

Svetlana A. Pavlova
Ph.D. in History of Arts
Assistant Professor
Music History Department
The Gnessins Russian Academy of Music
e-mail: hymnography@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-80-90

CHRISTMAS CANTATAS BY CRISTOFARO CARESANA AT THE GENRE FRONTLINE OF THE NEW TIME (SUITE, CONCERT, OPERA)

Summary: The focus of the article is the spiritual compositions of Italian composer Cristofaro Caresana, whose work expressed the fading culture of the Renaissance in the upcoming and already developing Baroque. The beauty of the soloists' ensemble singing in Caresana's music attracts listeners; in his works, there are no choirs with monumental parts, each of which could consist of ten or more choristers during his time. His music is transparent and light with the achievement of the Renaissance, namely the imitative technique. Imitations are repetitions of short melodic phrases, passing from voice to voice. In the early Renaissance, only performers of secular songs used them. However, they became the centrepiece of spiritual compositions in the late Renaissance.

In addition to ensemble singing and the imitative development of musical thought, Cristofaro Caresana's

Christmas cantatas are interesting for the features of secular instrumental genres, which are considered characteristic of the Baroque era. The article could have been called differently: vocal origins of instrumental genres or spiritual origins of secular genres. The first phenomenon testifies to the fact that vocal genres were a laboratory of instrumental music. It is no coincidence that an instrumental melody was called a "textless tune" in one of the first treatises on secular music (Johannes de Grocheio, *Ars musicae*, 1300). The other phenomenon, the fusion of the spiritual and the secular, is manifested not only in the dramaturgy of the cantatas, but also in their content. Thus, Cristofaro Caresana's Christmas cantatas testify to a man of the New Age, who, it seems, is moving further and further away from the truths of Christianity.

nio Florio, the conductor of the Cappella della Pietà de' Turchini (today the ensemble is called the Cappella Neapolitana)¹. Since the 1990s, the musicians of the Cappella have recorded six Christmas cantatas by Cristofaro Caresana, which will be discussed in our program [8, 9, 10].

Let us list these cantatas: Pastorale (1670), Tarantella (1673), Caccia del bull or The Bull Hunt (1674), The Demon, the Angel and the Three Shepherds (1674), The Vigil (1974), The Adoration of the Magi (1676). Some of the titles make one wonder, don't

1. The Cappella della Pietà de' Turchini ensemble: Maria Grazia Schiavo (soprano); Valentina Variale (soprano); Filippo Minezza (countertenor); Giuseppe De Vittorio (tenor); Rosario Totaro (tenor); Giuseppe Naviglio (bass). Ensemble, conductor: by Antonio Florio.

they? For example, what does Tarantella or Spanish Bullfight have to do with the Nativity of Christ? Before turning to the content of the cantatas, let us say a few words about their creator, composer Cristofaro Caresana. Italian musicologist Dinko Fabris, the author of the annotation to the recording of the Christmas Cantatas, writes: "Along with the better-known Francesco Provenzale, Cristofaro Caresana was one of the most significant composers working in Naples before the appearance of Alessandro Scarlatti" [6]. The circle of composers in which Caresana's name is inscribed testifies to the generation of musicians of the second half of the 17th century, that is, those composers who prepared the era of opera seria [2].

Theatre indeed influenced Caresana's work. In his youth, he was an actor in the Febe Armoniche troupe. The troupe toured throughout Italy, and thus, Cristofaro Caresana found himself in Naples, the city where he would spend most of his life. It is known that Febe Armoniche brilliantly presented Claudio Monteverdi's last opera, *The Coronation of Poppea* [10], in Naples in 1651. Dinko Fabris writes that Cristofaro Caresana studied music in Venice. In this case, his immediate teachers could have been students of Claudio Monteverdi, one of the founders of the opera genre, and the composer could have learned all the subtleties of the operatic "excited style" almost first-hand.

Speaking about Venice, Fabris specifies only the names of Cristofaro Caresana's classmates — his brother Andrea and the famous organist and opera composer, Pietro Ziani. Nothing is known about Caresana's origins and parents. However, there is, in my opinion, a direction of research that could yield results over time. This refers to the origin of the musician's surname. As is known, surnames were often determined by the name of a person's homeland. In the case of "Caresana", it has already been investigated, however, it was connected with another representative of the family, who lived almost two centuries earlier. We are talking about, no more and no less, one of the builders of the Moscow Kremlin, Aloisio Fryazin or, as Italian historians have established his exact name, Aloisio Caresana. Here is what is written about him:

"The birthplace of the Kremlin builder should be recognised as Caresana, a suburb of the large Piedmontese centre of Vercelli. It was from there that the feverish construction of the famous Duomo Cathedral attracted craftsmen to Milan, who

looked like "Milanese" to the envoys from Moscow. The Caresana family gave the world not only 'wall' craftsmen but also engineers and real architects. The Caresana family name has been known since the 14th century, and in the 16th century, the prefix "de" was added to it, which may indicate belonging to the nobility. Indeed, Giuseppe de Caresana, the governor of Turin, colonel, fortifier, participant in the siege of Nice, is known" [4]. It is the northern Italian history of the origin of the family name. Perhaps the reason for the "absence" of composer Cristofaro Caresana's biography lies in his choice of a professional path, primarily acting, different from the types of noble service or even the hereditary business of the Piedmontese masters. In this case, one can understand why his origin has sunk into oblivion. Biographers have yet to restore it.

However, the reason musical creativity disappeared from the field of view remains unknown, since Caresana, as a musician, achieved the highest results. In Naples, he served as a singer and organist in the cathedral dedicated to the patron saint of the city, St. Januarius. Over time, the composer became the master of this Chapel, replacing Francesco Provenzale. Moreover, he served as director of one of the Neapolitan conservatories, namely the Conservatory of St. Onuphrius². Note that the main places of Cristofaro Caresana's service are dedicated to early Christian saints, whose memory we also celebrate; these are the holy martyr Januarius of Benevento, Puteoli, Naples (April 21 / May 4) and the Venerable Onuphrius the Great, the Hermit of Egypt (June 12/25).

Moreover, there is a third place in Naples where Caresana's musical abilities were appreciated. He served as a musician in the Union of Church Communities, Oratorio Filippino or Order of the Hieronymites. The communities were dedicated to Filippo Neri, a Catholic saint of the 16th century, a contemporary of the Jesuit movement. It was in the archive of this order, according to the composer's will, that his work was essentially "buried".

Dinko Fabris writes that Caresana's spiritual works are most fully represented "in the form of 130 man-

2. "The Conservatory of Sant'Onofrio a Capuana dates from 1578 and is credited with its alumni. Niccolò Jommelli, Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni, and Antonio Sacchini are the four great names of 18th-century Neapolitan music. Italian Baroque composer Cristofaro Caresana was the director from 1667 to 1690. The original building still stands across the street on the north side of the old Vicarage, Tribunal, Hall of Justice of Naples" [10].

uscripts" in the archive [6]. From them, the cantatas for the Nativity of Christ have been obtained to date. All of them date back to the 1670s. At my request, in order to be able to talk about the content of the works, the text of the Christmas cantatas was translated into Russian³. Leonid Kharitonov, a simultaneous interpreter, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the departments of the Moscow State Linguistic University, completed the literary translation. Perhaps, the listener of Radio Radonezh is already familiar with Leonid Kharitonov from the literary translation of the Confessions of Blessed Augustine into Russian and other Italian-Russian publications [7]. Let us return to the Christmas cantatas.

In terms of content, they can be called didactic, that is, educational; to convey the truth about Christ to the performers and listeners was the task of the composer, who was probably also the author of the texts. The idea of the authorship of both works is suggested, for instance, by the verbal expressions repeated from cantata to cantata, thoughts, accompanying the main evangelical theme, and other examples. In cantatas aimed at different audiences, the degree, so to speak, of accessibility of understanding is different. The Feast of the Nativity is described simply and plainly in the section of the work that was prepared for conservatory students. In other cantatas, the majority of which were composed for professional performers and parishioners of the cathedral, the events of the Gospel are placed face to face with the phenomena of modern secular life. For example, with fortune-telling astrology and the spectacle of a bullfight in the cantata Bull Hunt, with a money card game in the cantata Vigil.

As for the musical content, each cantata is characterised by a stylistic connection with the genres of the New Age – a suite, a concert, or an opera⁴. Thus, in the first case, by using fast or slow Neapolitan songs and dances to express the experience of the Feast, the composer gives the cantata a suite-like stylistic shade. At other times, by arranging a competition between soloists, or soloists and a choir, or soloists and an orchestra, he recalls the genre of a concert. Finally, the predominance

of solo performances with expressive melody and/or with speech intonation that has just fledged and acquired a precise musical pitch in the cantata indicates an operatic stylistic reference point. In general, suite, concert, and operatic features are present in any cantata; it is all about accents.

The Tarantella from the Christmas Cantata of the same name, composed in 1673, is one of the most striking dance accents. The tarantella is known to be a dance. "Its music was usually improvised; the multiple repetition of the short rhythmic intonation of the tarantella had a bewitching, 'hypnotic' effect on the listeners and dancers... The tarantella was popularly considered the only cure for 'tarantism' — madness, believed to be caused by the bite of a tarantula" [1]. Caresana also interprets the dance in this popular understanding. In the libretto, the tarantula is called "the wicked serpent of hell", which had "a nest high in the sky, but fell from that throne". The soloists sing about it in alternation with the instrumental ensemble in the middle part of the Tarantella (Example 1). The singers list in detail what is happening to the tarantula: it "weeps and sobs", its "sting" is no longer dangerous, "a new flame consumes" it, and "the chains on it become heavier". After each of the dance periods in the middle part of the Tarantella, a line is highlighted by repetition, which contains an important meaning: "<...> Hurray, hurray to eternity! <...> This is how pride disappears! <...> They who has risen up against heaven will never win! (Example 2) <...> Start dancing the tarantella again!". And at the beginning and at the end of the Tarantella, also alternating, the ensemble sings, calling on everyone to "worship the wondrous night": "In the forests, in the valleys, in the caves, / on hay and in the hut / worship the wondrous night: / for manna is already flowing in all the rivers. <...>" (Example 3).

Let us clarify that the rhythmic intonations of the tarantella are scattered throughout the turns of the cantata – ensembles, recitatives, arias. However, the apotheosis of the dance is a separate turn, a fragment of which has just been performed. In another Christmas cantata, called Vigil of 1674, all the parts are song and dance. It is essentially a suite; however, it is not an instrumental one, as would be most familiar to us, but a mixed one — with the participation of soloists, vocal and instrumental ensembles. Tarantulas, as is known, lived near the southern Italian city of Taranto. And the vigil, which the composer tells about in the cantata of

Пример 1 Example 1 Кантата «Тарантелла»

Пример 2 Example 2

Пример 3 Example 3

3. The author of the article is preparing to publish a book entitled Christmas Cantatas by Cristofaro Caresana. Libretto. Scores. Comments.

4. In the vocal and instrumental music of the Baroque, the forms of the "second plan" have been noted by musicologists and expressed by characteristics as "concert", "variation", "sonata", "suite", etc. [5]

the same name, took place in central Italian Siena. "Sienese Vigil" was the name of a secular pastime at the card table, which entered the life of Italian cities along with Spanish influence. In this cantata, the composer likens the events of the Gospel to the course of the Ombre card game (the game of Shadow). Such content of the text is hidden behind the piercing melodic and rhythmic dances and singing of this cantata.

The dynamics are as follows: from dances (solo and ensemble bourrée) to a lullaby and then to the game: "be silent, you, voices of strings and strings themselves, let the royal Infant sleep a little, quiet down the singing, begin the game". So, is the cantata aimed at inveterate gamblers considering the saving Nativity of Christ is explained here in the language of suits and game techniques? Did the composer's educational didactic zeal lead him too far? The music testifies to the composer's sincerity; however, in combination with the text, it gives rise to bewilderment, to put it mildly. Especially if we consider that the card game with its four suits is a desecration of the symbols of Christ's suffering — blood, cross, spear, nails (which, as we recall, haunted the poets of the Silver Age: "Shine and no nails! It is my and the Sun's motto!" [3]). The card game is casting lots: "they divided my garments among them, and over my vestment, they cast lots" (Psalm 21:19). We will present fragments of each part of the cantata — dance, song and game, having previously outlined the content of each of them.

The Borrèia dance (that is what it is called in Spanish) or the Bourrée (in French) begins with the words about "the prayer of the happiest of women, who gave birth to the light for the world that is suffering" (borrèia is a prayer!) and calls for "giving ourselves over to music, songs, and dances, giving free rein to our hands, voices, legs... to whirl and praise the born King by jumps and round dances". Here the game begins – for now it is a game of words: "It is not true that it is night, no: / because a bright light has shone and given birth to the Sun... it is not true that it is night, no. / The streams of nectar flow to the born King...". Then the borrèia brings to

life in the listener's memory not the direct participants of the Christmas night — angels, shepherds, and magi, but ancient characters: "the wheel of fortune breaks into arcs that, frozen in delight, create a lullaby", "Cupid plays sweet fugues on a golden harp and weaves tunes on tuned strings".

The lullaby (we definitely notice it if we listen to the cantata, and do not confuse it with any other part) begins like this: "Dormi o ninno, dormi core..." — "Sleep, baby, sleep, my heart, / close your eyes to my song; man sleeps, but God is awake, / for the sake of love, Love does not sleep". Italian researcher Dinko Fabris calls the lullaby from the Vigil cantata "one of the pinnacles of Neapolitan musical Seicento art". It is difficult to disagree with this. It is a masterpiece of imitative minimalism, sounding either doomedly short or turning into a point of infinity.

In the finale of the cantata, the beginning of the New Testament is considered in terms of a game: "He became a man to defeat hell... entered the game — was born on earth", "to help the sinner win, the divine King wins everything", "at first He lost, for He bet on a man, playing the apple", "He plays alone, steals thousands of victims from Pluto", "in His hands, there is the great victorious trump card — the stronghold of the Cross", "even though he dies to see the finality of death at the end of the game, the bet always wins when its highest trump card is love", "applaud, loving hearts, to the courage of the player, since the winner's reward is to distribute gifts to the viewers"... Of course, such parallels are alarming. Perhaps Cristofaro Caresana, like Sergei Yesenin during the recent period of our history when the souls of people were burning and the whole Fatherland was burning, and the Church was burning, reached the state of foolishness in his work, and his thoroughly folk song and dance element is nothing other than a natural "cure for 'tarantism'". And the more vividly the words convey what a person is spared from — from the tarantula of card games, fortune-telling astrology, pagan gods, and all other non-Christianity of the New Time — the more powerful it is...

REFERENCES:

1. Kyuregyan, T.S. "Tarantella", in Keldysh, Yu.V. (ed.), *Muzykalnaya entsiklopediya [Musical encyclopedia]* in 6 vol., 1973-1982, Sovetskaya entsiklopediya: Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
2. Lutsker, P.V., Susidko I.P. 1998. *Italyanskaya opera XVIII veka [Italian Opera of the 18th Century]*, Klassika XXI, Moscow, Russia, part 1-2.

3. Mayakovsky, V.V. "An extraordinary adventure that happened to Vladimir Mayakovsky at the dacha in the summer. 1920." / *Collected Works in 5 vol.* 2016. Terra: Knigovok Book Club, Moscow, Russia, vol. 1.
4. "New information about Aleviz Fryazin (according to the latest Italian historiography)" [Novye svedeniya ob Alevize Fryazine (soglasno novejshej italyanskoj istoriografii)], *Bulletin of the Russian medieval art department [Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva]*, no. 3, pp. 60-70, Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniya, Moscow, Russia, 2023.
5. Stogniy, I.S. 2013. *Konnotativnye svoystva muzykalnogo teksta [Connotative Properties of Musical Text]*, RAM im. Gnesinykh, Moscow, Russia.
6. Fabris Dinko. 2023. Abstract for the audio disc "Cristofaro Caresana, Cappella Della Pietà De' Turchini, Antonio Florio – L'Adoratione De' Maggi (Glossa, 2010)". Translated by L. Kharitonov upon request of S. Pavlova, manuscript.
7. Yuneeva, E.A. 2021. "History of the Emergence and Development of Four Ancient Neapolitan Conservatories" [Istoriya poyavleniya i razvitiya chetyrekh starinnykh neapolitanskikh konservatorij], *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art studies [Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovoznaniya]*, no. 2.
8. Caresana Cristofaro. *Per la Nascita del Verbo. La caccia del toro. La tarantella. La pastorale.* // Cappella Della Pietà De' Turchini, Antonio Florio (Opus 111) Tesori di Napoli Vol.1, reissued 2007.
9. Caresana Cristofaro. *Per la Nascita Del Verbo (Opus 111, 1996), L'Adoratione De' Maggi (Glossa)*, 2010.
10. Caresana Cristofaro. *L'Adoratione de' Maggi — 4 Christmas cantatas, Partenope, secular cantata*, 2011. Gaetano Veneziano. *Tenebrae*, 2011.
11. Salvatore di Giacomo, *I quattro antichiconservatorio musicali di Napoli. mdliiii–mdccc, 2 voll.: (i) Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*, Palermo e Milano, Sandron, 1924.

Светлана Анатольевна Павлова

кандидат искусствоведения

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: hymnography@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-1-80-90

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ КАНТАТЫ КРИСТОФАРО КАРЕЗАНЫ НА ЖАНРОВОЙ ПЕРЕДОВОЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ (СЮИТА, КОНЦЕРТ, ОПЕРА)

Аннотация: Статья посвящена духовному творчеству итальянского композитора Кристофаро Карезана, который в грядущем и уже разворачивающемся Барокко свидетельствовал своим творчеством об уходящей культуре Возрождения. Звучание музыки Карезана привлекает красотой ансамблевого пения солистов, в его произведениях нет хоров с монументальными партиями, каждая их которых уже в его время могла состоять из десяти и более хористов. Его музыка прозрачна и легка достижением эпохи Возрождения, а именно имитационной техникой. Имитации – повторения кратких мелодических фраз, переходящие из голоса в голос. В раннем Возрождении ими вышивали только исполнители светских песенок. В позднем – они становятся во главу духовных сочинений.

Кроме ансамблевого пения и имитационного разветвления музыкальной мысли, Рождественские кан-

таты Кристофаро Карезаны интересны чертами светских инструментальных жанров, которые считаются характерными для эпохи Барокко. Иначе статья могла называться: вокальные истоки инструментальных жанров или духовные истоки светских жанров. Первый феномен свидетельствует о том, что вокальные жанры были лабораторией инструментальной музыки. Не случайно в одном из первых трактатов о светской музыке инструментальная мелодия названа «бестекстовым наигрышем» (Иоанн де Грокейо «О музыке», 1300). Последний феномен – слияние духовного и светского проявляется не только в драматургии кантат, но и в их содержании. Так Рождественские кантаты Кристофаро Карезаны свидетельствуют о человеке Нового времени, который, складывается такое представление, все далее и далее уходит от истин Христианства.

митов в Неаполе [6]. Из-под спуда музыку композитора извлек чуть более тридцати лет назад Антонио Флорио – дирижер Капеллы делла Пьета деи Туркини (сегодня ансамбль называется Капелла Неаполитана)¹. С 1990-х годов музыканты Капеллы записали шесть Рождественских кантат Кристофаро Карезаны, о которых и пойдет речь в нашей передаче [8, 9, 10].

1. Состав ансамбля «Cappella della Pietà de' Turchini»: Мария Грация Скьяво (сопрано); Валентина Варьяле (сопрано); Филиппо Минецца (контратенор); Джузеппе де Витторио (тенор); Розарио Тотаро (тенор); Джузеппе Навильо (бас). Ансамбль, дирижёр Антонио Флорио.

Перечислим эти кантаты: Пастораль (1670) Тарантелла (1673), Качча быка или Охота на быка (1674), Демон, Ангел и три пастуха (1674), Бдение (1974), Поклонение волхвов (1676). Не правда ли, некоторые названия заставляют задуматься. Например, какое отношение Тарантелла или Испанская коррида имеют к празднику Рождества Христова? Прежде чем обратиться к содержанию кантат, скажем несколько слов об их авторе – композиторе Кристофаро Карезана. Итальянский музыковед Динко Фабрис – автор аннотации к записи Рождественских кантат, пишет так: «Наряду с более известным Франческо Провенцале, Кристофаро Карезана был одним из самых значительных композиторов, работавших в Неаполе до появления Алессандро Скарлатти» [6]. Круг композиторов, в который вписано имя Карезаны, свидетельствует о поколении музыкантов II половины XVII века, то есть тех композиторах, которые подготовили эпоху оперы сериа [2].

Театральный след действительно есть в творчестве Карезаны. В юности он был актером труппы «Феби Армониче». Труппа гастролировала по территории Италии и таким образом Кристофаро Карезана оказался в Неаполе – городе, в котором прошла большая часть его жизни. Известно, что в 1651 году «Феби Армониче» блестяще представили в Неаполе последнюю оперу Клаудио Монтеверди «Коронация Поппеи» [10]. Динко Фабрис пишет, что Кристофаро Карезана обучался музыке в Венеции. В таком случае его непосредственными учителями могли быть ученики Клаудио Монтеверди – одного из родоначальников жанра оперы, и все тонкости оперного «взволнованного стиля» композитор мог постигать почти из первых рук.

Рассказывая о Венеции Фабрис уточняет только имена соучеников Кристофаро Карезаны – это его родной брат Андреа и знаменитый в будущем органист и оперный композитор Пьетро Дзиани. О происхождении и родителях Карезаны ничего неизвестно. Но есть, на мой взгляд, направление поисков, которое могло бы со временем дать результаты. Имеется ввиду происхождение фамилии музыканта. Как известно, фамилии часто определялись названием малой родины человека. В случае с «Карезана» имеется уже проведенное исследование, связанное, однако, с другим представителем фамилии, жившем почти двумя столетиями ранее. Речь идет, ни много ни мало, об одном из строителей Московского Кремля

Алоизио Фрязине или, как установили итальянские историки его точное имя, Алоизио Карезане. Вот что о нем пишут:

«Родиной кремлевского строителя следует признать Карезану (Caresana), предместье крупного пьемонтского центра Верчелли. Именно оттуда лихорадочное строительство знаменитого кафедрального собора Дуомо, привлекало в Милан мастеров, которые для посланников из Москвы выглядели «миланцами». Семейство Карезана дало миру не только «стенных» мастеров, но и инженеров, и настоящих архитекторов. Фамилия Карезана известна с XIV века, а в XVI к ней добавляется приставка «де», что может свидетельствовать о принадлежности к дворянскому сословию. Действительно, известен Джузеппе де Карезана – губернатор Турина, полковник, артифактор, участник осады Ниццы» [4]. Вот такая северо-итальянская история происхождения фамилии. Возможно, причина «отсутствия» биографии композитора Кристофаро Карезаны кроется в избрании им профессионального пути – прежде всего актерства, – отличающегося от видов дворянского служения или даже наследственного дела пьемонтских мастеров. В этом случае можно понять, почему кануло в лету его происхождение. Биографам еще предстоит его восстановить.

Но почему исчезло из поля зрения музыкальное творчество, остается неизвестно, ведь как музыкант Карезана добился самых высоких результатов. В Неаполе он служил певцом и органистом в кафедральном соборе, посвященном покровителю города – святому Ианнуарию. Со временем композитор стал магистром этой Капеллы, сменив на посту Франческо Провенцале. Также он исполнял должность директора одной из неаполитанских консерваторий, а именно консерватории святого Онуфрия². Обратим внимание, что основные места службы Кристофаро Карезаны посвящены раннехристианским святым, память которых отмечаем и мы с Вами – это священномученик Ианнуарий Беневентийский, Путьольский, Неапольский (21 апреля / 4 мая) и

2. «Консерватория Сант'Онуфрио а Капуана датируется 1578 годом и считается его выпускником. Никколо Джоммелли, Джованни Паизиелло, Никколо Пиччинни, и Антонио Саккини, четыре великих имени в неаполитанской музыке 18 века. Композитор итальянского барокко Кристофаро Карезана был директором с 1667 по 1690 год. Первоначальное здание все еще стоит через дорогу на северной стороне старой Викарии, Трибунала, Зала правосудия Неаполя» [10].

преподобный Онуфрий Великий пустынножитель Египетский (12 /25 июня).

Известно также третье место в Неаполе, где музыкальные способности Карезаны были оценены. Он служил музыкантом в Объединении церковных общин «Ораторио Филиппино» или «Ордена Иеронимитов». Общины были посвящены католическому святому 16 века – ровеснику движения иезуитов – Филиппо Нери. В архиве именно этого ордена и оказалось, хотя и по заведению композитора, но в сущности, похоронено его творчество.

Динко Фабрис пишет, что наиболее полно, «в виде 130 рукописей» представлены в архиве духовные сочинения Карезаны [6]. Из них на сегодняшний день и извлечены кантаты на Рождество Христово. Все они датируются 1670 годами. По моей просьбе, для того чтобы иметь возможность говорить о содержании произведений, текст Рождественских кантат был переведен на русский язык³. Художественный перевод выполнил Леонид Романович Харитонов – переводчик-синхронист, кандидат филологических наук, доцент кафедр Московского Государственного Лингвистического университета. Возможно, слушателю радио Радонеж Леонид Романович уже знаком по художественному переводу на русский язык Исповеди блаженного Августина и другим итальяно-русским изданиям []. Вернемся к Рождественским кантатам.

С точки зрения содержания их можно назвать дидактическими, то есть учебными или просветительскими – донести до исполнителей и слушателей истину о Христе – вот задача композитора, который, вероятно, был и автором текстов. На мысль об одновременном авторстве наводят, например, повторяющиеся от кантаты к кантате словесные обороты, сопутствующие главной евангельской теме мысли и другое. Степень, скажем так, доступности понимания – в кантатах, ориентированных на разную аудиторию – разная. В той части сочинений, которая написана для учеников консерватории, о Празднике Рождества говорится просто и ясно. В другой – большей части кантат, написанных для профессиональных исполнителей и прихожан кафедрального собора, – события евангельские оказываются поставлены лицом к лицу с явлениями современной светской

жизни. Например, с гадательной астрологией и зрелищем корриды в кантате «Охота на быка», с денежной игрой в карты в кантате «Бдение».

Что касается музыкального содержания, то для каждой кантаты оказывается характерна стилевая связь с жанрами Нового времени – сюитой, концертом или оперой⁴. Так, в первом случае, облекая переживание Праздника в стремительные или медлительные неаполитанские песни и танцы, композитор придает кантате сюитный стилистический оттенок. В другой раз, устраивая соревнование между солистами, или солистами и хором, или солистами и оркестром, заставляет вспомнить жанр концерта. Наконец, преобладание в кантатах сольных номеров с выразительным мелодизмом и/или с только что оперившейся и приобретшей точную музыкальную высоту речевой интонацией свидетельствует об оперном стилистическом ориентире. В целом сюитность, концертность, оперность присутствуют в любой кантате, все дело в акцентах.

Один из самых ярких танцевальных акцентов – это Тарантелла из одноименной Рождественской кантаты, сочинения 1673 года. Тарантелла, как известно, танец. «Музыка его обычно импровизировалась; многократное повторение краткой ритмо-интонации тарантеллы оказывало завораживающее, «гипнотическое» действие на слушателей и танцующих... В народе тарантелла считалась единственным средством излечения «тарантизма» — безумия, вызываемого, как полагали, укусом тарантула» [1]. В таком народном понимании трактует танец и Карезана. Тарантул называется в либретто «адовым змеем нечестивым», который имел «гнездо высоко на небе, но ниспал с того престола». О нем поют солисты в чередовании с инструментальным ансамблем в средней части Тарантеллы (Пример 1). Певцы подробно перечисляют происходящее с тарантулом: он «плачет и рыдает», «жало» его теперь не опасно, «новое пламя истребляет» его и «цепи на нем становятся тяжелее». После каждого из танцевальных периодов в средней части Тарантеллы выделена повторением строка, в которой сосредоточен важный смысл: «<...> Да здравствует, да здравствует вечность! <...> Вот так уходит гордыня! <...> Ополчившемуся на

4. Формы «второго плана» в вокальной и инструментальной музыке Барокко музыковедами замечены и выражены определениями «концертность», «вариационность», «сонатность», «сюитность» и др. [5].

небо, не победить вовек! (Пример 2) <...> Вновь пускайтесь в тарантеллу!». А в начале и в конце Тарантеллы, также в чередовании с ансамблем, поет ансамбль, призывая всех «поклониться предивной ночи»: «В лесах, в долинах, в пещерах, / на соломе и в хижине / поклоняйтесь предивной ночи: / ведь во всех реках уже течет манна. <...>» (Пример 3).

Уточним, что ритмо-интонации Таранталлы рассыпаны по всем номерам кантаты – ансамблям, речитативам, ариям. Но апофеозом танца становится отдельный номер, фрагмент которого только что прозвучал. В другой Рождественской кантате, под названием «Бдение» 1674 года, все части песенно-танцевальные. Это по сути настоящая сюита, но не инструментальная – как для нас было бы наиболее привычно, а смешанная – с участием солистов, вокальных и инструментальных ансамблей. Тарантулы, как известно, водились близ южноитальянского города Таранто. А бдение, о котором рассказывает композитор в одноименной кантате, совершалось в среднеитальянской Сиене. «Бдением по-Сиенски» называлось светское времяпровождение за карточным столом, которое вошло в жизнь итальянских городов вместе с испанским влиянием. В этой кантате композитор уподобляет события Евангелия ходу карточной игры в Омбре (игры в Тень). Именно такого содержания текст скрывается за пронзительными мелодичными и ритмичными танцами и пением этой кантаты.

Динамика выстраивается такая: от танцев (сольной и ансамблевой бурре) к колыбельной и далее к игре: «умолкните вы, голоса струн и струны, пусть царственный Младенец поспит немного, утихни пение, начнись игра». Что же получается, кантата направлена на заядлых картежников, если спасительное Рождество Христово объясняется здесь на языке мастей и приемов игры? Не слишком ли далеко завело композитора его просветительское дидактическое рвение? Музыка свидетельствует об искренности автора, но в сочетании с текстом рождает мягко говоря недоумение. Особенно если учесть, что карточная игра с ее четырьмя мастями представляет собой поругание символов страданий Христа – кровь, крест, копье, гвозди (которые, помнится, так не давали покоя поэтам Серебряного века – «Светить и никаких гвоздей! Вот лозунг мой и Солнца!» [3]). Карточная игра – бросание жребия: «делят ризы мои между собою и об одежде

моей бросают жребий» (Пс. 21:19). Приведем фрагменты каждой части кантаты – танцевальной, песенной и игровой, предварительно обозначив содержание каждой из них.

Танец Баррера (по-испански так звучит его название) или бурре (по-французски) начинается со слов о «молитве счастливейшей из жен, что родила свет миру лукующему» (баррера – молитва!) и призывает «предаться музыке, песням и танцам, дать волю рукам, голосу, ногам... кружиться и славить в прыжках и хороводах родившегося Царя». Здесь уже начинается игра, – пока это игра словами: «Неправда, что ночь, нет: / ведь яркий свет воссиял и родил Солнце... неправда, что ночь, нет. / Потоками нектара бегут ручьи родившемуся Царю...». Далее баррера оживляет в памяти слушателя не прямых участников рождественской ночи – ангелов, пастухов и волхвов, но античных персонажей: «колесо фортуны разбивается в дуги, которые, застыв в восторге, создают колыбельку», «амур на золотой арфе играет сладостные фуги и песнь на настроенных струнах сплетает напевы».

Сама колыбельная песнь, – мы ее обязательно заметим, если послушаем кантату, и не перепутаем ни с какой другой частью, – начинается так: «Dormi o pinno, dormi core...» – «Спи, малыш, спи, мое сердце, / закрывай глаза под мою песню; спит человек, но бодрствует Бог, / ради любви не спит Любовь». Итальянский исследователь Динко Фабрис называет колыбельную из кантаты «Бдение» «одной из вершин неаполитанского музыкального искусства Сеиченто». Трудно с этим не согласиться. Это шедевр имитационного минимализма, звучащего то ли обреченно коротко, то ли сворачиваясь в точку бесконечности.

В финале кантаты начало Нового Завета рассматривается в понятиях игры: «Он стал человеком, чтобы победить ад... вошел в игру – на земле родился», «чтоб помочь победить грешнику, выигрывает все божественный Царь», «вначале Он проигрывал, ибо поставил на человека, играя в яблоко», «Он играет в одиночку, тысячи жертв у Плутона похищает», «на руках у Него великий победоносный козырь – Креста твердыня», «хоть в конце игры он умирает, чтобы увидеть гибель смерти, но ставка всегда побеждает, когда ее старший козырь – любовь», «рукоплещите, любящие сердца, храбрости игрока, ведь награда победителя – раздать зрителям дары»... Конечно, такие параллели чрезвычайно настораживают.

3. Готовится к публикации книга автора статьи «Рождественские кантаты Кристофаро Карезана. Либретто. Партитуры. Комментарии».

Может быть, Кристофаро Карезана – как в недавнее время нашей истории Сергей Есенин, когда горели души людей и все Отечество горело, и Церковь горела, – дошел в своем творчестве до состояния юродства, и его насквозь народная – песенно-танцевальная стихия есть ничто иное,

как естественное «средство излечения «тарантизма». И оно тем более действенно, чем более ярко выражено в словах то, от чего спасается человек – от тарантула карточной игры, гадательной астрологии, языческих богов и всего иного не христианства Нового времени...

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Кюрегян Т. С. Тарантелла // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. - М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973-1982.
2. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1-2. - М.: Классика XXI, 1998.
3. Маяковский В.В. Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче. 1920 / Собрание сочинений: [в 5 т.] - М.: Терра: Книжный клуб Книговек, 2016. – Т. 1.
4. Новые сведения об Алевизе Фрязине (согласно новейшей итальянской историографии) // Вестник сектора древнерусского искусства. - М.: ФГНИУ «Государственный институт искусствознания», 2023. - №3 - С. 60-70.
5. Стогний И.С. Коннотативные свойства музыкального текста. - М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. -224 с.
6. Фабрис Динко. Аннотация к аудио диску «Cristofaro Caresana, Cappella Della Pietà De' Turchini, Antonio Florio – L'Adoratione De' Maggi (Glossa, 2010)». Перевод Л.Р. Харитоновой по заказу С.А. Павловой. 2023, рукопись.
7. Юнеева Е.А. История появления и развития четырех старинных неаполитанских консерваторий // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. - 2021. - №2
8. Caresana Cristofaro. Per la Nascita del Verbo. La caccia del toro. La tarantella. La pastorale. // Cappella Della Pietà De' Turchini, Antonio Florio (Opus 111) Tesori di Napoli Vol.1, reissued 2007.
9. Caresana Cristofaro. Per la Nascita Del Verbo (Opus 111, 1996), L'Adoratione De' Maggi (Glossa), 2010.
10. Caresana Cristofaro. L'Adoratione de' Maggi - 4 Christmas cantatas, Partenope, secular cantata, 2011. Gaetano Veneziano. Tenebrae, 2011
11. Salvatore di Giacomo, I quattro antichi conservatorii musicali di Napoli. mdlmiii–mdccc, 2 voll.: (i) Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà dei Turchini, Palermo e Milano, Sandron, 1924.