

На правах рукописи

ПАНКИНА Елена Валериевна

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

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва 2018

Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

Научный консультант: **Кряжева Ирина Алексеевна**
доктор искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна,**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», профессор кафедры
аналитического музыкознания

Гирфанова Марина Евгеньевна,
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Казанская государственная консерватория
имени Н.Г. Жиганова», профессор кафедры
теории музыки и композиции

Огаркова Наталия Алексеевна,
доктор искусствоведения, ФГБНИУ
«Российский институт истории искусств»,
ведущий научный сотрудник сектора музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова»

Защита состоится «04» апреля 2019 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского» (125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и на сайте http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=158949

Автореферат разослан «__» _____ 201__ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Моисеев
Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

«Малые» жанры занимают особое положение в истории музыки, составляя сущность музыкальной повседневности, отражая художественные ценности широких слоев общества. В особенностях их создания, функционирования, языка обнаруживаются множественность и пересечение разных сторон культуры и искусства при наличии собственных черт. В традиции изучения европейской музыки все более отчетливые очертания стали приобретать вокальные жанры, в исторической перспективе оттесненные на периферию музыкального мира Возрождения. К ним относится итальянская полифоническая песня конца XV – первой трети XVI вв., многообразие жанрово-композиционных видов которой охватывается понятием фроттолы.

Особенностью понятия фроттолы-песни является его относительная «молодость»: сведения о фроттоле как о музыкальном жанре отсутствуют до второй половины XV в. Ранее фроттола понималась как стихотворение из области *roesia popolare*, цепь паремий, гном, в их умножении утрачивающих осмысленность. Истоки фроттолы обнаруживаются в памятниках XIII–XIV вв. К XIV в. относятся характеристики фроттолы как *motus confectus* или бессмысленной болтовни. Реализация паремическо-фразеологического фонда оправдывает распространенную этимологическую версию (срв. лат. «frocta» – «мешанина, смесь», ит. «frotta» – «гурьба, толпа, ватага, стая, группа»). В качестве раннего этапа истории фроттолы-песни обычно рассматривается флорентийская многоголосная карнавальная песня 1480-х гг. Источником формирования фроттолы стало искусство придворных *cantori al liuto*, обратившихся к полифонической песне под воздействием итальянской ее традиции и заказа на аналог французской шансон. «Родиной» фроттолы принято считать Северную Италию конца XV в., а именно мантуанский двор.

Фроттола представляет собой самобытное художественное явление в отношении отдельных жанровых параметров и в их совокупности. В ней обнаруживаются качества жанровой целостности и переходности, движения к новому художественному концепту в области вокальной лирики. Признанное положение фроттолы как одной из основ мадригала, внутри которой формировались качества жанра, в значительной мере ставшего эстетическим отрицанием фроттолы, сопрягается с ее ярко выраженной многоаспектной спецификой. Эта специфика обозначена в работе понятием фроттольной культуры, к отличительным чертам которой относятся 1) временная и географическая локализация формирования, 2) лидирующая роль в становлении и развитии представителей артистической профессии *cantore al liuto*, 3) взаимообусловленность истории жанра и истории технологии его фиксации и распространения, 4) смена областей бытования, перемещение жанра между различными культурными стратами, 5)

множественность жанровых номинаций и жанрово-композиционных моделей, охватываемая понятием фроттолы, одновременно жанровым и метажанровым.

Актуальность исследования 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.

Степень разработанности темы. Базовое представление о жанре восходит к работам Р. Шварца, сформулировавшего признаки фроттолы: широкий спектр тем и образов; вокальное 4-голосие с лидирующим кантусом и разными способами исполнительской реализации (вокальный ансамбль, соло в сопровождении лютни, лютневая или органная табулатура); несложное полифоническое письмо; основной тип формы – барцеллетта, также страмботто, сонет, капитоло, ода; музыкальное строение производно от поэтического.

Основой исследовательской традиции является *источниковедение*. В результате освоения архивных материалов сформировался корпус исследований художественного патроната: труды К. Д'Арко, П. Каналья, С. Давари, А. Бертолотти, Б. Блекберн и Э. Ловинского, У. Прайзера. В истории освоения *нотных источников* ключевыми являются библиографии Р. Айтнера, Э. Фогеля, К. Сартори, К. Йеспесена, С. Бурмена. Публикации книг песен в полном объеме осуществляются с 1930-х гг.; в числе основных – редакции Р. Шварца, Г. Чезари, Р. Монтеросо, Б. Дизерттори, К. Галлико, К. Йеспесена, У. Прайзера, Х. М. Брауна, Ф. Луизи, А. Ловато, Ф. Факкина, Л. Босколо, К. Ди Цию Дзаннолли.

Самостоятельным направлением стало *изучение итальянского нотопечатания* начала XVI в.: к основным относятся труды А. Шмида, А. Вернареччи, Р. Фулина, И. Фенлона, Ф. Нортонна, Б. Ричардсона, С. Бурмена. Фроттольная культура является первым в истории европейской музыки опытом демонстрации мощи и коммерциализации нотопечатных технологий. Встречные процессы фиксации материала и роста песенной продукции вывели итальянскую полифоническую песню на более высокий уровень европейской известности и обеспечили вовлеченность музыкантов разных регионов и специализаций.

В качестве нового исследовательского аспекта выступает создание целостной *картины деятельности фроттолистов*. Накоплен существенный объем данных о творческих фигурах, придворной и городской музыкальной жизни, церковных и придворных капеллах (публикации К. Йеспесена, У. Прайзера, И. Фенлона, К. Галлико, Д. Сандерса, Ф. Каффи, Дж. Каттина, Л. Локвуда, Ф. Флоримо, А. Атласа, У. Прайзера, Ф. Д'Акконе, Р. Шерра). Отражение в собраниях творчества музыкантов разных регионов позволяет проследить «фрот-

тольные ареалы» за пределами Северной Италии. История фроттолы открывает широкие возможности для наблюдения и исследования процессов взаимодействия культуры города и двора. Фундаментом для рассмотрения песенного творчества как порождения социокультурной среды и художественных практик являются *исследования музыкальной жизни отдельных центров* И. Фенлона, Ф. Д'Акконе, М. Фельдман, Д. Сандерса, созданные на пересечении исторической, культурологической и искусствоведческой проблематики.

Изменение способов существования и *стилистического облика* полифонической песни не было однонаправленным. Фроттола прошла путь от утилитарных песен-шествий, песен-танцев к художественным поискам. Через вовлечение высокой поэзии, жанрово-композиционные определения отдельных образцов и их групп народная песня вырастает в «большую» музыкальную культуру и теоретическое осмысление современных вокальных жанров. Специфика фроттолы связана с вторичностью вопросов техники письма: первично утверждение права бытовой песни на техники, влекущее за собой частичный пересмотр принципов строения, изменения фроттольных форм, детализацию музыкального высказывания, установление и уточнение связи интонируемого слова с музыкальной интонацией. Наиболее перспективна проблематика преемственности мадригала фроттоле, в обсуждении которой центральное положение занимают труды Г. Чезари, А. Эйнштейна, У. Рабземена, Дж. Хаара, И. Фенлона, в отечественном музыкознании – Т. Н. Дубравской. Многоаспектное представление фроттолы наиболее полно осуществлено К. Йеппесеном и С. Майне.

К проблемным аспектам исследовательской традиции относятся отсутствие схождения историко-культурных и музыковедческих подходов, комплексного взгляда на процессы формирования фроттольной культуры, включающие становление «фроттольных ареалов», развитие издательской политики и практики. Представляется недостаточной постановка ряда вопросов, связанных с литературной основой, жанрово-композиционной атрибуцией песен, способами преобразования фроттольных форм, аргументацией музыкального мимесиса в песенной литературе. Требуют уточнения или пересмотра отдельные позиции, обладающие значимостью для осмысления самой сущности жанра фроттолы.

Объектом настоящего исследования является фроттольная культура, **предметом** – исторические и жанрово-стилистические процессы, определяющие ее специфику. Основная **исследовательская проблема** заключается в необходимости 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 изу-

чения, сформировать комплексное видение жанра, ставшего результатом и вместе с тем катализатором масштабных социокультурных и художественных процессов. **Целью** 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 полифонической 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 вв. на материале культурной политики синьорий двух различных видов; обозначение роли политических и личностных факторов в развитии карнавальной 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 *domina 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 экс-

прессии: раскрытие признаков устной импровизации в кантусах фроттол; выявление и типологизация музыкальных изобразительных и выразительных образований; обозначение способов соотношения слова и интонации на сольмизационных участках; б) 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 печатные собрания фроттол: 10 книг Оттавиано Петруччи (1504–1514), 4 книги Андреа Антико (1510–1520), книги Пьетро Самбонетто (1515) и Антонио де Кането (1519), 2 книги Валерио Дорико, первая из них – совместно с Джованни Джакомо Пазоти (1526, 1531), собрание «Libro Primo De La fortuna» (альт, 1530?). В основной материал вошли исторические документальные и литературные источники – опубликованные и архивные. К дополнительному материалу относятся современные академические издания рукописных музыкальных источников в редакции Ф. Луизи и К. Йеспесена, собрания лютневых табулатур Франческо Босняка (1509, 1511), первое из них – в редакции Б. Дизертори, собрание органных табулатур Андреа Антико (1517) в редакции Ф. Луизи.

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 в., 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 немусикальных факторов его формирования, развития и функционирования рассматривается в историко-культурном и социальном контексте. Концепция искусства в единстве творчества и практики как компонента политической про-

граммы правителя, как формы репрезентации власти, в частности, осознанно моделируемой карнавальной праздничной традиции или аристократического 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 вв. и мадригала XVI в. 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.

Компоненты **научной новизны**: 1) 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; 2) введение в научный обиход понятий «фроттольная культура», «фроттольный ареал», определение понятия «фроттолисты»; 3) постановка исследовательской задачи и результаты сопоставительного анализа концептуального целеполагания музицирования и музыкально-практического

опыта синьорий разного типа как этапов единого процесса вращивания народной песни в гуманистическую культуру; 4) обозначение основных «фроттольных ареалов» в их взаимосвязях и различиях в опоре на фактологические данные и содержание песенных собраний; 5) введение в отечественное музыковедение 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); 6) актуализация в отечественном музыковедении исследования истории нотопечатания как одного из ведущих факторов развития музыкальной культуры, стимулирования музыкального творчества, установления нового качества коммуникации между автором и потребителем музыкальной продукции; 7) новые результаты изучения общественной ценности печатных книг фроттоля, отдельных аспектов книгоиздательской деятельности (статус технологического новаторства, текст и функция издательской привилегии, эволюция издательской политики и принципов отбора репертуара в социальном и региональном контекстах); 8) 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; 9) многоаспектное рассмотрение выявленных в музыкальном материале фроттоля 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; 10) 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 фроттоля».

Положения, выносимые на защиту: 1) итальянская многоголосная песня в конце XV – первой трети XVI вв. 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 придвор-

ных *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 отношении; 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; 6) 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. Ее результаты могут найти применение в разработке вопросов истории европейской музыкальной культуры эпохи Возрождения, развития итальянских региональных традиций, европейского нотопечатания, итальянской поэзии первых десятилетий XVI в. 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 исследованиях итальянской светской вокальной музыки, в вузовских курсах истории зарубежной музыки, музыкальной формы, полифонии, в деятельности музыкантов-исполнителей.

Работа прошла **апробацию** на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. На материале исследования автором прочитаны лекции, опубликованы монография и ряд статей, сделаны доклады на научных конференциях.

Структура работы определяется последовательным решением поставленных задач и включает Введение, шесть глав, Заключение и Приложение, содержащее справочные материалы об оригинальных и современных публикациях фроттол.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации, осуществлен обзор исследовательской традиции, отражающий степень разработанности темы, определены цель и задачи исследования, его научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая основа, сформулированы выносимые на защиту положения, отражена степень достоверности исследования, приведены сведения об апробации, изложена структура работы.

Глава 1 «Правящие дома Италии в истории многоголосной песни рубежа XV–XVI веков». В § 1 «Придворная песня и презентация власти» рассматривается культурная политика ренессансного двора. Исследования форм репрезентации власти, ее культуротворческих инициатив привели к обновле-

нию методологии и методики научной работы, к изучению способов установления диалога власти и общества в области художественного творчества. Выделение потестарной имагологии (М.А. Бойцов) в отрасль исторического знания дает возможность контекстной интерпретации компонентов образа власти в опоре на определение и анализ топосов политического театра и политической иконографии, функциональным продолжением которой становится создаваемая при дворе художественная продукция. Взгляд на музыкальные жанры и отдельные феномены как на порождение придворной жизни влечет за собой внимание к личности правителя, его музыкальной образованности, материальным условиям придворного музицирования, историческому смыслу придворных событий, родственным, политическим, деловым, художественным контактам, в совокупности определявшим явления музыкального творчества.

Рост полифонической песни в 1480–1490-е гг. обусловлен фактором придворного заказа во Флоренции и Мантуе. Их правители воплощают разные концепции культуротворчества, сопряженные с мифологизацией персонифицированной власти в условиях специфического принципата и легитимного единовластия. Сопоставление факторов актуализации полифонической песни в разных условиях позволяет продвинуться в создании комплексного представления об историческом контексте формирования и бытования традиции, путях ее развития и формах востребованности в различных условиях.

Подчеркивание инициативы и личного вклада Лоренцо Медичи в обновление флорентийских маскерат перешло от его современников в исследовательскую традицию (Ф. Д’Акконе, Ф. Гизи, К. Галлико, В. Остхофф). Изучение мантуанской придворной музыки опирается на архивные труды (К. Д’Арко, С. Давари, А. Бертолотти, П. Каналь), исследование меценатства правителей (И. Фенлон, Д. Сандерс, У. Прайзер, М. Карачи Вела), их собственного творчества, деятельности коллекционеров и заказчиков, музыкального материала.

§ 2 «Лоренцо де Медичи и флорентийская карнавальная песня» посвящен роли Лоренцо в истории итальянской полифонической песни в ее наиболее актуальной для Флоренции 1480-х гг. жанровой направленности. Музыкальное творчество, связанное с именем Лоренцо, является как фактом его биографии, так и частью медичейского мифа. Популистская направленность карнавальных проектов Лоренцо очевидна и ярко контрастирует степени и результатам его внимания к другим формам художественной деятельности. Соединение созерцания и деятельности, служения обществу и личной выгоды, стремление к славе как средству продления себя в вечности и отблеску славы небесной, – эти черты ренессансных правителей во Флоренции корректируются требованиями республиканской сдержанности. Опора на традиционные формы (*maggi*, гуляния на день Св. Иоанна) позволяла внешне поддержать республиканскую кон-

цепцию, усиленную программой Золотого Века, частичным обновлением компонентов праздника подчеркнуть личную роль и реализовать новые смысловые послы. В перепрочтении карнавального шествия видится также гуманистическая антиклизированная ретроспекция. Флорентийские репрезентации вдохновлялись результатами филологических штудий, соединяя астрологические и дидактические смыслы, вакхические сцены и исторические аллюзии.

Помимо названных факторов, необходимо учесть фамильный и литературный контекст, участие Медичи в процессиях, священных представлениях, джострах, литературное творчество Лоренцо и его окружения. Музыкальная компетентность Лоренцо неясна, ограничены данные о его музыкальном патронате и музицировании. В некоторых его произведениях содержатся музыкальные образы, упоминаются фроттола, канцона, сонет, страмботто, респетто («Nencia da Barberino», «La caccia col falcone», «La Ginevra», «Trionfo dei sette Pianeti», «Comento de' miei sonetti: Nuovo argomento»).

Наследие Лоренцо в области карнавального репертуара составляют 11 песен для триумфов и повозок с ряжеными (carrì). За исключением двух Триумфов, песни относятся к жанру маскераты. В Триумфе семи планет в профанированной форме отражено гуманистическое понимание любви; полный ряд планет имеет значение полноты власти. Гедонистический призыв являет собой наиболее очевидный смысловой посыл Триумфа Вакха и Ариадны; другое его значение заключается в вольном обращении с античной мифологией. Это качество общедоступного микроспектакля связано с творческой интерпретацией гуманистами античных артефактов и мифологем. Перерастание камерной, «музейной» культуры в уличную делает флорентийскую практику уникальной и отличает ее от иных моделей соотношения культуры элиты и города.

Свидетельством актуальности карнавального репертуара является включение ряда карнавальных песен в фроттольные издания Северной и Центральной Италии 1500–1520-х гг., хотя ни один флорентийский текст в них не вошел. Образно-мотивные связи свидетельствуют о единстве карнавальных персонажей и пересечении «карнавального тезауруса» разных регионов, о жанровом потенциале триумфов и маскерат, реализовавшемся северными фроттолистами.

В § 3 «Изабелла д'Эсте и Франческо II Гонзага: формирование придворной капеллы и нового репертуара» рассматриваются некоторые компоненты художественной стороны правления мантуанских маркизов как образца концепции «мусического» двора, последовательного меценатства, сопряженного с личным творчеством. Маркиза Изабелла может считаться протагонистом художественной жизни Мантуи и первой супругой итальянского ренессансного правителя, преодолевшей некоторые традиционные для положения знатной дамы ограничения, что обусловлено как ее индивидуальными склонностями, так и требова-

ниями репрезентации власти. Ее прижизненная мифологизация есть аутомифологизация правительницы, живущей в мире гуманистических ценностей. Лидерство в светской интеллектуальной и художественной жизни двора компенсировало недостаточность реального статуса маркизы и придавало ей особое институциональное значение. Ключ к пониманию репрезентации Изабеллы д'Эсте дает изобразительный ряд ее студиоло и grotta. Квинтэссенцией визуальной аутомифологизации Изабеллы стало оформление ее личных покоев, в котором сконцентрированы планы музыкальной символики: музыкальные инструменты и инципит шансон Окегема на интарсиях; придверные мраморные медальоны с изображениями Эвтерпы с флейтой и Эрато с лирой; символические метрические обозначения и паузы в импрезах потолка; имя, инициалы, девиз и визуальный символ Изабеллы в настенном и потолочном декоре. Музыкальная практика рассматривается как часть идеала *vita contemplativa*.

Музыкальная образованность Франческо II Гонзаги отражается в многочисленных документах. Благодаря его покровительству состоялась профессиональная карьера Кары, на протяжении первых десяти лет службы в Мантуе бывшего музыкантом маркиза. Финансовым положением мантуанского маркизата определялось то, что здесь, при невозможности создания полноценной капеллы, был сформирован стабильный состав придворных музыкантов.

В создании штата наблюдаются два пути. Первый связан с приглашением иностранцев, хотя в документах архива Гонзага не зафиксированы крупные североευропейские музыканты в качестве служащих. Второй путь – привлечение итальянских музыкантов. Большинство мантуанских музыкантов составляли инструменталисты; многочисленны данные о затратах на музыкальные инструменты: лютия, клавикорд, клавичембало, виола, «cithara». Придворные певцы количественно уступают инструменталистам, крупнейшие фигуры *cantori al liuto* – Кара и Тромбончино. Внимание мантуанских маркизов к придворной музыке связано и с поддержанием семейно-политических союзов. Деятельность музыкантов за пределами Мантуи способствовала престижу двора; следствием стало распространение мантуанского репертуара.

В качестве одной из основных целей Изабеллы д'Эсте определилось создание оригинального фонда светской музыки, способного заменить в придворной практике французскую шансон. Необходимым шагом стало формирование локальной композиторской традиции. Несмотря на нестабильность службы отдельных музыкантов, в Мантуе удалось создать мощный центр реализации творческой идеи «итальянской шансон».

Глава 2 «Формирование региональных традиций светской полифонической песни». В § 1 «Фроттольная культура в региональном аспекте» раскрывается значение фактора географической локализации распространения фрот-

толы и деятельности фроттолистов. Наиболее значительными авторами являются итальянские *cantori al liuto* и руководители придворных капелл. Масштабы и качество песенного творчества церковных музыкантов переменчивы и связаны с субъективными факторами. Вклад иностранных музыкантов невелик; их воздействие на итальянскую песню отмечается в области музыкальной композиции и стилистики. Немногочисленные данные о включении фроттолистов в обучение молодых музыкантов не позволяют прочертить линии преемственности. Расхождения в определении авторства песен в источниках свидетельствуют о значительной степени их стилистической общности.

Выделение групп музыкантов по региональному признаку дает представление об уровне и характере развития фроттольной культуры в регионе, о степени вовлеченности в сочинение песен музыкантов разных профессий и основного рода занятий. Комплексный региональный подход, принятый в настоящей работе, опирается на традиции «музыкального регионализма» в изучении итальянской ренессансной музыкальной культуры, восходящие к локально-историческому методу. Очевидность регионального подхода к представлению «общейталийской» картины распространения фроттолы сопряжена с открытостью вопроса локальной специфики самой фигуры музыканта-фроттолиста. Интерпретация биографической и иной исторической фактологии позволяет наметить предпосылки и условия формирования локальных творческих школ.

§ 2 «Ломбардские музыканты: вокруг Гонзага и д'Эсте» посвящен лидирующей фроттольной региональной традиции – мантуанской, а именно двум крупнейшим фигурам в истории жанра – Марко Каре и Бартоломео Тромбончино. Несмотря на общность статуса придворных музыкантов и равную значимость в истории фроттолы, профессиональные судьбы Кары и Тромбончино представляют собой разные способы реализации потенциала *cantore al liuto*.

Биография Кары, служившего дому Гонзага 30 лет, уникальна относительно других мантуанских музыкантов. Стабильностью службы объясняется относительно большой объем документальных данных о Каре. Его творческая судьба формировалась особенностями музыкальной жизни мантуанского двора, а не собственной инициативой, а его карьера во многом порождена принципами «кадровой политики» Гонзага. Тромбончино воплощает тип музыканта-мигранта, менявшего места службы и способы профессиональной реализации *cantore al liuto* в условиях княжеского двора (Мантуя, Феррара) и республики (Венеция). Он рассматривается как представитель мантуанской традиции: в Мантуе оттачивался его стиль, связанный с главной областью творчества.

Имена других музыкантов на службе Гонзага не фигурируют в песенных собраниях. Косвенным подтверждением достаточности одного-двух ведущих *cantori al liuto* при мантуанском дворе являются данные о Россино Мантуанце.

Особенностью состояния светской полифонической песни в Милане является преобладание иностранцев, что обусловлено составом капеллы (Луазе Компер, Жан Жапар, Жоскен Дебре). Жанр фроттолы остался для них областью единичных опытов. Сохранилось песенное наследие Иоханнеса де Пинароля, Франкино Гафури и Пьетро да Лоди, Антонио Каприоли. Художественные и технологические достижения иностранных фроттолистов свидетельствуют о результатах пересечения итальянских импульсов и опыта в области шансон и обозначают некоторые перспективы развития фроттолы.

В § 3 «Музыканты Эмилии-Романьи и Папской области» рассматриваются фроттолисты, находившиеся в зоне музыкального влияния папских капелл и характеризовавшиеся перевесом церковной службы над придворной. Наиболее полно феррарскую линию представляет Николо Падуанец; следует упомянуть также Антонио Ригома/Ригума, Дионизио (Папино). Намного более значимой фигурой в истории фроттолы является Микеле Пезенти – редкий случай совмещения священнослужителя и *cantore al liuto*, автора музыки и текстов песен.

Рядом с феррарскими музыкантами рассматриваются фроттолисты из Модены. Наиболее крупной фигурой моденской музыки, но не в области светской песни, является Лудовико Фольяно; больше значение в качестве фроттолиста его брата Джакомо Фольяно. Сомнения в правомерности отнесения к эмильямской традиции вызывает фигура Эустаккьо (Эсташа) де Монте Регали.

Единственный значимый болонский музыкант – светский инструменталист Алессандро Демофон, возможно, выходец из Феррары, соприкасавшийся и с римской музыкальной культурой. Отсутствуют данные о местах службы и роде деятельности работавшего в Романье Джованни де Эрфордии.

Круги римских и эмильямских фроттолистов тесно переплетены вследствие миграций музыкантов. Однако возможно выделить группу собственно римских авторов: Филиппо де Лурано, Костанцо Феста, Себастьяно Феста, Эустаккьо Мачони, Карпентрас, Хуан Эскрибано, Раньери.

Данные о деятельности эмильямских и римских музыкантов в большинстве случаев скудны. Несмотря на сходство профессиональных судеб и общую франко-фламандскую выучку, в отношении светской песни нельзя говорить о формировании столь же выраженной традиции, как мантуанская. Однако именно в среде римских ученых контрапунктистов нашел завершение процесс переработки песенной композиции в мадригальную.

§ 4 «Фроттолисты Венето» содержит характеристику наиболее многочисленной группы, что объясняется включением доступного материала в серию Петруччи и сохранением имен. Вопрос отнесения музыкантов к региональной культуре не может решаться однозначно вследствие их миграций и отсутствия данных о местах службы. Среди них – Франческо д'Ана, Пеллегрини / Пере-

грино Чезена, Джованни Баттиста Дзессо, Андреа Антико, Адам де Антиквис, Никколо Пифаро, Паоло Скотто. Топонимические прозвища позволяют отнести к Венето фроттолистов, сведения о которых не сохранились: Джованни Лулино, Джованни Брокко, Онофрио Антеноро, Антонио Стрингари, Джорджо Порта, Антонио Россето. Среди видных музыкантов Венето, вклад которых в развитие фроттолы скромнен, – Руфино, Джордано Пазетто, Франческо Санта Кроче, Дзанин (Джаннино) Бизан. Характерной особенностью фроттолистов, работавших на территории Венецианской Республики, является положение руководителей капелл провинциальных соборов; среди них отсутствуют *cantori al liuto*. Венецианская ситуация обусловлена масштабным развитием нотопечатания, географической близостью музыкантов и издателей, широким включением песен региональных музыкантов во фроттольный проект Петруччи.

В § 5 «Тосканские фроттолисты» подчеркивается сопоставимость Тосканы с северными регионами с точки зрения культивирования светской полифонической песни. Достижения флорентийцев и сиенцев отчасти опираются на традиции вокальной лирики Треченто, а также обусловлены новыми стилистическими поисками и контактами с североитальянской музыкальной культурой. Отмечается почти исключительная церковная служба тосканских музыкантов, что объясняется отсутствием подлинных дворов и кризисом центральной власти; почти все флорентийцы в той или иной степени связаны с домом Медичи.

К первому поколению, одновременно «предфроттольному» и фроттольному, следует отнести Хенрика Изаака, Александра Агриколу, Алессандро Коппини и Арнольфо Шарда. Его отличительными особенностями являются отсутствие итальянцев, высокая вероятность контактов музыкантов, приоритет маскераты. Относительно скромный объем сочинений и фиксация в рукописных собраниях не позволяют говорить о существенном воздействии на развитие многоголосной песни в Италии. Единственным флорентийцем, светское песенное творчество которого вышло за пределы региона, а в качественном отношении оказалось сопоставимым с продукцией североитальянских фроттолистов, стал Бернардо Пизанец, чья карьера связана также с Римом.

Сиенские фроттолисты не имели широкой известности; песни наиболее значительных из них сохранились в местном собрании Самбонетто: Ансано Сиенец, Николо Пифаро. Примечателен луккский музыкант Лудовико Миланец.

Содержание § 6 «"Фроттольная периферия"» обусловлено задачей рассмотрения фигур, не имевших прямого отношения к крупным центрам фроттольной культуры. В качестве «фроттольной периферии» может рассматриваться Неаполь, где работали Бенедетто Гарет (Каритео) и Джованни Томмазо ди Майо. Каритео как певец и фроттолист был известен далеко за пределами Неаполя и имел подтвержденные контакты с североитальянскими дворами, ди

Майо же зафиксирован местным издателем. Неясными фигурами среди иностранцев-фроттолистов являются Эразмус Лапицида и Жан Эсдимуа.

Огромный объем анонимного материала не позволяет считать картину полностью достоверной, хотя в целом соотношение вклада отдельных фроттолистов и регионов в развитие полифонической песни представляется установленным, что отражается как в оценках современников, так и в количественных и качественных характеристиках номинированных образцов собраний.

Глава 3 «Нотопечатники и собрания в развитии жанра». В § 1 «Статус и историческая судьба печатной книги фроттол» высказываются наблюдения о состоянии нотопечатания в начале XVI в. Для истории фроттолы значимы печатники Оттавиано Петруччи, Андреа Антико, Джованни Джакомо Пазоти, Валерио Дорико, Пьетро Самбонетто, Джованни Антонио де Кането. В контексте исследований «музыкальной повседневности» прошлого актуально обращение к отдельным аспектам их деятельности. Впервые в истории европейской музыки технологии фиксации и распространения материала приобрели значение фактора формирования жанра и в огромной степени определили его историческую судьбу. Обращение к аспектам нотопечатного дела в контексте изучения фроттольной культуры позволяет говорить об актуальности комплексного подхода. Следствием этого стало направление музыковедческих исследований, посвященное нотопечатанию (А. Шмид, А. Вернареччи, К. Йеспесен, К. Галлико, С. Бурмен, А. Эйнштейн, Ф. Луизи, Б. Блекберн, У. Прайзер и др.).

Почти полное отсутствие сведений о распространении тиражей компенсируется пересечениями материала собраний, выпущенных в Венеции, Фоссомбронне, Риме, Сиене и Неаполе, что свидетельствует о тенденции преодоления жанрово-стилистического регионализма, движении к единому итальянскому языку светской музыки. Показателем бытования собраний является состояние данных об их владельцах. Имеющиеся сведения относятся к крупным библиотечным фондам, формировавшимся в качестве фамильного достояния. Наиболее крупные коллекции книг фроттол собрали Фернандо Колон, аугсбургские Фуггеры и Герварты, Эрколе Боттригари. Данные о наличии опубликованных книг фроттол в библиотеках итальянских дворов отсутствуют.

Вопрос исторической судьбы песенных книг тесно связан с их ценой и ценностью. Сопоставление цены печатной книги фроттол с различными данными свидетельствует о ее доступности для рядовых горожан, то есть об экономическом и культурном значении технологического переворота, осуществленного Петруччи. Это позволяет рассмотреть вопрос сохранности книг фроттол в новом свете: цена соотносится с практическим предназначением изданий.

В качестве основных детерминант работы печатника выделяются лицензия (привилегия) на этапы издательского дела или их совокупность, финансовые и

организационные условия, технологии печати. Единство компонентов обуславливает модель нотоиздательской деятельности, а их подвижность и частные обстоятельства – индивидуальный характер ее реализации. Круг авторов песенных собраний является показателем как объективного состояния фроттольного творчества, так и работы печатника в определенных условиях.

В § 2 «Новые технологии печати» рассматривается вопрос технологического новаторства Петруччи. Поворот, совершенный Петруччи, заключается не столько в технологии, сколько в идее оправданности большого тиража популярной нотной литературы, реализованной затем крупнейшими европейскими центрами нотоиздательства и определившей глубокие изменения в культуре бытового музицирования, массовом музыкальном сознании, стилистических ориентирах. В посвящение к первому собранию Петруччи «*Harmonice musices Odhecaton*» (1501) утверждается принципиальное новаторство в способе издания многоголосия. Способ печати, его новизна и качество имеют самостоятельный вес и придают дополнительную ценность публикации.

В § 3 «Издательская привилегия: возможности и виды» анализируется содержание лицензий. Текст привилегии опирается на конвенциональные формулировки с конкретизацией видов деятельности. Разрешительная процедура, как правило, не охватывает целостный процесс выпуска продукции, фиксируя отдельные его компоненты. Примечательной особенностью привилегий является акцентирование внимания на технологии печати. В качестве показательных образцов рассмотрены привилегии Петруччи и Антико.

В ходатайстве Петруччи к венецианской Синьории (1498) сообщается о владении новым способом печати многоголосия. Привилегия носила универсальный характер, открывая все возможные перспективы издательской деятельности с ограничением срока действия. В тексте папской привилегии (1513) отмечается технологическое первенство Петруччи в печатании полифонии и органных табулатур, что подтверждает наблюдение об исключительной значимости этого аспекта в защите прав, а также возможность публикации немusicalной литературы. Условия предоставления привилегии для изданий разного вида, как и наказания нарушителям, стандартны, что свидетельствует об отсутствии различий в юридическом статусе нотных и иных томов. В 1514 г. Петруччи вновь обращается в венецианскую Синьорию с просьбой о продлении прежней привилегии, выражая намерение реализовать уже выпущенные тиражи, хотя Петруччи не исключает возможность переизданий и выпуска новых собраний. Обновленная привилегия, по-видимому, является нормативной фиксацией прав на уже напечатанный материал и доходы от книготорговли.

Папские привилегии на издания определенных типов стали основными факторами устойчивого положения Андреа Антико и возможности его сопер-

ничества с Петруччи. В привилегии 1513 г. характеризуется качество и состав изданий; ее действие распространяется на тиражирование уже выпущенной продукции. Текст привилегии 1516 г. примечателен указанием на формат бумаги: Антико перешел на *in octavo*, то есть более удобные и дешевые издания, чем *in quarto* Петруччи. Этим документом регулируется конкуренция между издателями, хотя фактически действовавшая папская привилегия Петруччи была урезана содержательно и по сроку. Реальное ограничение возможностей Петруччи обозначено в бреве Льва X (1517), где прямо утверждается новаторство Антико в области печати органных табулатур. Примечательна также фактическая отмена привилегии Петруччи, объясненная отсутствием органных изданий.

Право на издание *santo figurato* являлось ключевым в первых универсальных лицензиях Петруччи и Антико. Лицензия не гарантировала отсутствие конкуренции и получения аналогичных прав другими издателями, утверждая соперничество издательских домов и рост продукции.

§ 4 «Издательская политика» посвящен эволюции трудов печатников.

Период деятельности Петруччи в Венеции (1501–1509) отмечен высокой интенсивностью изданий светского материала, ориентацией на частных покупателей, а не на церковные учреждения, уменьшением доли масштабных литургических композиций при увеличении «малых жанров» – мотетов, лауд, светских песен, лютневых табулатур. Фоссомбронский период (1509/1511–1538) характеризуется сокращением светских песенных собраний, переориентацией в сторону римского репертуара церковной музыки, церковных заказчиков, объективными изменениями условий деятельности.

Другой тип нотопечатника-универсала представляет собой Антико, выделяющийся широтой деятельности (резчик по дереву, редактор, фроттолист). В его издательской биографии выделены три этапа: римский (1510–1518), первый венецианский (1520–1521) и второй венецианский (1533–1539). Фроттолы представляли для Антико издательский интерес, по сути, только в Риме.

В качестве эпизодических и в целом непоказательных для римских печатников изданий фроттол расцениваются книги Пазоти и Дорико. К «случайным» изданиям относятся книги Кането и Самбонетто. Скромный объем римских и иных региональных изданий является результатом комплекса факторов: 1) удовлетворение спроса на собрания фроттол Петруччи; 2) корпус книг Антико, Пазоти и Дорико – актуальное продолжение венецианской серии, книги Кането и Самбонетто – результат стремления отразить локальный материал, не имевший подлинной перспективы в условиях отсутствия активного спроса. Фактором, обусловившим фрагментарное обращение к *santo figurato* печатников, специализировавшихся на литературном материале, является технология печати, реализация которой требовала особого производственного цикла.

В § 5 «Композиция и авторы книг фроттол» прослеживается процесс формирования модели печатного песенного собрания. Приоритетное положение принадлежит 11 книгам фроттол Петруччи (1504–1514).

Первую группу составляют первые три книги. Почти все авторы РеFI родом из Венето или служили здесь: Брокко, Кара, Тромбончино, Пезенти, Жоскен, Ригум, Порта, д'Ана, Лупрано, Луппато, Каприоли; анонимный материал отсутствует. В РеFII «география» имен расширена. РеFIII в целом является «репризой» авторов РеFI, обнаруживается соседство песен, объединенных жанрово-композиционными или содержательными характеристиками.

Вторая группа включает РеFIV, РеFV и РеFVI. В РеFIV предложено издание нового типа, что заявлено в его названии и в оглавлении, где обычное алфавитное расположение инципитов подчинено жанровым группам; новой авторской фигурой является Компер. В РеFV возвращается прежнее расположение материала с редкими группами песен одного автора; новый автор – Аарон. Заглавие с жанровой конкретизацией дано РеFVI без поддержки группировкой песен. Перечень имен музыкантов свидетельствует о том же источнике происхождения и предпочтениях в отборе материала, что и ранее.

Третья группа включает РеFVII и РеFVIII; круг авторов в них почти совпадает, новые имена – Дзессо, Скотто, Николо Броко, Бизан, Демофон, Джакомо Фольяно, Стрингари, Пьетро из Лоди, Лудовико Миланец, Дюпре. Главными фигурами являются Тромбончино и Кара; увеличение количества фроттолистов, возможно, обусловлено спросом на жанр.

В четвертую группу объединены РеFIX, РеFX и РеFXI. Для них характерно значительное обновление круга авторов, вызванное переездом в Фоссомброне и ориентацией на репертуар Центральной Италии. Несохранившееся собрание РеFX, по-видимому, было исключительным по объему и составу авторов, в число которых вошли певчие папской капеллы Эсдимуа и Эскрибано. В РеFXI впервые появляются Мачони, Монте Регали, Лулино, Лауро.

Динамика материала книг Петруччи отразила различные региональные традиции. Объем анонимных песен, ошибок, шрифты, расположение материала свидетельствуют о нестабильности качества редакторской работы, отсутствии постоянных квалифицированных сотрудников, прикладном назначении томов.

AntFI не является показательным изданием ввиду зависимости от репертуара Петруччи; в подготовленных Антико самостоятельно следующих книгах отмечается преобладание северных фроттолистов, в основном мантуанских и феррарских, наряду со включением певчих папской капеллы. Резким отличием изданий 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.

Содержание собраний Пазоти и Дорико демонстрирует изменение круга авторов и ареала распространения фроттолы в 1520–1530-е гг. РаDI отличает высокая степень оригинальности материала. DI выделяется среди всех выпущенных собраний фроттол: инородным является французский материал, придающий жанрово-стилевому составу пестроту и рассматривающийся как следствие стремления Дорико сделать собрание «универсальным» и повысить его коммерческую привлекательность. Том знаменует отказ от концепции итальянского национального песенного собрания, ранее определявшей развитие фроттолы. Единичные собрания Самбонетто и Кането примечательны отбором оригинального регионального материала – тосканского и неаполитанского.

Публикации собраний в основном группируются в 1504–1520 гг., очерчивая период расцвета фроттольной культуры. Выпуск перспективных в коммерческом отношении песенных собраний может рассматриваться в контексте проблематики музыкальной урбанистики. Нотопечатное производство и новые способы распространения светской музыки образуют встречные процессы с художественными инициативами и заказами дворов. Новые формы фиксации и тиражирования песенной продукции обозначили поворот в истории итальянской светской музыки, вышедшей за пределы нормативной для придворной среды рукописной традиции с ее более ограниченным культурным резонансом.

Глава 4 «Фроттольная поэзия: заимствования и переработки». Обзор исследований песенной поэзии содержится в § 1 «Исследовательская традиция». Наибольшее внимание ученых привлекали фольклорные цитаты как проявление глубинной связи профессиональной многоголосной песни с ее историческими корнями (Р. Шварц, К. Йеспесен, К. Галлико). Другое направление связано с «петраркизацией» фроттольных текстов (У. Рабземен, Дж. Хаар, К. Галлико). Латинские фроттолы выделяются как особая область в соотношении с «вольгарными» песнями (А. Эйнштейн, М. Лейн, В. Остхофф).

Фроттольная поэзия в значительной степени представляет собой многообразно развернутое искусство поэтического цитирования, направленное на выявление внутренней диалогичности, подтекстов и неясных смыслов, а фроттольное творчество отвечает концепции контрафактуры в расширенном смысле. Цитирование реализуется разного рода путями: прямое – в виде инципитов и «вставных» рефренов, косвенное – обычно в инципитах, реже с трансформацией исходного текста. К главным источникам заимствований относятся поэзия Петрарки, латинские светские и литургические тексты, фольклор.

В § 2 «“Фроттольный петраркизм”» рассматривается двойное представление поэзии Петрарки во фроттольной литературе – как омузыкаливание полных текстов и как творческое претворение поэтических образов и лексики. В большей степени представляет интерес песенная поэзия, создатели которой опери-

руют цитатами из Петрарки или тяготеют в образно-лексическом отношении к современному петраркизму, петраркистами в строгом смысле не являясь. Условное определение «фроттольного петраркизма» используется для обозначения поэтических текстов, ориентированных на тематику и мотивы Треченто в современной интерпретации, но без обязательного соблюдения петраркистской нормы. Новые продолжения цитатных инципитов демонстрируют двойственный разворот «фроттольного петраркизма» в сферы лирической поэзии и смехового контраста высокой поэтической традиции и *poesia popolare*. Другой способ работы с заимствованным материалом отвечает самой природе фроттолы, приводя к столкновению полярных коннотативных пластов, выраженных в полицитатном тексте с фольклорным рефреном.

Наблюдается упрощение поэтики Петрарки, адаптированной к эстетическим, образным, лексическим и композиционным нормам *poesia per musica* – области стихотворчества, предназначенной для омузыкаливания и не требующей высокого мастерства поэтической речи. Связь с традициями придворной поэзии, ориентация на тосканскую лирику Треченто, стремление к соответствию лексико-грамматической норме вольгаре, функциональной и стилистической локализации фольклорных и латинских включений, – все это позволяет говорить о качественном уровне текстов, иногда приближающихся к «классическому» петраркизму. Обнаруживаются типичные метафоры счастливого в пламени феникса, жизни как бурного моря или тихих заводей, озер слез, прихотей Фортуны, роз и лилий, превращающегося в лебедя влюбленного поэта или поющего в смерти лебедя. Обращение к современной лирической поэзии, не являющейся петраркистской, но в разной степени связанной с идеалом лирики, рассматривается на материале песен Кары и Тромбончино.

Значимой тенденцией фроттольной лирики является создание парных или ответных песен. При соответствии универсальной имитативной практике сочинения, размещение песен в изданиях позволяет полагать, что фроттольные контрафактуры были следствием соревновательности или проявления полифонического мастерства. Понятие *risposta* как ответной песни представляется возможным распространить на песни с тесной содержательной и лексической связью, но без переработки музыкального материала. Их комплементарное соотношение позволяет провести параллели с контрафактурами, а рядоположенность текстов трактуется как проявление нецитатной диалогичности.

В результате сформировалась песенная поэзия, относимая к области *poesia per musica*, но качественно представляющая особый этап в истории итальянского поэтического искусства. Будучи не связанной, в отличие от петраркизма, строгим соблюдением конструктивных и языковых нормативов, она является творческим обращением как с тречентистским наследием, так и с современными

ми образными и лексическими шаблонами. При этом и высочайшие образцы поэтического высказывания, и элементарные в содержательном отношении, как правило, заключались в одни и те же поэтико-музыкальные формы и уравнивались в музыкально-стилистическом отношении. Фроттольная поэзия, балансирующая между *poesia per musica* и лирикой как таковой, имела историческое значение части этапа развития итальянской лирики, без которого не могла сформироваться уверенность в необходимости строгой петраркистской нормы.

§ 3 «Латинская фроттола» посвящен связи фроттолы с латинской словесностью, обусловленной комплексом факторов. Основным из них является большой опыт работы музыкантов в области литургической музыки, латинской лауды и светского латинского мотета, их готовность обернуть этот опыт в направлении, заданном гуманистическим культом древнеримских авторов.

Наиболее существенным вопросом представляется отбор материала и степень удержания оригинального текста в сочинениях, созданных в опоре на древнюю и современную латинскую поэзию. Предсказуемо извлечение фрагментов лирики Вергилия, Горация, Овидия и Проперция с разными подходами к трактовке источника. Во всех без исключения случаях обращения к классической древнеримской поэзии наблюдается пунктуальное воспроизведение текстов; текст выступает как смысловой абсолют, толкование которого возможно лишь на музыкально-стилистическом уровне, а целостность ненарушима. Латинская песня во фроттольном собрании является и знаком приобщения к учености. Латинское слово в его прямом смысле и неискаженной форме призвано внести в книги фроттол тот компонент серьезности, учености и респектабельности, который априорно не мог присутствовать в «вольгарных» текстах.

Церковная латынь используется, как правило, в трагедийном плане. Латинские инципиты и вставные цитаты имеют продолжение лирическое, иногда с комическим оттенком на *volgare*, редко – макароническое. Столкновение языков и смыслов имеет аксиологическое значение, отвечая традиции цитатной мешанины фроттолы-филастрокки. Если гуманистическая латынь выливается в формы оды или свободной строфы, то церковная латынь обычно вплетается в рефренные песни и страмботто. Включение библейских и литургических цитат, как правило, имеет провокативный характер, стимулируя усиление смыслового и языкового контраста. Церковная латынь внедряется в качестве инципита, реже – в середину или окончание строфы, в рефренной же функции обнаруживается редко, – фольклорная природа рефрена для нее неорганична. Во всех случаях речь идет о широко известных фрагментах, следовательно, эксплицитное цитирование имеет демонстративный характер. Включение узнаваемой цитаты, нередко в функции тропа, придает песне качество злободневности, смысловой игры в новом жанровом контексте. Языковой и стилевой контраст может быть

компенсирован смысловой комплементарностью цитаты и лирического текста или сопутствовать смысловому напряжению между ними, обнаруживая типологическую общность с цитированием фольклорных источников.

Продолжением рассмотрения цитатных игр является § 3 «Фольклор и фроттольная лирика». Цитаты из песенного фольклора являются прямым следствием практики «фроттолирования» в исконном понимании жанра. Комплексный вербально-музыкальный характер цитирования определяет отнесение образцов к области полифонической контрафактуры, иногда множественной, связанной с неоднократным обращением к одним и тем же источникам. Способы цитирования в целом соответствуют двум подходам: 1) целостный цитатный материал, происходящий из одного источника, в функции рефрена; 2) множественный цитатный материал, реализованный в полицитатной песне.

Содержательное соотношение цитатного рефрена и оригинальной станцы варьируется в широком диапазоне между видимым отсутствием смысловой связи и открытым смысловым сопряжением; введение цитаты всегда является преподносимым, намеренным, игровым. Противопоставление происходит не между новым и узнаваемым, но на уровне столкновения стереотипов, относящихся к разным родам и жанрам словесности. В область куртуазной песни вводятся фольклорные рефрены, призванные преодолеть и расширить культурные и стилевые границы. Цитирование носит в некоторой степени случайный характер, проявляющийся в отсутствии непосредственной связи с содержанием строфы, и, вероятно, возможности варьирования цитатного рефрена.

Новый качественный уровень достигается в немногочисленных опытах цитатной комбинаторики, представляющих собой продвижение в область одноклассового центонного или консекутивного кводлибета (инклатенатуры), в том числе с функциональным рассредоточением цитат в разных разделах сложной строфы. Соединение жанровой модели полицитатной фроттолы-филастрокки с опытом политекстовой полифонии приводит к исключительным результатам. В отличие от песен с цитатным рефреном и авторской строфой, подобные образцы не могут быть связаны с практикой устного музицирования, будучи порождением мощной традиции литературной и музыкальной комбинаторики.

Фроттолы с фольклорными цитатами представляют собой наиболее показательный материал с точки зрения вопроса о языке или языках песенной поэзии, демонстрации внедрения диалектизмов и региональных реалий в литературный в целом фроттольный текст. Тексты на пересечении *lingua volgare* и *roesia popolare* демонстрируют нестабильность стилистической и языковой нормы, которая может смещаться в сторону гуманистического 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 к экспериментам и опытам, отражающим наиболее актуальные направления развития ренессансной гуманистической словесности.

Глава 5 «Музыкальная иллюстративность». В § 1 «Постановка проблемы» отмечается перспективность исследования в данном направлении. В критическом аппарате современных публикаций тема «мадригализации» музыкального языка фроттол почти не затрагивается; это отражает устойчивое мнение о том, что в подавляющем большинстве случаев фроттолисты не занимались передачей содержания текста. Однако 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 мадригализмы и музыкально-риторическую системность.

§ 2 «Следы импровизации». В исследовательской традиции обозначена проблема взаимосвязи стилистического облика жанра и его фиксации, в том числе обусловленной особенностями его исполнительского бытования. Множественностью источников, разностью способов «документирования» песен, нередким исключением из процесса составления печатного собрания авторов, отсутствием или неясностью во многих случаях авторства задается сомнение в точном донесении песни, которое усугубляется постфиксацией образцов, проблематичностью фроттолы как звучащего произведения.

Очевидно определяющее значение в создании и оформлении придворной песни поэтов-певцов, иногда имевших подготовку церковных певчих. Однако предполагать изначально устное создание фроттол во всех случаях было бы неверным. Вопрос их полифонической фактуры иногда решается в рамках оппозиции «устное – письменное»: многоголосная обработка сольной песни сопутствует ее фиксации. В то же время есть данные об участии в исполнении двух музыкантов – *cantore al liuto* и *tenorista*, что отразилось в музыкальной записи. Ансамблевое вокальное или вокально-инструментальное озвучивание фроттол согласуется с возможным развертыванием навыков устной импровизации их авторов или исполнителей. Отдельные фрагменты записей фроттол могут быть интерпретированы как попытки отразить мастерство придворных музыкантов, владевших искусством украшения мелодии, в том числе и благодаря церковному музыкальному образованию, включавшему освоение *contrapunctus diminutus*.

Черты импровизационной вокализации особенно ярки при отсутствии содержательного обоснования акцентированного участка текста. Импровизационным потенциалом обладает публикация текста песни в виде упрощенной и

«схематизированной» записи, когда полифоническая фактура могла быть исходным материалом для вариантно-импровизационной реализации. Подобные фрагменты находятся на грани между исполнительским приемом, украшением мелодии и намеренным уплотнением смысла слова, соединенного с изобразительным или экспрессивным интонационно-ритмическим оборотом.

В § 3 «Зарождение мадригальной музыкальной лексики» обсуждается вопрос качества и функции участков музыкального текста, наделенных особой смысловой репрезентативностью. В исследовательской традиции (Г. Чезари, К. Галлико, В. Остхофф, Н. Пирротта, Б. Дизертори, Л. Босколо, Ф. Факкин, С. Майне, Т. Н. Дубравская) они рассматриваются в качестве пути к формированию мадригального музыкального тезауруса. Подобные наблюдения стали особенно распространенными под воздействием метода иконологической интерпретации (Э. Ловинский). Акцентирование текстовых топосов и вторичность музыкальных характеристик вытекают из специфики материала, а многочисленность и убедительность случаев свидетельствует об осознанном наполнении музыкального текста дополняющими поэтическое слово смысловыми посылами. Способы омузыкаливания слова дифференцируются на 1) изобразительные; 2) изобразительно-выразительные, имеющие конвенциональный характер в контексте современной вокальной музыки и приобретающие статус музыкальных идиом своего времени; 3) выразительные, зачастую лишенные качества иллюстративности, индивидуальные или крайне переменные, являющиеся ростками формирования мадригальной идиоматики. В многострофных песнях с точки зрения реализации связи слова и музыки наиболее показательны первые строки, а завершения строф, как правило, в интонационном отношении конвенциональны. При этом звуковые иллюстрации чаще сосредоточены в верхнем голосе, что отражает, по всей видимости, практику музицирования.

Основной объем музыкальных иллюстраций составляют бестиарные и музыкально-инструментальные звукоподражания. Они сконцентрированы, как правило, в цитатных рефренах, а все подобные песни являются «фольклоризированными» игровыми. Балансирование между внешним и внутренним составляет сущность изобразительно-выразительных эпизодов, демонстрирующих одно из направлений формирования мадригального тезауруса, – воплощение образов природных стихий, тела и чувств человека. Грань между изобразительно-выразительными и собственно выразительными участками не может быть определенной, поскольку живописание подчас имеет не прямое значение, наиболее показательное во фрагментах с воспроизведением интонаций речи. Элементарные звукоподражания речи, не окрашенной лирическим переживанием, фроттольному языку несвойственны. Самой распространенной речевой интонацией, выделяемой в музыкальном тексте, является вопрос / восклицание.

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 выявленных случаев интерес вызывают не столько выделения как таковые, сколько музыкальные акценты, развивающие или дополняющие смысл слова, – интонационные (распевы), фактурные (имитации), метрические. Фактурный и метрический контрасты обнаруживаются при необходимости стилистически разграничить разделы песни, а именно выделить специально преподносимый рефрен, как правило, цитатный фольклорный, или внутрислобный фрагмент.

В большинстве случаев интонационного, метроритмического и фактурного акцентирования смысла отдельных сегментов текста наблюдаются качества, рассматриваемые как существенные признаки риторических фигур: 1) отступление от нормы или нарушение инерции восприятия, проявляющееся во введении изобразительно-выразительных эпизодов в семантически нейтральную музыкальную ткань, и 2) выразительность высказывания. Итак, во фроттольном материале отражается процесс постепенной риторизации музыкального языка, экстраполяции общериторических закономерностей на музыкальную речь.

§ 4 «Сольмизационные игры» посвящен немногочисленным образцам с сольмизационными инципитами и внутрислобными участками. Сольмизационные мелодические образования введены локально, кратки, элементарны в функциональном отношении и с точки зрения смысловой связи с текстом. Эти случаи характеризуются сольмизационной точностью; основной вопрос при обращении к ним связан с дальнейшей подтекстовкой сольмизационного участка, как правило, свободной. Сольмизационные фрагменты фроттола 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 распространить звуковые и сопутствующие им фактурные и графические игры на национальную многоголосную песню.

Поиски фроттолистов в сфере музыкальной экспрессии настолько активны, насколько это возможно в многострофной песне. Работа с изобразительными и выразительными компонентами текста затронула сферу музыкального синтаксиса: выявлены случаи синтаксического выделения и синтаксического растворения семантических интонационно-ритмических образований. Фроттольная музыкальная звукообразовательность не могла перерасти в идиоматичность, которая в этой традиции носит жанрово-стилистический характер. Мет-

роритмические черты песенно-танцевальных жанров, стилистические приметы народного, церковного или гуманистического стилей (Т. Н. Дубравская) формируют специфичную для фроттолы область музыкальной семантики. К факторам включения изобразительно-выразительных образований в песню относятся фиксация высокоразвитой традиции устной импровизации, гуманистический культ античной риторики, актуализация теории и художественной практики подражания природе, поиски новых способов выражения чувства и мысли. Воссоздание духа античного музицирования и сопутствующее ему усиление музыкальной экспрессии привело к изменениям в технике композиции, переосмыслению метрики и ритмики, соотношения слова и звука, развитию диалогичности в ее многосторонних проявлениях – от жанров и форм до организации фактуры и обострения интонационно-ритмических контрастов. Поиски в области музыкальной экспрессии координируются с теорией и практикой гуманистической риторики; ритмо-интонационное образование становится неформализованной и нередко единичной фигурой музыкальной речи, дополнительным аргументом при донесении смысла текста.

Глава 6 «Жанрово-композиционные типы: от фроттольных форм к мадригальной фроттоле». В § 1 «Жанровая природа и композиционный генезис фроттолы» обозначены методологические основы. При обращении к вопросам жанровой атрибуции песен, взаимодействия или изменения жанров методологическим значением обладает соотношение жанра и формы, прежде всего поэтической, нередко выраженное в аутентичной синонимизации понятий. Конструктивная организация приобрела значение жанровой доминанты песенных видов; музыкальная форма полностью или в крупном плане производна от поэтической. Зонность формы является источником ее варибельности, ведущей к расширению и размыванию жанрово-композиционных границ и параметров, к жанровым модификациям и смещениям. В некоторых случаях существенны и стабильны музыкально-стилистические характеристики жанра, имеющие сопутствующее значение при устойчивом композиционном типе.

Проблема определения жанровой природы фроттолы обусловлена отсутствием ее окончательных характеристик в итальянской музыкально-поэтической традиции и отражена в номинативном аспекте: большинство песенных собраний выпущены под заглавием «Frottole», наряду с томами, названия которых представляли собой гирлянды жанровых наименований. Эта одновременность обобщения и конкретизации жанровой картины вызвала два подхода к пониманию и определению фроттолы. Первый продиктован аутентичной дифференциацией видов, отразившейся в полиноминационных заглавиях собраний: фроттола обладает безусловной композиционной индивидуальностью (барцеллетта). В исследовательской традиции ему соответствует стремление к

детальной и точной дифференциации песенных форм, выявлению в них безусловных признаков устойчивых форм. Другое представление о фроттоле основывается на «универсальных» аутентичных заглавиях собраний и именовании светской песни как целостного явления, а также на признании положения фроттолы как жанра-репрезентанта среди других современных ей видов. Это представление является предельно расширенным и в целом обозначает итальянскую полифоническую песню определенного исторического периода.

Стремление поместить фроттолу на определенное место в структурированной системе видов полифонической песни неосуществимо вследствие двух факторов. Первый – отсутствие таковой системы в самой культуре, наполненной многочисленными жанровыми явлениями, модифицированными и пограничными стилистическими решениями. Второй фактор – двойственность аутентичного употребления жанрового обозначения. Понимание фроттолы одновременно и как специфического вида, и как всей совокупности видов позволяет определить ее специфику, а также содержание процесса развития композиционного мышления в области итальянской светской полифонии.

Отсутствие выраженной специфики содержания фроттолы позволяет предположить идентификацию жанрового обозначения с типом формы. Жанрово структурированные собрания и стихотворные фроттолы, казалось бы, не оставляют сомнений в правомерности отождествления фроттолы с барцеллеттой. При этом возникает вопрос – является ли барцеллетта только типом строения и в качестве такового неизменным признаком фроттолы. Рядоположенность жанровых понятий в названиях книг песен и отдельных текстах свидетельствует об использовании понятия барцеллетты в качестве жанрового, обладающего спецификой в области формообразования и с разноплановым содержанием. Барцеллетта как тип строения обнаруживается в карнавальных песнях и не является формой исключительно фроттолы. Таким образом, фроттола характеризуется жанровой спецификой, связанной с ориентацией на стилистику *roesia popolare* и опорой на форму барцеллетты; при этом возможно распространение понятия фроттолы на всю совокупность содержательных и композиционных решений полифонической песни. 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.

Вопрос систематики форм итальянской полифонической песни исследуемого периода не представляется актуальным. Расхождения в определении типа и характеристик строения песен не являются принципиальными и объясняются

степенью широты взгляда на генезис и типологические качества форм. Большой интерес вызывают процессы в области формообразования, обусловленные соединением идей типовой песенной формы и свободного от жанрового стереотипа лирического высказывания, приведшие к «мадригализации» фроттолы и породившие примечательные жанрово-композиционные модификации и контаминации. Диапазон ненормативных решений простирается от видоизмененных или смешанных, но несомненных песенных форм, до композиций, которые с песенной культурой связывает только включение во фроттольные собрания. Такие образцы отнесены к области мадригальной фроттолы – ответвления светской полифонической композиции, генетически связанной с песенной культурой, но отдаленной от нее нарушением норматива поэтико-музыкальной формы и новым качеством производности музыкального плана от вербального.

Признание определяющего значения поэтической организации и производного – музыкальной приводит к пониманию нормативных форм полифонических песен как тексто-музыкальных. 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 собственно музыкальных, в том числе являющихся результатом глубокой модификации устойчивых форм (*musica per poesia*).

В § 2 «Модификации фроттольных форм» рассматриваются направления изменения безрефренных и рефренных форм.

Среди *безрефренных форм* наиболее устойчивой является *капитоло* (терцина). Принадлежность капитоло к «высокому» стилевому регистру, однако, не стала залогом его разворота в область «мадригально ориентированных» решений, – капитоло явно понимается как композиционный стандарт. Скромные масштабы строфы определяют относительную простоту письма, отсутствие повторов и варьированных проведений; балансирование между песенной и свободной композицией разрешается в стилистической области.

Большим потенциалом переработки в предмадригальные композиции обладают основанные на катренах *канцонетта* и *ода*. При разности их исторического генезиса, общие качества позволяют не только интерпретировать их модификации, но и предположить родство более сложно организованным видам. Нормативной музыкальной строфой является сквозная, с разным музыкальным материалом для каждой строки вербального текста. Пересечения характеристик оды и канцонетты иногда позволяют почти идентифицировать их, вплоть до двойного определения «ода-канцонетта».

Движение канцонетты в направлении рефренных форм связано с усилением отграничения строф. Опыты ее усложненной проработки (несовпадение стихотворных и музыкальных цезур) крайне немногочисленны, но чрезвычайно значимы как свидетельство охвата процессами дестандартизации формы и такого элементарного вида. 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. Итальянская ода как композиция ритмически неуравновешенная, «хромающая» укороченной / удлиненной 4-ой строкой катрена, казалось бы, скорее способна к высвобождению из оков песенной формы, чем канцонетта. Однако случаи композиционных вариантов и контаминаций крайне немногочисленны.

Эксперименты в области *сонета* крайне редки. Отклонения от норматива музыкальной формы не меняют принципа 1–2-строфной песни, касаясь внутреннего строения строф. Наиболее последовательным результатом осмысления сонета как композиции, не сегментируемой на повторяющиеся катрены и терцеты, является приближение к музыкальной композиции канцоны, то есть создание самостоятельного материала для терцетов. Полное исключение повторности или несистемная повторность музыкальных фраз, которые могли бы свидетельствовать о повороте к мадригальной трактовке сонета, оказались неорганичными для его логики. Крайне малое количество сонетов с отклонениями от композиционного музыкально-поэтического норматива позволяет обозначить направленность преобразований, обусловленной воздействием канцоны – нарастание тенденции к обновлению материала при удержании существенных признаков сонета – членение и смысловая функция терцетов.

Преобразования композиционного норматива наблюдаются в трактовке *страмботто*. Основным терминологическим вопросом является соотношение *страмботто* и октавы, связанное с объемом этих понятий и зонностью норматива (во всех случаях речь идет о тосканской октаве *abababcc*; образцы сицилийской октавы единичны, формы романского *страмботто* и тосканского *риспетто* не обнаружены). Несмотря на практическую синонимичность октавы и *страмботто*, они не являются однопорядковыми: понятие октавы не использовалось в качестве обозначения музыкального жанра. Понятие *страмботто* является более широким, поскольку жанр допускал иную рифмовку 8-строчной строфы. Вариативность стиха и рифмовки *страмботто* обусловлена его фольклорным генезисом, освоением в *roesia popolare* XIV–XV вв., сменой стилового регистра и «петраркизацией» на рубеже XV–XVI вв.

Потенциал модифицирования *страмботто* заложен в вариативности музыкальной композиции, наличии трех ее типов на основе одной поэтической

строфы. Первые два – повторение музыкального материала, охватывающего две или четыре строки, – приводят к образованию фактически 4- или 2-строфной музыкальной куплетно-строфической формы. Второй тип значительно более редок; он может расцениваться как шаг на пути формирования музыкально-текстовой композиции, в которой ослабевает значение рифм, но удерживается соответствие цезур текстовых строк и музыкальных построений: октава фактически разделяется на два катрена. Третий тип – сквозная музыкальная строфа – открывает самые широкие возможности для создания предмадригальной или собственно мадригальной композиции.

Очевиден крайне ограниченный интерес фроттолистов к *секстине*; немногочисленные секстины созданы в соответствии с самым простым соотношением музыкальных разделов и строк текста, аналогичным первому типу страмботто. Композиционные эксперименты в области октавы и секстины связаны с нарушением стандартной рифмовки, в чем усматривается воздействие канцоны, включением дополнительных разделов, сквозным музыкальным изложением строфы или полустрофы с повышенной полифонизацией фактуры.

Рефренные формы фроттольного репертуара многообразны в плане как объема и рифм рефрена и строфы, так и функционального соотношения разделов, которые могут быть автономными или сложно организованными в полифункциональную составную строфу. В рефренных формах допускается «умножение» рефренности, то есть совмещение рефренов разных типов – рефрена-строфы, рефрена – относительно автономного раздела составной строфы и рефрена-строки. Обязательность неизменных фрагментов и предельная устойчивость общей композиционной организации рефренных песен должны бы исключать возможность поиска в них «мадригального потенциала». Однако тенденции к индивидуализации музыкальной формы затрагивают и эту область.

Среди собственно *фроттол* абсолютно преобладают образцы, в строении которых просматривается связь со старыми нормативами литературных *frottola giullaresca* (7-8-сложники aaaab bbbbc ccccd и т.д.) и *frottola letteraria* (aaax bbbx cscx и т.д.), однако при обязательности рефрена и расширении строфы. Вариативность строфы и рефрена чаще не настолько широка, чтобы ставить под сомнение определение формы как фроттолы. Очевидные различия между фроттолой-филастроккой и количественно преобладающими фроттолой-баллатой или фроттолой-барцеллеттой не абсолютны. Промежуточные варианты включают фольклорные / латинские цитаты в функции рефрена при отсутствии выписанной рипрезы, что в стилистическом отношении определяет «пограничную черту» между старой фроттолой комической поэзии и придворной лирической фроттолой. За исключением отмеченного различия, а также длины стихотворных / музыкальных строк эти песни вполне соответствуют типу барцеллетты.

Определяющим признаком фроттолы как таковой является ориентация на принцип монорифменной парнострочности, – тип строения прямо наследует старой безрефренной фроттоле-*филастрокке*. Обращение к этой стихотворной модели таких мастеров как Костанцо Феста и Депре вынуждает подвергнуть сомнению представление о последовательно применяемых *rime baciata* как знаке исторической ретроспекции в песенных текстах начала XVI в.

Песни в форме *барцеллетты* 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, 1-4-строчная вольта, дополнительная рефренность на уровне отдельных строк). В качестве достаточно существенного отклонения мы рассматриваем барцеллетты с 4-строчными станцами по типу *frottola letteraria*. Поскольку во всех случаях типом строки является ямбический 7-сложник (иногда усеченный), правомерно предположение о воздействии канцонеттного стиха и двойном определении данного вида песен как барцеллетты-канцонетты.

Музыкальная форма барцеллетты ограничена в диапазоне вариантов соотношения музыкальных и стихотворных планов (рипреза АВВС, ABCD; станца на материале рипрезы в различных комбинациях, новый материал в станце с возвращением вместе с рифмой рипрезы соответствующей музыкальной строки или без оногo; дополнительные проведения строк или введение «кодовых» строк). Эта форма является наименее поддающейся модифицированию среди фроттольных форм. Преодоление строчно-комбинаторного принципа музыкальной организации барцеллетты наблюдается в немногочисленных образцах.

При рассмотрении процессов модификации *баллаты* следует учесть особенности формы – стабильной на уровне функциональности разделов и вариабельной в отношении их объема и структуры; выраженность отклонений от зонного композиционного норматива должна быть очень отчетливой. В качестве начального этапа «высвобождения» баллаты выступает нарушение принципа «рифма – музыкальная строка» в станцах, построенных на новом, относительно рипрезы, материале. В DII есть полностью сквозные сочинения, которые возможно определить как мадригальные баллаты, если не мадригалы как таковые. Фактором дистанцирования баллат от других песенных форм является нередкая единичность приводимой в издании сложной строфы, отсутствие группы выписанных станц, – композиция одночастна, что в некоторых случаях позволяет интерпретировать отдельные приемы музыкального высказывания как соотносимые с конкретным участком вербального текста. Преодоление композиционной логики баллаты отказом от комбинаторики рифмованных тексто-музыкальных строк, игнорированием или переосмыслением музыкальной ре-

призности в вольте, поглощением строчного цезурирования неравномерным выключением и вступлением голосов приводит к нивелированию функциональности разделов сложной строфы и приближению баллаты к канцоне.

В § 3 «Свободные композиции» анализируются композиционные процессы в областях канцоны, мадригала и виллотты.

Композиционный потенциал *канцоны* как формы мадригальной реализован далеко не всегда; формы ряда канцон опираются на песенный принцип комбинирования строк. Новаторские решения сопряжены с двумя подходами: 1) в музыкальной строфе проявляется действие сквозного принципа с различной степенью последовательности и полноты; 2) музыкальное строение основано на смешении различных жанрово-композиционных признаков. С позиций выявления путей модификации устойчивых композиционных типов контаминационные образцы представляют больший интерес, чем собственно мадригальные канцоны. Две исторически равно значимые и востребованные формы – баллата и канцона – оказываются тесно переплетенными и взаимодействующими. С разной степенью выраженности приоритетных жанрово-композиционных признаков, они соединяются, порождая более свободные структуры, органичные современным процессам индивидуализации музыкальной формы и музыкального жанра. Значение канцоны как для формирования собственно мадригала, так и для «демонстража» песенных форм представляется исключительным.

Обращаясь к *мадригалам*, следует отметить неактуальность тречентистского мадригала. В редких мадригалах на тексты Петрарки реализован принцип песенного формообразования – повтор и комбинирование музыкальных строк. Эти образцы в целом соответствуют двум типам организации – основанному на стабильной тексто-музыкальной строфе и являющемуся результатом достаточно свободной комбинаторики строк. К мадригалам отнесены также образцы, в которых поэтический текст свободного строения с чертами регулярности положен на полностью сквозную музыкальную композицию.

«Мадригальные фроттолы», опубликованные в 1500-е гг., а также модификации типовых форм, свидетельствуют о том, что переосмысления светской полифонической песни началось раньше, чем отмечается традиционно. Формирование жанрово-стилистических черт мадригала прослеживается во многих образцах в виде фрагментов *time libere*, расшатывания 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 (Т. Н. Дубравская). Длительная история взаимодействия противоположных принципов формообразования, обилие индивидуальных решений на пересечении повтор-

ности и обновления, свидетельствует о неоднонаправленности стилистических процессов, особенно на раннем этапе развития мадригала Чинквеченто.

Выделена компактная группа произведений, которые представляется возможным отнести к *фроттольным мадригалам*; при выраженности признаков песенного формообразования их нельзя связать с конкретными песенными видами. По степени ослабления качеств фроттольных форм обозначаются два направления: 1) композиция не соответствует определенному песенному типу, тем не менее полностью отвечая параметрам песенной поэзии и музыкальной организации; 2) композиция в целом основана на сквозном принципе, однако с рудиментарными чертами песенности в виде спорадических повторов отдельных фрагментов, участков вербального текста с парной рифмовкой и т.п.

Претворение тречентистского мадригала и иных стабильных жанрово-композиционных моделей в мадригалах фроттольных книг обнаруживает в целом те же композиционные векторы, что и при перепроцессивации песенных форм. В общем плане это модификационные или контаминационные процессы. Очевидна невозможность окончательного определения и отделения от «базового» типа композиции привнесенных компонентов, свойств иной логики, 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 певцами-лютнистами с их навыками импровизации и церковными музыкантами, погруженными в иной композиционный опыт.

Другой путь расшатывания песенных композиционных нормативов связан с разработкой принципа цитирования. Наиболее перспективным в данном отношении жанром оказалась *виллотта*, непосредственно связанная с филиастроккой вследствие прямого продолжения и развития цитатной комбинаторики.

Композиционная организация виллотты решалась в соответствии с тремя моделями. Первые две – моноцитатные теноровая безрефренная виллотта (имитационная обработка одного фольклорного первоисточника) и цитатная рефренная виллотта. Третья – полицитатная виллотта, подразделяющаяся 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) (Ф. Торрефранка). Формы моноцитатных теноровых безрефренных виллотт определяются строением цитаты и особенностями ее проведения. 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 мастерства обращения с народной песней, ее глубо-

кой профессиональной переработки и вовлечения в область полифонической контрафактуры. Наиболее значимые результаты работы с заимствованным материалом связаны с полицитатной виллоттой, большинство образцов которой принадлежит к типу *villotta d'incatenatura*. Они 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 содержательном отношении границы жанра расширяются обращением к разным источникам материала (итальянский фольклор, шансон, фроттола). В сквозных формах варьируется функциональное соотношение цитат и оригинального материала. Совмещение цитат по вертикали редко; такие случаи явно выходят за пределы не только жанра виллотты, но и представления о жанровом нормативе в изучаемой песенной культуре. «Цепные» цитатные композиции, имеющие множество жанрово-стилевых прообразов и корней, но с точки зрения истории фроттольной традиции 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 отношении, так и фрагментов, полностью утрачивающих изначальные функциональные характеристики.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. В 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 условиями их профессиональной деятельности и новыми внешними факторами, а именно бурным ростом и коммерциализацией нотопечатания. Погруженностью ведущих фроттолистов в придворную гуманистическую среду, их принадлежностью к *santori al liuto* обусловлены отбор поэтических текстов, искания в области музыкального языка и музыкальной формы, приведшие к перерастанию многострофной песни в свободное поэтико-музыкальное высказывание.

Историческая судьба жанра связана прежде всего с европейским резонансом. В развитие фроттолы оказались включены франко-фламандские, испанские, немецкие музыканты, а сам фроттольный материал вошел в европейские рукописные и печатные источники. Резонанс фроттолы в другом направлении связан с итальянской поэзией и музыкой. После 1530-х гг. понятие фроттолы продолжает использоваться в своем исконном значении популярной поэзии. Вместе с тем нельзя утверждать полное забвение фроттолы-песни. Подспудное ее существование обнаруживается в переработках фроттол в лауды и светские песни других жанров, а черты стилистики и формообразования проявляются в значительно более поздних композициях.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования и науки Российской Федерации

1. Панкина, Е. В. «Frottola d'incatenatura» Эразмуса Лапициды / Е. В. Панкина // Старинная музыка. – 2014. – № 3 (65). – С. 8–14. (0,5 п.л.).
2. 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. – 2014. – № 9. – С. 90–102. (0,75 п.л.).
3. 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. – 2016. – № 11–1 (73). – С. 92–96. (0,4 п.л.).
4. Панкина, Е. В. Жанровая специфика фроттолы / Е. В. Панкина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2006. – № 1. – С. 126–131. (0,5 п.л.).
5. Панкина, Е. В. Издательская политика ренессансного нотопечатника : деятельность Оттавиано Петруччи деи Фоссомброне / Е. В. Панкина // Музыковедение. – 2015. – № 9. – С. 8–20. (1,0 п.л.).
6. Панкина, Е. В. Карнавальный триумф в жизни и творчестве Лоренцо Медичи / Е. В. Панкина // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2015. – № 1. – С. 89–114. (1,2 п.л.).
7. Панкина, Е. В. Книги фроттол Оттавиано Петруччи : композиция и авторы / Е. В. Панкина // Научное мнение : Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2015. – № 5. – С. 35–44. (0,75 п.л.).
8. Панкина, Е. В. Марко Кара – musicus excellens мантуанского двора / Е. В. Панкина // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – Вып. 2. – С. 6–17. (0,5 п.л.).
9. Панкина, Е. В. Модификации канцонетты и оды в книгах фроттол первой трети XVI века / Е. В. Панкина // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 2 (27). – С. 95–102. (0,5 п.л.).
10. Панкина, Е. В. Музыка в литературном наследии Лоренцо Медичи / Е. В. Панкина // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2 (13). – С. 171–175. (0,5 п.л.).

11. Панкина, Е. В. Музыкальная иконография частных покоев *studiolo* и *grotta* Изабеллы д'Эсте / Е. В. Панкина // *Обсерватория культуры*. – 2018. – Т. 15, № 4. – С. 468–478. (0,6 п.л.).

12. Панкина, Е. В. Музыкальные образы и опыты Изабеллы д'Эсте / Е. В. Панкина // *Идеи и идеалы*. – 2013. – № 4 (18). – Т. 1. – С. 170–178. (0,5 п.л.).

13. 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*. – 2014. – № 12–3 (50). – С. 160–165. (0,5 п.л.).

14. Панкина, Е. В. Содержание и генезис понятия фроттолы / Е. В. Панкина // *Музыковедение*. – 2017. – № 4. – С. 3–9. (0,5 п.л.).

15. Панкина, Е. В. Формирование мадригальной композиции в поздних собраниях фроттолы / Е. В. Панкина // *Вестник музыкальной науки*. – 2017. – № 3 (17). – С. 5–13. (0,75 п.л.).

16. 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*. – 2015. – № 11–1 (61). – С. 139–142. (0,5 п.л.).

17. Панкина, Е. В. Фроттолисты Венето / Е. В. Панкина // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. – 2015. – № 11–2 (61). – С. 166–168. (0,4 п.л.).

18. Панкина, Е. В. Фроттолы в изданиях Андреа Антикко / Е. В. Панкина // *Университетский научный журнал = Humanities & Science University Journal. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение*. – 2015. – № 12. – С. 66–76. (0,75 п.л.).

2. Монография

19. Панкина, Е. В. Фроттола в итальянской культуре : 1480–1530 / Е. В. Панкина. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2018. – 336 с. (21,0 п.л.).

3. Публикации в сборниках материалов международных и всероссийских конференций

20. 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.) / научн. ред. Я. А. Максимов. – Красноярск : Изд. Научно-инновационный центр, 2012. – С. 7–10. (0,3 п.л.).

21. 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. (0,5 п.л.).

22. 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.) / отв. ред. О. Б. Краснова. – Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – С. 81–92. (0,5 п.л.).

23. 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.) / ред.-сост. Б. А. Шиндин. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2000. – С. 431–440. (0,5 п.л.).

24. 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.) / редкол. : Е. С. Бойко [и др.]. – Казань : Инновационный центр развития образования и науки, 2015. – Вып. II. – С. 9–11. (0,25 п.л.).

4. Другие публикации

25. 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. (0,5 п.л.).

26. 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. (0,5 п.л.).

27. 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. (0,9 п.л.).

28. 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. (0,75 п.л.).

29. 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. (3,3 п.л.).