Анна Константиновна Иглицкая

anna.iglitskaya@gmail.com

Научный сотрудник Научно-творческого центра современной музыки, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

ORCID: 0000-0002-0394-386X

Анна К. Иглицкая

anna.iglitskaya@gmail.com

Reseacher of the Centre for Contemporary Music and Teacher of the Music Theory Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0002-0394-386X

Михаил Михайлович Иглицкий

m03r@m03r.net

Редактор Научно-творческого центра современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

ORCID: 0000-0002-7313-7468

Mikhail M. Iglitskii

m03r@m03r.net

Editor of the Centre for Contemporary Music at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

ORCID: 0000-0002-7313-7468

Аннотация

Гармония измененного сознания Фаусто Ромителли

DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.003

Музыкальный язык Фаусто Ромителли представляет собой характерное и легко узнаваемое сочетание принципов спектральной школы (с ее вниманием к музыкальному звуку, его краске и внутренней структуре) и психоделического рока 1960–70-х годов. Языку Ромителли не чуждо и ощущение тонального центра, осмысленного, однако, в новых темброгармонических условиях. Сочинение *Professor Bad Trip* (1998–2000) состоит из трех «уроков» (lessons), вдохновленных текстами Уильяма Берроуза и Анри Мишо. На примере этого сочинения в статье рассматриваются особенности гармонической техники Ромителли и предлагаются адекватные им методы анализа. Ключевым моментом гармонической техники Ромителли оказывается пересечение спектрально воссозданных «электрических» звучаний и эффектов и более привычных приемов композиторской работы со звуковысотностью. Главенствующую роль в организации играет материализованный, почти что осязаемый звук, воплощающий характерное для автора ощущение искаженного, неестественного, синтетического. Гипнотическое, ритуализованное повторение с постепенной деформацией создает узнаваемое авторское звучание всей музыки Ромителли.

Ключевые слова: Фаусто Ромителли, спектрализм, психоделия, новый звук, гармонический анализ

Abstract

Fausto Romitelli: Harmony of Altered Mind

DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.003

The musical language of Fausto Romitelli is a characteristic and easily recognizable combination of the principles of the spectral school with its attention to the musical sound, its color and internal structure with the sound of psychedelic rock of the 1960s and 1970s. He was no stranger to the feeling of tonal center, however, in new sound conditions. *Professor Bad Trip* (1998–2000) consists of three “lessons” inspired by texts by William Burroughs and Henri Michaux. Using this work as an example, the article examines the harmonic problems of Romitelli’s music and suggests relevant methods of analysis. The key point of harmonic technique is the combination of spectrally reconstructed “electric” sounds and more traditional techniques of pitched composition. The main role in the organization is played by materialized, almost tangible sound, which embodies the feeling of distorted, unnatural, synthetic. Hypnotic, ritualized repetitions with gradual deformation creates a recognizable author’s sound of Romitelli’s music.

Key words: Fausto Romitelli, spectralism, psychodelia, new sound, harmonic analysis

Анна Иглицкая, Михаил Иглицкий

ГАРМОНИЯ ИЗМЕНЕННОГО СОЗНАНИЯ ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ[1]

Фигура итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963–2004) стоит несколько особняком среди представителей академического авангарда. С одной стороны, его партитуры сходны с партитурами французских спектралистов, что неудивительно: окончив консерваторию в Милане, он поучился на родине у Франко Донатони, а затем, в 1991 году, переехал в Париж, где учился у Дюфура и Гризе, а также на протяжении трех лет стажировался в институте IRCAM. И действительно, творчество французских спектралистов повлияло на него достаточно сильно. С другой стороны, тот мир звуковых образов, который он создает, питается отнюдь не только академической традицией. Не менее важным для Ромителли оказываются звучания *неакадемические* — в первую очередь, из области психоделического искусства, как музыкального, так и нет.

Уже закрепившийся в научном обиходе термин «спектральная музыка» не вполне точно передает ключевые особенности этой обозначаемой им композиторской техники. Сам по себе он невольно направляет внимание в область собственно *спектрального анализа* звука, результаты которого используются как материал для композиции. Но разумеется, что подобным приемом спектральный метод не ограничивается. Более того, создание спектральной, по сути, музыки возможно вообще без привлечения непосредственно спектрального анализа. Ключевым моментом в этой технике оказывается *осознание* того, что отдельный звук — это не просто неделимая единица, а явление, обладающее внутренней сложной структурой. Вероятно, поэтому Жерар Гризе, один из основных идеологов спектрализма, предпочитал термин «лиминальное письмо», от латинского *limen* (порог) — порог, который существует между *макро*- и *микро*-слышанием; то есть связь между звуком и нотой в широком смысле разрывается [4, *9*]. Эта «пороговость» особенно хорошо заметна, если, слушая музыку, написанную в такой технике, следить за звучанием по партитуре. При том что слух может улавливать относительно немного цельных и достаточно ясно оформленных звучаний, партитура неизменно содержит такое количество деталей, что бывает непросто сразу сопоставить одно и другое.

Спектральный метод, возникший во многом как реакция на строго детерминированный сериализм, в отличие от последнего не накладывает никаких технических ограничений. По сути, это лишь инструмент, позволяющий автору

[1] Статья представляет собой вариант доклада А. Иглицкой, представленного на Международной научной конференции к юбилею доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств РФ, ректора, заведующего кафедрой теории музыки, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Александра Сергеевича Соколова 9 октября 2019 в конференц-зале Московской консерватории. Материал значительно расширен в аналитической части, которая выполнена М. Иглицким.

по-новому взглянуть на саму природу звука и воплощать в партитуре, в общем-то, практически любое мыслимое звучание с помощью так называемого «инструментального синтеза»[2].

Ромителли использует спектральный метод для создания собственного, ярко индивидуального звукового мира. Как уже говорилось, одним из его музыкальных источников служит направление психоделического рока. В частности, в начале последнего сочинения композитора — оперы «Индекс металлов» — многократно повторяется и подвергается спектральной деконструкции музыка Pink Floyd (небольшой фрагмент композиции «Shine On You Crazy Diamond»)[3]. А для пьесы «Trash TV Trance», написанной для электрогитары соло, композитор напрямую заимствует звучания и приемы игры из рок-музыки, при этом складывая их в форму авангардного генеза. Характеризуя свое отношение к подобным звучаниям, Ромителли писал: «Я пытался интегрировать в мое творчество звуковые архетипы рок-музыки в сложном взаимодействии с инструментальной и электроакустической обработкой звука и инструментальным жестом. Однако для меня не представляют интерес ни гармонические, ни мелодические структуры рок-музыки, которая так и не смогла “вырваться на свободу” и уйти от тональных клише» [3, *168*].

Эти так называемые «звуковые архетипы», заимствованные из неакадемических направлений, не ограничиваются собственно звуковой материей, а включают также характерные приемы *электронной обработки* звука, которые при «переносе в академическое окружение» можно трактовать как методы варьирования. Сам композитор говорил, что с рождения его окружали цифровые изображения, синтетические звуки, и синтетическое, искаженное, обработанное вошло в саму природу современного человека [5, *139*].

Инструментальный синтез у Ромителли представлен весьма широко и разнообразно. Композитор часто использует не только акустические инструменты (с применением расширенных техник звукоизвлечения), но и электроакустические — то есть электрогитару и бас-гитару, а также сэмплированные звуки и предварительно записанную звуковую дорожку. К электроакустическим звучаниям также можно отнести и такие приемы, как, например, шепот в мегафон.

Данный состав входит в кажущееся противоречие с одной из установок спектральной школы: Гризе писал о предпочтении обычных акустических инструментов, поскольку «само диалектическое напряжение между намерением композитора и сопротивлением материала (разрядка Гризе — *А. И., М. И.*) столь богато возможностями и перспективами, что я часто спрашиваю себя, не предпочтительнее ли обычные музыкальные инструменты

[2] Инструментальным синтезом Гризе называет такой способ композиции, когда несколько нот у различных инструментов воспринимаются как единый макрозвук. По словам Д. Шутко, «этот термин указывает на конкретный технический аспект реализации спектральной музыки. Он имеет отношение к оркестровке, отчасти — к гармонии и заключается в том, что отдельные звуки поручаются оркестру согласно законам размещения простых частичных тонов в спектре звука-модели» [4, *9*].

[3] Примечателен выбор именно этого отрывка, который представляет собой тянущееся соль-минорное трезвучие. В контексте композиции Pink Floyd это — фон, на котором звучат отдельные мелодические фразы, а Ромителли трактует этот звук уже не как фон, а как, собственно, объект первого плана — звук со своей внутренней структурой.

с точки зрения создания синтетических звучаний именно и только по причине подобных "ограниченностей" и "несовершенств"?» [1, *336–337*]. Подобная точка зрения вообще довольно распространена, так, в сходном ключе высказывался, например, Владимир Тарнопольский. Он отмечает богатейшие возможности электроники в выстраивании единой звуковой шкалы для перехода от одного инструмента к другому, например, от скрипки к флейте, но утверждает, что этот путь ему неинтересен, так как «интересны не возможности сами по себе, а интересна работа с невозможностями»[4].

Тем не менее, Ромителли удается удержать тонкий баланс между звуками различного генеза, и весьма разнородный ансамбль в результате воспринимается как единое целое, не делясь на «акустическую», «электроакустическую» и «электронную» группы. Нельзя также говорить о преобладании «акустического» или «электронного» звучания: они перемешаны в *едином авторском звуке*, без которого немыслим стиль композитора. Более того, уже упомянутое начало «Индекса металлов» в явном виде демонстрирует сопоставление фрагмента композиции Pink Floyd[5] с постепенно размывающими и разрушающими его наложениями акустических инструментов[6],звучание которых может приближаться к «грязному» электрическому звуку. Такова, например, каденция виолончели из *Professor Bad Trip: Lesson 2*, завершающая второй из трех разделов этой части, а в начале *Professor Bad Trip: Lesson 1* характерное «жужжание» электрогитары с эффектом *distortion* воспроизводится с помощью казу (на котором играет пианист).

Разумеется, прочный звуковой «сплав» оказывается реализуемым благодаря спектральному подходу: мысля макрозвуками, Ромителли синтезирует их, используя возможности имеющегося инструментария. Но при этом композитор не ограничивается воссозданием с помощью инструментального синтеза отдельных звучаний, он также записывает нотами характерные «электронные» трансформации: реверберацию, эхо, перегрузку и некоторые другие. В результате в партитуре оказываются подробно и детально выписаны весьма нетривиальные партии, при исполнении логично складывающиеся в единое звуковое целое.

Триптих *Professor Bad Trip* состоит из трех отдельных произведений, называемых «уроками». Источником творческого вдохновения для Ромителли служили три внемузыкальных источника: серия «Три наброска к автопортрету» Фрэнсиса Бэкона[7], книга «Познание через пучины» Анри Мишо[8] и образ художника-карикатуриста Джанлуки Леричи[9], прозванного Professor Bad Trip.

---

[4] Из личной беседы А. К. Иглицкой с В. Г. Тарнопольским.

[5] Используемый фрагмент «дважды неакустический»: во-первых, это запись, во-вторых, в оригинальной композиции это звучание синтезатора (тембр из области струнных).

[6] При этом подобный эффект «разрушения звука» встречается достаточно часто, например, в начале второго интермеццо выдержанный звук *ре* электрогитары постепенно искажается и переходит в шум из-за эффекта обратной связи.

[7] Фрэнсис Бэкон (1909–1992) — британский художник-экспрессионист. Три наброска к автопортрету были написаны на протяжении 1970-х годов. На всех картинах лицо художника искажено гримасой — боли, отчаяния, страха или удовольствия.

[8] Анри Мишо (1899–1984) — французский поэт и художник.

[9] Джанлука Леричи (1963–2006) — итальянский художник и карикатурист, представитель итальянского андерграунда. Одна из самых известных его работ — адаптация «Голого

Не менее важным представляется и, собственно, прямое значение выражения «bad trip» (обычно не переводится с английского) — негативные, небезопасные переживания, которые могут возникать во время психоделического опыта, вызванного приемом психоактивных веществ. Соответственно, музыку Ромителли можно рассматривать и как художественное осмысление измененных состояний сознания, причем со знаком «минус». Как пишет Светлана Лаврова, «деформация реальности, преломленной через “психоделические фильтры” сознания, отражает пристрастие композитора к фантасмагорической интерпретации реальных событий в вымысел» [3, *165*].

Надо отметить, что понятие «измененное состояние сознания» существенно шире, чем психоделический опыт, и включает в себя гораздо больший спектр ощущений, далеко не всегда связанных с употреблением различных субстанций. Так, к ним относятся разнообразный мистический, ритуальный опыт, экстремальные переживания, медитативное погружение, гипнотический транс и прочее. Кратковременные переживания подобных состояний свойственны сознанию и психике здоровых людей. Поэтому можно считать, что любой слушатель имеет тот или иной опыт подобного переживания и в состоянии хотя бы в какой-то мере проассоциировать звуковой материал пьесы с образами искаженного восприятия.

В этом аспекте очевидно родство *Professor Bad Trip* с психоделическим роком, также стремящимся передать подобные ощущения в звуках. Можно провести как достаточно очевидные параллели между визуальным «двоится в глазах» (а в случае с «Набросками к автопортрету» Бэкона — даже троится) и широким использованием эффекта эха и реверберации («двоится в ушах»), так и ассоциировать более сложные проявления искаженного восприятия. «В “Professor Bad Trip”, — пишет композитор, — преобладает гипнотическое — ритуальное начало, пристрастие к деформированному и искусственному материалу, где в процессе искажения возникает череда навязчивых повторений, преобразующихся во времени — сжимающихся и скручивающихся, дрейфующих в направлении шумового хаоса и белого шума» ([8]; рус. пер. цит. по: [3, *167*]).

При всей сложности звучания общие композиционные принципы у Ромителли оказываются довольно ясными и выводятся из природы звукового материала и способов работы с ним. Основным элементом формы становится сложно организованный *звук* (по Лахенману), многократно повторяющийся с постепенно накапливающимися изменениями (здесь очевидна преемственность с принципом «развивающей вариации» Шёнберга). Когда в результате накопленные изменения окончательно разрушают структуру звука, превращая его в «звуковой хаос», после небольшого перехода появляется следующий звук.

Таким образом, категории «изложения» и «развития» оказываются достаточно размытыми: изложение очередного звука входит в участок развития в качестве первого его этапа. Однако вопрос об отделении тематического материала от его трансформаций и развития оказывается небессмысленным по отношению к музыке Ромителли. И хотя, разумеется, нельзя вести речь об определении границ темы, представляется, что собственно *тематическое* должно быть сосредоточено в первых, еще не разрушенных искажениями и мутациями, проведениях

завтрака» У. Берроуза в виде комикса.

звукоэлемента, и заложенные в нем потенции должны раскрываться в дальнейшей работе с ним.

В более крупном масштабе музыкальное время перестает быть таким пластичным и тянущимся, и появляется относительно четкое деление на разделы, причем во многих случаях функции этих разделов оказываются достаточно ясными и более дифференцированными, чем предлагает очевидно применимая здесь модель *i-m-t*. Так, *Professor Bad Trip*: *Lesson 1* содержит несколько четко различающихся разделов: интродукцию, изложение первого элемента, изложение второго, их совместное развитие в несколько этапов и коду, достаточно продолжительную по времени из-за все замедляющегося темпа[10].

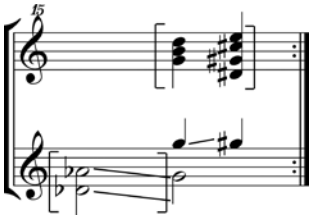
Относительно четкие контуры формы позволяют спекулятивно разделить «изложение» и «развитие» и сосредоточить аналитическое внимание, с одной стороны, на характеристике исходных звуков, еще не разрушенных в процессе развития, а с другой — фиксировать способы этого разрушения.

Гармонический анализ пьес из триптиха *Professor Bad Trip* сталкивается сразу с несколькими проблемами. Во-первых, применение инструментального синтеза стирает границы между тембрами и аккордами, естественным и искусственным, размывая объект анализа. Во-вторых, обширное использование новых приемов игры на инструментах затрудняет высотную редукцию звучащего материала, заставляя искать новые формы записи. В-третьих, использование сэмплированных инструментов в некоторых случаях делает анализ музыки «глазами» по партитуре принципиально невозможным.

В целом анализ, представляющий в идеале своего рода «обратное сочинение», сводит на одном из своих этапов сложные производные нотные структуры к их более простым прообразам. И если для музыки классико-романтической эпохи достаточно было звуковысотной редукции, то по отношению к музыке Ромителли необходима также редукция тембровая и временна́я.

Продемонстрируем ее действие на примере начальных тактов *Professor Bad Trip: Lesson 1*. Базовая структура здесь элементарна — это «расползающаяся октава», она, собственно, и звучит первой, а затем к ней добавляются некоторые другие элементы. Редукция первых шести тактов выглядит следующим образом:

1



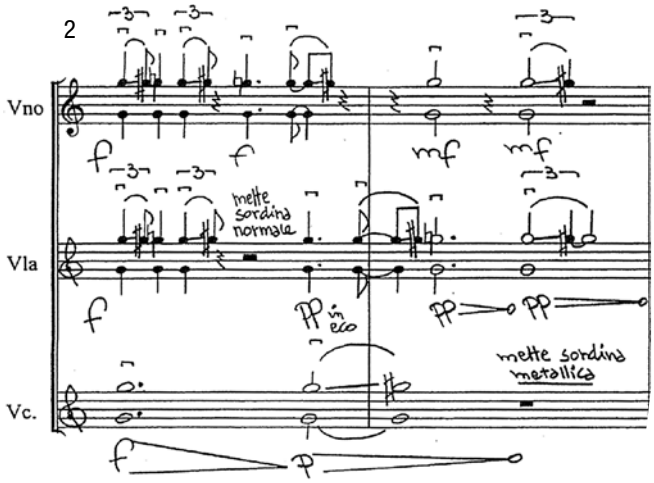
Здесь также необходимо отметить внутреннее единство ячейки, обусловленное генетической связью всех ее элементов с базовым. Предваряющее нисходящее глиссандо очевидно трактуется как отражение восходящего, а нижний звук представляет собой своего рода «выписанный унтертон»: ля-бемоль поручен

[10] Пьер Мишель предлагает альтернативный взгляд на форму, основанный на общем характере звучания [7, *3*].

басовой флейте флажолетом, и при таком приеме нижний призвук возникает практически без всяких усилий (напротив, чистый флажолет требует несколько большей аккуратности исполнения). Верхние призвуки также выводятся из «материализации» обертонов: мажорное трезвучие представляет собой фрагмент обертонового нижнего *соль*, но второе созвучие уже не укладывается в обертоновую картину: эти тоны обретают самостоятельность и более или менее точно имитируют искажение октавы.

Развитие базовой ячейки подчиняется закономерностям *электронных* эффектов, перенесенных в музыкальную композицию с помощью спектрального метода. Например, здесь присутствуют легко узнаваемые эффекты реверберации и эхо:

т. 1–2

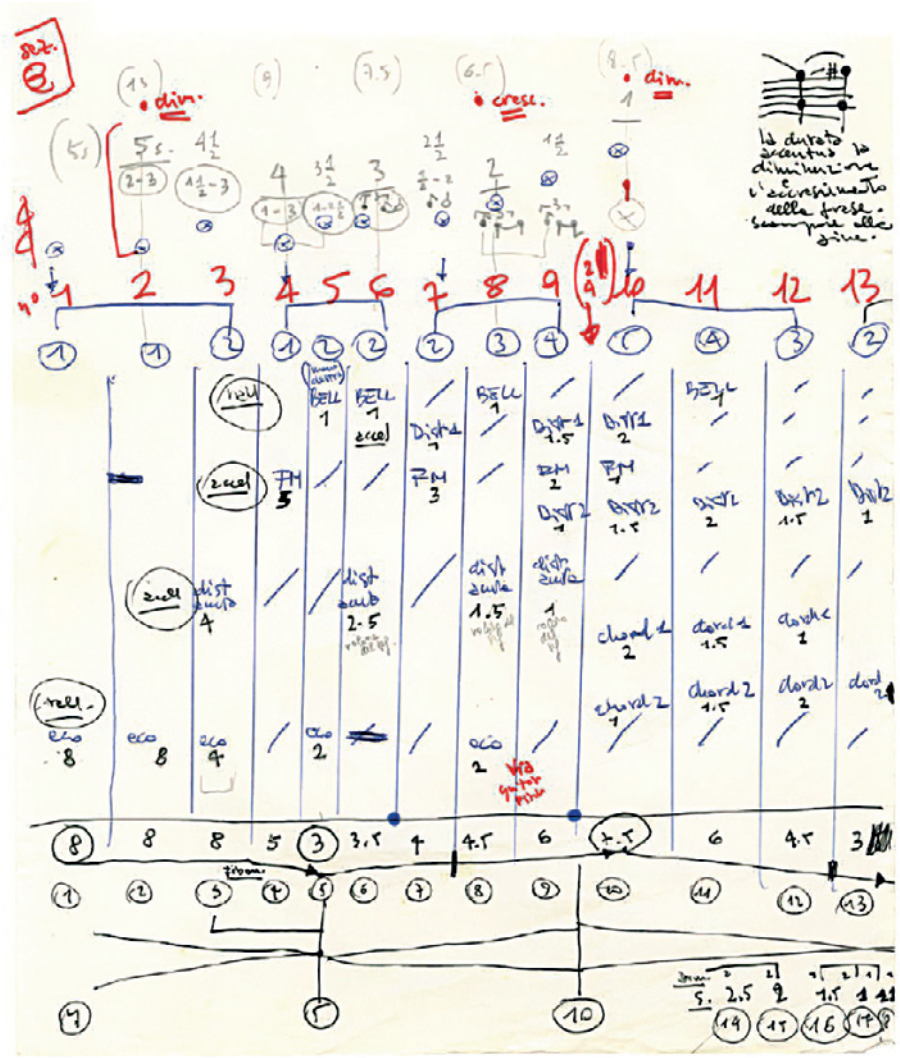


Как видно из примера, скрипка выступает в качестве «основного голоса», в то время как альт создает эхо, а виолончель — эффект длительной реверберации начальной акцентированной октавы, которая превращается в увеличенную только ко второму такту. Разумеется, эта аналогия в определенной мере условна, поскольку ни о какой точности воспроизведения здесь речь идти не может, однако общие черты обоих эффектов узнаются слухом безошибочно.

Появление далее выписанных обертонов звука *соль* представляет собой не просто их «материализацию», которую вполне можно ожидать от спектральной музыки в качестве одного из типичных приемов. Здесь Ромителли будто бы «подключает» к солирующей скрипке другой эффект, имитируя петлю акустической положительной обратной связи. При определенных условиях усиленный звук за счет резонанса способен поддерживать колебания струн, причем, как правило, тембр звука постепенно меняется в сторону усиления высокочастотной составляющей. Появление мажорного трезвучия на две октавы выше нижнего *соль*, то есть его четвертого, пятого и шестого обертонов, очевидно, воспроизводит этот эффект. Усиливает сходство также то, что обертоны «проявляются» не одновременно, а по очереди, от нижнего к верхнему. Применение металлической сурдины также меняет тембр звука сходным образом.

Выписав этот эффект нотами, композитор далее работает с ним, как со звуковысотным материалом, подвергая обертоновый ряд неравномерному искажению,

Иллюстрации к статье А. Иглицкой и М. Иглицкого
Гармония изменённого сознания Фаусто Ромителли



Ил. 1. Эскиз Фаусто Ромителли к *Professor Bad Trip: Lesson I*,
Фонд Джорджо Чини, Венеция

подобно тому, как искажается, «расползаясь», начальная октава. Таким образом здесь мы можем наблюдать постоянное композиционное осмысление звукового материала спектрального происхождения.

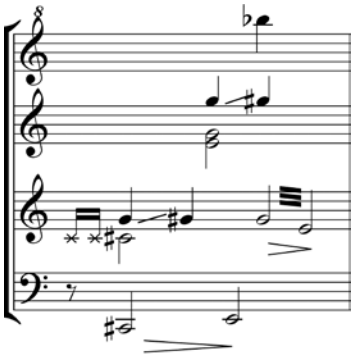
Аналогичным образом обращение глиссандо во времени представляет собой не просто абстрактную композиторскую технику (которую можно было бы ассоциировать, допустим, с широким использованием ракоходов в серийной музыке), но и может быть интерпретировано как отсылка к проигрыванию пленки задом наперед — этот прием также широко распространен в психоделическом роке (и там создает явно воспринимаемое искажение благодаря превращению затухания звука в нарастание, а атаки в начале — в обрыв в конце).

Из базового элемента интродукции очевидным образом выводится элемент «бета» (наименование авторское, см. пример 4). Собственно, разрушительное разрастание этого элемента и составляет первый раздел первого «урока». Гармоническая техника этого разрастания в основе своей достаточно проста и состоит из комбинирования нескольких основных приемов.

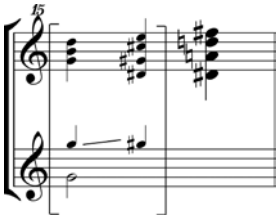
Сохранился эскиз, показывающий соотношение различных эффектов в этом разделе (см. ил. на цветной вклейке). Среди них — уже упомянутый эффект эхо, эффект частотной модуляции — *FM*, представляющий собой внезвукорядное глиссандо, искажение формы аккорда — *distortion* — в нескольких вариантах, *Bell* — звон, передаваемый фортепиано в самом верхнем регистре, а также два дополнительных аккорда. Изображение этого эскиза заимствовано из статьи «Калейдоскоп звуков» Паскаля Декрупе, посвященной рассматриваемому сочинению [6, *19*].

Само по себе регулярное чередование различных элементов и эффектов уже служит организующим началом, однако и эти «добавочные элементы» не случайны. Так, например, эффект *Bell* (правая часть примера 4) явно вытекает из искажений обертонового ряда тона *соль* в интродукции (левая часть примера в скобках), продолжая идею «расползания».

3



4

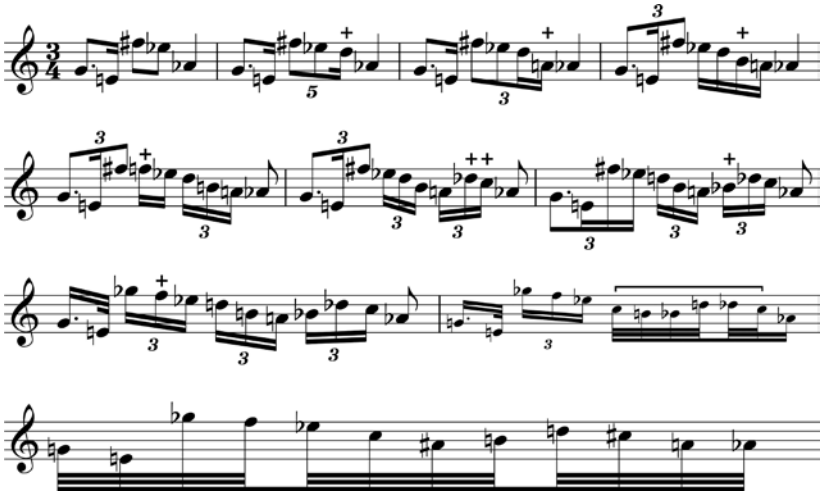


Любопытно, что в такой звуковысотной системе, ориентированной в первую очередь на интервальные структуры и работу с ними различными способами, находится место и для двенадцатитоновости. Однако к серийной технике это не

имеет никакого отношения, двенадцатитоновость появляется в результате последовательного заполнения хроматического поля постепенно разрастающимися рядами. При этом не теряется и звуковысотная «укорененность»[11], естественным образом следующая из многократного варьированного повторения элементов на неизменной высоте.

Так, развитие второго элемента (элемент «гамма») происходит от небольшой фразы до полноценного двенадцатитоного ряда, причем на всех промежуточных этапах сохраняется характерная терцово-полутоновая структура. По факту уже восьмой вариант содержит двенадцать неповторяющихся звуков, однако после него появляется еще вариант с одиннадцатью различными тонами, и наконец устанавливается окончательный вариант двенадцатитонового ряда.

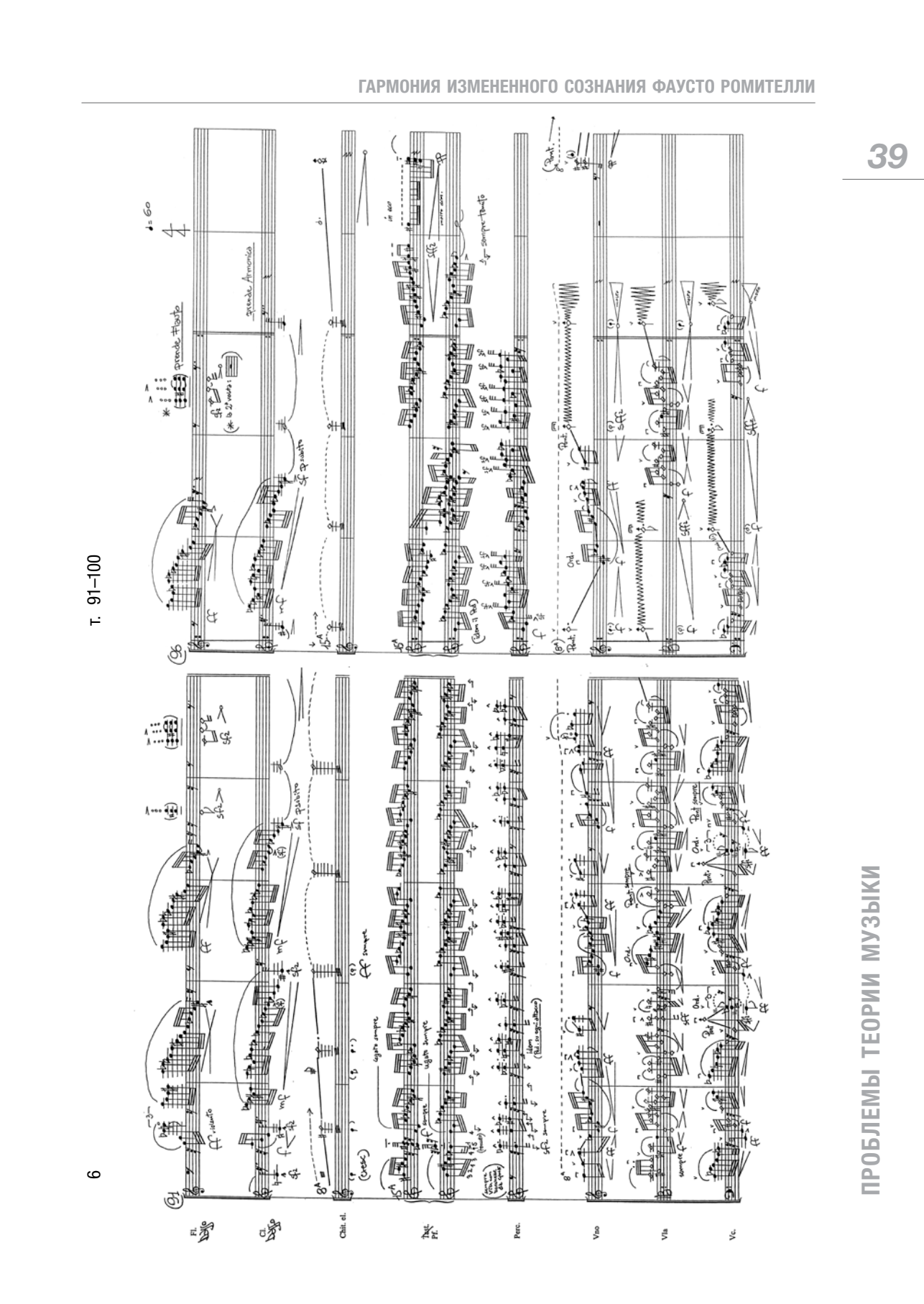
5



Последний — двенадцатитоновый — вариант отличается от всех предыдущих равномерным ритмом, и, кроме того, проводится девять раз подряд, но каждый раз в слегка обновленном окружении. Так, он неизменно звучит в левой руке у фортепиано, правая дублирует его в различные интервалы (как правило, он меняется с новым проведением ряда), флейта и бас-кларнет исполняют нисходящие пассажи на его основе, а струнным и перкуссии поручен несколько более свободный материал на базе тех же интервальных структур. К концу этого раздела (см. пример 6) часть звуков превращается в шум (в основном у струнных, в аналогичном направлении действует экстремально высокое тремоло у электрогитары и обертоновые аккорды у флейты) и непосредственно подводит к следующему разработочному разделу, начинающемуся снова с первого элемента (увеличенная октава *g-gis* и ее производные).

[11] В некоторых случаях эта «укорененность» вплотную приближается к полноценной тональной системе. Обычно такое происходит, когда внутри повторяющегося элемента есть несколько опорных тонов (из-за спектральной природы созвучий они, как правило, совпадают с нижними звуками), неравнозначных в силу ритмической структуры.

т. 91–100



По отношению к музыке Ромителли применение термина «гармонический анализ» (и, собственно, рассмотрение темброгармонии обособленно) представляется вполне адекватным: несмотря на то, что звуковысотные структуры более нельзя свести к легкоредуцируемой совокупности определенных тонов, искусная работа композитора с ними не вызывает сомнений. Но привычный инструментарий оказывается несколько в стороне: хотя здесь легко можно обнаружить знакомую по авангарду начала XX века работу с интервальными структурами и прорастание 12-тоновых полей, а равно и иные привычные техники, соотношение действующих сил оказывается совсем иным. На первый план выходит плотный, почти что осязаемый звук, деформирующийся и меняющийся в наркотической фантасмагории, подчиняющий себе всё тембральное многообразие смешанного электроакустического состава исполнителей. Более того, временами почти что тональные опоры парадоксальным образом только усиливают это ощущение, подобно тому, как обыкновенные предметы смотрятся чуждо и остраненно в контексте бредовых видений. Системообразующее место тональности здесь занимает особый, ромителлиевский звук, включающий в себя не только собственно тембральный облик (вдохновленный неакадемической психоделией), но и свойственные ему способы презентации в череде деформирующих повторений.

Разумеется, представленного в статье анализа недостаточно для того, чтобы «объяснить каждую ноту» рассматриваемого сочинения (как иногда декларируется один из критериев качественного музыковедческого анализа) — в случае с музыкой Ромителли подобная задача не решаема без тщательного изучения эскизов композитора. Однако заданное направление позволяет как охватить взглядом общие гармонические принципы, так и погрузиться в конкретную, детальную технику отдельных «эффектов». Своей музыкой Ромителли доказывает практически безграничные возможности спектрального метода композиции, выстраивая с его помощью собственный завораживающий, хоть и весьма болезненный, звуковой мир.

Использованная литература

1. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке / Пер. Д. В. Шутко // Композиторы о современной композиции. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 311–344.
2. *Лаврова С. В.* Мультимедиа-опера Фаусто Ромителли. «Индекс металлов» — реквием по материи // Philharmonica. International music journal. 2018. №4. С. 24–41.
3. *Лаврова С. В.* Трилогия «Professor Bad Trip» Фаусто Ромителли в хореографической интерпретации Мод Ле Пладек // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №2 (49). С. 165–172.
4. *Шутко Д. В.* Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов (теоретические основы музыкального языка). Дисс. … канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2004. 181 с.
5. *Arbo A*. The Heart of the Matter. On “An Index of Metals” by Fausto Romitelli // F. Romitelli and P. Pachini. *An Index of Metals, Video-Opera, 2003*: CD-Booklet. Bruxelles, Cypres CYP5622, 2006. P. 24–29. URL: https://issuu.com/ictus-ensemble/docs/book-index (дата обращения: 28.10.2020).

6. *Decroupet P.* Le son kaléidoscopé. La révélation audible du son incurvé dans Professor Bad Trip Lesson I de Fausto Romitelli // Dissonanz. №143, 2018. P. 15–23.
7. *Michel P.* Professor Bad Trip (Lesson I, II, III) // Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli, a cura di Alessandro Arbo. Quaderni di cultura contemporanea IV. Trieste, Stella, 2003. P. 31–48. URL: http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf (дата обращения: 28.10.2020).
8. *Romitelli F.* Notas al programa de Professor Bad Trip, Festival de Música de Estrasburgo, 2000. 14 p.

References

1. Grisey, G. (2009). Strukturirovaniye tembrov v instrumentalnoy muzyke [Structuration des timbres dans la musique instrumentale], translated by D. V. Shutko. In *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii* [Composers About Contemporary Composition], 311–44. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
2. Lavrova S. V. (2018). Multimedia-opera Fausto Romitelli. “Indeks metallov” — rekviyem po materii [Multimedia Opera by Fausto Romitelli. Index of Metals — Requiem for Matter]. *Philharmonica. International music journal*, No. 4/2018, 24–41. (in Russian).
3. Lavrova S. V. (2017). Trilogiya “Professor Bad Trip” Fausto Romitelli v khoreograficheskoy interpretatsii Mod Le Pladek [Professor Bad Trip Trilogy by Fausto Romitelli, Choreographed by Maud Le Pladec]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], No. 2/2017 (49), 165–72. (in Russian).
4. Shutko D. V. (2004). *Frantsuzskaya spektralnaya muzyka 1970–1980-kh godov (teoreticheskiye osnovy muzykalnogo yazyka)* [French Spectral Music of the 1970s and 1980s (Theoretical Foundations of Musical Language).], Ph. D. Thesis. St. Petersburg, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. (in Russian).
5. Arbo A. (2006). The Heart of the Matter. On “An Index of Metals” by Fausto Romitelli. In F. Romitelli and P. Pachini. *An Index of Metals, Video-Opera, 2003*, CD-Booklet, 24–29. Bruxelles, Cypres CYP5622. Available at: https://issuu.com/ictus-ensemble/docs/book-index (accessed 28.10.2020).
6. Decroupet P. (2018). Le son kaléidoscopé. La révélation audible du son incurvé dans Professor Bad Trip Lesson I de Fausto Romitelli. *Dissonanz*, No. 143, 15–23.
7. Michel P. (2003). Professor Bad Trip (Lesson I, II, III). In *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, a cura di Alessandro Arbo, Trieste, Stella, 2003, 31–48. (Quaderni di cultura contemporanea IV). Available at: http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf (accessed 28.10.2020).
8. Romitelli F. (2000). Notas al programa de Professor Bad Trip, Festival de Música de Estrasburgo.