

На правах рукописи

ЗУБОВА Ольга Валерьевна

Итальянская лауда: жанр и форма

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2012

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

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

Официальные оппоненты: **Кряжева Ирина Алексеевна,**
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры истории зарубежной
музыки Московской государственной
консерватории им. П.И.Чайковского

Бедуш Елена Александровна,
кандидат искусствоведения, преподаватель,
преподаватель Факультета Продюсирования и
менеджмента в шоу-бизнесе
Государственного Университета управления

Ведущая организация: **Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова**

Защита состоится 19 апреля 2012 года в _____ часов на заседании диссертационного
совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории им.
П.И.Чайковского по адресу: 125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д.13/6.

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

Автореферат разослан « » марта 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, профессор

Ю.В.Москва

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Настоящая работа посвящена итальянской лауде. Этот музыкально-поэтический жанр, сыгравший важную роль в музыкальной и религиозной жизни Италии, представляет немалую ценность для науки.

Во-первых, лауды, зародившиеся в XIII веке, — единственный памятник итальянской нелитургической музыки этого времени.

Во-вторых, лауды демонстрируют удивительное смешение церковной и светской традиций, находясь на их пересечении.

В-третьих, лауда принадлежит к тем жанрам-долгожителям, чей «век» измеряется многими столетиями. Пережив два ярких взлета, один в самом начале своего пути (в конце XIII – XIV веке), другой после Тридентского собора (во второй половине XVI века), неброско присутствуя в музыкальном пейзаже эпохи Нового времени, он творчески иссяк только в век индустриализации. Его музыкальные характеристики существенно изменялись, следуя веяниям времени. Интерес представляет развитие лауды в связи с основными этапами музыкальной истории.

Специальные работы по итальянской лауде на русском языке до сих пор отсутствуют. Однако в трудах по истории музыки этому жанру уделяется внимание (Р.И. Грубер и Т.Н. Ливанова посвящают лаудам по несколько абзацев, в книге Т.С. Кюрегян и Ю.В. Столяровой «Песни средневековой Европы» имеется небольшой раздел). Даже в справочных статьях по истории итальянской музыки, по необходимости кратких, лауды обязательно упоминаются, что говорит об их значимости.

Актуальность исследования обусловлена сказанным выше: без знания о лауде картина музыкальной жизни средневековой и ренессансной Европы оказывается неполной.

Материал исследования включает одноголосные и многоголосные песнопения XIII–XVI веков, входящие в специальные собрания лауд или в смешанные музыкальные коллекции. Прежде всего это два наиболее ранних лаудария — Кортонский и Флорентийский кодексы, содержащие 135 монодических лауд конца XIII – начала XIV веков. Первое издание этих лауд (*Liuzzi, F. ed.: La lauda e i primordi*

della melodia italiana — Roma, 1935) имеется в фонде научной музыкальной библиотеки им. Танеева, однако ныне считается устаревшим.

Многоголосные лауды, появившиеся во второй половине XIV века, встречаются на протяжении последующего XV столетия преимущественно в рукописях смешанного содержания, и лишь некоторые из них опубликованы в настоящее время.

Важным источником знания о лауде служат первые печатные издания лауд Оттавиано Петруччи (1507–1508 гг.), многие песнопения из которых вошли в публикацию Кнуда Еппесена («Die mehrstimmige italienische Laude um 1500». — Leipzig, 1935). Лишь собрание Еппесена представляет многоголосные лауды отечественной публике, однако входящим в него материалом все многообразие многоголосных лауд не ограничивается.

Публикации лауд в посттридентский период чрезвычайно многочисленны, но до сих пор не получили критического издания даже за рубежом.

Сбор нотного материала, который имеется в нашей стране в ограниченном количестве, потребовал специальных усилий. В результате было отобрано несколько актуальных зарубежных изданий монодических и многоголосных лауд, в том числе второй половины XIV–XV веков.

Методология исследования определяется необходимостью комплексного исторического подхода к жанру лауды как явлению не только музыкальному. Для изучения лауд, как и любого музыкального жанра, неразрывно связанного с текстом, чрезвычайно важен филологический ракурс: в равной степени значимы образно-смысловое содержание песнопений и поэтическое строение. В связи с этим в работе пристальное внимание уделяется анализу поэтических текстов.

Обращение к жанру, зародившемуся много столетий назад, предполагает экскурс в историю. В соответствии с фундаментальным представлением исторической антропологии о том, что явление общественной жизни не может быть адекватно понято в отрыве от картины мира людей соответствующей эпохи, значительное место в диссертации уделено социокультурной проблематике.

Будучи неотъемлемой частью музыкальной культуры своего времени, лауды характеризуются с позиций, выработанных в теоретическом музыкознании относительно музыки позднего Средневековья и Возрождения. Поскольку этот жанр

находится на перекрестке церковной и светской традиций, устной и письменной культур, высокой эвристической ценностью обладают подходы, применяемые в различных областях музыковедения. Так, для изучения монодических лауд оказывается полезен метод формульного анализа западноевропейской средневековой монодии.

Музыкальный язык лауды, прошедшей сквозь многие века, с течением времени существенно менялся, поэтому жанр рассматривается эволюционно.

Таким образом, лауды необходимо исследуются в широком контексте с учетом достижений в смежных областях отечественной и зарубежной науки.

Цели и задачи исследования. В связи с тем, что лауды в нашей стране до сих пор практически неизвестны, основной целью данной работы является освещение и разносторонний анализ этого жанра. Среди важнейших задач назовем следующие:

- определить основные критерии жанра лауды;
- выявить особенности музыкально-поэтического строения этого жанра в различные периоды, дифференцировать основные структурные типы;
- обнаружить взаимоотношения лауды с другими жанрами своего времени;
- обозначить место лауды в средневековой и ренессансной музыке.

В диссертации учитывается опыт изучения этого жанра на Западе; обобщить достижения зарубежных ученых и сделать собственные выводы также составляет одну из ее задач.

Научная новизна исследования. Настоящая работа — первое специальное музыковедческое исследование на русском языке, посвященное итальянской лауде. Оно способствует тому, чтобы представление о средневековой и ренессансной музыкальной жизни стало более полным и разносторонним. Кроме того, этот жанр с многовековой историей позволяет проследить на собственном примере эволюцию музыкального языка в эпоху позднего Средневековья и Возрождения.

Практическая ценность работы состоит в возможности использования ее результатов в различных учебных курсах: музыкальной формы, истории музыки, гармонии, сольфеджио. Популяризация этого жанра способствует обогащению репертуара исполнителей старинной музыки. Адекватному пониманию его специфики призваны помочь публикации по теме диссертации.

Структура работы. Общий объем диссертации составляет 293 страницы. Работа включает введение, три главы, заключение, список литературы (350 наименований, из которых 162 на иностранных языках). В диссертации четыре приложения: первое — факсимиле и транскрипции монодических лауд из издания «*La lauda e i primordi della melodia italiana*» Ф.Льюцци¹; второе — словарь мелодических формул монодических лауд; третье — музыкальные и поэтические схемы всех лауд Кортонского и Флорентийского кодексов; четвертое — список всех многоголосных лауд, опубликованных Кнудом Еппесеном², с переводом названий на русский язык. Работа снабжена многочисленными нотными примерами (переложения в практикуемые ныне ключи сделаны автором) и иллюстрациями.

В первой главе речь идет об истории жанра лауды от возникновения до конца XVI века. Вторая глава посвящена источникам — рукописям и печатным изданиям, донесшим до нас музыку лауд. В третьей главе рассматривается поэтическое и музыкальное строение лауд (монодических и многоголосных). В заключении говорится о том, какой отклик получил этот жанр в творчестве композиторов XX — начала XXI веков, а также об «исполнительском возрождении» лауд в наши дни и проблемах интерпретации.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

ВВЕДЕНИЕ посвящено постановке проблемы и обзору литературы.

Лауда — песнопение духовного содержания, исполнявшееся вне церковной службы. Лауды появились и долгое время существовали в практике религиозных братств мирян в городах Центральной Италии (в основном областей Тосканы и Умбрии). Изначально важнейшим признаком лауды, отличавшим этот жанр от латинских церковных песнопений, было пение на вольгаре, то есть итальянском народном языке. В переводе с итальянского «*lauda*» — хвала, восхваление, прославление.

¹ *Liuzzi, F.* ed.: *La lauda e i primordi della melodia italiana*. — Roma: La libreria dello stato Anno XIII E.F., 1935. — Vol.I — 484 p., Vol.2 — 429 p.

² *Jeppesen K., Brondal V.* eds. *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500 / Das 2. Laudenbuch des Ottaviano dei Petrucci (1507) in Verbindung mit einer Auswahl mehrstimmiger Lauden aus dem 1. Laudenbuch Petrucci's (1508) und aus verschiedenen gleichzeitigen Manuskripten*. — Leipzig: Breitkopf & Härtel; Kopenhagen: Levin & Munksgaard, 1935. — 266 s.

Жанр лауды органично сочетает в себе церковное и светское начала. Влияние церковной традиции запечатлелось в музыкальном языке лауд. Поскольку певцы-лаудисты были хорошо знакомы с литургическим репертуаром и их слух был «напитан» хоральными напевами, вполне закономерно, что в монодических лаудах обнаруживаются музыкальные формулы, типичные для грегорианского хорала. О принадлежности к церковной культуре явственно говорит и тематика лауд, основанная на традиционных христианских сюжетах — Рождестве, Страстях, Воскресении и пр. Лаудические песнопения прославляют Христа, Деву Марию, апостолов, святых. Более того, в текстах лауд встречаются как перефразированные, так и прямо заимствованные фрагменты литургических текстов и Священного писания, но не на латыни, а на вольгаре (например, одна из лауд Флорентийского собрания начинается словами «Gloria in cielo e pace in terra»).

С другой стороны, лауды корреспондируют со светскими жанрами своего времени, порой даже весьма легковесными. Например, монодические лауды находились в тесной взаимосвязи с баллатой, многоголосные — с карнавальными песнями и фроттолой. Более того, М.А. Сапонов замечает, что: «деятельность религиозного братства лаудистов <...> не отличалась по своим певческим навыкам, по технике ремесла от творчества поющих жонглеров-словесников» [Сапонов М.А. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья. — М., 1996. — С. 178].

В отличие от преимущественно прозаических текстов литургии в лаудах распеваются стихи; они наделяют и музыку иными качествами. Ритмизованность, регулярность стиха, вкупе с вольгаре, языком повседневной жизни, делают лауды более приземленными. Однако именно это (некоторая «сниженность» песнопений) позволяло итальянским купцам и ремесленникам осознавать их как свое достояние и свое личное приношение Богу, тогда как церковные молитвы для большинства из них были далеки и малопонятны.

Жанр лауды в равной мере принадлежит письменной и устной культуре. Почти одновременно с возникновением лауды, во второй половине XIII века, появляются и книги, их фиксирующие — лаударии, в том числе нотированные. В этом можно усмотреть и «бухгалтерскую основательность» торгового сословия, составлявшего немалую часть лаудической братии, и обычаи церковной среды того времени, в

тесной связи с которой развивались братства. Однако большинство лаудариев, дошедших до наших дней, содержат только стихи. В пору наивысшего расцвета жанра, в XIV веке, широко распространяется практика «cantasi come» («поется как»): в текстовых сборниках даются отсылки к популярным сочинениям того времени, по модели которых рекомендуется распевать лауды. Таким образом, во многих случаях (если не в большинстве) музыка лауд обходилась без записи, передавалась изустно.

История изучения лауды началась еще в XIX веке. Сначала на этот жанр обратили внимание итальянские филологи, и лишь затем музыковеды. Первые фундаментальные музыковедческие труды по монодическим и многоголосным лаудам (а также их первые публикации) возникли одновременно в 1935 году: это «*La lauda e i primordi della melodia italiana*» Фернандо Льюцци и «*Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*» Кнуда Еппесена³. Публикации открыли широкую дорогу ученым следующих поколений, однако активное освоение этой области на Западе началось только после окончания Второй мировой войны.

Во второй половине XX века многие музыковеды, прежде всего итальянские, освещали различные аспекты истории и музыкального языка лауды: Джулио Каттин, Федерико Гизи, Агостино Дзиино, Франк д'Акконе, Дон Пьеро Дамилано, Джорджио Варанини, Микеле Ланари, Франческо Луизи, Клементо Терни, Джанкарло Ростиролла и другие. Начиная с середины 70-х годов, изучение лауды все более привлекает представителей других стран: США — Элиза Кэмбон, Сирилла Барр, Блейк Вилсон, Патрик Мэйси, Джонатан Гликсон; Германии — Элизабет Дидрихс, Мартин Дюррер. В это же время появляются и новые критические издания монодических лауд (К.Терни, Б.Вилсон, М.Дюррер)⁴ и многоголосных (Дж.Каттин, Ф.Луизи, П.Мэйси)⁵.

³ Выходные данные см. в сносках 1 и 2.

⁴ **Terni C.** ed. *Laudario di Cortona: anonimi del sec. XIII: testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Bibliotheca Comunale di Cortona.* — Perugia, Regione dell'Umbria: La Nuova Italia, 1988; 2Spoleto: Fondazione CISAM, 1992.

Wilson B., Barbieri N., eds.: *The Florence Laudario / An Edition of Florence*, Biblioteca nazionale centrale, Banco rari 18 // *Recent Researches in the Music of Middle Ages and Early Renaissance.* № 29. — Madison: A-R Editions, Inc. 1995.

Dürrer M. ed.: *Altitalienische Laudenmelodien: das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz.* 2 Bände. — Kassel: Bärenreiter, 1996. — Band 1: Textteil — 157 s.; Band 2: Notenteil

⁵ **Cattin G.**, ed. *Laudi quattrocentesche del Cod. Veneto Marc.It. IX. 145.* — Bologna: Italgraf, 1958.

Cattin G., ed. *Italian Laude and Latin Unica in Ms. Capetown, Grey 3. b. 12.* — *Corpus Mensurabilis Musicae.* — № 76 — American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1977.

Luisi F., ed.: *Laudario giustiniano.* — Venice: Edizioni Fondazione Levi, 1983.

ГЛАВА 1. К ИСТОРИИ ЛАУДЫ

Культурные и исторические предпосылки возникновения жанра

Период с середины XII до начала XIV века в истории Западной Европы отмечен удивительным религиозным подъемом. Социальная напряженность и духовное брожение стимулировали поиск и порождали самые разнообразные формы благочестия. Помимо многочисленных монашеских орденов возникают и религиозные организации для тех, кто не хотел или не мог оставить мира. Начало массовому движению мирян положила проповедь бедности лионского купца Петра Вальдеса (2-я половина XII века), почти одновременно появляются умилиаты, бегинки и другие религиозные объединения. Повсеместное возникновение подобных союзов было неслучайно. Важнейшую роль в жизни человека Средневековья играла его корпоративная идентичность по тому или иному признаку, будь то городская коммуна, цех или гильдия, братство и пр. Тем не менее, основным мотивом образования этих сообществ была потребность в более активном участии в религиозном служении.

Коллективное пение всегда использовалось различными благочестивыми (и не только) организациями как сильное и действенное средство, объединяющее людей. В деятельности религиозных братств мирян оно занимает особое место и получает самостоятельное значение. Постепенно выкристаллизовываются специальные братства, занимающиеся пением лауд — хвалебных гимнов на вольгаре — и потому называемые «*laudesi*». Многие лаудические компании берут свое начало от мирских братств во имя Девы Марии, организованных во Флоренции в 40-х годах XIII века известным проповедником и инквизитором, доминиканцем Петром Веронским (или Петром Мучеником) для борьбы с катарской ересью.

Легендарным основателем жанра лауды — хвалебного песнопения — считается святой Франциск Ассизский. В «Песни благодарения во всех тварях Божиих» (*Il Cantico Delle Creature*), сочиненной им в последние годы жизни, святой восхваляет Создателя за все его творения. Этот восторженный гимн — один из первых образцов поэзии на вольгаре. По преданию, хвалебное пение на «народном» итальянском языке и сам жанр лауды распространились именно вслед за этим прецедентом. В «*Speculum Perfectionis*» сообщается, что сам святой Франциск хотел,

чтобы его ученики шли, проповедуя и распевая хвалы, «славя Господа» [*laudes Domine*], «как жонглеры Божии» [*tamquam jocolatores Dei*]. В качестве платы он наставлял просить у слушателей не денег, но истинного покаяния.

Братства лаудистов. Самое раннее упоминание лаудической компании в документах относится к 1267 году, хотя вполне возможно, что аналогичные организации действовали и до того. В последующие десятилетия происходил бурный рост числа братств, особенно во Флоренции, где только в период с 1270 по 1330 год образовалось 12 компаний лаудистов (*Compagnia Maggiore della Vergine Maria, Compagnia dei Laudesi di Santa Maria Novella, Laudesi della Beata Vergine* и др.). Одни из этих компаний были новыми образованиями, другие происходили от прежних братств Девы Марии, в которых пение лауд также практиковалось, но не было основной задачей. Деятельность некоторых из них, пережив расцвет в XIV веке, продолжалась в XV и угасла только в XVI веке.

Сохранившиеся документы (уставы, различные учетные книги и др.) говорят об устройстве этих братств. Вступить в лаудическую компанию мог любой человек с незапятнанной репутацией, старше 14 (иногда 16) лет, требовалось лишь поручительство одного из активных членов компании. Женщины (обычно родственницы кого-то из членов) также принимались, но не занимали никаких должностей. Постепенно в лаудических братствах сложилась определенная структура руководства и набор служителей. Лаудисты вели весьма активную деятельность в различных направлениях, заботясь о нуждающихся как вне компании, так и внутри. Однако специфической для лаудистов, очевидно, была именно деятельность, связанная с пением лауд.

Пение лауд было неотъемлемой частью всех обрядов. В уставах описывается три вида лаудических служб: ежедневные, ежемесячные и ежегодные. Лауды звучали также и во время похорон.

Ежедневные службы лауд происходили вечером, около времени комплетория, у алтаря церкви, к которой относилось братство. Над алтарем висел образ (обычно Мадонна с Младенцем), к которому и обращались хвалы. Служба начиналась пением «*Ave Maria*», затем исполнялись лауды: одному или двум солистам поручались строфы, остальные подхватывали рефрен. В заключение могли звучать гимны (*Ave Maris Stella, Salva Regina, Te Matrem laudamus, Te Deum laudamus* или др.). Должностные лица

братства стояли на коленях во все время, пока пелись лауды. На службе присутствовал священник, который, по желанию, мог прочесть проповедь и обязательно исповедовал братьев в конце.

Ежемесячные службы. Все члены братств были обязаны присутствовать на мессе каждое воскресенье. Один раз в месяц дополнительно к мессе проводилась служба, называемая оффертой (*offerta* — приношение), во время которой братья шли парами с зажженными свечами через всю церковь к алтарю и распевали лауды. Мероприятие носило публичный характер, о нем сообщал горожанам глашатай.

Круг ежегодных праздников у лаудистов был определен прежде всего церковным календарем, но конкретный набор несколько отличался у разных братств. Повсеместно отмечались главные праздники, посвященные Христу (Рождество, Крещение, Пасха, Пятидесятница) и Деве Марии (Рождество Богородицы, Благовещение, Успение), день Иоанна Крестителя и день Всех Святых. К этому добавлялись праздники местночтимых святых, дни святого Франциска или Доминика (если братство относилось к одному из соответствующих орденов). Самым ярким событием в году становилось празднование дня святого — покровителя лаудической компании.

Накануне праздника устраивалась вечерняя служба лауд (*vigilia alle laude*), отличавшаяся от обычной включением песнопений, связанных с праздником, и более торжественным убранством помещения; дополнительно приглашались профессиональные певцы и инструменталисты. Затем утром братья шли на мессу и слушали проповедь. В дни самых значительных праздников организовывались процессии: лаудисты (нередко вместе с городскими пифарами) со своими знаменами и хоругвями шествовали с пением через весь город. Кроме того, иногда устраивалась большая трапеза.

В период расцвета лаудических компаний (XIV — начало XV века) эти празднования становились все пышнее и приумножались в числе. Круг ежегодных мероприятий неуклонно расширялся и за счет **завещаний**. Многие богатые люди оставляли в дар братствам деньги или имущество, обязуя петь лауды в память об усопшем ежегодно, в день его смерти или на именины. Распоряжения по завещаниям должны были исполняться вечно. И поскольку число их в течение XIV века

стремительно увеличивалось, выполнение этих распоряжений стало едва ли не основной заботой лаудистов.

Исполнительские составы. В первые десятилетия жизни лаудических компаний (1267–1300) песнопения (исключительно монодические) исполнялись силами самих братьев-лаудистов. Строфы пелись наиболее музыкально одаренными лицами, рефрены — всеми вместе. В это время и позднее братства имели специальные школы, где разучивались лауды.

В начале Треченто зафиксированы первые выплаты приглашенным певцам-профессионалам. В течение всего XIV века и в начале XV большинство компаний нанимали одного-двух певцов, которым поручались строфы, а братии — рефрены. В лаудических братствах состояли как мужчины, так и женщины; однако нам не известно, участвовали ли женщины в пении: среди певцов-профессионалов женщин определенно не было. В учетных книгах братств постоянно встречаются записи о приглашении певчих-мальчиков; нередко вместе работали родные братья или отец с сыном. Многие певцы подвизались сразу в двух или нескольких братствах. Иногда это было постоянное и многолетнее сотрудничество: трудовой стаж певцов достигал 50 (!) лет, в исключительных случаях пожилым людям назначалась пенсия.

Вполне возможно, лауды сопровождались инструментальным аккомпанементом. В документах XIV века богатой флорентийской компании *Orsanmichele* неоднократно упоминаются выплаты игрокам на ребеке, виеле, лютне, органе портативе, арфе.

Между 1430–1450 гг. лаудические компании перестали нанимать инструменталистов (кроме органиста); число оплачиваемых певцов, напротив, возросло. Утратив религиозное рвение, лаудисты все же не могли отказаться от пения лауд, поскольку были связаны обязательствами по завещаниям, и стали перепоручать это дело профессионалам. В дальнейшем (конец XV–XVI века) компании даже организуют небольшие хоры из приглашенных певцов, от 5 до 11 человек.

Параллельно с лаудическими компаниями, пение лауд практиковалось в братствах флагеллантов. **Движение флагеллантов** расцветает около 1260 года, на волне милленаристских настроений и ожидания конца света. Видную роль в нем сыграл умбрийский старец Раньери Фазани, который проповедовал и призывал

жителей Перуджи к покаянию личным примером, хлеща себя бичом по обнаженным плечам. Движение флагеллантов очень скоро охватывает множество городов, главным образом Центральной и Северной Италии. Огромные — до нескольких тысяч человек — процессии бичующихся всех возрастов и сословий, обнажившись до пояса, но укрыв лица, с факелами и крестами в руках, с пением шествовали по городским улицам в течение 33 дней — по числу лет земной жизни Христа.

Исторические источники свидетельствуют о том, что пение лауд занимало важное место в деятельности флагеллантов, хотя и не центральное. До наших дней не дошли лаударии флагеллантских братств, однако в различных иных манускриптах обнаруживаются лауды, имеющие покаянный характер, и тексты, указывающие на флагеллантское происхождение. Вероятно, мелодии флагеллантских лауд должны были отличаться по характеру от тех, что пелись лаудистами. Суровая атмосфера, в которой они рождались, не способствовала изысканности мелодического стиля.

После 1260 года движение флагеллантов постепенно идет на спад, но вновь возникает спустя менее чем столетие, в 1340-х годах, во время «Черной смерти», на этот раз на всей территории Западной и Центральной Европы.

Контекст бытования лауды в XV веке, ставшей теперь многоголосной, существенно изменяется. С одной стороны, в жизни лаудических братств наблюдается упадок. С другой — к жанру проявляют интерес люди из другого слоя общества. Лауды сочиняют сильные мира сего — даже сам Лоренцо Медичи, номинально бывший членом нескольких лаудических компаний, и его мать Лукреция Торнабуони; к жанру приобщаются и известные поэты — Фео Белькари, Франческо д'Альбиццо, Джованни Пеллегрини, Кастеллано де Кастеллани, Леонардо Джустиниани и др.

В качестве музыкального «десерта» лауды входили также в состав *rappresentazioni sacre* («священных представлений»), сыгравших важную роль в истории театра.

К развитию жанра лауды причастен и знаменитый проповедник **Джироламо Савонарола**. Под его влиянием благочестивые песнопения стали распевать и флорентийские мальчишки (ранее увлекавшиеся лишь жестокими играми), и их родители во время многолюдных процессий, заменивших фривольный медичийский

карнавал, и насельники монастыря Сан Марко, настоятелем которого был Савонарола. Лауды привлекали проповедника внятностью произнесения текста, несложным музыкальным языком, возможностью исполнять их коллективно. Савонарола не только инициировал исполнение лауд, но и создавал их сам: его перу принадлежат четырнадцать духовных стихотворений.

В 1507–1508 годах в Венеции появились первые печатные издания — **Первая и Вторая книги лауд Оттавиано Петруччи**. Примечательно, что лауды, наряду с популярнейшими фроттолами, удостоились печати в числе первых, что свидетельствует об их высокой востребованности. Обращает внимание и то, что в книгах Петруччи имеются лауды не только на итальянском, но и на латинском языке (причем во «Второй книге» латинских лауд даже больше, чем итальянских)⁶, вопреки тому, что исходно одним из важнейших признаков лауды было пение на вольгаре.

Появление следующей печатной коллекции лауд — «*Libro primo delle laude spirituali*» (1563) **Серафино Рацци** — произошло только полвека спустя и совпало по времени с окончанием Тридентского собора, где обсуждалась, в частности, реформа церковной музыки. Незатуманенный избыточными имитациями, гоморитмичный стиль четырехголосных лауд XVI века идеально соответствовал новым требованиям.

В это же время лауды завоевали большую популярность в Риме — они стали звучать на собраниях знаменитого **Оратория святого Филиппа Нери** (1515–1595). Святой Филипп был убежден: музыка и пение соединяют людей и консолидируют братство, а также привлекают новых участников. Лауды пелись не только на закрытых собраниях, но и во время обхода Филиппом и его спутниками семи римских церквей, и на других уличных мероприятиях, а также во время посещения больных и умирающих.

Изначально лауды исполнялись не только профессионалами, но и всей общиной, как в ранних лаудических братствах. Однако впоследствии музыкальное оформление стало усложняться и в результате сделалось прерогативой музыкантов.

Первым *maestro di capella* Конгрегации Оратория стал флорентиец Джованни Анимучча (ок.1515–1571). Джованни составил две книги лауд для Конгрегации

⁶ Атрибуция музыкальных композиций из собрания Петруччи на латинские тексты в качестве лауд, однако, не вполне надежна, поскольку некоторые из них опубликованы Петруччи (с другими словами) в его же собрании *Motetti De passione, De cruce, De sacramento, De beata virgine et huiusmodi*. В. Venetiis 1503.

Оратория (1563 и 1570). Всего же для нужд ораторианцев в 1563–1600 годах было издано одиннадцать книг лауд, суммарно включавших 500 лаудических текстов и немного меньшее число мелодий. Составителем нескольких из них (предположительно, пяти книг) был испанец Франческо Сото де Ланга (1534 или 1538–1619), еще двух — Джовенале Анчина (1545–1604).

Хотя печатные издания лауд продолжают выпускаться еще очень долго, вплоть до XX века, в истории лауды больше не будет ярких взлетов. Уже с конца XVI века отмечается постепенное угасание традиции.

ГЛАВА 2. СОБРАНИЯ ЛАУД — ЛАУДАРИИ И ДРУГИЕ ИСТОЧНИКИ

Лауды обнаруживаются в памятниках самого различного характера, что обусловлено меняющимися обстоятельствами существования этого жанра на протяжении его долгой истории.

До наших дней дошло около 200 лаудариев, но только два из них содержат мелодии (в остальных случаях напевы, вероятно, передавались изустно): это Кортонский лаударий конца XIII века и Флорентийский лаударий начала XIV века. Помимо этого, в библиотеках Кембриджа, Лондона, Нью-Йорка и Вурстера (штат Массачусетс) хранятся фрагменты рукописей, содержащие одноголосные мелодии лауд — это части одного лаудария, принадлежавшего флорентийскому братству *Sant' Agnese* при церкви *Santa Maria del Carmine*.

Кортонский лаударий включает 46 одноголосных лауд. Он принадлежал братству *Santa Maria delle Laude*, существовавшему предположительно с конца XIII века при церкви Святого Франциска в Кортоне. Сейчас, будучи истинной гордостью этого города, кодекс хранится в Библиотеке Этрускской Академии и Коммуны Кортонны под номером I-CT 91. На сегодняшний день считается, что этот лаударий содержит самые ранние образцы мелодий к текстам на вольгаре и является важнейшим литературным памятником этого времени.

Флорентийский лаударий включает 97 лауд (из них 89 нотированы) и 10 латинских песнопений (гимнов, секвенций, мотетов). Он хранится в основном фонде Центральной Национальной библиотеки Флоренции (I-Fn BR18, ранее Magl I.II.I.122). Манускрипт принадлежал флорентийскому братству лаудистов *Santa Maria* при августинской церкви Святого Духа (*Santo Spirito*). Примечательно, что братство *Santa*

Maria, будучи одним из беднейших во Флоренции, владело столь дорогой книгой. Флорентийский лаударий отличается великолепным художественным оформлением: ярко раскрашенные и отделанные золотом миниатюры, расположенные внутри или снаружи инициала, украшают начало каждой лауды. Миниатюры связаны с содержанием песнопений: это картины Вознесения, Рождества, Благовещения и другие иконографические сюжеты.

Мелодии Кортонского и Флорентийского лаудариев записаны при помощи квадратной нотации в ключах До и Фа. Нотный стан — из двух, трех или четырех линеек, в зависимости от диапазона мелодии. Лауды расположены в определенном порядке в соответствии с тематикой; выделяются большие группы марианских лауд.

В XIV веке лауды встречаются уже не только в лаудариях, но и в других собраниях. Первая многоголосная лауда — «*Nel mio parlar di questa donn'eterna*» Якопо да Болоньи — сохранилась в манускрипте Panciatichiano 26 Центральной Национальной библиотеки Флоренции, включающем преимущественно светскую музыку.

К источникам лауд XIV века немецкая исследовательница Элизабет Дидрихс причисляет также кодекс Chigiano L.VII.266 библиотеки Ватикана — обширное собрание нелитургической религиозной поэзии на латинском и итальянском языках, возникшее уже в XV веке. Поскольку большинство из 700 (!) текстов лауд не нотировано, а имеет ремарки «*cantasi come*», отсылающие к популярным музыкальным композициям предыдущего, XIV века (в основном известным по Кодексу Скварчьялупи). Таким образом, это скорее указатель на сочинения XIV века, послужившие музыкальным материалом для лауд.

До наших дней дошло более пятнадцати манускриптов **XV века**, включающих лауды. Лаударии в это время встречаются редко: единственный сохранившийся — Ms. 165 Библиотеки Коммуны Удины. Зато увеличивается число смешанных рукописей, содержащих лауды, а также частных манускриптов, предназначенных как клирикам, так и мирянам. Среди источников XV века, в которых лауды встречаются наряду с иными жанрами, можно выделить следующие группы:

- 1) Рукописи преимущественно религиозного содержания
- 2) Рукописи преимущественно светского содержания
- 3) Музыкально-теоретические рукописи.

В таких собраниях может находиться от одной до двух десятков лауд, которые, как правило, занимают не слишком почетное положение: они либо помещены в самом конце (Ms. fonds ital. 2104 Парижской Национальной библиотеки), либо заполняют пространство на странице, оставшееся от других сочинений (Mss. Bologna 2216 [BU] и Q15 [BL]).

Если большинство источников XIV века создано во флорентийских мастерских, то многие рукописи XV века происходят из монастырской среды Венеции или Венето. В целом география источников этого времени гораздо шире: от севера Италии (Падуя, Мантуя, Пьяченца, Удине) до Неаполя.

Эти рукописи отличаются своими размерами: среди них есть и хоровые книги большого формата (Манускрипт, Bologna 2216 [BU] — 400 x 290 мм), и очень скромные сборники, использовавшиеся частным лицом в учебных целях (Ms. Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, 7554; Ms. Pavia, Biblioteca Universitata, Adini 361).

В манускриптах встречаются различные типы нотации — квадратная и мензуральная, обычно черная с колорацией, но иногда появляется и белая. Примечательно, что различные типы подчас соседствуют в одном сборнике.

Новым этапом в истории лауды стали первые печатные издания — **Laude Libro Primo** и **Laude Libro Secondo Оттавиано Петруччи**. Первая из этих книг была издана в 8 июля 1508 г. Вероятно, это переиздание первой книги лауд, поскольку она появилась позже второй книги, вышедшей в январе того же года. Первая книга лауд целиком посвящена творчеству единственного композитора, члена Конгрегации Сан Сальваторе, венецианца Иннокентия Даммониса. Его имя появляется в истории только раз, в связи с этим изданием, а другие сочинения неизвестны. Первая книга включает ноты 66 лауд (51 на итальянском языке, 15 на латыни). Большинство из них четырехголосны, за исключением двух лауд на три голоса, одной пятиголосной и двух шестиголосных.

Во Второй книге 54 лауды (31 латинская, 23 итальянские). Здесь собраны сочинения различных композиторов, прежде всего знакомых по фроттольным собраниям (Маркетто Кара, Бартоломео Тромбончино, Филиппо Лурано и др.), но встречается и множество имен ныне малоизвестных, есть и анонимные сочинения.

До наших дней дошло лишь по одному экземпляру Первой и Второй книг лауд. Они принадлежат севильской Библиотеке Колумба (Biblioteca Colombina) и, возможно, были приобретены самим Эрнандо Колумбом, младшим сыном знаменитого мореплавателя.

Следующая печатная коллекция лауд «**Libro primo delle laude spirituali**» **Серафино Рацци** вышла в 1563 году, за несколько месяцев до окончания Тридентского собора. Однако репертуар этого собрания не нов: в него входит около 70-ти музыкальных композиций на 1, 2, 3 и 4 голоса, многие из которых пелись еще во времена Савонаролы. Среди них немало светских мелодий, в том числе карнавальных песен времен Лоренцо Медичи, «переодетых» в духовные тексты. На одну музыкальную композицию приходится несколько вариантов стихов. Тексты лауд принадлежат в основном монахам флорентийского Сан Марко — Анджело Беттини, Никколо Фаброни и самому Рацци. Но среди них есть и стихи Савонаролы, Лоренцо Медичи, Лукреции Торнабуони, Фео Белькари.

Первое издание, предназначенное Конгрегации Оратория Филиппа Нери, вышло также в 1563 году. «**Primo libro delle laudi**», подготовленная **Джованни Анимучча** (при поддержке Серафино Рацци), положила начало длинной серии книг написанных и напечатанных для конгрегации. Вторая книга лауд Анимуччи вышла в 1570 году, за ней в 1577–1600 гг. последовало еще девять книг.

В тот же период времени (после Тридентского собора) коллекции лауд печатались по всей Италии: в Венеции, Генуе, Турине, Ферраре, Брешии и Неаполе. С 1563 по 1600 год вышло не менее 60-ти собраний лауд. Оскар Мискьяти и Джанкарло Ростиролла обнаружили также около 60 источников XVII века, около сорока изданий XVIII века, полтора десятка изданий XIX века и даже два сборника из века XX⁷. Не исключено, что этот список не является исчерпывающим, в небольших региональных итальянских библиотеках могут таиться и другие издания.

⁷ La lauda spirituale tra cinque e seicento: poesie e canti devozionali nell'Italia della controriforma. Studi di Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin, Oscar Mischiati. — Roma: IBIMUS, 2001. — 741–784.

ГЛАВА 3. КОМПОЗИЦИЯ ЛАУДЫ

Строение поэтических текстов

Лауда стоит в ряду средневековых рефренных форм. Строение лауды XIII–XIV веков аналогично строению баллаты. Эта же конструкция остается наиболее распространенной в лаудах XV–XVI веков, но наряду с нею встречаются и другие.

Устройство лауды подразумевает наличие рефрена, называемого в итальянской традиции *рипресой* (ит. *ripresa* — возобновление). Рипреса чередуется с одной или несколькими строфами, именуемыми *станцами* (ит. *stanza* — букв. местопребывания, остановка). Станца подразделяется на *пьеда* (ит. *piede* — стопа) и *вольта* (ит. *volta* — поворот). Пьеда (обычно их две) имеют одинаковую рифмовку, а вольта заимствует одну рифму (последнюю) у пьед и одну (тоже последнюю) у рипресы.

<i>рипреса</i>	<i>станца</i>		
	<i>пьеда I</i>	<i>пьеда II</i>	<i>вольта</i>
<i>a a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b a</i>

В последующих станцах обновляются начальные рифмы, но сохраняется последняя, общая с рипресой (*ссса ddda eeea ...*). Количество строк в разделах не регламентировано.

В течение нескольких столетий, начиная, по крайней мере, с XIII века, формы такого типа были широко распространены в Европе. Подобное строение имели музыкально-поэтические жанры многих регионов (французский виреле, испанская кантига, английский кэрл). В Италии эта поэтическая схема проявилась сразу в двух ипостасях: в лауде и в баллате. Кроме того, с приведенной выше схемой лауды в точности совпадает наиболее типичная схема рифмовки арабо-испанского заджала.

По числу строк наиболее распространенные варианты таковы: **2+4** — две строки в рипресе и четыре в строфе (по одной в пьедах и две в вольте), и **4+8** — четыре строки в рипресе, восемь в строфе (по две в пьедах и четыре в вольте). Возможны и другие варианты (3+7, 2+6, 3+9, 2+8).

В зависимости от числа строк возникают и различные **варианты рифмовки**, основные типы: *ab cccb*; *aa bbb a*; *abba cd cd deea*.

Лауды могут включать до нескольких десятков строф. Рекордсмен — лауда «*Magdalena, degna da laudare*» — 54 строфы, ее исполнение должно продолжаться не менее получаса. Такая «эпическая» протяженность, равно как и сама нерегламентированность числа строф, не типичны для итальянской поэзии того времени: в итальянской современнице лауды, баллате, а также во французском виреле, количество строф невелико, от одной до трех; а в итальянской канцоне — от пяти до семи.

Длина строк в лаудах колеблется от 6-ти до 15-ти слогов, нередко соседствуют разновеликие строки. Чаще других встречаются восьмисложники. Семи- и одиннадцатисложники, типичные для итальянской поэзии вплоть до XIX века, возможны и в лаудах, но не обязательны.

Музыка монодической лауды

Музыкальный стиль лауд XIII–XIV веков обнаруживает явное влияние грегорианского хорала. Пройдя почти тысячелетний путь, хорал к XIII столетию глубоко укоренился в западноевропейском музыкальном сознании и так или иначе отразился на всех музыкальных характеристиках лауды. Грегорианский хорал и лауда довольно близки по своей базовой научно-музыкальной проблематике, однако лауда имеет и собственную специфику.

Музыкальный склад лауд из Кортонского и Флорентийского лаудариев — монодический. Одно из основных свойств грегорианского хорала — линейность — присуще и лауде XIII–XIV веков. Звуковысотная организация лауды также имеет общие черты с таковой у грегорианского хорала. В ее основе лежит система восьми церковных тонов, которая, однако, не может объяснить все явления в этой области. Унаследовав от хорала проблему соотношения попевочного и звукорядного принципов, лауда ставит новые вопросы, поскольку в ней размываются грегорианские представления об амбитусе, реперкуссе и даже финалисе. В трети песнопений по амбитусу невозможно определить плагальную или автентическую разновидность лады, реперкуса не всегда явно заявляет о себе, а среди финалисов встречаются не только тоны церковных ладов (*d, e, f, g*), но также *c* и *a*. Возможно, это свидетельства формирования ионийского и эолийского ладов задолго до их описания Глареаном в «Додекахорде».

Мелодические формулы служат одним из показателей лада в грегорианской монодии. Они играют важную роль и в лаудическом репертуаре. В диссертации выявлены начальные и заключительные попевки, типичные для лауд в различных ладах; они во многом схожи с грегорианскими, однако имеют и собственные черты. Попевки характеризуют лад, но не всегда помогают отделить его от других; этому препятствует наличие похожих мелодических формул в разных ладах, особенно звучащих на одном высотном уровне.

Мелодический стиль лауд, так же как и песнопений грегорианского хора, бывает силлабическим, невматическим и мелизматическим. Лаудам флорентийской традиции более свойственен мелизматический стиль. Максимальная ширина распевов в кортонских и флорентийских мелодиях составляет 16 звуков, самые длинные мелизмы, как правило, приходятся на окончания строк или более крупных разделов (рипресы и вольты). Степень распетости в разделах лауды может быть различной. Пьеды обычно более изукрашены, поскольку исполнялись сольно.

По характеру мелодической линии лауды не однородны: в одних сохраняется типичное для грегорианского хора избегание широких скачков, преобладает плавное движение без регистровых перепадов; в других же, напротив, появляются ходы на неприемлемые для грегорианского хора интервалы и удивительный мелодический размах.

Относительно конкретного ритмического прочтения лауд (как и грегорианских напевов) могут высказываться только предположения. Мелодии Кортонского и Флорентийского лаудариев записаны в квадратной нотации, которая не отражает точные временные соотношения между знаками (в отличие от уже применявшейся в годы создания этих сборников мензуральной нотации).

Музыкальные структуры в лаудах, как и в грегорианских напевах, зависят от словесного текста: границы музыкальных разделов определяются границами поэтических разделов (строк). Поскольку тексты лауд, написанные на вольгаре, существенно отличаются от латинского хора, тексто-музыкальные формы хора и лауд довольно далеки.

В музыкальном аспекте форма лауд находится в прямой зависимости от структуры текста как на уровне разделов, так и строк. По мелодическому наполнению в наиболее типичном варианте:

- строки рипресы не повторяют друг друга,
- в пьедах происходит обновление материала (пьеды сходны между собой),
- в вольте воспроизводится мелодия рипресы.

	<i>рипреса</i>	<i>станца</i>		
		<i>пьеда I</i>	<i>пьеда II</i>	<i>Вольта</i>
Рифмовка	<i>a a</i> или <i>a b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b a</i>
музыкальное строение	A B	C	C	A B

Музыкальная схема, представленная выше — одна из многих. При анализе выявлено не менее 50 вариантов, что отчасти объясняется поэтическим многообразием, но не только: одни и те же текстовые формы порой озвучиваются различным образом. А иногда даже идентичные тексты в разных лаудариях получают не только различные мелодии, но и несходные структурные варианты.

Можно выделить три основных типа музыкальной конструкции лауды, каждый из которых имеет свои разновидности:

- 1) **AB CC AB (AB CD AB)** — вольта обязательно повторяет рипресу, в пьедах происходит обновление. Рефрен отличается только от пьед.
- 2) **AB CD EF** — обновление происходит и в пьедах, и в вольте. Рефрен отличается от всех этапов строфы, он максимально выделен.
- 3) **AB AB AB** — строки рефрена повторяются и в пьедах, и в вольте. Рефрен выделен только текстово.

В лаудах встречается весьма примечательный метод мелодической работы, который в конечном счете отражается на музыкальных структурах некоторых лауд. Речь идет о том, что можно назвать своего рода *мелодической комбинаторикой*. Ее суть состоит в подвижности более мелких, чем строки, образований — мелодических формул или попевок. По-разному комбинируясь, одни и те же мелодические формулы порождают новые варианты строк.

Транскрипции лауд имеют свою историю. Хотя мелодии Кортонского и Флорентийского лаудариев записаны посредством квадратной нотации, ученые (Ф.Льюцци, Х.Англез и другие) не раз предпринимали попытки разгадать ритм лаудических песнопений, то укладывая их в рамки восьмитакта, то применяя к ним

один из модусов модальной ритмики. В конце XX века на смену подобным транскрипциям приходит «теория свободного ритма». В наше время корректной считается фиксация мелодий лауд в условно-аритмической нотации П. Обри. Исполнители же должны сами избрать способ ритмизации, исходя из словесных и смысловых акцентов.

Композиция многоголосной лауды

Вслед за монодическими лаудами, уже в XIV веке появляются первые многоголосные образцы. Наиболее ранней из сохранившихся многоголосных лауд считается «*Nel mio parlar di questa donn'eterna*», относящаяся к поздним сочинениям Якопо да Болонья. Она была записана одновременно и в двух- и трехголосном вариантах, но еще долгое время в лаудах преобладало двухголосье, столь характерное для итальянской музыкальной культуры того времени. Мелизматическая по стилю, лауда Якопо имеет ту же форму, что и подавляющее большинство монодических лауд.

В течение XV века жанр лауды сильно трансформировался: изменения коснулись не только сферы бытования, но и музыкально-поэтического строения. Конструкция виреле-баллады перестала быть единственно возможной в поэтических текстах лауд; уже в середине XV века появляются формы страмботто, капитоло, оды, сонета (и другие), впоследствии характерные для фроттолы. Расширение круга музыкально-поэтических форм, вероятно, связано с расцветом традиции «*cantasi come*»: заимствуя музыку, лаудисты не ограничивали себя жанром баллады и в результате в лауде прижились и другие конструкции. В это же время возникают и лауды на латинские тексты, а на рубеже XV–XVI веков даже на латинские прозаические тексты, порождающие композиции совершенно иного характера. Внедрение новых поэтических форм весьма знаменательно и в том плане, что все они лишены рефрена — хотя прежде рефренность была одним из коренных свойств лауды.

Лауды рубежа XV–XVI веков. О лаудах того времени можно судить по двум Книгам лауд Оттавиано Петруччи (1507–1508) — обширному собранию, включающему 120 лауд более чем двадцати композиторов из различных регионов

Италии. Большинство лауд из собрания Петруччи, а также некоторые песнопения из других манускриптов (Лаудария Ms.165 Библиотеки Коммуны Удины и манускрипта Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichi 27 и др.) были опубликованы Кнудом Еппесеном.

Музыкальный склад лауд из книг Петруччи не однороден, хотя почти все они четырехголосны. Изложение бывает и абсолютно гоморитмическим, с выраженными вертикалями, и с преобладанием разновременного движения голосов, в том числе с применением имитаций. Резкая смена склада подчас происходит даже внутри одного песнопения. Преобладают гоморитмичные лауды, в них слышится не сплетение различных мелодических нитей, а одна утолщенная линия, на первый план выходит верхний голос; музыкальное членение при этом значительно более ясно и определено, поскольку синтаксис всех голосов совпадает.

Мелодический стиль не безразличен к складу. Гоморитмичным лаудам присущ силлабический стиль, отчего произнесение текста в них чрезвычайно отчетливо и внятно. Каким образом распределялся текст в нижних голосах (альте, теноре и басу), не всегда точно известно: обычно подтекстован только кантус, в прочих голосах подписаны лишь начальные слова. По-видимому, все партии должны были перешагивать со слога на слог одновременно, голоса при этом не обязательно имеют полностью идентичную ритмику, нередко длинный звук в кантуса сопровождается распевами в прочих голосах (и наоборот). Не исключена возможность исполнения нижних голосов инструментами, как и в фроттоле.

Лауды полифонической направленности, как правило, более распеты, им свойственен невматический стиль. Роскошная мелизматика, характерная для монодических лауд и ранних двухголосных образцов, в лаудах рубежа XV–XVI веков отсутствует. Основные композиционные приоритеты смещаются в область фактуры и гармонии.

Многоголосные модальные лады, хотя и основанные на восьми церковных тонах, приобретают новые характеристики. Во-первых, они имеют многоголосный финалис, что и само по себе существенно отражается на его функционировании. Во-вторых, перерождение реперкусы, которая проявляет себя не только и не столько как опорный мелодический тон, но как созвучие (в большинстве ладов квинтой выше финалиса). В-третьих, постепенное размывание категории (мелодического) амбитуса,

реального для восприятия лишь в верхнем голосе и фактически нивелированного в прочих голосах. Взамен него — появление «гармонического амбитуса» как круга возможных созвучий. Все это отражается на общей ладовой картине многоголосных лауд.

В книгах Петруччи встречаются песнопения как в натуральных, так и в транспонированных (с одним бемолем) ладах, а именно в d-dor, g-dor; e-phr; G-mix, C-mix; a-aeol, d-aeol; C-ion, F-ion. Таким образом, возможны финалисы на шести клавишах (всех белых нотах, кроме *h*). Около трети лауд имеют окончание на конкорде с основным тоном *g*. В роли заключительного созвучия обычно выступают трезвучия (терцквинты) или квинтоктавы, иногда терцоктавы. Несколько больше (примерно на треть) композиций в ладах минорного наклона.

Во всех лаудах с финалисом *F* имеется бемоль при ключе, соответственно, они принадлежат ионийскому ладу, тогда как лидийский практически неупотребителен, (что не раз отмечалось в литературе). Все лауды с финалисом *a*, напротив, не имеют знака при ключе и по звукоряду относятся к эолийскому. Однако некоторые из них имеют каденционные планы, более характерные для фригийского лада.

В диссертации приведены диаграммы, отображающие частоту кадансирования на различных ступенях в разных ладах. Очевидно, удельный вес каденций на I ступени значительно выше, чем на любой другой. За исключением фригийского, на втором месте оказывается каденция на верхней квинте (V ступени). Однако в миксолидийском ладу также часто встречается каденция на нижней квинте (IV). Во фригийском ладу второй опорой служит трезвучие на IV ступени, равно популярна каденция на III ступени.

Во всех ладах невозможны каденции на ступени — заложнице уменьшенной квинты (III в миксолидийском, VI в дорийском и т.п.). В ладах минорного наклона не встречаются каденции на II ступени.

Развернутость каденционных планов находится в прямой зависимости от строения и протяженности песнопения, они могут включать от одной до девятнадцати каденций, использовать от одного до пяти различных звуковысотных уровней. Каденционные планы в многоголосных лаудах весьма разнообразны и по своей распространенности, и по своей логике. Типовых последований на данном материале

не обнаруживается, напротив, ощущается стремление к индивидуальности и неповторимости в развертывании звуковысотных структур как своеобразное отражение всеобщего для Возрождения принципа «*varietas*».

На каденционных участках лауд почти всегда отчетливо ощущаются тональные гармонические функции, что обыкновенно для музыки этого периода. Однако вне каденций тяготений к центральному тону, как правило, нет — для начал и средин построений характерна тональная нейтральность.

Вопрос о музыкальных заимствованиях не имеет в лаудической жанровой сфере однозначного решения. *Cantus firmus* не свойственен многоголосным лаудам «фроттольного типа», равно как и самим фроттолам. В лаудах на латинские тексты ситуация иная, в некоторых случаях встречается по меньшей мере заимствование материала. Кнуд Еппесен выявил это на примере нескольких лауд, например «*Verbum caro factum est*» Иннокентия Даммониса, в теноре которой лежит известная средневековая мелодия с тем же названием, сохранившаяся в ряде манускриптов XV века⁸. Целостного или сколько-нибудь продолжительного цитирования грегорианских мелодий в лаудах, основанных на литургических текстах, не обнаруживается, но в некоторых случаях имеются ощутимые мелодические связи (в «*Lauda Sion salvatorem*») или фрагментарное цитирование (в «*Ave Maria*» Мутиненсиса, «*Salve, regina de misericordia*» Даммониса и др.).

Форма многоголосных лауд рубежа XV–XVI веков стала значительно разнообразнее. На своем многоголосном этапе развития лауда не только впитала главнейшие общемузыкальные интенции, характерные для разных жанров (ладогармонические, фактурные и др.), но и существенно обогатилась в плане текстовых первоисточников. В результате среди ее моделей оказались и новые стихотворные конструкции со своей стабильной структурой, и латинские прозаические тексты, несущие совсем иные формообразующие инициативы. В условиях значительного усиления собственно музыкального потенциала все они — и новые, и старые модели — получают все более разнообразное решение, и композиционный облик лауды перестает быть сколько-нибудь стабильным. Широкий спектр музыкальных форм многоголосной лауды в общих чертах отражен в следующей таблице.

⁸ Jeppesen K., Brondal V. eds. *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*. — Leipzig: Breitkopf & Härtel; Kopenhagen: Levin & Munksgaard, 1935. — S. XX–XXI.

Итальянские тексты (рифмованные)				Латинские тексты			
Многострофные		Однострофные		Рифмованные (многострофные), куплетные		Прозаические (на строфы не делятся)	
Рефренные	Куплетные	Сонет,	Страмботто	Формы с внутренним повтором	Формы без внутреннего повтора	Строчные формы без повтора (сквозного типа)	Контрастно-составные формы (из 2-х разделов)
Лауда-баллата, Лауда-барцеллетта	Ода, Капитоло, иные типы строения куплета	Формы с внутренним (строчным) повтором	Строчные формы без повтора (сквозного типа)				

Конечно, в таблице невозможно передать все многообразие звучащих вариантов, поскольку помимо текста, лежащего в основе, и системы музыкальных повторений действует множество других музыкальных факторов: фактурных, метроритмических, гармонических и т.п. Лауды со сходными схемами могут отличаться по своим музыкальным качествам. Масштабы композиций различны: многие из них состоят всего из одной строфы (как это бывает при структуре страмботто и сонета), многострофные композиции включают до полутора десятка строф. В любом случае, протяженность многоголосных лауд рубежа XV–XVI веков значительно меньше, чем монодических. Сама строфа при этом охватывает от 3-х до 14-ти строк.

В одних случаях музыкальное членение идет в согласии с поэтическим, оно совершенно ясно, подчеркнуто ритмом и фактурой. В других же, напротив, границы поэтических строк завуалированы, причем это не связано напрямую с музыкальным складом.

Во многих лаудах чередуются равновеликие музыкальные построения, используются характерные ритмические фигуры, что приводит к появлению регулярной разноуровневой метрической пульсации. В немалом числе лауд, напротив, музыкальные построения несоразмерны, или же слишком протяженны, аморфны, что не способствует ощущению регулярности и точному отсчету времени.

Как прежде было с монодической баллатой, многоголосная лауда также имеет своего «светского двойника» — фроттолу; но она сохраняет контакты и с различными многоголосными церковными песнопениями. Тем не менее, инерция многовекового

развития позволяет ей не раствориться во все более широком контексте и сохранить себя как жанр, пусть и трактуемый все более широко.

Немногочисленные имеющиеся примеры лауд **посттридентского периода** свидетельствуют о том, в них закрепился строго силлабический стиль — исчез не только мелизматический, но и невматический. Текст скандируется всеми одновременно, гоморитмичность также доведена до предела. Изменения касаются и ритмики: постепенно она становится все более регулярной и размеренной, складываются типичные ритмические формулы, появляется определенная система ритмической повторности. В вертикали преобладают трезвучия. В условиях гоморитмической фактуры все отчетливее элементы тональной функциональности.

В результате, внешний облик этих песнопений до некоторой степени напоминает протестантский хорал. Таким образом, сугубо итальянский жанр прошел путь от специфического, национального явления, к усредненной «хоральности», ставшей общеевропейским достоянием.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: СУДЬБА ЛАУДЫ В НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ

В XX веке композиторы разных национальностей вновь обращаются к жанру лауды, причем делают это в самых различных стилевых условиях. Традиционная «хоральность» на элементарной тональной основе у автора шести «Laudi spirituali» Лоренцо Перози (1872–1956) соседствует с «предсерийностью» в «Три лаудах» Луиджи Даллапикколы (1904–1975); «новые распевы» текстов Кортонского кодекса, предпринятые англичанином Гэвином Брайарсом (р.1943), сосуществуют с лаудой для маримбы (!) с оркестром японца Акире Ифукубэ (1914–2006)... Если их что-то и объединяет, то лишь «хвалительность» в самом широком смысле слова, причем хвалительность, идущая «от первого лица» — в противоположность былой общинной «соборности».

К новой жизни в последние десятилетия возвращается и старая итальянская лауда. Она все больше привлекает к себе внимание исследователей и исполнителей, которые находят широкую и благодарную аудиторию.

Продланное исследование показало, какой долгий и разнообразный путь прошла лауда, начиная с XIII века. Она эволюционировала вместе с музыкальным

искусством в целом, переходя от монодической стадии в своем развитии к многоголосной, полифонически или гармонически ориентированной, а в последние годы — даже к любой «новоязыковой». Занимая в некотором смысле «промежуточное» положение между собственно литургической музыкой и песенной духовного наклонения, между «учеными» жанрами (типа мотета) и демократически облегченными (типа фроттолы), лауда исторически продвигалась вслед за самим временем даже в пору своего упадка — или ухода в тень — не превращаясь в окончательно засохшее и омертвевшее дерево.

Публикации по теме диссертации:

1. *Зубова О.В.* Судьба итальянской лауды // Культура Тихоокеанского побережья: Материалы III международной научно-практической конференции «Новое видение культуры мира в XXI веке» — Владивосток, 2005. — С. 131–136.
2. *Зубова О.В.* Слава далеких веков — «лауда» // Музыка и время. — 2006. — №12. — С. 9–14.
3. *Зубова О.В.* Первая книга лауд Петруччи и ее авторы // Musiqi Dünyasi (Баку). — 2007. — №3–4/33. — С. 70–73.
4. *Зубова О.В.* К истории изучения и исполнения монодических лауд // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия. Сб. ст. по мат. Межд. науч. конф. 6-9 апреля 2009 года / Под общ. и науч. ред. В.Р. Ириной-Коган. Авт. проекта и ред.-сост. Г.Р. Консон. — М.: Человек, 2010. — С. 61–70.