Міністерство культури та інформаційної політики

Міністерство освіти та науки

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра джазу та популярної музики

Полторацький Максим Олександрович

Аллан Холдсворт – англійський гітарист та композитор

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Джазові оркестрові інструменти

Магістерське дослідження

Науковий керівник -

Войтович Олександр Орестович
Кандидат мистецтвознавства,
Доцент кафедри
джазу та популярної музики

Рецензент -

Тракало Олександра Михайлівна
кандидат фізико-математичних наук,
доцент кафедри
джазу та популярної музики

Львів -2022

Зміст

Вступ……,….3

Розділ 1 Аллан Холдсворт як музикант та особитість…….5

1.1. Коротка історія електрогітари……...….5

1.2. Огляд творчого шляху Аллана Холдсворта…….....7

1.3 Огляд професійної кар’єри Холдсворта……12

Розділ 2 Огляд музичного стилю Аллана Холдсворта……22

2.1. Аспекти гітарної техніки……...……..22

2.2. Аналіз гармонічного та акордового стилю……24

2.3. Проблематика аналізу музики Холдсворта……...26

Розділ 3 Композиційний та виконавській аналіз музики Холдсворта……29

3.1. Аналіз композиції «Non-Brewed Condiment» з альбому «Atavachron» 1986-го року…….....29

ВИСНОВКИ……..……39

Список використаних джерел:……42

ВСТУП

Актуальність. Британський гітарист та композитор Аллан Холдсворт має статус одного з найвпливовіших гітаристів світу. У вступі до його книги Melody Chord ми знаходимо наступний опис його місця в історії: «Настільки впливовий, як Джон Колтрейн, Джанго Рейнхардт, Джімі Хендрікс та Чак Баррі. Аллан, композитор і лідер гурту, вплинув на таких музикантів і гітаристів, як Френк Заппа, Скотт Хендерсон, Едді Ван Хален, Джо Сатріані, Карлос Сантана, Ніль Шон та багато інших». Незважаючи на високу повагу серед музикантів, про Холдсворта написано дуже мало, за винятком кількох коротких публікацій, що дають трохи уявлення про його спосіб музичного мислення. Але до сьогоднішнього дня цьому надзвичайному музиканту не присвячено жодної вичерпної літератури. Актуальність цієї роботи полягає дослідження творчості Аллана Холдсворта як яскравої постаті сучасного музиканта.

Мета дослідження – дослідити творчість гітариста та композитора Аллана Холдсворта та виявити характер впливу його творчості на світову гітарну спільноту.

Об'єкт дослідження – джазова, рок та поп музика.

Предмет дослідження – творчість англійського гітариста та композитора Аллана Холдсворта.

Наукова новизна полягає у дослідженні творчих аспектів нових яскравих постатей музикантів.

Методологічною базою для нашої розвідки стала книга Тома Бекона «The Ultimate Guitar Book» 1991 р. [1].

Матеріалом для роботи стали розглянуті та порівняні виконавські версії партії Холдсворта; спогади, інтерв'ю, нотний текст.

Окреслена мета поставила наступні **завдання:**

- розглянути різні аспекти творчості Холдсворта;
- провести огляд життєвого та творчого шляху гітариста і композитора;
- проаналізувавши нотний текст партій Холдсворта визначити основні прийоми гармонічного та інструментального мислення виконавця;
- зібрати інформацію про роботу Холдсворта і виявити характер впливу його творчості на гітарну спільноту;
- визначити, у чому полягає унікальність Холдсворта як гітариста і композитора.

Структура роботи. Робота складається зі вступу і 3 розділів. Перший розділ пропонує коротку історію електрогітари, за якою слідує обговорення особистої та професійної історії Холдсворта з 1970-х років до наших днів. Розглядаються його думки та уявлення про музику — його музичну філософію. Крім того, запропоновуються деякі теорії щодо того, чому він не досяг ширшої аудиторії за межами острівної спільноти гітаристів. Другий розділ софкусований на технічного аналізі. Уважно розглядається його музичний стиль, охоплюючи мелодійні, гармонічні та ритмічні аспекти його гри. Крім того, досліджується техніка гри одноголосних ліній та акордова гра. У третьому розділі пропонується аналіз соло Холдсворта, розбір гармонічних, рітмічних та музичних особливостей твору «Non-Brewed Condiment» з альбому «Atavachron» 1986-го року.

Розділ 1

Аллан Холдсворт як музикант та особистість.

1.1. Коротка історія електрогітари.

У перші роки XX століття існувало два основних стилі гітар, обидва акустичні: гітара з плоским верхом і арктоп [1]. Завдяки характерному круглому звуковому отвору позначення «плоский верх» може стосуватися як нейлонових інструментів, які використовуються переважно в європейській класичній музиці, так і «народних» гітар зі сталевими струнами [1]. Арктоп (так названий на честь опуклої передньої частини інструмента) був розроблений в результаті практичної потреби збільшити гучність гітари, щоб її можна було чути у великих ансамблях, таких як ранні джазові групи того часу [1]. Хоча інструмент не мав звукового отвору, він зазвичай мав пару отворів, подібних до тих, що зустрічаються на скрипці [1].

Його трансформуюча наступниця, електрогітара, не мала жодного винахідника; скоріше, він був розроблений в результаті «експериментів та співпраці між музикантами, виробниками та інженерами» для вирішення практичної проблеми обмежень гучності гітари [1]. Перші електричні гітари були засновані на акустичній гітарі archtop, але мали електронні звукознімачі, які передавали звук інструменту на підсилювач [1]. Цей інструмент, який зараз широко відомий як електроакустична гітара, згодом став асоціюватися з джазом, що мало в чому було пов’язано з його використанням піонером бібопу Чарлі Крістіаном, який зробив багато для популяризації його використання [1].

Хоча електрично-акустичні інструменти були прийняті багатьма гітаристами, деякі все ще були змушені повозитися з фундаментальним

характером інструменту; результатом стала гітара з міцним корпусом, призначеним для точного відтворення та підтримки звучання струн [1]. Існують різні ранні прототипи інструментів, але, мабуть, найвідомішим була саморобна гітара Леса Пола, ніжно відома як «The Log» [1]. У 1941 році Пол показав інструмент компанії Gibson, однак, його ідея не булла сприйнята всерйоз [1]. Однак, коли Лео Фендер почав масове виробництво власної марки електрогітар з твердим корпусом (Telecaster у 1951 році та Stratocaster у 1954 році), Гібсон намагався знайти «того хлопця (тобто Леса Пола)» [1]. Зробивши це, вони почали виробляти власні гітари з твердим корпусом, які вони назвали на честь оригінального винахідника «The Log», самого Леса Поля [1]. Ці ранні електрогітари — Telecaster і Stratocaster від Fender, а також Les Paul від Gibson — створили шаблон для більшості електрогітар. Справді, до цього дня інструмент можна описати як «стиль Фендера» або «стиль Гібсона», і хоча протягом багатьох років відбувалося оновлення апаратного забезпечення та незначні косметичні зміни, більшість сучасних гітар створено за зразком цих архетипів 1950-х років. Насправді, спроби виробників запровадити альтернативні стилі інструментів, змінити форму корпусу тощо, найчастіше виявилися безуспішними. Крім того, електрогітара з твердим корпусом є якісно відмінним інструментом від електроакустичної гітари; тони, вироблені першим, не можуть бути відтворені останнім, і навпаки. Будь-які дві електричні гітари з твердим корпусом, незалежно від того, наскільки вони відрізняються між собою тембр і стиль (і є велика різниця), завжди будуть мати більше спільного одна з одною, ніж з електрично-акустичним інструментом.

Хоча повне обговорення електрогітари як культурного об’єкта, що антропологи могли б назвати «ключовим символом» [2], є цілком захоплюючою темою, воно виходить за рамки цієї роботи. Але слід зазначити, що ця тема привертала увагу багатьох письменників [3]. Можна сказати, що електрогітара дійсно має певний популістський характер, що змусило великого джазового гітариста Барні Кессела описати інструмент як «піаніно для бідних» [4]. Кессель згадує свої дитячі роки на південному заході Америки, де гітара

була відома як «голодна коробка» і була обраним супутником «бродяг і мандрівників» [4]. Таким чином, протягом поколінь цей інструмент використовувався для простого супроводу вокальної музики; водночас він може бути відомим солістом Карнегі-холу [4]. Поміж цими крайнощами скромної та високої культури, гітара грала у всіх стилях рок, поп, джаз, блюз, фанк, кантрі та авангардної класичної музики, і внесла свій внесок у майже нескінченну різноманітність етнічних традицій з усього світу.

Підкреслюється той факт, що гітара — і, зокрема, електрогітара — унікальна тим, що вона відіграє важливу роль у багатьох музичних ідіомах. Отже, гітарист може спиратися на численні традиції та різнорідні стилістичні лінії у створенні музичної ідентичності. Саме з цієї благодатної історії злиття та поєднання різних стилів виник гітарист Аллан Холдсворт.

1.2. Огляд творчого шляху Аллана Холдсворта

Аллан Холдсворт народився 6 серпня 1948 року в Йоркширі, Англія, і виріс у містечку Бредфорд. Свого часу Бредфорд був успішним центром виробництва текстилю, але згодом на нього настали важкі часи [6]. Холдсворт ніколи не знав свого біологічного батька, і його мати вийшла заміж вдруге, залишивши його виховувати бабусею і дідусем, яких Холдсворт називає своїми батьками [7]. Батько Холдсворта (його біологічний дід) Сем Холдсворт був джазовим піаністом, який у якийсь момент намагався зробити кар’єру музиканта в Лондоні [5]. Однак невблаганний характер музичного бізнесу в поєднанні зі стресом життя в незнайомому місті, яке було майже за 200 миль від сім’ї та друзів, виявилося занадто великим, і він повернувся додому, де влаштувався на завод, продовжуючи працювати серйозно. музикант-аматор [5].

Хоча батьки Холдсворта відзначали його інтерес до музики з раннього дитинства, юний Аллан не виявляв бажання вивчати інструмент, вважаючи за

краще займатися іншими інтересами, наприклад, їздою на велосипеді [5]. Після закінчення школи в 15 років Холдсворт працював на шерстяних фабриках, ткачем кошиків, а також майстром по ремонту велосипедів. У цей час він почав слухати місцеві музичні гурти [5] і з любов'ю згадує, як його батько брав його в паби, де він відчув хвилювання, «сидячи біля сцени і дивлячись на всі ті маленькі червоні вогники, які світяться на підсилювачах, поки ми чекали, поки хлопці вийдуть і дадуть нам справжній драйв» [5].

Незабаром Холдсворт почав проявляти інтерес до гри на інструменті, і у відносно пізньому віці сімнадцяти років він почав вивчати гітару. Проте інструмент навряд чи був його першим вибором. «Я ніколи не хотів грати на гітарі», — каже він. «Якби мені, наприклад, раніше дали саксофон, я б вважав за краще це. Але мій тато купив мені гітару… саксофони в той час були досить дорогими, тож я врешті-решт зупинився на гітарі» [8]. Це не було кохання з першого погляду, як пояснює Холдсворт:

«Я починав буквально просто з переборів, тому що я не цікавився інструментом, і просто розвивався протягом певного періоду часу. Тоді я почав думати: «Ну, ви знаєте, що інструмент, за своєю природою, і його назва означає, що це інструмент, як гайковий ключ, чи викрутка, це те, що ви можете використовувати, щоб виконати роботу. В кінцевому підсумку я намагався зробити це з [гітарою]… Тож я вважаю, що я провів залишок свого життя… намагаючись, щоб гітара звучала так, ніби це не гітара [8].»

Цей пошук буде тривалим на все життя, що глибоко інформує про музичну ідентичність Холдсворта.

Найважливішою першою гітарою була стара акустика, придбана у дядька Холдсворта, і коли його інтерес зростав, він наполегливо працював, щоб покращити свію грау [5]. Його інтерес і відданість інструменту зросли, коли він перейшов на електричну гітару, його інструментом був Fender Stratocaster [9].

Приблизно в цей час Холдсворт, який явно досяг певної майстерності, почав «джемити» з музикантами і працювати з місцевими поп- та рок-групами в районі Йоркшира [5]. Стверджуючи, що він ніколи не збирався ставати музикантом, Холдсворт згадував:

«Я взагалі ніколи не планував робити кар'єру на гітарі. Я працював на цій шерстяній фабриці і мав можливість працювати на регулярній сцені… в групі з топ-40, але вони грали різну танцювальну музику — вальси, фокстроти тощо. Це була можливість для мене припинити роботу. на фабриці, і якщо я заробляв достатньо, щоб працювати вночі, то я мав час для практики протягом дня[5].»

Можливість прийшла у вигляді зустрічі з британським альт-саксофонистом Реєм Уорлі. Він запросив Холдсворта на джем-сейшн і, належним чином вражений його грою на гітарі, поцікавився, чи не думав Холдсворт коли-небудь переїхати до Лондона [5]. Холдсворт заперечив, сказавши, що у нього немає грошей, але Уорлі запропонував поселити Холдсворта у нього вдома[5]. Аллан відмовився. Після ще шести місяців місцевих концертів Холдсворт зателефонував Уорлі і запитав, чи діє пропозиція [5]. Так і сталося, і, незважаючи на кліше молодого музиканта, який прямує до великого міста з валізою в одній руці та рогом в іншій, Холдсворт вирушив до Лондона, маючи лише гітару і, справді, одну валізу. [5]. «Це було неймовірно», — згадує він про щедрість Уорлі. «Він годував мене, давав гроші і загалом доглядав за мною. Він водив мене на багато концертів і намагався змусити мене приєднатись» [5].

Озираючись на свій розвиток, Холдсворт вважає свого батька найбільш раннім і найбільш значним музичним впливом [5], що, мабуть, не дивно. На додаток до створення музичного середовища, Сем Холдсворт також тренував свого сина, даючи йому музичні поради та вказівки. Молодший Холдсворт припускає, що саме завдяки впливу батька він музично «інший» [7]. Сем Холдсворт «знав, де все на гітарі», згадує Холдсворт, але він поняття не мав, що є нормальною стандартною практикою для гітари. Тож я так і не навчився жодних звичайних речей… Я почав одразу з різних типів голосів акордів. Він

писав для мене речі, які я можу грати, показував мені, як робити певні речі, гами, акорди і таке інше, як він зробив би це на фортепіано [7].

Сем Холдсворт також відхилив відкриту позицію — звичайну відправну точку для більшості гітаристів-початківців, сказавши, що «нема сенсу» [7]. «Я ніколи не вивчав жодної гами, використовуючи будь-яку відкриту струну», — зазначає Холдсворт. «Я відразу почав грати на всіх гамах, використовуючи лише пальці. Відразу я міг зіграти гами на весь гриф» [7]. Ці вміння зрештою послужить йому добре, оскільки багато гітаристів, які починають з відкритої позиції, страждають від того, що люблять називати акрофобією — страху вищих ладів. Старший Холдсворт намагався навчити свого сина читати ноти, але результати були неоднозначними. «Я просто пам’ятав вправи», — бідкається Холдсворт. «Він поставив би переді мною щось нове, і я був би абсолютно марним. Єдине, що я міг прочитати, це тезаурус гам і мелодійних зразків, тому що він написаний енгармонійно… це абсолютно жалюгідно. Я б навчився, якби починав спочатку» [7].

Коли він став старшим, Холдсворт почав самостійно купувати платівки. Олівер Нельсон був улюбленим, Холдсворта заінтригували його аранжування, а також записи з легендою органу Хаммонда Джиммі Смітом [5]. Звичайно, Холдсворт також знав про інших великих гітаристів, посилаючись на особливу прихильність до звуку Джиммі Рейні, а також таких майстрів, як Джанго Рейнхардт, Джо Пас, Тал Фарлоу, Барні Кессел, Джим Хол та Вес Монтгомері [9] .

Однак найбільший вплив на Холдсворта, крім його батька, мав не гітарист. Натомість музика тенор-саксофоніста Джона Колтрейна послужила б натхненням для створення звукового та музичного напряму Холдсворта. Здавалося, Колтрейн «міг обійти всі речі, які вам доводилося пройти тисячу разів, щоб досягти того, що ви дійсно хотіли сказати» [10]. Він «насправді імпровізував і грав на одному і тому ж матеріалі, але в зовсім інший спосіб» [11]. Почуття Колтрейна підштовхнуло Холдсворта до усвідомлення того, що

йому «потрібно… спробувати знайти спосіб імпровізувати над акордами, не граючи жодного бібопу або традиції» [11]. Деякі «примітні» моменти Холдсворта мають більше ніж мимохідь подібність до «звукових аркушів» Колтрейна, але зміст цих уривків зовсім інший. Замість того, щоб брати ліки і патерни Колтрейна і грати їх на гітарі, Холдсворт застосував протилежний підхід — спробувати звучати як ніхто інший, створити унікальну музичну ідентичність. Як згадувалося раніше, Холдсворт говорив про практику з сумнозвісного Тезаурусу гам і мелодійних зразків Ніколаса Слонімського. Можливо, це випадковість, але Колтрейн також, як відомо, використовував це джерело у своїй практиці.

Джаз був не єдиною музикою, яку Холдсворт поглинув у ці роки. У 1960-х роках Англія була домом для бурхливої рок-музики, і цей стиль справив враження на Холдсворта в молодості. Рок-музика була «єдиним, що я міг грати», — згадує він. Він цитував музику Еріка Клептона [5] та Хенка Марвіна [9] як впливову. Холдсворт також зазначає, що він усвідомив, що британські рокери, такі як Клептон, у свою чергу зазнали впливу американських музикантів, таких як B.B. King [5]. Більше того, звук перевантаженої електрогітари, який характеризував гру Клептона в той період, сподобався Холдсворту, оскільки він нагадував саксофон [5]. Холдсворт також вважає заслугу свого колеги-гітариста з рок-групи Tempest, Пітера «Оллі» Халсолла, що підштовхнув його інтерес до можливостей вібрато-бару [12].

З точки зору композиційного впливу Холдсворт переважно цитує європейських композиторів-класиків, особливо твори Бартока, зокрема струнні квартети, «Концерт для оркестру» та «Чудовий мандарин». Іншими композиторами, яких він регулярно згадує, є Дебюссі (Холдсворт стверджує, що досі плаче, коли чує «Клер де Люн»), Равеля, Стравінського та Копленда [13]. Хоча він каже, що ніколи не аналізував їхню музику як таку, він зазначає, що був зворушений емоційним впливом їхньої музики, яка виявилася надихаючою — те, що він прагнув відобразити у своїй власній роботі [13].

«Найбільше мене завжди хвилювало, — пояснює Холдсворт, — це почути справді чудовий акорд або просто те, як він був озвучений. Ось для чого я живу, цей акорд» [7].

1.3. Огляд професійної кар'єри Холдсворта

Холдсворт мав багату й різноманітну історію в студії звукозапису, виконуючи все, від рок-н-ролу до вільної імпровізації. Його перша поява на записі була з недовгою групою, яка була цікаво названа «Igginbottom [sic]. Їхній альбом 1969 року «Igginbottom's Wrench» був, за словами Баррі Клівленда з Guitar Player, «помірно психоделічним джазі-поп-виходом, у якому тони [Холдсворта] більше зобов'язані Джо Пассу, ніж Джімі Хендріксу» [12]. На додаток до документального підтвердження ранньої гри Холдсворта, альбом також показує, як Холдсворт співає (напрочуд добре) у кількох номерах, що часом нагадує англійського Чета Бейкера.

Оскільки репутація Холдсворта росла, він отримував пропозиції приєднатися до різних груп. Один з них був від Джона Хіземана (раніше Джона Мейола та Bluesbreakers), який вибрав Холдсворта як гітариста своєї групи Tempest [5]. Ця група перебувала під значним впливом таких блюз-рокових груп, як Cream, і гра Холдсворта в цей період поєднує блюз-рокові фрази та довгі репліки легато, які характеризують його пізнішу творчість [12]. Хоча він навряд чи став відомим за одну ніч, Холдсворт записав альбом з групою в 1973 році, а також брав участь у турах Великобританією та Америкою [5]. Незважаючи на більшу помітність, яку надала йому членство в рок-групі, Холдсворт був незадоволений музичним напрямком і вирішив покинути групу [5]. Самостійно Холдсворт знову повернувся до Лондона, де почав працювати з піаністом Петом Смайтом (давнім співробітником недооціненого піонера вільного джазу, альтістом Джо Гарріотта), що дало Холдсворту більш приємний музичний досвід, не кажучи вже про деякі вкрай необхідні доходи [5]. Завдяки спілкуванню зі Смайтом Холдсворт познайомився з барабанщиком

Джоном Маршаллом, учасником інноваційної джаз-рок-групи Soft Machine [5]. Зрештою Маршалл попросив Холдсворта приєднатися до Soft Machine, що він і зробив, зігравши на записі групи 1975 року Bundle [5].

Дзвінок легенди барабанщиків Тоні Вільямса, який виявився важливим поворотним моментом, змусив Холдсворта залишити Soft Machine для того, що стане The New Tony Williams Lifetime [5], де він замінив іншого знаменитого англійського гітариста, Джона Маклафліна [14]. З Вільямсом Холдсворт записав пісню Believe It 1975 року, до якої, окрім гри на гітарі, він написав кілька мелодій [5]. Холдсворт палко розповідає про свій час з Вільямсом, посилаючись на великий вплив барабанщика на його власну подальшу роботу [5]. На жаль, наступний альбом 1976 року Million Dollar Legs став критичною катастрофою. Allmusic.com дає йому рідкісну рецензію з однією зіркою, оголошуючи: «Продовження Believe It мало б називатися «I Can't Believe It»» [15]. Це, у поєднанні з проблемами управління, призвело до ліквідації Lifetime.

Того ж року, почувши виступ Холдсворта в Нью-Йорку, відомий гітарист Джордж Бенсон і мульти-інструменталіст Джо Фаррелл зуміли укласти з Холдсвортом угоду із записами CTI [16]. Це призвело до дебютного альбому Холдсворта як лідера, Velvet Darkness, зусилля, яке сам Холдсворт ненавидить, називаючи альбом «повною катастрофою… яка ніколи не годиться для випуску» [17]. Як він згадує:

«Насправді ми репетирували в студії, і вони записували… на передумові, що ми зможемо продовжувати запис, а також перевірити результати, але цього ніколи не сталося. Наприкінці того дня хлопець сказав: «Дякую, до зустрічі!» Тому багато з цих мелодій не мають закінчення — це були тільки репетиції! [17].»

Холдсворт ніколи не отримував роялті від звукозаписної компанії і протягом багатьох років вживав судових заходів, щоб заблокувати її розповсюдження [17]. Після цієї серії невтішних невдач Холдсворт приєднався до французької джаз-рок-групи Gong, з якою записав кілька альбомів [5]. «Вони завжди

сперечалися по-французьки, тому я ніколи не знав, про що вони сперечаються!» він сміється [17]. Холдсворт також записував з іншим французом, знаменитим скрипалем Жаном-Люком Понті. Наступний альбом 1977 року, Enigmatic Ocean, виявився одним із найвідоміших записів Понті [5]. Того ж року колишній барабанщик Yes і King Crimson Білл Бруфорд залучив Холдсворта для запису гітар на Bruford's Feels Good To Me, поряд з іншими вартими уваги фігурами, такими як Кенні Вілер на флюгельгорні, Аннет Пікок на вокалі та Джефф Берлін на басу [5]. Коли Бруфорд приєднався до прогресив-рок-групи UK у 1977 році, він порекомендував Холдсворта на гітарне крісло [5]. Їх однойменний альбом був випущений у 1978 році, але зростання напруженості всередині групи призвело до віддалення Холдсворта та Бруфорда[5]. *«UK була болем»,* — згадує Холдсворт. «Все, що мені коли-небудь доводилося робити, це просто соло, і це був кошмар. Мені було просто нудно. Я не мав жодного внеску. Не було спонтанності, ніхто нічого не чув» [16]. Бруфорд і Холдсворт співпрацювали ще кілька разів, але до цього моменту Холдсворт прагнув грати іншу музику. За словами Холдсворта, «музика Білла була так близько до UK по суті. Я назвав це музична «головоломка». Як би мені не подобалося працювати над його альбомами, в мене це просто не вийшло би наживо. Я хотів повернутися до того типу почуттів, які виникали, коли я працював з Тоні Вільямсом» [5].

Зважаючи на цю думку, Холдсворт залишив Бруфорда. Він періодично гастролював у складі квартету піаніста Гордона Бека [5] і з'являвся на кількох записах Бека (Sunbird 1979 року та 1980-х The Things You See, дуетний альбом). Крім того, він сформував власну групу, склад якої з часом стабілізувався з Холдсвортом, Полом Кармайклом на басу та Гері Хасбендом на барабанах. Саме з цим складом, а також із вокалістом Полом Вільямсом на кількох мелодіях Холдсворт запише свій перший «офіційний» альбом як лідер, IOU 1982 року. «Ми більше року намагалися змусити когось випустити його, — згадує Холдсворт. «Ми навіть запропонували це звукозаписним компаніям безкоштовно…» [5]. Музика була записана у важкий для Холдсворта період,

протягом якого він «два роки нічого не робив… Я ремонтував погані підсилювачі та лагодив гітари — і продавав гітари та обладнання, щоб оплатити рахунки» [5]. Це був важкий час для гітариста, але він переконав його шукати можливості в новій обстановці.

Після такої тривалої боротьби, щоб отримати аудиторію у Британії, Холдсворт за підтримки жительки Нью-Йорка на ім'я Шерон Судалл зміг відіграти кілька концертів у Каліфорнії [5]. Відповідь цієї нової американської аудиторії була надзвичайно позитивною, що змусило Холдсворта переїхати на Західне узбережжя, де він залишиться [5]. Після серії успішних турів на Східне та Західне узбережжя, а також кількох змін у складі (Чад Вакерман замінив Husband на барабанах, а Джефф Берлін замінив Кармайкла на басу), Холдсворт почав привертати інтерес великих лейблів [5]. Далі він підписав контракт з Warner Brothers, підтримати яку йому допоміг рок-гітарист і фанат Едді Ван Хален[5]. Але слава Холдсворта не була в плані. Як повідомив вокаліст Пол Вільямс:

«[рекорд лейбл] хотів поставити на нього всіх зірок, повністю змінити музику, здійснити поїздку з запрошеним виконавцем. Наскільки я міг бачити, це була ситуація з викручуванням рук. Едді дуже захоплювався Алланом, отримав його на лейблі і сказав: «Я хочу грати з Алланом!» А Аллан сказав: «Ну, ні, не на цій платівці, тому що я просто продам Едді Ван Халена і хочу робити свою власну справу»…і саме тоді вона почала розвалюватися, одразу після цього… [Аллан] не любить, коли йому говорять, як і що треба робити, і я думаю, що [записна компанія] розірвала б усю концепцію на шматки [16].»

Холдсворт продовжував битися з продюсером Тедом Темплманом. Затримки затьмарили сеанси запису, після чого послідувала низка подій, які змусили групу перезаписати треки, змінити вокалістів, звуки барабанів і студії звукозапису, що спричинило різке зростання витрат[5]. Наступний міні-альбом (так його називали) Road Games, нарешті, був випущений у 1983 році, отримавши неоднозначні відгуки. Downbeat нагородив його поважними трьома

зірками, але припустив, що слухачам слід відстежити I.O.U. або замість них Velvet Darkness [18]. Тим не менш, у 1984 році він був номінований на премію «Греммі» в категорії «Кращий рок-інструментал» [19], хоча програв саундтреку Стінга «Brimstone and Treacle» [20]. У 1995 році одна мелодія з альбому («Tokyo Dream») була включена до The New Real Book, Vol. 3 [21].

Незважаючи на цей успіх, труднощі, пов’язані із записом, залишили поганий присмак у вустах керівників Warner Brothers. Хоча спочатку Холдсворту була запропонована угода про два альбоми, керівництво затягнулося з фінансуванням наступника Road Games [22]. Згодом компанія підготувала демо для наступного альбому, але не була задоволена результатами, і Холдсворта виключили з лейбла [22]. Але ці відхилені демо-треки переростуть у наступний альбом Холдсворта 1985 року: Metal Fatigue. Downbeat нагородив альбом чотирма зірок із п'яти можливих, піднявши при цьому те, що стане інтригуючим і, справді, повторюваним питанням: складність, властива класифікації музики Холдсворта [23]: Він джазовий? Він рок? Чи він залишився з часів ф’южн… Є більше змін акордів, замін, змін темпу, зрушень у динаміці та відвертих імпровізації на [двох мелодіях], ніж на повній роботі Боба Джеймса, Джорджа Дьюка та Вілтона Фелдера за останні кілька років. Тим не менш, вони займають лідируючі позиції в джазових опитуваннях, і Холдсворт залишається в підвішеному стані — ні тут, ні там [23]. У певному сенсі Metal Fatigue являв собою кінець ери для Холдсворта і початок нової. До цього моменту записи Холдсворта, як правило, містили рівномірну суміш вокальних та інструментальних треків: три з шести треків на Metal Fatigue і Road Games також містять вокал чотири з восьми треків на IOU. Але після цього вокальної роботи стало менше поширене в роботі Холдсворта. Більше того, наступний альбом 1986 року Atavachron, містить перші записані приклади гри Холдсворта новому інструменті — SynthAxe.

SynthAxe, MIDI контролер, який фізично нагадує гітару. Він дозволяв гітаристу тригерувати цифрово синтезовані звуки аналогічно тому, як піаніст

використовує клавішний синтезатор [24]. Це відкрило цілий новий світ звукових і текстурних можливостей для Холдсворта, який ніколи не був великим шанувальником гітари. Atavachron отримав помірно позитивну рецензію в Downbeat, яка вихваляла гру, але поставила під сумнів доступність музики [25]. В іншому місці Холдсворт прокоментував свої міркування щодо використання вокалу в першу чергу:

«Оригінальна вокальна концепція виникла з концепції тріо; Я хотів мати можливість грати як тріо з мелодією та акордами, створеним у ситуації, коли я міг би виконувати їх лише на гітарі. Тому я використовував голос як інструмент... коли я отримав SynthAxe, для мене раптом відкрилася зовсім інша річ…[26].»

Очевидно, Холдсворт був налаштований відкрити нову землю; чи призведе це до посилення музичного профілю, ще невідомо.

Наступний запис Холдсворта, Sand 1987 року, ще інтенсивніше використовував SynthAxe. Насправді Холдсворт використав його для запису всього альбому, за винятком двох соло. Хоча протягом усієї своєї кар'єри Холдсворт стверджував, що був незадоволений більшою частиною своєї гри, він заявив у 1989 році, що його соло на треку «Distance Versus Desire» було (на той час) «найближчим, що я коли-небудь міг досягти такого роду». звук, який я чую» [26]. Сильний акцент на SynthAxe не був повсюдно вихвалений; справді, суспільний резонанс був «смутним» [26]. Незалежно від прихильності шанувальників, Холдсворт використовував SynthAxe майже виключно на своєму наступному альбомі, іншому дуетному альбомі з Гордоном Беком під назвою With a Heart in My Song. Альбом, випущений у 1988 році, містить безліч електроніки та синтезаторів, які відштовхують певних слухачів, хоча він був добре прийнятий критиками (принаймні, у форматі перевидання 1997 року) [27]. однак, запланований європейський тур для просування платівки був скасований в останню хвилину. нагадує Холдсворт,

«Хлопець із звукозаписної компанії зателефонував нам і сказав, що коли вони дізналися про мою причетність, усі там сказали: «Ні, цей хлопець рокер». Це їх просто відлякало. Мене це дуже засмучує, тому що я взагалі не бачу музику, яку я граю, як рок. Я маю на увазі, що я бачу його коріння, але я думаю, що вони повинні просто почути тон, дещо спотворене звучання гітари, і музика автоматично йде повз; все, що вони можуть подумати, це: «О, це рок». [28]»

Наступна сольна робота Холдсворта, Secrets, була випущена в 1989 році. Це дещо темніше, ніж дуже яскраві функції Sand. У Secrets більше музики, що виконується на гітарі, і відповідне зменшення SynthAxe, що порадувало деяких шанувальників. Альбом в цілому має приглушений вигляд, що передвіщало поворот музики Холдсворта в 1990-х. У цьому сенс, Secrets знаменує собою ще один перехідний момент у кар'єрі Холдсворта, представляючи те, що я вважаю початком його «зрілого» періоду, в якому він досяг нових мистецьких висот. У 1992 році Холдсворт випустив Wardenclyffe Tower, який продовжив дослідження темнішого і більш інтроспективного напрямку, взятого на Secrets. Темніший характер частково пояснюється тим, що Холдсворт використав баритон-гітари — спеціально створені інструменти, налаштовані від мажорної терції на тритон нижче, ніж стандартна настройка гітари — на кількох піснях. Критичний прийом був неоднозначний: Allmusic.com дозволив альбому лише півтори зірки [29], а Jazziz включив його до своїх список «Вибір критиків десятиліття» [30].

Hard Hat Area, наступний альбом Холдсворта 1994 року, є очевидним результатом свого попередника. Два альбоми вирізані з однієї тканини, за винятком кількох незначних відмінностей (на Hard Hat Area немає баритон-гітар). Перевидання Hard Hat Area у 2012 році було добре прийняте, Джон Кельман назвав його «варто того, щоб переглянути…один із кращих сольних записів Холдсворта» у All About Jazz [31], а Гленн Астаріта назвав його «одним із головних сольних виступів гітариста». …мінорна класика» [32].

Приблизно в цей час була досягнута важлива віха, оскільки журнал Musician показав Холдсворта у своїй статті 1993 року «100 найкращих гітаристів 20-го століття» [33]. Хоча список не був пронумерований, більшість представлених гравців були згруповані за категоріями («Блюз», «Акустика», «Джаз» тощо). Але що цікаво, Холдсворт був представлений у категорії без назви, поряд із такими гравцями, як Джімі Хендрікс, Джефф Бек та Джон Маклафлін — справді видатна компанія [33]. Це була не єдина нагорода, яку Холдсворт отримав за цей період. У 1992 році, після того, як п'ятий рік поспіль він отримав нагороду «Опитування читачів гітаристів» за найкращий гітарний синтезатор, його включили до «Галереї великих». [34].

Наступним альбомом Холдсворта був None Too Soon 1996 року, і він заслуговує на увагу своїм підбором матеріалу. У русі, яка неодмінно розлютила традиціоналістів, None Too Soon складався здебільшого з п'єс, узятих з джазового репертуару, включаючи музику Джона Колтрейна, Джанго Рейнхардта, Білла Еванса, Джо Хендерсона та Ірвінга Берліна. Холдсворт зауважив, що він вибрав матеріал, «щоб люди могли почути, як я звучу під цими мелодіями. Це легше почути в стандартах, тому що гармонійну структуру легше зрозуміти людям, які слухали та грали подібну музику раніше» [35]. Він із сумом зазначив, що його звукозаписна компанія вирішила випустити альбом лише в Японії. «Це закон Мерфі: тепер я нарешті граю щось, що більша аудиторія могла б зрозуміти і оцінити, а тепер вони не можуть цього почути» [35]. Спочатку None Too Soon зустрів «критичне та народне розчарування» [31], але, незважаючи на ці труднощі, альбом був перевипущений у 2012 році і отримав набагато кращий відгук. Downbeat, мабуть, відчував те саме, оскільки альбом увійшов до списку «Вибір редактора» у випуску за липень 2012 року [36].

Музичний напрямок, досліджений у None Too Soon — досить прямолінійний джаз, але з поворотом — схоже, вплинув на наступну платівку Холдсворта, The Sixteen Men of Tain 2000 року. Пишучи для All About Jazz, Джон В. Паттерсон

назвав це «новою віхою у його довговічній спадщині незрівнянної витонченості» [37]. Хоча в ньому було повернення до переважно оригінального матеріалу, він також побачив, що Холдсворт вперше з'явився з акустичною ритм-секцією, а також кількома соло на трубі запрошеного музиканта Волта Фаулера. У результаті вийшов дещо більш приглушений альбом.

У 2001 році Холдсворт випустив свій перший сольний запис SynthAxe, Flat Tire: Music for a Non-Existent Movie. Він зауважив: «Коли я щось бачу, я часто чую щось одночасно… Це майже так, ніби я знімаю уявний фільм. Мені здається, що вся моя музика це композиційний аспект який випливає з картинок у моїй голові» [17]. Альбом був добре прийнятий критиками, Тодд Дженкінс з Downbeat похвалив його у чотиризірковому огляді як «пишний і інтроспективний… Холдсворта залишають наодинці, щоб грати, тестувати й міркувати, як вважає за потрібне, створюючи своє приватне мистецтво, де інші можуть лише малювати».[38].

З 2001 року студійна продукція Холдсворта сповільнилася. Він випустив кілька концертних альбомів: у 2002 році All Night Wrong представило його тріо, а Then! був насправді записаний у 1990 році з квартетом Холдсворта. Після багатьох років відмовляючись випустити альбом, він нарешті поступився в 2003 році. «Не потрібен геній, щоб зрозуміти, що якщо у хлопця є альбом 1990 року, і він його не випускає, очевидно, є дуже вагома причина, чому », — буркнув Холдсворт. «Я ненавидів цей запис» [39]. Якщо не брати до уваги відмову Холдсворта щодо альбому, преса сприйняла його позитивно: у рецензії Джона Кельмана «Все про джаз» було зазначено, що «Then! фіксує Холдсворта на одному з його численних високих моментів…[це] дає іншу точку зору гітариста, який буквально змінив обличчя інструмента» [40]. У 2005 році вийшла кар’єрна ретроспектива Against the Clock: The Best of Allan Holdsworth, збірка гітарних і SynthAxe творів за останні двадцять років.

У 2006 році Холдсворт возз'єднався з клавішником Аланом Паскуою, для туру, присвяченого визнанню та святкуванню спадщини їхнього наставника

Тоні Вільямса. Концертний DVD, випущений у 2007 році, задокументував виступ групи в Yoshi's, легендарному клубі Сан-Франциско. Критична реакція була прихильною, про це написав рецензент Білл Мередіт:

«Холдсворт доводить, чому він, мабуть, найбільший гітарний новатор з часів Джімі Хендрікса» [41]. Робота групи була додатково відображена альбомом живих виступів з туру під назвою Blues for Tony, випущеним у 2009 році."

Це далеко не усі записи, на яких з'являвся Холдсворт, але описана спадщина дає читачеві відчуття кар'єрного шляху цього митця. Зі свого скромного початку в постіндустріальній Британії Холдсворт підштовхнув себе до постійно зростаючих мистецьких висот. Озброївшись цим знанням, тепер ми можемо детально розглянути Холдсворта як художника.

Висновки до Розділу 1

Аллан Холдсворт залишив обширну музичну спадщину, яка буде використовуватись та вивчатись гітарною спільнотою ще десятки років. Музикант на протязі свого творчого шляху співпрацював з багатьма видатними митцями свого часу, завзято експериментував з технічними, гармонічними і інструментальними аспектами своєї творчості і добився видатних висот на вибраній ниві.

Розділ 2

Огляд музичного стилю Аллана Холдсворта

2.1. Аспекти гітарної техніки

Традиційно гітара - це ударний інструмент, на якому ноти звучать шляхом перещипування струн медіркою або пальцями. Це створює певну атаку, яка

характеризує звук традиційних джазових гітаристів. Ударяючи по струні одним із пальців лівої руки, можна привести струну в рух без різкого акценту на початку ноти. Гітаристи називають це *hammer on*. *Hammer on*, як правило, є технікою вибору, коли гітарист бажає грати у висхідне легато. (Легато буквально означає «зв'язаний» і відноситься до практики з'єднання нот [60].) Щоб відтворити спадні фрази, гітарист перебирає струну пальцем лівої руки (який часто використовувався для звучання ноти), водночас натискаючи на нижчу ноту (таку, яка в кінцевому підсумку прозвучить). Це відоме як відтягування, і його використання дозволяє гітаристу грати у спадному стилі легато. Холдсворт стверджує, що раніше він грав, вибираючи більш-менш кожну ноту і це є стандартною практикою. Однак він стверджує, що в якийсь момент він «знайшов кілька методів як використовувати свого роду техніку удару молотком: «Це звучало добре, для чого я це роблю?» Тож я просто спробував розвинути це» [7].

Отже, він прийняв підхід, схожий на зворотний hammer on. Це значно складніше, оскільки вимагає значно більше часу та контролю, ніж звичайний підхід. Однак він видає більш рівний і плавний звук. Граючи в стилі легато, зазвичай необхідно вибрати першу ноту, що прозвучала на струні. Це призводить до тональної різниці між вибраними та забитими нотами. Однак, як зауважує Холдсворт, він працював над «тренуванням акцентування нот, відмінних від тих, які були обрані. Я дійшов до того моменту, коли можу заглушити вибрані ноти і зробити інші ноти голоснішими. Тому важко сказати, що є яке» [7]. Холдсворт також використовує вібрато-бар у відмінний спосіб. Бар вібрато (також відомий як) — це коротка планка, довжиною може бути шість дюймів, прикріплена до бриджу гітари. Натискання на штангу переміщує бридж інструмента, викликаючи падіння висоти струн, тоді як відтягування штанги назад підвищує висоту струн. Вібрато-бар, який почав з'являтися на гітарах наприкінці 1940-х років, використовувався для додавання вібрато до окремих нот аби надати акордам «мерехтливість». Рок-музиканти 1960-х років, такі як Джефф Бек, Хенк Марвін і, особливо, Джімі Хендрікс, почали

використовувати це спосіб звуковидобування, щоб маніпулювати нотами в більш екстремальній манері (знаменита версія Хендрікса «The Star Spangled Banner» інтенсивно використовує вібрато бар). Холдсворт використовує планку різними ідіосинкратичними способами. Він часто використовує його для прикрашання фраз; наприклад, бенди (витончені ноти до заданої висоти) та зворотні бенди є поширеними в його грі. Ці, а також інші використання вібрато-бара роблять значний внесок у відмітний стиль Холдсворта.

Сустейн є проблемою на гітарі, оскільки після того, як нота прозвучала, вона відразу починає затухати, на відміну від того, що відбувається на смичкових або духових інструментах, які можуть підтримувати, а також контролювати динаміку ноти після початкової атаки. Холдсворт використовує перевантажений звук, щоб збільшити сустейн, який він може отримати від однієї ноти.

Під час виконання чи відтворення акордових пасажів Холдсворт використовує чистий тон. Однак він використовує різні ефекти обробки сигналу, такі як затримка та реверберація, щоб змінити характер свого звуку. Він також любить використовувати регулятор гучності гітари (або ножну педаль, яка виконує ту ж функцію), щоб «роздути» акорди, зменшуючи акценти нот.

2.2. Аналіз гармонічного та акордового стилю

На структурному рівні Холдсворт часто, хоча й не завжди, уникає домінуючих акордів. Більша частина музики Холдсворта має модальний характер, оскільки функціональна гармонія та тонічний-домінантно-тонічний рух є значною мірою відсутні. Швидше, його музика має тенденцію рухатися між різними ключовими областями або центрами. У цьому відношенні Холдсворт багато в чому завдячує таким композиторам, як Дебюссі, Равель,

Барток та іншим, усі вони таким чином обробляли гармонії, і всіх з яких Холдсворт цитує як вплив.

Холдсворт часто озвучує свої акорди незвичайним, «негітаристичним» способом. Нетерційні інтервали відіграють важливу роль у його акордовій грі: секунди, кварти та квінти є звичайними. Часто його акордитчітко озвучені, що може бути досить важко виконати на гітарі через те, як налаштований інструмент. Тим не менш, він іноді використовує акорди, які містять надзвичайно широкі інтервали. Для свого акордового стилю Холдсворт характерно безтурботний. «Я просто вирішив, — каже він, — що якщо я збираюся зібрати деякі акорди, я міг би зіграти якісь інші голоси, а не типові акорди з «Книги джазу.» [42].

Зрештою, Холдсворт розглядає всі акорди як похідні від гами: «Я вважаю [акорди] членами сім'ї. Наприклад, я думаю про 4-нотний акорд, який складається з більшості гітарних акордів, оскільки це просто 4 члени сім'ї… Уявіть собі місце, на якому сидять 8 членів сім'ї: «Стівен, Джордж, Сара, Вінстон… а потім сфотографуєш їх, і це саме той акорд, але всі вони члени цієї родини, тому, коли я чую, як акорди переходять від одного акорду до іншого, я не просто чую статичний голос — хоча це може бути важливим, — я бачу це більше як сім'ї, які змінюються, коли ви переходите від одного акорду до іншого… [8].» Холдсворт часто бере інтервальну структуру та переміщує її задану гамму, таким чином виводячи голоси акордів. Це часто призводить до паралельного руху акордів, що є ще однією характеристикою музики Холдсворта.

Холдсворт також використовує гами, такі як мелодійний мінор, а також гармонійний мажор і мінор у його музиці. Замість того, щоб використовувати ці гами в певних налаштуваннях (часто для відтворення змінених домінантових акордів), як це роблять багато музикантів, Холдсворт виводить акорди з цих гам та базових частин мелодій або навіть цілих частин навколо отриманих гармоній.

Наступним прикладом є акордовий вступ до мелодії Холдсворта «Sand» (з однойменного альбому, 1987). Він грається на SynthAxe, який, окрім створення унікального звуку, робить можливим відтворення певних акордів, які інакше було б неможливо зіграти на звичайній гітарі. Коротше кажучи, SynthAxe дозволяв видобувати ноти за допомогою рядків або набору з шести клавіш, по одній на кожну струну. Інструменталіст міг бити акорд, озвучуючи його, натискаючи на клавіші, а потім переміщати ліву руку в інше положення, підтримуючи оригінальний акорд, утримуючи клавіші. Цей принцип працює в цьому прикладі, і він пояснює, як граються ці «невідтворювані» акорди.

Холдсворт починається шестинотним мажорним тризвуком Ab. Він підтримує останній голос, потім перемикається на Bb5. Він грає розширену тризвук Ab, а потім знову інтервал, перш ніж нарешті повернутися до Ab.

Потім Холдсворт переміщує верхню ноту акорду C на мажорну терцію вгору до мі, відпускаючи мі, зіграну на октаву нижче. Він повторює цей тип руху на наступному акорді F/Bb, переміщуючи верхній F вгору до A, знову відпускаючи A на октаву нижче. До наступного акорду Bb/Eb Холдсворт застосовує той самий шаблон. (Басова нота Eb неможлива на гітарі зі стандартною настройкою, але вона можлива на SynthAxe! Очевидно, Холдсворт використав невідому альтернативну настройку для досягнення цих результатів.)

Холдсворт зупиняється на акорді, який дещо важко назвати. Він складається з квінт плюс мажорна шоста (F-C-G-E), і хоча ми могли б дати йому таке ім'я, як F 6/9.

Далі Холдсворт грає трізвук F із близьким голосом у кореневій позиції з другим F на дві октави вище від кореня. Потім він грає розширений тризвук F, корінь якого на октаву вище попереднього кореня, що створює приємну мажорну терцію у верхньому голосі. Холдсворт повертається до F, цього разу граючи приглушений F add9 у першій інверсії. Як і з попередніми акордами, він грає той самий акорд у тому ж розкладі інверсії, але з розширеним голосом.

2.3. Проблематика аналізу музики Холдстворта

Коментуючи свою твір «Будинок дзеркал», Холдсворт зауважує, «він нагадує мені перебування в будинку дзеркал, тому що мелодія складається збагатьох модуляцій, і мені це подобається… ось чому ця система нумерації акордів… ii-V-I не працює тут».[8].

Це важливий момент щодо музики Холдсворта, а саме те, що система, відмінна від тональної гармонічної моделі, може краще пояснити її музичну механіку. Аналіз музики Холдсворта часто подається у функціональних гармонічних термінах. Хоча це іноді дає задовільні результати, аналіз може ускладнити більше, ніж він пояснює, оскільки музика Холдсворта зазвичай побудована не так. В основі цього лежить більш масштабне питання: використання принципів і систем нотації та гармонії, призначених для функціонування та пояснення європейської класичної музики в умовах, де вони можуть не застосовуватися, і де, якщо їх застосувати, вони можуть заплутувати, а не прояснити. Це ставить нас у незручне становище, коли нам доводиться покладатися на недосконалу систему для передачі інформації, просто тому, що це система, яку знають усі. Чи можна придумати кращу систему для передачі інформації, з якою бореться наша поточна модель (складні ритми, поступове зміщення темпу та мікротональні перегини, щоб назвати лише деякі), — це питання, яке, на жаль, виходить за рамки цього дослідження.

Звучання гітари Холдсворта є абсолютно своєрідним. Обізнані слухачі (тобто ті, хто раніше знайомився з його грою) часто можуть визначити його гру за лічені секунди [43], [44], [45]. Його соло включають плавні лінії легато, а також широкі інтервальні структури; вони можуть містити шалено щільні «звукові аркуші» і кутасту, але ліричний мелодійність. Іноді він накладає структури на задану гармонійну структуру, щоб отримати «зовнішнє» звучання, що є важливою частиною того, як Холдсворт досягає відчуття напруги та розслаблення у своїй музиці. Хоча ці моменти часто звучать дуже хроматично,

Холдсворт стверджує, що він концептуалізує свої репліки по-різному і насправді прагне уникнути хроматизму [7]. «Якщо у моїй грі виходить щось хроматичне, це зазвичай через інший рух або внутрішній рух…[7].» В іншому місці Холдсворт зазначив, що «багато [гамм], з якими я експериментував, не закінчуються в одну октаву, вони займають дві октави, а іноді й три» [62]. Однак у цьому відношенні він досить скритний щодо свого мислення.

Ритмічні елементи гри Холдсворта заслуговують на увагу, хоча й вони часто ігноруються на користь обговорення техніки гітари,. Його підхід до ритму вільний: фрази рідко починаються зі звичайних початкових точок. Часто він гратиме позаду такту або попереду такту, що важко точно позначити — принаймні, важко при використанні західної нотації, яка не призначена для таких речей. У кількох випадках, здавалося б, складні ритмічні фігури можна пояснити таким чином. В інший час він може передбачати зміну акорду. Наприклад, якщо рух акорду від до мажор до мі мажор, Холдсворт може почати грати ноти з ми мажорної гами за долю до того, як акорд зміниться з до на мі. Оскільки гамма мі мажор містить кілька нот, яких немає в тональності C (F#, G#, C# і D#), як правило, це звучало б неправильно. Однак, якщо акорд змінюється на мі-мажор, вухо все-таки інтерпретує «неправильні» ноти як «правильні». Це ефективно змінює гармонійний ритм. Якщо акорди C і E утримуються по 4 удари, вищезгаданий сценарій змінить це на 3 і 5 ударів відповідно. Таке розтягування й скорочення часу характерне для таких музикантів, як піаніст Білл Еванс.

Граючи довгі фрази, Холдсворт часто використовує те, що джазовий піаніст Хел Ґалпер називає «рухом вперед», просту концепцію з глибокими наслідками. Гальпер стверджує, що під сильною долею слід розуміти не перший удар, а останній. Оскільки він найсильніший у такті, «це не перший удар, це останній удар у такті. Це такт, до якого відтворюються мелодійні ідеї і на якому вони закінчуються» [66]. Отже, мелодійні рядки повинні починатися в інших місцях, і Гальпер по-різному черпає приклади з творів Дж. Баха і Дізі

Гілеспі, щоб проілюструвати це. Аналізуючи музику Холдсворта, ми виявимо подібне явище, яке є важливою складовою того, як він здатний підтримувати інтерес протягом своїх довгих реплік.

Оригінальна музика Холдсворта часто включає непарні метри та довжину фраз. Однак ці елементи часто складені в музику таким чином, що вони не відразу помітні; вони стають очевидними лише при ретельному аналізі. Крім того, структура багатьох його творів асиметрична або незвична.

Давайте залишимо ці абстракції та узагальнення позаду й заглибимося в деякі конкретні приклади. В наступному розділі ми побачимо розбір і аналіз двух соло Холдсворта з його оригінальної музики. У них ми побачимо, що вищезгадані характеристики гри Холдсворта підтверджуються на практиці.

Висновки до Розділу 2

У своїй грі маестро використовує такі складні прийоми як «пальцеве легато», його лінії та фрази часто виходять за рамки гармонічної структури. Гами та лади що використовує Холдсворт частіше за все є «складеними», тобто утвореними з кількох «стандартних» гам чи ладів. В деяких випадках вони виходять за рамки однієї октави, досягаючи двух і навіть трьох октав. В своїй музиці великий гітарист використовує дисонуючі акорди з «нестандартними» оберненнями тонів, тоніко-домінантно-тонічна основа музики в більшості випадках відсутня, замість неї широко використовується гармонічна модальність. Тобто, можна зробити висновок, що гра Аллана Холдсворта на електрогітарі складається з багатьох елементів, кожен з яких являється частиною його «авторського» звучання інструмента.

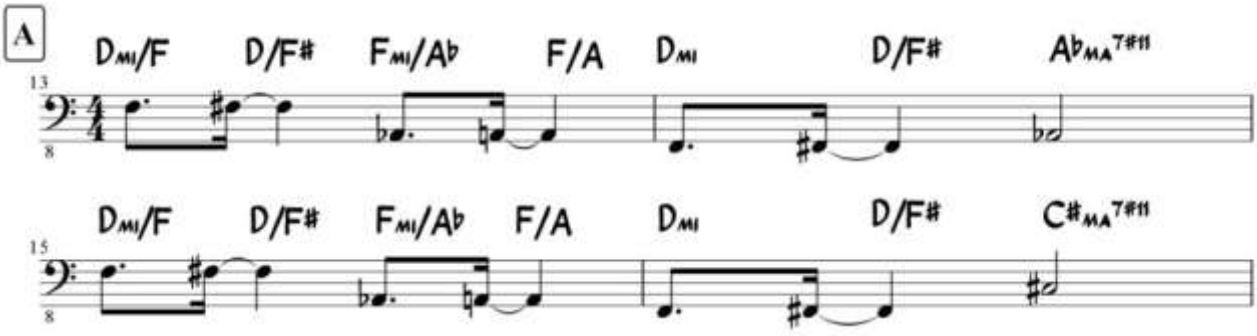
Розділ 3

Композиційний та виконавській аналіз музики Холдсворта

3.1. Аналіз композиції «Non-Brewed Condiment» з альбому 1986-го року «Atavachron»

Це головний трек з альбому Холдсворта 1986 року Atavachron. Окрім Холдсворта, у ньому виступає Джиммі Джонсон на басу та Гарі Хасбенд на барабанах. Серед іншого, ця мелодія заслуговує на увагу тим, що містить першу появу SynthAxe на записі Холдсворта. Цілком імовірно, що на цьому записі Холдсворт налаштував SynthAxe на квінтовому строї, на відміну від стандартного налаштування гітари; відеозапис живого виступу цього періоду, схоже, підтверджує це [46].

Цей твір має незвичайну структуру — здається, що це проста форма ABABA, але фактично структура ABA1BA1. Розділ A має довжину 12 тактів і містить наступну акордову прогресію, повторену тричі, тоді як розділи A1 мають 8 тактів і містять ту саму акордову прогресію, що повторюється лише двічі.



Це незвичайна акордова прогресія, яка ставить перед собою унікальний набір проблем. Найкращий спосіб зрозуміти це (і те, як Холдсворт, здається, ставиться до нього) по суті, є розширена фігура ре мінор або ре доріанська.

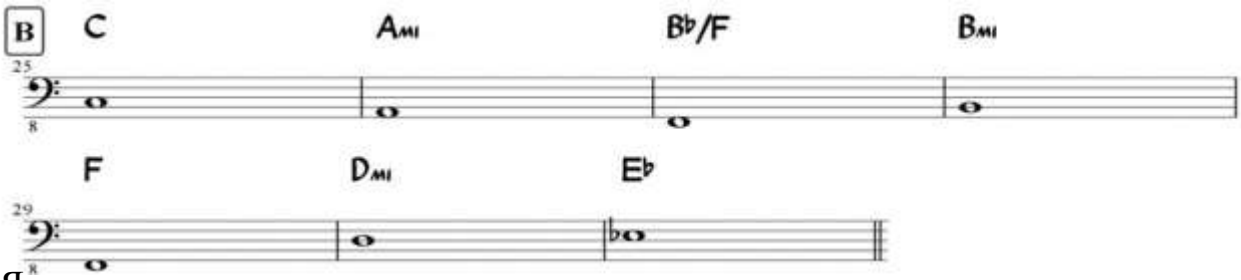
Дейв Лібман детально обговорює ці типи ситуацій у «Хроматичному підході до джазової гармонії та мелодії». Модальна гра «відноситься до тієї гармонійної ідіоми, в якій єдиною відомою точкою відліку є даний режим» [47]. Щоб створити інтерес до такої прогресії, соліст може накладати цикли акордів, використовувати «заміну режиму» (наприклад, F Lydian доповнений замість фа-мажора) або використовувати «висоту звуку в ладі як джерело контрастних ключових центрів» серед іншого концепції [47].

Ще одна подібна ситуація, яку Лібман охоплює, — імпровізація на основі педалі.

«У грі на педальній точці сила роздільної здатності та діатонічні орієнтири… абстраговані… Накладені ключові центри можуть бути однаково будь-яким із одинадцяти тонів, що залишилися, залежно від бажаного рівня дисонансу, що є результатом вибору інтервалу… Гра на точці представляє дуже відкриту гармонійну ситуацію. Притягнення до роздільної здатності тут зовсім незначне» [48].

Здається, що підхід тут є сумішшю обох концепцій. Є рух акордів, але є й чітко визначений центр, і хоча Холдсворт часом відхиляється досить далеко від ре мінору, він завжди повертається в тональність, демонструючи те, що Лібман назвав би «діатонічним ліризмом» [49].

Кожна секція В складається з 7 тактів і складається з наступної (досить простої) послідовності акордів:



Якщо узагальнити:

Розділ А: 12 тактів — 3 рази через А

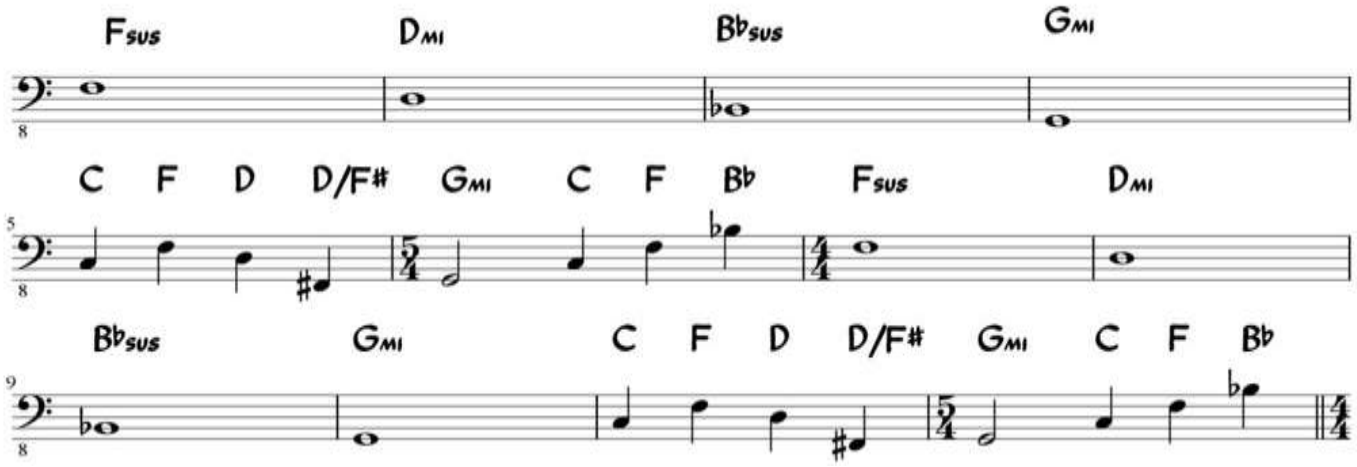
Розділ Б: 7 тактів

Розділ А’: 8 тактів — 2 рази через А прогресію

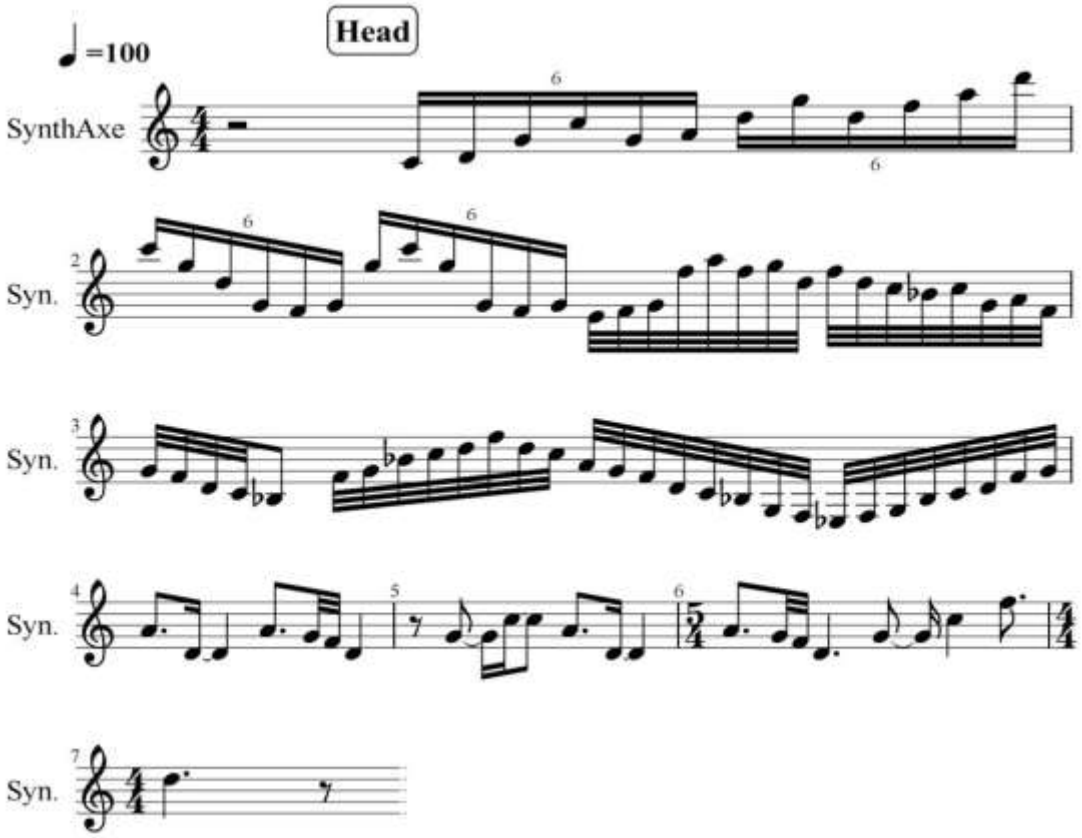
Розділ Б: 7 тактів

Розділ А’: 8 тактів — 2 рази через А прогресію

Акорди в темі відрізняються від акордів, на яких грає соло. Вони такі:



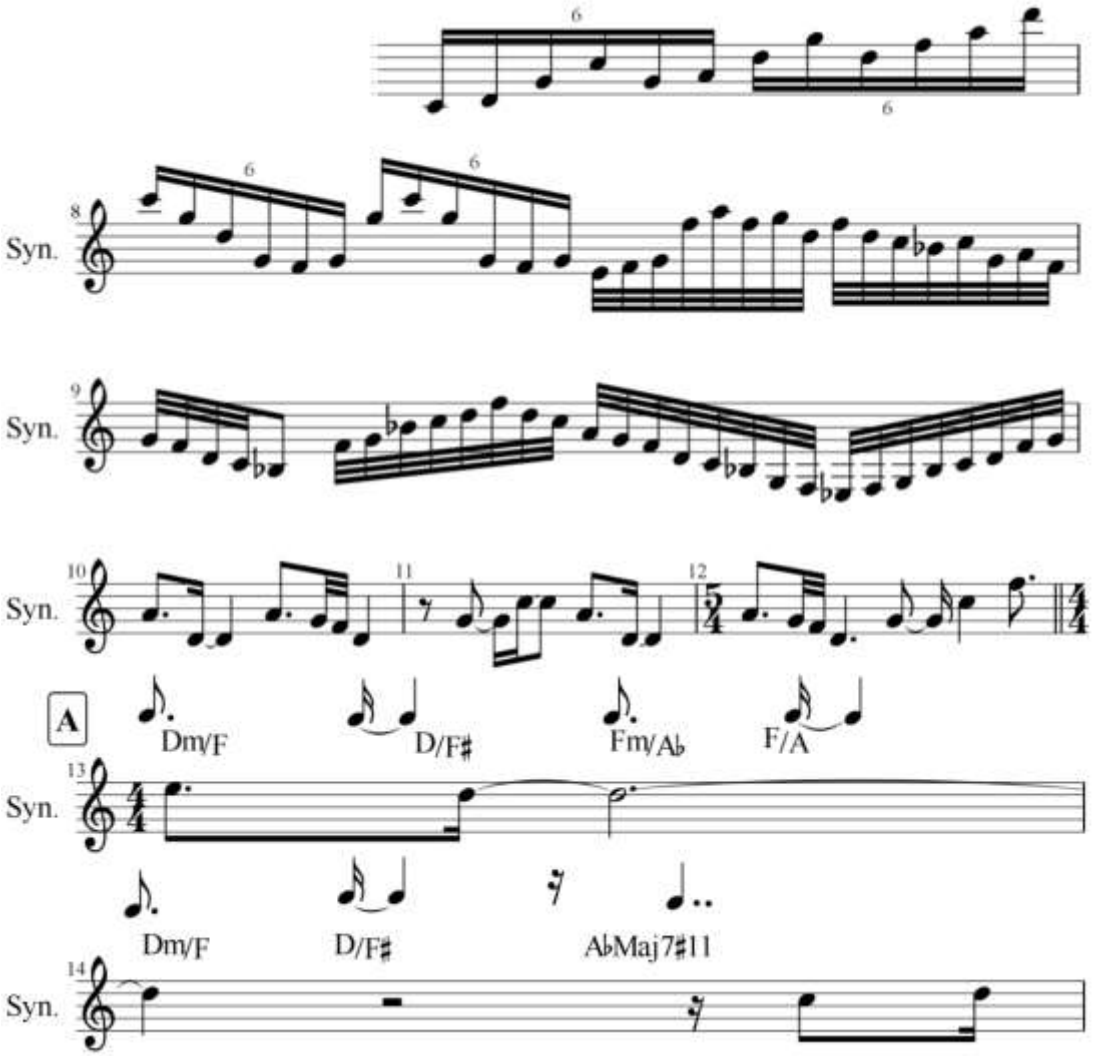
Ця прогресія є досить простою прогресією ре-мінор з кількома змінами тонального центру. Ноти мелодії більш-менш відповідають гармонійному фону: справжніх сюрпризів тут немає.



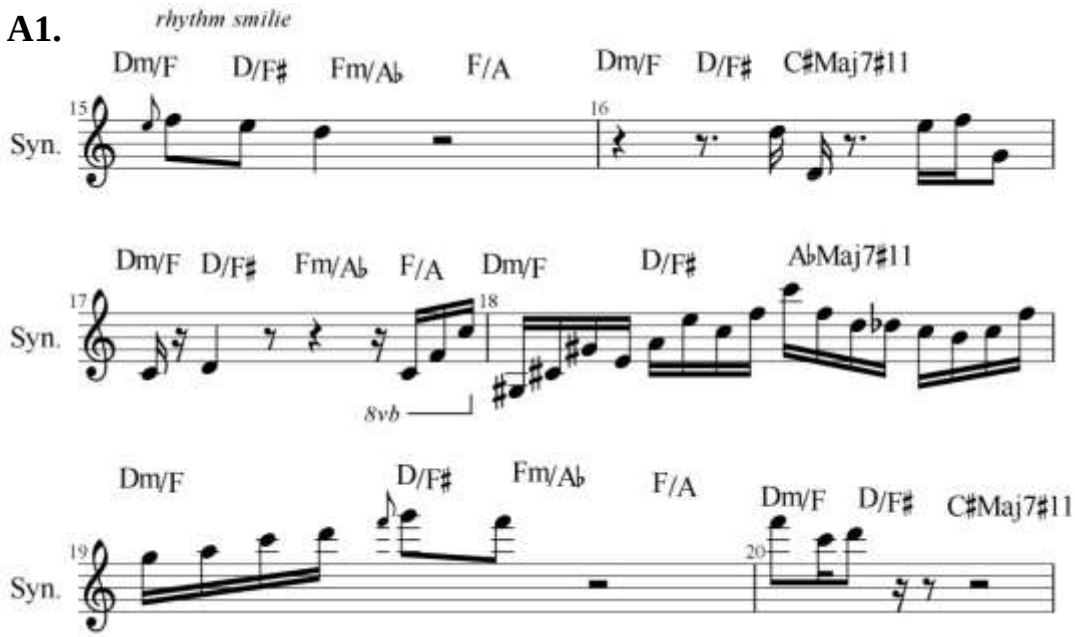
Після короткого вступу на барабанах (не позначеного в транскрипції) основна тема грається двічі. Ми могли б проаналізувати лише перші чотири ноти кількома способами, жоден з них не є особливо задовільним. Це можна назвати тризвуком C add9, або, можливо, арпеджіо D7sus, або навіть арпеджіо Dm7 add11. Усе це є непотрібно складним і не сприяє у будь-якому змістовному сенсі розумінню того, що насправді відбувається в музиці. Таким чином, я

пропоную наступний аналіз з точки зору інтервалів. Початкова висота (C) переміщується на велику секунду, вгору на чисту кварту і знову на чисту кварту. Це створює ноти C, D, G і C, ноти, які грає Холдсворт. Потім цей інтервальний зв’язок зміщується вгору на чисту квінту, де рух повторюється, створюючи ноти G, A, D і G. Цей процес взяття інтервального набору та переміщення його через гамму або тональність є звичайним у роботах Холдсворта. За цими двома фігурами йде висхідне арпеджіо Dm7.

Чисті кварти повертаються в другому такті, починаючи зі спадної фігури C, G, D, і, нарешті, порушуючи четвертий шаблон мажорним 6-м, Г. Холдсворт повертається до F, нижнього сусіда, перш ніж повернутися до G, який він потім витісняє на октаву. Від цього високого G він повертається до C, перш ніж повернутися до G, а потім опускає октаву, щоб повторити фігуру T-LNT-T. Наступна фраза починається з розбігу ре-мінорної гами, починаючи з мі-мажорної гами через G. Однак після цього відбувається стрибок від мінорної 7-ї до фа, після чого Холдсворт починає низхідну лінію, засновану на пентатонічній гамі фа-мажор, на принаймні до ноти Bb, якої в ній немає (однак обидві є в гамі ре мінор). З іншого боку, ми могли б розглядати його як похідне від гексатонічної гами, що містить ноти F, G, A, Bb, C, D, але це здається непотрібно складним. Холдсворт продовжує спуск через пентатоніку фа мажор, зупиняючись на мить на Bb. Все інше є коротким, оскільки за ним йде рядок, що починається на F на основі мажорної пентатоніки Bb, яка, як і пентатоніка, що їй передувала, коротко включає одну ноту, якої немає в гамі — у цьому випадку A. Після довгого Протягом більше двох октав, що включає одну іншу ноту, яка не зустрічається в пентатонічній гамі Bb (Eb, яка, звісно, присутня в Bb мажор), грається головна мелодійна фігура. Це характерна мелодія Холдсворта, що включає четвертий і п'ятий інтервали і витончену ритмічну побудову. У другий раз ця цифра незначно змінюється, закінчуючи постійним D, що переносить до початку змін.



Зауважте, що синкопований ритм змін акордів продовжується в секціях А та А1.



Холдсворт починає своє соло з короткої мелодійної фрази, спускаючись по ступенях від фа до ре. Він слідує за цим ще однією короткою фразою, зосередженою на ре мінорі, цього разу включає широкі інтервали. Його наступна фраза, побудована на серії накладених діад, швидко виходить за межі

будь-якої ключової області, пропонуючи F, C#, A і F, перш ніж повернутися до фігури F пентатонічної гами. Це схоже на знаменитий цикл Джона Колтрейна «Гігантські кроки». Також відомий як «зміни Колтрейна», цей цикл акордів складається з ключових центрів, які рухаються в мажорних терціях — наприклад, «Гігантські кроки» швидко переміщуються між ключовими центрами B, G і Eb. На додаток до створення п'єс на цій ідеї («Giant Steps», «Countdown», «26-2» та інші), Колтрейн часто накладав цю прогресію на більш традиційні прогресії акордів або над статичними ситуаціями з точкою педалі. Здається, Холдсворт використовує тут варіацію цієї концепції, оскільки акорди рухаються в мінорних шістрах, інверсії мажорних терцій. Ми знову зіткнемося з цим методом під час цього соло.

Тут ми зустрічаємо ще один приклад циклу малих секст. Холдсворт грає дуже схожу фразу, як у мм. 17-18, орнаментуючи діади деякими хроматичними тонами. Цього разу накладена послідовність – Bb-F#/Gb-D-Bb. Потім Холдсворт переходить до фа-мажор, перш ніж почати інший накладений шаблон у m.22, який не піддається легкому аналізу. Він починає з того, що хроматично обводить Bb, потім грає висхідний інтервальний ряд, який складається з тритону, малої терції з половиною кроку, а потім спускається через іншу малу терцію, ідеальну квінту та тритон. Далі він грає варіацію на цій фігурі, хроматично оточуючи Eb, потім піднімаючись через тритон і малу терцію. Цього разу, однак, Холдсворт грає спадну половину кроку, а потім грає подібну низхідну фігуру, що складається з малої терції, ідеальної квінти та тритону. Він закінчує цей рядок арпеджіо Fmaj7add6, а потім у m. 23 грає фігуру, що включає октаву, зміщену F з UNT, перш ніж грати арпеджіо, що складається з кількох акордів. Він починає Gm7, F# і D для висхідної частини, потім повертаючись від тризвука D (Bb), він переходить у спадну тріаду F, нарешті зупиняючись на G.

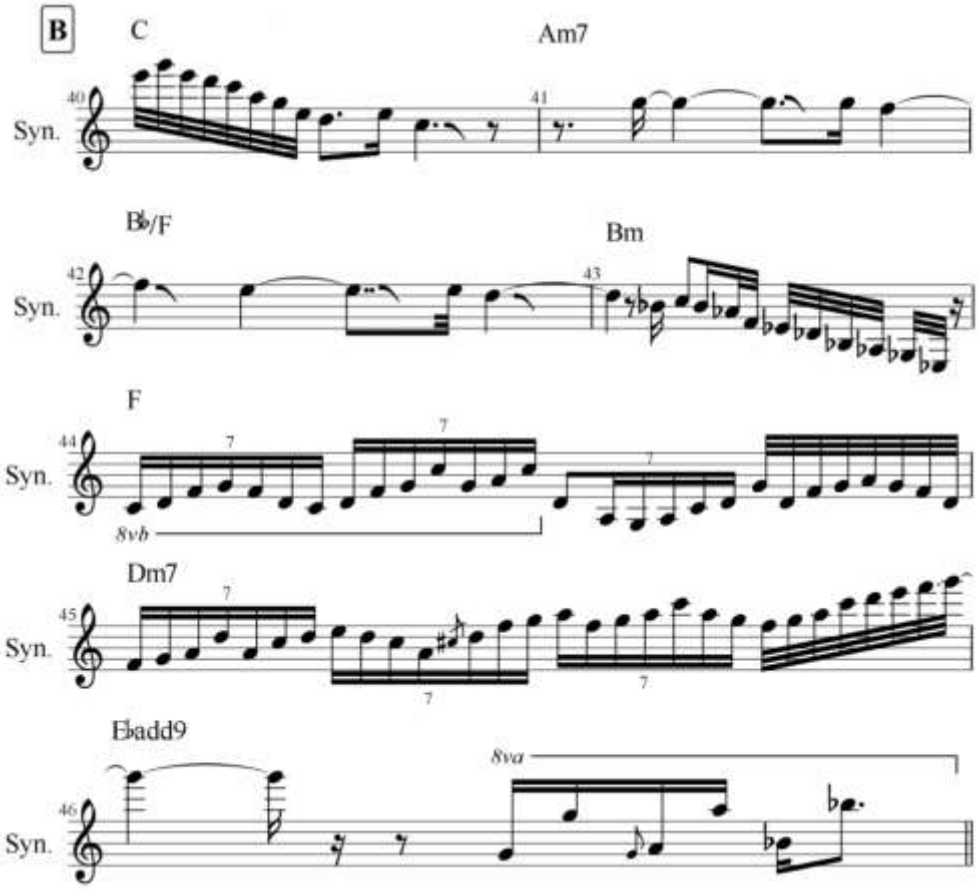
Потім маестро грає блискучу висхідну пентатонічну лінію F протягом майже двох октав. При відтворенні на акорді Am7 це створює тони 1-3-4-6-7 з

натуральної мінорної гами. Він зупиняється на D, потім спускається до Bb через m. 27. Він грає мелодійний хід 7-1-2-3, потім починає низхідну лінію над акордом Bm. Це починається як серія діад A5 (з D, третьою Bm, включеною побіжно). Потім Холдсворт грає діаду Ab5, якій безпосередньо передує Bb; він слідує за цим із низхідним тріатом F#m. Враховуючи, що наступним акордом є Gm, здається, що Холдсворт оточує корінь акордами, побудованими на його хроматичних сусідах, щоб підсилити напругу, перш ніж розв'язувати арпеджіо Gm11 (no5), за яким він слідує арпеджіо Gm13. Далі він виділяє C, 7 Dm, перед тим, як відтворити фразу, яка містить G. Він бере спадну ступінчасту частину цієї фігури, переміщує її ще на одну сходинку, потім зміщує її вниз на октаву так, що вона утворює мелодійну клітинку 3-2-1-2, яка веде до секції A1.

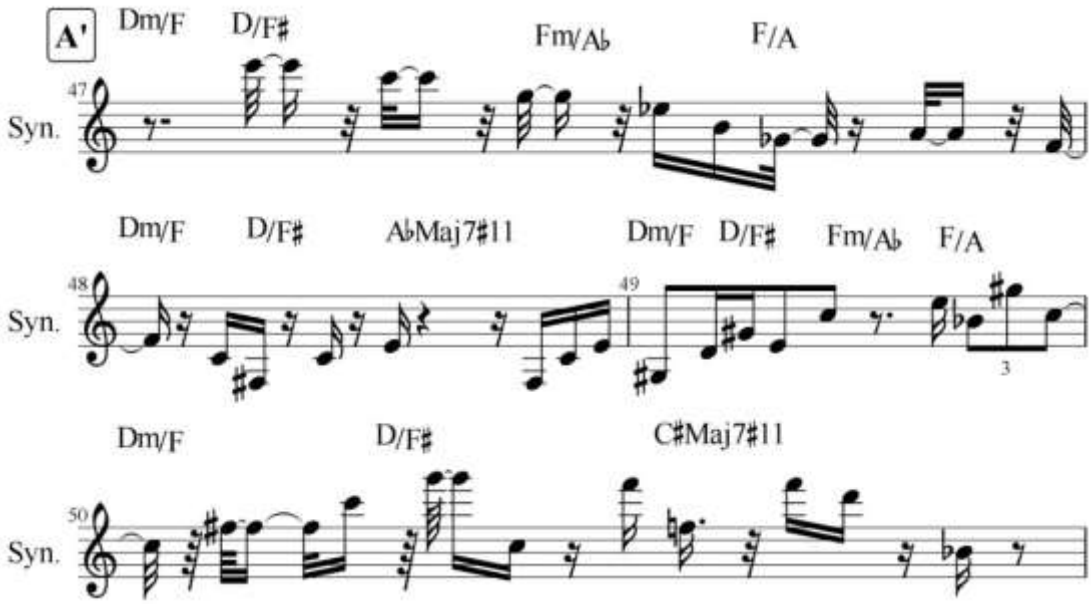
Холдсворт починає секцію A1 зі зростаючої фігури, яка досягає 4-5-9 ступенів ре мінору, завершуючи лінію, яку він розпочав у кінці секції B. Потім він грає іншу фігуру, засновану на секундах і квартах, а потім, здається, переходить на C#, продовжуючи спуск. Після кількох широких інтервальних стрибків він починає іншу висхідну фразу, в якій він переміщує хроматичну серію з п'яти тонів через висхідний цикл мінорних шостих, який ми зустрічали раніше. Можливо, варто звернути увагу на те, що послідовні хроматичні ноти, які починаються кожного п'ятинотного набору, об'єднуються, щоб утворити дев'ятинотну розширену гамму (C# D# E F G G# A B C). Як правило, згадувати про подібне може бути хапається за соломинку, але Холдсворт прямо посилався на використання цієї шкали в різних джерелах [8, 62]. (Довідливі читачі, можливо, також помітили, що це третій із «Modes of Limited Transposition» Олів'є Мессієна.) Послідовність продовжує ставати все більш абстрактною, оскільки Холдсворт порушує шаблон, відтворюючи низхідну мінорну клітинку F# (3-2-1-5) , потім низхідна лінія, яка може бути сильно хроматизованою гамою F# мінор. Потім він грає інтервальну серію, в основному засновану на тритонах, ідеальних квінтах, малих терціях і півстепах. Він спускається через цю серію до тих пір, поки не досягне A, а потім піднімається через хроматизовану мінорну гамму. Протягом цієї лінії Холдсворт збільшує

швидкість відносно основного імпульсу, про що свідчить збільшення значень туплету. Це додає ритмічної напруги. Холдсворт завершує серію арпеджіо, які ретельно уникають визначальної мінорної третини гармонії. Перший містить усі ноти дорійського ладу, крім фа, другий заснований виключно на секундах, квартах і квінтах, а також уникає фа.

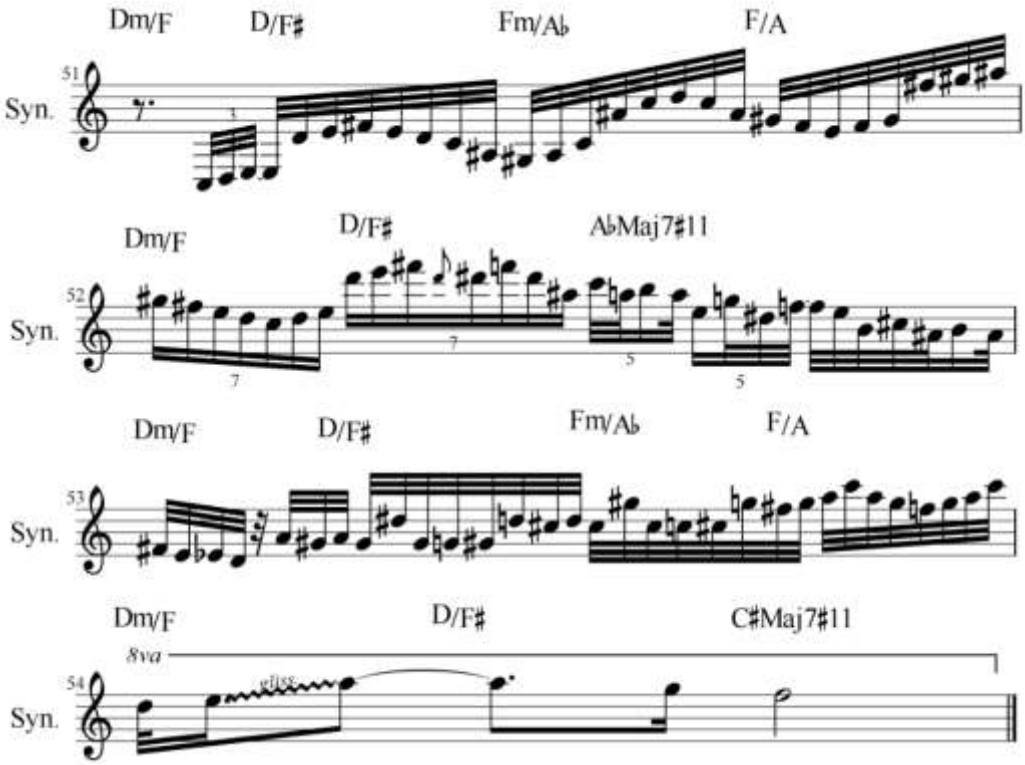
Наступна коротка фраза Холдсворта підкреслює 9 ре мінор. Потім він повертається до знайомої послідовності, цього разу складаючи акорди з послідовності мінорних арпеджіо. Він грає Dmaj7, Bbm, F#m, Dm і BbmM7. Він на мить спирається на високу А. Останній рядок Холдсворта базується здебільшого на низхідній серії мелодійних клітинок 1-2-3-5 і 5-3-2-1, що переходить до висхідної пентатонічної фрази С, яка закінчується в наступному розділі.



Холдсворт спускається через пентатонічну гамму C, закінчуючи свою попередню фразу. Його наступна фраза містить серію ступінчастих низхідних постійних нот, висоту яких він поступово знижує за допомогою вібрато. Після спуску від G до D Холдсворт грає спадну лінію, яка поєднує дві пентатонічні гами — Ab і Gb — використовуючи загальний тон Eb для полегшення перемикання між ними. Далі Холдсворт починає висхідну лінію, засновану переважно на пентатонічній гамі F, яка охоплює три октави аж до G. Холдсворт грає останню мелодійну ідею, додаючи інтересу до простої висхідної фігури (G, A, Bb), включаючи октавне зміщення.



Цей розділ містить найбільш ритмічно складні фрази соло з використанням великої кількості синкопії. Холдсворт починається з тріади C, B і F. Потім він грає серію кутових висхідних ліній, отриманих з усієї тональної шкали D. У м. 50 він включає ноту (G) не з гами в контексті інтервального стрибка дванадцяти, потім іншу (F), яка потім зміщується на октаву. Він закінчує розділ низхідним тризвуком Bb, який включає ще більше октавного зміщення.



Холдсворт повертається до всієї тональної шкали D, граючи висхідну фразу, яку він розбиває інтервальними стрибками малих септок. Ця лінія охоплює три октави, а потім у такті 52 поступається низхідній фігурі, яка, здається, заснована на тризвуках D#, Am, комбінації Em і Eb, доповнених, і B. У такті 53, Холдсворт грає пат терн з вісьми нот, який він переміщує через цикл кварт; він починає з G#, переходить до C#, потім F#, а потім переходить до пентатоніки F, в якій він грає остаточну висхідну фігуру, підіймаючись вгору до A, потім вниз до тривалої F, на якій він закінчує своє соло.

Висновки

Факт того, що музика говорить «мовою», яка нам знайома, безсумнівно, допомагає нам позитивно ставитися до неї. Однак це право власності ніколи не розвивалося традиційним чином з музикою Холдсворта. І сьогодні це кидає виклик «стандартному» тональному комфорту і дає відчуття перебування на незнайомій для музики території. Це відчуття еквівалентне переїзду в нове місто; це приємний досвід ходити новими вулицями і дивитися на будівлі, яких ви ніколи не бачили, але ви також знаєте, що це відчуття зміниться, коли ви звикнете ходити тими самими вулицями. Іншими словами; його музика все ще дуже свіжа. Дуже мало інформації про його музичні думки, прийоми та методи наразі доступні для широкої публіки. Те, що було розповсюджено через навчальні публікації, як літературу, так і інші, дуже спрощено і стосується лише самої поверхні глибоких джерельних знань та цікавих уявлень про музичні концепції. На жаль, Холдсворт не був пророком власного підходу до музики і, здається, був більше зацікавлений в тому, щоб заохочувати інших робити дослідження самостійно. Зрештою, це, мабуть, одна з найважливіших причин, чому його музика настільки унікальна – замість того, щоб слідувати іншим школам думки, він навчався сам через особисту інтерпретацію та вивчення структур і практики в музиці, яку він любив.

У результаті проведеного дослідження, можна підсумувати:

- розглянуті різні аспекти творчості Холдсворта. З точки зору композиційного впливу Холдсворт переважно цитує європейських композиторів-класиків, особливо твори Бартока, зокрема струнні квартети, «Концерт для оркестру» та «Чудовий мандарин». Іншими композиторами, яких він регулярно згадує, є Дебюссі (Холдсворт стверджує, що досі плаче, коли чує «Клер де Люн»), Равеля, Стравінського та Копленда. Холдсворт мав багату й різноманітну історію в студії звукозапису, виконуючи все, від рок-н-ролу до вільної імпровізації;

- проведено огляд життєвого та творчого шляху гітариста і композитора. Холдсворт почав проявляти інтерес до гри на інструменті, у відносно пізньому віці сімнадцяти років. Цей пошук тривав все життя, що глибоко інформує про музичну ідентичність Холдсворта;
- проаналізовано нотний текст партій Холдсворта визначено основні прийоми гармонічного та інструментального мислення виконавця. Холдсворт часто озвучує свої акорди незвичайним, «негітаристичним» способом. Нетерційні інтервали відіграють важливу роль у його акордовій грі: секунди, кварти та квінти є звичайними. Часто його акорди чітко озвучені, що може бути досить важко виконати на гітарі через те, як налаштований інструмент. На структурному рівні Холдсворт часто, хоча й не завжди, уникає домінуючих акордів. Більша частина музики Холдсворта має модальний характер, оскільки функціональна гармонія та тонічний-домінантно-тонічний рух є значною мірою відсутні;
- зібрано інформацію про роботу Холдсворта і виявлено характер впливу його творчості на гітарну спільноту. Холдсворт мав багату й різноманітну історію в студії звукозапису, виконуючи все, від рок-н-ролу до вільної імпровізації. Оскільки репутація Холдсворта росла, він отримував пропозиції приєднатися до різних груп. Музикант на протязі свого творчого шляху співпрацював з багатьма видатними митцями свого часу, завзято експериментував з технічними, гармонічними і інструментальними аспектами своєї творчості;
- визначено, у чому полягає унікальність Холдсворта як гітариста і композитора. Гра Аллана Холдсворта на електрогітарі складається з багатьох елементів, кожен з яких являється частиною його «авторського» звучання інструмента. В своїй музиці Холдсворт використовує дисонуючі акорди з «нестандартними» оберненнями тонів, тоніко-домінантно-тонічна основа музики в більшості випадках відсутня, замість неї широко використовується гармонічна модальність. У своїй грі маестро використовує такі складні прийоми як «пальцеве легато», його лінії та

фрази часто виходять за рамки гармонічної структури. Гами та лади що використовує Холдсворт частіше за все є «складеними», тобто утвореними з кількох «стандартних» гам чи ладів.

Незважаючи на деякі деталі, які залишилися, в даній роботі досить добре було ознайомлено з творчістю та стилістикою Аллана Холдсворта у попередніх розділах. Історія ледь зацікавленого в музиці хлопця, який почав грати у віці сімнадцяти років і став одним із найбільших піонерів гри на гітарі, має надихати всіх амбітних музикантів. Ця теза, якою б маленькою вона не була, є однією з найповніших презентацій його особистої історії, а також його музичного стилю та підходу до композиції та імпровізації. У сучасному музичному середовищі не існує іншого музичного аналізу, який би базувався майже виключно на власних принципах Холдсворта. Але будь-який такий аналіз завжди буде суперечити складності істини і може лише запропонувати невеликий погляд на процес мислення композитора. Тому важливо, щоб читач підходив до аналітичного матеріалу з урахуванням цього. Проте можна стверджувати, що гру цього музиканта, як найкраще можна розпізнати за трьома основними факторами: по-перше, дуже неортодоксальний стиль композиції, який переважно характеризується відсутністю функціональної гармонії, сильними нотками мелодійної мінорної гармонії, постійними змінами. тональності та форм, що віддають перевагу довгим сольним імпровізаціям. По-друге, його тембр, який надає як гітарі, так і SythAxe звучання валторни на додаток до органічної фрази та артикуляції, яка також нагадує звук валторніста. І по-третє, імпровізаційний стиль, який поєднує в собі безпрецедентне використання техніки легато, дуже помітний відхід від гітарної традиції на основі нетрадиційних гам і, нарешті, швидкість, з якою майже немає рівних. Хоча це не так помітно, також можна виділити коріння музики Джона Колтрейна, Дебюссі та класичної музики початку 20-го століття як важливі компоненти, що вплинули на його стиль.

Нажаль, Холдсворт не встиг випустити повну інструкцію, присвячену багатьом предметам, пов'язаним з його музикою. Єдине, що можна сказати напевно, це те, що він оперує методами та прийомами, на які лише натякали в інтерв'ю та коротких статтях. Наприклад, кілька разів згадуються гами на дві або три октави, і в статті 1987 року з журналу Guitar ми можемо прочитати коротку посилання на його імовірну концепцію побудови гами за допомогою комбінацій тризвуків. На додаток до цього, серед відеоблогерів ходять чутки, які приписують йому нетрадиційні методи виконання техніки легато, власну «Доріанську хроматичну концепцію» і музичне розуміння, яке вразить вас.

Хоча гітарна спільнота вважає Холдсворта «одним із найбільш музично харизматичних артистів, яких коли-небудь створювала сучасна імпровізація», він продовжував применшувати свій статус і натомість зосереджується на музиці. Неохоче брав на себе роль викладача, деталі його композиційних та імпровізаційних прийомів також залишаються невідомими широкій публіці. Ми можемо лише сподіватися, що одного дня нам подарують велику, дуже важку книгу, яка відкриє всі таємниці. До цього часу музика Аллана Холдсворта залишається загадкою.

Список використаних джерел:

1. Бекон Т., The Ultimate Guitar Book 1991, Нью-Йорк: Knopf.

2. Ортнер, С. Б., Про ключові символи, в «Читанці в антропології релігії», М. Ламбек, редактор 2002, Blackwell Publishing: Malden, MA. с. 151-159.

3. Беннетт, А. та К. Доу, Guitar Cultures 2001: Berg Publishers.

4. Кессель, Б., Гітара 1967, Голлівуд: Wehman Bros.

5. Кріс Хоард і А. Холдсворт, Reaching for the Uncommon Chord 1985, Wayne, NJ: 21st Century Music Productions Inc. 111.

6. Вудард, Дж., Аллан Холдсворт, у Jazziz 1994.

7. Гілберт М., The Reluctant Guitarist, в Jazz Journal International 1992.

8. Holdsworth, A., Allan Holdsworth, 2007. p. 75 хв.

9. Адельсон, С. Аллан Холдсворт. [цит. 15 грудня 2012 р.]; Інтерв'ю]. Доступно з: http://www.steveadelson.com/interview_holdsworth.php.

10. Моррісон, М. Інтерв'ю Аллана Холдсворта! 2006 лютий

9 [цит. 15 грудня 2012]; Доступно за адресою: http://m.jazzhouston.com/articles/words/allan_holdsworth_int erview_06?page=1&type=5.

11. Мілковскі, Б., Аллан Холдсворт: в Jazztimes 2000.

12. Cleveland, B., In Search of the Uncommon Chord, в Guitar Player 2008. p. 74-88.

13. Фокс, Д., у Guitar Player 2004.

14. Cleveland, B., Parallel Lines: A Conversation with Fusion Giants John McLaughlin and Allan Holdsworth, in Guitar Player 2005. p. 70-79.

15. Тейлор, Р. Тоні Вільямс: Ноги на мільйон доларів. Allmusic [цит

2013 9 січня]; Доступно за адресою: http://www.allmusic.com/album/million-dollar-legs-mw0000480984.

16. Берд, Дж., Аллан Холдсворт: 1984.

17. Прасад, А.Аллан Холдсворт: Innerviews 1993 [цит. 2012 р. 20.11.12]; Інтерв'ю]. Доступно за адресою: http://www.innerviews.org/inner/holdswor.html.

18. Толлесон, Р., Алан [sic] Холдсворт: Дорожні ігри, в Downbeat 1984.

19. Біо та історія. The Real Allan Holdsworth.com 2012 [цит

10 березня 2013 р.]; Доступно за адресою: http://www.therealallanholdsworth.com/allansbio.htm.

20. Grammy.com 1983 [цитовано 10 березня 2013]; Доступно за адресою: http://www.grammy.com/nominees/search?year=1983.

21. Sher, C., ed. Нова справжня книга. ред. С. Шер. Vol. 3. 1995, Sher Music Co.: Петалума, Каліфорнія.

22. Хекман, Д., Аллан Холдсворт: гітарист в Jazztimes 1989.

23. Мілковскі, Б., Аллан Холдсворт: Втома металу, в Downbeat 1985.

24. Milkowski, B., Allan Holdsworth's New Horizons, in Downbeat 1985. p. 19-21.

25. Мілковскі, Б., Six String Sizzle, в Downbeat 1987.

26. Ренікофф, М., Недосяжна зірка, у світі гітари 1989.

27. Фергюсон, Дж., Алан Холдсворт і Гордон Бек: З серцем у пісні, в JazzTimes 1997.

28. Resnicoff, M., Allan Holdsworth's Untold "Secrets", in Guitar Player 1990. p. 24-32.

29. Джоффр, Д. Аллан Холдсворт: Вежа Ворденкліфф. Allmusic [цитовано 16 лютого 2013 р.]; Огляд]. Доступно за адресою: http://www.allmusic.com/album/wardenclyffe-tower-mw0000097636.

30. Вибір критиків десятиліття, в Jazziz 1994. с. 102-103.

31. Kelman, J. Allan Holdsworth: Hard Hat Area and None Too Soon. Все про джаз [огляд] 2012 23 березня [цитовано 29 січня 2013]; Доступно з: http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=41703#.UQd jKvKKySo.

32. Астаріта Г.Аллан Холдсворт: Зона касок (2012). All About Jazz 2012 4 червня [цитовано 16 лютого 2013]; Доступно з: http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=42248#.UR_ QOfJfKSq.

33. 100 найкращих гітаристів 20-го століття, в Musician 1993.

34. 25-та щорічна премія читачів гітаристів, у Guitar Player 1992.

35. Hallebeek, R. 1996 [цит. 2012 р. 11/20]; Інтерв'ю]. Доступно за адресою: http://www.richardhallebeek.com/interviews/holdsworth96.ph p.

36. Рід, Б. Вибір редакції: липень 2012: Аллан Холдсворт, Не надто скоро. Downbeat 2012 [цитовано 13 січня 2013 року]; Огляд]. Доступно за адресою: http://www.downbeat.com/defaultl.asp?sect=editorspicks201 207.

37. Паттерсон, Дж.В. Аллан Холдсворт: Шістнадцять чоловіків Тайну. All About Jazz 2000 1 квітня [цитовано 29 січня 2013 року]; Доступно з: http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=5463#.UQg8 N_KKySp.

38. Дженкінс, Т.С., Аллан Холдсворт: Спущена шина: музика для неіснуючого фільму, в Downbeat 2002. стор. 64-65.

39. Hallebeek, R. 2003 [цит. 2012 11/20]; Інтерв'ю]. Доступно за адресою: http://www.richardhallebeek.com/interviews/holdsworth03.ph p.

40. Kelman, J. Allan Holdsworth Group: Тоді! Все про джаз

2004 8 вересня [цитовано 29 січня 2013 р.]; Доступно з: http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=14678#.UQd nlPKKySo.

41. Мередіт, Б. Аллан Холдсворт та Алан Паскуа: за участю Чада Вакермана та Джиммі Хесліпа. JazzTimes 2007 липень/серпень [цитовано 21 лютого 2013 р.]; Огляд]. Доступно з: http://jazztimes.com/articles/19607-featuring-chad-wackerman-jimmy-haslip-allan-holdsworth-alan-pasqua.

42. Мюлхерн, Т., Аллан Холдсворт: A Style Apart, в Guitar Player 1982, Music Player Network.

43. Мілковскі, Б. Розмова з Алланом Холдсвортом. 5 жовтня 2005 р. [цитовано 9 січня 2013 р.]; Доступно за адресою: http://www.abstractlogix.com/interview_view.php?idno=80.

44. Гілл К., Осліплений наукою: Аллан Холдсворт досліджує нові гітарні кордони, у Guitar Player 1993.

45. Мілковскі, Б., Профіль: Скотт Хендерсон, у Downbeat 1987.

46. Ake, D., Jazz Cultures 2002, Berkeley: University of California Press.

47. Ніколсон С. Джаз-Рок: Історія 1998, Нью-Йорк: Книги Ширмера.

48. Крауч, С. Слова з чотирма буквами: реп і ф'южн. JazzTimes, березень 2002 р.

49. Milkowski, B., Fusion, in The Oxford Companion to Jazz, B. Kirchner, Editor 2000, Oxford University Press: Oxford. с. 502-511.