

Е. В. ПАНКИНА

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, г. Новосибирск, Россия
ORCID: 0000-0003-4527-055X, 2mikep@mail.ru*

МОДИФИКАЦИИ КАНЦОНЕТТЫ И ОДЫ В КНИГАХ ФРОТТОЛ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА

Одним из наиболее существенных аспектов истории фроттолы является эволюция композиционных типов от твёрдых форм к мадригальным, породившая жанрово-композиционные модификации и контаминации. Диапазон ненормативных композиционно-стилистических решений простирается от песенных форм до композиций, фактически являющихся мадригалами. Показательно переосмысление канцонетты и оды, общие качества которых позволяют не только интерпретировать их модификации, но и предположить родство более сложно организованным формам. Последовательная трактовка пересечений характеристик оды и канцонетты иногда приводит к их идентификации. Случаи усложнения канцонетты редки; они свидетельствуют об охвате процессами дестандартизации формы этого элементарного вида. Жанровые границы оды не проводятся на основе обязательности цепной междустрофной рифмы, которая может отсутствовать при соблюдении длины ямбических строк и их соотношения. Итальянская ода как ритмически неуравновешенная композиция обладает большим потенциалом высвобождения из оков твёрдой формы, по сравнению с канцонеттой, однако опыты такого рода крайне немногочисленны. Широкий диапазон композиционных решений песен со строфой-катреном, в которых в различных комбинациях сочетаются типологические признаки оды, канцонетты, фроттолы, барцеллетты, свидетельствует о родстве данных видов и о потенциале «мадригализации» катрена.

Ключевые слова: фроттола, канцонетта, ода, катрен, Оттавиано Петруччи, Ренессанс, итальянская музыка.

ELENA V. PANKINA

*Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia
ORCID: 0000-0003-4527-055X, 2mikep@mail.ru*

MODIFICATIONS OF THE CANZONET AND THE ODE IN THE BOOKS OF FROTTOLAS IN THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY

One of the most essential aspects of the history of the frottola is the evolution of compositional types from fixed forms to madrigal forms, which generated the genre-related and compositional modifications and compounding. The range of irregular compositional and stylistic solutions extends from song forms to compositions which are factually already madrigals. Especially indicative is the reevaluation of the canzonet and the ode, the overall qualities of which make it possible not only to provide interpretations to their modifications, but also to presume their close connections with more complexly organized forms. A sequential interpretation of the crossings of the features of the ode and the canzonet is at times conducive to their identification. Instances when the canzonet becomes overly complex are rare; they testify to the scope of the processes of the de-standardization of the form of this elementary type of musical genre. The boundaries of the genre of the ode are not established on the foundation of the insistence of the chain inter-strophic rhyme, which may be absent upon the maintenance of the length of the iambic lines and their correlation. The Italian ode, being a composition that is rhythmically unstable, possesses an enormous potential for extrication from the chains of fixed form, in comparison to the canzonet, albeit endeavors of such kind have been very few. The broad range of compositional solutions in the songs with quatrain stanzas, which join together in different combinations the features of the ode, canzonet, frottola and barzeletta, testifies to the close relation of these genres with each other and to the “madrigalization” of the quatrain.

Keywords: frottola, canzonetta, ode, quatrain, Ottaviano Petrucci, Renaissance, Italian music.

дним из наиболее существенных аспектов истории итальянской светской полифонической песни первой трети XVI века – фроттолы – является эволюция композиционных типов от твёрдых форм к мадригалным. При этом в исследовательской традиции преобладает давно сформировавшееся мнение о стандартизованности и немногочисленности фроттольных форм. За исключением некоторых частных уточнений, удерживаются представления, восходящие к классической работе Р. Шварца [17]. Считая композиционный тип безусловным жанровым признаком, он определил на материале книг фроттола Оттавиано Петруччи, выпущенных в 1504–1514 годах, основные композиционные типы, охарактеризовал типичные схемы рифмовки, строение стиха, особенности соотношения вербального и музыкального планов. Эта жанрово-композиционная систематика практически без изменений воспроизведена в большинстве последующих исследований, в том числе в современных публикациях нотных изданий (например: [1; 5–16]), а также в источниковедческих трудах [2; 4].

Вследствие этого вопрос систематики фроттольных форм не представляется подлинно актуальным; некоторые расхождения в определении авторами типа и характеристик композиции отдельных песен не являются принципиальными и объясняются разной степенью широты взгляда на генезис и, следовательно, основные типологические качества форм. Значительно больший интерес вызывают процессы в области формообразования, заключающиеся в соединении типовой песенной формы (при, как правило, идентификации жанра и формы, выразившейся в аутентичной фактической синонимизации понятий) и свободного от жанрового стереотипа лирического высказывания, – процессы, приведшие в своём завершении к «мадригализации» фроттолы и породившие не слишком многочисленные, но примечательные жанрово-композиционные модификации и контаминации. В критическом аппарате современных изданий собраний Чинквеченто признание этих явлений иногда выражается в двойных жанровых номинациях или в отказе от жанрово-композиционного определения. Диапазон ненормативных композиционно-стилистических решений при этом весьма широк и простирается от несомненных песенных форм (хотя и видоизменённых или смешанных) до композиций, которые с песенной культурой связывает только включение в со-

брания, поименованные как песенные, – то есть, фактически являющихся мадригалами.

При рассмотрении форм полифонических песен мы учитываем определяющий характер поэтической организации и производный – музыкальной. Процесс эволюции типовых форм в исторической перспективе направлен на осознание нового качества вокального высказывания и композиционного мышления. Однако далеко не всякое изменение композиционного норматива может трактоваться как проявление «эмансипации» музыкального плана от вербального; напротив, некоторые случаи свидетельствуют об обратном, а именно о последовательной музыкальной реализации сегментов вербальной структуры, следствием чего становится нарушение стандарта песенной музыкальной формы.

Чрезвычайно показательно переосмысление твёрдых форм на примере канцонетты и оды, опирающихся на разные виды катрена¹. При всём отличии их исторического генезиса, обнаруживаются общие качества, позволяющие не только интерпретировать их модификации, но и предположить их родство с более сложными формами. Это, прежде всего, возможность (канцонетта²) или обязательность (ода³) соприсутствия в строфе строк разной длины – 7- и 11-сложников в канцонетте, 7- и 4-5-сложников, реже 11-сложников⁴ – в оде, причём реализуемая однотипно – ритмическая гомогенность первых трёх строк строфы и её нарушение в четвёртой строке. Нормативной музыкальной строфой является сквозная, с разным музыкальным материалом для каждой строки вербального текста.

Пересечения характеристик оды и канцонетты иногда трактуются столь последовательно, что позволяют почти идентифицировать эти виды. Так, во введении к современному изданию Девятой книги Петруччи сообщается, что среди песенных форм собрания содержатся шесть од и две канцонетты [9, р. 18], в то время как разработчик критического аппарата Ф. Факкин обозначает все восемь образцов как оды-канцонетты. Пояснение понятия оды-канцонетты содержится в более позднем издании Первой книги Петруччи [4, р. 24] в связи с «*Chi me dara più rase*» Маркетто Кары⁵: А. Ловато мыслит канцонетту как «ямбический вариант» и, вместе с тем, квантитативное расширение последней строки строфы оды. При сопоставлении отмеченных образцов видны ясные закономерности (музыкальная строфа во всех случаях сквозная):

Песня	форма
«Chi me dara piu pace»	$a_7b_7b_7a_7 b_7b_7b_7a_7 c_7c_7a_7a_7 <...> x_7x_7x_7a_7$
«Dolermi sempre voglio»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_{11}z_{11}$
«Chi l'aria mai creduto»	$a_7b_7b_7a_7 c_7d_7c_7 <...> x_7y_7y_7x_7$
«Vale ualde decora»	$a_7a_7a_7b_5 b_7b_7b_7c_4 <...> x_7x_7x_7y_5$
«Vale signora vale»	$a_7b_6b_6c_{10} c_6d_7d_7e_{11} <...> x_7y_7y_7z_{11}$
«O celeste anime sancte»	$a_8b_8a_8b_8$
«Tu mi tormenti a torto»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_5$
«Non posso liberarme»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7e_4 <...> x_7y_7y_7z_5$
«Avendo in la mia mente»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_4$

Только в «Chi me dara piu pace» и «Chi l'aria mai creduto» отсутствует основной признак оды – междустрофная цепная рифма, а все строки представляют собой равные 7-сложники, что, по нашему мнению, даёт основания без всяких сомнений отнести песни к канцонетте. Атрибуция «O celeste anime sancte» является более чем гипотетической вследствие того, что в издании имеется только одна строфа при отсутствии согласований с другими источниками; 4-строчная строфа, состоящая из хореических 8-сложников с перекрёстной рифмой могла быть рипрезой барцеллетты или большой баллаты⁶. Во всех остальных случаях налицо все признаки оды как таковой, включая редкое завершение строф удлинённой строкой («Dolermi sempre voglio», «Vale signora vale»), а также не противоречащие композиционной модели разрастание последней строфы дополнительной парной рифмой (rima baciata) до 5-строчника («Dolermi sempre voglio») и строки с усечёнными рифмами («Vale signora vale»); при этом отметим необязательность хореической структуры стиха и музыкальной строки оды, что проявляется в большинстве приведённых образцов.

При такой совокупной трактовке и слиянии в одну группу явных канцонетт и явных од, «Cholei che amo cosi» Маркетто Кары из той же Девятой книги определена А. Ловато как канцонетта, построенная 7-сложными катренами-моноримами с рефреном на рифму первого катрена. Это вполне соответствует композиционному нормативу и согласуется с другими случаями включения в канцонетту рефрена, как-то: реприза первых двух строк в конце строфы («Ben che amor mi faccia torto» Бартоломео Тромбончино), последняя строка строфы в качестве рефрена (анонимные «Non poi per che non uoi», «De dolce diua mia» – aaax bbbx, «Aiutami chio moro» Маркетто Кары – хаax bbbx, музыкальная строфа АВВС⁷), первая строка строфы в качестве рефрена («Crudel fugi se sai» Бартоломео Тромбончино на текст Галеотто дель Карретто: aaaa R(a) bbba⁸). Движение канцонетты в направлении рефренных форм, связанное с ещё большим отграничением строф, представляет собой не более, чем игры с организацией последовательности катренов.

Пограничным явлением между канцонеттой и фроттолой представляются организованная хореическими 8-сложными

катренами с перекрёстной рифмой и сквозной музыкальной строфой «Io mi uoglio lamentare» Джованни Брокко, определённая Р. Монтероссо как ода [5, р. 42*], а также отличающаяся от неё лишь усечёнными рифмами «Tur lu ru la sagra e moza» Паоло Скотто из Седьмой книги (музыкальная форма строфы – АВВС), тем не менее, отнесённая Л. Босколо к одам [12, р. 76]. Ещё одна ода, согласно Р. Монтероссо [5, р. 48*], – анонимная «La tromba sona», по нашему мнению, может трактоваться как ода-канцонетта, в которой черты канцонетты определяются автономией рифм катренов, черты оды – контрастной длиной строк, из которых нечётные 5-сложны: $a_5b_7b_5a_7$.

Опыты усложнённой проработки канцонетты крайне немногочисленны, но чрезвычайно значимы как свидетельство охвата процессами дестандартизации формы и такого элементарного вида. Одним из наиболее сложных решений является несовпадение стихотворных и музыкальных цезур в анонимной «I ho disposto sempre amarti», в результате чего простой катрен преобразуется в пятистрочную строфу с неравными строками с абсолютно несвойственными канцонетте 8-сложниками: $a_8b_4c_8d_4a_8$, где рифмованы только крайние строки, нарушен принцип песенного формообразования «рифма = повтор музыкальной фразы», и к тому же короткие строки выделены простым контрапунктом, фактурно координирующимся с началом первой строки, но контрастирующим перекрёстной группировке голосов, преобладающей в остальном. Этот образец можно рассматривать, с одной стороны, как усиление качеств тексто-музыкальной формы (ненормативное цезурирование текста прямо отражается в музыкальной композиции), с другой стороны, как их ослабление (распределение музыкальных построений не в соответствии с рифмовкой):

поэтический текст		песня		
	Рифмы		рифмы	музыкальные строки
I ho disposto sempre amarti vada el mu(n)do / Come voglia ch(e) si mo(r)te no(n) mi spoglia mai no(n) voglio habandonarti	a ₈ b ₈ b ₈ a ₈	I ho disposto sempre amarti vada el mu(n)do Come voglia ch(e) si mo(r)te no(n) mi spoglia mai no(n) voglio habandonarti	a ₈ b ₄ c ₈ d ₄ a ₈	A B A ₁ C D
Sel mio viver sera et(er)no Sera et(er)no anch(e) l'amore E si amar pol un ch(e) more Ti amero fina al inferno	c ₈ d ₈ d ₈ c ₈	Sel mio viver sera et(er)no Sera et(er)no anch(e) l'amore E si amar pol un ch(e) more Ti amero fina al inferno	e ₈ e ₄ f ₈ g ₄ e ₈	A B A ₁ C D
Una volta m'ho disposto D'esser tuo fin ch(e) sto i(n) terra Dami pace o dami guerra Mai no(n) cangero proposto	e ₈ f ₈ f ₈ e ₈	Una volta m'ho disposto D'esser tuo fin ch(e) sto i(n) terra Dami pace o dami guerra Mai no(n) cangero proposto	h ₈ i ₄ j ₈ k ₄ h ₈	A B A ₁ C D

Образцом типичной оды является «Da poi chel tuo bel uiso» Россино Мантовано, – строфы-катрены с рифмованными средними строками и цепными междустрофными рифмами⁹, но с не вполне нормативной ритмической организацией: a₇b₇b₇c₅₍₄₎ c₇d₇d₇e₅₍₄₎ и т.д. Эта песня Россино могла бы пополнить примеры Дж. Чезари, указавшего на возможность в последней строке катрена 5-сложника с акцентом на 4-м слоге [3, p. 25]. Музыкальная строфа оды Россино крайне проста, но, вместе с тем, в ней наблюдается стремление выровнять длину строк: трёхкратное повторение практически одной фразы с общим направлением движения голосов и несколько

монотонной эквиритмичностью; последняя короткая строка ритмически расширена и тем самым масштабно уравнена с предыдущими строками. К одам относится также «Laura romanis decorata rompis» Джеронимо Лауро, определённая Дж. Дзановелло как сапфическая ода [14, p. 71], поскольку текст представляет собой редкую во фроттольной литературе малую сапфическую строфу a₁₁b₁₁c₁₁d₅, положенную на сквозную музыкальную строфу.

В то же время затруднительно принять отнесение Дж. Дзановелло ряда песен из Девятой книги к теоретически возможному смешанному виду оды-барцеллетты:

песня	Форма
«Pieta cara signora»	a ₇ b ₇ b ₇ a ₇ R(a ₇ b ₇) c ₇ c ₇ c ₇ a ₇ R c ₇ c ₇ c ₇ a ₇ <...> x ₇ x ₇ x ₇ a ₇ R ABCD и т.д.
«Una legiadra nimpha»	a ₇ b ₇ b ₇ a ₁₁ R(a ₁₁ c ₁₁) d ₇ e ₇ e ₇ a ₁₁ R <...> R x ₇ y ₇ y ₇ a ₁₁ R ABCD XY и т.д.
«Io voria esser colu»	R (b ₇ c ₆ b ₇) a ₈ a ₈ a ₈ b ₇ R d ₈ d ₇ d ₇ a ₇ R <...> R x ₇ x ₇ x ₇ a ₇ R ADE AABC и т.д.
«Poi che speranza e morta»	a ₇ b ₇ b ₇ a ₇ R(a ₇ b ₇) c ₇ c ₇ c ₇ a ₇ R <...> R x ₇ x ₇ x ₇ a ₇ R ABCD AB и т.д.
«Se con vostra alma bellezza»	R(d ₈ e ₈ e ₈ d ₈) a ₈ b ₈ b ₈ a ₈ :c ₈ : c ₈ d ₈ R <...> R x ₈ y ₈ y ₈ x ₈ x ₈ z ₈ z ₈ x ₈ R WXYZ A B C D E F A G G и т.д.

Анонимная «*Pieta cara signora*» с данной позиции может рассматриваться только в части вербального текста, так как входит в кводлибет Эразмуса Лапициды. За исключением незначительного нарушения композиционной целостности в виде разной рифмовки первого и остальных катренов (кольцевая и парные рифмы), этот текст может быть расценён как результат соединения канцонетты с присущими ей ямбическими 7-сложниками и рефрена, моноримом связанного с последней строкой каждого катрена, то есть в функциональном отношении подлинной вольты. Таким образом, форму можно рассматривать как пересечение канцонетты и барцеллетты с 4-строчными станцами. Отметим, что исходную песню Кары из Первой книги редакторы, расходясь во мнениях, всё же относят к одной композиционной области – фроттола (Р. Монтероссо) или баллата (К. Ди Цию Дзаннолли и А. Ловато)¹⁰.

Два сходных между собой образца – «*Una legiadra nimpha*» Антонио Каприоли и «*Poi che speranza e morta*» Филиппо де Лурано – также вряд ли целесообразно связывать с одой, хотя тип катрена песни Каприоли возможен в оде; строфы же «*Poi che speranza e morta*» следует считать канцонеттными. Отсутствие связи катренов цепной рифмой усилено в обоих случаях включением рефрена (в первой песне фольклорного цитатного); дополнительный уровень рефренности создают последние строки катренов. Единство последней рифмы строфы и первой рифмы рефрена вновь возвращает к вопросу глубинного родства канцонетты с рефреном-строфой и барцеллетты с 4-строчной станцей. Контрастное и репризное соотношение музыкальных строк рипрезы и станцы нормативно и для барцеллетты.

Форма «*Io voria esser cholu*» Микеле Пезенти является, несомненно, барцеллеттой с 4-строчной станцей и развитой фольклорной рипрезой. Как и в «*Una legiadra nimpha*», здесь рефренность усилена одинаковыми вербальными (с минимальными вариантами) последними строками станцы и первыми музыкальными строками обеих частей формы. Частые и несистемные усечённые рифмы (7-сложники) всё же отчётливо указывают на основной тип строки – фроттольный 8-сложный хорей.

Наконец, анонимная «*Se con vostra alma bellezza*», выделяющаяся среди множества барцеллетт несистемным повтором музыкальной

строки при повторе шестой поэтической строки станцы и идентичностью двух последних музыкальных строк строфы, совсем не имеет признаков оды.

Жанровые границы оды, несмотря на высокую степень стабильности и частоту воспроизводимости композиционного стереотипа, не проводятся на основе обязательности цепной междустрофной рифмы, которая может отсутствовать при соблюдении длины ямбических строк и их соотношения, как в анонимной «*El foco non mi pose*», где связь сквозных музыкальных строф (рифмовка *abbc addc affc* и т.д.) обеспечивается неточной анафорой первых строк¹¹. Сходная идея реализована в «*Usciro di tanti affanni*» Франческо д'Аны с очень свободной организацией катрена с признаками канцонетты (*abba cdda effa*) и широко трактуемой оды (связь строф последней рифмой), принимая во внимание совершенно ненормативную организацию строки с акцентами на 3 и 7 слогах, скорректированную музыкальной ритмикой до барцеллетного хорей. Музыкальная строфа здесь также не вполне обычна: *ABBC*, с активными точными и неточными имитациями в строках *A* и *C* и сменой темпуса на перфектный в последней строке, что усиливает её автономный и «рефренный» характер.

Итальянская ода как композиция ритмически неуравновешенная, «хромающая» укороченной/удлинённой четвёртой строкой катрена, казалось бы, обладает большим потенциалом высвобождения из оков твёрдой формы, по сравнению с канцонеттой. Однако такие опыты крайне немногочисленны, – в некоторой степени к ним относятся рассмотренные композиционные варианты и контаминации. В качестве образца более глубокого и творческого претворения оды отметим «*Sera chi per pieta*» Лудовико Миланезе, где строфы, организованные простой кольцевой рифмой, связаны между собой рифмой не строк, а блоков – средних и крайних – строк: *abba bccb cddc deed* (музыкальная строфа *AA¹BC*, где *A* и *A¹* соотносятся секвентно). Тип строки – стабильные ямбические 11-сложники – позволяет определить композицию как оду-канцонетту.

Наиболее сложной является анонимная «*Naime che non e un giocho*», изданная уже во Второй книге Петруччи (1504), что свидетельствует о раннем проникновении в песенный жанр идеи свободного музыкально-поэтиче-

ского высказывания (a₇a₇a₇b₇c₅ R₁₁ c₇c₇d₇ R₁₁ d₇d₇e₇ R₁₁ <...> R₁₁ x₇x₇x₇a₇ R₁₁, музыкальная форма сквозная). В этой оде с 5-строчной первой строфой лишь последняя строка – явно «вставная» и невозможная для вокального исполнения при звучании остальных строф – соответствует композиционному нормативу неравнодлинной финальной строки строфы, а 11-сложный рефрен-строка отчасти компенсирует канцонеттные ямбические 7-сложники катренов. Мы усматриваем здесь черты фроттолы *giullaresca* (7-8-сложники *aaaab bbbbc ccccd* и т.д.), склоня-

ясь, однако, к определению базовой формы как оды на основании сочетания неравнодлинных строк и цепной рифмы.

Достаточно широкий диапазон композиционных решений песен со строфой-катреном, в которых в различных комбинациях сочетаются типологические признаки оды, канцонетты, «старой» фроттолы, барцеллетты, свидетельствует не только о генетических пересечениях и родстве данных видов, но и об определённом потенциале «мадригализации» катрена, выявляющемся на уровне организации строфы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследование проведено на материале десяти сохранившихся книг фроттольной серии Петруччи (*Frottole libro primo*. Venezia, 1504. 56 fol.; *Frottole libro secondo*. Venezia, 1505. 56 fol.; *Frottole Libro tertio*. Venezia, 1505. 64 fol.; *Strambotti, Ode, frottole, Sonetti. Et modo de cantar uersi latini e capituli. Libro quarto*. Venezia, 1505. [55] fol.; *Frottole Libro quinto*. Venezia, 1505. 56 fol.; *Frottole libro Sexto*. Venezia, 1506. 56 fol.; *Frottole Libro Septimo*. Venezia, 1507. 56 fol.; *Frottole Libro octauo*. Venezia, 1507. 56 fol.; *Frottole Libro Nono*. Venezia, 1505. 56 fol.; *Frottole Libro undecimo*. Venezia, 1514. 72 fol.), Второй книги Валерио Дорико (*Canzoni frottole & capitoli <...> Libro Secondo de la Croce*. Rome, 1531. 48 fol.), книги табулатур и Первой книги фроттол Андреа Антико (публ. в: [1; 7]), Второй книги фроттол Антонио де Кането (публ. в: [16]), MS 55 Bibl. Trivulziana, Milano (публ. в: [4–XLII/1]).

² Варианты нормативной поэтической строфы: *abab, aabb, abcd, aaaa*, строки равной длины, как правило, 7- или 11-сложники.

³ Катрен характеризуется уменьшением длины последней строки и цепной рифмой соседних крайних строк строф при неизменной их рифмовке – *abbc* (реже *aaab*).

⁴ Например, «*Se il morir mai de gloria*» Бартоломео Тромбончино.

⁵ Р. Монтероссо определяет форму как канцонетту [6, р. 6*].

⁶ Стихотворный композиционный норматив барцеллетты: рипреза *xуux* (*xуху, хузн, хуз, ху*), станца (пьеда + вольта) *ababbx* (*abbabx, ababby, ababccx, ababbccx*), большой баллаты: рипреза *xуux*, станца (пьеда + вольта) *ababbccx*.

⁷ Л. Босколо определяет эту форму как оду [12, р. 100], что не согласуется с большинством образцов из Седьмой книги, аналогично ей атрибутированных.

⁸ В определении Ф. Луизи этого текста как оды просматривается расширенное понимание жанра, при котором в него вливаются канцонетта и *frottola letteraria* (*aaax bbbx cccx* и т.д.) [1, р. CXLV].

⁹ В наиболее простом виде этот принцип реализуется моноримом 1 и 4 строк каждой строфы, как в «*La colpa non e mia*» Николо Пифаро: *a₇b₇b₇a₁₁ a₇c₇c₇a₁₁* <...>.

¹⁰ Ф. Факкин определяет форму как оду-барцеллетту [9, р. 44], основываясь, по-видимому, на связи рифм 1 и 4 строк первой строфы (рипреза) и последних строк следующих строф; по нашему мнению, в этом случае не учтена модель *frottola letteraria*.

¹¹ *El foco non mi noce <...> / El pianto non mi noce <...> / El sospir non mi noce <...> / El timor non mi noce <...> / El pensier non mi noce <...> / El qual poi che non noce <...>*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco* (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798) / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979. 221 p.
2. Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*. New York: Oxford University Press, 2006. 1281 p.
3. Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco*. Bologna: Forni, 1976. 82 p.
4. Jeppesen K. *La Frottola* // *Acta Jutlandica*: Vol. XL/2, XLI/1, XLII/1. Aarhus – København, 1968–1970. 171, 349, 329 S.

5. Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // *Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954. CXXV, 144, 65* p.*
6. Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / W. P. Prizer, ed. Yale University: A-R Editions, 1978. Collegium Musicum. Second series. Vol. 8. 65 p.
7. Luisi F. Frottole di B. Tromboncino e M. Cara "Per cantar et sonar col lauto": Saggio critico e scelta di trascrizioni. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. 149 p.
8. Luisi F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico. Roma: Pro Musica Studium, 1975–1976. V. I, II. 389, 172 p.
9. Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1999. 255 p.
10. Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 1999. 248 p.
11. Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. Padova: CLEUP, 2013. 392 p.
12. Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 2006. 241 p.
13. Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. Padova: CLEUP, 2004. 268 p.
14. Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi; Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997. 283 p.
15. Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // *Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1935. LII, 101 S.*
16. Prizer W.F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // *Studies in Musicology. No. 33. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980. 607 p.*
17. Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1886. II. S. 427–466.*

Об авторе:

Панкина Елена Валериевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4527-055X**, 2mikep@mail.ru

REFERENCES

1. *Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798)* [The Miscellaneous Apograph from the Library of Marciana: Frottole, Canzoni and Madrigals with a Few Alla Pavana in Villanesco (Integral Critical Edition of Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798)]. Ed. by F. Luisi. Venice: Fondazione Levi, 1979. 221 p.
2. Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*. New York: Oxford University Press, 2006. 1281 p.
3. Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco* [The Origins of the 16th Century Madrigal]. Bologna: Forni, 1976. 82 p.
4. Jeppesen K. La Frottola [The Frottola]. *Acta Jutlandica*: Vol. XL/2, XLI/1, XLII/1. Aarhus – København [Aarhus – Copenhagen], 1968–1970. 171, 349, 329 S.
5. *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale. Instituta et monumenta. Serie I: monumenta* [The Frottole in the Principal Edition of Ottaviano Petrucci. Vol. I, Books I, II and III: Texts and Music Published in Full Transcript. Institute and Monuments. Series I: Monuments]. Transcribed by G. Cesari. Ed. cr. by R. Monterosso. Preceding an introductory study by B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954. CXXV, 144, 65* p.
6. *Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli*. W. P. Prizer, ed. Yale University: A-R Editions, 1978. Collegium Musicum. Second series. Vol. 8. 65 p.
7. Luisi F. Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»: *Saggio critico e scelta di trascrizioni* [Frottole by B. Tromboncino and M. Cara "For Singing and Playing the Lute": Critical Essay and Selection of Transcriptions]. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. 149 p.

8. Luisi F. *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico* [Second Book of Frottole by Andrea Antico]. Rome: Pro Musica Studium, 1975–1976. V. I, II. 389, 172 p.
9. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509)* [Ninth Book of Frottole. Venice 1508 (but, 1509)]. Ed. cr. by F. Facchin. Edition of Poetic Texts by G. Zanovello. Padua: CLEUP, 1999. 255 p.
10. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo. Venezia 1507* [Eighth Book of Frottole. Venice 1507]. Ed. cr. by L. Boscolo. Padua: CLEUP, 1999. 248 p.
11. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro primo. Venezia 1504* [First Book of Frottole. Venice 1504]. Ed. cr. by C. Di Zio Zannolli. Padua: CLEUP, 2013. 392 p.
12. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo. Venezia 1507* [Seventh Book of Frottole. Venice 1507]. Ed. cr. by L. Boscolo. Padua: CLEUP, 2006. 241 p.
13. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506)* [Sixth Book of Frottole. Venice 1505 (According to Venetian Use = 1506)]. Ed. cr. by A. Lovato. Padua: CLEUP, 2004. 268 p.
14. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514* [Eleventh Book of Frottole. Fossombrone 1514]. Ed. cr. by F. Luisi. Ed. of poetic texts by G. Zanovello. Padua: CLEUP, 1997. 283 p.
15. Ottaviano Petrucci. *Frottole, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?)* [Frottole, Books I and IV: After the First Prints from 1504 and 1505 (?)]. *Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35)* [Publications of Early Music: Eighth Year]. Ed. by R. Schwartz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1935. LII, 101 S.
16. Prizer W. F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara*. *Studies in Musicology*. No. 33. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980. 607 p.
17. Schwartz R. *Die Frottole im 15. Jahrhundert* [Frottole in the 15th Century]. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* [Quarterly Scholarly Journal for Musicology]. 1886. II. S. 427–466.

About the author:

Elena V. Pankina, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4527-055X**, 2mikep@mail.ru