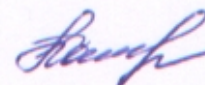


федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского»

На правах рукописи



ПАНКИНА Елена Валериевна

**ФРОТТОЛА В КУЛЬТУРЕ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ
(1480–1530)**

Научная специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант –
доктор искусствоведения,
доцент И. А. Кряжева

Москва 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ПРАВЯЩИЕ ДОМА ИТАЛИИ В ИСТОРИИ МНОГОГОЛОСНОЙ ПЕСНИ РУБЕЖА XV–XVI ВЕКОВ	35
§ 1. Придворная песня и презентация власти	35
§ 2. Лоренцо Медичи и флорентийская карнавальная песня	43
§ 3. Изабелла д’Эсте и Франческо II Гонзага: формирование придворной капеллы и нового репертуара	87
ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ СВЕТСКОЙ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ПЕСНИ	129
§ 1. Фроттольная культура в региональном аспекте	129
§ 2. Ломбардские музыканты: вокруг Гонзага и д’Эсте	136
Марко Кара – <i>musicus excellens</i> мантуанского двора	136
Бартоломео Тромбончино: между Мантуей, Феррарой и Венецией	141
Ломбардские фроттолисты за пределами Мантуи.....	157
§ 3. Музыканты Эмилии-Романьи и Папской области	160
§ 4. Фроттолисты Венето	170
§ 5. Тосканские фроттолисты	175
§ 6. «Фроттольная периферия».....	179
ГЛАВА 3. НОТОПЕЧАТНИКИ И СОБРАНИЯ В РАЗВИТИИ ЖАНРА	183
§ 1. Статус и историческая судьба печатной книги фроттол.....	183
§ 2. Новые технологии печати	195
§ 3. Издательская привилегия: возможности и виды	204
§ 4. Издательская политика	219
§ 5. Композиция и авторы книг фроттол	232
Серия Оттавиано Петруччи.....	232
Собрания Андреа Антикко, Джованни Джакомо Пазоти – Валерио Дорико, Пьетро Самбонетто, Антонио де Кането	244
ГЛАВА 4. ФРОТТОЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ: ЗАИМСТВОВАНИЯ И ПЕРЕРАБОТКИ	252
§ 1. Исследовательская традиция	252
§ 2. «Фроттольный петраркизм».....	257
§ 3. Латинская фроттола	284
§ 4. Фольклор и фроттольная лирика.....	295

ГЛАВА 5. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАТИВНОСТЬ	306
§ 1. Постановка проблемы	306
§ 2. Следы импровизации	309
§ 3. Зарождение мадригальной музыкальной лексики	320
§ 4. Сольмизационные игры	345
ГЛАВА 6. ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТИПЫ: ОТ ФРОТТОЛЬНЫХ ФОРМ К МАДРИГАЛЬНОЙ ФРОТТОЛЕ.....	351
§ 1. Жанровая природа и композиционный генезис фроттолы.....	351
§ 2. Модификации фроттольных форм	372
Безрефренные формы.....	372
Рефренные формы	400
§ 3. Свободные композиции	412
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	443
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	453
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	457
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	513
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	516
Список песен	517

ВВЕДЕНИЕ

«Малые» жанры занимают особое положение в истории музыкальной культуры: будучи нередко расцениваемыми как глубоко периферийные, необязательные и непоказательные с точки зрения магистральных эстетических и стилевых тенденций, они тем не менее как правило, составляют самую суть музыкальной повседневности, ее основное содержание, отражают художественные ценности широких слоев общества. В особенностях их создания, функционирования, языка обнаруживаются множественность и пересечение самых разных сторон современной культуры и искусства при наличии ярко выраженных собственных черт, составляющих неповторимое «лицо» жанра. К таким музыкальным жанрам может быть отнесено следующее замечание С. С. Аверинцева, сделанное в отношении жанров литературных: «Изучение “младших”, “гибридных”, вообще полу-признанных жанров всегда очень важно для истории литературы, потому что эти жанры особенно пластичны и подвижны; в них закладываются основы более поздних жанровых явлений»¹.

В традиции изучения европейской ренессансной музыки рядом с такими жанрами-эпохами как шансон и мадригал в последнее столетие все более отчетливые очертания стали приобретать вокальные жанры, в исторической перспективе оттесненные на периферию музыкального мира Возрождения. Постигание их исторических судеб, условий и способов существования, стилистических особенностей не только способствует расширению и уточнению представлений о музыкальной обыденности прошлого, но и ставит все новые и новые вопросы, в том

¹ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 213.

числе далеко выходящие за пределы исследования музыкального текста. В этом отношении позиция историка музыки отчасти сродни позиции последователя школы «Анналов»: музыкальный жанр, как и отдельный его образец, занимают место исследуемого и интерпретируемого исторического факта.

В центре нашего внимания находится итальянская полифоническая песня конца XV – первой трети XVI века, многообразие жанрово-композиционных видов которой обычно охватывается единым понятием фроттолы. Это своеобразное жанрово-стилистическое явление оказалось сконцентрированным по времени и зафиксированным в солидном, но все же обозримом корпусе рукописей и печатных изданий, опубликованных в первой трети Чинквеченто.

Фроттольный репертуар связан с появлением на итальянской музыкально-исторической сцене значительного объема имен его создателей – придворных и церковных музыкантов. Интенсивность и количество творческих фигур резко выделяет этот этап развития светской музыки в Италии по сравнению с предыдущим столетием. Период, приблизительно очерчиваемый завершением пути Франческо Ландино и первыми записями песен фроттолистов, содержит очень скромный перечень имен светских музыкантов, прежде всего импровизаторов, исключительное положение среди которых занимает Леонардо Джустиниани. Примечательно и крайне малое количество итальянских музыкантов в соотношении с северянами, практически полностью заполонившими светские и церковные капеллы. В таком контексте с первыми книгами фроттол, выпущенными Оттавиано Петруччи в 1504–1505 годах, в истории итальянской светской песни надежно запечатлевается огромный и чрезвычайно востребованный репертуар, в рукописной фиксации не имевший столь же широкого резонанса, а вместе с ним – и его создатели.

Очевидной особенностью понятия фроттолы-песни является его относительная «молодость» по сравнению с некоторыми современными ему жанровыми номинациями.

Сведения о фроттоле как о музыкальном жанре не обнаруживаются до второй половины XV века, что дает основание предполагать начало использования понятия фроттолы в значении полифонической песни именно в это время. Бо-

лее ранние случаи его употребления нельзя назвать многочисленными, однако они весьма показательны в смысловом отношении, – во всех случаях фроттола понимается как стихотворение из области *poesia popolare*, цепь паремий, гном, в их умножении до некоторой степени утрачивающих осмысленность².

Истоки фроттолы как нагромождения форм народной словесности обнаруживаются в рифмованных пословицах Гардзо³ и анонимных памятниках XIII–XIV веков⁴, в «Il Pataffio» Брунетто Латини (атрибуция сомнительна, возможно авторство Франко Саккетти), названном Э. Рубьери «фроттолой фроттол» («la frottola delle frottole»⁵). А. Падула, высоко оценивая фроттолы Латини, считает их областью эрудиционной словесности, родственной фатрази, и разделяет ранее высказанное мнение об обозначении «самыми старыми авторами» фроттол как *frotte*⁶; С. Ферхулст, вслед за Ф. Фламини, дополняет ряд игровых видов, родственных фроттоле, жанрами французскими – соти, ревери, кок-а-л'ан, и испанскими – диспарата, энсалада⁷.

К XIV веку относятся первые характеристики фроттолы, из чего ясно следует, что к этому времени она была устойчивым видом народной поэзии. Падуанский судья и поэт-дилетант Антонио да Темпо (Antonio da Tempo) в трактате «Summa artis rithmici vulgaris dictaminis» (ок. 1332) дает такое

² Verhulst S. La frottola (XIV–XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche. Gent: Rijksuniversiteit te Gent, 1990. Pp. 12–13. См. также рассуждение П. Тровато о непрактичности понятия фроттолы для историков литературы вследствие его размытости и совершенно разного наполнения в тречентистской поэзии и песенных собраниях Петруччи (Trovato P. In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 258–259). О роли пословицы в средневековой словесности см.: Хейзинга Й. Осень Средневековья / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Коммент., указатели Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 395–397.

³ Религиозный и дидактический поэт XIII века; под именем Гардзо дель Инчиза традиционно считается прадедом Петрарки по отцовской линии, что оспаривается (Laude cortonesi dal secolo XIII al XV / A cura di G. Varanini, L. Banfi, A. Ceruti Burgio. Firenze: Olschki, 1981. V. 1.1. P. 44).

⁴ Zaccarello M. Su una forma non canonica della poesia medievale: profilo linguistico e tematico della frottola // Le forme della poesia: VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti italiani, Siena 22–25 settembre 2004 / A cura di R. Castellana, A. Baldini. Siena: Università degli studi, 2006. Vol. 1: Relazioni. Pp. 86–89.

⁵ Rubieri E. Storia della poesia popolare italiana. Firenze: G. Barbèra, 1877. P. 207. «Фроттольными» считает периоды Саккетти и М. Дзаккарелло (Zaccarello M. Su una forma non canonica della poesia medievale: profilo linguistico e tematico della frottola // Le forme della poesia: VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti italiani, Siena 22–25 settembre 2004 / A cura di R. Castellana, A. Baldini. Vol. 1: Relazioni. P. 90).

⁶ Padula A. Brunetto Latini e Il Pataffio. Milano – Roma – Napoli: Dante Alighieri, 1921. Pp. 144–146.

⁷ Verhulst S. La frottola (XIV–XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche. P. 15.

определение: «Все же некоторые из таких *motus confectus*⁸ обычно называют фроттолами и, по моему мнению, говорят, что фроттолу можно назвать болтовней поселян и иных лиц, не содержащей совершенно никакого смысла»⁹. Веронский придворный поэт Джидино да Соммакампанья (*Gidino da Sommacampagna*) подтверждает эту оценку фроттолы в «*Trattato dei ritmi volgari*» (1381–1384): «фроттолы наполнены словами грубыми, но бесполезными»¹⁰. С тем же смыслом это слово появляется в мадригале Франческо Ландини «*Musica son*»: «Я – Музыка, что, плача, скорблю, / видя мои нежные и совершенные средства / покинутыми ради сумбурных мыслей фроттол»¹¹. Исключительным случаем является «фроттолированная канцона» (*canzone frotolata*) Петрарки «*Mai non vo' più cantar com'io soleva*» (CV), устойчиво так определяемая в итальянском литературоведении из-за ее насыщенности пословицами.

Авторство первых литературных фроттол известно – это четыре текста на тревизанском диалекте падуанского поэта Франческо ди Ванноццо (*Francesco di Vannozzo*), первый из которых – «*Frottola di Francesco Vaniiocci*» – датирован «после 26 июня 1378 года <...> и до 16 августа 1379 года»¹². В то же самое время и немного позднее фроттола как шутовской жанр привлекает комических поэтов

⁸ Развернутый анализ понятия «*motus confectus*» (= ит. «*motto confetto*») см. в работе С. Майне (*Meine S. Die Frotto-la: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. Turnhout: Brepols, 2013. S. 198–199).

⁹ «*Quidam tamen istos motus confectus vulgariter appellant frotulas et male dicunt iudicio meo, quia frotulae possent dici verba rusticorum et aliarum personarum nullam perfectam sententiam continentia*» (*Verhulst S. La frottola (XIV–XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*. P. 13). На авторитетность жанровой иерархии да Темпо ссылается Марио Эквикала: «*Антонио да Темпо первым поместил Сонет, затем Баллату, на третье место длинную Канцону, на четвертое – Ротундель [Rotondello], подле него – Мадригал [Madriale], на предпоследнем [месте] была Сервентезе [Seruentasio], на последнем – Moto confetto*» («*Antonio del Tempo primo pone' Sonetto, poi Ballata, nel terzo luogo Canzone estensa, nel quarto Rotondello, appresso Madriale, il penultimo fa Seruentasio, nell'ultimo Moto confetto*» (*Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con vno eruditissimo Discorso della Pittura, & con molte segrete allegorie circa le Muse & la Poesia*. Milano: Francesco Minizio Calvo, 1541. C. C iijj)).

¹⁰ «*le frottole sono compillade de parole grosse, e non fructose*» (*Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology*. Berkley: University of California press., 1991. Vol. IX. P. 19). Иногда к жанру фроттолы или родственным явлениям относят знаменитое сочинение Иммануэля Романо (*Immanuel Romano, Immanu'el ben Šelomoh, Manoello Giudeo, Manoello Romano, Emanuele Romano*; ок. 1265 – ок. 1330) «*Bisbidis*» («*Del mondo ho cercato*», после 1312), посвященное описанию веронского двора Кангранде I делла Скала. Форма представляет собой 53 катрена, созданные 7-сложниками. Игровой характер этой небольшой поэмы обеспечивается многочисленными ономатопейными фрагментами, призванными отобразить звуки придворной жизни (*Poeti giocosi del tempo di Dante / Ed. di M. Marti*. Milano: Rizzoli, 1956. Pp. 322–327).

¹¹ «*Musica son che mi dolgo piangendo, / veder gli effecti mie dolce e perfetti / lasciar per frottol' i vaghi intelletti*» (*The works of Francesco Landini / Ed. by L. Ellinwood*. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1945. Pp. 26–30).

¹² *Antonio da Tempo. Delle rime volgari: Trattato di Antonio da Tempo giudice padovano composto nel 1332 / Per cura di G. Grion*. Bologna: Gaetano Romagnoli, 1869. Pp. 298–326.

Лупо Фаринату дельи Уберти, Диттамондо¹³, Чино да Пистойю¹⁴, Лапо дельи Уберти и Фацио дельи Уберти¹⁵, Антонио да Феррару, Франко и Джанноццо Саккетти, Симоне Сердини, а как жанр, пригодный для политической инвективы и в этом отношении наследующий сирвенте, он появляется среди стихов Брускаччо да Ровещано¹⁶.

Реализация паремическо-фразеологического фонда в их фроттолах полностью оправдывает широко распространенную этимологическую версию¹⁷, согласно которой «frottola» восходит к средневековому латинскому слову «frocta» («мешанина, смесь») и к его итальянской кальке «frotta» («гурьба, толпа, ватага, стая, группа»)¹⁸. В этом последнем значении «frotta» встречается, например, дважды в поэзии Лоренцо Медичи: «Кто тот, что идет сюда с толпой? <...>» («Costui chi è, che ne vien con la frotta? <...> (Simposio. Capitolo III, 28)¹⁹; «<...> затем сказал мне, что желает / поговорить со мной в некоем месте, / наедине в темноте и не в толпе» («<...> poi mi disse aver disio / di parlar meco a cert'otta, / soli al buio e non in frotta» (Canzoni a ballo, XXVI, 25–32))²⁰.

В отличие от опытов Треченто, в следующем столетии фроттола в содержательном плане трактуется значительно шире, чем родственные ей на более раннем этапе истории чикколлаты или «хвостатые» сонеты²¹ (хотя комические фроттолы очень активно создаются в русле карнавальной или буркьелловской поэзии, в том

¹³ Ibid. P. 64.

¹⁴ Ibid. Pp. 364–375.

¹⁵ Ibid. P. 376.

¹⁶ Zaccarello M. Su una forma non canonica della poesia medievale: profilo linguistico e tematico della frottola // Le forme della poesia: VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti italiani, Siena 22–25 settembre 2004 / A cura di R. Castellana, A. Baldini. Vol. 1: Relazioni. P. 91.

¹⁷ Например: Rubsamen W. H. From frottola to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music // Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964. P. 54.

¹⁸ Среди бесчисленных этимологических отсылок выделим краткое «суммирующее» изложение С. Майне связи понятий «frottola» – «frocta» – «motus» (Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 204). В качестве этимологического курьеза приведем версию, содержащуюся в труде У. Дж. Дюранта: «Сотни из этих популярных многоголосных песен дошли до нас под живописным названием frottole, фруктиков [little fruits]» (Durant W. The Story of Civilization. New York: Simon and Schuster, 1953. P. 5: The Renaissance. A History of Civilization in Italy from 1304–1576 A. D. P. 599).

¹⁹ Poesie Del Magnifico Lorenzo De' Medici: In questa edizione nei luoghi mancanti e scorretti compiute, e alla vera lezione ridotte. S'aggiungono le Stanze in lode della Nencia, i Beoni, le Rime Spirituali, e altre Poesie inedite con alcune Memorie attenenti alla sua Vita, Testimonianze ec. Bergamo: Pietro Lancellotti, 1763. P. 188.

²⁰ Lorenzo de' Medici. Tutte le opere / A cura di Paolo Orvieto. Roma: Salerno, 1992. V. 2. P. 742.

²¹ С распространенным представлением о «бессмысленной» стихотворной фроттоле дискутирует С. Ферхулст (Verhulst S. La frottola (XIV-XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche. P. 16.).

числе авторами, связанными с домом Медичи, – Франческо ди Альтобьянко Альберти, Антонио ди Маттео ди Мельо, Бернардо Камбини²²).

Точное время распространения понятия фроттолы на область песенной культуры определить затруднительно. В качестве раннего этапа истории фроттолы-песни обычно рассматривается флорентийская многоголосная карнавальная песня, разрабатывавшаяся в 1480-е годы музыкантами и поэтами круга Лоренцо Медичи Великолепного – Анджело Полициано, Хенриком Изааком, Алессандро Коппини, Пинфелло, Арнольфо Шардом – и самим Лоренцо. О сохранении памяти о карнавальной песне как об одной из важнейших основ фроттолы свидетельствуют маскераты во фроттольных собраниях²³, а также черты музыкальной стилистики карнавальных песен в композициях, тексты которых никак не отражают карнавальную тематику и образность. Несмотря на то, что понятие фроттолы не фигурирует в каких-либо текстах, связанных с флорентийской профессиональной песенной культурой, в том числе специально разрабатывавшейся карнавальной, не вызывает сомнений то, что по существу именно карнавальная канцона стала одним из стимулов для развития фроттолы и, в некоторой степени, стилистическим образцом²⁴.

Другим, и более значимым источником формирования фроттолы как таковой стало искусство придворных *cantori al liuto*, обратившихся к сфере полифонической песни под воздействием не только давно сформировавшейся итальянской ее традиции, но и вследствие заказа на аналог французской шансон²⁵, – в этом отношении исключительна роль Изабеллы д'Эсте. Согласно сложившейся традиции «родиной» фроттолы принято считать Северную Италию конца XV века, а именно мантуанский двор, при котором приблизительно с 1480–

²² Автор двух фроттол – «Io sento e veggio attorno» и «Il troppo e il poco guasta la vivanda».

²³ Среди исследований, в которых раскрывается этот вопрос, выделим специальную работу У. Прайзера: Prizer W. F. *Facciamo pure noi carnevale: Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries // Musica franca: Essays of Honor of Frank A. D'Accone / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon. New-York: Pendragon Press, 1996. Festschriftseries No. 18. Pp. 173–211.*

²⁴ О чертах песен-шествий в музыке фроттол см.: Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. I. 376 s.*

²⁵ С точки зрения как общей ориентации на шансон, так и конкретных технологических решений справедливо замечание А. Делла Корте, назвавшего процесс формирования фроттолы итальянским преобразованием фламандского стиля – «trasformazione del fiamminghismo» (Della Corte A. *Disegno storico dell'arte musicale. Torino: G.B. Paravia & C., 1926. P. 37).*

1490-х годов развернулось творчество выдающихся *cantori al liuto*, в том числе Марко Кары и Бартоломео Тромбончино; по-видимому, североитальянские музыканты, создававшие песни для придворного музицирования или для изданий, опирались на уже существующую практику²⁶.

Целенаправленный характер создания фроттольного репертуара демонстрирует ориентацию творческих импульсов, порожденных литературным и музыкальным окружением финансовой аристократии, как во Флоренции времен Лоренцо Медичи, и феодальной синьории, как в Мантуе времен Изабеллы д'Эсте и Франческо II Гонзаги. Роль этих фигур в истории итальянской полифонической песни уникальна, несмотря на то, что по качеству и стабильности работы музыкальные силы, привлеченные ими, в целом не превосходили уровня современных придворных капелл (не говоря уже о том, что во Флоренции таковой не было). Однако, опираясь на крупных церковных музыкантов и более скромных контрапунктистов, но выдающихся *cantori al liuto*, Лоренцо Медичи и мантуанские маркизы, преследуя в совершенно разных условиях сходные цели укрепления личного и государственного престижа, определили развитие музыкального репертуара в наиболее перспективном русле.

Привлечение для жанрового обозначения «итальянских шансон» местного слова, посредством которого определялась грубоватая и простоватая *quasi*-народная поэзия²⁷, может быть проявлением некоторой искусственности процесса формирования музыкального жанра. В названиях других современных фроттоле итальянских песенных видов, как правило, отражается особенность либо тематики (часто имеющая исторический характер, например, *риспетто*, *матината*, *серената*, *ода*), либо формы (например, *страмботто*, *капитоло*²⁸); социальные коннотации для них не характерны. Вполне вероятно, что в

²⁶ У. Прайзер усматривает в актуализации в придворной среде фольклорных жанрово-композиционных моделей следование двум магистральным линиям куртуазной лирики – *amour courtois* и *chanson rustique* (Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento* // *The Journal of Musicology*. Vol. IX. Pp. 3–56).

²⁷ Показательно, что А. Шеринг называет некоторые джустинианы из собрания Леонардо Джустиниани фроттолами (Schering A. *Geschichte der Musik in Beispielen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1954. S. 30).

²⁸ Характеристики жанровых разновидностей итальянской полифонической песни, определяемые в первую очередь особенностями строения, см. в Главе 6 настоящей работы.

придворном мире оказалось естественным и удобным понятие, в которое вмещалось представление о несложной песне на родном языке как таковой. Тречентистское понятие канцоны, казалось бы, универсальное, не могло соответствовать такому подходу, продолжив функционировать в привычном значении.

Лиризация фроттолы, выросшей из «болтовни» комических поэтов, по крайней мере, в конце XV века, по нашему мнению, опиралась на соединение стильновистской поэтики в современной ее трактовке, актуальной в контексте проблематики *lingua volgare*, с простонародной словесностью, которую маркировал тип стиха; при этом не исключались иные генетически органичные для фроттолы образно-тематические сферы, вплоть до пародирования или цитирования смеховых фольклорных текстов. Процесс переосмысления жанровой тематики и словесной стилистики отразился в сближении «рустикальной» фроттолы и «урбанистического» *motto confetto*²⁹. В то же время, несмотря на солидный объем лирических фроттол, коннотативное значение понятия фроттолы продолжало удерживаться, о чем свидетельствует, например, фрагмент письма Пьетро Бембо к Феличе Трофино, епископу Кьети, от 20 мая 1525 года: «фроттола была соединением всяческой мешанины вещей, которые, так сказать, годились для острословия»³⁰, или трактовка «станц, барцеллетт, фроттол и прочих низменных стилей» Винченцо Кальметы³¹. Устойчивое представление о фроттоле как о песне грубой в музыкально-стилистическом отношении отражено и в значительно более позднем «El Meloreo» Пьетро Чероне³².

Оценки фроттолы, высказанные современниками, в какой-то мере сходятся с распространенным в более поздней, вплоть до наших дней, учебной и неспециальной литературе представлением о жанре. Это базовое представление восходит

²⁹ См. об этом на материале трактата Франческо Барателлы (Francesco Baratella) «Compendio dell'arte ritmica» (1447): Verhulst S. La frottola (XIV–XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche. Pp. 40–41; Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 202–203.

³⁰ «era di compor la Frottola di qualunque mescolanza di cose che bene a dirsi gli venisser motteggiando» (Verhulst S. La frottola (XIV–XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche. P. 14).

³¹ Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 167.

³² Pedro Cerone. El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica <...>. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Pp. 693–694.

к веховым в истории изучения фроттолы наиболее ранним работам Р. Шварца, прежде всего «Die Frottole im 15. Jahrhundert» (1886)³³.

Полемизируя с, по его мнению, неполными, неточными и откровенно ошибочными суждениями Р. Г. Кизеветтера³⁴, А. В. Амброса³⁵, П. Каналя и А. Гаспары, Р. Шварц формулирует характерные признаки фроттолы: широкий спектр тем и образов – от возвышенной лирики до непристойных пародий³⁶; вокальное четырехголосие (за редчайшими исключениями в виде трехголосных песен; это, прежде всего, шесть образцов из РеFVI, обычно относимых к жанру джустинианы³⁷) с лидирующим верхним голосом и разнообразными способами конкретной исполнительской реализации (вокальный ансамбль, соло в сопровождении лютни, инструментальная – лютневая или органная – табулатура); несложное полифоническое письмо (моноритмический контрапункт, краткие участки имитационной полифонии или свободного контрапункта); основной тип формы – барцеллетта, также страмботто, сонет, капитоло, ода; музыкальное строение про-

³³ Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1886. II. S. 427–466.

³⁴ «Один лишь недоброжелательный приговор, который он [Кизеветтер] безосновательно вынес содержанию этого собрания, повредил музыковедению больше, чем если бы он ограничился простыми ссылками на источники. Основательнее занимался фроттолами Амброс, и, пытаясь доказать большое воздействие оных на развитие мадригала, он воздал им отчасти более справедливое уважение. Но и он остался далек от исчерпывающей разработки темы» (Ibid. S. 427). Суждение Р. Г. Кизеветтера: «В то время как Петруччи с момента открытия его нотной типографии (1502) был занят изданием многочисленных произведений уже такого серьезнейшего рода (мессы и мотеты) известнейших нидерландских мастеров или вышедших из других школ “высочайших” мастеров, его земляки не смогли предложить его прессам ничего лучшего, чем жанр четырехголосной песни под неприятным названием (во всяком случае, часто встречающимся) заголовком “фроттолы”, что означает тривиальную, забавную песню или уличную песенку. Они были халтурой большого числа начинающих контрапунктистов, которые, вероятно, выполняли такого рода заказы издательской индустрии: едва ли одно из этих имен позднее всплыло в литературе итальянской музыки. Тексты (отчасти даже макаронические) так тривиальны, что, впрочем, не предосудительно [в то время], когда нидерландцы обрабатывали французские народные песни. Композиция соответствует возникающему представлению; напев, доминирующий в верхнем голосе, демонстрирует преобладающую склонность итальянцев к мелодии. Эти песни, в которых, впрочем, не узнать собственно народную песню, находили хороший сбыт, так как с 1504 по 1508 их вышло не менее 9 книг» (цит. по: Ibid. S. 443).

³⁵ Показателен следующий пассаж: «Многое во фроттоле выглядит все же так, как будто композиторы не сидели в школе у нидерландцев, но иногда подслушивали у двери» (Ambros A. W. Geschichte der Musik: im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1868. Bd. 3. S. 474).

³⁶ «Определение “общественная песня” также мне представляется неподходящим для фроттолы, так как фроттолы в большинстве своем высказывают чисто субъективные чувства и взгляды. Фроттола большей частью является песней в народном духе, легковесной по содержанию, которое может быть как траурным и меланхоличным, так и веселым и шутливым. Многие из них, как было сказано, эротической природы и лучше всего соответствуют представлению, которое мы связываем с нашими “песенками”, то есть легко бросаются в глаза, возникают и исчезают как цветы и мотыльки. Песни, которые всех радуют, но также и быстро забываются. Любовь, печаль и веселье являются главной темой, которая снова и снова выступает в различных вариациях. Таким образом, фроттолисты в точности придерживаются позиции своих классических предков» (Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. S. 445).

³⁷ «Chui dicese e non lamare», «Moro de doglia e pur chonuien chio dica», «Aime cha torto uo biastemando amore», «Aime sospiri», «Ogni cosa ha el suo locho», «Dum bel matin».

изводно от поэтического. Р. Шварц демонстрирует преемственность песенной поэзии латинской и итальянской классической литературе, затрагивает вопросы генезиса итальянских жанров в творчестве провансальских менестрелей, связей светской песни и театра, «инструментализации» музыкального материала песен.

Для большинства последующих исследователей небольшая работа Р. Шварца стала отправным пунктом, а ее положения воспроизводились аксиоматически – почти в исходном виде они легли в основу соответствующих статей современной справочной литературы. Помимо полемического аспекта и систематики данных, в исследовании Р. Шварца чрезвычайно важна идея о самоценности фроттольного репертуара, о его своеобразном положении в современной музыкальной практике – идеей, потенциал раскрытия которой не исчерпан по сей день.

Фроттола представляет собой самобытное художественное явление в отношении отдельных жанровых параметров и в их совокупности. Само понятие фроттолы явно трактуется двояко как в песенной культуре, так и в исследовательской традиции. В том, как именно функционировали песни, принадлежащие к области фроттолы, и что они собой представляли в музыкально-стилистическом отношении, наблюдается сложное перекрещивание и взаимодействие современных процессов. Во фроттоле обнаруживаются одновременно качество жанровой целостности, жанровой уникальности и качество переходности, движения к новому художественному концепту в области вокальной лирики. Очевидное и общепризнанное положение фроттолы как одной из основ мадригала, внутри которой формировались качества нового жанра, в значительной мере ставшего эстетическим отрицанием фроттолы, сопрягается с ее ярко выраженной многоаспектной спецификой.

Эту специфику мы считаем возможным в самом крупном плане обозначить через понятие фроттольной культуры, выделяющейся из музыкальной культуры своего времени по ряду параметров, отражающих особенности социальных факторов создания, бытования и распространения произведений, а также имманентно-художественных процессов. К наиболее общим отличительным чертам фроттольной культуры, в совокупности образующим ее индивидуальность, относятся

1) временная и географическая локализация формирования музыкального жанра, 2) лидирующая роль в его становлении и развитии представителей определенной артистической профессии – *cantore al liuto*, 3) взаимообусловленность истории жанра и истории технологии его фиксации и распространения, 4) смена областей бытования жанра, его перемещение между различными культурными стратами – от «низкой» комической филластрокки до аристократической петраркистской и «ученой» латинской фроттолы, 5) множественность жанровых номинаций и жанрово-композиционных моделей, охватываемая понятием фроттолы, одновременно жанровым и метажанровым.

Научное обсуждение проблематики итальянской ренессансной песни, начало которому было положено в конце XIX века, продолжается в настоящее время. **Актуальность** обращения к фроттольной культуре определяется потребностью музыкальной науки в осмыслении широкого круга явлений, связанных со светской вокальной лирикой Ренессанса, рассмотрением итальянской полифонической песни как области отражения значимых художественных и стилистических тенденций, современным междисциплинарным представлением жанра фроттолы в развернутом проблемном контексте.

История изучения фроттолы насчитывает почти полтора столетия; выделим наиболее значимые направления и этапы, оставив более детальные их характеристики для изложения в соответствующих главах настоящей работы.

Основой исследовательской традиции является *источниковедение*, базирующееся на введении в научный обиход как документальных материалов, так и собственно музыкальных источников. На протяжении достаточно продолжительного времени основной проблемой данного направления было отсутствие схождения историко-культурных и музыковедческих подходов³⁸. В результате освоения огромного объема архивных материалов, прежде всего флорентийских и мантуанских (см. Главу 1), сформировался корпус исследований, посвященных вопросам художественного патроната. Не утратили своего значения архивные труды

³⁸ Наследие этой ситуации проявляется в ряде современных работ. Так, сведения о музицировании при феррарском дворе практически отсутствуют в диссертационном исследовании П. А. Алешина: Алешин П. А. Семья д'Эсте – покровители искусства и коллекционеры: дис. ... канд. иск. М., 2016. 348 с.

К. Д'Арко³⁹, ранние работы о мантуанской придворной музыке П. Каналья (1881)⁴⁰, С. Давари (1885)⁴¹ и А. Бертолотти (1890)⁴²; часть опубликованных в них документов ныне утрачена. Среди источниковедческих публикаций последних десятилетий выделяется монументальный труд Б. Блекберн и Э. Ловинского⁴³, содержащий отдельные документы, связанные с деятельностью музыкантов-фроттолистов. Для изучения истории фроттолы исключительное значение имеют результаты непрерывно продолжающихся архивных изысканий У. Прайзера, сопровождающие почти все его статьи; особое место занимает вошедший в диссертационное исследование корпус документов, относящихся к Маркетто Каре⁴⁴.

История *освоения нотных источников*, как рукописных, так и печатных, значительно короче, чем история изучения документов. Неслучайно Р. Шварц в вышеназванной статье сетовал на неосведомленность авторов, писавших о фроттоле, относительно самих музыкальных собраний. При этом необходимо принять во внимание как относительную немногочисленность книг фроттол, так и их распродолженность в европейских библиотеках и, вплоть до относительно недавнего времени, труднодоступность ряда экземпляров. Серьезными шагами на пути освоения нотных источников стало уже их первичное описание, в разном объеме содержащееся в публикациях XIX – начала XX века: ключевыми являются библиографические труды Р. Айтнера (1877)⁴⁵, Э. Фогеля (1892)⁴⁶, К. Сартори (1948)⁴⁷.

³⁹ D'Arco C. Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga con documenti inediti: Aggiuntivi molti documenti inediti che si riferiscono alla stessa Signora, all'istoria di Mantova, ed a quella generale d'Italia / Archivio Storico Italiano. Firenze: Al Gabinetto Vieusseux, 1845. Appendici, t. II. Pp. 203–326.

⁴⁰ Переиздание: Canal P. Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga. Bologna: Arnaldo Forni, 1977. 120 p.

⁴¹ Переиздание: Davari S. La musica a Mantova. Mantova: Baruffaldi, 1975. 40 p.

⁴² Переиздание: Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Bologna: Arnaldo Forni, 1969. Sezione III. № 17. 130 p.

⁴³ A correspondence of Renaissance musicians / Ed. by B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller. Oxford: Clarendon Press, 1991. 1067 p.

⁴⁴ Prizer W. F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. № 33. 607 p.

⁴⁵ Eitner R. Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin: L. Liepmannssohn, 1877. 964 S. Позднее преемственное издание: Pohl K. F., Haberl F. X., Eitner R., Lagerberg A. Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Hildesheim – New York: Georg Olms, 1977. 964 S.

⁴⁶ Vogel E. Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens: Aus den Jahren 1500–1700: enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc. Berlin: A. Haack, 1892. B. I: XXIII, 597 S., B. II: 597 S. Здесь необходимо отметить второе издание под редакцией А. Эйнштейна (Einstein A. Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500–1700 by E. Vogel // Notes: Second Series. 1945. Vol. 2. № 3. Pp. 185–200; Vol. 2. № 4. Pp. 275–290).

⁴⁷ Sartori C. Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci. Firenze: Olschki, 1948. 220 p.

Среди более поздних исследований выделяются трехтомник К. Йеппесена, первые два тома которого включают развернутые данные обо всех собраниях, содержащих фроттольный материал⁴⁸, а также максимально полное библиографическое описание изданий Петруччи, в том числе в соотношении с рукописными источниками, выполненное С. Бурменом⁴⁹.

Публикации песенных книг в полном объеме стали осуществляться с 1930-х годов; почти все они совмещают в себе признаки академического и популяризаторского издания. Самый ранний опыт представляет собой последний завершённый труд Р. Шварца – редакция Первой и Четвертой книг Петруччи⁵⁰. Следующим значительным событием стал выход в свет первых трех книг Петруччи в результате совместного труда Г. Чезари, Р. Монтеросо и Б. Дизертори⁵¹. Б. Дизертори продолжил работу в этом направлении, подготовив к печати также первое собрание лютневых табулатур Босняка (1509), выпущенное Петруччи⁵². В последующие десятилетия появилось несколько научных изданий менее известных собраний фроттол под редакцией К. Галлико⁵³, К. Йеппесена⁵⁴, У. Прайзера⁵⁵, Х. М. Брауна⁵⁶, факсимильная публикация флорентийского манускрипта⁵⁷. Колоссальный вклад в современное открытие итальянской ренессансной песни внес Ф. Луизи, на протяжении двух десятилетий подготовивший монографические ис-

⁴⁸ Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien / Acta Jutlandica: Vol. XL/2. Aarhus – København: Munksgaard, 1968. XXIV, 171 S.; Jeppesen K. La Frottola. II: Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500 / Acta Jutlandica: Vol. XLI/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1969. 349 S.

⁴⁹ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. New York: Oxford University Press, 2006. Pp. 453–1142.

⁵⁰ Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV : Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // Publikationen älterer Musik : achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935. LII. 101 S.

⁵¹ Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954. CXXV, 144, 65* p.

⁵² Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. di B. Disertori // Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Nuova serie. Milano: G. Ricordi, 1964. Vol. III. 631 p.

⁵³ Gallico C. Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento (Bologna, Conservatorio di Musica «G. B. Martini» Ms. Q 21) // Biblioteca «Historiae musicae cultores», XIII. Firenze: Leo Olschki, 1961. 213 p.

⁵⁴ Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1970. 329 S.

⁵⁵ Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / Ed. by W. F. Prizer. Yale University: A-R Editions, 1978. Collegium Musicum, second series. Vol. 8. 65 p.

⁵⁶ A florentine chansonnier from the time of Lorenzo The Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229 / Ed. with an introduction by H. M. Brown. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983. V. 1: 332 p. V. 2: 645 p.

⁵⁷ Manuscrit italien de frottole (1502): Facsimilé du Ms de la Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vm⁷ 676 / Intr. de F. Lesure. Genève: Minkoff reprint, 1979. 243 p.

следования книг фроттол Анτικο⁵⁸ и венецианского манускрипта⁵⁹. Самым крупным комплексным проектом последнего времени является осуществляемое с 1997 года на базе Падуанского университета при поддержке Комитета по публикации источников, связанных с текстами и памятниками музыкальной культуры Венето, издание серии книг фроттол Петруччи под кураторством Ф. Луизи и А. Ловато⁶⁰; поскольку этот проект начался последними томами Петруччи, то в совокупности в настоящее время в современной нотации выпущены все сохранившиеся книги, кроме Пятой. Выпуски целостных собраний дополняют монографические издания фроттол Маркетто Кары⁶¹ и Андреа Анτικο⁶², собрания текстов и музыки карнавальных песен⁶³, а также разрозненные образцы в разного рода исследовательских публикациях и исторических антологиях.

Едва ли не центральным направлением исследовательской традиции на протяжении десятилетий оказалось *изучение итальянского нотопечатания* начала XVI века, история становления которого неразрывно связана с развитием фроттолы. Фроттольная культура является первым в истории европейской музыки опытом демонстрации мощи нотопечатных технологий и вместе с тем их коммерциализации, разворота в область свободных от необходимости заказа и гарантированного потребителя музыкальных изданий. Встречные процессы фиксации песенного материала при составлении и редактировании собраний и увеличения

⁵⁸ Luisi F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico. Roma: Pro Musica Studium, 1976. V. I: Studio bibliografico e revisione critica. 389 p.; Luisi F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico. Roma: Pro Musica Studium, 1975. V. II: Trascrizioni. 172 p.; Frottole per «organi» di Andrea Antico // Trascr. e rev. cr. F. Luisi / Musica da suonare: Antiche musiche strumentali «da suonare con ogni sorta di strumento». Roma: Societa italiana del flauto dolce, [1980?]. Vol. 3. VII, 20 p.; Luisi F. Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»: Saggio critico e scelta di trascrizioni. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. 149 p.

⁵⁹ Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979. 221 p.

⁶⁰ Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997. 283 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1999. 255 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 1999. 248 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. Padova: CLEUP, 2004. 268 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 2006. 241 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. Padova: CLEUP, 2013. 392 p.

⁶¹ Prizer W. F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology. № 33. 607 p.

⁶² Le frottole di Andrea Antico da Montona / A cura di B. Jurevini, G. Radole, S. Puppis. Trieste: La Mongolfiera, 1996. 147 p.

⁶³ Canti carnascialeschi del Rinascimento / Ed. by Ch. S. Singleton. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1936. 498 p.; Florentine festival music 1480–1520 // Recent Researches in the Music of the Renaissance / Ed. by Gallucci J. J., Jr. Madison: A-R Editions, 1981. V. 40. XXIV, 105 p.

объема песенной продукции в расчете на нарастающий спрос не только вывели итальянскую полифоническую песню в 1500-е – 1530-е годы на более высокий уровень европейской известности, чем это когда-либо было возможным, но и обеспечили все бóльшую вовлеченность музыкантов разных регионов и разных специализаций в создание светской вокальной музыки. Неслучайно история исследования фроттольной культуры начинается не с фигур музыкантов и их покровителей, не с условий развития придворного и городского музицирования, а с реконструкции биографии и утверждения технологического новаторства Оттавиано Петруччи в классической работе А. Шмида (1845)⁶⁴, учитывающейся и цитируемой вплоть до настоящего времени, и в труде А. Вернареччи (1882)⁶⁵, в целом поддержавшего точку зрения А. Шмида с дополнением и уточнением фактологических данных. В один год с книгой А. Вернареччи вышла в свет публикация архивных материалов Р. Фулина, в которой деятельность Петруччи помещена в контекст состояния издательского дела в Венеции⁶⁶. Тем самым было задано самостоятельное направление, вплоть до недавнего времени выразившееся преимущественно в специальных музыковедческих публикациях небольшого формата или комплексных трудах по истории нотопечатания. Основными их вопросами стали дальнейшая детализация фактологии⁶⁷, расширение историко-биографического материала⁶⁸, характеристика материала собраний⁶⁹, дискуссии относительно отдельных аспектов ренессансного издательского дела и современных критериев

⁶⁴ Schmid A. Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte. Wien: P. Rohrmann, 1845. 342 S.

⁶⁵ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Bologna: G. Romangoli, 1882. 288 p.

⁶⁶ Fulin R. Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana / Archivio Veneto. Venezia: M. Visentini, 1882. V. 23, pt. I. Pp. 84–212.

⁶⁷ Duggan M. K. Italian music incunabula: printers and type. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1992. 323 p.

⁶⁸ Blackburn B. J. Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and His Musical Garden. *Musica Disciplina*. XLIX. 1995. Pp. 15–41; Mariani F. Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo // Ottaviano Petrucci – Inventore della stampa della musica a caratteri mobili. Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo. Fossombrone, [2001]. Pp. 11–32; Mariani F. Ottaviano Petrucci: nuovi indizi per una biografia // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 149–154.

⁶⁹ Prizer W. F. Local Repertories and the Printed Book: Antico's Third Book of Frottole (1513) // Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood / Ed. by J. A. Owens, A. M. Cummings. Michigan: Harmonie Park Press, 1997. Pp. 347–371; Haar J. Petrucci's *Justiniane* revisited // Journal of the American Musicological Society. 1999. Vol. 52. № 1. Pp. 1–38.

публикации фроттол⁷⁰, в том числе в контексте итальянской музыкальной культуры⁷¹ и ренессансного нотопечатания в целом⁷². Характеристика деятельности издателей с разной степенью подробности обязательно присутствует в современных публикациях книг фроттол. Кульминацией изысканий в данной области в 2000-е годы стали проведение 10–13 октября 2001 года в Венеции Международной научной конференции, посвященной 500-летию первого издания Петруччи «*Harmonice musices Odhecaton*»⁷³, в рамках которой помимо разработки традиционных вопросов прозвучали новые идеи относительно степени причастности Петруччи и редактора ряда его изданий Пьетро Кастеллано современной гуманистической культуре и музыкальной учености⁷⁴, а также опубликование энциклопедического труда С. Бурмена, задавшего новый стандарт историко-библиографического исследования⁷⁵. В отечественном музыковедении это направление на сегодняшний день остается практически не освоенным, будучи ограниченным обобщенным традиционным видением значения деятельности Петруччи и «ландшафта» итальянского нотоиздательства его времени⁷⁶; некоторые специальные аспекты затрагиваются в исследовании О. В. Зубовой в связи с книгами лауд, выпущенными Петруччи⁷⁷. В целом же представляется актуальным комплексное осмысление проблем издательской политики, условий и технологий нотопечатания как существенных компонентов фроттольной культуры.

⁷⁰ Gallico C. Dal laboratorio di Ottavio Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica // *Rivista italiana di musicologia*. Firenze: Leo S. Olschki, 1982. Vol. XVIII, n. 2. Pp. 187–206; Gallico C. Nell'officina di Ottaviano Petrucci: considerazioni sulla stampa musicale // *Atti del Convegno di Castelfranco Veneto*, 1–3 sett. 1978. Roma: Jouvence, 1987. Pp. 233–238; Brizi B. Criteri ecdotici per l'edizione dei testi contenuti nei libri di Frottole di Petrucci // *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 277–286; Haar J. Petrucci as Bookman // *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 155–174; Trovato P. In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Pp. 253–276.

⁷¹ Fenlon I. *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*. London: The British Library, 1995. 96 p.

⁷² Norton F. J. *Italian printers, 1501–1520: an annotated list, with an introduction*. Cambridge: Bowes and Bowes, 1958. 177 p.; Richardson B. *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1999. 220 p.

⁷³ *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. 800 p.

⁷⁴ Blackburn B. J. The Sign of Petrucci' Editor // *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 415–429.

⁷⁵ Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne*. 1281 p.

⁷⁶ Юргенсон Б. П. *Очерк истории нотопечатания*. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. 191 с.; Кунин М. *Из истории нотопечатания: краткие очерки*. М.: Советский Композитор, 1963. 78 с.; Кунин М. Е. *Нотопечатание: Очерки истории*. М.: Музыка, 1966. 86 с.

⁷⁷ Зубова О. В. *Итальянская лауда: жанр и форма: дис. ... канд. иск. М., 2012. 293 с.*

В качестве нового исследовательского аспекта может, по нашему мнению, выступать построение целостной *картины деятельности создававших фроттолы музыкантов* разных артистических профессий, а также лиц, чье музыкальное творчество не выходило за рамки любительского музицирования. В контексте настоящего исследования мы обозначаем их как фроттолистов, используя это понятие не в функции наименования артистической профессии, но как указание на причастность, даже исчерпывающуюся единичными образцами, к творчеству в области фроттолы.

В исследовательской традиции, в том числе и не связанной с изучением фроттолы, накоплен существенный объем данных об отдельных творческих фигурах, придворной и городской музыкальной жизни, церковных и придворных капеллах. В качестве основополагающих для темы нашего исследования публикаций выделим биографические очерки о фроттолистах К. Йеппесена⁷⁸, труды о музыкантах Мантуи У. Прайзера, И. Фенлона, К. Галлико и Д. Сандерса⁷⁹, Венеции – Ф. Каффи и Дж. Каттина⁸⁰, Феррары – Л. Локвуда⁸¹, Неаполя – Ф. Флоримо и А. Атласа⁸², Милана – У. Прайзера⁸³, Тосканы – Ф. Д'Акконе⁸⁴, а также работы, посвященные межрегиональным контактам артистических сил в связи с проблематикой придворного меценатства, среди которых ведущее положение занимают ис-

⁷⁸ Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. 171 S.

⁷⁹ Prizer W. F. Lutenists at the Court of Mantua in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries // Journal of the Lute Society of America. 1980. Vol. 13. Pp. 5–34; Prizer W. F. Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana // Rivista italiana di musicologia. Firenze: Leo S. Olschki, 1982 (1981 – n. 2). V. XVI. Pp. 151–184; Fenlon I. Musicisti e mecenati a Mantova nel'500. Bologna: Il Mulino, 1992. 312 p.; Gallico C. Josquin nell'archivio Gonzaga // C. Gallico. Sopra li fondamenti della verità : Musica italiana fra XV e XVII secolo. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 179–183; Sanders D. C. Music at the Gonzaga Court in Mantua. Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth: Lexington books, 2012. 200 p.

⁸⁰ Caffi F. Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia. Bologna: Forni, 1972. V. I. 468 p.; Cattin G. Sacro e Profano: La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto // Alla scoperta dei suoni perduti: canti suoni e musiche antiche / Atti del convegno tenuto a CastelBrando di Cison di Valmarino. Veneto: Associazione Claudia Augusta, 2003. 182 p.

⁸¹ Lockwood L. Music in the Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Italian Renaissance. Oxford: Oxford University Press, 1984. 335 p.

⁸² Florimo F. La scuola musicale di Napoli e I suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia. V. I: Come venne la musica in Italia et origine delle scuole italiane. Bologna: Forni, 1969. 215 p.; Atlas A. Music at the Aragonese Court of Naples. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 260 p.

⁸³ Prizer W. F. Music at the court of the Sforza: the birth and death of a musical center // Musica disciplina: A Yearbook of the History of Music. American institute of musicology. 1989. Vol. XLIII. Pp. 141–193.

⁸⁴ D'Accone F. A. The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance. Chicago: University of Chicago Press, 1997. 862 p.

следования У. Прайзера и Р. Шерра⁸⁵. Единственной специальной монографией, посвященной деятельности одного музыканта, а именно одного из самых значительных фроттолистов Маркетто Кары, остается диссертация У. Прайзера⁸⁶. Объем публикаций данного направления нарастает с 1970-х годов, чему сопутствует расширение перечня творческих фигур, ранее находившихся на периферии внимания исследователей⁸⁷, хотя до сих пор отсутствуют монографические исследования деятельности и творчества таких крупных фроттолистов, сопоставимых с Карой, как Бартоломео Тромбончино и Микеле Пезенти.

Нам представляется полезным и перспективным установить особенности формирования и специфику состава групп фроттолистов отдельных музыкальных центров и регионов. Отражение в песенных собраниях, выпущенных в Венеции, Риме, Сиене и Неаполе, масштабной картины фроттольного творчества музыкантов разных географических образований позволяет проследить становление «фроттольных ареалов» далеко за пределами Северной Италии. Тем самым историко-биографические данные предстают в новом ракурсе, а их рассмотрение в региональном и профессиональном аспектах дает возможность достичь нового качества понимания состояния и функционирования фроттольной культуры в Италии в целом.

В силу особенностей формирования и распространения жанра фроттолы его история открывает широкие возможности для наблюдения и исследования процессов взаимодействия культуры городской улицы, с одной стороны, и культуры двора – с другой. Основательным фундаментом для рассмотрения песенного

⁸⁵ Prizer W. F. Music in Ferrara and Mantua at the Time of Dosso Dossi: Interrelations and Influences // *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy* / Ed. by L. Ciammitti, S. F. Ostrow and S. Settis. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998. Pp. 290–308; Sherr R. *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*. Vermont: Ashgate Publishing, 1999. XII, 326 p.

⁸⁶ Prizer W. F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara* // *Studies in Musicology*. № 33. 607 p.

⁸⁷ Saggio F. Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2010. Vol. 9, № 1. Pp. 35–67. Режим доступа: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf_27; Saggio F. Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2011. Vol. 10, № 1. Pp. 123–185. Режим доступа: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1144/1205>; Facchin F. Le frottole di Antonio Caprioli da Brescia [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2016. Vol. 15, № 1: Rinascimento musicale bresciano. Studi sulla musica e la cultura a Brescia tra il Quattrocento e il Seicento. Pp. 514–548. Режим доступа: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1799/1871>.

творчества как порождения определенной социокультурной среды и художественных практик являются монографические *исследования музыкальной жизни отдельных центров*, составляющие самостоятельную ветвь штудий ренессансной культуры. Среди наиболее важных для изучаемой темы – работы И. Фенлона⁸⁸, Ф. Д'Акконе⁸⁹, М. Фельдман⁹⁰, Д. Сандерса⁹¹, созданные на пересечении исторической, культурологической и искусствоведческой проблематики.

Изменение способов существования и *стилистического облика* полифонической песни не было однонаправленным. Фроттола прошла путь от изначально утилитарных задач песен-шествий, песен-танцев⁹² к художественным поискам, – путь, отразившийся в творчестве одного поколения авторов и в разноплановых образцах, вошедших в одни и те же собрания. Через вовлечение в песенный материал высокой поэзии, через жанрово-композиционные определения отдельных образцов и их групп народная песня вырастает в «большую» музыкальную культуру и теоретическое осмысление современных вокальных жанров. При этом имеет место и обратный процесс коммерческого распространения, включения в широкую исполнительскую практику композиций, изысканных в содержательном отношении и нестандартных – в структурно-технологическом, помещенных в издания рядом с шаблонной песенной продукцией. В накопленной к настоящему времени исследовательской литературе затронут весь спектр проблемных аспектов с разной степенью проработанности; центральное положение по объему и охвату вопросов занимают работы К. Галлико⁹³, Ф. Гизи⁹⁴ и У. Прайзера⁹⁵.

⁸⁸ Fenlon I. *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. V. I. 248 p.; Fenlon I. *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*.

⁸⁹ D'Accone F. A. *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance* // *Analecta musicologica*. 1967. № 4. Pp. 38–76; D'Accone F. A. *Lorenzo the Magnificent and music* // F. A. D'Accone. *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*. Aldershot – Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2006. Pp. 259–290 (репр. изд. 1994).

⁹⁰ Feldman M. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1995. 475 p.

⁹¹ Sanders D. C. *Music at the Gonzaga Court in Mantua*.

⁹² Опубликованных и исследованных в: *Canti carnascialeschi: trionfi, carri e mascherate*. Milano: Sonzogno, 1883. 352 p.; *Canti carnascialeschi del Rinascimento* / Ed. by Ch. S. Singleton; Ghisi F. *Carnival songs and the origins of the Intermezzo giocoso* // *The Musical Quarterly*. 1939. V. XXV, № 3. P. 325–333; Rubsamen W. H. *The Music for «Quant'è bella giovinezza» and other Carnival Songs by Lorenzo de' Medici* // *Art, Science and History in the Renaissance* / Ed. by C. S. Singleton. Baltimore: John Hopkins Press, 1968. Pp. 163–184; Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh.* Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. I, II. 376 s., 249 s.

⁹³ Например, монография «*Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento*» (Lucca: Libreria musicale italiana, 1996. 229 p.), статьи «*Alcuni canti di tradizione popolare dal repertorio rinascimentale italiano*», «*Dopo una rilettura dei*

Специфика итальянской полифонической песни изучаемого периода связана с тем, что, в отличие от церковного многоголосия, вопросы техники письма здесь вторичны, как и собственно полифоническое письмо, как правило, не представляющее собой предмет особой заботы авторов, а в некоторых случаях являющееся лишь необходимым условием соответствия публикационному стандарту, хотя и далеко не столь элементарное, как то нередко представляется в неспециальных работах. Первичным становится уже само утверждение права бытовой песни на эти техники, влекущее за собой и частичный пересмотр принципов песенного строения, и изменения фроттольных форм, и потребность в детализации музыкального высказывания, установлении и уточнении связи между интонируемым словом и музыкальной интонацией.

В изучении самого материала полифонических песен наиболее перспективной и, вместе с тем, естественной традиционно является проблематика, полно и емко сформулированная в названии работы У. Рабземена «From frottola to madrigal»⁹⁶, – проблематика, в обсуждении которой центральное положение занимают

canti carnascialeschi», «Josquin's compositions on Italian texts and the frottola», «Oda è canto. Livelli musicali di Umanesimo», «Una probabile fonte della canzone "Torela mo vilan"» в авторском сборнике «Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo» (Roma: Bulzoni, 2001), а также статьи «Poesie musicali di Isabella d'Este» (Collectanea Historiae Musicae. V. III. Firenze: Leo S. Olschki, 1962. Pp. 109–119), «Un "dialogo d'amore" di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino» (Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Graz – Wien – Köln: Hermann Böhlau, 1962. B. 15. S. 205–213).

⁹⁴ Монография «Feste musicali della Firenze Medicea: 1480–1589» (Florence: Vallecchi Editore, 1939. 182 p.), статьи «Carnival songs and the origins of the Intermezzo giocoso» (The Musical Quarterly. 1939. V. XXV. № 3. Pp. 325–333), «Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del quattrocento» (Studi e testi di musica italiana dall' Ars nova a Carissimi. Bologna: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1971. Pp. 109–142).

⁹⁵ Помимо упомянутых работ, см. основополагающие для различных аспектов проблематики статьи: Prizer W. F. Performance Practices in the Frottola: An Introduction to the Repertory of Early 16th-Century Italian Solo Secular Song with Suggestions for the Use of Instruments on the Other Lines // Early Music. 1975. Vol. 3. No. 3. Jul. Pp. 227–235; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: «master instrument-maker» // Early Music History 2: Studies in medieval and early modern music / Ed. by I. Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Pp. 87–118 + 120–127; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. XXXVIII. No. 1. Pp. 1–33; Prizer W. F. The frottola and the unwritten tradition // Studi musicali: Accademia nazionale di Santa Lucia, Roma. Firenze: Leo S. Olschki, 1986. Anno XV. N. 1. Pp. 3–37; Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Vol. IX. Pp. 3–56; Prizer W. F. Facciamo pure noi carnevale: Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries // Musica franca: Essays of Honor of Frank A. D'Accone / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon. Festschriftseries No. 18. Pp. 173–211; Prizer W. Una «virtù molto conveniente a madonne»: Isabella d'Este as a musician // The Journal of Musicology. 1999. Vol. XVII. 1, Winter. Pp. 10–49; Prizer W. F. Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song // Early Music History. 2004. Vol. 23. Pp. 185–252; Prizer W. F. Petrucci and the Carnival Song: on the Origins and Dissemination of a Genre // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 215–251.

⁹⁶ Rubsamen W. H. From frottola to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music // Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar. Pp. 51–87.

труды Г. Чезари⁹⁷, А. Эйнштейна⁹⁸, Дж. Хаара и И. Фенлона⁹⁹, а в отечественном музыкознании – Т.Н. Дубравской¹⁰⁰, обратившейся к итальянской многоголосной песне Чинквеченто в ее многогранных связях с мадригалом. От обобщенной характеристики песенных форм и письма исследовательский интерес оказался направлен на образцы, в структурном и языковом отношении находящиеся между двумя жанровыми полюсами – регламентированной песней и свободным мадригалом; фроттоле при таком подходе отводилось место жанра-предшественника, необходимой основы для реализации новых идей. Предмадригальные поиски отразились, прежде всего, в сферах музыкальной формы, устойчивость которой подверглась пересмотру, и музыкального языка, отдельные компоненты которого приобретали повышенную выразительность. Перспективы исследований в данных направлениях, по нашему мнению, определяются не только неисчерпанностью содержания названных и иных работ, но и недостаточностью самой постановки ряда вопросов, связанных с жанрово-композиционной атрибуцией песен и конкретными способами преобразования фроттольных форм, а также с выявлением и систематикой миметических музыкальных образований в песенной литературе.

Многоаспектное представление фроттольного наследия в рамках единого исследования до настоящего времени наиболее последовательно было осуществлено в конце 1960-х годов К. Йеппесеном и в недавнее время С. Майне¹⁰¹. В монографии С. Майне фроттола рассматривается, прежде всего, в контексте «поведенческих и коммуникативных форм при итальянских дворах»¹⁰² с позиций дискурсивного подхода, направленного на охват аспектов меценатства, деятельности ведущих музыкантов – Тромбончино и Кары, связей музыкального и поэтического уровней в контексте принципа *poesia per musica* и развития литературной и музыкальной риторики. Следуя традиции немецкого музыкознания, заложенной

⁹⁷ Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco*. Bologna: Forni, 1976. 82 p. (переизд. 1912).

⁹⁸ Einstein A. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 1. 476 p. (переизд. 1949).

⁹⁹ Haar J. *The Early Madrigal: A Re-Appraisal of its Sources and its Character // Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts / Ed. I. Fenlon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. Pp. 163–192; Fenlon I., Haar J. *The Italian madrigal in the early sixteenth century: sources and interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 377 p.

¹⁰⁰ Дубравская Т. Н. Музыкальный мадригал XVI–XVII вв.: дис. ... канд. иск. М., 1975. 192 с.

¹⁰¹ Meine S. *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*.

¹⁰² Ibid. S. 17.

Р. Шварцем, С. Майне при обращении к вопросам музыкальной стилистики основное внимание уделяет метроритмическим и фактурным сторонам материала, характеризуя более показательные, с нашей точки зрения, процессы формообразования, скорее, в констатирующем ключе. Принципы отбора материала автором не вполне ясны, так как из основного фонда – собраний Петруччи – привлечены РеFII–IV, РеFVI и РеFXI, причем не в полном объеме (так, в РеFIV и РеFVI акцентируются лишь страмботто¹⁰³, а относительно РеFXI кратко формулируются черты «новых горизонтов и кризиса»¹⁰⁴), что, при убедительности отдельных наблюдений, все же является основанием для сомнений в их репрезентативности.

Таким образом, комплексное представление фроттолы как явления, находящегося на пересечении многообразных процессов и составляющего центральный компонент особой части музыкальной культуры своего времени, видится нам своевременным. **Объектом** настоящего исследования является фроттольная культура, **предметом** – исторические и жанрово-стилистические процессы, определяющие ее специфику.

В качестве основной **исследовательской проблемы** выступает необходимость целостного системного осмысления контекстно-исторических, функциональных и стилистических аспектов итальянской полифонической песни, в совокупности определяющих новое качественное состояние песенного жанра как фактора формирования особой области музыкальной культуры. Такой взгляд на фроттолу позволяет преодолеть разрозненность аспектов ее изучения, сформировать комплексное видение жанра, ставшего результатом и вместе с тем катализатором масштабных социокультурных и художественных процессов. Исходя из этого, **целью** настоящей работы является комплексное представление фроттольной культуры как области сложных многоплановых переходных процессов в светской вокальной музыке ренессансной Италии, сопряженных с формированием центров светского многоголосия, новых способов функционирования полифо-

¹⁰³ Ibid. S. 190–192.

¹⁰⁴ Ibid. S. 193–195.

нической песни, становлением новых качеств вербальной основы, музыкального лексикона и композиционной организации песен. К **задачам** работы относятся:

1. анализ условий формирования и развития локальных музыкальных традиций светской полифонической песни в Центральной и Северной Италии в конце XV – начале XVI века на материале культурной политики синьорий двух различных видов;

– обозначение роли политических и личностных факторов в развитии карнавальная песни во Флоренции 1480-х годов, связи карнавального триумфа с интеллектуальными исканиями круга Лоренцо Медичи, отражение *poesia popolare* в карнавальных маскератах авторства Лоренцо;

– рассмотрение развития итальянской полифонической песни как следствия культурной позиции мантуанских маркизов в 1490–1520-е годы, особенностей языкового и музыкального воспитания в опоре на модель *donna di palazzo* и способов формирования автомифа Изабеллы д’Эсте, компонентов музыкальной жизни мантуанского двора периода правления Франческо II Гонзаги как условия образования локальной традиции;

2. представление региональной локализации и форм творческой активности музыкантов-фроттолистов:

– определение способов культурной коммуникации и типов придворного и свободного *cantore al liuto* в среде мантуанских придворных музыкантов, занимающих центральное положение в формировании североитальянской светской музыкальной традиции, а также значения деятельности ломбардских фроттолистов;

– демонстрация миграционного типа музыканта-фроттолиста на материале данных о музыкантах Папской области, а также формирования основ римской школы светской полифонии в деятельности музыкантов папских капелл;

– выявление специфики условий развития светского песенного творчества церковных музыкантов Венето в связи с деятельностью венецианских нотоиздателей;

– анализ предпосылок движения от карнавальной песни к фроттоле в творчестве тосканских музыкантов во взаимодействии с североитальянской традицией;

3. обозначение основных тенденций деятельности нотопечатников, новых способов фиксации и распространения музыкального текста, осмысление песенного издания с позиций отражения в нем регионального материала;

4. выявление источников, видов и способов включения во фроттольные поэтические тексты заимствованного материала в контексте формирования петраркистской, латинской и фольклоризированной ветвей песенной поэзии;

5. анализ истоков и способов выражения музыкальной экспрессии:

– раскрытие признаков устной импровизации в кантусах фроттол;

– выявление и типологизация музыкальных изобразительных и выразительных образований;

– обозначение способов соотношения слова и интонации на сольмизационных участках;

6. исследование жанрово-композиционной эволюции фроттольной культуры от песенных форм к свободной композиции, специфичного для итальянской песенной культуры жанрово-композиционного фонда и путей его модифицирования:

– анализ этимологии понятия фроттолы в связи с определением его жанрового содержания;

– представление способов индивидуализации песенных форм посредством их модификации и смешения типологических признаков фроттольных форм вплоть до образования мадригальной фроттолы.

Основной материал исследования составили собрания фроттол, опубликованные в период 1501–1531 годов: десять книг фроттол Оттавиано Петруччи (1504–1514), четыре книги Андреа Антико (1510–1520), по одной книге Пьетро Самбонетто (1515) и Антонио де Кането (1519), две книги, выпущенные Валерио Дорико, первая из них – совместно с Джованни Джакомо Пазоти (1526, 1531), собрание «Libro Primo De La fortuna» (альт, 1530?). В основной материал также во-

шли исторические документальные и литературные источники – опубликованные и архивные (Archivio di Stato di Mantova – Archivio Gonzaga): трактаты, хроники, биографии, каталоги, письма, драматические и поэтические тексты. К дополнительному материалу относятся современные академические издания рукописных музыкальных источников – Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798 в редакции Ф. Луизи, Ms. 55 Triv. в редакции К. Йеппесена, собрания лютневых табулатур Франческо Босняка (1509, 1511), первое из них – в редакции Б. Дизертори, собрание органичных табулатур Андреа Антико (1517) в редакции Ф. Луизи¹⁰⁵.

Степень достоверности результатов исследования обеспечивается 1) значительным и при этом достаточно репрезентативным объемом материала, дополнительная верификация которого осуществлена в критическом аппарате современных изданий отдельных книг фроттол, 2) соответствием понятийно-терминологического аппарата и методов исследования современному состоянию методологии изучения фроттольной культуры.

Методологической основой работы стал комплекс принципов и подходов, сформировавшихся в современных исследованиях европейской придворной и городской культуры, ренессансной светской полифонической музыки и стилистических процессов в области итальянского многоголосия XVI века, связанных с обновленным пониманием мадригала и развитием новых способов музыкального высказывания. Междисциплинарный характер исследования обусловлен совмещением в нем разделов, имеющих культурологическую, музыкально-социологическую, литературно- и музыкально-аналитическую направленность. Фроттольная культура как совокупность музыкального репертуара и внемузыкальных факторов его формирования, развития и функционирования рассматривается в историко-культурном и социальном контексте.

Концепция искусства в единстве творчества и практики как компонента политической программы правителя, как формы репрезентации власти, в частности, осознанно моделируемой карнавальной праздничной традиции или аристократи-

¹⁰⁵ См. разделы «Музыкальные источники» и «Литературные источники» Списка литературы. Характеристики собраний см. в §§1, 4 и 5 Главы 3 настоящей работы.

ческого гуманистического досуга, широко развернутая как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях, определила имагологический подход к рассмотрению музыкальных интересов и результатов культуротворческих инициатив верховной власти во Флоренции 1480-х – начала 1490-х годов и Мантуе 1490-х – 1520-х годов.

Сочетание принципов конкретности, опоры на документальные и музыкальные исторические источники, биографического и статистического методов, а также регионального подхода позволило выявить «фроттольные ареалы» на территории Италии, обозначить некоторую специфику творческого облика работавших в различных регионах авторов полифонических песен, а также проанализировать компоненты деятельности нотопечатников, не только фиксировавших, но и в значительной степени формировавших фроттольную культуру.

Исследование поэтических текстов фроттол осуществлено в опоре на методы теоретической поэтики – при определении их жанрово-стилевых, композиционных и структурных особенностей, метод интертекстуального анализа – при выявлении цитат и аллюзий, а также их содержательно-смыслового соотношения с оригинальным текстом.

При выявлении конкретных разновидностей изобразительных (миметических) и выразительных (экспрессивных) музыкальных образований и способов их включения в тексты фроттол применялись методы музыкально-теоретического и музыкально-семантического анализа, что позволило создать целостное представление о направленности стилистической индивидуализации многоголосной песни.

Исторически сложившаяся аутентичная систематика песенных жанров, а также результаты историко-теоретических исследований итальянской светской многоголосной песни XIV–XVI веков и мадригала XVI века легли в основу изучения процессов композиционной и стилистической эволюции полифонической песни. Многоуровневый характер понятия жанра определяет двойственную трактовку фроттолы – как одного из видов полифонической песни, обладающего определенной содержательной и композиционной спецификой, и как макрожанра – репрезентанта совокупности видов полифонической песни.

В результате исследования, проведенного на основе заявленных методологических принципов и подходов, обозначаются компоненты его **научной новизны**. К ним относятся:

комплексный подход к исследованию итальянской ренессансной полифонической песни как области проявления разноплановых историко-культурных и музыкально-стилистических переходных процессов, построение многоплановой объемной картины состояния и развития фроттольной культуры;

введение в научный обиход понятий «фроттольная культура», «фроттольный ареал», определение понятия «фроттолисты»;

постановка исследовательской задачи и результаты сопоставительного анализа концептуального целеполагания музицирования и музыкально-практического опыта синьорий разного типа как этапов единого процесса встраивания народной песни в гуманистическую культуру;

обозначение основных «фроттольных ареалов» в их взаимосвязях и различиях в опоре на фактологические данные и содержание песенных собраний;

введение в отечественное музыкознание значительного объема документов и текстов итальянских полифонических песен в переводе автора настоящей работы, а также данных из архивных материалов (Archivio di Stato di Mantova – Archivio Gonzaga);

актуализация в отечественном музыкознании исследования истории нотопечатания как одного из ведущих факторов развития музыкальной культуры, стимулирования музыкального творчества, установления нового качества коммуникации между автором и потребителем музыкальной продукции;

новые результаты изучения общественной ценности печатных книг фроттол, отдельных аспектов книгоиздательской деятельности (статус технологического новаторства, текст и функция издательской привилегии, эволюция издательской политики и принципов отбора репертуара в социальном и региональном контекстах);

выявление и систематизация источников вербального цитатного материала и способов его включения во фроттольную поэзию: введение рабочего понятия

«фроттольный петраркизм» для обозначения песенных текстов, содержащих прямые и аллюзивные отсылки к текстам Франческо Петрарки, а также в образном и стилистическом отношении близких современному бембизму; установление особенностей соотношения оригинального материала с фрагментами классических и церковных латинских текстов, народной словесности;

многоаспектное рассмотрение выявленных в музыкальном материале фроттол приемов музыкальной экспрессии и наглядности: обоснование происхождения отдельных фрагментов экспрессивной мелизматики из практики устной импровизации фроттолистов – представителей артистической профессии *cantore al liuto*; демонстрация, систематика и содержательно-смысловая интерпретация приемов музыкального иллюстрирования и музыкальной экспрессии на интонационном, метроритмическом и фактурном уровнях;

выявление способов индивидуализации песенных форм, нарушения композиционных стандартов посредством отклонений от них на уровне структуры поэтического и музыкального текста, взаимодействия типовых форм, внедрения сквозного принципа композиционной организации, введение понятия «мадригальная фроттола».

В результате проведенного исследования сформулированы следующие **положения, выносимые на защиту**:

1) итальянская многоголосная песня в конце XV – первой трети XVI века характеризуется особым качественным состоянием, обусловленным одновременным действием ряда новых факторов, главными из которых являются: активное формирование во Флоренции и Мантуе образа правителя / правительницы посредством стимулирования песенного творчества; расширение практики письменной фиксации творчества придворных *cantori al liuto*, совмещение в их деятельности устной импровизации и создания письменных полифонических композиций; становление нотопечатания в Италии и коммерциализация форм фиксации и распространения музыкального материала; связанная с кризисным состоянием итальянской лирики новая ступень освоения и интерпретации наследия Франческо

Петрарки, повлекшая за собой в качестве одного из следствий перепрочтение жанра музыкального мадригала;

2) в отдельных государственных образованиях – флорентийской республике и мантуанском маркизате – в силу индивидуальных интенций правителей и специфики политической ситуации формируются условия, позволившие преодолеть инерционное состояние итальянского поэтико-музыкального творчества и инициировать новый этап развития традиционных итальянских песенных жанров;

3) активизация творчества в области полифонической песни отвечает гуманистическим запросам на мифологизацию действительности – в мировоззренческом отношении, интеллектуализацию светского музыкального творчества, культивирование национальных жанров на новом технологическом уровне в опоре на актуализирующийся петраркизм – в музыкально-эстетическом и музыкально-стилистическом отношениях;

4) региональные традиции светского многоголосия в процессе развития и фиксации очерчивают «фроттольные ареалы» – фроттольные центры (Ломбардия, Венето) и фроттольную периферию (Эмилия-Романья, Папская область, Тоскана, Неаполь);

5) публикации фроттольного репертуара сопряжены с началом новой эпохи как в области технологий нотопечатания и распространения музыкальной продукции, так и в области самого подлежащего тиражированию музыкального материала, с формированием феномена утилитарного коммерческого издания для массового потребителя, установлением новых способов коммуникации между автором и аудиторией, расширением форм заказа и востребованности музыкального творчества и тем самым появлением новых стимулов к созданию музыкальных сочинений;

б) значительная часть песенной поэзии ориентирована на заимствованный материал – цитируемый или аллюзивный. К главным источникам заимствований относятся поэзия Петрарки, латинские светские и литургические тексты, фольклор, функционирующие в песенных текстах в соответствии с разными творческими идеями, задачами и способами цитирования;

7) в музыкальном языке фроттол отражается процесс формирования непосредственной связи между словом или поэтическим образом и музыкальным текстом, поиск новой музыкальной идиоматики, в исторической перспективе приведший к мадригальной повышенной музыкальной экспрессии и иллюстративности;

8) в нотной записи опубликованных полифонических песен наблюдаются признаки устного исполнения, выражающиеся в зафиксированных мелизматических участках, восходящих к импровизационной практике;

9) понятие фроттолы функционирует одновременно как метажанровое, обобщающее по отношению ко всей исследуемой культуре, и как жанровое, характеризующееся собственной композиционной спецификой;

10) формы видов итальянской полифонической песни подвергаются модифицированию, ведущему к появлению мадригальной фроттолы и свободных мадригальных композиций;

11) процессы нарушения композиционных нормативов сопряжены как с совмещением признаков разных устойчивых типов песенного строения, при этом обнаруживающих глубинное родство и структурные пересечения, так и со вторжением сквозного композиционного принципа.

Теоретическая значимость работы определяется выводами о специфике жанра фроттолы и фроттольной культуры в целом. Результаты исследования могут найти применение в разработке вопросов истории европейской музыкальной культуры эпохи Возрождения, развития итальянских региональных творческих традиций и – в перспективе – школ, прошлого европейского нотопечатания, итальянской поэзии первых десятилетий XVI века в ее связях с музыкальным искусством, истории и теории вокальных жанров, вокального формообразования, музыкальной риторики.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы и результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях итальянской светской вокальной музыки, как перспективной, так и ретроспективной направленности по отношению к изучаемому материалу, включены в вузовские общие и

специальные курсы истории зарубежной музыки, музыкальной формы, полифонии, а также могут заинтересовать не только академическую среду, но и музыкантов-исполнителей, привлеченных этой сферой творчества

Работа прошла **апробацию** на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, в том числе в форме рецензирования отдельных ее разделов и выполненных в процессе ее подготовки публикаций. Рекомендована к защите на заседании кафедры 23 октября 2018 года. На материале исследования автором прочитаны лекции в курсах истории зарубежной музыки, методологии музыковедения для студентов теоретико-композиторского и исполнительских факультетов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Основные положения и результаты проведенного исследования представлены в монографии, докладах на 5 международных и всероссийских научных конференциях и их обсуждениях в рамках круглых столов и научных дискуссий, а также в 29 статьях, 18 из которых опубликованы в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации.

Структура работы определяется последовательным решением поставленных задач. Первая глава посвящена вопросам условий формирования полифонической песни в окружении Лоренцо Медичи и при мантуанском дворе. Содержание Второй и Третьей глав направлено на представление многомерной картины включения в распространение светского многоголосия отдельных творческих фигур и нотопечатников. В Четвертой главе рассматриваются источники заимствованного материала в поэтических текстах фроттол и способы работы с ним. В Пятой главе анализируются новые явления в области музыкального языка, в Шестой – композиционные процессы, приведшие к образованию мадригальной фроттолы. Заключение содержит основные выводы. Текст сопровождается списками сокращений и литературы, а также справочными материалами об оригинальных и современных публикациях фроттол, представленными в Приложении.

ГЛАВА 1

ПРАВЯЩИЕ ДОМА ИТАЛИИ В ИСТОРИИ МНОГОГОЛОСНОЙ ПЕСНИ РУБЕЖА XV–XVI ВЕКОВ

§ 1. Придворная песня и презентация власти

История становления и развития полифонической песни в Италии неразрывно связана с историей итальянских дворов, направленностью и спецификой их культурной политики, разнообразием и изменчивостью форм репрезентации власти. Ответы на вопросы о причинах формирования локальных традиций ренессансной полифонической песни и импульсах к их развитию в значительной степени связаны с обращением к фактору социального и политического заказа, который имеет подчас первостепенное значение в отношении наиболее крупных явлений светской музыкальной культуры.

В процессе конструирования идеального образа ренессансного носителя власти в качестве основополагающих его сторон, обеспечивающих в совокупности реализацию необходимых функций, выделились воитель (политик), светский человек (совершенный дворянин) и меценат. Важность последнего свойства правителя для укрепления власти сформулировал Никколо Маккиавелли: «Государь должен также выказывать себя покровителем дарований, привечать одаренных людей, оказывать почет тем, кто отличился в каком-либо ремесле или искусстве. <...> он должен располагать наградами для тех, кто заботится об украшении города или государства. Он должен также занимать народ празднествами и зрелищами в подходящее для этого время года. Уважая цехи, или трибы, на которые разделен

всякий город, государь должен участвовать иногда в их собраниях и являть собой пример щедрости и великодушия, но при этом твердо блюсти свое достоинство и величие, каковые должны присутствовать в каждом его поступке»¹. Двор – средоточие власти – является одновременно центром современной светской культуры и наиболее возвышенных и сложных светских развлечений.

Признание культуротворческой роли двора в последние десятилетия нарастает как в отечественной исторической науке, так и в отечественном искусствоведении. Декорация власти, к которой в значительной степени относятся и события его музыкальной жизни, уже достаточно давно не рассматривается с упрощенных социально-политических позиций, представляясь ключом к пониманию как специфических для каждого случая властных механизмов, так и содержательных интенций, формирующих неповторимый облик данного правления, его идеологию и метаисторию.

Исследования форм репрезентации власти, в том числе визуальных и слуховых, ее культуротворческих инициатив, взаимодействия с творцами литературы и искусства привели к обновлению в области методологии и методики научной работы, к вычленению таких направлений, как изучение способов установления диалога власти и общества в области художественного творчества, разновидностей и конкретных воплощений политической репрезентации, особенно в их имагологическом аспекте. Выделение потестарной имагологии (понятие М.А. Бойцова) в специальную отрасль исторического знания² дает возможность контекстной интерпретации отдельных компонентов образа власти в опоре на такие практические методы, как определение и анализ специфических топосов политического театра и политической иконографии, функциональным продолжением которой становится создаваемая при непосредственном участии или по указанию правителя художественная, в том числе музыкальная продукция.

В современном русском музыкознании преодолена установка на игнорирование роли двора в истории музыкального искусства, «бестелесность» возникно-

¹ Никколо Макиавелли. Государь / Пер. с ит. Г. Д. Муравьевой. М.: АСТ, 2006. С. 155.

² Бойцов М. Что такое потестарная имагология? // Власть и образ: очерки потестарной имагологии / Отв. ред. М. А. Бойцов, Ф. Б. Успенский. СПб.: Алетейя, 2010. С. 5–37.

вения или бурного роста тех или иных явлений, актуализация и стилистическая специфика которых не объясняются лишь некими имманентными процессами и закономерностями. Напротив, в европейском музыковедении историография музыкальной жизни двора составляет прочную традицию, выросшую из литературы историко-панегирического характера и обретшую собственные методологические основы. Взгляд на музыкальные жанры и отдельные феномены как на порождение придворной жизни³ влечет за собой внимание к таким не имеющим прямого отношения к собственно музыкальному материалу вопросам, как личность правителя, его общая художественная и музыкальная образованность, материальные условия придворного музицирования (служащие или приглашенные музыканты, инструментарий, нотная библиотека, финансовые затраты), исторический смысл придворных событий и торжеств, к которым было приурочено создание новых или исполнение уже существующих сочинений, наконец, родственные, политические, деловые и художественные контакты, в совокупности формировавшие предпосылки образования или актуализации определенных явлений музыкального творчества.

При обращении к истории фроттольной культуры имагологический подход является естественным и необходимым, поскольку стремительный рост качества и объема творчества авторов итальянских полифонических песен в 1480–1490-е годы напрямую обусловлен фактором придворного заказа, в первые годы XVI века усилившимся фактором коммерческой продуктивности. Сам же придворный заказ определялся задачами формирования облика правителя в двух совершенно разных по типу государственного устройства центрах – Флоренции и Мантуе, республике и маркизате. В первом случае правителем, заинтересованным в поиске форм самопрезентации, адекватных особым – республиканским – условиям реализации частной власти, является Лоренцо ди Пьеро де Медичи. Во втором случае активному развитию музыкального творчества на родном языке содействовали маркиз Мантуанский Франческо II Гонзага и особенно его супруга Изабелла

³ Например: Berger C. «Fortuna d'un gran tempo»: Musik und Politik in Europa um 1500 // Der Kaiser in seiner Stadt: Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498 / Hrsg. von H. Schadek. Freiburg: Kore, 1998. S. 173–175.

д'Эсте. Следует отметить, что способы достижения общественно-политических целей отвечали в обоих случаях личным интересам и дарованиям, поскольку музыкальное творчество было возможным, но не обязательным компонентом политического имиджа.

Вариативностью систем правления в Италии второй половины XV века обусловлена вариативность облика правителя или правительницы. Флорентийские и мантуанские правители представляют собой воплощение двух разных концепций культуротворчества, сопряженных с мифологизацией персонифицированной власти в условиях специфического принципата и легитимного единовластия.

Доминанты образа фактического главы Флорентийской республики, реальное управление которой во многом опиралось на принцип патернализма, определялись степенью соответствия личности коммунальным ценностям, готовностью первого лица к ответам на запросы самых широких слоев общества и одновременно к постоянному подтверждению оправданности занимаемого положения. Музыкальная деятельность Лоренцо и его окружения в такой ситуации неизбежно определялась ее потенциальным общественным резонансом и могла существовать в формах, приемлемых для большей части населения, то есть опираться на традицию общенародных празднеств. Результатом этого стало обновление жанра карнавальной песни, сопровождавшееся приобретением ею более высокого статуса в контексте ренессансных светских вокальных жанров.

Напротив, для супруги государя музицирование является прежде всего способом внутрисословной гуманистической коммуникации, поддержания родовитых родственных уз, частью семейно-династического быта и вместе с тем одним из путей утверждения своей персоны, ограниченной во многих других возможностях реализации, в современности и истории. Изабелла д'Эсте вследствие ее индивидуальных качеств, исключительной амбициозности, положения по возможности отстраняемой от реальной власти супруги правителя небогатого государства и поворотов личной судьбы оказалась идеальной фигурой для самоутверждения в художественной и особенно музыкальной деятельности. Поиски оригинальных если не по форме, то по качеству видов музыкального творчества привели к

группированию вокруг Изабеллы круга выдающихся *cantori al liuto*, творчество которых составило основной объем фроттольного репертуара.

Различие флорентийской и мантуанской форм правления определило различие топосов официальной репрезентации. Во Флоренции это преимущественно улицы города, причем в определенные периоды общественных праздников. В Мантуе это частные покои в городской и загородной резиденциях, где происходит музыкальное общение, не имеющее обязательной связи с каким-либо особенным официальным событием, – в качестве такового может выступить визит гостя, а пространство и количество участников музицирования быть предельно камерным.

Сопоставление факторов актуализации итальянской полифонической песни в условиях флорентийской и мантуанской придворной музыкальной культуры позволяет продвинуться в создании комплексного представления об историческом контексте формирования и бытования изучаемой традиции, о путях ее развития и формах востребованности в совершенно различных условиях.

В работах историко-биографической направленности, как правило, уделяется большое внимание художественному миру, формировавшемуся вокруг Лоренцо Медичи⁴, Изабеллы д'Эсте⁵ и других государей ренессансной Италии⁶; упоми-

⁴ В огромном объеме литературы, посвященной Лоренцо, и в еще большем объеме работ, в которых его жизнь и деятельность затрагиваются в связи с иными вопросами и фигурами, точкой отсчета, помимо свидетельств современников и историков XVI века, являются, безусловно, классические труды А. Фаброни (*Fabroni A. Laurentii Medicis Magnifici vitam pertinentia*. Pisis: Jacobus Gratiolius, 1784. Vol. II. 399 p.) и У. Роско (*Roscoe W. The life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent / 2 ed. London: A. Strahan, Cadell & Davies, 1796. Vol. 1. XXVI+320*+136** p.; Roscoe W. The life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent / 2 ed. London: A. Strahan, Cadell & Davies, 1796. Vol. 2. 312*+48***+111****+11***** p.*; первое издание 1796 года, ит. перевод Г. Мекерини 1816 года), которыми закрепилось представление об универсальном и успешном протагонисте флорентийской политики и культуры. Динамика изменения его облика и оценок в опоре на изучение все новых исторических документов прослежена И. Клуласом (*Клулас И. Лоренцо Великолепный / Пер. с франц. Н. Н. Зубкова. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 12–16*). Тем не менее, живучесть многообразных мифов о Лоренцо продолжает призывать исследователей к полемике (например: *Fubini R. Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico) // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. С. 88–95*).

⁵ В ряду ранних исследований выделяются классические труды А. Луцио и Р. Реньера (*Luzio A., Renier R. Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, narrazione storica documentata. Torino – Roma: L. Roux & C., 1893. 333 p.*; *Luzio A., Renier R. La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga // Giornale storico della letteratura italiana. Torino: Ermanno Loescher, 1899. V. XXXIII. Pp. 1–62*; *Luzio A., Renier R. La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga // Giornale storico della letteratura italiana. Torino: Ermanno Loescher, 1899. V. XXXIV. Pp. 1–97*). Комплексным изучением жизни, личностных качеств и многообразной деятельности Изабеллы д'Эсте характеризуется труд Дж. Карптрайт (*Cartwright J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: a study of the Renaissance. London: John Murray, 1903. V. I. 395 p.*). Отметим также посвященные мантуанской маркизе развернутые фрагменты книги М. Беллончи, впервые изданной в 1939 году, где в связи с темой соперничества Изабеллы д'Эсте и Лукреции Борджа фактически поднимается вопрос о разных типах фигуры супруги правителя как покровительницы искусств и коллекционера (*Беллончи М. Лукреция Борджиа. Эпоха и жизнь блестящей обольстительницы / Пер. Л. А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2003. 366 с.*). В после-

нения об их личном творчестве и меценатстве почти обязательны в исследованиях культуры и искусства Ренессанса.

Направления и события культуротворческой деятельности представителей домов Медичи, д'Эсте и Гонзага в последние десятилетия все чаще рассматриваются не столько как проявление личных интересов, сколько как средства осознанного и даже временами отстраненного конструирования желаемого образа⁷. При этом музыкальное творчество составляет преимущественно область специальных исследований.

Подчеркивание инициативы и личного вклада Лоренцо Медичи в обновление фонда флорентийских карнавальных песен, отмечавшееся едва ли не всеми историками, начиная от его современников, органично перешло в исследовательскую традицию, основные позиции которой концентрированно изложены Ф.Д'Акконе⁸. Особое положение в «музыкальной лауренциане» занимают работы Ф. Гизи и К. Галлико, посвященные флорентийской карнавальной и праздничной традиции в целом⁹ и карнавальным песням как таковым, а также раздел монографии В. Остхоффа, рассматривающего флорентийский карнавальный репертуар в совокупности исторического контекста его формирования и стилистических ха-

дующих работах, с одной стороны, отражаются исторически сложившиеся противоречивые оценки личности и достижений Изабеллы, с другой – уточняются и расширяются фактологические данные.

⁶ Например: Atlas A. *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 260 p.; Gardner E. G. *Duces and poets in Ferrara: A study in the poetry, religion and politics of the fifteenth and early sixteenth centuries*. New York: E.P. Dutton & co., 1904. 578 p.; Lockwood L. *Music in the Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Italian Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1984. 335 p.; Pade M. *Corte Di Ferrara e il suo mecenatismo: 1441–1598*. København: Museum Tusulanums, 1990. 361 p.; Prizer W. F. *Music at the court of the Sforza: the birth and death of a musical center // Musica disciplina: A Yearbook of the History of Music*. American institute of musicology: Hänssler-Verlag, 1989. Vol. XLIII. Pp. 141–193; Sherr R. *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*. Vermont: Ashgate Publishing, 1999. 282 p.

⁷ Например, участие семьи Медичи в коммунальных проектах (Брагина Л. М. Библиотека Сан Марко во Флоренции // Книга в культуре Возрождения. М.: Наука, 2002. С. 138–148) и действиях (Брагина Л. М. Постановка мистерий религиозными братствами во Флоренции XV в. // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 28–34; Краснова И. А. Театрализованные формы ритуалов политической повседневности во Флоренции XIV – первой трети XV в. // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 11–27; Остерман А. А. Театрализация политической жизни Флоренции в период правления герцога Козимо I Медичи (1537–1574) // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 52–64).

⁸ D'Accone F. A. *Lorenzo the Magnificent and music // F. A. D'Accone. Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*. Aldershot – Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2006. Pp. 259–290 (перевод и переиздание: *Lorenzo il Magnifico e la musica // La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: Atti del Congresso internazionale di studi (Firenze, 15–17 giugno 1992) / A cura di P. Gargiulo / Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*. Vol. 30. Firenze: Olschki, 1993. Pp. 219–248).

⁹ Ghisi F. *Feste musicali della Firenze Medicea: 1480–1589*. Florence: Vallecchi Editore, 1939. 182 p.; Ghisi F. *Carnival songs and the origins of the Intermezzo giocoso // The Musical Quarterly*. 1939. V. XXV, № 3. Pp. 325–333; Gallico C. *Dopo una rilettura dei canti carnascialeschi // C. Gallico. Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo*. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 371–376.

рактистик¹⁰. Публикациям флорентийского карнавального репертуара¹¹, поэтического наследия и переписки (с 1977 года) Лоренцо сопутствовало их исследование, вплоть до отдельных сочинений¹².

Начало изучению прошлого мантуанской придворной музыки было также положено архивными изысканиями, а именно важнейшими для данного направления трудами К. Д'Арко и С. Давари¹³; вслед за последним А. Бертолотти и П. Каналь сосредоточили внимание на документах архива Гонзага, содержащих данные о придворных музыкантах и музыкальных событиях¹⁴. Изучению особенностей меценатства мантуанских правителей, в том числе потомков Франческо II Гонзаги и Изабеллы д'Эсте, посвящены труды И. Фенлона, Д. Сандерса¹⁵. Для понимания среды, в которой вырабатывались музыкальные навыки и представления Изабеллы д'Эсте, а также места музицирования в формировании облика совершенной знатной дамы основополагающее значение имеют работы У. Прайзера и М. Карачи Велы¹⁶, в которых определяется комплекс условий и компонентов музыкального мира ренессансной дамы, а также пути к осуществлению ею функции

¹⁰ Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16.Jh. Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. I. S. 109–123.

¹¹ Сведения об источниках музыкального материала флорентийских карнавальных песен эпохи Лоренцо Великолепного, а также маскераты и триумфы в современной нотации см.: Schinelli A. Collana di composizioni polifoniche vocali sacre e profane a due, tre, quattro e cinque voci dei secoli XV, XVI e XVII. Milano: Curci, 1958. V. II. 127 p.; Florentine festival music 1480–1520 // Recent Researches in the Music of the Renaissance / Ed. by J. J. Gallucci, Jr., Madison: A-R Editions, 1981. V. 40. 105 p.; Prizer W. F. Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song // Early Music History. 2004. Vol. 23. Pp. 185–252.

¹² Della Corte A. Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana. Torino: Paravia, 1937. Pp. 33–34; Rubsamen W. H. The Music for «Quant'è bella giovinezza» and other Carnival Songs by Lorenzo de Medici // Art, Science and History in the Renaissance / Ed. by C. S. Singleton. Baltimore: John Hopkins Press, 1968. Pp. 163–184; Toscani B. I canti carnascialeschi e le laude di Lorenzo: elementi di cronologia // La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: Atti del Congresso internazionale di studi (Firenze, 15–17 giugno 1992) / A cura di P. Gargiulo / Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia. Vol. 30. Firenze: Olschki, 1993. Pp. 131–142.

¹³ D'Arco C. Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga con documenti inediti: Aggiuntivi molti documenti inediti che si riferiscono alla stessa Signora, all'istoria di Mantova, ed a quella generale d'Italia / Archivio Storico Italiano. Firenze: Al Gabinetto Vieusseux, 1845. Appendici, t. II. Pp. 203–326; Davari S. La musica a Mantova. Mantova: Baruffaldi, 1975. 40 p. (репринт первой публикации 1884 года).

¹⁴ Bertolotti A. Musicisti alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Bologna: Arnaldo Forni, 1969. Sezione III. № 17. 130 p.; Canal P. Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga. Bologna: Arnaldo Forni, 1977. 120 p.

¹⁵ Fenlon I. Music and patronage in sixteenth-century Mantua. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. V. I. 248 p.; Fenlon I. Music and patronage in sixteenth-century Mantua. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. V. II. 168 p.; Fenlon I. Musicisti e mecenati a Mantova nel'500. Bologna: Il Mulino, 1992. 312 p.; Sanders D. C. Music at the Gonzaga Court in Mantua. Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth: Lexington books, 2012. 200 p.

¹⁶ Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. XXXVIII, No. 1. Pp. 1–33; Prizer W. Una «virtù molto conveniente a madonne»: Isabella d'Este as a musician // The Journal of Musicology Vol. XVII 1, Winter 1999. Pp. 10–49; Caraci Vela M. La dama di palazzo e il «nobile ornamento». L'esercizio della musica come spazio di libertà e di cultura // Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo). Pavia: Pavia University Press, 2010. Pp. 31–42.

покровительницы искусств в качестве супруги государя. Собственное же творчество Изабеллы д'Эсте, а также ее и ее супруга деятельность коллекционеров, заказчиков, меценатов стали предметом специальных работ¹⁷ и затрагиваются в многочисленных публикациях, посвященных патронируемым Гонзага музыкантам, поэтам и иным значимым для мантуанской придворной культуры фигурам, а также собственно музыкальному материалу, созданному или востребованному в Мантуе, – собраниям, в том числе появившимся в других регионах, жанрам и отдельным произведениям.

Актуальность обращения к музыкальному меценатству, творчеству и окружению Лоренцо Медичи и мантуанских маркизов определяется взглядом на них с позиций задачи репрезентации власти, осмыслением в данном ракурсе накопленной фактологии, акцентированием сторон их деятельности, стимулировавших развитие итальянской светской полифонической песни.

Другим основанием для выделения именно флорентийской и мантуанской придворных музыкальных традиций является их исключительное положение в истории итальянской светской полифонической песни изучаемого периода. Флорентийский карнавальная репертуар представляет собой ее стремительное развитие, подчиненное определенной культуротворческой задаче. В то же самое время, когда локальная светская песенная культура во Флоренции почти угасла, инициатива в развитии современной итальянской полифонической песни переходит к Мантуе, куда в год ярчайших флорентийских карнавальных триумфов (1490) прибывает Изабелла д'Эсте.

При этом флорентийская и мантуанская культуры исторически тесно связаны между собой, как и с другими соседними и отдаленными региональными культурами, благодаря династическим и политическим пересечениям, контактам гуманистов и миграции артистов. Так, флорентийцы, хотя и фрагментарно, обнару-

¹⁷ Gallico C. Poesie musicali di Isabella d'Este // *Collectanea Historiae Musicae*. V. III. Firenze: Leo S. Olschki, 1962. Pp. 109–119; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: «master instrument-maker» // *Early Music History 2: Studies in medieval and early modern music* / Ed. by I. Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Pp. 87–127; Toffano G. Marchetto Cara (Verona 1470 ca. – Mantova 1525 ca.) alla corte di Isabella d'Este [Электронный ресурс] // *I quaderni dell'ERTA*. № 3 (settembre, 2003). Режим доступа: <http://www.ertaitalia.it/File/Settembre%202003/Marchetto%20Cara.doc>.

живаются на службе в Мантуе, как, например, Анджело Полициано, а в 1479 году туда был назначен послом близкий Лоренцо Франческо Берлингьери. Близкий мантуанскому урбинский двор во многом был ориентирован на Флоренцию, поскольку Федерико да Монтефельтро переписывался и встречался с Марсилио Фичино и Полициано, формировал библиотеку с помощью Веспасиано да Бистиччи¹⁸. Аламанно Ринуччини посвятил урбинскому князю свой перевод «Жизни Аполлония Тианского» (1473), в предисловии к которому среди перечня великих художников, «грамматиков» и практиков Монтефельтро предстает как идеал правителя. В марте 1471 года Лоренцо принимал во Флоренции Лодовико Моро, будущего родственника семьи д'Эсте, тогда графа Мортара, вместе с его братьями – Галеаццо Мария Сфорца и графом Бари. В разные годы Лоренцо встречался с членами семей д'Эсте и Гонзага: кардиналом Франческо Гонзагой (1471), Элеонорой Арагонской, тогда невестой Эрколе д'Эсте и будущей матерью Изабеллы д'Эсте (1473). На встрече князей в Кремоне в 1483 году среди государей-союзников были Лоренцо Медичи, Лодовико Моро, Фредерико Гонзага, Эрколе д'Эсте. Дочь Эрколе – Изабелла д'Эсте – в следующие после смерти Лоренцо три десятилетия, стимулируя развитие идей и покровительствуя артистам, станет одной из важнейших фигур в истории светской музыки Италии.

§ 2. Лоренцо Медичи и флорентийская карнавальная песня

Роль Лоренцо Медичи в истории итальянской полифонической песни в ее наиболее актуальной для Флоренции 1480-х годов жанровой направленности определена несколько веков назад современниками и с тех пор в целом не оспаривается. Знаменитые карнавальные триумфы, недолгое время культивировавшиеся окружением Лоренцо и по его инициативе, – одно из наиболее ярких, хотя и наименее долговечное художественное достижение Великолепного, составившее

¹⁸ По просьбе Лоренцо в 1472 году Федерико да Монтефельтро, будучи кондотьером на службе у неаполитанского короля, возглавил карательную экспедицию в Вольтерру, но в 1478 году, после заговора Пацци, выступил против медичейской Флоренции, как и Лодовико Моро (вскоре, однако, заключивший союз с Лоренцо), при этом флорентийским главнокомандующим стал герцог Феррарский Эрколе д'Эсте.

весомую часть легенды о нем. Причины столь активного вмешательства в местную праздничную традицию в определенном отношении кажутся очевидными. Их прямолинейное политическое объяснение, имея в виду джостры, дает Никколо Маккиавелли:

«некоторым <...> подумалось, нет ли возможности отвлечь от них [раздоров] граждан каким-либо новым общественным увеселением, ибо народ, ничем не занятый, большей частью и является орудием в руках смутьянов. И вот, чтобы занять народ, заполнить чем-нибудь его ум и отвлечь от мыслей о положении государства <...> приняли решение устроить два торжественнейших празднества <...> Причем среди флорентийцев более всех отличался Лоренцо, первенец Пьеро, завоевав первое место не из-за имени своего, а исключительно по личным достоинствам»¹⁹.

Той же точки зрения придерживался занимавший совершенно иные идеологические позиции Джироламо Савонарола, характеризуя действия правителя в главе своего трактата, названной «О коварстве и наихудшем положении тирана»:

«И часто, особенно во времена изобилия и спокойствия, занимает его [народ] зрелищами и праздниками, чтобы народ думал о себе, а не о нем»²⁰.

Иная мотивация творческой активности Лоренцо просматривается в текстах панегирического характера, в которых тем не менее отражаются конкретные качества восхваляемой персоны²¹.

В числе таких авторов прежде всего нужно назвать Марсилио Фичино, видевшего в наследнике своего покровителя Козимо Старого гармоничное соединение мифологически персонифицированных мудрости, силы и наслаждения, позволившее Лоренцо избежать неудач Париса, Геракла и Сократа:

«<...> Паллада наделила его мудростью, Юнона – силой, Венера – привлекательностью, поэтическим и музыкальным даром»²².

¹⁹ Никколо Макиавелли. История Флоренции / Пер. с ит. Н.Я. Рыковой. М.: Наука, 1987. С. 281.

²⁰ Джироламо Савонарола. Трактат об управлении Флоренцией / Вступ. ст., пер. и коммент. У.С. Рахновской // Средние века. М.: Наука, 2002. Вып. 63. С. 285.

²¹ В изложении флорентийского посла при дворе Людовика XII Никколо Валори («*Laurentii Medicei vita*», после 1515, изд. 1568) Лоренцо предстает страстным коллекционером, собирающим «антики» и незаурядных людей, политическим и духовным вождем Флоренции, автором ее «золотого века»: «Всякий, кто хотел угодить Лоренцо, дарил ему медали, золотые и украшенные драгоценными камнями, самоцветы и любые вещи в античном вкусе из всех уголков мира» (Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 20); «Он делал своим домочадцем всякого, в ком распознавал природные дарования или художественные таланты, милостиво обходился с такими людьми, лелеял их и никогда не покидал» (Там же. С. 21); «Это было такое время, когда, как говорят, Флоренция всех более процветала, возросшая властью и славой имени, каковое разносили по всей земле мудрость и могущество Лаврентия» (Там же. С. 27).

²² Письмо от 15 февраля 1490 года «*Pallas, Juno, Venus, vita contemplativa, activa, voluptuosa*» («Паллада, Юнона и Венера обозначают созерцательную жизнь, активную жизнь и жизнь, проводимую в наслаждениях») (Марсилио

Спустя полтора десятилетия в сочинении первого биографа Фичино – Джованни ди Бардо Корси – «*Commentarius de platonicae philosophiae post renatas litteras apvd Italos instavratione, sive Marsili Ficini vita*» (1506) упоминается

«Тот самый великий Лаврентий, <...> которого Флорентийское государство знало как Августа, благородные же искусства – как Мецената»²³.

Более трезвый взгляд на фигуру *tiranno piacevole* («любезного тирана») и идеального правителя, опирающийся не только на оценки и уподобления, но и на конкретные факты, содержится в «*Storie Florentine*» Франческо Гвиччардини (1508–1509); здесь примечательно почетное место музыки в ряду искусств:

«Лоренцо способствовал расцвету поэзии на итальянском языке, музыки, архитектуры, живописи, скульптуры и вообще ремесел и искусств, произведения которых наполнили город; успех этот был достигнут и благодаря тому, что сам Лоренцо, весьма разносторонне одаренный, умел оценить и отличить наиболее талантливых людей, в результате чего все состязались друг с другом, лишь бы доставить ему удовольствие»²⁴.

Музыкальное творчество, связанное с именем Лоренцо, является как фактом его биографии, так и неотъемлемой частью медичейского мифа, истоки формирования которого просматриваются в словах, с одной стороны, Корси и Гвиччардини, написанных в годы изгнания Медичи, с другой – Валори, относящихся к начальному этапу их нового восхождения.

В полной мере процесс мифологизации фигуры Лоренцо разворачивается при Козимо I, хотя шаги по актуализации и осмыслению фигуры Лоренцо в истории современного дома Медичи просматриваются значительно ранее. Особая роль Лоренцо в истории Флоренции, его своеобразный принципат, отныне связываются с будущим ее государственным устройством и укреплением концепции

Фичино. Избранные письма / Вст. ст., пер. с лат. и комм. О. Ф. Кудрявцева // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. М.: Наука, 2004. С. 268)).

²³ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 35.

²⁴ Франческо Гвиччардини. История Флоренции // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. СПб.: Алетейя, 2002. С. 76–77. Почти через треть века в «*Storia d'Italia*» (1537–1540, опубл. 1561–1564) Гвиччардини еще раз подтвердит и уточнит эту мысль: «Благодаря своей славе, благоразумию и чрезвычайно острому разуму он доставил своей отчизне богатства, блага и красоты, расцветающие в обществе, где царит долгий мир» (Клулас И. Лоренцо Великолепный / Пер. с франц. Н. Н. Зубкова. С. 12), а до того Никколо Макиавелли («*Istorie fiorentine*», 1520–1525) даст знаменитое заключение о природе Лоренцо: «в нем самым немислимым образом сочетаются две разные натуры» (Никколо Макиавелли. История Флоренции / Пер. с ит. Н. Я. Рыковой. С. 351). Обзор исторических оценок личности Лоренцо и его вклада в развитие общества и культуры см.: Шевлякова Д. А. Культура и природа в поэзии Лоренцо Медичи: дис. ... канд. филологич. наук. М., 2000. С. 2–15, 211–212.

медичейского герцогства. Отметим, что как естественен поворот к идеализации фигуры Лоренцо²⁵, так неоспоримы и основания для мифологизации того, кто «*sendo universalissimo*» – «будучи сведущ во всем» (Гвиччардини). Примечательно, что в качестве мифообразующего мотива выступили не события жизни Лоренцо, не его судьба как таковая, а целостный образ, концепция личности и правления, опирающегося на цицероновский принцип гражданского согласия.

То, что Лоренцо, вслед за Козимо Старым, с 1537 года становится династической точкой опоры для Козимо I, обнаруживается в первых, еще очень осторожных шагах в этом направлении, а именно в программе флорентийских торжеств 1539 года в честь бракосочетания Козимо и Элеоноры де Толедо. В Письме-отчете об этом событии придворного филолога и историка Пьер Франческо Джамбуллари основное внимание уделено символическим и аллегорическим архитектурным украшениям, в том числе сооруженным специально для праздника и призванным наглядно представить политическую концепцию. Символику, связанную непосредственно с Лоренцо, зрители могли увидеть на четвертой и десятой люнеттах первого внутреннего дворика Палаццо Медичи, а на картине во втором дворике – сцену прибытия Лоренцо в Неаполь 14 декабря 1479 года с целью заключения мира²⁶. Вторая часть свадебного банкетного представления являла собой наглядную политическую программу юного правителя, вербально наиболее полно выраженную в канцонах Аполлона, включающих аллюзии на исторические события. В первой канцоне авторства Джованни Баттисты Джелли, предваряющей появление Флоры-Флоренции, после отсылки ко временам Козимо Старого и краткого экскурса в историю рода указывается на роль молодого Козимо – сына Джованни Медичи из младшей линии и Марии Сальвиати, внучки Лоренцо Великолепного, своим рождением объединившего обе ветви²⁷. Так образ Лоренцо с

²⁵ «Бледноватое настоящее "академической эпохи" получало обоснование в роскошном прошлом "золотого века": прославляя его, укрепляли собственное положение» (Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 15).

²⁶ Что имело значение в связи с происхождением невесты – дочери неаполитанского вице-короля (Minor A.C., Mitchell B. A Renaissance entertainment: festivities for the marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539. Columbia: University of Missouri Press, 1968. Pp. 124–125, 131).

²⁷ Apparato et feste nelle noze del illustrissimo Signor Duca di Firenze, e della Duchessa sua Consorte con le sue Stanze, Madriali, Comedia et Intermedij in quelle recitati. Fiorenza: Benedetto Giunta, 1539. T. I. Pp. 37–41.

1539 года стал вращаться в медичейскую политическую мифологию, сформировавшуюся к рубежу 1550–1560-х годов, когда власть Козимо I настолько укрепилась, что стала возможной последовательная мифологизация его собственного правления и истории семьи²⁸.

А. Шастель относит формирование «легенды о Медичи» к 1560–м годам, а именно к циклу фресок Джорджо Вазари и Чиголи (Лодовико Карди) в Палаццо Веккьо (1556–1558)²⁹, включающему большой медальон, посвященный Козимо Старому, и плафон «Апофеоз Лоренцо», в описании которого Вазари раскрывает распространенный образ правителя-гуманиста:

«Прошу Вас посмотреть на последнюю фреску, где Лоренцо с открытой книгой в руках сидит среди множества ученых, и все они держат книги, карты, циркули <...> Здесь видно, как, отдав распоряжения относительно общественных и частных дел в городе, он предавался удовольствиям, изучению философии и литературы в обществе школы ученых, с которыми он, вящего ради спокойствия, занимался науками то в Поджо а Кайяно, то в Кареджи»³⁰.

Заметим, что, согласно Вазари, занятия музыкой к досугам Лоренцо не относятся³¹, однако именно Вазари в период формирования «мифа о Лоренцо» высказал следующее устойчивое мнение:

«Не умолчу здесь о том, что названный Лоренцо деи Медичи был первым изобретателем этих маскарадов, представляющих то или другое и именуемых во Флоренции “Песнями”, какие раньше в иные времена не устраивались»³².

²⁸ Однако в полном смысле легендарным персонажем Лоренцо не стал, оставшись фигурой исторической, поскольку не все связанные с ним смыслы соответствовали требованиям времени. В программу свадебных торжеств 1569 года (бракосочетание сына Козимо, Франческо, и Иоанны Австрийской) главным придворным мифологом кардиналом Винченцо Боргини были введены сложные архитектурные аллегории, напоминающие о конструкциях 1539 года, в которых история семьи затрагивалась уже не далее родителей Козимо, дабы избежать упоминаний о временах республики.

²⁹ Столетием позднее апофеоз Лоренцо изобразил Франческо Фурины (1603–1646) на фресках в Палаццо Питти (1636); теме Медичи и их окружения посвящена церковь Св. Троицы.

³⁰ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 14–15.

³¹ Наглядным источником для будущих изобразительных интерпретаций стал цикл фресок капеллы Сассетти в церкви Св. Троицы (1479–1480) и особенно фреска «Утверждение устава францисканского ордена» (мастерская Доменико Гирландайо) – «апофеоз правления Лоренцо Медичи и сопричастного ему Франческо Сассетти» (Махо О. Г. Приемы театрализации и изображения современников в росписях Доменико Гирландайо (капелла Торнабуони церкви Санта Мария Новелла во Флоренции) // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 74). Для понимания художественного мифа медичейской республики показательны фрески мастерской Гирландайо в капелле Торнабуони (1485–1490, церковь Санта Мария Новелла). В «Изгнании Иоакима из храма» мы видим художников, в «Явлении ангела Захарии» – членов Платоновской академии, в том числе Полициано. Музыкантов-современников здесь нет, лишь условные мальчики-хористы появляются на фреске «Отпевание святой Фины». Знаменитая надпись с комментарием относительно года завершения работы над циклом на «Явлении ангела Захарии» подводит итог изобразительному ряду: «Год 1490, когда город прекраснейший благодаря своим делам, победам, искусствам, благородным зданием наслаждается изобилием, здоровьем и миром» (Там же. С. 74).

³² Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. С. 704.

Неслучайно почти в то же время, когда Вазари составлял свои «Жизнеописания» и изображал Лоренцо на фресках, а именно в 1554 году, вышло в свет первое собрание литературных опытов Лоренцо³³, а в августе 1559 года – знаменитое издание, подготовленное Антон Франческо Граццини (псевдоним Ласка), «Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi», создававшееся как памятник карнавальной поэзии эпохи Лоренцо³⁴. Издание Ласки, по праву расценивающееся как веховое, стало отнюдь не первым, посвященным карнавальной поэзии Лоренцо; точкой отсчета является публикация Бернардо Джамбуллари³⁵, осуществленная уже в период реставрации Медичи. Показательно то, что во времена подлинной актуальности карнавального репертуара его фиксация была столь же случайной, необязательной и ненужной, как и сохранение карнавального реквизита; карнавальные песни, будучи частью устной культуры, осваивались на слух³⁶. То, что Ласка – один из основателей академий degli Umidi и della Crusca, несмотря на любовь к комической поэзии, в данном случае явно выполнял поставленную задачу, в действительности не считая тексты карнавальных песен достойным внимания материалом, следует из его письма от 22 февраля 1558 года:

E che diavolo sono eglino poi altro, che Canti Carnascialeschi? composizione plebeia e del volgo; e <...> quanto peggio stanno, tanto è meglio, e tanto più piacciono³⁷.

И какого черта это не что иное, как карнавальные песни? сочинения плебейские и простонародные; и <...> чем они хуже, тем лучше, и тем больше нравятся.

³³ Poesie volgari, nuovamente stampate, di Lorenzo de Medici, che fu padre di Papa Leone: Col commento de medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti. Vinegia: In casa de' figliuoli di Aldo [Manuzio], 1554. 207 fol.

³⁴ Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi andati per Firenze, Dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici <...> / [Ed. di A. G. Grazzini]. Fiorenza: [Lor. Torrentino], 1559. 18+471 p.

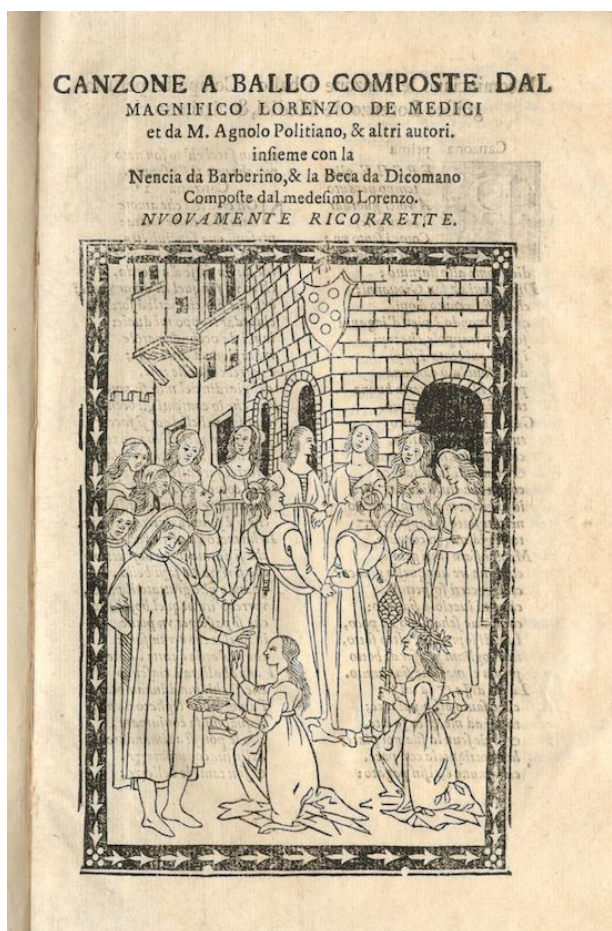
³⁵ Bernardo Giambullari. Canzone per andare in maschera fatte da piu persone. Firenze: Bartolommeo di Libri, 1515. 46 p. Следующим по времени стало издание: Canzone a ballo composte dal Magnifico Lorenzo de Medici: & da messer Agnolo Politiano [Firenze: Francesco di Iacopo cartolaio], 1533. 31 p.

³⁶ Macey P. Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy. Oxford: Clarendon Press, 1998. Pp. 50–51. Об официализации народной культуры: «в эпоху Возрождения смех в его наиболее радикальной, универсальной, так сказать, мирообъемлющей и в то же время в его наиболее веселой [разрядка автора] форме один только раз в истории на какие-нибудь пятьдесят – шестьдесят лет (в разных странах в разные сроки) прорвался из народных глубин вместе с народными («вульгарными») языками в большую литературу и высокую идеологию <...> Народная культура смеха, веками слагавшаяся и отстаивавшаяся в неофициальных формах народного творчества – зрелищных и словесных – и в неофициальном быту, смогла подняться до самых верхов литературы и идеологии, чтобы оплодотворить их, а затем – по мере стабилизации абсолютизма и формирования новой официальности – спуститься в низы жанровой иерархии» (Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 84).

³⁷ Gallico C. Dopo una rilettura dei canti carnascialeschi // C. Gallico. Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. P. 376.

Представление о роли Лоренцо во флорентийских общественных празднествах зафиксировано на титульном листе обновленного рукописного издания «Canzone a ballo», в которое вошло 148 песенных текстов, в том числе авторства Лоренцо, а также его «Ненча из Барберино» и «Бека из Дикомано» Луиджи Пульчи (1568, первое изд. 1562)³⁸. На «авансцене» картины поющего женского хора перед дворцом Медичи на Виа Ларга Лоренцо принимает подношения от двух коленопреклоненных женских фигур – по всей видимости, собрание канцон и майское дерево («мајо»). Лавровый венец на голове второй фигуры может быть трактован и как часть карнавального костюма, и как знак поэтической славы Лоренцо, и, возможно, как намек на традиционный атрибут Клио, признающей роль Лоренцо во флорентийской истории. За спиной Лоренцо стоит явно Полициано – единственный упомянутый в заглавии автор собрания (Иллюстрация 1):

Иллюстрация 1



³⁸ Canzone a ballo composte dal Magnifico Lorenzo de Medici et da M. Agnolo Politiano, & altri autori. insieme con la Nencia da Barberino, & la Beca da Dicomano Composte dal medesimo Lorenzo (Firenze, 1568). Milano: [B. Gamba], 1812. 87 p.

Редактор позднего издания собрания Ласки – Ринальдо Мария Браччи (под псевдонимом Нери дель Бочча) приводит в свободном переизложении фрагмент дневниковой записи Антонио да Сан Галло³⁹ в качестве достоверной характеристики исполнительской практики времен Лоренцо:

<...> per la città, cantando con armoniosa musica a 4 a 8, a 12 e fino a 15 voci accompagnata da varj Strumenti, d'ogni sorta Canzoni, Ballate, Madrigali e Barzellette, alla materia rappresentata attenenti, le quali dall'esser cantante in tempo di Carnovale sortirono il nome di Canti Carnascaleschi⁴⁰.

<...> [и так они шли] по городу, распевая на гармоничную музыку на 4, 8, 12 и, наконец, на 15 голосов в сопровождении различных инструментов всякого вида канцоны, баллаты, мадригалы и барцеллетты, связанные с представлением, которые, будучи спетыми во время карнавала, получили название карнавальных песен.

Окончательно формулирует представление о роли Лоренцо в праздничном музицировании А. Фаброни:

Prima gli uomini di Quei tempi usavano il Carnevale immascherandosi contraffare le madonne solite andare per lo Calendimaggio, e così travestiti ad uso di donne e di fanciulle cantavano canzoni a ballo; la qual maniera di cantare considerata il Magnifico esser sempre la medesima, pensò divariare non solamente il canto, ma le invenzioni e il modo di comporre le parole; facendo canzoni con altri piedi varj, e la musica seppi poi comporre con nuove e diverse arie: e il primo Canto o mascherata, che si contasse in questa guisa, fu d' uomini, che vendevano Berriquocoli e Confortini, composta a tre Voci da un certo Arrigo Tedesco maestro allora della Cappella di S. Giovanni, e musico in que' tempi riputatissimo⁴¹.

Раньше мужчины того времени проводили карнавал без масок, подделяваясь под женщин только на майские календы, и таким образом, переодетые в женщин или девушек, пели canzoni a ballo; такой способ пения показался Великолепному однообразным, он задумал разнообразить не только пение, но и темы, и способ сочинения слов; создав канцоны с различными другими строфами (piedi), и музыка затем стала сочиняться на новые и разные арии: и первой песней (Canto) или маскератой, которая считается этого вида, была [маскерата] мужчин, которые продавали Berriquocoli e Confortini, сочиненная на три голоса неким Арриго-немцем, тогда [бывшим] maestro капеллы Сан Джованни и музыкантом в те времена знаменитейшим.

Основой создания образа Лоренцо, прежде всего в массовом сознании, стали карнавальные триумфы и шествия, явившиеся одним из самых эффективных инструментов формирования «медичейского мифа» в XVI столетии. Однако констатация его активности в данном направлении и ее результатов явно недостаточ-

³⁹ Memorie delle cose accadute in Firenze, dall' anno 1536 fino al 1555, scritte da Antonio da San Gallo. BNC, MS, Magliabechiano II.4.19.

⁴⁰ Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascaleschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559: in questa seconda edizione corretti, con diversi MSS. collazionati, delle loro varie lezioni arricchiti, notabilmente accresciuti, e co' ritratti di ciascun poeta adornate: Parte Prima / [Ed. di R. M. Bracci]. Lucca: In Cosmopoli, 1750. P. X.

⁴¹ Fabroni A. Laurentii Medicis Magnifici vitam pertinentia. Vol. II. Pp. 21–22.

на для понимания того содержания, которое сам Лоренцо вкладывал в свое карнавальное творчество. Обращение к флорентийским карнавальным песням влечет за собой ряд вопросов, касающихся как целей Лоренцо, так и истоков его музыкальных упражнений, значения музыки и музицирования в его частной жизни и картине мира.

В качестве первого существенного вопроса обозначим целеполагание карнавальной реформы Лоренцо.

Во всех ренессансных государствах широко практиковались многообразные внешние акции, рассчитанные на публичное воздействие, усиливающие и демонстрирующие славу правления, хотя и не так надежно, как искусства, закрепленные материально (прежде всего архитектура, затем живопись). Более скромное место отводится *musica sventurata* – «несчастной музыке», по выражению Леонардо, поскольку она исчезает, убажывая слух – чувство более низкое, чем зрение. Объединение зрелища и музыки во Флоренции действительно вышло на новый уровень благодаря Лоренцо Медичи, резко выделяющегося среди членов своей семьи и представителей других выдающихся флорентийских семей последовательным направлением своих усилий в эту сферу.

Аргументы, высказанные Маккиавелли и Савонаролой, безусловно, основаны на точном знании обсуждаемого предмета. Популистская направленность карнавальных проектов Лоренцо очевидна и ярко контрастирует со степенью и результатами его внимания к другим возможным формам вклада в общественно значимые виды художественной деятельности. Показательно, что изменения в отношении Лоренцо к праздничным формам происходят в 1480–е годы, которыми датируются «триумфы», организованные его бригадой, то есть немного времени спустя после заговора Пацци (1478).

Девиз Лоренцо трехчастен: *patriae decus, familiae amplitudo, incrementum artium* (польза отечества, величие семейства, возрастание искусств). Успешность его достижений в последнем отношении до сих пор вызывает дискуссии. Согласно мнению А. Шастеля, не существует прямой зависимости состояния флорентийского гуманизма и изобразительных искусств от личности и деяний Лоренцо,

что мотивировано недостатками его художественной политики⁴² и незавершенностью многих идей и начинаний⁴³. Однако, признавая фактологическую неопровержимость подобных заключений, нельзя не учесть резкое отличие Лоренцо от сопоставляемых с ним фигур. Ввиду специфики политического статуса дома Медичи в условиях республики положение Великолепного, как и возможности, крайне далеки от положения понтификов и князей⁴⁴. К тому же нужно принять во внимание, что и в середине XV века Медичи и с точки зрения старых флорентийских фамилий Пацци, Строцци, Альбицци, Донати, Барди, хотя отчасти и связанных с Медичи родственными узами, – все еще в некотором смысле «выскочки», лишь столетием назад начавшие занимать положение в деловых кругах Флоренции, ради чего недостойным образом опирались на «тощий» народ⁴⁵. Значительно существеннее указания А. Шастеля на роль домов Строцци и Торнабуони как донаторов масштабных художественных проектов, подобные которым Лоренцо не затевал⁴⁶. Однако в данном случае историк искусства не учитывает, на наш взгляд, «республиканскую» политическую игру Лоренцо, предпочитавшего не делать жесты, которые могли быть истолкованы как признаки склонности к княжескому имиджу⁴⁷, формируя при этом образ идеального «отца отечества» и удерживая

⁴² Например, многочисленные отправки художников и скульпторов из Флоренции в другие города, к разным дворам, для исполнения отдельных заказов. «Во всех областях культуры Италия взяла реванш за долгий период, в течение которого она на свой лад следовала византийским и парижским урокам, который в ретроспективе казался ей веком унижения и второсортности. Теперь ей думалось, что она нашла себя назло “i Greci e goti goffi” [“грекам и неотесанным готам”], и в конце века именно она делала погоду в Европе. Так считал не один Лоренцо, при каждом удобном случае посылавший в иноземные столицы образцы тосканского искусства» (Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 358).

⁴³ Лоренцо не инициировал ни одной постройки, сопоставимой с капеллой Сикста IV или апартаментами Борджа, архитектурными свершениями Федерико де Монтефельтро, будучи, скорее, страстным коллекционером «антиков» малых форм (Там же. С. 18, 20).

⁴⁴ «Однако что делало его характер действительно тяжелым и непереносимым, так это его подозрительность, не столько природная, сколько порожденная сознанием того, что он должен держать в повиновении свободный город, но так, чтобы все там совершалось как бы самими магистратами, согласно законам Флоренции и при видимости свободы» (Франческо Гвичардини. История Флоренции // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. С. 79).

⁴⁵ Роль Сальвестро Медичи в восстании чомпи 1378 года.

⁴⁶ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 18, 20.

⁴⁷ Что было бы крайне рискованным в городе, в котором и во времена Лоренцо были живы настроения, подтолкнувшие Колюччо Салютати воскликнуть: «Да разве ты видел в Италии или каком другом крае свободу, которая была бы полнее и совершеннее флорентийской свободы, которую ты мог бы, не говорю сравнить, предпочесть нашей свободе?» (сентябрь 1403 года) (Колюччо Салютати. Инвектива против Антонио Лоски из Виченцы / Пер. с лат. и комм. Н.Х. Мингалеевой // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. М.: Наука, 2004. С. 129). Несколькими десятилетиями ранее «наибольшие подозрения в коммуналном обществе вызывали лица, добиваю-

живая этот почетный титул Козимо Старого. При этом среди официальных должностей Лоренцо было членство в двух комиссиях, отвечавших за культуру Флоренции. Его незримое присутствие на триумфальной арке хоров и фреске капеллы Торнабуони в Санта Мария Новелла как нельзя лучше отвечает политическим позициям семьи, после тревог и потерь от конца XIV века до начала 1470-х годов стремившейся приобрести и одновременно завуалировать влияние на флорентийские дела. Соединение созерцания и деятельности, служения обществу и личной выгоды, страстное стремление к славе как средству продления себя в вечности и отблеску славы небесной – эти характерные черты ренессансных правителей во Флоренции корректируются требованиями республиканской сдержанности⁴⁸.

Жанровое определение карнавальных постановок эпохи Лоренцо как «триумфов» нестабильно и окончательно зафиксировано Вазари (в остальных случаях использующего его для обозначения древних триумфальных въездов и современных триумфальных арок, картин (в том числе собственного «Триумфа Кибелы»)⁴⁹,

щиеся единоличной власти, а механизм политической мимикрии не был еще в совершенстве отработан» (Краснова И. А. Миф о флорентийской свободе в биографиях дома Строцци // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. С. 103). Актуальным оставалось и историческое обоснование партийной борьбы и укорененности республики, данное Леонардо Бруни в главе II «О происхождении флорентийского народа», а также апология флорентийской системы управления в IV главе «О том, почему внутренние порядки и учреждения Флоренции достойны восхищения» его «Восхваления города Флоренции» (Леонардо Бруни Аретино. Восхваление города Флоренции / Пер. с лат. и комм. И.Я. Эльфонд // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. М.: Наука, 2004. С. 176–179, 189–193).

⁴⁸ Лоренцо, безусловно, не мог не учитывать крайне настороженное, если не враждебное восприятие флорентийцами роскошного образа жизни, например, Филиппо Сколари в период его временного пребывания во Флоренции или Пьеро де Пацци (Краснова И. А. Флорентийцы у монарших престолов и «неблагодарное отечество» // Власть, общество, индивид в средневековой Европе. М.: Наука, 2008. С. 371–374).

⁴⁹ «Жизнеописание Лоренцо Косты»: «в большой зале, там, где ныне триумфы работы Мантеньи <...> на двух историях он изобразил два триумфа» (Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. С. 364). «Жизнеописание Сандро Боттичелли»: «лучшее же, выполненное его рукой, – это Триумф веры фра Джироламо Савонаролы из Феррары» (Там же. С. 403). «Жизнеописание Бенедетто да Майано»: «рукой Сальвиати был написан Триумф Камиллы» (Там же. С. 408). «Жизнеописание Андреа Мантенья»: «он написал в одной зале дворца Сан Себастьяно в Мантуе Триумф Цезаря» (Там же. С. 418). «Жизнеописание Витторе Скарпачча»: «Якопо Аванци, болонский живописец <...> написал <...> фреской два прекраснейших Триумфа» (Там же. С. 446). «Жизнеописания Полидоро из Караваджо и Матурино Флорентинца»: «они изобразили триумф Камилла <...> разные римские истории, и <...> фриз под бронзу с шествующими в триумфе детьми <...> они также расписали один фасад, изобразив на нем триумф Павла Эмилия» (Там же. С. 636–637). «Жизнеописания фра Джокондо, Либерале и других веронцев»: «Франческо [Бонсиньори] в 1499 году написал несколько триумфов» (Там же. С. 689–690). «Жизнеописание Маркантонио Болонца» (о Иерониме Коке, фламандце): «Потом он отдал в гравировку шесть листов с изображением триумфа Терпения с разными фантазиями. На первом листе – фигура Терпения восседает на колеснице, держа в руке знамя, на котором изображена роза с шипами. На втором – пылающее сердце на наковальне, по которой ударяют три молота, колесницу же на этом втором листе влекут две фигуры, а именно Вождение с крыльями за спиной и Надежда с якорем в руке, ведущая за собой плененную ею Фортуна со сломанным колесом. На третьем – на колеснице восседает Христос, держащий стяг с изображением креста и страстей, а вокруг него – Евангелисты в зверином обличье, колесницу же влекут два агнца, а к ней прикованы пленные Дьявол, Мир, сиречь Плоть, Грех и Смерть. На четвертом листе – обнаженный Исаак на верблюде, а на знамени, которое он держит в руке, – кандалы. За собой же он влечет алтарь

движущихся сооружений⁵⁰) в «Жизнеописании Пьеро ди Козимо флорентийского живописца»:

«<...> в юности своей Пьеро, выдумщик необыкновенный и прихотливый, был нарасхват во время масленичных маскарадов, а благородные молодые флорентинцы его обожали, так как в это их времяпровождение он внес много улучшений выдумкой, украшениями, пышностью и блеском. И говорят, что он был одним из первых изобретателей маскарадов в виде триумфов; во всяком случае, он внес в них большие улучшения, обогащая вымышленную историю не только музыкой и словами, приличествующими ее содержанию, но и сопровождая ее необычайно пышными шествиями людей пеших и конных, соответственно одетых и наряженных. Все это выходило и красиво, и богато, и во всем было своего рода величие и в то же время особая изобретательность. И в самом деле, до чего же были красивы ночью двадцать пять или тридцать пар коней в богатейших пополах, с всадниками, переодетыми соответственно содержанию представления, а при каждой от шести до восьми стремянных, с факелами в руке, одинаково одетых, так что иной раз проходило больше четырехсот, за ними же триумфальная колесница, вся покрытая украшениями, трофеями или иными причудливыми выдумками: подобного рода вещи изощряют таланты, а народу доставляют удовлетворение и великое удовольствие»⁵¹.

с ягненком, ножом и пламенем. На пятом он изобразил на триумфальной колеснице, запряженной быком, увенчанным колосьями и плодами, Иосифа, который держит стяг с изображением пчелиного улья; прикованные же к колеснице пленники – Гнев и Зависть, пожирающие человеческое сердце. На другом триумфе – Давид на льве, держащий в руках кифару и стяг, на котором изображена узда, а за ним плененные им семей с высунутым языком. А еще на одной Товий на колеснице, запряженной ослом, и со стягом, украшенным изображением источника, а сзади скованные пленники – Бедность и Слепота. Последний из шести триумфов изображает святого первомученика Стефана на слоне, а на стяге его изображена Любовь, пленники же – его мучители» (Там же. С. 734–735). «Жизнеописание Микеле Санмикели» (о Доменико дель Риччо): «В том же доме большой фриз, на котором изображены в цвете триумфы» (Там же. С. 925). В «Жизнеописании Бенвенуто Гарофало и Джироламо да Карпи» упоминается Триумф Вакха работы Гарофало (Там же. С. 949), в «Жизнеописании Франческо, по прозвищу деи Сальвиати» – роспись «Триумф Фурия Камилла» (Там же. С. 1020), в «Жизнеописании Даниелло Риччарелли из Вольтерры» – «Триумф Бахуса» на фризе во дворце Алессандро Фарнезе (Там же. С. 1035). «Жизнеописание Баттисты Франко»: «На одной из историй, находившихся на фасаде башен <...> был изображен триумф Сципиона старшего <...> а на другой справа триумф Сципиона младшего» (Там же. С. 978). «Бернардо Буонталенти»: «Бернардо нашел себе также применение, к великой для себя чести, в целом ряде маскированных шествий, состоявшихся по случаю бракосочетания его и нашего князя, а именно в триумфе Снов» (Там же. С. 1218). «Стольдо Лоренци»: «Засим тот же синьор заказал ему для своих садов Питти фонтан наподобие того великолепнейшего триумфа Нептуна, который был показан во время величественнейшего маскарадного шествия» (Там же. С. 1227).

⁵⁰ «Жизнеописание Чекки»: «во времена Чекки они уже почти не применялись и вместо них устраивались колесницы, похожие на триумфальные, какие в ходу и поныне. Первой из них была Монетная колесница, которая была доведена до совершенства, как это ныне ежегодно можно видеть в Иванов день, когда ее выпускают мастера и начальники Монетного двора, сверху увенчав ее фигурой св. Иоанна и окружив ее снизу многими другими святыми и ангелами, изображаемыми живыми людьми <...> Первая же, принадлежавшая Монетному двору, была выстроена под руководством Чекки мастерами Доменико, Марко и Джулиано дель Тассо, которые были тогда во Флоренции из первых мастеров-деревообделочников, работавших в области резьбы и инкрустации. В этой колеснице особого одобрения помимо прочих вещей заслуживали нижние колеса, которые были устроены на шарнирах так, чтобы при поворотах на углах можно было поворачивать все сооружение и чтобы оно наклонялось как можно меньше, в особенности ради безопасности тех, кто на нем был привязан» (Там же. С. 380–381). «Жизнеописание Андреа дель Сарто»: «Засим, когда цех купцов постановил, чтобы в утренней процессии в Иоаннов день вместо суконных хоругвей и свечей, которые каждый город и местечко в знак своего подданства проносят мимо герцога и главных магистратов, были заготовлены особые деревянные триумфальные колесницы наподобие древнеримских, несколько из десяти колесниц расписал Андреа светотенью и маслом, за что удостоился всяческих похвал. Вслед за ними предписано было каждый год изготовлять еще по колеснице, пока каждый город или область не получат своей, что было бы в высшей степени великолепно и торжественно; все это, однако, в 1527 году было отменено» (Там же. С. 595–596).

⁵¹ Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. М.: Искусство, 1970. Т. 4. С. 476.

Палио, джостра, турнир, бал сохраняются от рыцарской эпохи, но более перспективным с позиций республиканского правления становится общенародный карнавал: «На открытой сцене разыгрывался театр политического соглашения, для которого флорентийские оптиматы надевали другие маски, надежно позволявшие им удерживать в своих руках власть»⁵². Имидж частного лица, жертвователя ради общего блага, позволяющий совершать яркие публичные жесты, точно соответствует специфике флорентийского политического устройства, ориентированного на конформизм, ставший основой и завоеванием правления Медичи⁵³. Лоренцо косвенным путем формировал образ правителя, скромно занимающего место за кулисами республиканской общественной жизни, в которую равно включены все граждане. Опора на традиционные, даже ритуальные, формы, восходящие к *taggi* и гуляниям на день Св. Иоанна, позволяла ему, с одной стороны, исключить намеки на принципат⁵⁴ и внешне поддержать республиканскую концепцию, усиленную программой Золотого Века; с другой стороны, путем частичного обновления общеизвестных компонентов праздника подчеркнуть личную роль и в некоторой степени реализовать новые смысловые послылы.

Кроме того, триумф в силу его зримости тесно связан прежде всего с живописью, а также со славильной и дидактической литературой. При этом флорентийский карнавальнй триумф как театрализованная версия панегирика не только посвящается обычным для этой традиции аллегориям, но воспеваает героев современного общества – политика и «доброго купца» (*buon mercato*). По мнению А. В. Романчук, активизация в итальянской иконографии, начиная от позднего Треченто, тем коронования и триумфа отражает тенденцию к централизации власти, формирование концепции идеального единовластного правления⁵⁵.

⁵² Краснова И. А. Театрализованные формы ритуалов политической повседневности во Флоренции XIV – первой трети XV в. // Театр и театральность в культуре Возрождения. С. 23.

⁵³ Там же. С. 25.

⁵⁴ «Триумфы и шествия, организованные и придуманные Лоренцо Медичи, представляли Флоренцию как столицу искусств и гуманистической образованности, но не утверждали образ правителя и его семьи» (Остерман А. А. Театрализация политической жизни Флоренции в период правления герцога Козимо I Медичи (1537–1574) // Театр и театральность в культуре Возрождения. С. 52).

⁵⁵ Романчук А. В. Театрализация политической и общественной жизни в итальянской живописи второй половины XIV в. // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 65–70. Театрализованные сцены карнавальнх триумфов отражаются на стенах храмов и дворцов, например, фрески в Торре дель Галло (после 1464), представляющие музицирующих путти и танцоров.

Нужно отметить также, что степень помпезности флорентийских праздничных композиций, по всей видимости, в процессе формирования легенды о Лоренцо оказалась гипертрофирована. Эпитет «Великолепный» связан не столько с внешним блеском, сколько с масштабами и уровнем многообразной деятельности. Прославление Лоренцо носило более тонкий характер, подчеркивало величие души, будучи направленным на личные качества, соответствующие гуманистическому идеалу «философа на троне»⁵⁶.

Мы полагаем, однако, что, несмотря на справедливость приведенных выше точек зрения современников, они не являются ни полными, ни окончательными. Причины увлечения Лоренцо массовыми праздничными формами не сводятся к политическому расчету. В стремлении перепрочитать традиционное карнавальное шествие видится проявление антиклизированной ретроспекции, столь притягательной для правителя-гуманиста⁵⁷.

При этом вряд ли верно понимание побудительных мотивов, близкое мнению М. Бриона, согласно которому Лоренцо считал, «что народ должен в конце концов разделить интеллектуальные наслаждения с самыми привилегированными классами, декларировал всеобщее право на культуру и искусство <...> Он стремился сделать из флорентийцев народ художественных критиков, подобно афинянам времен Перикла. Это был благородный идеал, но в психологическом отношении – заблуждение, простительное для человека, сформированного платониками и поэтами»⁵⁸. Карнавальная ситуация смешения интеллектуалов и простецов отнюдь не предполагает культуртрегерской инициативы первых⁵⁹. Ничто в наследии Лоренцо Медичи и его окружения не позволяет приписать ему просветитель-

⁵⁶ «При рассмотрении триумфальных композиций, столь многочисленных и повсеместно распространенных в эпоху Ренессанса, видно, что Флоренция в сравнении с другими областями была в этом отношении довольно воздержанна – по крайней мере, в XV в. Рядом с прославлением Сиджисмондо Малатесты в Римине восхваления Козимо – Космоса и Лоренцо под именем Пана – не более чем поэтическая игра. Превращение Медичи в волхвов – не столь грубая лесть, как изображения властителей в виде героев, входившие в моду в Северной Италии, и далеко не достигает того, что позволял себе Юлий II» (Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 265).

⁵⁷ «Происходил знаменательный процесс – карнавал <...> сохраняя свою плотскую природу, прикоснулся к высокой духовной культуре» (Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия. Испания. Англия. Л.: Искусство, 1973. С. 60).

⁵⁸ Клулас И. Лоренцо Великолепный / Пер. с франц. Н. Н. Зубкова. С. 14–15.

⁵⁹ «умственное движение XIV–XV вв. при всей своей благотворности для культуры итальянского (и европейского) образованного класса, сильно разъединило образованный слой от необразованного, то есть от подавляющего большинства нации» (Тарле Е. В. История Италии в Новое время. СПб.: Брокгауз – Ефрон, 1901. С. 31–32).

ские намерения⁶⁰; напротив, игра с народными образами и языковыми средствами, при всей ее привлекательности и удачности результатов, явно вторична для Лоренцо по сравнению с реконструкцией древней обрядности, с куртуазной и философской лирикой. И хотя «лучшие живописцы – во главе их Сандро Боттичелли и Пьеро ди Козимо – одевали и снаряжали процессии, в которых чуть ли не вся античная мифология была мобилизована для увеселения флорентийского лавочника и ремесленника»⁶¹, вряд ли пониманию горожан были доступны все смыслы и персонажи, вовлеченные бригадой Лоренцо в карнавальный мир городской площади, этих «главных подмостков театра повседневности» (П. Берк).

«Продвижение» триумфов Лоренцо и его окружением отчасти связано, по нашему мнению, со страстью флорентийских неоплатоников к символу, аллегории, иносказанию, магическому обряду, герметической тайне. Так, высказывается предположение о возможности использования в карнавальных постановках отдельных фрагментов «Орфея» Полициано, прежде всего заключительной песни вакханок⁶². Это отнюдь не означает даже малейшей попытки профанации идей и тем, волновавших академиков Кареджи, но без обращения к этой области бессмысливалось бы само участие гуманистов и близких к ним художников в разработке праздничных процессий, поскольку сугубо развлекательные и прикладные политические обоснования их деятельности приходится исключить⁶³.

⁶⁰ В этом отношении показательна история созданной Медичи первой публичной библиотеки Сан Марко. С одной стороны, семья продемонстрировала заботу об общественном благе и лидерство Флоренции в создании культуры нового типа. С другой стороны, Лоренцо довольно быстро сократил вложения в эту библиотеку, сосредоточившись на формировании библиотеки Медичи и оставшись связанным с интеллектуальной жизнью Сан Марко через Академию Марчиана. Каталог библиотеки Сан Марко (1500) не свидетельствует о ее демократизме. В нем доминирует современная и античная латинская литература – Вергилий, Овидий, Гораций, Катулл и другие латинские поэты и драматурги. Единственный текст на вольтаре – «Божественная комедия» и комментарии к ней (Брагина Л. М. Библиотека Сан Марко во Флоренции // Книга в культуре Возрождения. С. 138–148); при этом сочинения Лоренцо и Полициано на вольтаре были в библиотеке Пико делла Мирандолы.

⁶¹ Дживелегов А. «Орфей» в литературе и на сцене // Полициано Анджеоло. Сказание об Орфее. М.-Л.: Academia, 1933. С. 31.

⁶² Оно опирается на широкое распространение сюжета об Орфее в иконографии конца XV века – сюжета, ранее для нее не характерного (Сонина Т. В. Якопо Селлайо и драма Полициано «Сказание об Орфее» // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 83]; Орфей изображается в виде мудреца, философа с лирой в руках, причем иногда в театрализованной обстановке (Т. В. Сонина рассматривает три росписи для кассоне как навеянные декорациями пьесы). См. также цикл медальонов Бертольдо ди Джованни, близкого Лоренцо Медичи мастера, специализировавшегося в области бронзовой миниатюры, а также хранителя художественных собраний Медичи, – цикл, включающий сюжеты «Орфей и дикие звери», «Орфей в аду (перед Плутоном)», «Орфей и менадь» (ок. 1490).

⁶³ «Клубный дух гуманистов хорошо сочетается с обычаями общественной жизни. Тип итальянского гуманиста представляет собою последовательное развитие итальянской народной культуры <...>» (Хейзинга Й. Осень Сред-

Флорентийские репрезентации вдохновлялись результатами филологических штудий, соединяя астрологические и дидактические смыслы, вакхические сцены и исторические аллюзии. Тем самым в них в некоторой степени реализуется неоплатоническая идея всемирного синтеза, разработанная прежде всего Фичино и Пико и повлиявшая на все виды художественного творчества⁶⁴.

Помимо названных факторов вовлеченности Лоренцо во флорентийскую праздничную культуру, необходимо учесть семейный контекст, в первую очередь участие Медичи в действиях и процессиях, приуроченных к религиозным праздникам.

Карнавальным триумфом в жизни Лоренцо сменяет священное представление, известное ему с детства, благодаря семейной традиции. Оценка значения религиозного спектакля как одной из наиболее существенных моделей ренессансного триумфа является устоявшейся. Среди областей пересечения между ними необходимо назвать прежде всего состав участников: *sacre rappresentazioni* или *feste* ставились религиозными братствами (*confraternitas, societas, compagnia*), в которые нередко входили те же лица, что и в карнавальные бригады. Так, на основе исследования трех мистерий Фео Белькари, поставленных во Флоренции в XV веке⁶⁵, Л. М. Брагина делает ряд существенных в этом отношении заключений. Наиболее значимо то, что, несмотря на связь с определенным храмом, участие церкви в создании и постановке пьес не просматривается. Сам Белькари – человек светский; декорации и прочее оформление заказывали разные силы, но не церковь; исполнители ролей неизвестны, – привлекались ли профессиональные актеры, или по-

невековья / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Коммент., указатели Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 555).

⁶⁴ В отношении зодчества А. Шастель называет этот феномен «платонической парадигмой архитектора»: «Места у Платона, где архитектура сопоставляется с музыкой <...> и философским умозрением, входили в число тех, что в неоплатонических кругах всегда помнили и всегда любили цитировать» (Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 112), примером чего является следующий фрагмент труда Леона Баттиста Альберти «Десять книг о зодчестве» (1452): «Более же всего мне нравится, когда пол [в храме] исчерчен линиями и фигурами, относящимися к музыке и геометрии, так чтобы мы всюду возбуждались к просвещению души» (Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве / Пер. и коммент. В. П. Зубова. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. I: Текст. С. 242).

⁶⁵ «Благовещение» или «Когда Дева Мария получила благую весть от архангела Гавриила» (братство Девы Марии Аннунциаты, документированное с 1437; первая постановка – 1439; церковь Сан Феличе ин Пьяцца), «Вознесение» (братство Святой Агнесы, документированное с 1390; церковь Санта Мария дель Кармине), «Сошествие Святого Духа» (Компания Санта Мария делле Лауди и Санто Спирито, действовала в 1416–1470; церковь Св. Духа).

становки осуществлены исключительно силами членов обществ. Во всяком случае, на этапе расцвета этой практики в XV веке организация спектаклей опирается на цеховую модель, что позволяет исследователю сделать вывод «о широком распространении в ренессансной Флоренции светских форм религиозности»⁶⁶.

Среди братств, осуществлявших постановки священных представлений, в контексте нашей работы необходимо выделить братство Трех Волхвов, известное с XIV века⁶⁷ и подвизавшееся на базе монастыря Сан Марко. С этим братством был тесно связан дом Медичи, чем порождены нередкие изображения членов семьи в виде волхвов в сюжете Богоявления. Лоренцо в свое время был его председателем, наследуя в этом качестве своему отцу, Пьетро, и Козимо Старому, таким образом, хорошо зная творческую и постановочную практику.

Знаменитая «восточная» кавалькада на Виа Ларга 1459 года в честь Св. Иоанна и приема папы Пия II, в которой впервые в истории появляется костюмированный Лоренцо с мадзоккьо на голове, украшенным «четверочастно на турецкий лад»⁶⁸ (вслед за кавалькадой зрители увидели аллегорическую колесницу «Триумф Любви») относится к театрализованным формам традиции празднования дня Св. Иоанна 24 июня. Помимо основного церковного ритуала – возложение магистратами даров на алтарь в баптистерии (*offerta*), *brigate* и *compagnie* организовывали танцы накануне и в день праздника перед специальной открытой трибуной, на которой размещалась Синьория⁶⁹. В композиции представлений примечательно эпизодное построение в разных местах действия с симультанным устройством сцены («сцена Теренция») – в домиках-беседках (*luoghi deputati*), на под-

⁶⁶ Брагина Л. М. Постановка мистерий религиозными братствами во Флоренции XV в. // *Театр и театральность в культуре Возрождения*. С. 33.

⁶⁷ Уже ок. 1390 года отмечен костюмированный праздник, устроенный братством (Романчук А. В. *Театрализация политической и общественной жизни в итальянской живописи второй половины XIV в.* // *Театр и театральность в культуре Возрождения*. С. 67); далее деятельность братства хорошо документирована.

⁶⁸ Шастель А. *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме*. С. 194.

⁶⁹ Вазари в «Жизнеописании Триболо» приводит перечень сюжетов ставившихся пьес (бегство Лота с дочерьми из Содома, Герийон, несущий Вергилия и Данте, Орфей, выводящий Эвридику из царства мертвых), а также сообщает о включении в программу праздника огненного действия, подтверждая тем самым укорененность в традиции фейерверков при Козимо I: «Во Флоренции был обычай почти что каждый год по случаю праздника святого Иоанна Крестителя на главной площади вечером под Иванову ночь сооружать жирандоль, то есть целую махину, набитую бураками, ракетами и другими искусственными огнями, и жирандоль эта имела вид то храма, то корабля, то утеса, а то и целого города или ада, как вздумается изобретателю» (Джорджо Вазари. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Пер. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. Т. 4. С. 220).

мостках, мостах, барках или на повозках⁷⁰; среди традиционных персонажей – черти, дьявол, причем как персонажи комические, а морализаторство, пронизывающее весь текст, сконцентрировано в эпилоге.

Следующие важные опыты участия Лоренцо в уличных театрализованных событиях – джостры 1469 и 1475 годов, в которых ничего собственно карнавального нет. Джостра 7 февраля 1469 года в честь 20-летия Лоренцо и свадьбы Браччо Мартелли, описанная Луиджи Пульчи⁷¹, не содержит никаких элементов театрализованного иносказания. В облике центральных фигур демонстрируется богатство в сочетании с символикой Флоренции и Медичи⁷². Едва ли не единственным военным символом турнира стала награда Лоренцо – шлем с шишаком в виде Марса. Такой же декоративный характер имела джостра 29 января 1475 года, в символическом плане примечательная отсылками к Минерве и Амуру на главном штандарте Джулиано работы Боттичелли⁷³. Сведения о музыкальной стороне

⁷⁰ А.В. Романчук отсылает к многочисленным иконографическим образцам, позволяющим создать представление об организации сценического пространства (в основном фрески второй половины XIV века) (*Романчук А. В. Театрализация политической и общественной жизни в итальянской живописи второй половины XIV в. // Театр и театральность в культуре Возрождения. С. 65–70*). Например, такова «Аллегория Церкви» работы Андреа да Фиренце (1365) в Санта Мария Новелла: в сцене мира земного находятся музыкантши с лирой (верхний уровень) и тамбурином (нижний уровень, рядом с танцующими), а также волынщик (средний уровень).

⁷¹ В четвертой октаве «Giostra»: «И была устроена во Флоренции свадьба, / угодная Небесам, Браччо Мартелло, / юноши, украшенного столькими достоинствами, / которого не знал бы, с кем сравнить: / и было на пиру все великолепии <...> и весь город ее праздновал» («E' si faceva le noze in Fiorenzia, / quando al ciel piacque, di Braccio Martello, / giovane hornato di tanta excellenzia, / ch'i' non saprei chi comparare a quello: / fu nel convito ogni magnificenzia <...> e tutta la città ne faceva festa»).

Здесь и далее переводы без указания русскоязычного источника или имени переводчика выполнены автором настоящей работы.

⁷² Лоренцо, выступавший под девизом «Le temps revient» – «Времена возвращаются», «гарцевал на великолепной лошади, которую подарил неаполитанский король. Одет он был в шелковую тунику флорентийских цветов: наполовину красную, наполовину белую. На плечах развевался шарф, тоже шелковый, весь расшитый жемчужными розами, с той же надписью: “Эпоха возвращается”. На голове – черный берет, украшенный жемчугом, над которым искрился султан весь в рубинах и бриллиантах. На щите – французский герб (три лилии на лазоревом поле), а посередине сверкал большой алмаз Медичи по имени “Книга”. Костюм и упряжь вместе стоили 10 тысяч флоринов. Джулиано Медичи был одет в серебряную парчу, шитую жемчугом. Его одежда была не дешевле, чем у брата. Прочие участники турнира также состязались в роскоши: например, Бенедетто Салютати заказал Антонио Поллайоло доспехи из чистого серебра весом 170 фунтов» (Клулас И. Лоренцо Великолепный / Пер. с франц. Н. Н. Зубкова. С. 85).

⁷³ Минерва стоит над поверженным Амуром, его руки связаны, колчан и стрелы сломаны; этот образ подчеркнут в «Стансах» Полициано при описании турнира (II, 42). По сообщению Вазари, для Лоренцо была выполнена «эмблема Паллады в человеческий рост на горящем хворосте». Подтверждением неслучайности эмблемы является «Паллада с кентавром» (галерея Уффици), символизирующая мудрость Лоренцо, «золотой век» Флоренции как новых Афин (Полициано, вступительное слово к «Oratio in expositione Homerii»: греческая ученость расцвела так, словно «Афины не были разрушены и заняты варварами, но, сорвавшись по собственной воле со всей своей почвой и, так сказать, со всем своим скарбом, переместились во Флорентийский град и в нем целиком и полностью обособовались» (Кудрявцев О. Ф. Патент на благородство: миф о золотом веке в становлении самосознания ренессансной культуры // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. С. 83). В ее наряде выделяется алмаз – еще одна эмблема Лоренцо. Во всех случаях Паллада трактована в платоническом (и фичиновском) значении как образ зна-

джостр практически отсутствуют, что свидетельствует о ее сугубо прикладном и не выходящем за рамки обычного решении.

Еще один безусловный, хотя уже не театральный, а литературный источник флорентийских триумфов – «Триумфы» Петрарки (1340-е – 1352 (первый вариант)). Основные образы почти всех частей поэмы⁷⁴ оказались возведенными на карнавальные повозки, о чем свидетельствуют тексты из собрания Ласки. Условность места действия, отсутствие зрителей, помещение в центр повествования двух субъектов (Петрарка и его «старинный друг») в условиях театрализации образов Петрарки оказались, разумеется, заменены противоположными свойствами. В текстах Петрарки примечательны два фрагмента с описанием триумфальной упряжки – колесницы⁷⁵ (Триумф Любви, I, 22–25)) и коней, купаемых в «океане мировом» (Триумф Времени, 16–17). Для будущих визуальных триумфов чрезвычайно значимой является историко-мифологическая насыщенность текста поэмы. За исключением Триумфов Вечности (без триумфаторов) и Целомудрия (триумфатор – Лаура), в остальных частях торжествуют мифологические и аллегорические «персоны-персонажи» (выражение Н.И. Девятайкиной): Купидон, «Жена в траурной одежде», «Владычица, госпожа прекрасная» (Триумф Славы), Солнце (Триумф Времени). Наполняя процессии пленников, Петрарка, помимо мифологических, исторических и литературных фигур, привлекает имена из современности или недалекого прошлого, формируя тем самым непрерывную линию культурной памяти, в которой мифология (греко-римская) перерастает в историю (римскую и современную). Слабая выраженность сюжетов и образов Писания, как и отсутствие мотивов средневековой литературы, определяет, вслед за общим характером ренессансного светского искусства, и «зоны исключения» в праздничных постановках.

ния, «ученых досугов», благородства души. В «Споре» Лоренцо (4, 19) она предстает «дающей руку слабости рас-судка».

⁷⁴ Триумфы Любви (Triumphus Cupidinis – Trionfo d'Amore), Целомудрия (Triumphus Pudicitie – Trionfo della Pudicitia), Смерти (Triumphus Mortis – Trionfo della Morte), Славы (Triumphus Fame – Trionfo della Fama), Времени (Triumphus Temporis – Trionfo del Tempo), Вечности (Triumphus Eternitatis – Trionfo dell'Eternita).

⁷⁵ Перевод В. Б. Микушевича: «Четыре белоснежные коня, / Как бы в огне юнец на колеснице; / И не нужна бешеному броня. / Он без доспехов и не в багрянице» («quattro destrier vie più che neve bianchi; / sovr'un carro di foco un garzon crudo / con arco in man e con saette a' fianchi; / nulla temea, però non maglia o scudo»).

Актуальность «Триумфов» Петрарки подтверждается их пародированием, как и некоторых образов «Божественной комедии» (включающим также искаженные цитаты), а также неоплатонических собраний в Кареджи в неоконченной поэме Лоренцо «*Simposio*» («Пир», 1474). «По Петрарке» разыгрывается литературная и интеллектуальная любовь Лоренцо Медичи к Лукреции Донати.

Религиозный театр, народные праздничные формы, литературная классика, мифология и история, – все эти компоненты в условиях флорентийского карнавала конца XV века сложились в новое художественное целое, новизна которого во многом оказалась обеспечена также иным, по сравнению с недавним прошлым, качеством поэтического и музыкального плана.

Помимо личного опыта участия в массовых действиях, к началу 1480-х годов формируется необходимое условие разработки и постановки триумфов – окружение Лоренцо, его бригата⁷⁶. Эта бригата отличается от сообществ горожан как из числа членов цеховых организаций, так и более свободных, возникавших сугубо для проведения праздников, связью с Платоновской академией и участием интеллектуальной и художественной элиты Флоренции. При этом не все обычно упоминаемые участники бригааты Лоренцо имели отношение к увлечению карнавальными постановками⁷⁷. Так, в 1480–1490-е годы в окружении Лоренцо не было та-

⁷⁶ Прообраз будущих карнавальных бригад – костюмированное светское общество, разрабатывающее и осуществляющее длительную программу увеселений – зафиксирован в «Новой хронике» Джованни Виллани: в июне 1283 года, когда «Флоренция пребывала в счастливой и прекрасной поре покоя и в состоянии тишины и мира, полезном для купечества и ремесленничества, и особенно для гвельфов, правивших страной, образовалось в приходе св. Фелиции на том берегу Арно содружество и сообщество в тысячу людей, а то и больше, которые все носили белые одеяния, во главе с предводителем, именуемым Амуром. Содружество это занималось не чем иным, как играми и утехами, и плясками (*in giochi e in sollazzi e in balli*) донн и кавалеров и разного люда (*altri popolani*), устраивая повсюду шествия с трубами и всякими инструментами, в ликовании и веселии, и сходясь на общих пирах и гульбищах, и трапезах (*estando in conviti insieme, in desinari e in cene*). Такое празднество продолжалось около двух месяцев и было самое благородное и знаменитое, какое когда-либо было в городе Флоренции или Тоскане» (Романчук А. В. Театрализация политической и общественной жизни в итальянской живописи второй половины XIV в. // Театр и театральность в культуре Возрождения. С. 65–66).

⁷⁷ Гульельмо Пацци (1437–1516) как муж сестры Лоренцо Бьянки остался единственным выжившим во Флоренции Пацци после неудачи заговора, но отправлен в изгнание на 15 лет; позднее его судьба общественного деятеля сложилась вполне благополучно, но отношения с родственниками жены не восстановились. Джованни Пацци (1439–1481), в отличие от Гульельмо, имевший основания быть недовольным Медичи из-за проигранной при их содействии тяжбы, не будучи прямым участником заговора, был арестован и умер в тюрьме в Вольтерре. Включение И. Клуласом в бригату Лоренцо гуманиста Пеллегрини Альби (1440 – до 1469) выглядит сомнительным, так как Пеллегрини – гуманист, ритор, философ, находившийся в дружеских отношениях с Фичино и епископом Джентиле Бекки (учитель Джулиано и Лоренцо Медичи) – хотя и стал другом Лоренцо-ребенка, впоследствии уезжал из Флоренции, возвращался обратно в 1466–1467 годах, но снова уехал, и таким образом контактировал со взрослым Лоренцо крайне недолго. Однако, возможно, в детстве Альби оказал на него определенное влияние. Не вполне ясны

ких ранее значимых фигур, как братья Гульельмо и Джованни Пацци, судьбы которых оказались сокрушены заговором Пацци 1478 года. Нет данных об участии в «триумфах» таких значимых с точки зрения гуманистических интересов Лоренцо его друзей, как муж старшей сестры Лоренцо Наннины – Бернардо Ручеллаи⁷⁸, Браччо Мартелли⁷⁹ и Франческо Берлингьери⁸⁰. Также неизвестно, был ли непосредственным участником карнавальных досугов Лоренцо профессор-гуманист Флорентийского и Пизанского университетов, член Платоновской академии Нальдо Нальди (1436 – ок. 1513), оставшийся в истории итальянской поэзии и как автор «*roemetto sulla giostra*» («стихотвореньице на джостру»), певшегося Анджело Полициано.

Отсутствуют сведения о каком-либо участии в разработке карнавальных триумфов и маскерат еще нескольких членов бригааты – выходцы из старинных флорентийских семей, строившие в опоре на Медичи политическую карьеру: Диониджи Пуччи⁸¹, Пьетро Аламанти⁸², Сиджизмондо делла Стуфа⁸³, Джованфранческо Вентура⁸⁴.

также основания для причисления к бригаате Уголино Верино (ди Вьери, 1438–1516) – ученика Марсилио Фичино и Кристофоро Ландино, поэта христианского и серьезного, наставника сына Лоренцо Джованни.

Здесь и далее биографические данные приводятся без указания источников вследствие как широкой распространенности существенного их объема, так и, как правило, множественности источников. Отсылки к конкретным источникам обусловлены фактологическими расхождениями, особой позицией автора или уникальностью происхождения информации.

⁷⁸ Бернардо Ручеллаи (1448/1449–1514), член Платоновской академии, историк, флорентийский посол, принял академию после изгнания Медичи (вместе с которыми уехал его сын, выдающийся поэт Джованни Ручеллаи) в 1494 году в садах Оричеллари. Судьбы Бернардо и Джованни Ручеллаи оказались наиболее тесно связанными со всеми перипетиями семьи Медичи.

⁷⁹ Браччо Мартелли (1442–1513?), как и Бернардо Ручеллаи, происходивший из нобилитета, получил глубокое гуманистическое образование и контактировал с некоторыми членами Платоновской академии – Марсилио Фичино, Алессандро Браччези, Нальдо Нальди, Уголино Верино. Благодаря юношескому письму Мартелли к Пьеро де'Медичи от 24 июля 1463 года сохранились имена подписавших его действительных на тот момент участников бригааты: «*vestri filii Laurentius Medices Braccius Martellus Sigismundus Stufa Franciscus notarius*» (Lorenzo de' Medici. Lettere (1460–1474) / A cura di R. Fubini. Firenze: Giunti-Barbèra, 1977. V. I. P. 8). Сохранилось также некоторое количество писем Мартелли, посвященных бригаате. С семьей Медичи Мартелли объединяло участие в Братстве Волхвов, однако после изгнания Медичи он принял сторону Республики.

⁸⁰ Франческо Берлингьери (1440–1501), ученик Кристофоро Ландино, ученый и дипломат, финансировавший фичиновские переводы Платона, вошел в окружение Лоренцо в 1480-е годы. Берлингьери посвятил Лоренцо одну из рукописей своего капитального географического труда, кстати, написанного терцинами на тосканском языке. К карнавальным постановкам бригааты отношения не имел.

⁸¹ Диониджи Пуччи (1442–1494) – сын видного флорентийского политика Пуччо Пуччи, теснейшим образом связанного с семьей Медичи, друг Пульчи, в будущем сам ставший политической фигурой.

⁸² Пьетро Аламанти (1434–1519), происходивший из дворянской семьи с германскими корнями, занимался торговлей шерстью; Лоренцо предоставлял ему важные должности в Пистойе, Сан Джиминьяно, Пизе, впоследствии он выполнял дипломатические поручения города, а его сын, великий поэт Луиджи Аламанти, станет непримиримым врагом Медичи и участком антимедичейского общества садов Оричеллари.

⁸³ Сиджизмондо делла Стуфа (1454–1490?) из древнего германского знатного рода Лоттеринги был связан с Лоренцо особенно тесно. Некоторое время секретарем у него служил Полициано, до перехода в дом Медичи осенью

В создании текстов для карнавалов, безусловно, участвовал Алессандро Браччези (Браччи, 1445–1503), подписавшийся под письмом Мартелли как «Franciscus notarius» – юрист, секретарь республики, дипломат и историк, член академии Фичино. Браччези вошел в историю поэзии как автор разноплановый, создавший на вольгаре и латыни более 200 обычных и «хвостатых» сонетов, элегии, эпиграммы и, что для нас особенно важно, четыре карнавальные песни (их датировки отсутствуют, впервые тексты опубликовал Ринальдо Мария Браччи при переиздании собрания Ласки⁸⁵). Об интересе Браччези к музыке может свидетельствовать нотный манускрипт, выполненный, по-видимому, по его заказу⁸⁶.

Среди комических поэтов, в разное время входивших в окружение Лоренцо, только священник, дипломат и поэт-импровизатор Баччо (Бартоломео) Уголини (1476–1493/1494) был связан с карнавалами 1480–1490-х годов. Уголини сочинял музыку, играл на лире и имел прямое отношение к мантуанской постановке «Орфей» Полициано как исполнитель главной роли и автор «вставной» латинской канцоны⁸⁷.

Среди поэтов круга Лоренцо, безусловно, выделяются братья Пульчи – Лука (1431–1470), Луиджи (1432–1484) и Бернардо (1438–1488). Наиболее яркий из них, Луиджи, был вхож в дом Лоренцо в 1461–1469 годах, оказывая ему услуги разного рода, в том числе по покупке музыкальных инструментов. Самым значительным творческим достижением Пульчи этого времени стала поэма «Весы дэ

1473 года, и в период службы сложил знаменитую элегию на смерть невесты делла Стуфы – Альберы дельи Альбицци (14 июля 1473 года). Он оказал огромную помощь Лоренцо непосредственно во время нападения Пацци; позже, в 1483 году, Сиджизмондо приобретет синьорию Кальчоне и добьется для нее статуса маркизата, а в 1487 году станет гонфалоньером справедливости.

⁸⁴ О товарище юности Лоренцо – купце Джованфранческо Вентура (упоминается в «Охоте на куропадок»), к сожалению, данных крайне мало, а его степень участия в карнавальных постановках неясна; известно лишь, что Медичи взаимодействовали с ним в торговых предприятиях в Венеции.

⁸⁵ Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559: in questa seconda edizione corretti, con diversi MSS. collazionati, delle loro varie lezioni arricchiti, notabilmente accresciuti, e co' ritratti di ciascun poeta adornate: Parte Seconda / [Ed. di R. M. Bracci]. Lucca: In Cosmopoli, 1750. Pp. 548–555; Canti carnascialeschi del Rinascimento / Ed. by Ch. S. Singleton. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1936. P. 216.

⁸⁶ Ms. B.R. 229 Firenze, BNC. Собрание не имеет точной датировки; содержит 268 полифонических песен на французские, латинские, итальянские, испанские и немецкие тексты. Наиболее значительные авторы – Хенрик Изаак и Йоханнес Мартини. Имя заказчика не выписано, но в нижней части декоративного оформления листа IVv находится герб семьи Браччези, а сверху листа Vr – фигура пишущего человека, – по предположению Х. М. Брауна, Алессандро Браччези (A florentine chansonnier from the time of Lorenzo The Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229 / Ed. with an introduction by H. M. Brown. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983. V. 1, 2. 332 p., 645 p.).

⁸⁷ Angelo Poliziano. Stanze, Orfeo, Rime / A cura di D. Puccini. Milano: Garzanti, 1992. Pp. 6–7.

Disomano», пародирующая «Ненчу». Однако в середине 1470–х годов Пульчи не сошелся с более важным для Лоренцо в это время кругом гуманистов Кареджи, и отношения оказались расстроены, хотя своего «Морганте» Пульчи начал создавать по заказу Лукреции Торнабуони (1478). Значение его братьев в окружении Лоренцо меньше: Лука посвящал ему свои поэмы, Бернардо примечателен религиозной поэзией и «священными представлениями», создание которых соответствовало значительному интересу к этому жанру семьи Медичи. Таким образом, участие всех Пульчи в разработке карнавальных представлений следует исключить, хотя влияние Луиджи на комическую поэзию Лоренцо несомненно.

Напротив, автор шуточных сонетов, друг Полициано и враг Беллинчони и Пульчи, священник Маттео Франко (1447–1494) до конца оставался близким Лоренцо. Он стал домочадцем Медичи в 1474 году и впоследствии оценивался как одна из самых значительных фигур флорентийской общественной жизни. Однако во время карнавалов 1488–1490 годов Франко отсутствовал во Флоренции, поскольку находился в Риме как духовный наставник дочери Лоренцо Маддалены. Также в отдалении от Флоренции в интересующее нас время оказался Бернардо Беллинчони (1452–1492) – комический поэт, автор бурлескных сонетов, одно время служивший у Лоренцо, но в 1483–1485 годах перебравшийся к Лодовико Моро в Милан.

Среди художников круга Медичи необходимо выделить, безусловно, Франческо Граначчи (1469–1543), много работавшего по заказам Лоренцо (в том числе над росписями важного для семьи монастыря Сан Марко) и принимавшего самое деятельное участие в декорировании карнавальных постановок⁸⁸.

Бригата Лоренцо менялась со временем, что отражало движение его интересов, – от юношеских развлечений к интеллектуальному труду. Следовательно, со-

⁸⁸ «Франческо Граначчи, о котором повествовалось выше, был, стало быть, одним из тех, кого великолепный Лоренцо деи Медичи принял в свои сады для обучения <...> А так как он был весьма обходительным и знал толк в разного рода убранстве, каким во время масленичных празднеств обряжался весь город, великолепный Лоренцо Медичи всегда пользовался его услугами во многих подобных вещах, и в особенности в маскараде, представлявшем триумф Павла Эмилия по случаю победы, одержанной над некими чужими народами [1491]. В этом маскараде, изобиловавшем прекрасными выдумками, Граначчи, хоть и был еще молод, проявил себя так, что удостоился наивысших похвал» (Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. С. 704).

держание карнавальных триумфов вобрало в себя как опыт смеховой поэзии, так и актуальные гуманистические образы и мотивы.

Другим существенным вопросом, ответ на который позволяет составить представление о степени вовлеченности Лоренцо в непосредственное творчество, является вопрос его музыкальной компетентности, музыкального образования и места практического музицирования в повседневной жизни.

В вышеприведенном высказывании Гвиччардини о разнообразных интересах Лоренцо музыка следует сразу за словесностью и находится на первом месте среди искусств, что для мужчин семьи Медичи было не вполне обычным. Его дед, друг Донателло, а также отец предпочитали искусства «вещественные»; кроме того, визуальные образы способствовали укреплению статуса дома. Их интерес к музыкальной практике выражался преимущественно в привлечении музыкантов во Флоренцию. Так, Козимо Старый мог содействовать исполнению мотета служившего в папской капелле Гийома Дюфаи «*Nuper rosarum flores*» на освящении кафедрального собора Флоренции (1434), происходившем в присутствии папы Евгения IV⁸⁹. Его сыновья, Пьеро и Джованни де Медичи были гораздо более образованными в музыкальном отношении. Джованни имел небольшую коллекцию музыкальных инструментов, приглашал певцов, сам сочинял песни⁹⁰. Пьеро в 1468 году, незадолго до смерти, занимался наймом нижненидерландских музыкантов. Лоренцо – первый представитель рода, всерьез обратившийся к музыке, освоивший навыки игры на лютне и пения⁹¹.

Аристократическое понимание музицирования Лоренцо воспринял от матери, Лукреции Торнабуони, получившей воспитание, соответствующее модели

⁸⁹ О флорентийском песенном репертуаре середины XV века см., например: Ambros A. W. *Geschichte der Musik: im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1868. Bd. 3. S. 474; Haar J. *The Vatican Manuscript Urb. Lat. 1411: An Undervalued Source? // Secular Renaissance Music: Forms and Functions / Ed. by S. Gallagher*. London – New York: Routledge, 2016. Pp 3–30. О связях Дюфаи с флорентийцами см.: D’Accone F. A. *Lorenzo the Magnificent and music // F. A. D’Accone Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*. P. 266.

⁹⁰ Ibid. P. 266.

⁹¹ Признание уместности музыкального обучения мальчиков содержится в «Письме к сыну Филиппо» флорентийского политика и гуманиста Аламанно Ринуччини (15 января 1473 года): «Полагаю, не следует обходить молчанием того, что особенно одобряет в обучении мальчиков величайший философ Платон – чтобы обучение языку они сочетали с обучением музыке, так как она способствует свободному проявлению души и делает слух более восприимчивым к речи» (Аламанно Ринуччини. Письмо к сыну Филиппо // *Человек в культуре Возрождения / Пер. М. М. Ощепковой*. М.: Наука, 2001. С. 245).

*donna di palazzo*⁹². Согласно семейной традиции и собственным склонностям, будучи вовлеченной в большей степени в религиозное творчество (лауды и священные представления), она дала детям светское музыкальное образование. Учителем Лоренцо и его сестер⁹³ был органист Антонио Скварчалупи⁹⁴. Возможно, контакты с луккским капелланом и учителем церковных певчих Джоном Хотби, были более значимыми, чем их документирование⁹⁵; впоследствии при Лоренцо в Палаццо Медичи находилось пять органов. О музыкальных навыках Лоренцо в юном возрасте сведений не сохранилось, однако имеются свидетельства о публичном музицировании его сестры Бьянки, которые здесь уместно привести.

В начале 1460 года в честь пребывания папы Пия II во Флоренции были устроены развлечения, в том числе с участием Бьянки де'Медичи, певшей и игравшей на органе. Эта сцена описана апостолическим протонотарием Теодоро да Монтефельтро в письме к Барбаре Бранденбургской, маркизе Мантуанской от 6 февраля; обращает на себя внимание репертуар дам из дома Медичи – французские песни Жилия Беншуа, Кристины Пизанской и Джона Бедингема⁹⁶:

*La matina ognuno se ripossò. Poi
disnare, la Biancha, fiola di Piero de Cosmo, la
qualle hè sposa, cum altre done di Piero he de
Jacobo di Pazi andareno ha visitare Monseignor
di Roano et volsano li parenti che la sua Signo-*

Утром все отдыхали. После еды Бьянка,
дочь Пьеро ди Козимо, замужняя, с другими
дамами Пьеро и Якопо де Пацци отправились
посетить монсеньора Руанского, и родственни-
ки хотели приветствовать Его Светлость по

⁹² Результаты исследования Р. Блэка на материале архивных «libri di Famiglia» позволили выделить три модели образования девочек во Флоренции XIV–XVI веков: 1) начальная школа; 2) частные учителя; 3) монастырская школа (*serbanza*). Р. Блэк показывает, что образование девушек из нобилитета и богатого купечества обычно включало уроки музыки, пения и танцев (Black R. *École et société à Florence aux XIVe et XVe siècles: Le témoignage des ricordanze // Annales. Histoire, Sciences. Sociales.* 2004/4. 59e année. Pp. 827–846). «Например, в доме Палиано ди Фалько Палиани его вдова монна Джана наняла в 1421 г. некоего Герардино ди Герердо, молодого человека, который обучал танцам Катерину и Констанцу, дочерей Палиано. Этот учитель танцев получал значительное жалование в 11 флоринов “ради тщеславия их матери”. Столь же дорогостоящие уроки пения давали Свеве, дочери Доффо ди Неро Спини в 1418 г, посредством маэстро Маттео ди Якопо да Фиренце, которому заплатили месячную плату в 1 флорин. В итоге, сведя счет, Доффо затратил 14 флоринов на весь курс» (Ануприенко И. А. Женщины в обыденном восприятии представителей городской среды Италии XIV–XV веков: дис. ... канд. истор. наук. Ставрополь, 2006. С. 109); «в 1477 г. Алессандра ди Бартоломео Сассетти получала даже уроки органа» (Там же. С. 111). О значении музыкальной практики в воспитании и повседневной жизни дамы, а также связи женского музицирования и концепции красоты см. анализ С. Майне фрагментов «Азоланских бесед» Пьетро Бембо, «Придворного» Бальдассаре Кастильоне, «О красоте дам» Аньоло Фиренцуолы, «Книги о красавицах» Федерико Луиджини и «Забав» Шипионе Баргальи (Meine S. *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530.* Turnhout: Brepols, 2013. S. 146–158).

⁹³ Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology.* Berkley: University of California press., 1991. Vol. IX. P. 3.

⁹⁴ В 1490 году Лоренцо заказал его бюст Бенедетто да Майяно для установки в Санта Мария дель Фьоре.

⁹⁵ Публикация письма Хотби к Лоренцо от 17 ноября 1469 года осуществлена А. Си (Seay A. *Florence: The City of Hothby and Ramos // Journal of the American Musicological Society.* 1956. Vol. 9. № 3. P. 193).

⁹⁶ Об авторстве этих песен и жанрах см.: Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology.* Vol. IX. Pp. 5–6.

ria faceze ad ogni modo ha la franceda, he le bassò tute, che erano in summa X, belle como anzele di paradiso. Poi le menò in salla et fece sonare la dita Bianca de organi, la quale sona benissimo cum bonissimi ponti he porporcione he misura avantazata <...> Zonti a cassa, Monsegnor il Vicecanzelero, perché gli era alozato harpresso, mandò per mi; como fu zonto, io statim veneno quelle done che erano andate da Monsignor di Roano ha visitare la Sua Signoria, he questo fu perché quelli di Pazi perché sono molto amici di Monsignore, gli disano che voliano che la Sua Signoria audisse sonare la dita Bianca, la quale hè maridata in Guglielmo di Pazi. He como fu zonto, tochò la mano non ha la franceda ma ha taliana, cioè senza bassare, benché li parenti il pregasono asai, et statim <...> se la dita Bianca ha conzare l'organo che hè di cane che diede altre volte il Re Alfonso ha mestro Antonio, sonatore di organi, dicendogli che gli dona questo instrumento per lo meglio che lui audisse mai et como ha meglio che lui mai audisse. Aconzato lo organo, la sorella che ha circa XI anni incomenza ha dare fiato ha l'organo, et non sapiando che cossa fusse grata a Monsegnor, fecigli io fare doi canti: «Fortuna» he «Duogl'angoseus» et lei poi ne fece uno tropo singulare. <...> como costei fornì di sonare in camera, usì Monsegnore he le done in salla et li si ballò fino ha le doe hore he meza, prima baleti, poi saltareli, finalmente la balata <...> Fornito il ballare se fece collatione, poi quella, la dita Bianca sonò un canto angelico cum li organi, poi cantò una canzoneta cum sua sorela, più una altra zovene ne incomenzò una che dise «Moum cuer chiantes ioussement». Finita questa, reingraciò la dita Bianca Monsegnor per parte le altre done presente et tochògli la mane. <...>⁹⁷

всему французскому обычаю, и он поцеловал их всех, общим числом десять, прекрасных, как ангелы рая. Потом они прошли в зал, и сказанная Бьянка играла на органе, она играла очень хорошо, с красивейшими остановками и пропорциями и подвижным ритмом <...> Вернувшись в дом, монсеньор Вице-канцлер, поскольку он был размещен рядом, послал за мной, чтобы я привел тех дам, которые отправились посетить Его Светлость монсеньера Руанского, потому что эти Пацци были очень дружественными монсеньору, они сказали, что хотят, чтобы Его Светлость услышала игру сказанной Бьянки, каковая замужем за Гульельмо ди Пацци. И когда она пришла, он коснулся руки не по-французски, а по-итальянски, то есть без поцелуя, хотя родичи очень просили его сделать это <...> так сказанная Бьянка играла на органе с трубами, который когда-то король Альфонсо дал маэстро Антонио [Скварчалупи], органисту, сказав ему, что дает ему этот инструмент, потому что он лучший, которого он когда-либо слышал, и лучше никогда не услышит. После настройки органа сестра [сестра Бьянки Лукреция], которой около 11 лет, начала подавать в орган воздух, и, не зная, что могло бы доставить монсеньору удовольствие, я исполнил два песнопения – «Fortuna» и «Duogl'angoseus», и она потом ему исполнила особый троп. <...> когда она закончила играть в комнате, монсеньор и дамы вышли в залу и там танцевали до двух с половиной часов, сначала баллетто, затем сальтарелло, наконец, баллату <...> Закончив танец, [они] поели, а потом эта сказанная Бьянка сыграла ангельскую песнь с органом, потом спела канцонетту вместе со своей сестрой, потом другая девушка начала одну [песню], в которой говорится «Moum cuer chiantes ioussement». По окончании этой [песни] сказанная Бьянка снова поблагодарила монсеньора от лица других присутствующих дам и коснулась его руки. <...>

Демонстрация навыков, соответствующих нормам женского образования, подобала сестрам Лоренцо; в описанной сцене отсутствуют музицирующие мужчины из семей Медичи или Пацци. Об обычном музыкальном времяпрепровождении

⁹⁷ Ibid. Pp. 53–54.

дении Лоренцо сообщается в письме Полициано о поездке в Сан Миниато в апреле 1476 года:

«Вчера вечером мы выехали из Флоренции и всю дорогу пели песни, а иногда, чтобы не забывать о посте, разговаривали о каком-либо благочестивом предмете <...> К ночи мы доехали до Сан-Миниато и начали было читать творения святого Августина, но вскоре оставили это дело и занялись музыкой. Вечер кончился тем, что мы перенимали па у местного танцора. Утром Лоренцо был на мессе»⁹⁸.

Сведений о музыкальном патронате Лоренцо, как и о его собственном музицировании, сохранилось немного, гораздо меньше, чем, например, о представителях семьи д'Эсте. Известно, что он привлекал на службу, правда, в небольшом количестве, прежде всего фламандских и французских музыкантов, реже итальянских, и в основном пифаров⁹⁹. В их числе зафиксированы такие действительно крупные фигуры, как Алессандро Коппини (ок. 1465 – 1527) и Хенрик Изаак¹⁰⁰ (ок. 1450 – 1517), причем оба представили по три рекомендательных письма. О качестве музыкантов Лоренцо отчасти свидетельствует то, что после его смерти кардинал Луиджи д'Арагона боролся за то, чтобы заполучить их.

Ф. Д'Акконе упоминает о некоем недатированном списке слуг дома Лоренцо, включавшем музыкантов, сопровождавших Лоренцо в последнее десятилетие его жизни в поездки на воды: инструменталист «El compare», органист Антонио Скварчалупи и два непоименованных певца¹⁰¹. К. Йеппесен полагает, что в окружении Лоренцо находились два музыканта из семьи Пинфелло (Pinfello, Pinfelli) –

⁹⁸ Клулас И. Лоренцо Великолепный / Пер. с франц. Н. Н. Зубкова. С. 117.

⁹⁹ Нормативное для итальянских светских и церковных капелл предпочтение франко-фламандских музыкантов и их продукции отмечается во всех соответствующих исследованиях. У. Эдвардс, анализируя итальянские музыкальные манускрипты, содержащие сочинения Александра Агриколы, дополнительно подчеркивает высокий уровень сохранности музыкальных собраний в Италии второй половины XV – начала XVI века, по сравнению с другими европейскими странами (что, по нашему мнению, свидетельствует об особенно бережном к ним отношении), а также о том, что то «очевидное предпочтение итальянцами импортированного франко-фламандского репертуара над родным было безотносительным к физическому присутствию этих композиторов на полуострове» (Edwards W. Agricola's songs without words: the sources and the performing traditions / Alexander Agricola: Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus / Ed. by N. Schwindt // Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Kassel: Bärenreiter, 2007. Bd. 6 (2006). P. 88).

¹⁰⁰ С Лоренцо Изаак, помимо прочих обстоятельств, связан созданием музыки для «Представления о святых Иоанне и Павле» (1488/1490?). В 1491 году Лоренцо предположительно отправлял большое собрание музыки Изаака венецианскому дворянину Джироламо Донато – выдающемуся политику и гуманисту, связанному с кругом Полициано, которому адресовано Посвящение «Odhecaton»'а Петруччи (Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. New York: Oxford University Press, 2006. P. 36).

¹⁰¹ D'Accone F. A. Lorenzo the Magnificent and music // F. A. D'Accone Music in Renaissance Florence: Studies and Documents. P. 261.

брatья Джованни (Giovanni) и Томазо (Thomas)¹⁰². Р. Штром сообщает об исполнении фламандцем Жаном Кордые неких песен в сопровождении *lira da braccio* в 1467–1468 годах¹⁰³.

По-видимому, музыкальные идеи Лоренцо были не столь амбициозными, как интеллектуальные и художественные. Р. Фубини, редактор двух первых томов многотомного издания писем Лоренцо, анализируя, в частности, переписку Медичи и Фичино в контексте широкого спектра исследований эпохи и личности Лоренцо, в том числе медичейских мифов, к основным занимавшим Лоренцо проблемам культуры относит его академические искания и архитектурные проекты, вообще не упоминая о каких-либо поэтических и музыкальных интересах¹⁰⁴. Музыка отвечала требованиям момента, а применительно к массовым праздникам рассматривалась как компонент комплексного зрелища, и не более того. Более глубокие музыкальные интересы были связаны с областью гуманистического музицирования в условиях элитарных спектаклей и *canto al liuto*.

В некоторых поэтических произведениях Лоренцо содержатся музыкальные образы, соответствующие общей тематике. Фрагменты эти немногочисленны и кратки; приведем и рассмотрим обнаруженные нами случаи.

В *satira del villano* «Nencia da Barberino» («Ненча из Барберино», 34; ок. 1470) ее «автор», крестьянин Валлера, в полном соответствии с местом действия и общепринятой «пасторальной» трактовкой инструмента упоминает «сельский» корнамюз (волынку):

Io ho trovato al bosco una nidiata
In un certa cespuglio d'uccellini,
Io te gli serbo, e sono una brigata,
E mai vedesti e' più bei guascherini;
Doman t' arrecherò una stiacciata¹⁰⁵,
Ma perchè non s' addien questi vicini,

Нашел тебе в лесу я выводок
Птенцов в одном кусточке;
Тебе их сохраню, и они – стайка,
и не увидишь никогда красивей птенчиков;
а завтра принесу тебе я коржик,
но, чтоб не разозлить вон тех соседей,

¹⁰² Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. Aarhus – København: Munksgaard, 1968. S. 160. Первый был певчим в храмах Сан Джованни и Сантиссима Аннунциата (с 10 октября 1484 года). Второй также служил в качестве певчего в Сан Джованни до 1488 года. Оба в 1488 году перешли в Санта Мария дель Фьоре: Джованни в июне, а Томазо в августе. В Ms. B. R. 230 Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale) имеется песня «Questo mostrarsi lieto» некоего «Pinfello» (К. Йеппесен называет ее фроттолой (Ibid. S. 160)); ее автором мог быть один из братьев.

¹⁰³ Strohm R. The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 545.

¹⁰⁴ Fubini R. Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico) // Миф в культуре Возрождения. С. 88–95. С. 91–93.

¹⁰⁵ Опечатка. Правильно «schiacciata».

Io farò vista, per pigliare scusa,
Venir sonando la mia cornamusa¹⁰⁶.

я погляжу, чтоб мне не извиняться,
пойду, играя на своей волынке¹⁰⁷.

В поэме «La caccia col falcone» («Соколиная охота», 1473) при описании досуга бригады встречаются жанровые обозначения фроттолы и канцоны; поскольку речь идет о поэтических опытах, ясно, что в данном случае понятия означают именно стихотворные формы:

Luigi Pulci ov'è, che non si sente?
Egli se n'andò dianzi in quel boschetto,
Che qualche fantasia ha per la mente,
Vorrà fantasticar forse un sonetto;
Guarti Corona, che se non si pente,
E' barbottò e staman molto nel letto,
E sentii ricordarli te Corona,
Et a cacciarti in frottola, o in canzona¹⁰⁸.

А где Луиджи Пульчи, никто не слышал?
Он только что пошел в ту рощицу,
Какая-то фантазия у него на уме:
Захочет сочинить, возможно, сонет;
Взгляните на Корону, коль не покается,
Он бормотал и утром все в постели,
Мне показалось, вспоминал тебя, Корона,
И вставит во фроттолу или в канцону¹⁰⁹.

Аналогично в начале следующего «хвостатого» сонета (1474) фигурируют фроттола и сонет как поэтические формы:

Va', Bellincion, e fa bene il Sosia:
motti, provviso, frottola e sonetto <...>¹¹⁰

Ступай, Беллинчон¹¹¹, и сделай вдвое:
шутки, импровизацию, фроттолу и сонет <...>

Страмботто и респетто упоминаются в новелле «La Ginevra» («Джиневра», ок. 1469/1470 или 1471–1473) явно как песенные формы, причем текст песни представляет собой тосканскую разновидность страмботто, и во время создания новеллы, и в несколько последующих десятилетий наиболее востребованную, наряду с барцеллеттой, в песенной поэзии:

Stando così afflitto e passionato el
meschino Luigi, sendo una sera intorno
alla sua tanto amata casa, gli venne la voce
della Ginevra udita: la quale stando dili-
gentemente a udire, parendogli che di par-

Таковым образом страдая и мучаясь, бедно-
му Луиджи, находившемуся однажды вечером
около своего столь любимого дома, послышался
голос Джиневры, который [он] принялся стара-
тельно слушать, ему казалось, что [он] попал в рай,

¹⁰⁶ Poesie Del Magnifico Lorenzo De' Medici: In questa edizione nei luoghi mancanti e scorretti compiute, e alla vera lezione ridotte. S'aggiungono le Stanze in lode della Nencia, i Beoni, le Rime Spirituali, e altre Poesie inedite con alcune Memorie attenenti alla sua Vita, Testimonianze ec. Bergamo: Pietro Lancellotti, 1763. P. 175.

¹⁰⁷ Перевод А. Триандафилиди: «В лесу я отыскал гнездо пичужек, / Из заросли тебе его извлек, / Все для тебя и для твоих подружек, / Чтоб с ними позабавилась, дружок; / Я завтра принесу тебе ватрушек, / Не видели б соседи, я – молчок, / Не то ведь мне придется извиняться, / Что ж, на волынке буду забавляться».

¹⁰⁸ Roscoe W. The life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent / 2 ed. Vol. 2. P. 20**.

¹⁰⁹ Перевод А. Триандафилиди: «– А где Луиджи Пульчи, наш поэт? / – В лесок ближайший скрылся он покуда, / И может статься, сочинять сонет / Сейчас пришла на ум ему причуда. / Корона провалялся, спору нет, / В постели утро, видно, было худо; / И ты еще услышишь о Короне / В охотничьей побаске иль в канцоне».

¹¹⁰ Lorenzo de' Medici. Tutte le opere / A cura di P. Orvieto. Roma: Salerno, 1992. V. 2. P. 1104.

¹¹¹ Бернардо Беллинчони (Bernardo Bellincioni, 1452–1492) – поэт, до 1483 года находился в окружении Лоренцо Медичи.

adiso venisse, interpretò che lei cantando un tal Rispetto ovvero Strambotto da se medesima diceva:

«Amor, io veggo che alla tua saetta
Alcun non è che possa far difesa;
Benché fanciulla sia e giovinetta,
Pur mi sento nel cuor la fiamma accesa;
A' tuoi colpi non posso più far retta,
Tanto dell'altrui mal mi duole e pesa.
Poi che tu vuoi ch'io venga nel tuo regno,
Ecco che volentieri a servir vegno»¹¹².

он счел, что она, напевая что-то вроде респетто или настоящего страмботто, говорила о себе самой:

«Амур, я вижу, что от твоей стрелы
Никто не может защититься:
Хоть я – девица юная,
Все же я чувствую в сердце жаркое пламя.
Твоим ударам я больше не могу сопротивляться,
Столь беда меня печалит и гнетет.
Итак, коль хочешь, чтобы я пришла в твое царство,
Вот я – иду служить охотно».

В карнавальном «Триумфе семи планет» («Trionfo dei sette Pianeti», ок. 1488–1490) между царями и мудрецами появляются некие музыканты: «блестящие цари, знаменитые музыканты и мудрецы» («promposi re, musici illustri, e savi»).

Единственное развернутое прозаическое рассуждение о природе и воздействии музыки, принадлежащее перу Лоренцо, содержится в «Comento de' miei sonetti: Nuovo argomento» («Комментарии к моим сонетам», XXXIII; 1473?). В этом фрагменте примечательна не концептуальная сторона, не являющаяся самостоятельной, но опирающаяся на платоновскую теорию трех составных частей музыки, а связь концепции идеального звучания с музицированием некоей неназванной дамы; таким образом, изложение теории приобретает куртуазный характер:

Faceua ancora cantare amorosamente gli uccelli innamorati del canto suo, quando lei sentiuano dolcemente cantare; riuestiuanò delle loro fronde gli secchi rami di quelli arbori che la uernata perdono le foglie. quando dolcemente parlaua. et qui è da notare che nel cantare, et nel parlare della donna mia sono comprese tre parti, che secondo Platone contiene la musica, le quali sono queste il parlare harmonia, et richino [ritmo], sia detta quella, che uolgarmente chiamano rima: perche richino [ritmo] non è altro che un parlar terminato da certa misura, come sono gli uersi, et rime uolgari, chiamasi il parlare musico, ancora che non habbi piedi certi quando è composto in modo che diletta gli orecchi, come si uede in quella, che eloq[uenti] son chiamati. l'harmonia è una consonanza di uoci humane, o ueramente di suoni, come è notissimo. Richino

Также с любовью начинали петь птицы, влюбленные в ее пение, когда они слышали [ее] сладко поющей; вновь начинали одеваться своей листвою сухие ветви тех деревьев, что утратили листья, когда сладчайше говорила она. И здесь следует отметить, что в пении и речи моей дамы есть три части, которые, по мнению Платона, содержит музыка. Они таковы: речь, гармония и ритм, как прозывается то, что мы обычно называем рифмой, потому что ритм есть не что иное, как речь, до некоторой степени завершенная, каковы стихи и рифмы народные. Это называется «разговорной музыкой», у которой еще нет точно определенных стоп, когда она создается таким способом, что радует слух, как видно у тех, что слышат красноречивыми. Гармония – это созвучие человеческих голо-

¹¹² Del Lungo I. Gli amori del Magnifico Lorenzo. Bologna: Nicola Zanichelli, 1923. Pp. 135–136.

[ritmo] habbiamo detto qualsia, uedesi la prima spetie di musica cioè il parlare espresso nel uerso che dice che sentono quanto dolce è la fauella. l'altre due cioè l'harmonia, et il richino [ritmo] iaccludono nel canto della donna mia, la quale conuiene presupporre che cantasse dolcemente certi uersi, et rime amorose, delle quali lei sopra modo si dilettaua, et io molte uolte gli sentij cantare, et de gli altri, et de miei con tanta dolcezza, et gentilezza, che poi in bocca d'altri non mi poteuano piacere. cantando adunque lei con suauisima melodia simili uersi, et rime. habbiamo tutte tre le spetie già dette della musica, et essendo cosi, manca in qualche parte la marauiglia de gli effetti che faceua la donna mia: perche essendo la musica cantare à tutte le cose che non potrebbono senza una certa consonanza essere, ragioneuolmente per la musica si doueuanu muouere come uediamo, temperando doi strumenti di corda in una medesima uoce, et mettendo uicino l'uno à l'altro quando l'uno si suona le corde dell'altro ancora si muouono per lor medesime senza esser tocche d'altri, solamente per la conformità del t[s]uono, et similitudine di uoce che hanno tra loro¹¹³.

сов или звуков, что прекрасно известно; о ритме мы уже сказали. Рассмотрим первый вид музыки, то есть речь, выражаясь в стихе, в котором говорится: «Как слышат, так и речь сладка»; два других, то есть гармония и ритм, включены в пение моей дамы, которая, я убежден, сладко поет некоторые стихи и любовные рифмы, каковые приятны сверх меры. И я много раз слышал ее поющей и другие, и мои [песни] с такой нежностью и изяществом, что после [они] не могли мне доставить удовольствия из других уст. Итак, когда она исполняет с нежнейшей мелодией подобные стихи и рифмы, у нас есть все три вида музыки, о которых было сказано, и, таким образом, недостает с некоторой стороны чуда воздействия, которое производила моя дама. Потому что полностью пропеть музыку невозможно без некоего согласия, справедливо для музыки [то, что ее части] должны приходиться в движение, как мы видим, настроив два струнных инструмента в один голос и положив один рядом с другим, – когда один зазвучит, струны другого также сами приходят в движение без прикосновения, только благодаря соответствию звука и подобию голоса, которое есть между ними.

Очевидно, что ни один из приведенных фрагментов не дает представления о музыкальных наклонностях и предпочтениях их автора; некоторые высказывания скорее носят констатирующий характер, фиксируя принятые в кругу Лоренцо, как и в целом в тосканской музыкально-поэтической культуре того времени, жанровые явления, а фрагмент из «Комментариев» походит, скорее, на скромный опыт ученика гуманистов. Судя по имеющимся данным, Лоренцо письменно не выражал свое мнение относительно современной ему музыки. В этом отношении он оставался практиком, умевшим привлечь музыкантов и поэтов, создать тексты и отчасти музыку десятка лауд и полутора десятков карнавальных песен и триумфов¹¹⁴.

¹¹³ Poesie volgari, nrovamente stampate, di Lorenzo de Medici, che fu padre di Papa Leone: Col commento de medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti. Pp. 188v–189r.

¹¹⁴ Задолго до создания песенных текстов Лоренцо совершил значительные шаги в областях латинской и итальянской поэзии (в юности – под руководством настоятеля Сан Джованни Джентиле Бекки, которого он в будущем сделает епископом Арещо). Уровень освоения им классических форм, как и их соотношение, представляет «Канцоньере» (1465–1470), включающий одну баллату, пять секстин, восемь канцон и сто восемь сонетов. Кастильоне устами графа Лодовико да Каноссы в «Придворном» так отзывается о поэтическом стиле Лоренцо: «разве было бы

Наследие Лоренцо в области карнавального репертуара составляют одиннадцать песен, предназначенных для триумфов и повозок с ряжеными (*carri*): песни кондитеров (*de' confortini*), парфюмеров (*de' profumi*), пекарей (*de' fornai*), Вакха (*di Vacco*), семи планет (*de' sette pianeti*), продавцов вафель (*de' cialdoni*), мускуса (*dello zibetto*), фруктов и овощей (*delle forese*), садовников (*degli'innestatori*), сплетников («цикад» – *delle cicale*) и перевернутых лиц (*de' visi addrieto*)¹¹⁵. За исключением Триумфов Вакха и семи планет, песни относятся к жанру маскераты (преимущественному по отношению к майской *canzone a ballo*) в различных его трактовках¹¹⁶. Основная их часть представляет собой самый востребованный флорентийцами тип карнавальной песни – «профессиональную» репрезентацию с характерной для нее повествовательностью и резюмированием. Двусмысленные песни Лоренцо с эротическим подтекстом трудно представимы как выступление членов солидного цеха; они явно предназначены для ряженных. Отметим, что фривольные тексты произносятся от лица участников карнавала, представляющих не ведущие старшие или средние цеха, а более скромные младшие или их ответвления¹¹⁷.

Среди них два текста могут быть обозначены (и нередко обозначаются) как триумфы – Вакха и Ариадны (*Trionfo di Vacco e d'Arianna*) и семи планет (*Trionfo dei sette Pianeti*) с музыкой Хенрика Изаака. Здесь следует отметить, что термины «*canto*» и «*trionfo*» при определении карнавальных песен достаточно ясно дифференцируются. Совершенно очевидно, что Граццини, перечисляя в разделе

правильно не доверять в вопросах языка Полициано, Лоренцо Медичи, Франческо Дьяччето и некоторым другим, тоже тосканцам, у которых учености и вкуса, пожалуй, не меньше, чем у Петрарки и Боккаччо» (Бальдассаре Кастильоне. Придворный // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. СПб.: Алетейя, 2002. С. 226–227).

¹¹⁵ О датировке песен Лоренцо в связи с 10-летним запретом на общественные увеселения после заговора Пацци см. выводы крупнейшего исследователя его поэзии П. Орвьето и последующую дискуссию с учетом новых документальных данных, а также прибытия Изаака во Флоренцию в июле 1485 года, времени создания лауд Фео Белькари на мелодии маскерат, развернуто изложенную У. Прайзером: Lorenzo de' Medici. *Canti carnascialeschi* / A cura di P. Orvieto. Rome: Salerno, 1991. Pp. 23–25; Prizer W. F. Petrucci and the Carnival Song: on the Origins and Dissemination of a Genre // *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 218–226.*

¹¹⁶ Степень их связи с текстами народных карнавальных песен остается в области предположений; мнение А. А. Гвоздева о вкладе Лоренцо на уровне литературной обработки недоказуемо. Возможно, оно продиктовано идеологическим контекстом написания труда (Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.-Л.: Academia, 1931. С. 461).

¹¹⁷ К старшим цехам (*Arti Maggiori*) относились *Arte di Calimala* (цех по обработке тканей), судьи и нотариусы, банкиры и менялы, врачи, аптекари и бакалейщики, шелковый цех, скорняки и меховщики. В число пяти средних цехов входили мясники, сапожники, кузнецы, плотники и каменщики, торговцы одеждой. К младшим цехам принадлежали кабатчики и виноторговцы, содержатели гостиниц, торговцы солью, маслом и сыром, кожевники, оружейники, слесари, тележные мастера, столяры, булочники.

«Tavola» все тексты, вошедшие в собрание, именуется триумфами выступления аллегорических и мифологических персонажей, песнями (canto) – персонажей комических и бытовых, обозначение же «carro» в качестве жанрового появляется лишь трижды («Carro delle Fanciulle, e delle Cicale» Лоренцо Медичи, «Il Carro della Morte» Антонио Аламанни, «Carro dei Diauoli» Гульельмо Джуджолы), хотя в текстах «canti» самого Грацини встречаются два указания на исполнение песни на повозке¹¹⁸. Термин «маскерата» напрямую идентифицируется с песней («le Mascherate ò i canti Carnascialeschi»¹¹⁹; «e il primo canto, ò Mascerata»¹²⁰; «Canti, o Mascherate d’Autori incerti antichi»¹²¹) или подменяет его в следующем пассаже Грацини: «veggendo tutte le mascherate, e Trionfi andati <...> che si richieggono ò à Trionfi, ò à Mascherate»¹²².

Обратимся к тексту «Триумфа семи планет» (1490?) как наиболее, по нашему мнению, показательному результату флорентийского художественного синтеза:

Sette Pianeti siam, che l’alte sede
Lasciam, per far del Cielo, in terra fede.

Мы – семь планет, что высокие троны
Оставляем ради веры в небо на земле.

Da noi son tutti i beni, e tutti i mali,
Quel che v’affligge miseri, e vi gioua;
Cio ch’è gli huomini viene, à gli Animali,
E piante, e pietre conuien da noi muoua:
Sforziam chi tenta contr’è noi far pruoua,
Conduciam dolcemente chi ci c[r]jede.

От нас – все блага и все беды,
Что гнетут вас, несчастные, и радуют;
То, что случается с людьми и всеми тварями,
Растениями и камнями, исходит от нас;
Сразим того, кто против нас пойти пытается;
Ведем нежнейше тех, кто вверится нам.

Maninconici, Auar, Miser Sottili,
Ricchi honorati, buon Prelati, e graui;
Subiti impazienti, fier, virili,
Pomposi Rè, Musici, Illustri, e Sauì:

Печальные, несчастные и слабые;
Богатые, знатные, влиятельные и важные;
Скорые, горячие, жестокие, мужественные;
Пышные цари, музыканты, знаменитости
и мудрецы;
Коварные болтуны, лжецы и грешники;
Все их дела в конце концов исходят от нас.

Astuti parlator, bugiardi, e prauì,
Ogni vil opra al fin da noi procede,

¹¹⁸ «Mirate il carro tutto pien di palle» («Canto de Romiti ch’arrecano Neue» (Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate ò Canti Carnascialeschi andati per Firenze, Dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici <...> / [Ed. di A. G. Grazzini]. P. 423)); «Se questo carro ua / Facciendo per Firenze il bom, ba, ba» («Canto di Giouani. che per meglio sguazzare, non voglion moglie» (Ibid. P. 440).

¹¹⁹ Ibid. Fol. AIIr.

¹²⁰ Ibid. Fol. AIIIr.

¹²¹ Ibid. Fol. AVIr.

¹²² Ibid. Fol. AIVr. Об актуальности именно такого набора жанровых разновидностей карнавалеских песен и способов их исполнения свидетельствует также документ, составленный приблизительно во время выхода собрания Грацини, – расценки на стихи поэта Альфонсо де Пацци (Prizer W. F. Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song // Early Music History. Vol. 23. Pp. 189–190).

Venere graziosa, chiara, e bella
 Muoue nel cuore amore, e gentilezza,
 Chi, tocca il foco, della dolce stella,
 Conuien sempre arda dell'altrui bellezza:
 Fiere, Augelli, e Pesci hanno dolcezza,
 Per questa il Mondo rinnouar si vede.

Horsu seguiam questa stella benigna
 O Donne vaghe, ò Giouinetti addorni;
 Tutti vi chiama la bella Ciprigna,
 A spender lietamente i vostri giorni:
 Senz'aspettar che'l dolce tempo torni,
 Che come fugge vn tratto, mai non ride.

Il dolce tempo ancor tutti ne inuita,
 Cacciare i pensier tristi, e uan dolori;
 Mentre che dura questa breue vita,
 Ciascun s'allegri, e ciascun s'innamori:
 Contentisi chi puo; ricchezze e honori,
 Per chi non si contenta, in van si chiede¹²³.

Прелестная Венера, светлая и прекрасная,
 Возбуждает в сердце любовь и вежество:
 Кого коснется пламя сладостной звезды,
 Всегда тот будет пылать иною красотой;
 Звери, птицы и рыбы проникнуты сладостью:
 Через нее, как видите, обновляется мир.

Последуем же за этой благотворной звездой,
 О, дамы прелестные, о, юноши нарядные:
 Всех вас сзывает красавица Киприда
 Радостно потратить ваши дни,
 Не дожидаясь возврата золотой поры,
 Которая, внезапно скрывшись, не вернется.

Сладкая пора еще нас всех приглашает
 оставить печальные думы и напрасные скорби.
 Покуда длится эта короткая жизнь,
 Пусть всяк будет весел, всяк влюблен;
 Будь счастлив, кто может: богатств и почестей
 Впустую просит тот, кто несчастлив¹²⁴.

«Триумф семи планет» – Сатурна, Солнца, Марса, Юпитера, Меркурия, Луны и Венеры – появился неслучайно. В его пяти секстинах, предваряемых двустрочным тезисом, Лоренцо выражает в максимально доступном для широкого понимания виде идею мирового порядка и планетарного влияния на события земной истории, волновавшую круг виллы Кареджи, причем выделяет значение Ве-

¹²³ Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate ò Canti Carnascialeschi andati per Firenze, Dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici <...> / [Ed. di A. G. Grazzini]. Pp. 21–22.

¹²⁴ Приведем также другой перевод: «Мы, семь планет небесных, с высот престолов наших / На землю опустились, чтоб вразумить людей. / От нас приходят людям и радости, и беды. / И то, что вас терзает, и то, что веселит. / Что будет с человеком, с живою каждой тварью. / С растением и с камнем – все то решаем мы. / Кто против нас восстанет, того мы сокрушаем. / Кто вверится, того мы приветливо ведем. / Прекрасная Венера, ясна и грациозна, / В сердцах рождает наших любовь и доброту. / Кто пламенем охвачен планеты милосердной. / Пылать вовеки будет чужою красотой. / Все птицы, рыбы, звери ее щедроты видят. / И новый мир возможет восстать через нее. / Иди же за планетой, для вас добро творящей. / Любезная красотка, красавец молодой! / Прекрасная богиня Киприда призывает / Дни ваши молодые в веселье расточать. / Не медля, не колеблясь, пока еще возможно: / Коль случай удалится – назад уж не придет... / Любой на свете должен смеяться и любить. / Кто может – будь доволен: ни чести, ни богатства / Тому, кто не смеется, и впрок-то не пойдут» (Клулас И. Лоренцо Великолепный / Пер. с франц. Н. Н. Зубкова. С. 227–228). Перевод А. Триандафилиди: «Мы семь планет и высоко парим, / Мы в мире горний промысел творим. / В нас благо все, но в нас же и лишенье: / Тех обделяем, этих одаряем; / Зверь, человек, и камень, и растение – / Мы движем все и всем повелеваем; / Кто против нас, того мы сокрушаем, / Кто верует, того мы наградим. / Унылый, хилый, жалкий, нерадивый; / Богатый, знатный, важный и дородный; / Бесстрашный, лютый, быстрый и ретивый; / Могущественный, мудрый, благородный, / Витийствующий, лживый, сумасбродный – / Всяк в нашей власти, нами предводим. / Тобой, Венера, светлую и чистой, / В сердцах любовь и вежество рождается, / Кто тронет пламя той звезды лучистой, / Огнем ее мгновенно зажигается, / Зверь, птица, рыба – все ей покоряется, / Чрез это мир мы обновленным зрим. / Последуем за благостной планидой, / О донны, вы нарядны, вы прекрасны, / Да будете вы взысканы Кипридой, / Ликуйте же, покуда лета красны, / Ведь ждать их возвращения напрасно, / Когда они растают, словно дым. / Пока в поре вы безмятежной, сладкой, / От слез и горьких мыслей отрешитесь. / Меж тем как длится радость жизни краткой, / Влюбляйтесь без оглядки, веселитесь, / Ведь почестей, богатства, согласитесь, / Не вымолит тот, кто хандрой томим».

неры, посвящая ей большую часть «Триумфа»¹²⁵. Последнее обстоятельство делает необходимым краткое соотнесение содержания этого фрагмента с пониманием функции планеты-богини в окружении Лоренцо.

Здесь в профанированной форме отражено гуманистическое понимание любви. Триумф Лоренцо перекликается со «Стансами» Полициано, в которых царство Венеры предстает идеальным миром, источником силы, побуждающей к творчеству и нравственному развитию. В нем сжато, но вполне ясно звучит мысль о преображении природы, доносимая так же доступно, как и в боккаччиевской новелле о Чимоне¹²⁶, и в согласовании с трактовкой Фичино любви как начала всякой духовной деятельности. В кратком популярном тексте Лоренцо не находится места для отражения чрезвычайно важной для флорентийских неоплатоников концепции двух Венер или двух Эротов («Пир о любви» Фичино, «Стансы» Полициано, «Комментарий» Пико) – она будет проговорена не в рамках одной песни, а в совокупности карнавальных песен, поскольку если в триумфах показано действие Эроса, то в маскератах торжествует Антэрос. В соответствии с праздничной ситуацией Лоренцо не упоминает о губительном воздействии Амура, оставляя тему его двойственной природы поэзии «камерной», в которой он выступает в ряду предшественников «Азоланских бесед» Бембо и «Придворного» Кастильоне.

Карнавальные астрологические символы и аллегории, как и «магические сценографии» символического планетария, оказались отчасти актуализированы учением Фичино. В книге третьей «О получении жизни от небес» («De vita coelitus comparanda») его трактата «De triplici vita» (1489) в качестве центрального

¹²⁵ Содержательно «Триумф семи планет» перекликается с созданными двадцатилетием ранее знаменитыми фресками Палаццо Скифаноия в Ферраре (ок. 1470) работы Франческо дель Коссы и Бальтассаре д'Эсте. Среди авторов идеи фресок был придворный астролог, поэт и книгохранитель Пеллегринио Пришани. 12 циклов показывают 12 месяцев года: «Фрески верхнего ряда изображают триумфы олимпийских богов <...> и связанные с ними аллегорические сцены. Фрески среднего ряда представляют знаки Зодиака данного месяца в сопровождении трех фигур, олицетворяющих его декады. Нижние фрески <...> передают течение земной жизни, отражающее круговорот небесных светил. В них <...> показываются, в зависимости от времени года, различные виды трудовой деятельности (главным образом крестьянской) и разные развлечения, а на переднем плане – сцены из жизни феррарского двора, в центре которых неизменно фигурирует сам герцог Борсо д'Эсте. <...> Все эти картины “доброе правление” феррарского герцога даже в своих подробностях увязаны с чредой небесных светил» (Гращенко В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М.: Искусство, 1996. Т. 1. С. 174).

¹²⁶ Первая новелла Пятого дня «Декамерона».

понятия выступает возникающий из ветра и воздуха *spiritus* – канал, по которому осуществляется влияние звезд на земные дела. Между душой мира и телом мира разлит дух мира (*spiritus mundi*), проводящий влияние звезд к человеку и ко всему телу мира (*corpus mundi*). Далее по принципу аналогии через элементы привлекается *spiritus* любой планеты. Главными планетами являются Солнце и Юпитер, Венера следует за ними, формируя образ трех Граций, который наряду с другими образами осуществляет связь неба с земным миром. Определенные комбинации образов и планет обладают собственными значениями; при этом полный ряд планет, подобно приведенному карнавальному, имеет значение полноты власти.

Шествие планет в пределах карнавального пространства, являющее зрению модель Вселенной, можно наглядно представить, имея в виду современные ему скульптурные и живописные композиции¹²⁷. Некоторые из них представляют собой подлинные зафиксированные триумфы со всеми необходимыми компонентами (повозка или колесница, свита, шествие)¹²⁸.

Последние строки «Триумфа семи планет» содержательно перекликаются с другим, не менее значительным и гораздо более известным текстом Лоренцо – «Триумфом Вакха и Ариадны» (1480/1490?). Гедонистический призыв, настойчивым рефреном завершающий каждую секстину, являет собой наиболее очевидный смысловой посыл «Триумфа»¹²⁹. Другое его значение заключается в наглядном примере нового – вольного и даже панибратского – обращения с античной мифологией. Это качество общедоступного микроспектакля представляется возможным связать с особой творческой интерпретацией античных артефактов и мифологем, характерной для флорентийских гуманистов. Во флорентийских карна-

¹²⁷ Например, фрески Зала Галатеи и Лоджии Психеи римской виллы Фарнезина работы Бальтассаре Перуджи (1512) (их анализ см.: Кузьмин А. В. Композиции астральных образов монументальных декораций: сценография «астрологических пьес» мыслителей Возрождения // *Театр и театральность в культуре Возрождения*. М.: Наука, 2005. С. 198–199) или серия эстампов «Планеты» мастерской Мазо Финигверры (Томмазо ди Антонио).

¹²⁸ Как скульптуры капеллы планет в церкви Сан Франческо (Темпио Малатестиано) в Римини (ок. 1460) работы Агостино ди Дуччо Луна (Диана), Солнце (Аполлон), Венера, Марс. Приближенный маркизы Изабеллы д'Эсте Сиджисмондо Кантельмо в письме от 13 февраля 1501 года оставил описание помещения придворного театра, украшенного «Триумфами Цезаря» и «Триумфом Петрарки» Андреа Мантеньи, со знаками зодиака, планетами, звездами и колесом Фортуны на потолке-небосводе, местами для музыкантов на сцене.

¹²⁹ «Кто хочет быть счастливым, – будь, / В завтрашнем дне нет уверенности» («*Chi vuol esser lieto sia, / Di doman non ci è certezza*»).

важных сценах уже ясно виден процесс, начало которого относят лишь к следующему столетию¹³⁰.

Однако, помимо общей тенденции к «секуляризации» античной мифологии, необходимо принять во внимание то, что вакхическая тема и сюжеты из области *storie bacchanarie* имели для Лоренцо личный характер. Этот частный опыт в жанре карнавального триумфа должен рассматриваться в контексте множества «вакхических» артефактов, окружавших Великолепного, в том числе созданных по его инициативе. Образ Вакха вошел в устойчивую эмблематику Медичи, о чем свидетельствуют, например, геральдические медальоны фасадов внутреннего дворика палаццо Медичи, на трех из которых размещены сюжеты из истории Вакха: «Фавн с младенцем Вакхом», «Вакх и Ариадна», «Триумф Вакха и Ариадны»¹³¹. Изображения на медальонах воспроизводят античные геммы из собрания Медичи и античный саркофаг перед Баптистерием; ониксовая камея с изображением колесницы Вакха и Ариадны входит в собрание мелкой пластики Лоренцо, хотя, безусловно, не Лоренцо принадлежит актуализация вакхической образности в ренессансном искусстве, переросшая в него через трансформации вакхического в искусстве Средних веков¹³².

Вакхическая тема для Лоренцо неотделима от темы панической, имеющей в мифологии дома Медичи исключительное значение. Многозначный образ Пана часто появляется в «околомедичейских» текстах как следствие игры слов: *Cosimo*

¹³⁰ «По сравнению с кватроченто в XVI в. произошел существенный перелом в отношении к античности, связанный в первую очередь с ее десакрализацией. Выйдя за пределы замкнутого кружка гуманистов, “античное” стало общим местом зрелой ренессансной культуры. Боги и богини Олимпа, гении, фурии, сатиры и менады, nereиды и тритоны, грации, музы и античные герои окружали ренессансного человека на уровне его бытовой повседневности. Изображенные на посуде, включенные в орнаменты и гротески, в книжные заставки и рельефы церковных кафедр, образы античности, и прежде всего античной мифологии, стали необъемлемой частью культурного пространства, героями поэтических произведений, дидактических трактатов, театральных интермедий, праздников и торжественных правительственных церемоний. Утратив свой изначальный смысл и сакральное значение, образы античности приспособляются к нуждам самых разных областей знания и культурного опыта; они востребованы в политической риторике, нравственной проповеди, ученом трактате и фривольном стихе» (Дажина В. Д. Эротика и политика. Росписи Джулио Романо в Палаццо дель Те в Мантуе // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. С. 145).

¹³¹ Другие мифологические темы медальонов – «Дедал и Икар», «Афина», «Кентавр», «Пленник», «Диомед с палладием».

¹³² Так, в 1460–1470-е годы во Флоренции возникла анонимная серия досок на сюжет «Триумфа Вакха и Ариадны». В 1460-е годы сюжеты «Торжество Вакха» и «Пьяный Силен» появляются на фризе урбинского замка. Позднее (1505–1510) Пьеро ди Козимо разместит в доме Джованни Веспуччи во Флоренции сцены вакханалий «Злоключения Силена» и «Добывание меда», Антонио Тебальдео введет в переработку «Орфея» Полициано «Вакханалию» с галопом кентавров.

(Старый) = Cosmo (Космос) = Pan (Пан, Сильван, Сатурнический). Пан, интерпретируемый как воплощение всеобщего согласия и мудрости, стал символом дома Медичи при деде Лоренцо – именно этот смысл выражают музицирующие фигуры на картине Луки Синьорелли «Воспитание Пана» (ок. 1490–1492), созданной по заказу Лоренцо¹³³. Другое известное, но не очевидное зрителям карнавала значение Пана Сатурнического связано с Сатурном как символом Академии Фичино. Пан как одна из центральных фигур философски-пасторальной темы не мог не интерпретироваться соответствующим образом Лоренцо, высказывавшим мечту удалиться от дел и поселиться на вилле. Более того, аналогия продолжилась после смерти Лоренцо, названного в одном поэтическом собрании «Pan medica de gente satus» (*Lauretum sive carmina in laudem Laurentii Medicis. Firenze: Junta, 1516*).

Таким образом, с одной стороны, делая вакхическую группу центральным компонентом карнавального действия, Лоренцо кладет свои языческие кабинетные увлечения в основу формирования некоторых образов и смыслов массового сознания. Продолжая архитектурный декор, ожившие боги и их спутники заполняли улицы Флоренции во время карнавала. Перерастание камерной, «музейной» культуры в уличную по своим масштабам делает флорентийскую практику уникальной и в корне отличает ее от иных моделей соотношения культуры элиты и города, в частности, столь важной в истории фроттольной литературы мантуанской модели.

С другой же стороны, крепкие связи вакхического и панического культов, переплетения и отождествления мифологических образов позволяют заключить, что текст «Триумфа Вакха» выражает почитаемую природную мудрость вкупе с дионисийством, а центральный персонаж всей сцены идентифицируется с личностью ее автора. От его имени звучит заключительное наставление, перекликающееся со многими современными текстами; сошлемся, например, на «Ven veng

¹³³ Ее анализ см.: Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 231–233. Близкие Лоренцо гуманисты выстраивали историческую перспективу от Древнего Рима к Козимо Старому: Уголино Верино писал, что Козимо возвратил «золотые времена Цезаря Августа» (Кудрявцев О. Ф. Патент на благородство: миф о золотом веке в становлении самосознания ренессансной культуры // Миф в культуре Возрождения. С. 83.), а Нальдо Нальди шел еще дальше, к временам старца Сатурна.

Maggio» Полициано («Ты, молодая и красивая, / Не будь кислой, / Потому что наша юность / Не обновляется, как трава»¹³⁴), анонимную фроттолу «Dona el tempo se n'è ito» («Донна, время ушло, / И с ним твоя краса. / Пришла старость, / И исчезли твои краски»¹³⁵), *canzona a ballo* самого Лоренцо «Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge»¹³⁶:

Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge:
e 'l tempo non aspetta, ma via fugge.

La bella gioventú giamai non torna,
né 'l tempo perso giamai riede indrieto;
però chi ha 'l bel tempo e pur soggiorna,
non ará mai al mondo tempo lieto;
ma l'animo gentile e ben discreto
dispensa il tempo, mentre che via fugge.

Oh quante cose in gioventú si prezza!
Quanto son belli i fiori in primavera!
Ma, quando vien la disutil vecchiezza
e che altro che mal piú non si spera,
conosce il perso di quando è già sera
quel che 'l tempo aspettando pur si strugge.

Io credo che non sia maggior dolore
che del tempo perduto a sua cagione:
questo è quel mal che affligge e passa il core,
questo è quel mal che si piange a ragione;
questo a ciascun debbe essere uno sprone
di usare il tempo ben, che vola e fugge.

Però, donne gentil, giovani adorni,
che vi state a cantare in questo loco,
spendete lietamente i vostri giorni,
ché giovinezza passa a poco a poco:
io ve ne priego per quel dolce foco
che ciascun cor gentile incende e strugge.

Кто время выжидает, тот много времени убивает:
и время не ждет, но убегает.

Прекрасная юность никогда не вернется,
Потерянное время никогда не воротится;
Но тот, чьи дни прекрасны, и все же медлит,
Никогда в мире не узнает счастливых дней;
Но благородная и благоразумная душа
Распределяет время, пока оно убегает.

Ах, сколько в юности ценного!
Как прекрасны цветы весной!
Но, когда приходят тяготы старости,
И нет надежды на что, кроме скверны,
Тогда узнает потерявший, что уже вечер,
То, что время выжидая, его теряет.

Я твердо знаю, что нет большего горя,
Чем время, утраченное для своих дел:
Это зло, что уязвляет и тревожит сердце,
Это зло, что оплакивается по праву;
Это для каждого должно быть призывом
Использовать время, что летит и бежит.

Итак, любезные дамы, нарядные юноши,
Что воспеваесть в этом месте,
Радостно тратьте ваши дни,
Ибо юность мало-помалу проходит:
Молю вас об этом сладостном пламени,
Что опалает и растапливает все нежные сердца.

Заданные карнавальным творчеством Лоренцо Медичи и его окружения импульсы, как и сам материал, получили двоякий исторический резонанс.

¹³⁴ Pirrotta N., Povoledo E. *Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi*. Turin Edizioni RAI, 1969. Pp. 28–29.

¹³⁵ Jeppesen K. *La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano. Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1970. S. 307–310.* О теме женской старости в поэзии Полициано см.: Bettella P. *La vecchiaia femminile nella poesia toscana del XV secolo. Quaderni d'italianistica*. Toronto: University of Toronto, 1998. Vol. XIX. № 2. Pp. 15–18.

¹³⁶ *Poesie Del Magnifico Lorenzo De' Medici: In questa edizione nei luoghi mancanti e scorretti compiute, e alla vera lezione ridotte. S'aggiungono le Stanze in lode della Nencia, i Beoni, le Rime Spirituali, e altre Poesie inedite con alcune Memorie attenenti alla sua Vita, Testimonianze ec.* Pp. 211–212. Содержание канцоны соотносится с началом другой канцоны – «Il tempo fugge, et uola» (*Poesie volgari, nuovamente stampate, di Lorenzo de Medici, che fu padre di Papa Leone: Col commento de medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti. Fol. 22v*).

Непосредственное продолжение традиции оказалось невозможным вследствие «флорентийской реформации» середины 1490-х годов, когда сформировавшиеся музыкальные практики увядали без поддержки или уничтожались, как музыкальные инструменты, горевшие на «костре суеты» (*bruciamento delle vanità*) в феврале 1497 года. Апокалиптические настроения, деятельность Савонаролы, усиливающиеся духовные тревоги противоречили видам светского творчества и массовых праздников как форм общественной жизни, которые разрабатывались окружением Лоренцо. Более того, ясно проступила некоторая неорганичность меняющейся культуре самих ее создателей. Профанация и адаптация их философских и этических поисков была недопустимой; в текстах триумфов оставалось спекулировать историческими и космологическими банальностями¹³⁷. Активизировавшаяся переработка карнавального репертуара в лауды соответствует обычной и, по сути, изначальной для жанра лауды практике «*cantasi come*», находясь в согласии с общей традицией контрафактуры¹³⁸. Напомним, что лауды авторства Лоренцо также, как правило, основаны на светских песнях; среди них есть несколько автоконтрафактур¹³⁹.

Масштабная актуализация флорентийского карнавального репертуара 1480-х – начала 1490-х годов стала востребованной после возвращения Медичи (1512). Показательно, что именно аналогичные сценические опыты культивировались по-

¹³⁷ Показательна судьба Полициано, ушедшего от «вольгарной» литературы и филологической работы и окончившего жизнь монахом Сан Марко.

¹³⁸ Наиболее известный случай – лауда Савонаролы «*Viva, viva il nostro cor*», созданная как переработка «*Quant'è bella giovinezza*». Пример того же рода – судьба Джованни Бенивьени, некогда близкого Полициано, писавшего лауды, моралистические фроттолы и канцоны для карнавалов 1496, 1497 и 1498 годов, который переработал свою «Канцону о небесной и божественной любви согласно духу и мнению платоников» (1487) в «Канцону о небесной и божественной любви согласно истине религии и католической веры» (1494). Специально посвящено соотношению оригиналов и контрафактур издание: *Savonarolan Laude, Motets, and Anthems // Recent Researches in the Music of the Renaissance / Ed. by P. Macey. Madison: A-R Editions, 1999. V. 116. LXXIII, 236 p.* О лаудах – контрафактурах светских песен см. также: Ghisi F. *Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del quattrocento // F. Ghisi. Studi e testi di musica italiana dall' Ars nova a Carissimi. Bologna: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1971. Pp. 109–142*; Schmidt L. *Die römische Lauda in die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert // Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Kassel: Barenreiter, 2003. B. 2. S. 38–55, 254–259.*

¹³⁹ «*Poi che io gustai, Iesù, la tua dolcezza*» создана на музыку «*Tanta pietà mi tira e tanto amore*», «*O Dio, o sommo Bene, or come fai*» – на «*Canzone del Fagiano*», «*Quanto è grande la bellezza*» – на «*Quant'è bella giovinezza*», «*O maligno e duro core*» – на «*Canzona de' Valenziani*», «*Peccator', su tutti quanti*» – на «*Canzona de' visi addrieto*», «*O peccator, io sono Dio eterno*» – на «*Canzona dei Fornai*», «*Io son quel misero ingrato*» – на «*Canzona delle Cicale*», «*Vieni a me, peccatore*» – на «*Tu m'hai legato, amore*» авторства Хенрика Изаака.

томками Лоренцо в качестве знака преемственности¹⁴⁰. Так, Джованни Медичи демонстрирует эмблематику Лоренцо в карнавальной процессии 1513 года. Две организованные им бригады – «Алмаз» (Il Diamante) и «Хворост» (Il Broncone) – поставили колесничные триумфы Сатурна и Януса, Нумы Помпилия, Золотого века с пением канцон Якопо Нарди, – триумфы, продолжающие линию «исторических» спектаклей, которые, соседствуя с маскератами, олицетворяли соединение прошлого с современностью. Тогда же в честь интроизации Льва X его брат Джулиано и племянник Лоренцо, сын Пьеро, ставят во Флоренции триумф Золотого Века¹⁴¹. О триумфе 1515 года сообщает Вазари в «Жизнеописании Гранач-

¹⁴⁰ В качестве детского воспоминания и одновременно пролога к возвращению медичейских триумфов предстают сценические опыты, организованные Лоренцо ди Филиппо Строцци (1482–1549) – другом сына Лоренцо, Джулиано. На своей свадьбе с Лукрецией Ручеллаи он поставил некие «Триумфы», а для одного из карнавальных шествий организовал *saio trionfale* с «Триумфом Смерти», заказав оформление Пьеро ди Козимо: «Речь идет о колеснице Смерти <...> Была это огромнейшая триумфальная колесница, влекомая буйволами, вся черная и расписанная мертвыми костями и белыми крестами. А наверху колесницы стояла огромнейшая Смерть с косою в руке, кругом же на колеснице стояло много гробов с крышками, и повсюду, где триумф останавливался для песен, они открывались и из них выходили обряженные в черную холстину, на которой были намалеваны белым по черному все кости скелета на руках, на груди, на бедрах и на ногах, и когда издали появлялись эти факельщики с масками в виде черепов, закрывавшими спереди и сзади не только голову, но и шею, то это не только выглядело весьма естественно, но вид этого наводил страх и ужас, когда сами же мертвецы при звуке приглушенных труб, звучавших мертвенно и хрипло, наполовину приподнимались из гробов, садились на них и начинали петь под музыку, полную унылости, весьма известную ныне песню: *Скорбь и плач и покаянье* [курсив наш. – Е.П.] и т. д. А перед колесницей и позади нее множество конных мертвецов ехали на лошадях, отобранных с величайшей тщательностью из самых худых и изможденных, каких только можно было разыскать, покрытых черными попонами с белыми крестами, и при каждом ехало по четыре стремянных, переодетых мертвецами, с черными факелами, один же из них вез большое черное знамя с крестами, костями и черепами. За триумфом плелись еще десять человек с черными знаменами, и во время шествия вся эта компания пела дрожащими голосами в унисон *Miserere*, псалом Давида. <...> тогда полагали, будто выдуманно это было в виде предзнаменования возвращения во Флоренцию двенадцати членов семейства Медичи, ибо во время этого триумфа они были еще изгнанниками и как бы мертвецами, которым вскоре предстояло воскреснуть: так и толковали слова песни *Мы мертвы, а вы живете, / Ты живой, а я мертвец – / Как и мы, и вы умрете, / Всех нас ждет один конец* [курсив наш. – Е.П.] и т. д. с намеком на их возвращение домой, подобное воскресению от смерти к жизни и на изгнание и унижение их противников» (Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. С. 477–478). Позднее театральный опыт Строцци помог ему поставить «пастореллу» с канцонами и мадригалами на стихи Франческо Чей и успешно выступать в качестве аристократического *cantore al liuto* и музыканта в спектаклях, дававшихся в палаццо Медичи.

¹⁴¹ «На Масленице того же года, когда вся Флоренция ликовала и праздновала избрание названного Льва X, было устроено множество триумфальных шествий, и в числе прочих два из них, особенно красивых и особенно пышных, были разыграны двумя сообществами из синьоров и дворян этого города. Один из этих триумфов назывался «Алмазом» и возглавлялся синьором Джулиано деи Медичи, который и выдумал это название, поскольку алмаз служил эмблемой Лоренцо Старшего, его отца. Во главе второго шествия, шедшего под девизом и знаменем «Пня», значился синьор Лоренцо, сын Пьеро деи Медичи, чьей эмблемой был пень, вернее, сухой ствол лаврового дерева, на котором снова зеленеют листья, давая этим понять, что имя его деда всегда свежо и всегда обновляется. <...> триумф <...> состоявший из трех великолепнейших колесниц из резного дерева, искусно расписанных красивым и богатым орнаментом. На первой стояло Детство с красивейшей свитой, состоявшей из одних детей, на второй – Зрелость в сопровождении особ, совершивших в своем зрелом возрасте великие деяния, а на третьей – Старость в окружении многих светлых мужей, которые великие дела содеяли в преклонном возрасте. <...> Канцона начиналась словами: «Летят года». Увидев этот триумф, синьор Лоренцо, предводитель сообщества Пень, который хотел его превзойти, все поручил Якопо Нарди, знатному и ученейшему дворянину <...> а Якопо, дабы удвоить число колесниц, сооруженных «Алмазом», устроил их целых шесть. <...> Канцона, которая по обычаю распевалась во время этого маскарада, была сочинена названным Якопо Нарди, и первая ее строфа гласила: *Тот, кто природе*

чи»¹⁴². В это же время в вышеупомянутое издание карнавальных канцон, подготовленное Бернардо Джамбуллари, включается показательная гравюра, на которой Лоренцо Медичи руководит пением «Canto de' confortini»¹⁴³ (Иллюстрация 2).

Иллюстрация 2



Функциональное разделение участников сцены очевидно: песня исполняется 5-голосным составом ряженных (трое мужчин и два мальчика); дамы – адресаты текста – защищены от фривольных намеков стенами жилищ; сам же Лоренцо, не будучи непосредственным участником маскераты, является ее автором и «режиссером».

Наиболее достоверным свидетельством востребованности карнавального репертуара является включение немногочисленных, но несомненных карнавальных песен в печатные фроттольные собрания Северной и Центральной Италии,

законь вменяет, / Времена года и века отмеряет чинно, / Тот и добра Первопричина, / И зло с его ведома в мире бывает. / Каждый, кто вдумчиво созерцает / Фигуры искусные перед собою, / Представит, как мерною чередою / Век за веком проходит, творя перемены, / Добра и зла, зла и добра вечные смены [курсив наш. – Е. П.]» (Там же. С. 882–884).

¹⁴² Там же. С. 704–705.

¹⁴³ Bernardo Giambullari. Canzone per andare in maschera fatte da piu persone.

причем разного времени – от 1500-х до 1520-х годов. При этом исполнение этих и подобных образцов в условиях карнавального шествия вряд ли можно считать несомненным. Отчасти они представляют собой отзвук карнавальной поэтики в музыке – как предназначенной для театра, но театра уже не площадного, а аристократического, так и камерной, представляющей собой стилистическую игру с карнавальной песенной традицией¹⁴⁴.

Так, в страмботто Кары на текст Серафино даль'Аквилы «*Del mio sì grande*» (PaDI) наблюдаются характерные для песен карнавальных процессий четный «шаговый» метроритм и гомогенное движение голосов¹⁴⁵. В диалогическом страмботто Тромбончино «*Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core*» (AntG) реплики кавалера и дамы излагаются полным четырехголосием с инструментальным ритурнелем, завершающим строфы.

Некоторые «карнавальные фроттолы» ясно маркируются типичными для маскераты и триумфа инципитами с самопредставлением персонажей, например, «*Son fortuna onipotente*» Филиппо де Лурано из PeFIII (1505), «*Nui siamo segatori*» Антонио Стрингари из PeFVIII (1507), «*Nui siam tutti amartelati*» Бартоломео Тромбончино, анонимная «*Gionti siam ala vechieza*» и «*Noi lamazone siamo*» Лурано из PeFIX (1508/1509), «*Noi siamo galeotti*» и «*Chi volessi turchi siamo*» Ансано из Samb (1515), «*Monchos son damor perdidos*» Тромбончино из AntG (1520), «*Le son tre fantinelle*» Марко Кары из PaDI (1526). Содержательно отголоски маскерат появляются в песнях ремесленников и торговцев, расхваливающих свой товар, как в анонимной «*Pan de miglio caldo caldo*» из PeFVI (1505), «*Ai maroni ai bei maroni*» Тромбончино из PeFVIII (1507), «*Chi la castra la porcella*» Кары из PeFIX

¹⁴⁴ Ghisi F. Carnival songs and the origins of the *Intermezzo giocoso* // *The Musical Quarterly*. V. XXV. № 3. Pp. 325–333. «карнавальная песня возникла во Флоренции в начале 1480-х годов, хотя, возможно, актуальность жанра простирается до 1460-х годов. Сам Лоренцо де Медичи, должно быть, сыграл важную роль в его развитии. С 1480-х годов флорентийские *canti carnascialeschi* и “карнавальные” *canzoni a ballo* [курсив автора] были экспортированы в Южную Италию. В 1490-е годы они появились в Риме, где им, по-видимому, подражал Филиппо де Лурано. В течение того же десятилетия они начинают появляться и в Северной Италии, как в Ферраре, так и при миланском дворе. Тринадцать карнавальных песен Тромбончино, Кары и других [авторов], опубликованные Петруччи, являются результатом этого процесса» (Prizer W. F. *Petrucci and the Carnival Song: on the Origins and Dissemination of a Genre // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. P. 245).

¹⁴⁵ «Музыка проста: раздел по принципу “нота против ноты”, в котором верхний голос несет мелодию в народном стиле, в то время как нижние голоса сопровождают <...> Характерным, опять-таки, является равномерный шаг. Одинаковая длительность, которая соответствует стихам в музыке, как у Изаака, позволяет думать о симметричных хореографических построениях» (Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance*: 15. und 16.Jh. V. I. S. 116).

(1508/1509), а также в песнях прибывших на праздник странников – музыкантов, пилигримов, куртизанок: явно осознанно расположенные в собрании рядом анонимные «Forestieri ala uentura» и «Venimus en romeria» из PeFVI (1505), «Donne habiati voi pietate» Кары и «Fate ben gente cortese» Тромбончино из PeFVIII (1507), «De paesi oltramontani» Лурано из PeFIX (1508/1509) и др.

Примечательно, что ни один из многочисленных флорентийских текстов не вошел в опубликованные книги фроттол. В то же время нам представляются неоправданными прямые параллели, проведенные, например, А. Вернареччи между поэтическими текстами североитальянских фроттол-маскерат и близкими им по времени флорентийскими песнями, вошедшими в собрание Граццини¹⁴⁶, а именно отмеченные связи между «Ai maroni ai bei maroni» Тромбончино и пятой строфой «Canto de'Fruttaruoli» Филиппо Камби¹⁴⁷, а также между «Nui siamo segatori» Стрингари и «Canto de'Segatori» Лоренцо ди Филиппо Строцци¹⁴⁸, поскольку, за исключением упоминания общих предметов или профессий, тексты в смысловом отношении совершенно различны. Связи отдельных образов и мотивов свидетельствуют, скорее, о единстве карнавальных персонажей и пересечении «карнавального тезауруса» разных регионов, а также о значительном жанровом потенциале триумфов и маскерат, на новом качественном уровне реализовавшемся северными фроттолистами¹⁴⁹, в своем творчестве ориентировавшимися преимущественно на придворное камерное музицирование и придворный театр.

¹⁴⁶ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Bologna: G. Romangoli, 1882. Pp. 94–95.

¹⁴⁷ Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi andati per Firenze, Dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici <...> / [Ed. di A. G. Grazzini]. Pp. 205–206.

¹⁴⁸ Ibid. Pp. 190–193.

¹⁴⁹ О карнавальных маскерадах во фроттольных собраниях, в том числе опубликованных Петруччи, и их стилистических отличиях от «флорентийских кузенов», по выражению У. Прайзера, см.: Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. V. I. S. 124–130; Prizer W. F. Facciamo pure noi carnevale: Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries // Musica franca: Essays of Honor of Frank A. D'Accone / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon. New York: Pendragon Press, 1996. Festschriftseries No. 18. Pp. 173–211; Prizer W. F. Petrucci and the Carnival Song: on the Origins and Dissemination of a Genre // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Pp. 229–251. О более поздних карнавальных песнях неаполитанца Джованни Доменико да Нолы см. также: Шаймухаметова Е. Р. Музыка в системе карнавальной культуры (на примере западноевропейской традиции): дис. ... канд. иск. М., 2002. С. 80–81.

§ 3. Изабелла д'Эсте и Франческо II Гонзага: формирование придворной капеллы и нового репертуара

Художественная сторона правления Франческо II Гонзаги (1466–1519) и его супруги Изабеллы д'Эсте (1474–1539) являет собой образец осознанно выстраиваемой концепции «мусического» двора. Сам посыл не является оригинальным: обобщенное представление об идеальном культуротворческом дворе выливалось в ренессансной Италии в самые разные, притом сопоставимые по уровню достижения. Это представление изложено в текстах самой различной направленности. Сошлемся, например, на трактат Агостино Нифо «Придворный из Сессы» («Il Cortegiano de Sessa», 1534), созданный «по следам», но одновременно и в полемике со знаменитым трудом Кастильоне. Нифо выделяет весомость четырех главных для двора *arte* – «*lettere* (занятия литературой), музыки, рисования и гимнастических упражнений. <...> Так, музыка способствует обновлению души, веселит, успокаивает, с нею легче переносятся трудности»¹⁵⁰.

Оригинальность мантуанских маркизов, особенно Изабеллы д'Эсте, заключается в исключительной последовательности и интенсивности меценатства, сопряженного с личным творчеством: «Ее способности, если верить современным данным, были выдающимися не в том простом отношении, что она была умеренно опытным музыкантом-любителем, а в степени ее достижений и в центральной роли музыки в ее жизни. Письма – ее собственные и других людей – ясно свидетельствуют о том, что музыка быстро стала для нее *idée fixe*, и, когда она освоила это искусство, неотъемлемой частью ее имиджа»¹⁵¹. При этом крайне важным фактором, повлиявшим на формирование музыкальных предпочтений и заказов Изабеллы д'Эсте, является то парадоксальное обстоятельство, что она не знала французского языка и не испытывала подлинного интереса к франкоязычной культуре, в том числе к шансон, несмотря на то, что французская песня составля-

¹⁵⁰ Чиколини Л. С. «Придворный из Сессы» Агостино Нифо // Королевский двор в политической культуре средневековой Европы. М.: Наука, 2004. С. 20.

¹⁵¹ Prizer W. Una 'virtù molto conveniente a madonne': Isabella d'Este as a musician // The Journal of Musicology. Vol. XVII 1. P. 12.

ла одну из основ ее музыкального образования¹⁵². Подтверждением тому служит письмо представителя младшей линии Гонзага ди Саббьонета Луиджи Гонзаги к сыну Изабеллы Федерико Гонзаге от 12 ноября 1528 года, в котором описывается встреча Изабеллы и Рене Французской: Изабелла не могла вести беседу, «не умея объясняться ни на одном другом из различных языков»¹⁵³.

Значительная часть архива дома Гонзага, прежде всего эпистолярного, посвящена художественной жизни двора, таким образом, письма д'Эсте – Гонзага позволяют предметно представить слагаемые планомерной и системной «музыкальной политики» дома в конце XV – начале XVI века¹⁵⁴.

Маркиза Изабелла может считаться протагонистом художественной жизни Мантуи и первой супругой итальянского ренессансного правителя, преодолевшей некоторые традиционные для положения знатной дамы ограничения в отношении активности во внешнем мире.

Настойчивый труд на протяжении почти полувека над формированием выдающегося светского двора обусловлен как индивидуальными склонностями Изабеллы, так и требованиями репрезентации власти. Последний фактор действовал в условиях относительно ограниченного в финансовом и военном отношении маркграфства, боровшегося за сохранение автономии, и более низкого ранга правителей, чем их ближайших родственников – герцогов Феррары, Милана и Урбино (в данном отношении брак Изабеллы был своего рода мезальянсом). Стремление воссоздать и по возможности превзойти двор отца и престижную феррарскую капеллу (с которой конкурировали только миланская и папская капеллы и в которой в разные годы служили Якоб Обрехт, Жоскен Дебре, Антуан Брюмель), соединенное с формированием легенды об универсально одаренной и сведущей манту-

¹⁵² Свидетельством тому является т.н. «Canzoniere di Isabella d'Este» – рукописное собрание из 123 шансон Йоханнеса Мартини, Якоба Обрехта, Йоханнеса Окегема, Жоскена Дебре, Луазе Компера, подаренное Эрколе д'Эсте 6-летней дочери на ее помолвку (1480).

¹⁵³ Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 18.

¹⁵⁴ «Нет ничего более замечательного в истории Изабеллы, чем та обширная переписка, которую она вела с самыми разными персонами о предельно разнообразных предметах. Ее аппетит к новости был ненасытным, ее любопытство – безграничным. Не было ничего, что не возбуждало ее интерес, от важнейших государственных дел до новейшей моды в одежде или украшениях, от самых последних открытий в Новом Свете или последней песни “Орландо” Ариосто до покупки резной бирюзы или персидского котенка» (Cartwright J. *Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: a study of the Renaissance*. V. I. P. 70).

анской маркизе, объясняет некоторую противоречивость отзывов современников об Изабелле, крайним проявлением чего является выпад Аретино¹⁵⁵.

Характерное для эпохи стремление к славе не всеми гуманистами считалось подобающим даме. Так, Леонардо Бруни и Гварино да Верона считали, что женщина обязана добиваться славы, причем в сфере *studia humanitatis*. Эрмолао Барбаро, напротив, следуя Плутарху, утверждал, что лучшая похвала женщине – если о ней ничего не говорят, чем говорят хорошо¹⁵⁶. Часто демонстрируемая Изабеллой самостоятельность и независимость от мужа не соответствовали требованиям, предъявляемым к поведению супруги государя. Сошлемся, например, на суждение неаполитанского аристократа, политика Диомеда Карафы (1406?–1487) из его трактата «*De boni principis officiis*» (посв. Элеоноре Арагонской – матери Изабеллы, 1473–1477, изд. Неаполь, 1668) и «*Memoriale a la serenissima regina d'Ungheria*» (посв. сестре Элеоноры Беатрисе Арагонской): дама должна поддерживать все начинания супруга, проявлять абсолютное послушание, действовать без собственного мнения, музицировать только с согласия отца или мужа¹⁵⁷. Итак, «в первой половине и середине XV века в гуманизме существовали две точки зрения на женскую природу. Преобладающей являлась патриархальная концепция, согласно которой женщина существо более низкое, чем мужчина. Сторонники второй точки зрения также полагали, что женщина по своей природе несовершенна, однако допускали возможность преодоления ею несовершенства. В 80-х годах XV века появляется гуманистический трактат, в котором доказывается разная, но равная природа женщины и мужчины – “Защита женщин”. Происходит эволюция и в гуманистическом образце женщины. Хотя некоторые гуманисты одобряли в женщине такие новые, ренессансные черты, как стремление к славе, умение дожить временем, непохожесть на других, однако в общем представление о жен-

¹⁵⁵ «чудовищная маркиза Мантуанская, с черными зубами и ресницами цвета слоновой кости, бесчестно уродливая и архибесчестно накрашенная» («*mostruosa Marchesana di Mantua, la quale ha denti de ebano e le ciglia di avorio, disonestamente brutta e arcidisonestamente imbellettata*») (Pietro Aretino. *La Cortigiana e altre opere* / A cura di A. Romano, intr. di G. Aquilecchia. Rizzoli: BUR, 2010. P. 137)). О мнениях относительно личности и деяний Изабеллы д'Эсте, в том числе в контексте современных исследований женского меценатства в эпоху Возрождения см.: Алешин П. А. Семья д'Эсте – покровители искусства и коллекционеры: дис. ... канд. иск. М., 2016. С. 82–85.

¹⁵⁶ Рябова Т. Б. Женщина в итальянском гуманизме XV века: дис. ... канд. истор. наук. Иваново, 1994. С. 46.

¹⁵⁷ Caraci Vela M. *La dama di palazzo e il 'nobile ornamento'. L'esercizio della musica come spazio di liberta e di cultura // Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo)*. P. 37.

ском образце было традиционным и включало такие качества, как скромность, стыдливость, молчаливость, благочестие, христианская любовь. В “Защите женщин” достойными подражания считаются как терпеливые, целомудренные, верные мужу женщины, так и те, кто прославился благоразумием, справедливостью, величием души, благородством, отвагой»¹⁵⁸.

Прижизненная мифологизация Изабеллы д’Эсте не вызывает сомнений, причем именно как автомифологизация правительницы, живущей в мире гуманистических ценностей¹⁵⁹. Она «проговаривается» в письмах и театрализованных эпизодах жизни. Природа феномена Изабеллы представляется двойкой, определяющейся, с одной стороны, органичной для нее концепцией воспитания дамы-аристократки, всецело соответствующей функциям и ожидаемому облику супруги государя. То, что сама Изабелла оценивала музыкальные навыки именно с такой позиции, демонстрирует ее письмо от 11 декабря 1517 года, адресованное маркизе Монферратской в период заключения брака между их детьми – Федерико II Гонзагой и Марией Палеолог: Изабелла хвалит маркизу за образование дочери, которая научилась «играть на лютне, потому что эта добродетель весьма подобает даме в наше время»¹⁶⁰. С другой стороны, уникальность позиции Изабеллы заключается в личной инициативе независимой от супруга¹⁶¹ государыни-мецената, государыни-творца, воплощенной «десятой музы»¹⁶².

¹⁵⁸ Рябова Т. Б. Женщина в итальянском гуманизме XV века. С. 54.

¹⁵⁹ Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978. С. 109–113.

¹⁶⁰ Prizer W. Una ‘virtù molto conveniente a madonne’: Isabella d’Este as a musician // *The Journal of Musicology*. Vol. XVII 1. P. 10.

¹⁶¹ С которым Изабелла, несмотря на уверения Ариосто, не составляла мифологической пары («Выйдет из твоего рода / Та подруга благородных искусств, / О которой не сказать, что в ней лучше, / Светлая ли краса, мудрая ли скромность: / Это Изабелла, благодарная душой [magnanima], / Ее светом просияет дневно и ночью / Край над Минцием, которому имя / По вещей Манто, чьему сыну имя Оки. / Здесь в блистательном станет она споре / С достославным своим супругом: / Кто выше чтит добродетель, / Кто шире раскрыл душу для вежества? / Если скажет он, как при Таро и Форново / Шел на галлов для вольности Италии, / То она ответит: Пенелопа славою / Не уступит Улиссу, потому что чиста» (Песнь XIII, 59–60 (Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд: в 2 т. / Пер. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1993. Т. 1. С. 226)).

¹⁶² Campbell S. *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d’Este*. New Haven – London: Yale University Press, 2004. P. 200. Среди достаточно многочисленных исследований, в которых положение Изабеллы в истории ренессансного меценатства рассматривается в гендерном аспекте, выделим работу Р. М. Сан Хуан, отмечающей недостаточность представлений о культуротворческой деятельности дам эпохи Ренессанса как фактор, не позволяющий объективизировать комплекс противоречивых суждений об Изабелле: «письма, как и другие формы социальной и культурной деятельности Изабеллы д’Эсте, должны рассматриваться в сложном переплетении параметров и ограничений, которые ставят придворную даму в сложное и проблемное отношение к культурной репрезентации. К сожалению, в условиях, когда женский патронаж эпохи Возрождения продолжает быть в значительной степени неисследованным, ее случай остается слишком большим исключением. Казалось бы, аспек-

Еще один существенный фактор творческих инициатив Изабеллы, значение которого возрастало со временем, обусловлен особенностями ее положения в Мантуе. Маркиза постоянно отстранялась мужем от вопросов управления и смогла реализовать свои политические амбиции только во время его венецианского плена (8 августа 1509 – 14 июля 1510). Это резко контрастировало, например, с феррарской ситуацией того же времени, когда брат Изабеллы, Альфонсо д'Эсте, поручал Лукреции Борджа управление на время своих отъездов. Таким образом, лидерство в светской интеллектуальной и художественной жизни двора компенсировало недостаточность реального статуса маркизы в семье и государстве и придавало ей особое институциональное значение, «музыкальный суверенитет» (С. Майне)¹⁶³.

Дополнительный оттенок исключительной активности маркизы, обусловленной, разумеется, прежде всего объективной весомостью придворной культуры, придавало многолетнее соперничество Изабеллы с Лукрецией Борджа – супругой брата и платонической возлюбленной маркиза Мантуанского¹⁶⁴.

Так, проявлением институционального значения музицирования стали действия Изабеллы на частном приеме в честь французского посла, устроенном ею в Ферраре 5 февраля 1502 года, в период празднования бракосочетания Альфонсо д'Эсте и Лукреции Борджа, когда она исполнила с собственным сопровождением на лютне два сонета и капитоло, явно стремясь противопоставить себя более блестящей, но менее одаренной и музыкально образованной Лукреции, о чем сохранилась дневниковая запись феррарского историка Бернардино Дзамботти:

E interim la illustrissima madona marchexana de Mantoa lo convitòe a cena con soa signoria: el che non possendo recusare, accettòe

И между тем славнейшая мадонна маркиза Мантуанская пригласила его [Альфонсо д'Эсте] на ужин с его синьорой [Лукреция

ты коллекционерской деятельности Изабеллы д'Эсте были необычными среди придворных дам и открыли для нее определенные возможности, но только более полное учитывание моделей патронажа будет направлять обсуждение проблемы художественного коллекционирования как стратегии развития для женщин эпохи Возрождения» (San Juan R. M. The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance // Oxford Art Journal. Oxford: Oxford University Press, 1991. Vol. 14, No. 1. P. 76).

¹⁶³ Новые исторические свидетельства неоднозначных взаимоотношений Изабеллы д'Эсте и Франческо Гонзаги, в которых сочетались признание и неприязнь, поддержка и состязание, объединение власти, усилий и средств и их автономизация представлены в монографии С. Д. П. Кокрем (Cockram S. D. P. Isabella d'Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court. London – New York: Routledge, 2016. 274 p.).

¹⁶⁴ Родство семей носило традиционный характер; дополнительным обстоятельством в положении Лукреции было то, что Альфонсо первым браком был связан с сестрой Франческо Гонзаги.

il convito, qual fu solennissimo. E sedette a tavola fra la prefata signora marchexana e la il lustrissima duchessa de Orbino, madone elegantissime. E facta la cena cum l'interventione de molte parole amoroxe e acti suavissimi e acostumati, la prefata signora marchexana col leuto in mano cantò diverse canzonette con melodie e suavità grandissima, quale havea servate per fare maggiore careze e honore al prefato signore Oratore <...>¹⁶⁵

Борджа]; и, не имея возможности отказаться, она согласилась [быть на] пиру, который был торжественнейшим. Она сидела за столом между вышеназванной синьорой маркизой и славнейшей герцогиней Урбинской, дамами изящнейшими. И на ужине, включавшем много любовных речей и нежных и привлекательных жестов, сказанная синьора маркиза с лютней в руках спела разные канцонетты с величайшей мелодичностью и утонченностью, каковые послужили оказанию большого внимания и чести сказанному синьору Послу [Филипп Берт] <...>

Среди нескольких известных эпизодов этого соревнования выделим сообщение Филиппа Берта – французского посла, присутствовавшего на упомянутой свадьбе. В отчете о приеме Изабеллой Лукреции он отметил, что маркиза встретила невесту на ступенях лестницы феррарского дворца, будучи одетой в великолепную гамурру (самога) из золотой парчи, расшитую музыкальными эмблемами в манере «загадочных канонов»¹⁶⁶. Лукрецию сопровождала герцогиня Урбинская Елизавета Гонзага в черном платье, расшитом знаками Зодиака. Поскольку сама ситуация включена в культуру придворной репрезентации, политического ритуала, одежды центральных ее фигур являются частью «иконографии» власти, в данном случае духовной, олицетворяют связь небесного и земного. Наряды дам могли указывать на ряд пересекающихся мифологически-эзотерических прообразов – Урания (муза и Афродита), Музыка как аполлоническое и мусическое искусство, или, согласно Фичино, Гармония. Платье Елизаветы Урбинской заставляет вспомнить более позднее описание костюма музы Урании Пьер Франческо Джамбуллари (1539): «Восьмая была вся в голубом, одетая в чудесную тафту, расширенную позолоченными звездами, с различными фигурами из сорока восьми небесных изображений, каждое из которых находилось в надлежащем месте и было украшено своими особыми звездами. Через плечи ее был перекинут зодиак с его

¹⁶⁵ Bernardino Zambotti. Diario ferrarese dall' anno 1476 sino al 1504 / A cura di G. Pardi. Bologna: Nicola Zanichelli, 1937. Rerum italicarum scriptores. Tomo XXIV, parte VII. P. 327.

¹⁶⁶ Caraci Vela M. La dama di palazzo e il 'nobile ornamento'. L'esercizio della musica come spazio di liberta e di cultura // Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo). P. 40; Cartwright J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: a study of the Renaissance. V. I. P. 205. См. также письмо Элеоноры Орсини дель Бальцо к Франческо Гонзаге от 2 февраля 1502 года (ASM–G, b. 1238, fol. 355–356).

загадочными изображениями, в правильном сочетании покрывавшими одежду»¹⁶⁷. Музыкальная символика гамурры Изабеллы органична для Афродиты–Венеры в ее небесной ипостаси (см., например, «Liber astrologiae» Георгия Зотора Запара Фендула (первая половина XIII века): «Она связана с музыкой и любовью к вину. Поэтому на миниатюре она, подобно придворной даме, играет на псалтири, а рядом с ней висит арфа»¹⁶⁸). Согласно распространенному, в том числе и в Северной Италии, в это время представлению, отразившемуся, например, в «тарокки Мантеньи»¹⁶⁹, музы связываются с космическими сферами и музыкальными инструментами. Таким образом, встреча Изабеллы и Елизаветы символизирует совершенную духовную гармонию семьи, в которую вступает Лукреция.

Музыкальные знаки на наряде Изабеллы д'Эсте не носят исключительный характер, поскольку они фрагментарно помещались в геральдику дома Гонзага, появлялись во внутренних покоях дворца, создавая вполне определенный имидж мантуанского двора. Ноты, музыкальные инструменты, собиравшиеся маркизой на протяжении всей жизни, многочисленные предметы искусства ставят Изабеллу в один ряд с самыми страстными и компетентными коллекционерами ее эпохи¹⁷⁰, о чем свидетельствует рукописный каталог «Robbe», т.н. Кодекс Стивини¹⁷¹, составленный придворным нотариусом Одоардо Стивини в 1542 году, то есть через три года после смерти маркизы¹⁷². Каталог содержит 236 наименований, относящихся к студиоло Изабеллы (с 1523 года размещавшемуся в Corte Vecchia (Старом дворике)), в том числе работы Мантеньи, Джулио Романо, Микеланджело, Корреджо и Перуджино. Завоеванный Изабеллой д'Эсте статус «первой дамы мира» («la prima donna del mondo», по выражению Никколо да Корреджо, возникше-

¹⁶⁷ Apparato et feste nelle noze del illustrissimo Signor Duca di Firenze, e della Duchessa sua Consorte con le sue Stanze, Madriali, Comedia et Intermedij in quelle recitati. T. I. P. 36.

¹⁶⁸ Воскобойников О. С. «Мудрость короля рождается на небесах» // Королевский двор в политической культуре средневековой Европы // Отв. ред. Н. А. Хачатурян. М.: Наука, 2004. С. 440–441.

¹⁶⁹ Серия гравюр на меди, созданная ок. 1465–1470 года, предположительно феррарским мастером.

¹⁷⁰ Ср. с характеристикой Лоренцо Медичи: «он держал агентов по всей Италии и демонстрировал такую деятельность, нетерпеливость и расточительность во всем, что касалось прекрасного и редкостей, что Галеаццо Сфорца не без зависти сказал однажды: "Лоренцо скопил у себя самые достойные вещи со всего света"» (Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. С. 20).

¹⁷¹ ASM–G, D.XII.6.

¹⁷² Il codice Stivini: inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta in Corte vecchia nel Palazzo ducale di Mantova. Modena: Il Bulino, 1995. 46 p.

му в ходе спора при дворе Лодовико Моро о прославленных женщинах; оно появляется также в письме мантуанского военного на службе маркиза Алессандро де Баезио (Alessandro de Baesio), адресованном Изабелле, от 24 ноября 1494 года¹⁷³) оказался особенно важен в период фактического развода с мужем, когда маркиза несколько лет (1512–1519) прожила в Риме, сумев и там находиться в центре культурных процессов.

Дочь князя Феррары Эрколе д'Эсте и Элеоноры Арагонской в ранней юности обнаружила богатую художественную одаренность – ориентировалась в античной и современной литературе, поэзии и театре (так, многолетние отношения свяжут Изабеллу и Никколо да Корреджо¹⁷⁴, чью сценическую пастораль «Fabula di serphalo» («Кефал») она видела в Ферраре 21 января 1487 года¹⁷⁵), создавала новые танцы и разделяла страсть к музыке, свойственную всей ее семье: Эрколе д'Эсте даже уходил из жизни под звуки клавикорда и рассуждения о значении музыки¹⁷⁶, ее мать играла на арфе, брат Альфонсо – на виеле, сама Изабелла вместе с сестрой Беатриче училась игре на лютне и клавикорде в полном соответствии с нормативом музыкального воспитания придворной дамы. Другой ее брат, кардинал Ипполито, стремясь в 1511 году вернуть часть своего имущества, захваченного французами, обращался к сестре как к посреднику, больше всего беспокоясь о флейтах, «поскольку они обладают превосходными качествами, и мне было бы больно потерять их»¹⁷⁷.

¹⁷³ Предупреждая Изабеллу о прибытии Клары ди Монпансье (Кьяра Гонзага, сестра маркиза Мантуанского), Баезио сообщал, что, беседуя с «госпожой Кьярой о некоторых итальянских дамах, где были мессир Никколо да Корреджо и другие почтенные господа, он [Корреджо] сказал, что Ваша Светлость была первой в мире дамой» («nanzì Madama Ciara, dove era Messer Nicolò da Corezo et altri omeni de bene, d'alcune donne de Italia, el fu dito che la Signoria Vostra era la prima donna del mondo») (Meine S. Hofmusik als Herrschaftsraum: Das Beispiel der Isabella d'Este Gonzaga. zeitenblicke: Online journal für die Geschichtswissenschaften. 8 (2009). Nr. 2. [30.06.2009]. Режим доступа: http://www.zeitenblicke.de/2009/2/meine/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-19677).

¹⁷⁴ Никколо да Корреджо (Niccolò Postumo Correggio Visconti, 1450–1508), близкий родственник семьи д'Эсте, знал Изабеллу с детства, присутствовал на ее свадьбе. Хотя Корреджо постоянно жил в Милане и редко посещал Мантую, между ним и маркизой велась интенсивная переписка, касавшаяся в том числе музыкальных тем (например, получения в подарок серебряной лиры Аталанте).

¹⁷⁵ Постановка осуществлена в честь свадьбы Лукреции д'Эсте, внебрачной дочери Эрколе д'Эсте, сводной сестры Изабеллы д'Эсте, и Аннибале Бентивольо.

¹⁷⁶ Сошлемся лишь на одно из многочисленных свидетельств компетентности Эрколе д'Эсте в музыкальном искусстве – письмо мантуанского посла в Милане Дзаккарии Саджо (Zaccaria Saggio) к Лудовико Гонзаге, в котором говорится о музыкальной образованности Эрколе (Prizer W. F. Music at the court of the Sforza: the birth and death of a musical center // Musica disciplina: A Yearbook of the History of Music. American institute of musicology. Vol. XLIII. Pp. 156–157).

¹⁷⁷ Беллончи М. Лукреция Борджиа. Эпоха и жизнь блестящей обольстительницы / Пер. Л.А. Игоревского. С. 336.

Ключ к пониманию репрезентации Изабеллы д'Эсте в определенной степени дают изобразительный ряд ее студиоло и *grotta* и история создания ее портретов¹⁷⁸, поскольку она сама направляла процесс мистификации и мифологизации своих изображений. Рисунок Леонардо (между 1499-м и 1500-м годами; существует в трех вариантах), считающийся наиболее достоверным воспроизведением облика Изабеллы, возможно, сделан по портретной медали Джан Кристофоро Романо (1498)¹⁷⁹. На предположительном последнем по времени ее портрете работы Тициана (1534–1536) маркиза, тогда 60-летняя, изображена молодой по модели портрета Франческо Франчи (1511).

Примечательно явное нежелание Изабеллы того, чтобы ее писал Мантенья; поскольку один портрет оказался неудачным, маркиза предпочла реалистическому изображению аллегория («Парнас» (1497–1498), на котором Изабелла предстает в облике Урании; «Минерва изгоняет Пороки из сада Добродетели» (1502) с Минервой-Изабеллой¹⁸⁰). К заказанным маркизой собственным аллегорическим изображениям относится также еще одна медаль работы Романо (1498), на которой она выступает в виде Немезиды.

Среди аллегорико-эмблематических картин, безусловно, выделяется «Аллегория двора Изабеллы д'Эсте» работы Лоренцо Косты-старшего (1504–1506) из студиоло (Иллюстрация 3)¹⁸¹.

¹⁷⁸ За исключением этикетных маловыразительного профильного изображения анонимного миниатюриста в «Genealogia dei Principi d'Este» (ок. 1476) и свадебной медали, также анонимной (1490). В числе второстепенных портретов упомянем барельеф неизвестного мессинского мастера (1506), ониксовую камею (начало XVI века), роспись алтаря блаженной Осанны Андреази и подготовительный к ней рисунок Франческо Бонсиньори (1519), а также очень скромный по художественному уровню недатированный портрет XVI века. Среди значительно более поздних изображений выделяется «Изабелла в красном» Рубенса (1605).

¹⁷⁹ По той же медали тем же мастером в том же году выполнен мраморный бюст, отправленный маркизой в 1506 году Элеоноре Орсини дель Бальцо, маркизе Котроне (Кортонь). Позже Романо создал еще одну портретную медаль (1505), в значительной степени воспроизводящую первую.

¹⁸⁰ В облике Минервы Изабелла помещена в композицию «Аллегории Добродетели» Антонио да Корреджо (ок. 1530/1531).

¹⁸¹ Кисти Косты принадлежат также один камерный портрет Изабеллы (1508), отразившийся в двух версиях «Дамы со щенком», созданных в тот же год, и ее, насколько нам известно, единственное изображение в христианском сюжете – в образе Мадонны («Святое семейство», 1510).



Содержательный посыл картины обычно трактуется как устойчивость мира Изабеллы, защищенного от неведомого пространства (горизонт прикрыт рощей и холмами) и опасностей в виде отдаленной битвы. Действительно, правая часть, включающая пасторальную идиллию в верхнем сегменте, и морская коса с не вполне ясной мирной сценой у корабля слева представляют идеальный мир. Сцена сражения же воспринимается как маргинальная, а по местоположению в театрализованном, постановочном пространстве картины – «место ада». Гармоничный мир не целостен, – на средней оси есть ощутимая граница между рощей и морем, маркируемая обернувшимся мудрецом и виелистом. Сама композиция воплощает альбертиевский идеал гармонии, поскольку точно следует рекомендациям Альберти по созданию живописной «истории»¹⁸². Центральная группа находится в

¹⁸² «пусть некоторые стоят прямо и показывают свое лицо в поднятыми руками <...> Другие, отворотив лицо и опустив руки, пусть стоят, сложив ступни вместе <...> пусть один сидит, другой опирается на колено, иные пусть лежат <...> пусть кто-нибудь будет обнаженным, а другие частично обнаженными, частью одетыми» (Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве / Пер. и коммент. В. П. Зубова. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. II: Материалы и комментарии. С. 49); «пусть одни тела движутся к нам, другие –

надежном замкнутом охвате «квадрата» персонажей – аллегорических фигур Упорства и Невинности с волком и агнцем и мифологических воинов-стражей на переднем плане (Аполлон (или Кадм) и Диана); к самой же Изабелле приближены смотрящий в небеса виелист, молодая дама с цитрой и четыре мудреца (среди них Пифагор с монохордом)¹⁸³. В композиции наблюдается пространственно-временной монтаж, который И. Е. Данилова отмечает в итальянской религиозной живописи XV века¹⁸⁴, – отсутствие коммуникации между персонажами, помещение в пространство «истории» за пределы первого плана случайных фигур, временная несовместимость персонажей. Иконографическая рассредоточенность персонажей проявляется в том, что никто из них не смотрит на центральную фигуру композиции, которая смиренно склоняет голову, принимая венец, но выделена позой, объемом и цветом. Сцена коронавания строго симметрична, в точке схождения направленных в перспективу линий находятся Венера, Эрот и Изабелла, точнее, венчающий ее лавровый венец. Картина Косты и зрительна, и умозрительна, и нарративна, и иконографична, поскольку в качестве центрального элемента содержит сцену глорификации Изабеллы, вхождения ее в вечность¹⁸⁵.

Квинтэссенцией визуальной аутомифологизации Изабеллы стало оформление ее личных покоев – *studiolo* и *grotta* (1491–1515, 1520), в котором сконцентрированы разные планы музыкальной символики. Присутствие на интарсиях (Антонио и Паоло ди Мола, 1506) музыкальных инструментов, словно небрежно

от нас <...> пусть в одном и том же теле одни части будут видны зрителю, другие от него скрыты, пусть одни будут высоко, другие низко» (Там же. С. 51).

¹⁸³ В интерпретации С. Кемпбелла, трактующего картину как сцену коронации поэтессы (возможно, Сапфо), это Каллимах, Проперций, Овидий и Тибулл (Campbell S. *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. Pp. 200–203). О трактовках содержательного плана картины см.: Romelli T. *Bewegendes Sammeln: Das studiolo von Isabella d'Este und das petit cabinet von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich*. Inauguraldiss. <...> Dr. phil. Berlin: Humboldt-Universität, 2008. S. 118–119, 121–122; Махо О. Г. *Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // Дом Бурганова. Пространство культуры. М.: Музей классического и современного искусства «Бурганов-Центр», 2010. № 4. С. 12; Meine S. *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. S. 88–90.*

¹⁸⁴ Данилова И. Е. О категории времени // Данилова И. Е. *От Средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто*. М.: Искусство, 1975. С. 79.

¹⁸⁵ «Человек Возрождения словно еще не решается остаться с глазу на глаз с самим собой, ему еще нужны подмошки, нужно традиционное амплуа, в котором он и узнает и уже не вполне узнает себя, которое его приподнимает, героизирует, но в которое он еще и прячется – в этом новом, им самим созданном и пока еще непривычном и не вполне обжитом мире. И поэтому так важно этот мир по возможности освоить, приручить, создать вокруг себя искусственную среду, – пусть на первых порах хотя бы игровую модель организованного, сотворенного руками человека и потому понятного ему мира» (Данилова И. Е. *О композиции картины кватроченто // Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто*. М.: Искусство, 1975. С. 49).

оставленных, вываливающихся из раскрытых дверей, призвано создать ощущение образа жизни, в котором музицирование является повседневным и привычным занятием (Иллюстрация 4, Иллюстрация 5). При этом набор инструментов, хотя и немногочисленных, но пригодных не только для замкнутого помещения, но и для открытого пространства, свидетельствует об универсальной музыкальной компетентности владелицы комнаты¹⁸⁶. Вырезанный в нижней части интарсии с городским видом инципит шансон «Prenez sur moi votre exemple amoureux» с подписью «Okenghem» в данном контексте трактован как смысловой посыл вне дальнейшего содержания песни: «Возьмите меня примером любви [к музыке, искусствам, знанию]» (Иллюстрация 6).

На среднем ярусе иконографии музыкальный смысловой ряд продолжают два из четырех придверных мраморных медальонов (Джан Кристофоро Романо, 1496), на которых представлены Эвтерпа с флейтой (Иллюстрация 7) и Эрато с лирой (Иллюстрация 8).

Иллюстрация 4



Иллюстрация 5



¹⁸⁶ Перечень музыкальных инструментов в изобразительном ряде покоев см.: Guidobaldi N. La musique du prince: figures et thèmes musicaux dans l'imaginaire de cour au XV^e siècle // Medievalés. 1997. № 32. Pp. 70–73.

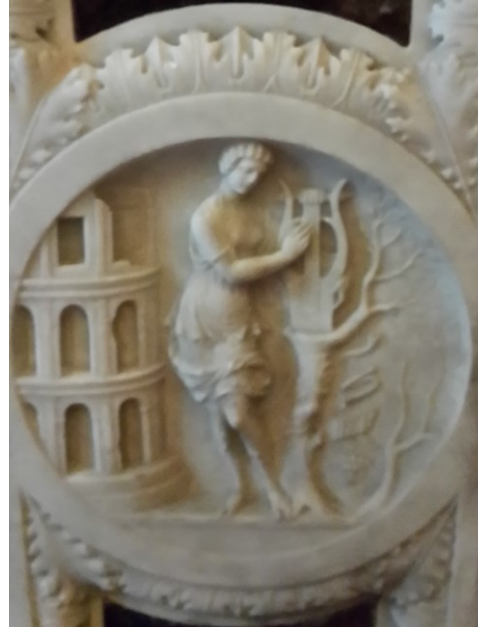
Иллюстрация 6



Иллюстрация 7



Иллюстрация 8



На самом высоком уровне пространства – в импрезах резного потолка (Антонио и Паоло ди Мола, 1507) – размещены метрические обозначения и паузы, напоминающие о скоротечности земного времени и святости трудов в тишине (Иллюстрация 9). Помимо очевидной символики альтового ключа (альт – голос Изабеллы), а также полноты обозначений мензур, зеркальное последование сокращающихся и возрастающих пауз, завершающееся бесконечной репризой, может быть понято как пожелание вечной тишины¹⁸⁷. Возможно также соотнесение символически трактованных музыкальных знаков в личном пространстве Изабеллы с ее нарядом на феррарской свадьбе 1502 года; отсутствие точных сведений об элементах декора последнего не позволяет, к сожалению, сделать выводы о по-

¹⁸⁷ М. Борн допускает связь символики этого изображения с неоплатонизмом Фичино, а именно со значением медитации, которое могла стремиться подчеркнуть Изабелла д'Эсте (Bourne M. *Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art: The Camerini of Isabella d'Este and Francesco II Gonzaga // Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy* / Ed. by Sh. E. Reiss, D. G. Wilkins / *Sixteenth Century Essays & Studies*. Kirksville: Truman State Univ. Press, 2001. Vol. LIV. P. 115). Мы же полагаем, что, если возможно установить связь с трудами Фичино, то скорее с его переводом «Поймандра», в котором многократно раскрывается смысл тишины. Интерпретацию этой символики с точки зрения воплощения концепции *musica mundi* см. в книге С. Майне (Meine S. *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. S. 81–84).

стоянстве или изменении музыкальных идей, которые маркиза считала нужным ассоциировать со своей персоной.

Иллюстрация 9



Бесконечное повторение имени, инициалов, девиза и визуального символа Изабеллы в настенном и потолочном декоре ясно указывает на ее положение правительницы художественного мира, которому посвящены студиоло и grotta. В то же время, даже с учетом иных сложных смысловых планов, развернутых в живописи и декоре, помимо рассмотренных, музыка явно занимает главное положение в «трудах в досуге» (*otium*¹⁸⁸) мантуанской маркизы.

Содержательная программа студиоло отражает целеполагание деятельности маркизы, – не столько вдохновлять, сколько направлять, формировать культуру, в том числе личным участием. Музыкальная практика знатной дамы рассматривается и как часть идеала жизни созерцательной (*vita contemplativa*; в противоположность жизни деятельной – *vita activa*; понятия Колюччо Салютати), открывающей единственную возможность подлинного бессмертия: «Те, кто всецело предается деятельности, несомненно, приносят пользу, но лишь в настоящем и ненадолго. Напротив, те, кто постигает таинственную природу вещей, приносят поль-

¹⁸⁸ Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. С. 24.

зу на века. Дела умирают вместе с людьми; мысли побеждают столетия, остаются бессмертными и торжествуют над вечностью» (Кристофоро Ландино, «Disputationes Camaldulenses» (1473))¹⁸⁹.

Интенсивность и постоянство музыкальных интересов Изабеллы объясняется прежде всего личными пристрастиями маркизы, воспитанными ее наставником в пении и игре на лютне, брабантцем Йоханнесом Мартини. Крупный церковный полифонист «Zohane Martino todescho cantadore compositore» (ок. 1430/1440 – 1497) находился на феррарской службе приблизительно с 1473 года. В знаменитом письме от 10 декабря 1490 года, написанном в Сермиде, на пути из Феррары в Мантую, маркиза Изабелла просит у мужа разрешения заниматься пением под руководством Мартини:

Questa sera sun gionta qua sana e salva. Domane serò a Sachetta et l'altro a Mantua, secundo che per un'altra mia haverà inteso la Excellentia Vostra. Havendo facto venire l'altro zorno a Mantua Maestro Zoan Martino per imparare a cantare, como scìa la Signoria Vostra, ne ho preso grande piacere, parendome virtute molto laudabile. Cussì adesso, per sequitare, lo reconduco meco. Ma perché lui non poteria restarli troppo, ha condotto seco uno zovene franzoso, qual ha bona rasone de canto <...>¹⁹⁰

Этим вечером я прибыла сюда, цела и невредима. Завтра буду в Саккетте и на следующий день в Мантуе, в соответствии с тем, как знает Ваше Величество из другого моего [письма]. В иной день в Мантую прибудет маэстро Джованни Мартини, чтобы обучать [меня] пению; как ведомо Вашему Величеству, я получала большое удовольствие от этой, как мне кажется, наипохвальнейшей добродетели. И теперь, чтобы продолжить, я везу его обратно с собой. Но, поскольку он не может здесь долго оставаться, он взял с собой молодого француза, который хорошо умеет петь <...>

После возвращения в Феррару Мартини отправил маркизе собрание полифонических песен для ежедневных упражнений, а ее отец, герцог Эрколе д'Эсте,

¹⁸⁹ Гарэн Э. Платонизм и достоинство человека // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986. С. 117. Место музыки в ряду досугов наилучшим образом демонстрируют интарсии – панно-обманки работы Баччо Понтелли в студиоло Федерико да Монтефельтро (1476; позже декор был воспроизведен с вариациями в замке в Губбио). В полуоткрытых шкафах беспорядочно стоят и лежат книги, среди них Библия, Гомер, Вергилий, Цицерон (Туллий), Сенека, Дунс Скот. Здесь же помещены песочные часы (символ времени), свечи (атрибут ученых занятий и символ смерти), астрономические инструменты (астролябия, армиллярная сфера – символ пространства). Помещены в шкафы и лежат на иллюзорных скамьях перед ними музыкальные инструменты – лютня, виола, лира да браччо, клавикорд, флейты, тамбурин, колокольчики, органетто (все они – часть символики Муз, рассредоточенной в студиоло). На интарсиях помещены партитуры «Bella gerit» и «J'au pris amour». Сама беспорядочность расположения предметов свидетельствует о страстной погруженности хозяина студиоло в занятия. Другой яркий урбинский пример – знаменитая «капелла Муз», держащих музыкальные инструменты, во главе с Аполлоном, играющим на виоле. Здесь важно то, что музыка предстает как основа всякой духовной и интеллектуальной деятельности (капелла расположена рядом с капеллой Св. Духа).

¹⁹⁰ Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 33.

– принадлежавшее ему собрание для копирования с настоятельной просьбой вернуть его как можно скорее¹⁹¹.

При этом Изабелла проявляет подлинную *virtù* аристократки¹⁹², избегая выступлений перед аудиторией и позволяя себе петь, аккомпанируя на лютне, для избранных гостей¹⁹³; она также, по всей видимости, никогда не стремилась обнародовать свои предполагаемые поэтические и музыкальные опыты, что соответствует придворному нормативу поведения¹⁹⁴. Так, Пьетро Бембо, посетивший Мантую в 1505 году, был удостоен маркизой чести слышать ее пение и игру на лютне, в том числе некие канцоны на его стихи, что, безусловно, было знаком особого отличия. Немного позднее, 1 июля, Бембо пишет ей из Венеции:

Mando a V. Ex.tia, Madonna et patrona ill.ma mia, dieci sonetti et due tramotti alquanto usciti de la loro regola: non già perch'èmeritino essi venire a le mani di V.S. per alcuna condition loro, ma perché io pure desidero che alcun mio verso sii recitato et cantato da V.S., ricordandomi con quanta dolcezza et suavità V.S. cantò quella felice sera gli altrui; et stimando che nessuna gratia possano avere le cose mie maggiore che questa. De' quali sonetti alcuni ne sono non avuti qui da altri, et li stramotti in tutto nuovi, non pur veduti da alcuno. Increscemi che, per avventura, non risponderanno a la expectatione de V.S. né al desiderio mio. Ma confortomi, che se saranno cantati da V.S. si potranno dire fortunatissimi; né altro bisognerà perché agli ascoltanti piacciono e sieno più avuti cari, per la bella et vaga mano, et la pura et dolce voce di V. Ill.ma Sig.ria, a la cui bona gratia senza alcuna fine mi raccomando¹⁹⁵.

Я посылаю В[ашему] С[иятельству], моей дорогой мадонне и наичтимейшей Госпоже, десять сонетов и два несколько неправильных страмботто не потому, что они достойны попасть в Ваши руки, а потому, что я хочу, чтобы некоторые из этих стихов В[аше] С[иятельство], может быть, стали читать и петь, вспоминая, с какими высочайшей красотой и сладостью Вы пели другие в тот счастливый вечер, который мы провели вместе, и зная, что мои бедные сочинения никогда не смогут заслужить большей чести. Большинство сонетов и оба страмботто – совершенно новые и до сих пор никем не виданные. Должен признаться, что они, боюсь, не ответят ожиданиям В[ашего] С[иятельства] больше, чем удовлетворяют моим желаниям. Но я знаю, что если они будут спеты В[ашей] С[ветлостью], то станут наиудачливейшими, и ничего не требуется для восхищения слушателей, кроме прекрасной и обворожительной руки и чистого, сладостного голоса В[ашего] С[ветлейшего] Высочества, чья добрая милость мне оказывается непрестанно.

¹⁹¹ 15 октября 1490 года (ASM–G, b. 1184, c.n.n.).

¹⁹² Caraci Vela M. La dama di palazzo e il 'nobile ornamento'. L'esercizio della musica come spazio di liberta e di cultura // *Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo)*. Pp. 38–40.

¹⁹³ Кастильоне сообщает о речитации маркизой плача Дидоны в собственном сопровождении на органе (Einstein A. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 1. P. 93).

¹⁹⁴ Гипотеза об авторстве Изабеллы в отношении октавы «Arboro son» выдвинута К. Галлико (Gallico C. *Poesie musicali di Isabella d'Este* // *Collectanea Historiae Musicae*. V. III. Pp. 109–119).

¹⁹⁵ D'Arco C. *Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga con documenti inediti: Aggiuntivi molti documenti inediti che si riferiscono alla stessa Signora, all'istoria di Mantova, ed a quella generale d'Italia* / *Archivio Storico Italiano*. Appendici, t. II. P. 312.

Джан Джорджо Триссино в огромном панегирике в честь Изабеллы д'Эсте, составляющем особый содержательный план рассуждений о способах изображения женской красоты в его «I Ritratti» (1534), тонко льстит сладости ее голоса, сопоставимой с пением сирен, и мастерству, превышающему искусство Орфея и Амфиона¹⁹⁶. Значимо здесь ясное указание на пение с лютней, практиковавшееся маркизой.

Известны некоторые случаи частного музицирования Изабеллы. Так, в 1492 году, когда Елизавета Гонзага, герцогиня Урбинская, приезжала в Мантую, дамы вместе пели и играли. В письме Луиджи Кассолы к Ипполито д'Эсте, отправленном им из Мантуи 16 марта 1511 года, сохранилось еще одно свидетельство о пении маркизы при приеме почетного гостя:

L'altro giorno il prefato Gurgensis fu a vixitare la Illustrissima Marchexa dove io fui interprete dove si stete in grandissimi piaceri. La interpretatione mia fu di sorte che a ciascuno mai si dixe se non di facetii buzendo. Si cantava una canzon che dicea «Tolle in mane», et io [diceva] a la Marchexana che'l Gurgense la pregava volesse fare quanto che comandava la canzon et così de belle in belle <...>¹⁹⁷

На другой день вышеупомянутый Гурк¹⁹⁸ посетил Светлейшую Маркизу, где я был переводчиком, и где [она] пребывала в огромном удовольствии. Мой перевод был, по счастью, таков, что никому никогда не сказать вздора глупее. Она пела канцону, которая называлась «Tolle in mane», а я [сказал] маркизе, что [епископ] Гуркский просил ее быть любезной сделать так, как повелела песня, и так от прекрасного к прекрасному <...>

¹⁹⁶ «Но всякий раз, когда она поет, и особенно с лютней, я вполне верю, что Орфей и Амфион, которые умели своим пением оживлять неодушевленные предметы, услышав это, были бы изумлены [этим] чудом; и я не сомневаюсь, ни один из них так хорошо не умел, как [это] усерднейшее вместилище гармонии, чтобы ритм никоим образом не был нарушен, а отмерял пение в одно время с подъемами и спадами [мелодии] и согласовывался с лютней, и тут же согласовывая язык и ту и другую руки с интонациями песен; тогда, если бы вы лишь однажды услышали [это] пение, я уверен, что уподобились бы тем, кто, услышав Сирен, забыли и родину, и собственный дом; и если бы ваши уши были закрыты воском, пение проникло бы в них» («Ma quando poi questa alcuna volta canta, e specialmente nel liuto, ben credo, che Orfeo, et Amfione, i quali seppero le cose inanimate al canto loro tirare, farebbero, udendo costei, rimasi stupefatti di meraviglia; e non dubito, che il serbare diligentissimamente l'armonia, in guisa che in niuna cosa il ritmo si varchi, ma a tempo con elevazione, e depressione misurare il canto, e tenerlo con lo liuto concorde, e ad un tratto accordare la lingua, e l'una, e l'altra mano con le inflessioni de i canti, niuno di loro avrebbe così bene saputo fare; là onde, se voi l'aveste una sola volta udita cantare, son certo, che vi sarebbe, come a coloro, che udirono le Sirene, e la patria, e la propria casa uscita di mente; e se ben state vi fossero con cera chiuse le orecchie, per entro quella vi sarebbe penetrato il canto. Ma, recando le molte parole in una, rale è questo cantare, quale per tali labri, e tali denti, come avete veduti, vi parrebbe, che fossi convenevole di uscire») (Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non piu' raccolte. Tomo Secondo contenente le prose. Verona: Jacopo Vallarsi, 1729. P. 274)).

¹⁹⁷ Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Vol. IX. P. 56. Последние слова этого фрагмента – «et così de belle in belle» – отсылают, как мы полагаем, к строке песни «L'ultimo di di maggio», в которой «Tolle in mane» выступает в качестве рефрена: «tol in man che l'è bon e bel». У. Прайзер обращает внимание на некоторую необычность ситуации: «Из-за бесспорно непристойного текста крайне сомнительно, чтобы сама Изабелла когда-либо пела бы это сочинение публично. Тем не менее, она пела в частной жизни и, очевидно, знала песню достаточно хорошо, чтобы делать это» (Ibid. P. 37).

¹⁹⁸ Епископ Гуркский, кардинал Матиас Ланг.

В 1514 году она участвовала в «тайном» концерте в неаполитанском дворце семьи Аквавива¹⁹⁹. Особый – чрезвычайно скрытный – характер таких ситуаций может быть объясним еще одним существенным фактором: по мнению современной исследовательницы М. Виеснер, любая публичная репутация для женщины эпохи Ренессанса, даже знатной и поэтому вынужденной значительную часть жизни проводить во внешнем мире, была знаком скандала²⁰⁰.

Фигура маркиза Франческо обычно оказывается заслоненной его супругой, а его художественные пристрастия обсуждаются намного реже перипетий военно-политической и семейной жизни. Но нужно отметить, что музыкальная образованность Франческо Гонзаги естественна для представителя этого рода. Отметим значительное внимание мантуанских правителей XV века к формированию собственной музыкальной библиотеки и поддержку всякого рода подобной деятельности, например, в связи с развитием библиотеки Витторино да Фельтре²⁰¹. Так, певчий феррарского герцога Йоханнес Вивезиус (Johannes Vivaysius) в декабре 1499 года отправил Франческо Гонзаге несколько композиций Жоскена Дебре.

Сохранились многочисленные письма как маркиза, так и адресованные ему, свидетельствующие о его широких музыкальных интересах, о частом собственном музицировании в пути, в Мармироло и в Мантуе²⁰². Так, 1 декабря 1494 года венецианский тромбонист Джованни Альвизе (Giovanni Alvise, Alvise di Zorzi) писал маркизу о том, что подготовил для инструментального исполнения мотеты, из которых посылает два: автор первого – «Hobert» (Обрехт), второго – Бюнуа (мотет «Gabrielem» – «Gabrielem archangelum»). Состав из шести музыкантов с

¹⁹⁹ Prizer W. Una 'virtù molto conveniente a madonne': Isabella d'Este as a musician // *The Journal of Musicology* Vol. XVII 1. Pp. 26–28.

²⁰⁰ Рябова Т. Б. Женщина в итальянском гуманизме XV века. С. 56; Иванова С. В. Композитор: очерки по истории профессии: дис. ... канд. иск. М., 2005. С. 80–81. Ср. с фрагментом из «Азоланских бесед» Бембо: «королева подзвала одну из приближенных дам <...> и повелела ей исполнить песню <...> та, повинувшись, взяла в руки виолу чудного звучания и, чуть покраснев оттого, что ей непривычно было петь в многолюдном собрании, пропела следующую песенку» (Пьетро Бембо. Азоланские беседы // *Сочинения великих итальянцев XVI в.* / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. СПб.: Алетейя, 2002. С. 144). О столкновении мнений, сопровождавшем публичные выступления профессиональных музыкантов, позиционированных правителем как придворных дам, см. работу Э. Ньюкомба (Newcomb A. Courtesans, Muses or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy // *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950* / Ed. by J. Bowers, J. Tick. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 1987. Pp. 90–115).

²⁰¹ Ревякина Н. В. Библиотека Витторино да Фельтре // *Книга в культуре Возрождения*. М.: Наука, 2002. С. 129–137.

²⁰² ASM–G, b. 2454, c. 229.

этим репертуаром имел большой успех в Венеции и предлагается для мантуанских праздников²⁰³. 19 декабря 1499 года Джованни Винаизио (Giovanni Vinaisio), певчий герцога Феррарского, сообщал о неудаче в поиске среди музыкантов капеллы Св. Марка певцов для мантуанской службы и отправлял маркизу «canto», созданное Жоскеном Дебре²⁰⁴. 27 июля 1505 года тот же Альвизе посылал переложения нескольких композиций для разных составов духовых инструментов (два тромбона и два корнета, мотет в двух версиях – для четырех тромбонов и четырех пифаров, а также для восьми флейт, по одной пьесе для пяти тромбонов и пяти неназванных инструментов)²⁰⁵. Редакции Альвизе были созданы в ответ на желание Альфонсо д'Эсте, ранее находившегося в Мантуе, услышать музыку для определенного состава, но отправил он свои обработки именно Франческо Гонзаге. Месяцем позднее, 25 августа 1505 года, датировано письмо Аталанте к маркизу, в котором тот объяснял несостоявшееся выступление во Флоренции совершенствованием инструмента («lyra») и способа игры²⁰⁶:

con mio debile ingenio introdur nuouo inaudito et inusitato modo di sonare con nuoua et inusitata forma di lyra. Con ciò sia cosa io adgiunga corde al compimento del numero XII parte nel suo tempo oportuno dal piede e parte dalla mano tastabile in perfecta et consumata consonantia.

[я пытался] своим слабым разумом ввести новый неслышанный и необычный способ игры на лире новой и необычной формы. Поэтому я соединил струны, дополнив их количество до 12, с одной стороны в то же время подерживаемые ногой, и с другой стороны затрагиваемые рукой в совершенном и непревзойденном согласии.

Благодаря покровительству маркиза состоялась профессиональная карьера cantore al liuto и фроттолиста Марко Кары, на протяжении первых десяти лет службы в Мантуе бывшего музыкантом маркиза, то есть отвечавшего за музыку, прежде всего «официальную» и церковную, при маркизе главным «домашним» музыкантом был Бартоломео Тромбончино. О значимости музыки для маркиза свидетельствуют признание Изабеллой д'Эсте в письмах к графу Джакомо ди

²⁰³ ASM–G, b. 1435, c. 574.

²⁰⁴ ASM–G, b. 1235, fasc. XXXVII, c. 768.

²⁰⁵ ASM–G, b. 1441, c. 132. Опубликовано: Prizer W. F. Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana // Rivista italiana di musicologia. Firenze: Leo S. Olschki, 1982 (1981 – n. 2). V. XVI. Pp. 182–183.

²⁰⁶ ASM–G, b. 1105, fasc. 3, c. 610. Цитируемый фрагмент опубликован: Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. Pp. 24–25.

Пьянелла того, что только музыканты (Франческино, Андреа Спаньоло, Маркетто) приносят облегчение маркизу в его горестях (16 декабря 1509 года²⁰⁷, 28 декабря 1509 года²⁰⁸), а также требования Франческо Гонзагой приезда музыкантов, в частности Кары, в Венецию для утешения музыкой во время плена в ноябре и декабре 1510 года²⁰⁹.

В качестве свидетельства литературно-музыкальной компетентности маркиза приведем его письмо, адресованное Каре 23 сентября 1514 года:

Essendo stato questa matina qua in Gonzaga sul mercato ho ritrouato alcune belle cose nouamente composte ma non anchor finite dal stampatore. E per la nouità loro non ho potuto pactire di lasciarle finir de stampare credo bene che son molti anni che non uedeste per cosa noua simil compositione. E perchè altro io non ho di queste copie alcune mi farete grandissimo piacer ad tenerle presso uoi ne lassarle ueder ad alcuno che uoglio se ne facciamo honore. In questo mezo ui prego uogliate affaticar l'ingegno uostro et ponerui tutta l'arte per far qualche bel canto sopra, ma perchè summamente desidero che faciat el canto di bizzaria in xcellentia et che non siate distratto da altri pensieri et fastidi mi farete gratia grande ad uenir qui ad stare con me in piacere e perchè ui aspetto ad ogni modo che al altro mercato che si fara qua il stampator ui portara il fine et la parte che ni resta. Alli comodi uostri me offero sempre²¹⁰.

Будучи этим утром здесь, в Гонзага, на ярмарке, я обнаружил некоторые прекрасные вещицы, недавно сочиненные, но еще только находящиеся в печати. И ради их новизны я не смог уйти и ждать завершения печати, прекрасно понимая, что многие годы не увидишь новых вещиц, подобных сочиненным. Поскольку же ничего другого у меня нет, кроме этих нескольких копий, Вы доставите мне величайшее удовольствие, если будете держать их у себя и демонстрировать тем, кому я захоочу; таким образом мы окажем им честь. И потому прошу Вас: соизвольте утрудить Вашу изобретательность и употребить все искусство, чтобы положить их удачно на музыку. А поскольку я горячо желаю, чтобы Вы сочинили музыку непревзойденную в своем совершенстве, не отвлекаясь на другие помышления и мелкие неприятности, то Вы окажете мне большую любезность, приехав сюда и пребывая со мной в радости и спокойствии. Посему жду здесь Вас непременно, потому как на следующую ярмарку, которая здесь случится, печатник доставит окончание и ту часть, что уже имеется для меня. Всегда к Вашим услугам

Г. Чезари в свое время предположил, что здесь идет речь о мадригальной поэзии, положенной Карой и Тромбончино на музыку, изданную Андреа Антико в 1517 году. Это мнение основано на ответе Кары маркизу: уже на следующий

²⁰⁷ ASM-G, b. 2995, libro 23, cc. 35r-38r.

²⁰⁸ ASM-G, b. 2995, libro 23, cc. 49r-50v.

²⁰⁹ Например, пропуск, отправленный в Феррару 1 декабря 1510 года Джану де Касферну для его беспрепятственного возвращения вместе с некими феррарскими певцами (b. 2996, libro 27, c. 47v).

²¹⁰ Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 21.

день он оценил стихи – они «кажутся поистине старинными, пришедшими из времен учнейшего Данте и сладостного Петрарки»²¹¹.

О постоянном музицировании при дворе свидетельствуют, например, следующие фрагменты писем Франческо Гонзаги:

Bernardino Piffaro. Delecte noster: vogliamo che subito tu te troui qui a Mantua nanti nui. Mantua Xiiij decembris 1487²¹².

Бернардино Пиффаро. Наш дражайший, Мы хотим, чтобы ты немедленно оказался здесь, в Мантуе, дабы утешать нас. Мантуя, 14 декабря 1487 года.

M. Marco. Volemo che uoi insieme col Pozzino, Zoppino et M. Augustino da la Viola con suoi figlioli ueniate dimane matina qui a Marmirolo a disnar con noi facendo intendere alli preditti che portino li loro instrumenti da sonar et da cantar <...> Marmiroli XV Maij 1523²¹³.

Мессир Марко [Кара]. Мы желаем, чтобы Вы вместе с Поццино, Дзоппино и Мессиром Аугустино да ла Виола и со своими товарищами прибыли завтра утром сюда, в Мармироло, пообедать с нами, разумеется, взяв ваши инструменты для игры и пения <...> Мармироло, 15 мая 1523 года.

Carissime nostre: Perchè hauemo ordinato che si farà una musica per certi forastieri che sono venuti a Noi volemo et comettemo che subito subito hauuto la presente ue mettiate in via si che domattina all'alba o più presto che sia possibile siate qui a Mantua et in ciò non mancarete di diligentia per quanto stimate la gratia nostra. Bene valete. Mantua XVij Aprilis 1526²¹⁴.

Дражайший наш [Поццати]: Поскольку мы распорядились, чтобы была устроена музыка для неких чужеземцев, которые прибыли к Нам, мы желаем и толкуем, чтобы как можно быстрее сегодня вы отправились в дорогу, чтобы завтра утром на рассвете или еще раньше, как только возможно, были здесь в Мантуе, и да не иссякнет усердие высоко ценить нашу благодарность. Bene valete. Мантуя, 17 апреля 1526 года.

Финансовым положением мантуанского маркизата определялось то, что, в отличие от служившей образцом Феррары, здесь при невозможности создания полноценной капеллы был сформирован стабильный состав придворных музыкантов²¹⁵. В создании штата музыкантов наблюдаются два пути, обусловленных как устоявшейся практикой, так и локальной ситуацией.

Первый – традиционный способ улучшения качества придворной музыки, связанный с приглашением иностранцев. Так, только переехав в Мантую, маркиза получила от отца Йоханнеса Мартини (Johannes Martini), Карло (Шарля) ди Лоне

²¹¹ Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco*. Bologna: Forni, 1976. P. 50.

²¹² Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17*. P. 12.

²¹³ Ibid. P. 26.

²¹⁴ Ibid. P. 26.

²¹⁵ Опыт представления сводных данных, в том числе о статусе и об оплате службы мантуанских музыкантов, см. в работе С. Майне (Meine S. *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. S. 58–65).

(Carlo di Launay)²¹⁶ и «sonadore» Джироламо да Сестолу (Ieronimo da Sestola)²¹⁷. 27 июля 1491 года она поручила феррарскому певцу Жану Гизелену (Johannes Ghiselin, Verbonetto cantore)²¹⁸ найти для нее двух молодых певчих. Эрколе д'Эсте в октябре 1492 года рекомендовал маркизу Мантуанскому «Дона Гвидоццо, нашего органиста»²¹⁹. Впоследствии дому Гонзага служили относительно немногочисленные «немцы» (Микеле Тедеско (Michele Tedesco), Риго Тодеско (Rigo Todesco), Микеле д'Алеманья (Michele d'Alemagna)) и «итальянизовавшиеся» французы – Агостино делла Виола (Agostino della Viola), Антонио Колабарди (Anthonius Colabardi). Об эффективности привлечения иностранных музыкантов отчасти свидетельствует письмо Аннибале Бентивольо к Изабелле д'Эсте от 25 июня 1494 года:

<...> che appresso la E. V. sono uomini
eccellentissimi in quest'arte la prega per aver in
dono qualche composizione²²⁰.

<...> [зная] что при В[ашем]
С[иятельстве] находятся превосходные люди в
этом искусстве, я прошу о том, чтобы полу-
чить в подарок какие-нибудь сочинения.

Этот путь формирования состава музыкантов для мантуанского двора тем не менее не был осуществимым в больших масштабах. Отметим также, что в платежных и распорядительных документах архива Гонзага не зафиксированы имена крупных североевропейских музыкантов в качестве служащих. Наиболее значимое пополнение штата связано с событиями 1510 года, когда Альфонсо д'Эсте из-за военных затрат был вынужден распустить часть своей капеллы, и почти все му-

²¹⁶ Певчий из Буржа (документирован 1472, ум. 1506), ставший родственником Изаака и обосновавшийся во Флоренции. Впервые упомянут в письме Изабеллы к мужу от 10 декабря 1490 года как «молодой француз» и помощник Йоханнеса Мартини, затем в письме Мартини к маркизе от 18 марта 1491 года (ASM-G, b. 1232, c. 181). Впоследствии де Лоне был обвинен в краже книги песен Александра Агриколы, принадлежавшей маркизе, признал свою вину и униженно просил прощения (письмо от 23 октября 1499 года) (Gallico C. Josquin nell'archivio Gonzaga // C. Gallico. Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Roma: Bulzoni, 2001. P. 180).

²¹⁷ Феррарский органист по прозвищу «il Cogliа» («ловец»), в 1491 году после отъезда Мартини обучавший Изабеллу пению и ставший ее постоянным корреспондентом с конца 1490-х до середины 1530-х годов. Пользовался доверием Эрколе д'Эсте при подборе музыкантов. Впоследствии именно ему Феррара обязана привлечением на службу Жоскена Дебре.

²¹⁸ ASM-G, b. 2991, libro 1, c. 23v. Пикардиец Гизелен (ок. 1455 – между 1507 и 1511; документирован 1491–1507) служил в Ферраре недолго (1491–1492), затем перебрался во Флоренцию, Неаполь, был певчим при королевском дворе в Блуа, но постоянно поддерживал связь с Феррарой (в 1501 году отправил туда несколько композиций Жоскена, а в 1503 году сопровождал Жоскена ко двору Эрколе д'Эсте, как, возможно, через год сопровождал в таком же вояже Обрехта). Покинул Феррару из-за чумы 1505 года.

²¹⁹ Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 16.

²²⁰ ASM-G, b. 1143, c. n.p. Бентивольо просит выслать, в частности, капитоло (Canto del Capitolo). Фрагмент письма опубликован А. Бертолотти с неверной датой 27 июля 1494 года (Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 16).

зыканты, за исключением *maestro di cappella* Антуана Брюмеля, перебрались в Мантую, войдя в состав основанной в январе 1511 года городской капеллы (*cappella cittadina*)²²¹.

Более продуктивным оказался путь, связанный с привлечением итальянских музыкантов из разных регионов (преимущественно Эмилии-Романьи, Ломбардии, Венето и Тосканы), что нехарактерно для крупных итальянских капелл и придворных штатов конца XV века (так, только в 1517 году в состав Папской капеллы был принят первый итальянец – Костанцо Феста)²²². Объяснение этому заключается как в упомянутых личных интересах Изабеллы д'Эсте, так и в ограниченности финансовых возможностей мантуанского двора²²³. Оплата службы музыкантов в Мантуе осуществлялась различными путями, в том числе в бенефициарной форме вознаграждения: предоставление земли и строений, помимо денежных выплат, было нормативным в отношении наиболее постоянных служащих. Так, с 1501 года в Мантуе документирован певец и виелист Джакомо да Сан Секондо (*Giacomo / Jacopo da San Secondo*, ок. 1468 – после 1524). В 1523 году маркиз Федерико предоставил «благородному Джакомо ди С. Секондо» ежегодный пенсион, дав в аренду пошину коммуны Кастильоне. Наиболее существенные вознаграждения получил Кара, в том числе упомянутый земельный надел²²⁴, а также дом в

²²¹ Однако когда ранее после смерти отца в 1505 году Альфонсо д'Эсте уволил Якоба Обрехта, мантуанские маркизы не приняли его на службу.

²²² Состав капелл непосредственно связан и с их репертуаром. См. об этом, например: Torchi L. I Monumenti dell'antica musica francese a Bologna // *Studi di storia della musica / Rivista Musicale Italiana*. Vol. XIII, fasc. 3°. 1906. Bologna: Forni, 1969. Pp. 1–95; Ducrot A. Histoire de la Cappella Giulia au XVIe siècle, depuis sa fondation par Jules II (1513) jusqu'à sa restauration par Grégoire XIII (1578) // *Mélanges de l'école française de Rome*. Paris: De Boccard, 1963. T. 75, № 1. Pp. 179–240; Caffi F. Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia. Bologna: Forni, 1972. V. I. 468 p.; *Catalogo della biblioteca: Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova / Conservatorio di musica «Giuseppe Verdi»*. Milano, *Catalogo della Biblioteca diretto da G. Barblan*. Firenze: Leo S. Olschki, 1972. XXXIX, 529 p.

²²³ «Сам факт появления национального музыкального искусства именно в этих сравнительно небольших городах объясняется, вероятно, не только их относительной политической стабильностью и уж, конечно, не личной заинтересованностью августейших особ этих дворов в появлении итальянской музыки. Скорее всего, для местной аристократии было очень дорогим, непозволительным для их скромного бюджета удовольствием приглашать высокооплачиваемых зарубежных музыкантов, которые в то время пользовались огромной популярностью во всех итальянских городах» (Einstein A. *The Italian Madrigal*. V. 1. P. 34, цит. по: Бедуш Е. А. *Песенные жанры итальянского Возрождения: виланелла, канцонетта, балетто: дис. ... канд. иск. М., 2007. С. 17*).

²²⁴ О его передаче Каре известно из письма маркиза к подеста (21 мая 1505 года) о том, что вскоре Кара прибудет в имение, подаренное «нашему домочадцу и музыканту» (Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 17*). В 1498 году произошла тяжба между Карой и некоей Костанцей Суарда де Ропонибо: в письмах к маркизу от 30 апреля (ASM-G, b. 2451, c. 375) и от 9 августа (ASM-G, b. 2451, c. 376) дама приводила доводы относительно прав на участок, на который претендовал и «Marchetto cantore», причем оба утверждали, что получили его от маркиза.

контраде Пустерла стоимостью в 600 дукатов (1507), – в дарственной Кара назван «musicus noster excellens»²²⁵. Кроме того, по подсчетам У. Прайзера, между 1501 и 1515 годами маркиз пожаловал Маркетто в общей сложности 295 дукатов²²⁶, что может быть оценено в контексте, например, истории выбора герцогом Феррары в 1502 году между Изааком и Депре: агент Эрколе д'Эсте Джан де Артиганова обращал внимание герцога на то, что Депре хочет 200 дукатов, а Изаак согласен на 120. Необходимо отметить, что жалованье в 200 дукатов было беспрецедентным для феррарских музыкантов, так как сменивший Депре Обрехт получал 100 дукатов. Принимая во внимание эти данные, становятся объяснимыми документированные случаи отъездов в целом исключительно преданного мантуанскому дому Кары в поисках дополнительных заработков.

Поддержка могла приобретать другие – социальные – формы, помимо оплаты услуг и бенефициев, что отражено в письме маркизы к викарию Боргофорте (8 октября 1501 года) с призывом позаботиться об отце певца Поццино (Pozzino, Rozino, Rosino, документирован 1501–1523), выступавшего вместе с Тромбончино, в том числе на феррарских свадебных торжествах 1502 года: «<...> Поццино [Rosino], наш певец, коего мы весьма любим ради его службы у нас; мы узнали, что отец его стар и в преклонных летах <...>»²²⁷. 30 августа 1500 года маркиз Мантуанский распорядился казначею:

Uolemo che subito diate a Rigo
todesco nostro sonatore che spaciamo ne la
Alemagna due ducati et due ne darete a
Raghelino che è ammalato²²⁸.

Желаем, чтобы ты немедленно выдал Арри-
го-немцу [Rigo todesco]²²⁹, нашему игроцу, кото-
рого отправляем в Германию, два дуката, и два
выдайте Рагелино [Raghelino], который заболел.

²²⁵ Canal P. Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga. P. 17; Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 20.

²²⁶ Prizer W. F. Cara [Carra], Marchetto [Marco, Marcus, Marchettus] // NGDM.

²²⁷ «<...> Pocino nostro cantore quale amamo assai per la seruitù sua uerso nui ne fanno intendere hauere il dicto loro padre vecchio et in età decrepita <...>» (Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 26). С. Майне ошибочно называет Поццино музыкантшей по имени Паола (Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 256), соединяя певицу Паолу и Поццино во фрагменте письма Изабеллы д'Эсте к Франческо Гонзаге от 8 февраля 1502 года: «si e eseguita musica di Tromboncino Paola Pozino e compagni» (ASM–G, b. 2993, libro 13, cc. 40v–41) и не учитывая вполне определенные другие упоминания о Поццино в мужском роде (например, помимо приведенного фрагмента письма маркизы Мантуанской с упоминанием «el Rosino nostro cantore», два письма Елизаветы Гонзаги к Изабелле д'Эсте от 6 мая 1523 года (ASM–G, b. 1070, fasc. VII.1, c. 219, c. 221)).

²²⁸ Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 25.

Большинство мантуанских музыкантов составляли инструменталисты, отчасти организованные в *alta cappella*, отчасти разрозненные²³⁰; к наиболее примечательным фигурам относятся мантуанец Бернардино Пиффаро (Bernardino Piffaro), флорентиец Аталанте Мильоротти (Atalante (Atlante), Manetto Migliorotti)²³¹, феррарец Пьетробоно (Pietro Bono, Pietrobono)²³². Их участие в создании светских песен либо никак не зафиксировано, либо является гипотетическим, как, например, в отношении певчего и органиста Филиппо Лапаччини (Filippo Laraccini, Laracino, Laraccino)²³³.

Об особом внимании к инструменталистам свидетельствуют наиболее многочисленные данные о финансовых вложениях в эту область придворной музыки, прежде всего затратах на музыкальные инструменты. Большая часть «музыкальной» переписки Гонзага связана с приобретением, ремонтом и дарением инструментов и их деталей. Сохранившиеся документы позволяют сделать вывод о том, что инструменты заказывались всегда для определенных целей, чаще для собственного музицирования, чем объясняется предпочтение подходящих для аристократических рук струнных.

²²⁹ Имеется в виду пифар, называемый также *Magister Henricus*, приглашенный от герцога Миланского 2 декабря 1512 года с уверением в быстром возвращении и отмеченный в Мантуе еще в 1519 году (распоряжение казначею выплатить ему 5 дукатов за виолу).

²³⁰ Fenlon I. *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*. V. I. P. 14.

²³¹ О внимании к Аталанте свидетельствует письмо маркизы к феррарскому послу во Флоренции Манфредо де Манфредо от 5 августа 1494 года, в котором она предлагала ему представлять ее персону при крещении ребенка Аталанте, рождение которого еще ожидалось: «Мы желаем и просим тебя стать восприемником при крещении ребенка флорентийца Аталанте, *citharedo*» (ASM–G, b. 2991, libro 4, c. 86v. Опубликовано: Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 16*). Через месяц Аталанте благодарил маркизу (ASM–G, b. 1102, fasc. 1494, c.n.n.).

²³² Пьетробоно Бурцелли (Pietrobono Burzelli, «del Chitarino»; Феррара, ?1417 – Феррара, 20 сентября 1497) – лютнист и *santore al liuto*, один из крупнейших итальянских музыкантов XV века, служивший также в Милане, Неаполе, Мантуе и при венгерском дворе у супруги короля Матвея Корвина Беатрисы Арагонской. О нем высоко отзывается Тинкторис в «*De inventione et usu musicae*»: «Среди них Пьетро Боно, певец-лютнист Эрколе, герцога Феррарского, по моему мнению, перед другими предпочтителен» («*Inter quos: Petrus bonus Hercules ferrarie ducis incliti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est preferendus*» (Weinmann K. *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat «De inventione et usu musicae»: eine historisch-kritische Untersuchung*. Regensburg: Heinrich Schiele, 1917. S. 45)). В 1482 году из-за чумы и войны между Феррарой и Венецией Пьетробоно переехал в Мантуу (до 1484–1486). О добрых отношениях с Гонзага свидетельствует его письмо от 1488 года с просьбой принять на службу внука. Ни одно из его сочинений не сохранилось.

²³³ По мнению К. Йеппесена, возможный автор PeFX, обозначенный как *Philipus Mantuan. Organ.* (Jeppesen K. *La Frottole. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 160). То, что Лапаччини мог иметь отношение к созданию песен, позволяет с большой осторожностью предположить содержание письма кременского дворянина и дальнего родственника Гонзага Джироламо Станги к Изабелле д'Эсте от 29 октября 1490 года, в котором сообщается об отправке Лапаччини и Эрколе Альбергати по прозвищу Дзафарано неких стихов Станги; отметим, правда, что Станга ожидает чтения его стихов (ASM–G, b. 2438, c. 333).

Главный инструмент Изабеллы д'Эсте, с которым она была связана на протяжении всей жизни, – лютня; потребность в пении с лютневым сопровождением стала одним из основных факторов стимулирования маркизой развития фроттольного репертуара. Так, в апреле 1495 года мантуанский посланник в Венеции Антонио Салимбене отправляет маркизе лютню со следующей припиской:

Per il Rosso mio messo mando a V. E. el
liuto che la mi scriue: et è de li più grandi et
megliori che se sia trouato qua auisando
<...>²³⁴.

С моим гонцом Росо посылаю В[ашему]
С[иятельству] лютню, о коей мне писано: и она
– из самых больших и лучших, которые только
нашлись среди изготовленных здесь <...>.

С марта 1496 года по 11 августа 1497 года Изабелла атакует письмами Лоренцо Гуснаско да Павию – основного мастера музыкальных инструментов, работавшего в Венеции миланца по происхождению (Lorenzo Gusnasco da Pavia, ум. 1517), требуя как можно быстрее изготовить и прислать клавикорд (clavicordio) и лютню из черного дерева и слоновой кости (несколькими годами ранее, а именно 9 октября 1490 года, то есть через несколько месяцев после свадьбы, состоявшейся 12 января, в Мантую было доставлено клавичембало, срочно изготовленное в Модене). Смотритель гардероба Гонзага Николо Капилупо 12 февраля 1498 года сообщает, что Лоренцо почти завершил инструмент: «я видел лютню полностью готовой, и в мире не было более красивой»²³⁵. 13 марта 1500 года Лоренцо да Павия (Лоренцо Фазоло) пишет маркизе о состоянии новых заказов:

Per el portatore di questa ve mando uno
liuto grande ala spagnola naturale de la vose, che
credo certo che quela non abia maie sentito el
meliore, e invero a me me pare no ne avere maie
sentito el melio. <...> E sono stato in mane de
uno medicho <...> e tanto pù non podendo così
presto dare espedicione a quello liuto bianco e
negro di quela <...>²³⁶.

С подателем сего посылаю вам большую лютню, сделанную по испанской моде, которая, как мне кажется, имеет наилучший звук, какой я когда-либо слышал. <...> Я был болен <...> и пока еще не в состоянии столь же быстро отправить ту черно-белую лютню, подобную этой <...>.

Из сообщения монаха мантуанской францисканской обители Пьетро Дарделли – мастера по изготовлению ребеков, лютней и виол, известно, что им в

²³⁴ Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 17.

²³⁵ Ibid. P. 17.

²³⁶ Cartwright J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: a study of the Renaissance. V. I. P. 172; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: «master instrument-maker» // Early Music History 2: Studies in medieval and early modern music / Ed. by I. Fenlon. P. 121.

1497 году была сделана для маркизы лютня из черного дерева и слоновой кости²³⁷. Количество заказов и повышенное внимание Изабеллы д'Эсте к ведущим придворным певцам-лютнистам Тромбончино и Каре, наиболее частые подтверждения ее собственной игры на лютне идеально соответствуют облику музицирующей аристократки, совершенной *donna di palazzo*²³⁸.

Другой инструмент, освоенный Изабеллой в детстве, – клавикорд, – упоминается в документах значительно реже, что, по-видимому, связано с потребностью в меньшем количестве инструментов. При этом ее штат музыкантов включал некоего клавириста Алессандро, скончавшегося в 1506 году и смененного другим, также Алессандро²³⁹. Однако история заказа первого мантуанского клавикорда маркизы драматична и отражает как характер Изабеллы-коллекционера²⁴⁰, так и некоторые особенности отношений заказчика и мастера.

Идея заказа возникла под впечатлением от инструмента, изготовленного Лоренцо да Павия для Беатриче д'Эсте, то есть под воздействием соперничества с сестрой. 12 марта 1496 года Изабелла писала мастеру, недавно переехавшему из Милана в Венецию:

Ricordandone che vi desti uno bellissimo et perfectissimo clavicordo ala Illustrissima Madama Duchessa de Milano, nostra sorella <...> et desyderando nui haverne uno che non se possi megliorare, havemo pensato che in Italia non è persona che ne possi servire meglio de vui; però ve pregamo che vogliati farne uno de la beleza et bontà che se convene ala fama haveti et ala speranza che nui tenemo in vui, che altra distinctione non vi volemo fare se non che lo faciati facile da sonare, perchè nui havemo la mane tanto legere che non potemo sonare bene quando bisogna, per dureza de' tasti, sforzarla. Intendeti el desyderio et bisogno nostro, fatilo

Припомнив о том, что вы сделали прекраснейший и совершеннейший клавикорд для нашей сестры, Светлейшей Госпожи Герцогини Миланской <...> и желая иметь такой же, если не лучший, мы уверены, что нет никого во всей Италии, кто бы мог послужить лучше Вас. Поэтому мы просим Вас сделать нам [клавикорд] такой красоты и совершенства, какой будет достойным вашей высокой репутации и доверия, которое мы оказываем Вам. Мы желаем, чтобы вы сделали его лишь с тем отличием, чтобы на нем было легче играть, потому что у нас настолько легкая рука, что мы не можем играть хорошо, когда нуж-

²³⁷ Lütgendorff W. L. Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt A. M.: Heinrich Keller, 1904. 812 S. S. 125.

²³⁸ «Лютня, – говорится в “Привилегии венецианского правительства”, дарованной марко д'Аквилла, – благороднейший инструмент, свойственный дворянскому обществу» (Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В.П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. С. 76).

²³⁹ Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 18.

²⁴⁰ Письмо к Никколо да Корреджо (весна 1491 года): «Так как будучи от природы характера жадного и нетерпеливого, я считаю самыми дорогими те вещи, которые могут получить как можно скорее» (Cartwright J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: a study of the Renaissance. V. I. P. 84).

mo' nel resto a modo vostro <...>²⁴¹.

но нажимать клавиши с силой. Вы поймете наше пожелание и требование, в остальном сделайте его по-своему <...>.

Поскольку у Лоренцо да Павии в это время образовалась очередь из высокопоставленных заказчиков – герцогиня Миланская (виола) и ее придворный Антонио Висконти (клавикорд) – Изабелла уже через неделю писала Висконти в Милан, прося подождать²⁴², и забросала письмами Джорджо Броньоло, мантуанского посла в Венеции, с поручением поторопить да Павию²⁴³. Инструмент был закончен к Рождеству и привезен в Мантую самим мастером²⁴⁴.

Клавикорд, изготовленный Лоренцо да Павия для Беатриче д'Эсте в 1495 году, также оказался во владении Изабеллы после захвата Милана французами. 11 декабря 1499 года она писала Антонио Паллавичино, маркизу Буссето и кондотьеру, с просьбой прислать инструмент²⁴⁵, но получила клавикорд от его брата Галеаццо после длительных маневров и включения третьих лиц только через полтора года. 31 июля 1501 года она сообщает изготовителю инструмента Лоренцо да Павии о его получении²⁴⁶.

В письме Лоренцо к маркизе от 8 декабря 1505 года говорится о готовности некоего большого клавичембало с двумя регистрами²⁴⁷; другие упоминания об этом инструменте отсутствуют. Клавикорд появляется еще раз в жизни Изабеллы уже в качестве подарка, сделанного ею в 1506 году Джиневре Рангони, невесте Галеаццо да Корреджо – сына Никколо да Корреджо. В том же году к маркизе обратилась императрица Бьянка Мария Сфорца с просьбой о содействии в приобретении клавикорда, что еще раз подтверждает высокую репутацию сведущей в

²⁴¹ ASM–G, b. 2992, libro 6, c. 54v. Опубликовано: Cartwright J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: a study of the Renaissance. V. I. P. 129; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: «master instrument-maker» // Early Music History 2: Studies in medieval and early modern music / Ed. by I. Fenlon. P. 122.

²⁴² ASM–G, b. 2992, libro 6, c. 62.

²⁴³ ASM–G, b. 2992, libro 6, cc. 54v–55; b. 2992, libro 6, c. 61; b. 2992, libro 6, cc. 75v–76; b. 2992, libro 6, cc. 80v–81; b. 2992, libro 7, c. 27v; b. 2992, libro 7, cc. 54v–55.

²⁴⁴ Письмо маркизы к Джорджо Броньоло от 25 декабря 1496 года (ASM–G, b. 2992, libro 8, c. 42).

²⁴⁵ ASM–G, b. 2993, libro 11, c. 8.

²⁴⁶ ASM–G, b. 2993, libro 12, c. 74. Фрагмент опубликован: Cartwright J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: a study of the Renaissance. V. I. P. 154.

²⁴⁷ ASM–G, b. 1891, fasc. IX, c. 83.

оценке качества инструментов Изабеллы²⁴⁸. При этом в документах, относящихся к мантуанской музыкальной практике, нет сведений о случаях ее собственной игры на заказанных клавишных инструментах, хотя имеется сообщение мантуанского дворянина Альфонсо Фачино к Федерико Гонзаге о том, что его матери очень нравится хорошая игра на клавикорде некоего молодого человека²⁴⁹. Маркиза явно считала клавикорд актуальным для своего окружения, так как поддерживала обучение на нем своего старшего сына в переписке с его наставником и спутником Стацио Гадио²⁵⁰.

Чаще всего в документах упоминаются виолы, что естественно, принимая во внимание широкое распространение консорта виол²⁵¹ и аристократический статус инструмента. В связи с этим обратим внимание на письмо к Изабелле маркиза Пирро Гонзаги, апостолического нотариуса, от 19 января 1507 года, который рассчитывает на компетентную помощь маркизы:

Per non consumare inutilmente questa mia gioventute maxime in questi assai ociosi. Il pensier mio e far alquanto di profession di musica cum instrumenti precipue violoni che più mi delectano: Et perchè in questo principio di questo mio appetito non sum cussi proueduto de detti Instrumenti etiam ch'io sii in pratica di hauere supplico ala E. V. che me voglia comprere de quelli suoi che altre uolte

Чтобы не тратить без пользы более мою молодость на эти пустяки, у меня есть намерение – немного освоить музыкальное ремесло на инструментах, наипервейше – виолах, которые более мне приятны: И поскольку в этом источнике этого моего стремления я не пробовал сказанные инструменты, так что я – никто на практике, прошу В[аше] С[иятельство] [удовлетворить] мое желание купить таковые

²⁴⁸ «Не найдя в сих местах клавикорда, который удовлетворил бы Нас, и прослышав, что у тебя есть один хороший: уверяем, что со всей душой вознаградим тебя величайшим образом, в чем только есть возможность отблагодарить тебя, отправь Нам его [в ответ] на просьбу и таковым образом побуждаем тебя доставить нам удовольствие и послать его с подателем настоящего [письма]» («Non trouando in queste bande clauacordio che sia a nostra satisfacione e hauendo inteso de uno bono apresso ti: cum animo di recumpensarti in maggior cosa quando ne occorra opportunità de gratificarti hauemo tolto confidentia per la presente mandarło a rechieder et cosi te exhortamo a uolermi compiacere e mandarcelo per il presente latore») (Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 28*).

²⁴⁹ Письмо Альфонсо Фачино к Федерико Гонзаге от 16 декабря 1512 года (ASM–G, b. 2485, fasc. XI, cc. 313–314).

²⁵⁰ Письмо Гадио к Изабелле д'Эсте от 6 марта 1511 года (ASM–G, b. 1077, cc. 305–306).

²⁵¹ Й. Вудфилд, прослеживая процесс распространения *viuela de mano* и *viuela de arco* в Италии вследствие испанского влияния, резко возросшего в понтификат Каликста III и Александра VI, приводит фрагменты письма феррарского канцлера Бернардино Проспери к Изабелле д'Эсте от 6 марта 1493 года, в котором, описывая музыкальное представление в честь рождения наследника Лодовико Моро, он сообщает о неких испанских инструменталистах, посланных из Рима Асканио Сфорца, которые играли на «виолах больших, почти как я» («*viole grande quasi come mj*»), хотя «их игра была скорее нежной, чем искусной» («*il sonare suo è più presto dolce che de multa arte*») (Woodfield I. *The Early History of the Viol. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 81*). Й. Вудфилд полагает, что речь идет о новых для итальянского корреспондента удлиненных валенсийских виолах. О причинах и свидетельствах глубокого увлечения членами семьи д'Эсте различными видами виолы см.: Ibid. Pp. 87–92. О множестве заказов, запросов и упоминаний в переписке Изабеллы д'Эсте «*viola spagnola*», «*viola a la spagnola*», «*viole ovver lire*», «*viola grande*», «*vyoloni de archetto*» см.: Ibid. Pp. 93–94.

Ioangelo gli fece a Bressa <...>²⁵².

собственные, кои в другой раз Джананджело доставил бы в Брешию <...>

Основной целью собирания Изабеллой д'Эсте коллекции виол было собственное музицирование: так, 23 августа 1499 года она просит Галеотто дель Карретто²⁵³ забрать у некоего мастера Костантино (Costantino) три виолы, рекомендованные Тромбончино²⁵⁴, высказывая желание принять их в качестве подарка при посредничестве дель Карретто и Тромбончино; рассказывает о своих успехах в обучении игре на новом для нее инструменте, предполагая стать не слушателем, а участницей консорта:

Havemo ben dato principio ad imparare de viola et speramo che impareremo assai bene perche in dui di solamente che gli havemo dato opera cominciamo a fare dele minute per modo che quando veniremo a Ferrara potremo fare tenore alo Illustrissimo Signor Don Alphonso nostro fratello²⁵⁵.

Мы начали изучать виолу и надеемся, что учимся достаточно хорошо, потому что только за те два дня, что мы отдали этому делу, мы начинаем продвигаться так, что, когда прибудем в Феррару, будем способны играть тенор Светлейшему Синьору Дону Альфонсо, нашему брату.

Об интересе (по-видимому, кратковременном) к еще одному инструменту — «cithara»²⁵⁶ — свидетельствуют письма, отправленные Изабеллой 27 июня 1493 года. Одно адресовано Аталанте, находившемуся в это время во Флоренции:

Desiderando nui hauere una bona et bella cithara piccola per uso nostro modo gallante et de quante corde parera a uui, li dinari ue seranno datti per lo Ambassadors dell' Ill. Signor Duca di Ferrara nostro patre²⁵⁷.

Желая иметь хорошую и красивую маленькую cithara для нашего употребления, просим Вас, чтобы [мастер] Галланте, не жалея сил, сделал ее по Вашему образцу и с количеством струн по Вашему усмотрению; динары

²⁵² Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. Pp. 28–29.

²⁵³ Галеотто Дель Карретто (Galeotto del Carretto) из рода маркизов Финале (ок. 1455 – 1530) выделяется среди литераторов-аристократов объемом и качеством поэзии. Будучи с юных лет тесно связанным с монферратским и миланским дворами, в Мантуе он впервые появился в зрелом возрасте (1494) с политической миссией; впоследствии находился в переписке с Изабеллой д'Эсте, отправлял ей свои стихи и пьесы (например, письмо от 29 декабря 1498 года (ASM–G, b. 2992, libro 9, c. 93)). Небольшой специальный очерк о нем см.: Rubsamen W. H. Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1943. V. 1. № 1. Pp. 10–11.

²⁵⁴ ASM–G, b. 2993, libro 10, c. 42.

²⁵⁵ Письмо к кузену Франческо от 14 мая 1499 года (ASM–G, b. 2993, libro 10, c. 15).

²⁵⁶ Это понятие в переписке Изабеллы д'Эсте У. Прайзер считает проблематичным, возможно, «общим существительным, в целом описывающим струнные инструменты, так же как термин “citharedo” относится к исполнителям на струнных инструментах» (Prizer W. F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: «master instrument-maker» // Early Music History 2: Studies in medieval and early modern music / Ed. by I. Fenlon. P. 107).

²⁵⁷ ASM–G, 27/6/1493 b. 2991, libro 3, c. 69r. Фрагмент опубликован (с ошибочным указанием даты 22 июня): Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 15; далее воспроизводился по этому изданию, например: Cummings A. M. Three *gigli*: Medici musical patronage in the early Cinquecento. *Recercare – Rivista per lo studio e la pratica della musica antica* – 2003. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2004. Vol. XV. P. 45. Письмо присоединено к посланию Изабеллы к самому Манфредо де Манфредо, в котором ему приказывается проследить за исполнением ее поручения (ASM–G, b. 2991, libro 3, c. 69r).

Вам будут выданы послом Св[етлейшего] Сильнора Герцога Феррары, нашего отца [Манфредо де Манфредо].

Второе письмо направлено Антонио Салимбене в Венецию:

Vogliamo che uediate sel se ritroua li in Venetia una chitarra picola che fusse bona per il brazo nostro et quando non gli ne sia fatine subito fare una a qualche bono maestro dicendoli che la uogliamo per imparare a sonare²⁵⁸.

Мы желаем, чтобы Вы, оказавшись в Венеции, нашли маленькую *chitarra*, которая бы хорошо подходила к Нашей руке, и если такой там не будет, сказали какому-нибудь хорошему мастеру быстро ее изготовить, поскольку Мы хотим учиться играть на ней.

Получение маркизой инструмента из Флоренции или Венеции осталось незафиксированным; отсутствуют также дальнейшие упоминания о «*cithara*» в мантуанском музыкальном обиходе. Лютни и виолы, напротив, звучали постоянно, что подтверждается частыми заказами струн²⁵⁹.

Ни один инструмент из обихода мантуанских маркизов не сохранился. Более того, по письмам и платежным документам нередко невозможно установить, о какой именно разновидности идет речь; особенно это относится к духовым, практически отсутствовавшим в музыкальном окружении Изабеллы д'Эсте как не отвечавшим облику и практике музицирования дамы. Пифары на мантуанской службе подчинялись маркизу Франческо, обеспечивая праздничную и военную музыку²⁶⁰. В эпистолярных и платежных документах, преимущественно относящихся к Франческо Гонзаге, содержатся многочисленные упоминания имен с добавлением указаний на профессию, как правило, «*trombetta*», значительно реже «*pifaro*» («*pifarus*»)²⁶¹, в единичных случаях «*tubicina*» («*tubicen*») (Джакомино де Арьентис, Маркетто, Бернардино, Сакино, Роспо, Винченцо да Верона, Галассо, Джованни Франческо, Микеле де Романо, Триумфанте, Баттиста да Кортоне, Пьетро Антонио, Алессандро, Фалькон, Гриффон, Боскарино, Марсилио и др.).

²⁵⁸ ASM-G, b. 2991, libro 3, c. 69r. Опубликовано: Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII* // *Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17*. P. 15.

²⁵⁹ ASM-G, b. 2992, libro 6, c. 61; b. 2992, libro 8, c. 61v; b. 2992, libro 9, cc. 71–72; b. 2993, libro 12, c. 14; b. 2993, libro 12, c. 16; b. 2458, c.n.n.; b. 2993, libro 12, c. 64v; b. 2994, libro 18, c. 88; b. 2996, libro 31, c. 19v; b. 410A, fasc. 31, c. 89r.

²⁶⁰ Prizer W. F. Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana // *Rivista italiana di musicologia. V. XVI*. Pp. 151–184.

²⁶¹ Слово «*pifari*» чаще используется для обозначения инструментов наряду с другими участниками праздничного звукового оформления – «*trombetti*», «*tamburi*», «*cornamuse*», «*timpani*», «*campane*» и др.

Музыканты выступают как участники торжеств, обеспечивающие в особенности музыку процессий и танцев, а также агенты в поиске инструментов и потенциальных коллег, порученцы по самым разным мелким делам. Данные о фиксированном репертуаре почти отсутствуют; примечательно в этом отношении письмо Джованни Алоизе (*Aliuxe trombone*) к Франческо Гонзаге от 27 июля 1505 года²⁶², с которым он посылал музыку для тромбонов, корнетов и флейт:

<...> onde trouandomi al prexente in leto amalado in suma necessità et dubitando de la vita mia ho uoluto mandarli a la S. V. asiò quelli restano in li man vostre, certificando la S. V. che nè mi, nè altri a copie de tal cosse²⁶³.

<...> поскольку, будучи в настоящее время в постели больным, в тяготах нужды и сомневаясь в собственной жизни, я хотел бы преподнести В[ашему] С[иятельству] оные, оставив в Ваших руках и уверяя В[аше] С[иятельство], что не я, ни кто-либо иной не повторяли таковые вещицы.

Придворные певцы количественно уступают инструменталистам, причем нередко крупнейшие фигуры *cantori al liuto* – Маркетто Кара и Бартоломео Тромбончино, руководивших музыкой маркизы и маркиза соответственно, – заслоняют собой значительно менее известных музыкантов. Тем не менее в различных документах фигурируют другие «*cantori*» с необозначенной специализацией – Руджеро, Доменикино, Микеле да Лука, Джироламо да Верона, Илларио Турлороне, а также безымянные певцы, иногда мальчишки – солисты и хористы, с редкими указаниями на происхождение или голос («*giovane cantante fiammingo*», «*cantore sovrano*»).

²⁶² Джованни Алоизе да Бассано упоминается в «Орландино» Теофило Фоленго (1525; Четвертая глава) наряду с другими музыкантами, в том числе мантуанскими пифарами; идентифицирован Жан Мария дель Корнетто из Падуи. Здесь перечисляются также песня Хенрика Изаака «Mora» (предположительно в честь Лодовико Моро), канцона «*Stanghetta*» (по имени его секретаря Маркезино Станги) знаменитая шансон «*De tous biens pleine est ma maistrresse*»: «24. Затем тот, что сыграл “*Stanghetta*”, / “*Mora*” и “*De tous biens*” былых времен <...> 27. Тут вам хорошо известный, что прозывается / падуанским корнетом, Жанмария: / не было, нет и никогда не будет восхваляемого / более, чем он, и даже равного ему; / таков он, что, как говорится, проглотили / языки все птицы и сама гармония. / Сильвестро идет рядом с ним и его германец / и тот тромбон, прибывший из Бассано. // 28. Но игрой гальярд и лодезан / горды мантуанские пифары! / Ты слышишь эти голоса, прекраснее человеческих, / тысячи тысяч, и поющих песни <...>» («24. *Poscia ch’ebber sonato la stanghetta, / La mora, il tonos biens del tempo vecchio; <...> 27. Quivi ben convenia quel sí nomato / Cornetto Padoano, Gian Maria: / Non fu, non è, non mai sarà lodato / Miglior di lui, anzi che ugal gli sia; / Il qual (come si dice) si ha mangiato / Le lingue d’ogni augello, e l’armonia. / Silvestro vagli appresso e un suo germano / E quel Trombon venuto di Bassano. // 28. Ma per sonar Gagliarde, e Lodesane, / Pifferi Mantovani haggian il vanto. / Tu senti quelle lingue più che umane / In mille miglia rimandar un canto <...>i» ([Теофило Фоленго]. *Orlandino di Limerno Pitocco*, Nuovamente stampato, diligentemente corretto, ed arricchito di annotazioni. Londra – Parigi: Molini, 1773. Pp. 85–86)).*

²⁶³ Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII* // *Bibliotheca musica bononensis*. Sezione III. № 17. P. 24.

Формирование штата придворных музыкантов, помимо счетов за услуги²⁶⁴, отражается в оплате их обучения. Так, в апреле 1490 года пифар Марко (возможно, его самого в 1458 году посылали из Мантуи учиться в Феррару к некоему Коррадо) отправлял своего сына Стефано учиться в Феррару к Микеле Тедеско, причем за счет двора Гонзага²⁶⁵; в августе 1490 года сын «Alessandro dal Organo, mio familiare» был отряжен Изабеллой в Феррару для обучения пению и игре на органе²⁶⁶. Иллюстрацией служит также следующее письмо маркиза от 2 августа 1494 года, адресованное Бернардино Пиффаро²⁶⁷:

<...> semo contenti e cosi volemo che uoi insegnate cum ogni diligentia e cura a questi dui putti latori questa nostra e figliuoli del Pivetta da Reggiolo le spese ne saranno ordinate pel nostro schalcho procurate se facino homini da bene <...>²⁶⁸.

Мы довольны и желаем также, чтобы вы обучали со всем усердием и старанием этих двух мальчиков, подателей сего – детей Пиветты да Реджоло: расходы о них будут предписаны нашему стольнику, обеспечьте себя добрыми служителями <...>.

В сфере *canto al liuto* и светской придворной песни наблюдается подобный подход, но при значительно меньшем количестве музыкантов. В данном отношении показательна судьба ученика и коллеги Марко Кары – *cantore al liuto* Роберто Аванцини (Roberto Avanzini, Avancini, 1480–1560). Происхождение Аванцини не вполне ясно: П. Каналь²⁶⁹ считал, что он был мантуанцем. Это подтверждается

²⁶⁴ В данном отношении показателен, например, 1521 год, когда после смерти маркиза Изабелла д'Эсте смогла вернуться в Мантую и некоторое время распоряжалась при дворе достаточно свободно. Дополнительным аргументом является объем доступных для изучения счетов из ASM-G, датированных периодом со 2 марта по 30 декабря 1521 года. Из 75 документов, относящихся к оплате различных придворных и городских празднеств, 46 содержат сведения о выплате вознаграждений пифарам, 11 – игроцам на ударных инструментах, 5 раз фигурируют некие «altri musicisti», и только по одному упоминанию приходится на игроков на лире и виоле и певцов («cantori tedeschi»); причем лишь некоторые пифары названы по именам, остальные музыканты остаются неизвестными.

²⁶⁵ ASM-G, b. 2438, fasc. XX, c. 546.

²⁶⁶ Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 18.

²⁶⁷ Имеет место путаница в отношении двух музыкантов, носившими это имя. Один из них, веронец на городской службе, был отцом Тромбончино, позже он переехал в Венецию. Другой – уроженец Мантуи (1445 – 2 января 1527) – служил при мантуанском дворе с 1474 года; о его пребывании здесь в начале XVI века свидетельствует письмо маркиза от 19 июля 1512 года: «Поскольку Мы имеем потребность в тебе и в твоём сыне, то хотим, чтобы немедленно по получении этого [письма] ты и он сели на коней и вместе прибыли в Мантую так, чтобы любым способом на завтрашнее утро в добрый час были у меня, и ради этого посылаем тебе письмо с настоящим гонцом» («Perchè hauemo bisogno di te e di tuo figliolo volemo che subito alla riceuuta di questa tu e lui montiati a cavallo et di compagnia vegnate a Mantua talmente che ad ogni modo domattina a bonhora siate alla presentia nostra et per questo ti hauemo a posta el presente messo» (Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica Bononensis. Sezione III, № 17. P. 19*)).

²⁶⁸ ASM-G, b. 2961, libro 3, c. 42. Письмо опубликовано А. Бертолотти с ошибкой в имени матери учеников «Pinetta da Rezzolo»: Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 12*.

²⁶⁹ Canal P. *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga*. Pp. 674–675.

поздней записью, относящейся к 1529 году, когда «выдающийся муж господин Роберто, сын господина Доменико де Аванчини [Dominici de Avancinis], музыкант и певец Светлейшего Господина Нашего»²⁷⁰, ставший состоятельным человеком (к 1512 году он имел постоянный доход в 50 золотых дукатов), купил дом на той же улице, что и Кара. Однако в акте о мантуанском подданстве от 1525 года «благородный Роберто Аванчини [Roberto Avancini], наш дражайший музыкант» называется уроженцем Римини. Первое упоминание о нем, возможно, находится в распоряжении Изабеллы д'Эсте казначею от 24 мая 1499 года:

Volemo che facciate fare al ragazzo de Marchetto che canta uno turchotto ala Franzosa cum la veste denante de Zambelotto, uno Zuppone di seta uno para de calze et una beretta²⁷¹.

Мы желаем, чтобы Вы выдали ученику Маркетто, который поет, французский сюрко с платьем, изготовленным из zambelotto²⁷², шелковый плащ, пару чулок и берет.

Как ученик Кары он документирован в 1512 году²⁷³; в дальнейшем Кара и Аванчини составили дуэт, о чем, в частности, свидетельствует письмо маркизы Изабеллы ее секретарю Бенедетто Капилупо от 11 января 1515 года, в котором упоминается виола, одолженная ею Каре для «Ruberto»²⁷⁴, платежный лист от 2 апреля 1522 года с указанием на приказ маркиза выдать Маркетто и Роберто 55 лир и 16 сольдо на обратную поездку из Павии в Мантую²⁷⁵, а также более позднее распоряжение маркиза Федерико, сына Изабеллы:

Se capita in Mantova un Tedesco che ha corde bonissime di liuti da vendere ne comperi per 6 ducati e li consegnni a M. Marco o a Ruberto nostri musicici²⁷⁶.

Если в Мантуе появится Тедеско²⁷⁷, который продает отличнейшие струны для лютий, покупать их по 6 дукатов и передать на хранение мессире Марко [Марко Кара] или

²⁷⁰ Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 21.

²⁷¹ Ibid. P. 16.

²⁷² Ткань из козьей шерсти.

²⁷³ Fenlon I. Music and patronage in sixteenth-century Mantua. V. I. P. 67.

²⁷⁴ ASM-G, b. 2996, libro 31, cc. 65v-66r.

²⁷⁵ ASM-G, b. 410A, fasc. 31, c. 101v.

²⁷⁶ 23 октября 1523 года. Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 21.

²⁷⁷ Кто именно здесь имеется в виду, неизвестно. О доминировании немцев в это время на рынке струнных музыкальных инструментов свидетельствуют, например, результаты исследования римских таможенных регистров: в период 1470–1483 годов большинство лютий и лютиевых струн было ввезено в Рим разными tedeschi (Esch D. Musikinstrumente in den römischen Zollregistern der Jahre 1470–1483 // Studien zur italienischen Musikgeschichte / Hrsg. F. Lippmann. Analecta musicologica. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. B. 30/I. T. 1. S. 45–49). Лоренцо да Павия, изготовлявший в 1497 году по заказу Изабеллы д'Эсте лютию из эбенового дерева и слоновой кости, специально посылал в Мюнхен к некоему мастеру, делавшему лучшие струны (Cartwright J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539: a study of the Renaissance. V. I. P. 132).

Руберто [Роберто Аванцини], нашим музыкантам.

Постоянное внимание мантуанских маркизов к придворной музыке, вызванное прежде всего необходимостью самопрезентации, неразрывно связано с поддержанием семейно-политических союзов, объединявших Мантую, Феррару, Милан (по браку Лодовико Сфорца и Беатриче д'Эсте) и Урбино, в котором правили Гвидобальдо Монтефельтро и Елизавета Гонзага²⁷⁸. Так, Кара в 1506 году был отправлен в Парму, входившую в состав герцогства Миланского, для участия в исполнении мессы. Наиболее значительным художественным результатом этих контактов является возобновление мантуанской постановки «Орфея» Анджело Полициано²⁷⁹ – Баччо Уголини (1490–1491); в спектакле должны были принять участие Филиппо Лапаччини; актер, архитектор и механик – болонец Эрколе Альбергати, а также Аталанте²⁸⁰ и, возможно, Леонардо²⁸¹.

О тесных музыкальных связях между Мантуей, Монтефельтро и Урбино на протяжении двух поколений правителей свидетельствует, например, судьба лютиста и виелиста Джованни Анджело Тестагроссы (Giovanni Angelo Testagrossa,

²⁷⁸ «Светлейшему Принцепсу и Сиятельству Господину родичу и достопочтенному брату. В добрый час имею я желание послушать музыканта Джакомо де Сан Секондо, который сейчас, как мне ведомо, находится при Вашем Сиятельстве; я хотел бы, чтобы эта моя настойчивая просьба осуществилась, чтобы Вы послали мне его сюда на недолгое время, дабы мы получили необычайное удовольствие от одного, о чем и прошу. Урбино, 12 июля 1501 года. Вновь прошу Вас не отказать мне, родич Гвидо Убальдо, герцог Урбинский и т. д. Светлейшему Принцепсу и Сиятельству Господину родичу и брату Франческо, маркизу Мантуанскому» («Ill. Princeps et Ex. Domine cognate et frater honor. Hauendo io bon pezzo fa hauuto desiderio sentire Giacomo de San Secondomusico quale al presente intendo trouarse apresso lo Ex. V. ho uoluto per questa mia pregarla cum omne instantia possibile che la uoglia mandarmelo fin qui per alcuni pochi di che lo receuerò a singlar a piacere da quella ala quale mi raccomando Urbini Xij Julio 1501. De nouo pregandola che non me uoglia dir de no cognatus Guido Ubaldus Dux Urbini etc. Ill. Principi et Ex. Domino cognato et fratri Francisco Marchioni Mantue») (Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesi. Sezione III. № 17. P. 26*)).

²⁷⁹ Полициано впервые оказался в Мантуе в августе 1472 года в свите кардинала Франческо Гонзаги вместе с Леон Баттиста Альберти и Андреа Мантенсей. В карнавал 1480 года во дворце Гонзага состоялась премьера «Сказания об Орфее», написанного там же (по устаревшим данным – в 1471 или 1472 году), по словам Полициано, «за два дня, в непрерывном волнении» (и, кстати, посвященного гуманисту Карло Канале, третьему мужу мантуанки по происхождению Ванноццы Каттаней), а в 1491 году – новая постановка переработанной Антонио Тебальдео пьесы в Мармироло. О постановке см. письма Джироламо Станги от 29 октября и 7 ноября 1490 года (ASM–G, b. 2438, c. 333; b. 2438, fasc. XII, c. 334). О связях Тебальдео с мантуанским двором см.: Codde L. *Notizie biografiche di Antonio Tebaldeo*. Rovigo: Antonio Minelli, 1845. 22 p. Антонио Тебальди (Antonio Tebaldi, Tebaldeo, 1462–1537), связанный с домом д'Эсте (наставник Изабеллы д'Эсте, секретарь Лукреции Борджа), с 1513 года пребывал в Риме (Barotti G. *Memorie storiche di letterati ferraresi*. Ferrara: Giuseppe Rinaldi, 1792. V. 1. Pp. 187–203).

²⁸⁰ Аталанте познакомился с Гонзагой в Милане, где находился при Леонардо.

²⁸¹ А. Шастель и А. Маринони полагают, что к этой постановке относятся два рисунка, выполненных Леонардо (Шастель А. *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме*. С. 422; Marinoni A. *Il Regno e il Sito di Venere // Il Poliziano e il suo tempo: Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (23–26 settembre 1954)*. Firenze: Sansoni, 1957. Pp. 273–287). Декорация представляет собой коническую гору, из плоской вершины которой появляется Плутон.

1470–1530?), учившего Изабеллу и, главным образом, ее сына Федерико игре на лютне²⁸² и отмеченного при мантуанском дворе между 1495 и 1503 годами и позднее (1510, 1514)²⁸³. Позже Тестагросса был отвергнут маркизой, хотя стремился на мантуанскую службу:

<...> che le osse mie restano sepolte in Mantova la dove mi sono alevato et nutrito vinti et tre anni siche io son disposto de venire et morire appresso di V. S.²⁸⁴.

<...> мои обессиленные кости останутся погребенными в Мантуе, где я был возвращен и вскормлен, и тому три года, как я решил приехать и умереть возле В[ашего] С[иятельства].

В этом же письме Тестагросса предложил для службы некоего молодого певца, но получил отказ маркизы, переданный через Федерико Гонзагу, которому он уже служил ранее, причем без позволения Изабеллы д'Эсте, с которой был связан контрактом²⁸⁵:

Spectabilis amice carissime. Hauendo io recercato la Ill. Signora Madonna mia matre se la uole accettarue alli seruitii soi come mi hauete scritto. S. S. mi ha risposto non vi vol più perchè dui o tre uolte vi siete partito. Circa il giovane astesano che me hauete proposto non ne ho bisogno²⁸⁶.

Многоуважаемый дражайший друг! Я спросил Св[етлейшую] Синьору Мадонну, мою мать, хочет ли она принять на службу того, о ком Вы мне писали. С[ветлейшая] С[иньора] ответила мне, что не желает, чтобы Вы приезжали более двух или трех раз. Что касается того самого юноши, которого Вы мне предложили, то я в нем не нуждаюсь.

Однако Федерико после смерти отца сделал его своим *musico* (письмо к Джованни де Медичи от 10 декабря 1521 года):

Pregamo di core la S. V. che piacerà farne hauere più presto che può quello instrumento d'ebano di che le parlò Zo. Agnolo Testagrossa nostro musico carissimo et ch'ella li diede speranza di farne hauere il ditto istrumento²⁸⁷.

Сердечно просим В[аше] С[иятельство] оказать нам любезность и как можно скорее доставить тот инструмент черного дерева, о котором говорил Дз[оан] Аньола Тестагросса, наш дражайший музыкант, которому Вы подали надежду заполучить названный инструмент.

²⁸² Сведения о начале обучения Федерико музыке под руководством Тестагроссы сохранились в письме Изабеллы д'Эсте от 11 июля 1510 года; следовательно, Федерико было 10 лет. В письме маркиза делает выговор Тестагроссе за то, что тот начал без разрешения служить герцогу Урбинскому, что поставило под угрозу обучение ее сына (ASM–G, b. 2996, libro 28, c. 12r). В 1517 году Тестагросса был принят на монферратскую службу для обучения дочери маркиза; его назначение Изабелла д'Эсте одобрила, поскольку у Тестагроссы «кiziaцная рука и наилучший способ обучения» (ASM–G, b. 2997, libro 35, c. 1r–v).

²⁸³ Так, из писем маркизы Изабеллы графу ди Пьянелла известно, что в январе 1510 года Тестагросса навещал маркиза, находившегося в плену у венецианцев, вместе с Карой, Джованни Франческо да Милано и Буссето (ASM–G, b. 2192, cc. n. n.; b. 2995, libro 23, cc. 72v–74r).

²⁸⁴ Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII* // *Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 24.*

²⁸⁵ ASM–G, b. 2994, libro 16, c. 87v.

²⁸⁶ 15 октября 1518 года (ASM–G, b. 2925, libro 254, c. 38; опубликовано: Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII* // *Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 24.*)

²⁸⁷ *Ibid.* P. 24.

Наконец, о Тестагроссе хлопочет герцогиня Элеонора Урбинская:

III. et Ecc. Signor mio fratello obseruand. Essendo io mi desideraria de hauer alli seruitii mei Gioan Angelo Testagrossa per seruirmene in questa mia delectatione de la musica ho mandato per lui et inteso che da V. E. ha hauuto bona licentia l'ho aceptato per seruitor. El perchè se ne ritorna li per condurre qua la famiglia et robbe me supplico V. E. se degna per amor mio contentarsi che non bona gratia sua il possa leuarsi con la ditta famiglia et robbe de li et condurla qua che me ne farà singular gratia et a lei di continuo con tutto il core raccomando²⁸⁸.

Св[етлейший] и Прев[осходнейший] Синьор, достопочтен[нейший] мой брат. Желая иметь среди служителей моих Джоан Анджело Тестагроссу, дабы тот служил мне в моих музыкальных удовольствиях, я послала за ним и полагаю, что В[аше] С[иятельство] уже дали согласие, чтобы я приняла его на службу. И поскольку он направился обратно [в Мантую], дабы перевезти сюда [в Урбино] семью и скарб, я молю В[аше] С[иятельство], если ради любви ко мне [эта просьба] может быть удовлетворена, чтобы с вашего доброго соизволения он имел возможность отбыть с означенной семьей и пожитками и перевезти их сюда, чем явите мне несказанную милость, о чем Вас неослабно прошу от всего сердца

Профессиональная деятельность музыкантов за пределами Мантуи вне их основной службы и родственных услуг маркизов, безусловно, способствовала престижу двора²⁸⁹; именно этот мотив следует считать важнейшим, принимая во внимание нередкие неудобства для мантуанских правителей, вызванные отсутствием артистов, как, например, в июне 1499 года, когда юный маркиз Монферратский Гульельмо IX просил маркизу Изабеллу о предоставлении певцов для театральной постановки²⁹⁰. Естественным следствием этого становилось распространение мантуанского репертуара. В данном отношении есть основания считать «гастроли» музыкантов Гонзага, особенно cantori al liuto, то есть собственно фроттолистов, одним из основных факторов известности североитальянской при-

²⁸⁸ 7 июля 1525 года (ASM-G, b. 1071, fasc. I.1, cc. 48-49; опубликовано: Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 24).

²⁸⁹ Иллюстрацией этого является, например, фрагмент письма Франческо Гонзаги от 20 июля 1497 года к некоему священнику: «Синьор барон Сицилийский выразил большое желание отвезти с собой на Сицилию нашего певца и играца Жуэна, будучи привлечен его достоинствами <...>» («El signor barone siciliano li ne ha facto intendre el desyderio grande che l'ha da condurre con sè in Sicilia el nostro Jouene cantore et sonatore piacendoli la virtù <...>» (Ibid. P. 15)).

²⁹⁰ «Певцы Вашей Милости, которые здесь находятся, попросили разрешения вернуться к Вам; [Мы] не могли дать им [такую] возможность, потому что ставим комедию, в которой им необходимо принять участие, чтобы спеть несколько стихов, сочиненных с этой целью. Просим Вашу Милость благосклонно принять их извинения, когда они придут, поскольку мы задержали их, чтобы добиться этого результата <...> Писано в Казале 7 июня 1499 года» («<...> hauendoni li cantori de la S. V. che sono qua ricerchato licentia per ritornarsene da lei non gli l'hauemo possuto concedere per essere in atto de fare recitare una comedia ala quale e bisogno che essi li interuengano per cantare alchuni versi se sono compositi a tale proposito. Pregamo la S. V. voglia admittere la loro escusatione quando saranno li per hauerli noi rettenuti per fare questo effecto. <...> Dat. Casali die vij Junij 1499» (Ibid. P. 18; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 33)).

дворной песни. Так, например, 11 июня 1501 года маркиз Антонио Мария Паллавицино просил Франческо Гонзагу прислать в Милан Бернардино Пиффаро на место скончавшегося музыканта для службы французскому королю Людовику XII, годом ранее завоевавшему герцогство Миланское²⁹¹. В связанном с этой же ситуацией в письме миланского пифара Антонио Пагано, написанном на следующий день после послания Паллавицино, дополнительно уточняется, что Бернардино нужен на два месяца, и высказывается просьба о том, чтобы он привез с собой «suo canto o stamoto [страмботто]»²⁹².

Активно разъезжали почти все придворные музыканты, укрепляя политические и художественные связи. Так, в 1489 году Андреа Рино добился при содействии Франческо Гонзаги поста кантора капеллы собора Св. Марка; тогда же там была предпринята попытка создания музыкальной капеллы в опоре на мантуанские силы. В Венеции были хорошо известны Тромбончино, в итоге перебравшийся в Республику, и Кара, который, в частности, в 1503 году выступал здесь для Елизаветы Урбинской²⁹³, а в ноябре 1515 года в качестве лютниста участвовал в приеме послов Светлейшей Республики в Мантуе. После одного из визитов Маркетто и его первой жены – придворной певицы Джованны Морески (Moreschi или Marasechi; ум. 1509) – Лоренцо Гуснасцо да Павия описывал (письма от 4 и 28 сентября 1503 года²⁹⁴) маркизе их выступление, «полное чувства и вызывающее блаженство» (по-видимому, Кара и Джованна составляли дуэт; в письме маркизы к мужу от 21 декабря 1502 года она сообщает, что они участвовали в приеме, на котором присутствовали Джулиано де'Медичи²⁹⁵ и Карло Бембо, брат Пьетро Бембо, и порадовали гостей «в высшей степени»²⁹⁶). В том же году Кара вновь выступает для члена семьи Бембо, на этот раз отца Пьетро и Карло – Бернардо, ко-

²⁹¹ ASM–G, b. 1634, fasc. XII, c. 531.

²⁹² ASM–G, b. 1634, fasc. XII, c. 532. В данном случае поездка Бернардино не состоялась из-за его пожилого возраста, что становится известным из еще одного письма Паллавицино к маркизу от 22 июня, в котором тот просит отправить хотя бы «дудки» («zuffilli») (ASM–G, b. 2458, c.n.n.).

²⁹³ Письмо Лоренцо да Павии Изабелле д'Эсте от 4 сентября 1503 года (ASM–G, b. 1440, c. 295).

²⁹⁴ ASM–G, b. 1440, c. 295; b. 1440, c. 296.

²⁹⁵ Сын Лоренцо де Медичи Великолепного, в это время живший в Венеции.

²⁹⁶ ASM–G, b. 2993, libro 14, cc. 70–71.

торый в 1502–1503 годах исполнял обязанности подеста в Вероне²⁹⁷. В Вене в качестве приближенного короля и королевы Венгрии находился Пьетробоно. В 1490-е годы во Флоренции работал Карло ди Лони. Мантуанское музыкальное влияние отмечено в Риме: маркиз неоднократно рекомендовал некоего певца префекту Рима, церковным иерархам, в том числе кардиналу ди Сан Пьетро²⁹⁸, а Маркетто Кара в 1497 был «одолжен» кардиналу Джованни Колонна и внесен в список его римских «домочадцев» (*familiaris*).

При обращении к многочисленным и разнообразным случаям отъездов находящихся на постоянной службе музыкантов обращает на себя внимание определенная их свобода в отношении длительности отсутствия, причем часто отсутствия неразрешенного и ненаказуемого. К сожалению, неизвестно содержание контрактов (если таковые заключались; понятие «*licenza*», нередко фигурирующее в эпистолярной архива Гонзага, употребляется в простом значении разрешения); однако имеющиеся данные позволяют предположить, что степень самостоятельности музыкантов была достаточно высокой. Так, маркиз настоятельно призывал Бернардино Пиффаро:

Ni merauiliamo pur troppo che adesso che faremo representare queste nostre comedie tu te retroui fuori. Et però volemo che subito volando te ne uenghi dentro cum li piffari et instrumenti toi si che no possiamo seruire di te e fa che non perdi un puncto di tempo <...>²⁹⁹.

Мы удивлены тем, что, к сожалению, сейчас, когда Мы представляем эти наши комедии, ты обнаруживаешься за пределами [Мантуи]. И, однако, Мы желаем, чтобы ты немедленно, мчась, прибыл сюда, где пифары и твои инструменты, коими можем в оном деле послужить тебе и сделать так, чтобы ты не потратил ни мгновения времени <...>.

²⁹⁷ «<...> через сэра Марко-певца, Вашего домочадца и нашего веронца, я получил стихи о Венере и [ее] сыне. От некоторых из них мне было много удовольствия, поскольку они восхитительны и соответствуют действительности <...>» («<...> per ser Marco cantore vostro familiare et nostro veronese ho ricevuto i versi de Venere et figlio. Di quali ne ho havuto a piacere molto perche sono deliziosi et ben quadrano al facto <...>» (Einstein A. *The Italian Madrigal*. V. 1. P. 110)).

²⁹⁸ «Достопочтенный Монсеньор. В бытность свою Св[етлейший] Синьор Герцог Эрколе Феррарский, мой тесть и отец, принял мэтра Джан-певца, и я, ради почтения к нему, и также ради его благородства и, вдобавок, необычайного почтения, каковое я всегда испытывал, любя его и желая ему всех благ <...>» («R. Monsignore. Vivendo lo Ill. Signor Duca Hercule di Ferrara mio suocero e padre l'hebbi acceto Metre Gian cantore et io per quel respecto et anche per la uirtù sua cum giunta di una singular obseruantia che sempre et mi ha hauuto l'ho amato e desiderato di lui ogni bene <...>» (Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 27*)).

²⁹⁹ 20 февраля 1505 года (Ibid. P. 19; Prizer W. F. *Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana // Rivista italiana di musicologia. V. XVI. P. 182*).

Неаполитанский король Фердинанд I 18 августа 1488 года написал длинное письмо, причем не первое, маркизу Мантуанскому относительно возможности снова получить на службу пифара Микеле Тедеско, которого отпустили на родину с поручением вернуть в Неаполь его коллегу Бернардино да Мантуя; оба получили оплату, но покинули Неаполь без разрешения. Король просил маркиза Мантуанского содействовать приезду Бернардино в Неаполь вместе с семьей, гарантируя хорошее обхождение; необходимость приезда Бернардино объяснялась потребностью обеспечения танцевальной музыки для королевы Хуаны Арагонской³⁰⁰. Спустя 10 лет, 14 декабря 1498 года маркиз Мантуанский обращался к герцогу Феррары, прося прислать «маэстро Микело Тодеско, его пифара», «желая найти товарища для моих пифар, дабы устроить праздник в честь знамен, присланных мне Гл[убокоуважаемым] Герцогом Миланским»³⁰¹. 24 января 1499 года его с сожалением возвратили:

<...> priuar non solamente me ma la III. Consorte mia de uno grandissimo piacere: perchè ultra il sonare chel facea a le feste nel che satisfaceva molto ala preducta Consorte mia et a tutta Corte: mi seruiua anche di lui in sonare le uiole et menarlo mecho in maschera, per modo che quando cum honestà l'hauesse potuto retinere l'haueria facto uoluntieri³⁰².

<...> не только я, но и моя Св[етлейшая] Супруга лишаемся величайшего удовольствия, ибо превосходно искусство, которое он выказывал на празднествах, чем доставил огромное удовольствие вышеназванной Супруге моей и всему Двору; он также прислуживал мне, играя на виоле, и я брал его с собою в маскераты, по возможности, когда бы то ни было, насколько только честь позволяет сочетать дело с удовольствием.

Свободу передвижений демонстрирует даже Марко Кара, служба которого в Мантуе отличалась исключительной стабильностью³⁰³. Так, Массимилиано Сфорца, став герцогом Миланским, просил маркиза Мантуанского дать возможность

³⁰⁰ ASM-G, b. 802, cc.n.n. Фрагмент опубликован: Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 13.

³⁰¹ ASM-G, b. 2908, libro 160, cc.146v-147. Фрагмент опубликован: Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 13.

³⁰² ASM-G, b. 2908, libro 161, c.15v. Фрагмент опубликован: Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. Pp. 13-14.

³⁰³ Так, в 1505 году Кара попросил отпуск для поездки в подаренную ему долину в подестерии Сермиде; о его отношении к службе свидетельствует призыв маркиза от 1 августа 1505 года: «Хотя срок Вашего пребывания за пределами наших владений истек, Мы не будем возражать, если Вы задержитесь на столько [времени], сколько будет необходимо для выздоровления Вашей жены. И в чем бы Вы ни нуждались, не тревожьтесь о нас, поскольку Мы шлем Вам доброе соизволение и, по возможности, прочее, что требуется для ее здоровья, дабы мы никогда не испытывали нужду в Вас» («Quantunque sia passato il termine che ui dessimo di star fora di questa terra siamo contenti però che gli restate anchor quanto sera il bisogno per far guarire uostra moglie al che non mancherete di cosa alcuna non ui pigliando affanno di noi perchè ui diamo bona licentia e se possemo altro per la salute sua ricercatene che non siamo mai per mancarvi» (Ibid. P. 20)).

услышать «музыкальную гармонию Маркетто-певца» и «Роберто» (Аванцини) с обещанием быстро вернуть обоих (письма приближенного герцога Агостино Соменцо от 18³⁰⁴ и 26 ноября³⁰⁵ 1512 года). Маркиз письмом от 22 ноября 1512 года приказал Каре и Аванцини выезжать в Мантую, однако они предпочли поехать в Милан³⁰⁶: несмотря на письменные запросы разрешения мантуанских правителей³⁰⁷, Кара фактически последовал своему желанию. После длительной переписки с Соменцо и мантуанским послом при императорском дворе Джакомо Суардино маркиз стал настаивать на их возвращении³⁰⁸; тем не менее еще в письме Суардино маркизу от 2 февраля 1513 года содержится обещание Кары вернуться в Мантую.

Приведенные примеры являются частными случаями проявления высокой степени свободы светских музыкантов-инструменталистов и *cantori al liuto* при заключении контрактов, выборе и смене мест службы, вплоть до манипулирования покровительством разных, иногда конфликтующих между собой патронов (в качестве наиболее яркой иллюстрации последнего может рассматриваться судьба Бартоломео Тромбончино, служившего Изабелле д'Эсте и Лукреции Борджа и в конце концов оставившего должности в Мантуе и Ферраре ради дающего больше возможностей положения в Венеции). Эта возможность маневрирования отчасти непосредственно восходит к привилегиям и свободам придворных менестрелей, искавших пути заработка во время перерывов в основной службе³⁰⁹, но реализуется в условиях службы относительно небогатым правителям небольших в террито-

³⁰⁴ ASM–G, b. 1640, fasc. VII, c. 360.

³⁰⁵ ASM–G, b. 1640, fasc. VII, cc. 361–362.

³⁰⁶ Письма Кары маркизу от 27 ноября (ASM–G, b. 1640, fasc. VII, c. 365), 4 декабря 1512 года (ASM–G, b. 1640, fasc. VII, c. 366), 4 января (ASM–G, b. 1640, fasc. XV, c. 634) и 7 января 1513 года (ASM–G, b. 1640, fasc. XV, cc. 637–638).

³⁰⁷ Помимо упомянутых эпистол Соменцо, также письмо от 14 декабря 1512 года (ASM–G, b. 1640, fasc. VII, c. 373).

³⁰⁸ «Если Маркетто не отправился немедленно, то, так как он очень боязлив и труслив душой, обманом [его], выстрелив из замковых пушек: каковых он боится больше черта и не отважится находиться в опасности <...>» («Se Marchetto non è partito subito fu perchè l'è tanto timido et uile d'animo che intendendo che el castello tirava artiglierie: le quali lui teme più del diauolo et non ha mai hauuto ardire di uenire in pericolo <...>» (Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. P. 20*)). Тот, по-видимому, поверил в мнимую войну, так как «замок больше не стрелял». Но для того, чтобы вернуть Маркетто, маркизу пришлось 14 января 1513 года написать сразу три письма – герцогу, Соменцо и Маркетто, ссылаясь на болезнь, собственную потребность в музыке и состояние придворной капеллы.

³⁰⁹ Сапонов М. А. *Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья*. М.: Прест, 1996. С. 116–117.

риальном отношении государств, вовлеченных в постоянное военное противостояние. В такой ситуации наиболее надежным способом закрепления артиста при дворе становится не сам статус музыканта на определенной службе, не пышное наименование должности, само по себе открывающее дополнительные возможности, а наряду с жалованием городской дом или земельная собственность, укрепляющие связи музыканта с государством.

В качестве одной из основных целей деятельности Изабеллы д'Эсте определилось создание оригинального фонда светской музыки, способного заменить в придворной музыкальной практике обязательную французскую шансон. Необходимым шагом для обеспечения высокого уровня и вместе с тем обновленного качества придворной музыки стало фактическое, хотя и во многом спонтанное формирование локальной композиторской традиции. Несмотря на нестабильность по разным причинам службы отдельных музыкантов, мантуанской маркизе удалось создать мощный центр реализации творческой идеи «итальянской шансон» – идеи, актуальность которой подтверждается активностью не только лидирующих в области полифонической песни музыкантов других регионов Северной Италии, но и отдельных ярких авторов «фроттольной периферии». Убедительным подтверждением точного понимания Изабеллой д'Эсте современной тенденции является коммерческий успех венецианских и римских публикаций фроттол. Несмотря на то, что мир аристократического музицирования и мир печатни не пересекались непосредственно, связываясь «на расстоянии» – звучащим и публикуемым репертуаром, оба они через патронат, с одной стороны, и новые технологии распространения музыкальной продукции – с другой, в огромной мере способствовали развитию местных традиций, заложивших основы более поздних школ светского многоголосия.

ГЛАВА 2

ФОРМИРОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ СВЕТСКОЙ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

§ 1. Фроттольная культура в региональном аспекте

Временные и географические границы распространения фроттолы наиболее полно очерчиваются при обращении к фигурам ее создателей. Несмотря на явное расслоение музыкантов-фроттолистов на безусловных лидеров, чье творчество масштабно представлено в рукописях и изданиях, и авторов, в большей или меньшей степени периферийных, все они заслуживают внимания. Уже при самом общем обзоре имеющихся данных становится ясно, что степень заинтересованности полифонической песней и объем творчества определяется характером профессиональной деятельности музыканта. Вполне предсказуемо, что наиболее значительными авторами являются итальянские *cantori al liuto* и руководители придворных капелл – Марко Кара, Бартоломео Тромбончино, Микеле Пезенти. Масштабы и качество светского песенного творчества итальянских музыкантов, состоявших на церковной службе, чрезвычайно переменчивы и связаны, скорее, с субъективными факторами. Непосредственный вклад иностранных музыкантов в развитие фроттолы в целом следует расценивать как скромный, имея в виду незначительное количество созданных ими итальянских песен; их воздействие на итальянскую светскую песню отмечается в области музыкальной композиции и стилистики.

Фактор географической локализации фроттолистов обладает несомненной, но вместе с тем переменной и относительной значимостью.

Многие авторы фроттола обращались к этому жанру крайне ограниченно и, возможно, случайно, судя по малому объему сохранившихся песен; в отношении многих из них затруднительны или вовсе невозможны какие-либо временные и / или региональные определения. Таковы, например, Диомедес (Diomedes)¹, Джеронимо (Иеронимо) а Лауро (Hieronimus a (del) Lauro, Alauro)², Тимотео (Don Timoteo, Timoteo), личность которого обсуждается гипотетически³; оставшиеся только именами Бартоломео Пизанец (Bar. Pisan)⁴, Ф. Виоланте (F. Violante)⁵, Джорджо Луппато (Georgius Luppatus)⁶, Памфилус (Pamphilus)⁷, Элиас Дюпре (Elias Dupré, Elia Dupré, HE[lia] Dupré)⁸, Энеас (Eneas)⁹, Фермино (Ferminot)¹⁰, Дж. (или С.) Б. де Ферро (G. B. de Ferro)¹¹.

Для многих, прежде всего церковных музыкантов, полифоническая песня была явно вторичной по сравнению с литургической музыкой. Имена тех, для кого эта жанровая область оказалась основой профессии и источником славы, единичны, и, несмотря на то, что эти музыканты не могли не контактировать, сведения об их творческом взаимодействии скудны или отсутствуют, как, например, о совместных выступлениях ровесников и коллег по мантуанской службе, равно

¹ Автор единственной фроттолы «Sempre harò quel dolce foco» (PeFIX). Данные о публикациях песен см. в Приложении.

² Документирован в 1514–1517 годах. 11 фроттола изданы в PeFXI, AntFIV и значительно позднее – в «Libro primo de la fortuna» Николо де Юдичи (Рим, 1530).

³ Возможно, Тимотео является «Meßer Don Timoteo», упомянутым Пьетро Аароном среди cantori a libro (Pietro Aron. *Lucidario in Musica di alcune opinionioni antiche, et moderne con le loro Oppositioni, & Resolutioni, con molti altri secreti appresso, & questioni da altrui anchora non dichiarati, Composto dall' eccellente, & consumato Musico Pietro Aron del Ordine de Crosachieri, & della citta di Firenze*). Vinegia: Girolamo Scotto, 1545. Fol. 31v; Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. Aarhus – København: Munksgaard, 1968. S. 163*). Три его фроттолы вошли в PeFIX и PeFXI.

⁴ Автор песни «Piange pisa» (MS Panciatichi 27, Firenze, BNC).

⁵ Автор песни «Forza d'amor da lo superno Clime» (Vnm1795).

⁶ Автор песни «Voglio gir chiamando morte» (PeFI, MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana).

⁷ Автор «Cucucucu» (MS Panciatichi 27 Firenze, BNC). Возможно, это моденец Памфилио Сассо (Pamphilio Sasso) – автор текста и, предположительно, музыки «Cridati amanti al fuoco» (MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana).

⁸ Автор семи фроттола, опубликованных в PeFVII и PeFIX и собрании лютневых табулатур Франческо (Франьо) Босняка, даты издания которых (1507–1511) весьма приблизительно указывают на время деятельности этого музыканта.

⁹ А. В. Амброс высказал предположение о его идентификации как Элиаса Дюпре (Ambros A. W. *Geschichte der Musik: im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1868. Bd. 3. S. 486).

¹⁰ Автор единственной фроттолы «Se per gelosia» (DII).

¹¹ Автор неизвестного количества песен из утраченной PeFX и одной фроттолы из AntFI (как S. B. de Ferro); таким образом, документирован двумя собраниями 1510 и 1512 годов.

знаменитых *cantori al liuto* Маркетто Кары и Бартоломео Тромбончино. Отдельные полифонические контрафактуры, будучи проявлением общей практики композиции, никак не могут расцениваться как показатель формирования региональной или межрегиональной школы. Немногочисленные данные о включении некоторых фроттолистов в обучение молодых музыкантов не позволяют прочертить ожидаемые линии преемственности в области многоголосной песни (наиболее показательный случай – хорошо документированный ученик и коллега Кары, также *cantore al liuto* мантуанец Роберто Аванцини, никак не отмеченный в истории фроттолы, как и другие ученики Кары¹²).

Фигуры музыкантов, создававших и певших фроттолы, связаны в ряде случаев общим участием в музыкальных празднествах и представлениях, косвенно – отбором материала составителями рукописных и печатных собраний, но практически никогда – прямой цепочкой «учитель – ученик» или общностью специфических стилистических поисков. Обратим, например, внимание на то, что некоторые песни в разных источниках и исследованиях приписываются как мантуанцу – феррарцу – венецианцу Тромбончино, так и мантуанцу Каре¹³, служившему в Венеции и Риме Лурано¹⁴, феррарцу Микеле Пезенти¹⁵, моденцу Джакомо Фольяно¹⁶, эмильянцу-«римлянину» Себастьяно Фесте¹⁷, венецианцам Франческо д'Ане¹⁸ и Адаму де Антиквису¹⁹, а также неизвестным авторам, что свидетельствует не только о фактологических расхождениях и ошибках, но и о значительной степени стилистической общности их песен.

Выделение групп музыкантов по региональному признаку тем не менее оправдано рядом причин. Прежде всего оно дает представление об уровне и ха-

¹² О том, что к Каре направлялись ученики для более коротких «стажировок», известно, например, из писем кардинала Бернардо Довици Биббиены, просившего маркизу и маркиза о своем слуге Джованни Доменико (примечательно, что вопрос обсуждается с ними обоими) (17 декабря 1515 года (ASM-G, b. 1148, cc. 110–111 и b. 1148, cc. 106–107)).

¹³ «Crudel fugi se sai», «Non al suo amante», «Quando lo pomo vien da lo pomaro», «Sio sedo alombra», «Amor se dora in hor la doglia cresce», «Chi lharia mai creduto», «Deh non piu deh non piu mo», «Deh si deh no deh si», «Fiamma amorosa et bella», «Non peccando altro chel core», «Arsi donna, per voi», «Fiamma amorosa», «Per dolor mi bagno il viso».

¹⁴ «Dàme almen l'ultimo vale».

¹⁵ «Quasi sempre auanti di», «Quando lo pomo vien da lo pomaro», «Che faralla che diralla».

¹⁶ «La non vol esser piu mia».

¹⁷ «Non al suo amante».

¹⁸ «Voi che passati qui».

¹⁹ «Segua pur chi uol amore».

рактуре развития фроттольной культуры в регионе (разумеется, с учетом фактора фиксации), о степени вовлеченности в сочинение песен музыкантов разных профессий и основного рода занятий. Действие локальной традиции ярко проявляется в творческих биографиях музыкантов, отличавшихся особенной подвижностью. География репертуара фроттольных книг позволяет вкупе с иными контекстными данными сделать заключения об основах и изменениях издательской политики крупнейших нотопечатников. При этом очевидно, что такой аспект проблематики итальянской полифонической песни, как ее предтечевый характер по отношению к мадригалу, не опирается в полной мере на непосредственную преемственность творческих центров: если, например, в Венеции органисты Сан-Марко с исключительным постоянством лидировали в области светской полифонии, а в Риме «связующей нитью» стало творчество Костанцо Фесты, то взлет мантуанской песенной культуры не сменился столь же блестящим состоянием культуры мадригальной в противоположность тосканцам, принявшим идею мадригала с бóльшим энтузиазмом, чем северную фроттолу.

Комплексный региональный подход к представлению обобщенной картины развития итальянской полифонической песни в начале XVI века, предлагаемый в настоящей работе, опирается на традиции «музыкального регионализма» в изучении итальянской ренессансной музыкальной культуры, восходящие, в свою очередь, к локально-историческому методу, к автономному рассмотрению определенной региональной традиции. Вместе с тем в насчитывающей более века истории исследования светской вокальной музыки итальянского Ренессанса фроттольное творчество отдельных авторов, как правило, помещается в контекст рассмотрения культуры двора, города или провинции, затрагивается как часть художественной продукции церковных музыкантов, наконец, становится объектом специального изучения в связи с конкретными региональными, внерегиональными и общими историческими факторами его формирования и развития, то есть изучается в опоре на метод контекстуального анализа.

Центральное положение в данной традиции занимают исследования флорентийской карнавальской культуры Ф. Гизи²⁰ и У. Рабземена²¹, музыкальной жизни и художественного патроната в тосканских центрах Ф. Д'Акконе²². Объемный корпус исследований К. Галлико²³, И. Фенлона²⁴, У. Прайзера²⁵, Л. Локвуда²⁶, С. Майне²⁷, Д. Сандерса²⁸ методологически восходящий к архивно-биографическим публикациям²⁹, в совокупности охватывает различные аспекты формирования локальной специфики музыкальной жизни Мантуи и Феррары. Мощные научные результаты музыкального регионоведения Венето позволяют выявить специфику развития в этом регионе фроттольного творчества как такового, не отождествляемого с деятельностью венецианских печатников³⁰. Единичные труды, посвященные музыкальной политике и практике отдельных дворов и ху-

²⁰ Ghisi F. *Feste musicali della Firenze Medicea: 1480–1589*. Florence: Vallecchi Editore, 1939. 182 p.

²¹ Rubsamen W. H. *The Music for «Quant'e bella giovinezza» and other Carnival Songs by Lorenzo de Medici* // *Art, Science and History in the Renaissance* / Ed. C. S. Singleton. Baltimore: John Hopkins Press, 1968. Pp. 163–184.

²² D'Accone F. A. *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance* // *Analecta musicologica*. 1967. № 4. Pp. 38–76; D'Accone F. A. *The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. 862 p.; D'Accone F. A. *Lorenzo the Magnificent and music* // F. A. D'Accone. *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*. Aldershot – Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2006. Pp. 259–290.

²³ Gallico C. *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella D'Este, Mantova* // *Bollettino Storico Mantovano*. Quaderni: 4. Mantova: Tipografia operaia mantovana, 1961. 170 p.; Gallico C. *Un «dialogo d'amore» di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino* // *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Graz – Wien – Köln: Hermann Böhlaus, 1962. B. 15. S. 205–213; Gallico C. *Poesie musicali di Isabella d'Este* // *Collectanea Historiae Musicae*. V. III. Firenze: Leo S. Olschki, 1962. Pp. 109–119.

²⁴ Fenlon I. *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. V. I. 248 p.; Fenlon I. *Musicisti e mecenati a Mantova nel'500*. Bologna: Il Mulino, 1992. 312 p.

²⁵ Prizer W. F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara* // *Studies in Musicology*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. № 33. 607 p.; Prizer W. F. *Lutenists at the Court of Mantua in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries* // *Journal of the Lute Society of America*. 1980. Vol. 13. Pp. 5–34; Prizer W. F. *Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana* // *Rivista italiana di musicologia*. Firenze: Leo S. Olschki, 1982 (1981 – n. 2). V. XVI. Pp. 151–184; Prizer W. F. *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara* // *Journal of the American Musicological Society*. 1985. Vol. XXXVIII. No. 1. Pp. 1–33.

²⁶ Lockwood L. *Music in the Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Italian Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1984. 335 p.

²⁷ Meine S. *Hofmusik als Herrschaftsraum: Das Beispiel der Isabella d'Este Gonzaga* // *zeitenblicke: Online journal für die Geschichtswissenschaften*. 8 (2009). Nr. 2. [30.06.2009]. Режим доступа: http://www.zeitenblicke.de/2009/2/meine/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-19677.

²⁸ Sanders D. C. *Music at the Gonzaga Court in Mantua*. Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth: Lexington books, 2012. 200 p.

²⁹ Nericci L. *Storia della musica in Lucca*. Lucca: Giusti, 1879 [rist. Bologna: Forni, 1969]. 458 p.; Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII* // *Bibliotheca musica bononensis*. Bologna: Arnaldo Forni, 1969. Sezione III. № 17. 130 p.; Davari S. *La musica a Mantova*. Mantova: Baruffaldi, 1975. 40 p.; Canal P. *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga*. Bologna: Arnaldo Forni, 1977. 120 p.

³⁰ Caffi F. *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia*. Bologna: Forni, 1972. V. I. 468 p.; Feldman M. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1995. 475 p.; Cattin G. *Sacro e Profano: La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto* // *Alla scoperta dei suoni perduti: canti suoni e musiche antiche / Atti del convegno tenuto a CastelBrando di Cison di Valmarino*. Veneto: Associazione Claudia Augusta, 2003. 182 p.

дожественных институций – Неаполя³¹ и Милана³², позволяют воссоздать необходимые контекстные факторы формирования «фроттольной периферии».

Данные о формировании составов церковных капелл, как прежде всего папских³³, так и региональных³⁴, а также особенностях профессиональной деятельности их членов имеют непосредственное отношение к прояснению причин актуализации фроттольного творчества, казалось бы, в неорганичной для него среде, и, таким образом, позволяют обозначить «фроттольную периферию» другого порядка – не географическую, но несколько маргинальную по отношению как к профессиональной деятельности музыкантов-клириков, так и к основному объему фроттольной литературы.

Региональное происхождение материала песенных собраний, по меньшей мере, учитывается, но, как правило, является одним из основных вопросов аналитического аппарата современных публикаций памятников³⁵. Проблематика локальных традиций и стилистических ответвлений затрагивается в работах, посвя-

³¹ Florimo F. *La scuola musicale di Napoli e I suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*. Bologna: Forni, 1969. V. I: Come venne la musica in Italia et origine delle scuole italiane. 215 p.; Atlas A. *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 260 p.

³² Prizer W. F. *Music at the court of the Sforza: the birth and death of a musical center* // *Musica disciplina: A Yearbook of the History of Music*. American institute of musicology. 1989. Vol. XLIII. Pp. 141–193.

³³ Ducrot A. *Histoire de la Cappella Giulia au XVIe siècle, depuis sa fondation par Jules II (1513) jusqu'à sa restauration par Grégoire XIII (1578)* // *Mélanges de l'école française de Rome*. Paris: De Boccard, 1963. T. 75, № 1. Pp. 179–240; Reynolds C. A. *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380–1513*. Berkeley: University of California Press, 1996. 439 p.; *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome* / Ed. by R. Sherr. Oxford: Clarendon Press, 1998. XXVIII + 339 p.; Sherr R. *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*. Vermont: Ashgate Publishing, 1999. XII, 326 p.

³⁴ Vale G. *Vita musicale nella chiesa metropolitana di Aquileia (343–1751)* // *Note d'Archivio per la storia musicale*. Roma: Psalterium, 1932. T. IX. Pp. 201–216; Casimiri R. *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI* // *Note d'Archivio per la storia Musicale*. Roma: Psalterium, 1941. V. XVIII, № 1, 3–5. Pp. 1–31, 101–214; Marioni G. *La cappella musicale del duomo di Cividale: cenni storici dalle origini al secolo 19: Parte 1, secoli XIII–XVI, la «Schola Cantorum» nei secoli XIV e XV* // *Memorie storiche forogiuliesi*. Udine: Deputazione di storia patria per il Friuli, 1954–1955. Vol. XLI. Pp. 115–126.

³⁵ Особенно показательны в этом отношении издания собраний фроттол, осуществленные Ф. Луизи, а также публикации фроттольной серии Петруччи в рамках проекта Падуанского университета. Проблема связи издательской политики и происхождения материала специально обсуждается У. Прайзером (Prizer W. F. *Local Repertories and the Printed Book: Antico's Third Book of Frottole (1513)* // *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood* / Ed. by J. A. Owens, A. M. Cummings. Michigan: Harmonie Park Press, 1997. Pp. 347–371) и С. Бурменом (Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*. New York: Oxford University Press, 2006. 1281 p.).

щенных отдельным творческим фигурам³⁶. Эти исследования, в свою очередь, делают возможным дальнейшее развитие данной области³⁷.

Очевидность регионального подхода к представлению «общейталийской» картины распространения фроттолы, выражающегося в аккумуляции данных о деятельности фроттолистов и печатников, о политических и социальных факторах их активности, сопряжена с открытостью вопроса локальной специфики самой фигуры музыканта-фроттолиста, особенно в тех случаях, когда эта специфика не лежит на поверхности, как это наблюдается в отношении мантуанских придворных музыкантов. Интерпретация биографической и иной исторической фактологии, известной благодаря существующим исследованиям³⁸, и уточненной и дополненной данными прежде всего ASM–G, позволяет наметить предпосылки и условия формирования будущих локальных творческих школ.

На основании собраний полифонических песен, репрезентирующих совокупность одновременно работавших авторов, выделяются ведущие «фроттольные ареалы», характеризующиеся не только разным уровнем состояния светского многоголосия, но и некоторыми специфическими чертами, обусловленными как особенностями вовлечения отдельных музыкантов в песенное творчество, так и

³⁶ Например: D'Alessi G. Zanin Bisan // *Note d'Archivio per la storia Musicale*. Roma: Psalterium, 1931. V. VIII, № 1. Pp. 21–33; Crawford D. A Review of Costanzo Festa's Biography // *Journal of the American Musicological Society*. 1975. Vol. 28, № 1. Pp. 102–111; Le frottole di Andrea Antico da Montona / A cura di B. Jurevini, G. Radole, S. Puppis. Trieste: La Mongolfiera, 1996. 147 p.; Gallico C. Josquin's compositions on Italian texts and the frottola // C. Gallico. *Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo*. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 227–235.

³⁷ Совмещением историко-биографического, источниковедческого и аналитического подходов выделяются исследования последних лет, скоординированные с системной публикацией памятников музыкальной культуры Венето: Saggio F. Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2010. Vol. 9, № 1. Pp. 35–67. Режим доступа: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf_27; Saggio F. Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Pavia : Università degli Studi di Pavia, 2011. Vol. 10, № 1. Pp. 123–185. Режим доступа: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1144/1205>; Facchin F. Le frottole di Antonio Caprioli da Brescia [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2016. Vol. 15, № 1: *Rinascimento musicale bresciano. Studi sulla musica e la cultura a Brescia tra il Quattrocento e il Seicento*. Pp. 514–548. Режим доступа: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1799/1871>.

³⁸ Помимо ранее названных работ историко-архивной направленности необходимо подчеркнуть огромное значение соответствующих разделов трудов К. Йеппесена (Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien* / *Acta Jutlandica*: Vol. XL/2. S. 143–163) и С. Майне (Meine S. *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. Turnhout: Brepols, 2013. S. 50–70), а также публикаций документов, в особенности осуществленных У. Прайзером в его многочисленных работах, а также Б. Блэкберн, Э. Ловинским и К. А. Миллером (*A correspondence of Renaissance musicians* / Ed. by B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller. Oxford: Clarendon Press, 1991. 1067 p.).

степенью целенаправленности развития музыкальной культуры в конкретном регионе в целом.

§ 2. Ломбардские музыканты: вокруг Гонзага и д'Эсте

Безусловное лидерство в истории фроттолы, принадлежащее мантуанцам, определило наибольший объем публикаций, посвященных ломбардским музыкантам и условиям их деятельности по сравнению с исследованиями творчества фроттолистов других регионов. При этом количество мантуанских придворных фроттолистов, по существу, сводится к двум крупнейшим фигурам в истории жанра – Марко Каре и Бартоломео Тромбончино. Традиционное соседство и рядоположенность их имен, совпадение основной деятельности в качестве придворного *cantore al liuto*, особое положение в музыкальной культуре Мантуи времен ее первого значительного взлета приводит к некоторому слиянию облика этих музыкантов. Однако, несмотря на общность статуса придворных музыкантов на мантуанской службе и равную значимость в истории фроттолы, профессиональные судьбы Кары и Тромбончино представляют собой разные способы реализации потенциала *cantore al liuto* в итальянской культуре первой трети XVI века.

Марко Кара – *musicus excellens* мантуанского двора

Биография Кары, служившего дому Гонзага тридцать лет, уникальна относительно других мантуанских музыкантов; он выделяется среди коллег – более подвижных и менее преданных Гонзага, как Тромбончино, или музыкантов, на каком-то этапе отвергнутых самими маркизами, как Тестагросса. Кара неизменно занимал прочное положение в условиях серьезной конкуренции, особенно усилившейся после переезда в 1510 году в Мантую музыкантов феррарской капеллы. Стабильностью долгой службы, когда отдельные непроясненные эпизоды не меняют общую картину, объясняется то, что документальные данные о Каре вполне достаточны по сравнению со многими его коллегами. Фигура Марко Кары очер-

чивается в ряде документов, охватывающих период от 1495 до 1525 годов, в том числе собственноручных, хотя полной ясности они все же не дают³⁹.

Кара прибыл в Мантую, скорее всего, в 1494 году, практически одновременно с Тромбончино. До этого он, по-видимому, в основном готовился к карьере церковного музыканта, обучаясь в веронской *Scuola degli Accoliti* – известнейшей соборной школе псаломщиков, основанной епископом Франческо Кондульмером в 1440 году⁴⁰, где начал писать литургическую музыку, а также должен был стать незаурядным *cantore al liuto*, иначе поступление на мантуанскую службу было бы невозможным.

Кара, в отличие от многих фроттолистов, работал в обеих профессиональных сферах – церковной и светской придворной, поскольку с 1511 года и до конца жизни он фигурирует в документах как «*maestro di cappella di corte*» (*da chiesa* и *da camera*)⁴¹. При этом показательно, что ни в мантуанских документах, ни в иных свидетельствах профессиональной деятельности Кары его храмовая служба не нашла отражения в оценочных суждениях. Это, наряду с крайне малым объемом христианской музыки (один мотет и пять или шесть лауд⁴²), не вызывает сомнений в отсутствии серьезной заинтересованности Кары и маркизов в его развитии в этом направлении и ярко контрастирует с состоянием светского наследия (всего около 125 фроттол, канцон, баллат, ранних мадригалов⁴³, изданных в основном

³⁹ Существуют разные версии относительно времени его рождения в Вероне, в семье портного и цирюльника Антонио Кары и его жены Доменики – около 1470 или 1465 года (эту датировку поддерживает У. Прайзер (Prizer W. F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology*. № 33. P. 36), в том числе ориентируясь на данные о рождении младшего брата Кары – Бенедетто: «В этом [1497. – Е.П.] году он также отказался от ряссы и от своих бенефиций ради младшего брата Бенедетто (род. ок. 1470). В 1506 году Бенедетто, священник, был признан виновным в сожительстве с женщиной и приговорен к четырем месяцам тюремного заключения. Маркетто через два месяца вызволил его, и Бенедетто стал певцом в придворном хоре в Мантуе, где он оставался, по крайней мере, до 1514, с кратким перерывом в 1512 году» (Prizer W. F. *Cara [Carra], Marchetto [Marco, Marcus, Marchettus] // NGDM*). Точные финальные даты также неизвестны. В январе 1525 года Кара получил мантуанское подданство, он еще упоминается в марте, и, похоже, скончался несколько позднее – согласно распространенной версии, в конце 1525 года, поскольку завещание Кары с просьбой похоронить его в церкви Св. Эгидия датировано 26 октября (А. Бертолотти называет 1527 год, впрочем, предположительно и без аргументации (Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 21)*).

⁴⁰ Haar J. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986. P. 31.

⁴¹ Prizer W. F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology*. № 33. Pp. 46–52.

⁴² Авторство «*Sancta Maria ora pro nobis*» двойственно: на *tavola* обозначено «B.T. & M.C.» (Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*. P. 675).

⁴³ Письмо Чезаре Гонзаги к Изабелле д'Эсте от 2 декабря 1510 года: «благодарность, кою желаю получить от Вашего Превосходительства за то, что достойно направил Маркетто, который создал этот *madrigaletto*, каковой посылаю Вам» («*la gratia che desidero ottenere da Vostra Excellentia è che la si degni comandare a Marchetto che faccia uno*

Петруччи и Антико); очевидна также высокая репутация Кары как светского музыканта.

Современниками и более поздними авторами Кара определяется, как правило, как выдающийся *cantore al liuto*, один из лучших, согласно, например, записи венецианского историка Марино Сануто (Marino Sanuto, Sanudo, 1466–1536)⁴⁴ или широко известному пассажи из «*Libro del cortegiano*» Кастильоне (изд. 1528)⁴⁵. В «*Monte Parnasso*» Филиппо Ориоло да Бассано (1519–1522) Кара фигурирует одновременно и как певец, и как один из крупнейших фроттолистов наряду с Филиппо де Лурано, Костанцо Фестой, Бартоломео Тромбончино, Андреа Антико⁴⁶. Олицетворением мира аристократической музыки имя Кары становится в комедии Пьетро Аретино «*Il Marescalco*» (1533)⁴⁷. «*Meßer Marchetto Mantoano*» упомянут Пьетро Ароном в «*Lucidario in Musica*» (1545) именно среди *cantori al livto*⁴⁸. Особенно важным представляется известный фрагмент из «*Ragionamenti accademici*» (ок. 1552, изд. 1567) Козимо Бартоли, примечательный в двух отношениях. Во-первых, Бартоли, называя в Третьем рассуждении тех, кто, «следуя по стопам Жоскена, научили мир, как должно писать музыку», помещает Кару – единственного итальянца – в один ряд со знаменитыми северянами – Жаном Му-

aria a questo madrigaletto, il quale li mando qui incluso» (Toffano G. Marchetto Cara (Verona 1470 ca. – Mantova 1525 ca.) alla corte di Isabella d'Este // *I quaderni dell'ERTA*. № 3 (settembre, 2003). Режим доступа: <http://www.ertaitalia.it/File/Settembre%202003/Marchetto%20Cara.doc>; сокращенная цитата: *Cesari G. Le origini del Madrigale cinquecentesco*. Bologna: Forni, 1976. Pp. 50–51)).

⁴⁴ В письме от 6 ноября 1515 года Пьеро Соранцо сообщал Марко Контарини о своей недавней остановке у Гонзаги: «после ужина в комнату пришли Маркетто и другой [музыкант] с двумя лютнями, которые исполнили некоторые канцоны так, что я никогда не слышал ничего лучше» («e poi cena vene in uno camerino Marcheto e un altro con do laùti, che disse certe canzone che mai si sentì meglio» (I diarii di Marino Sanuto / A cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi. Venezia: A Spese Degli Editori (Fratelli Visentini), 1887. T. XXI: 1 settembre 1515 – 29 febbraio 1516. Col. 282)).

⁴⁵ «Не менее [чем Бидон, мантуанский певец. – Е.П.] трогает нас своим пением наш Маркетто Кара, но у него более мягкие гармонии, которые своими спокойными и полными жалостной нежности звуками трогают и проникают в душу, возбуждая в ней приятное сладостное чувство» (пер. М.В. Иванова-Борецкого) (Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. С. 521).

⁴⁶ «quel da luran, / Costanzo, Don Michel, e Marietta, / Don Thimoteo, Marchetto, e Maseran, / V'era ancho in questa triomphante setta, / Dalida, il Tromboncin, et Andrea antico» (Slim H. C. *Musicians on Parnassus // Studies in the Renaissance*. 1965. Vol. XII. P. 149).

⁴⁷ Акт V, сцена 2: «*Кавалер*: <...> и тот мадригал, который внове поется на арию Маркетто, ее сочинения» («& quel madricale che si canta nouamente nell'aria di Marchetto è sua compositione» (Pietro Aretino. *Il Marescalco di messer Pietro Aretino*. Venezia: Francesco Marcolini, 1539. Fol. Fijr)). Смысл реплики заключается в том, что Кузнеца убеждают жениться по выбору Герцога, восхваляя ученость его невесты. По мнению Г. Чезари, это «мадригалетто» «*Se gratia un puro cor meritò mai*», упомянутый Чезаре Гонзагой в знаменитом письме к Изабелле д'Эсте от 2 декабря 1510 года (Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco*. P. 51).

⁴⁸ Pietro Aron. *Lucidario in Musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro Oppositioni, & Resolutioni, con molti altri secreti appresso, & questioni da altrui anchora non dichiarati, Composto dall'eccellente, & consumato Musico Pietro Aron del Ordine de Crosachieri, & della citta di Firenze*. Fol. 31v.

тоном, Антуаном Брюмелем, Хенриком Изааком, Андреа де Сильвой, Иоанном Агриколой⁴⁹. Во-вторых, Marchetto da Mantoua, как называет его Бартоли, – единственный среди них maestro, по сути, не отличившийся в области церковной музыки, что свидетельствует об исключительно высокой оценке его светской полифонии на вольгаре.

К первым документам, касающимся Кары как придворного музыканта, относятся его письмо к Франческо Гонзаге от 15 января 1495 года с извинением за то, что он из-за плохого здоровья не смог положить на музыку присланные страмботто и поэтому отправит другие композиции⁵⁰, и письмо от 10 августа 1495 года, в котором маркиза Изабелла просит мужа простить ее за то, что более должного удерживала при себе «певца Маркетто», официально находившегося на службе именно маркиза⁵¹.

Далее сведения о Каре носят отрывочный характер. 8 мая 1499 года датировано письмо маркизе Изабелле ее брата Джулио, который послал ей свои стихи и попросил, чтобы Кара положил их на музыку наилучшим образом. Изабелла ответила 14 мая, благодаря Джулио, и, не упомянув о Каре, написала, что отдала бы стихи Тромбончино, если бы тот уже не уехал в Казале⁵². В 1502 году он был вместе с Изабеллой на свадебных торжествах в Ферраре и упомянут в письме маркизы как участник ее приема для французского посла и других гостей⁵³. О некоторой его необязательности известно из письма секретаря маркиза Толомео Спаньоло, адресованного Изабелле 30 апреля 1503 года, в котором сообщается, что Маркетто отправляет несколько песен, недостаточно хорошо написанных из-за спеш-

⁴⁹ Ragionamenti Accademici Di Cosimo Bartoli, Gentil’Hvomo Et Accademico Fiorentino Sopra Alcuni Lvoghi Difficili Di Dante: Con Alcune Inventioni & significati, & la Tauola di piu cose notabili. Venetia: Francesco de Franceschi Senese, 1567. Fol. 36a.

⁵⁰ ASM–G, b. 2448, fasc. XXXVII/2, c. 573 (опубл.: Prizer W. F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology. № 33. Pp. 228–229). На плохое самочувствие позднее, 8 ноября 1503 года (ASM–G, b. 2461, fasc. XI, c. 352) и 31 июля 1505 года (ASM–G, b. 1441, c. 402), жалуется маркизе сам Кара.

⁵¹ Prizer W. F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology. № 33. P. 229.

⁵² Prizer W. F. Isabella d’Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 16.

⁵³ Ibid. P. 5.

ки. После отъезда маркизы он не сочинил ничего нового, только слова песен записаны в одну из «тетрадошек» (*quadernetti*)⁵⁴.

После окончательного отъезда Тромбончино – музыканта маркизы – в Феррару в 1505 году Кара служил в равной степени и Франческо, и Изабелле, что прекратилось с отбытием маркизы в Рим⁵⁵. Подтверждением того, что в эти годы Кара продолжал работать в Мантуе, являются отдельные упоминания его имени в документах⁵⁶ и собственноручные свидетельства. Особое значение имеет его письмо к маркизу от 14 сентября 1514 года, содержащее, кроме сообщения о болезни, готовность сочинить нечто новаторское, отличное от обычной фроттолы, – «дуэт на пять голосов с выпадами и ответами, – никогда ничего подобного не было» («*un duo a cinque a botte e risposte che mai fu fatto simil cosa*»)⁵⁷. Судя по авторской характеристике, речь идет о диалоге, причем не о диалогической фроттоле, а композиции, скорее, мадригальной.

Для понимания статуса придворного музыканта и ситуации в доме Гонзага имеет значение письмо маркизы Изабеллы от 27 апреля 1518 года, с приложением которого она направила Андреа Коссе некую лютню для передачи ее маркизу (исходя из остального содержания письма, скорее всего, она так титулует сына, а не мужа), поясняя, что это очень хороший инструмент, использовавшийся Карой и требующий только настройки⁵⁸. Помимо возможного отражения внутрисемейного конфликта, послание точно характеризует относительность формальной служебной принадлежности музыканта, его постоянную связь не только с официальным патроном, но и со всеми членами семьи. С 1519 года – года смерти маркиза – Кара

⁵⁴ ASM–G, b. 2461, fasc. VI, c. 181. Медлительность Кары оправдывается маркизой в письме к кардиналу д'Арагона тем, что такому выдающемуся музыканту нужно время для сочинения и «отделки» (ASM–G., b. 2997, libro 36, c. 17v).

⁵⁵ В год окончательного разрыва с мужем и отъезда она успела выказать заботу о Маркетто, женив его, вдовевшего больше двух лет, на придворной даме Барбаре Леали (*Leali / Leale*). О том, что контакты Кары и маркизы не прекратились, свидетельствует, например, ее письмо к маркизу Битонто от 8 мая 1515 года, который обратился к Изабелле с просьбой о «*qualche canto di Marchetto*», с обещанием отправить в ответ несколько новых сочинений (и они были посланы на следующий день); следовательно, Кара поставлял маркизе музыку (ASM–G, b. 2996, libro 31, c. 94v) (ситуация повторилась в 1516 и 1517 годах (письма Изабеллы тому же от 26 августа 1516 года – ASM–G., b. 2997, libro 33, c. 52r–v, 15 октября 1516 года – ASM–G., b. 2997, libro 33, c. 71r–v, и от 3 января 1518 года – ASM–G., b. 2997, libro 35, c. 15r)). Как становится известным из ее письма к тому же адресату от 27 августа, это были фроттолы и канцоны (ASM–G, b. 2996, libro 32, c. 20r–v).

⁵⁶ Например, письмо Анджело де Максими к Стацио от 16 января 1514 года, в котором передается привет домохозяином маркиза, в том числе музыкантам «*Marchetto*» и «*Jeronimo suonatore*» (ASM–G, b. 862, fasc. VIII, c. 346).

⁵⁷ ASM–G, b. 6. cc. 8–9.

⁵⁸ ASM–G, b. 2997, libro 35, c. 61r–v.

по праву преемственности является музыкантом нового маркиза Федерико, при этом отношения с Изабеллой д'Эсте продолжились и после ее окончательного возвращения в Мантую, и во время нового отъезда в Рим, где, например, она в 1525 году получила пять его *madricalj*⁵⁹.

Творческая судьба Кары формировалась, скорее, особенностями музыкальной жизни мантуанского двора, а не собственной инициативой, возможно, в силу мягкости и инертности его натуры, а его карьера во многом порождена принципами «кадровой политики» Гонзага. Основная задача, поставленная перед Карой маркизами, как и перед другими крупнейшими мантуанскими музыкантами, заключалась в разработке местной полифонической песни как эквивалента шансон, что отвечало амбициозным устремлениям создания оригинальной придворной музыки.

Бартоломео Тромбончино: между Мантуей, Феррарой и Венецией

Фигура ровесника Кары – Бартоломео Тромбончино (Bartolomeo Tromboncino, Bartolomio Tromboncino, В.Т., bartolameus tronbonus, Bortholamio Tromboncin Veronese, Bortolo Trombonzin Veronese, Trombonzin, Trombecin, trombonsin, Trommoncino и т. д.) (Верона или ее окрестности, ок. 1470 – Венеция, после 1535) – в наиболее полной мере среди известных фроттолистов воплощает тип музыканта-мигранта, менявшего не только места службы, но и сами способы профессиональной реализации – от придворной службы к независимому положению. Несмотря на некоторый объем литургической и паралитургической музыки (мотет, лауды, «Lamentationes Jeremiae Prophetae»), Тромбончино, по-видимому, никогда не состоял на церковной службе. Более того, его биография свидетельствует о стремлении вообще не связывать себя постоянным местом, что резко отличает Тромбончино от музыкантов-современников. Гибкое использование раз-

⁵⁹ «После отъезда из Мантуи В[ашей] С[ветлости], удостоившей меня приказом отправить какой-нибудь из моих мадригалов, и не дожидаясь [новых] указаний, отправляю пять из них <...>» («Nel partir de V. S. da Mantoa, quella se degno comandarmi che io li volessi mandar qualche uno de li mei madricalj e per non preterire li comandamenti di quella, io ne li mando cinque <...>») (ASM-G, b. 2506, c. 403)).

личных способов профессиональной реализации *cantore al liuto*⁶⁰ в условиях княжеского двора и республики в сочетании с начатками предпринимательской активности, выразившимися в попытках нотопечатания, в определенной мере сближают Тромбончино с Андреа Антико, разумеется, при совершенно разном удельном весе сфер деятельности.

Характерная для Тромбончино исключительная подвижность сопутствовала упрочению музыкальных связей Мантуи, Феррары и Венеции, между которыми он постоянно курсировал. При этом он, безусловно, должен рассматриваться прежде всего как представитель мантуанской фроттольной культуры, поскольку именно в Мантуе оттачивался его стиль, неразрывно связанный с главной областью творчества Тромбончино – фроттолой, в истории которой его фигура занимает исключительное положение по качеству и объему наследия (по разным данным от 170 до более 190 фроттол).

Жизнь Тромбончино документирована значительно полнее, чем большинства его современников со сходной судьбой светского музыканта, неоднократно менявшего места службы, покровителей, и часто выступавшего «по случаю»⁶¹, что обусловлено не только его личными качествами, но и состоянием мантуанского и венецианских архивов.

Тромбончино вошел в числе мантуанских музыкантов в 1489 году, о чем свидетельствует, например, его единственное собственноручное («*manu p(ro)p(r)ia*») письмо от 10 июня 1489 года к Лоренцо Медичи, содержащее отказ

⁶⁰ Как и Кара, Тромбончино отнесен Пьетро Ароном к знаменитым представителям этой профессии (Pietro Aron. *Lucidario in Musica di alcune opinionioni antiche, et moderne con le loro Oppositioni, & Resolutioni, con molti altri secreti appresso, & questionii da altrui anchora non dichiarati, Composto dall' eccellente, & consumato Musico Pietro Aron del Ordine de Crosachieri, & della citta di Firenze. Fol. 31v*). Отметим также, что в качестве свидетельства признания творчества Тромбончино можно расценивать включение его имени в число наиболее достойных авторов четырехголосных мадригалов и мотетов в «Библиотеке» Антон Франческо Дони (La Libreria del Doni Fiorentino. Vinegia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1550. Fol. 64v).

⁶¹ Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17*; Canal P. *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall' Archivio Gonzaga. 120 p.*; I diarii di Marino Sanuto / A cura di G. Berchet, N. Barozzi, M. Allegri. Venezia: A Spese Degli Editori (Fratelli Visentini), 1898. T. LII: 1 ottobre 1529 – 28 febbraio 1530. 798 col.; Manacorda G. Galeotto del Carretto, poeta lirico e drammatico monferino (14..–1530): Memoria. Torino: Carlo Clausen, 1899. 79 p.; Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Berkley: University of California press., 1991. Vol. IX. Pp. 3–56.*

приехать из-за необходимости участвовать в музыкальном оформлении местных празднеств⁶²:

Magnifice ac excelens domine mi singularissime etc. Io notifico ala magnificencia vostra come jacomо pifaro de la Signoria di fiorenca e stato qui dame [per] condurme de la p[re]fata m[agnificencia] v[ostra] p[er]ch[e] io altre volte gli avevo fato di cio promesione masime sucedendo ch[e] la prelibata signoria restace senca tro[m]bone p[er] ta[n]to io credendo al presente potere venire hollo retenuto cerca quatro giorni ma pensato lesere mio p[er] piu ryspeti a me e parso p[er] adesso restare acio no[n] achadesse a jacomо et ame qualch[e] i[n]coveniente presente[n]do questo lo illo[st]rissimo signor nostro massime p[er] eser propi[n]que due feste solemne del prefato s[ignor] n[ost]ro le quale passate ch[e] seran[n]o prometo a la magnificencia vostra venire a ley e fare cossa ch[e] sera grata e di piacere a la signoria et a quella come suo umile servitore a la quale i[n]fenite volte me rico[m]mando⁶³.

Великолепный и Превосходный единственный мой господин и т. д. Сообщаю Вашему Великолепию, что Джакомо [jacomо], пифар флорентийской Синьории, был здесь у меня, чтобы сопроводить меня к вышеуказанному Вашему Великолепию, поскольку я в прошлый раз дал ему великое обещание: случись, что вышеназванная Синьория осталась бы без тромбона, так я уверен, что смог бы прибыть, считая около четырех дней; но помышляя – быть ли там ради большого почета, я думаю сейчас остаться и не быть с Джакомо; для меня представляет некоторые неудобства то, что [необходимо] максимально быть под рукой у нашего Светлейшего Синьора во время двух торжественных празднеств сказанного нашего господина; [когда] они пройдут, как обещано Вашему Великолепию, я прибуду к Вам и поработаю для Синьории с благодарностью и удовольствием, и с тем остаюсь в который раз Вашим смиренным слугой.

Неизвестно, когда точно, но в 1490-е годы Тромбончино становится личным музыкантом маркизы Изабеллы, с обязанностями прежде всего «домашнего» музицирования. Подтверждением этой службы Тромбончино является письмо к маркизе Франческо Палаццо (Francesco Pallacius) от 29 апреля 1495 года, отправленное из Мантуи⁶⁴. К тому же году относится первый проступок Тромбончино – самовольный отъезд в Венецию. П. Каналь сообщает о письме от 5 июня 1495 года, в котором Bernardino piffero ходатайствует перед маркизом Мантуанским о том, чтобы его сын Тромбончино был снова принят им в штат музыкантов⁶⁵. В

⁶² По мнению А. Бертолотти, Тромбончино был впервые отмечен в Мантуе в 1494 году, но уже через год уехал вместе с отцом в Венецию; более того, А. Бертолотти высказывал предположение, что Тромбончино мог находиться в числе мантуанских придворных музыкантов гораздо ранее, ссылаясь на «документ, касающийся его отца при мантуанском дворе уже 1487 года» (Bertolotti A. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 12*), считая отцом Бартоломео Тромбончино мантуанского музыканта Бернардино Пиффаро (1445–1527), впервые документированного здесь в 1474 году (мнение А. Бертолотти разделяет К. Йеппесен (Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 145*); в настоящее время установлена ошибочность этих сведений: отцом Тромбончино был веронский городской музыкант, также Бернардино Пиффаро.

⁶³ Ibid. S. 145.

⁶⁴ ASM–G, b. 2447, c. 131. Палаццо сообщает, что, несмотря на отказ маркиза в оплате, он сделает все возможное, чтобы привезти Тромбончино с собой в Феррару, где в это время находилась маркиза.

⁶⁵ Canal P. *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall' Archivio Gonzaga. P. 10.*

итоге он был прощен и в 1497–1499 годах находился в Мантуе, возможно, в качестве учителя и аккомпаниатора маркизы Изабеллы. В это время в письме к ней Галеотто дель Карретто от 14 января 1497 года документируется одна из частых ситуаций поиска маркизой текстов для Тромбончино:

La Signoria Vostra sa che a la partita mia da Mantua mi promesse de mandarmi alchuni canti de le mie belzerette fatti per li Tromboncino, et mai non li ho havuti, per il ché la prego che se degni de mandarmeli per lo presente cavallaro del Signor Nostro, che oltra che gli sia obligato, io gli restarò obligatissimo. Li canti de le belzerette ch'io vorrei sono questi: «Lassa, o donna, i dolci sguardi», «Pace hormai, o mei sospiri» et cetera, «Se gran festa me mostrasti» et cetera, «Donna sai come tuo sono/e ch'indarno per te stento/ma se teco mi lamento/tu me dici che son bono» et cetera. Et vorrei uno aiere novo de capitulo, se fia possibile. L'affectionata et devota mia servitù verso la Signoria Vostra e quella che mi fa presumere de richiederli questi canti, a bench'al Tromboncino parirà forse stranio ad darmili <...>⁶⁶.

<...> Ваша Светлость знает, что при отбытии моем из Мантуи Вы обещали мне дать какие-нибудь песни на мои барцеллетты, выполненные Тромбончино, но я их так и не получил, поэтому я прошу Вас, если они достойны того, передать мне их с настоящим гонцом нашего Синьора, и останусь обязанным сверх того, чем [уже] обязан. Песни на барцеллетты, которые я хотел бы [получить], следующие: «Lassa, o donna, i dolci sguardi», «Pace hormai, o mei sospiri» и т.д., «Se gran festa me mostrasti» и т.д., «Donna sai come tuo sono/e ch'indarno per te stento/ma se teco mi lamento/tu me dici che son bono»⁶⁷ и т.д. И я хотел бы [получить] новую арию на капитоло, если это возможно. [Моя] привязанность и мое преданное служение Вашей Светлости позволяет мне снова попросить эти песни, хотя Тромбончино, может быть, покажется странным дать мне их <...>.

Письмо предоставляет редкую возможность примерной датировки некоторых песен Тромбончино, поскольку среди названных дель Карретто сохранились «Lassa donna idolci sguardi» и «Se gran festa me mostrasti», изданные в PeFV и PeFVI соответственно. Предположения относительно идентификации упомянутой дель Карретто «Pace, hormai o mei sospiri» с анонимной «Pace hor mai che adescoprire» из PeFV⁶⁸ на основании совпадения двух первых слов текста и ритмического подобия строк все же достаточно шатки.

К немногочисленным датированным песням Тромбончино относится также канцона «Crudel fugi se sai» для пьесы Галеотто дель Карретто «Свадьба Психеи и Купидона» («Noze de Psyche et Cupidine»), поставленной в Казале по случаю сва-

⁶⁶ ASM–G, b. 2992, libro 9, c. 93; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 33.

⁶⁷ Песня не сохранилась.

⁶⁸ Einstein A. The Italian Madrigal. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 1. Pp. 45–46; Prizer W. F. Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo // NGDM; Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. P. 1002.

дъбы Гульельмо IX и Анны Алансонской (1502)⁶⁹, впоследствии изданная в Ant-FIII. Время создания песни «Si e debile il filo a cui se attene», позднее опубликованной в ReFVII, зафиксировано письмом Изабеллы к Никколо да Корреджо от 20 августа 1504 года, в котором маркиза просит выбрать и прислать ей канцону Петрарки для того, чтобы положить ее на музыку⁷⁰ и, возможно, для собственного исполнения⁷¹. Примечательно, что Корреджо сопровождал канцону Петрарки собственными стихами, которые могли исполняться на ту же музыку, – «Quando uno effecto»⁷²; музыкальная композиция с этим текстом никогда не была опубликована и, возможно, не существовала. 1506 годом датирована еще одна песня Тромбончино, созданная для театра и позднее вошедшая в ReFXI, – «Queste lacrime miei», включенная в поставленную в Урбино во время мартовского карнавала эклогу Бальдассаре Кастильоне и Чезаре Гонзаги «Тирсис» («Tirsi»)⁷³.

В документах 1490–1500-х годов в основном отражается деятельность Тромбончино-фроттолиста: большая их часть посвящена заказам светских песен разных жанров, хотя столь точные данные о текстах, как в вышеуказанных письмах, как правило, отсутствуют⁷⁴. Об объеме творчества Тромбончино в середине 1490-х годов свидетельствует то, что в 1497 году Альфонсо д'Эсте просил четыре книги его фроттол; Ипполито д'Эсте также обращался к сестре за новыми компо-

⁶⁹ Manacorda G. Galeotto del Carretto, poeta lirico e drammatico monferrino (14..–1530): Memoria. Pp. 50–51.

⁷⁰ ASM–G, b. 2994, libro 17, c. 33; опубли.: Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 20.

⁷¹ Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Vol. IX. P. 15.

⁷² Ibid. P. 15.

⁷³ Баллату на текст дополнительной строфы 29bis, композиционно не соответствующей форме строф эклоги (всего 55 октав) и вместе с тем являющейся завершением первой части пьесы, поет пастух Иола, отвергнутый нимфой Галатеей (Baldessar Castiglione, Cesare Gonzaga. Tirsi egloga // Opere volgari, e latine del conte Baldessar Castiglione. Novellamente raccolte, ordinate, ricorrette, ed illustrate, come nella seguente Lettera può vedersi, da gio: Antonio, e Gaetano Volpi. Padova: Giuseppe Comino, 1733. P. 317). Ее анализ см.: Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. I. S. 150–153.

⁷⁴ Например, письмо мантуанского гуманиста Микеле де Плачолы (Michele de Palciola, Placiola) к Эрмолао Барделино (Ermoлао Bardelino) – советнику Франческо Гонзаги от 10 сентября 1497 года, в котором он посылает из Падуи сонет своего родственника, известного падуанского живописца, певца и лютиста Джулио Кампаньолы (Giulio Campanola, 1482 – после 1514), для того чтобы Тромбончино положил его на музыку; от последнего же Плачолы хотел бы получить страмботто (ASM–G, b. 1591, fasc. LIX, c. 515). Дополнительный интерес это письмо представляет также как демонстрация поиска Плачолой новых художников для мантуанского двора и желания содействовать карьере Кампаньолы; Плачолы расхваливает этого «garzone de anni 15» как отличного музыканта, лютиста-виртуоза и художника, который мог бы стать учеником Мантеньи. Эта попытка не увенчалась успехом, и судьба Кампаньолы в дальнейшем была связана с Феррарой и Венецией. Имя Тромбончино упоминается еще в нескольких документах, относящихся к этому времени, в том числе в письме иеремита Иеронима (брат Джироламо Редини (Girolamo Redini)) к маркизе Мантуанской, отправленном из Ревере 17 июля 1498 года (ASM–G, b. 2452, c. 436).

зиями Тромбончино, получив следующий ответ (письмо Изабеллы от 14 декабря 1498 года):

La Signoria Vostra Reverendissima me scrisse l'altro dì che gli facesse refare li soi canti vecchi. cossì ho facto e mandoli, benché non siano stati notati como havea ordinato in uno libretto piccolo. M[a] per non differir più, ho pur voluto mandarli a questo modo. Farò mò notarne al Trombonzino de novi et mandarogeli <...>⁷⁵.

Ваше Высокопреосвященство писали мне на днях о том, чтобы переписать свои старые песни. Я так и сделала и отправляю их, хотя они не были записаны, как Вы заказывали, в маленькую книжицу. Но, чтобы больше не медлить, мне все же хотелось бы отправить их в таком виде. Теперь перепишу из новых [песен] Тромбончино и пошлю их Вам <...>.

Репутация и деятельность Тромбончино-певца отражены в документах, свидетельствующих о его активности за пределами Мантуи. Относительно развернутое высказывание Изабеллы д'Эсте о Тромбончино содержится в ее письме к кузену Франческо⁷⁶ от 14 мая 1499 года, в котором Изабелла высоко оценивает полученные песни, помогающие ей в освоении виолы, и сообщает, что, если бы Тромбончино не отправился в Казале, он спел бы их, но сможет сделать это по возвращении⁷⁷. В числе музыкантов на службе у Гонзага в 1499 году Тромбончино выступает в городах Северной Италии – как певец на исполнении вечерни в некоей церкви в Виченце (вместе с еще несколькими мантуанскими музыкантами); позднее он поет в Венеции, в Пистойе во второй интермедии пьесы «Панфила» («Panfila»⁷⁸), в Казале при дворе маркиза Монферратского Гульельмо IX, где участвует в постановке пьесы Галеотто дель Карретто «Комедия о Беатриче» («Comedia de Beatrice», 1497)⁷⁹.

Переход Тромбончино из штата маркизы на положение личного музыканта Франческо II Гонзаги (1499) свидетельствует об укреплении его статуса в качестве официального придворного музыканта, а также, с учетом ряда данных, об особой репрезентативно-политической функции, хотя за рамки собственно про-

⁷⁵ Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 32.

⁷⁶ Мы полагаем, что это мог быть Джованни Франческо II Пико делла Мирандола (1469–1533).

⁷⁷ ASM-G, b. 2993, libro 10, c. 15.

⁷⁸ Трудно сказать, о какой именно пьесе идет речь; мы можем предположить, что это или «Стих» Плавта, или «Евнух» Теренция, или «Братья» Теренция, поскольку во всех этих пьесах есть женские персонажи с таким именем.

⁷⁹ Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. Pp. 12, 17; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 33.

фессиональной деятельности Тромбончино, по-видимому, не выходил. Среди наиболее значимых событий укажем на включение Тромбончино в свиту маркиза во время чрезвычайно важных для него визитов в октябре 1499 года в Милан и Павию, когда была заключена договоренность о поступлении Гонзаги в качестве командующего войсками на службу к французскому королю Людовику XII, а также на центральную роль в выступлениях мантуанских музыкантов в знаменитых феррарских театральные постановках в феврале 1502 года по случаю свадьбы Альфонсо д'Эсте и Лукреции Борджа.

Оценивая его участие в интермедиях, необходимо принять во внимание, что немногим ранее, в 1501 году, Тромбончино самовольно покинул Мантую и переехал в Венецию, чем вызвал недовольство маркиза, сетовавшего в одном из писем на неблагодарность своего *musico*, оставившего службу «прискорбным образом и без разрешения»⁸⁰. Однако его привлечение к феррарским торжествам свидетельствует о восстановлении отношений. Еще более показательна чрезвычайно мягкая реакция тремя годами ранее на убийство музыкантом жены Антонии (июль 1499) – преступление, последствия которого мантуанские маркизы постарались предельно смягчить⁸¹: уже в скором времени маркиза повлияла на исключение всякого преследования Тромбончино⁸².

⁸⁰ Prizer W. F. Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo // NGDM.

⁸¹ Первая реакция Изабеллы д'Эсте на известие об этом событии содержится в ее письме к мужу от 21 июля 1499 года: «Сегодня около пяти часов пополудни Альфонсо Спаньолю пришел, чтобы уведомить меня о том, что Тромбончино убил свою жену с великой жестокостью, потому что нашел ее дома одну в комнате с Джанмария де Триомфо, который был замечен Альфонсо у окна, прося его [Альфонсо] найти лестницу; но, услышав шум в доме, [Альфонсо] не стал ждать и вошел внутрь. Он нашел Тромбончино, который напал на свою жену с оружием, поднявшись по лестнице в сопровождении [его] отца и мальчика. Хотя он [Альфонсо] стал его порицать, Тромбончино ответил, что он имел право наказать свою жену, [поскольку] обнаружил ее преступление, и, не имея оружия, он [Альфонсо] не смог остановить его, так что, когда он вернулся домой за оружием, она была уже мертва. Джанмария, между тем, выпрыгнул из окна. Тромбончино затем отступил к [монастырю] Св. Варнавы с отцом и мальчиком. Что до меня, то я хотела рассказать [эту] историю Вашему Превосходительству и просить Вас, поскольку [Тромбончино] имел законный повод для того, чтобы убить свою жену, проявить такое милосердие и добродетель, как Ваши, чтобы помиловать его, а также отца и мальчика, которые, насколько Альфонсо мог утверждать, не помогли Тромбончино ничем иным, кроме как совершить побег» («Adesso che sono circa desesepte hore Alphonso spagnolo é venuto á notificarme como el Trombonzino ha morto la moglie de piu ferite, per haverla ritrovata in casa de uno vicino in camera soli cu[m] Zoanmaria de Triomfo: el quale fu veduto da esso Alphonso alla fenestra et dimandolli se gli poteria far havere una scalla: ma lui sentendo rumore in casa no[n] gli attese et intro dentro: et ritrovo el Trombonzino che era cu[m] arme adosso alla moglier[e] suso una scala acompagnato dal patre & uno garzone: et benche lui rep[re]hendesse el Trombonzino non dimeno respondendoli chel poteva castigar[e] sua moglier[e] ritrovata in fallo: et non havendo arme non potte obviare: perche ritornato a casa per arme gia era morta: Zoanmaria fra questo mezo salto gioso de la fenestra. el Trombonzino se redusse in S[anta] Barnaba in seme col p[at]re et garzone. Per mio debito ho voluto significare el caso alla ex[cellentia] v[ostra] et pregaria che havendo havuto ligittima causa de amazare la moglier[e]: et essendo lui de quella bonta & virtu che le se digni, haverli misericordia: & cossi alli p[at]re & ragazzo, quali per q[ua]nto vide Alphonso non adiuto-

Кульминацией «мантуанского периода» Тромбончино стало его участие в феррарских торжествах, зафиксированное в двух знаменитых письмах Изабеллы д'Эсте мужу от 8 и 9 февраля 1502 года⁸³ с описаниями постановок комедий Плавта «Ослы» («Asinaria») и «Касина» («Casina»), включавших музыкальные интермедии. Описывая вторую интермедию из «Ослов» (после третьего акта), маркиза сообщает о выступлении Тромбончино, Паолы (Paola), Поччино (Pozino) и других музыкантов, отмечая, что мантуанцы получили больше почета, чем феррарцы; об этом же есть свидетельство Марино Сануто («мантуанская музыка Тромбончино, Паолы, Поччино и других»⁸⁴). «Касина» же открылась барцеллеттой, сочиненной Тромбончино, что также отмечено Сануто («сначала музыка Тромбончино, на которую была спета барцеллетта во славу супругов»⁸⁵). Несмотря на видную роль Тромбончино в столь значимых для дома д'Эсте событиях, К. Йеппесен высказывает сомнения относительно его службы в Ферраре в первые годы XVI века, указывая на то, что в списке музыкантов феррарской капеллы от 17 октября 1503 года указаны два других Бартоломео – испанец и фламандец⁸⁶; подчеркнем также, что маркиза Изабелла в 1502 году относит Тромбончино к мантуанцам.

Переезд Тромбончино в Феррару (1505 – ок. 1508–1510)⁸⁷ не сказался на основной области его профессиональной деятельности; более того, в документах

rono el Trombonzino in altro cha in farli la scorta» (ASM – AG, b. 2993, libro 10, c. 34v. Опул.: Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien / Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 146)).

⁸² Учитывая относящиеся к самому ближайшему времени документальные свидетельства этому, трудно согласиться с мнением А. Бертолотти, интерпретировавшего один пассаж из письма Марко Ландо (Marcus Lando) к Франческо Гонзаге от 3 мая 1501 года как свидетельство немилости маркиза по отношению к Тромбончино из-за убийства жены («<...> выполнить поручение В[ашей] Св[етлости] не петь с Тромбончино, чтоб не оказаться в немилости от того, что подразумевает это поручение, дабы не сделать неприятности В[ашей] Св[етлости] <...>» («<...> per hauer hauuto commissione da V. Ill. S. non cantare col tromboncino per esser fuori de la gratia di quella, qual subito inteso questa commissione per non far dispiacere alla Ill. S. V. <...>» (Bertolotti A. Musicisti alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononiesis. Sezione III. № 17. Pp. 19–20)), а также полагавшего, что «Письмо маркиза к отцу [Бернардино Пиффаро], датированное 19 июля 1512 года, доказывает, что он был прощен и даже вернулся на службу к маркизу» (Ibid. P. 20).

⁸³ ASM–G, b. 2993, libro 13, c. 40v–41; ASM–G, b. 2993, libro 13, c. 42.

⁸⁴ «una musicha mantuana dil tromboncino Paula Poccino e compagni» (I diarii di Marino Sanuto / Ed. di N. Barozzi, R. Fulin, G. Berchet, F. Stefani, per cura di N. Barozzi. Venezia: A Spese Degli Editori (Marco Visentini), 1880. T. IV: 1 aprile 1501 – 31 marzo 1503. Col. 229).

⁸⁵ «prima, una musica del Trombonzino, ne la qual si cantò una barzeleta in laude de li sposi» (Ibid. Col. 230).

⁸⁶ Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 147.

⁸⁷ Имеется сообщение агента маркизы Бернардино де Проспери от 4 июня о пребывании в Ферраре Тромбончино и Антонио Тебальдео (ASM–G, b. 1240, c. 298).

этого времени Тромбончино постоянно именуется певцом; по-видимому, другие его возможности не были востребованы Лукрецией Борджа, несколько менее активной в стимулировании творческой деятельности придворных музыкантов, чем Изабелла д'Эсте.

Имя Тромбончино появляется в списке служащих Лукреции 31 декабря 1506 года: «Тромбончино, певец, служил двенадцать месяцев за 38 лир и 15 сольдо в месяц – [итого] 465 лир»⁸⁸. Сохранилось также письмо канцлера герцога Феррары Бернардино де Проспери (Bernardino de Prosperi) Изабелле д'Эсте от 14 февраля 1508 года о состоявшейся накануне феррарской постановке⁸⁹ во время карнавала эклоги священника Эрколе Пио (Ercole Pio), выполненной по заказу Ипполито д'Эсте и посвященной достоинствам Лукреции, Изабеллы и Елизаветы Гонзаги. Проспери пишет об участии певцов, служивших Лукреции, «среди которых был Тромбончино»⁹⁰.

Статус Тромбончино как придворного певца не изменился после перехода в ноябре 1511 года к кардиналу Ипполито д'Эсте, о чем свидетельствует его включение в «*Bolletta dei salariati*» опять-таки с самой высокой оплатой (запись от 14 ноября⁹¹). При этом данные первой половины 1510-х годов указывают на то, что, вероятно, он постоянно разъезжал между городами Венето и Ломбардии, не связывая себя постоянной службой, но попеременно выступая для членов семей д'Эсте и Гонзага. Так, по крайней мере, до 1513 года, он оставался в Ферраре, хо-

⁸⁸ «Trombonzino cantore per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 38 [S.] 15 dato el mexe – L. 465» (Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 31). Судя по этим данным, Тромбончино был самым высокооплачиваемым придворным музыкантом: другим лютнистам и певцам – Папино (Дионизио из Мантуи – Dionixe de Mantua dito Papino), Никколо из Падуи (Niccolò de Padova) и Паоло Поччино (Pozino Cantore) – платили по 8 лир в месяц, Ричардетто Тамборино (Rizardettj Tanborino) – 12 лир и 8 сольдо.

⁸⁹ Falletti C. Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508 // *Teatro e Storia*. 1990. № 9. P. 302.

⁹⁰ ASM-G, b. 1242, cc. 124–125v. Luzio A., Renier R. Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, narrazione storica documentata. Torino – Roma: L. Roux & C., 1893. P. 318; Falletti C. Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508 / *Teatro e Storia*, № 9. P. 307; Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. *Acta Jutlandica*: Vol. XL/2. S. 146; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 11.

⁹¹ Ibid. P. 9. К этому времени (ноябрь 1511–июнь 1512) относится создание «*Queste non son piu lachryme che fore*» на текст начальной октавы плача Орландо – 126-й строфы Песни XXIII «*Orlando furioso*» Лудовико Ариосто (впоследствии опубликована в AntFII). О приблизительной датировке см.: Dorigatti M. Dalla frottola al madrigale al melodramma: la tradizione musicale ariostesca // *Invisibili fili. Musica, lessicografia, editoria e tecnologie dell'informazione tra XVI e XXI secolo: Atti del Convegno internazionale (Ferrara, 28–30 maggio 2009)* // Schifanoia. Pisa – Roma: Fabrizio Serra. 2011. № 38–39 (2010). P. 14.

тя не вполне ясно, служил ли все это время Ипполито д'Эсте или вернулся ко двору Лукреции⁹². У. Прайзер на основании появления композиции на текст Микеланджело «Come haro dunque ardire» высказывает предположение о том, что Тромбончино вместе с кардиналом Ипполито побывал в 1513 году в Риме⁹³. Однако из вышеупомянутого письма маркиза Мантуанского от 19 июля 1512 года, адресованного отцу Тромбончино, следует, что тот в последнее время находился в Венеции, но теперь должен явиться в Мантую; однако, явился ли он, осталось неизвестным. Эпизодическое упоминание о Тромбончино в письме придворного Стацио Гадио (Stazio Gadio) маркизе Мантуанской⁹⁴, отправленном им 5 января 1516 года перед отъездом из Милана, является свидетельством пребывания там Тромбончино (утром 5 января Федерико присутствовал на обеде, где среди гостей был Тромбончино, певший по окончании трапезы), и не более того; сведений о том, в каком именно качестве здесь оказался Тромбончино и представлял ли он какого-либо патрона, Гадио не приводит⁹⁵.

Значительные изменения социального статуса и акцентов в артистической деятельности Тромбончино зафиксированы в разрозненных, но надежных документальных данных, связанных с его переездом в Венецию, по-видимому, приблизительно в 1518 году, – в это время он отказывается от предложения Лукреции Борджа вернуться в Феррару. Из письма феррарского посла в Венеции Джакомо де'Тебальди герцогине от 19 июля 1518 года ясно, что Тромбончино предпочел придворной службе независимое положение, обеспечив себе постоянный доход преподаванием игры на лютне и пения, и, судя по тому, что в последующие годы не обнаружил попыток изменить его, дела в Венеции шли вполне успешно:

⁹² Во всяком случае, в январе этого года он проживал в Ферраре, куда с позволения маркиза Мантуанского перевез из Мантуи две повозки с вином, подаренные Антонио Гонзагой (Jeppesen K. *La Frottola*. I: *Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 147).

⁹³ Prizer W. F. *Tromboncino* [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo // NGDM.

⁹⁴ Гадио с 1510 года стал *maestro di casa* и личным секретарем ее старшего сына Федерико (и оставался им до своей смерти в 1534 году), разделил с ним вынужденное трехлетнее пребывание в Риме и был одним из наиболее важных политических корреспондентов и художественных агентов Изабеллы в эти годы. В октябре 1515 года Гадио был отправлен маркизом в Милан для встречи с французским королем Франциском I, а 8 января 1516 года вместе с Федерико Гонзагой отправился в Париж.

⁹⁵ ASM-G, b. 1642, fasc. III, cc. 57–58.

Non più presto de sabato proximo [p]assato ho havuto quelle della Excellentia Vostra de 7 de questo, per le quale epsa mi commette che da parte sua io facia intendere al Tromboncino che subito si voglia transferire a prefata Vostra Excellentia per occurrentie che allei accade dirli. Ho facto la commissione ad epso Tromboncino, il quale mi ha respoto ch'el non scia come potere satisfare alla Excellentia Vostra perché llui ha tolto qui casa ad affitto et già ha cominciato ad insegnare a gentildonne, et ogni qual dì trova novo guadagno et ch'el scia certo che quando hora lui si absentasse de qui per sei né octo giorni, il perderia ogni suo principio che ha facto, mediante il quale spera de uscire de miseria et delle mane de'hebrei, li quali hanno, secundo ch'el me dice, ogni sua roba in pigno, afirmandomi cum grandi sacramenti che ciò è vero et che in pochi giorni il spera de potere respirare et potere andare per la moglie et famiglia sua, subiungendomi che, per la servitù ch'el porta alla Excellentia Vostra, andaria in India per satisfare a quella, non che veniria a Ferrara, me che infine la sua urgentissima povertate no'l lassa partire de qui et mi ha pregato che cum la Excellentia Vostra voglia fare questa sua excusa et supplicarli, come facio, che quella se degni fare scriverli che cosa lei vole da epso, perché se lui la potrà servire stando qui, dice che si forzarà totis viribus de satisfarli, secundo che fu sempre et serà suo summo desiderio fare in quanto ha potuto et è per potere mentre che viverà <...>⁹⁶.

Не ранее прошлой субботы я получил [письма] Вашего Сиятельства, из тех семи этого [месяца], в которых Вы поручаете мне обратиться от Вашего лица к Тромбончино, чтобы тут же он прибыл к Вашему Сиятельству по надобности, о которой Вы скажете ему по прибытии. Я выполнил поручение найти Тромбончино, который ответил мне, что не знает, как сможет удовлетворить Ваше Сиятельство, потому что он выбрал здесь дом внаймы и уже начал обучать благородных дам, и каждый день приносит новый доход, и что он точно знает, что если бы сейчас отлучился отсюда на шесть или восемь дней, [то] потеряет все начатое, через что он надеется убежать от нужды и от рук евреев, которые, согласно тому, что он мне сказал, арестовали все его добро, уверяя меня с великими клятвами, что это правда, и что он надеется за несколько дней получить возможность дышать и отправиться к своей жене и семье, прибавляя, что ради службы, которую он несет у Вашего Сиятельства, отправится в Индию, чтобы удовлетворить Вас, а не то, чтобы приедет в Феррару, но что, в конце концов, его насущнейшая бедность не позволяет ему уехать отсюда, и попросил меня принести эти его извинения Вашему Сиятельству и просил Вас, как я и делаю, чтобы Вы, если он того достоин, написали ему, чего Вы хотите от него, потому что, если он мог бы услужить, находясь здесь, он говорит, что принудит себя изо всех сил удовлетворить Вас, поскольку всегда было и будет его великим желанием делать [все], насколько он смог и может, пока будет жить <...>.

25 сентября 1521 года датировано ходатайство Тромбончино о получении привилегии на издание своих произведений и гражданстве Венецианской республики (на правах уроженца Вероны). Привилегия была им получена, но сведениями о фактическом порядке оплаты за публикацию его произведений мы не располагаем. Это ходатайство не означает, что Тромбончино, чьи композиции издавались уже на протяжении двадцати лет, в том числе венецианскими печатниками, в

⁹⁶ Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Vol. IX. Pp. 54–55.

действительности намеревался, подобно Андреа Антико, открыть типографию⁹⁷. Привилегия Тромбончино обеспечивает, скорее, своего рода фиксацию авторского права и гарантированной части доходов от продажи изданий его музыки. Примечательно, что в этом тексте содержится «каталог» вокальных жанров, работа в которых, по мнению просителя, была наиболее продуктивной в материальном отношении. Другим заслуживающим внимания аспектом этого перечня является очевидная группировка жанровых номинаций: виды «высокой» литературно-музыкальной традиции («мадригальные песни», сонеты, терцины-капитоло и октавы-страмботто); «ученые» латинские версы и оды; «народные» жанры (барцеллетта, фроттола и диалог (имеется в виду, вероятно, диалогическая фроттола)). При этом упоминание о мадригалах является первым достоверным свидетельством обращения Тромбончино к этому жанру⁹⁸:

Ser[ennissi]mo Principe Sancta et Invictissima sig[nori]a, Desiderando el fidel[issi]mo Servitor d[i] v[ost]ra sub[limi]ta, Bortholamio Tromboncin Veronese repatriar In questa terra. Nido d[i] ogni virtu, et viver sotto l'ombra di questo Ill[ustrissi]mo Domino, et havendo ditto supp[lican]te. Composto p[er] il passato, et componendo tuta via molti Canti de Canzone madrigali, soneti, Capitoli et stra[m]boti, Versi latini, et ode latini, et vulgar barzelete frotte et dialogi li quali Canti preditti, ditto supp[lican]te ha cum suo inzegno, et non senza gran fatica Composti p[er] poter poi d[i] q[u]elli trazer qualch[e] utilita p[er] substentazione del viver suo et d[e] la sua povera fameglia, et non senza piacer et dilecto d[e] li virtuosi, et volendole far stampare In bona forma a Comodita d[e] li virtuosi, et honor, di questo Ill[ustrissi]mo Dominio, p[er]ch[e] d[e] le fatiche sue altri n[on] ne habi a Conseguire premio. Ideo supp[li]ca la sub[limi]ta v[ost]ra se degni Concieder a lui supplicante ch[e] niuno altro possi stampar, ne far stampar In questa terra et p[er] tuto il Dominio d[e] la sub[limi]ta v[ost]ra niuno d[e] li sop[ra]scripti soi Canti, et d[i] tuti altri Canti

Светлейший Князь Святой и Непокоренной Синьории, желая [быть] вернейшим слугой Вашего Величества, веронец Бартоломео Тромбончино вернулся в эту землю, гнездилище всех добродетелей, [чтобы] жить в тени этого Светлейшего Государства, сказавшись просителем. Сочинив в прошлом и сочиняя [на протяжении] всей жизни множество песнопений: канцон, мадригалов, сонетов, капитоло и страмботто, латинских стихов и латинских од, и народных барцеллетт, фроттол и диалогов, таких, как вышеупомянутые песни, – сказанный проситель сочиняет композиции своим разумом и без особого труда ради пропитания; затем, что от этой сокровищницы [есть] некая польза для поддержания жизни его и его бедной семьи, не без удовольствия и восхищения виртуозов; и желает печатать их в хорошем виде для удобства виртуозов и чести этого Славнейшего Государства, чтобы от трудов он получал награду. Помышляю просить Ваше Величество, если достоин дара просящий Вас, чтобы никто иной не мог бы печатать, не печатал бы в этой земле и во всем государстве Вашего

⁹⁷ Версии, с какой целью она была запрошена и как реализовывалась: Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 93.

⁹⁸ Отметим, что имя Тромбончино звучит в Прологе к вышеупомянутой комедии Аретино «Il Marescalco» (1533) в связи с жанрово неопределенными песнями, но рядом с упоминанием о мадригале: «Я должен был бы сочинять мадригалы в его честь, а Тромбончино – песни» («Farei fare Madrigali in sua laude, & dal Tromboncino componerui suso i canti» (Pietro Aretino. Il Marescalco di messer Pietro Aretino. Fol. Aiiiiv)).

esso supp[lican]te Componesse et p[er] il passato avesse Composto de cetero ne de q[ue]lli Contrafar el modo p[er] niuna via p[er] termine et tempo de a[n]ni quindece, sotto pena d[i] duc[ati] X p[er] cadauna po[er]a fusse stampata Contra il p[rese]nte ordine et hoc totiens quotiens da esser divisi, il terzo a la fabrica d[e] lo Arsenal. Uno terzo a li Accusatori, l'altra terzo al esso supp[lican]te Accio ditto fidel[issi]mo v[ost]ro supp[lican]te possi mediante le fatiche et Virtu sue mantenerse In questa Inclita Cita, et Viver Como, e suo d[e]syderio et Ita supp[li]ca la p[er]fetta sub[limi]ta v[ost]ra se degni Conciederli di gr[ati]a special, a la qual humiliter et genibus flexis, si ricoma[n]da⁹⁹.

Величества переписанных его песен, и всех прочих песен, которые сочинит проситель и сочинил в прошлом и таковые переделывал, не бесконечно, а на срок в пятнадцать лет, под угрозой штрафа в 10 дукатов за каждое произведение, которое было бы напечатано против настоящего порядка, и в каждом случае [они] должны быть разделены: треть – в мастерскую Арсенала, треть – обвинителям, другая треть – просителю сего также¹⁰⁰, чтобы ваш преданнейший проситель мог, благодаря труду, и заслуги свои сберечь в этом прославленном городе, и жить так, и [таково] его желание, и потому просит Совершенное Ваше Величество, если достоин, быть одаренным особой милостью, столь смиренно и коленопреклоненно.

То, что Тромбончино позиционировался сам и воспринимался современниками именно как *santore al liuto* и автор песен, дополнительно подтверждают два сонета второй половины 1520-х годов, появившиеся на свет из-за курьезного случая – слуха о смерти Тромбончино. В эпитафии¹⁰¹ и опровергающем ее сонете¹⁰²,

⁹⁹ Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 147–148.

¹⁰⁰ Характеристики привилегии и штрафные санкции, запрашиваемые Тромбончино, в целом соответствуют общепринятой практике. Срок действия привилегии мог простирается от 6 месяцев до 25 лет, причем он мог как продляться, так и сокращаться, в том числе по решению Сената. Во время действия привилегии нарушители прав печатника (издатели и книготорговцы) подвергались конфискации всей продукции и штрафу от 10 до 100 дукатов за каждый контрафактный экземпляр (чаще 50 дукатов за 5 экземпляров). Разделение штрафа на три равные части между обвинителем, потерпевшим и каким-либо государственным учреждением, в том числе Арсеналом, также было общепринятым (Bifolco S., Ronca F. Cartografia rara italiana: XVI secolo: L'Italia e i suoi territori: Catalogo Ragionato delle Carte a Stampa. Roma: Antiquarius, 2014. P. 33).

¹⁰¹

per il Tromboncino: Ecco il signal del Giuditio Diuino, / Ecco gli Morti uscir fuor della Tomba / Di poi che per sonar lultima Tromba / Salito, e su nel Cielo il Tromboncino. // Ecco chel canta, al Vnico Dio trino / Le lodi di Maria pura Colomba, / E la gloria del Re, che con sua fromba / Golia occise per Fatal Destino. // Chi cantara piu a noi con Diua uoce, / Chi notara con si Celesti note, / Chi sonara, con si sonora Lira. // Stanno le gratie, e le Muse remote, / E del suo intrar nella Diuina foce / Giubila il Cielo, e il Mondo ne sospira.

Hieronimo Casio De Medici [Girolamo Pandolfi]. Libro intitulato Cronica, Oue si tratta di Epitaphii, di Amore, e di Virtute. Composto per il magnifico Hieronimo Casio de Medici caualiero laureato, et del felsineo studio reformatore. Bologna: Cinzio Achillini, 1525/1527 [?]. Fol. 51v.

¹⁰²

Сонет на [смерть] Тромбончино: Вот сигнал Божьего Суда, / Вот Мертвые выходят из могил, / Когда со звуком последней Трубы / Поднялся в Небеса Тромбончино. // Вот тот, что поет Триединого Бога, / Хвалы Марии, чистой Голубице, / И славу Царя, который своей пращой / Предал Голиафа Роковой Судьбе. // Тот, кто пел нам Божественным голосом, / Тот, кто сочинял Небесными нотами, / Тот, кто играл на звучной лире. // Удалились Грации и Музы, / И о нем, тех устах Божественных, / Ликуют Небеса, и Мир о нем вздыхает.

изданных в собрании болонского купца, дипломата, поэта, а также художественного агента и постоянного корреспондента Изабеллы д'Эсте Джироламо Пандольфи (Girolamo Pandolfi)¹⁰³, смысловое обыгрывание имени музыканта («l'ultima Tromba») никак не связывается с его артистической профессией, но оба сонета наполнены отсылками к его сочинениям – тринитарным и марианским лаудам, возможно, мотету («E la Gloria del Re, che con sua fromba / Golia occise per Fatal Destino»), и к «орфическому» облику Тромбончино-певца. «Репертуарность» его музыки в Венеции отмечена в записи Марино Сануто, сделанной в карнавальное воскресенье 27 февраля 1530 года:

La sera in palazo del Serenissimo vene una mumaria de virtuosi che balavano ben con alcuni martelli; poi una musica del trombonsin, di tre che disputavano qual era mior inamorati in una donzela, maridata o vedoa, dicendo cadaun le raxon loro; et concluseno il meglio era l'amor de la vedoa¹⁰⁴.

Вечером во дворце Светлейшего была mumaria [танец]¹⁰⁵ виртуозов, которые хорошо танцевали с несколькими молотками; потом музыка Тромбончино на три голоса, которые спорили, кто был лучше влюблен – в девушку, замужнюю или вдову, каждый приводя свои доводы; и заключили, что лучшей была любовь вдовы.

Самая крупная лакуна в биографии Тромбончино – период с середины 1520-х годов до 1535 года – свидетельствует, как мы полагаем, о том, что никаких перемещений и новых дел он в это время не предпринимал, продолжая труды певца и учителя. Возможно, причины отсутствия имени Тромбончино в документах этого времени заключаются в его окончательном отказе как от придворной службы, так и от официальных взаимоотношений с властями и учреждениями Венеции;

per il medemo resuscitato: La Fama che pel Mondo uola intorno, / Del Tromboncin dicendo ando la morte / Et che intrato era in le Celesti porte / Per presto palesar lultimo giorno. // Nuoua che diede a tutto il Secol scorno, / E anchor che fusse in la Diuina corte, / Doleuasi ciascun di cotal Sorte / Chauea spogliato il Mondo, e il Ciel adorno. // Torno la Fama, e riporto la uita, / Nuoua chel uiuer rese a luniuerso / Quale espettaua gia lultima Tromba. // Sue dolce noti, e il Stil leggiadro, e terso, / La Lira, il Pletro, & sua uoce gradita, / Gia nelle Orecchie, di ciascun rimbomba. Ibid. Fol. 51v.

Сонет на того же воскресшего: Слава, что облетает Мир, / Возвестила, что Тромбончино умер, / И что вступил в Небесные врата, / Чтоб вскоре узреть последний день. // Новость, что огласила весь презренный Век, / И еще, что он был в Божьем дворце, / Огорчила всякого такой Судьбой, / Когда Мир опустел, а Небеса украсились. // Вернулась Слава, и вернулась жизнь, / Новость, что он жив, во всем мире, / Который ждал уже последней Трубы. // Его нежные ноты и стиль изящный и светлый, / Лира, Плектр, и его голос приятный / Уже раздаются во всех Ушах.

¹⁰³ Оба текста в современной редакции опубликованы: Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 148–149.

¹⁰⁴ I diarii di Marino Sanuto / A cura di G. Berchet, N. Barozzi, M. Allegri. T. LII: 1 ottobre 1529 – 28 febbraio 1530. Col. 601.

¹⁰⁵ Smith A. W. Dance in Early Sixteenth-Century Venice: The Mumaria: And Some of Its Choreographers // Proceedings of the Twelfth annual conference of the Society of Dance History Scholars. Riverside: Dance History Scholars, 1989. Pp. 126–138.

безусловно, венецианские документы могли не сохраниться. Публикации его произведений прекратились в начале 1520-х годов; если в 1530-е годы появлялись новые композиции, они остались незафиксированными, как, например, песня «*Se la mia morte brama*», упомянутая в собственноручном письме Тромбончино от 2 апреля 1535 года, отправленном из Виченцы священнику и теоретику музыки Джованни дель Лаго (*Giovanni del Lago*) с приложением копии песни и обещанием скорого возвращения в Венецию; по-видимому, это последний относящийся к нему документ¹⁰⁶.

Смена видов профессиональной деятельности, стремление к созданию независимого положения, собственного дела в опоре на репутацию ярчайшего *cantore al liuto* резко выделяет Тромбончино среди фроттолистов его поколения, а также позволяет обнаружить формы и способы профессиональной реализации музыканта в итальянском обществе XVI века, выходящие за рамки определенной службы.

Круг документированных мантуанских фроттолистов, по существу, исчерпывается Карой и Тромбончино, поскольку имена других достаточно многочисленных музыкантов на службе Гонзага фактически не фигурируют в песенных собраниях, а их возможное вовлечение в создание полифонических песен остается недоказуемым. Таков, например, по мнению К. Йеппесена¹⁰⁷, находившийся в Мантуе в одно время с Карой и Россино некий «*Domi.*» (*Domenico?*), который в 1517 году состоял на службе у маркиза Мантуанского, либо он же – певец *Domenichino*, сопровождавший в 1510 году Федерико Гонзагу в Рим. Одна его песня – «*Se per seguire el gregie*» – вошла в *Samb*. Однако идентификация этого фроттолиста с мантуанским певцом имеет настолько слабые основания, что в настоящее время представляется более оправданным включить его в круг сиенских музыкантов. Неясна также личность некоего Алессандро Мантуанца (*Alessandro Mantovano*), двенадцать песен которого зафиксированы в *AntFIII*; мы полагаем, что это был с наибольшей вероятностью «*Alessandro cantore*» кафедрального

¹⁰⁶ Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 150; *A correspondence of Renaissance musicians* / Ed. by B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller. P. 869.

¹⁰⁷ Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 153.

собора, сопровождавший маркизу Изабеллу в мае 1510 года в Рим. Его деятельность в годы, предшествовавшие выпуску собрания, и известность в Риме могли стать причиной включения песен в AntFIII¹⁰⁸.

Можно предположить, что исключительное положение обоих руководителей придворной музыки, особенно Кары, не оставляло возможности и необходимости для появления других аналогичных фигур. Косвенным подтверждением достаточности одного-двух ведущих *cantori al liuto* при дворе такого масштаба и амбиций, как мантуанский, являются крайне ограниченные, но все же показательные данные о еще одном мантуанском фроттолисте – Россино Мантуанце (*Rosin Mantovano, R. M., Rossinus Mantvanvs, Rossi. Man., Rossino Mantovano*).

Об этом музыканте известно настолько мало, что Б. Дизертори предположил возможность его отождествления с Джованни Пьетро из Мантуи (*Giovan Pietro*)¹⁰⁹ – возможно, флорентийским музыкантом, поступившим на мантуанскую службу в 1485 году под именем *Gian. Pietro della Viola*¹¹⁰. Согласно разрозненным документам, Россино находился в Мантуе приблизительно в 1509–1511 годах; в 1509 году он стал певчим кафедрального собора Сан-Пьетро, а в 1510–1511 годах в качестве *maestro di canto* там же обучал мальчиков-певчих¹¹¹.

О литургической музыке, созданной Россино (какое-то ее количество он не мог не написать), не сохранилось никаких сведений; но в три фроттольных собрания Петруччи вошли пять его песен на тексты неизвестных авторов¹¹². Эти издания вышли в свет до прибытия Россино в Мантую, а именно в 1505–1507 годах, и являются свидетельствами более ранней его профессиональной деятельности, следовательно, к началу работы в Мантуе Россино был не начинающим музыкан-

¹⁰⁸ Prizer W. F. *Local Repertories and the Printed Book: Antico's Third Book of Frottole (1513)* // *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood* / Ed. J. A. Owens, A. M. Cummings. Pp. 358–359.

¹⁰⁹ *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale* // *Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954. P. LXI.*

¹¹⁰ Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 156.*

¹¹¹ Появление Россино в Мантуе могло быть связано и с расширением в 1510 году капеллы, руководимой Карой, основу которой составили певчие феррарской капеллы (12 января 1511 года капелла впервые выступила в Сан-Пьетро и Сан-Франческо). В таком случае Россино, возможно, ранее служил в Ферраре, хотя указание на его мантуанскую принадлежность в PeFII (1505) и PeFIII (1505) свидетельствует в пользу или его местного происхождения (что более вероятно), или более ранней службы в Мантуе.

¹¹² PeFII – «*Da poi chel tuo bel uiso*», «*Lirum bililirum*»; PeFIII – «*Per che fai donna el gaton*», «*Se ogni donna fusse il credo*»; PeFVIII – «*Ape de la montagna*».

том и, строго говоря, не относится к мантуанским фроттолистам. Две его звуко-подражательные песни – «Per che fai donna el gaton» и «Lirum bililirum» – могли быть предназначены для мантуанского театра; это предположение влечет за собой следующие – либо о значительно более раннем начале работы Россино в Мантуе, либо о его особенных контактах с двором Гонзага; однако отсутствие записей о нем в ASM–G позволяет заключить, что он не состоял на придворной службе¹¹³.

Ломбардские фроттолисты за пределами Мантуи

Вклад миланских музыкантов во фроттольную культуру значительно скромнее по сравнению с мантуанцами, а специфической особенностью состояния местной светской полифонической песни является преобладание иностранных авторов, что обусловлено составом миланской капеллы¹¹⁴.

Предположительно, к раннему этапу истории фроттолы принадлежит творчество Луазе Компера (Loyset Compère; ок. 1445 – 1518) и Жана Жапара (Jean, Janni Japart, Japarte, Jappart, Johannes Zaparth, Johanne haerpart; документирован ок. 1476 – 1481), которые, возможно, были коллегами на миланской службе в 1476–1477 годах, вплоть до роспуска капеллы. Песни Компера, а именно опубликованные в PeFIV «Che fa la ramacina» и «Scaramella fa la galla», могут относиться также к периоду 1494–1498 годов, когда он снова оказался в Италии в свите Карла VIII¹¹⁵, три песни Жапара – во время службы в феррарской капелле Эрколе д’Эсте (1477–1480)¹¹⁶. К миланской традиции, безусловно, следует относить фроттолы Жоскена Депре (Jusquin d’Ascanio)¹¹⁷, как известно, в разные годы связанного с двумя итальянскими капеллами – миланской (документирован как de Kessalia,

¹¹³ Canal P. Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall’Archivio Gonzaga. P. 21.

¹¹⁴ Prizer W. F. Music at the court of the Sforza: the birth and death of a musical center // Musica disciplina: A Yearbook of the History of Music. American institute of musicology. Vol. XLIII. Pp. 141–193.

¹¹⁵ Возможно его авторство также в отношении «Se non dormi donna ascolta» (PeFIII).

¹¹⁶ Итальянские песни Жапара вошли в число единичных итальянских песен среди основного объема шансон, составивших издания Odh: «Nenciozza mia» («Lenzotta mia») (Odh 1501, переизд. 1502/1503, 1504; также Ms. B.R. 229 Firenze, BNC, fol. 5v); «Fortuna d’un gran tempo» и «Questa se chiama / Famene un poco» (PeCC, fol. 52v–53r, 115v–116r).

¹¹⁷ Изданные Петруччи «In te Domine speravi» (PeFI) и «El grillo» (PeFIII); к редким итальянским песням Жоскена также относятся «Fortuna dum grand tiempo» (Ms.F.IX.22 (U.-B., Basel), fol. 18r–19v) и «Scaramella va alla guerra» (Ms. B.R. 229 Firenze, BNC, fol. 180v–181r), ставшая источником контрафактуры Компера.

1471–1476¹¹⁸, 1484–1489, возможно также 1498–1499) и папской (1489–1494/1495), а также позднее недолгое время служившего в Ферраре в качестве *maestro di cappella* (1503–1504)¹¹⁹. Понимание Жоскеном итальянской поэзии могло быть связано с дружбой с Серафино дель Аквила, находившимся на службе у Асканио Сфорца в 1484–1491 годах и посвятившим Дебре сонет («Ad Jusquino suo compagno musico d'Ascanio»).

Жанр фроттолы остался для этих музыкантов областью единичных опытов, преимущественно основанных на цитатном материале и тяготеющих к «рустикальной» виллотте; в стилистической эволюции фроттолы к более свободной композиции с элементами театрализации их песни, однако, чрезвычайно значимы. В качестве особого компонента они вошли в итальянские и франко-итальянские собрания Петруччи; при этом нужно принять во внимание исключительную роль в судьбе наследия Жоскена Петруччи, выпустившего большую часть его сочинений.

К песням миланских французов примыкает единственная итальянская песня Иоханнеса де Пинароля (Johannes de Pinarol) «Fortuna desperata»¹²⁰, являющаяся, однако, контрафактурой шансон Антуана Бюнуа¹²¹, отчего вряд ли будет верным отнести ее к области фроттолы как таковой; к тому же «Fortuna desperata» вошла в издание Петруччи до того, как работа Пинароля в Италии была документирована¹²².

¹¹⁸ Ibid. P. 159. У. Прайзер полагает, что итальянские песни Жоскена и Компера могли быть созданы в 1470-е годы во время их службы при дворе Сфорца.

¹¹⁹ Возможно, в 1480–1482 годах Жоскен вместе с изгнанным из Милана Асканио Сфорца побывал в Ферраре, однако его феррарская служба несколькими годами позднее представляется более весомым фактором обращения к итальянской песне. О феррарском периоде Жоскена и относящихся к нему документах см.: Merkley P. Josquin Desprez in Ferrara // *The Journal of Musicology*. Berkley: University of California press., 2001. Vol. 18. № 4. Pp. 544–583.

¹²⁰ PeCC, fol. 68v–69r.

¹²¹ Meconi H. Poliziano, *Primavera*, and Perugia 431: New Light on *Fortuna desperata* // Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music / Ed. by P. Higgins. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1999. P. 498; Picker M. Henricus Isaac and *Fortuna desperata* // Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music / Ed. by P. Higgins. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1999. Pp. 437, 444.

¹²² К. Йёппесен приводит даты жизни: 1467 – ок. 1536 (Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 156). Р. Шерр считает, что особенности мотетного письма Пинароля позволяют сделать предположение о его работе в Северной Италии, а К. Йёппесен сообщает, что Пинароль был органистом и органным мастером, с 1507 года работавшим в Брешии, что согласуется с наблюдениями Р. Шерра (Sherr R. Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts. P. 282).

Определенный интерес вызывает песенное наследие двух лодийцев – Франкино Гафури и Пьетро да Лоди. Имя Франкино Гафури (P. Franchin(us) gafforus, 1451–1522) оказалось среди фроттолистов благодаря его четырем трехголосным светским песням и двум бестекстовым композициям, сохранившимся в пармском манускрипте (I-PAc 1158). Время их создания – около 1470 года; таким образом, это юношеские опыты Гафури, появившиеся во время пребывания в лодийском монастыре Св. Петра. Сочинения Гафури дают некоторое представление о североитальянской песне до формирования собственно фроттолы, хотя при обращении к ним необходимо учитывать еще очень скромную квалификацию автора. Пьетро да Лоди (Pietro da Lodi) известен восемью фроттолами и двумя лаудами, опубликованными в PeFVII, PeFIX и AntFIV и свидетельствующими о композиционном мастерстве Лоди-фроттолиста. Судя по тому, что его песни включались в разные собрания в 1500–1510-е годы, музыка Лоди была востребована. Что касается его жизни, то мы можем лишь предположить активную деятельность в Ломбардии или Венето этого земляка Гафури.

Более значительный след в истории фроттолы оставил Антонио Каприоли (Antonio Caprioli, Capreolus Brixienis; иногда идентифицируется с Альфонсо Каприоли; ок. 1450/1470 – после 1514 / ок. 1520) – малоизвестный лютнист и музыкант, уроженец соседней мантуанцам Брешии (точнее, городка Каприоло). Относительная многочисленность песен Каприоли в книгах Петруччи венецианского периода (19 образцов в PeFI, PeFIV, PeFVII–IX; некоторые воспроизведены в AntFI, Vos1509, Vos1511) позволяет предположить его деятельность в качестве *santore al liuto*, чему, однако, нет никаких документальных подтверждений¹²³. Ввиду отсутствия данных, не представляется возможным отнести Каприоли к какой-либо определенной локальной традиции; мы можем лишь почти с уверенностью исключить его мантуанскую службу, поскольку имя музыканта, столь значитель-

¹²³ Упоминания о нем А. Эйнштейна (Einstein A. *The Italian Madrigal*. V. 1. Pp. 40, 123) и Ф. Торрефранки (Torrefranca F. *Il segreto del Quattrocento: Musiche ariose e poesia popolare*. Milano: Hoepli, 1939. P. 247) не сопровождаются более подробными биографическими данными. На их полное отсутствие сетует и Ф. Факкин, автор специальной работы о творчестве Каприоли (Facchin F. *Le frottole di Antonio Caprioli da Brescia* [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Vol. 15, № 1: *Rinascimento musicale bresciano. Studi sulla musica e la cultura a Brescia tra il Quattrocento e il Seicento*. Режим доступа: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1799/1871>. P. 514).

ного с точки зрения редактора нескольких книг фроттол, изданных Петруччи, Пьетро Кастелло и самого Петруччи, не могло не найти отражения в документах Гонзага.

Напротив, хорошо документированного на мантуанской службе с середины 1520-х годов француза Жака Кольбо / Джакетто из Мантуи (Jacques Colebault, Giachet, Jacquet, Jachetto, Giachetto da Mantova, 1483–1559) мы не связываем с мантуанской фроттольной традицией как таковой, принимая во внимание возможность создания крайне скромного объема его итальянской светской музыки (два сочинения, опубликованные в начале 1530-х годов) во время предыдущей службы в Модене, а также контакты с феррарским правящим домом¹²⁴.

Таким образом, вне Мантуи развитие светской полифонической песни в Ломбардии было весьма скромным по сравнению с объемами творчества и известностью Кары и Тромбончино. Однако художественные и технологические достижения иностранных фроттолистов не только свидетельствуют о результатах пересечения итальянских импульсов и огромного опыта в области шансон, но и обозначают некоторые перспективы развития фроттолы от строфической песни к более свободной и сложной композиции.

§ 3. Музыканты Эмилии-Романьи и Папской области

Рядом с ломбардскими фроттолистами естественным образом возникают фигуры феррарцев и моденцев, принимая во внимание тесные родственные связи между дворами Мантуи и Феррары, нередкое передвижение между ними музыкантов и музыкально-стилистические пересечения. При этом особенностью музыкальной культуры Эмилии-Романьи XV–XVI веков является ее тяготение к Риму, обусловленное зыбкостью границ региона, постепенным его подчинением Папской области и, как следствие, перевесом церковной службы музыкантов над при-

¹²⁴ Bautier-Regnier A.-M. Jachet de Mantoue (Jacobus Collebaudi) v. 1500–1559. Contribution a l'Étude du Problème des Jachet au XVI^e s. // Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. Bruxelles: Societe Belge de Musicologie, 1952. Vol. 6, № 2/3. Pp. 101–109.

дворной. Так, для музыкантов Феррары и зависевшей от нее Модены особенно характерно перемещение после нескольких лет работы в одну из папских капелл.

Наиболее полно среди фроттолистов феррарскую линию представляет Николо Падуанец (Nicolò Patavino, Niccolò da Padova) – священник и музыкант родом из Падуи, автор 17 фроттол, изданных в РеFII–VI (1505–1506). У. Прайзер полагает, что с конца XV века Николо служил Лукреции Борджа и последовал за ней в Феррару в январе 1502 года¹²⁵. «Messer Nicolò, cantore de la duchessa» получил бенефиций в 1511 году, после чего, по-видимому, перебрался в Мантую, поскольку в апреле 1512 года Лукреция просила Франческо Гонзагу о приезде «Niccolò cantor»¹²⁶. Вопрос его дальнейшей связи с римским музыкальным миром остается в области предположений¹²⁷. Таким образом, Николо является единственным задокументированным фроттолистом, находившимся на феррарской службе достаточно длительное время, хотя, по-видимому, светские песни он создавал лишь в начале карьеры.

Намного более значимой фигурой в истории фроттолы, но не феррарской музыки является Микеле Пезенти (Don Michele Pesenti, Micha, Michael Pesentus Vero, Don Michael Vicentino)¹²⁸, чье песенное творчество количественно уступает только творчеству Кары и Тромбончино, не единожды им цитируемых во фроттолах-контрафактурах. Пезенти представляет собой редкий среди фроттолистов случай совмещения профессиональной деятельности священнослужителя и *santore al liuto*, а также автора музыки и текстов фроттол, что специально подчеркнуто печатником (из 36 сохранившихся фроттол 8 помечены в изданиях Петруччи как «Michaelis C[antus] et V[erba]»), причем два текста – латинские («In hospitas per alpes» и «Integer uitae scelerisque purus» в РеFI)). Вопрос его региональной принадлежности является не вполне ясным и зависит от варианта идентификации.

¹²⁵ В феррарских документах зафиксирована оплата службы Nicolò da Padova cantore – 96 лир в год.

¹²⁶ ASM–G, b. 3, c. 9; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 8.

¹²⁷ Возможно, именно он известен как Nicolaus de Albis или clericus Paduanus, отмеченный в 1513 году в папской *capella secreta*, получивший в июне 1515 года после Филиппо де Лурано должность *maestro di cappella* в соборе Успения Девы Марии в Чивидале и скончавшийся там же в мае 1516 года (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro sexto*. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. Padova: CLEUP, 2004. P. 19).

¹²⁸ Возможно, упомянут как «Don Michel» в «Monte Parnasso» Бассано (Slim H. C. *Musicians on Parnassus* // *Studies in the Renaissance*. Vol. XII. P. 149).

Версия происхождения Пезенти, выдвинутая У. Прайзером, усиливает значение веронской музыкальной педагогики в воспитании выдающихся *cantori al liuto*¹²⁹. Следование наиболее аргументированному предположению, высказанному К. Йеппесеном и поддержанному У. Прайзером, связывает Пезенти в 1504–1514 годах с Феррарой, точнее, с кардиналом Ипполито д’Эсте¹³⁰, а затем с Римом, Мантуей и Вероной¹³¹. Как и для Николо Падуанца, для Пезенти жанр фроттолы был актуален на «светском» этапе карьеры (служба Ипполито д’Эсте), до переезда в Рим, поскольку их издания заканчиваются 1514 годом, за исключением песни «Alma gentil» (*Motetti e canzoni libro I*, 1521?). В то же время подвижность Пезенти, данные о некоторой нестабильности его положения при кардинале, не прямые указания на профессиональную занятость в Венеции позволяют не считать Пезенти в полном смысле феррарским музыкантом, причисляя его в эти годы скорее к венецкой традиции¹³².

¹²⁹ У. Прайзер датирует рождение Пезенти ок. 1470 года, указывает на место – Верону – и сообщает имена родителей – Альберто и Умилии Пезенти. В таком случае Пезенти является не только приблизительным ровесником Карры, но и его возможным соучеником в *Scuola degli Accoliti* (Prizer W. F. *Lutenists at the Court of Mantua in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries* // *Journal of the Lute Society of America*. Vol. 13. Pp. 5–34).

¹³⁰ «Don Michel Cantore» в 1504–1505 годах состоял в переписке с кардиналом Феррарским Ипполито д’Эсте. В послании от 2 марта 1504 года, написанном в Венеции, Микеле просит позволения вернуться на феррарскую службу. 15 октября 1504 года он сообщает, что дал на время свою лютню некоему дворянину, который находится в Удине, но скоро вернется в Венецию; после Микеле сможет отправиться в Феррару. В письме от 16 августа 1505 года, отправленном из Болоньи, содержатся сведения о выполнении неких поручений кардинала. У. Прайзер указывает также на список выплат служащим Ипполито д’Эсте от 9 июня 1508 года – 12 лир за «libro de canto» и перечень служащих – «ртов» («bocche») от 19 апреля 1511 года (Prizer W. F. *Isabella d’Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara* // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 19), упоминаются также поездки в свите кардинала в 1513 и 1514 годах ко двору Льва X, во время которых Пезенти трижды просил бенефиции.

¹³¹ Относительно римского периода У. Прайзер сообщает, что 30 августа 1521 года Пезенти получил приход церкви Св. Фирма и Рустика в Вероне; в акте он назван «musicus, cubicularius et familiaris continuus comensalis noster» (Prizer W. F. *Pesenti [Vicentino], Michele* // *NGDM*). В конце 1522 года Пезенти обнаруживается на службе у маркиза Мантуанского Федерико Гонзаги; распоряжением от 13 июля 1524 года «Pre Michele da Verona, nostro musico» получил 25 лир за службу. В начале 1525 года Пезенти вновь уезжает в Рим, где 21 февраля папа Климент VII предоставит ему веронский бенефиций. В мае 1525 года Пезенти вернулся в Верону, где до своей смерти в 1528 году оставался настоятелем церкви Св. Фирма и Рустика.

¹³² Другой вариант идентификации Микеле Пезенти – певец Микеле де Лукла (Michele de Lucla), отмеченный при мантуанском дворе в составе феррарской капеллы в апреле 1511 года и ставший через некоторое время членом папской *musica secreta* («Michel da Verona» в 1520–1521 годах значится в списках музыкантов капеллы, но затем уезжает в Мантую). К. Йеппесен предположил, что «Michele Vicentino» из AntFIII, «Michael Pesentus» из PeFI и «Pre michael de verona» из «Motetti de la Corona» Петруччи – одно лицо (Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 158–159). У. Прайзер вслед за У. Рабземеном (Rubsamen W. H. *From frottola to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music* // *Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961* / Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964. Pp. 51–87) отождествляет Michele Vicentino в AntFIII с «D. Michael V.» – в AntFI и AntFII и с «D[on] M[ichael]» – в PeFXI.

Среди феррарских фроттолистов должен быть упомянут Антонио Ригом / Ригум (Antonio Rigom, Rigum, Rigo), певчий и *maestro di cappella* феррарского кафедрального собора, слабо документированный¹³³ и отмеченный единственной песней из *PeFI*¹³⁴, а также служивший при дворе *cantore al liuto* Дионизио из Мантуи (Папино) – автор неизвестного количества песен из утраченной *PeFX*, который, по нашему мнению, может быть идентифицирован с «*Parino da Bozzolo*», упомянутым в письме Бенедетто Капилупо к Изабелле д’Эсте от 26 января 1514 года¹³⁵.

Рядом с феррарскими музыкантами должны рассматриваться фроттолисты из Модены – столицы герцогства Моденского, принадлежавшего дому д’Эсте в первой четверти XVI века с некоторыми перерывами. Отметим, что, если наличие придворной капеллы в Ферраре располагало к привлечению сугубо светских музыкантов, то все моденцы по политическим соображениям принимались исключительно на церковную службу. Наиболее крупной фигурой моденской музыки, но отнюдь не в области светской песни, является Лудовико Фольяно (Ludovico Fogliani, Ludovicus foglianus) (ок. 1475 – 1538/1542)¹³⁶, автор единственной политекстовой песни «*Fortuna dun gran tempo – Che fa la ramacina – E si son lassame esser – Dagdun dagdun vetusta*» из *PeFIX*.

Значительно бóльший интерес в качестве фроттолиста вызывает его старший брат (их родство следует из содержания письма Джакомо к Пьетро Аретино от 7 мая 1542 года¹³⁷) Джакомо Фольяно (Jасоро Fogliano, Fogliani, Giacomo

¹³³ A correspondence of Renaissance musicians / Ed. by B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller. Pp. 1012–1013.

¹³⁴ Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 144.

¹³⁵ ASM–G, b. 1640, fasc. XVII, cc. 797–798.

¹³⁶ Уроженец Модены, поскольку до 1494 года был певчим местного собора (Don Lodovico de Alexandro da Fojano), где в качестве органиста служил его старший брат, Джакомо Фольяно. В 1493, 1499–1501 и 1503–1504 годах он мог быть певчим феррарской герцогской капеллы (как Ludovico da Modena, Ludovico da Fulgano). В 1513 году документирован как певчий капеллы Джулия (Ducrot A. Histoire de la Cappella Giulia au XVIe siècle, depuis sa fondation par Jules II (1513) jusqu’à sa restauration par Grégoire XIII (1578) // Mélanges de l’école française de Rome. T. 75, № 1. P. 187). Фольяно относится к выдающимся теоретикам своего времени, будучи автором трактата «*Musica theórica*» (опубл.: Венеция, 1529), включенного в ряду наиболее крупных теоретических трудов в каталог Конрада Геснера (Conrad Gessner. Pandectarvm Sive Partitionum uniuersalium Conradi Gesneri Tigurini, medici & philosophiae professoris, libri XXI. Tiguri: Froschauer, 1548. Fol. 82v).

¹³⁷ A correspondence of Renaissance musicians / Ed. by B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller. Pp. 992–993.

Fogliano da Modena, Jacobus Foglianus, Jacomo, Jacopo, 1468–1548)¹³⁸, работа которого в области полифонической песни в начале 1500-х годов зафиксирована тринадцатью образцами (две песни также приписывались Тромбончино, что может означать отсутствие выраженных стилистических различий песен североитальянских авторов), изданными в том числе в PeFV, PeFVII, AntFI и Samb¹³⁹.

Некоторые сомнения в правомерности отнесения к эмильянской традиции вызывает фигура документированного в Модене младшего современника обоих Фольяно – Эустаккьо (Эсташа) де Монте Регали (Eustachius de Monte Regali Gallus), клирика Аррасской епархии родом из южной Франции, в 1520–1524 годах служившего в Модене как *maestro di cappella* кафедрального собора. Пять его фроттол на тексты Петрарки и Бембо компактно опубликованы в PeFXI (1514), то есть до фиксации моденской службы. Сведения о том, что ранее (1519–1520) де Монте Регали достоверно был певчим папской капеллы Джулия, позволяют со слабой долей уверенности предположить возможность его еще более ранней службы как в Риме, так и в ином месте, во всяком случае в Италии.

Единственный значимый для нас болонский музыкант, причем, в отличие от других эмильянцев, светский инструменталист Алессандро Демофон (Alessandro Demophon, Alessandro Demofonte), точное время жизни которого неизвестно¹⁴⁰, но период песенного творчества соответствует поколению основных фроттолистов: Петруччи опубликовал его лауду «Volgi gli ochi» («Laude Libro secondo», 1507/1508, автор обозначен как «A.DE A. V.») и песни «A che son hormai conducto» и «Vidi hor cogliendo rose hor gigli hor fiori» (обе – PeFVII). У. Прайзер на основании документа от 2 марта 1507 года, в котором музыкант обозначен как

¹³⁸ С юного возраста служил в моденском соборе (1479/1489 – 1497 и 1504–1548) в качестве органиста, певчего и наставника певчих пению и *canto figurato* (Saggio F. Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena [Электронный ресурс] // Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali. Vol. 10, № 1. Режим доступа: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1144/1205>. Pp. 125–126).

¹³⁹ После длительного перерыва в публикациях светской музыки в 1547 году вышло собрание пятиголосных мадригалов Фольяно, что свидетельствует о его стабильном интересе к светскому многоголосию (*Madrigali a cinque voci il Primo Libro: Composti per lo eccellentissimo musico missier Iacomo Fogliano organista dignissimo de la città di Modena*. [S.l.]: [s.n.], 1547).

¹⁴⁰ Демофон упоминается в рыцарской поэме Джованни Филотео Акиллини (1466–1533) «Viridario», законченной в 1504 году и изданной в Болонье в 1513 году. Значительные фрагменты поэмы посвящены художественной жизни современной автору Болоньи и содержат имена нескольких музыкантов – среди них «Demophoonte col suo contrapunto» (*Viridario de Gioanne Philotheo Achillino bolognese*. Bologna: Hieronymo di Plato bolognese, 1513. Fol. CLXXXVIv).

«Alexandro da Bologna, sonadore de viola», заключает, что с этого времени Демофон находился в Ферраре на службе у Ипполито д'Эсте¹⁴¹; если Alexandro da Bologna действительно является Демофоном, то он служил кардиналу в одно время с Пезенти, следовательно, относился к кругу музыкантов – выходцев из Феррары, благодаря пребыванию близ Ипполито д'Эсте в определенное время имевших возможность соприкоснуться и с римской музыкальной культурой.

Очевидно, что вклад музыкантов Эмилии-Романьи, прежде всего феррарцев, в историю итальянской полифонической песни скромнее вклада мантуанцев, а крупнейший автор Микеле Пезенти объемом песенных образцов и масштабами воздействия творческой личности значительно уступает Каре и Тромбончино. Наиболее весомые достижения Николо Падуанца и Пезенти обусловлены контактами с мантуанским двором, венецианскими и римскими музыкальными кругами¹⁴²; среди представителей дома д'Эсте этого поколения выделяется фигура кардинала Ипполито, но не Альфонсо I и Лукреции Борджа, по-видимому, не испытывавших потребности к стимулированию создания итальянских песен музыкантами придворной капеллы. Аргументом в пользу такого заключения является наследие Антуана Брюмеля (Antoine Brumel, ок. 1460 – ок. 1512/1513¹⁴³), последний период жизни которого в полной мере является итальянским и включает прежде всего годы службы в качестве *maestro di cappella* Альфонсо д'Эсте (1506–1510; после роспуска капеллы Брюмель не перебрался в Мантую). В отличие от своих ломбардских коллег-северян Брюмель не воспринял местную песенную традицию; нужно отметить, что и шансон его интересовала очень мало (в РеСВ (1501/1502) попала одна, фактически бестекстовая композиция Брюмеля – «Noé noé»).

¹⁴¹ Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 20.

¹⁴² Особенно выдающееся собрание композиций Пезенти на канцоны Петрарки, изданное Петруччи уже в Фоссомбронне; материал для изданий этого времени появлялся преимущественно благодаря римским связям Петруччи (*Musica de meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha. Forosempronij: Octauianum petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno domini 1520 Die 23. Mai. 18 fol.*).

¹⁴³ Существует французское письмо, подписанное «Antonio Brumel», к мантуанской маркизе, датированное неизвестной рукой 1520 годом без указания месяца и дня, в котором упоминается церковный статус Брюмеля и наличие у него документа, свидетельствующего о положении служащего герцога Феррарского (ASM-G, b. 1646, fasc. V, c. 407). Возможно, датировка является поздней и ошибочной.

Единственный, по-видимому, иностранец, работавший в Романье и оставивший итальянские многоголосные песни, – уроженец Эрфурта или Херфорда Джованни де Эрфордиа (Ioannes (Johannes) de Erfordia, документирован ок. 1465 – 1475). Сохранилось всего пять его композиций, зафиксированных в рукописи из Фаэнцы (I-FZC 117), в том числе две итальянские песни – «Doloroso mi tapinello» и «Non so se l'è la mia culpa». Никаких данных о местах службы и роде деятельности этого музыканта нет. Поскольку в кодекс оказались включены наряду с песнями его литургические композиции, можно предположить, что во время его составления Эрфордиа мог находиться в Фаэнце на церковной службе. Во всяком случае, его песни дают представление о стилистике музыки Романьи этого времени.

Круги римских и эмильянских фроттолистов тесно переплетены вследствие указанных межрегиональных миграций музыкантов, перемещений из провинции в капеллы религиозного центра или, напротив, в различные места в соответствии с полученными бенефициями. Однако возможно выделить группу собственно римских авторов, характеризующихся не столько объемом, сколько качеством фроттольного творчества.

Самым крупным фроттолистом, чье творчество, по объему уступающее лишь Тромбончино, Каре и Пезенти, преимущественно развивалось, по всей вероятности, в Риме, является Филиппо де Лурано (PH[ilippus] D[e] L[urano], Filippo de Luprano, Filippo de Lurano, Filippo de Luprano, Lorano, ок. 1470 – после 1520). Данные о его жизни ограничены; основные документированные места службы – церкви Северной Италии (Фриули, Венето)¹⁴⁴. Аргументы в пользу принадлежно-

¹⁴⁴ А. В. Амброс полагал, что ломбардский род Лурано происходит из Вальтеллины или из Тироля (Ambros A. W. *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*. Bd. 3. S. 486). Б. Дизертори указывал на происхождение семьи из «Laurana Venetia» – одноименного городка в Бергамо – регионе, с 1428 года подчинявшемся Венецианской Республике (Disertori B. *La frottola e il liuto // Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. di B. Disertori / Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana*. Vol. III. Nuova serie. Milano: G. Ricordi, 1964. P. 56). У. Прайзер считает, что упоминание о нем как о «clericus Cremonensis» в документе собора Чивидале от 1512 года (Marioni G. *La cappella musicale del duomo di Cividale: cenni storici dalle origini al secolo 19: Parte 1, secoli XIII–XVI, la «Schola Cantorum» nei secoli XIV e XV // Memorie storiche forogiuliesi*. Vol. XLI. P. 119; Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 160) указывает на кремонское происхождение (Prizer W. F. *Lurano [Luprano, Lorano], Filippo de // NGDM*); Л. Локвуд связывает его с церковной деятельностью Лурано (Lockwood L. *Sources of Renaissance polyphony from Cividale del Friuli. The manuscripts 53 and 59 of the Museo archeologico nazionale // Il Saggiatore musicale*. Firenze: Leo S. Olschki, 1994. Vol. I, № 2. Pp. 285–294). На рубеже XV–XVI веков Лурано находился в Риме, а в 1512–

сти фроттол¹⁴⁵ к римской музыкальной культуре базируются на содержании эпиграмм «*Quercus iuncta columnae est*» на текст Эвангелисты Маддалени Каподиферро¹⁴⁶, созданной для свадебного празднества Маркантонио I Колонны и Лукреции Гара делла Ровере, племянницы папы Юлия II (Рим, 2 января 1508 года), и опубликованной в последнем венецианском собрании фроттол Петруччи (PeFIX), а также на римском происхождении флорентийского Ms. Antinori 158 (Biblioteca Medicea Laurenziana; ок. 1507–1508)¹⁴⁷, включающего одиннадцать его фроттол, и, возможно, Ms. Egerton 3051 (British Library; ок. 1501) с девятью песнями Лурано.

К центральным фигурам этой группы относятся также два музыканта – родственники или однофамильцы Феста, значение которых в истории фроттолы существенно, хотя и не в прямом смысле. Первый из них, знаменитый Костанцо Феста (Costanzo Festa, ок. 1480/1485–1490 – 1545), певчий Сикстинской капеллы в 1517–1545 годах¹⁴⁸ («*in capella nostra cantor capellanus ac continuus commensalis*»)¹⁴⁹. Феста, безусловно, является крупнейшим итальянским контра-

1515 годах служил в качестве певчего и *maestro di cappella* в соборе Успения Девы Марии в Чивидале (Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 160*). В 1519 году он ненадолго занимает должность мансонария в базилике Аквилеи, уже в 1520 году уступив ее некоему Якопо Лурано – возможно, родственнику (Vale G. *Vita musicale nella chiesa metropolitana di Aquileia (343–1751)* // *Note d'Archivio per la storia musicale. T. IX. Pp. 201–216*).

¹⁴⁵ Песни Лурано (всего 35 фроттол, в том числе латинская ода на текст Вергилия «*Dissimulare etiam sperasti*» и три карнавалеские песни; авторство двух песен спорно, – «*D[F]ammi almen lultimo vale*» и «*Se m'agrava el tuo partire*» приписываются также Тромбончино) обнаруживаются в разных по времени и географии источниках, в основном флорентийских и римских, а также в ряде собраний Петруччи (PeFI, PeFIV–IX).

¹⁴⁶ Эвангелиста Маддалени Каподиферро (Evangelista Maddaleni Capodiferro, вторая половина XV века – до 1527), прозванный «Fausto», – поэт, пребывавший предположительно в Риме. До 1508 года был клиентом кардинала Колонны, возможно, апостолическим писцом.

¹⁴⁷ Prizer W. F. *Facciamo pure noi carnevale: Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries* // *Musica franca: Essays of Honor of Frank A. D'Accone / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon. New York: Pendragon Press, 1996. Festschriftseries No. 18. Pp. 178, 180*.

¹⁴⁸ Возможно, пьемонтец по рождению (туринец (Einstein A. *The Italian Madrigal. V. 1. P. 157*); существует версия о его флорентийском происхождении (Monek D. G. *A Comparative Style Analysis of Five Early-to-Mid Sixteenth-Century Lamentation Composers: Juan Escribano, Costanzo Festa, Elezeaz Genet (Carpentras), Cristobal de Morales, and Yvo Nau: A dissertation D. of Ph. Edinburgh: The University of Edinburgh, 1999. Pp. 28–29*). Козимо Бартоли в «*Ragionamenti accademici*» упоминает его как *compositore* времен Льва X (*Ragionamenti Accademici Di Cosimo Bartoli, Gentil'huomo Et Accademico Fiorentino Sopra Alcuni Lvoghi Difficili Di Dante: Con Alcune Inventioni & significati, & la Tauola di piu cose notabili. P. 36*). Феста фигурирует также во фрагменте двадцатой Макаронии Теофило Фоленго, посвященном капелле Льва X: «*O Josquine Deo gratissime, nascere mundo / Compositure diu, quem clamat Musica patrem, / Magnus adorabit tua tunc vestigial Brumel, / Jannus motonus, Petrus de robore Festa, / Constans, Josquinus, qui saepe putabitur esse*» (Teofilo Folengo. *Phantasiae // Opus Merlini Cocaii poete Mantuani Macaronicorum. Venetiis: Horatium de Gobbis, 1580. P. 391*). Антон Франческо Дони упоминает Фесту среди крупнейших мастеров «*terzi, et dvo*» (*La Libreria del Doni Fiorentino. Fol. 65v*).

¹⁴⁹ Oliver R. D. *An anthology of renaissance vocal literature: suitable for high school choirs: A dissertation in fine arts. Texas Tech University, 1996. P. 35*. По классификации Пьетро Аарона – *cantore a libro* (Pietro Aron. *Lucidario in Musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro Oppositioni, & Resolutioni, con molti altri secreti appresso, & questioni da altrui anchora non dichiarati, Composto dall'eccellente, & consumato Musico Pietro Aron del Ordine de Crosachieri, & della citta di Firenze. Fol. 31v*).

пунктистом своего поколения, в отличие от большинства коллег по церковной службе занимавшимся светской музыкой в степени, хотя и не сопоставимой по объему с литургическими композициями, но весьма значительной¹⁵⁰. Активное включение в процесс перерастания фроттольного письма в мадригальное¹⁵¹ сближает Фесту и являвшегося его противоположностью по типу артистической профессии Тромбончино. Вклад в римский фроттольный репертуар Себастьяно Фесты (Sebastiano Festa) (ок. 1490/1495 – 1524, Рим)¹⁵², служившего в 1520–1521 годах Оттобоно Фьески, епископу Мондови (Пьемонт), находившемуся в это время, вероятно, в Риме, тем не менее не вполне ясен: К. Йеппесен, опираясь на надпись «1518 a di 10 di zugno / Seb. festa» над одним из мотетов из Ms.Q.19 (ок. 1518, Ченто (между Болоньей и Феррарой; в собрание вошли пять композиций Костанцо Фесты)), считает, что до 1520 года Феста работал в Эмилии-Романье¹⁵³. В то же время сохранилось десять его достоверных в отношении авторства светских композиций в более поздних PaDI (1526) и «Madrigali novi de diversi excellentissimi Musici Libro primo de la Serena» (Рим: Валерио Дорико, 1530).

Среди римских музыкантов в качестве последовательного фроттолиста можно назвать лишь ученого контрапунктиста Эустаккьо Мачони (Eustachius de Macionibus Romanus), документированного в Риме в 1514 и 1525 годах и, по видимому, только в Риме и служившего¹⁵⁴. Несмотря на то, что биография

¹⁵⁰ К свидетельствам его участия в разработке светской полифонии высокого уровня относятся контакты с феррарской капеллой (1514), с флорентийскими Строщи (Филиппо Строщи был крестным отцом его сына; в 1528 и 1536 годах Феста посылал ему мадригалы (canti); в 1531 году положил на музыку несколько текстов Филиппо и его брата Лоренцо) и Медичи (музыка к свадебным торжествам 1539 года, служба Льву X и Клименту VII) (Crawford D. A Review of Costanzo Festa's Biography // Journal of the American Musicological Society. Vol. 28, № 1. Pp. 102–111).

¹⁵¹ Включение его композиций в исторически первое печатное собрание мадригалов (Madrigali de diversi musici. Libro primo de la Serena. Roma: [Valerio Dorico], 1533) и ряд значимых изданий середины XVI века (Il secondo libro de madrigali di Verdeltot insieme con alcuni altri bellissimi madrigali di Adriano, et Constantio Festa. Venezia: O. Scotto, 1536; Terzo libro de i madrigali novissimi di Archadelt a quattro voci insieme con alchuni di Constantio Festa et altri dieci bellissimi a voce mudate. Venetiis: apud Hieronymum Scotum, 1539; Il Vero Libro di Madrigali a tre voci Di Costantio Festa Novamente raccolti et con una nova gionta di Madrigali di Giacomo Fogliano, et altri autori. Venetia: [s.n.], 1547), а также выпуск авторского тома мадригалов (Madrigale libro primo De M. Costantio Festa. [Venezia]: [Gardano], 1538).

¹⁵² О его предполагаемых туринских корнях см.: Monek D. G. A Comparative Style Analysis of Five Early-to-Mid Sixteenth-Century Lamentation Composers: Juan Escrivano, Costanzo Festa, Elezeaz Genet (Carpentras), Cristobal de Morales, and Yvo Nau. P. 28.

¹⁵³ Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 161–163.

¹⁵⁴ Иногда идентифицируется как Эустаккьо де Монте Регали, что основано на одном времени работы в Риме, на совпадении инициалов «E. de M. R.» и на соседстве песен в PeFXI (Einstein A. The Italian Madrigal. V. 1. P. 40); при этом Монте Регали имеет топонимическое прозвище «Gallus». Так, К. Йеппесен считает, что именно этот Эустаккьо (Мачони Римлянин) фигурирует в реестре певчих капеллы Джулия за 1514 год (Jeppesen K. La Frottola. I: Be-

Мачони почти полностью представляет собой лауну, даты выпуска собраний Петруччи (PeFXI, вышедшей в период ориентации печатника на римский репертуар) и «римлянина» Антико, а также косвенные данные о роде Мачони (Маччони)¹⁵⁵ позволяют отнести вошедшие в них песни Мачони (6, из них 5 на тексты Петрарки – в PeFXI, 3 – в AntFIV¹⁵⁶) к римской фроттоле.

Еще более скромно по объему фроттольное творчество Карпентраса (Carpentras, Elzéar Genet, ок. 1470 – 1548), который в 1508–1512 годах входил в число певчих Сикстинской капеллы. Его следующее появление в ее составе почти совпадает с понтификатом Льва X; в качестве *maestro* Карпентрас занимался привлечением новых певчих, в том числе из Мантуи¹⁵⁷. Однако возможное предположение о более глубоких контактах Карпентраса с мантуанскими фроттолистами было бы неправомерным, поскольку в посвящении к «*Liber hymnorum usus Romae ecclesiae auctore Carpentras*» (Авиньон, 1535) он сообщает о том, что прекратил писать светскую музыку после поступления в папскую капеллу при Льве X, то есть в 1514 году¹⁵⁸. Следовательно, его четыре фроттолы (три из них на тексты Петрарки)¹⁵⁹ созданы скорее всего во время первого пребывания в Риме. Рядом с Карпентрасом следует упомянуть певчего, впоследствии казначея и декана папской капеллы Хуана Эскрибано (Juan Escribano, Scribanus, Iohannes Scrivano, ок. 1478 – 1557), фроттолы которого вошли в римские собрания PeFX и AntFI¹⁶⁰, ли-

merkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 153), X. М. Браун и Э. Ловинский – что под именем «Eustachius» подразумевался Монте Регали (Eustachio Romano. *Musica duorum* (Rome, 1521) // Ed. by H. T. David, H. M. Brown, E. E. Lowinsky. Chicago & London: University of Chicago Press, 1975. Pp. 9–12).

¹⁵⁵ Данные из реестра римских фамилий «*Repertorii di famiglie*» Доменико Яковаччи (составлен в 1621–1642 годах) со ссылками на Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottoboni Latini, 2551 приводятся в: *Sommario dei cognomi di Roma fino al 1641 / A cura di C. De Dominicis*. 2001. Pp. 50, 60, 131, 143. Режим доступа: <http://www.accademiamoroniana.it/indici/Introduzione%20all%27opera.pdf>.

¹⁵⁶ Авторские собрания его инструментальных композиций «*Musica di Eustachio Romano, Liber primus*» и «*Musica duorum*» изданы Пазоти в Риме (1521).

¹⁵⁷ Теофило Фоленго в вышеупомянутом фрагменте двадцатой Макаронии перечисляет певчих папской капеллы, называя в том числе связанного с Мантуей Бидона («*O foelix Bido*»), Карпентраса, Брюмеля, Фесту (Teofilo Folengo. *Phantasiae // Opus Merlini Cocaii poete Mantuani Macaronicorum*. Pp. 390–391).

¹⁵⁸ Schmid A. *Carpentras und seine Werke // Cäcilia: Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*. Mainz, Brüssel, Antwerpen: E. Schott's Söhne, 1844. В. 23, Н. 91. S. 203; Elziarii Geneti (Carpentras) *Opera omnia / Ed. by A. Seay // Corpus mensurabilis musicae*. American Institute of Musicology: Armen Carapetyan, 1972. Vol. 58–III, pars prima: Hymni. Pp. IX–XIX.

¹⁵⁹ Elziarii Geneti (Carpentras) *Opera omnia / Ed. by A. Seay // Corpus mensurabilis musicae*. American Institute of Musicology: Armen Carapetyan, 1973. Vol. 58–V. Pp. 117–126.

¹⁶⁰ Llorens i Cisteró J. M. *Juan Escribano, cantor pontificio y compositor (m. 1557) // Anuario musical*. Barcelona: Institució Milà i Fontanals, 1957. Vol. 12. Pp. 97–122.

онца Раньери (Ranieri) с его скромным вкладом в AntFIV и Can, также документированного в Риме – при Льве X и в 1525 году¹⁶¹.

Имеющиеся данные о деятельности эмильянских и римских музыкантов в большинстве случаев не дают возможности делать выводы об их активном взаимодействии, помимо некоторых предположений о работе в одних и тех же капеллах; также отсутствуют сведения о местах обучения, учителях и образцах при создании светской полифонии. Несмотря на значительное сходство профессиональных судеб и общую для всех музыкантов франко-фламандскую выучку, в отношении светской песни мы не вправе говорить о формировании столь же выраженной и последовательной традиции, как мантуанская. Однако именно в среде римских ученых контрапунктистов нашел завершение процесс перерастания песенной композиции в мадригальную – процесс, безусловно отразившийся в творчестве *cantori al liuto*, но в целом для них неорганичный.

§ 4. Фроттолисты Венето

Группа фроттолистов Венето является наиболее многочисленной, что условно объясняется прежде всего включением более доступного материала в серию Петруччи и тем самым сохранением для истории их имен. При этом, как и в ряде других случаев, вопрос отнесения музыканта к данной региональной культуре не может решаться однозначно вследствие двух факторов. Первый из них связан с миграциями (как, например, периоды жизни в Венеции Тромбончино, который тем не менее не может быть отнесен как фроттолист к венецианским музыкантам). Второй фактор – отсутствие каких-либо данных о местах службы музыкантов, которых, таким образом, мы условно относим к Венето лишь на основании включения их сочинений в венецианские собрания. Вследствие названных факторов мы не считаем также оправданным деление музыкантов этой группы на венецианцев, падуанцев и прочих, рассматривая их как представителей единой в

¹⁶¹ Frey H.-W. Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle // Die Musikforschung. Kassel: Bärenreiter, 1956. Vol. 9, H. 1. S. 46–57; Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 161.

несколько расширенном смысле группы фроттолистов¹⁶². Необходимо также учитывать, что более многочисленные, чем венецианцы, падуанцы нередко служили в венецианских церквях.

«Ядро» ряда книг Петруччи наряду с обязательными песнями Кары, Тромбончино, Пезенти и Лурано составляют песни одного из самых ранних фроттолистов Франческо д'Аны (Francesco d'Ana, Varoter – «скорняк», Francesco di Dana¹⁶³, ок. 1460 – 1502/1503) – второго органиста собора Св. Марка (с 1499), самого значительного фроттолиста Венето¹⁶⁴, чьи песни вошли в различные венецианские книги Петруччи.

Малоизвестные падуанские музыканты Пеллегринно / Перегринно Чезена (Pellegrino Cesena, D[on] Pelegrinus [Cesena], Peregrinus Cesena Veronensis) и Джованни Баттиста Дзессо (Giovanni Battista Zesso, Ioannes Baptista Zesso, Ioannes B. Gesso), каждый из которых является автором не более десятка фроттолов, также относятся к ученым контрапунктистам, однако сведения о них крайне скудны¹⁶⁵. В число венецианских фроттолистов следует включить отчасти Андреа Антико, в 1500-е годы (до переезда в Рим в 1510 году) учившегося и служившего здесь в качестве певчего церковной капеллы, хотя две его песни вошли в римское собрание

¹⁶² Лишь С. Майне вскользь упоминает о падуанской школе 1510-х годов, не поясняя это определение круга падуанских музыкантов и не ссылаясь на какие-либо исторические или научные обоснования (Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 253). Отметим, что представление о школах в отношении фроттольного творчества не культивируется в соответствующих исследованиях.

¹⁶³ Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // *The Journal of Musicology*. Vol. IX. P. 13.

¹⁶⁴ В некоторых изданиях Петруччи (PeFI–VI, PeFVIII) идентифицируется с «F. V.» или «Fran. Vene. Orga.». Атрибуция ряда его песен (всего 28), предложенная Б. Дизертори (*Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis* / Ed. di B. Disertori // *Instituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Nuova serie*. Milano: G. Ricordi, 1964. Vol. III. 631 p.), вызвала контраргументы У. Прайзера (Prizer W. F. Ana [Anna], Francesco d' [Franciscus Venetus, Francesco Varoter, etc. // *NGDM*]. Д'Ана был также эпизодически связан с феррарским двором (доставил туда клавикорд работы Лоренцо да Павии, остановившись в Мантуе, чтобы показать его Изабелле д'Эсте) (Prizer W. F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: «master instrument-maker» // *Early Music History 2: Studies in medieval and early modern music* / Ed. I. Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 88).

¹⁶⁵ Чезена документирован в 1494–1508 годах, из них maestro di cappella Падуанского собора в – 1494–1497 годах (Casimiri R. Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI // *Note d'Archivio per la storia Musicale*. V. XVIII, № 3–5. P. 169). О Дзессо остались лишь косвенные сведения, он упомянут в письме венецианского теоретика музыки Джованни дель Лаго (ок. 1490 – 1544) как его учитель в период обучения в Падуе (Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 156). Б. Дизертори предполагает его греческое происхождение (Disertori B. La frottola e il liuto // *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis* / Ed. di B. Disertori // *Instituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana*. Vol. III. Nuova serie. P. 52).

AntFIII, а также его «двойника» Адама де Антиквиса (Adam de Antiquis Venetus, A. de A., A. de Antiquis), сведения о котором практически отсутствуют¹⁶⁶.

Крайне необычна в профессиональном контексте венецианских фроттолистов фигура музыканта-духовика – возможного уроженца Венеции¹⁶⁷ Никколо Пифаро (Niccolò Piffaro), автора десяти фроттолов в РеFVI–VIII (1506–1507), долгое время отождествлявшегося с Николо Падуанцем (РеFII–VI) и Николо Пифаро из Сиены (Samb)¹⁶⁸. В отличие от прочих авторов песен, он стабильно служил в различных духовых капеллах, в том числе дожа (документирован в 1493–1505 годах); благодаря совместной службе с тромбонистом Джованни Альвизе ди Дзордзи¹⁶⁹ и Бернардино Пифаро, отцом Бартоломео Тромбончино, мог быть известным в Мантуе и Ферраре¹⁷⁰.

Исключительное положение среди венецианских фроттолистов занимает «дилетант» Паоло Скотто (Paolo Scotto, Paolo Scoto) – член семьи известных книго- и нотоиздателей, который, по-видимому, не занимался печатным делом столь активно, как его братья и племянники, предпочитая торговлю. Скотто документирован в 1507–1514 годах¹⁷¹, в том числе благодаря публикации шести его фроттолов Петруччи (среди них спорно авторство «O tempo o ciel volubil» на текст Петрарки из РеFIX), из них пять песен на собственные тексты Скотто в РеFVII–VIII («Tur lu ru la sarpa e moza» на бергамском диалекте); совмещение авторства текста и му-

¹⁶⁶ Песни де Антиквиса иногда приписываются Антико, как, например, в: Le frottole di Andrea Antico da Montona / A cura di B. Jurevini, G. Radole, S. Puppis.

¹⁶⁷ Baroncini R. «Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori»: voci e strumenti tra Quattro e Cinquecento // Rivista italiana di musicologia. Firenze: Leo S. Olschki, 1997. Vol. XXXII, n. 2. P. 350.

¹⁶⁸ Например: Gallico C. Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella D'Este, Mantova // Bollettino Storico Mantovano. Quaderni: 4. P. 54; Luisi F. La musica vocale nel Rinascimento: studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI. Torino: ERI, 1977. P. 88; Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 2006. P. 19. Ф. Д'Акконе, напротив, полагает, что Пифаро из собраний Петруччи не мог быть сиенским музыкантом, поскольку жизнь сиенца была замкнута в пределах одного города, к тому же не входившего в сферу интересов северного издателя, а цитатный материал некоторых его фроттолов нехарактерен для Тосканы (D'Accone F. A. Instrumental resonances in a Siense vocal print of 1515 // Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Supérieures de la Renaissance, 1–11 juillet 1991 / Ed. de J.-M. Vaccaro. Paris: CNRS, 1995. Pp. 333–359).

¹⁶⁹ Корреспондент Франческо Гонзаги (ASM–G, b. 1435, c. 574; b. 1441, c. 132).

¹⁷⁰ Возможна идентификация Пифаро как музыканта, упомянутого Филиппо Ориоло да Бассано вместе с Бернардино Пиффаро и Джованни Мантуанцем Пиффаро: «Tra questi Nicolò pifar si mise / Con Bernardin / e Giovan mantovano» (Slim H. C. Musicians on Parnassus // Studies in the Renaissance. Vol. XII. P. 144).

¹⁷¹ Патрицианский статус семьи позволял дяде Паоло, Оттавиано Скотто (?–1498), основавшему издательство в Венеции, подписываться «nobilis vir». Время деятельности его кузена Амадио, финансово связанного с Оттавиано Петруччи, датируется 1498–1532 годами, а годы жизни брата Оттавиано – ок. 1495 – после 1566. Относительно еще одного родного брата Паоло – Джироламо, к сожалению, известно крайне мало: когда Оттавиано отошел от дел в 1539 году, то передал предприятие Джироламо.

зыки выделяет Скотто, как и Пезенти, среди фроттолистов, для которых зафиксированное полное авторство песни в целом нехарактерно.

Топонимические прозвища позволяют отнести к Венето нескольких фроттолистов, о которых не сохранилось никаких сведений. Тем не менее в книгах Петруччи содержится относительно немалое количество их песен. Так, в PeFXI оказался компактно включен значительный для одного собрания объем фроттол одного автора – 17 песен Джованни Лулино (Ioannes (Johannes) Lulinus Venetus); отметим, что композиционные решения его фроттол, включающие и свободное формообразование, разнообразны и соответствуют современной практике, как и обращение к поэзии Петрарки и Полициано. Предположительно на церковной службе мог находиться веронец Джованни Брокко (Ioannes Brochus, Ioannes Antonius Brocchus Vero)¹⁷², поскольку кроме десяти фроттол (одна без текста; восемь изданы в PeFI и PeFIII, три – в AntFIV), сохранился его «Salve regina». Лишь датами выхода собраний Петруччи очерчивается жизнь падуанцев Онофрио Антеноро (Onofrio Antenoreo Patavino, Honophrius Patavinus, Honofrius Patavinus)¹⁷³ и Антонио Стрингари (Antonius Patavus (Stringari), Antonius Stringarius Patavinus)¹⁷⁴, веронцев Джорджо Порты (Giorgio de la Porta Vero.) и Антонио Росцето (Antonius Rossetus veronensis) – авторов единичных песен из PeFI и PeFII.

Наконец, необходимо упомянуть видных музыкантов Венето, вклад которых в развитие фроттолы тем не менее более скромный, – это падуанцы Руфино, Джордано Пазетто и Франческо Санта Кроче и тревизец Дзанин (Джаннино) Бизан. Все они являются церковными музыкантами достаточно высокого статуса¹⁷⁵,

¹⁷² Возможно, брат или иной родственник малоизвестного автора шести фроттол Николо Брокко (Nicolo Brocus) (Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 156); точные данные о связи между ними, однако, отсутствуют.

¹⁷³ В данном случае когномен отсылает к легендарному основателю Падуи – троянцу Антенору («из града Антенорова»). 13 его песен, в том числе одна макароническая, помещены в PeFII (авторство указано во втором издании), PeFVI и PeFXI.

¹⁷⁴ Документирован в 1505–1514 годах, когда Петруччи опубликовал 11 его фроттол (PeFVIII и PeFXI) – все, что осталось от этого музыканта (возможно, к ним следует добавить также «O selue sparse egregie» из PeFV (Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. di B. Disertori // Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Nuova serie. Vol. III. Pp. 580–581)). Среди его песен выделяются одна карнавальная маскерата из PeFVIII («Nui siamo segatori») и группа сонетов на тексты Тебальдео и Петрарки из PeFXI.

¹⁷⁵ Францисканец из Ассизи, магистр теологии, фра Руфино (Fra Rufino Bartolucci da Assisi, Ruffino, ок. 1490 – после 1532) в 1510–1520 годах руководил музыкой кафедрального собора, а затем базилики Св. Антония в Падуе. В 1525–1530 годах он был maestro di cappella собора Виченцы, а затем вернулся, по разным данным, или в падуанскую базилику (1531) (Casimiri R. Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI // Note d'Archivio

авторами относительно немногочисленных или единичных песен, вошедших в поздние фроттольные собрания, в основном PaDI и DII: это четыре разножанровые светские песни Руфино – маскерата «Наймè, Amor! – Наймè, Fortuna!», фроттола «Venite donne belle», канцона «Non finì mai damarte» и виллотта «La mi fa solfare» (Vnm 1795, PaDI), восемь песен Санта Кроче (PaDI, DII), часть которых представляет собой не столько фроттолы, сколько виллотты, наконец, единственная фроттола Пазетто «Su su pastori» (DII; автор обозначен как «Fra Jordan»); исключением в хронологическом отношении является значительно более ранняя песня Бизана «O despìetato tempo» (PeFVII).

Характерной особенностью группы фроттолистов, работавших на территории Венецианской Республики, является, как правило, положение руководителей капелл основных провинциальных по отношению к Венеции соборов; наиболее яркие исключения составляют Паоло Скотто и Франческо д'Ана. Показательно, что среди них отсутствуют *cantori al liuto*; «венецианский период» Тромбончино вряд ли может одновременно расцениваться и как в полной мере фроттольный, поскольку основной объем песен был создан и опубликован ранее.

Особенная по сравнению с другими «фроттольными регионами» венецианская ситуация, обусловленная масштабным развитием нотопечатания, географической близостью музыкантов и издателей, широким включением песен региональных музыкантов в масштабный фроттольный проект Петруччи, позволяет не ограничиться вполне очевидными выводами о степени вовлеченности музыкантов Венето в процесс развития светской полифонической песни в Северной Италии,

per la storia Musicale. V. XVIII, № 1. Pp. 29–30)), или в Ассизи (Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 161). Монах-доминиканец Джордано Пазетто (Giordano Pasetto, Passetto, Frater Jordanus Pasetus, ок. 1484 – 1557), уроженец Венеции, начинал как органист в разных венецианских храмах (Святого Духа, Св. Иоанна и Павла); с 1520 года и до конца жизни он был *maestro di cappella* падуанского кафедрального собора. Франческо Падуанец / Санта Кроче (Francesco Patavino / Santa Croce – по месту рождения в местечке рядом с Падуей, ок. 1487 – 1556?) – так К. Йеппесен (Ibid. S. 155) расшифровывает инициалы F.P. – возможно, идентифицируется с Франческо Санта Кроче, рукоположенным в 1512 году и упомянутым в документах этого времени как «Francesco Patavino». Он служил сначала в падуанском кафедральном соборе Успения Девы Марии, позднее *maestro di cappella* в тревизанском монастыре Св. Франциска и кафедральном соборе Св. Петра (1512–1515, 1520–1528, 1537–1551), соборах Кьоджи (1529), Удине (1531–1533), Джемоны (1533–1537). Пьеро Дзанин (Джаннино) Бизан (Zanin Bisan, 1473?–1554; А. Вернареччи, как и А. В. Амброс (Ambros A. W. Geschichte der Musik: im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina. Bd. 3. S. 486), считал, что эта форма имени является скорее всего венецианским искажением «Giovannino Pisani» (Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Bologna: G. Romangoli, 1882. P. 101)) родился и провел всю жизнь в Тревизо. Приняв сан, с 1505 года стал певчим и помощником *maestro di cappella* собора Св. Петра (D'Alessi G. Zanin Bisan // Note d'Archivio per la storia Musicale. V. VIII, № 1. Pp. 21–33).

но также предположить аналогичное фактическое состояние песенной культуры в соседних регионах, музыканты которых не располагали столь же благоприятными возможностями публикации своих сочинений.

§ 5. Тосканские фроттолисты

Тоскана в рассматриваемый период сопоставима с северными регионами с точки зрения культивирования светской полифонической песни. Достижения музыкантов конца XV – начала XVI века, преимущественно флорентийцев и сиенцев, с одной стороны, в определенной степени опираются на традиции тосканской вокальной лирики Треченто, с другой же – обусловлены новыми стилистическими поисками и контактами с североитальянской музыкальной культурой. Обращает на себя внимание почти исключительная церковная служба тосканских музыкантов, что, по-видимому, объясняется отсутствием подлинных дворов и кризисом центральной власти; при этом почти все флорентийцы в той или иной степени связаны с домом Медичи (в некоторых случаях – на разных этапах истории семьи, как Хенрик Изаак).

К первому поколению тосканских авторов светских песен, одновременно «предфроттольному» и собственно фроттольному, следует отнести Хенрика Изаака¹⁷⁶, Александра Агриколу¹⁷⁷, Алессандро Коппини¹⁷⁸ и Арнольфо Шарда¹⁷⁹. Его

¹⁷⁶ Хенрик Изаак (Henrik Isaac; в Италии Arrigo Tedesco – «Арриго-немец») (ок. 1450/1455 – 1517) – первый по времени великий северный полифонист, оказавшийся прямо связанным с итальянской светской песней во время своей службы с 1485 года сначала в числе «cantori di San Giovanni» (баптистерий Св. Иоанна), затем и в других во флорентийских храмах (Дuomo, Сантиссима Аннунциата) и у Лоренцо Медичи в качестве музыканта, входившего в ближайшее окружение и, возможно, учившего сыновей (иногда Изаака называют органистом Лоренцо). Лоренцо же Изаак обязан браком (до 1490 года, с Бартоломеей Белло). Через сестру жены Изаак стал родственником известного французского певца Шарля де Лоне (Charles de Launo), служившего и при мантуанском дворе. Во флорентийских документах Изаак упоминается как «composer», «magister», «professor musices» (определения, указывающий на его высокий статус). Уехав из Флоренции в 1496/1497 году, уже после изгнания Медичи, Изаак пытался вернуться в Италию в 1502 году после неудачных попыток устроиться во Флоренции и в Ферраре, где ему предпочли Жоскена, и окончательно обосновался здесь в 1515 году, после реставрации Медичи.

¹⁷⁷ Помимо шатких предположений о более раннем времени, Александр Агрикола (Alexander Agricola, 1445/1446–1506) совершенно точно служил в 1491 году во Флоренции как коллега Изаака. Карл VIII в письме к Пьеро де Медичи просил о возвращении во Францию Агриколы, называя его певчим своей капеллы. С июня 1492 года он недолго находится при неаполитанском дворе, возвращается во Францию, но в начале 1494 года вновь прибывает ко двору Ферранте I, привлеченный исключительными финансовыми условиями службы. Из-за смерти короля Агрикола уезжает из Неаполя и через Флоренцию возвращается на родину. Таким образом, пребывание Агриколы в Италии было очень кратким, однако отразилось в некотором объеме материала, вошедшего в итальянские источники (Edwards W. Agricola's songs without words: the sources and the performing traditions / Alexander Agricola: Musik

отличительными особенностями являются отсутствие итальянцев, а также высокая вероятность контактов, возможно, и сотрудничества первых трех музыкантов, формировавших основы флорентийской музыкальной традиции XVI века. Разработка ими итальянской полифонической песни велась преимущественно на основе карнаваловых маскерат, о чем свидетельствуют наиболее многочисленные сохранившиеся светские композиции Коппини, в числе которых – восемь карнаваловых песен, три баллаты и две канцонетты, а также маскераты Изаака¹⁸⁰ и Агриколы¹⁸¹ на тексты Лоренцо Медичи. Однако относительно скромный объем их сочинений и их фиксация в рукописных собраниях не позволяют говорить о существенном воздействии на развитие многоголосной песни в Италии в более широком масштабе, чем собственно тосканская традиция.

Это же можно отнести к некоторым представителям следующего поколения флорентийских авторов светских песен, опиравшимся в 1510-е годы на поддержку вернувшихся после изгнания Медичи, прежде всего Баччо Флорентийца (Baccio (Bartolomeo) Fiorentino, Bartholomaeus Florentinus Organista, Bartolomeo di Michelagnolo, Bartolomeo degli Organi, 1474–1539), который от службы певчим и органистом в разных храмах продвинулся на пост главного органиста Дуомо (с 1509 года) по протекции Лоренцо ди Пьеро де Медичи. Его вклад в область светской

zwischen Vokalität und Instrumentalismus / Ed. by N. Schwindt // *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik*. Kassel: Bärenreiter, 2007. Bd. 6 (2006). Pp. 83–121).

¹⁷⁸ Алессандро Коппини (Alexander Coppinus, Copinus, ок. 1465 – 1527) – монах-сервит, органист и певчий, воспитанник школы при Сантиссима Аннунциата, выпускник Болонского университета, доктор теологии, служил во флорентийских церквях (Сантиссима Аннунциата в 1495 и 1497 годах, Св. Лаврентия, Санта Мария Новелла), позже (1514–1515, 1522) вошел в число певчих Папской капеллы (D'Accone F. A. *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance // Analecta musicologica*. № 4. Pp. 38–76). К. Йеппесен делает предположение о французском происхождении на том основании, что в 1535 году в феррарской капелле служил Жак Копино (copino) – возможно, его брат или другой родственник (Jeppesen K. *La Frottola*. I: *Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 143).

¹⁷⁹ Немец Арнольфо Шард (Arnolfo Schard) мог оказаться во Флоренции несколько раньше Изаака, если он служил певчим в 1473–1479 годах, когда основу капеллы Дуомо составляли северяне. К. Йеппесен связывает его имя с флорентийской полифонической песней. (Ibid. S. 144).

¹⁸⁰ Среди его десяти итальянских песен – карнаваловые «Nè più bella» и «Berricuocoli donne», майская канцона «Noia e di Maggio», возможно, театральная «A la battaglia» (1487, предположительно звучала в священном представлении 1489 года), несколько барцеллетт, переработки «Fortuna desperata», а также ряд бестекстовых композиций (в том числе «Palle, palle», – возможно, эмблематический мотет).

¹⁸¹ Единственная из трех его сохранившихся итальянских песен «Donne noi siam dell'olio facitori».

песни количественно относительно невелик (восемь баллат, страмботто и карнавальная песня) и отразился преимущественно в локальных собраниях¹⁸².

Единственным флорентийцем, светское песенное творчество которого в полном смысле слова вышло за пределы региона, и более того – в качественном отношении оказалось сопоставимым с продукцией североитальянских фроттолистов, стал Бернардо Пизанец (Bernardo Pisano, Pagoli, Paoli, 1490–1548), чья карьера, связанная попеременно с Флоренцией и Римом, где он закончил свои дни на службе в папской капелле, оказалась полностью определена покровительством Джованни Медичи (Льва X). Его светские сочинения отмечены в изданиях разных лет, основным из них является первое в истории моноавторское собрание светской музыки «Musica di meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha» (1520), принадлежащее одновременно и к флорентийской, и к римской вокальной традиции¹⁸³; движение от баллаты и канцоны к мадригалу, обозначившееся в этом собрании, сближает Бернардо с его римским коллегой Костанцо Фестой¹⁸⁴.

Сиенские фроттолисты, по всей видимости, не имели широкой известности, так как песни наиболее значительных из них в основном сохранились в местном собрании Samb. Среди них особенно важен Сано ди Горо или Ансано Сиенец (Anzano Senese, Ansanus S, Ser Anzano di Goro, Sano di Goro, Ansa. S., An., ок. 1470 – 1524)¹⁸⁵ как наиболее крупный автор собрания (14 песен, в том числе три маскераты). Данными о работе Ансано за пределами Сиены и иных его произведениях мы не располагаем, но создание разноплановых фроттол, в том числе одной на

¹⁸² D'Accone F. A. Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance // *Analecta musicologica*. № 4. Pp. 38–76.

¹⁸³ Собрание включает также сочинения на тексты Лоренцо Строцци, возможно также Джамбаттисты Строцци. О связях музыканта с флорентийскими и римскими литературными кругами, а также степени участия Петруччи и возможного другого печатника в подготовке данного собрания (на колофоне значится имя Петруччи) см.: Voorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. Pp. 58–59, 158, 315–316.

¹⁸⁴ Переход в музыке Пизано от многострочной к однострочной композиции при компромиссе между северной развитой полифонией и флорентийским простым письмом карнавальных песен раскрывается в исследовании Ф. Саджо (Saggio F. Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Vol. 9, № 1. Pp. 35–67. Режим доступа: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf_27).

¹⁸⁵ Начал свой путь службой в местном соборе в 1484 году, через год стал певчим хора. В 1500 году Ансано был рукоположен, но в 1507 году уволен из хора. Затем он снова обнаруживается на службе в соборе на протяжении нескольких месяцев в 1511–1512 и в 1515–1524 годах. В 1517 и 1520–1524 годах Ансано обозначен в документах собора уже как *maestro di cappella* (D'Accone F. A. The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance. Pp. 699–701).

стихи Антонио Тебальдео, позволяет предположить знакомство с североитальянским репертуаром.

Благодаря изданию Самбонетто сохранились также песни редкого фроттолиста из городских инструменталистов сиенца Николо Пифаро (обозначен в собрании как «Nico. Pif. S.», он же Nic. Pif. S., Nic. Pi. S., Nic. P. S., Nicolò Pifaro, Niccolò Piffaro)¹⁸⁶ и «Nico. Pic. Pre. Sen.»¹⁸⁷, из-за сходства инициалов авторов трудно дифференцируемые. Несколько музыкантов – авторов одной-двух песен, среди которых могли быть и скорее всего были отнюдь не сиенцы, – скрыто за неполными именами и инициалами (Hieroni. T. V., Lodovi. S. (возможно Lodovico Senese – Лодовико Сиенец), Domi.¹⁸⁸, Simo. Pa. (возможно Simone Patavino – Симоне Падуанец)). Если топонимические прозвища указывают на происхождение музыканта, а не на место его службы во время подбора материала, то тем самым круг сиенских фроттолистов может быть расширен.

Заслуживает внимания луккский музыкант Лудовико Миланец (Ludovico Milanese, Zoppino, ок. 1480 – после 1537), прозвание которого, видимо, относится

¹⁸⁶ Наряду с его венецианским тезкой – городской пифар, предполагаемый автор восьми фроттоль из Samb. По мнению К. Йеппесена, служил в данном качестве в 1512–1513 годах (Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 159); Л. Босколо расширяет период его деятельности до 1535 года (Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 19). Может быть идентифицирован как Maestro Niccolò di Cristoforo di Brandino (1480–1566?) – сиенский шоумен, входивший в состав Братства Св. Екатерины (1496–1510) и духовой капеллы Палаццо Пубблико (1510–1565, с 1558 – ее руководитель). В таком случае Пифаро – потомственный игрец на шоуме, сын ломбардца Кристофоро Брандино, поселившегося в Сиене в 1470-е годы и служившего в том же духовом составе в 1472–1495 годах (D'Accone F. A. The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance. Pp. 539, 563–565, 618–620, 782). В прошлом часто идентифицировался с Николо Падуанцем и Николо Пифаром из Венеции.

¹⁸⁷ Сокращение «Pre.[te]» отделяет священника от сиенского пифара Николо. «Nico. Pic. Pre. Sen.» может быть идентифицирован как Николо Пикколомини (Nicolò Piccolomini) – священник, каноник и ректор (1521–1532) кафедрального собора Сиены и профессор права Сиенского университета. Неоспоримо его авторство в отношении лишь двух песен из Samb – «Mentre lo sdegno» и «Sio fui servo». Полагаем, что, судя по отчетливому указанию на tavola основных профессий авторов, здесь действительно речь идет о разных персонах, хотя встречающееся в большинстве случаев указание в издании автора как «Nic. Pi. S.» или «Nic. P. S.» может быть расшифровано двояко («Adio riman resta signora», «Di lassar tuo divo aspecto», «Lo splendente tuo bel viso», «Piangete i ochi dolenti», «Se la Serena con suo», «Sel te grato el mio servire», «Spero pur mutar mio fato»).

¹⁸⁸ Возможно, Domenichino – музыкант, одно время работавший при мантуанском дворе и сопровождавший Федерико Гонзагу в период его пребывания в Риме, придворный «maestro de' canti» (1515), адресат письма маркиза (Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo XV al XVIII // Bibliotheca musica bononensis. Sezione III. № 17. P. 31; Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 153). Это предположение, однако, базируется на крайне шатком документальном материале и таком косвенном аргументе, как помещение в Samb песен североитальянского фроттолиста Джакомо Фольяно и, возможно, Бартоломео Тромбончино (авторство «La non vol esser piu mia» в PeFXI приписано Тромбончино, в Samb – Фольяно).

к месту рождения¹⁸⁹. Возможно, мы не вправе в полной мере относить Лудовико как фроттолиста к тосканской традиции, поскольку четыре его фроттолы были изданы в PeFVIII (1507), то есть до первого документального упоминания о луккской службе; тогда можно предположить, что эти песни Лудовико являются частью северной фроттольной культуры, но также нельзя исключить и его более ранний приезд в Тоскану. Как и в аналогичных случаях, региональная идентификация музыканта наталкивается на отсутствие точных данных. В то же время еще четыре песни были изданы в AntFIV (1517) и Can (1519), то есть в достоверный период службы Лудовико в Лукке.

За исключением сохранившихся благодаря единичному издательскому опыту Самбонетто имен сиенцев и сомнительного тосканца Лудовико Миланца, фроттолисты Тосканы сосредоточены во Флоренции, так или иначе связаны с членами дома Медичи, продолжающими традиции Лоренцо Великолепного в развитии светской музыки, в том числе ориентированной на театрализованные формы. Культивирование флорентийскими поэтами, прежде всего Полициано, лирической канцоны и баллаты, а также синтетического искусства поэта-певца, на наш взгляд, стало глубинным импульсом для развития творчества Бернардо Пизанца и формирования флорентийского мадригала.

§ 6. «Фроттольная периферия»

Область непосредственного распространения фроттолы представляется как масштабной, так и достаточно компактно локализованной и охватывает граничащие друг с другом Ломбардию, Венето, Эмилию-Романью и Тоскану, которые в совокупности образуют единый северо-центральный участок Аппенинского полуострова. О выходе фроттолы за его пределы на территории Италии свидетель-

¹⁸⁹ Служил в Лукке с 1512 года как органист и *maestro di cappella* церкви Св. Михаила, в 1514 году стал каноником кафедрального собора Св. Мартина. Возможно, его полное имя – *Lodovico de Bossinis* (Nerici L. *Storia della musica in Lucca*. P. 155). Ф. Д'Акконе предлагает идентификацию Лодовико Миланца с «*Lodovi. S.*» из *Samb* (D'Accone F. A. *Instrumental resonances in a Sienese vocal print of 1515 // Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Supérieures de la Renaissance*, 1–11 juillet 1991 / Ed. de J.-M. Vacca-ro. P. 337), что, однако, не имеет обоснования.

ствуют данные, касающиеся творчества музыкантов, не имевших прямого отношения к музыкальным центрам названных регионов.

В качестве «фроттольной периферии» может рассматриваться Неаполь, где в период выхода основных собраний работали Бенедетто Гарет или Каритео¹⁹⁰ (Benedetto Gareth, Il Chariteo, Cariteo, Don Caritheo, ок. 1450 – 1514) и Джованни Томмазо ди Майо (Maio, Maio, ок. 1490 – после 1548)¹⁹¹. Каритео, певший на свадьбе Фердинанда II в 1496 году «mille sue frottole», относится к светским поэтам-певцам, ди Майо – церковный музыкант, работавший в разных жанрах светского многоголосия¹⁹². Объем их песен невелик, но вполне сопоставим с другими авторами. При этом если Каритео как певец и фроттолист был известен далеко за пределами Неаполя и имел подтвержденные контакты с североитальянскими дворами, то ди Майо, подобно сиенскому Ансано, оказался зафиксирован благодаря местному издателю (девять песен в Can (1519) наряду с песнями Кары, Тромбончино и Карпентраса). Примечательно, что ди Майо является единственным установленным неаполитанским автором собрания Кането; песни того же Каритео в него не вошли.

Сомнительной фигурой среди иностранцев-фроттолистов является Эразмус Лапицида (Erasmus [Rasmo] Lapidica, Steinschneider, Rasmo, ок. 1440/1445 – 1547), с которым обычно идентифицируется автор песни «Pieta cara signora / La pieta ha chiuso le porte» в PeFIX, обозначенный как Размо (Rasmo)¹⁹³. Если эта песня действительно принадлежит Лапициде, то, принимая во внимание известные факты его жизни, резко расширяется представление об известности и привлекательности в европейских странах итальянской фроттолы, поскольку Лапицида является в таком случае единственным фроттолистом, никогда не бывавшим в Италии. Ску-

¹⁹⁰ Каталонец или испанец (Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. P. 102), придворный поэт-импровизатор и музыкант, один из ведущих членов Академии Понтаниана под академическим именем «Chariteus» (среди 59 имен академиков, приведенных М. Майлендером, значится «Cariteo»: Maylender M. Storia delle accademie d'Italia. Bologna: L. Cappelli, 1929. V. IV. P. 333).

¹⁹¹ Органист и maestro di cappella Сантиссима Аннунциата (1540–1548).

¹⁹² Подтверждением чему является позднее собрание (Canzon villanesche di Giovan Thomaso Di Maio. Musico napoletano. Nuovamente stampate et corrette. Libro primo. Venezia: Antonio Gardane, 1546).

¹⁹³ За исключением А.В. Амброза (Ambros A. W. Geschichte der Musik: im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina. Bd. 3. S. 187; Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 161) и М. Калеллы (Calella M. Lapidica (Lapicide), Erasmus (Rasmo) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter, 2003. Bd. 10. Sp. 1203).

досье биографических данных, однако, позволяет считать, что судьба Лапициды практически постоянно была связана с германскими капеллами – гейдельбергской (придворный композитор Людвиг V Пфальцского с 1510 года до начала 1520-х годов) и венской (возможно, в 1480–1510 годы в капеллах Матьяша I, Фридриха III и Максимилиана I и затем с 1521 года, когда он получил бенефиций от эрцгерцога Фердинанда Австрийского, и до конца жизни)¹⁹⁴. Поскольку сведения о непосредственных контактах Лапициды с итальянской музыкой отсутствуют, остаются неясными причины появления его единственной фроттолы и мотивы ее включения в собрание Петруччи, хотя С. Ф. Вайс отмечает влияние «итальянизмов» на полифоническое письмо Лапициды, связывая его со знакомством композитора с музыкантами, имевшими опыт работы в Италии, и объясняя тем самым резкое отличие стиля Лапициды от гейдельбергских современников, а также стилистический «итальянский акцент» его немецких песен¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Одним из относительно ранних документов, содержащих сведения о его жизни и местах службы, является, по видимому, фрагмент труда об истории венского бенедиктинского монастыря Божией Матери у шотландцев австрийского церковного ученого и музыканта Иоганна Раша (ок. 1540 – 1612): во времена аббата Иоганна VIII Крембница (1500–1518) в монастыре находился «также священник Эразм Лапицида, человек, столетием или более [тому] работавший здесь, и (как я слышал) считался людьми там и умершим; [он] был капельмейстером императоров Фридриха III и Максимилиана I, а также еще, по удалении, короля Матиаса [Матьяш I Корвин] и короля Людвиг [Людвиг V курфюрст Пфальца]; и был превосходным музыкантом своего времени в искусстве церковного пения, а не в легкомысленном песенном новом *medie tonorum*, как свидетельствует его творчество» (Johannes Rasch. Schottencloster. 1158. Stiftung und Prelaten unser lieben Frauen Gottshaus, Benedicterordens, genannt zu den Schotten, zu Wienn in Österreich, Anno Domini, M. C. LVIII. [Wien], 1586. S. F3). Эти данные, позднее обычно некритически воспроизводившиеся по труду Ф.-Ж. Фетиса (Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris: Firmin Didot, 1863. V. 5. Pp. 197–198; Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 31; Richter F. X. Aus Wien's Vorzeit // Oesterreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde. 22. April 1835. № 32 / Oesterreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde: Erster Jahrgang / Hg. und rdg. J. P. Kaltenbaeck. Wien: F. Beck, 1835. S. 128), многократно подвергались сомнению. Сохранились и более ранние материалы, позволяющие сделать вывод о том, что Лапицида был значительной фигурой в музыкальном мире своего времени. Так, выдающийся латинист Андреас Орнитопархус (род. ок. 1490) упоминает в своем трактате его имя дважды: сначала в разделе о синкопировании («Recte igitur Erasmus Lapidica in omnibus istis signis numerum numero supponit hoc modo» (Andreas Ornithoparchus. Musicae activae micrologus Andree Ornithoparchi Ostrofranci Meyningensis, Artium Magistri, Libris Quattuor digestus. Omnibus Musicae studiosis non tam vtilis quam necessaries. Lipsiae: Valentin Schumann, 1519. P. 57)), затем в разделе о диминуции, включая Лапициду в список выдающихся музыкантов («Joannes Okeké, Joānes Tictoris, Loysset, Verbonet, Alexāder Agricola, Jacob' Obrecht, Josquin, Petr'delarue, Henric' Isaack, Henric' Fynck, Antous Brummel, Mattheus Pipilare, Georgius Brack, Erssmus Lapidica, Caspar Czeys, Conradus Reyn, et similes, quorum poemata ex artis radicibus emanere cōspiciunt» (Ibid. P. 58)). Венский теолог и теоретик музыки Иоганн Цангер (после 1517–1587) ссылаясь на авторитетное мнение Лапициды (Johannes Zanger. Practicae musicae praecipua, pueritiae institvenda gratia, ad certam methodum reuocata, per Joannem Zangerum Oenipontanum. Lipsia: Georg Hantzsch, 1554. P. 86). Латинское стихотворение на смерть «D. Erasmo Lapidicae mvnico celebri» создал Себастьян Солидус, включив его в собрание эпитафий ([M.] Sebastiani Solidi Gvntiani. Necrophila, Sev Fvnervm Libri Dvo. Viennae Pannoniae: Singrenius, 1549. Pp. 78–79), почтив память единственного музыканта среди служителей церкви и ученых.

¹⁹⁵ Weiss S. F. Lapidica [Steinschneider], Erasmus [Rasmo] // NGDM.

Совершенно непроясненной является фигура Жана Эсдимуа (Jean Hesdimois, Joannes Hesdimitis), документированного только PeFX и AntFI, который, по мнению П. Канала, должен быть автором нескольких песен из PeFX¹⁹⁶.

Среди преобладающего большинства музыкантов, обращавшихся к светской полифонической песне, судя по сохранившимся собраниям, крайне мало, эпизодически, может быть, случайно, в связи с единичными заказами или событиями, резко выделяются фигуры последовательных фроттолистов, чьи песни составили основу практически всех книг. Однако огромный объем анонимного материала (196 из 653 песен только в десяти сохранившихся книгах Петруччи), а также понимание того очевидного обстоятельства, что «авторы одного собрания» скорее всего в реальности были более плодовитыми фроттолистами, не позволяют считать сложившуюся картину полностью достоверной, как и частные оценки активности многих музыкантов. Не вполне проясненным остается вопрос и о хронологическом приоритете североитальянских лидеров фроттольного творчества и тем более – о степени и качестве их влияния на стилистику светского многоголосия музыкантов других областей. При этом мы полагаем, что в целом соотношение вклада отдельных фроттолистов и регионов в развитие полифонической песни представляется достаточно ясным, что отражается как в оценках современников, так и в количественных и качественных характеристиках номинированных образцов собраний.

¹⁹⁶ Eitner R. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1901. B. 5: Hainglaise – Kytsch. S. 131.

ГЛАВА 3

НОТОПЕЧАТНИКИ И СОБРАНИЯ В РАЗВИТИИ ЖАНРА

§ 1. Статус и историческая судьба печатной книги фроттол

Резкий рост объема итальянских полифонических песен в начале XVI века связан в первую очередь с развитием нотопечатания, увеличением числа типографий и поисками в области технологии печати. Создание нового репертуара наряду с меценатами стимулировали типографы и составители собраний, обеспечившие доступность и одновременно умножение песенной продукции. Большой спрос на собрания церковной и светской музыки и пример успеха книгопечатания повлекли за собой появление новой профессии – профессии нотоиздателя, представители которой, начиная с XVI столетия, оказывали огромное воздействие на развитие музыкальной практики, способствуя формированию вкусов и распространению музыкального материала.

Среди итальянских и иностранных издателей, работавших в Италии, для истории светской полифонической песни особенно важны несколько фигур: Оттавиано Петруччи (*Ottaviano Petrucci dei Fossombrone, Octavius / Octavianus Petrutius, Octaviano Petrutio Sempronienis*, 18 июня 1466 – 1538/1539¹), Андреа Антико

¹ Дата и место кончины Петруччи являются предметом расхождения исследователей. Обычно считается, что он умер в Венеции 7 мая 1539 года. С. Бурмен на основании документа от 1 декабря 1538 года полагает, что Петруччи ушел из жизни в октябре или ноябре этого года, поскольку в этом документе «Октавиано Петруччи из города Фоссомброне» («*Octaviani de Petrutii de Forosempronio civis*») фигурирует как «некогда господин Оттавиано» («*quondam dominus Octavianus*») (Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne*. New York: Oxford University Press, 2006. P. 64). Т. М. Джальдрони и А. Дзиино датируют его кончину периодом между второй половиной октября и концом ноября на основании даты на колофоне последней книги мотетов – 15 октября 1538 года (*Gial-*

(Andrea Antico da Montona, Andrea de Anticho, Andrea Antigo, Andrea Antiquo, Antiquus, 1470/1480² – после 1538/1539), Джованни Джакомо Пазоти (Giovanni Giacomo Pasoti, ? – ок. 1527), Валерио Дорико (Valerio Dorico, ок. 1500 – 1565), Пьетро Самбонетто (Pietro Sambonetto, Petrus Sambonettus, документирован изданием 1515 года), Джованни Антонио де Кането (Ioanne Antonio de Caneto, Ioanne Antonio de Pavia, Ioannes Antonius de Caneto, Ioannes Antonius Canetus, Giovanni Antonio de Caneto, документирован в 1504–1535, 1540)³.

Объем и качество вышедших из их типографий собраний различны; эти факторы наряду с местом и историко-социальным контекстом осуществления издания определяют значение для интересующей нас области печатника, владельца издательского предприятия, редактора. При этом нужно отметить, что в своей деятельности почти все издатели были многопланово тесно связаны между собой: взаимоотношениями с авторами музыки и содержанием собраний, нередко пересекавшимся, а также в самом прямом практическом смысле – как коллеги, конкуренты, временные работники друг у друга. Из находящихся в поле зрения издательских домов, знаменитых в свое время, до наших дней сохранился дом Джунта (Giunta, Giunti), остальные стали достоянием истории.

В контексте современных исследований «музыкальной повседневности» прошлого представляется актуальным обращение к отдельным аспектам деятельности ренессансных печатников, позволяющее осмыслить некоторые факторы формирования издательской политики, причины и принципы выбора репертуара и типов изданий. Названные аспекты истории итальянского нотопечатания, представляющие самостоятельный исследовательский интерес, обладают двойкой значимостью, поскольку в своей совокупности являются и неотъемлемой частью фроттольной культуры, отражающей ее бытование и востребованность в обще-

droni T. M., Ziino A. Ancora su Ottavio/Ottaviano Petrucci dal Fondo Notarile di Fossombrone // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. P. 61). К. Галлико упоминает о приглашении Сената вернуться в Венецию (1536), однако, без указания на документ (Gallico C. Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica // Rivista italiana di musicologia. Firenze: Leo S. Olschki, 1982. Vol. XVIII, n. 2. P. 194).

² Даты приблизительные, поскольку церковный архив Мотовуна до 1586 года утрачен.

³ Павиец по происхождению, работавший в Неаполе, Риме (1509) и, возможно, в Палермо.

стве, и одно из основных условий самого ее существования и развития наряду с придворным заказом⁴.

Впервые в истории европейской музыки технологии фиксации и распространения материала приобрели значение фактора формирования жанра и в огромной степени определили его историческую судьбу⁵. Последнее связано не только с состоянием фроттольного репертуара как такового, но и с его общеитальянским и европейским резонансом. Крайняя скудость, точнее, почти полное отсутствие сведений о распространении тиражей книг фроттол компенсируются пересечениями материала собраний, выпущенных в Венеции, Фоссомброне, Риме, Сиене и Неаполе, что, по нашему мнению, свидетельствует о тенденции преодоления жанрово-стилистического регионализма, характерного для итальянского ренессансного искусства в целом, о движении в направлении единого итальянского языка светской музыки.

Новые способы изготовления музыкальных изданий придавали публикуемому материалу дополнительную ценность и способствовали тем самым его известности за пределами той местности и той среды, для которой этот материал обладал сиюминутной актуальностью. В этом отношении надежные свидетельства дают первые значительные европейские библиографические указатели. Так, Конрад Геснер вписал в раздел «De cantionibus italicis, uel in Italia impressis praefertim Venetijs» книги VII «Pandectarvm Sive Partitionum uniuersalium» в качестве наиболее значимых венецианских песенных изданий PeFII, PeFIV, PeFV и PeFVI (две последние книги без указания на Петруччи, но строка помещена явно среди его изданий), а также PeFIX; венецианские публикации Антико в этом разделе не отражены, но наименование «Frottole de misser Bartolomaeo Trombon(c)ino con Tenori & Bassi tabulati, & consoprani in canto figurato per cantar & sonar col

⁴ С. В. Иванова полагает, что переход от манускрипта к печатной музыкальной книге есть, помимо прочих следствий, «начало формирования собственно композиторской профессии во многих ее аспектах» (Иванова С. В. Композитор: очерки по истории профессии: дис. ... канд. иск. М., 2005. С. 75. См. также С. 85–86, 101).

⁵ В несколько ином контексте мысль о жанровом значении собраний Петруччи высказана еще А. В. Амбросом (Ambros A. W. Geschichte der Musik: im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1868. Bd. 3. S. 475). К этому явлению в полной мере может быть отнесено выдвинутое С. В. Ивановой понятие «катализирующего» фактора в условиях соответствующего музыкального дискурса (Иванова С. В. Композитор: очерки по истории профессии. С. 52–53).

canto», по нашему мнению, относится к AntG с ошибочным указанием на Венецию как место издания⁶. В опубликованной в следующем столетии «Bibliotheca classica» Георга Драуда имеется запись, в которой совмещены название PeFIV и прямое указание на PeFII: «Cant. var. & modus cantandi versus Ln. & capitula. Liber 2, 4, 5, 6 Venet. apud Octau. Petrucium»⁷. Библиографические записи, однако, не содержат информации о местонахождении изданий, если таковое вообще было известно составителям указателей.

Существенным показателем особенностей бытования фроттольных собраний является состояние данных об их владельцах. Вопрос о «целевой аудитории» – покупателях книг фроттол – не может получить окончательного и ясного ответа ввиду недостатка или отсутствия информации, в том числе о тех торговых предприятиях, которым печатники отправляли свои тиражи. Имеющиеся сведения не могут расцениваться как репрезентативные, поскольку относятся к крупным библиотечным фондам, формировавшимся не столько для личного практического использования изданий, сколько в качестве фамильного достояния⁸.

Наиболее значительную коллекцию книг фроттол в период выхода изданий собрал Фернандо Колон (Fernando Colòn⁹), в чьих собственноручно составленных «Abecedarium B» и «Supplementum» перечислены с указанием года приобретения все книги, выпущенные Петруччи¹⁰ (PeFI (1504); PeFV (два экземпляра, 1505); PeFVI (1506 (указан 1505))¹¹; PeFVIII (1507); PeFVII (1507); PeFIV (первое издание и

⁶ Conrad Gessner. Pandectarvm Sive Partitionum uniuersalium Conradi Gesneri Tigurini, medici & philosophiae professoris, libri XXI. Tiguri: Froschauer, 1548. Fol. 84v.

⁷ M. Georgio Dravdio. Bibliotheca classica, siue, Catalogus officinalis, in qvo singvli singvlarvm facvltatvm ac professionvm libri, qvi in qvavis fere lingva extant, qvique intra hominvm fere memoriam in publicum prodierunt <...>. Francofurti: Nicolaus Hoffmann, Petrus Kopff, 1611. P. 1226.

⁸ См., например, о библиотеке знатной фриульской семьи Спилимберго, включавшей неустановленную книгу фроттол («uno libro de frotole»), и возможном музыкальном образовании Ирене да Спилимберго: Cavallini I. Irene da Spilimbergo: storia di una biblioteca di famiglia e un caso dubbio di persistenza del repertorio frottolistico // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 611–621; Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. Turnhout: Brepols, 2013. S. 367–369.

⁹ Сын Христофора Колумба, библиофил, владелец одной из крупнейших европейских ренессансных библиотек (более 15 000 экземпляров), составитель новаторских информационно насыщенных каталогов – алфавитного и тематического.

¹⁰ Hernando Colòn. Abecedarium B y suplementum: ed. facsimil de los manuscritos conservados en la Biblioteca Colombina de Sevilla / Ed. de T. M. Martinez. Madrid – Sevilla: Mapfre – Cabildo de la Catedral de Sevilla, 1992. 1858 col.

¹¹ Расхождения в данных о годе приобретения связаны с разницей в летоисчислении или, возможно, с ошибками Колона при составлении каталога, так как в ряде случаев книга не могла быть приобретена в указанном году, поскольку еще не была выпущена.

переиздание, 1507); PeFIII (1507); PeFII (1508 (указан 1507)); PeFIX (1509 (указан 1508)); PeFX (1512); PeFXI (1514 (указан 1512))¹², а также AntFI (1510), первых и вторых изданий AntFII (1516, 1520), AntFIII (1520) и AntFIV (1520), несохранившейся AntFV (1518), Can (1519). Итак, в этом случае речь идет о системном собирании итальянских печатных песенных собраний, что полностью соответствует универсалистскому подходу Колона при формировании библиотеки¹³.

Следующим по объему собранных книг фроттол стало частное собрание аугсбургских Фуггеров, в котором отсутствовали только две последние фоссомбронские книги Петруччи, при этом PeFII–IV поступили в переизданиях¹⁴. Другая аугсбургская семья – патрициев Гервартов – располагала тремя книгами Петруччи (PeFVI–VIII), согласно каталогу, составленному в 1620 году, спустя значительное время после передачи семейной библиотеки церкви Св. Анны в конце XVI века.

Значительно позднее времени выхода книг Петруччи специальной целью их коллекционирования занялся Эрколе Боттригари, который, согласно собственным заметкам, собрал 21 издание, в том числе шесть книг фроттол: PeFIV, PeFV, PeFVII–X (последняя – в копии)¹⁵; библиотека Боттригари, однако, не сохранилась.

Таким образом, приходится констатировать отсутствие данных о наличии книг фроттол Петруччи в библиотеках итальянских дворов, при которых служили музыканты-фроттолисты, а также других библиофилов¹⁶, за исключением жившего значительно позднее Боттригари, для которого собрания фроттол явно имели историческую ценность и интересовали как необходимая часть полной *collezione petruciana*¹⁷. Следствием этого стало парадоксальное, но объяснимое отсутствие

¹² Единственная сохранившаяся книга из собрания Колона (ныне библиотека Коломбина, Севилья).

¹³ В связи с вопросом распространения и доступности изданий итальянских печатников (в частности, Петруччи) см. исследование Т. Найтона о состоянии итало-испанской книготорговли в первой половине XVI века (Knighton T. Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 623–642).

¹⁴ Из этой библиотеки не сохранилась PeFVIII, остальные находятся в Австрийской национальной библиотеке (Вена).

¹⁵ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. Pp 345, 373.

¹⁶ В данном отношении примечательны выводы Я. Буркгардта о венецианском практицизме при формировании частных библиотек (Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. С. Бриллианта. Смоленск: Русич, 2002. С. 78).

¹⁷ Не оспаривая обоснованное заключение В. Рабземена и присоединяющегося к нему Г. Бесселера о востребованности фроттольного репертуара в кругах как горожан, так и аристократии (Besseler H. Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. Trossingen: Franz Steiner Verlag, 1959. H. 1./2.: Wilibald

полных оригинальных книг фроттол Петруччи в современных итальянских библиотеках¹⁸.

Несколько иная ситуация сложилась в отношении изданий фроттол, осуществленных Антико, Самбонетто и Кането: почти все они представлены в фондах итальянских библиотек, иногда как единственные экземпляры¹⁹, отдельные тома находятся в библиотеках за пределами Италии²⁰.

Данные об источниках поступления в большинстве случаев отсутствуют. Редкое исключение составляет AntFI (1510), единственный известный экземпляр которого оказался в фонде библиотеки Базельского университета в 1662 году в составе исторического собрания базельского гуманиста и музыканта Бонифация Амербаха (Bonifacius Amerbach, 1495–1562). Пометка на издании, относящая его приобретение Амербахом к 1512 году, точно указывает и на причину интереса к итальянскому песенному собранию, так как это время обучения Амербаха на *facultas artium* Базельского университета и активных занятий на органе. В составившийся позднее (1513–1532) его «Codex Amerbach» итальянский песенный материал, однако, не вошел.

Отметим также, что, несмотря на наличие трех книг Антико, а также Самбонетто (неполный экземпляр) и Кането (уникальный экземпляр) в библиотеке Маручеллиана, ни в «Mare magnum» Франческо и Алессандро Маручелли (1670–1701, 1703–1751)²¹, ни в указателе Г. Бьяджи²² нами не обнаружены ссылки на

Gurlitt zum siebzigsten. S. 31), мы полагаем, что сами формы «материализации» этого репертуара все же обладали различной ценностью, и печатная книга не могла конкурировать с рукописью в придворном музыкальном обиходе.

¹⁸ Наличие оригинальных изданий в фондах следующих библиотек: Австрийская национальная библиотека, Вена: PeFI–IX (из них PeFII–IV – вторые издания); Баварская государственная библиотека, Мюнхен: PeFI–IX (все в первых изданиях); Епископская центральная библиотека Регенсбурга (музыкальный отдел Проске): PeFII, PeFIII (вторые издания); частное собрание в Мадриде: PeFI–III (первые издания); Библиотека Коломбина, Севилья: PeFXI; Библиотека Св. Женевьевы, Париж: PeFV (первое издание).

¹⁹ Национальная центральная библиотека Флоренции: AntFII (переиздание Мадзокки – Якопо Джунты, 1518), AntFIII (переиздание Мадзокки – Якопо Джунты, 1518), AntFIV (1517; переиздание Антико – Лукантонио Джунты, 1520). Библиотека Маручеллиана: AntFII (переиздание Антико – Лукантонио Джунты, 1520), AntFIII (переиздание Антико – Лукантонио Джунты, 1520), AntFIV (переиздание Антико – Лукантонио Джунты, 1520), Samb (1515), Can (1519). Капитулярная библиотека Модены: AntFII (переиздание Антико – Лукантонио Джунты, 1520), AntFIII (переиздание Антико – Лукантонио Джунты, 1520). Библиотека Флорентийской консерватории: AntG (1520). Международный музей и библиотека музыки Болоньи: DII (1531).

²⁰ Национальная библиотека Франции: AntFIII (1513). Библиотека Базельского университета: AntFI (1510). Берлинская государственная библиотека: Samb (1515, полный экземпляр). Венская национальная библиотека: PaDI (1526).

²¹ Mare Magnum: Biblioteca Marucelliana – Firenze. Режим доступа: http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0003.html.

²² Biagi G. *Indice del Mare Magnum di Francesco Marucelli*. Firenze – Roma: Fratelli Bencini, 1888. 339 p.

персоналии, связанные с историей приобретения и поступления в фонды книг светских песен.

Вопрос исторической судьбы изданий песенных книг тесно связан с вопросом их цены и ценности, следовательно, доступности для покупателей. С. Бурмен приводит редкие данные о стоимости томов фроттол Антико, приобретенных Колоном в Венеции в 1521 году, – 10 сольдо за том (ок. 0,75 золотого дуката)²³. В списке Колона также указана цена книги РеFXI, купленной в Перудже в сентябре 1530 года за 100 кватрино.

Интерпретация этих сведений представляет определенные трудности: так, для их понимания недостаточно «встраивания» в системы итальянских денежных знаков различного достоинства. Сложно оценить соотношение затрат на книгу песен и иные материальные ценности в условиях очень разного веса и соотношения местных валют, а также разной ценности монет одного и того же наименования даже в пределах одного региона. Затраты на книги фроттол в кватрино и сольдо полностью соответствуют статусу этих монет невысокого достоинства, функционировавших как средство платежа²⁴. Несмотря на нестабильность и многоуровневость денежных систем итальянских государств, представляется возможным установить стоимость одной книги фроттол в соотношении с венецианским дукатом, опираясь на систему, установленную Республикой и действовавшую с небольшими отклонениями вплоть до ее падения: 1 дукат = 124 малых сольдо²⁵.

Тогда 100 кватрино, потраченные в Перудже агентом Колона за издание, осуществленное, по-видимому, более затратным способом, чем технология Петруччи, составляют чуть больше 33 сольдо (при обычном курсе 1 сольдо = 3 кватрино) или треть дуката, а 10 сольдо, выплаченных в Венеции, – всего восьмую

²³ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 360.

²⁴ Наиболее крупные денежные величины существовали скорее для измерения ценности, а не практического оборота: «На практике цены на наиболее распространенные товары и услуги предоставлялись в дукатах, лирах, сольдо и малых дукатах, а также облигациях невысокой ценности» (Tucci U. Storia di Venezia dalle origini alla caduta della serenissima. Roma: Istituto della Enciclopedia Treccani, 1996. V: Il Rinascimento Società ed Economia: Il lavoro. La ricchezza. Le coesistenze: Monete e banche nel secolo del ducato d'oro. Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-il-lavoro-la-ricchezza-le-coesistenze-monete-e-banche-nel-secolo-del-ducato-d-oro_%28Storia-di-Venezia%29/).

²⁵ Согласно декрету венецианского сената от 2 августа 1455 года, платежи в государственную казну шли с учетом соотношения 124 сольдо за дукат (6 лир 4 сольдо); это соотношение в целом оставалось стабильным до Като-Камбрезийского мира (1559), хотя, например, 10 ноября 1525 года курс дуката был обновлен – 7 лир 6 сольдо.

часть дуката (а не три четверти, как обозначил С. Бурмен); при этом мы не принимаем во внимание возможную разницу в весе и качестве монет, ориентируясь на «усредненные» сольдо и дукат. Отметим, что в это же время для музыкального обихода мантуанских маркизов покупались комплект лютневых струн за 6 дукатов и виола за 5 дукатов, а поездка Маркетто Кары и Роберто Аванцини из Павии в Мантую стоила 55 лир 16 сольдо (если принять за основу венецианский курс 1 дукат = 62 малых лиры, то около 9 дукатов).

Цена книги фроттол может быть также сопоставлена с размером оплаты за различные услуги, оказанные мантуанскими музыкантами двору приблизительно в это же время (1520–1521). Оплата труда, как и затраты на проведение празднеств, выражалась чаще в значениях большего достоинства, как правило, в малых лирах (1 малая лира = 20 сольдо). Так, пифары Алессандро, Пьер Джованни и Фалькон получили за месяц службы 4 лиры 13 сольдо²⁶, 4 лиры 16 сольдо²⁷ и 9 лир 6 сольдо²⁸ соответственно. 20 лир было выплачено неким четверым музыкантам²⁹ и 5 лир – тамбуринщику-мавр³⁰, игравшим перед маркизом в Пьяченце. Тогда же мантуанскому кафедральному капитулу несение гонфалона в четырех процессиях стоило 18 сольдо³¹, труд звонаря в обеспечении двух-четырёх процессий – 12–18 сольдо³², запись музыкальной композиции органистом Якопо Дзафардо – 3 сольдо³³, благовония для праздника Двенадцати апостолов – 6 сольдо³⁴ и мешок угля для органистов – чуть меньше 20 сольдо³⁵.

Отдельные сведения о стоимости труда в Венеции первой трети XVI века также позволяют установить относительную ценность нотопечатной книги. Так, согласно данным Ф. Броделя, в Венеции в 1534 году рабочий Арсенала, относив-

²⁶ ASM–G, b. 410A, fasc. 31, c. 169v.

²⁷ ASM–G, b. 410A, fasc. 31, c. 169v.

²⁸ ASM–G, b. 410A, fasc. 31, c. 170r.

²⁹ ASM–G, b. 410A, fasc. 31 (Liber Leonis), c. 82.

³⁰ ASM–G, b. 410A, fasc. 31 (Liber Leonis), c. 83v.

³¹ ASM–G, Masseria, reg. 79, c. 54r. За следующее десятилетие размер оплаты не изменился, о чем свидетельствует платежный документ о расчете с тем же знаменосцем Безустино, относящийся к 1531 году, – 9 сольдо за две процессии (ASM–G, Masseria, reg. 87, c. 86r).

³² ASM–G, Masseria, reg. 79, c. 54r; Masseria, reg. 80, c. 71r.

³³ ASM–G, Masseria, reg. 80, c. 70v.

³⁴ ASM–G, Masseria, reg. 79, c. 54r.

³⁵ ASM–G, Masseria, reg. 80, c. 76r.

шийся к невысокооплачиваемой категории венецианских рабочих, в среднем зарабатывал 22 сольдо в день (24 летом, 20 зимой), высокооплачиваемый ремесленник цеха шерстяников – 148 дукатов в год, т. е. как минимум более 50 сольдо в день (без учета нерабочих дней)³⁶. У. Туччи сообщает о гарантированной минимальной заработной плате, установленной в Венеции с 1460 года, как 22 или 32 сольдо в зависимости от сезона³⁷. Особенно интересны данные об оплате труда работников венецианских типографий, которая варьировалась от 10 до 30–40 сольдо в день; максимальное значение расценивается как возможность очень хорошего уровня жизни. Таким образом, книга ценой в 10 сольдо была вполне доступной даже для работника, который вряд ли испытывал в ней потребность, что свидетельствует о подлинном экономическом и культурном значении технологического переворота, осуществленного Петруччи.

Это обстоятельство позволяет также рассмотреть вопрос сохранности книг фроттол в новом свете: доступная цена соотносится со злободневной ценностью и «повседневным» практическим предназначением изданий, целенаправленно и бережно сохранявшихся в качестве коллекционных экземпляров преимущественно за пределами Италии, а также во Флоренции, для которой фроттольный репертуар как таковой явно не был столь же актуален, как для Ломбардии и Венето.

Обращение к наиболее значимым аспектам нотопечатного дела в контексте изучения фроттольной культуры как ее неотъемлемой части и более того – как одного из первостепенных условий ее развития позволяет говорить об актуальности комплексного подхода к музыкальному явлению. Впервые в европейской музыкальной истории фигура печатника как фиксатора и распространителя музыкальной информации встает рядом с фигурами заказчика-аристократа и автора музыкального произведения. В данном отношении музыковедческая исследовательская традиция, связанная с изучением фроттолы, с одной стороны, всегда от-

³⁶ Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. / Пер. с фр. Л.Е. Куббеля, вст. ст. и ред. Ю.Н. Афанасьева. М.: Весь мир, 2007. Т. 3: Время мира. С. 317.

³⁷ Tucci U. Storia di Venezia dalle origini alla caduta della serenissima. Roma: Istituto della Enciclopedia Treccani, 1996. V: Il Rinascimento Società ed Economia: Il lavoro. La ricchezza. Le coesistenze: Industria e artigianato. Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-il-lavoro-la-ricchezza-le-coesistenze-industria-e-artigianato_%28Storia-di-Venezia%29/.

давала дань трудам нотопечатников, особенно Петруччи, с другой стороны, в некоторой степени оставляла их в областях исторического книговедения и даже регионоведения. Отчасти этому способствовал пафос классических трудов А. Шмида и А. Вернареччи³⁸.

Сформировавшееся еще в XIX веке видение значения нотопечатника в развитии фроттолы стабильно подтверждается в работах различного масштаба и направленности, яркими примерами чему являются биографически-библиографические очерки, вошедшие в труд К. Йеппесена³⁹, с одной стороны, и программные статьи К. Галлико⁴⁰, в которых масштабно заявлена идея мощного культурного и социального воздействия нового способа передачи музыкального материала, – с другой.

Источниковедческие публикации последних десятилетий содержат, как правило, комплексное представление традиционных книговедческих аспектов, хотя и в разной степени – от их детального исследования, вершиной чего в отношении всего корпуса изданий Петруччи является фундаментальное исследование С. Бурмена⁴¹, а в отношении книг фроттол Анτικο – их публикации в редакциях А. Эйнштейна⁴² и Ф. Луизи⁴³, до краткого обзора, как в первых характеристиках собраний⁴⁴ (в том числе библиографических указателях⁴⁵) и полных выпусках

³⁸ Schmid A. Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert. Wien: P. Rohrmann, 1845. 342 S.; Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Bologna: G. Romangoli, 1882. 288 p.

³⁹ Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien / Acta Jutlandica: Vol. XL/2. Aarhus – København: Munksgaard, 1968. XXIV, 171 S.

⁴⁰ Gallico C. Nell'officina di Ottaviano Petrucci: considerazioni sulla stampa musicale // Atti del Convegno di Castelfranco Veneto, 1–3 sett. 1978. Roma: Jouvence, 1987. Pp. 233–238; Gallico C. Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica // Rivista italiana di musicologia. Vol. XVIII. N. 2. Pp. 187–206.

⁴¹ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. 1281 p.

⁴² Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio: Andrea Antico, 1517 / Ed. by A. Einstein. Northampton, Mass.: Smith College, 1941. XVII, 73 p.

⁴³ Luisi F. Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»: Saggio critico e scelta di trascrizioni. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. 149 p.; Luisi F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico. Roma: Pro Musica Studium, 1976. V. I: Studio bibliografico e revisione critica. 389 p.; Luisi F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico. Roma: Pro Musica Studium, 1975. V. II: Trascrizioni. 172 p.

⁴⁴ Einstein A. Das elfte Buch der Frottole // Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, 1927/28. № 10. H. 11–12. S. 613–624.

⁴⁵ В этом отношении библиографическим разделам комплексных трудов и изданий отдельных песенных книг предшествуют фундаментальные библиографические публикации Э. Фогеля (Vogel E. Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens: Aus den Jahren 1500–1700: enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc. Berlin: A. Haack, 1892. B. I. XXIII, 597 S.; Vogel E. Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens: Aus den Jahren 1500–1700: enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc. Berlin:

книг Петруччи⁴⁶, Пазоти и Дорико⁴⁷, и современных – в рамках проекта Падуанского университета⁴⁸.

В то же время именно музыковедами ведутся результативные изыскания по частным, но крайне важным с точки зрения связи нотоиздательского дела с историей музыкального жанра вопросам принципов отбора материала изданий (работы Б. Блекберн⁴⁹, У. Прайзера⁵⁰), юридических и материальных условий функционирования предприятий⁵¹. Для исследований, посвященных истории экономики и печатного дела в целом, характерно обобщенное и достаточно стандартное представление о месте в этом процессе нотоиздателей⁵² (за исключением специальных работ⁵³), в отдельных случаях окрашенное венецианским патриотизмом⁵⁴.

A. Haack, 1892. В. II. 597 S.), P. Айтнера (Eitner R. *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Berlin: L. Liepmannsohn, 1877. 964 S.) и А. Эйнштейна (Einstein A. *Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500–1700 by Emil Vogel // Notes: Second Series*. 1945. Vol. 2. № 3. Pp. 185–200; Einstein A. *Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500–1700, by Emil Vogel (Second Installment) // Notes: Second Series*. 1945. Vol. 2. № 4. Pp. 275–290).

⁴⁶ Ottaviano Petrucci. *Frottole*, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // *Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935. LII. 101 S.; *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari*. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introdotto di B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954. CXXV, 144, 65* p.; *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. di B. Disertori // Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Nuova serie*. Milano: G. Ricordi, 1964. Vol. III. 631 p.; то же можно отнести к единственному современному изданию: *Harmonice musices Odhecaton A / Ed. by H. Hewitt*. Ed. of the literary texts by I. Pope. Cambridge – Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1942. № 42. 421 p.

⁴⁷ *Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / Ed. by W. F. Prizer*. Yale University: A-R Editions, 1978. *Collegium Musicum*, second series. Vol. 8. 65 p.

⁴⁸ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi*. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997. 283 p.; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo*. Padova: CLEUP, 1999. 248 p.; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin*. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1999. 255 p.; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato*. Padova: CLEUP, 2004. 268 p.; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo*. Padova: CLEUP, 2006. 241 p.; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli*. Padova: CLEUP, 2013. 392 p.

⁴⁹ Blackburn B. J. *Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and His Musical Garden // Musica Disciplina*. 1995. XLIX. Pp. 15–41.

⁵⁰ Prizer W. F. *Local Repertories and the Printed Book: Antico's Third Book of Frottole (1513) // Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood / Ed. by J. A. Owens, A. M. Cummings*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997. Pp. 347–371.

⁵¹ Blasio M. G. *Privilegi e licenze di stampa a Roma fra Quattro e Cinquecento // La Bibliofilia*. Firenze: Leo S. Olschki, 1988. Vol. 90, № 2. Pp. 147–159; Mariani F. *Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo // Ottaviano Petrucci – Inventore della stampa della musica a caratteri mobili. Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo*. Fossombrone: Metauro Edizioni, [2001]. Pp. 11–32; Gialdroni T. M., Ziino A. *Ancora su Ottavio/Ottaviano Petrucci dal Fondo Notarile di Fossombrone // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing*. Pp. 59–106.

⁵² Norton F. J. *Italian printers, 1501–1520: an annotated list, with an introduction*. Cambridge: Bowes and Bowes, 1958. 177 p.; Lowry M. *Il mondo Aldo Manuzio: affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*. Roma: Il Veltro, 1984. 464 p.; Richardson B. *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1999. 220 p.

⁵³ Юргенсон Б. П. *Очерк истории нотопечатания*. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. 191 с.; Кунин М. *Из истории нотопечатания: краткие очерки*. М.: Советский Композитор, 1963. 78 с.; Кунин М. Е.

Включая некоторые аспекты деятельности нотопечатников в контекст исследования фроттольной культуры, мы руководствуемся при их отборе значимостью для стимулирования развития полифонической песни. Принимая во внимание все многообразие конкретных реалий, тем не менее, в качестве основных детерминант работы итальянского нотоиздателя Чинквеченто возможно выделить наличие и характер лицензии (привилегии) на различные этапы издательского дела или их совокупность, финансовые и организационные условия, выражающиеся в вовлеченности в процесс выпуска изданий покровителей, коллег и заказчиков, наконец, применяемые технологии печати. Единство данных компонентов обуславливает модель нотоиздательской деятельности, а их подвижность и прирастание частных обстоятельств – индивидуальный характер ее реализации.

В отличие от публикаций церковной музыки, в которых ранее всего сложился монографический тип нотного издания, светские песни организовывались в коллективные собрания до 1520-х годов, когда Петруччи выпустил том баллат и канцон Бернардо Пизанца (1520). Круг авторов песенных собраний является существенным показателем как объективного состояния фроттольного творчества, так и особенностей работы издателя в определенных условиях (регион, взаимодействие с покровителями, возможность привлечения агентов и редактора). Отбор материала также может быть обусловлен причинами частного порядка, не всегда имеющими документальное подтверждение.

В центре исследования основ деятельности издателей фроттольных собраний естественным образом оказываются фигуры Петруччи и Антико, работавших в этой сфере наиболее последовательно и результативно и достаточно хорошо документированных. Дополнительный материал представляют собой единичные собрания, выпущенные Пазоти, Дорико, Самбонетто, Кането. Сравнительное рассмотрение аспектов деятельности этих печатников в их непосредственном или

Нотопечатание: Очерки истории. М.: Музыка, 1966. 86 с.; Duggan M. K. Italian music incunabula: printers and type. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1992. 323 p.

⁵⁴ Fulin R. Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana / Archivio Veneto. Venezia: M. Visentini, 1882. V. 23. pt. I. Pp. 84–212; Tucci U. Storia di Venezia dalle origini alla caduta della serenissima. V: Il Rinascimento Società ed Economia: Il lavoro. La ricchezza. Le coesistenze: Industria e artigianato. Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-il-lavoro-la-ricchezza-le-coesistenze-industria-e-artigianato_%28Storia-di-Venezia%29/.

косвенном взаимодействии, связях с региональными музыкальными фигурами и тенденциями в области песенного репертуара приводит нас к взгляду на собрание полифонических песен как на точку схождения художественных и общественных процессов в опоре на новые технологии, юридические основы и репертуарную политику.

§ 2. Новые технологии печати

Резкий рост итальянской печатной нотной продукции в начале XVI века, как правило, связывается с технологическим новаторством Оттавиано Петруччи деи Фоссомброне. Однако истинное значение его деятельности в контексте общих процессов в области нотопечатания и трудов других издателей – современников Петруччи, не подвергавшееся сомнению со времен издания работ А. Шмида⁵⁵ и А. Вернареччи⁵⁶, в целом поддержанное в специальных работах К. Галлико⁵⁷, в последние годы переосмысливается прежде всего в исследовании С. Бурмена, полагающего, что представление о характере новаторства Петруччи несколько абсолютизировано, что его деятельность в большей степени определялась достижениями конкурентов и требованиями покупателей, чем это было принято учитывать, а также что Петруччи находился «в некоторой степени на периферии по отношению к подлинным направлениям развития музыки и музыкального вкуса»⁵⁸.

Обращаясь к вопросу приоритета Петруччи в использовании технологии подвижных металлических типов, следует принять во внимание деятельность Оттавиано Скотто-Старшего (?–1498), издававшего в Венеции музыкальные собрания с 1480-х годов, сначала комбинированным методом (напечатаны ноты, ноты вписаны вручную), затем – методом двойной печати, подобно Петруччи. Его

⁵⁵ Schmid A. Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte.

⁵⁶ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV.

⁵⁷ Gallico C. Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica // Rivista italiana di musicologia. Vol. XVIII. № 2. P. 188; Gallico C. Nell'officina di Ottaviano Petrucci: considerazioni sulla stampa musicale // Atti del Convegno di Castelfranco Veneto, 1–3 sett. 1978. Pp. 233–235.

⁵⁸ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 4.

монодийный «*Missale Romanae Ecclesiae*» (1481/1482) занимает исключительное положение, как принято считать, будучи первым венецианским нотным изданием, осуществленным с помощью подвижных типов⁵⁹. Отличие этой технологии от метода, примененного Петруччи, не вполне ясно; безусловно, Петруччи не мог не знать о достижениях Скотто⁶⁰.

Несомненно то, что способ тиражирования музыкальных собраний, практиковавшийся Петруччи, оказался ценен не столько как таковой, сколько как показательный опыт максимально возможного охвата потребителей изданий. В этом отношении вклад, который внес Петруччи в распространение фроттолы, выпустив наибольшее, по сравнению со своими коллегами, количество собраний, следует оценивать именно с точки зрения ориентации на широкий спрос. Поворот, совершенный Петруччи, заключается не столько в его технологии, сколько в самой идее оправданности большого тиража (предположительно от 200 до 350–500 экземпляров) популярной нотной литературы⁶¹ – идее, реализованной затем крупнейшими европейскими центрами нотоиздательства и определившей тем самым глубокие изменения в культуре бытового музицирования и массовом музыкальном сознании, и далее – в стилистических ориентирах композиторов, певцов и инструменталистов.

Первое издание, осуществленное Петруччи с применением подвижных металлических типов (неизвестно – свинцовых или оловянных), отлитых и набранных, по-видимому, Франческо Гриффо из Болоньи⁶² и Джакомо Унгаро⁶³, вышло

⁵⁹ Нам известен лишь один случай ясно выраженного несогласия с данной технологической характеристикой издания Скотто: в свое время Б. П. Юргенсон выступил с резкой критикой этой версии, опираясь на отсутствие упоминаний о технологическом новаторстве Скотто в колофонах его изданий и наличие таковых в первой привилегии Петруччи (Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. С. 18–20).

⁶⁰ С. Майне полагает, что даже образцом для типографского знака Петруччи с его инициалами мог стать типографский знак Скотто, а также (со ссылкой на исследование Дж. Хаара) более ранний знак Николя Жансона (*Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. S. 180).

⁶¹ Количество экземпляров нотных изданий XVI века документировано крайне редко, объемы тиражей устанавливаются, как правило, по косвенным данным. В Венеции в среднем тираж нотного издания составлял 500–1000 экземпляров. Так, в 1516 году Антико выпустил 1108 экземпляров «*Liber quindecim missarum*», а в 1544 году Дорико опубликовал книгу месс Кристобала Моралеса тиражом в 525 экземпляров. Объемы печати определялись рядом факторов, прежде всего финансовыми условиями (Harris K. P. *The Madrigal History of Jacques Arcadelt* (ca. 1505–1568): thes. ... Master of Arts. University of Calgary, 1999. Pp. 19–20).

⁶² Франческо Гриффо (*Francesco Griffio da Bologna*, ок. 1450 – ок. 1518) известен более всего как изготовитель шрифтов для Альдо Мануция (прежде всего курсива для издания Вергилия (1501)) и издания сонетов Петрарки (типография Сончино в Фано, 1503).

в свет предположительно 15 мая 1501 года (датируется по посвящению), – «*Harmonice musices Odhecaton*», включающее 96 трех–пятиголосных шансон. Это собрание имеет значение своего рода образца для более поздних книг фроттол; обращаясь к совершенно другому материалу (возможно, и адресованному несколько другому потребителю), Петруччи ориентируется на свое первое успешное издание светских полифонических песен, сохраняя выработанные в нем параметры⁶⁴. К устойчивым качествам относятся формат том *in quarto* (23x16 см), набор текста антиквой, характерной для венецианских изданий, начиная с Николая Жансона (1470-е годы), расположение нотного текста по две партии на листе для четырех исполнителей. Нотный текст, в отличие от более ранних опытов других типографов, в которых совмещались рукописные и печатные этапы, либо использовались деревянные формы, реже – металлография (гравировка)⁶⁵, выполнен в технике печати в два или три этапа, точный порядок которых не вполне ясен: нотные станы, ноты, текстовая часть (правда, бóльшая часть композиций – бестекстовые)⁶⁶.

⁶³ *Jacomo Ungaro* (*Jacomo, Jacobo Todesco*, до 1466 – июнь 1514?), *gettator di lettere* – резчик шрифтов, впервые документирован 21 ноября 1498 года как свидетель при оформлении документа о смерти его коллеги Франческо дель Престаде Борми, а через несколько лет упомянут в первом завещании Альдо Мануция (1506) как *Jacomo Todesco*, причем соотечественник Мануция. Это можно трактовать двояко: и как происхождение Унгаро из Лацио, и скорее как указание на общее для Мануция и Унгаро гражданство и место проживания – Венецию («Оставляю двести пятьдесят дукатов, чтобы они были распределены между десятью девицами брачного возраста, по двадцать пять дукатов каждой: таковые следующие, четыре дочери моего земляка мастера Джакомо Тодеско, шрифтолитейщика [*magistro Jacomo todesco gettator de lettere*] <...>» (Venice, Archivio di Stato, Notarile Atti del Notaio Gio Francesco Pozzo, b. 765.2; Fulin R. *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana* // *Archivio Veneto*. V. 23, pt. I. Pp. 159–162; Duggan M. K. *Italian music incunabula: printers and type*. P. 299)).

⁶⁴ Лодовико Дзакони в главе LXXIX первого тома «*Prattica di Musica*» (Венеция, первое изд. 1592, переизд. 1596) не мог не сослаться на это издание, ставшее предметом особой гордости венецианского нотопечатания, указывая год второго издания, по-видимому, известного ему: «<...> музыкальный *Odhecaton* [*l'Odhecaton de Musici*], напечатанный в Венеции в 1503 году, названное так собрание, которое содержит прекраснейшие музыкальные вещи того времени <...>» (Lodovico Zacconi. *Prattica di Musica utile et necessaria si al Compositore per Comporre i Canti suoi regolatamente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili*. Venetia: Bartolomeo Carampello, 1596. Fol. 84r).

⁶⁵ Отметим наиболее значимые даты и издания. 1457 год: в Майнцской Псалтыри Иоганна Фуста и Петра Шеффера в напечатанные нотные станы от руки вписаны ноты. 1473 год: Конрад Финер в Эсслингене издает «*Collectorium super magnificat*», где нотные знаки были выполнены типографским способом, но нотоносцы расчерчены от руки. 1476 год: немецкий печатник Ульрих Ган, работавший в Риме, издает «*Missale romanum*», который, как сказано на колофоне, «составлен новым способом и напечатан вместе с пением, чего никогда не делалось» («*con il metodo dell'arte nuova venne composto e stampato insieme con il canto, il che mai era stato fatto*»); при печати применялись деревянные матрицы. 1493 год: Эухариус Зильбер в издании «*Historia Baetica*» Карла Верардуса осуществляет попытку печати полифонической музыки посредством деревянных матриц. Развернутый перечень ранних нотных изданий XV – начала XVI века с указанием способа печати см.: Юргенсон Б. П. *Очерк истории нотопечатания*. С. 71–77; Fenlon I. *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*. London: The British Library, 1995. Pp. 15–18.

⁶⁶ Высочайший технический уровень исполнения книги поддержан в переизданиях, точно соответствующих оригинальному набору (второе – 14 января 1503 года, третье – 25 мая 1504 года).

С точки зрения распространения представления о вкладе Петруччи в печатное дело показательно предпосланное собранию посвящение, адресованное Джироламо Донато⁶⁷, которое можно считать в определенном смысле «программой» Петруччи:

Octavianus Petrutius forosempronien-
Hieronymo Donato patricio Veneto Felicitatem.

Noveram iam pridem te summum uirum Hieronyme: summum patronum. Exstant enim ingenii tui monumenta egregia: quibus tuarum uirtutum quasi effigiem dum intuemur sic animis nostris imprimeris et inheres: ut cum de disciplinis: et bonis artibus sermo incidit: uel cogitatio subit: statim occurras. Sed et Bartholomæus Budrius utraque lingua clarus: & tui studiosissimus me assidua predicatione tuarum laudum: quamque caste sanctiora illa totius philosophiæ studia musice temperes: in admiratione tui ita confirmavit: ut mihi non esset diu deliberandum: cui potissimum meas delicias: meos amores committerem: cui perpetuo dedicarem. Non pridem uir clarissime animaduertentem rei impressoria artifices certatim ex omnibus disciplinis noui aliquid quotidie proferre: musicam uero illam numerosam siue discantum malis sine qua non deum optimum maximum propiciamus: non nuptiarum solennia celebramus: non conuiuia: non quicquid in uita iucundum transmittimus: ab hisdem opificibus neglectam iacere. Mox edoctus ingeniosissimos uiros difficultate uictos sepius ab inceptis destitisse hoc ego erectus si me quoque possem tollere humo: latinum uero nomen et Venetum imprimis: ubi hæc parta & perfecta forent: hac quoque nostri inuenti gloriola uirum uolitare per ora: consilio usus ipsius Bartholomei uiri optimi rem sum: puto feliciter aggressus: tam arduam: quam iucundam: quam publice profuturam mortalibus. Si quidem diuinus ille plato: eas demum beatis-

Оттавиано Петруччи да Фоссомбронне – Джироламо Донато, венецианскому патрицию [желает] благополучия.

Давно уже знаю тебя, Джироламо, как мужа высокого и выдающегося покровителя. Ибо возвышается славный памятник твоим дарованиям: изумляемся словно изображенным на нем твоим достоинствам, так запечатленным и укоренившимся в наших душах; как приключится беседа с учением и добрыми науками, так тотчас спешит на память мысль [о тебе]. Но и Бартоломео Будрио, светлый [разумом] в обоих языках и тебе вернейший, чья чистая добродетель укрепляет музыкой прилежание ко всякой философии, усердно передо мной провозглашая тебе хвалу, так подтвердил мое восхищение тобой, что я долго не раздумывал, что [доставит] мне большую радость, скрепит мои постоянно обнаруживающиеся привязанности. Недавно, светлейший муж, я отметил положение печатных дел мастеров, [которые] наперегонки ежедневно показывают какие-либо новые искусства: музыки (или дисканты) их действительно многочисленны, без чего мы не можем ни восславить Господа, превеликого и всеблагого, ни справить ни брачных торжеств, ни пиров, ни всякое радостное событие жизни испытать, но им же мастера выказывают пренебрежение. Ныне известно, [что] умнейшие мужи часто неудачливо отступаются от предприятия, мною здесь воздвигнутого, и если бы я мог также возвысить не только себя самого, но и имя латинянина, и, прежде всего, венецианца; и как только это дело будет завершено, так и малая слава о наших изобретениях поистине разлетится через пределы: воспользовавшись советом славного мужа Бартоломео я, полагаю, благополучно присту-

⁶⁷ Джироламо Донато (Dona, Donati, Donato) (до 1457 – 1511), отпрыск одной из ветвей венецианской патрицианской семьи, дипломат, политик. С ранних лет обнаружил особенную любовь к музыке и поэзии, склонность к гуманистическим занятиям (свидетельством чему являются его контакты с Пико делла Мирандолой и Анджело Полициано), философско-теологическим и филологическим дискуссиям. Ему посвятил некоторые свои издания Альдо Мануций. По мнению Дж. Хаара, посвящение Донато было знаком приобщения издания к миру гуманистических ценностей и не вызвано какими-либо практическими факторами (Haar J. Petrucci as bookman // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. P. 159).

simas fore ciuitates iudicauerit in quibus adollescentes solida hac: qualemque ipse secutus cæteris uideris prescripsisse: musica delectati sordidis illis uoluptatibus renunciauerint. Quod breui futurum nobis maxime sperandum. Commoda enim carminum huiusmodi occasione ingenui adolescentes inuitati: et dicatura ipsa in admirationem tui erecti: ad imitationem quoque non degeneri emulatione excitabuntur. Paululum modo sentiant tibi industriam nostram non improbari. Vale ac nos nostraque quo potes patrocino libens tutare. Venetiis decimo octavo cal. iunias. Salutis anno. MDI⁶⁸.

пил [к делу] сколь сложному, столь и приятно-му, которое принесет смертным общественную пользу. И пусть бы даже божественный Платон прибыл, [дабы] вынести суждение, в процветающий город, в котором юноши, как мы видим, следуя такой рекомендованной прочими восхитительной музыке, отказывается от нечестивых удовольствий. Таково наше сильнейшее упование в скором времени. Поистине, преимущество песен такого рода привлечет благородных юношей, и, предрекая, в восхищении твоей смелостью, возбудит также к подражанию всякого, не испорченного завистью. Таким образом, не отвергни наше старание. Прощай, и наши дела, насколько можешь, покровительством [своим] защити. Венеция, 15 мая⁶⁹ года нашего Спасителя 1501.

В этом тексте ключевыми являются два утверждения.

Первое – о принципиальном новаторстве Петруччи в способе издания многоголосной музыки – будет воспроизведено во второй части посвящения – обращении Бартоломео Будрио⁷⁰ к Джироламо Донато, а также в последующих лицензиях папы Льва X и Синьории и, по существу, станет опорой репутации Петруччи как «музыкального Гутенберга». Какие бы доводы не приводились в современных дискуссиях о действительном вкладе Петруччи в развитие нотопечатания, некоторые свидетельства современников показывают, что это мнение утвердилось и обновлялось безо всяких сомнений⁷¹.

Показательным свидетельством является акт от 28 июля 1519 года, в котором зафиксировано предоставление Петруччи зданий для устройства бумажной фабрики в Карнелло, недалеко от города Соры в провинции Фрозиноне (1519–1535), куда Петруччи, по-видимому, переехал. Содержание документа позволяет

⁶⁸ Odh. Fol. 2.

⁶⁹ В соответствии с римским календарем. Письмо датировано майскими идами (18-й день перед июньскими календами).

⁷⁰ Бартоломео Будрио (Bartolomeo Budrio, Bartholomæus Justinopolitanus, Budrius, Pelusius; ?, Копер – ок. 1508, Венеция) – венецианский нотопечатник славянского происхождения, ранее всего документированный изданиями 1498 года. К наиболее значительным достоверно установленным изданиям Будрио относятся «Phalaridis Tyranni Agrigentini», «Apollonii Philosophi pythagorici», «Bruti Epistolae graecae» (1498), а также «De triplici vita libri tres» Марсилио Фичино (1498). См. о нем: Haar J. Petrucci as Bookman // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Pp. 160–161.

⁷¹ Об устоявшемся мнении о Петруччи как о своего рода революционере в нотопечатании и его критике см.: Voorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. P. 3.

предположить, что он мог иметь намерение открыть в Карнелло и типографию, поскольку подчеркиваются его опыт и роль в развитии печатания полифонии, а создание фабрики отмечается как шаг, необходимый для другого предприятия:

<...> perché longo tempo ha dicta comunità et homini de epsa desiderato far venire ad habitare e qua in Sora un Octavio De Fossambruna imprexore de libri de canto figurato et aliter et è quello quale è stato l'inventore de tal stampare de canto figurato il quale in tal exercitio è homo experimentato, persuadendosi dicta comunità habia ad causare grandissimo honore et utile ad questa città. Et certo serrà cusi perché serrà causa mectere l'anno bona somma de denari et mectere molti homini ad exercitii et lui non porria fare comodamente tal exercitio senza una cartera, et essendo nel territorio de dicta città uno loco dicto Carnello dove stanno alcune forme de acque dove jà forno edificii benché de epsi non sia memoria, de le quale alcune sono de diverse persone quale liberamente le concedono al dicto Octavio acciò lui possa venire ad qualche effetto <...>⁷².

<...> поскольку долгое время названная община [Сора] и люди ее желали прибытия на жительство Оттавиано де Фоссомброне, печатника книг *santo figurato* и иных, и это тот, кто изобрел этот [способ] печати *santo figurato*, опытный в этом деле, будучи убежден названной общиной доставить величайшую честь и пользу этому городу. И, конечно, так и будет, поскольку за год в дело будет вложено доброе количество денег и вовлечено много людей, и он не поставит это дело хорошо без бумажной фабрики; и есть на землях названного города место, называемое Карнелло, где имеется несколько видов воды, где [есть] уже готовые [“свежеиспеченные”] постройки, хотя они и позабыты, из коих некоторые принадлежат разным персонам, которые они свободно предоставляют названному Оттавиано, чтобы он смог достичь какого-нибудь результата <...>

Приведенный документ является прижизненным и более того, составленным, возможно, при участии Петруччи, что могло отразиться в акцентировании его заслуг. Более поздними свидетельствами признания значения его трудов являются два текста издателя Франческо Марколини да Форли (Francesco Marcolini da Forlì; ок. 1510 – после 1558). Первый из них – обращение к венецианской Сеньории с целью получения привилегии (1 июля 1536 года). Марколини в первых же строках отмечает, что «прошло около 30 лет с того времени, как был Оттавиано да Фоссомброне, который печатал музыку способом, которым печатаются книги»⁷³. Второе упоминание Петруччи как «Фоссомброне» – изобретателя печати

⁷² Mariani F. Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo // Ottaviano Petrucci – Inventore della stampa della musica a caratteri mobili. Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo. Pp. 11–12. В 1520 году была также построена фабрика в Сан Лаццаро. О юридических перипетиях см.: Mariani F. Ottaviano Petrucci: nuovi indizi per una biografia // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 149–154.

⁷³ «par esser circa xxx. anni che fu uno Ottauiano da Fossanbrono, che stampava musica nel modo, che se imprimono le lettere» (Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. P. 1162); тот же фрагмент в современной редакции – Gallico C. Nell'officina di Ottaviano Petrucci: considerazioni sulla stampa musicale // Atti del Convegno di Castelfranco Veneto, 1–3 sett. 1978. P. 234.

лютневых табулатур «способом, которым печатаются книги» – относится к тому же году и содержится в предисловии к собранию лютневой музыки Франческо да Милано «Intabolatura de liuto de diversi»⁷⁴.

Возвращаясь к посвящению, отметим, что не вполне ясно, до какой степени Петруччи считает себя обязанным Будрио: был ли тот непосредственным участником собственно процесса издания или поддержал Петруччи иным образом.

Вторая важная мысль, высказанная Петруччи, заключается в обосновании полезности собрания в содержательном отношении («юноши, как мы видим, следуя такой рекомендованной прочими восхитительной музыке, отказывается от нечестивых удовольствий <...> преимущество песен такого рода привлечет благородных юношей, и <...> возбудит также к подражанию всякого, не испорченного завистью»). Можно полагать, что это утверждение распространяется и на книги фроттол – своего рода итальянский эквивалент «Odhecaton»’а, «шансон для итальянцев», учитывая также то, что составителем первых из них был тот же Пьетро Кастеллано⁷⁵.

Рассмотрим упомянутое обращение Будрио:

Bartholomæus Bndrius Iustinopolita.
Hieronymo donato patricio Veneto. S.
Soleo Hieronyme clarissime ac omnium
bonarum artium cumulo eminentissime: tacita
admiratione: qua hominum ingenia prosequor
iucundissime affici: huiusque declarandæ
quamuis occasionem auidissime arripere. ita
enim sentio & conscientia: & professionis
testimonio (quod possum) ingrati animi ac
malignitatis crimen effugere. Quod tum
cæteris: tum uero tibi imprimis maxime pro-
batum uelim. quem ita admiramur: ita sus-
picimus: ut contemplatione tui receptissimum
illud quasi oraculum. ἀλλ’ οὐ πῶδαμα πάντα
θεοί δόξαν ἀνθρώποιοι. sapientissimi uatis

Бартоломео Будрио из Капо д’Истрия приветствует Джироламо Донато, венецианского патриция.

Я склонен, [о] Джироламо, известнейший и первейший во всяком благом занятии, к молчаливому восхищению, которое сопровождает даровитых людей, о чем с особым удовольствием пламенно спешу заявить при всяком случае; поступая так, я чувствую, [что] доказательство убеждения и признания (насколько это возможно) [позволяет] избежать неприятных мыслей и злых упреков. Посему действительно желаю тебе, вслед за прочими, прежде всего наилучшего, [тебе], коему столь поражаемся, столь почитаем, что твои мнения общепризнаны, словно оракул:

⁷⁴ «<...> Мир весьма обязан Фоссомброне – изобретателю [способа] печатать табулатуры таким же способом, каким печатаются книги» («il Mondo è tenuto di grande obbligo al Fossombrone inventore de lo stampare le intauolature ne la maniera, che si imprimono i libri»); «удобство, которое умел доставить им [названным ранее лютнистам] Фоссомброне, сумевший найти путь, использованный им, и мезуры, и обозначения звука здесь в течение долгого времени и со многими расходами вырезал и из меди, и из дерева» («la commodità, che sapea dargli il Fossombrone, ne sapendosi trouar la uia usata da lui, e numeri, e le note del suono fino a qui con assai tempo, e con molta spesa sonsi intagliate in rame, et in legno») (Vernarecci A. Ottaviano de’ Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 219–220). Фрагменты изданы в: Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 1164.

⁷⁵ Встречаются также формы «Castellani», «Castello».

animum delusisse uideatur: illud uero haud
 quaquam pulcherrime. n. in te. ἰοφο τι χρημ’
 ὄνθρωποι omnia. n. tibi pariter cum sapien-
 tia. qua ne singula prosequitur. & tui pudoris:
 & meæ imbecillitatis ratio facit: cum &
 alioqui suscepti negotii amplissimum mihi
 fructum proposuerim: si nouus hic tuæ urbis
 fœtus: communem patriam tecum nobilitat-
 urus: me quoque deprecatore in chorum
 tuarum musarum recipiatur. quem fœcunda
 parens ingeniorum natura iam diu parturiens.
 post aliquot abortus tandem Octauiani petrutii
 solertissimi uiri ope subnixa: omnibus numer-
 is absolutissimum edidit dignus profecto &
 hic uir: quem omnes admirentur: uel ob hoc:
 qui rem pulcherrimam sepe a summis ingeniis
 infeliciter tentatam solus perfecit: dignus:
 quem tu ita suscipias. ut & cæteri intelligant:
 eidem non plus ingenii in nouo inuento perfici-
 endo: quæ iudicii in patrocinio deligendo
 superfuisse. En igitur tibi primitiæ camenarum
 prouentus: ex uberrimo: ac numerosissimo
 seminario Petri Castellani e predicatorum
 familia: religione: & musicæ disciplina mem-
 oratissimi. cuius opera: & diligentia centena
 hac carmina repurgata: & professione
 summorum auctorum: & imprimis que tibi
 dicata inuidia maiora: tuis auspiciis publicum
 captura dimittimus⁷⁶.

Боги никогда не дают людям всего; но согласи-
 сись, что прекрасно не что иное, как быть чело-
 веку мудрым. Ибо всем ты наделен вместе с
 мудростью, каковой не одной одарен, [этих до-
 стойств] не счесть [из-за] твоей скромности и
 моего бессилия; с тем все же представляю вели-
 колепный плод своего трудного предприятия, я
 прошу также принять меня в хоровод твоих муз,
 этот твой новый град, побег общего отечества,
 тобой прославленный; итак, природа, плодород-
 ная родительница талантов, после долгих муче-
 ний, после нескольких выкидышей, наконец
 произвела на свет всеми членами совершенного
 Оттавиано Петруччи, мужа искуснейшего и
 крепких сил; и это действительно достойный
 муж, которому все и повсюду дивятся, ибо,
 вслед за несчастливými великими умами, один
 лишь он многократно пробовал сделать пре-
 краснейшую вещь; он достоин того, чтобы ты
 ему покровительствовал, дабы остальные ура-
 зумели, [что] к тому же не более содержится
 изобретательности в новом изобретении, чем то
 преувеличивает суждение в защиту выбора. В
 таком случае вот тебе первые плоды камен из
 богатейшего и плодоноснейшего сада Пьетро
 Кастеллано из семейства проповедников, в ре-
 лигии и музыке достопамятного, чьим трудом и
 усердием здесь прополота сотня песен и пред-
 ставлена высочайшему знатоку; и, прежде всего,
 та, что тебе посвящена, [заслуживает] большей
 зависти; [под] твоей эгидой оставим по себе
 пользу обществу.

Будрио называет имя составителя собрания – Пьетро Кастеллано (Petrus Castellanus), монаха-доминиканца, maestro di cappella венецианской церкви Св. Иоанна и Павла. Помимо чрезвычайно высокой значимости Кастеллано в процессе разработки ряда изданий Петруччи, он является, по сути, одним из первых редакторов-составителей нотных собраний, отмечая тем самым новый качественный уровень в истории музыкальной печати.

Единственным, по-видимому, последовательным продолжателем технологических идей Петруччи⁷⁷ стал Пьетро Самбонетто, изготовивший по способу

⁷⁶ Odh. Fol. 3; Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 52–55.

⁷⁷ Более поздние, чем издания Петруччи, публикации canto figurato: 1507, Эрхард Ёглин из Аугсбурга, подвижные типы и несколько оттисков; 1513, Петер Шеффер Младший из Майнца.

Петруччи, без применения деревянных досок, свое единственное издание светских песен (30 августа 1515 года).

Технология работы Джованни Джакомо Пазоти и Валерио Дорико в период издания фроттол была, возможно, близка Петруччи, поскольку они (позднее – один Дорико) использовали метод двойной печати; изменение метода на единственный оттиск относится к более позднему периоду, когда в публикациях мадригалы вытеснили фроттолы⁷⁸.

А. Вернареччи в числе непосредственных последователей Петруччи упоминает также римского издателя Джакомо Мадзокки (Jacobus Mazochius, Giacomo Mazochio, Giacomo Mazzocchi, документирован в 1505–1527; имеется в виду непоименованное издание мотетов 1518 года, осуществленное им в сотрудничестве с Якопо Джунтой) и неаполитанского – Джованни Антонио Де Кането («Fioretti di frottole barzelette capitoli e sonetti libro secondo», 1519), полемизируя с А. Шмидом, считавшим первыми после Петруччи изданиями, выполненными посредством подвижных типов, римские собрания, выпущенные типографией Джунта (1523 или 1526)⁷⁹.

Тексты, сопровождающие издания книг фроттол, демонстрируют то, что способ печати, его новизна и уровень характеризуются в них как особое качество, имеющее самостоятельный вес и придающее дополнительную ценность публикации. Заострение внимания на технологических достижениях печатника наблюдается не только в предисловиях-посвящениях, предпосланных собраниям, и отдельных имущественных записях, но и в документах, имевших для издательской деятельности основополагающее значение, – привилегиях; тем самым признание технологического новаторства получало своего рода юридический статус.

⁷⁸ С Петруччи их также связывает осуществленное ими переиздание его «Motetti de la Corona».

⁷⁹ Ibid. P. 193.

§ 3. Издательская привилегия: возможности и виды

Привилегия (лицензия), имеющая определяющее значение для осуществления издательского проекта, опирается на конвенциональные формулировки, однако с конкретизацией видов деятельности, на которые она распространяется. Разрешительная процедура, как правило, не охватывает целостный процесс выпуска нотной продукции, но фиксирует отдельные его компоненты и/или этапы (виды изданий, вплоть до конкретного наименования, их технические характеристики, особенности реализации). Наиболее примечательной особенностью привилегий на издание музыкальных текстов является нередкое акцентирование внимания на технологии печати, которая тем самым становится дополнительным основанием юридической защиты печатника.

В качестве показательных образцов рассмотрим привилегии, полученные Оттавиано Петруччи и Андреа Антико, в их динамике; при этом нужно принять во внимание то, что привилегия может быть оформлена и как резолюция на прошении, и как самостоятельный документ. Данные привилегии неоднократно публиковались в исследованиях различной направленности, причем в нескольких разных версиях, включая переизложения и переводы, однако их сравнительный анализ с привлечением контекстных документов, связанных с деятельностью названных печатников, предлагается впервые.

25 мая 1498 года Петруччи обратился к венецианской Синьории с просьбой о предоставлении привилегии. Этот документ является ключевым для понимания целей деятельности Петруччи, так как им непосредственно обусловлены более поздние аналогичные документы:

Serenissimo principe, et Illustrissima Signoria siando fama celebratissima vostra serenità cum sue concession, et privilegij invitar, et excitar li inzegni ad excogitar ogni di nove invention, qual habiano esser acommodita, et ornamento publico da questa invitado Octavian de i petruci da fostonbron habitator in questa inclyta Cita homo ingeniosissimo Cum molte sue spexe, et vigilantissima cura ha trovado quello, che molti non

Светлейший Князь и Славнейшая Синьория, известные вашей знаменитейшей светлостью, своими концессиями и привилегиями, призывают и возбуждают умы придумывать каждый день новые изобретения ради удобства и украшения общества, и для этого приглашен муж изобретательнейший Оттавиано деи Петруччи да Фоссомброне, житель этого прославленного города; многими своими затратами и самым бдительным вниманием обрел [он] то,

solo in Italia, ma etiam dio de fuera de Italia za longamente indarno hanno investigato che e stampar commodissamente Canto figurado: Et per consequens molto piu facilmente Canto fermo: Cossa precipue à la Religion Christiana de grande ornamento, et maxime necessaria: per tanto el soprascripto supplicante recorri ali piede de vostra Illustrissima Signoria supplicando quella per solita sua clementia, et benignita se degni concederli de gratia special chome á primo inventor che niuno altro nel dominio de Vostra Signoria possi stampar Canto figurado, ne intabuladure dorgano et de liuto per anni vintj ne anche possi portar, ne far portar ó vender dicte cosse in le terre et luogii de Excelsa Vostra Signoria stampade fuera in qualunque altro luogo sotto pena de perder dicte opere stampade per altri, over potade de fuera et de pagar ducati .X. per chadauna opera: la qual pena sia applicata per la mita a lospital de sancto Antonio, et laltra mita a la franchation del monte nuove, et questo dimanda de gratia singulare a Vostra Illustrissima Signoria a laqual sempre se ricommanda.

.1498. Die XXV. Maij

Quod suprascripto supplicanti concedatur prout petit

Consiliarij

Ser Marinus leono

Ser hieronimus vendramino

Ser laurentius venerio

Ser Dominicus bollanj⁸⁰.

что многие не только в Италии, но также за ее пределами, пробовали долго и тщетно, – как наиудобнейшим образом печатать canto figurado [полифоническую музыку]. И поэтому гораздо легче [печатать] canto fermo [григорианское пение], каковое есть великая красота и величайшая потребность христианской религии; так нижеподписавшийся проситель припадает с мольбой к Славнейшей Синьории, умоляя таковую ради свойственных ей милосердия и доброты, чтобы [она] удостоила [его] помощи как первого изобретателя, который как никто иной в землях В[ашей] С[иньории] может печатать canto figurado и табулатуры для органа и лютни в течение двадцати лет, их можно также вывозить, привозить их или продавать названные вещи в землях и местностях Высокой В[ашей] С[иньории], печатать за пределами [Венеции] в любом другом месте под страхом потери названных трудов и с платой в 10 дукатов за каждое издание: таковой штраф применялся бы частью для оспедале Сан Антонио, и другая часть – францисканцам Монте Нуово, и эта [третья часть] отправляется особой милости Вашей Славнейшей Синьории, к коей всегда припадаю.

1498 года дня 25 мая.

Разрешить в соответствии с прошением, как смиренно молит вышеозначенный

Сер Марино Леони

Сер Джироламо Вендрамин

Сер Лоренцо Веньер

Сер Доменико Боллани

Петруччи в своем ходатайстве ясно сообщает о том, что владеет новым способом печати многоголосия («primo inventor»), и указывает на коммерческую выгоду для Республики от своего предприятия, имея в виду распространение изданий, по крайней мере, в пределах города и terra ferma. Примечательно также то, что Петруччи не указывает на сотрудничество с кем-либо из венецианских типографов, хотя из его же более позднего обращения от 26 июня 1514 года явствует,

⁸⁰ Archivio di Stato di Venezia, Notatorio, Collegio 1489–1499. car. 170; Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 42–43; Gallico C. Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica // Rivista italiana di musicologia. Vol. XVIII. №. 2. P. 188; Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. P. 1146. Фрагмент прошения Петруччи опубликован в русском переводе Т. Федотовой (Федотова Т. Ренессансная гармония: выход в свет (на материале Первой книги фроттол О. Петруччи, изданной в 1504 году) // Musica theoricæ. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. Вып. 11. С. 37).

что он никак не мог быть полностью самостоятельным на начальном этапе и, по-видимому, в финансовом отношении опирался прежде всего на Никколо ди Рафаэля (Niccolò di Raphael) и Амадео Скотто (Amedeo Scotto)⁸¹. По-видимому, тот материал, который Петруччи планировал издавать, являлся в некоторой степени «свободной нишей» и давал возможность иноземцу (еще не гражданину Венеции) занять место среди издателей Республики, хотя привилегия, текст которой сформулирован в прошении Петруччи, носила универсальный характер, открывая перед ее владельцем все возможные перспективы издательской деятельности с ограничением только срока действия.

Отсутствие в обращении Петруччи каких-либо пояснений относительно особенностей его технологии печати вызывает разочарование исследователя, но вполне обычно для подобных текстов, в чем можно убедиться, сопоставив, например, формулировки Петруччи с его же более поздними аналогичными ходатайствами или привилегиями, полученными Андреа Антико. Напротив, просьба Петруччи отличается от других тем, что в данном документе он вообще никак не указывает свою профессию, род деятельности, называя себя просто «*habitor in questa inclita Città homo ingeniosissimo*» («житель этого прославленного города, муж изобретательнейший»). Это явно свидетельствует об отсутствии у Петруччи профессиональной биографии, поскольку его «резюме» выглядит более чем скромно; однако просьба была удовлетворена, что мы считаем возможным истолковывать как следствие и фактической осведомленности принимавших решение лиц об обоснованности притязаний Петруччи, и в целом поддержки Синьорией таких предприятий.

⁸¹ Имя Никколо ди Рафаэля сохранилось в истории, в сущности, благодаря упоминаниям о нем Петруччи в прошении 1514 года и его вдовы Марии Антивари в ее завещании (1533), какие-либо его издания и контакты с другими печатниками неизвестны, поэтому скорее всего он не имел прямого отношения к этой профессиональной сфере, кроме как финансировал предприятие Петруччи. Амадео Скотто (ок. 1498–1532), один из племянников Оттавиано Скотто Старшего, не относится к значительным фигурам как в целом в издательском мире своего времени, так и в истории дома Скотто. С его именем связаны, скорее, финансово-юридические аспекты книгоиздательства. Так, в 1503 году он впервые в истории выступил с протестом против нарушения Бернардино Бенальо полученной им в 1500 году десятилетней, то есть действовавшей привилегии на издание медицинского трактата «*Rasis <...> continens omnia quae ad medicinam spectant*». В 1507 году он участвовал в «издательской коалиции», состоявшей из Баттисты и Сильвестро Де Тортис, Джорджо Арривабене, Лукантонио Джунты и Антонио Морето и направленной на финансовую поддержку в течение пяти лет типографии и бумажной фабрики Де Тортисов и Арривабене с равным разделением доходов и расходов (Richardson B. *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*. P. 33; Lowry M. *Il mondo Aldo Manuzio: affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*. Pp. 26–27). Последний факт перекликается с участием Амадео Скотто в софинансировании типографии Петруччи.

Надежность привилегии, однако, не была абсолютной, и наряду с действующей привилегией одного издателя другой вполне мог на законных основаниях получить аналогичные права. Частичным вторжением в область, зафиксированную привилегией Петруччи, стала привилегия на издание лютневых табулатур, полученная его конкурентом Марко даль Аквиллой (Marco dall'Aquila, до 1480 – после 1538) 11 марта 1505 года и являющаяся исторически первым документом, относящимся к этому печатнику. А. Вернареччи, возмущаясь «редкой легкостью и бесцеремонностью» даль Аквиллы, нарушившего права Петруччи, приводит фрагмент его прошения:

Se degni la Illustrissima Signoria Vostra concieder de special gratia al prefato supplicante vostro fedelissimo che alcun chi esser vogli si in questa Città de Venetia, come in tutte altre terre et lochi nel dominio de la Sublimità Vostra non ardisca over prosuma far stampar alcuna tabullatura de lauto de alcuna sorte, nec etiam se alcuno lo stampasse extra ditionem Illustrissimi Dominii Vestri possi quella vender in questa Città ne altrove nel predicto Dominio sotto pena <...>⁸².

Коль удостоит Славнейшая Ваша Синьория оказать особую милость вышесказанному Вашему вернейшему просителю, чтобы всякий, кто захотел бы в этом городе Венеции, как и во всех других землях и местах, подчиненных Вашему Величеству, не мог дерзнуть или допустить напечатать лютневую табулатуру иного вида, и даже если некто напечатал бы ее вне Славнейших Ваших Владений, не мог бы продавать таковую в этом Граде, в другом месте в вышесказанном Владении под страхом кары <...>.

Действительно, одобрение запроса предоставляло даль Аквиле исключительные возможности, однако какие-либо издания, основанные на данной привилегии, неизвестны.

С первой венецианской привилегией Петруччи содержательно пересекается другой документ – прошение его коллеги Джакомо Унгаро от 26 сентября 1513 года:

Perche suole la Illustrissima Signoria Vostra remunerare quelli che giovano in questa inclita cita cum qualche utile et ingeniosa inventione, pertanto havendo el fidelissimo servitor di quella Giacomo ungaro, intagliatore de lettere et habitante za XL anni in questa excellentissima citade, trovato el modo de stampare canto figurato, et temendo che altri, come accade, toglia el fructo de le sue

Поскольку Ваша Славнейшая Синьория имеет обыкновение вознаграждать тех, кто прибывает в этот прославленный город с какими-нибудь полезными и хитроумными изобретениями, посему, будучи вернейшим слугой сего [города Венеции] Джакомо Унгаро, резчиком шрифтов, и проживая уже 40 лет в этом великолепнейшем городе, нашел способ печатать *canto figurato*, и опасаясь, что другие, как это бывает,

⁸² Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 103–104.

fatiche, suplica a la Excellentia Vostra che li piaqua conciederli gratia che niuno altro possa stampare o far stampare dicto canto figurato in questa citade ne in lochj sottoposti a quella per anni XV proximi, ne altrove stampati portarli a vender in questa citade o in lochi de quella, soto pena de perder tuti li libri et ducati cento per cadauna volta che 'l se contrafazia De la qual pena sia la terza parte de l'hospitale de la Pietate, l'altra de l'accusatore, l'altra de l'officio dove sia facta la conscientia; et che sia licito a l'accusatore andar a qualuncha officio che li piaqua de questa inclita cita⁸³.

отнимут плод его трудов, просит Ваше Превосходительство милостиво даровать ему благоволение на то, чтобы никто иной не мог бы печатать или перепечатывать сказанное *canto figurato* в этом городе, как и в подчиненных [ему] местах, с этого [времени] и на 15 последующих лет, как и в иных местах напечатанные [книги] доставлять для продажи в этот прославленный город или в места [подчиненные] оному, под [угрозой] штрафа утраты всех книг и ста дукатов во всякое время, когда бы [ни появилась] подделка [contrafazia]. От этого штрафа третья часть была бы Оспедале de la Pietate, другая – обвинителям, [еще] другая – службе, где свершается [суд] по совести; и чтобы было законным перейти [доле штрафа] к кому-то в должности обвинителя милостью этого прославленного города.

Примечательно, что Унгаро, в отличие от Петруччи, сообщает свою профессию и срок проживания в Венеции. С точки зрения определения области издаваемой литературы привилегия Унгаро не является универсальной, так как не включает табулатуры. Просьба Унгаро была удовлетворена при условии, что его деятельность не нанесет ущерба владельцам других, ранее полученных привилегий («*cum hoc ne praejudicetur concessionibus, si quae forte factae fuissent antehac*»). В итоге Унгаро, однако, ничего не издал, возможно, изначально предполагая использовать привилегию для продажи существовавших тиражей⁸⁴. Во всяком случае, нет никаких данных о возможном конфликте Петруччи и Унгаро, сотрудничавших и в будущем; основанием для отсутствия столкновения интересов стало указание на собственный способ печати полифонии. Исходя из этого представляется возможным переоценить соотношение компонентов издательской лицензии, считая технологию печати равнозначной материалу собраний, который, как правило, рассматривается в качестве главного объекта защиты интересов печатника.

⁸³ Fulin R. Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana / Archivio Veneto. V. 23, pt. I. P. 178; Duggan M. K. Italian music incunabula: printers and type. P. 301.

⁸⁴ Согласно предположению М. К. Дагген, ходатайство Унгаро было вызвано отъездом Петруччи из Венеции (Ibid. P. 39).

После переезда из Венеции в Фоссомброне (1509–1511) и выпуска первых двух нотных книг, в сущности, основанных на венецианских запасах, Петруччи, учитывая юридически-территориальный статус своей типографии, а также необходимость легитимизации изданий нового вида, в конце 1513 года обратился к папе Льву X с прошением о привилегии и получил искомое:

Dilecte fili salutem & apostolicam bene. Cum tu sicut nobis nuper exponi fecisti alius Venetiis com[e]morans tua industria, et solertia primus inuenisses modum imprimendi libros Cantus figurati Propterea dilecti filii dux et Consilarii Ciuitatis Venetiarum tibi tanquam primo inuentori priuilegium nequis illos infra uiginti annos sub certis penis in suis terris auderet imprimere aut alios quam tuos libros in dictis Terris uenales habere concesserunt: Nuper uero cum in tuam patriam Forissempronii ad habitandum ueneris, et aliquid noui semper excogitando Tandem maximo labore dispendio: et temporis cursu est primus modum imprimendi organorum intabulaturas per multos ingeniosos uiros in Italia & extra ut dicitur tentatum, et tanquam opus desperatum derelictum, inueneris: quod non parum decoris Ecclesiastice religioni, et studere uolentium commoditati fore dinoscitur: Nec non alios libros alterius facultatis alias nunquam impressos in tua patria predicta: ac aliis Terris Ecclesie romane mediate uel immediate subiectis imprimere desideres: Nos tuis supplicationibus inclinati uolentes te tanquam inuentorem et primum impressorem dummodo libri iusto percio uendantur apostolicis gratiis et fauoribus prosequi ac de remedio prouidere opportuno, ne ceteri impressores qui non laborarunt ex dispendio, & labore tuo ditentur, ut que ad alia est maiora facienda. promptuis inuiteris tibi tanquam primo inuentori et impressori dictorum operum, ne ceteri impressores, et biblipole aliquas organorum intabulaturas infra quindecim annos, ac alios libros alterius facultatis per te impressos et imprimendos per alios tamen antea non impressos infra alios quindecim annos a die impressionis tuæ Immediate currentes in omnibus Terris nobis, et Ecclesie Romane mediate, et Immediate subiectis imprimere, aut alios quam

Возлюбленный сын, привет [тебе] и апостольское благословение. Ты (как о том нам недавно стало известно), проживая в иное время в Венеции, своим старанием и мастерством первым отыскал способ печатания книг *cantus figurati*, по сему, возлюбленный сын, дож и советники города Венеции предоставили тебе как первому изобретателю привилегию, чтобы никто не посмел в течение двадцати лет, под страхом известной кары, не возжелал в наших землях печатать или продавать в названных землях книги, подобные твоим: недавно же прибыв для проживания на твою родину, в Фоссомброне, и постоянно измышляя что-либо новое, наконец, великим трудом, расходами и временем достиг также способа печатать органические табулатуры первым, ранее многих даровитых мужей в Италии и за ее пределами, как говорят, пытавшихся и оставивших [это] как безнадежное дело: каковое немало украшено церковным благочестием и усердным трудом [ради] желаемого совершенства: желаешь печатать и иные книги другого рода, никогда не печатавшиеся ранее, в названном своем отечестве и в других землях, Римской Церкви опосредованно или непосредственно подчиненных: Мы расположены к твоим просьбам, желая предоставить тебе, как изобретателю и первому печатнику (пока книги продаются по честной цене) апостольские милости, сопровождаемые благосклонностью, и средство предвидеть выгоды, чтобы другие печатники, которые не трудились, не обогащались бы твоими затратами и трудами, и, кроме того, чтобы без затруднений росло предприятие, тебе, как первому изобретателю и печатнику названных трудов [предоставляем], чтобы другие печатники и книготорговцы избегали печатать какие-либо органические табулатуры в течение пятнадцати лет, а также иные книги [из] других запасов, тобой напечатанных и тиражированных, все так же не печатать до истечения пятнадцати лет, кроме благородных изданий твоих, во всех землях, опосредованно или непосредственно принадлежащих нам и Римской Церкви, или иные твои [книги] продавать,

tuos uenales habetur sub excommunicationis late sententiae, ipsorumque librorum, et intabulararum amisione ac quatuor ducatorum pro quolibet libro et intabulatura pro una fisco nostro pro alia accusatori, et alia tertia partibus executori applicandorum poenis: audeant seu presumant concedimus, etiam indulgemus: Mandantes propterea auditori Camere et Alme urbis nostre Gubernatori: Senatori: Barisello ac omnibus, et singulis aliis Gubernato. potestatibus, officialibus, et executoribus in dictis Terris nostris ubique existentibus presentibus et futuris: quos tu uel procurator tuus duxeritis eligendos sub excommunicationis poena ipso facto per ipsos incurrenda Quatenus tibi in permississicari contrafacientes. quoscumque et rebelles per censuras Ecclesiasticas et poenas predictas appellatione remota conpescendo. In uocato est ad hoc si opus fuerit auxilio brachii secularis, et alia faciendo et exequendo in premissis, et circa ea necessaria et oportuna: uolentes est has nostras literas imprimi, et earum impressioni plenam adhiberi fidem in Iudicio et extra Incontrarium facientibus non obstant. quibuscumque. Datum Rome apud Sanctum Petrum sub Annullo Piscatoris Die xxii Octobris M.D.xiii Pontificatus nostri Anno Primo.

Dilecto filio domino Octauiano de petrutiis de forosempronii
Petrus Bembo⁸⁵.

под [страхом] отлучения от церкви [в порядке] *latae sententiae*⁸⁶, изъятия их книг и табулатур, а также [штрафа в] четыре дуката за каждую книгу и табулатуру, из которых одна [часть] – в нашу казну, другая – обвинителю, и третья часть – исполнителю наказания, желая или ожидая, разрешаем и позволяем: потому поручаем аудитору [Апостольской] Палаты, Правителю, Сенатору и Капитану правосудия нашего родного Града, а также всем и другим отдельным правителям, подеста, чиновникам и исполнителям [наказаний] в названных наших землях, где бы ни было проживающим, нынешним и будущим, как ты или твой поверенный сказали, под [страхом] отлучения самолично поспешили сделать, [и] если тебе в трудах [будут] препятствовать, усмирять нарушителей и противников посредством церковной цензуры и названных наказаний, без возражений; призываем к тому же, если труд требует содействия мирских властей, и иным способом делая и выполняя в начинаниях и вокруг [них] то, что будет необходимо и полезно; мы желаем также, чтобы ты напечатал это наше письмо и, будучи напечатанным, [оно] доставило тебе полную защиту в суде и за его пределами.

Делу да не будет каких-либо препятствий. Дано в Риме у престола Святого Петра под перстнем Рыбаря дня 22 октября 1513 года, первого года нашего Понтификата.

Возлюбленному сыну синьору Оттавиано деи Петруччи да Фоссомброне.

Пьетро Бембо⁸⁷

В тексте этого бреве необходимо отметить констатацию технологического первенства Петруччи в деле печатания полифонии и органных табулатур, что подтверждает наблюдение об исключительной значимости этого аспекта в юридической защите прав Петруччи, а также открытую для типографа возможность публикации «иных книг другого рода», то есть немзыкальной литературы, – возможность, которую Петруччи фактически уже использовал, выпустив за пару месяцев до даты появления бреве «Paulina» Павла Миддельбургского (8 июля 1513

⁸⁵ Текст, как и предписано папой, опубликован в Missarum III Жоскена Дебре (1514). Полный текст: Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 140–146; Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 747.

⁸⁶ «Заранее вынесенное решение» – основание, предполагающее автоматическое отлучение.

⁸⁷ Секретарь папских бреве в 1513–1521 годах.

года; на основании папской привилегии, полученной епископом) и письмо Бальдассаре Кастильоне Генриху VIII (29 июля 1513 года), кстати, опираясь на свои венецианские деловые контакты, так как шрифты для них изготовил Франческо Гриффо. Условия предоставления привилегии для изданий разного вида, как и наказания ее нарушителям, вполне стандартны, что свидетельствует об отсутствии различий в юридическом статусе нотных и иных томов. Вместе с тем, в отличие от первой венецианской привилегии Петруччи, данный документ имеет более ограниченный характер в части определения видов изданий и срока действия.

Спустя несколько месяцев после начала работы фоссомбронского предприятия, 26 июня 1514 года Петруччи вновь обращается в венецианскую Синьорию с просьбой о продлении его действовавшей до 1518 года привилегии на пять лет, то есть до 1523 года. Причины этого ходатайства Петруччи сформулировал вполне отчетливо в тексте, ярко отличающемся от его прошения 1498 года минимизацией конвенциональных формул и расширенным изложением житейских обстоятельств:

Serenissimo Principe & Illustrissima Signoria La sublimita vostra concessa á Octaviano di petruci da fossombron presente supplicante Como a primo Inventor de stampar librij de canto figurato per commodita. & ornamento de la religion Christiana, et de tuti quellj sono a tal scientia dedicati: che altri che lui non potesse stampar ditti librij de canto figurato, ne intabulature de lauto, & de organo, ne anche potesse portar, ne far portar, o vendere de dicte sorte de librij in le terre et luogi sottoposti a la Excellentissima signoria vostra stampar da altri in qualunque loco sotto pena, como in la gratia a lui concessa si contiene. Et perche nel stampar de dicte opere era bisogno di gran capitale et non si trouando Il ditto Octaviano il modo, ne commodita per esser pouer homo, tolse per compagni Ser Amadio Scoto mercadante de libri, & Ser Nicolo de Raphael, li qualj cum grandissima spesa, summa diligentia, Industria, & vigilantia hano stampati molti volumj & diversi de ditti librij, sperando conseguirne qualche utile: ma per rispetto de le guerre, et turbulentie sono al pesennte, non hano possuto

Светлейший Князь и Славнейшая Синьория. Ваше Величество предоставили Октавиано ди Петруччи да Фоссомброне, настоящему просителю, как первому изобретателю печатания книг *canto figurato* для пользы и украшения христианской религии и всех тех, кто сей науке привержен: другие не могли, как он, печатать сказанные книги *canto figurato*, лютневые и органные табулатуры, даже иметь возможность привозить, доставлять или продавать книги названного рода в землях и местностях, подчиненных Вашей превосходнейшей синьории, печатать другими [издателями] в каком-либо месте под страхом [наказания], кроме как предоставленной ему милостью. И поскольку для издания названных трудов были нужны большие средства, и названный Оттавиано, будучи бедным человеком, не нашел их простым образом, [то] взял в компаньоны сера Амадио Скотто, книго-торговца, и сера Николо де Рафаэля, которые с огромными затратами, наивысшим усердием, промыслом и осмотрительностью напечатали много томов и разных названных книг, уповая получить от этого какую-нибудь выгоду, но из-за войн и тревог нашего времени не смогли отправить напечатанные труды [торговым] компа-

dar expeditione a le ditte opere stampate, adeo che uengano ad hauer intrigato el loro capitale cum grandissimo suo danno et iactura; et perche nel poco tempo che resta de ditte gratia, e Impossibile dare idonea expeditione a ditti librij, ma l'j restariano a le spalle cum grandissimo detrimento de ditto octaviano, & compagni: et sapendo loro che la sublimita vostra non abandona quellj, che di continuo cercano excogitar noue inuention a ornamento de questa Inclyta Cita, come fidelissimi subditi di vostra sublimita genibus flexis Ricorrano aj piedj di quella, supplicando che di gratia special l'j sia concesso, che a ditte gratia sia prolungato Il tempo per annj cinque, cum tuti li modi, & conditione ne la ditte gratia dechiariti, azoche possino, se non a tute al manco a bona parte de ditte opere Dar qualche bon fine per poter fruire qualche beneficio de le sue fatiche, et uigilie, essendo Ser Nicolo de Raphael diuentato mezo orbo, che non po piu exercitarsi ne le sue solite mercantie, mediante le qual substentaua la sua fameglia; et azoche ditti supplicanti possino piu promptamente far stampare molte altre opere noue de ditte faculta da loro raccolte in diuersi loci cum grandissima spesa, & fatica, et etiam excogitar altre noue inuention a ornamento & beneficio de questa inclyta Cita; Et questo se rechiede de gratia spetial a Vostra Sublimita aj piedi de la qual humiliter se ricommandano.

.1514. Die. xxvj Iunij.

Quod suprascriptis supplicantibus
Concedatur prout petitur.

Consiliarij

Ser Petrus Capellus

Ser Hieronimus Contarenus

Ser Donatus Marcellus

Ser Nicolaus Bernardus⁸⁸.

ниям, поскольку их средства находятся в запутанном состоянии, с большими убытками и ущербом; и потому что в краткое время, какое остается по названной милости [лицензии], невозможно обеспечить надлежащую отправку названных книг, но они остаются на шею названного Октавиана сотоварищи с огромным ущербом, и они ведают, что Ваше Величество не оставляет тех, что постоянно придумывают новые изобретения для украшения этого Прославленного Града, как коленапреклоненные преданнейшие слуги вашего Величества. Падаем в ноги, умоляя, чтобы им было предоставлено особое разрешение, чтобы вышеназванная милость была продлена на пять лет, всеми средствами и условиями названная милость является документом, которым показывают, [что] если не всем, [то хотя бы] большей части названных трудов получить какое-нибудь доброе завершение чтобы добыть какую-нибудь выгоду от их трудов и бдений, [поскольку] сер Никколо де Рафаэль наполовину ослеп, так что не может больше заниматься своей обычной торговлей, посредством которой кормил свою семью, и документ, с которым названные просители без затруднений напечатывают много других новых изданий из указанного запаса их собраний в различных местах с величайшими расходами и трудами и также придумают другие новые изобретения для украшения и блага этого прославленного города. И это то, для чего просят особой милости Ваше Величество коленапреклоненно и столь смиренно нижеозначенные.

1514 год, день 26 июня.

*Разрешить в соответствии с прошением,
как смиренно молят вышеозначенные*

Советники

Сер Пьетро Капелло

Сер Джироламо Контарини

Сер Донато Марчелло

Сер Николо Бернардо.

В обращении прежде всего выражено намерение реализовать уже выпущенные скопившиеся тиражи, хотя Петруччи также не исключает возможность переизданий, как и выпуска новых собраний, что предполагала ранее полученная привилегия. Действительно, возобновления издательской деятельности Петруччи в

⁸⁸ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 146–149; Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 1150.

Венеции не произошло, и, по-видимому, не предполагалось: Петруччи получил время очистить склады и восполнить финансовые потери, понесенные из-за войны. В данном отношении обновленная привилегия Петруччи, по-видимому, является нормативной фиксацией прав на уже напечатанный материал и доходы от книготорговли, поскольку несколькими годами позднее Тромбончино получил удовлетворение ходатайства, не подразумевавшего выпуск изданий (вышеприведенный документ от 25 сентября 1521 года).

Петруччи также ясно говорит о том, что при распространении своих изданий он обращался к крупным книготорговцам; к сожалению, более точной информации о способах продажи его продукции не сохранилось.

Папские привилегии на нотные издания определенных типов стали основными факторами, определившими устойчивое положение Андреа Антико и возможность его успешного соперничества с Петруччи. Привилегии относятся к 1513, 1516 и 1517 годам; существенно, что в это время Антико фигурирует в ряде документов как клирик епархии Паренцо (Истрия), то есть доверие оказывалось церковному служащему, имевшему контакты с окружением Папы.

В привилегии 1513 года характеризуется качество и состав изданий Антико: «посредством надлежащих знаков и оттисков твое искусство руками твоими [их] тщательно отделало» («cum suis notis & characteribus tua arte tuisque manibus accuratissime elaboratis»); в собрания входили «песнопения, некоторые оды и песни разного рода на этрусском языке, изящно созданные различными авторами» («cantilenas quasdam odas & varia carminum genera hetrusca lingua a Diversis auctoribus eleganter composita»); были также «известны другие отличные книги, никогда до того не печатавшиеся» («certa alia volumina exquisita nunquam antehac impressa»). Антико разрешено печатать книги, «которые ныне есть у тебя и [которые] вскоре издашь, и затем через тебя [книги] такого рода издаст, издавал или издал бы кто-либо» («quos nunc in manibus habes et prope diem editurus es qui deinceps per te in eo genere imprimuntur imprimerent et imprimi facerent»)⁸⁹, то есть действие привилегии носит *post factum*'ный характер, распространяясь на тиражирование уже выпу-

⁸⁹ Ibid. P. 98.

щенной продукции. Нарушители «авторских прав» Антико в Папской области карались стандартно – конфискацией тиража и отлучением от церкви.

Рассмотрим более детально текст второй привилегии, запрошенной Антико явно с намерением пресечь возможные попытки Петруччи осуществить издания органных табулатур:

Dilecto Filio Andree Antiquo de Montona clerico Parnetinae dioceseos in Vrbe Commoranti.

Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem. Decorem domus dei, quam decet sanctitudo, et divini cultus augmentum intensis desideriis affectantes, Vptis illis gratu, prestamus assensum, per que christi fidelium devotio augeri, ac ecclesie et loca ecclesiastica ad laudem illius, qui in altis habitat divinis preconiiis valeant iugiter resonare. Cum itaque, sicut fidedignorum relatione didicimus, tu in arte imprimendi libros Cantus figurati non parum expertus existas et artem seu liros huiusmodi in magno uolumine imprimendi inueneris, ac in alma Vrbe nostra similes libros in magnoi uolumine, pro quibus quingentorumducatorumauri de Camera nel circa exposuisti, et longe mairoes expensas te subire oporteat, imprimi facere desidered, si tibi super hoc de aliquo oportuno remedio prouideatur, nos igitur te in huiusmodi laudabili proposito confouere, tibi que super hoc oportune prouidere uolentes, tibi usque ad decennium quoscumque libros Cantus figurati in dicto magno uolumine ad regalibus Chartis in dicta Vrbe et extra eam et in quibuscumque aliis locis Romanae Ecclesiae mediate uel immediate subietois, per te uel alium seu alios imprimendi et imprimi faciendi ac illos in Vrbe ad predictis et quibusuis aliis locis publice uendenti auctoritate apostoloica tenore presentium licentiam concedimus et facultatem: et nihilominus Vniuersis et singulis Archiepiscopis Episcopis Abbatibus et dilecto filio Octaviano de petrutiis de forosempronii et quibusuis aliis librorum impressoribus et personis tam ecclesiasticis quam secularibus etiam cuiuscumque dignitatis stats gradus ordinis et conditionis existentibus sub exco-

Возлюбленному сыну Андреа Антико да Монтона, клирику епархии Паренцы [Пореча], в Городе [Риме] пребывающему.

Возлюбленный сын, привет тебе и апостольское благословение. Горячо желая украшения дома Божьего, коему подобает святость, и приращения богослужения, мы охотно предоставляем согласие тем стремлениям, с помощью которых приумножается преданность христиан обетам, а также и церкви, и религиозным местам, чтобы ради прославления Того, кто в вышних, постоянно быть в силах повторять хвалу Богу. Таким образом, Мы узнали из заслуживающего доверия сообщения, что ты не малоопытен в искусстве печатания книг Cantus figurati, и напечатал таковым искусством много книг такого рода, а также в Нашем Святом Городе большое количество подобных книг, за что выложил пятьсот золотых дукатов di Camera⁹¹ или около того, и тебе ради желания печатать нужно понести намного большие затраты, если ты сверх того предвидишь какое-нибудь подходящее средство, в таком случае Мы поддержим тебя в таковом похвальном намерении и благосклонно окажем уместную поддержку, апостольской властью тебе предоставляем и даем лицензию печатать и распечатывать от настоящего времени и в течение десяти лет какие бы то ни было книги Cantus figurati в вышеназванном большом количестве и на бумаге reale⁹² в названном Граде и за его пределами и во всяких иных местах, Римской Церкви прямо и косвенно подчиненных, а также продавать в Граде и всяких иных общественных местах: посему [объявляется] всем и каждому Архиепископам, Епископам, Аббатам и возлюбленному сыну Оттавиано Петруччи да Фоссомброне, и всем прочим печатникам книг, и персонам, как церковным, так и светским, независимо от звания, ранга,словия и состояния, строго запрещается под

⁹¹ Папский дукат.

⁹² Формат бумаги 48 × 60.

municationis late sententiae et ducentorum ducatorum similium Camere apostolice eo ipso postquam presentibus contrauenerint absque alia declaratione applicandorum et librorum quos impresserint amissionis poenis, ne dicto durante decennio similes libros in dicto volumine regalis folii dumtaxat in Vrbe et locis praedictis absque tua expressa licentia imprimendi seu imprimi facere aut ad hoc auxilium consilium uel fauorem prestare quoquomodo presument districtius inhibemus. Quocirca Venerabili fratri hieronymo episcopo Asculano, et dilecto filio Amadeo electo Augustensi et pro tempore existentibus Camere apostolice Auditori et dicte Urbis Gubernatori ac eorum cuilibet committimus et mandamus quantus tibi in premissis efficacis defensionis presidio assistentibus faciant te concessione huiusmodi pacifice frui et gaudere, non permittente per dictum octauianum et quoscumque alios impressores et personas quacumque auctoritate fungentes in persona seu bonis desuper quomodolibet molestari inquietari uel perturbari, Contradictores quoslibet et rebelles per censuras ecclesiasticas et alia opportuna iuris remedia, appellatione postposita, compescendo, ad cuiusmodi excommunicationis et alias penas totiens quotiens opus fuerit incurrisse declarando, inuocato ad hoc si opus fuerit auxilio brachii secularis. Non obstantibus premissis ac constitutionibus et ordinationibus apostolicis etiam informa breuis per nos et sedem apostolicam etiam ad quorumuis aliorum impressorum et persomarum instantiam ac etiam motu proprio et iuxta certa scientia etiam concessis confirmatis et innouatis ac in posterum forsitan concedendis et innovandis quibus omnibus, etiam si pro eorum sufficienti derogatione de illis eorumque totis tenoribus specialis specifica et expressa mentio habenda foret, eorum tenores presentibus pro expressis habentes, illis alias in suo robore permanentia, hac uice dumtaxat specialiter et expresse derogamus, Ceterisque contrariis quibuscumque. Per hoc autem quibusdam aliis in simili forma breuis litteris eidem octauiano, sub data videlicet. xxii. Octobris Pontificatus nostri Anno Primo, super impressione librorum nonnullorum cantus figurati concessis,

страхом отлучения от церкви [в порядке] *late sententiae* и, при противодействии настоящему или обнаружении такового, штрафа в двести дукатов той же Апостольской палаты и изъятия напечатанных книг, а только [будут] напечатаны в течение вышеназванного десятилетия подобные книги в названном количестве и на бумаге [формата] *reale* в Граде и объявленных местах; строго запрещаем каким-либо образом печатать или распечатывать без твоего ясного разрешения или на то содействия, совета и поддержки. Поэтому поручаем достопочтенным братьям Джироламо, епископу Асколийскому, и возлюбленному сыну Амадео, избранному [епископу?] Аугсбурга⁹³, и настоящего времени Апостольской палаты Аудитору и названного Града Губернатору, и их наместникам, и всякому [из них], и поручаем оказывать тебе защиту и поддержку в дозволенном предприятии, давая тебе такого рода разрешение, [дабы] в мире [им] пользоваться и наслаждаться, не допуская, чтобы [тебя] каким бы то ни было образом обеспокоили, потревожили и даже огорчили названный Оттавиано и какие-либо другие печатники и лица, где бы то ни было имеющие власть над людьми или имуществом; всякие противники и строптивцы будут обузданы церковным порицанием и иными соответствующими правовыми средствами, без права обжалования (appellatione postposita), а также отлучением от церкви и другими сильными наказаниями, [если] при необходимости случится [тебе] заявить, обращаясь в случае надобности за содействием к светским властям. Не препятствует вышеизложенное также апостольским постановлениям и распоряжениям, также и в виде бреве наших и Апостольского Престола всяким иным печатникам и лицам, и также motu proprio и не подлежащим сомнению сведениям, а также разрешениям подтвержденным, возобновленным и всем возможным предоставленным и возобновленным в будущем (даже если возникнут против этого достаточные ограничения общего и частного характера и несомненные выступления), содержание, выраженное в настоящем [документе], остается в своей основе в иных случаях, здесь Мы особенно и ясно отступаем от прочих противоречащих вещей. С другой стороны, тем самым [этим документом] Мы не намерены ни в чем отступить от другого документа, в подоб-

⁹³ Личность не установлена. Аугсбургским князем-епископом в 1516 году был Генрих IV фон Лихтенау.

dummodo tecum super impressione librorum per te (ut prefertur) in dicto volumine folii reglais duntaxat imprimendorum dicto durante decennio non concurrat, nec tibi super hoc propterea aliquod preiudicium afferat, non intendimus in aliquo derogare. Volumus autem, quod postquam presentes littere per te impresse fuerint, illarum impressioni absque alia subscriptione aut decreti Iudicis appositione in indicio et extra illud plena et indubitata fides adhibeatur, prout adhiberetur eisdem presentibus originalibus litteris si forent exhibite vel ostense. Datum Florentie sub Anulo Piscatoris Die xxvii Ianuarii M.D.XVI. Pontificatus Nostri Anno Terio. Ja. Sadoletus⁹⁰.

ном виде бреве, [данного] тому же Оттавиано, датированного 22 октября первого года Нашего понтификата, с разрешением на печатание некоторых книг *santus figurati*, при условии, что он не соперничает с тобой в печатании книг (как уже упоминалось) названного количества на бумаге [формата] *reale* только в течение названного десятилетия и не нанесет тебе сверх того какого-либо ущерба. С другой же стороны, [Мы] желаем, чтобы ты после того напечатал настоящие документы, печатая же их без другой подписи или вынесенного судебного постановления и пускать в ход для полной и непоколебимой веры и использовать их как эти настоящие оригинальные документы, как если бы они были представлены и показаны. Дано во Флоренции под перстнем Рыбаря в день 27 января 1516 года, третьего года Нашего понтификата.

Я[копо] Садолето⁹⁴

Показательно, что, в отличие от привилегий, полученных Петруччи, в этом тексте не упоминается технологическое новаторство типографа, хотя сам Антико в посвящении Льву X «*Liber quindecim missarum*» (1516) ссылается на свой метод печати посредством лично им вырезанных деревянных досок, изготовлявшихся почти три года, и определяет этот метод как новаторский («чего до меня никто не делал»); сложно понять, насколько Антико прав в своей похвальбе, поскольку неясно, чем именно его ксилографическая печать отличалась от других способов.

В привилегии содержится указание на разрешенный формат бумаги. Этот вопрос имел особую значимость для Антико, перешедшего вслед за Альдо Мануцием на формат *in octavo*, то есть более удобные и дешевые издания, чем *in quarto* Петруччи.

Если высказанные требования содействия должностных лиц, а также перечисление наказаний за нарушение привилегии являются обычными, то яркая особенность текста заключается в прямом трехкратном упоминании конкурента Антико – Петруччи, на которого, с одной стороны, распространяется необходимость считаться с привилегией Антико, с другой же стороны, подтверждается папская

⁹⁰ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 168–175; Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. Pp. 1161–1162.

⁹⁴ Кардинал, секретарь папских бреве в 1513–1527 годах.

привилегия Петруччи 1513 года, что является, в свою очередь, предупреждением для Антико. Важен также факт отсутствия здесь других имен, следовательно, в это время в данной области нотопечатания отсутствуют иные фигуры такого же статуса. Таким образом, этим сугубо юридическим документом признается и регулируется конкуренция между издателями, хотя фактически действовавшая на то время папская привилегия Петруччи была урезана содержательно и по сроку действия.

В приведенной привилегии вопрос соотношения интересов Антико и Петруччи прописан дипломатично; реальное ограничение возможностей Петруччи недвусмысленно обозначено в следующем бреве Льва X (1517):

Dilecto Filio Andreae Antiquo de
Montona clerico Parentinae Dioeceseos.

Leo Papa X.

Dilecte Fili. Salutem et apostolicam benedictionem. Industria tua et honestus labor quem ad imprimendos libros musicae jam pridem confers, nos movent, ut te aliqua speciali gratia et favore nostro complectamur; ut cum intellexeris probari a nobis eiusmodi artem, in qua die noctuque laboras, non solum in ea studium tuum et cura non refrigescat, sed in dies magis atque magis accendantur. Cum itaque tu primus formis tuis excussas prope diem editurus sis organis intabulaturas, opus tam utile et necessarium omnibus qui eo artis genere delectantur, tum etiam novum et numquam antea nostra tempestate impressum, accidat autem ut suam quisque artem et professionem magnificat: nos paterne providere volentes, ne ex diiigentia et laboribus utilitas ad alios cum jactura tua deferatur, si hae ipsae organorum intabulaturae, quarum imprimendarum primus auctor fuisti, ab aliis item imprimerentur: volumus et mandamus, ne quis eas ipsas aliasve cujuscumque generis intabulaturas ad organum spectantes, imprimi non ante usitatas, et praeterea alia opera et libros musices, quos primos formis excussas evulgabis, sine permissione tua imprimi, aut imprimi facere, aut impressos venumdare aliis in locis praesumat. Qui contra mandatum hoc nostrum fecerit admiseritve, eum excommunicationis latae

Возлюбленному сыну Андреа Антико да
Монтона, клирику епархии Паренцы [Пореча].

Папа Лев X.

Возлюбленный сын. Привет [тебе] и апостольское благословение. Деятельность твоя – труд почтенный, каковой с давних пор обращен к печатанию музыкальных книг, – побуждает Нас оказать тебе какую-нибудь особую милость и Нашу благосклонность; Нами одобряется искусство такого рода, в котором ты трудишься дни и ночи, не только не охладевая в своих стараниях и усилиях, но день ото дня все больше и больше воспламеняясь. Вместе с тем ты первым недавно измыслил издавать свои органные табулатуры – дело, столь полезное и нужное всякому, кто восхищается искусством этого рода, в то же время новым и никогда до нашего времени не печатавшимся, с другой же стороны, всяк стремится восславить свое мастерство и занятие. Мы, потечески желая позаботиться [о том], чтобы не представилась выгода другим с ущербом для тебя от [твоего] усердия и труда, если те самые органные табулатуры, печать которых ты изобрел первым, стали бы печатать также и другие: Мы желаем и постановляем, чтобы никто не пытался печатать такого рода органные табулатуры до изменения вышеизложенного и, кроме того, печатать, или распечатывать, или намереваться продавать в других местах без твоего разрешения иные труды и музыкальные книги, которые [другой печатник хотя бы и] намеревался опубликовать в предыдущем виде. Тот, кому случится поступить против этого Нашего распоряжения, [подлежит] отлучению от церкви *latae sententiae* и конфискации

sententiae nec non librorum omnium huiusmodi amissionis ac ducatorum quingentorum camerae nostrae applicandorum multae poenas ipso facto incurrisse declaramus per praesentes ac aequa poena multari volumus tam venditores quam emptores id genus intabulararum et librorum abs te impressorum, ut prefertur. Praecipientes propterea universis archiepiscopis omniumque in spiritualibus vicariis generalibus ac nostrae et sanctae romanae ecclesiae officialibus tum in alma Urbe nostra quam extra eam, nunc et pro tempore existentibus et aliis ad quos spectat in virtute sanctae obedientiae, ut praemissa faciant ab omnibus inviolabiliter observari, tibi que in iis omnibus omni ope faveant et assistant. Non obstante quacumque cessione de hac eadem re cuiusvis personae, praesertim dilecto filio Octaviano Petrutio sempronienensi per nos facta; cui nos propterea, quamvis jam per triennium et amplius nihil ejus generis edidit, sed nostram et aliorum expectationem frustra suspensam tenuit, harum serie derogamus, praesentibus ad quindecim annos proxime futuros valituris.

Datum Romae apud sanctum Petrum sub annulo piscatoris die XXVII decembris, pontificatus nostri anno quarto.

Iacobus Sadoletus⁹⁵.

всех подобных книг, а также наказанию [в виде] штрафа в пятьсот дукатов, направляемых в Нашу Палату, тем самым настоящим желаем объявить также равное наказание как продавцам, так и покупателям табулатур и книг такого происхождения, напечатанных тобой, как было сказано выше. Посему предписываем всем архиепископам, всем принадлежащим ко священству викариям, а также Нашим и Святой Римской Церкви служителям, как в Святом Нашем Граде, так и за его пределами, ныне и в настоящее время, и иным прочим, коих это касается в силу святого послушания, в качестве предупреждения ко всем незыблемо соблюдать [то, чтобы] всеми силами содействовать и помогать тебе во всем этом. Несмотря на любого вида предоставление прав в отношении того же предмета какому-либо лицу, в особенности сделанное Нами возлюбленному сыну Оттавиано Петруччи да Фоссомброне; которого Мы серьезно ущемляем этим [разрешением] (хотя уже в течение трех и более лет [он] ничего в таком роде не издавал, но сковывал Наши и других [людей] напрасные ожидания), настоящее да будет иметь силу в течение следующих пятнадцати лет.

Дано в Риме, у Святого Петра, под перстнем Рыбаря, в день 27 декабря, в четвертый год Нашего понтификата.

Якопо Садолето.

Здесь уже прямо утверждается новаторство Антико в области способа печати органных табулатур. Примечательно также признание фактической отмены привилегии Петруччи, объясненной отсутствием его изданий органной литературы с 1513 года, что соответствует действительности. Однако следствием этой привилегии стало всего одно собрание, выпущенное Антико («Frottole intabulate da sonare organi, libro primo», 1517).

Подводя итоги рассмотрения привилегий, полученных крупнейшими издателями собраний фроттол, отметим, что право на издание *santo figurato* – как церковное, так и светское – являлось ключевым в первых, исходных лицензиях Пет-

⁹⁵ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 177–181. Фрагмент опубликован: Frottole per «organi» di Andrea Antico // Trascr. e rev. cr. F. Luisi / Musica da suonare: Antiche musiche strumentali «da suonare con ogni sorta di strumento». Roma: Societa italiana del flauto dolce, [1980?]. Vol. 3. P. III.

руччи и Антико. Данные привилегии можно считать в полной мере универсальными. Последующие документы носят более частный характер, определяя и уточняя отдельные возможности и направления деятельности печатников.

Отметим также, что полученная лицензия открывала путь для деятельности, иногда фиксировала уже сложившееся положение, но, несмотря на предусмотренные стандартные наказания для ее нарушителей, не гарантировала отсутствие конкуренции и получение аналогичных привилегий другими издателями. Напротив, складывается представление о том, что в данном случае венецианская Синьория и Папа Римский были заинтересованы в соперничестве издательских домов, следовательно, и в росте нотной продукции.

§ 4. Издательская политика

Основные итальянские центры книгопечатания – Венеция и Рим – естественным образом заняли ведущее положение и в области публикации и распространения музыкальной продукции. Для издателей полифонических песен главным центром притяжения оказалась Венеция, в которой в начале XVI столетия находилось более 150 типографий (для сравнения: в Риме – 30, в Болонье – до 50, во Флоренции – 20, в Ферраре нотоиздательство началось не ранее 1520-х годов) и работало 39 издателей (по состоянию на 1501 год⁹⁶), пользовавшихся разного рода льготами и привилегиями; в регионе (Тревизо, Госколано, Мадерно) находились крупные бумажные фабрики (*carterii*). При этом в других городах, в отличие от Венеции, почти не практиковались привилегии, обеспечивавшие защиту печатников и регулировавшие поступление налогов.

В плане включения в развитую издательскую практику показателен первый этап деятельности Оттавиано Петруччи. О его происхождении, жизни и обучении типографскому делу сохранилось крайне мало сведений, а высказываемые предположения носят вероятностный характер и зачастую не имеют документальных подтверждений, в том числе из-за утраты некоторых архивных источников, цити-

⁹⁶ Norton F. J. Italian printers, 1501–1520: an annotated list, with an introduction. Pp. 125–126.

рованных уроженцем и историком Фоссомброне А. Вернареччи и ставших основанием для его реконструкции раннего этапа биографии Петруччи⁹⁷. Причины обращения Петруччи к печатному делу также неясны. В провинции Марке ко времени его взросления существовали опыты книгоиздания (первая книга выпущена в Кальи в 1475 году, в 1480 году отмечена типография в Урбино), однако сведения о каких-либо его контактах с местными типографами отсутствуют. С. Бурмен полемизирует с мнением, высказывавшимся А. Шмидом, А. Вернареччи и К. Сартори⁹⁸, о возможном покровительстве и поддержке обучения Петруччи в Урбино со стороны Гвидобальдо да Монтефельтро герцога Урбинского, ссылаясь на принципиальное отрицание герцогом идеи книгопечатания и на само отсутствие возможности длительного и качественного обучения Петруччи в Урбино ввиду слишком короткого существования местной типографии⁹⁹.

Переезд Петруччи из Фоссомброне в Венецию скорее всего был связан с профессиональной притягательностью города для начинающего издателя¹⁰⁰. На основании анализа венецианских законов о статусе иностранцев от 1382, 1407 и 1508 годов и времени обращения Петруччи с ходатайством о привилегии (1498) и открытия собственной типографии С. Бурмен предполагает, что он должен был появиться в Венеции не позднее 1491 года либо в 1488 году¹⁰¹. При этом первое издание – «*Harmonice musices Odhecaton*» – было выпущено только в 1501 году. Его успешность способствовала активной работе Петруччи в Венеции на протяжении еще почти десяти лет, результатом чего стали более 50 томов, включающих разноплановые жанры (преимущественно франко-фламандские мессы и мо-

⁹⁷ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. Pp. 23–25. Известно, что его отцом был вполне состоятельный горожанин Джованни Лодовико Бальди Петруччи, род занятий которого не вполне установлен. Данные о семье Петруччи в XV веке приводит А. Вернареччи (Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 22–23).

⁹⁸ Sartori C. Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci. Firenze: Olschki, 1948. 220 p.

⁹⁹ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 26.

¹⁰⁰ Поскольку никаких документальных свидетельств обстоятельств и точного времени появления Петруччи в Венеции не сохранилось, нельзя полностью исключить действие каких-то иных причин, хотя они и представляются маловероятными ввиду его целенаправленной деятельности в совершенно определенной профессиональной области. Отметим также, что еще в 1481 году в Венеции впервые появилась типография, созданная при участии земляка Петруччи – Бартоломео да Фоссомброне (Bartolomeo da Fossombrone), а также Антонио да Алессандрия (Antonio da Alessandria) и миланца Маркезино Савиони (Marchesino Savioni) (Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. P. 36).

¹⁰¹ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 28. Единственное документальное свидетельство жизни Петруччи до привилегии 1498 года – акт продажи им имущества в Фоссомброне от 4 ноября 1493 года.

теты), в том числе девять книг фроттол (1504–1509). Оставив в стороне собрания церковной музыки, отметим, что публикации песенных томов в эти годы появлялись с разной частотой; в целом период отмечен высокой интенсивностью изданий светского материала. Насыщенными стали месяцы с ноября 1504 года по февраль 1505 года, когда вышли в свет три первые книги фроттол: PeFI – 28 ноября 1504 года; PeFII – 8 января 1504/1505 года; PeFIII – 6 февраля 1504/1505¹⁰² года. Затем с декабря 1505 года до января 1509 года, когда Петруччи неожиданно прекратил свою деятельность в Венеции, были выпущены шесть книг фроттол и три переиздания прежних книг: PeFIV – недатировано (между февралем и декабрем 1505¹⁰³); PeFV – 23 декабря 1505 года; PeFVI – 5 февраля 1505/1506 года; PeFVII – 6 июня 1507 года; PeFVIII – 21 мая 1507 года; PeFIV – переиздание 31 июля 1507 года; PeFIII – переиздание 26 ноября 1507 года; PeFII – переиздание 29 января 1507/1508 года, PeFIX – 22 января 1508/1509 года.

С. Бурмен, анализируя общую картину работы Петруччи в это время, приходит к выводу о том, что в 1505 году в его деятельности произошел перелом, обусловленный двумя факторами. Первый – отъезд редактора Пьетро Каstellано из Венеции, повлекший за собой изменение и расширение круга поставщиков материала, а также снижение качества редактирования, проявившееся в увеличении количества анонимных песен (PeFI – 0, PeFII – 21, PeFIII – 21, PeFIV – 36, PeFV – 25, PeFVI – 44; в последующих книгах объем неавторизованного материала сократится: PeFVII – 13, PeFVIII – 9, PeFIX – 22, PeFXI – 5), а также ошибочного или двойственного указания авторства¹⁰⁴. Другим обстоятельством, с нашей точки зрения намного более весомым, стала издательская привилегия Марко даль Аквилы. Конкуренция с даль Аквиллой и коммерческий успех собраний полифонических песен определили еще большую активизацию Петруччи, выпускавшего один

¹⁰² Более ранний год приводится в соответствии с *more veneto*.

¹⁰³ Gallico C. Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica // *Rivista italiana di musicologia*. Vol. XVIII, n. 2. P. 191.

¹⁰⁴ Вопрос дальнейшего сотрудничества Петруччи и Каstellано является дискуссионным: С. Бурмен полагает, что после отъезда из Венеции Каstellано больше не редактировал издания Петруччи (Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*. P. 39); Б. Дж. Блэкберн указывает на невозможность их совместной работы лишь после 1516 года – года смерти Каstellано (Blackburn B. J. *Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and His Musical Garden*. *Musica Disciplina*. XLIX. P. 32).

новый том или переиздание в срок от двух недель до двух месяцев. Тем самым упрочилась наметившаяся в первые годы его работы в Венеции ориентация на частных покупателей, а не на церковные учреждения, бывшие, как правило, наиболее надежными и состоятельными потребителями нотных публикаций. Таким образом, в эти годы в продукции типографии Петруччи меняется соотношение типов изданий: уменьшается доля масштабных литургических композиций при увеличении «малых жанров» – компактных мотетов, лауд, светских песен, лютневых табулатур (Таблица 1).

Таблица 1

Венеция, май 1501 – март 1505 ¹⁰⁵			
мессы	мотеты	фроттолы	шансон
Desprez. Misse [I] (1502) Obrecht. Misse (1503) Brumel. Misse (1503) Ghiselin. Misse (1503) de La Rue. Misse (1503) Agricola. Misse (1504) de Orto. Misse (1505)	Motetti A (1502, 1504/1505) Motetti de passione B (1503, 1504?) Motetti C (1504)	Frottole I (1504) Frottole II (1504/1505) Frottole III (1504/1505)	Harmonice musices odhecaton A (1501, 1502/1503, 1504) Canti B (1501/1502, 1503) Canti C (1503/1504)

Венеция, апрель 1505 – март 1509				
мессы	мотеты	лауды	фроттолы	табулатуры
Desprez. Missarum II (1505) Fragmenta missarum (1505, 1506) Desprez. Missarum I (1506) Isaac. Misse (1506) van Weerbecke. Misse (1506/1507) Missarum diversorum auto- rum I (1508)	Motetti IV (1505) Lamentationum Jeremie I (1506) Lamentationum Jeremie II (1506) Martini. Hymni de tempo I (1507) Magnificat I (1507) Motetti a cinque I (1508)	Dammonis. Laude I (1506, 1508) Laude II (1507/1508)	Frottole IV (1505, 1507) Frottole V (1505) Frottole VI (1505/1506) Frottole VIII (1507) Frottole VII (1507) Frottole III (1507) Frottole II (1507/1508) Frottole IX (1508/1509)	Spinacino. Intabolatura de lauto I (1507) Spinacino. Intabolatura de lauto II (1507) Alemannus. Intabolatura de lauto III (1508) Dalza. Intabolatura de lauto IV (1508) Bossinensis. Tenori e con- trabassi I (1509)

¹⁰⁵ В таблицу включены основные издания и переиздания. Перечень светских собраний, выпущенных Петруччи, с указанием их содержания: Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 235–272. Полный список издательских проектов Петруччи см.: Schmid A. Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert. S. 28–30; Gallico C. Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica // Rivista italiana di musicologia. Vol. XVIII. № 2. Pp. 190–193; Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. Pp. 411–413.

Нижняя граница второго периода жизни и работы Петруччи – фоссомбронского – является зонной (1509–1511), что сказалось на его издательской деятельности, стремлении отвечать как прежним, так и новым условиям. Мотивы переезда во время действия привилегии неясны; можно предположить личные причины и затруднения в делах. А. Шмид, указывая на неблагоприятные частные, военно-политические и общие экономические обстоятельства, высказал предположение о том, что Петруччи могло сподвигнуть и желание расширить свою деятельность¹⁰⁶; мы полагаем, однако, что сокращение, а затем и ликвидация печати в Венеции не свидетельствуют о предпринимательской экспансии Петруччи. А. Вернареччи обратил особое внимание на поиски Петруччи новых покровителей и расширение его связей¹⁰⁷. С. Бурмен рассматривает различные версии бегства Петруччи, как и других издателей: прежде всего война Венеции с Камбрейской лигой и череда бед Республики, включавших папский интердикт; более слабым является предположение об отъезде из-за чумы, вспышки которой происходили в 1502, 1507, 1510 и 1511 годах, поскольку в марте 1509 года эпидемии не было, при этом ни в 1502, ни в 1507 годах Петруччи город не покидал¹⁰⁸. Наиболее вероятным представляется стремление Петруччи перебраться в более спокойное место и улучшить состояние своего предприятия, имея в виду прежде всего наиболее привлекательную возможность поддержки в Ватикане¹⁰⁹.

Период деятельности Петруччи в Фоссомброне характеризуется ярко выраженными изменениями издательской политики (Таблица 2).

¹⁰⁶ Schmid A. Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte. S. 14.

¹⁰⁷ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 119–125.

¹⁰⁸ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. Pp. 43–44.

¹⁰⁹ Мы не разделяем точку зрения С. Майне, согласно которой римские издания светских песен как Петруччи, так и других печатников были инспирированы прежде всего модной игрой в петраркизм венецианских и римских куртизанок (и их клерикальных покровителей), а соответствующий песенный репертуар адресован им в той же мере, что и североитальянским княгиням и венецианским дворянкам (Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 186).

Таблица 2

Фоссомбронне, май 1511 – 1520 (1533, 1538)				
мессы	мотеты	фроттолы, мадригалы	табулатуры	немузыкальные издания
Desprez. Missarum III (1514, 1516) Ghiselin. Misse (1514 (переизд. 1503)) Desprez. Missarum II (1515, 1517) Mouton. Missarum I (1515, 1520) Févin. Misse (1515, 1516, 1520) Desprez. Missarum I (1516, 1517, 1517, 1520)	Motetti de la Corona [I] (1514, 1516, 1520) Motetti de la Corona II (1519, 1520) Motetti de la Corona III (1519) Motetti de la Corona IV (1519) Motetti del Fiore (1538)	Frottole X (1512) Frottole XI (1514) Pisano. Musica (1520) [Musica XII] (ок. 1533)	Bossinensis. Tenori e contrabassi II (1511) Bossinensis. Tenori e contrabassi I (1515 (переизд. 1509))	Paulus de Middelburgh. Paulina de recta Paschae (1513) Castiglione. Epistola de vita (1513) ¹¹⁰ Paulus de Middelburgh. Parabola Christi (1516) Hippocrates (пер. Марко Фабио Кальво, 1519)

¹¹⁰ Письмо Кастильоне английскому королю Генриху VIII с описанием урбинского двора.

Сокращение светских песенных собраний (две книги фроттол – РеFX (1512) и РеFXI (24 октября 1514 года)) связано с общей переориентацией в сторону церковной музыки, причем репертуара, востребованного преимущественно в Риме. Резкое увеличение томов (в том числе переизданий) месс, как и концентрация книг мотетов в 1519–1520 годах, а также немзыкальные издания¹¹¹ (единичные, но все же показательные для этого периода работы Петруччи, до сих пор специализировавшегося в качестве нотоиздателя) и наряду с этим значительное сокращение светской вокальной и инструментальной литературы – все это является следствием как решительного поворота печатника к церковным заказчикам, так и объективных изменений условий его деятельности. В области светской музыки Петруччи окончательно уступает позиции Андреа Анतिकо. Эта конкуренция, разворачивавшаяся не в пользу Петруччи, и использование Анतिकо своего более крепкого положения в Риме¹¹² наряду с особой политической ситуацией в Урбино, требовавшей особенной осторожности от столь видной общественной фигуры¹¹³, по-видимому, определили отход Петруччи от издательской деятельности после 1520 года. Два его более поздних издания значительно дистанцированы от основного объема по времени и появились в некоторой степени случайно.

Совершенно другой тип нотопечатника-универсала представляет собой Андреа Анतिकо, выделяющийся среди современных издателей прежде всего широтой деятельности и освоивший профессии резчика по дереву, редактора и музыканта-фроттолиста. Анतिकо, как и Петруччи, обучался в Венеции, однако мастерству не печатника, а церковного певчего; вопрос о том, где и каким образом он освоил основы типографского дела, остается открытым. Отметим, что Анतिकо является единственным музыкантом-практиком среди печатников, издававших фроттолы,

¹¹¹ Выпуск сочинений фоссомбронского епископа Павла Миддельбургского (Paolo di Adriano, 1446–1534, епископ с 1494), в прошлом врача и астролога герцога Урбинского Франческо Мария делла Ровере, обусловлен его покровительством Петруччи. О гуманистических и «научных» аспектах деятельности Петруччи см.: Haar J. Petrucci as Bookman // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Pp. 155–174).

¹¹² Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 100. См. об этом также комментарий А. Вернареччи к двум бреле Льва X, адресованным Анतिकо (Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 181–190).

¹¹³ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. Pp. 55–56.

поскольку привилегия Тромбончино осталась нереализованной. Отнесение Антико к фроттолистам книг Петруччи (PeFIII, PeFV, PeFVII, PeFIX) сомнительно вследствие точного указания на венецианское происхождение автора с идентичными инициалами – Адама де Антиквиса; в Риме им выпущено в собственных собраниях 1510 и 1513 годов три песни.

Как и Петруччи, Антико работал в условиях и Венеции, и Рима, но в обратном порядке; в его издательской деятельности мы выделяем три этапа, разделенных биографическими лакунами: римский (1510–1518), первый венецианский (1520–1521) и второй венецианский (1533–1539). При этом, в противоположность Петруччи, фроттолы представляли для Антико издательский интерес, по сути, только в Риме, где в сотрудничестве с рядом коллег были осуществлены публикации пяти книг.

Единственное венецианское собрание – «*Frottole con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto de misser Bartolomio Tromboncino et de misser Marchetto Carra*» (1520) – относится к краткому первому периоду его деятельности в Республике и не получило продолжения. Нужно принять во внимание, что остаются скрытыми причины, по которым Антико покинул Рим и ненадолго появился в Венеции в качестве сотрудника Лукантонио Джунты (Luc'Antonio Zonta, 1457–1538) – представителя выдающегося флорентийского издательского дома Джунта, примечательного для истории публикаций фроттол исключительно в финансовом отношении. Показательно, что только Лукантонио – основатель венецианского отделения – оказался первым в то время представителем рода, проявившим интерес к музыкальному материалу. Это объяснимо, с одной стороны, принципиальной издательской политикой этого дома, особенно его флорентийской ветви, основанной братом Лукантонио – Филиппо (Filippo Giunta, 1450–1517), ориентированной преимущественно на интеллектуальные тексты высокой литературной традиции. Сотрудничество с Антико племянника Лукантонио – Якопо ди Бьяджо¹¹⁴ (Jacopo di Biaggio, 1478 – ок. 1528) и сына последнего Ан-

¹¹⁴ В его издании «*Fior de motetti e Canzoni novi composti da diversi eccellentissimi musici*» (Рим, 1523/1526), которое Дж. Хаар считает результатом сотрудничества Пазоти, Дорико и Джунты, по-видимому, впервые в итальянском

тонио, а также финансирование венецианскими Джунта в 1520–1530-е годы некоторых изданий Пазоти, Дорико и переизданий отдельных томов Петруччи носит явно периферийный характер по отношению к основному направлению работы этого предприятия. Можно предположить, что мощные позиции флорентийских Джунта в Тоскане определили почти полное отсутствие местных публикаций фроттол. С другой стороны, невнимание основного дома Джунта к публикациям популярных песен может расцениваться как дополнительное свидетельство относительно слабой востребованности полифонической песни в Тоскане в начале XVI века.

После 1521 года следы Антико теряются на 12 лет; имел ли он какое-либо отношение в эти годы к нотоиздательству, неизвестно. Мы полагаем, что нельзя исключать работу Антико в этой сфере, в противном случае он должен был утратить квалификацию, чего не произошло, так как в 1533 году он снова отмечен в Венеции как резчик, редактор и художник-миниатюрист в типографиях Джованни Антонио Николони да Саббьо (Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, ? – 1546/1547) и Оттавиано Скотто (Ottaviano Scotto, ок. 1495 – после 1566)¹¹⁵. В последние годы жизни, вплоть до 1540 года, он, по-видимому, не затевал самостоятельных предприятий, а вырезал для Скотто деревянные матрицы для собраний, преимущественно мадригалов и шансон. Его последний труд – мотеты Вилларта (1539) – оплачен и выпущен в свет племянниками Оттавиано – также Оттавиано (ок. 1539 – 1563) и Брандино Скотто (Brandino Scotto, документирован в 1535–1541).

Для Антико, в отличие от Петруччи, характерно широкое финансовое и производственное сотрудничество, а не стремление самому осуществлять весь издательский цикл или, по крайней мере, большую его часть. В финансовом и технологическом отношениях при издании книг итальянских светских песен он рабо-

нотопечатании появилось понятие «fior» в значении «цвет, лучшее, избранное» (Haar J. The Early Madrigal: A Re-Appraisal of its Sources and its Character // *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts* / Ed. by I. Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 167; Fenlon I., Haar J. The Italian madrigal in the early sixteenth century: sources and interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Pp. 207–209).

¹¹⁵ Оттавиано Скотто-Младший, ставший в свое время главой дома Скотто (1533), начал собственную нотоиздательскую деятельность в 1516 году финансированием миссала Антико. Период руководства Оттавиано совпадает со временем интенсивной работы у него Антико (всего 16 собраний). После смерти Антико Оттавиано не осуществил ни одного нотного издания и в целом отошел от дел.

тал, помимо вышеупомянутых печатников, также совместно с влиятельными римскими издателями Николо де Юдичи (Nicolo de Judici, документирован изданиями в 1517–1526), Марчелло Зильбером (Marcello Silber, Franck, документирован в 1510–1527)¹¹⁶ и Джакомо Мадзокки¹¹⁷.

Общая картина изданий, осуществленных Антико, или тех, в которых он принимал участие как наемный сотрудник, оказывается несколько неожиданной, поскольку в итоге в ней преобладают светские собрания, несмотря на церковные связи Антико и, следовательно, возможности получения заказов на публикацию литургической музыки (Таблица 3). В целом необходимо отметить, что Антико оказался не настолько успешным и плодовитым издателем, как можно было предположить, исходя из многообещающего начала его деятельности в Риме. При этом выпущенные им книги имеют большое значение для истории итальянской полифонической песни и как таковые, и как подтверждение коммерческой выгоды и общественного спроса на продукцию, успех которой несколькими годами ранее угадал Петруччи.

¹¹⁶ Norton F. J. Italian printers, 1501–1520: an annotated list, with an introduction. Pp. 93–94, 100–103; Blasio M. G. Privilegi e licenze di stampa a Roma fra Quattro e Cinquecento // *La Bibliofilia*. Vol. 90, № 2. P. 151.

¹¹⁷ Ibid. Pp. 150–153, 157.

Таблица 3

Рим, 1510–1518 ¹¹⁸				
мессы	мотеты	фроттолы		табулатуры
Liber quindecim missarum (1516, О. Скотто, А. Джунта)	Motetti I (1518)	Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto (I) (1510, Зильбер (Франк)) Canzoni libro secondo con cose nuove (II) (1516; 1518, Дж. Мадзокки и Я. Джунта) Canzoni, sonetti, strambotti et frottole III (1513; 1518, Дж. Мадзокки и Я. Джунта) Canzoni, sonetti, strambotti et frottole IV (1517; Н. де Юдичи) Frottole V (1518) ¹¹⁹		Frottole intabulate da sonare organi I (1517)
Венеция, 1520–1521				
мессы	мотеты	фроттолы	шансон	табулатуры
Missarum diversorum authorum I (1521, А. Торрезано)	Motetti nove I (1520, Л. Джунта) Motetti novi II (1520, Л. Джунта) Motetti I (1521, А. Торрезано) Motetti IV (1521, А. Торрезано) ¹²⁰	Frottole II (1520, Л. Джунта) ¹²¹ Frottole III (1520, Л. Джунта) ¹²² Frottole IV (1520, Л. Джунта) ¹²³	Chansons a troys (1520, Л. Джунта, А. Торрезано)	Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra <...> per cantar et sonar col lauto (1520?, Л. Джунта)
Венеция, 1533–1539				
мотеты	мадригалы		шансон	табулатуры
Willaert. Motetti II (1539, Б. и О. Скотто)	Verdelot. Madrigali I (1533, Дж. А. Николини да Саббьо) Verdelot. Madrigali II (1534, О. Скотто) Madrigali I (ок. 1536, О. Скотто?) Arcadelt. Madrigali II (ок. 1537/1539, О. Скотто?) Madrigali (1537, О. Скотто) Verdelot. Madrigali III (1537, О. Скотто) De i madrigali di Verdelotto et de altri eccellentissimi autori II (1538, О. Скотто?)		Canzoni francese I (1535, О. Скотто) Canzoni francese II (1535, О. Скотто) La couronne et fleur des chansons (1536, А. дель Аббате)	Verdelot, Willaert. Intavolatura de li madrigali <...> da cantare et sonare nel lauto (1536, О. Скотто?)

¹¹⁸ Сведения о переизданиях приводятся только в отношении книг фроттол.

¹¹⁹ Книга не сохранилась.

¹²⁰ К 1521 году относятся книги мотетов, предположительно выпущенные Антико: «Motetti e canzone libro primo», «Motetti libro secondo», «Motetti et carmina gallica».

¹²¹ Переиздание «Canzoni libro secondo con cose nuove» (1516).

¹²² Переиздание «Canzoni, sonetti, strambotti et frottole, libro tertio» (1513).

¹²³ Переиздание «Canzoni, sonetti, strambotti et frottole, libro quarto» (1517).

В качестве эпизодических и в целом непоказательных для римских печатников изданий фроттол следует, по нашему мнению, расценивать книги, выпущенные Джованни Джакомо Пазоти из Пармы и Валерио Дорико, – РаDI (в сотрудничестве¹²⁴; апрель 1526 года) и DII (16 сентября 1531 года). При этом в содержательном отношении эти книги отстоят от серии Петруччи более существенно, чем собрания Антико, вобрав специфический римский, а также французский материал.

К «случайным» в определенном смысле изданиям полифонических песен 1510-х годов, по-видимому, следует относить книги фроттол первого неаполитанского нотопечатника Джованни Антонио де Кането и работавшего в Сиене неаполитанца Пьетро¹²⁵ Самбонетто, выпустивших соответственно Can и Samb. Собрания Кането и Самбонетто стали, как мы полагаем, «эхом» успеха Петруччи и Антико, и не более того, поскольку музыкальные издания в целом не составляли основной объем продукции Кането, предпочитавшего современную литературу, а книга фроттол малоизвестного Самбонетто осталась единственным тосканским изданием такого рода. Показательно, что публикация фроттол не была поддержана ведущим в регионе домом Джунта.

Скромный объем римских и иных региональных печатных фроттольных изданий, в сумме своей уступающий количеству книг Петруччи, является результатом, по нашему мнению, сложного комплекса факторов. Безусловно, он свидетельствует в первую очередь о том, что спрос на собрания фроттол был в основном удовлетворен Петруччи – особенно это относится к продукции других венецианских печатников. Корпус публикаций Антико 1510-х годов вкупе с отдельными переизданиями 1520 года, а также единичные опыты Пазоти и Дорико мы расцениваем как еще актуальное во время их выпуска продолжение и дополнение

¹²⁴ Их совместные труды документированы в очень краткий период 1526–1527 годов, после чего имя Пазоти не появляется ни в изданиях, ни в каких-либо иных источниках, что дает основание предположить его гибель во время разграбления Рима; основным партнером Дорико был его брат Луиджи. Деятельность Дорико, унаследовавшего все типографские материалы Пазоти, продолжилась и к середине XVI века приобрела большой размах (более половины всей римской музыкальной продукции, помимо церковной и античной классической литературы, книг по астрологии, археологии); к 1531 году он стал независимым издателем и книготорговцем.

¹²⁵ А. Вернареччи ошибочно называет его Франческо (Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 198–199).

к венецианской серии, а книги Кането и Самбонетто – как результат стремления отразить локальный материал, не имевший, однако, подлинной перспективы развития в условиях явно не очень активного спроса на этот репертуар, не сопоставимого с североитальянской ситуацией. Наконец, чрезвычайно значимым фактором, обусловившим фрагментарное обращение к *canto figurato* печатников, специализировавшихся преимущественно на немзыкальном материале, является технология печати, реализация которой требовала разработки особого производственного цикла.

§ 5. Композиция и авторы книг фроттол

Книги фроттол дают возможность проследить процесс формирования модели печатного песенного собрания, оптимального наполнения и качественного уровня издания, а также отражают, вкупе с рукописными собраниями, распространение полифонической песни в Италии. Наиболее ясно тенденции развития фроттольного репертуара прослеживаются в изданиях Петруччи и Антико, активно работавших в разное время и в разных регионах. Собрания, выпущенные Пазоти, Дорико, Самбонетто и Кането, носят вполне самостоятельный характер и существенно дополняют картину развития жанра.

Серия Оттавиано Петруччи

Приоритетное положение принадлежит крупнейшему «песенному проекту» – одиннадцати книгам фроттол Петруччи (1504–1514), содержащим в общей сложности 728 образцов. При этом точное количество выпущенных Петруччи песенных собраний (включая переиздания) остается неизвестным вследствие значительных лакун в его биографии и отсутствия отдельных экземпляров.

Интересующие нас собрания фроттол на первый взгляд представляются сконцентрированными по времени и лишь формально распределенными по двум основным этапам биографии издателя – венецианскому и фоссомбронскому. Од-

нако на протяжении «фроттольного десятилетия» различные факторы – привлечение или отсутствие квалифицированного редактора, требования рынка, временные условия, последовательная или параллельная работа над песенными собраниями – определяли особенности подготовки к публикации и итоговое качество томов, вследствие чего отдельные собрания отчетливо группируются.

Первую группу составляют первые три книги, вышедшие весьма компактно по времени, серией, что свидетельствует о спросе на предпринятые впервые в истории издания национальной полифонической песни. Успех «Odhecaton»'а и двух выпусков *Canti* мог предположительно вызвать ожидания такого же, если не большего, успеха издания «итальянских шансон». Три книги фроттол явно стали ответом на сформировавшийся достаточно высокий уровень музыкальной грамотности общества и запрос на распространение песен местных авторов на новом уровне, выходящем за пределы частных рукописных собраний, о чем ясно свидетельствует перечень имен музыкантов, чьи сочинения вошли в тома Петруччи (Таблица 4).

Таблица 4

РеFI (62) ¹²⁶	РеFII (53)	РеFIII (62) ¹²⁷
Джованни Брокко (1, 18)	Россино (1, 28)	Адам де Антиквис (1)
Марко Кара (2–17)	Франческо д'Ана (2, 3, 7, 8, 10, 11, 13)	аноним (2 ¹³⁰ , 7, 8, 23, 37–48, 51, 53, 54, 57, 59 ¹³¹)
Бартоломео Тромбончино (19–29 ¹²⁸ , 31, 33, 34)	аноним (4, 5, 9, 12, 14–20, 27, 30–36, 40, 52)	Бартоломео Тромбончино (3, 5, 13, 17–22, 52, 55, 56, 58, 62)
Микеле Пезенти (30, 32, 35–55)	Перегрин Чезена (6, 21–24)	Филиппо де Лурано (4, 9, 49, 50)
Жоскен д'Асканио (56)	Антонио Россето (25)	Франческо д'Ана (6)
Антонио Ригум (57)	Бартоломео Тромбончино (26, 29, (32? ¹²⁹))	Микеле Пезенти (10)
Джорджо де ла Порта (58)		

¹²⁶ Здесь и далее в скобках после обозначения книги указано общее количество образцов, после имени автора – порядковый номер песни в издании.

¹²⁷ Согласно оглавлению книга содержит 61 песню. В действительности их 62, № 57 – анонимная «Fa chio fo hor su fa presto» – отсутствует в оглавлении.

¹²⁸ Песня «Se mi e graue el tuo partire» (№ 22) в Ms. B.R. 230 Firenze, BNC приписана «F. L. » (Филиппо де Лурано?).

¹²⁹ Указание на авторство Тромбончино песни «Pace hormai su non piu guerra», как и на принадлежность текста Галеотто дель Карретто, без пояснения дает только У. Прайзер (Prizer W. F. Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo // NGDM).

¹³⁰ Авторство текста песни «Poi che amor con dritta fe» Б. Дизертори приписывает Галеотто дель Карретто (Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. P. LX).

¹³¹ Б. Дизертори высказывает предположение об авторстве песни «Pace e gloria al gentil lauro» Тромбончино (Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. di B. Disertori / Instituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Vol. III. Nuova serie. Pp. 124–127).

Франческо д'Ана (59) Филиппо де Лурано (60) Джорджо Луппато (61) Антонио Каприоли (62)	Николо (44–51, 53) Онофрио Антеноро (37–39, 41–43)	Россино (11, 24) Перегрин Чезена (12, 25) Джованни Брокко (14–16, 28– 30) Николо Пифаро (26, 27) Марко Кара (31–36) Жоскен д'Асканио (60) Энеас (61)
---	--	---

В РеF I рядом с именами большинства авторов – Кары, Брокко, Тромбончино, Пезенти, Порты – стоит пометка «Vero[nensis]», д'Ана отмечен как «Venetvs», Каприоли – «Brixiansis». Происхождение Лурано связывают с Бергамо или Кремоной. Сведения о Ригуме (Ригоме) и Луппато более чем скудны. Таким образом, почти все авторы собрания родом из Венецианской Республики или местностей, ей подчиненных. Отметим, что в этой книге отсутствуют анонимные песни.

В РеF II появляются новые имена, хотя не всегда обозначенные в первом издании: Пеллегрин Чезена, Антонио Россето, Россино, Онофрио Антеноро, Николо, причем авторство песен Антеноро и Николо проставлено только во втором издании (1507/1508). Помимо предпочитаемых Петруччи венецианца и веронцев – д'Аны (указан как «Vene.», «Venetvs», «Ven.»), Чезены («V.», «Veronensis»), Россето и Тромбончино, «география» собрания расширяется «чужим» для Венеции мантуанцем Россино («M.», «Mantvanvs») и «своими» падуанцами Николо («Patauino», «Pa.») и Онофрио Антеноро; 21 песня анонимна, – по всей вероятности, происхождение материала приблизительно то же самое, то есть территории Республики.

РеF II и РеF III должны были компоноваться одновременно или почти одновременно, принимая во внимание разницу в сроках издания в один месяц; несомненно также, что содержание всех трех первых книг фроттол подчинено не вполне строгому, но все же определенному плану. Главным автором третьей книги является Тромбончино, группы песен принадлежат Брокко и Каре, всего один образец – Пезенти – центральной фигуре первой книги, отсутствовавшей во второй. Имена Жоскена и Лурано завершают эту «репризу» авторов собраний. Имевшийся в распоряжении Каstellано материал д'Аны распределен по всем

трем книгам, но в основном сосредоточен во второй, а песни Россино и Чезены есть во второй и третьей книгах. Новыми именами РеFIII являются некие де Антиквис и Энеас. Автор № 26 «*Se per mio fidel seruire*» и № 27 «*Chi dal ciel non ha fauore*», инициалы которого «N. P.» Р. Монтероссо расшифровывает как «N(icolaus) P(ifarus)»¹³², по нашему мнению, является тем же падуанцем Николо из РеFII. Как и в РеFII, 21 песня здесь анонимна, и, к сожалению, переиздание (1507) не содержит уточнений авторства.

В РеFI песни Кары, Тромбончино и Пезенти размещены блоками, две баллады Брокко расположены с определенным умыслом – одна открывает собрание, вторая разделяет фроттолы Кары и Тромбончино. Переход от сочинений Тромбончино к Пезенти «срежиссирован» переплетением их песен (№ 30–34). Включение единичных семи песен Жоскена, Ригума, Порты, д'Аны, Лурано, Луппато и Каприоли (№ 56–62) после завершения самого крупного блока Пезенти, по мнению С. Бурмена, является расширением первоначального плана издания¹³³; обоснованность этого предположения подкрепляется исключительностью такой компоновки песен разных авторов в книгах фроттол Петруччи.

Расположение материала в РеFII совершенно иное. Менее значимые Россино и Россето, как и знаменитый Тромбончино, представлены единичными песнями, семь песен д'Аны в основном рассредоточены микрогруппами по два образца, а Чезене, Николо и Онофрио отведены собственные разделы, в двух последних случаях рассеянные анонимными песнями. Самой крупной фигурой этого собрания оказался Николо Падуанец – 9 песен.

Способ композиции собрания РеFIII соотносится с одновременно сформировавшимся РеFII: наиболее значимые авторы (Тромбончино, Брокко, Кара) выделены не только количеством песен, но и их группировкой; в остальном книга составлена явно со стремлением продемонстрировать разнообразие материала. С. Бурмен полагает, что в целом в трех книгах наблюдается последовательное сни-

¹³² *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. P. 42*.*

¹³³ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 282.

жение качества организации материала, а третья книга, по сравнению с первой и второй, сложилась по остаточному принципу, так как в ней наблюдается отсутствие организации песен отдельных авторов по тетрадам и группировки песен в разделы¹³⁴. Однако расположение материала собрания отнюдь нельзя назвать случайным, поскольку в нем обнаруживаются случаи соседства песен, объединенных жанрово-композиционными или содержательными характеристиками¹³⁵.

Вторая группа включает четвертую, пятую и шестую книги фроттол, выходившие на протяжении периода от трех месяцев до года – предположительно с февраля – декабря 1505 (PeFIV) до февраля 1505/1506 года (с переизданием PeFIV в 1507 году), что может объясняться только намерением повторить коммерческий успех первых трех книг (Таблица 5).

Таблица 5

PeFIV (91)	PeFV (61)	PeFVI (66)
Марко Кара (1, 15, 20, 23, 49) Антонио Каприоли (2–6, 62–67) аноним (7, 8, 10, 13, 16, 19, 21, 22, 24, 29–31, 41–43, 45, 47, 51–53, 56–58, 68–79, 82) Бартоломео Тромбончино (9,	аноним (1, 3, 7, 8, 11, 14 ¹³⁶ , 16–19, 21, 23, 25, 27–29, 32, 33, 44, 47, 49, 50, 57) Mi. C. (2) Марко Кара (4 ¹³⁷ , 46, 48) Перегрин Чезена (5) Бартоломео Тромбончино (6,	Филиппо де Лурано (1, 20, 34, 57) аноним (2–5, 7, 9–11, 13–16, 22, 28–32, 35, 37, 38, 40, 42–50, 52–56, 58, 59, 61–66) Онофрио Антеноро (6, 8, 60) Бартоломео Тромбончино

¹³⁴ Ibid. P. 283.

¹³⁵ Так, например, образно-тематическое соотношение двух любовных барцеллетт – жалобы на неблагодарное служение и печали сердца (№ 5 «Naque al mondo per amare» Тромбончино и № 6 «Tanto po quel faretrato» Франческо д'Аны) – воспроизводится в следующей за ними паре анонимных од (№ 7 «Poi che ho prouato ognarte» и № 8 «Piangeti occhi mie lassi»). Теме злой Фортуны посвящены № 9 – барцеллетта Лурано «Vihero patiente forte» и № 10 – ода Пезенти «Sia felice la tua uita», и аналогично в другой части книги анонимные барцеллетты № 43 «Arda el ciel el mondo tutto» и № 44 «La speranza me tien uiuo». После комической серенаты Россино «Per che fai donna el gaton» (№ 11) следует «диалогическая» барцеллетта Чезены «Non bisogna che contrasta» (№ 12), построенная на многократном обыгрывании слова «basta». Образом сокрытого в сердце связаны катрен (рипреза?) Тромбончино «La speranza col timore» (№ 13) и барцеллетта Брокко «Oume che io sento al core» (№ 14). Три анонимные барцеллетты, следующие подряд после блока песен Кары, посвящены теме неблагодарного служения (№ 37–39: «Piango el mio fidel seruire», «Ben chio serua a cor ingrato» и «Tu me strugi e dai tormento»). Очевидна содержательная связь между «Aldi donna non dormire» Лурано (№ 50) и анонимной «Se non dormi» (№ 51). Среди потока баллат и барцеллетт ярко выделяется пара од – анонимные «Poi che ho prouato ognarte» (№ 7) и «Piangeti occhi mie lassi» (№ 8), а также группа, состоящая из анонимных канцонетты «Non poi per che non uoi» (№ 40), оды «Haime che graue doglia» (№ 41) и сонета «Si morsi donna el tuo labro suaue» (№ 42).

¹³⁶ По предположению А. Эйнштейна, основанному на письме Галеотто дель Карретто к Изабелле д'Эсте от 14 января 1497 года, в котором упоминается песня авторства Тромбончино со сходным инципитом «Pace hormai i miei sospiri», с ней может быть идентифицирован № 14 «Pace hor mai che adescoprire» (Einstein A. The Italian Madrigal. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 1. Pp. 45–46); эта гипотеза, поддержанная У. Прайзером с прямым указанием на авторство текста Галеотто (Prizer W. F. Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo // NGDM), однако не имеет подтверждения в других источниках.

¹³⁷ Расхождение между обозначением автора в tavola («D.M.») и публикацией песни («M.C.») может быть как следствием ошибки набора, так и отражением сомнения в авторстве песни. Версия относительно авторства Пезенти (например, Prizer W. F. Pesenti [Vicentino], Michele // NGDM; Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 996) не подтверждается единственным согласованием песни в Bos1511.

12, 14, 17, 39, 44, 46, 48, 50, 55) Филиппо де Лурано (11, 59–61, 83–91) Николо Пифаро (25–28) Франческо д'Ана (18?, 32–38, 54) М. (40) Луазе Компер (80, 81)	12, 13, 22, 24, 34, 42 ¹³⁸ , 43, 54–56, 60, 61) Николо Пифаро (9) Франческо д'Ана (10, 26, 30, 45) Micael (15) Джакомо Фольяно (20) ¹³⁹ Филиппо де Лурано (31, 35, 52) Адам де Антиквис (36–41) Антиквис/Тромбончино (51) ¹⁴⁰ Антонио Стрингари (53) ¹⁴¹ Кара/Тромбончино (58) ¹⁴² Пьетро Аарон (59)	(12 ¹⁴³ , 21, 24, 25, 26? ¹⁴⁴ , 36, 41) Николо Пифаро (17–19) Николо Падуанец (23) Марко Кара (27, 51) Франческо д'Ана (33, 39)
--	---	---

Как и в первой «фроттольной триаде», первое собрание сформировано и отредактировано тщательнее, чем последующие. При этом нужно отметить в целом некоторую редакторскую неряшливость этой группы песенных книг, связанную, по-видимому, со сменой составителя¹⁴⁵.

Организация PeFIV демонстрирует стремление предложить издание нового типа, представляющее собой своего рода «путеводитель по жанрам», что заявлено в его оригинальном названии «Strambotti, Ode, frottole, Sonetti. Et modo de cantar uersi latini e capituli» и в оглавлении, где обычное алфавитное расположение инципитов подчинено четырем обозначенным в названии книги жанровым группам. Принцип тем не менее не выдержан последовательно, поскольку обещанные во второй части заглавия «modo de cantar uersi latini» и «capituli» под дополнительным наименованием «Aer» вошли в раздел «Sonetti».

Авторы этой книги уже были широко представлены в первых трех собраниях; действительно новой фигурой, «почетным гостем» книги является Компер. В

¹³⁸ Песня «Se gran festa mi mostrasti» также упоминается в письме Галеотто дель Карретто к Изабелле д'Эсте от 14 января 1497 года.

¹³⁹ Авторство установлено на основании согласования этой песни, изданной в PeFV анонимно, с образцом из флорентийского MS 230, автор которого обозначен как «Jacobus foglianus» (Ibid. P. 1009).

¹⁴⁰ В содержании автор указан как «Т.», в публикации песни – как «A. DE A.».

¹⁴¹ Авторство установлено на основании согласования этой песни, изданной в PeFV анонимно, с авторизованной «O selve o sparse gregge» из Bos1511, fol. 54v (Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. di V. Disertori // *Instituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Nuova serie. Vol. III. Pp. 580–581*).

¹⁴² В содержании автор указан как «В.Т.», в публикации песни – как «MARCHETO».

¹⁴³ В издании автор указан как «Т.В.».

¹⁴⁴ Установление авторства Тромбончино опирается на вышеупомянутое письмо Галеотто дель Карретто к Изабелле д'Эсте от 14 января 1497 года.

¹⁴⁵ Boorman S. Ottaviano Petrucci: *Catalogue Raisonne*. P. 289.

качестве уточнения выскажем предположение, что F.[ranciscvs] V.[enetvs] (№ 18) – это Франческо д’Ана, а M.[ichael?] (№ 40) может быть Микеле Пезенти (как, кстати, и Micael из PeFV (№ 15)), уже в PeFI обозначавшийся только именем. PeFIV выделяется среди книг фроттол Петруччи также объемом, по количеству песен приближаясь к «Odhecaton»’у.

Композиция PeFIV не была воспроизведена в следующих томах, и в PeFV мы видим возвращение прежнего расположения материала, то есть довольно бессистемного, с редкими группами песен одного автора (Тромбончино и Антиквис). Спешка или недостаточный профессионализм составителя проявились в этой книге в многочисленных расхождениях между оглавлением и собственно нотами, прежде всего в написании инципитов. Авторы отмечены большей частью только в оглавлении, причем инициалами. В двух случаях обнаруживаются противоречия в указании авторства между оглавлением и текстами песен: № 51, согласно оглавлению, сочинил «Т.», согласно тексту – «A.DE A.»; № 58 по оглавлению – «B.T.», по тексту – «MARCHETO» (точно авторство этих песен осталось неустановленным). Марко Кара – автор № 4 – в оглавлении указан как «D.M.», в тексте – как обычно, «M.C.». Кроме того, в содержании пропущен № 44 – анонимный катрен «Benedetto chi te adora». Единственным новым автором этого издания является Пьетро Аарон (Pietro Aaron, ок. 1480 – после 1545); его имя в кругу музыкантов, так или иначе имевших отношение к Венеции (происхождение, служба, бенефиции в terra ferma, как у Лурано и Николо), позволяет предположить какую-то включенность Аарона в это время в музыкальную практику Северной Италии (точные сведения о его местопребывании и службе в 1500-е годы отсутствуют).

Заглавие с жанровой конкретизацией Петруччи дал также PeFVI – «Frottole Sonetti Stramboti Ode. Iustiniane numero sesanta sie», не поддержав его, однако, соответствующей группировкой песен. Перечень имен музыкантов свидетельствует о том же источнике происхождения и предпочтениях в отборе материала, что и в предыдущих книгах. Основными авторами стали Тромбончино и Пифаро; намного больше, чем в PeFIV (36) и PeFV (25), анонимных песен (44), что кажется возможным объяснить небрежностью составителя или ленью наборщиков. Особен-

ностью книги, отмеченной в ее названии, стало включение необычных для фроттольных собраний трехголосных джустиниан, чего Петруччи больше не повторит¹⁴⁶.

Более чем годичный перерыв в изданиях фроттол (с февраля 1506 до мая 1507 года) и переориентация Петруччи на издание в это время музыки церковной (ламентации, мессы) и инструментальной (два тома табулатур Спиначино), по-видимому, объясняется временным насыщением рынка тиражами полифонических песен и другими заказами. Следующая **третья группа** фроттольных собраний включает PeFVII и PeFVIII; для полного представления картины активности Петруччи в этой области необходимо учесть также переиздания PeFIV (с частичной коррекцией текстов), а также PeFIII и PeFII, выпущенные с июля 1507 по январь 1508 года.

Учитывая то, что формирование собраний осуществлялось практически одновременно и более того, PeFVII появилось на месяц позднее PeFVIII, естественно, что круг авторов в них почти совпадает (Таблица 6).

Таблица 6

PeFVII (67)	PeFVIII (57)
Джованни Баттиста Дзессо (1, 31)	Паоло Скотто (1)
Бартоломео Тромбончино (2–6, 8, 9, 11–15, 21, 32, 37, 42, 43, 55, 64, 65)	Бартоломео Тромбончино (2–6, 18, 29, 40, 41, 46, 55)
аноним (7, 19, 20, 24, 26–28, 33, 34, 44, 46, 51, 56 ¹⁴⁷)	аноним (7–12, 14, 21, 38)
Антонио Каприоли (10)	Филиппо де Лурано (13)
Марко Кара (16, 30, 35, 36, 38, 45, 49, 50, 53, 59)	Антонио Каприоли (15–17)
Паоло Скотто (17, 29, 58, 60)	Онофрио Антеноро (19, 20, 24)
Алессандро Демофон (18, 61)	Николо Пифаро (22, 23, 25–28)
Адам де Антиквис (22, 41, 66)	Антонио Стрингари (30, 31, 33, 50)
Микеле Пезенти (23)	Лудовико Миланец (32, 51–53)
Николо Пифаро (25)	Марко Кара (34, 39, 42, 48, 54)
Элиас Дюпре (39, 40, 47)	Франческо д'Ана (35, 36)
Перегрино Чезена (48)	Россино (37)
	Николо Броко (43–45)
	Микеле Пезенти (47, 49, 56)

¹⁴⁶ Джустиниана или венециана (*giustiniana, veneziana*) – разновидность светской лирической песни с инструментальным сопровождением, созданной в форме канцонетты или баллаты, происхождение которой связывается с именем венецианского литератора Леонардо Джустиниани (ок. 1388–1446). Формы, архаический язык, мелизматика настолько резко отличают джустинианы из PeFVI от фроттольного письма, что Дж. Хаар выдвинул причиной их возникновения венецианскую «жанровую память», считая, что песни созданы присоединением альтюса к более раннему двухголосию (*Ibid.* P. 289).

¹⁴⁷ В современном издании указано авторство Тромбончино (*Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 223*).

Филиппо де Лурано (52) Джакомо Фольяно (54) Пьетро да Лоди (57, 63) Дзанин Бизан (62) Джованни Баттиста Дзессо (67)	Джованни Баттиста Дзессо (57)
---	-------------------------------

Помимо уже привычных северян (Тромбончино, Каприоли, Лурано, Кара, Анτικο, Пезенти, Чезена, Антеноро, д'Ана) и иных знакомых фигур (сиенец или падуанец Пифаро, мантуанец Россино), в этих книгах появляются песни новых авторов, преимущественно входивших в орбиту венецианских издателей. Два из них – падуанец Дзессо (возможно, в эти годы, исходя из свидетельства дель Лаго, находившийся в Венеции) и венецианец Скотто – представлены в обоих собраниях. Если Николо Броко является родственником Джованни Брокко, то он мог быть веронцем. Включение единственной песни Бизана, в целом музыканта совершенно «нефроттольного», объясняется принадлежностью Тревизо к венецианской *terra ferma*, возможно, связями церковных *maestri*. Болонец Демофон во время издания книг мог пребывать относительно недалеко – в Ферраре, как и Фольяно, который продолжал служить в качестве органиста в соборе Модены. К сожалению, нет данных о местонахождении в это время падуанца Стрингари, Пьетро из Лоди, Лудовико Миланца из Лукки, Элиаса Дюпре. Главными авторами этих книг, как и в ранних изданиях, являются Тромбончино и Кара; несколько музыкантов представлены небольшим количеством песен, и значительная доля в основном лиц второстепенных или почти случайных – единичными образцами. Это может быть следствием стремления скомплектовать собрания при недостатке материала, но одновременно свидетельствует и об объективном увеличении количества фроттолистов, привлеченных спросом на жанр.

В обеих книгах нужно отметить относительно малое количество анонимных фроттол, что, возможно, связано с некоторым повышением качества редакторской работы, по сравнению с предыдущими тремя книгами, хотя отдельные ошибки в обоих изданиях все же обнаруживаются (к ним все же не следует относить обычные для всей серии мелкие расхождения между инципитами и текстами песен – от литер до целых слов, несогласованность в написании имен авторов (инициалы,

полное или сокращенное имя)). Так, в PeFVII отсутствует имя Тромбончино как автора № 44 «Quasi sempre auanti di». В содержании PeFVIII указано, что собрание содержит 56 песен – это соответствует их списку, но в действительности в книгу вошла не отраженная на tavola «Io son locello che non po volare» Тромбончино (№ 46).

В четвертую группу естественным образом объединяются последние книги – PeFIX, PeFX и PeFXI. Несмотря на то, что формально они относятся к разным периодам – венецианскому и фоссомбронскому, а временной разрыв между ними составляет три-пять лет (22 января 1508/1509 года – 1512 год – 24 октября 1514 года), первые две книги в действительности издавались «между» Венецией и Фоссомброне, в период переезда и изменения издательской политики Петруччи, третья – последний и в некотором смысле новый его опыт в области публикации полифонических песен (Таблица 7).

Таблица 7

PeFIX (64)	PeFX (75)	PeFXI (70) ¹⁴⁸
Филиппо де Лурано (1, 23, 24, 30, 43, 49) Марко Кара (2, 12, 13, 18–20, 22, 27, 29, 31, 44) Бартоломео Тромбончино (3, 7, 9, 11, 14, 15, 21, 28, 39, 50) аноним (4, 8, 10 ¹⁴⁹ , 17, 32–38, 40, 47, 51, 53–56, 58, 60, 61, 63) Размо (5) Элиас Дюпре (6, 45, 46) Антонио Каприоли (16, 26) Микеле Пезенти (25) Адам де Антиквис (41, 57, 59)	Филиппо Мантуанец ¹⁵⁰ Жан Эсдимуа Хуан Эскрибано Францискус И. Дж. Б. де Ферро Дионизио (Папино) из Мантуи Пьетро да Лоди	Марко Кара (1, 21, 23, 24) Онофрио Падуанец (Антеноро) (2) Бартоломео Тромбончино (3–8, 12, 13, 61, 62, 66, 67 ¹⁵¹ , 70) Эустаккьо Мачони (9, 10, 14, 16, 22, 31) А.Т. ¹⁵² (11) Эсташ де Монте Регали (15, 17–20) аноним (25, 28–30, 69) Микеле Пезенти? (D.M.) (26) Тимотео (27, 60) Пьетро да Лоди (32–34) Антонио Каприоли (35)

¹⁴⁸ В оглавлении отсутствуют «Se un pone un fragil vetro in megio al foco» Онофрио (№ 2) и «O gloriosa colonna in cui saroggia» Эсташа де Монте Регали (№ 19).

¹⁴⁹ Ф. Факкин приписывает авторство Паоло Скотто (Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. P. 130).

¹⁵⁰ Р. Айтнер полагал, что это музыкант, упомянутый в документе, приведенном П. Каналем (Eitner R. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1900. В. 3: Cochet – Flitin. S. 446).

¹⁵¹ Переиздание песни «D[F]ammi almen lultimo vale» из PeFIV с указанием автора как Phi[lippo] de Lu[rano]; между двумя версиями есть существенные различия (Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Pp. 37, 51, 72, 92).

¹⁵² Поскольку эти инициалы не принадлежат ни одному из известных фроттолистов, Ф. Луизи предполагает, что здесь могла иметь место опечатка в инициалах Тромбончино (Ibid. P. 41).

Перегрин Чезена (42) Лудовико Фольяно (48) Тимотео (52) Диомедес (62) Каритео (64)		Антонио Падуанец (Стрингари) (36–41, 43) Джованни Лулино Венецианец (42, 44–59) Джеронимо а Лауро (63–65, 68)
--	--	---

Книга ReFIX явно формировалась в целом на том же материале, что и два предыдущих тома, – песни Лурано, Кары, Тромбончино (первые трое – традиционно основные авторы), Дюпре, Каприоли, Пезенти, Антиквиса, Чезены. Новые имена, как и в ReFVII и ReFVIII, относительно многочисленны, малоизвестны и порой сомнительны, как Размо (возможно, Эразмус Лапицида, о связях которого с итальянской музыкой вообще нет никаких сведений). Лудовико Фольяно мог еще служить в феррарской герцогской капелле и, следовательно, попасть в поле зрения составителя собрания фроттол. Каритео (Гарет) – фигура, безусловно, показательная именно для этого периода; включение его песни в собрание может объясняться контактами с римскими музыкальными кругами или стремлением усилить востребованный в Риме репертуар¹⁵³. Данными о Тимотео и Диомедесе мы, к сожалению, не располагаем.

Сведения о выпуске и содержании несохранившейся книги ReFX дошли до нас благодаря каталогам Эрколе Боттригари (нотная библиотека утрачена) и Фернандо Колона. Согласно Колону, том составили 75 песен, из них первой стала лауда «Ehaudi preces meas o mater gloriosa del tuo», что необычно для книг фроттол; в таком случае, это было одно из самых объемных собраний фроттол наряду с ReFIV и ReFXI. Боттригари приводит имена авторов: «Philippus Mantuan[us] Organ. Jo. Hesdimitis, Jo. Scrivano, Franciscus J., G. B. de Ferro Dionis dit Papin da Mantua,

¹⁵³ В 1501–1503 годах Каритео, служивший неаполитанской Арагонской династии, после ее падения пребывал в Риме под покровительством банкира и политика, мецената Агостино Киджи и в кругу литераторов, близких латинисту Анджело Колоччи, делавшему карьеру в Ватикане. Поддержка Колоччи основывалась на их более раннем знакомстве во время пребывания Колоччи в Неаполе, его давних (с 1486 года) контактах с Джованни Понтано и неаполитанскими академиком, к лидерам которых принадлежал Гарет, а также общей преданности Арагонской династии, на стороне которой в связи с событиями заговора баронов 1486 года выступила семья Колоччи. Несмотря на известность Гарета как *cantore al liuto* в центральной и северной Италии, его творчество, по-видимому, традиционно оценивалось как не более чем нормативное для придворного поэта или петраркиста, поскольку потребовалось опровержение данного мнения со стороны исследователя поэзии Гарета Б. Барбьеллини Амидеи (Barbiellini Amidei B. *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo* // *Pubblicazioni della Facolta di Lettere e Filosofia dell'Universita degli Studi di Milano* 181. Firenze: La Nuova Italia, 1999. 257 p.).

Pietro da Lodi»¹⁵⁴. Если это окончательный перечень, то собрание было исключительным по составу авторов, в число которых вошли певчие папской капеллы – Эсдимуа и Эскрибано. Возможно, к ним примыкает и некий Францискус: в составе капеллы Джулия в 1526 году числился «Franciscus Incoronatus»¹⁵⁵; предположение о том, что он мог быть автором из собрания Петруччи, зиждется на крайне слабой основе, тем не менее при отсутствии других данных о музыканте с такими инициалами в неотдаленное от издания РеFX время и с учетом актуальности для печатника в эти годы музыкальной продукции папских певчих, полагаем, эта версия имеет право на существование. Однако вряд ли Петруччи ограничился песнями малоизвестных музыкантов и обошелся без песен хотя бы Кары и Тромбончино, не говоря уже о других значительных авторах, обычно обеспечивавших коммерческий успех изданий (их наличие в РеFXI подтверждает это предположение). Возможно, Боттригари сообщил «особенные» имена, опустив известные; возможно, книга формировалась из доступного и в некоторой степени случайного материала. Можно также предположить, что РеFX готовилась как своего рода ответ конкуренту – Андреа Антико, выпустившему первый том фроттол в 1510 году и в это время укреплявшему свои позиции в Риме; примечательно, что в собрание Антико вошли песни Эсдимуа, Эскрибано и де Ферро – авторов РеFX. Во всяком случае, для трех последних книг фроттол Петруччи характерно значительное обновление круга авторов с расширением их географии – переезд в Фоссомброне и стремление ориентироваться на вкусы и репертуар Центральной Италии явно сказались на издательской политике Петруччи.

Эти тенденции продолжены в РеFXI, где впервые появляются работавшие в Риме Эустаккьо Мачони и Эсташ де Монте Регали (общность музыкантов подчеркивается чередованием их песен в первой трети собрания), венецианец Джованни Лулино (в собрании представлен как автор значительный – 17 фроттол при

¹⁵⁴ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 126–127 (во фрагменте из второго издания пропущено «Jo. Hesnimitis»). Здесь приводится в версии Г. Гаспари (Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné. 2006. P. 46).

¹⁵⁵ Ducrot A. Histoire de la Cappella Giulia au XVIe siècle, depuis sa fondation par Jules II (1513) jusqu'à sa restauration par Grégoire XIII (1578) // Mélanges de l'école française de Rome. Paris: De Boccard, 1963. T. 75, № 1. P. 192.

отсутствии песен в других источниках и биографических сведений) и некий Лауро (Алауро).

Таким образом, на протяжении «фроттольного десятилетия» наблюдается ярко выраженная динамика материала песенных книг Петруччи, отразившая как вовлечение в создание фроттол новых авторов, так и различные региональные традиции, на которые нотопечатник был вынужден реагировать. Меняющийся от собрания к собранию объем анонимных песен, как и расхождений между оглавлениями книг и отдельных образцов (указания авторов, инципиты), свидетельствует о нестабильности качества редакторской работы, об отсутствии постоянных квалифицированных сотрудников, а также о практическом, прикладном назначении томов.

Все издания фроттол, осуществленные Петруччи, рассматривались им самим и современниками безусловно как сугубо практические, вряд ли предназначавшиеся в дар или имеющие особую культурную ценность. Об этом свидетельствует, например, выбор шрифтов: готика используется только на фронтисписе, а содержание, тексты, колофон набраны романским шрифтом. Уже в первых книгах было выработано упрощенное расположение материала, когда песня занимала одну страницу или разворот. Текст, как правило, полностью выписан в кантусе, приведены дополнительные строфы, что удобно для музыкально образованных дилетантов, но не требуется придворным *cantori al liuto*¹⁵⁶.

Собрания Андреа Антико,
Джованни Джакомо Пазоти – Валерио Дорико,
Пьетро Самбонетто, Антонио де Кането

Состав авторов четырех книг фроттол Антико (мы исключаем собрание песен Тромбончино и Кары 1520 года), кроме неясного Francesco F. или малопродуктивного в области фроттолы Карпентраса, близок последним трем собраниям Петруччи. И если AntFI не является показательным изданием ввиду его отчетливо

¹⁵⁶ Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. P. 280.

выраженной зависимости от репертуара Петруччи (20 образцов из 41), то в формировавшихся Антико самостоятельно следующих трех книгах нужно отметить преобладание признанных северных фроттолистов, в основном мантуанских и феррарских, наряду со значительно более скромным включением настоящих и бывших певчих папской капеллы (французы Карпентрас и Раньери, Мачони, возможно, Лурано и Вичентино (при отождествлении его с Пезенти)) (Таблица 8).

Таблица 8

AntFI (41)	AntFII (46)
Жан Эсдимуа (1) Хуан Эскрибано (2, 7) аноним (3, 8, 19, 20, 22, 26, 34–36) Бартоломео Тромбончино (4–6, 9 ¹⁵⁷ , 12, 15, 17, 23–25, 27, 28, 32, 33, 38–41) Антонио Каприоли (10, 11, 30) Андреа Антико ¹⁵⁸ (13) Николо Пифаро (14 ¹⁵⁹) Джакомо Фольяно (16) Микеле Пезенти (18 ¹⁶⁰) Филиппо де Лурано (21) Марко Кара (29) Франческо Ф. (31) С. Б. де Ферро (37)	Бартоломео Тромбончино (1, 3, 5, 7–11, 14 ¹⁶¹ , 16 ¹⁶² , 21, 23, 40, 44 ¹⁶³) Марко Кара (2, 4, 6 ¹⁶⁴ , 12, 18) аноним (13, 15, 19, 20, 22, 24–33, 35–37, 41–43, 45, 46) ¹⁶⁵ Хуан дель Энсина (17, 34, 39) Гарси Санчес да Бадахос (38)
AntFIII (40)¹⁶⁶	AntFIV (40)
Андреа Антико (1, 38) Алессандро Мантуанец (2, 10, 12–18, 28, 33, 30) Марко Кара (3, 4, 21, 22, 29, 31, 34) Бартоломео Тромбончино (5, 19, 20, 23–26, 30, 32, 35) Марко Кара / Бартоломео Тромбончино (6) Карпентрас (7, 9, 11) Микеле Вичентино (8, 27) Филиппо де Лурано (36) аноним (37, 40)	Бартоломео Тромбончино (1, 2, 5–7, 10, 12, 20, 23, 28–30, 34, 40) Лудовико Миланец (3, 13, 17) Марко Кара (4, 8, 9, 11, 19, 21, 27, 31) Филиппо де Лурано (14) Николо Броко (15, 16, 24) Джеронимо дель Лауро (18, 22, 26, 32, 33) Пьетро да Лоди (25, 36) Эустаккьо Римлянин (Мачони) (35, 37, 38) Раньери (39)

¹⁵⁷ Идентифицируется по ReFV. В издании Антико песня анонимна.

¹⁵⁸ Принимая во внимание следование Антико за репертуаром книг Петруччи этого времени и недоказанность его собственной творческой активности в годы пребывания в Венеции, мы не считаем невозможным авторство Адама де Антиквиса в отношении данного образца.

¹⁵⁹ Идентифицируется по ReFV. В издании Антико песня анонимна.

¹⁶⁰ Идентифицируется по ReFV. В издании Антико автор обозначен как «М.».

¹⁶¹ Авторство установлено по изданию Джакомо Мадзокки (Рим, 1518) (Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. S. 126).

¹⁶² Авторство установлено по изданию Джакомо Мадзокки (Рим, 1518) (Ibid. S. 126).

¹⁶³ Авторство установлено по изданию Джакомо Мадзокки (Рим, 1518) (Ibid. S. 126).

¹⁶⁴ В ReFXI авторство Тромбончино («В.Т.»).

¹⁶⁵ В том числе № 15, 19, 35–37 на испанские тексты.

¹⁶⁶ № 6, 7, 10, 12, 14, 17, 21, 25, 29, 30, 32 в издании являются анонимными.

Резким отличием изданий фроттол Антико от Петруччи является их значительно меньший объем – приблизительно на треть, что могло быть связано как с трудностями получения материала, так и со стремлением к удешевлению продукции.

Новым качеством AntFII является относительно масштабное включение испанского репертуара – девять песен. Историческая обусловленность актуальности испанских текстов, жанров, инструментария, форм музицирования усилением испанской партии в Ватикане, родным языком покровительницы фроттолистов Лукреции Борджа¹⁶⁷, испанизацией (точнее, каталонизацией) неаполитанской придворной культуры¹⁶⁸ наиболее масштабно отразилась в группе анонимных и авторских песен, неслучайно вошедших именно в римское издание Антико¹⁶⁹. Собрание тем самым отвечает тенденции перекрестного взаимодействия итальянской и испанской песенных культур – тенденции, повлиявшей, в частности, на содержание «Cancionero Musical de Palacio», период составления которого (1505–1520) почти совпадает со временем выхода основного корпуса книг фроттол¹⁷⁰.

Содержание собраний фроттол Джованни Джакомо Пазоти и Валерио Дорико ясно демонстрирует изменение круга авторов и ареала распространения фроттолы в 1520–1530-е годы (Таблица 9).

¹⁶⁷ «в частной переписке понтифика перемежаются итальянский, латынь, каталанский и испанский» (Медведева В. В. Опыт дискурсного анализа эпистолярного текста (на материале эпистолярного архива Александра VI Борджа): дис. ... канд. филологич. наук. М., 1999. С. 92).

¹⁶⁸ Tallarigo C. M. Giovanni Pontano e i suoi tempi. Napoli: Domenico Morano, 1874. V. I. 353 p.; Barbiellini Amidei B. Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo // Pubblicazioni della Facolta di Lettere e Filosofia dell'Universita degli Studi di Milano 181.

¹⁶⁹ Анонимные «Amores tristes crueles», «Cesarán ya mis clamores», «Como me guerrá la vida», «Lloremos, alma, lloremos», «Mucho duele la pasiòn», «Sospiros, no me dexéys» Гарси Санчеса да Бадахоса, «Los sospiros no sosiegan», «No quiero que me consienta» и «Pues que jamás olvidaros» Хуана дель Энсины. Необходимо назвать также анонимную маскерату «Venimus en gomeria» из PeFVI, «Es de tal metal mi gloria» Мачони из PeFXI и испанские песни или песни с испанскими инципитами Тромбончино, созданные в связи с его феррарской службой: «Nunqua fu pena magiore» (PeFIII; возможно, контрафактура «Nunca fue pena mayor» Хуана де Урреде на текст Гарсии Альвареса де Толедо, герцога Альбы), маскерата «Monchos son d'amor perdidos» с кастильской рипрезой (AntG; согласно предположению У. Прайзера, создана в 1505 году для итальянско-испанского представления (Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. XXXVIII. No. 1. P. 22)), «Muchos son que van perdidos» (Can).

¹⁷⁰ «In te Domine speravi» Дебре, «Io mi voglio lamentare» Джованни Брокко, «Lamor donna chio ti porto» Джакомо Фольяно, «Vox clamantis» Тромбончино, анонимные «Deh fosse la qui mecho», «A la mia gran pena forte», «Dolce amoroso focho», «Perche me fuge amore», «O triunfante dona», «Guarda donna il mio tormento», «Zagalega del Casar», «El cervel mi fa». Об итальянском репертуаре в «Cancionero Musical de Palacio» см.: Stevenson R. Spanish Music in the Age of Columbus. Hague: Martinus Nijhoff, 1960. Pp. 202, 250–252, 274, 289, 292, 296, 302, 305; Жалеева Р. Р. Испанская светская полифоническая песня XV – XVI веков в контексте взаимодействия культур: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2017. С. 22. О развитии итало-испанских музыкальных связей в XVI веке см.: Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: дис. ... д-ра иск. М., 2007. С. 24–26.

Таблица 9

PaDI (22)	DI (20)
Марко Кара (1, 5, 9, 10, 14, 18, 19, 22) Себастьяно Феста (2, 4, 6, 12, 13, 16, 17, 20, 21) Руфино (3) Франческо Санта Кроче (Падуанец) (7, 11, 15) Тромбончино / Кара ¹⁷¹ (8)	Джордано Пазетто (1) Марко Кара (2, 4–6) Бартоломео Тромбончино (3) Франческо Санта Кроче (Падуанец) (7, 11, 12, 16, 17) Жак Кольбо (8) аноним (9, 14, 15, 18, 20) Фермино (10) Костанцо Феста (13) Клеман Жанекен (19)

Собрание 1526 года примечательно в нескольких отношениях. Прежде всего его отличает высокая степень оригинальности материала по отношению к ранее выпущенным книгам: новые песни Кары (за исключением «*Piangea la donna mia*», вошедшей в «*Frottole con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto de misser Bartolomio Tromboncino et de misser Marchetto Carra*» Антико (1520?)) и, возможно, Тромбончино (№ 8). Исключительным собрание делают публикации песен Франческо Санта Кроче и Руфино, а также всех светских композиций Себастьяно Фесты, кроме опубликованного позднее мадригала «*Se amor qualche rimedio*»¹⁷². Главными авторами являются Кара и Феста, причем если песни Кары составляют обязательную часть практически любой книги фроттол, то развернутое присутствие песен Фесты можно расценивать как аргумент в пользу предположения о его работе в Риме вплоть до кончины (1524), то есть незадолго до выпуска собрания. Включение единичных песен Руфино и Санта Кроче, в целом непоказательных для творчества этих церковных музыкантов, по нашему мнению, имеет случайный характер, но свидетельствует о контактах Пазоти и Дорико в Венето, дававших возможность получения материала.

Собрание 1531 года резко выделяется среди всех выпущенных собраний фроттол, начиная с первых книг Петруччи, и едва ли вообще может быть в полной

¹⁷¹ В издании на листе 12v автор указан как «В.Т.», на листах 13r–13v – как «М.С.» (имя автора композиции в данном собрании приводится на каждом листе). У. Прайзер в своем издании собрания высказывает предположение о принадлежности «*Non al suo amante*» Себастьяно Фесте на основании особенностей голосоведения и содержания MS Q 21 Bologna. Civ. Mus. Bibl. Mus., включающего композиции Фесты и стилистически близкую анонимную «*Non al suo amante più Diana piacque*» (*Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli* / Ed. by W. F. Prizer. Collegium Musicum, second series. Vol. 8. P. xi).

¹⁷² «*Madrigali novi de diversi excellentissimi musici libro primo de la serena*» (Рим: Дорико, 1530).

мере отнесено к изданиям этого типа. Традиционной для книги фроттол в целом и собрания Дорико в частности является большая часть материала (11 образцов из 20), а именно песни северян и римлян Кары, Тромбончино, Санта Кроче, Костанцо Фесты. Единичны с точки зрения авторства, но стилистически органичны книге фроттол песни падуанца Джордано Пазетто и оставшегося в истории только именем в этом издании Фермино, а также три анонимные песни («*Piu galante piu bella*», «*La fiamma che nel pecto*», «*Miseremini mei*»). Латинские композиции (застольная песня Кольбо и заключительный антифон с *motto* «*Trinitas in vnitate*») редки, но встречаются во фроттольных собраниях. Совершенно инородным здесь является французский материал, включение которого, с одной стороны, придает жанрово-стилевому составу собрания некоторую пестроту, с другой стороны, может рассматриваться как следствие стремления Дорико сделать собрание «универсальным» и повысить его коммерческую привлекательность.

Причины помещения в собрание фроттол французских песен все же неочевидны: на протяжении длительного времени составителями принципиально отбирался итальянский материал, в том числе авторства франко-фламандских музыкантов. Включение французских текстов, в том числе фрагментарное, обнаруживается только в изданиях Пазоти и Дорико, причем в *PaDI* это всего лишь галлицизмы в инципите «*Urai diu damor*» Санта Кроче. Первая из двух французских песен в завершении *DII* – анонимная двухголосная фактически бестекстовая шансон «*Ye le lerray puis*» с выписанной только первой строкой; отсутствие согласований с другими источниками не позволяет ни установить авторство или более полную версию песни, ни прояснить причины интереса к ней Дорико. «*Escoutes escoutes*» Жанекена является первой итальянской публикацией шансон относительно недавно выпущенной в Париже Пьером Атеньяном («*Chansons de maistre C. Janequin nouvellement et correctement imprimeez*», ок. 1528/1529¹⁷³); возможно, ее включение в римское собрание спустя полтора десятилетия после описываемого в шансон события имело значение небольшого художественно-политического

¹⁷³ Уланова С. И. Французский Ренессанс и проблемы музыкально-исторического развития полифонической песни: дис. ... канд. иск. М., 1983. С. 76.

реверанса. По сравнению со всеми предыдущими книгами фроттол Дорико достиг в своем самостоятельном выпуске принципиально нового качества; его издание знаменует собой отказ от концепции итальянского национального песенного собрания, определявшей развитие фроттолы в предыдущие два десятилетия.

Единичные собрания Пьетро Самбонетто (30 августа 1515 года) и Антонио де Кането (9 октября 1519 года, выпущено по заказу болонского печатника Джованни Баптисты Примартини (Ioanne Baptista da Primartini)) примечательны отбором оригинального регионального материала – тосканского и неаполитанского (Таблица 10).

Таблица 10

Samb (48)	Can (34)
Ансано Сиенец (1, 2, 5, 6? ¹⁷⁴ , 11, 17, 27, 28, 30–33, 42, 43)	аноним (1, 2, 18, 27, 31, 33)
Джакомо Фольяно (3, 4, 16 ¹⁷⁵ , 19)	Джованни Томмазо ди Майо (3–6, 9, 11, 13, 15, 16)
Никколо Пиф[аро] С[иенец] (7, 13, 15, 21, 23, 25, 36, 44, 48)	Бернардо [Пизано?] (7)
Джироламо Т.В. (8)	И.П. (8)
аноним (9, 10, 12, 14, 20, 24, 29, 34, 35, 38, 41, 45)	И.Ф. (10)
Лодовико С. (18, 26)	Карпентрас (12)
С. (22)	Марко Кара (14, 23, 24)
Доми. (37)	Л[удовико] М[иланец] (17)
Симо[не] Па[дуанец] (Pa[tavino]) (39, 40)	Бартоломео Тромбончино (19–22, 25, 26, 29, 30, 32, 34)
Пре Николо Пикколomini (46, 47)	Раньери (28)

Почти половину авторов Samb составляют сиенцы Сано ди Горо, Николо Пифаро, Николо Пикколomini, возможно, также Лодовико; точный объем североитальянского или иного по происхождению материала установить затруднительно. В первой половине Can преобладают песни Джованни Томмазо ди Майо, во второй половине этого компактного тома издатель опирается на крепкий фундамент – фроттолы Кары и особенно Тромбончино, с добавлением единичных сочинений римлян Карпентраса и Раньери. Актуальный для Неаполя испанский репертуар отражен в Can в виде трех образцов авторства Бернардо (Пизано?) («Dius

¹⁷⁴ Автор указан инициалом «А.».

¹⁷⁵ В РеFXI авторство Тромбончино («В.Т.»).

del ciel»), ди Майо («Si tu mi sierres amor»), анонима («Se pena sentis») и двуязычной песни Тромбончино («Muchos son che van»).

Таким образом, вне зависимости от происхождения, мест обучения и работы отдельных печатников основными центрами нотоиздательства в Италии начала XVI века являются Венеция и Рим, а среди авторов почти без исключений преобладают уроженцы Ломбардии, Венето или находящиеся на венецианской (в широком смысле) службе. Показательно и то, что в это время итальянские типографы основательно теснят северян, преимущественно немцев, доминировавших в издательском деле в последней трети Кватроченто. Публикации фроттольных собраний во временном отношении, за частными исключениями, в основном группируются в пределах полутора десятков лет – от 1504 до приблизительно 1520 года, то есть ясно очерчивают период расцвета и максимальной актуальности фроттольной культуры.

Печатание и распространение светской музыкальной продукции осуществлялось прежде всего в крупных городах; в данном отношении выпуск перспективных в коммерческом отношении песенных собраний может рассматриваться в контексте проблематики музыкальной урбанистики¹⁷⁶. Активный рост итальянских городов, привлекавших все новых типографов, обеспечивал развитие той среды, которая была в состоянии поглотить издательские тиражи¹⁷⁷.

¹⁷⁶ «история музыки чаще всего традиционно отмечала рост и упадок определенных стилей или форм. Кроме того, музыкальная среда часто характеризовалась как набор композиционных техник, используемых “великими композиторами-мужчинами” для написания предварительно сочиненной – в отличие от импровизированной – мензуральной, полифонической музыки. Они иногда считаются наиболее эффективно и соответствующим образом понятными при структурном анализе с использованием технического языка, доступного только высококвалифицированным музыкальным грамотеям. Однако некоторые музыковеды в последнее время переориентировали свои подходы и попытались сосредоточиться на контексте, а также на содержании музыкальных произведений и охарактеризовали музыку в истории, особенно позднего средневековья и раннего Нового времени, более как ответы на социальные, экономические и политические обстоятельства и религиозные и интеллектуальные стимулы. <...> музыка не находилась на периферии доиндустриального городского ландшафта, но, скорее, была центральным и значимым аспектом городского опыта. <...> различные институты, организации, ассоциации и социальные структуры, которые развивались в городах в ответ на процесс урбанизации, оказали влияние на разного рода музыкальную деятельность» (Kisby F. Introduction: urban history, musicology and cities and towns in Renaissance Europe // Music and musicians in Renaissance Cities and Towns / Ed. by F. Kisby. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Pp. 5–6).

¹⁷⁷ Так, по состоянию на 1500 год в Риме проживало около 55 тысяч жителей, в Венеции – около 100 тысяч, что превышало население большинства итальянских и европейских столиц (за исключением Генуи, Милана, Парижа и Брюгге) (Ibid. P. 3).

Нотопечатное производство и новые способы распространения светской музыки образуют встречные процессы с художественными инициативами и заказами дворов. Эти процессы, разворачивавшиеся в совершенно разных сферах и отвечавшие на разные социальные и культурные запросы, в своей совокупности способствовали развитию и актуализации фроттолы, не оставшейся одной из локальных стилистических разновидностей светской полифонической песни, но выросшей до уровня явления культуры, специфичного для своего времени особенностями бытования.

Новые формы фиксации и тиражирования песенной продукции обозначили существенный поворот в истории итальянской светской музыки, вышедшей за пределы нормативной для придворной среды рукописной традиции с ее более ограниченным культурным резонансом¹⁷⁸. Показательны в данном отношении сведения о состоянии фроттольного репертуара в Тоскане, где письменные собрания соотносятся всего с одним сиенским изданием Samb. Сам процесс нотопечатания, сопутствующие ему процедуры сбора и редактирования материала, внимание к авторству музыки (при условии качественной работы редактора), юридическая поддержка прав и деятельности издателя, выбор и обеспечение технологии печати, книготорговля, наконец, прикладное назначение печатного собрания – все это составляющие нового контекста развития музыкального жанра и музыкальной культуры в целом.

¹⁷⁸ Анализ рукописных собраний фроттолы см. в исследовании К. Йеппесена (Jeppesen K. La Frottola. II: Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500 / Acta Jutlandica: Vol. XLI/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1969. 349 S.), а также в ряде специальных работ (Bridgman N. Un manuscrit italien du début du XVI siècle à la Bibliothèque nationale // Annales Musicologiques. 1953. I. Pp. 177–267; Gallico C. Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento (Bologna, Conservatorio di Musica «G. B. Martini» Ms. Q 21) // Biblioteca «Historiae musicae cultores», XIII. Firenze: Leo Olschki, 1961. 213 p.; Pannella L. Le composizioni profane di una raccolta fiorentina del Cinquecento // Rivista italiana di musicologia. 1968. V. 3. № 1. Pp. 3–47; Ghisi F. Canzoni profane italiane del secondo quattrocento in un codice musicale di Montecassino // Studi e testi di musica italiana dall'Ars Nova a Carissimi. Bologna: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1971. Pp. 95–107; Pohl K. F., Haberl F. X., Eitner R., Lagerberg A. Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Hildesheim – New York: Georg Olms, 1977. 964 S.; Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979. 221 p.; Manuscrit italien de frottole (1502): Facsimilé du Ms de la Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vm⁷ 676 / intr. de F. Lesure. Genève: Minkoff reprint, 1979. 243 p.; A florentine chansonnier from the time of Lorenzo The Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229 / Ed. with an introduction by H. M. Brown. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983. V. 1, 2. 332 p., 645 p.; Brown H. M. A «new» Chansonnier of the early sixteenth century in the University library of Uppsala: a preliminary report // Musica disciplina / A Yearbook of the History of Music. 1983. V. XXXVII. Pp. 171–233).

ГЛАВА 4

ФРОТТОЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ: ЗАИМСТВОВАНИЯ И ПЕРЕРАБОТКИ

§ 1. Исследовательская традиция

Признание огромного образно-тематического диапазона фроттольных текстов содержится во всех работах, включающих хотя бы краткую характеристику итальянской песенной поэзии первых десятилетий XVI века. Отдельным стилистическим направлениям посвящены специальные исследования, проблематика которых связана как с собственно фроттольной поэзией, так и со способами включения во фроттольный материал фольклорных источников, а также реминисценций и цитат из Петрарки, реже – латинской литературы.

Наибольшее внимание привлекали включения и отсылки фольклорной природы как проявление глубинной связи профессиональной многоголосной песни с ее историческими корнями, с исконной жанровой сущностью фроттолы; в этом отношении особенно выделяется системное и, вместе с тем, контекстное представление конструктивной и смысловой игры с фольклорными цитатами, осуществленное К. Йеппесеном¹. Отдельные случаи такого рода постоянно упоми-

¹ Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1970. 329 S. Об общих проблемах выявления фольклорных цитат в ренессансном песенном материале и сомнительности отдельных утверждений относительно цитатной основы многоголосных песен см.: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. М.: Музыка, 1982. С. 44–48.

наются в соответствующих работах, начиная от трудов Р. Шварца², и вплоть до публикаций последнего времени³.

Другое направление исследований песенной поэзии связано с «петраркизацией» фроттольных текстов, выражающейся как в непосредственном омузыкаливании лирики Петрарки, так и в разного рода ее цитировании. Необходимый исторический контекст создают работы, посвященные этой никогда не прерывавшейся традиции в светской вокальной музыке XV–XVI веков, прежде всего классические труды У. Рабземена и Дж. Хаара⁴. Сформулированные в них основные факторы вовлечения во фроттольный репертуар столь мощной и сложной в своем эстетическом и теоретическом измерениях современного поэтического направления, а именно литературные вкусы Изабеллы д'Эсте и ее литературное окружение, в котором временами оказывался Бембо, жанровые поиски в направлении актуализации канцоны и мадригала, культивирование артистической профессии придворного *cantore al liuto*, получают все новые документальные подтверждения и обоснования в более поздних работах, вплоть до последнего времени⁵. Осмысление этой части фроттольного творчества требует учитывания поворотов в развитии литературного петраркизма. Нашему видению сущности «фроттольного петраркизма» чрезвычайно близка одна из центральных идей первого

² Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1886. II. S. 427–466.

³ Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979. Pp. LIX–LXXIX); Prizer W. F. Facciamo pure noi carnevale: Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries // Musica franca: Essays of Honor of Frank A. D'Accone / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon. New York: Pendragon Press, 1996. Festschriftseries No. 18. Pp. 173–211; Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. Turnhout: Brepols, 2013. S. 306–309, 328–350.

⁴ Rubsamen W. H. Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1943. V. 1. № 1. 82 p.; Haar J. Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986. 245 p. Среди специальных исследований выделим вклад Дж. ЛоКоко в комплексное представление процессов изучения воплощения наследия Петрарки в музыке: LoCoco G. I testi del Petrarca nel repertorio musicale del Quattrocento // Petrarca in musica: atti del Convegno internazionale di studi 7. Centenario della nascita di Francesco Petrarca (Arezzo, 18–20 marzo 2004) / A cura di A. Chegai e C. Luzzi. Lucca: Libreria Musicale Italiana, [2005]. Pp. 1–14.

⁵ Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 27–35, 110–135, 138–141, 310–328, 353–362. Отметим выдвинутую С. Майне идею о вкладе куртизанок, прежде всего римских, в развитие репертуара лирических и комических песен, в том числе основанных на столкновении куртуазных стереотипов и обшеченных мотивов, – идею, обоснование которой пока представляется недостаточным.

специального отечественного исследования Т.В. Якушкиной о значительном игровом компоненте творчества Петрарки и его подражателей⁶.

Вопросы, связанные с охватом профессиональным песенным творчеством классической поэзии, отражены в иных ракурсах в исследованиях определенных стилистических процессов⁷, жанров⁸ и песенной поэтической речи как таковой⁹.

Оба отмеченных направления в их совокупности и пересечениях составили одну из магистральных линий научного наследия одного из крупнейших исследователей итальянской ренессансной музыки К. Галлико, отразившись в ряде его публикаций, посвященных как народной¹⁰, так и профессиональной¹¹ поэзии полифонических песен, а также тем явлениям, в которых грань между двумя этими сферами словесности провести подчас невозможно¹².

Латинские фроттолы в исследовательской литературе, как правило, выделяются как особая область, так или иначе представляемая в соотношении с «вольгарными» песнями; в некоторой степени этот подход обнаруживается во включении А. Эйнштейном раздела о латинских текстах, наряду с разделом о «фольклоризированных» песнях, в последовательное рассмотрение жанрово-композиционных типов¹³. Объектом специального изучения латинские фроттолы стали в работе М. Р. Лейн¹⁴, на сегодняшний день имеющей скорее историческое,

⁶ Якушкина Т. В. Итальянский петраркизм XV–XVI вв.: традиция и канон: дис. ... д-ра филологич. наук. СПб., 2009. 442 с.

⁷ Например: Dorigatti M. Dalla frottola al madrigale al melodramma: la tradizione musicale ariostesca // *Invisibili fili. Musica, lessicografia, editoria e tecnologie dell'informazione tra XVI e XXI secolo: Atti del Convegno internazionale (Ferrara, 28–30 maggio 2009)* // Schifanoia. Pisa – Roma: Fabrizio Serra. 2011. №№ 38-39 (2010). Pp. 13–16.

⁸ Например: Vela C. Un capitolo extravagante della metrica italiana: l'«oda» per musica // *Tre studi sulla poesia per musica*. Pavia: Aurora, 1984. Pp. 67-81.

⁹ Например: Джиллио П. Д. О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку / Пер. с ит. А. Кучиной // *Научный вестник Московской консерватории*. 2013. № 1. С. 92–115.

¹⁰ Gallico C. *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento*. Lucca: Libreria musicale italiana, 1996. 229 p.; Gallico C. Una probabile fonte della canzone «Torela mo vilan» // *Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo*. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 17–23.

¹¹ Gallico C. Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella D'Este, Mantova // *Bollettino Storico Mantovano. Quaderni: 4*. Mantova: Tipografia operaia mantovana, 1961. 170 p.; Gallico C. Un «dialogo d'amore» di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino // *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Graz – Wien – Köln: Hermann Böhlaus, 1962. B. 15. S. 205–213; Gallico C. *Poesie musicali di Isabella d'Este* // *Collectanea Historiae Musicae*. V. III. Firenze: Leo S. Olschki, 1962. Pp. 109–119; Gallico C. Oda è canto. Livelli musicali di Umanesimo // *Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo*. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 405–428.

¹² Gallico C. Dopo una rilettura dei canti carnascialeschi // *Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo*. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 371–376.

¹³ Einstein A. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 1. Pp. 92–97.

¹⁴ Lane M. R. *The Latin compositions in the Frottole: thes. ... Master of Arts*. Boston University, 1941. 105 p.

чем научное значение и крайне редко упоминающейся в более поздних публикациях. Тем не менее именно в этой работе содержится системный, хотя и неполный, обзор большинства латинских фроттол. В связи с вопросом специфики стилистики латинской светской песни, предназначенной для театрального или театрализованного действия, необходимо также назвать раздел монографии В. Оsthoff¹⁵.

Накопленный опыт анализа песенных текстов свидетельствует о том, что фроттольная поэзия в значительной степени представляет собой масштабно и многообразно развернутое искусство поэтического цитирования, направленное на выявление внутренней диалогичности, подтекстов и непрямых смыслов. В данном отношении фроттольное творчество отвечает концепции своего рода контрафактуры в расширенном смысле¹⁶, поскольку является в огромной мере результатом вовлечения в песенные формы и переработки самого различного исходного материала, как вербального, так и музыкального, иногда – в их единстве. Цитирование во фроттольных текстах реализуется разного рода путями: прямое – в виде инципитов и «вставных» рефренов, косвенное – как правило, в инципитах, реже с трансформацией исходного текста. К главным источникам заимствований относятся поэзия Петрарки, латинские светские и литургические тексты, фольклор, функционирующие в песенных композициях в соответствии с разными творческими идеями, задачами и способами цитирования.

Цитатный материал и пути его включения в оригинальный текст непосредственно связаны с жанрово-стилистическими «тяготениями» той или иной песни, очень ясно осознававшимися как музыкантами, так и аудиторией, для которой были предназначены песенные собрания. Об этом свидетельствует, например, прошение о привилегии Тромбончино от 25 сентября 1521 года, в котором содержится очевидная иерархическая группировка жанровых номинаций: виды «высокой» литературно-музыкальной традиции («мадригальные песни», сонеты, терци-

¹⁵ Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh.* Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. I. S. 161–169.

¹⁶ Имеется в виду «нерегулярная» контрафактура с широким диапазоном изменений первоисточника (Gennrich F. *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters // Summa musicae medii aevi.* Frankfurt: Langen, 1965. V. XII. S. 68–109).

ны-капитоло и октавы-страмботто); «ученые» латинские версы и оды; «народные» жанры (барцеллетта, фроттола и диалог, – имеется в виду, мы полагаем, диалогическая фроттола). Другим значимым свидетельством соотношения жанрово-стилистических областей является то, что Триссино, систематизируя поэтические виды своего времени, рассматривает в четвертом разделе «Поэтики» отсчитываемые им от Данте и стильновистов сонет, баллату, канцону, мадригал и сервентезе (терцина)¹⁷, а в пятом разделе дает ясную отрицательную оценку народной словесности и музыке¹⁸.

Игра текстовыми включениями придает песенной поэзии ту смысловую неоднозначность и свободу по отношению к современной культуре, которая, по нашему мнению, в некотором смысле отвечает разнообразию форм и стилистики материала, а также общей тенденции к индивидуализации светской вокальной композиции. Рассмотрение источников, видов и способов цитирования с данной позиции представляется нам существенным, поскольку позволяет выйти за пределы констатации происхождения и сравнительного анализа материала и обозначить роль вербального заимствования в процессе осмысления и развития светской песни как сочинения неоднородного в композиционном и содержательном отношениях.

¹⁷ La Poetica di M. Giovan Giorgio Trissino. Vicenza: Tolomeo Ianiculo, 1529. Fol. XXXVIIr–LXVIIv.

¹⁸ «Далее, то, чему мы должны подражать речами, рифмами и гармонией, – суть людские дела и обычаи; Но приходится подражать только тем, которые по необходимости добродетельны или порочны, так что лишь почти всегда следуют этим обычаям. Таким образом, все люди, будучи созданы для порока или для добродетели, различны по обычаям <...> Также очевидно, что в других подражаниях (о которых мы сказали), есть те же самые различия, то есть некоторые подражают добрым, другие – скверным; Говоря об изяществе в танце, некоторые, танцуя gioiosi, и lioncelli, и gosini, и тому подобные [танцы], подражают лучшим; другие, танцуя падуаны и spingardò, подражают худшим. И равным образом поступают пифары, лютнисты и органисты, и другие инструменталисты и певцы, которые играют баталью и подобные песни, подражая лучшим; и, играя tocca la canella, и torrella mo uilan, и подобные [песни], подражают худшим. И так, в подражаниях, которые выполнялись гексаметрами, Гомеро подражал лучшим, а Феокрит – худшим, подобным образом в канцонах и сонетах Буркьелло и Берни подражали худшим, а Данте и Петрарка – лучшим» («Quelle cose poi, lequali noi deuemo con sermone, rime, & harmonia imitare, sono le ationi, & i costumi de gli huomini; Ma douendosi imitare solamente quelli che fanno, iquali di necessità sono o uirtuosi, o uitiosi, percioche solamente a questi tali quasi sempre seguono i costumi. Essendo adunque tutti gli huomini per uirtij, o per uirtù, tra se nelli loro costumi differenti <...> Anchora è cosa manifesta, che nelle altre imitationi (che hauemo dette) sono queste medesime differentie, cioè, che alcuni imitano i buoni, altri i cattui; Verbi gratia nel ballare, alcuni ballando gioiosi, e lioncelli, e rosine, e simili, imitano i migliori; altri ballando padoane, e spingardò, imitano i peggiori. E questo parimente fanno i piffari, i liuti, e l'organi, e gli altri suoni e canti, che sonando la battaglia, e canti simili, imitano i migliori; e sonando tocca la canella, e torrella mo uilan, e simili, imitano i peggiori. E così nelle imitationi, che si fanno con gli essametri, Homero imitò i migliori, e Theocrito i peggiori, medesimamente nelle Canzoni e Sonetti, il Burchiello, e'l Berni, imitò i peggiori, e Dante e Petrarca i migliori») (La quinta e la sesta divisione della poetica del Trissino. Venetia: Andrea Arriuabene, 1563. Fol. 6v).

§ 2. «Фроттольный петраркизм»

Поэзия Петрарки предстает во фроттольной литературе двойко – как омузыкаливание полных текстов строф его канцон, мадригалов, сонетов и как творческое претворение его поэтических образов и лексики, что нередко маркируется цитатными инципитами. Востребованность лирики Петрарки в многоголосной песне является одним из свидетельств того контекста, в котором появились «Азоланские беседы» Пьетро Бембо (1505) – в один год с «*Ite caldi sospiri al freddo core*» Джованни Брокко из РеFIII и за два года до включения в РеFVII «*Si e debile il filo a cui se attene*», «*Che debbio far che mi consigli amore*» и «*Sil dissi mai chi venga in odio a quella*» Тромбончино, положившего начало нарастанию сочинений на тексты Петрарки в книгах фроттол, вплоть до кульминации этого процесса в РеFXI (1514; 20 композиций из 70) и монографическом собрании «*Musica di Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca*» (1520). В данном отношении авторы фроттол следуют укоренившейся традиции, прибавляя новый материал к текстам Петрарки, положенным на музыку в предыдущие полтора столетия¹⁹.

В большей степени представляет интерес песенная поэзия, известные или оставшиеся неустановленными создатели которой с разной степенью свободы оперируют цитатами из Петрарки или тяготеют в образно-лексическом отношении к современному им петраркизму, сами петраркистами в строгом смысле, как правило, не являясь.

¹⁹ Например, анонимные «*De pensier in pensier de monte in monte*», «*Hor vedi, Amor, che giovenetta donna*», «*Mia benigna fortuna*», «*O tempo o ciel volubil*» (Паоло Скотто?); «*Dàtime pace, o duri mei pensieri*», «*Discolorato hai, Morte, el più bel volto*», «*Non al suo amante più Diana piacque*» и «*Valle che de' lamenti mei sei piena*» Стрингари; «*Amore se vuol chi torni al giogo antico*» Бернардо Пизанца; «*Se amor non e che*» Кары; «*Ahi, bella libertà, come tu m'hai*», «*Amor, quando fioriva*», «*Chiare fresche e dolce acque*», «*Di tempo in tempo mi si fa men dura*» и «*Occhi piangeti acompagnate il core*» Лулино; «*Candida rosa nata in dore spine*», «*Cercato ho sempre solitaria vita*», «*Deh, porgi mano all'afanato ingegno*», «*Ohimè il bel viso, ohimè il soave sguardo*», «*Pace non trovo, et non ho da far guerra*», «*Chiare fresche e dolce aque*», «*Di tempo in tempo mi si fa men dura*», «*O bella man che me destrugi el core*» и «*O gloriosa colonna in cui s'apoggia*» Мачони; «*Amor quando fioriva*», «*Amor, se vò ch'io torni al gioco antico*», «*Ben mi credea passar mio tempo homai*», «*Che debbio far che mi consigli amore*», «*Dolci ire dolci sdegni & dolci paci*», «*Hor che'l ciel et la terra*», «*Movesi il vechiarel canuto e bianco*», «*Non al suo amante*» (Кара / Себастьяно Феста), «*Occhi miei lassi mentre chio ve giro*», «*Si e debile il filo a cui se attene*», «*Sil dissi mai chi venga in odio a quella*» и «*Virgine bella del sol vestita*» Тромбончино; «*Наумè, Amor! – Наумè, Fortuna!*» Руфино; «*Amor se voi che torni al gioco antico*», «*Ben mi credea*», «*O passi sparsi*», «*Per che quel che mi trasse*» и «*Sel pensier che mi strugge*» Себастьяно Фесты; «*Hor vedi amor*» и «*Sil pensier che mi strugge*» Карпентраса.

Мы используем условное определение «фроттольного петраркизма» для обозначения поэтических текстов, ориентированных на тематику и мотивы эпохи «трех венцов» в их современной интерпретации, однако, без обязательного соблюдения петраркистской нормы, время которой в период появления основного корпуса собраний еще не пришло²⁰.

Новые продолжения цитатных инципитов, причем не всегда точных, демонстрируют двойственный разворот «фроттольного петраркизма» – в область лирической поэзии, развивающейся в направлении петраркизма подлинного, и в область смехового столкновения высокой поэтической традиции и *poesia popolare*, фроттольного шутовства. Первый путь реализовался в многочисленных образцах, преимущественно страмботто, сонетах, канцонах, авторы которых развивают заданные темы и мотивы, не нарушая исходный лирический посыл.

Так, структура стиха и строфы анонимной канцоны «*Ogni loco m'attrista, ove io non veggio*», основанной на третьей строфе канцоны Петрарки «*Si e debile il filo a chui sattene*» (XXXVII), не имеет никакой связи с исходным текстом: вместо сложно организованной 16-строчной строфы Петрарки с неравнодлинными строками автор новой канцоны создал 7-строчную строфу, строки которой воспроизводят ритмическую структуру цитируемого 11-сложника, а 7-сложная седьмая строка оригинала стала частью пятой строки фроттольной канцоны. В содержательном плане песня перекликается с канцоной Петрарки образами света глаз возлюбленной и тоски поэта:

Петрарка	аноним
Ogni loco m'attrista ouio non ueggio ²¹ que begliocchi soaui che portaron le chiaui de miei dolci pensier mentre a dio piacque	Ogni loco m'attrista, ove io non veggio quel'unico splendor, quell'alma viva da cui lontan hor spasmo, hor vaneggio. Però, madonna, al viver mio conviensi

²⁰ «мы должны помнить, что с точки зрения зрелого Бембо, или, если вы предпочитаете, классического петраркизма, который взорвется в 20-е годы, невозможен никакой компромисс. В Одиннадцатой книге, как и во многих «петраркизмах» Кватроченто, Петрарка – это один ингредиент среди других; у последователей Бембо, напротив, абсолютная модель, из которой должно воспроизводить тот же язык, тот же стиль и избирательность ритмов и метров» (Trovato P. In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. P. 258). Именно качество работы с текстами Петрарки определяет грань между фроттольной и мадригальной поэтической речью, а не факт обращения к тречентистской или более поздней петраркистской лирике (Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: дис. ... д-ра иск. М., 2007. С. 103).

²¹ Здесь и далее выделены цитаты.

& per chel duro exilio piu maggrau
 sio dormo o uado o seggio
altro giamai non cheggio
 & cio chiuidi dopo lor mi spiacque
 quante montagne & acque
 quanto mar quanti fiumi
 ascondon quei duo lumi
 che quasi un bel sereno amezol die
 fer letenebre mie
 accio chel rimembrar piui mi consumi
 & quanto era mia uita allor gioiosa
 minsegni lapresente aspra & noiosa²²

Мне тягостно везде, где я скитаюсь,
 Не встреченный очами,
 Которые ключами
 Бог сделал к помышлениям отрадным;
 Днем грустно мне, тоскливо мне ночами,
 Когда заснуть пытаюсь;
 В дороге замечтаюсь,
 И верный двум светилам ненаглядным,
 Препятствием досадным
 Готов назвать просторы:
 Моря, дубравы, горы,
 Мешают нынче видеть мне сиянье,
 Чье властное влиянье
 Мой мрак целило, просветляя взоры;
 И в настоящем я изведal злое,
 Чтоб научился я ценить былое²³.

el veder voi, sí ch'altro mai non chieggio
 che non scio che occhi toi dispensi:
ch'ogni loco m'attrista ov'io non veggio²⁴.

Мне тягостно везде, где я²⁵ не вижу
 тот свет единственный, чем держится душа
 вдали которого стону и брежу.
 Увы, мадонна, жизнь мою окончить
 и видеть Вас, – **лишь этого желаю**
 чего не жду – от глаз твоих свободы:
мне тягостно везде, где я не вижу.

Среди многочисленных аналогичных случаев выделим песни, созданные в опоре на сонет Петрарки «Ite caldi sospiri al freddo core» (CLIII). Полная его омузыкаленная версия авторства Джованни Брокко содержится в PeFIII. В «Ite caldi sospiri mei» неизвестного автора и «Ite caldi o mei sospiri» Тромбончино звучит первая строка сонета Петрарки, подвергнутая лексической трансформации в виде расширения в первом случае, рассредоточенная между рипрезой и первой станцией – во втором. Подобный же реминисцентный характер носит включение этой строки в песню Кары «O caldi mei sospiri», отдаленной от строки Петрарки заменой лишь одного слова (al freddo core / al freddo sasso), однако заменой с усилением

²² Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. [Venezia]: Vindelinus, 1470. Fol. [15r–15v].

²³ Перевод В. Микушевича.

²⁴ Корректировка текста и пунктуация Ф. Луизи (Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. P. CL).

²⁵ Фрагмент «Мне тягостно везде, где я» приведен в переводе В. Микушевича.

смысла, и потому весьма существенной – холодное сердце переименовывается в камень. Свобода цитирования инципита сонета проявилась и во внедрении ее в совершенно иные жанрово-композиционные условия – барцеллетты анонима и Тромбончино, страмботто Кары:

Петрарка

Ite caldi sospiri al freddo core

rompete il ghiaccio che pieta contende
& se prego mortale al ciel sintende
morte o merce sia fine al mio dolore

ite dolci penser parlando fore
di quello ouel bel guardo non sextende
se pur sua asprezza o mia stella noffende
saren fuor di speranza & fuor derrore

Dir se po ben per uoi non forse apieno
chel nostro stato e inquieto & fosco
si comel suo pacifico & sereno

gite securi omai chamor uen uosco
& ria fortuna po ben uenir meno
sai segni del mio sol laere conosco²⁶

Кара

O caldi mei sospiri fidi compagni
Rendete ingorda morte el corpo lasso
Spiero che la mia dea de pianto bagni
El mesto cener mio e **al freddo sasso**
E de la sorte mia crudel se lagni
E dica un mio fidel de uita e casso
O dolce morte alhor non serrei dura
Che me farrai beato in sepultura²⁷

Тромбончино

Ite caldi o mei sospiri

Doue sta mia speme uiua
E de uoi qual primo ariua
A tornar mio ben ne spiri

Riscaldati il freddo core

Cum redurli spesso amente
Quanto affano e aspro ardore
Sento ognhor per lei che absente
A cui sempre son presente
Col mio spirto e coi pensieri
Che cum voy son nuntii veri
Del mio cor pien de desiri

Ditili che ciaschun giorno
Di sua absentia noto o canto
E costei del suo ritorno
Per mio mal piu non fa conto
Tal dolor me sopra gionto
Chel gran spasmo home machora
Ne mi par mai ueder lhora
Che costei con li ochi miri

Che sara se lei non uiene
Crescereti per un cento
O mie dolce hauuta speme
Mutarassi in dopio stento
La cagion del mal chio sento
Per mio danno hor troppo intendo
Chel me par come comprendo
Del tornar chel tempo psiri

АНОНИМ

Ite caldi sospiri mei

Al gelato e freddo core
Dite hormai che col mio ardore
Rottun grosso marmo harei

Forsi lei col suo bel uiso
ue farra careze assai
oime dio che sotto un riso
stan nascosti mille guai
io so ben che gia prouai
che po un sguardo de costei

Voi dorreti i mei affanni
e li guai me tormenti
li cordogli pene e danni
e li uani mei lamenti
el mio cor e pien de uenti
che suspiran sol de lei

Sel me sforza amar amore
o che dolce el mio martire
sel me struggie un fier ardore
o che dolce el mio languire
de potesse io pur finire
la mia uita con costei

²⁶ Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. Fol. [56r].

²⁷ Здесь и далее тексты приводятся по соответствующим источникам, кроме специально оговоренных случаев.

Горячий вздох, ступай**к твердыне-сердцу,**

Пусть ото льда оттает Состраданье;
 Лети, небес достичь, мое рыданье –
 Пусть смерть иль милость явят
 страстотерпцу.

Мысль пылкая, ступай и одноверцу
 Несведущему дай мое познание.
 О, если страсть не помутит сознание,
 Мы от надежд найдем к спасению дверцу.

Ты помоги мне, мысль, чтоб молвить
 можно,
 Что наше бытованье – бесприютно.
 Ее же – и светло и бестревожно.

Ты поспешай любви моей сопутно,
 И мы несчастья убежим, возможно,
 Коль светоч мой мне знак подаст несмутно²⁸.

О, жаркие мои вздохи, верные друзья,
 Пошлите алчную смерть в брненное тело,
 Надеюсь, моя богиня слезами оросит
 Скорбный мой пепел и **хладный камень**
 И жестокой моей судьбы стенанья
 Скажи, гроб – друг жизни моей
 О, сладостная смерть, не будь же тяжелой
 Коль можешь дать блаженство мне
 в могиле.

Ступайте, жаркие мои вздохи,
 Туда, где живет моя надежда.
 И тот, что придет первым,
 Вернет моему счастью душу.

Раскалите **холодное сердце,**
 Возвратя ему разум.
 Сколько муки и горького пыла
 Чувствую от той, которой нет,
 Для которой я всегда есть,
 С моим духом и с думами,
 Каковые – посланники верные
 Моего сердца, полного желаний
 <...>

Ступайте, жаркие мои вздохи,
 К ледяному, холодному сердцу,
 И скажите, что мое пламя
 Расколет огромный мрамор.
 <...>

²⁸ Перевод А. Эшпеля.

Другой способ работы с чужим, знаковым в смысловом отношении материалом отвечает самой изначальной природе фроттолы, приводя к столкновению полярных коннотативных пластов, выраженных в полицитатном тексте, как, например, в анонимной канцоне «Nel dolce tempo de la prima etade». В качестве первой строки песни взят первый стих канцоны XXIII Петрарки, однако дальнейшее развитие мысли совершенно не соответствует образному строю канцоны, сбиваясь на традиционный для итальянской ренессансной лирики упрек дамам, даром теряющим дни и оставляющим увядать прекрасную розу. В фольклорном диалектном рефрене появляется бергамский сердцеед Ферагу²⁹, окончательно снижающий высокий посыл:

Петрарка

аноним

Nel dolce tempo de la prima etade
 che nascer uide & ancor quasi in herba
 la fera uoglia che per mio mal crebbe
 per che cantando il duol si disacerba
 cantero comio uissi in libertade
 mentre amor nel mio albergo asdegno sebbe
 poi seguiro si come a lui nen crebbe
 troppo altamente & che dicio mauenne
 di chio son facto amolta gente exempio
 ben chel mio duro scempio
 sie scripto altroue si che mille penne
 ne son gia stance & quasi in ogni ualle
 rimbombi il suon de miei graui sospiri
 cha quistan fede a la penosa uita
 & se qui la memoria non maita
 come suol fare ischusilla i martiri
 & un penser che solo angoscia dalle
 tal cha dognaltro fa uoltar le spalle
 e mi face obliar me stesso a forza
 che ten di me quel dentro & io la scorza³⁰.

Nel dolce tempo de la prima etade,
 donne, vostra beltade
 era degli alti dèi dolce rapina,
 e d'una dongelina
 giva sicura da mortal furore;
 ma vostra crudeltade
 ha incrudelito Amore,
 sí che secure non andate piú,
 per accoglier la rosa
 et la rosa con lo fiore.
 Onde vi dico a tutte:

“Deh!, belle putte,
 guardéve dal Feragú,
 ché l'ha inganà del'altre,
 v'inganerà ancho vu”³².

Зари моей безоблачную пору –
 Весну еще зеленой, робкой страсти,
 Которая жестоко разрослась,
 Воспомню в облегченье скорбной части

В зари моей безоблачную пору³³,
 о, дамы, ваша красота
 была похищена у высших сил,
 и охраняла деву

²⁹ См. также «Le pur molto feragu / Vene gia di bergamascha» Санта Кроче.

³⁰ Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. Fol. [7r].

³² Корректировка текста и пунктуация Ф. Луизи (Aprografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla ravana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. P. CXXXV).

³³ Фрагмент «зари моей безоблачную пору» приведен в переводе Е. Солоновича.

И, в незабвенных днях найдя опору,
 Когда я жил, Амура сторонясь,
 Поведаю о том, как, разъярясь,
 Он поступил и что со мною стало.
 Наука мне – наука для других!
 О горестях моих
 Перо – и не одно! – кричать устало,
 И нет строкам безрадостным числа,
 И редкий дол не помнит пеней звуки –
 Как не поверить, что несчастлив я?
 И если память не тверда моя,
 Забывчивость вполне прощают муки
 И мысль, что все другие прогнала
 И памяти приносит столько зла,
 Всецело завладев душой моею,
 А я лишь оболочкою владею³¹.

от смертельной ярости;
 но ваша жестокость
 пленит милосердного Амура,
 так, что вы не стремитесь
 сорвать розу,
 и розу с ее цветом.
 Поэтому скажу я всем вам:

«Ах! красотки-ангелочки,
 берегитесь Ферагу,
 кто обманывает других,
 обманет и вас».

Реминисценция восклицания из первой строки канцоны «*Che debb'io far? che mi consigli, Amore?*» (CCLXVIII) звучит в начале «*Amor che mi consigli*» Ко-станцо Фесты, усеченная первая строка сонета «*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*» (I) – в качестве инципита сонета Адама де Антиквиса «*Voi che ascoltate idolorosi pianti*». В последнем случае, по нашему мнению, есть некоторая содержательная преемственность текстов, содержащих призыв к состраданию, ожидание утрат и смерти, разочарование в мирских соблазнах; во втором катрене сонета Антиквиса трагическая тема усилена дантовской фразой. При этом смысловая направленность фроттольного сонета значительно скромнее, будучи, в конечном итоге, сведенной к распространеннейшей в песенной поэзии теме смерти от несчастной любви:

Петрарка

аноним

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
 Di quei sospiri ond'io nudriva il core
 In sul mio primo giovenile errore
 quand'era in parte altro huom de quel chi sono

Voi che ascoltate idolorosi pianti
 Del mio passato e giovenile errore
 Mouetiui apietal del mio dolore
 Che suspirar me fa con dolor tanti

del uario stile in chio piango & ragiono
 fra le uane speranze el uan dolore
 oue sia chi per proua intenda amore
 spero trouar pietà non che perdono

Et voi felici e infelici amanti
Lassate ogni speranza hormai damore
 Et asola virtu deizate il core
 Lassandogli amorosi e dolci canti

³¹ Перевод Е. Солоновича.

Ma ben ueggio hor si come alpopol tutto
fauola fui gran tempo onde souente
dime medesimo meco miuergogno

& delmio uaneggiar uergogna el fructo
el pentersi el conoscer chiaramente
che quanto piace almondo e breue sogno³⁴.

Вы, внимлющие в звуках строф моих
Томлениям, что сердце мне терзали
В те дни, как страсти юность волновали
И я еще не знал забот иных, –

Пусть пестрый мой, волнующийся стих,
Дитя слепых надежд, слепой печали,
Найдет у тех, кто то же испытали,
Дань жалости, а не попреков злых!

Ведь понял я: давно меня народ
За суету обрек на поношенье,
Да я и сам собой устыжен.

Таков итог тщеславья и забот:
Раскаянье, да стыд, да разуменье,
Что все соблазны мира – краткий сон³⁵.

Per che morte crudel presto ne fura
Nostra caducha e fragile speranza
Ogni mondan piacer passa e non dura

Virtu fa l' homo eterno per vsanza
Che dapo morte e chiusa in sepultura
Quella seguendo con perseueranza

Вы, внимлющие³⁶ скорбным слезам
О моем прежнем юношеском заблуждении,
Придите оплакать мою боль,
Чтоб воздыхать со мной в таких печалях.

И вы, счастливые и несчастные влюбленные,
Оставьте всякую надежду ныне на любовь,
И лишь добродетель усладит вам сердце,
Оставля любовные и нежные песни.

Ибо жестокая смерть постигнет скоро
Нашу крушащуюся, хрупкую надежду.
Земные радости проходят и непрочны,

Добродетель делает вечным человека,
Ибо затем смерть – укрытие в могиле,
Которая непременно будет.

Значительно более тонкая и детальная работа с первоисточником обнаруживается в «Zephyro spira» Тромбончино, – авторство текста этого страмботто осталось неизвестным. Сонет СССХ Петрарки превращен в октаву, причем смысловая логика – от майского зачина и картины всеобщего счастья к стенаниям одинокого поэта – сохранена и отражена в тематико-композиционном контрасте катренов и терцетов Петрарки, с одной стороны, связанных рифмами первых шести строк октавы и основанных на новой рифме последних ее двух строк – с другой. Скромная замена глагола в первой строке (torna / spira) продолжается парафразом восьмой строки сонета во второй строке октавы. Наполненные любовью стихии (седьмая строка сонета) трансформируются в полные цветов поля (вторая строка октавы). Удерживается и расширяется образ радостной Прокны, вбирающий в себя плач петрарковской Филомены:

³⁴ Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. Fol. [1r].

³⁵ Перевод А. Эфроса.

³⁶ Начало сонета приведено в переводе А. Эфроса.

Петрарка

аноним

Zephiro torna el bel tempo rimena
ei fiori & lerbe sua dolce famiglia
 & garrir progne & pianger filomena
 & primauera candida & uermiglia

ridono iprati elciel sirasserena
 gioue sallegra di mirar sua figlia
laria lacqua laterra e damor piena
ogni animal damar siriconsiglia

Ma per me lasso tornano ipiu graui
 sospiri che delcor profondo tragge
 quella chalciel sene porto lechiaui

& cantare augelletti & fiorir piagge
 en belle donne honeste acti soaui
 sono un deserto & fere aspre & seluagge³⁷.

Подул Зефир, и с ним весна приспела,
 Цветов и трав семья вернулась вновь,
 Щебечет Прокла, стонет Филомела,
 И чистым изумрудом блещет новь.

Луга смеются; высь заголубела;
 Зевс, видя дочь, уже не хмурит бровь;
 Страсть воду, землю, воздух одолела,
 И вся живая тварь зовет любовь.

И только мне, увы, все горше стоны,
 Идущие из недр души моей;
 Их ключ у той, в ком все мои препоны;

И пенье птиц, цветение полей,
 Прелестных донн учтивые поклоны –
 Мне лишь пустыня, рык и ярь зверей³⁸.

Zephyro spira e il bel tempo rimena
Amor promette gaudio agli animali
Lampia campagna di bei fiori e piena
 Ogni cuor si prepara ai dolce strali
Progne e scordata de lantiqua pena
 Verso il nostro orizzonte spiega lali
 Ognun viue contento io me lamento
 Che amor me he fatto albergo di tormento

Подул Зефир, и с ним весна приспела³⁹,
 Амур сулит веселье всем живущим.
 Простор полей залит цветов красою,
 Сердца готовы к сладостным лучам.
 Забыла Прокна старые печали,
 Оборотив к пределам нашим крылья.
 Всяк счастливо живет, я только плачу,
 Амуrom превращен в приют мученья.

В песенных текстах, подобных приведенному, наблюдается неизбежное упрощение поэтики Петрарки, адаптированной к выработанным эстетическим, образным, лексическим и композиционным нормам *poesia per musica* – области итальянского стихотворчества, предназначенной для омузыкаливания и не требующей от автора высокого мастерства поэтической речи⁴⁰. В некотором смысле эта

³⁷ Ibid. Fol. [93v].

³⁸ Перевод А. Эфроса.

³⁹ Строка приведена в переводе А. Эфроса.

⁴⁰ См., например, контекст употребления и характеристику понятия *poesia per musica* К. Галлико – «*poesia concepita per musica*» (Gallico C. L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento // Biblioteca della cultura musicale: Storia della musica.

литература является продолжением той ситуации в итальянской словесности, которую Б. Кроче определил как «век без поэзии», апеллируя к канцоне Франко Саккетти, оплакивающего отсутствие достойных преемников Петрарки и Боккаччо и выражающего надежду на их появление в будущем. Определение, данное Б. Кроче целой литературной эпохе, очерченной приблизительно смертью Петрарки (1374) и «*Stanze per la giostra*» Полициано (1475), носит скорее образный, чем фактологический характер. Отсутствие больших поэтов не означало отсутствие поэтов вообще, хотя творчество многочисленных авторов, образцы которого приводит Б. Кроче, имело консервативный, ретроспективный характер, не будучи стимулировано ни выдающимися личностями, ни общественными запросами⁴¹.

Развитие представлений об итальянской литературе XIV–XV веков в целом не привело к опровержению строгого суждения Б. Кроче, и прежде всего в отношении не латинской, а вольгарной поэзии, следовавшей разными путями, не приведшими к новым полновесным результатам, новому качеству языка и состоянию жанровой системы. Так, автор первого отечественного крупного исследования итальянского петраркизма Т.В. Якушкина, анализируя судьбы наследия Петрарки в XV веке, преимущественно в Тоскане, отмечает проблему стилистической разноголосицы при отсутствии подлинно масштабных фигур⁴².

Torino: EDT, 1991. V. 4. P. 29), У. Прайзера (Prizer W. F. Music in Ferrara and Mantua at the Time of Dosso Dossi: Interrelations and Influences // *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy* / Ed. by L. Ciammitti, S. F. Ostrow and S. Settis. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998. P. 294).

⁴¹ Croce B. Il secolo senza poesia // *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* diretta da B. Croce. Napoli: Trani, 1932. V. XXX (6). Pp. 181–182. Об итальянской поэзии XV века см. также: Гаспари А. История итальянской литературы: в 2 т. / Пер. К. Бальмонта. М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1897. Т. 2: Итальянская литература эпохи Возрождения. С. 161–197.

⁴² «Тех, кого можно причислить к разряду лирических поэтов первой половины XV века – например, Антонио ди Мельо, Никколò Тинуччи, Леонардо Джустиниана и Буонаккорсо да Монтемальо Младшего, двух гуманистов, сочинявших на вольгаре, его однофамильца Буонаккорсо да Монтемальо Старшего, однофамильца Младшего, Розелло Розелли, автора единственного внушительного по своим объемам канцоньере, получившего резонанс даже за пределами Тосканы, и ряд других, – вряд ли можно назвать петраркистами. В их поэтической продукции различимы следы многочисленных влияний – провансальцев, сицилийцев, стильновистов, Данте, Петрарки, Боккаччо, классических латинских поэтов с соответствующими реминисценциями из мифологии и истории, некоторых современных поэтов (Марко Пьячентини, Домицио Броккардо, Розелло Розелли). Все это наследие используется в качестве материала для создания гигантской мозаики, в которой фрагменты различного происхождения вставляются в жанровые рамки сонета или канцоны. Тексты, созданные в результате такой практики, напоминают коллаж <...> Тематическому разнообразию и стилистической разнородности сопутствует и отсутствие языкового пуризма: нередко использование диалектизмов, латинизмов, просторечных выражений. Однако сочетание множества прак-

С точки зрения пригодности поэтических текстов для светской вокальной музыки, спрос на которую был очевидным, их основной объем относится к области *poesia per musica*, и в качественном отношении именно с позиции соответствия этому типу словесности должны расцениваться их достоинства, а не акцентироваться недостатки, критикуемые веком позже в контексте противоположной концепции *musica per poesia*⁴³. В то же время песенные тексты рубежа XV–XVI веков, образно-стилистические ориентиры для которых были заданы творчеством Полициано и его современников, уже нельзя в полной мере отнести к эпигонской поэзии предыдущих десятилетий. Связь с традициями придворной поэзии, общая ориентация на тосканскую лирику Треченто, стремление к соответствию лексико-грамматической норме вольгаре, функциональной и стилистической локализации фольклорных и латинских включений, – все это позволяет говорить об определенном качественном уровне фроттольных текстов, в некоторых случаях приближающихся к «классическому» петраркизму.

Так, например, на традиционных образных оппозициях⁴⁴ построен текст первой строфы анонимной октавы «*Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio*», положенной на музыку Тромбончино; композиционная модель здесь явно трактована в тречентистской традиции:

*Nel foco tremo [et ardo in mezo el iaccio,
senza movermi corro et sto correndo;
per uscir de legami cerco il laccio,
nel pianto rido et lachrymo ridendo;
tacendo parlo et ragionando taccio,
tornando fugo et torno a lei fugendo;
io dico lei, da' cui begli occhi sorge
ch'ogni impossibil cosa in me si scorgie*⁴⁵.

Дрожу в огне, пылаю среди льда я,
бегу, недвижим, и недвижим в беге,
чтобы бежать от пут, ищу веревку,
смеюсь в слезах и слезы лью, смеясь, я,
умолкнув, говорю и, говоря, безмолвен,
бегу, вернувшись, к ней стремлюсь, сбегая,
ей говорю, от чьих очей прекрасных
непостижимое во мне исходит.

тик и влияний не переплавляется в нечто однородное и органичное – у поэзии первой половины XV века нет своего стилистического лица» (Якушкина Т. В. Итальянский петраркизм XV–XVI вв.: традиция и канон. С. 65–66).

⁴³ Когда музыка оказалась призвана, «сдерживаемая в своих порывах необходимостью сохранить полную ясность слова, как будет говориться во времена более недавние, быть последовательницей, а не госпожой речи» (Pirrotta N. *Poesia e musica e altri saggi*. Scandicci: La Nuova Italia, 1994. P. 11).

⁴⁴ Ср. с трактовкой любви Бембо как «*renosissimo diletto*» («мучительнейшее наслаждение»), или, например, с фрагментом его письма к Марии Саворньян от 28 июня 1501 года: «Она живет и не любит меня, а я люблю ее и не живу, более того, я умираю каждый день столько раз, сколько острейший нож проходит и пронзает мое сердце» (цит. по: Карданова Н. Б. Пьетро Бембо и литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения: дис. ... канд. филологич. наук. М., 1995. С. 92).

⁴⁵ Корректировка текста и пунктуация Ф. Луизи (Luisi F. *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»*: Saggio critico e scelta di trascrizioni. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. P. 47).

Типичные для высокой лирики метафоры счастливого в пламени феникса, жизни как бурного моря или тихих заводей, озер слез, прихотей Фортуны, роз и лилий обнаруживаются, например, в текстах «Se laffanato core in focho iace» Франческо д'Аны, «Volge fortuna impace questa rota» Ансано Сиенца, «Chi se fida de fortuna» Тромбончино, «La fortuna uol cossi» и «Ogni ben fa la fortuna» Кары, «Poi chel ciel e la fortuna» Микеле Пезенти (предположительно, на собственный текст), анонимных «Contento in fuocho Como la fenice» (авторство текста не установлено – Полициано или Аквилано), «Crescie e discrecie il mar», «Poi chel ciel e la fortuna», «Un giorno mia fortuna cessarai», «Vidi hor cogliendo rose hor gigli hor fiori» Демофона⁴⁶.

Тема метаморфозы влюбленного поэта, превращающегося в лебедя (Петрарка, третья строфа канцоны XXIII), становится основой оды «[Si] come chel biancho signo» Кары (автор текста неизвестен). Образ лебедя, умирающего от любви с последней песней, призванный у Петрарки воплотить идеи поэтического полета, единства поэзии и музыки, здесь трактуется уже, в контексте темы любовного страдания, а «лебединой песнью» становится сама музыкальная ода⁴⁷:

Come chel biancho signo
Per natural costume
Morendo i qualche fiume
el corpo lascia

Как лебедь белоснежный
Своей природе верен,
В потоке умирая,
Плоть покидает.

E mentre l'alma pascia
De quel corporeo uelo
Dun amoroso zelo
Se empie el pecto

И хоть душа замкнута
Телесной сей завесой,
Остудю любви
Грудь наполняет.

E par chabbia dilecto
e de morir se auanti

И должен быть бы счастлив,
и смерть уже так близко,

⁴⁶ В подобных текстах формируется, по сути, мадригальный тезаурус с присущей ему многомерностью смыслов: «Мадригальная поэзия наполнена символами не меньше, чем многие произведения изобразительного искусства и литературы. Из мадригала в мадригал переходят такие слова, как “любовь”, “страдания”, “раны”, “цветы” (различные их виды: розы, лилии, имеющие устойчивую символическую нагрузку в христианских текстах), а также цвета <...>. Композиторы эпохи Возрождения, особенно те, чья жизнь и профессиональная деятельность были тесно связаны с церковью, прекрасно ориентировались в море знаков и иносказаний и умели ими пользоваться» (Гордон Т. А. Палестрина: мессы на мадригальные источники: дис. ... канд. иск. М., 2011. С. 30–31).

⁴⁷ См. также перевод Е. Бедуш и Т. Кюрегян: Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. С. 189. Об оде Кары и образе умирающего лебедя в итальянской песенной и мадригальной поэзии см.: Cesari G. Le origini del Madrigale cinquecentesco. Bologna: Forni, 1976. Pp. 43–44; Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. СПб.: Университетская книга, 2001. С. 395.

e piu suau i canti
Alhor che prima

и сладостнее песни
Теперь, чем раньше.

Tal chio faccio stima
sol col mio lachrymare
De farmi intorno un mare
senza riuu

Так я благоговею,
один, в потоках слезных,
Их вокруг меня уж море
безбрежное.

Doue che un tempo uiua
Ne potendo partirme
Forza sia sepelirme
Al fin nel aque

Оттоль, где жил когда-то,
Уйти уже не в силах,
Так пусть же мне погибнуть
В потоке водном.

E come che al ciel piacque
Amando io uo morire
e cantando scoprire
I mei pensieri

Итак, по воле Неба,
Любя, желаю смерти,
и в пенье раскрываю
Свои я думы.

Non gia per che mai spero
Col mio angoscioso pianto
Ne col mio amaro canto
El cor placare

Ведь нет уже надежды,
С моим тоскливым плачем,
С моею горькой песней
Утихнет сердце.

Традиционная петраркистская образно-лексическая игра «*lauro* – *Laura* – *l'aura* – *l'aureo* – *l'oro*» встречается во фроттольных текстах нечасто. Последовательная реализация этого вербально-семантического ряда обнаруживается в песне Тромбончино «*Pace e gloria al gentil lauro*» на анонимный текст⁴⁸:

Pace e gloria al gentil lauro
Che mio ben e mio thesauro
El bel **lauro** e l'arbor degno
Che si donna a triumphanti <...>
Laura dolce che ohnhor spira
De sue dolce e ornate foglie <...>
Tal che piu brama e desira
Chogni argento et **auro** <...>
Per seguir la fantasia
De colui che amo gia **lauro**

Мир и слава благородному **лавру** –
Моему счастью и сокровищу
Прекрасный **лавр** – дерево, достойное
Торжества донны <...>
Сладостное **дыхание**, коим веет
От его сладких узорчатых листьев <...>
Что желаннее и милее,
Чем серебро и **золото** <...>
Чтобы следовать за мечтой
О моей любви к **лавру**.

⁴⁸ Б. Дизертори высказал предположение о посвящении этой песни Лоренцо Медичи, на службу к которому мог стремиться молодой Тромбончино в 1490 или 1491 году, подтверждая его лишь сходной игрой слов в поэзии Полициано, что представляется недостаточным (Disertori B. *La frottole e il liuto // Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. di B. Disertori / Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Milano: G. Ricordi, 1964. Vol. III. Nuova serie. Pp. 34–36*). Еще один образец, текст которого целиком построен на мотиве лавра, – латинская ода неизвестного поэта «*Laura romanis decorata rompis*», положенная на музыку Джироламо а Лауро. Ее содержание никак не связано с петраркистской многозначной трактовкой, но обращено скорее к древнеримской образности; возможно, текст связан с именем музыканта, судя по изданиям, в которые вошли его произведения, римского.

Подражание Петрарке заключено, однако, в банальнейшую форму барцеллетты с двустрочной рипрезой-моноримом, с немногочисленными, но яркими недочетами поэтической речи. К ним относятся с трудом «уплотняющиеся» до нормативных 8-сложников строки «La bella umbra di sue fronde», «Laura dolce che ohnhor spira», «Questa pianta giu nel profondo»; «хромающее» усечение до 6-сложника последней строки третьей станцы «Chogni argento et auro»; ямбические или двойственные в ритмическом отношении начала отдельных строк, как, например, приведенная «La bella umbra di sue fronde»; наконец, тавтологическая рифма в последней строфе («Questa pianta giu nel profondo / Stara ferma nel profondo»). Таким образом, «петраркистская» реминисценция оказывается сниженной, суженной в содержательном отношении, обработанной не очень умелой рукой, огрехи которой выправляет приспособление текста к музыкальной строфе.

Помимо прямого использования текстов Петрарки или отдельных мотивов, фроттолисты обращались к современной лирической поэзии, не являющейся петраркистской в прямом смысле, но в той или иной степени неизбежно связанной с идеалом итальянской лирики. В данном отношении нам представляется оправданным обратиться к песням Маркетто Кары и Бартоломео Тромбончино ввиду как их большого объема, так и относительно многочисленных установленных авторов текстов.

Источники текстов их песен преимущественно связаны с литературными предпочтениями мантуанского и феррарского дворов. Отметим, что среди поэтов, на чьи стихи создавал свои фроттолы Кара, нет столь значительных фигур, близких маркизе Изабелле, как ее родственник Никколо да Корреджо или Антонио Тебальдео, часто посылавший ей свои страмботто и капитоло⁴⁹. Письмом от 21 ноября 1499 года маркиза сообщала в письме к Галеотто дель Карретто о том, что несколько поэтических барцеллетт (возможно, авторства дель Карретто), тут же

⁴⁹ «Найдите мессера Тебальдео и попросите его прислать двадцать или двадцать пять лучших сонетов, а также два или три капитоло, которые доставят нам всевозможное удовольствие» (письмо к Джакомо Тротти, феррарскому послу в Милане, декабрь 1491 года) (Cartwright J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474-1539: a study of the Renaissance. London: John Murray, 1903. V. I. P. 81).

передала их Тромбончино и хотела бы получить еще комедию⁵⁰, а в 1505 году дель Карретто послал Изабелле некую *barzelletta* для Кары.

Бальдассаре Кастильоне отмечен в наследии Кары одним сонетом «*Cantai mentre nel core*», созданным в 1510 году или несколько позднее по просьбе друга Кастильоне – также поэта, урбинского придворного и персонажа его трактата Цезаре Гонзаги⁵¹. При подавляющем большинстве анонимных текстов фроттол Кары, выделяются несколько случаев обращения к поэзии Петрарки, молодого Маттео Банделло (нашедшего приют в Мантуе в 1515–1522 годах – период временного изгнания его покровителей Сфорца из Милана) и Серафино Аквилано (после смерти в 1497 году Беатриче д’Эсте около года прожившего в Мантуе) – этого «величайшего и желаннейшего *strambottista* (strambottaio) своего времени»⁵². Обнаруживаются единичные тексты Пьетро Бариньяно⁵³, Корнелио Кастальди⁵⁴, Луиджи Кассолы⁵⁵, Анджело Полициано, что свидетельствует о полном соответствии выбора музыканта или его заказчиков веяниям времени. Так, Бариньяно, бывший придворным литератором Льва X, может быть в некоторой степени причислен к кругу Гонзага из-за его тесных связей с урбинским двором, многочисленных сонетов и мадригалов в честь Гвидобальдо Монтефельтро, Елизаветы, Леоноры и кардинала Эрколе Гонзаги. Стихотворные опыты Кастальди вызывали интерес в Мантуе.

⁵⁰ ASM–G, b. 2993, libro 10, c. 92v.

⁵¹ О сложном соотношении поэтического творчества Кастильоне, Цезаре Гонзаги и Бембо и проблеме авторства отдельных текстов см.: Vagni G. Poeti di corte in scena. Nuove attribuzioni dal Tirsi di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga // Gli scrittori e la scena / Atti del XVI Congresso annuale dell’ADI (Sassari-Alghero, 19–22 settembre 2012) / A cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi. Roma: Adi editore, 2014. Pp. 1–9. Режим доступа: URL: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/vagni.pdf>.

⁵² D’Ancona A. La poesia popolare italiana. Livorno: Franc. Vigo, 1878. P. 134. Обзор биографии и фроттольных текстов см.: Rubsamen W. H. Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500). V. 1. № 1. Pp. 12–19.

⁵³ Пьетро Бариньяно (Pietro Barignano, ? – между 1540 и 1550) – придворный поэт, подвизавшийся в Пезаро, Урбино, Риме. (Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giulio 1545) / A cura di F. Tomasi e P. Zaja. San Mauro Torinese: RES, 2001. P. 24).

⁵⁴ Корнелио Кастальди (Cornelio Castaldi, ок. 1453 – 1537) – юрист, литератор, судьба которого была связана преимущественно с Венецией и его родиной Фельтре. Латинская и итальянская поэзия связан в основном с венецианским периодом жизни, а также во многом определялась дружескими контактами с Пьетро Бембо и поэтами его круга.

⁵⁵ Луиджи Кассола (Luigi Cassola, ок. 1480 – после 1550) – друг Дони и «старший брат» Аретино (ему посвящено первое опубликованное собрание Кассолы «*Madrigali del magnifico Signor Cavalier Luigi Cassola Piacentino*» (Венеция: Габриэле Джолито де Феррари, 1544)), включавшее, однако, помимо собственно мадригалов, баллады, сонеты и октавы. Кассола – «*Eccellente madrigalista*», по определению Крешимбени, ориентировавшийся на манеру Бембо и создавший поэзию, признанную впоследствии образцовой для этого направления (см.: «*Les Souspirs*» Оливье де Маньи (Париж, 1557) или «*Comentario*» Пьер Якопо Мартелло (Рим, 1710)).

В отношении одного текста – «Ala absentia» – считается установленным авторство самого Кары. То, что исходные тексты обрабатывал не сам Кара, по крайней мере, не во всех случаях, а его возможное авторство текста «Ala absentia» является уникальным, можно заключить из письма неизвестного мантуанца Марио Эквиколе⁵⁶ от 18 сентября 1518 года, в котором адресант просит содействовать получению им песни Кары, созданной на его текст – переработку Банделло⁵⁷.

Круг поэтов песен Тромбончино, помимо Петрарки, также включает современных и старых итальянских авторов: связанных с обоими дворами Галеотто дель Карретто, Серафино Аквилано, Никколо да Корреджо, Пьетро Бембо, Корнелио Кастальди. Поэзия Якопо Саннадзаро получила широкую известность в Северной Италии после венецианской публикации его «Аркадии» (1504). Совсем еще молодая Вероника Гамбара во время службы Тромбончино в Мантуе была известной поэтессой, корреспондентом Бембо. Винченцо Кальмета был связан с домом д'Эсте со времен службы при дворе Лудовико Моро и Беатриче д'Эсте (1491–1497); друг Аквилано, придворный, теоретик и практик куртуазной поэзии, Кальмета был известен практически при всех значимых дворах Северной и Центральной Италии, некоторое время жил в Мантуе⁵⁸. Музыкальная интерпретация созданных в Ферраре строк «Неистового Роланда» Ариосто⁵⁹, как и мадригала Микеланджело «Come haro dunque ardire» возникла в период интереса Тромбончино к мадригалу. Единичные случаи обращения к текстам Джованни Понтано, Бенедетто Аккольти⁶⁰, Бальдассаре Кастильоне связаны, как правило, либо с актуальностью для издателей крупных поэтических фигур, особенно римских, либо с частными обстоятельствами, как, например, привлечением Тромбончино к музыкальному оформлению урбинской постановки эклоги Кастильоне «Тирсис»

⁵⁶ Марио Эквиколо (Mario Equicola, ок. 1470 – 1525) – придворный, литератор, поэт, служивший при феррарском дворе (1497–1507), секретарь Изабеллы д'Эсте (1507–1519) и Федерико II Гонзаги (1519–1525). Разработал содержание девиза Изабеллы д'Эсте «Nec spe nec metu».

⁵⁷ ASM-G, b. 1644, fasc. VII, c. 506.

⁵⁸ Основной труд Винченцо Колли, прозванного «Кальмета» (Vincenzo Colli, ок. 1460–1508), в области итальянской светской поэзии – утраченное собрание «Della vulgar poesia» в девяти книгах.

⁵⁹ «Queste non son piu lachryme che fore» на текст октавы 126 песни XXIII.

⁶⁰ Бенедетто Аккольти Младший (Benedetto Accolti, 1497–1549) – кардинал, секретарь Климента VII, тесно связанный с кругом римских гуманистов, прежде всего Бембо, латинист, литератор. Здесь имеется в виду «Così confuso è il stato» из Bos1511.

(1506). Неясной фигурой остается Паоло ди Паолини («Non temo de brusciar per alcun focho»), упоминаемый рядом с Аквилано⁶¹.

Редчайшим случаем во фроттольной литературе является обращение к стильновистской поэзии как таковой, а именно к баллате Чино да Пистойи⁶², в композиционном и стилистическом отношениях переосмысленной Тромбончино в мадригале «Madonna la pietade»: текст Пистойи сохранен почти без изменений, с минимальными лексическими заменами (выделены курсивом):

Чино да Пистойя	Тромбончино
Madonna, la pietate Che v'addimandan tutti i miei sospiri È sol che vi degnate ch'io vi miri. Io sento sì il disdegno Che voi mostrate contr'al mirar mio, Ch'a veder non vi vegno; E morronne; sì grande n'ho il desio. Dunque mercè, per dio! Di mirar sol, ch'appaga i mei desiri. La vostra grand'altezza non s'adiri ⁶³ .	Madonna, la pietade che ve dimanda tutti i mei sospiri, sol che vegiate che io ve miri! Io temo sí el disdegno che dimostrate contra el mirar mio, ché a veder non vi vegno e moro me, sí ò grande el desio. Dunque mercé, per dio, de veder sol che apagi i mei desiri: la vostra grande alteza non se adiri ⁶⁴ .

Многочисленные образно-тематические и лексические параллели, а также связи с одними и теми же источниками привели к образованию оригинальных, но чрезвычайно близких текстов, находящихся в русле предпетраркистской поэзии. Так, В. Остхофф сопоставляет сонет Кары «Fugì se sai fugir», в композиционном отношении очень простой, с канцоной Пана из пьесы Галеотто дель Карретто «Свадьба Психеи и Купидона» («Noze de Psyche et Cupidine». Казале, 1502) авторства Тромбончино⁶⁵; их тематическое пересечение не вызывает сомнений. Редактор современного издания ReFIX Ф. Факкин указывает на авторство текста Ка-

⁶¹ Quadrio F. S. *Indice universale della storia, e ragione d'ogni poesia*. Milano: Antonio Agnelli, 1752. P. 66.

⁶² Чино да Пистойя (Cino da Pistoia, 1270–1336/1337) – тосканский юрист и поэт, автор около 200 канцон и сонетов.

⁶³ Ciampi S. *Vita e poesie di Messer Cino da Pistoia*. Pisa: Niccolò Capurro, 1813. P. 73.

⁶⁴ Корректировка текста и пунктуация Ф. Луизи (Luisi F. *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»*: Saggio critico e scelta di trascrizioni. 1987. Pp. 53–54).

⁶⁵ Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh.* Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. II. S. 149–150. Рассмотрение содержания и функции канцоны Пана в контексте сюжета пьесы см. также: Cavicchi C. *D'alcune musiche sul tema d'Amore e Psiche nel Cinquecento // Psyché à la Renaissance: Actes du LIe Colloque International d'Études Humanistes (29 juin - 2 juillet 2009) / Textes réunis et édités par M. Bélim-Droguet, V. Gély, L. Mailho-Daboussi, Ph. Vendrix*. Turnhout: Brepols, 2012. Pp. 161–165.

стальди⁶⁶, также упоминая ранее канцону Пана с несколько другой точки зрения, а именно как часть театральной музыки Тромбончино, однако без прямой связи с сонетом Кары⁶⁷. Сходство в содержательном и конструктивном отношениях Ф. Факкин усматривает между последними двумя строками песни Кары и текстом канцоны Рудзанте (Анджело Беолько) «*Zoia zentil*», положенным на музыку Адрианом Виллартом⁶⁸. Это предположение представляется несколько искусственным, хотя содержательные пересечения текстов очевидны:

Кара « <i>Fugi se sai fugir</i> »	Тромбончино « <i>Crudel fugi se sai</i> »	Вилларт « <i>Zoia zentil</i> »
Fugi se sai fugir che fugir tanto Tu non potrai che non ti gionga amore Fugi se sai fugir che a tutte l'hore Cum lale del desio te saro accanto	Crudel fugi se sai Che far tu non potrai S'io ben patischo guai Ch'io tabandoni mai Crudel fugi se sai	Zoia zentil che per secreta via ten vai di cor in core portando l'allegrezze de l'amore col to venir celato tanto ben m'hai portato che per legrezza tanta el me forza che canta fa li le li lon beato colui son cha lo so amor in don l'amor ne bel ne caro che s'ha col so danaro Pi ch'el se paga mancho e da stimare l'amor donato non si po pagare
E se ben scampi non tene dar vanto Per che vincer fugendo e poco honore Per premio adunque chio ti diedi il core Tu voi crudel chio mi consumi in pianto	Si stretto è'l dolce nodo Che cum piacente modo Mi tene in la fé sodo Che scioglier nol potrai Crudel fuge se sai	
Lamor chio tho portato ognun lintende Quel che portasti a me tu sola el sai El qual quanto sia stato hor si comprende	Si forte è la catena Che cum suave pena Pregon per te mi mena Che non la romperai Crudel fuge se sai	
Questo perche io non te ami non farai Pero che un ver amor dove faccende Pur una volta non si amorza mai	Salvagia non fugire Aspetta non partire Che tu mi fai morire Col tu fugir che fai Crudel fuge se sai	

Среди фроттольных текстов, в которых буквально ощущается веяние рождающегося петраркизма, выделим анонимную оду «*Il ciel natura e amore*», вошедшую в одно из относительно ранних собраний – PeFV. Несмотря на очевидную оригинальность текста неизвестного автора, его заглавный образ явно восходит к канцоне Петрарки «*Amor, Fortuna et la mia mente, schiva*» (CXXIV), – называются три мировые силы, управляющие судьбой «лирического героя», в канцоне

⁶⁶ Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1999. P. 37.

⁶⁷ Ibid. P. 19.

⁶⁸ Ibid. P. 50.

Петрарки – непосредственно, в оде – порождая объект его любви. Предполагать прямую намеренную преемственность этих текстов тем не менее было бы неверным. Здесь скорее речь идет о воспроизведении общей идеи, о тонком аллюзивном отражении петрарковского размышления с некоторым содержательным снижением. Анонимный текст имеет, однако, другой отзвук уже в современной ему поэзии. Образ тройственного союза природы, небес и Амура как причины и условия возникновения любовного чувства возникает в первой строфе сонета XXII Виттории Колонны (1490/1492–1547). Наиболее интересным вопросом здесь является вопрос хронологии, поскольку *ReFV* вышло в свет 23 декабря 1505 года, а первое собрание стихотворений маркизы Пескары – в 1538 году, данный же сонет никак не мог быть создан ранее 1526 года, то есть после смерти ее супруга Фернандо д'Авалоса в декабре 1525 года, о которой говорится в сонете, как и о судьбе его вдовы; во время же выхода собрания Петруччи Виттория Колонна, будучи еще очень юной, вряд ли в качестве фантазийной пробы пера могла создать строки такого содержания⁶⁹:

⁶⁹ Образы Амура, Фортуны, Небес и Судьбы пронизывают также строфы капитоло Тромбончино на анонимный текст «*Pregovi fronde fiori acque et herbe*», но, в отличие от приведенных текстов, они не сконцентрированы здесь в пределах не только одной строки, но и строфы.

Петрарка

Amor fortuna & lamia mente schiua
 di quel che uede & nel passato uolta
 maffligon sichio porto alchuna uolta
 inuidia aquei che son su laltra riu
 amor mistruggiel cor fortuna il priua
 dogni conforto onde la mente stolta
 sadira & piange & cosi inpena molta
 sempre chonuen che combattendo uiua
 Ne spero i dolci di tornino indietro
 ma pur dimale in peggio quel chauanza
 & di mio corso o gia passatol mezo
 lasso non di diamante ma dun uetro
 ueggio di man cadermi ogni speranza
 & tutti mei pensier romper nel mezo⁷⁰

АНОНИМ

Il ciel natura e amor
 In mezo elparadiso
 Han fabricato un uiso
 Almo e iocundo

Per adornar el mondo
 Di senno e di belleza
 Ala cui gran chiareza
 Il sol e obscuro

Col suo parlar maturo
 Come dorpheo la cetra
 Ogni dur sasso e pietra
 Fa firmare

Che stanno adascoltare
 I suo suau accenti
 E in aria ifreschi uenti
 Fa indolcire

Se aduien che in altro mire
 Col uiso chiaro cameno
 Fai far el ciel sereno
 Amezo il uerno

Колонна

Quando Morte tra noi disciolse il nodo,
 Che prima auinse il **Ciel, Natura, e Amore**,
 Tulse a gliocchi l'oggetto, il cibo al core,
 L'alme congiunse in piu congiunto modo.

Quest'è il legame bel, ch'io prezzo & lodo,
 Dal qual sol nasce eterna gloria, & honore,
 Non puo il frutto cadere, ne langue il core
 Del bel giardin, ou'io piangendo godo.

Sterili i corpi fur, l'alme feconde,
 El suo valor qui col mio nome vnito,
 Mi fa pur madre di sua chiara prole.

La qual viue immortal, & io ne l'onde
 Del pianto son, perch'ei nel ciel salito
 Vinse il duol la vittoria, Et egli il Sole⁷².

⁷⁰ Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. Fol. [40v–41r].

⁷² Rime de la divina Vittoria Colonna Marchesa di Pescara. Parma: [Antonio Viotti], 1538. P. [13].

Амур, судьба, ум, что презрел сурово
 Все пред собой и смотрит в жизнь былую,
 Столь тяжки мне, что зависть зачастую
 Шлю всем, достигшим берега другого.

Амур мне сердце жжет; судьба готова
 Предать его, – что мысль мою тупую
 До слез гневит; вот так, живя, воюю,
 Мученьям обречен опять и снова.

Мечта возврата нежных дней поблекла,
 Худое к худшему прийти грозит;
 А путь, мной проходимый, - в половине.

Надежд (увы мне!) не алмазы – стекла
 Роняет, вижу, слабая десница,
 И нить мечтаний рвется посредине⁷¹.

Природа, небо и Амур
 В средоточье рая
 Создали вместе лик
 Милый и прекрасный

Дабы украсить мир
 Красой и мудростью,
 Великий свет которой
 Затемняет небо

Его глубокой речью,
 Словно Орфея цитра,
 И твердь скалы, камень
 Сдвигаются.

И тот, что молча внемлет
 Его нежнейшей речи,
 И ветра дуновенье
 Столь размягчает.

Коль впредь с иною целью
 Стезею ясноликой
 Тишайшим станет небо
 Средь зимней стужи.

Когда меж нас Смерть развязала узел,
 Завязанный **Природой, Небом и Амуром**,
 Она изъяла плоть из глаз, а пищу – в сердце,
 Соединились души тем теснее.

Те узы величаю я и славлю,
 Они рожают только честь и славу;
 Не сгинет плод, не истомится сердце
 Чудного сада; иль я плача, счастлив.

Чисты тела, а души плодовиты,
 Его честь, с именем моим едины,
 Мне участь дали матери потомства,

Живущего бессмертно, я же в волнах
 Слез, так к Небу поднимаюсь,
 Скорбь победит Победа, она же – Солнце.

⁷¹ Перевод Ю. Верховского.

Еще одной значимой тенденцией фроттольной лирики, ориентированной на «высокую» поэтическую традицию, является создание парных или ответных песен, что наследует средневеково-ренессансной практике поэтической контрафактуры, имеющей глубокие, многообразные и разветвленные истоки и факторы развития. Так, пометка Петруччи «Resposta de Sio son stato aritornare», поставленная в PeFVII рядом с инципитом «Questo tuo lento tornare» Адама де Антиквиса, точно указывает на переработку песни Пезенти с его же авторством слов «Sio son stato a ritornare» из PeFI. При соответствии универсальной имитативной практике сочинения⁷³, размещение песен в изданиях позволяет полагать, что фроттольные контрафактуры были следствием соревновательности или проявления полифонического мастерства⁷⁴, о чем заявлено уже в группе из трех песен в PeFI: первой следует «Gl'ie pur gionto el giorno aïme» Кары, через несколько листов – «Non ual aqua al mio gran foso» Тромбончино (кантус = альт Кары), еще через несколько листов – «Laqua uale al mio gran foso» Пезенти (бас = кантус Тромбончино = альт Кары); порядок расположения песен, возможно, отражает степень их первичности или производности. Аналогичная контрафактура, выполненная Пезенти, – «Io son locel che con le debil ali» из PeFVIII (тенор – кантус «Io son locel che sopra i rami doro» Кары из PeFIV; сохранился только первый дистих страмботто).

С точки зрения содержания и стилистики поэтических текстов очевидна связь респосты с исходным образцом во всех названных случаях, за исключением «Gl'ie pur gionto el giorno aïme» Кары, воспроизведение голоса из которой в песне Пезенти не сопровождается хотя бы частичным воспроизведением образного строя источника.

Пути отражения исходного текста в респосте очень показательно демонстрирует первая упомянутая пара песен – «Sio son stato a ritornare» Пезенти и «Questo tuo lento tornare» Антиквиса:

⁷³ Brown H. M. Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance // Journal of the American Musicological Society. Vol. 35. № 1. 1982. Pp. 1–48.

⁷⁴ Например, политекстовая «Pieta cara signora – La pieta ha chiuso le porte» Лапициды на голоса песен Кары и Тромбончино.

Sio son stato a ritornare
 Troppo lento al tuo parere
 Prego me uoglie excusare
 Che sol fu per non potere
 Ma tu po ben chiar uedere
 Che te sola honoro & amo
 Sola sei che tanto bramo
 Sola sei signora mia

Chio tho sempre in fantasia
 E cossi uoglio morire

Io non dico la cagione
 che mha fatto tardar tanto
 ma dio sa se in gran passione
 sempre uissi e in gran pianto
 ma sio posso teco alquanto
 ragionar del mio tardare
 So che poi potrai excusare
 che la colpa non e mia

Chio tho

Tu sai bene el mio seruire
 la mia fede e lo mio amore
 gia chio non harei ardire
 de ritor a te el mio core
 Io tel dette e per mio honore
 prego me uogli ascoltare
 So che poi potrai excusare
 che la colpa non e mia

Chio tho

Если я и возвращался
 Слишком долго, ты считаешь,
 Извинить себя прошу я,
 Потому что был не в силах.
 Но ты можешь ясно видеть,
 Что одну тебя люблю я,
 Что одной тебя желаю,
 Ты одна – моя синьора.

Ты всегда в моих мечтаньях,
 Так хотел бы умереть я.

Не скажу и о причине,
 что в основе промедленья.
 Знает Бог – в великой страсти
 жил я и в слезах великих,
 но, коль я могу немного
 разъяснить свою заминку,

Questo tuo lento tornare
 Cresce ognihor la doglia mia
 Perho piu non ti excusare
 Che tu mhabi in fantasia
 Hor la colpa non e mia
 Se per te debo morire

Hor la colpa

Del mio mal sei sta cagione
 Che mhai facto expectar tanto
 Dio sa ben la gran passione
 Chio sofferto e il graue pianto
 Pur spectando alquanto alquanto
 Che douessi retornare
 Perho piu non ti excusare
 Che tu mhabi in fantasia

Hor la colpa

Hormai el tempo e passato
 Che tornar hauei promesso
 Da me tanto desiato
 Per poterti hauer apresso
 Ma ben certo io vedo adesso
 Che non curi ritornare
 Perho piu non ti excusare
 Che tu mhabi in fantasia

Hor la colpa

Твой возврат, такой неспешный,
 Возрастил мои печали,
 Не простить тебя мне больше,
 Хоть держи меня в мечтаньях.
 Ведь провинность не моя в том,
 Чтоб из-за тебя скончаться.

Ведь провинность

Ты – причина моей боли,
 Что в основе ожиданья.
 Знает Бог – великой страсти
 Муки те и плач ужасный.
 Ожидай же понемногу,
 Когда сможешь возвратиться.

Знаю, сможешь извинить ты,
ведь провинность не моя в том.

Ты всегда

Знаешь ты мое служенье,
всю мою любовь и верность.
Никогда бы не посмел я
Возвратить тебе то сердце.
Говорю тебе, по чести,
Будь добра, меня послушай.
Знаю, сможешь извинить ты,
ведь провинность не моя в том.

Ты всегда

Не простить тебя мне больше,
Хоть держи меня в мечтаньях.

Ведь провинность

А теперь ушло и время
С обещаньем возвращенья.
Ты теперь так сильно хочешь
Пребывать со мною рядом,
Но так хорошо я вижу –
Не спешишь ты воротиться.
Не простить тебя мне больше,
Хоть держи меня в мечтаньях.

Ведь провинность

Риспоста является в содержательном отношении зеркальным отражением источника с переворачиванием смысла отдельных строк и полустрок и помещением ключевых образов и слов в иной контекст, их трактовкой с иной позиции: любовная жалоба приобретает ироничное, пародийное звучание. Образовавшееся благодаря песне Антиквиса вопросо-ответное, диалогическое соотношение барцеллетт органично европейской традиции состязательной лирики⁷⁵ и, возможно, отражает живое творческое соревнование.

Понятие риспосты как ответной песни представляется возможным распространить и на песни с тесной содержательной и лексической связью, расположенные в изданиях по соседству или на расстоянии, но без переработки музыкального материала. Их комплементарное соотношение позволяет провести параллели с контрафактурами, а рядоположенность родственных, но все же разных текстов, может быть трактована как проявление нецитатной диалогичности. Таковы, например, два анонимных страмботто – «Amor a chi non val forza» и «Amor con le tue faze» – положенные на музыку Франческо д'Аной и опубликованные друг за другом в РеFIV. Тонкая игра слов и оттенков смыслов, их варьирование и комбинирование создают две совершенно разные картины битвы влюбленного с Амуром, разные интерпретации этой, в общем-то, избитой темы песенной поэзии; можно допустить с высокой степенью вероятности единое авторство этих текстов:

⁷⁵ Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. С. 35, 202.

Amor a chi non ual forza ne ngegno
 De poterne pigliar come el uoria
 Per ridur ad effecto el suo disegno
 Ti ha tolta afarmi guerra incompagnia
 E per che contra te non ual mio sdegno
 Ne alchuna forza ne difesa mia
 Come scampo da te e me diffendo
 Così pregion a te sola me rendo

Амур! лишенный разума и силы,
 Ты захватить его способен, как хотел бы,
 Чтобы ослабить власть его рассудка,
 Погибель мне несешь на поле боя.
 И раз против тебя бессилён гнев мой,
 Ни силы нет и никакой защиты,
 Спасаясь от тебя и защищаюсь
 Мольбою лишь, тебе сдаваясь.

Amor con le tue faze e larcho e larme
 Quanto piu poi te forzi a farne guerra
 E tolta hai per compagnia per pigliarmi
 Collei chel cor con gliochi mapre e serra
 Da cui cognosco non poter schiuarmi
 Ne far difesa tal che non mi aterra
 Ma pur se uincitor ne lafin sei
 Mai me rendo pregion altrui cha lei

Амур, волшебю, луком, и оружием
 Столь полон силы, чтоб со мною биться,
 И, чтоб меня пленить, ты в поле вышел
 С той, очи чьи мне сердце полонили,
 От них, я знаю, не смогу укрыться,
 Не защититься от кончины верной,
 Но пусть, коль победителем ты будешь,
 Сдаваясь, я молить ее лишь буду.

Аналогичным образом перекликаются в PeFI «Se mi e graue el tuo partire» Тромбончино и «ответная реплика» Лурано – «Se me e grato el tuo tornare», в PeFXI – «Che farala che dirala» Микеле Пезенти (авторство предположительно) и следующая за ней поэтическая контрафактура на новую музыку – «Uscirallo o resterallo» Тимотео, в DII – «Se per gelosia» Фермино и следующая за ней «Questo uechio maladecto» Санта Кроче, а в PeFVIII недалеко от вышеупомянутой контрафактуры Пезенти «Io son locel che con le debil ali» находится «Io son locello che non po volare» Тромбончино на текст, предположительно, Аквилано, – песни, наряду с ранее опубликованной «Io son locel che sopra i rami doro» Кары⁷⁶, объединяет форма тосканской октавы и исходный образ птицы-певца: поющего о своих мучениях и смерти в ночи среди золотых ветвей (Кара), неспособного к полету и терземого небесами и Фортуной (Аквилано – Тромбончино), стремящегося взлететь на слабых крыльях (Пезенти)⁷⁷. Подчеркнем, что такие явно намеренные парные

⁷⁶ И еще ранее созданной; в данном случае есть редкая возможность установить время появления песни: «2 августа 1494 года некий Дон Актеон, посланный обучаться игре на лютне у великого импровизатора Пьетробоно, писал своему покровителю, что старый мастер научил его нескольким песням, среди которых была “L’ocelo da le rame d’oro” [песня Марко Кары]» (Prizer W. F. Isabella d’Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*. 1985. Vol. XXXVIII. No. 1. P. 29).

⁷⁷ Дж. Филадельфо объединяет некоторые песни с выраженными образными и лексическими пересечениями в «циклах», связанные с мотивами птиц («L’ucelo mi chiamo che perdo giornata» неизвестного автора на текст неаполитанского дворянина и поэта Франческо Галеоты, «Io son locel che sopra i rami doro» Кары, «Io son locel che con le debil ali» и «Io son de gabbia non de bosco ocello» Пезенти, «Io son locello che non po volare» Тромбончино) и воды («Non ual aqua al mio gran foco» Тромбончино, «Laqua uale al mio gran foco» Пезенти, «Glie pur gionto el giorno aime» Кары), высказывая предположение о реализации в них осознанных намерений музыкантов, работавших при мантуан-

песни немногочисленны; их включение в собрания свидетельствует не только развитой практике поэтической и полифонической контрафактуры⁷⁸, но и об определенной логике организации материала книг фроттол, о целенаправленной работе составителей изданий.

В результате многочисленных творчески, а подчас и элементарно переработанных заимствований, охвата фроттолистами как высокой поэзии поколений Полициано и Бембо, так и не всегда складных сочинений малоизвестных поэтов, придворных дилетантов, иногда, возможно, и самих *cantori al liuto*, сформировалось общее качество песенной поэзии, типологически относимой, разумеется, все еще к области *poesia per musica*, но качественно представляющей собой особый этап в истории итальянского поэтического искусства. Будучи не связанной, в отличие от несколько более позднего петраркизма в собственном смысле, строгим соблюдением конструктивных и языковых нормативов, «петраркистского канона», песенная лирика начала XVI века является, пусть временами неуклюжим, но все же творческим обращением как с тречентистским наследием, так и с неизбежными современными образными и лексическими шаблонами. Этот своеобразный качественный уровень песенной поэзии М. Р. Маньятес сформулировала, отнеся фроттолу «к последней и наиболее художественной фазе *poesia per musica*»⁷⁹.

При этом необходимо учитывать, что и высочайшие образцы поэтического высказывания, их цитирование и свободные переработки, и элементарные в содержательном отношении едва зарифмованные строками, как правило, заключались в одни и те же поэтико-музыкальные формы и уравнивались в музыкально-стилистическом отношении. Фроттольная поэзия, постоянно балансирующая

ском и феррарском дворах и, так или иначе, взаимодействовавших (Filocamo G. In volo tra le corti di Mantova e Ferrara: *poesia e musica nel «ciclo dell'uccello»*. Hortus Musicus. 2003. № 14. Pp. 84–86; Filocamo G. *Lacrime d'amore alle corti di Mantova e Ferrara: poesia e musica nel «ciclo dell'acqua»*. Hortus Musicus. 2003. № 15. Pp. 24–26).

⁷⁸ О выходе контрафактуры далеко за пределы книг фроттол и широко известных переработок светских песен в лауды, свидетельствует и театральный материал. Очень яркий пример такой несложной переработки обнаружен М. Луизи в финале эклоги Пьерантонио Легаччи «*Solfinello*» (первое изд. 1544): четырехголосная песня Джакомо Фольяно «*L'amor, dona, ch'io ti porto*» из рукописного собрания, датированного 1502 годом, переделана в трехголосную «*L'ardor grande che i' me porto*» (изъят альт) (Luisi M. *L'esperienza dei comici senesi tra poesia, gestualità e musica* // *Kronos: Periodico del Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia*. Università degli Studi di Lecce. Lecce: Mario Congedo, 2003. №№ 5–6. Pp. 162–164).

⁷⁹ Maniates M. R. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979. P. 288. См. также p. 410.

между *poesia per musica* и лирикой как таковой, востребованной, но не созданной специально для этого репертуара (то, что, например, С. Ла Виа определяет как *poesia pura in musica*⁸⁰), имела, как мы полагаем, историческое значение части того контекста, этапа развития итальянской светской лирики, без которого не могла сформироваться уверенность в необходимости строгой петраркистской нормы. Тяготение к высокому стилевому регистру, отраженное во «фроттольном петраркизме», демонстрирует потребность в таком уровне состояния поэзии, способ достижения которого был предложен Бембо.

§ 3. Латинская фроттола

Связь фроттолы с латинской словесностью обусловлена комплексом факторов, основным из которых является большой опыт работы многих музыкантов в области литургической музыки, латинской лауды и светского латинского мотета, и их готовность обернуть этот опыт в направлении, заданном гуманистическим культом древнеримских авторов⁸¹. Так, уже РеFI содержит сразу две латинские оды Микеле Пезенти на древний (Гораций) и современный (Тебальдео) тексты⁸². При этом композиции на древние латинские тексты составляют весьма скромную часть содержания песенных собраний и к жанровой области собственно песни принадлежат далеко не всегда.

При обращении к светским композициям на латинские тексты, вошедшим в собрания фроттол, наиболее существенным вопросом нам представляется отбор

⁸⁰ «*poesia pura* [курсив автора], которая, в противоположность [*poesia per musica*], рождается более свободно как функция самой себя, которая находит таким образом смысл в своей собственной формальной и выразительной ценности <...> что, однако, не исключает возможности более позднего возобновления, даже спустя столетия, как поэтико-текстовой основы музыкальной интонации; в этом последнем положении, очень часто встречающемся в самых разных историко-культурных контекстах, мы будем говорить о *poesia pura in musica* или, проще говоря, о *poesia in musica*» (La Via S. Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte. Roma: Carocci, 2006. P. 136).

⁸¹ Например, в творчестве Лурано возникли светский мотет «*Quis deus hic Phoebus*» на текст Маркантонио Гринео (Marco Antonio Grineo, 1468–1540; Лурано и Гринео в одно время служили во Фриули) и лауда «*Anima Christi*», а наследие Тромбончино включает «Ламентации Иеремии» и несколько латинских лауд.

⁸² Петруччи при составлении томов своей серии, издававшейся в Венеции и прежде всего для Венеции, безусловно, учитывал моду на светскую латынь, которая, как и при дворах соседних государств, выразилась, например, в постановках комедий Плавта (см. фрагмент дневника Марино Сануто с описанием такого спектакля во дворце Мочениго: Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Bologna: G. Romangoli, 1882. P. 96).

фроттолистами и их заказчиками материала и степень удержания оригинального текста в сочинениях, созданных в опоре на древнюю и современную латинскую поэзию.

Рассматривая песни на тексты древнеримских авторов, прежде всего отметим предсказуемое извлечение фрагментов лирики Вергилия, Горация, Овидия и Проперция. Обращение к их наследию связано не только с общей тенденцией вовлечения древнеримской поэзии в современную музыку, но и с частными факторами, например, с особым вниманием к Проперцию, чьи «Элегии» получили новое осмысление и тем самым дополнительную актуализацию благодаря филологическим комментариям Саннадзаро⁸³. При этом обнаруживаются очень разные подходы к трактовке источника.

Так, Лурано в «*Dissimulare etiam sperasti*» на фрагмент из «Энеиды» Вергилия (книга IV, строки 305–308) и Кара в «*Quicumque ille fuit*» на текст элегии XII из Второй книги элегий Секста Проперция⁸⁴, мысля музыкальную композицию противоположным образом (одночастная сквозная форма на четыре гекзаметра Лурано и строфическая песня Кары с музыкой, выписанной для первого дистиха и затем повторяющейся, и новым материалом для последней строки) сходятся в представлении о характере звучания латинского текста. В обоих случаях торжественная декламация, в композиции Кары поддерживаемая почти эквиритмическим соотношением партий, а в музыке Лурано не побежденная даже активными имитациями средних голосов, призвана воплотить величие древней поэзии. Нужно отметить, что некоторая размеренность звучания сочинения Лурано не соответствует драматизму монолога расстающейся с Энеем и с жизнью Дидоны.

Исключительный интерес вызывает «*Adspicias utinam*» Тромбончино – «песенная» версия текста Овидия, а именно послания Дидоны Энею («Героиды» VII,

⁸³ В связи с этим невозможно также не упомянуть выдвинутое Н. Пирроттой предположение о параллелях между отдельными образцами, а именно «*Integer uitae scelerisque purus*» Пезенти и «*Quicumque ille fuit*» Кары, и практикой песенно-декламационных «антиклизированных» славлений государей придворными певцами-инструменталистами (Pirrotta N., Povoledo E. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Pp. 30–33).

⁸⁴ Два первых венецианских издания, включавших элегии Проперция, осуществлены в 1472 году Венделином фон Шпейером (Вендлин де Спира) и Федерико де Конти.

строки 183–196)⁸⁵. Семь элегических дистихов омузыкалены явно с расчетом на исполнение *cantore al liuto*, поскольку выразительная декламация верхнего голоса стилистически несколько дистанцирована от остальных голосов. Это позволило А. Эйнштейну транскрибировать композицию как «*santo accompagnato*», как образец аккомпанированной «монодии»⁸⁶, донесение которой «от первого лица» органично содержанию текста.

В связи с двумя приведенными латинскими монологами покинутой Дидоны уместно упомянуть анонимную итальянскую песню «*Non fu sì crudo el dipartir de Enea*» из *PeFIV*, в которой упоминание о расставании Энея и Дидоны призвано придать пафос и респектабельность антиквизации в остальном вполне банальному тексту⁸⁷:

Non fu sì crudo el dipartir de Enea
 Ne cossi amaro al infiammato Dido
 Come serra el partir de la mia dea
 Per cui la nocte el giorno sempre crido
 Na partita crudel spietata e rea
 Credi tu farmi deslial e infido
 Quel che non po far morte tempo e uita
 Ne po far una misera partita

Не столь жестоким был отъезд Энея
 Для пламенем охваченной Дидоны,
 Как для меня – отъезд моей богини
 О коем днем и ночью я рыдаю.
 Уходит, злая, беспощадная злодейка.
 Смотри, ты делаешь меня неверным.
 Что смерти, времени и жизни неподвластно,
 То может сделать твой отъезд несчастный.

Показательный материал для понимания диапазона стилистических решений латинского текста дают две композиции авторства Тромбончино и Микеле Пезенти на текст дидактической оды XXII («*Carmina*») Горация «*Integer uitaе scelerisque purus*». В обоих случаях омузыкалена первая строфа, остальные распеваются на ту же музыку (в *PeFI* (Пезенти) приведен полный текст оды Горация, в *AntFIII* (Тромбончино) – только первая строфа); на этом общность сочинений заканчивается. Две версии соответствуют направленности творчества музыкантов. Пезенти создает оду, придерживаясь строго стилистического решения (*contrapunctus simplex*, некоторый схематизм, прямолинейность партий, общее стремле-

⁸⁵ Первое известное нам венецианское издание сочинений Овидия, в которое вошли «Героиды», выпущено Якобусом Рубеусом (Жак ле Руж) в 1474 году.

⁸⁶ Einstein A. La prima «lettera amorosa» in musica // *La Rassegna Musicale*. Torino: Giulio Einaudi, 1937. V. X (1). Pp. 49–52.

⁸⁷ Об актуальности латинской или латинизированной любовной жалобы как в связи с ее соответствием поведенческой модели *donna di palazzo*, так и вследствие запроса на фривольные литературные игры, в том числе в условиях театральных постановок, см.: Einstein A. *The Italian Madrigal*. V. 1. Pp. 93–95.

ние к вертикальной группировке голосов)⁸⁸. Тромбончино интерпретирует текст Горация в стилистическом отношении свободнее и ярче, украшая и дополняя верхний голос, ритмически почти идентичный, интонационно же родственный песне Пезенти, многочисленными имитациями и распевами в средних голосах, а также прибавляя к строфе бестекстовый заключительный раздел (возможно, для последней строфы или для инструментального исполнения).

Во всех без исключения случаях обращения к классической древнеримской поэзии наблюдается пунктуальное воспроизведение текстов, без дополнений, искажений или изъятий. Аллюзии, парафразы, образно-тематические и лексические игры здесь недопустимы, – текст выступает как смысловой абсолют, толкование которого возможно лишь на музыкально-стилистическом уровне, а целостность ненарушима.

Латинская песня во фроттольном собрании является, вместе с тем, знаком приобщения к учености, особенно при омузыкаливании современного текста. Так, уже РеFI содержит сразу две латинские оды Микеле Пезенти – вышеупомянутую «Integer uitae scelerisque purus» и «In hospitas per alpes» на текст, предположительно, Антонио Тебальдео; во всяком случае, «In hospitas per alpes» представляет собой «латинское прочтение» итальянской оды. Мы полагаем, что тема утешения природой, которое поэт надеется обрести в негостеприимных Альпах, могла прорасти из знаменитого восхождения Петрарки на Мон Ванту, в описании которого упоминаются и трудности пути, и виднеющиеся вдали Альпы, и установление душевного покоя.

Невозможно не заметить петраркистский мотив, сплетенный с именем музыканта, в первых строках «Laura romanis decorata pompis» Джеронимо а Лауро (Алауро):

Laura romanis decorata pompis
Laura cui numquam folium senescit
Laura cui nomen pudibunda virgo
versa reliquit

Лавр, процессий римских украшень,
Лавр, чьи листья никогда не вянут,
Лавр, чье имя недостойной деве
должно оставить.

есс.

⁸⁸ Контрафактура оды Пезенти «Io son de gabbia non de bosco ocello» содержится в Ms. Panciatichi 27 (Firenze, BNC fol. 40r).

Петраркистской образностью с характерным для итальянской лирики поколения Бембо усилением оппозиций проникнут фрагмент поэмы Джованни Понтано «Hendecasyllabi sive Baiiae» (книга I, 15: «Ad Bathyllam»), в омузыкаленной версии Тромбончино, опубликованной в *Can* и *AntG*⁸⁹:

Cum rides mihi basium negasti
Cum ploras mihi basium dedisti
Una in tristitia libens benigna es
Una in laetitia volens severa es.
Nata est de lacrimis mihi voluptas
De risu dolor O miselli amantes
Sperate simul omnia et timete⁹⁰

Со смехом в поцелуе мне откажешь,
В слезах же целовать себя прикажешь.
Лишь в грусти щедростью ты наделяешь,
Лишь в радости жестокой быть желаешь.
Рождается из слез мое блаженство,
Из смеха – скорбь. О, бедные страдальцы,
На все надейтесь и равно страшитесь.

Примечательно в этом тексте то, что в некоторых строках строфы Понтано, организованных с опорой на фалеков одиннадцатисложник, ясно проявляются признаки итальянского одиннадцатисложника (особенно последовательно в строках 1, 2, 7). В сквозной композиции Тромбончино, однако, не выражено стремление к воспроизведению нюансов ритмики текста (так, например, игнорируется элизия во фрагментах «Una in tristitia», «Nata est», «dolor O miselli», вследствие чего строки в реальном произношении удлиняются на один слог), как и смысловых оттенков, поскольку подчеркивание отдельных слов (дважды «basium», «mihi» в пятой строке, «miselli») носит несистемный характер, выписанным распевом выделен союз «cum» во второй строке.

Объяснение появлению отдельных латинских композиций, вошедших в книги фроттол, кроется в истории их создания и придаваемой им значимости, как, например, ранее упомянутая эпиталама Лурано «*Quercus iuncta columnae*» или «*Quis furor tanti*» Кары – сапфическая ода, созданная для утешения больного сифилисом Франческо II Гонзаги:

Quis furor tanti rabiesque morbi
Quae lues quae vis animum fatigat
Quod malum serpit vorat et medullas
Dulce venenum

Какая ярость столь безумной боли,
Что за зараза, сила смертных мучит,
То зло ползет, сжирает и все члены
Сладко отравляет.

⁸⁹ Детальный анализ Т. Дж. Матизена см.: Palisca C. V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* / Ed. by T. J. Mathiesen // *Studies in the History of Music Theory and Literature*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 2006. Pp. 216–225.

⁹⁰ Ioannis Ioviani Pontani *Carminum, quae quidem extant omnium. Tomus quartus <...>* / Giovanni Gioviano Pontano. Basileae: Petri, Heinrich aus Basel, 1566. P. 3465.

En genae turgent lachrima perenni
 Corpus in somno teneatur esto
 Nec Ceres vires reficit cadentes
 Nec levat artus

От слез несякнувших опухли очи,
 Во сне лишь свой покой находит тело,
 Плоды Цереры не поддержат силы,
 Не станет легче.

Urit in vulnus data plaga latum
 In cicatricem reditura nunquam
 Desine et laetos age duc triumphos
 Vincis amantem

Жжет рана и все ширится страданье,
 Никак не заживут рубцы на теле.
 Ну, хватит, празднуй же свои триумфы,
 Сразив влюбленных.

Sic ames semper potiare nunquam
 Sic ames semper nec ameris unquam
 Sic tibi erati Venus et Cupido
 Triste minentur.

Итак, всегда любя, достигнуть – нет же.
 Итак, всегда любя, любить не будешь.
 Итак, тебя гнетут Амур с Венерой,
 Грозят сурово.

Латынь в данном случае выполняет, по нашему мнению, в некотором роде эвфемистическую функцию, давая возможность говорить о физиологических и недостойных предметах на языке как дистанцированном от повседневности, так и в прямом смысле слова медицинском. Представляется возможным предположить авторство текста самого Кары, а время создания песни (принимая во внимание ее публикацию в собрании 1513 года) связать с визитами Кары и Тестагроссы в Венецию в 1510 году.

Латинское слово в его прямом смысле и неискаженной форме явно призвано внести в книги фроттол тот компонент серьезности, учености и респектабельности, который априорно не мог присутствовать в «вольгарных» текстах. В контексте песенного репертуара привлечение составителями собраний этих образцов представляется продиктованным в целом теми же устремлениями, которые двигали Петраркой, давшим своим «Триумфам» двойные – итальянские и латинские – названия⁹¹, и, кроме того, задачами создания универсального песенника, отвечающего любым запросам, в том числе гуманистической моде на классическую латинскую поэзию.

Церковная латынь, в отличие от гуманистической, используется во фроттолах, как правило, в травестийном плане. Латинские инципиты и вставные цитатные фрагменты имеют продолжение лирическое, иногда с комическим оттенком

⁹¹ «Петрарке хотелось заявить, что в поэме имеют место не только лирические, но и эпические, гуманистически-этические темы, т.е. что она имеет и ученую значимость» (Девятайкина Н. И. Роль и место мифологических персонажей в «Триумфах» Франческо Петрарки // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. С. 42).

на *volgare*⁹², редко – макароническое. Столкновение языков и смыслов в таких образцах имеет аксиологическое значение, при этом, как и введение строк Петрарки, отвечая традиции цитатной мешанины, присущей старой фроттоле-филастрокке. Отметим, что, если гуманистическая латынь выливается, как правило, в формы оды или свободной строфы, которую возможно мыслить как своего рода эквивалент итальянской канцоны, то церковная латынь обычно вплетается в рефренные песни (чаще барцеллетты) и страмботто.

В качестве образцов цитатной игры в условиях лирического жанра сошлемся на несколько песен Тромбончино. Так, в рипрезу барцеллетты «*Gliochi toi mhan posto in croce*» вплетена очевидная фраза из Пс. 129, о чем постоянно упоминается в исследовательской литературе; более тонкое цитирование скрыто в контаминационно сплетенной с ней следующей строке, представляющей собой «вольгаризованную» версию первой фразы Пс. 101 «*Domine exaudi orationem meam*»:

Gliochi toi mhan posto in croce
Tanto for dolci e suauì
De profundis ad te clamaui
Donna exaudi la mia uoce
Gliochi toi mhan posto in croce
Nel scoprir dun dolce sguardo

Водружен на крест очами,
 Что столь сладостны и нежны,
Из глубины к тебе взываю,
Донна, голос мой услышь ты.
 Водружен на крест очами
 Я, настигнут нежным взглядом.

Quando miro i tuo bei lumi
Cosi dolce lieti inuista
Par che gaudiel cor consumi
Con speranza idesir mista
Se pieta da quei seguista
Desser pia de non te agrauì

Видя свет очей прекрасных,
 Столь сияет в каждом взгляде,
 Что питает сердце счастьем
 И надеждой, и желаньем.
 Если милость от них будет,
 В благочестье не вдавайся.

De profundis

Несколько проще соотносятся латинские инципиты со светским текстом в других песнях Тромбончино. В «*Deus in adiutorium*» искусно примененное начало

⁹² В таком смешении церковного и светского слышится дальний отзвук присущего средневековой ментальности парадоксального соединения священного и комического, осмыслявшегося М. М. Бахтиным и А. Я. Гуревичем через категорию гротеска в карнавальной культуре и латинской дидактической литературы: «В период позднего средневековья еще более упрочилась близость и даже смешение сакрального с повседневно-мирским, что приводило, однако, уже не к спиритуализации жизни, а к профанации, выветриванию религиозного содержания из традиционных форм» (Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. С. 325). Во фроттольной поэзии, однако, контраст мирского и сакрального сглаживается вполне, как правило, серьезным или окрашенным мягким юмором тоном авторского текста: «Книжная и придворная литература Высокого Возрождения не роняла себя, даже смеясь» (Карданова Н. Б. Пьетро Бембо и литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения. С. 98).

Пс. 69 имеет логичное и элегантное продолжение в виде нормативной октавы. Видимое смысловое переченье между инципитом и следующими строками отсутствует, – текст октавы представляет собой отчасти трансформацию псалма, в результате которой призыв к Господу о помощи в последнем стихе («Боже, поспеши ко мне! Ты помощь моя и Избавитель мой; Господи! не замедли») замещается обращением к Амуру:

Deus in adiutorium meum intende
Chormai durar non posso a si alta impresa
Chel lume de costei tanto se extende
Che tolto ha dal mio cor ogni difesa
E tanta in sua belta fidutia prende
Che non stima del ciel forza ne offesa
Pero se tardi il tuo soccorso amore
El regno perderai sio perdo il core

О, Боже, поспеши меня избавить,
Ведь мне не выдержать такой поверки.
Коль свет ее столь далеко простерся,
Что сердца моего ушла защита.
И так ее краса мне мерой стала,
Что не ценит ни власть небес, ни раны,
Но, коль, Амур, промедлит твоя помощь,
Утраишь царство ты, как я утрачу сердце.

Первая строка «Ite in rase o suspir fieri» представляется смысловой комбинацией литургической формулы и инципита столь востребованного во фроттольной литературе сонета CVIII Петрарки «Ite, caldi sospiri, al freddo core»; во фроттоле Тромбончино вздохи, однако, исходят из измученного сердца влюбленного, а не устремляются к холодному сердцу дамы. Автор текста «Vox clamantis indeseerto», феррарский поэт Антонио Тебальдео, открыв свою барцеллетту фразой из Ин. 1:23, продолжает ее, воздерживаясь от библейских аллюзий: мольба влюбленного о милости, его громкие призывы не имеют конкретной направленности. В «Consumatum est hormai» содержание цитаты – восклицание умирающего Христа – определяет строй всей барцеллетты, в которой описываются муки влюбленного, лживость и жестокость дамы, а также его будущее посмертие без кончины, подобное смерти и воскресению Христа:

Consumatum est hormai
El mio miser core in focho
questo ate par sia bel ioco
Se deme pieta non hai

Вот, **свершилось!** и отныне
Сердце бедное пылает.
Та мила тебе игрушка,
Коль меня не пожалеешь.

Milli inganni e milli torti
Trato han fora el cor del corpo
La mercede e li conforti
Poi seruar ad altro loco
Che me curo niente o pocho
Se dime pieta non hai

Сто обманов и ошибок
Сердце извлекают из тела.
Милосердьe с утешеньем
Да послужат в ином месте.
Ни о чем мне нет заботы,
Коль меня не пожалеешь.

Hognun scripto in marmor porta
 Sempre el torto che glie fatto
 Ma beato chi suporta
 Fin chel ciel muta suo stato
 Epero me molto grato
 Se deme pieta non hai.

Каждый пишет на скрижалях
 Все не то, что совершает,
 Тот блажен, кого поддержит
 Переменчивое Небо.
 Буду очень благодарен,
 Коль меня не пожалеешь.

Io sepulto era in eterno
 In affanni uiuo e morto
 Insto mundo haueua linferno
 Imbonaza rotto e in porto
 Onde sciolto me conforto
 Se deme pieta non hai.

Был я погребен навечно,
 В горестях живу и гибну,
 В этом мире знал лишь ад я,
 В штиль и в гавани разбитый,
 Волны вольные утешат,
 Коль меня не пожалеешь.

Volto e in riso eltristo pianto
 Transformata e morte in uita
 Lamentar conuerso e in canto
 For di pena e stalma usita
 Ne piu crida odonna aita
 Se deme pieta non hai.

Лик и в смехе опечален,
 Смерть же в жизнь преобразилась,
 Плача, речь веду, и в пенье
 С горем расстаюсь с душою.
 Крикну, донна: «Помогите!»,
 Коль меня не пожалеешь.

Более сложным способом в барцеллетту Жоскена «*In te domine speraui*» включены зарифмованные между собой фрагменты, первый из которых восходит к начальным строкам Пс. 30, Пс. 70 и заключению «*Te Deum*», – в качестве первой строки рипрезы, второй заимствован из Иов 9:29 («*frustra laboraui*» в третьей строке рипрезы), третий – из Пс. 129 («*ad te clamaui*» в вольте), наряду с новосочиненными латинскими финальными фразами станц из разных источников фиксации песни («*Quia de me iam desperaui*» с версией «*nam de me iam desperavi*», а также «*ad te oculus levavi*», «*semper lacrimas rigavi*») ⁹³. В результате билингвальный текст неизвестного автора оказывается обращенным одновременно к разным жанровым и стилевым традициям: с одной стороны – к гуманистической интеллектуальной языковой игре, к «ученому» кводлибету как таковому, к макароническому направлению в ренессансной словесности, с другой стороны – к эстетическим и стилистическим корням фроттолы-барцеллетты рубежа XV–XVI веков, то есть к значительно более ранней полицитатной филиастрокке:

⁹³ Cattin G. *Il Quattrocento // Letteratura Italiana / Dir. A. Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1986. Vol. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici. P. 273; Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. Padova: CLEUP, 2013. P. 170.*

In te domine speraui
 Per trouar pieta in eterno
 Ma in un tristo e obscuro inferno
 Fui e **frustra laboraui**

Rotto e al uento ogni speranza
 Veggio il ciel uoltarmi in pianto
 suspir lachryme me auanza
 Del mio tristo sperar tanto
 Fui ferito se non quanto
 Tribulando **ad te clamaui**

Lo cecato uoler mio
 Per fin qui mha fatto muto
 Et hor poco al dolor mio
 Per mio dir uien proueduto
 De signor porgime adiuto
Quia de me iam desperaui

На тебя, Господь, уповаю,
 Обрести покой навечно,
 Но в аду унылом, мрачном
 Я теперь **томлюсь напрасно.**

Все разрушены надежды,
 Небесами я оставлен,
 вздохи, слезы подобают.
 Столь печальным упованьем
 Был я ранен, так что столько
 Сокрушась, **воззвал к Тебе я.**

Обрету свое желанье,
 До сих пор немое бывшим,
 И теперь частичка боли,
 Думаю, заботить будет.
 Ах, Господь, подай мне помощь,
Ибо сам я безнадежен⁹⁴.

Идея песни Жоскена оказалась отчасти воспроизведенной в респосте на нее авторства Николо Броко – «Poi che in te donna speraui», где латинский инципит лексически и образно варьирован, но завершение первой станцы аналогично тексту источника переработки («Chel mio cor ad te clamaui»).

Свободное оперирование авторов текстов латинизмами и диалектизмами в условиях становления лексической и грамматической нормы является обычным для фроттольной поэзии. Относительная стилистическая и языковая чистота наблюдается, за исключением омузыкаливания классических образцов, в текстах петраркистской направленности. В большинстве же случаев нормативно смешение лексики литературного языка, регионализмов и латинизмов, наряду с грамматической и орфографической вариабельностью, причем стилистические особенности текстов отнюдь не определяются намерениями их авторов, – расхождения между версиями в разных источниках свидетельствуют об активном участии в определении стилистического облика, а иногда и нюансов смысла текста, его фиксатора – редактора, переписчика, наборщика. Включение библейских и литургических цитат, как правило, имеет в стилистическом отношении провокативный характер, стимулируя усиление смыслового и языкового контраста. В качестве

⁹⁴ См. также перевод Е. Бедуш и Т. Кюрегян: Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. С. 183.

одного из наиболее показательных образцов сошлемся на барцеллетту Антеноро «Sed libera nos amalo» на текст неустановленного автора с текстовой и музыкальной цитатой последней строки «Pater noster» в инципите и явно осознанно используемыми венецианскими и тосканскими лексемами; причины появления тосканизмов в опубликованной в Венеции песне малоизвестного венецианского автора, падуанца, к сожалению, не могут быть установлены⁹⁵.

Церковная латынь внедряется в песенные тексты, как правило, в качестве яркого инципита, реже – в середину или окончание строфы. Цитаты из христианской словесности в рефренной функции обнаруживаются редко, – этому в определенном смысле противоречит неорганичная для них фольклорная природа рефрена. Образцом вычленения фрагмента рипрезы песни в самостоятельный рефрен является вышеупомянутая барцеллетта Тромбончино «Gliochi toi mhan posto in scose». Сходное решение имеется в его же «Ho scoperto il tanto aperto» с рефренным проведением дистиха «E pero a lingua dolosa / libera nos domine», представляющего собой контаминацию оборота, встречающегося в Пс. 108 и Пс. 119 («lingua dolosa») и ответа из воззвания ко Христу Литании Всем Святым («libera nos domine»). При этом содержание рефрена расширяется и раскрывается в четырех строфах, в которых обсуждается первопричина «всякого зла и гибели» («dogni mal dogni ruina») – «злой и лживый язык» («tra e falsa lingua»), вселяющий в счастливых влюбленных сомнения и ревность («Presto presto li molesta / Con sospetto e gelosia») и призывающий тысячи лживых свидетелей («mille falsi testimoni») ради разрушения всех благ, в результате чего мир идет вверх дном из-за его коварства («Tutto il mondo sotto sopra / Metti questa insidiosa»).

Подводя итоги рассмотрению фроттольной поэзии с включениями библейских текстов, отметим, что во всех установленных случаях речь идет о фрагментах, известных аудитории в качестве текстов богослужебных, более того, о фрагментах широко известных, находящихся «на слуху», иногда почти на уровне крылатых выражений, следовательно, эксплицитное цитирование имеет демонстра-

⁹⁵ Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. Padova: CLEUP, 2004. P. 105.

тивный характер. В этом наблюдается резкое отличие от работы фроттолистов с классической латинской поэзией, – разное функционирование латыни имеет разную жанровую и стилевую направленность и, возможно, адресовано разной аудитории. В отчасти вольном, отчасти смеховом преломлении церковной латыни в песенных текстах можно усмотреть некоторую аналогию с петраркистскими цитатами, но без стилистической однородности, стилистического слияния фрагментов поэзии Петрарки с оригинальным текстом. При этом включение узнаваемой цитаты, нередко фактически в функции тропа, придает песне качество злободневности, актуальной смысловой игры в новом жанровом контексте. Языковой и стилевой контраст может быть компенсирован неожиданной смысловой комплементарностью цитаты и светского лирического текста, но может и сопутствовать смысловому напряжению, смысловому несогласию между цитатой и текстом песни, обнаруживая в данном отношении типологическую общность с методами цитирования фольклорных источников.

§ 3. Фольклор и фроттольная лирика

Прямым следствием практики «фроттолирования» в исконном понимании жанра являются цитаты из местного песенного фольклора, как правило, демонстративно преподносимые. Песни с цитатными рефренами составляют значительную часть фроттольного наследия, что свидетельствует о востребованности именно такой трактовки полифонической песни: 45 из 653 песен в *PeFI–IX* и *PeFXI*, 12 из 167 – в *AntFI–IV*, 13 из 42 – в *PaDI* и *DII*, 1 из 48 – в *Samb*.

Комплексный – вербально-музыкальный – характер цитирования определяет отнесение таких образцов к области полифонической контрафактуры, причем иногда контрафактуры множественной, связанной с неоднократным обращением к одним и тем же источникам, например, исключительно популярным «*Turluru la capra e mozza (capramoza)*»⁹⁶, «*Scaramella*»⁹⁷, «*E quando quando andaretu al*

⁹⁶ «*Or che son di pregon fora*» Тромбончино, «*Io voria esser cholu*» Пезенти, «*Tur lu ru la capra e moza*» Паоло Скотто.

monte»⁹⁸, «D'un bel matin»⁹⁹ и другим. Их происхождение и способы цитирования стали предметом многочисленных исследований, как сопутствующих публикациям собраний или включенных в иной проблемный контекст¹⁰⁰, так и самостоятельных, среди которых выделяются труды К. Галлико¹⁰¹, К. Йеппесена¹⁰², включающие каталоги цитат и цитатных песен, а также У. Прайзера¹⁰³. Все они в определенной мере опираются на длительную историю изучения итальянскими филологами вопроса взаимодействия фольклора и авторского творчества в профессиональной литературе и песенной поэзии XV–XVI веков¹⁰⁴.

Идентификация фольклорных источников во фроттольном материале, таким образом, не является в настоящее время актуальным аспектом проблематики фроттольной поэзии. В рамках нашего исследования представляется целесообразным очертить основные способы цитирования, которые в целом соответствуют двум подходам, имеющим непосредственное отражение в композиции песни: 1) целостный цитатный материал, происходящий из одного источника, в функции рефрена; 2) множественный цитатный материал, реализованный в полицитатной песне.

⁹⁷ «Poi chio son in libertate» Стрингари, «Scaramella fa la galla» Компера (анализ см.: Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. М.: Музыка, 1996. Вып. 2 Б. С. 71–73), «Scaramella va alla guerra» Дебре (анализ см.: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. С. 105–106; Gallico C. Josquin's compositions on Italian texts and the frottola // C. Gallico. Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 228–231; перевод Е. Бедуш и Т. Кюрегян см.: Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. С. 186.).

⁹⁸ «Per amor fata solinga» Николо Пифаро, «Chia martello dio glil togliа» Дюпре.

⁹⁹ Анонимные «Dum bel matin» и «E levòmi d'una bella matina», «E dun bel matin damore» Каприоли, «Dun bel matin damor che me leuaua» Дзессо, «Ala bruma al giatio e al vento» Пифаро, «Me levava una matina» Николо Брокко, «Venite donne belle» Фра Руфино.

¹⁰⁰ Например: Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 328–350.

¹⁰¹ Gallico C. Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento; Gallico C. Alcuni canti di tradizione popolare dal repertorio rinascimentale italiano // Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 303–317; Gallico C. Josquin's compositions on Italian texts and the frottola // Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Pp. 227–235; Gallico C. Una probabile fonte della canzone «Torela mo vilan» // Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Pp. 17–23.

¹⁰² Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1.

¹⁰³ Prizer W. F. The frottola and the unwritten tradition // Studi musicali: Accademia nazionale di Santa Lucia, Roma. Firenze: Leo S. Olschki, 1986. Anno XV. N. 1. Pp. 3–37.

¹⁰⁴ Rubieri E. Storia della poesia popolare italiana. Firenze: G. Barbèra, 1877. 686 p.; D'Ancona A. La poesia popolare italiana; Della Corte A. Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana. Torino: Paravia, 1937. 100 p.; Trovato P. In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing; Zaccarello M. Su una forma non canonica della poesia medievale: profilo linguistico e tematico della frottola // Le forme della poesia: VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti italiani, Siena 22–25 settembre 2004 / A cura di R. Castellana, A. Baldini. Siena: Università degli studi, 2006. Vol. 1: Relazioni. Pp. 83–105.

Содержательное соотношение цитатного рефрена и оригинальной станцы варьируется в широком диапазоне между полным видимым отсутствием смысловой связи и откровенным смысловым сопряжением¹⁰⁵.

Контраст станцы и рефрена особенно ярок в песнях куртуазных или явно петраркистских, когда рефрен воспринимается как чужеродный «вставной» раздел, принудительно внедренный в изысканное излияние чувств, тем самым либо обесценивающееся, либо приобретающее иную трактовку, как правило, эротическую, как, например, в «Per memoria di quel giorno» Николо Пифаро с рефреном «Famene un poco de quella mazacrocha», где многозначные коннотации неперево-димого слова «mazacrocha»¹⁰⁶ придают новый смысл вполне нормативному воспеванию возлюбленной:

Per memoria di quel giorno
Che esser seruo mi fe amore
Di quel volto vago e adorno
Che scolpito ho sempre in core
Io son disposto da tut hore
Di chantar la maza crocha

В память дня того, когда я
С верностью служил Амуру,
Лица дивного любимой,
Отпечатанного в сердце.
Я готов теперь всечасно
Распевать «la maza crocha»¹⁰⁷

**Questa se chiama
la bella maza crocha**

**Та, что прозвали
Красоточкой-пампушкой**

Questo e quel dolce cantare
Che fo causa mezo et via
Chel mio cor vene a inchinare
A seruir la diua mia
Donque horsu bendeto sia
Quando vdi la maza crocha

Это нежная та песня,
Что меня на путь сподвигла,
Чтобы сердцем я склонился
Услужить моей богине.
Так ты будь благословенным,
Коль услышишь «maza crocha»

**Questa se chiama
la bella maza crocha**

**Та, что прозвали
Красоточкой-пампушкой**

Horsu non piu che piu adognora
Dir potria ne mai cessare
Si mandar volesse fora

Ах, не боле, чем всечасно
Говорить, не прекращая,
Должен я, чтобы отправить

¹⁰⁵ О типах соотношения содержания рефрена и станцы см., например: Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Berkley: University of California press., 1991. Vol. IX. Pp. 39–46.

¹⁰⁶ См. об этом: Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. S. 25–26; Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Vol. IX. Pp. 38, 56; Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 1999. P. 78; Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 328–350.

¹⁰⁷ Отсылка к песне, не имеющая смыслового значения при переводе данной строки.

Quel che in cor vengo aportare
A quel dolce e bel cantare
Quando vdi la maza crocha

**Questa se chiama
la bella maza crocha**

То, что в сердце сокрываю,
В этом нежном, чудном пенье,
Коль услышишь «maza crocha»

**Та, что прозвали
Красоточкой-пампушкой**

Содержательное перетекание строфы в цитатный рефрен в целом непоказательно для песен данной разновидности; в качестве редкого образца сошлемся на «Poi ch'io vedo» Кары с ярко выраженным развитием оригинального текста от образа скорбящего влюбленного певца, не имеющего силы Орфея, к образу шута, скачущего в цитатной танцевальной песне:

Poi chio vedo ahi triste e lasso
Ala dolce mia armonia
Non si move un cor di sasso
E bisogna e forza sia
Chel tenor bassi el bordon
E chi scorda da bufon
Su li canti el matarel

**Tuolo in man tuolo in man
Dan dan dan tuolo in man
Dan dan che le balzan**

Вижу, ах, печален и покинут,
Что сладостная моя гармония
Не сподвигнет каменное сердце.
Видно, нужно,
Чтобы тенор был ниже бурдона.
А кто забывчив, как дурак,
Давай-ка, спой «el matarel»:

**В руки возьми, в руки возьми,
Дан-дан-дан, в руки возьми,
Дан-дан, ведь он красив.**

При любом соотношении содержания строфы и рефрена введение цитаты в фольклорно-авторских песнях всегда является откровенно преподносимым, намеренным, игровым. Композиционное и функциональное выделение цитаты в рефрен, как правило, дополнительно маркируется фразой, одновременно и связывающей разделы, и обозначающей границу между традициями, стилевыми регистрами, наконец, языками как таковыми¹⁰⁸. При этом противопоставление происходит не между новым, оригинальным, непредсказуемым и узнаваемым, знакомым, стереотипным, но скорее на уровне столкновения стереотипов, относящихся к разным родам и жанрам словесности. Яркой иллюстрацией этого являются, например, анонимные тексты «Sotto vn verde e alto cupresso» и «Una legiadra

¹⁰⁸ Перечень вводных фраз приводит П. Тровато: «anzi canta a tutte l'hore», «però canto <...>», «tal che ognor ardendo canto <...>»; «et cantar ben posso ognhora», «cantar ben poss'i' ad ognhora»; «quando udi' quella cantare», «quando l'odo, haimé, cantare»; «canterà cum gran dolcezza <...>»; «cantando lei cum voce alta et humana»; «cantando una legiadra nimpha isnella», «lei se ne già dicendo in sua favela» (Trovato P. In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. P. 262).

nimpha» Каприоли, «Per amor fata solinga» Николо Пифаро и «Nel tempo che riveste il verde manto» Лулино (фрагменты текстов приводятся по изданиям Петруччи):

Sotto vn verde e alto cupresso

Sotto vn verde e alto cupresso
Vn bel sguardo el cor mi tolse
Se io restai for di me stesso
Amor fu che cosi volse
Ne per questo el cor si dolse
Anzi canta a tutte lhore

Под зеленым и высоким кипарисом
Прекрасный взгляд отнял у меня сердце.
И если бы я остался не в себе,
Амур был того пожелавшим.
Оттого-то сердце скорбящее,
Наоборот, поет всечасно:

**E dun bel matin damore
E damore che me leuaua
Meti la sella al vostro bon roncin
e doi sula Gran zoglia traditora <...>**

**Одним прекрасным утром
Любовь меня подняла
Прыгай в седло своего доброго скакуна
и надевай на него хомут, изменница <...>**

Vna legiadra nimpha

Vna legiadra nimpha
Dil sol piu bella molto
Dal petto il cor mha tolto
Cantando lei cum voce alta & humana

Изящнейшая нимфа,
Прекраснее, чем солнце,
Отняла у меня сердце из груди
Пением голосом высоким и нежным:

**Cauaicha el conte guido per la toschana
La lanza i man chel porta e la bandera**

**Граф Гвидо скачет чрез Тоскану,
Несет в руках копьё и знамя**

A lumbra dun bel lauro
Posto era ariposarme
Quando senti ligarme
Cantando lei cum voce alta & humana

В тени прекрасного лавра
Прилеж я отдохнуть,
Когда услышал
Пение голосом высоким и нежным

**Cauaicha el conte guido per la toschana
La lanza i man chel porta e la bandera <...>**

**Граф Гвидо скачет чрез Тоскану,
Несет в руках копьё и знамя <...>**

Per amor fata solinga

Per amor fata solinga
Vna alpestra montanella
Par ch amarla amor me stringa
Tanta le lizadra e bella
Hebbi al cor mille quadrella
Quando vdi quella cantare

Для любви была рождена
Альпийская горянка.
Любовью к ней Амур меня связал,
Так она изящна и красива.
Впилась в сердце тысяча стрел,
Когда я услышал, как она пела:

**E quando quando andaratu al monte
bel pegoraro
Fradel mio caro aime <...>**

**И когда, когда же ты пойдешь на гору,
прекрасный пилигрим,
Братец дорогой мой, ах <...>**

Nel tempo che riveste il verde manto

Nel tempo che riveste il verde manto
 La terra e i vaghi e vezosi augeleti
 Pienni de melodia con lo suo canto
 Su gli arbor sfogan gli amorosi obieti
 Mi ritrovai un giorno in tal dilecti
A lombra dun bel pin fronduto e altiero
 Quando passar vidi per li sentiero
 Cantando una ligiadra nimpha isnella

Когда зеленая мантия покрывает
 Землю, и прелестные милые птички,
 Чье пение полно мелодий,
 На деревьях воспевают любовные предметы,
 Однажды я оказался в таком восторге
В тени сосны прекрасной, ветвистой и высокой.
 Придя туда, увидел, как они внимали
 Пению изящной и красивой нимфы:

De donde vien tu bella
Dal bastion vita mia dolce <...>

Ах, откуда ты, красотка?
Из сладкой крепости моей жизни <...>

В каждой песне «герой» встречается с девушкой в природных декорациях – под кипарисом, лавром, сосной, в горах, и влюбляется в поселянку / нифму, очарованный ее пением, или сам побуждаемый к пению любовью. Варьирование обстоятельств встречи почти не влияет на топику лирических строф, устойчивость образов и эпитетов. Тематическая, стилевая и жанровая антитеза строфы и рефрена, резкий скачок от лирики к самым простым, если не примитивным снижающим цитатным включениям приводят в итоге к амбивалентности и смыслу, поскольку куртуазная экспозиция пересматривается эротическим рефреном, и жанра, вследствие столкновения «высокой» и «низкой» жанровых традиций. Последнее имеет и более широкое социальное значение, поскольку в область куртуазной песни, более того, песни, оформленной многоголосно и зафиксированной в печатном издании, вводятся компоненты на грани дозволенного, причем в буквальном понимании. Бытование народных песен двусмысленного или откровенно неприличного содержания при их несомненной широкой известности тем не менее имело официально регламентированные пределы. Так, популярные матинаты, к которым относится, например, часто цитируемая во фроттолах «D'un bel matin», не могли звучать во время определенных дней церковного календаря, о чем свидетельствует извлечение из эдикта маркиза Мантуанского, включенного в хронику Андреа Скивенольи (Andrea Schivenoglia) «Famiglie mantovane e cronaca di Mantova» (за-

пись от 1473 года)¹⁰⁹. Другой мантуанский документ – письмо Франческо Гонзаги его отцу, маркизу Федерико I от 3 августа 1481 года, содержащее отчет о расследовании инцидента, – является убедительным подтверждением того, что публичное пение непристойных песен рассматривалось как нарушение общественного порядка¹¹⁰. Таким образом, фольклорные обценные или, как минимум, комические рефрены фроттол призваны преодолеть культурные и стилевые границы, даже шокировать, тем самым расширяя пределы дозволенного.

Композиционной реализацией в разнофункциональных разделах песни подчеркивается, как правило, несовместимость авторского и заимствованного текстов в одном стилевом поле, в отличие от петраркистских и латинских цитат. Редким исключением в данном отношении является, например, строфа вышеприведенной «*Nel tempo che riveste il verde manto*» Лулино с краткой цитатой «*A lombra dun bel rin*» в станце.

Более того, цитирование носит в некоторой степени случайный характер, проявляющийся в отсутствии непосредственной связи с содержанием строфы, и, вероятно, возможности варьирования цитатного рефрена, поскольку гипотетический диапазон источников цитирования очень широк. Наше последнее предположение зиждется как на вариантности фиксации песен и фольклорных цитат в собраниях, так и на тесной связи отраженного в публикациях материала с живой практикой музицирования, с творчеством *cantori al lauto*, с возможностью актуализировать популярную песню в неожиданном контексте, вводя в песню смысловые сюрпризы и повороты¹¹¹.

Новый качественный уровень достигается в немногочисленных опытах цитатной комбинаторики, представляющих собой продвижение в область однок-

¹⁰⁹ «В Мантуе не разрешается ни ловить птиц, ни охотиться, ни ловить рыбу, ни заключать пари, ни носить оружие, ни устраивать маттинаты [maitenaty], ни петь тортелло [tortelly] на праздник Рождества на 100 лет» (Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento* // *The Journal of Musicology*. Vol. IX. P. 34).

¹¹⁰ «Этой ночью, немного после двух часов, по полученным мной сведениям, шли для развлечения по улице Св. Франциска сын Франческо де ла Фьеры, один из Крешимбено ди Гросси, сын Пьерфранческо, главарь компании, и Иеронимо да Моцанига, сапожник, и они распевали некоторые нечестивые канцоны; вышел из дома в рубашке Бартоломео Гардзотто да Фонтанелла, которого они схватили, и один из них ударил его камнем и рассек со стороны сердца, от какового удара вскоре этот Бартоломео умер» (Ibid. P. 55).

¹¹¹ О цитировании как следствии импровизации см.: Prizer W. F. *The frottola and the unwritten tradition* // *Studi musicali: Accademia nazionale di Santa Lucia, Roma. Anno XV. №. 1. Pp. 3–37.*

стового центонного¹¹² или консеквативного¹¹³ кводлибета (инкатенатуры), в том числе с функциональным рассредоточением цитат в разных разделах сложной строфы, как в виллоттах «La mi fa solfare» Руфино или «Un caualier de spagna» Франческо Санта Кроче. Соединение жанровой модели полицитатной фроттолы-филастрокки с опытом политекстовой полифонии приводит к таким исключительным результатам, как вертикально-горизонтальный (центонный по К. Гудевиллю¹¹⁴) кводлибет Лудовико Фольяно «Fortuna dun gran tempo – Che fa la ramacina – E si son lassame esser – Dagdun dagdun vetusta». В отличие от песен с цитатным рефреном и авторской строфой, эти и подобные не могут быть связаны с практикой устного музицирования и импровизации, будучи порождением мощной традиции литературной и музыкальной комбинаторики (см. об этом в § 3 Главы 6 настоящей работы).

Фроттолы с фольклорными цитатами представляют собой наиболее показательный материал с точки зрения вопроса о языке или языках песенной поэзии. Лингвистическому аспекту этого проблемного направления посвящены некоторые специальные работы, прежде всего П. Тровато и М. Дзаккарелло¹¹⁵; в определенной степени он затронут в отдельных музыковедческих исследованиях К. Галлико¹¹⁶, К. Йеппесена¹¹⁷, У. Прайзера¹¹⁸, хотя указания на совмещение языков и диалектов в текстах фроттол или на полностью диалектные песни являются обязательными практически для всех авторов, обращавшихся к итальянской мно-

¹¹² Gudewill K. Quodlibet // MGG. Bd. 10. Sp. 1824.

¹¹³ Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. С. 126–127.

¹¹⁴ В терминологии Н.А. Симаковой – крайний случай синтетического типа кводлибета (Там же. С. 127). В терминологии Ф. Факкина и Дж. Дзановелло – виллоттная инкатенатура (incatenatura villottistica) (Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Pp. 54–55).

¹¹⁵ Trovato P. In margine alle edizioni critiche del corpus petrucciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Pp. 253–276; Zaccarello M. Su una forma non canonica della poesia medievale: profilo linguistico e tematico della frottola // Le forme della poesia: VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti italiani, Siena 22–25 settembre 2004 / A cura di R. Castellana, A. Baldini. Vol. 1: Relazioni. Pp. 83–105.

¹¹⁶ Gallico C. Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento; Gallico C. Alcuni canti di tradizione popolare dal repertorio rinascimentale italiano // Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Pp. 303–317; Gallico C. Una probabile fonte della canzone «Torela mo vilan» // Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Pp. 17–23.

¹¹⁷ Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1.

¹¹⁸ Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Vol. IX. Pp. 3–56.

гоголосной профессиональной песне, начиная от А. Вернареччи, отмечавшего преобладание в диалектных текстах бергамского «языка»¹¹⁹ (поддиалекта ломбардского языка¹²⁰).

В наши задачи не входит перечисление диалектных фроттол, поскольку их развернутые перечни содержатся в исследованиях К. Галлико и К. Йеппесена. В рамках настоящей работы мы считаем необходимым продемонстрировать на отдельных образцах внедрение диалектизмов и региональных реалий в литературный в целом фроттольный текст.

Виллотта «La mi fa solfare» Руфино помещена в Vnm1795 после двух моноцитатных теноровых песен – «E levòmi d'una bella matina» и «Favelami fantina». К игровым компонентам вербального текста относятся сольмизационный инципит¹²¹, двусмысленные обороты (Л. Холфорд-Стревенс обосновывает полностью эротическую интерпретацию этого текста, указывая на соответствующие смысловые коннотации ключевых слов и образов)¹²², включение песенной цитаты с участием нарицательных персонажей народной поэзии, а также венецианских диалектизмов («Reconchina» (от сонса: «бездонная бочка», «раковина»), «Zanolo», «baglie et zanzie», «boccalon»: букв. «кружонка», «бокалишко»):

La mi fa solfare
la falsa Reconchina
la mi fa sonare
la borsa ogni matina
**et vol che la Rosina
contenti el suo Zanolo.**

O che piacer andar senz alle a volo
Da poi con baglie et zanzie
in su le guanzie

Она делает меня серой¹²³
лживая Реконкина
она заставляет меня звенеть
кошельком каждое утро
**и хочет, чтобы Розина
была довольна своим Джанноло.**
О, что за счастье – летать без крыльев
Потом, с оскорблениями и потоком слов
за щеки

¹¹⁹ Vernarecci A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Pp. 91–92.

¹²⁰ Вопрос о статусе ломбардского как языка или диалекта, а также его подразделения на западно- и восточно-ломбарские наречия / диалекты выходит за пределы нашей работы. Отметим здесь лишь нижайшую оценку речи ломбардцев, данную Маккиавелли в рассуждении о невежестве тех, кто равняет флорентийский язык «с Миланом, Венецией, Романьей, а также Ломбардией со всеми ее непотребствами» (Никколо Макиавелли. Речь, или Диалог о нашем языке // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. СПб.: Алетейя, 2002. С. 69).

¹²¹ Почти аналогичные сольмизационные инципиты: анонимные «La mi la so la» из PeFIX и «La mi fa fa la re» из LPF, «La mi la so cantare» (последний приведен в: Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. S. 41).

¹²² Holford-Strevens L. Fa mi la mi so la: The Erotic Implications of Solmization Syllables // *Eroticism in Early Modern Music* / Ed. by B. J. Blackburn, L. Stras. Farnham: Ashgate, 2015. Pp. 47–48.

¹²³ Здесь перевод буквальный. По смыслу точнее: «заставляет гореть, подобно сере».

me tiene una mano
 con l'altra pian piano
 tira i bezzi a si
 et dice **lassa fare a mi**
 hor lassa fare a mi
 ch in breve et pochi di
tandare col boccalon.

взяла меня руками
 другой же тихо-тихо
 хватает бецци¹²⁴
 и говорит: «**дай-ка мне это сделать,**
 сейчас же дай мне
 ведь вскоре в несколько дней
пойдешь с сумой.»

Комический характер звучания «Lirum bililirim» Россино Мантуанца определяется как звукоподражанием волынке, обозначенным в оглавлении собрания и, по сути, определяющим индивидуальный облик песни, так и собственно текстом с таким ярким признаком бергамского поддиалекта как падение конечных гласных и слогов («recordet», «des», «seruet», «suspiron», «temp passat», «indaren» и т.д.), но при этом не насыщенным диалектизмами, а, благодаря опоре на морфемы литературного итальянского языка, вполне доступным для понимания в разных регионах. Воспроизведение звучания волынки, по нашему мнению, имеет контекстный, а не единичный характер. При отсутствии аналогичных фрагментов во фроттольной поэзии, почти такое же звукоподражание в том же значении – игра на волынке – появляется во фрагментах из Первой и Второй эклог значительно более поздней макаронической поэмы Теофило Фоленго «Дзанитонелла» («Zanitonella, sive innamoramentum Zaninae et Tonelli»; первое издание 1521):

«Lirum bililirim»

Lirum bililirim lirum lirum <...>

«Zanitonella»

Dum can[t]o, plenis sofia ganassis?
Li li li blirum, male stoppo busot,
Lili brilirum <...>
 O me **liblirim** Zoanina **blirum**,
 Huc veni **lirum** mea **bililirim <...>**¹²⁵

Orpheus primus sonatorus orbis.
 Si lyrum grattans pegoras, osellos,
 Aspides, dragos, lapides tirabat.
 Ad melodiam.

¹²⁴ В прямом смысле слова – венецианские монеты. Bezze, «bez», «besio» – итальянизированные формы «batzen», бернская серебряная монета, выпускавшаяся с 1498 года; в Венеции с 1525 года – половина сольдо.

¹²⁵ Teofilo Folengo. Zanitonella // Opus Merlini Cocaii poete Mantuani Macaronicorum. Venetiis: Horatium de Gobbis, 1580. P. 27.

Non ego mancum facio danerum,
 Vix piuae flatu repleo Botazzum,
 Et **lili blirum** digitis comenzo,
 Omnia saltant <...>¹²⁶

Эти и подобные песенные тексты, сформировавшиеся на пересечении *lingua volgare* и *poesia popolaris*, демонстрируют нестабильность стилистической и языковой нормы, которая может смещаться в сторону гуманистического итальянского литературного языка или диалекта в литературно-диалектных и диалектных песнях. Соприсутствие в цитатных песнях *volgare* и диалектов, *volgare* и латыни, оригинального и цитатного материала свидетельствует об эстетической ценности жанрово-стилевой и стилистической мешанины, о предельной открытости светской песни ко всякого рода экспериментам и опытам, отражающим наиболее актуальные направления развития ренессансной гуманистической словесности.

¹²⁶ Ibid. P. 34.

ГЛАВА 5

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАТИВНОСТЬ

§ 1. Постановка проблемы

Исследование способов реализации в звуках содержания поэтического текста представляется наиболее интересным и перспективным направлением изучения фроттольной музыкальной стилистики, хотя и не настолько очевидным, как можно было бы предположить, исходя из в целом, безусловно, верного, но в отдельных аспектах клишированного представления о естественном перетекании фроттольного музыкального языка в мадригальный. Показательно, что в критическом аппарате современных публикаций песенных собраний тема «мадригализации» музыкального языка фроттол почти не затрагивается, за исключением редких замечаний в комментариях к отдельным образцам. Это отражает не только реальное отсутствие выразительно-изобразительных эпизодов в, как правило, многострофных песнях, но и устойчивое мнение, высказанное, например, А. Эйнштейном, о том, что в подавляющем большинстве случаев авторы фроттол не занимались передачей содержания текста¹. Даже при прочерчивании длительного пути развития музыкальной риторичности в европейской музыке в широком смысле слова, итальянская светская песня первых десятилетий XVI века из этой линии обычно выпадает либо расценивается даже как явление принципиально «нериторическое»: «В западной музыке <...> существовала традиция оноματοпоэтического жеста, а также мелодической и ритмической конвенции – быстро–

¹ Einstein A. The Italian Madrigal. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 1. Pp. 61–64.

медленно, вверх–вниз, – представляющей звуки природы и физической активности. Этот дивизион имитативных приемов был чрезвычайно расширен в XVI веке, что привело к широкому использованию того, что приобрело привычную известность, пусть и не совсем точную, как “мадригализмы”², и далее: «Потребовалось несколько поколений композиторов, начиная с 1500 года, чтобы добиться декламационной точности в омузыкаливании текстов, и даже в лучшем случае это качество было более очевидно для певцов, чем для слушателей, которые не могли не отвлекаться от контрапунктического наложения голосов. <...> Реальное изменение произошло после 1530 года, во главе с Адрианом Виллартом <...> Я думаю, что есть основания сомневаться в том, насколько гуманистический интерес к античному союзу музыки и риторики определял ранее стремление к декламационной композиции; влияние популярной песни, возможно, было равно важным для композиторов рубежа веков»³.

В распространенных характеристиках музыкального языка фроттол преобладает акцентирование черт, связывающих их с песнями праздничных шествий – карнавальных маскерат и триумфов, а также аналогичных композиций, созданных для придворных театральных постановок: шаговая метрика и ритмика, симметрия ритмических групп, эквиритмия голосов, преобладание *contrapunctus simplex*, унификация цезур в голосах, короткие и ясно разделенные фразы, минимальная орнаментика, возможно, принесенная при фиксации, в том числе при подготовке текста к публикации⁴. Благодарный материал для подтверждения этого представления дают фактические карнавальные песни, помещенные в книги фроттол⁵, а надежные методологические позиции – исследования карнавальных песен как та-

² Haar J. The Concept of the Renaissance // *European Music 1520–1640* / Ed. by J. Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. P. 29.

³ Ibid. P. 30.

⁴ Например: Helm E. *Secular vocal music in Italy (c. 1400–1530)* // *New Oxford history of music*. London, New York, Toronto: Oxford University press, 1960. V. III: *Ars Nova and the Renaissance (1300–1540)*. Pp. 384–387.

⁵ См., например, трактовку виртуозного начала и имитаций в «*Son fortuna onipotente*» Лурано (Pirrota N., Povoledo E. *Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi*. Turin: Edizioni RAI, 1969. P. 73) или анализ анонимной «*Forestieri ala uentura*» Н. Пирротты, где яркая смена мензуры на трехдольную в 5–6 строках станцы расценивается как «переход к заключительным фразам, воспроизводящим рипрезу» (Ibid. P. 66), но не как музыкальная идиома. Обозначение компонентов и черт фольклорной музыкальной топики в более широком смысле, прежде всего ритмических топосов, осуществлено Т. Н. Дубравской на основе трактата Франсиско Салинаса (Дубравская Т. Н. *Музыка эпохи Возрождения // История полифонии*. М.: Музыка, 1996. Вып. 2 Б. С. 33–36, 62–65, 69–74).

ковых и в целом итальянской театральной музыки XV–XVI веков, приоритетное положение среди которых на сегодняшний день принадлежит фундаментальному труду В. Остхоффа⁶.

Тем не менее во фроттольном репертуаре не мог не отразиться процесс формирования способа светского музыкального высказывания, связанного с уточнением и укреплением соотношения слова и звука, поисками в сфере гуманистической музыкальной идиоматичности, выходящей за пределы жанровых и стилистических знаков, – способа, в исторической перспективе выросшего в мадригалы и музыкально-риторическую системность: «Со стороны современных ученых суждение об этом поэтико-музыкальном достоянии всегда было очень осторожным, чтобы не сказать, тенденциозно отрицательным, потому что, как говорили, [фроттолы] неспособны к глубокому выражению и почти всегда повторяются. Лишь теперь, после того, как участилась практика исполнения, под кажущейся серостью без претензий открылось множество гармонических и контрапунктических решений, которые требуют от исполнителей тонких способностей к интерпретационной чувствительности»⁷.

Вряд ли простые многострофные песни могли удовлетворить основных заказчиков и аудиторию этого репертуара – придворных ценителей современных литературных и поэтических процессов, ориентированных на знание многослойных смыслов и контекстов светских ритуалов, театрализованных постановок, художественных произведений, сложного декора, восприятие и понимание огромного объема символических и аллегорических конструкций разного рода, являющихся неотъемлемой частью самого образа жизни. Вряд ли могло быть приемлемым простое омузыкаливание поэзии, пусть и не всегда обладающей художественными достоинствами, но опирающейся на давно сформировавшийся запас жанрово-стилевых шаблонов, образно-лексических знаков, формализованных

⁶ Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh.* Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. I. 376 S. Ср. анализ В. Остхоффа «Son fortuna onipotente» Лурано (Ibid. S. 125–128) с вышеупомянутым анализом Н. Пирротты.

⁷ Cattin G. *Sacro e Profano: La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto // Alla scoperta dei suoni perduti: canti suoni e musiche antiche / Atti del convegno tenuto a CastelBrando di Cison di Valmarino.* Veneto: Associazione Claudia Augusta, 2003. P. 54.

приемов⁸. Следовательно, вопрос заключается в выявлении признаков, которые могли бы свидетельствовать о возможности проникновения в светскую песню приемов музыкальной экспрессии и наглядности, а также в интерпретации данных, накопленных в отношении конкретных образцов.

§ 2. Следы импровизации

В исследовательской традиции, связанной с вопросом смыслового прочтения музыкального плана, показательной является дискуссия, развернувшаяся вокруг заключений В. Рабземена относительно стилистических процессов во фроттольном материале⁹. Указывая на природу литературных источников, деятельность в Италии фламандских музыкантов, соседство французских и местных композиций в итальянских собраниях, исследователь соединяет эти факторы как причину – со следствием в виде активизации голосов фактуры фроттол, сокращения их совместного паузирования, имитационной проработки фольклорных цитат, а также редкими звукоизобразительными фрагментами и усилением диалогичности. Так, в «*O passi sparsi*» Себастьяно Фесты В. Рабземен усматривает смену фроттольной манеры мадригальной, акцентируя внимание на музыкальном воплощении восклицания «*Deh*»¹⁰. Выдвинутый Н. Бриджмен в процессе обсуждения тезис о связи качества языка и исполнения светского вокального репертуара с предназначением фроттолы для любителей, а мадригала – для профессионалов, не только вызвал возражения В. Рабземена и Ф. Д’Акконе¹¹, но и, по нашему мнению, обозначил существенную проблему взаимосвязи стилистического облика

⁸ См., например, формальный и функциональный тезаурус поэзии Лоренцо Медичи: Шевлякова Д. А. Культура и природа в поэзии Лоренцо Медичи: дис. ... канд. филологич. наук. М., 2000. С. 109–117, 158, 178–188. Ср. также с не утратившим актуальности вопросом, заданным еще Р. Шварцем в статье 1886 года: «Разве эти стихотворения, в которых художественно компетентная княгиня находила удовольствие, должны были быть уличными песенками?» (Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1886. II. S. 450).

⁹ Rubsamen W. H. From frottola to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music // *Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961* / Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964. Pp. 51–87.

¹⁰ См. об этом же фрагменте: Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. V. I. S. 69.*

¹¹ Rubsamen W. H. From frottola to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music // *Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961* / Ed. by J. Haar. P. 78.

жанра и его фиксации, в том числе обусловленной некоторыми особенностями его исполнительского бытования.

Вопрос фиксации музыкального текста в собраниях фроттол, особенно печатных, является не столь простым, как можно было бы предполагать, исходя из напрашивающегося представления о надежности отредактированной записи многоголосия и адекватности реальному звучанию опубликованного сочинения. Уже самой множественностью источников, разностью способов «документирования» песен (рукопись и печать), нередким исключением участия в процессе составления печатного собрания самих авторов, а также отсутствием или неясностью во многих случаях авторства задается сомнение в точном донесении песни. Это сомнение усугубляется явной постфиксацией образцов, не поддающейся установлению степени участия в записи составителя собрания, и, наконец, проблематичностью самого изначального состояния фроттолы как звучащего произведения.

Очевидно определяющее значение в создании и оформлении придворной песни творчества поэтов-певцов – *improvvisatori, cantori al liuto*¹², продолжателей и наследников менестрельных традиций сочинения и обработки¹³, иногда имевших и соответствующую подготовку в качестве церковных певчих¹⁴. К ним относились крупнейшие фроттолисты Кара и Тромбончино, знаменитый феррарский лютнист Пьетробоно, неаполитанские поэты Серафино Аквилано и Бенедетто Гаррет, чьим ошеломляющим воздействием на аудиторию Северной Италии иногда

¹² Перечень профессиональных обозначений см.: Haar J. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986. P. 78.

¹³ «Многое в постменестрельных европейских песенниках и табулатурах, танцах и фроттолах, “каприччи” и “траттенименти” стало отдаленным отражением и увековечиванием элементов старой устной практики. Изобретательная клавирная и лютневая фактура, цветистое голосоведение мадригалов, шансон и мотетов в их интабулированных вариантах, моторика диминуций, горджа, глосс, пассажей в ренессансных руководствах по орнаментированию – все это отпечатки давней техники жонглерского музицирования» (Сапонов М. А. *Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья*. М.: Прест, 1996. С. 242).

¹⁴ «В эпоху Возрождения импровизация по-прежнему находила применение в быту и в церкви, и составляла важное дополнение к записанной музыке, причем отнюдь не как второстепенная область музицирования, на случай отсутствия необходимого певческого (записанного) репертуара. Поэтому в церковных школах хористов обучали навыкам импровизации (то есть дисканту или контрапункту)» (Адриан Пети Коклико. *Compendium musices (1552)* / Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. С. 356). О дискантировании и обучении импровизированному дисканту см.: Сапонов М. А. *Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения*. М.: Музыка, 1982. С. 18–20, 25.

объясняется активизация итальянской песни при местных дворах¹⁵. В той или иной степени гуманистическими поэтами-певцами были игравший на виоле da braccia Пьетро Бембо, а также священник Микеле Пезенти и книгоиздатель Паоло Скотто, песни которых опубликованы с пометкой «cantus et verba». Искусству вокальной и инструментальной импровизации обучали своих детей Лоренцо Медичи и Эрколе I д'Эсте. Изабелла д'Эсте, высказывая намерение играть тенор на виоле в ансамбле с братом Альфонсо, имела в виду именно импровизацию¹⁶. Тем не менее предполагать изначально устное создание фроттол во всех случаях было бы рискованным, хотя подобные версии существуют.

Вопрос полифонической фактуры в сочинениях придворных импровизаторов иногда решается в рамках оппозиции «устное – письменное»: многоголосная обработка сольной песни сопутствует ее фиксации. Так, еще А. Эйнштейн предположил, что полифоническая фактура в псевдо-аккордовых (*contrapunctus simplex*) фроттолах представляет собой «монодию с аккомпанементом»¹⁷, а издания Петруччи «не являются ничем иным, кроме как музыкально-эпистолярными руководствами к сочинению любовных писем, своего рода любовным оружием, инструкцией к импровизации»¹⁸.

Однако если с ведущей ролью кантуса нельзя не согласиться¹⁹, то точно так же нельзя и принять характеристику нижних голосов как аккомпанирующих, обеспечивающих не более чем элементарную гармоническую поддержку кантуса. Обозначая связь между практикой импровизации и фроттолой²⁰ и отмечая вариативность исполнения как церковного, так и светского репертуара, Х. М. Браун квалифицирует записи с проработанной фактурой как в определенной степени

¹⁵ Прорыв неаполитанцев на севере Л. Глоцер обоснованно связывает с династическим фактором, а именно браком Эрколе I д'Эсте и Элеоноры Арагонской (1473), соединившим художественные традиции Феррары и Неаполя (Glozer L. *The Madrigal in Rome: Music in the Papal Orbit, 1520–1555: A dissertation D. of Ph.* Chapel Hill: University of North Carolina, 2007. P. 263).

¹⁶ Haar J. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600.* P. 86.

¹⁷ Einstein A. *The Italian Madrigal.* V. 1. P. 82. Отзвуки этой идеи обнаруживаются во многих учебных изданиях и неспециальных работах.

¹⁸ Ibid. P. 61.

¹⁹ Статус кантуса и очевиден в фактуре подавляющего большинства фроттол, и обусловлен рядом факторов, которые не исчерпываются естественным отражением практики современного импровизационного сольного пения. Так, по мнению К. Феллерера, характерное для гуманистической многоголосной оды положение *cantus firmus*'а в верхнем голосе вытекает из развития техники фобурдона (Fellerer K. G. *Monodie und Polyphonie in der Musik des 16. Jahrhunderts.* Brussel: Paleis der Academiën, 1971. S. 5–6).

²⁰ Brown H. M. *Music in the Renaissance.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976. P. 99.

«музыку для глаз»²¹. К явлениям той же области относятся не очень многочисленные образцы, публикации которых сопутствуют пометки «modo [de cantar...]» и «aer [de...]» – указания на модель и возможность ее конкретной реализации²².

В то же время существуют вполне точные данные об участии в исполнении придворной светской песни, как минимум, двух музыкантов, иногда нескольких, что находит отражение и в музыкальной записи. Л. Финшер ссылается на свидетельства о совместных выступлениях *cantore al liuto*, воспроизводящего голосом и на инструменте один-два голоса, и *tenorista*, играющего остальные голоса²³. О роли *tenorista* в придворном профессиональном музицировании и чертах устной импровизации в джустинианах неоднократно писал Дж. Хаар²⁴. Дж. Каттин разделяет мнение редактора издания *страмботто Серафино Аквилано А. Росси*, согласно которому вместе с Серафино некто исполнял третий голос²⁵. Л. Финшер относит к признакам парного музицирования в нотировках песен простую вокальную линию с «концертирующими» инструментальными партиями, а также параллельные терции²⁶, не усматривая в интонационно-ритмическом профиле черт иной стилистики и связывая движение к мадригалу лишь со сквозными формами²⁷.

Ансамблевое вокальное или вокально-инструментальное озвучивание фроттол согласуется с возможным развертыванием навыков устной импровизации их авторов или исполнителей. Если ансамблевая импровизация практиковалась в это же время в праздничной и церковной музыке, в том числе в виде «сортизации»²⁸, то и отдельные фрагменты записей фроттол могут быть интерпретированы как

²¹ Brown H. M. Choral Music in the Renaissance // *Early Music*. 1978. V. 6. № 2. Pp. 164–169.

²² Например, PeFI fol. 46r («Ben mille uolte al di me dice amore» Микеле Пезенти), PeFIII fol. 28v–29r («Ite caldi suspiri al freddo core» Джованни Брокко), PeFIV fol. 14r (анонимная бестекстовая композиция). Акцентирование этого аспекта придворного музицирования, в том числе в связи с танцевальным репертуаром, см.: Strohm R. *The Rise of European Music, 1380–1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 550.

²³ Finscher L. *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1990. T. 2. S. 446.

²⁴ Haar J. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*. Pp. 43, 84–87, 95–96; Haar J. *Petrucchi's Justiniane revisited* // *Journal of the American Musicological Society*. 1999. Vol. 52. № 1. Pp. 1–38; Haar J. *The Concept of the Renaissance* // *European Music 1520–1640* / Ed. by J. Haar. P. 28.

²⁵ Cattin G. *Sacro e Profano: La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto* // *Alla scoperta dei suoni perduti: canti suoni e musiche antiche / Atti del convegno tenuto a CastelBrando di Cison di Valmarino*. P. 54.

²⁶ Которые, однако, зафиксированы в народном двухголосии, в том числе ломбардском (Macchiarella I. *Il canto a più voci di tradizione orale* // *Guida alla musica popolare in Italia*. 1. *Forme e strutture* / A cura di R. Leydi. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996. Pp. 166–170).

²⁷ Finscher L. *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. T. 2. S. 445, 452–453, 455.

²⁸ Сапонов М. А. *Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения*. С. 26–31; Сапонов М. А. *Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья*. С. 211–213.

попытки отразить мастерство придворных музыкантов, владевших искусством украшения мелодии в условиях ансамблевого музицирования²⁹, в том числе и благодаря своему нередко изначально церковному музыкальному образованию, включавшему в той или иной степени освоение *contrapunctus diminutus*³⁰.

Приведенные и оставшиеся за пределами настоящей работы аналогичные предположения и доводы относительно участия, как минимум, *tenorista* или большего количества музыкантов в исполнении песен, зафиксированных как многоголосные, в значительной степени остаются гипотетическими, как и версия о постфактумном характере полифонической обработки одноголосной песни. Среди крайне немногочисленных свидетельств процесса создания и авторской фиксации фроттол примечательно письмо Тромбончино к Джованни дель Лаго от 2 апреля 1535 года, на которое мы считаем необходимым обратить внимание:

«No[n] potrei haver riceputo il maggior piacer di quel che io hebbi giovedi sera i[n] haver vi sentito i[n] una v[ost]ra a me stata molto cara et certo mi allegro dogni v[ost]ro benstare honora[n]dissimo M[esser] pre Joan[n]e. V. S. mi richiede la minuta de: Se la mia morte brami: et cosi molto volu[n]tier ve la ma[n]do, adverte[n]do vi chio no[n] la feci se no[n] da ca[n]tar nel lauto cioe senza co[n]tralto p[er]che chi ca[n]tar la volesse il co[n]tralto da lei seria offeso. Ma se pressa no[n] havesti havuto gli n'harei fatta una che se ca[n]taria, a 4, senza i[m]pedir lu[n] laltro et alla retornata mia a Venetia che sera a pri[n]cipio de maggio se accaderra gli ne faro una al modo sup[er]dicto face[n]dovi i[n]terder ch'io fui et sempre sero minor v[ost]ro face[n]domi pero questo piacere racomandarmi al mag[nifi]co et gentilissimo

«Я не мог бы получить большего удовольствия, чем то, что в понедельник вечером, услышав Вас об одной из [песен], ставшей мне очень дорогой, и я, конечно, обрадовался Вашему одобрению, достопочтеннейший Мессер отец Иоанн. Ваша Милость просит у меня малости – “Se la mia morte brami”, – и весьма охотно пошлю ее Вам, предупреждая Вас, что я не сделал ее так, чтобы не [было возможно] спеть под лютню, а именно без контральто [contralto = contratenor altus], потому что, если бы кто-то захотел спеть в ней контральто, тот будет обижен. Но если [Вы] настаиваете получить ее сделанной не иначе как для пения, на 4 [голоса]; без [всякого] иного предупреждения и по моем возвращении в Венецию, которое будет в начале мая, если случится, я сделаю ее [для Вас] вышесказанным способом, чтобы Вы ведали, что я был и всегда буду Вашим слугой, сделайте мне, однако, такое удовольствие, передайте привет ве-

²⁹ «Поскольку для профессиональных лютнистов, органистов, арфистов и т.д. импровизация оставалась более обычным явлением, чем письменная композиция, большинство письменных и печатных интабуляций (как и песенных жанров) несут на себе печать рефлексов импровизатора» (Голдобин Д. Ю. Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко. Екатеринбург: УрФУ, 2011. С. 95–96).

³⁰ О *musica practica* в образовании ренессансного церковного музыканта и месте в его структуре импровизации как украшения письменного текста, изобретения контрапунктов к мелодии, мелодий и гармоний на клавиатуре или лютне над выписанным басом, практике *cantare super librum* (Тинкторис), спонтанных вариаций, сопровождения или импровизации как таковой развернуто и полно писал К. Палиска (Palisca C. V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* // C. V. Palisca. *Studies in the History of Music Theory and Literature* / Ed. by T. J. Mathiesen. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 2006. Pp. 49–70). О теоретическом осмыслении импровизируемого контрапункта в трактатах Просодочимо де Бельдемандиса и Тинкториса см.: Ferand E. T. *Improvisation* // MGG. Bd. 6. Sp. 1104.

gentil homo amator dei virtuosi m[esser] Hyeronimo molino che Dio cent'e cent'anni, in sua gratia lo [con]servi Ite[m] a m[esser] pre bastiano mi racoma[n]di a te et a madon[n]a paula che tuti 4 v'ho scolpiti i[n] core ado[n]que altro no[n] diro se no[n] semp[er] a tutti racoma[n]da[n]domi»³¹.

ликолепному и любезнейшему господину, любителю виртуозов, мессеру Джироламо Молино, которому дай Господь сотню и сотню лет и храни его Своей милостью. Кроме того, мессеру отцу Бастьяно мой привет, тебе и мадонне Паоле, каковые все четверо начертаны в моем сердце, потому не скажу ничего иного, кроме [того, что] как всегда всех приветствую».

Тромбончино выражает готовность собственноручно сделать четырехголосную редакцию сольной лютневой песни³²; то, каким именно образом выписан голос, бывший солирующим, осталось неизвестным, поскольку песня не сохранилась, но среди фроттол того же Тромбончино есть образцы, в которых, по нашему мнению, вполне убедительно просматриваются следы устного музицирования.

Осколки импровизационной вокализации проявляются особенно ярко при отсутствии содержательного обоснования акцентированного участка текста. Трудно судить о том, воспроизводится ли в таких участках реально звучавший распев, или они представляют собой в определенной степени отдаленный образ вокализации певца, возможно, неточно записанный. И то, и другое допущение соответствует несколько волюнтаристскому использованию украшений, отмеченному М. А. Сапоновым: «Колоратурный импровизатор эпохи Возрождения всегда имеет наготове цветистые мелодические модели, диминуированные фразы, “фьоретти” и может интерполировать их неожиданно, не заботясь о мотивном, тематическом или стилистическом единстве исходного материала и вводимых колоратур»³³.

Распевы служебных слов, наряду со смыслонесущими, обнаруживаются в верхних голосах песен Тромбончино, опубликованных в относительно позднем собрании PeFXI (Пример 1, Пример 2):

³¹ Jeppesen K. La Frottola. II: Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500 / Acta Jutlandica: Vol. XLI/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1969. S. 150; A correspondence of Renaissance musicians / Ed. by B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller. Oxford: Clarendon Press, 1991. P. 869.

³² «композитор XVI в. сочинял для 4, 5, 6... “абстрактных” голосов. Их конкретная звуковая реализация (вокальная, инструментальная или смешанная) не входила в его компетенцию <...> Любое тембровое воплощение произведения уже было актом “аранжировки”» (Голдобин Д. Ю. Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко. С. 8).

³³ Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. С. 55.

Пример 1³⁴«Deh fusse almen si nota» («a (una)»)³⁵

23

quan - do pen - so a u - na tan - ta du - rez - za d'un

Пример 2

«Se per colpa del vostro altiero sdegno» («fia la»)³⁶

31

- so, pe - na non fia là giù, che 'l cor mi to - chi.

Подобные фрагменты спонтанной виртуозности привлекают внимание в уже упомянутых примечательных джустинианах из PeFVI, которые обычно трактуются как наследие более раннего репертуара, формировавшегося под сильнейшим влиянием практики импровизации, следы которой остались в мелодике³⁷.

³⁴ Нотные примеры приводятся по оригинальным изданиям при демонстрации фрагментов отдельных голосов, по современным партитурным редакциям – при необходимости приведения многоголосных фрагментов.

³⁵ Редакция Ф. Луизи (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro undecimo*. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997. P. 109). Очень ярким образцом с подобными немотивированными распевками является также, например, анонимная «El foco non mi pose», в тексте которой рядом со скромно проговоренными «benigno», «ardo», «dolore» распеваются служебные семантически нейтральные «to», «et», «senza».

³⁶ Редакция Ф. Луизи (Ibid. P. 113).

³⁷ Einstein A. *The Italian Madrigal*. V. 1. Pp. 87–88; Rubsamen W. H. *The Justiniane or Viniziane of the 15th Century* // *Acta Musicologica*. Basel: Bärenreiter, 1957. Vol. 29. Pp. 172–184; Haar J. *Petrucci's Justiniane revisited* // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 52. № 1. P. 3. Анонимная джустиниана «Aime sospirì», опубликованная Петруччи, обнаружена в манускрипте 1460-х годов (Ibid. Pp. 174, 180–182). Архаичность этих джустиниан проявляется

Так, первая фраза анонимной «Dum bel matin» содержит огромный распев, не выливающийся из ее содержания (Пример 3):

Пример 3

Публикация текста песни в виде несколько упрощенной и «схематизированной» записи, когда профессионально оформленная полифоническая фактура в действительности могла быть исходным материалом для вариантно-импровизационной реализации³⁸, как мы полагаем, происходила в случаях, подобных очень простой барцеллетте Россино Мантуанца «Se ogni donna fusse il credo». Здесь музыка выписана только для рипрезы, причем она элементарна и представляет собой повторяющееся или несколько варьированное первое построение, в котором основной мелодический голос – верхний – является, по сути, простой каденционной формулой.

В плане проявления устного искусства поэта-певца показательна единственная сохранившаяся песня Бенедетто Гарета (Каритео) – одного из самых выдающихся поэтов-импровизаторов, *strambottaio*, сравнимого лишь с Серафино

в самом типе многоголосия, определяемого Ю. К. Евдокимовой как кантиленное (однородные моноритмичные два нижних голоса и значительно более активный в интонационно-ритмическом отношении верхний голос) (Евдокимова Ю. К. Многоголосие средневековья: X–XIV века // История полифонии. М.: Музыка, 1983. Вып. 1. С. 157).

³⁸ Даньшина Н. В. Особенности прочтения художественного текста вокального произведения XVI века: практический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30). Ч. 3. С. 45–48.

Аквилано³⁹ и особенно отмеченного как певец стихов Вергилия в «мрачной» испанской манере⁴⁰. Основной репертуар Каритео, помимо античных авторов, составляли, по всей видимости, его собственные омузыкаленные тексты, представляющие собой преимущественно петраркистскую лирику. Несмотря на весомое положение Гарета в среде неаполитанских интеллектуалов и известность в центральной и северной Италии по-видимому, традиционно оценивалось как не более, чем нормативное для придворного поэта или петраркиста, поскольку требовалось опровержение этого мнения⁴¹.

Авторство текстов Каритео подтверждается как документами, так и монографическими поэтическими собраниями⁴². Хрестоматийным стало упоминание создания им неких 32 страмботто; единичные из них фигурируют в более конкретном контексте. Так, «Qual fu del primo dì» включен в мантуанское собрание «cansonì per canto», а к цитируемым инципитам относится «Tu dormì e amor veglia» (он также может восходить к тексту авторства, предположительно, Серафино Аквилано, на который создана анонимная фроттола «Tu dormì io ueglio»). При этом во вполне объемном наследии Каритео имеется лишь одна музыкальная пьеса – страмботто «Amando e desiando» из PeFIX (также Vos1511); возникает не поддающееся верификации сомнение в авторстве полифонической композиции из PeFIX, возможно, являющейся фактурной версией мелодии Каритео.

«Amando e desiando io vivo e sento» завершает песенное собрание. Каритео указан как автор песни без дополнительного пояснения относительно авторства

³⁹ Pauli Cortesii Protonotarii Apostolici. De cardinalatu (1510) (Cattin G. II Quattrocento // Letteratura Italiana / Dir. A. Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1986. Vol. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici. Pp. 273–290, 305–313). Сопоставление Каритео и Аквилано имеет под собой дополнительное обоснование, поскольку оба великих певца познакомились в период пребывания Аквилано в Неаполе (1478–1480), причем Аквилано еще ранее составил высокое мнение о стихах Гарета благодаря их исполнению при миланском дворе неаполитанским cantore al liuto Андреа Кошья / Косса (Andrea Coscia / Cossa), о чем сообщает друг и биограф Аквилано Винченцо Кальмета («Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano», 1504). Именно отзывы Аквилано обеспечили Гарету более широкую известность, вышедшую за пределы Неаполя (Atlas A. Music at the Aragonese Court of Naples. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 83).

⁴⁰ Tallarigo C. M. Giovanni Pontano e i suoi tempi. Napoli: Domenico Morano, 1874. V. I. P. 122.

⁴¹ Barbiellini Amidei B. Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo // Pubblicazioni della Facolta di Lettere e Filosofia dell'Universita degli Studi di Milano 181. Firenze: La Nuova Italia, 1999. 257 p.

⁴² Главным является собрание «Libro de sonetti et canzone di Chariteo intitulado Endymione a la Luna» (Неаполь: Джованни Антонио де Кането, 1506), включающее 214 сонетов, 20 канцон, 4 секстины и 5 баллат. О глубоких филологических познаниях Каритео, оперирующего реминисценциями из Петрарки, Данте, провансальских трубадуров, античных классиков, сплетающего любовные мотивы с образами Барселоны и петраркистским тезаурусом, свидетельствует содержание собрания, а о его востребованности – переиздание 1509 года, осуществленное неаполитанским печатником Сигизмундом Майром.

текста, впрочем, бесспорного⁴³. Особенностью единственной опубликованной октавы является усеченная последняя строка, что может быть трактовано как наследие устного интонирования: $a_{11}b_{11}a_{11}b_{11}a_{11}b_{11}c_{11}c_8$.

В содержательном отношении текст Каритео органичен огромному объему фроттольной лирики петраркистской направленности, с традиционной для нее дихотомией умирания и возрождения к жизни, страдания и счастья. При простом и ясном согласовании зарифмованных финальных лексем строк, более тонкий уровень образной и структурной организации создают внутрискрочные морфологические вариации глаголов «vivere» (строки 1, 3, 4) и «sentire» (строки 1, 2), синонимические ряды «doglia» – «tormento» – «martire», «piango» – «di lachryme mi pasco» – «mi lamento e ploro», наконец, связывающие первую и последнюю пары строк формы-образы глагола «morire» – от неопределенной к действию-восклицанию от первого лица. Излюбленные петраркистами детализированные оппозиции сконцентрированы в средних (4, 5) и предпоследней строках:

Amando e desiando io viuo e sento
 La doglia che si sente nel morire
 Amor viuer mi fa sempre in tormento
 Ne mi uol viuo ne mi vol finire
 Quanto piu piango tanto piu contento
 Di lachryme mi pasco e di martire
 Godi crudel chi mi lamento e ploro
 I moro ahime chio moro

Любя, желая, я живу и ощущаю
 Ту боль, что ощущается при смерти.
 Любовь мне жить велит всегда в мученье,
 Ни жизни мне, ни смерти не желая.
 Чем больше плачу я, тем я счастливей.
 Питаюсь я слезами и страданьем.
 Ликуй, жестокая, – стенаю, плачу,
 Я гасну, ах, я умираю!

Характер свободного дыхания певца-импровизатора создается «эхо»-окончаниями строк, пространными нерегулярными распевками первого «sento» и второго «morire», выделением гемиолой первого «morire» (аналогично в следующих двустрочниках) (Пример 4):

⁴³ Текст опубликован в: *Opere di Chariteo stampate nouamente: Sonetti, Canzone, Strambotti*. [Venezia]: Manfrin Bon, [1507]. Fol. 30v.

Mando e desian do io viuo e fen to io viuo e sento La doglia che si fen
 re nel morire nel mori re Amando e desiando
 Amando e desiando
 Amando e desiando
 Amor viuen, mi fa sempre in tormento Quanto piu piango tanto piu contento Godi crudel chi mi lamento e ploro
 Ne mi uol viuo ne mi uol finire Di lachryme mi pacco, e di martire I moro ahime chio moro ahime chio, more

По сравнению с предыдущими песнями собрания здесь бросается в глаза высокая степень интонационно-ритмического контраста голосов при относительно скромном уровне технологического решения многоголосия, а также орнаментальный потенциал кантуса, что может быть следствием компромиссной постфиксации исполнения *cantore al liuto*. Принимая во внимание уникальность полифонической записи образца в наследии Каритео и полное отсутствие каких-либо данных о его музыкальном творчестве, помимо специфичного интонирования поэтических текстов, не представляется невозможным допущение дополнительного – скрытого и анонимного – авторства собственно полифонической композиции «Amando e desiando io vivo e sento». При этом, однако, Б. Дизертори считает версию этой песни из *Bos1511*, то есть версию, предназначенную для сольного пения в сопровождении лютни, производной от изданной в *ReFIX*, а не параллельной фиксацией⁴⁴.

⁴⁴ Disertori B. La frottola e il liuto // *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis* / Ed. di B. Disertori / *Instituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana*. Milano: G. Ricordi, 1964. Vol. III. Nuova serie. P. 18.

В приведенных образцах хорошо просматриваются оба направления орнаментации, отмеченные Д. Ю. Голдобиним: украшения отдельных нот («una» в Примере 1, «giù» в Примере 2, «desiando», «sento» и «morire» в Примере 4⁴⁵) и связывающие две разные ноты фигуры из относительно мелких длительностей («a» в Примере 1, «fia la» в Примере 2⁴⁶, Пример 3)⁴⁷.

Случаи, подобные «Amando e desiando io vivo e sento», находятся на грани между исполнительским приемом, украшением мелодии как таковым, пока еще не кодифицированным в исполнительских руководствах⁴⁸, и намеренным уплотнением смысла слова, соединенного с изобразительным или обладающим повышенной экспрессией интонационно-ритмическим оборотом.

§ 3. Зарождение мадригальной музыкальной лексики

Вопрос определения качества и функции участков музыкального текста, наделенных особой смысловой репрезентативностью, является, по нашему мнению, основным для исследовательской традиции в данном направлении – традиции в целом компактной и даже фрагментарной, поскольку соотношение слова и его музыкального воплощения нередко является побочной линией исследования или сводится к констатации частных случаев.

В исторически относительно ранней работе Г. Чезари (1912) интерпретация частных эпизодов использования фроттолистами басового *fa fictum* (бемолированный тон), приемов ритмического и нотационного изображения образов ветра, течения, бега, паузы *semisuspirum* для воплощения вздохов – все это находится

⁴⁵ Ср. с *gruppo* Джованни Мария Трабачи и *tremolo gropizzato* Джироламо Далла Казы (Голдобин Д. Ю. Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко. С. 88–89).

⁴⁶ Ср. с формулами заполнения кварты Джироламо Далла Казы и Джованни Луки Конфорто (Там же. С. 94).

⁴⁷ Там же. С. 87.

⁴⁸ Время письменной фиксации правил певческой орнаментации наступит немного позднее (Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: дис. ... д-ра иск. М., 2006. С. 117–130). По-видимому, фрагменты орнаментики содержат часть «запаса “мелодических” клише, наработанных многими поколениями мастеров пения, начиная с эпохи Средневековья. И если средневековый мастер, в силу устного характера музицирования, просто обязан был держать их в памяти, то эпоха Ренессанса облегчила участь импровизатора, предоставив возможность записать мелодические формулы и, при необходимости, ими воспользоваться» (Адриан Пети Коклико. *Compendium musices* (1552) / Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. С. 396–397).

всецело в контексте основной задачи его труда – поиска истоков, предпосылок и предвестий мадригала XVI века⁴⁹. Примеры из фроттол соседствуют с фрагментами мадригалов, а для иллюстрации отображаемых образов выбирается лексика из словаря страдания («amaramente», «dolore», «finto», «sospiro»), способы работы с которой в иных содержательных контекстах были хорошо освоены в литургическом материале. Так, подчеркивание аккордом фрагмента текста в «Lamentationes Jeremiae Prophetae» Тромбончино, по мнению Г. Кролла, «могло бы напоминать эксперименты мадригалистов середины столетия»⁵⁰.

Поиск определений наблюдается в работах К. Галлико, кратко отмечающего характеристические морфологические элементы звукового словаря, то есть фактические музыкальные идиомы, восходящие не столько к поискам в области выражения поэтической речи, сколько к исполнительским приемам, в том числе инструментальным, и конвенциональной риторике распевов в верхнем голосе⁵¹. Звуковые иллюзии, одушевляющие текст, анималистические звукоподражания трактуются как путь к формированию мадригального музыкального тезауруса, но еще не мадригализмы как таковые⁵².

Участки музыкального текста, непосредственно отражающие смысл слова, напрямую именуется мадригализмами в чрезвычайно значимых для изучаемой проблемы исследованиях музыки ренессансного театра, появившихся в 1960-е годы. Таковы замечание В. Остхоффа о «связанной с содержанием “мадригальной” [„madrigaleske“] фигуре на “Fuggo”»⁵³ в канцоне Пана «Queste lacrime miei» Тромбончино или сделанные Н. Пирроттой многократные сопоставления редкой фроттольной звукоизобразительности с фрагментами ранних мадригалов⁵⁴.

Высказанные несколько ранее Б. Дизертори оценки в отношении отдельных ярких фрагментов фроттол воспроизводятся в работах современных итальянских

⁴⁹ Cesari G. Le origini del Madrigale cinquecentesco. Bologna: Forni, 1976. Pp. 71–73.

⁵⁰ Croll G. Zu tromboncinos «Lamentationes Jeremiae» // Collectanea historiae musicae. Florentiae: Leonis S. Olschki, 1957. V. II. P. 114.

⁵¹ Gallico C. Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento (Bologna, Conservatorio di Musica «G. B. Martini» Ms. Q 21) // Biblioteca «Historiae musicae cultores», XIII. Firenze: Leo Olschki, 1961. Pp. 50–57.

⁵² Ibid. Pp. 53–57; Gallico C. Oda è canto. Livelli musicali di Umanesimo / Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 405–428.

⁵³ Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. V. I. S. 153.

⁵⁴ Pirrotta N., Povoledo E. Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi.

исследователей. Так, Л. Босколо разделяет определение живописного приема как предмадригализма: «Единственная форма мадригализма *ante litteram* обозначена Дизертори во фроттоле *Regi et guidi ogni human stato* (№ 33): в этой и в других композициях, в которых омузыкалена тема крутящегося колеса Фортуны, наличие многочисленных имитаций в голосах словно подчеркивает нестабильность и непрерывное круговое движение, которое богиня производит своим орудием»⁵⁵. Таким же образом расцениваются музыкальные иллюстрации тяжести в «*Lardor mio graue e assimilante al pesce*» Кары, фугированные начала ряда фроттол (например, «*Quel chel ciel ne da per sorte*» Адама де Антиквиса), хотя некоторые из них, а также энергичные стреттные имитации не интерпретируются как сугубо изобразительные приемы. Мысль Б. Дизертори подхватывает и Ф. Факкин, рассуждая о фугированных началах фроттол («*Ognun fuga fuga amore*» и «*Fuggi pur da me se sai*» Каприоли, «*Per memoria di quel giorno*» Николо Пифаро, «*Fvग्ga pur chi vol amore*» Кары), «которые Дизертори интерпретирует как признаки “мадригализмов”»⁵⁶.

Эти и подобные наблюдения стали особенно распространёнными и в некотором смысле даже обычными под воздействием сформулированного Э. Ловинским еще в 1940-е годы метода иконологической интерпретации ренессансного музыкального материала⁵⁷; так, например, описание Л. Босколо «*Regi et guidi ogni human stato*» напрямую соотносится с анализом Э. Ловинского музыкального воплощения образа колеса Фортуны⁵⁸. Нужно отметить при этом, что возможность обнаружения во фроттольном материале музыкальной символики, музыкально-изобразительных компонентов, отражающих содержательно-

⁵⁵ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 2006. P. 24.

⁵⁶ Facchin F. *Le frottole di Antonio Caprioli da Brescia* [Электронный ресурс] // *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2016. Vol. 15, № 1: Rinascimento musicale bresciano. Studi sulla musica e la cultura a Brescia tra il Quattrocento e il Seicento. P. 524. Режим доступа: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1799/1871>.

⁵⁷ См. несколько работ Э. Ловинского, опубликованных в разделе «Музыкальная иконография» авторского сборника статей (Lowinsky E. E. *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays* / Ed. with an intr. by V. J. Blackburn. Chicago: University of Chicago Press, 1989. V. 1. Pp. 221–382), а также тезис об иконографичности как существенном качестве стиливого обновления музыкального мышления позднего Возрождения (Ibid. P. 37). О музыкальной иконологии Э. Ловинского см.: Лопатин М. В. Франко-фламандские мессы XV века: на рубеже эпох. Эволюция многоголосного письма: дис. ... канд. иск. М., 2010. С. 221–226.

⁵⁸ Lowinsky E. E. *The Goddess Fortuna in Music, with a Special Study of Josquin's Fortuna d'un gran tempo* // E. E. Lowinsky. *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays* / Ed. with an intr. by V. J. Blackburn. Chicago: University of Chicago Press, 1989. V. 1. Pp. 221–239.

смысловые послы своей эпохи, признается фактически только в специальных работах; при обращении к вопросам ренессансной музыкальной символики в более крупном плане фроттола, разумеется, меркнет рядом с богатейшим потенциалом материала шансон, мадригала и литургической музыки.

Среди работ последних лет вниманием к выразительным и изобразительным эпизодам во фроттолах выделяется книга С. Майне⁵⁹, отмечающей подобные участки по мере обращения к совершенно разным аспектам исследования и отдельным песням. Определенной терминологии С. Майне не предлагает, используя такие обозначения, как «*musikalische Motto*», пронизывающее песню, подобно *idée fixe*, и понимаемое также как «мадригальный момент»⁶⁰.

При этом термин «*musikalische Motto*» может использоваться с некоторыми оговорками (которые отчасти и делает С. Майне), поскольку речь идет о многострофных песнях. Тогда отмеченная нисходящая интонация в кантусе на «*descese*» в страмботто д'Аны «*Dal ciel descese amor per darne pace*» («С небес спускается Амур дать мне покой») в следующих положенных на эту музыку двухстрочниках соответствует словам «*chel cor*», «*la dol(ce)*» и «*e dol(ce)*», не несущим того же смысла (Пример 5):

Пример 5



Аналогичными случаями являются начала кантусов страмботто Лудовико Миланца «*Alme celeste che riposo date*» (Пример 6) и баллаты Кары «*Pieta cara signora*» (Пример 7): нисходящая музыкальная интонация, соответствующая образу небесных душ, дающих отдохновение от стенаний, в начале следующих двухстрочников не подтверждается «оправдывающим» ее текстом:

⁵⁹ Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. Turnhout: Brepols, 2013. 430 S.

⁶⁰ Ibid. S. 224–227.

Пример 6



Пример 7



Соглашаясь с трактовкой С. Майне относительно октавного скачка на словах «e tu mia voce» из «Occhi mei lassi acompagnate il core» Лулино как образа расстояния между влюбленным и дамой (дополним – и возносимой мольбы), а также нисходящего скачка на «core con (pianto)» – как образа падающего сердца⁶¹, отметим, что эти интонационные знаки актуальны только для первой строфы баллады.

Отдельные наблюдения, сделанные в процессе анализов диалогических песен сферы придворной любовной лирики, направлены на выявление способов музыкальной презентации поэтического текста, которая осуществляется путем не столько отображения слова, сколько претворения образа. Показательно, что С. Майне отбирает в качестве материала композиции, созданные на тексты, содержащие характерную мадригальную топику, – внутренние диалоги, посвященные темам сокрытия чувства, молчания, проживания страдания⁶². Краткие замечания «музыкально-психологической» направленности высказываются во всех случаях без учета многострофной песенной формы, а отмечаемые выразительные участки находятся в первой строфе. Допускаемая при этом достаточно широкая трактовка музыкальных приемов в выразительно-изобразительном плане (например, инициальных имитаций как образа пробуждения в анонимном страмботто «Tu mhai privato de riposo e pace»⁶³) свидетельствует, на наш взгляд, о взгляде на фроттольную выразительность из будущего, из мира барочной музыкальной семантики. В связи с этим представляется неслучайным выражение «*musikalisch-rhetorische Gestaltung*» в отношении одной из ранних песен Кары – барцеллетты «Forsi che si forsi che no», опубликованной в PeFIII (1505)⁶⁴.

⁶¹ Ibid. S. 221.

⁶² Ibid. S. 229–256.

⁶³ Ibid. S. 224.

⁶⁴ Ibid. S. 351.

Акцентирование текстовых топосов и вторичность музыкальных характеристик вытекают из особенностей самого материала, а многочисленность и убедительность приведенных случаев⁶⁵ свидетельствует о реальном осознанном наполнении фроттолистами музыкального текста хотя бы первого раздела песни дополняющими поэтическое слово смысловыми посылками. Значение этих опытов как для фроттольного репертуара как такового, так и в исторической перспективе очевидно, однако постфактумное видение все же в целом преобладает.

В отечественном музыкознании в этом отношении показательна позиция Т. Н. Дубравской, которая, отмечая во фроттолах тенденцию к музыкальной характеристичности, восходящую к карнавальным песням, определяет особые интонационные образования как изобразительные и аффектные⁶⁶. Т. Н. Дубравская рассматривает их как обогащение «интонационного словаря» и связывает орнаментику в песнях Кары, Каприоли, Лурано с риторическими интонационными типами – с одной стороны, и общими формами мелодического движения – с другой⁶⁷. Ряд признаков гуманистического направления в интонационной культуре XVI века – «изобразительные ритмомелодические фигуры, аффектные ритмомелодические и гармонические фигуры (диссонанс, хроматизм), аффектная речитация “говорного происхождения”, “риторические украшения”, поэтические ритмоформулы»⁶⁸ – уже на уровне терминологии отражают процесс прорастания гуманистического музыкального мимесиса в барочную риторическую систему или свидетельствуют о риторической интерпретации музыкального языка мадригалов, месс и мотетов, вопрос же о допустимости таковой трактовки изобразительных и аффектных образований во фроттолах остается открытым⁶⁹.

⁶⁵ См., например, анализы барцеллетты Кары «O mia cieca e dura sorte» (Ibid. S. 303), анонимного страмботто «Quando per darne nel languir conforto» (Ibid. S. 279), многочисленные мелизмы, паузы и ферматы в каждом стихе которого, как мы полагаем, могут быть также отражением исполнительской манеры, а контраст между распетым «languir» и проговоренным «conforto» при интонировании следующих двустрочников утрачивает первоначальное значение.

⁶⁶ Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. Вып. 2 Б. С. 37.

⁶⁷ Там же. С. 41–46. Трактовка орнаментики как общих форм согласуется с указанием на мелизмы и диссонансы во фроттолах в другом месте вне их возможной связи со словом (Там же. С. 76–80).

⁶⁸ Там же. С. 52.

⁶⁹ Принимая во внимание то, что Т. Н. Дубравская разделяет представление о периоде отсчета музыкально-риторической эпохи, изложенное О. И. Захаровой: «В музыке основы широкоохватных связей с риторикой были заложены еще в XVI в. Уже тогда начинает складываться риторическая ситуация со всеми ее признаками. Один из главных – выделение авторского субъективного начала – обнаруживается, хотя по-разному, в таких явлениях, как

Направления музыкальной экспрессии наиболее целесообразно рассматривать и в некоторой степени типологизировать в соответствии с содержательными характеристиками выделяемых фрагментов, по отношению к которым собственно музыкально-семантические уровни (интонационный, ритмический, метрический, фактурный) являются способами реализации. При этом не всегда возможно разграничить приемы изобразительные и выразительные, особенно в материале, посвященном высказыванию индивидуального лирического переживания. Тем не менее мы считаем возможным дифференцировать выявленные способы омузыкаливания слова на:

1) сугубо изобразительные, нередко остроумно реализованные во фроттолах буквально в единичных случаях и конкретных формах;

2) изобразительно-выразительные, имеющие конвенциональный характер в контексте современной не только итальянской, но – шире – европейской вокальной музыки и тем самым приобретающие статус музыкальных идиом своего времени;

3) выразительные, зачастую полностью лишённые качества иллюстративности, индивидуальные или крайне вариабельно воспроизводимые, но являющиеся ростками формирования новой – мадригальной – идиоматики.

Следует также подчеркнуть, что в многострофных песнях с точки зрения реализации связи слова и музыки наиболее показательны первые строки, а завершения строк, как правило, в интонационном отношении конвенциональны. При этом звуковые иллюстрации чаще сосредоточены в верхнем голосе, что отражает, по всей видимости, практику музицирования.

Основной объем буквальных **музыкальных иллюстраций** вербального текста составляют звукоподражания бестиарные и музыкально-инструментальные. Их образцы почти в обязательном порядке упоминаются всеми авторами, хотя бы в минимальной степени касающимися вопроса музыкального языка фроттол. Большую часть таких фроттол составляют «птичьи песни»: в

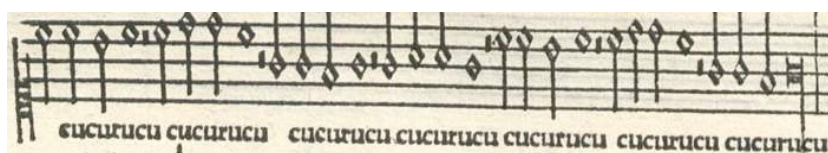
творчество итальянских мадригалистов и произведения мастеров строгого стиля» (Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. С. 15. См. также с. 22).

рефрене «Urai diu damor» Санта Кроче поет соловей (Пример 8), в рипрезе «Quasi sempre auanti di» анонима / Тромбончино / Пезенти – петух (Пример 9), в рипрезе «Hor chio son de preson fora» Тромбончино – голубь (Пример 10):

Пример 8



Пример 9



Пример 10



Аналогичны «Io son locel che sopra i rami doro» Кары с широкими распевами в трех верхних голосах в первой и второй строках, создающими обобщенный образ пения (отметим также широкие скачки в кантусае и альте, отражающие «sopra» («над»), причем в кантусае – предваряющий), «Io son locello che non po volare» Тромбончино с аркообразным распевом в альте на «locello» («пташка»), анонимную «Come el piombin quel simplice ucelletto» с распетым в кантусае и теноре «ucelletto» («птенчик»), фразу «(veclino bel veclino come fa tu ben) cantar» («птичка, прекрасная птичка, как хорошо ты) поешь») из «Urai diu damor» Франческо Санта Кроче / Антонио Падуанца с распевом на «cantar». Воспроизведение птичьего пения, однако, отнюдь не обязательно для песен с соответствующим текстом. Так, оно отсутствует в «Io son locel che con le debil ali» Пезенти.

Показательно то, что звукоподражания сконцентрированы в неизменяемых, как правило, цитатных рефренах, а все подобные песни являются, по сути, «фоль-

кlorизированными» игровыми. Среди них наиболее сложна в жанровом отношении «Per che fai donna el gaton» Россино Мантуанца, текст которой, представляя собой шуточную серенату с традиционным мотивом преходящей молодости и красоты и призывом не терять время (третья строфа), некоторыми чертами восходит к карнавальным маскератам. Песня звучит от лица поклонника, жалующегося на страдания и уничтожающее его пламя, чье верное служение оказалось неценным:

Per che fai donna el gaton
Sio tamo anci tadoro
La mia fede como loro
Se cognosce alparagon
Per che fai

Почему спесива, донна,
Хоть люблю и почитаю,
Моя верность словно золото,
Если знаешь, с чем сравнить.
Почему

Quante fiате hai uisto ingrata
le mie pene el mio dolore
ma tu sempre piu ostinata
piu indurato hai uer me il core
sio son tuo seruitore
hai gran torto e non ragion
Per che fai

Часто видела ты, злюка,
Мои муки и страдания,
Но всегда еще упрямей
И забывчивее сердцем.
Если я тебе служитель, —
Ты ни капли не права.
Почему

Sio te narro el mio tormento
col gaton ne uien la berta
guarda ingrata sel mio stento
mia fatiga questo merta
son incerto e tu sei certa
sio son schiauo e tuo preson
Per che fai

Коль поведаю мученье, —
С спесью следует насмешка.
Глянь, жестокая, коль труд мой
И старанья того стоят.
Я ослаб, а ты здорова,
Ведь невольник я и раб.
Почему

Non te creder che bellezza
te conserui sempre in stato
uen col tempo poi uechieza
e ogni cosa ha tramutato
e pero cogli del prato
et el fior mentre e in stagion
Per che fai

Ты не думай, что красоткой
Сохранишься неизменно, —
С временем приходит старость,
Изменяя все на свете.
Потому срывай травинки
И цветы, пока их время.
Почему

Tho scoperto a pocho apocho
quel che hormai teneua ascoso
piu non posso tanto el focho
che gia tutto me ha corosso
sio non posso hauer riposso
tu ne sei sol la cagion
Per che fai

Так открыл я понемногу
То, что в дрожь меня вогнало,
Мне не вынести то пламя,
Что меня всего спалило,
Если нет мне передышки,
Только ты тому виной.
Почему

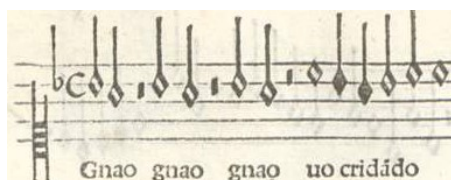
Secunda pars

Gnao gnao gnao uo cridando
 Gnao per tutto el dolor mio
 E col gnao uo suspirando
 Mal morir col gnao minuio
 Gnao gnao el mio desio
 Per hauer conclusion
 Per che fai

Вторая часть

«Мяу, мяу, мяу», – восклицая,
 «Мяу», – со всей моею болью,
 И – «мяу» – о тебе вздыхая,
 С «мяу» к злой смерти отправляюсь.
 «Мяу, мяу», – вот мое желанье:
 Чтоб всему настал конец.

Текст содержит игру слов – «gaton»⁷⁰ в рипрезе и втором мутационе и «gatto» («кот») во второй части («Gnao gnao gnao uo cridando»), чье мяуканье Россино изображает «ламентозными» нисходящими секундовыми интонациями (Пример 11)⁷¹:

Пример 11

Звукоподражания музыкальным инструментам крайне немногочисленны и широко известны. В качестве наиболее показательного образца шуточного звукоподражания в первую очередь упоминается барцеллетта Россино «Lirum bililirum», публикация которой в РеFII сопровождается пометкой «Vn sonar de riu in fachinesco» («Звучание мужицкой волынки»). Звукоподражание, в данном случае развернутое и функционально выделенное в рефрен, как и черты комической серенады в тексте, объединяют «Lirum bililirum» с «Per che fai donna el gaton». Согласно У. Прайзеру, эта барцеллетта, как и предыдущая, могла быть изначально создана для мантуанского театра, хотя отсутствуют какие-либо данные об участии Россино в близких по времени значительных для Мантуи постановках

⁷⁰ Устаревшее слово, в такой форме существовавшее, например, в венецком диалекте со значением «gaton» = «gata riata» – «скрытный человек, себе на уме».

⁷¹ Н. Пирротта высказывает предположение о сольном исполнении песни в сопровождении инструментов и инструментальных имитациях в эпизоде мяуканья (Pirrotta N., Povoledo E. *Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi*. P. 102).

пьес Галеотто дель Карретто «Беатриче» (1499) и «Свадьба Психеи и Купидона» (1502)⁷².

Ясность фактурной организации «Lirum bililirim», представляющей собой почти ненарушаемый *contrapunctus simplex*, подчеркивает ритмические и гармонические «сюрпризы», приготовленные Россино для певцов и слушателя. «Правильный» фроттольный трохей станц нарушается дактилическим началом рипрезы. Примечательно также сочетание в рефрене «вокальных» пунктирных групп («De si soni la sordina») и характерной танцевальной ритмоформулы («Ma non gia per el douigum»), продолженной в мутационе. Особого внимания заслуживает бас, отнесенный Э. Ловинским к типу *passamezzo moderno*⁷³. Несколько прямолинейны неоднократно точно повторенные в рипрезе и станцах гармонические контрасты («как цветы в неухоженном саду»⁷⁴).

Воспроизведение сигнала трубы в первой фразе кантуса анонимной оды-канцонетты «La tromba sona» (квартовый скачок, торжественный мелизм на «sona»), призывающего на суд Амура, в следующих строфах переосмысливается в обращения к влюбленным («Veniti amanti», «Ognun demostri»), отдельным «персонажам» («Tu donna ingrata», «Tu non pensasti») и, наконец, в пародийный образ Страшного суда в последней строфе («Chi nel inferno»). Таким образом, здесь заданный изобразительный мотив превращается в речевую интонацию, а звуковое оформление куртуазного «суда любви» – в грозный голос труб Апокалипсиса.

Двойственно значение изобразительного приема в начале диалогической барцеллетты Стрингари «Don don»: более чем краткое (два равнодлинных D в басу) воспроизведение ударов колокола вместе с тем создает звуковой образ бьющегося сердца, пылающего в огне любовного пожара⁷⁵. В. Остхофф называет эту

⁷² Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Berkley: University of California press., 1991. Vol. IX. Pp. 50–52.

⁷³ Lowinsky E. E. Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music. Berkeley – Los Angeles: University of California Press. London : Cambridge University Press, 1961. Pp. 10–12.

⁷⁴ Ibid. P. 10.

⁷⁵ Как отмечает С. И. Уланова в отношении сходных с фроттольными звукоподражаний в песнях Жанекена, «интерпретация голосов животных и птиц, звуков инструментов в произведениях композитора осуществляется сквозь призму разножанровой человеческой речи. В результате возникает полупарный образ, где мир предстает – в непосредственном восприятии – общении с ним человека, то есть, аналогичное первобытному, ощущение материи в виде порождающих друг друга человеческих и природных форм» (Уланова С. И. Французский Ренессанс и проблемы музыкально-исторического развития полифонической песни: дис. ... канд. иск. М., 1983. С. 118–119).

песню риторическим диалогом, полагая, однако, что потенциал диалогичности в ней оказался не вполне реализованным, поскольку признаки народной виллотты и плотное «коллективное» четырехголосие в станцах нивелируют индивидуализацию реплик в рипрезе⁷⁶.

Балансирование между внешним и внутренним составляет, по нашему мнению, сущность **изобразительно-выразительных** эпизодов фроттол, демонстрирующих одно из направлений формирования мадригального тезауруса, – воплощение образов природы – воды, воздуха, ветра, и движения – как природных стихий, так и тела и чувств человека. Несмотря на широкую распространенность лексики этого смыслового ряда в текстах фроттол, возможности ее подчеркивания используются нечасто, а подчас и почти игнорируются, как, например, в первой фразе «Pensa donna chel tempo fuge al vento» Николо Пифаро, где текст, повествующий о развеивающемся по ветру времени, интонируется в весьма сдержанной манере, или начало «Ognun fuga fuga amore» Каприоли, где энергичное «fuga» подчеркнуто двумя скачками, но не выделено активизацией движения (Пример 12), как в некоторых иных близких образцах. В числе последних назовем, например, «El cor unaltra volta me fugito» д'Аны с дополнительным выделением «fugito» широким восходящим скачком (Пример 13), «Fugi se sai fugir» Кары (Пример 14), «Fugitiua mia speranza» Кары, где нисходящим ходом в трех верхних голосах передан образ сокрывшейся надежды (Пример 15, кантус)⁷⁷:

Пример 12



Пример 13



⁷⁶ Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. V. I. S. 185–186. В. Остхофф мыслит диалогическое начало в песенном материале вообще как основу процессов риторизации и «мадригализации» фроттолы (Ibid. S. 181–193).

⁷⁷ См. также анонимные «El tempo fuge» и «Segui cor alta» (тенор и альт), «Chi se passe di speranza» Алессандро Мантуанца (тенор).

Пример 14



Пример 15



В «Fuggi pur da me se sai» Каприоли (Пример 16) и «Fuggir uoglio el tuo bel uolto» Пезенти (Пример 17) инициальная интонация является призывно-декламационной, а музыкальное воплощение картины бега охватывает всю первую фразу⁷⁸:

Пример 16



Пример 17



В «Ostinato vo seguire» Тромбончино живописна вся начальная фраза канту-са: лексический контраст между постоянством и стремлением отображен буквально – репетициями и скачком, величие цели – масштабным распевом (Пример 18):

Пример 18



Наглядное изображение картины массового движения в отдельных случаях достигается активными имитациями, что, как мы полагаем, восходит к более ранней качке и, по сути, имеет то же значение. Сошлемся на два образца – «Ala guerra» Тромбончино с плотными имитациями в первой фразе всех голосов, призывающих к любовной битве (Пример 19), и «Fuga ognun Amor protervo» Лулино

⁷⁸ См. также «De non fugir de no» Алессандро Мантуанца, «Fugitiua mia speranza» и «La virtù se vol seguire» Кары, «Segua pur seguir chi uole» Антеноро.

(Пример 20а, б), где всеобщее бегство от жестокого Амура обрисовано короткими имитациями голосов, вступающих в варьируемом перекрестном порядке:

Пример 19⁷⁹

Musical score for Example 19, featuring four voices: CANTUS, ALTUS, TENOR, and BASSUS. The lyrics are: A - la guer - ra, a - la guer - ra, che A - Ala guerra.

Пример 20⁸⁰

Musical score for Example 20, showing two variations (a and b) for four voices: CANTUS, ALTUS, TENOR, and BASSUS. The lyrics are: Fu - ga o - gnun A - fu - ga o - gnun A -.

Совершенно иные интонационные образования стабильно возникают в связи с передачей медленного или затрудненного движения. В таких песнях, как «Passo passo pian pian arocho arocho» д'Аны (Пример 21) или «Passando per una rezolla de questa terra» Пезенти (Пример 22) наблюдается сочетание речевого интонирования с буквальным изображением постепенного ступенчатого продвижения через скольжение вниз («ароcho ароcho») или спускания на землю («de questa terra»):

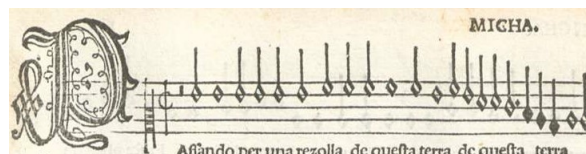
⁷⁹ Редакция К. Ди Цю Дзаннолли (Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. Padova: CLEUP, 2013. P. 255).

⁸⁰ Редакция Ф. Луизи (Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. P. 240). См. также сходным образом выписанную картину тушения пожара в «Aqua aqua al focho al focho» Николо Пифаро (и, напротив, более близкое к началу карнавальным песен и лишенное всякой внешней изобразительности изложение первой строки в песне Тимотео на тот же текст).

Пример 21



Пример 22



Стихия воды во фроттольной литературе, как правило, получает истолкование потока слез, как, например, в «Non ual aqua al mio gran foco» Тромбончино: контрапункт пары крайних голосов, сдержанно и почти эквиритмически повествующих текст, охватывает, словно берега реки, нисходящие льющисея линии пары средних голосов ((Пример 23):

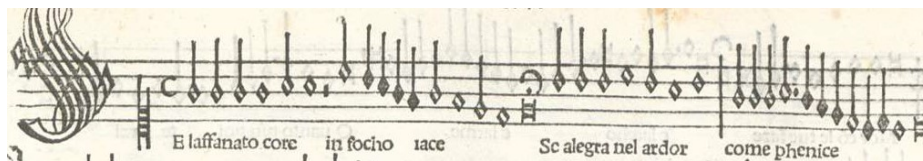
Пример 23⁸¹

Языки пламени, напротив, практически не получают во фроттолах особого интонационного рисунка⁸². Редким случаем является линия кантуса в первых двух строках страмботто д'Аны «Se laffanato core in focho iace», в которой каждый участок продиктован содержанием поэтического текста. Образу измученного сердца, покоящегося в огне, соответствуют сдержанная декламация и нисходящее движение, а радости сторающего в пламени феникса – повышение тесситуры (Пример 24а), при этом одновременно с никнущими фразами кантуса альт взмывает вверх широкими скачками, отражая в первом случае – трепет сердца, во втором – полет феникса (Пример 24б):

⁸¹ Редакция К. Ди Цю Дзаннолли (Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. P. 220). См. также почти аналогичное решение в первой строке «Aque stilante e rive» Лауро.

⁸² С осторожностью можно интерпретировать зигзагообразное начало кантуса g–e–a неизвестным автором «El foco non mi pose» как намеренное воплощение огненных всполохов.

а)



б)



Страмботто д'Аны представляет собой исключительный опыт, в котором автору в целом удалось достичь смыслового соответствия между словами и приходящимися на них наиболее значимыми выразительными участками музыкального текста в условиях нормативной композиции с четырехкратным повторением музыки, созданной только для первых двух строк, поскольку в нечетных строках 1, 3 и 5 речь идет о терзаниях певца, в завершении же всех четных строк возникает контрастирующий образ радости:

Se laffanato core in focho iace
 Se alegra nel ardor come phenice
 Se in mar turbato son senza hauer pace
 Pur uerde e di speranza la radice
 Se nel tormento la mia lingua tace
 El corpo nel martir uiue felice
 Cangia pur come uol fortuna stato
 Che un dolce sguardo me po far beato

Коль буйно сердце в пламени спокойно,
 Коль радостно в огне, как будто феникс,
 Коль в море смутном я лишен покоя,
 Хотя незрел, надежды полон корень,
 Коли в страданье мой язык безмолвен,
 В мученье тело все ж живет счастливым.
 Сменись же, волею Фортуны, участь,
 Взгляд нежный может мне принести блаженство.

Грань между изобразительно-выразительными и собственно **выразительными участками** музыкальных текстов фроттол не может быть проведена вполне определенно, поскольку живописание подчас имеет иное – не прямое значение. Наиболее показательно это переходное или двойственное состояние во фрагментах с воспроизведением выразительных интонаций речи. Элементарные звукоподражания речи, не окрашенной лирическим переживанием, фроттольному языку несвойственны; едва ли не единственным случаем является воссоздание смеха в комической канцонетте Кары «Cholei che amo cosi» (Пример 25):



Самой распространенной речевой интонацией, выделяемой в музыкальном тексте, является вопрос / восклицание, причем как прямое, с восходящей интонацией, так и более частое обратное, нисходящее. Показателен в данном отношении диалогический сонет Санта Кроче «O morte», в котором начальная вопросительная реплика альты (Пример 26а) становится подлинным motto всей почти сквозной композиции, буквально пронизывая ее в разных строках. Большинство же вопросительных реплик выписаны как нисходящие, как и интонационные ответы на них (кантус, Пример 26б, в, г):

Пример 26

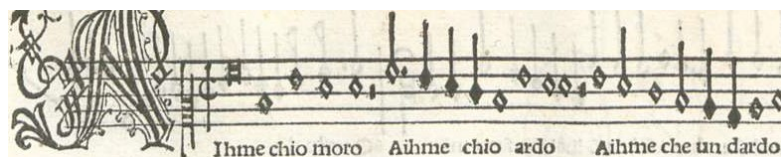


Инициальные нисходящие восклицания отметим в «Donne uenite al ballo» Санта Кроче (Пример 27) и «Ahime chio moro» Пезенти, где хорошо видно, как начальный скачок не подтверждается буквально в следующих двух фразах, открывающихся тем же «Ahime», но развивается в нисходящий ход (Пример 28):

Пример 27



Пример 28



⁸³ Редакция Ф. Факкина (Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1999. P. 173).

Сочетание выразительной декламации и тонкой музыкальной образной интерпретации вербального текста особенно интенсивно и последовательно реализовано Тромбончино / д'Аной в страмботто «*Voi che passati qui*». Авторство текста до сегодняшнего дня также остается под вопросом (Винченцо Кальмета / Серафино Аквилано / Луиджи Пульчи), но, если принять наиболее вероятную версию о создании этой октавы Пульчи как пародии-эпитафии на сонет Аквилано с той же первой строкой и, отчасти, на сонет Петрарки «*Ite, rime dolenti, al duro sasso*»⁸⁴, то некоторые несообразности текста получают объяснение. Образное развитие в тексте полностью соответствует принятому строению литературной эпитафии: обращение к прохожему – называние достоинств покойного – заключительные формулы⁸⁵:

Voi che passati qui firmate el passo	Вы, проходящие здесь, сдержите шаг,
Guardate el corpo mio che in terra iace	Взгляните на тело мое, покоящееся в земле,
Et queste membre poste in freddo sasso	И эти члены заключены в холодный камень,
Per seguitar amor sempre fallace	Чтоб следовать за любовью вечно ложной.
Io son qui posto in loco humido e basso	Я здесь лежу, в сыром и низком месте,
Per donna altiera e cruda senza pace	Из-за донны гордой и жестокой, неупокоенный.
Pero fugite amor e sua mercede	И потому бегите от Амура и его милостей,
Che porge adaltri vn fin che non se crede	То подает иным финал, в какой не верится.

В записи песни, опубликованной в РеFVII, дотошно зафиксирована живая интонация певца, его свободная исполнительская манера: разрывы строк ферматами, остановка движения на проакцентированных участках текста (черта *cantus coronatus*), *quasi*-импровизационный «поиск» мелодической линии, словообрывы и повторения сегментов текста⁸⁶, метрический контраст нечетных и четных строк, имеющий не жанрово-стилистический (что характерно, например, для танцевальных рефренов), но выразительный характер. Очень простая вертикаль (моноритмический контрапункт с участками свободного голосоведения) дает основание

⁸⁴ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo*. Venezia 1507 / Edizione critica a cura di L. Boscolo. Pp. 70–71.

⁸⁵ Хоментовская А. И. Итальянская гуманистическая эпитафия: ее судьба и проблематика. СПб.: Издательство С.–Петербургского университета, 1995. С. 76–77). Об игре смыслов в тексте страмботто см.: Disertori B. *La frottole e il liuto // Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis* / Ed. di B. Disertori / *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana*. Vol. III. Nuova serie. Pp. 21–22.

⁸⁶ Подобные началу «*Voi che passati qui*» повторения отдельных участков текста различного объема (от слова до строки) в некоторых случаях могут рассматриваться в качестве некоторого нарушения песенного синтаксиса; к ним мы не относим дополнительные повторения фраз или строк в конце разделов. Т. Н. Дубравская усматривает в таких образцах преодоление простой связи текста и музыки, принципов параллелизма и повторности, намеченный переход к иной музыкальной структуре (Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. Вып. 2 Б. С. 67).

предположить условность многоголосной записи. Наконец, первые слова нечетных строк озвучены в широком смысле риторически, а трехдольное движение в четных строках буквально отражает направление взгляда и шага, растущую гордость дамы и жест Амура, как и нисходящая линия в завершении строк – исход любовных неудач (Пример 29):

Пример 29

Музыкальный пример 29 представляет собой нотную запись для пятиголосной фроттолы. В центре внимания находится мелодическая линия кантуса («Voi che passati qui»), которая развивается в пределах квинты. Текст песни, написанный на итальянском языке, описывает любовные неудачи и жесткие условия. Музыкальный язык характеризуется использованием трехдольных движений и риторически выделенных фраз.

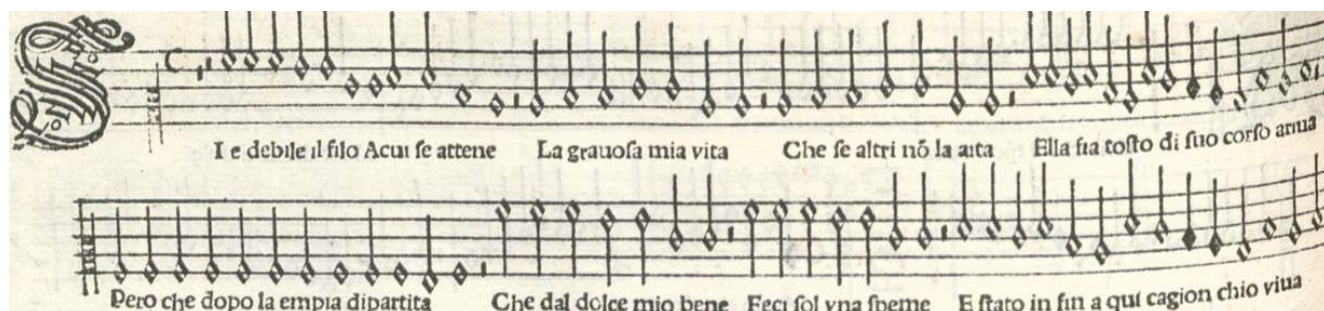
Мелодическая линия кантуса «Voi che passati qui» в целом не превышает октавы, в основном же развивается в пределах квинты; таким образом, здесь, как и в большинстве фроттол, партия ведущего голоса однородна в регистровом отношении. Отражение регистрового контраста как исполнительского приема, направленного на подчеркивание текстового резюме, обнаруживается в двух песнях Тромбончино – канцоне «Si e debile il filo a cui se attene»⁸⁷ и страмботто «Zephyro spira». Применение выразительной лирической декламации для выделения значимых участков текста, является, судя по нотировкам, частым приемом исполни-

⁸⁷ Ее развернутый интонационно-ритмический анализ см.: Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 188–291.

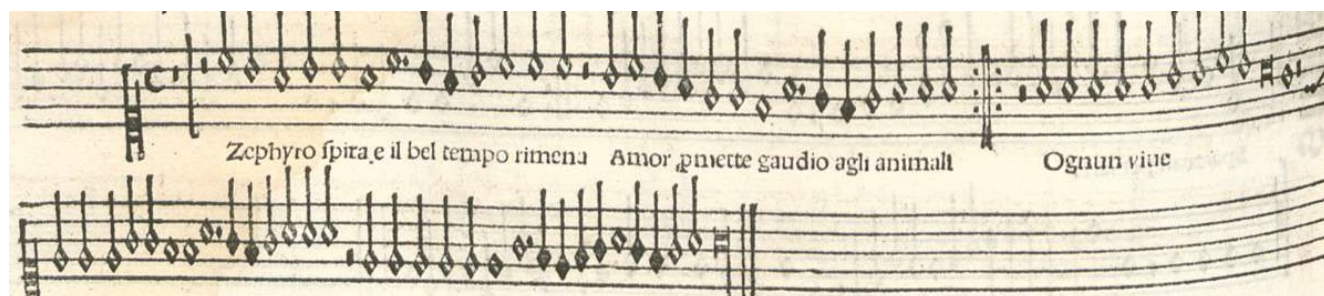
тельской манеры и стилистики песен Тромбончино. В этих двух образцах почти речитативное интонирование совмещается с движением мелодии в относительно более низкую тесситуру, что способствует подчеркиванию резюмирующих участков текста (кантусы, Пример 30а, б). Аналогичный прием использует Себастьяно Феста в канцоне «Amor se voi che torni al gioco antico» с тем отличием, что тесситура кантуса резко повышается относительно предыдущей фразы (Пример 31). Между двумя композициями Тромбончино наблюдается ритмическое сходство первых фраз (Пример 30в) и интонационное подобие фраз, содержащие формулы мелодического кадансирования (Пример 30г), что позволяет предположить, даже с учетом определенной ритмической заданности и ритмо-интонационной конвенциональности построений, формирование стилистической модели интерпретации лирических текстов, в данных случаях – Петрарки⁸⁸:

Пример 30

а) «Si e debile il filo a cui se attene»



б) «Zephyro spira»

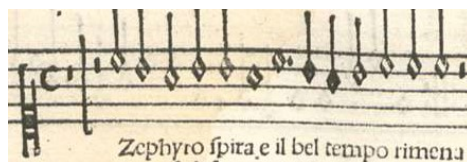
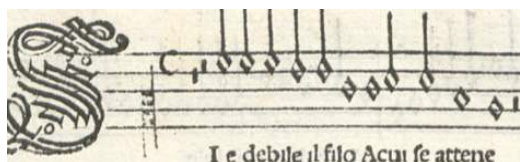


⁸⁸ Тромбончино также использует прием тесситурного контраста в канцоне на тот же текст Петрарки, что и Феста («per domarme conuienti», «El mio amato thesor», «credo chel sente»).

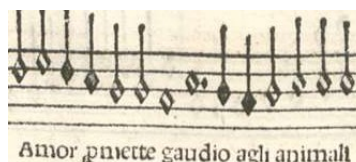
«Si e debile il filo a cui se attene»

«Zephyro spira»

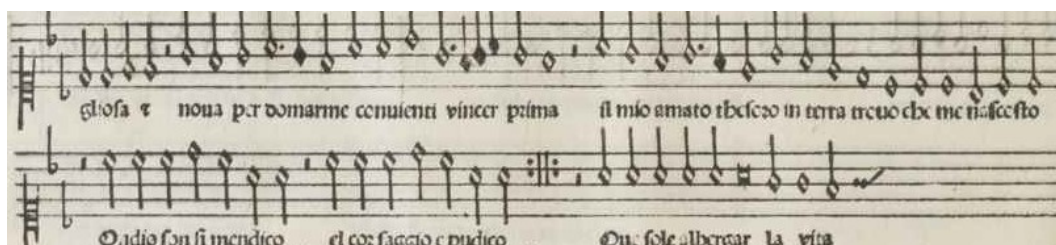
в)



г)



Пример 31



Аналогичное отношение к тексту обнаруживается в канцоне Тромбончино «Ven mi credea passar mio tempo homai»: декламационный в целом кантус с продолжительными участками речитации на одном тоне, интонационно-ритмически комплементарные по отношению к кантусу средние голоса с декоративной мелизматикой, редкие эпизоды иллюстрации текста (скачок на «condutto» («(к которой) прибегнул»), «опевающие» мелизмы в относительно низкой тесситуре на «fallir» («потерпеть неудачу») и «men (vergogna)» («меньше (стыда)»))⁸⁹.

Наконец, непосредственными предвестниками мадригальной интерпретации поэтического текста являются разнообразные по конкретному воплощению, но единые в общих принципах приемы подчеркивания отдельных слов текста, которые в целом представляют собой либо мелодические распевы в одном голосе, либо вспышки имитационного письма в неимитационном контексте. Среди выяв-

⁸⁹ В этом и подобных случаях существенен также фактор нотации – применение «черных нот». См. также сходные наблюдения С. Майне в отношении страмботто с неустановленным авторством (возможно, Тромбончино) (Ibid. S. 278–279).

ленных случаев интерес вызывают не столько выделения как таковые, сколько музыкальные акценты, развивающие или дополняющие смысл слова, например, «divina» в кантате «Deh fusse almen si nota» Тромбончино, «benigna» в кантате анонимной «Mia benigna fortuna», «Diana», «gellide», «alpestra», «biondo» в альте, «amoroso» в кантате и теноре «Non al suo amante piu Diana piacque» Стрингари, «stento» во всех голосах, особенно узкодиапазонные мелизмы в кантате и теноре «Mi fa sol o mia dea viver in stento» Николо Пифаро.

«Говорящей» мелизматикой насыщен мадригал Тромбончино «Mia ventura al venir se fa piu tarda»: нисходящий распев в кантате на «ventura» («участь», «Фортуна») ясно указывает на неудачливость персонажа песни, замедление движения в кантате и синкопированные распевы в теноре – на опоздание его удачи («piu tarda» – «позднее»), широкий распев в кантате на «di voi cresce el desio» соответствует растущему желанию (но утрачивает содержательное наполнение при повторении со следующей фразой); очевидно значение протяженных распевов на «s'alontana» («отдаляется») и «ch'io perdo (il tempo)» («ведь я теряю время»), но никак не мотивировано такое же развертывание предлога «di (tempo in tempo)» («время от времени»).

Подобное же наслоение явной и неявной связи между музыкальной интонацией и текстом обнаруживается в первой строфе оды д'Аны «Usciro di tanti affanni»: имитационное вступление голосов в сочетании с распевом на «affanni» в кантате и теноре создает картину бегства от тревог (Пример 32а); блуждание в слепом лабиринте («cieco laberinto») буквально обрисовано параллельным «закольцованным» движением кантуса и тенора, которому при повторе музыкальной строки для третьей поэтической строки удачно соответствует образ поражения («falito») (Пример 32б); метрический и интонационный контраст начального «usciro» и открывающего последнюю строку «mutero», при воспроизведении самого типа фактуры первой строки, точно соответствует смыслу («исправляю ошибки [многих] лет») (Пример 32в). Очевидно, что все это богатство тонких музыкально-смысловых нюансов актуально для первой строфы, но ослабевает или вовсе утрачивается при пропевании следующих четырех строф, за редким исключени-

ем, когда мелодическому рисунку лабиринта соответствует образ связывающих цепей во второй строфе («farmi stretto») или тяжких трудов – в пятой («uscir di stento»):

Пример 32

a)⁹⁰

Musical score for Example 32a, showing vocal parts (CANTUS, ALTUS, TENOR, BASSUS) and piano accompaniment. The lyrics are "Uscirò di tanti affanni". The score is in 2/2 time and features a complex melodic line in the vocal parts.

б)

Musical score for Example 32b, showing a vocal line with the lyrics "E del cieco laberinto E se io son falito e vinto". The score is in 2/2 time and features a complex melodic line.

в)

Musical score for Example 32v, showing a vocal line with the lyrics "Mutero lerror cū glianni". The score is in 2/2 time and features a complex melodic line.

Если имитационные начала фроттол в подавляющем большинстве случаев не могут быть трактованы как изобразительно-выразительный прием, будучи нормативным для жанра фактурным решением, то внедрение имитационных участков в процессе изложения вербального текста не вызывает сомнений в особых намерениях автора. Такие примеры нечасты, но и несомненны, как краткие имитации квартовой интонации в «Se ben hor non scopro el fuocho» Тромбончино, которыми выделяется повторенный и тем самым масштабно расширенный оборот «fia scoperto» («(горькая и жестокая печаль) будет обнаружена») в контексте фак-

⁹⁰ Редакция Л. Босколо (Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Edizione critica a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 1999. P. 197).

туры, происходящей, по нашему мнению, от полифонизации сольной песни (группировка голосов с противопоставлением верхнего голоса, несколько более подвижного ритмически и мелодически, трем нижним). Примечателен и настоящий имитационный взрыв в трех нижних голосах в середине фразы «el sangue caldo col ghiaccio» («и жаркая кровь – со льдом») из анонимной «Ahi lasso rimembrando il loco el giorno».

Фактурный и метрический контрасты, нередко сопутствующие друг другу, обнаруживаются при необходимости стилистически разграничить разделы песни, а именно выделить специально преподносимый рефрен, как правило, цитатный фольклорный, или внутрислофный фрагмент. Например, в обработке народной песни «Questo uechio maladecto» Санта Кроче это фраза «che vegnero che tornero», смена метра в которой является стилистическим знаком. Другой случай – метрический контраст между рипрезой и первыми четырьмя строками мутационе в «Ala absentia che me ac[h]ora» Кары⁹¹.

Контрасты также используются для подчеркивания значимых участков текста в зачастую сквозных композициях. Так, фактурный контраст имеет образно-содержательное значение в «Dal lecto me levava» Микеле Пезенти. При выраженном песенном характере строф полифоническое письмо чрезвычайно разнообразно и переменчиво, с быстрыми сменами 2-голосных участков *contrapunctus simplex* гокетированием на диалектном обценном «gru»⁹² и полными 4-голосными имитациями в 7–10 и 15 строках. Локален фактурный контраст в канцоне Кары «Cangia sperar mia voglia» при повторе строки «che non se mor per doglia» («дабы не умер от боли»): *contrapunctus simplex* с минимальной самостоятельностью альта сменяется имитациями в трех верхних голосах (Пример 33):

⁹¹ Дополним также, что смена метрики, фактуры и типа ритмического рисунка отмечаются М. И. Катунян как устойчивые признаки рефренных разделов на значительно более позднем материале (Катунян М. Рефренная форма XVII века (К становлению музыкальных форм эпохи Барокко) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Труды РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, Ростовская консерватория, 1994. Вып. 132. С. 79).

⁹² Ставшим основным фактором отнесения этой песни С. Майне к жанру виллотты или фроттолы-виллотты, однако без учета строения (Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 266, 336–337).

Can - - - gia spe - rar, mia vo - - glia, ché non se
 Can - gia spe - rar, mia vo - - glia, ecc.
 (mis. 21) Can - - - gia' spe - rar, mia vo - - glia, ecc.
 Can - - - - gia spe - rar, mia vo - - glia, ecc.

10 mor per do - gia, ché non se mor per do - - glia;
 15

Очевидно смысловое значение фрагментарной смены мензуры и жанрового оттенка в сквозной канцоне Кары «Perche piangi alma» на словах «tanta letitia (de la speme havrei)» («столько радости (было б от надежды)») (Пример 34). Диалогическая текстовая основа канцоны реализована также в контрасте тесситуры кантуса в двух ее частях, интонируемых от имени певца ($g-g^1$) и души ($a-c^2$).

mettesse ri - po - so il pian - to mi - o, tan - ta le - ti - tia de la spe - me ha -

20 25

⁹³ Редакция Ф. Луизи (Aprografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979. P. 181).

⁹⁴ Редакция Ф. Луизи (Ibid. P. 166).

Последний образец, как и многие другие, является ярким примером актуального слияния традиции *canto al liuto* и ансамблевой декламации в манере карнавальных песен-шествий с требованиями современного полифонического письма.

В большинстве выявленных и рассмотренных случаев интонационного, метроритмического и фактурного акцентирования смысла отдельных сегментов текста наблюдаются качества, рассматриваемые, как правило, как существенные признаки риторических фигур: 1) отступление от нормы или нарушение инерции восприятия, проявляющееся во внедрении изобразительно-выразительных эпизодов в семантически нейтральную музыкальную ткань, и 2) выразительность высказывания⁹⁵. Таким образом, во фроттольном материале отражается процесс постепенной риторизации музыкального языка, экстраполяции общериторических закономерностей на музыкальную речь.

§ 4. Сольмизационные игры

Особое положение в развитии многоголосной песни в направлении «ученой» композиции, «музыки для глаз» занимают немногочисленные образцы с сольмизационными инципитами и – крайне редко – внутристрочными участками. Поиск в них криптофонии как таковой был бы неблагодарной задачей, поскольку сольмизационные мелодические образования введены локально, кратки, элементарны в функциональном отношении и с точки зрения смысловой связи с текстом. Тем не менее масштабно отработанная в мессах и мотетах⁹⁶, а несколько позднее в инструментальной музыке в виде *inganni* – сольмизационных «обманов»⁹⁷ –

⁹⁵ Свод авторских позиций и дефиниций см.: Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века): дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2013. С. 63–64.

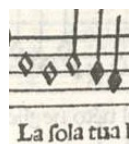
⁹⁶ Например, светский мотет «*Ut Phoebi radus*» и месса «*La sol fa re mi*» Жоскена. О сольмизационных темах в церковной и светской музыке Ренессанса и Барокко см.: Лыжов Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо): дис. ... канд. иск. М., 2003. С. 137–142; Holford-Strevens L. *Fa mi la mi so la: The Erotic Implications of Solmization Syllables // Eroticism in Early Modern Music / Ed. by B. J. Blackburn, L. Stras. Farnham: Ashgate, 2015. Pp. 43–58.*

⁹⁷ Гервер Л. Л. Техника инганно: опыт классификации // Журнал Общества теории музыки. М.: Региональная общественная организация содействия развитию музыкальной науки и педагогики «Общество теории музыки», 2016.

практика затронула и песенное творчество, в результате чего в ряде собраний оказались зафиксированными достаточно яркие образцы. Следует отметить, что такие случаи характеризуются сольмизационной точностью; основной вопрос при обращении к ним связан с дальнейшей подтекстовкой сольмизационного участка. Едва ли не единственное исключение составляет знаменитая сквозная виолончель Ручифино «La mi fa solfare», как правило, приводящаяся в качестве примера сольмизации в эротическом контексте. Как отмечает Л. Холфорд-Стревенс, здесь, как и в ряде других случаев, имеет место смена гексахордов, поддерживающая игру слов («la falsa Reconchina» / «лживая Реконкина») ⁹⁸.

В «Mi fa sol o mia dea viver in stento» Николо Пифаро на анонимный текст задача подтекстовки решается очень просто: текст представляет собой октаву, нечетные строки которой начинаются с «Mi fa sol», четные (за исключением восьмой) – с «La sola» (кантус, Пример 35); музыка создана для двух строк. Игра слов и смыслов здесь отсутствует:


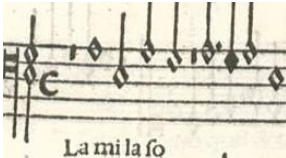

Пример 35

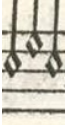





Автор анонимной барцеллетты «La mi la so la» работает с сольмизационным инципитом рипрезы более сложно. В начальном имитационном его изложении у трех голосов (альт свободный) сольмизационный мотив проводится точно в теноре и басу (Пример 36а, б), в кантуса же имеет место графическая игра: идентичность записи первых нот с тенором в условиях разных ключей (Пример 36в). Эпизодически сольмизационный фрагмент появляется в начале третьей строки рипрезы в басу, альте и кантуса (с небольшой ошибкой подтекстовки) (Пример 36г, д, е соответственно). Однако в материале, выписанном для повторения двух первых

строк рипрезы, сольмизационный инципит интонационно деформируется и, по сути, сохраняет только самые общие контуры (кантус, Пример 36ж). Тексты пяти станц, распеваящихся на ту же музыку, никак не соотносятся с нотными наименованиями⁹⁹.

Пример 36

а)  б)  в) 

г)  д)  е)  ж) 

Небольшое сольмизационное вкрапление обнаружено нами в «Ala absentia che me ac[h]ora» Кары – имитационное начало третьей строки рипрезы «Sol la fe che mia signora», где сольмизационная точность соблюдена в кантусае, в остальных же голосах наблюдается варьирование высотных позиций (как и в предыдущем случае, с частичной графической идентичностью трех верхних голосов), а также интонационно-ритмическое варьирование (Пример 37). Вопрос иной подтекстовки этого фрагмента не возникает, поскольку для станцы создан новый музыкальный материал (добавим – метрически контрастирующий рипрезе и вольте).

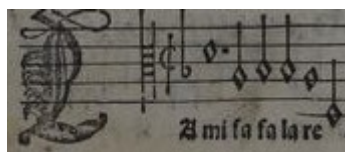
⁹⁹ К. Йеппесен сообщает также об анонимной «La mi la so cantare» (Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1970. S. 41).



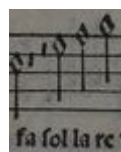
Приведенными образцами, по существу, исчерпываются случаи ярко выраженной и явно намеренной сольмизации во фроттольном материале. Помимо песен, сохранившихся в полном объеме, к образцам такого рода относится также анонимная диалектная песня «La mi fa fa la re» из LPF, дошедшего до настоящего времени только в виде книги альта. Два участка поэтико-музыкального текста позволяют с уверенностью предположить, что в другом голосе или голосах звучали точные в сольмизационном отношении интонационные образования (Пример 38а, б):

Пример 38

а)



б)



Таким образом, сольмизационные фрагменты фроттол не обладают качеством энигматичности и лишь в минимальной степени подвергаются варьированию при отсутствии более сложных способов работы. Скромность этих опытов тем не менее не должна обесценивать их примечательность, которая заключается уже в самом их наличии, в продемонстрированном фроттолистами стремлении

¹⁰⁰ Редакция У. Прайзера (Prizer W. F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. № 33. P. 366).

распространить звуковые и сопутствующие им фактурные и графические игры¹⁰¹ на национальную многоголосную песню.

Звуковая иллюстративность во фроттолах явно значительно проще, чем в современных церковных композициях и немного более позднем мадригале, дополнительные смыслы скрыты не слишком глубоко, а ассоциации весьма наглядны. Тем не менее очевидно, что поиски в сфере музыкальной экспрессии были настолько активными, насколько это было возможным в условиях многострофной, как правило, песни. Также очевидно, что работа с изобразительными и выразительными компонентами текста затронула сферу музыкального синтаксиса, поскольку вполне определенно выявляются случаи как синтаксического выделения, так и синтаксического растворения семантических интонационно-ритмических образований.

Фроттольная музыкальная звукоизобразительность, разумеется, не могла перерасти в идиоматичность, которая в условиях этой традиции носит жанрово-стилистический характер. Метроритмические черты песенно-танцевальных жанров, стилистические приметы народного, церковного или становящегося гуманистического стилей, найденные в процессе устного творчества или выписанные при фиксации песни, – все эти компоненты формируют специфичную для фроттолы область музыкальной семантики.

Включение изобразительно-выразительных образований в песню вызвано рядом разноплановых факторов. Среди них – фиксация высокоразвитой традиции устной импровизации, гуманистический культ античной риторики, актуализация теории и художественной практики подражания природе, поиски новых способов выражения чувства и мысли. Воссоздание самого духа античного музицирования

¹⁰¹ Остроумные и, вместе с тем, простые «секреты» нотной записи фроттол имеют значительно более последовательные и сложные ориентиры, как, например, песни Жоскена «Fortuna dun gran tempo» (Odh, PeCB, PeCC) и «Scaramella va alla guerra» (MS Firenze BNC BR 337, BR 229) (анализ см.: Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga: История, теория, практика. М.: Композитор, 2002. Ч. 1: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. С. 93).

и сопутствующее ему усиление музыкальной экспрессии привело к новым последствиям, среди которых – изменения в технике композиции (сокращение письма на *cantus firmus*'а¹⁰²), переосмысление метрики и ритмики, соотношения слова и звука¹⁰³, развитие диалогичности в ее многосторонних проявлениях – от жанров и форм до организации фактуры и обострения интонационно-ритмических контрастов.

«Орфеи» итальянских дворов рубежа XV–XVI веков были органичны культуре античного искусства, подражая природе изобразительностью мелодических линий или экспрессивным донесением песенных текстов. Неслучайно К. Палиска, отмечая придворную моду на искусство *citaredi* на протяжении XVI–XVII веков, видит в Пьетробоно, Аквилано, Каритео, Сильвио Антониано и других поэтах-певцах предшественников манеры интонирования, разрабатывавшейся в академии Барди¹⁰⁴. Их музыкальная практика развивалась одновременно с обсуждением миметических аспектов современного искусства в его связях с античной эстетикой, – проблемы, получившей теоретическое осмысление в Пятой и Шестой частях «Поэтики» Джан Джорджо Триссино (созд. ок. 1549, опублик. 1562)¹⁰⁵. Поиски же в области музыкальной экспрессии координируются с теорией и практикой гуманистической риторики¹⁰⁶; тогда ритмо-интонационное образование становится своего рода пока еще неформализованной и нередко единичной фигурой музыкальной речи, дополнительным аргументом при донесении смысла текста.

¹⁰² Э. Ловинский связывает повышение выразительности с отказом от *cantus firmus*'а (Lowinsky E. E. *Music of the Renaissance as Viewed by Renaissance Musicians* // E. E. Lowinsky. *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays* / Ed. with an intr. by B. J. Blackburn. Chicago: University of Chicago Press, 1989. V. 1. Pp. 97–98).

¹⁰³ «Подобно художнику или скульптору, музыкант эпохи Ренессанса не имел реальных моделей своего искусства из греческой или римской античности. Но у него были стихи Горация и Вергилия. Он изучал античные метры. Он знал, что греческая музыка была тесно связана с метром стиха, что особая речитация была важной для греческих музыкантов, которые воздерживались от мелодических украшений и предпочитали создавать один звук на каждый слог текста» (Lowinsky E. E. *Music in the Culture of the Renaissance* // E. E. Lowinsky. *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays* / Ed. with an intr. by B. J. Blackburn. V. 1. P. 36).

¹⁰⁴ Palisca C. V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven – London: Yale University Press, 1985. Pp. 373–375. О теории мимесиса в итальянской эстетике XVI века см.: *Ibid.* Pp. 396–405.

¹⁰⁵ *La quinta e la sesta divisione della poetica del Trissino*. Venetia: Andrea Arriabene, 1563. 46 fol.

¹⁰⁶ О становлении риторического гуманизма в широком контексте гуманистических парадигм см. программную статью Г. Томлинсона: Tomlinson G. *Renaissance Humanism and Music* // *European Music 1520–1640* / Ed. by J. Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. Pp. 1–19.

ГЛАВА 6

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТИПЫ: ОТ ФРОТТОЛЬНЫХ ФОРМ К МАДРИГАЛЬНОЙ ФРОТТОЛЕ

§ 1. Жанровая природа и композиционный генезис фроттолы

Композиционная организация песен из фроттольных собраний имеет непосредственное отношение к пониманию жанровой природы фроттолы. При этом равное значение имеют как ее «абсолютные» константные признаки в контексте иных песенных видов и номинаций, так и трансформация стабильных характеристик жанрово-композиционных типов, в широком смысле относящихся к области фроттолы. Строение песен отражает процесс развития принципов формообразования в итальянской светской вокальной музыке первой половины XVI века.

При обращении к вопросам как жанровой атрибуции песен, так и взаимодействия или изменения жанров принципиальным методологическим значением обладает специфическое соотношение песенного жанра и формы, прежде всего поэтической, нередко выражавшееся в аутентичной фактической синонимизации понятий и нерасчлененности представлений о жанре и нормативной для него форме.

Жанровая номенклатура полифонической песни содержится в названиях собраний, разрозненно – в художественных текстах, эпистолярной, заметках, документах и т.д., однако, без всякого теоретического осмысления. В таковом не было необходимости, поскольку большинство жанровых номинаций оказалось заимствованным из области литературы, даже в тех случаях, когда происхождение

термина и жанра восходит к менестрельному или, реже, фольклорному музыкально-поэтическому синкретизму. Прочная литературная традиция, освященная прежде всего именем Петрарки, воспринималась как фундамент музыкальных капитоло, канцон, баллат, сонетов, од, секстин, мадригалов. Народные страмботто, фроттолы, барцеллетты пережили этап вхождения в литературную словесность в творчестве комических поэтов, составив самостоятельную жанрово-стилевую область ренессансной поэзии¹.

Эта зыбкость понятийной грани между жанром литературным и музыкальным прямо следует из приведенных ранее разного рода документов, в которых говорится об омузыкаливании поэтических текстов. Поскольку литературные жанры неразрывно связаны с формальными требованиями, а их обозначения в первую очередь подразумевают необходимые формальные же признаки², конструктивная организация естественным образом приобрела значение жанровой доминанты песенных видов; музыкальная форма полностью (соответствие рифм и строк) либо в крупном плане (соотношение строф и рефренов) производна от поэтической³. Зонность поэтической и в еще большей степени музыкальной формы является источником ее потенциала вариативности, ведущей к расширению и размыванию жанрово-композиционных границ и параметров, в конечном итоге – к выходу за пределы жанра, жанровым модификациям и смешениям.

¹ «Из простейших народных рифмовок следует упомянуть две итальянские формы, послужившие основой для двух эпических строф, получивших всеевропейскую известность. Это, во-первых, двустишия “страмботто” (“косые”?) АБАБАБ... и “риспетто” (“соответственные”) АБАБ... ..ВВ – впрочем, эти два названия часто смешивались – и, во-вторых, трехстишия “сторнелло” (“спорящие”, от диалогического пения) АХА, БХБ... <...> Из двустиший “страмботто” и “риспетто” сложилась (в конце XIII в.) 8-стишная строфа “октава” (*ottava rima* “восьмерка”, или просто *stanza* “строфа”) в двух ее разновидностях: “сицилианская октава” (сицилиана) АБАБАБАБ и “тосканская октава” (или просто октава) АБАБАБВВ. Из них выжила только вторая: с XIV в. она утверждается в итальянской эпической поэзии, в эпоху Возрождения переходит в испанскую и португальскую, в эпоху романтизма – в германские и славянские. <...> Из трехстиший “сторнелло”, в которых каждое следующее подхватывает рифму предыдущего <...> сложилась (тоже в конце XIII в.) 3-стишная строфа “терцина” (*terza rima*, “тройка”) АБА БВБ ВГВ... ЮЯЮ Я. Ее канонизировал Данте в “Божественной комедии”, и с тех пор она употреблялась почти исключительно с установкой на стилизацию этого произведения» (Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. С. 122–123).

² «статическая концепция жанра как устойчивых правил игры, в которую можно играть с удаленными во времени партнерами» (Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 109).

³ «Влияние стихотворного текста на сложение музыкальной формы было очень велико. Мелодия песни, музыкально интонируя текст, воспроизводила его метрические и структурные черты: равновеликие строки текста с равномерными ударениями отливались в такие же равновеликие музыкальные построения с регулярной метрикой <...> изначально метрическое строение песенных форм во всех своих частях уподоблялось друг другу и исходило из регулярной метрики поэтического текста» (Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. С. 14).

В некоторых случаях оказываются существенными и обладающими стабильностью музыкально-стилистические характеристики жанра, например, виллотты. В широком смысле жанровое наклонение маркируется «рустикальными» рефренами, фольклорными или авторскими цитатами, повторностью строк и разделов или, напротив, сквозным продвижением материала, преобладанием контрапункта *simplex* или имитационного письма, сольными или ансамблевыми зачинами, наличием или отсутствием колорирования ведущих голосов, изобразительных и выразительных оборотов музыкальной речи и т.п. По сравнению с принципами и способами композиционной организации стилистические признаки, безусловно, имеют сопутствующее, но не определяющее значение в тех случаях, когда речь идет об устойчивом композиционном типе, – их удельный вес в определении жанровой природы произведения повышается при отклонении от нормативного типа. Следует заметить, что проблемы жанровой атрибуции отдельных сочинений, как и поиск нового способа музыкального высказывания в условиях свободной композиции неразрывно связаны с нарушением параметров стабильных песенных форм.

При обращении к жанровым характеристикам итальянской ренессансной полифонической песни в качестве исходного проблемного вопроса выступает определение жанровой природы фроттолы – вопроса, обусловленного прежде всего отсутствием ее окончательных характеристик в самой итальянской музыкально-поэтической традиции. Сама возможность его постановки вызвана уже номинативным аспектом: большинство песенных собраний (PeFI–III, PeFV, PeFVII–XI, AntFI–IV), а также некоторые лютневые табулатуры (Bos1509, AntFIV, AntG) выпущены под единым заглавием «Frottole», за которым скрывались песни с различными содержательными и композиционными характеристиками. Наряду с ними, теми же и другими печатниками выпускались тома, названия которых представляли собой целые гирлянды жанровых наименований, подчеркивающие полноту и богатство собрания (PeFIV, PeFVI (перечень жанров вынесен в *tabula*, но, в отличие от PeFIV, не поддержан структурированием содержания тома), AntFIII, AntFIV, Samb, Can, PaDI, DII); редким случаем является уточнение жанровой атрибу-

ции песен в содержании (PeFIV, LPF), иногда – в самом издании (например, «Stramoto» – «Si come fede se depinge bianca», «Stramoto» – «Non de tardar chi uol apiacer darsi», «Per sonetti» – «Piu uolte me son messo acontenplarte» из PeFV)⁴. Эта одновременность обобщения и конкретизации жанровой картины вызвала два основополагающих подхода к пониманию и определению фроттолы.

Первый из них продиктован аутентичной дифференциацией видов, отразившейся в упомянутых полиноминационных заглавиях песенных собраний. Именно так А. Вернареччи видел тома, в которых «фроттолы соединяются с одами, с сонетом и со страмботто, канцоной a ballo, плебейской канцонеттой, респетто; подчас бывает карнавальная песня, и, примечательные случаи, – не только *aria de' versi latini*, но и латинский стих как таковой»⁵. Представление о песенном жанре как безусловно обладающем композиционной индивидуальностью легло в основу авторитетной позиции Р. Шварца⁶, считавшего фроттолой песню с регулярной ритмической организацией строк в виде восьмисложного трохея и с рифмовкой, длиной и функцией разделов строфы (строф), соответствующих форме барцеллетты (без употребления самого этого термина). Другие формы он отделяет от фроттолы, характеризуя их под собственными наименованиями: страмботто, сонет, ода. Однако это размежевание, призванное, казалось бы, упорядочить картину, тут же подвергается сомнению. Р. Шварц допускает возможность во фроттоле иных поэтических структур, в частности, типов ритмики⁷; допускает он также определение как фроттол песен с нерегулярными длиной и количеством строф. Нужно обратить внимание и на сделанное им частное заключение о приближении сонета к фроттоле путем смены 11-сложников на 8-сложники⁸.

С уточнениями и дополнениями в последующих работах доминирующее положение заняло именно это представление, согласно которому фроттола явля-

⁴ У. Прайзер приводит текст автографа миланского поэта Гаспаре Висконти, в котором заказанное ему стихотворение явно карнавального содержания прямо называется барцеллеттой (*bargeleta*) и фроттолой (*ffrottola*, *frottola*) (Prizer W. F. *Petrucchi and the Carnival Song: on the Origins and Dissemination of a Genre // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 248–251*).

⁵ Vernarecci A. *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone: inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. Bologna: G. Romangoli, 1882. P. 90.*

⁶ Schwartz R. *Die Frottole im 15. Jahrhundert // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1886. II. S. 427–466.*

⁷ *Ibid.* S. 435, 445.

⁸ *Ibid.* S. 442.

ется жанром того же порядка, что и прочие, с приоритетным структурным параметром, и в композиционном отношении представляет собой различные способы реализации прежде всего музыкально-поэтической формы барцеллетты, являющейся, в свою очередь, частным случаем баллаты. Об этом говорят, например, В. Остхофф: «фроттола как преобладающий тип флорентийских песен сводится к баллате»⁹; М. Букофцер: «Фроттола – популярная рефренная форма»¹⁰; Ф. Факкин: «большая часть композиций, называемых “frottole”, формально являются барцеллеттами»¹¹.

Наиболее показательны в этом отношении, как правило, однозначные композиционные номинации, отнесенные редакторами изданий книг Петруччи, принятых в XX–XXI веках, к отдельным или всем образцам собраний. Следует отметить, что жанровая атрибуция каждой отдельной песни не всегда являлась обязательным компонентом издания. Так, Р. Шварц в комментариях к песням из РеFI (песни из РеFIV в этом не нуждаются)¹² приводит разрозненные и не всегда исчерпывающие композиционные характеристики (Таблица 1):

Таблица 1

песня	определение формы
«Alma suegliate hormai»	канцонетта ¹³
«Udite uoi finestre»	ода
«Poi chel ciel e la fortuna»	рондо
«Sio son stato a ritornare»	рондо

⁹ Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. I. S. 125.

¹⁰ Bukofzer M. F. Studies in medieval and renaissance music. New York: W. W. Norton & Co., 1950. P. 154; см. также: Rubsamens W. H. From frottola to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music // Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964. P. 54; Дубравская Т. Н. Фроттола // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. Стлб. 968–969.

¹¹ Facchin F. Le frottole di Antonio Caprioli da Brescia // Philomusica on-line 15/1. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2016. P. 517.

¹² Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935. LII. S. XV–XXI.

¹³ Отнесение жанрового обозначения «канцонетта» к песням фроттольного репертуара в строгом смысле могло бы расцениваться как анахронизм, ввиду значительного более позднего его реального использования в качестве «официального» жанрового наименования, а именно с 1580 года (Бедуш Е. А. Песенные жанры итальянского Возрождения: виланелла, канцонетта, балетто: дис. ... канд. иск. М., 2007. С. 83). Тем не менее, определенный тип строения канцонетты (прежде всего на уровне организации поэтического текста) фигурирует как устойчивый и нормативный при характеристике форм фроттольного репертуара. Укажем также на возможное употребление понятия канцонетты в жанровом смысле, например, в пояснении к фрагменту пьесы Галеотто дель Карретто: «Panc cum una fistula in mano il qual sonando: quela questa infra scripta Canzonetta canta ala sua Siringa mentre che le sue pecori paschano per quel lito» (Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. V. I. S. 145).

«Ahime chio moro»	«не фроттола» a ₅ b ₅ b ₅ a ₅ c ₁₁ c ₅ d ₅ c ₅ e ₁₁ e ₅ ...
«Integer uitae scelerisque purus»	ода
«Passando per una rezolla de questa terra»	«странная стихотворная форма» ¹⁴

В некоторых случаях отсутствует всякое определение, приводится, например, самый простой способ рифмовки («Trista e noiosa sorte», «Se in tutto hai destinato», «Vna legiadra donna»); подавляющее же большинство песен Р. Шварц мыслит, судя по отдельным терминологическим обозначениям разделов, как фроттолы=барцеллетты с отдельными особенностями строчной и строфной организации.

В вышедшем спустя почти 20 лет издания РеFI–III, осуществленном Г. Чезари, Р. Монтероссо и Б. Дизертори¹⁵, вопросу формообразования песенного материала посвящен четвертый раздел аналитической части авторства Б. Дизертори¹⁶. Показательно его название «Struttura della frottola e sua genesi», охватывающее широчайший круг стилистических явлений, втянутых во «фроттольное поле», – от форм высказывания певцов-импровизаторов, до «предоперных» декламации и звукоподражания. Перечислительно же Б. Дизертори относит к области регулярных метрических форм фроттольной поэзии катрен, секстину, октаву из 8- или 11-сложников, терцину (capituli), 7-сложную оду. Определение формы каждого текста, данное Р. Монтероссо, содержится в соответствующем разделе тома¹⁷; отметим, что в ряде случаев (в отношении РеFI) наблюдаются расхождения с Р. Шварцем (Таблица 2):

Таблица 2

песня	Р. Шварц	Р. Монтероссо
«Alma suegliate hormai»	канцонетта	фроттола
«Poi chel ciel e la fortuna»	рондо	фроттола
«Sio son stato a ritornare»	рондо	фроттола
«Ahime chio moro»	«не фроттола»	ода
«Integer uitae scelerisque	ода	сапфическая строфа

¹⁴ У. Прайзер (Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Berkley: University of California press., 1991. Vol. IX. Pp. 25-26) определяет ее как прото-виллотту.

¹⁵ Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954. CXXV, 144, 65* p.

¹⁶ Ibid. Pp. LII–LIX.

¹⁷ Ibid. Pp. 3*–50*.

purus»		
«Passando per una rezolla de questa terra»	«странная стихотворная форма»	филастрокка
«Trista e noiosa sorte»	—	ода
«Se in tutto hai destinato»	—	ода
«Vna legiadra donna»	—	ода

Новый уровень аналитического осмысления песенных жанров и форм реализован в критическом издании серии книг Петруччи, в настоящее время осуществляемом издательством CLEUP по инициативе Комитета по публикации источников, связанных с текстами и памятниками музыкальной культуры Венето¹⁸. Вопросы поэтической и музыкальной формы ставятся и решаются в данных выпусках как принципиальные; их проработка во многом определяет развитие критического аппарата и терминологии. Понятийное и аналитическое продвижение наиболее показательно на материале PeFI в редакциях Р. Монтероссо (1954), с одной стороны, и К. Ди Цию Дзаннолли и А. Ловато (2013), – с другой (Таблица 3):

Таблица 3

песня	Р. Монтероссо	К. Ди Цию Дзаннолли, А. Ловато
«Alma suegliate hormai», «Pieta cara signora», «Deh si deh no deh si», «Ayme che doglia e questa», «El conuera chio mora», «Ala guerra ala guerra»	фроттола	баллата
«Oime el cor oime la testa», «Non e tempo daspectare», «Defecerunt», «O mia cieca e dura sorte», «Hor uenduto ho la speranza», «Se no[n] hai perseueranza», «Se de fede hor uengo a meno», «Io non compro piu speranza», «In eterno io uoglio amarte», «Glie pur gionto el giorno aime», «Scopri [o] lingua el cieco ardore», «Non ual aqua al mio gran foco», «Se ben hor non scopro el foco», «Se mi e graue el tuo partire», «Vale diua mia ua in pace», «Poi chel ciel contrario e aduerso», «Crudel come mai potesti», «Deh per dio non me far torto», «Poi che lalma per se (fe) molta», «Ben che amor mi faccia torto», «Ah partiale e cruda morte», «Laqua uale al mio gran foco», «Piu che mai o sospir fieri», «Ardo e bruscio e tu nol senti», «Dime un pocho che	фроттола	барцеллетта

¹⁸ Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997. 283 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 1999. 248 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1999. 255 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. Padova: CLEUP, 2004. 268 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 2006. 241 p.; Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. Padova: CLEUP, 2013. 392 p.

uol dire», «Sempre le come esser sole», «Poi chel ciel e la fortuna», «Sio son stato a ritornare», «Fuggir uoglio el tuo bel uolto», «Si me piace el dolce foco», «Questa e mia lho fatta mi», «Non mi doglio gia damore», «Vieni hormai non piu tardare», «In te domine sperauu», «Donna ascolta el tuo amatore», «Se me amasti quanto io te amo», «Naqui al mondo per stentare», «Se me e grato el tuo tornare», «Voglio gir chiamando morte»		
«O Dio che la brunetta mia»	фроттола	фроттола
«Alhor quando ariuaua», «Passando per una rezolla de questa terra»	филастрокка	фроттола
«Udite uoi finestre», «[Si] come chel bianco cigno», «La fortuna uol cossi», «Ahime chio moro», «In hospitas per alpes», «Trista e noiosa sorte», «Se in tutto hai destinato», «Vna legiadra donna», «Tu te lamenti a torto», «A Dio signora adio», «Poi che per fede manca»	ода	ода
«Chi me dara piu pace»	канцонетта	ода-канцонетта
«Integer uitae scelerisque purus»	сапфическая строфа	ода
«Ben mille uolte al di me dice amore»	капитоло	капитоло

В последней по времени редакции поэтические формы фроттол дифференцируются на барцеллетты (39), баллаты (6) и – реже – собственно фроттолы (3), расхождения в определении единственного капитоло (атрибутированного в оригинальном издании) и 11 од отсутствуют, как ода обозначена одна сапфическая строфа, как ода-канцонетта – одна канцонетта в определении Р. Монтеросо. Наибольший интерес вызывает разграничение барцеллетты, баллаты и фроттолы, отражающее не только ясное понимание разности этих нередко отождествляемых понятий, но и исторический характер фроттольного формообразования.

Двойственностью отмечено понятие страмботто, – как жанр, устойчивым типом формы которого является тосканская октава (комментарии к PeFVII–IX и PeFXI в изданиях CLEUP, – «stanze per strambotti di tipo toscano», «stanze per strambotti in forma d’ottava toscana»), и как жанр, в плане поэтической формы базирующийся на 8-строчной строфе с индивидуализированной рифмовкой¹⁹.

¹⁹ «Vana speranza incerta la mia uita» (PeFVI), «Che te gioua seruir cor mio con fe» (PeFVI).

Ряд двойных обозначений (например, ода-канцонетта²⁰, ода-барцеллетта²¹, вильянсико-барцеллетта²²) соответствует тенденции к преодолению терминологических границ при характеристике смешанных композиционных решений и, в то же время, расширению терминологического аппарата. У этой позиции есть обратная сторона, поскольку двойные обозначения подчас затемняют исходную жанрово-композиционную модель песни, и, будучи удобными при характеристике отдельных образцов, обладают потенциалом предельного расширения, следовательно, девальвации систематики; этот подход, например, отнюдь не считает необходимым П. Тровато, призывая к более формализованной и точной терминологии²³.

Отмеченные основные направления разработки жанрово-композиционной терминологии свидетельствуют о стремлении к предельно детальной и точной дифференциации песенных форм, наряду с выявлением в них безусловных признаков, черт, прообразов устойчивых форм, поскольку случаи признания невозможности определения формы в их контексте единичны²⁴.

Другое представление о фроттоле, противоположное рассмотренному, основывается на «универсальных» аутентичных заглавиях собраний и именовании светской песни как целостного явления, а также на признании ведущего положения фроттолы среди других современных ей видов – положения жанра-репрезентанта в полном смысле. Это представление является предельно расширенным и в целом обозначает итальянскую полифоническую песню определенного исторического периода. Такое понимание фроттолы и всей культуры многоголосной песни коренится еще в итальянском литературоведении XIX века²⁵; в раз-

²⁰ «Chi me dara piu pace» (PeFI), «Dolermi sempre voglio» (PeFIX), «Chi l'aria mai creduto» (PeFIX), «Vale ualde decora» (PeFIX), «Vale signora vale» (PeFIX), «O celeste anime sancte» (PeFIX), «Tu mi tormenti a torto» (PeFIX), «Non posso liberarme» (PeFIX), «Avendo in la mia mente» (PeFIX).

²¹ «Pieta cara signora / La pieta ha chiuso le porte» (PeFIX), «Una legiadra nimpha» (PeFIX), «Io voria esser cholu» (PeFIX), «Poi che speranza e morta» (PeFIX), «Se con vostra alma bellezza» (PeFIX).

²² «Venimus en romeria» (PeFVI).

²³ Trovato P. In margine alle edizioni critiche del corpus petrucciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. P. 258.

²⁴ «Vidi hor cogliendo» (PeFVII), «Qvercus iuncta columnae» (PeFIX), «Laura romanis decorata pompis» (PeFXI).

²⁵ Сошлемся на В. Росси: «Эти композиции, которые в Тоскане назывались *canzoni a ballo*, именовались барцеллеттами в Верхней Италии, и это название тогда распространялось повсюду, и их также подразумевали под самым

ное время его излагали, например, Г. Бесселер, объединявший виды полифонической песни Италии XV века «под общим наименованием фроттолы»²⁶, Г. Риз в предельно концентрированной учебной формулировке²⁷, У. Рабземен, считавший понятие фроттолы обобщающим²⁸, Дж. Хаар, осмыслявший фроттольный репертуар как совокупность всех песенных видов²⁹.

Последовательный характер этой позиции подтверждается в частных замечаниях, когда с фроттолой отождествляются жанрово-композиционные явления, помимо общепринятой барцеллетты. Так, например, У. Рабземен называет фроттолой анонимную песню «*Ite suspiri la dove amore*» на текст октавы Серафино Аквилано³⁰; далее он утверждает типичность барцеллетты для карнавальных песен Лоренцо Медичи³¹, связывая, таким образом, и эту жанровую область с фроттольной культурой. Эта позиция восходит, по существу, к обозначению Г. Ризом медичейских песен как «флорентийских фроттол»³² или рассуждению Г. Бесселера о «флорентийском, как и мантуанском фроттольном типе»³³. Неоднократные упоминания В. Остхоффом о карнавальной фроттоле, фроттоле-*Trionfo*³⁴ абсолютно точно характеризуют содержание отдельных песен, органичны в контексте проблематики исследования, не будучи при этом связанными с определенными композиционными типами; однако сравнение музыкального языка анализируемой канцоны «с другими фроттолами»³⁵, а также двойственная характеристика «*Forza d'amor dallo superno Clime*» Франческо Виоланте – как «нефроттольной музыки»,

общим наименованием фроттол» (цит. по: Levi E. *Lirica italiana antica: novissima scelta di rime dei secoli decimoterzo, decimoquarto, e decimoquinto*. Firenze: R. Bemporad, 1908. P. XVIII).

²⁶ Bessler H. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1937. S. 219.

²⁷ Reese G. *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton, 1959. P. 156.

²⁸ Rubsamen W. H. *From frottola to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music // Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar*. 1964. P. 54.

²⁹ Haar J. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986. P. 33.

³⁰ Rubsamen W. H. *From frottola to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music // Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar*. P. 57.

³¹ *Ibid.* P. 61.

³² Reese G. *Music in the Renaissance*. P. 169.

³³ Bessler H. *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft*. Trossingen: Franz Steiner Verlag, 1959. H. 1./2.: Wilibald Gurlitt zum siebzigsten. S. 31.

³⁴ Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. V. I. S. 127–128*.

³⁵ *Ibid.* S. 146.

в то же время близкой некоей фроттоле в жанровом и фактурном отношении³⁶, свидетельствуют о весьма широком диапазоне композиционно-стилистических явлений, включаемых исследователем в область фроттолы. Этот взгляд на жанровую сущность фроттолы отражен, например, в энциклопедической статье Т. Н. Дубравской³⁷, где под фроттолой понимается песня и в форме барцеллетты, и в иных формах; другие наименования фигурируют то как жанровые, то как композиционные.

Указанные и иные расхождения, несогласования, противоречия обусловлены прежде всего объективными особенностями использования понятия фроттолы в песенных собраниях и литературных текстах. Так, например, в письме Бернардино Просперо к Изабелле д'Эсте от 8 марта 1508 года сообщается о переложении одной из поставленных на карнавал пьес, сделанном Лудовико Ариосто по заказу Ипполито д'Эсте, «*in rima di barzelletta ossia frottola*»³⁸.

Стремление поместить фроттолу на определенное место в ясно структурированной системе видов полифонической песни не просто нецелесообразно, – оно не может быть осуществимо вследствие двух основных факторов. Первый из них – отсутствие таковой системы в самой культуре, наполненной не только многочисленными – очень пестрыми и разноплановыми по степени разработанности и устойчивости – жанровыми явлениями, но и модифицированными и пограничными стилистическими решениями. В качестве второго фактора выступает уже отмеченная двойственность аутентичного употребления жанрового обозначения.

Мы полагаем, что понимание фроттолы одновременно и как специфического вида, и как всей совокупности видов, составивших песенные собрания первой трети XVI века, позволяет определить ее специфику, а также, до некоторой степени, содержание процесса развития композиционного мышления в области итальянской светской полифонии изучаемого периода.

³⁶ Ibid. S. 153–156.

³⁷ Дубравская Т. Н. Фроттола // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. Стлб. 968–972.

³⁸ ASM–G, b. 1242, cc. 127–128 8/3/1508.

Обратимся к композиционным истокам фроттолы. Так, один из текстов Франческо ди Ванноццо, относящийся к едва ли не самым ранним фроттолам, – «Frottola di Francesco Vaniiocci» (1378/1379) – строится следующим образом:

текст	рифмы	количество слогов
Perdonime ciascun, s' io parlo troppo;	a	11 ⁴⁰
eh' io me desgrosso,	a	6
e schioppo	a	3
di parlare	b	4
contra l' oche del mare,	b	7
che vuol nuotare	b	5
a forza in l' altrui acque.	c	7
A Dio dispiacque.	c	5
e però nacque	c	5
un verme ³⁹ ,	d	3
che 'n le 'uterme	d	5
girola,	e	3
che gli ha dato una pirola	e	9
per farli tutti netti	f	7
gualivi e dretti	f	6
e stretti	f	3
a le bandiere	g	5
da Fano a Monpinliere	g	7
a molte miglia.	h	5
Venegia, bella figlia,	h	7
chi te consiglia,	h	5
ti fa poco accorta;	i	7
chè tu se' morta,	i	5
e anche non tel credi,	k	7
e non t' avvedi	k	5
de spedi	k	3
e di ponte,	l	4
che te dà per la fronte.	l	7
El piano e 'l monte,	l	6
le spragge e le coste	m	6
a un voler disposte	m	7
t' àm messo l' oste,	m	5
e a tuo mal s' enclina.	n	7
Meschina!	n	3
ecc.		

Фроттолы Ванноццо представляют собой огромные тексты (это качество фроттол – длина в несколько сотен строк – сохранится в текстах XV века, например, 504 строки в «Al fuoco! soccorrete, oimè, ch'io ardo!» Франческо

³⁹ Четырехколесная падуанская алтарная повозка (карроччо) со змеей на импрезе.

⁴⁰ Количество слогов здесь и далее приведено с учетом синалефы и синерезы.

д'Альтобьянко Альберти), не имеющие регулярной организации и, как видно из приведенного фрагмента, основанные на двух-трехстрочных моноримах разной длины с яркими признаками устной поэзии, что резко отличает их от элегантных «правильных» канцон того же автора⁴¹.

В XV веке фроттола обретает более упорядоченную организацию. В этом отношении показательно стихотворение Леона Баттисты Альберти «Venite in danza o gente amorosa», определяемое как фроттола, созданная в тречентистской традиции парнострочной организации с постоянным обновлением рифмовки дистихов⁴², или «Io vo' dire una frottola» Луиджи Пульчи⁴³, написанная 7-сложными дистихами с латинской строкой в финальных строфах, или его же фроттола «Le galee per Quaracchi» с нерифмованной первой строкой и 97-ю 7-сложными дистихами с постоянным обновлением рифм⁴⁴. Признаком движения фроттолы в область серьезной поэзии является в это время стабилизация структуры стиха и включения, наряду с 7-8-сложными строками, 11-сложников, как правило, в качестве последней пары строк⁴⁵.

Отсутствие выраженной специфики содержания во фроттоле позволяет предположить идентификацию жанрового обозначения с определенным типом формы, что нормативно для итальянской полифонической песни в целом. Жанрово структурированные собрания (как, например, PeFIV) и стихотворные фроттолы, казалось бы, не оставляют сомнений в правомерности распространенного отождествления фроттолы с барцеллеттой, вплоть до взаимозаменяемости понятий⁴⁶. Это отождествление возможно, однако, рассмотреть и с обратной стороны, — является ли форма барцеллетты только типом строения и в качестве такового —

⁴¹ В более ранней фроттоле «Dio voglia che ben vada», зафиксированной в трактате Антонио да Темпо, текст организован тердинами-моноримами с нерегулярным расположением 4-, 5-, 6- и 7-сложных строк, в анонимной фроттоле конца XIV века — дистихами-моноримами, преимущественно 7-сложниками, с несистемными укороченными строками (6-сложники), явно отражающими стилистику устной поэзии (Verhulst S. *La frottola (XIV–XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*. Gent: Rijksuniversiteit te Gent, 1990. Pp. 20–21).

⁴² Bussolino C. *Glossario di retorica, metrica e narratologia*. Milano: Alpha Test, 2006. P. 92.

⁴³ Verhulst S. *La frottola (XIV–XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*. Pp. 115–116.

⁴⁴ *Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci. Assieme con la Confessione: Stanze in lode della BECA, ed altre Rime del medesimo Pulci*. Lucca: s.n., 1759. Pp. 177–183.

⁴⁵ Verhulst S. *La frottola (XIV–XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*. Pp. 51, 53–56, 60.

⁴⁶ «дочь баллаты, названная барцеллеттой литераторами и фроттолой — музыковедами» (Cattin G. *Sacro e Profano: La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto // Alla scoperta dei suoni perduti: canti suoni e musiche antiche / Atti del convegno tenuto a CastelBrando di Cison di Valmarino*. Veneto: Associazione Claudia Augusta, 2003. P. 52).

непременным признаком фроттолы. Немногочисленные факторы могут стать некоторой опорой для несколько иного взгляда.

Первым из них является рядоположенность жанровых понятий в названиях книг полифонических песен: «Fioretti de Frottole Barzelette Capitoli Strambotti e Sonetti» (Can1519), монографическое собрание Тромбончино «Canzoni madrigali soneti Capitoli et stramboti Versi latine et ode latini et vulgar barzelete frottole et dialogi» (1521). Кроме того, в предисловии Граццини к «Tutti i Trionfi <...>» (1559) барцеллетта перечисляется, наряду с другими жанрами, как отличный от них и равнозначный вид, причем фроттола в этом ряду не фигурирует, что абсолютно точно в историческом отношении: «d'ogni sorta Canzoni, Ballate, Madrigali e Barzellette». «Belzerette» посылал Галеотто дель Карретто Изабелле д'Эсте для Тромбончино⁴⁷. Таким образом, в приведенных случаях понятие барцеллетты используется в качестве жанрового.

Другой фактор – осмысление этимологии термина в контексте других аналогичных понятий. Как известно, слово «barzelletta» буквально означает «анекдот, шутка, острота». Для итальянской поэтико-композиционной терминологии нехарактерна выраженная семантическая окраска: «терцина», «катрен», «секстина», «октава» отражают количественную характеристику строфы. При этом жанровые и жанрово-композиционные обозначения в своем большинстве смыслово выразительны (страмботто, респетто, дипартита, риторната). Возможно, барцеллетта осознавалась как жанр, обладающий спецификой в области формообразования и с разноплановым содержанием. Барцеллетта в узком смысле – как тип строения – обнаруживается также в жанровой сфере карнавальных песен и не является формой исключительно фроттолы.

Таким образом, фроттола обладает некоторой жанровой спецификой, связанной с общей ориентацией на стилистику *roesia popolare* и опорой на устойчивый тип строения – барцеллетту, показательную для фроттолы в узком смысле. При этом возможность распространения понятия фроттолы на всю совокупность

⁴⁷ ASM-G, b. 2992, libro 9, c. 93; Prizer W. F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. XXXVIII, No. 1. P. 33.

содержательных и композиционных решений полифонической песни, что проявляется в «собираательных» названиях песенных книг, позволяет считать его универсальным. В этом качестве фроттола вбирает в себя современную ей светскую песенную культуру, комплекс жанрово-стилистических признаков итальянских полифонических песен, обобщенно выражаемый понятием фроттольности, которое служит его для национально-исторической локализации и выражения специфики итальянской светской песни конкретного периода в сопоставлении с иными феноменами.

В итальянской вокальной культуре изучаемого периода обнаруживается лишь одна параллель к понятию фроттолы, а именно понятие канцоны (*canzone*), таким же образом фигурирующее в наименованиях собраний и обозначающие песни с разными содержательными и композиционными характеристиками, например: «*Canzoni nove con alcune scelte de varie libri di canto*» (AntFI, 1510), «*Fior de motetti e Canzoni novi composti da diversi eccellentissimi musici*» (Рим: Джанмария Джунта?, 1523/1526), «*Motetti e Canzoni*» (Рим: Николо де Юдичи, s.a.), «*Messa motetti Canzonni Novamente*» (Рим: Николо де Юдичи, 1526). Однако это обозначение все же использовалось в книгах песен значительно реже; именно фроттоле выпала роль лидирующего жанра и понятийного символа полифонической песни своего времени.

Конкретные разновидности итальянской полифонической песни определяются прежде всего особенностями формообразования. Другие параметры видовой дифференциации выражены в этой культуре значительно слабее. В некоторых случаях для определения жанрового генезиса песни имеет определенное значение языковой фактор (вольгаре, диалект, латынь и латинизмы), стилевой регистр поэтической речи (куртуазный, гуманистический, народный), неразрывно связанный с тематикой. Музыкальный язык в ряде случаев может быть маркером «придворного» или «народного» наклона песни. Однако именно тип формы является, безусловно, первичным жанровым признаком, по отношению к которому другие характеристики имеют дополняющее или уточняющее значение.

Вопросы фроттольных форм не являются настолько обсуждаемыми специалистами, как вопросы источников, авторства, техник письма песен. На протяжении достаточно длительного времени преобладает давно сформировавшееся мнение об их стандартизованности и немногочисленности (например: «Названия меняются в зависимости от сюжета: речь идет об отъезде – дипартита, о возвращении – риторната; соблюдается соответствие времени дня – серената, ноктюрн, матината. Но формы остаются теми же»⁴⁸).

За исключением некоторых более поздних частных уточнений, в целом удерживаются представления, восходящие к классической работе Р. Шварца⁴⁹. Считая форму безусловным жанровым признаком, он определил на материале собраний Петруччи следующие основные виды фроттолы: собственно фроттола (описывается форма барцеллетты без упоминания самого термина), страмботто (с которым отождествлен респетто⁵⁰), сонет, капитоло, ода (к которой фактически отнесена также канцонетта без упоминания этого наименования). Обращаясь к каждому из них, Р. Шварц очень ясно и однозначно охарактеризовал типичные способы рифмовки, строение стиха, особенности соотношения вербального и музыкального планов. Эта жанрово-композиционная систематика практически без изменений воспроизводится в большинстве последующих исследований, с редкими выходами за пределы обозначенного круга понятий. Как правило, по мере необходимости бегло описываются отдельные формы и устанавливаются очевидные связи между формами и жанрами⁵¹, иногда композиционная атрибуция вообще опускается, сводясь к попутным замечаниям, как, например, «стихотворение по типу барцеллетты»⁵². В обязательном порядке она содержится в современных

⁴⁸ Де Санктис Ф. История итальянской литературы / Пер. Ю.А. Добровольской и Р.И. Хлодовского. М.: Наука, 1962. Т. I. С. 461.

⁴⁹ Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. II.

⁵⁰ «Strambotti или Stramoti, находящиеся в собрании Петруччи, имеют форму октав, форму, которую называли также Rispetti d'amore» (Ibid. S. 437). Близость композиционной логики при отсутствии различия в объеме строфы неоднократно становилась основанием для неразличения респетто и страмботто в аутентичных текстах (например, вышеприведенный фрагмент из новеллы Лоренцо Медичи «Джиневра»: «un tal rispetto o vero strambotto»). При этом конкретная разновидность страмботто не имеет значения.

⁵¹ Haar J. Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600. Pp. 31–34, 45; Rubsamen W. H. From frottole to madrigal: the changing pattern of secular italian vocal music // Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar. Pp. 53–55, 59.

⁵² Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16.Jh. V. I. S. 120.

публикациях нотных изданий, как правило, в замечаниях констатирующего характера⁵³, а также в трудах, посвященных фроттольным источникам⁵⁴.

Вопрос систематики форм итальянской полифонической песни исследуемого периода как таковой на сегодняшний день не представляется подлинно актуальным. Некоторые расхождения в определении разными авторами типа и характеристик строения отдельных песен не являются, с нашей точки зрения, принципиальными и объясняются разной степенью широты взгляда на генезис и, следовательно, основные типологические качества форм. Значительно больший интерес вызывают процессы в области формообразования, обусловленные соединением идей типовой песенной формы и свободного от жанрового стереотипа лирического высказывания, – процессы, приведшие в своем завершении к «матригализации» фроттолы и породившие на своем пути не слишком многочисленные, но все же примечательные жанрово-композиционные модификации и контаминации. В критическом аппарате современных изданий книг фроттол признание этих явлений иногда выражается в двойных жанровых номинациях (ода-канцонетта, ода-барцеллетта) или в отказе от всякого жанрово-композиционного определения.

⁵³ Ottaviano Petrucci. *Frottole*, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // *Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35)* / Hg. von R. Schwartz; *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio: Andrea Antico, 1517* / Ed. by A. Einstein. Northampton, Mass.: Smith College, 1941. XVII, 73 p.; *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale* // *Instituta et monumenta. Serie I: monumenta* / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori; Luisi F. *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*. Roma: Pro Musica Studium, 1975. V. II: *Trascrizioni*. 172 p.; Luisi F. *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*. Roma: Pro Musica Studium, 1976. V. I: *Studio bibliografico e revisione critica*. 389 p.; *Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli* / Ed. by W. F. Prizer. Yale University: A-R Editions, 1978. *Collegium Musicum, second series. Vol. 8*. 65 p.; *Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798)* / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979. 221 p.; Prizer W. F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara* // *Studies in Musicology*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. № 33. 607 p.; Luisi F. *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»: Saggio critico e scelta di trascrizioni*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. 149 p.; *Le frottole di Andrea Antico da Montona* / A cura di B. Jurevini, G. Radole, S. Puppis. Trieste: La Mongolfiera, 1996. 147 p.; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514* / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509)* / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo. Venezia 1507* / Ed. cr. a cura di L. Boscolo; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506)* / Ed. cr. a cura di A. Lovato; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo. Venezia 1507* / Ed. cr. a cura di L. Boscolo; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro primo. Venezia 1504* / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli.

⁵⁴ Jeppesen K. *La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*. Acta Jutlandica: Vol. XL/2. Aarhus – København: Munksgaard, 1968. 171 S.; Jeppesen K. *La Frottola. II: Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*. Acta Jutlandica: Vol. XLI/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1969. 349 S.; Jeppesen K. *La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano*. Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1970. 329 S.; Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*. New York: Oxford University Press, 2006. 1281 p.

Диапазон ненормативных композиционно-стилистических решений при этом весьма широк и простирается от, хотя и видоизмененных или смешанных, но все же несомненных песенных форм, до композиций, которые с песенной культурой связывает только включение в определенным образом поименованные собрания, – композиций, фактически являющихся мадригалами. Такого рода образцы мы считаем возможным в широком плане отнести к области *мадригальной фроттолы* – особого ответвления светской полифонической композиции, генетически связанной с песенной культурой, но отдаленной от нее как нарушением норматива поэтико-музыкальной формы (как правило, одночастной), так и новым качеством производности музыкального плана от вербального, элементами непосредственной связи поэтического и музыкального высказывания.

«Мадригализация» песенного репертуара на композиционном уровне свидетельствует о неоднонаправленности процесса формирования нового способа высказывания в светской вокальной лирике, – процесса, представлявшегося до некоторого времени вполне ясным, благодаря доминированию выдвинутой А. Эйнштейном прогрессистской концепции, согласно которой новая жанрово-стилевая парадигма вырабатывалась на пути обогащения и трансформации многоголосной песни под влиянием бембизма и соответствующих ему музыкально-стилистических поисков⁵⁵. В то же время, очевидное композиционное творчество итальянских авторов не позволяет в полной мере принять и точку зрения Дж. Каттина, полагающего, что за глубокие изменения в итальянской светской музыке, наблюдающиеся с 1510-х годов, «ответственны некоторые заальпийские музыканты, которые приспособили свою технику композиции к типу фроттолы или виллотты <...> давая доказательство идеальной акклиматизации и ассимиляции итальянских вкусов. Путь не был уникальным: сначала Флоренция с Аркадель-

⁵⁵ Einstein A. The Italian Madrigal. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 1. 476 p.; Einstein A. The Italian Madrigal. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 2. Pp. 477–908. Ср.: «Музыкальное наследие XVI века поражает исключительным стилевым многообразием. В традиционных жанрах – мотете и мессе – сохраняется опора на старинные диатонические лады, хроматический мадригал подготавливает рождение экспрессивного “нового стиля” барочной эпохи, а структуры фроттол и вилланел словно бы “изъятые” из позднейшего музыкального обихода, культивирующего симметрию и периодичность синтаксических построений» (Ходорковская Е. С. Музыкальное восприятие в условиях модального многоголосия XVI века как историко-культурный феномен (Опыт характеристики слуховой установки): дис. ... канд. иск. Л., 1985. С. 90).

том, Франческо де Лайоле, Бернардо Пизано. Таким образом, италийского вклада не хватало: Себастьяно и Костанцо Феста почти все время работали в Риме»⁵⁶.

Признание двойственности, спорности, а иногда и невозможности точной жанрово-композиционной атрибуции значительного объема песен делает, на наш взгляд, не столь уж актуальными неоднократно предпринимавшиеся статистические выкладки (Р. Шварц, К. Йеппесен, Ф. Луизи, Э. Хелм, Дж. Каттин, С. Майне), призванные продемонстрировать количественное соотношение песен разного типа в собраниях. В целом очевидно значительное преобладание фроттол, барцеллетт и страмботто, но, например, удельный вес од и канцонетт может быть расценен по-разному вследствие различия подходов к определению их жанрово-композиционных параметров. Еще более сложны вопросы атрибуции виллотт и мадригалов, иногда – дифференциации баллаты и канцоны.

При рассмотрении фроттольных композиций мы исходим из определяющего значения поэтической организации и производного характера музыкальной формы⁵⁷; следовательно, нормативные формы⁵⁸ полифонических песен или песенные формы являются в полном смысле тексто-музыкальными. Но музыкальная форма не всегда является слепком поэтической, иными словами, поэтической

⁵⁶ Cattin G. *Sacro e Profano: La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto // Alla scoperta dei suoni perduti: canti suoni e musiche antiche / Atti del convegno tenuto a CastelBrando di Cison di Valmarino*. P. 55.

⁵⁷ «Особенность музыкально-стиховых форм – отражение в музыке *стиховой* [курсив здесь и далее автора] структуры по принципу: повторение поэтических строк, рифменные созвучия воспроизводятся повторением соответствующих музыкальных фраз; строфической организации отвечает музыкальная куплетность (тип связи музыки и текста, восходящий к традициям трубадуров и труверов) <...> Как проявление того же принципа отметим *повторения* [курсив автора] отдельных музыкальных фраз с *обновляющимся текстом*, возникающие нередко внутри самых разных (по общей схеме) музыкально-стиховых форм. Они вызваны, как правило, рифменным созвучием поэтических строк» (Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. М.: Музыка, 1996. Вып. 2 Б. С. 11).

⁵⁸ По аналогии с французскими формами, фроттольные типовые формы иногда обозначаются как «*formes fixes*» (Reese G. *Music in the Renaissance*. P. 156; Prizer W. F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology*. № 33. P. 64; Finscher L. *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1990. Teil 2. S. 451; Meine S. *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. Turnhout: Brepols, 2013. S. 257), и даже прямо как «the Italian *formes fixes*» (Prizer W. F. *Performance Practices in the Frottola: An Introduction to the Repertory of Early 16th-Century Italian Solo Secular Song with Suggestions for the Use of Instruments on the Other Lines // Early Music*. 1975. Vol. 3. No. 3. Jul. P. 227); что, с одной стороны, вызвано сходством их функционирования в жанровой традиции, с другой же стороны, при более широком употреблении может привести к понятийным недоразумениям. Такое понимание песенных форм напрямую связано с определением ряда романских, в том числе итальянских, поэтических форм как твердых («Некоторые строфы, применяясь в стихотворениях небольшого объема, давали начало твердым формам – стихотворениям, в которых (с различной степенью строгости) канонизировано не только строение строф, но и объем. Между строфами и твердыми формами есть ряд переходных ступеней: (а) ни объем, ни строфы не канонизированы вполне: канцона, глосса; (б) объем канонизирован, строфы – не вполне: баллада; (в) объем не вполне канонизирован, строфы – вполне: виланель; (г) и объем и строфы вполне канонизированы: сонет, рондо, триолет, секстина» (Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 124).

рифме не обязательно сопутствует повтор музыкальной строки. Однако в процессе эволюции песенных форм, – процессе, в исторической перспективе направленном на осознание нового качества содержания вокального высказывания и композиционного мышления, реализовавшихся в жанре мадригала, – происходило движение в плане основ формообразования – «от класса музыкально-стиховых к классу вокальных форм»⁵⁹, в плане соотношения слова и музыки – от формы тексто-музыкальной⁶⁰ к форме музыкально-текстовой⁶¹. В традиционной для аналитического осмысления соотношения слова и музыки итальянской терминологии композиционная типологизация ренессансной вокальной литературы опирается на динамическое понимание связи форм тексто-музыкальных (*poesia per musica*), музыкально-текстовых (*poesia pura in musica*), возникающих преимущественно при омузыкаливании оригинальных текстов петраркистской традиции, и, наконец, собственно музыкальных, в том числе являющихся результатом глубокой модификации устойчивых форм (*musica per poesia*)⁶². При этом далеко не всякое изменение композиционного норматива может трактоваться как проявление «эмансипации» музыкального плана от вербального; напротив, некоторые случаи свидетельствуют об обратном, а именно о последовательной музыкальной реализации сегментов вербальной структуры, следствием чего становится нарушение норматива песенной музыкальной формы.

Отбор и значение терминов, используемых в дальнейшем изложении, базируются на исторически сформировавшемся терминологическом аппарате. Несмотря на многовековой опыт употребления достаточно компактной по объему терминологии, в современных исследованиях и изданиях практической направленности существуют некоторые расхождения в выборе синонимичных обозначений, главным образом, разделов сложной строфы балладных форм. Мы определи-

⁵⁹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. С. 230.

⁶⁰ Так, М. И. Катунян называет текстомузыкальную рефренную форму (Катунян М. Рефренная форма XVII века (К становлению музыкальных форм эпохи Барокко) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Труды РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, Ростовская консерватория, 1994. Вып. 132. С. 71).

⁶¹ О понятиях тексто-музыкальной и музыкально-текстовой формы и их соотношении см.: Рымко Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 29–31.

⁶² Наиболее полное изложение см. в одной из относительно недавних работ: La Via S. Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte. Roma: Carocci, 2006. 279 p.

ли в качестве терминологического ориентира традицию, отразившуюся в критическом аппарате академических изданий серии Петруччи, осуществляемых под руководством Ф. Луизи и А. Ловато. Транскрипция некоторых итальянских терминов (*barzelletta* – барцеллетта⁶³, *ripresa* – рипреза⁶⁴) определяется данными фонетических исследований.

⁶³ В русскоязычной литературе встречаются два варианта написания слова: «бардзеллетта» и «барцеллетта». Жесткого правила произношения «z» в таких случаях, как этот (одиночный, не удвоенный, между согласным и гласным, не инициальный, не в определенных устойчивых частях слова и т.п.), нет. Произношение зависит от традиции, тем более, что иногда оно действительно носит «пограничный» характер и не имеет адекватной русской транскрипции (аналогично, например, с «s»). Ценные наблюдения в отношении опытов фиксации фонетики авторами XVI века можно найти в исследованиях Л. Г. Степановой (Степанова Л. Г. Итальянская лингвистическая мысль XIV–XVI веков (от Данте до позднего Возрождения). СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. 504 с.) и М. В. Гординой (Гордина М. В. История фонетических исследований (от античности до возникновения фонологической теории). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. 538 с.) (в последнем особенно выделен вопрос варибельности фонетической реализации графем «s» и «z»). Этот, как и иные подобные вопросы, относится к крайне сложной и непроясненной (а иногда и непроясняемой) области исторической фонетики. Прямой и недвусмысленный ответ на обсуждаемый вопрос дает выдающийся итальянский филолог Пьетро Фанфани, автор не утративших значения трудов в области фонетики. Искомое слово он записывает так: *barzelléttà*. В пояснительной записке ясно сказано: «quando esse due lettere [речь идет о «s» и «z»] devono esser pronunziate dolci le ho sormontate da un puntolino così ž, s [над s стоит точка]; quando sono aspre non ci ho messo segno veruno» (Fanfani P. *Vocabolario della pronunzia toscana*. Firenze: Felice le Monnier, 1863. P. IV).

⁶⁴ В связи с тем, что в русскоязычных работах это слово употребляется в фонетических формах «рипреза» и «рипреса», укажем на некоторые факторы предпочтения нами первой из них. Это прежде всего результаты исследования фонетических особенностей тосканского языка на материале аутентичных лингвистических трудов Л. Г. Степановой (Степанова Л. Г. Итальянская лингвистическая мысль XIV–XVI веков (от Данте до позднего Возрождения). С. 346–390). Пьер Франческо Джамбуллари и Карло Ленцони дают общую характеристику s как глухого звука, в противоположность z, но вне фонетического контекста. Однако автор, более значимый по качеству и объему работ, – Клаудио Толомеи – имеет в виду возможность и звонкого, и глухого s. Толомеи не указывает на контекстную фонетическую варибельность графемы (в контексте описываются отчасти s и g и очень ясно gn), не свидетельствует о тенденции ослабления интервокального s как показательной особенности произношения, хотя о других специфических свойствах тосканской фонетики пишет явно полно по намерению и выполнению (Там же. С. 364). Проблему варибельности фонетической реализации графем s и z, осознаваемую Толомеи, отмечает М. В. Гордина (Гордина М. В. История фонетических исследований (от античности до возникновения фонологической теории). С. 49). Очень интересно указание на двоякую возможность звучания s (причем, что крайне важно, именно в интервокальном положении) у Нери Дортеллати («Чтобы различать на письме два согласных: [s] – резкий, твердый (*crudo, duretto*) и [z] – мягкий, слабый (*dolce, snervato*) автор тоже прибегает к уже существующим начертаниям: s короткое для глухого и § длинное для звонкого, что дает возможность противопоставить *fuso* ‘веретено’ и *fušo* ‘расплавленный’» (Там же. С. 50). Однако «Автор трактата не приводит перечня тосканских звуков, он ограничивается рассмотрением некоторой части фонемной системы, исходя из потребностей обозначения разных фонем в тех случаях, когда традиционная графика их не учитывает. <...> Фонетические определения только тех звуков, об обозначениях которых идет речь, отражают их субъективное восприятие и не содержат указаний на их артикуляцию» (Там же. С. 50). Далее эта же ситуация обозначается на материале трактатов Джона Дэвида Риса (Там же. С. 53) и Джорджо Бартоли (группа *semivocali*: Там же. С. 57, 59). Показателен следующий фрагмент о грамматике Джамбуллари: «нельзя утверждать, что автор полностью отождествляет звук и букву: он специально указывает, что s и z имеют по два звука: один мягкий и слабый, другой – резкий и сильный (имеются в виду [s, ſ] и [z, dʰ]). <...> Таким образом, и Джамбуллари, как и Дортеллата, дает сведения только о некоторых фонемных оппозициях, но не сообщает ни об артикуляции звуков, ни о фонемах, которые не упоминались в связи с правилами графики (чтения)» (Там же. С. 51). Очевидно, что труды прежде всего тосканских авторов не дают надежного представления о фонетических «нормах» тосканского диалекта (при нестабильности как звукового облика, так и графики), – их проблематика носит иной характер. В. Ф. Шишмарев писал о соноризации интервокальных глухих согласных в диалектах Центральной и Северной Италии (Шишмарев В. Ф. Очерк истории итальянского языка // В. Ф. Шишмарев. Избранные статьи: История итальянской литературы и итальянского языка. Л.: Наука, 1972. С. 95–96), проблемах транскрипции фонем (Там же. С. 105). Прямая фиксация фонетической традиции содержится в авторитетном словаре Пьетро Фанфани, где искомое слово находится в форме *RIPRÉSA* без точки над s (Fanfani P. *Vocabolario della pronunzia toscana*. P. 571), что указывает на произношение *aspro* (резкое, звонкое) (Ibid. P. IV) и соотносится с типологией Джамбуллари, хотя некоторые другие слова, содержащие интервокальное s, зафиксиро-

§ 2. Модификации фроттольных форм

Безрефренные формы

Среди форм этой группы наиболее устойчивой является **капитоло** (*capitolo*, *capitulo*)⁶⁵ – широко распространенный и осознаваемый как значимый вид итальянской омузыкаленной поэзии фроттольного периода. Дополнительным свидетельством тому, помимо количества литературных текстов, является вынесение жанрового обозначения в заглавия песенных изданий⁶⁶. Он относится к лирическим жанрам с предельно широкой тематикой, сформировавшимся или закрепившимся преимущественно в творчестве «трех венцов» и ориентированным на поэтику *dolce stil novo*. Проблемный аспект характеристики капитоло обусловлен его положением между высокой лирикой и смеховой культурой. Генетически он относится к пародийной традиции, будучи изначально продуктом творчества тосканских комических поэтов, избравших в качестве модели терцину «Божественной комедии» Данте и «Триумфов» Петрарки⁶⁷. Это позволяет расценивать капитоло как наиболее яркое и последовательное воплощение в итальянской поэзии карнавального травестирования в области жанрообразования. В процессе вовлечения в музыкальную практику во второй половине XV века терцина, жанрово

ваны с надлитерной точкой. Основным фактором для нас при определении произношения и написания этого слова, учитывая отсутствие аутентичных данных и словарь П. Фанфани, является реальная итальянская фонетическая традиция и звучащая сегодня из уст носителей языка профессиональная терминология.

⁶⁵ 3-строчная строфа пишется на две рифмы с повтором первой; вторая рифма становится первой в следующей строфе и так далее, так что в итоге формируется внутренняя связь всех строф, несколько напоминающая цепляемость строф, характерную для оды: *aba bcb cdc* и т.д.; к последней строфе прибавляется дополнительная строка с новой рифмой, то есть вся форма завершается катреном, что, однако, не является нормативным для песен из фроттольных собраний. Также нехарактерны для «фроттольных» капитоло более ранние варианты организации строфы с использованием парных и перекрестных рифм, отмеченные Антонио да Темпо (Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 272). Ритмическая организация строфы представляет собой ямбический 11-сложник, являющийся маркером «высокого» стиля (7-сложники возможны, но редки). Общее количество строф нерегламентировано. Музыкальная организация представляет собой сквозную строфу, на которую распеваются все поэтические строфы, без учета межстрофной рифмовки; последняя строка заключительного катрена, по-видимому, исполнялась на новую музыкальную строку.

⁶⁶ «Strambotti ode frottole Sonetti et modo de cantar versi latini et capitoli» (PeFIV), «Canzoni, Frottole & Capitoli» (Pas-Dor1526), «Canzoni Frottole & Capitoli» (Dor1531), собрание Тромбончино «Canzoni madrigali soneti Capitoli et stramboti Versi latine et ode latini et vulgar barzelete frottole et dialogi» (1521).

⁶⁷ «Специфика итальянской комической поэзии заключалась прежде всего в ее тесной связи с высокой лирикой, с трагическим стилем» (Топорова А. В. Ранняя итальянская лирика. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 114). Необходимо отметить также значение терцины как ведущей формы популярных в 1500-1520-е годы сиенских фарсов (Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. С. 61).

обозначаемая как *капитоло*, претерпевает обратную трансформацию, развиваясь в направлении любовной и философской лирики. Это возвратное движение в истории классической терцины, безусловно, связано с петраркистской линией, никогда не прерывавшейся в итальянской словесности и усилившимися в «бембизме» начала XVI столетия, что проявилось прежде всего в возвышенных *капитоло* Пьетро Бембо.

Принадлежность *капитоло* к «высокому» стилевому регистру итальянской музыкально-поэтической традиции, однако, не стала залогом его потенциального разворота в область «мадригально ориентированных» решений. Напротив, не очень многочисленные образцы из фроттольных собраний демонстрируют высокую степень стабильности, – *капитоло* явно понимается как композиционный стандарт, что проявляется, например, в примечании к «*Ben mille uolte al di me dice amore*» Микеле Пезенти «*Modvs dicendi capitvla*» («Способ сказывать *капитоло*»). Как случай того же порядка мы трактуем примечания к инципитам «*Li angelici sembianti e la beltade*»⁶⁸ и «*Vn sollicito amor una gran fede*» в содержании *PeFIV* – «*Aer de Capituli*», по аналогии с «*Aer da canter uersi latini*» из того же раздела «*Sonetti*», – примечания, долженствующие обозначить модель, а не отдельную песню. Отметим, что в серии Петруччи *капитоло* единичны, однако во всех случаях демонстрируют устойчивый композиционно-стилистический тип⁶⁹.

Скромные масштабы строфы *капитоло* определяют относительную простоту их письма, отсутствие характерных для более протяженных строф повторов и варьированных проведений хотя бы кратких мелодических построений, и все же ситуация балансирования между песенной и свободной композицией разрешается в стилистической области. Так, например, в «*Deh non più no non più spietata: Aere*

⁶⁸ По мнению У. Рабземена, текст авторства Антонио Тебальдео; иных данных об авторстве нет (Rubsamen W. H. *Literary sources of secular music in Italy* (ca. 1500). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1943. V. 1. № 1. P. 27).

⁶⁹ «*Pregovi fronde fiori acque et herbe*», «*Cade ogni mio pensiero*» и диалог «*Aqua aqua aiuto al foco*» Тромбончино (анализ последнего см.: Gallico C. Un «dialogo d'amore» di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino // *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Graz – Wien – Köln: Hermann Böhlaus, 1962. B. 15. S. 205–213; Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance*: 15. und 16. Jh. V. I. S. 183–184), «*Nasce la speme mia*» Кары, «*La insuportabil pena*» Андреа (Адама) де Антиквиса, «*Poi che son di speranza al tutto privo*» Джованни Лулино, анонимная «*Li angelici sembianti e la beltade*», «*Vn sollicito amor una gran fede*» Филиппо де Лурано.

da capituli» Дзессо усилена структурная функция ритма: ритмически сходные начала фраз скандируются всем 4-голосным ансамблем, активный ямбический мотив подчеркивает слова «pur una volta». Изысканный поэтический текст не вполне соответствует простоте песни, некоторые стилистические черты которой восходят к музыке процессий: интонационный строй с преобладанием поступенного движения, узкий диапазон отдельных мелодических фраз, гомогенный ритмический рисунок, чеканная лапидарная фразировка. Такое несоответствие между интимно-личностным строем высказывания и его музыкальной реализацией характерно для периода переосмысления природы светской вокальной полифонии.

Единственный обнаруженный нами образец существенно модифицированного капитоло – «Dura passion che per amor soporto» Тромбончино. Обычная организация вербального текста (9 терцин и финальный катрен из 11-сложников: aba bcb cac ada ded eae afa fgf ghg haha) усложнена возвращением первой рифмы в катрене, что в некоторой степени сходно с композиционной функцией вольты барцеллетты, а также рефреном-строкой (3=12=21=31 с минимальным лексическим изменением в строке 31), создающим более крупный план общей формы (3+9+9+10 строк). Вопреки традиционной музыкальной однострофности капитоло, этот текст распевается на две музыкальные строфы, выписанные для нечетных и четных поэтических строф (с вариантом для строки 31): ABC DEC/C¹. Идентичность строк С образует дополнительный уровень повторности, нивелирующей связь междустрофных рифм; во всей композиции в целом гибко сочетаются принципы куплетно-строфической, рефренной и сквозной (обновляемость рифм) организации.

Видами музыкально-поэтических строф, обладающими большим, по сравнению с капитоло, потенциалом переработки в предмадригальные композиции, являются основанные на катренах **канцонетта** и **ода**. При всей разности их исторического генезиса, обнаруживаются общие качества данных видов, позволяющие не только интерпретировать их модификации, но и предположить их родство более сложно организованным видам. К таким качествам относится прежде всего

нередко реализуемая возможность (канцонетта⁷⁰) или обязательность (ода⁷¹) со-
 присутствия в строфе строк разной длины – 7- и 11-сложников в канцонетте, 7- и
 4-5-сложников, реже 11-сложников⁷² – в оде, причем реализуемая однотипно –
 ритмическая гомогенность первых трех строк строфы и ее нарушение в четвертой
 строке. Нормативной музыкальной строфой является сквозная, с разным музы-
 кальным материалом для каждой строки вербального текста.

Пересечения характеристик оды и канцонетты иногда трактуются как столь
 последовательные, что позволяют почти идентифицировать их. Так, во введении к
 современному изданию PeFIX сообщается, что среди песенных форм собрания
 содержатся шесть од и две канцонетты⁷³, в то время как разработчик критического
 аппарата Ф. Факкин в соответствующих разделах обозначает восемь образцов как
 оды-канцонетты⁷⁴. Пояснение понятия оды-канцонетты содержится во введении к
 более позднему изданию PeFI⁷⁵ в связи с характеристикой «Chi me dara piu rase»
 Кары⁷⁶: А. Ловато мыслит канцонетту как «ямбический вариант» и, вместе с тем,

⁷⁰ Варианты нормативной поэтической строфы: abab, aabb, abcd, aaaa, строки равной длины, как правило, 7- или 11-
 сложники. Примеры нормативных канцонетт: «Che piu felice sorte» Антонио Россето, «Non e tempo de tenere» Ни-
 коло Пифаро, «Cholei che amo cosi» и «Si che la vo seguire» Кары, анонимная «Piu galante piu bella». Канцонетта с
 удлинённой последней строкой – «Signora un che vadora» Кары (a7a7b7b11).

⁷¹ Катрен характеризуется уменьшением длины последней строки и цепной рифмой соседних крайних строк строф
 при неизменной их рифмовке – abbc (реже aaab). Среди примеров нормативной оды находится большая группа
 песен из книг Петруччи: PeFI («Udite uoi finestre», «[Si] come chel bianco cigno» и «La fortuna uol cossi» Кары,
 «Ahime chio moro», «In hospitas per alpes», «Integer uitae scelerisque purus», «Trista e noiosa sorte», «Se in tutto hai
 destinato», «Vna legiadra donna», «Tu te lamenti a torto» и «A Dio signora adio» Микеле Пезенти, «Poi che per fede
 mancha» Антонио Каприоли), PeFII («Da poi chel tuo bel uiso» Россино, «Hai lassa me meschina», «[O] Dolce diua
 mia» Перегрино Чезены, «Piangeti mecho amanti» Николо Пифаро, в двух песнях – «E questa quella fede» Онофрио
 Антеноро и «Mal fai signora mia» Николо Пифаро – наблюдаются неточные цепные рифмы между 1 и 2 строками,
 что, возможно, является следом устного происхождения и озвучания текста), PeFIII (анонимные «Poi che ho prouato
 ognarte», «Piangeti occhi mie lassi», «Haime che graue doglia», «Sia felice la tua uita» Микеле Пезенти, «Se no son
 degno donna» Джовани Брокко (также с неточной рифмой между 1 и 2 строками), «Signora anzi mia dea» Тром-
 бончино), PeFIV («Vaga zoiosa e bianca» Антонио Каприоли, анонимные «Se la gran fiama ardete», «Scoltatime ma-
 donna», «El laccio che la mane», «Con pianto e con dolore», «Lachrime e uoi sospiri», «O mia spietata sorte», «Eccome
 qui hormai», «O tanti mei sospiri», «El cor che ben disposto», «Come po far el cielo» (также с неточной рифмой между
 1 и 2 строками), «O dolce e lieto albergo», «La dolce diua mia», «O mia infelice sorte»), PeFV (анонимные «Il ciel natu-
 ra e amore» и «Son pur con gionto atanto», «O selue sparse egregie» Стрингари). Постепенно объем од уменьшается.

⁷² Например, «Se il morir mai de gloria» Тромбончино.

⁷³ Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di
 G. Zanovello. P. 18.

⁷⁴ «Dolermi sempre voglio» Тромбончино, «Chi lharia mai creduto» Кары, «Vale ualde decora» Филиппо де Лурано,
 «Vale signora vale» Филиппо де Лурано, «O celeste anime sancte» Кары (предположительно), анонимная «Tu mi tor-
 menti a torto», анонимная «Non posso liberarme», анонимная «Avendo in la mia mente».

⁷⁵ Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. P. 24.

⁷⁶ Р. Монтероссо определяет форму как канцонетту (Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I,
 Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di
 G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. P. 6*).

квантитативное расширение последней строки строфы оды. При сопоставлении всех приведенных образцов видны ясные закономерности:

песня	форма
«Chi me dara piu rase»	$a_7b_7b_7a_7 b_7b_7b_7a_7 c_7c_7c_7a_7 <...> x_7x_7x_7a_7$ ⁷⁷ ABCD есс.
«Dolermi sempre voglio»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_{11}z_{11}$ ABCD есс.
«Chi lharia mai creduto»	$a_7b_7b_7a_7 c_7d_7d_7c_7 <...> x_7y_7y_7x_7$ ABCD есс.
«Vale ualde decora»	$a_7a_7a_7b_5 b_7b_7b_7c_4 <...> x_7x_7x_7y_5$ ABCD есс.
«Vale signora vale»	$a_7b_6b_6c_{10} c_6d_7d_7e_{11} <...> x_7y_7y_7z_{11}$ ABCD есс.
«O celeste anime sancte»	$a_8b_8a_8b_8$ ABCD есс.
«Tu mi tormenti a torto»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_5$ ABCD есс.
«Non posso liberarme»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7d_7e_4 <...> x_7y_7y_7z_5$ ABCD есс.
«Avendo in la mia mente»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_4$ ABCD есс.

Только в двух песнях – «Chi me dara piu rase» и «Chi lharia mai creduto» – отсутствует основной признак оды – междустрофная цепная рифма, а все строки представляют собой равные 7-сложники, что, по нашему мнению, дает основания без всяких сомнений отнести их к области канцонетты. Атрибуция «O celeste anime sancte» является более чем гипотетической вследствие того, что в издании имеется только одна строфа при отсутствии согласований с другими источниками; по нашему мнению, 4-строчная строфа, состоящая из хореических 8-сложников с перекрестной рифмой, скорее могла быть рипрезой барцеллетты или большой баллаты. Во всех остальных случаях налицо все признаки оды как таковой, включая редкое завершение строф удлиненной строкой («Dolermi sempre vo-

⁷⁷ Здесь и далее подсчет слогов произведен с учетом нормативных для итальянского языка, в том числе периода создания фроттол, многообразных приемов звуковой компрессии или вокалического сжатия (Теплоухова И. Л. Элизия и усечение в литературном итальянском языке (на материале поэтических и вокальных произведений XIV–XIX вв.): дис. ... канд. филологич. наук. Л., 1983. 189 с.).

glio», «Vale signora vale»), а также не противоречащие композиционной модели разрастание последней строфы дополнительной парной рифмой (*rima baciata*) до 5-строчника («*Dolermi sempre voglio*»⁷⁸) и строки с усеченными рифмами («*Vale signora vale*»); при этом отметим необязательность хореической структуры стиха и музыкальной строки оды, что проявляется в большинстве приведенных образцов.

Отметим, что при такой совокупной трактовке и слиянию в одну группу явных канцонетт и явных од, «*Cholei che amo cosi*» Кары из той же PeFIX определена А. Ловато как канцонетта, построенная 7-сложными катренами-моноримами с рефреном на рифму первого катрена, что вполне соответствует композиционному нормативу и согласуется с другими случаями включения в канцонетту рефрена⁷⁹, как-то: реприза первых двух строк в конце строфы («*Ben che amor mi faccia torto*» Тромбончино), функционирование последней строки строфы в качестве рефрена (анонимная «*Non poi per che non uoi*»: 4 строка = 1 строка каждой строфы, в строфах 1–3 эти строки идентичны; анонимная «*De dolce diua mia*»: *aaax bbbx cccx*; «*Aiutami chio mogo*» Кары: *x₇a₇a₇x₇ b₇b₇b₇x₇ c₇c₇c₇x₇*, музыкальная строфа АВВС⁸⁰), функционирование первой строки строфы в качестве рефрена («*Crudel fugi se sai*» Тромбончино на текст Галеотто дель Карретто: *a₇a₇a₇a₇ R(a₇) b₇b₇b₇a₇ R c₇c₇c₇a₇ R* и т.д.⁸¹). Движение канцонетты в направлении рефренных форм, связанное с усилением отграничения строф, представляет собой не более чем игры с организацией последовательности катренов. В том же направлении усиления черт песенного формообразования мы трактуем рифму кадансов в канцонетте «*Doloroso mi tarinello*» Эрфордии⁸². Нечто подобное, а именно «закольцованность» рифмами

⁷⁸ В связи с этим упомянем предположение У. Прайзера о принадлежности песни к «*Moto confetto*» (Prizer W.F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara* // *Studies in Musicology*. № 33. Pp. 560–563).

⁷⁹ Эта песня на основании иных признаков – особенностей содержания, ориентированного на псевдофольклорную поэзию, звукоподражание смеху – и без учета диапазона образно-тематических решений канцонетты ошибочно определяется С. Майне как виллотта (Meine S. *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. S. 266).

⁸⁰ Л. Босколо определяет эту форму как оду (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 100), что не согласуется с большинством образцов из PeFVII, аналогично ему атрибутированных.

⁸¹ В определении Ф. Луизи этого текста как оды просматривается расширенное понимание оды, при котором в данный вид вливаются канцонетта и *frottola letteraria* (Apografo miscellaneo marciano: *frottole canzoni e madrigali con alcuni alla ravana in villanesco* (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. P. CXLV). Анализ песни с приведением разных точек зрения относительно ее формы см.: Osthoff W. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance*: 15. und 16. Jh. V. I. S. 145–150.

⁸² В этой миниатюре, звучащей в прозрачном 3-голосии, сконцентрированы основные черты современного песенного голосоведения: постоянная однородность фактуры; аркообразный мелодический рельеф верхнего ведущего

последней строки всего текста оды с первой обнаруживается в «Mi parto a dio a dio» Онофрио Антеноро.

Пограничным явлением между канцонеттой и фроттолой представляются организованная хорейческими 8-сложными катренами с перекрестной рифмой и сквозной музыкальной строфой «Io mi uoglio lamentare» Джованни Брокко, определенная Р. Монтероссо как ода⁸³, а также отличающаяся от нее лишь усеченными рифмами «Tur lu ru la carpa e moza» Паоло Скотто из РеFVII, тем не менее, отнесенная Л. Босколо к одам⁸⁴. Еще одна ода, согласно Р. Монтероссо⁸⁵, – анонимная «La tromba sona», возможно, по содержанию принадлежащая к карнавальным песням, по нашему мнению, может трактоваться как ода-канцонетта, в которой черты канцонетты определяются автономией рифм катренов, черты оды – контрастной длиной строк, из которых нечетные являются 5-сложниками: $a_5b_7b_5a_7$.

Опыты иной – усложненной – проработки канцонетты крайне немногочисленны, но чрезвычайно значимы как свидетельство охвата процессами дестандартизации формы и такого элементарного вида⁸⁶. Одним из наиболее сложных решений канцонетты является несовпадение стихотворных и музыкальных цезур в анонимной «I ho disposto sempre amarti», в результате чего простой катрен преобразуется в пятистрочную строфу с неравнодлинными строками с абсолютно несвойственными канцонетте 8-сложниками: $a_8b_4c_8d_4a_8$, где рифмованы только крайние строки, нарушен принцип песенного формообразования «рифма = повтор музыкальной фразы», и к тому же короткие строки выделены простым контра-

голоса; нестабильная функция среднего голоса, примыкающего поочередно к другим; кварто-квинтовые ходы, особенно на клаузульных участках, и педали в басу; перекрещивания голосов, в данном случае пары нижних; квинтовые и октавные параллелизмы, иногда скрытые.

⁸³ Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. P. 42*.

⁸⁴ Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 76. Музыкальная форма строфы – АВВС. Отметим, что песня Скотто в отношении вербального текста представляет собой обработку фольклорного источника, при этом ее музыкальная первая строка также является цитатой, что подтверждается, по нашему мнению, намеренным расположением этой песни в собрании после анонимной «Si si si taruo taruo» с тем же музыкальным инципитом.

⁸⁵ Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. P. 48*.

⁸⁶ Достаточно однопланово канцонетта воспринималась на протяжении практически всего XVI и начала XVII века: «Строфичность, замкнутость, песенно-танцевальный характер итальянской канцонетты во многом определили черты будущей итальянской оперной арии» (Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии da capo): автореф. дис. ... канд. иск. М., 1997. С. 11–12).

пунктом, фактурно координирующимся с началом первой строки, но контрастирующим перекрестной группировке голосов, преобладающей в остальном. Данный образец можно рассматривать, с одной стороны, как усиление качеств тексто-музыкальной формы (ненормативное цезурирование текста прямо отражается в музыкальной композиции), с другой стороны, как их ослабление (распределение музыкальных построений не в соответствии с рифмовкой):

поэтический текст	рифмы		рифмы	музыкальные строки
I ho disposto sempre amarti	a ₈	I ho disposto sempre amarti	a ₈	A
vada el mu(n)do / Come voglia	b ₈	vada el mu(n)do	b ₄	B
ch(e) si mo(r)te no(n) mi spoglia	b ₈	Come voglia ch(e) si mo(r)te	c ₈	A ₁
mai no(n) voglio habandonarti	a ₈	no(n) mi spoglia	d ₄	C
		mai no(n) voglio habandonarti	a ₈	D
Sel mio viver sera et(er)no	c ₈	Sel mio viver sera et(er)no	e ₈	A
Sera et(er)no anch(e) l'amore	d ₈	Sera et(er)no	e ₄	B
E si amar pol un ch(e) more	d ₈	anch(e) l'amore E si amar pol	f ₈	A ₁
Ti amero fina al inferno	c ₈	un ch(e) more	g ₄	C
		Ti amero fina al inferno	e ₈	D
Una volta m'ho disposto	e ₈	Una volta m'ho disposto	h ₈	A
D'esser tuo fin ch(e) sto i(n) terra	f ₈	D'esser tuo	i ₄	B
Dami pace o dami guerra	f ₈	fin ch(e) sto i(n) terra Dami pace	j ₈	A ₁
Mai no(n) cangero proposto	e ₈	o dami guerra	k ₄	C
		Mai no(n) cangero proposto	h ₈	D
Я готов всегда любить Вас, – Пусть мир катится, как хочет, Если смерть меня не тронет, Никогда Вас не покину.		Я готов всегда любить Вас, – Пусть мир катится, как хочет, Если смерть меня не тронет, Никогда Вас не покину.		
Если жить придется вечно, И любовь пребудет вечной, И любить могу и мертвым, И в аду любить я буду.		Если жить придется вечно, Придется вечно, И любовь пребудет вечной, И любить могу и мертвым, И в аду любить я буду.		
Как-то раз я стал обязан Быть твоим, пока живу я, Дай мне мир, иль дай мне битву, Но не изменю сей цели.		Как-то раз я стал обязан Быть твоим, пока живу я, Дай мне мир, иль дай мне битву, Но не изменю сей цели.		

Образцом типичного строения оды является «Da poi chel tuo bel uiso» Россино, – строфы-катрены с рифмованными средними строками и цепными между-

строфными рифмами⁸⁷, но, однако, с не вполне нормативной ритмической организацией: $a_7b_7b_7c_{5(4)} c_7d_7d_7e_{5(4)}$ есс. Эта песня Россино могла бы пополнить примеры, приведенные Дж. Чезари, указавшего на возможность в последней строке катрена 5-сложника с акцентом на 4-м слоге⁸⁸. Музыкальная строфа оды Россино крайне проста, но, вместе с тем, в ней наблюдается стремление автора выровнять длину строк: троекратное повторение практически одной фразы с общим направлением движения голосов и несколько монотонной эквиритмичностью; последняя короткая строка, соответствующая каденции, ритмически расширена и масштабно тем самым уравнена с предыдущими строками.

К области оды принадлежит также «Laura romanis decorata pompis» Лауро на анонимный латинский текст, определенная Дж. Дзановелло как сапфическая ода⁸⁹, поскольку песня представляет собой редкую во фроттольной литературе малую сапфическую строфу $a_{11}b_{11}c_{11}d_5$, положенную на сквозную музыкальную строфу с кодовым разделом для последней строфы.

В то же время затруднительно принять отнесение Дж. Дзановелло ряда следующих песен из ReFIX к теоретически возможному смешанному виду оды-барцеллетты:

песня	форма
«Pieta cara signora»	$a_7b_7b_7a_7 R(a_7b_7) c_7c_7c_7a_7 R c_7c_7c_7a_7 <...> x_7x_7x_7a_7 R$ ABCD есс.
«Una legiadra nimpha»	$a_7b_7b_7a_{11} R(a_{11}c_{11}) d_7e_7e_7a_{11} R <...> R x_7y_7y_7a_{11} R$ ABCD XY есс.
«Io voria esser colu»	$R (b_7c_6b_7) a_8a_8a_8b_7 R d_8d_7d_7a_7 R <...> R x_7x_7x_7a_7 R$ ADE AABC есс.
«Poi che speranza e morta»	$a_7b_7b_7a_7 R(a_7b_7) c_7c_7c_7a_7 R <...> R x_7x_7x_7a_7 R$ ABCD AB есс.
«Se con vostra alma bellezza»	$R(d_8e_8e_8d_8) a_8b_8b_8a_8a_8 c_8: c_8d_8 R <...> R x_8y_8y_8x_8x_8z_8z_8x_8 R$ WXYZ A B C D E F A G G есс.

⁸⁷ В наиболее простом виде этот принцип реализуется в виде монорима 1 и 4 строк каждой строфы, как в «La colpa non e mia» Николо Пифаро на анонимный текст: $a_7b_7b_7a_{11} a_7c_7c_7a_{11} a_7d_7d_7a_{11} <...>$.

⁸⁸ «Vaga zoiosa e bianca» Антонио Каприоли («Vaga zoiosa e bianca / Gentil liggiadra e bella / Celeste columbella / alma mia diva») или «[Si] come chel bianco signo» Маркетто Кары («Si come chel bianco signo / Per natural costume / Morend'in qualche flume / el corpo lascia») (Cesari G. Le origini del Madrigale cinquecentesco. Bologna: Forni, 1976. P. 25).

⁸⁹ Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. P. 71.

Анонимная «*Pieta cara signora*» в данном контексте может рассматриваться только в части вербального текста, так как входит в кводлибет, предположительно, авторства Лапициды: за исключением незначительного нарушения композиционной целостности в виде разного типа рифмовки первого и остальных катренов (кольцевая и парные рифмы), этот текст представляет собой один из тех случаев, которые могут быть квалифицированы как результат соединения канцонетты с присущими ей ямбическими 7-сложниками и рефрена, моноримом связанного с последней строкой каждого катрена, то есть в функциональном отношении подлинной вольты. Таким образом, мы полагаем, что эту форму можно рассматривать как пересечение канцонетты и барцеллетты с 4-строчными станцами. Отметим, что исходную песню Кары из PeFI редакторы, расходясь во мнениях относительно точной атрибуции, все же относят к одной композиционной области – фроттола (Р. Монтероссо) или баллата (К. Ди Цию Дзаннолли и А. Ловато)⁹⁰.

Два сходных между собой образца – «*Una legiadra nimpha*» Антонио Каприоли⁹¹ и «*Poi che speranza e morta*» Филиппо де Лурано – также вряд ли целесообразно связывать с одой, хотя тип катрена первой из них вполне возможен в оде; строфы же «*Poi che speranza e morta*» с полным правом следует считать канцонеттными. Отсутствие связи катренов в виде цепной рифмы усилено в обоих случаях включением рефрена (в первой песне фольклорного «*Causalcha el conte guido*»), дополнительный уровень рефренности создают последние строки катренов. Единство последней рифмы строфы и первой рифмы рефрена вновь возвращает нас к вопросу глубинного родства между канцонеттой с рефреном-строфой и барцеллеттой с 4-строчной станцей. Контрастное и репризное соотношение музыкальных строк рипрезы и станцы равно нормативно для барцеллетты.

Форма «*Io voria esser cholu*» Микеле Пезенти является, несомненно, барцеллеттой с 4-строчной станцей и развитой фольклорной рипрезой «*Turluru la carpa*

⁹⁰ Ф. Факкин и Дж. Дзановелло определяют эту форму как оду-барцеллетту (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro nono*. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. P. 44), основываясь, по видимому, на связи рифм 1 и 4 строк первой строфы (рипреза) и последних строк следующих строф; по нашему мнению, в этом случае не учтена модель *frottola letteraria*.

⁹¹ Ф. Торрефранка приписывает авторство брешинскому дворянину Альфонсо Каприоли, хотя указание на авторство Антонио Каприоли содержится в PeFIX (Torrefranca F. *Il segreto del Quattrocento: Musiche ariose e poesia popolare*. Milano: Hoepli, 1939. P. 150).

moza» (цитата вербальная и музыкальная). Как и в «Una legiadra nimpha», здесь рефренность усилена одинаковыми вербальными (с минимальными вариантами) последними строками станцы и первыми музыкальными строками обеих частей формы. Частые и несистемные усеченные рифмы (все 7-сложники) все же отчетливо указывают на основной тип строки – фроттольный 8-сложный хорей.

Наконец, анонимная «Se con vostra alma bellezza», выделяющаяся среди множества барцеллетт несистемным повтором музыкальной строки при повторе шестой поэтической строки станцы и идентичностью двух последних музыкальных строк строфы, совсем не имеет признаков оды.

Жанровые границы оды, несмотря на высокую степень стабильности и воспроизводимости стереотипа формы, все же не проводятся на основе обязательности цепной междустрофной рифмы, которая может отсутствовать при соблюдении длины ямбических строк и их соотношения (7775(4)), как в анонимной «El foco non mi nose», где связь сквозных музыкальных строф (рифмовка abbc addc affc и т.д.) обеспечивается неточной анафорой первых строк:

El foco non mi nose <...>
 El pianto non mi nose <...>
 El sospir non mi nose <...>
 El timor non mi nose <...>
 El pensier non mi nose <...>
 El qual poi che non nose <...>

Сходная идея реализована в «Usciro di tanti affanni» д'Аны на анонимный текст, представляющий собой очень свободную организацию катрена, в которой представляется возможным усмотреть признаки канцонетты (рифмовка abba cdda effa <...>) и широко трактуемой оды (связь строф последней рифмой), принимая во внимание совершенно ненормативную организацию строки с ударениями на 3 и 7 слогах, скорректированную музыкальной ритмикой до барцеллеттного хорей. Музыкальная строфа здесь также не вполне обычна: АВВС, с активными точными и неточными имитациями в строках А и С и сменой темпуса на перфектный в последней строке, что усиливает ее автономный и «рефренный» характер (Пример 1).

Итальянская ода как композиция ритмически неуравновешенная, «хромающая» укороченной/удлиненной четвертой строкой катрена, казалось бы, обладает большим потенциалом высвобождения из оков песенной формы, по сравнению с канцонеттой. Однако такие случаи крайне немногочисленны, – в некоторой степени к ним относятся рассмотренные ранее композиционные варианты и контаминации. В качестве образца более глубокого и творческого претворения основного принципа организации оды отметим «Sera chi per pietà» Лудовико Миланца на анонимный текст, где строфы, организованные простой кольцевой рифмой, связаны между собой рифмой не строк, а блоков – средних и крайних – строк: ab-ba bccb cddc deed (музыкальная строфа AA¹BC, где A и A¹ соотносятся секвентно). Тип строки – стабильные ямбические 11-сложники – позволяет определить композицию как оду-канцонетту.

⁹² Редакция Л. Босколо (Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Pp. 197–198).

Наиболее сложной является анонимная «*Naime che non e un giocho*», изданная уже в РеFII (1504), что свидетельствует о достаточно раннем проникновении в песенную поэзию идеи свободного музыкально-поэтического высказывания:

a₇a₇a₇b₇c₅ R₁₁ c₇c₇c₇d₇ R₁₁ d₇d₇d₇e₇ R₁₁ <...> R₁₁ x₇x₇x₇a₇ R₁₁
 AB CD E F ecc.

В этой оде с 5-строчной первой строфой, лишь последняя строка которой, носящая явно «вставной» характер и невозможная для вокального исполнения при звучании остальных строк, соответствует композиционному нормативу неравнодлинной финальной строки строфы, с 11-сложным рефреном-строкой, отчасти компенсирующим подлинно канцонеттные ямбические 7-сложники остальных катренов, мы усматриваем также черты фроттолы *giullaresca*⁹³, склоняясь, однако, к определению базовой формы как оды на основании сочетания неравнодлинных строк и цепной рифмы.

Достаточно широкий диапазон композиционных решений песни со строфой-катреном, в которых в различных комбинациях сочетаются типологические признаки оды, канцонетты, «старой» фроттолы, барцеллетты, свидетельствует не только о генетических пересечениях и родстве данных видов, но и об определенном потенциале «мадригализации» катрена, выявляющемся на уровне организации строфы⁹⁴.

Эксперименты в области **сонета** крайне редки; этот тип формы трактуется фроттолистами очень сдержанно и традиционно⁹⁵. Таков первый сонет из серии Петруччи, – «*Queste quel locho amore se te ricorda*» д'Аны на текст Никколо да

⁹³ 7-8 сложники с рифмовкой aaaaab bbbbc ccccd ecc.

⁹⁴ В отношении оды следует особенно подчеркнуть широту ее трактовки как литературной формы во время появления основных песенных собраний, отмеченную Марио Эквиколой в сочинении, создававшемся, предположительно, в начале 1520-х годов («различные способы [поэтической организации] Од» (*Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con vno eruditissimo Discorso della Pittura, & con molte segrete allegorie circa le Muse & la Poesia*. Milano: Francesco Minizio Calvo, 1541. С. С iiij)).

⁹⁵ Ямбические 11-сложники, организованные как abba abba cdc dcd (или abba abba cde cde), с одной или двумя (для катренов и терцетов) музыкальными строфами. Показательно, что в РеFXI, содержащей почти треть всех сонетов, изданных в серии Петруччи (14 из 35, из них 12 на тексты Петрарки), только три – «*Deh, porgi mano all'afanato ingegno*» и «*Candida rosa nata in dore spine*» Мачони, а также «*Non più saette, Amor, non c'è più hormai*» Стрингари – созданы как сквозные музыкальные композиции.

Корреджо⁹⁶, в котором выписаны две музыкальные строфы, причем музыкальный катрен является, по сути, трехстрочным с повторением средней строки и вариантным соотношением крайних строк⁹⁷. Текст сонета выделяется среди, в целом структурно безупречных, песенных сонетов рядом погрешностей (неточная рифма 2 и 3 строк, арифмия в 11 строке)⁹⁸:

Queste quel locho amore se te ricorda	a
Oue per dar principio a piu mio male	b
De tua man me tirasti tanti strali	b
Chalarcho non basto solo una corda	a
Et qui la uoglia al suo mal troppo ingorda	a
Si leuo auolo non hauendo lali	b
Qui cade che i pensier son tutti frali	b
Sel poter col uoler ben non saccorda	a
Qui placide acoglienze uidi e sdegni	c
Qui gia fu lieto e talhor semi morto	d
Che a tua forza non ual insidie o inganni	e
Ma del dolor chio prouo ho un sol conforto	d
Chio tho gia rotto milli bei desegni	c
Che ognun al mio fallir se facto acorto	d

Отклонения от норматива музыкальной формы сонета в целом не меняют принципа одно-двустрофной песни, касаясь внутреннего строения строф. Так, приведенная в издании строфа катрена «Sio sedo alombra» Тромбончино или Кары состоит из четырех разных (и разномасштабных: 4-4-3,25-8 (3,75+4,25) бревисов) тексто-музыкальных строк AA₁BC; при пении терцетов возможна вариабельность выбора второй или третьей музыкальных строк. В катренах анонимного сонета «Ven che la facia alquanto lieta para» нарушен принцип «рифма = музыкальная фраза», соблюдение которого необязательно при сквозной строфе, но, как правило, учитывается, если автор намерен повторять музыкальные строки: кольцевой рифме текста противоречит идентичность нечетных музыкальных строк; материал

⁹⁶ Перевод Е. Бедуш и Т. Кюрегян см.: Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. С. 147.

⁹⁷ Образцы однострофных музыкальных сонетов: анонимные «Va posa larcho e la pharetra amore» на текст Тебальдео да Феррары, «Venche inimica e tediosa sei», «Chi uede gir la mia dea», «Piu uolte me son messo acontenplarte», «Ingrata donna ala mia pura fede», «Mentre che a tua belta» Кары, бестекстовая «Aer de versi latini» Каприоли, «Queste quel locho amore se te ricorda» д'Аны, «Piu uolte frame stesso gia pensatho» Тромбончино.

⁹⁸ Аналогичный более простой образец – «Pensa donna chel tempo fuge al vento» Николо Пифаро.

терцета, хотя и выписан в издании, отличается от катрена лишь варьированием средней строки. Особенностью этой песни являются также существенные, по сравнению с другими сонетами, погрешности рифмы: фактическая недостаточная рифма 2-3 и 6-7 строк (*stratio – lacio, tacio – ratio*), а также тавтологическая рифма 10 и 14 строк:

a b c a	a c b a	c d c	d c d
ABAC	ABAC	AB ¹ C	AB ¹ C

Некоторая потенциальная вариабельность композиционной модели обнаруживается при сопоставлении двух версий сонета «*Piu volte fra me stesso ho gia pensato*» Тромбончино – из PeFII и, а именно возможность перестановки строк терцетов с заменой моноримов обычной рифмовкой терцетов итальянского сонета без, по всей видимости, существенного ущерба для смысла текста (Таблица 4):

Таблица 4

	PeFII	AntG
порядок строк	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	1 2 3 4 5 6 7 8 9 12 10 13 11 14
рифмовка	a b b a a b b a c c c d d d	a b b a a b b a c d c d c d
музыкальная форма	ABBC ABBC A B C(D) A B C (E)	ABBC ABBC A B C(D) A B C (E)

Одним из способов модификации формы сонета является творческая реализация идеи «хвостатого» (*caudato*) сонета, прочно укорененного в традиции благодаря тосканским комическим поэтам XIII–XIV веков. Единственным таким сонетом является «*Accio che il tempo e i cieli*» Тромбончино на анонимный текст с дополнительным терцетом⁹⁹. При безусловной допустимости любого построения «сверхнормативного» терцета, в данном случае все же примечательно его соотношение с предыдущими шестью стихами, а именно резкое укорочение длины строки до 7-сложника, а также введение совершенно новой рифмы: $a_{11}b_{11}b_{11}a_{11}$ $a_{11}b_{11}b_{11}a_{11}$ $c_{11}d_{11}c_{11}$ $d_{11}c_{11}d_{11}$ $d_7e_{11}e_{11}$. Последние девять строк могут быть осмысле-

⁹⁹ Расширение каждого раздела кодой в виде двукратного повтора последней строки обнаруживается в «*Ite caldi suspiri al freddo core*» Джовани Брокко на текст Петрарки, однако оно, конечно, не имеет отношения к «хвостатому» сонету, будучи простым прибавлением, основанным на вербальном повторе.

ны следующим образом: $c_{11}d_{11} c_{11}d_{11} c_{11}d_{11} d_7e_{11}e_{11}$, что практически совпадает с формой тосканской октавы с дополнительной короткой строкой. Базовая музыкальная строфа – 3-строчная АВА (с репризой второй строки для катренов), однако для «хвоста» сонета выписан собственный новый материал (CDD¹C), что подчеркивает функцию вольты, выполняемую последним терцетом более выпукло, чем первыми двумя.

Наиболее последовательным результатом осмысления сонета как композиции, не сегментируемой на повторяющиеся катрены и терцеты, в музыкальном отношении представляющие собой воспроизведение одной строфы с различной степенью варьирования (AAA¹A¹), является приближение к музыкальной композиции канцоны, то есть создание самостоятельного материала для терцетов. Несмотря на кажущуюся очевидность такого решения, оно не получило широкого распространения и реализовано в крайне ограниченном числе образцов, как, например, в самом простом виде в «*Movesi il vechiare l canuto e biancho*» на текст Петрарки, автор музыки которого – Бартоломео Тромбончино – создал для пары «катрен – терцет» полностью сквозную композицию, усложненную самостоятельными кодами каждого раздела¹⁰⁰:

a b b a	a b b a	c d e	c d e
ABCD(E)	ABCD(E)	FGH(I)	FGH(I)

В качестве следующего шага в данном направлении может рассматриваться «*O passi sparsi*» Себастьяна Фесты, где, при обычной повторности катренов, терцеты с однотипной организацией (cde cde) созданы на постоянно обновляющиеся музыкальные фразы (общая форма AABC(D))¹⁰¹.

Наличие отдельных повторяющихся музыкальных фраз и разделов позволяет рассматривать такие формы как родственные канцоне, в музыкальной композиции которой сочетаются принципы обновляемости и, вместе с тем, системного в разной степени повтора. Тем не менее, мы не считаем полностью оправданным

¹⁰⁰ Аналогичное решение обнаружено О. В. Зубовой в лауде-сонете Тромбончино «*Eterno mio signor, poi che per me*» (Зубова О. В. Итальянская лауда: жанр и форма: дис. ... канд. иск. М., 2012. С. 183–184).

¹⁰¹ Более простой случай – анонимная песня «*Si morsi dona el tuo labro suaue*», изданная с пометкой «*Per sonetti*», где такие же поэтические терцеты положены на музыкальные фразы CCD(E), то есть имеет место обновление материала по отношению к терцетам, но его повторяемость, в том числе отчасти внутри терцетов.

предложенное Ф. Луизи в ряде случаев двойное определение этих единичных песен как канцон/сонетов¹⁰², поскольку сонетное членение в них все же остается приоритетным, не преодолеваясь иной композиционной логикой.

В отличие от рассмотренных выше сонетов, в которых некоторые отклонения от норматива наблюдались в терцетах при неизблемости музыкальной идентичности катренов, Тромбончино в «*El colpo che mede tuo sguardo altiero*» создает для второго катрена новые музыкальные строки; три первые из них используются для терцетов:

$a_{11}b_{11}b_{11}a_{11}$	$a_{11}b_{11}b_{11}a_{11}$	$c_{11}d_{11}c_{11}$	$d_{11}c_{11}d_{11}$
A B C D	E F G H	E F G	E F G

Полное исключение повторности или несистемная, случайная повторность музыкальных фраз, которые могли бы свидетельствовать о повороте к мадригальной трактовке сонетной композиции¹⁰³ и столь масштабно и плодотворно развернулись на основе других моделей, по сложности организации сопоставимых с сонетом, – прежде всего канцоны, – оказались, несмотря на общую направленность развития песенной культуры, неорганичными для чеканной логики сонета. Редким и, вместе с тем, чрезвычайно ярким опытом «мадригализации» сонета стал «*O morte*» Франческо Санта Кроче на анонимный текст из позднего собрания Дорико (DII):

«*O morte*» – «*Ola*» – «*perche mi fuggi?*» – «*hay tristo nol sai?*» – «*nol so*» – «*il tuo cor mi da terrore*»
 «*perche*» – «*perche gli scrisse vn nome amore*
che doue e lui dalcun non fo maquisto»

«*che faro io?*» – «*serui*» – «*al seruir resisto*»
 «*un breue spatio per troppo dolore*»
 «*non posso altro sopportar*» – «*oyme che more*»
 «*al tuo dispecto il disperato ho visto*»

¹⁰² Например, Luisi F. *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»: Saggio critico e scelta di trascrizioni*. Рр. 24, 31; тем более в отношении «*Per fugir la mia morte alma mia speme*» Кары на текст, предположительно, Джованни Муццарелли, «*Se alcun tempo da voi son stato absente*» и «*Se amor non e che*» Кары на текст Петрарки, представляющие собой нормативные сонеты *abba abba cde cde* с одной сквозной музыкальной строкой для катренов и терцетов ||:ABBC:|| ||:ABC:||.

¹⁰³ Так, Г. Чезари считал «орефрененный» (*ritornellando*) первый дистих первого катрена сонета признаком мадригала-сонета (Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco*. Р. 23); с этим мнением можно согласиться, учитывая пусть элементарную, но все же реально воплощенную саму возможность изменения настолько устойчивой формы.

«ben poi finirte tu» – «ma se e mi e tolta»
 «possa doccider te per che e in te scripto
 innanti amacerai piu de vna volta»

«dunque niente faro» – «non s l predicto
 non lieua amor» – «oyme che questalma stolta
 al mio dispecto vn nome mi da il vitto¹⁰⁴»

«О, Смерть!» – «Вот я!» – «Зачем бежишь?» – «Ты скорбен,
 не знаешь?» – «Нет» – «Пугает твое сердце»
 «Как так?» – «Написано Любви в нем имя,
 Что, где ни есть, никем не покупалась»

«Что делать мне?» – «Служи» – «Тому противлюсь»
 «Недолгий срок, но все ж с сильнейшей болью»
 «Нет боле сил сносить» – «Ах, так умри же!»
 «Назло тебе отчаянье я видел»

«Тогда конец тебе» – «Коль нет меня уж?»
 «Убить тебя могу, в тебе ведь видно,
 впустую ты прождешь и больше раза»

«Не делать мне ничто?» – «Нет, той науке
 Далек Амур» – «Ах, глупая душа
 Назло мне имя Жизни мне дарует»

Следствием фрагментации текста на реплики, по большей части, короткие, стало «разрыхление» формы, усиленное нестабильностью письма: диалоги пар голосов в кратких репликах (S+A, T+B) с нерегулярными имитациями, сменяющимися вязким разнотемным контрапунктом и эквиритмическим скандированием текста в развернутых ответных и резюмирующих высказываниях. Форма, тем не менее, не является в полном смысле свободной, будучи крепко организованной прежде всего варьированным повтором строки Н, соответствующей перекликающимся в смысловом отношении итоговым фразам «катренного» и «терцетного» разделов сонета:

a b b a	a b b a	cdc	d c d (d)
ABCD	EFGH	IJK	LMH ¹ (N)

¹⁰⁴ Пунктуация наша. Мы полагаем, что в этом случае «vitto» следует понимать не как «vinto» (Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. P. CXXXIV), а в одном из смыслов современного «vitto» – «жизнь», что в смысловом отношении согласуется с началом сонета.

Другим фактором глубинной сквозной музыкальной связи этапов формы является многократное проведение начальной фразы альты, содержащей в себе одновременно и интонационный вопрос, и клаузульный оборот (разделы А, В, G, I – рассредоточенно между кантусом и альтом), а также интонационное варьирование, преимущественно инициальных и клаузульных участков, при высокой степени стабильности ритмических групп, большей частью основанных на трехстопной ямбической формуле. Наконец, хотя и эпизодически, просматривается тенденция к нивелированию цезур, – от наслоения вступления тексто-музыкальной строки на окончание предыдущей строки (FG, HI, JK, KL) до буквального слияния строк в целостном построении с растворением в нем рифмы (AB: «hay tristo / nol sai?») (Пример 2).

Пример 2¹⁰⁵

¹⁰⁵ Редакция Ф. Луизи (Ibid. P. 15).

Путь привнесения в сонет черт канцоны привел к появлению еще одного крайне индивидуального образца, представляющего собой результат совмещения текстовой комбинаторики и канцонной музыкальной строфы – «Candida rosa nata in dore spine» Мачони из последней книги Петруччи. Текст скомпонован из двух соседних сонетов Петрарки – «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine» (CCXLVI) и «Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella» (CCXLVII) следующим образом:

сонеты Петрарки

«Candida rosa nata in dore spine» Мачони

CCXLVI

5 candida rosa nata in dure spine
6 quando fia chi sua pari al mondo troue
7 gloria di nostra etate o uiuo gioue
8 manda prego il mio in prima chel suo fine
9 Sichio non ueggia il gran publico danno
10 elmondo rimaner senz'al suo sole
11 ne gliocchi miei che luce altra non anno
12 ne l'alma che pensar d'altro non uole
13 ne lorecchie chudir altro non sanno
14 senza loneste sue dolci parole¹⁰⁶

Candida rosa nata in dore spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove,
gloria di nostra etate? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine:
si ch'io non <ueggia> il gran publico danno,
e 'l mondo rimaner senza 'l suo sole,
ne gli ochi mei, che luce altro non anno;
ne l'alma, che pensar d'altro non vole,
ne l'orechie, chi udir altro non sanno,
senza l'oneste sue dolce parole.

CCXLVII

3 facendo lei sourogni altra gentile
4 sancta saggia leggiadra honesta & bella
5 ame par il contrario & temo chella
6 non abbia aschifo il mio dir troppo humile
7 degna dassai piu alto & piu sottile
10 e cosa da stancare athene arpino
11 mantoua & smirna & luna & l'altra lira
12 lingua mortale alsuo stato diuino
13 giungner non puote amor laspinge & tira
14 non per election ma per destino¹⁰⁷.

Facendo lei sovr'ogni altro gentile,
sancta, sagia, legiadra, honesta et bella.
A me par il contrario; et temo **quella**
non abi a schiffo il mio dir troppo **gentile**,
degn'a d'asai piu alto e piu **gentile**:
e cosa da stancare **a tempo** Arpino,
Mantua et Smirna, et l'una et l'altra **riva**.
Lingua mortal al suo stato diuino
gionger non po: Amor la spigne et tira,
non per election, ma per **dilecto**¹⁰⁸.

Отметим, что, если первый сонет оказался только укорочен на первый катрен при удержании практически полностью остального текста, то 10 строк второй строфы вновь возникшей канцоны оказались извлечены из сонета CCXLVII с нарушением целостности всех разделов, кроме последнего терцета. Кроме того, этот сонет подвергся существенной лексической переработке, вызванной отнюдь не необходимостью согласования рифм, напротив – замена «destino» на «dilecto»

¹⁰⁶ Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. [Venezia]: Vindelino, 1470. Fol. [76r].

¹⁰⁷ Ibid. Fol. [76r–76v].

¹⁰⁸ Корректировка текста и пунктуация Дж. Дзановелло (Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. P. 58).

усугубила и без того уязвимые рифмы последних пяти строк. В двух случаях, по нашему мнению, имеют место ошибки набора или редактирования («ch'ella» – «quella», «Athene» – «a tempo»). Навязчивое «gentile», обеднившее содержание и породившее тавтологическую рифму, тем не менее, в условиях вокальной композиции воспринимается как усиление ключевого понятия, а замены «lira» на «riva» в 7 строке и финального «destino» на «dilecto» в корне меняют смысл строк. В итоге, если 1 строфа новой канцоны организована с ясным отсылком к исходному сонету (abba cdc dcd), то во второй строфе переструктурирование и перерифмовка (abba acdcef) привели не только к проблематичному цезурированию и группировке строк за пределами вновь образованного первого катрена, но и к нарушению главного принципа соотношения строф канцоны – принципа подобия рифмовки.

Музыкальное строение этого сонета, трансформированного в канцону, проще, чем в предыдущем случае, поскольку здесь отсутствуют столь же выраженные тонкие внутренние интонационно-ритмические связи. В сквозной сменяемости вариантно по-разному отдаленных фраз отметим постоянное стремление к преодолению междустрочного цезурирования имитационными волнами разной степени точности, словом, ту опору на имитационный мотет, которая и представляется естественной для Мачони, исходя из имеющихся данных о его деятельности. При этом песенная простота линии кантуса, его невключенность в имитационное взаимодействие и метроритмическую комплементарность средних голосов может быть следствием изначального создания песни как сольной с инструментальным сопровождением, и лишь позднее полифонизированной при записи.

Крайне скромное количество сонетов с отклонениями от композиционного музыкально-поэтического норматива позволяет обозначить направленность преобразований, которая, по нашему мнению, обусловлена воздействием близкой по объему строфы канцоны, что проявляется в нарастании, особенно во второй половине формы сонета, тенденции к обновлению материала; при этом удерживаются такие существенные признаки сонета как членение (особенно ясно отделяемых катренов) и смысловая функция терцетов (volta). Два последних рассмотренных

образца с полным правом могут быть определены как сонеты-мадригалы на основании наиболее показательных параметров сквозной музыкальной формы, сложного и разнообразного полифонического письма, а также выраженному местами стремлению к музыкальной изобразительности.

Преобразования композиционного норматива, внешне иногда сходные с сонетами, но имеющие иную природу, наблюдаются в трактовке **страмботто**, масштабно представленного во фроттольных собраниях.

Основным терминологическим вопросом при жанрово-композиционном определении песен как страмботто является вопрос соотношения понятий страмботто и октавы, связанный с объемом этих понятий и зонностью норматива. Сразу отметим, что во всех случаях страмботто-октавы речь идет о тосканской октаве (abababcc)¹⁰⁹, поскольку исторически более ранняя сицилийская (abababab) встречается в единичных образцах, которые, по нашему мнению, относятся к композиционным анахронизмам: анонимные «Si dolze el dolor mio» и «Da poi che non si po piu ritrouare» (песня в содержании PeFIV отнесена к разделу «Strambotti»). В качестве промежуточного случая мы рассматриваем редкий образец сохранения-обновления рифменной инерции в «Vana speranza mia che mai non vene» Лурано – abababaa. Формы романского страмботто (ababccdd) и тосканского респетто (aabbccdd) как таковые нами не обнаружены.

Несмотря на практическую синонимичность октавы и страмботто и функционирование обоих понятий в итальянской ренессансной поэтической культуре (например, среди фроттолистов Каритео документирован как автор стихотворных страмботто), они не являются в полном смысле однопорядковыми, поскольку понятие октавы не использовалось в качестве обозначения музыкального жанра. Традиционная же синонимизация страмботто и октавы в отношении материала

¹⁰⁹ «Filostrato и Teseide являются древнейшими из известных нам более или менее обширных стихотворений, написанных октавами, благодаря чему прежде считали Боккаччо изобретателем этой стихотворной формы. Но она вероятно уже употреблялась в народной поэзии, и Cantare di Fiorio e Biancifiore указывает нам хотя на один достоверный пример несколько более древний. Nona rima в Intelligenza уже очень приближается к октаве; даже можно скорее подумать, что первая произошла из последней, а не наоборот. За Боккаччо тем не менее остается та немаловажная заслуга, что он перенес в сферу литературы эту удачную форму народной поэзии» (Гаспари А. История итальянской литературы / Пер. К. Бальмонта. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1897. Т. 2: Итальянская литература эпохи Возрождения. С. 13).

фроттольных собраний основана на идентичной в подавляющем большинстве образцов поэтической организации песен, жанрово номинированных как страмботто (например, PeFIV). При этом понятие страмботто является более широким, поскольку жанр допускал иную рифмовку 8-строчной строфы¹¹⁰.

Некоторая вариативность стиха страмботто¹¹¹, а также рифмовки нормативной по объему строфы, обусловлена, по нашему мнению, его положением в итальянской словесности: фольклорный генезис, освоение в *poesia popolare* XIV–XV веков¹¹², смена стилового регистра и «петраркизация» на рубеже XV–XVI веков¹¹³. С этим связана дифференциация страмботто – тосканской октавы¹¹⁴ и иных способов организации строфы, также относимых к страмботто (например, «*Vana speranza incerta la mia uita*» Тромбончино – abcbcbdd; «*Che te gioua seruir cor mio con fe*» неизвестного автора – abababbb).

При этом отдельные частные случаи нарушения рифмы, на наш взгляд, не могут расцениваться как осознанные поиски, будучи результатами ошибок стихосложения или отражения живой практики: «*Di focho ardente*» и «*Suspir io themo*» Тромбончино, анонимные «*Quando per darne nel languir conforto*»¹¹⁵ и «*stramoto*» «*Non de tardar chi uol apiacer darsi*»:

песня	строки с нарушением рифмы
« <i>Di focho ardente</i> »	2 Per darne morte ongiorno amor massale 4 Al misero mio cor scusa non ualse
« <i>Suspir io themo</i> »	2 Che de doi mali uoi cason feriti 4 Laltro ch el pecto mio accenderiti 6 Eacceso el uede ognun tal uiu fareti

¹¹⁰ Cattin G. *Sacro e Profano: La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto // Alla scoperta dei suoni perduti: canti suoni e musiche antiche / Atti del convegno tenuto a CastelBrando di Cison di Valmarino*. P. 53.

¹¹¹ 8- или 11-сложник с ударениями на 4, 6 и 10 слогах и с женскими окончаниями.

¹¹² Например, «Ненча из Барберино» Лоренцо Медичи.

¹¹³ Тем не менее, страмботто как жанр исключается из бембистской трактовки петраркизма: так, страмботто Бембо, созданные в 1500-е годы, не вошли в издание его «*Rime*» (1530).

¹¹⁴ В критическом аппарате современных изданий PeFVII–IX и PeFXI (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro undecimo*. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro nono*. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo; Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo) тосканская октава названа «строфами страмботто тосканского типа» («*stanze per strambotti di tipo toscano*»).

¹¹⁵ У. Рабземен называет автором текста Серафино Аквилано (Rubsamen W. H. *Literary sources of secular music in Italy* (ca. 1500). V. 1. № 1. P. 14).

«Quando per darne nel languir conforto»	2 Tobocha conla mia degne tocharse 4 E in su labia mia lanima aparse 6 Intraua in uoi per mai piu separarsi
«Non de tardar chi uol apiacer darsi»	2 Per fin che agiouentute asciede el fiore 4 Nanti ch fugia glianni e lultimora

Потенциал модифицирования страмботто на пути освобождения от жестких параметров формы заложен в вариабельности музыкальной композиции, наличии трех ее типов на основе, как правило, единственной поэтической строфы.

Первые два – повторение музыкального материала, охватывающего две или четыре строки, – приводят к образованию фактически четырех- или двустрофной музыкальной куплетно-строфической формы. Очевидно абсолютное преобладание среди полифонических страмботто песен простейшего первого типа с наиболее мелким членением стихотворной строфы. Из них выделим упомянутую анонимную песню «*Si dolze el dolor mio*», в которой строки двустрочника контрастируют имперфектной и перфектной метрической организацией. Подобный метрический и, следовательно, стилистический контраст широко распространен в рефренных формах, особенно при введении цитатного танцевального рефрена; его внедрение в октаву влечет за собой предельную дробность формы. Скромная попытка усложнения и развития «четырехстрофного» страмботто наблюдается в «*Ti par gran maraveglia a me par raso*» Николо Пифаро: вторая строка повторяется на новую музыкальную строку, следовательно, форма в целом разрастается:

a b (b) a b (b) a b (b) c c (c)
ABC ABC ABC ABC

Исключительным случаем среди страмботто первого типа является анонимный «*Riseno i monti el mar mostro bonaza*», в тенор которого помещен фрагмент Пс. 113 «*In exitu Israel*» – начало четвертой строки «*Montes exultauerunt*» без продолжения, причем цитата является и текстовой, и частично музыкальной¹¹⁶; отсутствие песни в других источниках не позволяет представить полный текст тено-

¹¹⁶ Ferretti P. *Estetica gregoriana ossia Trattato delle forme musicali del Canto Gregoriano*. Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934. V. 1. P. 351; Lundberg M. *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and Its Use in Polyphonic Music*. London – New York: Routledge, 2016. Pp. 31–34. Перевод Е. Бедуш и Т. Кюрегян см.: Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. С. 148.

ра. Однако этого указания достаточно для определения песни как редчайшего двуязычного страмботто-кводлибета с комплементарным соотношением итальянского лирического и латинского текстов и включением в итальянский текст образов псалма: инципит «*Riseno i monti el mar mostro bonaza*» (мутационный перевод Пс. 113:4 «*Montes exultaverunt*» и Пс. 113:3 «*mare vidit et fugit*»), «*mosse la terra*» (Пс. 113:7 «*mota est terra*»), «*[amor] tua sia la gloria*» (Пс. 113:9 «*[nomini] tuo da gloriam*»).

Второй и третий типы музыкальной организации страмботто значительно более редки; они могут расцениваться как шаги на пути формирования музыкально-текстовой композиции, в которой ослабевает значение рифм, но удерживается соответствие цезур текстовых строк и музыкальных построений.

Во втором типе октава фактически разделяется на две строфы-катрена, тем самым приближаясь к оде и канцонетте. Часто упоминаемый в связи с инициальной текстовой цитатой из Пс. 69 «*Deus in adiutorium*» Тромбончино представляет собой именно такой простой случай на основе тосканской октавы. Некоторое развитие композиционного типа, близкое вышеупомянутому «*Ti par gran maraveglia a me par rосо*», обнаруживается в «*Del tuo bel volto*» Тромбончино: четвертая строка звучит дважды – сначала на музыкальном материале третьей строки, затем на новом, таким образом, катрены разрастаются до пятистрочников с несоответствием рифм и музыкальных строк и внедрением в полустрофу страмботто нехарактерного для нее музыкального повтора:

a b a b (b)	a b c c (c)
ABCC D	ABCC D

Третий способ музыкальной организации – сквозная музыкальная строфа – открывает самые широкие возможности для создания предмадригальной или собственно мадригальной композиции. Р. Шварц прямо определяет два таких образца из *PeFIV*¹¹⁷ как сквозные страмботто-мадригалы («*die durchkomponierten Strambot-*

¹¹⁷ Усложненные страмботто отнюдь не относятся к исторически поздним образцам; их появление оказывается актуальным в годы наибольшей концентрации страмботто в песенных собраниях. Поздние издания содержат образцы вполне типовых страмботто (например, анонимная песня «*La fiamma che nel pecto*» в DII, семь страмботто из *AntG*).

ti»¹¹⁸) – «A che affligi el tuo servo alma gentile» Тромбончино и «Ochi mei lassì poi che p[ers]o haveti» Кары¹¹⁹. Оба сочинения являются, безусловно, принципиально непесенными, сохраняя от песенного жанра лишь ясное строчное цезурирование с одновременным кадансированием голосов.

В «A che affligi el tuo servo alma gentile»¹²⁰ необходимо отметить последовательную полифонизацию фактуры со свободно вводимыми имитациями, сквозную проработку исходного интонационного оборота (нисходящий ход в объеме квинты), неожиданные в песенной мелодике широкие скачки-восклицания (восходящие октавы в кантусе на вопросительном «indegno» в конце второй строки, на восклицании «Tu sai» в начале четвертой строки, октавный скачок вниз в кантусе и альте на «Vn degno» в конце четвертой строки, разорванный паузой секстовый скачок в кантусе на «argento» в седьмой строке).

«Ochi mei lassì poi che p[er]so haveti» является ярчайшим образцом полифонизации, по-видимому, изначально сольной композиции, в итоге насыщенной как участками свободного контрапункта, так и имитациями, особенно в первых четырех строках; во второй половине октавы активность трех нижних голосов предельно снижена, многоголосная фактура производит впечатление вынужденной «квалификационной» фиксации *canto al liuto*. «Живое» дыхание передано в нотировке насыщением кантуса внутрискрочными паузами (строки 4, 6, 7, 8) и в одном случае – разрывом практически риторической паузой слова «sospirì». Обилие выписанных длинных распевов в каждой строке явно отражает исполнительскую манеру Кары; некоторые из них представляется возможным трактовать как выразительно-изобразительные (на словах «fonti», «eterni») (Пример 3). В совокупности с постоянной изменяемостью материала все это позволяет подтвердить в качестве одного из истоков будущего сольного мадригала модифицированную придворную лютневую песню.

¹¹⁸ Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz. LII. P. XI.

¹¹⁹ О неслучайности такой композиции в творчестве ведущих фроттолистов свидетельствуют два образца лауды-страмботто авторства Кары, анализируемые О. В. Зубовой (Зубова О. В. Итальянская лауда: жанр и форма. С. 171–173).

¹²⁰ Перевод Е. Бедуш и Т. Кюрегян см.: Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. С. 255.

[Cantus] O - chi me - i las - si, poi - che per - so ha ue - ti
 Altus Ochi mei lassi
 Tenor Ochi mei lassi
 Bassus Ochi mei lassi
 Ve - der, quel so - le che in - ter - ra ue man - tie - ne, A un an - go -
 scio - so pian - to e' l fon - te a - pri - ti, Che sem - pre a la - cri - mar sol - ue con - uiene.
 E uoi, cal - di so - spi - ri, ho - ra ben se - ti De - gni com - pa -
 gni e - ter - ni a - le mi e pe - ne.

Во фроттольных собраниях очевиден крайне ограниченный интерес к б-строчным песенным строфам, – количество **секстин** более чем скромно, при этом они созданы в соответствии с самым простым соотношением музыкальных разделов и строк текста, аналогичным первому типу страмботто. Таковы две анонимные секстины – «Mia benigna fortuna» и «Miseremini mei».

«Mia benigna fortuna» – положенный на музыку комбинаторный текст Петрарки (СССXXXII) со сквозной нерифмованной поэтической строфой, которой соответствует музыкальная строфа ABCDEB¹ с вариантным соотношением

¹²¹ Редакция Р. Шварца (Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz. S. 55).

начала строк С и Е и дополнительным ладовым и композиционным членением (всей строфы на два «терцета» и каждой строки – на две полустроки).

«Miseremini mei» состоит из написанных 8-сложниками трех шестистрочных строф с рифмовкой *ababbc dedeef ghghhi*; в качестве начальной строки песни, не входящей в первую строфу, фигурирует библейская цитата¹²². В данном случае цитата, возможно, звучала между строфами в качестве рефрена, хотя издатель не дает на это никаких указаний при тексте второй и третьей строф, как это было принято, и как можно наблюдать на следующей же странице, на которой опубликован текст «*Le pur morto feragu*» Франческо Санта Кроче. Исходя из этого, не представляется невозможным однократное звучание латинского тезиса в начале песни. В случае допустимого функционирования латинской строки в качестве рефрена, несмотря на внешнее сходство квантитативных характеристик разделов с балладными формами, строение этой песни мы все же определяем как модифицированную секстину с рефреном, поскольку отсутствует согласование каких-либо рифм рефрена и строфы, нормативное для баллады, барцеллетты и, в ряде случаев, старой фроттолы. При этом такие нормативные признаки поэтической секстины, как тавтологическая рифма крайних строк соседних строф и финальная полустрофа здесь отсутствуют.

Расширением композиционного норматива представляется «*Vidi hor cogliendo rose hor gigli hor fiori*» Демофона, организованный стандартными 11-сложными 7-строчными строфами. Пять строф не вполне однотипны: *ababscd efefggd hihijj kklmnnn nonoppp*. Рифма *d* в пределах первой строфы могла бы расцениваться как неточная, ошибочная («*fiori*» – «*cogi*» – «*viole*»), в особенности принимая внимание цитатное происхождение последних двух строк, но ее повторение в конце второй строфы вряд ли является случайностью. Таким образом,

¹²² Иов. 19:21: *Miseremini mei miseremini mei saltem vos amici mei* (Синод. пер.: Помилуйте меня, помилуйте меня вы, друзья мои, ибо рука Божия коснулась меня). Начиная со второй строки, текст – самостоятельный итальянский, однако со смысловой связью с инципитом: «*Io son propeto la sciagura / la disgratia e tutto il male / i son la disaunctura / son ritracto al naturale / si toccassi a puncto il fale / tutto lo coromperia*» («Я – пророк бедствия, / бесчестия и всякого зла, / Я – раскол, я – отвержение природы, / что вскрывает горести / всеобщего упадка»). В аналогичном смеховом контексте эта цитата фигурирует в «*Canzona cantata da Pellegrini*» из комедии сиенского литератора Мариано Тринчи «*Moti di Fortuna*» (акт 3, сцена 13; первое изд. 1518) (*Comedia de moti di fortuna, di Mariano Maniscalco sanese. Fiorenza: Bartolomeo Sermartelli, 1569. P. 77*).

разрастание объема в двух первых строках связано с обновлением рифмы, в трех последующих строках – с ее воспроизведением и, следовательно, усилением. Музыкальное развитие текуче и непрерывно: голоса вступают разновременно, общие цезуры отсутствуют, как и любая повторность.

Таким образом, композиционные эксперименты в области октавы (страмботто) и секстины связаны, как правило, с нарушением стандартной рифмовки, в чем усматривается воздействие прежде всего канцоны, включением дополнительных разделов, сквозным музыкальным изложением строфы или полустрофы с повышенной полифонизацией фактуры, не ограничивающейся обычными для фроттольной литературы имитационными вступлениями.

Рефренные формы

Рефренные (*con ritornello*) формы фроттольного репертуара многообразны в отношении как объема и рифм рефрена и строфы¹²³, так и функционального соотношения разделов, которые могут быть автономными или сложно организованными в полифункциональную составную строфу. Более того, в рефренных формах допускается «умножение» рефренности, то есть совмещение рефренов разных типов – рефрена-строфы, рефрена – относительно автономного раздела составной строфы и рефрена-строки, – подобно тому, как повторяющиеся строки и строфы включаются в безрефренные композиционные модели, создавая дополнительные планы повторности. Заключение Т. С. Кюрегян о широкой вариабельности рефренных форм, сделанное на материале произведений XVII века, в полной мере относится и к рассматриваемым нами более ранним итальянским вокальным рефренным формам: «Нетипизируемость» же рефренных форм обусловлена тем, что стабильность рефрена более чем относительна и может касаться не построения в целом, но лишь какой-либо одной его стороны – характера изложения, метра, ритма, тембра или только словесного текста; при столь широко понятом ре-

¹²³ См., например, формы полифонических баллат Франческо Ландино (*The works of Francesco Landini*. Ed. by L. Ellinwood. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1945. XLIII, 316 p.) и лауд (Зубова О. В. Итальянская лауда: жанр и форма. С. 83–106, 169–198).

френе трудно предугадать и характер развития в строфах. В результате конкретный облик рефренных форм – при наличии очень широко понятого повтора и почти неограниченного обновления – различается чрезвычайно сильно»¹²⁴.

Обязательность неизменно воспроизводящихся фрагментов и предельная устойчивость общей композиционной организации рефренных песен должны бы исключать всякую возможность поиска в них «мадригального потенциала»¹²⁵. Однако тенденции к индивидуализации музыкальной формы затрагивают и эту область фроттольной литературы, что наблюдается прежде всего на материале наиболее многочисленных в песенных собраниях видов – фроттолы, баллаты и барцеллетты.

Среди собственно **фроттол** в собраниях первой трети XVI века абсолютно преобладают образцы, в строении которых просматривается глубинная связь со старыми нормативами литературных *frottola giullaresca* (7-8-сложники *aaaab bbbbc ssscd* и т.д.) и *frottola letteraria* (*aaax bbbx sssx* и т.д.)¹²⁶, однако при обязательности рефрена и расширении строфы. Вариабельность характеристик строфы и рефрена в большинстве случаев не настолько широка, чтобы ставить под сомнение определение формы как фроттолы¹²⁷. Отметим сразу, что очевидные различия между фроттолой-филастроккой, представленной в собраниях начала XVI века единичными образцами, и количественно преобладающими фроттолой-баллатой или фроттолой-барцеллеттой не являются, тем не менее, абсолютными. Так, промежуточное положение между филастроккой и барцеллеттой занимают, как мы полагаем, песни, отнесенные в ряде случаев в современных изданиях *PeFVII*, *Pe-*

¹²⁴ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 162.

¹²⁵ Так, обращаясь к североитальянской и венецианской светской продукции, А. Эйнштейн высказывается о ней следующим образом: «целое так безыскусно и непритязательно, как только возможно» (Einstein A. Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600 // *Handbuch der Musikgeschichte* / Hrsg. G. Adler. Berlin: Max Hesses Verlag, 1930. Т. 1. S. 359).

¹²⁶ Клаудиа Буссолино считает фроттолу *letteraria* инвариантом музыкальных жанров баллаты или канцонетты *della villotta* (Bussolino C. *Glossario di retorica, metrica e narratologia*. С. 92). Действительно, например, строфа «Dogni altra haria» Кары точно соответствует катрену фроттолы *letteraria* с прибавлением двустрочного рефрена и соответственно общей рифмы последней строки строфы и первой строки рефрена, что усиливает черты песенной формы.

¹²⁷ К нормативным фроттолам с выраженными рефренами относятся: «*Crudel amore*» Онофрио Антеноро ($x_5y_7y_7x_{11}x_{11}a_7a_7b_5b_5c_7c_7x_{11}$, где последняя строка рефрена = последняя строка каждой строфы); однотипные сгруппированные в *PeFXI* цитатная «*Che faralla che diralla*», предположительно, Микеле Пезенти ($x_8y_6y_4a_5a_5y_9b_5b_5y_9c_8c_8y_7$) и «*Uscirallo o resterallo*» Тимотео ($x_8y_7y_4a_5a_5y_8b_5b_5y_8c_8c_8y_7$), общими чертами которых являются смена метра на перфектный в первых четырех строках строфы, а также частые несистемные тавтологические рифмы. Музыкальные разделы *ABBC* соответствуют терциям.

FVIII и РеFXI к области фроттолы, под которой понимается цитатная фроттола, то есть филастрокка¹²⁸. Основанием для данной атрибуции стало наличие фольклорных (иногда латинских) цитат в функции рефрена при отсутствии выписанной собственно рипрезы, что в стилистическом отношении определяет «пограничную черту» между старой фроттолой комической поэзии и придворной лирической фроттолой¹²⁹. За исключением отмеченного различия, а также длины стихотворных, следовательно, музыкальных строк (цитатные рефрены содержат, как правило, ненормативные длинные строки) эти песни вполне соответствуют типу барцеллетты¹³⁰. Отметим, что «*Chi propitio ha la so stella*» Каприоли – песня с цитатным фольклорным рефреном «*La vilanella non e bella*», введенным после рипрезы и далее в функции вольты, – определена как барцеллетта¹³¹, мы бы добавили – с чертами фроттолы-филастрокки.

Определяющим признаком фроттолы как таковой, фроттолы, в организации которой просматривается тречентистская модель, в целом, безусловно, утратив-

¹²⁸ Например, «*Don don*» Стрингари с диалогическим рефреном (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro undecimo*. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. P. 65), «*La beltà ch'ogi è divina*» Пьетро да Лоди с фольклорной цитатой «*Beato e colui cha bella vicina*» в рипрезе (Ibid. P. 63), «*Poi che uolse la mia stella*» Тромбончино (*Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // *Instituta et monumenta*. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. P. 40*); «*Sotto vn verde e alto cupresso*» Каприоли с цитатой «*E du(n) bel matin*» в рипрезе (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 73), «*Ala bruma al giatio e al vento*» также с цитатой «*E du(n) bel matin*» в рипрезе, «*Per amor fata solinga*» (с цитатами в рипрезе «*E voltat in qua e do bella fantina*» и «*E quando quando andaratu al monte*») и «*Per memoria di quel giorno*» Николо Пифаро (последняя песня – с микрорефреном «*la bella maza crocha*») (Ibid. Pp. 76, 78) «*No scoperto il tanto aperto*» Тромбончино с цитатой «*Libera nos domine*» в последней строке рефрена (Ibid. P. 74), «*Poi chio son in libertate*» Стрингари со знаменитой «*Scaramella fa la galla*» в рипрезе (Ibid. P. 82), анонимная «*Poi che uscito mi e di man*» с фольклорной цитатой «*Torelamo vilan*» в рипрезе (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 56). Существенно отличается от них строением, но типологически примыкает теноровая песня «*O tiente a lora*» Николо Броко, основанная на фольклорном источнике, с рипрезой $x_5x_8y_8x_8$ и станцей $a_8x_8a_8x_8$ (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 90). В эту же группу мы включаем барцеллетты с цитатными 2-строчными рипрезами «*Poi chel ciel e mia ventura*» Тромбончино (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 62; цитата «*Fortuna d'un gran tempo*» (Odh, fol. 8r)), «*Spenta mhai del pecto amore*» Пезенти с цитатой народной песни «*Bel alboro*» в рипрезе (Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 72) и анонимную «*Poi chel ciel e la fortuna*» с цитатой «*De voltate in qua*» в рипрезе (Ibid. P. 75).

¹²⁹ Значимость таких песен как формы фиксации фольклора очевидна; среди авторов, высказывавшихся по этому вопросу, лаконично и, вместе с тем, в самом широком европейском контексте его затронул Э. Ловинский (Lowinsky E. E. *Music in the Culture of the Renaissance* // E. E. Lowinsky. *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays* / Ed. with an intr. by B. J. Blackburn. Chicago: University of Chicago Press, 1989. V. 1. P. 23).

¹³⁰ В связи с анализом ряда песен, в том числе, например, анонимной «*Per ristor del corpo lasso*», содержащей частично обновляемый рефрен, У. Прайзер вводит для обозначения «безрипрезной» формы рабочее понятие «перевернутой барцеллетты» (начало песни с пьед (мутационе)) (Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento* // *The Journal of Musicology*. Vol. IX. Pp. 44–46).

¹³¹ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro nono*. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. P. 50.

шая актуальность, является ориентация автора текста (как правило, неизвестного) на принцип монорифменной парнострочности, – этот тип строения прямо наследует старой безрефренной фроттоле-филастрокке. Обращение к этой стихотворной модели таких полифонистов как Костанцо Феста и Жоскен Дебре вынуждает подвергнуть сомнению распространенное представление о последовательно применяемых *rime baciata* как знаке исключительно исторической ретроспекции в песенных текстах начала XVI века.

Черты филастроки явственно проступают в тексте строфы «*El grillo e bon cantore*» Дебре¹³²:

X7Y7 :Z8:	a8b8b8c8c7x9
AB CD	EF EF GH

При этом редкая для фроттольного образца из раннего издания (PeFIII) изменчивость метрики и фактуры, стилистическая «полижанровость» и разноплановые звукоподражания (стрекотанию сверчка и звучанию профессиональной капеллы) позволяют отнести песню к предмадригальным опытам.

Образцом смешения старой формы и стилистических новаций является диалогическая песня «*Amor che mi consigli*» Фесты из достаточно позднего собрания DII, изданная с пометкой «*Duo*», указывающей на двухголосие. Приведем текст песни для сопоставления с ранее продемонстрированным текстом фроттолы Франческо ди Ванноццо:

Amor che mi consigli
 vuo' ch'io fugga costei over la segua
 tu sai ch'aver da lei pace né triegua
 non spero dunque meglio è ch'io fugga
 pria ch'al tutto mi strugga
 perché seguendo lei che ognor m'uccide
 se tace parla o ride
 saria cagion di più gran pene e morte
 ahi dispietata sorte

¹³² У. Прайзер считает эту песню прото-виллоттой (Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento* // *The Journal of Musicology*. Vol. IX. P. 25). Перевод Е. Бедуш и Т. Кюрегян см.: Бедуш Е., Кюрегян Т. *Ренессансные песни*. С. 185. В историческом отношении мнение У. Прайзера не вполне оправдано, поскольку обозначение образцов из книг фроттол 1500–1510-х годов как виллотт может расцениваться как анахронизм в связи с немного более поздним широким употреблением этого термина, но в 1520–1530-е годы оно используется в песенных собраниях, все еще квалифицируемых как фроттольные (Brusa M. *Presenze villottistiche nei libri delle Frottole* // *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Venezia: Fondazione Levi, 2005. Pp. 309–310).

come m'ha posto in tanti aspri perigli
 amor non so che far che mi consigli

Текст, безрефренный, но «закольцованный» рифмой первой и двух последних строк, что функционально близко вольте барцеллетты, компактностью и структурной завершенностью, безусловно, отличается от потенциально бесконечных обновляемых парных рифм старой фроттолы. Сквозное музыкальное развитие обеспечивается почти постоянным канонем голосов; некоторая монотонность полифонического письма, с одной стороны, указывает на связь этой композиции скорее с прошлым, чем с будущим, с другой же, почти последовательный канон резко выделяет песню Фесты в контексте окружающих ее песен со звукоподражательными или фольклорными рефренами, привнося в собрание Дорико отзвук мотетного письма.

Совершенно другое направление переработки парнострочного принципа в рефренную фроттолу демонстрируют три песни Микеле Пезенти из PeFI («Dal lecto me levava»¹³³, «O Dio che la brunetta mia», «Passando per una rezolla de questa terra»), степень индивидуализации которых вызывает разнообразие жанровых определений, отражающих как ретроспективный или перспективный характер исследовательских позиций, так и историческое родство жанрово-композиционных моделей.

Наиболее спорной представляется «Dal lecto me levava» с очень простой, но, вместе с тем, трудно идентифицируемой формой:

a ₇ b _{7i} a ₇ b _{7i}	c _{7i} b _{7i} d _{7i} e _{5i}	a _{7i} b _{7i} a _{7i} b _{7i}	c _{7i} c _{7i} e _{5i}
A B	C D	E A ¹	C ¹ F

А. Ловато приводит несколько версий определения ее жанра и, в некоторых случаях, формы: фроттола (Х. Риман), литературная шутка с венецианской идиомой (Б. Дизертори), контрапунктическая виллотта (Ф. Торрефранка), качча, полная диалектизмов (А. Эйнштейн), фроттола для музыкальных интермеццо (Н. Пирротта), «старая фроттола (производная от motto confetto Антонио Да Темпо) с варьируемой версификацией правильных и усеченных семисложников, усе-

¹³³ В содержании собрания обозначена как «Alhor quando ariuaa» в соответствии с первыми словами тенора.

ченных пятисложников и раздробленных стихов (*versi fratti*)», след тречентистской каччи, культивировавшейся веронцами и падуанцами, но в новой сквозной форме (Ф. Луизи)¹³⁴. Отметим, что только Р. Монтеросо называет этот текст филластроккой¹³⁵, основываясь, по-видимому, на очевидной парнострочности и обязательной для ранней фроттолы демонстративной цитатности.

Возможность осмысления «*O Dio che la brunetta mia*» как прото-виллотты, прото-мадригала или собственно мадригала, аргументируемая А. Ловато выявлением ее потенциала в более поздних контрафактурах Костанцо Фесты и Верделло¹³⁶, представляется допустимой, исходя из предельной для фроттолы активности имитационного письма, практически предфугированного во всех строках, почти как во второй части «*Dal lecto me levava*». Мы же полагаем, что опорой для Пезенти – в данном случае и поэта – стала мощная традиция тречентистской *frottola letteraria*:

x ₉ y ₄ y ₇ y ₇ y ₇ y ₇	x ₉ y ₇ t	a ₉ b ₄ b ₇ b ₇ b ₇ c ₇	x ₉ y ₇
A b b ¹ C	A	A b b ¹ C	A

Кульминацией игры Пезенти (в этом случае его полное авторство можно только предполагать) с принципами парнострочности и рефренности стала «*Passando per una rezolla de questa terra*», вместе с «*El grillo e bon cantore*» Депре квалифицируемая У. Прайзером как прото-виллотта¹³⁷, хотя основанная на совершенно иной логике:

a₉b₅c₇ c₇d₅c₈ c₈e₅f₈ f₈g₅h₇ h₇i₅h₈ h₈i₆h₇ h₇i₅j₈ j₈k₅l₇ l₇m₅m₇ m₇n₅o₇ o₇p₅o₇

Эта внешне очень простая песня, состоящая из одиннадцати трехстрочных сквозных музыкальных строф, насыщена разноуровневой повторностью: сцепление соседних строф идентичными смежными строками усилено варьированными

¹³⁴ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro primo*. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. P. 128.

¹³⁵ Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // *Instituta et monumenta*. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. P. 11*. Перевод Е. Бедуш и Т. Кюрегян, определяющих жанр как карнавальную песню, см.: Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. С. 252.

¹³⁶ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro primo*. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. P. 143.

¹³⁷ Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento* // *The Journal of Musicology*. Vol. IX. Pp. 25–26; Prizer W. F. *Music at the court of the Sforza: the birth and death of a musical center* // *Musica disciplina: A Yearbook of the History of Music*. American institute of musicology. 1989. Vol. XLIII. P. 170.

и точными повторами разрозненных строк (13≈15, 14≈17≈20, 31=33), варьированной цепляемостью слов на границах строк 5–6, 8–9, тавтологическими рифмами строк 4–6, 13–15, 26–27. И все же определение ее как тречентистской фроттолы со строчным анжамбеманом, близкой филиастрокке¹³⁸, или филиастрокки как таковой¹³⁹ представляется недостаточным ввиду, на наш взгляд, явного, хотя и не буквального, воздействия цепной связи смежных строк строф оды, переплетения рифм терцин капитоло и монострофной трехстрочной музыкальной формы капитоло.

Песни в форме **барцеллетты**, являющейся, наряду со страмботто в форме тосканской октавы, наиболее востребованным типом организации полифонической песни, в подавляющем большинстве случаев демонстрируют высокую степень стабильности композиционного норматива, в рамках которого допустима небольшая вариабельность (усечение строк до 7-сложников, объем строфы: 2-4-строчная рипреза с кольцевой или перекрестной рифмой, иногда нерифмованная, 4-6-строчные пьеды (мутационе), 1-4-строчная вольта, дополнительная рефренность на уровне отдельных строк разделов¹⁴⁰)¹⁴¹.

В качестве достаточно существенного отклонения мы рассматриваем барцеллетты с 4-строчными станцами по типу *frottola letteraria*, сконцентрированные в РеФV: «El focho e rinouato» Тромбончино, анонимные «Come ti(e) sofre il core» и «De no desi de no», «Dolce amoroso focho» Лурано. Поскольку во всех случаях типом строки является ямбический 7-сложник (иногда усеченный), мы полагаем,

¹³⁸ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro primo*. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. P. 155.

¹³⁹ *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // *Instituta et monumenta*. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. P. 16*.

¹⁴⁰ Например, в «*Hor chio son de preson fora*» Тромбончино 4 строка рипрезы = 6 строка станцы, расширение 3 строки рипрезы звукоподражанием «*turluru*» сближает песню с цитатно-игровой филиастроккой. Аналогично – «*Se ben hor non scorgo el fuocho*» Тромбончино, но без дополнительного участка; дополнительным рефреном подчеркивается основная мысль: многообразные страдания («*dolor*», «*martir*», «*mal*», «*gran dolore*») «обнаружатся в (свое) время и в (своем) месте» («*Fia scoperto a tempo e loco*»). В последних строках рипрезы и станцы «*La speranza in tutto e persa*» Тромбончино обнаруживается рефрен-полустрока «*sorte adversa*» («злосчастливая судьба»).

¹⁴¹ Норматив поэтической формы:

рипреза	станца (пьеды (мутациони) + вольта)
хуух	ababbx
(хуху)	(abbabx)
(хузн)	(ababby)
(хуз)	(ababccx)
(ху)	(ababbccx)

что правомерно предположение о воздействии канцонеттного стиха и двойном определении данного вида песен как барцеллетты-канцонетты. К ним же мы считаем возможным причислить «*La non vol perche non m ama*» Кары из более позднего AntG, где созданные 4-строчными 8-сложниками рипреза и станца с кольцевой рифмой вообще не связаны рифмами, – эту функцию отчасти выполняет первая строка рипрезы в качестве рефрена-строки. Особым случаем представляется «*Es de tal metal mi gloria*» Мачони, индивидуальная форма которой стала предметом дискуссии: определенная Ф. Луизи как баллата с катренами в рипрезе и станце и соответственно одночастной 4-строчной сквозной музыкальной строфой для обоих разделов¹⁴², и П. Тровато¹⁴³ как 8-сложную октаву области «*copla de arte menor*», она не имеет буквального соответствия названным видам, будучи, с нашей точки зрения, родственной скорее рассматриваемой разновидности барцеллетты:

$a_8b_{7t}a_8b_{7t}$	$c_8c_8c_8b_{7t}$
A B C B	A B C B

Музыкальная форма барцеллетты, как правило, воплощает «средневековый принцип схематического повторения и комбинирования составных частей песни»¹⁴⁴ при весьма ограниченном диапазоне вариантов соотношения музыкальных и стихотворных планов (рипреза ABBC, ABCD; станца на материале рипрезы в различных комбинациях¹⁴⁵, новый материал в станце с возвращением вместе с рифмой рипрезы соответствующей музыкальной строки или без оног¹⁴⁶; дополнительные проведения строк или введение «кодовых» строк), что дало основания У. Рабземену назвать барцеллетту «простейшим фроттольным типом»¹⁴⁷.

¹⁴² Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Pp. 58, 80.

¹⁴³ Trovato P. In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. P. 264.

¹⁴⁴ Besseler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. S. 219.

¹⁴⁵ Норматив при 4-строчной рипрезе и 6-строчной станце: рипреза AB, станца AAB (по две строки).

¹⁴⁶ Например, анонимные «*Hor succorer voglio a morte*», «*La speranza e la mercede*», «*Ad ognor cresce la doglia*», «*Dona el tempo se ne ito*», «*Hogni Cosa va'l suo locho*», «*Voglio gir chiamando morte*» Луппато, «*Don don*» Стрингари, «*Quasi sempre auanti di*» анонима/Тромбончино/Пезенти, «*Questo mostrarsi lieta a tutte l'hore*» Бартоломео Флорентийца.

¹⁴⁷ См.: Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16.Jh. V. I. S. 138. Полагаем, что подтверждение этой оценки В. Остхоффом во многом обусловлено проблематикой его исследования, в контексте которой невозможно не учесть то, что вошедшие в книги фроттол маскераты созданы именно в

Хотя эта форма, безусловно, не проще безрефренных терцин и катренов, она является, действительно, наименее пластичной, наименее поддающейся модифицированию среди фроттольных форм. Преодоление строчно-комбинаторного принципа музыкальной организации барцеллетты наблюдается в немногочисленных образцах, в которых формируется иной план музыкальной композиции. Этот процесс наиболее показательно выражен в анонимной «Ogni cosa ha il suo locho», где музыкальный план с тенденцией к трехчастной репризной логике нивелирует композиционно-функциональную цезуру стихотворного текста; отметим сходные решения внутри строф «A che son hormai conducto» Демофона и «Chia martello dio glil togliа» Дюпре, в которых парной группировке поэтических строк противоречит тернарная группировка музыкальных строк при совпадении цезур:

песня	рипреза	станца	рефрен
«Ogni cosa ha il suo locho» ¹⁴⁸	x y u x ABCD	a b a b b y EFEFAB	y x CD
«A che son hormai conducto»		a b a b b x ABCA¹BC¹	y x ¹⁴⁹ EF
«Chia martello dio glil togliа»		a b a b b x ABCA¹B¹C¹	x y z ¹⁵⁰ DE E¹F

Другое направление преобразования барцеллетты – во взаимодействии с иными песенными культурами – обозначено в анонимной «Venimus en romeria», определенной А. Ловато как вильянсико-барцеллетта¹⁵¹, по существу же в содержательном отношении являющейся маскератой. Эта жанрово-композиционная

форме барцеллетты: «Donne habiati voi pietate» и «Chi la castra la porcella» Кары, «Ai maroni ai bei maroni», «Fate ben gente cortese» и «Nui siam tutti amartelati» Тромбончино, «Nui siamo segatori» Стрингари, анонимные «Gionti siam ala vechieza» и «O mischini o siagurati», «Noi lamazone siamo» и «De paesi oltramontani» Лурано, а также двуязычная «Monchos son d'amor perdidos» Тромбончино с 3-строчной кастильской рипрезой. Отметим, однако, что уже Триумф Семи планет Лоренцо Медичи создан в форме барцеллетты a₁₁a₁₁ b₁₁c₁₁b₁₁c₁₁c₁₁a₁₁, где первый двустрочник является рипрезой-моноримом, при исполнении проводящейся между станцами с ясно выделяющимся возвращением рифмы рипрезы двустрочной вольтой; при этом нормативные для высокого стиля текста Лоренцо 11-сложники отнюдь не нормативны для барцеллетты.

¹⁴⁸ В поэтической форме также намечено выделение последних стихов в самостоятельный раздел путем возврата в конце станцы рифмы b и использования в вольте второй половины рипрезы. Тяготение к замкнутости формы тонко отражает на структурном уровне «круговую» тему песни.

¹⁴⁹ Цитатная рипреза («Famene un pocho de quella mazzachrocha») связывает эту в целом нормативную фроттолу с филиастроккой.

¹⁵⁰ Как и в предыдущем случае, цитатная рипреза (здесь «E quando quando andarastu al monte») помещена после станцы, формируя «перевернутую» барцеллетту.

¹⁵¹ Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. P. 100.

трактовка, в которой учтены две родственные рефренные формы, одна из которых маркирована испанским языком, на наш взгляд, нуждается в уточнении и дополнении. Прежде всего в публикации ясно виден обратный порядок следования разделов сложной строфы: пьеды (мутационе) – вольта – рипреза («перевернутая барцеллетта»); далее, однако, терцет-монорим наращивается до катрена, – его чередование с однострочным рефреном напоминает рефренные песни на основе *frottola letteraria*. Это позволяет определить форму песни как редчайший случай функционально-композиционной модуляции:

$a_8b_{7t}b_{7t}a_8$	$b_{7t}b_{8t}$	$c_8c_8c_8$	$R(b_{7t})$	$d_8d_8d_8b_{7t}$	R	$e_9e_9e_9b_{7t}$	R
A B C D	E F	E E E F	A B C D	F	A B C D	F	F

Для понимания генезиса этой формы, на наш взгляд, продуктивно обращение не к вильянсико как таковому, а к его разновидностям арабо-андалусского происхождения – вильянсико-заджалю, прямо пересекающемуся с рефренной *frottola letteraria*, и, возможно, вильянсико-мувашшаху с его характерными терцетами-моноримами¹⁵², что позволяет не столько указать на определенные потенциально опорные для автора песни романские композиционные модели, сколько обозначить их глубинное родство.

Рассматривая модификации **баллаты**, мы принимаем во внимание особенности этой формы – стабильной на уровне функциональности разделов и в значительной степени вариабельной в отношении их объема и структуры¹⁵³; следовательно, выраженность отклонений от зонного композиционного норматива должна быть очень отчетливой¹⁵⁴.

¹⁵² См. об этом: Жалеева Р. Р. Испанская светская полифоническая песня XV – XVI веков в контексте взаимодействия культур: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2017. С. 130–133.

¹⁵³ Например, о значительной свободе строения поэтических баллат из «Il Saporetto» Симоне Пруденцани (1410) см.: Brown H. M. A Lost Trecento Dance Repertory Rediscovered // Studien zur italienischen Musikgeschichte / Hrsg. F. Lippmann / Analecta musicologica. B. 30/I. T. 1. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. S. 1–13.

¹⁵⁴ К нормативным баллатам мы относим большинство песен этого вида из корпуса Петруччи. PeFI: «Deh si deh no deh si» Кары (не дифференцируя баллату и барцеллетту, С. Майне называет ее барцеллеттой в рамках широкой палитры композиционных решений (Meine S. Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 260–261)), «Aume che doglia e questa» Джованни Брокко, «El conuera chio mora» и «Ala guerra ala guerra» Тромбончино. PeFII: анонимная «Dio sa quanto me doglio». PeFV: «Rocta e laspra mia cathena» Кары. PeFVI: анонимные «Sio son da te lontano», «Se sei da mi lontano», «Non posso haver pacientia», «De fossela qui meco». PeFVII: «Deh dolce mia signora» Кары, «O despietato tempo» Бизана. PeFVIII: анонимная «Se io son la tua signora». PeFXI: две «Di tempo in tempo» – Мачони и Лулино – на текст Петрарки, «Amor quando fioriva» Лулино на текст Петрарки, «Nel tempo che riveste il verde manto» (с цитатной рипрезой «De donde vien tu bella»), «Rendete amanti le sagite amore» и «Occhi

В качестве начального этапа «высвобождения» баллаты выступает нарушение принципа «рифма – музыкальная строка» в станцах, построенных на новом, относительно рипрезы, материале, как, например, на участке станцы (рифма с) при точном комбинировании остальных тексто-музыкальных строк в «Occhi miei lassi mentre chio ve giro» Тромбончино на текст баллаты Петрарки, музыкальную форму которой, как и других аналогичных образцов, Ф. Луизи определяет как канцону¹⁵⁵, или в еще более свободной музыкальной 12-строчной станце «Forza d'amor da lo superno Clime» Виоланте, где обнаруживается только один повтор краткой строки:

песня		форма
«Occhi miei lassi mentre chio ve giro »	x ₁₁ y ₁₁ y ₇ x ₁₁ A B C D	a ₁₁ b ₁₁ c ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₇ x ₁₁ E F G F ¹ E ¹ G ¹ H I I ¹ J
«Forza d'amor da lo superno Clime»	x ₁₁ y ₁₁ y ₇ x ₁₁ A B C D	a ₁₁ b ₇ b ₇ c ₁₁ a ₁₁ b ₇ b ₇ c ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₇ x ₁₁ E F G H I J J K L M N O

Смешанное жанрово-композиционное решение обнаруживается в «Piangea la donna mia» Кары (текст a₇a₇b₁₁ c₇d₁₁c₁₁ d₇c₁₁d₁₁ e₇e₇b₁₁, музыкальная форма A B B A с дополнительными двумя новыми строками на повторения последней строки («кода»)), поскольку в этой песне соприкасаются признаки и баллаты (связь рифмой b и музыкальная идентичность первого и четвертого терцетов – «рипрезы» и «вольты»), и канцоны (парные рифмы в последнем терцете, тернарная группировка строк 4–9), и – отдаленно – сонета (рифмовка двух средних терцетов при их музыкальной идентичности); ни средние терцеты, ни последний в строгом смысле не соответствуют композиционному нормативу баллаты, при этом совокупный 12-строчник вполне возможен как строфа канцоны¹⁵⁶, учи-

mei lassi acompagnate il core» Лулино, «Donna non mi tenete» и «Queste lacrime miei» Тромбончино, анонимная «Che fai alma che fai».

¹⁵⁵ Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. P. CII. Это минимальное, но все же продвижение лучше понимается в сравнении с «Queste lacrime miei» Тромбончино на текст Кастильоне, где аналогичным рифмам соответствует повтор музыкальной строки:

x ₁₁ y ₁₁ y ₇ x ₁₁	a ₁₁ b ₁₁ c ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ c ₁₁ c ₁₁ d ₁₁ d ₇ x ₁₁
A B C D	E F G F ¹ E ¹ G ¹ G ² I J K

¹⁵⁶ Объяснимы колебания Ф. Луизи, который в одном случае определяет и музыкальную, и поэтическую форму песни как канцону (Ibid. P. CIXI), в другом – музыкальную форму как канцону/баллату, поэтическую – как баллату mezzana. Трактовка всей песни У. Прайзером исключительно как баллаты mezzana представляется неполной (Libro

тывая издание во всех случаях единичной строфы без указания на функционирование первого терцета как рипрезы (этим обусловлен выбор литер в представлении стихотворной организации).

Последовательный повтор музыкального материала в пьедах при общей сквозной форме сложной строфы баллаты (А – рипреза, ВВ – пьеды, С – вольта) наличествует в «Per che quel che mi trasse» Себастьяно Фесты на текст Петрарки. Сходный прием повтора нескольких строк применяет Кара в «Se non soccorsi amore», где музыкальная репризность усилена проведением в финальных строках станцы всей музыки рипрезы, что оказалось возможным из-за идентичной структуры стихов; песенная природа музыкальной формы преодолена введением свободного, незакономерного количества повторений строк и их фрагментов, последовательным, почти сквозным имитационным письмом и, вместе с тем, вариантным преобразованием мотивов¹⁵⁷:

$x_7y_{11}y_{11}$	$a_{11}b_7c_{11}b_{11}a_7c_{11}d_7y_{11}y_{11}$
A B C	D E F G H I A B C

В том же компактном собрании ДII, рядом с «Se non soccorsi amore» находятся сочинения, которые представляется возможным определить как мадригальные баллаты, если уже не мадригалы как таковые. На основе модели баллаты mezzana Кара создал полностью сквозную «Si bella e la mia donna», в целом стилистически близкую «Se non soccorsi amore», с расширенной грандиозной «кодой», основанной на 4-кратном (по кантусу) повторении последней фразы текста. Еще дальше от собственно баллаты отстоит «Cantaua per sfogar» Тромбончино с рипрезой, которая может быть трактована и как трех-, и как четырехстрочная (третья строка содержит внутреннюю рифму ко второй), промежуточной функцией четвертой строки (рифмой тяготеет к рипрезе, но смена темпуса маркирует начало станцы) и сквозным музыкальным материалом станцы:

$x_{11}y_7(y_7)x_{11}$	$x_{11}a_{11}b_{11}c_7x_7$
A B A	C D E F G

primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / Ed. by W. F. Prizer. Collegium Musicum, second series. Vol. 8. P. XXI).

¹⁵⁷ Эту баллату Кары Г. Чезари прямо называет мадригалом на основании близости метету техники письма с элементами диалога голосов, но не принимая во внимание текст-музыкальную форму (Cesari G. Le origini del Madrigale cinquecentesco. Pp. 53–54).

Немаловажным фактором дистанцирования баллат от других песен, созданных в песенных формах, является нередкая единичность приводимой в издании сложной строфы, отсутствие группы выписанных станц, что нормативно для барцеллетты, – таким образом, композиция предстает как одночастная, что в некоторых случаях позволяет интерпретировать отдельные приемы музыкального высказывания как соотносимые с конкретным участком вербального текста. Преодоление композиционной логики баллаты прежде всего отказом от песенной комбинаторики рифмованных тексто-музыкальных строк, игнорированием или переосмыслением музыкальной репризности в вольте, наконец, поглощением строчного цезурирования неравномерным выключением и вступлением голосов приводит к нивелированию функциональности разделов сложной строфы и приближению баллаты к канцоне, ставшей наиболее естественным и прямым путем перерастания полифонической песни в мадригал.

§ 3. Свободные композиции

Канцона является самым свободным в композиционном отношении жанром фроттольных собраний, с предельно широкой вариабельностью строения в условиях формы со строфами идентичной структуры¹⁵⁸. Естественно, что она не могла получить широкого распространения в качестве песенной, особенно в ранних собраниях. Основной объем канцон фроттольного репертуара создан на тексты Петрарки¹⁵⁹; с развитием бембизма усиливается живой интерес к канцонам

¹⁵⁸ Характерные признаки: 5-7-строчные строфы с произвольной рифмовкой, строка – чаще ямбический 7-11-сложник, длина строки нерегламентирована, возможны строки разной длины в строфе.

¹⁵⁹ Например, PeFVII: «Si e debile il filo a cui se attene», «Che debbio far che mi consigli amore», «Sil dissi mai chi venga in odio a quella» Тромбончино. PeFXI: «Ben mi credea passar mio tempo homai» Тромбончино (также AntG), «Amor se voi chio torni al gioco antico» Тромбончино, «Chiare fresche e dolce aque» Монте Регали, «Chiare fresche e dolce acque» Лулино. PaDI: «Ben mi credea», «Amor se voi che torni al gioco antico» Себастьяно Фесты. Pis1520: «Amor se vuoi chi torni al giogho antico». Присущее фроттольной культуре смысловое напряжение между «высокой» и «низкой» культурами проявляется в совмещении в некоторых канцонах классической строфы и фольклорного, нередко непристойного, рефрена («Nel dolce tempo de la prima etade»).

современных или относительно недавних поэтов, отразившийся в поздних книгах фроттол¹⁶⁰.

Композиционный потенциал канцоны как формы мадригальной реализован далеко не во всех случаях; формы ряда канцон опираются на старый песенный принцип комбинирования строк. Подлинно новаторские решения сопряжены с двумя основными подходами: 1) в музыкальной строфе проявляется действие сквозного принципа с различной степенью последовательности и полноты; 2) музыкальное строение канцоны основано на смешении различных жанрово-композиционных признаков.

На материале двух канцон Себастьяно Фесты из РаDI хорошо просматривается тенденция к построению сквозной музыкальной формы, однако, с сохранением повторности строк и разделов, как прямых, так и на расстоянии. В обоих случаях Феста использует первую строфу канцоны Петрарки; пение остальных строк и финального *commiato* на ту же музыку гипотетически возможно, но вряд ли предполагалось (в ряде других случаев составители собрания – Пазоти и Дорико – приводят тексты многострофных песен). В «*Sel pensier che mi strugge*» в целом удержано соответствие стихотворных и музыкальных строк, вследствие чего образуются два начальных «терцета» и две парнострочные группы¹⁶¹; вариантное возвращение строки D в заключении канцоны усиливает ее разделение на две части, а ее повторение, обусловленное рифмой строк поэтического текста, вносит черты характерной для мадригала формы с заключительным ритурнелем (определение В. Н. Холоповой¹⁶²):

$$\begin{array}{l} a_7b_7c_{11}a_7b_7c_{11}c_7d_7e_7e_7d_{11}f_7f_7 \\ A B C A B C D E F F G D^1D^1 \end{array}$$

¹⁶⁰ Например, созданные на тексты Бембо «*Non si uedra gia mai stanca ne satia*» Каприоли (PeFVII), «*Voi mi ponesti in foco*» Монте Регали (PeFXI) и «*Giogia me abonda al cor tanta e si pura*» Тромбончино (PeFXI), «*Non e pensier*» Пезенти на текст Антонио Корнацано (PeFVIII), «*Aque stilante e rive*» Лауро на анонимный текст (PeFXI).

¹⁶¹ Подобное решение наблюдается в «*Aque stilante e rive*» Лауро с тем отличием, что повторяющиеся группы преимущественно двустрочны:

$$\begin{array}{l} a_7b_7a_7b_7c_7d_{11}d_{11}e_{11}e_{11} \\ A B A B C D D E F \end{array}$$

¹⁶² Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. С. 233.

Канцона «Amor se voi che torni al gioco antico» выстроена Фестой свободнее: начиная с пятой строки, соответствие стихотворной рифмы и музыкальной строки систематически нарушается, несистемная музыкальная парнострочность и репризность (к тому же варианты) сопрягаются с постоянным обновлением музыкального материала:

$$a_{11}b_{11}b_7c_{11}b_{11}a_{11}a_7c_{11}c_{11}d_{11}e_{11}e_7d_{11}f_{11}f_{11}^{163}$$

$$A B B^1 C D E E^1 A^1 F G H H^1 I J I^1$$

«Voi gentil alme accese» Тромбончино на текст анонимного автора, в отличие от некоторых канцон со сложно разработанной сквозной или почти сквозной строфой, приведена в AntG в виде нормативной полистрофной песни – две 7-строчные строфы с идентичной рифмовкой (нерифмованная строка и три парные рифмы) и 3-строчный *commiato*. Стихотворная парнострочность не поддержана музыкальной, за исключением строк B и B¹ (=вторая половина B):

$$a_7b_{11}b_7c_{11}c_7d_{11}d_{11} \quad e_7f_{11}f_7g_{11}g_7h_{11}h_{11} \quad i_7l_{11}l_{11}$$

$$AB B^1 C D E F(G)$$

Среди полностью сквозных музыкальных композиций¹⁶⁴ выделяется «Perche piangi alma» Кары из DII. Эта канцона прокладывает путь от диалогической петраркистской песни¹⁶⁵ к диалогическому мадригалу¹⁶⁶, что выражается не только в сложности и нестабильности сквозного полифонического письма с несистемными мелодическими «рифмами кадансов», но и в смысловом значении смены мензуры и жанрового наклонения («tanta letitia»). Двойственное видение «Perche

¹⁶³ Искажение окончаний 4 и 5 строк «prima» вместо «pria», «trouo» вместо «trova» является, по-видимому, ошибкой набора, и не отражается в расположении рифм, приводимом нами в соответствии с текстом Петрарки.

¹⁶⁴ «Ben mi credea passar mio tempo homai» Тромбончино на текст Петрарки, «Amor che me tormenti» Себастьяно Фесты на анонимный текст (14-строчная канцона с несистемными рифмами и усилением парнострочности $a_7b_{11}b_{11}c_{11}d_7e_{11}d_{11}c_{11}f_{11}f_7g_{11}g_{11}$; У. Прайзер определяет ее как баллату-матригал (Libro primo de la croce: Rome, Pasotti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / Ed. by W. F. Prizer. Collegium Musicum, second series. Vol. 8. P. XXV), что, на наш взгляд, все же не подкрепляется выраженностью признаков баллаты), «Almen vedesti el cor mio» Тромбончино на анонимный текст (строфа $a_7b_{11}c_{11}b_7c_{11}a_{11}a_{11}$), «Perche piangi alma» Кары на текст спорного авторства, «Uergine sacra» Себастьяно Фесты (строфа $a_{11}b_7a_{11}b_7a_{11} c_7c_7d_{11}d_{11} e_7f_{11}f_{11}$).

¹⁶⁵ Вне зависимости от возможного автора текста (Якопо Саннадзаро, миланский поэт Джироламо Читтадини или Франческо Мольца), все они относятся к петраркистам. Малоизвестный сегодня Читтадини обнаруживается как автор письма, адресованного секретарю Изабеллы д'Эсте Марио Эквиколле, в котором поэт обещает в скором времени предоставить копию «Придворного» Кастильоне (Burke P. Le fortune del Cortegiano. Baldassare Castiglione e i percorsi del Rinascimento. Roma: Donzelli, 1998. P. 39).

¹⁶⁶ О диалогических фроттолах см., например: Gallico C. Un «dialogo d'amore» di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino // Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. B. 15. S. 205–213; Meine S. Die Frottole: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 243–256.

riangi alma» предлагает Ф. Луизи, который определяет ее поэтическую форму как канцону в форме диалога¹⁶⁷, а музыкальную – как фроттолу в форме диалога¹⁶⁸; при публикации стихотворного текста Ф. Луизи не отделяет первые две строки от последующих¹⁶⁹. Если понимание текста как диалогической канцоны очевидно, то именование музыкального плана, следовательно, всего сочинения фроттолой можно принять только при допущении крайне широкого содержания этого понятия. Отсутствие функции вольты не позволяет полностью разделить и трактовку У. Прайзером песни Кары как баллаты-мадригала (x₁₁x₇ a₇b₇a₁₁b₁₁b₇c₇c₇)¹⁷⁰. Вместо ожидаемого возвращения какой-либо начальной рифмы в конце строфы происходит обновление, подобное финальному двустрочнику тосканской октавы. Поскольку музыкальная форма является сквозной одночастной, то, с нашей точки зрения, это произведение Кары является в полном смысле канцоной со строфой a₁₁a₇b₇c₇b₁₁c₁₁c₇d₇d₇, обнаруживающей связь со старой филастроккой. Близкое решение наблюдается в «Deh fusse almen si nota» Тромбончино на анонимный текст со всеми признаками канцонной строфы (комбинации трех рифм, затем парные рифмы, 7- и 11-сложники)¹⁷¹.

Ретроспективные композиционные черты наблюдаются также в подлинной мадригальной канцоне – «Ессо colui che marde» Кары на анонимный текст. Поэтическая строфа отчасти отражает строение тречентистского мадригала (два терцета и финальный дистих, но со срединным катреном, – данное членение обусловлено не только рифмовкой, но и смысловым цезурированием: a₇b₇c₁₁ a₇b₇c₁₁

d₁₁e₇e₇d₁₁ f₇f₇), сквозное музыкальное развитие является знаком современного музыкального мышления, хотя и сопряжено с достаточно простым фактурным решением¹⁷².

¹⁶⁷ Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. P. CLXIX.

¹⁶⁸ Ibid. P. CC.

¹⁶⁹ Ibid. P. CXLIX.

¹⁷⁰ Prizer W. F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology. № 33. P. 479.

¹⁷¹ В современных изданиях двух источников этого сочинения, вышедших под редакцией Ф. Луизи, форма и вербального, и музыкального планов определена в первом по времени издании как канцона (Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Pp. XCVII, CLXXXI), во втором – как мадригал (Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Pp. 56, 76).

¹⁷² Cesari G. Le origini del Madrigale cinquecentesco. Pp. 53–54.

Другой путь индивидуализации и «мадригализации» музыкальной канцоны, связанный со смешением признаков различных жанрово-композиционных моделей, намечен в немногочисленных образцах; наши трактовки их в данном аспекте основаны на отчетливой выраженности определенных типологических черт. С позиций выявления путей модификации устойчивых композиционных типов эти контаминационные образцы представляют для нас больший интерес, чем собственно мадригальные канцоны.

Как канцону-баллату представляется возможным определить «Cangia sprega mia voglia» Кары на текст Пьетро Бариньяно, отмеченную ясными чертами песенной музыкально-поэтической формы: ямбические 7-сложники, парнострочность, несистемная повторность музыкальных строк, музыкальная «вольта» в конце строфы:

a ||:a:|| b c b c c ||:dd:||
A BC DEFGH HIBC

В еще большей степени черты баллаты проявляются в стихотворной организации «Come senza costei» Себастьяно Фесты на текст Луки Валентиано¹⁷³ (a₇b₁₁b₁₁c₁₁ d₇e₁₁d₇f₇e₁₁e₇b₁₁b₁₁) и «Alma gentil» Кары на анонимный текст (a₁₁b₁₁b₁₁c₁₁d₁₁e₇e₁₁c₁₁d₁₁c₇f₁₁f₁₁b₁₁b₁₁), – в обоих образцах из PaDI строфа завершается возвращением одной из рифм первого катрена, что в функциональном отношении подобно вольте; при этом происходит постоянное обновление музыкального материала, то есть музыкальной повторностью не поддерживается не только реприза рифмы, но и отдельное согласование строк внутри строфы.

Две исторически равно значимые и востребованные формы – баллата и канцона – оказываются тесно переплетенными и взаимодействующими в образцах из фроттольных собраний, особенно поздних. С разной степенью выраженности приоритетных жанрово-композиционных признаков, они соединяются, тем самым порождая более свободные структуры, органичные современным процессам индивидуализации музыкальной формы и музыкального жанра. Значение канцоны

¹⁷³ Лука Валентиано (Luca Valenziano; ок. 1460 – ок. 1538) – поэт из Тортоны (Dertonese), автор станц, эклог, мадригалов, сонетов, капитоло, канцон, пасторалей, опубликованных в «Il Camicleo» (Павия, 1513; переизд. Венеция, 1533), «Opere volgari» (Венеция, 1532).

как для формирования собственно мадригала, так и для «демонтажа» песенных форм представляется исключительным. Так, Г. Бесселер предлагает в качестве обозначения песенного материала, предвосхищающего мадригал, термин «канцонная фроттола», отмечая ее появление несколько позднее, чем автор настоящей работы, – в 1520-е годы, и считая ее показателем то, что «тексты чаще уже принадлежали к возвышенным поэтическим видам, как канцона или сонет»¹⁷⁴. Это справедливое замечание может быть дополнено: важнее не конкретные формы, а закономерности музыкально-поэтической организации, то есть роль менее регламентированной канцоны, безусловно, весомее, чем стабильного сонета.

Обращаясь к области **мадригалов** из фроттольных собраний, прежде всего РеFXI и AntG, отметим, что тречентистский мадригал как таковой для их авторов явно малоактуален. По нашему мнению, это является отражением избирательности современного петраркизма в отношении жанров канонических и переосмысляемых. Очевидна огромная диспропорция между объемом баллат, канцон, секстин, сонетов Петрарки и петраркистов рубежа XV–XVI веков, ставших литературной основой полифонических песен, причем в некоторых случаях многократно, и единичными мадригалами тречентистской модели, причем мадригалами самого Петрарки. На современную трактовку этого жанра не распространялось действие охранительной позиции Бембо, – форма тречентистского мадригала неактуальна, жанр испытывает глубокое переосмысление, что ярко отразилось во фроттольных собраниях.

Уже в редком случае обращения к мадригалу Петрарки «Non al suo amante» с гипотетическим авторством музыки Тромбончино / Кары / Себастьяно Фесты наблюдается расхождение поэтической и музыкальной формы, начиная с четвертой строки, причем музыкальный план отражает скорее балладную логику (с обновлением материала в станце). Полностью балладная музыкальная трактовка этого же текста создана Стрингари: оба терцета поются на одну музыкальную строфу, в дистихе новый материал:

¹⁷⁴ Bessler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. S. 281.

Тромбончино/Кара/Феста	a ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ A B A	b ₁₁ c ₁₁ b ₁₁ B C D	c ₁₁ c ₁₁ E A ¹
Стрингари	a ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ A B C	b ₁₁ c ₁₁ b ₁₁ A B C	c ₁₁ c ₁₁ D E

В обоих мадригалах, несмотря на совершенно разное музыкальное строение, реализован основной принцип песенного формообразования – принцип повтора и комбинирования музыкальных строк, при высокой активности всех голосов фактуры, развитием имитационном письме, нередких перестановках и варьировании голосов в повторяющихся фрагментах.

Подобные образцы в поздних фроттольных собраниях немногочисленны, но показательны и в целом соответствуют двум типам организации – основанному на стабильной тексто-музыкальной строфе и являющемуся результатом достаточно свободной комбинаторики строк. К первому типу относятся упомянутый «Non al suo amante piu Diana piacque» Стрингари, анонимный «Ahi lasso rimembrando il loco el giorno»¹⁷⁵, духовный мадригал Лулино на анонимный текст «Mentre che gli occhi giro»¹⁷⁶. Второй способ построения новой мадригальной композиции прослеживается в «Non al suo amante» Тромбончино / Кары / Фесты, анонимной «A lombra dun bel velo»¹⁷⁷, «Come avro dunque il frutto» Лауро¹⁷⁸ на текст Бариньяно. В последнем образце комбинаторика выражена предельно слабо, фактически только повтором строки D и, косвенно, ритмической идентичностью и мелодической вариантностью отдельных коротких строк и полустрок.

К мадригалам мы относим также образцы, в которых поэтический текст свободного строения, но все же с чертами некоторой регулярности, положен на полностью сквозную музыкальную композицию. Жанрово-композиционные ориентиры текста предсказуемы – тречентистский мадригал («Se per colpa del vostro

¹⁷⁵ a₁₁b₁₁b₁₁a₁₁ a₁₁c₇c₇a₁₁ d₁₁d₁₁
A B B¹ C C¹DD¹C² E F

¹⁷⁶ a₇b₁₁c₁₁ a₇b₁₁c₁₁ d₁₁d₁₁
A B C A B C D E

¹⁷⁷ a₇b₁₁b₁₁ a₁₁a₁₁a₁₁ b₁₁b₇ c₁₁c₇ d₁₁||:d₁₁:||
A B B A¹ C D C¹ A² B D¹ C D C²

Этот образец примечателен интонационным родством начальной имитации во всех голосах тенору и басу анонимной «A l'ombra, al caldo, al gelo».

¹⁷⁸ a₇b₁₁b₁₁ c₁₁d₁₁e₁₁ c₁₁d₇e₁₁ e₁₁f₇f₇
A B C D E F D G H I J K

altiero sdegno» Тромбончино на текст Саннадзаро: $a_{11}b_7b_{11}a_{11}d_7d_{11}e_{11}e_7f_{11}f_{11}$), канцона («Come haro dunque ardire» Тромбончино на текст Микеланджело¹⁷⁹: $a_7b_{11}b_{11}c_{11}d_{11}d_{11}c_{11}e_{11}f_{11}e_{11}f_{11}f_{11}$), баллата (комбинирование терцета-катрена-терцета с симметричным расположением рифм и охватом текста рифмой b в «Madonna la pietade» Тромбончино на текст Чино да Пистойи: $a_7b_{11}b_{11}c_7d_{11}c_7d_{11}d_7b_{11}b_{11}$). Переходностью от «песенных» к сквозным музыкальным мадригалам отмечен «Mia ventura al venir se fa piu tarda» Тромбончино на анонимный «канцонный» текст с измененным инципитом петрарковского сонета LVII «Mie venture al venir son tarde et pigre», где форма развивается от точного соответствия к расхождению между поэтическими рифмами и музыкальными строками:

$$\begin{array}{cccccccc} a_{11}b_{11}b_7a_{11}b_{11}c_{11}d_{11}c_{11}c_7e_{11}e_{11} \\ A \ B B^1 \ C \ D \ E \ F \ E^1 \ E^2 \ F \ G \end{array}$$

Допустимость обозначения некоторых сочинений из книг фроттол как мадригалов наталкивается в ряде случаев на вопрос полноты опубликованного текста. Очевидно, что качество песенных изданий далеко не всегда было стабильным, даже в пределах одного собрания. По-видимому, этим объясняется помещение, например, в PaDI трех единичных или неполных строф Кары – «Uoi che ascoltate»¹⁸⁰, «Discalza e discalzetta»¹⁸¹, «E da poi chel sol dal monte»¹⁸².

Одним из наиболее кратких образцов фроттольной литературы является «Are de la montagna» Россино. Л. Босколо отмечает абсолютную оригинальность песни, то есть ее отсутствие в другом собрании, и «подчеркнуто народный характер»¹⁸³, со ссылкой на мнение Ф. Торрефранки¹⁸⁴ о возможном происхождении

¹⁷⁹ Прямо определенная Г. Чезари и вслед за ним А. Эйнштейном как мадригал (Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco*. P. 20; Einstein A. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 3. P. 18).

¹⁸⁰ Три строки $a_{11}b_{11}b_{11}$ являются началом сонета (полный текст приводится в: *Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli* / Ed. by W. F. Prizer. Collegium Musicum, second series. Vol. 8. P. XX).

¹⁸¹ Четыре нерифмованных 7-сложника со сквозной музыкальной формой У. Прайзер определяет как строфу виллотты (Ibid. Pp. XXII, XXIV), основываясь, по-видимому, на фольклорном происхождении материала песни.

¹⁸² У. Прайзер определяет эту строфу как виллотту (Ibid. Pp. XXII, XXV); основания для этого, при отсутствии согласований с другими источниками, все же недостаточны. Мы полагаем, что эта строфа могла быть рипрезой барцеллетты $a_8b_8b_8a_8$.

¹⁸³ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo. Venezia 1507* / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Pp. 19, 58. К этому следует добавить, что «в литературе Чинквеченто и Сеиченто “piantare lo stendardo” (в скале или аналогично) почти всегда – озорная эротическая метафора», встречающаяся у Ариосто и Аретино (Trovato P. *In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing*. P. 266).

¹⁸⁴ Torrefranca F. *Il segreto del Quattrocento: Musiche ariose e poesia popolare*. P. 337.

фрагмента от *pìo* или риторнелло некоей «батталы». Фольклорный источник основной мелодии аргументируется ее цитированием в кводлибете «*Non dormite o sassiatori*»¹⁸⁵. Текст – дистих a_7b_8 , музыкально оформленный в одночастную сквозную композицию:

Ape de la montagna
pianteremo lo stendardo

У подножия горы
Водрузим знамя.

Музыкальное решение представляет собой «полифоническое упражнение», в котором жанровые особенности *cantus prius factus*'а теноровой песни Россино не имеют значения¹⁸⁶. Обращая внимание на замечание Л. Босколо о характерном для виллотты положении вербального текста в издании¹⁸⁷ – в теноре, а не в канту-се, отметим, что никаких музыкальных признаков виллотты здесь не наблюдается, как и характерных для фроттольной фактуры участков простого контрапункта. Наиболее ярко выраженной чертой песенной стилистики является периодичность музыкальной ритмики, впрочем, не вполне последовательная; в целом же качественные характеристики музыкального письма и формы тяготеют к мадригальной стилистике (Пример 4).

¹⁸⁵ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 58; Torrefranca F. *Il segreto del Quattrocento: Musiche ariose e poesia popolare*. Pp. 141–144, 503–506.

¹⁸⁶ Вербальный текст проводится дважды, с удержанием порядка вступления голосов В-А-С-Т, в целом, с частичным ритмическим и значительным интонационным варьированием короткой цитаты.

¹⁸⁷ Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo*. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. P. 58.

The musical score is arranged in two columns and three rows. Each row contains two systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the vocal entries for Altus, Tenor, and Bassus, with the lyrics 'A pè de la montagna'. The second system (measures 6-10) continues the vocal lines, with the lyrics 'A pè de la mon - ta - gna'. The third system (measures 11-15) shows the vocal lines with the lyrics 'pian - te - re - mo'. The fourth system (measures 16-20) shows the vocal lines with the lyrics 'lo sten - dar - - do.'. The fifth system (measures 21-25) continues the vocal lines with the lyrics 'A pè de la mon - - - ta - gna pian - te - re - mo'. The sixth system (measures 26-30) shows the vocal lines with the lyrics 'lo sten - dar - - do.'. The score includes a CANTUS part which is mostly silent, and a BASSUS part which provides a harmonic foundation.

«Мадригальные фроттолы», опубликованные в собраниях 1500-х годов, а также полифонические песни, в которых обнаруживаются различной степени модификации типовых форм, свидетельствуют о том, что процессы переосмысления самой природы светской полифонической песни начались несколько раньше, чем традиционно отмечаемый факт создания Карой в 1510 году некоего мадригалетто¹⁸⁹ (в переписке Изабеллы д'Эсте имеется еще одно упоминание о жанре: 3 января 1511 года Бернардо Довици (Биббиена) сообщал ей о том, что венецианскому дворянину Карло Вальеру (ок. 1470 – ?) удалось очень хорошо сочинить «madrigaletto»¹⁹⁰) или выпуск Петруччи собрания «Musica di meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarca» (1520), охарактеризованного А. Эйнштейном как «одновременно конец развития <...> и начало новой фазы», связанной с ориентирован-

¹⁸⁸ Редакция Л. Босколо (Ibid. Pp. 199–200).

¹⁸⁹ Например: Cesari G. Le origini del Madrigale cinquecentesco. Pp. 50–51; Einstein A. The Italian Madrigal. V. 1. P. 111; Haar J. Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600. P. 52.

¹⁹⁰ ASM-G, b. 1147, cc. 533–534.

ными на мотет полифонизацией фактуры и движением в направлении сквозной формы¹⁹¹.

Формирование жанрово-стилистических черт мадригала прослеживается во многих образцах в виде фрагментов *rime libere*¹⁹², осторожного, но все же расширения фроттольных форм, совмещения нормативных стихотворных конструкций с более свободной, вплоть до сквозной, музыкальной композицией. В то же время конструктивный фактор в качестве жанрового критерия песенных видов оказывается, наряду с особенностями музыкального языка, маркером фроттольного мадригала, выявленного и прослеженного до 1610-х годов Т.Н. Дубравской¹⁹³. При этом длительная история взаимодействия противоположных принципов формообразования, обилие индивидуальных решений на пересечении повторности во всех ее проявлениях и изменчивости, обновления, иначе говоря, песенности и мадригальности, – свидетельствует о неоднонаправленности стилистических процессов, особенно на раннем этапе развития мадригала Чинквеченто¹⁹⁴.

В материале песенных собраний мы выделяем компактную группу произведений, которые представляется возможным отнести к фроттольным мадригалам как таковым: при выраженности признаков песенного формообразования их нельзя связать с конкретными песенными видами. По степени ослабления качеств фроттольных форм внутри этой группы ясно обозначаются следующие два направления:

1) композиция не соответствует определенному песенному типу, тем не менее, полностью отвечая параметрам песенной поэзии и музыкальной организации.

¹⁹¹ Einstein A. The Italian Madrigal. V. 1. Pp. 128–129. В определенном смысле, имея в виду особое «межжанровое» положение композиций Пизано, можно согласиться с их определением Л. Глозер как композиций *sui generis* (Glozer L. The Madrigal in Rome: Music in the Papal Orbit, 1520–1555: A dissertation D. of Ph. Chapel Hill: University of North Carolina, 2007. Pp. 28–29).

¹⁹² Еще Г. Чезари (1908) в поисках ранних проявлений мадригального стиля обратил особое внимание на редкие случаи *rime libere* в песенных изданиях первых десятилетий XVI века (при сохранении в упоминаемых образцах признаков песенного стихосложения), и на сокращение промежуточных – между песней и мадригалом – композиций в изданиях 1520–1531 годов (Cesari G. Le origini del Madrigale cinquecentesco. Pp. 7–8).

¹⁹³ Дубравская Т. Н. Музыкальный мадригал XVI–XVII вв. Дисс. ... канд. иск. М., 1975. 192 с.

¹⁹⁴ О «фроттольном» в широком смысле и даже диалектальном наклонении раннего мадригала свидетельствует, например, то, что во время пиришества, устроенного Эрколе д'Эсте в честь его отца Альфонсо I и Изабеллы д'Эсте 24 января 1529 года «Рудзанте [Анджело Беолько] и пять его товарищей, а также две женщины пели красивейшие канцоны и мадригалы в падуанской манере [canzoni e madrigali alla pavana], и ходили вокруг стола, весьма приятно споря о крестьянских предметах на том языке» (Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Vol. IX. P. 35).

Примером такого подхода является, как это ни неожиданно, латинская эпиталама Лурано «*Quercus iuncta columnae est*». Три 4-строчные поэтические строфы, написанные ферекрытием, озвучены одной музыкальной строфой; песня Лурано, открывающая *ReFIX*, в композиционном отношении явно определяет дальнейшее последовательное размещение безрефренных строфических песен – капитоло Карры «*Nasce la speme mia*», од Тромбончино «*Dolermi sempre voglio*» и анонима «*Son disposto de seguire*». Особенностью музыкальной строфы является ярко выраженное сквозное «тематическое» образование (нисходящий ход в объеме квинты, первое изложение в теноре), наполнение фактуры свободными имитациями, отчего соотношение строк приобретает качество вариантности: форму строфы можно представить и как ABCD, и как $A^1A^2A^3A^4$ с 2-строчной кодой $A^{5/6}$;

2) композиция в целом основана на сквозном принципе, однако с рудиментарными чертами песенности в виде спорадических повторов отдельных фрагментов¹⁹⁵, участков вербального текста с парной рифмовкой и т.п. Таковы, например, «*Non finì mai damarte*» Руфино ($a_7b_{11}b_{11} c_{11}d_7e_7e_7f_{11}f_{11}g_{11}h_{11}h_{11}$) и «*Se per gelosia*» Фермино ($a_7a_7a_7b_6c_6b_8$) из книг Пазоти и Дорико со сквозной музыкальной формой. Более сложным решением является обработка народной песни «*Questo ueshio maladecto*» Санта Кроче: начинаясь как барцеллетта, она развивается далее как сквозная форма с утратой согласований рифм и пренебрежением изначальной заданными фроттольными длиной и ритмом строки. При этом сочинение Санта Кроче не является центоном, что могло бы объяснить свободу строения:

$a_8b_8a_8b_8b_8a_8$ $a_5a_5c_4c_4c_4e_{10}f_{10}$
 AB A B B C D E F G H I J

Претворение как тречентистского мадригала, так и иных стабильных жанрово-композиционных моделей в мадригалах фроттольных собраний обнаруживает в целом те же композиционные векторы, те же пути индивидуализации песенной формы, которые дают новые результаты при перепрочтении фроттолистами песенных форм. В общем плане их следует обозначить как модификационные или

¹⁹⁵ В данном отношении такие случаи находятся на полпути между собственно песенными формами и формами, определенными, например, С. С. Скребковым как вариантно-строфические (Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. М.: Музыка, 1973. С. 61).

контаминационные процессы, приводящие к различной степени изменениям исходного вида или совмещению признаков разных видов. При этом очевидна невозможность окончательного определения и отделения от «базового» типа композиции привнесенных компонентов, свойств иной логики, а также ясно очерченного их размежевания в смешанных решениях. Это обусловлено как глубинным родством видов, в том числе формально относящихся к разным группам (рефренные и безрефренные, с простой или сложной строфой), так и высокой степенью индивидуализации отдельных образцов, творческой трактовкой песенной традиции, с одной стороны, певцами-лютнистами с их высокоразвитыми навыками импровизации, а с другой – церковными музыкантами, погруженными в иной композиционный опыт.

Другой путь расшатывания песенных композиционных нормативов связан с разработкой во фроттольном репертуаре принципа цитирования, имеющего образцы и предпосылки как в особенно актуальной для фроттолистов старинной филиастрокке, так и в значительно более широком жанрово-стилевом контексте многообразной работы с заимствованным материалом¹⁹⁶. Включение цитат, как фольклорных, так и авторских в более сложных видах, чем инципиты и рефрены, свидетельствует о постепенном переосмыслении самого представления о полифонической песне как о композиции, допускающей применение тех возможностей профессиональной квалификации, которые не были востребованы при создании основного объема фроттольного репертуара.

Наиболее перспективным в данном отношении жанром оказалась **виллотта**, связь которой с филиастроккой представляется непосредственной вследствие прямого продолжения и развития принципа цитатной комбинаторики. При этом реализация этого принципа в контексте основного объема нецитатных песен приоб-

¹⁹⁶ О цитатном материале фроттол см. следующие специальные работы: Bonaccorsi A. Il folklore musicale in Toscana. Firenze: Leo S. Olschki, 1956. viii, 154 p.; Gallico C. Alcuni canti di tradizione popolare dal repertorio rinascimentale italiano / Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 303–317; Gallico C. Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento. Lucca: Libreria musicale italiana, 1996. 229 p.; Gallico C. Una probabile fonte della canzone «Torela mo vilan» / Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. Roma: Bulzoni, 2001. Pp. 17–23; Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1.

ретает новое значение; так, А. Эйнштейн рассматривает «комбинаторные» композиции в качестве одного из первых признаков, по его выражению, дезинтеграции фроттольного стиля¹⁹⁷.

Несмотря на несомненную историческую преемственность композиционных типов филластрокки – фроттолы – барцеллетты, сама ее художественная идея в XVI веке полнее всего реализуется в виллотте. Неслучайно некоторые филластрокки, как уже было отмечено, определяются как прото-виллотты; напротив, Ф. Торрефранка прослеживал историю виллотты с первой половины XV века, фактически приравнивая к виллотте филластрокку и фроттолу с цитатным материалом¹⁹⁸.

Действительно, в некоторых случаях границы между этими жанрами неочевидны, в том числе вследствие нестабильности композиционной организации виллотты¹⁹⁹, которая решалась, как правило, в соответствии с тремя моделями.

Первые две – моноцитатные теноровая безрефренная виллотта, представляющая собой обычно имитационную обработку одного фольклорного первоисточника, и цитатная рефренная виллотта²⁰⁰. Третья модель – полицитатная виллотта, которая в соответствии с классификацией Ф. Торрефранки²⁰¹ подразделяется на *villotta d'incatenatura* (один голос цитатный, прочие – свободные) и *incatenatura da villotta* (цитаты содержат все голоса, возможно отсутствие или крайне малый объем оригинального материала). При обращении к конкретным произведениям обнаруживается, что их дифференциация не является окончательной, более того, по нашему мнению, продуктивность подхода Ф. Торрефранки заключается не только

¹⁹⁷ Einstein A. The Italian Madrigal. V. 1. P. 119–151. См. анализ вопроса о положении виллотты между фроттолой и мадригалом в статье М. Брузы (Brusa M. Presenze villottistiche nei libri delle Frottole // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Pp. 322–328).

¹⁹⁸ Torrefranca F. Il segreto del Quattrocento: Musiche ariose e poesia popolare. Фроттолу с цитатным рефреном Ф. Факкин прямо называет фроттолой-виллоттой, что, на наш взгляд, преждевременно по отношению к образцам, полностью соответствующим форме фроттолы (Facchin F. Le frottole di Antonio Caprioli da Brescia // Philomusica online 15/1. P. 523).

¹⁹⁹ О формах литературных текстов виллотт из LPF и Vnm1795 пишет М. Бруза (Brusa M. Presenze villottistiche nei libri delle Frottole // Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Pp. 313–322).

²⁰⁰ Эта разновидность виллотты иногда абсолютизируется. Так, наличие значительного репертуара виллотт с рефреном и исключение из поля зрения безрефренных виллотт позволило С. Майне отнести виллотту целиком и полностью к рефренным фроттольным формам (Meine S. Die Frottole: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. S. 265).

²⁰¹ Torrefranca F. Il segreto del Quattrocento: Musiche ariose e poesia popolare. P. 139.

в технологическом размежевании полицитатных песен, но – и даже в большей степени – в обозначении вектора их жанровой эволюции к ослабеванию жанровых признаков виллотты и ее перерастанию в широкую область центона или кводлибета.

Так, различные способы создания *villotta d'incatenatura* и *incatenatura da villotta* Ф. Торрефранки соотносятся с видами кводлибетов в систематике Михаэля Преториуса: «1. Некоторые в каждом голосе имеют собственный и полный текст <...> 2. Некоторые имеют, действительно, в каждом голосе собственный текст, но, впрочем, искаленный и разбитый <...> 3. Некоторые имеют во всех голосах один и тот же текст, который, однако, также неполон и обрывается, и быстро подхватывается другим»²⁰². Наблюдается соответствие также современным классификационным группам кводлибетов В. Рогге и К. Гудевилля: однокстовые центоны (цепь фрагментов в контрапункте *simplex*), политекстовые центоны (связь последовательного изложения с симультанным) и собственно полифонический кводлибет²⁰³, и, кроме того, симультанному и консекутивному типам кводлибета в классификации Н.А. Симаковой²⁰⁴. В то же время нельзя не учитывать неправомерность простой синонимизации виллотты и кводлибета, о чем очень ясно высказался К. Галлико: «Цитата в функции рипрезы и вокального риторнелло – это наиболее современный метод для помещения материала народной традиции в придворный репертуар. В противном случае распознаются две другие формы. В одной заимствованная песня выписывается в теноре и окружена другими голосами, полностью мелодичными и полностью стремящимися быть основанными на мелодическом рисунке тенора; затем интонируют “tutti”, с простой мелодией в кантусае: это виллотта с ее морфологическим разнообразием. В другой композиция последовательно собирает исходные куски многих разрозненных песен: это инкatenатура или кводлибет»²⁰⁵

²⁰² Michaelis Praetorii Syntagmatis Musici. Tomus Tertius. Wolfenbüttel: Elias Holwein. 1619. S. 17–18.

²⁰³ Gudewill K. Quodlibet // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Hg. von F. Blume. München – Kassel – Basel – London: Deutschen Taschenbuch – Bärenreiter, 1989. Bd. 10. R. 1824.

²⁰⁴ Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. С. 126.

²⁰⁵ Gallico C. Alcuni canti di tradizione popolare dal repertorio rinascimentale italiano // C. Gallico. Sopra li fondamenti della verità: Musica italiana fra XV e XVII secolo. P. 306.

Формы моноцитатных теноровых безрефренных виллотт определяются строением цитируемой мелодии и особенностями ее проведения – реже от начала до конца песни в одном голосе (тенор или кантус) в окружении различным образом контрапунктирующих голосов, чаще сольно излагается только инципит (обычно в теноре) с дальнейшим его полифоническим развитием. Последний тип, как правило, связывается с виллоттой в самом узком смысле, хотя о значительно большей широте ее жанровых параметров и границ свидетельствует уже сама жанровая атрибуция песен в собраниях (например, LPF).

Так, популярнейшая «Dun bel matin»²⁰⁶ стала основой песен, которые возможно отнести к жанру виллотты, – анонимной трехголосной «Dum bel matin» из РеFVI и «E dun bel matin damore» Каприоли из РеFXI. Опубликованный фрагмент анонимной песни представляет собой две нерифмованные строки с разным музыкальным материалом, имеющим такие стилистические признаки виллотты, как цитируемая мелодия в теноре и развитый колорированный кантус²⁰⁷, в данном случае – также колорированный тенор (Пример 5).

Пример 5



Фактура песни Каприоли выполнена в полном соответствии с нормативом теноровой имитационной виллотты: последовательные имитации в двух первых строках, более свободное голосоведение в третьей и четвертой строках с фраг-

²⁰⁶ См. об этом: Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuauflage vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano. Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. S. 31; Gallico C. Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento. P. 157. Текстовый инципит и собственно рефрен песни с различными вариантами цитируются в двух песнях Каприоли: в рипрезе «Sotto vn verde e alto cupresso» и в «E dun bel matin damore», а также в «Dun bel matin damor che me leuaua» Дзеcco, «Ala bruma al giatio e al vento» Пифаро, «Me levava una matina» Николо Брокко, анонимной «E levòmi d'una bella matina», «Venite donne belle» Фра Руфино.

²⁰⁷ Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. P. 109.

ментарными имитациями между парами верхних и нижних голосов. Четырех-строчная строфа песни является полностью сквозной:

a₇b₇c₁₁d₁₁
A B C D


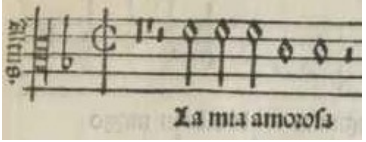
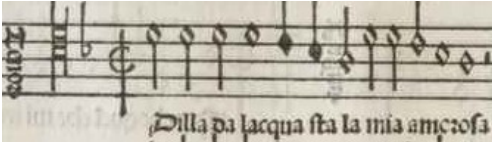
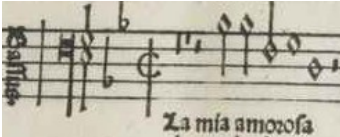
В качестве показательных образцов вилотт второго типа отметим несколько песен из обоих поздних собраний Пазоти и Дорико, представляющих собой моноцитатные обработки фольклорных источников с рефренами, в том числе «бессмысленными» или ономатопоэтическими слоговыми рефренами различного объема, исторически обозначаемыми как *liolela*. Отличие этих песен от канцон, фроттол и барцеллетт с цитатными рефренами в содержательном отношении заключается прежде всего в отсутствии смыслового столкновения строфы и рефрена²⁰⁸. В их строении наблюдаются сходные черты, которые представляется возможным считать признаками строения вилотты данной модели, а именно: контраст 7- и 11-сложников строфы и рефрена, иногда – внутри строфы; в отдельных случаях имеется сложный «двухчастный» рефрен, состоящий из развернутой и краткой строф, причем первая строфа выделяется парными 4-5-сложными полу-строками (восходящими к диалогической *canzone a ballo* с переключкой групп голосов), а вторая представляет собой рефрен-*nio*; музыкально-поэтическая композиция, тяготеющая к сквозному развитию, с возможными перекрестными рифмами (как вербальными, так и музыкальными) в строфе; типичное для вилотты сольное начало первой строки с имитационным или моноритмическим продолжением (Пример 6):

песня	строфа	рефрен	рефрен- <i>nio</i>
Франческо Санта Кроче, «Donne uenite al ballo»	a ₇ b ₁₁ c ₇ c ₁₁ b ₁₁ A B C D E	a ₇ d ₅ d ₅ e ₄ e ₅ F G G ¹ H I	b ₁₁ b ₁₁ (b ₁₁) J B (K)
Франческо Санта Кроче, «Dilla da lacqua sta la mia amorosa»	a ₁₁ b ₁₁ a ₁₁ b ₁₁ A B A B	b ₅ b ₅ b ₄ c ₄ a ₄ a ₈ C C ¹ D E F G D ¹	d ₇ d ₇ H J
Себастьяно Феста, «Lultimo di de magio»	a ₁₁ b ₇ a ₁₁ b ₁₁ b ₇ c ₇ A B A ¹ C D A ²	c ₇ c ₇ d ₁₁ d ₁₁ E F G H	

²⁰⁸ О значении цитатного рефрена в баллате и барцеллетте см.: Gallico C. *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento*. Pp. 6–7.

Пример 6

«Dilla da lacqua sta la mia amorosa»

кантус	
альт	
тенор	
бас	

К моноцитатным рефренным виллоттам относится также «Le son tre fantinelle» Кары с включением двустрочного рефрена «tan dan dan dan daritondella / tan daridundella daridundella» в четырехстрочные строфы с вариабельной рифмовкой (случайная рифма i, псевдорифма d (amor – finamor)): $a_7b_7c_7d_7$ $e_7f_7g_7d_7$
 $h_7i_7j_7l_7$ k_7l_7 , расположение строк и разделов строфы 12R1234R12. В PaDI выписан музыкальный материал для двух строк строфы, их репризы и рефрена (ABCDC¹D¹); некоторые характерные черты письма виллотты здесь очевидны, как-то: сольно-ансамблевое начало с одновременным вступлением трех голосов после тенора и колорирование кантуса (Пример 7).



И безрефренная, и рефренная виллотты не могут рассматриваться с точки зрения преобразования композиционного норматива вследствие отсутствия такового. Их значение в истории фроттольного репертуара заключается в демонстрации мастерского обращения с народной песней, ее остроумном преподнесении уже не в качестве простой «вставной» цитаты, призванной низвергнуть смысл лирической строфы, но в виде глубокой профессиональной переработки и, тем самым, вовлечении в область полифонической контрафактуры.

Наиболее значимые результаты в области работы с заимствованным материалом связаны с полицитатной виллоттой, большинство образцов которой принадлежит к типу *villotta d'incatenatura*. Они, в свою очередь, могут представлять собой как последовательное горизонтальное соединение цитируемых песен с разными функциями и относительно небольшим объемом авторского текста, так и более сложное вплетение узнаваемых фрагментов в оригинальное сочинение. В этом отношении особого внимания заслуживают виллотты из Vnm1795 (14 из 103 образцов), расположенные преимущественно группой в конце собрания («нецитатная» (цитата не установлена, жанровое обозначение содержится в собрании) —

99, моноцитатные – №№ 13, 81, 92, 93, 95, 97, 98, 100–102, полицитатные – №№ 1, 94, 96, 103).

В качестве несложного решения полицитатной виолотты сошлемся на «Un caualier de spagna» Франческо Санта Кроче, в которой последовательно звучат полифонически обработанные, отчасти переинтонированные и перетекстованные народные песни «Un caualier de spagna» («Cavalca el conte Guido»)²⁰⁹, «da pe duna montagna» и «voltate in qua do bella donzellina», причем цитаты следуют почти «встык», с минимальным развитием материала:

Un caualier di spagna
caualca per la via
da pie de la montagna
cantando per amor duna fantina

Один испанский рыцарь
Скакал своей дорогой
От горного подножья
И пел он о любви к одной девчужке

Voltate in qua do bella donzellina
voltate vn poco a me per cortesia
dolce speranza mia
che moro per tuo amor
bella fantina i tho donato el cor

Сюда оборотись, краса-девица,
Оборотись чуть-чуть ко мне любезно,
сладка моя надежда,
умру ведь за любовь,
краса-малышка, отдал тебе сердце.

[Apresso una fontana
vidi sentar la bella
soletta in terra piana
con una girlanda di fresca herbecina

Вблизи воды потока
Видал, слышал красотку
Одну как перст на поле
В венке из свежих трав да разнотравья

Voltate in qua do bella donzellina
voltate un poco a me lucente stella
deh non messer ribella
che moro per tuo amor
bella fantina i tho donato il cor²¹⁰

Сюда оборотись, краса-девица,
Оборотись ко мне, звезда, сияя,
ах, мне ль сопротивляться,
умру ведь за любовь,
краса-малышка, отдал тебе сердце.

В естественном перетекании одной песни в другую демонстрируется мастерство соединения и объединения разного в новую целостность, причем без обращения к контрапунктическим изобретениям, в условиях контрапункта simplex.

Определенную роль в этом играет рифменная связь поэтических цитат:

строфа 1
a7b7a7c11

рефрен 1
c11b11b7d7td11t

строфа 2
e7f7e7c11

рефрен 2
c11g11g7d7td11t

²⁰⁹ О другом случае включения песни в кводлибет см.: Prizer W. F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // The Journal of Musicology. Vol. IX. P. 18.

²¹⁰ Вторая строфа с рефреном содержится в Vnm 1795.

Еще более простым в функциональном отношении является расположение двух цитат в «Quando lo romo vien da lo romaro» Тромбончино / Кары / Пезенти: первой – в функции строфы, второй – в функции рефрена²¹¹ (источники соответственно – «o caro amore» и «o traditora»²¹²). При этом композиционная безыскусность сочетается с последовательным имитационным изложением и свободным контапунктированием голосов в строфе. Кто бы ни был автором этой виллотты, он очень точно использует здесь такие жанровые маркеры, как характерное для теноровой виллотты вступление тенора последним, диалогические переключки пар голосов в первом разделе рефрена, фактурный контраст строфы и рефрена, особенно раздела *più*.

Как бы ни были разнообразны и остроумны полицитатные виллотты, подобные двум рассмотренным, представление популярных песен в них имеет «экспозиционный» характер, а смысловые связи цитируемых фрагментов очевидны и прямолинейны.

Более интересен и сложен единичный случай – «La mi fa solfare» Руфино – с внезапным и кратким введением в авторский текст цитируемого материала – введением, выявляющим неочевидные и неожиданные содержательные переключки и отражающим вкус к литературно-музыкальной игре. Несмотря на фольклорное происхождение цитат, этот яркий опыт крайне далек от популярной песни как таковой, что подтверждается его стилистическими характеристиками. В стихотворной форме наблюдается совмещение самого распространенного типа станцы барцеллетты и парнострочности филастрокки ($a_6b_7a_6b_7b_7c_7c_{11}d_7d_5e_6e_6f_{6t}f_8f_7t_7t_8t$). Музыкальная же композиция этой виллотты почти сквозная, с воспроизведением инициального мотива в третьей фразе и отдельными краткими повторами построений в средних строках. Парная ансамблировка голосов выделяет начало первой цитаты. Имитационное введение второй цитаты не контрастно нецитатным построениям. Подлинный контраст материала прослушивается только при введении

²¹¹ строфа рефрен
 $a_{11}b_6c_9 d_5d_5 e_5 e_5 f_4 g_4 h_5g_7$
 A B C DD¹D²D³D⁴E FG

²¹² Входит в анонимную моноцитатную теноровую виллотту «Dov'è l'amore, dov'è la fede» в функции рефрена из этого же собрания Vnm1795.

третьей цитаты: смена мензуры на трехдольную и контрапункт *simplex* подчеркивают танцевальное начало. Поскольку композиция уникальна для Vnm1795 (в единственном венецианском манускрипте, содержащем только тенор, воспроизводится инципит²¹³), ее следует рассматривать как однострофную со сложной сквозной строфой, последовательной имитационной разработкой почти всех строк и третьей цитатой в функции ригурнеля.

Образцы *incatenatura da villotta* относительно немногочисленны и поэтому упоминаются практически во всех работах, в которых затрагивается полицитатная итальянская полифоническая песня²¹⁴. С жанрово-композиционной точки зрения такие сочинения не относятся к виллоте как таковой. В содержательном отношении границы жанра расширяются благодаря обращению к самым разным источникам материала и иногда комбинированию разнородных цитат, происходящих из итальянского фольклора, современных французской шансон и фроттолы. В сквозных формах варьируется функциональное соотношение цитат и эпизодически вводимого оригинального материала, как правило, фраз, подготавливающих цитаты, подобных заключительным фразам строф канцон, фроттол, барцеллетт с цитатными рефренами. Отдельные стилистические признаки виллотты (сольный зачин, колорирование кантуса, обмен микроансамблей короткими строками), как правило, отсутствуют.

Показательной иллюстрацией тому является «Urai diu damor» Франческо Санта Кроче / Антонио Падуанца из PaDI, в которой совмещены три цитаты из итальянских народных песен («chio sum fora di presum», «a lumbre dun bel pino» и «vcelino bel vcelino») и инципит широко известной шансон «Vray dieu quel rayne m'esse», авторство которой приписывается Луазе Комперу (Loyset Compère, ок. 1445 – 1518), Гаспару ван Вербеке (Gaspart van Weerbeke, ок. 1445 – после 1516) и Маттеусу Пайпларе (Matthaeus Pipelare, ок. 1450 – ок. 1515)²¹⁵; отметим, что твор-

²¹³ Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Pp. CXXV, CLXXIII.

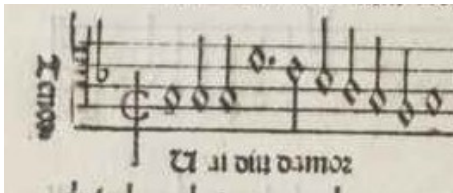
²¹⁴ Анонимные «Fortuna disperata», «Non dormite o cacciatori», «Jam pris amours», «Donna tu pur invecchi», «Je sum suis», «L'ultimo di di maggio», «Donna di dentro dalla tua casa» Изаака и др.

²¹⁵ Перечень цитат этой песни см.: Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano / Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. S. 70–73.

чество Компера и ван Вербеке на протяжении нескольких лет разворачивалось в Италии, особенно важны 1470-е годы – период службы обоих в миланской герцогской капелле. Инципит шансон проводится в теноре (Пример 8а) и в басу (Пример 8б), «chio sum fora di presum» – также в теноре (Пример 8в), «a lumbre dun bel pino» – в басу (Пример 8г), «vcelino bel vcelino» – в теноре (Пример 8д):

Пример 8

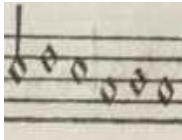
а)



б)



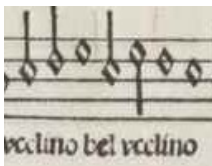
в)



г)



д)



Цитаты «a lumbre dun bel pino» и «vcelino bel vcelino» входят в рефрен, который предваряет стандартная для завершения строфы фраза «et vo cantando ogni hora» («и хочу я петь всечасно»). В организации поэтического текста этой виоллотты (без учета повторений строк, полустрок и вставных фраз-liolela «fariga fararirum», «o faralilalum», «farililum fariregum») соединяются сквозная строфа и парнострочность при переходе к рефрену; примечательна также неурегулированность длины строк: $a_{10}b_8c_{8t}d_8 d_5e_7e_9f_{8t}$. В музыкальном плане эта песня, как и подобные, в общем плане является сквозной (за исключением последовательных повторов отдельных участков), – иное в условиях цепочки цитат, скрепленных краткими авторскими отступлениями, не было бы возможным.

В образцах, подобных «Urai diu damor» или часто приводящейся как пример *incatenatura da villotta* «Donna di dentro dalla tua casa» Изаака²¹⁶, цитаты, как правило, сочетаются с относительно развернутыми участками оригинального материала. При этом одновременное звучание цитат не является обязательным: их проведение в разных голосах вполне может быть последовательным. Совмещение цитат по вертикали значительно более редко; такие случаи явно выходят за пределы не только жанра виллотты, но и представления о жанровом нормативе в изучаемой песенной культуре в целом.

Промежуточное положение между *villotta d'incatenatura* и *incatenatura da villotta* занимает «Pieta cara signora / La pieta ha chiuso le porte», предположительно, авторства Лапициды, основанная на кантусах «Pieta cara signora» Кары и «La pieta chiuso ha le porte» Тромбончино, поскольку два ее голоса являются цитатными, а еще два – альт и бас, интонирующие текст песни Тромбончино, – свободными.

Соотношение анонимных текстов обеих цитируемых песен по содержанию можно определить как монообразное и комплементарное, что может быть интерпретировано как отзвук диалогичности, свойственной виллотте и – шире – цитатным песням:

²¹⁶ Наблюдения об «инструментализации» и исторической перспективе музыкальной формы «Donna di dentro dalla tua casa» см.: Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. Вып. 2 Б. С. 86.

Pieta cara signora

Pieta cara signora
Chio son gia quasi morto
Morendo io moro atorto
Che pur ben seruo ognhora

Сжальтесь, милая синьора,
ибо я уже почти умер;
умирая, я умираю несправедливо,
все ж добру служу всечасно.

Pieta cara signora
chio son quasi morto

Сжальтесь, милая синьора,
ибо я почти умер.

Pieta chel gran diletto
Che introme in mezo el petto
Vedendo il vostro aspetto
La notte el di macora

Сжальтесь, ибо великое наслаждение,
что во мне, в центре груди,
когда я вижу Ваш облик,
ночь и день меня печалит.

Pieta cara signora
chio son quasi morto

Сжальтесь, милая синьора,
ибо я почти умер.

Pieta chel miser core
Sente in se tal dolore
Che de passion ne more
Lanima chi vi adora

Сжальтесь, ибо бедное сердце
чувствует такую боль,
что от страсти умирает
душа, что Вас обожает.

Pieta cara signora
chio son quasi morto

Сжальтесь, милая синьора,
ибо я почти умер.

Pieta che'l vostro nome
Mha carico di tal some
Chio instesso non so come
Resiste chio non mora

Сжальтесь, ибо Ваше имя
так меня гнетет,
что я сам не знаю, как
противится, чтоб я не умер.

Pieta cara signora
chio son quasi morto

Сжался, милая синьора,
ибо я почти умер.

Pieta chio perso el lume
De gliochi volti in fiume
Si come ha per costume
Chi troppo se inamora

Сжальтесь, ибо я утратил свет
очей, уйду в потоке,
так, как имеет обыкновение
тот, кто так сильно влюблен.

Pieta cara signora
chio son quasi morto

Сжался, милая синьора,
ибо я почти умер.

La pieta ha chiuso le porte

La pieta ha chiuso le porte
Al mio duro e gran lamento
Per vscir de maggior stento
Men dolor seria la morte

Жалость затворила двери
моему жестокому и великому плачу;
чтоб бежать от большего страдания
менее горькой тяжкой смерти.

La pieta ha chiuso le porte
Al mio duro e gran lamento

Жалость затворила двери
моему жестокому и великому плачу.

Certo nascer non douea
Per prouar pena infinita
Ma la mia sorte acerba e rea
Piacque sol darmi la vita
Per che lalma smarita
Fusse albergo di tormento

Ясно, не должен был родиться,
чтобы испытать бесконечное горе,
моей горькой и тяжкой судьбе
нравится лишь давать мне жизнь
для того, чтобы душа потерянная
стала пристанищем мучений.

Per vscir de maggior stento
Men dolor seria la morte
La pieta ha chiuso le porte
Al mio duro e gran lamento

Чтоб бежать от большего страдания
менее горькой тяжкой смерти.
Жалость затворила двери
моему жестокому и великому плачу.

Quanto fu el desir maggiore
Del pensier chogni altro auanza
Tanto piu cresce el dolore
Hor che e persa la speranza
Preso ho il pianto per usanza
Et al mio morir contento

Сколь было велико желание
от мысли, что как растет все иное,
тем больше растет боль
теперь, когда надежда утрачена;
я взял за обычай плакать
и своею смертью счастлив.

Per vscir de maggior stento
Men dolor seria la morte
La pieta ha chiuso le porte
Al mio duro e gran lamento

Чтоб бежать от большего страдания
менее горькой тяжкой смерти.
Жалость затворила двери
моему жестокому и великому плачу.

Per spelonche e obscure grotte
Per deserti e selve ombrose
Sfogaro el giorno e la notte
Le mie pene tenebrose
Tal che anchor faro pietose
Laspre fiere al mio lamento

В пещерах и темных гротах,
в пустынях и тенистых зарослях
вознесу и днем, и ночью
мои мрачные стенанья,
так, что еще жальче станут
жестокие горести моему плачу.

Per vscir de maggior stento
 Men dolor seria la morte
 La pieta ha chiuso le porte
 Al mio duro e gran lamento

Sio saro de vita casso
 Per vscir di tanti mali
 Restera el mio corpo lasso
 Cibo e preda de animali
 Ne fortuna con soi strali
 Vantarassi haverme uento

Per vscir de maggior stento
 Men dolor seria la morte
 La pieta ha chiuso le porte
 Al mio duro e gran lamento

Ciecho amor adonque vale
 Vale perfida fortuna
 E tu stella mia fatale
 De pieta sempre diguna
 Non ho piu speranza alcuna
 E ogni mio desir e spento

Per vscir de maggior stento
 Men dolor seria la morte
 La pieta ha chiuso le porte
 Al mio duro e gran lamento

Чтоб бежать от большего страдания
 менее горькой тяжкой смерти.
 Жалость затворила двери
 моему жестокому и великому плачу.

Если в жизни мне случится
 избежать стольких зол,
 мое тело станет жалким,
 пищей и добычей зверей.
 Фортуна своими стрелами
 предаст меня ветру.

Чтоб бежать от большего страдания
 менее горькой тяжкой смерти.
 Жалость затворила двери
 моему жестокому и великому плачу.

Итак, прощай, слепой Амур,
 прощай, предательница-Фортуна,
 и ты, моя роковая Звезда,
 всегда стремящаяся к жалости;
 нет у меня больше никакой надежды
 и все мои желания исчезли.

Чтоб бежать от большего страдания
 менее горькой тяжкой смерти.
 Жалость затворила двери
 моему жестокому и великому плачу.

Между исходными текстами и песней Лапициды есть небольшие отличия в написании отдельных слов и словосочетаний; лишь в двух случаях наблюдаются незначительные лексические расхождения: «ch'io **son quasi** morto» (Лапицида) / «chio son **gia** quasi morto» (Кара); «per che **l'alma** smarita» (Лапицида) / «per che **lanima** smarita» (Тромбончино).

Основной задачей Лапициды было согласование исходных мелодий. Песня представляет собой редкий случай соединения двух вариантов барцеллетты, обусловленного особым композиционным замыслом. Поэтическое строение источников несколько различно (канцонетта-барцеллета и барцеллетта); объединяет их наличие рефрена. Музыка выписана для первых шести строк каждой песни; следовательно, при дальнейшем исполнении текста рефрен песни Тромбончино должен был увеличиваться повторением строк ради сохранения размера музыкальной строфы, но этот текст также должен был сократиться на три строфы вместе с соответствующими проведением рефрена:

Pieta cara signora
Chio son gia quasi morto
Morendo io moro atorto
Che pur ben seruo ognhora
Pieta cara signora
chio son quasi morto

La pieta ha chiuso le porte
Al mio duro e gran lamento
Per vscir de maior stento
Men dolor seria la morte
La pieta ha chiuso le porte
Al mio duro e gran lamento

Pieta chel gran diletto
Che introme in mezo el petto
Vedendo il vostro aspetto
La notte el di macora
Pieta cara signora
chio son quasi morto

Certo nascer non douea
Per prouar pena infinita
Ma la mia sorte acerba e rea
Piacque sol darmi la vita
Per che l'alma smarita
Fusse albergo di tormento

и т.д.

Обращает на себя внимание «растянутость» музыкальных фраз тенора относительно кантуса таким образом, что в пределах первого катрена тенор начинает и завершает строфу, охватывая кантус. Согласование цитатных голосов Лапициде удалось выполнить без существенного интонационного и ритмического искажения первоисточников, остающихся вполне узнаваемыми. Интонационное наполнение свободных голосов совершенно различно: альт явным образом тяготеет к тенору, либо вариантно заполняя его мелодическую линию, либо отзываясь неточными имитациями, бас же имеет откровенно инструментальную природу, в

интонационно-ритмическом отношении координируясь в большей степени с альтом, чем с другими голосами, вплоть до параллелизмов и имитаций. Фактура от начала и до конца остается нестабильной, в ней отсутствуют обычные для фроттолы каденционные участки контрапункта *simplex*, что дало основания Ф. Луизи сопоставить письмо Лапициды с письмом Вердело²¹⁷; если принять версию об авторстве Лапициды, то, возможно, в этой его единственной итальянской светской песне отразился опыт работы церковного полифониста.

Исключительным во фроттольной литературе является вертикально-горизонтальный кводлибет Лудовико Фольяно «Fortuna dun gran tempo – Che fa la ramacina – E si son lassame esser – Dagdun dagdun uetusta», создание которого, возможно, объясняется, как и в предыдущем случае, погруженностью автора в «ученую» традицию. При широчайшей известности и многократной переработке разными авторами некоторых использованных Фольяно песен (особенно «Scaramella», «O traditora», «Che fa la ramacina», «Passando per una rezolla», «Torelamo vilan», «Famene un poco de quella maza crocha», «Dun bel matin»), особое значение имеет инципит кантуса «Fortuna dun gran tempo», история обработок которого не могла быть не учтена Фольяно, поскольку ко времени выпуска PeFIX (1508/1509), были известны многоголосные версии этого источника авторства Хенрика Изаака (тенор «Donna di dentro dalla tua casa») и Йоханнеса Мартини 1490-х годов²¹⁸, а также опубликованные ранее тем же Петруччи песни Дебре²¹⁹, нидерландца Антониуса Де Финея²²⁰ и Жана Жапара, в 1476–1481 годах служившего в миланской и феррарской придворных капеллах²²¹. Таким образом, Фольяно мог включиться в наметившуюся линию творческого состязания, поместив напоминание о знаменитой песне в самый необычный контекст²²². Примечательно

²¹⁷ Luisi F. La musica vocale nel Rinascimento: studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI. Torino: ERI, 1977. P. 263.

²¹⁸ Ms. B.R. 229 Firenze, BNC, fol. 154v–156r, 156v–157r.

²¹⁹ Odh. Fol. 80v–81r. О последующей инструментальной переработке его песни см.: Berger C. «Fortuna d'un gran tempo»: Musik und Politik in Europa um 1500 // Der Kaiser in seiner Stadt: Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498 / Hrg. von H. Schadek. Freiburg: Kore, 1998. S. 173–175.

²²⁰ PeCB (1501/1502). Fol. 35v–36r.

²²¹ PeCC (1503/1504). Fol. 52v–53r.

²²² О многообразном значении многоголосной контрафактуры см.: Brown H. M. Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance // Journal of the American Musicological Society. 1982. Vol. 35. № 1. Pp. 1–48. Об ошибочном отождествлении «Fortuna dun gran tempo» и «Fortuna desperata» см.: Евдоки-

и то, что этот кводлибет вошел в PeFIX наряду с сочинениями, ориентированными на значительно более сложное письмо и латинскую культуру («*Quercus iuncta columnae*» и «*Vale ualde decora*» Лурано, «*Pieta cara signora / La pieta ha chiuso le porte*» Лапициды).

В расположении кводлибета Фольяно в собрании проявляется нередкая для изданий Петруччи парная группировка песен, каким-либо образом связанных в содержательном отношении – комплементарных или противоположных. В данном случае перед «*Fortuna dun gran tempo*» опубликована омузыкаленная неизвестным автором секстина Петрарки «*Mia benigna fortuna*». Резкий смысловой контраст двух произведений – призывание смерти и воспевание душевных мук, с одной стороны, и каталог самых веселых и фривольных народных песен – с другой, – сочетается с логикой их соседства, обнаруживающейся в совершенно ином плане. И текст Петрарки, и кводлибет Фольяно принадлежат к области композиций, основанных на комбинаторно-игровом принципе. В первом случае это строфа с чередующимися постоянными словорифмами²²³, во втором – мозаика словесных (иногда в виде парафраз) и отчасти музыкальных цитат:

Кантус:

Fortuna dun gran tempo
 Scaramella fa la galla
 La tosa matta basela vn trato e lasella andar
 O tu non sai quel che dice la mala vecchia
 Voltete in qua e doh bella rosina
 La traditora la vol chio mora
 doh gato saluatico

Альт:

Che fa la ramacina car amor
 Doh gratiosa e doh benigna bella
 Toche la man al barba che la porta i zopei
 Passando per vna rezola de questa terra
 La sartorella la passa po hor su torela mo
 Tente alora ruzinente
chio uo cantar la mala zotta

Тенор:

E si son si son lassame esser
 Dagdun dagdun dagdun uetusta
 Deh che fala che la non vien
 Famene un poco de quella maza crocha
 Malgariton to pare te domanda

мова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. М.: Музыка, 1982. С. 208–209.

²²³ О retrogradatio cruciata в творчестве изобретателя этой формы Арнаута Даниэля и ее воспроизведении Данте и Петраркой см.: Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. С. 80.

pyrana pzirana

mi leuaua duna matina piu per tempo chio non solea

Бас:

Dagdun dagdun dagdun vetusta

E fole e chiachiere

Кантус: E la zotta sta sul muro e la mi mostra el cucho de so mari

Альт: E la zotta mi da briga e la me mostra la figura del so bel vis

Тенор: E la zotta mi da impacio ela mi mostra el caputio giu dele spalle

Бас: E la zotta sta sotto el ponte e vol che lui la fornisca de confessar

Все голоса: O zotta mala zotta chel cor furato mhai

Сочинение Фольяно является кводлибетом в полном смысле: каждый голос насыщен цитатами, следующими друг за другом, иногда без цезурирования. Среди 22 цитат только одна – «Dagdun dagdun dagdun uetusta» – появляется в двух голосах в виде свободной имитации (бас и тенор), и последняя песня «E la zotta» ритурнелем звучит у всего ансамбля, однако в виде разных строф, с заключительным «суммирующим» двустрочником. Нецитатные (или предположительно нецитатные) участки здесь минимальны: загадочный оборот неустановленного происхождения «pyrana pzirana» и вводная фраза «chio uo cantar la mala zotta».

Фантазийное, непредсказуемое развитие материала путем умножения цитат с одновременными вступлениями голосов и цезурами, полиметрическими участками имеет единственный фактор стабильности – остигатный в текстовом, но свободный в мелодико-ритмическом отношении бас. Задача восприятия целого слушателем, пусть и прекрасно знающим все вошедшие в кводлибет «шлягеры», решается Фольяно путем разрежения фактуры: по большей части одновременно звучат три голоса, из них бас явно не требует отдельного внимания.

«Цепные» цитатные композиции, имеющие множество жанрово-стилевых прообразов и корней, но с точки зрения истории фроттольной традиции непосредственно развившиеся из филастрокки и виллотты, представляют собой особый путь преодоления устойчивой песенной формы через совмещение и наложение как целостных строф, определенных в жанровом и морфологическом отношениях, так и фрагментов, полностью утрачивающих свои изначальные функциональные характеристики.

Результаты анализа музыкально-поэтической организации песен, составивших книги фроттол, свидетельствуют о том, что образцы, в которых наблюдается преодоление жанрово-композиционных нормативов, составляют малую часть среди многих сотен стереотипных в плане строения песен. Однако каждая область фроттольного наследия свидетельствует о его существенных качествах. Высокая степень устойчивости и воспроизводимости жанрово-композиционных стандартов составляет самую суть итальянской полифонической песни изучаемого периода, определяет ее индивидуальное «лицо» в контексте родственных европейских видов и в истории итальянской песни в целом. Обозначенные же в песнях первых десятилетий Чинквеченто процессы индивидуализации строения свидетельствуют о значительном творческом потенциале итальянских «твердых форм», о широких возможностях их перерастания в свободное музыкально-поэтическое высказывание, как унаследованное от старых традиций *canto al liuto* и цитатной «мешанины», так и вбирающее актуальные предмадригальные искания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Период лидирующего положения фроттолы, охватывающий около полувека, составляет относительно небольшую часть истории итальянских светских вокальных жанров, а уровень художественных достижений фроттолистов традиционно считается скромным по сравнению с творческими результатами итальянских мадригалистов и авторов светских песен середины – второй половины XVI века, отдельных крупных фигур испанской и немецкой музыки, не говоря уже о мастерах французской шансон. Тем не менее, есть основания утверждать, что некоторая недооценка фроттольного наследия обусловлена как недостаточностью его изучения, так и все еще встречающимся подходом к этому явлению как к объекту применения сугубо музыковедческих инструментов исследования.

Мы полагаем, что при рассмотрении фроттолы исключительно как феномена истории музыкального языка и музыкальной формы, как области лишь музыкального творчества, утрачиваются аспекты, составляющие сущность жанра и определяющие особенности его стилистики. Именно поэтому в настоящей работе предложен комплексный взгляд на фроттолу как на художественное явление, порожденное определенной средой в конкретных обстоятельствах, развивавшееся преимущественно в отдельных регионах авторами, чья активность стимулировалась как условиями их профессиональной деятельности, так и новыми внешними факторами, а именно бурным ростом и коммерциализацией нотопечатания и способов распространения музыкальных изданий. Погруженностью ведущих фроттолистов в придворную гуманистическую среду, а также их принадлежностью к артистической профессии *cantore al liuto* обусловлен как отбор поэтических текстов, так и стилистические искания в области музыкального языка и музыкальной фор-

мы, – искания, столь быстро приведшие к пересмотру самой концепции много-строфной песни и ее перерастанию в свободное поэтико-музыкальное лирическое высказывание – в обновленный мадригал. Это комплексное понимание фроттолы как многопланового явления может быть, по нашему мнению, выражено понятием фроттольной культуры¹.

Подведем итоги основных направлений исследования.

Расцвет музыкального творчества после «периода безвременья», ставшего следствием некоторого застоя в области лирической поэзии, оказался возможным благодаря волевому решению проблемы отсутствия крупных национальных фигур и новых итальянских жанров. Политическая необходимость, финансовые условия и личные художественные предпочтения стимулировали итальянских правителей, прежде всего Лоренцо Медичи, Изабеллу д'Эсте и Франческо II Гонзагу, приложить значительные усилия для развития полифонической песни на родном языке в опоре на итальянские традиции светской песни и местные творческие силы. Задачи репрезентации образа государя как в широком общественном плане, так и внутри аристократической среды с ее специфическими ценностями и поведенческими моделями тесно переплелись с гуманистическими посылами – культивированием сложной в ее многообразных формах «жизни созерцательной» (*vita contemplativa*), мифологизацией исторической фигуры в опоре на античные образцы и огромные пласты символично-аллегорического наследия, наконец, развитием личной художественной деятельности как неотъемлемого компонента фигуры правителя-гуманиста. Музицирование или покровительство музицированию

¹ О признании неразрывности внешних факторов, фактологии и качественных стилистических процессов как необходимым условием работы историка искусства писал А. Шастель: «В наше время он так же не может ограничиться хронологией и "объективными" связями, как и предаваться впечатлениям: цель его работы – объединить внешнее объяснение и внутреннюю интерпретацию. С одной стороны, ему необходимо уточнять множество атрибуций, датировок, конкретных условий создания произведений, причем его дискурс становится безличным; с другой стороны, он пытается установить "ценность", причитающуюся произведениям, будучи как бы их представителем в современности, их личным адвокатом. Таким образом он упорядочивает свои методы, очерчивая и, в конце концов, ограничивая центральную проблему – проблему качества» (Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. СПб.: Университетская книга, 2001. С. 9).

занимает среди возможных форм художественной деятельности едва ли не первое место, наряду со слаганием стихов².

Стимулирование создания песен как часть целенаправленного формирования во Флоренции и Мантуе образа правителя или правительницы принесло богатые плоды. Расширилась практика письменной фиксации фроттольного творчества придворных музыкантов, а также дилетантов, церковных музыкантов и поэтов, в подавляющем большинстве оставшихся неизвестными.

Показательно, что вклад иностранных музыкантов в развитие светского многоголосия в это время скромнен по сравнению с объемом и качеством сочинений итальянских авторов. Несмотря на перевес северян в ведущих придворных капеллах, их имена среди фроттолистов единичны, а творчество непоказательно для этой традиции. От французов и фламандцев ожидалась органичная для них шансон; перед итальянскими музыкантами ставилась задача адаптации франко-фламандской полифонии к местным жанрам, фольклорным источникам, национальному языку и национальной поэзии. Так, ни шансон Жоскена, известные Изабелле д'Эсте до его прибытия в Италию³, ни шансон, преобладавшие в светском творчестве ее учителя Йоханнеса Мартини, не стали точкой отсчета при формировании оригинального мантуанского придворного репертуара, разрабатывать которой были призваны выучившиеся здесь же – в Ломбардии, Венето, других регионах Италии – музыканты с более скромной полифонической квалификацией, но выросшие внутри национальной интонационной культуры, вобравшие в свою исполнительскую практику традиции итальянских придворных *cantori al liuto* и народных поэтов-певцов. Совмещение в их деятельности привычной устной импровизации и создания письменных полифонических композиций вылилось в формирование корпуса памятников нового типа – музыкальных изданий.

² В связи с этим очевидно влияние взглядов Марсилио Фичино, относившего к собственным достижениям открытие древнего искусства пения под аккомпанемент орфической лиры, наряду с «платонической наукой» (Кудрявцев О. Ф. Патент на благородство: миф о золотом веке в становлении самосознания ренессансной культуры // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. С. 85).

³ О чем свидетельствуют шесть шансон из рукописи, созданной, вероятно, в честь помолвки Изабеллы д'Эсте и Франческо Гонзаги (1480; Bibl. Casantense (Roma), I-Rc 2856).

История итальянского нотопечатания начала XVI века связана с историей фроттолы столь неразрывно, что имена Оттавиано Петруччи и Андреа Анτικο ассоциируются с фроттолой так же, как и имена Маркетто Кары и Бартоломео Тромбончино. Более того, огромный объем иной музыкальной продукции, выпущенной Петруччи, – тома месс, мотетов, лауд – оказался с точки зрения оценки вклада издателя в развитие музыкального репертуара даже в специальных исследованиях «в тени» выпущенных им песенных собраний, и в первую очередь знаменитой серии книг фроттол.

Интенсивное развитие фроттолы оказалось сопряжено с обозначением на музыкальной карте Италии региональных традиций светского многоголосия – «фроттольных ареалов». Среди них выделяются явные фроттольные центры (города Ломбардии и Венето), в которых были сосредоточены ведущие творческие силы и создан основной объем материала, и фроттольная периферия (Эмилия-Романья, Папская область, Тоскана, Неаполь) с ее более ограниченными по объему творчества силами и издательской активностью, – продукция римских печатников все же уступает, прежде всего новизной материала, венецианской.

Жанрово-стилевые ориентиры авторов фроттол – поэтов и музыкантов, нередко совмещенных в одном лице, – охватывают практически все направления современного и более раннего итальянского светского музыкально-поэтического искусства, от менестрельной и гуманистической придворной традиций до фольклора. Сформировавшись изначально как литературный жанр, выросший из устной словесности и обладающий вполне определенными жанровыми признаками, музыкальная фроттола оказалась явлением метажанрового порядка. Вобрав и охватив практически все разновидности светской песни, более того – соприкасаясь через практику контрафактуры с песней религиозной, а через лютневые и органные табулатуры – с миром инструментального музицирования, фроттола характеризуется образно-тематическим, композиционным и стилистическим универсализмом относительно светской музыки Италии времени ее бытования.

Всеохватность тематики и богатейшее разнообразие содержания поэтических текстов фроттол не гарантируют, однако, их высокого качественного уровня.

Среди огромного объема текстов наибольший интерес, с нашей точки зрения, представляют опыты работы с цитатным материалом. В песенной поэзии, ориентированной на лирику Петрарки, просматривается несколько профанизированный путь освоения его наследия, прокладывавшийся параллельно подлинному петраркизму в обосновании Пьетро Бембо. «Фроттольный петраркизм», таким образом, соотносится с аристократическим культивированием поэтики «трех венцов», а также более скромными и поверхностными потребностями придворной моды, с одной стороны⁴, и широким распространением вполне доступных печатных изданий фроттол, – с другой. Цитаты и аллюзии из разноплановых источников – высокая итальянская и латинская лирика, общеизвестные литургические фрагменты, народная песня – соседствуют в одних и тех же книгах фроттол, в совокупности с оригинальными текстами самого широкого содержания отражая картину итальянской поэзии своего времени.

Музыкальная стилистика фроттолы, значительно упрощенная по сравнению с музыкальным языком мотета, шансон, мадригала, тем не менее, отнюдь не элементарна. В условиях несложного полифонического письма, песенно-танцевальной мелодики, метроритма, нередко восходящего к движению процессов, ординарной, как правило, вертикали, фроттолисты находят возможности хотя бы фрагментарного и непоследовательного, но все же явного отражения смысла озвучиваемого текста в интонации, ритме, фактуре и гармонии. Формирование новой для песни музыкальной идиоматики, принципиально несовместимой с многострофностью, свидетельствует о нарастании глубинных изменений в песенном жанре, о тенденции к «мадригализации» фроттолы в плане соотношения слова и музыки. Действие этой же тенденции на уровне организации музыкального текста, появление модифицированных песенных форм и фактически свободных мадригальных композиций – «мадригальной фроттолы» – свидетельствует о единстве

⁴ «Повседневный» петраркизм обрисован, например, в следующем фрагменте «Комедии о придворных нравах» Пьетро Аретино («La Cortigiana», 1525): «Мастер Андреа. <...> придворная сволочь, из тех, что от обедни до обедни заставляют чистить свои плащи и пушистые кафтаны, словно церковную утварь, и проводят долгие часы перед зеркалом, завивая и напомаживая свои античные головки, и с петрарником в руках болтают по-тоскански, приговаривая: “Клянусь честью”, “Ей-богу”, “Целую ручки”, воображая себя totum continens» (Пьетро Аретино. Комедия о придворных нравах // Итальянская комедия эпохи Возрождения / Пер. А. Габричевского. М.: Художественная литература, 1999. С. 216).

процессов функционального и стилистического развития светской вокальной музыки в первой трети Чинквеченто.

При обращении к фроттоле возникает вопрос исторической судьбы жанра. Поиски ответа на него возможны в нескольких направлениях.

Первое из этих направлений связано с европейским резонансом итальянской полифонической песни. Несколько неравномерное распространение «фроттольных ареалов» в Италии тем не менее не является показателем узкой локализации жанра, в развитие которого оказались включены франко-фламандские, испанские, немецкие музыканты, служившие в итальянских капеллах. Новый яркий стиль итальянской песни оказался привлекательным для европейского уха, о чем свидетельствует содержание рукописных и печатных источников XVI века.

Так, «*O passi sparsi*» и «*Per ch'el viso d'amor*» Себастьяно Фесты были опубликованы Пьером Аттеньяном («*Chansons musicales à quatre parties <...>*», 1533), вслед за Петруччи мощно развернувшим идею массового музыкального издания светских песен; материал «*O passi sparsi*» Клоден де Сермизи использовал в одной из месс. Принцесса Маргарита Наваррская сделала перевод «*Che farala che dirala*» Микеле Пезенти, а Филипп Вердело, сам имевший опыт создания итальянских песен, выполнил шестиголосную обработку кантуса песни Пезенти «*O Dio che la brunetta mia*».

В знаменитое испанское собрание «*Cancionero Musical de Palacio*» (1470–1520) вошли фроттолы анонимов, Джованни Брокко, Джакомо Фольяно, Бартоломео Тромбончино, Жоскена Дебре, что органично тесным итало-испанским музыкальным контактам, обусловленным историческими и генеалогическими связями, концентрацией испанских музыкантов в разное время в Риме, Неаполе, позднее – Милане. Нами уже отмечалось создание испанскими музыкантами итальянских песен (Глава 3); кроме того, обнаружено воздействие итальянской песенной стилистики на творчество испанских мастеров в виде прямого заимствования мате-

риала, ритмоинтонационных формул и итальянских песенных форм, сопутствовавших «испанскому петраркизму»⁵.

Итальянские песни авторства северных музыкантов активно вращались в европейское музицирование, как, например, «*In te domine speravi*» Жоскена, переизложенная в немецких лютневых табулатурах первой половины XVI века⁶, хотя период выраженного итальянского влияния для немецкой Lied наступит во второй половине столетия и будет связан скорее с «вилланелльным стилем» (Г. Бесселер)⁷. Ряд подобных примеров может быть продолжен, но приведенные данные наряду с маршрутами распространения печатных собраний красноречиво свидетельствуют об общеевропейском интересе к фроттоле и осознании ее своеобразной красоты и ценности.

Резонанс фроттолы в другом направлении связан с итальянской поэзией и музыкой. В 1530-е годы фроттола, казалось бы, исчезает из перечня актуальных песенных жанров: собрания с обозначением «*Frottole*» на титульном листе больше не выпускаются, а продолжающие работать фроттолисты в соответствии с духом времени создают канцоны и мадригалы. Однако понятие фроттолы не оказывается забытым, используясь в своем исконном значении популярной поэзии.

История литературной фроттолы не была прервана поворотом жанра в сферу музыки. XV–XVII веками датируются рукописные и печатные тексты, в наименованиях которых присутствует это жанровое обозначение. Так, в жанровом отношении как фроттола определяется один из текстов Пьетро Аретино⁸. В 1597 году в Виченце был опубликован сборник комической прозы и поэзии, составленный Адриано Банкьери (под псевдонимом Камилло Скалиджеро далла

⁵ Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien / Acta Jutlandica: Vol. XL/2. Aarhus – København: Munksgaard, 1968. S. 158–161; Жалеева Р. Р. Испанская светская полифоническая песня XV – XVI веков в контексте взаимодействия культур: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2017. С. 113–119, 133–135, 144–145.

⁶ Wiehe W. «*In te Domine speravi*» – From Frottola to Real Lute Music // The Lute Society of America Quarterly. 2007. September. Pp. 27–33.

⁷ См. об этом: Кириченко О. Д., Панкина Е. В. Итальянские влияния в немецкой полифонической песне XVI века // Вестник музыкальной науки. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2014. № 3 (5). С. 39–48.

⁸ Gorreta A. Una frottola inedita di Petro Aretino (1527). Roma: Unione editrice, 1909. XI, 50 p.

Фратта), в который вошла фроттола некоего Гризардо Бертуччи (псевдоним)⁹. Еще три образца, приписываемые Бертуччи¹⁰, хранятся во флорентийской библиотеке Риккардиана, наряду с рядом других подобных разрозненных анонимных и авторизованных фроттол; все они изданы в Венеции¹¹. Сходные «народные» 2–4-страничные печатные издания, выпущенные во Флоренции, Венеции, Риме, Витербо, Милане, Болонье, Сиене, представляют собой рифмованные анонимные фацетии, наполненные лексической «мешаниной»¹², а подчас и лирические авторские сочинения¹³. Судя по наличию поздних переизданий и в некоторых случаях – относительно значительного количества сохранившихся экземпляров, эти «летучие листки» были крайне распространенными.

⁹ La Nobilissima, anzi Asinissima Compagnia delli Briganti della Bastina. Descritta, & compilata da quattro Imbastinati Auttori, l'uno de'quali è M. Ragghiante Basticci Tesoriero delle Asinerie & l'altro è M. Cengione Allacciati, Secretario Maggiore di essa compagnia. <...> Compositione di Camillo Scaligeri dalla Fratta. Vicenza: Heredi di Perin, 1597. Pp. 64–65. В этом же издании нами обнаружены «barcelletta» Дуринделло Растелланти (псевдоним) (Ibid. Pp. 48–50) и «barzelletta della Bastina» того же Бертуччи (Ibid. P. 67).

¹⁰ «Frottola bellissima de vno schiapatore, & vn'altra frottola de vno che va vendendo rauanelli. Et vn'altra frottola de vno homo che mal maridato, cosa bellissima da ridere».

¹¹ Датируется 1510–1525 или ок. 1530. Помимо названных, обнаружены следующие фроттолы: «Frottola bellissima de vno hortolano che andaua a vendere salata. Con vn'altra frottola de vno Polerole, & altre cose aggiunte», «Frottola nuoua de doi villani che vanno da la rasona».

¹² Например, «Frottola bellissima di uno che andaua uendendo insalata da ridere. Et unaltra bella barzelletta de tu andara col boccalon. Con un capitolo della pouerta, cose piaceuole, & diletteuole» (XV в.), «Frottola d'vna cingana da dare la ventura in maschera alle donne. Et un contrasto dun massaro con dui altri uillani per la colta del commune» (XV в.), «Frottola dun padre che haueua dua figliuoli, un buono chiamato Benedetto, & laltro cattiuo chiamato Antonio» (XV в., 1589), «El Contrasto de Bighignol e Tonin: con la canzon del Ghallo. & la frottola del Sbisao: con altre cose nuouamente azonte» (XV в.), «Frottola nuoua de vno Caligaro, con vna del Conzalauezo, cosa da ridere a da recettare in maschera» (ок. 1485), «Lamento de una gioueneta la quale fu uolunterosa de essere presto maridata. Et una frottola del gallo. Et uno exordio sponsalatio» (XVI в.), «Frottola noua nellaqual se contiene tutte quante le malitie, astutie, inganni, tradimenti che vsano le Donne cattiuo a gabare li lor mariti. P.V.F.» (ок. 1525), «Frottola noua tu nandare col boccalon: con altri sonetti alla bergamascha: & fa la danza Zan Piero» (1542), «Frottola di dua fattori di monache uno chiamato Corposodo & l'altro Bernardo» (сер. XVI в.) и «Frottola di Belisari da Cigoli» (после 1555, н. XVII в.), «Frottola di duo fattori che si danno la monna» (недатировано), «Frottola. Della vecchiezza. Recitata da un vecchio sanese, di eta di circa, 86 anni» (XVI в.), «Frottola d'un padrone, & d'un seruo. Intitolata Zannin da Bologna» (1572, 1577), «Frottola nuoua de uno villano bergamasco, il quale andette a uno Monasterio per uolerse far frate per non uoler laurare, cosa molto diletteuole. Et una barceletta alla bergamascha agiontoui nuouamente» (к. XVI – н. XVII вв.), «El contrasto della Bianca & della Brunetta, con vna frottola de Bellizari di Cingoli» (1545, 1595, ок. 1666), «Frottola nuoua de doi vilani che vanno da la rasona. Con un Capitolet de messer Francesco Petrarca trasmudat in lingua da Bergem» (после 1594).

¹³ Например, «Il lamento della femena di pre Agustino, qual si duol di esser uiua uedendolo in tante angustie: & duolesi di non poter morire. Con alcuni aricordi alle donne. Con vna frottola d'un fachin che gli da la bala. Et vn sonetto di pre Augustin che la conforta» (XV в.), «Frottola noua de san Martin con la vita del pizinin e con altri capituli» (XV в.), «Opera noua del facundissimo poeta maestro Marcho Rasilia da Foligno nouamente stampata zoe sonetti capituli egloge e una frottola de cento rimitti» Марко Розильи (1511), «Oprera noua del preclarissimo poeta mastro Marcho Rosiglia da Foligno & altri auctori. Nouamente stampata cioe sonetti. Capituli egloghe strambotti: una predica damore. & una frottola de cento romiti» Марко Розильи (1517), «Egloga pastorale di iustitia, et frottola di indouini, et canzona d'un brauo, et sonetti approposito delle tre materie» (1543), «Frottola di diuersi autori fiorentini cosa piaceuole e ridicola con due capitoli e un sonetto d'amore dell'Altissimo poeta fiorentino» (1575?, 1600), «Frottola de Magagno, per laldare le belle man della signora Laura da Rio. Al so caro signor paron. El cral.mo signor Loise Smozzanigo el Filuorico» Джованни Баттисты Маганцы (1576?), «Maridazzo di molte sorti d'herbe, fatto in vn'insalata del mese di maggio, nel quale si vede l'ingegno di ciascuna nel maritarsi. Con vna frottola d'alcuni innamorati, che vanno vendendo salata. Del Croce» Джулио Чезаре Кроче (1622).

Множество вполне серьезных¹⁴, а также комических и сказочно-фантастических литературных текстов, обозначенных как фроттолы, появлялись в последующие столетия, вплоть до настоящего времени, причем несколько сочинений свидетельствуют о таком ранее не отмеченном ответвлении, как свадебная дифирамбическая фроттола XVIII–XIX веков.

Вместе с тем нельзя утверждать полное забвение музыкантами и аудиторией фроттолы-песни. Подспудное существование самого материала обнаруживается в переработках фроттол в песни с жанровыми обозначениями, актуальными во второй половине XVI века¹⁵, а также, следуя старой традиции, в лауды¹⁶. Черты стилистики и принципы формообразования полифонических песен начала XVI века и сами конкретные формы проявляются в значительно более поздних явлениях, помимо близких по времени мадригала, вилланеллы, вилланески, непосредственно наследующих фроттольным формам. Так, Т. Н. Дубравская обосновывает существование жанровой разновидности фроттольного мадригала на протяжении почти всей его истории, усматривая, например, «всевозможнейшие виды фроттольной повторности»¹⁷ в мадригалах Палестрины (1581). Н. С. Игнатьева обнаруживает черты фроттолы в фактуре и текстах балетти Гастольди¹⁸, Е. З. Ишанкулова выявляет признаки характерного для песен начала Чинквеченто письма в музыке мадригальных комедий Банкьери, Торелли и Векки¹⁹, а К. М. Гавито называет фроттолу «бабушкой» строфической арии XVII века²⁰.

Вопрос исторической инерции фроттольной стилистики, тем не менее, нельзя считать не только исчерпанным, но даже в необходимой мере поставленным,

¹⁴ О религиозной фроттоле см.: Mammarella A. La frottola sacra napoletana nel primo Seicento: nuove acquisizioni // *Rivista italiana di musicologia: organo della società italiana di musicologia*. Vol. 42, n. 1. 2007. Pp. 41–67.

¹⁵ Schnoebelen A. Azzaiolo, Filippo // NGDM; Бедуш Е. А. Песенные жанры итальянского Возрождения: вилланелла, канцонетта, балетто: дис. ... канд. иск. М., 2007. С. 65.

¹⁶ Ghisi F. Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del quattrocento // Ghisi F. *Studi e testi di musica italiana dall' Ars nova a Carissimi*. Bologna: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1971. Pp. 109–142; Prizer W. F. *Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento* // *The Journal of Musicology*. Berkley: University of California press., 1991. Vol. IX. P. 31.

¹⁷ Дубравская Т. Н. Итальянский мадригал XVI века // *Вопросы музыкальной формы*. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 67.

¹⁸ Игнатьева Н. С. Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини (к истории второй практики): дис. ... канд. иск. М., 2017. С. 69.

¹⁹ Ишанкулова Е. З. Жанрово-стилевой генезис мадригальной комедии: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2017. С. 117, 134–135, 149.

²⁰ Gavito C. M. Carlo Milanuzzi's *Quarto Scherzo* and the Climate of Venetian Popular Music in the 1620s. Denton: University of North Texas, 2001. P. 1.

поскольку оценки исторической судьбы фроттольного наследия носят фрагментарный и контекстный характер, будучи к тому же нередко привязанными к наиболее обобщенным и расхожим представлениям о стилистическом облике итальянской песни первой трети XVI века. Полагаем, что поиски в данном направлении могут открыть новые перспективы исследования итальянской светской музыки от 1530-х годов до начала XVII века.

Положение же жанра, универсально представляющего итальянскую светскую музыкальную культуру своего времени, обеспечивает фроттоле собственное неповторимое место в истории национальной музыки. Смешение словесных и музыкальных цитат, ученой контрафактуры, местных диалектов и чужеземных языков, петраркистских мотивов и мифологических образов, древней и гуманистической латыни, перевернутых смыслов литургических текстов и придворной лирики, «приземляемой» рефренными фольклорными комментариями, карнавальных маскерат-шествий и имитационных канцон, многострофных рефренных баллат и взвешенных в каждом звуке мадригалов и инкатенатур, повторяющихся музыкальных конструкций и острой характеристичности интонаций и ритмов, – все богатство художественного опыта и идей оказалось возможным вместить в выросшую из цитатной «болтовни» и, превзойдя самое себя, стремительно трансформировавшуюся в новое функциональное и стилистическое качество фроттольную культуру.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ¹

Исторические музыкальные и документальные источники

AntFI – Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto. Roma: Andrea Antico, 1510.

AntFII – Frottole libro secundo. Venezia: Andrea Antico e Luca Antonio Giunta il vecchio, 1520. (repr.: Canzoni libro secondo con cose nuove. Roma: Andrea Antico, 1516).

AntFIII – Canzoni Sonetti Strambotti & frottole Libro Tertio : Impressum Romæ : per Iacobum Mazochium : ad Impensis Iacobi de Gionta, Die. XXVII Februarii Anno M.D.XVIII. – Roma : Giacomo Mazzocchi, Iacopo Giunta, 1518. – 56 fol. (repr.: Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio. Roma: Andrea Antico, 1513).

AntFIV – Frottole libro quarto. Venetijs : impressum opera & arte Andree antiqui : impensis vero D. Luce Antonij de giunta florentini, 1520 die XV Octobris. – Venezia: Andrea Antico, Luca Antonio Giunta, 1520. (repr.: Canzoni, sonetti, strambotti et frottole, libro quarto. Roma: Andrea Antico, Nicolo de Giudici, 1517).

AntG – Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori et Bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto. Venezia: Andrea Antico, Luc'Antonio Giunta, 1520.

ASM–G – Archivio di Stato di Mantova – Archivio Gonzaga.

Bos1509 – Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Primo. Francisci Bossinensis Opus. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1509.

Bos1511 – Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Secundo. Francisci Bossinensis Opus. Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1511.

Can – Fioretti di Frottole Barzelette Capitoli Strambotti e Sonetti Libro Secondo. Napoli: Giovanni Antonio de Caneto, 1519.

DII – Canzoni frottole & capitoli Da diuersi Eccelentissimi Musici, con noui Canzoni agionti composti nouamente & stampati Libro Secondo de la Croce. Roma: Valerio Dorico, 1531.

LPF – Altus Libro Primo De La fortuna. Roma [?]: Giunta [?], 1530 [?].

Odh – Harmonice musices Odhecaton. Venezia: Octavianum Petrutium, 1501.

PaDI – Canzoni, Frottole & Capitoli. Da Diuersi Eccelentissimi Musici Composti Nuouamente Stampati & Correcti. Libro Primo. De La Croce. Rome : Giovanni Giacomo Pasoti & Valerio Dorico, 1526.

PeCB – Canti B. numero Cinquanta. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1501/1502.

PeCC – Canti C. N cento Cinquanta. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1503/1504.

PeFI – Frottole libro primo. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1504.

PeFII – Frottole libro secondo. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1505.

¹ Сокращения, приведенные в настоящем Списке, в полном объеме используются в Приложении. В тексте исследования используются сокращения наименований исторических музыкальных и документальных источников, а также литературы универсального содержания.

- PeFIII** – Frottole Libro tertio. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1505.
PeFIV – Strambotti, Ode, frottole, Sonetti. Et modo de cantar uersi latini e capituli. Libro quarto. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1505.
PeFV – Frottole Libro quinto. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1505.
PeFVI – Frottole libro Sexto. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1506.
PeFVII – Frottole Libro Septimo. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1507.
PeFVIII – Frottole Libro octauo. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1507.
PeFIX – Frottole Libro Nono. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1508.
PeFX – Frottole Libro Decimo. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1512.
PeFXI – Frottole Libro undecimo. Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1514.
Samb – Canzoni Sonetti Strambotti et Frottole Libro primo. Siena: Pietro Sambonetto, 1515.

Современные издания

- Bessler1931** – Bessler H. Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam: Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931.
Boorman2006 – Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. New York: Oxford University Press, 2006.
Boscolo1999 – Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 1999.
Boscolo2006 – Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 2006.
D'Accone1997 – D'Accone F. A. The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
Davison-Apel1966 – Historical Anthology of music by Archibald T. Davison and Willi Apel. Vol. 1: Oriental, medieval and Renaissance music. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966.
Di Zio Zannolli2013 – Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. Padova: CLEUP, 2013.
Disertori1964 – Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. B. Disertori // Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Nuova serie. Milano: G. Ricordi, 1964. Vol. III.
Einstein1941 – Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio: Andrea Antico, 1517 / Ed. by A. Einstein. Northampton, Mass.: Smith College, 1941.
Einstein1971-1 – Einstein A. The Italian Madrigal. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 1.
Einstein1971-3 – Einstein A. The Italian Madrigal. Princeton: Princeton University Press, 1971. V. 3.
Engel1952 – Engel H. Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und England // Das Musikwerk : Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte. Köln: Arno Folk, 1952. Bd. III.

Facchin1999 – Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1999.

Fahrni1976 – Serafino dall'Aquila. Three Strambotti // Early Music. Series 25 / Ed. by A. Fahrni. London: Oxford University press, 1976.

Gallucci1981 – Florentine festival music 1480–1520 // Recent Researches in the Music of the Renaissance / Ed. by Gallucci J. J., Jr. Madison: A-R Edition, 1981. V. 40.

Ghisi1971 – Ghisi F. Canzoni profane italiane del secondo quattrocento in un codice musicale di Montecassino // F. Ghisi. Studi e testi di musica italiana dall'Ars Nova a Carissimi. Bologna: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1971. Pp. 95–107.

Haar1964 – Chanson and madrigal, 1480–1530 : Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961/ Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

Haar1986 – Haar J. Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.

Haar1999 – Haar J. Petrucci's *Justiniane* revisited // Journal of the American Musicological Society. 1999. Vol. 52. № 1. Pp. 1–38.

Hamburg1976 – Musikgeschichte in Beispielen: Von der Antike bis Johann Sebastian Bach / Hg. von O. Hamburg. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976.

Jeppesen1969 – Jeppesen K. La Frottola. II: Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500. Acta Jutlandica: Vol. XLI/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1969.

Jeppesen1970 – Jeppesen K. La Frottola. III: Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola: Vollständige, kritische Neuausgabe vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano. Acta Jutlandica: Vol. XLII/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1970.

Jurevini1996 – Le frottole di Andrea Antico da Montona / A cura di B. Jurevini, G. Radole, S. Puppis. Trieste: La Mongolfiera, 1996.

Lovato2004 – Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. Padova: CLEUP, 2004.

Luisi1975 – Luisi F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico. Roma: Pro Musica Studium, 1975. V. II: Trascrizioni.

Luisi1979 – Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979.

Luisi1980? – Frottole per «organi» di Andrea Antico // Trascr. e rev. cr. F. Luisi / Musica da suonare: Antiche musiche strumentali «da suonare con ogni sorta di strumento». Roma: Societa italiana del flauto dolce, [1980?]. Vol. 3.

Luisi1987 – Luisi F. Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»: Saggio critico e scelta di trascrizioni. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987.

Luisi1997 – Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997.

Minor1964 – Music in Medieval and Renaissance Life: Anthology of vocal and instrumental music, 1200–1614 / Ed by A. C. Minor. Columbia: University of Missouri Press, 1964.

Monterosso1954 – Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954.

Osthoff1969 – Osthoff W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance: 15. und 16. Jh. Tutzing: Hans Schneider, 1969. V. II.

Pirrotta1969 – Pirrotta N., Povoledo E. Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi. Turin: Edizioni RAI, 1969.

Pirrotta1982 – Pirrotta N., Povoledo E. Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Prizer1978 – Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / Ed. W. F. Prizer. Yale University: A-R Editions, 1978. Collegium Musicum, second series. Vol. 8.

Prizer1980 – Prizer W. F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // Studies in Musicology. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. № 33.

Rubsamen1943 – Rubsamen W. H. Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500). Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1943. V. 1. № 1.

Saggio2011 – Saggio F. Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena // Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2011. Vol. 10, № 1. Pp. 123–185.

Schering1954 – Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1954.

Schwartz1935 – Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935.

Torchi1897 – Torchi L. L'Arte Musicale in Italia: pubblicazione nazionale delle piu importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate da Luigi Torchi. Milano: G. Ricordi, 1897. Vol. I.

Vnm1795 – Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979. 221 p.

Литература универсального содержания

MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Hg. von F. Blume. München – Kassel – Basel – London: Deutschen Taschenbuch – Bärenreiter, 1989.

NGDM – The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Музыкальные источники¹

1. Altus Libro Primo De La fortuna. – Roma [?] : Giunta [?], 1530 [?]. – 16 fol.
2. Apografo miscellaneo marciano : frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798) / A cura di F. Luisi. – Venezia : Fondazione Levi, 1979. – 221 p.
3. Canti carnascialeschi del Rinascimento / Ed. by Ch. S. Singleton. – Bari : Gius. Laterza & Figli, 1936. – 498 p.
4. Canzoni frottole & capitoli Da diuersi Eccelentissimi Musici, con noui Canzoni agionti composti nouamente & stampati Libro Secondo de la Croce : Impressum Rome, opera, arte, & impensa Valerius Dorich Gedensis Brixiensis Anno Domini. – Rome : Valerio Dorico, 1531. – 48 fol.
5. Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto : Sculpito in Roma per Andrea Antiquo de Montona & fatto imprimere in compagnia di Giouanbattista Columba, Ro Miniatore per Marcello Silber alias Franck stampatore in Roma Nellanno M.D.X.A di. IX. de Octobre. – Roma : Andrea Antico, 1510. – 42 fol.
6. Canzoni Sonetti Strambotti & frottole Libro Tertio : Impressum Romæ : per Iacobum Mazochium : ad Impensis Iacobi de Gionta, Die. XXVII Februarii Anno

¹ В настоящий подраздел раздела «Источники» Списка литературы включены, наряду с оригинальными нотными изданиями, современные редакции, содержащие исследовательские разделы.

M.D.XVIII. – Roma : Giacomo Mazzocchi, Iacopo Giunta, 1518. – 56 fol. (repr.: *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio*. Roma: Andrea Antico, 1513).

7. *Canzoni Sonetti Strambotti et Frottole Libro primo* : Impressum Saenis per Petrum Sambonettum Neapolitanum Anno Incarnationis Domini. M.DXV. Die Vero.XXX. Mensis Augusti. – Siena : Pietro Sambonetto, 1515. – 50 fol.

8. *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio* : Andrea Antico, 1517 / Ed. by A. Einstein. – Northampton, Mass. : Smith College, 1941. – XVII, 73 p.

9. *Canzoni, Frottole & Capitoli. Da Diuersi Eccellentissimi Musici Composti Nuouamente Stampati & Correcti. Libro Primo. De La Croce* : Hoc opus impressum est expensis Jacobi Junte Florentini Bibliopole in Urbe Roma ex arte et industria eximiorum impressorum Johannis Jacobi pasoti Montichiensis Parmensis Dioceseas & Valerij Dorich Gheidensis Brixienensis Dioceseos. Anno Domini M. D. xxvi. Mensis Aprilis. – Rome : Giovanni Giacomo Pasoti & Valerio Dorico, 1526. – 32 fol.

10. *Elziarii Geneti (Carpentras) Opera omnia* / Ed. by A. Seay // *Corpus mensurabilis musicae*. – American Institute of Musicology : Armen Carapetyan, 1972. – Vol. 58–III, pars prima : Hymni. – XIX + 123 pp.

11. *Elziarii Geneti (Carpentras) Opera omnia* / Ed. by A. Seay // *Corpus mensurabilis musicae*. – American Institute of Musicology : Armen Carapetyan, 1973. – Vol. 58–V. – XIV + 128 p.

12. *Eustachio Romano. Musica duorum (Rome, 1521)* / Ed. by H. T. David, H. M. Brown, E. E. Lowinsky. – Chicago & London : University of Chicago Press, 1975. – XVIII, 179 p.

13. *Fioretti di Frottole Barzelette Capitoli Strambotti e Sonetti Libro Secondo* : Stampata in Napoli per Joanne Antonio de Caneto de Pauia ad istancia de Joanne Baptista de Primartini da Bologna, 1519 adì 8 de Octobre. – Napoli : Giovanni Antonio de Caneto, 1519. – 48 fol.

14. *Florentine festival music 1480–1520 // Recent Researches in the Music of the Renaissance* / Ed. by Gallucci J. J., Jr. – Madison : A-R Editions, 1981. – V. 40. – XXIV, 105 p.

15. Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori et Bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto. – Venezia: Andrea Antico, Luc'Antonio Giunta, 1520. – 48 fol.

16. Frottole Libro Nono : Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. M.D.viii. Die xxii Ianuarii Cum priuilegio inuictissimi Domini Venetiarum quae nullus possit cantum Figuratum imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta. – Venezia : Ottaviano Petrucci, 1508. – 56 fol.

17. Frottole Libro octauo : Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. M.D.vii. Die xxi. Madii Cum priuilegio inuictissimi Domini Venetiarum quae nullus possit cantum Figuratum imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta. – Venezia : Ottaviano Petrucci, 1507. – 56 fol.

18. Frottole libro primo : Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Die. xxviii. Nouembris Salutis anno M.cccccciii. Cum priuilegio inuictissimi Domini Venetiarum quae nullus possit cantum Figuratum imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta. – Venezia : Ottaviano Petrucci, 1504. – 56 fol.

19. Frottole libro quarto. Venetijs : impressum opera & arte Andree antiqui : impensis vero D. Luce Antonij de giunta florentini, 1520 die XV Octobris. – Venezia: Andrea Antico, Luca Antonio Giunta, 1520. – 53 fol. (repr.: Canzoni, sonetti, strambotti et frottole, libro quarto : Impresso in Roma per Andrea Anticho da Montona et Nicolo de Iudicibus, 1517 adi XV di agosto. – Roma : Andrea Antico, Nicolo de Judici, 1517).

20. Frottole Libro quinto : Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Die. xxiii Decembris Salutis anno M.ccccc v. Cum priuilegio inuictissimi Domini Venetiarum quae nullus possit cantum Figuratum imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta. Venezia : Ottaviano Petrucci, 1505. – 56 fol.

21. Frottole libro secondo : Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Die. viii. Ianuarii Salutis anno M.cccccciii. Cum priuilegio inuictissimi Domini Venetiarum quae nullus possit cantum Figuratum imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta. – Venezia : Ottaviano Petrucci, 1505. – 56 fol.

22. Frottole libro secundo. – Venezia : Andrea Antico e Luca Antonio Giunta il vecchio, 1520. – 59 fol. (repr. : Canzoni libro secondo con cose nuove. Roma: Andrea Antico, 1516).

23. Frottole Libro Septimo : Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosempronensem. M.D.vii. Die. vi. Iunii. Cum priuilegio inuictissimi Domini Venetiarum quae nullus possit cantum Figuratum imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta. Venezia : Ottaviano Petrucci, 1507. – 56 fol.

24. Frottole libro Sexto : Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosempronensem. Die. V Februarii Salutis anno M.ccccc v. Cum priuilegio inuictissimi Domini Venetiarum quae nullus possit cantum Figuratum imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta. – Venezia : Ottaviano Petrucci, 1506. – 56 fol.

25. Frottole Libro tertio : Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosempronensem. Die. vi. Februarii Salutis anno M.cccccciiii. Cum priuilegio inuictissimi Domini Venetiarum quae nullus possit cantum Figuratum imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta. – Venezia : Ottaviano Petrucci, 1505. – 64 fol.

26. Frottole Libro undecimo : Impressum Forosempronii per Octavianum Petrutium ciuem Forosempronensem. Anno Domini .MDXIII. Die xx. Octobris. Dominante inclito ac excellentissimo Principe Domino Franciscomaria Feltrio de Ruere : Urbini Soraeque Duce : Pisauri & Domino : Alme Urbis Praefecto : acexercitus. Sa. Ro. E. Imperatore semper inuicto. – Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1514. – 72 fol.

27. Frottole per «organi» di Andrea Antico // Trascr. e rev. cr. F. Luisi / Musica da suonare : Antiche musiche strumentali «da suonare con ogni sorta di strumento». – Roma : Societa italiana del flauto dolce, [1980?]. – Vol. 3. – VII, 20 p.

28. Harmonice musices Odhecaton A / Ed. by H. Hewitt. Ed. of the literary texts by I. Pope. – Cambridge – Massachusetts : The Mediaeval Academy of America, 1942. – № 42. – 421 p.

29. Harmonice musices Odhecaton. – Venezia : Octavianum Petrutium, 1501. – 95 fol.

30. *Historical Anthology of music* / By A. T. Davison and W. Apel. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1966. – Vol. 1 : Oriental, medieval and Renaissance music. – 258 p.
31. *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV* / A cura di G. Varanini, L. Banfi, A. Ceruti Burgio. – Firenze : Olschki, 1981. – V. 1.1. – 311 p.
32. *Le frottole di Andrea Antico da Montona* / A cura di B. Jurevini, G. Radole, S. Puppis. – Trieste : La Mongolfiera, 1996. – 147 p.
33. *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III : testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // Instituta et monumenta. Serie I : monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori.* – Cremona : Athenaeum Cremonense, 1954. – CXXV, 144, 65* p.
34. *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis* / Ed. di B. Disertori // *Instituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana. Nuova serie.* – Milano : G. Ricordi, 1964. – Vol. III. – 631 p.
35. *Libro primo de la croce : Rome, Pasoti and Dorico, 1526 : Canzoni, Frottole, and Capitoli* / Ed. W. P. Prizer. – Yale University : A-R Editions, 1978. – Collegium Musicum, second series. – Vol. 8. – 65 p.
36. *Luisi, F. Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto» : Saggio critico e scelta di trascrizioni* / F. Luisi. – Roma : Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. – 149 p.
37. *Luisi, F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico* / F. Luisi. – Roma : Pro Musica Studium, 1976. – V. I : Studio bibliografico e revisione critica. – 389 p.
38. *Luisi, F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico* / F. Luisi. – Roma : Pro Musica Studium, 1975. – V. II : Trascrizioni. – 172 p.
39. *Manuscrit italien de frottole (1502) : Facsimilé du Ms de la Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vm⁷ 676 / Intr. de F. Lesure.* – Genève : Minkoff reprint, 1979. – 243 p.

40. Music in Medieval and Renaissance Life : Anthology of vocal and instrumental music, 1200–1614 / Ed. A. C. Minor. – Columbia : University of Missouri Press, 1964. – 121 p.
41. Musica de meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha. – Forosempronij : Octauianum petrutium ciuem Forosemproniensem. – Anno domini 1520 Die 23. Mai. – 18 fol.
42. Musikgeschichte in Beispielen : Von der Antike bis Johann Sebastian Bach / Hg. von O. Hamburg. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1976. – 239 S.
43. Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. – Padova : CLEUP, 1999. – 255 p.
44. Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. – Padova : CLEUP, 1999. – 248 p.
45. Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. – Padova : CLEUP, 2013. – 392 p.
46. Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. – Padova : CLEUP, 2006. – 241 p.
47. Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. – Padova : CLEUP, 2004. – 268 p.
48. Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. – Padova : CLEUP, 1997. – 283 p.
49. Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV : Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // Publikationen älterer Musik : achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1935. – LII, 101 S.
50. Savonarolan Laude, Motets, and Anthems // Recent Researches in the Music of the Renaissance / Ed. by P. Macey. – Madison : A-R Editions, 1999. – V. 116. – LXXIII, 236 p.
51. Schering, A. Geschichte der Musik in Beispielen / A. Schering. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1954. – 481 S.

52. Schinelli, A. Collana di composizioni polifoniche vocali sacre e profane a due, tre, quattro e cinque voci dei secoli XV, XVI e XVII / A. Schinelli. – Milano : Curci, 1958. – V. II. – 127 p.

53. Serafino dall'Aquila. Three Strambotti / Serafino dall'Aquila // Early Music. Series 25 / Ed. by A. Fahrni. – London : Oxford University press, 1976. – 12 p.

54. Strambotti, Ode, frottole, Sonetti. Et modo de cantar uersi latini e capituli. Libro quarto. – Venezia : Ottaviano Petrucci, 1505. – [55] fol.

55. Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Primo. Francisci Bossinensis Opus. Impressum Venetijs : Per Octavianuz Petrutium Forosemproniensem : Cum priuilegio inuictissimi dominij Venetiarum quae nullus possit intabulaturaz Lauti imprimere : sub penis in ipso priuilegio contenti[s]. Die. 27. Martij. 1509. – Venezia : Ottaviano Petrucci, 1509. – 55 fol.

56. Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Secundo. Francisci Bossinensis Opus. Impressum in Forosempronii per Octavianum petrutium Forosemproniensem. Anno domini MDXI Die 10 Madii. – Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1511. – 63 fol.

57. The works of Francesco Landini / Ed. L. Ellinwood. – Cambridge, Massachusetts : The Mediaeval Academy of America, 1945. – XLIII, 316 p.

58. Torchi, L. L'Arte Musicale in Italia : pubblicazione nazionale delle piu importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate da Luigi Torchi / L. Torchi. – Milano : G. Ricordi, 1897. – Vol. I. – 470 p.

Литературные источники

59. Аламанно Ринуччини. Письмо к сыну Филиппо / Аламанно Ринуччини // Человек в культуре Возрождения / Пер. М. М. Ощепковой. – М. : Наука, 2001. – С. 239–252.

60. Бальдассаре Кастильоне. Придворный / Бальдассаре Кастильоне // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. – СПб. : Алетейя, 2002. – С. 181–247.
61. Джироламо Савонарола. Трактат об управлении Флоренцией / Джироламо Савонарола / Вступ. ст., пер. и коммент. У. С. Рахновской // Средние века. – М. : Наука, 2002. – Вып. 63. – С. 268–301.
62. Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 5 т. / Джорджо Вазари / Пер. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. – М. : Искусство, 1970. – Т. 4. – 663 с.
63. Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Джорджо Вазари / Пер. с ит. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2008. – 1278 с.
64. Колюччо Салютати. Инвектива против Антонио Лоски из Виченцы / Колюччо Салютати / Пер. с лат. и комм. Н. Х. Мингалеевой // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. – М. : Наука, 2004. – С. 126–137.
65. Леонардо Бруни Аретино. Восхваление города Флоренции / Леонардо Бруни Аретино / Пер. с лат. и комм. И. Я. Эльфонд // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. – М. : Наука, 2004. – С. 161–196.
66. Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве / Леон-Баттиста Альберти / Пер. и коммент. В. П. Зубова. – М. : Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. – Т. I : Текст. – 392 с.
67. Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве / Леон-Баттиста Альберти / Пер. и коммент. В. П. Зубова. – М. : Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. – Т. II : Материалы и комментарии. – 795 с.
68. Лоренцо Медичи и поэты его круга : Избранные стихотворения и поэмы / Предисл., пер. и комм. А. Триандафилиди. – М. : Водолей, 2013. – 288 с.
69. Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд : в 2 т. / Л. Ариосто / Пер. М. Л. Гаспарова. – М. : Наука, 1993. – Т. 1. – 574 с.

70. Марсилио Фичино. Избранные письма / Марсилио Фичино / Вст. ст., пер. с лат. и комм. О. Ф. Кудрявцева // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. – М. : Наука, 2004. – С. 253–270.
71. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. – М. : Музыка, 1966. – 571 с.
72. Никколо Макиавелли. Государь / Никколо Макиавелли / Пер. с ит. Г. Д. Муравьевой. – М. : АСТ, 2006. – 175 с.
73. Никколо Макиавелли. История Флоренции / Никколо Макиавелли / Пер. с ит. Н. Я. Рыковой. – М. : Наука, 1987. – 446 с.
74. Никколо Макиавелли. Речь, или Диалог о нашем языке / Никколо Макиавелли // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. – СПб. : Алетейя, 2002. – С. 59–71.
75. Пьетро Аретино. Комедия о придворных нравах / Пьетро Аретино // Итальянская комедия эпохи Возрождения / Пер. А. Габричевского. – М. : Художественная литература, 1999. – С. 193–308.
76. Пьетро Бембо. Азоланские беседы / Пьетро Бембо // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. – СПб. : Алетейя, 2002. – С. 141–180.
77. Франческо Гвиччардини. История Флоренции / Франческо Гвиччардини // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост., вступит. ст., комм. Л. М. Брагиной. – СПб. : Алетейя, 2002. – С. 72–140.
78. A correspondence of Renaissance musicians / Ed. by V. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller. – Oxford : Clarendon Press, 1991. – 1067 p.
79. Andreas Ornithoparchus. Musicae activae micrologus Andree Ornithoparchi Ostrofranci Meyningensis, Artium Magistri, Libris Quattuor digestus. Omnibus Musicae studiosis non tam vtilis quam necessaries / Andreas Ornithoparchus. – Lipsiae : Valentin Schumann, 1519. – 107 p.
80. Angelo Poliziano. Stanze, Orfeo, Rime / Angelo Poliziano / A cura di D. Puccini. – Milano : Garzanti, 1992. – 384 p.

81. Antonio da Tempo. Delle rime volgari : Trattato di Antonio da Tempo giudice padovano composto nel 1332 / Per cura di G. Grion. – Bologna : Gaetano Romagnoli, 1869. – 384 p.
82. Apparato et feste nelle noze del illustrissimo Signor Duca di Firenze, e della Duchessa sua Consorte con le sue Stanze, Madriali, Comedia et Intermedij in quelle recitati. – Fiorenza : Benedetto Giunta, 1539. – T. I. – 171 p.
83. Baldesar Castiglione. Il libro del Cortegiano / Baldesar Castiglione / Ed. L. Preti. – Torino : Giulio Einaudi, 1965. – 391 p.
84. Baldessar Castiglione, Cesare Gonzaga. Tirsi egloga / Baldessar Castiglione, Cesare Gonzaga // Opere volgari, e latine del conte Baldessar Castiglione. Novellamente raccolte, ordinate, ricorrette, ed illustrate, come nella seguente Lettera può vedersi, da gio : Antonio, e Gaetano Volpi. – Padova : Giuseppe Comino, 1733. – Pp. 311–322.
85. Ballatette del Magnifico Lorenzo de medici & di messere Agnolo Politiani & di Bernardo gianburlari & di molti altri. – Firenze : s.t., n. p. 1495. – 72 fol.
86. Bernardino Zambotti. Diario ferrarese dall' anno 1476 sino al 1504 / Bernardino Zambotti / A cura di G. Pardi. – Bologna : Nicola Zanichelli, 1937. – Rerum italicarum scriptores. Tomo XXIV, parte VII. – 500 p.
87. Bernardo Giambullari. Canzone per andare in maschera fatte da piu persone / Bernardo Giambullari. – Firenze : Bartolommeo di Libri, 1515. – 46 p.
88. Canti carnascialeschi : trionfi, carri e mascherate. – Milano : Sonzogno, 1883. – 352 p.
89. Canzone a ballo composte dal Magnifico Lorenzo de Medici et da M. Agnolo Politiano, & altri autori. insieme con la Nencia da Barberino, & la Beca da Dicomano Composte dal medesimo Lorenzo (Firenze, 1568). – Milano : [B. Gamba], 1812. – 87 p.
90. Catalogo della biblioteca : Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova / Conservatorio di musica «Giuseppe Verdi». Milano, Catalogo della Biblioteca diretto da G. Barblan. – Firenze : Leo S. Olschki, 1972. – XXXIX, 529 p.

91. *Comedia de moti di fortuna*, di Mariano Maniscalco sanese / [Mariano Trinci]. – Firenze : Bartolomeo Sermartelli, 1569. – 80 p.
92. Conrad Gessner. *Pandectarvm Sive Partitionum uniuersalium Conradi Gessneri Tigurini, medici & philosophiae professoris, libri XXI* / Conrad Gessner. – Tiguri : Froschauer, 1548. – 374 fol.
93. Fabroni, A. *Laurentii Medicis Magnifici vitam pertinentia* / A. Fabroni. – Pisis : Jacobus Gratiolius, 1784. – Vol. II. – 399 p.
94. Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi] / Francesco Petrarca. – [Venezia] : Vindelinius, 1470. – [8+148] fol.
95. Hernando Colòn. *Abecedarium B y suplementum* : ed. facsímil de los manuscritos conservados en la Biblioteca Colombina de Sevilla / Hernando Colón // Ed. de T. M. Martinez. – Madrid – Sevilla : Mapfre – Cabildo de la Catedral de Sevilla, 1992. – 1858 col.
96. Hieronimo Casio De Medici [Girolamo Pandolfi]. *Libro intitulado Cronica, Oue si tratta di Epitaphii, di Amore, e di Virtute. Composto per il magnifico Hieronimo Casio de Medici caualiero laureato, et del felsineo studio reformatore*. – Bologna : Cinzio Achillini, 1525/1527 [?]. – 136 fol.
97. *I diarii di Marino Sanuto* / A cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi. – Venezia : A Spese Degli Editori (Fratelli Visentini), 1887. – T. XXI : 1 settembre 1515 – 29 febbraio 1516. – Col. 193–384.
98. *I diarii di Marino Sanuto* / Ed. di N. Barozzi, R. Fulin, G. Berchet, F. Stefani, per cura di N. Barozzi. – Venezia : A Spese Degli Editori (Marco Visentini), 1880. – T. IV : 1 aprile 1501 – 31 marzo 1503. – 1070 col.
99. *I diarii di Marino Sanuto* / A cura di G. Berchet, N. Barozzi, M. Allegri. – Venezia : A Spese Degli Editori (Fratelli Visentini), 1898. – T. LII : 1 ottobre 1529 – 28 febbraio 1530. – 798 col.
100. *Il codice Stivini* : inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta in Corte vecchia nel Palazzo ducale di Mantova. – Modena : Il Bulino, 1995. – 46 p.

101. Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con vno eruditissimo Discorso della Pittura, & con molte segrete allegorie circa le Muse & la Poesia. – Milano : Francesco Minizio Calvo, 1541. – [26] c.

102. Ioannis Ioviani Pontani Carminvm, qvae quidem extant omnium. Tomvs qvartvs <...> / Giovanni Gioviano Pontano. – Basileae : Petri, Heinrich aus Basel, 1566. – Pp. 2883–3711.

103. Johannes Rasch. Schottencloster. 1158. Stiftung und Prelaten unser lieben Frauen Gottshaus, Benedicterordens, genannt zu den Schotten, zu Wienn in Österreich, Anno Domini, M. C. LVIII / Johannes Rasch. – [Wien], 1586. – [26] Bl.

104. Johannes Zanger. Practicae musicae praecepta, pueritiae institvendae gratia, ad certam methodum reuocata, per Joannem Zangerum Oenipontanum / Johannes Zanger. – Lipsia : Georg Hantzsch, 1554. – 154 p.

105. La Libreria del Doni Fiorentino. – Vinegia : Gabriel Giolito de Ferrari, 1550. – 71 fol.

106. La Poetica di M. Giovan Giorgio Trissino. – Vicenza : Tolomeo Ianiculo, 1529. – LXVIII fol.

107. La quinta e la sesta divisione della poetica del Trissino. – Venetia : Andrea Arriuabene, 1563. – 46 fol.

108. La Nobilissima, anzi Asinissima Compagnia delli Briganti della Bastina. Descritta, & compilata da quattro Imbastinati Auttori, l'uno de'quali è M. Ragghiante Basticci Tesoriero delle Asinerie & l'altro è M. Cengione Allacciati, Secretario Maggiore di essa compagnia. <...> Compositione di Camillo Scaligeri dalla Fratta. – Vicenza : Heredi di Perin, 1597. – 68 p.

109. Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo. Secondo le due stampe originali / Ed. E. Pèrcopo. – Napoli : Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892. – 482 p.

110. Levi, E. Lirica italiana antica : novissima scelta di rime dei secoli decimoterzo, decimoquarto, e decimoquinto / E. Levi. – Firenze : R. Bemporad, 1908. – XXXII, 368 p.

111. Lodovico Zacconi. *Prattica di Musica utile et necessaria si al Compositore per Comporre i Canti suoi regolatamente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili* / Lodovico Zacconi. – Venetia : Bartolomeo Carampello, 1596. – 218 fol.
112. Lorenzo de' Medici. *Canti carnascialeschi* / Lorenzo de' Medici / A cura di P. Orvieto. – Rome : Salerno, 1991. – 117 p.
113. Lorenzo de' Medici. *Lettere (1460–1474)* / Lorenzo de' Medici / A cura di R. Fubini. – Firenze : Giunti-Barbèra, 1977. – V. I. – 584 p.
114. Lorenzo de' Medici. *Tutte le opere* / Lorenzo de' Medici / A cura di P. Orvieto. – Roma : Salerno, 1992. – V. 2. – 1139 p.
115. Ludovico Ariosto. *Orlando Furioso* / Ludovico Ariosto / A cura di E. Sanguinetie, M. Turchi. – Milano : Garzanti, 1964. – V. 1-2. – 1642 p.
116. M. Georgio Dravdio. *Bibliotheca classica, siue, Catalogus officinalis, in quo singvli singvlarvm facultatvm ac professionvm libri, qvi in qvavis fere lingua extant, qvique intra hominvm fere memoriam in publicum prodierunt <...>* / Georgio Dravdio. – Francofurti : Nicolaus Hoffmann, Petrus Kopff, 1611. – IX + 1253 + 72 p.
117. Michaelis Praetorii *Syntagmatis Musici. Tomus Tertius* / Michaelis Praetorii. – Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1619. – 260 S.
118. *Opere del Chariteo*. – Napoli : Ioanne Antonio de Pauia, 1506. – 48 p.
119. *Opere di Chariteo stampate nouamente : Sonetti, Canzone, Strambotti*. – [Venezia] : Manfrin Bon, [1507]. – 150 fol.
120. Pedro Cerone. *El melopeo y maestro : tractado de musica theorica y pratica <...>* / Pedro Cerone. – Nápoles : Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. – 1160 p.
121. Pietro Aretino. *Il Marescalco di messer Pietro Aretino* / Pietro Aretino. – Venezia : Francesco Marcolini, 1539. – [128 p.].
122. Pietro Aretino. *La Cortigiana e altre opere* / Pietro Aretino / A cura di A. Romano, intr. di G. Aquilecchia. – Rizzoli : BUR, 2010. – 400 p.
123. Pietro Aron. *Lvcidario in Mvsica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro Oppositioni, & Resolutioni, con molti altri secreti appresso, & questioni da altrui anchora non dichiarati, Composto dall'eccellente, & consumato Musico Pietro*

Aron del Ordine de Crosachieri, & della citta di Firenze / Pietro Aron. – Vinegia : Girolamo Scotto, 1545. – 41 fol.

124. Poesie Del Magnifico Lorenzo De' Medici : In questa edizione nei luoghi mancanti e scorretti compiute, e alla vera lezione ridotte. S'aggiungono le Stanze in lode della Nencia, i Beoni, le Rime Spirituali, e altre Poesie inedite con alcune Memorie attenenti alla sua Vita, Testimonianze ec. – Bergamo : Pietro Lancellotti, 1763. – 233 p.

125. Poesie volgari, nvovamente stampate, di Lorenzo de Medici, che fu padre di Papa Leone : Col commento de medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti. – Vinegia : In casa de' figlivoli di Aldo [Manuzio], 1554. – 207 fol.

126. Poeti giocosi del tempo di Dante / Ed. M. Marti. – Milano : Rizzoli, 1956. – 854 p.

127. Ragionamenti Accademici Di Cosimo Bartoli, Gentil'Hvomo Et Accademico Fiorentino Sopra Alcuni Lvoghi Difficili Di Dante : Con Alcune Inventioni & significati, & la Tauola di piu cose notabili. – Venetia : Francesco de Franceschi Senese, 1567. – 77 p.

128. Rime de la divina Vittoria Colonna Marchesa di Pescara. – Parma : [Antonio Viotti], 1538. – [83] p.

129. Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545) / A cura di F. Tomasi e P. Zaja. – San Mauro Torinese : RES, 2001. – 475 p.

130. [M.] Sebastiani Solidi Gvntiani. Necrophila, Sev Fvnervm Libri Dvo / Sebastian Solidus. – Viennae Pannoniae : Singrenius, 1549. – 92 p.

131. Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci. Assieme con la Confessione : Stanze in lode della BECA, ed altre Rime del medesimo Pulci. –Lucca : s. n., 1759. – 183 p.

132. [Teofilo Folengo]. Orlandino di Limerno Pitocco, Nuovamente stampato, diligentemente corretto, ed arricchito di annotazioni / [Teofilo Folengo]. – Londra – Parigi : Molini, 1773. – XI, 249 p.

133. Teofilo Folengo. Phantasiae / Teofilo Folengo // Opus Merlini Cocaii poete Mantuani Macaronicorum. – Venetiis : Horatium de Gobbis, 1580. – Pp. 70–494.

134. Teofilo Folengo. *Zanitonella* / Teofilo Folengo // *Opus Merlini Cocaii poete Mantuani Macaronicorum*. – Venetiis : Horatium de Gobbis, 1580. – Pp. 24–69.

135. Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non piu' raccolte. Tomo Secondo contenente le prose. – Verona : Jacopo Vallarsi, 1729. – 317 p.

136. Tutte le opere volgari di Chariteo. Primo libro di sonetti : & canzoni intitolato Endimione. Sei canzoni ne la natiuita de la gloriosa madre di Christo. Vna canzone in laude de la humilitate. Vno cantico in terza rima de dispregio del mondo. Quattro cantici in terza rima intitolati Methamorphosi. Vno cantico in terza rima ne la morte del marchese del Vasto. Risposta contra li maliuoli. Sei cantici del libro intitolato Pascha. – Napoli : Sigismundo Mayr alamanno, 1509. – 162 p.

137. Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559 : in questa seconda edizione corretti, con diversi MSS. collazionati, delle loro varie lezioni arricchiti, notabilmente accresciuti, e co' ritratti di ciascun poeta adornate : Parte Prima / [Ed. di R. M. Bracci]. – Lucca : In Cosmopoli, 1750. – lx+256 p.

138. Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559 : in questa seconda edizione corretti, con diversi MSS. collazionati, delle loro varie lezioni arricchiti, notabilmente accresciuti, e co' ritratti di ciascun poeta adornate : Parte Seconda / [Ed. di R. M. Bracci]. – Lucca : In Cosmopoli, 1750. – Pp. 257–594.

139. Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate ò Canti Carnascialeschi andati per Firenze, Dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici <...> / [Ed. di A. G. Grazzini]. – Fiorenza : [Lor. Torrentino], 1559. – 18+471 p.

140. *Viridario* de Gioanne Philotheo Achillino bolognese. – Bologna : Hieronymo di Plato bolognese, 1513. – CXC VII fol.

ИССЛЕДОВАНИЯ

141. Аверинцев, С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность : диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев // Аверинцев С. С. Рито-

рика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 191–219.

142. Аверинцев, С. С. Историческая подвижность категории жанра : опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 101–114.

143. Адриан Пети Коклико. *Compendium musices* (1552) / Адриан Пети Коклико / Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 484 с.

144. Алейникова, Ю. А. Цитирование в научно-популярном тексте : дис. ... канд. филологич. наук : 10.12.19 / Алейникова Юлия Александровна. – Тула, 2006. – 157 с.

145. Алешин, П. А. Семья д'Эсте – покровители искусства и коллекционеры : дис. ... канд. иск. : 17.00.04 / Алешин Павел Алексеевич. – М., 2016. – 348 с.

146. Ануприенко, И. А. Женщины в обыденном восприятии представителей городской среды Италии XIV–XV веков : дис. ... канд. истор. наук : 07.00.03 / Ануприенко Ирина Алексеевна. – Ставрополь, 2006. – 326 с.

147. Баткин, Л. М. Итальянские гуманисты : стиль жизни и стиль мышления / Л. М. Баткин. – М. : Наука, 1978. – 199 с.

148. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 541 с.

149. Бедуш, Е. А. Песенные жанры итальянского Возрождения : виланелла, канцонетта, балетто : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Бедуш Елена Александровна. – М., 2007. – 239 с.

150. Бедуш, Е., Кюрегян, Т. Ренессансные песни / Е. Бедуш, Т. Кюрегян. – М. : Издательский Дом «Композитор», 2007. – 424 с.

151. Беллончи, М. Лукреция Борджиа. Эпоха и жизнь блестящей обольстительницы / М. Беллончи / Пер. Л. А. Игоревского. – М. : Центрполиграф, 2003. – 366 с.

152. Бойцов, М. Что такое потестарная имагология? / М. Бойцов // Власть и образ : очерки потестарной имагологии / Отв. ред. М. А. Бойцов, Ф. Б. Успенский. – СПб. : Алетейя, 2010. – С. 5–37.
153. Бояджиев, Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения : Италия. Испания. Англия / Г. Бояджиев. – Л. : Искусство, 1973. – 471 с.
154. Брагина, Л. М. Библиотека Сан Марко во Флоренции / Л. М. Брагина // Книга в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2002. – С. 138–148.
155. Брагина, Л. М. Постановка мистерий религиозными братствами во Флоренции XV в. / Л. М. Брагина // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 28–34.
156. Бродель, Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. / Ф. Бродель / Пер. с фр. Л.Е. Куббеля, вст. ст. и ред. Ю.Н. Афанасьева. – М. : Весь мир, 2007. – Т. 3 : Время мира. – 752 с.
157. Буркгардт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркгардт / Пер. с нем. С. Бриллианта. – Смоленск : Русич, 2002. – 448 с.
158. Воскобойников, О. С. «Мудрость короля рождается на небесах» / О. С. Воскобойников // Королевский двор в политической культуре средневековой Европы / Отв. ред. Н. А. Хачатурян. – М. : Наука, 2004. – С. 411–454.
159. Гарэн, Э. Платонизм и достоинство человека // Э. Гарэн / Проблемы итальянского Возрождения. – М. : Прогресс, 1986. – С. 110–148.
160. Гаспари, А. История итальянской литературы: в 2 т. / А. Гаспари / Пер. К. Бальмонта. – М. : Издание К. Т. Солдатенкова, 1897. – Т. 2 : Итальянская литература эпохи Возрождения. – 580 с.
161. Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
162. Гвоздев, А. А., Пиотровский, Адр. История европейского театра : Античный театр. Театр эпохи феодализма / А. А. Гвоздев, Адр. Пиотровский. – М.-Л. : Academia, 1931. – 696 с.
163. Гервер, Л. Л. Техника инганно : опыт классификации [Электронный ресурс] / Л. Л. Гервер // Журнал Общества теории музыки. – М. : Региональная

общественная организация содействия развитию музыкальной науки и педагогики «Общество теории музыки», 2016. – Вып. 4 (16). – С. 44–66. – Режим доступа : http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_4%2816%29_5_Gerver_tech_inganno.pdf.

164. Голдобин, Д. Ю. Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко / Д. Ю. Голдобин. – Екатеринбург : УрФУ, 2011. – 639 с.

165. Гордина, М. В. История фонетических исследований (от античности до возникновения фонологической теории) / М. В. Гордина. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 538 с.

166. Гордон, Т. А. Палестрина : мессы на мадригальные источники : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гордон Татьяна Андреевна. – М., 2011. – 359 с.

167. Гращенко, В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения : в 2 т. / В. Н. Гращенко – М. : Искусство, 1996. – Т. 1. – 421 с.

168. Гуревич, А. Я. Проблемы средневековой народной культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1981. – 359 с.

169. Дажина, В. Д. Эротика и политика. Росписи Джулио Романо в Палаццо дель Те в Мантуе / В. Д. Дажина // Миф в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2003. – С. 144–154.

170. Данилова, И. Е. О категории времени // И. Е. Данилова / От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. – М. : Искусство, 1975. – С. 63–80.

171. Данилова, И. Е. О композиции картины кватроченто // И. Е. Данилова / От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. – М. : Искусство, 1975. – С. 35–49.

172. Даньшина, Н. В. Особенности прочтения художественного текста вокального произведения XVI века : практический аспект / Н. В. Даньшина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 4 (30). – Ч. 3. – С. 45–48.

173. Де Санктис, Ф. История итальянской литературы : в 2 т. / Ф. Де Санктис / пер. Ю. А. Добровольской и Р. И. Хлодовского. – М. : Наука, 1962. – Т. 1. – 536 с.
174. Девятайкина, Н. И. Роль и место мифологических персонажей в «Триумфах» Франческо Петрарки / Н. И. Девятайкина // Миф в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2003. – С. 34–42.
175. Дживелегов, А. «Орфей» в литературе и на сцене / А. Дживелегов // Полициано Анджело. Сказание об Орфее. – М.-Л. : Academia, 1933. – С. 25–42.
176. Дживелегов, А. К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte* / А. К. Дживелегов. – М. : Издательство Академии Наук СССР, 1954. – 298 с.
177. Дживелегов, А., Бояджиев, Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А. Дживелегов, Г. Бояджиев. – М.-Л. : Искусство, 1941. – 616 с.
178. Джиллио, П. Д. О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике : от XVI к XIX веку / П. Д. Джиллио / Пер. с ит. А. Кучиной // Научный вестник Московской консерватории. – 2013. – № 1. – С. 92–115.
179. Дубравская, Т. Н. Итальянский мадригал XVI века / Т. Н. Дубравская // Вопросы музыкальной формы. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 55–98.
180. Дубравская, Т. Н. Музыка эпохи Возрождения / Т. Н. Дубравская // История полифонии. – М. : Музыка, 1996. – Вып. 2 Б. – 413 с.
181. Дубравская, Т. Н. Музыкальный мадригал XVI–XVII вв. : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дубравская Татьяна Наумовна. – М., 1975. – 192 с.
182. Дубравская, Т. Н. Полифония эпохи Возрождения, XVI век. : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Дубравская Татьяна Наумовна. – М., 1992. – 367 с.
183. Дубравская, Т. Н. Фроттола / Т. Н. Дубравская // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стлб. 968–972.
184. Евдокимова, Ю. К. Многоголосие средневековья : X–XIV века / Ю. К. Евдокимова // История полифонии. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 1. – 454 с.

185. Евдокимова, Ю., Симакова, Н. Музыка эпохи Возрождения : Cantus prius factus и работа с ним / Ю. Евдокимова, Н. Симакова. – М. : Музыка, 1982. – 252 с.
186. Жалеева, Р. Р. Испанская светская полифоническая песня XV – XVI веков в контексте взаимодействия культур : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Жалеева Рената Раильевна. – Новосибирск, 2017. – 253 с.
187. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века : принципы, приемы / О. И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с.
188. Зубова, О. В. Итальянская лауда : жанр и форма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Зубова Ольга Валерьевна. – М., 2012. – 293 с.
189. Зубова, О. В., Кюрегян, Т. С. Средневековые и ренессансные танцы : музыка в движении / О. В. Зубова, Т. С. Кюрегян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. – 276 с.
190. Иванова, С. В. Композитор : очерки по истории профессии : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Иванова Светлана Вячеславовна. – М., 2005. – 217 с.
191. Игнатьева, Н. С. Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини (к истории *второй практики*) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Игнатьева Надежда Сергеевна. – М., 2017. – 348 с.
192. Ишанкулова, Е. З. Жанрово-стилевой генезис мадригальной комедии : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ишанкулова Елена Зоировна. – Новосибирск, 2017. – 293 с.
193. Карданова, Н. Б. Пьетро Бембо и литературно-эстетический идеал Высокого Возрождения : дис. ... канд. филологич. наук : 10.01.05 / Карданова Наталия Борисовна. – М., 1995. – 174 с.
194. Катунян, М. Рефренная форма XVII века (К становлению музыкальных форм эпохи Барокко) / М. Катунян // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза : Труды РАМ им. Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных, Ростовская консерватория, 1994. – Вып. 132. – С. 70–101.

195. Кириченко, О. Д., Панкина, Е. В. Итальянские влияния в немецкой полифонической песне XVI века / О. Д. Кириченко, Е. В. Панкина // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2014. – № 3 (5). – С. 39–48.

196. Клулас, И. Лоренцо Великолепный / И. Клулас / пер. с франц. Н. Н. Зубкова. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 260 с.

197. Коляда, Е. И. Светские песенные жанры в творчестве композиторов нидерландской полифонической школы : национальные черты и интернациональные связи : дис. ... канд. иск. : Коляда Елена Ивановна. – М., 1982. – 342 с.

198. Коробова, А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Коробова Алла Германовна. – М., 2007. – 453 с.

199. Краснова И. А. Флорентийцы у монарших престолов и «неблагодарное отечество» / И. А. Краснова // Власть, общество, индивид в средневековой Европе. – М. : Наука, 2008. – С. 360–380.

200. Краснова, И. А. Миф о флорентийской свободе в биографиях дома Строцци / И. А. Краснова // Миф в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2003. – С. 98–118.

201. Краснова, И. А. Театрализованные формы ритуалов политической повседневности во Флоренции XIV – первой трети XV в. / И. А. Краснова // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 11–27.

202. Кряжева, И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Кряжева Ирина Алексеевна. – М., 2007. – 291 с.

203. Кудрявцев, О. Ф. Патент на благородство : миф о золотом веке в становлении самосознания ренессансной культуры / О. Ф. Кудрявцев // Миф в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2003. – С. 81–87.

204. Кузьмин, А. В. Композиции астральных образов монументальных декораций : сценография «астрологических пьес» мыслителей Возрождения /

А. В. Кузьмин // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 194–204.

205. Кунин, М. Е. Нотопечатание : Очерки истории / М. Кунин. – М. : Музыка, 1966. – 86 с.

206. Кунин, М. Из истории нотопечатания : краткие очерки / М. Кунин. – М. : Советский Композитор, 1963. – 78 с.

207. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.

208. Лопатин, М. В. Франко-фламандские мессы XV века : на рубеже эпох. Эволюция многоголосного письма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лопатин Михаил Валерьевич. – М., 2010. – 402 с.

209. Лыжов, Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лыжов Григорий Иванович. – М., 2003. – 414 с.

210. Мальцева, А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко : проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Мальцева Анастасия Александровна. – Новосибирск, 2013. – 340 с.

211. Махо, О. Г. Приемы театрализации и изображения современников в росписях Доменико Гирландайо (капелла Торнабуони церкви Санта Мария Новелла во Флоренции) / О. Г. Махо // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 71–81.

212. Махо, О. Г. Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции / О. Г. Махо // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М. : Музей классического и современного искусства «Бурганов-Центр», 2010. – № 4. – С. 8–17.

213. Медведева, В. В. Опыт дискурсного анализа эпистолярного текста (на материале эпистолярного архива Александра VI Борджа) : дис. ... канд. филологич. наук : 10.02.05 / Медведева Валерия Валериевна. – М., 1999. – 175 с.

214. Мейлах, М. Б. Язык трубадуров / М. Б. Мейлах. – М. : Наука, 1975. – 239 с.
215. Молодцова, М. М. Итальянские праздники и спектакли конца XV – начала XVI века / М. М. Молодцова // Театрон : научный альманах. – СПб. : СПБГАТИ, 2011. – № 1 (7). – С. 68–88.
216. Остерман, А. А. Театрализация политической жизни Флоренции в период правления герцога Козимо I Медичи (1537-1574) / А. А. Остерман // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 52–64.
217. Панкина, Е. В. «Frottola d'incatenatura» Эразмуса Лапициды / Е. В. Панкина // Старинная музыка. – Москва : ПРЕСТ, 2014. – № 3 (65). – С. 8–14.
218. Панкина, Е. В. Бартоломео Тромбончино: музыкант в документах своего времени / Е. В. Панкина // Университетский научный журнал = Humanities & Science University Journal. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – СПб. : Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2014. – № 9. – С. 90–102.
219. Панкина, Е. В. Бенедетто Гарет и его итальянский страмботто / Е. В. Панкина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 11–1 (73). – С. 92–96.
220. Панкина, Е. В. Жанр капитоло в итальянской ренессансной песенной культуре / Е. В. Панкина // Социально-гуманитарные проблемы современности: человек, общество и культура : Сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции (30 сентября 2012 г.). – Красноярск : Изд. Научно-инновационный центр, 2012. – С. 7–10.
221. Панкина, Е. В. Жанровая специфика фроттолы / Е. В. Панкина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2006. – № 1. – С. 126–131.

222. Панкина, Е. В. Издательская политика ренессансного нотопечатника : деятельность Оттавиано Петруччи деи Фоссомброне / Е. В. Панкина // Музыкаведение. – М. : Научтехлитиздат, 2015. – № 9. – С. 8–20.

223. Панкина, Е. В. Карнавальные песни ренессансной Флоренции : функционально-жанровый аспект / Е. В. Панкина // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика. – Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2002. – С. 292–301.

224. Панкина, Е. В. Карнавальный триумф в жизни и творчестве Лоренцо Медичи / Е. В. Панкина // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М. : Музей классического и современного искусства «Бурганов-Центр», 2015. – № 1. – С. 89–114.

225. Панкина, Е. В. Книги фроттол Оттавиано Петруччи : композиция и авторы / Е. В. Панкина // Научное мнение : Философские и филологические науки, искусствоведение. – СПб. : Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2015. – № 5. – С. 35–44.

226. Панкина, Е. В. Марко Кара – *musicus excellens* мантуанского двора / Е. В. Панкина // Научный вестник Московской консерватории. – М. : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2012. – Вып. 2. – С. 6–17.

227. Панкина, Е. В. Модификации канцонетты и оды в книгах фроттол первой трети XVI века / Е. В. Панкина // Проблемы музыкальной науки. – Уфа : Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, 2017. – № 2 (27). – С. 95–102.

228. Панкина, Е. В. Музыка в литературном наследии Лоренцо Медичи / Е. В. Панкина // Проблемы музыкальной науки. – Уфа : Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, 2013. – № 2 (13). – С. 171–175.

229. Панкина, Е. В. Музыкальная иконография частных покоев *studiolo* и *grotta* Изабеллы д'Эсте / Е. В. Панкина // Обсерватория культуры. – М. : Российская государственная библиотека, 2018. – Т. 15, № 4. – С. 468–478.

230. Панкина, Е. В. Музыкальные инструменты во флорентийском аллегорическом представлении 1539 года / Е. В. Панкина // Научная дискуссия: вопросы

филологии, искусствоведения и культурологии: материалы XI международной заочной научно-практической конференции (30 апреля 2013 г.). – М.: Международный центр науки и образования, 2013. – С. 17–26.

231. Панкина, Е. В. Музыкальные образы и опыты Изабеллы д'Эсте / Е. В. Панкина // Идеи и идеалы. – Новосибирск : Новосибирский государственный технический университет, 2013. – № 4 (18). – Т. 1. – С. 170–178.

232. Панкина, Е. В. Музыкальный двор ренессансной Италии: Мантуя эпохи Изабеллы д'Эсте / Е. В. Панкина // Проблемы художественного творчества : Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому (28 февраля – 2 марта 2009 г.). – Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – С. 81–92.

233. Панкина, Е. В. Музыканты Изабеллы д'Эсте в переписке дома Гонзага / Е. В. Панкина // Сибирский музыкальный альманах – 2003. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006. – С. 93–101.

234. Панкина, Е. В. Некоторые вопросы соотношения Средневековья и Ренессанса в культурологических концепциях XX века / Е. В. Панкина // Теоретические концепции XX века: итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: Материалы Всероссийской научной конференции (14–18 ноября 2000 г.). – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2000. – С. 431–440.

235. Панкина, Е. В. Отражение жизненных реалий итальянского города Кватроченто в песенной поэзии / Е. В. Панкина // Сибирский музыкальный альманах – 2000. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2001. – С. 43–51.

236. Панкина, Е. В. Песни Россино Мантуанца : из истории североитальянской фроттолы / Е. В. Панкина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2014. – № 12–3 (50). – С. 160–165.

237. Панкина, Е. В. Содержание и генезис понятия фроттолы / Е. В. Панкина // Музыковедение. – М. : Научтехлитиздат, 2017. – № 4. – С. 3–9.

238. Панкина, Е. В. Театрализация музыкального языка во флорентийских канцонах 1539 года / Е. В. Панкина // Современные проблемы гуманитарных наук в мире : Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции (8 июня 2015 г.). – Казань : Инновационный центр развития образования и науки, 2015. – Вып. II. – С. 9–11.

239. Панкина, Е. В. Формирование мадригальной композиции в поздних собраниях фроттол / Е. В. Панкина // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2017. – № 3 (17). – С. 5–13.

240. Панкина, Е. В. Формирование принципов тонально-гармонической системы в светской вокальной музыке итальянского Возрождения / Е. В. Панкина // Сибирский музыкальный альманах – 2001. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2002. – С. 15–24.

241. Панкина, Е. В. Фроттола в итальянской культуре : 1480–1530 / Е. В. Панкина. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2018. – 336 с.

242. Панкина, Е. В. Фроттола в творчестве церковных музыкантов Эмилии-Романьи и Папской области / Е. В. Панкина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 11–1 (61). – С. 139–142.

243. Панкина, Е. В. Фроттолисты Венето / Е. В. Панкина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 11–2 (61). – С. 166–168.

244. Панкина, Е. В. Фроттолы в изданиях Андреа Анτικο / Е. В. Панкина // Университетский научный журнал = Humanities & Science University Journal. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – СПб. : Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2015. – № 12. – С. 66–76.

245. Поспелова, Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных / Р. Л. Поспелова. – М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. – 712 с.

246. Протопопов, Вл. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля / Вл. Протопопов // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 116–131.
247. Ревякина, Н. В. Библиотека Витторино да Фельтре / Н. В. Ревякина // Книга в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2002. – С. 129–137.
248. Романчук, А. В. Театрализация политической и общественной жизни в итальянской живописи второй половины XIV в. / А. В. Романчук // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 65–70.
249. Рымко, Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Рымко Григорий Алкесандрович. – М., 2013. – 375 с.
250. Рябова, Т. Б. Женщина в итальянском гуманизме XV века : дис. ... канд. истор. наук : 07.00.03 / Рябова Татьяна Борисовна. – Нижний Новгород, 1994. – 237 с.
251. Сапонов, М. А. Искусство импровизации : Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. А. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 77 с.
252. Сапонов, М. А. Менестрели : Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья / М. А. Сапонов. – М. : Прест, 1996. – 358 с.
253. Симакова, Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. А. Симакова. – М. : Музыка, 1985. – 360 с.
254. Симакова, Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga : История, теория, практика / Н. А. Симакова. – М. : Композитор, 2002. – Ч. 1 : Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. – 528 с.
255. Симонова, Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии da саро) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Симонова Элеонора Рауфовна. – М., 1997. – 25 с.
256. Симонова, Э. Р. Певческий голос в западной культуре : от раннего литургического пения к bel canto : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Симонова Элеонора Рауфовна. – М., 2006. – 371 с.

257. Скрёбков, С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скрёбков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
258. Сони́на, Т. В. Якопо Селлайо и драма Полициано «Сказание об Орфее» / Т. В. Сони́на // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 82–91.
259. Степанова, Л. Г. Итальянская лингвистическая мысль XIV–XVI веков (от Данте до позднего Возрождения) / Л. Г. Степанова. – СПб. : Изд-во РХГИ, 2000. – 504 с.
260. Тарле, Е. В. История Италии в Новое время / Е. В. Тарле. – СПб. : Брокгауз – Ефрон, 1901. – 189 с.
261. Теплоухова, И. Л. Элизия и усечение в литературном итальянском языке (на материале поэтических и вокальных произведений XIV–XIX вв.) : дис. ... канд. филологич. наук : 10.02.05 / Теплоухова Ираида Леонидовна. – Л., 1983. – 189 с.
262. Топорова, А. В. Ранняя итальянская лирика / А. В. Топорова. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 200 с.
263. Уланова, С. И. Французский Ренессанс и проблемы музыкально-исторического развития полифонической песни : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Уланова Светлана Ивановна. – М., 1983. – 261 с.
264. Федотова, Т. Ренессансная гармония : выход в свет (на материале Первой книги фроттол О. Петруччи, изданной в 1504 году) / Т. Федотова // *Musica theoricæ*. – М. : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. – Вып. 11. – С. 37–42.
265. Хейзинга, Й. Осень Средневековья // Й. Хейзинга / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Коммент., указатели Д. Э. Харитоновича. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 768 с.
266. Ходорковская, Е. С. Музыкальное восприятие в условиях модального многоголосия XVI века как историко-культурный феномен (Опыт характеристики слуховой установки) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ходорковская Елена Семеновна. – Л., 1985. – 204 с.

267. Холопова, В. Н. *Формы музыкальных произведений* / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.
268. Хоментовская, А. И. *Итальянская гуманистическая эпитафия : ее судьба и проблематика* / А. И. Хоментовская. – СПб. : Издательство С.–Петербургского университета, 1995. – 272 с.
269. Чиколини, Л. С. «Придворный из Сессы» Агостино Нифо / Л. С. Чиколини // *Королевский двор в политической культуре средневековой Европы*. – М. : Наука, 2004. – С. 15–26.
270. Шаймухаметова, Е. Р. *Музыка в системе карнавальной культуры (на примере западноевропейской традиции)* : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шаймухаметова Елена Раисовна. – М., 2002. – 269 с.
271. Шастель, А. *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного : Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме* / А. Шастель. – СПб. : Университетская книга, 2001. – 624 с.
272. Шварц, Р. *Фроттолы в 15 веке* / Вступ. ст. и пер. с нем. Е.В. Панкиной. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2001. – 55 с.
273. Шевлякова, Д. А. *Культура и природа в поэзии Лоренцо Медичи* : дис. ... канд. филологич. наук : 10.01.05 / Шевлякова Дарья Александровна. – М., 2000. – 250 с.
274. Шишмарев, В. Ф. *Очерк истории итальянского языка* // В. Ф. Шишмарев / *Избранные статьи : История итальянской литературы и итальянского языка*. – Л. : Наука, 1972. – С. 36–181.
275. Юргенсон, Б. П. *Очерк истории нотопечатания* / Б. П. Юргенсон. – М. : Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. – 191 с.
276. Якушкина, Т. В. *Итальянский петраркизм XV–XVI вв. : традиция и канон* : дис. ... д-ра филологич. наук : 10.01.03 / Якушкина Татьяна Викторовна. – СПб., 2009. – 442 с.
277. *A florentine chansonnier from the time of Lorenzo The Magnificent : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229* / Ed. with an introduction by

H. M. Brown. – Chicago & London : The University of Chicago Press, 1983. – V. 1. – 332 p.

278. A florentine chansonnier from the time of Lorenzo The Magnificent : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229 / Ed. with an introduction by H. M. Brown. – Chicago & London : The University of Chicago Press, 1983. – V. 2. – 645 p.

279. Ambros, A. W. Geschichte der Musik : im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina / A. W. Ambros. – Breslau : F. E. C. Leuckart, 1868. – Bd. 3. – 591 S.

280. Atlas, A. Music at the Aragonese Court of Naples / A. Atlas. – Cambridge : Cambridge University Press, 1985. – 260 p.

281. Barbiellini Amidei, B. Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo / B. Barbiellini Amidei // Pubblicazioni della Facolta di Lettere e Filosofia dell'Universita degli Studi di Milano 181. – Firenze : La Nuova Italia, 1999. – 257 p.

282. Baroncini, R. «Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori» : voci e strumenti tra Quattro e Cinquecento / R. Baroncini // Rivista italiana di musicologia. – Firenze : Leo S. Olschki, 1997. – Vol. XXXII, n. 2. – Pp. 327–365.

283. Barotti, G. Memorie storiche di letterati ferraresi / G. Barotti. – Ferrara : Giuseppe Rinaldi, 1792. – V. 1. – 423 p.

284. Barotti, L. Memorie storiche di letterati ferraresi / L. Barotti. – Ferrara : Giuseppe Rinaldi, 1793. – V. 2. – 387 p.

285. Bautier-Regnier, A.-M. Jachet de Mantoue (Jacobus Collebaudi) v. 1500–1559. Contribution a l'Étude du Problème des Jachet au XVI^e s. / A.-M. Bautier-Regnier // Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. – Bruxelles : Societe Belge de Musicologie, 1952. – Vol. 6, № 2/3. – Pp. 101–119.

286. Berger, C. «Fortuna d'un gran tempo» : Musik und Politik in Europa um 1500 / C. Berger // Der Kaiser in seiner Stadt : Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498 / Hrsg. von H. Schadek. – Freiburg : Kore, 1998. – S. 173–175.

287. Bertolotti, A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova : dal secolo XV al XVIII / A. Bertolotti // Bibliotheca musica bononiesis. – Bologna : Arnaldo Forni, 1969. – Sezione III. – № 17. – 130 p.

288. Bessler, H. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* / H. Bessler. – Potsdam : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1937. – 337 S.
289. Bessler, H. *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert* / H. Bessler // *Archiv für Musikwissenschaft*. – Trossingen : Franz Steiner Verlag, 1959. – H. 1./2. : Wilibald Gurlitt zum siebzigsten. – S. 21–43.
290. Bettella, P. *La vecchiaia femminile nella poesia toscana del XV secolo* / P. Bettella. – *Quaderni d'italianistica*. – Toronto : University of Toronto, 1998. – Vol. XIX. № 2. – Pp. 7–23.
291. Biagi, G. *Indice del Mare Magnum di Francesco Marucelli* / G. Biagi. – Firenze – Roma : Fratelli Bencini, 1888. – 339 p.
292. Bifulco, S., Ronca, F. *Cartografia rara italiana : XVI secolo : L'Italia e i suoi territori : Catalogo Ragionato delle Carte a Stampa* / S. Bifulco, F. Ronca. – Roma : Antiquarius, 2014. – 405 p.
293. Black, R. *École et société à Florence aux XIVe et XVe siècles : Le témoignage des ricordanze* / R. Black // *Annales. Histoire, Sciences. Sociales*. – 2004/4. – 59e année. – Pp. 827–846.
294. Blackburn, B. J. *Petrucchi's Venetian Editor : Petrus Castellanus and His Musical Garden* / B. J. Blackburn // *Musica Disciplina*. – 1995. – XLIX. – Pp. 15–41.
295. Blackburn, B. J. *The Sign of Petrucci' Editor* / B. J. Blackburn // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing*. – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 415–429.
296. Blasio, M. G. *Privilegi e licenze di stampa a Roma fra Quattro e Cinquecento* / M. G. Blasio // *La Bibliofilia*. – Firenze : Leo S. Olschki, 1988. – Vol. 90, № 2. – Pp. 147–159.
297. Boer, C. L. W. *Chansonvormen op het einde van de XVde eeuw* / C. L. W. Boer. – Amsterdam : H.J. Paris, 1938. – 126 p.
298. Boerio, G. *Dizionario del dialetto veneziano* / G. Boerio. – Venezia : Andrea Santini e figlio, 1829. – 802 p.
299. Bonaccorsi, A. *Il folklore musicale in Toscana* / A. Bonaccorsi. – Firenze : Leo S. Olschki, 1956. – viii, 154 p.

300. Boorman, S. *Ottaviano Petrucci : Catalogue Raisonne* / S. Boorman. – New York : Oxford University Press, 2006. – 1281 p.

301. Boorman, S. *The 500th anniversary of the first music printing : a history of patronage and taste in the early years* / S. Boorman // *Musicological annual XXXVII*. – 2001. – Pp. 33–49.

302. Bourne, M. *Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art : The Camerini of Isabella d'Este and Francesco II Gonzaga* / M. Bourne // *Beyond Isabella : Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy* / Ed. by Sh. E. Reiss, D. G. Wilkins. Kirksville : Truman State Univ. Press, 2001. – *Sixteenth Century Essays & Studies*. Vol. LIV. – Pp. 93–123.

303. Bridgman, N. *Un manuscrit italien du début du XVI siècle à la Bibliothèque nationale* / N. Bridgman // *Annales Musicologiques*. – 1953. – I. – Pp. 177–267.

304. Brizi, B. *Criteri ecdotici per l'edizione dei testi contenuti nei libri di Frottole di Petrucci* / B. Brizi // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing. – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 277–286.

305. Brown, H. M. *A «new» Chansonnier of the early sixteenth century in the University library of Uppsala : a preliminary report* // *Musica disciplina / A Yearbook of the History of Music*. – 1983. – V. XXXVII. – Pp. 171–233.

306. Brown, H. M. *A Lost Trecento Dance Repertory Rediscovered* / H. M. Brown // *Studien zur italienischen Musikgeschichte* / Hrsg. F. Lippmann / *Analecta musicologica*. B. 30/I. T. 1. – Laaber : Laaber-Verlag, 1998. – S. 1–13.

307. Brown, H. M. *Choral Music in the Renaissance* / H. M. Brown // *Early Music*. – 1978. – V. 6. – № 2. – Pp. 164–169.

308. Brown, H. M. *Emulation, Competition, and Homage : Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance* / H. M. Brown // *Journal of the American Musicological Society*. – 1982. – Vol. 35. – № 1. – Pp. 1–48.

309. Brown, H. M. *Music in the Renaissance* / H. M. Brown. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1976. – 384 p.

310. Brusa, M. Presenze villottistiche nei libri delle Frottole / M. Brusa // Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing. – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 309–328.
311. Bukofzer, M. F. Studies in medieval and renaissance music / M. F. Bukofzer. – New York : W. W. Norton & Co., 1950. – 324 p.
312. Burke, P. Le fortune del Cortegiano. Baldassare Castiglione e i percorsi del Rinascimento / P. Burke. – Roma : Donzelli, 1998. – 199 p.
313. Bussolino, C. Glossario di retorica, metrica e narratologia / C. Bussolino. – Milano : Alpha Test, 2006. – 192 p.
314. Caffi, F. Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia / F. Caffi. – Bologna : Forni, 1972. – V. I. – 468 p.
315. Calella, M. Lapidida (Lapicide), Erasmus (Rasmo) / M. Calella // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. – Kassel : Bärenreiter, 2003. – Bd. 10. – Sp. 1203
316. Campbell, S. The Cabinet of Eros : Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este / S. Campbell. – New Haven – London : Yale University Press, 2004. – 402 p.
317. Canal, P. Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga / P. Canal. – Bologna : Arnaldo Forni, 1977. – 120 p.
318. Caraci Vela, M. La dama di palazzo e il «nobile ornamento». L'esercizio della musica come spazio di liberta e di cultura / M. Caraci Vela // Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo). – Pavia : Pavia University Press, 2010. – Pp. 31–42.
319. Cartwright, J. Isabella d'Este, marchioness of Mantua 1474–1539 : a study of the Renaissance / J. Cartwright. – London : John Murray, 1903. – V. I. – 395 p.
320. Casimiri, R. Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI / R. Casimiri // Note d'Archivio per la storia Musicale. – Roma : Psalterium, 1941. – V. XVIII, № 1. – Pp. 1–31.
321. Casimiri, R. Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI / R. Casimiri // Note d'Archivio per la storia Musicale. – Roma : Psalterium, 1941. – V. XVIII, № 3–5. – Pp. 101–214.

322. Cattin, G. *Il Quattrocento* / G. Cattin // *Letteratura Italiana* / Dir. A. Asor Rosa. – Torino : Einaudi, 1986. – Vol. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici. – Pp. 265–318.

323. Cattin, G. *Sacro e Profano : La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto* / G. Cattin // *Alla scoperta dei suoni perduti : canti suoni e musiche antiche* / Atti del convegno tenuto a CastelBrando di Cison di Valmarino. – Veneto : Associazione Claudia Augusta, 2003. – Pp. 12–57.

324. Cavallini, I. *Irene da Spilimbergo : storia di una biblioteca di famiglia e un caso dubbio di persistenza del repertorio frottolistico* / I. Cavallini // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing.* – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 611–622.

325. Cavicchi, C. *D'alcune musiche sul tema d'Amore e Psiche nel Cinquecento* / Cavicchi C. // *Psyché à la Renaissance : Actes du LIIE Colloque International d'Études Humanistes (29 juin - 2 juillet 2009)* / Textes réunis et édités par M. Bélime-Droguet, V. Gély, L. Mailho-Daboussi, Ph. Vendrix. – Turnhout : Brepols, 2012. – Pp. 159–178.

326. Cesari, G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco* / G. Cesari. – Bologna : Forni, 1976. – 82 p.

327. Ciampi, S. *Vita e poesie di Messer Cino da Pistoia* / S. Ciampi. – Pisa : Niccolò Capurro, 1813. – 200 p.

328. Cockram, S. D. P. *Isabella d'Este and Francesco Gonzaga : Power Sharing at the Italian Renaissance Court* / S.D.P. Cockram. – London – New York : Routledge, 2016. – 274 p.

329. Codde, L. *Notizie biografiche di Antonio Tebaldeo* / L. Codde. – Rovigo : Antonio Minelli, 1845. – 22 p.

330. Crawford, D. *A Review of Costanzo Festa's Biography* / D. Crawford // *Journal of the American Musicological Society.* – 1975. – Vol. 28, № 1. – Pp. 102–111.

331. Croce, B. *Il secolo senza poesia* / B. Croce // *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* diretta da B. Croce. – Napoli : Trani, 1932. – V. XXX (6). – Pp. 161–184.

332. Croll, G. Zu tromboncinos «Lamentationes Jeremiae» / G. Croll // *Collectanea historiae musicae*. – Florentiae : Leonis S. Olschki, 1957. – V. II. – Pp. 111–114.

333. Cummings, A. M. Three *gigli* : Medici musical patronage in the early Cinquecento / A. M. Cummings. – *Recercare – Rivista per lo studio e la pratica della musica antica* – 2003. – Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2004. – Vol. XV. – Pp. 39–72.

334. D'Accone, F. A. Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi : Two Florentine Composers of the Renaissance / F. A. D'Accone // *Analecta musicologica*. – 1967. – № 4. – Pp. 38–76.

335. D'Accone, F. A. Instrumental resonances in a Siense vocal print of 1515 / F. A. D'Accone // *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Supérieures de la Renaissance, 1–11 juillet 1991* / Ed. de J.-M. Vaccaro. – Paris : CNRS, 1995. – Pp. 333–359.

336. D'Accone, F. A. Lorenzo the Magnificent and music / F. A. D'Accone. *Music in Renaissance Florence : Studies and Documents*. – Aldershot – Burlington : Ashgate Publishing, Ltd., 2006. – Pp. 259–290.

337. D'Accone, F. A. The civic muse : music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance / F. A. D'Accone. – Chicago : University of Chicago Press, 1997. – 862 p.

338. D'Alessi, G. Zanin Bisan / G. D'Alessi // *Note d'Archivio per la storia Musicale*. – Roma : Psalterium, 1931. – V. VIII, № 1. – Pp. 21–33.

339. D'Ancona, A. La poesia popolare italiana / A. D'Ancona. – Livorno : Franc. Vigo, 1878. – 476 p.

340. D'Arco, C. Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga con documenti inediti : Aggiuntivi molti documenti inediti che si riferiscono alla stessa Signora, all'istoria di Mantova, ed a quella generale d'Italia / C. D'Arco / *Archivio Storico Italiano*. – Firenze : Al Gabinetto Vieusseux, 1845. – Appendici, t. II. – Pp. 203–326.

341. Davari, S. La musica a Mantova / S. Davari. – Mantova : Baruffaldi, 1975. – 40 p.

342. Del Lungo, I. *Gli amori del Magnifico Lorenzo / I. Del Lungo.* – Bologna : Nicola Zanichelli, 1923. – 148 p.
343. Della Corte, A. *Disegno storico dell'arte musicale / A. Della Corte.* – Torino : G.B. Paravia & C., 1926. – 182 p.
344. Della Corte, A. *Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana / A. Della Corte.* – Torino : Paravia, 1937. – 100 p.
345. Dent, E. J. *Music of the Renaissance in Italy / E. J. Dent.* – London : Oxford University Press, 1933. – 27 p.
346. Disertori, B. *La frottola e il liuto / B. Disertori // Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis / Ed. di B. Disertori / Istituzioni e monumenti dell'arte musicale Italiana.* – Milano : G. Ricordi, 1964. – Vol. III. Nuova serie. – Pp. 11–119.
347. Dorigatti, M. *Dalla frottola al madrigale al melodramma : la tradizione musicale ariostesca / M. Dorigatti // Invisibili fili. Musica, lessicografia, editoria e tecnologie dell'informazione tra XVI e XXI secolo : Atti del Convegno internazionale (Ferrara, 28–30 maggio 2009) // Schifanoia.* – Pisa – Roma : Fabrizio Serra. – 2011. – № 38–39 (2010). – Pp. 13–16.
348. Ducrot, A. *Histoire de la Cappella Giulia au XVIe siècle, depuis sa fondation par Jules II (1513) jusqu'à sa restauration par Grégoire XIII (1578) / A. Ducrot // Mélanges de l'école française de Rome.* – Paris : De Boccard, 1963. – T. 75, № 1. – Pp. 179–240.
349. Duggan, M. K. *Italian music incunabula : printers and type / M. K. Duggan.* – Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 1992. – 323 p.
350. Durant, W. *The Story of Civilization / W. Durant.* – New York : Simon and Schuster, 1953. – P. 5 : *The Renaissance. A History of Civilization in Italy from 1304–1576 A. D.* – 776 p.
351. Edwards, W. *Agricola's songs without words : the sources and the performing traditions / W. Edwards / Alexander Agricola : Musik zwischen Vokalität und*

Instrumentalismus / Ed. N. Schwindt // Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. – Kassel : Bärenreiter, 2007. – Bd. 6 (2006). – Pp. 83–121.

352. Einstein, A. Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500–1700 by Emil Vogel / A. Einstein // Notes : Second Series. – 1945. – Vol. 2. – № 3. – Pp. 185–200.

353. Einstein, A. Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500–1700, by Emil Vogel (Second Installment) / A. Einstein // Notes : Second Series. – 1945. – Vol. 2. – № 4. – Pp. 275–290.

354. Einstein, A. Das elfte Buch der Frottole / A. Einstein // Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, 1927/28. – № 10. – H. 11–12. – S. 613–624.

355. Einstein, A. Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600 / A. Einstein // Handbuch der Musikgeschichte / Hrsg. G. Adler. – Berlin : Max Hesses Verlag, 1930. – T. 1. – S. 358–382.

356. Einstein, A. La prima «lettera amorosa» in musica / A. Einstein // La Rassegna Musicale. – Torino : Giulio Einaudi, 1937. – V. X (1). – Pp. 45–52.

357. Einstein, A. The Italian Madrigal / A. Einstein. – Princeton : Princeton University Press, 1971. – V. 1. – 476 p.

358. Einstein, A. The Italian Madrigal / A. Einstein. – Princeton : Princeton University Press, 1971. – V. 2. – Pp. 477–908.

359. Einstein, A. The Italian Madrigal / A. Einstein. – Princeton : Princeton University Press, 1971. – V. 3. – 333 p.

360. Eitner, R. Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts / R. Eitner. – Berlin : L. Liepmannssohn, 1877. – 964 S.

361. Eitner, R. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts / R. Eitner. – Leipzig : Breitkopf & Haertel, 1900. – B. 3 : Cochet – Flitin. – 480 S.

362. Eitner, R. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten

Jahrhunderts / R. Eitner. – Leipzig : Breitkopf & Haertel, 1901. – B. 5 : Hainglaise – Kytsch. – 484 S.

363. Eitner, R. Lapidida, Erasmus / R. Eitner // Allgemeine Deutsche Biographie. – Leipzig : Duncker & Humblot, 1883. – Bd. 17. – S. 703.

364. Engel, H. Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und England / H. Engel // Das Musikwerk : Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte. – Köln : Arno Folk, 1952. – Bd. III. – 60 S.

365. Esch, D. Musikinstrumente in den römischen Zollregistern der Jahre 1470–1483 / D. Esch // Studien zur italienischen Musikgeschichte / Hrsg. F. Lippmann / *Analecta musicological*. – Laaber : Laaber-Verlag, 1998. – B. 30/I. T. 1. – S. 41–68.

366. Facchin, F. Le frottole di Antonio Caprioli da Brescia [Электронный рецуп] / F. Facchin // *Philomusica on-line : Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. – Pavia : Università degli Studi di Pavia, 2016. – Vol. 15, № 1 : Rinascimento musicale bresciano. Studi sulla musica e la cultura a Brescia tra il Quattrocento e il Seicento. – Pp. 514–548. – Режим доступа : <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1799/1871>.

367. Falletti, C. Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508 / C. Falletti // *Teatro e Storia*. – 1990. – № 9. – Pp. 301–310.

368. Fanfani, P. Vocabolario della pronunzia Toscana / P. Fanfani. – Firenze : Felice le Monnier, 1863. – 746 p.

369. Feldman, M. City Culture and the Madrigal at Venice / M. Feldman. – Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 1995. – 475 p.

370. Fellerer, K. G. Monodie und Polyphonie in der Musik des 16. Jahrhunderts / K. G. Fellerer. – Brussel : Paleis der Academiën, 1971. – 36 S.

371. Fenlon, I. Music and patronage in sixteenth-century Mantua / I. Fenlon. – Cambridge : Cambridge University Press, 1980. – V. I. – 248 p.

372. Fenlon, I. Music and patronage in sixteenth-century Mantua / I. Fenlon. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – V. II. – 168 p.

373. Fenlon, I. Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy / I. Fenlon. – London : The British Library, 1995. – 96 p.

374. Fenlon, I. Musicisti e mecenati a Mantova nel'500 / I. Fenlon. – Bologna : Il Mulino, 1992. – 312 p.
375. Fenlon, I., Haar, J. The Italian madrigal in the early sixteenth century : sources and interpretation / I. Fenlon, J. Haar. – Cambridge : Cambridge University Press, 1988. – 377 p.
376. Ferand, E. Ein neuer Frottole-Fund / E. Ferand // Acta Musicologica. – 1938. – Vol. 10. Fasc. 3. – Pp. 132–135.
377. Ferand, E. T. Two Unknown *Frottole* / E. T. Ferand // The Musical Quarterly. – 1941. – Vol. 27. № 3. – Pp. 319–328.
378. Ferretti, P. Estetica gregoriana ossia Trattato delle forme musicali del Canto Gregoriano / P. Ferretti. – Roma : Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934. – V. 1. – 367 p.
379. Fétis, F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / F.-J. Fétis. – Paris : Firmin Didot, 1863. – V. 5 – 480 p.
380. Filocamo, G. In volo tra le corti di Mantova e Ferrara : poesia e musica nel «ciclo dell'uccello» / G. Filocamo. – Hortus Musicus. – 2003. – № 14. – Pp. 84–86.
381. Filocamo, G. Lacrime d'amore alle corti di Mantova e Ferrara : poesia e musica nel «ciclo dell'acqua» / G. Filocamo. – Hortus Musicus. – 2003. – № 15. – Pp. 24–26.
382. Finscher, L. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts / L. Finscher. – Laaber : Laaber, 1990. – T. 2. – 668 S.
383. Florimo, F. La scuola musicale di Napoli e I suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia / F. Florimo. – Bologna : Forni, 1969. – V. I : Come venne la musica in Italia et origine delle scuole italiane. – 215 p.
384. Frey, H.-W. Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle / H.-W. Frey // Die Musikforschung. – Kassel : Bärenreiter, 1956. – Vol. 9, H. 1. – S. 46–57.
385. Fubini, R. Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico) / R. Fubini // Миф в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2003. – С. 88–95.

386. Fulin, R. Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana / R. Fulin / Archivio Veneto. – Venezia : M. Visentini, 1882. – V. 23. – pt. I. – Pp. 84–212.
387. Gallico, C. Alcuni canti di tradizione popolare dal repertorio rinascimentale italiano // C. Gallico / Sopra li fondamenti della verità : Musica italiana fra XV e XVII secolo. – Roma : Bulzoni, 2001. – Pp. 303–317.
388. Gallico, C. Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci : immagine, trasmissione e cultura della musica / C. Gallico // Rivista italiana di musicologia. – 1982. – Vol. XVIII. – № 2. – Pp. 187–206.
389. Gallico, C. Dopo una rilettura dei canti carnascialeschi // C. Gallico / Sopra li fondamenti della verità : Musica italiana fra XV e XVII secolo. – Roma : Bulzoni, 2001. – Pp. 371–376.
390. Gallico, C. Josquin nell'archivio Gonzaga // C. Gallico. Sopra li fondamenti della verità : Musica italiana fra XV e XVII secolo. – Roma : Bulzoni, 2001. – Pp. 179–183.
391. Gallico, C. Josquin's compositions on Italian texts and the frottola // C. Gallico / Sopra li fondamenti della verità : Musica italiana fra XV e XVII secolo. – Roma : Bulzoni, 2001. – Pp. 227–235.
392. Gallico, C. L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento // C. Gallico / Biblioteca della cultura musicale : Storia della musica. – Torino : EDT, 1991. – V. 4. – 208 p.
393. Gallico, C. Nell'officina di Ottaviano Petrucci : considerazioni sulla stampa musicale / C. Gallico // Atti del Convegno di Castelfranco Veneto, 1–3 sett. 1978. – Roma : Jouvence, 1987. – Pp. 233–238.
394. Gallico, C. Oda è canto. Livelli musicali di Umanesimo // C. Gallico / Sopra li fondamenti della verità : Musica italiana fra XV e XVII secolo. – Roma : Bulzoni, 2001. – Pp. 405–428.
395. Gallico, C. Poesie musicali di Isabella d'Este / C. Gallico // Collectanea Historiae Musicae. V. III. – Firenze : Leo S. Olschki, 1962. – Pp. 109–119.

396. Gallico, C. *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento* / C. Gallico. – Lucca : Libreria musicale italiana, 1996. – 229 p.
397. Gallico, C. Un «dialogo d'amore» di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino / C. Gallico // *Studien zur Musikwissenschaft : Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. – Graz – Wien – Köln : Hermann Böhlaus, 1962. – B. 15. – S. 205–213.
398. Gallico, C. Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento (Bologna, Conservatorio di Musica «G. B. Martini» Ms. Q 21) / C. Gallico // *Biblioteca «Historiae musicae cultores»*, XIII. – Firenze : Leo Olschki, 1961. – 213 p.
399. Gallico, C. Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella D'Este, Mantova / C. Gallico // *Bollettino Storico Mantovano. Quaderni* : 4. – Mantova : Tipografia operaia mantovana, 1961. – 170 p.
400. Gallico, C. Una probabile fonte della canzone «Torela mo vilan» // C. Gallico / *Sopra li fondamenti della verità : Musica italiana fra XV e XVII secolo*. – Roma : Bulzoni, 2001. – Pp. 17–23.
401. Gardner, E. G. *Duces and poets in Ferrara : A study in the poetry, religion and politics of the fifteenth and early sixteenth centuries* / E. G. Gardner. – New York : E. P. Dutton & co., 1904. – 578 p.
402. Gavito, C. M. Carlo Milanuzzi's *Quarto Scherzo* and the Climate of Venetian Popular Music in the 1620s / C. M. Gavito. – Denton : University of North Texas, 2001. – 93 p.
403. Gennrich, F. *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* / F. Gennrich // *Summa musicae medii aevi*. – Frankfurt : Langen, 1965. – V. XII. – 278 S.
404. Ghisi, F. *Canzoni profane italiane del secondo quattrocento in un codice musicale di Montecassino* // F. Ghisi / *Studi e testi di musica italiana dall'Ars Nova a Carissimi*. – Bologna : Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1971. – Pp. 95–107.
405. Ghisi, F. *Carnival songs and the origins of the Intermezzo giocoso* / F. Ghisi // *The Musical Quarterly*. – 1939. – V. XXV. – № 3. – Pp. 325–333.

406. Ghisi, F. *Feste musicali della Firenze Medicea : 1480–1589* / F. Ghisi. – Florence : Vallecchi Editore, 1939. – 182 p.
407. Ghisi, F. *Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del quattrocento* // F. Ghisi / *Studi e testi di musica italiana dall' Ars nova a Carissimi*. – Bologna : Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1971. – Pp. 109–142.
408. Gialdroni, T. M., Ziino, A. *Ancora su Ottavio/Ottaviano Petrucci dal Fondo Notarile di Fossombrone* / T. M. Gialdroni, A. Ziino // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing*. – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 59–106.
409. Glozer, L. *The Madrigal in Rome : Music in the Papal Orbit, 1520–1555 : A dissertation D. of Ph.* / L. Glozer. – Chapel Hill : University of North Carolina, 2007. – 333 p.
410. Gorreta A. *Una frottola inedita di Petro Aretino (1527)* / A. Gorreta. – Roma : Unione editrice, 1909. – XI, 50 p.
411. Gudewill, K. *Quodlibet* / K. Gudewill // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik* / Hg. von F. Blume. – München – Kassel – Basel – London : Deutschen Taschenbuch – Bärenreiter, 1989. – Bd. 10. – R. 1824.
412. Guidobaldi, N. *La musique du prince : figures et thèmes musicaux dans l'imaginaire de cour au XV^e siècle* / N. Guidobaldi // *Medievalés*. – 1997. – № 32. – Pp. 59–75.
413. Haar, J. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600* / J. Haar. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1986. – 245 p.
414. Haar, J. *Petrucci as Bookman* / J. Haar // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing*. – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 155–174.
415. Haar, J. *Petrucci's Justiniane revisited* / J. Haar // *Journal of the American Musicological Society*. – 1999. – Vol. 52. – № 1. – Pp. 1–38.
416. Haar, J. *The Concept of the Renaissance* / J. Haar // *European Music 1520–1640* / Ed. by J. Haar. – Woodbridge : The Boydell Press, 2006. – Pp. 20–37.

417. Haar, J. *The Early Madrigal : A Re-Appraisal of its Sources and its Character* / J. Haar // *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts* / Ed. by I. Fenlon. – Cambridge : Cambridge University Press, 1981. – Pp. 163–192.
418. Haar, J. *The Vatican Manuscript Urb. Lat. 1411 : An Undervalued Source?* / J. Haar // *Secular Renaissance Music : Forms and Functions* / Ed. by S. Gallagher. – London – New York : Routledge, 2016. – Pp 3–30.
419. Harris, K. P. *The Madrigal History of Jacques Arcadelt (ca. 1505–1568) : theses. ... Master of Arts* / K. Paul Harris. – University of Calgary, 1999. – 154 p.
420. Helm, E. *Secular vocal music in Italy (c. 1400–1530)* / E. Helm // *New Oxford history of music*. – London, New York, Toronto : Oxford University press, 1960. – V. III : *Ars Nova and the Renaissance (1300–1540)*. – Pp. 381–405.
421. Holford-Strevens, L. *Fa mi la mi so la : The Erotic Implications of Solmization Syllables* / L. Holford-Strevens // *Eroticism in Early Modern Music* / Ed. by B. J. Blackburn, L. Stras. – Farnham : Ashgate, 2015. – Pp. 43–58.
422. Jeppesen, K. *La Frottola. I : Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien* / K. Jeppesen / *Acta Jutlandica* : Vol. XL/2. – Aarhus – København : Munksgaard, 1968. – XXIV, 171 S.
423. Jeppesen, K. *La Frottola. II : Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500* / K. Jeppesen / *Acta Jutlandica* : Vol. XLI/1. – Aarhus – København : Munksgaard, 1969. – 349 S.
424. Jeppesen, K. *La Frottola. III : Frottola und Volkslied : zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola : Vollständige, kritische Neuauflage vom älteren Teil des Ms. 55 der Biblioteca Trivulziana, Milano* / K. Jeppesen / *Acta Jutlandica* : Vol. XLII/1. – Aarhus – København : Munksgaard, 1970. – 329 S.
425. Kirkbride, R. *Architecture and Memory : The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro* / R. Kirkbride. – New York : Columbia University Press, 2008. – 252 p.

426. Kisby, F. Introduction : urban history, musicology and cities and towns in Renaissance Europe / F. Kisby // *Music and musicians in Renaissance Cities and Towns* / Ed. by F. Kisby. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – Pp. 1–13.

427. Knighton, T. Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain / T. Knighton // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing.* – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 623–642.

428. La Via, S. Poesia per musica e musica per poesia : dai trovatori a Paolo Conte / S. La Via. – Roma : Carocci, 2006. – 279 p.

429. Lane, M. R. The Latin compositions in the Frottole : thes. ... Master of Arts / Mary Rita Lane. – Boston University, 1941. – 105 p.

430. Llorens i Cisteró, J. M. Juan Escribano, cantor pontificio y compositor (m. 1557) / J. M. Llorens i Cisteró // *Anuario musical.* – Barcelona : Institució Milà i Fontanals, 1957. – Vol. 12. – Pp. 97–122.

431. Lockwood, L. Music in the Renaissance Ferrara, 1400–1505 : The Creation of a Musical Center in the Italian Renaissance / L. Lockwood. – Oxford : Oxford University Press, 1984. – 335 p.

432. Lockwood, L. Sources of Renaissance polyphony from Cividale del Friuli : The manuscripts 53 and 59 of the Museo archeologico nazionale / L. Lockwood // *Il Saggiatore musicale.* – Firenze : Leo S. Olschki, 1994. – Vol. I, № 2. – Pp. 249–314.

433. LoCoco, G. I testi del Petrarca nel repertorio musicale del Quattrocento / G. LoCoco // *Petrarca in musica : atti del Convegno internazionale di studi 7. Centenario della nascita di Francesco Petrarca (Arezzo, 18-20 marzo 2004)* / A cura di A. Chegai e C. Luzzi. – Lucca : Libreria Musicale Italiana, [2005]. – Pp. 1–14.

434. Lowinsky, E. E. Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music / E. E. Lowinsky. – Berkeley – Los Angeles : University of California Press. – London : Cambridge University Press, 1961. – 101 p.

435. Lowinsky, E. E. Music in the Culture of the Renaissance // E. E. Lowinsky / *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays* / Ed. with an intr. by B. J. Blackburn. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – V. 1. – Pp. 19–39.

436. Lowinsky, E. E. Music of the Renaissance as Viewed by Renaissance Musicians // E. E. Lowinsky / Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays / Ed. with an intr. by B. J. Blackburn. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – V. 1. – Pp. 87–105.

437. Lowinsky, E. E. The Goddess Fortuna in Music, with a Special Study of Josquin's *Fortuna d'un gran tempo* // E. E. Lowinsky / Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays / Ed. with an intr. by B. J. Blackburn. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – V. 1. – Pp. 221–239.

438. Lowry, M. Il mondo Aldo Manuzio : affari e cultura nella Venezia del Rinascimento / M. Lowry. – Roma : Il Veltro, 1984. – 464 p.

439. Luisi, F. La musica vocale nel Rinascimento : studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI / F. Luisi. – Torino : ERI, 1977. – 655 p.

440. Luisi, M. L'esperienza dei comici senesi tra poesia, gestualità e musica / M. Luisi // Kronos : Periodico del Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia. Università degli Studi di Lecce. – Lecce : Mario Congedo, 2003. – №№ 5–6. – Pp. 151–168.

441. Lütgendorff, W. L. Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart / W. L. Lütgendorff. – Frankfurt A. M. : Heinrich Keller, 1904. – 812 S.

442. Luzio, A., Renier, R. La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga / A. Luzio, R. Renier // Giornale storico della letteratura italiana. – Torino : Ermanno Loescher, 1899. – V. XXXIII. – Pp. 1–62.

443. Luzio, A., Renier, R. La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga / A. Luzio, R. Renier // Giornale storico della letteratura italiana. – Torino : Ermanno Loescher, 1899. – V. XXXIV. – Pp. 1–97.

444. Luzio, A., Renier, R. Mantova e Urbino : Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, narrazione storica documentata / A. Luzio, R. Renier. – Torino – Roma : L. Roux & C., 1893. – 333 p.

445. Macchiarella, I. Il canto a più voci di tradizione orale / I. Macchiarella // Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture / A cura di R. Leydi. – Lucca : Libreria Musicale Italiana, 1996. – Pp. 161–196.

446. Macey, P. *Bonfire Songs : Savonarola's Musical Legacy* / P. Macey. – Oxford : Clarendon Press, 1998. – 359 p.
447. Mammarella, A. *La frottola sacra napoletana nel primo Seicento : nuove acquisizioni* / A. Mammarella // *Rivista italiana di musicologia : organo della società italiana di musicologia*. – Vol. 42, n. 1. – 2007. – Pp. 41–67.
448. Manacorda, G. *Galeotto del Carretto, poeta lirico e drammatico monferrino (14.–1530) : Memoria* / G. Manacorda. – Torino : Carlo Clausen, 1899. – 79 p.
449. Maniates, M. R. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630* / M. R. Maniates. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1979. – 679 p.
450. Mariani, F. *Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo* / F. Mariani // *Ottaviano Petrucci – Inventore della stampa della musica a caratteri mobili. Le vicende della cartiera di Carnello a Sora nel XVI secolo*. – Fossombrone : Metauro Edizioni, [2001]. – Pp. 11–32.
451. Mariani, F. *Ottaviano Petrucci : nuovi indizi per una biografia* / F. Mariani // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing*. – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 149–154.
452. Marinoni, A. *Il Regno e il Sito di Venere* / A. Marinoni // *Il Poliziano e il suo tempo : Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (23–26 settembre 1954)*. – Firenze : Sansoni, 1957. – Pp. 273–287.
453. Marioni, G. *La cappella musicale del duomo di Cividale : cenni storici dalle origini al secolo 19 : Parte 1, secoli XIII–XVI, la «Schola Cantorum» nei secoli XIV e XV* / G. Marioni // *Memorie storiche forogiuliesi*. – Udine : Deputazione di storia patria per il Friuli, 1954–1955. – Vol. XLI. – Pp. 115–126.
454. Maylender, M. *Storia delle accademie d'Italia* / M. Maylender. – Bologna : L. Cappelli, 1929. – V. IV. – 472 p.
455. Meconi, H. *Poliziano, Primavera, and Perugia 431 : New Light on Fortuna desperata* / H. Meconi // *Antoine Busnoys : Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music* / Ed. by P. Higgins. – Oxford : Clarendon Press; New York : Oxford University Press, 1999. – Pp. 465–504.

456. Meine, S. Die Frottola : Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530 / S. Meine. – Turnhout : Brepols, 2013. – 430 S.

457. Meine, S. Hofmusik als Herrschaftsraum : Das Beispiel der Isabella d'Este Gonzaga / S. Meine. – *zeitenblicke* : Online journal für die Geschichtswissenschaften. – 8 (2009). – Nr. 2. – [30.06.2009]. – Режим доступа : http://www.zeitenblicke.de/2009/2/meine/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-19677.

458. Merkley, P. Josquin Desprez in Ferrara / P. Merkley // *The Journal of Musicology*. – Berkley : University of California press., 2001. – Vol. 18. – № 4. – Pp. 544–583.

459. Minor, A.C., Mitchell B. A Renaissance entertainment : festivities for the marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539 / A. C. Minor, B. Mitchell. – Columbia : University of Missouri Press, 1968. – 373 p.

460. Monek, D. G. A Comparative Style Analysis of Five Early-to-Mid Sixteenth-Century Lamentation Composers : Juan Escribano, Costanzo Festa, Eleazar Genet (Carpentras), Cristobal de Morales, and Yvo Nau : A dissertation D. of Ph. / D. G. Monek. – Edinburgh : The University of Edinburgh, 1999. – 200 p.

461. Nerici, L. Storia della musica in Lucca / L. Nerici. – Lucca : Giusti, 1879 [rist. Bologna : Forni, 1969]. – 458 p.

462. Newcomb, A. Courtesans, Muses or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy / Newcomb A. // *Women Making Music : The Western Art Tradition, 1150-1950* / Ed. by J. Bowers, J. Tick. – Urbana – Chicago : University of Illinois Press, 1987. – Pp. 90–115.

463. Norton, F. J. Italian printers, 1501–1520 : an annotated list, with an introduction / F. J. Norton. – Cambridge : Bowes and Bowes, 1958. – 177 p.

464. Oliver, R. D. An anthology of renaissance vocal literature : suitable for high school choirs : A dissertation in fine arts / R. D. Oliver. – Lubbock : Texas Tech University, 1996. – 290 p.

465. Osthoff, W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance : 15. und 16. Jh. / W. Osthoff. – Tutzing : Hans Schneider, 1969. – V. I. – 376 S.

466. Osthoff, W. Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance : 15. und 16. Jh. / W. Osthoff. – Tutzing : Hans Schneider, 1969. – V. II. – 249 S.
467. Pade, M. Corte Di Ferrara e il suo mecenatismo : 1441–1598 / M. Pade. – København : Museum Tusulanums, 1990. – 361 p.
468. Padula, A. Brunetto Latini e Il Pataffio / A. Padula. – Milano – Roma – Napoli : Dante Alighieri, 1921. – 285 p.
469. Palisca, C. V. Humanism in Italian Renaissance Musical Thought / C. V. Palisca. – New Haven – London : Yale University Press, 1985. – 471 p.
470. Palisca, C. V. Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries / C. V. Palisca // Studies in the History of Music Theory and Literature / Ed. by T. J. Mathiesen. – Urbana – Chicago : University of Illinois Press, 2006. – 312 p.
471. Pannella, L. Le composizioni profane di una raccolta fiorentina del Cinquecento / L. Pannella // Rivista italiana di musicologia. – 1968. – V. 3. № 1. – Pp. 3–47.
472. Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome / Ed. by R. Sherr. – Oxford : Clarendon Press, 1998. – XXVIII + 339 p.
473. Patriarchi, G. Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani / G. Patriarchi. – Padova : Tipografia del Seminario, 1821. – 227 p.
474. Picker, M. Henricus Isaac and *Fortuna desperata* / M. Picker // Antoine Busnoys : Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music / Ed. by P. Higgins. – Oxford : Clarendon Press; New York : Oxford University Press, 1999. – Pp. 431–446.
475. Pirrotta, N. Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy // N. Pirrotta / Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. – Cambridge, Massachusetts – London : Harvard University Press, 1984. – Pp. 80–112.
476. Pirrotta, N. Poesia e musica e altri saggi / N. Pirrotta. – Scandicci : La Nuova Italia, 1994. – 287 p.
477. Pirrotta, N., Povoledo, E. Li due Orfei : Da Poliziano e Monteverdi / N. Pirrotta, E. Povoledo. – Turin : Edizioni RAI, 1969. – 481 p.

478. Pirrotta, N., Povoledo, E. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi* / N. Pirrotta, E. Povoledo. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – 412 p.
479. Poggiali, C. *Luigi Cassola* // C. Poggiali / *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*. – Piacenza : Niccolo Orcesi, 1789. – V. II. – Pp. 161–169.
480. Pohl, K. F., Haberl, F. X., Eitner, R., Lagerberg, A. *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* / K. F. Pohl, F. X. Haberl, R. Eitner, A. Lagerberg. – Hildesheim – New York : Georg Olms, 1977. – 964 S.
481. Prizer, W. F. *Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova : strumenti a fiato in una corte italiana* / W. F. Prizer // *Rivista italiana di musicologia*. – Firenze : Leo S. Olschki, 1982 (1981 – n. 2). – V. XVI. – Pp. 151–184.
482. Prizer, W. F. *Courtly Pastimes : The Frottole of Marchetto Cara* / W. F. Prizer // *Studies in Musicology*. – Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. – № 33. – 607 p.
483. Prizer, W. F. *Facciamo pure noi carnevale : Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries* / W. F. Prizer // *Musica franca : Essays of Honor of Frank A. D'Accone* / Ed. by I. Alm, A. McLamore, C. Reardon. – New York : Pendragon Press, 1996. – Festschriftseries No. 18. – Pp. 173–211.
484. Prizer, W. F. *Games of Venus : Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento* / W. F. Prizer // *The Journal of Musicology*. – Berkley : University of California press., 1991. – Vol. IX. – Pp. 3–56.
485. Prizer, W. F. *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia : «master instrument-maker»* / W. F. Prizer // *Early Music History 2 : Studies in medieval and early modern music* / Ed. I. Fenlon. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – Pp. 87–118 + 120–127.
486. Prizer, W. F. *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music : The Frottola at Mantua and Ferrara* / W. F. Prizer // *Journal of the American Musicological Society*. – 1985. – Vol. XXXVIII. – No. 1. – Pp. 1–33.
487. Prizer, W. F. *Local Repertories and the Printed Book : Antico's Third Book of Frottole (1513)* / W. F. Prizer // *Music in Renaissance Cities and Courts : Studies in*

Honor of Lewis Lockwood / Ed. J. A. Owens, A. M. Cummings. – Michigan : Harmonie Park Press, 1997. – Pp. 347–371.

488. Prizer, W. F. Lutenists at the Court of Mantua in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries / W. F. Prizer // *Journal of the Lute Society of America*. – 1980. – Vol. 13. – Pp. 5–34.

489. Prizer, W. F. Music at the court of the Sforza : the birth and death of a musical center / W. F. Prizer // *Musica disciplina : A Yearbook of the History of Music*. American institute of musicology. – 1989. – Vol. XLIII. – Pp. 141–193.

490. Prizer, W. F. Music in Ferrara and Mantua at the Time of Dosso Dossi : Interrelations and Influences / W. F. Prizer // *Dosso's Fate : Painting and Court Culture in Renaissance Italy* / Ed. by L. Ciammitti, S. F. Ostrow and S. Settis. – Los Angeles : The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998. – Pp. 290–308.

491. Prizer, W. F. Performance Practices in the Frottola : An Introduction to the Repertory of Early 16th-Century Italian Solo Secular Song with Suggestions for the Use of Instruments on the Other Lines / W. F. Prizer // *Early Music*. – 1975. – Vol. 3. – No. 3. Jul. – Pp. 227–235.

492. Prizer, W. F. Petrucci and the Carnival Song : on the Origins and Dissemination of a Genre / W. F. Prizer // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale*. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing. – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 215–251.

493. Prizer, W. F. Reading Carnival : The Creation of a Florentine Carnival Song / W. F. Prizer // *Early Music History*. – 2004. – Vol. 23. – Pp. 185–252.

494. Prizer, W. F. The frottola and the unwritten tradition / W. F. Prizer // *Studi musicali : Accademia nazionale di Santa Lucia, Roma*. – Firenze : Leo S. Olschki, 1986. – Anno XV. – N. 1. – Pp. 3–37.

495. Prizer, W. Una «virtù molto conveniente a madonne» : Isabella d'Este as a musician / W. Prizer // *The Journal of Musicology*. – 1999. – Vol. XVII. – 1, Winter. – Pp. 10–49.

496. Quadrio, F. S. *Indice universale della storia, e ragione d'ogni poesia* / F. S. Quadrio. – Milano : Antonio Agnelli, 1752. – 784 p.
497. Reese, G. *Music in the Renaissance* / G. Reese. – New York : W. W. Norton, 1959. – 1039 p.
498. Reynolds, C. A. *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380–1513* / C. A. Reynolds. – Berkeley : University of California Press, 1996. – 439 p.
499. Richardson, B. *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy* / B. Richardson. – Cambridge – New York : Cambridge University Press, 1999. – 220 p.
500. Richter, F. X. *Aus Wien's Vorzeit* / F. X. Richter // *Oesterreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde*. 22. April 1835. № 32 / *Oesterreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde* : Erster Jahrgang / Hg. und rdg. J. P. Kaltenbaeck. – Wien : F. Beck, 1835. – S. 128.
501. Romelli, T. *Bewegendes Sammeln : Das *studiolo* von Isabella d'Este und das *petit cabinet* von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich* : Inauguraldiss. <...> Dr. phil. / T. Romelli. – Berlin : Humboldt-Universität, 2008. – 248 S.
502. Roscoe, W. *The life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent* / W. Roscoe / 2 ed. – London : A. Strahan, Cadell & Davies, 1796. – Vol. 1. – XXVI+320*+136** p.
503. Roscoe, W. *The life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent* / W. Roscoe / 2 ed. – London : A. Strahan, Cadell & Davies, 1796. – Vol. 2. – 312*+48**+111***+11**** p.
504. Rubieri, E. *Storia della poesia popolare italiana* / E. Rubieri. – Firenze : G. Barbèra, 1877. – 686 p.
505. Rubsamen, W. H. *From frottola to madrigal : the changing pattern of secular italian vocal music* / W. H. Rubsamen // *Chanson and madrigal, 1480–1530 : Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961* / Ed. by J. Haar. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1964. – Pp. 51–87.

506. Rubsamen, W. H. *Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)*. / W. H. Rubsamen. – Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1943. – V. 1. № 1. – 82 p.

507. Rubsamen, W. H. *The Justiniane or Viniziane of the 15th Century* / W. H. Rubsamen // *Acta Musicologica*. – Basel : Bärenreiter, 1957. – Vol. 29. – Pp. 172–184.

508. Rubsamen, W. H. *The Music for «Quant’è bella giovinezza» and other Carnival Songs by Lorenzo de Medici* / W. H. Rubsamen // *Art, Science and History in the Renaissance* / Ed. C. S. Singleton. – Baltimore : John Hopkins Press, 1968. – Pp. 163–184.

509. Saggio, F. *Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca* [Электронный ресурс] / F. Saggio // *Philomusica on-line* : Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali. – Pavia : Università degli Studi di Pavia, 2010. – Vol. 9, № 1. – Pp. 35–67. – Режим доступа : http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf_27.

510. Saggio, F. *Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena* [Электронный ресурс] / F. Saggio // *Philomusica on-line* : Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali. – Pavia : Università degli Studi di Pavia, 2011. – Vol. 10, № 1. – Pp. 123–185. – Режим доступа : <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1144/1205>.

511. San Juan, R. M. *The Court Lady’s Dilemma : Isabella d’Este and Art Collecting in the Renaissance* / R. M. San Juan // *Oxford Art Journal*. – Oxford : Oxford University Press, 1991. – Vol. 14, No. 1. – Pp. 67–78.

512. Sanders, D. C. *Music at the Gonzaga Court in Mantua* / D. C. Sanders. – Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth : Lexington books, 2012. – 200 p.

513. Sartori, C. *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci* / C. Sartori. – Firenze : Olschki, 1948. – 220 p.

514. Schmid, A. Carpentras und seine Werke / A. Schmid // *Cäcilia* : Eine Zeitschrift für die musikalische Welt. – Mainz, Brüssel, Antwerpen : E. Schott's Söhnen, 1844. – B. 23, H. 91. – S. 199–208.

515. Schmid, A. Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte / A. Schmid. – Wien : P. Rohrmann, 1845. – 342 S.

516. Schmidt, L. Die römische Lauda in die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert / L. Schmidt // *Schweizer Beiträge zur Musikforschung*. – Kassel : Barenreiter, 2003. – B. 2. – 430 S.

517. Schwartz, R. Die Frottole im 15. Jahrhundert / R. Schwartz // *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*. 1886. – II. – S. 427–466.

518. Seay, A. Florence : The City of Hothby and Ramos / A. Seay // *Journal of the American Musicological Society*. – 1956. – Vol. 9. – № 3. – Pp. 193–195.

519. Senard, Ch. Giovanni Gioviano Pontano *Les Hendecasyllabes ou Baies (1505)* : Etude littéraire / Ch. Senard. – Paris : Université de Paris IV–Sorbonne, 2002. – 171 p.

520. Sherr, R. *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts* / R. Sherr. – Vermont : Ashgate Publishing, 1999. – XII, 326 p.

521. Slim, H. C. *Musicians on Parnassus* / H. C. Slim // *Studies in the Renaissance*. – 1965. – Vol. XII. – Pp. 134–163.

522. Smith, A. W. *Dance in Early Sixteenth-Century Venice : The Mumaria : And Some of Its Choreographers* / A. W. Smith // *Proceedings of the Twelfth annual conference of the Society of Dance History Scholars*. – Riverside : Dance History Scholars, 1989. – Pp. 126–138.

523. *Sommario dei cognomi di Roma fino al 1641* / A cura di C. De Dominicis. 2001. 180 p. Режим доступа : <http://www.accademiamoroniana.it/indici/Introduzione%20all%27opera.pdf>.

524. Stevenson, R. *Spanish Music in the Age of Columbus* / R. Stevenson. – Hague : Martinus Nijhoff, 1960. – 336 p.

525. Strohm, R. *The Rise of European Music, 1380–1500* / R. Strohm. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – XV, 720 p.
526. Tallarigo, C. M. *Giovanni Pontano e i suoi tempi* / C. M. Tallarigo. – Napoli : Domenico Morano, 1874. – V. I. – 353 p.
527. Toffano, G. *Marchetto Cara (Verona 1470 ca. – Mantova 1525 ca.) alla corte di Isabella d'Este* [Электронный ресурс] / G. Toffano // *I quaderni dell'ERTA*. № 3 (settembre, 2003). – Режим доступа : <http://www.ertaitalia.it/File/Settembre%202003/Marchetto%20Cara.doc>.
528. Tomlinson, G. *Renaissance Humanism and Music* / G. Tomlinson // *European Music 1520–1640* / Ed. by J. Haar. – Woodbridge : The Boydell Press, 2006. – Pp. 1–19.
529. Torchi, L. *I Monumenti dell'antica musica francese a Bologna* // L. Torchi / *Studi di storia della musica / Rivista Musicale Italiana*. Vol. XIII, fasc. 3°. 1906. – Bologna : Forni, 1969. – Pp. 1–95.
530. Torchi, L. *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* / L. Torchi. – Bologna : Forni, 1969. – 278 p.
531. Torre Franca, F. *Il segreto del Quattrocento : Musiche ariose e poesia popolare* / F. Torre Franca. – Milano : Hoepli, 1939. – 609 p.
532. Toscani, B. *I canti carnascialeschi e le laude di Lorenzo : elementi di cronologia* / B. Toscani // *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico : Atti del Congresso internazionale di studi (Firenze, 15–17 giugno 1992)* / A cura di P. Gargiulo / *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*. Vol. 30. – Firenze : Olschki, 1993. – Pp. 131–142.
533. Trovato, P. *In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici, metrici* / P. Trovato // *Venezia 1501 : Petrucci e la stampa musicale. Venice 1501 : Petrucci, Music, Print and Publishing*. – Venezia : Fondazione Levi, 2005. – Pp. 253–276.
534. Tucci, U. *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della serenissima* / U. Tucci. – Roma : Istituto della Enciclopedia Treccani, 1996. – V : *Il Rinascimento Società ed Economia : Il lavoro. La ricchezza. Le coesistenze : Industria e artigianato*. –

Режим доступа : http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-il-lavoro-la-ricchezza-le-coesistenze-industria-e-artigianato_%28Storia-di-Venezia%29/.

535. Tucci, U. Storia di Venezia dalle origini alla caduta della serenissima / U. Tucci. – Roma : Istituto della Enciclopedia Treccani, 1996. – V : Il Rinascimento Società ed Economia : Il lavoro. La ricchezza. Le coesistenze : Monete e banche nel secolo del ducato d'oro. – Режим доступа : http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-il-lavoro-la-ricchezza-le-coesistenze-monete-e-banche-nel-secolo-del-ducato-d-oro_%28Storia-di-Venezia%29/.

536. Vagni, G. Poeti di corte in scena. Nuove attribuzioni dal Tirsi di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga / G. Vagni // Gli scrittori e la scena / Atti del XVI Congresso annuale dell'ADI (Sassari-Alghero, 19–22 settembre 2012) / A cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi. – Roma : Adì editore, 2014. – Pp. 1–9. – Режим доступа : URL: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/vagni.pdf>.

537. Vale, G. Vita musicale nella chiesa metropolitana di Aquileia (343–1751) / G. Vale // Note d'Archivio per la storia musicale. – Roma : Psalterium, 1932. – T. IX. – Pp. 201–216.

538. Vela, C. Un capitolo extravagante della metrica italiana : l'«oda» per musica // C. Vela / Tre studi sulla poesia per musica. – Pavia : Aurora, 1984. – Pp. 67–81.

539. Verhulst, S. La frottola (XIV-XV sec.) : aspetti della codificazione e proposte esegetiche / S. Verhulst. – Gent : Rijksuniversiteit te Gent, 1990. – 228 p.

540. Vernarecci, A. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone : inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV / A. Vernarecci. – Bologna : G. Romangoli, 1882. – 288 p.

541. Vogel, E. Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens : Aus den Jahren 1500–1700 : enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc. / E. Vogel. – Berlin : A. Haack, 1892. – B. I. – XXIII, 597 S.

542. Vogel, E. Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens : Aus den Jahren 1500–1700 : enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc. / E. Vogel. – Berlin : A. Haack, 1892. – B. II. – 597 S.

543. Weinmann, K. Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat «De inventione et usu musicae» : eine historisch-kritische Untersuchung / K. Weinmann. – Regensburg : Heinrich Schiele, 1917. – 48 S.

544. Wessely, O. Lapidida, Erasmus / O. Wessely // Neue Deutsche Biographie. – Berlin : Duncker & Humblot, 1982. – Bd. 13. – S. 627.

545. Wiehe, W. «In te Domine speravi» – From Frottola to Real Lute Music / W. Wiehe // The Lute Society of America Quarterly. – 2007. – September. – Pp. 27–33.

546. Woodfield, I. The Early History of the Viol / I. Woodfield. – Cambridge : Cambridge University Press, 1984. – 266 p.

547. Zaccarello, M. Su una forma non canonica della poesia medievale : profilo linguistico e tematico della frottola / M. Zaccarello // Le forme della poesia : VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti italiani, Siena 22–25 settembre 2004 / A cura di R. Castellana, A. Baldini. – Siena : Università degli studi, 2006. – Vol. 1 : Relazioni. – Pp. 83–105.

548. Zappettini, S. Vocabolario bergamasco-italiano per ogni classe di persone e specialmente per la gioventu' / S. Zappettini. – Bergamo : Tipografia Pagnoncelli, 1859. – 540 p.

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛА

Перечень таблиц

ГЛАВА ІІІ

Таблиця 1.....	223
Таблиця 2.....	225
Таблиця 3.....	230
Таблиця 4.....	233
Таблиця 5.....	236
Таблиця 6.....	239
Таблиця 7.....	241
Таблиця 8.....	245
Таблиця 9.....	247
Таблиця 10.....	249

ГЛАВА VI

Таблиця 1.....	355
Таблиця 2.....	356
Таблиця 3.....	357
Таблиця 4.....	386

Перечень иллюстраций

ГЛАВА I

Ілюстрація 1.....	49
Ілюстрація 2.....	84
Ілюстрація 3.....	96
Ілюстрація 4.....	98
Ілюстрація 5.....	98
Ілюстрація 6.....	99
Ілюстрація 7.....	99

Иллюстрация 8.....	99
Иллюстрация 9.....	100

Перечень примеров

ГЛАВА V

Пример 1.....	315
Пример 2.....	315
Пример 3.....	316
Пример 4.....	319
Пример 5.....	323
Пример 6.....	324
Пример 7.....	324
Пример 8.....	327
Пример 9.....	327
Пример 10.....	327
Пример 11.....	329
Пример 12.....	331
Пример 13.....	331
Пример 14.....	332
Пример 15.....	332
Пример 16.....	332
Пример 17.....	332
Пример 18.....	332
Пример 19.....	333
Пример 20.....	333
Пример 21.....	334
Пример 22.....	334
Пример 23.....	334
Пример 24.....	335
Пример 25.....	336
Пример 26.....	336
Пример 27.....	336
Пример 28.....	336
Пример 29.....	338
Пример 30.....	339
Пример 31.....	340
Пример 32.....	342
Пример 33.....	344
Пример 34.....	344
Пример 35.....	346
Пример 36.....	347
Пример 37.....	348

Пример 38.....	348
----------------	-----

ГЛАВА VI

Пример 1.....	383
Пример 2.....	390
Пример 3.....	398
Пример 4.....	421
Пример 5.....	427
Пример 6.....	429
Пример 7.....	430
Пример 8.....	434

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение содержит список песен, составивших материал настоящей работы. Полный список фроттол, вошедших во все печатные и рукописные источники, содержится во втором томе монографии К. Йеппесена¹.

Имена авторов музыки в большинстве случаев указаны так, как они обозначены в источниках, с расшифровкой недостающих литер.

Имена авторов текстов установлены современными исследователями, в том числе в отдельных случаях автором настоящей работы. При установленном происхождении образца из театральной музыки указаны автор и название пьесы, место и год постановки.

Инципиты песен приведены в соответствии с содержанием собраний (tavola), в некоторых случаях – в соответствии с современными изданиями.

Данные о рукописных источниках приведены на основе сведений, содержащихся в современных исследованиях, отраженных в Списке литературы.

Данные о современных публикациях составлены на базе нотных изданий и исследований, отраженных в Списке литературы. Эти данные как отражают публикации, которые имел возможность изучать автор настоящей работы, так и дополняют данные, содержащиеся в более ранних исследованиях отдельных песенных книг и фроттольного фонда в целом. В последнем отношении наиболее полные данные до настоящего времени были представлены в первом томе монографии К. Йеппесена².

Автор выражает особенную благодарность директору Мантуанского государственного архива **Даниэле Феррари** и сотрудникам библиотек, благодаря в высшей степени доброжелательному содействию которых оказалась возможной работа с редкими источниками и изданиями: директору библиотеки Фонда Уго и Ольги Леви (Венеция) **Альберто Поло**, библиотекарю консерватории «Benedetto Marcello» (Венеция) **Кьяре Панчино**, руководителю сектора консультаций Национальной центральной библиотеки Флоренции **Паоле Джиббин**, руководителю секторов рукописей и печатных изданий библиотеки Медичи Лауренциана (Флоренция) **Сильвии Шипионе**, сотруднице музыкального отдела Баварской государственной библиотеки (Мюнхен) **Сабине Курт**, а также библиотекарям Венецианской, Мантуанской и Флорентийской консерваторий, библиотеки Марчиана (Венеция), публичной библиотеки Терезиана (Мантуя), публичной библиотеки Ариостеа (Феррара), Национальной центральной библиотеки Рима, Национальной библиотеки Виктора Эммануила III (Неаполь), Саксонской земельной библиотеки (Дрезден).

¹ Jeppesen K. La Frottola. II: Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500 / Acta Jutlandica: Vol. XLI/1. Aarhus – København: Munksgaard, 1969. S. 207–262.

² Jeppesen K. La Frottola. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien / Acta Jutlandica: Vol. XL/2. Aarhus – København: Munksgaard, 1968. S. 165–171.

СПИСОК ПЕСЕН

№ п/п	автор музыки	автор текста	инципит	источник	современная публикация
1.	Anonimo	Anonimo	Modo de cantar sonetti	PeFIV (1505) fol. 14r	Schwartz1935 S. 58.
2.	Anonimo	Anonimo	Adio siati chio me ne uo	PeFVI (1505) fol. 40v	Lovato2004 Pp. 226–227.
3.	Anonimo	Anonimo	Ad ognor cresse la doglia	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 42v–44r	Jeppesen1970 S. 274–277.
4.	Anonimo	Anonimo	Ad ognhor cresce la doglia	PeFVI (1505) fol. 44v–45r	Lovato2004 Pp. 238–240.
5.	Anonimo	Anonimo	Adoramus te Christe	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 65v–66r	Jeppesen1970 S. 315–316.
6.	Anonimo	Anonimo	Ahi lasso, rimembrando il loco el giorno	PeFXI (1514) fol. 29v–30r	Luisi1997 Pp. 166–168.
7.	Anonimo	Anonimo	Ah vil cor piglia ardimento	PeFIX (1508/1509) fol. 27v–28r	Facchin1999 Pp. 183–184.
8.	Anonimo	Seraphino Aquilano	Ahy lasso a quante fiere	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 66v–67r	Jeppesen1970 S. 317–318.
9.	Anonimo	Leonardo Giustinian	Aime cha torto uo biastemando amore	PeFVI (1505) fol. 4v–5r	Disertori1964 Pp. 255–259. Haar1999 Pp. 23–27. Lovato2004 Pp. 124–126.
10.	Anonimo	Anonimo	Aime chio son scciato	PeFVI (1505) fol. 12r	Lovato2004 P. 145.
11.	Anonimo	Anonimo	Aime sospiri	PeFVI (1505) fol. 5v–6r	Disertori1964 Pp. 260–263. Haar1999 Pp. 28–31. Lovato2004 Pp. 120–123.
12.	Anonimo	Anonimo	Ala fe si ala fe bona	PeFIII (1505) fol. 50v–51r	Monterosso1954 P. 131.
13.	Anonimo	Anonimo	Alle stamegne, donne alle bone stamegne	MS 871 Montecassino, Bibl. dell'Abbazia (c. 1480) fol. 88v–89r	Ghisi1971 P. 102.
14.	Anonimo	Anonimo	Allhor che 'l verno dà loco a l'estade	Vnm1795 № 23	Luisi1979 Pp. 54–55.
15.	Anonimo	Anonimo	A l'ombra, al caldo, al gelo	Vnm1795 № 70	Luisi1979 P. 151.
16.	Anonimo	Anonimo	A lombra dun bel velo	PeFXI (1514) fol. 26v–27v	Luisi1997 Pp. 158–161.
17.	Anonimo	Anonimo	Ameni e lieti colli	AntFII (1520 (1516)) fol. 54r	Luisi1975 Pp. 155–156.
18.	Anonimo	Anonimo	Amor, che fai	Vnm1795 № 40	Luisi1979 Pp. 93–94.

19.	Anonimo	Anonimo	Amores tristes crueles	AntFII (1520 (1516)) fol. 46v–47r	Luisi1975 Pp. 125–128.
20.	Anonimo	Anonimo	Amor se la mia dona	Can (1519) fol. 2v–4r	
21.	Anonimo	Anonimo	Amor se tu non vieni	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 4v–5r	Jeppesen1970 S. 188–189.
22.	Anonimo	Anonimo	Amor, che fai? – Occido et poi do vita	Vnm1795 № 28	Luisi1979 Pp. 66–70.
23.	Anonimo	Dante Alighieri	Amor, da che convien che pur mi doglia	Vnm1795 № 79	Luisi1979 Pp. 170–173.
24.	Anonimo	Pietro Bembo	Amor, la tua virtute	Vnm1795 № 49	Luisi1979 Pp. 109–110.
25.	Anonimo	Anonimo	Arda el ciel el mondo tutto	PeFIII (1505) fol. 46v–47r	Monterosso1954 Pp. 127–128.
26.	Anonimo	Anonimo	Avendo in la mia mente	PeFIX (1508/1509) fol. 31r	Facchin1999 P. 192.
27.	Anonimo	Anonimo	Averte amata tanto me ne pento	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 59v–60r	Jeppesen1970 S. 304–305.
28.	Anonimo	Anonimo	Baco, baco, santo idio	Vnm1795 № 62	Luisi1979 Pp. 135–136.
29.	Anonimo	Anonimo	Bella come voi bella	Vnm1795 № 69	Luisi1979 Pp. 149–150.
30.	Anonimo	Anonimo	Ben che dura la mia sorte	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 67v–68r	Jeppesen1970 S. 319–320.
31.	Anonimo	Anonimo	Benché in doglia sempre stia	AntFII (1520 (1516)) fol. 32v–33r	Luisi1975 Pp. 83–86.
32.	Anonimo	Anonimo	Benche inimica e tediosa sei (Sonetto)	PeFIV (1505) fol. 15r	Schwartz1935 S. 59.
33.	Anonimo	Anonimo	Ben che la faccia al quanto lieta para (per sonetti)	PeFVI (1505) fol. 9v–10r	Lovato2004 Pp. 137–138.
34.	Anonimo	Anonimo	Ben che soletto uado	PeFV (1505) fol. 17r	
35.	Anonimo	Anonimo	Ben chio serua a cor ingrato	PeFIII (1505) fol. 42v–43r	Monterosso1954 Pp. 124–125.
36.	Anonimo	Anonimo	Benedetto chi te adora	PeFV (1505) fol. 41r	
37.	Anonimo	Anonimo	Ben seria tempo	MS Vm. ⁷ 676 Paris, Bibl. Nat., Dépt. Mus., Rés. fol. 33v–34r	Pirrotta1969 Pp. 31–32.
38.	Anonimo	Angelo Poliziano [Lorenzo dei Medici]	Ben venga Maggio (laude Ecco il Messia)	Ballatette del Magnifico Lorenzo de medici & di messere Agnolo Politiani & di Bernardo gianburlari & di molti altri. Firenze, s.t., n. p. 1495. fol. dVv	Pirrotta1969 Pp. 28–29 Gallucci1981 P. 1.
39.	Anonimo	Anonimo	Bracho non son	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 16v–17r	Jeppesen1970 S. 210–212.
40.	Anonimo	Anonimo	Cesarán ya mis clamores	AntFII (1520 (1516)) fol. 22r	Luisi1975 Pp 51–52.

41.	Anonimo	Anonimo	Che fai alma che fai	PeFXI (1514) fol. 70v–71r	Luisi1997 Pp 275–277.
42.	Anonimo	Anonimo	Che sarà, che non sarà	Vnm1795 № 13	Luisi1979 P. 30.
43.	Anonimo	Anonimo	Che te gioua seruir cor mio con fe	PeFVI (1505) fol. 43r	Lovato2004 P. 234.
44.	Anonimo	Anonimo	Chiave chiave	MS 871 Montecassino, Bibl. dell'Abbazia (c. 1480) fol. 87v– 88r	Ghisi1971 P. 104.
45.	Anonimo	Seraphino Aquilano / Galeotto del Carretto	Chi ben ama tardi oblia	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 68v–70r	Jeppesen1970 S. 320–324.
46.	Anonimo	Anonimo	Chie pregion del ciecho amore	PeFIX (1508/1509) fol. 54v–55r	Facchin1999 Pp. 252–253.
47.	Anonimo	Anonimo	Chio lassi lalta impresa	PeFIX (1508/1509) fol. 41r	Facchin1999 Pp. 218–219.
48.	Anonimo	Anonimo	Chi non ha martel suo danno	PeFVIII (1507) fol. 9v–10r	Boscolo1999 Pp. 134–135.
49.	Anonimo	Anonimo	Chi promette e debitore	PeFVIII (1507) fol. 12v–13r	Boscolo1999 Pp. 140–141.
50.	Anonimo	Anonimo	Chi seruir vol con speranza	PeFIX (1508/1509) fol. 45v–46r	Facchin1999 Pp. 231–232.
51.	Anonimo	Anonimo	Chi uede gir la mia dea Sonetto	PeFIV (1505) fol. 30r	Schwartz1935 S. 75–76.
52.	Anonimo	Anonimo	Chui dicese e non lamare	PeFVI (1505) fol. 2v–3r	Disertori1964 Pp. 248–251. Haar1999 Pp. 17–19. Lovato2004 Pp. 115–117.
53.	Anonimo	Anonimo	Come el piombin quel simplice ucelletto / Come el pionbin	PeFVI (1505) fol. 13r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 19v–20r	Lovato2004 Pp. 148–149. Jeppesen1970 S. 218–219.
54.	Anonimo	Anonimo	Come po far el cielo / Como po far el cielo	PeFIV (1505) fol. 45r AntFI (1510) fol. 34r	Schwartz1935 S. 90.
55.	Anonimo	Anonimo	Come potu temer che mai te lassi	PeFIV (1505) fol. 27r	Schwartz1935 S. 72.
56.	Anonimo	Anonimo	Come ti(e) sofre il core	PeFV (1505) fol. 30v	
57.	Anonimo	Anonimo	Como me guerrá la vida	AntFII (1520 (1516)) fol. 26r	Luisi1975 Pp. 63–64.
58.	Anonimo	Anonimo	Con dolor vivo in piacere	Samb (1515) fol. 14v–15r	
59.	Anonimo	Anonimo	Con pianto e con dolore	PeFIV (1505) fol. 42r Bos1509 fol. 6r	Schwartz1935 S. 88.
60.	Anonimo	Anonimo	Consumato ha amor el dardo	PeFVII (1507) fol. 23v–24r	Boscolo2006 Pp. 162–163.

61.	Anonimo	Angelo Poliziano / Seraphino Aquilano	Contento in fuocho Como la fenice	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 56v–57r	Jeppesen1970 S. 299–300.
62.	Anonimo	Anonimo	Cossí esstrema è la doglia	Vnm1795 № 86	Luisi1979 Pp. 187–188.
63.	Anonimo	Anonimo	Crescie e discescie il mar	PeFVIII (1507) fol. 19v–20r	Boscolo1999 Pp. 157–159.
64.	Anonimo	Anonimo	Christi donna per amarte	Samb (1515) fol. 25v–26r	
65.	Anonimo	Anonimo	Crudel e despietata	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 50v–51r	Jeppesen1970 S. 290–291.
66.	Anonimo	Anonimo	Dal bel giardin	AntFIII (1513) fol. 50v–51v	Einstein1941 Pp. 68–70.
67.	Anonimo	Anonimo	Da l'orto se ne vien la villanella	Vnm1795 № 94	Luisi1979 Pp. 204–206.
68.	Anonimo	Anonimo	Da po che tu e disposta	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 51v–52r	Jeppesen1970 S. 292–293.
69.	Anonimo	Anonimo	Da poi che non si po piu ritrouare	PeFIV (1505) fol. 31r	Schwartz1935 S. 76–77.
70.	Anonimo	Anonimo	Da poi crudel	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 5v–6r	Jeppesen1970 S. 190–191.
71.	Anonimo	Galeotto del Carretto	Dapoi lunge fatiche et lungi affanni	Vnm1795 № 11	Luisi1979 Pp. 26–27.
72.	Anonimo	Anonimo	Dapoi nocte vien la luce	PeFVIII (1507) fol. 7v–8r	Boscolo1999 Pp. 129–131.
73.	Anonimo	Anonimo	Debbo anchora seguirte	Samb (1515) fol. 43v–44v	
74.	Anonimo	Anonimo	De dolce diua mia	PeFIII (1505) fol. 55v–56r	Monterosso1954 P. 135.
75.	Anonimo	Anonimo	De fossela qui meco	PeFVI (1505) fol. 48v	Lovato2004 Pp. 248–249.
76.	Anonimo	Anonimo	Deh!, perché sète sí dura	Vnm1795 № 42	Luisi1979 Pp. 97–98.
77.	Anonimo	Anonimo	De l'antica e dura impresa	Vnm1795 № 41	Luisi1979 Pp. 95–96.
78.	Anonimo	Seraphino Aquilano	Del mio amar grande	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 53v–54r	Jeppesen1970 S. 295–296.
79.	Anonimo	Anonimo	Del partir e gionto lhora	PeFV (1505) fol. 27r	
80.	Anonimo	Anonimo	De mortal guerra	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 54v–55r	Jeppesen1970 S. 297–298.
81.	Anonimo	Anonimo	De no de si de no	PeFV (1505) fol. 31r	Einstein1971–3 Pp. 4–5.
82.	Anonimo	Francesco Petrarca	De pensier in pensier de monte in monte	AntFI (1510) fol. 34v–35v	
83.	Anonimo	Anonimo	De pianto in pianto	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana	Jeppesen1970 S. 199–201.

				fol. 11v–12r	
84.	Anonimo	Anonimo	De speranza hormai son fora	PeFIX (1508/1509) fol. 25v–26r	Facchin1999 Pp. 179–180.
85.	Anonimo	Anonimo	Dica chi vòl, ch'io nol dissi mai	AntFII (1520 (1516)) fol. 42v–43r	Luisi1975 Pp. 111–114.
86.	Anonimo	Anonimo	Dicha ognun chi mal dir uole	PeFV (1505) fol. 21v–22r	
87.	Anonimo	Anonimo	Dimi che regi questa amara vita	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 27v–28r	Jeppesen1970 S. 236–238.
88.	Anonimo	Anonimo	Dindiridin ridin rindanya dindiridin Me leuay vn domatin	MS 871 Montecassino, Bibl. dell'Abbazia (c. 1480) fol. 86r	Ghisi1971 P. 101.
89.	Anonimo	Anonimo	Dio sa quanto me doglio	PeFII (1504) fol. 22v–23r	Monterosso1954 Pp. 62–63.
90.	Anonimo	Anonimo	Di poi che lo to cor	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 23v–24r	Jeppesen1970 S. 226–228.
91.	Anonimo	Anonimo	Disperato fin amorte	PeFV (1505) fol. 43v–44r	
92.	Anonimo	Anonimo	Dolce ocioso sonno	AntFII (1520 (1516)) fol. 52v–53r	Luisi1975 Pp. 151–154.
93.	Anonimo	Anonimo	Dona el tempo se ne ito	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 61v–63r	Jeppesen1970 S. 307–310.
94.	Anonimo	Anonimo	Donna bella el tempo pasa	PeFIX (1508/1509) fol. 28v–29r	Facchin1999 Pp. 185–186.
95.	Anonimo	Anonimo	Donna daltri piu che mia	PeFVI (1505) fol. 29v–30r	Lovato2004 Pp. 193–194.
96.	Anonimo	Anonimo	Donna hormai fammi contento	PeFVI (1505) fol. 17v–18r	Lovato2004 Pp. 159–160.
97.	Anonimo	Anonimo	Donna hormai non piu dolore	PeFVI (1505) fol. 33v–34r	Lovato2004 Pp. 207–208.
98.	Anonimo	Anonimo	Donna mia quanto dispecto	PeFVII (1507) fol. 21r	Boscolo2006 P. 159.
99.	Anonimo	Anonimo	Donna, non ve adirate	Vnm1795 № 65	Luisi1979 Pp. 142–143.
100.	Anonimo	Anonimo	Donne, io non scio di che mi preghi Amore	Vnm1795 № 54	Luisi1979 Pp. 117–119.
101.	Anonimo	Anonimo	Dov'è l'amore, dov'è la fede	Vnm1795 № 100	Luisi1979 P. 215.
102.	Anonimo	Publius Vergilius Maro	Dulcis exuvie	Can (1519) fol. 4v	
103.	Anonimo	Anonimo	Dum bel matin	PeFVI (1505) fol. 55v	Lovato2004 Pp. 267–268. Disertori1964 Pp. 268–270.
104.	Anonimo	Anonimo	Duo intrepidi guerrier' ardenti et franchi	Vnm1795 № 45	Luisi1979 Pp. 103–104.
105.	Anonimo	Anonimo	Eccome qui hormai	PeFIV (1505) fol. 43v	Schwartz1935 S. 89.

106.	Anonimo	Anonimo	Egli è meglio che m'ami	Vnm1795 № 90	Luisi1979 Pp. 194–195.
107.	Anonimo	Anonimo	El cor che ben disposto	PeFIV (1505) fol. 44v	Schwartz1935 S. 90.
108.	Anonimo	Anonimo	E levòmi d'una bella matina	Vnm1795 № 101	Luisi1979 P. 216.
109.	Anonimo	Anonimo	El foco non mi noce	PeFVIII (1507) fol. 8v	Boscolo1999 P. 132.
110.	Anonimo	Anonimo	El laccio che la mane	PeFIV (1505) fol. 41v	Schwartz1935 S. 88.
111.	Anonimo	Anonimo	El pensier andra col core	PeFVII (1507) fol. 38v	Boscolo2006 Pp. 203–204.
112.	Anonimo	Anonimo	El servo che te adora	AntFII (1520 (1516)) fol. 54v–55r	Luisi1975 Pp. 157–160.
113.	Anonimo	Angelo Poliziano	El tempo fuge	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 22v–23r	Jeppesen1970 S. 224–226.
114.	Anonimo	Anonimo	E si per bizaria che regna tutta uia	LPF (1530?) fol. 12v–13r	
115.	Anonimo	Anonimo	Fa chio fo hor su fa presto	PeFIII (1505) fol. 58v–59r	Monterosso1954 P. 137.
116.	Anonimo	Anonimo	Famme pur quel che ti pare	PeFII (1504) fol. 15v–16r	Monterosso1954 P. 57.
117.	Anonimo	Anonimo	Favelami fantina	Vnm1795 № 102	Luisi1979 P. 217.
118.	Anonimo	Anonimo	Felice et lieta sorte	Vnm1795 № 68	Luisi1979 P. 148.
119.	Anonimo	Anonimo	Fermo ho in cor sempre damarte	PeFV (1505) fol. 45v–46r	
120.	Anonimo	Anonimo	Forestieri ala uentura / Forestieri a la ventura (Mascherata di romei)	PeFVI (1505) fol. 43v–44r	Pirrotta1969 Pp. 64–66; Haar1964 Pp. 195–197. Lovato2004 Pp. 235–237.
121.	Anonimo	Anonimo	Forzato dal dolore	LPF (1530?) fol. 13v–14r	Pirrotta1969 P. 103.
122.	Anonimo	Anonimo	Frena, donna, i toi bei lumi	AntFII (1520 (1516)) fol. 30v–31r	Luisi1975 Pp. 77–79.
123.	Anonimo	Anonimo	Gia felice esser	Samb (1515) fol. 10v–11r	
124.	Anonimo	Anonimo	Gia fui lieto hor gioncto el mese	PeFVI (1505) fol. 51v–52r	Lovato2004 Pp. 258–259.
125.	Anonimo	Anonimo	Gionta è l'ora ormai, Cupido	AntFII (1520 (1516)) fol. 26v–27v	Luisi1975 Pp. 65–68.
126.	Anonimo	Anonimo	Gionti siam ala vechieza	PeFIX (1508/1509) fol. 29v–30r	Facchin1999 Pp. 187–189.
127.	Anonimo	Anonimo	Gionto d'amor, mi trovo	AntFII (1520 (1516)) fol. 31v–32r	Luisi1975 Pp. 80–82.
128.	Anonimo	Serafino dall'Aquila?	Gratia piu che virtu	PeFIX (1508/1509) fol. 27r	Facchin1999 P. 182.
129.	Anonimo	Seraphino Aquilano	Gridan vostri ochi	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 1v, 3r	Jeppesen1970 S. 181–182.
130.	Anonimo	Anonimo	Guarda donna el mio tormento	PeFII (1504) fol. 39v–40r	Monterosso1954 P. 77.

131.	Anonimo	Anonimo	Haime che graue doglia	PeFIII (1505) fol. 45r	Monterosso1954 P. 126.
132.	Anonimo	Anonimo	Haime che non e un giocho	PeFII (1504) fol. 40v–41r	Monterosso1954 P. 78.
133.	Anonimo	Anonimo	Hai pretiosa se si lacerata	PeFIV (1505) fol. 32v	Schwartz1935 S. 78–79.
134.	Anonimo	Anonimo	Hai promesse dolce e amare	PeFII (1504) fol. 44v–45r	Monterosso1954 P. 81.
135.	Anonimo	Pietro Corsi	Hanc io lucem melior lapillus	MS 3441 Vat. lat. (1509)	Osthoff1969 S. 64.
136.	Anonimo	Anonimo	Hay, hay, che de desio	Vnm1795 № 84	Luisi1979 Pp. 183–184.
137.	Anonimo	Anonimo	Ogni cosa ha el suo locho / Hogni Cosa va'l suo locho / Ogni cosa ha il suo locho	PeFVI (1505) fol. 54v–55r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 49v–50r	Disertori1964 Pp. 264–267. Jeppesen1970 S. 288–290. Lovato2004 Pp. 265–266.
138.	Anonimo	Anonimo	Horsu correr uoglio a morte / Hor succorer voglo a morte	PeFVI (1505) fol. 37v–38r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 39v–40r	Jeppesen1970 S. 266–269. Lovato2004 Pp. 218–220.
139.	Anonimo	Francesco Petrarca	Hor vedi, Amor, che giovenetta donna	Vnm1795 № 8	Luisi1979 Pp. 20–21.
140.	Anonimo	Anonimo	Il ciel natura e amore	PeFV (1505) fol. 11r	
141.	Anonimo	Anonimo	Il iocondo e lieto aspecto	PeFV (1505) fol. 3v–4r	
142.	Anonimo	Anonimo	Il cor che e ben disposto	AntFI (1510) fol. 21r	
143.	Anonimo / [Marco Cara]	Anonimo	In eterno voglio amarti	MS Magl. XIX, 141 Firenze, BNC fol. 5v	Schwartz1935 S. 44. Di Zio Zannolli2013 Pp. 381–383.
144.	Anonimo	Anonimo	In fronte ho scritto tutti i mei pensieri	AntFII (1520 (1516)) fol. 56v–57r	Luisi1975 Pp. 164–165.
145.	Anonimo	Anonimo	Ingrata donna ala mia pura fede (per sonetti)	PeFVI (1505) fol. 27r	Lovato2004 Pp. 186–187.
146.	Anonimo	Anonimo	Io ardo in focho	MS L.F.9.9. Modena, Bibl. Est. fol. 65v–66r	Jeppesen1969 S. 316–317.
147.	Anonimo	Anonimo	Io azo cussi bruto	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 29v–30r	Jeppesen1970 S. 241–243.
148.	Anonimo	Anonimo	I(o) ho disposto sempre amarti	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 3v–4r	Jeppesen1970 S. 187–188.
149.	Anonimo	Anonimo	Io mi moro e chi potria	PeFIII (1505) fol. 47v	Monterosso1954 P. 129.
150.	Anonimo	Anonimo	I(o) non mi doglio se penando vivo	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 6v–7r	Jeppesen1970 S. 191–192.
151.	Anonimo	Anonimo	Io pur spero	MS L.F.9.9. Modena, Bibl. Est. fol. 60v–61r	Jeppesen1969 S. 318–319.
152.	Anonimo	Anonimo	Io son la nave che in tempesta	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana	Jeppesen1970 S. 239–240.

			bruna	fol. 28v–29r	
153.	Anonimo	Anonimo	Io son lieto nel aspecto	PeFVII (1507) fol. 42v–43v	Boscolo2006 Pp. 213–216.
154.	Anonimo	Anonimo	Io son l'ucello che sopra i rami d'oro	Panc. 27 fol. 41	Schwartz1935 S. 100.
155.	Anonimo	Anonimo	Io son tra mille scogli	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 12v–13r	Jeppesen1970 S. 202–204.
156.	Anonimo	Francesco Petrarca	Ite caldi sospiri mei	PeFII (1504) fol. 21v–22r	Monterosso1954 P. 61.
157.	Anonimo	Anonimo	Ite, pietosi mei sospiri ardenti	Vnm1795 № 57	Luisi1979 Pp. 124–125.
158.	Anonimo	Serafino dall'Aquila	Ite sospiri la dove amore	MS Vm. ⁷ 676 Paris, Bibl. Nat., Dépt. Mus., Rés. fol. 74v–75	Haar1964 Pp. 182–183.
159.	Anonimo	Anonimo	La bella vendramina	LPF (1530?) fol. 14r–14v	
160.	Anonimo	Anonimo	Lachrime e uoi sospiri / Lachyme & voi sospiri	1. PeFIV (1505) fol. 42v 2. Bos1509 fol. 18r	Schwartz1935 S. 88.
161.	Anonimo	Anonimo	La dolce diua mia	PeFIV (1505) fol. 46v	Schwartz1935 S. 91.
162.	Anonimo	Vincenzo Colli (Calmeta)	La faza obscura e gli ochi humidi	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 20v–21r	Jeppesen1970 S. 220–221.
163.	Anonimo	Anonimo	La fiamma che nel pecto	DII (1531) fol. 27v–28r	
164.	Anonimo	Anonimo	La mia fiamma e tanto acesa	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 63v–65r	Jeppesen1970 S. 311–314.
165.	Anonimo	Anonimo	La mia impresa e vita bianca	PeFIX (1508/1509) fol. 43v–44r	Facchin1999 Pp. 225–227.
166.	Anonimo	Anonimo	La mia vita è vita et morte	Vnm1795 № 48	Luisi1979 P. 108.
167.	Anonimo	Anonimo	La mi fa fa la re	LPF (1530?) fol. 15r–16r	
168.	Anonimo	Anonimo	La mi la so la	PeFIX (1508/1509) fol. 52v–53r	Facchin1999 Pp. 246–247.
169.	Anonimo	Anonimo	Lamor donna chio te porto	PeFVII (1507) fol. 18v	Einstein1971–3 P. 5. Boscolo2006 P. 151.
170.	Anonimo	Anonimo	La morte tu mi dai	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 15v–16r	Jeppesen1970 S. 209–210.
171.	Anonimo	Serafino dall'Aquila	La nocte acquieta ogni animale	PeFIV (1505) fol. 25r	Schwartz1935 S. 70.
172.	Anonimo	Marchesini Stanghe	La nocte è curta	MS Vm. ⁷ 676 Paris, Bibl. Nat., Dépt. Mus., Rés. fol. 116v–117r	Haar1964 Pp. 180–181
173.	Anonimo	Anonimo	La nocte quando ognun riposa e tace	PeFIV (1505) fol. 33r	Schwartz1935 S. 79.

174.	Anonimo	Anonimo	La speranza e la mercede	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 41v–42r	Jeppesen1970 S. 271–273.
175.	Anonimo	Anonimo	La speranza me tien uiuo	PeFIII (1505) fol. 47v–48r	Monterosso1954 Pp. 128–129.
176.	Anonimo	Anonimo	Lassa el ciecho dolor	PeFIV (1505) fol. 15v	Schwartz1935 S. 59–60.
177.	Anonimo	Anonimo	Lassa hormai tanto disdegno	AntFI (1510) fol. 4v–5r	
178.	Anonimo	Anonimo	Lasso oyme cudir mi duole	Samb (1515) fol. 21v–22r	
179.	Anonimo	Anonimo	La tromba sona	PeFIII (1505) fol. 56v	Monterosso1954 Pp. 135–136.
180.	Anonimo	Anonimo	La via de la fiumera voglio fare	Vnm1795 № 92	Luisi1979 Pp. 198–201.
181.	Anonimo	Anonimo	La Vita che facta amara	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 7v–8r	Jeppesen1970 S. 193–194.
182.	Anonimo	Anonimo	Le pur morto feragu	LPF (1530?) fol. 13r–13v	
183.	Anonimo	Anonimo	Li angelici sembianti	PeFIV (1505) fol. 8v	Schwartz1935 S. 51.
184.	Anonimo	Anonimo	Linfermo alhor piu se consuma e scalda	PeFIV (1505) fol. 25v	Schwartz1935 S. 70–71. Einstein1971–3 P. 6.
185.	Anonimo	Anonimo	Lloremos, alma, lloremos	AntFII (1520 (1516)) fol. 44v–45r	Luisi1975 Pp. 118–120.
186.	Anonimo	Anonimo	Lontan pur me convien	Samb (1515) fol. 11v–12r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 36v–37r	Jeppesen1970 S. 258–260.
187.	Anonimo	Bonifacio Dragonetto	Madonna, i' non scio dir tante parole	Vnm1795 № 82	Luisi1979 Pp. 178–180.
188.	Anonimo	Anonimo	Mai non vien quel che s'aspetta	AntFII (1520 (1516)) fol. 28v–29r	Luisi1975 Pp. 71–73.
189.	Anonimo	Anonimo	Maledecto sia la fede	PeFVI (1505) fol. 7v–8r	Lovato2004 Pp. 130–132.
190.	Anonimo	Anonimo	Meglio e scoprire	AntFIII (1513) fol. 54r	Einstein1941 Pp. 72–73.
191.	Anonimo	Anonimo	Mercede ha p[er] mi spento / Mercede ha per me spinto	PeFIV (1505) fol. 20r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 9v–10r	Jeppesen1970 S. 195–196. Schwartz1935 S. 65.
192.	Anonimo	Anonimo	Me stesso incolpo e me stesso condanno	PeFIV (1505) fol. 19v	Schwartz1935 S. 64.
193.	Anonimo	Francesco Petarca	Mia benigna fortuna / Mia benigna fortuna el viver lieto	PeFIX (1508/1509) fol. 37v–38r Bos1509 fol. 23r	Facchin1999 Pp. 208–209.
194.	Anonimo	Anonimo	Miseremini mei	DII (1531) fol. 28v–29r	
195.	Anonimo	Anonimo	Morir uoglio in la mia fede	PeFII (1504) fol. 34v–35r	Monterosso1954 Pp. 72–73.
196.	Anonimo	Leonardo	Moro de doglia e pur	PeFVI (1505) fol. 3v–4r	Disertori1964 Pp. 252–254.

		Giustinian?	chonuien chio dicha		Haar1999 Pp. 20–22. Lovato2004 Pp. 118–119.
197.	Anonimo	Anonimo	Mostra lieto al tuo amatore	PeFXI (1514) fol. 31v–32r	Luisi1997 Pp. 172–173.
198.	Anonimo	Anonimo	Mucho duele la pasiòn	AntFII (1520 (1516)) fol. 45v–46r	Luisi1975 Pp. 121–124.
199.	Anonimo	Francesco Petrarca	Nel dolce tempo de la prima etade	Vnm1795 № 14	Luisi1979 Pp. 31–33.
200.	Anonimo	Anonimo	Nel mouer de quei dolci lumi sento	PeFVI (1505) fol. 51r	Lovato2004 Pp. 255–257.
201.	Anonimo	Anonimo	Nemica morte dogni alma felice	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 55v–56r	Jeppesen1970 S. 298–299.
202.	Anonimo	Anonimo	Ne par estre vegnù al parais	Vnm1795 № 99	Luisi1979 P. 214.
203.	Anonimo	Anonimo	Non è pace, gioia o speme	Vnm1795 № 64	Luisi1979 Pp. 139–141.
204.	Anonimo	Anonimo	Non fan altro per usanza	AntFII (1520 (1516)) fol. 34v–35r	Luisi1975 Pp. 91–93.
205.	Anonimo	Anonimo	Non fu si crudo el dipartir de Enea	PeFIV (1505) fol. 10r	Schwartz1935 S. 53.
206.	Anonimo	Anonimo	Non mivede	Samb (1515) fol. 47v–48r	
207.	Anonimo	Anonimo	Non poi per che non uoi	PeFIII (1505) fol. 44v	Monterosso1954 P. 126.
208.	Anonimo	Anonimo	Non posso hauer pacientia	PeFVI (1505) fol. 46v–47r	Lovato2004 Pp. 244–245.
209.	Anonimo	Anonimo	Non posso liberarme	PeFIX (1508/1509) fol. 26v	Facchin1999 P. 181.
210.	Anonimo	Anonimo	Non resta in questa valle	AntFI (1510) fol. 36r	
211.	Anonimo	Anonimo	Non son ciecho che non ueda	PeFVI (1505) fol. 24	Lovato2004 Pp. 178–179.
212.	Anonimo	Seraphino Aquilano	Non te smarir cor mio	PeFIV (1505) fol. 28r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 44v–45r	Schwartz1935 S. 73. Jeppesen1970 S. 277–279.
213.	Anonimo	Seraphino Aquilano	Non te stimar	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 18v–19r	Rubsamen1943 Pp. 45–460. Jeppesen1970 S. 216–217.
214.	Anonimo	Anonimo	Non de tardar chi uol apiacer darsi (Stramoto)	PeFV (1505) fol. 8v	
215.	Anonimo	Anonimo	Ocara libertade / O cara libertade	PeFVI (1505) fol. 49r Bos1509 fol. 44r	Lovato2004 P. 250.
216.	Anonimo	Anonimo	Occhi mei al pianger nati	PeFII (1504) fol. 19v–20r	Monterosso1954 P. 60.
217.	Anonimo	Anonimo	O che dio non maiute mai	PeFVI (1505) fol. 32v	Lovato2004 Pp. 203–204.
218.	Anonimo / B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	O dolce e lieto albergo / O dolce lieto albergo	PeFIV (1505) fol. 45v Bos1509 fol. 4v	Schwartz1935 S. 90.

219.	Anonimo	Anonimo	O dolce farfarela	Vnm1795 № 81	Luisi1979 Pp. 176–177.
220.	Anonimo	Anonimo	Ogni impresa sia felice	PeFV (1505) fol. 17v–18r	
221.	Anonimo	Francesco Petrarca	Ogni loco m'attrista, ove io non veggio	Vnm1795 № 87	Luisi1979 Pp. 189–190.
222.	Anonimo	Anonimo	O mia infelice sorte	PeFIV (1505) fol. 48v	Schwartz1935 S. 93.
223.	Anonimo	Anonimo	O mia spietata sorte	PeFIV (1505) fol. 43r AntFI (1510) fol. 22v	Schwartz1935 S. 89.
224.	Anonimo	Anonimo	O mischini o siagurati	PeFVI (1505) fol. 38v–39r	Lovato2004 Pp. 221–223.
225.	Anonimo	Anonimo	Orto felice e ameno	AntFII (1520 (1516)) fol. 36v–38r	Luisi1975 Pp. 96–100.
226.	Anonimo	Anonimo	O suaue e dolce dea	PeFVI (1505) fol. 11v	Lovato2004 P. 144.
227.	Anonimo	Anonimo	O tanti mei sospiri	PeFIV (1505) fol. 44r	Schwartz1935 S. 89.
228.	Anonimo / Paolo Scoto	Francesco Petrarca	O tempo o ciel volubil	PeFIX (1508/1509) fol. 8v	Facchin1999 P. 130.
229.	Anonimo	Anonimo	O vaghe luci, sol produtt'in terra	Vnm1795 № 47	Luisi1979 Pp. 106–107.
230.	Anonimo	Anonimo	O vaghe montanine pastorelle	Vnm1795 № 98	Luisi1979 Pp. 212–213.
231.	Anonimo / Bartolomeo Tromboncino?	Anonimo	Pace e gloria al gentil lauro	PeFIII (1505) fol. 60v–61r	Monterosso1954 P. 139. Disertori1964 Pp. 124–127.
232.	Anonimo	Anonimo	Pace hor mai che adescoprire	PeFV (1505) fol. 15v–16r	
233.	Anonimo	Anonimo	Pace hormai su non piu guerra	PeFII (1504) fol. 36v–37r	Monterosso1954 Pp. 74–75.
234.	Anonimo	Anonimo	Paga el datio donna chai	PeFVI (1505) fol. 25v–26r	Lovato2004 Pp. 182–183.
235.	Anonimo	Anonimo	Pan de miglio caldo caldo	PeFVI (1505) fol. 26v	Lovato2004 Pp. 184–185.
236.	Anonimo	Anonimo	Passero la uita mia	PeFVI (1505) fol. 39v–40r	Lovato2004 Pp. 224–225.
237.	Anonimo	Anonimo	Per che mhai abandonato	PeFVII (1507) fol. 17v–18r	Boscolo2006 Pp. 149–150.
238.	Anonimo	Anonimo	Per ristor del corpo lasso	Vnm1795 № 46	Luisi1979 P. 105.
239.	Anonimo	Anonimo	Per servar l'antica usanza	AntFII (1520 (1516)) fol. 40v–42r	Luisi1975 Pp. 105–110.
240.	Anonimo	Anonimo	Piaggia seren e verde	Vnm1795 № 34	Luisi1979 P. 81.
241.	Anonimo	Anonimo	Piangeti occhi mie lassi	PeFIII (1505) fol. 8r	Monterosso1954 P. 99.
242.	Anonimo	Anonimo	Piango el mio fidel seruire	PeFIII (1505) fol. 41v–42r	Monterosso1954 Pp. 123–124.
243.	Anonimo	Anonimo	Pien d'affanni e gelosia	AntFII (1520 (1516)) fol. 33v–34r	Luisi1975 Pp. 87–90.
244.	Anonimo	Anonimo	Piglia, donna, un servitore	AntFII (1520 (1516)) fol. 38v–40r	Luisi1975 Pp. 101–104.
245.	Anonimo	Anonimo	Piu galante piu bella	DII (1531) fol. 20r	

246.	Anonimo	Anonimo	Piu non uoglio contrastare	PeFVI (1505) fol. 37r	Lovato2004 Pp. 216–217.
247.	Anonimo	Anonimo	Piu uolte me son messo acontenplarte (Per sonetti)	PeFV (1505) fol. 9r	
248.	Anonimo	Anonimo	Poi ch'al fin nesun lamento	Vnm1795 № 31	Luisi1979 Pp. 75–76.
249.	Anonimo	Galeotto del Carretto	Poi che amor con dritta fe	PeFIII (1505) fol. 2v–3r	Monterosso1954 Pp. 93–94.
250.	Anonimo	Anonimo	Poi che a tal condotto mhai	PeFII (1504) fol. 35v–36r	Monterosso1954 Pp. 73–74.
251.	Anonimo	Anonimo	Poi che ho prouato ognarte	PeFIII (1505) fol. 7v	Monterosso1954 P. 99.
252.	Anonimo	Anonimo	Poi che tale e la mia sorte	PeFVIII (1507) fol. 7r	Boscolo1999 Pp. 127–128.
253.	Anonimo	Anonimo	Poi che uscito mi e di man	PeFVII (1507) fol. 6v–7r	Boscolo2006 Pp. 120–121.
254.	Anonimo	Anonimo	Poi chel ciel e la fortuna	PeFVII (1507) fol. 24v–25r AntFI (1510) fol. 25v–26r	Boscolo2006 Pp. 164–167.
255.	Anonimo	Anonimo	Poiche per mie destino	Samb (1515) fol. 37r	
256.	Anonimo	Anonimo	Poi ch'io son d'Amor pregione	PeFXI (1514) fol. 30v–31r	Luisi1997 Pp. 169–171.
257.	Anonimo	Anonimo	Poi cho perso i giouen anni	PeFVI (1505) fol. 52v–53r	Lovato2004 Pp. 260–262.
258.	Anonimo	Anonimo	Po piu un sdegno [sguardo] assai ch amore	PeFV (1505) fol. 26v	
259.	Anonimo	Antonio Cammelli. Filostrato e Panfila Tragedia (Mantova / Ferrara, 1499)	Porta ognun al nascimento	PeFIX (1509) fol. 14v–15r	Facchin1999 Pp. 147–149. Osthoff1969 S. 55–57
260.	Anonimo	Anonimo	Prendi larme ingrato amore	PeFIII (1505) fol. 49r	Monterosso1954 Pp. 129–130.
261.	Anonimo	Anonimo	Qval el cor che non piangiesse	PeFIX (1508/1509) fol. 46v–48r	Facchin1999 Pp. 233–235.
262.	Anonimo	Anonimo	Qual gemma oriental	Samb (1515) fol. 30v–31r	Jeppesen1969 S. 325–326.
263.	Anonimo	Anonimo	Quam pulcra es (Trinitas in vnitate)	DII (1531) fol. 47v	
264.	Anonimo	Pietro Bembo	Quand'io pens'al martyre	Vnm1795 № 38	Luisi1979 Pp. 88–89.
265.	Anonimo	Anonimo	Quando per darne nel languir conforto	PeFIV (1505) fol. 46r	Schwartz1935 S. 91.

266.	Anonimo	Serafino dall'Aquila	Quando ritrouo la mia pastorella	LPF (1530?) fol. 14v-15r	
267.	Anonimo	Iacopo Sannazaro	Quando vostri begli occhi un caro velo	Vnm1795 № 35	Luisi1979 Pp. 82-83.
268.	Anonimo	Anonimo	Quanto ardor sta chiuso in pecto	PeFVI (1505) fol. 41v-42r	Lovato2004 Pp. 230-231.
269.	Anonimo / Bartolomeo Tromboncino? / Michele Pesenti	Anonimo	Quasi sempre auanti di	PeFVII (1507) fol. 36v-37v	Boscolo2006 Pp. 199-201. Disertori1964 Pp. 128-132.
270.	Anonimo	Anonimo	Quel chio posso io tho donato	PeFIII (1505) fol. 49v-50r	Monterosso1954 Pp. 130-131.
271.	Anonimo	Anonimo	Quel dolze ponto chio desiato	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 40v-41r	Jeppesen1970 S. 269-270.
272.	Anonimo	Anonimo	Quelle armi quelli fochi	Can (1519) fol. 37v-39r	
273.	Anonimo	Anonimo	Questa doglia se macora	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 48v-49r	Jeppesen1970 S. 285-287.
274.	Anonimo	Anonimo	Questa longa mia speranza	PeFVII (1507) fol. 29v-30r	Boscolo2006 Pp. 180-181.
275.	Anonimo	Anonimo	Questo dolce mio dolore	Vnm1795 № 12	Luisi1979 Pp. 28-29.
276.	Anonimo	Anonimo	Regi et guidi ogni human stato	PeFVII (1507) fol. 28v-29r	Boscolo2006 Pp. 176-179.
277.	Anonimo	Anonimo	Rendo larme al fier amor	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 38v-39r	Jeppesen1970 S. 264-265.
278.	Anonimo	Anonimo	Resta in pace diua mia	PeFII (1504) fol. 38v-39r	Monterosso1954 P. 76.
279.	Anonimo	Anonimo	Restati Cor mio	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 25v-26r	Jeppesen1970 S. 231-233.
280.	Anonimo	Anonimo	Resuegliate su su piu non dormire	PeFVI (1505) fol. 12v	Lovato2004 Pp. 146-147.
281.	Anonimo	Anonimo	Ricordomi di far di notte giorno	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 24v-25r	Jeppesen1970 S. 229-231.
282.	Anonimo	Anonimo	Riseno i monti el mar mostro bonaza / Montes exultauerunt	PeFIV (1505) fol. 26r	Schwartz1935 S. 71. Einstein1971-3 P. 7.
283.	Anonimo	Anonimo	Scoltatime madonna	PeFIV (1505) fol. 41r	Schwartz1935 S. 87-88.
284.	Anonimo	Anonimo	Scontento me ne resto	PeFIV (1505) fol. 19r	Schwartz1935 S. 63-64.
285.	Anonimo	Anonimo	Scopri lingua el mio martire	PeFVIII (1507) fol. 36v-37r	Boscolo1999 Pp. 201-203.
286.	Anonimo	Anonimo	Se alcun spera nel suo amore	PeFIII (1505) fol. 22v-23r	Monterosso1954 Pp. 110-111.

287.	Anonimo	Anonimo	Se ami che tanto tamo	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 58v–59r	Jeppesen1970 S. 303–304.
288.	Anonimo	Anonimo	Se ben hor me contra	Samb (1515) fol. 13v–14r	
289.	Anonimo	Anonimo	Se con vostra alma bellezza	PeFIX (1508/1509) fol. 51v–52r	Facchin1999 Pp. 243–245.
290.	Anonimo	Anonimo	Se cosí bella sète	Vnm1795 № 32	Luisi1979 Pp. 77–78.
291.	Anonimo	Anonimo	Se damarti non son degno	PeFV (1505) fol. 46v–47r	
292.	Anonimo	Anonimo	Se del speso	Samb (1515) fol. 15v–16r	
293.	Anonimo	Anonimo	Segui cor lalta	Samb (1515) fol. 40v–41r Vnm1795 № 43	Luisi1979 Pp. 99–100.
294.	Anonimo	Anonimo	Se hora el tempo nol concede	PeFVI (1505) fol. 36v	Lovato2004 Pp. 214–215.
295.	Anonimo	Anonimo	Se in me esstremo è l'ardor e 'l ghiaccio esstremo	Vnm1795 № 80	Luisi1979 Pp. 174–175.
296.	Anonimo	Anonimo	Se io son la tua signora	PeFVIII (1507) fol. 9r	Boscolo1999 P. 133.
297.	Anonimo	Anonimo	Se la gran fiamma ardete	PeFIV (1505) fol. 7v	Schwartz1935 S. 50.
298.	Anonimo	Anonimo	Se lamor in te e pocho	PeFII (1504) fol. 20v–21r	Monterosso1954 Pp. 60–61.
299.	Anonimo	Anonimo	Se lontan partir mi fa	PeFIX (1508/1509) fol. 7r	Facchin1999 Pp. 124–125.
300.	Anonimo	Anonimo	Sel mio cor piu chaltra assai	PeFV (1505) fol. 23v–24r	
301.	Anonimo	Anonimo	Sel partir mincrebe e dolse	PeFV (1505) fol. 25v Bos1511 fol. 26v	Disertori1964 Pp. 516–517.
302.	Anonimo	Anonimo	Se mai fo tuo io mene pento	PeFV (1505) fol. 18v–19r	
303.	Anonimo	Anonimo	Se me dol el mio partire	PeFV (1505) fol. 19v–20r	
304.	Anonimo	Anonimo	Se ne gli affanni non crescesse amore	PeFIV (1505) fol. 33v	Schwartz1935 S. 80.
305.	Anonimo	Anonimo	Se non dormi donna ascolta	PeFIII (1505) fol. 53v–54r	Monterosso1954 Pp. 133–134.
306.	Anonimo	Anonimo	Se non thai ben sbramata	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 2v, 9r	Jeppesen1970 S. 185–186.
307.	Anonimo	Anonimo	Sento li spiriti mei	PEc431, fol. 120v–121r	Luisi1997 P. 283.
308.	Anonimo	Anonimo	Se pena sentis como siento	Can (1519) fol. 45v–46r	
309.	Anonimo	Anonimo	Seria el mio seruir felice	AntFI (1510) fol. 9v–10r	
310.	Anonimo	Anonimo	Serra dura mia partita	PeFII (1504) fol. 17v–18r	Monterosso1954 Pp. 58–59.
311.	Anonimo	Anonimo	Se sei dami lontano	PeFVI (1505) fol. 41r	Lovato2004 Pp. 228–229.
312.	Anonimo	Anonimo	Se tal fusse el mio ristoro	Can (1519) fol. 43v–44r	
313.	Anonimo	Anonimo	Se tu svegliassi, Amore	Vnm1795 № 37	Luisi1979 Pp. 85–87.
314.	Anonimo	Anonimo	Si come fede se depinge	PeFV (1505) fol. 2r	

			bianca (Stramotto)		
315.	Anonimo	Anonimo	Si dolce el dolor mio	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 45v–46r	Jeppesen1970 S. 280–281.
316.	Anonimo	Anonimo	Si suave mi par el mio dolore	PeFIV (1505) fol. 12v	Schwartz1935 S. 56.
317.	Anonimo	Anonimo	Si morsi donna el tuo labro suaue (per sonetti)	PeFIII (1505) fol. 45v–46r	Monterosso1954 P. 127.
318.	Anonimo	Anonimo	Si non posso il cor placarte	PeFII (1504) fol. 24v–25r	Monterosso1954 P. 64.
319.	Anonimo	Anonimo	Sio dimostro al uiso el focho	PeFVI (1505) fol. 35v–36r	Lovato2004 Pp. 212–213.
320.	Anonimo	Anonimo	Sio son da te lontano	PeFVI (1505) fol. 31v–32r	Lovato2004 Pp. 200–202.
321.	Anonimo	Anonimo	Sio ti seruo la fede marito me	LPF (1530?) fol. 11v–12r	
322.	Anonimo	Anonimo	Si si si taruo taruo	PeFVII (1507) fol. 25v	Boscolo2006 P. 168.
323.	Anonimo	Anonimo	So ben che v'acorgete	Vnm1795 № 53	Luisi1979 Pp. 115–116.
324.	Anonimo	Anonimo	Sol del cor si pasce Amore	Vnm1795 № 55	Luisi1979 Pp. 120–121.
325.	Anonimo	Anonimo	Son disposto de seguire	PeFIX (1508/1509) fol. 3v–4r	Facchin1999 Pp. 114–116.
326.	Anonimo	Anonimo	Son pur con gionto atanto	PeFV (1505) fol. 52v Bos1511 fol. 54r	Disertori1964 P. 575.
327.	Anonimo	Anonimo	Son pur mia, che mai nol cresi	Vnm1795 № 56	Luisi1979 Pp. 122–123.
328.	Anonimo	Anonimo	Son quel troncho senza foglia	PeFII (1504) fol. 5v–6r	Monterosso1954 Pp. 49–50.
329.	Anonimo	Anonimo	Spargo indarno el mio lamento	PeFIX (1508/1509) fol. 44v–45r	Facchin1999 Pp. 228–230.
330.	Anonimo	Anonimo	Sparsa mi e lalegreza	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 57v–58r	Jeppesen1970 S. 301–302.
331.	Anonimo	Anonimo	Spero hauer felicita	PeFII (1504) fol. 6v–7r	Monterosso1954 Pp. 50–51.
332.	Anonimo	Anonimo	Spesso mirar la desiata luce	Vnm1795 № 63	Luisi1979 Pp. 137–138.
333.	Anonimo	Anonimo	Stauasi in porto la mia naucella	PeFVI (1505) fol. 10v	Lovato2004 Pp. 139–141.
334.	Anonimo / [B. T.]	Anonimo	Suspir suavi o mio dolce tormento	PeFIV (1505) fol. 30v	Schwartz1935 S. 76.
335.	Anonimo	Anonimo	Taci lingua el non el tempo	PeFVI (1505) fol. 53v–54r	Lovato2004 Pp. 263–264.
336.	Anonimo	Anonimo	Tanto mi trovo, hay lasso, el cor piaghato	Vnm1795 № 25	Luisi1979 Pp. 58–61.
337.	Anonimo	Anonimo	Te lamenti et io mi doglio	PeFII (1504) fol. 54v–55r	Monterosso1954 P. 88.
338.	Anonimo	Anonimo	Traditora meai tradito	Samb (1515) fol. 37v–38r	

339.	Anonimo	Anonimo	Tral voler e non volere	AntFI (1510) fol. 19v–20v	
340.	Anonimo	Anonimo	Trista he la sorte	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 52v–53r	Jeppesen1970 S. 294–295.
341.	Anonimo / B[artolomeo] T[romboncino]	Serafino dall'Aquila	Tu dormi io ueglio / Tu dormi io veglio ala tempesta evento	PeFVI (1505) fol. 9r Bos1509 fol. 22r	Lovato2004 Pp. 135–136.
342.	Anonimo	Anonimo	Tu me strugi e dai tormento	PeFIII (1505) fol. 43v–44r	Monterosso1954 Pp. 125–126.
343.	Anonimo	Anonimo	Tu me uoi crudel lassare	PeFII (1504) fol. 30v–31r	Monterosso1954 Pp. 68–69.
344.	Anonimo	Anonimo	Tu mhai privato de riposo e pace	PeFIV (1505) fol. 16v	Schwartz1935 S. 60–61.
345.	Anonimo	Anonimo	Tu mi tormenti a torto	PeFIX (1508/1509) fol. 25r	Facchin1999 P. 178.
346.	Anonimo	Anonimo	Tu me lassi, io t'ho lassato	AntFII (1520 (1516)) fol. 35v–36r	Luisi1975 Pp. 94–95.
347.	Anonimo	Anonimo	Turcho Turcho et Isabela	Ms. Rés. Vm ⁷ 676, Paris, B. N. fol. 81v–82r	Jeppesen1969 S. 330–331.
348.	Anonimo	Anonimo	Un giorno mia fortuna cessarai	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 26v–27r	Jeppesen1970 S. 236–237.
349.	Anonimo	Anonimo	Vagando un giorno	AntFII (1520 (1516)) fol. 57v– 58v	Luisi1975 Pp. 166–170.
350.	Anonimo	Anonimo	Vale iniqua edesliale	PeFVI (1505) fol. 25r	Lovato2004 Pp. 180–181.
351.	Anonimo	Antonio Tebaldeo	Va posa larcho e la pharetra amore (Sonetto)	PeFIV (1505) fol. 7r	Schwartz1935 S. 50.
352.	Anonimo	Anonimo	Vedendo el bon nochier	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 17v–18r	Jeppesen1970 S. 213–215.
353.	Anonimo	Anonimo	Vedo ben chio perdo el tempo	PeFII (1504) fol. 10v–11r	Monterosso1954 Pp. 53–54.
354.	Anonimo	Anonimo	Vedo ne gli ochi toi	PeFIX (1508/1509) fol. 49v–50r	Facchin1999 Pp. 239–240.
355.	Anonimo	Anonimo	Venimus en romeria	PeFVI (1505) fol. 45v–46r	Lovato2004 Pp. 241–243.
356.	Anonimo	Andrea Navagero / Francesco Molza	Veramente, madonna, in me l'ardore	Vnm1795 № 2	Luisi1979 Pp. 5–6.
357.	Anonimo	Anonimo	Vero amor uol ferma fede	PeFV (1505) fol. 27v–28r	
358.	Anonimo	Anonimo	Viuo lieto nel tormento	PeFII (1504) fol. 23v–24r	Monterosso1954 Pp. 63.
359.	Anonimo	Anonimo	Vostro son, né d'altra mai	Vnm1795 № 73	Luisi1979 P. 156.
360.	Anonimo	Anonimo	Ye le lerray puis	DII (1531) fol. 31v–32r	
361.	Anonimo	Anonimo	–	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana	Jeppesen1970 S. 245–248.

				fol. 31v–32r	
362.	Anonimo	Anonimo	–	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 33v–34r	Jeppesen1970 S. 251–253.
363.	Anonimo	Anonimo	–	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 34v–35r	Jeppesen1970 S. 253–255.
364.	Anonimo	Anonimo	–	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 35v–36r	Jeppesen1970 S. 256–258.
365.	Anonimo	Anonimo	–	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 37v–38r	Jeppesen1970 S. 261–263.
366.	Anonimo	Anonimo	–	AntFII (1520 (1516)) fol. 20r	Luisi1975 Pp. 45–46.
367.	A.vicus	Anonimo	Amanti io dico a quei chan cor gentile	LPF (1530?) fol. 5r–6r	
368.	Alexander Coppinus	Giov. detto in Giugiolò	Dall' infelice grotte		Engel1952 S. 16–17.
369.	Alexandro Demophon	Anonimo	A che son hormai conducto	PeFVII (1507) fol. 16v–17r	Torchi1897 Pp. 5–12. Boscolo2006 Pp. 147–148.
370.	Alexandro Demophon	Anonimo	Vidi hor cogliendo rose hor gigli hor fiori	PeFVII (1507) fol. 49v–50r	Torchi1897 Pp. 17–20. Boscolo2006 Pp. 229–231.
371.	Alexander Florentinus (Coppini)	Anonimo	Teco, Signora mia (Oda)	Ms. B.R. 230 Firenze, BNC fol. 28v Firenze BR 337 fol. 1v	Engel1952 S. 16.
372.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Ben ben ben che tene pare	AntFIII (1513) fol. 52v–53v	Einstein1941 Pp. 71–72.
373.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Chi se passe di speranza	AntFIII (1513) fol. 3v–4r	Einstein1941 Pp. 2–3.
374.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Cons[u]mo la mia vita	AntFIII (1513) fol. 27v–28r	Einstein1941 Pp. 33–34.
375.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	De non fugir de no	AntFIII (1513) fol. 44v–45r	Einstein1941 Pp. 59–60.
376.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Doglia mia acerba	AntFIII (1513) fol. 20v–21r	Einstein1941 Pp. 24–25.
377.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Donna per voi non temo	AntFIII (1513) fol. 22v–24r	Einstein1941 Pp. 27–29.
378.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Donna io temo	AntFIII (1513) fol. 40v–41v	Einstein1941 Pp. 53–55.

379.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Fra quelle luci altere	AntFIII (1513) fol. 24v–26r	Einstein1941 Pp. 29–32.
380.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Hor che son sol	AntFIII (1513) fol. 26v–27r	Einstein1941 Pp. 32–33.
381.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Non hebbe mai alcun	AntFIII (1513) fol. 21v–22r	Einstein1941 Pp. 25–27.
382.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Passise senza premio	AntFIII (1513) fol. 28v–29r	Einstein1941 Pp. 34–35.
383.	Al[essandro] M[antovano]	Anonimo	Tintinami la brocha	AntFIII (1513) fol. 16v–18r	Einstein1941 Pp. 18–22.
384.	A[dam] De Antiqvis Venetvs	Anonimo	Ati sola ho dato el core	PeFV (1505) fol. 34v–35r	Jurevini1996 Pp. 50–52.
385.	A[dam] D[e] A[ntiquis]	Anonimo	Io mi parto el cor vi lasso	PeFIX (1508/1509) fol. 48v–49r	Einstein1971–3 Pp. 16–17. Jurevini1996 Pp. 74–75. Facchin1999 Pp. 236–238.
386.	A[dam] De Antiqvis	Anonimo	Io son quel[lo] doloroso e tristo amante	PeFV (1505) fol. 33r	Jurevini1996 P. 47.
387.	A[dam] D[e] A[ntiquis]	Antonio Tebaldeo	La insuportabil pena	PeFIX (1508/1509) fol. 50v–51r	Jurevini1996 Pp. 76–78. Facchin1999 Pp. 241–242.
388.	A[dam] D[e] A[ntiquis]	Anonimo	Non tardar o diua mia	PeFIX (1508/1509) fol. 31v–32r	Jurevini1996 Pp. 71–73. Facchin1999 Pp. 193–194.
389.	A[dam] De Antiqvis	Anonimo	Ochi mei mai non restati	PeFVII (1507) fol. 19v–20r	Jurevini1996 Pp. 63–64. Boscolo2006 Pp. 153–154.
390.	A[dam] De Antiqvis	Anonimo	Poi che son si sfortunato	PeFIII (1505) fol. 2r	Monterosso1954 P. 93. Jurevini1996 Pp. 45–46.
391.	A[dam] De A[ntiquis] V[enetus]	Anonimo	Prendi larme ofiero amore	PeFV (1505) fol. 33v–34r	Jurevini1996 Pp. 48–49.
392.	A[dam] De Antiqvis	Anonimo	Quel chel ciel ne da per sorte	PeFVII (1507) fol. 34v–35r	Jurevini1996 Pp. 65–67. Boscolo2006 Pp. 194–195.
393.	A[dam] De A[ntiquis] V[enetus]	Anonimo	Questa amara aspra partita	PeFV (1505) fol. 36v–37r	Jurevini1996 Pp. 56–58.
394.	A[dam] de Antiqvis	Anonimo	Questo tuo lento tornare	PeFVII (1507) fol. 54v–55r	Jurevini1996 Pp. 68–70. Boscolo2006 Pp. 239–240.
395.	A[dam] De A[ntiquis] V[enetus]	Anonimo	Resta horsu madonna in pace	PeFV (1505) fol. 35v–36r	Jurevini1996 Pp. 53–55.

396.	A[dam] De A[ntiquis]? / [Bartolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Segua pur chi uol amore	PeFV (1505) fol. 47v–48r	Jurevini1996 Pp. 61–62.
397.	A[dam] De A[ntiquis] V[enetus]	Anonimo	Vale iniqua uale hormai	PeFV (1505) fol. 37v–38r	Jurevini1996 Pp. 59–60.
398.	A[ndrea] (A[dam]) De Ant[iquis]	Francesco Petrarca	Voi che ascoltate idolorosi pianti	AntFI (1510) fol. 14v–15r	Jurevini1996 Pp. 79–80.
399.	Andrea anticho d[a] M[ontona]	Anonimo	De chi potra piu mai	AntFIII (1513) fol. 52r	Einstein1941 P. 70. Jurevini1996 Pp. 83–84.
400.	Andrea antico d[a] [m]ontona	Anonimo	Sil focho in chui sempre	AntFIII (1513) fol. 2v–3r	Einstein1941 P. 1. Jurevini1996 Pp. 81–82.
401.	Ansa[no] S[enese]	Anonimo	Chi volessi turchi siamo	Samb (1515) fol. 29v–30r	Jeppesen1969 S. 295–299.
402.	Ansa[no] S[enese]	Anonimo	Come la nieve al sole	Samb (1515) fol. 18v–19r	
403.	An[sano Senese]	Anonimo	El mostrarsi lieto	Samb (1515) fol. 35v–36v	D'Accone1997 Pp. 713–714.
404.	Ansa[no] S[enese]	Anonimo	Fuggo donna il mio termento	Samb (1515) fol. 45v–46r	
405.	Ansanus S[enese]	Anonimo	Ingrata gelosia ben sei cruda	Samb (1515) fol. 12v–13r	
406.	A[nsano Senese]	Anonimo	La virtu sie nostra stella	Samb (1515) fol. 23v–24r	
407.	Ans[ano] S[enese]	Anonimo	Logiamenti noi cerchiamo	Samb (1515) fol. 31v–32v	
408.	Ans[ano] S[enese]	Anonimo	Noi siamo galeotti	Samb (1515) fol. 7v–8r	
409.	Ansa[no] S[enese]	Anonimo	Non aspectai giamai contal	Samb (1515) fol. 4v–5r	
410.	A[nsano Senese]	Anonimo	Non domandar pieta	Samb (1515) fol. 8v	
411.	Ansa[no] S[enese]	Anonimo	Non piu promesse	Samb (1515) fol. 29v	
412.	An[sano Senese]	Anonimo	Se fixo miri el suo legiadro	Samb (1515) fol. 45r	
413.	Ansa[no] S[enese]	Anonimo	Spiriti gentili semai vis pinse	Samb (1515) fol. 2v–4r	
414.	An[sano Senese]	Dante	Tu vuoi chio dica si	Samb (1515) fol. 33r	Jeppesen1969 S. 332–333.
415.	Ansa[no] S[enese]	Anonimo	Volge fortuna impace questa rota	Samb (1515) fol. 33v–35r	
416.	Antoine Brumel	Anonimo	Noé noé	PeCB (1502) fol. 28v	Haar1986 Pp. 171–174.
417.	Antonius Capreolus Brixien[sis]	Anonimo	Aer de versi latini (senza il testo) (Sonetti)	PeFIV (1505) fol. 36r	Schwartz1935 S. 82.
418.	A[ntonio] C[aprioli]	Anonimo	Chi propitio ha la so stella	PeFIX (1508/1509) fol. 21v	Facchin1999 Pp. 168–169.
419.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Dio lo sa quanto me strano	PeFIV (1505) fol. 39v–40r	Schwartz1935 S. 85–86.
420.	Antonio Caprioli	Anonimo	E dun bel matin damore	PeFXI (1514) fol. 35v–36r	Luisi1997 Pp. 181–182. Jeppesen1969 S. 307–310.

421.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Fuggi pur da me se sai	PeFIV (1505) fol. 38v–39r	Schwartz1935 S. 84–85.
422.	A[ntonio] C[aprioli]	Anonimo	Fui felice in un momento	PeFVIII (1507) fol. 15v–16r	Boscolo1999 Pp. 147–148.
423.	A[ntonio] C[aprioli]	Pietro Bembo	Non si uedra gia mai stanca ne satia	PeFVII (1507) fol. 8v–9r	Rubsamen1943 Pp. 63–65. Boscolo2006 Pp. 126–127.
424.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Ogni amor vol esser vero	PeFIV (1505) fol. 2v–3r	Schwartz1935 S. 45–46.
425.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Ognun fuga fuga amore / Ognun fugga fugga amore	PeFIV (1505) fol. 36v–37r Bos1509 fol. 37r–37v AntFI (1510) fol. 11v–12r	Schwartz1935 S. 83.
426.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Poi che mia sincera fede	PeFIV (1505) fol. 4v–5r	Schwartz1935 S. 47–48.
427.	Antonius Capreolus Brixiensis / Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Poi che per fede mancha	PeFI (1504) fol. 55v Bos1509 fol. 41r	Monterosso1954 P. 43. Schwartz1935 S. 43. Di Zio Zannolli2013 P. 313.
428.	Anto[nio] Capriolvs	Anonimo	Qvella bella e bianca mano	PeFVIII (1507) fol. 14v–15r	Boscolo1999 Pp. 145–146.
429.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Questo oime pur mi tormenta / Questo oime pur me tormenta	PeFIV (1505) fol. 3v–4r AntFI (1510) fol. 12v–13r	Schwartz1935 S. 46.
430.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Ritornata e la speranza	PeFIV (1505) fol. 5v–6r AntFI (1510) fol. 29v–30r	Schwartz1935 S. 48–49.
431.	Ant[onio] Capreo[li]	Anonimo	Se ho sdegnato la tua mente altera	PeFIV (1505) fol. 40v	Schwartz1935 S. 87.
432.	Antonivs Capriolvs	Anonimo	Sotto vn verde e alto cupresso	PeFVIII (1507) fol. 13v–14r	Boscolo1999 Pp. 142–144.
433.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Tanto mi e il partir molesto	PeFIV (1505) fol. 37v–38r	Schwartz1935 S. 83–84.
434.	A[ntonio] C[aprioli]	Anonimo	Una legiadra nimpha	PeFIX (1508/1509) fol. 13v–14r	Facchin1999 Pp. 145–146.
435.	Ant[onio] Cap[rioli]	Anonimo	Vaga zoiosa e bianca	PeFIV (1505) fol. 6v	Schwartz1935 S. 49.
436.	D. Antonio Rigum	Anonimo	Donna ascolta el tuo amatore	PeFI (1504) fol. 50v–51r	Monterosso1954 P. 39. Schwartz1935 S. 38–39. Di Zio Zannolli2013 Pp. 299–300.
437.	Antonivs Pata[vinvs]	Anonimo	Chi non sa chel cor gli ho dato	PeFVIII (1507) fol. 30v–33r	Boscolo1999 Pp. 186–192.
438.	Antonius Patavus	Francesco Petarca	Dàtime pace, o duri mei pensieri	PeFXI (1514) fol. 37v–38r	Luisi1997 Pp. 186–188.
439.	Antonius Patavus	Francesco Petarca	Discolorato hai, Morte, el più bel volto	PeFXI (1514) fol. 36v–37r	Luisi1997 Pp. 183–185.
440.	Antonius Patavus	Anonimo	Don don	PeFXI (1514) fol. 40v–41r	Luisi1997 Pp. 194–195. Jeppesen1969 S. 304–306.

441.	Antonius Patavus	Francesco Petrarca	Non al suo amante piu Diana piacque	PeFXI (1514) fol. 41v–42r	Luisi1997 Pp. 196–198.
442.	Antonius Patavus	Antonio Tebaldeo	Non più saette, Amor, non c'è più hormai	PeFXI (1514) fol. 44r	Luisi1997 P. 202.
443.	Antonius Stringarius Patauinus	Anonimo	Nui siamo segatori	PeFVIII (1507) fol. 50v–51r	Boscolo1999 Pp. 234–236.
444.	[Antonius Stringarius Patauinus]	Anonimo	O selue sparse egregie	PeFV (1505) fol. 49r Bos1511 fol. 54v	Disertori1964 Pp. 580–581.
445.	Antonivs Stringarivs Patavinvs	Anonimo	Piu speranza non apreggio	PeFVIII (1507) fol. 27v–28r	Boscolo1999 Pp. 178–179.
446.	Antonivs Pata[vinvs]	Anonimo	Poi chio son in libertate	PeFVIII (1507) fol. 28v–29r	Boscolo1999 Pp. 180–182.
447.	Antonius Patavus	Anonimo	Son più matti in questo mondo	PeFXI (1514) fol. 39v–40r	Luisi1997 Pp. 192–193.
448.	Antonius Patavus	Francesco Petrarca	Valle che de' lamenti mei sei piena	PeFXI (1514) fol. 38v–39r	Luisi1997 Pp. 189–191.
449.	Antonivs Rossetvs veronensis	Anonimo	Che piu felice sorte	PeFII (1504) fol. 28r	Monterosso1954 P. 66.
450.	B. B.	Anonimo	Donna sin questa cruda di partita	LPF (1530?) fol. 6r–6v	
451.	Bar. Pisan	Anonimo	Piange pisa	MS Panciatichi 27, Firenze, BNC fol. 68v–69r	Jeppesen1969 S. 323–324.
452.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Accio che il tempo e i cieli / Accio chel tempo e i cieli	PeFVII (1507) fol. 4r Bos1509 fol. 4r	Boscolo2006 Pp. 114–115.
453.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	A che affligi el tuo servo alma gentile	PeFIV (1505) fol. 10v–11r	Schwartz1935 S. 53–54.
454.	Bartolomio Tromboncino	Publio Ovidio Nasone	Adspicias utinam / Aspicias utinam quae sit scribentis imago	AntFII (1520 (1516)) fol. 49v–52r Vnm1795 № 61	Luisi1975 Pp. 138–150. Luisi1979 Pp. 131–134.
455.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Afflicti spirti miei siati contenti	PeFVII (1507) fol. 2v–3r Bos1509 fol. 3r	Boscolo2006 P. 112.
456.	B[artholomeus] T[rumboncinus]	Anonimo	Ah partiale e cruda morte	PeFI (1504) fol. 28v–29r	Monterosso1954 Pp. 23–24. Schwartz1935 S. 22. Di Zio Zannolli2013 Pp. 246–248.
457.	B[artolomeo]	Anonimo	Ai maroni ai bei maroni	PeFVIII (1507) fol. 38v–39r	Boscolo1999 Pp. 208–211.

	T[romboncino]				
458.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Ala fama se ua per varie scale	PeFIX (1508/1509) fol. 9r Bos1509 fol. 11r	Facchin1999 Pp. 131–132.
459.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Ala guerra ala guerra	PeFI (1504) fol. 31v–32r Bos1509 fol. 39v	Monterosso1954 Pp. 26–27. Schwartz1935 S. 24–25. Di Zio Zannolli2013 Pp. 255–256.
460.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Almen vedesti el cor mio	AntG (1520) fol. 8r–8v	Luisi1987 Pp. 94–95.
461.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Amor che voi ragion da chi la voi	AntFI (1510) fol. 24v–25r	
462.	Bartolomeo Tromboncino	Francesco Petrarca	Amor quando fioriva	AntFII (1520 (1516)) fol. 2v–4r	Luisi1975 Pp. 3–6. Luisi1980? Pp. 1–2.
463.	Bartolomeo Tromboncino / [Bartolomeo Tromboncino]	Francesco Petrarca	Amor, se vò ch'io torni al gioco antico	PeFXI (1514) fol. 12v–13v Vnm1795 № 3	Luisi1997 Pp. 127–129. Luisi1979 Pp. 7–8.
464.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Animoso mio desire	AntFII (1520 (1516)) fol. 13v–14r	Luisi1975 Pp. 26–29. Luisi1980? Pp. 8–9.
465.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	A prender la mia donna ho fatto proua	PeFVII (1507) fol. 6r	Boscolo2006 P. 119.
466.	B[artolomeo] T[romboncino]	Niccolò da Coreggio	Aqua aqua aiuto al foco / Aqua aqua aiutal foco	PeFIX (1508/1509) fol. 40v Bos1509 fol. 24r	Facchin1999 Pp. 216–217.
467.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Aqua non è l'umor che versan gli ochi / Aqua non e lhumor chi versa gli ochij	PeFXI (1514) fol. 71v AntG (1520) fol. 9r–9v	Einstein1971–3 Pp. 318–319. Luisi1997 Pp. 278–279.
468.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Audi, cielo, il mio lamento	AntFII (1520 (1516)) fol. 29v–30r	Luisi1975 Pp. 74–76.
469.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Ben che amor mi faccia torto / Benche amor mi faccia	PeFI (1504) fol. 26v–27r Bos1509 fol. 36v	Monterosso1954 P. 22. Schering1954 S. 68. Schwartz1935 S. 20. Di Zio Zannolli2013 Pp. 240–241.
470.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Ben chel ciel me thabbi tolto	PeFIX (1508/1509) fol. 7v–8r Bos1509 fol. 42v–43v	Facchin1999 Pp. 126–129.
471.	Bartolomeo Tromboncino /	Francesco Petrarca	Ben mi credea passar mio tempo homai	PeFXI (1514) fol. 5v–6v AntG (1520) fol. 41v–43r	Luisi1997 Pp. 114–116. Luisi1979 Pp. 9–11.

	[Bartolomeo Tromboncino]			Vnm1795 № 4	
472.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Cade ogni mio pensier cade ogni speme / Cade ogni mio pensier	PeFVII (1507) fol. 46v Bos1509 fol. 10v	Boscolo2006 Pp. 222.
473.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Cantaua per sfogar	DII (1531) fol. 6v–7r	
474.	B[artolomeo] T[romboncino]	Francesco Petrarca	Che debbio far che mi consigli amore / Che debo far che mi consigli amore / Che debio fare che me consiglia amore	PeFVII (1507) fol. 13v–14r Bos1509 fol. 7v–8r AntFI (1510) fol. 31v–32r	Rubsamen1943 Pp. 57–59. Disertori1964 Pp. 278–283. Boscolo2006 Pp. 139–141.
475.	B[artolomeo] T[romboncino] / [Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	Che vòl dir che così sete	AntFII (1520 (1516)) fol. 55v–56r Vnm1795 № 20	Luisi1975 Pp. 161–163. Luisi1979 P. 48.
476.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Chi in pregon crede tornarmi	PeFVIII (1507) fol. 3v–4r Bos1509 fol. 11v	Boscolo1999 Pp. 117–119.
477.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Chi non sa chi non intende	PeFVI (1505) fol. 19v–21r	Lovato2004 Pp. 163–167.
478.	B[artholomeo] T[romboncino]	Anonimo	Chi se fida de fortuna	PeFIII (1505) fol. 54v–55r	Monterosso1954 Pp. 134–135.
479.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Chi se pasce de speranza	PeFIII (1505) fol. 57v–58r	Monterosso1954 Pp. 136–137.
480.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Chi se pò slegar d'amore	AntG (1520) fol. 2v–3r	Luisi1987 Pp. 89–90.
481.	B[artolomeo] T[romboncino]	Cornelio Castaldi	Chi vi dara piu luce	PeFVIII (1507) fol. 54r Bos1509 fol. 26v	Boscolo1999 P. 244.
482.	Bartolomeo Tromboncino	Michelangelo Buonarotti	Come haro dunque ardire	Can (1519) fol. 29v–31r AntG (1520) fol. 5r–7r	Einstein1971–3 Pp. 18–20.
483.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Come va il mondo fior tu che beato / Como va el mundo fior tu che beato	PeFVII (1507) fol. 11v–12r AntFI (1510) fol. 27v–28r	Boscolo2006 Pp. 134–135.
484.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Consumatum est hormai	PeFVI (1505) fol. 34v–35r	Lovato2004 Pp. 209–211.

485.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Cresce la pena mia e la speranza mancha	PeFVII (1507) fol. 8r	Boscolo2006 Pp. 124–125.
486.	B[artolomeo] T[romboncino] / Anonimo	Anonimo	Crudel come mai potesti	PeFI (1504) fol. 22v–23r Bos1509 fol. 29v–30r	Monterosso1954 Pp. 18–19. Schwartz1935 S. 17. Di Zio Zannolli2013 Pp. 231–232.
487.	Bartolomeo Tromboncino / Marco Cara	Galeotto del Carretto. Noze de Psyche et Cupidine. (Casale, 1502)	Crudel fugi se sai	AntFIII (1513) fol. 42v Vnm1795 № 59	Einstein1941 Pp. 56–57. Osthoff1969 S. 58. Luisi1979 P. 128. Luisi1980? P. 18 (Cara).
488.	Bartolomeo Tromboncino	Giovanni Gioviano Pontano	Cum rides michi basium negasti	Can (1519) fol. 25v–27r AntG (1520) fol. 20r–21v	
489.	Bartolomeo Tromboncino / Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	D[F]ammi almen lultimo vale	PeFXI (1514) fol. 68v–69r PeFIV (1505) fol. 50v–51r	Luisi1997 Pp. 270–271. Schwartz1935 S. 94–95.
490.	B[artholomevs] T[rumboncinus]	Anonimo	Debbio cheder guerra o pace	PeFIII (1505) fol. 20v–21r	Monterosso1954 Pp. 108–109.
491.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Debio sp[er]ar daver	AntFIII (1513) fol. 33v–35r Vnm1795 № 15	Einstein1941 Pp. 42–45. Luisi1979 Pp. 34–36.
492.	Bartolomeo Tromboncino / [Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	Deh fusse almen si nota	PeFXI (1514) fol. 4v–5r AntG (1520) fol. 43v–44r Vnm1795 № 7	Luisi1997 Pp. 108–110. Luisi1979 Pp. 18–19.
493.	B[artholomeus] T[rumboncinus]	Anonimo	Deh per dio non me far torto	PeFI (1504) fol. 23v–24r	Monterosso1954 Pp. 19–20. Schwartz1935 S. 18. Di Zio Zannolli2013 Pp. 233–234.
494.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Del tuo bel volto	PeFIV (1505) fol. 13r	Schwartz1935 S. 57.
495.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Deus in adiutorium	PeFIV (1505) fol. 9v Bos1509 fol. 22v	Schwartz1935 S. 52.
496.	B[artolomeo]	Anonimo	Di focho ardente	PeFIV (1505) fol. 32r	Schwartz1935 S. 78.

	T[romboncino]				
497.	B[artolomeo] T[romboncino]	Francesco Petrarca	Dolci ire dolci sdegni & dolci paci	AntFI (1510) fol. 37v–38r	Luisi1980? Pp. 13–14.
498.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Dolermi sempre voglio	PeFIX (1508/1509) fol. 3r	Facchin1999 Pp. 112–113. Prizer1980 Pp. 560–563.
499.	Bartolomeo Tromboncino / [Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	Donna non mi tenete	PeFXI (1514) fol. 62v–63r AntFIV (1520 (1517)) fol. 30v– 31r AntG (1520) fol. 30r–30v Vnm1795 № 75	Luisi1997 Pp. 251–253. Luisi1979 Pp. 159–160.
500.	[Bartolomeo Tromboncino] / Anonimo	Andrea Navagero / Iacopo Sannazzaro	Dura passion che per amor soporto	Can (1519) fol. 40v–41r AntG (1520) fol. 16r–16v Vnm1795 № 18	Luisi1979 Pp. 44–45.
501.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Ecco che per amarte aquel chio ariuo	PeFVII (1507) fol. 28r	Boscolo2006 P. 175.
502.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Ela va come la va	AntFIII (1513) fol. 36v–38r	Einstein1941 Pp. 47–50.
503.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	El colpo che me de tuo sguardo altiero	PeFV (1505) fol. 50v–51r	
504.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	El conuera chio mora	PeFI (1504) fol. 25v–26r Bos1509 fol. 40r	Monterosso1954 P. 21. Schwartz1935 S. 19–20. Di Zio Zannolli2013 Pp. 238–239.
505.	B[artolomeo] T[romboncino] / Anonimo	Anonimo	El focho e rinouato Il focho e rinouato	PeFV (1505) fol. 24v–25r AntFI (1510) fol. 10v–11r	
506.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	El mio amor e intiero amore	PeFIX (1508/1509) fol. 22v–23r	Facchin1999 Pp. 171–172.
507.	A.T. [Bartolomeo Tromboncino?]	Anonimo	Fabbe e fasoi	PeFXI (1514) fol. 11v–12r	Luisi1997 Pp. 125–126.
508.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Fa' bona guardia, Amore	AntFII (1520 (1516)) fol. 20v– 21v	Luisi1975 Pp. 47–50.
509.	[Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	Facto son per affanni ombra sí oscura	AntG (1520) fol. 29v–30r Vnm1795 № 26	Luisi1979 P. 62.
510.	B[artolomeo]	Anonimo	Fate ben gente cortese	PeFVIII (1507) fol. 39v–40r	Boscolo1999 Pp. 212–213.

	T[romboncino]				Osthoff1969 S. 157–158
511.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Forsi è ver, forsi che no	AntG (1520) fol. 39v–40r	Luisi1987 Pp. 105–106.
512.	Bortolomio tromboncino	Anonimo	Gentil atto e servar fede	AntFIV (1520 (1517)) fol. 13v–14r	
513.	Bartolomio Tromboncino / [Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	Gentil donna, se in voi	AntFII (1520 (1516)) fol. 6v–8r Vnm1795 № 24	Luisi1975 Pp. 11–14. Luisi1979 Pp. 56–57. Luisi1980? Pp. 4–5.
514.	Bartolomeo Tromboncino / [Bartolomeo Tromboncino]	Pietro Bembo	Giogia me abonda al cor tanta e sì pura	PeFXI (1514) fol. 67v–68r Vnm1795 № 44	Luisi1997 Pp. 267–269. Luisi1979 Pp. 101–102.
515.	B[artolomeo T[romboncino]	Anonimo	Glie pur cocente / Glie pur coccente il fier	AntFIV (1520 (1517)) fol. 2v–3r Can (1519) fol. 44v–45r AntG (1520) fol. 37r–37v Vnm1795 № 30	Luisi1979 Pp. 73–74.
516.	B[artholomeus] T[rumboncinus]	Anonimo	Gliochi toi mhan posto in croce (De profundis ad te clamavi)	PeFII (1504) fol. 32v–34r	Monterosso1954 Pp. 70–72.
517.	[Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	Haime per che mhai priuo	PeFVII (1507) fol. 47r Bos1509 fol. 8v	Boscolo2006 P. 223.
518.	Bartolomio Tromboncino	Francesco Petrarca	Hor che'l ciel et la terra	AntFII (1520 (1516)) fol. 10v–12r	Einstein1971–3 Pp. 10–11. Luisi1975 Pp. 18–21. Luisi1980? Pp. 18–19.
519.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Hor chio son de preson fora	PeFV (1505) fol. 55v	
520.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Hor iuo scoprir el focho	PeFV (1505) fol. 49v–50r	
521.	B[artolomeo] T[romboncino]	Veronica Gambarà	Hor passata e la speranza	PeFV (1505) fol. 6v–8r	
522.	[Bartolomeo] Tromboncino	Anonimo	Ho scoperto il tanto aperto	PeFVIII (1507) fol. 16v–17r Bos1509 fol. 14r	Boscolo1999 Pp. 149–150.
523.	Bartolomio Tromboncino	Anonimo	Il primo giorno quando Amor mi prese	AntFII (1520 (1516)) fol. 17v–18r	Luisi1975 Pp. 37–39.

524.	B[artolomeo] T[romboncino]	Horatius Flaccus	Integer vitae	AntFIII (1513) fol. 30[32]v-31r	Einstein1941 Pp. 37-39.
525.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Io cercho pur la insupportabil doglia / Io cerco pur la insuportabil doglia / Io cercho pur la insuportabil doglia	PeFVII (1507) fol. 52v-53r Bos1509 fol. 16v AntFI (1510) fol. 26v-27r	Boscolo2006 Pp. 235-236.
526.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Io so ben quel che so	AntFIII (1513) fol. 35v-36r	Einstein1941 Pp. 45-47.
527.	B[artolomeo] T[romboncino]	Serafino dall'Aquila?	Io son locello che non po volare	PeFVIII (1507) fol. 45r	Boscolo1999 Pp. 224.
528.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Io son quello che fu mai	PeFV (1505) fol. 51v-52r	
529.	B[artolomeo] T[romboncino]	Francesco Petrarca	Ite caldi o mei sospiri	PeFIX (1508/1509) fol. 11v-12r	Facchin1999 Pp. 139-141.
530.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Ite in pace o suspir fieri	PeFV (1505) fol. 13v-15r Bos1511 fol. 25r-25v	Disertori1964 Pp. 512-515.
531.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	La bianca neve	AntFII (1520 (1516)) fol. 22v- 23v	Luisi1975 Pp. 53-55.
532.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	La non sta gia ben cosi	AntFIII (1513) fol. 43v-44r	Einstein1941 Pp. 58-59.
533.	Bartolomeo Tromboncino / Iac[opo] Fo[gliano]	Anonimo	La non vol esser piu mia	PeFXI (1514) fol. 8r Samb (1515) fol. 17v-18r	Luisi1980? Pp. 14-15. Luisi1997 Pp. 117-118.
534.	B[artholomeus] T[rumboncinus]	Anonimo	La pieta chiuso ha le porte	PeFII (1504) fol. 28v-29r	Monterosso1954 Pp. 67-68.
535.	B[artholomeus] T[rumboncinus]	Anonimo	La speranza col timore	PeFIII (1505) fol. 12v-13r	Monterosso1954 Pp. 102-103.
536.	Bortolomio tromboncino / [Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	La speranza in tutto / La speranza in tutto e persa	AntFIV (1520 (1517)) fol. 7v-8r Can (1519) fol. 35v-36r AntG (1520) fol. 17r-17v Vnm1795 № 29	Luisi1979 Pp. 71-72.
537.	[Bartolomeo Tromboncino]	Galeotto del Carretto	Lassa donna dolci sguardi	PeFVI (1505) fol. 22v-23r	Lovato2004 Pp. 171-173.
538.	Bortolomio tromboncino	Anonimo	Longi dal mio bel sol	AntFIV (1520 (1517)) fol. 52v- 53r	

539.	Bartolomeo Tromboncino	Cino di Pistoia	Madonna la pietade	AntFIV (1520 (1517)) fol. 8v–10r AntG (1520) fol. 22r–23r	
540.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Mercede mercede signora	AntFIII (1513) fol. 29v–30[32]r	Einstein1941 Pp. 36–37.
541.	B[artholomevs] T[romboncinus]	Anonimo	Mha pur gionto el troppo amarte	PeFIII (1505) fol. 17v–18r	Monterosso1954 P. 106.
542.	Bartolomeo Tromboncino	Francesco Petrarca	Mia ventura al venir se fa piu tarda	AntG (1520) fol. 23v–25v	Luisi1987 Pp. 96–100.
543.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Monchos son damor perdidos	AntG (1520) fol. 40v–41r	Luisi1987 Pp. 107–108.
544.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Muchos son che van perdidos	Can (1519) fol. 27v–28r	
545.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Morte te prego	PeFIV (1505) fol. 8r	Schwartz1935 S. 50–51.
546.	(Bartolomeo Tromboncino)	Francesco Petrarca	Movesi il vechiare l canuto e bianco	AntG (1520) fol. 28r–29r Vnm1795 № 27	Luisi1979 Pp. 63–65.
547.	B[artholomevs] T[romboncinus]	Vincenzo Colli (Calmeta)?	Naque al mondo per amare	PeFIII (1505) fol. 5v–6r	Monterosso1954 Pp. 96–98.
548.	(Bartolomeo Tromboncino)	Anonimo	Nel foco tremo et ardo in mezo el ghiaccio	AntFIV (1520 (1517)) fol. 39v–40r AntG (1520) fol. 14r Vnm1795 № 50	Luisi1979 Pp. 111–112.
549.	B[artolomeo] T[romboncino] / M[arco] C[ara] / S. Festa	Francesco Petrarca	Non al suo amante	PaDI (1526) fol. 12v–13v	Prizer1978 Pp. 22–25.
550.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Non pigliar tanto ardimento	PeFV (1505) fol. 11v–13r	
551.	Bartolomio Tromboncino	Anonimo	Non più morte ha 'l mio morire	AntFII (1520 (1516)) fol. 15v–16r	Luisi1975 Pp. 32–33.
552.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Non se sa se non se dice	AntFIII (1513) fol. 38v–39r	Einstein1941 Pp. 50–51.
553.	T[romboncino?]	Anonimo	Non si muta el mio uolere	PeFV (1505) fol. 22v–23r	
554.	Bartolomio	Anonimo	Non so dir quel chio vorrei	AntFIV (1520 (1517)) fol. 40v–	

	tro(m)boncino			41r	
555.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Non temer del vechio amore	PeFVIII (1507) fol. 4v–5r	Boscolo1999 Pp. 120–122.
556.	B[artolomeo] T[romboncino]	Paolo di Paolini	Non temo de brusciar per alcun focho	PeFIV (1505) fol. 28v	Schwartz1935 S. 74.
557.	B[artholomevs] T[rumboncinus]	Anonimo	Non ual aqua al mio gran foco	PeFI (1504) fol. 17v–18r	Monterosso1954 P. 15. Davison–Apel1966. P. 97. Schwartz1935 S. 14. Di Zio Zannolli2013 Pp. 220–222.
558.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Nui siam tutti amartelati	PeFIX (1508/1509) fol. 17v–18r	Facchin1999 Pp. 156–157. Osthoff1969 S. 159–160.
559.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Nulla fede è più nel mondo	AntFII (1520 (1516)) fol. 16v–17r	Luisi1975 Pp. 34–36.
560.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Nunqua fu pena maggiore	PeFIII (1505) fol. 57r	Monterosso1954 P. 136.
561.	B[artolomeo] T[romboncino] / [Bartolomeo Tromboncino]	Francesco Petrarca	Occhi miei lassi mentre chio ve giro / Occhi mei lassi, mentre ch'io vi giro	AntFI (1510) fol. 41v–42r Vnm1795 № 22	Disertori1964 Pp. 284–289. Luisi1979 Pp. 51–53.
562.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Ochi falsi e rubatori	Can (1519) fol. 35v–36r	
563.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	O che dirala mo	AntFIII (1513) fol. 7v–8r	Einstein1941 Pp. 6–7. Luisi1980? Pp. 16–17.
564.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Ogni mal d'amor procede	AntG (1520) fol. 26r–26v	Luisi1987 Pp. 101–102.
565.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Ogni volta, crudel, ch'io mi lamento	PeFXI (1514) fol. 3r	Luisi1997 Pp. 103–104.
566.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Or che son di pregion fora	PeFV (1505) fol. 55v	
567.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Ostinato vo seguire	PeFIX (1508/1509) fol. 12v–13r Bos1509 fol. 20v–21v	Facchin1999 Pp. 142–144.
568.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	O suspir suai o mio quieto tormento	PeFVII (1507) fol. 35v	Boscolo2006 Pp. 196–197.
569.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Per mio ben te vedrei	AntFI (1510) fol. 40v–41r	

570.	[Bartolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Per pietade hodite hormai	PeFV (1505) fol. 39v–40v	
571.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Piu che mai o sospir fieri	PeFI (1504) fol. 30v–31r	Monterosso1954 Pp. 25–26. Schwartz1935 S. 24. Di Zio Zannolli2013 Pp. 252–254.
572.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Piu non son pregion damore	PeFVII (1507) fol. 53v–54r	Boscolo2006 Pp. 237–238.
573.	Anonimo / Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Piu uolte frame stesso gia pensatho / Piu volte fra me stesso ho gia pensato	PeFII (1504) fol. 37v–38r AntG (1520) fol. 10v–11r	Monterosso1954 Pp. 75–76.
574.	[Bartolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Pocha pace emolta guerra	PeFV (1505) fol. 31v–32r	
575.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Poi che lalma per se (fe) molta	PeFI (1504) fol. 24v–25r	Monterosso1954 Pp. 20–21. Schwartz1935 S. 18–19. Di Zio Zannolli2013 Pp. 235–237.
576.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Poi chel ciel contrario e aduerso	PeFI (1504) fol. 21v–22r Bos1509 fol. 38r	Monterosso1954 P. 18. Schwartz1935 S. 16–17. Di Zio Zannolli2013 Pp. 229–230.
577.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Poi chel ciel e mia ventura	PeFVII (1507) fol. 12v–13r	Boscolo2006 Pp. 136–138. Disertori1964 Pp. 137–141.
578.	B[artolomeo] T[romboncino] / Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Poi che uolse la mia stella	PeFIII (1505) fol. 18v–19r Bos1509 fol. 27r–27v	Monterosso1954 P. 107. Einstein1971–3 Pp. 75–76. Disertori1964 Pp. 219–222.
579.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Poi chio vado in altra parte	PeFVII (1507) fol. 9v–10v	Boscolo2006 Pp. 128–131.
580.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Pregovi fronde fiori acque et herbe / Pregoui fronde efiori aque & herbe	PeFVII (1507) fol. 11r AntFI (1510) fol. 23r	Rubsamen1943 Pp. 49–50. Boscolo2006 Pp. 132–133.
581.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Quando io piango	Can (1519) fol. 41v–43r Vnm1795 № 33	Luisi1979 Pp. 79–80.
582.	Bortolomio tromboncino	Anonimo	Quando la speranza es perdida	AntFIV (1520 (1517)) fol. 15v– 17r	
583.	Bartolomeo Tromboncino? /	Anonimo	Quando lo pomo vien da lo pomaro / Quando lo pomo	PeFXI (1514) fol. 3v–4r Vnm1795 № 1	Luisi1997 Pp. 105–107. Luisi1979 Pp. 3–4.

	Anonimo / Michele Pesenti / Marco Cara		vien dalo pomaro	AntFII (1520 (1516)) fol. 12v–13r	Luisi1975 Pp. 22–25.
584.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Qual sia mai quel di felice tanto	AntFI (1510) fol. 23v–24r	
585.	[Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	Quanta mai ligiadria	AntFIII (1513) fol. 46v–49r Vnm1795 № 16	Einstein1941 Pp. 62–66. Luisi1979 Pp. 37–40.
586.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Quel foco che mi pose in cuor el sguardo	PeFVII (1507) fol. 36r	Boscolo2006 P. 198.
587.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Quella serena fronte	Can (1519) fol. 46v–47r Vnm1795 № 60	Luisi1979 Pp. 129–130.
588.	Bartolomeo Tromboncino / [Bartolomeo Tromboncino]	Baldessar Castiglione. Tirsi (Urbino, 1506)	Queste lacrime miei	PeFXI (1514) fol. 63v–64r AntG (1520) fol. 33r–35r Vnm1795 № 39	Osthoff1969 S. 60–63. Luisi1979 Pp. 90–92. Luisi1997 Pp. 254–257.
589.	Bartolomeo Tromboncino / [Bartolomeo Tromboncino]	Ludovico Ariosto	Queste non son piu / Queste non son piu lachryme che fore	AntFIV (1520 (1517)) fol. 3v–4r AntG (1520) fol. 45r–45v Vnm1795 № 67	Einstein1971–3 P. 317. Luisi1979 P. 147. Haar1986 P. 189.
590.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Questo mondo e mal partito	PeFIX (1508/1509) fol. 6v	Facchin1999 Pp. 122–123.
591.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Questo sol giorno	PeFIV (1505) fol. 24r	Schwartz1935 S. 69.
592.	Bartolomio tro(m)boncino	Anonimo	Risvegliate susu	AntFIV (1520 (1517)) fol. 27v–28r	
593.	Bartholomevs Trvmboncinvs Vero[nensis]	Anonimo	Scopri [o] lingua el cieco ardore	PeFI (1504) fol. 16v–17r Bos1509 fol. 30v	Monterosso1954 Pp. 14–15. Schwartz1935 S. 13. Di Zio Zannolli2013 Pp. 217–219.
594.	B[artholomevs] T[rumboncinus]	Anonimo	Se a un tuo sguardo son areso	PeFIII (1505) fol. 16v–17r	Monterosso1954 Pp. 105–106.
595.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Se ben fugo el tuo bel uolto	PeFVI (1505) fol. 21v–22r	Lovato2004 Pp. 168–170.
596.	B[artholomevs] T[rumboncinus] / Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Se ben hor non scopro el foco / Se ben hor non scopro el fuocho	PeFI (1504) fol. 18v–19r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 32v–33r	Monterosso1954 P. 16. Jeppesen1970 S. 249–250. Schwartz1935 S. 14–15. Di Zio Zannolli2013 Pp. 223–224.

597.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Se col sguardo me dai morte	PeFVI (1505) fol. 30v–31r	Lovato2004 Pp. 195–199.
598.	[Bartolomeo] T[romboncino]	Galeotto del Carretto	Se gran festa me mostrasti / Se gran festa me monstrasti	PeFV (1505) fol. 38v–39r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 46v–48r	Rubsamen1943 Pp. 43–44. Jeppesen1970 S. 282–284. Haar1986 P. 170.
599.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Se hogi e un di chogni defunto iace / Se hogi e vn di che ogni defuncto iace	PeFIV (1505) fol. 29v AntFI (1510) fol. 18v	Schwartz1935 S. 75.
600.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Se il morir mai de gloria / Sel morir mai de gloria	PeFVII (1507) fol. 3v Bos1509 fol. 3v	Boscolo2006 P. 113.
601.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Se io te adimando la promessa mia	PeFVII (1507) fol. 7v	Boscolo2006 Pp. 122–123.
602.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Se io gliel dico che dira / Sio gel dico che dira	PeFVIII (1507) fol. 2v–3r Bos1509 fol. 28v–29r	Boscolo1999 Pp. 114–116. Prizer1980 Pp. 555–559.
603.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Se la lumacha che s'abrusa in foco / Se la lunacha che s'abrosa in foco	AntFIV (1520 (1517)) fol. 6v–7r AntG (1520) fol. 11v–12r	Luisi1987 Pp. 109–110. Luisi1987 Pp. 111–112.
604.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Se mai nei mei pochanni	PeFVIII (1507) fol. 27r	Boscolo1999 Pp. 176–177.
605.	B[artholomevs] T[rumboncinus]	Anonimo	Se mi duol esser gabato / Se mi duol eser gabato	PeFIII (1505) fol. 21v–22r AntFI (1510) fol. 6v–7r	Monterosso1954 Pp. 109–110.
606.	B[artholomevs] T[rumboncinus]	Anonimo	Se mi e graue el tuo partire	PeFI (1504) fol. 19v–20r	Monterosso1954 Pp. 16–17. Schwartz1935 S. 15. Di Zio Zannolli2013 Pp. 225–226.
607.	Bartolomeo Tromboncino	Jacopo Sannazaro	Se per colpa del vostro altiero sdegno	PeFXI (1514) fol. 5v–6r	Einstein1971–3 Pp. 14–15. Luisi1997 Pp. 111–113.
608.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Sera forse ripreso il pensier mio / Sera forse represo il pensier mio	PeFIX (1508/1509) fol. 30v Bos1509 fol. 24v	Facchin1999 Pp. 190–191.
609.	B[artolomeo] T[romboncino]	Francesco Petrarca	Si e debile il filo a cui se attene / Si e debile il filo acui satene / Si e debile el filo achui satiene	PeFVII (1507) fol. 4v–5v Bos1509. fol. 5r–5v AntFI (1510) fol. 32v–33v	Rubsamen1943 Pp. 53–56. Disertori1964 Pp. 271–277. 3. Boscolo2006 Pp. 116–118.
610.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Signora anzi mia dea	PeFIII (1505) fol. 63v	Monterosso1954 P. 142. (на р. 50 ошибочно указано Fran[ciscus])

					[Anna] Orga[nista]) Einstein1971-3 Pp. 7-8.
611.	B[artolomeo] T[romboncino]	Francesco Petrarca	Sil dissi mai chi venga in odio a quella / Sil d[i]ssi mai chio venga in odio aquila / Sil dissi mai chio venga	PeFVII (1507) fol. 31v-32r Bos1509 fol. 6v-7r AntFI (1510) fol. 7v-8r	Rubsamen1943 Pp. 60-62. Einstein1971-3 Pp. 12-13. Boscolo2006 Pp. 185-187.
612.	B[artolomeo] T[romboncino]	Seraphino Aquilano?	Silentium lingua mia	PeFIV (1505) fol. 27v	Schwartz1935 S. 72-73.
613.	B[artolomeo] T[romboncino] / Marcheto	Anonimo	1. Sio sedo alombra (Sonetto) 2. Sio sedo alombra amor mi porge il strale	PeFV (1505) fol. 53r Bos1511 fol. 48v	Disertori1964 Pp. 568-569. Einstein1971-1. P. 101.
614.	B[artolomeo] T[romboncino]	Galeotto del Carretto	Son disposto in tutto hormai	AntFI (1510) fol. 16v-17r	
615.	Bartolomio Tromboncino	Anonimo	Son io quel che era quel di	AntFII (1520 (1516)) fol. 28r	Luisi1975 Pp. 69-70. Luisi1980? Pp. 15-16.
616.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Sparzean per laria / Spargean per laria le annodate chioe	PeFVIII (1507) fol. 5v-6r Bos1509 fol. 12v	Boscolo1999 Pp. 123-124.
617.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Stavasi Amor dormendo sotto un fagio / Stavasi Amor dormendo	PeFXI (1514) fol. 14r AntFII (1520 (1516)) fol. 14v-15r	Luisi1975 Pp. 30-31. Luisi1980? P. 10. Luisi1997 Pp. 130-131.
618.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Surge cor lasso	PeFIV (1505) fol. 26v	Schwartz1935 S. 71-72.
619.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Suspir io themo / Suspiri i temo ma piu teme il core	PeFV (1505) fol. 54v-55r Bos1511 fol. 46r-46v	Disertori1964 Pp. 562-563.
620.	[Bartolomeo Tromboncino]	Anonimo	Su su leva alza le ciglia	AntFIV (1520 (1517)) fol. 41v- 42r Can (1519) fol. 31v-32r Vnm1795 № 52	Luisi1979 P. 114.
621.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Tema chi teme	AntFIV (1520 (1517)) fol. 46v- 47r Can (1519) fol. 28v-29r	
622.	B[artholomeo] T[romboncino]	Anonimo	Troppo e amara e gran faticha	PeFIII (1505) fol. 19v-20r	Monterosso1954 P. 108.
623.	B[artholomeo] T[romboncino]	Anonimo	Un volere vn non volere	AntFI (1510) fol. 5v-6r	

624.	B[artholomeo] T[romboncino]	Anonimo	Vale diua mia ua in pace	PeFI (1504) fol. 20v–21r	Monterosso1954 P. 17. Schwartz1935 S. 16. Di Zio Zannolli2013 Pp. 227–228.
625.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Vana speranza incerta la mia uita	PeFVI (1505) fol. 17r	Lovato2004 P. 158.
626.	Bartolomeo Tromboncino	Francesco Petrarca	Virgine bella del sol vestita	AntFI (1510) fol. 38v–40r	Disertori1964 Pp. 295–302.
627.	T[romboncino] B[artolomeo]	Anonimo	Visto ho piu uolte quando apare el giorno	PeFVI (1505) fol. 11r	Lovato2004 Pp. 142–143.
628.	B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Viua amor viua quel focho	AntFI (1510) fol. 13v–14r	
629.	B[artolomeo] T[romboncino] / F[rancesco d'Ana] V[enetus organista]	Vincenzo Colli (Calmeta) / Serafino dall'Aquila / Luigi Pulci	Voi che passati qui / Voi che passati qui firmate il passo	PeFVII (1507) fol. 19r Bos1509 fol. 9r	Haar1986 Pp. 184–185. Boscolo2006 P. 152.
630.	Bartolomeo Tromboncino	Anonimo	Voi gentil alme accese	AntG (1520) fol. 35v–36v	Luisi1987 Pp. 103–104.
631.	B[artholomeo] T[romboncino]	Anonimo	Volsi oime mirar troppo alto	PeFIII (1505) fol. 3v–4r	Monterosso1954 Pp. 94–95.
632.	B[artholomeo] T[romboncino]	Antonio Tebaldeo	Vox clamantis indeserto	PeFIII (1505) fol. 59v–60r	Monterosso1954 Pp. 138–139.
633.	B[artolomeo] T[romboncino]	Francesco Petrarca	Zephyro spira / Zephyro spira il bel tempo rimena	PeFVIII (1507) fol. 6v Bos1509 fol. 13r–13v	Boscolo1999 Pp. 125–126.
634.	Bartholomaeus Florentinus Organista	Lorenzo Strozzi	Questo mostrarsi lieta a tutte l'hore	MS B 2440 Firenze, Bibl. Cons., pp. 26–29	Haar1964 Pp. 191–194.
635.	Bernardo [Pisano?]	Anonimo	Dius del ciel	Can (1519) fol. 9v–10r	
636.	Bernardo Pisano	Francesco Petrarca	Amore se vuol chi torni al giogo antico	Musica di meser Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarcha (Venezia: Petrucci, 1520) fol. 5v–6r	Haar1964 Pp. 219–226.
637.	Bernardo Pisano	Francesco Petrarca	Che deggio fare che mi consigli amore	Musica di meser Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarcha	Haar1964 P. 68.

				(Venezia: Petrucci, 1520) fol. 7r–9r	
638.	Bernardo Pisano	Lorenzo Strozzi	Una donna l'altrier fixo mirai	MS B 2440 Firenze, Bibl. Cons., pp. 100–103	Haar1964 Pp. 187–190.
639.	Cariteo	Cariteo	Amando e desiando	PeFIX (1508/1509) fol. 55v	Facchin1999 Pp. 254–255.
640.	Charpentras	Francesco Petrarca	Hor vedi amor	AntFIII (1513) fol. 14v–16r	Einstein1941 Pp. 16–18.
641.	[Carpentras]	Anonimo	Nova bellezza	AntFIII (1513) fol. 10v–12r	Einstein1941 Pp. 10–13.
642.	Carpentras	Francesco Petrarca	Per che quel che mi	Can (1519) fol. 17v–20r	
643.	Charpentras	Francesco Petrarca	Sil pensier che mi strugge	AntFIII (1513) fol. 18v–20r	Einstein1941 Pp. 22–24.
644.	Clement Jannequin	Clément Janequin	Escoutes escoutes	DII (1531) fol. 32v–47r	
645.	Compere	Anonimo	Che fa la ramacina	PeFIV (1505) fol. 47r	Schwartz1935 S. 92.
646.	[C]Ompere	Anonimo	Scaramella fa la galla	PeFIV (1505) fol. 47v–48r	Schwartz1935 S. 92–93.
647.	Constantio Festa	Francesco Petrarca	Amor che mi consigli	DII (1531) fol. 26v–27r	Torchi1897 Pp. 20–22.
648.	Constantio Festa	Anonimo	Real natura ala mia donna aueza	LPF (1530?) fol. 11r–11v	
649.	Darius Ap'lis	Anonimo	Perché non oso dimostrar la piagha	Vnm1795 № 91	Luisi1979 Pp. 196–197.
650.	Domi.	Anonimo	Se per seguire el gregie	Samb (1515) fol. 39v–40r	
651.	Diomedes	Anonimo	Sempre haro quel dolce focho	PeFIX (1508/1509) fol. 53v–54r	Facchin1999 Pp. 248–251.
652.	He[lias] Dupré	Anonimo	Che si fa cosi misto	PeFIX (1508/1509) fol. 35v–36r	Facchin1999 Pp. 201–203.
653.	E[lia] Dvpre	Anonimo	Chia martello dio glil toglia	PeFVII (1507) fol. 33v–34r	Boscolo2006 Pp. 191–193. Pirrotta1969 Pp. 103–106.
654.	E[lia] Dvpre	Anonimo	Chi lo sa e chi nol sa	PeFVII (1507) fol. 33r	Boscolo2006 Pp. 189–190.
655.	He[lias] Dupre	Anonimo	Finira giamai mia sorte	PeFIX (1508/1509) fol. 36v–37r	Facchin1999 Pp. 204–207.
656.	He[lias] Dupre	Anonimo	La mia vaga tortorella	PeFIX (1508/1509) fol. 5v–6r	Facchin1999 Pp. 120–121.
657.	E[lia] Dvpre	Anonimo	La virtu mi fa guerra	PeFVII (1507) fol. 39r	Boscolo2006 P. 205.
658.	Eneas	Anonimo	Se conuene a un cor uillano	PeFIII (1505) fol. 62v–63r	Monterosso1954 P. 141.
659.	Eustachius D[e] M[acionibus] Ro[manus]	Serafino dall'Aquila	Ben puoi tu lucidar	AntFIV (1520 (1517)) fol. 50v–51r	

660.	Eustachius De Macionibus Romanus	Francesco Petrarca	Candida rosa nata in dore spine	PeFXI (1514) fol. 14v–15r	Luisi1997 Pp. 132–134.
661.	Eustachius De Macionibus Romanus	Francesco Petrarca	Cercato ho sempre solitaria vita	PeFXI (1514) fol. 23v–24r	Luisi1997 Pp. 152–153.
662.	Eustachius De Macionibus Romanus	Francesco Petrarca	Deh, porgi mano all’afanato ingegno	PeFXI (1514) fol. 8v–10r	Luisi1997 Pp. 119–122.
663.	Eustachius Ro[manus]	Anonimo	Dolce (e) amor	AntFIV (1520 (1517)) fol. 47v–48r	
664.	Eustachius De Macionibus Romanus	Anonimo	Es de tal metal mi gloria	PeFXI (1514) fol. 15r	Luisi1997 P. 138.
665.	Eustachius De Macionibus Romanus	Francesco Petrarca	Ohimè il bel viso, ohimè il soave sguardo	PeFXI (1514) fol. 32v–33r	Luisi1997 Pp. 174–176.
666.	Eustachius De Macionibus Romanus	Francesco Petrarca	Pace non trovo, et non ho da far guerra	PeFXI (1514) fol. 10v–11r	Luisi1997 Pp. 123–124.
667.	Eustachius Ro[manus]	Anonimo	Tuo vago sguardo	AntFIV (1520 (1517)) fol. 49v–50r	
668.	Eustachius De Monte Regali Gallus	Francesco Petrarca	Chiare fresche e dolce aque	PeFXI (1514) fol. 15v–16v	Luisi1997 Pp. 135–137.
669.	Eustachius De Monte Regali Gallus	Francesco Petrarca	Di tempo in tempo mi si fa men dura	PeFXI (1514) fol. 20v–22r	Luisi1997 Pp. 146–149.
670.	Eustachius De Monte Regali Gallus	Francesco Petrarca	O bella man che me destrugi el core	PeFXI (1514) fol. 18v–19r	Luisi1997 Pp. 141–142.
671.	Eustachius De Monte Regali Gallus	Francesco Petrarca	O gloriosa colonna in cui s’apoggia	PeFXI (1514) fol. 19v–20r	Luisi1997 Pp. 143–145.
672.	Eustachius De Monte Regali Gallus	Pietro Bembo	Voi mi ponesti in foco	PeFXI (1514) fol. 17v–18r	Luisi1997 Pp. 139–140.
673.	F.	Anonimo	Hor fa zo che tu voi	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 21v–22r	Jeppesen1970 S. 222–224.
674.	Ferminot	Anonimo	Se per gelosia	DII (1531) fol. 20v–22r	

675.	F[ilippus] D[e] L[urano]	Anonimo	Aldi donna non dormire	PeFIII (1505) fol. 52v–53r	Monterosso1954 Pp. 132–133.
676.	Phi[lippus] De L[urano]	Anonimo	De seruirti altuo dispecto	PeFV (1505) fol. 48v	
677.	Ph[ilippo] D[e] L[urano]	Anonimo	De paesi oltramontani	PeFIX (1508/1509) fol. 39v–40r	Facchin1999 Pp. 214–215.
678.	F[ilippo] d[e] L[urano]	Publius Vergilius Maro	Dissimulare etiam sperasti	PeFVIII (1507) fol. 11v–12r	Boscolo1999 Pp. 137–139. Disertori1964 Pp. 164–166.
679.	F[ilippo] L[urano]	Anonimo	Dolce amoroso focho / Dolce amoroso foco	PeFV (1505) fol. 32v Bos1511 fol. 40v	Disertori1964 Pp. 546–547.
680.	Phi[lippo] D[e] Lu[rano]	Anonimo	Dun partir nascon doi parte	PeFVI (1505) fol. 28v–29r	Lovato2004 Pp. 190–192.
681.	Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	Fammi almen una bona cera	PeFIV (1505) fol. 50r	Schwartz1935 S. 94.
682.	Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	Fammi quanto mal te piace	PeFIV (1505) fol. 54v–55r	Schwartz1935 S. 98–99.
683.	Philippvs de Lvrano	Anonimo	Ha bella e fresca etade	PeFVII (1507) fol. 44r	Boscolo2006 P. 217.
684.	F[ilippo] D[e] L[urano]	Anonimo	Io ti lasso donna hormai	PeFV (1505) fol. 29v–30r	
685.	F[ilippo] D[e] L[urano]	Anonimo	Io tel voria pur dire	AntFIII (1513) fol. 49v–50r	Einstein1941 P. 67.
686.	Ph[ilippo] D[e] L[urano]	Anonimo	Noi lamazone siamo	PeFIX (1508/1509) fol. 33v–34r	Facchin1999 Pp. 197–198.
687.	Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	Non mi dar piu longhe hormai	PeFIV (1505) fol. 51v–52r	Schwartz1935 S. 95–96.
688.	Phi[lippo] D[e] L[urano]	Anonimo	Non si po quel che si uole	PeFVI (1505) fol. 47v–48r Bos1509 fol. 48v	Lovato2004 Pp. 246–247.
689.	Phi[lippo] D[e] L[urano]	Anonimo	Non som quel che solea / Non son quel che solea	PeFVI (1505) fol. 2r Bos1509 fol. 47v	Lovato2004 Pp. 113–114.
690.	P[hilippo] D[e] Lv[rano]	Anonimo	Poi che gionto el tempo el loco	PeFVI (1505) fol. 16v	Haar1999 Pp. 34–35. Lovato2004 Pp. 156–157.
691.	Ph[ilippo] D[e] L[urano]	Anonimo	Poi che speranza e morta	PeFIX (1508/1509) fol. 24r	Facchin1999 Pp. 174–175. Disertori1964 Pp. 167–169.
692.	Phi[lippo] de	Anonimo	Quanto piu donna te dico	PeFIV (1505) fol. 34r	Schwartz1935 S. 80–81.

	Lu[rano]				
693.	Luranus	Evangelista Maddaleni Capodiferro	Qvercus iuncta columnae	PeFIX (1508/1509) fol. 2r	Facchin1999 Pp. 109–110.
694.	Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	Rompi amor questa cathena / Rompe amor questa catena	PeFIV (1505) fol. 34v–35r AntFI (1510) fol. 21v–22r	Schwartz1935 S. 81.
695.	Philippvs de Lvrano / PHI[lippo] DE LU[rano]	Anonimo	Se me e grato el tuo tornare / Se me grato il tuo tornare	PeFI (1504) fol. 53v–54r Bos1509 fol. 35v	Monterosso1954 P. 41. Schwartz1935 S. 40–41. Di Zio Zannolli2013 Pp. 306–307.
696.	F[ilippus] D[e] L[urano]	Anonimo	Son fortuna onipotente / Son Fortuna onnipotente	PeFIII (1505) fol. 4v–5r	Monterosso1954 Pp. 95–96. Pirrotta1969 Pp. 73–76.
697.	Philippvs de Lvrano	Anonimo	Son tornato e dio el sa	PeFIII (1505) fol. 51v–52r	Monterosso1954 Pp. 131–132.
698.	Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	Tutto el mondo chiama e crida	PeFIV (1505) fol. 35v	Schwartz1935 S. 82.
699.	Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	Un solicito amor una gran fede (Aer de Capituli)	PeFIV (1505) fol. 55v–55r	Schwartz1935 S. 99.
700.	Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	Vale hormai con tua durezza	PeFIV (1505) fol. 53v–54r	Schwartz1935 S. 97–98.
701.	PH[ilippus] D[e] L[urano]	Anonimo	Vale signora vale	PeFIX (1508/1509) fol. 20r	Facchin1999 P. 163.
702.	PH[ilippus] D[e] L[urano]	Anonimo	Vale ualde decora	PeFIX (1508/1509) fol. 19v	Facchin1999 P. 162.
703.	Philippus L[urano]	Anonimo	Vana speranza mia che mai non vene	PeFIV (1505) fol. 9r	Haar1986 P. 185. Schwartz1935 S. 52.
704.	Phi[lippo] de Lu[rano]	Anonimo	Vien da poi la nocte luce	PeFIV (1505) fol. 52v–53r	Schwartz1935 S. 96–97.
705.	Phi[lippus] d[e] Lv[rano]	Anonimo	Vihero patiente forte	PeFIII (1505) fol. 8v	Monterosso1954 Pp. 99–100.
706.	F[rancesco] A[nna] V[enetus]	Anonimo	Ama pur donna spietata	PeFV (1505) fol. 41v–42r	
707.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Amor a chi non val forza / Amor a chi non val	PeFIV (1505) fol. 21v MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 14v–15r	Jeppesen1970 S. 207–208. Schwartz1935 S. 66–67.
708.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Amor con le tue faze / Amor cum le tue faze	PeFIV (1505) fol. 22r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana	Jeppesen1970 S. 205–206. Schwartz1935 S. 67.

				fol. 13v–14r	
709.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Ben cognosco el tuo cor finto	PeFVI (1505) fol. 33r	Lovato2004 Pp. 205–206.
710.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Chi ve dara piu luce	Bos1509 fol. 25r	
711.	Fran[ciscus] Vene[tus] Orga[nista]	Anonimo	Con la rete cogli el uento	PeFII (1504) fol. 8v–9r	Monterosso1954 Pp. 51–52.
712.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Dal ciel crudo imp[er]io ep[er]uerso	PeFV (1505) fol. 26r	
713.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Dal ciel descese amor per darme pace	PeFIV (1505) fol. 31v	Schwartz1935 S. 77–78.
714.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	El cor unaltra volta me fugito	PeFIV (1505) fol. 23v	Schwartz1935 S. 69.
715.	Fran[ciscus] Vene[tus] orga[nista]	Anonimo	Gliochi toi macesel core	PeFII (1504) fol. 16v–17r	Monterosso1954 Pp. 57–58.
716.	Franciscvs Vene[tus] Orga[nista]	Anonimo	La mia uita liberale	PeFII (1504) fol. 2v–3r	Monterosso1954 Pp. 47–48.
717.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Ma de cancher le pur uero	PeFV (1505) fol. 10v	
718.	Franciscvs Anna Venetus	Anonimo	Naqui al mondo per stentare	PeFI (1504) fol. 52v–53r	Monterosso1954 Pp. 40–41. Schwartz1935 S. 40. Di Zio Zannolli2013 Pp. 303–305.
719.	Fran[cesco] Vene[tus] Orga[nista] / F[rancesco] V[enetus organista]	Anonimo	Nasce laspro mio tormento	PeFII (1504) fol. 9v–10r Bos1509 fol. 18v	Monterosso1954 Pp. 52–53.
720.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Non bianco marmo non candida pietra / Non bianco marmo	PeFIV (1505) fol. 20v MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 10v–11r	Jeppesen1970 S. 197–198. Schwartz1935 S. 65.
721.	Fran[cesco] Orga[nista] Venetvs	Anonimo	Non pigliar madona asdegno	PeFVIII (1507) fol. 34v–35r	Boscolo1999 Pp. 195–196.
722.	Franciscvs Venetus orga[nista]	Anonimo	[O]Chi dolci oue prendesti	PeFII (1504) fol. 13v–14r	Monterosso1954 Pp. 55–56.

723.	Franciscvs vene[tus] Orga[nista]	Anonimo	Occhi mei troppo guardasti	PeFII (1504) fol. 11v–12r	Monterosso1954 Pp. 54–55.
724.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Passo passo pian pian apocho apocho	PeFIV (1505) fol. 23r	Schwartz1935 S. 68.
725.	Franciscvs Vene[tus] Orga[nista]	Niccolo da Correggio	Queste quel locho amore se te ricorda (Sonetto)	PeFII (1504) fol. 4v–5r	Rubsamen1943 Pp. 51–52. Monterosso1954 Pp. 48–49. Einstein1971–3 P. 9.
726.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Se laffanato core in focho iace / Se laffannato cor in foco iace	PeFIV (1505) fol. 22v Bos1509 fol. 45v	Schwartz1935 S. 68.
727.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Se le carti me son contra	PeFVI (1505) fol. 27v–28r	Lovato2004 Pp. 188–189.
728.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Se non mami a[n]che stentarmi	PeFV (1505) fol. 28v–29r	
729.	F[rancesco] V[enetus]	Anonimo	Se per humidita daque facoglie	PeFIV (1505) fol. 21r	Schwartz1935 S. 66.
730.	Fran[ciscus] Anna Orga[nista]	Anonimo	Tanto po quel faretrato	PeFIII (1505) fol. 6v–7r	Monterosso1954 Pp. 98–99.
731.	Fran[cesco] Orga[nista] Venetvs	Anonimo	Usciro di tanti affanni	PeFVIII (1507) fol. 35v	Boscolo1999 Pp. 197–198.
732.	F.[rancisvvs] V.[enetvs]	Francesco Cintio Anconitani	Vedo sdegnato amor	PeFIV (1505) fol. 13v MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 8v, 2r	Jeppesen1970 S. 183–184. Schwartz1935 S. 57–58.
733.	Francis. F.	Jacopo Sannazaro	Valle riposte e sole	AntFI (1510) fol. 30v–31r	
734.	P. Franchin(us) gafforus	Anonimo	Illustrissimo marchexe signor Guielmo	MS 1158 Parma, fol. 47v–48r	Jeppesen1969 S. 311–315.
735.	F[rancesco] P[atavino]	Anonimo	Dilla da lacqua sta la mia amorosa	PaDI (1526) fol. 11v–12r Vnm1795 № 95	Prizer1978 Pp. 20–22. Luisi1979 Pp. 207–208.
736.	F[rancesco] P[atavino]	Anonimo	Donne uenite al ballo	DII (1531) fol. 24v–26r Vnm1795 № 93	Luisi1979 Pp. 202–203.
737.	F[rancesco] P[atavino]	Anonimo	Le pur morto feragu / Vene gia di bergamascha	DII (1531) fol. 29v–30r / fol. 30v–31r	
738.	F[rancesco] P[atavino]	Anonimo	O morte / O Morte? – Holà!	DII (1531) fol. 13v–16r Vnm1795 № 6	Luisi1979 Pp. 15–17.

739.	F[rancesco] P[atavino]	Anonimo	Questo uechio maladecto	DII (1531) fol. 22v–24r	
740.	F[rancesco] P[atavino]	Anonimo	Un caualier de spagna	PaDI (1526) fol. 15v–16r Vnm1795 № 96	Einstein1971–3 P. 73. Prizer1978 Pp. 28–29. Luisi1979 P. 209.
741.	1. F[rancesco] P[atavino] 2. Antonio Patavino (?)	Anonimo	Urai diu damor / Vrai dieu d’amor chi mi conforterà	PaDI (1526) fol. 20v–22r MS Q 21 Bologna. Civ. Mus. Bibl. Mus. № 46	Prizer1978 Pp. 39–43. Haar1986 Pp. 175–176.
742.	F(rancesco) Violante	Anonimo	Forza d’amor da lo superno Clime	Vnm1795 № 17	Osthoff1969 S. 162–165. Luisi1979 Pp. 41–43.
743.	[Garci Sanchez da Badajóz]	Garci Sanchez da Badajóx?	Sospiros, no me dexéys	AntFII (1520 (1516)) fol. 47v–48r	Luisi1975 Pp. 129–132.
744.	Georgivs de la Porta Vero[nensis]	Anonimo	Se me amasti quanto io te amo	PeFI (1504) fol. 51v–52r	Monterosso1954 Pp. 39–40. Schwartz1935 S. 39. Di Zio Zannolli2013 Pp. 301–302.
745.	Georgivs Luppatus	Serafino dall’Aquila	Voglio gir chiamando morte / Voglio giri chiamando morte	PeFI (1504) fol. 54v–55r MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 60v–61r	Monterosso1954 Pp. 42–43. Jeppesen1970 S. 306–307. Schwartz1935 S. 41–43. Di Zio Zannolli2013 Pp. 308–312. Di Zio Zannolli2013 Pp. 387–388.
746.	Giacomo Fogliano	Anonimo	Donna ingrata, hor non più guerra	Ms. B.R. 230 Firenze, BNC fol. 13v–14r	Saggio 2011 Pp. 168–169.
747.	Giacomo Fogliano	Anonimo	L’amor, dona, ch’io ti porto	MS Vm. ⁷ 676 Paris, Bibl. Nat., Dépt. Mus., Rés. fol. 110v–111r	Saggio 2011 Pp. 157–158.
748.	Giacomo Fogliano	Anonimo	La pietà chiuso ha le porte	Ms. B.R. 230 Firenze, BNC fol. 9v–10r	Saggio 2011 Pp. 170–172.
749.	Jaco[po] F[ogliano]	Anonimo	Ochi suavi et chiari	Samb (1515) fol. 6v–7r	
750.	Jaco[po] F[ogliano]	Anonimo	Odete aure suavi	Samb (1515) fol. 5v–6r	
751.	Giacomo Fogliano	Anonimo	Piangio el mio fedel servire	Ms. B.R. 230 Firenze, BNC fol. 1v–2r	Saggio 2011 Pp. 159–163.
752.	[Jacobus foglianus]	Anonimo	Pur alfin conuien scoprire	PeFV (1505) fol. 20v–21r Ms. B.R. 230 Firenze, BNC fol. 2v–3r	Saggio 2011 Pp. 173–176.

753.	Iacobvs Foglianvs / Iac[opo] Foglianvs	Anonimo	Segue cuor e non restare / Segui cor e non restare	PeFVII (1507) fol. 45v–46r AntFI (1510) fol. 17v–18r	Boscolo2006 Pp. 220–221.
754.	Giacomo Fogliano	Anonimo	Si dederò el mio core al dio d'amore	Ms. B.R. 230 Firenze, BNC fol. 18v–19r	Saggio 2011 Pp. 177–179.
755.	Jac[opo] Fo[gliano]	Anonimo	Tua volsi esser sempre mai	Samb (1515) fol. 20v–21r	Einstein1971–3 P. 54.
756.	I. F.	Anonimo	Ochi mei ch al mirar	Can (1519) fol. 13v–15r	
757.	Ioannes B[aptista] Zesso	Anonimo	Dun bel matin damor che me leuaua	PeFVII (1507) fol. 27v	Boscolo2006 Pp. 173–174. Disertori1964 Pp. 162–163.
758.	Io[annes] Ba[ptista] Zesso	Anonimo	E quando quando andaretu al monte	PeFVII (1507) fol. 55v	Boscolo2006 P. 241. Disertori1964 P. 159.
759.	Ioannes Baptista Zesso	Anonimo	Io tho donato il core	PeFVII (1507) fol. 2r	Rubsamen1943 Pp. 47–48. Boscolo2006 P. 111.
760.	[Heinrich] Isa[a]c	Anonimo	Fammi una gratia amore	Ms. B.R. 230 Firenze, BNC fol. 45v–46r	Bessler H. Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam: Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931. Beisp. 151.
761.	Henrik Isaac	Anonimo	Hora e di Maggio		Minor1964 Pp. 45–47.
762.	Hieronymo del lauro	Anonimo	Almen potessio far che	AntFIV (1520 (1517)) fol. 44v– 45r	
763.	Hieronimus a Lauro	Anonimo	Aque stilante e rive	PeFXI (1514) fol. 69v–70r	Luisi1997 Pp. 272–274.
764.	Hieronimus a Lauro	Anonimo	Caso crudel, che ogni mortal stupisse	PeFXI (1514) fol. 65v–66r	Luisi1997 Pp. 261–262.
765.	Hieronimus a Lauro	Pietro Barignano	Come avro dunque il frutto	PeFXI (1514) fol. 66v–67r	Luisi1997 Pp. 263–266.
766.	Hieronimo de lauro	Anonimo	Donne io non so per che mi pregghi amore	LPF (1530?) fol. 8r–8v	
767.	Hieronymo del lauro	Anonimo	Ecco la notte	AntFIV (1520 (1517)) fol. 35v– 37r	
768.	Hieronimus a Lauro	Anonimo	Laura romanis decorata pompis	PeFXI (1514) fol. 64v–65r	Luisi1997 Pp. 258–260.
769.	Hieronymo del lauro	Anonimo	Non me dir che non si po	AntFIV (1520 (1517)) fol. 25v– 26r Vnm1795 № 51	Luisi1979 P. 113.
770.	Hieronymo del lauro	Anonimo	Non per noiarvi gia	AntFIV (1520 (1517)) fol. 29v– 30r	

771.	Hieronimo del lauro	Anonimo	O uoi nel amplo ciel	AntFIV (1520 (1517)) fol. 45v–46r	
772.	H[ieronimo] D[el] L[auro]	Anonimo	Va mo va crudele e ingrata	AntFIV (1520 (1517)) fol. 18v–20r	
773.	Hieronim[us] T. V.	Anonimo	Ayme dio che glie pur vero	Samb (1515) fol. 9v–10r	
774.	Ioannes B[aptista] Gesso	Anonimo	Deh non piu no non piu (Aere da capitoli)	PeFVIII (1507) fol. 55v	Boscolo1999 P. 248. Disertori1964 Pp. 160–161.
775.	Ioannes Brocchvs Vero[nensis]	Anonimo	Ayme che doglia e questa	PeFI (1504) fol. 16r	Monterosso1954 P. 14. Schwartz1935 S. 12–13. Di Zio Zannolli2013 P. 216.
776.	Io[hannes] Bro[cchus]	Anonimo	Alma suegliate hormai	PeFI (1504) fol. 2r	Monterosso1954 P. 3. Schwartz1935 S. 1. Di Zio Zannolli2013 P. 183.
777.	Io[hannes] Bro[cchus]	Anonimo	Io mi uoglio lamentare	PeFIII (1505) fol. 28r	Monterosso1954 P. 114.
778.	Io[hannes] Bro[cchus]	Francesco Petrarca	Ite caldi sospiri al freddo core (El modo de dir sonetti)	PeFIII (1505) fol. 28v–29r	Monterosso1954 Pp. 114–115. Schering1954 S. 69.
779.	Io[hannes] Bro[cchus]	Anonimo	La mia fe non uene ameno	PeFIII (1505) fol. 14v–15r	Monterosso1954 P. 104.
780.	Io[hannes] Bro[cchus]	Anonimo	Lieta e lalma poi che sciolta	PeFIII (1505) fol. 15v–16r	Monterosso1954 Pp. 104–105.
781.	Io[hannes] Bro[cchus]	Anonimo	Oyme che io sento al core	PeFIII (1505) fol. 13v–14r	Monterosso1954 Pp. 103–104.
782.	Io[hannes] Bro[cchus]	Anonimo	Se non son degno donna	PeFIII (1505) fol. 27v	Monterosso1954 P. 114.
783.	Ioannes de Erfordia	Anonimo	Doloroso mi tapinello	MS 117 Faenza, Bibl. Com. fol. 96v	Jeppesen1969 S. 303.
784.	Io. Hesdimois	Anonimo	Tutto il mundo e fantasia	AntFI (1510) fol. 2v–3r	
785.	Ioannes Lulinus Venetus	Francesco Petrarca	Ahi, bella liberta, come tu m'hai	PeFXI (1514) fol. 51v–52r	Luisi1997 Pp. 222–224.
786.	Ioannes Lulinus Venetus	Francesco Petrarca	Amor, quando fioriva	PeFXI (1514) fol. 42v–43v	Luisi1997 Pp. 199–201.
787.	Ioannes Lulinus Venetus	Francesco Petrarca	Chiare fresche e dolce acque	PeFXI (1514) fol. 44v–45v	Luisi1997 Pp. 203–206.
788.	Ioannes Lulinus	Anonimo	Chi non sa che sia 'l dolore	PeFXI (1514) fol. 54v–55r	Luisi1997 Pp. 231–232.

	Venetus				
789.	Ioannes Lulinus Venetus	Francesco Petrarca	Di tempo in tempo mi si fa men dura	PeFXI (1514) fol. 46v–48r	Luisi1997 Pp. 208–212.
790.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	Fuga ognun Amor protervo	PeFXI (1514) fol. 58v–59r	Luisi1997 Pp. 240–242.
791.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	Mentre che gli occhi giro	PeFXI (1514) fol. 48v–49r	Luisi1997 Pp. 213–215.
792.	Ioannes Lulinus Venetus / [Giovanni Lullino Veneto]	Anonimo	Nel tempo che riveste il verde manto	1. PeFXI (1514) fol. 49v–50r 2. Vnm1795 № 10	Luisi1997 Pp. 216–219. Luisi1979 Pp. 23–25.
793.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	Non mi pento esser legato	PeFXI (1514) fol. 51r	Luisi1997 Pp. 220–221.
794.	Ioannes Lulinus Venetus	Angelo Poliziano	Non potrà mai dir Amore	PeFXI (1514) fol. 59v–60r	Luisi1997 Pp. 243–245.
795.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	Occhi mei lassi acompagnate il core	PeFXI (1514) fol. 60v–61r	Luisi1997 Pp. 246–248.
796.	Ioannes Lulinus Venetus	Francesco Petrarca	Occhi piangeti acompagnate il core	PeFXI (1514) fol. 52v–53r	Luisi1997 Pp. 225–227.
797.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	Poi che son di speranza al tutto privo: Aer de capitoli	PeFXI (1514) fol. 46r	Einstein1971–3 P. 8. Luisi1997 P. 207.
798.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	Rendete amanti le sagite Amore	PeFXI (1514) fol. 53v–54r	Luisi1997 Pp. 228–230.
799.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	S’el non fusse la speranza	PeFXI (1514) fol. 55v–56r	Luisi1997 Pp. 233–234.
800.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	Surge da l’orizzonte il biondo Appolo	PeFXI (1514) fol. 56v–57r	Luisi1997 Pp. 235–236.
801.	Ioannes Lulinus Venetus	Anonimo	Vale, iniqua, hor vale, vale	PeFXI (1514) fol. 57v–58r	Luisi1997 Pp. 237–239.
802.	J[iovanni] T[ommaso] De Maio	Anonimo	Agli amanti e ingrato	Can (1519) fol. 8v–9r	
803.	J[iovanni] T[ommaso] de Maio	Anonimo	Aime cognior cogniosco	Can (1519) fol. 24v	
804.	J[iovanni] T[ommaso] de Maio	Francesco Petrarca	Hor vedi amor	Can (1519) fol. 15v–17r	
805.	J[iovanni]	Anonimo	Io no(n) posso piu sofrir	Can (1519) fol. 7v–8r	

	T[ommaso] de Mayo				
806.	J[iovanni] T[ommaso] de Maio	Anonimo	Nasce del mio desir	Can (1519) fol. 5r	
807.	J[iovanni] T[ommaso] de Maio	Anonimo	Pace pace e non piu guera	Can (1519) fol. 20v–21r	
808.	J[iovanni] T[ommaso] De Maio	Francesco Petrarca	Sel pe(n)sier che mi strugge	Can (1519) fol. 5v–7r	
809.	J[iovanni] T[ommaso] de Mayo	Anonimo	Si tu mi sierres amor	Can (1519) fol. 12v–13r	
810.	J[iovanni] T[ommaso] De Maio	Anonimo	Tu mi lassi io non ti lasso	Can (1519) fol. 22v–24r	
811.	Jachet [de Mantua]	Anonimo	Canamus et bibamus	DII (1531) fol. 16v–19v	
812.	Fra Jordan.	Anonimo	Su su pastori	DII (1531) fol. 1v–3r	
813.	Iosqvin Dascanio	Anonimo	El grillo e bon cantore	PeFIII (1505) fol. 61v–62r	Monterosso1954 P. 140.
814.	Jusquin d'Ascanio / Josquin [des Prez] Dascanio	Anonimo	In te domine speravi In te domine speravi	PeFI (1504) fol. 49v–50r Bos1509 fol. 38v–39r	Monterosso1954 Pp. 38–39. Davison–Apel1966 P. 98. Schwartz1935 S. 37–38. Di Zio Zannolli2013 Pp. 296–298. Di Zio Zannolli2013 Pp. 384–386.
815.	I. P.	Anonimo	Poi che i(n)tanti affa(n)ni	Can (1519) fol. 10v–12r	
816.	Io. Scrivano	Benedetto da Cingoli	Lhom terren caducho strale	AntFI (1510) fol. 8v–9r	
817.	Io. Scrivano	Anonimo	Uola il tempo e fa manchare	AntFI (1510) fol. 3v–4r	
818.	[Juan del Enzina]	Anonimo	Los sospiros no sosiegan	AntFII (1520 (1516)) fol. 24r	Luisi1975 Pp. 56–58.
819.	[Juan del Enzina]	Anonimo	No quiero que me consienta	AntFII (1520 (1516)) fol. 43v–44r	Luisi1975 Pp. 115–117.
820.	[Juan del Enzina]	Anonimo	Pues que jamás olvidaros	AntFII (1520 (1516)) fol. 48v–49r	Luisi1975 Pp. 133–137.
821.	Lorenzo de Medici	Lorenzo de Medici	Quant'e bella giovinezza		Osthoff1969 S. 156
822.	Lodovi[co] S[enese]	Anonimo	Chiara Luce me puo dare	Samb (1515) fol. 19v–20r	
823.	Lodovi[co] S[enese]	Anonimo	Sio non venni	Samb (1515) fol. 27v–28v	
824.	Ludouicus foglianus	Anonimo	Fortuna dun gran tempo – Che fa la ramacina – E si son lassame esser – Dagdun dagdun uetusta	PeFIX (1508/1509) fol. 38v–39r	Facchin1999 Pp. 210–213.
825.	Lvdovico Milanese	Anonimo	Alme celeste che riposo date	PeFVIII (1507) fol. 51v	Boscolo1999 Pp. 237–238.

					Disertori1964 Pp. 145–146. Boscolo1999 Pp. 183–185.
826.	Lvdovico Milanese	Anonimo	Ameni colli	PeFVIII (1507) fol. 29v–30r	
827.	L[udovico] M[ilanese]	Anonimo	Benigno e graue	AntFIV (1520 (1517)) fol. 17v–18r	
828.	Ludovico milanese	Anonimo	Haime haime ne mo ne mai	AntFIV (1520 (1517)) fol. 24v–25r	
829.	L[udovico] M[ilanese]	Anonimo	Hor che sera di me	Can (1519) fol. 25r	
830.	Lvdovico Milanese	Anonimo	Quando mi mostra amor	PeFVIII (1507) fol. 52r	Boscolo1999 P. 239.
831.	Lvdovico Milanese	Anonimo	Sera chi per pieta	PeFVIII (1507) fol. 52v–53r	Boscolo1999 Pp. 240–241. Disertori1964 Pp. 142–144.
832.	L[udovico] M[ilanese]	Anonimo	Vinto da passion	AntFIV (1520 (1517)) fol. 4v–5r	
833.	Marchetto Cara	Anonimo	Aimè, ch'io moro	MS Vm. ⁷ 676 Paris, Bibl. Nat., Dépt. Mus., Rés. fol. 115v–116r	Prizer1980 Pp. 502–504.
834.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Aiutami chio moro	PeFVII (1507) fol. 48v	Boscolo2006 P. 227. Prizer1980 Pp. 380–381.
835.	M[arco] C[ara] C. V[eronensis]	Anonimo	Ala absentia che me ac[h]ora	PeFV (1505) fol. 42v–43r	Prizer1980 Pp. 363–367.
836.	M[arco] C[ara] / [Marchetto Cara]	Anonimo	Alma gentil / Alma gentil che di tua vagha spoglia	PaDI (1526) fol. 26v–28r Vnm1795 № 78	Prizer1978 Pp. 53–57. Luisi1979 Pp. 167–169.
837.	Marchetto Cara	Anonimo	Amerò, non amerò	PeFXI (1514) fol. 22v–23r	Luisi1997 Pp. 150–151. Prizer1980 Pp. 446–448.
838.	Marchetto Cara / Bartolomeo Tromboncino	Matteo Bandello	Amor se de hor in hor / Amor, se d'hor in hor la doglia cresce / Amor se dora in hor la doglia cresce	AntFIV (1520 (1517)) fol. 26v–27r Vnm1795 № 19 AntG (1520) fol. 12v–13v	Prizer1980 Pp. 454–456. Luisi1979 Pp. 46–47.
839.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Arma del mio valor / Arma del mio valore	PeFIX (1508/1509) fol. 16v Bos1509 fol. 17v	Facchin1999 Pp. 153–154.
840.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Bona dies bona sera	PeFVII (1507) fol. 41v–42r	Boscolo2006 Pp. 211–212. Prizer1980 Pp. 382–385.
841.	[Marchetto Cara]	Pietro Barignano	Cangia spera mia voglia / Cangia sperar mia voglia	AntFIV (1520 (1517)) fol. 11v–13r AntG (1520) fol. 18r–19v Vnm1795 № 83	Luisi1979 Pp. 181–182.

842.	M[arco] C[ara]	Baldassare Castiglione	Cantai mentre nel core	AntFIII (1513) fol. 45v–46r	Einstein1941 Pp. 61–62. Luisi1980? P. 20.
843.	Marcheto Carra	Anonimo	Caro sepulchro mio	AntFIV (1520 (1517)) fol. 28v–29r	Prizer1980 Pp. 457–459.
844.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Chi la castra la porcella	PeFIX (1508/1509) fol. 9v–10r	Facchin1999 Pp. 133–135. Prizer1980 Pp. 423–426.
845.	M[arco] C[ara] / B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Chi lharia mai creduto / Chi lharebbe mai creduto	PeFIX (1508/1509) fol. 17r Bos1509 fol. 17r	Facchin1999 P. 155.
846.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Chi me dara piu pace	PeFI (1504) fol. 13v Bos1509 fol. 46v	Monterosso1954 P. 11. Schwartz1935 S. 10. Di Zio Zannolli2013 P. 210.
847.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Cholei che amo cosi	PeFIX (1508/1509) fol. 23v	Prizer1980 Pp. 427–428. Facchin1999 P. 173.
848.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Credul cor per che credesti	PeFVII (1507) fol. 14v–15v	Boscolo2006 Pp. 142–145. Prizer1980 Pp. 386–390.
849.	M[arco] C[ara]	Anonimo	De che parlera piu la lingua mia	Bos1509 fol. 49r	
850.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Defecerunt	PeFI (1504) fol. 4v–5r	Monterosso1954 Pp. 4–5. Hamburg1976 S. 74–75. Schwartz1935 S. 3. Di Zio Zannolli2013 Pp. 189–190.
851.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Deh dolce mia signora	PeFVII (1507) fol. 31r	Boscolo2006 P. 184. Prizer1980 Pp. 391–393.
852.	M[archetto] C[ara] / B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Deh non piu deh non piu mo	PeFVII (1507) fol. 44v–45r Bos1509 fol. 14v	Boscolo2006 Pp. 218–219.
853.	M[arcus] C[ara] / B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Deh si deh no deh si	PeFI (1504) fol. 14v–15r Bos1509 fol. 28r	Monterosso1954 Pp. 12–13. Schwartz1935 S. 11–12. Di Zio Zannolli2013 Pp. 213–214.
854.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Dela impresa mia amorosa	PeFIX (1508/1509) fol. 10v–11r	Facchin1999 Pp. 136–138. Prizer1980 Pp. 429–432.
855.	M[arco] C[ara]	Serafino dall'Aquila	Del mio si grande	PaDI (1526) fol. 14r	Prizer1978 Pp. 25–26.
856.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Dilecto albergo e tu beato	PeFIV (1505) fol. 29r	Schwartz1935 S. 74–75.

			nido		
857.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Di piu varii pensier	AntFIII (1513) fol. 43r	Einstein1941 Pp. 57–58.
858.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Discalza e discalzetta	PaDI (1526) fol. 26r	Prizer1978 Pp. 52–53.
859.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Doglia che non aguagli	Vnm1795 № 76	Prizer1980 Pp. 509–518. Luisi1979 Pp. 161–164.
860.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Dogni altra haria pensato	PeFVII (1507) fol. 38r	Boscolo2006 P. 202. Prizer1980 Pp. 394–395.
861.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Donne habiati voi pietate	PeFVIII (1507) fol. 37v–38r	Prizer1980 Pp. 403–407. Boscolo1999 Pp. 204–207.
862.	Marchetto Cara	Anonimo	Ecco colui che marde / Ecco colui chi marde	AntFIV (1520 (1517)) fol. 42v–44r Can (1519) fol. 33v–35r AntG (1520) fol. 38r–39v	
863.	M[arco] C[ara]	Anonimo	E da poi chel sol dal monte	PaDI (1526) fol. 31v	Prizer1978 P. 65.
864.	[M. Cara? B. Tromboncino?]	Andrea Navagero	Fiamma amorosa et bella	AntFIII (1513) fol. 8v–10r Vnm1795 № 21	Luisi1979 Pp. 49–50. Einstein1941 Pp. 7–10.
865.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	Forsi che si forsi che no	PeFIII (1505) fol. 33v–34r	Monterosso1954 Pp. 118–119.
866.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Fvgga pur chi vol amore	PeFVIII (1507) fol. 40v–42r	Boscolo1999 Pp. 214–218. Prizer1980 Pp. 408–414.
867.	M[arco] C[ara]	Cornelio Castaldi da Feltre / Galeotto del Carretto. Noze de Psyche et Cupidine. (Casale, 1502)	Fugi se sai fugir	PeFIX (1508/1509) fol. 22r	Facchin1999 P. 170. Osthoff1969 S. 161. Prizer1980 Pp. 433–434.
868.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	Fugitiua mia speranza	PeFIII (1505) fol. 37v–38r	Monterosso1954 Pp. 121–122.
869.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Glìe pur gionto el giorno aime	PeFI (1504) fol. 11v–12r	Monterosso1954 P. 10. Schwartz1935 S. 8–9. Di Zio Zannolli2013 Pp. 205–207.
870.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Ho che aiuto	AntFIII (1513) fol. 5v–7r	Einstein1941 Pp. 4–6.
871.	M[archetto] C[ara] /	Anonimo	Hor uenduto ho la speranza	PeFI (1504) fol. 6v–7r	Monterosso1954 P. 6.

	Anonimo			Bos1509 fol. 33r–33v	Schwartz1935 S. 4–5. Di Zio Zannolli2013 Pp. 194–195.
872.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	In eterno io uoglio amarte	PeFI (1504) fol. 10v–11r	Monterosso1954 P. 9. Schwartz1935 S. 7–8. Di Zio Zannolli2013 Pp. 202–204.
873.	M[archetto] C[ara] / Marchetto Cara	Anonimo	Io non compro piu speranza	PeFI (1504) fol. 9v–10r Bos1509 fol. 34r	Monterosso1954 P. 8. Schwartz1935 S. 6–7. Di Zio Zannolli2013 Pp. 200–201.
874.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Io non lho perche non lho / Io non lo per che non lo	PeFVII (1507) fol. 40v–41r AntFI (1510) fol. 28v–29r	Rubsamen1943 Pp. 39–42. Boscolo2006 Pp. 209–210.
875.	Marcus Chara. Vero	Anonimo	Io son locel che sopra i rami doro	PeFIV (1505) fol. 2r	Schwartz1935 S. 45.
876.	M[archetto] C[ara] / Anonimo	Anonimo	La fortuna uol cossi La fortuna vol cosi	PeFI (1504) fol. 15v Bos1509 fol. 34v	Monterosso1954 P. 13. Schwartz1935 S. 12. Di Zio Zannolli2013 P. 215.
877.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	La non vol perche non m ama	AntG (1520) fol. 14v AntFIV (1520 (1517)) fol. 14v– 15r Can (1519) fol. 21v–22r	Luisi1987 P. 115. Luisi1987 Pp. 116–117. Prizer1980 Pp. 460–462.
878.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Lardor mio graue e assimilante al pesce	PeFVII (1507) fol. 30v	Boscolo2006 Pp. 182–183. Prizer1980 Pp. 396–398.
879.	Marchetto Cara	Anonimo	La virtù se vol seguire	MS Vm. ⁷ 676 Paris, Bibl. Nat., Dépt. Mus., Rés. fol. 71v–72r	Prizer1980 Pp. 505–508.
880.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Le son tre fantinelle	PaDI (1526) fol. 20r	Prizer1978 Pp. 38–39.
881.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	Liber fui un tempo in foco	PeFIII (1505) fol. 39v–40r	Monterosso1954 Pp. 122–123.
882.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Mal un muta per effecto	PeFVII (1507) fol. 32v	Boscolo2006 P. 188. Prizer1980 Pp. 399–402.
883.	M.[arco] C.[ara]	Anonimo	Mentre che a tua belta (Sonetto)	PeFIV (1505) fol. 16r	Schwartz1935 S. 60.
884.	[Marchetto Cara]	Anonimo	Mentre io vo per questi boschi	Vnm1795 № 58	Prizer1980 Pp. 519–523. Luisi1979 Pp. 126–127.
885.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Nasce la speme mia	PeFIX (1508/1509) fol. 2v	Haar1986 P. 187. Facchin1999 P. 111.
886.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Non e tempo daspectare / Non e tempo daspettare	PeFI (1504) fol. 3v–4r Bos1509 fol. 32v	Monterosso1954 Pp. 3–4. Minor1964 Pp. 48–52.

					Schwartz1935 S. 2. Di Zio Zannolli2013 Pp. 186–188.
887.	M[arco] C[ara] / B[artolomeo] T[romboncino]	Anonimo	Non peccando altro chel core / Non peccando altri chel core	PeFVII (1507) fol. 26v–27r Bos1509 fol. 9v	Boscolo2006 Pp. 170–172.
888.	D. M. / M[arco] C[ara]	Anonimo	O bon eglie bon	PeFV (1505) fol. 4v–5r Bos1511 fol. 23	Haar1964 Pp. 254–255. Disertori1964 Pp. 505–506/
889.	M.[arco] C.[ara]	Francesco Petrarca	O caldi mei sospiri	PeFIV (1505) fol. 14v	Schwartz1935 S. 58–59.
890.	M[arco] C[ara]	Anonimo	O celeste anime sancte	PeFIX (1508/1509) fol. 24v	Facchin1999 Pp. 176–177. Prizer1980 Pp. 440–442.
891.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Ochi dolci o che almen scorto	PeFIX (1508/1509) fol. 15v–16r	Facchin1999 Pp. 150–152. Prizer1980 Pp. 435–439.
892.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Ochi mei lassi poi che p[er]so haveti	PeFIV (1505) fol. 11v–12r	Schwartz1935 S. 55–56.
893.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	Ogni ben fa la fortuna	PeFIII (1505) fol. 29v–30r	Monterosso1954 Pp. 115–116.
894.	Marcus Cara Vero[nensis] / M[arco] C[ara]	Anonimo	Oime el cor oime la testa / Oime il cor oime la testa	PeFI (1504) fol. 2v–3r Bos1509 fol. 32r	Monterosso1954 P. 3. Engel1952 S. 15. Schwartz1935 S. 1. Di Zio Zannolli2013 Pp. 184–185.
895.	M[arcus] C[ara] / Anonimo	Anonimo	O mia cieca e dura sorte / O mia ciecha e dura sorte	PeFI (1504) fol. 5v–6r Bos1509 fol. 19r–19v	Monterosso1954 Pp. 5–6. Schwartz1935 S. 3–4. Di Zio Zannolli2013 Pp. 191–193.
896.	Marchetto Cara	Anonimo	O se havesse la mia vita	AntFIV (1520 (1517)) fol. 10v– 11r	Prizer1980 Pp. 463–466.
897.	Marchetto Cara / [Marchetto Cara]	Anonimo	Pensate se fu doglia / Pensate se fu doglia de morire	Vnm1795 № 72 LPF (1530?) fol. 10r–10v	Prizer1980 Pp. 524–529. Luisi1979 Pp. 154–155.
898.	M[arco] C[ara]	J. Sannazaro / Girolamo Cittadini / Francesco Molza	Perche piangi alma	DII (1531) fol. 7v–9r Vnm1795 № 77	Prizer1980 Pp. 479–482. Luisi1979 Pp. 165–166.
899.	Marchetto Cara / [Marchetto Cara]	Anonimo	Perche son tuto foco	Vnm1795 № 66 LPF (1530?) fol. 6v–7v	Prizer1980 Pp. 530–538. Luisi1979 Pp. 144–146.
900.	Marchetto Cara? /	Anonimo	Per dolor mi bagno il viso	PeFXI (1514) fol. 24v–25r	Luisi1997 Pp. 154–156.

	Marcheto Carra			AntFII (1520 (1516)) fol. 4v–6r	Luisi1975 Pp. 7–10.
901.	Marcheto Carra	Anonimo	Per fugir d'amor le ponte	AntFII (1520 (1516)) fol. 8v–10r	Luisi1975 Pp. 15–17.
902.	Marchetto Cara / [Marchetto Cara]	Giovanni Muzzarelli	Per fugire la mia morte / Per fugir la mia morte alma mia speme	AntG (1520) Vnm1795 № 74	Prizer1980 Pp. 539–543. Luisi1979 Pp. 157–158.
903.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	Perso ho in tutto hormai la uita	PeFIII (1505) fol. 31v–32r	Monterosso1954 Pp. 116–118.
904.	Marchet[to Cara]	Anonimo	Piangea la donna mia	PaDI (1526) fol. 8v–10r AntG (1520) Vnm1795 № 85	Prizer1978 Pp. 14–17. Luisi1979 Pp. 185–186.
905.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Pieta cara signora	PeFI (1504) fol. 14r Bos1509 fol. 47r	Monterosso1954 P. 12. Schwartz1935 S. 11. Di Zio Zannolli2013 Pp. 211–212.
906.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Piu non tamo haybo haybo / Piu non thamo aibo aibo	PeFIX (1508/1509) fol. 18v–19r Bos1509 fol. 44v–45r	Facchin1999 Pp. 158–161.
907.	Marchetto Cara / M[archetto] C[ara]	Anonimo	Poi ch'al mio largo pianto	Vnm1795 № 88	Prizer1980 Pp. 544–547. Luisi1979 Pp. 191–192.
908.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Poi che in van mia mente sogna	PaDI (1526) fol. 14v–15r	Prizer1978 Pp. 26–27.
909.	Marcheto Carra	Anonimo	Poi chio vedo	AntFII (1520 (1516)) fol. 24v– 25v	Luisi1975 Pp. 59–62.
910.	Marchetto Cara / M[archetto] C[ara]	Anonimo	Qual meraviglia, o donna	Vnm1795 № 71	Prizer1980 Pp. 548–554. Luisi1979 Pp. 152–153.
911.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	Quei che sempre han da penare	PeFIII (1505) fol. 35v–36r	Monterosso1954 Pp. 120–121.
912.	M[arco] C[ara]	Sextus Propertius	Quicunque ille fuit	AntFIII (1513) fol. 31v–32[30]r	Einstein1941 Pp. 39–40.
913.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Quis furor tanti	AntFIII (1513) fol. 32[30]v–33r	Einstein1941 Pp. 40–42.
914.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Rocta e laspra mia cathena	PeFV (1505) fol. 44v–45r	Prizer1980 Pp. 368–373.
915.	Marchetto Cara	Anonimo	Salve sacrato (e)t triomphante legno (lauda)	AntFIV (1520 (1517)) fol. 37v– 39r	Prizer1980 Pp. 467–472.
916.	Marchetto Cara	Anonimo	Se alcun tempo / Se alcun tempo da voi son stato absente	AntFIII (1513) fol. 42r AntG (1520) fol. 10r	Einstein1941 Pp. 55–56.
917.	Marchetto Cara	Francesco	Se amor non e che	AntG (1520) fol. 13v	Luisi1987 P. 113.

		Petrarca		AntFIV (1520 (1517)) fol. 5v–6r	Luisi1987 P. 114. Prizer1980 Pp. 473–474.
918.	M[arco] Cara	Anonimo	Se ben elfin de la mia uita sento / Se ben il fin de la mia vita sento	PeFVI (1505) fol. 42v Bos1509 fol. 48r	Lovato2004 Pp. 232–233.
919.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	Se de fede hor uengo a meno / Se de fede vengo ameno	PeFI (1504) fol. 8v–9r Bos1509 fol. 31r–31v	Monterosso1954 Pp. 7–8. Schwartz1935 S. 6. Di Zio Zannolli2013 Pp. 198–199.
920.	Marchetto Cara	Anonimo	Se glil dico, che dirà	AntG (1520) fol. 3v–4v	Luisi1987 Pp. 91–93. Prizer1980 Pp. 475–478.
921.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Se non fusse la speranza	PeFVIII (1507) fol. 47v–49r	Boscolo1999 Pp. 228–230. Prizer1980 Pp. 415–419.
922.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	Se no[n] hai perseueranza	PeFI (1504) fol. 7v–8r	Monterosso1954 P. 7. Schwartz1935 S. 5. Di Zio Zannolli2013 Pp. 196–197.
923.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Se non soccorri amore	DII (1531) fol. 3v–6r	Prizer1980 Pp. 483–488.
924.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Se per chieder merce graita [gratia] / Se per chieder merce gratia simpetra	PeFVIII (1507) fol. 10v–11r Bos1509 fol. 20r	Boscolo1999 P. 136.
925.	Marcheto	Luigi Cassola	Se quanto in voi se vede	LPF (1530?) fol. 7v–8r	
926.	Marcheto		Se trouase vna donna	LPF (1530?) fol. 10v–11r	
927.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Si bella e la mia donna	DII (1531) fol. 11v–13r	Prizer1980 Pp. 489–495.
928.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Si ben sto lontano alquanto	PeFIX (1508/1509) fol. 34v–35r	Facchin1999 Pp. 199–200. Prizer1980 Pp. 443–445.
929.	Marchetto Cara / [Marchetto Cara]	Anonimo	Si che la vo seguire / Si che la vo' seguire	PeFXI (1514) fol. 2r Vnm1795 № 36	Luisi1997 Pp. 99–100 Prizer1980 Pp. 449–451. Luisi1979 P. 84.
930.	M[arcus] C[ara]	Anonimo	[Si] come chel bianco cigno / Come chel bianco cigno	PeFI (1504) fol. 13r Bos1509 fol. 23v	Monterosso1954 P. 11. Schwartz1935 S. 10. Di Zio Zannolli2013 P. 209.
931.	Marchetto Cara	Anonimo	Signora un che vadora	Can (1519) fol. 32v–33r AntG (1520) fol. 15r–15v	Luisi1987 P. 118. Luisi1987 P. 119. Prizer1980 Pp. 452–453.
932.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Sonno che gli animali	AntFIII (1513) fol. 5r	Einstein1941 Pp. 3–4.
933.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Su su su su mia speme prendi	PeFVI (1505/1506) fol. 23v–24r	Lovato2004 Pp. 174–177.

			el porto		Prizer1980 Pp. 374–379.
934.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Sum piu tua che non sum mia / Son piu tua che non son mia	PeFVIII (1507) fol. 33v–34r Bos1509 fol. 25v–26r	Boscolo1999 Pp. 193–194.
935.	Marcheto Carra	Anonimo	Sventurati amanti	AntFII (1520 (1516)) fol. 18v– 19v	Luisi1975 Pp. 40–44.
936.	Marchetto Cara / [Marchetto Cara]	Anonimo	Tante volte, sì, sì, sì / Tante volte: sí, sí, sí	PeFXI (1514) fol. 25v–26r Vnm1795 № 89	Luisi1997 P. 157. Luisi1979 P. 193.
937.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Udite uoi finestre / Odite voi finestre	PeFI (1504) fol. 12v Bos1509 fol. 40v	Monterosso1954 Pp. 10–11. Schwartz1935 S. 9. Di Zio Zannolli2013 P. 208.
938.	M[archetto] C[ara]	Anonimo	Vedo ogni selua	PeFVIII (1507) fol. 53v	Boscolo1999 Pp. 242–243. Prizer1980 Pp. 420–422.
939.	Marchetto Cara	Anonimo	Veramente ogni doglia	DII (1531) fol. 9v–11r	Prizer1980 Pp. 496–501.
940.	M[arco] C[ara]	Anonimo	Uoi che ascoltate	PaDI (1526) fol. 2r	Prizer1978 P. 1.
941.	M.[ichael?]	Anonimo	Rinforzi ognhor piu mia dura sorte	PeFIV (1505) fol. 24v	Schwartz1935 S. 69–70.
942.	Mi. C.	Anonimo	Ahime lasso ahime dolente / Aime lasso aime dolente	PeFV (1505) fol. 2v–3r Bos1511 fol. 51r–52r	Disertori1964 Pp. 572–574.
943.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	A Dio signora adio	PeFI (1504) fol. 48v–49r	Monterosso1954 P. 38. Schwartz1935 S. 37. Di Zio Zannolli2013 Pp. 294–295.
944.	Micha[el] [Pesentus] / D[on] M[ichele Pesenti]	Anonimo	Ahime chio moro / Aime chio moro	PeFI (1504) fol. 41v–42r Bos1509 fol. 41v–42r	Monterosso1954 Pp. 33–34. Schwartz1935 S. 32. Di Zio Zannolli2013 Pp. 279–281.
945.	Michael [Pesentus]	Anonimo	Alhor quando ariuaua (Dal lecto me levava)	PeFI (1504) fol. 27v–28r	Monterosso1954 Pp. 22–23. Schwartz1935 S. 20–21. Di Zio Zannolli2013 Pp. 242–245.
946.	Don Michele Pesenti	Anonimo	Alma gentil	Motetti e canzone. Libro primo (Venezia, 1521?) fol. 14v	Haar1964 Pp. 213–218.
947.	Micael / M.	Anonimo	Amor poi che non poi / Amor poi che non poi farne morire	PeFV (1505) fol. 16v AntFI (1510) fol. 19r	
948.	Michael Pesentvs Vero[nensis]	Anonimo	Ardo e bruscio e tu nol senti	PeFI (1504) fol. 32v–33r	Monterosso1954 P. 27. Schwartz1935 S. 25. Di Zio Zannolli2013 Pp. 257–258.
949.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	Ben mille uolte al di me dice	PeFI (1504) fol. 46r	Monterosso1954 P. 36.

			amore Modus dicendi capitvla		Haar1964 Pp. 211–212. Schwartz1935 S. 35. Di Zio Zannolli2013 P. 289.
950.	D[on] Michael V[icentino]	Anonimo	Che farala che dirala / Che faralla che diralla	AntFIII (1513) fol. 39v–40r PeFXI (1514) fol. 28r	Einstein1941 Pp. 52–53. Luisi1997 Pp. 162–163.
951.	Mi[chele Pesenti] C[antus] & V[erba]	Michele Pesenti	Deh chi me sa dir nouella	PeFVIII (1507) fol. 45v–47r	Boscolo1999 Pp. 225–227.
952.	Michael [Pesentus]	Anonimo	Dime un pocho che uol dire	PeFI (1504) fol. 33v–34r	Monterosso1954 Pp. 27–28. Schwartz1935 S. 26. Di Zio Zannolli2013 Pp. 259–260.
953.	Micha[elis] [Pesenti] C[antus] et V[erba]	Michele Pesenti	Fuggir uoglio el tuo bel uolto	PeFI (1504) fol. 38v–39r	Monterosso1954 Pp. 31–32. Schwartz1935 S. 30. Di Zio Zannolli2013 Pp. 272–273.
954.	Micha[el] [Pesentus] / D[on] M[ichele Pesenti]	Antonio Tebaldeo	In hospitas per alpes / Inhospitas per alpes	PeFI (1504) fol. 43v Bos1509 fol. 35r	Monterosso1954 Pp. 34–35. Schwartz1935 S. 33. Di Zio Zannolli2013 Pp. 284.
955.	Micha[el] [Pesentus] / D[on] M[ichele Pesenti]	Horatius Flaccus	Integer uitae scelerisque purus / Integer vite scelerisque purus	PeFI (1504) fol. 44r Bos1509 fol. 36r	Monterosso1954 P. 35. Schwartz1935 S. 34. Pirrotta1969 P. 30. Pirrotta1982 P. 31. Di Zio Zannolli2013 P. 285.
956.	D[on] Mi[chele Pesenti]	Anonimo	Io son locel che con le debil ali	PeFVIII (1507) fol. 49v–50r	Boscolo1999 Pp. 231–233.
957.	D[on] M[ichele Pesenti]	Anonimo	Io voria esser cholu	PeFIX (1508/1509) fol. 20v–21r	Facchin1999 Pp. 164–167. Disertori1964 Pp. 155–158.
958.	Michael [Pesentus]	Anonimo	Laqua uale al mio gran foco	PeFI (1504) fol. 29v–30r	Monterosso1954 Pp. 24–25. Schwartz1935 S. 23. Di Zio Zannolli2013 Pp. 249–251.
959.	D[on] Mi[chele Pesenti]	Antonio Cornazano	Non e pensier	PeFVIII (1507) fol. 54v–55r	Boscolo1999 Pp. 245–247.
960.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	Non mi doglio gia damore	PeFI (1504) fol. 42v–43r	Monterosso1954 P. 34. Schwartz1935 S. 33. Di Zio Zannolli2013 Pp. 282–283.
961.	Micha[elis] [Pesenti] C[antus] et V[erba]	Michele Pesenti	O Dio che la brunetta mia	PeFI (1504) fol. 37v–38r	Monterosso1954 P. 31. Schwartz1935 S. 29.

					Di Zio Zannolli2013 Pp. 269–271.
962.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	Passando per una rezolla de questa terra	PeFI (1504) fol. 44v	Monterosso1954 P. 35. Schwartz1935 S. 34. Di Zio Zannolli2013 P. 286.
963.	Micha[elis] [Pesenti] C[antus] et V[erba]	Michele Pesenti	Poi chel ciel e la fortuna (фольклорная цитата De voltate in qua e do bella Rosina в рипрезе)	PeFI (1504) fol. 35v–36r	Monterosso1954 Pp. 29–30. Schwartz1935 S. 27–28. Di Zio Zannolli2013 Pp. 263–265.
964.	Micha[elis] [Pesenti] C[antus] et V[erba]	Michele Pesenti	Questa e mia lho fatta mi	PeFI (1504) fol. 40v–41r	Monterosso1954 P. 33. Schwartz1935 S. 31. Di Zio Zannolli2013 Pp. 277–278.
965.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	Se in tutto hai destinato	PeFI (1504) fol. 45v	Monterosso1954 P. 36. Schwartz1935 S. 35. Di Zio Zannolli2013 P. 288.
966.	Michaelis [Pesenti] Cantus & uerba	Michele Pesenti	Sempre le come esser sole	PeFI (1504) fol. 34v–35r	Monterosso1954 P. 28–29. Schwartz1935 S. 26–27. Di Zio Zannolli2013 P. 261–262.
967.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	Sia felice la tua uita	PeFIII (1505) fol. 9r	Monterosso1954 P. 100.
968.	Micha[elis] [Pesenti] C[antus] et V[erba] A uoce mutate	Michele Pesenti	Si me piace el dolce foco	PeFI (1504) fol. 39v–40r	Monterosso1954 P. 32. Schwartz1935 S. 30–31. Di Zio Zannolli2013 Pp. 274–276.
969.	Micha[elis] [Pesenti] C[antus] et V[erba]	Michele Pesenti	Sio son stato a ritornare	PeFI (1504) fol. 36v–37r	Monterosso1954 P. 30. Schwartz1935 S. 28–29. Di Zio Zannolli2013 Pp. 266–268.
970.	D[on] Michael V[icentino]	Anonimo	So ben che lei no[n] sa	AntFIII (1513) fol. 12v–14r	Einstein1941 Pp. 14–16.
971.	Dom Michiel (Michele Pesenti)	Anonimo	Spenta mhai del pecto amore (фольклорная цитата Bel alboro che nato nella via)	PeFVII (1507) fol. 20v–21v	Boscolo2006 Pp. 155–158.
972.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	Trista e noiosa sorte	PeFI (1504) fol. 45r	Monterosso1954 Pp. 35–36. Schwartz1935 S. 35. Di Zio Zannolli2013 P. 287.
973.	Micha[el] [Pesentus]	Antonio Tebaldeo / Serafino	Tu te lamenti a torto	PeFI (1504) fol. 47r	Monterosso1954 P. 37. Schwartz1935 S. 36. Di Zio Zannolli2013 P. 291.

		dall'Aquila			
974.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	Vna legiadra donna	PeFI (1504) fol. 46v	Monterosso1954 Pp. 36–37. Schwartz1935 S. 36. Di Zio Zannolli2013 P. 290.
975.	Micha[el] [Pesentus]	Anonimo	Vieni hormai non piu tardare	PeFI (1504) fol. 47v–48r	Monterosso1954 P. 37. Schwartz1935 S. 36–37. Di Zio Zannolli2013 Pp. 292–293.
976.	Nicolo broch[o]	Anonimo	Me levava una matina	AntFIV (1520 (1517)) fol. 31v–33r	
977.	N[icolò] B[roco]	Anonimo	O tiente a lora	PeFVIII (1507) fol. 44v	Boscolo1999 P. 223.
978.	N[icolò] Brocvs	Anonimo	Per seruirte perdo i passi	PeFVIII (1507) fol. 42v–43r	Boscolo1999 Pp. 219–220.
979.	N[icolò] B[roco]	Anonimo	Poi che in te donna speraui resposta In te domine speraui (Jusquin d'Ascanio)	PeFVIII (1507) fol. 43v–44r	Boscolo1999 Pp. 221–222.
980.	N[icolò] B[roco]	Anonimo	Se mia trista e dura sorte	AntFIV (1520 (1517)) fol. 20v–22r	
981.	Nicolo Broch[o]	Anonimo	Se ben fatto o del mio resto	AntFIV (1520 (1517)) fol. 22v–24r	
982.	Nicolo Pifar[o]	Anonimo	Aqua aqua al focho al focho	PeFVI (1505) fol. 15v–16r	Lovato2004 Pp. 154–155.
983.	Ni[colò] Pi[faro]	Anonimo	Ala bruma al giatio e al vento	PeFVIII (1507) fol. 20v–21r	Boscolo1999 Pp. 160–161.
984.	Nicolo Pifaro	Anonimo	Daltro hormai uoglio hauer cura	PeFVII (1507) fol. 22v–23r	Boscolo2006 Pp. 160–161.
985.	Nicolo Pifaro	Anonimo	Dapoi che cusi pate	PeFVIII (1507) fol. 26v	Boscolo1999 P. 175.
986.	Nicolo Pifar[o]	Anonimo	Fora son dogni speranza	PeFVI (1505) fol. 14v–15r	Lovato2004 Pp. 152–153.
987.	Nicolo Pifaro	Anonimo	La colpa non e mia	PeFVIII (1507) fol. 25v	Boscolo1999 P. 173.
988.	Nicolo Pifaro	Anonimo	O sola mia salute	PeFVIII (1507) fol. 26r	Boscolo1999 P. 174.
989.	Nicolo Pifaro	Anonimo	Per amor fata solinga	PeFVIII (1507) fol. 21v–23r	Boscolo1999 Pp. 162–167.
990.	Ni[colo] Pi[faro]	Anonimo	Per memoria di quel giorno (цитата Questa se chiama la bella mazacrocha)	PeFVIII (1507) fol. 24v–25r	Boscolo1999 Pp. 171–172. Disertori1964 Pp. 173–175.
991.	Nicolo Pifar[o]	Anonimo	Sel te chara la mia uita	PeFVI (1505) fol. 13v–14r	Lovato2004 Pp. 150–151.
992.	[Nicolaus Pifarus] [Patavino]	Anonimo	Amor sempre me dimostra	PeFII (1504) fol. 49v–50r	Monterosso1954 Pp. 84–85.
993.	N[icolaus] P[ifarus] [Patavino]	Anonimo	Chi dal ciel non ha fauore	PeFIII (1505) fol. 26v–27r	Monterosso1954 Pp. 113–114.

994.	N[icolò] P[ifaro] [Patavino]	Anonimo	La fiamma che me abruscia el tristo core	PeFIV (1505) fol. 17r	Schwartz1935 S. 61.
995.	[Nicolaus Pifarus] [Patavino]	Anonimo	Lamentomi damore	PeFII (1504) fol. 50v	Monterosso1954 P. 85.
996.	N[icolò] P[ifaro] [Patavino]	Anonimo	Mi fa sol o mia dea viver in stento	PeFIV (1505) fol. 18r	Schwartz1935 S. 62.
997.	[Nicolaus Pifarus] [Patavino]	Anonimo	Non e tempo de tenere	PeFII (1504) fol. 51r	Monterosso1954 P. 86.
998.	1. N[icolò] P[ifaro] [Patavino] 2. Anonimo	Anonimo	Ogni uermo al suo ueneno / Ogni vermo ha el suo veneno	PeFV (1505) fol. 9v–10r AntFI (1510) fol. 15v–16r	
999.	N[icolò] P[ifaro] [Patavino]	Anonimo	Pensa donna chel tempo fuge al vento (Sonetto)	PeFIV (1505) fol. 18v	Schwartz1935 S. 62–63.
1000.	[Nicolaus Pifarus] [Patavino]	Anonimo	Se da poi la tua partita	PeFII (1504) fol. 52v–53r	Monterosso1954 P. 87.
1001.	[Nicolaus Pifarus] [Patavino]	Anonimo	Se non poi hor ristorarmi	PeFII (1504) fol. 55v	Monterosso1954 Pp. 88–89.
1002.	[Nicolaus Pifarus] [Patavino]	Anonimo	Se non uoi pensar in tutto	PeFII (1504) fol. 53v–54r	Monterosso1954 Pp. 87–88.
1003.	N[icolò] P[ifarus] [Patavino]	Anonimo	Se per mio fidel seruire	PeFIII (1505) fol. 25v–26r	Monterosso1954 P. 113.
1004.	[Nicolaus Pifarus] [Patavino]	Anonimo	Sel te piacque un tempo farmi	PeFII (1504) fol. 51v–52r	Monterosso1954 P. 86.
1005.	N[icolò] P[ifaro] [Patavino]	Anonimo	Ti par gran maraveglia a me par poco / Ti par gran maraveglia ame par po	PeFIV (1505) fol. 17v Bos1509 fol. 46r	Schwartz1935 S. 61–62.
1006.	[Nicolaus Pifarus Patavinus]	Anonimo	Mal fai signora mia	PeFII (1504) fol. 49r	Monterosso1954 P. 84.
1007.	[Nicolaus Pifarus Patavinus]	Anonimo	Piangeti mecho amanti	PeFII (1504) fol. 48v	Monterosso1954 Pp. 83–84.
1008.	N[icolò] P[ifaro/atavino]	Anonimo	Son infermo recaduto	PeFVI (1505) fol. 18v–19r	Lovato2004 Pp. 161–162.
1009.	Nic[colò] Pi[faro / ccolomini?] S[enese]	Anonimo	Adio riman resta signora	Samb (1515) fol. 50v–51r	
1010.	Nic[colò] Pi[faro] S.	Anonimo	Di lassar tuo divo aspecto	Samb (1515) fol. 22v–23r	D'Accone1997 P. 715.

1011.	Nic[olò] Pif[aro] S[enese]	Anonimo	Due virtu el mio cor	Samb (1515) fol. 16v–17r	
1012.	Nic[colò] Pi[faro / ccolomini?] S[enese]	Anonimo	Lo splendente tuo bel viso	Samb (1515) fol. 26v–27r	
1013.	Nico[lò] Pic[colomini?] Pre. Sen[ese]	Anonimo	Mentre io sdegno	Samb (1515) fol. 49v–50r	
1014.	Nic[olò] P[ifaro / iccolomini?] S[enese]	Anonimo	Piangete i ochi dolenti	Samb (1515) fol. 25r	
1015.	Nic[colò] Pi[faro / ccolomini] S[enese]	Anonimo	Se la Serena con suo	Samb (1515) fol. 9r	
1016.	Nico[lò] P[ifaro / iccolomini?] S[enese]	Anonimo	Sel te grato el mio servire	Samb (1515) fol. 38v–39r	Jeppesen1969 S. 327–329.
1017.	Nicolaus Pre. Sen[ese]	Anonimo	Sio fui servo	Samb (1515) fol. 48v–49r	
1018.	Nico[lò] Pi[faro / ccolomini?]	Anonimo	Spero pur mutar mio fato	Samb (1515) fol. 46v–47r	
1019.	Hono[frio] Ante[noreo]	Anonimo	Ben che ame si fiera e dura	PeFVIII (1507) fol. 18v–19r	Boscolo1999 Pp. 154–156.
1020.	Hono[frio] Ante[noreo]	Anonimo	Crudel amore	PeFVIII (1507) fol. 17v–18r	Boscolo1999 Pp. 151–153.
1021.	[Honophrius Antenoreus]	Anonimo	El te par che manchi in fede	PeFII (1504) fol. 42v–43r	Monterosso1954 Pp. 79–80.
1022.	[Honophrius Antenoreus]	Anonimo	E questa quella fede	PeFII (1504) fol. 48r	Monterosso1954 P. 83.
1023.	[Honophrius Antenoreus]	Anonimo	Mi parto a dio a dio	PeFII (1504) fol. 47v	Monterosso1954 P. 83.
1024.	Honophrivs Patavinvs	Anonimo	Questo uiuer asperanza	PeFVI (1505) fol. 8v	Lovato2004 Pp. 133–134.
1025.	[Honophrius Antenoreus]	Anonimo	Resta in pace o diua mia	PeFII (1504) fol. 43v–44r	Monterosso1954 P. 80.
1026.	Honophrivs Patavinvs	Anonimo	Sed libera nos amalo	PeFVI (1505) fol. 49v–50v	Lovato2004 Pp. 251–254.

1027.	[Honophrius Antenoreus]	Anonimo	Segua pur seguir chi uole	PeFII (1504) fol. 45v–46r	Monterosso1954 Pp. 81–82.
1028.	Hono[frio] Ante[noreo]	Anonimo	Se io ti dico el mio gran danno (фольклорная цитата Si visse cento e un anno)	PeFVIII (1507) fol. 23v–24r	Boscolo1999 Pp. 168–170.
1029.	Honophrivs Patavinvs	Anonimo	Seruo haime senza mercede	PeFVI (1505) fol. 6v–7r	Lovato2004 Pp. 127–129.
1030.	Honofrius Patavinus (Antenoreo)	Serafino dall'Aquila	Se un pone un fragil vetro in megio al foco	PeFXI (1514) fol. 2v	Luisi1997 Pp. 101–102.
1031.	[Honophrius Antenoreus]	Anonimo	Viua e morta uoglio amarte	PeFII (1504) fol. 41v–42r	Monterosso1954 Pp. 78–79.
1032.	Pamphilus	Anonimo	Cucucucu	MS Panciatichi 27 Firenze, BNC fol. 16v	Jeppesen1969 S. 300–302.
1033.	Pavlvs Scotvs. C. & V.	Paolo Scoto	O fallace speranza	PeFVIII (1507) fol. 2r	Boscolo1999 P. 113.
1034.	Pavli S[cotto] Cantus & verba	Paolo Scotto	Deh prendi homai conforto	PeFVII (1507) fol. 49r	Boscolo2006 P. 228.
1035.	Pavli Scoti Cantus & verba	Paolo Scotto	Non temer chio ti lassi	PeFVII (1507) fol. 16r	Boscolo2006 P. 146.
1036.	Pavli S[cotto] Cantus & verba	Paolo Scotto	Rotto ho al fin el duro nodo	PeFVII (1507) fol. 48r	Boscolo2006 P. 226.
1037.	Pavli Scoti Cantus & verba	Paolo Scotto	Tur lu ru la capra e moza	PeFVII (1507) fol. 26r	Boscolo2006 P. 169.
1038.	P[ellegrino] C[esena] / Pele[grino] Cesena	Anonimo	Ala fe per la mia fe	PeFV (1505) fol. 5v–6r Bos1511 fol. 47v–48r	Disertori1964 Pp. 566–567.
1039.	Peregrinvs Cesena	Anonimo	Ben ben ben tu mhai lasa	PeFVII (1507) fol. 39v–40r	Boscolo2006 Pp. 206–208.
1040.	P[eregrinus] C[esena] V[eronensis]	Anonimo	Hai lassa me meschina	PeFII (1504) fol. 26v	Monterosso1954 P. 65.
1041.	P[eregrinus] C[esena]	Anonimo	Non bisogna che contrasta	PeFIII (1505) fol. 11v–12r	Monterosso1954 P. 102.
1042.	D[on] Pelegrinvs [Cesena]	Anonimo	Non pensar che mai te lassi	PeFIX (1508/1509) fol. 32v–33r	Facchin1999 Pp. 195–196.
1043.	P[eregrinus]	Anonimo	Non posso abandonarte	PeFIII (1505) fol. 24v–25r	Monterosso1954 P. 112.

	C[esena]				Disertori1964 Pp. 170–172.
1044.	P[eregrinus] C[esena] V[eronensis]	Anonimo	Non so per che non mora	PeFII (1504) fol. 7v–8r	Monterosso1954 P. 51.
1045.	Peregrinvs Cesena Veronensis	Anonimo	Ochii mei frenati el pianto	PeFII (1504) fol. 25v–26r	Monterosso1954 Pp. 64–65.
1046.	P[eregrinus] C[esena] V[eronensis]	Anonimo	[O] Dolce diua mia	PeFII (1504) fol. 27v	Monterosso1954 P. 66.
1047.	P[eregrinus] C[esena] V[eronensis]	Anonimo	Oyme che ho perso il core	PeFII (1504) fol. 27r	Monterosso1954 P. 65.
1048.	[Philippe] Verdellot	Anonimo	Fidel ebel cagnolo che tanto spesso	LPF (1530?) fol. 9v–10r	
1049.	[Philippe] Verdellot	Anonimo	Se mai prouasti donna qual sia amore	LPF (1530?) fol. 9r	
1050.	[Pietro] Aron	Anonimo	Io non posso piu durare	PeFV (1505) fol. 53v–54r	
1051.	Pietro da Lodi	Anonimo	Deh! Credete, donna a me	PeFXI (1514) fol. 34v Vnm1795 № 9	Luisi1997 P. 179. Luisi1979 P. 22.
1052.	Pietro da Lode	Anonimo	El basilisco ha lochio come vn dardo	PeFVII (1507) fol. 47v	Boscolo2006 Pp. 224–225.
1053.	Pietro da Lodi	Anonimo	Fui felice un tempo, ahimè!	PeFXI (1514) fol. 35r	Luisi1997 P. 180.
1054.	Pietro da Lodi	Anonimo	Haria voluto alhor che di lontano	PeFVII (1507) fol. 51v–52r	Boscolo2006 Pp. 233–234.
1055.	Pietro da Lodi	Anonimo	La beltà ch'ogi è divina	PeFXI (1514) fol. 33v–34r	Luisi1997 Pp. 177–178. Jeppesen1969 S. 320–322.
1056.	Piero da lodi	Anonimo	La mia donna e tanto varia	AntFIV (1520 (1517)) fol. 48v–49r	
1057.	Piero da lodi	Anonimo	Riposa(r)mi in questo porto	AntFIV (1520 (1517)) fol. 33v–35r	
1058.	P. Sasso Modonese?	Pamphilio Sasso Modonese	Cridati amanti al fuocho	MS 55 Milano, Bibl. Trivulziana fol. 30v–31r	Jeppesen1970 S. 243–245.
1059.	Ranieri	Anonimo	Me lassarai tu mo	AntFIV (1520 (1517)) fol. 51v–52r	

				Can (1519) fol. 39v–40r	
1060.	Rasmo	Anonimo	Pieta cara signora / La pieta ha chiuso le porte	PeFIX (1508/1509) fol. 4v–5r	Facchin1999 Pp. 117–119.
1061.	Rosin Mantovano	Anonimo	Ape de la montagna	PeFVIII (1507) fol. 36r	Boscolo1999 Pp. 199–200.
1062.	R[ossinus] M[antuanus]	Anonimo	Da poi chel tuo bel uiso	PeFII (1504) fol. 2r	Monterosso1954 P. 47.
1063.	Rossinvs Mantvanvs	Anonimo	Lirum bililirum (Vn sonar de piua in fachinesco)	PeFII (1504) fol. 31v–32r	Monterosso1954 Pp. 69–70.
1064.	Rossi[nus] Man[tuanus]	Anonimo	Per che fai donna el gaton	PeFIII (1505) fol. 9v–11r	Monterosso1954 Pp. 100–102.
1065.	Rossi[nus] Man[tuanus]	Anonimo	Se ogni donna fusse il credo	PeFIII (1505) fol. 23v–24r	Monterosso1954 P. 111.
1066.	[Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi]	Francesco Petrarca	Haymè, Amor! – Haymè, Fortuna!	Vnm1795 № 5	Luisi1979 Pp. 12–14.
1067.	M. Rofino [Fra Ruffino Bartolucci d'Assisi]	Anonimo	La mi fa solfare	Vnm1795 № 103	Luisi1979 Pp. 218–221.
1068.	fra Ruffin	Anonimo	Non finsi mai damarte	PaDI (1526) fol. 4v–6r	Prizer1978 Pp. 6–10.
1069.	Fra Rufino	Anonimo	Venite donne belle	Motetti e canzone. Libro primo (Venezia, 1521?) fol. 13r	Osthoff1969 S. 334–341.
1070.	S. B. de Ferro	Anonimo	Fiama dolce e suaue	AntFI (1510) fol. 36v–37r	
1071.	Sebastian Festa	Anonimo	Amor che me tormenti	PaDI (1526) fol. 28v–30r	Prizer1978 Pp. 58–61.
1072.	Sebastian Festa	Francesco Petrarca	Amor se voi che torni al gioco antico	PaDI (1526) fol. 16v–18r	Prizer1978 Pp. 30–34.
1073.	Sebastian Festa	Francesco Petrarca	Ben mi credea	PaDI (1526) fol. 22v–24r	Prizer1978 Pp. 43–48.
1074.	Sebastian Festa	Luca Dertonese	Come senza costei	PaDI (1526) fol. 24v–25v	Prizer1978 Pp. 49–51.
1075.	Sebastian Festa	Anonimo	Lultimo di de magio	PaDI (1526) fol. 30v–31r Vnm1795 № 97	Prizer1978 Pp. 62–64. Luisi1979 Pp. 210–211.
1076.	Sebastian Festa	Francesco Petrarca	O passi sparsi	PaDI (1526) fol. 6v–8r	Prizer1978 Pp. 10–14. Disertori1964 Pp. 229–234
1077.	Sebastian Festa	Francesco Petrarca	Per che quel che mi trasse	PaDI (1526) fol. 10v–11r	Prizer1978 Pp. 17–19.
1078.	Sebastian Festa	Francesco	Sel Charpe che mi strugge	PaDI (1526) fol. 18v–19v	Prizer1978 Pp. 34–37.

		Petrarca			
1079.	Sebastian Festa	Anonimo	Uergine sacra	PaDI (1526) fol. 2v–4r	Prizer1978 Pp. 2–6. Jeppesen1969 S. 342–349.
1080.	Serafino dall'Aquila?	Serafino dall'Aquila	Mentre uno acceso raggio	MS Egerton 3051 The British Library fol. 8v.	Fahrni1976 Pp. 1–5.
1081.	Serafino dall'Aquila?	Serafino dall'Aquila	Spesso nel mezo d'un bel fabricare	MS Egerton 3051 The British Library fol. 18v.	Fahrni1976 Pp. 8–10.
1082.	Serafino dall'Aquila?	Serafino dall'Aquila	Vivo sol di mirarti	MS Egerton 3051 The British Library fol. 16v.	Fahrni1976 Pp. 6–7.
1083.	Simo[ne] Pa[tavino]	Anonimo	Ogni vil animal	Samb (1515) fol. 41v–42r	
1084.	Simo[ne] Pa[tavino]	Anonimo	Spargo el mio servire	Samb (1515) fol. 42v–43r	
1085.	Timoteo	Anonimo	Aqua aqua al foco al foco	PeFIX (1508/1509) fol. 41v–43r	Facchin1999 Pp. 220–224.
1086.	Dun Thimoteo	Anonimo	Sento li spirti mei che per la doglia	PeFXI (1514) fol. 61v–62r	Luisi1997 Pp. 249–250.
1087.	D[on] Timotheo	Anonimo	Uscirallo o reterallo	PeFXI (1514) fol. 28v–29r	Luisi1997 Pp. 164–165.
1088.	P[re]. Zanin Bisan	Anonimo	O despietato tempo	PeFVII (1507) fol. 50v–51r Bos1509 fol. 15v–16r	Boscolo2006 P. 232.