

---

## МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА ИТАЛИИ: ОТ РЕНЕССАНСА К НОВОМУ ВРЕМЕНИ»

(19–20 декабря 2011 года, Московская консерватория)

**Ольга Зубова**

### КОЛЛЕКЦИЯ ФОРМ В КНИГАХ ЛАУД ОТТАВИАНО ПЕТРУЧЧИ (1508)

Как известно, итальянские лауды, возникшие в XIII веке в городах Тосканы и Умбрии, распевались на Апеннинском полуострове в течение многих последующих столетий. Эти хвалебные духовные нелитургические песнопения, языком которых изначально был вольгаре<sup>1</sup>, в различные времена становились то более, то менее популярными. Один из взлетов интереса к ним приходится на рубеж XV–XVI веков, и свидетельство тому — две Книги лауд Оттавиано Петруччи, вышедшие в свет в 1508 году. Наряду с произведениями нидерландских композиторов и чрезвычайно модными в то время фроттолами лауды оказались в числе первых нотных печатных изданий — следовательно, они были весьма востребованы. Между тем, ныне многоголосные ренессансные лауды мало знакомы музыкальной общественности; они не всегда упоминаются даже в специальных трудах по истории итальянской музыки (в отличие от средневековых, монодических, которые принято считать наиболее ранним образцом итальянской нелитургической музыки). Чтобы в некоторой степени восполнить этот пробел, мы обратимся к лаудам, опубликованным Петруччи, и рассмотрим многообразие их текстомузыкальных форм.

---

*Зубова Ольга Валерьевна* — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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<sup>2</sup>. Во Второй книге, на оборотной стороне последнего листа, его рукой написано: «Эта книга стоила 105 кватринов в Перудже 3-го сентября 1530 г., и золотой дукат был равен 420 кватринам»<sup>3</sup>. Уцелевшие экземпляры находятся в довольно хорошем состоянии, лишь в нескольких местах заметны отверстия, проточенные древесным червем.

Всего О. Петруччи напечатал 120 лауд: 66 в Первой книге и 54 во Второй. Большинство из них опубликованы в 1935 году Кнудом Еппесеном [2]. В дальнейших рассуждениях мы будем ссылаться именно на это издание, доступное отечественному читателю; при ссылках оно будет обозначено буквой «J», а номер лауды — цифрой (например, J:28).

Датой рождения *Laude Libro Primo* считается 7 июля 1508 года — в то время как Вторая книга вышла в свет ранее, 11 января того же года<sup>4</sup>. Можно предположить, что уцелело только переиздание Первой книги, а все экземпляры первого тиража утеряны. Дошедшее до нас собрание напечатано с завидной аккуратностью и отличается продуманностью во всех отношениях: возможно, это является следствием неспешного повторного редактирования.

Первая книга лауд целиком посвящена — что весьма необычно для того времени — творчеству одного автора, члена Конгрегации Сан Сальваторе, венецианца Иннокентия Даммониса. Как композитор он вошел в историю музыки только в связи с этим изданием; другие сочинения неизвестны. Во Второй книге представлены произведения более двадцати композиторов, знакомых нам в разной степени, — от скромных персон, скрывающихся за именами брата Петра и дона Николо, до популярнейших фроттолистов Бартоломео Тромбончино и Маркетто Кара<sup>5</sup>. Многие другие авторы Второй книги также фигурируют во фроттольных собраниях Петруччи: это Джакомо Фольяно, Паоло Скотто, Пьетро да Лоди, Диомедес, Алессандро Де-

<sup>1</sup> *Вольгаре* — в отличие от латыни, народный язык Италии.

Со времен Цицерона в латинском языке существует традиция противопоставления рафинированной литературной речи (*sermo latina*) и «вульгарной латыни» (*sermo vulgaris*), то есть народного языка, не регламентированного литературной нормой. Последний в различных областях Римской империи приобрел местную специфику и впоследствии лег в основу современных романских языков, в том числе итальянского.

<sup>2</sup> Эрнандо Колумб (ит. *Fernando Colombo*; исп. *Hernán Colón* или *Hernando Colón*; ок. 1488–1539) — основатель названной библиотеки. Увлеченный библиофил, он завещал библиотеке около 15 тысяч томов, только часть из которых дошла до нашего времени.

<sup>3</sup> Цит. по: [2, LIX].

<sup>4</sup> Непосредственно во Второй книге лауд годом выпуска значится 1507, так как согласно принятому тогда в Венеции календарю (*More veneto*) Новый год праздновался 1 марта.

<sup>5</sup> Кнуд Еппесен полагает, что Первая книга лауд издавалась под непосредственным контролем Даммониса, в то время как Вторая готовилась без участия авторов (возможно, даже не поставленных в известность о публикации их сочинений) [2, LX]. Это собрание содержит на удивление много небрежностей. Музыка четырех композиций напечатана в нем дважды, и ни в одном из случаев нотный текст не совпадает полностью; возникает естественный вопрос, владел ли создатель Второй книги музыкальной грамотой.

мофон Венетус, Джованни Баттиста Дзессо, Лодовико Миланезе, Филиппо Люрано. Есть и целый ряд анонимных композиций, некоторые из которых, возможно, принадлежат Жоскену Дебре и Гаспару ван Вербеке [2, LX]. Лауда *Tenebre facte sunt* (J:3), создана теоретиком и композитором Джованни Спатаро. Блэйк Уилсон предполагает, что репертуар Второй книги объединяет лауды, типичные для венецианских монастырей и мирских братств (*scuole*), и ряд сочинений Кара и Тромбончино, которые могли использоваться для богослужений, религиозных процессий и частных молитв при дворах в Мантуе, Милане и Ферраре [3, 371].

Среди авторов поэтических текстов обеих книг — и знаменитый венецианец Леонардо Джустиниани, и флорентийцы круга Медичи: Фео Белькаре, Каstellано Каstellани, сам Лоренцо Медичи и его мать Лукреция, кузен Лоренцо Торнабуони, — и давно почившие Бьянко да Сиена (поэт-мистик XIV века) и святой Бернард Клервоский (XI век). Некоторые тексты принадлежат Даммонису. Во многих случаях авторство стихов не установлено. Очевидно, что различие поэтических текстов лауд по времени и месту происхождения и, как следствие, по языку, форме, стилю, способствовало появлению несхожих музыкальных форм.

Ренессансные лауды существенно отличаются от средневековых. Важнейшей чертой лауды XIII века было пение на доступном широком массам вольгаре — в Книгах лауд мы встречаем уже не только итальянские, но и латинские тексты; во Второй книге они даже преобладают (31 латинский текст, 23 итальянских). Монодические лауды стабильно связаны с единственной формой рефренного типа, характерной также для баллады и виреле, — у Петруччи представлен целый спектр текстомузыкальных форм. Все они находятся в зависимости от текста, но если в средневековых лаудах его влияние было почти безусловным, то в ренессансных нередко проявляются и собственно музыкальные закономерности, а в некоторых случаях даже обнаруживаются зачатки форм грядущего Нового времени.

Еще в середине XV века в лаудах приживаются поэтические формы: страмботто, капитоло, оды, сонета, — впоследствии характерные для фроттолы.

Страмботто включает лишь одну восьмистрочную строфу (октаву) с рифмовкой *abababcc* и равными, одиннадцатисложными, строками. И в лаудах, и во фроттолах встречаются два противоположных варианта его музыкальной трактовки. В первом из них происходит обновление музыкального материала от строки к строке, и в результате возникает сквозная форма. Во втором ноты выписываются только для двух начальных строк, остальные, очевидно, поются на ту же музыку (AB); таким образом, строфа как бы делится на четыре микрострофы.

РИФМОВКА	<i>a b a b a b c c</i>
	A B C D E F G H
	или
МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ	A B A B A B A B

Нам встретился и иной, не вполне типичный вариант музыкального строения страмботто: в первой половине строфы музыкальный материал повторяется, во второй — происходит его обновление. В лауде *Salve, victrix e gloriosa insegna* (J:15, см. пример 1 в Приложении, с. 60) первые две пары строк поются на одну и ту же музыку, пятая и шестая схожи между собой, седьмая и восьмая — отличаются как друг от друга, так и от всех предшествующих. Такая форма — одна из самых распространенных в средневековых песнях; встречается она и во фроттолах, созданных на основе жанра канцонны, которая связана со средневековой провансальской кансоной.

Рифмовка	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
Музыкальное строение	A	B	A	B	C	C	D	E
Каденции (лауд G-мих)	I	I	I	I	IV	I	II	I

Капитоло состоит из нескольких трехстрочных строф с охватной рифмовкой в строфе и «сцеплением» строф между собой при помощи общей рифмы: *aba bcb cdc*. Строки обычно равной длины, одиннадцатисложники. Небольшое количество строк в строфе компенсируется числом строф: нередко их более десяти — например, в лауде *Signor, non me reprobare con furore* П. Хедуса (J:92) насчитывается 16 строф. При добавлении музыки возникает куплетно-строфическая форма без повторов внутри строфы (как и во «фроттольных» капитоло). Гоморитмичность и силлабический склад этих композиций вкупе с ясными каденциями способствуют четкому строчному членению. Всё это можно увидеть в лауде *Arbor victorioso, arbor fecondo* Б. Тромбончино (J:10, см. пример 2 в Приложении, с. 63). Знак повтора второй музыкальной строки, скорее всего, относится только к последней, девятой строфе, содержащей не три, а четыре текстовые строки (в качестве исключения).

Однако встречаются и особые случаи. *Salve, regina di misericordia* И. Дамониса на стихи Ф. Белькари (J:79, см. пример 3 в Приложении, с. 64) свободно передает содержание григорианского антифона с тем же названием. В лауде используется и начальная попевка этого антифона: *a-g-a-d*. Первые две строки начинаются имитационно, они довольно широко распеты, а третья резко контрастирует им своим гоморитмичным изложением и силлабическим стилем. При повторе ее текста с другой музыкой двухдольный метр сначала сменяется трехдольным, однако затем, в середине строки, возвращается. Удивительно, что на протяжении одной трехстрочной строфы могут случаться такие резкие перемены, да еще и неоднократно.

В лауде Ф. де Люрано на стихи Джустиниани *Ne le tue braze, o vergene Maria* (J:53) структура капитоло осложнена рефреном, повторяющимся после каждой строфы.

В оде также имеется несколько строф, каждая по четыре строки. Первые три строки равновеликие, семисложные, а последняя выделяется своей протяженностью: она либо короче (4–5 слогов), либо длиннее (11 слогов). Строфы в оде, как и в капитоло, соединены общей рифмой: *abbc cdde effg* или

*aaab bbbc cccd*. Музыкальная форма подобных лауд — куплетно-строфическая, как и в лаудах-капитоло.

В качестве примера приведем лауду *Anima mia diletta* Дж. Б. Дзессо (J:38, см. пример 4 в Приложении, с. 66) — гоморитмичную, в силлабическом складе. Лауда содержит внутрострофный музыкальный повтор: вторая и третья музыкальные строки начинаются почти идентично. Но продолжение у третьей строки иное: сливаясь с четвертой, она образует единое музыкальное построение протяженностью в четыре такта. К тому же последний поющий слог отмечен настоящей «прерванной каденцией» (оборот V–VI), которая отодвигает окончание еще на три такта.

В этой лауде ощущается регулярная метрическая пульсация: равные поэтические строки отливаются в двутакты с почти одинаковым ритмом; краткость последней строки компенсируется предшествующим ей распевом — и «прерванная каденция» оказывается в восьмом такте. Таким образом, эту форму возможно услышать как метрический восьмитакт с расширением, почти как период. Трезвучные вертикали и обилие кварто-квинтовых гармонических оборотов усиливают это впечатление.

Проблема последней строки в оде — обычно более короткой — решается различным образом. В *Tutti debiam cantare* (J:64) последняя строка, состоящая всего из пяти слогов, распета чуть более широко и потому не нарушает музыкальной симметрии. В *Anima mia diletta* (J:38), как было показано, короткая четвертая строка присоединяется к третьей. В *Poichè da me partisti* (стихи и музыка Даммониса, J:58, см. пример 5 в Приложении, с. 66), представленной ниже, короткая заключительная строка поется дважды, однако это не приводит к пропорциональности музыкальных построений. О симметрии в данной лауде не может быть и речи, хотя удивительным образом в этой полифонически усложненной композиции угадываются — в первых трех строках — контуры очень важной в будущем метрической структуры «дробления с замыканием». Считая в целых нотах, и ориентируясь прежде всего на верхний голос, что здесь вполне допустимо, получаем следующие пропорции:

НОМЕР СТРОКИ	1	2	3		4	4
Протяженность (в целых)	8	7	3	3	6	8
Гармонический план (по основному тону трезвучия)	(G) C—d	e—e (G)	C—C	(G)—F	C—C	G—a E—E

Ввиду одновременного движения голосов и наличия распевов, цезуры в произведении большей частью отсутствуют. Но членение при этом сохраняется, однако обнаруживается оно не «по окончаниям», а скорее «по началам» построений: по ритмическому сходству первой и второй строк (движение целыми, особенно заметное после каденционного распева в первой строке), по секвентному повтору на участке дробления с его буквальным мелодическим воспроизведением ступенью ниже и сохранением характерного ритма, а также — по замедлению ритмической пульсации на участке суммирования. Таким образом, чисто музыкальные закономерности в композиционном решении — особенно третьей строки — оказываются определяющими.

Четвертая же строка имеет явно завершающий характер, особенно при своем повторе, когда мелодическое движение сводится к повторению звука *ми*. И опять-таки, крайне любопытно, что каждый раз она приводит к новой «заключительной каденции» (четко выделенной здесь и ритмически) — сначала на *ля*, а потом на *ми*. Безусловное доминирование текстового начала здесь явно поколеблено, а будущие нормы тональных форм угадываются то в одном, то в другом аспекте музыкальной композиции; однако говорить о том, что они сложились в систему, преждевременно.

В этой лауде также обращают на себя внимание чрезвычайно широкие гаммообразные мелодические ходы, в объеме октавы (см. т. 11–12, кантус и тенор) и даже ундецимы (тенор, т. 9–11 и 13–14 — они отмечены пунктиром), что, возможно, свидетельствует о воздействии инструментального начала.

В книгах О. Петруччи встречаются и лауды в форме *сонета*. Единственная строфа в них подразделяется на два катрена и две терцины; возможны следующие варианты рифмовки: *abba abba cde cde* и *abba abba cdc dcd*. Обычно строки бывают равной длины — по одиннадцать слогов. Музыкальный материал катренов и терцин различается не всегда. Если он одинаков, то в терцинах опускается одна из музыкальных строк катренов (в одних случаях представляющая собой внутренний повтор, в других — неповторяющаяся).

	<i>abba</i>	<i>abba</i>	<i>cde</i>	<i>cde</i>
Рифмовка			<i>или</i>	
			<i>cdc</i>	<i>dcd</i>
	ABCD	ABCD	EFG	EFG
	<i>или</i>			
Музыкальное строение	ABBC	ABBC	ABC	ABC
	<i>или</i>			
	ABCD	ABCD	BCD	BCD

Так, в лауде *Dolores mortis* Диомедеса (J:21) при использовании музыки катренов в терцинах усекается первая строка; при этом повторы здесь не точные, и музыкальный текст выписан полностью.

В лауде Тромбончино *Eterno mio signor, poi che per me* (J:16, см. пример 6 в Приложении, с. 67) катрены и терцины в целом различаются по музыкальному материалу, но содержат немало общих мелодико-ритмических фигур — и прежде всего, весьма заметное начальное речитирование в стабильном ритме  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  на одном звуке. Музыкальная строка В (т. 5–8 и 9–12) примечательна многократным чередованием двух трезвучий, находящихся в кварт-квинтовом соотношении (*D* и *A*). Их фактурное обыгрывание приводит к своеобразному колористическому эффекту, напоминающему колокольность в музыке более позднего времени. В целом же основной устой *G* выражен здесь на удивление определенно; в направлении регулярного акцентного метра песня также смотрит далеко вперед: композиция складывается из одних только четырехтактов, и в музыке катренов их, естественно, четыре.

Новые поэтические формы, внедряющиеся в лауды на рубеже XV–XVI веков, объединяет отсутствие рефрена (прежде — обязательного признака жанра). Тем не менее, формы рефренного типа остаются наиболее популярными

и в это время: в одной только Первой книге лауд такую структуру имеют 32 итальянских текста из 51.

В Книгах О. Петруччи обнаруживаются две разновидности рефренной формы, на первый взгляд почти неотличимые друг от друга: одна из них совпадает с таковой в средневековых лаудах (лауда-баллата), другая именуется в литературе по фроттоле барцелеттой<sup>6</sup>. Их структуры весьма близки, отличие заключается лишь в количестве слогов в строках: лауде-баллате присущи семи- и одиннадцатисложники, барцелетте — восьмисложники. Этому отличию литературоведы придают большое значение. Существенно оно и для музыкальной формы: семи- и одиннадцатисложники, ставшие безусловной нормой для итальянского стихосложения, начиная с Данте, всегда имеют асимметричное внутреннее членение и, как правило, становятся основой также несимметричных музыкальных построений — в отличие от восьмисложников, самым удобным образом сочетающихся с квадратными музыкальными структурами<sup>7</sup>.

В издании Еппесена имеется равное количество лауд-барцелетт и лауд-баллат (по 12 каждого вида). При почти идентичных музыкально-поэтических схемах они обладают несхожими музыкальными характеристиками. В барцелеттах обычно следуют одинаковые по протяженности музыкальные построения: трехтакты или четырехтакты. В лаудах-баллатах, напротив, — более длинные и преимущественно несоразмерные музыкальные строки; тем не менее, несоразмерность строк далеко не всегда обусловлена чередованием поэтических строк разной длины. В приведенных ниже схемах отражены соотношения количества слогов и тактов в двух лаудах И. Даммониса. В первой из них, *Maria, del ciel regina* (J:76), количество тактов в музыкальных построениях (от 7½ до 13) отчасти зависит от протяженности чередующихся разновеликих строк. Во второй, *Vergine benedecta del ciel* (J:70), при равных семисложниках в поэтической основе двутакты соседствуют с пятитактами.

И. Даммонис. *Maria, del ciel regina* (J:76)

СЛОГИ	7	11	7	11	11	7	11	7	7	11	7	11
ТАКТЫ	7½	13	7½	9	11	8	11	8	8	10	7½	10½

И. Даммонис. *Vergine benedecta del ciel* (J:70)

СЛОГИ	7	7	7	7	7	7
ТАКТЫ	2	5	3	2	2	5

Еще в одной лауде Даммониса, *Maria, misericordia* на стихи Джустиниани (J:77), семисложным поэтическим строкам соответствуют исключительно семитактные музыкальные построения. Но даже в этом случае, при равенстве строк, не возникает того же ощущения регулярности, предсказуемости, что

<sup>6</sup> Барцелетта (ит. Barzelletta — анекдот, шутка, острота) — одна из структурно-жанровых разновидностей фроттолы; подробнее см.: [1, 32].

<sup>7</sup> Семисложную поэтическую строку можно легко соотнести с четырехтактом, ритмизовав хотя бы так: ♪♪|♪♪|♪♪|♪♪|. Однако этому противоречит асимметричное внутреннее членение итальянских семисложников.

и в барцелетте с ее трех- или четырехтактами. Этому препятствуют абсолютная величина и внутренняя рыхлость семитактов.

В большинстве случаев лауды-баллаты более распеты, в них чаще встречаются полифонические приемы и одновременное движение голосов; строки поэтического текста не всегда завершаются музыкальными каденциями во всех голосах. Барцелетты же явно ближе к фроттоле: почти все они гоморитмичны; в них часто используются ритмические «модели», типичные и для фроттоля: например,  $\text{♩} \text{♩} \text{○} | \text{○} \text{♩} \text{♩} | \text{○} \text{○}$  или  $\text{○} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{○} \text{○}$  [1, 32]. Однако мы не можем объективно судить, обусловлены ли эти музыкальные отличия лежащим в основе композиций поэтическим текстом или же рукой автора: за исключением одной, все лауды-баллаты из собрания Еппесена принадлежат И. Даммонису (и находятся, соответственно, в Первой книге), а барцелетты — преимущественно авторам фроттольного круга: Б. Тромбончино, П. да Лоди, А. Д. Венетусу, Л. Миланезе и др.

Рассмотрение материала в лаудах-баллатах и лаудах-барцелеттах в крупном плане показывает, что при его распределении используются одни и те же принципы, и количество слогов в строках не так важно. В монодических лаудах нормой считалось обновление материала в начале строфы (в пьедах) и возвращение музыки рефрена в ее конце (в вольте)<sup>8</sup>. Такая диспозиция встречается и на рубеже XV–XVI веков, как в лаудах-баллатах, так и в барцелеттах. Но самым распространенным в это время оказывается другой вариант, где весь музыкальный материал задан рипресой, а в пьедах и в вольте лишь определенным образом чередуются те же строки. Таким образом, рефрен здесь выделяется лишь своим текстом.

	РИПРЕСА	СТАНЦА		
		ПЬЕДА I	ПЬЕДА II	ВОЛЬТА
РИФМОВКА	a a или a b	b	b	b a
МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ	A B	A	A	B B

<sup>8</sup> Напомним типичное строение монодической лауды. В ней неизменный рефрен — *ripresa* — чередуется с обновляющимися строфами — *станцами*, а каждая станца подразделяется на две *пьеды* и *вольту*. Количество строк в названных разделах может быть различным. Система музыкальных повторов в наиболее типичном варианте такова:

- в рипресе нет музыкальных повторов;
- пьеды сходны между собой, и в них происходит обновление материала;
- в вольте воспроизводится (полностью или частично) мелодия рипресы.

	РИПРЕСА	СТАНЦА		
		ПЬЕДА I	ПЬЕДА II	ВОЛЬТА
РИФМОВКА	a a или a b	b	b	b a
МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ	A B	C	C	A B



Примеры таких форм многочисленны (J:2, 13, 28, 39, 49, 56, 70, 72, 74, 77). Далее мы покажем лишь те лауды, которые имеют индивидуальные особенности.

В *Lamor a me venendo*<sup>9</sup> И. Даммониса (J:88, см. пример 7 в Приложении, с. 68) весь музыкальный материал также задан рипресой, но система повторов нетипична. В этой лауде обычная четырехстрочная рипреса и восьмистрочная строфа со стандартной рифмовкой *abba cd cd deea*; строки равные, семисложные. В издании Петруччи нотированы только две строки текста, вторая из них повторена с музыкальным варьированием (частичный словесный повтор есть и в первой строке). На ту же музыку поочередно каждая пара строк, всегда с повторением второй. Таким образом, исходный музыкальный материал звучит четырежды только на протяжении одной строфы и дважды в рипресе. А поскольку в этой лауде три строфы — одна и та же музыка повторяется 20 раз! В целом же получается что-то вроде куплетной формы, находящейся в противоречии со структурой поэтического текста.

Строение самого «куплета» весьма напоминает малый период с дополнением, которое воспроизводит всё второе предложение. Каждой строке текста соответствует четырехтакт, причем регулярные музыкальные построения тут возникают не благодаря тексту, а скорее вопреки: хотя все строки семисложные, в первой из них имеется внутренний повтор, добавляющий четыре лишних слога.

РАЗДЕЛЫ ТЕКСТА	ТЕКСТ ЛАУДЫ	РИФМЫ	МУЗЫКА
РИПРЕСА	<i>Lamor a me venendo</i>	<i>a</i>	A
	<i>Si m'ha ferito il core</i>	<i>b</i>	B
	<i>//Si m'ha ferito il core//</i>	<i>b</i>	B
	<i>Si che con gran feruore</i>	<i>b</i>	A
	<i>Strugomi &amp; vo languendo</i>	<i>a</i>	B
	<i>//Strugomi &amp; vo languendo//</i>	<i>a</i>	B
ПЬЕДА 1	Languisco per diletto	<i>c</i>	A
	Che tu mi fai sentire	<i>d</i>	B
	<i>//Che tu mi fai sentire//</i>	<i>d</i>	B
ПЬЕДА 2	O Iesu benedetto	<i>c</i>	A
	Fammi d'amor morire	<i>d</i>	B
	<i>//Fammi d'amor morire//</i>	<i>d</i>	B
ВОЛЬТА	Io non posso soffrire	<i>d</i>	A
	Amor cotal ferita	<i>e</i>	B
	<i>//Amor cotal ferita//</i>	<i>e</i>	B
	Iesu tomi la vita	<i>e</i>	A
	Chio me vo strugendo	<i>a</i>	B
	<i>//Chio me vo strugendo//</i>	<i>a</i>	B

<sup>9</sup> Текст, возможно, принадлежит Бьянко да Сиена.

РИПРЕСА	<i>L'amor a me venendo</i>	a	A
	<i>Si m'ha ferito il core</i>	b	B
	// <i>Si m'ha ferito il core</i> //	b	B
	<i>Si che con gran feruore</i>	b	A
	<i>Strugomi &amp; vo languendo</i>	a	B
	// <i>Strugomi &amp; vo languendo</i> //	a	B

В лауде Даммониса *Cum jubili d'amore* на стихи Джустиниани (J:66, см. пример 8 в Приложении, с. 69) в строфе вводится новый музыкальный материал, как в большинстве монодических лауд; однако в ее музыкальном строении есть свои особенности. Все четыре строки рипресы отличаются друг от друга. Строфа открывается той же музыкой, что и рипреса (с точки зрения монодических лауд это «неправильный» повтор), после чего продолжается сквозное обновление материала. Соответственно, пьеды друг на друга не похожи, что также нетипично для строения монодических лауд. В вольте частично воспроизводится материал рипресы, однако не самый заметный: повторяется не первая, а вторая пара строк, и к тому же сначала в измененном виде и лишь затем более или менее точно.

В этой лауде строки имеют разную длину (либо 7, либо 11 слогов); музыкальные построения — разного «калибра», от  $3\frac{1}{2}$  до  $11\frac{1}{2}$  тактов. Ощущение текучести возникает и благодаря многочисленным распевам, разновременному движению голосов; есть даже скромные имитации (например, в т. 50–51).

	РИПРЕСА				СТАНЦА							
	a	b	b	a	ПЬЕДА I		ПЬЕДА II		ВОЛЬТА			
РИФМОВКА	a	b	b	a	c	d	c	d	d	e	e	a
КОЛИЧЕСТВО СЛогов	7	11	7	11	11	7	11	7	7	11	7	11
Музыкальное строение	A	B	C	D	A <sup>1</sup>	E	F	G	C <sup>1</sup>	D <sup>1</sup>	C	D
КОЛИЧЕСТВО ТАКТОВ	5	$5\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$	$11\frac{1}{2}$	9	$4\frac{1}{2}$	$13\frac{1}{2}$	5	8	10	$7\frac{1}{2}$	$10\frac{1}{2}$
КАДЕНЦИИ (ЛАД С-ЮН)	IV	IV	VI	I	I	I	VI	I	VI	V	VI	I

Лауды в форме капитоло, оды, сонета, страмботто, барцелетты и баллаты образуют единую группу: они имеют различные конструкции, но общие характеристики в плане звуковысотности, фактурных типов, ритмики, отношения к тексту. Однако текстомузыкальные формы лауд рубежа XV–XVI веков не ограничиваются структурами фроттольного типа; существует ряд итальянских лауд в куплетно-строфических формах с иным строением куплета, и даже несколько рефренных форм, отличающихся от баллаты и барцелетты<sup>10</sup>. Иные музыкальные формы обнаруживаются и в лаудах на латинские тексты. Доля латинских песнопений весьма значительна (46 из 120 лауд).

<sup>10</sup> Например, *Salve, regina, o germinante ramo* (J:80) Даммониса на стихи Джустиниани включает в себя одностроичный рефрен и четырехстрочную строфу, не связанную с рефреном рифмами (a b b c R). Отличие состоит еще и в том, что рефрен не открывает песнопение, а звучит только после строф. Аналогичным образом расположен трехстрочный рефрен в лауде П. Скотто на стихи Савонаролы *Jesù, summo conforto* (J:22).

Среди этих текстов есть и рифмованные, и прозаические, и различные промежуточные формы (частично рифмованные или стихи с ассонансами).

Все рифмованные латинские тексты — в основном, это гимны и секвенции — либо состоят из одних восьмисложных строк, либо представляют собой чередование восьмисложников и семисложников. Строфы обычно небольшие, от 3 до 6 строк. Почти все эти песнопения включают по несколько строк: от двух в *Gaude, flore virginali* (J:20)<sup>11</sup> до сорока семи в гимне *Jesu dulcis memoria* (J:60), приписываемом Бернарду Клервоскому. Соответственно, большинство лауд на латинские рифмованные тексты имеют куплетно-строфическую форму; куплеты же устроены различным образом.

Среди латинских рифмованных текстов встречаются и известные секвенции, например, *Stabat Mater* и *Lauda Sion salvatorem*. В *Lauda Sion salvatorem* (J:6, см. пример 9 в Приложении, с. 72) выписаны две начальные строфы текста Фомы Аквинского. Григорианский напев в качестве *cantus firmus* здесь не используется, хотя определенные связи с ним имеются (например, обе мелодии открываются мелодической формулой «трихорд в квартете», правда, по-разному соотношенной с текстом); игнорируется и исходная форма григорианской секвенции. Напомним, что традиционно каждая пара строк в секвенции поется на одну музыку (AA BB CC...). Здесь же у первой строфы — один музыкальный материал (A), а у второй — другой (B). Возможно, этот материал использовался и для следующих строк, которых в данной секвенции 24, и в целом складывалась куплетно-строфическая форма с двойной строфой. Однако основная идея секвенции своеобразно претворилась внутри куплета. В каждой строфе — всего три строки с рифмовкой *aab*. Первые две строки поются на одну музыку, третья — на другую, и она в точности повторяется: таким образом получается уже не строфная, а строчная схема AA BB. Вторая строфа имеет другие рифмы (*ccd*) и распевается аналогичным образом, но на новом материале: CC DD. Вместе две строфы образуют строчную форму AA BB CC DD с парной повторностью, типичной для секвенции.

	1 СТРОФА		2 СТРОФА	
Рифмы	<i>a a</i>	<i>b=b</i>	<i>c c</i>	<i>d=d</i>
Музыкальные строки	A A	B B	C C'	D D
Каденции (лад G-DOR)	V V	I I	V III	I I

Довольно большое число лауд (не менее 25) из собрания Петруччи распевает латинские прозаические тексты. Из-за отсутствия регулярной метрической пульсации они сообщают музыке иные качества, чем тексты стихотворные. Их протяженность различна; часто встает проблема членения нерифмованного текста на синтагмы. Музыкальная повторность в таких лаудах возникает редко.

Наверное, самый популярный прозаический текст — молитва *Ave Maria*, встречающаяся в различных музыкальных обликах в Книгах лауд Петруччи не менее десяти раз (J:34, 40, 42, 46, 47, 48, 67, 95, 96). Напомним, что текст *Ave Maria* объединяет цитаты из первой главы Евангелия от Луки (строки 1–5)

<sup>11</sup> Это пятая и шестая строфы из гимна Фомы Аквинского *Verbum supernum prodiens*.

и свободно сочиненную молитву (строки 6–9), добавленную позднее. Во всех известных нам случаях музыка *Ave Maria* подчеркивает членение текста и делится в соответствии с ним на два крупных раздела. Первый раздел обычно завершается основательной каденцией, во втором демонстративно сменяется фактура, а иногда даже склад; нередко второй раздел начинается имитационно. Внутри частей буквальных повторов обычно нет; строки текста не всегда разделены цезурами. В результате получается форма из двух контрастных разделов, каждый из которых имеет сквозное строение.

Подобную форму — из двух контрастных разделов — можно увидеть и в лауде *Ave, panis angelorum* (J:9, см. пример 10 в Приложении, с. 73). В ней всего одна строфа из шести строк с парной рифмовкой (*aabbcc*). Первый раздел (т. 1–29) гоморитмичен, он включает пять строк песнопения; в шестой строке склад меняется на имитационный: таким образом она резко отграничивается от остальных и составляет второй раздел (т. 30–39).

Рассказ о разнообразных формах в книгах лауд О. Петруччи можно было бы продолжать еще долго. Композиции на прозаические и рифмованные латинские тексты таят в себе немало интересных примеров, чаще всего единичных, уникальных. От сквозной полифонической композиции из полутора десятков строк (которые, правда, не всегда легко отделить друг от друга), до четырехкратного повторения одной и той же музыкальной строки и рефренной формы с латинским текстом.

Сolidная коллекция форм рубежа XV–XVI веков, представленная у Петруччи, вероятно, возникла благодаря широко распространенной в то время технике контрафактуры, именуемой в итальянской традиции «*cantasi come*» (букв. «поется как»): в XV веке большинство лауд пелось не на оригинальную музыку, а на мотивы известных песен. Заимствуя музыку, лаудисты обращались к широкому кругу жанров. В результате среди моделей лауды оказались и новые стихотворные конструкции со своей стабильной структурой, и латинские прозаические тексты, несущие совсем иные формообразующие инициативы. В условиях значительного усиления значения музыкальной составляющей все они — и новые, и старые модели — получают более разнообразное воплощение; как следствие, композиционный облик лауды перестает быть хоть сколько-нибудь стабильным. Тем не менее, инерция многовекового развития позволяет ей не раствориться в столь пестром контексте и сохранить себя как жанр, пусть и трактуемый всё более широко.

#### Использованная литература

1. Бедуш Е. А., Кюрегян Т. С. Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.
2. 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 / eingeleitet und hrsg. von K. Jeppesen; die Gedichte philologisch revidiert und mit einem Glossar versehen von V. Brøndal. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1935. XCVIII, 168 S.
3. Wilson B. Lauda // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2<sup>nd</sup> edition: in 29 vols. Vol. 14 / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 367–374.

**A** **B**

1. Sal - ve, vi - ctri - ce e glo - ri - o - sain se - gna, 2. In \_\_\_\_\_  
 3. L'hu - ma - na - stir - pe de su - a mor - te de - gna 4. Pa -

1. Sal - ve, vi - ctri - ce e glo - ri - o - sain se - gna, 2. In \_\_\_\_\_  
 3. L'hu - ma - na - stir - pe de su - a mor - te de - gna 4. Pa -

1. Sal - ve, vi - ctri - ce e glo - ri - o - sain se - gna, 2. In \_\_\_\_\_  
 3. L'hu - ma - na - stir - pe de su - a mor - te de - gna 4. Pa -

1. Sal - ve, vi - ctri - ce e glo - ri - o - sain se - gna, 2. In \_\_\_\_\_  
 3. L'hu - ma - na - stir - pe de su - a mor - te de - gna 4. Pa -

10

cui \_\_\_\_\_ fe' el sum - mo Di - o per - trop - poa - mo - re  
 gan - - do col suo san - gue \_\_\_\_\_ el no - stroer - ro - re,

cui \_\_\_\_\_ fe' el sum - mo Dio per - trop - poa - mo - re, per  
 gan - - do col suo san - gue el no - stro erro - re, el \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ cui \_\_\_\_\_ fe' el sum - mo \_\_\_\_\_ Di - o per - trop - poa - mo - re,  
 - gan - - do col suo san - gue \_\_\_\_\_ el no - stroer - ro - re,

cui \_\_\_\_\_ fe' el sum - mo Di - o per trop - poa - mo - re,  
 gan - - do col suo san - gue el no - stroer - ro - re.

17

per trop - po - mo - re 5. Ben che tu fo - sti gia  
 el no - stro - er - rore.

- trop - poa - mo - - re 5. Ben che tu fo - sti gia  
 - no - stroer - ro - - re.

per trop - poa - mo - - re 5. Ben che tu \_\_\_\_\_ fo - sti gia  
 el no - stroer - ro - - re,

per trop - poa - mo - - re 5. Ben che tu fos - sti gia  
 el no - stroer - ro - - re.

24

de glo - ri - a in - de - gna, 6. Hor  
 de glo - ri - a in - de - gna, 6. Hor  
 de glo - ri - a in - de - gna, 6. Hor me - ri  
 de glo - ri - a in - de - gna, Hor

31

me - ri - tiim - mor - tal tri - om - pho e  
 me - ri - tiim - mor - tal tri - om - pho e  
 tiim - mor - tal tri - om - pho  
 me - ri - tiim - mor - tal tri - om - pho

38

ho - no - re. 7. Pre - ga - mo che  
 ho - no - re. 7. Pre - ga - mo che  
 e ho - no - re. 7. Pre - ga - mo che  
 e ho - no - re. 7. Pre - ga - mo che

46 E

per te sia el cie - loa - per to, 8. Chè ai -

per te sia el cie - loa - per to, 8. Che ai -

per te sia el cie - lo a - per to, 8. Chè

per te sia el cie - loa - per to, 8. Che

53

u - to non c'e al - - - cun di no - stro, di -

u - to non c'e al - cun di no - stro,

ai - u - to non c'e al - cun di no -

ai - u - to non c'e al - cun di no - stro, —

59

nos - stro mer - to. - - - men.

di no - stro mer - to. A - men, A - men, A - men.

- stro mer - to. - A - men, A - - - men.

- di nostro mer - to. A - men, — A - - - men.

Ar - bor vi - cto - ri - o - so, ar - bor fe - con - do, Che con la

Arbor victorioso, arbor fecondo

Arbor victorioso, arbor fecondo

Arbor victorioso, arbor fecondo

6 tua fa - mo - sae ri - cha sal - ma A - pri - stiel cie - lo

11 a pe - re - grin del mon - do.



**A**

I. Sal - ve, re - gi - - na

gi - na di mi - se - ri - cor - di - a, II. Vi -  
ve, re - gi - na.

**B**

13 - ta di dol - ce - za di cia - scun fi - de -

19. **C**

le, III. No - stra spe - ran - za e fon - te de con - cor - di - a,

25. **D**

III. No - stra spe - ran -

32. **#**

za e fon - te de con - cor - di - a!

4

Дж. Б. Дзеcco. Anima mia diletta (J:38)

A B B<sup>1</sup>

1. A - ni - ma mia di - let - ta. 2. Dov' e el tuo can - do - re 3. Che el di  
vin splen - do - re 4. Gia te die - de?

V - VI

5

И. Даммонис. Poichè da me partisti (J:58)

1-я строка 2-я строка

1. Poi - chè da me par - ti - sti, 2. O dol - ce - e - ter - no  
Poichè da me partisti.  
Poichè da me partisti.  
Poichè da me partisti.

3-я строка

8 Di - o, 3. Mai ben hebe il cor mi - o



23

**B<sup>1</sup>**

la mia mente la Ho-ve he-bel'al-ma el bel principio so.

30

7

И. Даммонис. L'amor a me venendo (J:88)

**A**

L'a - mor a me, L'a - mor a me ve - nen - do Si m'ha fe - ri - to il

**B<sup>1</sup>**

co - re, Si m'ha fe - ri - to il co - re.

**R**

*A* Cum ju - bi - li d'a - mo - re *B* Tut - ti can - tan - doan - diam a

10 *C* quel zar - di - no Del dol - ce fi - gio - li - no *D* De Ma - ri -

19 a vir - go — pien — d'vo - gni o - do — re.

28 **P<sup>1</sup>** *A<sup>1</sup>* An - diam tut - ti can - tan - do ad al - ta — vo -

35

- - ce A ve - der Je - su - bel - - lo,

42

**P<sup>2</sup>**

Che qui de - sce - - - so de -

48

- quel - - al - ta - - - lu - - -

54

ce. Tra'l bo e l'a - si - nel - lo

61 *V* *C'* *F(D<sup>1</sup>)*

L'e na - to po - ve - rel - lo. An - dia - mo — tut - ti e

69 *C* *D*

ve - de - mo co - lui Ch'e ve - nu - to — per noi Vo - ler

78

sal - var, — il — no - stro red - em - pto - re.



1-я строфа

A

Lau-da Si-on sal - - Lau-da du - cem et pa - sto - rem,  
 Lau-da Si-on sal - va - to - rem, Lau - da du - cem et pa - sto - rem, -  
 Lau-da Si-on sal - va - to - rem, Lau-da du - cem et pa - sto - rem, -  
 Lau-da Si-on sal - va - to - rem, Lau-da du - cem et pa - sto - rem, -

11

B

In hy-mnis et can - ti - cis, In hy-mnis et can - ti - cis.

2-я строфа

25

C

Quan-tum pot-es, tan-tum gau - de: Qui-a ma-ior o - mni lau - de.

36

D

Nec lau dare suf - fi - cis, Nec lau - dare suf - fi - cis.

A - ve, pa - nis an - ge - lo - rum, De - i ta - tis que lux san - cto - rum.

Tu es no - stra glo - ri - a, vir - tus et eu - ca - ri - sti - a, Ca - ro,

ci - bus, sa - cra - men - tum.

Quo non est ma - ius in - ven - tum.