



Моисеева Мария Александровна – аспирантка кафедры зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Maria A. Moiseeva, post-graduate student of the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory.

Регистровка в испанской органной школе XVI – XVIII веков

Registration in the Spanish organ school in the 16th – 18th centuries

Статья посвящена историческим регистровкам в испанской органной школе XVI – XVIII веков, основным источником для изучения которых являются записи органостроителей. В статье приведены наиболее распространенные регистровые комбинации и описаны конструктивные особенности исторических инструментов, влияющие на выбор регистровки.

Ключевые слова: орган, Испания, регистровка.

The paper deals with the historical registrations in the Spanish organ school of the 16th – 18th centuries which are studied on the base of organ builders' notes. In the paper the most widespread register combinations are given and the constructional idiosyncrasies of the historical instruments that influence on registration are described.

Key words: organ, Spain, registration.

Автор благодарит Испанское агентство международного сотрудничества (Agencia Española de Cooperación Internacional) Министерства иностранных дел Испании за возможность прохождения годовой стажировки в Университете Севильи (Universidad de Sevilla).

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 – неперемное условие стилистически корректного исполнения.

В то же время, далеко не каждая органная школа и не каждый исторический период позволяют получить достаточную информацию о регистровках. Пожалуй, меньше всего вопросов

вызывает французская органная музыка, где этот параметр традиционно указывался композитором. Что же касается остальных национальных школ, то сведения о регистровках приходится собирать из разных источников, причем часто они входят в противоречие между собой. Испанская органная культура, расцвет которой пришелся на XVI – XVIII века, к сожалению, не является исключением.

Композиторские рекомендации появляются в испанских источниках с начала XVIII века, после почти двух веков успешного развития органной музыки. В XVI веке отсутствие сведений такого

рода связано с тем, что различия между органом и клавикордом (называвшимся в Испании “монокорд”) еще не осознаются. Более того, названия трактатов и сборников этого времени – “Книга, записанная в новой цифровой табулатуре, для клавишных, арфы и виуэлы” Луиса Венегаса де Энестросы (Luís Venegas de Henestrosa, “**Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela**”, 1557), “Музыкальные произведения для клавишных инструментов, арфы и виуэлы” Антонио де Кабесона (Antonio de Cabezón “**Obras de música para tecla, arpa y vihuela**”, 1578) и другие – подтверждают, что даже распределение репертуара по инструментам разных видов еще не обозначилось. Неудивительно, что авторы XVI столетия обходят своим вниманием такие частности, как регистровка.

В 1626 году появляется на свет важнейший источник XVII века – “Книга тьенто¹ и заметок по музыкальной органной практике и теории, озаглавленная «Органное искусство»” Франсиско Корреа де Араухо (Francisco Correa de Araujo, “**Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica**”). Хотя сборник предназначен именно для органа, тема регистровок подробно не рассматривается и здесь. Корреа дает комментарии, касающиеся регистров, перед некоторыми тьенто, но они не носят систематического характера.

Далек от этой цели и органист XVIII века Пабло Нассарре, автор трактата “Музыкальное руководство, соответствующее современной практике” (Pablo Nassarre, “**Escuela Música según la Práctica Moderna**”, 1723 – 1724). Лишь Фернандо Антонио де Мадрид (ушедший из органистов в органостроители) в своей небольшой работе “Инструктивные письма об органах” (Fernando Antonio de Madrid, “**Cartas instructivas sobre los órganos**”, 1790) посвятит регистровкам отдельную главу. Однако здесь мы найдем комбинации, употребляющиеся десятилетиями, если не столетиями, и много раз описанные органными мастерами.

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 интересовали

мастеров почти исключительно с точки зрения благозвучности, а не применения их в конкретном репертуаре. Перед нами – ряд возможных комбинаций, но вопрос, в какой музыке мы можем их употребить, остается открытым. Исключений немного. Но прежде чем обратиться к конкретным регистровым сочетаниям, рассмотрим в общих чертах диспозицию испанского барочного органа, что в дальнейшем позволит читателю сориентироваться в предлагаемых мастерами комбинациях.

Нужно учесть, что в Испании не применялось знакомое отечественным органистам измерение длины труб в футах. Вместо этого испанцы использовали “пальмо” (*palmo*, мн. ч. – *palmos*), что возможно перевести на русский язык как “пядь”. Соотношение пальмо и фута будет следующим:

16' = 26 palmos;

8' = 13 palmos;

4' = 6 1/2 palmos.

Также существует важное изобретение, которое становится краеугольным камнем при прочтении диспозиции органа в Испании. В 1567 году испанский мастер французского происхождения Гийом де Люп (Guillaume de Lupe), или де Лупе, как зовут его испанцы, устанавливает в церкви Санта Крус в Сарагосе устройство, получившее название *medio registro* (“медиио рехистро”), что можно было бы дословно перевести как “полрегистра”. Виндлада² была поделена на две части, благодаря чему стало возможным включать одну регистровку для левой части клавиатуры, другую – для правой. Разделение обычно происходило между *c*¹ и *cis*¹. Таким образом, на одном мануале можно было исполнить и сольный голос, и аккомпанемент.

Впервые подобное устройство появилось, судя по всему, в Нидерландах. Нечто похожее существовало и в Италии. Но только в Испании наличие *medio registro* до такой степени отразилось на органном репертуаре. Начиная с XVII века мы встречаем название *tiento de mano derecha* – “тьенто для правой руки” и *tiento de mano izquierda* – “тьенто для левой руки” или же (у Корреа де Араухо) *medio registro de tiple* – “дискантовый медиио рехистро” или *medio registro de baxón* – “басовый медиио рехистро”. Соответственно, для указанной руки (или тесситуры) мы должны выбрать регистр или комбинацию, соответствующие сольному голосу, другая же будет ей аккомпанировать.

Подобно другим национальным школам, диспозиция органа в Испании включает три основных

Таблица 1.

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>Clarinete</i> (8')	<i>Orlos</i> (8')
<i>Chirimía</i> (4' или 2')	<i>Chirimía alta</i> (8')	<i>Trompeta Real</i> (8')
<i>Regalía</i> (8')	<i>Oboe</i> (8')	
<i>Violeta</i> (2')	<i>Trompeta Magna</i> (16')	
<i>Viejas</i> (8')	<i>Violines</i> (8')	
	<i>Voz Humana</i> (8')	
	<i>Viejos</i> (16')	

семейства регистров: две группы лабиальных – флейты и принципалы³ – и язычковые. Однако внутри каждой из них есть свои немаловажные особенности.

Принципалы носили в Испании название “флауто” – *Flautado*. Оно происходит от слова “flauta”, которое в ту пору, когда в испанском органе складывались регистровые группы, означало вовсе не флейту, а любую лабиальную трубу.

Согласно приведенной выше системе измерения, *Flautado de 13 palmos* соответствует принципалу 8', *Flautado de 26 palmos* – принципалу 16'. Четырехфутовый принципал носит название *Ostava*, подобно немецкой органной школе.

Для обозначения принципалов высотой в 2', 1' и аликвотов⁴ используется система, схожая с итальянской. Названием регистра становится цифра, означающая количество ступеней (белых клавиш), отделяющих обертоном от основного звука. Например, регистр *Docena*⁵, “двенадцатая” (сокращенно – 12а) представляет собой “низкую” квинту $2 \frac{2}{3}$, и расстояние между этим обертоном (третьим) и основным тоном составляет как раз 12 ступеней. Следуя этой логике, *Quincena* – “пятнадцатая”, 15а – это принципал 2'; *Diez y setena* – “семнадцатая”, 17а – это терция; *Decinovena* или *Diez y novena* – “девятнадцатая”, 19а – это “высокая” квинта $1 \frac{1}{3}$; *Veintidocena* – “двадцать вторая”, 22а – это принципал 1'.

Закрытые принципалы – *Flautado Tapado* – часто носили в Испании имя *Violón*, реже – *Bordón*. Четырехфутовый закрытый принципал часто назывался *Tapadillo*⁶.

Микстуры, составленные из нескольких рядов принципальных труб, называются в Испании *Lleno*. В случае наличия двух микстур возможны уточнения – *Lleno mayor* или *Lleno menor*, то есть дословно “большая” или “меньшая” миксту-

ры. Также микстуры скрываются за названиями *Alemania* (или *d'Alemania* – “немецкая”), *Fornitura* (явная переключка с французским названием микстуры – *Furniture*), *Tolosana* (происхождение названия не установлено, возможно, от названия города Тулуза; включает терцовый обертоном).

Среди составных регистров следует также упомянуть регистр *Cimbala* (*Simbalet Cimbaleta*, *Simbelado*, *Cimbalete* или *Cimbolado*). Важно обратить внимание на то, что в отличие от французского *Cymbale* или немецкого *Zimbel*, составленного октавными и квинтовыми обертонами, в испанском *Cimbala* обязательно присутствие терцового обертона.

Семейство флейт получило в Испании имя *Nasardos* (*Nasartes*), происходящее от старинного слова, означавшего “рожок”, что подчеркивало его более матовый по сравнению с *Flautado* тембр. Эта регистровая группа была здесь очень развита. Если в других органных школах аликвоты являются принципалами, то в Испании в диспозиции органа присутствовали аликвоты-флейты. Их высотность указывается в той же системе, например, *Nasardo en 12a* – это “низкая” квинта, *Nasardo en 19a* – “высокая”.

Не менее замечательно то, что излюбленный испанцами сольный регистр *Corneta*, в отличие от своего французского родственника *Cornet*, составлен из труб флейтовой группы. Рядов обычно много, от 5 до 12, и они включают октавные, квинтовые и терцовые обертоны.

Чаще всего *Corneta* был регистром для правой руки, то есть диапазон его начинался от *cis*¹. Позднее испанские органостроители ввели в обиход *Clarón* – регистр, являющийся продолжением *Corneta* для левой руки. Диапазон его, следовательно, простирался от *C* до *c*¹ (с вычетом *Fis* и *Gis* в случае инструмента с короткой октавой).

Иногда под названием *Clarón* подразумевался регистр, охватывающий обе половины клавиатуры.

Язычковые регистры были объединены под названием *lengüetería*, от испанского *lengua* – “язык”. В *таблице 1* указаны наиболее распространенные их разновидности в том виде, в каком они чаще всего были представлены.

Самой яркой характеристикой испанских язычковых регистров является то, что они делятся на две группы: внешние и внутренние. К внешним относятся регистры, трубы которых вынесены на фасад органа в горизонтальном положении – типичная черта испанского органостроения, начиная с середины XVII века. **Первым язычковым регистром с длинным раструбом, вынесенным на фасад, стала *Trompeta*, установленная великим органостроителем из Наварры Хосе де Эчеваррией (Jose de Echevarría) в 1659 году. Скорее всего, регистры с короткими раструбами, например, *Dulzaina*, устанавливались горизонтально и до этого, однако решение использовать таким образом регистр с длинным раструбом было революционным. В последующие десятилетия развитие органостроения шло по пути выведения язычков всех тесситур на фасад.**

К этому остается добавить, что на Пиренейском полуострове были в ходу и декоративные регистры, имитирующие голоса птиц (*Pájaros* – птицы, *Ruyseñor* – соловей) или другие духовые музыкальные инструменты (*Gayta* – волынка). Но особенно важен для Испании регистр *Tambor* – имитация военного барабана. Он представлял собой две трубы очень низкой тесситуры, настроенные с биением, что создавало эффект барабанной дробы.

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 них тесситурно развита, употреблялось три вида плено⁷ – принципальное, флейтовое и язычковое. Также следует помнить, что до 70-х годов XVIII века в испанском органе не было копул⁸. Давление воздуха в испанском органе было низким, так что техническое исполнение копул стало бы проблематичным, при этом музыкально-эстетической необходимости в этом не было.

Принципальное плено сложилось исторически первым и представляет собой традиционную принципальную пирамиду с включением аликвотов и микстур. В своем фундаментальном труде, посвященном испанскому органу, исследователь

Х. А. де ла Лама приводит ряд примеров плено нескольких испанских мастеров [4, 82, 227]. Вот некоторые из них:

- Антонио Льюренс. Лерида, 1625 год:
Flautado abierto 13, Flautado tapado 13, Octava, 12a, 15a, Alemana, Simbalet;
- Хосе де Эчеваррия. Толоса, 1683 год:
Flautado de 26, Flautado de 13, Octava, 12a, 15a, 19a, Llano, Címbala, Sobrecímbala⁹;
- Антонио Перес (Antonio Pérez). Медина дель Риосеко, церковь Сантьяго, 1714 год:
Flautado de 13, Octava, 12a, 15a, 19a, Llano, Címbala, Sobrecímbala.
- Педро Либорна де Эчеваррия-сын (Pedro Liborna de Echevarría). Собор Саламанки, 1742:
Flautado de 26, Flautado de 13, Flautado de 13¹⁰, Violón, Octava, Tapadillo, 12a, 15a, 19a, Llano, Címbala, Sobrecímbala.

Очевидно, что исполнителю предлагается достаточная свобода – включать или не включать в плено принципал 16', закрытые регистры, обертон терции (17a), высокие микстуры (*Sobrecímbala*).

В своих инструкциях испанские органостроители чаще всего предлагают несколько вариантов принципального плено для одного и того же инструмента. Так, падре Антонио Льюренс (Antonio Llorens), автор органа в Соборе Лериды, дает названия вариантов плено [1, XXXIII]:

“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”.

Педаль в испанском органе, называемая *contras*, как и в большинстве европейских органных школ эпохи Барокко, не была развита и представляла собой ряд кнопок в диапазоне диатонической (позднее и хроматической) октавы. В подавляющем большинстве случаев испанская педаль имела собственные трубы, тесситура которых – 16'.

Возможно построение принципального плено и на четырехфутовой основе. Эта комбинация возникла как имитация звучания *реалехо* (*realejo*) – маленького испанского органа-позитива –

Таблица 2.

Левая рука	Правая рука
<i>Trompeta de Batalla</i> 8'	<i>Trompeta Magna</i> 16'
<i>Bajoncillo</i> 4'	<i>Clarín</i> 8'
<i>Chirimía</i> 2'	<i>Oboe</i> 8'

или *кадереты* (*cadereta*) – испанского побочного мануала, по расположению напоминающего немецкий *Rückpositive*, зачастую имеющих в качестве базового регистр 4'. Поэтому обычно такие комбинации назывались “*Mixturas de realejo*” или “*Mixturas de cadereta*” то есть, “сочетания для реалехо” или “сочетания для кадереты”. Первый раз с такой регистровкой мы встречаемся у Диего Кастильо в 1588 году. Спустя почти полвека падре Льоренс в Лериде предлагает пять примеров для плено кадереты, из них два – на основе 4' [1, XXXIV]:

- *Flautado* 4' фасадный, 19a (2 ряда¹¹), *Simbalet* (3 ряда);

- *Flautado* 4' фасадный, 19a (2 ряда), *Octava* (здесь – *Flautado* 2', так как отсчет ведется от 4'), *Flautado tapado* 4'.

Флейтовое плено гораздо менее привычно для нас. Оно становится возможным благодаря флейтовым аликвотам. Также – в случае с *медуо рехистрос* – можно получить это сочетание, соединив флейтовую пирамиду в левой руке с *Corneta* или же флейтовую пирамиду в правой руке с *Clarón*. Базой для подобных комбинаций обычно являются закрытые регистры.

Такая регистровка может по-разному называться в документах: *Lleno de Nasardos*, *Lleno Acornetado* (термин из лексикона Хосе де Эчеваррии, первооткрывателя этого вида плено, происходящий от *Corneta*), *Lleno oscuro* (“темное плено”), *Lleno pardo* (“бурое плено”), *Segundo lleno* (“второе плено”).

Педро Либорна Эчеваррия-отец в 1700 году предлагает два варианта такого плено для органа в соборе Сеговии, называя их вторым и третьим плено (по отношению к первому плено, 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 капитулу 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 *медуо рехистро* правой руки – *Corneta Real* из семи рядов на отдельной виндладе” [4, 104].

Язычковое плено (*Lleno de lengüetería*) сформировалось позднее остальных видов и состоит из внешних язычковых регистров. Название *Lleno de leng üetería* ввел в обиход Матиас де Руэда и Маньеру (*Mathías de Rueda y Mañeru*) в 1725 году, предлагая эту комбинацию для органа церкви Санта Мариа в Толосе. На фасаде этого инструмента появляются шесть язычковых регистров – три *медуо рехистро* для левой руки и три – для правой [3, 298] (таблица 2).

Фасадные регистры язычковой группы с момента их появления: 1) являлись *медуо рехистрос*, 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 (для чего они не предназначены изначально) разница в высоте левой и правой рук ставит новые задачи.

В связи с язычковым плено обостряется проблема предназначения регистровых комбинаций. Если в случае других плено мы рискуем не угадать его, то в случае языкового плено просто трудно 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* превосходит количество записанного пригодного репертуара. Тем временем в XVIII веке мы встречаем произведения с довольно странной фактурой: разрыв между правой и левой руками может составлять несколько октав. Такова, например, баталья¹² композитора М. Нарро (пример 1). По мнению заведующего кафедрой органа консерватории Севильи доктора Мигеля

Пример 1.



Берналя, это могло быть рассчитано именно на *Lleno de lengüetería*.

Смешивать внутренние языки со внешними за-прещалось не только по отношению к плено, но и вообще. Кроме того, некоторые мастера также не рекомендовали смешивать язычковые регистры с длинным растробом с регалями¹³.

Вне плено регистры разных групп могли совмещаться, подкрашивая друг друга, хотя и здесь был ряд закономерностей. В числе непререкаемых табу, сформулированных, в частности, в трактате Фернандо Антонио де Мадрида, – смешение аликовотов с регистрами других семейств: “Ни *Nasardos*, ни *Corneta* никогда не смешиваются с *Lleno* и тем более с язычковыми регистрами” [5, 105].

Интересно, что он же предписывает использовать внутренние язычковые регистры вместе с лабиальными. Так что устоявшееся мнение о резкости, подчас с трудом выносимой, испанских язычков справедливо лишь по отношению к внешним регистрам поздних органов.

Возвращаясь к теме *medio registros*, следует заметить, что регистрами для соло чаще всего оказывались *Bajoncillo* (язычковый регистр, близкий фаготу, тесситурой 4') для левой руки и *Corneta* для правой. Это может стать ориентиром для современного исполнителя.

Также хотелось бы осветить практику, связанную с *medio registros*, которая может значительно оживить регистровку, однако в наших условиях воспроизвести ее оказывается довольно проблематичным. Возможно, что в свое время механизм *medio registros* был связан с распространением одномануальных инструментов в Кастилии, однако в XVIII веке появляются большие инструменты, в том числе с тремя мануалами, включающими названный механизм. Это дает возможность создавать диалоги нескольких звучностей, используя вплоть до шести регистровых комбинаций на трехмануальном органе.

Многие испанские произведения, начиная с XVIII века, требуют использования механизма “эко” – испанского предшественника швеллера, что отражено в их названиях (например, “Произведение с эхо

1 тона” – “*Obra de ecos, tono 1*” – А. Мартина-и-Коля или “*Pieza para ecos y contraecos*” – “Пьеса для эко и контраэко”¹⁴ М. Лопеса). Устроен этот механизм был следующим образом. Регистр или ряд регистров помещался в ящик (*caja de ecos – каха де экос*), верхняя или боковая крышка которого поднималась, создавая таким образом *crescendo* или *diminuendo*. Поднятием крышки органист управлял с пульта – стопой или коленом. Для того, чтобы создать корректную реконструкцию регистровки подобных произведений, необходимо учитывать, какие регистры чаще всего помещались в *caja de ecos*: *Corneta* либо же язычковый регистр – *Clarín de ecos*. Соответственно, решением для отечественных органистов, в распоряжении которых оказываются чаще всего немецкие или французские инструменты, будет либо использование двух похожих регистров на двух мануалах (с аккомпанементом на третьем), либо швеллер.

Наконец, скажем о тех редких случаях, когда регистровая комбинация соответствует определенному жанру. Таковых оказывается всего два.

Первый касается тремолянта, который с XVI века присутствует в испанских органах. В сочетании с *Flautado* тремолянт применялся для раздела мессы элевацио. В свою очередь для этого раздела предназначался жанр *tiento de falsas* – “тьенто де фальсас”, медленное и насыщенное диссонансами тьенто, перекликающееся с итальянским жанром органной музыки *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 де Кастильо: *Temblante, Flautado, Ruiseñor, Orlos altos* [4, 169]. Даже если допустить, что *Ruiseñor* был не шумовым механизмом без определенной высоты, а лабиальным регистром высокой тесситуры, сочетание более чем экзотическое на наш вкус.

Второй случай связи регистровки с жанром относится к регистру *Tambor*. Органный мастер Хосеп Муньос де Монтсеррат (*Joseph Muñoz*

de Montserrat), исследуя в 1700 году орган собора Севильи, дает рекомендации и по применению *Tambor*: “Этот регистр ... предназначен для дней баталии, коих в году четыре: день Святого Фернандо, выигравшего битву в Севилье; во-вторых, день Святого Якова, покровителя Испании; в-третьих, день Нуэстра Сеньора дель Росарио, в честь победы в морском сражении при Лепрано, и в-четвертых, день Святого Климента, поскольку в его день победила Севилья” [2, 167].

Таковы основные принципы регистровки, изложенные в испанских исторических документах. Безусловно, их буквальное воспроизведение на инструментах других школ и эпох далеко не всегда приводит к эстетически оправданному результату, а порой и вовсе не представляется возможным. Однако знакомство с ними позволит избежать грубых ошибок в интерпретации испанского репертуара эпохи позднего Ренессанса и Барокко.

Список литературы

1. *Anglés H.* Musici Organici Johannis Cabanilles Opera Omnia. Vol. I. – Barcelona, 1927. – P. XXXIII.
2. *Ayarra Jarne J. E.* Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla // *Revista de Musicología*, IV–I. – 1981.
3. *Lama J. A. de la.* El órgano español. Vol. I. Naturaleza. – Valladolid, 1995.
4. *Lama J. A. de la.* El órgano español. Vol. III. Registración. – Valladolid, 1995.
5. *Madrid F. A. de.* Cartas instructivas sobre los órganos. – Jaén, 1790.

Примечания

- ¹ Тьенто – испанский полифонический жанр, родственник итальянскому ричеркару.
- ² Нем. *Windlade*. Ящик, на котором установлены органые трубы, отвечающий за распределение воздуха по ним.
- ³ Флейты от принципалов отличает разница в ширине мензуры (то есть соотношении длины и ширины трубы), а, соответственно, другая тембровая окраска.
- ⁴ Вспомогательные регистры, представляющие собой отдельные обертоны.

⁵ В зависимости от региона или автора органа, написание этого и других регистров может отличаться – *Dotsena*, *Dozena* – хотя в целом остается узнаваемым.

⁶ Суффикс “-illo” в испанском языке означает “маленький”. Сравните далее *Bajón* и *Bajoncillo*.

⁷ Совокупность регистров одного семейства – обыкновенно принципалов – разных тесситур.

⁸ Механизм, позволяющий управлять регистрами одного мануала с другого.

⁹ 3х–4х-рядная микстура более высокой тесситурой, чем *Címbala*, но сходного состава.

¹⁰ Наличие в диспозиции испанского органа двух принципалов одинаковой тесситурой – ситуация стандартная.

¹¹ Удвоение рядов регистров высокой тесситурой не редкость в испанском органостроении.

¹² Баталия или тьенто де баталия – разновидность тьенто, рисующая картину битвы. Типичный тематизм баталий – трубные фанфары и переклички.

¹³ Регали – группа языковых регистров с коротким раструбом.

¹⁴ Под *eso* и *contraeso* подразумеваются два положения крышки *каха де экос* (и два динамических оттенка, соответственно).

E-mail: mmoiseeva@yandex.ru