

Ритм пространства

Интервью с Джейсоном Каном

– Ты как-то сказал: “Все больше я пытаюсь понять смысл организации звука в музыку. Простая прогулка по улице звучит воодушевляюще. Куда бы ты ни пошел, она уже там”.

– Это высказывание все чаще возвращается ко мне от интервьюеров и в моих собственных мыслях. Я все еще пытаюсь его осмыслить и понять, как разрешить эту дилемму: с одной стороны, есть самодостаточные звуки окружающей среды и это уже готовая музыка, с другой – стремление человека переделать уже существующую музыку природы и мира. Я услышал в записи бесед Джона Кейджа (John Cage) с Мортон Фелдманом (Morton Feldman), что он начал работать с радио в своих композициях, чтобы, скажем, находясь на пляже в окружение людей, слушающих приемник, он мог им сказать: “Все это моя музыка”.

И возможно я хочу достигнуть того же. Какие бы звуки я ни слышал, все они часть моей музыки, или, по крайней мере, когда я отношусь к ним так, они становятся музыкой.

Мне кажется, что я продолжаю заниматься музыкой за пределами обычного слушания звуков в окружающей среде (например, сочиняя или исполняя музыку), потому что мне нравится заниматься этим, я все еще испытываю воодушевление от создания звуков, которые я слышу в своей голове. Когда вдохновение иссякнет, мне придется удовольствоваться прогулками по улице, слушая музыку мест, где бы я ни находился.

– От твоего саунд-арта складывается впечатление, что звук заморожен, загипсован, как скульптура. Звук стоит на месте, и человеку нужно ходить вокруг композиций, разглядывая ее как объект с разных сторон, чтобы получить целостную картину.

– Мне интересно активное слушание, ритуальное слушание. Мне кажется, что наши чувства оглушены

от потока сенсорной информации до такой степени, что мы не замечаем большую часть нашего сенсорного опыта (в данном случае, звукового), потому что мы не уделяем достаточно внимания тому, чтобы услышать и увидеть, что реально происходит.

Случайный слушатель, столкнувшийся с моей музыкой, видимо уйдет ни с чем – на первый взгляд кажется, что ничего не происходит. И только со временем и терпением становится ясно, что происходит множество вещей, что звук меняется, даже до того как кто-нибудь успеет это заметить, и то, что сначала кажется “замороженным” на самом деле течет. Можно сравнить это со льдом: на поверхности он кажется неподвижным, замороженным, но стоит прикрепить к нему микрофон – и услышишь много разных звуков.

Что касается разглядывания звука как скульптуры, я отношусь к этому немного по-другому – как к разглядыванию восприятия звука. Я прочел статью Элвина Люсьера (Alvin Lucier), где он пишет, что он работает не со звуком, а с восприятием звука, изучая, как человек воспринимает и переживает звук. Это вдохновило мою работу в том смысле, что я занимаюсь изучением нашего восприятия через звук: как мы слышим и слушаем его, как мы его чувствуем, как мы испытываем ситуативный опыт через звук. Звук сам по себе может казаться целью, но я стремлюсь к исследованию восприятия, разглядывая его; если угодно, относясь к нему так, как будто бы его можно было потрогать руками, будто бы оно было физическим существом в нашем сознании.

Активное слушание – это продукт расширенного сознания: чем боль-



ше мы осознаем наше пространство, тем глубже мы можем его познать.

– Как ты относишься к наррации в композиции?

– Мне безусловно нравится слышать ее в другой музыке (например, в поп-музыке), но в своей работе я меньше всего заинтересован в рассказывании историй.

– В твоей музыке нет даже никаких звуковых метафор. Например, у Гюнтера Мюллера (Günter Müller) есть лупы, создающие метафоры промышленного производства или звука работы мотора.

– Нет, я не думаю в таких терминах. Для меня звук ни с чем не связан. Звук нужно чувствовать так, как он есть. Если слушатель сможет прочесть его по-своему, это только его собственная интерпретация. Этого не было в моих намерениях.

– Ты используешь барабаны и тарелки в своей музыке ритмично, даже перкуссивных явлений все меньше и меньше.

– С самого начала перкуссия привлекала меня своим звучанием. Конечно, ритм был также очень важен, но возможно больше в целях глубокого поиска своего пути.

Например, в течение долгих лет я изучал различные традиции ручной

перкуссии (иранской, арабской, турецкой). Я часами играл разные ритмы, и потом заметил, что в определенный момент ритм исчезал, и я осознавал звук барабана. Это осознание появлялось только во время практики.

Сейчас я использую перкуссии в своей работе в первую очередь ради ее текстуры, физического присутствия (а не ритмического), это не далеко от моих первых опытов с ней.

– Ты всегда подчеркиваешь телесность своего саунда. Это близко идеям Фила Ниблока (Phil Niblock). Положение тела в зале во время концертов меняет восприятие музыки.

– Мне тоже интересны подобные эффекты, когда определенные частоты создают разные психологические и духовные состояния в нас.

– Однажды ты сказал, что пытаешься создать звуковое пространство своими композициями. При этом ты употребил словосочетание “окружающая звуковая среда”, и ты явно говорил не о полевых записях.

– То, о чем я говорю – это попытка создать пространство звуком, определенный локус, место, в которое может войти слушатель. Все равно что войти в комнату, только в моем случае не комната наполнена звуком, а звук создает комнату. Это можно почувствовать физически или психологически. Как будто отправляешь слушателя звуком в другое место.

– Твое высказывание о том, что звук вечен, очень близко индийской музыке и индийской философии. В Ригведе есть гимн, начинающийся с того, что в начале был Звук.

– Я не читал Ригведу, но мне очень интересна индийская музыка, и я был в Индии. Это кажется логичным, что звук вечен, так как звук – это энергия, и энергия, даже жизненная энергия, не может исчезнуть. Есть только один источник.

– Что делает импровизацию или концерт интересными и хорошими?

– Хорошая импровизация: наличие хорошей коммуникации между музыкантами, чувства опасности, когда не ясно, куда движется тот или иной музыкант. Только в данном контексте у меня появляются лучшие мысли и мощное вдохновение.

Хороший концерт? Могу сказать только о себе. Мне хорошо после того концерта, когда у меня возникает ощущение, что я нахожусь внутри звука, когда я не замечаю, что происходит вокруг, и позволяю звуку вести

меня, когда я создаю среду для других самым звуком.

– Как ты относишься к спорам, обязана ли экспериментальная музыка (или просто новая музыка) быть новаторской?

– Я думаю, что каждый музыкант обязан найти свой голос, сосредоточиться на том, что он хочет донести миру, и не переживать, насколько новаторская у него музыка. Концентрируясь на новаторстве и изобретательстве, теряешь путь к своему уникальному видению и голосу. Если новаторство появляется вместе с голосом как бы невзначай – тогда замечательно. А вот если новаторство становится modus operandi для музыканта, в большинстве случаев я вижу только пустоту в его работе. Новаторство – средство для достижения цели, но, по крайней мере для меня, не цель сама по себе.

– Должно искусство выполнять соцзаказ, быть политическим? Нужно искусству идти на поводу у публики или оно должно демонстрировать новые возможности?

– На мой взгляд искусство не должно быть политическим. С другой стороны, на него влияет политическое и социальное окружение, в котором я живу. Косвенно моя работа отражает мою гражданскую позицию, мои ежедневные впечатления, мировые события, о которых я узнаю из новостей.

Я не верю в возможность обучения публики чему-либо вообще, по крайней мере, в дидактическом смысле. Я надеюсь, что моя работа может стать проводником в расширенное сознание, подстегивая людей к более глубокому отношению к слушанию. В каком-то смысле, это самый что ни на есть политический аспект моей работы, хотя я сознательно не отправляюсь в своего рода крестовый поход, вещая истину миру, я просто создаю произведения, заставляющие слушателей потратить время на их полноценное восприятие. Они противоречат правде сегодняшней жизни, все время ускользящей, лишаящей нас времени на возможность полноценно проживать нашу жизнь.

– Как ты относишься к звуковой экологии?

– Ну, разумеется, это зависит от точки зрения. Шум для одного – это музыка для другого. В основном, уровень медийного шума и насыщения вырос, но я не вижу, что стало хуже за время моей жизни. Один раз правда меня раздражали постоянно

летающие над головой самолеты, когда я был в Альпах и записывал некоторые тихие ландшафты, и мне стало стыдно, что я сам-то налетал немало времени.

– Что заставило тебя закрыть свой лейбл Cut?

– У меня просто не хватало времени руководить лейблом так, как я бы хотел.

Когда я его основал, я был один. Теперь у меня трое детей. В последние несколько лет я понял, что должен выбирать между семьей и моей работой, в том числе лейблом. Конечно, я мог бы сократить издательский план до одного релиза в год, но подобный компромисс меня не устраивал. В конце концов, я решил, что лучше закрыть лейбл, чем заниматься вполсилы.

– Расскажи историю лейбла. Зачем ты его основал? Какие концепции бродили у тебя в голове? С какими трудностями ты сталкивался?

– Я основал Cut в 1997 году в Берлине, в первую очередь для издания своей музыки. Через несколько лет мне стало интересно издавать диски других музыкантов. Как правило, это происходило так: я уже был знаком с музыкантом, мне нравилась его музыка и я чувствовал моральную обязанность позволить миру услышать ее. У меня не было никаких специфических идей касаясь лейбла, кроме желания издавать музыку, которая мне нравилась. Она могла быть электронной, акустической, это не имело значения. Большая проблема была в нехватке времени. И, конечно, стандартные трудности – обанкротившиеся дистрибуторы и магазины, отказывавшиеся возвращать деньги.

– Какие у тебя воспоминания о жизни в Берлине и его музыкальной сцене? Она оказала влияние на тебя? Известный электронный продюсер Стефан Бетке (Stefan Betke) отмастерил несколько альбомов твоего проекта Repeat и мне интересно, откуда в проекте взялось ощущение присутствия даба в музыке. Это влияние берлинской даб-техно сцены или ты и Тошимару Накамура (Toshimaru Nakamura) пришли к своему звучанию независимо?

– Я переехал в Берлин в феврале 1990 года. Время было удивительное. Городская жизнь находилась в динамичном, хаотическом состоянии, я рад, что попал в Берлин в то время. Моя музыкальная жизнь была, между нами говоря, довольно шизофренической. С одной стороны, я любил слушать техно и ходить

по клубам. А с другой стороны, я был барабанщиком и играл в основном акустическую свободную импровизацию во множестве разных групп. Я также изучал турецкую, арабскую и иранскую традиции перкуссии. Как-то я получил грант от Совета по искусству и культуре города Берлин на изучение игры на томбаке (иранский бараран) с Маджидом Халадом (Madjid Khalad) в Париже. С 1994 по 1998 годы я был в составе группы The Orchestra of Excited Strings американского композитора Арнольда Драйблатта (Arnold Dreyblatt). Именно в Берлине, благодаря общению с техно-продюсерами, я начал работать с электроникой. Что касается альбомов Repeat и Стефана Бетке, все это не имело отношения к берлинской даб-техно сцене того времени (о которой я знал, но никакого влияния она на меня не оказала). Стефан дружил с Мо Лосхелдер (Mo Loschelder) из Elektro Music Department, я спросил у нее, есть у нее знакомый мастеринг-инженер, и она свела меня со Стефаном.

– **Давай вернемся к Cut. В этом году тебя номинировали на Qwartz Awards за оформление дисков.**

– Мне до сих пор не понятно, как я попал в шорт-лист. Многие годы я получал от организаторов рассылку, но почему-то не отправлял заявку. В этом году я сподобился ее отправить и оказался в шорт-листе. По иронии судьбы, уже когда лейбл прекратил свое существование.

– **У тебя несколько серий звуковых инсталляций. Какие-то из них чисто акустические, некоторые включают визуальный компонент. Интересно, как ты пришел к идее звуковых инсталляций и как они развивались?**

– В 2000 году меня попросили выставить звуковую инсталляцию в Санкт-Пеллене в Австрии. Куратор уже был знаком с моей музыкой и предложил мне устроить звуковую инсталляцию. Выставка была в 2001 году и вещь “Упало с неба” (“Dropped From The Sky”) стала моей первой звуковой инсталляцией.

Сейчас я вижу, что я делал вначале много вещей, оставшихся в последующих инсталляциях, к некоторым я более не возвращался, главным образом к интерактивному аспекту (использование датчиков движения для запуска звуковых событий, например).

Со временем фокус сместился в сторону создания сайт-специфичных работ в общественных местах,

хотя не всегда получается найти подходящую ситуацию для работы.

Мне интересно чувствовать и определять пространство с помощью звука. Звуки, которые я помещаю в пространство, не самое главное, прежде всего – само пространство. Поэтому мои работы не визуально-ориентированные. Мне не интересно создавать звуковые объекты (хотя в некоторых моих работах этот элемент присутствует на периферии). Я убежден, что звуки, появляющиеся благодаря нам в пространстве, влияют не только на наше восприятие акустических качеств пространства, но и на восприятие его визуальных и пространственных качеств.

В этом отношении на меня сильно повлиял Макс Нейгауз (Max Neuhaus) своими звуковыми инсталляциями и ранними работами с живой электроникой. В начале 60-х он создавал вещи, звучащие по-прежнему свежо сегодня, например “Fontana Mix-Feed”.

– **Ты говоришь о пространстве не просто как инструменте, но как о музыканте, как о композиторе, с которым ты на равных.**

– Да, потому что по большей части пространство, в котором я работаю, определяет мои возможности. Мне хочется искать вход в пространство, путь к нему, и я надеюсь, что могу повысить чувствительность публики к пространству. Лучше всего это получается, когда я выступаю сольно или в контексте звуковой инсталляции. Во время джемов с другими музыкантами приходится сосредотачиваться на диалоге с партнерами, а не с природой пространства.

– **Какие у тебя ранние музыкальные воспоминания?**

– Одно из первых – это выступление The Beatles на шоу Эда Салливана (Ed Sullivan) по ТВ. Я тогда был еще совсем маленький. Позже я слушал много музыки по радио. Когда мне было четыре года, отец подарил мне один из только начавшихся продаваться небольших японских переносных коротковолновых радиоприемников с одним наушником. Я помню, как я сидел дома у себя в комнате и ловил разные станции с музыкой и голосами. Мне казалось это таким загадочным!

Я родился в Лос-Анжелесе и провел много времени, путешествуя со своими родителями в машине, с постоянно работающим радио и звучащей поп-музыкой того вре-

мени (шестидесятых), которую я очень любил.

– **Когда Кит Рой (Keith Rowe) приезжал в Москву, мы с ним много говорили, и когда я спросил о тебе, он ответил, что он к тебе хорошо относится и уважает, но “швейцарскую школу электроакустической импровизации” стали сильно критиковать за редактирование и обработку концертных записей. Что никто не представляет, как же все звучало на концерте. До какой степени ты трансформируешь записи выступлений?**

– Я могу ответить только за себя (хотя я не знаю о существовании никакой “швейцарской школы”, уверен, что у каждого из людей, с которыми я работал или работаю в Швейцарии – Гюнтера Мюллера, Норберта Мёсланга (Norbert Möslang), Томаса Корбера (Tomas Korber) свои методы и подходы). В общем, я пытаюсь избежать пересведения записей живых выступлений. Под пересведением я понимаю, например, вырезание одной части и сведение ее с другой. Часто я вырезаю технические ошибки (например, кто-то забылся, подпустил фидбэк, и начался шквал обратной связи, кто-то уронил бутылку на пол, ошибки оборудования и подобное), из-за которых запись становится непригодна для дальнейшего использования. Я записываю концерт в мультитрек, каждого музыканта в отдельный трек, вместе со стереодорожкой помещения. Это дает возможность сделать чище и яснее присутствие каждого музыканта, сохраняя акустику концертного пространства. Сама природа мультитрека уже подразумевает сведение, опять же, я не имею в виду ремикс. Я не хочу пересводить запись импровизации, потому что для меня импровизация – это диалог, и редактирование записи или аранжировка кусков концерта нарушает ощущение присутствия диалога.

Я не догматичен, и некоторые диски, как например, “Breathings” с аргентинским пианистом Габриелем Паюком (Gabriel Paiuk) – это серия коротких вещей, отобранных из длинных импровизаций в студии. Здесь мы решили просто выбрать те части, которые, как мы думали, были лучшими частями каждой импровизации, хотя мы не сводили разные куски вместе при создании этих меньших треков.

Аргумент, что мол “люди не имеют представления, как звучал концерт” из-за того, что запись сведена, мне кажется не логичным. Концерт

никогда не будет снова звучать так, как он звучал в том конкретном помещении, где он состоялся. Эти записи – как открытки, отправленные с концерта; как знаки сожаления или пожелания – “Жаль, вас не было здесь”. А как вы отнесетесь к этому зависит от вашей точки зрения – одни будут сожалеть, другие будут рады, что их там не было.

Если довести этот аргумент до конца, тогда придется отказаться от всех концертных записей, особенно концертов импровизационной музыки, так как запись только искажает музыку и от нее появляется ложное представление о том, что было на самом деле.

К счастью, сам я не верю подобным аргументам.

– **Есть еще один аспект. Тошима-ру Накамура (Toshimaru Nakamura) сказал, что импровизация с живой электронной как трудно контролируемая деятельность приводит к появлению множества ошибок, и надо от них избавляться, чтобы создать произведение искусства.**

– Можно по-разному к этому относиться. Для одних “множество ошибок” не имеет ничего общего с “великим искусством”, для других – именно эти ошибки и есть великое искусство! Мне кажется, всему есть место. И даже больше – нет места догмам, когда мы говорим о музыке, которая предполагается “свободной”. Свободная не в том смысле, что “не делай это, ты не можешь это делать”. Кто может указывать художнику как работать и что делать? И с каких это пор импровизационная музыка стала Святым Граалем, гордо восстоящим над всей остальной музыкой, который не моги трогать, ибо он сверхценен, и относиться к нему религиозно?

Когда я в 80-х годах жил в Лос-Анжелесе, там была группа Paper Bag. Название группы означало, что “имярек своей манерой играть застрял в кульке”. На всех пластинках у них было предупреждение: “100% импровизация”. А кому до этого дело – импровизация это или нет? Если музыка хорошая и не импровизированная, тогда что? Или музыка не так хороша, потому что это импровизация? Или, наоборот, если музыка откровенная халтура и мы знаем, что это импровизация, мы разве говорим: “Ах, как хорошо, ребята, у вас было пару моментов, ради которых стоит быть импровизаторами”? Нет.

Я хочу сказать, мне не важно, импровизационная это музыка или нет,

мне важно, чтобы пластинка трогала и вдохновляла меня, и не важно, как ее записал музыкант.

– **Когда ты начал заниматься музыкой? Почему твой выбор пал на барабаны, что тебе в них нравилось?**

– Я начал играть в 21 год, в 1981 году. Барабаны меня привлекли своим звучанием. И как только появилась возможность сесть и начать играть, я сразу понял, что у меня есть естественное влечение к инструменту и отношения с ним – я мгновенно стал играть, быстро войдя в состав разных рок-групп и выступая на концертах. Мне повезло жить в то время, оно было сильно вдохновляющим, мне повезло переиграть во многих группах и разных местах. Музыка витала в воздухе, и сама атмосфера времени мне сильно помогала.

– **Кстати, почему ты постоянно кочевал?**

– Я никогда не воспринимал себя кочевником. Да, я родился и вырос в Лос-Анжелесе, и на последнем курсе в колледже я уехал учиться в Лондон. Девять лет спустя я переехал в Берлин, где я тоже жил почти девять лет, потом уехал в Женеву на год и окончательно осел в Цюрихе, где я тоже живу уже девять лет. Я бы не называл это кочевничеством, просто небольшое путешествие.

– **Когда ты узнал об импров-сцене? И что тянуло тебя к импровизации?**

– К импрову я пришел через американский джаз, через него я узнал другие формы импровизации, в том числе европейскую свободную импровизацию.

– **При этом тебе не нравится атмосфера старой свободной импровизации, например лейбла FMP Петера Брётцманна (Peter Brötzmann).**

– Не совсем так. Я люблю большую часть этой музыки, но эта вся сцена вокруг FMP, этот “Клуб ветеранов и пенсионеров”... нет, вот это мне совсем не по душе. Некоторые из моих любимых музыкантов издавались на FMP, но они уже не имели прямого отношения к сцене вокруг FMP, особенно, когда я переехал в Берлин. Их сцена утратила новизну и стала застойной для меня.

– **На каких инструментах ты сейчас играешь? Расскажи об эволюции своего инструментария.**

– Сейчас я работаю с аналоговым синтезатором и перкуссией, на концерты я беру один барабан и две тарелки. Начинать я с барабанной установки, около 1990 года я начал играть на арабской перкуссии (даф),

потом играл на иранской (томбак) и турецкой (дарабука). Большая работа с этими ручными барабанами позволила мне глубже вникнуть в звук самого барабана. Около 1994 года я купил свой первый семплер и начал интегрировать его в свою барабанную установку. В 1998 году я купил свой первый лаптоп, заменивший мне семплер. Я работал с разными программами для живого семплирования и процессинга (Lisa, Max/MSP). Я приходил к выводу правда, что работа с компьютером не позволяла мне полностью присутствовать здесь-и-сейчас. Когда я переключился на синтезатор, я почувствовал более осязаемый контакт с электроникой и мог лучше ее интегрировать с перкуссией. Я купил себе синтезатор Doerfer в 2001 году.

– **Как ты познакомился с Ашером (Asher)?**

– Он написал мне в 2005 году и попросил сделать ремикс на его проект.

– **В июне у вас выйдет второй совместный альбом на лейбле Mikroton. Чем он отличается от вашей первой коллаборации “Vista”?**

– “Vista”, который вышел на лейбле And/Oar, в первую очередь композиция. Новый альбом – импровизация, записанная на концерте. Он случился во время моего тура с Джоном Мюллером (Jon Mueller), приуроченного к выходу нашего альбома “Toro-graphy” в прошлом году. Я оказался в городе, где живет Ашер, и мы решили не терять шанс и вместе выступили. До этого раньше мы никогда не встречались. Саму запись мы не редактировали и не сводили. Мне просто захотелось сделать подарок для фанатов импрова, чтобы они не переживали, что получат именно то, за что платили.

– **Какие у тебя концерты и планы в ближайшее время?**

– Сейчас я в турне по США. У меня концерты с Джо Колли (Joe Colley), Гастом Бернсом (Gust Burns) и сольными. Когда буду дома, я буду играть с Z’ev и Пьером Берте (Pierre Berthet). Помимо концертов я буду работать над новыми композициями и готовить новые альбомы к изданию.

О дальнейших планах я не могу ничего сказать, так далеко в будущее я не заглядываю. Хочется одного, чтобы я все еще мог работать, делать то, что я делаю сейчас и по возможности делать это лучше. →