



Лариса Львовна Гервер

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СТРОЕНИЯ МАДРИГАЛОВ XVI ВЕКА НА ТЕКСТЫ В ТВЕРДЫХ ФОРМАХ

**В** истории взаимодействия слова и музыки время от времени возникает вопрос о первенстве. Инициатива его обсуждения нередко исходит, так сказать, от музыки, которая – продолжим нашу аллегорию – добровольно склоняет голову перед словом, признавая его главенство. Яркие примеры такого рода мы находим во второй половине XVI – начале XVII века, когда выдвигается идея подражания музыки слову (*imitazione delle parole*)<sup>1</sup>, а затем еще одна, известная по письму Джулио Чезаре Монтеверди, разъяснявшего намерение своего брата Клаудио: речь должна быть «госпожой гармонии, а не служанкой» [7, 338]. Отсылки к этим историческим формулировкам встречаются во многих исследованиях. Перефразируя вторую из них, Питер Шуберт и Джули Камминг пишут: «Музыка действительно может быть служанкой текста, но подтекстовка – служанка музыки» [24, 1]<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Букв. «подражание словам». Понятие, возникшее по аналогии с *Imitazione della natura* (подражание природе). Согласно Р. О'Рурку, существует 1) «аффективный аспект» подражания, соответствующий современным понятиям «мадригализм» и «звукоизобразительность» (букв. словоизобразительность, *word-painting*), и 2) неизобразительный, риторический аспект, состоящий в попытках воспроизвести «каденции, тайминг и „мелодию“» ораторской речи [21, 196].

<sup>2</sup> Имеется в виду следующее. В сочинениях начала XVI века длительный распев слогов часто реализуется посредством повтора мотивов. Распеваемое слово записывалось в нотах единожды, однако певцы, как считают соавторы, повторяли его

Однако более обычны выводы, подтверждающие тезис братьев Монтеверди: вопрос о соотношении сил между словом и музыкой в XVI – начале XVII века, как правило, решается в пользу слова<sup>3</sup>, в том числе и когда речь идет о форме. Так, в программном заявлении из статьи Энтони Ньюкома об особенностях поэтической и музыкальной формы в мадригалах на тексты баллаты и ее модификаций говорится: «Я <...> предполагаю, что в большинстве случаев, если не во всех, поэзия превосходит музыку и воздействует на нее» [20, 428].

Ньюком говорит о мадригалах, тексты которых написаны по единой схеме. Поэтому предметом его исследования становится соответствие музыкальной формы *строению баллаты*, а не текстомузыкальные соответствия самого общего свойства, как это бывает при анализе по строчному принципу. Возможность такого прицельного подхода привлекает исследователей, часто отдающих предпочтение именно мадригалам на тексты баллат (см. [19], [16], [20], [15] и др.) Не составляет исключения и настоящая статья, где та же группа мадригалов рассматривается вместе с другими – на тексты секстин и сонетов.

В отличие от баллаты, секстина и сонет – признанные образцы *твердых форм (formes fixes)*, то есть таких, «в которых традицией более или менее твердо определены объем и строфическое строение стихотворения» [3]. Статус баллаты в этом отношении не столь однозначен. Иногда ее относят к твердым формам [18]. Дон Харран, автор исследования, позволившего отделить баллату как таковую от ее модификаций, называет баллату полутвердой (*semi-fixed* [19, 52]). Не входя в обсуждение вопроса о степени «твердости», мы считаем возможным

---

вместе с каждым мотивом распева. Такое озвучивание текста разрушало его первоначальную структуру, то есть подчиняло слово музыке [24, 1].

<sup>3</sup> Это соотношение сил сохранялось относительно долго. Однако во второй половине XVII–XVIII веке аксиомой стала противоположная идея: «Поэзия – служанка музыки» – при том, что «“служанка” нередко вспоминала о своих правах “госпожи”» [12, 511].

показать, как происходит структурное взаимодействие слова и музыки в мадригалах XVI века на тексты *секстины*<sup>4</sup>, *сонета* и *баллаты*, подходя ко всем трем как к формам одного ряда<sup>5</sup>.

Результаты наших наблюдений представляют собой два взаимодополняющих описания. Первое состоит в подтверждении идеи «господства» поэтической формы и ее воздействия на форму музыкальную; ключевым для второго является слово «перереформатирование»: так обозначен результат преобразования секстиной строфы, сонета и баллаты в процессе их переложения на музыку. Материалом анализа в двух разделах статьи служат как разные мадригалы, так и одни и те же, взятые в разных аспектах.

### *1. Композиционное соответствие мадригала твердой форме, на текст которой он написан*

Каждая из твердых форм обладает индивидуальными особенностями, которые, в случае ее использования при сочинении мадригала, могут служить своего рода тестами на композиционное соответствие музыки слову. Поясним сказанное на примерах, начав с наиболее однозначных в этом плане музыкальных переложений секстины.

**Секстина** представляет собой «стихотворение из 6 строф по 6 строк (11-сложников), последние слова которых повторяются из строфы в строфу (так называемая “тавтологическая рифма”, *parola ritata*), каждый раз в новом порядке (6, 1, 5, 2, 4, 3 строки каждой предыдущей строфы) <...>; в конце добавляется полустрофа-торната,

---

<sup>4</sup> Мадригалы-секстины представлены наименее подробно, так как им посвящена недавняя публикация [4].

<sup>5</sup> В мадригальном репертуаре секстина, сонет и баллата представлены, в первую очередь, стихотворениями из «Канцоньере» (*Il Canzoniere*, первоначальное латинское название *Rerum Vulgarium Fragmenta* – «Разрозненные стихи на обычные темы»), знаменитой книги песен Франческо Петрарки, которую называют библией поэтов XVI века, и поэтических книг так называемых петраркистов, его подражателей.

в которой по шести полустигмам проходят все те же шесть слов-рифм» [2, 149] или, иначе, шесть ключевых слов стихотворения.

Для мадригалов часто брались отдельные строфы секстины, одна или две, но нередкими были и *циклические мадригалы* на полный текст: каждой строфе, а также, во многих случаях, заключительной полустрофе соответствовала отдельная часть мадригала, которая обозначалась соответственно своему порядковому номеру (нотный пример 1).

Пример 1. Л. Маренцио. *Sola angioletta starsi in treccie a l'ombra*, партия канто. Текст надписи: «Секстина. Первая часть»



Основная композиционная идея секстины состоит в межстрофных взаимосвязях. Нечто в том же роде мы находим и в музыкальных переложениях этой формы. Внимание композиторов привлекает воронкообразный механизм перестановки тавтологических рифм и обусловленный им поочередный повтор каждого слова-рифмы через границу между соседними строфами:

123456 615243 364125 532614 451362 246531<sup>6</sup>.

Этот повтор – не только самый примечательный, но и самый «музыкальный» из всех приемов секстины. Неудивительно, что откликом на него становится собственно *музыкальный повтор* – перенос одного из элементов звучания через границу между частями мадригального цикла. Циклическим строением и разного рода повторами на границе частей в основном исчерпывается, насколько мы можем судить, музыкальное подражание поэтическому образцу<sup>7</sup>. Наиболее очевиден повтор мелодической единицы<sup>8</sup>, такой как гексахордовое соджетто, передаваемое от второй части к третьей в мадригале Луки Маренцио *Giovane donna sott'un verde lauro*<sup>9</sup> (см. нотный пример 2). Изменение соджетто при повторе соответствует переосмыслению слова-рифмы *anni* («годы»)<sup>10</sup>.

Пример 2. Л. Маренцио. *Giovane donna sott'un verde lauro*, ч. 2–3

quel gior - no at-ten-der an - ni. Ma per chè vo-la il tem-poe-fug-gon gl'an-ni,

<sup>6</sup> Если продолжить перестановки, следующим будет порядок рифм первой строфы.

<sup>7</sup> В отдельных случаях можно отметить и наличие некоего подобия межстрочной рифм: в такой роли выступает гексахордовое соджетто в *Giovane donna sott'un verde lauro* Маренцио.

<sup>8</sup> О других формах повтора между частями мадригала-секстины см. в [4].

<sup>9</sup> В этом и других мадригалах на стихи Петрарки поэтический текст музыкального сочинения не идентичен тексту стихотворения, созданного двумя веками раньше: в данном случае различия начинаются с самого первого слова: сравним *Giovene* и *Giova<sup>u</sup>ne* – начальные слова секстины и мадригала. Поэтому в названиях мадригалов и в нотных примерах мы следуем тексту музыкальных публикаций, а сами стихотворения Петрарки приводим по изданию [22].

<sup>10</sup> На смену долгим годам ожидания в конце второй части (*attender anni* – букв. «ждать годы») приходят «быстролетные лета» (*fuggon gli anni*, в переводе Е.М. Солоновича; букв. «бегут годы»): в первом случае гексахорд нисходящий, выдержан в крупных длительностях, во втором – восходящий, в ускоренном движении.

На стыке четвертой и пятой частей того же мадригала повторяется еще один поступенный ход. Это медленный подъем – однотипный, с повтором заключительного звука, начинающийся от одной и той же альтерационно измененной I ступени *G* ионийского (повторяемое слово *chiome* – «кудри»<sup>11</sup>; см. нотный пример 3).

Пример 3. Л. Маренцио. *Giovane donna sott'un verde lauro*, ч. 4–5

C'ha ra-mi di dia-man-te e d'or le chio - me. I' te-mo di can-giar pria vol-to e chio - me.

**Сонет.** Несмотря на родственность сонета и секстины<sup>12</sup>, их формы имеют мало общего. Сонет состоит из четырнадцати строк: два четверостишия – катрены и два трехстишия – терцеты. Существует устойчивая традиция перекладывать сонеты на музыку в форме двух самостоятельных частей, обязательно обозначаемых в нотном тексте (*Prima parte, Seconda parte*). Факт деления на части – кажется, единственная общая черта мадригалов на тексты секстины и сонета. Для катренов характерно постоянство признаков. Их кольцевая рифмовка абба + абба нередко приводится как единственно употребительная в итальянском сонете. Терцеты более разнообразны. Они рифмуются «чаще всего вгв + гвг или вгд + вгд, но также и *любыми другими способами*» [2, 150] (курсив мой. – Л. Г.).

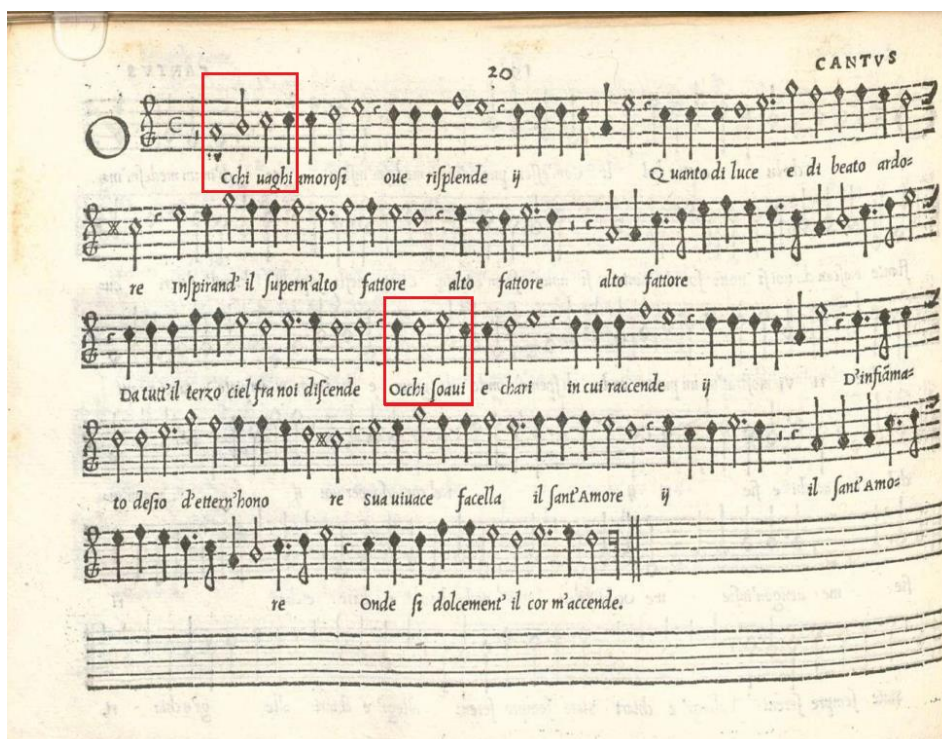
В музыкальных переложениях сонетов заметно следование поэтическому прототипу. Самым очевидным откликом является повтор

<sup>11</sup> Повтор слова-рифмы в секстине не обязательно предполагает переосмысление. Соответственно, и музыкальный повтор может сводиться к подчеркиванию характерной детали, обеспечивающей узнавание, – в данном случае в такой роли выступает мелодический «завиток» на *gis*.

<sup>12</sup> М.Л. Гаспаров пишет в этой связи: «Итальянская поэзия <...> разрабатывала канцоны самых разнообразных форм. Среди них особую судьбу имели две, одна – предельно усложненная, другая – предельно упрощенная». Предельно усложненной формой канцоны стала секстина, предельно упрощенной – сонет [2, 149].

музыки в катренах по схеме АА<sup>13</sup>. Хартмут Шик, описывающий этот феномен, называет среди примеров *Occhi vaghi amorosi ove risplende* Винченцо Руффо, где сходство катренов и подчеркнуто – из-за общего для них начального слова *occhi*, и слегка завуалировано – из-за того, что соответствующий *occhi* ход  $a^1-h^1-c^2$ , в первом катрене исполняемый канто, во втором передан альту (см. нотный пример 4, где в партии канто отмечены несовпадающие начальные звуки катренов).

Пример 4. В. Руффо. *Occhi vaghi amorosi ove risplende*. Партия канто



Шик пишет и о повторах под знаком *varietas* как характерной черте катренов [23, 8–10, 12, 16 и т.д.]. В дополнение к его примерам назовем мадригал *O bella man, che mi destringi l core* Маренцио – музыкальное переложение одного из трех сонетов о перчатке из «Канцоньере» (№№ 199–201) – и приведем текст катренов этого сонета с отмеченной кольцевой рифмовкой абба + абба (таблица 1):

<sup>13</sup> В исследовании Е.В. Панкиной отмечена «незыблемость музыкальной идентичности катренов» во фроттолах на тексты сонетов [10, 388].

Таблица 1. Ф. Петрарка. *O bella man, che mi destringi 'l core* (катрены)

<p>O bella man, che mi destringi 'l core, e 'n poco spatio la mia vita chiudi; man ov'ogni arte et tutti i loro studi poser Natura e 'l Ciel per farsi honore;</p>	<p>О, прекрасная рука, [ты] что мне сжимаешь сердце и в малое пространство [т.е. в ладонь] заключаешь мою жизнь, рука, в которую все искусства и все знания [знания + изобре- тения + все, что Природой и Небом придумано] Природа и Небо вложили, чтобы прославить себя;</p>
<p>di cinque perle oriental' colore, et sol ne le mie piaghe acerbi et crudi, diti schietti soavi, a tempo ignudi consente or voi, per arricchirme, Amore.</p>	<p>из пяти жемчужин восточного цвета и только в моих ранах суровые и жестокие, пальцы чистые, нежные, вовремя обнаженными допускает вам сейчас быть Любовь [точнее, аллегорический Амор], чтобы обогатить меня. Перевод и примечания Л. Пановой [11, 116]</p>

Маренцио, чью приверженность к принципу *varietas* постоянно подчеркивает Шик, избегает музыкальной тождественности катренов и предпочитает обыгрывать сходство, добавляя новые значительные детали (см. нотный пример 5). Прежде всего, повторяется – но не буквально – начальное соджетто на звуках *c-a-h/b-c* (обозначено цифрой 1), а вместе с ним пятизвучная последовательность в равных длительностях, символизирующая пять пальцев прекрасной руки, к которой адресуется лирический герой: в первом катрене это пентахорд (2 а), во втором – пятикратный повтор звука (2 б). Пять половинных нот пентахорда на словах *e'n poco spatio* («и в малое пространство») сопровождаются другим соджетто с теми же словами (3). Оно состоит из тесных скорых мелодических шагов и передает буквальное значение распеваемого текста. Примечательно, что соджетти *c-a-h/b-c* и пятизвучная последовательность в равных длительностях излагаются порознь в первом катрене, а во втором соединяются наподобие двух тем фуги.



Пример 5. Л. Маренцио. *O bella man, che mi destringi 'l core*

Следствием повтора музыки первого катрена во втором (как в мадригале Руффо из примера 4), становится *масштабное равенство четверостиший* – не только по числу строк и слогов в поэтическом тексте, но и по числу бревисов (или семибревисов) в тексте музыкальном.

Как обстоит дело с масштабным равенством катренов в тех случаях, когда композитор не прибегает к тождественным повторам музыки?

Этот вопрос требует изучения, но уже сейчас очевидно, что пропорции частей в мадригале – признак вполне независимый от их тематического наполнения. Можно предположить, что встречающееся довольно часто масштабное равенство катренов пришло на смену их тождественности, характерной для мадригалов середины XVI века. Равной протяженностью обладают катрены упомянутого мадригала Маренцио *O bella man, che mi destringi 'l core*: 24 и 24½ бревисов<sup>14</sup>,

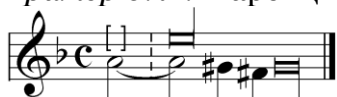
<sup>14</sup> В оригинальных изданиях мадригалов деление на такты отсутствует. В современных партитурах встречаются никак не обозначенные смены размера, сочетания тактов разной протяженности (4/4 для «черных» нот и 4/2 для «белых»,

мадригалов Андреа Габриэли и Маренцио на общий текст Петрарки *Due rose fresche, et colte in paradiso* с практически одинаковыми пропорциями катренов: у Габриэли  $15 \frac{1}{4}$  и  $14 \frac{3}{4}$  бревисов, у Маренцио –  $15 \frac{1}{2}$  и  $15 \frac{1}{2}$  бревисов (в обоих случаях второй катрен начинается «встык»). В то же время равенство катренов – отнюдь не единственно возможный вариант их масштабного соотношения: в *L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine*, еще одном мадригале Маренцио на текст сонета,

а также  $6/2$  в предпоследнем и, реже, в начальном такте – в частности, у Дезуальдо), поэтому единицей наших подсчетов служат не такты, а длительности: бревис или семибревис (целая нота). Выбор такой единицы не всегда соответствует указанному в мадригале метрическому размеру –  $\mathbf{C}$  (*Tactus alla Semibreve*) или же  $\mathbf{C}$  (*Tactus alla Breve*) (см. разделы 1.4.2. и 3.2.1 в [6]). Дело в том, что реальное ритмическое наполнение тактуса  $\mathbf{C}$ , особенно в начале мадригала, часто указывает на  $\mathbf{C}$  (в тех случаях, когда начальное соджетто излагается «белыми нотами», как в примере 5). Хотя  $\mathbf{C}$  считается признаком мадригала, а  $\mathbf{C}$  – мотета, мадригалы писались и в обоих размерах (ср. наблюдение А. Эйнштейна об «архаическом» характере мадригалов Маренцио в «более старом типе мензуры» [18, 659]); кроме того, в мадригальном  $\mathbf{C}$  часто наблюдается нечто вроде метрического такта, равного бревису (о метрическом такте см. [13, 121–128]): именно он служит ориентиром для современных издателей мадригалов, которые передают оригинальный размер  $\mathbf{C}$  двойкой, принимая за долю то минимум, то семиминимум.

Еще одно необходимое уточнение связано с заключительной длительностью мадригала или его части: традиционно она записывалась как лонга – нота, нигде более не употребляемая, кроме заключительных тактов в музыке XVI века. Примеры сочетания лонги с другими длительностями показывают, что она не мыслилась как нота строго определенной длины. В клавирных партитурах конца XVI – начала XVII века можно увидеть в аккорде заключительного такта подписанные одна под другой лонгу и бревис (см., в частности, Вторую книгу клавирных сочинений Дж.М. Трабачи, 1615), а в изданных по партиям вокальных ансамблях – обратную картину: обозначение заведомо разных длительностей одним и тем же символом, как в партиях канто и альты из *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine* Маренцио (см. нотный пример 6):

Пример 6. Л. Маренцио. *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine*



В партитурных публикациях мадригалов заключительная лонга заменяется бревисом – с фермой и без нее, и это давняя традиция. Представляется верным так же мыслить заключительную длительность и при подсчетах протяженности построений мадригала.

Наконец, последнее уточнение касается чисел 24 и  $24 \frac{1}{2}$ , по поводу которых написана эта сноска: «лишний» семибревис (символ  $\frac{1}{2}$ ) фиксирует упомянутое выше характерное увеличение мензуры перед заключительной лонгой (род выписанного замедления).

катрены делятся, соответственно, 27 и 55 семибрависов (см. об этом во второй части статьи).

**Баллата и ее модификации.** Описания баллаты различаются в зависимости от того, какой период ее существования берется за основу. В публикациях на русском языке преобладают сведения о баллате XIII века – форме, основанной на повторах музыкальных и текстовых единиц; по жанру это песня-танец. Баллата стильновистов и Данте Алигьери, далее – Петрарки, Джованни Боккаччо и других поэтов – поэтическая форма, в строении и названиях частей которой сохранилась лишь «память» о музыкально-поэтическом единстве. Эта баллата свободна от связи с плясовой народной песней [14]<sup>15</sup>, хотя и не утратила многострофности<sup>16</sup>. Впрочем, композиторы-мадригалисты отдавали предпочтение ее однострофному варианту [19, 29].

Баллата состоит из *рипресы* (*ритурнеля*) и *станцы* (одной или более). Станца, в свою очередь, также делится на части: *мутациони* (*пъеды*) – две (реже три) группы стихов одинаковой структуры – и *вольту*, симметричную рипресе и равную ей по числу стихов. В вольте повторяются свойства рипресы: расположение ее коротких и длинных строк (по семь и одиннадцать слогов), рифма (рифмы),

---

<sup>15</sup> Сравним с позицией современного ученого: «Хотя филологи обычно заявляют о существовании “развода между музыкой и поэзией”, я считаю, – пишет Дж.Д’Агостино, – что некая музыкальная связь никогда полностью не исчезала из истории (даже из литературной истории) этого жанра» [17, 296]. Д’Агостино приводит текст записок с указаниями *madrigale da cantare* и *ballata da cantare*, прикрепленных к стихам Петрарки в нескольких источниках *Rerum Vulgarium Fragmenta*, а также известную запись Петрарки: *hoc est principium unius plebeie cantionis* (“это начало взято из народной песни”), относящуюся к баллате *Amor, quando fioria* [там же] (в нашей статье см. об этом на с. 36–40 настоящего издания).

<sup>16</sup> Этой же разновидности посвящена статья Е. Абрамовой-ван Рейк, которая выявляет логическое основание баллатной формы, усматривая в нем порядок преподнесения мысли, примененный в «Началах» Эвклида [15].

а иногда и слова<sup>17</sup>. Важным элементом баллатной структуры является особая, «пограничная» рифма между последней строкой мутациони и начальной строкой вольты (см. таблицу 2): она имеет специальное название: *конкатенационе* (*concatenazione* – букв. «сцепление») и, действительно, способствует «сцеплению» элементов станцы [19], [20].

Таблица 2. Ф. Петрарка. *Lassare il velo o per sole o per ombra*.  
Диагональ между стихами на границе второго мутационе  
и вольты указывает на конкатенационе

Lassare il velo o per sole o per ombra, donna, non vi vid'io poi che in me conosceste il gran desio ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.	<i>RIPRESA</i>	
Mentr'io portava i be' pensier' celati, ch'anno la mente desiando morta, vidivi di pietate ornare il volto;	<i>mutazione I</i>	<i>STANZA</i>
ma poi ch'Amor di me vi fece accorta, fuor i biondi capelli allor velati, et l'amoroso sguardo in sé raccolto.	<i>mutazione II</i>	
Quel ch'ì piú desiava in voi m'è tolto: sí mi governa il velo che per mia morte, et al caldo et al gielo, de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.	volta	

Существование большого числа стихотворных форм, занимающих промежуточное положение между баллатой и мадригалом, позволило Д. Харрану предложить, «за неимением лучшего обозначения», составной термин: *баллата-мадригал*<sup>18</sup> [19, 28]. Согласно ученому, отход от классического прототипа баллаты в поэзии XVI века проявлялся в неотчетливости границ и нарушении подобия между мутациони. Однако окончательное решение вопроса о том, является ли стихотворение баллатой в собственном смысле, Харран связывает с наличием или отсутствием повтора рифм(ы) между рипресой и вольтой.

<sup>17</sup> В приведенной ниже баллате Петрарки *Lassare il velo o per sole o per ombra* повтор между рипресой и вольтой включает рифму и последовательность длинных и короткого стихов рипресы (11–7–11–11 слогов).

<sup>18</sup> Слово «мадригал» в данном случае служит названием стихотворного жанра.

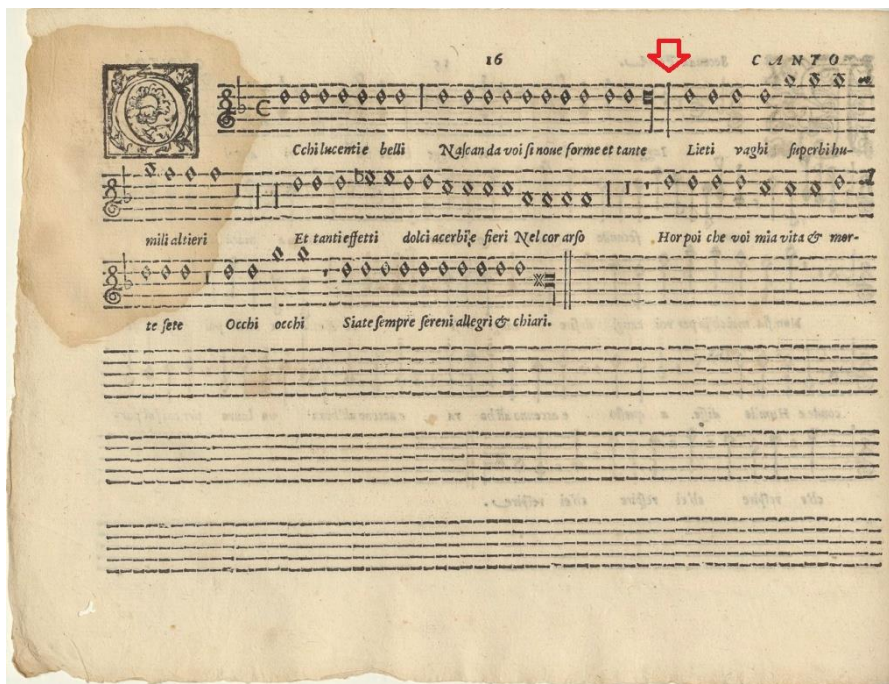
Разграничения Харрана имеют существенное значение для понимания композиционных особенностей мадригалов на тексты баллаты и ее модификаций, и все же в исследованиях мадригальной формы широко понимаемая баллатная традиция часто рассматривается как целое. Аргументом в этом вопросе служит композиторская практика. О том, что «эталонная» баллата и ее модификации воспринимались как одна и та же форма, свидетельствовала характерная деталь нотной записи в мадригалах на всевозможные баллатные тексты – *фиксация границы между рипресой и станцей*. Фермата на бревисе или лонге подчеркивали значимость кадансового оборота в конце рипресы, а главным элементом графического оформления служила двойная или простая вертикальная черта [19, 31], [20, 428]. Приведем примеры одинакового оформления мадригалов, разделенных почти полувековым промежутком (изданы в книгах 1539 и 1582 годов). Первый из них, *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro* Якоба Аркадельта, написан на текст баллаты Петрарки, второй, *Occhi lucenti e belli* Маренцио (еще одни «очи» мадригального репертуара), – на текст баллаты-матригала Вероники Гамбары (см. нотные примеры 7, 8).

Пример 7. Я. Аркадельт. *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*.  
Стрелка указывает на двойную вертикальную черту на границе рипресы и станцы.



Пример 8. Л. Маренцио. *Occhi lucenti e belli*.

Стрелка указывает на вертикальную черту на границе рипресы и станцы



Граница между рипресой и станцей – не единственное, что привлекает композитора, сочиняющего мадригал на стихотворение в форме баллаты. К числу ее признаков, легко «переводимых» на язык музыки, относятся и переключки между рипресой и вольтой. Связь между начальным и заключительным построениями мадригала – очень важное обстоятельство. Не случайно Шик называет баллату классической поэтико-музыкальной *репризной* формой (*Reprisenform* [23, 226])<sup>19</sup>, подчеркивая при этом, что репризность в мадригалах на тексты баллат, как правило, обусловлена не внутренней музыкальной логикой, а наличием повторов в схеме стихотворения [23, 249]. Два основных типа повторности Шик связывает с числом повторяемых стихов.

<sup>19</sup> Шик не следует дифференциации Харрана, хотя в отдельных случаях и употребляет термин «баллата-мадригал» [23, 24, 128, 245].

1. Повтор лишь первой строки рипресы в конце вольты Шик называет кольцевым и подробно описывает кольцевые формы в тексте и музыке мадригала (*ringförmigen Texten, ringförmiges Madrigal*) [23]. Мы же ограничимся демонстрацией приема (см. нотный пример 9):

Пример 9. Л. Маренцио. *Io morirò d'Amore*  
начальные и заключительные такты

The image shows a musical score for three voices and basso continuo. It is divided into two parts: 'начальные такты' (initial measures) on the left and 'заключительные такты' (final measures) on the right. The lyrics are: 'Io mo-ri-rò d'A-mo-re' and 'io mo-ri - rò d'A-mo-re, io mo-ri-rò d'A-mo - re.' The score is in C major, 3/4 time, and features a ring-form structure where the first line of the piece is repeated at the end.

Особый вариант двухэлементного кольцевого повтора с инверсионной перестановкой по схеме АБ ... БА применен в тексте и музыке мадригала Карло Джезуальдо *Donna, se m'ancidete*<sup>20</sup> (см. таблицу 3):

Таблица 3. К. Джезуальдо. *Donna, se m'ancidete*.  
Схема кольцевого повтора

<p><i>Donna, se m'ancidete</i> <i>la mia vita sarete,</i> nè sperate già più ch'io chieggi aita Se amara è la mia vita, dolce sia la mia morte. Così, cangiando sorte, <i>la mia vita sarete,</i> <i>donna, se m'ancidete.</i></p>	<p>Донна, коль меня убиваете, Будьте моей жизнью. Не надейтесь же более [на то], что я попрошу о помощи. Если жизнь моя горька, Да будет сладкой моя смерть. Так, судьбу меняя, Будьте моей жизнью, Донна, коль меня убиваете.</p> <p style="text-align: right;">Перевод Е. Панкиной</p>
--	--

Комбинаторная сущность музыкального приема интересна и сама по себе, и в контексте существующего представления о свободном следовании за словом как основе формообразования в мадригалах

<sup>20</sup> Стихотворение представляет собой модификацию баллады.

Джезуальдо. Для наглядности приведем моменты начала и окончания мадригала по партии канто (нотный пример 10):

Пример 10. К. Джезуальдо. *Donna, se m'ancidete*

Don - na se m'an - ci de - te la mia vi - ta sa - re - te

la mia vi - ta sa - re - te don - na se - m'an - ci - de - te.

В мадригале Джезуальдо “*T’amo, mia vita*”, *la i acara vita* на текст Джанбаттиста Гварини «с явными элементами баллаты»<sup>21</sup> [20, 490] почти дословный повтор начальной строки содержит переосмысление – теперь это ответное признание в любви – и, как следствие, новое окончание поэтической строки (см. таблицу 4).

Таблица 4. Дж. Гварини. “*T’amo, mia vita*”, *la i acara vita*.  
Схема повторов и рифмовки.

1. “ <b>T’amo, mia vita</b> ”, <b>la mia cara vita</b>	1. «Люблю тебя, жизнь моя!» <sup>22</sup> ,
2. <b>mi dice, e in questa sola</b>	2. Сказала дорогая жизнь моя, и этими
3. <b>dolcissima parola</b>	3. Сладчайшими словами
4. <b>par che trasformi lietamente il core</b>	4. Преобразила мое сердце для того,
5. <b>per farsene signore.</b>	5. Чтоб радость господствовала в нем.
6. <b>O voce di dolcezza e di diletto,</b>	6. О, звуки сладости и наслажденья,
7. <b>prèndila tosto, Amore,</b>	7. Бери их поскорей, Любовь,
8. <b>stàmpala nel mio core!</b>	8. И в моем сердце их запечатлей!
9. <b>Spiri solo per te l'anima mia:</b>	9. Лишь для тебя дышу, душа моя.
10. “ <b>T’amo, mia vita</b> ” <b>la mia vita sia.</b>	10. «Люблю тебя, жизнь моя!» Так будь же моей жизнью <sup>23</sup> .

Перевод С. Лебедева

<sup>21</sup> Характеристика относится к стихотворению Гварини. Джезуальдо несколько расшатывает систему рифмовки, так как вводит в конце восьмого стиха слово *core* («сердце») вместо *petto* («грудь»), оставляя «холостым» 6-й стих.

<sup>22</sup> Распределение слов в начальных стихах несколько иное, чем в тексте перевода: «Люблю тебя, жизнь моя!», дорогая жизнь моя /сказала...».

<sup>23</sup> Записанный в форме двустушия перевод заключительного стиха.



Соответственно, и в музыке повтор сочетается с изменением, он сводится к выразительной транспозиции начального мотива (см. нотный пример 11).

Пример 11. К. Джезуальдо. "T'ato, mia vita", *la mia cara vita*

"T'a - mo, mia vi - ta"  
"T'a - mo, mia vi - ta"  
"T'a - mo, mia vi - ta"  
"T'a - mo, mia vi - ta"

"T'a - mo, mia vi - ta"  
"T'a - mo, mia vi - ta"  
"T'a - mo, mia vi - ta"  
"T'a - mo, mia vi - ta"

2. Шик также отмечает текстомузыкальную репризность – полный или частичный повтор всех строк рипресы в вольте [23, 25]. Хотя рипреса и вольта – взаимосвязанные и симметрично расположенные элементы баллаты, следует помнить, что рипреса – совершенно самостоятельная часть, сопоставленная станце, а вольта – лишь часть станцы, поэтому вольта и «сцеплена» с окончанием второго мутационе. Сходным образом обстоит дело и в музыке. Пример мадригала Филиппа Вердело *Madonna qual certezza* на текст Лодовико Ариосто показывает, что даже в тех случаях, когда повтор выполнен точно, присутствует некое музыкальное «сцепление», снижающее эффект (см. таблицу 5).

Таблица 5. Л. Ариосто. *Madonna, qual certezza*. Схема повторов.

<p><i>Madonna, qual certezza</i> <i>Aver si può maggior del mio gran fôco,</i> <i>Che veder consumarmi a poco a poco?</i></p>	<p>Моя госпожа, какое доказательство /может быть сильнее моего великого [любовного] пламени, / чем [возможность] видеть, как постепенно растет мое истощение?</p>
<p>Aimè! non conoscete Che per mirarvi fiso, Da me son col pensier tanto diviso, Che trasformar mi sento in quel che siete?</p>	<p>Увы, вы не знаете, что, пристально созерцая вас, / мои мысли настолько отделяются от меня самого, / что я чувствую, как превращаюсь в то, чем являетесь вы?</p>
<p>Lasso! non v'accorgete Che poscia ch'io fui preso al vostro laccio, Arrosso, impallidisco, ardo ed agghiaccio?</p>	<p>О горе мне, вы не замечаете, что с тех пор, как я попал в ваши сети, я краснею, бледнею, пылаю и леденею?</p>
<p>Dunque<sup>24</sup>, se ciò vedete, <i>Madonna, qual certezza</i> <i>Aver si può maggior del mio gran fôco,</i> <i>Che veder consumarmi a poco a poco?</i></p>	<p>Итак, если вы это видите, моя госпожа, какое доказательство может быть сильнее моего великого [любовного] пламени, / чем [возможность] видеть, как постепенно растет мое истощение?</p>

Перевод А. Звонаревой

Выделенный цветом повтор текста точно передан в музыке, однако он не мыслится как самостоятельное построение. Вердело подчеркивает остановку не перед повтором, а строкой раньше – перед началом вольты (см. разметку в нотном примере 12). Это и имеет в виду Шик, когда пишет, что репризы в мадригалах на тексты баллат, как правило, не обусловлены музыкальной логикой. Вердело следует структуре баллаты, завершая кадансами основные ее разделы и соответствующим образом оформляя нотный текст: традиционная вертикальная черта после рипресы, лонга в самом конце и ферматы над бревисами в кадансах, завершающих первое и второе мутациони.

<sup>24</sup> Такие «объясняющие» слова как *dunque* (поэтому, значит, следовательно, стало быть, а посему), а также *onde* (откуда, тем самым, вот почему), *così* (так, таким образом), *quindi* (поэтому, потому, следовательно), выполняют роль связки между заключительными построениями баллаты и типичны для начала вольты [20, 429].

Пример 12. Ф. Вердело. *Madonna qual certezza*

Наряду с указанными Шиком основными случаями повторности можно отметить избирательное применение того же принципа в тексте и музыке баллаты. Особенно интересны музыкальные повторы, усложненные перестановками и изменениями отдельных элементов. Сопоставим окончания рипресы и вольты в ранее упоминавшемся мадригале Аркадельта *Occhi miei lassi, mentre ch'io vigiro* (нотный пример 13, ср. с примером 6). При повторе меняется порядок элементов; перестановка первого и второго сочетается с ритмическим уменьшением первого; «черные» и «белые» длительности в комбинации первого и третьего элементов соответствует словам *breve* и *lungo*<sup>25</sup>; в проведениях третьего элемента отмечена перестановка начальных звуков:

Пример 13. Я. Аркадельт. *Occhi miei lassi, mentre ch'io vigiro*

<sup>25</sup> Стихотворение адресовано глазам лирического героя, устремленным на донну Лауру: «Глаза мои усталые, поколе / Вас обращаю к той, кем вы затмились <...> Насытитесь до предела / Усладой краткой среди долгой боли» (...*breve conforto a sí lungo martiro* – пер. А.Н. Триандафилиди).

## 2. Переформатирование

Возможно, первым, кто заметил, что секрет мадригальной формы не исчерпывается следованием музыки за текстом, был Альфред Эйнштейн, связавший свое наблюдение с мадригалами Маренцио: «Его чувство формы само по себе – маленькое чудо; <...> он, кажется, думает только о тексте и о том, чтобы представить его свободно. Однако все его конструкции, несмотря на их легкость и прозрачность, так же прочны (solid), как изящная колоннада Брунеллески или мост Амманати» [17, 617], отмеченные, напомним, особой пропорциональностью и присутствием *симметрии* [5].

Предложенная Эйнштейном архитектурная аналогия подтверждается результатами анализа мадригалов с метротектонических позиций. В настоящее время с достаточной уверенностью мы можем говорить о присутствии симметрии в мадригалах Маренцио и Джезуальдо. Как показано в [5], метротектоническая организация различным образом согласуется с текстомузыкальной. «Легкие», «прочные» и симметрично выстроенные «конструкции» мадригалов нередко возникают в результате непосредственного, построчного следования поэтической форме: к примеру, тождественность катренов в мадригалах-сонетах и репризные и кольцевые структуры в мадригалах-баллатах подразумевают одинаковую протяженность повторяемых построений, а значит и наличие той или иной формы симметрии.

Однако в большинстве известных нам случаев симметрия возникает как результат *переформатирования*. Происходит нечто вроде тектонического сдвига: • смещаются границы, предусмотренные поэтической формой, • изменяется число элементов структуры,

• нарушаются первоначальные пропорции, • равенство поэтических построений заменяется равенством музыкальных построений, одно из которых может быть написано, к примеру, на текст из трех строк, а другое – на текст одной единственной строки. Музыка по силам и значительно увеличить, и уменьшить протяженность поэтической строки по сравнению с другими, и нарушить целостность строки, придав ей форму двух или трех обособленных музыкальных фрагментов. Эти и подобные им признаки отказа от простого следования за структурой текста одновременно служат и указателями присутствия той или иной симметричной метротектонической конструкции, которая становится «возмещением» нарушенного композиционного порядка.

Покажем, как происходит переформатирование, обратившись к мадригалам на тексты избранных нами твердых форм.

**Секстина**, в рамках изучаемого нами исторического периода, неизменно подразумевает циклическую музыкальную структуру. В то же время последовательность шести равнодлительных строк в составе строфы трактуется свободно, и именно на этом масштабном уровне может происходить переформатирование – подмена строгой поэтической организации не менее строгой музыкальной. Приведем в качестве примера третью часть мадригала Маренцио *Sola angioletta starsi in treccie a l'ombra* на слова Якопо Саннадзаро (см. таблицу 6). Шесть одиннадцатисложных стихов секстинной строфы складываются в симметричную конструкцию из 24–5–25 семибрависов (о):

Таблица 6. Я. Саннадзаро. *Sola angioletta starsi in treccie a l'ombra*, часть 3.  
Схема третьей части мадригала Л. Маренцио.  
Цветом обозначены метротектонические границы формы

Quando ripenso al Benedetto giorno Che nel mio cor rinnova il dolce tempo Sospiro il don de l'honorata mano Ch'amor mi fece e dico ov'è quell'ombra	24	Когда я снова думаю о благословенном дне, Возрождающем в моем сердце сладостное время, Я вздыхаю о благородной руке, Что Амур принес мне в дар, и вопрошаю: где же та тень?
Ecco que già con libr'alberg' il sole	5	Вот, уже в созвездии Весов находится солнце <sup>26</sup> ,
Perche non la vegg'io nel rico colle. (Ecco .... Perche ...) <sup>27</sup> .	25	Потому что я ее не вижу на том прекрасном холме. Перевод А. Звонаревой

Центром становится построение на слова пятого (отнюдь не центрального по расположению в строфе) стиха, заметно выделяющееся в окружающем материале (пример 14). Оно начинается с синкопы после паузы на сильной доле и представляет собой ряд почти ничем не разбавленных кварто-квинтовых гармонических шагов: C F C G (a) C<sub>6</sub> G D. Вокруг аккордового центра располагаются имитации-переключки: предшествующие буквально обрываются на музыкальном «полуслове», последующие вступают после значительной остановки. Чтобы достичь равновесия левой и правой частей конструкции, Маренцио не только перекладывает на музыку оставшийся шестой стих, но и повторяет, почти буквально, пятый и шестой стихи. «Избыток» текста слева от центра и восполняемый повторами «недостаток» текста справа – характерный штрих симметричных мадригальных форм.

**Сонет.** Областями переформатирования в этой твердой форме, как правило, оказываются пары одинаковых частей – катренов и терцетов. При сходстве общих принципов, имеются и различия. Граница между катренами обязательна и для музыкальных переложений, чего нельзя сказать о границе между терцетами. Поэтому в каждом из ка-

<sup>26</sup> То есть наступила осень, на что указывает отсутствие тени (где, как сообщается в предыдущих строфах, еще недавно сидела она).

<sup>27</sup> В скобках указаны инципиты повторяемых стихов, за счет которых наращивается необходимая протяженность заключительного построения.

тренов структура четверостишия может быть преобразована по-разному, между тем как терцеты обычно участвуют в общей для них музыкальной «постройке».

В мадригале Маренцио *L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine* (в первой части статьи он упоминался в связи со значительной неравновесностью катренов) музыкальное переложение первого катрена представляет собой трехэлементную симметрию в 10–7–10 семибревисов (стихи 1, 2, 3–4). Второй катрен преобразован в два построения равной протяженности: 28–27 семибревисов. И здесь музыкальной симметрии соответствует асимметричное распределение текста: по звучанию три стиха уравниваются с повторенным четвертым, к которому добавлены повторы возгласа *O vivo Giove!* – концовки предыдущего стиха (см. нотный пример 14).

Таблица 7. Ф. Петрарка. *L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine*,  
катрены I и II.  
Схема первой части мадригала Л. Маренцио

L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine	10		Зеленый лавр и золото кудрей Колеблются под ветерком игривым; Когда я любовался этим дивом, Душа из тела взмыла в эмпирей.
Soavemento sospirando move	7		
Fa con sue viste leggiadrette e nove L'anime de lor corpi pellegrine.	10	27	
Candida rosa nata in dure spine Quando fia chi sua pari al mondo trove? Gloria di nostra etade? O vivo Giove,	28	28	Сколь вы ни дивны, розы, для очей, Но разве красотою превзойти вам Ту славу века? Богом милостивым Будь прежде послан мне конец, не ей.
Manda, prego, il mio in prima che il suo fine. (O vivo Giove... Manda, prego...)	27	27	

Перевод А. Триандафилиди





Таблица 8. Ф. Петрарка. *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*,  
катрены и терцеты.

Схема двух частей мадригала Маренцио в семибровисах

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena, e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, et garrir Progne et pianger Philomena, et primavera candida et vermiglia.	33	Опять зефир подул – и потеплело, Взошла трава, и, спутница тепла, Щебечет Прокна, плачет Филомела, Пришла весна, румяна и бела.
Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;	10	Луга ликуют, небо просветлело,
Giove s'allegra di mirar sua figlia; l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena; ogni animal d'amar si riconsiglia.	31	Юпитер счастлив – дочка расцвела, И землю, и волну любовь согрела И в каждой божьей твари ожила.
Ma per me, lasso, tornano i piú gravi sospiri, che del cor profondo tragge quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;	30	А мне опять вздыхать над злой судьбою По воле той, что унесла с собою На небо сердца моего ключи.
et cantar augelletti, et fiorir piagge, e 'n belle donne honeste atti soavi sono un deserto, et fere aspre et selvagge.	12 31	И пенье птиц, и вешние просторы, И жен прекрасных радостные взоры – Пустыня мне и хищники в ночи.

Перевод Е. Солонович

В музыкальном переложении второй катрен длится больше, чем первый, так как содержит два элемента симметрии. Решающую роль играет не сам по себе перевес протяженности, а характер музыкального материала в начале второго катрена (см. нотный пример 15). Натиск стремительного движения голосов, повторяющих слово *Ridon(o)* (букв. «смеются»), обособленность всего пятого стиха и превращают занимаемые им десять семибровисов в центр формы.

Пример 15. Л. Маренцио. *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*

граница между катренами

e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia. Ri - don, ri - don  
e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia. Ri - don, ri - don  
e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia. Ri - don, ri - don

Абсолютно по тому же принципу происходит переформатирование в терцетах – второй части мадригала. Начальный стих второго терцета *et cantar augelletti, et fiorir piagge...* (как до этого – начальный стих второго катрена) побуждает к звукоизобразительности и становится центром симметрии. В результате вторая часть мадригала наследует у первой не только идею переформатирования, но и саму конструкцию:

33–10–31

30–12–31.

Еще один пример переложения терцетов вопреки их собственному делению мы находим в мадригале Маренцио *Solo et pensoso i piu deserti campi*. Приведем для начала полный текст сонета и метротекто-ническую схему всего мадригала (см. таблицу 9, нотный пример 16):

Таблица 9. Ф. Петрарка. *Solo et pensoso i piu deserti campi*,  
катрены и терцеты.  
Схема двух частей мадригала Л. Маренцио в семибревисах

Solo et pensoso i piú deserti campi vo mesurando a passi tardi et lenti, et gli occhi porto per fuggire intenti ove vestigio human l'arena stampi.	43	Один и задумчив, самые пустынные уголки Меряю я неспешными шагами Внимательно озираясь вокруг, чтобы избежать Тех мест, где оставил свой след человек.
Altro schermo non trovo che mi scampi dal manifesto accorger de le genti, perché negli atti d'alegrezza spenti di fuor si legge com'io dentro avampi:	45	Только так я могу спастись От пристального внимания (проницательности) людей; Ведь во всех моих действиях, где угасла радость, Угадывается сжигающий меня изнутри огонь:
sí ch'io mi credo omai che monti et piagge et fiumi et selve sappian di che tempore sia la mia vita, ch'è celata altrui.	19 ¼	Так что мне уже кажется, что горы и доли, И реки, и рощи знают всё о моей жизни, Тщательно скрываемой от чужих глаз.
Ma pur sí aspre vie né sí selvagge cercar non so ch' Amor non venga sempre ragionando con meco, et io co llui.	14 ¾	Но какие бы тернистые и дикие тропы
	19	Я ни выбирал, Любовь всегда следует за мной И говорит со мной, а я с ней.

Перевод Т. Зайцевой



В отличие от катренов этого мадригала, в терцетах музыкальное членение не очевидно, поэтому рассмотрим его подробнее, пользуясь нумерацией условных тактов, равных семибравису (сонет написан в размере  $\text{C}$ ).

Первая заметная граница в такте 20 завершает построение на текст первого и второго стихов при участии «тщательного скрываемого» начального полустипишия третьего стиха (*sia la mia vita...*). Соджетто на этот текст (в примере 16 отмечено цифрой 2) почти целиком состоит из басовой формулы кадансового оборота и вначале присоединяется к имитациям соджетто 1, которое включает дискантовую формулу каданса, а затем, в той же функции гармонического баса, поддерживает уже аккордовую последовательность в начале следующего, центрального, построения трехэлементной симметричной конструкции (пример 16, такты 18-20, 20–22)<sup>28</sup>.

Поспешное начало третьего стиха в том же 20 такте (характерная для Маренцио риторическая фигура арокоре) не скрывает, а подчеркивает границу благодаря сопоставлению кадансового оборота в  $d$  (со «старинным» перфектным окончанием на квинтоктаве  $d-d-a$ ) и секстаккорда  $h$  – при резкой смене фактуры и регистра. Маренцио употребляет здесь типичный прием мадригального письма – вступающий после полнозвучия ансамбль трех верхних голосов в аккордовом изложении (в данном случае аккорды сочетаются с синкопами). Третий стих обладает достаточно определенным завершением в такте 24, которое, однако напоминает скорее не точку в конце фразы, а запятую. Союз *ma* («но»), с которого начинается второй терцет, всего лишь добавляет недостающий квинтовый тон в трезвучие  $A$  – первое в еще одной, более долгой последовательности синкопированных

---

<sup>28</sup> Соджетто *Sia la mia vita* проводится лишь трижды, от тактов 15, 18 и 20, везде в басовой функции.

гармоний, на этот раз в духе инструментальных *consonanze stravaganti*. Основательная музыкальная граница в такте 34, подчеркнутая выключением трех верхних голосов (действие, симметричное выключению двух нижних в такте 20), завершает членение второй части мадригала по двустигмиям:  $19 \frac{1}{4} - 14 \frac{3}{4} - 19$  семибрависов. Мы вновь видим центральное построение, которое выдержано по преимуществу в аккордовой фактуре<sup>29</sup> и окружено имитационными построениями в подвижном ритме (пример 16; ср. пример 14).

«Спор» между бинарным и тернарным делением характерен не только для мадригалов на текст сонета, где два терцета могут оказаться текстом музыкальной композиции из трех частей. Нечто подобное встречается и в мадригалах на баллатные тексты.

**Баллата и ее варианты.** Музыкальное переформатирование баллатных текстов в той или иной степени связано с наличием или отсутствием поэтико-музыкальной репризности, о которой шла речь в первой части статьи.

Кольцевой или репризный повтор создает симметрию расположения одинакового музыкального материала в начале и в конце мадригала. При таких исходных данных переформатирование (всегда работающее на идею симметрии) проявляется в *уточнении* и *дистраивании* имеющейся конструктивной основы. Если же и возникает «передел границ», он не касается построений, участвующих в повторах. Именно так обстоит дело в мадригалах Джезуальдо.

---

<sup>29</sup> Переложение стиха *Ma pur si aspre* включает начальную имитацию в минимум (*h*) в трех голосах из пяти. Однако строго выдержанный равномерный ритм пятиголосия в синкопированном контрапункте, несомненно, свидетельствует о приоритете гармонической вертикали.

Таблица 10. К. Джезуальдо. *Donna, se m'ancidete*<sup>30</sup>.  
Симметрия поэтической и музыкальной формы

в стихах		в семибревисах	
Donna, se m'ancidete la mia vita sarete, nè sperate già più ch'io chieggi aita	3	Donna, se m'ancidete la mia vita sarete, nè sperate già più ch'io chieggi aita	27
Se amara è la mia vita, dolce sia la mia morte.	2	Se amara è la mia vita, dolce sia la mia morte.	
		Così,	2
Così, cangiando sorte, la mia vita sarete, donna, se m'ancidete.	3	cangiando sorte, la mia vita sarete, donna, se m'ancidete.	26

В стихотворении, представляющем собой модификацию баллады, для нас наиболее интересно наличие трех симметрично расположенных частей. В мадригале же трехчастность не подтверждается, начало четвертого стиха не отделено ни ритмически, ни гармонически от завершения третьего. Заметных остановок нет вплоть до концовки пятого стиха, примечательной имитациями сюжетто с необычным мелодическим кадансом в конце: нисходящие септимы  $f\bar{i}s-g\downarrow a$  и  $h-c\downarrow d$ , сопровождаемые восходящими секундами на тех же звуках (отмечены в нотном примере 17).

Таким образом, частей в музыкальной форме всего две: первая, на текст 1–5 стихов, длится 27 семибревисов, вторая, на текст 6–8 стихов, – 28. Однако начальное слово шестой строки *Così...*<sup>31</sup> «откальвается» от окружающего материала и становится центром (центральной «точкой») симметрии: 27 – 2 – 26. *Così* обособлено от продолжения благодаря повтору и характеру музыкального звучания, – это скандированные слоги с паузами в качестве знаков препинания:  $\xi co-si \xi co-si \xi$ . Аккордовый центр окружен имитационными построениями (отмечены в примере 17). Наряду с «разломом» между *Così*

<sup>30</sup> Текст перевода см. на с. 18 настоящего издания.

<sup>31</sup> Как мы помним, *così* – одно из слов, которыми обычно начинаются вольты в балладах-мадригалах [20, 429].

и имитацией на последующие слова пятого стиха справа от центра есть и другие отчетливые границы, которые мы не принимаем в расчет: метротектоническая симметрия, как показал Георгий Эдуардович Конюс, нередко образуется при участии равных по протяженности, но различных по внутреннему устройству построений [8, 16].

Пример 17. К. Джезуальдо. *Donna, se m'ancidete*.

Центр и примыкающие к нему фрагменты имитационных построений

В “*T’amo, mia vita*”, *la mia cara vita* – втором из мадригалов Джезуальдо с кольцевым повтором – симметричная конструкция имеет более обычный вид. Здесь центром становится не обособленное слово, а полный стих *O voce di dolcezza e di diletto* («О, звуки сладости и наслажденья»<sup>32</sup>).

Таблица 11. Джезуальдо. “*T’amo, mia vita*”.  
Схема в семибревисах

“ <i>T’amo, mia vita</i> ”, <i>la mia cara vita</i> mi dice, e in questa sóla dolcissima paròla	25,5
par che trasformi lietamente il còre per farsene signóre.	
O voce di dolcezza e di diletto	5,5
stàmpala nel mio còre! Spiri solo per te l’anima mia: “ <i>T’amo, mia vita</i> ” <i>la mia vita sia</i> .	25

<sup>32</sup> Полный текст перевода см. на с. 19 настоящего издания.

Однако средства обособления центра очень сходны с *Donna, se m'ancidete*: и здесь присутствует повтор короткого слова, разделенный паузой (*O voce – O voce*). Кроме того, в обоих мадригалах Джезуальдо мы видим черты, знакомые по мадригалам Маренцио: синхронное пение в аккордовой фактуре, слева и справа окруженное имитационными построениями.

Известные нам случаи переформатирования в мадригалах на баллатные тексты без текстомузыкальных реприз единичны, но чрезвычайно яркие. Последовательное превращение тернарных структур в бинарные отличает *Occhi lucenti e belli* Маренцио. В мадригалах на тексты сонетов, как мы помним, встречается превращение двух терцетов в три музыкальных построения, здесь же присутствует обратный композиционный ход.

Стихотворение *Occhi lucenti e belli* состоит из последовательности трехстиший<sup>33</sup>, что и определило основную идею его музыкального переформатирования.

В. Гамбара. *Occhi lucenti e belli*

Occhi lucenti e belli,  
com'esser può che in un medesimo istante  
nascan da voi nove sì forme e tante?

Lieti, mesti, superbi, umili, alteri

vi mostrate in un punto, onde di speme  
e di timor m'empiete,

e tanti effetti dolci, acerbi e fieri  
nel core arso per voi vengono insieme  
ad ognor che volete.

Or, poi che voi mia vita e morte sète,  
occhi felici, occhi beati e cari,  
siate sempre sereni, allegri e chiari.

Очи сияющие и прекрасные,  
Как то возможно, что в единый миг  
Рождаются из вас формы новые и столь многие?

Радостными, изящными, неприступными, робкими,  
надменными

Вы враз предстаёте, волнами надежды  
И страха меня наполняете,

И столько чувств нежных, горьких и гордых  
В сердце, пылающем вами, сбирается вместе  
В час, вам угодный<sup>34</sup>.

Ибо ныне вы – жизнь и смерть моя.  
Очи счастливые, очи блаженные и милые,  
Будьте всегда безмятежными, веселыми и ясными.

Перевод Е. Панкиной

<sup>33</sup> Точные аналоги основных разделов баллаты, но без рифмы между рипресой и вольтой.

<sup>34</sup> Букв.: «Во всякий час, когда вы хотите» (прим. перев.).



Пример 18. Л. Маренцио. *Occhi lucenti e belli*

1-й стих: 7 слогов 7 o

Oc - chi lu - cen - ti e bel - li, 2-й стих: 11 слогов 4 o

Oc-chi lu - cen-ti e bel - li, oc - chi lu - cen-ti e bel - li, com' es - ser può ch'in un me - de - smo j - stan -

Oc - chi lu - cen - ti e bel - li, com' es - ser può ch'in un me - de - smo j - stan -

Oc - chi lu - cen - ti e bel - li, com' es - ser può ch'in un me - de - smo j - stan -

Com' es - ser può ch'in un me - de - smo j - stan -

3-й стих: 11 слогов 11 o

na - scan da voi si no - ve for - me e tan - te? 11 o

te na - scan da voi, na - scan da voi si no - ve for - me, si no - ve for - me e tan - te?

te na scan da voi, na scan da voi, si no - ve for - me, si no - ve for - me e tan - te?

te na - scan da voi, na - scan da voi si no - ve for - me, si no - ve for - me e tan - te?

te na - scan da voi, na - scan da voi si no - ve for - me, si no - ve for - me e tan - te?

Особая фактурная идея этого мадригала – скандированное пение в верхнем голосе ровными семибревисами (см. пример 7). Там, где звучит канто, традиционное для итальянской поэзии число слогов в поэтической строке (11 или 7) становится и числом семибревисов-тактов. При этом одиннадцатитакт, независимо от звучания или паузирования канто, становится и основной *единицей музыкальной формы*. Вот как распределены один семисложный и два одиннадцатисложных стиха в начале мадригала (см. нотный пример 18).

Как видим, *трехстишие* превращено в последовательность *двух* одиннадцатитактовых «строк» музыкальной формы. Такими же парами одиннадцатитактовых становятся следующие *трехстишия*, за исключением последнего. Оно сплошь состоит из длинных стихов, что, возможно, и стало поводом к изменению композиционного правила (подробное описание см. в [5, 61–63]). Сформированные таким образом музыкальные «строки» образуют двухъярусную симметричную форму (на схеме подчеркнуты взаимносимметричные суммарные одиннадцатитакты):

<u>7-4-11</u>	11-11	11- <u>4-7</u>
11-9-11		

К числу самых поразительных примеров реформатирования, несомненно, относится баллата, переложенная на музыку без *ripresy*. Именно так написан мадригал Маренцио *Ahi, dispietata morte* на текст баллаты Петрарки *Amor, quando fioria*. Известна история создания этого стихотворения, о которой сообщает Александр Николаевич Веселовский, основываясь на записях Петрарки<sup>35</sup>:

<sup>35</sup> Со ссылкой на шифр Ватиканской Апостольской библиотеки *Vat. lat. 3196*.

Вероятно, вскоре по получении скорбной вести (о смерти донны Лауры. – Л.Г.) набросаны были несколько стихов канцоны, оставшейся неоконченной: «О, Амур! В слезы обратился (volta) мой стих, в печаль (doglia) веселье <...>». Над стихами помета: Начало кажется мне недостаточно печальным (non videtur satis triste principio). 1 сентября написана на ту же тему баллата в быстром песенном, не печальном темпе: «Амур, когда еще была в расцвете моя надежда и (в виду) награда за такую верность, у меня отняли ту, от которой я ждал милости. О, безжалостная смерть! О, суровая жизнь! Та ввергла меня в печаль (doglia), жестоко подкосив мои надежды, эта удерживает меня на земле против моего желания (voglia), не пускает меня последовать за удалившейся. А она все еще со мною, водворилась в моем сердце и видит, какова моя жизнь» (баллата VII). В заголовке баллаты помечено: «это начало я записал в другом месте, но нет времени справиться. 1348 г. сентября 1, около вечерень» [1, 229].

Редкая в своем роде и впечатляющая история превращения нескольких стихов канцоны в начало баллаты парадоксально сочетается со столь же редким случаем сокращения текста при переложении его на музыку. Как правило, такие сокращения вызваны значительным объемом поэтического источника. К примеру, из 75 строк двойной секстины Петрарки *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* композиторы избирали по одной-две строфы. Здесь же сокращение всего лишь трех (причем тех самых, начальных) строк вызвано какими-то иными причинами. Похоже, что Маренцио просто привлекла возможность начать с восклицания, как это происходит во многих его мадригалах с горестными междометиями в качестве первых слов: *ahi, ahimè, ohime, deh*. Как бы то ни было, отказавшись от рипресы – важнейшего структурообразующего элемента баллаты, Маренцио отказался и от следования структуре оставшихся трехстиший. И на «руинах» лишенной симметрии поэтической формы построил другую симметрию – музыкальную (см. таблицу 12).

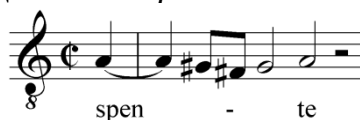
Таблица 12. Ф. Петрарка. Баллата *Amor, quando fioria*  
и мадригал Л. Маренцио *Ahi dispietata morte*  
(схема в бревисах)

Петрарка. Баллата *Amor, quando fioria*<sup>36</sup>

Amor, quando fioria mia spene, e 'l guidardon di tanta fede, tolta m'è quella ond'attendea mercede	Маренцио. Мадригал <i>Ahi dispietata morte</i>	
Ahi dispietata morte, ahi crudel vita! L'una m'а posto in doglia, et mie speranze acerbamente а spente.	Ahi dispietata morte, ahi crudel vita! L'una m'а posto in doglia, et mie speranze acerbamente а spente.	13
l'altra mi tèn qua giù contra mia voglia, et lei che se n'è gita seguir non posso, ch'ella nol consente.	l'altra mi tèn qua giù contra mia voglia, et lei che se n'è gita seguir non posso, ch'ella nol consente.	19
Ma pur ogni or presente nel mezzo del meo cor madonna siede, et qual è la mia vita, ella sel vede.	Ma pur ogni or presente nel mezzo del meo cor madonna siede, et qual è la mia vita, ella sel vede.	14

Разница в один бревис между левым и правым элементами получившейся симметричной конструкции (13 – 19 – 14) объясняется сокращением вдвое по сравнению с нормой длительностей кадансовой формулы, которой заканчивается первое трехстишие мадригала (фигура *арокоре*<sup>37</sup>; см. нотный пример 19). Интересно, что в конце четвертого стиха, на словах *mia voglia* Маренцио повторяет ту же формулу, но в обычном для нее ритме.

Пример 19. Л. Маренцио. *Ahi dispietata morte*



При всей его поспешности, сокращенный каданс отчетливо завершает (или, может быть, обрывает) начальное трехстишие новообразованного текста. Следующие границы менее отчетливы, поэтому естественно рассматривать стихи 4–8 как срединное построение мадригала в девятнадцать бревисов (6 1/4 – 6 3/4 – 6). Завершением симметричной конструкции служат многочисленные распевы изменяю-

<sup>36</sup> Перевод полного текста баллаты см. на с 35 настоящего издания.

<sup>37</sup> В варианте сокращения не только заключительного звука, но и всей заключительной (каденционной) формулы.

щегося, но безошибочно узнаваемого сюжетто с нисходящим тетра- хордом на словах *la mia vita*. Это сюжетто рифмуется с начальной фразой мадригала, словно восполняя отсутствие обязательной для баллаты рифмы между рипресой и вольтой (см. нотный пример 20).

Пример 20. Л. Маренцио. Мадригал *Ahi dispietata morte*

Ahi di - spie - ta - ta mor - te

et qual è la mia vi - ta

et qual è la mia vi - ta

\*\*\*

Опыт знакомства с мадригалами на тексты секстин, сонетов и баллат показал, что каждая из этих форм перекладывается на музыку с сохранением своих основных признаков, которые получают, плюс к поэтическому, музыкальное выражение. Шесть строф (плюс полу-строфа) в секстине отображаются в виде шести (семи) частей музыкального цикла; в сонете пары катренов и терцетов всегда перекладываются на музыку в виде двух частей мадригала; в баллате и ее модификациях структурообразующая граница между рипресой и станцей становится столь же значительной границей музыкальной формы. Всякого рода повторы в поэтических формах вызывают повторы в мадригалах на их тексты.

Не меньшим постоянством обладают и приемы переформатирования, приводящие к нарушению соответствий между твердой поэтической формой и формой музыкальной, и приемы построения симметричной формы, осуществляемого, так сказать, *собственными силами музыки*. Уходя от пошагового следования за поэтической фор-

мой, композитор оказывается за пределами непосредственного взаимодействия со словом – в сфере, где проявляется «красота числового строения музыкальной формы», о которой пишет Алексей Федорович Лосев в трактате «Музыка как предмет логики», ссылаясь на «десятки и сотни пьес, проанализированных по системе Г.Э. Конюса» [9, 368].

Таким образом, в композиторской практике следование строгому поэтическому регламенту непротиворечиво сочеталось с отступлениями от него. Признаки того и другого мы находим в одних и тех же мадригалах: их общий контур, как правило, определяется поэтическим образцом, в остальном же переложение текста часто подчиняется симметричной, то есть музыкальной, планировке. Наличие повторяемых музыкальных решений как при следовании поэтическому регламенту, так и при переформатировании подтверждает неслучайный характер представленных нами тенденций и свидетельствует о «паритете» слова и музыки в решении вопроса о форме в мадригале XVI века.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939.
2. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.
3. *Гаспаров М.Л.* Твердые формы [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия, 2005–2019. URL: <https://bigenc.ru/literature/text/4184552> (дата обращения: 21.02.2022).
4. *Гервер Л.Л.* Твердая поэтическая форма vs форма музыкальная: опыт анализа мадригалов на тексты секстин // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-

конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т.И. Науменко. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 718–730.

5. Гервер Л.Л., Ковалевская Д.А. Присуще ли метротектоническое совершенство формы мадригалам Луки Маренцио? // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 4 (39). С 44–69.

6. Гирфанова М.Е. Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра. Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2015.

7. Игнатьева Н.С. Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж.Б. Гварини (к истории второй практики). Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017.

8. Конюс Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса (к изучению вопроса). М.: Гос. муз. изд-во, 193.

9. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 195–390.

10. Панкина Е.В. Фроттола в культуре итальянского Возрождения: 1480–1530. Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2018.

11. Панова Л.Г. Анненский-петраркист: «Дальние руки» // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе, «русский текст» в итальянской литературе: Материалы международной научной конференции (ИРЯ РАН, 9–11 июня 2011 г.). Отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Инфотех, 2013. С. 111–119.

12. Сусидко И.П. Поэзия – служанка музыки? О роли поэтического текста в итальянской арии XVIII века // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24-27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т.И. Науменко. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 503–512.

13. *Холопов Ю.Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. Сб. ст. / Сост. В.Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 105–163.

14. *Шор Р.* Баллада. Литературная энциклопедия. В 11 т. [М.], 1929–1939 [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/> (дата обращения: 21.02.2022).

15. *Abramov-van Rijk E.* The form of the monostrophic ballata as a frame for a logical demonstration. In: Plainsong and Medieval Music. Vol. 26. Iss. 1. Cambridge University Press, 2017. Pp. 1–18.

16. *D'Agostino G.* On the Ballata Form(s) of Fifteenth-Century Italy: a Case of Historical Misunderstanding. In: “Et facciam dolci canti”. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno. LIM, 2003. Pp. 295–330.

17. *Einstein A.* The Italian Madrigal. Ed. by R. Sessions, O. Strunk, A.Y. Krappe. In Three volumes. Vol. 2. Princeton Legacy Library edition, 2019.

18. *Fallow D.* Formes Fixes [Electronic edition]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001.

19. *Harrán D.* Verse Types in the Early Madrigal. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 22 (1969). P. 27–53.

20. *Newcomb A.* The Ballata and the “Free” Madrigal in the Second Half of the Sixteenth Century. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 63, No. 3 (Fall 2010). Pp. 427–497.

21. *O'Rourke R.* Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia University, 2020.



22. [Petrarca F.]. Il Canzoniere di Francesco Petrarca. Edizione di riferimento: a cura di Giancarlo Contini, Einaudi, Torino 1964.

23. Schick H. Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi: Phänomene, Formen und Entwicklungslinien. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1998.

24. Schubert P., Cumming J.E. Text and Motif c. 1500: A New Approach to Text Underlay. In: Early Music. Vol. 40, No. 1. 2012. Pp. 3–13.

## REFERENCES

1. Veselovskij A.N. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura [Art Literature], 1939.

2. Gasparov M.L. Oчерk istorii evropejskogo stiha [An outline of the history of European verse]. M.: Nauka [Science], 1989.

3. Gasparov M.L. Tverdye formy [Fixed forms] [Elektronic resource]. In: Bol'shaya rossijskaya enciklopediya, 2005–2019. Available at: <https://bigenc.ru/literature/text/4184552> (accessed: 21.02.2022).

4. Gerver L.L. Tverdaya poeticheskaya forma vs forma muzykal'naya: opyt analiza madrigalov na teksty sekstin [Fixed Poetic Form vs Musical Form: Experience of the Analysis of Madrigals on Sextina Texts]. In: Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnyh zavedenij imeni Gnesinyh. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj onlajn-konferencii 24–27 noyabrya 2020 goda [In: Scientific Schools in Musicology in the 21st Century: On the 125th Anniversary of the Gnesins' Educational Institutions. Proceedings of the International Scientific Online Conference, November 24–27, 2020]. Ed. by T.I. Naumenko. M.: Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh [Gnesin Russian Academy of Music], 2020. Pp. 718–730.

5. *Gerver L.L., Kovalevskaya D.A.* Prishche li metrotektonicheskoe sovershenstvo formy madrigalam Luki Marencio? [Is Metrotectonic Perfection Characteristic of Madrigals by Luca Marenzio]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2019. № 4 (39). Pp. 44–69.

6. *Girfanova M.E.* Menzural'naya sistema kak istoricheskij tip zapadnoevropejskogo muzykal'nogo metra [The mensural system as a historical type of Western European musical metre]. Dr. sci. dis. 17.00.02. Kazan', 2015.

7. *Ignat'eva N.S.* Madrigaly mantuanskih kompozitorov na teksty «Vernogo pastuha» Dzh. B. Gvarini (k istorii vtoroj praktiki) [Madrigals by Mantuan composers to texts of J. B. Gvarini's The Faithful Shepherd (to the history of the second practice)]. Candidate's thesis. Moscow, 2017.

8. *Konyus G.E.* Nauchnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa (k izucheniyu voprosa) [Scientific rationale for musical syntax (to explore the question)]. Moscow: Gos. muz. izd-vo [State music publishing house], 1935.

9. *Losev A.F.* Muzyka kak predmet logiki [Music as a Subject of Logic]. In: *Losev A.F.* Iz rannikh proizvedeniy [From the Early Works]. Moscow: Pravda [Truth], 1990.

10. *Pankina E.V.* Frottola v kul'ture ital'yanskogo Vozrozhdeniya: 1480–1530 [Frottola in Italian Renaissance culture: 1480–1530]. Doctor's thesis. Moscow, 2018.

11. *Panova L.G.* Annenskij-petrarkist: “Dal'nie ruki” [Annensky-Petrarchist: “Distant Hands”]. In: Dialog kul'tur: “Ital'yanskij tekst” v russkoj literature, “russkij tekst” v ital'yanskoj literature: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (IRYA RAN, 9–11 iyunya 2011 g.) [Dialogue of Cultures: “Italian Text” in Russian Literature, “Russian Text” in Italian Literature: Proceedings of an International Scientific Conference]. Ed. N.A. Fateeva. Moscow: Infotekh, 2013. P. 111–119.

12. *Susidko I.P.* Poeziya – sluzhanka muzyki? O roli poeticheskogo teksta v ital'yanskoj arii XVIII veka [Is poetry the servant of music? On the role of the poetic text in eighteenth-century Italian aria]. In: Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnyh zavedenij imeni Gnesinyh. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj onlajn-konferencii 24–27 noyabrya 2020 goda [In: Scientific Schools in Musicology in the 21st Century: On the 125th Anniversary of the Gnesins' Educational Institutions. Proceedings of the International Scientific Online Conference, November 24–27, 2020]. Ed. by T.I. Naumenko. M.: Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh [Gnesin Russian Academy of Music], 2020. Pp. 503–512.

13. *Holopov Yu.N.* Metricheskaya struktura perioda i pesennyh form [The Metrical Structure of Period and Song Forms]. In: Problemy muzykal'nogo ritma. Sbornik statey [Problems of Musical Rhythm. Collection of articles]. Ed. V.N. Holopova. Moscow: Muzyka [Music], 1978. P. 105–163.

14. *Shor R.* Ballada. Literaturnaya enciklopediya. V 11 t. [Ballada. Encyclopaedia of Literature. In 11 vols.]. [Moscow], 1929–1939 [Elektronic resource]. In: Fundamental'naya elektronnaya biblioteka “Russkaya literatura i fol'klor” [Fundamental Digital Library “Russian Literature and Folklore”]. Available at: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyc> (accessed: 26.02.2022).

15. *Abramov-van Rijk E.* The form of the monostrophic ballata as a frame for a logical demonstration. In: Plainsong and Medieval Music. Vol. 26. Iss. 1. Cambridge University Press, 2017. P. 1–18.

16. *D'Agostino G.* On the Ballata Form(s) of Fifteenth-Century Italy: a Case of Historical Misunderstanding. In: “Et facciam dolci canti”. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno. LIM, 2003. P. 295–330.

17. *Einstein A.* The Italian Madrigal. Ed. by R. Sessions, O. Strunk, A.Y. Krappe. In Three volumes. Vol. 2. Princeton Legacy Library edition, 2019.

18. *Fallows D.* Formes Fixes [Electronic edition]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001.

19. *Harrán D.* Verse Types in the Early Madrigal. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 22 (1969). P. 27–53.

20. *Newcomb A.* The Ballata and the “Free” Madrigal in the Second Half of the Sixteenth Century. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 63, No. 3 (Fall 2010). Pp. 427–497.

21. *O’Rourke R.* Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia University, 2020.

22. [*Petrarca F.*]. Il Canzoniere di Francesco Petrarca. Edizione di riferimento: a cura di Giancarlo Contini, Einaudi, Torino 1964.

23. *Schick H.* Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi: Phänomene, Formen und Entwicklungslinien. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1998.

24. *Schubert P., Cumming J.E.* Text and Motif c. 1500: A New Approach to Text Underlay. In: Early Music. Vol. 40, No. 1. 2012. P. 3–13.

