifra que eneste libro de vsa // Cabezón A. de. Obras de música para arpa, tecla y vihuela. – Madrid, 1578.

ровных длительностей. Первая из них касается четвертей, которые следует исполнять, удлиняя первую ноту и укорачивая вторую, то есть практически превращая первую ноту в четверть с точкой, а вторую – в восьмую.

Для восьмых длительностей Томас предлагает три манеры исполнения: также удлиняя первую ноту (пунктирный ритм), удлиняя вторую ноту (ломбардский ритм) и превращая последование из четырех ровных восьмых в комбинацию «триоль+четверть». Однако Томас предостерегает от буквального понимания его записи, замечая, что ритмические отклонения должны быть незначительными.

Что касается Корреа де Араухо, в прологе к «Facultad Orgánica» он несколько раз акцентирует внимание на понятии *ayrezillo*. Суть его состоит в том, что в тактах имперфектного модуса, содержащих 6, 9, 12 или 18 восьмых или четвертей, идущих подряд, нужно придерживать первую ноту в каждой тройке.

Наконец, шестой раздел второй главы касается *техники игры*. Большинство из уже упомянутых выше испанских источников уделяют внимание чисто практическим аспектам игры на клавишном инструменте. К основным вопросам, затрагиваемым авторами, можно отнести: положение корпуса; постановку рук; туше; артикуляцию; аппликатуру.

Положение корпуса среди испанских авторов рассматривает лишь П. Нассарре, который пишет, что тело, прежде всего, должно находиться по центру клавиатуры, «так чтобы можно было охватить ее двумя руками, не вытягивая одну сильнее другой»⁷, а также держаться перпендикулярно ей, то есть нельзя наклоняться ни вперед, ни назад.

Постановку рук описывают, главным образом, Т. де Санта Мария и тот же П. Нассарре. Санта Мария начинает с положения плеч и предплечий, предписывая держать локти и предплечья прижатыми к корпусу. Положение кистей и пальцев Томас описывает довольно основательно, однако предложенная им постановка неизменно вызывает удивление читателей и исследователей, поскольку предполагает, что пальцы нужно держать выше

⁷ Nassarre P. Escuela música según la práctica moderna. Vol. II. – Zaragoza, 1723.– P. 456.

кисти и выгибать, наподобие лука. При этом 1 и 5 пальцы большую часть времени должны прятаться под ладонью.

Постановка рук П. Нассарре гораздо ближе к современной. Он подчеркивает, что постановка должна быть уравновешенной (*proporcionada*), то есть учитывающей различную длину пальцев. Достичь этого можно, согнув пальцы так, чтобы каждый из них нажимал клавишу подушечкой.

Особое внимание Т. де Санта Мария и П. Нассарре уделяют прикосновению к клавиатуре – *туше*. В большинстве своих рекомендаций они сходятся: нажатие должно быть не слишком мягким, но и без лишнего давления. Кроме того, пальцы всегда должны оставаться возле клавиш. Также оба автора просят нажимать клавиши строго вертикально, что уменьшает риск задеть соседнюю ноту.

Одним из важнейших вопросов в исполнительском искусстве сегодня является *артикуляция*: каким штрихом следует исполнять испанскую клавирную музыку? Авторы обращают внимание на две характеристики сопряжения звуков между собой. С одной стороны, была необходима ощутимая граница между соседними звуками. С другой стороны, расстояние между ними должно было оставаться небольшим. Из этих высказываний можно сделать вывод о том, что базовой артикуляцией было тесное пальцевое *non legato*, далекое как от тотального *legato*, так и от *detacher*. Такое звукоизвлечение вполне согласуется с храмовой акустикой.

Один из наиболее полно рассмотренных испанскими теоретиками вопросов – *аппликатура*. Независимо от того, пользуется ли современный музыкант старинной аппликатурой, знание возможных аппликатурных комбинаций может помочь при реконструкции барочной артикуляции, что является одной из важнейших задач исторического исполнительства. Употребление нескольких пальцев, идущих подряд, или же наоборот, применение коротких позиций позволяет создать своеобразную микрофразировку и тем самым приблизить музыку к предполагаемому композиторскому замыслу. Все авторы касаются этой темы в своих трудах.

Испанские аппликатурные последовательности для гамм основаны на чередовании самых сильных пальцев. Практически все музыканты сходятся в том, что при движении правой руки вверх подходящими являются 3 и 4 пальцы, вниз – 3 и 2 пальцы; при движении левой руки вверх – 1 и 2 пальцы, вниз – 3 и 4 пальцы. К этой основе уже прибавляются другие пальцы в зависимости от контекста. Стоит обратить внимание на то, что употребление 1 и 5 пальца при этом не ограничено, вплоть до возникновения комбинаций, близких современным (1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5 у Санта Марии).

Также испанские музыканты предлагают аппликатуру для игры интервалов. Конечно, при исполнении конкретных произведений аппликатура, которой берется тот или иной интервал, чаще всего вытекает из фактуры сочинения.

В **заключении** диссертации сделан акцент на практической реализации полученных знаний при реконструкции старинной испанской музыки. После краткой характеристики исторического исполнительства в Испании XX–XXI веков предложен подход к этому репертуару в условиях отечественной исполнительской традиции.

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Будучи одним из самых ярких явлений эпохи Возрождения и Барокко, на протяжении XVIII века испанская органная музыка приходила в упадок, а с наступлением XIX столетия практически полностью растворилась во французском влиянии. Это привело к тому, что Испания надолго исчезла из поля зрения музыковедов и органистов. Таким образом, в тени оставалась значительная – и одна из самых ярких – часть истории европейской музыки.

Являясь первым исследованием на русском языке, в котором предпринята попытка представить испанское органное искусство эпохи Возрождения и Барокко в различных его аспектах – с точки зрения органологии, истории музыки и истории исполнительского искусства, –

данная работа призвана вернуть клавирной музыке Испании XVI–XVIII веков заслуженное место среди основных европейских школ.

Главные установки испанских ученых, органостроителей и музыкантов того времени в этой работе систематизированы и изложены на русском языке, что делает их не просто доступными широкому кругу читателей, но и применимыми на практике.

Решение ряда задач исследования стало возможным, в частности, благодаря годовой стажировке в Университете Севильи и Севильской консерватории им. Мануэля Кастильо (2007–2008 учебный год), осуществленной при финансовой поддержке Испанского Агентства Международного Сотрудничества Министерства иностранных дел Испании (AECI MAE).

Основные положения диссертации изложены автором в следующих публикациях:

Моисеева М. Органная школа Испании // Органная книжечка. Очерки по истории и теории органного искусства. – М., 2008. – С. 129–147 [0,6 п.л.].

Моисеева М. Испания // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: Учебное пособие (соавторство в коллективной монографии). – М., 2008. – С. 90–115, 292–298, 446–448 [2,5 п.л.].

Моисеева М. Орган в музыкальной практике Испании рубежа XVI–XVII вв.: особенности, разновидности, региональные школы // Проблемы иберо-американского искусства. Вып. 2. – М., 2009. – С. 115–137 [1,1 п.л.].

Моисеева М.А. Регистровка в испанской органной школе XVI–XVIII веков // Музыковедение. – № 6. – 2009. – С. 49–55 [0,5 п.л.].

Моисеева М.А. Инструментальная практика в Испании эпохи Ренессанса: профессиональные формы музицирования // Наука о музыке. Слово молодых ученых. – Казань, 2009. – С. 263–280 [1,1 п.л.].

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 [0,5 п.л.].