

МУЗЫКА

УДК 781.68

*А. В. Коломийцев***ИТАЛЬЯНСКИЙ ORGANO CLASSICO
И НЕКОТОРЫЕ ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКИЕ РЕГИСТРОВКИ
XVI–XVII ВЕКОВ В ДОКУМЕНТАХ ЭПОХИ**

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

В статье рассматриваются конструктивные особенности итальянского классического органа XVI–XVII веков и отличительные черты его диспозиции, которые оставались практически неизменными вплоть до больших органов середины XIX века. На основе трех важнейших исторических источников: трактата Костанцо Антеньяти «L'Arte Organica» (1608), второй части трактата Джироламо Дируты «Il Transilvano» (1609) и рукописной таблицы регистровок для органа в Вальвасоне Винченцо Коломби (1558) — разбираются основополагающие принципы комбинирования регистров итальянского органа, выявляются взаимосвязи между отдельными регистровками и конкретными жанрами (или моментом их использования в богослужении). В приложении приводятся диспозиции знаменитых органов и отрывки из упомянутых трактатов, содержащие указания по сочетанию регистров. Также проводится критический анализ и выявляются некоторые важные неточности и ошибки в монографии Е. В. Бурундуковской «Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века)», изданной Казанской консерваторией, — первом специальном исследовании на данную тему на русском языке. Библиогр. 20 назв. Табл. 1. Прил. 4.

Ключевые слова: итальянский орган, Джироламо Дирута, «Трансильванец», Костанцо Антеньяти, Винченцо Коломби, Вальвасоне, Сан Петронио Болонья, таблица регистровок, Елена Бурундуковская.

**ITALIAN ORGANO CLASSICO AND SOME CHARACTERISTIC REGISTRATIONS OF
THE 16th–17th CENTURIES IN THE PRIMARY SOURCES***A. V. Kolomiitsev*

St.Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St.Petersburg, 199034, Russian Federation

The paper describes the features of classical Italian organ of the 16th–17th centuries and peculiarities of its disposition, which had been remaining practically intact until large organs of the mid-19th century. Studying the key primary sources (“L'Arte Organica” (1608) by Costanzo Antegnati, Part II of “Il Transilvano” (1609) by Girolamo Diruta and hand-written registration table for the Vincenzo Colombi organ in Valvasone (1558)), the author investigates the fundamental principles of combination of Italian organ registers and reveals interconnections between certain registrations and genres (or moments of their application in a church service). Dispositions of famous organs and fragments of the mentioned treatises including guidelines for registration can be found in the appendix. The author also carries out a critical analysis and reveals some important discrepancies and mistakes in the monograph “Organ and Clavier Culture of Italy (late 16th century and first half of the 17th century)” by E. Burundukovskaya published by the Kazan Conservatoire — the first special study in Russian on the topic under investigation. Refs 20. Tables 1. Appendix 4.

Keywords: Italian organ, Girolamo Diruta, “Il Transilvano”, Costanzo Antegnati, Vincenzo Colombi, Valvasone, S. Petronio Bologna, registration table, Elena Burundukovskaya.

Итальянский орган XVI–XVII веков в научной литературе принято называть классическим итальянским органом, или *organo classico*. Развитие итальянского классического органа связано прежде всего с мастерами тосканской и ломбардской школ с центрами в Прато и Брешии¹. Основные звуковые и тембровые характеристики, отличающие итальянский *organo classico* от современных ему инструментов других стран, сформировались уже к началу XVI века. Претерпевая изменения на протяжении веков, комплекс основных признаков *organo classico* оставался всегда узнаваемым в итальянских инструментах вплоть до больших органов середины XIX века.

Самые незначительные изменения коснулись диспозиций итальянских органов. Например, диспозиции итальянских инструментов XVIII века в целом мало отличались от таковых инструментов эпохи Возрождения, в то время как технические особенности — мензуры труб, интонация, темперация, диапазон мануалов или педали и т. п. — находились в непрерывном развитии и значительно изменялись в течение нескольких столетий. В нашей статье мы остановимся лишь на некоторых особенностях классического итальянского органа и рассмотрим их на примере конкретных исторических инструментов, проанализировав принципы регистровки итальянской органной музыки XVI–XVII веков.

В противоположность органным традициям стран, расположенных к северу от Альп², итальянский ренессансный и барочный орган чаще всего имел лишь один мануал. Только в XVIII веке одновременно с появлением других новшеств в итальянском органостроении увеличивается количество двухмануальных органов, однако и в этих инструментах *Secondo organo* представляет собой лишь уменьшенную копию *Primo organo*, его эхо (*Organo di risposta*), в качестве которого он часто и использовался.

Типичный для ренессансного органа диапазон мануала охватывал приблизительно 50 клавиш: от фа контроктавы (*FF*) до ля второй октавы (*a*²), причем первые два хроматизма (фа-диез и соль-диез контроктавы) отсутствовали. В XVI–XVII веках величина инструмента определялась не количеством имеющихся регистров, а его самым низким звуком³. Так, Антонио Баркотто в своем трактате «*Regola e breve raccordo...*» (1652) пишет, что «...лучшим правилом для того, чтобы отличить большой орган от маленького, будет рассмотреть клавиатуру»⁴.

¹ Известнейшими представителями тосканской школы были Маттео и Лоренцо ди Джакомо (Matteo et Lorenzo di Giacomo) — создатель сохранившегося органа «*in cornu Epistolae*» в церкви San Petronio в Болонье (1471–1475); ломбардской школы — Джованни Баттиста Факкетти (Giovanni Battista Facchetti) — создатель сохранившихся органов в Модене, а также семейство известнейших органостроителей Антеньяти, чьи инструменты также сохранились до наших дней.

² Хотя существовали органы с двумя (и больше) клавиатурами, в XVI–XVII веках такие инструменты представляли собой редкие исключения и строились чаще всего либо иностранными мастерами, появившимися в Италии начиная с XV века (Magistro Bernardo de Alamania, Magister Leonardus de Sanzepulcro, Magister Leonardus de Berna, Willem Hermans, Eugen Casparini и др.), либо под их влиянием [1, p. 83].

³ Существовали 3¹/₄′/6′/8′/12′/16′ и даже 24′-футовые инструменты (например, в S. Petronio в Болонье, S. Giovanni in Laterano в Риме и Миланском соборе).

⁴ «Ma a conoscer un Organo grosso da un piccolo la più vera è veder la tastadura» [2, p. 31]. Еще за полвека до появления трактата Антонио Баркотто Джироламо Дирута в своем знаменитом трактате «*Il Transilvano*» писал: «Клавиатуры клавесинов, монохордов и органов имеют различное начало; некоторые начинаются с MiReUt, другие этого начала не имеют» [3, p. 6]. Адриано Банкьери (как и многие музыканты Венеции) считал, что появлением MiReUt мы обязаны Царлино. У Банкьери в трак-

Интересен тот факт, что при подобной распространенности контроктавы литературы, требовавшей ее наличия, просто не было⁵. С практической точки зрения наличие контроктавы делало возможным исполнение произведения на октаву ниже⁶ и, следовательно, открывало дополнительные возможности в регистровке, особенно на инструментах, где количество регистров не превышало десяти-двенадцати. Подобная практика игры засвидетельствована в различных исторических источниках, например, в таблице регистровок для органа в Вальвасоне, где два из четырнадцати примеров имеют указание «*sonar da basso*».

Необходимо отметить, что итальянские органы XVI–XVII веков настраивались в среднетоновой температуре (т. е. с большими чистыми терциями⁷), чем часто и было обусловлено наличие на клавиатуре субсемитоний (*tasti spezzati*) — разделенных черных клавиш. Встречались также единичные случаи деления мануала на бас и дискант⁸, что позднее, в XVIII веке, стало почти обязательным.

Педаля итальянского органа никогда не была самостоятельной, а всегда была «подвешена» к мануалу⁹. Ее самый распространенный вариант — это педаль «*a leggio*», т. е. педаль, расположенная под углом. Диапазон педали был очень небольшим: 8, 12, максимум 20 клавиш. До XVIII века педаль часто не имела собственных регистров, однако наличие контроктавы в инструментах той эпохи давало возможность октавировать басовый голос (например, в каденциях, началах произведений или при органных пунктах), чем органисты активно пользовались¹⁰. Кроме этого, педаль нередко использовалась для облегчения игры басового голоса. Так, неаполитанцы¹¹, например, педаль вообще не выписывали, однако ее использование при игре предполагалось, поскольку обойтись одними руками часто не представлялось возможным.

тате 1609 г. также встречается упоминание о том, что все строившиеся еще 40 лет назад органы этого начала не имели [4, p. 40].

⁵ Единственное исключение составляет анонимная токката, изданная вместе с сочинениями Аннибале Падовано в 1604 г. в Венеции. В этой токкате левая рука «опускается» до фа контроктавы.

⁶ Иногда исполнение произведения изначально было возможным лишь на октаву ниже. Так, например, Ричеркар II Марко Антонио Кавациони [5] достигает в верхнем голосе фа³ (!), отсутствовавшей на клавиатуре инструментов того времени. Но в нижнем голосе фактура пьесы не опускается ниже фа большой октавы и не требует наличия в ней хроматических фа- и соль-диезов, что дает возможность на инструменте с контроктавой сыграть этот ричеркар на октаву ниже.

⁷ Антеньяти в своем трактате «*L'Arte organica*» упоминает о том, насколько важна хорошая настройка органа, так как в плохо звучащих гармониях виноват часто не сам органист, а плохо настроенный орган. Также он дает указание на то, что терции должны настраиваться настолько чисто, насколько это только возможно [6, fol. 6r–6v].

⁸ Подобное деление было связано скорее с индивидуальными импровизационными требованиями отдельных органистов, чем с какой-то системой, поскольку данный принцип совершенно чужд всей итальянской органной литературе ренессанса и раннего барокко и не нашел в ней никакого отражения — в полную противоположность органной традиции Иберийского полуострова. Так, Констанцо Антеньяти рассказывает в трактате «*L'Arte organica*» об органистах церкви Сан-Марко в Милане Руджер Троффеи (Ruggier Trofpei) и Оттавио Бариола (Ottavio Bariola), которые настоятельно попросили его сделать «в середине клавиатуры» деление на бас и дискант, чтобы иметь возможность «исполнять диалоги» («*per far dialoghi...*») [6, fol. 9r].

⁹ Или главному мануалу, если он был не один.

¹⁰ В XVIII веке появилось несколько самостоятельных педальных регистров (*Contrabassi, Ottava di Contrabassi, Tromboni*), но часто для верхней октавы на восемнадцати реальных клавишах строилось лишь 12 звучащих труб. Для нижней октавы, которая почти всегда была короткой, использовались те же самые трубы (трансмиссия).

¹¹ Рокко Родио (Rocco Rodio), Джованни Мария Трабачи (Giovanni Maria Trabaci) и др.

Основой диспозиции итальянского органа является *Principale*, т. е. «главный регистр», называемый также иногда *Tenori*. Большая часть труб *Principale* всегда располагалась в проспекте органа и, следовательно, была видна. По определению Антеньяти, итальянский *Principale* звучит «*delicatissimo*» (т. е. очень мягко и нежно), а его интонация исключительно певуча и подражает красоте человеческого голоса. Являясь самым низким и к тому же единственным основным регистром органа, *Principale* служит основой как для *Ripieno*-регистровок, так и для всех остальных видов регистровых комбинаций. За *Principale* следовали другие регистры принципиального *Ripieno*-ряда, которые не получили характерных названий, а назывались сугубо по количеству отделяющих их от главного *Principale* ступеней (таблица).

Футовое соотношение регистров итальянских органов

<i>Principale</i> ¹²	I	8'	16'	<i>Vigesimaseconda</i>	XXII	1'	2'
<i>Ottava</i>	VIII	4'	8'	<i>Vigesimasesta</i>	XXVI	2/3'	1 1/3'
<i>[Duodecima]</i> ¹³	[XII]	[2 2/3']	[5 1/3']	<i>Vigesimanona</i>	XXIX	1/2'	1'
<i>Quintadecima</i>	XV	2'	4'	<i>Trigesimaterza</i>	XXXIII	1/3'	2/3'
<i>Decimanona</i>	XIX	1 1/3	2 2/3'	<i>Trigesimasesta</i>	XXXVI	1/4'	1/2'

Необходимо обратить внимание и на следующую особенность итальянских органов: начиная обычно с *Decimanona*, регистры репетируют¹⁴. Это всегда надо учитывать при выборе регистровки, особенно при исполнении полифонической музыки, чтобы репетиции не отразились на голосоведении.

Помимо принципиальных *Ripieno*-регистров в старинных итальянских органах имелись 1–2 (реже 3) флейты, чьи названия также происходили от интервалов, отделяющих их от главного *Principale*. Классическим правилом с середины XVI века стало наличие в диспозиции *Flauto in Ottava* и *Flauto in Duodecima*.

Одним из «самых итальянских» органных регистров является *Voce Umana*, называемый также *Fiffaro* или *Piffaro*. Характерное для него мягкое принципиальное биение (швейбунг) достигалось за счет того, что трубы этого регистра настраивались не точно на высоте главного *Principale*, а немного «расстроено». Ранние примеры *Voce Umano / Fiffaro* встречаются уже в начале XVI века (1544–1546, Lodi, Chiesa dell'Incoronata), но постоянной частью итальянской диспозиции они стали лишь с наступлением эпохи барокко. Важно отметить, что это исключительно дискантовый регистр, диапазон которого составляет около двух октав.

Как уже было отмечено, итальянская традиция органостроения отличалась известным консерватизмом, особенно в отношении новых регистров. В 1652 г. Антонио Баркотто пишет в своем трактате «*Regola e breve raccordo...*»: «Регистрами органа должны быть хороший *Principale* и его большая *Ottava*, 4 регистра *Ripieno*, *Piffaro*, *Flauto in Ottava* и *[Flauto] in Quintadecima* — это и есть суть хорошего органа. [К ним]

¹² В больших органах присутствовал также *Principale Contrabasso* — так часто назывался *Principale* 24', который ни в коем случае нельзя путать с педальным регистром *Contrabassi*. За ним следовали *Principale* 16', *Ottava* 8', *Quintadecima* 4' и т. д.

¹³ Присутствие принципиальной *Duodecima* (низкая квинта, 2 2/3') в диспозиции было крайне редким и встречалось лишь в самых больших инструментах. Орган в *S. Petronio* в Болонье — это единственный известный автору статьи случай.

¹⁴ Суть этого принципа заключается в том, что достигнув определенной звуковысотной (акустической) границы (в итальянском органостроении чаще всего это с⁵), регистр выше нее не звучит, а «прыгает» на октаву (или квинту) вниз и продолжает звучать в этой октаве. Так может повторяться несколько раз. Заметим, что в Италии применялась только октавная репетиция.

можно добавить регистры другого типа... к которым относятся *tromboni, fagotti, cornetti, voci umane* и прочая галантерея¹⁵; однако суть хорошего органа заключается в тех десяти или девяти регистрах, которые мы [только что] назвали»¹⁶ [2, p. 16–17].

Обратим еще раз внимание на приведенные в Приложении 1 диспозиции органов в Болонье и Милане: почти 200 лет отделяют один от другого, но за эти годы в принципах органостроения и во взглядах на то, что есть хороший орган, почти ничего не изменилось. Не последнюю роль в этом сыграла и церковь, поскольку в Италии, как и повсюду в Европе, орган был прежде всего церковным инструментом. Вполне закономерно, что именно церковной практикой обусловлено появление устойчивых регистровых сочетаний. Во время службы все составляющие ее элементы должны были гармонично дополнять друг друга, поэтому крайне важен был выбор регистровок, соответствующих не только характеру и форме произведения, но и той части службы, во время которой оно исполнялось¹⁷. Никакому органисту не пришло бы, например, в голову громко и резво играть токкату, предназначенную для исполнения во время и после пресуществления Даров — самого таинственного и мистического момента службы.

Композиторы ренессанса и раннего барокко не оставили почти никаких практических указаний для регистровки своих сочинений. Исключение составляют крайне скудные сведения, которые дает Адриано Банкьери в трактате «*L'Organo Suonarino*» [8], а также указания Джованни Фасоло [9], Джованни Гиццоло [10], Эрколе Порты [11] и Лодовико Виадана [12], которые носят случайный и непоследовательный характер. Регистровки Клаудио Монтеверди к его *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum Choros...* (Venezia, 1610), наоборот, очень подробны и точны, но это — указания для сопровождения вокалистов и хора (континуо), поэтому они несут для нас очень мало информации. Тем не менее у него встречаются довольно интересные регистровые варианты: например, *Principale e tremolante* в версете *Quia respexit humilitatem* второго магнifikата (хотя подобные регистровки для сопровождения голоса в то время почти не использовались, так как считалось, что они заставляют голос звучать «расстроено»).

Что же касается сольной органной музыки ренессанса и раннего барокко, то здесь наибольший интерес представляют три источника, а именно: трактат Костанцо Антеньяти «*L'Arte Organica*» (1608), вторая часть трактата Джироламо Дируты «*Il Transilvano*» (1609) и рукописная таблица регистровок для органа Винченцо Коломби в Вальвасоне (1558)¹⁸.

¹⁵ *Galanteria* (ит.) — изящная безделица. К этому понятию итальянцы также относили разные игрушечные регистры, которые были важным элементом итальянского органа. Наибольшее распространение получили *Tamburo* (имитировал барабанную дробь, управлялся крайней правой клавишей педали) и регистры, подражающие пению птиц (*Rosignolo, Cuccù, Uccelli / Uccelliera*), кроме этого встречались колокольчики (*Campanelli*), *Zampogna* (использовался на Рождество).

¹⁶ «Li registri doveranno esser un buon principale con la sua ottava grossa, e quattro altri pieni con pifaro, e flauto in ottava, e uno in quintadecima, che questa sarà la sostanza d'un buon Organo. Si può aggiungere altra sorte di Registri... fra quali vi sono tromboni, fagotti, cornetti, voci umane, ed altre galanterie; ma la sostanza d'un buon Organo consiste in quelli dieci, o nove Registri, che abbiamo detto» [2, p. 16–17].

¹⁷ Джироламо Дирута в своем трактате «*Il Transilvano*» писал: «Не следует играть печальные вещи радостными регистрами, точно так же, как радостные вещи — печальными, если орган богат регистрами» («Non conuiene sonare una cosa mesta in Registri allegri, nè meno una cosa allegra in Registri mesti doue sono Organi copiosi di Registri...») [7, p. 22].

¹⁸ Факсимильное воспроизведение таблицы можно найти на страницах буклета к компакт-диску, записанному Андреа Марконом на этом органе [13].

Наиболее подробным в отношении вопросов регистровки является выдающийся трактат «L'Arte Organica» (см. Приложение 2). Его автор, Костанцо Антеньяти, был представителем одной из самых знаменитых семей органостроителей Италии. Он не только сам строил органы¹⁹, но был также композитором и органистом собора (*Diomo*) в Брешии. Именно поэтому его трактат приобретает для нас особенное значение: в нем отражены идеи не только ученого теоретика и опытного органостроителя, но и многогранно одаренного музыканта. В своих регистровых указаниях Антеньяти руководствуется прежде всего типом фактуры, манерой игры и богослужebной практикой, ориентируясь в первую очередь на известные ему инструменты (свой «родной» орган в соборе Брешии²⁰ и др.).

Самая распространенная регистровка Италии, которую первой приводит Антеньяти и которая в неизменном виде встречается во всех источниках, — это *Ripieno* (*Ripieno semplice*). Она всегда употреблялась в начале и в конце месс и состояла из всех регистров принципиального *Ripieno*-ряда. Другие регистры в нее не включались, так как без них, согласно Антеньяти, *Ripieno* звучит живее и остроумнее и имеет более приятный тембр. Даже в тех редких случаях, когда органы имели два *Principali*, для этой регистровки применялся только первый из них. При игре на *Ripieno* всегда предполагалось использование педали, хотя специально это редко обозначалось.

Mezzo-Ripieno (регистровка 2) — это разновидность *Ripieno*, которая представляет собой *Ripieno* с пропущенным одним или несколькими рядами (регистрами). Иногда к такой регистровке добавляется один из флейтовых регистров²¹. Для игры во время пресуществления Даров в мессе Антеньяти советует использовать один лишь *Principale*, звучащий чрезвычайно мягко и нежно («*registro delicatissimo*»). К *Principale* можно добавить тремулант, но в таком случае следует играть медленно и без диминуций²².

Большое внимание Антеньяти уделяет *Fiffaro*, называемому также *Voce Umana*. Этот регистр используется только вместе с *Principale*, так как без него звучит довольно расстроено. Используя эту регистровку, играть следует *adagio* в медленном и связанном движении, т. е., как уточняет Дирута, связывая ноты без разрыва звуков [3, р. 11–12]. Для игры канцон *alla francese* и диминуций Антеньяти советует применять *Ottava* и *Flauto in Ottava*, другой вариант — *Principale* и *Flauto in Duodecima*.

Трактат Джироламо Дируты «Il Transilvano» («Трансильванец») — наиважнейший исторический труд, посвященный вопросам интерпретации итальянской

¹⁹ Среди построенных им инструментов можно назвать органы, расположенные в S. Giorgio (Bagolino, 1590), Madonna della Steccata (Parma, 1593), S. Maria Maggiore (Bergamo, 1593–1594) и др.

²⁰ К сожалению, в первоначальном виде орган не сохранился. В 1826 г. Серасси из Бергамо перестроил его. Он использовал для нового инструмента почти все регистры старого, добавив к ним множество своих.

²¹ *Mezzo-Ripieno* встречается во всех трех вышеприведенных источниках, но не всегда так обозначается. Позже, в XVIII веке, *Ripieno* и *Mezzo-Ripieno* с добавлением флейт стали называть *Ripieno misto*.

²² Диминуции — импровизированные украшения в музыке Ренессанса и раннего барокко, служившие для переходов от одной мелодической ноты к следующей и представлявшие собой мелодические фигуры и обороты, которые употреблялись для замены длинных нот мелодии нотами более коротких длительностей. *Passagio* — термин, близкий по смыслу термину «диминуция» и часто употреблявшийся итальянцами для их обозначения. В отличие от других видов украшений, применявшихся в Италии в XVI–XVII веках, до нашего времени сохранилось большое количество авторских примеров употребления диминуций.

клавирной музыки Ренессанса (см. Приложение 3). Необычен тот факт, что Дирута, затрагивая тему регистровок, в своих рекомендациях руководствуется тонами произведений (*Modi*). Кажется малоубедительным, что все произведения, принадлежащие разным жанрам (токкаты, канцоны, ричеркары), но написанные в одном и том же тоне, должны исполняться с одинаковой регистровкой. Паоло Кривелларо, один из знатоков итальянской ренессансной и барочной органной музыки, во время курса в Борке ди Кадоре высказал предположение, что подобные указания Дируты нельзя воспринимать дословно — их следует трактовать как описание тонов или чувств (аффектов). Так, например, четвертому тону Дирута предписывает «*Principale con tremolo*» — регистровку, которая лучше всего может подчеркнуть суть данного тона, заключающуюся в «жалобной, грустной и скорбной гармонии»²³ [7, р. 22]. Тот факт, что три токкаты *per la Levatione* из «*Fiorgi Musicali*» Джироламо Фрескобальди сочинены именно в четвертом тоне, не является совпадением: этот тон соответствует определенному содержанию аффекта, которое Дирута описал в своих регистровках. В отличие от Антеньяти, Дирута составлял свои рекомендации, имея в виду не какой-либо конкретный инструмент, а итальянский классический орган в общем как тип инструмента.

Третий источник — рукописная таблица регистровок для органа в Вальвасоне, продиктованная, как считается, самим мастером Винченцо Коломби, — предлагает некоторые конкретные регистровки без каких бы то ни было дополнительных комментариев или ссылок (см. Приложение 4). Предположительно она была составлена в 1558 г. по случаю добавления в орган регистра *Fiffaro*²⁴ (скорее всего тремулянта, названного таким образом) и представляет собой самый ранний из сохранившихся источников, свидетельствующих об исторической практике регистровки на классических итальянских органах.

Можно заметить, что регистровки для органа в Вальвасоне очень похожи на указания Антеньяти и Дируты. В них также в первую очередь упоминается *Ripieno*, а указание *prima sonar* можно трактовать как намек на применение этой регистровки в самом начале службы — «играть в первую очередь на службе, брать первой». Осо-

²³ Как вариант регистровки для четвертого тона Дирута советует использовать какой-нибудь флейтовый регистр, играя без транспозиции. Для указания игры без транспозиции Дирута использует термин *nelli tasti naturali*, но Паоло Кривелларо предполагает, что, употребляя это выражение, автор трактата мог также иметь в виду исполнение на октаву ниже [14, S. 43].

²⁴ К сожалению, сейчас до конца не известно, каким мог быть регистр *Fiffaro*. Судя по названию, это был регистр, напоминающий *Voce Umana*, однако ни одной его трубы до нашего времени не сохранилось. Возможно, что изначально это был тремулянт, перестроенный в *Fiffaro / Voce Umana* в ходе реставрации 1755 г. Можно предположить, что в данном случае словом *Fiffaro* обозначается не сам регистр (т.е. *Fiffaro* ≠ *Voce Umana*), но тот эффект биения (швейбунг), который достигается благодаря ему. (Подобный эффект достигается и тремулянтом. Именно тремулянт (*tremolo*) встроил Коломби в этот орган в 1558 г., назвав его *Fiffaro*.) В противном случае регистровка 14 теряет свой смысл — во-первых, слишком уж единодушны указания во всех последующих источниках на то, что употребление *Fiffaro (Voce Umana)* возможно только лишь с *Principale*, а во-вторых, не следует забывать, что *Flauto — in Ottava* (т.е. 6'), а *Fiffaro (Voce Umana)* — 12' и звучит только в сопрано, поэтому мы получаем эффект, когда сопрановая часть мануала звучит ниже басовой. Остается только гадать, насколько «красиво» подобный эффект будет звучать и какие «выгоды» он принесет полифонической музыке того времени. Тем не менее этот орган является единственным сохранившимся до наших дней инструментом венецианской школы XVI века — своего рода свидетелем наивысшей точки расцвета культуры Ренессанса в Венеции. На этом инструменте возможно исполнение великолепной венецианской органной музыки именно в том виде, как она могла бы звучать пять столетий назад.

бенно обращают на себя внимание многочисленные регистровки с пропущенными одним или несколькими регистрами. Так, например, в регистровках 2 и 3 пропущены квинты — *Decimanona* в первой из них, *Decimanona* и *Vigesimasesta* во второй — что способствует бóльшей ясности и прозрачности полифонической фактуры. Регистровки 4, 5, 6 и 7 содержат пропуски другого рода: в них выпущены средние ряды (в примере 7 это проявилось наиболее сильно, поскольку в нем используются лишь два крайних регистра — *Tenori* и *Vigesimanona*, акустическое расстояние между которыми составляет четыре октавы).

Итак, на основании рассмотренных источников можно сделать некоторые выводы. Поскольку детальные письменные (т.е. обязательные композиторские) указания регистровок в итальянской органной литературе встречаются крайне редко, в большинстве случаев многообразие возможных вариантов почти безгранично и зависит — во многом — от хорошего вкуса исполнителя. Тем не менее выявляется определенная взаимосвязь между отдельными регистровками и конкретными жанрами (или местом исполнения в богослужении). Как уже упоминалось ранее, в начале и в конце мессы было принято играть на *Ripieno*²⁵. Во время пресуществления Даров на мессе для регистровки произведения использовался либо один *Principale*, либо *Principale* с тремулянтом²⁶. Со второй половины XVII века органисту предписывалось играть в этот момент на *Principale* с *Fiffaro* или *Voce Umana*²⁷. Для канцон *alla francese* было принято использовать достаточно «блестящие» и виртуозные регистровки, множество примеров которых можно найти в упомянутых источниках.

Широкое распространение получили регистровки с пропущенными одним или несколькими регистрами. Так, Дирута предлагает применять такие регистровки для девятого и одиннадцатого тонов, а Антеньяти ведет речь о *Mezzo-Ripieno* и *Concerto di Cornetti*. Примечательно также, что 8 из 14 регистровых указаний для органа в Вальвасоне представляют собой регистровки с пропущенными регистрами. В источниках того времени мы не находим подтверждения одновременному применению нескольких флейтовых регистров (например, *Principale*, *Flauto in Ottava* и *Flauto in Duodecima*), поскольку это кажется чуждым итальянской традиции. Напротив, смешение регистров одной высотности (*Ottava* и *Flauto in Ottava*) было широко распространено²⁸, а на органах Антеньяти оно производит особенно хороший эффект.

Несмотря на то что все упомянутые автором регистровки — цитаты из трактатов и других исторических источников, к ним нельзя относиться как к догме. Все комбинации, кроме *Ripieno*, можно варьировать, ориентируясь при этом на свой вкус

²⁵ Надо отметить, что все три рассмотренных источника единодушно подчеркивают «чистоту» *Ripieno*, состоявшего из *Principale* и всех имеющихся регистров принципиального *Ripieno*-ряда.

²⁶ Именно такие характер и манера игры предписывались органисту опубликованным в 1600 г. *Saeremoniale Episcoporum*.

²⁷ 1668 годом датируется свидетельство, в котором упоминается настоятельное предписание органисту использовать во время этой части службы *Fiffaro* (*Voce Umana*). Оно содержится в контракте, заключенном с органом мастером Карло Бени (Carlo Beni), который должен был построить новый *Fiffaro* в орган церкви *S. Maria Zobenigo* в Венеции, и гласит: «[...]посторить] новый Pifaro [Fiffaro], состоящий из 24 труб, на котором нужно будет играть во время пресуществления Даров» («...pifaro nuovo di canne 24, che sia suonato al elevatione») [15, p. 75].

²⁸ Причиной этому было расположение регистров — флейты и регистры *Ripieno* устанавливались на виндладах отдельно, так, чтобы они не могли акустически влиять друг на друга, — которое, как правило, было следующим (от проспекта вглубь органа): *Principale*, *Voce Umana*, *Ottava*, *Quintadecima* и прочие регистры *Ripieno* по порядку, *Flauto in Duodecima* (или *Quintadecima*), *Flauto in Ottava*.

и возможности инструмента. Можно предположить, что и сами мастера относились к регистровкам как к примерам описания аффектов (трактат Дируты — лучшее подтверждение этому). При выборе регистровки на итальянском органе — инструменте со сравнительно небольшим количеством регистров — нужно всегда проявлять максимум изобретательности и чуткости слуха к тому, как звучит каждая из комбинаций регистров. Насколько многовариантны итальянские регистровки, настолько многовариантна сама итальянская музыка: часто одну и ту же пьесу или даже ее раздел можно сыграть двумя совершенно разными способами, и каждый из них будет звучать хорошо. Не стоит лишь забывать о том, что интерпретация и выразительные средства (регистровка, артикуляция и т. д.) всегда находятся в прямой зависимости друг от друга. Поэтому сам процесс поиска регистровки является творческим.

В работах на иностранных языках итальянскому *organo classico* и вопросам исполнения итальянской музыки XVI–XVII веков уделено существенное внимание. Сохранились и являются доступными в виде факсимильных изданий многочисленные трактаты данного времени, существуют современные монографии, посвященные как творчеству композиторов, так и особенностям итальянского органостроения той эпохи. В многочисленных статьях на страницах современных музыкаловедческих журналов освещаются различные аспекты исполнительства. В рамках нашей статьи приводить весь список изданий нет смысла, поскольку его можно найти в приложении к любой печатной работе по названным вопросам. К сожалению, до недавнего времени в этом списке не было представлено литературы на русском языке, посвященной вопросам органно-клавирной культуры Италии XVI–XVII веков. Первой основательной работой в этом направлении явилась монография Елены Викторовны Бурундуковской «Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века)», изданная Казанской консерваторией. В книге анализируется творчество наиболее ярких композиторов названного периода, писавших органно-клавирную музыку, рассматриваются особенности строения итальянских органов и клавесинов данной эпохи, комментарии и предисловия к сборникам сочинений ряда итальянских авторов, а также исполнительские трактаты Дж. Дируты, А. Банкьери, К. Антеньяти и др. Эта монография, безусловно, является необходимой для российских органистов-исполнителей.

Однако в работе Е. В. Бурундуковской имеются некоторые недостатки в подаче информации, неточности и ошибки в технических описаниях инструментов и их диспозициях, что затрудняет применение этой монографии в исполнительской и научной практике. Автор, без сомнения, владеет материалом, но в структуре его изложения нет иерархии. Как показывает наш собственный опыт чтения лекций по этой теме, такой подход применим для органистов, уже в какой-то степени знакомых с итальянским *organo classico*, но не для исполнителей, столкнувшихся с этим феноменом впервые. Так, например, автор пишет о хроматических клавесидах, о чистых терциях среднетоновой темперации и связанных с ними разделенных хроматических клавишах, но саму технологию этого вида настройки инструментов нигде не объясняет. Хотя факт, что данной темперации чуждо понятие энгармонизма, на котором вырос современный исполнитель, а под «чистыми терциями» подразумеваются большие чистые терции, принципиально важен для глубокого понимания того, с какими трудностями придется столкнуться исполнителю, оказавшемуся за инструментом, настроенным в одной из красивейших темпераций XVI–XVII веков. Вызывает недо-

умение и попытка автора объяснить факт наличия короткой октавы на клавишных инструментах того времени применением среднетоновой темперации.

Другое заблуждение автора связано с трактатом Джироламо Дируты «Il Transilvano», посвященным «многим аспектам деятельности органиста и клавесиниста» [16, с. 37]. Синтез этих аспектов представляется нам маловероятным, поскольку Дирута был органистом-монахом и светская музыка ему была чужда. В своем трактате он, скорее, противопоставляет деятельность и манеру игры органиста и клавесиниста. Превознося орган [3, р. 3], автор «Il Transilvano» относится к клавесинистам довольно пренебрежительно и упоминает о них лишь несколько раз, называя «игрецами танцев» [3, р. 11–12].

К сожалению, множество вопросов вызывают технические характеристики, которые приводит Е. В. Бурундуковская на страницах своей монографии, а именно: диспозиции органов, информация об отдельных регистрах и т. п. Зачастую то, о чем пишет автор, весьма сомнительно и требует строгой перепроверки, а отдельные факты вовсе некорректны. В рамках настоящей статьи осветить все неточности и ошибки не представляется возможным, но о некоторых из них нельзя не упомянуть.

Во-первых, автор на протяжении всей работы путает обозначения октав. Ввиду разнообразия итальянских органов и их специфических особенностей нередко возникает необходимость указывать характеристики строения клавиатуры каждого отдельного инструмента. В мировой органной практике сложилась следующая традиция обозначения октав музыкального диапазона: «F» — для ноты фа большой октавы, «f» — для фа малой октавы, «f¹» или «f²» — для фа первой октавы, а «FF» — для обозначения фа контроктавы. Автор книги старается придерживаться этой системы, но в обозначениях встречаются неточности (см. [16, с. 105]). Е. В. Бурундуковская пишет, что мануал органа Винченцо Коломби в Вальвасоне начинается с фа контроктавы, но обозначает ее как «FFF», т. е. как фа субконтроктавы. Строчкой ниже справедливо утверждается, что педаль этого инструмента также начинается с фа контроктавы, и здесь автор обозначает ее уже как «FF». Общеизвестно, что органы с клавиатурой, начинающейся от фа контроктавы, не имели хроматических клавиш фа-диез и соль-диез в контроктаве, но по непонятной причине автор лишает этот орган одноименных хроматических клавиш в большой октаве, что не соответствует действительности.

Обратимся к приведенной ниже на той же странице диспозиции органа в Вальвасоне. Ни одно из указаний футовости регистров не является правильным. *Tenori* автор обозначает как 10-футовый регистр (должен обозначаться как 12-футовый), *Ottava* — как 5-футовый (нужно — 6-футовый), а *Flauto in XV* становится 4-футовым регистром²⁹ (нужно — 3-футовый). Если присмотреться внимательнее к другим приведенным диспозициям, то становится понятно, что некоторые из них являются

²⁹ Подобные неточности допускает не только Е. В. Бурундуковская. Так, Джузеппе Радоле в своей книге о сохранившихся итальянских регистровках ошибочно считает *Tenori* 10-футовым регистром, а *Flauto* — 5-футовым, т. е. *in ottava*, а не *in quintadecima* (3-футовый регистр), как это есть на самом деле [17, р. 8]. Чтобы исправить эти неточности, достаточно обратиться к книге Вийнанда ван де Поля [18, р. 3] или статье Паоло Кривелларо [14, S. 8]. Также существует диск, выпущенный в 2003 г. компанией DIVOX, на котором известный итальянский органист и клавесинист Андреа Маркон играет на органе в Вальвасоне [13]. В буклете к диску диспозиция этого органа приводится дважды: по-английски и по-итальянски. В первом случае футовость *Tenori* справедливо указана как 12', а во втором — как 10'.

неполными или имеют неточности в описании. Так, помимо неверно указанного диапазона мануала у органа мастера Фра Урбано в соборе S. Marco в Венеции автор книги допустила неточности в расчете футового обозначения регистров: при наличии в органе *Principale* 16' *Quintadecima* в этом случае будет 4' (!), а *Vigesimasesta* — 1 1/3' (см. таблицу). В органе мастера Лоренцо да Прато (собор S. Petronio в Болонье) нет второго 12-футового *Principale*, но имеется регистр *Raddoppio*, который звучит только в сопрановой части клавиатуры (начиная от до-диеза малой октавы), служит для усиления *Principale* 24' и может употребляться только одновременно с ним. Помимо этого, автор забыла указать, что данный орган имеет регистр *Vigesimanona*, который включается рукояткой регистра *Vigesimasesta* и может звучать только одновременно с ним³⁰. Не лишено неточностей и описание органа церкви S. Nicola в Альменно. В книге приведена диспозиция на момент его постройки мастерами Грациадно и Костанцо Антеньяти в 1588 г. Далее автор работы также пишет о том, что в середине XVIII века диспозиция органа была расширена на два регистра, один из которых — pedalный *Contrabassi*, а второй — трехрядный³¹ *Cornetto*³² [20]. Остается только непонятным, на чем основано заблуждение Е. В. Бурундуковской о том, что «в XX веке эти добавленные регистры были демонтированы», и «...диспозиция [органа] в настоящее время соответствует аутентичной», а его «pedальная клавиатура не имеет самостоятельных регистров» [16, с. 111–112]. Информация на интернет-странице, посвященной этому органу [20], и наш личный опыт общения с этим инструментом свидетельствуют об обратном. Кроме вышеперечисленных недочетов, в работе Е. В. Бурундуковской встречается ряд расхождений с историческими источниками и неясности в описаниях. Но мы не станем продолжать их обсуждение в рамках настоящей статьи. Дальнейшее исследование монографии Е. В. Бурундуковской должно стать материалом для отдельной публикации.

³⁰ Одну из страниц своего интернет-сайта органист собора Ливе Тамминга (Liuwe Tamminga) посвящает подробному описанию особенностей двух знаменитых органов собора S. Petronio [19].

³¹ То есть имеющий по три звучащих трубы на каждую клавишу.

³² Автор книги по непонятной причине называет его во французской манере *Cornet*. Или же это снова одна из многочисленных печаток?

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Bologna, San Petronio
Lorenzo da Prato, 1471–75

Principale Contrabasso [24']
Raddoppio [soprano]
Principale
Ottava
Duodecima
Quintadecima
Decimanona
Vigesimaseconda
Vigesimasesta e Vigesimanona
Flauto in Ottava
Flauto in XII (Cipri 1536)

Мануал: 51 клавиша FF/GG/AA–a²
(+ 3 субсеMITОНИИ: As/as/as¹)
Педаль: 20 клавиш FF/GG/AA–d

Borca di Cadore, Chiesa dei Ss. Simone e Taddeo, Organo di Gaetano Callido, 1791

Primo Organo (I Мануал)

Principale Bassi [8']
Principale Soprani [8']
Ottava
Quintadecima
Decimanona
Vigesimaseconda
Vigesimasesta
Vigesimanona
Trigesimaterza [до f]
Trigesimasesta [до с]
Contrabassi [педаль, 16']
Ottava di contrabassi [педаль]

Secondo Organo (II Мануал)

Voce Umana
Flauto in 8.va Bassi
Flauto in 8.va Soprani
Cornetto [Soprani]
Violoncello Bassi [8']
Violoncello Soprani [8']
Tiratutti, мануальная копула (pedaletto)

Мануалы: 47 клавиш (C–d³), короткая октава, деление Bassi/Soprani — cis¹/d¹

Педаль: “a leggio”, подвесная, 18 клавиш (C–gis), короткая октава, последняя клавиша — Rollante

Milano, S. Maurizio
Gian Giacomo Antegnati, 1554

Principale [12']
Ottava
Quintadecima
Decimanona
Vigesima Seconda
Vigesima Sesta
Vigesima Nona
Trigesima Terza e Sesta
Flauto in Ottava
Flauto in Duodecima
Fiffaro (начало 17 века?)

Мануал: 50 клавиш FF/GG/AA–g²a²
Педаль: 18 клавиш FF/GG/AA–c

Voce Umana
Flauto in 8.va Bassi
Flauto in 8.va Soprani
Flauto in 12.ma Bassi
Flauto in 12.ma Soprani
Cornetto [Soprani]
Tromboncini Bassi [8']
Tromboncini Soprani [8']
Tromboni [педаль, 8']

Principale Bassi [8']
Principale Soprani [8']
Ottava
Quintadecima
Decimanona
Vigesimaseconda

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Brescia, il Duomo Vecchio «Rotonda» Gian Giacomo Antegnati, 1536

Principale primo [12']
Principale spezzato Bassi/Soprani [d/dis, 12', Bassi играют только педалью, на мануале он не звучит!]
Ottava
Quinta decima
Decima nona
Vigesima seconda
Vigesima sesta
Vigesima nona
Trigesima terza
Flauto in Ottava
Flauto in Quintadecima
Flauto (?)³³ in Vigesima seconda per concerto
Tremolo

Мануал: 50 клавиш, FF/GG/AA-g²a²

Педаль: 20 клавиш, FF/GG/AA-d

О способах регистровки органа³⁴, т. е. сочетания регистров

- I Все интонации (*intonazioni*), вступления (*Introiti*) или начала и окончания (*Deo gratias*) [месс] играют на **Ripieno**, для чего открываются (*aprendo*) приведенные ниже регистры:
- | | |
|------------------|------------------|
| Principale primo | Vigesima seconda |
| Ottava | Vigesima sesta |
| Quinta decima | Vigesima nona |
| Decima nona | Trigesima terza |
- Другие регистры опускаются, потому что без них **Ripieno** звучит живее и остроумнее (*più vivace & spiritoso*) и имеет более приятный тембр.
- II Следующие 5 регистров образуют своего рода (*quasi*) **Mezzo Ripieno**: Principale, Ottava, Vigesima nona, Trigesima terza (т. е. два самых верхних ряда **Ripieno**. — А. К.) и Flauto in Ottava.
- III Principale, Ottava и Flauto in Ottava.
- IV Principale и Flauto in Ottava (излюбленная регистровка Антеньяти. — А. К.) подходит для всего, в том числе для исполнения (*per cantar*) мотетов.
- V Ottava, Decima nona, Vigesima seconda per concerto³³ и Flauto in Ottava — *concerto di cornetti* — эти четыре регистра звучат подобно ансамблю цинков.
- VI Ottava и Flauto in Ottava — эти два регистра чудесно подходят для игры диминуций и канцон *alla francese*.
- VII Те же самые два регистра с тремулантам (Tremolo), но [играть] без диминуирования.
- VIII Можно играть на одном Principale, который чрезвычайно мягок [и нежен] (*registro delicatissimo*); именно так я обычно играю во время пресуществления Даров в мессе.
- IX Оба регистра Principale в унисон.
- X Одна Flauto in Ottava.
- XI Эта же Flauto [in Ottava] вместе с разделенным Principale spezzato, т. е. в басу играть педалью, а руками — в сопрановой части клавиатуры. При этом в сопрано звучат оба регистра вместе, а в басовой части клавиатуры — одна лишь Flauto in Ottava, в унисон (т. е. на той же высоте. — А. К.) отвечающая сопрано. Таким образом и с помощью педали можно вести диалог.

³³ *Un'altra vigesima seconda* (другая XXII) — вероятно, это широко мензурированный регистр. К сожалению, ни одной трубы этого регистра не сохранилось. В любом случае, он представляет собой исключение в итальянском органостроении того времени (Паоло Кривелларо, курс в Борка ди Кадоре).

³⁴ Следующие регистровые указания взяты из трактата Костанцо Антеньяти [6, fol.7r-9v], они дают представление о пожеланиях органиста и органного мастера, но не являются полным и дословным переводом отрывка, им посвященного.

XII Flauto in Quintadecima вместе с Principale — для игры диминуций. Если добавить Ottava, то можно достичь красивого эффекта.

<...>

Principale solo — для сопровождения мотетов, исполняемых несколькими голосами. При нежной игре — возможно и с тремулантом (Tremolo), но в таком случае надо играть медленно (*adagio*) и без диминуций.

Flauto in Duodecima вместе с Principale — диминуируют и играют быстро, как канцоны *alla francese*.

Fiffaro, называемый также Voce Umana, берется всегда лишь только вместе с Principale (иначе все звучит расстроено). Играть нужно *adagio* в медленном и связанном движении.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Беседа об [искусстве] сочетания регистров органа³⁵

Начала и окончания служб должны играть всеми регистрами **Ripieno**. Флейтовые и другие необычные регистры к **Ripieno** добавлять нельзя, поскольку они не образуют [с ним] никакой хорошей гармонии (т.е. не смешиваются. — А.К.). Principale может употребляться с различными регистрами органа и флейтами сообразно эффектам (аффектам, воздействию) гармонии различных тонов:

Первый тон основан на строгой и приятной гармонии:

Principale с Ottava, а также с Flauto или Quintadecima.

Во **втором тоне** проявляется меланхолический характер гармонии:

Principale solo с тремулантом.

Третий тон имеет тот характер, который трогает до слез:

Principale и Flauto in Ottava, или похожие регистры, которые достигают того же эффекта.

Четвертый тон передает жалобный, грустный и скорбный характер гармонии:

Principale с тремулантом или какой-нибудь флейтовый регистр, который следует играть без транспозиции (*sonato nelli tasti naturali*). Этот и второй тон очень похожи и служат для игры во время Вознесения Святого Тела и Крови нашего Господа Иисуса Христа (*per sonar alla levatione*); игра подражает жестокому и суровым мукам страданий.

Пятый тон передает жизнерадостный, простой и веселый характер гармонии:

Ottava, Quintadecima и Flauto.

Шестой тон передает торжественный и серьезный (степенный) характер гармонии:

Principale, Ottava и Flauto.

Седьмой тон передает веселый и нежный характер гармонии:

Ottava, Quintadecima и Vigesimaseconda.

Восьмой тон передает благостный, светлый и приятный характер гармонии:

Flauto solo; Flauto и Ottava; Flauto и Quintadecima.

Девятый тон передает радостный, нежный и полнозвучный характер гармонии:

Principale, Quintadecima и Vigesimaseconda.

Десятый тон передает достаточно печальный характер гармонии:

Principale с Ottava или с Flauto.

Одиннадцатый тон передает живой и полный сладости характер гармонии:

Flauto solo; или Flauto и Quintadecima; или Flauto, Quintadecima и Vigesimanona; или Ottava с Quintadecima и Vigesimaseconda.

Двенадцатый тон передает сладкий, мягкий и резвый характер гармонии:

Flauto, Ottava и Quintadecima; а также Flauto solo.

³⁵ Выдержка из трактата Дируты «Il Transilvano» [7, p. 22].

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

**Valvasone, SS. Corpo di Cristo
Vincenzo Colombi, 1532–35**

Tenori [12']
Octava
Quintadecima
Decimanona
Vigesimaseconda
Vigesimasesta
Vigesimanona
Flauto in Quintadecima
Fiffaro [это тремулянт!]

Мануал: 47 клавиш FF/GG/AA–f²

Педадь: «a leggio», 20 клавиш FF/GG/AA–d

Все способы игры на органе³⁶

1. Во-первых, игра (*prima sonar*) на «*organo pieno*», т. е. Tenori, Octava, Quintadecima, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona.
2. Tenori, Octava, Quintadecima, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona.
3. Tenori, Octava, Quintadecima, Vigesimaseconda, Vigesimanona.
4. Tenori, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona.
5. Tenori, Vigesimaseconda, Vigesimanona.
6. Tenori, Vigesimanona и Flauto.
7. Tenori, Vigesimanona.
8. Tenori и Flauto.
9. Tenori и Octava.
10. Octava, Vigesimanona, Flauto; играть на октаву ниже.
11. Octava и Flauto; играть на октаву ниже.
12. Tenori, Octava, Vigesimasesta.
13. Tenori soli.
14. Flauto с Fiffaro.

³⁶ Приведено по [13].

Литература

1. *Mischiati O.* Organari stranieri a Milano durante il Rinascimento — Nuovi documenti // San Simeone e il nuovo organo Ahrend. Cinisello Balsamo, 1991. P. 83–87.
2. *Barcotto A.* Regola e breve raccordo per far render agiustati, e regolati ogni sorte d'Istromenti da vento, cioè Organi, claviorgani, Regali, e simili. Padova, 1652. 50 p.
3. *Diruta G.* Il Transilvano. Prima parte. Venezia, 1593. 64 p.
4. *Banchieri A.* Conclusioni nel suono dell'organo. Bologna, 1609. 71 p.
5. *Cavazzoni M. A.* Recercare Secondo (Recercari, Motetti, Canzoni. Libro primo. 1523) // Jeppesen K. Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento. Copenhagen, 1960. B. 2. S. 21–28.
6. *Antegnati C.* L'Arte organica. Brescia, 1608.
7. *Diruta G.* Il Transilvano. Seconda parte. Quarto Libro. Venezia, 1622. 25 p.
8. *Banchieri A.* L'Organo suonarino. Venezia, 1605.
9. *Fasolo G.* Annuale che contiene tutto quello, che deve far un Organista... Venezia, 1645.
10. *Ghizzolo G.* Messa Salmi Lettanie..., op. XV. Venezia, 1619.
11. *Porta E.* Sacro Convito Musicale..., op. VII. Venezia, 1620.
12. *Viadana L.* Cento Concerti Ecclesiastici. Venezia, 1602.
13. Masters of the Italian Renaissance. Basel: DIVOX: CDX-70005, 2003. 1 электрон. опт. диск (Audio-CD). (Historic organ series, vol. VII.)
14. *Crivellaro P.* Der italienische „Organo classico“ // Organ — Journal für die Orgel. Schott, 2004. H. 3. S. 4–14; H. 4. S. 39–44.
15. *Lunelli R.* Studi e documenti di storia organaria veneta. Firenze, 1973.
16. *Бурундуковская Е. В.* Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века). Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2007. 284 с.
17. *Radole G.* Le registrazioni della musica organistica italiana dal 1500 al 1900. Bergamo: Edizioni Carrara, 1999. 160 p.
18. *Pol W. van de.* La registrazione organistica dal 1500 al 1800. Pistoia, 1996. 279 p.
19. *Tamminga L.* Bologna. Gli organi della Basilica di San Petronio. URL: <http://www.liuwetamminga.it/strumenti.html> (дата обращения: 11.05.2014).
20. Organo Antegnati della Chiesa di San Salvatore. URL: <http://www.antegnati.it/antegnati/strumento.php> (дата обращения: 11.05.2014).

Статья поступила в редакцию 19 мая 2014 г.

Контактная информация

Коломийцев Андрей Владимирович — старший преподаватель; akolomiitsev@mail.ru
Kolomiitsev Andrey V. — Senior Lecturer; akolomiitsev@mail.ru