



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПЕРВЫЙ
ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ
И КУЛЬТУРЫ

2014

УДК 7
ББК 85
П26

П26 **Первый всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры, 2014 :**
сборник работ лауреатов. – Москва : Пробел-2000, 2016. – 804 с. : ил.

ISBN 978-5-98604-576-4

© Коллектив авторов, 2016
© «ПРОБЕЛ-2000», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Номинация «Музыкальное искусство»

<i>Жалеева Р. Р.</i> Жанровая специфика вильянсико XV–XVI веков	5
<i>Кривицкий М. С.</i> Метаморфозы «Ивановой ночи на Лысой горе» в творчестве Мусоргского и Римского-Корсакова	39
<i>Макарова А. Л.</i> «Орлеанская дева» П. И. Чайковского: от «национальной трагедии» к мистерии спасения	59
<i>Кривошеина М. А.</i> Дидактические сказки как метод музыкально-теоретической работы с первоклассниками	91
<i>Заворохина Е. А.</i> «Кантата к Двадцатилетию октября» С. С. Прокофьева: история создания. Либретто. Стилль	117
<i>Панова А. С.</i> Становление «композиционной эры» в творчестве Виктора Екимовского (на примере произведений раннего периода творчества)	139
<i>Лапина М. Е.</i> Тема детства в творческом наследии Ц. Кюи (по материалам неизданных рукописей)	160
<i>Шакирьянова А. А.</i> Симфония и увеселительная музыка в австро-немецкой культуре XVIII века	189

Номинация «Литературное творчество»

<i>Козлов А. Е.</i> Провинциальные сюжеты русской литературы и культуры: проблемы событийности	218
<i>Балабуева И. А.</i> Некоторые аспекты подготовки современного этимологического словаря-справочника музыкальных терминов	244
<i>Пустовалова И. А.</i> Сервисы Web 2.0 как интерактивное сообщество для создания литературного блога «Зажги свечу в своей душе» и формирования духовных ценностей среди молодежи	259

Номинация «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»

<i>Матросова О. В.</i> Принципы формирования детских игровых пространств средствами дизайна	267
<i>Павлова А. И., Волошина З. А.</i> Эскизирование и 3D-моделирование в ландшафтном дизайн-проектировании	285
<i>Горохова Н. С.</i> Экологическая составляющая в формообразовании современного костюма	308
<i>Семенова Ю. А.</i> Применение традиционной техники киришского кружевоплетения в создании современной женской одежды на тему «Огненный цветок»	327
<i>Ким В. В.</i> Календарь, как вид графического дизайна	356

<i>Логинова Э. А.</i> Ансамбль «Декоративная переработка растительных мотивов в традиционной технике вышивки с применением современных материалов»	379
--	-----

Номинация «Искусствознание»

<i>Левченко А. М.</i> Икона как продукт профессиональной деятельности: благо, ценность, символ (на основе проекта каталога списков абалакской иконы)	401
<i>Щербакова Н. В.</i> Маска-тип и персонаж-маска в творчестве Жоржа Сёра и Анри де Тулуз-Лотрека	420
<i>Фудимова Е. В.</i> Феномен исторической реконструкции в контексте реконструкции костюмного комплекса	447

Номинация «Теория и история искусства»

<i>Рябцева В. А.</i> Трансформации церковно-певческих традиций старообрядцев Западной Сибири	461
<i>Корнеева А. А.</i> Проект экспозиции музея Д. А. Пригова	482
<i>Южакова Е. В.</i> От символизма к «производственной» иллюстрации: новые обстоятельства творческой биографии В. В. Владимирова (1880–1931)	527
<i>Сафонов Д. С.</i> Единство слова и изображения в творчестве художников «Экспериментальной литографской мастерской на верхней масловке» в 1960–70-е годы	560
<i>Гольцова К. В.</i> Влияние информационных технологий на современное экспозиционное пространство	573
<i>Фатьянова А. Б.</i> Театр Викторианской эпохи. Генри Ирвинг в трагедиях Шекспира	606

Номинация «Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

<i>Гекман Н. А.</i> Теоретико-методологические основы развития игровых ритуалов в неформальных объединениях молодежи и в деятельности фольклорных театров	630
<i>Трушина А. А.</i> Валентина Ходасевич в театре 1920–1930-х годов: эволюция стиля	654
<i>Изюмова О. Г.</i> Театр одной воли Федора Сологуба	686
<i>Маркарян О. Э.</i> Проблема трагического в русской театрально-эстетической мысли начала XX века	715

Номинация «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

<i>Любович М. В.</i> Теневые стороны смысла: феноменологическая интерпретация реальности как режиссёрская методология (европейский киноавангард)	743
<i>Успек Э. Р.</i> Видеосценография в организации творческих мероприятий учреждений культурно-досугового типа	754
<i>Хрюкин Д. А.</i> Трансцендентальный стиль кинематографа Андрея Звягинцева	774

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ВИЛЬЯНСИКО

XV–XVI ВЕКОВ

ЖАЛЕЕВА Рената Раильевна

Новосибирская государственная консерватория
(академия) имени М. И. Глинки
г. Новосибирск

Общая характеристика

Исследование западноевропейской музыкальной культуры эпохи Ренессанса является одним из значимых направлений отечественного музыковедения. Следует отметить, что **степень разработанности** данной проблематики неравномерна: большая часть исследований посвящена франко-фламандской, французской, итальянской и немецкой музыке, которые изучены достаточно основательно. При этом не всем музыкальным культурам уделено равное внимание; одной из практически неисследованных национальных традиций является испанская музыка. Отчасти это объясняется тем, что на протяжении нескольких столетий, от трактатов эпохи Возрождения и до исследований рубежа XIX–XX веков, в европейском музыкознании сложилось мнение о слабой развитости испанской ренессансной музыкальной культуры, практически полном отсутствии крупных музыкантов и общем равнодушии испанцев к светской музыке. Однако в начале XX века испанский композитор и музыковед Фелипе Педрель (1841–1922) и французский ученый Анри Колле (1885–1951) собрали сведения, свидетельствующие о значительном развитии иберийской музыкальной культуры: о музицировании при дворе и в салонах, о музыкальном театре, о развитии фольклора, и, наконец, о формировании во второй половине XVI века ряда местных полифонических школ.

В отечественном музыкознании первым соприкосновением с испанской музыкой является очерк К. А. Кузнецова (1940) [10], в котором, в связи с вниманием к древним иберийским ритмам в произведениях испанских и неиспанских музыкантов XIX–XX веков, автор обращается к вопросу об истоках старинной народной культуры Иберии, стремясь выявить их через описание ритмов, музыкальных инструментов, танцев и музыкально-драматических представлений.

Музыкальной культуре Испании XV – начала XVII века посвящен раздел труда Р. И. Грубера (1953) [4], в котором ставится вопрос о самом существовании Возрождения в испанской музыкальной культуре. Среди аристократических жанров он отмечает мадригал, близкий демократическим романсу и вильянсико, развитие которого в Испании было незначительным. Исследователь поднимает также вопрос о связях испанской музыкальной культуры с другими культурами – мавританской, итальянской, нидерландской, и выделяет важнейших композиторов Испании.

А. В. Оссовский (1961) [17], по мнению автора комментариев Е. Бронфин, впервые в русской и советской музыкальной историографии показал эволюцию испанского музыкального искусства от ранних его этапов до середины 1930-х годов.

И. Мартынов (1977) [12] основное внимание уделяет творчеству испанских композиторов XIX века, при этом первые две главы его труда содержат краткие сведения о периодах, предварявших Новое Испанское Возрождение – Ренасимьенто, указывая на воздействие арабской культуры на фольклор, язык и архитектуру Испании, связи романса с песнями провансальских трубадуров, в то же время отмечая национальный характер испанской культуры, который отчетливо проявился в «золотом» XVI веке. Говоря о проникновении в Испанию многочисленных иноземных произведений, И. Мартынов указывает на то, что они не подавили отечественную традицию, как это произойдет позднее, в XVII–XVIII веках.

Основные явления истории испанской и латиноамериканской музыки от XVI до XX века освещает докторская диссертация И. А. Кряжевой (2007) [9]. В первом очерке первой части рас-

считается XVI век; автор отмечает, что испанская музыка с конца XV до XVIII века была одной из главных составляющих в процессе становления и формирования новых культур. Далее И. А. Кряжева указывает на фольклоризацию профессионального романса и рассматривает влияние испанских литературных форм, инструментов и ритма на латиноамериканские. При всей специфичности испанской музыки, по мнению исследователя, она отражала фундаментальные общеевропейские стилевые принципы через влияние нидерландских и итальянских мастеров.

Последним по времени отечественным исследованием испанской музыки, а именно ее инструментальной ветви, является кандидатская диссертация Моисеевой М. А. «Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и Барокко» (2010), в которой рассматриваются вопросы органостроения, репертуар, а также исполнительская школа и нотация [14].

В процессе анализа русскоязычной исследовательской литературы мы обратили внимание на крайнюю скудость сведений и аналитических наблюдений, касающихся центрального жанра светской вокальной музыки Испании – вильянсико, что особенно бросается в глаза по сравнению с основательной изученностью светской вокальной полифонии других стран. Так, например, Р. И. Грубер рассматривает только его образный строй, а также выделяет две разновидности – «танцевальные» и драматические вильянсико, не выявляя, однако, их характерные признаки. Сведения о его структуре содержатся в небольшом разделе хрестоматии Бедуш Е. А. и Кюреган Т. С. «Ренессансные песни» [1, с. 47–48].

Значительно шире исследован этот жанр в западноевропейском музыкознании. Многочисленные собрания вильянсико издаются в современной нотации, начиная от рубежа XIX–XX веков, и сопровождаются солидными справочными комментариями и аналитическими статьями¹.

Освоение испанской ренессансной музыки начиналось с работ обобщающего характера, которые давали представление о господствующих позициях испанской песенности. Наиболее ценным трудом среди них является монография Г. Бесселера *Die Musik des Mittel alter sundder Renaissance* (Потсдам, 1931), достоинством которого является рассмотрение жанров контекстуально, как части общей культуры, несмотря на общий характер сведений. Полезными для нас также стали труды по испанской музыке в целом: это *The music of Spanish history to 1600* Дж. Б. Тренда (Лондон, 1926), *Spanish Music in the Age of Columbus* Р. Стивенсона (Гаага, 1960), *Cancionero de España y América* Э. Нуньеса (Мадрид, 1969). Обширную панораму испанской музыки содержит семитомник *Historia de la musica española* под редакцией П. Л. де Осабы (Мадрид, 1983). Во втором его томе *Desde el «ars nova» hasta 1600* приводятся сведения о мотете, мессе, богослужении, религиозном и светском вильянсико, а также кансьон.

Среди многочисленных музыкальных энциклопедических изданий наибольшую ценность для нас представляет *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), статьи которого были значимы для нас в информационном плане (сведения об истории жанров, их музыкальной стилистике, композиторах). Среди авторов статей данного труда – такие фигуры, как Тэсс Найтон, профессор Каталонского института исследований и повышения квалификации, Института Милы-и-Фонтанальса, а также вышеупомянутый Роберт Стивенсон – профессор Калифорнийского Университета, автор более 30 монографий, написавший свыше 300 статей для этого из-

¹ Наиболее значимыми изданиями испанских кансьонерос являются: *Cancionero musical de los siglos XV–XVI* под редакцией Ф. А. Барбьери (Мадрид, 1890), *Cancionero de Uppsala* под редакцией Р. Митханы (Упсала, 1909), *Ocancioneiro musica le poético da Biblioteca Pública Horténsia* под редакцией М. Хоакима (Коимбра, 1940), *Cancionero de Upsala* под редакцией Х. Бал и Гэя и Р. Митханы (Мехико, 1944), *Cancionero Musical de la Casade Medinaceli (Siglo XVI)* под редакцией М. Кироля Гавальды (Барселона, 1949–1950), *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archives of the Cathedral of Segovia: its Provenance and History* под редакцией Н. К. Бейкера (Мэриленд, 1978), *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya M 454: Study and edition in the context of the Iberian and Continental manuscript traditions* под редакцией Э. Рос-Фабрегаса (Нью-Йорк, 1992). К важным источниковедческим работам также относятся: собрание 225 песен *Cancionero Musical de Palacio* во втором томе *Polifonia profana* серии *La música en la corte de los reyes católicos* под редакцией И. Англеса (Барселона, 1947), нотные издания вильянсико Энсины *Juan del Encina: Poesía lírica y cancionero musical* с аннотацией к ним Р. О. Джонса и К. Р. Ли (Мадрид, 1975), а также *Villancicos y canciones* Хуана Васкеса со вступительной статьей Э. Рассел (Осуна, 1995).

дания. Рождественскому вильянсико посвящена статья Р. А. Раша *Spanish villancicos de Navidad and Flemish cantiones natalitiae* (Левен, 1988).

История вильянсико тесно связана с историей развития испанского языка и поэзии. Для понимания процессов, приведших к появлению поэтических текстов вильянсико, необходимым стало обращение к литературоведческим работам. В первую очередь, это труд Дж. Тикнора *История испанской литературы. От истоков до конца XVI столетия* в переводе Н. Стороженко, вышедшая хоть и давно, в 1888 году, но содержащая ряд ценных наблюдений относительно характера испанской литературы и исторические сведения о поэтических видах. Отметим также *Lapoésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge* П. ле Жентилья (Ренн, 1949–1952) и *Historia y antología de la Poesía Española (en lengua castellana del siglo XV al XX)* Ф. К. Сайнса де Роблеса (Мадрид, 1967). Среди работ отечественных авторов – это *Становление языка испанской национальной литературы* В. П. Григорьева (1975) и *История испанской литературы* А. Л. Штейна (2001).

Материал исследования данной темы потенциально широк и обусловлен объектом исследования. В поле нашего зрения, таким образом, должны были попасть вполне определенные песенные собрания – это *Cancionero Musical de Palacio* (1505–1520), составивший основу нашего материала, а также *Cancionero de la Colombina* (ок. 1490; песни дублируются в *Cancionero Musical de Palacio*), *Cancionero de Segovia* (1499–1503) и *Cancionero de Uppsala* (1556).

Объектом исследования является испанская светская музыкальная культура последней трети XV – первой трети XVI века. **Предметом исследования** стали стилистические особенности испанского вильянсико.

Необходимость комплексного подхода к феномену светской полифонической песни определила **методологию исследования**. Анализ музыкально-поэтического строения испанских ренессансных песен, осуществленный на основе отечественных работ Е. А. Бедуш, Т. С. Кюрегян, Е. В. Панкиной, Н. А. Симаковой, В. Н. Холоповой, отчасти связан с проблематикой филологического характера, в частности, с вопросами исторического генезиса поэтических форм. Будучи частью общего процесса развития светской песни в Европе, вильянсико в сфере основных структурных принципов, звуковысотности, метроритма и фактуры опирался на стилистические константы своего времени. В связи с этим его музыкальная характеристика дается с опорой на сформировавшуюся в историко-теоретическом музыкознании трактовку ренессансной полифонической песни. Сопоставление поэтико-музыкальных форм вильянсико с иными жанрово-композиционными типами происходило в опоре на позиции Е. А. Бедуш и Т. Г. Кюрегян, И. Поуп и П. Р. Лэрда, Х. Рибера. При проведении типологизации вильянсико по фактурному принципу мы опирались на данные С. Рубио.

Цели и задачи исследования вытекают из обозначенной ранее ситуации в отечественном и зарубежном музыкознании. Основной **целью** настоящей работы стало выявление жанрово-стилистических особенностей испанской ренессансной полифонической песни. Ею определены следующие **задачи**: 1) представление общей картины состояния испанской полифонической песни XV–XVI столетий; 2) обозначение основных песенных традиций и жанров, повлиявших на формирование испанской полифонической песни; 3) построение композиционной типологии вильянсико в контексте проблематики жанрового генезиса; 4) построение музыкально-стилистической типологии вильянсико на основе параметров фактуры и поэтико-музыкальной формы.

Научная новизна работы определяется прежде всего самым обращением к проблематике испанской светской полифонической песни эпохи Ренессанса – вильянсико, впервые ставшей предметом специального исследования в отечественном музыкознании. К компонентам научной новизны относятся результаты рассмотрения вильянсико с позиций его соотношения с сопутствующими и родственными песенными формами разных культур, вероятными жанрово-композиционными прообразами, на основе которых разработана авторская типология поэтико-музыкальных форм вильянсико; впервые установлено родство вильянсико и отдельных испанских и итальянских песенных видов (копла, сервентисио, баллата, барцеллетта), конкретизирована преемственность вильянсико ряду других арабо-андалусийских и провансальских видов. Вопрос фактурных

решений вильянсико изучается в непосредственном соотношении с композиционной типологией; проанализированы музыкальные характеристики разделов вильянсико – строфы и рефрена, способы их маркирования посредством метра, фактуры или обоих параметров одновременно.

Теоретическая и практическая значимость работы состоит в возможности использования ее результатов в дальнейших исследованиях ренессансной светской музыкальной культуры, светской полифонической песни, а также в общих и специальных курсах истории зарубежной музыки, полифонии, анализа музыкальных форм.

Вильянсико в испанской культуре XV–XVI веков

Термин «вильянсико» первоначально применялся ренессансными авторами для обозначения рефрена народной песни, позднее – многих «закрытых» поэтических и музыкальных форм, основанных на таком рефрене. Самое раннее свидетельство его использования в связи с поэтической формой находится в *Chansonnier Espagnol d'Herberay des Essarts* (изд. Бордо, 1463), в котором небольшой текст с формой *aabbba* озаглавлен *villancillo*. Приблизительно в то же время другой поэтический текст с близким обозначением жанра *villançete*, приписываемый некоему Карвахалесу, появился в *Canconiero de Estúñiga* (Неаполь, 1460–1463).

Самая же ранняя известная песня, названная «вильянсико», – трехголосная *Andad, pasiones, andad* из *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina* (XV век) – принадлежит Педро де Лагарту¹. Правда, знаменитый маркиз де Сантильяна сообщает, что его дед, Педро Гонсалес де Мендоса (ок. 1340–1385) – вельможа эпохи Педро Жестокоего, вошедший в историю как один из первых куртуазных поэтов кастильского двора, – создавал сценические песни, вильянсико и серраны [38] (сохранилось четыре его текста в *Cancionero de Baena* (1445)).

В XV–XVI веках вильянсико окончательно оформляется как самостоятельный вид и получает распространение в народной и профессиональной музыке (о тесной связи между ними свидетельствует, например, фольклорный характер восемнадцати вильянсико Педро Эскобара в *Cancionero Musical de Palacio* [41]). Вильянсико представляет собой, как правило, 3–4-голосную (исключения немногочисленны, – так, известен один 5-голосный вильянсико Матео Флехи I) песню с ясно цезурированными музыкальными фразами для каждой строки текста, написанную чаще в простом контрапункте, с мелизмами на предпоследнем слоге и «собираанием» голосов перед каденцией. Ритм, как правило, соответствует акцентам стиха, что способствует ясной слышимости текста.

Сохранившийся материал демонстрирует обширную панораму имен музыкантов, различных по уровню мастерства, характеру служебной деятельности и проживавших в разных областях страны. Среди самых значимых авторов – Хуан де Анчета, Педро де Эскобар, Хуан дель Энсина, Франсиско де Пеньялоса, Хуан Понсе, Матео Флеха I, Хуан Васкес, Диего Писадор, Франсиско Герреро, Матео Флеха II. Светская музыка была приоритетна для Флехи I, Эскобара, Понсе, Пеньялосы. Вильянсико также писали церковные музыканты – Герреро, Анчета², Матео Флеха II. Как во всех аналогичных песенных культурах, немаловажным в развитии жанра было участие дилетантов, среди которых выделяется Диего Писадор, составитель антологии *Libro de música de vihuela* (Саламанка, 1552).

Основными ранними источниками вильянсикоявляются *Cancionero Musical de Palacio* и более ранний *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina* (ок. 1490). Обе рукописи объединяет ряд имен авторов, в истории жанра не первостепенных, но относящихся к первым по времени творчества – Иоханнес (Хуан) Корнаго, Хуан де Триана, Хуан Фернандес из Мадрида, Хуан де Гихон, Хуан де Леон. Р. Стивенсон и М. Гомес отмечают, что *Cancionero Musical de Palacio* как первое собрание песен на испанском языке со вступительным рефреном, обозначенным как «вильянси-

¹ Лагарт, Педро де (1465–1543) – композитор, служивший в соборе Толедо в течение 62 лет. Сохранились три его вильянсико и один романс.

² Его трехголосный вильянсико *Dos ánades* Франсиско де Кеведо (*Cuento de cuentos*, 1626) называет часто исполняемым, хотя и старомодным. Сервантес упоминает его в комическом рассказе *La ilustre fregona* (1614).

ко» [43]. Более того, *Cancionero Musical de Palacio* является самым обширным собранием испанской музыки как по степени репрезентативности материала (304 листа), так и по историческому охвату (в текстах упоминаются события 1430–1521 годов). Он также превосходит остальные по литературному качеству, так как содержит песни на тексты таких светил современной поэзии, как виконт Альтамиры, граф Кифуэнтес, Лукас Фернандес, Хорхе Манрике, Хуан де Мена, Диего де Куирос, Хуан Родригес дель Пардон, маркиз де Сантильяна, Лопе де Соса и Хуан де Тапия.

Среди манускриптов XVI века необходимо выделить *Cancionero Musical de Segovia* (1499–1503), *Portuguese Cancionero Musical de Elvas* (1500, также известный как *Cancionero Musical de la Hortênsia*)¹, *Cancionero Musical de Barcelona* (1520–1534), *Cancionero de Medinaceli* (1535–1595)². К наиболее значительным печатным собраниям относятся *Villancicos de diversos autores* (1556, Венеция)³ и два собрания Хуана Васкеса – *Villancicos y canciones* (для трех и четырех голосов; Осуна: Хуан де Леон, 1551) и *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Севилья: Хуан Гутьеррес, 1560) (примечательно, что среди 48 вильянсико Васкеса нет ни одного религиозного).

К жанру обращались и крупнейшие инструменталисты, выполнявшие переложения песен своих коллег, – Мигель де Фуэнльяна, Луис Милан. Так, Фуэнльяна делал инструментальные транскрипции полифонических песен Васкеса и других авторов, в частности известно его переложение песни Васкеса *¿Conqué lalavaré?*, которая одновременно появилась в собрании последнего *Recopilación de sonetos y villancicos* (Севилья, 1560). Первое печатное собрание виуэльной музыки Луиса Милана – *Libro de musica de vihuela de mano in titulado El maestro* (Валенсия, 1536) – включает двенадцать испанских и португальских вильянсико, наряду с фантазиями, паванами, романсами, итальянскими сонетами. Десять из них представлены в двух вариантах: первый – в своей основе моноритмичный и с возможностью певца колорировать партию, другой – с более сложной партией виуэлы и указанием не колорировать для певца. Некоторые имеют заголовок «кастильские», что, вероятно, означает принадлежность местной традиции. Более поздние виуэлисты – Нарваэс, Мударра, Вальдerrабано – также издавали свои произведения на традиционные мелодии.

В соответствии со стилистическими тенденциями второй половины XVI столетия, в поэтических собраниях обнаруживаются и одноголосные вильянсико, например, в *Cancionero sevillano* (Севилья, 1575).

Географическое распространение жанра прослеживается практически по всей Испании. В центральной части страны – Кастилии, в Толедском соборе в течение 62 лет служил Педро Лагартто, в 1561 году сюда приезжал Франсиско Герреро со своими рукописями, в Саламанке городским мажордомом был Диего Писадор, капелланом – Хуан дель Энсина, в Саламанкском университете учились Хуан Понсе и Хуан де Анчета, последний – в то время, когда профессором музыки был брат Хуана дель Энсины – Диего. Полагают, что *Cancionero de las obras de Juan del Encina* (Саламанка, 1496) – собрание лирических и драматических произведений Хуана дель Энсины (первый выпуск имел название *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con otras cosas nueuamente añadidas*) – создан именно здесь, в замке-резиденции герцогов Альба [16].

На юге, в Севилье (Андалусия) в услужении у маркиза де Тарифы находился Мигель де Фуэнльяна; там же изучал музыку, а затем стал *maestro de capilla* Франсиско Герреро. Севиль-

¹ Одно из самых ранних португальских собраний светской полифонической музыки; содержит 65 трехголосных песен, большинство из которых составляют вильянсико (по указанию Р. Стивенсона, здесь находятся 3 из 18 вильянсико Эскобара [41]).

² Андалусское собрание мадригалов, вильянсико и романсов; содержит песни Хуана Наварро, Педро и Франсиско Герреро, Хинеса де Мораты (*mestre de capela* герцогов Браганса в Португалии), Родриго де Себальоса (работавшего в Севилье, Кордове и Гранаде), Кристобаля де Моралеса, Диего Гарсона, Киприано де Сото, Берналя Гонсалеса, Антонио Себриана и др.

³ Это собрание, известное так же как *Cancionero de Uppsala* (шведский экземпляр) или *Cancionero del Duque de Calabria* (калабрийский экземпляр), содержит, по крайней мере, три песни со словами Хуана дель Энсины (авторство музыки не установлено). Песни Педро Хуана Альдомара и Энсины в копиях приведены как анонимные, но идентифицируются в соответствии с вильянсико *Cancionero de Palacio* [42].

скому дворянину Антонио де Цуньиге служил Хуан Васкес, посвятивший своему покровителю собрание светской музыки *Villancicos y canciones* (1551). Здесь же португалец Эскобар занимал положение *maestro* певчих и каноника; в качестве каноника же служил Пеньялоса.

На северо-востоке, в Каталонии, в городе Прадес родились Маттео Флеха I и его племянник с тем же именем – Маттео Флеха II. С Каталонией впоследствии была связана деятельность старшего Флехи, который служил в соборе Лериды и жил при монастыре в Поблете.

Помимо собственно испанских авторов вильянсико писали музыканты соседней Португалии, например, Педро Эскобар, подвизавшийся в Испании (певец в капелле при дворе Изабеллы I, *maestro* певчих Севильского собора) и создавший по некоторым данным около восемнадцати песен; также известны вильянсико португальца Гаспара Фернандеса (1566–1629), сохранившиеся в Оахакском Кодексе и созданные на «индейском» языке.

Распространенность вильянсико в различных регионах Испании, отчасти, по-видимому, была обусловлена разъездами по стране самих музыкантов в поисках места службы, а также в целях обучения. Это подводит вплотную к вопросу языков, на которых создавались испанские полифонические песни, так как в регионах Испании в те времена проживали народности: испанская (точнее испано-кастильская), каталонская, баскско-наваррская и галисийская, каждая из которых имела особые этнические корни, обычаи и языки, при условности «испанцев» как единой нации. Как указывает З. И. Плавский, с объединением феодальных государств Пиренейского полуострова в конце XV века абсолютизм пытался «кастилизировать» эти народности. Однако различия между ними все же не стерлись; в итоге возникли четыре «нации», обладающие самобытными культурами и языками – кастильский, каталонский и галисийский, принадлежащие к романской группе, а также существенно отличающийся от них баскский [21].

Деятельность практически всех композиторов того времени была связана с Кастилией, статус и влияние которой в период правления Изабеллы I стремительно росли, в связи с чем со второй половины XV века кастильский язык стал основой испанского литературного языка. Ведущее положение кастильского наречия начало определяться еще в XIII веке, во времена правления короля Кастилии и Леона Альфонса X Мудрого (1221–1284), при дворе которого ученые создавали тексты именно на этом языке. С объединением королевств и выдвижением Кастилии на первый план ее язык и культура насаждаются в Каталонии, Галисии и Басконии; в среде гуманистов этих регионов даже было распространено представление о языках своих народов как о языках «черни». Так в течение ста лет кастильская литература удерживала статус общеиспанской, а иное языковое творчество было низведено до фольклорных и полужанровых форм.

Исходя из этого, неудивительно, что основная масса вильянсико конца XV – первой трети XVI века написана на кастильском языке. Наряду с кастильскими песнями встречаются единичные случаи использования других языков и диалектов. Так, вильянсико Матео Флехи I *Que farem*, как указывает М. Гомес [28], является одной из редких песен на каталонском языке. Во втором томе *El maestro* Луиса Милана *Sonetos, villancicos y romances* (1536), наряду с кастильскими вильянсико есть португальские.

Преобладанию кастильского языка также во многом способствовало введение вильянсико в театральные жанры – *autos* (мистерии), *farsas* (фарсы), *eclogas* (эклоги). Вильянсико исполнялись в начале, в середине и после представления как поэтико-музыкальные интермедии [16]. Пьесы Хуана дель Энсины, Хилия Висенте и Торреса Наарро было принято заканчивать танцем с пением вильянсико. Так, почти все комедии одного из первых испанских драматургов Бартоломе Торреса Наарро (ок. 1485 – ок. 1530/1531) заканчиваются вильянсико, в частности, комедия «Гименей» из его собрания пьес «Пропаладия» [39]. Также вильянсико используется в комедии *Trophea* («Трофей», 1514), возвеличивающей короля Португалии Мануэла I Счастливого (1469–1521) (пьеса была представлена в Риме в присутствии португальского посла [44]): земледелец Минго замещает Славу всякий раз, когда она предоставляет ему свои крылья, но когда он намеревается взлететь, то падает на землю. Минго и Слава ворчат; вильянсико поется для того, чтобы утешить его и закончить комедию. Вильянсико во хвалу Святой Девы завершает «Ауто о ярмарке» Хилия Висенте (1527).

Вильянсико ввел в свои одиннадцать эклог Хуан дель Энсина. Так, во второй из них четыре пастуха, которые носят имена четырех евангелистов, сообщают друг другу радостную весть о рождении Спасителя, направляются молиться к яслям и в пути поют вильянсико. В Седьмой эклоге, очевидно, поется вильянсико *Носотамосыбебамос*, в тексте которого пастухи Брас и Бенито славят сытое пузо и доброе вино и живописуют борьбу Поста и Карнавала [25]. В «Эклоге о Пласиде и Виториано» вильянсико помещен не в финал, как почти во всех других эклогах, а в середину пьесы, и, по сути, делит ее на два акта. Введение вильянсико, как отмечает В. Силюнас, сюжетно не мотивировано, более того, песня о грозной, лишаящей покоя любви совершенно не соответствует состоянию полусонных пастухов Паскуаля и Хиля. По-видимому, она «может быть понята лишь как условный сценический знак, как своего рода театральное отточие, разделяющее спектакль на две части» [25].

Наряду с использованием в эклогах, вильянсико иногда вводились в диалоги *paracantar* («диалоги для пения»), которые представляли собой сценки с участием двух действующих лиц, ведущих между собой диалог, чередующийся с пением. Ряд вильянсико объединяли друг с другом, перемежая ими диалоги и нанизывая на какой-либо сюжет [17].

О европейской известности вильянсико, обусловленной, по нашему мнению, службой музыкантов в капеллах Центральной и Северной Европы, в том числе бургундской [4], свидетельствует включение песен Матео Флехи I в пражское издание и в парижский *Le difficile des chansons* Жака Модерне (1544) [28]. Известно также, что 4-голосная версия вильянсико Альдомара *¡Ha Pelayo, qué desmayo!* оказалась в собрании, напечатанном в Венеции в 1556 году [34]. Имел место и обратный процесс: в испанские собрания включались песни иностранных авторов. Так, *Cancionero Musical de Palacio* (1505–1520) содержит фроттолы *In te Domine speravi* Жоскена Дебре, *Io mi voglio lamentare* Джованни Брокко, *L'amor donna ch'io ti porto* Джакомо Фольяно, *Vox clamantis* Бартоломео Тромбончино, шансон *Pues servigio vos desplase* Роберта Мортонна.

Кочевание музыкантов по разным регионам страны не могло не привести к созданию песен путем контрафактуры, характерной для полифонических песен других национальных школ (немецкой, франко-фламандской). Однако переработки вильянсико исчисляются единицами. Примерами являются вильянсико Энсины *Nuevas te trayo carillo* и *Tan buen ganadico*, в которых он использует известные мелодии, вероятно, народные, а также его *Pues que ya nunca nos veis* и *Si abrá en este baldrés*, музыкальный материал которых идентичен.

Тенденции переработки усиливаются с середины XVI века – это религиозные перетекстовки оригинальных светских вильянсико, в числе которых издание песен Герреро 1589 года на тексты широкого круга поэтов¹ – от Гутьерре де Сетины и Бальтасара дель Алькасара до Лопе де Веги. Последний, по словам его ученика и первого биографа Переса де Монтальвана, писал в различных жанрах: «Не было события, на которое не был бы напечатан его панегирик; знатного супружества, на которое тот не создал бы эпиталию; счастливых родов, на которые не написал бы natalicio; смерти принца, которой не посвятил бы элегию; новой победы, которой не отметил бы эпиграммой; святого, которого не отметил бы вильянсико; народного праздника, на котором не блеснул бы славлениями, и литературных состязаний, которым не оказывал бы содействие как секретарь, чтобы выступить еще и как президент, судящий их» [39].

Данная тенденция отразила перспективы развития жанра, – в конце XVI века вильянсико становится почти исключительно религиозной песней, вводится в праздничные литургии, а после 1600 года исполняется в соборах и монастырях в качестве замены респонсорий в заутренях на Рождество, Крещение, праздник Непорочного зачатия Пресвятой Девы Марии, в процессиях праздника Тела Христова и в дни святых: «У вильянсико, предназначенных для пения, и религиозных кантат должна быть также тесная связь с мистическими драмами, прежде всего у первых» [39].

¹ Луис Велес де Гевара в романе «Хромой бес» называет поэтов вильянсико – «вильянсьерес» (*villancieres*), наряду с трагиками, комиками, энтресеросами (создателями энтресесе) и т.д. [47].

Композиционная типология

Самым ранним источником, содержащим композицию с наименованием «villancico», по утверждению Э. Рассел в предисловии к изданию *Villancico sycanciones* Васкеса, является *Cancionero de la Biblioteca Colombina*, созданное до 1470 года. Это песня *Andad, pasiones, andad* Педро Лагарто, в которой первый раздел состоит из трех музыкальных фраз, новый раздел содержит две повторяющиеся музыкальные фразы, после чего возвращается первоначальный материал [46]. Поэтический текст открывается тремя стихами, сопровождаемыми двумя парными стихами новых рифм, после которых добавочный стих повторяет рифму последнего парного стиха, а затем возвращаются начальные рифмы. Последний стих является точным повторением третьего. В целом форма песни такова¹:

текст:	abb	cddc	cbb
музыка:	ABC	DEDE	ABC
	(a)	(bb)	(a)

Эта форма является преобладающей в *Cancionero Musical de Palacio* и соответствует исторически первому описанию вильянсико, находящемуся в трактате *Arte de poesia castellana* Хуана дель Энсины, современника Лагарто. Между тем это описание не содержит исчерпывающих и точных сведений об определенной структуре вильянсико, а, по мнению Э. Рассел, подразумевает, что термин «villancico» первоначально применялся по отношению к одному из разделов формы – *estribillo* (рефрен). Комментарии Энсины содержат терминологические обозначения рефрена в зависимости от количества составляющих его строк: *mote, villancico* или *letra* – 2 строки, *villancico* или *letra* – 3 полные строки и одна полустрока, *canción* и иногда *copla (stanza)* – 4 строки [35]. По мнению И. Поуп, комментарии Энсины предполагают, что вильянсико не имел особенной поэтической формы и не обязательно был основан на традиционной строфе. Из высказывания Энсины следует, что вильянсико – это песня с рефреном, состоящим из двух полных или трех с половиной строк. Отсюда И. Поуп делает выводы о его структуре, полагая, что типичная форма вильянсико – следующая: трехстрочный рефрен, открывающий песню, и строфа [35].

Хотя такое описание поэтической формы вильянсико соответствует структуре большинства песен из *Cancionero Musical de Palacio*, оно весьма обобщенно и, по сути, указывает лишь на наличие двух разнофункциональных разделов. В результате анализа материала мы выделили несколько разных решений общей композиционной модели, различающихся по количеству строк, их рифмовке, соотношению разделов, корни которых можно усмотреть в различных этнокультурах. Так, приведенному описанию вильянсико также соответствуют композиционные типы заджаля (aa bbba aa), мувашшаха (aa bbb aa) и барцеллетты (при сокращении одной из строк в рефрене: abba cdcd da).

Э. Рассел, описывая форму вильянсико Лагарто, отмечает, что поэтический и музыкальный материал здесь расположен асимметрично: первоначальная музыка повторяется перед первоначальными поэтическими рифмами. Эта характеристика, по ее мнению, отличает «классический» вильянсико [46]. Нельзя не отметить, что эта форма в основе своей близка итальянской барцеллетте (вильянсико: abb cddccbb; барцеллетта: abba cdcd da). Общими чертами являются сами разделы (рефрен, строфа с новыми рифмами и возвращение рифмы рефрена) и число строк (10), которое, впрочем, может варьироваться. Отличия затрагивают количество строк в разделах (4 в рефрене барцеллетты, 3 – вильянсико) и рифмовку (опоясанная в строфе вильянсико, перекрестная – в барцеллетте).

В XV–XVII столетиях термин *villancico* применялся в отношении рефрена, содержащего до 4 строк, в то время как термин *canción* использовался для более сложных строф, содержащих свыше 4 строк; однако неустойчивое использование терминов в это время затрудняет их разграничение: так, тексты вильянсико в *Cancionero* Энсины содержат до 12 строф из 6–7 строк каждая [35].

¹ Здесь и далее выделение строк с одинаковой рифмой означает повторение текста.

И. Поуп указывает на то, что гибкость понимания формы была характерной для вильянсико и в конце XVI века, когда Хуан Диас Ренгифо (*Arte poética*. Саламанка, 1592) предпринял попытку определения и уточнения его композиции. Ренгифо дает наиболее полное аутентичное описание структуры вильянсико: он сопоставим с итальянской баллатой и имеет «голову» и «ноги». «Голова» (рефрен или *estribillo*) – это строфа, состоящая из 2, 3, или 4-х стихов, которые в итальянской баллате называются повторением или рипрезой (*ripresa*), потому что повторяются после «ног». «Ноги» (*mudanzas*) – это строфа из 6 стихов, которые подобны изменению идеи, содержащейся в «голове». И. Поуп, описывая высказывание Ренгифо, под «ногами» подразумевает разделы сложной строфы – *mudanzas* («изменения») и *vuelta* («возвращение, поворот»), формирующие строфу (*copla*). В отличие от Энсины, Ренгифо подчеркивает музыкальную природу жанра, говоря, что это разновидность стихотворения, которое обязательно поется [35].

В названиях разделов вильянсико также явно видны пересечения с итальянской барцеллеттой (рипреза = эстрибильо, мутационе = муданса, вольта = вуэльта). В типичной барцеллетте строки по разделам распределяются следующим образом:

рипреза	мутационе	вольта
abba (abab) (abcd) (abc)	cdcd (cdcd) (cdcd) (cdcd) (cdcd) (cdcd)	abba (abab) (ab) (a)

Данных о распределении строк по разделам вильянсико нет, однако И. Поуп из описания Энсины выводит следующие особенности его композиции: недостаток симметрии между ритмическими и мелодическими повторениями эстрибильо в вуэльте; рифма первого стиха вуэльты связывает ее с мудансой, но музыка возвращает материал эстрибильо; последний или последние два стиха вуэльты часто повторяются полностью или частично в эстрибильо; часто мелодия мудансы включает повторение или изменение фразы мелодии эстрибильо.

Из всего этого можно установить следующее распределение строк по разделам вильянсико:

	эстрибильо	муданса	вуэльта
текст:	abb	cdcd	cbb
музыка:	ABC	DEDE	ABC
	(a)	(bb)	(a)

Видны явные отличия вильянсико от барцеллетты в понимании мудансы, вуэльты и рефрена: если в барцеллетте раздел с изменением рифм (мутационе) уже включает в себя рифму рефрена в конце, а повторение рефрена является вольтой, то в вильянсико муданса содержит только новые рифмы, тогда как вуэльта повторяет рифму мудансы и рефрена и, по сути, равна мутационе барцеллетты. А вольта барцеллетты приравнивается к повторению рефрена в вильянсико.

Э. Рассел указывает на существование четырех основных типов вильянсико: 1) «классическая» форма с асимметричным возвращением и «парной рифмой»; 2) с неполной мудансой и возвращением «парной рифмы»; 3) с возвращением к рифме рефрена, но с новыми стихами; 4) с точными совпадающими музыкальными и поэтическими повторениями [46]. И. Поуп считает, что музыкальная форма сводится к схеме A bba A. Действительно, если не выписывать на каждую строку поэтического текста – музыкальную, а объединить строки по парам, то песни, относящиеся к разным группам по поэтической форме (заджалъ, барцеллетта), имеют в общем плане однотипную музыкальную форму. Например, в песне *Tres morillas*, представляющей собой модификацию заджалъ в поэтическом тексте, музыкальная форма сводится к обобщенной схеме вильянсико:

текст:	abb	ccbb	ccbb	ccbb
музыка:	AB	A ¹ A ¹ AB	A ¹ A ¹ AB	A ¹ A ¹ AB
музыка:	A	BBA	BBA	BBA

Подобным образом строится «классический» вильянсико *Ya no quiero tener fe*:

текст:	abb	cdcdabb	efeffbb
музыка:	ABC	DEDEABC	DEDEABC
музыка:	A	BBA	BBA

Более детальный анализ музыки демонстрирует масштабный разворот родственных музыкальных форм (за исключением коплы).

Такова наиболее полная картина доступных нам аутентичных сведений о поэтическом и музыкальном строении вильянсико. При этом лишь в нескольких исследованиях так или иначе затрагиваются вопросы формообразования. Степень разработанности данного аспекта позволяет дифференцировать их на две группы: 1) изложение самых обобщенных характеристик наиболее типичных структур; 2) пояснение названий разделов вильянсико.

К *первой группе* относятся, например, работы А. Прюньера [22], отмечающего композиционное сходство вильянсико с итальянскими фроттолой и вилланеллой, и И. Мартынова [12], который полагает, что вильянсико по форме являются скорее рондообразными, чем строфическими.

Во *второй группе*, прежде всего, следует назвать труд Р. И. Грубера [4, с. 366–372]: приводя обозначение припева – *estribillo* или *tornada* («поворот»), он усматривает в нем связь вильянсико с хороводными песнями и отмечает сходство вильянсико с формами-жанрами (термин В. Н. Холоповой) провансальских трубадуров или ранними итальянскими лаудами, поскольку эстрибильо не только завершает центральные строфы (*coplas*), но и открывает всю песню, и делает предположение о том, что строение вильянсико восходит к древнему типу респонсорного пения. Также отмечая респонсорную природу вильянсико, И. Поуп [35] указывает не на песенные, а на танцевальные его истоки, к которым также возводит и другие «закрытые» формы с нестабильным повторением эстрибильо между коплами.

Е. Бедуш и Т. Кюрегян [1] усматривают генезис структуры вильянсико внутри собственно испанской этнокультуры, связывая его со средневековой кантигой (которая, в свою очередь, в основных чертах формы совпадает с французским виреле, итальянскими баллатой и лаудой). Авторы представляют обобщенную схему вильянсико (A bba A), отмечают нестабильность числа строк в разделах (рефрен чаще 4-строчный) и чередование 11-сложных строк с более краткими. Эти особенности также называет И. Поуп [35], находя прообразы композиции вильянсико в *Cantigas de Santa Maria* (1270–1290) Альфонсо X Мудрого. Наряду с этим, автор говорит о межжанровых европейских связях, указывая, что вильянсико поколения Энсины стилистически почти идентичны фроттоле с ее типичной формой барцеллетты, аргументируя это фроттолами из *Cancionero Musical de Palacio* и вильянсико Энсины из второй (*Canzoni libro secondo con cose nuove*, 1516) и четвертой (*Canzoni, sonetti, strambotti et frottole, libro quarto*, 1517) книг фроттол, изданных в Риме Андреа Антико (1480–1539).

Помимо аналогов вильянсико среди европейских форм-жанров, некоторые исследователи связывают его генезис с неевропейскими типами. Так, Х. Рибера [23] впервые продемонстрировал идентичность формы вильянсико андалусийско-арабским мувашшаху и заджалю, а Я. Малкьел и Ш. Стерн [35] указали, что сам термин *villancico* в Кастилии первоначально относился к рефрену стихов заджалевого типа, который, как и арабская харджа, был обычно цитированным, заимствованным из романского фольклора. Близость вильянсико заджалю XII века усматривает и И. Поуп [35].

Известная нам исследовательская литература, освещающая европейские и арабские песенные традиции, не содержит ответов на вопрос об этнокультурном генезисе вильянсико. Вследствие нормативности ситуации тождества или, по крайней мере, стабильного соотношения жанра и формы в средневеково-ренессансной песенности, естественным представляется поиск родственных явлений с позиций параметра формообразования.

Авторы названных исследований указывают, что вильянсико не имел закрепленной структуры, и определяют лишь общий принцип его поэтического строения – строфику, организован-

ную по относительно стабильному принципу. Отмечая его композиционное сходство с такими европейскими формами, как провансальский виреле, итальянские лауда, баллата, барцеллетта, испанская кантига, а также с арабо-андалусийскими арабскими заджалем и мувашшахом, они, однако, не конкретизируют, в чем именно это сходство проявляется.

В стремлении определить генезис вильянсико мы обратились к исследованиям европейских песенных традиций, что позволило сформулировать характерные признаки испанских, арабских и итальянских форм-жанров и соотнести их с композиционными решениями вильянсико. Подчеркнем, что данные формы-жанры по разным причинам актуальны для испанской музыки XV–XVI веков.

Первая и, несомненно, приоритетная область жанрово-композиционного генезиса вильянсико представлена исконно испанской поэтической традицией, общепринятые данные о которой чаще ограничиваются старинной **коплой** – фольклорной малой стихотворной формой, к которой относится песенная строфа любого типа, в том числе и вильянсико. Этим термином принято обозначать четверостишие в метрике романса (*copla romanceada* или *cuarteta*) – 8-сложник (а также 6- или 5-сложник) с рифмовкой четных строк abcb, но иногда третья строка повторяет первую, что отмечают как признак вильянсико. Примечательно, что в фольклоре большинства европейских народов ее эквиваленты отсутствуют [18].

Другой значимый для вильянсико испанский жанр, имеющий устойчивый тип композиции, – **сервентисио**. Под сервентисио в испанском литературоведении понимают разновидность редондилы¹ с рифмовкой abab, тогда как строфа редондилы организована смежной и опоясанной рифмами. Между тем точного разграничения между этими композиционными понятиями нет, так как встречаются случаи их синонимичного употребления. При этом стихи сервентисио могут называть редондильями как определением более общим, но стихи редондилы не называют сервентисио [36]. Более подробные сведения об этих формах-жанрах – об их происхождении, бытовании, соотношении текста с музыкой, количестве строф и способах рифмовки в этих строфах нам, к сожалению, недоступны.

Воздействие арабских жанров **заджала** и **мувашшаха** на вильянсико естественно вследствие более семивекового господства арабов в Испании (с VIII по XV век), – оно образует вторую, чрезвычайно значимую область влияния на испанскую традицию. Т. С. Сергеева [24], рассматривая структурные и содержательные особенности строфических песенных жанров, указывает, что они, будучи результатом взаимодействия арабской и иберийской культур, привнесли новизну формы и содержания в область классической арабской поэзии. Л. А. Петрова [20] отмечает, что на протяжении IX–XII веков в Испании культивировалась и развивалась строфическая поэзия в формах мувашшаха и заджала, которые обогатили арабскую традицию строфичностью. Кроме этого, автор усматривает в мувашшахе не только специфическое свойство старой арабской поэзии (трехстишие-монорим), но обнаруживает и романское влияние в хардже.

Вопрос о первоначальном происхождении арабских или провансальских жанров занимал многих исследователей; так, согласно М. К. Махмудову [13], поэтические мувашшах и заджалъ возникли под влиянием испанских народных песен. В то же время, в арабоязычной поэзии рифма появилась за несколько веков до того, как возникла в Провансе, в связи с чем сторонники теории «арабистов» сделали вывод о том, что трубадуры заимствовали рифму непосредственно из лирики Востока. Эта гипотеза получила подтверждение на рубеже XIX–XX веков, когда в качестве непосредственного источника песенной лирики Прованса стали рассматривать не наследие персидского Востока, а культивировавшиеся в арабоязычной Андалусии в X–XII веках мувашшах и заджалъ, которые структурно оказались близки романским народным виреле и вильянсико [11].

Важным отличительным признаком мувашшаха от классического арабского монорима является использование малоупотребительных и редких поэтических размеров, а также рифмы по

¹ Редондилъ (исп. *redondilla*, от *redondo*, лат. *rotundus* – «круглый») – традиционная испанская стихотворная строфа-катрен, состоящая из 4-, 6- и 8-сложных строк с рифмовкой abba. Эта фольклорная форма тесно связана со средневековой профессиональной традицией и первоначально утвердилась в испанской письменной поэзии XV века.

полустишиям, а не только в конце строки. По данным Б. В. Семенова [23], мувашшах традиционно писался на классическом арабском языке, а новизна его формы, прежде всего, заключалась в применении строфического членения. Во второй половине XII века Ибн Сана Аль-Мулк в трактате *Dar al-tiraz fi'amal al-muwashshahat* дал описание его традиционного строения, согласно которому основная строфа называется *daur* (даур или давр); 5 строф, как правило, составляли текст мувашшаха. Давр состоит из двух разделов: *qufl* (куфль – припев) и *beit* (бейт), каждый из которых включает несколько полустиший или коротких стихов, от 2 до 8 с самой разнообразной рифмовкой, при этом в куфле повторяются не слова, а только рифмы. Стихи, составляющие бейт, имеют единую рифму и называются *gusn* (гусн), они же, входящие в куфль, именуются *simt* (симт). В бейтах одного мувашшаха при совпадении структуры внутренних рифм сами рифмы меняются и куфли рифмуются не с монорифмами давров, а между собой, например, аа bbb аа, ab cccb ab и усложненный вид abcabc defdefdef abcabc. 5 давров предваряются куфль-зачином – *matla* (матла), хотя и необязательным. Рефрен, вводимый в начале, является важным структурным признаком как андалусской строфической поэзии, так и провансальских поэтических жанров, и испанского вильянсико. Текст мувашшаха замыкает харджа.

Музыкальная форма мувашшаха полностью следует запoэтической, то есть разделы мелодической структуры совпадают в границах с построениями стиха [23]. Давр с музыкальной точки зрения напоминает простую репризную форму. Все строки бейта (обычно 3) исполняются, как правило, на одну мелодию, иногда с инструментальными вставками между строками (фарикат). Куфль, состоящий из двух поэтических строк, открывается новым мелодическим материалом (*тала*, «отклонение»), и завершается возвращением первоначальной мелодии (*раджа*, «возвращение»):

	бейт	куфль
текст:	aaa	bb
музыка:	AAA	BA (AA)

Когда развитие мувашшаха достигло апогея, в Андалусии появился жанр заджаля (*zajal*, ар. «песня») – строфической песни с рефреном. О. М. оглы Мамедов, полагает, что форма заджаля, разработанная тем же Мукадамом ибн Муафе-ал-Кабри, была одной из разновидностей мувашшаха, а в XII веке ее стали воспринимать как обособленный жанр [11]. Схема стандартной рифмовки в заджале – аа bbba ccca. Связь между строфами обычно усилена повтором запева: аа bbba аа. Эти песни отличались от других ранних рефренных песен тем, что их строфа всегда содержала трехстрочную монорифму (bbb, ccc, и т.д.) или другие рифмы, группирующиеся в три части (bcbcbc, defdefdef и т.д.) [11]. Заджаль явно был упрощенным вариантом мувашшаха: с одной стороны, унифицировалась рифмовка, с другой – варьировалось количество строф. Предположение Х. Риберы о том, что этот тип песен являлся ранним образцом для иберийских и других европейских рефренных песен, в настоящее время имеет меньше сторонников, чем противоположное представление, что они были смоделированы по форме рефренной европейской песни [29].

Сведения о музыкальной форме заджаля содержатся в коллективной статье Л. П. Харви, Дж. Сэйджа и С. Фридмэн [29], которые отмечают, что музыка не всегда соответствовала стихотворному строению. Самые ранние сохранившиеся образцы этой формы датируются XIII веком и находятся в *Cantigas de Santa María*, большинство из которых (приблизительно 360) написаны по схемам рифмовки заджаля (AA bbba AA, AA bcbcbcbba AA, AB aaab AB, ABAB cccb ABAB).

Родство мувашшаха и заджаля особенно ярко проявляется в нередкой «безрефренной» разновидности мувашшаха, где есть начальный рефрен и иногда заключительный, а в средней части вуэльта играет роль отсутствующих рефренов, полностью воспроизводя их ритмосхему: (aa) bbbaa cccaa dddaa. Такой вариант поэтической структуры мувашшаха приближается к заджалю, в котором рефрен также может отсутствовать, однако вуэльта воспроизводит его половину: (aa) bbba ccca. На существование своеобразных мувашшахов-заджалей также указывает

О. М. оглы Мамедов: их структуры почти идентичны, однако с тем отличием, что в заджале первая строфа, состоящая из двух стихов с единой рифмой, не разделялась, в отличие от мувашшаха, на полустишия [11].

Третье направление влияний на формообразование испанского вильяниско составляют воздействия европейских песенных традиций. Мы принимаем во внимание значение итальянских форм-жанров **баллаты** и **барцеллетты**, определяемое близким географическим расположением стран, их языковым родством, а также практикой обучения испанских музыкантов в Италии, в особенности в Риме. Результаты нашего исследования доказывают правомерность этого подхода: среди вильяниско обнаружена группа песен, воспроизводящих поэтическое строение барцеллетты, а также найдены редкие случаи музыкальной формы, близкой баллате.

Баллата – итальянский лирический песенный жанр, распространенный с конца XIII до XV столетия. Поэтическая форма баллаты твердая: три строфы, по шесть строк в каждой, с рефреном в начале и в конце строфы. Ее музыкальная структура – AbbaA, где первая и последняя строфы имеют один текст. Форма баллаты напоминает французскую твердую музыкальную форму виреле. Первый и последний раздел «А» – *ripresa* (рипреза – «повтор»), два стиха «b» – *pieḍi* (пье́ди – «ноги»), в то время как четвертый стих («a») – *volta* (вольта – «поворот»). В отличие от виреле в баллате два стиха «b» обычно кладутся на одно мелодическое построение. В. Холопова [26] приводит следующую структуру баллаты:

	рипреза	1-я пьеда	2-я пьеда	вольта	рипреза
текст:	aa	bc	bc	ca	aa
музыка:	AB	CD	CD	AB	AB

Частным случаем балладной рефренной формы является барцеллетта (*barzelletta*) с 3–4-строчной рипрезой, 6–8-строчной строфой мутационе и вольтой, в варьированном виде возвращающей материал рипрезы; строки, как правило, 7- или 8-сложные. Эта форма чрезвычайно показательна для итальянской национальной поэтической традиции XV – первой половины XVI веков; ее исключительная распространенность и устойчивость позволяют трактовать ее как форму-жанр [см. об этом: 19].

Композиционный анализ вильяниско осуществлен нами в соответствии с типологическими группами, объединяющими образцы с учетом приоритетных жанровых воздействий. Так, наряду с «классическими» вильяниско мы выявили вильяниско-барцеллетты, -заджали, -мувашшахи, -коплы, -сервентисио, кансьон и отдельные разновидности.

В европейском, арабском и отечественном музыкознании, ввиду разного национально-географического и временного происхождения форм, единая терминология для обозначения их разделов, естественно, не могла быть выработана. Ввиду композиционного сходства ряда форм и форм-жанров, выражающегося в наличии разделов, выполняющих одинаковую функцию, а также в целях облегчения восприятия дальнейшего анализа, мы считаем целесообразным применение терминологии, используемой по отношению к вильяниско, для обозначения разделов строфы, и общепринятый термин «рефрен». Таким образом, композиционной основой всех названных форм являются рефрен и строфа, подразделяемая на этапы изменения и напоминания рифмы.

Сразу же обозначим занимающие особое положение вильяниско, написанные в соответствии с рифмовкой **барцеллетты**. Появление таких песен в испанском кансьонере объясняется высокой степенью контактирования двух культур, что отразилось на включении в собрание ряда фроттол итальянских авторов, а также Жоскена Дебре. Такова не имеющая жанровой атрибуции песня *Guarda, donna, ilmiotormento* анонимного автора. Итальянский язык песни, а также воспроизведение рифмы барцеллетты в строфе (тогда как в рефрене смежная и опоясанная рифмы заменены на пару перекрестных, а последняя строка рефрена повторяется трижды) позволяют отнести ее к фроттолам, хотя Р. Стивенсон, говоря о фроттолах, помещенных в кансьонере, в их числе ее не упоминает [41].

Рифмовка барцеллетты также проникает в испанские песни, например, в вильянсико *Fatalaparte* происходят минимальные нарушения рифмовки в рефрене, вольте и мутационе – замена опоясанной и смежной рифм на смежные парные в рефрене и, наоборот, – в мутационе: abba cdcd da, abba efeffa. Не сохранен и типичный для барцеллетты 8-сложник: в рефрене первые три строки – короткие (5, 5, 4 слога), в мутационе выдержан 6-сложник. Музыкальная форма отражает поэтическую лишь в общих чертах: двум разным рифмам рефрена соответствуют две музыкальные фразы, начало мутационе с новой рифмы влечет появление нового материала. Однако музыкальные строки редко совпадают с порядком рифм стиха, возвращение рифмы рефрена в мутационе сопровождается не повтором фразы, а новым построением. Музыкальная форма, таким образом, не воспроизводит ни форму барцеллетты (AB AABA), ни вильянсико (A BBA A), но близка французской балладе (ABABCDE); отметим, что это единичный случай:

текст:	aabb	cddcca	aabb	effeea	aabb
музыка:	AA ¹ A ² B	CC ¹ CC ¹ DE	AA ¹ A ² B	CC ¹ CC ¹ DE	AA ¹ A ² B

Близка барцеллетте форма песни *Daca, bailemos*, в которой отклонения от типовой структуры затрагивают лишь рифмовку начала мутационе: вместо пары смежных рифм – опоясанная и смежная, и сокращение раздела рефрена до двустрочного монорима, близкого рефрену заджалья и мувашшаха. Музыкальная форма близка усеченной итальянской балладе (AB CDCDAB AB), с тем отличием, что после мутационе нет повторения рефрена:

текст:	aa	bccbba	deedda
музыка:	AB	CDCDAB	CDCDAB

В мутационе песни *Virgen bendita sin par* также меняется способ рифмовки, а рефрен усечен до трехстишия. Музыкальная форма типична для барцеллетты с тем отличием, что все рефрены, кроме первого, открываются строкой мутационе:

текст:	aba	cddcca	aba	effeee	aba...
музыка:	ABC	DEDEDE ¹	D ¹ BC	DEDEDE ¹	D ¹ BC

Песни с рифмовкой барцеллетты в *Cancionero Musical de Palacio* все же единичны, тогда как преобладающее значение имеют «классические» вильянсико. Так, в *Amor con fortuna*, наряду с соблюдением количества строк в разделах, а также способа рифмовки, после вуэльты повторяется рефрен (abb cddccbb abb effeebb).

Другим, самым распространенным вариантом «классического» вильянсико являются песни с отсутствием повторения рефрена после вуэльты¹. Какой из этих двух типов является главным, сложно сказать: в нотах повторение рефрена могло не указываться, но быть принятым в исполнительской практике. Также вуэльта отчасти принимает функцию рефрена, повторяя его последние рифмы, а зачастую и текст последнего стиха, а также появляясь на музыкальном материале рефрена. В этих образцах авторы подчас позволяли себе отклонения от типовой рифмовки мудансы одной или двух строф, что в рамках многострофной песни воспринимается как частный случай².

По музыкальному строению мы разделяем проанализированные песни – как «классические» вильянсико, так и имеющие отклонения от нормы – на четыре группы. Три из них образу-

¹ ¿A quién debo yo llamar?, Dios te salve, Cruz preciosa, Vamos a cenar, El que rige y el regido, Nuevas te traigo, Carillo, Quien te traxo, cavallero, Una amiga tengo, hermano, Ya cerradas son las puertas, Ya no quiero ser vaquero, Quedate, Carillo, adios, Pues no te duele mi muerte, Antonilla es desposada, Ya no spero qu'en mi vida, Serviros y bien amaros, El que tal señora tiene, Tan buen ganadico, Pelayo, tan buen esfuerço, Revelose mi cuidado, Todos los bienes del mundo, Remediad, señora mia.

² Diostesalve, Cruzpreciosa, в третьей строфе которого опоясанная рифма заменяется перекрестной, Vamos a cenar, в мудансе которого третьей строфы наряду с двумя новыми рифмами появляется рифма рефрена.

ются в зависимости от музыкального материала мудансы: построена она на материале рефрена, на новом материале, или же на комбинировании материала рефрена и нового, а четвертая выделяется повторной, а не сквозной структурой рефрена.

Муданса – это катрен на две рифмы, которым соответствуют две музыкальные строки, повторяющиеся дважды – подряд или попарно. В случае построения ее на материале рефрена, который чаще состоит из трех разных музыкальных строк, появляются варианты выбора двух строк из трех. И. Поуп из высказывания Энсины о вильянесико заключает, что муданса строится на повторении или изменении мелодии рефрена [35]. Между тем в качестве обобщенной формы вильянесико она, как и остальные авторы, приводит схему AbbaA, которая демонстрирует контраст, или, по крайней мере, сопоставление разного музыкального материала в разделах рефрена и мудансы. Двоякая трактовка значения слова *mudanza* также не проясняет ситуацию: если взять за основу смысл «изменение», то будет подразумеваться производность материала от предыдущего, тогда как при переводе «перемена» делается акцент на появлении новой музыки. Вторая трактовка представляется нам более убедительной ввиду поэтического строения, которое часто определяло музыкальное, ведь муданса открывается новыми рифмами. Поэтому наша музыкальная типология вильянесико выглядит следующим образом:

1) полное обновление музыкального материала в мудансе. Так, *Todo mi bien he perdido*¹ демонстрирует характерную для большинства песен музыкальную форму с попарным чередованием двух разных строк:

текст:	abb	cddccb	e ffe ebb
музыка:	ABC	DEDEABC	DEDEABC

В *Gasajemonosdehucia* музыкальная форма близка «классическому» вильянесико, но с тем отличием, что порядок новых музыкальных строк изменен (не DEDE, а DDEE).

2) отсутствие нового материала в мудансе. Примером является *Hoysomatos*², музыкальный материал которого целиком содержится в начальном рефрене и затем повторяется в мудансе, за исключением первой строки рефрена. В целом вся форма основана на трех музыкальных построениях:

текст:	abb	cddccb	ef fee bb ...
музыка:	ABC	BCBCABC	BCBCABC...

3) новая строка и повтор музыкальной строки начального рефрена в мудансе, например, *Romericotiquevien*³, состоящий из трех строф, с чередованием 8- и 7-сложников в строках. В музыке, наряду с появлением новой строки, открывающей мудансу, повторяется третья строка рефрена:

текст:	abb	cddccb	effee bb
музыка:	ABC	DCDCABC	DCDCABC

Иной способ расположения материала в мудансе мы видим в песнях *Puse mis amores* и *Calleis mi señora*. В первом случае муданса начинается не с новой строки, а с последней строки рефрена, немного варьированной в конце, после чего излагается новая строка. Во второй песне

¹ *Razon, que fuerza no quiere, Qué vida terná sin vos, De os servir toda mi vida, Vuestros ojos morenillos, Descansa, triste pastor, Pasame, por Dios, varquero, ¿A quién debo yo llamar?, Francia, cuenta tu ganacia, Nuestra ama, Minguillo, Hermitaño quiero ser, El que rige y el regido, Nuevas te traigo, Carillo, Una amiga tengo, hermano, Ya cerradas son las puertas, Pues no te duele mi muerte, Ya no spero qu'en mi vida, El que tal señora tiene, Revelose mi cuidado, Remediad, señora mía.*

² См. также *Lo que queda es lo seguro, Ay, Santa Maria, Todos los bienes del mundo.*

³ В эту группу также входят *No devo dar culpa a vos, Dios te salve, Cruz preciosa, Pastorcico, non te aduermas, Vamos a cenar, No me digáis mal, ¡Oh Reyes Magos benditos!, Quien te traxo, cavallero, Ya no quiero ser vaquero, Quedate, Carillo, adios, Antonilla es desposada, Serviros y bien amaros, Tan buen ganadico, Pelayo, tan buen esfuercço.*

муданса открывается как рефрен, его первой строкой, после которой следует новый материал.

4) рефрен представляет собой не сквозное, а трехстрочное построение, в котором третья строка варьирует первую: *Descansa, tristepastor*: ABA¹ CDCDABA¹..., *Loquequedaesloseguro*: ABA¹ BA¹ BA¹ ABA¹...

Выстраивая типологию форм вильянсико по музыкальному параметру, мы не учитываем все разнообразие их поэтического строения, в котором в крупном плане выделяются две тенденции к модификации. Первая связана с нарушением рифмовки, вторая – с нарушением количества строк.

Группа песен, в которых нарушается рифмовка, делится на три подгруппы в зависимости от модифицируемого раздела:

- 1) нарушение рифмы в мудансе – наиболее мобильной части формы;
- 2) нарушение рифмы в вуэльте, а также одновременно в вуэльте и мудансе;
- 3) нарушение рифмы в самом стабильном разделе формы – рефрене, а также одновременно в рефрене и мудансе, или во всех трех разделах;

еще одна группа образуется при нарушении стандартного количества строк:

- 4) в рефрене и вуэльте.

Нарушение рифмовки и количества строк в рамках одного раздела или целой песни не является показательным. Как частный случай выступают вильянсико *Serrana*, *¿Dondedormistes?*, *Congoxa más que cruel* и *Silanoche*. В первом образце нарушены оба параметра в рефрене, во втором – оба параметра в мудансе и рифмовка в вуэльте, в третьем муданса расширена буквальным повтором строк, а рефрен состоит из трех разных рифм.

Рассмотрим образцы названных модификационных групп.

1) *Ненормативная рифмовка в мудансе* (замена смежной и опоясанной рифмы парами смежных рифм), например, наблюдается в песне *Razon, que fuerza no quiere*¹ с музыкальной формой «классического» вильянсико: текст: abb cdcd dbb ef ef fbb.

Интересным примером нестабильной рифмовки в мудансе является песня *Pasame, por Dios, varquero*: в первой строфе муданса имеет классический вид, во второй строфе опоясанная рифма меняется на перекрестную, в третьей появляются три новые рифмы, в четвертой – перекрестная, в пятой и шестой – опоясанная: abbcddccbbefeffbbghihbbjkjbblmmlbbnoonnbb.

Три новые рифмы появляются в мудансе однострофного вильянсико *Nuestra ama, Minguillo*: abb cdecbb.

2) *Нарушение рифмовки затрагивает и вуэльту*, например, в *Qué vidaterná sinvos*: вуэльта не связана с рифмой мудансы, а полностью воспроизводит порядок рифм рефрена, более того, повторяя текст его второй и третьей строк: abbcddcabb.

Нестандартная рифмовка и в мудансе, и в вуэльте² наблюдается в песне *Vuestros ojos morenillos*: в мудансе изменен порядок рифм, а начало вуэльты не связывается с мудансой, а открывается новой рифмой: abbcddcdebb.

3) В качестве примера *нетипичной рифмовки в рефрене* приведем песню *Loquequedaesloseguro*, где рефрен – терцет на три рифмы (при этом последняя строка полностью повторяется в следующих вуэльтах, а предпоследняя – в одной из них): abcdeeddcceffeebc.

Более сложной модификацией является *Calleismiseñorac* нарушением рифмовки *всех разделов – рефрена, мудансы и вуэльты*³. Рефрен – сквозной терцет, в мудансе меняется способ рифмовки, в вуэльте первой строфы дважды повторяется третья строка рефрена (вместо повтора второй и третьей его строк), а в вуэльте второй строфы появляется новая рифма: abc dede ecc fgfg ghc.

4) *Нарушение количества строк рефрена и вуэльты*⁴, то есть модификация количественного плана, наблюдается в вильянсико *Desermalcasada*: рефрен расширен до катрена на четыре рифмы, соответственно увеличена и вуэльта: abcd ceecbbcd affaabcd ghhgbbcd.

¹ Эту поэтическую форму также имеет *No devo dar culpa a vos, ¡Oh Reyes Magos benditos!, Para verme con ventura*.

² См. также *En no me querer la vida*.

³ К этой группе также относятся *De os servir toda mi vida, Ay, Santa Maria*.

⁴ См. также *Gran placer siento yo ya*, в котором рефрен расширен до пятистишия, и *No me digáis mal*.

Сокращение разделов рефрена и вуэльты до двустипия при сохранении рифмовки происходит в вильянсико *Pastorcico, nonteaduermas*: abcdccbeffeebcggccb.

Таким образом, песни, написанные по модели вильянсико, в целом отклоняются от нее не настолько далеко, чтобы была утрачена связь с исходным типом. Изменения затрагивают способы рифмовки в мудансе, реже – в рефрене, а также в редких случаях имеется вольная трактовка протяженности разделов ввиду повтора поэтического текста. Музыкальная же форма, при всем разнообразии сочетания новых и повторяющихся строк, в целом также тяготеет к типовой форме вильянсико с рефреном и отличной от него строфой (даже в том случае, если в мудансе используется материал рефрена, он звучит не полностью, тогда его полное повторение в вуэльте воспринимается как возвращение рефрена).

Вильянсико-заджалъ. Самую обширную группу вильянсико представляют песни, в которых воплощена поэтическая структура заджала – aa bbba aa. Следует отметить, что примеров «чистого» вида этой формы (с повторениями рефрена после строф) немного: *Cиси Энсины* (aa bbba aa ccca aa), анонимные *La mi sola*, *Laureola* и *Calabaça no se buen amor*. При этом в последней песне есть небольшое отклонение от типовой формы (начало второй строфы представляет собой не монорим, а сквозное трехстишие). Обобщенные схемы музыкальной формы вильянсико и заджала близки: это рефренная форма, в которой есть раздел изменения рифмы (гусн – трехстрочный монорим – в заджале, муданса в вильянсико), повтор рифмы рефрена (однострочный симт в заджале, трехстрочная вуэльта в вильянсико, повторяющая рифму не только рефрена, но и мудансы), после которой следует сам рефрен. Таким образом, функциональная нагрузка симта и вуэльты отличаются, так как вуэльта выполняет также связующую функцию между рефреном и мудансой. Но для избежания путаницы в терминологии при анализе вильянсико-заджалей мы будем все же применять термин «вуэльта» для обозначения заключительного раздела строфы.

В образцах, воспроизводящих форму заджала, несмотря на внешне точное следование ее нормам, авторы вносят в текст некоторую индивидуальность. Так, в песне *Cиси Энсина* связывает смежные строфы лексико-синтаксическими повторами: обе строфы начинаются с обращения *Compadre* («Друг»), а вуэльты, рифмующиеся со строками рефрена, оканчиваются словом *Ti* («Ты»). Поэтическая структура определила музыкальную, однако с тем отличием, что двустрочному рефрену-монориму (aa) в музыке соответствуют две разные строки (AB). Остальные музыкальные строки полностью отвечают рифмам, но с большей степенью обновляемости: если в стихах рефрена и первой строфы всего две рифмы (a и b), то в музыке им соответствуют три построения. В дальнейшем (во второй строфе) рифма обновляется (ccca), в то время как музыкальная композиция удержана:

текст:	aa	bbba	aa	ccca	aa
музыка:	AB	CCCB	AB	CCCB	AB

В остальных случаях трактовка формы свободна при удержании показательных ее черт: наличие рефрена, нового построения (муданса) с кратким напоминанием рефрена, и повторения рефрена, которое, впрочем, в большинстве песен опускается. Такие преобладающие *безрефренные заджали*¹ мы выделили как особый вид, равный по значимости рефренным, и не стали относить к модификационным типам. В результате анализа безрефренных и рефренных песен оказалось возможным, так же, как и в «классических» вильянсико, установить две типологические группы модификаций вильянсико-заджала в зависимости от типа нарушения, и третью, образцы которой совмещают обе тенденции.

Первый параметр – деформация рифмовки – затрагивает только два раздела формы:

- 1) нарушение рифмовки мудансы;
- 2) нарушение рифмовки рефрена.

¹ Термин «безрефренные» означает отсутствие не рефрена как такового, а его повторения после строф. К ним относится *Pagueñ mis ojos, pues vieron*.

Второй параметр, связанный с изменением количества строк, в чистом виде проявляется только в одном разделе:

3) нарушение количества строк в вуэльте.

Следующая группа, в которой в пределах одной песни происходит одновременное нарушение обоих параметров, является самой разнообразной, как по сравнению с остальными группами, так и с «классическими» вильянсико, в которой подобные образцы являлись частными случаями. Несмотря на их разноплановость, можно обозначить основные тенденции:

4) нарушение числа строк в рефрене, рифмовки в мудансе, а также числа строк в рефрене, обоих параметров в мудансе;

5) нарушение обоих параметров в рефрене, числа строк в вуэльте.

Приведенная типология модификаций заджала, построенная по принципу усложнения типовой структуры, теоретически является неполной, так как продиктована материалом; случаев иных модификаций нами пока не обнаружено.

По крайней мере, восемь образцов, отнесенных нами к *безрефренным вильянсико-заджалам*, точно воспроизводят поэтическую форму заджала, за исключением повтора рефрена, который только открывает песню. Примерами являются *Pedro, ybientequiero* (aabbbaaccadddaeeeffagga), а также *Nosepuedellamarfe*¹ и *Partir, corazon, partir* (aa bbba).

Далее рассмотрим образцы направлений модификации заджала.

1) *Нарушение монорима в мудансе* происходит в вильянсико *Sihabraenestebaldres*, где появляется новая рифма в третьей строке: aa bbca bbca ddea ddea. Рефренность здесь усилена удержанием не только рифмы рефрена в вуэльте, но и повторением всей строки рефрена. Другим примером является песня *Rodrigo Martinez*, в которой монорим нарушается путем введения не новой рифмы, а рифмы рефрена: aabbbaaaccsaadadaaa.

2) *Нарушение рифмы рефрена* демонстрируют песни *Allá se me ponga el sol* и *Viejo malo en la mi cama*: abccbbdddb. Здесь монорим заменен на двустипшие с разными рифмами, ввиду чего изменяется и вуэльта, которая рифмуется не с обеими, а только со второй строкой рефрена, тогда как первая его строка остается без рифмы.

3) Примером *нарушения количества строк в вуэльте* является *Ñar ñarete*, где вуэльта расширена до двустипшия. Наряду с повтором обеих рифм рефрена в вуэльте ее рефренная функция усилена точным повтором второй строки рефрена в заключении строф: aabbbaaccsaadadaeeeaafffaagggaa.

4) Подгруппу с *нарушением числа строк в рефрене и рифмовки в мудансе* представляет, например, *Riu Riu Chiu*, в котором зона рефрена расширена до шестистипшия, и монорим мудансы нарушается новой рифмой: aaaaaabbca aaaaaa. В отличие от большинства песен, единственная строфа этого вильянсико обрамлена рефреном. В *Dindirín*, наряду с сокращением рефрена до одной строки, в мудансе нарушаются оба параметра. Особенность этой песни – появляющийся после четных строк строфы сокращенный до одного слова микрорефрен: abcacbabbaa.

5) В результате *нарушения обоих параметров в рефрене и числа строк в вуэльте*² образуются вильянсико-заджали с 3-строчным рефреном и 5-строчной строфой, например, *Partistes os mis amores* (abbccbbdddbb) и *Tresmorillas* (abbccbbccbbccbb), в котором мудансы всех трех строф имеют одну рифму.

По музыкальному строению вильянсико-заджали разделяются на четыре группы, три из которых, подобно «классическим» вильянсико, отталкиваются от материала среднего раздела, четвертую же группу образуют песни, музыкальная форма которых отличается от большинства образцов, – их мы отнесли к особым формам:

1) новый материал в мудансе;

¹ Аналогичную поэтическую форму имеют *Tristeza, quien a mi os dio, Mi mal por bien es tenido, No fie nadie en amor, D'aquel fraire flaco y cetrino, Callen todas las galanas*.

² См. также *Muchos van de amor heridos, Con amores, la mi madre, Meu naranjedo non te fruta, Ojos morenicos, No puedo apartarme*.

- 2) повтор материала рефрена в мудансе (первой или второй строки);
- 3) новый материал в мудансе и повтор материала рефрена;
- 4) особые формы.

Рассмотрим образцы данных музыкально-композиционных решений.

1) Музыкальное строение большинства вильянсико-заджалей соответствует нормативу «классического» вильянсико. Это образцы, в которых *муданса построена на материале, отличном от рефрена*, который, в свою очередь, полностью повторяется во второй половине строфы (в конце мудансы и вуэльте). Примером является безрефренный *Partir, corazon, partir* с однострочной (повторенной) мудансой¹:

текст:	aa	bbba
музыка:	AB	CCAB

Кроме того, есть случаи мудансы, состоящей из двух разных строк, например, *Partistes os mis amores*: ABCDEABC..., или *Calabaça no se buen amor*: ABCA¹A. В случае расширения рефрена до терцета он может представлять собой как сквозное музыкальное построение, как в *Partistes os mis amores*, так и повторное, как в *No puedo apartarme*: ABA¹CCABA¹.

2) Внутри группы песен с *повторяемой в мудансе строкой рефрена* есть два варианта решения. Песни с повторением в основном или варьированном виде первой строки образуют первый: ABAABAAB² (в случае, если муданса расширена до трехстишия – ABC AAABSCAAABC³). Ко второму относятся песни, в которых в мудансе дважды повторена вторая музыкальная строка рефрена: ABBBAB, – точно, как в песнях *No se puede llamar fe* и *Muchos van de amor heridos*, или с небольшими изменениями⁴, как в *Tristes, quien a mi os dio*: ABB¹B¹AB.

3) В мудансе может *сочетаться музыка рефрена с новым материалом*. Так, в *Viejo malo en la mi cama* муданса открывается второй строкой рефрена, после которой следует новая строка: ABBCABBCAB. В мудансе *Ñar ñarete, giron giron bete*, наоборот, сначала появляется новая строка, а затем вторая строка рефрена: ABCB¹CB¹B...

4) Среди вильянсико, *форма которых отличается индивидуальностью* и не воспроизводится в других песнях – *Rodrigo Martinez*, состоящий из катренов – строф и рефрена, – музыка обоих разделов представляет собой четырехкратный повтор одной строки с варьированием в третьем проведении: AAA¹A. Пример безрефренной песни – *Ojos morenicos*, в мудансе которой чередуется новая строка и строка рефрена, а в вуэльте дважды повторяется новая строка мудансы: ABC A¹DA¹DD(D). В *Riu Riu Chiu* наблюдается тенденция к сквозному строению: шестистрочный рефрен-монорим состоит из четырех разных музыкальных строк и имеет двухфазную структуру – ABBACD, строфа открывается повтором материала рефрена, после чего следуют две новые строки с повтором одной из них – BEFE, затем вновь повторяется рефрен.

Таким образом, в вильянсико-заджалях форма-жанр заджалья на уровне поэтического текста претерпевает разнообразные изменения – от самых простых, связанных с нарушением рифмовки в одном из разделов, до более сложных отклонений по обоим параметрам в разных разделах. Типология музыкальных форм данной группы основана на критериях аналогичной типологии «классических» вильянсико, но также включает особые формы.

Нами обнаружен только один *вильянсико-мувашишах*, причем в чистом виде – *Qué mequereis, caballero*, в котором воспроизводится один из характерных для композиционного типа способов рифмовки, а также отражающая ее типичная для мувашишах музыкальная форма:

¹ Аналогичную форму имеют *No fie nadie en amor*, *Callen todas las galanas*, *Nuestro bien e gran consuelo*, *Paguen mis ojos, pues vieron*, в *La mi sola*, *Laureola* после вуэльты повторяется рефрен.

² См. также *Pedro, y bien te quiero* и *No quiero ser monja, no*, варьирование происходит в *Allá se me ponga el soli Tres morillas*.

³ См. также *Con amores, la mi madre*.

⁴ См. также *Mi mal por bien es tenido*, *Meu naranjedo non te fruta*, *D'aquel fraire flaco y cetrino*.

текст:	ab	ccc	ab	ddd	bb
музыка:	AB	CCC	AB	CCC	AB

Вильянсико, поэтическая форма которых является классической для жанра или воспроизводит черты барцеллетты, заджая или мувашшаха, являются рефренными песнями уже по своей поэтической основе. Далее рассмотрим безрефренные виды – коплу и сервентисио.

Вильянсико-копла. Поэтическая форма нескольких вильянсико воспроизводит структуру коплы, характерными чертами которой являются строфы-катрены с перекрестной рифмовкой четных строк, как, например, в *Por unos puertos arriva*: abcbdbebfbgbhbbib (рифмовка нечетных строк – сквозная). *Albuquerque* является примером сквозной рифмовки нечетных строк и чередующихся рифм четных строк (b-b, e-b, b-h, b-k, b-h, b-k): abcbdefbgbahibjklbmhnbok. В *Fontefrida* принцип рифмовки коплы соблюдается лишь во 2-й и 4-й строфах, тогда как строки 1-й, 3-й и 5-й строф не рифмованы. Рифма 2-й строки 1-й строфы (b) появляется в четных строках 2-й, 4-й и 5-й строф, тогда как рифма 4-й строки (d) – в 3-й строфе, а рифма 3-й строфы – в завершении 5-й: abcdebfbgdhijbkblbmi.

В *Unasañosaporfia* наблюдается совмещение признаков строф коплы и сервентисио: строки первых двух строф рифмуются, как в сервентисио, тогда как следующие строфы написаны по схеме коплы:

текст:	abab	abab	abcb	dbeb	abfb
музыка:	AA ¹ A ² A ³	AA ¹ A ² A ³	AA ¹ A ² A ³	AA ¹ A ² A ³	AA ¹ A ² A ³

Музыкальная форма копл представляет собой ряд катренов со сквозным строением: ABCD..., например, в *Qu'es de ti desconsolado, Pésame de vos, el Conde, Mi libertad en sosiego, Triste España* (пример 8), *Albuquerque*. В вильянсико *Por unos puertos arriva* при сквозном строении первых трех строк, четвертая варьирует вторую: ABCB¹..., то есть рифме поэтических строк буквально отвечает музыкальная рифма. В *Una sañosa porfia* музыкальная форма основана на варьировании одного материала.

Вильянсико-сервентисио. Три песни, относящиеся к этой группе, демонстрируют разные варианты претворения перекрестной рифмы. Так, в *Yo me estaba reposando* удерживается рифма четных строк 1-й строфы на протяжении всей песни, тогда как нечетные меняются с каждой новой строфой: abab cbcb dbdb ebeb. В *Io mi voglio lamentare* первая рифма 1-й строфы мигрирует во вторую строфу: abab(b) sasa(a).

Особняком стоит анонимная песня *Do mueren sin fenescer*, которая представляет собой уникальный пример не только политекстового, но и полиязычного вильянсико. Франсиско Барбьери в примечаниях к нотам указывает, что сопрано и бас поют коплу *Do mueren sin fenescer*, а тенор – *En esta guerra*. При этом партия тенора, предположительно, является экстравагантной смесью голосов из мотета или плегарии (песня-жалоба или религиозная песня), которая, вероятно, была написана во время битвы за Гранаду. Границы текста партий сопрано/баса и тенора не совпадают ввиду того, что количество строк и слогов у тенора больше, тогда как в партиях сопрано/баса встречаются паузы и частые распевы, которых в теноре нет. Изложение во всех трех голосах ведется лонгами и бревисами, причем большая часть партии тенора изложена однообразными бревисами. Ввиду различного текста – испанский в крайних голосах, сочетание испанского и латинской фразы *Te rogatus audi nos* в теноре, – на разных «этажах» фактуры образуются различные поэтико-музыкальные формы. Так, текст сопрано и баса организован как катрен в рифме сервентисио с пятой новой строкой, в то время как текст тенора имеет отличные от них рифмы и более расширенную поэтическую структуру, а музыкальный материал всех трех голосов образует сквозную форму (сопрано и бас: 7a 8b 11a 9b 11c, тенор: 7d 7e 8d 7e 9f 10d 11e).

На данный момент в *Cancionero Musical de Palacio* нами обнаружен ряд **кансьон**. Отличительной чертой этой формы является краткость: пьеса обычно состоит из одного куплета, реже

двух или трех. Независимая часть строфы, как правило, является катреном, который делится на две симметричные *pièdi* и имеет перекрестные или опоясанные рифмы. Рефрен кансьон длиннее, чем рефрен вильянсико, и состоит обычно не из трех, а из четырех или пяти стихов, согласно определению Энсины. Таким образом, полная строфа имеет до восьми стихов, если рефрен состоит из четырех строк, и девять, если рефрен пятистрочный. Пятистрочные рефрены также довольно многочисленны и имеют следующую схему: *abaab* или *abbab*. Рифмовка рефренов, состоящих более чем из пяти стихов, как правило, такова: *aabaaba*; *aabaaab*; *abcaabc*; *abbaab*; *abaabb*; *aabaab*. Вуэльта обычно характеризуется полной симметрией между схемой поэтической рифмы и мелодической схемой, то есть воспроизводит схему открывающего рефрена (в вильянсико же это происходит менее регулярно).

В обнаруженных нами образцах рифмовка разделов рефрена, основной строфы и вуэльты может быть как опоясанной, так и перекрестной, ввиду этого мы выделили четыре разновидности кансьон.

К первой разновидности относятся песни, в которых *рефрен, основная строфа и вуэльта, дублирующая рефрен, имеют перекрестную рифму*: *ababdcddabab*. Будучи написаны по одной схеме рифмовки, песни отличаются вуэльтой, которая, наряду с повторением рифм рефрена, зачастую повторяет и текст некоторых его строк. Так, вуэльты *Adoramoste, Señor, Dios y ombre verdadero* и *Adoramoste, Señor, Dios y ombre Jhesu Christo* повторяют текст последних трех строк рефрена, в *Pues con sobra de tristura* – двух, в *Pues serviçio vos desplase* – последней строки. В *Nunca fue pena mayor* вуэльта повторяет текст конца третьей строки и всю четвертую строку рефрена, в *Por las gracias que teneis* – первой и последней строки. В *No queriendo soys querida* текст рефрена полностью повторяется в вуэльте.

Вторая разновидность песен, в которых *выдержана опоясанная рифма* – *abbacddcabba*, представлена на данный момент всего двумя песнями. Это – *Soy contento y vos servida*, в которой вуэльта повторяет текст последних двух строк рефрена, *Ruego a Dios que amando tueras*, вуэльта которой сохраняет текст последней строки, и *Siempre creçe mi serviros*, вуэльта которой содержит новый текст.

Наряду с песнями, целиком написанными в соответствии с одним типом рифмовки, встречаются образцы, в которых сочетаются два разных способа, они и составляют две следующие разновидности кансьон. Третья разновидность – это песни, в которых *рефрен и вуэльта имеют рифму опоясанную, а основная строфа – перекрестную*: *abbacddcabba*. Рифмовка этих песен напоминает сокращенную структуру барцеллеты (с усечением вуэльты). Так, вуэльта *Pues que jamas olvidaros* повторяет текст трех последних строк рефрена, в *De la dulce mi enemiga* и *Non me place nin consiento* – двух последних, в *De vos i de mi que quexoso* – последней строки.

Четвертую разновидность, в которой *рефрен и вуэльта имеют рифму перекрестную, а основной раздел – опоясанную* (*ababdcddcabab*), представлена двумя песнями. В *Oya tu merçed y crea* в вуэльте повторяется текст последних двух строк рефрена: ***ababdcddcabab***. Кансьон *Al dolor de mi cuidado* интересна тем, что вуэльта, сохраняя рифму рефрена, меняет сам способ рифмовки и порядок рифм: *ababdcddcbaab*.

Музыкальная форма песен данной группы – рефренная (за исключением двух случаев) и в крупном плане отражает строение поэтического текста. Рефрен и вуэльта представляют собой сквозные построения, тогда как середина может быть контрастной (в большинстве случаев), основана на материале рефрена или может сочетать оба варианта (по одному образцу), подобно «классическим» вильянсико и вильянсико-заджалям. Ввиду этого типология музыкальных форм кансьон такова:

1) середина основана на новом материале, который состоит из двух строк, дважды чередующихся: ABCDEFEFABCD¹;

¹ См. *Pues que jamas olvidaros, La que tengo no es prision, Soy contento y vos servida, Adoramoste, Señor, Dios y ombre Jhesu Christo, Adoramoste, Señor, Dios y ombre verdadero, Pues con sobra de tristura, Harto de tanta porfia, Estas noches, Dama, mi grandquerer?, Siempre creçe mi serviros, No queriendo soys querida, Oya tu merçed y crea, Por las gracias que teneis, Damos gracias a ti, Dios, Non me place nin consiento*.