PAT METHENY

Было время, когда под впечатлением от игры Пэта Мэтини я хотел отложить гитару навсегда. Это было почти восемь лет назад, когда я посетил его концерт в Hatch Shell в Бостоне, где Пэт играл вместе с Хэрби Ханкоком [Herbie Hancock], Дэйвом Холландом [Dave Holland] и Джеком ДеЖонетт [Jack DeJohnette]. Возможно все дело было в атмосфере, царившей на сцене, может быть – в мелодиях, или в самом месте — прекрасный солнечный день, открытая сцена на берегу реки Чарльз [Charles River] — или просто стечение обстоятельств, но то великолепие идей, которые Мэтини выплескивал на концерте, та изобретательность в каждой новой вариации фразы, та скорость и легкость, с которыми ноты вытекали из его пальцев, внушали благоговейный трепет. К тому времени я уже десять лет играл на гитаре, но в тот день я серьезно задумался о том, чтобы покончить с этим. К чему все это? – думал я. Этот парень играет на другом уровне, на уровне которого мне — и большинству людей — никогда не достигнуть.

Однако моя первая реакция на концерт была непродолжительной, и вскоре я снова взялся за гитару. Так случилось, что спустя несколько недель мой учитель задал мне "снять" соло Пэта Мэтини, с пьесы Майлза Дэвиса [Miles Davis] "Solar", первой композиции альбома Question and Answer, который Мэтини записал вместе с Холландом [Holland] и ударником Роем Хэйнсом [Roy Haynes] в 1989 году; этот альбом был в то время относительно свежим. Откровенно говоря, это соло было просто дьявольским: связки из 16-тых нот, сыгранные со скоростью на грани фола, изливающиеся с предельной виртуозностью. На первый взгляд мне показалось абсолютно невозможным понять, как он играет.

Тем не менее, в течение последующих недель я медленно, но верно продвигался вперед. И со временем я начал понимать связи, которые осуществлял Мэтини. Однажды я обнаружил, что линия, которую он играл поверх одного аккорда была практически идентична линии, сыгранной им двумя аккордами ранее, позиция, в которой он играл, была, должно быть, так же неизменной, но две ноты, которые отличали одну линию от другой, привносили абсолютно новую гармоническую связь с аккордом, поверх которого они были сыграны. Я все-таки закончил транскрипцию, хоть это и заняло у меня более месяца. И это еще не все - я так же мог сыграть все соло от начала до конца со скоростью записанного оригинала. Чары были разрушены. В конце концов Пэт Мэтини больше не был богом, до которого невозможно дотянуться. Каждый может понять то, как играет Мэтини, и каждый может сыграть так сам, если много и усердно работать над этим.

Все вышесказанное не значит, что я был (или есть) на том же уровне, что и один из ярчайших мастеров джазовой гитары конца двадцатого столетия. Это лишь демонстрирует, что музыка не ограничивается талантом, который либо есть, либо его нет. Музыка - это также ремесло, которое требует многих лет упорной работы. Мэтини знает очень многое об этом ремесле, и, как вы могли догадаться, у него есть свой взгляд на то, что необходимо для того, чтобы преуспеть в этом ремесле. Во время недавней беседы с корреспондентом журнала Musician в Нью-Йорке он обсудил много таких требований, но постоянно возвращался к одному из них в особенности: подход к импровизации, который он называет "повествование".

И в самом деле, когда вы слушаете любую работу Мэтини, где он лидер, или н где она вторых ролях, в дуэте ли он (как на работе этого года Beyond The Missouri Sky с Чарли Хэйденом [Charlie Haden], или в составе трио (как на Question and Answer), или квартета (как на выпущенном в этом году альбоме The Sign of 4 с легендарным британским авангардным гитаристом Дереком Бэйли [Derek Bailey]), или с его постоянной группой, в которую входят Лайл Мэйс [Lyle Mays], Стив Ротби [Steve Rodby], Пол Вертико [Paul Wertico] (этим составом был записан недавний альбом Imaginary Day), Вас не покидает ощущение, что он рассказывает какую-то историю, которая всегда заметна в его игре, историю, наполненную законченными отрывками, очаровательными поворотами, и отступлениями, которые поначалу кажутся странными, но которые безусловно оправданны. Для Мэтини история, которую он рассказывает, и то, как эта история рассказывается - категории одного порядка. Итак, пусть он расскажет нам свою историю.

**Musician.** В течение вашей карьеры ты имел честь работать со многими музыкальными идолами твоей юности, от Хэрби Ханкока [Herbie Hancock] до Орнетта Коулмана [Ornette Coleman]. Мне кажется, что когда в такое сообщество музыкантов входит новый человек, он или она должен ощущать некую неловкость.

**Пэт Мэтини.** Да, но, вообще говоря, музыкантам нравится ситуация, когда появляются новые лица, которые показывают себя хорошими музыкантами. Когда я впервые начал играть с такими людьми, как Гарри Бартон [Gary Burton], Пол Блэй [Paul Bley], и, позднее, - Сонни Роллинз [Sonny Rollins], если я играл хорошо, я всегда ощущал должную отдачу. И это было гораздо полезнее для меня, чем попытки других людей завести меня. У человека, который пытается завести кого-нибудь, как правило, больше проблем чем у того, кого он пытается завести [смеется]. Ощущение неловкости, пугливости - не самый эффективный механизм для достижения высокого уровня в музыке. Большинство людей, кто пользуется этим как средством для самоутверждения, а к этому обычно все и сводится, обычно познает это на собственном опыте.

**М.**Следовательно, вы приветствуете появление новых музыкантов.

**ПМ.**Конечно. Было просто замечательно наблюдать за появлением большого числа талантливых музыкантов за последние двадцать лет. Было время когда я всерьез волновался по поводу сокращения числа музыкантов, которые могут обыгрывать аккордовые последовательности. Казалось, что это искусство умирает. Но сейчас без труда можно найти ребят, которые действительно знают как владеть инструментом в контексте его исторического развития, и могут что-то выразить, корректно используя музыкальную грамоту и создавая законченные фразы.

**М.**Когда именно было это темное время?

**ПМ.** Я бы сказал - с семьдесят четвертого по семьдесят восьмой или семьдесят девятый. Вообще-то в это время появилось много интересной музыки - я никогда не ощущал снижения творческой активности. Но эта музыка не была развита в гармоническом плане; во множестве случаев там был всего один аккорд. А я люблю находить в музыке аккорды, гармонию. Я достаточно консервативен в том смысле, что если я слушаю импровизацию и не слышу языка бибоп там, где представляется возможным, то я попросту теряю интерес. Этим заметно выделяется авангард, практически все, что называется джаз-роком, и, по странному стечению обстоятельств, множество так называемых музыкантов в стиле бибоп.

**М.** Но использование бибоповых линий в контексте джаз-рока или авангарда может прозвучать неверно если неправильно выбрать для них место.

**ПМ.**Полностью согласен. Нет ничего звучащего более глупо. Но это не совсем то, что я имел в виду. Дело в том, что я использую термин "бибоп" не в общепринятом смысле, хотя, возможно, не должен. Это, скорее, понимание повествовательного стиля исполнения, чьи корни уходят в ту невероятную эволюцию, которая произошла в мире линейных импровизаций в течение последних пятидесяти лет. Это сродни гибкости, которую имеют естественные языки. Для того, чтобы нам с вами вести этот разговор, мы подсознательно производим множество очень сложных операций, сочетая глаголы, существительные, прилагательные, но мы об этом не задумываемся. Мы говорим на тему, о которой мы имеем какое-то понятие, и мы так или иначе оперируем терминами, которые кто-нибудь, скажем, из того учреждения на другой стороне улицы вовсе не поймет.

[Как музыкант] я люблю вращаться в среде музыкантов, где я могу использовать жаргон и недомолвки, просто рассказывая историю, при этом мою речь со всеми этими ссылками понимают, оценивают и отвечают на том же языке. И идиомы здесь ни причем. Все дело во владении общим языком, или общем понимании, основанном на миллионах культурных особенностей. Процесс достижения такого уровня гибкости очень сложен, гораздо более сложен, чем представляется большинству музыкантов, наверняка это процесс длиной в жизнь. Достичь такого уровня гибкости без понимания языка, начало которого - в работах Чарли Паркера [Charlie Parker] и Джона Колтрэйна [John Coltrane], практически невозможно.

**M.** Похоже, что твоя постоянная группа достигает этой цели практически на каждой записи. Диапазон альбома Imaginary Day практически кинематографический, если хотите, саундтрек к воображаемому фильму, охватывающий четыре континента.

**ПМ.** Очень часто говорят именно о кинематографическом качестве. На самом деле, мы никогда не думаем об этом специально. Хотя эта пластинка связана с парой других записей, - As Falls Wichita - одна из них. Secret Story - вторая, в которой мы хотели - я опять использую это слово - чтобы в повествовательной структуре альбома чувствовалось развитие. Мы хотели попытаться придать всей записи ощущение движения во времени.

**М.** Одна из специфических композиций с нового альбома, "The Roots of Coincidence", содержит довольно необычный гармонический ход, начинающийся с Cm, потом опускающийся на пол тона до Bm, потом - вверх до Ebm, затем проходит через F, Dbmaj7, Bb, Cbmaj7, и так далее. Как родилась такая последовательность?

**ПМ.**Все вышеупомянутое появилось достаточно быстро, где-то за пять минут. Я просто услышал это. И мне было страшновато показывать все это Лайлу [смеется], но он тут же сказал, - "Это и есть суть этой записи". Мы освоили другой гармонический словарь с помощью музыки таких групп, как Nirvana. Гитаристы по прежнему играют квинтами [power chords], но многие уже устали от привычных предсказуемых последовательностей I-IV-V, поэтому они используют иные интервалы и непривычные ритмические ходы - как на новой записи Foo Fighters, там есть этот крутой материал. Я должен был бы сказать, что мы подверглись влиянию, но мы - это мы, и поэтому не можем удержаться от того, чтобы переделать кое-что по своему [смеется], в результате получается этакий гибрид тех квинтовых вещей с чем-то вроде аккорда IV ступени, движущегося в тонику с третьей ступенью в басу, - нечто, срывающее крышу.

**М.**Судя по звучанию, временами это напоминает тотальный техно-индустриальный шок, как и некоторые вещи Prodigy или Nine Inch Nails. Ты с самого начала именно так это чувствовал?

**ПМ.** Именно так. Я иду по жизни с высоко поднятой антенной. Я люблю музыку. Я стал музыкантом потому, что я - такой фанат. Не играть музыку, которую я люблю, кажется для меня странным. Я знаю множество людей, которые въезжают абсолютно во все виды музыки, и, хоть они этого и не говорят, я знаю, что они чувствуют что-то вроде "Ну, нет, я не могу это играть, это может плохо сказаться на моей карьере - что на это скажет Стенли Кроуч?" Это - настоящая проблема, потому что это - не наша работа. Наша работа - отражать то, что мы любим.

**М.**Соло на безладовой гитаре с нейлоновыми струнами на "Imaginary Day" - просто ошеломляющее.

**ПМ.** Это - замечательный инструмент - нечто вроде слайд-гитары, за тем исключением, что ты можешь свободно себя на ней чувствовать. Но, должен сказать, я просто восхищаюсь контрабасистами, скрипачами, виолончелистами… Это нелегко, скажу я вам. У меня за спиной во все времена, нашептывая мне в ухо, присутствует король интонации всех времен Жако [Jaco Pastorius], который безжалостно критиковал любого, кто играл на любом безладовом инструменте хоть немного мимо тональности. Стандарты, установленные им - очень высоки, но я доволен достигнутыми на этой записи результатами.

**М.**Ты упомянул о том, как важно для твоей группы целиком и полностью воплощать музыкальные идеи. Не развивается ли это воплощение после того, как все композиции уже записаны, до той степени, когда идея, изначально появившаяся в процессе импровизации, становится независимой от исходной композиции?

**ПМ.**Конечно, это может произойти, и в случае с группой, которая обычно дает две или три сотни концертов в год, это, или не совсем это, но различные варианты этого, - становится практически необходимым. С 1974 года до сегодняшних дней, по моему, мы в среднем делали по двести концертов в год. Это - совершенно другой подход к музицированию, чем если бы ты концертировал один месяц летом, а оставшийся год - в общей сложности пару месяцев играл одинарные вечерние концерты. Если тебе приходится играть каждый вечер, и неизбежно в программу входит масса одних и тех же композиций, наступает время, когда ты импровизируешь, но в то же время ты так много каждый вечер говорил на эту же тему, что у тебя выработался своеобразный словарь; со временем он, конечно, меняется, но менять этот словарь просто ради перемены это такая же ошибка, как и фальшивые ноты или суетливая фразировка.

Я встречал группы, которые играли бесплатно из вечера в вечер, и в конечном счете это все равно, что слышать как кто-то исполняет пьесу "Stella" каждый вечер. Конечно, для этого должен быть какой-то словарь. Никто не сможет изобретать новый вариант исполнения каждый вечер двести раз в году.

**М.**Не возникает ли у тебя иногда ощущение, что ты знаешь заранее слишком много о том, что сыграешь в следующий момент, и если так, то что ты делаешь по этому поводу?

**ПМ.**Однозначно, это случается. Самый лучший выход в такой ситуации - остановиться. Как только ты собрался что-то сыграть - не играй это. Даже если продолжишь играть на такт позднее, - что может показаться вечностью в момент, когда ты удержал себя от того, чтобы сыграть то, что хотел, - почти всегда ты приземлишься по другому, что в свою очередь заставит тебя играть нечто другое. Почти все, включая меня, играют слишком много. Поэтому всегда бывает неплохо сделать паузу в такт или два. Я недавно говорил с Дэйвом Либманом [Dave Liebman] именно на эту тему, и вот его рецепт, - "Просто отними трубу от губ". Для трубача это замечательный совет. Для гитаристов, басистов, пианистов, барабанщиков это несколько сложнее, но тем не менее хорошо работает. Я заметил, что Ско [John Scofield] так поступает; он убирает руки с грифа на секунду, и я уверен, что он это перенял от Либмана, с которым играл долгое время. Замечательный совет. Уберите руки с гитары. Конец света не наступит [смеется].

**М.** Твоим первым инструментом была труба. Почему ты взялся за гитару?

**ПМ.** Тому было много причин. Одна из них - мой брат Майк [Mike Metheny] - превосходный трубач. К тому времени, когда ему было двенадцать, он играл во многих известных точках Канзас Сити и уже удивлял всех своим талантом. Быть его младшим братом и тоже играть на трубе - такое сравнение мне было не очень приятно, тем более, я должен признать, я не был от природы одаренным трубачом. Я думал, что меня зовут "младший брат Майка Мэтини". Добавьте к этому необходимость носить скобы на зубах, которые усиливали болевые ощущения, и помножьте это на культурный контекст того времени, это было с 1962 по 1965 годы, когда гитара внезапно стала иконой молодежной культуры по всему миру, в основном благодаря Битлз [The Beatles]. Добавьте к этому то, что я смотрел A Hard Day's Night двенадцать или тринадцать раз, и то, что гитара была одним из инструментов, которые мои родители строго настрого запрещали иметь в доме. Теперь сложите это все [смеется] и вы поймете непреодолимые силы приведшие меня к гитаре.

**М.**Кто из множества людей, с которыми тебе приходилось играть, оказал воздействие на твой подход к музыке, и как?

**ПМ.**Таких людей очень много. Ударники в целом. Рой Хэйнс [Roy Haynes] оказал на меня колоссальное влияние, возвращаясь к записи МакКоя Тайнера [McCoy Tyner] Reaching Forth, я слушал ее еще и еще, и в основном из-за Роя. Манера игры поверх границ тактов, то, что мне нравится пробовать, в основном проистекла от прослушивания игры Роя. В области гитары я бы хотел упомянуть Мика Гудрика [Mick Goodrick] в частности, как музыканта, который действительно оказал на меня влияние. В то время я играл в группе Гарри Бартона [Gary Burton], он был другим гитаристом, и он играл с невообразимой глубиной. Вообще-то, в группе Гарри на меня повлияли все. Стив Суаллоу [Steve Swallow] все еще является для меня настоящим образцом в смысле фразировки, особенно стиль движения по струнам. А сам Гарри остается сверхъестественным образом непостижимым… Частично из-за инструмента, на котором он играл, и из-за изысканности его манеры исполнения, со всеми четырьмя колотушками; иногда даже довольно трудно понять что происходит.

И, не взирая на это, лирическая прелесть его игры, а также его последовательность, логичность, способность исполнять композиции ночь за ночью, и каждую ночь - по разному - не думаю, что кто-нибудь из всех музыкантов, с которыми я играл, был более творческим и мелодичным импровизатором.

**М.** Ты упомянул важность фразировки. Похоже, что это - ключевая составляющая твоей игры.

**ПМ.**В этой области большинство трубачей конфликтуют с гитаристами. Их фразировка кажется гитаристам не совсем хорошей. Слишком много гитаристов, если бы они были трубачами, отделяли бы языком каждую ноту; это бы звучало как та-та-та-та-та. Линию с такой фразировкой вы не сможете подать слушателю. У кого-нибудь вроде Пола Чамберса [Paul Chambers] или Клиффорда [Clifford Brown] или Джо Хендерсона [Joe Henderson] в фразировке так много деталей, а большинство гитаристов даже не задумываются об этом. Они играют как могут, и происходит примерно следующее [поднимает руки]: "Ага, вот и все, что мне нужно сделать, чтобы хорошо сыграть".

**М.**Твое чувство фразировки иногда удивительно напоминает Орнетта [Ornette Coleman]. Вы оба выжимаете максимум из простой мелодической идеи: повторяете ее с иными акцентами, предлагаете контрфразу, искажаете ее, поворачиваете ее гармонически или ритмически, исчерпывающе вырабатывая фразу.

**ПМ.**Не в бровь, а в глаз. Это - развитие линейного, или - опять это слово - повествовательного стиля исполнения. Когда я думаю о лучших импровизаторах с которыми я общался, Орнетт оказывается на вершине, а помимо него - Гарри Бартон [Gary Burton], Сонни Роллинз [Sonny Rollins], Хэрби [Herbie Hancock], Пол Блэй [Paul Bley], Чарли [Charlie Haden]. Все эти ребята имеют общую черту, которая заключается в том, что каждую свою идею они оставляют такой, какой она есть, до ее естественного завершения. Многие импровизаторы, которых я слышал, особенно молодые, звучат так, как будто кусаются: они играют что-то, потом это кончается, потом они играют что-то другое, потом еще и еще. Лучшие соло, сыгранные мной это, по сути, - одна идея.

Вы берете одну идею и ищете способ придерживаться этой идеи до конца. Я всегда поощряю музыкантов размышлять об этом больше потому, что это - нечто, на что может откликнуться не музыкант, стиль, который развивает цельные идеи так, что любой, музыкант или нет, может прослеживать нить.

**М.**Ты также подгоняешь свой подход чтобы он отвечал контексту. Например, запись твоего дуэта с Хэйденом [Charlie Haden] тихая, с большими пустотами, и твои соло - более экономичны. На "Our Spanish Love Song" ты продолжаешь играть одну и ту же ноту, однако в более сложном составе ты бы повторял более наполненную фразу.

**ПМ.** Порой уменьшение дает начало развитию. Люди думают, что развитие - это расширение. Но не всегда. Сонни Роллинз [Sonny Rollins] служит замечательным примером этого; он просто сужает вещи до их сущности. Очень важно находить общие ноты, общие тона которые могут соединять куски в единое целое. В рефрене на "Our Spanish Love Song" есть точка, где все возвращается к одной и той же ноте. Я не могу сказать, что я намеревался работать в качестве эхо [на соло], но это может быть эффективным.

**М.**Ты был инструктором по гитаре в Беркли [Berklee], когда тебе еще не было двадцати. Как получилось что ты стал преподавать, и как все это было?

**ПМ.**Ну, я целый год преподавал в университете Майами перед этим. Это было единственный раз в моей жизни, когда я всерьез занимался преподаванием. Вообще-то, я только только закончил свой тернистый путь к высшему образованию, и декан университета Майами, будучи в командировке, посетил мое выступление в одном из клубов Канзас-Сити, и предложил мне учиться у него в университете. Так я поехал в Майами. Но, согласно учебной программе, я должен был посещать занятия по истории и по другим предметам, и через неделю… [качает головой]. Я был практически необразованным; я не приносил домой книги с двенадцатилетнего возраста, потому, что я репетировал по двенадцать часов в день! Я знал, что у меня нет ни малейшего шанса имитировать нормальное обучение, поэтому через семестр я был вынужден уйти.

Когда я сказал им, что я бросаю учиться, они предложили мне место преподавателя потому, что у меня был большой опыт; в то время я играл в Канзас-Сити в течение многих лет, а так же я довольно много играл в Майами с Жако [Jaco Pastorius]. В тот год я вернулся на Средний Запад чтобы выступить на джазовом фестивале Wichita [Wichita Jazz Festival].

Там был Гари Бартон [Gary Burton] и так получилось, что мы с ним играли вместе. По-моему, Гарри обратил на меня внимание и предложил место преподавателя в Беркли [Berklee] потому, что он знал, что я уже преподавал в Майами. И спустя месяц или два после переезда в Бостон он связался со мной и включил меня в состав своей группы.

Сначала моя преподавательская деятельность была довольно странной потому, что она заключалась в обучении тридцатки лучших из восьмисот студентов-гитаристов, многие из которых были на целых пять лет старше меня. Но как только я начал давать концерты, это уже не казалось таким странным потому, что мои студенты слышали как я играю. Кое-кто из тех ребят, которые занимались у меня тогда, добился хороших результатов; Майк Cтэрн [Mike Stern] был одним из моих студентов. Но я никогда не ощущал себя хорошим учителем. Тот материал, над которым работал я сам, был в работе и у студентов. Приблизительно так, - "Окей, сегодня займемся простыми тонами". Но в большинстве случаев это работало.

**М.** Если бы тебе пришлось взяться за преподавание снова, будешь ли ты более уверенным в своих возможностях как учителя?

**ПМ.** О, конечно я чувствовал бы себя более уверенно, преподавай я сейчас. В то время я был очень категоричным во взглядах, что свойственно девятнадцати - двадцатилетним. У меня была очень, очень четкая точка зрения на многие вещи, которая с тех пор кардинально изменилась. Но, с другой стороны, возможно, никому не причинили большого вреда мои проповеди о том, как надо уметь исполнять "Falling Grace", используя только ноты аккордов. Сейчас, услышав кого-нибудь играющего "Falling Grace", и выдающего действительно крутые, свободные штуки поверх гармонии, я, возможно, скажу, - "Да, это интересный способ играть это". А тогда это могло прозвучать, - "Нет! Это должно быть сыграно вот так".

**М.**Помогала ли преподавательская деятельность развитию собственного мастерства?

**ПМ.** Ну, около половины пьес с альбома Bright Size Life фактически были упражнениями, которые я написал для студентов. Собственно Bright Size Life был упражнением, демонстрирующим использование интервалов в диатонических гаммах. "Unity Village" - тоже что-то вроде этого, демонстрирующее использование интервалов в увеличенных мажорных септаккордах и их обращениях. Когда настало время делать запись, я просто говорил, - "У меня есть такой-то то материал". Я имею в виду, что пьесы назывались "Упражнение №3" и "Упражнение №6". Боба Мозеса [Bob Moses] очень забавляли такие названия.

**М.**Ты в первый раз играл с Биллом Фриселлом [Bill Frisell] на записи с Marc Johnson's Bass Desires. Ваши пути не пересекались в Беркли?

**ПМ.**Нет, но однажды он пришел ко мне домой попросить урок. Это случилось сразу после того, как он переехал в Бостон, году в '75 или '76. Он позвонил мне и сказал [сильно пониженым голосом], "Можешь ли ты дать мне урок?" Я сказал, "Давай, приходи". Он зашел ко мне, и через пол минуты я сказал, "Тебе не нужно брать никаких уроков. [смеется]. Почему бы нам просто не поиграть часок?" Мы здорово провели время. Он играл на [Gibson ES] 175-том, очень похоже на Джима Холла [Jim Hall], больше, чем сейчас. Но уже тогда он обладал очень творческим подходом. И мы не играли вместе с тех пор до записи с Марком [Marc Johnson], делать эту запись было просто одно удовольствие.

**М.**У вас обоих было несколько грубое звучание…

**ПМ.** Согласен. Но мы оба нисколько не боялись играть тот материал, на котором мы выросли. Для нас вполне естественно представлять себя слушателями, коими мы и являемся в процессе музицирования, и, в случае нас обоих, это выходит за рамки привычного вокабулярия джазовой гитары. Для меня, - и я думаю, для Билла тоже, - вечным вопросом является то, каким образом я понимаю, что эта музыка и та музыка являются частью моей жизни, и по прежнему что-то меняю, и по прежнему чувствую, что я говорю о вещах, которые важны для меня? Единственным оправданием в этом вопросе для меня являются альбомы, которые я записал, и концерты, которые я сыграл.

**М.**Если бы ты почувствовал склонность вернуться к преподавательской деятельности сейчас, чему бы ты уделил особое внимание из того, что ты возможно упустил из виду в семидесятых?

**ПМ.**Все больше и больше я понимаю, что огромная часть исполнительского мастерства основана на умении слушать. Я часто бываю потрясен тем, насколько лучше может звучать музыка, которую я слышу, если бы музыканты более тщательно слушали друг друга. Я знаю, что в моменты, когда я играю лучше всего, я, собственно, и не играю, я слушаю музыку и говорю, "Окей, если бы я слушал это, (а я слушаю это), и на сцене был бы гитарист, (который там есть), что бы я хотел чтобы он играл?" И я пытаюсь играть это. Как только ты перемещаешься в зону, в которой ты больше слушатель, чем исполнитель, ты обнаруживаешь, что ты играешь по-другому, и решения, которые ты принимаешь время от времени - тоже разные. И особенно это влияет на ритм, я не имею в виду количество восьмых, шестнадцатых нот и триолей, я имею в виду ритм в котором развиваются события.

Это - настоящее испытание, настоящий вызов: ощущать себя частью каждого следующего момента, и чутко реагировать на то, что предлагает этот момент. Вот о чем бы я говорил сегодня с детьми, вместо того, чтобы говорить о технических деталях.

MUSICIAN, Февраль 1998

автор Мэк Рандалл (Mac Randall)
перевод Д. Борец