

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, вокалу та диригування
Кафедра музичної медієвістики та україністики

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

Кантиги Альфонса X у виконавському репертуарі гурту Kings & Beggars

Виконала:

Студентка 4 курсу
денної форми навчання
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
профілізації «Музикознавство»
КАФТАН Уляна Миколаївна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства
ст.викладач кафедри
музичної медієвістики та україністики
КАЧМАР Марія Ігорівна

Рецензент:

доктор мистецтвознавства
професор кафедри музичної
медієвістики та україністики
ГРАБ УЛЯНА БОГДАНІВНА

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1.....	5
1.1. Кантиги Святої Марії в музикознавчій літературі.....	5
1.2. Жанрові характеристики Кантиг Святої Марії.....	10
РОЗДІЛ 2. РУКОПИСИ.....	15
2.1. Кодекси: опис та зміст чотирьох джерел.....	15
2.2. Особливості словесного тексту кантиг і музичної нотації.....	22
РОЗДІЛ 3. ВИБРАНІ КАНТИГИ СВЯТОЇ МАРІЇ НА ОСНОВІ РЕПЕРТУАРУ ГУРТУ KINGS & BEGGARS.....	29
3.1. Образи, сюжети кантиг.....	29
3.2. Текстова і музична форма в інтерпретації дослідників.....	38
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47
ДОДАТКИ.....	52

АБРЕВІАТУРИ

КСМ – Кантиги Святої Марії

To – Толедський рукопис

T (T.j.1, Codex rico) – багатий кодекс

E (Códice de los músicos) – Кодекс музикантів

F (Códice de Florencia) – Флорентійський рукопис

ВСТУП

Актуальність дослідження теми Кантиг Альфонса X зумовлена відсутністю представлення цієї теми в українському музикознавстві. Ці паралітургійні пісні, які виникли у XIII ст., становлять цікавий пласт музичної культури високого середньовіччя, вирізняючись різноманітністю сюжетів та своєрідними рисами музичної форми. Завдяки епосі цифровізації факсиміле рукописів Кантиг Святої Марії є у вільному доступі на інтернет-сайтах бібліотек та архівів. Це дало можливість розширити коло зацікавлених дослідників кінця XX-початку XXI ст., розглянути оригінали, їх нотацію, текстологію, і музичні особливості зокрема. Паралельно із зростанням числа наукових праць виникав інтерес створення відповідного репертуару виконавцями давньої музики, серед яких представлено і український гурт *Kings and Beggars*. Тому, розкриваючи дану тему на основі іноземної літератури, нами було обрано 17 творів з 420 кантиг для представлення їхніх музичних особливостей.

Об'єкт дослідження: Кантиги Святої Марії Альфонса X.

Предмет дослідження: вибрані Кантиги Святої Марії на основі репертуару гурту *King and Beggars*.

Мета роботи: окреслити музичні, текстологічні та жанрові особливості Кантиг Святої Марії як явища в культурно-історичному контексті Піренейського півострова XIII століття.

Для досягнення означеної мети поставлено такі завдання:

- опрацювати історіографію досліджень Кантиг Святої Марії;
- проаналізувати рукописні джерела кантиг і представити власні транскрипції пісень;
- дослідити жанрові, образні, текстові та музичні особливості Кантиг Святої Марії і їх культурне значення;

Методи дослідження:

джерелознавчий – пов'язаний з пошуком та аналізом зарубіжної літератури;

компаративний – для порівняння результатів окремих досліджень, зокрема в питаннях інтерпретації музичної форми;

аналітичний – застосований в процесі виявлення музичних характеристик вибраних кантиг;

теоретичний – у підведенні підсумків дослідження;

Наукова новизна полягає у тому, що тема Кантиг Святої Марії вперше представлена в українському музикознавстві.

Структура роботи: вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел та додатки.

Обсяг роботи 62 сторінки, з них 46 с. основного тексту, 6 с. – списку використаних джерел, 10 с. – додатки.

РОЗДІЛ 1

1.1. Кантиги Святої Марії в музикознавчій літературі

Кантиги Святої Марії (в оригіналі *Cantigas de Santa Maria*) були створені на замовлення Альфонсо Мудрого під час його правління (1252-1284). Чотири коштовно оформлених рукописи вважаються одними з найбільших колекцій епохи середньовіччя. Загальна кількість кантиг, занотованих у чотирьох збережених манускриптах, сягає 420 одиниць, що поділяються на 357 творів про чудеса та 63 хвалебного характеру.

Історіографія наукових досліджень КСМ починається в епоху Відродження. Причиною цього могла стати ізоляція рукописів кантиг. Найпершу задокументовану інформацію, що надає підстави робити такі припущення, знаходимо в кодицилі (додаток до заповіту) короля, укладеному в Севільї 21 січня 1284 року, за три місяці до його смерті: «Ми також заповідаємо, щоб усі книги пісень прославлення Пресвятої Діви Марії зберігалися в тій церкві, де буде поховане наше тіло, і щоб *cantigas de loor* співали на свята Пресвятої Діви Марії».¹ [48] Це свідчить про те, що всі рукописи були надіслані в кінці XIII століття до кафедрального собору Севільї, який Альфонсо щедро і неодноразово обдаровував протягом свого правління і де він зрештою був похований.

Згадки про Кантиги Святої Марії з'являються ще з кінця XVI століття, головним фокусом яких була не музика чи тексти, а постать Альфонса X. Пізніше дослідники намагались розкрити причетність короля до авторства поетичних творів часів його правління, в тому числі Кантиг Святої Марії. Решта

¹ «Otroși mandamos, que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria». [48]

Йдеться саме про наступні свята Діви Марії: 2 лютого, 25 березня, 15 серпня, 8 вересня, 12 жовтня, 8 грудня.

збережених праць в наступному XVII столітті зосереджувались на їхній літературній цінності і не включали цікавості до музичної компоненти.

Інтерес до КСМ знову постав при іспанському дворі в середині XVIII століття, коли деякі інтелектуали епохи Просвітництва зацікавились питаннями палеографічного характеру, а копіювання та вивчення старих рукописів відбувалося за сприяння королеви португальського походження Барбарою де Браганса (Bárbara de Bragança), ученицею і меценаткою Доменіко Скарлатті.

Впродовж XIX століття можна відслідкувати зростаючий дослідницький інтерес широкого тематичного кола, який охоплював не лише загально-оглядові історично-культурні й поетичні студії, але й праці вузького спрямування, які висвітлюють літературні і музичні особливості окремих кантиг. Зокрема у 1855 році відбулось видання першого тому історії іспанської музики, написаного Маріано Соріано Фуертесом, [29] завдяки якому Кантиги Святої Марії були введені у сферу історичного музикознавства. У своїй праці Фуертес описує нотовані манускрипти XIII століття, однак, насправді використовує приклади пісень з копії Толедського рукопису 1755 року, як зазначає П.Феррейра. [21]

Магістральними напрямками наукових досліджень в першій половині XX століття були спроби транскрибування КСМ, внаслідок чого з'явилися різні методи інтерпретації і їх аргументації. У 1922 році іспанський філолог, арабіст і музикознавець Хуліан Рібера-і-Тарраго опублікував музичні транскрипції кантиг у праці *La música de las cantigas*, в якій науковець наголошував на арабський вплив в ритміці музичного матеріалу кантиг. Його опонентом став Хігініо Англес (іспанський священник і музикознавець), який спростовуючи тезу Рібери запропонував інтерпретувати пісні за допомогою французьких ритмічних ладів (*La música de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio* у трьох томах).

Переглядаючи бібліографію робіт присвячених Кантигам Святої Марії другої половини XX століття, вражає кількість дослідницьких матеріалів у різноманітних сферах: літератури, музики, мистецтва мініатюри, виготовлення рукописів. Важливим кроком у підсумуванні тогочасних наукових розвідок

стала анотована бібліографія американського мовознавця, медієвіста, професора Мічиганського університету Йосефа Т. Сноу. [55] Ця бібліографія пропонує вибірку з 384 найважливіших джерел для дослідження Кантиг Святої Марії до 1977 року, серед них: історіографічні, кодикологічні видання та переклади, літературознавчі, музикознавчі а також мистецтвознавчі праці. Однак бібліографія вимагала негайного оновлення, тому у 2012 році з'явилося довгоочікуване продовження. Автор оновленої бібліографії додав ще 1 603 нових позицій, доводячи загальну кількість статей до 1 987. Видання структуроване за хронологічним принципом від найдавнішого коментаря про Кантиги Святої Марії 1278 року до праці 2011 року.

Окремим питанням у дослідженнях є галісійсько-португальська мова, якою написані поетичні тексти КСМ, що створює труднощі для повноцінного розуміння творів, а її переклад вимагає ґрунтовних знань і особливих лінгвістичних навичок. Знаковою працею стало чотиритомне видання Вальтера Меттманна², [49] в якому міститься повний глосарій з коментарями до всіх слів з оригінальних текстів кантиг, включно з власними назвами.³ Задля збільшення доступності КСМ більшій зацікавленій різномірній аудиторії в другій половині ХХ століття почали з'являтися поодинокі переклади англійською мовою, однак лише в 2000 році були опубліковані прозові версії всіх кантиг, підголовлені Кейтлін Калп-Гілл. Авторці перекладів довелося вдатися до значних компромісів через неможливість точного відтворення як поетичних елементів так і багатьох мовних особливостей.⁴

² В. Меттман заснував своє видання на найповнішому рукописі *Códice de los músicos* (E).

³ В 1981 році праця Меттманна була перевидана в двох томах з передмовою медієвіста з університету Сантьяго-де-Компостела д-р. Рамона Лоренцо Васкеса. Наступна редакція Меттманна була здійснена через п'ять років. Був доданий вичерпний вступ з дослідженнями питань авторства, хронології створення поетичних текстів, метрики та бібліографії, зіставлення нумерації у всіх чотирьох рукописах а також покажчик з примітками і прозові версії вибраних кантиг.

⁴ Незважаючи на очевидні семантично-синтаксичні відмінності між англійською та середньовічною галісійсько-португальською мовами, Кейтлін Калп-Гілл ілюструє деякі розбіжності на прикладі форми звертання «you», англійською мовою воно використовується для другої особи однини та множини, але це не може відповідати стандартам звертання галісійсько-португальської мови, вона має «tu» і «vos» («tu» використовується для звернення до Святої Марії та як однина «ти» серед людей одного стану,

Одним з найвагоміших вкладень у дослідженні Кантиг Святої Марії стала ініціатива від Оксфордського університету, а саме поява центру вивчення *Cantigas de Santa Maria*, який був заснований у 2005 році. Одним з авторів ідеї став доктор Стівен Паркінсон, колишній доцент португальської мови та лінгвістики факультету середньовічних і сучасних мов того ж університету. При центрі вивчення Кантиг Святої Марії були реалізовані два масштабні дослідницькі проекти: віртуальна база даних КСМ та критичне видання 2015 року [57]⁵. База даних є цінним путівником для дослідників, вона надає вільний доступ до широкого спектру можливостей швидкого та якісного пошуку потрібної інформації серед широкої бібліографії досліджень, анотованих каталогів, дискографії, а також вичерпних списків за змістом латинських і народних збірок про Марійські дива, тощо.

Яскравим представником нової генерації дослідників КСМ є португальський музикознавець Мануель Педро Ферейра. У своїх працях, статтях він висвітлює широке коло аспектів вивчення кантиг на різних рівнях, від окремих питань до контекстуальних узагальнень, до прикладу: музично-палеографічні особливості кожного з рукописів, оцифрування рукописів, розвідки на тему проблематики трактування нотації, вплив григоріанського хоралу і арабської культури на кантиги, постать і роль Альфонса X у створенні Кантиг Святої Марії.

На теренах України до КСМ звернувся ансамбль старовинної музики *Kings & Beggars*. В лютому 2018 року був опублікований альбом⁶, до якого входять 17 вибраних кантиг в оригінальному вокально-інструментальному аранжуванні, окрім цього також відбулася його презентація у формі

членів сім'ї, дітей і слуг; «vós» використовується для формального звернення в однині та всіх звертань у множині). Тому «She» (вона), «Her» (її), і «Hers» (її) були написані з великої літери, коли вони стосуються Пресвятої Марії, не лише через її статус, але й з практичної причини відрізняти її дії від вчинків інших жіночих персонажів. Окрім цього, були усунені рефрени після кожного куплету, що не відповідає первинній структурі; проте це посприяло плавності викладу. [43, С.17]

⁵Завершення роботи над новим повним критичним виданням авторства С.Паркінсона (з 420 кантигами) заплановане на 2025 рік. Паралельно з ним повинна з'явитися музична критична праця професора Мануеля Педро Ферейри з Нового університету в Лісабоні.

⁶Перелік КСМ, які увійшли в репертуар гурту подано в додатку №1.

музично-театрального перформансу.⁷ З метою наближення до автентичного звучання учасники колективу використовували сучасні копії середньовічних інструментів, поширених на Піренейському півострові XIII століття, західній Європі та на територіях Близького та Середнього Сходу, зокрема: фідель, блокфлейту, шалмей, харді-гарді, басова цитоль, уд, тарота, тамбурин, тар, середньовічний барабан, даф. Створивши оригінальне трактування з мультикультурним тембровим різноманіттям та експресійним виконанням, гурт вперше представив КСМ українському слухачеві.

При значній кількості зарубіжних праць, присвячених Кантигам Святої Марії, в українських музикознавчих, філологічних і культурологічних дослідженнях ця тема не була представлена. Відсутність наукових розвідок зумовлена низкою факторів, зокрема недостатньою доступністю джерел, відсутністю сталої традиції дослідження середньовічної іберійської культури в українському академічному просторі. Водночас Кантиги Святої Марії становлять значний інтерес для міждисциплінарних досліджень, оскільки поєднують аспекти зі сфер поезії, філології, музики, іконографії та історії, культурології, що відкриває перспективи для подальших наукових розвідок в Україні.

⁷ Ансамбль старовинної музики *Kings and Beggars* заснований у 2008 році у Львові Анною Васильченко. До його складу входять Анна Васильченко, Євген Гриневич, Марта Говдиш, Макс Кернер і Артур Темченко. Репертуар колективу охоплює світську музику Західної Європи, що супроводжувала святкування та розваги як придворної знаті, так і простолюду. Основу становлять твори з таких відомих кодексів, як *Cantigas de Santa Maria* (XIII ст.), *Cantus Buranus* (XIII ст.), *Libre Vermell de Montserrat* (XIV ст.) та інших. Окрім цього, ансамбль виконує численні англійські, французькі та італійські танці XIII-XIV і XVI століть, а також твори анонімних композиторів.

1.2. Жанрові характеристики Кантиг Святої Марії

«Кантига» (cantiga) з галісійсько-португальської означає «пісня», однойменна назва належить найбільшому корпусу жанрів поезії і монодії. Центром розвитку вокальної творчості на північному заході Піренейського півострова стало місто, до якого веде один з найстаріших і найвідоміших паломницьких шляхів – Сантьяго-де-Компостела. Твори галісійсько-португальською мовою поширювались на південні і східні території іспанського королівства жонглерами – мандрівними музикантами, які, як правило, відігравали дуже важливу роль у поширенні музично-поетичної культури й обміну традиціями.⁸ З другої половини XII століття на шляху святого Якова почало з'являтися все більше трубадурів з Провансу і Каталонії, згодом шлюб Альфонса VIII Кастильського з Елеонорою Англійською (пізніше королевою Кастилії) в 1170 році посилив вплив окситанської поезії. Завдяки тісним зв'язкам з аквітанським середовищем, місцеві кастильські дворяни поступово запозичували чимало окситанських лексем від придворних куртуазних пісень півдня Франції.⁹ Розвиток придворної галісійсько-португальської лірики відбувався, зокрема, під впливом мусульманської андалузської культури (що можна також простежити в Кантигах Святої Марії¹⁰), оскільки між 1220-1264 роками тривали завоювання християнами мусульманських територій на півдні півострова. Занепад цієї традиції, який прирав на на середину XIV століття, був зумовлений низкою соціальних чинників і поступовою експансією кастильської мови.

⁸ Лінгвіст, романіст, який спеціалізувався на епосі середньовіччя Фреде Єнсен пропонує ієрархію творців поетичної культури, що складається з трьох категорій: трубадури (trovadores), сегрелі (segrel або segreirs і jograis) і жонглери (або jograres або joglares). [38 С.11]

⁹ Під час свого правління Альфонсо X королівський двір складався з представників різних віросповідань і культур, в тому числі до нього належав відомий трубадур з Нарбонни Жіро Рик'є (Guiraut Riquier).

¹⁰ Детальніше в розділі 3.2.

Розвиток галіційсько-португальської поезії можна розподілити на чотири етапи:

1. доальфонсівський період (до 1245 року);
2. альфонсівський період, в якому домінує особистість Альфонса X Мудрого, короля Кастилії (1252-1282);
3. дініський період, що відповідає першій половині правління короля Португалії Дініша (1279-1325);
4. післядініський період (до 1350 року).

«Середовище розвитку кантиг закріпилося в Кастилії приблизно в середині XIII століття, але після смерті Альфонса X перемістилося до Португалії, де їх останні творці і виконавці діяли в оточенні короля Дініша» [32, С.383].

Жанри галіційсько-португальської поезії, відповідно і монодії прийнято визначати не за ознаками форми, а за змістом творів. Таким чином, до прикладу, розрізняють світські кантиги: *cantigas de amor* і *cantigas de amigo* – куртуазно-ліричного характеру; *cantigas de escarnio* і *cantigas de maldecir* мають сатиричну природу. Окрему однорідну тематичну групу наративного характеру становлять паралітургійні кантиги, які не звертаються до принципів куртуазної поезії трубадурів. Ця група представлена в масштабній колекції кантиг Альфонса X.

На розвиток розповідної лірики яка передувала КСМ мала вплив також творчість північно французьких труверів, які писали поезію мовою ойль (*langue d'oïl*). Відомою покровителькою труверів була мати Елеонори Англійської (прабабуся Альфонсо X) – Елеонора Аквітанська (1137-1204). На відміну від трубадурів вони творили більше розповідні поетичні жанри, такі як *лай* і *пастурель*. Базуючись на трубадурських традиціях трувери створили нову форму – *chanson avec des refrains*, в якому рефрен повинен виконуватися після кожного куплету, що згодом втілилось у формі КСМ: рефренно-куплетна побудова, де куплет (*copla/stanza/mudanza*) виконувався соло, а приспів-рефрен (*estribillo/refren*) співали гуртом.

За своїм тематичним спрямуванням КСМ поділяються на дві групи. Кількісно менший корпус представляють хвалебні (автор статті в енциклопедії *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* називає їх ліричними гімнами прославлення Діви Марії) кантиги – *cantigas de loor*. В чотирьох кодексах вони зустрічаються лише одноразово в кожному новому блоці з десяти пісень, тобто це кантиги №1, 10, 20, 30, тощо. Поетичний текст містить оповідача, через якого у першій особі передається зміст хвалебних кантиг.

*Des hoge mais quér' éu trobar
pola Sennor honrrada,
en que Déus quis carne fillar
bêeita e sagrada,¹¹*

З цього приводу виникло чимало дискусій, чи виступав Альфонсо X у ролі оповідача в кантигах і наскільки він був залучений у процес їхнього komponування. В пролозі до одного з рукописів, Альфонсо X називає себе «трубадуром Богородиці». Автори статті про КСМ в енциклопедії *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Марікармен Гомес Мунтане і Клеменс Різі стверджують, що: «хоча існує лише дев'ять фрагментів, які можна повністю або частково віднести до його авторства (Альфонса X). Всі вони стосуються особистих тем (№ 169, 180, 200, 209, 279, 300, 360, 401, 406). Однак, є ще кілька фрагментів, які натякають на особу монарха».

Автор критичного видання *Cantigas de loor* М. Дж. Каннінгем пропонує розгалуження тематичних напрямів групи хвалебних кантиг (які часто можуть комбінуватись), а саме на пісні біблійної тематики, трубадурсько-куртуазні та особисті. Пояснюючи свою класифікацію, дослідник відносить до кантиг біблійної тематики, пісні, зміст яких зосереджується на сюжетах пов'язаних з життям Пресвятої Богородиці (кантиги №1, 30, 40, 90, 180, 210, 320). Діва Марія часто виступає в ролі заступниці грішників, які звертаються через молитву до

¹¹ Прозовий переклад Кейтлін Кульп-Гілл на англійську звучить так: *From this day forth I will sing for the Honored Lady' in whom God chose to take on blessed and sacred flesh.* (З цього дня я буду співати Пресвятій Богородиці в якій Бог обрав прийняти благословенну і священну плоть.)

неї благаючи про допомогу і сподіваючись на спасіння (№20, 30, 80, 240, 270). Також в кантигах цієї підгрупи часто підкреслюється важливість постаті Марії для кожного християнина і її роль в Божому задумі, оспівуються її гідність і багаточисельні чесноти. Натомість у підгрупі пісень трубадурсько-куртуазного характеру висвітлюється те ж саме широке коло моральних якостей Богородиці, але їм притаманний ліричний характер оспівування, що наближає їх до світської традиції трубадурів, труверів та жонглерів. Однією з найвідоміших хвалебних кантиг цілої колекції Альфонса X вважається кантига №10 «*Rosa das rosas*» в якій Марія прирівнюється до троянди, як символу чистоти і любові, вона найкрасивіша з жінок володарка, яку всі повинні любити і плекати. Лаконічна текстова будова, що складається з чотрьох строф, та не менш виразні і контрастні мелодичні теми надають пісні урочисто-гимнічного характеру. Отже об'єктом відданості постає Діва Марія, весь комплекс почуттів до неї, пошук шляхів її прихильності виражається (за словами М. Дж. Каннінгема) у сакралізованій формі куртуазної любові.

Рефрен-приспів кантиги №10:

Rósa das rósas e Fror das frores, (Троянда з троянд квітка з квітів)

Dona das donas, Sennor das sennores. (Жінка з жінок, володарка володарів)

Четвертий куплет:

Esta dona que tenno por Sennor (Цю жінку я маю за свою Пані,)

e de que quero seer trobador; (і Її трубадуром я хотів би бути)

Голос Альфонса X також постає в іпостасі людини зі своїми власними переживаннями і турботами, він шукає захисту в небесних сил під час випробувань. Цей особистий мотив можна знайти в небагатьох кантигах *de loor* (№200, 300, 400).

Cantigas de mirage – найчисельніша група кантиг цілого корпусу, яка має низку відмінних рис. Характерними аспектами є дидактичний характер і наративність. Вона засновується на принципі поєднання афористично оформленої моралізаційної частини (рефрен-приспів) та розгорнутою фабулою (куплети), яка засвідчує беззаперечне втручання божественних сил в особі Діви

Марії в людські долі. Дидактизм проявляється через ідею морального вибору протагоніста, прийоми протиставлення, образну диференціацію і риторичку героїв. Текстологічна і музична структури з їхніми рефренними формами наголошують на моралізаційного компонента та сприяють його засвоєнню.

Сюжети кантиг мають різноманітне походження. Територіально вони виникли на Піренейському півострові і територіях західної Європи. Популярні сюжети (запозичені і нові) про дива Діви Марії були створені здебільшого латинською, мовами Піренейського півострова і різними романськими мовами. Тільки під час компонування збірки КСМ тексти адаптовувались, перекладались на галісійсько-португальську мову і накладались на музику. Монодія ж могла бути оригінального походження, в інших випадках автори застосовували техніку контрафакту.¹² Яскравим прикладом є хвалебна кантига №350, в якій початковий мелодичний мотив рефрена-приспіву цитує відому секвенцію з меси-реквієму *Dies irae*.

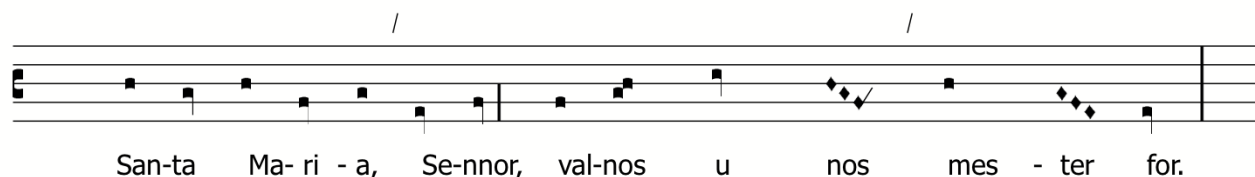


Рис. 1.1 [20 С. 373]

Завдання з розрізнення автентичних і запозичених мелодій є надзвичайно складним, зважаючи на різноманіття їхніх джерел, міграцію, тому існують лише поодинокі дослідження цієї проблематики.

Кантиги Альфонса X були одним з багатьох явищ Марійського культу. У світській традиції до появи КСМ виникли наративні поетичні тексти присвячених Марії Готьє де Кюансі (Gautier de Coincy) *Miracles de Nostre-Dame*, Гонсало де Берсео (Gonzalo de Berceo) *Milagros de Nuestra Señora*, та Хуана Гіля де Самори (Juan Gil de Zamora) *Liber Marie, De Miraculis Beatae Virginis Mariae*.

¹² Інколи до контрафакту вдавались навіть в межах колекції КСМ, кантиги №213 і №377, які мають однакову мелодію.

РОЗДІЛ 2. РУКОПИСИ

2.1. Кодекси: опис та зміст чотирьох джерел

Альфонсо X значно сприяв розвитку освіти і культури свого королівства. При його дворі був створений королівський скрипторій, відомий як Толедська школа перекладачів, де мусульманські разом з юдейськими вченими працювали над перекладами Корану, Талмуда, Каббали та багатьма іншими літературними творами країн Сходу. Окрім цього король активно спонсорував університет у Саламанці, за його сприяння відбулось заснування кафедри музики, як зазначає іспанська музикознавиця Марікармен Гомес Мунтане [31 С.178]. Під час правління Альфонса X було створено чимало визначних праць: Королівська хартія Кастилії, Сім партид «*Speculum i Siete Partidas*» (1256-1265 pp.), трактат з всесвітньої історії - *Grande e general estoria*; «Книга ігор». Була створена праця про історію Іспанії у двох томах, зокрема другий охоплює довгий період Реконкісти до 1252 року. Захоплені мечеті у великих містах Кордова та Севілья, були негайно освячені, багато з яких отримали присвяту Діві Марії, що засвідчено в трактаті «*Estoria de España*» та сюжетах Кантиг Святої Марії.

Окрім праць із законодавства, астрономії, трататів з історії Альфонсо X був автором та меценатом музичної спадщини. Найбільшим здобутком у розвитку музичної культури стало рукописне зібрання близько 419-ти монодійних кантиг (додатково пролог), що здійснювалося впродовж 1257-1283 років. Причиною стійкої мотивації впродовж десятиліть роботи над проектом Кантиг Святої Марії в Альфонсо X стало поєднання його політичних амбіцій з сильним відданим ставленням короля до Богородиці. Емі Ременснайдер назвала правління Альфонса X «Марійською монархією», яка протиставляється тогочасним світським монархіям, що централізували владу в середньовічній Європі [53 С. 256]. Для

Альфонса X роль правителя, тим більше звання імператора Римської імперії¹³ мало цілком священний характер, а Свята Марія відігравала ключову роль у його уявленні про владу. Ідеологія Альфонса X, яка чітко проявляється в поетичних текстах кантиг полягала в тому, що король є духовним посередником між небом і його підданими, іноді співставляючи королівську особу з роллю самої Діви Марії як Богородиці як заступниці між Богом і земними вірними. Це пояснює особливе значення, яке Альфонс надавав своєму культурно-політичному проекту.

Альфонс, мабуть, сподівався, що ця спільна Марійна і династична екзальтація буде з радістю сприйнята підданими королівства, ці надії незабаром не справдилися. Відверту скаргу на ставлення придворних до самого короля і його «творчість», про яку пише Альфонсо X можна знайти в кантизі №300: «бо вони так мало цінують мої пісні та мелодії».

Період komponування і впорядкування Кантиг Святої Марії розпочався (приблизно) після перших чотирьох років правління Альфонса X і тривав майже до смерті правителя. Впродовж тридцяти років було створено чотири об'ємні, майстерно оформлених рукописи. Вони були одними з найамбітніших і найдорожчих рукописів, коли-небудь розпочатих у середньовічній Європі. Чудовий стан збережених рукописів свідчить про їхню обмежену функцію використання, очевидно вони були радше предметами розкоші чим практичними матеріалами для виконавців. Найвірогіднішим поясненням, чому подальші копії кантиг Святої Марії є відсутніми є рідкісне використання рукописів та і їхня локальна ізолюваність виконання. М.П.Феррейра зазначає, що окрім колекцій Альфонса X не збереглося жодного пізніше створеного середньовічного джерела Кантиг Святої Марії [25 С.305]. Отже, навіть у свій час вони постали досить ізолюваним явищем.

У 1755 році було опубліковано копію **Толедського рукопису**, яка як і оригінал включала в себе текстову і музичну частини канти. Копія була

¹³ У 1257 році Альфонсо X намагався здобути титул Імператора Священної Римської імперії, на який претендував через свої родинні зв'язки з німецькими правлячими династіями. Основною метою короля було посилення свого впливу в Європі та консолідація влади. Проте величезний фінансові вкладення і численні дипломатичні поїздки у Францію та інші країни не принесли бажаних результатів.

каліографом Франсіско Ксав'є Паломаресом, підготовлена в рамках палеографічних досліджень при дворі Барбари де Браганса [11 р. 215].

Спочатку проект колекціонування й укладання кантиг Святої Марії був задуманий як зібрання зі 100 кантиг, таким чином був реалізований перший манускрипт – відомий як **Толедський кодекс (То)**. Він зберігався в бібліотеці Толедського собору, звідки і походить загальноприйнята аббревіатура, з 1869 року місцем зберігання рукопису стала Національна бібліотека Мадрида.

Толедо було рідним містом Альфонса, ймовірно, він був там коронований (у 1254) році і часто використовував її як свою столицю. (Духовенство Толедо було особливо віддане Діві Марії, ще у далекому VII столітті, відомий єпископ, святий Ільдефонс, пропагував її культ у своїх творах. Про практику виконання кантиг в Толедо, відомо, що вони виконувалися в катедральному соборі не як частина офіційної літургії, а в паралітургійних обрядах.

Структурно Толедський кодекс складається: з віршованого вступу; Кантиг Святої Марії обрамлених прологом і суплікацією (благальна молитва); календаря свят Богородиці (*Festas de Santa María*); трьох додатків: перші два мають по п'ять кантиг (5 з яких присвячених Ісусу Христу), останній – шістнадцять, в ньому також присутній інципітарій. Кількість пісень в цьому рукописі налічує приблизно **128** одиниць. Репертуар рукопису побудований на чергуванні кантиг про дива (*cantigas de miragres*) і кантиг з хвалою Богородиці або її печаль (*cantigas de loor*). Таким чином кожні дев'ять кантиг оповідають про чудеса вчинені Богородицею, а десята (*cantiga de loor*) відрізняється своєю хвалебною (іноді скорботною) тематикою.

Толедський рукопис був одним з найбільш вивчених з всіх чотирьох кодексів, оскільки вважається що він може бути первісним рукописом Кантиг. Одним з ранніх досліджень Толедського рукопису у якому висувається припущення щодо першості створення рукопису є праця отця Бурріеля [13 С.72]. На думку М. П. Феррейри, рукопис «То» є найдавнішим зі збережених джерел. Головними аргументами постає унікальна напівмензуральна нотація та помилки

копіювання. Він переконливо доводить, що рукопис є копією, яка була зроблена близько 1270 року з втраченого оригіналу, який Альфонсо почав укладати невдовзі після свого вступу на престол у 1252 році [23].

Толедський рукопис у порівнянні з пізнішими збірками Кантиг Святої Марії оформлений доволі скромно, увагу привертають ініціали червоного і синього кольорів з філігранним оздобленням. Дослідниця рукописів Альфонса X Л.Л. Фернандес зазначає, що таке оформлення ініціалів було характерним не лише для альфонсівських рукописів, але й для готичного книгодрукування загалом у XIII–XIV століттях [16 С. 90]. Загалом рукопис містить 160 пергаментних листів доволі невеликого розміру (31,5 × 21,7 см.).

Наступний етап проекту Альфонса X передбачав не лише значне розширення кількості віршів, але й повний перегляд структури збірки, підпорядкований чіткій схемі **Códice Rico**. Кодекс бібліотеки монастиря Ескоріалу (знаходиться на півночі від Мадрида) T.j.1 (T, Codex rico, «багатий кодекс») є першим з чотирьох збережених рукописів, що поєднує текст, музику та зображення, детально ілюструючи кожну кантигу. Вибірку Кантиг Святої Марії було розширено до (близько) **195** композицій. Рукопис був створений у 1280-1284 роках. (Був задуманий як перший з двох розкішних томів, другий з яких залишився значною мірою незавершеним.) Після інципітарію подається пролог і кантиги.

Більшість кантиг, які містяться багатому кодексі можна віднайти в толедському, але їхній порядок був радикально змінений, щоб можна було пристосувати новий принцип організації: кожна п'ята пісня в кожній групі з десяти пісень мала бути достатньо довгою, щоб зайняти дві сторінки і надати оповідний матеріал для 12 ілюстративних мініатюр на двох додаткових сторінках, замість звичайної сторінки з шістьма ілюстраціями. Головною особливістю рукопису **Ескоріалу Т** є зображення до кожної з оповідних або похвальних кантиг. Ілюміновані фоліанти зазвичай поділяються на 6 (віньєток) на яких зміст вірша передається через майстерно оформлені візуальні образи.

Заключним етапом стали **Флорентійський кодекс** (Códice de Florencia, F) [47] і Кодекс музикантів (Códice de los músicos) [46]. У певний момент, ймовірно, безпосередньо пов'язаний з результатами, отриманими під час створення Багатого кодексу, було вирішено розширити колекцію кантиг, подвоївши її ще раз, таким чином загальна кількість складала **400** композицій. Обидва рукописи ймовірно створювалися паралельно, оскільки Флорентійський рукопис передбачався як другий том Багатого кодексу, зберігаючи структуру притаманну йому.

Кодекс музикантів мав стати збіркою загального компіляційного характеру і є найповнішим джерелом Кантиг Святої Марії. Назву цього рукопису зумовили ілюстрації із зображеннями одного або кількох музикантів, які передують кожній хвалебній кантизі. Як і **То**, він був переданий наприкінці XVI століття з Севільї до Королівської бібліотеки Ель-Ескоріал, де й перебуває до сьогодні. Відповідно, це пояснює його аббревіатуру **Е** (або **E1**). Він містить **407** пісень (за деякими джерелами **416**, але дев'ять з них є продубльованими). Порядок перших двохсот пісень, за деякими винятками, є таким самим як і в Толедському рукописі.

Даний рукопис є цінним джерелом для вивчення органології епохи середньовіччя. Мініатюри до сорока хвалебних кантиг містять зображення музичних інструментів різного походження - європейського, арабського, перського, єврейського. До кантиги №170 переважає група хордофонів, за винятком №160, натомість далі зустрічається більше духових та ударних інструментів.¹⁴

¹⁴ Типологія музичних інструментів подається згідно з дослідженнями А.М.Розаріо. Група, що найчастіше зображається - хордофони: харді-гарді (або сінфонія/шіфонія), різновиди арфи, псалтерія, цитр (канун, сантир), лютня, віуела, ребаб. Аерофони представлені портативним органом, волинкою, різновидами флейт, лаунеддас, одностричкові кларнетивого типу, двостричкові - шом, різновиди труб, ріжків. Серед мембрафонів зустрічаються тамбурини (часто в ансамблі з флейтою), малі барабани, бубни. Ідіофони: різновид кастаньєтів (tejoletas), тарілки, дзвони.



Рис. 2.1. Кантига №10 «Rosa das rosas» [46, фол.039V]

На деяких мініатюрах багатого кодексу теж є зображення музикантів, переважно в кантигах про дива, де вони постають як протагоністи (як в кантизі №8) або як другорядні учасники подій. Склад інструментальних ансамблів є більш розширеним ніж в кодексі музикантів, із комбінаціями представників різних інструментальних груп. Варто зауважити, що сама наявність музичної іконографії не може бути беззаперечним доказом існування акомпанементу. П. Феррейра висловлює певні застереження щодо можливості супроводу КСМ, особливо в таких інструментальних диспозиціях, які представлені в кодексі музикантів. Музикознавець зазначає, що: «Беручи до уваги іконографічні та історичні свідчення, виконання при дворі або в церквах, можливо, передбачало наявність підготовленого хору та соліста без супроводу; інші варіанти - спів солістів під акомпанемент кастаньєт чи бубна. ... інструментальні ансамблі, ймовірно, використовувалися нечасто, і то лише на відкритому повітрі, для танців». [21 P.155]

Флорентійський кодекс (F) [46] – містить **104** текстові композиції. Якби смерть монарха не перервала його виготовлення, ми б мали ще один рукопис бездоганної якості. З іншого боку, кодекс зазнав численних переміщень, через які він переходив з рук в руки, і його нинішній вигляд, ймовірно, набагато гірший, ніж був спочатку. Перформативне використання рукопису, який зараз зберігається у

Флоренції (F), можна виключити з самого початку; він залишився незавершеним, і музика до нього ніколи не вносилася. Хоча в ньому залишились незаповнені місця, відведені для музичного матеріалу.

Наукова думка, яка в останні роки досягла консенсусу щодо взаємозв'язку між трьома кодексами, який полягає в тому, що найдавнішим є Толедський кодекс, а серед кодексів Ескоріала найавторитетнішим, як текстологічно, так і музично, є багатий кодекс, а не кодекс музикантів, який досі обирається більшістю редакторів та інтерпретаторів за основне джерело.

2.2. Особливості словесного тексту кантиг і музичної нотації

Щоб зрозуміти причини і передумови вибору галісійсько-португальської мови в Кантигах Святої Марії потрібно ознайомитись з історико-культурним контекстом Піренейського півострова тринадцятого століття. Отож, на території піренейського півострова станом на перші десятиліття тринадцятого століття відбувались постійні спроби іспанських королів відвоювати території на півдні, що були під владою ісламського королівства Гранада. Під час правління Альфонсо X півострів був поділений на п'ять політичних утворень: Португальське королівство вздовж більшої частини західного атлантичного узбережжя; об'єднані королівства Леон і Кастилія, що займали північно-західний кут (Галісію) і велику смугу землі, включаючи великі міста Толедо і Севілью, в центрі, аж до Середземного моря; на півдні – ісламське королівство Гранада, а також Наварра і Арагон відповідно на півночі та південному сході.

Традиційно історики пишуть про те, що за ініціативи Альфонсо X кастильський діалект був визнаний офіційною мовою королівства. Беручи до уваги широку розповсюдженість кастильського діалекту, який був фактично народною мовою, він став корисним інструментом для поширення трактатів про історію, юриспонденцію, право, астрономію. Таким чином, інтелектуальна спадщина короля отримала доволі велику аудиторію, залучаючи як і мирян, так і священнослужителів. Виникає логічне запитання, чому поетичні тексти Кантиг Святої Марії були записані не кастильським діалектом? При королівських дворах Португалії і Леон-Кастилії поезію писали галісійсько-португальською (мовою кантиг). Менестрелі і трубадури переважно створювали свої літературно-музичні композиції на куртуазну, любовну, часто сатиричну тематику. З цієї причини використання галісійсько-португальської мови для написання паралітурігійних пісень було незвичайним явищем. Унікальність Кантиг Святої Марії в цьому аспекті доводить те, що сучасники Альфонса X, автори збірок пісень присвячених св.Марії в Іспанії були написані латинською мовою: *Liber Mariae* і *De Miraculis*

Beatae Virginis Mariae Хуана Гіля де Самори¹⁵ та кастильською мовою *Milagros de Nuestra Señora* Гонсало де Берсео¹⁶.

Мова Кантиг Святої Марії – галісійсько-португальська, середньовічна романська мова регіону Галісія на північному заході Піренейського півострова, сучасними нащадками якої є галісійці та португальці. До XIII століття це була високорозвинена літературна мова, здатна на витончену хитромудрість та яскравий реалізм. Так охарактеризовує галісійсько-португальську мову авторка англійських перекладів Кантиг Святої Марії Кейтлін Кульп-Гілл: «попри те, що понад чотириста віршів кантиг використовують багато рівнів дискурсу та складні метричні схеми, лінгвістичне її використання є напрочуд чітким і простим». [43 С.19].

П. Феррейра зазначає, що: «Менестрелі, виховані в трубадурській традиції, стали для Альфонсо дуже природним виконавським середовищем. У дитинстві він був оточений галісійськими та португальськими трубадурами (багато з них опинилися у вигнанні після підтримки короля Санчо II проти його брата Альфонса III під час громадянської війни 1245-47 років), але сам став важливим автором галісійсько-португальських трубадурських пісень». [21 С.29] Більше того, мова кантиг поряд із кастильською, була однією з мов щоденного спілкування Альфонса в ранньому дитинстві. Його виховувала галісійська дворянка поблизу Бургоса в Кастилії. Двір Альфонсо, радше, був багатомовним середовищем, в якому люди культивували різні мови для різних цілей. У цьому контексті галісійсько-португальська зберігала свою традиційну асоціацію з поезією, тоді як кастильська використовувалася і активно пропагувалася як мова прози.

Ще одну цікаву гіпотезу щодо вибору галісійсько-португальської мови висунув американський науковець, співак Кертис Карлайл Баутерс, за його словами галісійсько-португальська мова була обрана через її «надзвичайно престижну

¹⁵ Хуан Гіль де Самора (бл. 1240-бл. 1320) – францисканський інтелектуал, який брав активну участь у релігійному, інтелектуальному та політичному житті латинської Європи свого часу. Служив при дворі Альфонса X.

¹⁶ Гонсало де Берсео (бл.1197-бл. 1264) – перший іспанський поет, який писав поезію кастильським діалектом.

асоціацію з Сантьяго, як містом, так і святим». [10 С.153] Сантьяго-де-Компостела в Галісії, на північно-західному регіоні Піренейського півострова, було важливим середньовічним місцем паломництва, де зберігалися мощі святого Якова Апостола. Таким чином, Сантьяго-де-Компостела та його галісійсько-португальська мова були тісно пов'язані з християнською відданістю ще з пізньоримських та вестготських часів, що, можливо, сприяло тому, що Альфонсо надав перевагу регіональній романській мові над кастильською.

Історія музичних нотацій на Піренейському півострові починається з раннього середньовіччя, коли для запису монодії використовувалась адіастематичні староіспанська і каталонська нотації. Запровадження франко-римської літургії на території півострова наприкінці XI століття спричинило заміну староіспанської нотації, поступово і каталонської – на аквітанську нотацію, завезену з Південної Франції. Лише в XV столітті квадратна нотація витіснила аквітанську, від якою зрештою відмовилися у XVI столітті. Що стосується модальної, згодом мензуральної нотацій, то вони могли потрапити до іспанського королівського двору через священнослужителів, які навчалися в Парижі, або безпосередньо через придворних провансальських трубадурів. В 1275 році Альфонсо X подорожував із великою свитою до південної Франції, ймовірно міг перейняти особисто новий музично-теоретичний досвід.

На початку двадцятого століття дослідженнями нотацій Кантиг Святої Марії займалися двоє видатних науковців: Хуліан Рібера та Хігініо Англес. У 1922 році Рібера опублікував музичні транскрипції кантиг з толедського рукопису CSM у книзі *La música de las cantigas*. [54] Дослідження Рібери пробудили науковий інтерес до музики CSM, однак згодом його праця зазнала критики і з часом втратила популярність. Автор підкреслював вплив арабської культури на розвиток музики Іберії, відповідно у своїх транскрипціях він орієнтувався на ритми, притаманні арабській музиці, не надавши уваги багатьом іншим палеографічним особливостям. Зрештою, на початку XX століття дослідження середньовічної музики ще тільки зароджувалися, а його теорії зараз вважаються сумішшю здогадок і видавання бажаного за дійсне.

Хігініо Англес був найбільш плідним іспанським музикознавцем свого покоління, серед його музикознавчої спадщини помітно виділяється власне критичне видання з транскрипціями всього корпусу Кантиг Святої Марії.¹⁷ Його тритомна праця *La música de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio*, опублікована в період 1943-1964 років [7], довгий час слугувала головним посібником насамперед для виконавців й змусила повірити, що більшість музикознавчих питань було успішно вирішено. Однак транскрипція нотації Х.Англеса викликала згодом найбільше суперечок. Дослідник висунув гіпотезу, що більшість музичного матеріалу в рукописах Т і Е було записано за правилами мензуральної нотації. Приписуючи мензуральне значення майже кожній фігурі багато ритмів можна укласти в рамки модальної нотації. Однак, спроба уніфікувати всі кантиги відразу наштовхує на сумніви, враховуючи масштаби колекції пісень і їхню ритмічну гнучкість і нерегулярність. У XIII столітті існувала ціла низка різних систем мензуральної нотації, кожна з яких мала свою сферу застосування і географічне поширення. Трактат Франко Кельнського *Ars cantus mensurabilis*, до якого апелював Англес був записаний не раніше 1280 року, однак на той час нотаційна система кодексів Ескоріалу вже існувала, тому вона не могла залежати від новостворених правил. Тобто Англес інтерпретував кодекс Ескоріалу користуючись трактатом, який був створений пізніше кодексу. Ще один важливий теоретичний трактат Ламберта *Tractatus de Musica*, присвячений мензуральній нотаційній системі датується десятиліттям пізніше, тому він потенційно міг бути використаним при записі кантиг кодексів Ескоріалу.

Ідеї транскрибування кантиг та дослідження нотацій Рібери і Англеса спонукають до дискусій сучасних дослідників. За останніх тридцять років з'явилося декілька нових видань критичних і нотних видань. Одним з найбільш ґрунтовних є праця виконавця-музикознавця Мартіна Г. Каннінгема – *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Loor*, [15] в якій автор зосереджується на хвалебних кантигах і

¹⁷ Х. Англес надавав перевагу кодексу музикантів, який зараз не користується авторитетністю серед дослідників нотації. Він, також, надавав лише поодинокі характеристики нотації кодексу То, що унеможливорює правильну оцінку всіх трьох джерел. До того ж, як зазначає П.Феррейра, у рукописі Е чотири сотні кантиг належать до різних хронологічних шарів нотації, слід також врахувати їхню неузгодженість. [24 С.602]

проблематиці їхньої ритмічної інтерпретації. Тематично цілісний корпус *cantigas de loor* Каннінґем називає найбільш гетерогенною групою, в якій представлено різноманітні форми та ритмічні малюнки, процес транскрипції яких є великим викликом.¹⁸

Три томи із спільною назвою «A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática», що були опубліковані у 2017 році Центром досліджень соціології та музичної естетики (Centro de estudos sociologica e estetica musical «CESEM») зробили цінний внесок у сферу досліджень нотацій кантиг. В кожному з томів команда авторів намагалася відтворити нотації в межах можливостей комп'ютерних програм на основі не факсиміле, а безпосереднього опрацювання рукописів. Було також розроблені класифікаційні таблиці із нотаційними фігурами. Кожна категорія позначена відповідними латинськими позначеннями: *Notae simplices*; *Ligature binarie*; *Ligature et conjuncturae ternarie* тощо. У межах кожної категорії, фігури організовані відповідно до мелодичної побудови, від найпростішого до найскладнішого позначення.

Згідно з досліджень XXI століття нотацію рукописів Кантиг Святої Марії можна віднести до двох типів, які ідентифікуються за основними невмами. За останніми дослідженнями, науковці сходяться на думці, що обидва види нотації є напівмензуральними¹⁹. В рукописі То основними невмами є косий (ромбоподібний) і квадратний пунктум (бревіс і семібревіс – за семіотичним значенням мензуральної нотації), а в Т і Е - квадратний пунктум і вірга (бревіс і лонга). На перший погляд, можна зробити висновок, що нотація толедського

¹⁸ У 2000-х роках вийшло ще три праці, автори яких пропонують свої інтерпретації Кантиг Святої Марії в сучасній нотації:

J.C.A. Palacios Cantigas de Santa María. Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina by Alfonso X el Sabio, Roberto Pla Sales. *Revista de musicologia*. Vol. 26/1, Madrid, 2003. P.331-341

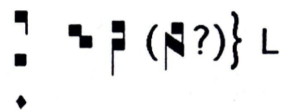
C. Elmes Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio. A Performing Edition. Vol. I, II, III, IV. Edinburgh: Gaita Medieval Music, 2010-2014.

Lopez E. P. Interpretando la música medieval. Las Cantigas de Santa María. Valencia: Publicacions Universitat de València, 2005. 342 p.

¹⁹ Напівмензуральна нотація була перехідним етапом між модальною та мензуральною нотаціями. Такі основні фігури як лонга, бревіс, семібревіс в напівмензуральній нотації мали своє ритмічне значення, яке визначалось їхньою формою. Проте воно все ще залежало від контексту і взаємодії з іншими фігурами і лігатурами.

рукопису є пізнішою, адже основні фігури належать до дрібніших тривалостей ніж знаки кодексів Ескоріалу. П.Феррейра спростовує цю гіпотезу, він стверджує, що рукопис То має лише близько шести невм мензурального значення, водночас нотація Ескоріалу включає від десяти до чотирнадцяти знаків. З цієї причини толедський кодекс вважають модернізованою копією невідомого нам первинно створеного манускрипту.

Basic mensural signs in *To.



Basic mensural signs in *T/*E.

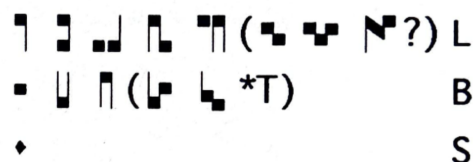


Рис. 2.2. [21 P.152]

Однією з доволі незначаних, але водночас цікавих нотаційних особливостей є наявність *кустоса*²⁰ лише в толедському кодексі, що може вказувати на практичне функціонування цього рукопису.

У всіх трьох рукописах нотний стан складається з п'яти червоних ліній. Така структура не є чимось несподіваним, як мінімум, вона зустрічаються також рукописах теоретика Хуана Гіля де Самори. Беручи до уваги кантиги з репертуару гурту *Kings & Beggars*, можна помітити, що ключ «до» (найчастіше розміщеного на четвертій або п'ятій лінії) використовуються дещо частіше ніж ключ «фа» (який зазвичай міститься на третій лінійці). Водночас спостерігається гнучкість в розміщенні ключів, що залежить від амбітусу мелодій. У кантигах №10 (Т), №37 (То, Т), №42 (То), №100 (То, Т, Е), №166 (Т, Е), № 353, 384 (Е) ключі «до» і «фа» присутні одночасно, розміщуючись через одну лінійку, при цьому, це ніяким чином не впливає на звуковисотність. Таке використання може бути пояснене

²⁰ Кустос – допоміжний знак, який розміщується в кінці нотного стану і вказує на висоту звука в наступному рядку.

бажанням оптимізувати просторове розміщення монодії, уникаючи додаткових ліній. Навіть, якщо не існувало ризику їхнього виникнення, як у кантізі №7 (рис.1.4.), таке використання ключів могло б свідчити про компіляцію мелодії з різних письмових джерел і збереження її нотаційних особливостей під час переписування.



Рис. 2.3. Рефрен кантиги №7 *Santa Maria amar devemos* [45, фол. 015R]

Отже, звернення до історичного контексту дозволило глибше зрозуміти вибір галісійсько-португальської мови як поетичної мови кантиг, яка на той час виконувала функцію високого літературного стилю при дворі короля Кастилії та Леону. Огляд особливостей музичної нотації кантиг у її культурному контексті виявив складний процес формування нотацій КСМ. Мінливість ритмічної диференціації на противагу чіткому мелодичній фіксації породжує більше запитань ніж відповідей і вимагає подальших досліджень. Це створює простір для гнучкого інтерпретування під час виконання.

РОЗДІЛ 3. ВИБРАНІ КАНТИГИ СВЯТОЇ МАРІЇ НА ОСНОВІ РЕПЕРТУАРУ ГУРТУ KINGS & BEGGARS

3.1. Образи, сюжети кантиг

Три інтерпретовані пісні із альбому гурту *Kings & Beggars* належать до хвалебних кантиг, а саме йдеться про кантиги №1, 10, 100. *Cantigas de loor* мають однозначно більше спекуляцій щодо їхнього літературного виникнення на противагу кантигам про дива, сюжети яких вже зустрічалися в різних середньовічних компіляцій. Зокрема, до вже раніше згаданих збірок Гонсало де Берсео і Готьє де Коінсі можна ще додати Едгара або Вільяма – поета другої половини XII століття, який переклав оповіді про дива Діви Марії англонормандською мовою і помістив їх у збірку *Le Gracial*. Й. Сноу подає її як одне з текстологічних джерел для наративних оповідей про дива в Кантигах Святої Марії. Безпосередньо в поетичних текстах кантиг присутні звертання від першої особи до реципієнтів, що натякають на різні усні джерела, до прикладу: що я бачив, що я чув, що мені сказали, я чув як говорили паломники, як мені сказав клірик, тощо.²¹

В кожному з рукописів першій кантизі передує пролог, в якому король своїми емоційно забарвленими висловлюваннями створює враження відданого співця Святої Марії. Ілюстрації в багатому кодексі і кодексі музикантів дають уявлення того, як міг виглядати процес колективного створення і запису пісень. В центрі мініатюри сидить на троні Альфонсо X, його оточують писарі, художники і музиканти. В пролозі можна прочитати також і про серйозний підхід до komponування кантиг. На четвертій фолії ректо в багатому кодексі є невелике зображення Альфонсо, який тримає сувій з надписом: «Por que trobar e cousa en que iaz entendimiento» (Тому що складати - це річ в якій полягає розуміння). Ця ж теза розкривається в першій строфі прологу. Пізніше Альфонсо називає себе трубадуром і просить, щоб Діва Марія прийняла його молитви і пісні. Відмовляючись від інших жінок, він повністю зосереджується на Богородиці. Таким чином, зароджується ліричний образ короля, який буде поступово

²¹ «Que eu oi», «que eu vi», «que contaron a mi», «oi contar a uns romeus», «mi con-tou un crerigo».

розвиватися в кожній хвалебною кантигою. «Для Альфонсо високе становище трубадура як творця пісень-поем було перенесено на духовну площину.» – так пише Йозеф Т. Сноу. [56, С.310] Стає очевидним, що для короля було важливим персоналізувати емоційні стосунки між поетом і суб'єктом оспівування, чітко окреслити своє віданне ставлення до Богородиці.

Зв'язок з прологом проявляється і в першій хвалебній кантизі *Des Oge Mais Quér éu Trobar*²², хоча вона заснована на біблійних оповідях про життя Святої Марії, вже у першій строфі Альфонсо знову підкреслює свою роль славослова Богородиці. В ній розповідається про Сім радощів Пресвятої Діви Марії, а саме: Благовіщення, відвідини Єлизавети (друга строфа), Різдво Христове (третя), прихід і поклоніння трьох царів зі Сходу (четверта), воскресіння і вознесіння Ісуса Христа (п'ята і шоста) та Успіння (Внебовзяття) Богородиці (восьма). В кантизі пропускається віднайдення Ісуса в храмі Святого Духа, цей епізод зазвичай входить до семи радощів.²³ Натомість у сьомій строфі вводиться згадка про апостолів і їхню проповідницьку місію. Сюжет кантиги №1 перегукується з кантигою №403 *Haver non podería lágrimas que chorasse*, в якій представлений образ *Mater Dolorosa*. У середині XIII століття завдяки новоствореному ордену сервітів набули поширення молитви до Семи скорбот Богородиці.

Після восьми композицій про дива слідує кантига №10 *Rosa das rosas* – властивий приклад *cantigas de loor*, є часто найбільш відомою і часто виконуваною. Образ Пресвятої Діви розкривається у двох аспектах: в символі троянди і жінки, гідної любові і служіння. Автор з великою пошаною оспівує чесноти Богородиці: «Пані, що полегшує біль і страждання, вона може захистити від усякого лиха і відпустити гріхи». Троянда як символ Діви Марії згадується що найменше ще в кантизі №70 *Eno nome de Maria cinque letras, non maris, i a*. Поетичний текст дещо відрізняється від решти, тому що складений у вигляді акровірша, де кожна з строф починається з п'яти літер імені Богородиці. Автор починаючи третій рядок третьої строфи знову асоціює Марію із квіткою: «Троянда

²² Кантига «Des Oge Mais Quér éu Trobar» стоїть першим номером у всіх трьох рукописах з музичною нотацією. Флорентійський кодекс (незакінчений) у даній бакалаврській роботі не береться до уваги.

²³ На практиці допускалися відхилення від сталої кількості радощів, іноді їх було п'ять або дев'ять.

світу; і щасливий той, хто її побачить». Вона характеризується як лагідна матір, друг серед святих, наставниця, імператриця, якій притаманні милість і справедливість.

В останній кантизі першої сотні *Santa Maria Strela do dia* образ Богородиці змальовується через символ зірки, що освітлює шлях тим, хто прямує до Бога. Із зорею (сонце) ототожнюється Ісус Христос, зокрема в кантизі №340, Діва Марія називається Донькою і Нареченою Бога, Світанком через яку було явлене Сонце, яке є Христос, Зоря, що освітлює небеса. «Ранкова зірка» є ще одним з титулів Святої Марії, подібним є *Stella maris* – морська зірка, що також зустрічається в багатьох духовних і паралітургійних творах. М. Дж. Каннінгем трактує світло зорі як внутрішнє світло розуму.

Беручи до уваги лише вибрані хвалебні кантиги можна виділити певні особливості. Якщо сюжети кантиг про дива концентруються на фабулі і на важливій ролі Діви Марії в ній, то у хвалебних піснях вона займає винятково центральне місце. Через оспівування чеснот Богородиці ілюструється її ціннісно-етичний комплекс, як приклад для наслідування, поклоніння і відданості. Як структурний засіб хвалебні кантиги відіграють важливу роль, вони надають збірці тематичного контрасту і різноманітності.

Через різноманіття сюжетів, методи класифікації, визначення оригінальності, історію міграції, відбору, композиції, компіляції, і зрештою мовні і музичні особливості, кантиги про дива постають окремим корпусом для досліджень. Для того щоб перейти до більш детального розгляду сюжетів і наративів вибраних кантиг слід ознайомитись із притаманними ознаками.

Не всі фабули сюжетів будуються наступним чином, але подібно до збірки Готьє де Куансі *Miracles de Nostre-Dame* кантиги про дива мають сформовану наративну схему: герой має велику пошану до Діви Марії; він піддається гріху, але врешті-решт кається, і його відданість Марії забезпечує його спасіння. Оповіді відображають широкий спектр аспектів життя середньовічної людини, наголошуючи на присутності Божого промислу у світі. Вони охоплюють біблійні події, евхаристійні чуда, дива зцілення, воскресіння, боротьбу між добром і злом, гріхопадіння та покаєння, навернення до християнства, розповіді військового,

сатирично-викривального, гумористичного характерів, нещасні випадки і порятунок героїв, історичні події і навіть природні аномалії, бурхливі стихії, тощо.

Образ Святої Марії присутній в кожній кантизі. Вступаючи в безпосередню взаємодію з протагоністами та антагоністами, уособлюючи істину, будучи взірцем чеснот і заступницею як для праведників, так і для грішників, Богородиця завжди відіграє в оповідах активну роль. Героями ж сюжетів є люди різного віку, статусу і покликання, це: монахи і черниці, паломники, містяни, селяни, торговці, ремісники, музиканти, моряки, злочинці, праведники, євреї, мусульмани, лицарі, придворні, сам Альфонсо X і його родина.²⁴ В кантигах часто згадуються християнські ордени, зокрема конгрегації бенедектинців (73, 156), домініканів (204), сервітів, цистеріанців (42, 54, 59) і францисканців (123, 143).

В більшості кантиг про дива автори вказували місця, де розгортались події. Географічно вони відбувались в європейських королівствах, імперіях, Візантії, а також на теренах близького Сходу і навіть північної Африки.²⁵ Дива Богородиці траплялися в дуже різних місцях, від королівських палаців до скромних селянських осель, в містах і поодиноких хижинах, в лісах, на морі. Часто в сюжетах зустрічаються відомі собори, монастирі, паломницькі святині, тощо.

В різних рукописах домінують ті чи інші святині, зокрема в Толедському кодексі багато див відбувається у французькому Суассоні, в той час коли в багатому кодексі часто фігурує церква Св.Марії у Саласі. Поступово колекція див еволюціонує від збірки відомих маріїних див до більш особистих історій Альфонса X і його оточення, обмежуючись переважно топонімами Піренейського півострова.²⁶

²⁴ Історичні постаті, біблійні герої та канонізовані святі в сюжетах *cantigas de mirage*: Йоан Дамаскін (265 зцілення його руки), Йоан Золотоустий (138), Св. Домінік (204, Св.Ільдефонсо (2), Адам (3), святий Меркурій та імператор Юліан (15), Олексій, імператор Константинополя, та його дружина Йордана (131), Мануїл I (342), Святий Василій, патріарх Герман I (28), Альфонсо X і його родина, Король Санчо (IV) (316), Понсе де Міневра (69).

²⁵ Детальніший огляд топонімів, які зустрічаються в кантигах про дива див. в додатку №1.

²⁶ Причинами цього С.Паркінсон [51] вбачає зміну відношення короля до кантиг, які поступово стають інструмента для досягнення політичних цілей в межах своїх володінь. Відповідно локальні сюжети могли потрапити до королівського двору через родинні зв'язки Альфонса X або аристократами Португалії, зокрема з міста Терени, з якими король перебував у хороших відносинах.

Країна	Місто	Порядковий номер кантиги	Монастир/собор	Порядковий номер кантиги
Іспанія	Севілья	(227, 257, 292, 324, 345, 347, 366, 375, 376, 378, 382, 386, 385, 389)	Сантьяго де Компостелла	(26, 175, 184, 218, 253, 278, 386)
	Ель-Пуерто-де-Санта-Марія	(328, 356-59, 364, 366-68, 371-72, 375-79, 381-82, 385, 389, 391-93, 398)	Салас	(109, 118, 163, 164, 166, 167, 171, 176, 179, 189, 247)
	Толедо	(2, 12, 69, 122, 192, 212, 318)	Санта Марія де Монсаррат	(52, 57, 113, 302, 311)
	Гранада	(185, 215, 348, 366, 386)	Луго	(77, 304, 317)
	Каталонія	(154, 194, 235, 312)	Санта-Марія-ла-Реаль-де-лас-Уельгас	(303)
	Сеговія	(18, 107, 282, 314)	Каррізо (цис.м.)	(332)
	Сьєрра-де-Тудія (Бадахос)	(325, 326, 329, 344)		
	Арагон	(44, 64, 177)		
	Віторія	(123, 209, 235)		
	Херес	(143, 374, 381)		
	Аррас	(68, 105, 259)		
	Уеска	(163)		

Орієнтуючись на їхню топонімічну приналежність, чотирнадцять кантиг про дива, що присутні в репертуарі гурту Kings & Beggars (8, 23, 37, 42, 77, 139, 159, 163, 166, 167, 302, 327, 353, 384), можна умовно розділити за наступними категоріями:

1. іберійські топоніми
2. визначені топоніми поза Піренейським півостровом
3. сюжети з невизначеною локацією

Більшість оповідей з королівства Альфонса X (77, 163, 166, 167) можна об'єднати тематикою зцілення і зв'язком з паломницькими центрами: Луго, Салас.²⁷ Бенедектинський монастир Санта Марія-де-Монсаррат з'являється в

²⁷ В наш час, на противагу Луго і Санта Марія де Монсаррат, Салас не є відомим завдяки своїм визначним релігійним комплексам, ймовірно будівлі були втрачені і культове значення цієї місцевості втрачилось з плином років.

кантизі №302, в якій розповідається про ограбованого паломника і справедливе покарання злочинця через публічне зізнання і вибачення перед своїм супутником.

Одне з чудес (77) відбувається на свято Успіння Пресвятої Богородиці в соборі Луго, на північному заході Іспанії. Щиросердна молитва паралізованої жінки до Діви Марії допомогла їй зцілитися від своєї недуги на очах в прихожан і паломників. В останній строфі звучить масове прославлення Богородиці, що є майже постійним елементом оповіді.

*8. O bispo e toda a gente deant' estando,
veend' aquest' e oínd' e de rijo chorando,
viron que miragre foi e non trasgeito;
porende loaron a Virgen afeito.²⁸*

Чудесне зцілення стається у кантизі №37 *Miragres Fremosos*, де Діва Марія у французькому регіоні Віваре відновила тяжко хвору ногу чоловікові, який сильно молився біля її вівтаря.

Фізичне каліцтво чи будь-яка інша недуга трактуються в кантигах про дива як наслідок недотримання християнських життєвих норм і цінностей. Як у кантигах 163 і 166 головні герої засуджуються Богородицею через невіру або зловживання азартними іграми і зазнають покарання у вигляді важкої хвороби, німоти. Порятунок від страждань антагоністи шукають через паломництво, повернення до віри і її плекання до кінця свого життя.

Автор кантиги №167 *Quen Quér Que Na Virgen Fía*, що відбувається також в Саласі, наділяє Діву Марію даром воскресіння, за допомогою якого вона оживила мертвого сина мавританки, після чого вражена жінка прийняла християнство.

Деякі з пісень мають сатиричний характер, наприклад кантига №327. Сюжет розгортається в португальському місті Одеміра у південно-західній частині країни. Висміюванню піддається священник, який забрав дорогоцінну тканину з вівтаря

²⁸ «Єпископ і весь народ, що стояв там, побачивши і почувши це і заплакавши від емоцій, побачили, що це було чудо, а не обман, і гаряче славили Богородицю за це.»

Богородиці і наказав пошити з неї предмет спіднього одягу, після чого він був паралізований, але завдяки молитвам і благанням був зцілений.

Наступний сюжет кантиги *A Virgen Mui Groriosa* (42) стосується *térra d'Alemana*, тобто німецьких територій. Він ґрунтується на темах вірності, покаяння і спокути. Фабула розповідає про юнака, який надягнув перстень на палець статуї Богородиці і присягнув їй у вірності, але зрадив свої ж слова і був за це покараний. Схожий наратив «статуї нареченої» віднайшла К. Кульп-Гілл в хроніці Вільяма Мальмсберійського в *De Gestis Regium Anglorum* (Діяння королів Англії), бл.1100. «Там дія відбувається в Римі, а статуя є богинею Венерою...» [43 С.55] У статті Дж.Келлера про даний мотив знаходимо підтвердження тези дослідниці: «Сюжет кантиги безумовно належить до традиції, започаткованої Мальмсбері, хоча статуя в кантизі іспанського короля є Богородицею, а не скульптурою язичницької богині». [39 С.455] Автор подає й інші можливі збірки для запозичення сюжету кантиги №42, що лише розширює контекст і дозволяє ознайомитись з характерними для середньовіччя явищами множинності джерел, процесами адаптування і компіляцій.²⁹

Два сюжети (№8, №159) пов'язані з французьким містечком Рокамадур, відомим чудотворною статуєю Чорної Мадонни і незвичайним місцерозташуванням. В кантизі *A Virgen Santa Maria* (8) події розвиваються в наскельному храмі. Свою прихильність Пресвята Діва виявляє менестрелю³⁰, який прославляв її своєю милозвучною грою. Антагоністом оповіді виступає монах, висловлюючи скептицизм звинувачення у чаклунстві. Спостерігачами як і в будь-якій іншій кантизі є захоплені натовп людей. Після того як Діва Марія тричі схилила свічку до мандрівного музиканта монах повірив в чудо і просив пробачення в нього та Богородиці. Топос менестреля Діви Марії прослідковується у збірці Готьє де Куансі, але її не можна вважати першоджерелом, адже він з'являється раніше в Книзі чудес Рокамадура (*Le Livre de Miracles de Rocamadour*)

²⁹ Поняття інтертекстуальності в КСМ і огляд послідовних процесів на шляху до формування колекцій Альфонса X були досліджені С.Паркінсоном. [51]

³⁰ Унікальним є те, що в кантизі міститься ім'я менестреля - Педро з Сіглари. Згадок про нього не збереглося, однак є очевидним, що він був вихідцем з німецького міста Сіглар, яке розташоване неподалік Бонна і Кельна.

в 1172 році.³¹ [14] Попри свою лінійну наративність, що після кожного куплету переривається рефреном, оповіді притаманний динамічний характер і певна театралізація жанру через додавання реплік головних героїв. Місце розташування прямої мови зазвичай співпадає з другою частиною строфи – *вуельтою*, де повторюється мелодичний матеріал приспіву, що ще більше загострює увагу слухачів на тексті.

Велика кількість кантиг про дива в колекції Альфонсо передбачає дублювання або повторення сюжетів з деякими змінами, таким чином виникли парні наративи, до прикладу №157 і №159. Вже з епіграфів можна помітити схожість фабул:

№157: Як кілька паломників прямували до Рокамадуру і зупинилися в місті, а хазяйка вкрала частину їжі, яку вони везли.

№159: Як Пресвята Марія допомогла паломникам у яких було вкрадене м'ясо в місті Рокамадур.

Про їхнє походження С.Паркінсон зазначає: «...будучи складеними як номери 157 і 159 як у Т, так і в Е, і взяті з двох однаково суміжних чудес (18 і 16) у Книзі чудес Рокамадура і в рукописі Ріполла. У цьому випадку, отже, чудеса були зібрані як пара». [52]

Ще одним прикладом дублювання є кантиги №139 і №353 із топосом про дитину, яку мати принесла, або була вихована в монастирі, вона розмовляла із статуєю Немовляти Ісуса на руках в Марії і згодом піднялась на небо. Помітно деталізованою є кантига №353, що складається з двадцяти куплетів. Перед основною розгорнутою фабулою, в другій і третій строфах з'являється поширене протиставлення Диви Марії і Єви, з увагою до чеснот Богородиці – мудрості, турботи і доброти. Далі автор вказує на місце подій – Венецію. Крім цього розповідь доповнюється образом монаха-вчителя дитини, з яким вони разом покидають земне життя. Водночас №139 кантига складається із скромної фабули, яка вміщається в чотири строфи з короткими рядками та діалогічними репліками.

³¹ Цікавість до цього топосу не зникла навіть у XIX на початку XX століття. Він став основою для лібрето Ж.Массне в його опері *Le jongleur de Notre Dame*.

До окремої тематичної групи відносяться кантиги на оригінальні або адаптовані біблійні розповіді. Серед них є кантига *Como Déuz Fez Vinno D'agua* (23), де в поле зору автора потрапляє чудо перетворення вина Ісусом на весіллі, але на відміну від первісного сюжету, диво вчиняє Богородицею.

Кантига *A Que Por* (№384) виділяється з поміж всіх кантиг про дива особливостями свого сюжету і його символікою. Отже, розповідається про монаха, який ревно дотримувався усіх приписів і сильно шанував Діву Марію, після того як він намалював ім'я Марії трьома різними кольорами і був відданим Марії (золотий-статус, божественність, блакитний-небо і червоний-колір троянди), монах тяжко захворів і Марія забрала його з собою до раю.

Таким чином, у даному розділі було проаналізовано особливості образності та сюжетної організації КСМ, з акцентом на вибрані хвалебні пісні та наративи кантиг про дива, що представлені в репертуарі гурту *Kings & Beggars*. Розгляд трьох *cantigas de loor* засвідчив звернення до біблійного сюжету та значну роль Альфонсо X у формуванні поетичного образу короля як трубадура Святої Марії, що вирізняється духовним посвяченням. Хвалебні кантиги сприяють тематичному різноманіттю і структуризації збірки Альфонса X. Сюжети *cantigas de miragre*, своєю чергою, демонструють велику тематичну й топографічну різноманітність. Особливу увагу заслуговує роль паломницьких центрів і релігійних орденів, присутніх у текстах, а також загальна наративна схема, яка апелює до морально-етичних категорій середньовічного християнського світу. Образ Пресвятої Диви у кантигах постає багатовимірним: як ідеал чеснот, посередницею між людьми і Богом та як об'єкт поклоніння.

3.2. Текстова і музична форма вибраних кантиг в інтерпретації дослідників

Лише впродовж останніх двох десятиліть, з огляду на всі попередні дослідження і можливість їхнього зіставлення, науковці отримали підґрунтя для формування більш об'єктивних висновків щодо проблематики визначення і взаємозв'язків текстових і музичних форм Кантиг Святої Марії. Серед різноманіття представлених праць, при аналізі вибраних кантиг, було взято за основу погляди трьох музикознавців, що були викладені у власних антологіях або статтях – Х.Англеса, М.Каннінгема і П.Феррейри.

Поетичні тексти Кантиг Святої Марії написані здебільшого у віршованій формі *заджалъ* (*zağal, zéjel, zajal*), яка має арабське походження, є спорідненою з іншою рефреною формою мувашшах. Віршована форма заджалю побутувала як у світському так і в релігійному середовищі, про її використання у єврейській літургії вказує Дж.Келлер. [40] Заджалъ складається з двостиха (може мати більше рядків) парної рими (aa), тобто рефрену (*estribillo*), трирядкової строфи (*mudanza*) теж з парними римами (bbb, ccc і т.д.), до неї додається четвертий рядок (*vuelta*)³², що римується з рефреном (a). Властивою характеристикою форми є потрійне повторення рими в мудансі, як наголошує М.Каннінгем. [15] Класичний приклад структури заджалю можна віднайти у великій кількості кантиг (№10, 77, 163, 166, 167, 302, 327, 353, 384), зокрема в №166.

estribillo:

Como póden per sas culpas os hómes seer contreitos, A
assí póden pela Virgen depois seer sãos feitos. A

1.mudanza:

Ond' avêo a un hóme, por pecados que fezéra, b
que foi tolleito dos nembros dũa door que houvéra, b
e durou assí cinc' anos que mover-se non podéra, b

vuelta:

³² *Вуельта* в поетичній структурі КСМ – це (зазвичай) один рядок вкінці строфи, який повторює римування з рефрену. Аналогічно і в музичному плані у вуельті повторюється мелодія приспіву. Етимологічне коріння і схоже функціональне значення пов'язують *вуельту* з «вольтою» – частиною форми віреле.

assí havia os nembros todos do córpo maltreitos. А

Зазвичай поетичні тексти КСМ складаються більше ніж з трьох строф; максимальна зафіксована кількість сягає двадцяти. Будова строфи залишається сталою в межах однієї пісні, однак, загалом в збірці, їй притаманна варіативність, тобто змінними складовими виступає кількість рядків у строфі (може становити від трьох до шістнадцяти) і вид римування.

Якщо були б збережені зразки реалізації форми заджалю не лише в літературі але й в музиці, тоді можна було б говорити про єдину, цілісну тексто-музичну форму, однак цього не сталося. Музично вона відповідає широко розповсюдженій у XIV столітті рефренній формі *віреле*. Автори праць вказують різні числа які безпосередньо підтверджують певну одноманітність у використанні заджал-віреле, вони коливаються від 306 до 386 кантиг з цією формою. Домінування в КСМ і непопулярність цієї форми у тогочасній Франції наштовхнуло П.Феррейру зробити припущення про пряме чи опосередковане відношення іберійських музичних традицій, зокрема андалузької пісні у появі і формуванні віреле, яка мала схожу структуру.

У випадку кантиги №166 *Coto róden per sas culpas* музична форма є дещо різноманітніша, ніж текстова за рахунок різних мелодичних фраз, проте не втрачає основних рис віреле і містить повну рекапітуляцію музичного матеріалу у *вуельті*. Таку ж загальну структуру можна знайти в кантигах: №42, 159, 163, 167, 327, 353, 384. Однак з'являється невідповідність у частини *вуельти*, оскільки музика створює випереджувальний ефект і з'являється тоді, коли ще текст перебуває в куплеті (*мудансі*), що додає динамічності формі. Ця особливість виступає характерною рисою тексто-музичної структури Кантиг Святої Марії.

е. (рефрен)	т.(куплет)		в.вуельта)		е.
A ⁽¹⁶⁾	A ⁽¹⁶⁾	b ⁽¹⁶⁾	b ⁽¹⁶⁾	b ⁽¹⁶⁾	A ⁽¹⁶⁾
					A ⁽¹⁶⁾
ab	a1c	ddl	ddl	ab	a1c
					ab
					a1c ³³

³³ Кожна музична фраза відповідає рядку строфи.

Рефрен складається з чотирьох мелодичних фраз у першому автентичному дорійському ладі, осягаючи весь амбітус (d1-d2), включно з нижнім субфіналісом.

№166 Codice Rico
fol.222V

Como póden per sas culpas

Co-mo pó - den per sas cul - pas os hó-mes se-er con - trei-tos, a - ssi pó - den

pe - la Vir - gen de - pois se - er sã - os fei - tos

Рис. 3.1.

Тон речитації – ля першої октави слугує або початковим звуком нової фрази або як тон, на якому завершується каденція відкритого типу. Досить широким є стрибок мелодії на малу септиму досягаючи нової реперкуси муданси (с2), вона ж напротивагу приспіву звучить у восьмому модусі (міксолідійський плагальний). Відсутність субфіналісу в каденційних побудовах створює відчуття продовження, яке слідує у *вуельті*, повертаючись в дорійський лад. Стиль розспіву тексту відповідає силабічному, хоча в кожній фразі використовується бінарна лігатура *cum proprietate* , яка припадає на один склад.

Одна з найпростіших форм симетричного віреле, у якому музичний матеріал реферну з точністю відтворюється у куплеті, одним з прикладів виступає кантига №23 *Como Déus fez vinno d' agua*.

e. m. v. e.

A⁽¹⁴⁾ A⁽¹⁴⁾ b⁽¹⁴⁾ b⁽¹⁴⁾ b⁽¹⁴⁾ a⁽¹⁴⁾ A⁽¹⁴⁾ A⁽¹⁴⁾

a a1 b b1 a a1 a a1

Ще одним прикладом цієї форми віреле є кантига №100 *Santa María Strela do día*, водночас вона має свою характерну особливість у співвідношенні слова і музики. На відміну від більшості зразків, в цьому випадку, музика не випереджає текст у частині вуельти, а розгортається з ним синхронно.

e. m. v. e.

A A b b b b A A A A

a a1 b b1 c d a a1 a a1

Дана кантига є цікавою ще з огляду на ладові риси. Амбітус рефрену складає чисту квінту – основний пентахорд дорійського ладу, включаючи субфіналіс. Обидві мелодичні фрази є майже ідентичними, рухаючись поступовим низхідним рухом від п'ятого ступеня (a1) до фіналісу; єдиною відмінністю є каденційні побудови. В той час коли всі чотири фрази *муданси* звучать в межах пентахорду міксолідійського ладу наближеного до його плагального виду, через характерний хід g1–a1–c2. Заключними тонами каденцій виступає перший, другий і третій ступені основного пентахорду ладу, не рухаючись до субфіналісу остання каденція звучить дещо нестійко, хоча завершується на фіналісі. Так звання «модуляція» з дорійського в міксолідійський лади після рефрену відбувається досить раптово, без жодних мелодичних переходів, альтерацій чи зміни ключа. Більш м'яко вона сприймається перед вуельтою через відсутність субфіналісу (f1).

№100
Santa María Strela do día Codice Rico
fol.

рефрен

куплет

Рис.3.2

Наступний різновид віреле, а саме, асиметричний, зустрічається в репертуарі гурту *Kings & Beggars*, його містять кантиги №8 та 10. Особливістю цієї форми є відхилення від традиційної повторності, замість цілісного повторення музичного матеріалу у *вуельті* він скорочується і вводиться нова мелодична фраза, яка додає елемент варіативності формі.

№8 *A Virgen Santa Maria*

e. m. v. e.
 A B A B c d c d c d c b A B A B
 a b c d c b1 c d a **d1** c d a b c d

№10 *Rosa das rosas*

e. m. v. e.
 A A b b b a A A
 a b c c **d** b a b3

С. Паркінсон не зараховує текстову форму кантиги №139 до заджалю, перш за все через багатоконпонентну поетичну структуру. Восьмирядковий рефрен як і куплет має парну і непарну кількість складів. Присутнє потрійне римування і рима-зв'язка, яка буде і в куплеті виконувати функцію об'єднання частин. Дванадцятирядковий куплет зі складною строфічною будовою представляє дві умовні частини: першу з перехресним римуванням і другу, яка повторює структуру приспіву, що наближає цю структуру до форми віреле. Кожен рядок з огляду на музичну реалізацію відповідає окремому мотиву чи фразі (лише в серединній побудові), таким чином текстово-музична форму можна окреслити наступним чином:

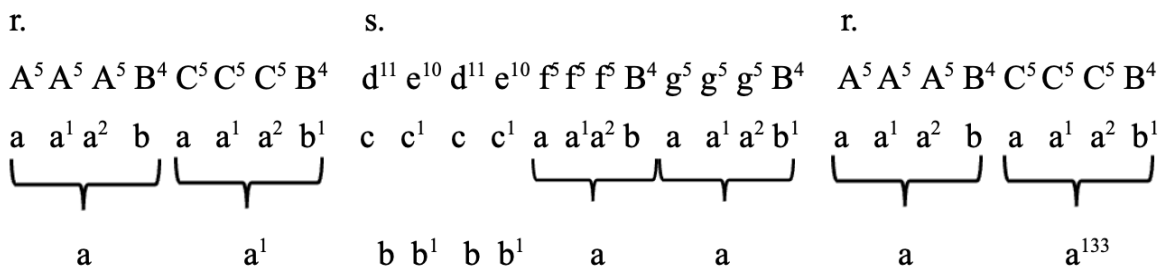


Рис. 3.3

Зміст скорботного характеру кантиги *Maravillosos e pīadosos* зумовлює відповідну музичну реалізацію, що вже у приспіві втілюється через повторення одного мотиву: поступовий висхідний рух на терцію і спускання до тону, з якого він починався. Ланцюжок тонів через які проходить цей мотив у реферні – g1, f1, e1, d1 утворюють рух від фіналісу до нижньої межі міксолідійського плагального ладу, кадансуючи перший раз на тон вище від фіналісу і безпосередньо на ньому.

Мелодичний розвиток набуває динамічності через розширення діапазону до c1 і поступове спільне наростання або спадання двох мотивів разом.

Хоч рефренні форми помітно превалюють у колекції Кантиг Святої Марії, однак зустрічаються поодинокі приклади іншої структури, як наприклад пролог, перша та чотирьохсота кантиги. Їхньою важливою особливістю побудови є відсутність рефрену. Візьмемо до уваги першу кантигу *Des hoge mais quér' éu trobar*, Х.Англес визначає її форму як *кансо*³⁴. Вона містить вісім десятирядкових строф зі схемою римування ab abbabb ab (з закінченнями -ar, -ada). Через те що, римування зберігається в кожній строфі всієї кантиги, її вид можна визначити як *coblas unisonans*. Текстова структура з комбінаціями двох видів рим сполучається з більш складною і різноманітною музичною побудовою, де лише дві серединні фрази повторюються між собою.

a b a b b a b b a b

a b c d e c d f g h

Перша фраза обмежується лише трьома ступенями автентичного дорійського ладу, оспівуючи реперкусу. Її амбітус розвивається вже в наступних двох фразах, досягаючи повного амбітуса автентичного тетрахорду, але все ще кадансуючи на реперкусі. І тільки у четвертій фразі мелодія дає чітке розуміння ладу із завершенням на фіналісі. Серединна частина строфи (рядки 5, 6, 7) представляє містить повторення мелодичних фраз та ідентичний розвиток каденційних побудов, як в попередніх трьох фразах. Висхідним рухом на чисту кварту починається восьма фраза, яка як і попередня розвивається в межах

³⁴ За визначенням автора статті в музичному словнику Грова Хендріка ван дер Верфа *кансо* (canso, cancion) це один з видів строфічних ліричних поем-пісень куртуазної тематики, який набув свого розквіту у творчості трубадурів. Фіксованої форми кансо не існувало, навпаки цінувалась оригінальність римування та метрики. Строфи в середньому складалися з п'яти-семи рядків, які найчастіше пов'язувались між собою римою. Різновиди строф визначали за закінченнями рими, таким чином існували: *coblas unisonans*, *coblas doblas*, *coblas singulares*, *coblas ternas* і *coblas retrogradadas*. Більшість творів закінчуються однією або кількома *торнадами* (envoi) - короткими строфами, форма яких зазвичай відповідає останній частині основної строфи і містить звернення до того кому присвячений твір. [58, дата звернення 01.05.2025]

основного пентахорду, поступово спускаючись до субфіналісу кантига завершується стандартною каденцією із стійким фіналісом.

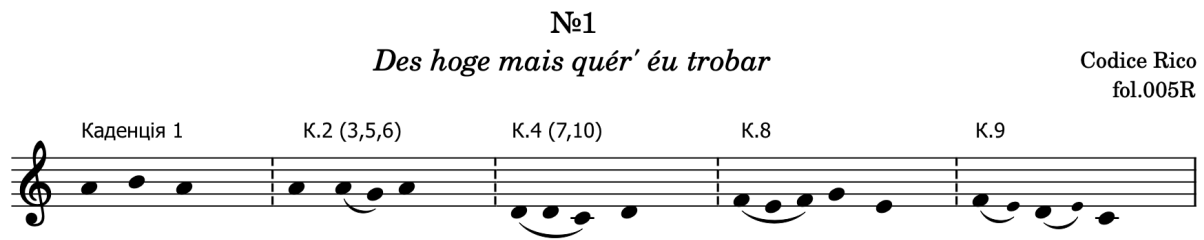


Рис.3.4

Проведений аналіз тексто-музичних форм Кантиг Святої Марії свідчить про домінування рефренних побудов, зокрема віреле, зі знаним впливом поетичної форми заджалю та андалузської поетично-музичної традиції. Спостерігається стійкий взаємозв'язок між строфічною побудовою поетичного тексту і музичної фрази.

ВИСНОВКИ

Отже, тематичне поле бакалаврської роботи охопило: опрацювання історіографії досліджень Кантиг Святої Марії, джерельну базу (рукописні кодекси), так і особливості історичного контексту, галісійсько-португальської мови, нотації та поетично-музичної структури кантиг.

Репертуарний підхід колективу Kings and Beggars з орієнтацією на автентичне темброве відтворення Кантиг Святої Марії став орієнтиром для представленої в роботі репрезентативної вибірки творів з цілої колекції Альфонса X обсягом у 420 пісень. У репертуарі виконавського гурту відібрано 17 кантиг, які належать до двох жанрових різновидів: хвалебних і кантиг про дива. Серед жанрових особливостей вдалося викоремити їх приналежність до паралітургійної музики, чітку наративність (8,,23,37,42,77,139,159,163,166,167,302,327,353,384), повчальність сюжетів, що втілюється у текстових рефренно-куплетних формах і музичною складовою.

Кодекси кантиг (To, T, E, F), які збереглися до сьогодні, становлять унікальний комплекс джерел як з огляду на мистецьке оформлення, так і з точки зору нотаційного матеріалу. Наявність факсиміле цих джерел у вільному доступі, зокрема через віртуальну базу бібліотеки монастиря Сан-Лоренсо-де-Ель-Ескоріал, істотно розширила можливості музикознавчих студій. Розглянувши особливості галісійсько-португальської мови, дослідники мали можливість зрозуміти поетичну структуру текстів КСМ. Не менш важливим постало питання історичного контексту, з якого впливають причини використання саме галісійсько-португальської, як однієї головної мови у колекції паралітургійних пісень. Музична ж нотація пройшла еволюцію від аквітанської до напівмензуральної. Через відсутність єдиної системи з поясненнями ритмічного значення невм і їх взаємозв'язків у власних транскрипціях відсутня ритмічна інтерпретація, бінарні і тринарні лігатури умовно позначаються лігою. Аналіз вибраних кантиг фіксує ладове мислення у межах західноєвропейської модальної системи (з перевагою дорійського та міксолідійського модусів) та силабічний тип розспіву. Розглядаючи текстові, ладові і формотворчі особливості ми опиралися на

вже наявну літературу, доповнюючи своїми транскрипціями, як зразками для аналізу. Під час транскрибування основним джерелом став *Codex Rico*.

Особливості музичної форми постало окремим питанням через свою багатогранність. Багатство варіантів присутніх в колекції КСМ рефренно-куплетних форм не можливо засвідчити лише через нечисленні вибрані приклади, проте було продемонстровано основні види текстових і музичних форм – *заджалю* і *віреле*, що сягають корінням як до арабської так і до західно-європейської поетичної та музичної творчості.

Таким чином, жанрова, ладова та формотворча специфіка Кантиг Святої Марії дозволяє розглядати їх не лише як об'єкт історико-музикознавчого аналізу, а й як зразок складної культурної інтеграції між арабською та західноєвропейською традиціями. Водночас представлення цього матеріалу в українському музикознавчому дискурсі є суттєвим внеском у розширення тематики середньовічних студій, яка донедавна залишалася малодослідженою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дюбі Ж. Доба соборів. Мистецтво і суспільство 980-1420. Київ: Основа, 1994. 502 с.
2. Загнітко К. Еволюція теоретичних поглядів музичної складової григоріаніки: нотація, звуковисотність та часомірність. *Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика*. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Львів, 2017. С. 59–112
3. Зосім О. Біблійні та гімнографічні тексти у східнослов'янській духовно-пісенній традиції. *Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. С. 148–223
4. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісенність у літургічному вимірі. *Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: монографія*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. С. 26–43.
5. Сиротинська Н. Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів: Тарас Тетюк, 2014. 336 с.
6. Alvarez R. Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: Su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos. *Revista de musicologia*. Madrid, Vol. 10/1, 1987 P. 67–104.
7. Angles H. La música de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central. 1943-1964.
8. Apel W. Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 7, № 2, Oakland, 1954. P. 121–130.
9. Aubrey E. The Music of the Troubadors. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 352 p.
10. Bouterse C. C. The cantigas as product. *Literacy, Orality, and the Cantigas: Toward an Ethnomusicology of Medieval Europe*. PhD diss., University of Maryland, 1996. P. 212–271
11. Boynton S. Reconsidering the Toledo Codex of the Cantigas de Santa Maria in the eighteenth century. *Quomodo Cantabimus Canticum? Studies in Honor of*

- Edward H. Roesner*. Middleton: American Institute of Musicology, 2008. P. 209–222
12. Burns, S.J., Robert I. Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. 272 p.
 13. Burriel A.M. Paleografía española. Madrid: Imprenta de Joachim Ibarra, 1758. 160 p.
 14. Cunha V. O topos do jogral no acervo mariano medieval. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Vol. 31/45, Belo Horizonte, 2011. P. 167–187
 15. Cunningham M. Alfonso X el Sabio. Cantigas de Loo. Dublin: University College Dublin Press, 2019. 272 p.
 16. Fernández L.F. Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsies*, Vol. 8, Madrid, 2012-2013. P. 81–117.
 17. Ferreira M. P. Alfonso X, compositor. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsies*. Vol. 5, Lisboa, 2006-2007. P. 117–137.
 18. Ferreira M.P. A notação das Cantigas de Santa Maria: edição diplomática. Códice de Toledo. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), 2017. 167 p.
 19. Ferreira M.P. A notação das Cantigas de Santa Maria: edição diplomática. Códice rico. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), 2017. 273 p.
 20. Ferreira M.P. A notação das Cantigas de Santa Maria: edição diplomática. Códice dos músicos. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), 2017. 453 p.
 21. Ferreira M.P. Iberian Monophony. A performer's guide to medieval music. Bloomington: Indiana University Press, 2000. P. 144–158.
 22. Ferreira M.P. Rondeau and virelai: The music of Andalus and the Cantigas de Santa Maria. *Plainsong and Medieval Music*. Vol. 13/2, Cambridge, 2004. P. 127–140.

- 23.Ferreira M.P. The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*. Vol. 6, № 6. Lexington, 1994. P. 58–98.
- 24.Ferreira P.M. Bases for Transcription: Gregorian Chant and the Notation of the Cantigas de Santa Maria. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo*. Vol. 2, La Coruña, 1993. P.595–621.
- 25.Ferreira P.M. The medieval fate of the Cantigas de Santa Maria: Iberian politics meets song. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 69/2, Oakland, 2016. P. 295–353.
- 26.Ferreira, M.P. Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria. *Cobras e Son. Papers from the Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, Oxford, 2000. P. 7–19.
- 27.Ferreira, M.P. Rhythmic paradigms in the Cantigas de Santa Maria: French versus Arabic precedent. *Plainsong and Medieval Music*. Vol. 24/1, Cambridge, 2015. P.1–24
- 28.Flory D.A. Marian representations in the miracle tales of thirteenth-century Spain and France, Washington: The Catholic University of America Press, 2000, 156 p.
- 29.Fuertes S. Historia de la música española : desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850. Madrid: Martín y Salazar, 1855. 248 p.
- 30.Gaunt S., Kay S. The Troubadours: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 348 p.
- 31.Gómez Muntané M. La Monodia Profana. *La música medieval en España* Kassel: Edition Reichberger, 2001. P.155–219
- 32.Gomez M. Cantigas de Santa María. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol.2, Kassel/Stuttgart, 1995. P. 379–387
- 33.Gomez M. Alfons X. der Weise. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol.2, Kassel/Stuttgart, 1999. P.459
- 34.Granda V. C. Lyric, Narrative, and Marian Miracles, The Virelai and the Refrain. *Marian devotion through music, lyric, and miracle narrative in the Cantigas Santa Maria*: Master thesis. Cleveland, 2013. P. 22– 35

- 35.Hiley, D. Notation. *Western Plainchant*. Oxford: University Press, 1993. P. 340–403
- 36.Huseby G. V. Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa Maria. *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983. P. 81–103.
- 37.Huseby G. V. The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode. PhD diss., Stanford, 1982. 319 p.
- 38.Jensen F. Introduction. The Social Climate: Poets and Performers. *Medieval Galician-Portuguese Poetry. An Anthology*, New York, 1992. P. 11–14
- 39.Keller J.E. The motif of the statue bride in the cantigas of Alfonso the Learned. *Studies in Philology*. Vol.56/3, Chapel Hill, 1959. P.454–458
- 40.Keller J. E. Alfonso X, el Sabio. New York: Twayne Publishers, 1967. 198 p.
- 41.Kings & Beggars: сайт гурту
URL:<https://sakingsandbeggars.z6.web.core.windows.net/>, дата звернення 12.05.2025
- 42.Kings & Beggars. «Rosa das Rosas»
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=z74u4J7hjpc&t=1750s>, дата звернення 06.03.2025
- 43.Kulp-Hill, K. Songs of Holy Mary of Alfonso X, the Wise: A translation of the Cantigas de Santa Maria, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000. 542 p.
- 44.Las Cantigas de Santa María: To
URL:<https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/200519> [рукопис]
- 45.Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
URL:<https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/11337#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3339%2C0%2C10421%2C5615> [рукопис]
- 46.Las Cantigas de Santa María: Códice de los músicos, E Ms.b-I-2, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
URL:<https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/11338#?xywh=-2974%2C-246%2C9125%2C4917> [рукопис]

47. Las Cantigas de Santa María: F, Ms. B.R. 20, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF).
URL: <https://archive.org/details/b.-r.-20/page/n6/mode/2up> [рукопис]
48. Martínez S.H. Alfonso X, el Sabio: una biografía. Madrid: Ediciones Polifemo, 2003. P.618
49. Mettmann W. Afonso X, O Sábio. Cantigas de Santa Maria. Vol. 1, 2,3,4. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959–72.
50. Parkinson S. Alfonso X, the Learned. Cantigas de Santa Maria: an Anthology. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2015. 172 p.
51. Parkinson S. Alfonso X, Miracle Collector. *Alfonso X El Sabio: Las Cantigas de Santa María*. Madrid: Testimonio, 2011. Vol. II. P.79–105
52. Parkinson S. The miracles came in two by two: paired narratives in the Cantigas de Santa Maria. *Gaude Virgo Gloriosa. Marian miracle literature in the Iberian Peninsula and France in the middle ages. Publications of the Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar 2*, London, 2011. P. 65–85
53. Remensnyder A. G. Marian Monarchy in Thirteenth-Century Iberia *The Experience of Power in Medieval Europe, 950-1350*. Hampshire: Routledge, 2005. P. 252–270
54. Ribera y Tarragó J. La música de las cantigas: Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1922. 345 p.
55. Snow J. T. The Poetry of Alfonso X, el Sabio, London: Grant & Curtel, 1977. 140p.
56. Snow J.T. The central role of the troubadour persona of Alfonso X in the Cantigas de Santa Maria. *Bulletin of Hispanic Studies* Vol. 56/4, 1979. P. 305–316
57. The Oxford Cantigas de Santa Maria Database.
URL: https://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poe_m_list, дата звернення 10.04. 2025
58. van der Werf H. Canso [canzo, chanzo] *Grove Music Online*.
URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/978>

1561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004744#omo-978156159263
0-e-0000004744, дата звернення 01.05.2025

ДОДАТКИ

Додаток №1

Кантиги Святої Марії в альбомі гурту *Kings & Beggars*

1. Como Poden Per Sas Culpas
2. Porque Ben Santa María
3. Pode Por Santa Maria
4. Non Sofre Santa Maria
5. Des Oge Mais Quér éu Trobar
6. Quen A Omagen Da Virgen
7. A Virgen Santa María
8. Maravillosos E Piadosos
9. Santa María Strela Do Día
10. Miragres Fremosos
11. Como Déus Fez Vihnno D'agua
12. A Que Por
13. A Madre De Jesú-Cristo
14. Da Que Deus Mamou
15. A Virgen Mui Groriosa
16. Quen Quér Que Na Virgen Fía
17. Rosa Das Rosas

Додаток №2

Перелік географічних топонімів в Кантигах Святої Марії

Країна	Місто	№	Монастир/собор	№
Іспанія	Севілья	(227, 257, 292, 324, 345, 347, 366, 375, 376, 378, 382, 386, 385, 389)	Сантьяго де Компостелла	(26, 175, 184, 218, 253, 278, 386)
	Ель-Пуерто-де-Санта-Марія	(328, 356-59, 364, 366-68, 371-72, 375-79, 381-82, 385, 389, 391-93, 398)	Салас	(109, 118, 163, 164, 166, 167, 171, 176, 179, 189, 247)
	Толедо	(2, 12, 69, 122, 192, 212, 318)	Санта Марія де Монтсарат	(52, 57, 113, 302, 311)
	Гранада Каталонія	(185, 215, 348, 366, 386) (154, 194, 235, 312)	Луго Санта-Марія-ла-Реаль-де-лас-Уельгас Каррізо (цис.м.)	(77, 304, 317) (303) (332)
	Сеговія	(18, 107, 282, 314)		
	Сьєрра-де-Тудія (Бадахос)	(325, 326, 329, 344)		
	Арагон	(44, 64, 177)		
	Віторія	(123, 209, 235)		
	Херес	(143, 374, 381)		
	Аррас	(68, 105, 259)		
	Уеска	(163)		
Франція	Суассон	(41, 49, 53, 61, 62, 81, 91, 101, 106, 298, 301, 308)	Рокамадур	(8, 153, 157, 158, 159, 267, 331, 343)
	Прованс	(121, 241, 251, 258)	Фонтевр'ю-л'Аббей Абатство св.Клементя, Тулуза церква св.Віктора, Париж Нарбона (цис.м.)	(59) (195) (202) (365)
	Шартр	(24, 117, 148, 362)		
	Тулуза	(78, 175, 208)		
	Пюї	(127, 262, 341)		
	Гасконь	(153, 363)		
	Париж	(111, 134)		
	Ліон	(255)		
	Нарбона	(365)		
	Орлеан	(51)		
Португалія	Віваре	(37)		
	Терена	(224, 228, 275, 283, 319, 333, 334)	-	-
	Евора	(322, 338)		
	Елваш	(213, 399)		
	Сантарена	(237, 369)		
	Аленкер	(316)		
	Лісабон	(55)		
	Одеміра	(327)		

Італія	Рим	(17, 65, 206, 265, 272, 306, 309)	Базиліка Сан-Джованні ін Латерано Сакра-ді-Сан-Мікеле	(272, 306)
	Сицилія	(307, 335)		
	Апулія	(294)		
	Венеція	(353)		(73)
	Ломбардія	(293)		
	Павія	(87)		
	Піза	(132)		
	Сієна	(219)		
Німеччина	не визначені Кельн	42 , 149, 218 (7, 14)	-	-
Велика Британія		(6, 35, 36, 85, 226)	монастир Св.Августина, Кентербері	(82, 288, 296)
Сирія	Кесарія Сирійська Тартус	(15) (165)	-	-
Візантія	Константинополь	(28, 34, 196, 264, 342) + (25)		
Єгипет	Александрія	(145, 155)		
Мароко	Маракеш Танжер	(181, 271) (325)		
Ізраїль	Єрусалим	(187, 394)		
Персія		(265)		



Don Alfonso de Castela
de Toledo de Leon

Bej: 7 ben tes Opostela

ta o **R**eyno **D**aragon

F Cortona. de **I**ahen

de **S**emla Outrosly

7 de **M** vrca u gran le

ne tes deus com apndi
 ¶ **E**l tunc que tñou

Elgarrie que gadu
de oñoures 7 noſſa fe

metu y . 7 az poblou

Batallous q̄ Reyno e

vit antique que tollen

a mouros **D**eule **X**erz

Deger **M**edina pienten
A 7 **H** cala troupa uga

que os **B**omãos **B**ey

que los **P**onios **T**ay
e per tait e **S** ennoy

este Livro com ahei

ffes . a Onire a Loop

A uirgen santa maria

A que este madre de deus
te en el mundo sea.

en que ele muyto fya /
Encomendado a vossa Magestade

E poen des miragres le
 eto cantars 7 fies

Tes cantales e iões
faleiros de cantar

ros de fennas mções

com y potetes achap.

...

Esta e a primeira canção de loor de
santa maria emmentanto os .vii. goios
que ouue de seu fillo. — .. — .. — ..



e' fogge mai f' q' r' eu

tritur. pla feno:

ôntapa. enq̃ tzo q̃ carne fular. tēnta

7 sagrada. poi nos dar gran soldada.

no seu Reyno 7 nos ajudar, por seu

* in magna terra pluvialis

quermes pois a passar. per
 mort ouma uegada. **E** bien
 quero comegar. como foi san
 tada. de gabriel u lle chamar.
 foý ten auenturada.
Virgen de deus amada
 to que o munda te saluar
 ficas ora Prenhada
 e de mais ta Cunhada
Elizabeth que foi dultar
 e end e nuergonnada.
 de mais queroll emetar
 como chegou e anstada
 a beleem e foi poufara
 no portal da enxada
 y parfu sen tartara
 jesu crist e fofo deytar
 come molter menguara
 e teytan a Cenada
 no presepe apousantar
 entre befnas darada.
 non ar quero obutax
 com anqres Cantada
 loer a deus foren caxa
 e pas en terra dada
 nen come a Cenada
 aeb refreis en vlnar
 ouma shela mostrada
 pe que sen demorada

veiron sa Offerta dar—
 estranha e pnegada.
Una razou quero orax
 quelloune pps cantada
 a oadaleia com estar
 nyu a pcedentornada
 to sepulere guarada
 to anqes que lle falax
 foý. e velle eytada
 ooller sei contentada
 ca jesu que uoes buscar
 xefurgiu madungada.
E ar qto nos demonstrax
 gran Leditificara. co
 que emela u nyu algar
 a syuentumeada. co
 seu fili e pps Alard
 foý. unon anqres antur
 ent a Gent asslada. co
 muy desconfellada.
 diseno assi uerra quigar
 est e censa pironada. co
 en quero de dixer lenax
 te como foý Chegada. co
 a e mpa que deus emiar
 lle quis a tan e mada. co
 que por el e sforgada. co
 fela Compania q iuntar
 fez deus. e emfinada. co
 te spint auendada. in
 per que senteren pegax
 lego sen Alengada. co
 par deus non e te calax.
E como foý e cidada. co
 quando seu fillo a leuax
 quis des que foý pallara
 teste o duno e iunada
 coel. no ao par a par
 e eya chamada. co
 filla o adie e mada. co
 e bien nos reuamdar
 ca re nest auogada. co.

Додаток №4

№1

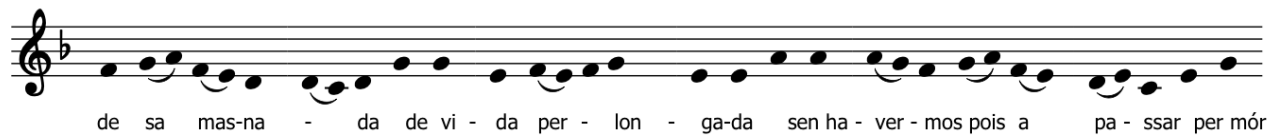
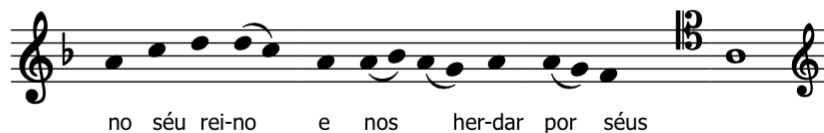
Des hoga mais quér' éu trobar

Codice Rico

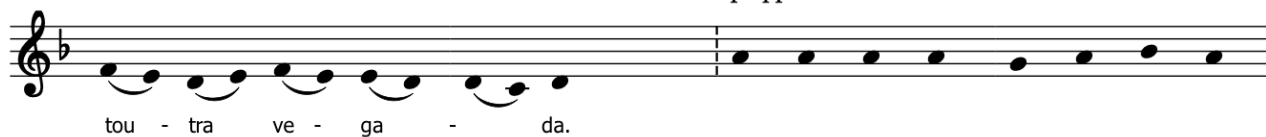
fol.005R

транскрипцію виконала Кафтан У.

рефрен



рефрен



№8
A Virgen Santa María

Codice Rico
fol.015R

транскрипцію виконала Кафтан У.

рефрен



A Vir-gen San - ta Ma - rí - a to - dos a lo - ar de - ve - mos, can-tan-d'e con

куплет



a - le - grí - a, quan-tos séu ben a - ten - de - mos. E por a ques - t'um mi - ra - gre



vos di - rei, de que sa - bor ha-ve - re - des poi -l'o ir - des, que fez en Ro - ca - ma - dor



a Vir-gen San - ta Ma - rí - a, Ma - dre de Nós - tro Se - nnor; ó - ra o í - d'o mi - ra - gre



e nós con - tar - vo - lo - e - mos.

№100

Santa María Strela do día

Codice Rico

рефрен

транскрипцію виконала Кафтан У.



куплет



рефрен



№139

Maravillosos E Piadosos

Codice Rico
fol.
транскрипцію виконала Кафтан У.

рефрен



Ma-ra - vi - llo - sos e pi - a - do-sos e mui fre-mo-sos mi - ra-gres faz San-

куплет



ta Ma-rí - a, a que nos guí - a ben noi-t'e dí - a e nos dá paz. E des-t'un mi - ra - gre vos con-



tar qué - ro que en Fran-des a-ques-ta Vir - gen fez, Ma-dre de Déus, ma-ra-vi - llo - s'e fé - ro



por ã - a do - na que foi ã - a vez a sa ei - gre - ja des-ta que se-ja por nós, e ve-ja mo

рефрен



la sa faz no Pa - ra - í - so, u Déus dar qui - so go - io e ri - so a quen lle praz.

№166

Como póden per sas culpas

Codice Rico

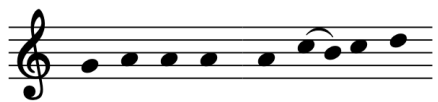
fol.222V

транскрипцію виконала Кафтан У.

рефрен



Co-mo pó - den per



sas cul-pas os hó-mes se - er

куплет



con-trei-tos, a - ssí pó - den pe - la Vir-gen de - pois se - er sã - os fei-tos. On-d'a ve - o a un hó-me,



por pe-ca - dos que fe - zé-ra, que foi to - llei - to dos nem-bros dũ-a do - or que hou-vé-ra, e du rou a-



ssi cin-c'a nos qiu mo-ver - se non po - dé-ra, a - ssí ha - ví - a os nem-bros to-dos do cór - po mal-trei-tos.

рефрен

