

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 78.072.2

С. З. Исхакова

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ВЫСОКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: К ПРОБЛЕМЕ БЫТОВАНИЯ

Обращаясь к европейской песенно-танцевальной традиции XII–XIV вв., исследователь неизбежно сталкивается с тем фактом, что популярные рефренные формы танцевального характера, в частности, рондо и виреле, не фиксировались в песенных сборниках вплоть до конца XIII в.¹, хотя литературные источники того времени содержат многочисленные свидетельства активного использования этих жанров в музыкально-общественной жизни². Однако уже в XIV столетии рондо и виреле становятся (наряду с балладой) основой песенного репертуара³ и даже начинают исподволь влиять на жанры более высокого ранга⁴. Так, под влиянием рефренных песен в любовной кансоне (*chanson d'amour*)⁵ (как и в *Lied*

¹ Как указывают Т. Кюрегян и Ю. Столярова: «В XII–XIII вв. в песенниках доминирует лирика «высокого» статуса, отражающая вопросы любовного служения и куртуазии, значимые общественные темы, а также песни с давно устоявшимися рамками типического содержания-сюжета, зачастую воспринимаемые как старинные, а значит, достойные занесения в книгу. Прочие жанры, как например, разнообразные песни-танцы, составляющие обширный пласт средневековой лирики и упоминаемые в повествовательных источниках, попадают в песенники эпизодически или совсем игнорируются» [1, с. 34].

² Так, с конца XII в. и вплоть до XV в. активно используется интерполяция лирики (в частности, танцевальных рефренных песен) в повествовательные жанры того времени [см.: 2; 3].

³ «В XIII в. наблюдается подъем всех форм песни с рефреном, продолжавшийся вплоть до XV столетия. Поэты того времени изобретают, а быть может, и восстанавливают в правах различные виды поэзии, изначально более или менее связанные с танцем или же основанные на поочередном пении солиста и хора» [4, с. 254]. Начиная с XIV в. песенные сборники составляются уже не в соответствии с литературной («сюжетной») классификацией, а в соответствии с музыкальной формой представленных песен. Причем главными жанрами становятся рондо, баллада и, чуть позднее, виреле [1, с. 35].

⁴ Имеется в виду, что жанры, принадлежащие, по терминологии Й. де Грокейе, к группе *cantilena* (полуфольклорный регистр в классификации А. Баттерфилд [5]), стали влиять на группу *cantus* (куртуазный регистр).

⁵ Происхождение *chanson d'amour*, имеющей форму напева ААВ, напрямую связано с одnogолосным кондуктом XII в., распространение которого началось с парижских храмов и оплодотворило творчество, главным образом, французских труверов [6, с. 485]. Впоследствии структуру напева ААВ позаимствуют миннезингеры северо-запада современной Германии, для которых именно северная французская традиция станет образцом для подражания. (Только немцы позднее создадут собственную терминологию, в которой музыкальная конструкция ААВ будет названа бар-формой).

северонемецких миннезингеров) появляется репризность, делающая эти жанры проще для восприятия⁶.

Чтобы понять, почему столь сильно изменилось отношение к танцевальным песням, нужно рассмотреть специфику их возникновения на французской почве. На сегодняшний день можно считать полностью доказанным факт происхождения французского виреле от арабо-испанского заджаля⁷. Причем само наименование *virelai* принадлежит уже XIV столетию: первое время песни со структурой напева *ab cc ab ab* именовали как *вирели* (*vireli*), так и *балетамы* (*balette*)⁸. Однако вопрос происхождения от заджаля еще и рондо до сих пор вызывает научные споры.

Дело в том, что первое время этот жанр, с наименованием рондель (*rondel*), фигурировал в текстах романов без начального рефрена (со структурой мелодии — *aa ab ab*), и поэтому эта форма считается более ранней. В то же время есть основания допускать, что более ранней «версией» этого жанра было *полное* рондо, поскольку его напев (*ab aa ab ab*) имеет форму, аналогичную виреле (*ab cc ab ab*). «Разница между ними лишь в трактовке тематического материала «серединки» — в виреле она отличается от рефрена, в рондо — нет. В качестве доказательства можно привести слова теоретика рубежа XIII–XIV вв. Иоанна де Грокейо: «Мы же лишь ту [песню] называем закругленной, или ронделем, части которой не содержат [отдельного] напева, отличающегося от мелодии рефрена» [цит. по: 9, с. 145]]. Если Грокейо спорит с теми, кто отождествляет рондо и виреле, значит такая терминологическая «путаница» действительно существовала. К тому же, описывая «рондель», он фактически говорит о форме полного рондо, поскольку эта форма «начинается и заканчивается одинаково» [9, с. 144], то есть рефреном» [10].

Действительно, жанровые классификации рубежа XIII–XIV вв., по наблюдению Дж. Перайно, еще не содержат наименование «виреле»: песни с этой конструкцией часто обозначены как «рондо» [11, с. 249]. Неслучайно Ф. Геннрих, видя очевидное сходство в строении рондо и виреле, попытался объяснить его связанным происхождением жанров [12, с. 69]. О. Цвартье также считает, что границы между виреле и рондо не всегда точно определимы [13, с. 102–103]. Косвенным свидетельством изначального родства виреле и рондо могут стать кантиги Св. Марии⁹, в которых из 415 напевов 335, будучи созданы в заджальной

⁶ В [1] примеры кансоны с включением репризности в последний раздел формы (каду): № 21, 23, 28. Примеры аналогичной структуры у миннезингеров (репризный бар): № 63, 66, 68.

⁷ О том, что виреле и вильянсико — жанры арабо-испанского происхождения писали П. Ле Жантиль [7] и В. Апель [8]. Различие между поэтической структурой заджаля и вирелеобразных форм проявляется в отсутствии в первой из них рефрена (то есть повторения начального двуступиши — марказ — после каждой строфы). Вероятно, такой повтор возник только на французской почве в европейских «редакциях» этого жанра.

⁸ Судя по всему, именно вариативность первоначального названия виреле способствовала закреплению в Италии иного наименования этой жанроформы — «баллата», то есть «песня для танца» (от латинского *ballare* — плясать). Вероятно, эта связь виреле с итальянской баллатой побудила и Г. де Машо назвать свои виреле «chansons baladées».

⁹ *Cantigas de Santa Maria* — сборник, собранный королем Леона и Кастилии Альфонсом X Мудрым с 1257 по 1283 годы. См. подробнее — [14].

форме¹⁰, в точности соответствуют, по наблюдению Г. Чейза, не только французским виреле, *но и рондо* [17]. «К тому же напев известного заджала о трех мавританках (сочиненного предположительно в IX в.), ставшего в XI в. необычайно популярным в Андалусии, представляет собой классическое рондо (нотный пример приведен в [15, с. 184]). Еще одно такое свидетельство содержит источник начала XV в., назвавший латинскую, предположительно танцевальную, песню «*Fidelium sonet vox sobria*» (рондо по структуре) «бержереттой», хотя известно, что это наименование относилось в то время только к однострофному виреле [6, с. 180].

Все эти факты могут служить косвенными доказательствами того, что первоначально (в полуфольклорной среде) рондо вполне могло бытовать в своей полной форме. Священники, желая привлечь побольше посетителей в храмы во время праздников, использовали рондо (с латинским текстом) как музыкальную «приманку»¹¹. Но они, видимо, боялись использовать столь известную в народе форму открыто, поэтому убирали из нее первое проведение рефрена. Так, искусственным способом, мог возникнуть рондель. В таком виде эта форма получила общественное признание и стала широко тиражироваться, в том числе на французском языке, цитироваться в романах и др., пока ее полностью не вытеснила «настоящая» форма рондо (та, что с начальным рефреном) » [10].

Как же получилось, что песни, имевшие заджальную структуру, и, казалось бы, вышедшие из столь развитой на тот момент времени культуры, как арабская¹², долгое время не допускались во французские песенные сборники?¹³ Первая причина того, что формальная сторона песен куртуазного регистра оказалась

¹⁰ Термин «заджальная форма» (*zadjalesque*) появился в результате исследований Х. Риберы-и-Тарраго, Р. Менендеса Пидалья, П. Ле Жантиля и др., выявивших формальное сходство ряда европейских песенных жанров (таких как виреле, рондо, вильянсико, лауда, кантига) с арабским заджалем. О поэтической структуре заджала: [15, с. 166–167; 16, с. 182–183].

¹¹ Существует множество свидетельств наличия танцевальной практики в католических храмах XII–XIII вв. Так, церковный комментатор Дурандус (1230–1296) указывает, что в канун праздника Св. Стефана дьяконы, «соединяясь вместе в танце, поют антифон Св. Стефана» [6, с. 179]. Причем по поводу этого праздника в церковном уложении даже было указание: «Регент должен танцевать» (*precentor debet ballare*) [18, с. 26]. В Лиможе на праздник Св. Марциала церковная служба включала в себя танцы под псалмы; причем певцы и танцоры завершали свой псалм припевом (рефреном): «Святой Марциал, молись за нас, а мы будем танцевать для тебя» [6, с. 179–180]. К тому же, как отмечает Дж. Стинсон, большинство церковных праздников сопровождалось в то время религиозным танцем — *трипудией*. Священнослужители исполняли его как внутри храма, так и вокруг него, используя для этого самые разные церковные песнопения — хоралы, антифоны, респонсории, секвенции и гимны [18, с. 25–26]. Помимо мелодий литургического происхождения, в трипудии широко использовались рондели (с латинским текстом), многие из которых в действительности были контрафактурами популярных французских песен [6, с. 181; 19, с. 126].

¹² См. подробнее: [20; 21].

¹³ В Италии песни с заджальной формой прижились несколько раньше. Так, первые «баллаты» (правда, первое время без музыкального наполнения) были зафиксированы в сборнике *Bolognese Memoriali* уже в середине XIII в.

независимой от восточного влияния¹⁴, видится в особенностях обучения будущих создателей песенного репертуара: на юге Франции большинство трубадуров и многие жонглеры¹⁵ получали начальное образование в церковно-приходских школах¹⁶ и поэтому с детства приобщались к музыкально-поэтическому творчеству. Дело в том, что католическая церковь примерно с 1050 г. располагала весьма развитой традицией сочинения песен на латыни — как связанных с литургией, так и существовавших вне ее, для особых случаев (праздники, процессии вокруг храмов), многие из которых были любовными. Соответственно задолго до «первого трубадура» Гильема IX «...“любовная” поэзия была прерогативой клириков, единственного в те времена грамотного сословия... Следуя традиции, творения свои многие из них с почтением посвящали принцессам Анжуйским и Английским [24, с. 96]¹⁷».

«Поэтому неудивительно, что поэтические и музыкальные структуры, в которые облекалась главная форма трубадуров — *кансона* (*кансо*), связаны с системой довольно сложных для восприятия песенных жанров христианской церковной традиции под общим наименованием *верс* (*vers*)¹⁸. Самая ранняя коллекция латинских верс, имевших перспективную для будущего песенного наследия сквозную форму (Paris BN MS latin 1139)¹⁹, пришла из Лиможа — города, центрального для трубадурской традиции. Не случайно трубадурское обозначение для высокой куртуазной песни *canço* появляется далеко не сразу, вытеснив ранее господствовавший в этой традиции термин *vers*» [10]²⁰. Остальные жанры этой песенной традиции также были связаны с церковным влиянием. Так, если *кансо*

¹⁴ Некоторое влияние на сферу высокой куртуазной песни арабо-испанские жанры все же оказали: последний куплет (припев) мувашшаха, называемый «харджа» («харча») и содержащий обращение к лицу, которому посвящено сочинение, обрел новую жизнь в торнадах трубадурских кансо. См.: [22, с. 240–241]).

¹⁵ О разнице в социальном статусе трубадура и жонглера: [19, с. 107–110].

¹⁶ «Подчинение образования церковному пению, совершенствование в нем все то время, пока дети оставались в школе, продолжалось почти до конца Средневековья» [23, с. 121].

¹⁷ Не случайно именно в тот период появляется высказывание «Clericus scit diligere virginem plus milite» — «Клирик умеет любить женщину больше, чем рыцарь» [25, с. 21]. Другое дело, что «прививка» поэзии нового типа, сделанная христианской церкви еще в середине X в., также имела арабские корни. Подробнее см.: [21].

¹⁸ О влиянии развитой традиции религиозных внелитургических песен на творчество провансальских трубадуров писали Г. Риз [26, с. 212] и Р. Крокер, прямо указывая, что «структурные принципы трубадурских песен сохраняют структуру верс, полностью развитую к 1150 г.» и что «песни трубадуров проросли сквозь мелодическое напоминание их сакральных аналогов» [27, с. 54]. Стихотворный жанр *vers*, расцвет которого в церковной поэзии пришелся на рубеж XI–XII вв., предполагал игру бесконечными возможностями строфических форм, в которых могли быть как короткие строфы, так и очень длинные со сложной системой рифмовок, рефрены могли быть как короткие, так и протяженные, повторяющиеся буквально или модулирующие [27, с. 49].

¹⁹ Имеется в виду собрание музыкальных композиций конца XI — начала XIII вв. из библиотеки монастыря Сен-Марсьяль в Лиможе, ныне хранящееся в Парижской национальной библиотеке под номером 1139. Издано в [28].

²⁰ Согласно П. Зюмтору: «Окситанское слово *canço*, калькой с которого является французское *chanson*, вошло в употребление не ранее 1170, вытеснив старинное *vers* (“стихи”)» [4, с. 162].

трубадуров была отражением латинской традиции верс, а тенсона, сирвента, партимен были ее близкими копиями (с иным словесным «сюжетом»); то план и дескорт трубадуров (в будущем «лэ» труверов) строились по образцу «классических» — парапериодичных по структуре — церковных секвенций [29, с. 16; 6, с. 110–130]. Таким образом, будущим трубадурам не нужно было ничего специально «изобретать»: основные формы куртуазного регистра уже существовали в рамках церковной певческой традиции, им оставалось только «перевести» ее на окситанский язык²¹. Излишне говорить, что только такое творчество воспринималось современниками в качестве высокого искусства и задним числом фиксировалось в песенных сборниках «для истории»²².

«Другая причина пренебрежения танцевальными песнями, по-видимому, крылась в самой природе их заимствования. Арабский заджалъ, как и его высокий прародитель мувашшах²³, попадали в Европу не через концерты знатных личностей, на кого трубадуры и труверы могли бы равняться, а через посредство многих сотен мусульман, насильственно вывезенных завоевателями и вынужденных, среди прочего, также и развлекать местную знать²⁴. То, что в Испании, согласно Б. В. Лукину, активный обмен развлекательными традициями осуществлялся, так сказать, «на равных» (фактически, это были разные варианты общей арабо-испанской или андалузской традиции)²⁵, вовсе не означает, что в этом участвовала также и Франция. Для Франции культура, связанная с заджалем, довольно долгое время была культурой рабынь — маргинального слоя, песни и танцы которого отнюдь не способствовали повышению социального статуса этого жанра. Такая музыка у французов с самого начала должна была ассоциироваться не с высоким стилем, а с «низовым» развлечением» [10]. Поэтому если любовные кансоны и подобные им жанры куртуазного регистра бережно записывались в песенники XII–XIII вв., то рондо и виреле не скоро признали за объекты, достойные «публикации».

²¹ Окситанский язык сложился в XII в. на основе литературной нормы провансальского диалекта, который был частным проявлением так называемых языков ок (ланг д'ок) бытовавших на территории Окситании, включавшей юг Франции и ряд сопредельных районов Италии и Испании. Важно, что в новом типе поэзии клирики и трубадуры использовали новые принципы просодии, основанные уже не на чередовании долгих и кратких слогов, а на словесном ударении, числе слогов и рифме [24, с. 120].

²² См.: [9, с. 102, 199, 209].

²³ Мувашшах принадлежит высокой литературной традиции, тогда как заджалъ с его площадной популярностью — более доступной, адресованной в том числе и малообразованным людям. Несмотря на то, что оба эти жанра восприняли строфическое строение от более старой романской поэзии [30, с. 315], во всем остальном они оставались феноменами арабо-андалузской культуры.

²⁴ Как отмечает Р. Сауд: «Контакт с христианами был установлен через посредство многих тысяч мусульманских рабов, включая женщин и молодых девушек, которые были вывезены в Нормандию, Бургундию, Прованс, Аквитанию и Италию...». [20, с. 9]. К тому же не менее сотни таких рабов привез отец первого трубадура Гильем VIII, державший их в качестве слуг, от которых, по мнению С. Гунке, Гильем IX мог многому научиться [20, с. 9]. См. также: [24, с. 22].

²⁵ «Арабская музыка пользовалась большим успехом в христианской Испании, она была даже введена в дворцовый обиход. При дворах королей выступали арабские певцы и музыканты» [31, с. 42].

С другой стороны, «присущая заджалю от природы изящная простота быстро завоевала ему «популярность» среди простолюдинов, охотно развлекавшихся под такой репертуар (добавим к этому активное участие жонглеров арабского происхождения, которые выступали с этим жанром на площадях не только Испании, но и Южной Франции)²⁶. Поэтому постепенно, через челядь замков богачей яркие и зажигательные восточные песни-танцы проникают и на дворцовую территорию» [10]²⁷. Интересно, что южно-немецкая традиция миннезанга, менее зависимая, в отличие от северо-запада современной Германии, от формы труверской кансоны ААВ (которая впоследствии снизится «в народ» с наименованием «баллада»²⁸) и лишь немного соприкоснувшись с провансальской сквозной формой²⁹, взяла на вооружение как раз эти популярные жанры, которые стали влиять на строение немецкой Lied гораздо более серьезно³⁰. «Помимо случаев «неожиданной» для бар-формы (ААВ) репризности, в лирике миннезингеров появились и чисто рефренные жанры (правда, в несколько измененном виде): так, мелодия lied Дер Марнера «Маленький муравей» по форме является типичным виреле, если не считать того, что музыкальный «рефрен» повторяется не после строфы, а предшествует ей (ab ab cc ab). Так же строится и lied Рейнмара фон Бренненберга (с варьированной репризой) » [10]³¹.

К середине XIII в. заджалные формы на юге Европы приобретают столь важное значение³², что обретают новую жизнь в итальянской лауде³³ и испанской

²⁶ «Одним из результатов распространения мувашшаха с его легким языком, объемом и разнообразием размеров и рифм, легкостью песенного исполнения было появление нового литературного жанра заджал (народная песня). Люди, не владевшие достаточно хорошо литературным языком, выражали свои чувства в заджалах, исполняя их в частности на ярмарках» [32, с. 261].

²⁷ По мнению П. Дронке, не следует думать, что первые образцы таких песен-танцев должны были быть созданы неотесанными, грубыми людьми [33, с. 189]. С этим вполне согласен Дж. Стивенс, добавляя, что «в той или иной форме многие танцевальные песни, вероятно, ведут свое происхождение «снизу», чтобы позднее быть взятыми на вооружение придворными поэтами и музыкантами и принять такие формы, в которых мы теперь их знаем» [6, с. 162]. Однако ни тот, ни другой исследователи не учитывают арабо-испанский заджал в качестве источника этой песенно-танцевальной традиции.

²⁸ Одна из первых таких письменно зафиксированных баллад — анонимная песня «Все цветет! Вокруг весна», представляющая мелодическую модель придворной кансоны ААВ (нотный пример приведен в [1] под № 1). Возможно, под влиянием рефренных форм (виреле и рондо) новоиспеченная французская баллада обрела и стиховой рефрен: 1–2 последние строки в каждой строфе.

²⁹ «В 1180–1230 гг. в Южной Германии миннезингеры используют мотивы окситанской лирики последних десятилетий XII в.» [24, с. 250].

³⁰ Юго-восток будущей Германии оказывается практически свободным от куртуазной традиции, транслируя музыку популярно-менестрельной сферы [34, с. 60], очевидно, попавшую туда напрямую из Андалусии через Прованс.

³¹ В [1] это песни № 64 и 70.

³² К концу XIII в. даже на юге Франции танцевальные песни наконец-то обретают официальный статус. Более того, тулузский трубадур Гиравт д'Эспанья сделал танцевальную песню своим любимым жанром [24, с. 86].

³³ Согласно Р. Сауду, влияние заджала и мувашшаха стало очевидно только в лаудах францисканца Якопоне да Тоди (XIII в.), а прежде они строились на иной основе [20, с. 9]. О проникновении формы итальянской баллады в лауду см.: [1, с. 18].

кантиге. Причина такого казалось бы неожиданного помещения околоцерковных (!) жанров в музыкальную форму, имеющую мусульманское происхождение, видится в том, что в Италии и Испании взаимодействие с арабской культурой, не прекращавшееся вплоть до XV в., имело иной характер, нежели во Франции. Песни с заджальной формой напева, очевидно, были очень популярны в обществе и постоянно звучали в местах собрания людей. Поэтому когда понадобились красивые мелодии для духовной проповеди, их стали сочинять именно по этой модели. «Создателям таких песен было очень важно положить текст на музыку, которую будут охотно слушать и распевать. Так что в этом был момент, можно сказать, политический. Церковь знала, какой жанр взять на вооружение с целью привлечения сторонников. Во Франции заджаль в качестве формы духовной проповеди не прижился, видимо, потому что для этого широко использовалась структура так называемого амвросианского гимна³⁴ или же церковного по происхождению кондукта (с формой напева AAB), легшей в основу и большинства песен крестовых походов. В этом, думается, заключен ответ на вопрос, почему виреле долгое время не фигурировало в сборниках в качестве самостоятельного жанра, зато активно использовалось как основа духовных песен в Италии и Испании» [10]. Как же случилось, что в XIV в. виреле и рондо (в его полной форме) почти вытеснили из французских сборников песни куртуазного регистра?

Причина обращения создателей песен к более популярным жанрам связана с изменением социокультурной ситуации, поскольку в этот период замковая культура с ее куртуазностью и возвышенным стилем поэзии и музыки постепенно отходит на второй план³⁵, а на первый выдвигается искусство городских музыкантов — менестрелей (в немецком обозначении «шпильманов»). «Обслуживая среду ремесленников и богатых горожан, не столь сведущих в музыке как аристократы, менестрели берут за основу танцевальную музыкальную традицию, доступную для восприятия самых широких слоев общества. Поскольку менестрели завоевывают к этому времени все более значимые позиции в музыкальной культуре, постольку можно предположить, что и в аристократической среде начинает процветать более простое для восприятия искусство³⁶. Действительно, если музыка

³⁴ Практика заимствования мелодий духовных гимнов затрагивала и область чисто развлекательной музыки [35, с. 388], вплоть до того, что Собор 1227 г. запретил голиардам петь скабрезные песни на мотив католических молитв Sanctus или Agnus Dei [24, с. 120]. Впрочем, были и исключения: так № 19 из [1] представляет собой религиозную песню на французском языке, сочиненную в форме виреле.

³⁵ Так, по мнению Е. В. Дукова, в конце XIII в. «кризис искусства трубадуров, вероятно, не случайно совпал по времени с окончательным перемещением центров европейской жизни из замков в города, вызвавшим возвышение городской культуры, как и собственно городского стиля жизни» [19, с. 113]. Подобные процессы происходили и в светской литературе западноевропейского Средневековья, тесно связанной с музыкальным творчеством. Так, В. П. Даркевич говорит о произошедшем «отступлении от куртуазности, когда к концу XIII в. литература “обуржуазивается”» [23, с. 13].

³⁶ Думается, не случайно немцы так высоко оценили напев «Маленького муравья», созданный Дер Марнером в видоизмененной форме виреле, назвав его «золотым тоном»: в этот период (1260-е гг.) представление о музыкально-прекрасном уже связывалось, прежде всего, с песенно-танцевальными жанрами.

предназначается для широкой анонимной аудитории [19, с. 121], она не должна содержать информации, доступной только знатокам. И если в это время замки начинают «петь под дудку» городских музыкантов, то становится понятным недовольство трубадуров / жонглеров высокой пробы. Не случайно именно в XIII в. появляются известные жалобы Вальтера фон Фогельвайде, а позднее Гираута Рикьера на падение уровня и качества создаваемой музыкальной продукции» [10].

Так, благодаря изменению социальной ситуации формы, поначалу бывшие «низовыми», приобретают статус высокой устной традиции, и к ним начинают обращаться композиторы «высокой пробы» (Адам де ла Аль, Жанно де Лекюсель, Гийом де Машо и др.). Однако у последнего из названных композиторов эти жанры (впрочем, как и баллада) постепенно теряют свою простоту и доступность, становясь частью ученой традиции *musica composita*³⁷.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.
2. Gleason H., Becker W. Music in the Middle Ages and Renaissance. N.Y., 1998. 215 p.
3. Mullally. R. The Carole: A Study of a Medieval Dance. Farnham, Surrey, 2011. 153 p.
4. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.
5. Butterfield A. Monophonic Song: Questions of Category // Companion to Medieval and Renaissance Music. Berkeley and Los-Angeles, 1997. P. 104–106.
6. Stevens J. Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350. Cambridge, 1986. 554 p.
7. Le Gentil P. Le Virelai et le villancico, le problème des origines arabes. Paris-Lisbonne, 1954. 235 p.
8. Apel W. Rondeaux, Virelais and Balladen in French 13th Century Song // Journal of American Musicological Society. 1954. Vol. 7. № 2. P. 121–130.
9. Сапонов М. А. Менестрели. М.: Классика XXI, 2004. 398 с.
10. Исхакова С. З. «Популярное» и «элитарное» в музыкальном искусстве Западной Европы XIII–XIV веков: начало противостояния // Художественная культура: электронный журнал. 2015. № 1 (14). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2015-1/istoriya-i-sovremennost/833.html> дата обращения 15.05.2016
11. Peraino J. A. Giving Voice to Love: Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut. Oxford, 2011. 384 p.
12. Gennrich F. Grundgriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes. Halle, 1932. 288 s.
13. Zwartjes Otto Love Songs from Al-Andalus: History, Structure, and Meaning of the Kharja. Leiden, New York, Köln, 1997. 387 p.
14. Belt Ch., Ponce A. Dance Music and the Cantigas de Santa Maria (April 14, 2012). John Wesley Powell Student Research Conference. Paper 4. // URL: <http://digitalcommons.iwu.edu/jwprc/2012/oralpres12/4> дата обращения 17.01.2016
15. Сергеева Т. С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Казань: Казанская государственная консерватория, 2008. 308 с.
16. Мамедов О. М. Заджалъ как один из важных жанров андалузской поэзии // Культура народов Причерноморья. 2009. № 162. С. 181–183.
17. Chase G. The Music of Spain. New York, 1941. 375 p.

³⁷ Подробнее см.: [36].

18. *Stinson J. A.* Music for the Medieval Dance // *Music and Dance*. Perth, 1982. P. 24–33.
19. *Дуков Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Государственный институт искусствознания, 1999. 202 с.
20. *Saoud R.* The Arab Contribution to Music of the Western World // *Foundation for Science Technology and Civilisation*. March, 2004. P. 1–26.
21. *Исхакова С. З.* Соотношение восточного и западного в традиции *cantus publicus* XII–XIII веков // *Обсерватория культуры*. 2014. № 5. С. 66–72.
22. *Фильштинский И. М.* История арабской литературы X–XVIII веков. М.: Наука, 1991. 216 с.
23. *Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М.: Наука, 1992. 288 с.
24. *Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К.* Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII вв. М.: Молодая гвардия, 2003. 414 с.
25. *Добиаш-Рожественская О. А.* Культура западноевропейского Средневековья. М.: Наука, 1987. 345 с.
26. *Reese G.* Music in the Middle Ages. N. Y., 1940. 502 p.
27. *Crocker R. L.* A History of Musical Style. N. Y. 1986. 554 p.
28. Paris Bibliothèque nationale, fonds Latin 1139: d'après les manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de Paris: phot. Bibl. Nat. Paris / Ed. by B. Gillingham. Publication of Medieval Musical Manuscripts. Vol. 14. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1987. 460 p.
29. *Beck J. B.* La Musique des Troubadours. Paris, 1910. 128 p.
30. *Матюшина И. Г.* Древнейшая лирика Европы. Кн. 2. М.: Изд. центр РГГУ, 1999. 492 с.
31. *Лукин Б. В.* Истоки народнопоэтической культуры Кубы. Крестьянские импровизаторы. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. 272 с.
32. *Аль-Фахури Х.* История арабской литературы. Т. II. М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. 484 с.
33. *Dronke P.* The Medieval Liric. London, 1968. 266 p.
34. *Сараева С. В.* О периодизации миннезанга // *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 2 (7). С. 56–60.
35. *Тьерсо Ж.* История народной песни во Франции. М.: Сов. композитор, 1975. 464 с.
36. *Исхакова С. З.* Об особенностях развития традиции *musica composita* во Франции и Италии XIV в. // *Старинная музыка*. 2015. № 2. С. 26–31.