

Жалеева Рената Раильевна

КОМПОЗИЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВИЛЬЯНСИКО И КАНСЬОН В ИСПАНСКОЙ МУЗЫКЕ XV-XVI ВВ.

Статья посвящена основным песенным жанрам испанского Ренессанса – вильянсико и кансьон, – слабо освещенным в отечественном музыкознании. Приводятся сведения о фигурировании жанровых понятий в аутентичных текстах, характеристики видов. Основным результатом является построение авторской типологии композиционной организации данных жанров в соответствии с параметрами поэтико-музыкальной формы. Автор опирается на материал репрезентативного собрания – Cancionero Musical de Palacio.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/12-1/13.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. I. С. 60-63. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 781.5

Искусствоведение

*Статья посвящена основным песенным жанрам испанского Ренессанса – вильянсико и кансьон, – слабо освещенным в отечественном музыкознании. Приводятся сведения о фигурировании жанровых понятий в аутентичных текстах, характеристики видов. Основным результатом является построение авторской типологии композиционной организации данных жанров в соответствии с параметрами поэтико-музыкальной формы. Автор опирается на материал репрезентативного собрания – *Cancionero Musical de Palacio*.*

Ключевые слова и фразы: испанский Ренессанс; вильянсико; кансьон; муданса; вуэльта; рефрен.

Жалеева Рената Раильевна

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

Renata-Ispania@yandex.ru

КОМПОЗИЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВИЛЬЯНСИКО И КАНСЬОН В ИСПАНСКОЙ МУЗЫКЕ XV-XVI ВВ. ©

В истории испанской музыкальной культуры период последней трети XV – начала XVI в. является новым этапом развития светской песенности, который характеризуется появлением большого количества авторов в разных регионах страны, а также собраний, включающих несколько сотен песен. Жанровая картина светской вокальной музыки того периода весьма разнообразна, в качестве основных видов выделяются вильянсико и кансьон.

Названия этих жанров иногда упоминаются совместно в заглавиях песенных собраний XV-XVI вв. (например, *Villancicos y canciones* Хуана Вакеса (1551 г.)), а сами песни зачастую соседствуют, в том числе без жанровых обозначений. Рядоположение понятий «кансьон» и «вильянсико» также наблюдается в исследовательской литературе, при этом если о вильянсико можно составить хотя бы самое общее представление на основе кратких характеристик, то о кансьон это сделать гораздо сложнее ввиду крайней скудости информации как в русскоязычной, так и в иностранной литературе.

Обратимся к вопросу истории возникновения данных жанров и их обозначений.

Термин «*villancico*» появился в Испании раньше, чем «*cancion*», – еще в середине XIV века, по свидетельству маркиза де Сантльяны. Он сообщает, что его дед – Педро Гонсалес де Мендоса (ок. 1340-1385 гг.), вельможа эпохи Педро Жестокого, вошедший в историю как один из первых куртуазных поэтов кастильского двора, в частности, автор четырех текстов в *Cancionero de Baena* (1445 г.), – создавал сценические песни в духе Плавта и Теренция (вильянсико и серраны) [5]. Кансьон проникла в Испанию позднее – лишь в первой трети XV века – из Италии, благодаря творчеству Хуана Боскана (1490-1542 гг.) и Гарсиласо де ла Веги (1501/1503-1536 гг.), представлявших так называемую новую «итальянскую школу», ориентированную на петраркизм.

Сложность разделения песен на кансьон и вильянсико заключается в том, что оба понятия применялись для обозначения разделов вильянсико, о чем свидетельствуют комментарии крупнейшего автора светской вокальной музыки испанского Ренессанса и музыкального теоретика Хуана дель Энсины (1468-1530 гг.). Он приводит терминологические обозначения рефрена в зависимости от количества составляющих его строк: *mote*, *villancico* или *letra* – две строки, *villancico* или *letra* – три полные строки и одна полустрока, *canción* и иногда *copla* (*stanza*) – четыре строки [2]. Термин *villancico* применялся в отношении рефрена, содержащего до четырех строк, а *canción* – более сложных строф, содержащих свыше четырех строк, вплоть до XVII столетия, после чего эти понятия смешались и фигурировали под названиями *letra* или *letrilla*.

Из этого описания можно сделать вывод о структурном отличии видов: песни с четырехстрочным рефреном – кансьон, с двух-трехстрочным – вильянсико, хотя из высказывания Энсины напрямую не следует то, что обозначение рефрена связано с жанровым определением песни. Между тем, и это подтверждают результаты анализа песен, рефрен кансьон длиннее, чем рефрен вильянсико, и состоит обычно не из трех, а из четырех или пяти стихов.

Наряду с принадлежностью к рефренным видам, оба жанра имеют общность в организации основного раздела – строфы. В вильянсико она состоит из двух частей – муданса (*mudanza* – раздел изменения рифмы *cddc*) и вуэльта (*vuelta* – возвращение рифмы рефрена *cbb*). Средний раздел кансьон аналогичен мудансе вильянсико (катрен, который делится на две симметричные пьеды (*pie**di*) и имеет рифмы перекрестные или опоясанные), после чего повторяются рифмы рефрена (ввиду одинакового местоположения и близкой функциональной нагрузки этот раздел в дальнейшем мы будем именовать вуэльтой по аналогии с разделом вильянсико; здесь и в дальнейшем выделены повторяющиеся строки поэтического текста):

текст вильянсико:	abb	cdcc	cbb
текст кансьон:	abba	cdcc	abba
музыка:	A	BB	A

Ф. К. Сайнс де Роблес указывает также на иной вид повтора строк рефрена после среднего раздела: *abba cddc abba* [4]. Каждая строфа-эстанса (или эстансиа) состоит из двух частей: *frente* (или *fronte* – «лоб») и *cola* (или *coda* / *sirima* – «хвост»). Песня обычно завершается посвящением (ит. *congedo*), которая отсылает песню адресату.

Таким образом, полная строфа кансьон имеет до восьми стихов, если рефрен состоит из четырех строк, и девять, если рефрен пятистрочный. В большинстве случаев рефрен является катреном с рифмами перекрестными (abab) или опоясанными (abba). 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*.

На основе комментариев Энсины относительно обозначения рефрена вильянсико И. Поуп делает вывод, что типичный вильянсико состоит из трехстрочного рефрена, открывающего и песню, и строфы [2]. Это описание весьма обобщенно и, по сути, указывает лишь на наличие двух разнофункциональных разделов, тогда как их наполнение может быть различным. Это мы и обнаружили в результате анализа песен *Cancionero Musical de Palacio* (1505-1520 гг.), выделив несколько решений общей композиционной модели, различающихся по количеству строк, рифмовке, соотношению разделов, корни которых можно усмотреть в различных этнокультурах. Так, например, приведенному описанию вильянсико также соответствуют композиционные типы арабо-андалусийских заджалы (aa bbba aa) и мувашшаха (aa bbb aa), итальянской барцеллетты (при сокращении одной из строк в рефрене: *abba cddcdda*), поэтические формы которых воплощены в вильянсико и образуют самостоятельные типологические группы.

В области музыкальной организации наблюдается больше отличий. Так, Э. Рассел, описывая форму вильянсико Лагарто, отмечает ассиметричное расположение поэтического и музыкального материалов: первоначальная музыка повторяется перед первоначальными поэтическими рифмами (выделено курсивом и подчеркиванием):

текст:	abb	cddccb	<u>abb</u>
музыка:	A	B B <u>A</u>	A

Эта характеристика, по мнению Э. Рассел, отличает «классический» вильянсико [3], тогда как вуэльта кансьон обычно характеризуется полной симметрией между схемой поэтической рифмы и мелодической схемой, то есть она воспроизводит схему открывающего рефрена.

Обобщенность характеристики музыкальной формы вильянсико также позволяет отнести к ней песни с разными типами поэтической формы (например, заджалы, барцеллетта), однако в большинстве случаев без повторения рефрена после каждой строфы.

Сравним структуру музыкального материала «классического» вильянсико *Ya no quiero tener fe*, вильянсико-заджалы *Partir, corazon, partir* и вильянсико-барцеллетты *Daca, bailemos*:

текст <i>Ya no quiero tener fe</i> :	abb	cdcddbb	efffbb
текст <i>Partir, corazon, partir</i>	aa	bbba	
текст <i>Daca, bailemos</i> :	aa	bccbba	deedda
музыка <i>Ya no quiero tener fe</i> :	ABC	DEDEABC	DEDEABC
музыка <i>Partir, corazon, partir</i> :	AB	CCAB	CCAB
музыка <i>Daca, bailemos</i> :	AB	CDCDAB	CDCDAB
музыка трех песен (обобщенно):	A	BBA	BBA

Во всех трех песнях мударса основана на новом музыкальном материале, а в вуэльте повторяется материал рефрена. Отличия затрагивают количество музыкальных строк мударсы: четыре – в первой и третьей песнях, две – во второй. Рефрен, как правило, также содержит разные музыкальные строки – две или три. Таково строение «классических» образцов жанра, однако, есть и другие случаи:

– мударса построена на материале рефрена, например, «классический» вильянсико *Hoy comamos*:

текст:	abb	cddccb	ef feebb...
музыка:	ABC	BCBCABC	BCBCABC...

– мударса основана на сочетании новой строки и материала рефрена, например, *Romerico tu que vienes*:

текст:	abb	cddccb	effeebb
музыка:	ABC	DCDCABC	DCDCABC

Аналогичные закономерности музыкального строения характерны для обнаруженных нами в *Cancionero Musical de Palacio* кансьон. 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 – чаще контрастная, а также может быть основана на материале рефрена или сочетать оба варианта, подобно «классическим» вильянсико и вильянсико-заджалым. Ввиду этого типология музыкальных форм кансьон выглядит следующим образом:

1) середина основана на новом материале (две дважды чередующиеся строки): ABCD EFEF ABCD. В *Harto de tanta porfia* рефрен, ввиду повтора последних слов, расширен до сквозного пятистрочника, в *Doncella, no pregunteis* расширен средний раздел: ABCD EFGEFG ABCD;

2) средний раздел основан на варьировании материала рефрена, как в *De la dulce mi enemiga*: ABCD B¹D¹B¹D¹ ABCD;

3) сочетание материала рефрена и нового: в *Mi querer tanto vos quiere* середина открывается варьированной третьей строкой рефрена, после которой следует новый материал: ABCD C¹EC¹E ABCD.

Рифмовка разделов рефрена, основной строфы и вуэльты может быть как опоясанной, так и перекрестной, исходя из чего, мы выделили четыре разновидности кансьон по поэтическому строению:

1) рефрен, основная строфа и вуэльта имеют перекрестную рифму: *abab cdcd abab*. Будучи написаны по одной схеме рифмовки, песни отличаются вуэльтой, которая, наряду с повторением рифм рефрена, зачастую повторяет и текст некоторых его строк: последних трех строк (*Adoramoste, Señor, Dios y ombre verdadero*), двух (*Pues con sobra de tristura*), последней строки (*Pues servicio vos desplase*), конца третьей строки и всю четвертую строку (*Nunca fue pena mayor*), первой и последней строк (*Por las gracias que teneis*), полностью текст рефрена (*No queriendo soys querida*). Пятистрочные рефрены в песнях образуются путем повторения одной из строк: так, в *Harto de tanta porfia* дублируется окончание последней строки: *abab(b) cdcd abab(b)*. Встречаются также случаи ненормативного количества строк в среднем разделе: в *Muy triste será mi vida* он расширен до пятистрочника: *abab cdcd abab*, в *Doncella, no pregunteis* – до шестистрочника ввиду повторения текста четных строк: *abab cddcdd abab*;

2) стабильна опоясанная рифма – *abba cdcd abba*. В *Soy contento y vos servida* вуэльта повторяет текст последних двух строк рефрена, в *Ruego a Dios que amando tueras* вуэльта сохраняет текст последней строки, вуэльта *Siempre crece mi serviros* содержит новый текст;

3) рефрен и вуэльта имеют рифму опоясанную, а основная строфа – перекрестную: *abba cdcd abba*. Рифмовка этих песен напоминает сокращенную структуру барселлетты (с усечением вуэльты). Вуэльта *Pues que jamas olvidaros* повторяет текст трех последних строк рефрена, *De la dulce mi enemiga* и *Non me place nin consiento* – двух последних, *De vos i de mi que quexoso* – последней строки. Рефрен *La que tengo no es prision* расширен до двух катренов, где во втором рифмы меняются местами, текст рефрена полностью сохраняется в вуэльте: *abbababa cdcd abbababa*;

4) рефрен и вуэльта имеют рифму перекрестную, а основной раздел – опоясанную (*abab cddc abab*). В *Oya tu merced y crea* в вуэльте повторяется текст последних двух строк рефрена: *abab cddc abab*. В вуэльте *Al dolor de mi cuidado* сохраняется рифма рефрена, но меняется сам способ рифмовки и порядок рифм: *abab cddc baab*.

Два образца имеют отклонения от типа строения кансьон как по количеству строк, так и по рифмовке. Так, рифмовка рефрена и вуэльты *Estas noches* не является ни перекрестной, ни опоясанной, тогда как основной раздел строфы имеет опоясанную рифму. Музыка почти точно следует рифмовке текста:

текст:	abbb	cdcc	abbb
музыка:	ABB ¹ B ²	CDCD	ABB ¹ B ²

Рефрен и вуэльта *Gran gasajo siento yo* состоят из девяти строк, при этом вторая, четвертая, седьмая и восьмая строки (восклицания *¡huy ho!* и *¡huy ha!*) укорочены до двух слогов, тогда как остальные являются семисложниками, – они выполняют, по сути, функцию микрорефренов. Средний раздел имеет опоясанную рифму. Музыкальный план представляет собой рефренную форму, в которой рефрен и вуэльта состоят из трех разных музыкальных строк (первая и вторая повторяются дважды), в основной строфе появляется новый материал, а также варьированная последняя строка рефрена. При купировании кратких строк-восклицаний форма этой песни такова:

текст:	ababa	cdcc	ababa
музыка:	AA ¹ BBC	DD ¹ EC ¹	AA ¹ BBC

Еще одним структурным отличием вильянсико и кансьон является их протяженность. В вильянсико она может достигать двенадцати строф, тогда как отличительной чертой кансьон является краткость (песня обычно состоит из одной строфы, реже – двух или трех). Также приводятся сведения о характерности для кансьон неустойчивого количества однотипных строф-этанс (обычно 5-7).

Соотношение понятий вильянсико и кансьон, как мы обозначили выше, – сложное. Сведения о том, что кансьон является разновидностью вильянсико, нигде не приводятся, однако на эту мысль может навести упомянутый факт использования обоих терминов в XV веке для обозначения рефрена вильянсико. Кроме того Р. Стивенсон говорит о существовании так называемого «старого» и «нового» вильянсико и приводит описание их структуры, которая совпадает с кансьон и «классическими» вильянсико [6]. Атрибуция песен как кансьон и вильянсико также не всегда нам понятна. Например, песня Энрике *Pues con sobra de tristura* явно имеет поэтико-музыкальную форму кансьон, а обозначается в разных источниках то как кансьон, то как вильянсико. Песни Франсиско де ла Торре с одинаковой формой также обозначены по-разному: *Adoramoste, Señor Dios y ombre Jhesu Christo* не имеет жанрового обозначения вовсе, а *Adoramoste, Señor Dios y ombre verdadero* озаглавлена «вильянсико». Ввиду подобной неясности, мы атрибутировали песни самостоятельно по их поэтико-музыкальной форме, поскольку в изучаемой нами культуре жанр, прежде всего, определялся через форму. Жанровая типология песен как кансьон и вильянсико затрудняется отрывочностью и неполнотой сведений об этих жанрах, а также об особенностях стихосложения, которые могут выступать в качестве жанрового признака.

Список литературы

1. **La Música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)** // Monumentos de la Música Española. No. V / Transcripción y estudio por H. Anglés. Barcelona: C.S.I.C. y Instituto Español de Musicología, 1947. II: Polifonía profana. Vol. I. 295 p.
2. **Pope I.** Villancico // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.
3. **Russell E., Gomez M.** Vasquez Juan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.
4. **Sainz de Robles F. C.** Historia y antología de la Poesía Española (en lengua castellana del siglo X al XX). Madrid: Aguilar, Colección Obras Eternas, 1967. 2223 p.
5. **Schack A. F. de.** Historia de la literatura y del arte dramático en España. Madrid: Impresor de Cámara de S. M. Isabel de Católica, 23, 1885. T. I. 200 p.
6. **Stevenson R.** Spanish Music in the Age of Columbus. Hague: Martinus Nijhoff, 1960. 335 p.

**COMPOSITIONAL ORGANIZATION OF VILLANCICO
AND CANCIÓN IN SPANISH MUSIC OF THE XVTH-XVITH CENTURIES**

Zhaleeva Renata Rail'evna

*Novosibirsk State Conservatoire (Academy) named after M. I. Glinka
Renata-Ispania@yandex.ru*

The article is devoted to the main song genres of the Spanish Renaissance – villancico and canción – poorly covered in the national musicology. The data on genre notions appearance in authentic texts and the characteristics of types are presented. The main result is the formation of the author's typology of genres compositional organization in accordance with the parameters of poetic-musical form. The author draws on the material of the representative collection – *Cancionero Musical de Palacio*.

Key words and phrases: Spanish Renaissance; villancico; canción; mudansa; Vuelta; refrain.

УДК 781.43

Искусствоведение

Статья посвящена выявлению рудиментов монодического функционирования тетрахордов и пентахордов в тональной мелодике. Предлагается новый аналитический метод, основанный на оценке «квинтовой удалённости» крайних тонов тетра- и пентахордов от тоники. Вводятся понятия «квинтовый индекс», «вектор», «векторная схема». В результате открывается возможность увидеть в гайдновских мелодиях сцепление разнонаправленных тетра- и пентахордов и описывать линейную функцию входящих в них тонов.

Ключевые слова и фразы: мелодика; лад; монодия; тетрахорд; пентахорд; линейнизм; векторная схема; Й. Гайдн.

Захаров Юрий Константинович, к. искусствоведения, доцент
Академия хорового искусства имени В. С. Попова, г. Москва
n-station@rambler.ru

**ЛИНЕАРНЫЕ ФАКТОРЫ В ВЕНСКО-КЛАССИЧЕСКОЙ МЕЛОДИКЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПОЗДНИХ СИМФОНИЙ Й. ГАЙДНА)[©]**

Как анализировать тональную мелодику? В венско-классическую эпоху мелодия почти полностью определяется гармоническим планом периодов и песенных форм, линиями гармонических голосов. Она движется по звукам аккордов, соединяет эти звуки друг с другом, достаточно часто переходя в общие формы движения; в ней мало индивидуализированных интонаций.

Каким же образом выделить и описать *собственно мелодические* явления, самостоятельные в сравнении с голосоведением и другими факторами, обусловленными гармонией?

Нам представляется, что решению этой задачи должно предшествовать выделение линий *среднего* и *переднего* планов по методике Г. Шенкера [8, т. 1, с. 50-58, 78-85]. Рассматривая мелодику на фоне этих линий, а также и на фоне гармонических голосов, мы лучше поймём, каким образом она вытекает из них и в чём именно она самостоятельна.

Однако темой настоящей статьи будет поиск скрытых в классической мелодике линейных феноменов иного рода.

В средневековой монодии большая роль принадлежит тетрахордам. Это объясняется структурой модальных диатонических семиступенных ладов, где основной строительной единицей является кварта и, соответственно,