

музика, яку не транслюють мас-медіа

james **bloodulmer** & david **murray** big **blues** band



фото: Alan Nahigian

петер **брьотцман**

аркадій **шилклопер** + вадим **неселовський**

ensemble **nostris temporis**

катя **chilly**

● а також:

інтерв'ю та огляди концертів,
фестивалів та CD



наші:

Говард Мендел

Журналіст, радіоведучий, редактор, письменник (Нью-Йорк). Президент Асоціації джазових журналістів

Леррі Епплбаум

Старший спеціаліст із музики у Бібліотеці Конгресу (Вашингтон), автор рубрики *Before & After* у журналі *JazzTimes*, ведучий програми *Sound of Surprise* на громадському радіо WPFW

Гульнара Хаматова

Фотограф (Москва). Одна з найбільш виразних нині майстринь джазової фотографії; почувається однаково вільно в Москві та Нью-Йорку

Юрій Руднев

(а.к.а. Рурій Юднєв)
Прес-аташе агенції *Jazz in Kiev* та фотограф. (Через неупередженість не пише сюди про акції JiK)

Ігор Снісаренко

Фотограф, який завжди з нами
www.live.kiev.ua

Олекса Пиркін

(а.к.а. Пира)
Велика Людина з фотокамерою

Ольга Ковалевська

Журналіст, редактор, спеціаліст із українського фолку (Київ).
Свого часу писала для журналу *nota*, працювала редактором новин на телебаченні, радіоведучою

Анна Вовк

Журналіст (Київ). Якщо її немає на якомусь джазовому заході, то вона... просто запізнилася

Григорій Дурново

Журналіст (Москва). Коло його інтересів значно ширше за написання статей про джаз. Утім, багатьом варто повчитися його підходу до музичної журналістики

Тиждень

український www.tyzhden.ua

ЗМІСТ:

подія:

Шилклопер & Неселовський.....4

проти течії:

Ensemble Nostri Temporis..... 7

репортажі:

Украбіллі-вибух..... 11

Терренс Сімієн..... 12

Концерт пам'яті Шабалтаса.... 13

портрет:

Катя Chilly..... 14

контексти:

James Blood Ulmer & David Murray Big Band..... 16

інтерв'ю:

Сергей Калугін..... 10

Мейсі Грей..... 21

жива історія:

Петер Брьотцман.....22

фестиваль:

Music Unlimited (Австрія)..... 27

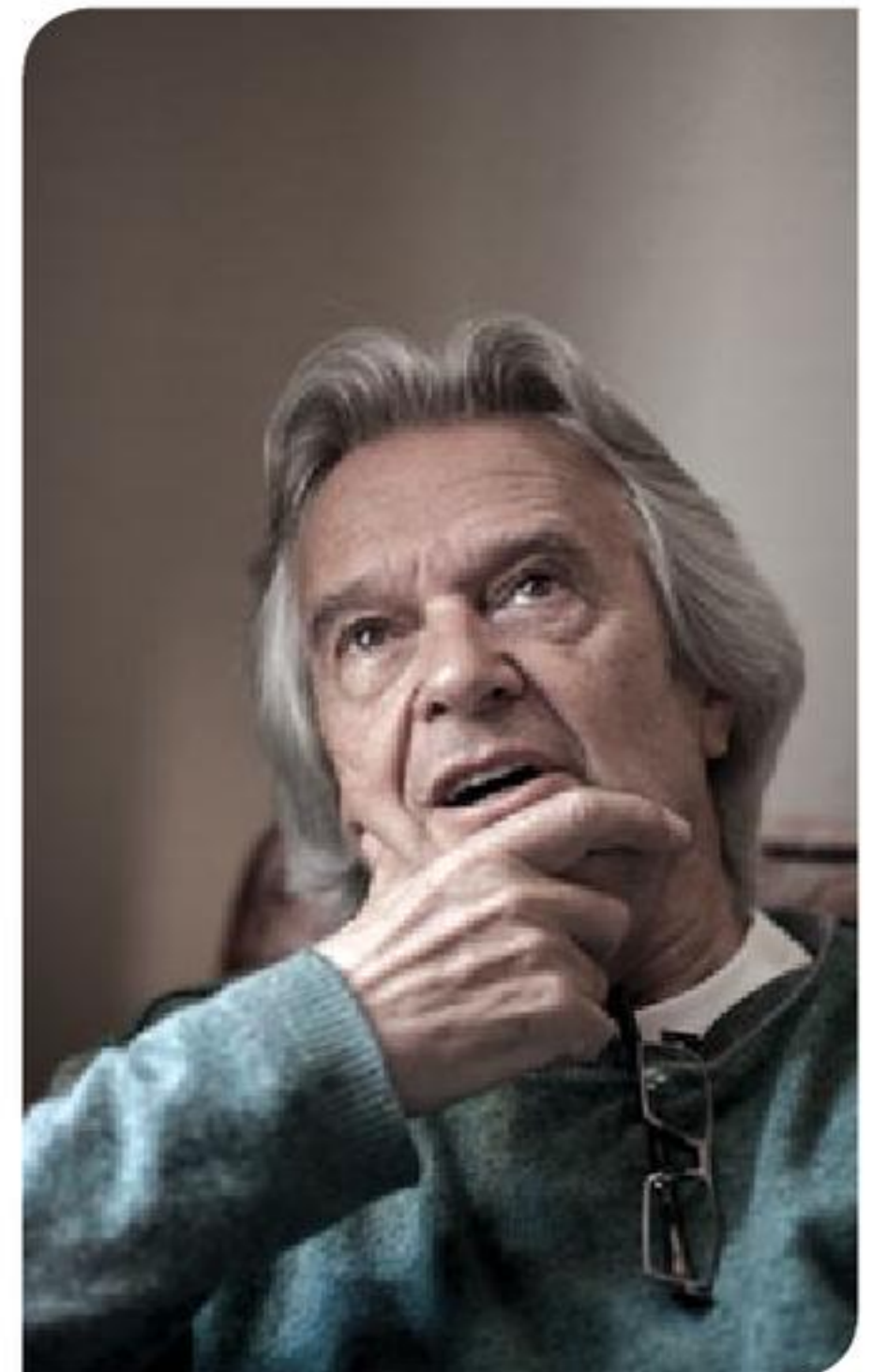
вперше:

Українська прем'єра «Piccolo mondo antico» Ніно Роти.....29

CD30

обкладинка: Джеймс Блад Алмер
фото: Алан Нагіджян

у наступному номері:



Джон МакЛафлін
Аркадій Шилклопер
Пет Метіні

Мар'яна Садовська
Андрій Кондаков
академічна музика за
правилами та без
Alfa Jazz Fest 2012

та багато іншого

ЗМІСТ І ВИГЛЯД:

Вячек Криштофович-мол.
та
Український Тиждень

© 2012, Український Тиждень, Контрапункт

 [#9] червень 2012

Перші дні літа у Львові

Саме вони виявляться, ймовірно, найкрутішими для джазу в Україні цього року... Так, це другий львівський Alfa Jazz Fest (1–3 червня) – подія, яку ініціювали та профінансували корінний львів'янин Михайло Фрідман та його московський Альфа-Банк, а фактично провела столична компанія Jazz in Kiev. Яка, однак, іронія...

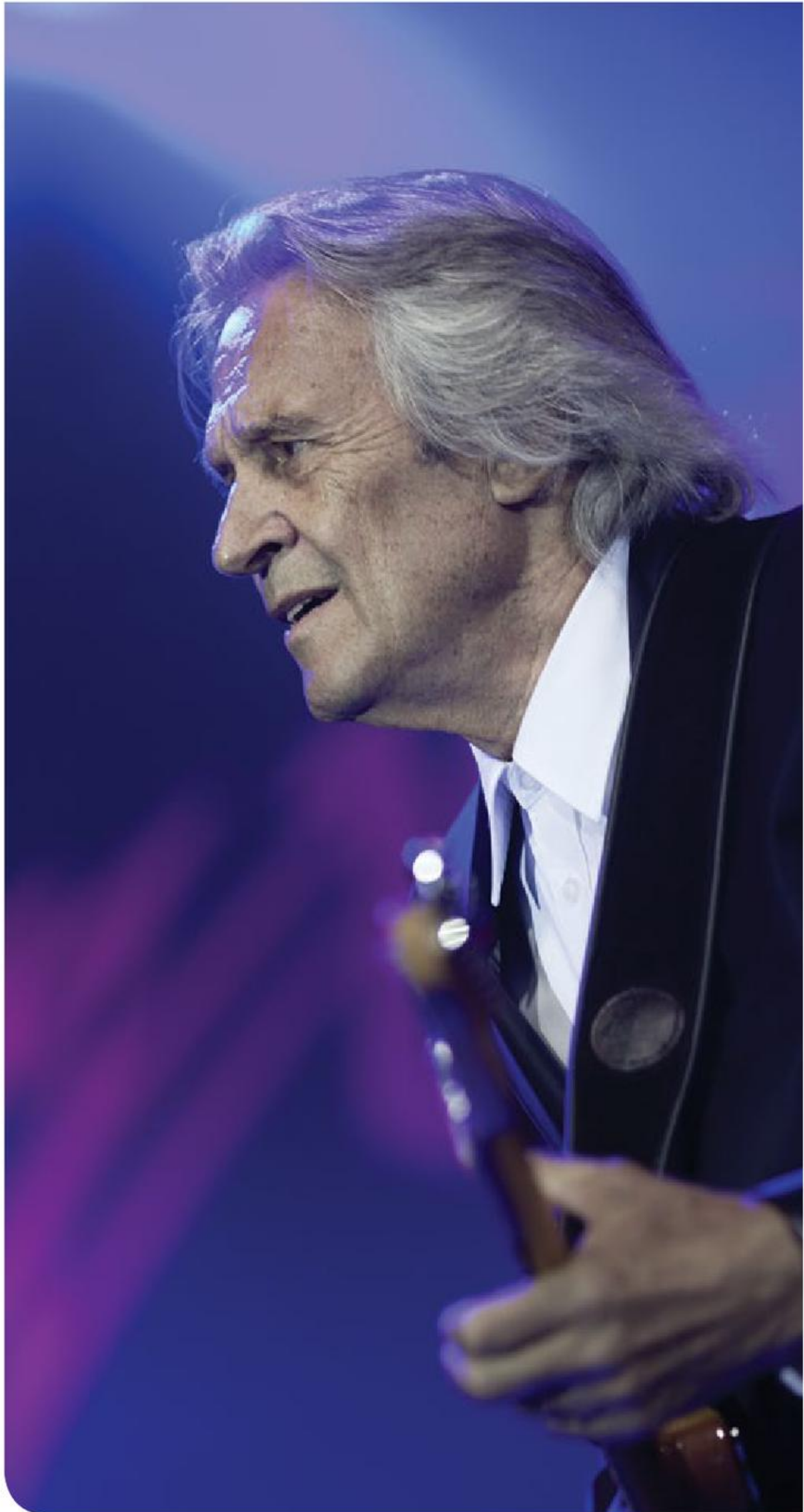
Торік, одразу ж після першого альфа-фесту стало зрозуміло без зайвих коментарів, що це подія європейського рівня – за якістю організації, рівнем виконавців та їхньою кількістю на квадратний метр. І якимось про майбутнє фестивалю навіть не варто було замислюватися, адже це той випадок, коли засновники не розраховують на прибуток, а просто можуть і хочуть зробити собі й місту Лева справжнє свято. Цьогорічне дійство навіть перевершило попереднє. Йдеться і про кількість, і про загальний рівень визнання учасників: організатори навіть змусили трохи попріти, бо іноді хотілося буквально розірватися між виконавцями, котрі виступали паралельно (розвести в часі три сцени форуму так і не вдалося).

Так, друга половина року безумовно принесе нам і Jazz in Kiev, і JazzBez, а також низку подій, котрі видають себе за джазові фестивалі або є джазовими, лише не такого розмаху. І добре, якщо бодай один із них запропонує таке сузір'я в поєднанні з тою масовістю. Себто хай там як Львів пишається своєю фри-джазовою сценою, але він має лише радіти такому «мейнстримовому» сузір'ю, якого там ніколи ще не бувало. Одне іншому аж ніяк не заважає. До міста спеціально з'їхалися люди з усіх країн СНД та деяких західноєвропейських. Звісно, це не чемпіонат Європи – галасували й бухали не так багато, але, на відміну від останнього, цей фест – справжній, а не вдаваний привід пишатися країною.

З-поміж усього розмаїття тут виступили московський квартет валторніста Аркадія Шилклопера, тріо гітариста Скотта Гендерсона, квартет Кенні Гарретта, басист Річард Бона, тріо басиста Джона Патітуччі, співак Джіно Ваннеллі... а головними, поза сумнівом, були олімпійські боги – співачка Кассандра Вілсон та Джон Маклафлін & the 4th Dimension.

Усі можливі роздуми, розповіді та деталі фестивалю – в наступному номері... До того ж організатори запросили видатного Леррі Епплбаума – знавця, профі й нашого великого друга (хто це такий, написано на стор. 2, ліворуч, у розділі «Наші»). Окрім як завжди змістовної лекції, він ексклюзивно для **Контрапункту** зробив свій фірмовий «тест наосліп» із вдумливим та жадібним до музики Аркадієм Шилклопером та неймовірно інтерв'ю із Джоном Маклафліном.

Як ви розумієте, ці матеріали вийдуть у наступному числі журналу.



Джон МакЛафлін. фото © Олег Ніцко

компровізація* та вербалізація

Аркадій Шилклопер та Вадим Неселовський

Велика зала Київської консерваторії,
30 березня

Вячек Криштофович-мол.
фото: Олег Ніцко

та акорди, ніби солістові десь дуже-дуже далеко акомпанує цілий оркестр. Наука нехитра, а ефект буквально казковий (ще кілька разів пізніше Аркадій повторював такий фокус). «Правду кажучи, грати в кришку рояля – зовсім не мій винахід, – каже валторніст. – Але я використовую цей прийом найбільше у світі й навіть навчився витонченіше гратися зі всякими акордами і звуками».

Навряд чи є сенс перераховувати назви виконаних творів, вони про щось скажуть навіть не всім фанатам цих двох музикантів. До того ж Неселовський, зважаючи на його розповіді, любить перейменовувати і постійно переробляти свої старі композиції. Із загальновідомого тут були хіба що «All the Things You Are» Джерома Керна і «Пісенька старого візника» Нікити Богословського, обидві перероблені дуже по-неселовськи. Та й узагалі вся низка п'єс утворювала радше якийсь цілісний твір, для різноманітності приправлений чимось пікантним. Попри витонченість, Вадим полюбляє грати музику з радянських фільмів, мультиків, а також дещо зі старого російського року.

Обоє вирізняються цілковитою відсутністю совкового мислення як у музиці, так і в житті. Утім, вони в один голос кажуть, що мислення – це результат не життя на Заході, а радше правильного виховання, самовиховання та оточення.

«Варто мати можливість подивитися на своє коріння з відстані, щоб усвідомити його по-справжньому. Ось зараз сиджу в Шилклопера на кухні (цей фрагмент справді записаний по Skype з кухні Шилклопера. – **Ред.**) і споглядаю 9-поверхові будинки, в яких минуло моє дитинство. Що в Одесі, що в Москві ці мікрорайони на один штиб. Але оскільки зараз ці картини бачу вкрай рідко, вони на мене справляють значно

*Термін, вигаданий Аркадієм Шилклопером, означає різновид музики, у якій слухачеві важко визначити, які фрагменти написані композитором, а які спонтанно імпровізовані на місці.

«Я не можу дати відповіді, єдине, що запропоную, – це правильні ключики. А от які двері ними відчиняти – то вже ваш клопіт». Ці слова Шилклопер сказав із дещо іншого приводу, але вони найліпше пасують як до його творчості, так до і виступу дуету Шилклопер – Неселовський. Цей тандем – неабияка подія у світовій імпровізаційній музиці.

Погодьтеся, іноді, коли йдеш на концерт, не завжди добре озброюватися упередженням, чи то пак передсмаком, очікуванням якоїсь картини, яку намалювала твоя уява. Адже саме передчуття часто псує наші враження. Набагато краще – і це був той випадок – знати про конкретний проект якомога менше, змусити себе не полізти до YouTube, що нерідко теж псує враження. Адже музика цього дуету повна сюрпризів, неочікуваних поворотів і складних «транспортних розв'язок». Ідеальний варіант – це коли йдеш на концерт з одними запитаннями, а повертаєшся з геть іншими, новими.

У сучасній музиці здатність поєднувати чуттєвість і гротеск, гумор і меланхолію, драйв та медитативність в одному концерті та в одному ансамблі – рідкісна риса. До того ж обом виконавцям притаманний ще один важливий талант: за всієї виконавської майстерності та складності музики вони вміють бути максимально доступними практично кожному, чії музичні інтереси виходять за межі звичайного хіт-парадного

FM-меню. Може, тому глядачі йшли на концерт заздалегідь заряджені ентузіазмом і позитивом: здавалося, якби публіка могла, вона ще до початку концерту почала б викликати музикантів «на біс».

Перша ж композиція задала основний тон усього виступу і визначила загальну ідею. Легке *pianissimo* поступово розросталося, акорди почали складатися в російські наспіви, потім вступила валторна, позначивши початок теми. Композиція тривалістю не менш як 15 хв, на перший погляд, здавалася сюїтою з безліччю несподіванок – взаєморозуміння між виконавцями було таким чітким, що ти не бачив, де саме вони імпровізують, які саме партії і повороти сюжету спонтанні, а що написано. Такий підхід, найцікавіший для нього самого, Шилклопер назвав «компровізація». Пізніше Неселовський іменував композицію диптихом, що складається з російських народної та весняної пісень. Протягом усієї п'єси він раз у раз цитував якісь російські мелодії – фолкові або квазіфолкові, навіть не дійсні, а «знайомі» архетипічно. Шилклопер був не надто багатослівним, даючи чимало простору партнерові, а той радо його заповнював. І саме на першу ж композицію припала одна зі значних кульмінацій концерту: Неселовський затих, прибрав руки з клавіш рояля, але залишив ногу на правій педалі, а Шилклопер відійшов із валторною від мікрофона й почав грати всередину рояля. Сонорність міді інструмента легко заводила рояльні струни, відповідні зіграним нотам. Поступово сцену і зал наповнили обертонові переливи



глибше враження, ніж якби витріщався на ці старі совкові 9- і 16-поверхівки щодня. У мене не було б змоги подивитися на них як на якийсь образ. Ось це і є той погляд збоку. Та й хто я такий? Адже є кращі приклади: Стравінській, Прокоф'єв, Рахманінов, котрі лише за кордоном усвідомили цей зв'язок і відчули себе посправжньому руськими. Мені всі ці роки за кордоном дозволили відчути, що є «моїм». Я, наприклад, пишаюся своєю любов'ю до російського року. Не певен, що якби жив в Україні, то хизувався б цим – був би якийсь «фірмовиним», соромився б пісень... Цоя. А тут не соромлюся, люблю й із задоволенням розповідаю про Віктора Цоя комусь зі Шрі-Ланки».

«Хочеться процитувати Жванецького, – заглиблюється Шилклопер. – Зазвичай, коли людина кудись біжить, її запитують: «Куди ж ти біжиш?» Замість: «Звідки ти біжиш?» Мені здається, останнє для музикантів є дуже значущим. Куди? Та куди очі бачать і куди занесе. А ось звідки – то дуже важливо... Звідки твоє коріння, як із ним бігти і куди – ось запитання. Якщо ти народився в Гарлемі – це одне, а якщо в Одесі – інше. Отже, ти прийшов звідти і в тебе з цією землею пов'язано все: твої традиції, виховання. І відповідно той вантаж, з яким увірвався у цей музичний світ. Це не може не позначитися. А коли робиш щось прямо протилежне, мені здається, якщо не вбиваєш себе, то принаймні гвалтуєш. Зазвичай так кажу: «Російський єврей, який грає на швейцарському альпійському розі в... Норвегії». Я це люблю,

це нормально. Але все одно залишаюся російським євреєм, хоч би де і на чому грав. Коріння нікуди не подінеш, не проміняєш».

Окрім рідної валторни – складного і рідкісного для соліста-імпрровізатора інструмента, старого доброго альпійського рогу (альпенгорна) – дудки неймовірної довжини і неймовірного звучання, Шилклопер показав екзотичний (хоча, здавалося б, куди екзотичніше) Jagdhorn (мисливський ріжок, схожий на маленьку валторну). Саме на останньому він виконав ритмічно жваву «Folk Song», яку любить грати з великими академічними та джазовими оркестрами. Тож Неселовському було несолодко одному «відгрібати» за бенд. Утім, йому це вдалося так переконливо, що його колега під час фортепіанного соло пішов прогулятися за лаштунки.

У дуеті валторніст, який більш відомий участю в легендарних тріо, геніальному Vienna Art Orchestra і як виконавець соло, представляв радше медитативний бік дуету. Чи то був втомлений наприкінці гастролей, чи то свідомо створював противагу, виконуючи роль такого собі Йоди, гуру. Так, він нагадав слухачам і про класну техніку, і про те, що зі своєї валторни вмів витискати невластиві звуки, але здебільшого грав вдумливо. Ставав то контрапунктом піаністові, то «підспівував» йому. Іноді Аркадій поглядав на Неселовського з думкою: «Ну давай, хлопче, давай,

покажи їм того, що греблю рве». І той таки показував.

«Сенс дуету – коли одне проникає в інше. Є варіант, коли дві протилежності зустрічаються на сцені й, грубо кажучи, б'ються за ідеї. Але то не дуєт, це «пара музикантів». Але радість і сенс того, що ми називаємо імпрровізаційною музикою, й полягає в тому, щоб музиканти один в одного проникали й обмінювалися ідеями. І, що важливо, знаходили спільну мову. Вона як лакмусовий папірець. Я знаю мову, якою володіє Вадим, і він відповідно давно володіє моєю... Та чи інша мова деколи буває нам не дуже близька. Не вважаю себе знавцем американського джазу. Звичайно, можу грати його, але я не ас. Але в тому й кайф, що Вадим це може. Зате я вмю щось інше. І те «щось інше» відзеркалюється в його музиці. Й відбувається цей «делікатний синтез». Саме делікатний – не грубий, зібраний по швах (тут – я, там – ти). Завдання в тому, щоб цих швів не було, щоб мої фарби не були такими очевидними в його музиці, а його майстерність і талант у мой теж були не нарочиті».

Неселовський (він ще трохи бавився вокалом і мелодикою – такою мацьопою духовою клавійною штучкою) повсякчас дивував. Бажаючи того чи ні, через географію та роботу (закінчив легендарний коледж Berklee, де тепер викладає сам, та й працює з велетнями джазу, зокрема вібрафоністом Гері Бертоном) перебуває радше на «американському» боці джазу.



фото: Олег Ніцко

Попри це, він примудрився більш ніж половину концерту зіграти без використання «чорних» приблюзованих нот і акордів, видобуваючи абсолютно європейські консонанси та дисонанси, граючи просто музику. Єдине, що було занадто в його грі, – постійне цитування: чи не в кожній темі вставляв щось – від дитячої пісеньки до умовного «стравінського». Так, там усе майстерно прилаштоване до логіки імпрорвізацій, але дуже хотілося почути більше думок самого музиканта. Також у кожній композиції він видавав практично весь діапазон: від піанісимо до потужного форте, а то й узагалі за рояль ставало лячно, коли Вадим перемикався на режим «зайчика-енерджайзера» і не без самоіронії влаштовував «скаженого Рахманінова» зі швидкістю Арта Тейтума. Певен, що піаністам в аудиторії було не до жартів: так грати в нашій країні не вмів ніхто. І не в швидкості, якою володіє Неселовський, тут справа, ба навіть не в його освіті: все у нього в голові. Деякі речі, які він виконує «мимохідь», інший піаніст вилізе зі шкури, проте не зіграє. І часто ці його «штучки» і були основною ідеєю – форма понад змістом. Але, зрештою, хто впевнений, що це недолік?

«Аркадій Шилклопер – один із тих музикантів, котрі течуть у моїй крові з дуже молодого віку, – сказав зі сцени Неселовський. – Коли ми з ним почали музикувати, я спіймав себе на думці: «А цей хлопець звучить прямо як Шилклопер». Це дивне, неймовірне відчуття».

В усій цій лірично-нарколоакадемічній страві були свої перець і базилік. Тема Неселовського, яку записав Гері Бертон (там навіть відчулися хард-бопові інтонації), і забавний, в американському дусі «Сапсан Blues» Шилклопера з

альпенгорном. Утім, і тут Вадим віддав перевагу не блюзовій, а консерваторській парадигмі. Аркадій весь час віртуально натякав: «А ви послухайте, чого я НЕ зіграв». Власне, ще одним з апогеїв концерту стала його «авангардна» «Intrada» – композиція під впливом академічної нововіденської школи, у якій паузи були довгими й красномовнішими за фрази і ноти. До речі, паузи і порожнечі – це ще одна з найважливіших складових дуету.

«Ми з Вадимом належимо до тих «людей світу», які не зважають на кордони. Знаєш, особливо в нашому джазовому просторі є безліч тих, хто вірить у єдиного, переважно американського, бога. І вони якось дуже агресивно сприймають усіх, хто мислить інакше. За іронією в самій Америці зашорених не надто багато... А мій підхід такий: у музиці панують лише дві речі – мелодія і ритм, музика і танець, body and soul, а решта...»

Не знаю, чи вдалося їм винайти, кажучи мовою літератури, нові характери або сюжети (у сьогоденній імпрорвізації останнє вже практично неможливо), але вони, безумовно, вигадали безліч нових каламбурів, жартів і парадоксів. Головне, що сучасна імпрорвізація завдяки їм стала зрозумілішою за всієї непростоти. Добре, коли ми думаємо, що знаємо, про що грають ці люди. Найімовірніше, та заразлива властивість їхньої гри залежить і від людських якостей виконавців. Адже звичайний вираз обличчя цих двох у повсякденному житті – усмішка, весела або сумна, та хитруватий погляд. А ще вони носять на голові такі дуже великі, відкриті до світу звуки вуха. І, чуючи їхню музику, навіть не найпроникливіший слухач мимоволі починає й відкриває власні.

«Ми довіряємо публіці, і в нас немає

такого відчуття, що «публіка – дурепа». І тому пояснювати нічого не потрібно, адже все зрозуміло, все логічно і все відбувається на очах, – каже Шилклопер. – Мені взагалі здається, що інтрига – це головне у творчості. Без неї через 5 хвилин стає нудно. Можливо, тому я не великий любитель традиційного американського джазу. Не бачу там інтриги, заздалегідь знаю, що зараз буде: тема, по черзі імпрорвізуватимуть всі інструменти, і знову тема. Усе передбачуване, зрозуміле. Зрідка хтось у цих джазових стандартах – ось як Вадим – раптом знаходить якісь нові шляхи. Власне, здається, навіть самі американці вже не грають джазові стандарти в тому вигляді, в якому вони існували. А інтригу можна по-різному створити: драматургія концерту, тембральний розвиток. Це дуєт, він обмежений. Непросто зробити так, щоб постійно було цікаво. Але коли вдається, публіці зайві коментарі».

У приватній бесіді обидва музиканти захоплювалися теплою київською аудиторією. «Знаєш, це було так тепло, – зізнався Аркадій. – За весь час наших виступів тема Вадима «Last Snow» саме в Києві прозвучала якось так класно, що слів бракує. У нас вийшло настільки сумно... А смуток – дуже гарне для творчості почуття».

Концерт залишив по собі все, що потрібно: і легкий транс, і нові запитання... І відчуття легкого дисбалансу. У цьому концерті відчувся невеличкий дисбаланс (теж, до речі, частина всієї «гри»): багатослівність Неселовського і така... хитрувата, у стилі Чеширського Кота, загадковість Шилклопера. Але в такій музиці зазвичай є виразна недомовленість. Чи лишилася після двох із гаком годин ось ця недомовленість?.. Імовірно, то саме одне із запитань, про які йшлося на початку.

НЕВГАМОВНИЙ ensemble nostri temporis

ІНША МУЗИКА

У березні вперше в Україні відбулися композиторські майстер-курси. Організаторами події, повна назва якої Перші міжнародні київські майстер-класи нової музики COURSE, виступили Ensemble Nostri Temporis та Гете-Інститут. Тижневі студії мали у своїй програмі, окрім внутрішньо-цехових заходів, концерти й відкриті лекції, під час яких всесвітньо відомі композитори Гергард Штеблер і Сергій Невскій відчинили двері до власної творчої кухні, а учасники ансамблю розповіли про етичні й естетичні проблеми спілкування між авторами та виконавцями. Оскільки лекційного часу для останніх було явно замало, ми вирішили поспілкуватися з ними тісніше, розпитавши їх як про власну творчість, так і про становище нової музики в Україні, яке ці митці вже кілька років активно намагаються змінити. Нашими співрозмовниками були три композитори, які входять до складу колективу: музичний директор ENT Богдан Сегін, а також його засновники – піаніст Олексій Шмурак і гобоїст Максим Коломієць.

Як ви бачите місце COURSE у контексті сучасної української освіти? І що молодому композитору дає консерваторія?

Богдан Сегін: Консерваторська освіта, хоч би як ми проти неї виступали, композиторові потрібна. Вступ до такого вишу – життєво важливий крок. Людина обирає шлях, у неї з'являється певна ієрархія авторитетів... Інша річ, наскільки вони важливі. Але, зрештою, якби не було якихось негативних рис в академічній освіті, то не виникало б такої гострої потреби в незалежному навчанні. Її система гартує характер людини, вимагає більше замислюватися, працювати внутрішньо, від чогось абстрагуватися, виробляти свій шлях. Хтось потрапляє в консерваторський мейнстрим, пливе за цією течією, хтось стоїть осторонь, і, як показує досвід, саме такі люди мають шанс.

Що ж до майстер-класів COURSE, то гадаю, що в них велике майбутнє. Я займатимусь цим проектом, доки не забракне сил. Із часом, маю надію, окрім грона молодих

Любов Морозова

композиторів з'явиться ще й середовище менеджерів, які володітимуть ситуацією і знатимуть специфіку діяльності. Адже вона суттєво різниться – залежно від того, здійснюєш ти менеджмент рок-гурту, симфонічного оркестру, джазового чи камерного ансамблю. Ця освіта має бути незалежною від будь-яких факторів. Досі існують програмні вимоги до композиторів: перший курс – мала форма, другий – рондо й варіації, третій – соната, четвертий – камерний оркестр, п'ятий – диплом. Формат COURSE більш універсальний. Звісно, є певні жанрові межі (тут виключені симфонічний і кантатно-ораторіальний жанр), але загалом усе спрямовано на простий підсумок, яким є новий твір. До речі, кінцевий результат консерваторії теж простий – диплом. Але до нього студент іде довгим і часто непередбачуваним, неконтрольованим шляхом. Планова освіта розслаблює, а режим майстер-класів дуже стислий та насичений, і композитору він, можливо, сподобається; захочеться й надалі більше часу проводити в цьому режимі.

Чи задовольняє вас нинішня ситуація в українській музиці? Які прогресивні тенденції ви у ній вбачаєте? Які негативні риси хотіли б подолати? Що все-ляє оптимізм?

Б.С.: Мене дуже задовольняє. Цей факт я для себе відкрив зовсім нещодавно. Що вона гірша, то краща для нас. Вона додає сил робити те, що тобі хочеться, й у той спосіб, у який ти це уявляєш собі сам, а не хтось інший. Мені вдається реалізувати всі мої плани і плани нашого ансамблю. Своєю діяльністю ми змінюємо навіть ту ситуацію, на яку, може, й не хочемо безпосередньо впливати. Усе йде шляхом еволюції, бо варіант із революцією не працює.

Олексій Шмурак: Я не бачу радикальної відмінності ситуації в музиці України та інших країн. Якщо ми в чомусь технологічно й відстаємо, то це питання лише часу – аж ніяк не ментальності. Коли говорити про матеріальні проблеми, то це герметичність, відсутність горизонтального зв'язку з іншими видами мистецтва. Він настільки слабкий,



Богдан Сегін, фото © Андрій Коротич

нікчемний і поки що непомітний на медійному полі, ніби ми в якійсь барокамері.

Ще одна проблема останніх десятиліть – різке зростання технологій і абсолютна невідповідність аксіологічної бази. Люди, в чіх руках раптово з'явився, кажучи образно, ракетно-зенітний комплекс, не мають водночас ані карт, ані інструкцій. Вони просто натискають на всі кнопки поспіль і стріляють на всі боки. Так ось, потрібно дістати живий, безпосередній досвід роботи з усіма цими засобами.

Максим Коломієць: А мені здається, що наша ситуація суттєво відрізняється від західної. Може, не так якісно, як кількісно. В тому естетичному сегменті, де намагаємося працювати ми, наш ансамбль, є величезна прогалина, яку навряд чи найближчими роками щось (або, швидше, хтось) заповнить. Перспективних композиторів у нас у будь-якому випадку дуже мало, їх перелічиш на пальцях однієї руки. Тоді як у Німеччині, наприклад, міцних авторів багато десятків. Тобто там можна говорити про вже сформоване професійне середовище. У нас – ні.

Чи визначає той факт, що у вас «наповнені» власний ансамбль, напрями й жанри вашої творчості? Яке співвідношення творів, що з'явилися «на замовлення» і «з нагоди», й тих п'єс, що народжуються окремо від будь-яких проектів? Чи є у вас твори, написані «в шухляду» і як ви ставитеся до їхнього існування в доробку решти сучасників?

О.Ш.: До п'єс інших композиторів, написаних «у стіл», я ставлюся байдуже, мені важливі твори, які можна послухати/пограти. Відколи утворився ансамбль, у мене самого взагалі не може бути «шухлядних» речей – не для виконання в конкретному проекті конкретним музикантом.

М.К.: Немає ніякої музики, відірваної від тих умов, у яких її створюють, і від середовища, в якому вона існує. Композитор у будь-якому разі пише на замовлення. Питання хіба що в тому, внутрішнє воно чи зовнішнє. У нашому випадку можна сказати, що обидва вони – це насправді одне й те саме.

Хоча загалом питання співвідношення типів замовлень – це велика розкіш, бо, наприклад, у архітекторів жодних внутрішніх замовлень, наскільки мені відомо, не буває. Адже вони будують тільки для клієнта. Однак це їм не заважає створювати шедеври.

Як ви охарактеризували б вектор свого розвитку? Яких метаморфоз зазнавав ваш стиль, і що стало причиною?

О.Ш.: Вважаю, що музику по-справжньому я почав писати 2008 року, коли подолав умовно учнівську, формально-схематичну побудову твору і став відштовхуватися від органіки самого матеріалу. Наступний серйозний «переворот» стався на початку 2011-го, коли я додав до своєї творчості значний елемент кітч, грубості, що один мій колега охарактеризував вдалим виразом: «Шмурак пішов у рознос». І, нарешті, останній (на цей момент) «путч»: серпень

2011-го, різкий відхід у бік надзвичайно малоподієвої, «необов'язкової», тихої музики. Якщо говорити про причини, то в усіх випадках до них належало відчуття застою, негнучкості поточної моделі, бажання знайти свіжішу палітру мислення, образів, засобів.

М.К.: На відміну від Олексія, в мене часто виникає відчуття, що у 20 років я писав краще й ідей було більше. Можливо, іноді справді зникає те трепетне юнацьке відчуття музики, яке охоплювало в молодому віці, що й призводить до таких думок. Водночас можу сміливо сказати, що, як чесний автор, кожен новий день намагаюся зробити новим етапним моментом; щодоби, щододни і щохвилини – переглядати першооснови своєї творчості, щоб переконатись у їхній міцності.

Яке у вас ставлення до музики минулих епох? Чи буває, що її велич змушує вас опустити руки? Які композитори-класики, на ваш погляд, найбільш співзвучні сьогоденню?

М.К.: Чесно кажучи, що довше я спілкуюся з музикою, то менша кількість авторів здатна мене зачепити. Років із 10 тому я міг слухати навіть Верді, а тепер ледве зношу весь класичний період. А власне його, так і просто несила чути. Мої смаки дуже звузилися. Але й потоншали, а це, гадаю, куди краще, ніж «стирчати» від усілякої нісенітничі й зніматися до неба, дякуючи Всемогутньому за те, що він нам послав класиків. Мені здається, що музика, співзвучна сьогоденню, – сучасна. Та й то не вся. Класики прекрасні, але до нашої доби вони відношення не мають, коди до їхнього розуміння давно загублені, зараз це – добре доглянуті музейні експонати. Я не хотів би бути музейним працівником.

О.Ш.: А от у мене до музики минулих епох ставлення максимально позитивне. Я слухаю виключно її. Все життя. Сучасна – надихає (як слухача) рідко й мало. Але це безумовно прерогатива нашої доби – записів, архівів, історичності тощо. Якби я жив у XVII столітті, в мене такої розкоші, звичайно, не було б. Опустити руки вона аж ніяк не змушує. Я взагалі не порівнюю цих двох процесів (слухання vs писання музики).

Чи існують для вас у нинішньому музичному світі авторитети, еталони?

О.Ш.: Мені не так багато років, але я пройшов кілька етапів. Був той, коли молився на певних людей – вони бачились богами, і якщо казали: «Оце, Льошенько, погано», то я вважав: так, це, Льошенько, погано. Нині в мене абсолютно інший етап: є особистості, які довгий час лишуються актуальними і створюють нові меседжі. Не визнавати



Олексій Шмурак, фото © Ана Аркушина



Максим Коломієць, фото © Аля Грановська

цього так само безглуздо, як і того факту, що кожного дня сходить сонце. Такі композитори, як Гельмут Лахенманн, П'єрлуджі Біллоне, Енно Поппе (продовжувати список немає сенсу – їх надто багато) з'явилися медійно дуже давно, проте досі лишаються на плаву. Чому це відбувається? Бо вони платять журналістам? Ні, мабуть, є якісь інші причини. Вони здатні реагувати на те, що діється, і пропонувати щось нове. Саме такі люди для мене є авторитетами – ті, хто здатен змінюватись і видавати нові твори. Якщо говорити про ансамблі, то мені подобаються абсолютно всі (звісно, йдеться про колективи високого рівня). Кожен із них може запропонувати якийсь свій продукт. В ансамблі Nadar – чудовий академічний нойз, Recherche здатен підготувати щось консервативне, але так смачно це зробити, що тобі буде дуже приємно, Klangforum може зіграти добротний академічний мейнстрім віденського зразка. Цінність – у їхній ідентичності.

Б.С.: Для мене авторитетом є універсал – різновид барокового музиканта, який уміє все. Композитори стають за диригентський пульт, беруть до рук інструмент, імпровізують на сцені. Зрештою, нині ситуація до цього повертається: у художників, наприклад, та сама тенденція – універсального майстра тепер дужче цінують, ніж вузькоспеціалізованого.

Чи бачите кінцеве завдання своєї діяльності? Яким шляхом вона іде – розширення чи заглиблення?

Б.С.: Кінця немає, бо щойно ми побачимо його, як він одразу й настане. Якщо бачиш кордони, можеш їх охопити, ти вже до них наближаєшся. І, власне, діяльність ансамблю показує, що нам цих меж бачити не кортить, ми впроваджуємо нові формати. Основне наше завдання – розвивати те, що ми започатковуємо. Взяли і створили проєкт, що триває, під назвою «Маленькі трагедії» – це музика для немюзичних інструментів (на осінь готуємо вже третій такий концерт). Зараз я скажу таке дуже розумне слово – брендинг – воно прийшло з менеджменту: коли створюється якесь явище в бізнесі, то його розвивають. У бізнесі воно потрібне для заробляння грошей, у нас – для додавання бонусів до іміджу, статусу. З'явилися «Маленькі трагедії» – розвиваємо їх, з'явився аудіовізуальний проєкт – його, з'явився «Транзит» як концепт – не просто музика різних композиторів різних країн, а й сам формат подорожі тощо. Нові цілі в нас з'являються постійно, і від їхнього створення ми дістаємо енергію.

О.Ш.: Музика, принаймні в нашій країні та в нашому просторі, дуже академічна й дуже герметична. Тож це та каша, якої жодним маслом не зіпсуєш. Треба рухатися. І абсолютно нічого не боятись. Ані експериментів, ані формального підходу. Вважаю, що розширення й заглиблення мають іти паралельно. До слова «заглиблення» ставлюся дуже обережно: воно таїть небезпеку. Багато композиторів нашого часу страждають надмірним заглибленням у свою

невеличку нірку, вони в ній окопуються і вже нічого іншого не бачать. Це, на жаль, добрі класичні митці, яких я дуже поважаю, які багато чого мене навчили, але в них чотири твори прослухаєш, а п'ятого вже не хочеш. І серед молоді такі є, на жаль, і такі люди завжди будуть. У цьому розумінні заглиблення трохи лякає. Якщо я окопався й відчув, що вже всі фрукти, овочі, насіння зібрав, то кажу «дякую» цьому періоду і йду на інше поле.

У 2012-му Ensemble Nostri Temporis відзначає п'ять років. Тоді митці вперше зібрались, аби залатати дірку у форумі «Музика молодих». Сьогодні в них єдиних із українських ансамблів сучасної музики концертний графік розписаний на сезон наперед. Серед найцікавіших майбутніх виступів – участь у фестивалі Джона Кейджа в Любліні з аудіовізуальним перформансом, проєкт «Баталія» на фестивалі «Спартакіада» в Жешуві, де як музичні інструменти буде використано спортивне приладдя, участь у краківських майстер-класах Axes, а також власні проєкти, що тривають, серед яких, зокрема, дійство «Звукоізоляція-2» у Донецьку. Там виконавці гратимуть разом із аматорським духовим оркестром і джазбендом в ангарах і на дахах покинутого заводу.



СЕРГЕЙ КАЛУГІН. народжений для руху



Дмитро Прокопчук
Фото: Валерія Соколовська

Сергей Калугін, фронтмен російського рок-гурту «Оргия Праведников» (ОП), уже вдруге завітав до Києва. Його знають здебільшого завдяки глибоким текстам, що часто торкаються релігійних та філософських тем, а також вокалу, розрахованому радше на романси, ніж рок-пісні. Попри десяток оригінальних у своєму стилі альбомів та чималий досвід гастролей країнами пострадянського простору, ОП так і не потрапили в ротацію жодної радіостанції Росії. У чому проблема і яке місце рок-музика посідає нині в СНД, Калугін розповів нам просто перед своїм концертом.

На вашому минулому концерті в Sullivan Room мене вразило розмаїття публіки: були і шанувальники етно у вишиванках, і ті, кого звуть неформалами, навіть якісь люди в костюмах, вочевидь, працівники офісів. А яким ви бачите свого слухача?

– Я бачу його вільним і радісним, який при цьому на ньому костюм, немає значення. Як співалося в «Бременських музикантах», сміх та радість ми приносимо людям. Це справді і є функція рок-гурту. Але не лише сміх та радість. А ще й відчуття життя, вільного життя, яке йде вперед, і сил, які надходять, щоби людині жити далі в цьому світі та змінювати його на краще. Як уже це робити – її справа. Це може бути священик, який приходить на наші концерти. Може бути бізнесмен, якщо він намагається працювати цікаво і чесно. Ці люди є, вони з'являються в найрізноманітніших сферах життя, і що їх більше, то краще. Коли я дивлюся в очі аудиторії після концерту, бачу, що вони сяють.

Чи є зараз бодай одна станція, яка крутить ваші пісні?

– Ні. Щоправда, під час оцього концерту на «Нашому Радіо» має прозвучати тематична програма за моєї участі. Якщо не станеться якийсь форс-мажор і якщо її не заборонять. Є такий собі Андрей Бухарін, який має на радіо деякі ексклюзивні права: може ставити ту музику, яка

йому подобається. Він запросив мене кілька днів тому, і ми записали програму. Розумієте, у нас вибір невеликий. Це ж не Америка, де цих станцій 800, і якщо ти не потрапляєш у формат однієї, то у формат інших 50 вписуєш ідеально. До цього моменту ми в «радіоспектр» не потрапляли, хоча зовсім не проти опинитися на радіо, головне, щоби при цьому не треба було гвалтувати власну творчість.

Що ви робите, щоб досягти рівня стадіонів?

– Ті, кому ми цікаві, вже давно розколунали інтернет і з нами познайомилися. Якщо наших прихильників зібрати в одній точці, то це і буде стадіонний концерт. На фестивалі «Пустые Холмы» нас прийшло слухати тисяч п'ять народу. Але загалом аудиторія дуже розпорошена по містах. Є чимало людей, які із задоволенням слухали б ОП, але їм лінки розгрібати тонни лайна в інтернеті, щоби про нас дізнатися. І тут можуть урятувати тільки мас-медіа, а з ними все складно. Єдиний телеканал, який транслював рок-музику, був перекуплений, і тепер там реп. Можливо, ми на власному сайті відкриємо радіостанцію.

Ви вже не вперше граєте з гуртом «Обійми Дощу». З ким би ще з українських колективів хотіли би зіграти?

– У нас немає такого завдання обов'язково

з кимось зіграти. Є гурти, які ми поважаємо і з якими зіграти на одній сцені для нас було би величезною честю. Є «Воплі Відоплясова», «Океан Ельзи», але наші вагові категорії не такі, щоби ми зараз опинилися на одній сцені. Щодо молодих українських команд, тут та сама біда: нам ніде про них дізнатися. З «Обіймами Дощу» життя звело. Знаю, що є ще чудовий гурт «Тінь Сонця». Є ще кілька, що поєднують українську культуру з рок-музикою, назв яких зараз не згадаю. Ми так само інертні люди і хочемо все на блюдечку отримати. У стані дикого інформаційного шуму всі знайомства якось випадково трапляються.

Ви зауважили, що така музика, як ваша, популярніша на Заході, ніж на пострадянському терені. Чому так?

– Можливо, тому, що рок-музика – це дуже вільна річ і вона народжується з великої внутрішньої свободи. У суспільстві, яке звикло бути пригніченим та пригнічувати саме себе за 70 років більшовистського періоду і в пострадянський бандитський час теж, не можна сказати, що людська самоповага якось розквітла. Не знаю, як у вас (в Україні), а в нас у Росії ми й досі ходимо вулицями, напружившись, оскільки загроза йде і від поліцейського, і від співгромадян. І звідки посеред цього мороку взятися тому радісному святу, яким, по суті, є рок-музика? Ось, до речі, ще одна різниця в психології. У російській мові рок – це фатум, який усіх нас придавив, а в англійській мові – скеля. І небагато людей готові розкритися. Що таке свобода? Готовність відкритися, прийняти удар. Справжнє мистецтво, як про це Гребенціков сказав: «Тепер ти мішень і всі стріли летять у твої груди». Тому відклик потрібен не тільки від музикантів, а й від публіки. Що більше такої публіки, то ближче ми до здорового суспільства, де панує мир, а не війна.

як вибухає рок-н-рол

Це справді проблема радянського періоду чи коріння десь глибше?

– Мабуть, глибше. Можна докопатися до татарщини. Можна згадати історію, як від початку європейська цивілізація впала під натиском Азії. 300 останніх років німецького панування в Росії тут якось спробували відродити її – з перемінним успіхом. Розквіт культури постпетровської Русі є свідченням цього. Поки що виходить так, що хай там скільки ми намагаємося зібрати самовар з украдених на самоварному заводі деталей, усе одно отримуємо автомат Калашникова. І ця гнітюча плита живе всередині кожного. Що вільніші ми всередині, то більше шансів, що рок-музика буде сприйнята, і навпаки, що більше граємо рок-музику, то ближче той момент, коли люди розкриються.

У своїх піснях ви часто торкаєтеся божественних тем. Зараз церква і віра сприймаються як якісь антоніми. На вашу думку, чому так трапилося?

– Знову ж таки наслідки радянського полону. Матір Марія Скопцова в Парижі ще в 1930-х роках передікала, що станеться, коли комунізм впаде і величезна кількість людей, які звикли відчувати хребет ідеології за своєю спиною, у його пошуках натовпами кинуться до церков. І перетворять їх на таку собі подобу Комуністичної партії з ідеологічними ворогами, зашореністю, неймовірною духовною вузькістю. Власне, це сталося. Церква в нас теж долю складну має. І досі точаться суперечки, РПЦ створив Іосіф Сталін чи це все ж таки організація, яка має зв'язок з Ісусом Христом і несе Його благодать. У кінцевому рахунку церква – це люди: які люди, така і церква. І люди із загостреним відчуттям правди та істини, зазвичай молоді до 20 років, яка ще не зашорена, не хочуть у цьому длубатися, шукати якийсь позитив. Він там є, є безліч хороших священиків, які змінюють світ навколо себе на краще. Але бачимо ми не їх, а ієрархів, і читаємо про різноманітний їхній... «джаз», який вони нам влаштовують.

Ви чомусь ніколи не деталізуєте жанр, у якому грає ОП. Не вважаєте за потрібне додавати префікс «етно» чи ще якісь?

– Усі ці додатки мало що пояснюють. Насправді рок – це дуже проста естетична категорія. Саме естетична, а не етична, бо в нас часто люблять асоціювати його з «чесним мистецтвом». Це розкачка між першою та другою долями. Якщо вона пружинить і пульсує, тоді виходить драйв. Ми рок-гурт, бо стоїмо на цьому базисі, а ось уже які там культурні пласти в це домішуються – за смаком. Рок – така собі каструлька з водою, і хоч би які овочі ви туди кидатимете, вийде суп.



фото: Олег Романовський

З 28 по 30 квітня в столичному клубі «Бінго» відбувся 8-й фестиваль музики Rockabilly і Psychobilly «Украбіллі-вибух».

Для початку трохи історії. Rockabilly – ортодоксальний рок-н-рол, вирощений першими американськими рокабіллістами 1950-х завдяки появі електрогітари і мутацій кантрі. Давши потужний поштовх для розвитку біта і рок-музики 1960-х, Rockabilly несподівано новою хвилею з'явився на поверхні через 30 років. Прикрашені неймовірної довжини коками американці Stray Cats, британці Restless і голландці Polecats обтрусили пил зі старих «сорокоп'яток» і влили енергію ранніх 1980-х у рокабіллі, що не бажав вмирати.

У лондонському клубі Klub Foot кипів казан нової музики. Піонери Psychobilly (такі, як британці Meteors і Demented Are Go!, голландці Batmobile і німці Psychobilly Orchestra X), взявши за основу Rockabilly 1950-х, схрестили його з агресією і брутальністю панк-року. Вийшло досить екзотичне музичне блюдо: мелодії легко запам'ятовуються, але виконані на межі швидкості – особливу віртуозність демонстрували контрабасисти, що грають технікою слеп.

При цьому записи сайкобіллі-груп геть позбавлені будь-яких часових орієнтирів: музиканти використовують переважно оригінальні інструменти 1950-60-х і лампові гітарні підсилювачі, намагаючись максимально наблизитися до звучання піонерів рокабіллі. Як сказав жива легенда російського Psycho Стас Багоряд (лідер гурту Meantraitors): «Psychobilly – це кадиллак п'ятдесятих із движком 1990-х».

Після того, як бум нової музики зійшов нанівець у Британії та Європі, його несподівано підхопили росіяни: в 1990-х Санкт-Петербург став світовою столицею сайкобілі. А останні п'ять років одним з головних постачальників молодих бендів на міжнародну Psychobilly- та Rockabilly-сцену стала Україна. Компакт-диски та

платівки українських гуртів виходять в Європі, а виступи мають успіх на найбільших західних фестивалях.

«Украбіллі-вибух», який уже увосьме збирає вершки російської, української та світової сцени, є одним з найбільших Rockabilly і Psychobilly-фестів у Європі. Наприклад, на останньому за часом фестивалі можна було побачити і почути батьків-засновників Demented Are Go! і Restless, що перебувають у прекрасній творчій та виконавській формі. Всього на фестивалі виступили 28 гуртів, а екзотичного вигляду слухачі з'їхалися не лише з ближнього зарубіжжя, а також з Польщі, Чехії, Голландії.

Яким чином уся ця заморська пишність прижилася на українській землі, знає промоутер фестивалю Олександр «Тварина» Кравченко. З дитинства закоханий у музику сайкобіллі, один з найглибших знавців в Києві стилю і Psychotрадицій, свої перші концерти Сашко організував, ще навчаючись у випускному класі школи. Причому починав з нуля, не маючи поняття, як домовлятися з адміністрацією клубів та орендувати апаратуру для музикантів.

Якби не зусилля «Тварини», який не тільки провів 8 повномасштабних фестивалів, але також організовує регулярні тематичні концерти в столичних клубах, навряд чи б в Україні та зокрема у Києві виросла така потужна рокабіллі-сайкобіллі-сцена. Такі гурти, як «Руки-в-брюки», Dillberriez, Outer Space, Poison Bar (Київ), Mystification (Житомир), The Wise Guyz (Харків) мають свою віддану аудиторію, випустили низку альбомів як на західних, так і на місцевих лейблах і стабільно збирають повні зали. На українське Psychobilly чекає велике майбутнє!

~ Олексій Росовецький

на фото: живі класики жанру: бельгійці Swampys та британці Demented are Go! (праворуч).

Велике прання по-луїзіанськи



фото: Michael Weintrob

26 квітня до Культурно-освітнього центру «Майстер Клас» завітав непересічний співак, акордеоніст та шоумен Терранс Сімієн зі своїм гуртом The Zydeco Experience. Перед київським концертом музиканти відвідали Дніпропетровськ, де в межах Днів Америки дали два концерти, розповідали про стиль зайдеко і навіть демонстрували принади луїзіанської кухні.

Зайдеко – один із різновидів традиційної музики американського півдня, що народився в середовищі франкомовних креолів південного заходу штату Луїзіана. Зайдеко, як і споріднений стиль кейджун, – музика перших французьких переселенців початку XVII століття. Пізніше до них приєдналися англійські емігранти, що з політичних причин покинули Канаду. Чорні переселенці з Африки та гаїтяни додали до цього міксу культур афро-карибський присмак. Після винайдення акордеона на початку XIX століття інструмент додали до традиційного кейджун-бенду, в якому до того домінувала скрипка. Мультинаціональні колективи грали на танцях та домашніх вечірках. Після Першої світової війни в доволі ізольоване середовище луїзіанського півдня почали просочуватися свінг та ранній ритм-н-блюз. А коли з'явилася можливість електричного підсилення інструментів,

яку раніше на галасливих вечірках акордеон відсував на другий план, знову почала відігравати значну роль у музиці кейджун. Трохи пізніше креол Кліфтон Шеньє, який вважав себе більше блюзменом, аніж виконавцем старої французької музики, першим став називати свою творчість словом «зайдеко». Є кілька версій походження цієї назви. Найпоширеніша – від вислову «Les haricots sont pas sale» («Боби не солоні»). Йшлося про погані часи, коли креоли не могли собі дозволити солоне м'ясо. Скорочений до «Les haricots» креольським діалектом вислів звучав як «zydeco». Той самий Шеньє, якого називають «королем зайдеко», розробив дизайн іншого, характерного для цього стилю інструмента. Йдеться про рабборд, або французькою фроттуа: простіше кажучи, це металева дошка для прання, яку надягають на груди й грають ручками звичайних ложок або відкривачками для пляшок.

Окрім акордеона та рабборда у складі The Zydeco Experience є також гітара, бас-гітара, клавіші та барабани. Музична палітра репертуару досить широка. Сімієн хоч і дбає про популяризацію креольської

музики, але із задоволенням виконує, наприклад, регі – на концерті в Києві хлопці заграли «No Woman No Cry» Боба Марлі із запальним гітарним соло. Співак виходить на сцену босий, вдягає широкий креольський капелюх, постійно усміхається. Оскільки ця музика насамперед танцювальна, він заохочує публіку не сидіти на місці. І вже на третій пісні відвідувачі київського концерту не витримали й почали потроху виходити під сцену, покликані драйвом справжнього рок-н-ролу, що також був присутній у музиці. Терранс і гурт виконали пісню «The Weight» легендарних The Band – її, звичайно, присвятили Лівону Хелму*. Згадали й «Like a Rolling Stone» Боба Ділана і не забули додати трохи справжнього фанку із 1970-х із «People Say» від The Meters. У позитивно-безтурботній концепції витримані також оригінальні композиції, як-от «Everyday Dance». А під старий нью-орлеанський хіт «Jock-A-Mo/Iko Iko» можна було не тільки потанцювати: перкусист Ральф Фонтено запросив кількох глядачів пограти з ним на раббордах. Сімієн намагається поширювати креольську культуру не лише за допомогою музики. Під час концерту він жбурляє в зал блискуче пластикове намисто жовтого, фіолетового та зеленого кольорів. Це традиційний елемент святкування Марді Гра (один із останніх днів перед католицьким Великим Постом, що виростає із язичницького ритуалу вітання Весни) в Новому Орлеані, коли учасники карнавалу кидають у натовп намисто, монети та інші дрібнички. За це «свято з доставкою» Терранс і компанія свого часу здобули престижну нагороду «Греммі»: коли 2008-го вирішили додати номінацію за найкращий альбом кейджун- чи зайдеко-музики, The Zydeco Experience першими отримали грамофончик за платівку «Live! Worldwide». Саму фігурку, чи її точну копію, Сімієн теж привіз, поставив на сцені й навіть махав нею, щоб люди бачили. Звичайно, Терранс може бути серйозним, наприклад, виконуючи а капела «A Change Is Gonna Come», але більшу частину часу він випромінює позитив і докладає максимум зусиль, аби кожен глядач після концерту міг відповісти на запитання: «Are you zydeco-experienced?» (назва майспейс-сторінки гурту, що можна перекласти: «Чи ти зайдеко-досвідчений?») – «Так, я вже зайдекнутий!».

~ Анна Вовк

NB: Лівон Хелм – мультиінструменталіст та актор, знаний найбільше як барабанщик і співак легендарного гурту The Band, дворазовий володар «Греммі», один із найоригінальніших рок-музикантів, помер 19 квітня 2012-го. За збігом обставин, двоє з учасників The Band свого часу записувалися з Террансом Сімієном.



Людина, якої бракує

концерт пам'яті
Володимира Шабалтаса

Наприкінці березня друзі та колеги гітариста Володимира Шабалтаса зібралися в Культурно-освітньому центрі «Майстер Клас», щоб вшанувати пам'ять музиканта. На концерті презентували альбом *Missing Person*, що побачив світ завдяки Ігорю Закусу та видавництву «Темпора».

У мас-медіа хоча й не дуже широко, але обговорювалась історія зі зникненням Володимира Шабалтаса. Найчастіше його називали гітаристом гурту «Віа Гра». Та непопова аудиторія знає музиканта як одного з найкращих українських джазових гітаристів, учасника бендів *SхідSide*, *Z-Band*, лідера власного квартету, викладача Київського інституту музики імені Р. М. Глієра... Усе це відповідало дійсності до 11 серпня 2010-го, коли Володимир несподівано пішов із дому. Трохи більше ніж за рік його знайшли і перепоховали в Харкові, звідки музикант переїхав до столиці на початку 2000-х. Дискографія Шабалтаса налічує кілька записів зі *SхідSide*, включає співпрацю з легендарним трубачем Ренді Брекером і ТНМК, участь у переважній частині проектів *Jazz Kolo* та багатьох українських джазових альбомах. Але *Missing Person* – останній диск під його іменем.

У концерті 22 березня взяли участь колеги Шабалтаса по сцені та його учні. Кілька колективів, що виконали і власні композиції, і «Вовини песни» (так, за словами ведучого концерту Олексія Когана, називали твори Володимира друзі-музиканти).

Олексій Саранчін на роялі, Валентин Корнієнко на контрабасі, Олександр Лебеденко на барабанах та Віктор Павелко на саксофоні розпочали концерт із двох композицій Володимира «NOS» та «Old Records». Піаністка Наталя Лебедева зі своїм тріо, у складі якого басист Костянтин Іоненко та барабанщик Алік Фантаєв, виконала кілька власних авторських п'єс. Родіон Іванов, із яким Шабалтас кілька років грав разом у стейдж-бенді «Віа Гра», за участю Макса Гладецького та Валерія Волкова – свою «Something Inside Me».

А *Z-Band* після кількох джазових композицій насамкінець здивували версією «Пісні про Пісню» Тараса Петриненка, яку заспівала Анна Донцова.

Але центральним у програмі вечора став виступ «Квартету Шабалтаса» без самого Шабалтаса. Троє учасників грали з Володимиром на його останньому джазовому задокументованому концерті. Це був сьомий випуск проекту «Тема з варіаціями. Live» Олексія Когана 3 березня 2010-го (у день народження Шабалтаса – **Ред.**). Як і майже два роки тому, Богдан Гуменюк на тенор-саксофоні, Ігор Закус на акустичній бас-гітарі та Павло Галицький на барабанах грали «Hand Writing» та «8th of September», що увійшли до альбому *Missing Person*. На гітарі – учень Шабалтаса Данило Зверхановський. Звісно, немає сенсу порівнювати ці виконання. Але варто сказати, що 18-річний Данило отримав першу премію в категорії «джаз» на торішньому конкурсі гітаристів «АпрельськіВетви» ім. В. Молоткова, грає в новоствореному ансамблі «Київ Біг-Бенд», а за день до виступу в «Майстер Класі» дав концерт власної музики (вперше на великій сцені засвітився зі своїм квартетом, замінивши того ж таки Шабалтаса у проекті *JazzKolo* 2010-го). Та й «8th of September», одну з найглибших і найпроникливіших пісень, які прозвучали того вечора, він зумів «розповісти» не гірше за автора (цю п'єсу Шабалтас присвятив своєму батькові, а тато Данила був присутній у залі). До квартету приєдналося ще двоє молодих гітаристів Денис Донцов та Сурен Томасян для виконання «No Ice», яка також увійшла до треклиста альбому.

Хоч як банально це звучатиме, але музикант і композитор живе доти, доки виконують його твори. І заходи такого ґатунку мають на меті не лише зібрати трохи коштів для родичів, а й нагадувати про те, що є українські автори, чию спадщину не забудуть.

~ Анна Вовк

Катя Chilly та її внутрішня тиша

Ольга Ковалевська

Є виконавці, природа яких, втілюючись у найрізноманітніших стилях музики, б'є в саму суть людського єства. Шлях цієї співачки, на диво, різноманітний. Спершу образ причинної русалки, що своїм потужним автентичним вокалом закликала прислухатися до голосу землі, а зрештою зробила цілу епоху в українській музиці. Наступний образ, який чи то в силу власної вразливості, чи то з особистих причин не знайшов гідного продюсування, продовжив епоху автентичної пісні в електронній обробці й зачарував своєю химерністю та ніжністю інтернет-слухачів. Повернути «зіроньку» на орбіту мейнстриму та екрани телебачення міг лише вибух – і завдяки поєднанню сакральних фольклорних текстів із ритмами синтипопу та участі в кількох популярних музичних проєктах про Катю Chilly знову заговорили-записали. Зовнішній образ і танцювальні рухи на кшталт Діви Плавалагуни з «П'ятого елемента» та наївно сміливі заяви в інтерв'ю закріпили за співачкою славу інопланетної гості. І ось – абсолютно земна босонога дівчина з довгим русавим волоссям, без жодних ознак гламу та фешну, зате з янгольської чистоти поглядом, що тихим голосом, на три відсотки власних можливостей просто співає про любов в оточенні провідних джазових музикантів України... Утім, тепер Катя Chilly, а краще Катерина Кондратенко, – героїня власного роману, яка нікому нічого не доводить, а просто живе з увагою до цього самого процесу...

Ти змінюєшся як людина і як музикант. Очевидно, що не залишаються сталими і твої прагнення в музиці. Чи можеш порівняти свої колишні цілі з теперішніми?

– Насправді з часу нашої останньої зустрічі нічого не змінилося. Можливо, тільки розвинулося більше. Тому що я пам'ятаю, де була своєю увагою тоді, й тепер вона спрямована туди ж. Просто дуже давно, ще задовго до того, як ми з тобою востаннє бачилися, всередині себе виявила: або роблю те, що мені подобається, і завжди вірна цьому, і моє життя – це насолода й пригода, або займаюся тим, що колись комусь сподобалося. І це нескінченна гра, становище заручника. Можна бути вірною чомусь одному. Або вибудовую своє життя відносно багатьох «істот» і буду завжди неадекватна, бо ніколи нікому не догоджу, й сама нецілісна, мною буде дуже легко маніпулювати. Це нецікаво, хоча так живуть чимало людей... Або просто рухатимуся, як мені приємно, цікаво, згідно з тим, що відчуваю на сьогодні. І це може комусь подобатися, а комусь ні. У будь-якому разі то буде цілісно для мене.

Що саме зараз надихає тебе, робить твою творчість саме такою?

– Мною останні роки рухає відчуття спокою. Спокою і внутрішньої тиші. І якщо це хороший концерт, то він просто відбувся згідно з моїм внутрішнім спокоєм. Якщо

поганий, отже, я не мала сили з'єднатися зі своїм внутрішнім спокоєм. Ось це відчуття внутрішнього спокою – абсолютна сміливість, незалежність, тотальна свобода. Абсолютна краса, яка не піддається сумнівам, вона просто така, як є саме в той момент, коли відбувається, згідно з простором, у якому відбувається. Ну і згідно з наявним умінням. А маленьке воно чи велике – залежить від етапу, на якому ти перебуваєш.

Багатьох цікавить, коли з'явиться новий альбом? Анонс був уже давно, в інтернеті є поодинокі записи...

– Не знаю. Тоді, коли буде натхнення все це завершити і віддати. Але в нас був хороший концерт у Київському муніципальному оперному театрі та в Кривому Розі у межах проєкту «Red Jazz City». В інтернеті можна знайти і відео-, і аудіозаписи. Ми збираємося його звести, зробити хороший звук і випустити.

Тобто ти зараз нічого загалом не плануєш?

– Нічого не планую. Хоча є деякі ідеї. Це треба просто зробити. Є певний простір, у якому хочеться представити свою музику.

А я саме збиралася запитати: який концертний майданчик твоєї мрії?

– Моя увага зараз звертається до оперного театру. Або в Києві, або в якомусь



фото: Євген Зибін

іншому місті, але до оперного. Оперний, Альберт-Хол, Карнегі-Хол... (сміється). Це не мрія, а те, що просто красиво, приємно, що відповідає тій музиці, яку можемо запропонувати зараз. Буде важче звучання, нижча частота – захочеться додати трішечки землі, земляних ритмів, тоді можуть бути стадіони. Але це не перегони. Я абсолютно переконана, що зробити у своєму житті можна взагалі все що завгодно. Головне, щоб було цікаво і було натхнення. Перегони нікому не потрібні, коли порівнюєш себе з кимось, то весь час виявляєшся другим.

Коли знаходжу всередині себе свого внутрішнього царя, свій внутрішній світ, коли є змога, вміння і цікавість щось сказати, тоді можу все. У мене це перевірено. Тому що, згадаю слова Коко Шанель: «Мода – це я». Важливо, чи можу я щось запропонувати цьому світу і чи вважаю, що воно варте. Зовсім недавно виявила: це може прозвучати навіть егоїстично – для світу цінним є те, що є цінним для мене. Єдине, що можу запропонувати, – себе. Адже решта вже є.

» перегони нікому не потрібні: коли порівнюєш себе з кимось, то весь час виявляєшся другим

Як ти зараз розвиваєш свій вокал?

– Я зрозуміла, що набагато більше вмію відчувати, ніж відтворювати за допомогою звуку. Ось коли навчуся відтворювати звуком усе те, що відчуваю, тоді, напевно, стану майстром. Але між цим ще прірва. Хоча зможу, якщо захочу. То взагалі не проблема. Достатньо просто докласти трішки зусиль. Коли слухаю гарний спів, одразу ж розщеплюю, як вокаліст це робить. Якщо я здатна це зрозуміти і відтворити, тоді просто дивлюся, як воно працює. А якщо мені незрозуміло, тоді виникає потреба навчитися, щоб була ця палітра. А чи використовуватиму я її – питання вже внутрішнього стану. Мій спів на сцені, самостійне заняття співом і спів на уроці вокалу з викладачем Любов'ю Михайлівною Капшук різняться. Коли я сама з собою, можу тренуватися на 80%. Коли з викладачем – на 100%. Навіть якщо це потворно звучить, роздмухую свої внутрішні міхи на повну, бо досліджую траєкторію руху звуку: як це працює, як переломлюються мої нутрощі, який звук виходить. І мені не

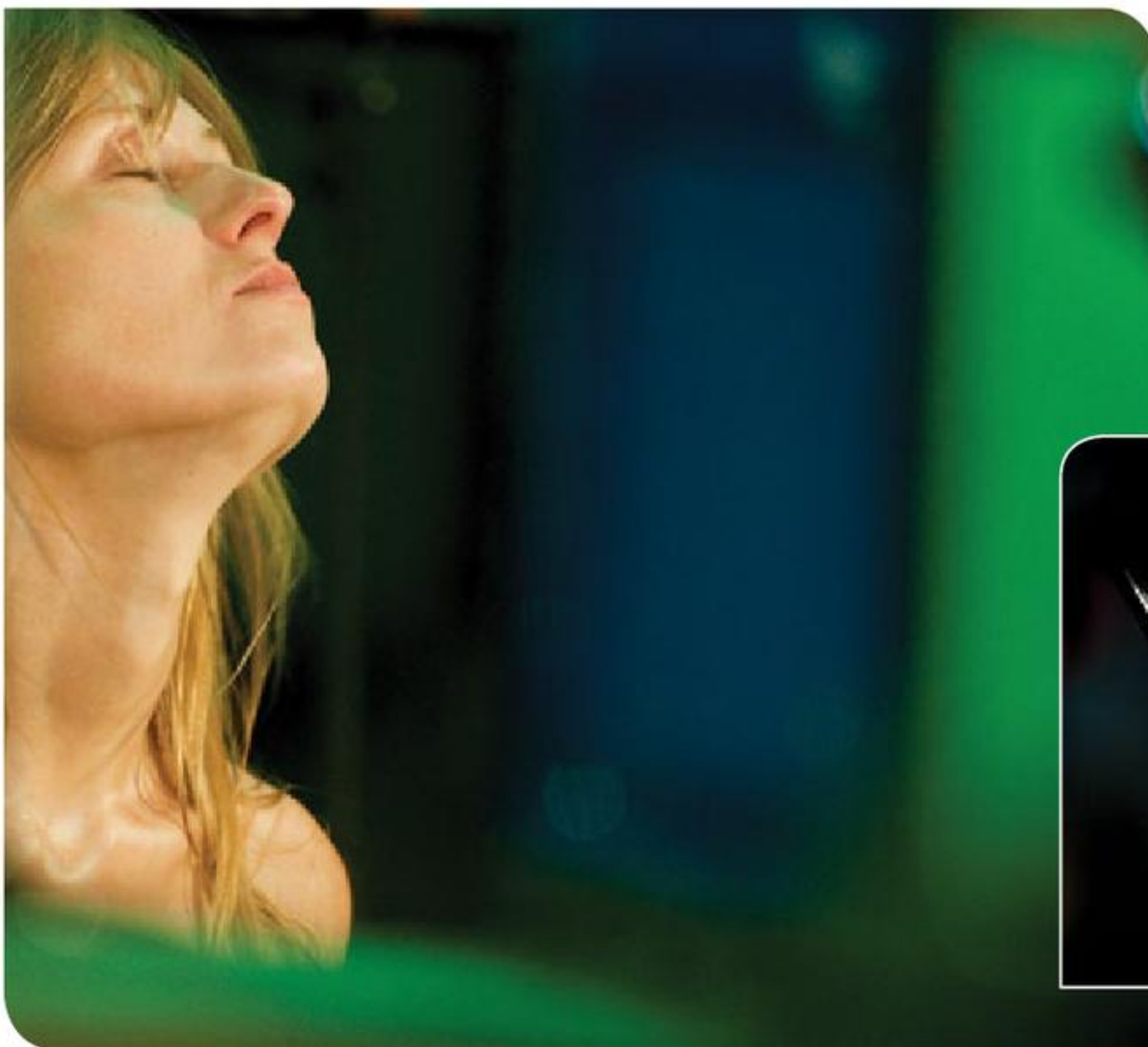


фото: Ігор Снісаренко



» усі пісні повторюють ландшафти. якщо я почую якусь пісню, можу відразу сказати, написана вона в степу чи в горах, на сніговому плато чи поблизу океану. потрібно просто навчитися спостерігати.

страшно, що станеться збій, бо зовні є хороший спостерігач, який мене контролює, можу повністю відпустити себе. Урок вокалу як тренування у спортсмена. Часом ти «розвантажувеш вагони» або просто відточуєш щось давно тобі відоме, наточуєш ножа або куєш узагалі новий меч, що тобі не властивий ні за формою, ні за сплавом. А використовувати це можна як завгодно, навіть у розмовній мові.

Ти працюєш із провідними українськими музикантами. Розкажи трохи про свою команду.

– Олексій Боголюбов – рояль, Валентин Корнієнко – контрабас, Алекс Фантаєв – ударні, Юрій Галінін – губна гармошка, Стефан Завівалко відповідає за звуки природи, діджейство та дудук. Скрипочка – Віктор Карденас і Сергій Охрімчук. Звукорежисер Анатолій Сорока. Можу сказати, що кілька років тому до багатьох із них я просто боялася підійти. Навіть не сміла щось пропонувати, оскільки вважала, що не відповідаю їхньому рівню. То було на рівні моєї мрії. Але так вийшло, – і напевно, це подарунок згори, яким треба розумно розпорядитися всім нам, – що простір зібрав нас разом. І мені здається, цінність у цьому є великою для кожного з нас. Ми є підтримкою одне одного.

Виникають якісь спільні музичні проекти, крім того, що вже є?

– У грудні в нас був спільний концерт із тріо Олексія Боголюбова в Харківській філармонії. Там я співала авторську музику Олексія і навіть один джазовий стандарт, дуже красивий. Мені було цікаво.

Але, наскільки я розумію, ти не дуже прагнеш заглиблюватися у джаз...

– Джаз буває різний. Я люблю гарний, мелодійний. Бо життя можна теж прожити як джаз. Мені подобається, коли з тиші виростає краса. Коли це не показова демонстрація можливостей, а коли серце починає акомпанувати. Пам'ятаю один цікавий випадок. У Коктебелі 2007 року ми виступали із SolominBand на головній сцені о 7-й вечора, а не на головній сцені о 5-й було тріо Олексія Боголюбова – там саме грали Фантаєв і Корнієнко. Дивлячись цей концерт, плакала під сценою. Я ж не працювала ще з хлопцями. А потім пішла скупалася в морі перед своїм виходом. У мене був дуже дивний стан. Бо розуміла: між тим, що можу запропонувати, і тим, що зараз пропонуватиму людям, дуже велика різниця. Перед тим я слухала дуже гарну музику. І там не було людей, там була музика, та, заради якої їй варто служити.... Було дуже красиво. А тепер ми працюємо всі разом. Це щастя для мене і в людському плані, і в музичному. І що дуже важливо, мені здається, в нашому колективі ми всі є вчителями одне для одного і не боїмося вчитися. До того ж з кожного погляду... Ну... Це гарний букет!

...А ще в нас є спільний проект «Зустріч у просторі казок» зі Стефаном Завівалком та Інесою Анохіною. То навіть не проект, а подарунок і собі, і людям. Спільно ми проводимо щотижня зустрічі в чайній студії «Біла сова», де досліджуємо чарівні народні казки, адже це давні ведичні знання, поширені в міфології різних країн світу. А потім відвідуємо ці країни. Вже були в Індії, збираємося до Китаю, Чилі... Вивчаємо

міфи, сакральний побут і вчимося читати світ, як книгу. Адже диво не в книжках, а навколо нас. Якщо його навчитися читати, то це прекрасна географічна мапа чудес і можна вибирати різні маршрути подорожей.

Це якось допомагає розвиватися в музичному напрямі?

– Звичайно. Я дивлюся в музику як у сакральне знання. Мене дуже цікавлять різні способи звуковидобування. Навіть мелодія для мене не така важлива. Тому що через звук дуже багато можу для себе виявити. Голос завжди повторює ландшафт тієї землі, на якій я перебуваю. Якщо ви навіть спробуєте дослідити фольклорні наспіви землі української, побачите багато цікавих моментів, чим вони різняться, наприклад, на полтавській, поліській або карпатській землі. Усі пісні повторюють ландшафти, як малі, так і великі. Тобто якщо я почую якусь пісню, визначений тембр голосу, спосіб видобування звуку, можу відразу сказати, написана вона в степу чи в горах, на сніговому плато чи поблизу океану. Потрібно просто навчитися спостерігати. Що найцікавіше: коли співаю, хочеш чи не хочеш, а мій голос включає людину в той простір, де перебуваю своєю свідомістю, а якщо пісня народна, то проливається сила землі, на якій вона була народжена. Сила предків, які її помітили, стихії, що надихнули на появу, та внутрішній спокій, котрий передав цей твір до наших часів. Голос наче ключ. Якщо з ним навчитися вміло взаємодіяти, то це справжнє диво. Вища форма жрецтва у стародавні часи – мистецтво звуковидобування...



фрі-джаз / блюз



newblood

Джеймс Блад Алмер в оточенні біг-бенду Девіда Мюррея

Говард Мендел

фото: Alan Nahigian

Кремезний, немов ведмідь, чоловік сідає скраю сцени, вигаркує прості, декларативні рими, бряцаючи сирі дискорди та колючі шматки мелодій на темній гітарі Gibson. Ліворуч від нього гуртується купка з 15-ти, що не відривають очей від жестів та мови тіла їхнього диригента, трохи меншого за «ведмедя», у синьому костюмі без краватки, який час від часу повертається до аудиторії та дме у тенор-саксофон.

Під час гри витягав уперед голову та щелепу, роздував щоки, сутулив плечі, качався у ритм, продукував потік кошлатих нот, котрі окреслювали широку доріжку крізь гушавину, яку він сам щойно розвів зі своїми музикантами, і це проклало міриади шляхів, якими пісня може розвиватися та перетворюватися. Його люди гідно відповідали щільними, колючими партіями, що віддзеркалювали міць вокаліста, розвиваючись шляхами, які встановив їхній лідер.

Співака та гітариста звати Джеймс Блад Алмер. Диригент і саксофоніст – Девід Мюррей, а його ансамбль – David Murray Blues Big Band, що цього березня здійняв солодкий несамовитий гвалт у джаз-клубі Iridium на Середньому Манхеттені. Це був їхній другий концерт після виступу в міланському театрі Teatro Manzoni у січні.

Якщо не чіпати біг-бэнд, Алмер і Мюррей співпрацюють понад 30 років, граючи в маленьких групах вільної імпровізації, які лише можна уявити. Зібравши біг-бэнд, вони освіжили/затвердили деякі аспекти традицій, що майже такі самі старі, як і сам джаз. У них – спільність взаємного захвату.

«Люблю Девіда, він був у моїй першій банді, – каже Алмер на перекурі перед саундчеком на початку весни. – Був першим духовиком, який читав мою музику по нотах». 1978-го той тільки-но закінчив каліфорнійський коледж Rapoma. «Щойно приїхав до Нью-Йорка. Він грав у шести моїх альбомах, починаючи з *Are You Glad To Be In America?*. А також у моєму Music Revelation Ensemble. Девід вивчав музику і тепер прийшов до того, чого завжди прагнув, – до аранжування. Якось зателефонував мені... І він зв'язався з правильною людиною. Бо коли такий хлопець займається аранжуванням, виходячи з того, як я граю на гітарі, то він має змогу вивести його на якісно новий рівень, багато додавши до спадщини Дюка Еллінгтона, Каунта Бейсі та інших братів, що були до нього».

«Насправді цей проект стартував, коли мені було приблизно 18 і я побачив Блада з Орнеттом [Коулменом] у Keystone Corner у Сан-Франциско, – каже Мюррей у перерві саундчеку в клубі Ірідіум. – Тоді я вперше близько спілкувався з Орнеттом, а він представив мене Бладу. Я любив їхню музику – усю цю гармолодику*, – він має на увазі коулменівську концепцію гармонії, руху та мелодії, що розвиваються як ціле, в ім'я звільненості від пут музичного самовиразу. – Як на мене, Блад є такою ж значною частиною гармолодики, як і Орнетт. На мій погляд, вона виростає з того, як природно грає Блад».

Природний стиль гри Блада простацький, багатий на обертони, наполегливий, утім, непередбачуваний. Він ріс бідняком у Сейнт Меттьюз (Південна Кароліна) і спершу грав на хитрому пристрої, який

сконструював йому батько: «Склепана з натягнутих на палицю дротів, товстої деревиняки та старої молочної консервної банки. Я зазвичай бив по цьому палицею: бінг-бінг, бряц-бум». Коли він згадує, як робив це якесь 70 років тому, його обличчя вкривається зморшками навколо широкої усмішки, а очі починають блищати.

Алмер доріс до справжнього інструмента (який він назвав «темперована гітара»), коли на початку 1960-х грав із соул-бендами. На зорі 1970-х записувався з такими органістами, як Хенк Мерр, Джон Петтон та Леррі Янг. Але вперше вповні розкрив свій виразний оригінальний підхід у запальному альбомі *Tales of Captain Black* (1978) з Орнеттом Коулменом на альт-саксі та його сином Денардо і бас-гітаристом Джаамаледіном Такумою. Розробив власне «відкрите» налаштування гітари, де найнижча струна використовувалася переважно як органний пункт, «точка бриніння», дрон.

У результаті вийшло первинне звучання – іноді як нахабне, притуплене блюзове звучання гітар у ранніх записах Мадді Вотреса та Хауліна Вулфа. Утім, підґрунтя Алмера – у музиці госпел. Блюз був суворо заборонений у родині його релігійних батьків. Звісно, між цими двома музичними формами дистанція невелика. У системі афро-американської пісенної традиції то як суботній вечір та недільний ранок. А слухачі давно кажуть, що чують саме блюзові чи традиційні народні звучання в гітарі музиканта. Проте гітарист, що за день до бесіди в Apollo Theater грав триб'ют Роберту Джонсону (один із найвизначніших гуру блюзу. – Ред.) для «Блюзової Фундації», заперечує: «Я чекав до 2000 року, аби справді спробувати заграти блюз. Вернон Рід умовив мене».

Гітарист Вернон Рід із бендом Living Colour також був на тій афіші, а разом із ними Тадж Махал, Кеб Мо, Бетті Лаветт, Шемек'я Коупленд, Тодд Рандренн та Отіс Тейлор. «Я тако-о-ому навчився, виконуючи оцю блюзову річ, – чухає потилицю Алмер. – Усі грали у стилі Роберта Джонсона. Точніше, намагалися, адже це непросто. Гадаю, Джонсон був першим гармолодійним гітарним виконавцем. Бо грав єдину ноту замість акорду: він мислив лінійно. І не грав постійно (блюзову) послідовність I-IV-V. Варто лише послухати «Hellhound on My Trail»: це вкрай показово, як він замість акордів грає нібито ноти з мелодії. Але я не старався грати, як він. Просто проспівав його історію. Робив це у власному стилі».

Джеймс Блад Алмер докладніше про блюз та інше



– ...Батьки не дозволяли мені грати блюз. Слухаю Роберта Джонсона – і розумію, чому. Він не міг піти до церкви виконувати цю музику. Хтось під час шоу Blues Foundation сказав, що цей музикант після своїх заяв (мовляв, заради стилю він продав душу дияволу) не пробув би там і п'яти хвилин. Диякони та проповідники витурили б його.

Церковна музика – про Бога, вона не про тебе. Ти не йдеш до церкви, аби заспівати про самого себе – куди їдеш, що думаєш. Ця блюзова концепція вийшла не з церкви. Люди пишуть пісні про себе самих і про те, що роблять. Відповідно, їх починають слухати. Інші поділяють твій досвід, і що більше таких, то ширша в тебе аудиторія. Та коли вже співаєш пісню не про себе самого – це справді складніше. Тут потрібна хороша мелодія, а їх ой як мало! (Сміється).

Але мені здавалося, що ця ваша гармологічна штука полягає в тому, що всі мелодії виконуються водночас?

– Я до цього й веду. Виконуючи Роберта Джонсона, мені було цікавіше переказувати історії, що він їх розповідав, аніж грати на гітарі, як він, повторювати його звучання. Адже для мене він не «гітарист». Він просто інтерпретував себе за допомогою цього інструмента. Перетворив його на самого себе. Адже є два типи виконавців: один музикує на певному інструменті, а другий грає свою самість, шукає за допомогою інструмента своє внутрішнє. Це робить останнього не зовсім і виконавцем на цьому інструменті, бо ж той було створено, аби його використовували певним властивим чином. Але дехто має що сказати і висловлюється на цьому інструменті чи будь-якому іншому, котрий під рукою.

Щодо Джонсона, то цей брат просто самовиражався на гітарі, тому багато хто вважав, що він не вмів грати. Адже він музикував на ній не в той спосіб, для якого вона була призначена. Візьмімо фортепіано: все чітко настроєно. Коли кіт ходить по клавішах, воно все одно тоді якось звучить. Та коли ти хочеш висловитися на ньому в нестандартний спосіб, тобі доведеться щось трішечки змінити. Утім, коли неохота надто переінакшувати інструмент, під час гри ти відбираєш усю славу в його творця. Розумієте, про що я?

Це через свого батька я дійшов думки, що музика з'явилася до появи інструмента. А той, хто його створив, був до виконавця. Тому, виконавець лише на третій сходинці від музики. І я ніколи не хотів щось робити на гітарі так, ніби, як на мене, я видаватимуся гітарним богом, але ж так, щоб мені це бачилося ду-уже поганим (себто добрим. – Ред.). Тож хтось надав мені щось усередині мене таке, що змусило знайти інший підхід до гітари.

Ви з'ясували, що маєте сказати щось своє, завдяки гри, і на це знадобилося чимало часу, чи не так?

– Отож-бо. І якщо ти вірний цьому, ти йдеш далі. І виявляється, ти маєш щось робити, до того ж чимдалі більше.

Знаєте, ми з блюзу повинні викинути тему рабства та бідності. За нової доби слід цього позбутися, щоб наш напрям існував лише заради тієї історії, яку він розповідає. Не пригнічення й утиски, а історія. В усіх одна історія, просто кожен її виражає у власний спосіб.

Правду кажучи, Алмер зайнявся блюзом ще до 2000-го. Він записав диски *Forbidden Blue* 1998-го для японського лейбла DIW та *Blue Blood* із басистом-продюсером Біллом Лазвеллом у 2000-му. Обидва альбоми складаються з його власних пісень. А ось у *Memphis Blood: The Sun Session* (2001), спродюсованому Верноном Рідом, який грав другу партію, Алмер взявся за переспів пісень Мадді Вотерса, Хауліна Вулфа, Джона Лі Хукера, Віллі Діксона та Сона Хауза. Репертуар виявився як лікар прописав. Алмер із Рідом не спинилися, продовживши з *No Escape From the Blues: The Electric Lady Sessions* та *Bad Blood in the City*, що містив, окрім іншого, пісню Бессі Сміт «Backwater Blues», яку Девід Мюррей переробив для Блада з блюзовим біг-бэндом.

Якщо вірити Мюррею, це він підбив на таке Алмера після того, як побачив відео, де Джордж Бенсон виступає з Оркестром Каунта Бейсі: «Бенсон вийшов і заграє кілька тем, покинув сцену, а бэнд продовжував без нього, – згадує він. – Потім він повернувся і заспівав із бэндом. І я собі подумав: «Класно було б зробити те саме з кимось із моєї генерації. А Блад – ідеальна кандидатура».

Формат блюзового співака + біг-бэнд сягає 1926-го. Бессі Сміт записала «Gin House Blues» з оркестром Флетчера Гендерсона. Оркестр Бейсі з великим успіхом презентував таких вокалістів, як Джиммі Рашинг, Біг Джо Тернер та Джо Вільямс, проте ніхто з них не грав на гітарі. Не було її і в біг-бенді Мюррея, який особисто я бачив кілька разів, і жодного до того, як там з'явився вокаліст, і Мюррей зосередився на блюзовому жанрі.

Співпраця Мюррея та Алмера зазвичай була спрямована на free-funk із потужним драйвом та нехтуванням прийнятих акордових послідовностей. «Я грав із Алмером у різноманітних ситуаціях, – каже саксофоніст. – Утім, завжди казав, що хочу побудувати біг-бэнд навколо нього. І це був наш шанс».

Шанс зріс, коли Мюррей упродовж останніх років дедалі частіше брався за написання та аранжування музики. Найпомітніша робота – для 19 музикантів (струнних, мідних духових та ритм-секції) David Murray Cuban Ensemble «Plays Nat King Cole En Espanol»: «Я зараз нібито вмить перетворився із саксофоніста на музичного директора, – каже він. – Зараз пишу для Мейсі Грей». І справді, David Murray Blues Orchestra цього літа та на початку осені їде у європейський тур із Мейсі Грей, що розпочнеться у Фінляндії, а закінчиться в Туреччині; він же на її новому альбомі *Covered*. Мейсі сказала газеті New York Times: «Хоч би коли мені знадобилися дудки, вони звучатимуть так, як вважає він». Також нещодавно Мюррей розписав афро-біт-проект Тоні Аллена, барабанщика, який працював із Фела Куті; Questlove's Afro-Picks та Detroit Motor City Remix з Ампом Фіддлером, останні два – у Парижі, де мешкає Девід. «Уся ця писанина для духових, здається, ніби з'являлася через дивну ситуації, яких я не очікував», – каже він, удаючи подив.

Цих запрошень не можна було уникнути. Коли йому виповнилося 57, Мюррей – крутий чемпіон джазового саксофонного надбання, здатний подолати відстань від Альберта Айлера до Бена Вебстера. Визнаний



► free jazz / blues

» Девіду Мюррею лише дай шанс – і він зробить. Лиши його на самоті – і він почне кидати виклики самому собі

ще на початку кар'єри, коли пішов авангардним шляхом, на сьогодні він демонструє майстерність гри на тенор-саксі та бас-кларнеті: соло, у дуеті, тріо, квартеті, секстеті, октеті та власноруч сформованому біг-бенді. 1991-го отримав Jazzpar Prize у Данії та записався з Dørge's New Jungle Orchestra; записав п'ять альбомів із Gwo Ka – майстром перкусії з Гваделупи, також він основа World Saxophone Quartet із Джеймсом Картером, Олівером Лейком та Хемітом Блюеттом. Мюррею лише дай можливість – і він зробить. Лиши його на самоті – і він почне кидати виклики самому собі. Суміш блюзу з його одвічною триакордовою послідовністю та гармолюдики з її всеосяжністю нестримного ненормативного музичного лексикону, можливо, на сьогодні є його найсмільвішою витівкою.

«Уся ідея гармолюдики в тому, щоб дати тобі повнісіньку свободу, – пояснює Мюррей. – Це наділяє тебе можливістю гратися з гармоніями інших людей, у тому її краса. Коли виконавець розуміє цю ідею, він стає цілковито вільним. Для мене просто природно грати з Бладом: я стаю абсолютно вільним. Раніше такого не мав змоги робити».

Невже??? Його саксофонні соло легко впізнати за кричущою нестримністю – від низьких духових хрипів до ефектів передуву, що свистять і скриплять. Але чи справді складно розкріпачити блюзову ритмічну ДНК з її фундаментальним рубаним ритмом на 4/4?

«Ну-у. Із цим біг-бендом, нашим збіговиськом, ми не намагаємося вистрибнути занадто поза межі. Усі гармонії і так поза межами. У нас є достатньо чіткого ритму, а також блюзового шафлу. Змінити долю або прибрати її «під співака» для біг-бенду – це без питань наразитися на неприємності. Є невеличкі моменти, коли ми так ризикуємо, але ж я не побудую годинну програму тільки на цьому. Ви можете чути 5 хвилин того, як ми дуркуємо, але всі мають триматися гуртом. Разом із Бладом ми раніше запалювали таке, що вже не вгадаєш, де взагалі та сильна доля. І це неймовірно класно. Але коли в тебе на сцені 17 людей, ти маєш точно знати, де перебуваєш».

Ті 15, із кого складався біг-бенд в Ірідіумі, знали, що до чого, частково завдяки стабільності та гнучкості ритм-секції, у якій відданий басист лідера Джарібу Шахід, басист Кріс Бек та піаніст Стів Колсон. Хоча як учасник Асоціації у просуванні креативних музикантів (ААСМ) Колсон працював із Мюрреєм починаючи з 1985-го, він не вважає блюзово-гармолюдику такою вже дивиною.

«Я довгенько грав блюз, – каже піаніст. – Мухал Річард Абрамс (який часто очолював ААСМ Experimental Band) полюбляв пройтися від доби до доби та здіймав авангардний гамір, оснований на блюзовій ідіомі. Зараз у нас усе стабільніше, оскільки Блад – блюзовий хлопець. Але все одно ідея Орнетта тут більш ніж присутня. Тож це дещо схилене, але неабияке задоволення».

Соло трубача Шаріфа Клейтона у блюзовому біг-бенді демонструють глибинне розуміння того, як і коли скористатися сурдиною. «Грати соло із біг-бендом – це завжди забава. Я ще граю у Cuban Ensemble Девіда та біг-бенді, з яким він виконує сласні композиції. Втім, ти маєш прискіпливо стежити за Девідом – проґавиш єдиний його диригентський рух, йому це ой як не сподобається».

Клейтон співпрацював, поміж інших, зі Стіві Вандером, The Roots, біг-бендом Боббі Санабріа, а міряючи на цей аршин, він був вражений міццю Блада Алмера. «Я спираюся здебільшого на його спів. Це манера, якою керуюся. Водночас його вокал безпосередньо пов'язаний із тим, як він грає на гітарі. Невеличкі штучки, детальки – не лише ноти, а ті акценти, як він їх відчуває, сповільнення у

правильний момент – саме те, що змушує людей відчувати це. Адже саме деталі відрізняють одного музиканта від іншого. Себто будь-хто може заспівати блюз, але чи ти справді вмієш його співати?..»

Найбільше вражений Бладом, мабуть, син Девіда Мінгус Мюррей. Для знавців його імідж немовлятка може бути знайомий після альбому октету 1991-го *Hope Score*. Але наразі Мінгус – 23-річний гітарист, який видав *Just the One for Me*, до якого є і відео. Він не хоче, щоб його називали джазовим виконавцем: «Я намагаюся зібрати докупи те, що навчився бряцати». Грав із батьком три роки, виносячи власні уроки від таких колег Девіда, як Келвін Белл та Алмер, якого називає «значущим впливом».

«Це один із тих хлопців, які перебувають на вістрі гітарної майстерності. Для мене він – одразу після Джими Хендрикса. Не сказав би, що не так вже експериментально, але це цікаво. Він добре знає, що робить». Як і Мінгус, чії ритм-акорди, що додають груву в дусі Джеймса Брауна у Blues Big Band, завжди змішувалися в ідеї та завжди підтримували те, що робить Блад.

Алмер, своєю чергою, теж підтримує Мінгуса: «Він молодий борець гармолюдики. Я їх так називаю – солдати гармолюдики – усіх тих братів, які повстали проти західноєвропейської музичної системи і намагаються змінити звучання своїх інструментів не в той спосіб, яким малося на увазі від початку. І повірте мені, це відбувається повсякчас. До мене приходять хлопці й кажуть: «Я хочу стати гармолюдициним бійцем». І я відповідаю: «Та ти вже гармолюдициний солдат. Це – ти!»

І це робить Мюррея головним офіцером, якщо не генералом, у гармолюдициній армії.

«Намагаюся зосередитися на блюзовому аспекті, – каже Мюррей перед тим, як піднятися на сцену для репетиції. – Це, власне, заглиблює музику далі, ніж у мене було зазвичай. Воно все одно поза рамками. Але в сенсі блюзу у цьому проекті я нібито знову пішов до школи. Гадаю, ми дійшли до чогось, що подобається і тим, хто любить Блада, і тим, хто любить мене, плюс, мабуть, якимось новим людям. Може, хтось, хто не любить блюзу, вподобав цей проект. Йдеться не про аншлаги, а про те, щоб робити те, що комусь до душі. Зі мною включно».

І відтак пошаркав браво цей загін нестройним блюзово-гармолюдициним кроком...



* Гармолюдика – термін, винайдений Орнеттом Коулменом. Він не має чітких меж, і сам Коулмен дозволяє інтерпретувати його будь-кому. Ідея полягає в тому, що виконавці не зобов'язані грати разом в одній тональності або ж розділяти однакові погляди на правила гармонії. Кожен із них грає в тому гармонічному полі, який сам для себе обирає, створюючи разом з іншими політональність, або ж «тотальність». Гармолюдика не має чіткої теорії і кожен із «гармолюдицицих солдатів» вільний інтерпретувати цей метод по-своєму. Головний принцип – грати у власний спосіб, слухаючи одне одного.

товариська
Мейсі Грей

Александр Беляєв

фото надане промоутером співачки



Мейсі Грей (справжнє ім'я Нетелі Макінтайр) – американська співачка, зірка умовного стилю нео-соул. Насправді Грей увібрала багато чого: джаз, хіп-хоп, фанк і так далі. У її голосі, що має абсолютно неповторний, пряний і п'яний тембр, чути інтонації Біллі Холідей. У 1999 році вийшов її дебютний альбом *On How Life Is*, який здобув шалену популярність. Сингл «I Try» став хітом, а Мейсі Грей – поп-зіркою і лауреатом Grammy в номінації «Найкращий жіночий поп-вокал». Відтоді вона випустила ще п'ять платівок і працювала з надзвичайно широким спектром музикантів, включано із Карлосом Сантанюю і Маркусом Міллером.

Перед концертом співачки в Москві організатори повідомили нам її телефон. Було б дивно не скористатися цим. Грей – явно трошки сонна і небагатослівна, було чути, як вона клацала по клавішах комп'ютера, відволікаючись на щось своє, але навіть її розмовний голос хотілося слухати і слухати.

Чого очікувати від ваших концертів?

– Буде дуже весело. Пісні з усіх альбомів. Усе це як велика вечірка або мюзик-хол. У моїй групі зараз 17 музикантів, так що все буде просто класно.

У попередньому альбомі «The Sellout» є пісня «Kissed It», у якій грають музиканти Velvet Revolver. Як відбулася ваша співпраця?

– Тинейджером я фанатіла від Guns'N'Roses і завжди мріяла працювати з ними. Коли тривала робота над альбомом, у мене з'явилася пісня, яка їм сподобалася, так ми її і зробили.

У вашому останньому альбомі тільки кавери. Чому ці пісні?

– Ну я ж рок-фан, люблю рок-музику. Ці пісні просто весь час крутилися у мене в голові. Я хотіла їх якось змінити, зробити у своєму стилі. Альбом дуже крутий, ми ним пишаємося.

Ви часто співпрацюєте з артистами різних стилів...

– Так.

Чому? Берете енергію чи вчитеся?

– Так, вчуся в них. Приємно створювати щось своє з допомогою музикантів, якими

захоплюєшся, які до того ж значні фігури. Але мені в принципі подобається працювати з різними людьми. Я люблю людей і дуже товариська.

У дитинстві ви вивчали класичне фортепіано...

– Так.

Російських композиторів грали?

– Не впевнена, це було давно. Назвіть якісь прізвища.

Рахманінов, приміром.

– Так-так! Кілька речей його грала.

Ваш перший альбом вийшов 1999 року. Вам було?..

– 28 років.

У наш час 16-річні стають зірками завдяки ТВ-шоу. Які у вас були відчуття, коли нарешті з'явився альбом і ви здобули славу?

– Я до цього поставилася, звісно, як до здійснення мрії. Була в захваті. Ото був час...

Ваші кліпи ніби маленькі фільми ...

– У будь-якому хорошому кліпі має бути якась особиста історія. До речі, мені самій дуже подобається зніматися в них.

Ваші діти займаються музикою?

– О, вони всі грають на інструментах, на фортепіано... Дуже люблять слухати. Не знаю, чи робитимуть музичну кар'єру, але в будь-якому разі музичну освіту мати надзвичайно важливо. Дуже добре впливає на дитячий мозок: вони швидше думають, швидше навчаються. У юному віці це дуже хороше тренування. До того ж заняття музикою бережуть від вулиці й від тюрми.

У вас дуже незвичайний голос, приємний, медовий. Як ви домоглися такого звучання?

– Ой, дякую! (Сміється.) Я не дуже працювала над звуком – то просто мій дар. У мене і в дитинстві був такий тембр, наді мною навіть сміялися. З'ясувала, що здатна співати, вже років у 20. І мені відразу закортіло створювати музику. Потім це стало моїм життям. Але нічого такого точно не очікувала.

Протягом кількох днів у травні померли два класика диско: Донна Саммер і Робін Гібб. Що значать вони для вас?

– Ці люди мали величезний вплив на мене. І на танцювальну музику, якою вона є тепер. З появою диско зародилася клубна культура: клуби, куди можна прийти і відриватися всю ніч. Вee Gees, Донна Саммер насправді змінили музику. Те, що ми слухаємо зараз, – це їхні ідеї. Діджеї досі семплують їхні пісні.

самітник за природою.

Петер Брьотцман

Анна Вовк

фото: Пьотр Ганнушкін

14 грудня 2008 року на вузькому тротуарі біля театру Марії Заньковецької у Львові товклося чимало людей. Вони бажали послухати шалених саксофоністів – тріо Sonore. Охочим потрапити на концерт у межах фестивалю JazzBez квитків не вистачало. А на сцену переповненої зали виходили американець Кен Вандермарк (за рік до того вже побував там зі своїм Resonance Project) та швед Матс Густафссон. Останнім вийшов сивий вусань із незворушним виразом обличчя – німець Петер Брьотцман. І почалося. Ох, і гарно ж вони тоді прочистили вуха всім непідготовленим... Це був його перший візит до України.

Заслужений enfant terrible

У нашій країні Брьотцман бував двічі. Обидва рази – завдяки фестивалю JazzBez та львівському МО «Дзига». У грудні 2010-го в складі іншого тріо завітав до кількох західноукраїнських міст...

6 березня 2012-го йому виповнився 71 рік, але він досі доволі активно гастролює. «Я почав подорожувати дуже рано. Принаймні Європою. Зрозумів: якщо хочеш грати таку музику, то мусиш знайти людей, із якими тобі подобається працювати». Свої пошуки Петер розпочав іще наприкінці 1950-х, тож нині за його дискографією (близько 150 альбомів) можна більш-менш скласти уявлення про історію фрі-джазу та імпровізаційної музики, зокрема європейської, за останні півстоліття. Кілька разів щороку він буває у США, Японії. Зайве й казати про концерти в Німеччині, Голландії, Англії, Франції, Італії, Швеції. «Можете уявити, як мало простору залишається бодай на якусь приватність. Весь час зависаєш з кимось із цих чуваків (усміхається). Іноді їх 2, іноді 10 чи 11... Це занадто».

Особливо напруженим був графік 2011 року, коли багато організаторів у царині вільної музики воліли присвятити події 70-річчю Брьотцмана. У квітні відбувся двотижневий європейський тур із The Chicago Tentet. У червні німець приймав привітання на нью-йоркському Vision Festival-2011. Нагорода «за життєве досягнення» у джазі: «Був дуже розчулений. Звичайно, я знайомий із більшістю тих, хто зробив це для мене: всі вони добрі друзі, разом працюємо над однією справою. Але, гадаю, я єдиний європеєць і, мабуть, єдиний білий, кому випала така честь. Це дуже особлива річ для мене». Власне, 8 червня організатори, серед яких давній соратник Брьотцмана басист Вільям Паркер, влаштували Br tzmann Day і він запросив тих, із ким хотів грати. Нью-йоркський фестиваль став своєрідним тренуванням перед австрійським Music Unlimited, де Брьотцман сам відповідав за формування чотириденної програми. А 18 вересня в Берліні він приймав досить авторитетну німецьку джазову нагороду імені тромбоніста Альберта Мангельсдорфа. Отже, можна констатувати, що нині саксофоніст і кларнетист Петер Брьотцман – всесвітньо відомий та визнаний музикант. Але так було не завжди.

Стислий екскурс

Хоч як це дивно, в дитинстві Брьотцман підсів на джаз завдяки Віллісу Коноверу. Хлопець жив тоді в місті Ремшайді (земля Північний Рейн – Вестфалія, ФРН. – *Ред.*). «У ті часи в нас був один радіоприймач, тож я мав крадькома пробиратися до нього вночі, коли родина вже спала, і вмикати «Голос Америки» о 12-й... Грошей на платівки, звичайно, не було. Але вчитель музики в гімназії знав, що я цікавлюся джазом, і дозволяв проводити в його класі щось на кшталт джаз-клубу. Ми ставили записи й читали із джазової книжки Йоахіма-Ернста Берендта – журналіста і продюсера, який був одним із перших, хто писав про джаз німецькою». Старші хлопці зі школи організували діксіленд, і, коли їхній кларнетист закінчив навчання, Петер посів його місце. За якийсь час невгамовний Петер знайшов іще один бенд дорослих парубків, які дозволили з ними музикувати. «Ми грали у клубах, на модних показах тощо. У нічні клуби,

які тоді були наче борделі з музикою, мене ще не пускали – замалий був. Але ми вирішили цю проблему... Грали трохи свінгу, джазові стандарти, пробували трохи бі-боп- та хард-боп-мелодій – все, що тоді було модним». Петер назавжди залишився великим поціновувачем класичного джазу, але сам згодом обрав інший шлях. «Я ніколи не вчився читати ноти, просто казав: награвте мені те, що маю відтворити. Вони грали мелодію, я чув якісь гармонії або ні. Впевнений, що не був добрим виконавцем для такої музики».

Згодом Брьотцман переїхав до Вупперталя, аби навчатися графіки в тамтешній художній школі. Але 17-річний юнак продовжив шукати нових музичних однодумців.

«Гадаю, головним із таких людей став Петер Ковальд. Він був на кілька років молодший за мене і в школі вчився грати на тубі. Я переконав його знайти собі контрабас і ми почали у тріо з різними барабанщиками». Саме тоді, наприкінці 1950-х, Брьотцман почав визначатися зі своїм «фірмовим» стилем. За його ж такі словами, то були часи, «коли музика починала звучати трохи інакше».

«Перші записи Еріка Долфі, Чарлі Мінгуса. Саме випустили перші платівки Орнетта і, що дуже важливо, з'явився лейбл ESP, який продюсував музику Альберта Айлера та оркестру Sun Ra. Це були наші ранні впливи. Коли не враховувати, звичайно, таких саксофоністів, як Сонні Роллінз та Джон Колтрейн».

Подвійний квартет Орнетта Коулмана «Free Jazz» (1960) Петер слухав день і ніч.

«Я досі люблю Коулмена, бо в нього унікальний, неповторний звук. Він створює мелодії у фантастичний спосіб, відчуває час і має все, що вам потрібно. Він справді один із «великих ветеранів». Під час чергового зі своїх останніх турів до Вупперталя завітав Ерік Долфі. «Ми зависали всю ніч, базикали з Долфі та його піаністом Джекі Байярдом. Ми просто слухали їх. А про що можуть говорити джазові музиканти: гроші, дівчата, питво... Це нормальне життя. Наступного дня Долфі поїхав записувати знамениті сесії з голландцями Мішею Менгельбергом та Ганом Беннінком. А два тижні потому він помер у Берліні». Кілька разів Петер перетинався і з Альбертом Айлером. «Зустрів його саме перед тим як Альберт вирушив до Данії. Він відбував тоді армійську службу в Німеччині, в Гейдельберзі. Ми грали у місцевому джаз-клубі, і завжди приходив якийсь чорношкірий хлопець, сидів там мовчки. А за рік я побачив платівку з його фото на обгортці. Напевне, то був перший диск «My Name

фрі-джаз



» я завжди бачив певну паралель із моїми чорними американськими друзями. коли в нас (у 1960-х) були студентські революції, тоді ж таки відбували страйки у Штатах [...] але вони там боролися з теперішнім, а ми – в певному сенсі – з історією

Is Albert Ayler», записаний у Копенгагені. Айлер був тим, що американці дуже люблять, – такою собі «містичною фігурою». А Долфі – звичайним хлопцем, який грав фантастичну музику. Можливо, трохи заскладну для більшості людей. Але я завжди був на боці Долфі.

Чудово, що я дуже рано зустрів таких людей, як Стів Лейсі та Дон Черрі. Ці двоє дуже сильно на мене вплинули. Дон мешкав на півдні Швеції, а Стів уже в Парижі, і обидва часто приїздили до Німеччини. Коли з'являлися ми з Ковальдом, більшість німецьких музикантів починали сміятися або просто поверталися спиною. Ніхто не хотів нас слухати чи грати з нами. Але з Доном і Стівом ми могли поговорити, і це вже було щось. Одного дня, десь у 1965-му, Дон Черрі запросив до Парижа пограти з його бендом. І коли я повернувся, хлопці вдома мали сприймати мене трохи серйозніше. А за рік Карла Блей, яка чула про мене від Лейсі, запросила приєднатися до її групи в європейському турне...

Було важко, аудиторія була ще маленька, але потроху зростала. Наприкінці 1960-х ім'я вже було певним чином здобуте. А тоді в 70-х з'явилися перші можливості поїхати до Нью-Йорка і Лос-Анджелеса».

Іншим ключовим фактором для розуміння музики Брютцмана та більшості його однодумців було історичне тло, на якому вони починали кар'єру. Зокрема, колись він згадував, що відчуває щось подібне до сорому чи провини за свій німецький бекграунд, коли приїздить на терени колишніх «советів» – до України чи Росії.

«Я народився 1941-го, в розпал війни. Дорослішаючи, почав думати про те, що мої батьки зробили з рештою світу. Перші подорожі були до Голландії, бо це поруч через кордон. І коли я опинився в Амстердамі як німець, і як німець-музикант працював там, було дуже нелегко. Один із друзів родини жив у єврейському кварталі Кальктмаркт. Коли я гостював у нього й виходив на вулицю купити шматок хліба і люди розуміли, що я німець, дехто просто відмовлявся мене обслуговувати. Тож наш товариш мав ходити зі мною крамницями та барами й казати, мовляв, це хороший німець...

Ми, молодь, намагалися дізнатися, що відбувалось у ті роки, й не діставали відповідей від батьків. Тож мали шукати їх самостійно. Тоді першою реакцією було: «Добре, що це лайно більше ніколи не повториться». Але ж усе те відбулося в ім'я німецької мови й німецької культури. І, звичайно, мені було соромно, що таке сталося».

Акції протестів, зокрема студентські революції, виникали в більшості західноєвропейських країн, однак у Німеччині все бачилося трохи інакше. І музика Брютцмана в ті роки сильно відрізнялася від усього, що робили колеги із-за кордону.

«Це було багато в чому пов'язано з нашим минулим. І музика, назвемо її німецьким фрі-джазом, була більш брутальною, злочинною, ніж, скажімо, французька чи англійська. Англійці мали більш-менш інтелектуальні чи естетичні проблеми в музиці, а французи були завжди зайняті своїм чудернацьким фольклором. А в наших проблемах я завжди бачив певну паралель із моїми чорними американськими друзями. Коли в нас були студентські революції, тоді ж таки відбували страйки й у Детройті, Філадельфії, Балтиморі... По всіх Штатах було вбито багато людей. Але вони там боролися з теперішнім, а ми – в певному сенсі – з історією».

«Це були справді дуже хороші часи. Всюди щось відбувалось, поряд були якісь художники, люди з театру. Особливо тут, у Вупперталі, діяв досить активний театральний рух. Ми всі зустрічалися в тих самих закладах, і було набагато більше обміну, ніж нині». Звісно, ті часи музикант згадує з певною ностальгією, цілком зрозумілою в його віці.

Глобальне єднання

Раз по раз Брютцману випадала фінансова можливість реалізувати одну зі своїх музичних пристрастей – збирати разом велику компанію імпровізаторів, що до певної міри бачилося проявом його любові до класичних бігбэндів. «Один із моїх улюбленців – той, кого я зазвичай слухаю весь день, – це Дюк Еллінгтон. Водночас Sun Ra – теж приклад того як спробувати вижити».

Найперше Брютцман зміг зібрати великий ансамбль наприкінці 1960-х для проекту Machine Gun. Записи тих виступів стали чи не найбільш згадуваним його альбомом, візитною карткою німецького музиканта. «Гадаю, то був перший інтернаціональний гурт у такій музиці. І я міг це зробити завдяки фестивалям у Франкфурті та Нюрнберзі. Вони платили певні гроші, тож була змога запросити хлопців. Це досить екстраординарний бенд, як на ті часи. Резонанс був не завжди позитивний, але люди дізналися моє ім'я».

Наприкінці 1990-х результатом багаторічних зв'язків Петера з чиказькою імпровізаційною сценою став інший дивакуватий оркестр – Peter Broetzmann Chicago Tentet.

«Дуже радий і вдячний хлопцям із тентету за те, що тримаємося разом уже близько 20 років. Ми точно не заробляємо грошей, але поки всі зацікавлені в музиці, сподіваюся, що зможемо продовжувати. Тут є також дуже велика соціальна компонента. Я не бос у гурті. З певних причин вона має моє ім'я, бо я найстарший і хтось повинен раз по раз приймати рішення й казати «так» чи «ні», але... Моєю метою завжди було й залишається делегувати рішення і дозволяти кожному в бенді грати як він хоче. Хлопці достатньо дорослі та досвідчені, і якщо дати їм змогу вирішувати й відповідати, ми наблизимось до чогось на кшталт свободи, якщо можна говорити про неї в такому контексті. Раніше всі приходили з якимись партитурами. Але згодом я вирішив, що нам цього більше не потрібно. Тож викинули папірці (А це принципово змінює процес творення музики та її сприймання учасниками.) Виходячи на сцену, мусиш постійно пам'ятати, що такий спосіб творити музику дуже ризикований. Усе може піти не так. Маєш сподіватися, що всі слухають один одного й роблять правильні речі. Але обговорюємо, аналізуємо це тільки тоді, коли розуміємо: сьогодні щось не спрацювало. Втім, найкраще – це мати наступний концерт і спробувати знову. Це одна з речей, яких я навчився в Дона Черрі. Пам'ятаю, він зупинявся у мене, поки я був у дорозі з кількома концертами. Повернувшись у поганому настрої і сказав, що ми грали лайно. А він порадив: «Забудь. Завтра наступний виступ, і це найважливіше. Не озирайся назад, бо це не допомагає. Дивись уперед і спробуй знову». Я пам'ятаю те й досі. Дуже корисно подеколи таке згадувати».



Від великого до малого

Зібрати великий ансамбль не завжди можливо насамперед з економічних причин. Тож Петера часто можна побачити у квартеті, тріо чи навіть дуеті. «Мені подобається мій квартет із Тошинорі Кондо: раніше це був Die Like A Dog із Вільямом Паркером та Гамідом Дрейком, а нині з Массімо Пупілло та Паалом Нільсеном-Лавом. Кондо живе далеченько й помітно зайнятий у Японії, тож я не можу часто його запрошувати. Нині є багато досить добрих саксофоністів і кілька тромбоністів. Є цей молодий трубаач Пітер Еванс, який зараз просто всюди, але, думаю, слід дати йому трохи часу, аби побачити, що з того вийде. Але Кондо... Відтоді, як ми вперше грали наприкінці 1970-х, він для мене більше ніж просто колега. Тошинорі справді гарний друг і єдиний трубаач, який мені подобається».

Перше тріо, з яким Брютцмана бачили в Україні, – Sonore з Густафссоном та Вандермарком. «Якщо ти граєш із двома іншими саксофонами – це вельми особлива річ. У джазі є кілька таких прикладів, хоча то переважно квартети, як-от The World Saxophone Quartet. І всі вони мені не дуже до душі». Але під час якогось радіоінтерв'ю в одному з турів із Chicago Tentet у студії опинилися лише Петер, Кен і Матс. Їх попросили взяти інструменти й трохи заграти для програми. «Коли ми це зробили, у нас з'явилося відчуття, що це «працює» досить добре, і ми вирішили продовжити у форматі саксофонного тріо. Ми дуже-дуже різні особистості, й мова, якою говорить кожен із нас, сильно відрізняється. Отже, разом ми можемо збудувати досить гарне протистояння».

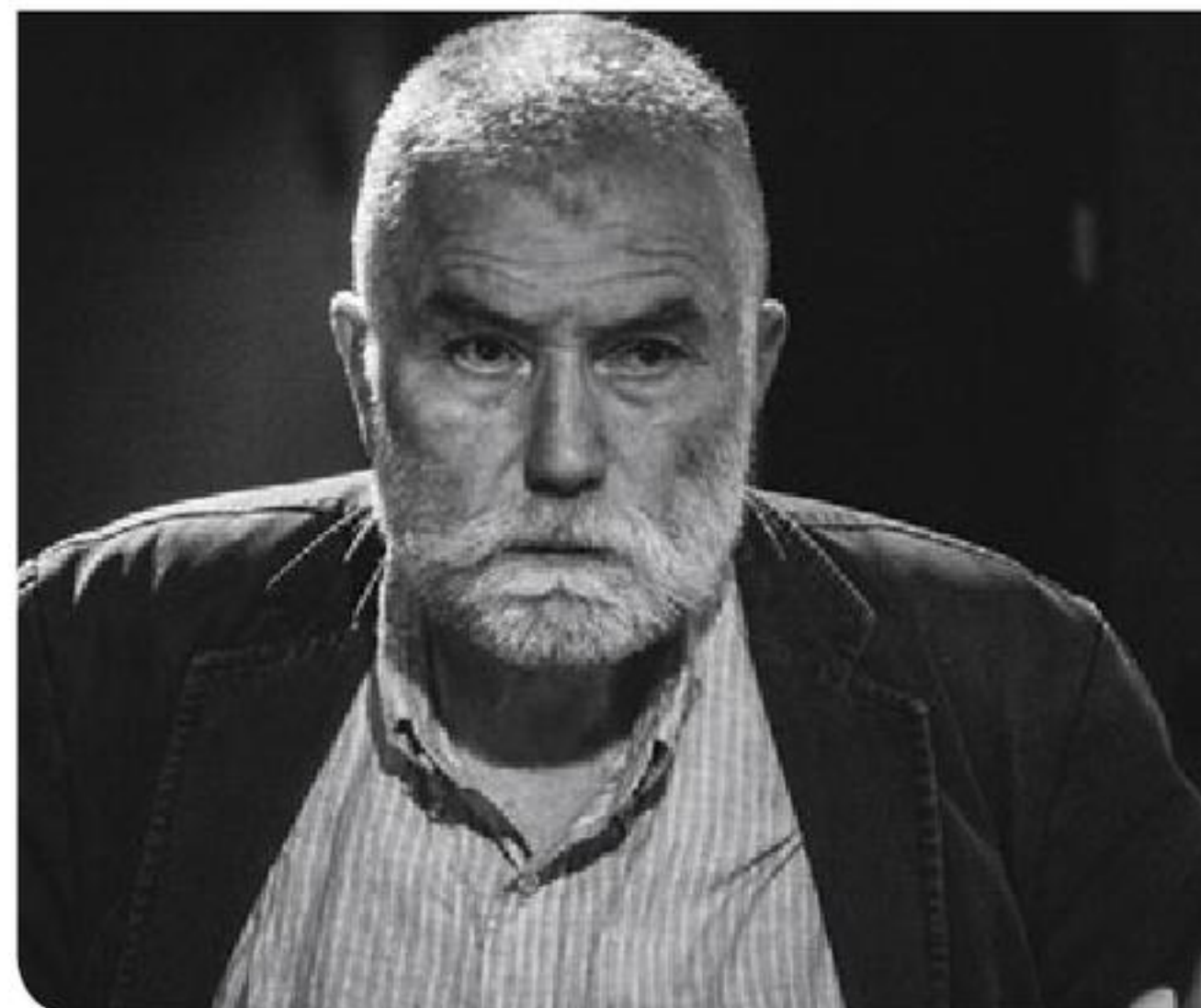
Інший бенд, який побачила українська публіка, – тріо з басистом Маріно Плякасом і барабанщиком Міхаелем Вертмюллером. У перекладі Full Blast – «тотальний вибух», що вповні змальовує враження від їхнього виступу.

«Енергія, яку ми вивільняємо з цими двома хлопцями, зовсім інша. Особливо з таким барабанщиком, як Міхаель. Коли ми вперше

зустрілись, він був дуже молодим, ледь за 20. Гадаю, що в мене добре вухо на барабанщиків, і тоді я почув щось особливе. Він вивчав оркестрові ударні, був студентом джазмена Біллі Брукса, зібрав свій рок-гурт. Нині, поза роботою в нашому тріо, пише багато музики контемпорарі. Тож він фактично єдиний, хто переконує мене в можливості поєднати ці дві речі. Коли люди зі світу контемпорарі-музики починають грати джаз, це переважно не працює, і навпаки. Гарний приклад – Ентоні Брекстон. Він такий прекрасний виконавець, але якщо йдеться про його композиції і для великих оркестрів, і для невеличких ансамблів, то це дуже-дуже нудно».

Важко не помітити, що чи не найулюбленіший формат тріо для Брютцмана ще від часів роботи з Петером Ковальдом та Свенном-Аке Йоганссоном – це саксофон – бас – барабани. «Мені подобається бути на сцені самому з барабанщиком і басистом, чи просто з басистом». За довгі роки він попрацював із багатьма відомими ударниками. «З Гамідом Дрейком ми старі друзі. Він зайнятий так само, як і я, і ми рідко граємо разом, але іноді це вдається. Барабанщики – чи це Гамід, чи Вертмюллер, чи Паал Нільссен-Лав, чи мій найстаріший друг у цій справі Ган Беннінк, чи всі ці американці, з якими я працював, як-от Мілфорд Грейвз, Ендрю Сіріл, Філіп Вілсон та багато інших... – я можу змиритися з відсутністю всіх інших інструментів, але барабани для мене дуже важливі. Завжди були».

» звичайно, мені подобається бути на сцені із «правильними» людьми, подобається публіка. це досить весело, але що більше ти це робиш, то більше вчишся любити самотність



Поза сценою

Важливу частину життя Брютцмана захоплює інша пристрасть – візуальне мистецтво. Здобувши художню освіту, Петер майже завжди сам робить дизайн своїх дисків. «Я постійно маю знаходити баланс між музикою та іншими напрямками діяльності. Але, мушу сказати, хотілося б мати трохи більше часу на мою майстерню. Звичайно, мені подобається бути на сцені із «правильними» людьми, подобається публіка, протиборство. Це досить весело, але що більше ти це робиш, то більше вчишся любити самотність».

Іноді виступи Брютцмана поєднуються з експозиціями його робіт. Поза експозиціями в Ремшайді та Вупперталі останніми роками він виставлявся в США, Австрії, Словенії та Китаї. «Довгий час я взагалі не був у цьому зацікавлений. Арт-бізнес – це досить дивне середовище, і я не хотів дуже сильно в це залучатися. Але якось мій друг, який тоді керував музеєм на півдні Швеції, переконав мене сформувати виставку з робіт, що назбирались у мене за останні років 40–50. Після того я іноді експонуюсь. Але пропозицій нині куди більше, ніж у мене бажання це робити. І я не кваплю подій».

Часто Петер просто не може відмовити колегам по сцені. «Якщо дзвонить телефон чи надходить імейл і люди кличуть пограти, мені це до вподоби. Крім того, я зазвичай працюю з молодшими музикантами, і якщо деякі концерти просто залежать від моєї присутності, я не можу сказати «ні». Вони так багато дають мені, і я маю чимось відплачувати. Єдина річ, яку можеш зробити, – це показати добрий приклад: якщо вирішуєш до чогось узятися – грати на барабанах чи на духових – то маєш робити це на 100%. Іншого шляху немає. Це те, що я намагаюсь робити. Думаю, це одна із причин, чому хлопці все ще хочуть працювати зі мною».

Аби займатися чимось на всі сто, часто доводиться спершу якимись моментами поступатись. «Я дуже рано мав сім'ю із двома дітьми, тож мусив заробляти якісь гроші. Після навчання відкрив невеличку рекламну студію. А тоді моя дружина знову стала до роботи й наприкінці 1960-х, після *Machine Gun*, я вирішив спробувати знов узятися до музики. Звичайно, було важко... Де я тільки не підпрацьовував! У нас у місті була велика броварня, і там дуже добре платили, тож я трудився на ній у нічну зміну. Мій батько був ковалем, і я допомагав йому в роботі. Раз по раз я робив якісь графічні халтури для свого професора».

А ще не таємниця, що багато років Брютцман пив так само натхненно, як і грав.

«Алкоголь – це річ, якою я жив першу половину мого життя, а то й більше. І десь років 12 тому припинив. Зовсім. Я почав вживати спиртне дуже рано. Коли їздив із дорослими хлопцями, мав робити все, що й вони. Йдеться про дівчат, питво тощо. Хмільні напої – дуже «соціальний» наркотик. Після концерту зависаєте на кілька годин у барі – все легко й весело. А потім цього стає забагато. На щастя, я був спроможний прислухатися до сигналів, які надсилав організм, і сказав: «Прощавай!» Інакше не сидів би тут. Багато моїх товаришів-однолітків уже пішли через алкоголь, і за деякими з них я справді сумую».

Запитання «Як довго я продовжуватиму?» і сам собі ставлю. Проблеми зі спиною – то був інший сигнал, я впевнений. І якщо я, подивившись на рентген, бачу, як після 70 років потоншали диски, то, звичайно, розумію: треба дбати про себе. З іншого боку, якщо хочеш це робити, то робиш. І поки мозок якось функціонує, ти знаходиш вирішення для, скажімо, невеличких фізичних проблем».

Так, старший за мене Орнетт виступає і досі, Сонні Роллінз – теж. Йому вже за 80, і один раз щороку він показується в Європі. І коли ви побачите його тільки на сцені, то подумаете: «Так, цей чувак протримається ще років 10». Але зустріньте його деінде й дістанете інше враження. Я спостерігав Майлза Девіса на схилку його літ: він завжди стрибав на сцені й чудово грав. А зати́м я побачив його в готелі, коли він ішов із ціпочком. Це життя виснажливе».

У цьому втомливому житті в Петера є двоє дорослих дітей. Син – Каспар Брютцман – також музикант. Речі, які цей гітарист виробляє на сцені, так само важко назвати милозвучними. Мабуть, це спадкове. А от про свою дочку, яка живе у Берліні, Брютцман-старший загадково каже, що «в неї багато талантів, але вона не хотіла змагатися з чоловіками в родині». Утім, так чи так, він самітник за своєю природою. «Перші роки 25 моєї невеличкої кар'єри я сам розгрібав усе лайно. Домовленості про концерти, організація тощо. Потім почав працювати з кількома агентами, але за якийсь час більшості з них мав давати стусана, бо вони не розуміли суті роботи». Нині справами Chicago Tentet та Sonore займається італійська букінгова агенція. Але більшість речей Петер усе-таки робить сам: логістика, робота з архівами, хатне господарство. Навіть після смерті дружини мешкає один у своїй квартирі у Вупперталі.

«Кілька людей трохи допомагають з організацією концертів. Але основними речами та щоденними клопатами маю опікуватися сам. У мене є дівчина в Любляні – досить далеко, тож ми часто не бачимося. Але я звик. Навіть упродовж довгих років життя з моєю дружиною завжди ладнав свої справи сам. Тож в усіх помилках, яких припускаюся, можу звинувачувати хіба що себе, – він сумно усміхається. Але тільки на мить. І своїм музичним життям, здається, також цілком задоволений. – Насправді я можу почуватися щасливим, адже більшість музики, яку творив, та більшість гуртів, із якими брався до роботи, були моїм рішенням, і нема за чим шкодувати. Можу бути лише вдячний, що працюю із хлопцями, з якими працюю. А ще скажу «спасибі» всім великим людям, із якими мав змогу й честь виконувати спільну справу... Провести кілька вечорів із Доном Черрі або ж потрудитися з Мілфордом Грейвзом, чи бути чимось на кшталт друга для Стіва Лейсі... Це досить непогано».



довга історія... у кількох словах

Анна Вовк

фото: Пьотр Ганнушкін

На початку листопада 2011 року в австрійському містечку Вельс кількість артистів вільної імпровізаційної сцени з усього світу на квадратний метр території зашкалювала. Зібрала їх разом непересічна подія – фестиваль Music Unlimited, присвячений ювілеєві Петера Брьотцмана. Він святкував 70-річчя, а Kulturverein (культурна асоціація) Waschaecht – 25-й рік свого плоду. Для форуму експериментальної та імпровізаційної музики це не так уже й мало. Завдяки майже незмінній стратегії фокусування на чіткій естетиці в Європі він має досить постійних прихильників.

Уперше, 1987-го лайн-ап фесту красномовно окреслив його спрямування. Від початку 1990-х організатори, серед яких – директор Вольфганг Вассербауер, трохи змінили формат. Кожні два роки вони запрошують авторитетного у музичному світі куратора, який формує програму. Серед таких були, зокрема, англійський гітарист Фред Фріт, австралійський скрипаль Джон Роуз, голландці The Ex, шведський саксофоніст Матс Густафссон, американці, арфістка Зіна Паркінс і саксофоніст Леррі Окс, японці Отомо Йошихіде та Іку Морі.

Форум, присвячений Брьотцманові, мав промовисту назву Long Story Short (що буквально означає переповідання довгої історії «в кількох словах»). За останні 20 років ім'я музиканта періодично з'являлося на вельських афішах. «Я знаю цих людей дуже добре, і коли зважився погодитись, то усвідомлював, що можу цілком на них покласти. Вони зняли з мене всю адміністративну роботу. А я зробив усе, що міг, аби зібрати програму до купи. Крім того, мені належало графічне вирішення флаєра й афіші. Було трохи важко, адже бюджет невеликий, і я мав умовити хлопців приїхати за малі гроші. Гадаю, ми провели непогану роботу».

У перші дні листопада все містечко ніби перетворюється на суцільний фестиваль. Ні, ніхто не проводить парадів із барабанами та плакатами, але дух і стиль MU відчувається в деталях. Фото Брьотцмана, Міші Менгельберга, інших учасників фесту різних років та постери 2011-го розвішені повсюди, якась приємна метушня. Але головне – на кожній вулиці в цей час зустрінеш когось із музикантів. Маючи типовий шарм маленьких європейських міст, де наймодернішою конструкцією



Sonore Trio

зі скла й бетону є залізнична станція, Вельс вирізняється неповторною харизмою. Фестивальні локації розташовані на відстані приємної прогулянки. У самому центрі – готель Greif, де мешкають усі учасники, в тій-таки будівлі – Вельський міський театр, де відбувалися покази документальних фільмів та спеціальний недільний концерт. А трохи пройдешся, то опинишся в серці MU, Alter Schlachthof (або, як часто пишуть, Schl8hof; узагалі-то назва дуже поетично перекладається як «стара скотобійня»), в домівці фестивалю, де розташована головна сцена й водночас резиденція організаторів – асоціації Waschaecht. Цього року лише до виставкового центру треба було діставатися довше: міська галерея Medien Kulturhaus через ремонт переїхала в інший район до нового приміщення під влучною назвою MKH Fabrik.

Саме тут 3 листопада відкривали фестиваль та виставку робіт Петера Брьотцмана «paintings & objects – 1959–2010», виступом тріо саксофоністів Sonore із власне-таки Брьотцманом, Кеном Вандермарком та Матсом Густафссоном. Трохи дивно спостерігати концерт у такому індустріальному просторі серед пластикових мішків та пошарпаних стін. Хоча коли йдеться про акустику, то чути було все до найменших дрібниць. Здавалося, всі, хто сидів на лавах та стояв позаду, точно знали, куди прийшли. Обізнаність (чи певна сконцентрованість) – то взагалі ознака вельської публіки, а може, і європейської як такої. Приємним сюрпризом став саксофоніст Джон Чикай: він пізніше приєднався до колег, утворивши, таким чином, квартет.

Умовно Брьотцман розділив усіх музикантів фестивалю на три «табори». Chicago

Tentet із усіма можливими похідними меншими складами, японські друзі та решта виконавців із Європи й Штатів. І саме перший гурт відкривав головну сцену в Alter Schlachthof. У Chicago Tentet лише Кен Вандермарк, тромбоніст Джеб Бішоп, віолончеліст Фред Лонберг-Гольм, басист Кен Кесслер та барабанщик Майкл Зеранг мешкають і працюють у Чикаго. Саксофоніст і трубач Джо МакФі із Нью-Йорка, решта музикантів – європейці. З огляду на те, цікавіше спостерігати за перетином їхніх музичних думок у потоці вільної імпровізації. До тентету доєднувалися двоє гостей. Джон Чикай та японець Кейчі Хайно. Несподівано великий ансамбль одразу ж струсонув аудиторію.

Одна з родзинок усієї програми – жіноче (формально струнне) тріо, де японка Мічію Ягі та китайка з німецькою пропискою Фенся Шу грають на своїх традиційних екзотичних народних інструментах, що за конструкцією трохи схожі між собою, – на кото з Країни Вранішнього Сонця та на гучжені з Піднебесної – довгій, із людський зріст, дерев'яній деці, котра має струни й горизонтально лежить перед виконавцем. Звуки видобувають обома руками або смичком. Третьою була молода корейська віолончелістка із Нью-Йорка Окк'юн Лі. Амплітуда – від легкого, як вітерець, перебирання струн до потужного та міцного, як цунамі, потоку звуку. До того ж Фенся привезла китайський щипковий триструнний саньсянь і додала барв у палітру співом. Інший цікавий приклад поєднання етніки та фрі-музики – виступи за участю Мохтара Ганья. Представник марокканської народності гнауа грає на басовому інструменті гуймбрі, створюючи низькі гіпнотичні вібрації. Вперше цей виконавець долучився



до trio Survival Unit III – Джо МакФі, Фред Лонберг-Гольм та Майкл Зеранг – і доволі незвичним було поєднання гуїмбрі та віолончелі. Але насправді розривним видався сет із Брьотцманом, Білом Лазвелом та Гамідом Дрейком.

Із виступів другого дня фесту варто згадати пронизливий і сильний сет Петера з його японськими друзями – піаністом Масахіко Сато та барабанщиком Такео Моріяма, і ще один – завершальний в іншому тріо з Мічію Ягі та молодшим ударником Тамая Хонда.

У Вельсі є ще одна чудова багаторічна традиція: одразу по закінченні концертів на головній сцені ви опиняєтесь у барі, й там до ранку крутить музику хтось із гостей фестивалю. Для контрасту розвіюєте вуха фанком, соулом, роком чи класичним джазом. Пал Нільсен-Лав, наприклад, привіз кілька сумок із вінілами, серед яких знайшлася навіть платівка Владіміра Висоцького.

Третього дня у МКН Fabrik відбулося кілька денних концертів. Зокрема, й цікаве тріо із Брьотцманом, чиказьким вібрафоністом Джейсоном Адашевичем та загадковим японським дідусем, барабанщиком Сабу Тойоцумі. Пікантності звуковій картині додавав саме вібрафон. А от сольний виступ Кейчі Хайно було відверто моторошно слухати. Острів'янин видобував якісь утробні звуки, ніби витягаючи назовні власні нутрощі, кричав, мучив свою гітару й скреготав електронікою. Здається, що він вирішив зібрати разом усі неприємні людському вуху звуки й більш-менш домігся свого.

Четвертого дня в міському театрі побачили «найсмачніший сайд-проект» фестивалю Fukushima Project і, безперечно, один із визначних концертів Chicago

Tenet. Він мав на меті збір коштів для ініціативи Fukushima!, серед засновників якої – Отомо Йошихіде. Як можна зрозуміти, вона опікується майбутнім міста Фукусіми, що постраждало від аварії на місцевій АЕС унаслідок землетрусу та цунамі 11 березня 2011 року. В результаті складних перипетій до благодійної акції долучилася ще й фундація Save Takata (однойменне японське місто, що так само виявилось в зоні руйнувань) із виставкою фото «Сльози Землі». Так чи так, але дві з половиною сотні людей, котрі прийшли до театру, не могли позбутися відчуття причетності до чогось важливого, і це вплинуло на сприймання музики та й на самих виконавців. Чотири окремі сеті, кожен із яких Chicago Tentet виконували із запрошеним японським музикантом. Зала давала змогу грати в цілковитій акустиці – за винятком гітар та електроніки Кондо. І навіть у тому багатстві текстур можна було добре почути бас-саксофон, до якого Петер береться не так часто. Дивовижно, як кожен із гостей змушував тенет змінювати звучання, вступати у взаємодію, продовжуючи водночас своє «внутрішнє» життя. Всі, хто був на концерті, поза сумнівом, запам'ятали момент, коли Мічію Ягі під час свого сету заграла соло майже в повній тиші...


Останній вечір на головній сцені Петер відкривав із шикарною нью-йоркською ритм-секцією. Басист Ерік Ревіс та барабанщик Нешит Вейтс дуже довго грають разом (у грудні їх могли слухати відвідувачі українського Jazz Bez у квартеті із Орріном Евансом та Олівером Лейком) і їхня чітка взаємодія, налаштована під енергетику німця, давала пружний, присвітований резонанс. Останній сет Петера на фестивалі з Маріно Плакасом та Міхаелем Вертмюллером був і міцним, і змістовним. А на «десерт» організатори приготували

трохи хеві-металу від Massaker Каспара Брьотцмана. Але в барі вже танцювали...

У програмі фестивалю був також показ двох документальних фільмів 2011 року випуску. Перший – Soldier Of The Road французького режисера Бернара Жоссе та журналіста Жерара Руї сприймається як фундаментальний біографічний нарис. Інша стрічка, Broetzmann: A Film Portrait, зроблена вуппертальськими телевізійниками Рене Джеукенсом, Томасом Мау та Грішею Віндусом, більше схожа на довгий та нетривіальний репортаж.

На сторонній погляд, тут постає питання: як можливо витримати настільки насичену програму тотальної імпровізації? Але перебуваючи в центрі вельських подій і відчуваючи всю ту енергію, розумієш, що передусім це музика моменту, яку треба сприймати тут і зараз; вона часом більш влучна, часом менш, але завжди потужна й насичена емоціями. І що Брьотцман, який сам грав щодня майже в кожному другому сеті, сформував концептуально монолітний, нетривіальний календар. Тож ідея, за якою музикант-куратор збирає близьких за духом і стилем виконавців і водночас показує різні грані своєї творчості, цілком себе виправдовує. Останнього дня, коли всі розчулено прощалися в бекстейджі, хтось із хлопців жартував: «Ну що, Петере, побачимось на твоє 75-річчя?»

Music Unlimited, звісно ж, має своє ім'я, історію, публіку і власну маленьку субкультуру. Торік усі квитки було розпродано ще у вересні, й на сайті досі є афіша з написом Brtzmann_Long Story Short_SOLD OUT! Це не галасливий опен-ейр: Schl8hof уміщує лишень до 400 осіб. Можливо, для такої специфічної музики більше й не треба. Але якщо вже ви прихильник специфічної вільної імпровізаційної з присмаками джазу та всіляких експериментальних збочень музики, то вам варто відвідати цю подію.

Автор висловлює подяку організаторам за сприяння у відвіданні фесту. 

Маленький старий світ Ніно Рота. Український вимір

Одна із суттєвих рис таланту – його багатовимірність і глибина. Талановито створені речі можуть викликати безліч суперечок і трактувань, а їхні творці – дивувати, змушуючи нас дивитися прискіпливіше й знаходити незвідане у, здавалося б, добре відомому. Постать Ніно Роти, на перший погляд, не потребує додаткових коментарів. Асоціативний ряд, пов'язаний із цим іменем, має приблизно такий перелік фактів: італійський кінокомпозитор; співпраця з культовими режисерами Федеріко Фелліні та Франко Дзеффрелі, Oscar за найкращий музичний супровід до стрічки Френсіса Форда Копполи «Хрещений батько. Частина II» і, звичайно ж, музика до фільмів «Вісім з половиною», «Приборкання норвільової», «Ромео і Джульєтта», «Репетиція оркестру».

Але 20 квітня у харків'ян була можливість зробити власне музичне відкриття «академічного» Ніно Роти. У Великому залі Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського відбувся вечір, ключовою подією якого стало прем'єрне у Східній Європі виконання Концерту Роти для фортепіано з оркестром мі-мінор «Piccolo mondo antico». Так, загальновідома кінознавча музика зовсім не вичерпувала творчих інтересів композитора, серед яких є і звернення до симфонічних та оперних жанрів. Але з моменту написання 1978 року до недавнього часу концерт прозвучав лише п'ять (!) разів в Італії та Німеччині.

Тож поле для руйнування стереотипів відкривається широке – були б прагнення нового та авантюризм. Останнє насправді необхідне, оскільки втілення такого проекту – від задуму до його остаточної виконавської реалізації – в умовах нашої досі екстремальної пострадянської реальності перетворюється на вирішення завдання з багатьма невідомими. Серед химер, що стояли на шляху до концертного залу, і довгі перемовини з європейськими видавництвами – власниками прав на твір з приводу отримання нот та дозволу на виконання, і кропітке редагування партитури, і вирішення багатьох організаційно-фінансових питань. Роботи на цілу команду професіоналів. Але роль соліста не лише на сцені, а й поза нею випало зіграти одній людині: молодому композиторові, студенту Московської консерваторії Єгору Романенку. Компанію в концерті 20 квітня йому склали музиканти з Молодіжного академічного симфонічного оркестру «Слобожанський» під керівництвом Шаліко Палтаджяна. Слід віддати належне диригентові – він виявився вище від сумнозвісної музикантської рутини й наважився відкрити утаємнічені ноти. Завдяки цьому звуковий простір концертного залу

трохи розширився, хоча б на цей вечір, знайшовши місце поряд із класико-романтичними «монополістами» й для Ніно Роти.

Тож яким воно буде – нове знайомство? З першими звуками рояля питання розсіялося само собою – від цього моменту увагою та серцем заволодів італієць... Початок концерту не схожий ні на що. Музика немов проступає з незвіданої даліни часу і простору, без попереджень та вступів, зосереджено й стримано викладаючи свої сокровенні істини. Пізніше Єгор казав про надзвичайну важливість того моменту нового народження твору, про необхідність «притримати емоцію та наповнити звуком цю дивовижну концентрацію думки». Але за мить усе змінюється. Слово впевнено та безапеляційно бере оркестр. До речі, концерт багатий на контрасти та несподіванки. Жодної секунди не можна бути впевненим, що розумієш, куди і до чого веде автор. Проте це лише маскування самобутньої та довшеної у своїй простоті композиції. Легкий подив викликає й сама музична мова, що живе за власними законами часу, що начебто зупинився. Попри те що концерт був написаний лише 40 років тому, в ньому неможливо знайти майже нічого від ультранових «віянь сучасності». За словами соліста, «композитору вдалося зберегти всі ознаки жанру, надати йому необхідної віртуозності й при цьому залишитися самим собою. І неважливо, що паралельно створюється музика Шнітке, Пендерецького, а музичний світ живе ідеєю авангарду. Ніно Рота ніби повертає нас у дитинство, у чудову казку – так, можливо, романтичну, але забарвлену в нові кольори. Кольори ХХ століття».

Особливо відчутним це ставало в сольних епізодах, коли, з одного боку, вся відповідальність за композитора, за його твір, а з іншого – й усі можливості його презентації зосереджувалися в буквальному сенсі в руках піаніста. Єгор не грав – він просто

жив цією музикою. М'яка об'ємність звуку, глибина розуміння та відчуття, витончений смак і безумовна музикальність... Дозволю припустити, що Ніно Рота був би задоволений. А ось почувши деякі оркестрові «витівки», міг би й усміхнутися. Так, виникло враження, що духовна група складається з надто вразливих музикантів, які під дією емоцій часом втрачали можливість грати по нотах, а то й грати взагалі. Каденції піаніста виступили своєрідною компенсацією деяких моментів, коли всім відома близькість гарячих південних темпераментів українців та італійців у інтерпретації оркестрантів чомусь набувала просто-таки мексиканського напруження. Звичайно, солістові доводилося складувати, але, до честі виконавців, таких епізодів було небагато: піаніст та оркестр порозумілися.

Повертаючись до назви концерту «Piccolo mondo antico», що перекладається як «Маленький старий світ», хочеться дозволити собі невеликий вільний роздум. Будь-який предмет зменшується, коли віддаляється в часі або просторі від того, хто дивиться. Такий погляд, дещо відсторонений та узагальнювальний, особливо характерним стає, мабуть, тільки в один період життя – в останній. І не дивно, що концерт, написаний Ніно Ротою за рік до смерті, вміщує в собі безліч пластів змісту та узагальнень різних рівнів. Але свій «маленький старий світ» є, напевно, у кожного.

Тож усі слухачі мали змогу прийняти запрошення автора поміркувати на цю тему, а головне – пильно вдивитися в музичний всесвіт Ніно Роти завдяки уважному, відповідальному та небайдужому ставленню до нього Єгора Романенка та Шаліко Палтаджяна. Тепер, виконавши свою непросту місію, вони можуть на деякий час відійти вбік, залишивши своїх слухачів один на один із композитором. І для кожного це буде своя історія. Інша.

~ Марія Вороніна



Єгор Романенко



Colin Stetson
New History Warfare Vol. 2: Judges Constellation, 2011

Колін Стетсон грає довгі петлі непарних розмірів на бас-саксофоні. Його музика – це хвилі: коливання гучності, висоти звуку, сили подачі повітря, розгойдування циклів, зіграних *rubato* в «дихальних» ритмах. Завдяки останнім це дуже жива й легка музика, незважаючи на суворі «електронні» тембри. Теплий ламповий мінімалізм пост'ядерної промзони.

Стетсон пропонує кілька власних версій мінімалізму. Частина треків нагадує Террі Райлі з точністю до дежа-вю (див. *Dorian Reeds*, 1966). Іноді саксофон уподібнюється культовому синтезатору Roland TB-303, психоделічний саунд якого був поширений у танцювальній музиці 1980-х. Трапляється й повний дроун: перекочується низькочастотний гуркіт, зокрема, змінивши до невпізнанності класичний блюз сліпого Віллі Джонсона «Lord I Just Can't Keep From Crying Sometimes». Усе це цікаво продумано і приголомшує.

Альбом записаний без ефектів і накладень: кожен трек – за один дубль. Процес забезпечили Шахзад Ісмаїлі та Бен Фрост – композитори й саунд-інженери, відомі серед прихильників акустичних експериментів. Завдяки двом десяткам мікрофонів, розставлених у монреальській студії Hotel2Tango, їм вдалося соковитий, багаточаровий, щедрий на обертони звук. Бітбокс і перкусійні ефекти знімали окремими мікрофонами над клапанами й мундштуком. Усе по-дорослому.

Колін Стетсон володіє технікою циркулярного дихання, що дає змогу грати дуже довгі фрази (у часі втягування повітря носом воно подається в саксофон унаслідок стискання щік), і активно використовує передув для досягнення мультифонічного ефекту: сильний потік повітря змушує резонувати різні частини інструмента. В результаті чути кілька нот водночас, а звук нагадує гітарний дисторшн. Педалі ефектів у такій ситуації просто не потрібні.



Weasel Walter, Mary Halvorson, Peter Evans
Electric Fruit
Thirsty Ear, 2011

Несподіваний запис незвичайного тріо. Хоч і не дивно, що люди зі схожими інтересами вирішили зіграти разом. А компанія що треба.

Візел Волтер – драмер і засновник гурту Flying Luttenbachers, що виконувала панк-джаз у 1991–2007-му. Його підхід до побудови ритмічних фігур передбачає швидкі зміни настрою: від кулеметного гуркоту до ледве чутного конвульсивного побрязкування.

Пітер Еванс досліджує акустичні можливості труби. Він грає нескінченний потік, де трапляються висхідні пасажі, каліграфічні закарлюки, ефектні паузи, ультразвуковий писк і морзянка. Всі ці елементи приємно звучать, вони мелодійні й сповнені іронії. Втім, дивлячись на напівмеханічну кіберпомаранчу на обкладинці, «Електрофрукт» сумним і не назвеш.

Гітаристка Мері Хелворсон – одна з найцікавіших постатей імпровізаційної сцени. Останнім часом багато виступає і записується, викликаючи цілком виправданий захват критиків. Її гра нагадує спробу перевинайти гітарну техніку як таку. Ідея, щоб інструмент зазвучав так, ніби до тебе його не існувало, певна річ, не нова. Але цей підхід пов'язаний із величезною кількістю ризиків, велика частина яких спрацьовує майже в усіх. Наприклад, відсутність зрозумілої (як мінімум для музиканта, а в ідеальному світі й для слухача) ідеї може призвести до результату, що не відрізняється від спроб п'ятирічної дитини. Особливо ніяковий вигляд можна мати, якщо ти не освоїв стандартних технік, але щосили намагаєшся використовувати розширені.

Небайдуже вухо відрізняє грішне від праведного.

Очевидно, що Мері Хелворсон є що сказати. В цьому альбомі вона грає щось дивовижне. В її руках мелодії розсипаються й розтікаються під дією бенд-ефекту, набуваючи майже людської артикуляції. Її фрази – на межі ідіоматичної гри: в них іще вгадується походження (до невпізнаності спотворений блюз, вільний рок)...

Учасники тріо тонко відчують одне одного, інакше така музика просто розсипалася б на друзки. Це дає змогу добре координувати швидкі зміни настрою: ніколи не вгадаєш, куди піде сюжет.



Jerzy Mazzoll, Slawek Janicki, Qba Janicki
Minimalover
Mozg, 2012

Польський кларнетист Єжи Маззолл – один із засновників стилю (й руху) *yass*. Він пише музику, що передбачає багато імпровізації, і користується власною системою нотного запису: кумедні закарлюки його графічних партитур дають певне уявлення про те, якими мають бути такі теми. Роботи Маззола називають *trash jazz*, *freak ballads* або навіть *sage songs*.

Диск *Minimalover* – ближче до того, що іменують новою імпровізаційною музикою, ніж до фрі-джазу. Від джазу залишилися атомарні свінгуючі остинато. Результат звучить так, ніби до «Lonely Woman» (1959) Орнетта Коулмана застосували підхід із «Rothko Chapel» (1971) Мортон Фелдмана.

У повітрі – довге шорстке полотно рухомої акустичної матерії. Попри надлишок подій, залишається багато простору. Аж дивно, що його ніхто не прагне заповнити і все вільне місце нарешті надано слухачеві.

У століття надміру скомпресованих записів та ультрагустих аранжувань особливо дивує і тішить така незвично спокійна музика, в якій динаміка вимірюється в одиницях експресії, а не істерики.

Тут немає тональностей і гармонічних прогресій: непризвичайному вуху здається, ніби тріо Ежи Маззолла впродовж 45 хв залишається в межах однієї ноти. Ми настільки звикли скрізь шукати мелодії, що доводиться докладати зусиль, аби навчитися діставати задоволення від розвитку сюжету в природнішому, більш «людському» напрямі – з літературною драматургією та психологічними діалогами. Саме так побудована ця музика: інструменти не виконують партії, а відповідають на репліки один одного, гнучко реагують на події. Імпровізація як форма комунікації.



Red Trio + John Butcher *Empire*

NoBusiness Records, 2011

Альбом *Empire* португальського Red Trio та англійського саксофоніста Джона Батчера, схоже, чи не найцікавіше звукове явище 2011 року.

Можна сказати, що десь тут закінчується вільний джаз і починається просто музика, безмежний світ динамічної композиції. Або ж розглядати альбом як запис, що серед інших документує нинішній стан (і найкращі вияви) європейської імпровізаційної сцени.

«Empire» містить набір дуже абстрактних моделей розвитку сюжету, який більш ніж цікавим чином вдається розвивати відразу у вертикальному напрямку (поліакорд, утворений усіма одночасно присутніми) й горизонтальному (мелодичні лінії в часі).

Якщо придивитися до окремих партій, усі грають багато дрібних нот, котрі, однак, не

сприймаєш як мелодичні лінії. Мікрофрази обертаються навколо індивідуальних центрів і набувають текстурної функції: за таких масштабів мозок починає застосовувати інші алгоритми групування об'єктів. Ця особливість сприймання була безліч разів використана в живописі – від ван Гога до Джексона Поллока та обкладинки цього альбому. У сенсі організування композиції прийом також не новий: колективна імпровізація давно перейшла від лінійної комбінації солістів до маніпулювання загальними текстурами. Але багато базових фігур, як і раніше, вириваються зі світу абстрактного експресіонізму. Це дає відчуття імпульсів нізвідки.

Головну роль тут відіграє радше акустичний вимір, аніж гармонійний. Ефекти – наше все, якщо їх застосовувати не заради самих себе. Відомий любитель незвичайних способів звуковидобування Джон Батчер гуде, як холодильник перед розмороженням, ритмічно пихкає і клацає клапанами, йдучи то за перкусією, то за пташками, то за іржавою хвірткою. А потім видуває довгі лискучі ноти, такі багаті на обертони, що постає питання про наявність примочок. Насправді саксофон і без обробки уможливорює безліч ефектів завдяки розширеним технікам. Як і препарований рояль Родріго Піньєру, який часто звертається до нанотехнологій обертонової гри.

Усі грають один великий кластер, дрібнодисперсну хроматичну хмару. Кінцева акустична картинка вражає. Це звучить вороже для простого вуха, до такого не відразу звикаєш, але потім підсаджуєшся. «Empire» – це монумент, який, пихкаючи паровим двигуном, брязкаючи гвинтиками і рухаючи сталевими суглобами, повільно пересувається в звуковому просторі змінної густини.

Meredith Monk *Songs of Ascension* ECM, 2011

2008 року художниця Енн Гамільтон запропонувала Мередіт Монк написати мелодію, яку можна було б виконати у спроектованій для музично-театральних перформансів «акустичній вежі – 20-метровій трубі із двома спіралями сходів уздовж глухих стін. Результатом роботи над проектом став амбітний цикл п'єс «Songs of Ascension» для хору в супроводі струнного квартету. Монк останні 40 років експериментує з вокальними техніками. Більшість її попередніх



робіт – це збірки лаконічних оповідань, тоді як «Пісні вознесіння» нагадують глави великого роману.

Згідно із задумом архітектора, бетонний колодязь – концертний майданчик з унікальною акустикою, і це має посилювати ефект уявлень аж до містичних переживань слухача. На жаль, перевірити цього ми не можемо: альбом був записаний у студії Американської академії мистецтв і літератури.

Основна тема цієї музики – передача відчуття величезного вільного простору. Хор співає протяжні нонакорди, що своїм розріджено-збільшеним звучанням створюють ілюзію вираженості в повітрі (так само як у гармонійному сенсі ці фігури «підвішені» над тональним центром). Спів спочатку припускає хоральні відтінки (голоси, що реверберують під високим куполом), періодично перетікає у спектральну музику: всі мелодичні лінії завмирають, утворюючи вібруючий кластер, поступово розчиняються в порожнечі. На такий самий ефект спромігся 1968 року Карлгайнц Штокгаузен (*Stimmung*), і не дивно, якщо Мередіт Монк навмисно його цитує.

Інша очевидна ідея – рівноправні взаємини «вокал – інструмент». У композиції «Falling» вокал і струнні артикулюють в однаковий спосіб: мелодійні лінії зі спадними глісандо імітують процес ковзання по дузі. Так падає в колодязь листя. Періодично лунають мінімалістичні п'єси в дусі Джона Адамса або Майкла Наймана. У такому контексті це звучить дивно.

А загалом Монк не зраджує своїй традиції співати нескінченний вокаліз, що нагадує церковний спів і шаманський ритуал водночас: каліграфічний скет археологічних розкопок.

~ Станіслав Бобрицький

КНИГИ УКРАЇНСЬКОЮ
ТА ІНОЗЕМНИМИ МОВАМИ
ПОДАРУНКОВІ ВИДАННЯ
ТА АЛЬБОМИ
МАПИ, АТЛАСИ, ПУТІВНИКИ
ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА
ЧЕКАЄМО НА ВАС ЩОДНЯ З 9:00 ДО 21:00
МУЗИКА ТА КІНО
КАНЦТОВАРИ, ЛИСТІВКИ
МІСЦЯ ДЛЯ ЧИТАННЯ
ЛІТЕРАТУРНІ ЗАХОДИ
БЕЗКОШТОВНИЙ
ІНТЕРНЕТ (WI-FI)
САЙТ МЕРЕЖІ: WWW.BOOK-YE.COM.UA ІНТЕРНЕТ-МАГАЗИН: WWW.BOOK-YE.COM.UA/SHOP



К Н И Г А Р Н Я

М. КИЇВ

вул. Лисенка, 3 тел.: (044) 235-88-54, вул. Спаська, 5 тел.: (044) 351-13-38,
пр-т Повітрофлотський, 33/2 тел.: (044) 275-67-42, вул. Саксаганського, 107/47 тел.: (044) 383-61-49

М. ЛЬВІВ

пр-т Свободи, 7 тел.: (032) 235-73-68

М. ХАРКІВ

вул. Сумська, 3 тел.: (057) 731-59-49

М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК

вул. Незалежності, 31 тел.: (0342) 72-29-04

М. ВІННИЦЯ

вул. Соборна, 89 тел.: (0432) 52-93-41

М. ТЕРНОПІЛЬ

вул. Валова, 7-9 тел.: (0352) 25-44-59

М. ВОЛОДИМИР-ВОЛИНСЬКИЙ

вул. Ковельська, 6 тел.: (03342) 2-19-57

www.book-ye.com.ua

І Н Т Е Р Н Е Т - М А Г А З И Н
WWW.BOOK-YE.COM.UA/SHOP