

Современная музыка

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-55-68



Поэтика итальянских заглавий в творчестве композитора Ивана Феделе



Татьяна Владимировна Цареградская

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
tania-59@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>

Аннотация: В статье рассматривается поэтика заглавий одного из наиболее ярких и известных современных итальянских композиторов Ивана Феделе. На основе исследования 50 названий сочинений на итальянском языке обнаруживаются ключевые идеи, характеризующие творчество композитора.

Ключевые слова: И. Феделе, итальянский композитор, поэтика заглавий, ключевые идеи, полисемия

Для цитирования: Цареградская Т.В. Поэтика итальянских заглавий в творчестве композитора Ивана Феделе // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 55–68. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-55-68

Contemporary music

Original article

The Poetics of Italian Titles in the Works of the Composer Ivan Fedele

Tatyana V. Tsaregradskaya

Gnesin Russian Academy of Music. Moscow, Russia,
tania-59@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>

Abstract: The article examines the poetics of the titles of one of the most prominent and well-known contemporary Italian composers, Ivan Fedele. Based on a study of 50 titles of compositions in Italian, the article identifies key ideas that characterize the composer's work.

Keywords: I. Fedele, Italian composer, poetics of titles, key ideas, polysemy

For citation: Tsaregradskaya T. V. The Poetics of Italian Titles in the Works of the Composer Ivan Fedele. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):55-68. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-55-68

Начиная свою работу о поэтике заглавий, выдающийся культуролог и литературовед А. Эткинд цитирует С. Черного: «В экзотике заглавий — пол-успеха» [1, 559]. И замечает далее: «Другая половина, наоборот, может быть связана с их традиционностью. Во всяком случае, одно или несколько слов заглавия имеют вес, сравнимый с тысячами других слов текста» [там же]. О важности заглавий пишет Л. Кольцова: «Позиция заголовка художественного текста — та площадка, с которой начинается (и от нее зависит во многом — начнется ли?) взаимодействие, диалог писателя и читателя. Организация начала текста, его абсолютно сильная позиция, показывает, на какое взаимодействие рассчитывает автор, какие требования предъявляет он к читателю» [2, 6]. Необходимость исследовать заголовочный комплекс в литературоведении выросла сегодня в академическую дисциплину. Среди специалистов в области исследования заголовочных комплексов такие выдающиеся лингвисты, как С. Кржижановский¹, создавший фундаментальный труд «Поэтика заглавия», И. Р. Гальперин², одним из первых рассмотревший текст и его

¹ С. Д. Кржижановский. Поэтика заглавия. М.: Никитские субботники, 1931. 34 с.

² И. Р. Гальперин. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2007. 137 с.

категории наиболее подробно, В. В. Виноградов, отводящий заглавию роль самостоятельной речевой единицы³.

Как отмечает И. Делекторская, «первое исследование на данную тему появилось еще в 1931 году. Тогда в издательстве “Никитинские субботники” вышла книга писателя, теоретика, историка литературы и театра Сигизмунда Кржижановского “Поэтика заглавий”. В дальнейшем тема была развита автором и в других работах: “Искусство эпиграфа: Пушкин” (1936), “Воображаемый Шекспир” (1937), “Пьесы и ее заглавие” (1939). Уделяя пристальное внимание проблематике “заголовочно-финального комплекса” (термин молодой, появился лишь несколько лет назад, хотя еще в 1930-е годы Кржижановский говорил о необходимости изучения не только заглавной строки, но и титульного листа книги в целом), автор признавал, что его цель — лишь очертить обрис проблемы, “логически окантовав… передать ее исследователям, имеющим большее право на ее разработку”» [3].

Но не только литературоведение обращается сегодня к заглавиям. Исследователь В. И. Коровин утверждает: «В настоящее время с точки зрения поэтики рассмотрены заглавия классиков, современных писателей, сочинения историков, картины художников» [4, 46]. Можно добавить, что искусствоведы действительно делают шаги в этом направлении⁴. Заметим, что среди упомянутых людей искусства не названы композиторы. А между тем музыка с самого своего рождения была тесно связана с вербальными факторами — будь то текст песни или название произведения в инструментальной программной музыке. Если обратиться к творчеству венских классиков, то заглавием чаще всего является название жанра (соната, увертюра, квартет, симфония) или жанр с подзаголовком (Пасторальная симфония). В XIX веке у композиторов появляется повышенный интерес к программным заголовкам (Берлиоз, Лист). Можно заметить, что по мере исторического движения заглавия произведений в музыке становятся все более изысканными, единичными, индивидуальными (об этом свидетельствует творчество таких композиторов, как А. Скрябин и К. Дебюсси). Динамика истории демонстрируетcano волнообразный профиль динамики интереса к заглавиям: подъем интереса у импрессионистов, некоторое падение в условиях неоклассицизма и вновь специфический подъем у авангардистов⁵.

Однако когда сталкиваешься с заголовочным комплексом в музыке композиторов новейшего времени (конец XX — первая четверть XXI века), начинаешь понимать, что если не разбираешься детально с наименованием произведения, то рискуешь вообще не найти ключ к музковедческой и исполнительской интерпретации этой музыки, к ее смысловым корням. Анализ поэтики заглавий напрашивается еще и потому, что авторы называют почти

³ Виноградов В. В. Сюжет и стиль. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 194 с.

⁴ Подробнее см. Л. В. Кузнецова. Когнитивные аспекты названий картин в творчестве британских и американских художников // Вестник СамГУ. 2015. № 11 (13). С. 40–43.

⁵ Заглавия в творчестве ведущих европейских авангардистов Пьера Булеза и Карлхайнца Штокхаузена требуют отдельного исследования, но в качестве характерных образцов приведем следующие: Структуры (Книга первая) для двух фортепиано (П. Булез), Перекрестная игра (К. Штокхаузен).

всякое произведение *особым образом*, пуская в ход игру слов, деконструкцию, цитаты и аллюзии⁶, что дает примечательные результаты.

Для настоящей статьи в качестве главной фигуры мы выбрали современного итальянского композитора Ивана Феделе. В его лице мы находим фигуру, которая при всех своих особенностях может считаться характерной для современной академической музыки. В нем соединились многие черты композитора-академиста рубежа XX — XXI столетий, но и интеллектуальный поиск авангардного типа ему не чужд. В его личности сочетаются и творческая композиторская активность, и общественный темперамент, и стремление к просветительской работе и преподаванию. Феделе представляется нам в своем роде “figure modèle”⁷ современной академической музыкальной культуры, если применить аллюзию на название известного балета. И прежде чем описывать заглавия его произведений, обозначим некоторые стороны жизни и деятельности композитора.

Иван Феделе (Ivan Fedele) — один из самых заметных и активных музыкантов современной Европы. Он родился в Лечче (Италия) в 1953 году, учился в Миланской консерватории имени Верди как пианист и композитор; одновременно изучал философию в Миланском университете. От своего отца, математика по профессии, Феделе унаследовал любовь к этой дисциплине, что не раз проявилось в разных аспектах его музыкальной композиции. Им написано более сотни произведений, среди которых наиболее масштабное — опера «Антигона», получившая приз ассоциации итальянских музыкальных критиков как «лучшее новое сочинение 2007 года». В его творческом портфеле — пьесы для оркестра и для инструментов соло, а также ансамбли⁸. Композитор ведет напряженную преподавательскую и просветительскую деятельность: Феделе приглашают читать лекции и проводить занятия со студентами Гарварда, Сорбонны, университета Барселоны, Академии Сибелиуса в Хельсинки, Академии имени Шопена в Варшаве и многих других. Его разносторонняя деятельность⁹ получила высокую оценку в среде европейских интел-

⁶ Нам приходилось уже писать об этом в статье о Дж. Адамсе. См. Т. В. Цареградская «Языковые» и прочие игры Джона Адамса / Музыка. Искусство, наука, практика. Журнал Казанской консерватории. 2023. № 1 (41). С. 9–25.

⁷ Здесь мы намеренно пользуемся аналогией с заглавием балета Ф. Пуленка *“Les Animaux modèles”* (*Model Animals*), который создавался в 1940–1942 годах. Название можно было бы перевести как «Образцы животных» в том смысле, что каждое животное предстает не как некая единичная особь, а как характерный представитель того или иного вида. Именно в этом смысле мы говорим о Феделе.

⁸ Дополнительно можно сообщить, что произведения Феделе исполняются такими ведущими творческими коллективами, как оркестр BBC, оркестр Берлинского Радио, Чикагский симфонический оркестр, Ансамбль Интеркомпорен, Венский Клангфорум и многие другие.

⁹ В 2020 году министерство культуры Франции вручило И. Феделе Орден за заслуги в области искусств и литературы. В 2005 он был приглашен в Национальную Академию Санта Чечилия (Рим), где работал в качестве профессора композиции с 2007 года. Феделе преподает также в Милане, в консерватории Джузеппе Верди, а также в консерватории Страсбурга. С 2009 по 2011 выполнял функции художественного руководителя оркестра Pomeriggi Musicali в Милане. Руководил музыкальным отделом Венецианского Биеннале в 2012–2016, и затем с 2016 по 2019. С 2017 по 2020

лектуалов, и композитор продолжает непрерывно сочинять, преподавать, активно действовать в сфере музыкального исполнительства. Ему удаются практически все роли, доступные сегодня музыканту-универсалу: помимо того, что он пишет музыку и преподает композицию, он также возглавляет жюри конкурсов и фестивалей, готовит исполнение своих произведений и сочинений своих коллег, выпускает музыкально-теоретические работы, дает интервью... В его обширном наследии на сегодня насчитывается 186 произведений, заглавия которых и составят основу для наших размышлений.

Вслед за известным исследователем-музыкологом Л. Л. Гервер мы будем рассматривать заглавия произведений И. Феделе как *совокупный текст*, предполагая, что через заглавия мы сможем обнаружить *ключевые идеи*, характеризующие творчество итальянского композитора.

Начнем с того, что наиболее ярко демонстрирует Феделе в своих заглавиях *полиглоссию*. В списке сочинений мы находим заглавия произведений на таких европейских языках, как итальянский, испанский, английский, французский, немецкий; на древних языках — латынь и греческий. Также в качестве единичных встречаются заглавия на русском и персидском. Языковый фактор мы выбрали в качестве *первого уровня классификации*.

Для нашей статьи мы решили ограничиться итальянскими заглавиями, поскольку описание всех подробностей заголовочного комплекса заняло бы слишком много места.

Итальянская группа заглавий — самая крупная, что неудивительно. На сегодня в творчестве Феделе можно насчитать около 80 итальянских заглавий. Исключая некоторые повторы, мы отобрали для нашего рассмотрения около 50 заглавий. Перечислим их:

Dodici figlie di O, Primo Quartetto (Per accordar), Passaggio, Divertimento, Chiari, Oltre narciso, E poi, Viaggiatori della notte, Toccata, Il giardino di giada, ...Ma non troppo, Allegoria dell'indaco, Ipermnestra, Il giardino di giada II, Concerto, Carme Secondo, Richiamo, Orfeo al cinema Orfeo, Profilo in eco, Corrente, Barbara mitica, L'Orizzonte di Elettra, Dioscuri, Correnti alternate, Corrente II, Preludio e Ciaccona, Scena, Erinni, Elettra, Corda d'aria, Concerto, Dedica, Levante, De li duo soli et infiniti universi, Canone infinito, Suite francese, Ali di cantor, Accord, Notturno, Arco di vento, Immagini da Escher, Due notturni con figura, Corrente, Sei Meditazioni, Volo, Aforisma, Epitaffio, Lexikon III (3. Esattezza 4. Visibilità), Lexikon III (1. Leggerezza 2. Rapidità), Liriche minime, Lexikon III (5. Molteplicità 6. Coerenza), Partita.

При общем взгляде на эти заглавия мы можем различить те из них, которые ясны и понятны любому профессиональному музыканту. Это в первую очередь квартет (*Primo Quartetto (Per accordar)*), дивертисмент (*Divertimento*), токката (*Toccata*), прелюдия и чакона (*Preludio e Ciaccona*), концерт (*Concerto*), ноктюрн (*Notturno, Due notturni con figura*), куранта (*Corrente, Correnti alternate, Corrente II*), бесконечный канон (*Canone infinito*), французская сюита (*Suite*

francesc), партита (*Partita*). Назовем эти заглавия «ясными»¹⁰, поскольку при взгляде на них сразу формируются вполне определенные, сформированные историческими факторами, ожидания. Основой этих заглавий в целом является указание на жанр: квартет предполагает участие четырех музыкантов, концерт — взаимодействие солиста и ансамбля (оркестра), куранта и чакона — названия танцев в барочной сюите, дивертисмент — небольшое представление, составленное из не связанных друг с другом пьес часто балетного или танцевального характера, род сюиты, и т. д. То есть такого рода заглавия предполагают прямое действие заголовка: композитор уведомляет слушателя о том, что он сейчас услышит.

Однако Феделе нередко прибегает к словесной игре, используя неоднозначность того или иного слова, его как бы «забытое» или редко используемое значение, тем самым инициируя полисемию. Например, заглавие *Corrente*, которое для музыканта означает прежде всего танец из барочной сюиты и с итальянского переводится как «текущий», дает возможность композитору для разнообразных «вариаций» на эту тему. Рассмотрим с этой точки зрения *Corrente* для виолончели (2006). По словам Феделе, «основная композиционная модель пьесы — это *moto perpetuo, непрерывное движение*» [6]. А вот пьесу с тем же названием *Corrente*, но написанную для фортепиано и шести инструментов (1996), композитор характеризовал иначе: «Самая заметная черта *Corrente* — это повтор. Постоянный поток быстрых тридцать-вторых у фортепиано проинизывает всю пьесу, и пять раз его прерывает остановка, как бы передышка» [6]. Короткие паузы внутри непрерывного движения звуков (Феделе поэтично определяет их как «мелодические острова») дают возможность познакомиться с различными возможными изменениями серии, впервые представленной в начале пьесы. Основу для такой конструкции предложил композитор известный итальянский композитор-авангардист Лучиано Берио: он придумал чередование остинато и «островов», создающих образ, который, по словам Феделе, «приводит на ум реку, протекающую в карстовой долине, то появляющуюся на поверхности, то внезапно исчезающую под землей» [6]. Образная характеристика дает возможность направить внимание на аналогию течения музыки (*corrente*) и течения реки. В определенном смысле танец становится потоком, а поток — танцем. В этом случае периферийное (для музыканта) значение слова “*corrente*” как «потока» становится, на наш взгляд, ведущим.

Другие заглавия, не вызывающие у музыканта, на первый взгляд, особых вопросов, также оказываются неоднозначными, амбивалентными: *Passaggio*, ...*Ma non troppo*, *Accord*, *Lexikon*¹¹ III (3. *Esattezza 4 Visibilità*), *Lexikon* III (1. *Leggerezza 2 Rapidità*). Рассмотрим некоторые из них.

¹⁰ Здесь мы воспользуемся предложенной парой понятий М. Л. Гаспарова: «ясные» стихи и «темные» стихи [5].

¹¹ Слово *Lexicon*, строго говоря, принадлежит греческому языку, но уже давно употребляется в широкой языковой среде, в том числе в итальянском языке.

Значение слова “passaggio” в музыке общеизвестно: пассаж, последовательность звуков в быстром темпе. Пьеса Феделе *Passaggio* говорит об ином; ее значение раскрывает музыковед Клаудио Пойетти, составивший характеристики практически всех произведений Феделе: «*Passaggio* имеет две большие различные части. В первой используется четвертитоновая темперация, средствами которой организованы маленькие тематические ячейки, тесно связанные друг с другом. Постепенно вырисовывается процесс расширения регистра — от центра к краям через нервозный ритм и возрастание динамики. Во второй части композитор перестает применять эту систему письма, и “пассаж” начинает проявляться через процессы роста, развития и умножения материала...» [7]. В этом описании есть стремление указать на разные стороны слова “passaggio”, оно начинает вбирать в себя процессуальные факторы музыкального развития. И в этой игре смыслов Феделе не одинок: произведение с таким же названием, “*Passaggio*”, принадлежащее старшему современнику Феделе, итальянскому композитору Лучиано Берио, предполагает перевод, который скорее может звучать как «Путь»¹².

То же можно отнести к такому заглавию, как *Chord* (Аккорд), где композитор ставит задачу продемонстрировать не какое-либо созвучие (аккорд), но законы согласования элементов, понимаемые в самом широком смысле (от согласования исполнителей в ансамбле до вертикального сочетания звуков, то есть собственно аккорда).

Ко второй группе заглавий мы отнесли те, которые в музыковедческой литературе принято называть программными, но с тем ограничением, что в программу входят относительно ясно трактуемые в переводе понятия и имена: *Chiari, Carme, Carme secondo, Oltre Narciso, Viaggiatori della notte, E poi, Allegoria dell'indaco, Profilo in eco, Il Giardino di Giada, Barbara mitica, L'Orrizonte di Elettra, Dioscuri*. Рассмотрим некоторые из них.

Chiari (Ясные, 1981) — первое сочинение Феделе, написанное для оркестра. Как указано на сайте композитора, идея связана с увлечением Феделе творчеством французского художника Жоржа Брока, а именно направлением его художественных интересов — кубизмом. У Брока Феделе заимствует так называемый «принцип фрагментации»; этот принцип применен к организации формы: три исходные части, идущие в темпах *Veloce, Moderato, Lento*, композитор рассекает на 12 фрагментов (*Veloce al possibile — Moderato — Lento — Moderato — Veloce al possibile — Lento — Moderato — Lento — Veloce al possibile — Moderato — Lento — Moderato*); в последовательности фрагментов очевиден принцип перестановки (пермутации). То есть возникает аналогия с тем, как поступает художник-кубист, интерпретируя человече-

¹² *Passaggio*, « messa на сцене » (музыка Лючиано Берио, текст Эдоардо Сангинетти). « «Проход» предполагает ассоциацию с крестным путем Христа; главный персонаж этого произведения (женщина) также проходит свой «крестный путь» » [8].

скую фигуру или предмет: он преобразовывает реальный предмет в геометрические фигуры. «Ясность» в данном случае следовало бы трактовать как ясно обозначенные границы членения музыкального текста.

Что касается *Oltre Narciso*¹³ (1982), то в этом заглавии можно почувствовать вкус композитора к литературе. Сочинение нередко относят к сценическим опусам Феделе, оно имеет подзаголовок “*Cantata scenica*”, и в основании этого произведения лежит фантазия композитора, инспирированная образами аргентинского писателя Х. Л. Борхеса (у самого писателя произведения с таким названием нет). Это первое сценическое сочинение Феделе, обозначенное автором как “*Cantata profana*” (Светская кантата), и исследователи отмечают в этом сочинении стремлении воплотить «нарциссизм мышления, его гиперболы» [6]. Театральный проект, насколько можно понять, касается не самой фигуры Нарцисса, но нарциссизма как явления, и первым делом — нарциссизма мышления, уводящего в бесконечную цепь иллюзий.

В произведении *Carme* (а впоследствии и *Carme secondo*) композитор очередной раз демонстрирует глубокие гуманитарные интересы. Существует перевод, трактующий это название как «поэму с фигурным рисунком слов», но возможен и другой перевод: «торжественная лирическая песнь». Композитор использует обе возможности. С одной стороны, он создает в партитуре выразительные графические структуры, уповая на то, что получившаяся «фигура» поможет организовать собственно композицию движения, с другой стороны, существует и музыкальный материал, представляющий собой чередование звуков и трелей, ассоциативно родственный юбилияциям, фигурам славления. Структура произведения четырехчастна: *Carme primo* (Первая песня); *Commentario primo* (Первый комментарий); *Carme secondo* (Вторая песня); *Commentario secondo* (Второй комментарий), что заставляет видеть в этом произведении аллюзию на хорошо известный прототип: пьесу Пьера Булеза под названием *Третья фортепианная соната*, где названия частей также опираются на литературные термины: Текст, Скобки, Комментарий, Глосса.

Viggiatori della note (Ночные путешественники) для скрипки направлена на воплощение приемов виртуозного исполнительства: пьеса была написана для Конкурса Паганини в Генуе. Неизбежно возникает литературная аналогия с «Ночным полетом» Сент-Экзюпери, получившим воплощение в опере другого итальянского композитора, Луиджи Даллапиккола. Но есть и живописный аналог «Ночных путешественников»: картина Миммо Паладино с тем же названием. В этом заглавии вновь можно отчетливо почувствовать вкус Феделе к заглавиям из области литературы, драматургии, живописи.

Il giardino di Giada (Нефритовый сад) указывает на китайское происхождение главной идеи пьесы. Но вряд ли это можно счесть просто красивой метафорой. Поскольку расположение растений в саду китайского императора носило определенный символический смысл и было предметом тщательного расчета, постоль-

¹³ Возможный перевод — «по ту сторону нарцисса».

ку созерцание этого магического замысла должно было погружать созерцающего в особое состояние. По замыслу Феделе, священный трепет от созерцания этого культового объекта должен передаваться звучанием гобоя д’амур.

Erinni. Это слово означает «Эринии» — древнегреческие богини мести. Сочинение, озаглавленное таким образом и кажущееся вполне понятным по своему содержанию, было создано композитором для фестиваля, посвященного Дьердю Куртагу. Для этого фестиваля шесть итальянских композиторов по просьбе устроителей писали музыкальные произведения на стихи итальянской поэтессы Альды Мерини. Феделе принял участие, но для своего сочинения избрал не содержательную часть сюжета (связанную с темой мести богинь), а формальную. Разбивка строк стихотворения на строфы была несимметричной (3–2–3), и это дало композитору идею трех разных образов. Но самым неожиданным оказалось то, что в музыке грозные богини мести не отразились никак, что позволяет сделать предположение о полисемии вот какого рода: в звучащей форме имя поэтессы (Мерини), если отнять первую букву, образуется тот же звуковой состав (*эрини*), и тем самым композитор вносит в свое произведение элемент загадки, шифра, языковой игры.

Elettra. Это имя отсылает к Электре, дочери Агамемнона и Клитемнестры, известной по трагедиям Софокла, Эсхила, Еврипида и Сенеки. Но именно это значение никак не связано с произведением Феделе. «Электра» относится в этом случае к такому инструменту, как альт, звук которого подается не в привычной натуральной манере, а препарирован через электронные устройства (отсюда и название «электра»). Три раздела пьесы основаны на изображении различных исторических стилей, представленных в ранее созданном композитором Концерте для альта, но подвергнутых электронной обработке. А в заглавии композитор вновь применяет, как мы видим, полисемию.

Immagini da Escher (*Образы Эшера*). По словам композитора, «*Immagini da Escher* — это третья композиция, написанная для большого ансамбля после *Ali di Cantor* и *Arcipelago Möbius*. <...> Эшер широко использовал геометрические формы Мёбиуса (в частности, знаменитую “ленту Мёбиуса”) для создания парадоксальных мультидимENSIONальных образов. Будучи в некотором роде предшественником фрактального искусства, Эшер создает мета-геометрические картины, где реальные фигуры трансформируются в геометрические, а “большое” отражается в “малом”» [6]. Из этих предпосылок родилось сочинение, ставшее в своем роде разъяснением «Архипелага Мёбиуса». Композитор вновь играет с возможностями перевода геометрических фигур в эстетико-поэтические измерения звука. Это еще одно сочинение, имеющее своей целью воплощение *трансформации*, идею рассмотрения одного и то же с разных точек зрения, своего рода «игру зеркал», где каждый объект получает новые формы и разные пространственные воплощения. «Образы Эшера» в отношении к «Архипелагу Мёбиуса» опираются на один и тот же материал.

Dioscuri (*Диоскуры*). Заглавие предполагает идею *подобия* (мифологические персонажи Кастор и Поллукс (Полидевк), братья Диоскуры — близ-

нецы), которая реализована Феделе в жанре концерта для двух виолончелей. Идея подобия проведена здесь многоуровнево, она отразилась в таких формах, как резонанс, эхо. Симметричные конструкции также играют в этой музыке большую роль. Еще одна идея, связанная с Кастром и Поллуксом — это идея *фрактального повтора*, когда подобие может быть выражено в масштабировании одинаковых по форме построений. Миф о близнецах воплощен в сочинении через взаимодействие двух солистов этого концертного сочинения; они играют иногда в унисон, и это дает ощущение «гипервиолончели». В моменты диалога одна виолончель буквально вторит другой.

Фантазийные заглавия.

Назвав произведение каким-нибудь особенно изысканным (фантазийным) образом, композитор, как нам представляется, открывает широкую сферу культурных резонансов того или иного заглавия.

Dodici figlie di O (*Двенадцать дочерей О*). «Маньеристский» заголовок неожиданным образом соотносится с двенадцатью звуками хроматической гаммы; но если двенадцать звуков означают *двенадцать дочерей*, то что такое «*О*»? И следовало бы признать, что композитор обладает недюжинной фантазией, потому что «*О*» — это символ, применяемый в серийной технике (додекафонии) для обозначения основного вида двенадцатитонового ряда. То есть косвенно композитор указывает, что сочинение написано в додекафонной технике с помощью «двенадцати дочерей», иными словами, двенадцати высотных позиций двенадцатитонового ряда.

Заглавие **Richiamo** (*Обратный вызов*), сочинения, написанного для двух валторн и ансамбля, воплощает поэтику диалога, в изобилии содержающуюся в целом ряде сочинений, характерных для итальянской традиции: венецианских двойных хоров в творчестве Габриэли, *cori spezzati*¹⁴ композиторов, писавших для собора Сан Марко. Множественность звуковых слоев находит в этом произведении почти геометрическое выражение: это сочинение для пространства и с помощью пространства. Также и в произведении *Duo en resonance* (*Дуэт резонансов*) Феделе обращается к истории, к опыту итальянских композиторов эпохи барокко Андреа и Джованни Габриэли, работавших в соборе св. Марка в Венеции. Но на этот раз идея воплощается не через хоровое пение, а через медные духовые, через стереофонию, которую создают размещенные в различных частях сцены музыканты.

Profilo in eco (*Профиль эха*). Феделе вновь изобретает особое расположение музыкантов на сцене с тем, чтобы добиться «странствий» звука по залу. Он пишет: «музыкальные построения не только определяют плотность событий, диалектику синтаксиса, но и диалектику маршрута» [6]. Рисунок (выра-

¹⁴ *Cori spezzati* (итал. «разделенные хоры») — род антифонного пения, когда голоса полифонического произведения распределены между двумя или более хорами, расположенными на некотором расстоянии друг от друга в храме. Были характерны для венецианского хорового стиля в конце 16 века.

жаясь языком композитора, «профиль») музыкальных фигур обрисовывает пространство внутренней игры, в котором самым разнообразным способом применяется «эхо» (то есть варьированный повтор), возникающее в диалоге ансамбля и солиста.

Barbara mitica (*мифическая варварка*). Это сочинение состоит из 20 сцен, основанных на тексте итальянского писателя Джулиано Корти. Основой повествования стали истории из классической греческой мифологии; двадцать знаменитых любовных пар получили свое электронное воплощение: Аполлон и Дафна, Эрот и Психея, Аид и Персефона, Филемон и Бавкида, Нарцисс и Эхо, Диана и Актеон, Персей и Андромеда, Орфей и Эвридики, Ясон и Медея, Федра и Ипполит, Пан и Сиринга, Кадм и Гармония, Ариадна и Тесей, Одиссей и Цирцея, Диодона и Эней, Ариадна и Дионис, Сизиф и Танатос, Деянира и Геракл, Лeda и лебедь, Парис и Елена. Определение «мифическая» имеет ассоциацию не со словом «воображаемая», а именно с мифами. Сцены, выбранные для изображения, связываются между собой через электронные тембры, однако электронные тембры избираются с тем расчетом, чтобы все же иметь сходство с акустическими инструментами. Возникает нечто вроде цепочки вариаций на тему любовных отношений, озвученных причудливыми электронными тембрами.

Гипермистра. И снова заглавие скорее дезориентирует, чем ориентирует. Отправной точкой становится дата появления романа Оруэлла — 1984! История Уинстона Смита, героя оруэлловского романа, переносится в сегодняшний день, становясь отправной точкой для музыкальной драмы, посвященной презентации тоталитарного мира. Его изображение, так же как и в мифе о Гипермestre, связано с метафорой непослушания. История рассказана с помощью комбинации «натуральных» (инструментальных) и «искусственных» (электронных) тембров.

И, наконец, несколько слов о сочинении, которое представляет для Феделе в некотором смысле «опорную колонну», важнейшую веху. Его итальянское заглавие — *Ali di Cantor* — можно было бы перевести буквально как «крылья кантора», однако такой перевод не имеет смысла и не дает представления о замысле. Что же стоит за этими словами?

О замысле Феделе написал так: «*Ali di Cantor* — название, которое кажется на первый взгляд непонятным, но именно оно содержит в себе основные идеи этого произведения. «Драматизация пространства» (это определение мне очень дорого, поскольку в целом ряде моих сочинений распределение инструментов и звучностей в пространстве, то есть спатиализация, играет ведущую роль) происходит на основе элементарных принципов теории множеств, которую математик Георг Кантор всесторонне развивал... Но «кантор» — это была еще и та должность, которую занимал Йоганн Себастьян Бах! И это приводит нас ко второй идее этого сочинения. На деле в этой пьесе широко используются некоторые из хорошо известных контрапунктических техник (особенно канон во всем разнообразии его

форм, а также гокет) с той целью, чтобы развивать гармонический материал, чья природа и происхождение имеют спектральное происхождение. Сочинение посвящено Пьеру Булезу, учителю и просветителю моего поколения. <...> Масштаб и сложность идей, заложенных в это сочинение, трудно переоценить... Сложность рождается из самой простоты (два звука!), как если бы разворачивался акт рождения жизни, рождение и рост некоего организма» [6].

Таким образом, «крылья кантора» можно интерпретировать как знак поклонения двум «канторам» — Георгу Кантору, математику, и кантору Йоганну Себастьяну Баху, в творчестве которых образовался круг идей, характерных для этого сложнейшего сочинения. Свой интерес и представления о математике Феделе здесь реализует очень отчетливо¹⁵. Но и еще про одного учителя, которого Феделе кантором не называет, но имеет в виду, не стоит забывать. Это Пьер Булез, роль которого в этом произведении важна еще и потому, что он, будучи руководителем ансамбля «Интеркомпорен», был инициатором заказа этого произведения, а затем и его исполнителем. И если «крылья» в отношении к Баху и кантору имеют скорее переносное значение (крылья вдохновения, полет фантазии), то еще одно значение, которое присоединяет ссылка на Булеза, — это пространственное расположение ансамбля. Не вдаваясь в подробности расположения музыкантов на сцене, отметим, что левый и правый края сцены заняты музыкантами, составляющими группы А и В (крылья), в то время как группы С и D выступают в роли «резонаторов».

Не менее замысловатым оказывается и сочинение Феделе под названием *De li duo soli et infiniti universi*. Его идея родилась из плотного «слоеного пирога» культурных фактов и отсылок, и прежде чем дать вариант перевода, следует рассмотреть несколько предпосылок, имевших место в процессе его создания. Отправной точкой для произведения стал юбилей Гектора Берлиоза, и из этого последовало не только особое внимание Феделе к инструментальному колориту, мастером которого справедливо считают Берлиоза, но и особое внимание последнего к пространственной дистрибуции источников звука, то есть оркестровых групп, что имело немалое значение для драматургии сочинения. Тем более что Феделе сам увлеченно работал над опространствливанием звука.

Историческим «зерном» стал трактат итальянского ученого Джордано Бруно под названием *De l'infinito universo e mondi* (XV век). Для Феделе эта работа стала ключом к некоторым закономерностям эстетики и формальной организации этого произведения. Композитор указывал, что два высказывания Бруно его особенно привлекали: «Центр — это та точка, которую я ищу, где бы я ни был» и «Материя и форма — это два аспекта одного и того же». В первой цитате Феделе подставляет вместо «я ишу» — «я слышу», комментируя это так: «Это высказывание философа из Нолы¹⁶ мы можем рассматри-

¹⁵ Стоит отметить, что на другом континенте развивается свой вариант теории множеств в музыке: set-theory, разработанная американским композитором и математиком Алланом Фортом.

¹⁶ Джордано Бруно по месту рождения имел прозвище Ноланец (Нола — mestechko близ Неаполя).

вать как указание к прослушиванию пространственных музыкальных сочинений» [6]. Относительно второй фразы композитор замечает: «Это можно представить как самую суть проблемы эстетики» и продолжает: «Я на самом деле полагаю, что эти сравнения... воспринимались самим Бруно как истинные, поскольку он всегда пытался объединить различные сферы деятельности человеческого мышления в единый и внутренне связанный корпус знаний» [6]

В названии сочинения *De li duo soli et infiniti universi* многозначностью (полисемией) обладает слово “*soli*”, которое может быть переведено и как «солнца», и как «соло» во множественном числе; и одно и другое представляет собой иллюстрацию того, как Феделе организует рассадку оркестра. Эти «вселенные» по-своему действительно «бесконечны» по причине огромного числа тех воздействий, которые могут быть оказаны на них солистами («солнцами»). Инструменты третьей группы оркестра, состоящей из ударных и арфы, расположены в центре сцены и действуют как «спутники» одного или другого солиста. «Астрономическое» устройство формы сочинения подчеркивается названием частей: *Зенит (Неизвестные вершины)* и *Надир*¹⁷ (*Каждующиеся бездыны*). Астрономический смысл этих терминов получает отражение в музыке Феделе.

Говоря словами композитора, «Использование принципов, взятых из старинных форм, воспроизводит ту же функцию, что и миф на всем протяжении культуры. Именно культурные архетипы имеют значение сегодня и продолжают говорить с нами; именно через них мы понимаем себя и мир. Мифы, различная музыка на протяжении человеческой истории добавляют новый слой нашей культурной истории. Но человек и человечество, изменяясь, остается тем же самым» [6].

И теперь обратимся вновь к Эткинду: «Тексты, как мы знаем, не существуют поодиночке, они соотносятся с другими текстами. В этих своих отношениях тексты тоже репрезентированы заглавиями, игра которых иногда очевиднее игры самих текстов. Интертекстуальные ряды, как они выстраиваются в сознании читателя и, вероятно, писателя, заполнены заглавиями — и только через их посредство текстами» [1, 559–560]. Творчество композиторов идет к нам не только через звучащую материю, но и через посредство заглавий.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Эткинд А. Поэтика заглавий // *Revue des Études Slaves*. — 1998. — Vol. 70. — № 3. — Р. 559–565.
2. Кольцова Л. М. Заголовок в структуре художественного текста // Научный вестник Воронежского государственного университета серия Лингвистика. — 2007. — № 2. — С. 6–18.
3. Делекторская И. Имя книги. Девятая научная конференция «Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста» // НЛО. — 2025. — № 6. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/imya-knigi-devyataya-nauchnaya-konferenciya>

¹⁷ Надир (от араб. نَادِير, назир, «напротив») — направление, указывающее движение вниз.

fenomen-zaglaviya-zagolovochno-finalnyj-kompleks-kak-chast-teksta.html. (дата обращения: 01.12.2025).

4. Коровин В. И. Наблюдения над заглавиями произведений А. С. Пушкина // От истории текста к теории литературы. — Москва, 2015. — С. 46–63.
5. Гаспаров М. Л. Ясные стихи и «тёмные» стихи: анализ и интерпретация. Фортuna. — Л., 2015. — 416 с.
6. Fedele I. — URL: Ivan Fedele website www.ivanfedele.eu/ (дата обращения: 01.12.2025).
7. Brahms.ircam. — URL: <https://brahms.ircam.fr/en/> (дата обращения: 01.12.2025).
8. Berio L. — URL: <http://www.lucianoberio.org/en> (дата обращения: 01.12.2025).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

T. V. Цареградская — доктор наук, профессор кафедры аналитического музыкоznания, начальник отдела международных связей и творческих проектов Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. E`tkind A. Poe`tika zaglavij // Revue des Études Slaves [The Poetics of Titles // Revue des Études Slaves]. 1998. Vol. 70. No. 3. P. 559–565.
2. Kol`czova L. M. Zagolovok v strukture xudozhestvennogo teksta // Nauchnyj vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta seriya Lingvistika [The Title in the Structure of a Literary Text // Scientific Bulletin of Voronezh State University, Series Linguistics]. 2007. № 2. S. 6–18.
3. Delektorskaya I. Imya knigi. Devyataya nauchnaya konferenciya «Fenomen zaglaviya. Zagolovochno-final`nyj kompleks kak chast` teksta» [Book name. The ninth scientific conference "The phenomenon of the title. The title-final complex as part of the text"] // NLO. 2025. No. 6]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/imya-knigi-devyataya-nauchnaya-konferenciya-fenomen-zaglaviya-zagolovochno-finalnyj-kompleks-kak-chast-teksta.html>. (accessed: 01.12.2025).
4. Korovin V. I. Nablyudenija nad zaglaviyami proizvedenij A. S. Pushkina // Ot istorii teksta k teorii literatury [Observations on the titles of A. S. Pushkin's works // From the History of Text to the Theory of Literature. Moscow, 2015. P. 46–63.
5. Gasparov M. L. Yasnye stixi i «tyomnye» stixi: analiz i interpretaciya. Fortuna [Clear verses and "dark" verses: analysis and interpretation. Fortuna]. L., 2015. 416 p.
6. Fedele I. — URL: Ivan Fedele website www.ivanfedele.eu/ (accessed: 01.12.2025).
7. Brahms.ircam. — URL: <https://brahms.ircam.fr/en/> (accessed: 01.12.2025).
8. Berio L. — URL: <http://www.lucianoberio.org/en> (accessed: 01.12.2025).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Tatiana V. Tsaregradskaya — Dr.Sci. (Arts), Professor of Analytical Musicology Department, Head of International Relations and Creative Projects Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 15.09.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 17.10.2025

Принята к публикации / Accepted: 20.10.2025