



*Елена Валериевна Панкина*

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ *AMOR, SE VUO' CH' TORNÌ AL GIOGO ANTICHO* ПЕТРАРКИ  
В КАНЦОНАХ БАРТОЛОМЕО ТРОМБОНЧИНО,  
БЕРНАРДО ПИЗАНО И СЕБАСТЬЯНО ФЕСТЫ**

Творчество Франческо Петрарки уже при его жизни считалось современниками вершиной не только итальянской, но и европейской поэзии, а сам Петрарка наряду с Данте и Боккаччо был наречен одним из трех венцов итальянской высокой словесности. Тем не менее, его поэзия далеко не сразу стала основой вокальной лирики, несмотря на обращение Петрарки к поэтическим формам, широко распространенным в творчестве музыкантов Италии и Южной Франции.

При жизни Петрарки Якопо да Болонья выполнил двухголосную версию мадригала *Non al suo amante più Diana piacque* (ок. 1350), в целом же стихи Петрарки в 1300-е годы не считались подходящими для многоголосной музыкальной обработки. Не были они востребованы и полифонистами XV века, поскольку явно не соответствовали типу «поэзии для музыки» (*poesia per musica*). Чаще использовались современные пародии, а именно фрагменты текстов Петрарки в виде цитатных инципитов с новым продолжением, в которое творчески

вплетались его поэтические образы и лексика. Так, Бартолино да Падую использовал первую строку сонета CXV в двухголосной баллате *Amor che nel pensier mio viv'e regna* (ок. 1380–1390), а Андреа Стефани включил в первую терцину двухголосного мадригала *Morte m'a sciol'Amor d'ogni tuo legge* строки канцоны *Amor, se vuo' ch'itorni al giogo anticho* (ок. 1400). Николо да Перуджа создал музыку к мадригалу Франко Саккетти *Nel mezzo già del mar la navicella*, представляющему собой пародию на сонет Петрарки *Passa la nave mia colma d'oblio* (вторая половина XIV века). Лудовико де Аримино написал достаточно свободную трехголосную версию на основе первых полутора катренов эпистолы XXIV *Ad Italiam* с выпуском отдельных строк, заменой некоторых слов и, наконец, новым продолжением (*Salve cara deo tellus*, ок. 1450) [5, 52–53]. Исключением стала трехголосная композиция Гийома Дюфаи, созданная им на полный текст первой строфы канцоны *Vergine bella che di sol vestita* (ок. 1424) в период пребывания в Италии и положившая начало многочисленным обработкам и переработкам этого текста.

В музыкальной практике Кватроченто существовала более распространенная манера интонирования лирики Петрарки, а именно сольное пение знаменитых *cantori al liuto*. Так, Серафино Аквилано, помимо собственных канцон и сонетов, создавал вокальные версии фрагментов из «Триумфов» [16, 59]. Поскольку эта форма музицирования не имела письменной фиксации, сегодня практически нет возможности составить представление о степени вовлеченности поэзии Петрарки в творчество придворных певцов.

Еще одним возможным способом омузыкаливания лирики Петрарки, причем многоголосного, могли быть «универсальные» текстовые и бестекстовые композиции определенных жанрово-композиционных моделей, предназначенные для любых текстов нормативной формы. Таковы, например, анонимные композиции, помеченные как *Modo de cantar sonetti* или *per sonetti* из Третьей (1505, fol. 45v–46r), Четвертой (1505, fol. 14r), Пятой (1505, fol. 9r) и Шестой (1505, fol. 9v–10r, 27r) книг фроттол Оттавиано Петруччи.

Традиция создания многоголосных музыкальных сочинений на тексты с более или менее свободным переизложением лирики Петрарки остается устойчивой и в XVI столетии. Вместе с тем, существенные изменения начинаются в 1500-е годы и происходят они довольно бурно. Деятельность Пьетро Бембо по изучению и современному освоению наследия Петрарки привела к новому изданию *Canzoniere* (1501), ставшему событием в литературной жизни Италии. Именно после этого стала активно развиваться практика омузыкаливания полных текстов строф его канцон, мадригалов и сонетов. В период обновления концепции поэтико-музыкальной композиции в связи со становлением мадригала обращение музыкантов к стихам Петрарки стало одним из путей освобождения от нормативных песенных форм и языка, поиска новых способов музыкального высказывания.

Одним из факторов стала также общая для придворной музыкальной практики тенденция перехода от устного музицирования с элементами импровизации к письменной композиции на родном языке с более или менее индивидуализированным воплощением

поэтического текста. Центральными фигурами этого процесса стали маркиза Мантуанская Изабелла д'Эсте, художественными интересами которой был во многом продиктован заказ на разработку итальянского аналога французской шансон, герцогиня Феррарская Лукреция Борджа – адресат «Азоланских бесед» Пьетро Бембо с изложенной в этом сочинении программой петраркизма, а также выдающийся *santore al liuto* Бартоломео Тромбончино, служивший в разное время при обоих дворах и ставший автором нескольких многоголосных сочинений на тексты Петрарки, в том числе по документально подтвержденному заказу Изабеллы д'Эсте<sup>1</sup>.

Показательно, что в один – 1505 – год с «Азоланскими беседами» Бембо впервые в Третьей книге фроттол, выпущенной Оттавиано Петруччи в Венеции, появляется омузыкаленный Джованни Брокко сонет Петрарки *Ite caldi sospiri al freddo core*. Через два года в Седьмую книгу фроттол Петруччи включает три композиции Бартоломео Тромбончино (*Si e debile il filo a cui se attene, Che debbio far che mi consigli amore* и *Sil dissi mai chi venga in odio a quella*), созданные на целостные строфы поэта. Количество подобных сочинений нарастает в последующие годы в изданиях Петруччи и других печатников. Кульминация этого процесса – Одиннадцатая книга фроттол Петруччи, выпущенная в 1514 году в Фоссомброне: из 70 сочинений 20 созданы на тексты Петрарки. В 1510–1513 годы композиции на тексты Петрарки включает в свои первые три выпущенные в Риме собрания

---

<sup>1</sup> В письме маркизы к Никколо да Корреджо от 20 августа 1504 года содержится просьба выбрать и прислать ей канцону Петрарки для того, чтобы Тромбончино положил ее на музыку (ASM-G – Archivio di Stato di Mantova – Archivio Gonzaga, b. 2994, libro 17, c. 33; опубл. [13, 20]) и, возможно, для собственного исполнения [12, 15]. Примечательно, что Корреджо, следуя устоявшейся практике, сопроводил канцону Петрарки *Si e debile il filo a cui se attene* собственными стихами, которые могли исполняться на ту же музыку, – *Quando uno effecto* [12, 15].

фроттол другой видный издатель Андреа Антико, хотя в значительно меньшем количестве (по два – четыре новых сочинения).

В первой половине XVI века новый путь музыкального освоения лирики Петрарки особенно ярко представлен в двух авторских собраниях: *Musica de meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha* Бернардо Пизано (Фоссомброне: Оттавиано Петруччи, 1520, 17 канцон) и *Il primo libro de la musica... sopra di alcuni canzoni del divin poeta M. Francesco Petrarca* его преемника на посту maestro di cappella флорентийского кафедрального собора Маттео Рамполлини (между 1540–1553, Лион: Жак Модерн, после 1554, семь канцон). Собрание Пизано – первое монографическое собрание нестрофических композиций, изданное для всех четырех голосов с полностью выписанным текстом, – «представляет собой решительный поворот к полностью полифонической и вокальной концепции, поддерживаемой высоким контрапунктическим стилем, в некотором роде мотетным. Руководящий принцип ясен: тексты высочайшего качества требуют высокого стиля духовной музыки» [16, 60]. Впоследствии в первой половине Чинквеченто на тексты Петрарки было создано некоторое количество мадригалов, но не настолько большое, как можно было бы ожидать. Отношение к этой идее становилось все более избирательным и осторожным, а в качестве текстовой основы мадригалов предпочиталась современная поэзия.

Обращение к разным интерпретациям одного и того же текста Петрарки в произведениях первых десятилетий Чинквеченто позволяет продемонстрировать изменение самой концепции поэтико-музыкальной композиции. Необходимо отметить, что такие опыты в собраниях 1500–1510-х годов не очень многочисленны, и обычно количество сочинений, созданных на один текст, ограничено двумя.

Один из редких случаев представляют собой три обработки строфы канцоны SCLXX *Amor, se uuo' ch'itorni al giogo antico* (см. иллюстрацию 1), выполненные Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано и Себастьяно Фестой<sup>2</sup>.



Иллюстрация 1. Франческо Петрарка.  
*Amor, se uuo' ch'itorni al giogo antico* [6, [83]]

Три разных автора представили трактовки текста в соответствии с местом и временем создания, а также с собственной творческой позицией. Все они используют одну и ту же первую строфу канцоны, включающую пятнадцать одиннадцати- и семисложных строк

<sup>2</sup> Помимо них, другие случаи трехкратного обращения к поэзии Петрарки в собраниях рассматриваемого периода: сочинения Карпентраса, Джованни Томмазо ди Майо и неизвестного автора на текст канцоны CXXI *Or vedi, Amor, che giovenetta donna*, Себастьяно Фесты, Джованни Томмазо ди Майо и Карпентраса – на текст канцоны CXXV *Se'l pensier che mi strugge*.

с рифмовкой  $a_{11}b_{11}b_{7c_{11}}b_{11}a_{11}a_{7c_{11}}c_{11}b_{11}d_{11}d_{7b_{11}}e_{11}e_{11}$  (в оригинальном виде канцона содержит семь строф и заключительный терцет):

Amor, se vuo' ch'itorni al giogo anticho,  
come par che tu mostri, un'altra prova  
meravigliosa et nova,  
per domar me, conventi vincer pria.  
Il mio amato tesoro in terra trova,  
che m'è nascosto, ond'io son sí mendico,  
e 'l cor saggio pudico,  
ove suol albergar la vita mia;  
et s'egli è ver che tua potentia sia  
nel ciel sí grande come si ragiona,  
et ne l'abisso (perché qui fra noi  
quel che tu val' et puoi,  
credo che 'l sente ogni gentil persona),  
ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto,  
et ripon' le tue insegne nel bel volto<sup>3</sup>.

Амур, когда твоим ярмом старинным  
Иная красота сегодня снова  
Смирить меня готова,  
Попробуй победи меня сначала!  
Любовь мою теперь надежней крова  
Земля хранит, и, мир найдя пустынным,  
Считаю слишком длинным  
Убогий путь без всякого причала;  
Когда тебя недаром величала  
Всесильным в бездне, как в державе горней,  
Молва, распространяя столько басен  
(Чувствительный согласен:  
Здесь мы тебе покорного покорней), –  
Смерть покарай, как следует владыке,  
И снова торжествуй в прекрасном лице<sup>4</sup>.

Нельзя полностью исключить возможность распевания других строф канцона на музыку, выписанную для первой строфы, но все же она представляется сомнительной, поскольку в издательской традиции светской вокальной музыки вербальные тексты многострофных сочинений обычно выписывались на свободном поле листа. Тем не менее, Франческо Луизи – редактор современного издания Одиннадцатой книги фроттол Петруччи, полагает, что в случае канцона Тромбончино на музыку первой строфы могла петься вторая строфа Петрарки, текст которой исследователь приводит в критическом разделе [11, 58].

Канцона Бартоломео Тромбончино (ок. 1470 – после 1535) является хронологически самой ранней [7, 12v–13v; 11, 127–129]; точное время и место ее создания остаются неизвестными. Интерес к текстам, более сложным, чем обычная песенная поэзия, возник у Тромбончино в предыдущем десятилетии. В 1505–1508/1510 годы он служил в Фер-

<sup>3</sup> Текст строфы канцона приводится по изданию: Francesco Petrarca. Canzoniere / ed. by Gianfranco Contini, Daniele Ponchiroli. Torino: G. Einaudi, 1964.

<sup>4</sup> Перевод строфы приводится по изданию: [1].

раре при Лукреции Борджа, и приобщение придворного певца к новому петраркизму было вполне естественным. Если же гипотетически отнести создание канцоны к началу 1510-х годов, то и для этого предположения есть основания, поскольку в ноябре 1511 года музыкант перешел на службу к кардиналу Ипполито д'Эсте. К этому времени относится его новаторский опыт – композиция *Queste non son piu lachryme che fore* на текст начальной октавы плача Орландо – 126-й строфы Песни XXIII *Orlando furioso* Лудовико Ариосто (впоследствии опубликована во Второй книге фроттол Анतिकо, 1516). В первой половине 1510-х годов Тромбончино, вероятно, постоянно разъезжал между городами Венето и Ломбардии, не связывая себя постоянной службой, но попеременно выступая для членов семей д'Эсте и Гонзага. Уильям Ф. Прайзер на основании датировки его раннего мадригала на текст Микеланджело *Come haro dunque ardire* высказывает предположение о том, что Тромбончино вместе с кардиналом побывал в 1513 году в Риме [14]; и это может иметь некоторое значение для понимания изменений в его творчестве.

Канцона Тромбончино – самая простая музыкальная версия строфы Петрарки из трех рассматриваемых. Строка за строкой положены на музыку с практически постоянным совпадением строчных и полустрочных цезур. Материал в целом постоянно обновляется, но с несистемными и, как правило, варьированными повторами отдельных полустрок и строк (вторая половина строки 2 = строка 3, вторая половина строки 6 = строка 7 с незначительным варьированием, строка 8 = строка 9 с варьированием средних голосов, материалом второй полустроки 11 варьируется в строке 12, повтор строки 15 является варьированным воспроизведением строки 13, см. нотный пример 1):



Пример 1. Б. Тромбончино. *Amor, se vòì ch'io torni al gioco antico*<sup>5</sup>  
(фрагмент) [11, 127]

CANTUS  
A - mor, se vòì ch'io tor - ni al gio - co an - ti - co,

ALTUS  
A - mor, se vòì ch'io tor - ni, ecc.

TENOR  
A - mor, se vòì ch'io tor - ni, ecc.

BASSUS  
A - mor, se vòì ch'io tor - ni, ecc.

3  
co-me par - che tu mo-stri, u- n'al - tra pro-va ma - ra - ve - gliò - sa e no - va, per do - mar

В условиях четного метра с преобладающим мерным движением бревисами соотношение голосов преимущественно эквиритмическое, вполне обычное для фроттольной литературы и для песен Тромбончино, что отражает возможность исполнительской интерпретации фактуры певцом-лютнистом. В началах фраз отмечается характерное для фроттолы запаздывающее вступление кантуса по отношению к остальным голосам (см. нотный пример 2):

Пример 2. Б. Тромбончино. *Amor, se vòì ch'io torni al gioco antico*  
(фрагмент) [ibid.]

El mio a-ma-to the - so - ro in ter - ra tro - va,  
El mio a-ma-to the - so - ro in ter - ra tro - va,  
El mio a-ma-to the - so - ro in ter - ra tro - va,  
El mio a-ma-to the - so - ro in ter - ra tro - va.

<sup>5</sup> Здесь и далее в названии нотных примеров написание инципитов музыкальных канцон приводится по тем академическим критическим изданиям, на которые автор статьи ссылается в квадратных скобках.

В некоторых фрагментах обнаруживаются краткие имитации, преимущественно между альтом и тенором, делающие фактуру менее однообразной, но, тем не менее, неспособные придать ей подлинно полифонический характер (см. нотный пример 3):

Пример 3. Б. Тромбончино. *Amor, se vòì ch'io torni al gioco antico*  
(фрагмент) [11, 128]

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 12 and includes the following lyrics: "gar la vi - ta mi - a; e s'è - gli è' l ver che tua po - ten - tia si - a nel ciel sì gran - de". The second system starts at measure 15 and includes the following lyrics: "co - me si - ra - gio - na, e ne l'a - bys - so an - cor (per - ché fra". The score features a vocal line with lyrics and an instrumental accompaniment with four staves (two treble and two bass clefs).

Об отражении в музыкальной интонации или ритме смысловых поворотов текста в данном случае говорить не приходится, ведущая мелодия кантуса, скорее, обобщенно лирическая. Все эти качества позволяют считать сочинение Тромбончино в полной мере принадлежащим к фроттольной стилистике, разработанной в придворной музыкальной практике в сочетании письменной фиксации и устного исполнения.

Канцона Бернардо Пизано (1490–1548) [10, 5v–6r; 4, 219–226], бывшего приблизительно двадцатилетием моложе Тромбончино, создавалась несколькими годами позднее и в совершенно другой обстановке. Карьера этого церковного музыканта была связана поперемен-

но с Флоренцией и Римом, где он закончил свои дни на службе в папской капелле. В его собрании канцон на тексты Петрарки отмечаются черты одновременно и флорентийской, и римской вокальной традиции<sup>6</sup>; ориентация на римские вкусы была крайне важной для издателя собрания – Оттавиано Петруччи, уехавшего из неблагополучной в это время Венеции в Фоссомброне, где было достаточно сильное влияние Ватикана. Следствием этого стало сокращение публикаций светских сочинений, общая переориентация в сторону церковной музыки, причем репертуара, востребованного преимущественно в Риме. Редкое для деятельности Петруччи на рубеже 1510–1520-х годов светское собрание Пизано в полной мере отражает римский вкус к значительно более сложной светской вокальной композиции, чем песенная, то есть формирование нового жанра мадригала, пока еще не нашедшего обозначения на титульном листе.

В рассматриваемой канцоне Пизано, как и в других, отмечается переход от многострофной к однострофной композиции при компромиссе между северной развитой полифонией и флорентийским простым письмом карнавальных песен<sup>7</sup>. Пизано написал в полном смысле слова сквозную мотетную канцону с широко развитыми имитациями, в том числе свободными и в обращении, насыщенными мелизматикой голосами, прежде всего кантусом, переритмизацией кратких повторяющихся мотивов. В то же время его письмо неоднородно: отдельные

---

<sup>6</sup> С 1513 года Пизано жил в Риме, покинув его в 1515–1516 годах ради Флоренции. О связях Пизано с флорентийскими и римскими литературными кругами, а также степени участия Петруччи и возможного другого печатника в подготовке собрания см. [2, 58–59, 158, 315–316].

<sup>7</sup> «Бернардо Пизано прекрасно вписывается в эту традицию, интерпретируя ее и донося до порога зарождающегося мадригала. <...> дуализм, который может быть связан с двумя городами, присутствующими в его музыкальной жизни. С одной стороны, это баллаты Лоренцо Строцци, представляющие лучшие флорентийские традиции, а с другой стороны, мадригалы и песни Петрарки, восходящие к Риму Льва X и Пьетро Бембо» [15, 60].



вание слушателя на отдельных участках текста. Некоторый тембровый контраст достигается в трехголосном изложении строк 9–10 (бас, тенор, альт) и 11 (тенор, альт, кантус). Явно демонстрируемое Пизано уважение и внимание к слову Петрарки, спокойное и внятное его донесение все же еще находится на полпути к музыкальной композиции, в которой поэзия нашла бы более созвучное и полное выражение.

Наконец, канцона Себастьяно Фесты (ок. 1490/1495–1524) – наиболее поздняя по времени публикации и, по-видимому, создания. Она была выпущена в составе первой книги фроттол Джованни Джакомо Пазоти и Валерио Дорико в апреле 1526 года [3, 16v–18r; 8, 30–34], вобравшей специфический римский репертуар. Вместе с тем, это собрание отличает высокая степень оригинальности материала, к которой относится и публикация почти всех светских композиций Фесты. В начале 1520-х годов он, по всей вероятности, служил в Риме епископу Мондови, скончался приблизительно за два года до выхода книги и стал, наряду с Марко Карой, главным автором этого тома.

В издании канцоны Фесты словесный текст выписан не полностью (отсутствует половина первой строки и строки 2–8 целиком, кроме последнего *tià*), но, поскольку далее весь текст строфы удержан, здесь речь идет, по-видимому, о недочете печати. Расширение текста повтором 13 и 15 строк осуществлено явно ради подчеркивания их смысла и усиления значимости заключительного этапа композиции.

Форма канцоны – полностью сквозная, с наиболее свободной фразировкой по сравнению с двумя предыдущими сочинениями. Феста широко использует реальные и мнимые имитации, сходные с эхо-эффектами. В отличие от Тромбончино и Пизано, на небольших

участках он вводит фактурные и регистровые контрасты, сменяя имитационное письмо контрапунктом *simplex*, разрежая и уплотняя фактуру, выключая и вводя голоса. Интонационный рисунок партий здесь также наиболее выразителен и тяготеет к декламационной манере (см. нотный пример 5):

Пример 4. С. Феста. *Amor se voi che torni al gioco antico* [8, 30]

The musical score is presented in four systems, each with four staves corresponding to the vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The time signature is 2/2 and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves, with vertical dashed lines indicating syllable boundaries. The lyrics are: "A - mor, se voi ch'io tor - ni al gio - go an - ti - - - co, co - me par che tu mo - stri, u - n'al - tra pro - va ma - ra - vi - gli - o - sa et no - va, per do - mar n'al - tra pro - va ma - ra - vi - gli - o - sa et no - va, per do - mar tra pro - va ma - ra - vi - gli - o - sa et no - va, per do - mar pro - va ma - ra - vi - gli - o - sa et no - va, per do - mar".

Вряд ли уместно трактовать отдельные яркие интонационные образования как мадригализмы, но стремление Фесты интонационно подчеркнуть значимые слова вполне очевидно. Нельзя не разделить точку зрения Альберто Маньольфи, который именно в контексте процессов формирования мадригала рассматривает такие качества музыки Фесты, как перенос организационных функций композиции с литературного уровня на музыкальный, равнофункциональность голосов, выразительность гармонии [9, 17]. Канцона Петрарки в интерпретации Фесты представляется опытом, к которому в наибольшей степени можно отнести определение художественного произведения, несмотря на очень скромный, по сравнению с Тромбончино и Пизано, вклад этого музыканта в развитие светской вокальной музыки.

Таким образом, три канцоны, изданные в период с 1514 по 1526 годы, предсказуемо демонстрируют эволюцию музыкальной стилистики от фроттольного письма к письму мадригальному, отражая, вместе с тем, индивидуальный почерк создателей и смещение центров развития светской музыки из Северной Италии к Центральной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Петрарка Ф. Триумфы* / Пер. с итал. В.Б. Микушевича. М.: Время, 2000.
2. *Boorman S. Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne*. New York: Oxford University Press, 2006.
3. *Canzoni, Frottole & Capitoli. Da Diuersi Eccelentissimi Musici Composti Nuouamente Stampati & Correcti. Libro Primo. De La Croce: Hoc opus impressum est expensis Jacobi Junte Florentini Bibliopole in Urbe Roma ex arte et industria eximiorum impressorum Johannis Jacobi pasoti Montichiensis Parmensis Dioceseas & Valerij Dorich Gheidensis Brixiensis*

Dioceseos. Anno Domini M. D. xxvi. Mensis Aprilis. Rome: Giovanni Giacomo Pasoti & Valerio Dorico, 1526.

4. Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

5. *Facchin F.* Petrarca e il suo tempo // Polifonie: Storia e teoria della coralita. 2004. IV, 2. Pp. 51–53.

6. Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. [Venezia]: Vindelinus, 1470.

7. Frottole Libro undecimo: Impressum Forosempronii per Octauianum Petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno Domini .MDXIII. Die xx. Octobris. Dominante inclito ac excellentissimo Principe Domino Franciscomaria Feltrio de Ruere: Urbini Soraeque Duce: Pisauri & Domino: Alme Urbis Praefecto: acexercitus. Sa. Ro. E. Imperatore semper inuicto. Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1514.

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

9. *Magnolfi A.* Modelli di protomadrigalismo nel repertorio di Sebastiano Festa // Rivista Italiana di Musicologia. 2002. Vol. 37, No. 1. Pp. 3–27.

10. Musica de meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha. Forosempronij: Octauianum petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno domini 1520 Die 23. Mai.

11. Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997.



12. *Prizer W.F.* Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento. In: *The Journal of Musicology*. 1991. Vol. IX. Pp. 3–56.

13. *Prizer W.F.* Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara. In: *Journal of the American Musicological Society*. 1985. Vol. XXXVIII, No. 1. Pp. 1–33.

14. *Prizer W.F.* Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo [Electronic resource]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by S. Sadie. 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28433>. (accessed: 05.01.2022).

15. *Saggio F.* Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca. In: *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. 2010. Vol. 9, № 1. P. 35–67. Available at: [http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf\\_27](http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf_27) (accessed: 05.01.2022).

16. *Tibaldi R.* Petrarca in musica all'inizio del Cinquecento. In: *Polifonie: Storia e teoria della coralita*. 2004. IV, 2. P. 59–61.

#### REFERENCES

1. *Petrarka F.* Triumphs / Per. from Italian by V.B. Mikushevich [Triumfy / Per. s ital. V.B. Mikushevicha]. Moscow: Vremya [Time], 2000.

2. *Boorman S.* Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne. New York: Oxford University Press, 2006.

3. *Canzoni, Frottole & Capitoli.* Da Diuersi Eccelentissimi Musici Composti Nuouamente Stampati & Correcti. Libro Primo. De La Croce: Hoc opus impressum est expensis Jacobi Junte Florentini Bibliopole in Urbe Roma ex arte et industria eximiorum impressorum Johannis Jacobi pasoti Montichiensis Parmensis Dioceseas & Valerij Dorich Gheidensis Brixienis

Dioceseos. Anno Domini M. D. xxvi. Mensis Aprilis. Rome: Giovanni Giacomo Pasoti & Valerio Dorico, 1526.

4. Chanson and madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library, September 13–14, 1961 / Ed. by J. Haar. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

5. *Facchin F.* Petrarca e il suo tempo. In: Polifonie: Storia e teoria della coralita. 2004. IV, 2. P. 51–53.

6. Francesco Petrarca. [Canzoniere. Trionfi]. [Venezia]: Vindelinus, 1470.

7. Frottole Libro undecimo: Impressum Forosempronii per Octauianum Petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno Domini .MDXIII. Die xx. Octobris. Dominante inclito ac excellentissimo Principe Domino Franciscumaria Feltrio de Ruere: Urbini Soraeque Duce: Pisauri & Domino: Alme Urbis Praefecto: acexercitus. Sa. Ro. E. Imperatore semper inuicto. Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1514.

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

9. *Magnolfi A.* Modelli di protomadrighalismo nel repertorio di Sebastiano Festa. In: Rivista Italiana di Musicologia. 2002. Vol. 37, No. 1. Pp. 3–27.

10. Musica de meser Bernardo pisano sopra le Canzone del petrarcha. Forosempronij: Octauianum petrutium ciuem Forosemproniensem. Anno domini 1520 Die 23. Mai.

11. Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi. Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997.

12. *Prizer W.F.* Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento. In: *The Journal of Musicology*. 1991. Vol. IX. Pp. 3–56.

13. *Prizer W.F.* Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara. In: *Journal of the American Musicological Society*. 1985. Vol. XXXVIII, No. 1. Pp. 1–33.

14. *Prizer W.F.* Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo [Electronic resource]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by S. Sadie. 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28433>. (accessed: 05.01.2022).

15. *Saggio F.* Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca. In: *Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*. 2010. Vol. 9, № 1. P. 35–67. Available at: [http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf\\_27](http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG03/pdf_27) (accessed: 05.01.2022).

16. *Tibaldi R.* Petrarca in musica all'inizio del Cinquecento. In: *Polifonie: Storia e teoria della coralita*. 2004. IV, 2. Pp. 59–61.

