PAT METHENY

Импровизация развивается на многих уровнях. Автор этих строк импровизирует прямо сейчас. Из сочетания технических средств и творческого мышления рождается вызов, побуждение произвести на свет нечто значащее.

По тому же принципу, импровизирующий гитарист должен слить воедино свои музыкальные знания: чувство мелодии, гармонии и ритма - чтобы уметь доносить свои спонтанные композиционные идеи. Этому можно посвятить всю жизнь.

Пэт Мэтини ярко заявил о себе более двадцати лет назад, и полет его вдохновения продолжает опережать практически всех и вся на этой планете.

Талант Пэта как композитора и аранжировщика приравнивается или даже превосходит его мастерство как гитариста. Его каждая новая запись ожидается с предвкушением чего-то особенного. С выходом каждого альбома мы задумываемся - будет ли это прелесть дуэтов с Чарли Хэйденом [Charlie Haden] на "Missouri Sky", ошеломляющее разнообразие "Secret Story" или спорные абстрактные соло с "Zero Tolerance For Silence"? Как лидер Pat Metheny Group или как участник совместных проектов с другими музыкантами, Пэт всегда привносит целостность, творческое начало и спонтанность любому проекту.

Эта музыка исходит от души, сердца и, как сказал Орнетт [Ornette Coleman], "Танцев В Твоей Голове". Она возбуждает тело и разум на многих уровнях. Музыка Пэта Мэтини содержит в себе все то, чем являемся мы, одухотворенные люди, импровизирующие всю жизнь.

**TCG:** Начнем с твоей коллекции инструментов. Линда Манзер [Linda Manzer] играет в ней не последнюю роль.

**ПМ:** Линда стала очень важным партнером для меня. Я встретил ее впервые 15 лет назад. Для таких гитаристов как я, кто много путешествует и дает концерты по всему миру, настоящим поводом для гордости является тот факт, что довольно часто такие замечательные мастера приходят на репетиции со своим инструментом на пробу. Я редко покупаю у них гитары потому, что гитар у меня больше, чем я когда либо рассчитывал иметь, и я все еще учусь играть на тех, которые у меня уже есть. Но мне в самом деле нравится, когда кто-то приносит попробовать хороший инструмент. В случае Линды, она принесла инструмент, который в самом деле привлек мое внимание так, как очень немногие гитары до того. Что-то в звучании этого инструмента и в моей манере игры просто состыковалось. Появилась необыкновенная простота, гладкость с низу до верху, почти как на фортепиано. Первая гитара, которую она принесла мне, теперь называется Linda-6, обыкновенная шестиструнка со стальными струнами.

И с тех пор мы с ней идем по этой дороге, когда я говорю: "А сложно ли будет сделать вот так...?" И она отвечает: "Я думаю, что смогу это сделать". На сегодняшний день она сделала для меня порядка пятнадцати гитар, от самых привычных шестиструнок до гибридных сопрано-гитар, ситароподобных гитар, и вершиной, конечно, является сорокадвухструнная гитара Пикассо. Каждая из этих гитар несет в себе нечто особенное и все они представляют собой невообразимый, уникальный образчик моего представления об ее мастерстве.

**TCG:** Мне удалось поиграть на Пикассо гитаре Скотта Чинери [Scott Chinery]. Твоя появилась раньше?

**ПМ:** Да. Насколько я помню, идея Пикассо гитары появилась из моего наброска для Линды на клочке бумаги, которая в общем то заключалась в шестиструнной гитаре, у которой вся передняя дека покрыта струнами, настолько, насколько возможно. Эту идею я вынашивал двадцать лет, и даже пытался реализовать ее раньше. Линда развила ее до того вида, в котором она существует теперь, с большим количеством грифов.

**TCG:** Настраивать ее должно быть настоящим испытанием?

**ПМ:** Сейчас эта гитара у меня уже более двенадцати лет, и лишь только в прошлом году я более менее понял как нужно ее настраивать. Я использовал ее на многих записях, начиная с "Song X", потом - на работе прошлого года "Quartet", на записи Кенни Гаррета [Kenny Garett] "After The Rain", с Чарли Хэйдном [Charlie Haden], в теме к Cinema Paradiso, на новом CD есть композиция "Into The Dream". На примере этого соло я впервые понял на что способен этот инструмент. Гитарную часть я настроил довольно низко, как баритон, а все остальные струны - очень высоко. Вот теперь, когда у меня есть начальный подход, я ищу способы развить свое владение этим инструментом. Это поистине нечто необыкновенное. Так происходит со всеми гитарами Линды - прелесть их звучания растет из года в год.

**TCG:** Эта гитара звучит совсем как арфа, похоже на Элиса Колтрейна [Alice Coltrane].

**ПМ:** Во многом эта гитара связана с арфой - не только по звучанию, но и по технике исполнения. Вообще-то я играю левой рукой на гитарной части, а правой рукой - на различных наборах струн как на арфе. Это позволяет получить контрапункт двигаясь по нескольким линиям одновременно, что обычно бывает довольно трудно, когда приходится выискивать различные аппликатуры. А играя таким образом, имеем независимые идеи, о чем мечтают многие гитаристы.

**TCG:** А как насчет твоих синтезаторов - что они из себя представляют?

**ПМ:** Основной синтезатор, который я использую - это старый Roland GR-300, модель 1977 года. В нем я практически ничего не менял. Люди часто путают его с Синклавиром. Я использовал звучание Роланда на записях "Are You Going With Me?", "Till The End Of The World" и на новой записи "Heat Of The Day". Синклавир [Synclavier] - это инструмент, который я использовал от случая к случаю в начале восьмидесятых, например, - на записях "Song X" и "Falcon And The Snowman". Я все еще использую его время от времени, но тогда я в последний раз использовал его в качестве основного голоса. Как и большинство других MIDI инструментов, для меня он не очень-то подходил, так как был слишком медленным. На новой записи я использую новый MIDI инструментарий, называющийся Эксон (Axon), он достаточно эффективен и является хорошей заменой в тех случаях, когда я использовал Синклавир. Но то звучание синтезатора, по которому меня узнают, - это старый Роланд.

**TCG:** Но вернемся к полуакустическим гитарам. Это тот самый твой ES-175?

**ПМ:** Я купил его за сто долларов у фермера в Лоун Джек [Lone Jack], штат Миссури, когда мне было тринадцать лет, а к нему в нагрузку Фендер бас за семьдесят пять долларов. Вот так, собственно, я и начинал.

**TCG:** А знаменитая зубная щетка?

**ПМ:** Когда мне было шестнадцать, я как-то раз играл концерт в Канзас Сити, и маленький шпинёк для ремня на корпусе гитары сломался. У меня с собой оказалась зубная щетка, я обмотал ее ремнем и воткнул ее в гитару и с тех пор она там так и торчит.

**TCG:** Расскажи нам о моделях гитар Pat Metheny от Ibanez.

**ПМ:** Ну, с Ibanez была целая история. Это было очень интересно, это было настоящее испытание японской стойкости духа и замечательный пример того, как нужно делать бизнес. Начиная года эдак с семьдесят восьмого, представители из Ibanez приходили ко мне на концерты в Японии. Они говорили, что они хотят создать для меня гитару, а я отвечал, что мне не нужна гитара потому, что у меня есть этот вот ES-175, который мне очень нравится. Но каждый раз, когда я приезжал в Японию, они приходили с новым прототипом. Я обычно говорил, что это очень мило, но мне очень нравится мой ES-175. И наконец, где-то в 1984 году они начали приносить вещи, которые начали мне нравиться. Я думаю, сейчас эта модель называется PM-20, которая, в общем-то похожа на 175. Я начал иногда использовать эту гитару и записал на ней "Question and Answer".

Потом я подумал про одну вещь, которую я мог использовать на ES-175 - это те лишние две ноты и более легкий доступ к верхним ладам. Через еще несколько прототипов появилась PM-100, которую выпустили около полутора лет назад. Я думаю, что это отличный инструмент. На самом деле я думаю, что инструменты от Ibanez конца двадцатого столетия будут чем то вроде гитар Gibson середины столетия. Они так хорошо сделаны, у них такой хороший подбор древесины и дизайн, что, я думаю, они и в самом деле будут хорошо служить.

**TCG:** Обсудим каких-нибудь других гитаристов. Уэс Монтгомери [Wes Montgomery]?

**ПМ:** Уэс - это тот еще мужик! С течением времени кажется, что он становится все лучше и лучше, я всегда слушал его записи. Его игра так вдохновляет, она так естественна и неординарна. Это есть в любой замечательной музыке и просто не нуждается в особых объяснениях. Но ты можешь просидеть три или четыре дня разговаривая об этой музыке, если захочешь. Ты можешь рассматривать ее до микроскопических деталей и находить бесконечное количество тем для разговора, наслаждаться красотой или анализировать, разлагая на составляющие или просто слушать. Моя мама любит и всегда любила Уэса Монтгомери. Те из нас, кто изучает музыку, могут потратить всю жизнь просто изучая его манеру исполнения, находя в этом бесконечное удовлетворение.

**TCG:** Как в твоей музыке, так и в музыке Уэса я вижу значительное тяготение к динамике.

**ПМ:** В музыке Уэса я вижу несколько моментов, которые были поистине революционными. Для меня основной из этих моментов - фразировка, область, в которой гитаристы, особенно джазовые, в своей массе не блещут. Джазовым гитаристам присуща некая закостенелость, о которой не-гитаристы судачат за нашими спинами. Уэс полностью преодолел это. Этот механизм похож на то, что у трубачей называется "игра языком". Поскольку я начинал как трубач, я по-прежнему мыслю в терминах игры языком. Это всегда мне помогает, так как я как бы пою про себя то, что я играю, как трубач, и в то же время пытаюсь реализовать все это как гитарный звук. Из тех интервью с Уэсом, что я видел, я могу заключить, что он был большим приверженцем фразировки. Это было как будто пение. По мне, именно это превозносит выдающуюся музыку, извлекаемую из гитары, над заурядной гитарной музыкой.

Уэс так же расширил динамический диапазон гитары настолько, что от самой тихой ноты до самой громкой ноты, не за счет регулятора громкости, а в рамках фразы, во фразе появляется свинг, а это - именно то, что заставляет гитару разговаривать.

**TCG:** Твои мысли по поводу Джанго Рейнхардта [Django Reinhardt] и Чарли Кристиана [Charlie Christian]?

**ПМ:** Джанго, в плане фразировки, по многим статьям остается непревзойденным. Вокальные, или если угодно, певческие качества его фразировки просто не имеют срока давности. Одна из замечательных сторон гитары в том, что мы имеем нескольких гигантов в гитарном наследии. А именно, Джанго, Уэс и Джим Холл [Jim Hall] - три кита. Для гитары свойственна одна особенность - каждый, кто берет в руки гитару, физически будет играть в совершенно другой манере, при этом для всех существуют огромные пространства для творчества. Что касается Чарли Кристиана, я слушаю его в связи с Уэсом и Джимом Холлом, потому, что я знаю о существовании этой связи. Я очень ценю музыку Чарли, но она не берет за душу так, как Уэс и Джим. Но год за годом я возвращаюсь к записям Чарли и ценю эту музыку всё больше и больше.

**TCG:** Кто из гитаристов сейчас восхищает тебя больше всего?

**ПМ:** Два мужика просто выдающиеся - Джон Скофилд [John Scofield] и Билл Фриселл [Bill Frisell]. Я знаком с ними обоими уже долгое время и чувствую, что за последние пятнадцать лет они сделали колоссальный вклад не только в развитие гитары, но и в музыку в целом. Это исходит от их опыта, и от музыкантов с которыми они играли, и из того, что они сумели воплотить этот опыт в действительно современный звук. Они оба - очень современные музыканты в лучшем понимании этого слова. Их игра и их музыка отражает самые характерные моменты нашего времени и его атмосферы. Это - сама действительность, и я не преувеличиваю, это - в каждой секунде. Они оперируют материями, свойственными текущему моменту. Для меня это очень важная характеристика, которая по моему так же относится к Уэсу Монтгомери и к Джанго. Они тоже овеществляли время, в котором они жили. Для меня это - в какой-то мере - основной элемент.

Несмотря на всё, что на них повлияло и влияет, Джон и Билл по прежнему звучат по своему, а это тоже очень важно.

**TCG:** Ты планируешь сотрудничать с другими гитаристами, как на совместной записи со Скофилдом?

{Здесь в журнале не хватает куска текста, между 124 и 125 страницами. Должно быть типографская ошибка. Перевод соответствует оригиналу. Прим. пер.}

**ПМ:** ...частью этого проекта, "Bass Desires". Я подыгрываю Джону, ударник Джои Бартон [Joey Barton] заменяет Питера Эрскина [Peter Erskine], и, конечно, там есть Марк Джонсон [Mark Johnson]. Билл и я много раз играли вместе в течение многих лет, но совместную запись сделали впервые. От первой до последней ноты это была как будто одна большая гитара. Была масса удовольствия и веселья. Я действительно восхищен этой записью. Помнится, она называется "The Sound Of Summer Running", выпущенная на Verve.

**TCG:** А не играл ли ты и с Джимом Холлом до этого?

**ПМ:** Мы играли несколько раз. Мы делали маленький тур по Франции 6 или 7 лет назад. Мы планируем запись дуэтом следующим летом.

**TCG:** С ритм-секцией?

**ПМ:** Нет, просто дуэтом, впервые для нас обоих. Ни один из нас не записывался раньше просто с другим гитаристом. Очень хочется попробовать.

**TCG:** Поговорим о кухне твоей группы. Ты пишешь подавляющее большинство материала. А сколько привносят Лайл, Стив и Пол?

**ПМ:** Ну, эта группа имеет потрясающую историю. Мы с Лайлом сотрудничаем уже 20 лет, а Стив и Пол составляют ритм-секцию 15 лет. Мы вместе отыграли в буквальном смысле тысячи концертов по всему свету. И личностные отношения как с музыкантами и как с друзьями здорово помогают музыке. Это дает нам фундамент, на котором строится все остальное. А то, как пишется и аранжируется музыка, в деталях выглядит вот так: на каждой записи моя работа - выйти с темой, или наметками, концепцией или настроением для данной конкретной записи. Обычно я иллюстрирую это в виде ленты, на которой может быть 30 или 40 маленьких фрагментов от 5 - 10 секунд, до 3 - 4 минут демонстрационных записей. Первый человек, получающий такую ленту - Лайл, который являлся просто фантастическим партнером все эти годы. На наших последних трех альбомах в наибольшей степени присутствует элемент сотрудничества.

Сам процесс бывает весьма разнообразным. В прошлом я бы написал наибольшую часть материала, Лайл помог бы мне завершить пару песен. Но на новых записях мне уже трудно вспомнить, кто что написал. У нас есть кое-какие идеи, и мы просто позволяем им развиться до их естественного завершения. Мы скорее как редакторы друг для друга. Мы предлагаем различные идеи и обороты по ходу дела. Когда мы собираемся вместе, идет очень интенсивный процесс. Потом мы расходимся по отдельным комнатам на 24 часа, а потом опять собираемся и сравниваем ноты. Как только мы получаем завершенную композицию, мы зовем ребят из группы. Всегда есть что-то особенное для каждого, написанное специально для него. Обычно потребности музыки достаточно очевидны, и в этих рамках каждый находит для себя миллион вариантов исполнения, о которых мы и не подозревали.

**TCG:** Но тогда это не присутствует в самом начале. Это возникает в процессе.

**ПМ:** Именно так!

**TCG:** Что мне нравится, особенно на последней записи, так это то, что каждая песня содержит движение. Это не просто структура AABA, сыграли соло и концовку. Каждая вещь может быть разбита на четыре композиции.

**ПМ:** Поскольку за последние несколько лет джазовый мир стал более консервативен, в смысле форм он действительно вернулся к самым простым вещам. Одна из черт группы - в том, что мы заинтересованы в развитии и позволяем композиции и аранжировке на равных правах участвовать в творческом процессе. Я люблю играть тему и отрываться на импровизации, но так делают уже пятьдесят лет. Так это и будет продолжаться до бесконечности? Я думаю, что в какой то момент стоит попробовать нечто совсем другое. Я люблю разнообразие. Мне очень повезло, что у меня есть возможность пробовать множество разных вещей. Для меня группа всегда была зоной для эксперимента. Всегда есть область, где мы работаем с формой, инструментами и ансамблями, которые никогда до этого не представлялись возможными. Это КЛАССНО!

**TCG:** Что касается различных звуков типа кото, ситара или детского хора, откуда они берутся?

**ПМ:** Я пытаюсь идти по жизни с высоко поднятой антенной. Я люблю держать уши востро. Я заинтересован в том, чтобы посредством того музыкального сознания, которым я обладаю, преобразовать то, что я вижу, те места, где я бываю, тех людей, с которыми я общаюсь, в музыку, которую я пишу. Это моя нормальная и искренняя реакция на окружающую меня действительность. Каким-то образом корректировать эти вещи было бы странным.

**TCG:** Когда ты играешь соло, насколько ты учитываешь репетиции и запас гитарных идей?

**ПМ:** Безусловно, на данный момент у меня как у гитариста сформировался словарь. Я уверен, что моя игра - узнаваема. Но в рамках такого словаря есть множество способов сочетания слов, которых ты использовал много раз, чтобы воспроизвести различные музыкальные идеи и образы для слушателя. Я всегда стараюсь расширить свой словарь в мелодическом и гармоническом диапазонах. Это занятие - бесконечное. Я полагаю, что любой серьезно относящийся к музыке человек имеет то же самое чувство, что чем больше ты знаешь, тем больше понимаешь, что ты ничего не знаешь. Я неизбежно испытываю это потрясение каждое утро, когда я беру инструмент. О музыке можно узнать так много! Стандарты, установленные за всю историю музыки, от Баха до Майлза Дэвиса, так высоки, что я просто теряюсь. Я постоянно пытаюсь согласовать то, что в моей голове с тем, что я могу выжать из инструмента.

**TCG:** По моему это просто здорово, что ты по прежнему стремишься изучать музыку!

**ПМ:** Ну, музыка - это сложная вещь. Люди частенько забывают, как это сложно - обращаться с музыкой с целостным подходом. Гитара - не самый легкий инструмент для достижения этой цели. Тут очень много идиосинкразии, например, эти стандартные аппликатуры, когда твои пальцы, кажется, хотят играть что-то свое.

**TCG:** Я помню твой совет сочинять без гитары потому, что в противном случае ты слишком ограничен своей техникой. Напротив, сначала нужно услышать музыку, а потом попробовать сыграть ее.

**ПМ:** Я и сейчас готов это повторить.

**TCG:** Похоже, тебе очень нравятся модуляции.

**ПМ:** Я люблю модуляции. Это интересный прием, потому, что гитара не может делать некоторых вещей, которые я бы хотел делать, особенно ноты с сустейном, с поддержкой на дыхании. Эти вещи могут себе позволить трубачи для того, чтобы приукрасить свое исполнение. Модуляция - действительно полезный инструмент для смены окраски и часто приходит на ум.

**TCG:** Вспоминая все твои записи, "Bright Size Life" по прежнему выделяется. Ты бы хотел что-либо поменять?

**ПМ:** Я бы не стал менять слишком много. Хотелось бы, конечно, сыграть лучше на паре песен. Должен признаться, есть несколько композиций, на которых меня передергивает, когда я слышу определенные созвучия, и я знаю, что кое-где там есть огромные дыры. Но я вполне удовлетворен тем, как выглядит вся картина в целом. У меня было общее представление о том, как я хочу подавать себя как музыкант. И мне повезло, что у меня появилась возможность сделать это. Живые выступления помогли развить это представление. Для меня всегда важно, чтобы каждая запись имела определенную тему. Я никогда не хотел смешивать разные темы в рамках одной записи и до сих пор это так. Когда я думаю обо всех альбомах и о том, как они перекликаются друг с другом, это отдается во мне, отражая то, что я хочу делать как музыкант. И дело не в стиле. Дело в музыке в более общем смысле.

Больше и больше я сопротивляюсь самой возможности использования идиом. Люди так много говорят об идиоматичности, особенно в случае джаза. А по моему, это абсолютно неверно.

**TCG:** Твою музыку играют на некоторых радиостанциях "мягкого" ["smooth"] джаза, и даже там редактируют песни, отрезая концовки. Твои ощущения по этому поводу?

**ПМ:** Это забавно и противно одновременно. На самом деле, они урезают три песни из четырех. И соло тоже отрезают. Но в то же время похоже, что их привлекает именно мелодическая природа пьесы. С моей точки зрения здесь работает пара законов. Первый - просто фундаментальный, и это - выживание. Группа - это сборище 40-летних мужиков с семьями. Как бы хорошо люди ни думали о нашем успехе, мы по-прежнему находимся где-то на окраинах мэйнстрима. Даже как одна из немногих групп, которые еще используют импровизацию в качестве основного инструмента, и еще могут гастролировать, мы не плетемся в арьергарде, но и не заполняем стадион "Ши" (Shea Stadium). В какой бы мере мы ни имели успех, он всегда складывался из множества частиц, как мозаика. Мы завоевываем слушателей то тут, то там, каким бы путем они ни пришли к нашей музыке, а они рассказывают о ней своим друзьям.

Наша музыка распространяется по большей части из уст в уста потому, что мы не часто появляемся в эфире, по отношению к объему проделанной работы. Станции, специализирующиеся на классическом джазе также не будут нас ставить в эфир потому, что, в первую очередь, наши девяти- или десятиминутные композиции слишком длинны для них, да и потом это не какой-нибудь обыкновенный би-боп на четыре четверти. Мы попадаем в очень странную нишу, поэтому мы постоянно должны поддерживать составление этой мозаики.

**TCG:** Меня просто бесит, когда я слушаю твою вещь по радио и они уводят ее из эфира когда она еще только подходит к кульминации.

**ПМ:** А представьте себе каково мне. Обычно они отрезают мои соло. Меня очень удивляет, когда они представляют меня как лидирующего музыканта. Там же не остается ничего моего. Думаю, что это издержки шоу-бизнеса.

**TCG:** Расскажи мне о "Zero Tolerance."

**ПМ:** Эта пластинка привлекла к себе столько внимания! Я прямо вижу, как обсуждения этой пластинки перерастают в драки. Для меня же все очень просто, это - музыка. Это - музыка, которая мне очень близка, близка настолько же, насколько и все прочие мои записи. Несколько вещей были достаточно проблематичны в плане подачи этой пластинки. Во-первых, пластинка длиной 37 минут - это EP а не LP. В то время моей звукозаписывающей компанией был Geffen, а у Geffen было подразделение DGC, которое записывало альтернативный рок. Я записал эту пластинку потому, что я слышал эту музыку. Парень, который привел меня на этот лэйбл, послушал ее, и подумал, что это замечательная музыка. Мне она тоже нравилась, но я не знал, мог ли кто-нибудь сделать что-нибудь с такой записью. Я относился к ней как к музыке. Очень многое из того, что я сделал, было трехмерным, я добавлял глубину используя модуляции, оттенки и все такое прочее.

Я хотел воспроизвести музыку, которая была бы полностью двумерная, абсолютно плоская, имеющая только два цвета, как черно-белая. Как фактурная поверхность, как будто бы ты находишься внутри чего-то, вместо того, чтобы смотреть на это издали. Вообще-то, звук на этой записи - это звук, который постоянно находится в моей голове, а все остальное - лишь производная от него. Если я, к примеру, играю балладу, в голове звучит все то же самое, а я лишь выбираю ноты из этого потока, которые соответствуют настроению момента, но сам поток присутствует во всем. Я встретил девушку из Японии, которая объяснила это даже лучше, чем я бы когда-нибудь смог. Она сказала о всех моих записях, что они напоминают вид на реку издалека, а эта запись - как будто сам стоишь в этой реке. Я вижу это именно так. Я слышал, что об этой пластинке говорят как о шуме, но для меня она мелодичная.

Мелодичная так же, как и все остальное. Но в мире мелодий множество вариаций и множество возможностей. Я также слышал как ее называют ужасной, но для меня она прекрасна. Так я ее услышал.

**TCG:** Ты написал саундтрек к "Falcon And The Snowman" и для Монреальского балета [Montreal Ballet]. Будут еще какие-нибудь проекты такого рода?

**ПМ:** Я написал балет для Martha Graham Dance Co., но я не знаю состоится ли когда-нибудь его премьера, так как они испытывают некие финансовые затруднения. Я участвовал в фильме у парня, который снял "Cinema Paradiso". В Италии фильм уже вышел, но я не знаю выйдет ли он когда-нибудь в Штатах. Оба проекта были сделаны в прошедшем году.

**TCG:** Твои сочинения как будто специально написаны для фильмов. Часто тебе предлагают писать саундтреки?

**ПМ:** Да, но написание музыки к фильму занимает очень много времени, месяцы. Я люблю этим заниматься, но в данный период жизни предпочитаю записывать пластинки и гастролировать.

**TCG:** Вернемся к твоей игре. Ты случайно не используешь нестандартные способы настройки?

**ПМ:** Я полагаю, настройку Пикассо можно отнести к нестандартной. Я отказался от нестандартных способов настройки в момент, когда синтезаторы стали пригодны для получения различных оттенков звучания. VG-8 (Roland) предоставляет целый мир нестандартных настроек потому, что их можно так легко получить.

**TCG:** Я обратил внимание, что ты заявляешь VG-8 на новом альбоме в качестве инструмента, а не процессора.

**ПМ:** VG-8 не является в полной мере коробкой с эффектами, и это не синтезатор. Он попадает в странную зону между этими двумя понятиями, делая его похожим скорее на инструмент. С VG-8 можно очень быстро обеспечить любую настройку. Джони Митчелл [Joni Mitchell] использует это. У меня также есть Les Paul, снабженный механизмом для автоматической перенастройки. Там стоит маленький механизм, робот, который расстраивает все шесть струн, а потом перестраивает их в любом виде. Очень забавный, замечательный инструмент. Я недавно использовал как VG-8, так и Les Paul с разными вариантами настроек на проекте "The Sign Of Four" с Дереком Брэйли [Derek Braily]. Там я довольно широко использовал альтернативные настройки.

**TCG:** Я читал, что ты не очень много практикуешься.

**ПМ:** Я прохожу через разные этапы. Было время, где то лет с двенадцати до девятнадцати, когда я репетировал 12 часов в день. Я играл с восьми утра до восьми вечера, потом шел играть концерт. Я думаю, что если ты хочешь иметь дело с языком би-бопа, то это просто необходимо. Иного выхода я не вижу, это чересчур сложно. Надо просто учиться понимать дословно, как работает эта музыка, слушать, снимать, делать транскрипции, только так, и никак иначе. Когда я играл с Гари Бартоном [Gary Burton], все ребята, Гари, Стив Суаллоу [Steve Swallow] и Боб Мозес [Bob Moses] постоянно пытались заставить меня прекратить практиковаться. Они все думали, что я слишком много репетирую, и это здорово мешает. Я последовал их совету и они оказались правы. В течение турне, когда я прекратил практиковаться, я играл все лучше и лучше.

Я понял, что если ты практикуешься слишком много, это отрицательно скажется на твоей импровизации. Большинство людей, которые много занимаются, начинают играть то, что они отрепетировали тогда, когда от них ждут импровизацию. К тому же, если ты играешь весь день напролет, в твою игру закрадывается вторичность. Когда ты берешь инструмент впервые за день, в игре присутствует некая энергия. Здорово, если ты можешь поделиться этой энергией с аудиторией. Теперь я практикуюсь в основном в двух областях. Первая - это поддержание уровня. Если я не играю хотя бы немного каждый день, это начинает сказываться в худшую сторону на способности играть в быстром темпе, и все такое прочее. Я просто играю несколько упражнений каждый день, упражнения эти не требуют особых ментальных усилий. А вторая область - когда я иногда наталкиваюсь на вещи, которые я слышу, но не могу сыграть.

Я говорю себе, я должен это преодолеть, поэтому в этом случае я возвращаюсь к схеме, которую использовал раньше. Если есть что-то, что я должен научиться играть, я сижу и играю это еще и еще раз. Мне необходимо повторять это. Я начинаю с медленного темпа, и начинаю плясать от него, как и любой другой на моем месте. Так все время бывает. Я все думаю, что должна быть магическая черта, которую я однажды пересеку и буду способен сыграть все, что хочу, но сейчас, когда мне 43, я, похоже, готов смириться с мыслью, что этого никогда не произойдет. Если я хочу чего-нибудь сыграть, я должен репетировать.

**TCG:** Тебе нравится этот вызов.

**ПМ:** Нравится. Очень приятно ощущать, что внезапно ты стал способен играть кучу вещей, которые раньше играть не мог.

**TCG:** Как насчет собрания сочинений Пэта Мэтини?

**ПМ:** Мы уже почти закончили эту книгу. Это был очень долгий процесс. Мы хотели, чтобы она была очень точной. Я преследовал цель, что если к нам в группу пришел бы новый музыкант, я бы просто мог дать ему эту книгу. В ней будет 150-200 композиций на текущую дату, включая последнюю пластинку. Это будет своего рода шпаргалка со всем необходимым для того, чтобы сыграть ту или иную вещь. Мы надеемся на то, что книга выйдет весной или летом 1998 года. Я в восторге от нее потому, что она представляет собой 20 лет работы.

**TCG:** Есть ли какие-нибудь музыканты, с которыми ты не записывался, но хотел бы?

**ПМ:** Не очень много. Я бы скорее хотел сделать больше записей с определенными музыкантами. Если мне представляется возможность поиграть с Хэрби Хэнкоком [Herbie Hancock], в любое время в любом месте, я прыгаю от радости. По многим параметрам он мой основной герой. Ведутся разговоры о проекте с Хоу Хендерсоном [Hoe Henderson], хотелось бы осуществить это.

**TCG:** Ты появился на записи памяти Хендрикса, и использовал ленты с лупами Жако.

**ПМ:** Его я всегда любил. Для меня это был очень интересный опыт потому, что большинство людей не представляют меня на месте Хендрикса. Я всегда восхищался этим музыкантом. Для меня он был очень близок к свободному джазу по многим параметрам. Его звучание напоминало мне Альберта Эйлера [Albert Ayler].

**TCG:** А что касается Орнетта Коулмана [Ornette Coleman]?

**ПМ:** Ну, из ныне живущих, Орнетт, должно быть, самый великий импровизатор. Особенно когда он играет с Чарли Хэйденом [Charlie Haden], немного найдется других музыкантов, которые играют на том же творческом уровне, на котором когда бы то ни было играли они. Его приверженность к приключениям и открытиям в музыке вдохновляют бесконечно. Лучший концерт, который я слышал за последние десять лет был этим летом, играли Орнетт, Чарли и Билли Хиггинс [Billy Higgins] в Линкольновском центре [Lincoln Center]. Концерт продолжался около часа... нет, все это чепуха! Редко когда получишь такую концентрированную дозу музыки такого уровня, особенно - джаза, который в последние десять лет находился в весьма спорном состоянии.

**TCG:** У твоего нового альбома несколько непривычный тип оформления.

**ПМ:** Я всегда принимаю участие в создании обложек альбомов. Это очень важная часть общего настроения альбома и мне доставляет удовольствие процесс разработки оформления, которое подходит к записи.

**TCG:** Турне будет в том же составе, что и на записи?

**ПМ:** Да, за двумя исключениями. На перкуссии будет Джефф Хэйнис [Jeff Haynes] и новый мультиинструменталист/вокалист Филип Хамильтон [Philip Hamilton], который займет место Дэвида Бламиреса [David Blamires], который уходит из группы. Итак, в группе два новых человека и основной квартет.

**TCG:** На новом CD играет Дэйв Самуэльс [Dave Samuels].

**ПМ:** Дэйв - наше секретное оружие. Он один из лучших студийных перкуссионистов.

**TCG:** Легко ли было записывать новый CD (Imaginary Day)?

**ПМ:** Альбомы никогда не даются легко. Процесс погружения в состояние "O'кей, я записываю альбом " для меня всегда болезненный, потому, что он фиксирует то, кто и что я есть на текущий момент. С другой стороны, поскольку мы так много работали вместе как одна группа, появляется ощущение, что мы преодолеем это, а не будем сидеть сложа руки, пока нам не начнет это нравиться. Мы понимаем друг друга без слов.

**TCG:** Мысли в заключение?

**ПМ:** Мы, гитаристы, сталкиваемся с ужасными трудностями потому, что наш инструмент имеет странную историю и кучу проблем в качестве джазового инструмента. С другой стороны он абсолютно неограничен. Это одна из немногих областей, имеющих огромные просторы для развития. Очень многое в этой области еще не сделано, поэтому она предоставляет неограниченные возможности. И это не может не радовать. Для гитары сейчас очень хорошее время. Все больше и больше появляется способных гитаристов с хорошим багажом, и я думаю, что из них появится достаточно много музыкантов, которые смогут внести свою лепту в развитие гитары.

20th CENTURY GUITAR, Ноябрь 1997

автор Стив Адельсон (Steve Adelson)

перевод Д. Борец