

УДК 7.01

СЕМАНТИКА ТЕМБРА ЭЛЕКТРОГИТАРЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

*Григорьев В. Е.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В фокусе исследования статьи – семантика тембра электрогитары. Изучение музыкального материала позволяет сделать вывод о возможных способах ее применения, к которым обращаются композиторы. Существуют разные виды акустических гитар, которые отличаются друг от друга: барочная, классическая, дреднот, русская, эстрадная и пр. В этой статье речь пойдет только об электрогитаре, которая не относится к акустическим музыкальным инструментам и в соответствии с классификацией музыкальных инструментов в системе Хорнбостеля – Закса является электрофоном. Электрогитара является одним из самых распространенных инструментов в современной музыкальной культуре, оказавшим сильное влияние на развитие музыкального искусства XX и первой четверти XXI веков. Ее разнообразные возможности и тембр определили не только звучание множества популярных музыкальных жанров, но и стали важным средством музыкальной выразительности, способным передавать широкий спектр эмоций и идей. Актуальность исследования обусловлена возрастающей ролью электрогитары в современном музыкальном дискурсе и необходимостью системного анализа ее тембральных характеристик с точки зрения семантического наполнения. В условиях постоянного развития музыкальных технологий и появления новых способов обработки звука возникает потребность в осмыслении того, как трансформируется семантика электрогитарного тембра и какие новые смыслы он приобретает в современном музыкальном контексте.

Исследование способствует более глубокому пониманию роли тембра в современной музыкальной коммуникации и расширяет возможности творческого использования электрогитары.

Ключевые слова: Электрогитара, семантика тембра, культурная идентичность, современная музыка, популярная музыка, академическая музыка.

SEMANTICS OF ELECTRIC GUITAR TIMBRE IN CONTEMPORARY MUSIC

Grigoriev V. E.¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3, Teatral'naya Sq., 190000, St. Petersburg, Russia.

The article focuses on the semantics of the electric guitar timbre. The study of musical material allows us to draw a conclusion about the possible ways of its application, which composers turn to. There are different types of acoustic guitars, which differ from each other: baroque, classical, dreadnought, Russian, pop, etc. This article will focus only on the electric guitar, which does not belong to acoustic musical instruments and, in accordance with the classification of musical instruments in the Hornbostel-Sachs system, is an electrophone. The electric guitar is one of the most common instruments in modern musical culture, which has had a strong influence on the development of musical art in the 20th and first quarter of the 21st centuries. Its diverse capabilities and timbre have determined not only the sound of many popular musical genres, but have also become an important means of musical expression, capable of conveying a wide range of emotions and ideas. The relevance of the study is due to the increasing role of the electric guitar in modern musical discourse and the need for a systematic analysis of its timbre characteristics from the point of view of semantic content. In the context of the constant development of musical technologies and the emergence of new methods of sound processing, there is a need to understand how the semantics of the electric guitar timbre is transformed and what new meanings it acquires in the modern musical context. The study contributes to a deeper understanding of the role of timbre in modern musical communication and expands the possibilities of creative use of the electric guitar.

Keywords: Electric guitar, timbre semantics, cultural identity, contemporary music, popular music, academic music.

Электрогитара – один из самых знаковых музыкальных инструментов XX и начала XXI веков. Благодаря своему повсеместному использованию в массовой музыкальной культуре, она приобрела ярко выраженную семантику. Постепенно электрогитара становится все более распространенным инструментом в современной академической музыке. Ее ассоциации с популярной музыкой оказали влияние на то, как композиторы, исполнители и слушатели воспринимают музыку, исполняемую на этом инструменте.

Появление электрогитары было связано с распространением джаза и свинга в США в 1920–1940-х годах. Первая электрогитара была разработана в США в 1930-х годах Джорджем Бошампом. В 1940-х годах электрогитара попала на музыкальную сцену севера США и из-за своего звучания завоевала в регионе популярность. В это же время прославились такие блюз-гитаристы, как Чарли Крисчен, Элмор Джеймс, Мадди Уотерс и Хаулин Вулф.

С середины XX столетия профессиональные композиторы начинают интересоваться свойствами данного инструмента. Эксперименты с электрическим гитарным тембром находятся в русле развития возможностей как сольных практик, так и ансамблево-оркестровых. Стоит отметить, что основы интереса и изучения возможностей данного инструмента со стороны академических композиторов второй половины XX века отчасти были заложены обращением в своем творчестве к акустической гитаре Густава Малера и композиторов нововенской школы. Так, в 1905 году гитара становится участником партитуры Седьмой симфонии Малера (в этом произведении она использована для создания стилизации жанра серенады и подражания распространенному жанру в музыкальной культуре прошлого. Вслед за Г. Малером нововенцы используют тембр инструмента в своей музыке (А. Шёнберг, А. Веберн, А. Берг). В музыке нововенцев акустическая гитара, входя в состав ансамбля, осмысливается как колористический, мелодико-гармонический и ударный инструмент. Все это унаследует от нее и электрогитара. В их произведениях намечаются новые пути развития гитарной техники и использования гитары в академической музыке, которые найдут отражение в творчестве Джачинто Шельси и композиторов послевоенного авангарда – Карлхайнца Штокхаузена, Пьера Булеза и др. В 1970 году появляется первая рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера – произведение, после которого в академической среде за электрогитарой усиливаются и даже закрепляются ассоциации с рок-музыкой. В более ранних произведениях для электрогитары композиторы чаще обращались к стилям игры, не присущим популярным жанрам. Когда электрогитара получила более широкое признание в современной концертной практике, ее ассоциации с роком и поп-музыкой стали сильнее «привлекать» композиторов, желающих приобщиться к современной массовой культуре. Композиторы, представляющие различные музыкальные эстетики все чаще стали создавать произведения с участием электрогитары, в которых семантика ее тембра связана с историей «бытования» этого инструмента в популярной музыке. В последней четверти XX века сначала к акустической гитаре, а затем и к электрогитаре обращаются композиторы-спектралисты Тристан Мюрай и Юг Дюфур. Это генеалогическое древо распространения и внедрения гитарного тембра в академической музыке пустило свои ростки в творчестве Фаусто Ромителли и др.

Звук электрогитары без электронной обработки и усиления примерно такой же, как и у акустической гитары. Но из-за отсутствия в конструкции электрогитары резонаторного отверстия (и резонаторного ящика) он гораздо тише. В формировании тембра электрогитары участвует огромное количество различных факторов, каждый из которых оказывает свое влияние на итоговое звучание (материалы, из которых сделана электрогитара, форма корпуса, конструкция, качество и состояние струн, электроника, магнитный

звукосниматель, регуляторы тембра, способ звукоизвлечения, акустика помещения, гитарные кабинеты и усилители, педали эффектов и пр.).

При рассмотрении произведений для электрогитары важно обратить внимание на то, что музыкальные инструменты являются не только инструментами для воспроизведения звука, но и культурными объектами, которые могут наделяться внемusicalным значением, ассоциируясь с определенным репертуаром и социальными контекстами. Эти ассоциации, которые постоянно пересматриваются в соответствии с музыкальными и социальными изменениями, неизбежно влияют на то, как композиторы, исполнители и слушатели воспринимают музыкальное произведение. Электрогитара, наряду с ударной установкой, саксофоном, синтезатором и диджейским пультом, является инструментом с особенно сильной культурной идентичностью: это один из самых знаковых культурных объектов XX века. Благодаря своей универсальности она используется в самых разных жанрах – от джаза до кей-попа, но наиболее широко электрогитара распространена в рок-музыке и всех связанных с ней поджанрах и ответвлениях (блэк-метал, нойз-рок, дэткор и пр.). С 1950-х годов рок- и поп-музыка стали своеобразным саундтреком для нескольких контркультурных молодежных движений (панк-рок, постпанк, индастриал и др.), что привело к тому, что инструмент часто стал ассоциироваться в массовом сознании с бунтарством, серьезными социальными потрясениями, а порой даже с асоциальным поведением и маргинализацией общества.

Некоторые исследователи культурной идентичности электрогитары считают, что из-за частого использования в рок-музыке она стала символом брутальности, маскулинности, силы и власти в музыке. В частности, американский исследователь Стив Ваксман (Steve Waksman) в своей книге «Инструменты желания: электрогитара и формирование музыкального опыта» утверждает, что электрогитара является символом привилегированного знака власти и «потенции» белых мужчин [1, с. 187–190], что во многом именно она поспособствовала укреплению сложившихся социальных порядков в американском обществе (например, маргинализации женщин и этнических меньшинств), а также усилила влияние коммерциализма в музыке. Кроме того, Ваксман в качестве ключевого аспекта исследования электрогитары вводит понятие «технофаллос» («*technophallus*»), которое он использует для обозначения роли инструмента как технологического выражения мужской сексуальности [1, с. 244–248].

В этом, вероятно, проявляется влияние психоаналитической теории Жака Лакана (в частности идея «символической кастрации» и другие фаллические концепции французского психоаналитика), а также идеи Маршалла Маклюэна о предметах культуры (артефактах), выступающих в роли средств коммуникации, и их понимание в качестве внешнего «продолжения» человека [2].

Британский исследователь Бен Джеймсон отмечает, что ключевой темой в исследованиях электрогитары является ее широко признанная гендерная

принадлежность как «мужского» инструмента [3, с. 30]. Он пишет о том, что на протяжении всей истории инструмента демонстрация исключительного мастерства при игре на электрогитаре, как правило, социально кодировались как выражение мужских достижений, а троп электрогитары воспринимался как «фаллический» объект и получил широкое распространение как в академической, так и в популярной музыке. Это особенно ярко проявляется в отношении рок-музыки, рок-гитары, которая часто опирается на откровенно «мужские» исполнительские жесты [3, с. 22–32]. Подобных точек зрения придерживаются и другие англоязычные исследователи семантики тембра электрогитары, например, Роберт Уолсер и Мэвис Байтон. С точки зрения Ваксмана и Джеймсона, в массовой культуре и массовом сознании электрогитара утратила свою гендерную нейтральность. Они пришли к таким умозаключениям, основываясь, прежде всего, на анализе англоязычной популярной музыки, сочиненной в 1970–90-е годы. Поэтому их точка зрения наиболее применима по отношению к творчеству американских и европейских композиторов второй половины XX века, которые испытали на себе влияние массовой музыкальной культуры того времени. В какой-то степени выводы Стива Ваксмана и Бена Джеймсона лишь утверждают западноевропейские и американские нарративы, связанные с патриархальными стереотипами, что, в свою очередь, может негативно сказаться на образе инструмента в массовом сознании.

Несмотря на ценность и значимость этих статей, ряд утверждений Ваксмана и Джеймсона вызывают сомнение. Например, стоит отметить, что все музыкальные инструменты гендерно нейтральны, и электрогитара не является исключением. Так как она сама по себе (и даже музыка, которую исполняют на ней те или иные группы) изначально не несет в себе какие-либо идеи, стереотипы и пр. Все эти ассоциации связаны, прежде всего, с текстом песен, поведением исполнителей на сцене, а также стратегией реализации и презентации творчества группы ее участниками или их продюсерами и музыкальными лейблами. Какие бы ассоциации с электрогитарой ни возникали у слушателей в связи с текстами или деятельностью музыкальных групп, они субъективны и во многом зависят от восприятия конкретного индивида.

Хоть электрогитара и является символом рок-музыки, тем не менее это лишь один из инструментов, входящих в состав рок-группы (не каждый музыкальный инструмент становится символом какого-либо направления в музыке). Она может входить в состав других устоявшихся популярных в массовой музыкальной культуре ансамблей, например, джаз-бэнда. В этой связи уместно вспомнить о медных духовых, прежде всего саксофоне, и чуть в меньшей степени трубе, которые являются символами джаза и неотъемлемой частью джазового ансамбля, но также встречаются в рок-группах и более «тяжелых» музыкальных направлениях (например, группа «Painkiller» Джона Зорна). В сольных произведениях как электрогитара, так и другие инструменты утрачивают большую часть своей семантики, так как их индивидуальный саунд

подчас значительно отличается от привычного и распространенного в массовой музыкальной культуре ансамблевого звучания. Яркой иллюстрацией этого являются сольные произведения для ударной установки. Несмотря на то что этот инструмент входит в состав как рок-группы, так и джаз-бэнда, в сольной практике он утрачивает почти всю свою культурную идентичность и воспринимается слушателями не столько как символ джаза или рок-музыки, сколько как инструмент, являющийся неотъемлемой частью популярной музыки в целом.

Поэтому важно учитывать тот факт, что восприятие конкретной музыкальной группы, текстов песен, поведения исполнителей, способов обработки звука, например, эффекта искажения (англ. – *distortion*), и даже рок-музыки в целом имеют лишь косвенное отношение к семантике тембра электрогитары. Рок-колорит и рок-саунд создаются не только с помощью состава инструментов (в том числе не только из-за наличия или отсутствия в произведении партии электрогитары), но и с помощью способов обработки звука, характерных ритмов и метра, манеры исполнения и пр. В этой связи уместно вспомнить рок-группы, которые из-за отсутствия электрогитары в их составе являются своеобразными исключениями в рок-музыке, но при этом отчетливо ассоциируются именно с этим музыкальным направлением: *Apocalyptica*, *Van Canto*, *My Own Private Alaska* и др.

Что касается утверждения Ваксмана о том, что электрогитара является символом привилегированного знака власти и «потенции» белых мужчин, а также его понятия «технофаллос», то стоит вспомнить, что в большинстве своем первые популяризаторы электрогитары в популярной музыке были темнокожие мужчины, в частности, Эдди Дарэм, Каунт Бэйси, Чак Берри, Бо Диддли, а также ранее упомянутые представители чикагской школы блюза (Э. Джеймс, М. Уотерс, Х. Вулф). Связь же электрогитары с фаллическими образами возникает, прежде всего, из-за особенностей ее строения (внешнего вида), исполнительских жестов и, как уже было отмечено ранее, во многом является субъективным восприятием этого инструмента индивидом. Подобными ассоциациями можно наделять любой продолговатый музыкальный инструмент. В этом смысле электрогитара ничем не отличается, например, от флейты, тромбона и прочих. В массовой культуре фаллические черты (и иные половые признаки) часто придаются не только ей, но и другим музыкальным инструментам, это отражается в клипах, мемах, кинематографе и прочем (например, сцена с пародией «ржавый тромбон» из третьей серии второго сезона британского сериала «Дядя» («Uncle») или сцена признания использования флейты не по прямому назначению, которое делает Мишель Флаерти во время беседы с Джеймсом Левенштайном на вечеринке в фильме «Американский пирог» 1999 года).

Символом какого-либо направления в музыке, как правило, становится тот инструмент, который в музыкальных произведениях чаще других берет на себя роль солирующего и при этом в состоянии исполнять яркие и запоминающиеся

сольные партии (здесь вновь уместно вспомнить о медных духовых – саксофоне и трубе – в джазе). К тому же важно разделять понятия доминирования (господство) и преобладания (количественный перевес), а также понимать разницу в психоаналитическом и музыкальном ракурсах рассмотрения данного вопроса. Преобладание белых мужчин в рок-музыке не гарантирует их доминирование, это подтверждает огромное количество известных рок-групп, в которых ведущая, доминирующая роль отдана вокалистке, несмотря на то, что все остальные исполнители – мужчины (Nightwish, Evanescence, The Pretty Reckless, In This Moment и пр.). Это же касается и музыкальных инструментов. Количественный перевес электрогитар (или других музыкальных инструментов) в рок-группе (как правило, их две: ритм-гитара и соло-гитара) не гарантирует их доминирование. В качестве примера можно вспомнить американскую метал-группу Slipknot, в которой преобладают ударные инструменты (в ее составе три ударника), но далеко не во всех композициях они доминируют.

Доминирование в инструментальных партиях обеспечивается, прежде всего, за счет виртуозности и образа музыканта-виртуоза, мастера своего дела, а также технических возможностей самого инструмента. В музыкальном смысле оно проявляется в большом количестве сольных фрагментов, в которых, как правило, электрогитара выделяется на фоне остальных инструментов: солирует, выходит на первый план. Соответственно, этот инструмент в какой-то момент пьесы становится доминирующим. Но это не означает, что эта доминантность присуща исключительно белым мужчинам. В руках женщин электрогитара обладает не меньшей «сексуальностью» и виртуозностью. В рок-музыке есть большое количество известных (и даже культовых) гитаристок: Дженнифер Баттен (Jennifer Batten), Алисса Дэй (Alyssa Day), Орианти Панагарис (Orianthi Panagaris), Лаура Кокс (Laura Cox), Нита Штраус (Nita Strauss) и др. Кроме того, встречается большое количество исполнительниц, совмещающих вокал и игру на гитаре: Кортни Лав (Courtney Love), Джакс Холлоу (Jax Hollow), Тейлор Момсен (Taylor Momsen) и др., а также рок-, метал-группы, целиком состоящие из женщин или в которых гитаристки доминируют (Babymetal, The Veronicas и др.).

Следует подчеркнуть, что степень восприятия этих гендерных ассоциаций во многом зависит от характера конкретного исполнения, особенно если автор произведения не давал никаких рекомендаций исполнителю на этот счет. Гитаристы могут оказывать большое влияние на понимание музыки слушателями, благодаря различным решениям, как осознанным, так и произвольным, которые они принимают относительно того, как исполнять произведение. В академической музыке исполнение также может оказать сильное влияние на то, как публика воспринимает композицию, написанную для электрогитары. Композиторы могут использовать это и специально придерживаться ее гендерной ориентации как «мужского» или «женского» инструмента, в том числе под влиянием трудов психоаналитиков и других исследователей. Но подобные указания не часто встречаются в партитурах,

например, в пьесах для электрогитары соло «Vamprug!» Тристана Мюроя и «Trash TV Trance» Фаусто Ромителли их нет, поэтому это остается на усмотрение исполнителя. Отдельно стоит отметить внемузыкальные возможности гитариста, которые могут повлиять на восприятие исполняемой музыки и возникающие в связи с этим ассоциации с популярной и академической музыкой. Например, в Интернете можно найти различные варианты исполнения «Vamprug!» Тристана Мюроя, в которых гитаристы обращаются к рок-ассоциациям и «мужской» культурной идентичности электрогитары. Первое, на что стоит обратить внимание, – программа концерта, в котором звучит произведение. Она влияет на восприятие слушателей. Встречаются примеры концертов, посвященных тематике Хэллоуина, где исполняется пьеса «Vamprug!», т. е. при формировании программы организаторы акцентируют внимание на фантастической образной сфере, заложенной в названии этого произведения. В таких случаях гитарист может нанести на лицо грим, надеть специальный костюм, парик и прочее (вплоть до фальшивых вставных вампирских клыков) для того, чтобы лучше перевоплотиться в образ мифологического существа, вдохновленный массовой культурой (граф Дракула, Эдвард Каллен и т. п.). Подобное театрализованное перевоплощение может восприниматься публикой как ироничное, или китчевое, но оно хорошо демонстрирует то, как гитарист может участвовать в рок-перформансах и влиять на восприятие музыки. Такие костюмированные выступления характерны для рок-музыки и ее более тяжелых ответвлений. Уместно также вспомнить выступления в масках и костюмах таких групп, как Slipknot, Lordi, и огромное количество хард- и хэви-рок-групп, использовавших на концертах грим, длинные волосы и обувь на высокой подошве, например, Kiss. Противоположным вариантом костюмированного исполнения является простая черная одежда, которая позволяет гитаристам идентифицировать себя с академической концертной практикой, где черный костюм или платье является общепринятым дресс-кодом, обозначающим менее открытый для личного самовыражения идеал исполнителя. Конечно, могут быть и иные, гибридные варианты одежды, сочетающие в себе отсылки и к рок-музыке, и к академической традиции. Степень их корреляции во многом будет зависеть от восприятия этого произведения исполнителем, от его понимания соотношения популярной и академической музыки внутри пьесы. Такие гибридные варианты одежды вполне вписываются в концепцию «Vamprug!», как способ усилить или подчеркнуть попытку Тристана Мюроя соединить массовую музыкальную культуру со спектральными методами композиции в рамках одного произведения.

Кроме программы концерта и одежды исполнителя, важную роль играют и другие визуальные атрибуты:

– *модель и марка электрогитары* (внешний вид инструмента может быть традиционного типа (больше напоминающим акустические гитары), например,

«Les paul», или характерного для тяжелой музыки типа «стрела», «Explorer» и пр., или вовсе быть кастомным (в том числе в виде мужских половых органов));

– *мика лица* (допустимо использование во время исполнения гримас, характерных для рок-гитаристов, например, высунутый язык и пр.);

– *движения гитариста во время исполнения* (исполнитель пьесы «Vampyr!» может делать много телесных жестов на протяжении всего выступления, имитирующих движения рок-гитаристов на сцене. Например, передвигаться по сцене, двигая телом в соответствии с происходящими в произведении музыкальными событиями, падать на колени или жестикулировать грифом гитары, чтобы визуально подчеркнуть определенные моменты пьесы);

– *поза гитариста* (исполнитель может стоять или сидеть во время концерта. Первый вариант характерен для выступлений рок-музыкантов, второй – традиция, характерная для академической музыки).

Все это демонстрирует, насколько сильно исполнитель может повлиять на восприятие аудиторией культурной идентичности электрогитары при исполнении произведения, а также, что от него, как и от музыкального материала, зависит степень возникновения у публики ассоциаций с популярной и академической музыкой. В том числе его исполнение может быть воспринято как репрезентация представления о мужественности в музыке, независимо от того, являются ли они в данном произведении желательными или нет.

Подводя итог, можно отметить, что значение электрогитары в академической музыке с 1950-х годов постепенно растет. Именно в те годы многие академические композиторы стали использовать электрогитару в своих произведениях. К таким произведениям относятся «Gruppen» (1955–1957) Карлхайнца Штокхаузена, «String Trio» (1966) Дональда Эрба, «The Possibility of a New Work for Electric Guitar» (1966) Мортон Фелдмана, «MASS» (1971) Леонарда Бернстайна, Реквием (1974–1975) Альфреда Шнитке, «Lesson No. 1 for Electric Guitar» (1980) Гленна Бранки, «John Somebody» (1982) Скотта Джонсона, «Vampyr!» (1984) Тристана Мюрая, «Electric Counterpoint» (1987) Стива Райха, «Miserere» (1989–1992) Арво Пярта, Симфония № 4 (1992) Лепо Сумеры, «20 Quarter Inch Jacks» (2002) Тима Брэди, «Trash TV Trance» (2002) Фаусто Ромителли, «A Crimson Grail» (For 400 Electric Guitars) (2006) Риса Чатема и др.

Проведенное исследование семантики тембра электрогитары в западноевропейском и американском музыкальном искусстве конца XX – начала XXI веков позволяет сделать ряд важных выводов, определяющих значимость данного инструмента в современном музыкальном искусстве.

Основные результаты исследования демонстрируют, что электрогитара обладает уникальным тембральным потенциалом и культурной идентичностью, которые существенно расширяют выразительные возможности музыкального языка при использовании этого инструмента. Благодаря современным технологиям обработки звука, гитаристы получают практически безграничные возможности трансформации ее изначального сигнала. Тембральная палитра

инструмента, включающая сотни различных модификаций звука, позволяет композиторам решать различные творческие задачи и создавать как более традиционные, так и экспериментальные музыкальные произведения.

Практическая значимость электрогитары в современной музыкальной культуре подтверждается ее активным использованием в разных жанрах, стилях и направлениях музыкального искусства.

Электрогитара является не только музыкальным инструментом, но и культурным объектом. Ее культурная идентичность в сочетании с современными электронными устройствами открывает новые перспективы для композиторского творчества и исполнительского искусства.

Теоретическая ценность работы заключается в выявлении закономерностей использования различных тембральных характеристик электрогитары в контексте современной музыкальной культуры. Исследование показало, что семантика электрогитарного тембра неразрывно связана с развитием музыкальных технологий и эстетических предпочтений современного слушателя.

Перспективы дальнейших исследований связаны с углубленным изучением влияния цифровых технологий на развитие тембральной палитры электрогитары, а также с анализом новых способов использования инструмента в различных музыкальных жанрах. Особое внимание следует уделить изучению психоэмоционального воздействия различных тембральных характеристик на современного слушателя.

Таким образом, электрогитара представляет собой не просто музыкальный инструмент, а комплексное средство музыкальной выразительности, обладающее значительным потенциалом для дальнейшего развития и совершенствования. Ее тембральные возможности продолжают расширяться, открывая новые горизонты для музыкального творчества и исполнительского искусства.

Исследование семантики тембра электрогитары демонстрирует важность междисциплинарного подхода, объединяющего достижения музыкальной теории, психоакустики, звукорежиссуры, семиотики, культурологии и социологии. Это позволяет не только глубже понять природу тембрального звучания инструмента, но и определить направления его дальнейшего развития в контексте современной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Waksman S.* Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience. Harvard: Harvard University Press, 1999. 392 p.
2. *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.: Жуковский: «КАНОН–пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.
3. *Jameson B.* 'Rock Spectrale': The cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail's "Vampyr!" // *Tempo*. 2015. Vol. 69. No. 274. P. 22–32.
4. *Мирошниченко В.* «Академическая музыка посреди рок-концерта – почему бы и нет?» Интервью с пионером спектрализма Тристаном Мюраем (2018) [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/tristan-murail-interview/> (дата обращения: 14.02.2025).
5. *Murail T.* «Vampyr!» pour guitare électrique // Paris: Henry Lemoine, 2004. P. 3–8.
6. *Walser R.* Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music // Hanover, NH: University Press of New England, 1993. 260 p.
7. *Guttridge P.* ARTS: underrated the case for Trash TV (1995) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.independent.co.uk/life-style/arts-underrated-the-case-for-trash-tv-1591966.html> (дата обращения: 14.02.2025).
8. *Plouvier J.* Interview: Plouvier about Romitelli (2014) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ricordi.com/en-GB/News/2014/09/Romitelli.aspx> (дата обращения: 14.02.2025).
9. *Королев А. А.* Ф. Ромителли Dead City Radio (2016) [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/29828229/%D0%A4_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8_Dead_City_Radio (дата обращения: 14.02.2025).
10. *Лаврова С. В.* Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.
11. *Mavis B.* "Women and the Electric Guitar". In *Sexing The Groove: Popular Music and Gender* / London; New York: Routledge, 1997. P. 37–49.
12. *Финкельштейн Ю. А.* Семантика тембра классической гитары в произведениях для ансамбля композиторов нововенской школы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 12–19.
13. *Попов С. С.* Инструментоведение: учебник. 7-е изд., испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2024. 448 с.
14. *Конен В. Д.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
15. *Мякотин Е. В.* Тембр как знаковая система. К проблеме структурного анализа музыкального тембра // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020. № 6. С. 61–66.
16. *Цукер. А. М.* Массовая музыка и музыкальная критика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 25–33.
17. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика: учебник. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.

REFERENCES

1. *Waksman S.* Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience. Harvard: Harvard University Press, 1999. 392 p.
2. *Maklyuen M.* Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva. M.: Zhukovskij: «KANON–press-C», «Kuchkovo pole», 2003. 464 s.
3. *Jameson B.* 'Rock Spectrale': The cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail's "Vampyr!" // *Tempo*. 2015. Vol. 69. No. 274. P. 22–32.
4. *Miroshnichenko V.* «Akademicheskaya muzyka posredi rok-koncerta – pochemu by i net?» Interv'yu s pionerom spektralizma Tristanom Myuraem (2018) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://knife.media/tristan-murail-interview/> (data obrashcheniya: 14.02.2025).
5. *Murail T.* «Vampyr!» pour guitare électrique // Paris: Henry Lemoine, 2004. P. 3–8.
6. *Walser R.* Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music // Hanover, NH: University Press of New England, 1993. 260 p.
7. *Guttridge P.* ARTS: underrated the case for Trash TV (1995) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.independent.co.uk/life-style/arts-underrated-the-case-for-trash-tv-1591966.html> (data obrashcheniya: 14.02.2025).
8. *Plouvier J.* Interview: Plouvier about Romitelli (2014) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ricordi.com/en-GB/News/2014/09/Romitelli.aspx> (data obrashcheniya: 14.02.2025).
9. *Korolyov A. A.* F. Romitelli Dead City Radio (2016) [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.academia.edu/29828229/%D0%A4_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8_Dead_City_Radio (data obrashcheniya: 14.02.2025).
10. *Lavrova S. V.* Sal'vatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital'yanskoj muzyke konca HH – nachala XXI veka. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. 230 s.
11. *Mavis B.* “Women and the Electric Guitar”. In *Sexing The Groove: Popular Music and Gender* / London; New York: Routledge, 1997. P. 37–49.
12. *Finkel'shtejn Yu. A.* Semantika tembra klassicheskoy gitary v proizvedeniyah dlya ansamblya kompozitorov novovenskoj shkoly // *Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah*. 2021. № 2. S. 12–19.
13. *Popov S. S.* Instrumentovedenie: uchebnik. 7-e izd., ispr. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2024. 448 s.
14. *Konen V. D.* Tretij plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka. M.: Muzyka, 1994. 160 s.
15. *Myakotin E. V.* Tembr kak znakovaya sistema. K probleme strukturnogo analiza muzykal'nogo tembra // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020. № 6. S. 61–66.
16. *Cuker. A. M.* Massovaya muzyka i muzykal'naya kritika // *Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah*. 2021. № 4. S. 25–33.
17. *Aldoshina I., Pritts R.* Muzykal'naya akustika: uchebnik. SPb.: Kompozitor, 2006. 720 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Григорьев В. Е. – соискатель уч. степени канд. искусствоведения; grovder@bk.ru
ORCID: 0009-0004-1165-6299

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grigoriev V. E. – Applicant for an Academic Degree of Cand. of Sci. (Art History);
grovder@bk.ru
ORCID: 0009-0004-1165-6299