

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

СЕМАНТИКА ТЕМБРА ЭЛЕКТРОГИТАРЫ В СПЕКТРАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: «ВАМПИР!» ТРИСТАНА МЮРАЯ

Григорьев В. Е.¹

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

В современном искусстве электрогитара занимает особое место, являясь одним из ключевых инструментов в массовой музыкальной культуре, особенно в рок-музыке и ее ответвлении. Тембр электрогитары обладает уникальными характеристиками, которые позволяют музыкантам создавать разнообразные звуковые образы и передавать огромный спектр эмоций и настроений. В данной статье рассматривается семантика тембра электрогитары в спектральной музыке, выявляются особенности ее использования и влияния на восприятие слушателями музыкального материала на примере произведения «Вампир!» (*Vampyr!*) Тристана Мюрая. Также рассматривается взаимосвязь тембра электрогитары с музыкальным контекстом, внemузыкальными ассоциациями, образами электрогитары в массовом сознании и содержанием композиции.

Ключевые слова: электрогитара, семантика тембра, культурная идентичность, современная музыка, популярная музыка, академическая музыка, Тристан Мюрай.

SEMANTICS OF ELECTRIC GUITAR TIMBRE IN SPECTRAL MUSIC: TRISTAN MURAIL'S *VAMPYR!*

Grigoriev V. E.¹

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

In contemporary art, the electric guitar occupies a special place, being one of the key instruments in mass music culture, especially in rock music and its branches. The timbre of the electric guitar has unique characteristics that allow musicians to create a variety of sound images and convey a huge range of different emotions and moods. In this article, we will consider the semantics of the timbre of the electric guitar in spectral music using the example of the work “*Vampyr!*” by Tristan Murail.

The purpose of this work is to analyze the semantics of the timbre of the electric guitar in this work, as well as to identify the features of its use and influence on the perception of the musical material by listeners. We will consider the relationship of its timbre with the musical context, extra-musical associations, images of the electric guitar in the mass consciousness and the content of the composition.

Keywords: electric guitar, timbre semantics, cultural identity, contemporary music, popular music, academic music, Tristan Murail.

Произведение «Вампир!» (*Vampyr!*) Тристана Мюрая было написано для электрогитары соло в 1984 году как часть цикла под названием «Оперативная память» для электрогитары, ударных и электроники, созданного в период с 1984 по 1987 год (*Random Access Memory for electric guitar, percussion and electronics*). Сейчас «Вампир!» многими музыкантами воспринимается как самостоятельная пьеса, а также является одной из самых популярных и часто исполняемых композиций в современном электрогитарном репертуаре.

Первое, на что стоит обратить внимание, – это название. Обращение к фантастической тематике нетипично для Тристана Мюрая и больше характерно для рок-музыки, в которой существует огромное количество песен, посвященных вампирам, зомби, троллям и прочим вымыщенным существам. Поэтому есть основания полагать, что название является отсылкой к рок-идеям.

Панорама образов вампиров в искусстве, возможно, стала импульсом для создания Мюраем произведения с таким названием. Стоит обратить внимание на вышедший в 1983 году фильм про вампиров «Голод» Тони Скотта (по одноименному роману Уитли Стрибера).

В своих интервью и примечаниях к партитуре «Вампира!» Тристан Мюрай не объясняет, по какой причине он выбрал в качестве названия для своей пьесы датский, а не французский или английский вариант написания слова вампир. Возможно, что это как-то связано с образами вампиров в скандинавской мифологии, которые отличаются от славянских, румынских и других вампиров. Само слово вампир хоть и имеет феминитивы в датском, английском, французском и многих других языках, тем не менее часто используется для обозначения вымыщенного существа вне зависимости от его пола. Поэтому нельзя сказать, что название пьесы указывает на гендерную принадлежность исполнителя и восприятие электрогитары как «мужского» инструмента. Тем не менее уместно вспомнить концепцию «техnofаллоса» Ваксмана при рассмотрении «Вампира!» Тристана Мюрая [1, с. 244–248]. Она интересна тем, что в художественной литературе¹ вампиризм изначально являлся метафорой потери девственности.

Мюрай с помощью восклицательного знака подчеркивает в названии пьесы интонацию возгласа. Эта интонация будет обыграна в первом мотиве

¹ Например, в стихотворении немецкого поэта Генриха Августа Оссенфельдера «Вампир» (1748).

произведения. Такое название и образная сфера, к которой оно отсылает слушателей, дает исполнителям значительную свободу в трактовке этого произведения² [2]. Тем не менее, поскольку Мюрай не оставлял указаний на этот счет, подробно останавливаться на разборе отдельных исполнений в этой статье мы не будем.

Композиторы-спектралисты склонны к почти научному сосредоточению на качествах звука, музыкального материала, а не на каких-либо культурных отсылках (например, стилистических аллюзиях на другие жанры и пр.). Исходя из этого, обращение Мюрая к рок-идиомам в «Вампире!» может показаться нехарактерным для его композиторской эстетики, но до создания этого произведения композитор уже делал нечто подобное в своем творчестве. Прототипом «Вампира!», в плане взаимодействия с внешними стилистическими влияниями, является его пьеса «Теллур» (*Tellur*) (1977) для акустической гитары соло. В ней Тристан Мюрай использовал гитарные приемы, характерные для фламенко.

«Вампир!» – это не первый случай, когда Мюрай обращается к электрогитаре в своем творчестве. Ранее он использовал ее в составе своих камерных произведений «Линия невозврата» (*Ligne de non-retour*) (1971) и «Магеллановы Облака» (*Les Nuages de Magellan*) (1973). Тем не менее, по сравнению с другими сочинениями композитора, «Вампир!» – необычная пьеса, поскольку в ней настолько явные отсылки к рок-музыке, что порой они затмевают спектральные аспекты композиции.

В интервью для Би-би-си (которое транслировалось вместе с исполнением цикла «Оперативная память») Тристан Мюрай сказал, что в этом цикле он хотел попытаться сделать гибрид рок-музыки и своего музыкального языка. Его обращение к року было связано с увлечением композитора тембровой стороной этого направления. Мюрай: «Я не очень много знаю о ней [рок-музыке], и, боюсь, она мне не очень нравится, но мне интересны некоторые ее аспекты. Иногда сам звук очень интересен... но, конечно, язык ее так прост» (цит. по: [3, с. 24]). Несмотря на это утверждение, композитор явно приуменьшает свое знание массовой музыкальной культуры. Позже Тристан Мюрай выражает восхищение от композиций групп *Tangerine Dream* и *Pink Floyd*, при этом отрицая какое-либо влияние на свою музыку со стороны очень коммерциализированного рока 1980-х годов.

Также стоит обратить внимание на интервью композитора от 19 декабря 2018 года [4]. В нем Тристан Мюрай говорит, что в 1970-х годах ему пришлось заняться исследованием джаза, рока и гитарных риффов при создании пьесы для электрогитары³, при этом он отмечает, что влияние популярной музыки на академическую – это не новая тенденция. Композитор считает, что музыка не

² Варианты исполнения встречаются очень разные: от комичных и даже китчевых до наиболее резких, подраживающих звучанию хэви- и треш-метал.

³ Вероятно, что композитор говорит о «Вампире!».

способна нести какой-то «месседж», но он может быть заложен в программном тексте или в предконцертной беседе. Кроме того, Мюрай полагает, что у классической музыки есть элитарные коннотации, и композиторам нужно выходить из этих рамок [4].

В примечаниях к партитуре «Вампира!» композитор дает подробное описание желаемых качеств звука электрогитары: «Желаемый звук, скорее, напоминает звучание соло-гитары, на которой играют Карлос Сантьяго, Эрик Клэптон и др. Это, скорее, вопрос достижения эффекта насыщенности вентильного усилителя, а не настоящего фузза, который слишком близок к простому шуму. Поэтому тональность должна быть достаточно четко различима. Это означает, что необходимо сдерживать насыщенность, чтобы избежать паразитных шумов и нежелательных резонансов. Тем не менее эффект сжатия должен сохраняться, что позволит удерживать ноты достаточно долго» [5, р. 3]. Также в примечаниях Мюрай подчеркивает, что для него очень важна четкость звука – отсутствие его чрезмерного зашумления. Это указывает на то, что композитор в этом произведении больше ориентируется именно на рок-музыку, а не на электронные направления массовой музыкальной культуры, такие как нойз или андеграундное техно.

Приводя в качестве примера необходимого звучания исполнения Эрика Клэптона и Карлоса Сантьяго, Тристан Мюрай подчеркивает свое обращение к творчеству рок-музыкантов 1960-х и 1970-х годов. При этом «Вампир!» имеет нечто общее с рок-музыкой 1980-х, а именно: особый акцент на виртуозности. После панк-рока 1970-х годов, который сделал виртуозность немодной, даже излишней чертой в рок-музыке, она вновь становится актуальной именно в 1980-е, благодаря творчеству таких рок-гитаристов, как Эдди Ван Хален, Ингви Мальмстин, Сол Хадсон и др.

Это влияние также подчеркивает Бен Джеймсон в своей статье «‘Rock Spectrale’: The cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail’s “Vampyr!”» [3]. По его мнению, благодаря параллелям между пьесой «Вампир!» и виртуозным роком 1980-х годов произведение вызывает определенные ассоциации, закодированные в рок-концепции (представлениях о гитарной виртуозности). Он считает, что «Вампир!», явно намекая на рок-модель гитарной виртуозности, также ассоциируется с «мужскими» коннотациями электрогитары. Джеймсон подчеркивает, что в комментариях к партитуре «Вампира!» Мюрай дает понять, что произведение должно быть сыграно со всей энергией рок-музыки. Также он приводит в пример и соглашается с мнением другого ученого – Роберта Уолсера, который говорит о том, что хэви-метал диалектика является музыкальной презентацией «контролирующей власти и трансцендентной свободы», что, в свою очередь, сильно влияет на привлекательность рока и метала среди молодых мужчин, которые стремятся идентифицировать себя с этими качествами [6, р. 108–110].

Диалектика действительно играет важную роль в рок-музыке. Она наиболее ярко проявляется, прежде всего, на уровне противоположных функций электрогитары: ритм-гитары и соло-гитары, а также резкими жестами и контрастами музыкального материала внутри одного произведения. Но в этих качествах («контролирующей власти и трансцендентной свободы») нет ничего сугубо мужского или возрастного, они могут привлекать как мужчин, так и женщин, вне зависимости от их возраста.

В «Вампире!» синтез рока и спектрализма заключается в сочетании спектральной композиторской техники с отсылками к жестикуляционной лексике и звучанию рок-гитары. В этой пьесе спектр используется не только для демонстрации внутренней «жизни» звука, но и для решения сюжетно-драматургических задач. В спектральной музыке для композиторов свойственно понимание вертикали как спектра. При создании спектральных композиций для сольных инструментов авторы сталкиваются с трудностями, так как в них сложнее выстроить вертикаль. Здесь эту проблему Тристан Мюрай решает за счет внедрения обертонового звукоряда (спектра звука) по горизонтали.

В «Вампире!», несмотря на наличие тактов, отсутствует размер. К тому же Мюрай обильно используют в нем алеаторику (как правило, контролируемую). Поэтому это произведение достаточно свободно в плане продолжительности звучания. В основном встречаются исполнения пьесы длительностью от 6 до 8 минут.

«Вампир!» состоит из двух разделов. Они четко разделены композитором в нотах с помощью двойной тактовой черты, ферматы и первой кульминации – своеобразной алеаторической шумовой каденции. Второй раздел начинается с указания в партитуре: «Внезапно» (Soudain) – элемент «j».

Весь музыкальный материал композитор делит на небольшие фрагменты (модели), которым дает обозначения в виде букв латинского алфавита от «a» до «j» (всего 10 моделей). Такая модель звука (саунд-модель) может включать в себя мотив (или несколько мотивов), прием игры, направление движения и педаль эффектов.

Первый раздел основан на спектре звука *ми*. Это самая низкая нота электрогитарного диапазона в стандартной настройке. Но Тристан Мюрай при составлении спектральной вертикали использует ноту *Ми*. Это позволяет ему применять более разнообразные интервалы в доступном для электрогитары диапазоне. Обертоновый звукоряд от ноты *ми* легко заметить в «Вампире!». Композитор старается сохранять все микрохроматические интервалы в соответствии с ним. На фоне этой органично развивающейся структуры Мюрай создает прерывистую фактуру и образную контрастность в музыкальном материале, используя при этом отсылки к рок-музыке.



*Прим. 1. Гармонические обертоны от ноты *ми*⁴*



*Прим. 2. Спектр звука *ми* в пьесе «Вампир!» Тристана Мюрая*

В Примере 1 показаны первые 24 гармонических обертона спектра звука *ми*, в Примере 2 – спектр звука *ми* в пьесе «Вампир!» Тристана Мюрая. Для того чтобы исполнить микрохроматику, гитаристу необходимо прибегнуть к технике сгибания струн (*string bending*)⁵. Этот прием позволяет Тристану Мюраю точнее соответствовать звуковысотности микрохроматических гармонических обертонов (прежде всего четвертитонов, так как более мелкие микрохроматические интервалы сложно исполнить точно на электрогитаре). При этом композитор использует в «Вампире!» звуки, которых нет в спектре звука *ми*. Вероятно, что их появление связано с авторским методом композиции Тристана Мюрая (частотно-ориентированный метод композиции), неотъемлемой частью которого является появление новых комбинационных тонов в произведении в результате суммы (суммарный комбинационный тон) или разности (разностный комбинационный тон) частот двух других (как правило, предшествующих ему) тонов. Тем не менее не всегда очевидно, по какому принципу Тристан Мюрай в тот или иной момент пьесы выбирает, какой именно из способов появления нового комбинационного тона использовать (сложение или вычитание частот), что позволяет исследователям творчества композитора говорить о некоторой интуитивности и эмпиричности

⁴ В прим. 1 под нотами указаны отклонения от темперированного строя в центах.

⁵ Сгибание (или изгибание) струн является важным компонентом гитарного стиля Эрика Клэптона, который использует обильное количество сгибаний струн для артикулирования блюзовых мелодий.

в его музыке. Кроме того, это дает им возможность утверждать, что спектрализм появился в качестве своеобразного ответа, реакции на «излишне» рациональный сериализм, что не совсем соответствует действительности, по крайней мере, в рамках творчества Тристана Мюрая. Порой рационализация авторского метода композиции Мюрая не уступает сериальной организации музыкальной ткани. Тем не менее, на наш взгляд, говорить о полном отсутствии интуитивности и эмпиричности в его музыке нельзя. К тому же, возможно, что в спектре звука *ми* (в условиях реальной физической ситуации), спектрограмма которого была взята в качестве основы для произведения «Вампир!», присутствовало большое количество негармонических обертонов.

В этой пьесе в качестве основных принципов развития музыкального материала композитор применяет добавление новых мотивов, основанных на спектре звука, появление комбинационных тонов и вариантность. В «Вампире!» Мюрай использует различные способы игры и приемы звукоизвлечения, характерные для рок-музыки (*whammy bar vibrato, dive bomb, hammer-on* и пр.).

Исходя из названия этого произведения, можно предположить, что модель «*а*» – мотив-возглас (крик). С точки зрения программной трактовки данной пьесы может возникнуть дилемма: «Это крик жертвы от ужаса встречи с вампиром или крик увидевшего его человека?» Подобная двойственность проявляется на всех уровнях. Есть две сюжетно-драматургические трактовки этого произведения. Первая подразумевает, что в этой пьесе изображен процесс трансформации человека в монстра. Но при такой трактовке сюжетной стороны «Вампира!» не совсем понятно, зачем композитор использовал в названии произведения восклицательный знак и почему оно начинается с мотива, напоминающего крик. Вторая – изображение сцены встречи и взаимодействия вампира с человеком. Если рассматривать это произведение в качестве изображения трансформации человека в вампира, то тогда двойственность можно трактовать как противопоставление человеческого и монструозного начал. Как бы то ни было, модель «*а*» представляет собой гармонически и ритмически неустойчивое вибраторо (*whammy bar vibrato*) интервала малой секунды *соль-диез³/ля³*, звучащей на *ff*. Модель «*б*» представляет собой ритмически устойчивый мотив примы, исполненный в той же динамике (*ff*), на открытой струне *ми* (фундаментальном тоне).

Композитор наделяет эти мотивы разными функциями доминирования и подчинения, которые изначально неочевидны и будут с переменчивой инициативой раскрываться по мере развития музыкального материала. В самом начале произведения Тристан Мюрай демонстрирует контраст, который отражает разделение ролей электрогитары в рок-музыке – роль ведущей гитары, соло-гитары (представленной моделью «*а*») и роль ритм-гитары (представленной моделью «*б*»).

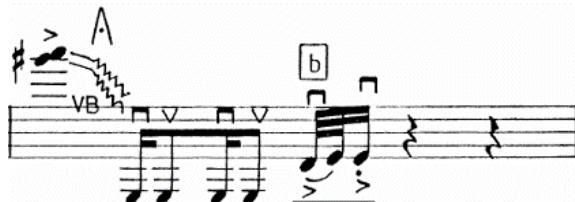


Прим. 3. Модели «а» и «б» в первом такте партитуры «Вампир!»

Этот диалектический принцип лежит в основе всего произведения. Благодаря музыкальным контрастам все мотивы по своему характеру можно отнести к группе сольных или группе ритм-гитарных. Опознавательными чертами первых являются ритмическая и гармоническая неустойчивость, относительная степень свободы (напоминающая свободу гитарных соло в рок-композициях), эксплозивность (внезапный, взрывной, энергичный характер) и высокие регистры инструмента, вторых (ритм-гитарных) – гармоническая и ритмическая устойчивость, «жесткое» звучание и низкие регистры. Конечно, встречаются мотивы, принадлежность которых к той или иной группе моделей не столь очевидна, но они попадаются редко или становятся такими в процессе музыкального развития.

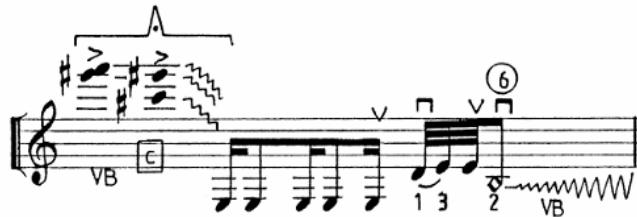
В модели «а» использован прием *whammy bar vibrato* (также известного как *floyd rose vibrato*), который распространен в роке и хэви-метале. Гитаристы часто применяют его для создания ярких звуковых эффектов, что, порой, придает исполнению и звучанию музыкального материала более виртуозный характер. Первый мотив модели «б» представляет собой некое примитивистское качество звука – жесткое, низкое, металлическое, ритмизованное звучание, которое создается при игре на открытых струнах (подобное звучание очень распространено в тяжелой музыке). Его функция – задать ритм, инерцию в музыкальном произведении (функция ритм-секции).

Во втором такте появляется ранее не звучавшее в пьесе продолжение модели «б», которое Тристан Мюрай отмечает в партитуре.



Прим. 4. Вторая часть модели «б» (такт 2)

Эта часть модели «b» представляет собой мелодическую восходящую секунду от ноты *ре*¹ к ноте *ми*¹, взятую с помощью приема *hammer-on*⁶. Она будет постепенно разрастаться (за счет появления новых звуков) и, по мере своего развития, станет обладать значительной ролью во второй половине произведения. Модель «b» Мюрай трансформирует активней, чем модель «a» (последний раз модель «a» звучит в такте 7). В такте 3 композитор первый раз добавляет новую модель «c».



Прим. 5. Модель «c» (такт 3)

Другой второстепенный мотив модели «b» композитор вводит в такте 5. Он представляет собой мелодический тритон от ноты *ми* к ноте *ля-диез*. После первых нескольких тактов постепенно появляются новые соло-гитарные фразы, которые заменяют начальную секунду (такт 6). В начале этого такта вместо модели «a» звучит родственная ей модель «d». Кроме этого, постепенно начинают преобладать производные варианты второй части модели «b». При этом ее первая часть (мотив на низкой ноте *ми*), выполняющая функцию ритм-гитары, повторяется все реже и в итоге вовсе перестает звучать⁷. Постепенно грань между соло-гитарной («a», «c», «d», «h», «i», «j») и ритм-гитарной («b», «e», «f», «g»⁸) группами моделей начинает размываться. Это происходит из-за развития второй части модели «b», которая, помимо тонового обогащения, становится более свободной ритмически (в ней появляются элементы контролируемой алеаторики).

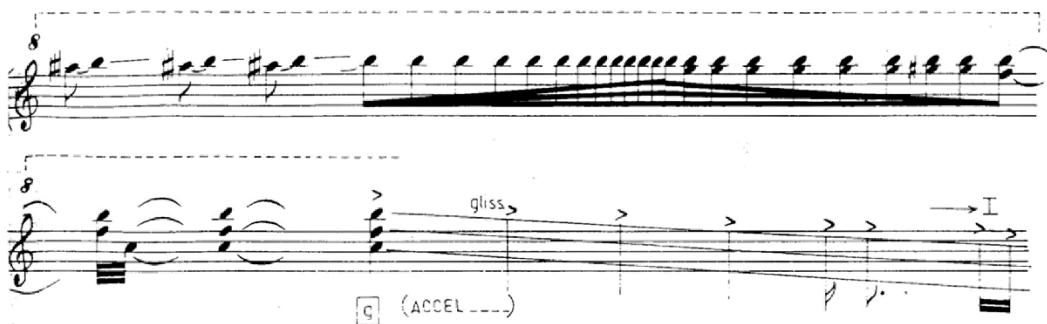
Конечной целью расширения звукоряда пьесы является 24-й обертон – нота *си*³, находящаяся в самом верху электрогитарного диапазона. Этот обертон достигается и многократно повторяется в кульминации первой части произведения. Он исполняется с помощью приемов сгибаания струн и tremolo. После него следует «шумовой» спад в виде аккордовых глиссандо и заимствованных из рок-музыки приемов, например, *dive bomb*, *whammy bar vibrato*, *pick slide*⁹ и др.

⁶ Восходящее легато – прием игры на гитаре, заключающийся в извлечении звука путем удара пальцем левой руки по струне.

⁷ Последний раз она продемонстрирована в такте 17.

⁸ Модель «g» можно отнести к обеим группам, так как в произведении она представлена в двух разных вариантах: первый больше напоминает ритм-гитарный, а второй – соло-гитарный.

⁹ Скрежет медиатора.



Прим. 6. Фрагмент первой кульминации
(начало перехода от «звучка» к «шуму», такт 22)

Большое значение в произведениях Тристана Мюрая имеют переходы от звука к шуму и обратно. Когда весь диапазон спектра звука *ми* в «Вампире!» исчерпан, композитор переводит музыкальную ткань в состояние «шума». Звук *сиг*³ – самый высокий звук электрогитары; верхний порог диапазона инструмента (в стандартной настройке). Поэтому следующий раздел начинается с флаголетов. Это переход на своеобразный «ультразвук» – нечто за пределами возможностей стандартного диапазона электрогитары. В сюжетно-драматургическом плане этот фрагмент произведения можно трактовать как трансформацию человека в монстра, как что-то сверхъестественное, находящееся за пределами возможностей человека, человеческой природы. В кульминации музыкальная ткань лишается тоновой определенности. За счет этого происходит модуляция от звука к шуму. Схему этого произведения можно представить так: звук – шум – ультразвук/звук – финальный шум. С помощью «шума» Мюрай подчеркивает переход-модуляцию от одного фундаментального тона к другому. При этом основное внимание уделяется именно звуку, а не шуму; шумовые вставки – небольшого размера. Например, в finale пьесы «шум» длится всего один такт.

Во второй части «Вампира!» изменяется соотношение между соло-гитарной и ритм-гитарной группами моделей. Начинается вторая часть произведения с модели «j». Она, в отличие от всех представленных ранее моделей, имеет скорее вокальное, чем инструментальное происхождение.



Прим. 7. Модель «j» (такт 23)

В этой части произведения отсутствует микрохроматика и изменяется фундаментальный тон: вместо *ми* им становится нота *си*. Сначала звучит мелодическая квази-плачевая фраза, которая прерывается «зудящим» мотивом, исполняемым на крещендо и с помощью вибрato. Затем роль усугубляющегося болезненного состояния выполняет вторгающийся в соло-гитарные фразы второй мотив модели «b», который теперь исполняется с удвоением в виде гармонической кварты, что усиливает его хэви- и треш-металлическое звучание. Удвоение и добавление к основному звучанию электрогитары дополнительных искажений достигается с помощью педалей эффектов¹⁰. Мотив из второй части модели «b» повторяется все чаще. Происходит своеобразное возрождение изначальной роли ритм-гитарных моделей (создание инерции), которая была на время утрачена в конце первой части пьесы.

Локальной кульминацией этой части является квази-каденция (*Quasi cadenza*). Она звучит не слишком виртуозно по сравнению с кульминацией первой части пьесы. За ней следует самое продолжительное проведение второго мотива модели «b», которое заканчивается интервальным пассажем и квинтой на *whammy bar dive-bomb*.

¹⁰ Это также подчеркивает ассоциации этого мотива с хэви- и треш-металом, которые в сравнении с классическим роком отличаются более высоким уровнем искажений звука.



Прим. 8. Последние такты «Вампира!»

Вторую часть пьесы в сюжетно-драматургическом плане можно трактовать как диалог жертвы с хищником или осознание человеком собственной трансформации в монстра. В первом варианте жертва словно просит пощадить ее, но вампир остается непреклонным. Во втором – трансформировавшийся в монстра человек осознает и реагирует на произошедшие с ним метаморфозы.

Отдельно стоит отметить, что в этой части пьесы появляются нисходящие шумовые глиссандо (*glissando plectrum*), которые звучат, словно попытка звукоподражания физиологическим процессам вампиров, например, высасыванию крови жертвы или прорастанию клыков и т. д. Вероятно, что здесь композитор осознанно прибегнул к звукоподражанию и звукоизобразительности, связанным с сюжетно-драматургической стороной этого произведения. Он визуализировал в нотах главный атрибут вампира – клыки.



(gliss plectre)

Прим. 9. gliss plectre

Обе вышеупомянутые образные трактовки «Вампира!», на наш взгляд, имеют право на существование. Подчеркнем, что такое восприятие музыки субъективно.

Подводя итог музыкальному анализу и анализу сюжетной составляющей этой пьесы, отметим, что «Вампир!» играет важную роль в творчестве Тристана Мюрая. Так как в этом произведении происходит своеобразная метафорическая утрата невинности, девственной чистоты спектральной музыки (чистоты авторского стиля композитора), переход от демонстрации «жизни» звука к возрастающей роли сюжетно-драматургической плоскости воплощается в виде гибридизации между спектральной частотно-ориентированной композиторской техникой Мюрая и рок-музыкой.

Под финал можно сделать выводы, что семантика тембра электрогитары в спектральной музыке, в частности в творчестве Тристана Мюрая, прежде всего, связана с обращением композитора к ассоциациям этого инструмента с массовой музыкальной культурой. Тембр электрогитары стал ключевым элементом в спектральной музыке Мюрая благодаря способности создавать насыщенные звуковые текстуры. Помимо этого, можно утверждать, что электрогитара имеет сложную, даже противоречивую семантику, которая определяет то, как публика понимает музыкальные произведения, исполняемые на этом инструменте. Она может обладать ярко выраженной мужской гендерной идентичностью, если композитор подчеркнет это и даст соответствующие указания в нотах, или же может восприниматься так слушателями, вне зависимости от замысла автора. При вдумчивом и эффективном подходе культурные ассоциации, связанные с электрогитарой, могут создать новые смыслы в музыке, написанной для этого инструмента, что может придать актуальности произведению и увеличить его значимость в современной культуре.

Таким образом, семантика тембра электрогитары является важным аспектом в понимании спектральной музыки Тристана Мюрая. Изучение этой темы может помочь исследователям лучше понять, как в спектральной и постспектральной музыке композиторы используют электрогитару для создания своих уникальных звуковых ландшафтов, и как она влияет на восприятие слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Waksman S. Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience* // Harvard University Press, 1999. 392 p.
2. *Григорьев В. Е. Семантика тембра электрогитары в современной музыке* // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 3. С. 140–149.
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 Миураем (2018) [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/tristan-murail-interview/> (дата обращения: 15.05.2025).
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. *Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века*. СПб.: 2019. 230 с.
8. *Mavis B. "Women and the Electric Guitar."* In *Sexing The Groove: Popular Music and Gender* // London; New York: Routledge, 1997. P. 37–49.
9. *Финкельштейн Ю. А. Семантика тембра классической гитары в произведениях для ансамбля композиторов нововенской школы* // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 12–19.
10. *Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека* / пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
11. *Шутко Д. В. Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе* // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 108–113.
12. *Шутко Д. В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов (Теоретические основы музыкального языка)*: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2004. 181 с.

REFERENCES

1. *Waksman S. Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience* // Harvard University Press, 1999. 392 p.
2. *Grigor'ev V. E. Semantika tembra elektrogitary v sovremennoj muzyke* // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 3. С. 140–149.
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 Tristantom Myuraem (2018) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://knife.media/tristan-murail-interview/> (data obrashcheniya: 15.05.2025).

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. *Lavrova S. V.* Sal'vatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital'yanskoj muzyke konca HH – nachala XXI veka. SPb.: 2019. 230 s.
8. *Mavis B.* “Women and the Electric Guitar.” In Sexing The Groove: Popular Music and Gender // London; New York: Routledge, 1997. P. 37–49.
9. *Finkel'stejn Yu. A.* Semantika tembra klassicheskoy gitary v proizvedeniyah dlya ansambla kompozitorov novovenskoj shkoly // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2021. № 2. S. 12–19.
10. *Maklyuen M.* Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva. M.; Zhukovskij: KANON-press-C, Kuchkovo pole, 2003. 464 s.
11. *Shutko D. V.* Pervye recepty spektral'noj kompozicii: Zherar Grize // Muzykal'naya akademiya. 2000. № 4. S. 108–113.
12. *Shutko D. V.* Francuzskaya spektral'naya muzyka 1970–1980-h godov (Teoreticheskie osnovy muzykal'nogo yazyka): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2004. 181 c.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grigoriev V. E. – Candidate of the degree of Candidate of Art History; grovder@bk.ru
ORCID: 0009-0004-1165-6299