

2

На правах рукописи



003064434

**БЕДУШ Елена Александровна**

**Песенные жанры итальянского Возрождения:  
виланелла, канцонетта, балетто**

Специальность 17 00 02 – Музыкальное искусство

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

**16 АВГ 2007**

Москва 2007

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

**Научный руководитель.** доктор искусствоведения, профессор,  
профессор кафедры теории музыки  
Московской государственной  
консерватории им П И Чайковского  
**Кюрегян Татьяна Суреновна**

**Официальные оппоненты** доктор искусствоведения, профессор,  
профессор кафедры истории  
зарубежной музыки Московской  
государственной консерватории  
им. П И Чайковского  
**Царева Екатерина Михайловна**

доктор искусствоведения, профессор,  
заведующий кафедрой композиции  
Казанской государственной  
консерватории им Н Г Жиганова  
**Маклыгин Александр Львович**

**Ведущая организация:** Петрозаводская государственная  
консерватория им А К Глазунова

Защита состоится 20 сентября 2007 г. в 18 часов  
на заседании диссертационного совета Д 210 009 01  
при Московской государственной консерватории им  
П И Чайковского  
(125009, г Москва, ул Б. Никитская, 13)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории им П И Чайковского

Автореферат разослан «30» июля 2007 г

**Ученый секретарь диссертационного  
совета, кандидат искусствоведения**



**Ю В.Москва**

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность исследования**

Данная работа посвящена итальянским песням эпохи Возрождения. Виланелла, канцонетта и балетто в XVI веке были самыми популярными жанрами, именно они во многом делали «музыкальное лицо» Ренессанса и, одновременно, подготовили основные направления развития западноевропейской музыкальной культуры Нового времени.

Семейство виланеллы принадлежит к так называемому «третьему» –развлекательному – пласту музыкальной культуры, который наименее исследован отечественной наукой, основное внимание музыковедов приковано к серьезным жанрам Возрождения – мессе, мотету, мадригалу, а если и песне – то солидной полифонической (прежде всего, франко-фламандской). Большинство из множества композиторов, творивших в популярной сфере, практически не известно в нашей стране даже историкам музыки, хотя влияние этого направления на искусство Италии и всей западной Европы было огромным.

Сказанным определяется актуальность исследования для полного представления о ренессансной эпохе (значимость которой нет нужды доказывать) требуется освещение музыкальной культуры со всеми ее составляющими, включая так называемую легкую музыку Последней и посвящена данная диссертация

**Материал исследования** сам по себе выдвигает перед отечественным исследователем непростые проблемы. Сколько-нибудь представительных изданий данного профиля в нашей стране до сих пор не было. Многие авторы весьма эпизодически представлены и в современных зарубежных публикациях, оставаясь до сих пор достоянием архивов. Поэтому даже сбор нотного материала требовал специальных усилий. Работа в данном направлении автора диссертации вместе с научным руководителем ныне оформлена в виде обширной нотной хрестоматии (входящей в состав монографии «Ренессансные песни»), где представлены все важнейшие явления песенной сферы.

Задача по сбору материала осложнялась и тем, что обязательной проверки требовала жанровая атрибуция песен. Неоднозначно озаглавленные авторами и издателями, виланелльные песни могли публиковаться в XVI веке и, тем более, в позднейшие времена с самыми разными обозначениями (например, под именем мадригала). С установлением основных родовых свойств виланеллы и ее

разновидностей удалось добиться большей достоверности в отборе музыкального материала

**Методология исследования** определяется необходимостью комплексного подхода к феномену популярной песни. Порождение городского быта, виланелльные песни требуют для правильного понимания хотя бы общего представления о городской культуре того времени. В равной мере бывшие достоянием простонародья и аристократии, они должны рассматриваться в контексте жизни ренессансного города во всей ее многослойности.

Всегда, и в это время особенно, связанные со своей текстовой составляющей, песни необходимо выводят на проблематику филологического характера. А в связи с виланелльными жанрами приходится учитывать не только семантику текстов и их поэтическое строение, но и «межъязыковые излучения», которых было множество в Италии с ее изобилием языков и диалектов.

Кроме того, многие песни, и виланелльные в том числе, находятся в теснейшем взаимодействии с танцем, поэтому хореографический аспект также присутствует в данной работе.

Хронологически совпадая с формированием важнейших сценических жанров (комедия дель арте, мадригальная комедия, опера), виланелла со своими разновидностями непосредственно контактирует и с этой сферой, что принималось во внимание в процессе исследования.

Хотя основной предмет изучения – итальянские песенные жанры, единое пространство ренессансной Европы обеспечило их распространение по многим странам. Поэтому комплексный подход к изучению требует и рассмотрения разных национальных вариаций на тему виланеллы.

Естественно отражая общее состояние музыкального языка, светские песни опирались в сфере звуковысотности, метроритма, фактуры и доминирующих структурных принципов на достижения своего времени. В связи с этим музыкальная характеристика виланелльных жанров дается с опорой на уже имеющуюся в теоретическом музыкознании трактовку ренессансного музыкального мышления в целом.

Будучи исторически достаточно объемным явлением, виланелла подвергалась интенсивной эволюции в продвижении к Новому времени, и она рассматривается в диссертации диалектически не только как стабильный жанр с закрепленными чертами, но с демонстрацией его исторических изменений.

Таким образом, виланелльные жанры исследуются в самом широком контексте с учетом новейших достижений в смежных областях отечественной и зарубежной науки

Цели и задачи исследования естественно вытекают из обозначенной выше ситуации в российском музыковедении. Практически не освещенные в отечественной науке, вилланелльные жанры требуют разностороннего анализа. Среди важнейших задач назовем следующие

- выявить важнейшие общие тенденции развития ренессансной песенной культуры,
- дифференцировать виланелльные жанры и определить их специфику, классифицировать основные жанровые архетипы,
- систематизировать многочисленные номинации в песнях XVI – начала XVII века,
- обозначить место итальянских песенных жанров в европейской музыке эпохи Ренессанса

Исследование естественно опирается на фактологическую базу, имеющуюся в зарубежном музыковедении, таким образом, среди прочих задач в данной работе решается и такая – обобщить и донести до отечественного читателя данные (прежде всего исторические), накопленные западными учеными.

Особую проблему в сфере легких жанров Ренессанса составляет персоналия, то есть имена композиторов, творивших в этой сфере. В ее притяжении находились не только широко известные музыканты, но и множество композиторов «второго ряда» и даже любителей. Для исторического контекста было целесообразно по возможности осветить имена малоизвестных либо практически забытых авторов-песенников. Краткие сведения о жизни и творчестве этих музыкантов, собираемые подчас по крохам из справочных и других изданий, призваны создать тот фон, на котором особенно рельефно выделяются имена творцов истинных шедевров (среди них Лассо, Вилларт, Маренцио, А. Габриели, Векки, Монтеверди)

### **Научная новизна исследования**

Изучаемые в диссертации виланелльные жанры впервые стали предметом самостоятельного исследования. Рассмотренные в широком историческом и культурном контексте, они существенно дополняют картину ренессансной музыки, а также позволяют – в качестве квинтэссенции новых свойств музыкального мышления Высокого Возрождения – более точно проследить эволюцию музыкального языка от Средневековья к Новому времени. Таким обра-

зом, диссертация призвана помочь продвижению музыкальной науки по двум направлениям – истории жанров и истории музыкального языка в целом

**Практическая ценность работы** очевидна в разных аспектах. Она может существенно обогатить ВУЗовские учебные курсы истории музыки, истории музыкальных форм, а также гармонии. Кроме того, освещение и популяризация легких ренессансных песен способно значительно расширить горизонты музыкантов-исполнителей. Введение в репертуар исполнительских коллективов разнообразных виланелльных жанров становится более реальным благодаря публикациям, связанным с диссертацией. Адекватному пониманию и исполнению ренессансных песен призваны помочь переводы текстов на русский язык, выполненные автором диссертации.

Свою роль работа может сыграть и в культурологии. Именно в легких песнях отражаются на глубинном уровне фундаментальные черты своего времени, и по ним правомерно судить о состоянии языка, литературы, культуры и просто жизни в эпоху Ренессанса.

### **Структура работы**

Общий объем диссертации составляет 239 страниц. Работа включает введение, четыре главы, заключение, список литературы (295 наименований, из которых 170 на иностранных языках). В диссертации два приложения: в первом приводится перечень основных виланелльных сборников того времени, а во втором – образцы песен (всего их 40, большинство с полным текстом и переводом на русский язык).

Последовательность глав обусловлена порядком возникновения жанров. В начале рассматривается виланелла как таковая и ее непосредственные предшественники (глава 1), далее описываются разновидности виланеллы (глава 2) и жанры, постепенно заменившие ее в музыкальной практике того времени, – канцонетта и балетто (глава 3), затем показано, как все они адаптировались в других европейских странах (глава 4). В заключении подчеркивается значение легкой сферы для формирования музыкального языка Нового времени.

### **Апробация работы**

Диссертация была обсуждена на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 12 апреля 2007 г. и рекомендована к защите.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

**ВВЕДЕНИЕ** посвящено постановке проблемы и обзору литературы. Библиография о виланелле имеет свою полуторавековую историю – в конце XIX века на этот жанр обратили внимание итальянские ученые, а уже к середине XX века исследования песенных итальянских жанров исчислялись десятками. Также в XX столетии были опубликованы два важнейших труда, определивших дальнейшее развитие виланелльной историографии, – «История мадригала» А. Эйнштейна (1949) и диссертация Д. Кардамоне «Вилланеска и родственные жанры итальянской вокальной музыки с 1500 до 1560 гг.» (1972). Все последующие монографии и статьи посвящены более узким проблемам – условиям бытования (У. Ф. Прайзер), композиторам, сочинявшим в песенных жанрах (Д. Арнолд, А. Зандбергер и др.), соотношению текста и музыки (Р. Дефорд), отдельным жанрам (П. Фаббри, У. Рубсамен) и даже отдельным сочинениям (У. Киркендейл).

Отечественная библиография по виланелле значительно более скудная. Среди исследователей, так или иначе обращавшихся к жанру виланеллы, можно назвать Е. В. Панкину, Э. Р. Симонову, Т. Н. Дубравскую и др.

### ГЛАВА 1. ВИЛАНЕЛЛА

#### Предыстория виланелльных жанров

Среди важнейших предшественников виланеллы признаются фроттольные жанры и карнавальные песни. Непосредственно почву для рождения виланеллы подготовила фроттола – ведущий в легкой сфере жанр гармонического наклона, переживший стремительный расцвет в первой четверти XVI века. К 20-м годам она захватила практически все песенное пространство Италии. Результатом этого процесса было выделение из фроттольного пласта двух ветвей – условно назовем их мадригальной и виланелльной.

Но по общему духу еще ближе виланеллам карнавальные песни, процветавшие во времена Лоренцо Великолепного (вторая половина XV века). Карнавальность сообщила песне свои исконные природные свойства: пародийность, снижение высоких образцов, представления мира человеческих отношений в приземленном, грубовато-гротескном виде, и это касается прежде всего главной темы песен – любовной. Карнавальная система травестий – «обращение» верха и низа – действует и здесь, и не случайно тексты пер-

вых виланелл были пародией на стихи неопетраркистов (популярных среди авторов ранних мадригалов)

Характерно, что первые сборники мадригалов и виланелл появляются практически в одно и то же время с разницей всего лишь в несколько лет – 1533 и 1537 годах Мадригал, во многом под влиянием фламандской полифонии, подобрал в себя ученость и изысканность, тогда как в виланелле воплотился легкий дух фроттолы Соответственно, мадригалу достались «высокий стиль» возвышенные поэтические образы, поэзия лучших итальянских авторов, сквозное строение с постоянно изменяющейся фактурой, полифонический склад, изысканные гармонии и многочисленные распевы, виланелле же – низкий язык «вилланов» нарочитая грубоватость содержания, косноязычие, куплетное строение, силлабический, почти гомофонный, склад, простейшая гармония и мелодика с заимствованиями из народной музыки

Важно, однако, отметить, что оба эти жанра суть две стороны единого, *профессионального* по своей природе явления, согласно доминирующей ныне точке зрения (Д Кардамоне, Й Фенлон, Р Дефорд и др ), отнесение виланеллы к народной музыке неправомерно В дальнейшем пути виланеллы и мадригала неоднократно пересекаются, пока, наконец, в конце XVI века на основе их синтеза не возник новый жанр-гибрид – канцонетта

### **Общая характеристика виланеллы**

Фроттола передала виланелле не только общий характер и в значительной мере музыкальный язык, но и одну из своих излюбленных поэтических форм (в качестве своего рода макрожанра фроттола объединяла под своим крылом многие поэтические структуры) Из всего многоцветия фроттольного семейства итальянская «крестьяночка» (буквальный перевод итал *villanella*) выбрала себе в качестве непосредственной предтечи страмботто Песни в форме страмботто напоминали народные (итал *strambotto* – простецкая или сельская песня) и более всего годились для поэтической основы виланеллы

Первоначально страмботто состояло из четырех куплетов с одной и той же рифмой (*ab ab ab ab*), однако наибольшее распространение получила более поздняя форма с изменяющейся рифмой (и, соответственно, музыкой) в последнем куплете, согласно схеме *ab ab ab cc* Впоследствии к этой основе был добавлен одно- или двустрочный рефрен (а позже даже трехстрочный) после каждого куплета, и целое стало выглядеть так *abB abB abB ccB* или



*abBB abBB abBB ccBB* Эту форму и восприняла виланелла (как, например, в песне Дж ди Майо «О, светлы косы»)

Тексты виланелл всегда на том или ином итальянском диалекте. Он состоит из коротких строф одинакового строения, которые обеспечивают основу для куплетной формы (музыка, точно следуя за строением текста, отмечает конец каждой строки каденцией). Куплет состоит из трех музыкальных построений (соответствующих текстовым строкам), крайние из них (а иногда и все три) повторяются. *AABCC* или *AABVCC*

Силлабический склад, отсутствие сколь бы то ни было развернутых распевов, четкий ритм и ведущий верхний голос сообщают виланелле подчеркнутую танцевальность. Чтобы окончательно убедить слушателей в несерьезности жанра, авторы виланелл называют гирлянды параллельных квинт и трезвучий (в эпоху строгого стиля!), якобы подражая неумелым простолюдинам (хотя крупнейший итальянский исследователь и одновременно уроженец Южной Италии Н Пирротта авторитетно свидетельствует, что это вовсе не характерно для подлинной народной музыки)

### **Историческая эволюция виланеллы**

«Официальной» датой рождения виланеллы признано время издания в Неаполе первого сборника анонимных *Canzone villanesche alla napoletana* – 1537 год. С этих пор и до середины 40-х годов (то есть всего около десятилетия) продолжается первый этап в истории виланеллы, когда она обычно называлась вилланеской или канцонной а ля napoletana. Его условно можно назвать «неаполитанским»: вилланески – с текстами на неаполитанском диалекте – писали только неаполитанские композиторы и издавались они преимущественно в Неаполе. Таким образом, жанр имел локальное значение.

Наиболее известными авторами в этот период были Дж Т ди Майо и Дж да Нола. В творчестве последнего происходит формирование «классической» вилланески, стабилизация ее характерных черт, как то: музыкальная форма из трех разделов с повторением крайних, закрепление за жанром определенных приемов (многочисленные текстовые повторы-«заикания», контрастные по ритму и «скорости» движения музыкальные разделы, параллельные квинты или трезвучия, внедрение элементов полифонии в примитивно «аккордовую» до этого фактуру).

Творчество да Нола стимулировало начало нового периода в становлении вилланески. Он охватывает 40–50-е годы, когда жанр развивается по двум направлениям: с одной стороны продолжает

существовать «южная» («неаполитанская») вилланеска, с другой – жанр продвигается на север, где создается своя («венецианская») вилланеска «Южное» течение в 40-е годы представлено такими именами, как Томмазо Чимелло и Винченцо Фонтана Их пьесы по своей структуре фактически являются двойниками сочинений да Нола, однако у них встречается важное новшество – риторические фигуры, используемые для комического эффекта В 50-е годы и далее сочинения в жанре вилланески на юге чаще появляются как антология ряда неаполитанских авторов, таких как Л Примавера, Л дель Арпа, М Тройяно, С Фелис и П Ненна

Первопроходцем «северного» направления вилланески был Адриан Вилларт, фламандец по происхождению Именно с публикацией его сборников вилланелл, жанр становится «авторским» – под которым не стыдно поставить подпись даже таким титанам, как Лассо и А Габриели Вилларт также опирается на модель, предложенную да Нолой, и даже использует его мелодии для своих «парафраз» (подобно другим композиторам этого периода, например, Донато, Лассо, Перрисону, Сканделло)

Одной из главных особенностей северной (венецианской) *canzone villanesca* стало прибавление четвертого голоса – в роли кантуса фирмуса (обычно тенор), где излагалась заимствованная неаполитанская мелодия Сам факт прибавления еще одного голоса приближает вилланеску к области «серьезной» музыки, а именно к мадригалу, для которого в то время был характерен четырехголосный склад Более строгим стало звучание, избавленное от всяких излишеств (типа словесных «заиканий», параллельных квинт и др.) Вилларт был первым крупным композитором эпохи Ренессанса, обратившимся к легкой музыке, он сумел преобразить непритязательную вилланеску так, что она стала «произведением искусства»

Идеи Вилларта подхватывают его многочисленные ученики и последователи, среди которых француз, осевший в Венеции, Перрисоне Камбьо (четыре сборника вилланесок с 1545 по 1550 гг.), Джованни Наско (книга вилланесок 1556 г.), Антонио Барджес (сборник 1550 г.), Балдассаре Донато (который выпустил целую серию подобных изданий в 1550, 1551, 1552, 1556 и 1558 гг.) Они продолжают создавать вилланески на заимствованном неаполитанском материале, однако отношение к нему более свободное

Так, у наиболее популярного в свое время Б Донато неаполитанские вилланески являют собой как бы первоначальный импульс, мелодическое «ядро», за которым следует вновь сочиненное «развертывание» Мелодия модели модифицируется, транспонируется,

в ней может изменяться ритм, мензура и т.д., а подчас она, обозначенная только в первых тактах, и вовсе исчезает. В гармоническом отношении музыка Донато обнаруживает явное стремление к диатонике, что сорок лет спустя найдет продолжение в балетти Гастольди. Это сделало Донато в известном смысле «пионером» нового направления в музыке, которое в конечном счете подготовило возникновение монодической арии XVII века.

Таким образом, основными чертами «северной» канцоны а ля napoletana можно считать сохранение диалектальных текстов, мелодий и общей структуры неаполитанских вилланесок, «мадригальное» четырехголосие, фактуру «нота против ноты», преобладание силлабического склада, отказ от квинтовых параллелизмов.

Черты южной и северной вилланески синтезировал О. Лассо (который провел свои юношеские годы в Неаполе). Снабженные текстами на неаполитанском диалекте, музыкой в традиционной форме (со схемой ААВСС) и типично южными пародийными чертами, они выдержаны, однако, в северной четырехголосной манере с теноровым кантусом фирмусом, цитирующим вилланески разных авторов (например, в песне «Милосердная мадонна» проводится мелодия одноименной вилланески В. Фонтаны).

После того, как венецианцы Вилларт, Перрисон, Донато и Наско создали новый тип вилланески с развитым четырехголосием и полнозвучной фактурой, эта линия практически была исчерпана – дальнейшее развитие в данном направлении могло бы стереть границу между легкой и серьезной музыкой. В сборниках указанных композиторов пьесы все еще продолжают называться *canzona villanesca alla napoletana*, хотя они уже утратили свой специфически неаполитанский характер. В то же время начинает употребляться и другое название – виланелла (впервые появляется на титульном листе римского издания 1555 года). В дальнейшем они некоторое время употребляются на равных, кроме того, используется и более общее наименование «канцона».

Трудно сказать, чем руководствовались композиторы, обозначая жанр. Так, Джованни дель Арпа 12 песен в сборниках 1565 и 1566 годов именует *canzoni*, одну песню из книги 1566 г. и три в 1567 г. – *villanelle*, семь в 1570 г. – *napolitane* и т.д. Подобная терминологическая пестрота сохраняется до рубежа XVI–XVII веков, когда название *canzonetta* вытесняет все другие. Среди современных историков популярна версия, что термин «виланелла» в то время относился чаще к песням для трех голосов, «канцона» – для пяти или шести голосов, а «канцонетта» – для четырех. Однако это предположение несколько нарушают сборники канцонетт для трех,

пяти и шести голосов, которые выходили в те же годы В любом случае важно осознать, что все эти наименования по сути относятся к одному и тому же жанру, но на разных этапах его существования

**Третий этап** развития жанра – 70-е годы XVI века – ознаменован значительным усложнением фактуры, поддержанным переходом к 5–6-голосию Среди первых в подобном роде стал сочинять Дж Ферретти (5 книг для пяти голосов, 1567–1571, и две для шести, 1573–1575)

Подобные сочинения так понравились слушателям, что практически повсеместно вытеснили четырехголосные образцы, книги виланелл в старом четырехголосном стиле в 80-х годах выходят только за пределами Италии, среди них: «Вторая книга неаполитанских канцон на 4 и 5 голосов» Антонио Сканделло (Мюнхен, 1577), «Вторая книга арий» Фабриса Катэна (Париж, 1578), *Livre de melanges* Клода Ле Жена (Париж, 1612, посмертное издание)

Есть основания предполагать, что виланеллы Ферретти представляли контрафактуры трехголосных неаполитанских вилланесок Первые же сборники многоголосных виланелл без заимствований принадлежат Алессандро [Мерло] Романо (1570 и 1571) Его песни вовсе не походили на неаполитанских предшественниц, более напоминая мадригал. Сборники Мерло также стали необычайно популярными, и, вдохновленные их успехом, сразу несколько композиторов, в том числе Джироламо Конверси, Джованни Пиччони и Джузеппе Каймо, обратились к песням в подобном многоголосном «матригальном» стиле

Намеченная в данной главе история жанра касается виланеллы в тесном смысле слова Однако виланелла (подобно фроттоле) имеет и более широкое толкование Примерно с середины XVI века (со времен Вилларта и Лассо) этот термин применялся также в качестве общего названия песен высокого Ренессанса – как своего рода макрожанр со своими разновидностями

## ГЛАВА 2. РАЗНОВИДНОСТИ ВИЛАНЕЛЛЫ

В целом виланелльное семейство весьма многочисленно, однако «родственниками» эти песни признают сами современники. Так, Орландо Лассо в предисловии к сборнику 1581 года говорит обо всех входящих в него разноязычных сочинениях (среди коих собственно виланеллы, пять моресок, тодеска и т. д.) «эти мои виланеллы»

Все виланелльные жанры можно разделить на две группы, обозначив их как «диалектальные» (то есть с текстом на одном из многих итальянских диалектов) и «разноязычные» (то есть с текстом, нарочито смешивающим разные языки)

К середине XVI века почти в каждом итальянском городе существовал местный вариант виланеллы падована, или падуана (*canzona alla padoana, padovana*), венециана (*canzona alla veneziana*), бергамаска (*bergamasca*), романеска (*romanesca*), сицилиана (*siciliana*) и др. Иногда эти обозначения дополняли название основного жанра (*canzona alla napoletana, villanella napoletana, villotta alla padoana, alla romana* и т. д.), а иногда существовали сами по себе. Использование диалекта воспринималось как знак простонародной речи, что было вполне уместно в виланелле.

Особое положение среди названных разновидностей занимают джустиниана и вилотта. Хотя и написанные на диалектах (соответственно, венецианском и падуанском), они имеют особые жанрово-определяющие признаки.

**Джустиниана** (названная так, возможно, по имени известного поэта начала XV века Леонардо Джустиниани) позднейшими исследователями связывается со стабильным содержанием. Типичный топос джустинианы – похождения трех старичков (отсюда типичное трехголосие), «которые все еще интересуются амурными приключениями, но так стары, что не нужны никому, кроме продажных куртизанок» (Д. Арнолд). Отсюда пародийность музыкального языка (в том числе едва ли не изобразительные «заикания» – многочисленные тексто-музыкальные повторы отдельных слогов).

Пионером этого жанра, вероятно, был А. Вилларт уже в его сборниках 40-х годов есть несколько песен на венецианском диалекте («Однажды встретил я вдовушку» и пр.). Но самостоятельный сборник джустиниан – «Первая книга джустиниан на три голоса, написанных различными превосходнейшими музыкантами» – появился лишь в 1570 году (и оказался столь популярным, что переиздавался еще четырежды в 1571, 1572, 1578 и в 1586 годах). Среди представленных в нем композиторов такие знаменитости, как Анд-

реа Габриели, Клаудио Меруло (оба ученики Вилларта) и др Годом позже в Венеции вышел целый сборник А Габриели «Грегески и джустинианы» (1571) В дальнейшем отдельные сборники джустиниан больше не появлялись (если не считать переизданий), пьесы этого жанра обнаруживаются лишь в ряду прочих «виланелл» например, сборник О Векки «Музыкальный банкет» (1597)

**Вилотта** в качестве определяющей черты имеет, согласно современным исследованиям, звукоподражательность (крики животных, птиц и др ) и музыкальное или текстовое цитирование (в том числе известных пословиц в качестве заключения) В эволюции вилотты также просматривается движение от самостоятельного жанра, возникшего на севере (Венеция, Падуя и Бергамо), к разновидности виланеллы Среди наиболее значительных авторов вилотт – Вилларт и его ученик А Габриели, а также Ф Аццайоло

Не менее диалектальных характерны разноязычные виды виланеллы

Вкус к языковой игре в Италии был уже выработан в так называемой макаронической поэзии. Созданная Теофило Фоленго и его сподвижниками, она представляла своеобразный – пародийный – гибрид итальянского и латыни Идея оказалась живучей и стремительно набирала популярность В виланелле объектом пародии стали ближайшие соседи – греки, немцы и мавры В результате появились такие ее разновидности, как грегеска, тодеска и мореска

**Мореска** (*morisca, moresque, morris dance, bailes de los moros* и т д ) первоначально возникла как экзотический танец Для ее исполнения танцоры начерняли лицо, одевались в необычные «дикие» костюмы, прикрепляли колокольчики, погремушки и т п Мало годились для «цивилизованного европейца» и движения, которые совершали наряженные подобным образом «мавры» всевозможные ужимки и прыжки, немислимые шаги и пируэты Для сопровождения годились любые инструменты, особенно «громкоиграющие» – трубы, волынки, барабаны

Мореска-песня появилась позднее В ней по-своему изображалась «тарабарщина» мавров (с помощью разнообразных бессмысленных слогов: «ки-ки», «ку-ку», «мяу-мяу», «на-на», а также гаркающих гортанных звуков и т п ) Стабильной жанровоопределяющей чертой следует признать изобилие грубых, непристойных ругательств, видимо, отражающих социальный статус мавров

Уморительное впечатление производят морески Лассо – истинные шедевры жанра Большинство из них обнаруживает тенденцию к сквозному строению Изначально оно было унаследовано, вероятно, от вилотт, а в дальнейшем поддержано непосредственной

связью со сценическими жанрами следование сюжету оказалось главной направляющей форму силой. Типичный пример – мореска «Открой окошко, Каталина». Эта развернутая сцена помогает осознать многие типичные черты не только морески, но и «крупной вокальной формы» Высокого Ренессанса вообще. Что удерживает ее от распада (ведь она обнаруживает не только сюжетное, но и музыкальное единство)? Кажется, что Лассо учел давний опыт, уходящий едва ли не в органы Перотина. Наполненность музыкальной ткани родственными мелодическими и, особенно, ритмическими образованиями, которые подвергаются варьированию, вполне характерно и для Лассо. В его композиции отчетливо выделяются лишь немногие, но при этом хорошо узнаваемые, «музыкальные персонажи» – своего рода «заместители» позднейших тем (если понимать их как носителей индивидуального). Оно сосредоточено прежде всего в аспектах метроритма и фактуры. Мореска Лассо предстает как композиция, где изначально заданная двухдольная метрика регулярно «перебивается» трехдольной, при этом за трехдольными участками закреплена два фактурных типа – аккордовый и (аккордово)антисфонный, и каждый из них имеет свою «ритмическую физиономию». Этого оказывается вполне достаточно, чтобы оформленные подобным образом построения воспринимались как сходные. За ними закрепляется даже относительно стабильное «семантическое наполнение» (комическая серенада). Регулярно прославившая инородное течение, они имеют характер рефренирующей и способствует объединению целого.

Помимо Лассо морески писали Ф. Аццайоло (1557), М. Трояно (1567), Дж. Калифано (1567), Дж. Пинелло (1571), Л. Примавера (1574), А. Габриели (1574), Г. Металло (1577), А. Романо (1579), Л. Моро (1581) и К. Бьянки (1588).

**Тодеска** (*todesca, tedesca, todeschina* и т. д.) возникла как результат смешения итальянского и языка немецких ландскнехтов, которые часто служили наемниками, особенно на севере Аппенинского полуострова.

Жанровые сценки на грани с карикатурой, тодески все же ближе к непосредственной песенности с ее «природной» куплетностью, чем насквозь сюжетные, следующие за действием морески. Тем более что популярные топосы пародийных тодесок – такие, как пристрастие немецких солдафонов к бутылке и склонность к знойным итальянским красоткам, – также склоняли к песенным излипаниям, «питейным» или в духе «серенады». И во всех них без устали обыгрывался колоритный «немецкий акцент» – как в фонетике, так и в грамматике.

Среди авторов тодесок Ф Акцайола, К Боттегари, О Векки, Дж Гастольди и др Поразительно, но даже гугенот Ле Жен прельстился этим комическим жанром, написав тодеску *Tnnk Tnnk Trink ron rokras* (1608) И конечно, не мог пройти мимо него юморист Лассо Его знаменитая «Матонна дорогая» представляет великолепный шарж на северных соседей

Грегеска (*greghesca*) имеет аналогичное «лингвистическое» происхождение, но пародируется в ней речь купцов, смешивающих венецианский диалект с греческим языком Широко распространенный в портах средней Италии, подобный говор был подхвачен Антонио Молино, который ввел его в свои представления

В «Первой книге грегесок» (на 4–8 голосов, 1564) стихи Молино «музыкально озвучили» такие композиторы, как А Вилларт, А Габриели, Б Донато, К Меруло, А Падовано, Ч де Роре, Ж де Верт и др Спустя семь лет увидел свет вышеупомянутый сборник А Габриели, где тексты всех пятнадцати входящих в него пьес также принадлежали Молино

По своему общему строению грегески ближе всего к морескам – это весьма протяженные композиции с явной тенденцией к сквозному строению И естественно, что средства организации этого «потока» в принципе похожи, как, например, в грегеске Вилларта «Либезный сеньор»

Идея использовать различные языки и диалекты для создания комического эффекта нашла затем свое продолжение в комедии дель арте. Арлекин говорил обычно на диалекте Бергамо, Панталоне – на венецианском наречии и т д В сущности, и за рассмотренными разновидностями виланеллы уже закрепились стабильные характеры-маски А в конце XVI века тандемом великих песнетворцев – Л Маренцио и О Векки – было создано удивительное даже для того времени сочинение, впервые опубликованное А Гардано в сборнике *Selva di vana pcreatione* (1590). Название *Diversi linguaggi* (то есть разноязычие) говорит само за себя многочисленные персонажи поют каждый «на своем языке», являя одновременно разновидности виланеллы – каждый свою

Все рассмотренные жанры – мореска, тодеска, грегеска, джустиниана, вилотта и др – существовали параллельно, примерно с середины XVI столетия Прочие родственники виланеллы были скорее ее наследниками; их время пришло позже – с последней четверти XVI века



### ГЛАВА 3. НАСЛЕДНИКИ ВИЛАНЕЛЛЫ: КАНЦОНЕТТА И БАЛЕТТО

Канцонетта (*canzonetta, canzonett, canzonelle* – «песенка», уменьшит от итал *canzona*) как специальное жанровое обозначение впервые появилась в 1580 году на титуле сборника О Векки *Canzonette .. libro primo a quattro voci* Томас Морли в своем трактате (1597) помещает канцонетту не рядом с канцоной (принадлежащей «серьезной музыке»), но среди жанров легкой музыки, а именно между мадригалом и виланеллой. Как следует из текста Морли, термин «канцонетта» является фактически синонимом виланеллы (которая, как это подчеркивает и сам Морли, часто также именовалась *canzona napolitana*)

В музыкальной практике XVI века долгое время названия *canzona napolitana* и *canzonetta* существовали параллельно, что позволяет считать виланеллу непосредственной предшественницей канцонетты. С другой стороны, обновленная *canzon villanesca*, или канцонетта, приобретает черты рафинированности и изысканности во многом благодаря влиянию мадригала, который был другим ее предком. Спустя несколько лет жанр канцонетты утвердился и стал одним из самых модных, влияние его распространилось, в свою очередь, на мадригал, который воспринимает форму, стиль и дух его более легкомысленной родственницы.

В 80-е жанр канцонетты распространился по всей Италии, стабилизировался и достиг апогея популярности. Канцонетта того времени – это куплетная (чаще без рефрена) песня на 3–4 голоса. В строении куплета очевидна связь с виланеллой: характерна форма из двух или трех разделов (типа ААВВ или виланелльного типа ААВСС). Главное отличие – в ином, более изысканном характере. Под влиянием мадригала в канцонетте усиливается тенденция к музыкальной детализации текста посредством риторических фигур. Например, в канцонетте Монтеверди «Лучи, где мое счастье» ключевое слово *raggi* («лучи»), с которого начинается песня, впечатляюще распето в виде протяженного 14-звукового мелизма, воссоздающего фигуру *anabasis*.

Изложение в канцонетте разнообразнее, чем в простецкой виланелле, в ней больше полифонии, в частности, довольно широко применяется имитационность. Последняя нередко помогает членению формы – благодаря противопоставлению чисто аккордового и хотя бы поначалу имитационного изложения проясняются границы между разделами. Вместе с тем сохраняется и старая, идущая еще от вилланески традиция метрического контраста разделов. Преоб-

ладающие имперфектные мензуры периодически сменяются перфектными, оттеняющими доминирующую двухдольность

Канцонетты писали практически все композиторы этого времени, однако прославили этот жанр три великие итальянца Лука Маренцио, Клаудио Монтеверди и Орацио Векки. Более высокий статус канцонетты, ее близость к благородному мадригалу подтверждает и тот факт, что к ней – единственной из всего виланелльного рода – обратился Палестрина.

На следующем этапе своей истории – в XVII веке – канцонетта перебирается на театральные подмостки: она становится частью любого спектакля. Канцонетты позднейшего периода очень разнообразны. Помимо того, что продолжают существовать многоголосные образцы (вплоть до 5-8 голосов), появляются даже одноголосные канцонетты с инструментальным сопровождением, что было заметным шагом вперед к музыке Нового времени.

**Балетто** возникло в то время, когда произошел коренной поворот в отношении к танцу – теперь он считается достойнейшим занятием (а не греховным, как прежде). Название жанра существовало в нескольких вариантах – *bal, ballo, balletto*, но во всех очевидна связь с итал. *ballare* – «танцевать».

После долгого периода танцевальных балло в конце XVI века пришло время вокального балетто. Его создателем считается мантиуанский священник Джованни Джакомо Гастольди. Первый сборник вокальных балетто для пяти голосов вышел в 1591 году и достиг неслыханной популярности (за 20 лет он переиздавался в Венеции 20 раз). Следующая публикация Гастольди появилась тремя годами позже и включала трехголосные балетти «с аккомпанементом лютни /органа или чембало/ по желанию», что весьма симптоматично.

В своих песнях Гастольди синтезировал черты инструментального балло (сопровождавшего танец) и виланеллы-канцонетты. Фактически его балетто представляет собой канцонетту с подчеркнuto танцевальным ритмом и несколько облегченной фактурой. Прибавленные в конце разделов легкомысленные припевы на звукоизобразительные слоги «фаляля», «лирум, лирум» и др. стали «фирменным знаком» жанра и даже послужили основанием второго его названия – *Fa las*.

С точки зрения строения балетти Гастольди можно разделить на две группы. Первая включает песни с типично виланелльной формой из трех разделов, крайние из которых повторяются ||: A :|| B ||: C :|| (например, балетто «Любопытный»). Вторая группа

объединяет балетти, созданные по модели инструментального балло и состоящие из двух повторенных разделов ||: A :||: B :|| (например, балетто «Танцовщик»). Но для всех них характерны основные родовые признаки виланелльных жанров – незатейливые тексты, простые, легко запоминающиеся мелодии, помещенные в верхний голос, силлабический склад, «аккордовая» фактура (с преобладанием тесного расположения), в целом куплетная форма, четкое членение на уровне куплета, где музыкальные строки соответствуют текстовым, и т.п.

На рубеже XVI–XVII веков вновь усиливаются позиции инструментальных версий помимо старых инструментальных балли (в переложении для лютни и гитары), популярностью пользуются также инструментальные переложения балетти Гастольди, наконец, появляются новые балли, предназначенные для исполнения камерным ансамблем с флейтами, виолами, клавесином и др. – так балетто постепенно перемещается в камерно-инструментальную сферу

#### ГЛАВА 4. ВСЕЕВРОПЕЙСКОЕ ЭХО ВИЛАНЕЛЛЫ

На заре существования виланеллы ничто не предвещало всеобщего увлечения легкомысленной «крестьяночкой», явившейся в Неаполе как локальный жанр местного значения. Однако уже после 40-х годов XVI века, кажется, не было композитора на всем полуострове, от севера до юга, который не соблазнился бы сочинением подобных пьес. В противовес военно-политическому поражению Италии в разрушительных войнах XV–XVI столетий, итальянская виланелла одержала полную и безоговорочную победу на всем европейском континенте.

Попав в Европу в 50-х годах XVI века, итальянские песенные жанры обрели такую популярность, что композиторы практически всех стран стали создавать свои версии виланеллы, канцонетты и балетто – на итальянском или даже на родном языке. Более того, перенесение инородного материала зримо инициировало становление собственной национальной традиции.

«Международная экспансия» итальянских жанров осуществлялась по одному и тому же сценарию – сначала на новых землях публиковались сборники песен итальянских композиторов (с 60-х годов виланеллы, с конца 80-х – канцонетты и балетто), затем они же, но с переводами на родной язык, и только затем музыка и текст создавались местными авторами. Адаптируя непритязательные итальянские песенки, поэты и композиторы разных стран смогли

лучше осознать свою национальную самобытность; а в ряде случаев появление итальянских песенных жанров стало толчком для рождения местной поэтической и музыкальной традиций

Особую роль итальянские песни сыграли в Германии Танцевальная регулярность их метрики способствовала становлению нового для немецкой литературы – силлабо-тонического – стихосложения. Покорение Священной римской империи начала вишвапетла – немецкий композитор Якоб Реньяр испытал себя в сочинении песен сначала с текстами на итальянском языке (1574), а затем и на немецком (1574, 1577, 1579). Далее пришла очередь канцонетты и балетто.

Примечательно, что первой опубликованной работой выдающегося немецкого композитора Ханса Лео Хасслера стал сборник четырехголосных канцонетт (1590, Нюрнберг). Итальянское заглавие на его титульном листе – *Canzonette. Libro primo* – гармонирует с итальянскими текстами входящих в него песен. В 1596 году Хасслер выпустил еще два больших хоровых сборника «Итальянские мадригалы» и «Новое немецкое пение в манере (некоторых) мадригалов и канцонетт» (на 4–8 голосов), которое стало, в свою очередь, первым опубликованным немецкоязычным сочинением композитора. Наконец, в 1601 году появился сборник «Веселый сад новых немецких песен, балетти, гальярд и интрад». И хотя в конкретных заголовках используется немецкое слово *Tantz*, жанровая природа песен не вызывает сомнения. К жанру балетто относятся и песни, названные *Galiarda*, и даже вовсе без названия, их атрибуции помогают знаменитые припевы «фа ля ля».

Помимо Хасслера к переводам и свободным адаптациям текстов итальянских балетто и канцонетт в Германии приобщились также Цезарь Захария, Саломон Энгельгард, Йохан Литтич и Валентин Хаусман.

Легкие песни в итальянском духе прижились и в Англии. Одним из первых к ним обращается Томас Морли, создавший два сборника канцонетт для двух- и трех голосов (1595). В 1597 году он выпустил сборник избранных итальянских канцонетт, в котором были представлены такие авторы, как О. Векки, Дж. Кроче и Ф. Анерико.

Одновременно с канцонеттами Морли пробует себя и в жанре балетто. Песни из его сборника 1595 года (*Il primo libro delle Ballette a 5 voci*) построены по модели первой книги балетто Гастольди. У итальянского композитора англичанин заимствовал не только общую структуру, характер музыки и построение цикла, но даже некоторые тексты. Почти одновременно вышло другое издание тех же

баллеты Морли – в переводе на английский. Композитор использует, в основном, двухчастный вариант формы (AABB), но ее внутреннее наполнение несколько иное, нежели у итальянцев строки «фа ля ля» значительно протяженнее и, по сути, превращаются в самостоятельные разделы, нередко весьма контрастные

Английские композиторы следующего поколения – Т Уилкис, Т Томкинс, Т Грайвз, Т Вотер – использовали в качестве образца уже работы Морли, хотя написаны они лишь немногим позже

Жанры с аналогичной крестьянской этимологией – виланелла (франц) и вильянсико (исп) – были известны также во Франции и Испании. Однако при внешнем сходстве они имеют свою собственную историю

**В ЗАКЛЮЧЕНИИ** диссертации отмечается, что виланелла – как ведущему в Италии Высокого Возрождения песенному макрожанру – Европа во многом обязана формированием нового универсального музыкального языка в будущем он стал именоваться гомофонным со всеми вытекающими отсюда последствиями в сфере гармонии, метроритма и тематизма, а главное – в ином, все более личном, мирочувствовании Нового времени

#### **Публикации по теме диссертации:**

Башканова Е *О чем поет Кукуруку // Старинная музыка Практика Аранжировка Реконструкция – М МГК, 1999 С. 47–57 (0,6 п л.)*

Бедуш Е *Хит-парад XVI века: виланелла, канцонетта, балетто // Музыка и время, 2006, № 9 С 42–46 (0,4 п л )*

Бедуш Е , Кюрегян Т *Ренессансные песни – М Композитор, 2007 Общий объем – 52 п л , оригинальный текст автора диссертации – 5 п л*