

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВІДОКРЕМЛЕНИЙ ПІДРОЗДІЛ «МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІЯ
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ»**

Факультет мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

Каширін Андрій Олександрович

**Гітарні традиції фламенко та латино-американської музики у творчості
джаз-ф'южн композитора-виконавця Ел ді Меоли**

**Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «Бакалавр»
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»**

Науковий керівник-
Сологуб В.Д
Виконавець-
Каширін А.О

Миколаїв 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ГІТАРИ У ФЛАМЕНКО	6
1.1 Історія виникнення і становлення жанру фламенко, та роль гітари у ньому.....	6
1.2 Виконавська специфіка гри на гітарі: техніка фламенко.....	11
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	17
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ВІДОМОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДЖАЗ-ФЬЮЖН ТА ХАРАКТЕРНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ ЕЛ ДІ МЕОЛИ	19
2.1 Історія виникнення та становлення джаз-фьюжн.....	19
2.2 Творчий шлях Ел Ді Меоли.....	27
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	32
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	34

ВСТУП

Актуальність проблеми. У сучасному музичному просторі гітара займає одне з провідних місць для виконання та написання музики у різних стилях академічного, джазового та естрадного виконання, володіючи самобутньою історією, виконавською специфікою та власним характерним звуком. Саме завдяки різноманітним особливостям тембрів, специфіці звуку, та неймовірному технічному розвитку гітара займає визначне місце на сучасній сцені. Техніка гри на гітарі в академічній та естрадній музиці має суттєвий ряд відмінностей. Головними ознаками являються перш за все конструктивні відмінності різних типів гітар, специфіка звуковидобування та стилістично-жанрові особливості. На сьогоднішній день гітара вважається дуже популярним інструментом як для академічного та естрадно-джазового виконання, так і для навчання.

Одним з найвідоміших представників сучасної гітарної майстерності є американський гітарист-віртуоз Ел ді Меола, у музиці якого знайшли своє місце безліч стилістичних форм: від фламенко до сучасного джаз-ф'южн. А техніка його гри безсумнівно визнана у всьому світі. Музика Ел ді Меоли включає в себе різноманіття специфічних гітарних прийомів та музично-теоретичних ходів, що дозволяють поєднувати в собі різні стилі. Завдяки цьому музика Ел ді Меоли являється чудовим матеріалом як для вдосконалення виконавської техніки, так і для покращення теоретичної бази самого виконавця.

Однак, на жаль, на сьогодні дуже мало робіт висвітлюють діяльність Ел ді Меоли як митця та композитора, творчість якого поєднує в собі джаз-ф'южн та латино-американське фламенко. Тому актуальність бакалаврської роботи обумовлена декількома факторами: недостатнім рівнем вивчення питань становлення названих стилів; просвітницькою діяльністю задля культурного та музично-виконавського розвитку молодого музиканта; необхідністю розгляду тенденцій, пов'язаних з еволюцією технічного та

виразового потенціалу гітари задля теоретичного обґрунтування проблеми виконавства у рамках конкретного стилю.

Мета дослідження – виявити специфіку відображення гітарних традицій фламенко та латино-американської музики у творчості джаз-фьюжн виконавця та композитора Ел ді Меоли.

Відповідно до мети дослідження були поставлені такі завдання: зробити аналіз наукової літератури з проблеми дослідження; виявити специфіку використання інструмента в професійній практиці стилю фламенко; висвітлити шляхи розвитку гітарних традицій латино-американської музики у творчості Ел ді Меоли; розширити уявлення про роль фламенко та латино американської музики у творчості Ел ді Меоли.

Об'єкт бакалаврської роботи – гітарні традиції фламенко та латино-американської музики у творчості джаз-фьюжн гітариста Ел ді Меоли.

Предмет роботи – гітарне виконавство фламенко та латино-американської музики на прикладі творчості композитора-виконавця Ел ді Меоли.

Для вирішення поставлених завдань основні методи, що використані у ході дослідження – збиральний, статистично-описовий та історико-порівняльний. У ході дослідження використано комплекс наступних методів: – теоретичні: історико-культурологічний; порівняльний аналіз; узагальнення і систематизація; системний; комплексний; – емпіричні (практичні) методи: збиральний; описовий; спостереження.

Практичне значення отриманих результатів: матеріали магістерської роботи можуть бути використані під час уроків гри на інструменті в спеціалізованих школах I-III ступенів, ДМШ та ДШМ, позашкільних навчальних закладах, під час викладання курсу «Історії музичної культури століття» та «Історії виконавського мистецтва» на факультеті мистецтв університетів, а також – у створенні теоретичної бази під час написання наукових праць і навчальних посібників та педагогічно-методичних розробок з означеної тематики тощо.

Елементи наукової новизни одержаних результатів дослідження полягає у тому, що у бакалаврській роботі здійснено спробу теоретичного узагальнення відображення гітарних традицій фламенко та латино-американської музики у творчості джаз-фьюжн виконавця та композитора Ел ді Меоли. Визначено специфіку латино-американської гітарної музики та її зв'язок із фольклорними витоками, а також виявлено етапи еволюції техніки гри на гітарі. У роботі здійснено спробу дослідити творчість джаз-фьюжн виконавця та композитора Ел Ді Меоли та її особливості.

Структура роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ГІТАРИ У ФЛАМЕНКО

1.1 Історія виникнення і становлення жанру фламенко, та роль гітари у ньому

Джерела походження фламенко слід шукати ще в давній мавританській музичній культурі. Також великий вплив на цей стиль мала і циганська музика. Багато хто вважає чи не найосновнішими, істинними носіями стилю фламенко саме іспанських циган. У XV столітті цигани прибули в Іспанію із Візантії, яка у 1453 році припинила існування. Вони розселилися в провінції Андалузія, по південному узбережжю країни. З часом за своїм відомим звичаєм ця культура стала переймати місцеві музичні традиції, до яких ввійшли єврейська, мавританська і, власне, іспанська. Саме із цього поєднання музичних традицій, переосмисленого спочатку циганами, а потім іспанцями, народилося фламенко.

Етимологія слова «фламенко» до кінця не визначена. Проте існує декілька гіпотез його походження та точного значення:

від латинського Патта – вогонь, полум'я, від арабського felahmengu - швидкий, вільний селянин, від іспанського – Патепсо. Воно має кілька значень — фламінго, фламандський, циганський тощо.

У широкому сенсі фламенко — це культура, що склалася на юті Піренейського півострова (перш за все, в Андалусії) і увібрала в себе елементи різних культур інших народів (арабів, греків, фінікійців тощо), які мали добрі відносини із цим найдавнішим центром європейської цивілізації. Культура фламенко включає токе (інструментальне, в основному – гітарне мистецтво), байле (танцювальне мистецтво), канте (вокальне мистецтво), елементи театрального мистецтва, поезію, а також – стиль одягу, звичаї і т.д.

Канте фламенко найближче стикається з давньою східною музичною традицією. Федеріко Гарсія Лорка образно і ємно визначив цю особливість,

він писав: «...це рідкісний і найдавніший в Європі зразок первісних наспівів, його звуки доносять до нас оголене почуття древніх східних народів, що вселяє жах».

Великою популярністю іще в Стародавньому Римі користувалися танці гадитанських дів — танцівниць з Гадеса (сучасний Кадіс). Андалуська чакона, поряд з пассакалією, сарабандою та іншими танцями, у XVII—XVIII століттях нашої ери набуває загальноєвропейського поширення. Навіть і на сьогодні танці фламенко є значним художнім явищем.

Гітара у фламенко грає роль аналогічну фортепіано у класичній європейській музиці. Як у канті та байлі, у токе фламенко головним виконавським принципом по праву вважається імпровізація на основі певного комплексу традиційно сформованих мелодійних (фальсетас) та метроритмічних (компас) звукоформул. Для гітарних композицій фламенко характерний токкатно-віртуозний стиль. У свою чергу, він передбачає широке використання багатих можливостей інструменту.

Мистецтво фламенко мало величезний вплив на процес становлення латиноамериканської музики, музичного імпресіонізму та, у певному сенсі, джазу. Зараз, коли підвищується інтерес до неєвропейських культур, фламенко, що своєрідним поєднанням культурних традицій Сходу та Заходу, набуває неабиякого особливого значення.

Оскільки цигани жили групою, ізольовано, фламенко довгий час перебував у стані «закритого мистецтва», тому більш формувався у вузьких колах. Але наприкінці XVIII століття, коли гоніння циган припинилося, фламенко знайшло свою свободу і вийшло на підмостки таверн і кафе кантанте.

Наприкінці XX століття фламенко починає вбирати і поєднувати в собі джазові мотиви та кубинські мелодії. Крім того, своє постійне місце зайняли в цьому стилі й деякі елементи класичного балету. Хоакін Кортес, який вважається найвідомішим танцюристом фламенко, вирішив поновити

поняття танцю фламенко, звільнити його від ув'язнення «канонічного стандарту» та надихнути новим живим струменем та виразністю.

Специфічна техніка виконання, складний ритм та імпровізаційний характер часто є причинами перешкоди для точного нотного запису мелодій фламенко. Тому мистецтво як співака, так і танцюриста, і гітариста, зазвичай переходить прямим шляхом: від майстра до учня.

Етимологія слова «фламенко» не є остаточно визначеною. У своїй книзі «Витоки фламенко та секрет канте хондо» (Orígenes de los Flamencos y Secreto del Cante Jondo) Блас Інфанте стверджував, що слово «фламенко» походить від іспано-арабського *fellahmengu*, яке після мавританського правління означало «вигнаний селянин». Інфанте асоціює цей термін з етнічними жителями Андалузії мусульманської віри, морісками, які, для того щоб уникнути релігійного переслідування, асимілювали себе з новоприбулими циганами. Джордж Борроу вживає слово *flemenc* [sic] як синонім до слова «циган». Є й інші гіпотези щодо походження слова «фламенко», що пов'язують його значення з Фландрією («фламенко» з іспанської також означає «фламандська мова»). В Іспанії вважають, що справжня батьківщина циган – це Фландрія. Також «фламенко» часто відносять до слова *flamante*, що означає «палкий» (як виконавці фламенко), або «фламінго».

Культурна традиція фламенко досить складна і насичена, тому що виникла завдяки унікального поєднання андалузської, циганської, арабської та сефардської культур, що існували в Андалузії дуже довгий час (до й після Реконкісти). Також не останню роль у формуванні музичних форм цього унікального стилю відігравали латиноамериканські та кубинські впливи.

Попри те, що фламенко вважають частиною культури Іспанії, фактично воно походить з одного регіону — Андалузія. Однак й інші області, переважно Мурсія та Естремадура, сприяли успішному розвитку жанрів цього стилю. Із зародженням фламенко в Андалузії, це явище одразу виділилося в окрему субкультуру. Спочатку вона зосередилась на території,

відомій як Нижня Андалузія: Севілья, Кадіс і частина Малаги. Та незабаром для історії Іспанії велику кількість фактів щодо розвитку фламенко було втрачено. Це упущення в історичному свідоцтві обумовлюється певним рядом причин.

Фламенко бере своє походження з нижчих рівнів андалузського суспільства, і тому, на жаль, йому бракувало визнання як форми мистецтва серед вищого та середнього класів.

Люди, залучені в культуру фламенко переживали неспокійні часи. Цигани, євреї та мусульманські маври (моріски), — всі ці народи переслідувалися.

Ключовим народом у підтримці цієї художньої форми були цигани, але вони були безграмотними та мали усну культуру. А їх народні пісні передавалися новим поколінням із уст в уста через повторні виступи в межах своєї соціальної групи.

Відсутність інтересу істориків і музикознавців також негативно вплинули на історію іспанського походження цього стилю. Фламенкологи зазвичай не мали спеціальної академічної освіти у таких важливих галузях, як музикознавство та історія. Вони покладалися на обмежений ряд джерел: переважно то були записи 19-го сторіччя фольклориста Демофіло та записи різних іноземних мандрівників. Ситуація почала змінюватися тільки в 1980-х, коли поволі у консерваторіях почали вводити фламенко як виокремлену самостійну дисципліну.

Фламенко розповсюдилось по всій Андалузії, поєднуючи в собі фольклорні музичні форми та перетворюючи їх. Оскільки популярність фламенко згодом досягла інших регіонів, різні місцеві іспанські музичні традиції (наприклад, традиційна кастильська музика) водночас і впливали, і перебували під впливом стилів фламенко.

Стилі фламенко (palos) розрізняються ритмічним малюнком. Найпопулярніші Палос — тона, соле, фанданго і сегірійя (Toña, Soleá, Fandango y Seguiriya) — належать до категорії канте хондо (cante jondo, найдавніше ядро фламенко, яке сходить до найстаріших музичних систем Індії). Друга категорія — це канте фламенко (cante flamenco, містить у собі і спів, і танці, і гру на гітарі). Сюди, наприклад, входить фаррука.

Фламенко справив великий вплив на безліч танцювальних та музичних стилів усього світу. За останні десятиліття з'явилися змішані різновиди фламенко та інших стилів: фламенко-рок, фламенко-джаз, фламенко-поп, джипсі-румба, українське фламенко та інші.

Книга, що була написана Гонсалесом Климентом під назвою «Фламенкологія» в 1955 році, дала ім'я цілому розділу мистецтвознавства. Вчені цього напрямку займаються вивченням походження фламенко та його «істинного» стилю, традицій тощо. Досі нарівні з прихильниками чистоти даного стилю є й прихильники його нових форм і звучань.

Єдиним радянським дослідником фламенко, що опублікував декілька наукових праць, був український мистецтвознавець та гітарист Шевченко Анатолій Антонович. Його посібники «Гітара фламенко. Мелодії та ритми» та «Неприборкувані ігри фламенко» були для багатьох радянських гітаристів єдиним джерелом інформації про вищезгаданий стиль. Гітаристами, що досліджують фламенко на українському просторі, також є Валерій Петренко, Володимир Стеценко, Владислав та Дмитро Золотники, Євген Седько, Віктор та Костянтин Осинські, Павло Степанович, Дмитро Бесараб, Павло Косенко та інші. Багато українських гітаристів набули професійний рівень гри на гітарі фламенко і завдяки цьому стали лауреатами міжнародних фестивалів та конкурсів.

Гурт Ayamonte, заснований у 2004 році, був першим музичним колективом фламенко в Україні. У 2011 році вийшов диск Євгена Седька[7] The Art of Flamenco Guitar з традиційними та авторськими композиціями у стилі фламенко.

Дотепер на сценах України продемонстровано багато програм у стилі традиційного фламенко та фламенко-ф'южн у виконанні різних українських артистів. Деякі з них мають досвід співпраці з іспанськими виконавцями цього стилю.

Серед найбільш значущих міст, де сьогодні існує фламенко, виділяють Барселону, Мадрид, Севілью, Кадіс, Кордову, Херес та Гранаду. У кожному з них – своя музична специфіка, свої особливості та традиції.

Найбільший фестиваль фламенко в Іспанії проходить один раз на два роки у Севільї. Він має назву «Bienal de Flamenco»[8]. Цей фестиваль був заснований у 1980 році. Щоб побачити найкращих артистів (байлаор, кантаор і гітаристів), сюди з'їжджаються справжні любителі фламенко з усього світу.

Щорічно у Кордові проводиться Міжнародний фестиваль гітари «GUITARRA», з виступу на якому почалася слава талановитих молодих гітаристів Пако Серрано та Вісенте Аміго.

Фестивалі канте гранде, канте фламенко та інші проходять кожного року по всій Іспанії. Детальніше про фестивалі в Іспанії і не тільки можна дізнатися зі спеціального вебсайту «flamencofestival».

Щорічно у червні або на початку липня у Львові проходив фестиваль Fandango de Ucrania[10]. Окрім основної сценічної програми, під час фестивалю відбуваються численні майстер-класи та вечірки (peñas) на відкритих майданчиках або у кав'ярнях тощо. У фестивалі беруть участь виконавці з різних міст України. Засновниками фестивалю вважаються Олександр та Наталя Ліпські.

З 2004 року у Лондоні щороку в лютому проходить Фестиваль Фламенко. Один з найбільших фестивалів фламенко поза Іспанії проходить вже понад 20 років в американському місті Альбукерке, штат Нью-Мексико.

1.2 Виконавська специфіка гри на гітарі: техніка фламенко

Хореографічне мистецтво (фламенка) також являється високоорганізованою системою і відзначено великою своєрідністю. Гітарний

акомпонемент байле, у порівнянні з канте, більш розвинений у мелодійному відношенні, але в ньому основою все ж таки була і залишається метроритмічна узгодженість з танцем: Булеріас, Сабікас.

Токе в іспанській мові буквально означає дотик, або удар. Аналогічно італійському терміну «токкату», що спочатку служив для позначення суто інструментальної музики, токе визначає інструментальне, тобто гітарне мистецтво фламенко. Власне, у широкому сенсі, сюди можна було б віднести також мистецтво гри на кастаньєтах, лос пітос — ритмічне клацання пальцями, лос палос — відбивання ритму за допомогою спеціальних дерев'яних або металевих паличок. Але все це, поряд з іншими складовими ударно-ритмічного арсеналу та характерними вигуками – альса!, оле! і т. п., виділяється у самостійний розряд – халео фламенко.

Сформувавшись в єдиному руслі із танцем та співом, токе фламенко має спільні з ними ознаки і ділиться на відповідні жанри, групи, категорії і т.д. В основі більшості музичних форм фламенко лежить дорійський лад з давньогрецької, або фригійський за середньовічною термінологією. Ми будемо користуватися прийнятим у фламенкології найменуванням *dogico* - дорійський лад, основою якого є певний тетрахорд.

У дорійській каденції гармонія характеризується паралельним рухом голосів. У тих же випадках, де набуває чинності мажоро-мінорна система, гармонія підпорядковується всім її закономірностям і стає функціональною. Найбільш типовим для токи є класифікація різновидів за сімействами, обумовлена метроритмічними особливостями основних жанрів фламенко – солеарес, сигірійяс, фандангос та тьентос (тангос).

До сімейства солеарес відносяться власне солеарес, канья, росас, кантиньяс, поло, караколес, мірабрас, булеріас, алегріас. При всіх ладових і мелодійних відмінностях цих форм їх об'єднує спільність метроритмічної структури (компаса).

Основним принципом формоутворення у фламенко є варіаційність, але метод фігураційного варіювання однією або кількох тем застосовується

дуже рідко. У музиці фламенко переважає нерегламентований конкретним мелодійним завданням варіаційний розвиток певного інтонаційного зерна або традиційної мелодійної формули. У токе такий тип варіацій називається фальсетас. Кожна фальсета є закінченою в синтаксичному відношенні побудова - терсіо, тобто період, що складається з восьми, шістнадцяти чи більше тактів. Відокремлюються фальсетас один від одного невеликими, як правило, чотиритактними, мелодійними або ритмогармонічними (пасео) зв'язками. Вся композиція токи часто обрамляється вступом (інтрарі або сальце) і висновком (феспланте).

Деякі жанри фламенко вирізняються специфічними структурними особливостями. Так, наприклад, для всього сімейства фандангос, характерна так звана колла, яка складається з шести каденційних періодів (терсіос), що завершуються відповідно на наступних щаблях ладу: VI, II, VI, III, VI, I.

Індивідуальні композиційні ознаки мають також кантиньяє, вердіалес, алегріас, севільянас тощо. При мажоро-мінорній ладовій організації у творах цих жанрів виявляються елементи тричастини, сюїтності, рондо та інших традиційних класичних форм.

Отже, у токе фламенко ладово-мелодично варіюється формула (фальсета), нанизана на певну метроритмічну модель (компас), послідовно чергується з мелодійними (інтерлюдіо) і гармонійними (пасео) зв'язками, утворюючи логічно завершену побудову всього варіаційного типу. Фальсета може являти собою період (терсіо), великий блок (як копла у фанданго) або цілий розділ у рондоподібній, тричастинній та інших структурах. Виходячи з цих закономірностей, токаор і становить свою або імпровізовану, або заздалегідь приготовану композицію.

Гітара або, як ще називають її в Андалусії, сонанта (буквально звучить) має у фламенко функцію, яка є аналогічною фортепіано в європейській професійній музиці або ситару в індійській. Завдяки діяльності найбільших майстрів фламенко, таких як Пако де Лусія, Рамон Монтойя, Пако Пенья,

Сабікас, гітара стала в наш час не лише ансамблевим, а й одним із найцікавіших сольних інструментів.

Виконавча гітарна техніка фламенко має загальну основу з класичною, принципи якої викладені у багатьох школах, самовчителів та інших методичних розробках.

На відміну від класичної посадки, при якій корпус інструменту спирається на ліву ногу, підняту на спеціальну лавку, посадка музиканта фламенко передбачає упор корпусу гітари (у її нижній частині) на стегно правої ноги, як правило, без застосування підставки.

Характерною допоміжною деталлю гри фламенко являється сехилья (sejilla) – це перусувний поріжок, що кріпиться на визначеному ладу грифа. За допомогою сехильї можна змінювати теситуру звучання, та розширити коло тональностей гри гітари.

Серед основних штрихів, що використовуються у техніці виконання фламенко, слід виділити такі: арпеджіо, пікадо, тремоло, лігшо, пульгар, гольде та расгеадо.

Арпеджіо (arpeggio) у фламенко має ті ж самі особливості, що і в звичайній класичній школі. Тому для його вивчення можна просто звернутися до вправ, етюдів та п'єс традиційного педагогічного репертуару.

Пікадо (picado) – гамоподібні пасажі, що виконуються стакато. Вони базуються на тих самих аплікатурних принципах, що прийняті і в класичній техніці, але на ряду з двохпальцевою системою правої руки (і, m) при їх відтворенні, інколи використовується трипальцева (і, m, a), а також пульгар – гра великим пальцем.

Тремоло (tremolo) у фламенко також несе спільність з аналогічним класичним прийомом, але навантаження все ж таки трохи інше. Наприклад, якщо в класичній гітарній літературі воно є колористичним засобом, на якому будується вся п'єса або основна її частина («Спогади про Альгамбре», «Мрії» Ф. Таррегі тощо), то в токе застосовується епізодично, як один із способів «оркестрування» гітарної композиції. Причому у фламенко

найчастіше використовується квінтольна формула тремоло, що дозволяє органічніше передати найтонші вигини мелодійної лінії і надає останній велику кантиленну насиченість.

Лігцо (*ligado*) – легато. Цей штрих є дуже поширеним у токе фламенко. Його рівномірність і яскравість обумовлюються чіткістю удару пальців лівої руки у висхідному русі та енергійністю спрямованого під прямим кутом до струни щипка у низхідному русі. Економність жестів, так само як і під час виконання пікадо, грає дуже істотну роль. Пальці лівої руки, перебуваючи у «ставці», підготовленій спеціально або попереднім висхідним рухом, при низхідному напрямку звуків легато знімаються лише у момент щипка.

Пульгар (*pulgar*) – великий палець. У гітарній техніці фламенко він грає фундаментальну роль, та його функції надзвичайно різноманітні. Крім проведення лінії баса у всіх фактурах, пульгару можуть доручатися арпеджіо, *rasgueo*, гамоподібні пасажі та інші штрихи. Легато в струмі фламенко виконується головним чином за допомогою великого пальця правої руки, так як він здатний дати найпотужніший із усіх засобів звуковидобування на гітарі імпульс.

Застосування великого пальця дозволяє відтворювати на гітарі своєрідні досить складні фактурні комплекси, як, наприклад, *alzapua* (*alzapua*).

Гольпе (*golpe*) – удар по деку гітари безіменним чи середнім пальцем правої руки. У запобіжних цілях у місці удару, між підставкою та розеткою, на деці кріпиться спеціальна пластина, яка називається гольпешор. Гольпе може позначатися по-різному:

- а) початковою літерою G;
- б) хрестоподібною нотною головкою;
- в) білим квадратом O;

г) зірочкою (у тих випадках, коли удар виконується одночасно із клацанням звуку або акорду).

Розширюючи «оркестрові» можливості гітари, гольпе у токе фламенко створює характерний колорит.

Расгеадо (rasgueado) – є одним із найспецифічніших елементів техніки фламенко. Розрізняють кілька варіантів расгеадо. Найпростіший тип – секо (seco), який має на увазі удар по всіх або кількох струнах великим або вказівним пальцем правої руки; послідовний удар чотирма пальцями, починаючи з мізинця; удар трьома або чотирма пальцями зі зворотним рухом вказівного пальця; расгеадо з використанням великого пальця, мізинця та вказівного пальця; безперервне расгеадо.

Розрізняють такі принципи формоутворення: інтрада, фальсета і таранта.

Інтрада. Назви інтрада (entrada), салід (salida) або інтродусьйон (introduccion) – позначають інтродукцію. За своєю структурою вона зазвичай є простою побудовою з чотирьох, восьми і більше тактів, що готує основний розділ композиції. Фактура в інтраді буває, як правило, акордова (расгеадо).

Фальсета (falseta) – основний елемент формоутворення у токе фламенко. Найпростіший тип фальсети є чотиритактовим періодом (терсіо). В цьому випадку вона може служити зв'язкою (інтерлюдіо) між іншими мелодичними і гармонійними композиційними побудовами.

В синтаксичному відношенні характерна більш за все восьмитактова структура фальсети, при якій перший чотиритакт симетрично дробиться на дві фрази, а другий сумує.

Можливі також розширення структури перших двох фраз до чотиритакту, що повторюється, і динамізація подальшого розвитку, що сприяє утворенню періоду в дванадцять, шістнадцять і більше тактів. Подібна стрункість архітектоніки притаманна всім формам токи з чіткою метроритмічною структурою та ясно вираженим танцювальним характером.

Таранта – структурна організація фальсети в таких формах струму виходить з інших, перш за все ладових принципів формообігу, що найбільш чітко проявляється в побудові розділів, іменованих копла. Ці частини

композиції присутні у всіх жанрах сімейства фандангос, а також у тарантас, мінерас та картахенас (як один з епізодів). Нагадаємо, що копла зазвичай складається з шести каденційних періодів із строго певним тональним планом.

Іншим формотворчим принципом у цьому жанрі є циклічність: виконується кілька севільянас (зазвичай три-чотири), які розробляють конкретні теми аналогічних вокальних різновидів фламенко («Por la Sierra Morena», «Corraleras» тощо), у різних ладах — мінорному, мажорному та дорійському.

У формах токи, що склалися вже в руслі мажоро-мінорної системи, набирають чинності закономірності формоутворення, загальні для всієї європейської музики - тричастинність, рондоподібність і так далі. Так, свого роду, середньою частиною (trio) в мірабрас, алегріас, кантиньяс, росас служить розділ парага (parada), що характеризується більш стриманим темпом (порівняно із загальним) і містить, як правило, відхилення в однойменний мінор.

Пасео (paseo) – ритмогармонічні звукоформули. Це чотири-, восьмитактові побудови, які грають у струмі фламенко роль невеликих інтермедій-зв'язок між фальсетами. Виконуються расгеадо.

Імпровізація у фламенко спирається на знання загальних принципів формоутворення та всього комплексу вищевикладених закономірностей ладової, метроритмічної організації музичного матеріалу. Токаор може будувати композицію на основі традиційних фальсетас, по-своєму викладаючи, варіюючи і розвиваючи їх, або ж створювати власні, суворо дотримуючись відповідних моделей.

Висновки до розділу 1

Термін «фламенко» при вживанні часто отримує різну інтерпретацію: як музика іспанських циган, іспанська народна музика, рудимент арабської культури тощо. Але, з погляду сучасної фламенкології, жодне з цих

трактувань не може претендувати на абсолютну точність. Арабська культура Андалусії склалася, головним чином, на місцевому ґрунті, а зв'язок цього регіону з країнами Сходу історично простежується набагато раніше приходу арабів на Піренейський півострів.

Отже, не варто переоцінювати значення арабської традиції в культурі фламенко. Такою ж перебільшеною при найближчому розгляді виявляється і роль ромів. Часто, являючись яскравими виконавцями фламенко, вони могли лише привнести до нього риси свого особистого, дещо екзальтованого, темпераменту.

Що ж до визначення фламенко як іспанської народної музики, то воно рахується неправильним вдвічі. По-перше, культура фламенко народилася і навіть до останнього часу розвивалася лише в Андалусії та частково в Мурсії — південних провінціях Іспанії. А музика там стилістично дуже специфічна. По-друге, у тій же Андалусії існує фольклор, що не включається зазвичай у фламенко. Зрозуміло, між ними існує зв'язок, аналогічний взаємозв'язку професійного та народного мистецтва. Проте така взаємодія далеко не є однозначною. З одного боку, фольклор глибоко проникає в культуру фламенко, а з іншого — фламенко органічно вплітається в побут світовідчуття народу.

Техніка гри на гітарі у музиці фламенко має ряд суттєвих відмінностей у звучанні інструмента. Головна причина полягає у специфіці звуковидобування, що впливає на тембр. У порівнянні з характеристиками звука в академічному виконавстві (світлий, м'який, яскравий, наповнений), фламенковому звучанню інструмента притаманний надривний, різкий і дещо бурхливий звук. Багато прийомів фламенкової манери виконання було взято із класичної школи гри. Проте у процесі розвитку та формування виконавської практики фламенко багато з них спочатку були трансформовані, а потім створені нові, які застосовуються безпосередньо лише у мистецтві фламенко.

РОЗДІЛ 2.

ІСТОРИЧНІ ВІДОМОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДЖАЗ-ФЬЮЖН ТА ХАРАКТЕРНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ ЕЛ ДІ МЕОЛА

2.1 Історія виникнення та становлення джаз-фьюжн

Слово "jazz" (його варіації: "jas", "jass", "jascz", "jasz", "jaz") виникло як жаргонний термін на західному узбережжі приблизно в 1910-х роках. Значення його змінювалося, але спочатку не належало до музики. Терміном «jazz» стали мати на увазі музику в Чикаго приблизно в 1915 році. Історик джазу Лоуренс Гаші у своїх роботах зазначав, що слово не походить з Нового Орлеана і ранні джазові музиканти не використовували його. Вони додавали елементи тієї ж імпровізації в регтайм і називали свою музику своєю версією регтайму. Вважається, що слово перекочувало туди в 1916 лише після того як воно активно використовувалося на півночі (мають на увазі Чикаго). І тому підтвердженням є записані з 1958 для архіву імені Вільяма Хогана в Тулейнському університеті сотні інтерв'ю джазових музикантів в Новому Орлеані, 1901 року. Американське діалектне суспільство назвало слово jazz словом XX століття в 2000 році.

Один із ранніх джазових музикантів Гарвін Бушелл був упевнений, що походження слова jazz належить до парфумерної індустрії. У своїй книзі 1988 «Jazz From the Beginning» він згадував про свої перші роки в музиці: «У ті дні парфумерна промисловість у Новому Орлеані була дуже великою, оскільки французи привезли її з собою. Вони використовували масло жасмину у всіх ароматах, щоб надати їм сили та бадьорості. Тому вони казали: „let's jass it up a bit“, коли щось було трохи „мертвим“». Примітно, що надалі схожу фразу використовували у сфері бейсболу. У 1920-х роках Джон Філіп Суза припустив, що jazz увійшов у словниковий запас американців завдяки водевілю, на якому всі актори в кінці виступу поверталися на сцену,

щоб дати запальний і галасливий фінал, званий jazzbo. Воно є складним словом, оскільки складається з 2 коренів — «jazz» і «bo», який, вочевидь, був скороченням слова «boу».

Також етимологи вказували на танцюючого раба Джаспера, який працював на плантаціях неподалік Нового Орлеана на початку XIX століття на прізвисько «Jazz», барабанщика з Міссісіпі на ім'я Чес Вашингтон, який жив наприкінці XIX століття, псевдонім Рея Чарльза Олександра, який жив на початку XX століття, музиканта з Чикаго на ім'я Джасбо Браун, диригента оркестру в Новому Орлеані на ім'я містер Разз, французьке слово «шасе» — ковзний танцювальний крок, який вже в 1830-х роках перетворився на архетипове американське дієслово «sashay», інше французьке слово «jaser», яке означає «непотрібні розмови заради задоволення чути власний голос» або на арабський «jazib», що означає «спокусливий». Тісний зв'язок джазу з афроамериканською культурою підштовхнув інших шукати витoki в африканських мовах: у мандинці «jasi» означає «стати несхожими на себе», у лубі «јаја» тлумачиться як «причина танцювати» або в темні «yas», що означає «бути надзвичайно живим чи енергійним».

Передбачається, що «jazz» походить від застарілого сленгу «jasm», який, у свою чергу, імовірно походить від слів «jism» або «gism». В Історичному словнику американського сленгу, датованого 1860 роком, "jasm" тлумачиться як "дух", "енергія" або "сила", а в Оксфордському словнику англійської мови поява слова "gism" у тому ж значенні відносять до 1842 року. За словами етимолога Джеральда Коена, провідного дослідника витоків слова jazz, немає навіть впевненості в тому, що слова gism і jasm пов'язані між собою і цілком можливо, що вони абсолютно незалежні. Слово «jism» в даний час також має сексуальний підтекст, тому воно відноситься до категорії табуїзмів, але в XIX і на початку XX століть воно використовувалося в іншому, більш нейтральному значенні. Jism або його варіант jizz (який не був засвідчений в Історичному словнику американського сленгу до 1941 року) також пропонувався як пряме джерело слова jazz.

Пряме походження від "jism" фонологічно мало ймовірно. Згідно з цим припущенням, слово "jasm" є проміжною формою. Зв'язок між словами "jasm" і "jazz" підтверджується статтею 18 лютого 1916 року в "Daily Californian", в якій використовувався правопис "jaz-m", який, виходячи з контексту та інших публікацій того часу, мав на увазі музичний жанр.

Після закриття Сторівілла джаз з регіонального фольклорного жанру починає перетворюватися на загальнонаціональний музичний напрямок, поширюючись на північні та північно-східні провінції США. Але не лише закриття одного розважального кварталу сприяло його широкому поширенню. Поряд із Новим Орлеаном, у розвитку джазу велике значення від початку грали Сент-Луїс, Канзас-Сіті та Мемфіс.

В XIX столітті у Мемфісі зародився регтайм, звідки потім він мав поширення по всьому північноамериканському континенту у період 1890-1903 років. З іншої сторони, з строкатою мозаїкою різних музичних течій афроамериканського фольклору від джиги до регтайму, уявлення менестрелів знайшли швидко і широке поширення. З цим вони підготували ґрунт для виходу в світ джазу. Саме у менестрель-шоу розпочинали свій шлях більшість майбутніх знаменитостей джазу. Новоорлеанські музиканти ще задовго до закриття Сторівіла вирушали в свій шлях на гастролі з так званими «водевільними» трупами. Джеллі Ролл Мортон гастролював регулярно з 1904 в Алабамі, Флориді, Техасі. В 1914 році він отримав контракт на виступи в Чикаго. У 1915 році до Чикаго приїздить також білий диксилендовий оркестр Тома Брауна.

Знаменитий «Креол Бенд», що знаходився під керуванням Фредді Кеппарда, новоорлеанського корнетиста, також робив свої великі водевільні турне саме до Чикаго. Відділившись свого часу від «Олімпія Бенда», артисти Кеппарда вже в 1914 році успішно виступали в найкращому театрі Чикаго і отримали пропозицію зробити звуковий запис своїх виступів навіть раніше «Original Dixieland Jazz Band», яке, втім, Фредді Кеппард недалекоглядно відхилив.

Значно розширили територію, охоплену впливом джазу, оркестри, що грали на прогулянкових пароплавах, що ходили вгору Міссісіпі. Ще з кінця ХІХ століття стали популярними річкові поїздки з Нового Орлеана до Сент-Пола спочатку на уїк-енд, а згодом і цілий тиждень. З 1900 року на цих пароплавах (riverboat) починають виступати новоорлеанські оркестри, музика яких стає найбільш привабливою розвагою для пасажирів під час річкових турів. В одному з таких оркестрів «Шугер Джонні» розпочинала свою кар'єру майбутня дружина Луї Армстронга, перша джазова піаністка Ліл Хардін.

У riverboat-оркестрі іншого піаніста Фейтса Мерейбла виступало багато майбутніх новоорлеанських джазових зірок. Пароплави, що здійснювали рейси річкою, часто зупинялися на попутних станціях, де оркестри влаштовували свої концерти для місцевої публіки. Саме такі концерти стали творчими дебютами для Бікса Бейдербека, Джесса Стейсі та багатьох інших. Ще один знаменитий маршрут пролягав Міссурі до Канзас-Сіті. У цьому місті, де завдяки міцному корінню афроамериканського фольклору розвинувся і остаточно дооформився блюз, віртуозна гра новоорлеанських джазменів знайшла винятково благодатне середовище. Головним центром розвитку джазової музики на початку 1920-х стає Чикаго, в якому зусиллями багатьох музикантів, що зібралися з різних кінців США, створюється стиль, який отримав прізвисько джаз Чикаго.

У середині 1960-х Джуліан Еддерлі (Julian Cannonball Adderley) став виконувати музику, що поєднує джаз і поп. Наприкінці 1960-х Майлз Девіс і The Tony Williams Lifetime використовували такі інструменти, як електрогітара, бас-гітара та електричне фортепіано для створення музики, що поєднує джаз з роком. Пізніше Хербі Хенкок (Herbie Hancock), Джо Завінул, Ян Хаммер (Jan Hammer) і Чик Корія (Chick Corea) стали використовувати синтезатори.

Джазові музиканти дотримувалися досягнень поп-музики і теж почали використовувати покращений монтаж на сучасних студіях звукозапису, багатодорожковий запис та електронні ефекти до доповнення до композицій або імпровізацій. Наприклад, альбоми трубача Майлза Девіса *In a Silent Way* (1969) і *Bitches Brew* (1970) включають довгі (понад 20-ти хвилин) композиції, які ніколи раніше не записувалися безпосередньо музикантами в студії, а музичні теми різної довжини відбиралися із записаних імпровізацій і монтувалися в єдине ціле. Це вважається наріжним каменем записів цього стилю.

Багато рок-музикантів стали незалежно наближатися до джазових форм у середині 1960-х. У грудні 1965 року *The Byrds* записали першу версію «*Eight Miles High*», інноваційного синглу, що наслідує стиль класичного квартету Джона Колтрейна. В 1966 Пол Баттерфілд (*Paul Butterfield*) і Майк Блумфілд (*Mike Bloomfield*) записали довгу імпровізаційну п'єсу «*East-West*».

Інші рок-музики також виконували і записували рок-пісні, що включають розширені імпровізації, довгі, що складаються з кількох частин композиції. Наприклад, Джімі Хендрікс, *The Allman Brothers Band* у США та *King Crimson*, *Soft Machine*, *Yes* (які виконали "I See You" групи *The Byrds* у фьюжн-стилі) та *Cream* у Великій Британії. Френк Заппа випустив свій перший джаз-рок альбом, *Hot Rats*, у 1969 році. Він продовжував іноді записувати фьюжн-музику протягом своєї кар'єри (наприклад, *Waka/Jawaka* та *The Grand Wazoo*), ставши значущим представником цього стилю.

Наприкінці 60-х – на початку 70-х рр. джаз-рок розвивався паралельно з іншим «ускладненим» напрямом рок-музики – прогресивним роком (прогр-рок). Ступінь музичної експресії та безліч виконавських прийомів було взято з рок-музики. За рахунок змішування виконавських прийомів року і експресії, експериментальності джазу, групам вдалося досягнути розширення спектра відчуттів, що передаються музикою. Френк Заппа – один із перших, хто став експериментувати у цьому напрямі.

Деякі гурти (Blood, Chicago, Sweat and Tears та інші) взяли за основу звучання біг-бендів, ритм-енд-блюз та різні напрямки рок-музики. Спираючись на фрі-джаз, інші гурти стали більше експериментувати з електричним звучанням інструментів, різними напрямками музики, ускладнювати мелодію та ритм (Martin Kratochvil & Jazz Q, The Blue Effect). Поступово джаз-фьюжн ставав настільки близьким до прог-року, що часто ті самі групи відразу зараховують до обох напрямків. Групи, що використовували фьюжн як за основу, приділяли багато уваги імпровізації, відточували виконавську техніку, доводячи всі деталі гри до віртуозності. Найзначнішими командами, прийнятими не тільки джаз-, але й рок-аудиторією, вважаються групи Uzeb, Soft Machine, Mahavishnu Orchestra, Brand X, Reportn To Forever. Джаз завжди викликав активний інтерес не тільки серед музикантів, але й серед аудиторії слухачів по всьому світу, незалежно від їхньої державної приналежності. Досить простежити ранні роботи трубача Дізі Гіллеспі та його синтез джазових традицій з музикою темношкірих кубинців у 1940-вих або пізніші поєднання джазу з японською, близькосхідною та євразійською музикою, відомі у творчості піаніста Дейва Брубеза. Також близький взаємозв'язок спостерігається у виступах оркестра Дюка Еллінгтона, який майстерно комбінував музичну спадщину Латинської Америки, Африки та Далекого Сходу.

Джаз постійно вбирав не лише західні музичні традиції. Наприклад, різні художники поєднували свою роботу з музичними елементами Індії. У записах флейтиста Пола Хорна можна почути зразок таких зусиль, в палаці Тадж-Махал (Taj Mahal). Також можна звернутися до потоку «світової музики», яка, наприклад, представлена у творчості гурту Орегон або у проєкті Джона Маклафліна Шакті. У музиці Маклафліна, що раніше в основному базувалася на джазі, у період роботи з Шакті стали застосовуватися нові інструменти індійського походження, на зразок хатама або таблички, зазвучали заплутані ритми і широко використовувалася форма

індійської раги. Художній ансамбль Чикаго був раннім піонером у злитті африканських та джазових форм.

Пізніше світ дізнався про саксофоніста та композитора Джона Зорна. Найбільшу увагу привернули його дослідження єврейської музичної культури як у рамках оркестру Masada, так і поза ним. Ці роботи надихнули цілі групи інших джазових музикантів, таких як гітарист Марк Рібо та басист Ентоні Коулмен, а також – клавішник Джон Медескі, який зробив спільні записи з африканським музикантом Саліфом Кеїта. Тоді як з'явився Азіатсько-Американський Джазовий Оркестр (Asian-American Jazz Orchestra), як провідний прихильник конвергенції джазових та азіатських музичних форм, з натхненням впроваджує у свою музику балканські мотиви трубач Дейв Даглас.

Оскільки глобалізація світу продовжується, у джазі постійно відчувається вплив інших музичних традицій, які забезпечують широкий шлях для майбутніх досліджень і доводять, що джаз дійсно можна назвати світовою музикою з великої літери.

Поєднання латинських ритмічних елементів було присутнє у джазі майже від початку змішання культур, що зародилося у Новому Орлеані. Наприклад, Желлі Ролл Мортон говорив про «іспанські відтінки» у своїх записах середини та кінця 1920-х років. Також латинські форми використовували Дюк Еллінгтон та інші керівники джазових оркестрів. Головний (хоча не широко визнаний) родоначальник латинського джазу, трубач та аранжувальник Маріо Бауса приніс кубинську орієнтацію зі своєї рідної Гавани в оркестр Чика Вебба в 1930-х роках, а десятиліттям пізніше він вніс цей напрямок у звучання оркестрів Дона Рее.

Працюючи з трубачем Діззі Гіллеспі в оркестрі Келлоуея з кінця 1930-х рр., Бауса ввів напрямок, від якого вже простежувався прямий зв'язок із бігбендами Гіллеспі середини 1940-х. Ця «любовна інтрига» Гіллеспі з латинськими музичними формами тривала остаточно його довгострокової кар'єри. У 1940-му Бауса продовжив свою кар'єру, ставши музичним

керівником Афро-кубинського оркестру Мачито, фронтменом якого був його швагер, перкусіоніст Франк Грільо на прізвисько Мачито. 1950—1960-ті роки пройшли під знаком тривалого флірту джазу з латинськими ритмами, переважно у напрямок боссанови, збагативши цей синтез бразильськими елементами самби. Поєднавши стиль кул-джазу, розвинений музикантами Західного узбережжя, європейську класичну пропорційність і спокусливі бразильські ритми, босса-нова або, як правильніше, «бразильський джаз», здобула широку популярність у США приблизно у 1962 році.

Тонкі ритми акустичної гітари, прості мелодії, слова як португальською, так і англійською мовою – все це говорить про стиль, відкритий бразильцями Жоао Жілберто та Антоніо Карлосом Жобіном. У 1960-і роки він став танцювальною альтернативою хард-бопу та вільному джазу, значно розширивши свою популярність завдяки записам та виступам музикантів із Західного узбережжя, зокрема гітариста Чарлі Берда.

Музичне змішання латинського впливу поширилося в джазі і надалі, в 1980-х і 1990-х роках, включаючи не тільки оркестри та групи з імпровізаторами латиноамериканського походження, але також і місцевих та латинських виконавців, з комбінуючими виступами.

Цей новий латинський джазовий ренесанс підживлювався постійним припливом іноземних виконавців з числа кубинських непервернених, таких як трубач Артуро Сандоваль, саксофоніст і кларнетист Пакіто Д'Рівера та ін, що втекли від режиму Фіделя Кастро в пошуках більш широких можливостей. Існує також думка, що інтенсивніші, більш прийнятні для танцю якості поліритмічної музики латинського джазу значно розширили джазову аудиторію. Щоправда, вони зберегли при цьому лише мінімум інтуїтивності, бо були направлені більш для інтелектуального сприйняття.

Європейський експерименталізм із класичним підтекстом продовжує впливати на музику молодих піонерів, таких як Кен Вандермарк, фріджазовий авангардист-саксофоніст, відомий по роботі з такими відомими сучасниками, як саксофоністи Метс Густафссон, Еван Паркер і Пітер

Броцманн. До інших молодих музикантів, більш традиційної орієнтації, які продовжують пошуки своєї власної тотожності, відносяться піаністи Джекі Террасон, Бенні Грін та Брейд Мелдоа, саксофоністи Джошуа Редман та Девід Санчес та барабанщики Джефф Уоттс та Біллі Стюарт.

Стара традиція звучання стрімко продовжується такими митцями, як трубач Вінтон Марсаліс, який працює з цілою командою помічників, як у своїх маленьких групах, так і в Джаз-Оркестрі Центру Лінкольна, який він очолює. Під його заступництвом у великих музикантів вирости піаністи Маркус Робертс та Ерік Рід, саксофоніст Уес «Warmdaddy» Ендерсон, трубач Маркус Прінтуп та вібрафоніст Стефан Харріс. Басист Дейв Холланд також є чудовим відкривачем молодих талантів. Серед багатьох його відкриттів такі художники, як саксофоніст і М-басист Стів Коулмен, саксофоніст Стів Уілсон, вібрафоніст Стів Нельсон та барабанщик Біллі Кілсон. До інших великих наставників молодих талантів відносяться також піаніст Чик Корія, і нині, на жаль, покійні — барабанщик Елвін Джонс і співачка Бетті Картер.

Джессі Бейлін випустила кілька успішних музичних альбомів у стилі джаз у 2000-х роках. У 2014 році увагу привернула юна виконавиця з Норвегії Анджеліна Джордан.

2.2 Творчий шлях Ел ді Меола

Ел ді Меола народився 22 липня 1954 року в західному передмісті Джерсі-Сіті, Нью-Джерсі, штаті, що славиться безліччю народжених там музикантів – від рок-співака Брюса Спрінгстіна і саксофоніста Вейна Шортера до зірки поп-джазу Джона Піццареллі.

Музикою захопився з самого дитинства, завдяки платівкам The Ventures, Бітлз та Елвіса Преслі. Першим інструментом маленького Ела стали барабани. (За словами самого Ді Меоли, саме до цього раннього періоду сходять його техніка глушіння струн: "Я люблю грати чітко, як на ударних у дитинстві. Мені дуже подобається чіткий звук").

Він бере участь у шкільній самодіяльності та до восьми років, вирішивши, що ударні – не його, бере до рук гітару. За кілька років навчився дуже пристойно грати, але до місцевої музичної тусовки його не приймали: “У 60-ті треба було грати як Eric Clapton, Jimi Hendrix чи Jimmy Page. Інакше з тобою ніхто не став би працювати. Так сталося зі мною. Мене не хотіли брати в жодну групу, говорили, що не підходжу за стандартом, стилем і таке інше”.

“Я граю з восьми років і в молодості перебував під враженням від Елвіса та Бітлз. Енергетику, якою вони мене зарядили, я проніс через усю свою творчість. Вони надихнули мене на створення власних композицій. Але тоді мої ідеї не знаходили відгук у знайомих музикантів. Так, мене дуже поважали за техніку, навіть заздрили їй, але мати справи зі мною не хотіли”. Перший вчитель Ела Боб Асланян був чудовим джазовим музикантом. Він познайомив його з основами джазу, боса-новою та трохи з класикою. Величезний вплив на Ел ді Меолу надали експерименти, що дають плоди на стику року і джазу, музика, яку пізніше назвуть “фьюжн”. Несподівано він відкриває гітариста Larry Coryell, якого згодом назве “батьком фьюжн-стилю”. “З Нью-Джерсі я їздив автобусом у Грінвіч Вільджд, де Ларрі грав у маленьких клубках, – каже Ел. – Не пропустив жодного виступу!”

У старших класах школи ді Меола продовжує займатися по 8-10 годин на день і в результаті досягає чудової техніки. З'являються нові ідеї, зростає бажання знайти їм практичне застосування: “Я намагався знайти себе, або знайти такий стиль музики, який підходив би до моєї манери гри, – сказав Ел Ді Меола в інтерв'ю журналу Down Beat. – Я виріс на рок-музиці та любив її, але доля занадто обмежена у розвитку виконавця. Тоді я почав слухати блюграс, особливо Дока Уотсона (Doc Watson), і це дуже допомогло розвинути мені швидкість. Я серйозно вивчав Тела Ферлоу (Tal Farlow) та Кенні Баррелла (Kenny Burrell), але я вже знав, це було не те, що я хотів робити зрештою. Я хотів робити щось нове, те, що до мене ніхто не робив”.

У 1971 році Ел успішно складає іспити в Berklee School of Music у Бостоні і вступає до класу “instrumental performance”, а через 6 місяців – ще й до класу аранжування. У другому семестрі вже щосили він грає у ф'южн-квартеті під керуванням клавішника Баррі Майлза. Група успішно гастролює та отримує захоплені відгуки преси та публіки. Якимось під час репетиції Майк Буюкас (Mike Vuukas) зробив запис, який невдовзі почув Чік Корія (Chick Corea).

На початку 1974 відбувся доленосний дзвінок від Чіка Корія. “Я просто сидів у своїй квартирі у Бостоні, коли у п'ятницю вдень зателефонував Чік і попросив приїхати на прослуховування до Нью-Йорка. – каже Ел ді Меола. – Вухам своїм не міг повірити! Прямо казка якась! За десять хвилин я зібрав деякі речі, віддав господині ключі і зірвався до Нью-Йорка, щоб уже ніколи не побачити тієї квартири”.

Після репетицій на вихідних із групою Чіка “Return To Forever” Ел уже дебютував у Карнегі Холлі, а наступного вечора виступав перед сорокатисячною аудиторією в Атланті. Фахівці були не дуже задоволені грою юного Ел ді Меоли, дорікаючи йому за те, що він виливає на слухача лавину нот на шкоду виразності виконання, проте ці недоліки він швидко долає. Йому було 19 років і його зірка швидко сходила. За словами самого Ела найважливішим періодом своєї кар'єри, він вважає саме період роботи з Чіком Корією. У Return To Forever він був просто змушений грати все краще і краще – цього вимагав рівень навколишніх музикантів. Водночас вони сформували найвищий стандарт джаз-року.

Після трьох успішних альбомів “Where Have I Known You Before”, відзначених Grammy “No Mystery” та “Romantic Warrior” у 1976 році RTF заявляє про розпад і тим самим дає старт сольній кар'єрі Ела. Пізніше він назве це “прихованим благословенням”. “Я не став робити з цього трагедії. Напевно, так було краще – кожен із нас отримав шанс зробити свою власну кар'єру та дізнатися, що означає бути лідером і продюсером”.

Ел дебютував у 1976 році з альбомом "Land Of The Midnight Sun". Ця робота, за визнанням критики, "демонструє зрілий почерк майстра і є типовим прикладом шаленого та стрімкого стилю". У записі взяли участь барабанщики Ленні Уайт та Стів Гедд, перкусіоніст Мінго Льюїс, "маги та чарівники" клавішних Ян Хаммер та Баррі Майлз, басисти Ентоні Джексон та Жако Пасторіус.

“Після запису двох альбомів із «Return To Forever» я вирішив записати мій перший сольний альбом. Це сталося після того, як два інших учасники групи – Стенлі Кларк та Ленні Уайт – записали власні альбоми. Я сам спродюсував “Land Of The Midnight Sun” і написав кілька музичних матеріалів. Також включив до альбому один твір Чика Корія, один Мінго Льюїса та дещо з І.С.Баха. Я ще не знав, у що я вплутуюсь і займався цим, тому що до цього я ніколи не робив таких проєктів поодиночі. Але після завершення роботи над альбомом я побачив, як вимальовується власний стиль, і це додало мені впевненості. До того ж я усвідомив напрямок, яким могла розвиватися моя музика”.

З виходом кожного з наступних альбомів Ел ді Меола знайомить слухача з незвіданими музичними територіями.

“Через кілька місяців після запису “Romantic Warrior” гурт Return To Forever розпався. Я поїхав до Лондону працювати з Go. Водночас зробив невелику перерву та написав музику для нового альбому. Я хотів провести якомога більше часу з цим альбомом. До того ж, у нас була “правильна” команда для роботи. Також на альбомі відбувся дебют Расо де Лусія для аудиторії фьюжн-стилю.

Я відчував, що на цьому альбомі зробив щось особливе! Це був мій найбільш продаваний альбом, майже золотий. Його добре прийняли: хвалили і у пресі, і колеги-музиканти. Я добре пам'ятаю, як Carlos Santana особисто зателефонував, щоб привітати мене.

Я назвав альбом *Elegant Gypsy* через свою любов до циганської та народної музики Іспанії та Середземномор'я. До того ж мені здавалося, що до

електрогітари ставилися лише як до фатального інструменту – зі звуком циркулярної пилки. Я ж хотів, щоби електрогітару вважали красивим, елегантним! інструментом”.

“Альбом Casino був більшою чи меншою мірою продовженням альбому «Elegant Gypsy». Під час роботи над альбомом я з’їздив до Бразилії та написав багато музики. Я краще пишу, коли їду в місця, які мене надихають”.

“На цьому альбомі мені хотілося зробити щось нове, спробувати нові для мене записи – із вокалом, із Лісом Полом. Я хотів зробити щось таке, що могло б залучити ширшу аудиторію. Я навіть включив до альбому старий стандарт "Spanish Eyes". І ще записав міні-концер Чіка Корія “Isfahan” для гітари з хором.

Я знав, що записати на платівці 3-5 треків музики нетипової для мене, було б дуже ризиковано, тому вирішив зробити подвійний альбом – щоб розподілити цю музику серед характерних для мене треків.

Одного разу під час гастролей з Return To Forever у Італії у місті Портіфіно ми зупинялися у готелі Hotel Splendido. Я не забув цієї назви і вже тоді подумав, що це гарна назва для мого майбутнього альбому. Мені завжди здавалося, що гарні готелі – чудові романтичні місця. Вони надихають на творчість музики, і там такі таємничі околиці, стільки всього відбувається. Люди зустрічаються один з одним. Тому я вирішив назвати альбом «Splendido Hotel»”.

“Альбом «Splendido Hotel» був найважчим для мене з багатьох причин. Але з Electric Rendezvous я вирішив зробити інакше – взяв музикантів, з якими я працював до Splendido Hotel. До того ж, вперше після “Land Of The Midnight Sun” я вчинив просто. Ми сіли в студії і записали альбом лише за два тижні з кількома накладеннями. Це було приємне відчуття. Мені також здавалося, що альбом звучав найкраще, що було зроблено на той момент. Назва ж походить від бажання доставити слухачеві під час зустрічі, “рандеву”, з музикою деяке “електричне” відчуття”.

Після виходу альбому в січні слідує тур із гуртом до США (від Сан-Франциско до Нью-Йорка). Концерт у Нью-Йорку в *Savoy* було записано для майбутньої трансляції по телебаченню. Концерт у Філадельфії вийшов на альбомі *TOUR DE FORCE LIVE*.

В 1985 виходить альбом «Cielo e Terra» з перкусіоністом Аїрто Морейра, який отримав високі нагороди.

Кажуть, що в Ел ді Меолі вживаються наче два гітаристи одночасно: один – неймовірно технічний та винахідливий виконавець фьюжн на електрогітарі, інший – вдумливий дослідник музичних культур інших країн (насамперед фламенко та сучасного танго), віртуоз акустичної гітари.

Маестро, який випустив понад 20 сольних альбомів, і в різний час працював з різнобічними музикантами, не перестає дивувати глибиною свого таланту і творчим довголіттям.

Феномен, один із найшвидших гітаристів у світі, відзначений усіма з існуючих у гітаристиці нагородами, першовідкривач, культова фігура у світі року та джазу, бестселер серед інструменталістів – все це про людину, яку звать Ел ді Меола.

Висновки до розділу 2

Ел ді Меола (Al Di Meola) - це "людина-фьюжн". У його творчості спаяні унікальна техніка та віртуозна імпровізація, потужний звук електрогітари та прониклива чуттєвість акустики, найсучасніші “фішки” та вдумливі дослідження фламенко та танго. Al Di Meola нагороджений усіма можливими нагородами, які може отримати гітарист. Він – не просто один із найшвидших гітаристів планети, а й культова фігура серед джазменів, рокерів, інструменталістів усіх країн світу!

На його рахунку понад 20 сольних альбомів, світові турне з виступами на кращих естрадних майданчиках, спільні проекти з такими грандами сцени

як Філ Коллінз, Карлос Сантана, Стів Уандер, Тоні Вілльямс, Джиммі Пейдж, Френк Заппа та багато інших.

Після трьох значних альбомів, записаних разом з Return To Forever - Where Have I Known You Before (1974, Grammy), No Mystery (1975, Grammy) та Romantic Warrior (1976), гурт перестав існувати і Елу довелося розпочинати свій власний шлях у музиці.

Його сольний дебют відбувся в 1976 році як лідер групи Land of the Midnight Sun, яка заявила про себе яскравими ритмами і стилізованими латиноамериканськими композиціями. У групу були залучені ударники Steve Gadd та Lenny White, басисти Anthony Jackson та Jaco Pastorius, та клавішники Yan Hammer, Barry Miles та Chick Corea та перкусіоніст Mingo Lewis.

Шість незрівнянних альбомів, випущених групою протягом кількох років, затвердили Ела не лише як лідера у галузі фьюжн-гітаристики, а й загалом – як значне явище сучасної світової музики.

Основні творчі плани Ел ді Меоли – зібрати студійні та концертні записи New World Sinfonia у новому альбомі. “Все, що я роблю зараз, приносить мені величезне задоволення, - каже Al Di Meola, - як делікатесне блюдо або келих дорогоцінного вина. Ми граємо фьюжн - і це як вибух із минулого, який просто змітає слухача”.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафшин П. Новое о гитаре: (гитара и ее деятели по новейшим данным). Гос. из-во Музыкальный сектор, 1928. 58 с.
2. Бах И.С. Гольберг-вариации. «Синтетический уртекст». Концепция и комментарии М. Аркадьева. М. : Композитор, 2002. 191 с.
3. Бельский Б. Правая рука гитариста. Краткий путь к достижению двигательной свободы // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти: зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер и гитарне мистецтво ХХ століття. С. 205–224.
4. Бернат Ф. «Карпатская Рапсодия» для гитары А. Шевченко: Специфика композиторской и исполнительской интерпретации // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Л.В.Шаповалова]. Харків: Вид-во С.А.М., 2014. Вип. 40. – С. 368-380.
5. Бернат Ф. Виконавська специфіка гітарної транскрипції Й. Етвюша "Гольдберг-Варіацій" Й. С. Баха // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. Вип. 10. С.210-233.
6. Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Харків, 2017. Вип. 47 С. 194–208

7. Бернат Ф. Транскрипція Кацухіто Ямашити "Картинок з виставки" М. Мусоргського для гітари: Нові темброві виміри // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2017. Вип. 4. С. 127-131.
8. Блюх К. MOLTO ESPRESSIVO: о современных гитарных сонатах // Гітара.Уа. Харків: ТОВ «Сучасний друк», 2011. № 2. С.33–34.
9. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства : 17.00.03. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2005. 17 с.
10. Брим Д. The Guitar The Lute and I // Guitarra Magazine, Issue 16, September – October 1965, p. 4-16), Иллюстрированный биографический энциклопедический 178 словарь Гитаристы и композиторы.URL: <http://www.abcguitars.com/pages/bream2.htm> — (дата обращения 13.05.2016).
11. Буланов В. Гітарист Володимир Доценко // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа) / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Луцьк, 2010. С.298–299.
12. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. М. : Сов. Композитор, 1989. 208 с.
13. Вайсборд М. Выдающийся испанский композитор. Сов. музыка. 1959. № 9. С. 74—80.
14. Вайсборд М. Исаак Альбенис. Очерк жизни, фортепианное творчество. М. : Сов. Композитор, 1977. 152 с.
15. Великовский А. «Гольдберг-вариации» (Aria mit verschiedenen Vernderungen) в контексте позднего творчества И.С. Баха : автореф. дис... кандидата искусствовед. М., 2014. 28 с.
16. Великовский А. «Гольдберг-вариации» Й. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла // Научный вестник Московской консерватории. М.: 2011. № 2. С. 174-190
17. Вербицкий М. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. Гитаристы и композиторы. URL: <http://www.abcguitars.com/pages/verbitsky.htm>. (дата обращения 09.09.2015).

18. Видаль Р. Ж. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией. М. : Музыка, 1990. 32 с.
19. Витошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі; пер. з нім. Л. Мельник. Львів. : Бек. 2006. 284 с.
20. Гитаристы и композиторы // Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. URL: <http://abc-guitars.com/>
21. Гітара.Уа. Перший в Україні журнал, присвячений гітарі. Харків: ТОВ «Сучасний друк», 2008. №1. 49 с.
22. Гітара.Уа. Перший в Україні журнал, присвячений гітарі Харків: ТОВ «Сучасний друк», 2011. № 2. 54 с.
23. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз / Транскрипции для фортепиано. М.: Музыка, 1970. Вып. 1. 179
24. Гор В. Джон Маклафлин: Я люблю всё, что когда-либо сделал // Новая газета. Вып. 20. URL : <https://www.novayagazeta.ru/issues/1847Мак>
25. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы: учебное пособие. Новосибирск. : Изд. НГК, 1985. – 88 с.
26. Доценко В. Методика підготовки гітариста-виконавця. Харків : ПДФО, 2005. 164 с.
27. Доценко В. Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах. Харків, 2007. 164 с.
28. Доценко В. Классическая гитара в Харькове // Гитара уа. 2008. № 1. С. 10—17.
29. Доценко.В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской) // Гітара. уа. №2. 2011. С. 5—13.
30. Шевченко А. Гитара фламенко. Київ : Музык. Украина, 1985. 111

