

Вячеслав Ганелин: концерт для «Альянса» № 1

Участствуют: Вячеслав Ганелин (ф-но, синтезаторы), Пятрас Вишняускас (саксофоны), Аркадий Готесман (ударные, перкуссия), Мотти Шмит (скрипка), Владимир Прудников (бас-баритон), Анастасия Лира (танец)

Вильнюс

Дмитрий Веллер

Я

будто вернулся в удивительную джазовую атмосферу Вильнюса семидесятых. Но тоски у меня нет. Если существует понимающая тебя публика, тоски быть не может.

— В каких вы теперь отношениях со слушателем?

— В Петербурге один фанатик джаза был категоричен: «Это не вы играете, за вас это делает Бог». Вроде бы комплимент, но странно как-то, уж слишком хрестоматийное восприятие музыки. Если в первом отделении никто не ушел — уже хорошо. Джазмену остается надеяться, что исполняемая им музыка создаст магнитное поле, которое распространится на слушателя. В Израиле с джазом непросто. Консерваторские круги смотрят свысока. Широкая публика тоже от джаза не в восторге. Для нее все это слишком сложно. Но нет, я не жалуюсь.

— В силу возраста мне не довелось побывать в кафе «Неринга» тех лет, где трио Ганелина давало джаз, приезжавший Бродский читал стихи, Рейн с Венцловой распивали коньяк, захаживали и другие не менее достойные люди. Сейчас «Нерингу» называют культовым местом. Говорят, что литовские власти были не столь бдительны. Поэтому свободомыслящей творческой интеллигенции здесь было полегче.

— «Неринга» стала символом определенной культуры. Договорившись с администратором, в первом отделении, когда еще не было посетителей, мы играли джаз, а уже потом танцевальную музыку. Однажды комиссия, составленная из официантов, постановила, что мы играем «гаммы», и это продлило наше существование. По-моему, тогдашние власти отличались парадоксальностью мышления: джаз долго запрещали, но когда пустили, то не в клубы, а сразу в филармонические залы.

— О чем Сонни Роллинз только мечтал.

— Вот именно. И это, наверное, избаловало нас. Даже лучшие западные джазовые клубы воспринимались нами как нечто мелкое, второсортное. Мне и сейчас кажется, что филармонические стены требуют особого настроения, особого подхода к музыке, обязывая делать более серьезные вещи. Я ведь окончил композиторское отделение консерватории, поэтому ответственность за сочиняемое удваивается. Я думаю, что филармоническая обстановка во многом предопределила мой выбор: сочинение музыки на ходу со всеми компонентами организации формы, оркестровки, вовлечения электронных инструментов. Это и есть современная импровизация с элементами академической гармонии. Отсюда следует и совсем другое чувство взятия звука, т. н. «тача». Получается как бы освингованное классическое звучание.

— А танец в «Альянсе» № 1 призван заполнить паузы? По-моему, Мередит Монк понравилось бы то, что у вас получилось с Анастасией Лирой.

— Музыка, идущая через пространство, существовала и до Монк, и до Кейджа и прочих небожителей. Танцовщица — это как бы продолжение эмоции, точнее, проводник, накопитель. Я видел, как она выступала с Сесилом Тейлором. И сказал ей, что это было неважно. Он играл активно, мощно, красиво, но сам по себе, он не видел ее, между ними не установилось контакта. Я думаю, что пластика Анастасии дает ощущение звука, что наше выступление можно рассматривать как вариант аудиовизуальной законченности.

В принципе я никогда не был большим поклонником Кейджа, музыки модерн, минималистов, которые, безусловно, совершили прорыв и, возможно, создали новый большой стиль. Идея минимализма действительно грандиозна. Правда, иногда мне кажется, что эти композиторы уже во что-то уперлись и не в силах с чем-то расстаться. Лично я сейчас вернусь к Лютославскому, который, на мой взгляд, не так озабочен точностью мелодии. В нем неутомимая, сумасшедшая человеческая душа. Эта музыка сродни высокому джазу, хотя и написана для больших симфонических оркестров.

— Новая группа есть реакция на усталость от прежнего состава?

— «Альянс» не претендует на вечность. С Вишняускасом вообще очень приятно играть, недаром, по делу и без, его сравнивают с Гарбарком и Лэйси. Дело в том, что Трио ГТЧ (Ганелин—Тарасов—Чекасин) полностью себя исчерпало. Мы разошлись по чисто музыкальным соображениям. Только в классическом джазе был постоянный состав. Но уже Майлс Дэвис четырежды варьировал музыкантов. В музыке, в джазе особенно, нет четких критериев

Ab ovo. Изображение провоцирует звук. В глубине огромной сцены Театра оперы и балета висит экран. Концерт начинается с придыхания, с паузы. Затем на пористой простыне экрана (точно из скорлупы) появляется, возможно, желток, в котором что-то колыхается, булькает, закипает; или доведенная до безумия плазма; простобезвоздушная жидкость; что-то другое. Ганелин играет возникновение новой жизни, ступивший свет, обезображенную, бесформенную каплю, взвихренность околплодных вод. Ученик Ойстраха, профессор консерватории, скрипач-виртуоз Мотти Шмит, точно трещина на выжженной почве, вклинивается на территорию фортепиано, обмениваясь фактурой ткани. Три порванные струны падают на пол, точно волосы. В углу сцены оживает тело. Анастасия Лира почти статична, пластика — скульптурна. Балерина танцует звук. Звук охотится за движением. Дуэт Ганелина с Лирой — словно пара робких влюбленных: скрытые чувства, лаконичные фразы, стыдливые жесты, недоступность для проникновения чужого взгляда. Но голос. Бас оперного певца, использующий принципы джазовой артикуляции, почти неуместен, ибо назойлив. От него не избавиться. Упиваясь свободой, Прудников старается импровизировать перепадами голоса, выказывая все, на что способен. Наконец лишь трио «Альянс» в своем первоначальном виде. Чистый джаз. Десятиминутный фрагмент прежнего звука в общем плотном потоке полифонических завихрений. Потом на сцену вернутся скрипач, танцовщица и бас-баритон, чтобы исполнить заключительный шум. Кульминация — что жадный вздох. Громко до бесчувствия. Это финал. И место возврата.

мастерства и понимания. Так что это ни хорошо, ни плохо. Это нормально.

— Что необходимо предпринимать, чтобы быть всемирно известным джазовым музыкантом? Может, изменить цвет кожи?

— Я сомневаюсь, что надо обязательно быть черным, чтобы получить мировое значение. Скажу просто: все определяет счастье — чтобы в тебя поверили, чтобы, грубо говоря, ты попал на Дягилева от джаза. Современный мир ужасно деловит. Большинство музыкантов постоянно шебуршат, себя предлагают. Я в этом отношении пассивен. Это плохо. Все, что я не сделал, это не сделал я. Я верю в Форту. Правда, последнее время, мне кажется, Фортуна думает, что я буду жить еще очень

как история с велосипедом, не правда ли? Другое дело, как этим воспользоваться, употребить. Если внутри у вас всего лишь сито, то будет калыка. Фильтр, как известно, задерживает и отбирает. А всеми фильтрами, простите, управляет ваше сердце. С него и спрос.

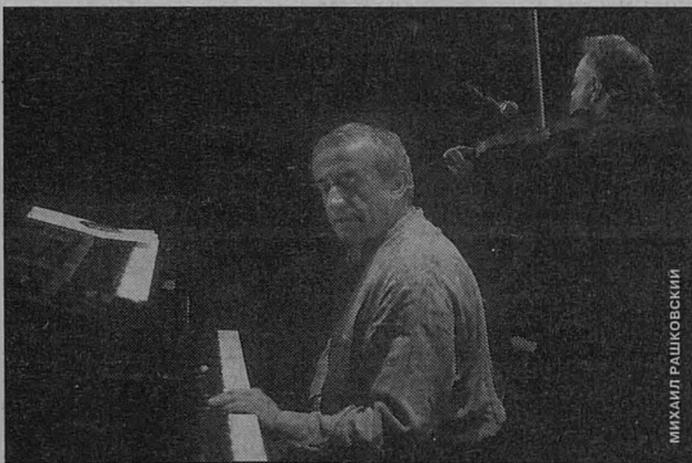
Даже когда в Союзе все подряд играли американские стандарты, я пытался сочинять свое. Значит, потребность в самовыражении была уже тогда. Но тот же Баташев, который позже нас начал хвалить, на Таллинском фестивале начала 70-х сказал мне с вызовом: «Опять привез свои композиции». Такие действия не поощрялись. Но было смешно, когда оригинальную считалась пьеса «Иванушка-дурачок», где после русской темы шел типичный блюз. Это чистой воды спекуляция. Так вот в Таллине мы вынуждены были выступать перед трио Ллойд—Джарретт—Деджонетт. Они тогда играли организованный, тональный, очень красивый фри-джаз. После концерта к нам подбежали западные корреспонденты и в один голос: «Вы не знали этого стиля, но ваше интонирование совпадает». Понимаете, в чем дело — никто никого не копировал, но все получилось именно так.

— Не кажется ли вам, что отсутствие чувственно-мыслительной сути компенсируется виртуозным владением инструментом?

— Большинство музыкантов варьируют, а не импровизируют. Но импровизация на тему в пределах темы — это старый моцартовский прием. Если импровизация основывается лишь на абстракционных способностях звука и ритмической вариативности, то этого явно недостаточно. Должна быть общая идея, ради чего все связывается воедино, обуславливая замысел. А стройности в современном джазе, по-моему, надо добиваться путем видения темы целиком, предвидения, возврата к теме, но будучи обогащенным тем, что попало на пути, пока ты развивался, раскручивая дыхание, нагнетая ритм и т. п. На мой взгляд, импровизация более честная вещь, так как это здесь и сейчас, это настоящее, лишённое заданности и заученности. Например, Мотти Шмит, один из лучших классических скрипачей Израиля, как-то признался: «Я устал от Брамса и К°, мне хочется чего-то другого». Но и у него, с технической точки зрения безупречно оснащенного музыканта, получилось далеко не сразу и далеко не все. Иногда ты начинаешь импровизировать, и вроде бы идет неплохо. Но потом твой партнер выдыхается, все резервы фантазии, мысли, фразообразования уже использованы, и его уже не хватает, от него не дожидаться поддержки. Музыкант не развивает тему, но вспоминает. И диалог рассыпается.

— Согласны ли вы с Юрием Башметом, который говорил, что только классическая музыка полностью адресуете духовному миру, что, конечно, высокий джаз может прорваться в область духовной жизни, но в целом его адрес иной, так как «кайф» — это другая сфера?

— Лишь отчасти. В конце концов, Вивальди — это отнюдь не глубокая философия. Классическая музыка не меньше джаза страдает от переизбытка попы. А что касается кайфа, то Башмет прав. Но тот джаз, который все-таки прорывается в высокие сферы, а такой джаз, несомненно, существует, это по-настоящему великая музыка. В Америке в начале нашего века джаз считался третьесортной, развлекательной музыкой. А теперь в каждом себя уважающем музыкальном колледже есть целые факультеты, которые заняты изучением джаза. Я убежден, главная причина, почему джаз в массе своей не обрел статуса высокодуховной музыки, в том, что он так и не смог вырваться из сперттой, замкнутой атмосферы джазовых клубов.



ВЯЧЕСЛАВ ГАНЕЛИН И МОТТИ ШМИТ

долго. Но я продолжаю надеяться на случай. И жду.

А, например, западные джазмены, особенно американские, ребята очень расторопные. Недавно я был на фестивале, слушал Херби Хэнкока. По-моему, он уже изжил себя. Грустно, очень грустно, но было откровенно плохо. Состав никакой, все темы старые, ничего нового. Темочка, чуть-чуть импровизации, опять стандарт. Скучно. Во время концерта он позволял себе следующее: «А умеете ли вы хлопать?.. а сыграть ли вам что-нибудь еще?..» — ну что это такое? Тем не менее гонорар Хэнкока составил сорок тысяч долларов. Очень часто имя опережает качество. Мне сейчас интереснее другое. В Америке в конце 80-х появились музыканты, играющие авангард на основе би-бопа. По мысли, по философской глубине это очень здорово. Скажем, трио ARCADO (скрипка, контрабас, виолончель), саксофонист Тим Берне и другие.

— Но, может быть, калибром они все же дробнее гениев предыдущего поколения? Или это совершенно естественный процесс, когда в новые времена приходится буквально втискиваться?

— Я согласен. Джаз в какой-то мере действительно притормозил. В эпоху расцвета би-бопа, хард-бопа, кула личностью было, бесспорно, больше. Я уверен, что джаз-рок и фьюжн стандартизировали стиль. Произошло цементирование в сущности одного приема. И очень многие музыканты попались на это. Посмотрите, к чему в конечном итоге пришел Майлс Дэвис. Да, в этой музыке есть свой кайф, свой завод, атмосфера, но духовно она быстро выхолащивается. Сжатые активные ритмические структуры фьюжн создали как бы бетонированный каркас. И тема стала исчерпываться лишь ритмическим изыском. До чего дошло: великий Орнетт Коулмэн выпускает пластинку в стиле рэп! Конечно, я не могу находиться в стороне от всего того, что происходит в современном джазе, тем более что многие звезды мирового джаза вернулись в 90-х к стандартам: и тот же Хэнкок, Кориа, Ловано. Безумно любопытен совсем молодой еще саксофонист Джеймс Картер. Я считаю, что монотипия всегда во вред, что поиск, к счастью, бесконочен.

— А что вы думаете о вторичности в искусстве? Подражания в джазе неизбежны?

— Есть музыканты, чье творчество чудовищно влияет. Но убежать от этих воздействий нарочно наверняка не стоит. Здесь есть своя прелесть. Зачем удаляться, отказываться от хороших, важных вещей? Это