Ксения НОГОВИЦЫНА

«ЭРМИНИЯ» ГВИДО КАЗОНИ — БЬЯДЖО МАРИНИ: РЕНЕССАНСНЫЙ ТЕАТР НА БАРОЧНОЙ СЦЕНЕ

Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» со времени публикации (1581) и вплоть до середины XVII века, без преувеличения, не имела себе равных по популярности в итальянском искусстве. Образы героев эпоса — бесстрашных рыцарей-крестоносцев Танкреда и Ринальдо, девы-воительницы Клоринды, неистовой волшебницы Армиды, беззаветно любящей Эрминии, их противоречивые чувства и поступки отразили неспокойный дух наступающей эпохи с ее ощущением дисгармонии, меланхолией и трагизмом.

Примечательно, что композиторы обращались прежде всего к женским образам поэмы Тассо, причем внимание их привлекали героини сильные, страстные, и связанные с ними драматически напряженные сцены поэмы. Вспомним мадригалы Монтеверди: «Vattene pur crudel» («Прочь, жестокий», 1592), в основу которого лег гневный монолог Армиды вслед покидающему ее возлюбленному Ринальдо, или «Поединок Танкреда и Клоринды» (1638), в котором Клоринда в мужских доспехах на равных бьется с Танкредом. К этим и другим текстам поэмы Тассо обращались Жьяш де Верт (1581, 1586), Орацио Векки (1583), Лука Маренцио (1584), Пьеро Бенедетти (1613), Сиджизмондо д'Индия (1609, 1618), Джованни Роветта (1629) и многие другие[1].

Но в первые десятилетия XVII века в искусстве настало время совсем иного образа, в каком-то смысле антипода Клоринды и Армиды: дочери правителя поверженной крестоносцами Антиохи́и Эрминии, беззаветно полюбившей своего врага Танкреда.

Вкратце напомним историю этой героини.

> *После захвата крестоносцами одного из центров мусульманского мира, города Антиохи́и, дочь его правителя, убитого христианскими воинами, — юная Эрминия — оказывается в тюрьме* (III, 12)[2]. *Рыцарь-крестоносец Танкред*

Ноговицына Ксения Александровна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

проявляет великодушие к пленной принцессе и позволяет ей с матерью бежать из тюрьмы, но Эрминия, страстно и безответно влюбившись в него, не хочет покидать своего плена (VI, 56–58). *Борясь с любовью к своему врагу, убийце отца, Эрминия все же соглашается на бегство. Так начинается ее полная опасностей скитальческая жизнь. В пути умирает пожилая мать Эрминии* (VI, 59). *Укрывшись на оборонительной башне в Иерусалиме, принцесса становится нечаянной свидетельницей битвы Танкреда с Аргантом, происходящей у стен города, и ранения рыцаря* (VI, 62–63). *Наблюдая за происходящим, она истово желает излечить раны возлюбленного при помощи волшебных трав, доставшихся ей от матери* (VI, 63–68).

Одержимая идеей вновь увидеть Танкреда, Эрминия решается украсть доспехи Клоринды и, облачившись в них, отправляется в лагерь крестоносцев. Но один из воинов-крестоносцев, Полиферн, приняв ее за Клоринду, бросается на нее, чтобы отомстить за смерть отца, убитого воинственной принцессой. Эрминия вновь вынуждена бежать (VI, 101–108). *Принцессу переполняют страх и одновременно тоска по Танкреду, имя которого она вырезает на стволе дерева. Обессилев от бегства, которое длилось целую ночь и целый день, юная девушка оказывается на берегу реки Иордан* (VII, 1–5), *где ее находят пастухи и дают приют* (VII, 14–22). *Вскоре ее похищают египетские воины и забирают в лагерь мусульман* (VII, 99). *После многих злоключений Эрминия встречает оруженосца Танкреда Вафрино и просит привести ее к нему. По пути они случайно обнаруживают Танкреда, смертельно раненного в бою с Аргантом* (XIX, 103–114). *В порыве сострадания Эрминия обрезает свои прекрасные волосы, обладающие чудодейственной силой, и прикладывает их к ранам Танкреда. Он приходит в себя, узнает ее и благодарит за спасение. На этом история Эрминии в поэме Тассо обрывается; ее дальнейшая судьба остается читателю неизвестной.*

Из всех женских персонажей поэмы образ Эрминии, пожалуй, наиболее сложен и психологичен; именно ей, ее трагической любви, ее метаниям между Честью и Любовью (буквально: «Onore e Amore»; VI, 70) Тассо посвящает самые проникновенные строки поэмы. Исследователи творчества поэта считают образ этой героини наиболее близким самому автору, а ее историю, бегство и тщетные попытки обрести утраченный мир склонны воспринимать как метафору скитальческой, полной разочарований и потрясений судьбы самого Тассо [4, *232*].

Эрминия в тот период царила в театре, музыке, живописи. В театральной энциклопедии XVIII века [1, *303*] упоминаются постановки, в основу которых положена ее история, притом с очень разными жанровыми определениями: *лесная сказка* (Favola Boschereccia; Венеция, 1610, Брешия, 1617), *трагедия* Габриэле Кьябрера (Генуя, 1622), *сценическая поэзия* (Poesia scenica; Неаполь, 1629), *драма* (Лукка, 1643).

Театральные сцены, то трагические, то пасторальные, разворачиваются и на полотнах живописцев. Одна из кульминационных сцен поэмы, когда после

[1] Полный список музыкальных сочинений на тексты поэмы «Освобожденный Иерусалим» дает Альфред Эйнштейн [3, *629–630*]

[2] В круглых скобках римскими цифрами обозначены песни поэмы Т. Тассо, арабскими — строфы.

долгих поисков Танкреда Эрминия находит его смертельно раненным, запечатлена на картинах Гуерчино, Николя Пуссена, Людовико Лана[3] (илл. 1–3):

Илл. 1. Джованни Франческо Барбьери (Гуерчино) «Эрминия находит раненого Танкреда» (1619)

Другие сцены поэмы, повествующие о скитаниях антиохийской принцессы, легли в основу картин «Эрминия вырезает имя Танкреда» Сальватора Розы и «Эрминия и пастухи» Германа ван Сваневельта (1639–1640).

[3] Выражения лиц персонажей, позы и жесты на этих картинах отвечают законам театральной риторики раннего барокко. В частности, на полотнах Гуерчино и Лана обращает на себя внимание необычный (с точки зрения пресловутой «реалистичности») жест Эрминии: она всплеснула руками (у Лано — подняла левую руку) при виде раненого Танкреда, развернув ладони прямо к зрителю. В теории театра начала XVII века поднятые кверху руки (или рука) символизировали прежде всего страдание персонажа: «скорбные события сопровождаются жестом, производимым то двумя, то одной рукой <...> жест этот: рука, поднятая словно бы с брошенным словом» (трактат «Il Corago» (год неизв.), цит. по [6, *66*]). С другой стороны, распростертые руки в театральной риторике того времени — символ сострадания. Риторическая фигура Misericordia, согласно предписаниям теоретика театра Чезаре Рипа (трактат «Иконология», Рим, 1593), должна держать руки открытыми, подобно тому, «как Христос, наш Спаситель, с распростертыми руками <...> ждет нас, чтобы обнять всех и облегчить наши страдания» (цит. по: [ibid., *54*]). В трактовке Гуерчино и Лана языческая принцесса Эрминия предстает как истинная христианка, способная силой любви и сострадания исцелить умирающего Танкреда.

Илл. 2. Николя Пуссен «Танкред и Эрминия» (1625–1627)

Илл. 3. Людовико Лана «Эрминия и Танкред», 1-я пол. XVII века

В музыке образ Эрминии воплотили Жьяш де Верт (1586), Ипполито Баккузи (1594), Сиджизмондо д'Индия (1609), Антонио Чифра (1614). Все они использовали тексты самого́ Тассо, отдавая предпочтение двум фрагментам из поэмы: «Sovente all'hor» (VII, 19–20), «Misera! Non credea» (XIX, 106–107).

Мы же обратимся к довольно необычным примерам трактовки истории Эрминии — вокальному монологу «Le Lagrime d'Erminia» («Слезы Эрминии», 1623) и мадригалу «La bella Erminia» («Прекрасная Эрминия», 1624). Оба они принадлежат перу Бьяджо Марини (1594, Брешия — 1663, Венеция), скрипача-виртуоза и композитора, известного прежде всего благодаря своей инструментальной музыке.

Вокальный монолог «Слезы Эрминии» был издан в Парме в 1623 году, когда Марини, согласно сведениям, указанным на титульном листе, был «музыкантом и скрипачом Его Высочества [герцога] Пармы».

LE LAGRIME
D'ERMINIA
In Stile recitatiuo,
Con alcune Ode da cantarsi con termine affettuoso nel Chitarone, Clauicordo, ò altro stromento simile:
DI BIAGIO MARINI
Musico, e Sonator di Violino dell' A. S. di Parma:
OPERA SESTA.
All' Illustrissimo, & Reuerendissimo Signore
Il Sig. CARDINAL D'ESTE.
IN PARMA Per Anteo Viotti. M. DC. XXIII.
Con lic. nza. de' Superiori.

Илл. 4. «Слезы Эрминии / в Стиле речитации /с некоторыми Одами для пения в состоянии любовного волнения с китарроном, клавикордом или другим инструментом подобного рода / Бьяджо Марини / музыканта и скрипача его Высочества [герцога] Пармы / сочинение шестое / Сиятельнейшему и Достопочтенному Синьору Кардиналу д'Эсте / В Парме, [напечатано] у Антео Виотти, 1623»

Было бы естественным ожидать, что в поисках текста для нового музыкального сочинения Марини, вслед за его предшественниками Маренцио, Монтеверди, Де Вертом и другими, обратился к песням из поэмы Тассо, посвященным Эрминии. Однако уже при первом взгляде на вокальный монолог Марини становится очевидным, что текст взят не из поэмы, поскольку представляет собой не тассовскую октаву (восьмисложник), а смешанный стих (сочетание семисложника и одиннадцатисложника; см. Приложение II, 1).

В. Кларк, автор первой и единственной на сегодняшний день монографии о вокальной музыке Бьяджо Марини, отмечая, что, как и в большинстве вокальных сочинений композитора, автор текста здесь не указан, предполагает, что Марини сам переработал первоисточник Тассо [2, *89*]. Действительно, Марини, за редчайшим исключением, не указывал авторов текстов; впрочем, в этом он следовал традиции своего времени (тексты «кочевали» от одного композитора к другому, имена поэтов обычно были хорошо известны современникам, и считалось излишним их называть).

Однако оригинальность и высокая экспрессия текста «Слез Эрминии» говорят в пользу того, что автором его был человек, прекрасно знавший первоисточник и виртуозно владевший поэтическим слогом. Текст представляет собой парафраз на Песни поэмы Тассо, которые посвящены истории Эрминии, и строится из двух монологов. Вначале повествование ведется от лица Вестника (Nuntio), который рассказывает о бегстве Эрминии к реке Иордан (в основе этого фрагмента — Песнь седьмая поэмы Тассо), а затем — от лица Эрминии, чей монолог обращен к самой себе и к природе, окружающей ее. Этот монолог — мысленное возвращение к событиям, которые резко изменили ее жизнь: от падения Антиохии и низвержения отца — до заточения в тюрьме крестоносцами и освобождения ее Танкредом, злейшим врагом и невольным возлюбленным (здесь автором объединены события Песен третьей, шестой и седьмой).

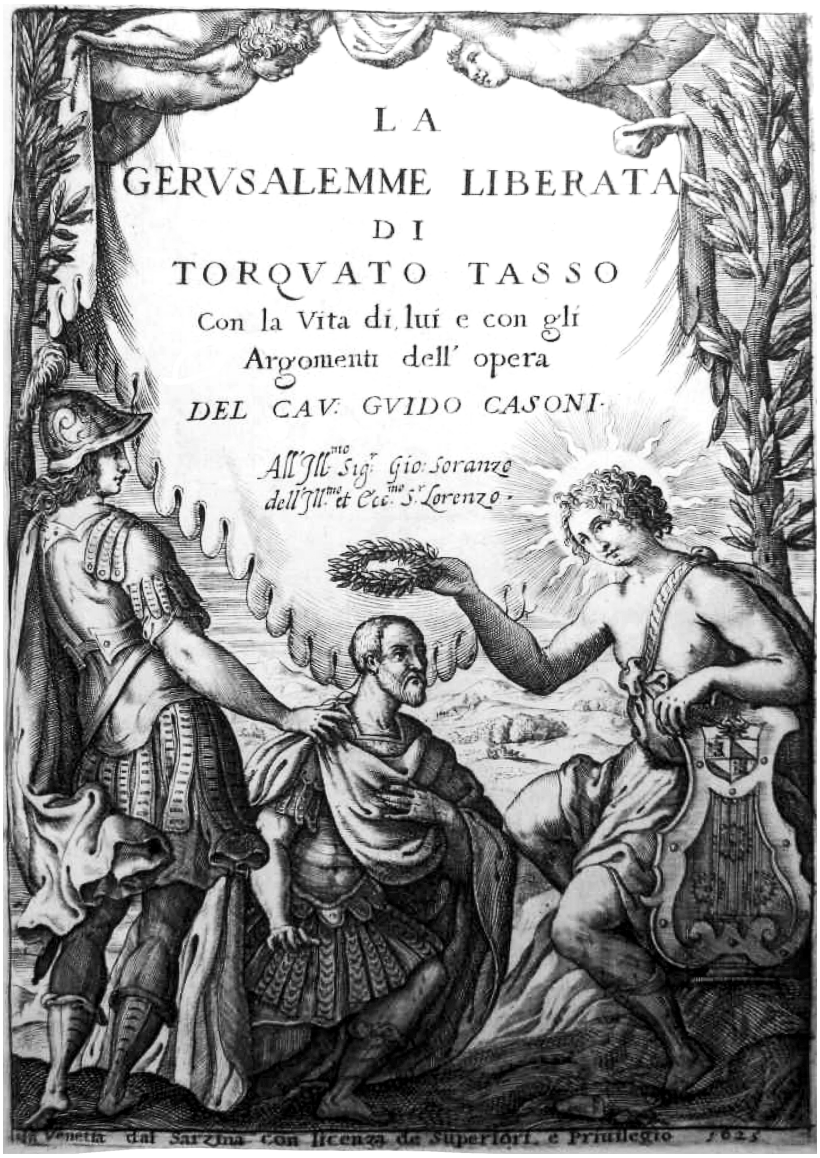
В исследованиях последних лет, затрагивающих вокальное творчество Марини, — книге Пьеро Миоли [9, *236*] и диссертации Ребекки Сипесс-Шефер [3, *173*] — в качестве автора текста указан Гвидо Казони (1561–1642)[4]. Ныне это имя, к сожалению, забыто, однако на рубеже XVI–XVII веков Казони был одним из самых авторитетных итальянских поэтов и литераторов. Уроженец городка Серравалле Венецианской республики, он инициировал возрождение знаменитой Академии Неизвестных (*Accademia degli Incogniti*) в Венеции и основал Академию Страстных (*Accademia degli Ardenti*) в Серравалле. Среди друзей Казони — самый оригинальный поэт той эпохи Джамбаттиста Марино, много лет состоявший с ним в переписке. Казони разделял новаторские устремления своего знаменитого друга; в свою очередь, современники ценили серравальского поэта за свежесть языка и выразительную силу стиха[5].

---

[4] Более подробной информации о том, в какой именно книге Казони содержится поэзия, использованная Марини для «Слез Эрминии», а также о возможной дате ее создания в вышеназванных трудах нет. Р. Сипесс-Шефер сообщает читателям, что текст об Эрминии у Казони впервые появляется в «Одах» (1602). Автор относит этот текст к другому сочинению Марини, посвященному Эрминии, — мадригалу для шести голосов и шести инструментов «La bella Erminia», что не соответствует действительности, как мы убедимся чуть позже.

[5] Наибольшей популярностью у современников пользовались сочинения Казони «Магия любви» (1591), «Оды» (1602), «Поэтический театр» (1615), многократно переиздававшиеся при жизни поэта. Казони является автором самого, быть может, авангардного сочинения своего

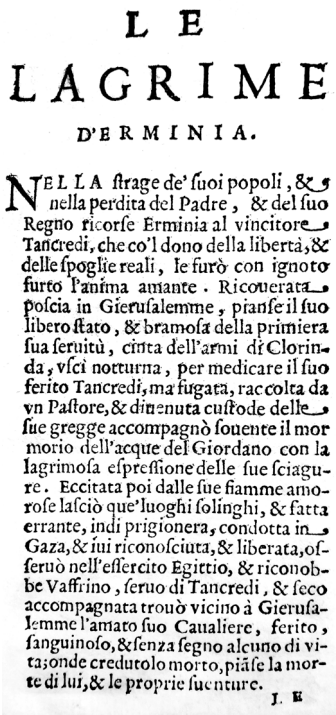
Гвидо Казони прославился и как знаток творчества Тассо. Он был составителем одной из первых его биографий и автором пояснений к переизданиям «Освобожденного Иерусалима».



Илл. 5. Титульный лист издания поэмы с пояснениями Г. Казони: «"Освобожденный Иерусалим" / Торквато Тассо с изложением жизни автора и / пояснениями к сочинению, / написанными Гвидо Казони. Сиятельнейшему Синьору Дж. Соранцо / от Сиятельнейшего Синьора Лоренцо».

времени — поэтических каллиграмм «Страсти Христовы», где каждая поэтическая строфа графически иллюстрирует орудия мук Христа (см. илл. 9, 10 на с. 146–147).

Стихотворение с названием «Слезы Эрминии» помещено Казони в сборник «Поэтический театр» («Teatro poetico»), изданный в 1615 году и затем неоднократно переиздававшийся. Стихотворение состоит из четырех строф и предваряется эпиграфом, в котором прозой изложена сюжетная фабула. Текст этого эпиграфа Марини использовал в издании «Слез Эрминии» в качестве краткого Содержания (Argomento), предваряющего монолог:



L E
LAGRIME
D'ERMINIA.

NELLA ſtrage de' ſuoi popoli, & nella perdita del Padre, & del ſuo Regno ricorſe Erminia al vincitore Tancredi, che co'l dono della libertà, & delle ſpoglie reali, le furò con ignoto furto l'anima amante. Ricouerata poſcia in Gieruſalemme, pianſe il ſuo libero ſtato, & bramoſa della primiera ſua ſeruitù, cinta dell'armi di Clorinda, vſcì notturna, per medicare il ſuo ferito Tancredi, ma fugata, raccolta da vn Paſtore, & diuenuta cuſtode delle ſue gregge accompagnò ſouente il mormorio dell'acque del Giordano con la lagrimoſa eſpreſſione delle ſue ſciagure. Eccitata poi dalle ſue fiamme amoroſe laſciò que' luoghi ſolinghi, & fatta errante, indi prigionera, condotta in Gaza, & iui riconoſciuta, & liberata, oſſeruò nell'eſſercito Egittio, & riconobbe Vaſſrino, ſeruo di Tancredi, & ſeco accompagnata trouò vicino à Gieruſalemme l'amato ſuo Caualiere, ferito, ſanguinoſo, & ſenza ſegno alcuno di vita; onde credutolo morto, piãſe la morte di lui, & le proprie ſuenture.

J. E

Илл. 6а. Эпиграф к «Слезам Эрминии» Г. Казони

Argomento della preſente Opera.

NELLA ſtrage de' ſuoi popoli, e nella perdita del Padre, e del ſuo Regno, ricorſe ERMINIA al vincitor Tancredi, che co'l dono della libertà, e delle ſpoglie Reali, le furò con ignoto furto l'anima amante: Ricouerata poſcia in Gieruſalemme, pianſe il ſuo libero ſtato, & bramoſa della primiera ſua ſeruitù, cinta delle armi di Clorinda, vſcì notturna per medicare il ſuo ferito Tancredi; ma fugata, raccolta da vn Paſtore, e diuenuta cuſtode delle ſue greggi, accompagnò ſouente il mormorio dell'acque del Giordano con la lagrimoſa eſpreſſione delle ſue ſciagure; Eccitata poi dalle ſue fiamme amoroſe, laſciò que' luoghi ſolinghi, & fatta errante, indi prigionera, condotta in Gaza, & iui riconoſciuta, e liberata, oſſeruò nell'eſſercito Egittio, e riconobbe Vaſſrino ſeruo di Tancredi, e ſeco accompagnata trouò vicino à Gieruſalemme l'amato ſuo Caualliere, ferito, ſanguinoſo, & ſenza ſegno alcuno di vita; onde credutolo morto, pianſe la morte di lui, e le proprie ſuenture.

Илл. 6б. Содержание «Слез Эрминии» Б. Марини

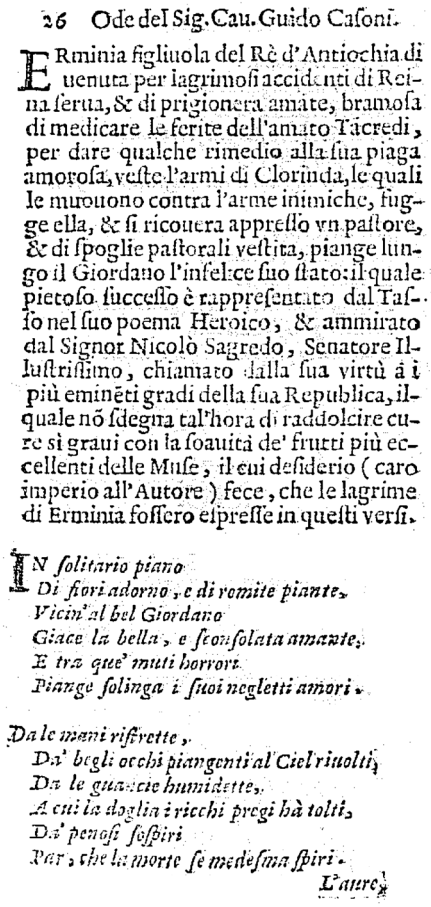
Однако текст *самого* вокального монолога «В уединенной долине» (*In solitario piano*), как выясняется при ближайшем рассмотрении, взят композитором не из этого стихотворения. Очевидно, в рамках одного произведения Марини совместил разные источники — факт, не замеченный до сих пор ни одним из исследователей.

Дальнейшие поиски привели нас к другому произведению Казони, написанному гораздо раньше. Это «Оды», впервые напечатанные в 1602 году[6]. Судя по количеству переизданий, «Оды» были самым популярным сборником сочинений поэта: в настоящее время сохранились и доступны публикации 1602, 1605,

[6] В ор. 6, помимо вокального монолога, входят пять од (le ode) — миниатюрных вокальных пьес. Все они также написаны на тексты «Од» Г. Казони. Тот факт, что эти пьесы именуются в ор. 6 одами, и заставил нас обратиться к сборнику Казони, где мы обнаружили все пять стихотворений, являющихся фрагментами более крупных од, а также большую оду «In solitario piano» («В уединенной долине»).

1607, 1619–20, 1623, 1624, 1626 и 1639 годов[7]. Текст, к которому обратился Марини, встречается уже в самом раннем из дошедших до нас изданий — 1602 года; в дальнейшем Казони добавлял в сборник все новые и новые стихи[8].

Ода, начинающаяся со слов *In solitario piano*, не имеет названия, но также снабжена прозаическим предисловием, в котором кратко пересказано ее содержание и указан адресат — сенатор Николо́ Сагредо (перевод предисловия см. в Приложении I, 1 на с. 148):



26 Ode del Sig. Cau. Guido Casoni.

ERminia figliuola del Rè d'Antiochia di uenuta per lagrimosi accidenti di Reina ferita, & di prigionera amate, bramosa di medicare le ferite dell'amato Tacredi, per dare qualche rimedio alla sua piaga amorosa, veste l'armi di Clorinda, le quali le muouono contra l'arme inimiche, fugge ella, & si ricouera appresso vn pastore, & di spoglie pastorali vestita, piange lungo il Giordano l'infelice suo stato: il quale pietoso successo è rappresentato dal Tasso nel suo poema Heroico, & ammirato dal Signor Nicolò Sagredo, Senatore Illustrissimo, chiamato dalla sua virtù à i più eminēti gradi della sua Republica, il quale nō sdegna tal'hora di raddolcire cure sì graui con la soauità de' frutti più eccellenti delle Muse, il cui desiderio (caro imperio all'Autore) fece, che le lagrime di Erminia fossero espresse in questi versi.

IN solitario piano
Di fiori adorno, e di romite piante,
Vicin'al bel Giordano
Giace la bella, e sconsolata amante,
E tra gue' muti horrori
Piange solinga i suoi negletti amori.

Da le mani rifirette,
Da' begli occhi piangenti al Ciel riuolti,
Da le guancie humidette,
A cui la doglia i ricchi pregi hà tolti,
Da' penosi sospiri
Par, che la morte se medesma spiri.

L'aure

Илл. 7. Ода Г. Казони «В уединенной долине» («In solitario piano») с предисловием-посвящением. Издание 1626 г., Бергамо, библиотека Анджело Маи

[7] Исследователь «Од» Дж. Дзагонель упоминает издание 1597 года, однако оно, по-видимому, не сохранилось. Экземпляры издания 1601 г. с пометкой: «второй оттиск» (seconda impressione) хранятся в Бари, Перудже и Риме; переиздания 1602, 1623, 1624 г. — в Biblioteca Nazionale Marciana в Венеции и других городах; 1605 г. — в Новаре и Барии; 1607 г. — в Виго ди Кадоре, Потенце и Тревизо; 1619–20 — во Флоренции, Мантуе, Модене; 1626 г. — в Бергамо. Экземпляр последнего прижизненного издания «Од» — 1639 года — находится в Падуе. Такое количество переизданий говорит об исключительной популярности Казони среди современников. См. http://www.sbn.it (дата обращения 25.05.2011).

[8] В итоге опус Казони разросся до пяти частей (начиная с издания 1626 г.).

Примечательно, что в предисловии Казони называет оду не иначе как «слезы Эрминии», что могло не только подсказать композитору название будущего вокального монолога, но и натолкнуть на мысль обратиться к другому стихотворению Казони, посвященному Эрминии.

Таким образом, для своего вокального монолога Марини позаимствовал название и предисловие из стихотворения Казони «Слезы Эрминии» 1615 года, а в качестве основного текста использовал оду того же поэта, не имеющую названия, 1602 года.

Однако, совместив разные источники, Марини допустил небольшую оплошность. В предисловии к стихотворению «Слезы Эрминии» у Казони рассказывается *вся* история героини Тассо, вплоть до сцены, когда она находит раненого Танкреда (у Тассо — Песнь девятнадцатая); именно в этот момент, запечатленный на картинах Гуерчино, Лана и Пуссена, поэт описывает ее в «Поэтическом театре» (Приложение I, 2 на с. 148). Но из текста самого́ вокального монолога следует, что Эрминия, спасаясь бегством, оказывается на берегу реки Иордан и в момент своего рассказа находится у пастухов (эпизод, описанный Тассо в Песни седьмой)[9].

Чем же обусловлено решение композитора совместить в качестве источника текста два разных произведения на один сюжет, что привело исследователей опуса к некоторой путанице? Вероятно, текст оды (1602), в котором сосредоточена вся история любви Эрминии, показался Марини более подходящим для воплощения его замысла, чем стихотворение «Слезы Эрминии» из «Поэтического театра», главная тема которого — горе Эрминии у тела умирающего Танкреда. Кроме того, в стихотворении реплики Эрминии постоянно перемежаются со словами автора (так что порой сложно понять, кому именно — рассказчику или Эрминии — принадлежит та или иная фраза), тогда как в оде героиня высказывается без вмешательства авторского слова.

Монолог «Слезы Эрминии» написан в стиле речитации (*stile recitativo*) с пометкой для исполнителя: «*in termine affettuoso*» («в состоянии любовного волнения»)[10]. Однако по мнению В. Кларк обращение композитора к флорентийскому стилю *recitativo* в двадцатые годы XVII столетия кажется несколько странным, поскольку мода на него прошла[11]. На этом основании

[9] Причиной возникшего несоответствия могла быть простая оплошность, допущенная из-за спешки (возможно, связанной с сжатыми сроками заказа сочинения). В таком случае Марини могло ввести в заблуждение то, что в тексте оды упоминается сцена битвы Танкреда с Аргантом, невольной свидетельницей которой была Эрминия, а значит, свой монолог она могла бы произнести у тела раненого Аргантом Танкреда. Однако в поэме Тассо битв между Танкредом и Аргантом было две (в Песнях шестой и девятнадцатой), и в стихотворении 1602 года Казони имеет в виду первую из них, что подтверждается предисловием к оде «В уединенной долине» (Приложение I, 1). С другой стороны, выбор Марини мог быть и вполне осознанным, так как перед началом представления композитор посчитал нужным поведать слушателю всю историю героини Тассо. Однако этот вопрос остается открытым, поскольку название, которое дал Марини предисловию к монологу: «Содержание данного произведения» («Argomento della presente opera») можно трактовать в пользу как одной, так и другой гипотезы.

[10] Это примечание относится и самому́ монологу, и к пяти одам, следующим за ним.

[11] Композиторы — авторы музыкальных драм используют в этот период два понятия — *stile recitativo* (*monodico*) и *stile* (*genere*) *rappresentativo*. Хотя первый появился чуть раньше (Кавальери в «Представлении о Душе и Теле» вводит термин *recitar cantando*, сент. 1600), второй преобладает в количественном отношении (Каччини — «Euridice... in stile rappresentativo», дек. 1600,: Пери — «Euridice... le musiche rappresentate», 1601; Монтеверди — «Orfeo... favola rappresentata», 1607 и др.). Судя по всему, для своего времени эти понятия были синонимичными и взаимозаменяемыми, а иногда и взаимодополняющими (Гальяно в предисловии к драме «Dafne... rappresentata»

исследовательница высказывает предположение, что опус был задуман Марини, а возможно и создан, раньше, еще в конце 1610-х годов, в одно время с опусом 2 (1618), в котором содержится одноголосный мадригал «Le carte in ch'io primier scrissi» («Листы, на которых я прежде писал») с аналогичной ремаркой (*in Stile recitativo*)[12].

Бóльшую ясность в вопрос о возможной датировке сочинения Марини помогло внести проведенное нами сравнение разных изданий «Од» Казони. Мы сопоставили доступные нам «Оды» 1602, 1619–1620 и 1623 г. и выяснили, что первые два издания близки между собой, тогда как в версии 1623 г. есть незначительные, но важные в данном случае расхождения с более ранними публикациями. По-видимому, перед осуществлением очередного переиздания Казони слегка изменил текст, хотя не исключено, что это было сделано издателем[13].

В свою очередь, при сравнении упомянутых версий оды с вариантом Марини становится явной наибольшая близость использованного им текста к варианту 1619–1620 г., который относится к группе од, впервые изданных в Тревизо в 1612 году.

Важная деталь, помогающая пролить свет на возможное время создания «Слез Эрминии» Марини, — то, что в это сочинение включен фрагмент «Поэтического театра», впервые изданного в 1615 году, но помещенного в одну книгу с «Одами» лишь в издании 1619–20 гг. (то есть оба источника, использованных Марини, находились под одним переплетом). Таким образом, наиболее вероятным периодом написания «Слез Эрминии» нам представляются 1621–22 годы, хотя сочинение на тексты Казони могло быть задумано композитором и ранее[14]. А обращение Марини к флорентийской моде может быть связано, в частности, с его службой в это время при герцогском дворе в Парме — городе с насыщенной театральной жизнью. Избрав «театральный стиль», Марини учитывал вкусы и предпочтения пармского двора[15].

упоминает прием *recitar cantando*). Примечательно при этом, что в представлении композиторов следующего поколения именно термин *stile recitativo* олицетворял флорентийскую традицию («Affetti spirituali in istile di Firenze o recitativo» С. Бонини, 1615). После 1610-х годов этот термин все реже встречается в изданиях вокальной музыки, в то время как *genere rappresentativo*, напротив, остается в ходу вплоть до 1638 года («Восьмая книга мадригалов» К. Монтеверди). Таким образом, для композиторов первой половины XVII века представление о театральной манере пения так или иначе ассоциировалось с терминами *stile recitativo* и/или *rappresentativo*

[12] Это единственный пример обращения к *Stile recitativo* среди мадригалов Марини.

[13] История изданий «Од» весьма интригующа. Все издания можно условно объединить в группы по городам и издательствам. К первой группе относятся издания 1601, 1602 и 1605 г. (Венеция, Дж. Баттиста Чиотти), ко второй — издания с 1612 по 1619–1620 (Тревизо, издатель Анджело Регеттини), к третьей — издания 1623, 1626 годов (Венеция, Томмазо Бальони). Особняком стоят публикации 1624 (Милан, Дж. Б. Биделли) и 1639 года (Беллуно, Фр. Вьечери).

[14] Марини поступил на службу к герцогу Пармы 1 февраля 1621 года. Посвящение ор. 6 датировано 10 декабря 1622 года. При этом вполне вероятно, что замысел произведения на сюжет Тассо у Марини созрел гораздо раньше: уже в 1617 году в его родном городе Брешия была поставлена пастораль «Эрминия», о которой Марини наверняка знал, а возможно, и присутствовал на ее представлении.

[15] Правителем Пармского герцогства в годы службы Марини был Рануччо I Фарнезе, прославившийся как ценитель и покровитель искусств, в особенности музыки, живописи и театра. В 1618 году, во время правления Рануччо I, в Парме было завершено строительство грандиозного придворного театра — личной театральной сцены семьи герцога. Построенный по проекту архитектора Дж. Б. Алеотти, театр Фарнезе стал своеобразным символом Пармы этого периода — города, в котором театральная патетика присуща не только светским постройкам, но и церквям с их богатым декором и сложной внутренней архитектурой, создающими эффект сценического пространства.

Монолог «Слезы Эрминии» остался единственным в творческой биографии Марини примером обращения к театральному жанру[16]. В то же время, не сохранилось никаких исторических свидетельств воплощения «Слез Эрминии» на сцене; к тому же, малый состав исполнителей — Вестник, Эрминия, инструмент(ы) *basso continuo* — и относительная краткость сочинения не требуют ни декораций, ни большого сценического пространства. «Слезы Эрминии» — это скорее *musica riservata* — особый род музицирования, предполагавший камерную обстановку и исполнение исключительно для высокопоставленного лица и его ближайшего окружения[17].

Исследователь Найджел Форчен в диссертации «Итальянская светская песня 1600–1635 годов» весьма критически высказывается о сочинении Марини (цит. по [2, *90–91*]). По его мнению, оно «уныло»; поэтический текст настолько драматичен, что «таланта Марини для него недостаточно, а его пассажи <...> так же бессодержательны, как и музыка повествовательных эпизодов»[18].

Позволим себе оспорить эту точку зрения. Безусловно, текст Казони исполнен драматизма и контрастов, передающих смятенное состояние героини, противоречивость ее чувств (см. Приложение II, 1; строфы 7, 8 и след.; с. 150). Героиней овладевают противоположные аффекты; для передачи этого сложного состояния поэт использует многочисленные парадоксальные эпитеты: «великодушный враг», «скупой возлюбленный» и др.

Однако искать подобные контрасты в музыке было бы бессмысленно, ведь сам Марини на титульном листе обозначил аффект, предписанный исполнительнице: «состояние любовного волнения». Кроме того, очень важны слова Вестника, описывающие состояние Эрминии как оцепенение и объясняющие нам «сдержанность» музыкальной интонации (с. 149, строфа 6).

Автор оды несколькими штрихами создает тонкий психологический портрет героини, охваченной любовной тоской и вместе с тем скованной страданием. Это тип женщины страдающей, гонимой, но готовой на любые жертвы ради возлюбленного. Ей не свойственны приступы гнева или, наоборот, испепеляющей любовной страсти; Эрминия — очень цельная и неизменная в своем чувстве натура. А потому и в ее музыкальной характеристике преобладает один аффект, сдержанная и одновременно трепетная музыкальная интонация.

---

[16] Трудно сказать, почему композитор, бывший не только скрипачом-виртуозом, но и прекрасным певцом, обошел стороной столь востребованный в его эпоху жанр музыкальной драмы. Возможно, причины тому — его скромность и осознание границ своих возможностей. Во всяком случае, в посвящениях его опусов то и дело встречаются такие эпитеты, как «скромные плоды моих усилий» (ор. 1), «музыкальные (те, что таковыми являются) труды» (ор. 2), «слабость моих бедных талантов» (ор. 16), «над невежеством моих бедных чернил» (ор. 20). С другой стороны, не стоит забывать, что риторика подобного рода в посвящениях была весьма в духе эпохи.

[17] Чрезвычайно важное для эпохи Ренессанса и раннего барокко понятие *musica riservata*, уже давно ставшее предметом обсуждения в музыковедческой литературе, может быть непосредственно проиллюстрировано жизнью и карьерой Бьяджо Марини. С начала службы в Парме (1621) и до последних лет жизни Марини, с небольшими перерывами, служил придворным камерным музыкантом. При дворе Вольфганга Вильгельма Виттельсбаха в Нойбурге-на-Дунае (наиболее продолжительная его служба) Марини, согласно документам занимал должность *musico riservato* («приближенный музыкант»), что означало фактически — «музыкант особого ранга», солист-виртуоз и композитор, создающий музыку для герцога, по его вкусу. «Слезы Эрминии» могли стать первым опытом Марини в создании *musica riservata* — для кардинала Алессандро д'Эсте, адресата посвящения, или, возможно, по заказу герцога Рануччо I Фарнезе.

[18] Именно это утверждение дало исследовательнице В. Кларк основание предположить, что Марини написал «Слезы Эрминии» раньше, еще в начале своей музыкантской карьеры [2, *91*].

Musica Per Cantar Sonetti nel Citarone o Chitariglia ſpagnola 32

Queſta Muſica è per li primi otto verſi del ſonetto, & ſi può cantar anco le ottaue.

E D

Ardo tacito aman te e'l foco mio
Hor vno ſguardo hor vn ſoſpiro inuio

F I G B

celar non poſſo è pale ſar pauento e vuol quinci il timor quin di il deſio
muto nunzio del cor mu to lamẽto ma ſdegno turba i be'voſtr'oc chi:ond'io

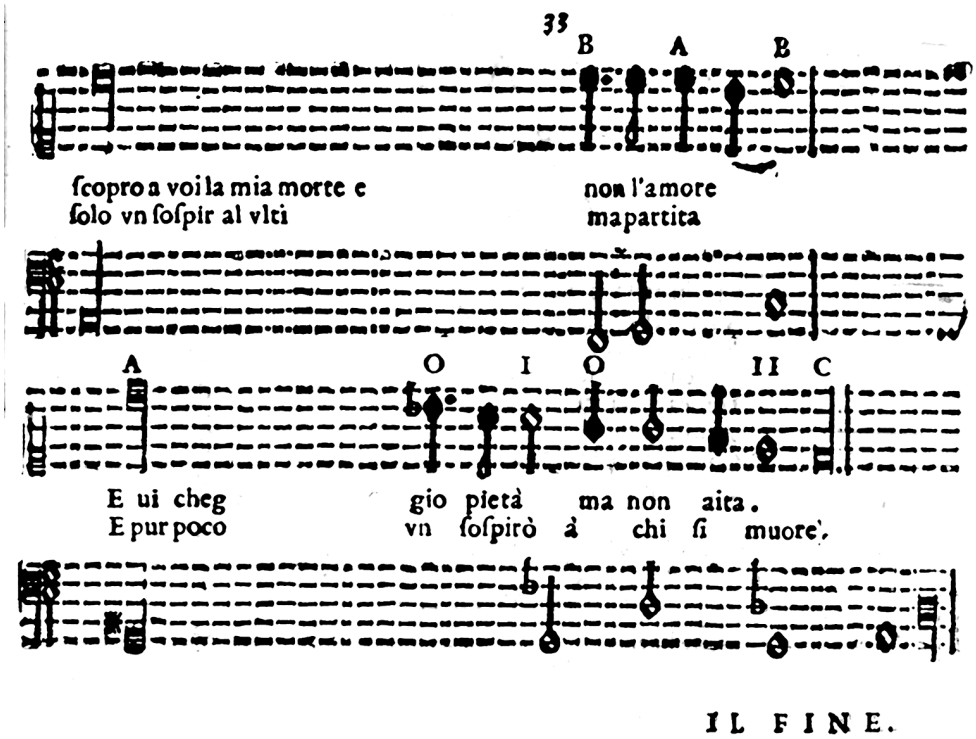
O I I C

hor ch'io taccia hor ch'io di ca il mio tormento.
di quello ſguardo, e del ſoſpir mi pento.

Queſta e per li vltimi ſet

B D F F D

Homai priuo di ſpeme an ci di vita
Chiede l'alma dolente al crudo core



Sonetti poſti ad libitum.

Spirituale

Sommo ſol ch'a quell'altro errante in cielo
Che dà lume à le ſtelle il lume dai,
Tù per ſoffrir de la cui luce i rai
Si fan con l'ale i Seraſini vn Velo'
Quelle tenebre ſgombra e rompi il gelo
Onde gli occhi conuerſi, e'l petto armai
Che poiche gli occhi à duo begli occhi alzai
Ardo à quel lume, e nel tuo foco io gelo
Queſti ſoſpir, che ſparge immonda voglia,
Solleui il raggio tuo, che puro accende
E gli accolti ſoſpir in pianto ſcioglia,
Tal ſe da l'onde ſalſe impuro aſcende
Vapor, cui piaghi il Sol, cui nube accoglia,
Alza amaro, e poi dolce in pioggia ſcende.

Amoroſo

Dunque priuo di ſpeme, e di conforto
Debb'io l'orme, cercar di Fera errante?
Ahi, ch'io farò, non pur negletto amante,
Ma pria, che trouar lei perduto, e morto.
Seguirò per ſentiero alpeſtre, e torto
Di più fugace cor fugace pianta?
Seguirò benche bella, e sfauillante
Stella infedel che non mi guida in porto?
Ben talhor mi riſento, e volgo il piede
Per girne altroue, e per ſottrarmi al duolo:
Mà donde fugge il piè l'anima riede
Così per il Nocchier lungi dal ſuolo
Calamita, che'l guida: e pur la vede
Sempre giraſi, e raggirarſi al Polo.

Илл. 8 «Музыка для пения сонетов…» op. 9

Еще один важный аспект — ситуация, в которой автор «застигает» героиню. Она оплакивает свою долю в одиночестве на берегу реки Иордан. Постепенно отчаяние, вызванное потерей отца, утратой родины, гибелью ее народа сменяется мечтами о Танкреде и воспоминаниями о скитаниях в поисках возлюбленного. Все пережитое вновь захватывает Эрминию, и отчаяние лишает ее воли к жизни; последние слова героини обращены к природе, у которой она просит приюта (с. 151, строфа 20).

Стремление передать одиночество героини и одновременно позволить прочувствовать во всех нюансах перемену, мало-помалу происходящую в ней, определило, на наш взгляд, как аскетизм инструментария (*basso continuo*), благодаря чему слышны все интонационные нюансы вокальной партии, так и общий характер музыки — на смену гневным восклицаниям, выражаемым в стремительных тиратах (см. Приложение III, с. 153–163; такты 92–97, 98–108), постепенно приходят жалобные хроматические интонации (такты 196–206, 218–225).

Отсутствие резких контрастов в вокальной партии (критикуемых Найджелом Форченом как ее однообразие и «унылость»), на наш взгляд, оправдано сценической ситуацией. Когда героиня *рассказывает* природе о своей судьбе, в ее партии преобладают повествовательные интонации, а более резкий интонационный изгиб возникает лишь в тех случаях, когда в тексте рождается соответствующий образ или происходит эмоциональный всплеск[19] (см. такты 180–191).

Характер вокальной партии, сопровождение *basso continuo* в вокальном монологе встраиваются в стилистическую модель, утвердившуюся в сольной вокальной музыке первой трети XVII в. В то же время, обращаясь к общеупотребительным стилевым канонам, Марини находит пространство для индивидуализации, отчего пометка *«in Stile recitativo»* воспринимается не просто как дань моде (пусть и уходящей), но как осознанный композиторский выбор.

Непосредственность, с которой героиня изливает свое горе, нашла адекватное отражение в композиции этого *lamento*. Музыка следует строфической форме стихотворения; вероятно, по этой причине В. Кларк и П. Миоли определяют форму сочинения как строфические вариации[20]. Однако как таковых вариаций в музыке нет. В монологе присутствует скорее вариантность некоторых строф: (ср., например, начала строф 6, 13, 20; 7, 14, 16; 8 и 17).

Природа вариантности, как и рифмы каденций, импровизационна[21]. Похоже, что на становление композиции «Слез Эрминии» повлияла очень популярная в XVI веке и почти исчезнувшая в начале XVII столетия практика вокальной импровизации на поэтический текст — как правило, восьмисложную строфу (так называемая *ottava rima*) или сонет (*musica per cantar sonetti*). Словно в подтверждение этой гипотезы композитор оставил нам один любопытный источник,

---

[19] Поэтический образ, созданный Казони, сложен, драматичен, полон контрастов, и, возможно, порой вступает в противоречие с простотой и мелодизмом вокальной партии. Но исполнители могут как подчеркнуть, так и сгладить это противоречие, акцентировав в музыке Марини драматизм или, наоборот, пасторальность; отчаяние и смятение — или скорбное смирение.

[20] Сочинения в форме строфических вариаций послужили историческими предшественниками кантаты. П. Миоли на этом основании называет сочинение Б. Марини одним из ранних примеров кантаты, правда, не названным так самим композитором [8, *235*].

[21] Благодарим профессора Стефано Ла Виа (университет Павии, факультет музыковедения в Кремоне, Италия) за идею о происхождении каденций из импровизационной практики XVI столетия, высказанную им на семинарском выступлении автора данной статьи в рамках курса «Поэзия в музыке».

свидетельствующий о его интересе к этой практике. В сборнике «Madrigaletti a 1. 2. e 3 voci» op. 9, написанном Марини спустя два года после «Слез Эрминии», в 1625 году (издан в 1635 г.), есть пьеса, озаглавленная как «Музыка для пения сонетов с китарроном или испанской китарильей» («Musica per cantare sonetti nel Chitarrone o Chitariglia spagnola»; см. илл. 8 на с. 138–139).

Перед нами — своего рода «каркас» для импровизации, где зафиксированы лишь поэтический текст, контуры партии *basso continuo*, начальный тон вокальной партии и каденции (прописанные наиболее подробно). При ближайшем рассмотрении вокальный монолог Эрминии оказывается устроенным по сходным законам. Фраза в строфе начинается с протяженной речитации на начальном тоне, но затем развивается и подробно прописывается композитором вплоть до каденции, которая иногда почти идентична каденциям в «Музыке для пения сонетов» (см. такты 154–156, 213–217 Приложения III). Сходство с этой импровизационной формой монологу придает также повторяемость строф-вариантов: как видно на иллюстрации, на сменяющие друг друга импровизируемые мелодические структуры распеваются одна за другой строфы стихотворения.

Тема Тассо, как и интерес к поэзии Казони, после публикации «Слез Эрминии» оказались для Марини отнюдь не исчерпанными. Уже в следующем сборнике, «Концерты для камерного музицирования» («Concerti per le musiche di camera» op. 7)[22], содержится мадригал для шести голосов и шести инструментов «La bella Erminia», написанный на текст Казони из «Поэтического театра», название и предисловие которого, как мы наблюдали, композитор уже использовал в монологе «Слезы Эрминии» (Приложение I, 2). На сей раз Марини обратился собственно к тексту стихотворения, однако воплощен он в музыке совсем иными, едва ли не противоположными монологу средствами — в новом для своей эпохи жанре многоголосного концертного мадригала[23].

В основу этого парафраза Казони положен эпизод из Песни девятнадцатой поэмы Тассо, когда Эрминия, сопровождаемая Вафрино, находит Танкреда, смертельно раненного в бою с Аргантом. Исключительный драматизм ситуации, описываемой автором стихотворения, воплощен в предельной концентрированности текста, ярких метафорах. Быть может, именно по этой причине композитор посчитал нужным избрать для своей музыкальной картины столь богатую

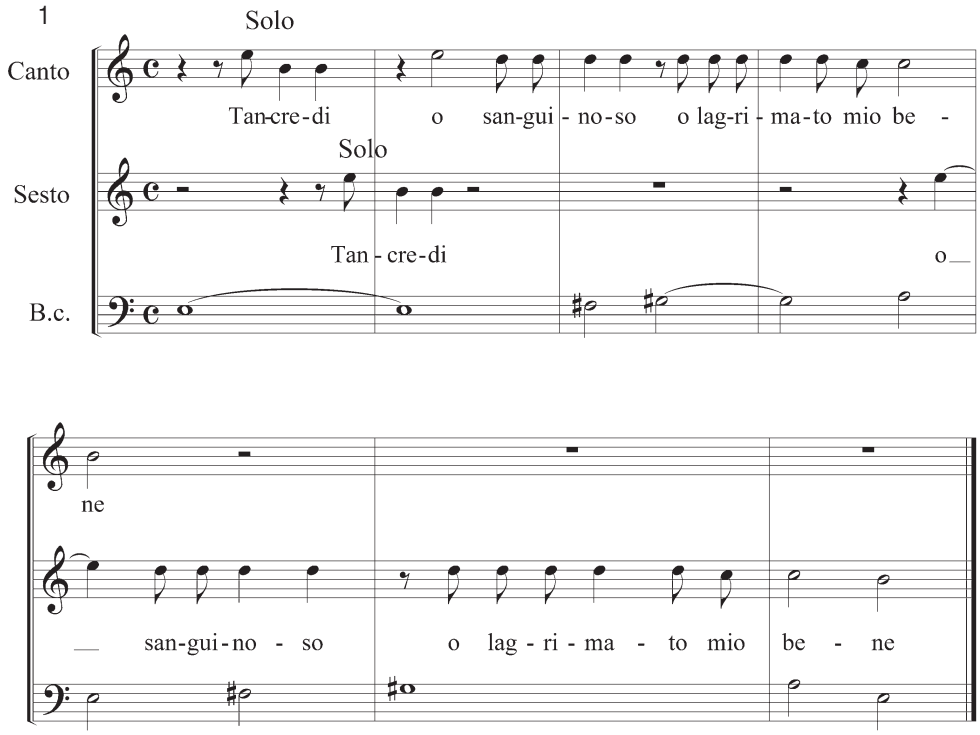
[22] Сборник издан в 1634 году, однако написан десятью годами раньше, о чем свидетельствует посвящение, датированное 1624 годом. Таким образом, мадригал был создан вскоре после монолога «Слезы Эрминии», а может быть, и в одно время с ним.

[23] Само по себе участие инструментов в исполнении мадригала не является новшеством — как и в церковной практике, в исполнении мадригалов вокальные партии часто дублировались соответствующими по тесситуре инструментами (обозначения в партиях Canto, Tenore и другие относятся в равной степени к голосам и инструментам). Однако в концертном мадригале инструменты исполняют отдельную партию, хотя могут в какой-то момент и дублировать вокальную. Инструментальные партии наделяются отдельной выразительной функцией, вторя голосам и дополняя, дорисовывая поэтический образ. На примере творчества композиторов первой половины XVII века, и в частности Бьяджо Марини, можно проследить, как постепенно возрастает автономия инструментов в этой вокально-инструментальной композиции. В первых образцах концертного мадригала (1610–1620-е годы) партии инструментов вписаны в партии голосов (например, партия скрипки записана в партии сопрано, партия тромбона — в партии баса и т. д.). Начиная с 1630-х годов, партии инструментов издаются в отдельных книгах, что свидетельствует об их самостоятельности; концертный мадригал «позднего периода» часто написан в куплетной форме с инструментальным ритурнелем.

палитру вокальных и инструментальных красок, весьма близкую по драматизму колориту полотен Гуерчино и Лана[24]?

Авторское слово в мадригале гораздо более эмоционально, чем в Оде об Эрминии: взволнованное и сочувствующее, оно то и дело прерывает реплики героини и комментирует происходящее. (Еще бы! Ведь все разворачивается буквально на глазах автора!) Порой кажется, что главным персонажем здесь является сам рассказчик, а не Эрминия. Вероятно, поэтому текст «от автора» озвучен композитором многоголосно (tutti).

Первая сольная реплика возникает лишь в момент обращения Эрминии к раненому Танкреду: «Танкред! О мой возлюбленный, слабеющий, в крови!» (*Tancredi! O sanguinoso, o lagrimato mio bene*), и это очень театрально отражено в музыке Марини фразой сопрано, которому эхом вторит альт:



Это не единственный риторический прием в мадригале. Восклицание Эрминии: «О, красота угасающая!» (*Ahi, ahi bellezza languente*) передано в музыке чрезвычайно экспрессивной гармонией (пример 2).

Может показаться парадоксальным, что столь драматичную, полную театральных контрастов композицию Марини поместил в строгие рамки вариаций на басовую формулу романески[25]. Однако для Марини выбор этой формы был есте-

[24] В этом мадригале композитором предписаны следующие пары голосов и инструментов: сопрано — скрипка, Sesto — скрипка, альт — виола, тенор — виола, Quinto — виола, бас — виолон, а также *basso continuo*.

[25] Мадригал имеет обозначение: «Concerto con parte di Romanesca» (в партии Canto I).

ственно обусловлен само́й поэтической строфой: «ottava rima» (восьмисложник) во времена Марини — исключительно популярная текстомузыкальная форма[26].

2

Canto: Ahi ahi bel-lez - za lan - guen - - te

Sesto: Ahi ahi bel-lez - za lan - guen - - te

Alto: Ahi ahi bel-lez - za lan - guen - - - - te

Tenore: Ahi ahi bel-lez - za lan - guen - - te

Quinto: Ahi ahi bel-lez - za lan - guen - - te

Basso: Ahi ahi bel-lez - za lan - guen - - te

B.c.

Композиция мадригала отличается большой степенью целеустремленности: три вариации на романеску сменяют друг друга по принципу постепенного ускорения движения: первая и вторая вариации выдержаны в мерном четырехдольном движении, третья — в подвижной трехдольной мензуре. Вариации контрастируют между собой и по исполнительскому составу — первая и третья вариации исполняются *tutti*, вторая — ансамблем женских голосов и скрипок. Мини-цикл вариаций ведет к новому разделу — сольной реплике Эрминии, за которой следует постепенное уплотнение фактуры, возрастание количества голосов вплоть до драматичной кульминации — восклицания Эрминии, скандируемого *tutti* в фактуре *contrapunctus simplex*. Мало-помалу цельность фактуры нарушается, и краски мрачнеют: солирующие мужские голоса подводят

Романеска по своему происхождению — предположительно, инструментальный жанр (первые письменные образцы обнаружены в испанских сборниках инструментальной музыки XVI века). В Италии он стал очень популярным и в вокальной музыке — вероятно, в том числе и потому, что на басовую формулу романески очень хорошо ложится классическая для итальянской поэзии восьмисложная строфа.

[26] В собраниях вокальной музыки начала XVII века встречаются такие обозначения, как *ottave*, *ottave passeggiate* (д'Индия), *aria da cantar ottave in stile Recitativo* (де Негри), *aria all'ottava* (Белланда), *ottava sopra l'Aria di Romanesca* (Доньяцци), *Aria d'ottava*, *Aria (Ottave) (sopra la) Romanesca* (Каччини) и др.

к еще одной значимой кульминации — фразе «Угасает жизнь моя с твоею смертью» (*Muore la vita mia con la tua morte*), которая почти незаметно возвращает музыкальное развитие к вариациям на романеску. Эта четвертая вариация оказывается искусно завуалированной благодаря замене диатонического хода, типичного для романески (I–VII нат.–VI нат.–V) на ее хроматический вариант (I–VII#–VII нат.–VI нат.–V), возникающий на словах *Muore la vita mia* поочередно в разных голосах. «Хроматическая» вариация подводит к последнему проведению романески *tutti* (идентичному первой вариации), что придает композиции завершенность и симметрию.

При всех различиях генезис двух сочинений Марини — сольного монолога «Слезы Эрминии» и многоголосного мадригала «Прекрасная Эрминия» — един: это импровизационные формы Ренессанса. Подобные вокальные формы, на протяжении всего XVI столетия бывшие в основном прерогативой музыки устной традиции, с распространением нотопечатания пополнили корпус моделей письменной композиции. Авторы, чьи сборники составили значительную часть нотопечатной продукции XVI — начала XVII веков, — городские и придворные певцы, инструменталисты, импровизаторы — принесли в мир высокой композиторской традиции новые, импровизационные по своей природе жанры и формы. Для музыкантов, подобных Марини, овладение исполнительским ремеслом предполагало и освоение основных форм импровизации, которые служили им впоследствии моделями для сочинения[27].

Сольная монодия «Слезы Эрминии» и концертный мадригал «Прекрасная Эрминия», не будучи театральными сочинениями в строгом смысле, демонстрируют основные тенденции музыкального театра начала XVII века: с одной стороны, поиски адекватной поэтическому слову и убедительной музыкальной интонации, с другой — смелые опыты в сфере театра как такового, с тембрами-персонажами и яркими контрастами. В творчестве самого Марини оба сочинения сыграли различную роль: опыты в *stile recitativo* он впоследствии оставил, тогда как жанр концертного мадригала стал для композитора полем самых интересных и художественно значимых экспериментов[28].

* * *

Спустя всего десятилетие после выхода в свет «Слез Эрминии» Марини, в 1633 году, во время празднования ежегодного карнавала во Дворце Барберини в Риме прошла премьера музыкальной др амы «Эрминия на реке Иордан». Авторами ее были придворный скрипач и органист Микеланджело Росси и поэт

[27] Примерно в одно время с вокальными сочинениями на тексты Казони Марини создал самую, пожалуй, знаменитую свою инструментальную пьесу — Романеску для скрипки соло («Arie, madrigali et corenti» op. 3, 1620) — одно из первых сольных скрипичных произведений в истории европейской музыки. Очевидно, что для сочинения как вокальной, так и инструментальной музыки в XVI — начале XVII века использовались единые композиционные модели.

[28] Весьма любопытный факт: к тассовским парафразам Казони, помимо Бьяджо Марини, обращались венецианец Джованни Роветта (одноголосный мадригал на стихотворение «La bella Erminia» в сборнике «Концертные мадригалы», 1629) и Антонио Иль Версо — сицилиец, работавший в Венеции, автор пятиголосного мадригала «In solitario piano» на первые две строфы оды Казони (XV книга мадригалов, 1619). Как видно, эти композиторы сделали выбор ровно противоположный мариниевскому: Роветта прочел стихотворение «Прекрасная Эрминия» как монолог, А. Иль Версо использовал начальные строфы оды (слова Вестника) для создания многоголосного мадригала. Однако, по нашему мнению, более удачным с точки зрения прочтения поэзии Казони следует признать выбор Марини.

Джулио Роспильози. Герои оперы многочисленны: помимо Эрминии, это Фурии, Зефиры, Наяды, Демоны, пастухи, солдаты, охотники, бог Аполлон, Амур, сама река Иордан, Танкред, Аргант, а также герои, привнесенные из поэмы «Армида» Тассо.

История героини Тассо вдохновила Росси на создание масштабной и громоздкой, уже вполне барочной конструкции — с ансамблями и хорами, инструментальными интермедиями, балетом и машинерией. Но это, как говорится, уже совсем другая Эрминия...

Использованная литература

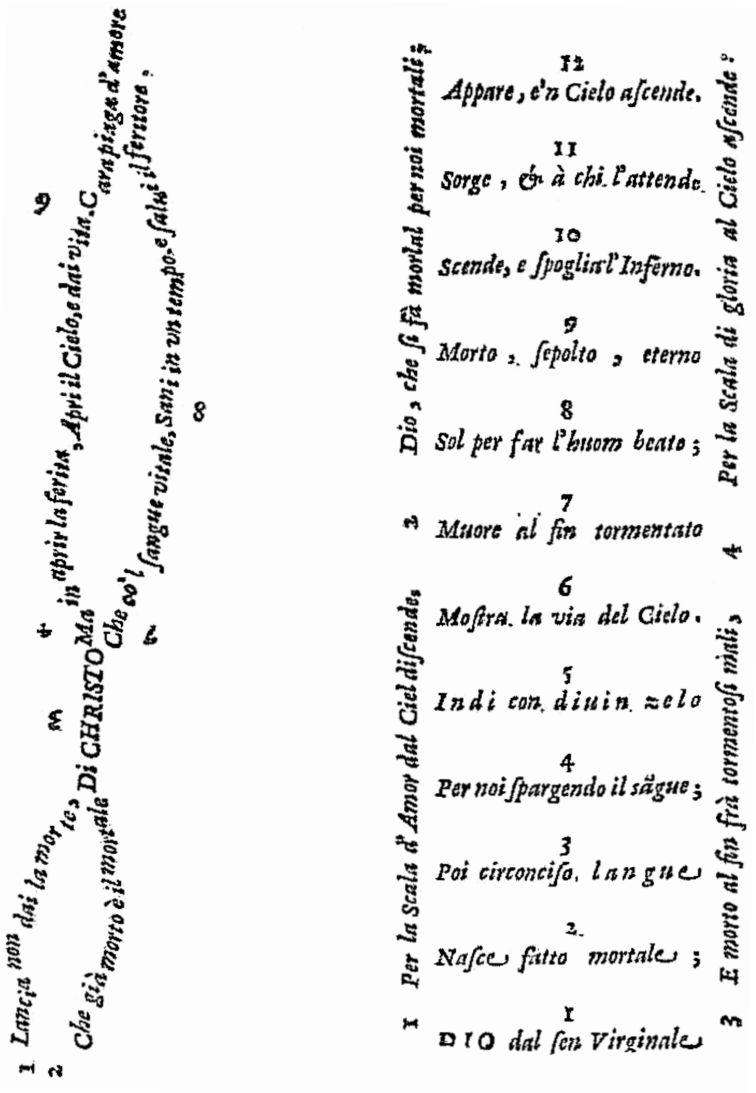
1. *Allacci L.,* [*Cedoni G., Degli Agostini G.*] Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV. Venetia: Giambatista Pasquali, 1755. 1016 p.
2. *Clark W.B.* The Vocal Music of Biagio Marini: in 2 vols. Ph. D. Yale University, 1966. 414 p.
3. *Cypess Schaefer R.* Biagio Marini and the Meanings of Violin Music in the Early Seicento. Ph. D. Yale University, 2008. 347 p.
4. *Donadoni E.* Torquato Tasso: saggio critico. Firenze: La Nuova Italia, 1952. 577 p.
5. *Einstein A.* Orlando Furioso and La Gerusalemme Liberata: As Set to Music during the 16th and 17th // Notes. Second Series. Vol. 8. No. 4 (Sep., 1951). P. 623–630.
6. *Gualandri F.* Affetti, Passioni, Vizi e Virtù. La retorica del gesto nel teatro del ´600. Milano: Peri, 2001. 212 p.
7. Le opere del sig. cavalier Guido Casoni. Venezia: Tomaso Baglioni, 1623. 691 p.
8. L'opere del sig. caualier Guido Casoni. Duodecima impressione. Venetia: Tomaso Baglioni, 1626. 691 p.
9. *Mioli P.* A voce sola: studi sulla cantata italiana del 17. secolo. Firenze: S.P.E.S., 1988. 468 p. (Archivum musicum. Collana di studi)
10. Ode dell'illustre et eccellentissimo signore Guido Casoni. Venetia: Gio. Battista Ciotti, 1602. 178 p.
11. Ode del s. caualier Guido Casoni. Aggiuntoui il teatro poetico. Nona editione. Treuiso: Angelo Reghettini, [1619–1620]. 2 pt. 190, [2]; 71, [1] p.
12. *Sternfeld F. W.* A Note on «Stile Recitativo» // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 110 (1983– 1984). P. 41–44
13. *Zagonel G.* Le prime edizioni delle «Ode» di Guido Casoni // Rivista quadrimestrale di studi vittoriesi. Il Flaminio. No 5. 1990. P. 87–93.

O
Chiodo
Fabricato
Ne l'infernal fucina
De l'odio, hai lacerato
Crudel la man diuina;
Ma che? la tua ferita
Dona la vita.
Addolorata,
Piaga beata,
Se' tẽpio sacro,
In cui adoro
Amor verace,
Eterna pace;
Se' lauacro
A q̃st'alma
Errante,
Ferito
amãte.
Ferisci
il core;
e sia la
piaga
mia
fõte
d'a
m
o-
r
e
:

O
Ferro
O fiera mano,
Feritrice ferina,
Che la mano diuina
Feristi, ò mostro humano
Ecco traffitta langue,
Tinta di sangue
La man celeste,
Che'l mondo veste
La man, che'l Cielo
Fregiò di stelle,
E d'aurea luce,
Fè'l Sole adorno,
Che dispensa
La gloria,
Che sostiene
La terra,
E regge
il mondo,
Che dà
triõfi, e
palme,
E sana,
e sal-
ua l'
a l-
m
e.

L 2 O

Илл. 9. Г. Казони «Страсти Христовы». Каллиграммы.
Слева: «O chiodo fabricato ne l'infernal fucina de l'odio» («О гвоздь, выкованный в адском горниле ненависти»),
справа: «O ferro, o fiera mano» («О железо, о жестокая рука»)



Илл. 10. Г. Казони «Страсти Христовы». Каллиграммы.
Слева: «Lancia non dai la morte» («Копье, ты не даешь смерти»),
справа: «Per la Scala d'Amor» («По лестнице любви»)

Приложение I

1. Гвидо Казони
Предисловие к оде «В уединенной долине» (1602)

Эрминия, дочь правителя Антиохии, превратившаяся, в силу печальных обстоятельств, из Царицы в служанку и из узницы — во влюбленную, страстно желает излечить раны возлюбленного Танкреда; в поисках средства от своей сердечной раны она облачается в доспехи Клоринды, которые сталкивают ее с врагами. Она бежит и находит приют у пастуха. Облачившись в одежду простой пастушки, она оплакивает свою несчастную долю на берегу реки Иордан. Эта печальная история, описанная Тассо в его героической поэме, вызвала восхищение Синьора Николо Сагредо, Сиятельнейшего Сенатора, названного за его достоинства одним из самых видных деятелей [Венецианской — *К. Н.*]. Республики, который не гнушается порой смягчить тяжкие заботы сладостными плодами Муз. По желанию его (ставшему приятной обязанностью для автора) *слезы Эрминии* [курсив наш — *К. Н.*] были выражены в этих строках.

2. Гвидо Казони
Предисловие к стихотворению «Слезы Эрминии» (сборник «Поэтический театр»), 1615

Потеряв свой народ, отца, Царство, Эрминия обращается за помощью к победителю Танкреду, который, подарив ей свободу и вернув царские одеяния, похитил ее сердце. Оказавшись впоследствии в Иерусалиме, она оплакивала свою свободу и страстно желала своей прежней тюрьмы. Облачившись в доспехи Клоринды, она покинула ночью [свое прибежище], желая излечить раненого Танкреда, но вынуждена была бежать. Подобранная пастухом, она стала охранять его стада и часто выражала в слезах свое горе под журчание вод Иордана. Охваченная любовным пламенем, она покинула уединенные места и стала странницей, потом узницей. Привезенная в Газу, она была узнана и освобождена, после чего присоединилась к войску египтян. Случайно встретив Вафрино, слугу Танкреда, и сопровождаемая им, [Эрминия] нашла неподалеку от Иерусалима своего возлюбленного рыцаря, раненого, окровавленного и без признаков жизни. Поверив, что он мертв, она оплакивала его смерть и свои несчастья.

Приложение II

1. Гвидо Казони. Ода «В уединенной долине»[29]

Nuntio:

In solitario piano
Di fiori adorno, e di romite piante,
Vicin' al bel Giordano
Giace la bella, e sconsolata amante,
E tra que' muti horrori
Piange solinga i suoi negletti amori.

Da le mani ristrette,
Da' begli occhi piangenti al Ciel rivolti,
Da le guancie humidette,
A cui la doglia i richi pregi hà tolti,
Da penosi sospiri
par che la morte se medesma spiri.

L'aure, che già ridenti
Intorno a l'aureo crin vaghe scherzaro,
E de' suoi dolci accenti
Ladre felici al Ciel ricche volaro,
Hor le fanno funeste
Com'à morta d'Amor,
l'esequie meste.

Piange, & hà per consorte
Nel pianto suo l'Aurora, e s'odon l'onde
Sol mormorar di morte,
E con sussuri flebili le fronde,
E i pietosi augelletti
Imparano à spiegar lugubri affetti.

Misera Erminia oppressa
Dal suo dolor, ne' suoi lamenti tace,
Ma l'alta doglia, espressa
Nel volto, è nunzia d'interrotta pace;
Non parla, e piange solo,
Che'l duol non lascia,
ch'ella esprima il duolo.

Non ha la lingua il moto
Stagna il pianto ne gli occhi, e non ha 'l
petto Voce, pallido, immoto
Giace il corpo languente, al fin l'affetto
Ministra le parole,
E sgorga il pianto, ella cosi si duole.

Вестник:

1 В уединенной долине,
Среди цветов и пустынных растений,
Близ прекрасного Иордана
Лежит прекрасная и безутешная влюбленная
И в безмолвном страдании
Оплакивает в одиночестве свою отвергнутую любовь.

2 От протянутых рук,
От прекрасных плачущих глаз,
Обращенных к Небу,
От влажных ланит, что горе лишило румянца,
От мучительных вздохов
веет самой смертью.

3 Воздушные струи, что прежде, смеясь,
играли ее златыми власами,
И нежные звуки ее речей
Похищали, счастливые, на небеса в изобилье,
Теперь оплакивают ее,
Словно провожая в последний путь
умершую от Любви.

4 Плачет, и в плаче
Подруга ей — Аврора, и волны одни лишь
Ей шепчут о смерти.
И едва слышно шелестят кроны,
И птицы, полные жалости к ней,
Учатся выражать скорбные чувства

5 Несчастная Эрминия, охваченная страданием,
В своих стенаниях молчит.
Лишь скорбь на ее челе —
Вестница утраченного покоя.
Плач ее безмолвен,
От горя —
не высказать ей своего горя.

6 Не в силах вымолвить слова,
Слезы застыли в глазах, ослаб
Голос, бездвижна
Лежит, обессилев, пока чувство
Не стало хозяйкой словам, —
И, изливаясь плачем, жалобу она произносит:

[29] Автор статьи выражает благодарность профессору Диего Фрателли (Международная Академия музыки, Милан, Италия) за консультации в переводе текстов Г. Казони.

Erminia:
Senza Tancredi viva
Io sono? anzi in me morta,
hor con Tancredi
Vivo, che di me priva
A me stessa mi tolsi, à lui mi diedi;
Ahi, che vaneggio stolta,
Son data al pianto, & à Tancredi tolta.

L'arme abbattute, il sangue
De' popoli infelici, la caduta
De la patria, l'essangue
Mio genitor, la libertà perduta
Piansi,
hor piango romita
Sprezzata amante la sprezzata vita.

Se l'imperio perdei
La libertà, la patria, e'l padre amato,
Io trovai te, che sei
Ne le miserie mie sol fortunato,
Te, che mi fosti vero
Genitor, libertà, patria, & impero.

Doppia vittoria havesti
De l'armi del mio Regno, e del mio core,
Libera mi facesti,
E mi legasti in servitù d'amore,
E ne la mia ruina
Serva t'amai,
se t'odiai Regina.

L'oro già mi donasti,
tue spoglie, e l'don fù pretioso, e raro,
Ma l'amor mi negasti
Generoso nemico, amante avaro,
Ah, severa virtute
Che diè ricchezze, e mi negò salute.

Libera sospirai
La prigion del tuo seno, & odiosa
La libertà chiamai
Che m'involava à servitù pietosa
Sfortunata e costante,
Costante serva, e sfortunata amante.

Intrepido guerriero
Co'l forte Argante al paragon de l'armi
Poi ti vidi e quel fiero
Potè nelle tue piaghe il cor piagarmi,
Che da ogni tua ferita
Versar fece il mio sangue, e la mia vita.

Bramo a le tue ferute
Rimedio dar; la sicurtà, gli amici
Odio; la mia salute
Per tua salute sprezzo, e fra i nemici
Vengo amica, e dolente
A l'egro mio, medica sua languente.

Эрминия:
7 Без Танкреда жива ль я?
Нет, в себе умираю;
Живу же с Танкредом,
Что похитил меня у себя самой:
Предавшись ему, я лишилась себя.
О безрассудные мечтания!
Танкреда потеряв, я в плач обратилась.

8 Поверженные войска, кровь
Несчастных народов, гибель
Отчизны, обескровленное тело
Родителя моего, свободу потерянную
Оплакивала я и оплакиваю ныне в местах пустынных,
Отвергнутая возлюбленная, отвергшая жизнь.

9 Лишившись власти,
Свободы, отчизны и отца любимого,
Я нашла тебя,
Единственную отраду средь моих невзгод, —
И был ты мне за отца, свободу, отчизну
и власть.

10 Двойную победу ты одержал:
Над армией моего Царства и над моим сердцем,
Освободил меня
И захватил меня в рабство любви.
И в моем крушении,
Рабыней, я любила тебя,
но Царицей — ненавидела.

11 Ты преподнес мне злато
и свои одеяния, дар драгоценный и редкий.
Но любовь мою ты отверг,
Великодушный враг, скупой возлюбленный.
О, жестокая доблесть!
Ты одарил меня богатствами и отнял покой.

12 Свободная, оплакивала я
Твою тюрьму; и ненавистною
Свободу называла,
Что обратила в рабство жалкое меня —
Несчастную и верную:
Верную рабыню и несчастную влюбленную.

13 Бесстрашный воин,
С могучим Аргантом поединок твой
Я видела потом; и когда он, жестокий,
Пронзал тебя, то ранил сердце мне,
Из каждой твоей раны
Моя кровь истекала, моя жизнь.

14 Я жажду врачевать твои увечья,
Друзья, покой мне ненавистны.
Собой пренебрегая тебя ради,
Среди врагов, скорбящая подруга,
К больному моему, изнемогая,
Целительницей иду.

Cerco armata la pace,
Fra gli sdegni l'amato, e tra l'horrore
De l'ombre il Sol vivace
Tra i rischi sicurtà
tra gli odi amore,
Ma dammi avversa sorte
Guerra, sdegno, terror, perigli, e morte.

15 Вооруженная, ищу мира,
Среди презренных — возлюбленного,
И среди ужаса теней — радости Солнца.
Среди опасностей ищу покоя,
среди ненависти — любви,
Так дай же мне, злосчастная судьба,
Войну, презрение, страх, опасности и смерть!

Fuggo, e interrotta veggio
La mia sperata, hor disperata impresa:
Lassa, che più far deggio?
Se t'apporto saluti,
aspetto offesa
Oimè chi mi consola
Notturna, errante, innamorata, e sola.

16 Бегу и вижу, потрясенная,
Как безнадежностью сменяются надежды.
Что делать мне, несчастной,
Если я приветствую тебя,
но слышу оскорбления в ответ?
Увы, кто утешит меня,
Ночную странницу, влюбленную и одинокую?

Fuggo, e pietosi trovo
Ne le selve i pastor, che m'hanno accolta,
Come crudel io provo
Te, che l'alma, e la speme al fin m'hai tolta,
Già nobile Regina,
Senza patria;
e de' boschi hor cittadina.

17 Бегу и встречаю в лесах
Добрых пастухов, что приютили меня.
О, как ты был жесток,
Отобрав душу и надежду у меня,
В прошлом — благородной Царицы,
Ныне же — лишенной отчизны
обитательницы лесов.

Hor ruvida gonella,
Care mie pompe, è il manto mio reale,
Misera pastorella,
A cui la verga
è scettro suo fatale,
E i popoli sugetti
Son pecorelle, e semplici agneletti.

18 Мои роскошные царские одеяния теперь —
Грубые лохмотья.
Несчастная пастушка,
Чей скипетр, волею судьбы, —
пастушеский посох,
И чей народ теперь —
Овечки да ягнята

Voi schiere mie pascete
L'erbe & io pasco il cor de'miei tormenti.
L'acque pure bevete,
Bev'io l'humor de gli occhi miei dolenti.
Godete il vostro ardore,
Et io ne l'odio altrui piango il mio amore[30].

19 О, стада мои, ешьте
Траву, — а мое сердце будет питаться муками!
Пейте чистую воду —
Я же буду пить влагу моих скорбящих очей!
Наслаждайтесь жизнью —
Я же, ненавидя, буду оплакивать свою любовь.

Questa Selva infelice,
Segretaria fedel d'immensa doglia,
Di morte spettatrice,
Tra l'ombre sue me gelid'ombra accoglia,
M'habbia Tancredi innante
squallida imago d'odiata amante.

20 Сей лес злосчастный,
Надежное убежище безграничной скорби
И смерти свидетель,
Меж теней своих укрой меня, хладную тень.
О если бы Танкреду явился
Печальный образ постылой влюбленной!

[30] У Марини используется глагол «pasco» (букв. — питаю; вариант перевода: «Я же ненавистью буду питать свою любовь»).

2. Гвидо Казони «Прекрасная Эрминия» (1615; фрагмент)

La bella Erminia sconsolata amante
Sopra il caro Tancredi egra piangea,
Et al bel volto suo tutta tremante,
Ape infelice, ad hor ad hor scendea,
E da que' fior di sua beltà mancante
Fiamme d'amor, gelo di duol suggea;
Quando ne' chiusi lumi, ov' ella visse
Fermò lo sguardo, e sospirando disse.

Tancredi? o sanguinoso, o lagrimato
Mio bene; Erminia vivi?
e miri estinto
Il tuo core? il tuo Sol vedi
ecclissato
Nel Ciel d'amor,
d'ombre notturne cinto?
Ahi bellezza languente, o volto amato
Nel tuo pallor del mio dolor dipinto,
Fra le tue belle guancie afflitte, e smorte
Muore la vita mia con la tua morte.

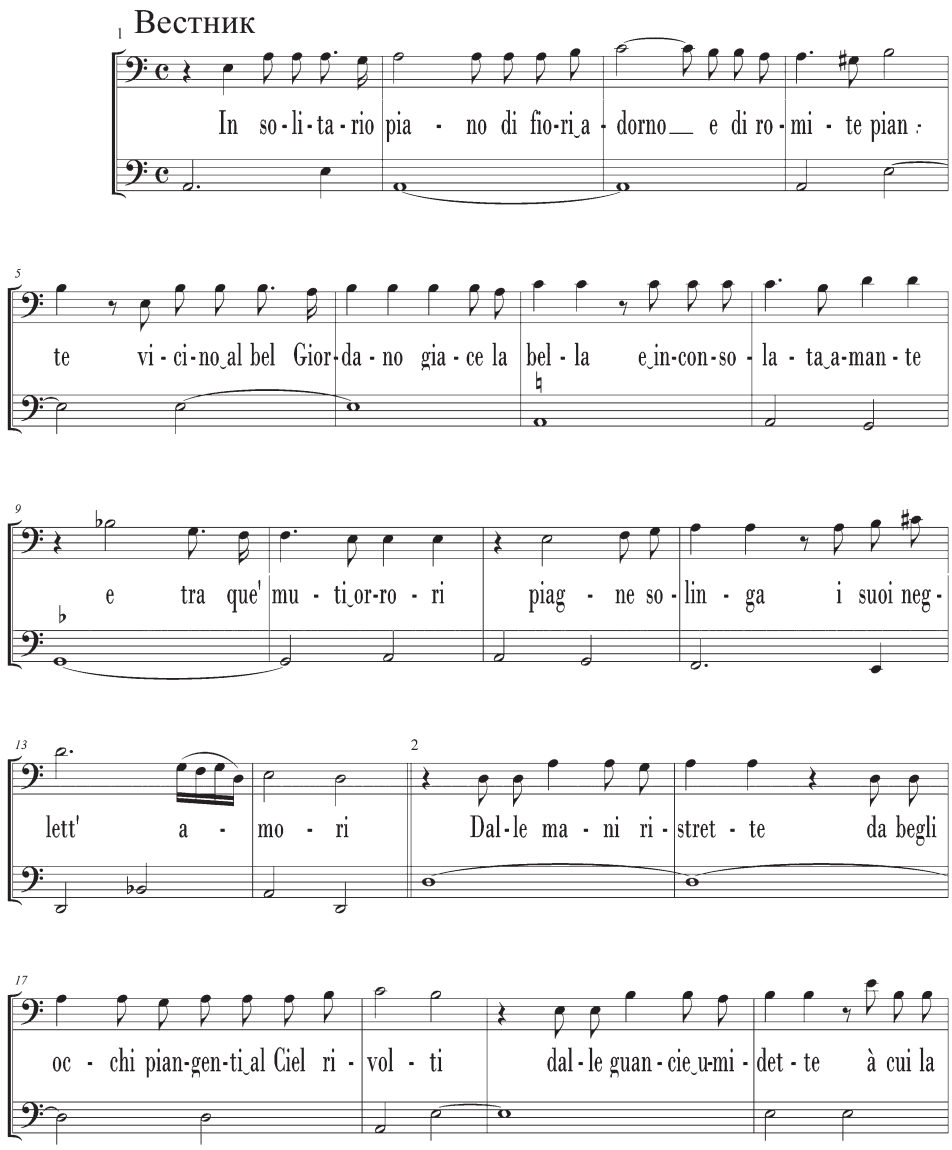
Прекрасная Эрминия, безутешная влюбленная,
Плакала, опечаленная, над дорогим Танкредом,
И на прелестное чело его, дрожа,
Несчастная пчела, она склонилась,
Чтобы испить хладный нектар скорби
С увядших цветов его любовного пламени;
Когда на сомкнутые очи, в которых жизнь ее была,
Она взглянула, и вздыхая, молвила:

Танкред?! О истекающий кровью, омытый слезами
Возлюбленный мой! Жива ли ты, Эрминия?
и смотришь, как слабеет
Сердечный друг твой? Видишь,
как померкло Солнце
В Небесах любви,
сокрытых тенью ночи?
О гибнущая красота, о лик возлюбленный,
Окрасив твою бледность моим горем,
На твоих прекрасных ланитах, поблекших от муки,
Угасает жизнь моя с твоею смертью.

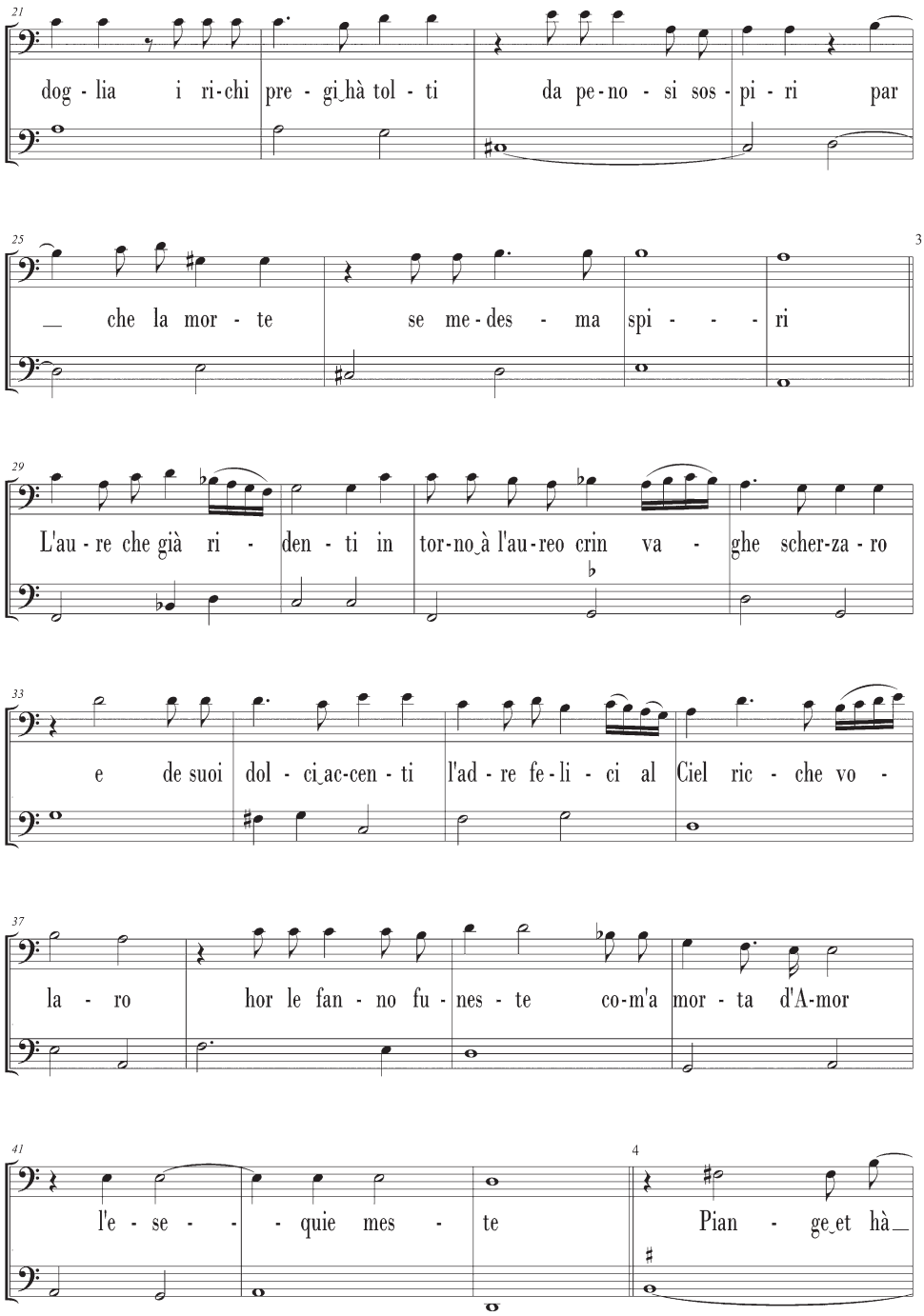
Приложение III[31]:
СЛЕЗЫ ЭРМИНИИ

Гвидо Казони
«В уединенной долине»
Оды (1602)

Бьяджо Марини



[31] Настоящая транскрипция выполнена автором данной статьи на основе факсимиле, опубликованного издательством «Arnaldo Forni Editore» (Болонья, 1971 г.). Оригинальное издание «Слез Эрминии» 1623 г. хранится в Болонье, в Международной библиотеке и музее музыки (Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, до 2004 г. — Civico Museo Bibliografico Musicale).


21
dog - lia i ri-chi pre - gi_hà tol - ti da pe-no - si sos - pi - ri par
25
_ che la mor - te se me-des - ma spi - - - ri
3
29
L'au - re che già ri - den - ti in tor-no_à l'au-reo crin va - ghe scher-za - ro
33
e de suoi dol - ci_ac-cen - ti l'ad - re fe-li - ci al Ciel ric - che vo -
37
la - ro hor le fan - no fu - nes - te co-m'a mor - ta d'A-mor
41
l'e - se - - - quie mes - te
4
Pian - ge_et hà_

45
per con-sor-te nel pian-to suo l'Au-ro - ra e s'o-don l'on-de sol mor-mo-rar di

49
mor - te e con sus-sur-ri fle-bi-li le fron - de e i pie-

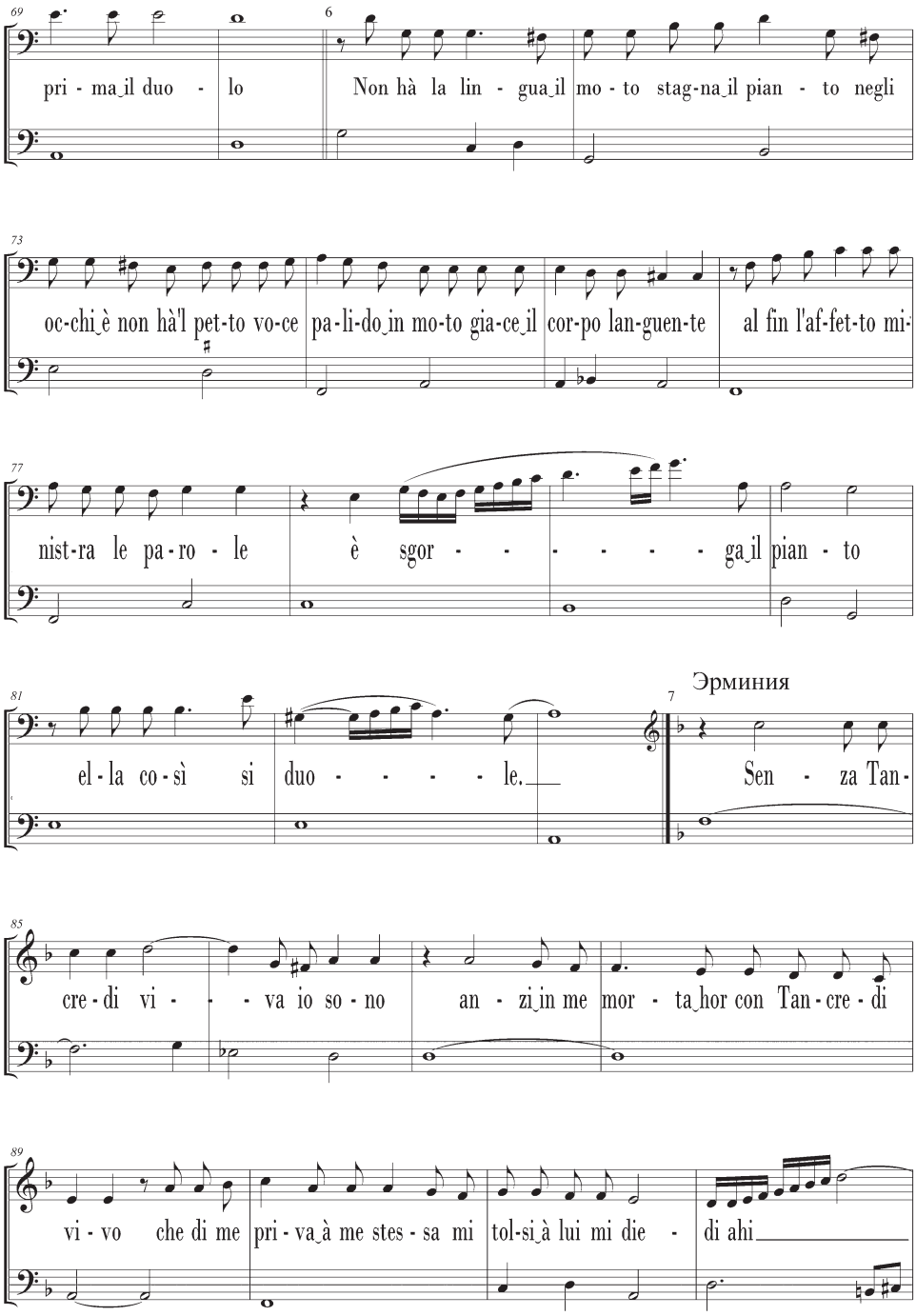
53
to-si au-ge-let-ti im-pa-ra-no à spie-gar lu-gub-ri af-fet-ti

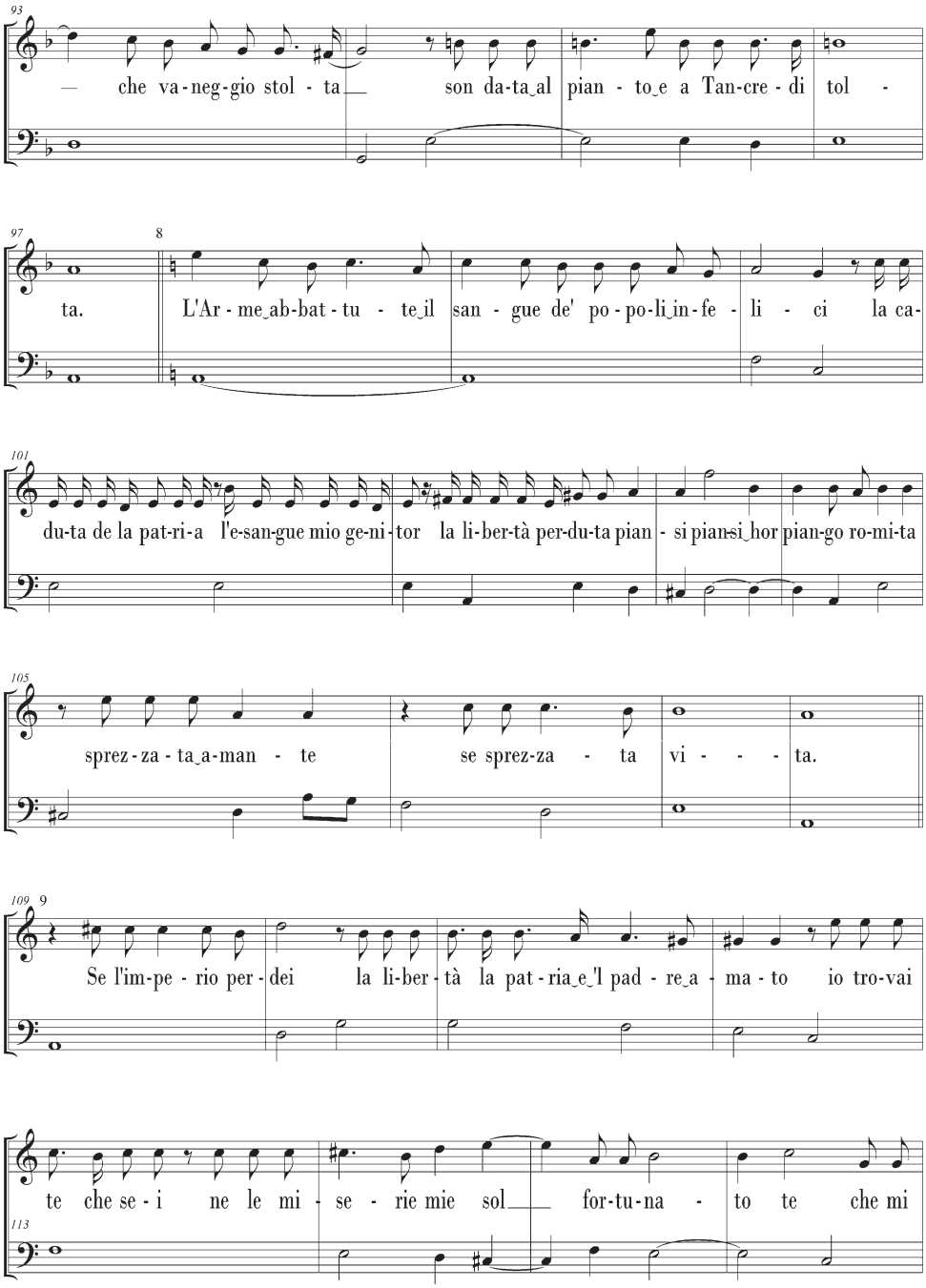
57 5
Mi - se-ra Er-mi-nia op-pres-sa dal suo do-lor ne suoi la-

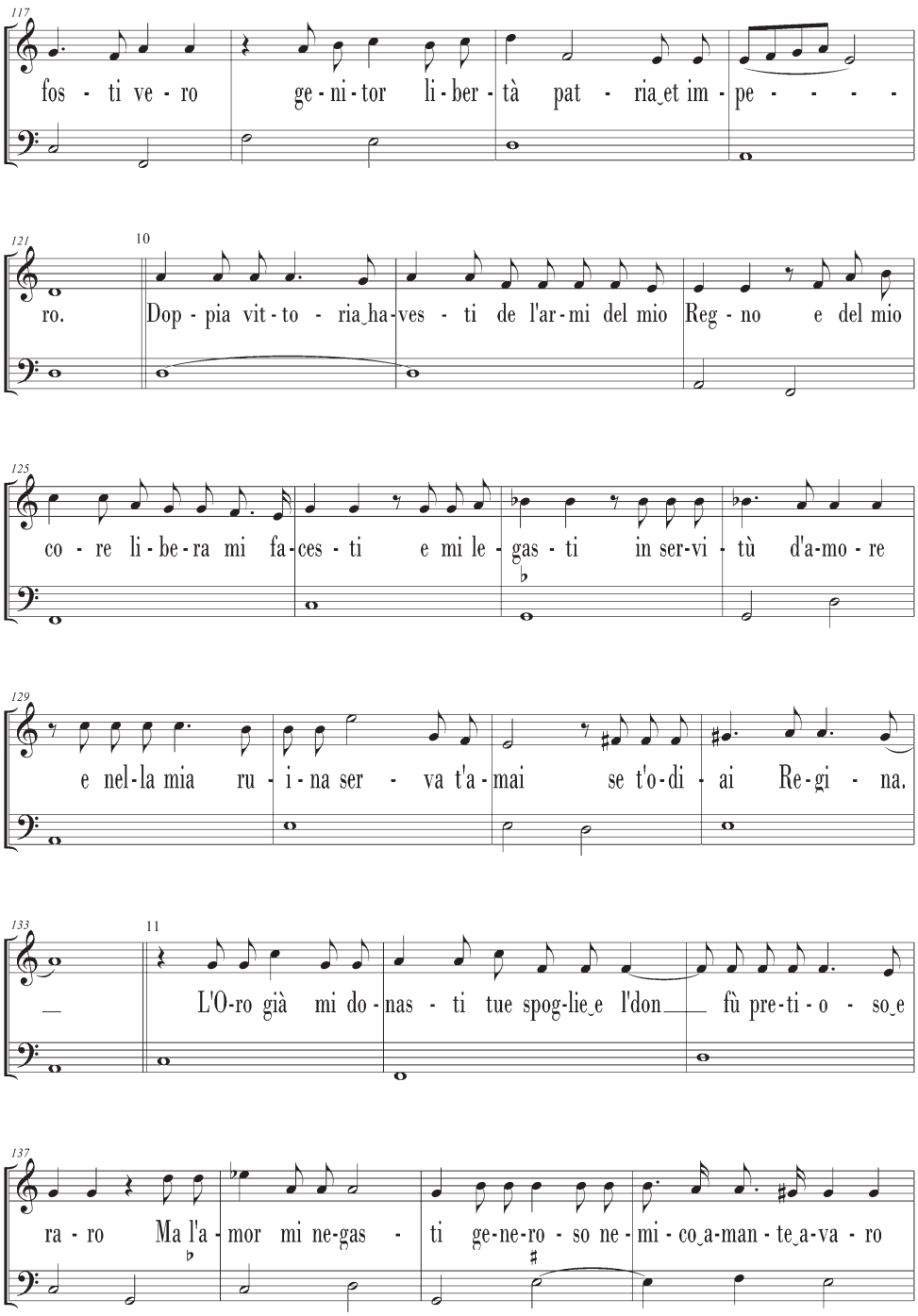
61
men-ti ta - ce ma l'al-ta dog-lia es-pres-sa nel vol-to è nun-cia

65
d'in-ter-rot-ta pa-ce, non par-la e pian-ge so-lo che'l duol non las-cia ch'el-la es-

* Здесь и далее знаки альтерации, помещенные в скобки, привнесены нами в ходе транскрипции; в оригинальном издании их нет.


69
pri - ma_il duo - lo
6
Non hà la lin - gua_il mo - to stag-na_il pian - to negli
73
oc-chi_è non hà'l pet-to vo-ce pa-li-do_in mo-to gia-ce_il cor-po lan-guen-te al fin l'af-fet-to mi-
77
nist-ra le pa-ro - le è sgor - - - - - - ga_il pian - to
81
el - la co - sì si duo - - - - - le.
7
Эрминия
Sen - za Tan-
85
cre - di vi - - - va io so - no an - zi_in me mor - ta_hor con Tan - cre - di
89
vi - vo che di me pri - va_à me stes - sa mi tol-si_à lui mi die - di ahi


93
— che va-neg-gio stol - ta son da-ta al pian - to e a Tan-cre - di tol -
97
8
ta. L'Ar - me ab-bat - tu - te il san - gue de' po - po-li in-fe - li - ci la ca-
101
du-ta de la pat-ri-a l'e-san-gue mio ge-ni-tor la li-ber-tà per-du-ta pian - si pian-si hor pian-go ro-mi-ta
105
sprez - za - ta a-man - te se sprez-za - ta vi - - - ta.
109
9
Se l'im-pe - rio per - dei la li-ber - tà la pat - ria e 'l pad - re a - ma - to io tro-vai
te che se - i ne le mi - se - rie mie sol for-tu-na - to te che mi
113


117
fos - ti ve - ro ge - ni - tor li - ber - tà pat - ria et im - pe - - - -
121
10
ro. Dop - pia vit - to - ria ha - ves - ti de l'ar - mi del mio Reg - no e del mio
125
co - re li - be - ra mi fa - ces - ti e mi le - gas - ti in ser - vi - tù d'a - mo - re
129
e nel - la mia ru - i - na ser - va t'a - mai se t'o - di - ai Re - gi - na.
133
11
L'O - ro già mi do - nas - ti tue spog - lie e l'don fù pre - ti - o - so e
137
ra - ro Ma l'a - mor mi ne - gas - ti ge - ne - ro - so ne - mi - co a - man - te a - va - ro

141
ah ah se - ve - ra vir - tu - te che diè ric - chez - ze_e mi ne - gò sa - lu - te.

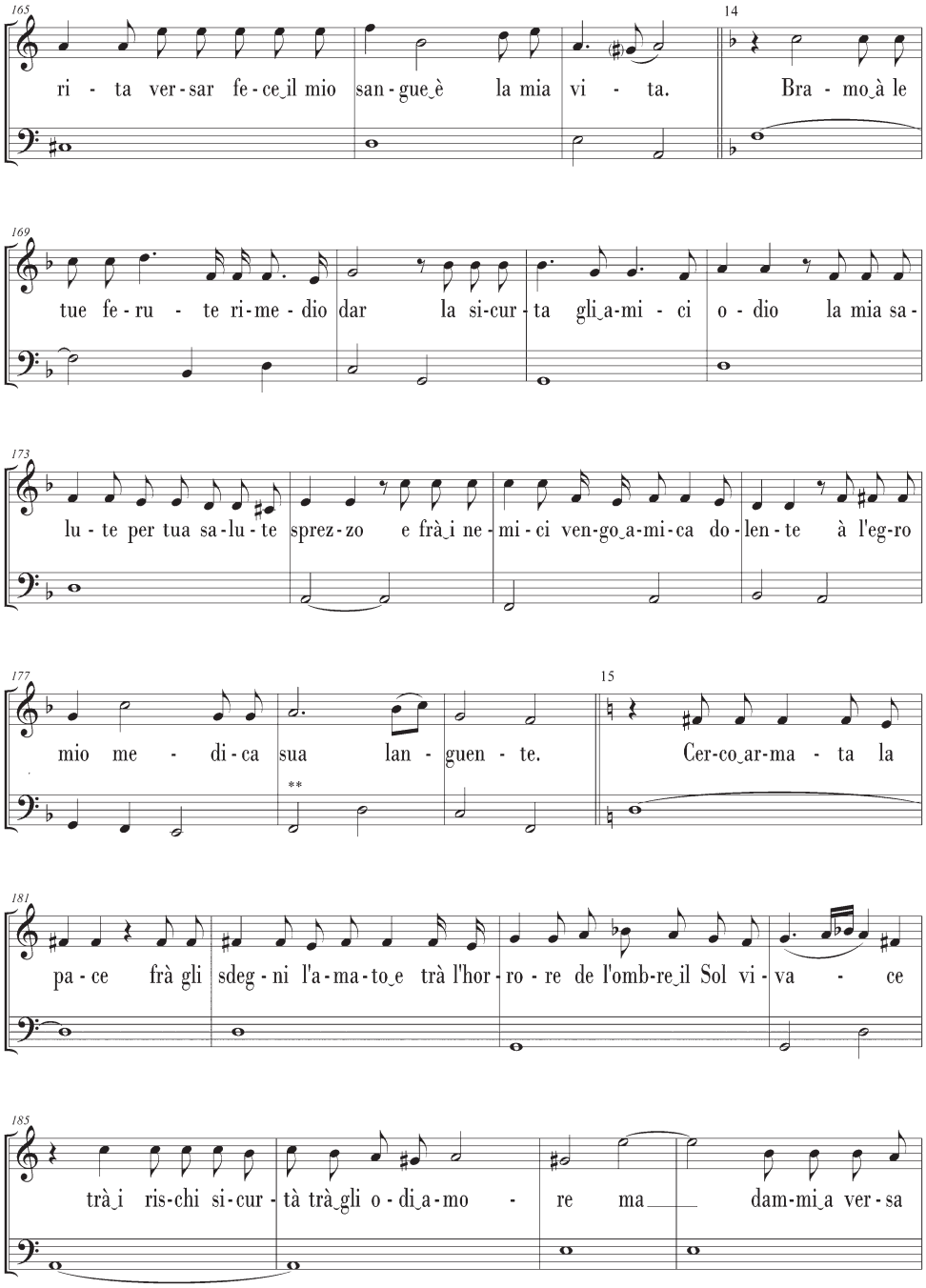
145 12
Li - be - ra sos - pi - ra - i la pri - gion del tuo se - no et o - di -

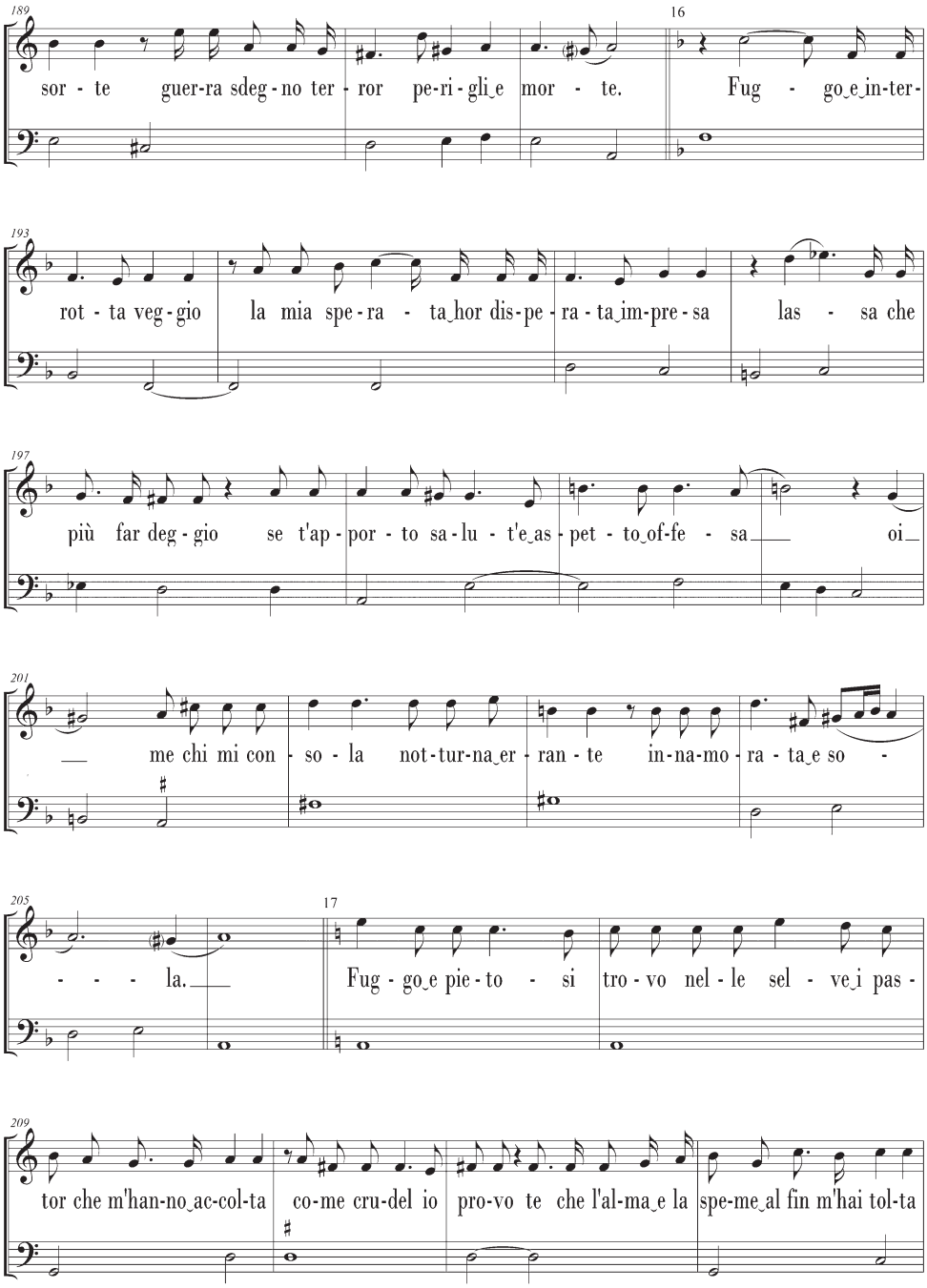
149
o - sa la li - ber - tà chia - mai che m'in - vo - la - va à ser - vi - tù pie - to - sa sfor - tu -

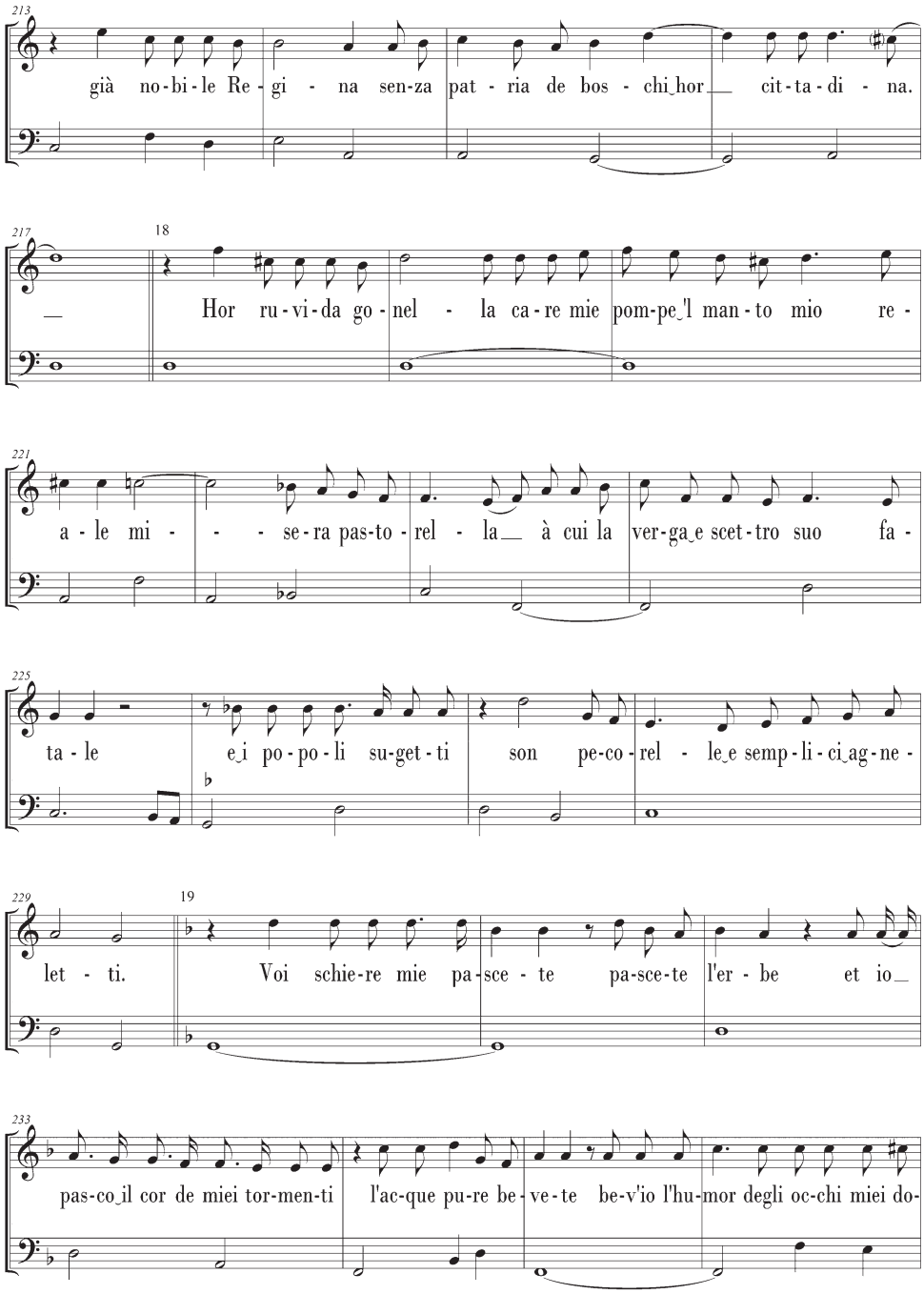
153 13
na - ta_e cos - tan - te cos - tan - te ser - va_e sfor - tu - na - ta_a - man - te.

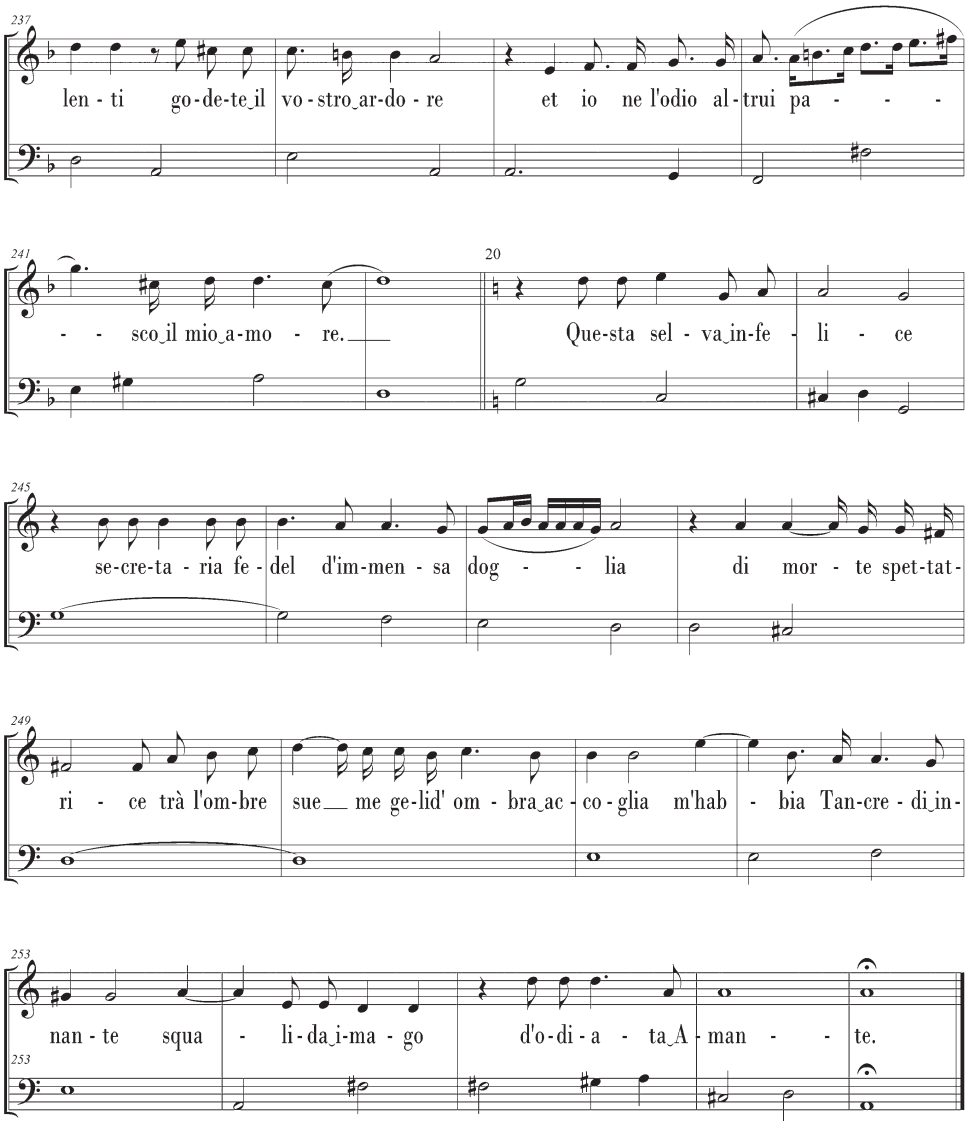
157
In - tre - pi - do guer - rie - ro col for - te_Ar - gan - te_al pa - ra - gon dell' ar - mi poi ti

161
vi - di e quel fie - ro po - tè nel - le tue pia - ghe nel - le tue pia - ghe_il cor pia - gar - mi che da_og - ni tua fe -


165
ri - ta ver - sar fe - ce il mio san - gue è la mia vi - ta.
14
Bra - mo à le
169
tue fe - ru - te ri - me - dio dar la si - cur - ta gli a - mi - ci o - dio la mia sa -
173
lu - te per tua sa - lu - te sprez - zo e frà i ne - mi - ci ven - go a - mi - ca do - len - te à l'eg - ro
177
mio me - di - ca sua lan - guen - te.
**
15
Cer - co ar - ma - ta la
181
pa - ce frà gli sdeg - ni l'a - ma - to e trà l'hor - ro - re de l'omb - re il Sol vi - va - ce
185
trà i ris - chi si - cur - tà trà gli o - di a - mo - re ma dam - mi a ver - sa


189
sor - te guer-ra sdeg - no ter - ror pe-ri - gli_e mor - te.
16
Fug - go_e in-ter-
193
rot - ta veg - gio la mia spe - ra - ta_hor dis-pe - ra - ta_im-pre - sa las - sa che
197
più far deg - gio se t'ap - por - to sa - lu - t'e_as - pet - to_of-fe - sa oi
201
me chi mi con - so - la not - tur-na_er - ran - te in-na-mo - ra - ta_e so -
205
- - - la.
17
Fug - go_e pie - to - si tro - vo nel - le sel - ve_i pas -
209
tor che m'han-no_ac-col-ta co-me cru-del io pro-vo te che l'al-ma_e la spe-me_al fin m'hai tol-ta


già no-bi-le Re-gi - na sen-za pat - ria de bos - chi_hor cit-ta-di - na.
Hor ru-vi-da go-nel - la ca-re mie pom-pe_'l man-to mio re-
a-le mi - - se-ra pas-to-rel - la à cui la ver-ga_e scet-tro suo fa-
ta-le e_i po-po-li su-get-ti son pe-co-rel - le_e semp-li-ci_ag-ne-
let - ti. Voi schie-re mie pa-sce-te pa-sce-te l'er-be et io
pas-co_il cor de miei tor-men-ti l'ac-que pu-re be-ve-te be-v'io l'hu-mor degli oc-chi miei do-


len - ti go-de-te il vo - stro ar-do - re et io ne l'odio al - trui pa - - -
- - sco il mio a-mo - re.
Que-sta sel - va in-fe - li - ce
se-cre-ta - ria fe - del d'im-men - sa dog - - lia di mor - te spet-tat-
ri - ce trà l'om-bre sue me ge-lid' om - bra ac - co - glia m'hab - bia Tan-cre - di in-
nan - te squa - li - da i-ma - go d'o-di - a - ta A - man - - te.