

HERBIE HANNAH

DR. HANNAH

MY BЫKA

ARCANE DEVICE

AUSE

DE FABRIEN

THE HAFLER TRIO

ALLERSEELN

NOCTURNAL EMISSIONS

FRANCISCO LOPEZ

KIRLIAN CAMERA

JEFF GREINKE

Z'EV

TOUCH MUSIC

SELEKTION

#2/97

Последний бастион немецкого авангарда

## DETABNIK

6.17

История XX века  
в зеркале австрийской технософии

## LH

6.21

конец жизненного цикла

## ADOLFO ALESSI

6.01

Итальянский футуристический декаданс

## THOMAS GOUPILL

6.42

Французское творческое объединение

## THE MATTER TRIO

6.01

Музыкальная метеорология

## H.L.

6.00

## DELETION

6.4

## ALLENSELEN

6.10

## ANGANE DEVIL

6.31

Японский шум: видеть ушами,  
слушать головой, воспринимать телом

## KIRLIAN CAMERA

6.08

Что общего между музыкой и энтомологией?

## TOUCH MUSIC

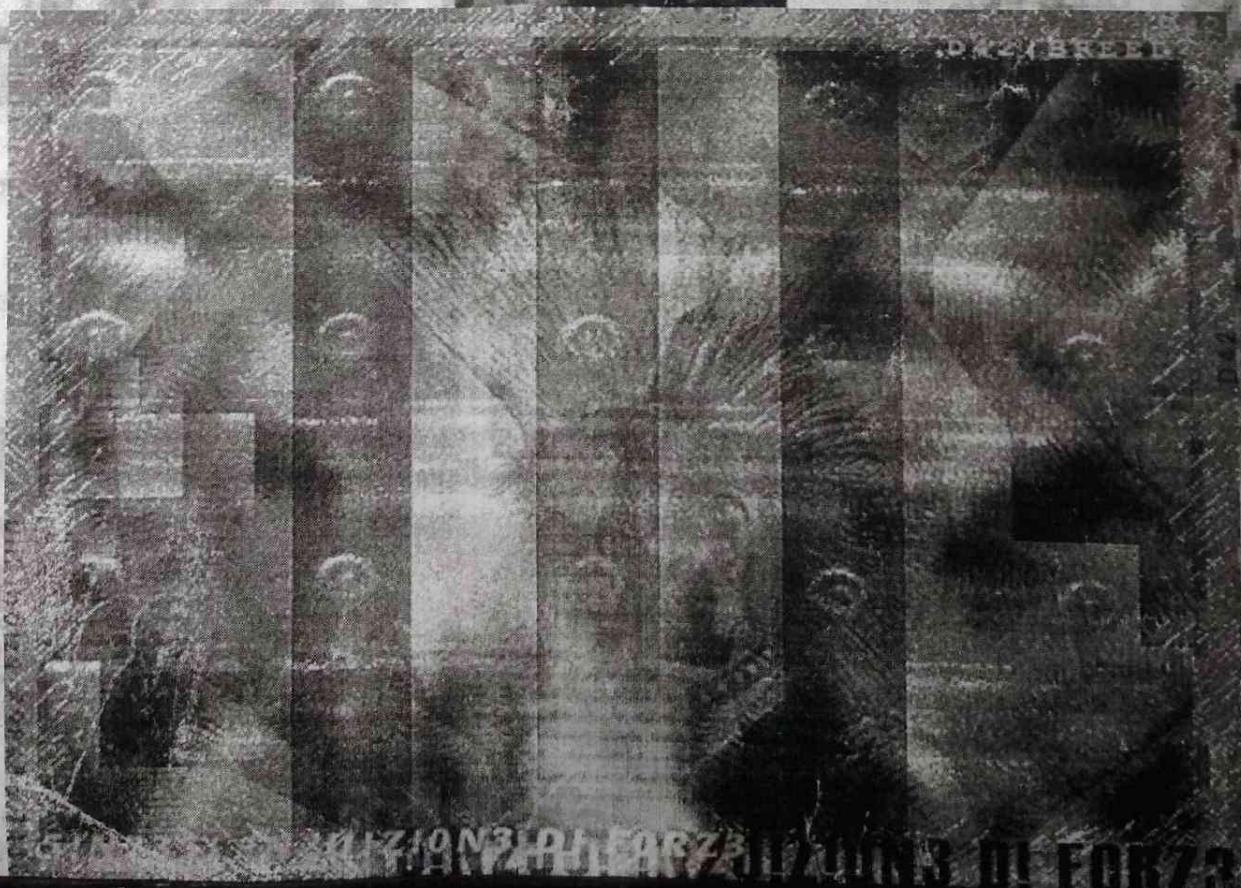
6.40

LUCK - и этого все сказано

## JEFF GREENKE

6.04

индустриального цинизма  
неотантрическому амбиенту



17.06.2011 | МЮЗИКЛ | РЕПОД | 11

Свое вступительное слово я хочу начать с благодарности всем тем, кто не забыл о существовании журнала со временем издания первого номера. Прошло очень много времени, многое изменилось и в мире музыки. К изменениям в лучшую сторону можно отнести доступность практически любой музыки, в том числе и независимой, прорыв информационной блокады, чему немало способствует расширение ресурсов сети Internet и международных контактов, укрепление сомнительного уважения и дешевого, но все же интереса к альтернативной музыке со стороны широкой аудитории и, конечно, развитие музыкального рынка у нас в Москве и других крупных городах. Изменений в худшую сторону меньше, но они есть: нехватка новых идей и, как следствие, некоторое пресыщение и апатия как со стороны музыкантов, так и слушателей, крайняя разобщенность и вялость российской музыкальной сцены и непреодолимая предвзятость в восприятии музыки. Если говорить о прессе, то с удивлением обнаруживаю, что мой журнал остается единственным изданием, полностью посвященным независимой музыке. Первый номер, выпущенный в марте 1995 года в порядке эксперимента, наполовину распродан, и мне было очень приятно, что он привлек интерес меломанов. То, что вы видите перед собой в завершенном виде, для меня является двухлетним периодом моей жизни, в немалой степени противоречивым, но совершенно искренним. Я увеличил объем журнала, улучшил качество печати, дизайна и материалов. И все же для тех, кто не читал первого номера, я хочу пояснить ориентацию моих публикаций.

Сразу оговорюсь, что понятие музыки для меня очень широко и емко, и независимая музыка занимает в нем лишь часть. Поскольку мною в этой жизни движет отнюдь не любовь к какому-то жанру или движению в культуре, я постоянно приобретаю некий опыт, позволяющий беспристрастно оценивать перемены в моем сознании. Я очень внимательно отношусь к своим мыслям и чувствам, потому что это единственное, что безраздельно принадлежит мне. Музыка, как мне кажется, в наибольшей степени интуитивна, чем любой другой вид искусства, будь то живопись, литература или театр, следовательно, хуже всего поддающийся контролю разума. Тем не менее, часто приходится увязывать свои рассуждения и эмоции, и вот здесь независимость музыки имеет очень большое значение. Большинство независимых фирм, по крайней мере в начале своего пути, имели совершенно вольный и открытый для свободомыслия статус, определявшийся лишь индивидуальностью их основателей и сотрудников. Ничем не сдерживаемая творческая мысль способна моментально найти путь к сердцу любого человека, и только от него зависит, каким образом оно отзовется на этот искренний порыв. Это значит, что в восприятии независимой музыки человек освобожден от предрассудков, навязываемых ему общественным мнением и коммерческим интересом спонсоров. Я не идеализирую артистов, о которых пишу и произведения которых слушаю — в этой музыке нет общих ориентиров, она предназначена строго своему слушателю. Моя цель состоит лишь в том, чтобы дать информацию тем, кто в ней нуждается. Как я уже сказал, сейчас с этим проще, чем раньше, но все равно нелегко. Альтернативные жанры современной музыки — электроакустика, индастриал, экспериментальный авангард, готика, амбиент, шумовая и конкретная музыка — почти не освещаются в СМИ по причине их непопулярности в массах. Большинство их поклонников — молодежь в возрасте от 20 до 30 лет, живущая в крупных городах, вернее, та ее часть, которая увлекается эстетикой, психологией, оккультизмом и философией либо профессионально занимается музыкальной деятельностью. При подготовке номера я руководствовался информативностью и уникальностью (все переводы сделаны лично мной, других русских вариантов не существует) статей, которые выбрал из журналов N D, Option, Spiral Scratch, Gothic, Neuro Style и некоторых других, а также формировал на основе авторских текстов артистов и пресс-релизов независимых фирм звукозаписи. К сожалению, художественный стиль и литературный язык оставляют желать лучшего, так как я не журналист по образованию, а должностей редактора и корректора у меня не существует.

Еще следует сказать пару слов об артистах, представленных в этом номере. Вы без труда заметите, что некоторые из них хорошо знакомы друг с другом и иногда в разных статьях мелькают одни и те же имена. Это произошло скорее случайно, чем по моей прихоти, и несмотря на кажущееся однообразие, позволяет видеть интегрированность мировой независимой музыкальной сцены. Хотя впредь я, пожалуй, постараюсь подбирать менее связанные между собой материалы.

Возможно, у вас возникнет вопрос, имею ли я какие-либо выгоды от производства журнала? Коммерческий успех моей деятельности никогда не грозил, единственной наградой за него, которую я надеюсь получить — ваша поддержка и участие. Я призываю всех, кто интересуется современной музыкой и кому есть что сказать по поводу вопросов, затрагиваемых в журнале, свяжитесь со мной и высказывайте свою точку зрения. Я заинтересован в общении на любые музыкальные темы и, в свою очередь, смогу вам дать совет, рекомендацию или просто обсудить волнующую вас тему.

Мне хочется выразить благодарность людям, которые помогали мне в решении многих проблем, связанных не только с работой над журналом, но и в преодолении жизненных затруднений, без которого, как сами понимаете, никакого журнала не было бы. Их имена:

*Найджел Айерс, Дэвид Майерс, Эндрю Маккензи, Джон Вознкрофт, Андрей Артамонов, Тимур Омар, Александр Башилов, Кирилл Стариков, Александр Немковский, Андрей Борисов, Василий Авдеев, Максим Ананских, Алексей Островский, Владимир Крутов, Алексей Фатуев, Роман Лушин, Алексей Костиков, Дмитрий Окунев, Михаил Синев, Тамила Куспелева, Андрей Тимошин, Виктория Косырева, Дмитрий Бурмистров, Наталья Мурюшина, Зинаида Васильева, Андрей Куприянов, Алексей Монахов, Сергей Никишов, Денис Маркин, Андрей Гриднев,*

*Антонина Смирнова*

**Одние следения.**

Собственный слух интересовал человека всегда, и с появлением цивилизации многие древние народы пытались разобраться в его природе. Акустика (*akustikos* греч.) — слуховой) — термин, введенный Эпилодаком (490—443 гг. до н.э.), который сделал также предположения о восприятии звука. Аристотель (384—322 гг. до н.э.) ввел в теорию звука такие понятия, как сжатие воздуха, высота, сила и тембр звука. Пифагор открыл в 6 веке до н.э. закон мозаических колебаний струны и определил диапазон наибольшей чувствительности уха: 1000—3000 Герц. В настоящее время известно, что человек может воспринимать через кости черепа ультразвук до 100—150 кГц, и вибратактильно — инфразвук, в отличие от некоторых животных, слух которых способен различать звук частотой до 100 кГц. Максимальное звуковое давление, которое выдерживает ухо человека, сильно зависит от конкретного слуха. Волевые ощущения возникают как правило при интенсивности звуковой волны более  $10^{-4}$  Вт/см<sup>2</sup>. Слуховая система обязательно и изначально содержит в себе источник звука как физическое явление и как начальный элемент линии акустической связи. Среда распространения состоит из множества звуков разного происхождения, в слух — результат совместной деятельности воспринимающей (слуховой), анализирующей и интерпретирующей (мозговой) систем. Поиска в наружное ухо звук обуславливает изменение колебаний барабанной перепонки. Возможность поминания смысла сообщения возникает только тогда, когда мозг сравнивает сигнал с предыдущим опытом, полученным в процессе обучения. Восприятие текущих раздражителей базируется на следах прошлых восприятий, уже воспроизведенных в познавательных моделях смысла, и является основой прогнозирования восприятий в будущем. Инфразвук имеет огромную пропагандирующую способность, распространяется на расстояния до 10000 км. Интенсивные инфразвуковые волны могут вызвать боль в ушах, нарушение вестибулярного аппарата, опущение вращение, экспрессивный поворот глазных яблок. Может произойти разрушение внутренних органов, имеющих собственную частоту 6—8 Гц. Внешние источники инфразвука — порывы ветра, движение человека и животных, транспорт и промышленные объекты. Мощные инфразвуковые волны возникают при землетрясениях и извержениях вулканов (0,1—0,5 Гц). Морские волны (0,05 Гц) также могут вызвать изменение давления.

**Музыкальная память.**

Пытаясь оценить музыку, обычно сталкиваются с проблемой выбора критерия. Он не может и не должен быть объективным. Имеются два фактора, влияющие на решение: индивидуальность и ситуативность. Трудно принять сторону какого-либо критика, даже если он имеет высокий авторитет и использует сильные доводы в доказательство своего мнения, если Вы с ним не согласны. Чувство ненавязчивого наслаждения над личностью сопровождается сомнениями и разочарованиями. Тем более странно, когда люди путают музыку с профессиональными достижениями музыкантов, связывая свои впечатления с мастерством исполнения, отточенной до автоматизма техникой игры на инструменте, стажем и прошлым музыкантов. В наше время деление на стили стало близким к идеологии хит-парада, источником которой является реклама, а результатом — мода. К счастью, музыкальная мысль мало совместима с информационной резюмацией, и это единственное, что гарантирует ей дальнейшее развитие. Несомненно, что любое искусство привлекает человека своей искренностью — обращаясь к нему, он уверен в том, что это общение разрешит в какой-то степени его насущные или будущие проблемы. Устанавливается контакт, который можно назвать гармоническим, энергетическим, каким угодно, не имеет значения, поскольку он происходит в течение неопределенного времени и не имеет словесного описания. Что касается меня, этот контакт заключается в том, что музыка регулярно устанавливает контроль над той частью разума, которую мы называем бессознательной, и с этого времени, придав стационарную форму (музыкальную память), взаимодействует с ежедневными впечатлениями, таким образом принимает участие в формировании жизненного опыта, постепенно и неравномерно открывая перед моей личностью свою грань, чтобы с учетом всех ее особенностей быть представляемой в словесной форме. Естественно, проделав такой путь, музыкальная мысль сильно меняется; в какую сторону, зависит от конкретного человека. Ситуативность музыки отвечает на вопрос о том, почему удовольствие, получаемое Вами, может быть разным по степени в зависимости от момента, настроения, стереотипов. Упомянутая о музыкальной памяти, я вовсе не имел в виду слуховую память, разговор о которой впереди. Термин «музыкальная память» я выбрал на основании ее ассоциативности, из-за которой она настолько перешла в обычную, что человек связывает свое обращение к ней, даже не задумываясь об этом. Последнее впечатление, полученное мной под действием той или иной музыки, хранится в памяти, в то время как музыкальная память постоянно заполняется новыми содержаниями, направляющими мое сознание в самых разных направлениях. Возникающее противоречие не застает до тех пор, пока музыкальная память не войдет в конфликт с обычной. Я определяю настроение как результат взаимодействия прошлого времени (жизненного опыта) и настоящего (бессознательно выбранного момента). Осознание удовольствия, получаемого от музыки — результат работы музыкальной памяти, ассоциируя настроение с какими-то событиями из прошлого, которые обычной памяти самостоятельно восстановить может оказаться не под силу. При этом не идет речь о взаимно однозначном соответствии, потому что вместе с настроением меняется ассоциация, но в любом случае может возникнуть новая связь. Отсутствие ассоциации (сознательной или подсознательной) также зависит от текущего настроения и отключает музыкальную память, вследствие чего я теряю интерес к тому, что слышу в данный момент.

**Звуковая память.**

Звуковая память тесно связана со слуховыми возможностями. Известна гипотеза о целостности чувственного восприятия, то есть о существовании определенного отношения в распределении ролей между всеми органами чувств. Это значит, что у каждого человека есть индивидуальный сценарий восприятия, преобладание одного чувства в котором происходит за счет остальных. Органы чувств можно пересчитать по пальцам, а масса ощущений, испытываемых людьми, в каждом случае почти уникальна. Объясняется это тем, что сам по себе орган влияет на память и тем более на творческий разум в самом примитивном смысле, зато обратная связь поистине грандиозна. Среди множества аналитических уловок, позволяющих вытащить эмоции из разогретого мозга, можно выделить метод трекинга (следения). Он состоит в том, что человек изолирует при прослушивании музыкальную память, стараясь просто проследить как можно подробнее во всех мельчайших деталях звук, поступающий из внешней среды во внешнее ухо. Конечно, успех эксперимента (который вы можете провести самостоятельно) зависит от сорта звука. Труднее всего прослеживать хорошо знакомые музыкальные произведения, которые работают напрямую с музыкальной памятью — человек может даже не реагировать на паузы, полностью погрузившись в воспоминания. Правда, если проследить как можно дальше, то можно обнаружить даже в самых знакомых композициях нечто новое. Но окончание трекинга рекомендуется вспомнить все ощущения и попытаться описать их словами. Сделать это не всегда легко, но зато вы убедитесь, насколько может быть развита слуховая память. Как и музыкальная, она формируется вместе с жизненным опытом, но больше связана с обучением, динамикой биологической конституции, чем последняя, которая базируется на творчестве и образном представлении.

**Музыкальность.**

Психологическое восприятие музыки, свойственное большинству неискусленных, но интересующихся музыкой людей, сильно связано с общественным сознанием. Стереотип массовости в музыке обращен в себя и имеет многолетнюю историю (особенно в нашем государстве). Музыка выполняла развлекательную роль, предназначалась для всех и не имела индивидуального облика. Музыкальная история — часть истории народа, в связи с этим я позову себе сделать небольшое отступление, объясняющее особенности психологического восприятия современного человека. Мне кажется, что большинство людей, как и я, живет прошлым временем, не успевая за моментом. Политическая и социальная пассивность — естественное следствие этой инерции, происходит из исторического развития страны. Огромное количество катаклизмов, произошедших в XIX—XX веках, разобщили различные слои населения и приучили к мысли о том, что стабильная и размеренная жизнь невозможна. Годы колlettivizma прошли, но индивидуальностей не стало больше, зато выросло несколько поколений, воспитанных на принципе авторитарности. Таких людей (в том числе и многих из нас) объединяет желание поддерживать любой политический курс, их просто убедить в самых невероятных вещах, они неуправляемы и непредсказуемы во всем, их внутренний статус меняется от гениального безумия злобного нигилизма. Мне легко следить за своими эмоциями и определять, что в данный момент является гармоничным. Наиболее интересны псевдоонегативные переживания — грусть, депрессия, одиночество, меланхолия и мизантропия. Все они прекрасно уживаются друг с другом и являются душевным базисом, на котором отвечаются все события, происходящие в жизни. Положительные эмоции, на мой взгляд, всего лишь искусственный продукт, необходимый человеку для внутреннего равновесия, создаваемый вне его воли в условиях общения с другими людьми. Музыка объединяет эти чувства, предоставляя душам переселиться в удаленный и таинственный мир мечты, переходящий в воспоминание. Душа человека не похожа на кошелек, ее богатство невозможно расстичь, но и значительно труднее приобрести. Изначально нищая, она постепенно заполняется содержанием, которое зависит только от человека, и в этом ему могут помочь культура и религия. Понятие религии нельзя отождествлять лишь с верой в бога, я рассматриваю религию в первую очередь как историю формирования нравственности. Культура и ее материальное воплощение (искусство) несет в себе ключ к нравственности, которая часто существует лишь в моральных установках, замороженных в глубоких тайниках памяти. Смешно слышать о том, что в мире происходит борьба добра со злом — в лучшем случае, это может происходить внутри отдельного человека. Любимый метод оценки явления у людей, привыкших упрощать, является дилемма. Им не приходит в голову, что «борьба добра со злом» можно рассматривать как борьбу одного зла с другим за доминирование. Примеров этому много, и один из них — вечная борьба государственных и религиозных властей. Духовность, которую несет в себе христианство, сомнительна, зато очевидна мощная объединяющая сила и величие, которой может позавидовать любой политический курс. Вовлечение человека в фанатическое приверженство христианству отнимает у него волю, но аргумент, если ее у него никогда не было — тогда ему просто нечего терять. Христианская культура формировалась на протяжении многих веков и имеет не только историческую значимость, но и объясняет многие убеждения современного человека вне его функциональной оболочки.

**Различия между композитором и слушателем.**

Установка связи между композитором и слушателем — сложный и неоднозначный процесс. Главная сложность: отсутствие личного опыта общения; композитор не знаком со слушателем, слушатель почти ничего не знает о композиторе, и с течением времени эти условия не меняются. Единственное, что их объединяет — заинтересованность в контакте. Преимущество одностороннего контакта состоит в загадочности образа по ту сторону звука, именно из-за нее человек прощупывает музыкальные штрихи глубиной души, стараясь достичь идентичности. Главное отличие: композитор занят поиском звука, мелодии, гармонии, которые существуют в его внутреннем мире в виде неуловимых эмоциональных штрихов, не дают покоя его творческому разуму, пока не обретут достоверную форму. Слушатель движется к этой же цели с другого конца: обладая коллекцией полиморфических эмоциональных состояний, он может дополнить ее, пронаглядывая глубину и ширину, сообразно текущей предрасположенности своего душевного предпочтения. Эти две роли часто уживаются в одном человеке, обеспечивая критический подход к пройденному и открытость восприятия в отношении нового. Себя я отношу к идеальному образцу слушателя в том смысле, что черты, необходимые композитору, во мне полностью отсутствуют. Меня мало интересуют технические подробности, любые интерпретации, мнение самого композитора, если речь идет о моем любимом произведении, так как эта информация опускает меня с небес на землю, превращает величие, склонившегося образа в навязчивую словесную концепцию, не всегда совпадающую с моими умозаключениями. С другой стороны, я не могу преодолеть вложение к авторитету человека, создавшего столь близкую моему сердцу музыку, и стараюсь отделить одушевленное мною произведение от прагматичных суждений его создателя.

# selektion

Только обладая большим выбором, можно требовать от независимой фирмы выпуска целой серии высококачественных записей, охватывающих значительный период времени и николько не жертвуя замыслами автора в пользу популярности, текущего спроса и коллекционерских амбиций. Немецкая фирма SELEKTION, тихо-мирно существующая с начала 80-х, никогда не стремилась к лидерству — скорее, она просто занимала свое уникальное место в истории (и занимает до сих пор). Важными событиями в жизни фирмы стали выпуск сборника "Massenmensch" и пластинок пионеров немецкой радикальной шумовой музыки — групп P16.D4 ("Kühe in 1/2 Trauer" и "Distruct"), Swimming Behaviour Of The Human Infant (S.B.O.T.H.I.) и The Mixed Band Philantropist. После этого деятельность фирмы, состоявшая в различной интерпретации индустриальной музыки, перестала ограничиваться этим контекстом. Это было сделано вовсе не во избежании повторений — пятилетняя активность осталась почти незамеченной любителями странной музыки. Когда Selektion взяла курс на 90-е, журнал ND почувствовал необходимость текущего и будущего общения с движущими силами, скрытыми под вывеской одной из самых прогрессивных фирм в экспериментальной музыке.

Итак, знакомьтесь:

*Ральф Веховски*, основатель фирмы и единственный постоянный участник группы P16.D4, позже выпускавший свои работы под аббревиатурой RLW;

*Ахим Вольшайд* — ядро группы S.B.O.T.H.I., позже отказался от этого названия и стал работать под своим именем и, наконец,

*Бернхард Гюнтер* — его произведения внесли ощутимое оживление в общий поток продукции фирмы и обновили интерес к ее деятельности.

Интервью с этими артистами провели и опубликовали в журнале ND #18 Дэниэл Планкетт и Роб Форман. ☺

# RALF WEHOWSKY



✓ Сначала немного об истории Вашей деятельности.

R.W.: В январе 1980 года я организовал группу под названием P.D. (Permutative Distortion — Изменчивое Искажение [англ.]) вместе с Йоахимом Штендером, который вскоре ушел из нее. Группа, состоявшая из одного человека, просуществовала почти год, а затем переименовалась в P16.D4. Вообще говоря, в группе всегда происходили фракции состава, поэтому я был единственным постоянным участником. Но мне не хотелось менять название группы, потому что я видел непрерывность концепции в моем творчестве вплоть до 1988 года, когда я покинул Майнц. Весь материал сочинялся и записывался мной, иногда с участием других артистов, но из скромности мы

всегда помещали на обложках полный перечень имен, хоть как-то относящихся к подготовке материала. Например, альбом "Kühe in 1/2 Trauer" и композицию "1981-Section" с пластинки "Rid Me Of P16.D4" я записал с Роджером Шонауэром и Эвальдом Вебером, а "Distruct" - с Гердом Нойманом и Петером Ламбертом, которые официально никогда не являлись участниками группы P16.D4. Студийную работу для двойного альбома "Nichts Niemands Nirgends Nie!" и одну сторону LP "Bruitiste" вместе со мной выполнили коллеги из творческого актива Selektion — Маркус Касперс, Хорст Маус и Йоахим Пензе, а композицию "Sektion 4" с пластинки "Rid Me Of P16.D4" — Масами Акита (группа Merzbow).

Мой переезд в Кобленц в 1988 году был обусловлен значительными переменами, в связи с которыми мне пришлось резко снизить свою музыкальную активность. Поэтому сейчас могу с уверенностью заявить, что 1987 и 1988 годы были кульминационным периодом в творческой биографии P16.D4, они ознаменовались выпуском лучших работ группы. Материал LP "Rid Me Of P16.D4" был доработан мной и выпущен на CD "AcRid AcMe Of P16.D4", а композиции, занимающие одну сторону каждой из пластинок "Bruitiste", "Captured Music" и "Fifty", собраны вместе на CD "Three Projects", который выпустила фирма RRRecords. Все это заняло некоторое время (до 1990 года), за которое P16.D4 не выпустила никаких новых работ.

В 1990-1992 годах у меня снова появилась возможность интенсивной композиции. Некоторые записи того времени можно найти на CD "Acht". И хотя в их создании мне помогали те же люди, что и раньше, я решил выпустить этот диск под официальным, мы имеем до сих пор реальную возможность работать вместе — подтверждением этого может служить концерт в Нэнси (Франция), который группа дала в 1993 году, он был чем-то типа открытого сейшна на сцене.

✓ Давайте обсудим текущее положение дел фирмы Selektion. Как обстоит дело с международным сотрудничеством?

Важно помнить, что, во-первых, Selektion уже давно имеет репутацию бескомпромиссной, совершенно некоммерческой организации, и все эти годы успешно ее поддерживает. Ведь сколько было проектов, нашумевших (в прямом и переносном смысле) в самом начале своими замыслами и оказавшихся в итоге лишь жалкой шуткой либо выживших только благодаря присяге коммерции. А во-вторых, тот творческий потенциал, который был инициирован нами в самом начале, до сих пор в — это пластинки Ахима Большида (с 1984 по 1990 год — под именем S.B.O.T.H.I.) и мои (под именем PD в 1980 году, P16.D4 с 1981 по 1990 и RLW с 1990 года). Кроме этого, Selektion всегда была открыта для разнообразных неожиданных кассетных альбомов), поменяла политику и стала ориентироваться на более качественные носители; известная как оплот румынского композитора Ианку Думитреску (SLP015, совместно с Edition RZ, 1987 год); провозглашенная "монстром 1993 г.

✓ Может ли Вы выделить различия в музыке P16.D4 и S.B.O.T.H.I. и не мешает ли она Вам при совместной работе?

Различия в наших сольных работах велики. Ахим развивает все свои идеи, ориентируясь на то, что Вы должны чувствовать в процессе прослушивания, в законченном акустическом воплощении замысла. То есть, его музыка более визуальна, привязана к индивидуальному опыту слушателя. Я так никогда не делаю. Я думаю, что концепция — ее создания. Иначе концепция меняется или вообще теряется. Конструктивная, техническая сторона музыкального произведения — это не решающий фактор. Помимо интеллектуальной пиши, большое значение имеют чувства композитора, эмоциональные моменты. Мне кажется, что мои композиции имеют более богатый потенциал, потому что они насыщены помимо прочего и моими мыслями, появившимися в процессе работы со звуком. Тем не менее мне нравится работать с ним, как и со всеми людьми, точка зрения которых отличается от моей.

✓ Произведения Адорно (Теодор Адорно — современный немецкий философ - прим. перев.) все также важны для Вас, как и прежде?

Я думаю, что их уместность основывается в большей степени на тех вопросах, которые он ставит, а не на ответах, которые он пытается дать. Кроме того, его произведения обладают неповторимым стилем, и мне всегда интересно их перечитывать.

✓ Все ваши классические работы выпускались небольшими тиражами, поэтому вполне естественно, что они в настоящее время переиздаются. Но почему именно французская фирма Odd Size, а не Selektion занялась их переизданием? И какими были тиражи ваших альбомов, выпущенных в 80-е годы?

В последние годы в связи с распространением цифровой записи многие люди выразили желание приобрести компакт-диски с ремастерингами материала грамзаписей 80-х годов. Лично мне идея длительной доступности этих записей для покупателя нравится по трем причинам: они имеют значение культурного документа, на их примере можно проследить эволюционирование артистов на длительном этапе и, наконец, сделать вывод об их 'абсолютной значимости' для музыки в целом (если они, конечно, удовлетворяют определенным стандартам). Выпуск ценных записей ограниченным тиражом выявляет склонность к элитарности; с другой стороны, запись нового материала гораздо более важнее из общих соображений, чем переиздание старого. Это особенно актуально для таких небольших фирм, как Selektion, когда ресурсы (средства, персонал и т. д.) очень ограничены. В 1992 и 1993 годах вышло много новых работ, на выпуск которых мы потратили немало сил, поэтому мы рады переиздать наши первые выпуски в содействии с другими фирмами. Odd Size уже переиздала сборник "Massenmensch" (SLP001), альбомы P16.D4 "Kühe in 1/2 Trauer" и "Distruct" и, возможно, переиздаст пластинку "The Impossible Human" проекта Mixed Band Philantropist. Фирма RRRRecords переиздала работы, выходившие ранее на ее пластинках "Bruitiste" и "Fifty", а также на LP "Captured Music" (Selektion SLP019), на одном CD "Three Projects". Ремастеринг произвел я, оформление и графический дизайн выполнили Чарли Штайгер (для серии Odd Size) и Маркус Касперс (для CD "Three Projects"), прославившиеся деятельностью в подразделении Selektion Optik. В будущем я надеюсь выпустить на компакт-диске первые работы PD — EP "Alltag" (1980) с другими работами того времени, а также альбом "Nichts Niemands Nirgends Nie!", записанный совместно группами P16.D4 и S.B.O.T.H.I. в 1986 году.

Количество копий с оригинала: "Alltag", "Bruitiste", "NNNN!" и "Captured Music" — 1000, "Massenmensch" и "Kühe..." — 1500, "Distruct" — 600, "The Impossible Human" — 300 и "Fifty" — 50.

✓ Альбом "The Impossible Human" группы The Mixed Band Philantropist имел большой успех. Расскажите об этом проекте.

В 1980 году я познакомился с Ричардом Рупенусом, который в то время жил в Ньюкасле и выпустил с друзьями свой первый альбом под названием "Orgel Fesper Music" под именем Bladder Flask. Они разработали свой уникальный стиль декомпозиции, который применили в нескольких вешах на кассетных сборниках 1983-1984 года под именем The Mixed Band Philantropist. В конце 1982 года я занялся проектом "Distruct", который строился на основе материалов, присланных мне разными артистами из разных стран для обработки. Среди участников оказался и Рупенус. Через год я предложил ему организовать параллельный похожий проект — подготовить материал на основе присланных пленок и выпустить его на нашей фирме. Он согласился, но из-за ряда возникших проблем мне только через 2 года удалось завершить работу над LP "The Impossible Human", который увидел свет в 1986 году (SLP007).

✓ Многим читателям группы P16.D4 знакома в первую очередь по многочисленным сборникам. Как Вы относитесь к этой стороне Вашей деятельности?

К некоторым сборникам я отношусь однозначно положительно. У слушателя появляется возможность познакомиться с определенным стилем или сценой, причем прослушивание стимулируется контрастом подходов к концепции и индивидуальными особенностями артистов. Но, к сожалению, чаще всего попадаются сборники, которые делают люди, надеющиеся при помощи пары более-менее известных имен просто заработать немного денег, не задумываясь при этом ни о пользе для слушателей, ни о репутации невольно страдающих артистов. Мои любимые сборники — это "Miniatures" (фирма Morgan Fisher), "An Afflicted Man Musica Box" (United Dairies) и "Darker Scratcher" (LAFMS) — наши произведения с этих сборников нигде более услышать нельзя.

✓ Расскажите о том, как Вы заинтересовались композицией, в каком направлении продвигались к Вашей музыке и чье творчество оказало наибольшее влияние на Ваш стиль?

В детстве я слушал рок-музыку (особенно утяжеленную: Led Zep, Black Sabbath, Stooges и т. д.). Потом открыл для себя арт-рок, кентерберийскую школу и ее последователей: Soft Machine, Henry Cow, King Crimson, раннего Френка Заппу, немецкий рок типа Amon Düül, Cluster, Can, Faust, фри-джаз — Орнетт Колмэн и позднего Колтрэйна, Петера Брётцманна, Дерека Бэйли, новую музыку — Карлхайна Штокгаузена (50 - 60-е годы), Кейджа, Варезе, Лигети, Генри, Шеффера. Где-то в 1975 году я перестал слушать рок-музыку, потому что у меня сложилось впечатление, что она зашла в тупик, из которого не выбраться. Это ощущение исчезло к 1979 году, когда я услышал работы This Heat, Residents, Pere Ubu, первую пластинку Pop Ground. Тогда же я увидел несколько молодых групп из Франкфурта, играющих музыку по wave, они напомнили мне пластинку "Half Gentleman Half Beast" группы Half Japanese. Это и послужило импульсом для начала в 1980 году моей карьеры музыканта. Уже тогда я почувствовал необходимость создавать такую музыку, которая бы придерживалась стандартов новой музыки, не сделав при этом ни шагу в сторону 'академической' музыки.

✓ Выступаете ли Вы с концертами? Как они проходят и как Вы вообще относитесь к концертной деятельности?

В 1980-1981 годах группы PD и P16.D4 дали множество концертов, используя традиционные для рок-групп того времени инструменты — барабаны, бас- и соло-гитары, клавишные, магнитофоны. Пьесы представляли собой импровизации на базе звуковой концепции или определенной темы — музыкальной, эмоциональной или лирической. Представление об этих выступлениях могут дать кассетные записи тех лет. В 1985-1989 годах концертная деятельность стала более упорядоченной: мы выступали примерно 2 раза в год, да и наша инструментальная база претерпела радикальные изменения: мы полностью отказались от барабанов, гитар и прочих прежних инструментов. Используя контактные микрофоны, акустические свойства сред, магнитные пленки, генераторы и проигрыватели компакт-дисков, мы импровизировали в области *musique concrète*. Подобное звучание имеют некоторые композиции с дисков "NNNN!" ('side 3'), "Tionchor" и "Rid Me Of P16.D4" ("section 3"). Акустическая часть концертных номеров воспринимается вместе с визуальными элементами — видеопроекциями, декорациями, вплоть до театральных приемов. В дальнейшем мы еще серьезней стали подходить к этим мероприятиям. С 1990 по 1994 год я организовал всего 2 концерта своего сольного проекта RLW, на которых состоялись презентации моих новых произведений. Основное внимание концентрировалось на

работе с акустикой концертных помещений, которая до неузнавания меняла звучание композиций. Последний концерт, состоявшийся 26 ноября 1993 года, совмещал манипуляции с пленками и музыку, записанную Бернхардом и мной с видеографикой Ахима, которому удалось осуществить интерференцию 16-кадрового компьютерного коллажа с музыкальной перспективой.

✓ **Насколько нам известно, Selektion охотно идет на международные контакты и подключается к информационным сетям. Каково Ваше отношение к этой практике?**

Контакты с внешней аудиторией я рассматриваю важную и неотъемлемую часть работы артиста. Они часто стимулируют вдохновение, дают множество полезных знаний, формируют определенное общественное мнение. Однако порой они отнимают так много времени, что я не успеваю заниматься музыкой. А все из-за того, что мне иногда требуется недели две только на то, чтобы ответить на письма.

✓ **Вы сказали, что предпочитаете создавать такую музыку, которая бы придерживалась стандартов новой музыки, не сделав при этом ни шагу в сторону 'академической' музыки. Какие у Вас отношения с официальной академической музыкой?**

Само название говорит о том, что эта музыка пришла к нам из школьной системы. В университетах и консерваториях, финансируемых государством, профессора учат студентов, как надо делать музыку, какой она должна быть. Бесконечное переигрывание неоклассиков (особенно в Германии) и ненавистная последовательная техника композиции. Для них важно только то, что написано на бумаге, а не то, что Вы слышите. Конечно, такая система не может даже допустить появления новых идей в музыке, не то что их произвести. В общем, все это — обычное скучное ремесло, профессия ради профессии.

✓ **Но ведь Вы тоже, наверное, пишете партитуры или иные графические интерпретации структуры Вашей музыки. Например, графики, прилагаемые к диску "NNNN!" — использовались ли они в процессе записи?**

В 80-х годах я работал преимущественно с катушечными магнитофонами, поэтому для комплексного микширования мне требовались графические диаграммы. Графики на обложке пластинки "NNNN!" — попытка помочь слушателю представить структуру композиций. Позже, когда стал работать уже с программами секвенсора, я перестал пользоваться партитурами, так как все необходимое можно было увидеть на мониторе. Кстати говоря, удобство этой программы весьма спорно, так как она разработана для записи традиционной поп-музыки и, чтобы добиться другого звучания, необходимо постоянно переводить значения параметров (частоты и т. д.) на нужный лад.

✓ **Раз уж мы заговорили о технике, расскажите, каково в Вашем случае влияние технологии на процесс композиции?**

С 1980 года композиция с целью воспроизведения стала моим основным занятием в жизни. Поэтому отражение технологии воспроизведения и ее влияния на саму музыку всегда было решающим звеном в моей работе. В понимании современного слушателя технология всегда определяла характер музыки. Классическая музыка не могла существовать без талантливых мастеров и ремесленников, которые должны были конструировать и изготавливать высококачественные акустические инструменты. Позднее композиторов стали привлекать неожиданные, порой необъяснимые возможности традиционных инструментов. Особенно продвинулся в этой области немецкий композитор Гельмут Лахеманн, работы которого меня всегда очень впечатляли. Сейчас наше общество все более приближается к технократическому; в связи с этим я думаю, что в музыке вольно или невольно должно происходить нечто похожее. Другой важный аспект — возможности инструментов. Вы, возможно, посчитаете это уступком демократии, но тем не менее я считаю, что совсем неизбывательно владеть новейшей и супердорогой технологией, можно работать и с аппаратурой, которую может позволить себе человек среднего класса. В 80-х годах, например, это были катушечные и кассетные магнитофоны. Интересно, что весь материал группы P16.D4 был записан при помощи 4-дорожечного катушечного магнитофона, простейшего микшера и катушечной же мастер-машины со скоростью лентопротяжки 7,5 дюймов в секунду, а исходный материал очень часто записывался на дешевый кассетный магнитофон. Конечно, все это влияло на характер музыки, но я это никогда не скрывал. Наоборот, я старался максимально использовать возможности этих примитивных машин, применяя склейки и режимы перегрузки...

Между тем, повсеместный прогресс оказал влияние и на музыкальную технологию: DAT-магнитофоны стали стоить дешевле, чем катушечники, сэмплеры — дешевле аналоговых синтезаторов, компьютерная обработка звука — не дороже, чем многодорожечные магнитофоны и приспособления для получения всяких эффектов. Конечно, все новое цифровое оборудование рассчитано на исполнение гимна в честь прекрасного нового мира. Однако возможно его использование наперекор замыслам музыкальной индустрии. Именно этого я и старался достичь при записи CD "Acht", все до одного звуки с которого получены цифровым путем и при этом совершенно не похожи на привычное 'цифровое' звучание. В каком-то смысле цифровые системы более практичны, чем аналоговые — трудней найти слабые места, пределы возможностей, которые можно было бы затем преодолевать. В 80-х я не пренебрегал акустическими инструментами, да и сейчас не упускаю возможности использовать старую кассетную технику: на втором моем сольном диске "14" аналоговые и цифровые методы и звуки сочетаются и приспосабливаются друг к другу. Скорее всего, я буду развивать этот опыт дальше.

✓ **Как Вы сами оцениваете свое творчество за эти годы? Это хороший фундамент для новых достижений?**

Конечно, у меня было несколько записей в начале карьеры, которые были весьма непрофессиональны и слышать которые мне сейчас неприятно. Особенно это касается некоторых кассет 1980-1981 гг. и пластинки группы PD "Inweglos" (1980). Но в целом, пожалуй, я не могу сказать, что все эти годы шел в направлении, которое сейчас не могу принять.

✓ **Есть ли у Вас какие-нибудь планы на будущее?**

Мне всегда очень нравилось работать с другими людьми, но, честно говоря, только в роли руководителя, чтобы последнее слово всегда было за мной. Наверное, именно это послужило импульсом к работе над проектом "Distruct" в 1982 году, когда другие участники группы P16.D4 не могли предложить никаких новых идей. Даже мои сольные диски всегда записываются в сотрудничестве с Бернхардом Гюнтером, мы долго обсуждаем с ним каждую композицию, прежде чем я ее полностью закончу. Ну а в будущем я, конечно, буду сотрудничать со всей бригадой Selektion (Гюнтер, Касперс, Вольшайд), а также с другими композиторами, с которыми поддерживаю тесную связь — например, с Джоном Ватерманном и Джимом О'Рурком.∞

# ACHIM WOLLSCHEID

✓ Как Вы пришли к тому, чем являетесь сейчас в мире музыки?

A.W.: Когда мне было 6 лет, я с удовольствием играл на губной гармошке. В возрасте 11 лет мне в наследство от дедушки досталось пианино, на котором я вначале учился играть самостоятельно, а потом брал уроки. В 15 лет я заинтересовался гитарой, а затем научился играть на органе и электрогитаре. В 1977 году я уехал в Лондон, а по возвращении играл с разными группами у себя на родине, в городе Трир. В 20 лет я овладел игрой на бас-гитаре и переехал в Майнц, где присоединился к движению немецкой новой волны. Снова разные команды, затем фирма Neue Frühling и группа Non Toxicque Lost. С 1984 года работал с фирмой Selektion в лице группы S.B.O.T.H.I., в 1989 году впервые провел музыкальные перформансы (инсталляции) в Франкфурте, после которых стал работать под своим собственным именем — Achim Wollscheid.

✓ Попробуйте описать музыку S.B.O.T.H.I. — что в ней особенного? И чем Вы заняты в настоящее время?

В самых общих словах, музыка S.B.O.T.H.I., это поиск моей артистической персональности. В 1984 году S.B.O.T.H.I. стала некоторым объектом концентрации музыкального творчества: я искал людей со своими интересными проектами, в то же время развивая мои собственные — своего рода состязание с P16.D4, роль оппозиции на фирме Selektion. В отличие от P16.D4, на практическую сторону моей деятельности повлияла теория искусства, заимствованная из другой моей ипостаси — визуального творчества, включающего ксерографию, видеомонтаж, дизайн и графику. Я никогда не рассматривал работы S.B.O.T.H.I. как музыку; это, скорее, просто результат структурной организации звука. В то же время я не могу отрицать, что мне нравятся некоторые аспекты звука или шума, особенно пространственные перспективы. Хотелось бы надеяться, что моя аудитория воспринимает это так же. Я покончил со S.B.O.T.H.I., как только отчаялся искать способы размещать мои работы в галереях современного искусства. Я перестал фокусировать свое внимание на объектах (звук в записи и изображение в галерее), которые кажутся мне метафорами для всех форм творческих решений. Я не хочу мешать новым музыкантам в их поиске новых звуковых перспектив — вполне возможно, что мой следующий проект на фирме Selektion будет публикацией моих литературных работ или визуальных образов. Мое место в искусстве можно охарактеризовать как поиск и адаптация широкого диапазона материалов и состояний, которые могут стать предметами искусства. Я выступаю против традиций, приводящих к окостенению структуры.

✓ Расскажите о Вашем сотрудничестве с группой Merzbow.

Масами Акита (основатель и продюсер Merzbow — прим. перев.) и я разделяем интерес к экстремальному тяжелому року (Extreme Metal Rock). Я с трудом могу это слушать, потому что эта музыка не согласуется с моими стандартами в шумовой музыке, но она нравится мне чисто с информационной точки зрения. Масами Акита привлекает меня своей прямотой, искренностью и дерзостью мыслей. У нас примерно одинаковый уровень образования и профессиональной деятельности: музыкант, писатель, свободный художник. Нам обоим нравится Michel Serres и Jean Baudrillard. Мы часто проводим ночи вместе за выпивкой и беседами. Поэтому у нас с ним иногда получаются довольно интересные совместные проекты. Мне кажется, что ему при нетипичной для японца внешности не достает и общепринятых национальных черт, без которых даже харакири не воспринимается всерьез.

✓ Вы можете примерно описать процесс композиции?

Всего один пример. Как-то раз мы говорили с Йоханнесом Гебелем (серьезный композитор-электронщик) о "долгожитии" компьютерной музыки. Речь шла о том, что многократное прослушивание фрагмента компьютерной музыки вызывает гораздо более продолжительный всплеск чувств, чем классическая музыка с относительно простой общей ритмической структурой. Кстати, ритм сегодня преследуют те же проблемы, что и звук, то есть он стал более самостоятельным, ориентированным на долговременное восприятие — большое значение приобрели развитие, фрагментарная преемственность рисунка и т. п. Кто-то, видя в этом метафору общего социального развития, может предположить, что достоверность истории меняется в зависимости от настоящего момента, в таком случае цифровая технология — это техническое следствие этого. ЧТО есть звук? ЧТО такое образ? КАКОЕ отношение я к этому имею? Цифровые системы телекоммуникации дают возможность обмениваться информацией в реальном масштабе времени: ЧТО такое обмен? Тогда я подумал, что если сделать гласные звуки в словах такими длинными, что согласные звуки покажутся островками в бескрайнем море гласных, то можно будет утверждать, что мы наблюдаем расширение реального времени. Итак, я пришел к основной мысли, вот она: КОМПОЗИЦИЯ — ЭТО ВСЕ ТО, ЧТО ДОСТУПНО ПРОСТЕЙШЕЙ МАШИНЕ.



✓ **У Вас бывают концерты?**

Я не расходую средства на туры, это пустая трата времени. И вообще, концерт — это не совсем подходящее название, я использую термин 'инсталляция', то есть демонстрация визуальных образов и материальных конструкций с использованием звука исключительно в виде сопутствующего оформления.

✓ **Какие музыканты помогают Вам в работе?**

Если говорить о продолжительности, то самое продолжительное сотрудничество у меня было с P16.D4, SLP и Merzbow. Я считаю, что типология совместной работы музыкантов включает в себя обмен базовым материалом, любое общение на темы этого обмена при помощи вторичных средств, дискуссии по поводу того, как должна выглядеть вся система в целом, более общая прагматика мотиваций и некоторые психологические стороны. Кроме того, это тематическая смена систем иерархий: нужно выяснить, какой должна быть последовательность действий артистов, направленных к принятию публикой деятельности артиста, как сотрудничество влияет на автономию, успех, творческую свободу?

Относительно форм и мотивов сотрудничества. Я думаю, что нельзя недооценить такой мотив, как специфическое любопытство. Из-за того, что большинство форм социального контакта сегодня предопределено и разрознено, он теряет роль выразителя социальной активности. Чтобы ее сохранить, необходимы всякие уловки и смешения. Таким образом, совместный проект обладает вескими практическими достоинствами — служит обращенным зеркалом, материализующим смешенную активность. Мне интересны разные формы сотрудничества, я с удовольствием работаю с классическими музыкантами. Например, в настоящее время я планирую работу в театре, симбиоз инсталляции и театральной постановки.

✓ **Каково Ваше мнение об академической музыке на фоне того, что происходит в андеграунде и в мире субкультуры?**

У меня смешанное чувство относительно существования полярной разницы между академической и субкультурной продукцией. Мне кажется, что все инновации как в искусстве, так и в общественной жизни исходят из субкультурного движения, которое после сублимации и отбора может стать основным кодексом эстетики на определенный период. Мои субкультурные корни связаны с ощущением энергии и оппозиционности, которые я надеюсь сохранить в будущем; в то же время некоторые мои работы смело можно отнести к крайним областям академического восприятия.

Моя критическая позиция в отношении к той академической музыке, которая обязана своим появлением и своей формой исключительно техническим системам, заключается в том, что большая ее часть (как и в других областях академической продукции) служит всего лишь примером одномерной модели (или мифом) прогресса. Некоторых композиторов (Бэббит, Тайтльбаум, Буле, Штокгаузен) я рассматриваю как обслуживающий персонал технического королевства (или его архитектуру). Вместе с тем я знаю, что невозможно вырваться за пределы технократического общества, и не вижу в академической музыке свежести мыслей и неожиданности взаимно-дисциплинирующего импульса.

✓ **Большинство Ваших работ делаются на компьютере. Вы считаете компьютер основным музыкальным инструментом?**

**Можете ли Вы сказать, что полностью используете его возможности?**

Большая часть моих работ построено на художественном замысле, как это ни банально звучит. Я стараюсь быть осторожным даже при умеренном использовании машин. Я не считаю себя фанатом или знатоком компьютерной техники. Я рассматриваю машину как некий интерфейс, который помогает постепенно изменять структуру нашего общества в нужном направлении. Я преследую похожую цель, поэтому если я хочу идти в ногу со временем, я должен хорошо знать машину, присущую ей архитектуру и ее периферию. Мне приходится постоянно вести перехват инициативы.

✓ **Будут ли переиздаваться работы S.B.O.T.H.I.?**

Все-таки я неравнодушен к понятию дистанции — времени или барьерам между людьми. Иногда мне жаль, что она существует. Но, с другой стороны, она защищает меня и мою текущую позицию, мое место в жизни и границы в творчестве. Несмотря на то, что мои записи чисто технически, на уровне носителей, приравнены к массовой продукции (по тиражу, по способу распространения), я рассматриваю их как отпечаток части моей личности на определенном промежутке времени, связь с которым (при постоянно растущей дистанции) мне хочется сохранить. Когда заходит речь о переизданиях, у меня возникает сильное ощущение, что эта связь теряется. Уже только этот факт мешает переизданию, не говоря уже о других проблемах. Но все это касается только CD. Если люди вспомнят о такой технике, как обычный плеер, то могу их обрадовать — кasset с записями S.B.O.T.H.I. осталось много.

✓ **Расскажите о подразделении Selektion Optik. Кто входил в его состав и на чем фокусировалась внимание эта группа?**

Главной задачей было совмещение художественных замыслов и методов, используемых в рамках музыкального сотрудничества. Сначала группа занималась только оформлением дисков, а затем расширила свою деятельность до производства видеофильмов, альбомов графики и т. д. Лучшим образом продукцией того периода стал комплект SLP, выпущенный фирмой в 1992 году — аудиовизуальная антология деятельности фирмы Selektion. В настоящее время деятельность группы стала еще более многогранной — появились такие продукты, как компьютерная графика и оцифровка видеоперформансов. Этим занимается Чарли Штайгер, которая ранее прославилась выдающимися работами в области ксерографии. Так же очень интересна интерпретация цифро-аналогового преобразователя, разработанная Кристофером Уолхорном. Optik опубликовала три видеосэмплера, которые нам с трудом удалось реализовать из-за анархии, царящей на дистрибуторском рынке.

✓ **Ведете ли Вы переписку с другими композиторами с целью обмена идеями или материалами?**

Да, я люблю писать письма, и это мне очень помогает в жизни. Единственная плохая сторона дискуссий — я слишком часто допускаю в них резкие суждения, которые становятся причиной непонимания, о чем я позже жалею. В таких дискуссиях мне хочется вообразить себя тихим слушателем, но зачем обманывать себя — я им не являюсь и никогда не стану. ☺

# BERNHARD GÜNTER

✓ Сначала поясните, что означает название Вашего первого CD "Un Peu De Neige Salle"?

B.G.: Это название можно перевести как "Чуть смешанный с землей снег" ("A Little Soiled Snow" — англ.), и оно мне очень нравится, потому что это можно живо себе представить: что-то маленькое, с трудом различимая неоднородная масса лежит на Вашей ладони, немного холдит ее и тает так же безвозвратно, как и время, которое Вы тратите на созерцание этого чуда. Вы даже можете составить собственный коан: "Что есть природа Будды? Чуть смешанный с землей снег." И это действительно так! Разгадка верна! Мне пришлось бы долго искать название для этой работы, которое так же удачно отразило бы ее сущность.

✓ Как Вы создаете Ваши композиции?

Мои основные инструменты, как Вы, надеюсь, обратили внимание — это компьютеры и сэмплеры; я использую их как при композиции, так и при исполнении. Обычно я начинаю с записи и сэмплирования звуков, в основном это или домашние, или полевые записи, реже — фрагменты готового материала с других CD или кассет. Затем следуют монтаж и обработка звука, цель которой — раскрыть его потенциал применительно к идеи композиции. Я многоократно прослушиваю запись, пытаясь варьировать звучание сэмплингов (сэмплированных фрагментов) при помощи цифрового редактирования в компьютере, либо используя дополнительные аналоговые источники. Как только мне удается обнаружить хотя бы малый след интересного материала, я делаю первые наброски в программировании секвенцера. Я не составляю графического представления, вместо меня это делает программа секвенцера, что позволяет мне продвигаться вперед, сохраняя уровень формального развития пьесы. После этой предварительной работы я пытаюсь найти какие-нибудь взаимозависимости, перенести звуковую последовательность на художественный замысел, чтобы определить направление дальнейшей работы. Затем из этих фрагментов звукового поля формируются последовательные структуры; добавляя к ним новые звуки, я прослеживаю соответствие намечающейся концепции, затем варьирую возникшие сочетания и т. д. Варезе сравнил этот метод с процессом кристаллизации, что, по-моему, весьма уместно.

✓ Вы упомянули о невторостепенной роли прослушивания — что Вы имеете в виду, говоря об этом?

Что ж, я считаю, что для большинства людей прослушивание состоит в распознавании звуков, идентификации с ранее услышанными и сохраненными в слуховой памяти, то есть, в моем понимании, в присвоении звукам каких-то условных имен. Я уверен, что самое полноценное прослушивание идентично сатори в буддизме, это восприятие окружающего мира не на словесном уровне, а на уровне слухового просвещения. Если человек не может претендовать на то, чтобы постоянно находиться в этой части (бес)сознания или в любой момент по собственному желанию входить в нее, словно в ближайшую аптеку, он по крайней мере может попробовать ориентироваться в этом направлении. Именно этот вид прослушивания и является моим основным средством в процессе композиции и, надеюсь, результатом отдачи, которую я надеюсь получить от слушателей. Тем читателям, которые желают получить более подробную информацию по этому вопросу, я рекомендую прочитать эссе Т. В. Адорно "Vers Une Musique Informelle" ("О неформальной музыке" — фр.), которое я обязательно включил бы в программы своих концертов. Для меня это эссе звучит как поразительно точное описание метода композиции, предложенного Мортоном Фельдманом (которого я считаю выдающимся композитором XX века), хоть они и не были знакомы. Фельдман говорил: "У меня единственная просьба ко всем композиторам: прочистите как следует уши, прежде чем браться за сочинение музыки."

✓ Были ли у Вас другие записи до "Un Peu De Neige Salle"?

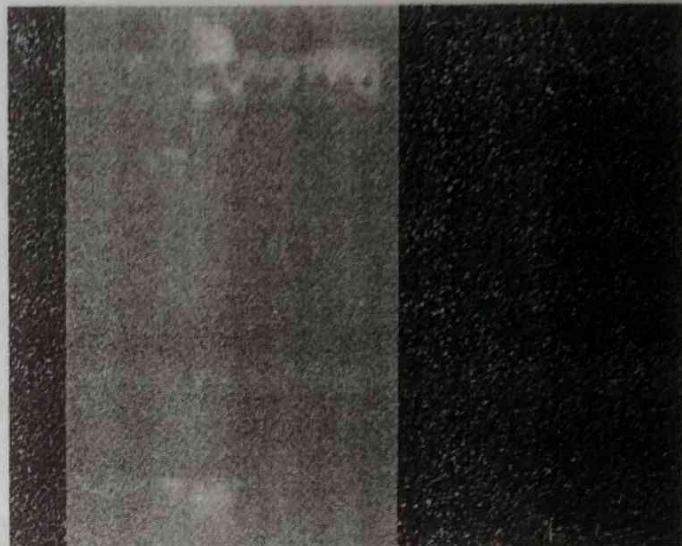
Нет, это мой дебют. До этого я музыкой почти не занимался — и слава богу, меньше было беспокойства.

✓ Чем Вы занимаетесь в настоящее время и какие у Вас планы на будущее?

Я помогал Ральфу Веховскому в записи его второго сольного диска "14" — прорабатывал общую ритмическую структуру одной из пьес и сочинил двухминутный переход от одной композиции к другой. Также я записал 13-минутную пьесу для совместного проекта "ITINERAIRE", в котором участвовало еще четыре композитора: Джанкарло Тониутти, Ахим Вольшайд, Асмус Титченс и Франс де Ваард. В настоящее время я вместе с RLW работаю над новым совместным альбомом, рабочее название которого "Un Ocean De Certitude", который планирую закончить в 1995 году. Кроме того я надеюсь, что у меня еще останутся силы для работы над моим вторым сольным альбомом "Details Agrandis".

✓ Кстати, как Вы относитесь к Вашему CD с точки зрения цифровой записи?

Сначала я немного нервничал, потому что уже на стадии мастеринга студийный инженер с недоумением сообщил мне, что на ленте-оригинале нет ничего, кроме слабого треска и гудения. После того, как люди с Selektion уломали парня, и он



подготовил мастер-ленту, позвонили с фирмы, производящей компакт-диски, и сказали, что лента испорчена и не содержит никакой записи. Я уж было подумал, что зря это все затягивал, как вдруг увидел положительную реакцию других артистов и очень обрадовался, что многим людям этот слабый треск и гудение очень понравились. Пожалуй, с самым большим энтузиазмом к этой работе отнесся Джим О'Рурк, который написал мне, что "Un Peu De Neige Salie" - это чудо; он отсыпал факсы и письма всем своим знакомым, рекомендую им обязательно послушать альбом. Мне это было очень приятно, потому что мне тоже очень нравятся его работы, особенно "Scan" и "Scend". Я также получил очень доброжелательные отклики от Джона Ватерманна (который сравнил мою работу с произведением "Lessness" Эндрю Бекетта — я был очень польщен!); хорошо отзывались Петер Думмелинкс, Йос Смолдерс, Джанкарло Тониутти, Роберт Занк, Кристофф Химанн, Дитмар Виссер, Асмус Титченс, а журнал "Revue et Corrige" поместил на своих страницах прекрасную аннотацию. Принимая во внимание, что моя работа выполнена в довольно простом стиле радикального минимализма, я не надеялся увидеть такую массу позитивных реакций и поэтому был действительно счастлив!

✓ **У Вас были сольные концерты? Как Вы вообще представляете свою музыку публике?**

Да, я провел пару концертов, на которых звучала музыка с альбома "Un Peu De Neige Salie": ведь многие предпочитают наряду с музыкой наблюдать какое-нибудь "действие", поэтому провести презентацию компакт-диска мне было довольно трудно. Также я провел один концерт с RLW, во время которого мы действительно использовали сэмплеры и компьютеры, причем все это звучало "живьем", но, как это ни странно, мне показалось, что публика ждала большего, и люди были разочарованы. Тогда мы вернулись к DAT-магнитофону с дистанционным управлением, усилителям мощности и двумя акустическими системами, что для меня было идеально. Я чувствую себя некомфортно, если пришедшие на концерт люди имеют слабые слуховые способности, постоянно требующие визуального подкрепления. И вообще, я ненавижу сложившееся мнение, согласно которому артист на концерте должен доказать вспотевшей толпе чудесную силу музыкального искусства! Конечно, в таком случае возникает вопрос — а зачем тогда вообще нужны концерты? Ведь люди спокойно могут слушать музыку дома в одиночку. Тем не менее это совершенно разные вещи — когда люди приходят в определенное место и время слушать музыку вместе. Во-первых, атмосфера коллективного внимания создает неповторимые ощущения, а во-вторых, говоря более приземленно, людям более интересно слушать музыку у меня на концерте, потому что качество воспроизведения здесь гораздо выше, чем то, которое они могут получить в домашних условиях. Я использую установку *Glockenklang* в качестве акустической системы и воспроизвожу мастер-ленту на своем студийном DAT-магнитофоне. Я и сам получаю массу удовольствия от своих концертов и извлекаю из них много полезного опыта.

✓ **Расскажите о Вашем отношении к CD "Un Peu De Neige Salle".**

Рискуя показаться нескромным, я все же скажу, что мне нравится этот альбом. Когда я его слушаю, мне кажется, что он живет своей собственной жизнью, независимо от меня, и я не могу уже как-то подействовать на него сейчас — только слушать. Я работал над ним 2 года (а над тем альбомом, который Вы еще не слышали, уже 3 года), поэтому я не могу уже точно вспомнить, что я тогда думал об этом. Впрочем, тогда я и не предполагал, что работа будет издана на CD, хотя и надеялся в будущем как-то представить широкой аудитории свои композиции, если они действительно того стоят. На самом деле, это оказалось возможным только благодаря RLW, которого вдохновил мой проект и который всячески помогал мне преодолеть все препятствия на этом пути. Так что, "Un Peu De Neige Salie" — это саморазвивающийся проект, и мой следующий альбом должен продолжить его идею, рассматривая тему под другим углом.

✓ **Ваше мнение об академической музыке на фоне того, что происходит в авангарде?**

Я точно знаю одно — музыка бывает хорошая и плохая. Меня гораздо больше интересует не окружение музыканта, а то, как успешно он преодолевает трудности в процессе композиции.

Проблемы композиторов часто имеют академическую подоплеку, когда они думают, что знают, "как это делается", потому что их учили, как это предполагается делать. Я же считаю, что композитор должен каждый раз заново открывать способ, каким "это" должно "делаться", потому что каждая композиция должна быть по-своему уникальной, и то, "как это делается", должно исходить из именно из этого материала, а не из заданного набора правил. Как говорил Дебюсси: "Из великого произведения можно извлечь группу правил, но из группы правил никогда не получить великое произведение". Я процитировал по памяти, но общий смысл понятен.

С другой стороны, многие "андеграундные" артисты считают, что обладают достаточными средствами музыкальной выразительности и поэтому могут позволить себе использовать устаревшую технику. Я не представляю себя в роли свихнувшегося пижона, исполняющего музыку исключительно на крышках от мусорных контейнеров в знак протesta против западной цивилизации, даже если Вы подберете для этого какой-нибудь кругой термин типа "модерн-примитивизм". Для меня не подходит лозунг пост-модернизма "Все преходящее". Мой девиз — "Искусство все еще не так просто, как кажется". Я не воспринимаю серьезно академическую музыку, которая сочиняется в стенах университетов и исполняется на фестивалях, спонсируемых промышленными гигантами. В основном это неудачная минималистическая музыка, бесконечные повторения старых вещей, фри-джаз, импровизация, вплоть до голливудского стиля *technicolor*, звездных войн гедонизма. Все это объединяет полное отсутствие смысла, реклама спонсоров и слепая вера в то, что технология и прогресс в конце концов преодолеют разрушение личности. Если Вы вдруг окажетесь на музыкальном фестивале, где все композиторы окажутся единодушны в том, что музыка к фильму "Star Trek" — лучшая в этом жанре, то сразу бегите оттуда.

✓ **Какая музыка оказала наибольшее влияние на Ваше творчество?**

Впервые записью, которая завладела моей душой, был концерт Арчи Шеппа "Live at Donaueschingen" (MPS Records) — я слушал его днем и ночью, делал рисунки под его впечатлением и даже пытался танцевать, пока магнитная лента не истерлась настолько, что запись стала звучать почти как монофоническая. Потом пришло время "Ascension" Джона Колтрэйна — великая вещь! Недавно услышал "Calcutta Gas Chamber" Джона Ватерманна (замечательно), "String Quartet and Piano" Мортона Фельдмана в исполнении Kronos Quartet и Аки Такахashi и чудесную интерпретацию Джона Тибури пьесы "For Bunita Marcus" Мортона Фельдмана (Тибури превосходит, он обладает прекрасным вкусом) и "Scend" Джима О'Рурка — вещь не новая, но я могу слушать ее хоть три раза в день, мало того — я даже не знаю, что мне в ней так нравится, я лишь вновь и вновь обнаруживаю себя слушающим ее, а с точки зрения дзен-буддизма это, как известно, наиболее полноценное прослушивание.



✓ Не могли бы Вы более подробно рассказать о Вашем понимании музыки Мортона Фельдмана и о ее влиянии на Вас?

К сожалению, в то время, когда я впервые услышал его музыку (примерно 4 года назад), его уже не было в живых. Как-то раз я слушал радиопередачу Джасинто Сцельси, в которой он и другие композиторы с большим почтением высказывались о Фельдмане, а затем прозвучала его фортепианная пьеса. Я подумал: "Что это такое? Это же замечательно!" Но мне было недостаточно этой небольшой пьесы, я стал регулярно прочесывать радиоэфир и наконец наткнулся на четырехчасовую передачу, целиком посвященную фортепианной музыке Фельдмана. С тех пор я стал его большим поклонником. Что такого экстраординарного в его музыке? Я бы сказал, что она — не более и не менее, чем лучший выход из положения между Сциллой серийности и Харибдой алеаторики.

Рассматривая технику композиции в этих двух категориях, мы видим в первом случае серийную организацию звуковых параметров и построение произведения на основе каких-то математических законов. Очевидная проблема здесь состоит в том, что эти параметры в акустическом воплощении *не отделены* друг от друга, они имеют количественную природу и не могут влиять на качество музыки, а их строгая математическая организация хоть и имеет какое-то значение, но не является неотъемлемой частью музыки. Конечно, можно долго говорить о том, что эта техника возникла из тенденции к объективности в музыке, когда каждая нота может иметь свое объяснение, но уже в конце 50-х стало ясно, что эти конструкции не соответствуют музыкальным требованиям, хотя с точки зрения теории они безошибочны.

В другом случае мы видим концепцию Джона Кейджа, настаивавшего на освобождении звука от серийности, чего можно достичь случайностью операций, держа "эго" композитора со всеми его симпатиями и антипатиями вне процесса композиции. Здесь чувствуется сильное влияние дзэн-буддизма, точнее, его концепции невмешательства. Кейдж говорил, что музыка должна быть подобна погоде. Я с ним охотно соглашаюсь, но замечаю, что погода — вовсе не случайное явление, а результат сложных процессов в атмосфере. К школе Кейджа я отношусь двояко: с точки зрения теории, музыка в моем понимании — нечто, создаваемое человеком и предназначеннное для человека, поэтому она должна иметь понятные ему формы и структуру. Сознательное предоставление абсолютно всех звуков воле случая исключает потребность в композиции, а следовательно, и в композиторе, то есть я могу, к примеру, просто прогуляться по роще и послушать шум листвы (что мне очень нравится делать, хотя я и не отношу это к искусству). Но с практической точки зрения интересно то, что пьесы Кейджа все равно звучат как пьесы Кейджа, их нельзя с кем-либо перепутать, хотя по идеи они должны быть обезличены, лишены, так сказать, индивидуальности. Как-то раз я видел Кейджа по немецкому телевидению, он говорил о случайной методике и, в частности, сказал, что на все вопросы композиции дал ответы И-Чинг. Тогда ведущий передачи спросил: "Но кто же задавал эти вопросы?", на что Кейдж немедленно ответил "Я, конечно!" и рассмеялся своим харизматическим смехом. Мне это показалось интересным.

В любом случае случайная организация не дает преимущества по сравнению с последовательной в оптимизации качества звука и его структуризации. И тут появился Фельдман! Его методы одинаково далеки и от последовательных, и от случайных, потому что его основной принцип — вслушивание, и это одновременно способ прочувствовать и планировать звук, исходя из его красоты и художественных достоинств, а не из случайного стечения обстоятельств или математических законов. Легко видеть, что именно этот путь дает возможность композитору почувствовать полную ответственность за все, что он пишет: он должен постоянно проявлять свой талант, потому что иначе его в любой момент можно уличить в несостоительности. Фельдман пошел по этому пути: "Искусство — это очень ответственное и опасное занятие, потому что оно является наилучшим отражением нас самих, и если мы не будем осторожны, мы погибнем для искусства."

Короче говоря, Фельдман — один из самых выдающихся композиторов XX века, потому что его музыка доносит до людей мысль о том, что предназначение искусства — реализация человеческих возможностей в постижении законов жизни категориями качества. Количественные категории мы оставим компьютерам — они считают быстрее нас. Кроме того, я думаю, что работы Фельдмана — отличный пример того, как можно выразить многое без помощи слов, ведь эмоциональное воздействие ведется на том уровне, который недосягаем для слов и чисел — все равно как музыковед не может увидеть душу композиции, прослеживая комбинации нот и подсчитывая такты.

Конечно, я не считаю, что вся нынешняя музыка должна звучать так же, как музыка Фельдмана, но серьезность и самоуважение при работе со звуком должны служить примером для начинающих композиторов, которые в творческом поиске не должны возвращаться к случайности и математике, как бы трудно им не приходилось и как бы они не сомневались в своем таланте. Искусство — это риск и сомнение, оно дает шанс сделать нашу жизнь немного большим, чем органическое функционирование в определенный период времени. И в этом, безусловно, есть заслуга Мортона Фельдмана, и, хоть мы с ним ни разу не встречались, я чувствую его отсутствие и считаю его преждевременную смерть неизмеримой потерей для всей музыкальной общественности. ∞



Фотоиллюстрация к проекту "Itineraite", выпущенному фирмой Selektion в 1995 году. Фотографии сделали (слева направо): Асмус Титченс, Ахим Вольшайд (две), Джанкарло Тониццетти и Йорг Конфер

SELEKTION

# ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

HISTORY

Июнь 1979 года

Первые публикации о панке и постструктуральизме в первом выпуске теоретического издания OVERGROUN.

Январь 1980 года

Образование и первый концерт группы PD. Синтез шумов и прочих элементов музыки. PD записала следующие работы: "Alltag" EP (апрель), где использовались тексты Baudrillard, Virilio и Cendrars. Flexl "Skartrack" (октябрь), LP "Inweglos" (ноябрь).

Июль 1980 года

Создана фирма Wahnehmungen, которая одна из первых выпустила кассеты немецких музыкантов вестфальской панк-экспериментальной сцены (Вестфалия — область между Рейном и его притоком Майном - прим. перев), в том числе и PD. Изменения в составе PD приводят к распаду группы в январе 1981 года.

Февраль 1981 года

Увеличение активности фирмы, выпуск последней работы PD "Permutative Distortion" EP. P16.D4 продолжает традиции группы. Выпуск нескольких новых кассет и сборника "Schau Hör Main Herz Ist Rhein".

Осень 1981 года

Впервые документируется участие в международном движении: кассета "Technodeath" итальянской mail-art-группы TRAX.

1982 год

Структурные изменения: название фирмы меняется на Selektion. Каталог кассет за 1980-1981 годы с 17 наименований сократился до 9 + две новые, выпущенные в 1982. Идеологическая установка: новая немецкая волна умерла, не выдержав конкуренции с более привычной коммерческой музыкой. Экспериментирование — под запретом. Задача Selektion: приостановление концертов, концентрация сил на студийной работе, музыкальные исследования и расширение контактов с прочими экспериментальными группами по всему миру. Выпуск двух международных сборника "Offene System" (SC10, май 1982 года) и "Massenmensch" (SLP001, октябрь 1982 года). Проект DSTRUCT (Distant Structures — букв. 'отдаленные структуры') начинается со сбора материала от музыкантов из разных стран с целью формирования из него цельной работы.

1983 год

Работы P16.D4 впервые появляются в сборниках других фирм.

1984 год

Выпуск альбома "Kühe In 1/2 Trauer" (SLP003, январь 1984 года).

1985 год

Закончена работа над альбомом "Distruct" (SLP005, январь 1985 года). Группа Swimming Behaviour Of The Human Infant, существующая с конца 1984 года, выпускает первый альбом "s/t" (SLP009, апрель 1985 года). Появилась заинтересованность эстетическими инновациями: ксерокс и клей — основные инструменты артистов, позднее объединившихся в отделение фирмы Selektion Optik.

Октябрь 1985 года

Тур в Голландии P16.D4 и S.B.O.T.H.I. и фильм о нем, который снял Маркус Касперс.

Март 1986 года

Официальная регистрация двух отделений фирмы — Akustik и Optik. Первый продукт Optik — фильм Касперса (SV1). Выпущен двойной альбом "Nichts Niemands Nirgends Nie!", результат годовой совместной работы. Продолжение темы, начатой в "Distruct" — число участников сократилось с 15 до двух, зато возросло количество трансформированных звуков.

Октябрь 1986 года

Выпущен альбом "The Impossible Human" проекта The Mixed Band Philantropist, который пошел еще дальше — 194 дополнительных источника, 35 из которых созданы группами, применившими специальную технику 'short cut' (букв. 'короткая вырезка') — основа новой концепции обмена материалом, включающей также кассеты S.B.O.T.H.I., подвергнутые дальнейшему искажению и декомпозиции — 40 звуковых разработок, брак и ошибки, остаточный материал плюс избранные фрагменты. Инсталляция S.B.O.T.H.I.

Февраль 1987 года

Фестиваль Captured Music в Карлсруэ представил массовой публике P16.D4 и S.B.O.T.H.I., прошла презентация каталога графики Selektion Optik. Выпуск альбома "Tlonchor" (SLP013), целиком состоящего из композиций, издававшихся ранее на сборниках с 1982 по 1986 год (некоторые из них — в новых обработках). Выпуск "Cogito / Medium II" румынского композитора Ианку Думитреску, пластинки, которая обнаруживает удивительное сходство с западной пост-индустриальной музыкой. Подготовлен к выпуску picture-disc "and" S.B.O.T.H.I. (SLP017) и концептуальная кассета "tape", которая произведена группой "для пользовательских целей" и чередует магнитные и немагнитные участки в различных вариациях.

Июль 1988 года

В США на фирме RRRecords выпущен двойной альбом "Brultste", одна четвертая часть которого (сторона одной из двух пластинок) содержит материал, который музыканты — не члены группы P16.D4 записали под этим именем. Пик деперсонализации.

Конец 1988 года

S.B.O.T.H.I. приняла участие в сборнике "Testament" (RRRecords), комбинируя систематику "Massenmensch" с визуальностью конкретной музыки. Новый проект SLP возглавляет исследования в области компьютерных технологий в музыке. Комбинируя и сопоставляя различные ветви деятельности Selektion (концерты, многократное использование носителей информации, инсталляции, эстетические концепции), SLP стал комплексной квадрофонической программой. Ее можно было услышать в Дармштадте (в рамках Международных выездных курсов новой музыки), Кельне (Международная конференция компьютерной музыки) и Мюнхене (Фестиваль Экспериментальной музыки).

1989 год

Альбом "Captured Music" (SLP019) — вовсе не документация одноименного концерта, а трансформация базисного материала, записанного на нем. Этую работу провели P16.D4 (первая сторона), а также Асмус Титченс, S.B.O.T.H.I. и Nachtfliuft (вторая сторона). Компакт-диск "AcRid AcMe (Of) P16.D4" (SCD002) готовился к выпуску два года: с 1986 по 1988 и состоял из четырех частей: "1981" — шумовой рок, материал записан в 1981, обработан в 1987 году; "1987" — материал фестиваля Captured Music; "Musique Concrete Improvisée" — импровизация без всякой обработки; "P16.D4 & Merzbow" — результат сотрудничества двух групп. Выпуск совместного продукта M.Akita (Merzbow) / A.Wollscheid (S.B.O.T.H.I.) в форматах LP, 12", 7" фирмой Extreme (Австралия). Программа SLP была показана на 14 дне фестиваля Leipziger Jazztage (ГДР) 30 сентября 1989 года.

1990 год

"SLP" (SCD004) опубликован в виде CD и книги, которая состоит из вводной части (принципы работы фирмы и понятие инсталляции) и детального описания компьютерных программ, методов композиции и звуковой обработки. Художественное оформление выполнила Чарли Штайгер. CD содержит две композиции: студийную запись (октябрь 1989) и концертную (Лейпциг, сентябрь 1989). В конце октября состоялся последний показ программы SLP на конференции ARS Electronica в Линце (Австрия).

Март 1991 года	Интерактивная инсталляция SLP в программе выставки CeBit, которая проходила с 13 по 20 марта в Ганновере.
Май 1991 года	S.B.O.T.H.I. отказалась от участия в сборнике фирмы Extreme.
Август 1991 года	Перформанс P16.D4 в галерее AM Nil, Кельн (30-31 августа).
Октябрь 1991 года	Выпуск альбома S.B.O.T.H.I. "last"(SLP021) и компакт-диска RLW "Acht" (SCD008).
1992 год	Выпуск сборника "Compromize" (SCD006), представляющих всех артистов, записывающихся на Selektion. В течение года фирма реструктурировалась: появились новые отделения. Selektion Theorie занимается теоретическими исследованиями концепций фирмы для подготовки лекций. Selektion Events занимается поддержкой прочих (в том числе и иностранных) артистов, с близкими тематике фирмы взглядами. Выпущен концертный CD Merzbow / A.Wollscheid "11 live collaborations" (SCD010). Фирму посетили Джим О'Рурк и Йоахим Пензе.
1993 год	Выпуск CD Бернхарда Гюнтера "Un Peu De Neige Salle" (SCD012) и CD RLW "14" (SCD014), который содержит 14 пьес, записанных за 14 лет работы и обработанных в 1993 году (оформление Рудольфа Эбнера).
1994 год	Классическая работа PD "Brückenkopf Im Niemandsland" издана наконец на 7"-пластинке. На фирме побывали знаменитые концептуалисты из Швейцарии Runzelstirn & Gurgelstock. По инициативе Selektion Events на фирме вышел их новый CD "Morx Und Kotschlag".
1995 год	Бернхард Гюнтер заявил об окончании работы над своим вторым диском. CD "Details Agrandis" (SCD016), выпущенный в начале года, звучит менее сурово, более ярко, чем предыдущий. Сам Гюнтер называет его в шутку "своим поп-альбомом". Все 3 композиции посвящены его друзьям — композиторам Джиму О'Рурку, Рихарду Лонгу и Джанкарло Тониути. Кстати, последний во время своего визита предложил фирме помочь в оформлении диска. В июле 1995 года Гюнтер, Тониути, а также еще три композитора — Асмус Титченс, Ахим Вольшайд и Франс де Ваард подготовили к выпуску концептуальный проект Itineraire, который демонстрирует изменение звука параллельно трансформации визуального образа. В июле Selektion Optik организовала концерт Merzbow в составе трио (Масами, Рейко и Бара) в Майнце (Брюкенкопф), который был снят Вольшайдом и выпущен в 1996 году на видеокассете (Selektion SV4). В конце года RLW выпустил свои новые электронные композиции на CD "When freezing air stings like ice... I shall breathe again" (Streamline 1008).
1996 год	Ахим Вольшайд издал книгу "The Terrorized Term" (Selektion SB001). На 168 страницах изложены его взгляды на звуковые инсталляции, музыкальное оборудование, шум и прочие теоретические изыскания. В июне во Франкфурте прошли его выступления с докладами (Gemarkung Frankfurt). Фирма Staalplaat открыла свой новый саблэйбл Meeuw Muzak 7"-синглом RLW "Tabernakel". Совместная работа Гюнтера и RLW "Un Ocean De Certitude" вышла в формате тройного миниCD в сентябре. Бернхард Гюнтер открыл свою фирму звукозаписи в Кобленце под названием "trente oiseaux". На настоящий момент ее каталог включает диски: Francisco Lopez "Warzawa Restaurant" (TOC951) M. Behrens "Advanced Environmental Control" (TOC952) Daniel Menche "Legions In The Wall: Ultra Physical Performances" (TOC953) RLW "Revue et Corrige" (TOC954) Duncan, John "The Crackling" (TOC961) Roel Meelkop "9 Holes In The Head" (TOC962) Francisco Lopez "Belle Confusion 966" (TOC963) John Duncan & Bernhard Günter "Home, Unspeakable" (TOC964) Веховски откликнулся на предложение фирмы Metamkine продолжить серию "Коллекция кинематографа для ушей" выпуском его работы. 3"CD "Nameless Victims" состоит из трех частей и трансформирует игру на контрабасе в цифровой процесс.

# ПРОДУКЦИЯ

## S E L E K T I O N

### R E V I E W S

Параллельно Selektion французская фирма Odd Size занялась переизданием некоторых классических записей середины 80-х. Среди них - два диска P16.D4.

#### **OSCD09** P16.D4 "Kühe In 1/2 Trauer" (43 мин.)

Потрясающее сочетание прогрессивной технологии, конкретной музыки, впечатляющего массива необычных звуков, машинных шумов и музыкальных фрагментов. Каждая пьеса имеет свою литературную концепцию и динамику, будь то сложные шумовые структуры (например, что-то среднее между скользящими гитарными рифами и скользящим свистом настройки) или мрачный амбиентный фон. По крайней мере, это кажется лучшим, чем прочие попытки мрачного музширивания с абсурдистским уклоном.

#### **OSCD10** P16.D4 "Distruct" (41 мин.)

Концепция "Distant Structures" была сформирована в 1982 году, после того, как Гарри из группы Smegma подал P16.D4 идею реорганизовать материал и вместо обычного сборника выпустить отдельный альбом, полностью основанный на трансформации присланных другими группами композиций. По иронии судьбы, Smegma так и не прислала своих работ. Зато откликнулись группы Bladder Flask, DDAA, The Haters, Merzbow, Nocturnal Emissions, Nurse With Wound, De Fabriek и еще семь менее известных. Альбом появился в 1985 году тиражом 350 копий и был мгновенно распродан. Диск получился еще более эмоциональным, чем "Kühe...", демонстрация весьма уместной техники вырезок и склеек оказалась очень эффективной. Особенно это заметно в композиции "Aufmarsch, Heimlich", очень гибкой, серьезной пьесе, состоящей из компьютерной обработки соло саксофона на фоне искаженного армейского хора, произвольно возникающего в самых неожиданных голосовых регистрах. Какой бы странной и шумной не казалась бы эта запись, ее нельзя назвать ни явной, ни беспричинной, скорее, она символизирует органичное, естественное вдохновение.

#### **SCD008** RLW "Acht" (43 мин.)

Увлекательное путешествие в мир лихорадочных снов, полных неожиданных сюрпризов: разбросанные и прерывистые электронные звуки, перемежающиеся со струнными инструментами, металлическими объектами и прочей акустикой. Мощное нагнетание звуковых волн и непредсказуемые паузы, интерлюдии из хаотичных и в то же время вполне жизненных пассажей и вибраций.

#### **SCD010** Merzbow/A.Wollscheid "11 Collaborations" (59 мин.)

Все 11 композиций, записанных совместно группой Merzbow и Ахимом Вольшайдом на концертах в Токио в июле 1992 года, имеют похожее строение - они начинаются с резкого звука или серии звуков, которые затем обрастают новыми деталями - разными шумами, деконструкциями, обратной связью и т. д. Иногда звук подобен бесчисленному множеству нитей, проходящих через всю пьесу и достигающих фактуры высокочастотных биений. При прослушивании приходит на ум скрип заворачиваемых болтов, грохот разрушающихся зданий и лязг грузовиков, развозящих обломки после автокатастрофы.

#### **SCD012** Bernhard GÜNTER "Un Peu De Neige Salie" (73 мин.)

Одна из самых микроскопических работ, которую я когда-либо слышал. Экстремальный минимализм, тем не менее обладающий гипнотической красотой, подобно электронному туману. Тихое царапанье и потрескивание сопровождаются порциями приглушенных пронзительных звуков, которые, минуя воздушное пространство, рассеянными и ослабленными волнами проникают внутрь ушей. Каждый звук, прежде чем навсегда исчезнуть, заставляет слушателя проследить себя с величайшим вниманием. Порой музыка звучит как белое на белом, как чистый холст, на котором едва можно различить слабые контуры из частиц пыли, которые тотчас же сдувают ветер.

# DE FABRIEK

Работая с декабря 1977 года, голландская группа De Fabriek ("Фабрика" - голл.) постоянно выпускает кассеты, грампластинки, CD, появляется в многочисленных сборниках, имеет свою аудиторию, связанную с самодеятельными музыкантами, хаум-типефами, музыкальными компьютерными сетями, известными артистами и фирмами по всему миру. Однако при всей своей опытности и продуктивности она мало известна широкой публике. Причина этого — чрезмерная скромность "рабочих" этой музыкальной "фабрики", граничащая порой со скрытностью и проявляющаяся буквально во всем — их лица на фотографиях скрыты под металлическими масками, а записи выходят очень малыми тиражами; прилагаемые к ним пресс-релизы говорят о группе едва ли больше, чем интуиция слушателей при прослушивании очередного альбома, любопытного и двусмысленного одновременно.



- Расскажите об истории создания группы — с чего все началось?

Ричард ван Деллен: Как и многие другие группы, мы начинали с малого, можно сказать, в домашних условиях. Я собирал коллекции записей необычной музыки и вдруг подумал, что могу делать нечто похожее, после чего купил подержанный магнитофон и стал работать с шумами, а мой приятель подыгрывал на гитаре. Каждое воскресенье мы становились группой Zyklon B Tapes и пытались изобретать новые звуки, чтобы на их основе записывать довольно странную музыку. В то время у нас не было особых устремлений, мы занимались этим ради собственного удовольствия. Вскоре мы сменили название нашего проекта на De Fabriek; тогда с нами как раз работали еще два человека — один из них играл параллельно в местной нововолновой группе, а другой — наш знакомый из Германии, который временно проживал у нас. С тех пор наш стиль постоянно менялся в зависимости от многих людей, которые входили в состав группы и выходили из него. С самого начала мы не были группой в привычном понимании этого слова — мы больше занимались разработкой необычных звуков для наших знакомых музыкантов. Мы не были связаны с звукозаписывающими компаниями и сами выпускали кассеты с нашей музыкой тиражом порядка 10 экземпляров. Даже сейчас, имея множество друзей по всему миру, мы менее всего известны у себя на родине.

- Ваши альбомы очень непохожи друг на друга — можно даже подумать, что они записаны разными группами.

Просто мы каждый раз работаем с новыми людьми. Собственно говоря, мы никогда не задумывались над тем, чтобы как-то связать между собой наши альбомы. По-моему, преемственность в этом случае только приведет к повторению.

- Название Вашей группы наводит на мысль о группах Kraftwerk, Power Station/Men At Work, а также о связи с индустриальной культурой конца 70-х. Почему все-таки De Fabriek? Какой смысл Выкладываете в это название?

De Fabriek — голландское слово, которое мы выбрали из соображений патриотизма. Что касается смысла, то оно символизирует труд и трудящегося человека (типичный пример — рабочие на фабрике). Я очень люблю группу Kraftwerk, у них прекрасная ритмичная музыка, но ничего общего между нами нет. То же самое относится и к индустриальной сцене. Мы просто хотим сказать, что музыка — такая же работа, как и любая другая; просто в отличие от фабричных рабочих, мы имеем дело не с деталями и станками, а с инструментами и звуками — вот и вся разница. Поэтому на фотографиях Вы видите наших музыкантов одетыми в спецодежду. Мы надеваем маски, чтобы нас нельзя было узнать и отнести к каким-нибудь хиппи или панкам. De Fabriek — это непредсказуемость в стиле, то, что помогло нам просуществовать все это время и сохранить независимость в следовании нашим интересам. Главное — музыка, а запись и дистрибуция уже потом.

- Вы уделяете большое внимание ручному оформлению и упаковке Ваших дисков.

Мы делаем это потому, что не доверяем нежным конвертам грампластинок. Нам хочется, чтобы наши диски можно было брать в руки, рассматривать, не опасаясь при этом за их внешний вид. Кроме того, слушателю гораздо приятнее осознавать, что он имеет дело с нашей группой, а не с миллионной частью продукции звукозаписывающей индустрии. В этом тоже заложена часть нашей концепции — ведь на заводе работают люди разных специальностей. Некоторые работы, которые мы выпустили в сотрудничестве с известными дизайнерами и художниками, рассыпались по галереям, и это помогало нам найти новых рабочих для нашей фабрики. Иногда мы полностью разделяем эти две сферы — производство музыки и визуального изображения. Самой удачной из таких работ стала пластинка "Attentie" (одна сторона содержит запись De Fabriek, на другой — бельгийская группа Klinik (Дирк Ивенс и Марк Ферхаген), которая продавалась в пакетах из отходов производства, которые в то время были распространены в Голландии и стали хорошей альтернативой обычным глянцевым обложкам).

- Дух сотрудничества De Fabriek распространился по всему миру.

Да, нам очень по душе этот опыт. Например, наш американский друг Марк Лайн ознакомил с нашим альбомом "Labish Intermediaries" Конрада Шнитцлера, который в то время записывал музыку с Михаэлем Отто. Фрагменты этой музыки Марк показал нам, когда приехал в Германию, чтобы встретиться с нами. Затем мы на ее основе записали на студии в Ниймегене пару вещей, которые отвезли Конраду в Берлин. Конрад познакомил нас со своим другом Ген Кен Монтгомери, который после этого тоже работал с нами. К нам в гости

приезжала группа Attrition из Англии. Мы несколько раз ездили к итальянским коллегам на фирму ADN. Мы совершили путешествие по России в поисках интересной музыки, жили некоторое время в Испании, где познакомились с группой Esplendor Geometrico. Наконец, совсем недавно мы записывались с Кристианом Рено из группы Blutte. Кроме того, мы ведем совместную работу с Жаном Мишо из Вивенса (Франция) и с Наофуми Ишимару из группы YXIMALOO (Япония), пересыпаем друг другу материалы по почте.

- Есть ли место на Вашей фабрике видеосъемкам и концертам?

Мы пытались делать видеосъемки, но это не принесло желаемых результатов. Концерты нас тоже не очень привлекают — за все времена мы выступали всего 6 раз.

- Чем Вы любите заниматься в жизни кроме музыки?

Многими вещами — я люблю собак и путешествия, пить вино и смотреть хорошие фильмы. Кроме того, мне нравится слушать музыку из Германии, Восточной Европы, Турции, Греции, с Балкан и Ближнего Востока.

Интервью: Брайан Лангер (для журнала N D #18, 1993)

Перевод: Д. Васильев, август 1995

# de fabriek

## краткая документальная история

Shafftijawam (LP ©1980) — первая виниловая пластинка группы, выдержанная в классическом индустриальном стиле из британских современников (Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Clock DVA), с дегуманизированными, холодными электронными звуками и отстраненным гулким эхом альпийских рожков. Вместе с тем чувствуется связь с немецкой электронной музыкой того времени (Cluster и Der Plan). Множество музыкальных находок и хорошая студийная работа прослеживаются во всех одиннадцати композициях. На обложке LP изображены скрещенные клаузы — логотип группы, сохранившийся до наших дней.

Neverland (LP ©1983) состоит из двух частей, каждая из которых полностью занимает сторону LP и содержит в основе своей определенную историю. "Noordkant" — голландская народная сказка о встрече двух ведьм с тремя фермерами, следствием которой стала болезнь и медленная смерть последних. "Zuidkant" — история борьбы молодого воина с Молуккских островов за освобождение Индонезии от голландской колониальной зависимости (1951). Смесь музыки и прерывистого повествования имеет структуру, схожую с работами "Mark Of The Mole" и "Eskimo" группы Residents, но, в отличие от Residents, это более европейская музыка, напоминающая мрачные электронные композиции Конрада Шнитцлера и раннего Клауса Шульце.

Made In Spain (LP ©1987 Esplendor Geométrico) размещается в планшете, отделанном мешковиной и представляет деятельность группы в наиболее экстремальном варианте — резкие причудливые электронные ритмы. Чувствуется влияние группы Esplendor Geométrico (первопроходцы испанской индустриальной музыки) или, по крайней мере, машинного оборудования, используемого ими. Тем не менее, в отличие от E.G., в формулировке De Fabriek эта тема имеет более разнообразное и динамичное звучание.

Laibach Intermediaries (LP ©1990 ADN) имеет, пожалуй, самую мягкую и слаженную фактуру среди других выпусков De Fabriek. Тематика 4 пьес заключена в восточном мистицизме и придает работе красивое, подлинно космическое звучание. На первой стороне LP (3 пьесы) слышны бессвязные, отдаленные пассажи тромbones, труб, синтезаторов и меллотрона, затерявшиеся в глубине огромного пространства, заполненного дрожащей завесой амбиентного звука. Эта музыка отсылает нас лет на двадцать назад, особенно благодаря меллотрону — инструменту, который очень редко можно услышать в современной музыке; его присутствие стирает границы памяти и затрудняет временную ориентацию. Завершается альбом пьесой "Nirvana's Polytelis Magic Typhoon", которая занимает всю вторую сторону пластинки и, начинаясь с замедленных ритмичных синтезаторных секвенций в реверберирующем мраке, плавно переходит в чистейшую индийскую музыку — легко выделяются ситар и флейта, и все это растворяется в плеске воды и атмосферной электронике.

Made In Germany (CD ©1991 Artware Products) имеет подзаголовок "1977-1991 Wie Der Wayne" и объединяет в себе все черты ранее рассмотренных работ без лишней многословности. Упор делается на демонстрацию возможностей электронной технологии — как в инструментах, так и в коллажной конкретной технике, в оборудовании для манипуляций и сопоставлений. Монологи на разных языках, синтетические ритмы, этнические метаморфозы в стиле Zoviet France устойчиво абстрагируют восприятие, тем более что несмотря на указанные на обложке 8 композиций, CD содержит 75-минутный микс, который погружает слушателя в историю группы на фоне европейской городской жизни. Диск выпущен ограниченным тиражом (500 копий) и вместе с фотографиями помещен в бумажный конверт ручного оформления.

Teenage Health Freak (C-60 ©1992 Ladd - Frith) привлекает внимание интересной концепцией трансформации музыки. Первая пьеса "Fire Dance" — медленная этно-трансовая песня в стиле группы Enigma. Затем начинается постепенное разложение. Каждая последующая композиция звучит все более скучно и бесстрастно, а последняя, "Trampike" — это хор пищащих игрушек и скрипящих дверей, пропущенный через искажающий тракт. Не экстраординарно, но очень утверждающе.

Compressive Slag (CD ©1993 Artware Products) снова жесткие электронные ритмы, но не настолько механические, как у E.G., а, скорее, напоминают ритм-секцию поп-рок-группы, которая решила исполнить вместо песни последовательность сбивок и заполнений.

Save The Planet (CD ©1994 Artware Products) — очень шизоидный альбом. Открывается пьесой "Hersenureters", стопроцентным индустриальным коллажем, затем что-то, определенно напоминающее евро-диско группы Laibach ("NATO"), но с более атмосферным звучанием ("Fistfunking"). "Gewalt" и "Shango" — легкие джаз-фанковые мелодии, словно доносящиеся из раскрытых дверейочных клубов в стиле фильмов про Джеймса Бонда. Заглавная композиция — 15-минутный коллаж из медленных танцев, реплик и каких-то непонятных звуков. "Grondstoffen" звучит так, как будто кто-то играет на барабанах внутри субмарины, если бы вы находились снаружи. Снова джазовые мотивы в пьесе "Herzmuskelgewebe", и завершает альбом "Flowers Of Evil", экспериментальная вещь, балансирующая на грани шума и тишины. Группе явно стоит сконцентрироваться на джазовых пьесах — они звучат просто уникально.

# ALLERSEELEN

Группа Allerseelen была основана в 1989 году австрийским художником и искусствоведом по имени Кадмон, известным по своим 'мистическим тетрадям', которые выпускало его издательство Aorta, ставшее позднее еще и звукальным. Кассеты "Blut und Blüte", "Schwartzter Raab", "Aufdaruta" и "Requiem", записанные группой к 1993 году, пользовались большим успехом, и в 1994 году появился первый CD "CRUOR", содержащий 14 лучших композиций этого периода. Материал довольно разнообразен, отражает взаимопроникновение индустриальной, ритуальной, технософической культур. На обложке CD изображен подземный римский храм Митраса, а на самом диске — сам бог Митрас, объединяющий черты греческой, римской и персидской мифологии, принимающий жертвоприношение быка, символизирующего одновременно воинственность и плодородие, что указывает на принадлежность Митраса как к сфере Солнца, так и к сфере Земли. Как и все творчество группы, темы всех пьес происходят из мира староевропейских религий. В феврале 1995 вышел новый CD "GOTOS-KALANDA", основу для 12 композиций которого стал цикл мистических поэм австрийского руноведа и поэта Karl Maria Wiligut (1866 - 1946). Фотография мраморного зала средневекового замка Вевельсбург, двенадцатигольного сакрального помещения, в центре которого находится символ черного солнца с двенадцатью лучами, соответствующими месяцам года, помещена на обложку диска. Кстати, черное солнце с 1991 года стало эмблемой группы. В мире музыки и идеологии Allerseelen сосуществуют мифы и современность, традиции и авангард, архаика и передовая научная мысль. Термин "технософическое искусство", введенный Кадмоном, означает сплав, а точнее, созвучие соответствующей времени технологии и духовного наследия. Как считает Кадмон, работы Allerseelen — консервативный авангард. Все это делает Кадмана интересным собеседником, который может предложить гораздо больше, чем большинство музыкантов, использующих мистические сюжеты.

— Кадмон, как ты пришел к занятию сюрреалистическим и символическим искусством и в чем секрет популярности ваших тетрадей?

С самого начала я чувствовал противостояние по отношению к существующей индустриальной, а позднее и ритуальной музыке, которая была лишена духовности и искренности, и в этом настроении записал свои первые работы. Как раз незадолго до этого появилась статья "Медицина металлов", и первая кассета содержала мои эксперименты с металлами, осуществленные простыми средствами в самых обычных условиях. Я убежден, что минимум технических удобств лишь способствовал моей изобретательности и воображению — в ограничении проявляется настоящее мастерство

— Что является источником твоего вдохновения?

Для меня прежде всего мифология с ее прекрасным художественным богатством, с необъяснимой глубинностью ее символов и совпадений — важная духовная пища, которая влияет на весь мой образ жизни. В мире верований древнеевропейского язычества я нахожу ту глубину, которая стала редкостью в наше время промывания мозгов и отмывания денег. Большое значение для моего творчества имеет также поиск следов культуры в языческих святынях и их сохранение. Мир мифологии — темная история, незримая действительность — искусство делает его видимым.

— Откуда происходит твой интерес к культу Митраса?

Это мистико-военная культура, священная наука, которая связывает мифологию, философию и этику с воинственным духом. Я прочитал много книг на эту тему, но, как и прежде, остаются открытыми многие вопросы — скорее всего,

письменные источники просто не сохранились. Меня захватывает множество прекрасных впечатлений, когда я вижу предметы культа Митраса, которые и сейчас существуют по всей Европе. Я видел много храмов в Австрии, Германии, Италии, Словении и Венгрии, один из самых красивых находится на горе Хальберг в городе Саарбрюкен.

— Некоторые тетради из серии Aorta посвящены лицам или событиям третьего рейха. Не видишь ли ты в этом попытки объяснение насилия нацистского режима?

В двух номерах речь идет о руноведе Карле Марии Вилигуте и Отто Ране, человеке, который посвятил свою жизнь поискам знаменитой чаши Грааля, легенды о которой дошли до нас из истории Нibelungов. Оба играли определенную роль в культуре третьего рейха, но ни один из них не имел дела с насилием. Я не возношу ни диктатуры, ни демократии, так как я не признаю низшие государства, в которых подданные поддерживают любую государственную пропаганду, добровольно поддаются бессовестной лжи и за это еще и платят. Этот массовый обман не единожды проходил в этом столетии в большинстве государств Европы. Я презираю любое послушание и смирение и ценю состояние духа, которое покоятся на самоуважении и самоопределении. Это можно ясно представить себе из моих печатных и других высказываний. Я не люблю, когда мне лгут, ни с правого, ни с левого фланга, и я против любой формы цензуры. Я планирую опубликовать большую статью о фракции Красной армии, в становлении которой большую роль играет определенная спокойливость и почти религиозная убежденность в собственной святости. Здесь я наталкиваюсь на такие же трудности, как и в дискуссии с духовными

догматами — многие материалы запрещены или искажены. Чтобы добраться до источников, нужно плыть против течения. Именно об этом идет речь — одинокое странствие по ту сторону истории от правых к левым.

Die Blutleuchte ("Свет крови") был языческим культом, интерес к которому пришел лишь в начале века в Мюнхене, ты писал об этом в Aorte. Можешь ли ты сказать пару слов об этой истории?

Die Blutleuchte пережил свое возрождение в Мюнхене в 1900 году в окружении поэта Штефана Георга. Понятие "свет крови" происходит из глубокой древности и имеет языческие корни. Альфред Шулер и Людвиг Клаг организовали общество, изучавшее религиозную базу и ритуалы Die Blutleuchte. Schuler читал доклады, которые произвели впечатление и даже оказали влияние на творчество Райнера Мария Рильке.

Можешь ли ты что-нибудь рассказать о своем личном развитии?

Я вырос в имении Зальцкаммергут в Верхней Австрии и в 19 лет приехал в Вену, пребывая в уверенности, что в ближайшие годы снова вернусь на родину. В юности я много писал и читал лекции в Линце и Вене, в которых рассказывал о сюрреалистическом искусстве и символизме. В 17 лет я познакомился с произведениями Уильяма Берроуза и Бриона Гизина, под впечатлением от которых интенсивно работал с алхимической техникой. В этом же возрасте я впервые услышал индустриальную музыку групп Throbbing Gristle и SPK и стал активно интересоваться творчеством этих артистов. Это было начало моего восхищения индустриальным искусством, которое до сегодняшнего дня самым решительным образом передает музыкальная концепция Allerseelen.

Еще будучи в имении, я выискал несколько фотокопий маленьких журналов, из которых я перевел на нем. несколько интервью. В одном из них речь шла о том, что когда Ницше попал в психиатрическую лечебницу, Шулер

восстановил технику древнегреческого исцеляющего танца, который он хотел показать у больничной койки, чтобы вывести его из состояния сумасшествия. Конечно, ему этого не разрешили.

Насколько важно для тебя то, что слушатели Allerseelen осознают смысл слов песен и не думаешь ли ты, что это один из путей заинтересовать их оккультными знаниями, которые можно найти в выпусках Aorta?

В песнях Allerseelen меня больше волнуют звуки и шумы, которые в первую очередь должны способствовать передаче определенного содержания. Мир звуков Allerseelen состоит из символических изображений и аллегорий. Многие люди, слушающие музыку Allerseelen, начинают интересоваться подоплекой. Но возможен и обратный путь — каким-то образом попадает в руки "Аорта" и они хотят услышать, как звучит Allerseelen. Является ли музыка подходящим сопровождением для журнала — трудно судить. Песни и статьи связаны друг с другом, но технософическое искусство Allerseelen должно действовать и без какой-либо дополнительной информации.

— Какие новые проекты ты планируешь?

Я начал запись диска штурмовых песен и в настоящее время пишу статью о прибалтийском вервольфе, который жил в 17 веке; я нашел протокол суда, в котором он сообщает захватывающие подробности своего посвящения, о демонических силах, которые в нем в определенное время вышли наружу и о своих магических способностях. В начале июня я интервьюировал американского режиссера Кеннета Энжера, который часть своего фильма "Lucifer Rising" снимал в горах Externsteine в Вестфалии. Это интервью появится вместе с большой статьей об этом культовом месте появится в ближайшее время. И еще я мечтаю когда-нибудь опубликовать все выпуски "Аорты" в виде книги.

В заключении разговора Кадмон попросил меня опубликовать его контактный адрес, по которому можно заказать как CD Allerseelen, так и журналы "Аорта".

#### Прим. перев.:

В начале 1997 года вышеупомянутый диск Allerseelen, "Sturmlieder", был выпущен фирмами Aorta (Австрия) и Storm (США). На обложке CD помещена фотография здания Haus Atlantis, построенного архитектором-экспрессионистом Бернхардом Хлтгером в 1929-1931 гг. Сам компакт-диск сделан в виде алхимической космограммы Роберта Фладда (1617). Что касается музыки, то из десяти композиций две были опубликованы на сборниках "Im Blutfeuer" (Heiliges Blut) и "Knights Of Abyss" (In Stahlgewittern), правда, в других вариантах. Остальные песни имеют, пожалуй, менее резкое звучание, чем ранее, а в некоторых присутствуют лирические мотивы (Traumlied и Heimat). Помимо самого Кадмона, в записи участвовали вокалисты Остара и Андреас Маурер.

## Solo

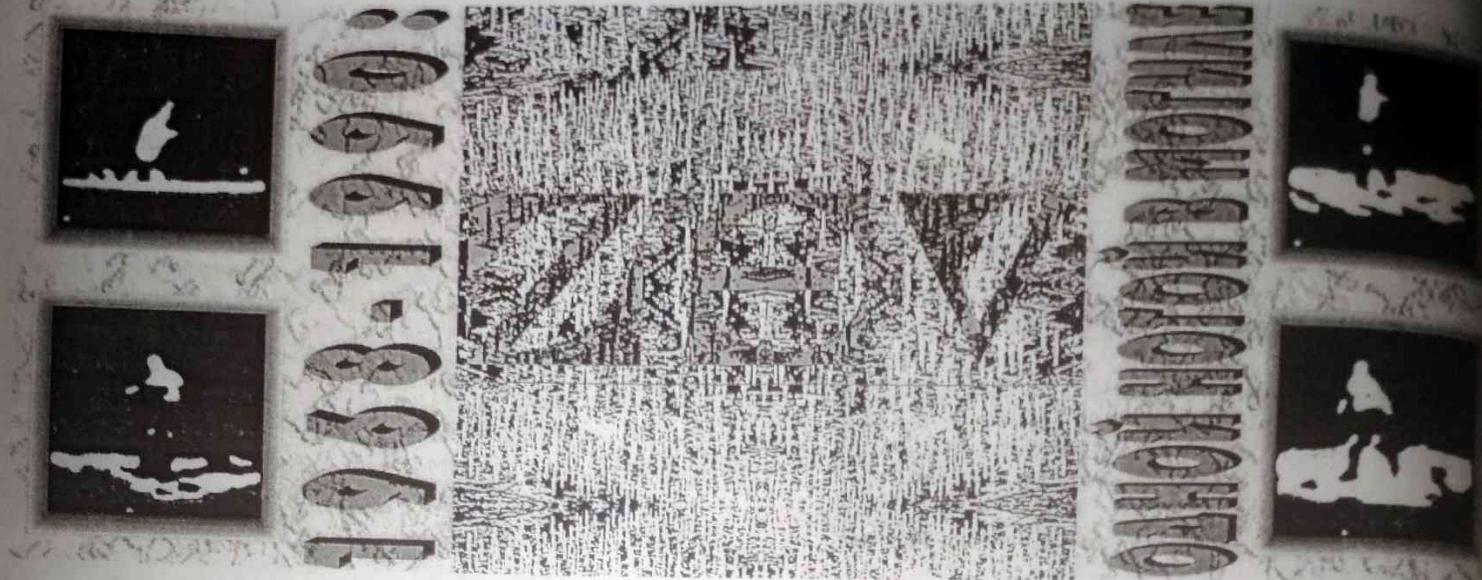
- Blut und Blüte C (Aorta)
- Autdaruta C (Aorta)
- Requiem C (Aorta)
- Schwartzer Rab C (Aorta)
- Cruor CD (Aorta 1994)
- Gotos = Kalanda CD (Aorta)
- Sturmlieder CD (Aorta/Storm)

## Compilations

- Onore Alle Arti CD (My Castle 1994)
- Death Odors CD (Slaughter Productions 1994)
- Taste This Vol. 3 CD (Discordia 1995)
- Knights Of The Abyss CD (Abyss 1995)
- Taste This Vol. 5 CD (Discordia 1995)
- Im Blutfeuer (Cthulhu 1995)
- Mysteria Mithrae (Athanor 1996)

Михаэль Деттенбергер (Gothic 23 /1995)  
Перевод: Д.Васильев, ноябрь 1996





Лучшим образом передавать и обмениваться мыслями на музыкальном уровне можно, пытаясь изобрести новые методы игры.

Майлз Дэвис, 1984

## Краткая история

Я начал играть на барабанах, когда мне было всего 4 года, с 5 или 6 лет — самостоятельно собирать барабанные установки. В возрасте 8 лет я начал серьезно обучаться игре на барабанах, а мое первое выступление как профессионального барабанщика состоялось, когда мне исполнилось 12 лет. В 13 я начал пробовать себя в поэзии и интересоваться искусством пластики. Продолжая развивать эти три направления, в 1968 году я поступил в Калифорнийский институт искусства на факультет этноМузыкологии, где изучал, в частности, африканскую, балинезскую и индийскую музыку. Вскоре я познакомился с артистами и, набиравшего тогда силу движения флюков (в основном благодаря Эметту Вильямсу), оставил этноМузыкологию и сконцентрировал свое внимание на словесном жанре, занимаясь "конкретной" поэзией и перформансами. В период с 1969 по 1975 год я вообще не занимался музыкой, а исключительно аудиовизуальной поэзией. Кульминацией этого отрезка творчества стало участие в программе фестиваля "Second Generation", организованного Музеем концептуального Искусства города Сан-Франциско. К тому времени я опять занялся музыкой, выступая с группой Cellar-M. В 1979 году я переехал из Сан-Франциско в Нью-Йорк, где играл и записывался с такими известными музыкантами, как Гленн Бранка ("Symphony #2"), Симона Форти ("Spring"), гитарист Рудольф Грей, а также Тим Райт, основатель группы Pere Ubu. В 1980 году я впервые побывал с гастролями в Европе, а в 1985 году стал постоянным жителем Амстердама.

## Беседы с Эндрю Маккензи (окончательно смонтированы на ленту 10.01.1988) и переписка с Джоном Вознкрофттом (сентябрь 1988)

Вначале я работал с ансамблями из нескольких человек, записывал пьесы, основой которых было повторение определенных фраз-полиморфизмов 4-6 голосами в разветвленных последовательностях (период 1969-1975). В 1976 году ко мне попали на хранение несколько старых катушечных магнитофонов, и я сделал несколько пробных записей, используя только свой собственный голос. Этот опыт пришелся мне по душе, и, добавив к ним ранее записанный материал, я положил начало процессу рекурсивного перформанса, каждая следующая часть которого содержала элементы предыдущих; в дальнейшем слово "процесс" стало одним из основных понятий, характеризующих мой подход к организации творческой деятельности. В 1974 году ко мне обратилась с предложением группа Cellar-M, искавшая барабанщика; выступая в ее составе, я конструировал новые инструменты, которые очень пригодились мне позднее. Что касается Cellar-M, то в 1976 году она распалась на две группы, одна из которых (Rhythm & Noise) через некоторое время выпустила пластинки на Ralph Records. В составе другой ('ТО') Вилли и я занялись поисками 'чистой' формы, которые продолжались полтора года. За это время я неплохо освоил инструментальный дизайн и приобрел соответствующий исполнительский опыт. В апреле 1977 нас пригласили выступить на фестивале, организованном Dolphin Project в знак протesta против китобойной компании в клубе международного торгового центра в Токио. Каждый из двух концертов 'ТО' продолжался с полудня до шести часов вечера, и под конец мы звучали хуже, чем The Grateful Dead!

### **Как говорил Ноэль Ковард, "бросайте тех, кто довольствуется меньшим"**

Итак, 'ТО' распалась в июле 1977, но мы успели подготовить программу, которая получила название "Sound of Wind and Limb", и в августе мне предстояло исполнять ее соло. Это оказалось неожиданно интересно, потому что до этого я не любил сольные партии. Я дважды провел эти выступления, после чего представил программу на Международном фестивале "Sound Poetry", состоявшемся в Сан-Франциско. Все это время я пытался

собрать музыкантов, которые могли бы мне помочь на концерте (я не привык выступать в одиночестве, у меня всегда были помощники, дольше всех я работал с Саломеей Шиебалль), но никого найти не удалось. В конечном итоге, 1978 год я начал с серьезной и всемерной подготовки к предстоящим сольным выступлениям, которые в будущем должны были стать единственным проявлением моей концертной активности, причем каждый раз сочетать новейший инструментарий с неповторимостью исполнительской техники. Дело в том, что в то время у меня был более-менее традиционный состав инструментальной базы. Конечно, это существенно ограничивало мои возможности, и лучше, что я мог сделать для генерации акустических феноменов — переключить свое внимание с отдельных инструментов на ассемблажи, которые не только воссоздают одновременное звучание нескольких тембров, но и позволяют достичь их взаимопроникновения, увеличения глубины и выразительности пассажей.

Кстати, я тогда еще использовал имя С. Вайссер, но уже в 1980 году стала проявляться моя любовь к именам (наименованиям, придающим особое значение известным вещам). Кстати, еще в мае 1975 на концерте Cellar-M я значился в программе как HOLE/E:CONCUSSION. Я расцениваю это пристрастие не только как часть моей души, но и как аспект ориентации S. Weisser(a) на концептуальное искусство — своего рода историческая ниша. Дальше — больше: в радиотрансляции в ноябре 1977 мое имя вообще не присутствовало в физическом контексте фестиваля, но я был там, делал звук на Бродвее, Mabuhay Gardens, помогал Обществу охраны оккультных знаний, жил в Окленде и был весьма доволен собой. Правда, в конце концов я забросил это, потому что ассемблаж был свален в углу квартиры и бросался мне в глаза всякий раз, когда я в нее входил!

— Когда ты упомянул об оккультизме, я подумал о твоей сильной связи с Меркурием — вещи из стали, предсказания...

Да, это есть, благодаря Меркурию во всех его проявлениях я чувствую энергию и могу ей манипулировать ей, таким образом персонифицируя ее. И конечно, неоспоримо влияние Сатурна, который идентифицируется со Знанием, материальными возможностями и сферой времени.

— Я представляю это себе как тот уровень организации общества, когда мозг человека подобно радиоприемнику пытается настроиться на канал, по которому в определенный момент можно получить необходимую информацию.

Да, моя работа всегда начинается с этого. Материалы Ника Фолта — ярчайший пример. Все инструменты — следствие такого информационного откровения, они проходят стадию своеобразного посвящения, хотя многие из них я еще ни разу не использовал в перформансах.

— Когда же ты представал перед публикой уже под нынешним именем?

Так вот, в 1978 году мои инструменты все еще валялись здесь, являясь лишь еще одним поводом для раздражения. В конце концов это стало невыносимым, и я подумал: OK, я заключаю с собой сделку — если в ближайшие 3 года ничего не изменится, я покончу с этим навсегда. Но за эти годы произошло очень много событий: переезд в Лос-Анджелес, работа над имиджем, первая поездка в Нью-Йорк. Я впервые оказался в Европе, был в Англии, а самое главное — выступил в Лондонском лицее, на одной сцене с Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Clock DVA и Non в 1981 году (это было как раз в день моего тридцатилетия).

— Но, кстати, это имело обратную сторону — многие европейцы стали воспринимать тебя исключительно в рамках индустриальной сцены.

Да, пожалуй. Но вскоре появились видеокассеты с записями рок-концертов групп Cellar-M и 'TO' с моим участием, и картина немного переменилась. Но даже если бы я и не выступал с английскими индустриальными группами, это все равно бы произошло. Еще находясь в Окленде, я дал интервью представителю Re/Search, которое вместе с моими эссе и другими материалами было опубликовано в книге "Industrial Culture Handbook", откуда обо мне узнали десятки тысяч человек. Я еще не знал своего предназначения в музыке. В течение 1980-1981 годов музыкальная жизнь в Нью-Йорке бурлила со страшной силой. Когда появился Гленн Бранка, ситуация стала меняться в сторону какой-то утомленности, пресыщения. А у нас было такое чувство, что все только начинается, мы были полны идей, планов и не хотели повторить участь Гласса — ведь Филип Гласс постепенно становился все более и более известным, и в конце концов внимание и интерес к его новым работам просто ушли. Мы хотели начать все с исходной точки. А Нью-Йорк ко всем травмам в один прекрасный день просто добавил инсульт, перестав быть тем местом, где молодые композиторы могли показывать свои достижения. К счастью, сейчас с этим дело обстоит несколько лучше.

— Я думаю, причина этого в том, что людям ближе и понятнее простые вещи.

Не только. Основная причина — реакционные настроения, рано или поздно возникающие в обществе, где одни люди испуганы надвигающимися переменами, а другие следуют сценарию, разобщившему когда-то целое движение хиппи под угрозой поглощения ненавистной системой. Результат — за четыре года огромное движение растворилось в собственной пассивности, как в воде. В США все меньше людей приходит на выборы, профессионалы подчиняются дилетантам — в 50-х годах люди так же стремились к конформизму, как и сейчас. Это происходит везде. Аудитория уходит, потому что люди не могут поверить тому, что не видят на экране телевизора, не читают на страницах NME. Они уверены, что буква 'M' в аббревиатуре MTV

символизирует музыку. С другой стороны, тесное взаимодействие с компьютерной техникой во всех областях закрепляет за людьми уверенность в своем строгом функциональном предназначении, исключающую любую внешнюю стимуляцию. Далее, мифическое представление шестидесятников о неспособности "слова" выразить "высшую истину", получило еще более мощное продолжение в 90-е годы, когда каждый кому не лень пытается изобрести и ввести в оборот "слово", конструктивно объясняющее смысл абстрактных форм и наполняющее его конкретным содержанием.

— Проведение концертов под именем Z'ev было для тебя большим испытанием, если учесть, что ты уже довольно долго не занимался ничем подобным.

Да, но теперь у меня было гораздо больше инструментов, чем ранее. Я был полностью захвачен игрой, управляя целым оркестром металлических предметов, концерты в Нью-Йорке (1980) прошли на одном дыхании. По возвращении в Сан-Франциско я немедленно собрал новую группу uns, которая довольно быстро пошла в гору. Первое шоу uns в Сан-Франциско выпустили фирмы Subterranean (на виниле) и Target (на видео). Первым релизом, которым Z'ev заявил о себе, также стала видеокассета "Shake Rattle & Roll", которая по всем расчетам должна была стать хитом, но в 1981 году это просто никому не приходило в голову. В общем, uns попали в фокус внимания буквально сразу, еще до выхода критической статьи в нью-йоркской прессе, заклеймившей Z'ev(a) самыми ужасными словами. Таким образом, интерес к моей персоне рос в двух плоскостях, ведь в немалой степени он был обусловлен популярностью uns — отношение к тому, что я делал, базировалось не на дихотомии "либо/либо", а на дополнении "и/и".

Группа uns демонстрировала движущийся в реальном времени звук в формате электромагнитных записей подобно анимационным фильмам, и это резко отличало ее от всех прочих моих проектов. Кстати сказать, ее название никогда не было моим именем — это была анаграмма слова "sun" ("солнце" — англ.) или слово "us" ("нас, нам" — англ.) в переводе на немецкий. Но такими тонкостями рок-пресса, как правило, не интересовалась. Люди знали, что я что-то там постоянно делаю со своими именами, и считали, что uns — мое очередное новое имя. Мне это казалось забавным, потому что uns — очень нелепое слово и для имени совершенно не подходит. Творчество Z'ev(a) как авангардного музыканта и как вокалиста (и программиста) uns было настолько несовместимым, что вызывали противоположные энергетические заряды — смена имени была весьма кстати. "Афишное" имя — вокалист uns Sha'ul Z'ev — звучало слишком таинственно. Некоторые люди негативно отзывались о творчестве uns, потому что, если отвлечься от личностных проблем и вернуться к музыке, это всегда было предопределенное действие: запрограммированные и записанные на пленку звуки. После всплеска адреналина в эру панк-рока людям хотелось чего-то спокойного, медитативного и меланхоличного, чтобы испытать несвойственное им ранее чувство сострадания, и я не мог их это осуждать. Что касается uns, то в будущем мы отказались от магнитофонов — хип-хоп только-только стал завоевывать себе место в Бруклине. Это было еще до "Planet Rock"!

— Но ведь это были тоже uns!

Да, это было шоу, но я уже тогда твердо решил, что продолжение в том же духе отдалит меня от металлической акустики, которую уже вовсю использовали вдохновленные ее многогранностью и диспропорциональностью группы Test Dept. и Einstürzende Neubauten (последние нередко и в силовом ракурсе). На видео "Shake Rattle & Roll" можно увидеть, как Брайан Ино был потрясен моим выступлением. После концерта он подошел ко мне с двумя девицами под мышками и сказал что-то типа "Пойдем вместе пообедаем, приятель", но я никуда не пошел. После этого случая Ино организовал сейшн, на котором наш общий друг Прэйри Принс был по мусорным ящикам, а Дэвид Бирн извлекал звуки из таких высоких регистров гавайской гитары, которые уже не могли передать частотугибающей, соответствующую конкретной ноте. Ино был настолько воодушевлен, что прямо оттуда потащил их в студию вместе со всем оборудованием. Чуть позже я видел интервью группы Eurythmics, где они много говорили об изобретенной ими перкуссии, которая на самом деле была позаимствована из "My Life in the Bush of Ghosts" — первой и, на мой взгляд, лучшей песни группы Die Krupps. Ну а я в то время просто поставил себе целью расширить спектр звуков, и, надо сказать, очень скоро этого добился. Кстати, когда IBM выпустила свою первую программу для записи музыки, два звука из тех, что были заранее занесены в память программы, были металлического происхождения.

— Скажи прямо, ты доволен жизнью?

Доволен ли я жизнью? Давай подумаем. Я — человек, выросший в Лос-Анджелесе — информационном узле и центре урбанистической культуры с его Диснейлендом и Голливудом, в огромном мире, который все время беззастенчиво заползает в мою душу, наполняя ее суетой и меркантильностью, вдруг решил играть музыку. В настоящее время музыкальный бизнес — самый настоящий коллективный труд, и уже в начале пути я стоял перед выбором — либо я играю в чьей-то группе, либо собираю свою. В результате в 70-х годах появляется такая вещь, как звездная болезнь. Если бы это было все, к чему я стремился, то даже в конце 80-х я все еще кусал бы губы и ждал, когда придет мое время. (Это предположение не так уж очевидно, как может показаться, ведь я очень переменчив и иногда сам становлюсь своим злейшим врагом.) Хотя, честно говоря, меня иногда соблазняет мысль, что мое признание когда-нибудь придет, и это обеспечивает относительную стабильность. Каждого человека должна стимулировать его деятельность.

— Но ему приходится платить за это определенными неудобствами.

Здесь нужно учесть две вещи. Мое появление на сцене каждый раз должно быть открытием, я готовлюсь к нему как к новому, уникальному зрелищу, и жалею, когда оно заканчивается. Если зрителям это неинтересно, они считают это насилием над своим слухом, я не отношу их недовольство на свой счет — скорее, в этом виноваты их реакционные взгляды и закрытость восприятия. Почему я должен отвечать за их поверхностность и неразборчивость?

— Что есть “я”?

“Я” — это центральная точка, удерживающая сознание, объединяющая все грани того, что человек сам понимает под своей личностью. Раньше у меня такой точки не было, теперь есть, и это “я” и есть Z’ev. Когда я обрел это имя, часть моей личности добровольно осталась в 1982 году навсегда.

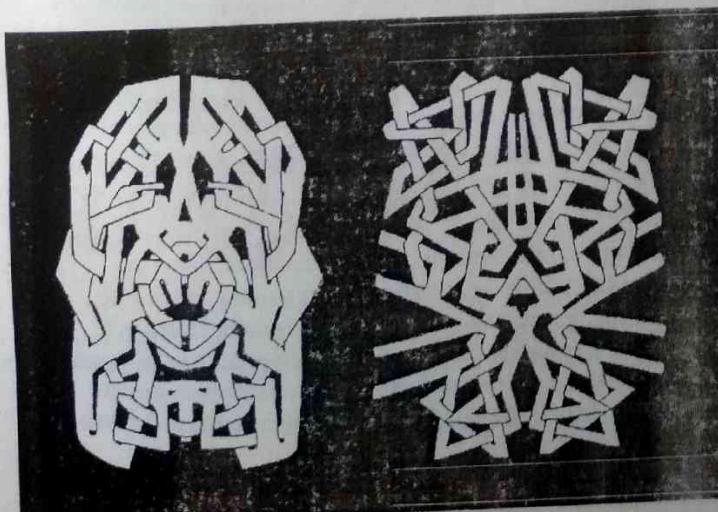
— Кажется, это было время твоего наиболее сильного увлечения оккультизмом.

Нет, я бы сказал, что пик прошел уже в 1978 году. Вообще это продолжалось совсем недолго — слишком трудно соблюдать дисциплину, находясь вдвоем на одной трассе. Я вернулся к оккультизму только в конце 1984 года, когда почувствовал, что овладел приемами сопряжения музыки и магии, и с тех пор положение почти не меняется. В конце 1981 года моя музыкальная активность достигла предела, за которым могло следовать лишь опустошение или утрата творческой свободы. Я вобрал в себя множество впечатлений, достаточных для переосмысливания взглядов; кроме того, я устал и вынужден был сократить число перформансов. (Средняя частота выступлений в период с 1979 по 1983 год составляла где-то раз в неделю.) 1984 год начался с нескольких инсталляций в музеях. Весной я вместе с Конрадом Беккером и Евгенией Роша работал над оперной версией “Parzifal” для Венского фестиваля. Лето было проведено в мастерской, где я собирал огромную конструкцию из барабанов разного строения, которую мне больше хочется называть скульптурой (см. фото); предназначена она была для шоу “50 Gates”. Весь 1985 год я занимался переводами, первое время открыто пренебрегая любыми перформансами. Как раз в то время мне встретился Гилан Кайн, основатель Гильдии последних поэтов, и мы с удовольствием друг другу помогали. В музыкальной сфере это приобрело образ звуковой медитации. Лучшим образцом стала пьеса “wind pause - wind”, которая была записана в ноябре 1985 года вместе с Чо Кио Хюон и исполнена на концерте в Амстердаме в январе 1986. Это было начало нового периода в моем творчестве — я был занят реализацией нескольких проектов с разными людьми. Кстати, в октябре 1986 года я преподавал в театральном училище при New Dance Development композицию и импровизацию. В апреле 1987 я вспомнил свое старое увлечение ‘ритмом голоса’, воплотившееся в студийном проекте Mother Tongue, идею которого помог сформулировать Кайн, а осуществить — Эндрю Маккензи и Доро Франк. Летние выступления с Bow Gamelan Orchestra и La Fura dels Baus побудили меня вновь заняться сольной деятельностью. В декабре я включился в визуальную работу и параллельно занялся подготовкой материала для презентации CD “1968 - 1990: One Foot In The Grave”.

## Z’ev: Доступ к осознанной истине

Звук, извлекаемый из любого акустического инструмента, насыщает своей энергией молекулы воздуха в окружающей среде, заставляя их реагировать между собой и с другими предметами. Я являюсь связующим звеном, посредником между атмосферой, окружающей каждого из нас, и инструментом. С моей помощью звук сближается с пространством, становится слышимым и измеримым, расширяясь и отражаясь от препятствий в соответствии с физическими законами. Тело связывает между собой инструмент и звук — в нервной системе происходит овеществление энергии — оба полушария мозга сплавляются воедино в резонансе со звучащим инструментом. Физическая компенсация, балансировка разных частот заключается в движении или серии движений тела, которые совершаются для того, чтобы звук, извлеченный из инструмента, стал частью процесса, представленного в движении. Если динамика движений исполнителя воспринимается в образе звука, то для того, чтобы распознать смысл этого языка, нужно переводить каждое движение, связывая эту информацию с тем, какое место в нашем понимании занимают такие понятия, как масса, электричество или свет. Важно осмыслить не только звук в пространстве, но и ощущать его посредством пространства. Слушать звук, наблюдая, как он появляется, отслеживая все движения тела, изменяющие его, чувствовать его всем телом. Отдавать себе отчет, что звук — движение окружающего воздуха. Акустический инструмент всегда готов к воспроизведению звука, подобно тому, как воздух всегда находится в движении, обусловленном вращением Земли.

Окленд, 1976/77



Тотемические схемы ударных инструментов  
(1986-1987)

# Степан Вайссер: Теория акустического ассемблирования

"Грозовые раскаты во время дождя, пробуждающие природу к жизни и символизирующие ее вечное возрождение, могут служить лучшим прототипом музыки"  
И Чинг (Hexagram 16, У)

- 1 Работа базируется на непрерывном поиске новой информации и ее представлении
- 2 Общение с инструментом и всевозможными акустическими феноменами выстраивает связь с миром исключений и невиданных возможностей, которые становятся первой гранью образа, его неотъемлемой частью при дизайне реализации, изготовлении и испытании-презентации. Это проявляется при продолжительном обращении к микро- и макрокосмосу, полном интуитивном доверии возможностям инструмента в соответствии "Матрице иных традиций", т.е. комплексу универсальной оккультной практики.
- 3 Композиция основана на овеществленности нервной системы: звук подобен манифесту, который в акустическом виде циклически обращается к нервной системе по схеме обратной связи. Время из абсолютного становится относительным — абстрактный счетчик превращается в измеритель продолжительности. Изменение физических характеристик влияет на конфигурацию инструмента (конституция структуры перформанса). Мускульная техника управления филлибрацией дополняет существующую в традиционной перкуссии технику "запястье/пальцы/точка опоры". Поэтому инструментальная практика состоит в физических упражнениях.

То, что невозможно достичь лишь при помощи электроники:

- Физическая идентификация:** звук — это исполнитель, звук — это инструмент, аудитория — это звук/исполнитель/инструмент.  
**Энергетическая идентификация:** акустическая мощность/динамика звука сохраняет драматичность, которая теряется в электрических усилителях.

С.Вайссер, Лос-Анжелес, 24.02/1978

## **О диалоге в композиции**

Существует мнение, что классическая музыка имеет своей целью передачу слушателю некоторого опыта (как в процессе образования) и знакомство с новыми достижениями данного композитора для того, чтобы можно было должным образом оценить концерт. Формально это можно рассматривать как презентацию композитором своих произведений в виде монолога. Рассмотрим ситуацию, когда композитор/исполнитель/зал/время/слушатели взаимодействуют в реальном времени в своеобразном диалоге. Общий творческий потенциал, складывающийся из культурного опыта и познавательного уровня каждого участника самоорганизуется в прослушивании/структуризации/организации композиции, для каждого особой и отличной от других, зависящей от их персонального понимания музыки и соответствующей отдачи. В такой ситуации композитор лишь управляет самим исходным материалом и методами его представления (контекстуализации). Произведение перестает быть сделанным раз и навсегда, а композитор делится своими полномочиями с аудиторией, которая уже сама принимает активное участие в формировании и расширении своего музыкального опыта. По существу, это не только получение однократного эстетического наслаждения, но и основа для обобщения ежедневных впечатлений от общения с окружающим миром, возможность превзойти пассивное восприятие городских и провинциальных шумов, научившись включать их в контекст симфонического континуума.

Эйндховен, декабрь 1981

## **Формирование**

- 1 Моя работа заключается в обручении ремесла с неофициальным творчеством и публичными выступлениями при помощи материалов и объектов, которые я лично выбираю, конструирую и выстраиваю в определенном порядке. Исследование и экспозиция мира звуков — объединяющее начало.
- 2 И Чинг: "Моя музыкальная миссия состоит в воздвижении моста между видимым и невидимым мирами."
- 3 Звук, несущий энергию, своим давлением заставляет колебаться воздух с частотой 20-15000 раз в секунду и скоростью 760 миль в час. Мы формируем его, передавая энергию материальной массы, которая, совершая движение, трансформирует ее в колебательную энергию частиц воздуха, переносящих ее на большое расстояние в виде сферической волны. Это даже еще не звук, а зоны звукового давления, которые характеризуются плотностью, пропорциональной амплитуде, и скоростью ее изменения, зависящей от частоты звука. Атмосфера внутри фронта волны характеризуется минимальным давлением, ее размеры зависят от бесчисленного разнообразия конструкций источника.
- 4 Процесс распознавания энергии по линейной и колебательной скоростям проходит в три стадии. Первая состоит в механическом воздействии на среднее ухо: система барабанная/треепонка/молоточек/наковальня/стремя передает параметрически восстановленную энергию во внутреннее ухо. Гидроэлектрический этап заключается в вибрации жидкости внутри улитки, вместе с которой приходят в движении базиларная и текторальная мембранны. На последнем этапе электрические импульсы от мембран по нервным каналам поступают в центральную нервную систему — внешняя энергия вновь преобразуется в электричество.
- 5 После этого нервные импульсы сразу попадают в память, где проходят рекогносцировку, сравнение и занимают свою позицию в различных иерархиях и классификациях. После этого человек может попытаться их имитировать при помощи голоса или же использовать сведения о них в каких-либо других целях. По принципу коллективного подсознания Юнга, все внешние сигналы человек распознает в меру своего лингвистического потенциала, т.е. по имени в соответствии с ассоциативной памятью.
- 6 Непрерывное движение — это память. Воспроизведение образа действия в каждой фазе, а также обращение к сознанию, предшествующее этому — функции памяти, в отличие от разумного осознания, которое есть форма взаимодействия двух уровней. Действие и реакция на него не являются составной частью сознания. Сознание — это реакция памяти, для которой поток непрерывного движения есть опорный пункт. Память стационарна, поскольку к памяти вследу ее нематериальности неприменимо понятие движения, тем не менее ее состояние в каждый момент есть информационное изображение конкретного движения.



7 Между тем, возвращаясь в материальный мир, отметим, что желтая медь, чаще всего использующаяся при изготовлении духовых (и не только) инструментов, довольно легко выплавляется, гнется и деформируется. По своим акустическим свойствам медь сама по себе ничем не примечательна по сравнению с современными металлическими сплавами, которые за счет элементарных свойств компонентов обладают гораздо более мощными передаточными способностями. Достаточно вспомнить, что тысячи лет назад тибетские монахи силой мысли получали настолько очищенные сплавы, технология изготовления которых лишь недавно стала возможной. Перкуссия — самое очевидное средство для овладения силой звукового потенциала, переводя его в индивидуальную музыкальную систему.

8 У человека, слышащего игру на перкуссионных инструментах, чувства подчиняются модели взаимодействия двух уровней, о которых говорилось выше, на низшей ступени: ритм и тон. За время своего существования цивилизация успела собрать внушительную коллекцию всевозможных ритмических структур, пришедших из таких областей, как обычай, ритуалы и процессы, народная музыка, военная атрибутика и т. д. Взаимоподдержка ритма и тона происходит с учетом специфики жанров, образующихся варьированием элементов уже существующих стилей.

9 Так как движение — основа извлечения, распространения и, как мы уже убедились, восприятия, то, включая кинетическую энергию в число звукообразующих факторов, мы замыкаем цепь формирования.

10 Извлечение, распространение и восприятие — механика, гидравлика и электричество. Каждая из этих систем может символизировать систему трех взаимовращающихся колец, образовавших космос.

Зима / весна 1983, Нью-Йорк

## Lightning Music

1 Ударами в барабан и гонг он приглашал дух знаний спуститься на землю из сфер божественного.

2 И огненный дух Элохайм возник над водой, и сказал: свет, и появился свет.

Сотворение мира 1, часть 2, глава 3, перевод Z'ev

### Комментарии:

- огненный дух есть свет
- свет появляется в нашей нервной системе в виде электричества
- вибрация есть самоотражение, стремление содействовать действию
- Вода символизирует жизнь, живительная влага — наша кровь
- Вода также символизирует память: поступающие в мозг электрические импульсы (чувственное восприятие) инициируют появление света (сознание). Далее следует 'примирение сторон', происходящее глубоко внутри: союз огня и воды — они превращаются в пар, невесомый и неясный туман, заполняющий наши души.

3 "Что означает звук хлопка ладоней" — классический коан, который дает представление о том, насколько близки границы здравого смысла к повседневной жизни. Возможный ответ: представьте, что большой палец руки — не что иное, как голова, указательный и средний палец — ноги, а безымянный и мизинец — руки человека, все это вместе — пентаграмма человека, заключенная в одной его руке. Естественность, непринужденность и целостность руки, слаженность ее движений в любой работе сравнимы с хлопком, который воспроизводится всей поверхностью ладони в результате моментальной концентрации всей энергии руки. Хлопок изображает мгновенное действие человека, из множества которых состоит вся его жизнь. Инструментальная техника, которую я использую, следует этому возможному ответу (я пришел к этому, полагаясь только на мой личный опыт, а не на умозаключения).

4 Все последние 11 лет я занимался разработкой перкуссионных инструментов с одной целью — получение акустических феноменов — имеется в виду комплекс взаимодействий энергии звука с физическими свойствами его источника. В метафорическом смысле, эти следствия можно сопоставить чувствам, возникающим из звука и пространства, потому что они также принадлежат области интуиции и производят качественный эффект на слушателя. Большинство феноменов основаны на явлении резонанса: интенсификации и обогащении тона дополнительными вибрациями, которые и возникают за счет вышеупомянутого взаимодействия. Обращаясь к мистицизму, я получаю опыт из нематериального мира, связь с которым объясняет интуицию, сближая ее с разумом. Мои инструменты — оптимальный способ воздействия на интуицию слушателей.

5 Во многих африканских языках словом 'drum' (барабан) называется не только инструмент, но и различные формы общения, включая телепатию. Вовсе не случайно то, что барабан — единственный музыкальный инструмент, имеющий биологического двойника в каждом человеческом организме. Наш слуховой канал, заканчивающийся тимпанообразной мемброй (барабанная перепонка) — архетип барабана. В воу-дун, африканской религии семи сил, эти силы вызываются барабанным ритмом. Это сохранилось и в религии коренных жителей острова Шри-Ланка. В современных религиях главенствующую роль играет голос в форме молитв и заклинаний. Использование ритма (определенной вибрирующей последовательности) ведет к фокусировке сознания на нем, и одновременно к синхронизации колебаний барабанной перепонки. Результат — гармония с высшим разумом.

6 Я не использую традиционных концертных барабанов — только металлические конструкции с ультравысоким гармоническим потенциалом, обещающим изобилие феноменов. Тем не менее, рассмотренная динамика может применяться к сосредоточенному восприятию, помогающему сознанию преобразовать в интуицию.

7 Рассмотрим роль памяти в этой динамике. Вся информация от органов чувств первым делом идет в память, откуда после идентификации передаются в соответствующие мозговые центры. Мы различаем все возбудители, вне зависимости от того, известна ли нам их семантика — работает ассоциативная память. Это значит, что нам доступны более глубинные слои памяти. При прослушивании акустического феномена он невольно запоминается. Этот процесс может затрагивать разные уровни и происходит в несколько стадий, в результате чего материальный образ 'феноменального' инструмента забывается. Если слуховая память служит основой для его восстановления, это может оказаться очень стоящим занятием.

8 Замысел есть ключ. Замысел — это то, что отличает преднамеренное действие как от бездумного, так и от глубокомысленного. Мой замысел состоит в том, чтобы, используя свой музыкальный опыт, приблизиться к высшим областям сознания — интуиции и вдохновению, и я доведу его до конца.

Комментарии — Дороти Франк  
Z'ev, Амстердам, 1986



Z'ev (Нью-Йорк, 1982)

Стефан Вайссер (1971)



Общее настроение мистического веселья было приправлено странным возбуждением, которое человек обычно испытывает, уходя от опасности. Причиной этого была реальная угроза серьезной травмы в случае малейшего просчета или неаккуратности Z'ev(a), щелкавшего длинным шнуром с закрепленным на его конце огромным листом искореженного металла. До сих пор, правда, ничего подобного не происходило. «Эта штука тебя не поцарапает — она просто отрежет от тебя кусок.» Несмотря на ваше мнение о его 'контейнерной' музыке, Z'ev любуется своей изобретательностью, бросая вызов современному обществу своими примитивными церемониями: ему не нужны ни музыкальные инструменты, ни музыкальные теории, ни электричество — только физическая сила. Интересно, что он будет делать, если она иссякнется?

Когда в 1982 году Чикаго принял Американский фестиваль новой музыки, Z'ev был настоящим гвоздем программы. Никто не сомневался, что его выступление станет одним из самых ярких и волнующих зрелищ: одержимый силой и жестокостью перкуссионист с постоянно растущей репутацией культовой фигуры в андеграунде своими идеями явно противоречил ожиданиям респектабельной западной публики.

Что для тебя является главным спорным вопросом?

Отличие изящного искусства от коммерческого и жертвующей формой в пользу содержания. Это вовсе не стало формальностью, примеру, американский английский язык давно зарекомендовал себя в роли культурной влаготы. Второсортная идея, выраженная на настоящем английском языке, вызовет больший интерес, чем первосортная идея, высказанная на американском. Или другой случай: очевидная тенденция в современном большом кино — каждый фильм оказывается просто серией спецэффектов, постоянное ощущение того, что что-то должно произойти, компенсирует тот факт, что не происходит ничего. Существующее положение вещей пассивизирует людей и отвлекает их от больших вопросов. Америка при помощи гладкой формы ловко обходит содержание. Все это справедливо и в отношении 'новой музыки'. Мы говорили о борьбе формы и содержания.

Борьбы уже нет — она закончена.

И кто же победил?

Форма.

В чем это проявилось?

Во всем.

Беседа Стефана Вайссера — Карл Лоффлер, Artcom #20, 1983

«Меня преследует чувство одиночества», — говорит Z'ev. — «Люди, которые со мной выступают, приходят и уходят. Я слишком быстро и непредсказуемо меняюсь, чтобы иметь свою группу.» Выступая один, Z'ev (урожденный Stefan Joel Weisser; Z'ev — часть его еврейского имени, означающая «волк») возвел перкуссию в ранг перформанс-арта. Его инструменты — барабаны, вернее, объекты из титана, закаленной стали, алюминия и т. д. «Мне хочется, чтобы люди представляли, что содержит в себе металл. Чем большее давление требуется при производстве и обработке металла, тем больший потенциал в нем заложен. Это как пружина — от удара по металлу вся его внутренняя энергия выходит наружу.» Z'ev выступает по всей Европе, перевозя свое «оборудование» в больших брезентовых почтовых мешках. При этом иногда возникают сложности с таможней. На бельгийской границе его не хотели пропускать, думая, что он занимается контрабандой стали, а итальянские таможенники как-то раз вытащили его из поезда вместе с багажом из любопытства, требуя показать им все инструменты и желая услышать, как это все звучит. Конечно, поезд его не дождался.

Терри Аткинсон, L.A.Times, 1/85

Во время последнего концерта, который Z'ev провел на 38 Thayer Street, из зала доносились крики «Давай больше шума!», на что он в ответ небрежно бросал: «Давай сам». Z'ev вытаскивает из толпы очень разные и неоднозначные реакции — одни люди стоят неподвижно, уставившись в одну точку и абсорбируя звук — со стороны это больше похоже на медитацию, другие раскачиваются под ритм, издавая одобрительные вздохи и остроумные замечания.

Mt.B, Boston Rock 8/80

Кайл Ганн, Chicago Reader 2/86

*Насколько Вы осознаете то, что делаете во время концерта?*

Последняя часть перформанса продолжалась 12 минут, из которых только первые 3-4 минуты я сознательно управлял своими действиями, остальное время я уже не мог контролировать ход событий. Моя задача состояла в том, чтобы направить развитие перформанса в определенное русло, а уж там он сам будет управлять своим течением. Таковы законы жанра — процесса в чистом виде. Летом 1980 года у меня была возможность пообщаться с одним гаитянином, который посвятил меня в некоторые детали карибской ритуальной техники вуду. В частности, определенные ритмические рисунки в вуду служат для открытия энергетического канала. Я некоторое время изучал эту систему и могу сказать, что мне удавалось при помощи ритмов проводить такие сеансы. Все это происходило подсознательно, и основная трудность, с которой я столкнулся — невозможность долгое время находиться в состоянии концентрации, необходимом для энергетического контакта. Особенно тяжело, когда подобные шоу проходят каждую ночь — приходится постоянно жить в этом состоянии, иначе энергия просто исчезнет. Уходишь со сцены и чувствуешь, что чего-то не хватает.

Интервью с Вэлом и Андре Джуном, *High Times* 3/83

Вскоре после начала концерта становится ясно, зачем ему защитные прокладки на коленных чашках, какие обычно применяют скейтбордисты. Остается удивляться, почему он обошел вниманием другие не менее уязвимые части тела: руки, грудную клетку, голову. Z'ev — очень мощный исполнитель, как в прямом, так и в переносном смысле, его маниакальная энергия выплескивается в вихрь металлического звука, непреодолимыми порывами повергающего слушателя в гипнотическое оцепенение.

Крис Бон, *New Musical Express* 5/82

Люди думают, что серьезный музыкант — это тот, кто может позволить себе купить оборудование на пять тысяч долларов. Значит, ты против потребительской культуры. Но это выглядит так, как будто ты против и коллективной культуры. Ты говоришь о том, что каждый человек должен раскрыться только на индивидуальной основе. Совершенно верно. Большинство людей имеют неверное представление об анархии. Анархия вовсе не подразумевает, что каждый делает то, что ему хочется. Прежде всего, это — ответственность, которую несет каждый за все, что он делает. Каждую минуту все зависит только от тебя.

Интервью с Брюсом Беббом, *L.A. Free Weekly* 7/83

Z'ev. Если Вы никогда не были на его концерте, Вам будет очень трудно представить то, что там происходит. Он называет себя визуальным артистом и родом из Лос-Анжелеса, откуда и пришел в наш штат, собирая по пути пластиковые бутылки, мусорные урны, жестяные банки, брусья и пружины. Из всего этого он извлекает ритмы, которыми увлекает и гипнотизирует своих фанатов. Вначале при виде человека, увлеченного своим железом, которое бросает его тело по сцене люди пытаются вымученно улыбаться, кто-то шепчет "потрясающе", стараясь убедить себя, что это наслаждение имеет недоступную пониманию человека природу. Зрелище захватывает людей — они страстно желают видеть, что последует за очередным трюком. Наверное, это неплохо выглядит со стороны: толпа людей, уставившаяся на сцену, где происходит грандиозное шоу мусора. Это действительно потрясающее.

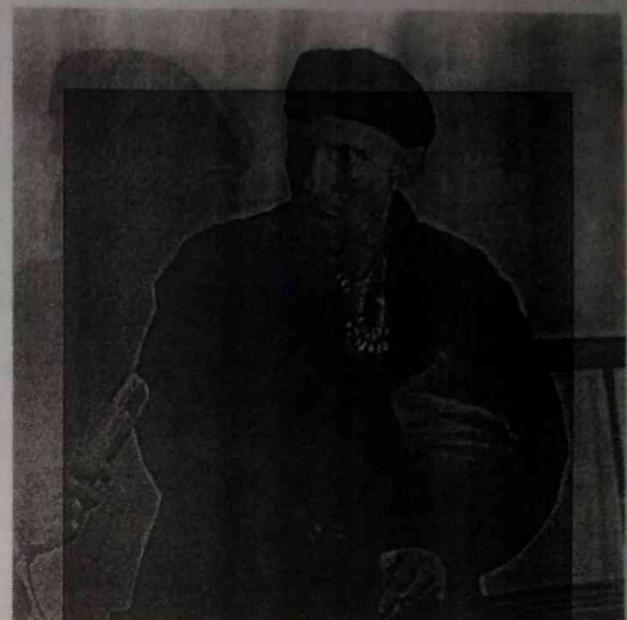
Неизвестный обозреватель,  
*Merseysound fanzine* 10/80

*uns* достигли предела в завораживающей своей мрачностью репродукции неподвластных сознанию сновидений, бесформенных, навязчивых и повторяющихся, словно в бреду. Трудно воспринимать *uns* как группу — такое впечатление, что это один человек, одно устройство, ведущее переговоры со всем нашим миром.

*New York Reader* 2/81

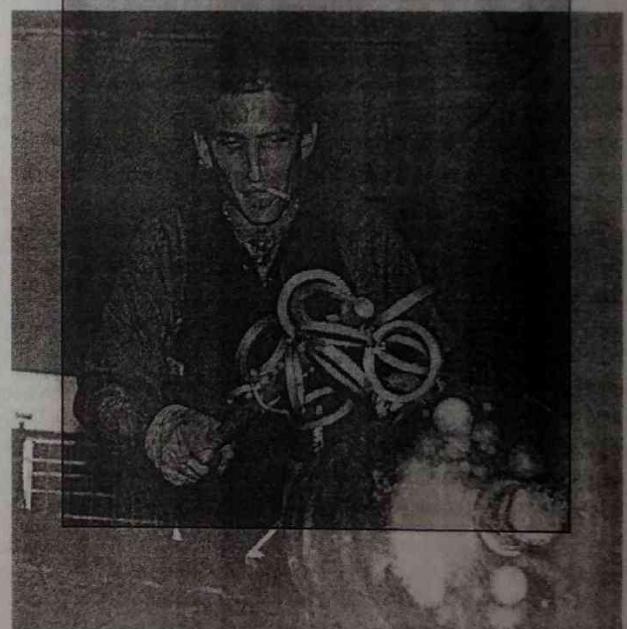
Его творчество — наложение шумов: лязг звенящего металла, треск дерева, грохот и снова лязг. Тем не менее, с точки зрения музыки это неотразимо. Я не слышу мелодий, фраз, но существует какое-то магическое качество, которое заставляет меня воспринимать всю эту аккуратно собранную какофонию как музыку. В наше время многие артисты вместо музыки производят шум, потому что они уверены в том, что это вызывает у слушателя что-то вроде меланхолии. В этом случае все иначе. Z'ev не просто отказывается от существующих правил, он пытается их конструктивно изменить.

Рой Саблоски, *Alternative Press* 3/83



Интервью на фестивале Atonal  
(Берлин, 1983)

Yoel в Mabuhay Gardens  
(Сан-Франциско, 1978)



## **Беседа с пришельцем**

Твои композиции звучат почти так же, как дуговые разряды в сварочном аппарате. Ты управляешь звуком или только смотришь, как разлетаются искры?

• Артист должен быть заинтересован в участии в процессе: процесс есть творчество. Это должно быть в нем самом, и что бы он ни делал, он строит модель или образ того, что он слышит изнутри. В процессе создания звуковой вселенной энергия расширяется или поглощается.

Звуковая вселенная... Звучит неплохо. Как это себе можно представить?

• Я могу говорить только за себя. Мой звук обладает уникальными свойствами, главное из которых — его сила, которая заключена в каждой гармонике. Огромное количество информации, распределенное по всему спектру. В традиционной музыке этого нет: один инструмент занимает почти все звуковое пространство, разные инструменты иногда совпадают, образуются провалы, ничем не заполненные. Этого почти невозможно избежать, если только вы не собираетесь транслировать белый шум — тогда будут задействованы весь октавный диапазон, а басы будут глубокими и выразительными.

На чем основана твоя музыкальная теория — это чистая работа мозга или результат каких-то экспериментов?

• Это больше похоже на исследование, чем на эксперимент, это нанесение на карту памяти новых регионов и построение новых моделей. Эксперимент, в сущности, приписывает некоторое значение, мой же метод постепенно приводит к систематизации.

Не хитри. Что за карта и о каких регионах идет речь?

• Процесс — это лучший способ создания виртуальной территории. Ее запоминание — внешнее действие, производимое мной вне процесса. Здесь важна роль аудитории. В то время как я создаю территорию, мы все вместе создаем систему. Чтобы контролировать это, мне нужно возвращаться к началу процесса, а затем продолжать его с точки прерывания. Конечно, это недостаток, и как его исправить, я еще не выяснил. У тебя есть какой-нибудь личный интерес в творчестве?

• Представление новой информации. То есть новые пути ее обработки. Моя социальная функция — предоставить свободу выбора. В отличие от тех артистов, которые навязывают людям свои шумовые поллюции, я считаю, что электронная музыка не может влиять на окружение. Ни один электрический генератор не может сравниться с моими инструментами.

Общеизвестно, что звук определенной частоты обладает предсказуемым действием. Например, ультразвук применяется в медицине, инфразвук — в производстве...

• Когда в конце второй мировой войны союзнические войска заняли территорию Германии, одной из важнейших находок стали научные исследования, касающиеся ультразвука. В начале 50-х ученые возлагали на ультразвук огромные надежды, полагая, что он может решить большинство технических проблем. В настоящее время спектр его применения очень широк: с помощью ультразвука можно сверлить прямоугольные отверстия в стекле, исследовать еще не родившихся детей, проводить сложнейшие микрооперации на мозге и т. д. Истерия 50-х рассеялась под давлением неутешительных экспериментальных данных, которые подтвердили способность ультразвука менять структуру ДНК, вызывая всевозможные мутации организмов — это уже больше заинтересовало бы военных. Видишь, с ультразвуком (впрочем, как и без него) разрушить гораздо проще, чем вылечить. Конечно, положительные эффекты тоже есть. Но они часто используются не по назначению. Например, я уверен, что электрическая музыка и танец не совместимы. Конечно, ты можешь возразить мне, что на всех современных дансингах и дискотеках звучит преимущественно электронная музыка, техно, рэйв и т. п. Но следует отличать искусство танца, в котором тело человека находится в прямом контакте с музыкой и в гармонии с окружающей средой, от ритмических движений, единственное предназначение которых — освободить человека от избытка энергии. Ты не можешь танцевать под электрическую музыку. Музыка, существовавшая до открытия электричества и вообще до появления техники, обладала способностью изменять среду обитания человека, электрическая же музыка может всего лишь заполнить собой близлежащую территорию.

Да, ты прав, Запад — сплошная электрическая империя, контролирующая не только физическую территорию, но и души людей. В твоей музыке слишком много загадок, строго говоря, она вообще мало похожа на музыку. Вместо аккордов и мелодий ты используешь амплитудно-частотные характеристики, ты — шаман, пытающийся с помощью своей нелинейной прогрессии вызвать высшую энергию.

• Повторяю, в акустическом звуке присутствует то, чего в электрическом никогда не было. Я не спорю, что акустический и электрический звук естественны, как и все то, что реально существует. Но их энергии противоположны. Это два полюса. Акустическая музыка происходит из тела и пространства. Электрическая — из триггеров и проводов. Механическая энергия, понимаешь?

Если они полярны, то должна существовать точка баланса, центр равновесия.

• Полярны только творческие пути. Результат полярным быть не может. В акустическом инструменте звук — личность, а в синтезаторах все творчество сводится к нахождению требуемого звука, к выбору и небольшим отклонениям от эталона. Дальше ты просто нажимаешь на кнопки. Музыка уже в инструменте, и не нужно никаких усилий, чтобы ее извлечь.

Не могу согласиться с твоим принципом разделения — различия существуют, но то же самое можно сказать и о двух гитаристах, один из которых играет музыку, используя гитару, а другой играет музыку на гитаре, или о компьютерном изображении Моны Лизы.

# ZEV: Оригинальная дискография

1980

1990

## С А В Т О Р С К И М И К О М М Е Н Т А Р И Я М И

### Z.Wisser - "Poextensions and Contexts" (1980)

LP (16/33, 45, 78 rpm), Subterranean Records, San Francisco

"Poextensions" – название серии музикологических выступлений, записанных в студии в реальном времени при помощи трех магнитофонов С105 и материала "Spatial Poetics & Composition". Воспроизведение возможно на разных скоростях. "Contexts" – запись записи музикографических концепт-студийских рефлексий, найденных в старом гардеробе композитора от Луи Александра. "Contexts" были отредактированы и обработаны на основе 500 лекционных записей.

### Zev - s/t (1981)

Flexidisc, Vinyl Magazine, Amsterdam

Мое первое выступление состоялось в Амстердаме (октябрь 1980)

клубе Octopus, бывший в то время в центре музыкальной активности. Организаторами были люди, впоследствии основавшие Vinyl Magazine, один из первых профессиональных журналов, посвященных сцене конца 70-х/начала 80-х. Этот факсимидный прилагался к третьему номеру и содержал запись концерта в клубе Het Apollohuis

(Eindhoven), на другой стороне – группа Soviet Sex

### Zev - "Auf/Off b/w Element L No.9" (1981) -

LP (45 rpm), Kremlin Products, Eindhoven

Запись длилась два дня (12 и 13 мая) в студии Backstreet (Роттердам), при участии Мартина ван дер Лесса и Петера Бакструта. Использовалась 8-дорожечная магнитофонная

инсталляция с экспериментами со скоростью в наложении. Первая чисто студийная пластинка

### uns - "Save What?" (1982)

Cassette, Kremlin Prod., Eindhoven

Укороченная версия можно услышать в конце

второго CD "1988-1990". Вторая сторона

запись инсталляции в Het Apollohuis, сделанная

вместе с Remko Scha, после чего и съехал оттуда

### S.Weisser & Doro Franck - "Editeditions/Contexts" (1983) -

LP (45 rpm), Subterranean Records, San Francisco

С 1982 года я находился под сильным влиянием Доротеи Франк, занимавшейся лингвистическим анализом, и решил записать наши разговоры на пленку. Она проводила семинары по теории аргументации, мы часто обсуждали множество вопросов, и это стало своеобразным артистическим выходом. Editeditions выпущены на прозрачном шинеле (идея Стива, холдинга фирмы Alternative Tentacles), и мне пришлось потратить целый день, чтобы подписать каждую из 500 копий "S. Weisser, 1/500".

Что делать, иногда приходится служить интересам коллекционеров

### Zev - "Titan Nite" (1985) -

LP (33 rpm), Dossier Records, Berlin

В декабре 1984 года в Берлине состоялся знаменитый фестиваль "Atonal". Я знал, что фирма Dossier

готовит к выпуску серию пластинок по его итогам, поэтому постарался уложиться в 18 минут (публике этого было явно недостаточно). На

другой стороне оказалась Rudsic TV. Вообще

это было похоже на сеанс работы в студии,

потому что я играл довольно небрежно, надеясь,

что запись будет доведена до студийного качества

### Zev - "My Favorite Things" (1985) -

LP (33 rpm), Subterranean Records, San Francisco

Посыпалась Джули Коулзайн. Первозданное название "Access, Memory and The Invisible Man". Кстати, забыть сказать, что "Elemental Music" также имела другое название, "4x4" (4 вещи от четырех моих проектов: S. Weisser "Install", Zev "Zones", my "Says" и Maggot Bond "Element L 47 (2)").

Запись была сделана в Pyramide-клубе в Альфа-Бетти на Sony Puckel Records

и моделью, предшествующей Professional Walkman?

Причуда, мне не хотелось ее

публиковать, т.к. она слишком радикальна. С последующей обработкой на

моей O.D. Studios она стала моим "ответом" академизму в "сложной" музыке

опытными звуконожерами. Но я ошибся: никакой

доработки не последовало, и пластинка звучит как обычная концертная.

Это не только мое самое большое различие, но и, во-вторых, судите сами,

единственная запись, за которую мне прилично заплатили.

### uns/S.Wisser - "Life Sentence" (1986) -

Cassette, Subterranean Records, San Francisco

Самое лучшее название, придуманное когда-либо мной для своего альбома. Для "жизненной сенсации" я взял запись, сделанную 17 марта 1981

года на Бродвее в Сан-Франциско и на трехслойных фрагментах голоса в шуме сделала много промежуточных триков для этой минуты, из которых потом сделал одну пьесу на O.D. Studios. После этого я при помощи юниоров Марка Полина (Survival Research Lab) сложил катушки с

переходными вариантами, а в их semi-цилиндровые металлические коробки разложил эти кассеты вместе со стихами в металлических рамках

и был приглашен для участия. Я же очень люблю такие

вещи, но почему-то согласился, а потом мне предложили выпустить у них отдельный альбом. Фил рявко взялся за дело,

подключил Эндрю МакКензи, который сделал обложку, но фирма Red Rhino, которая занималась дистрибуцией, исчезла, и большая часть тиража пропала.

### Zev - "Opus 3" (1990) -

CD, Helmholz Theatre/Staalplaat, Amsterdam

Успешно спонсируемый фирмой Staalplaat релиз звонка Van Lagerstain, который продюсировал весь материал под псевдонимом Corpse de

Garde. Запись 15 апреля 1990 года в церкви De Duif, Амстердам. 70 минут, 5 актов по 4 пьесы в каждом. Запись

длилась 6 часов, и я думаю, что это была моя лучшая запись как композитора,

но исполнителя, т.к. я не играл уже 6 месяцев и допустил

несколько ошибок, которые потом пришлось исправлять.

### Mother Tongue - "Open in Obscurity" (1988) -

LP (33 rpm), Touch Music, London

Моя последняя работа с Эндрю МакКензи, который сделал 12 композиций

общей длиной 18 минут, основанных на ритмических принципах и гамматических

сторонах соответствующих астрологических домов и использующих на гитарах

колокольчики в индийских браслетах, которые называются гитарными барабанами

другой стороны – домашняя запись, которую я сделал по воспоминаниям

Франк из Египта, склоняя изменения по скорости и шкале темы Ми в Эйре

сделали "оркеструю" (которую мы могли слышать в ее пьесе "Tomb")

и синхронизацию, получившую очень хороший звуковой эффект

Броди, Томи Купер и Джон Винсент, а также

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

и

&lt;p

В конце 1994 года Дэвид Майерс (группа Arcane Device) заявил о прекращении своей творческой деятельности. CD "Envoi In Cumin", выпущенный португальской фирмой PlayLoud, стал последним в истории этого замечательного проекта, просуществовавшего 8 лет и оказавшего значительное влияние на многие индустриальные группы. Причины своего решения Дэвид объясняет в пресс-релизе "Об искусстве", который он любезно предоставил нашему журналу. Предлагаем его Вашему вниманию.



Очень сложно более-менее точно определить число людей на нашей планете, которых мы можем считать артистами. Только в одном Нью-Йорке, как свидетельствуют исследования, около 50000 горожан относят себя к таковым, и это только те, кто занимается чисто визуальным творчеством, видимая часть айсберга. Если брать в расчет его скрытую часть (композиторов, хореографов, писателей, актеров), не говоря уже о коллекционерах, меценатах, администраторах и чиновниках от искусства — всех тех, кто находит свое призвание в каком-либо отношении к искусству во всем мире, то можно получить поразительно огромное число.

Артистический импульс и произведение искусства как его результат может оказать на людей очень сильное воздействие как с лучшей, так и с худшей стороны. В таком случае возникает два вопроса: для чего мне необходимо заниматься искусством и как при помощи него я могу действовать на других, что я могу им дать, являясь артистом. Деятельность артиста весьма загадочна. Сами артисты рассматривают ее как серьезную профессию, которую можно поставить рядом с профессиями врачей, учителей или научных сотрудников. Поэтому неудивительно, что миллионы заработанных чьим-то тяжким трудом долларов тратятся на моих многочисленных коллег и организации, которые предлагают обучаться этой профессии, ставят целью подготовку профессиональных артистов любой специализации. Тяжело осознавать, что после стольких лет обучения (сейчас возможно даже получение докторской степени в некоторых областях искусства) практические навыки сводятся в лучшем случае к чудакству, в худшем — к личностной патологии. Если подобную компетенцию обнаружат, к примеру, врачу от медицины, то нам явно не будет угрожать опасность перенаселения. А ведь деятельность артиста может оказать похожее влияние, правда, не настолько очевидное.

Является ли элемент персональности сущностью искусства или нет? Верно ли утверждение, что именно индивидуальность, точка зрения, переоценка ценностей, даже человеческие слабости делают искусство тем, что оно есть? Если провести обзор всей массы недавно выпущенной музыкальной продукции, изобразительного искусства, театральных постановок и кинофильмов, то станет ясно, что это действительно так. Искусство — это манифест современного общества, обширный и предельно точный текущий каталог человеческих слабостей: сентиментальности, жестокости, разъяренности и машиноподобности, которой пропитаны жидкие мозги диснеевских героев и которой заслуженно гордятся музыканты из индустриально-шумовых групп. Большинство артистов просто удовлетворяют наше стремление спрятаться от малейшего проявления реальности, наше желание быть чем-то уникальным, нашу уверенность в себе как в чувственной натуре, или просто наш спрос на интеллектуальную пищу, на возбуждение большого воображения, особенно если наши души находятся где-то далеко, в бесконечном хаосе мыслей, когда все, что им нужно — это очередная выворачивающая внутренности продукция или рол, набитый бумажными леденцами.

Хорошо, пусть существуют собор в Шартре и Великая пирамида в Гизе, но они отделены от искусства в моем понимании, или от той реальной жизни, которой я живу. Людям, вовлеченным в искусство, часто приходит в голову мысль о том, что искусство можно представить себе как жизненный путь. Даже говорят, что знаток искусства или артист идет по "пути искусства". Но возможно, дело в том, что искусство на самом деле приходит на ум только тогда, во время движения по основному жизненному пути. Для разных людей этот путь полон испытаний, поиска удовлетворения, а может быть, и откровенной потребности в преумножении собственной значимости. Люди, создавшие собор в Шартре, наверняка находились в разных местах этого пути, когда возникла идея строительства. То, что они сделали, переслояло границы того, где (в каком месте пути) они были и кем они были.

И вот мы нашли друг друга: "большой любитель искусства" и "великий артист", рассматриваем и, возможно, удивляемся, как и почему. Каковы цели артиста? Может быть, я хочу сделать вклад в развитие общества, или желаю войти в историю, или я просто хочу играть рок-н-ролл? Замечательно. Но какой смысл в этом, если в один прекрасный день, который наступит гораздо раньше, чем вы думаете, ваши глаза съедят черви. Перестаньте улыбаться, если сможете, если сможете! Все, что мы производим и потребляем, в первую очередь влияет на нас самих, но что это за влияние?

...Кусок грязи, вращаясь с немыслимой скоростью, уносит нас в неисследованные глубины пугающего своей сложностью космоса, и нам ничего не остается, как слушать журчащий радиочастотник, ибо «нередко»... что доказывает свою оригинальность. Я должен признать, что не знаю ответа. Мое дело — задавать эти бесконечные вопросы, ответы на которые никого не интересуют. "Справшись" — скрытая сущность искусства. Многие согласятся, что искусство ставит под вопрос социальную структуру, современную жизнь, средства

массовой информации, культуру. Но ведь это вовсе не значит, что артисты становятся просто критиками-социологами, да и чем они могут помочь нашей горячо любимой цивилизации? Может быть, проще засыпать мелководье и двигаться дальше, накладывая негативные эмоции на естественные и называемые все самовыражением? Но нам ясно, что человеческая жизнь преследует более высокие цели, чем те, которые провозглашали модернисты, постмодернисты и сторонники индустриальной культуры.

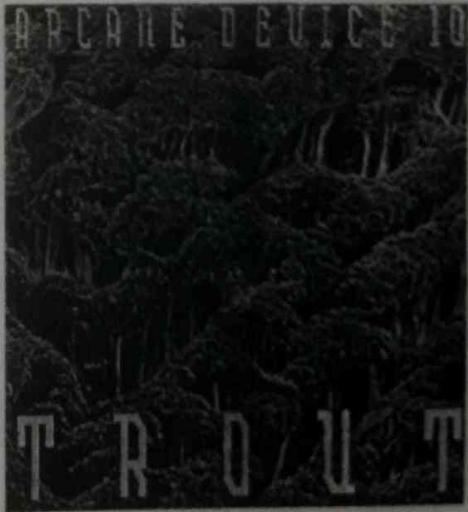
Мы видим, что определенное число артистов заняты тщательным самонаблюдением и общими исследованиями природы человеческого опыта, которые вновь приводят лишь к превышению самомнения. Это свойство моего душевного состояния проявляется в tandemе с проблемой человеческого предназначения. Этой связи не видно в том искусстве, которое нас окружает сейчас. Мы лучше подготовлены к исследованию искусства и философии цивилизаций прошлого, потому что они могут заново доказать нам подлинность ценностей, которые современное общество стало презирать. Но наше искусство не может даже независимо от места и времени привести нас к реальности, потому что оно, как мы уже выяснили, выполняет обратную задачу — уводит нас от реальности любыми средствами. Это все равно что попытаться привязать повозку спереди лошади. Я не могу что-то делать в стремлении направить других в нужном мне направлении, потому что я имею обрывочное самопознание. Если я игнорирую этот факт, то приходится выбирать одно из двух: или я воображаю себя творцом, или я просто пытаюсь выяснить определение искусства в пределах досягаемости моей индивидуальности. Как замечалось выше, великое искусство прошлого создавалось людьми, которые рассматривали его как воплощение законченной мысли, законченность которой в наше время потеряла очевидность. Это потеря — очередной шаг к отчуждению от подлинного искусства. Посмотрите вокруг — разве наше "искусство" не превозносит однодневные ценности, не выставляет на обозрение нехватку самопознания, не обслуживает наш мелкий эгоизм и беспроспективные замыслы? Найти компромисс практически невозможно! Переписать историю заново и вместе с ней исправления — тоже. Каким образом можно изменить положение? Нахождение ответа на этот вопрос гораздо важнее, чем любое искусство-введение.

Д. Майерс, декабрь 1994  
Перевод: Д. Васильев, март 1995

Прислушивались ли вы когда-нибудь к своим желаниям? Я говорю не о тех желаниях, которые задают семиотику и направление вашей жизненной активности, а о тех призрачных мыслях, которые словно пройдя сквозь сон из мира необъяснимого, предстают перед вами в том виде, в котором разум просто не в состоянии схватить их, привести в соответствие со своим укладом. Откуда же берется эта загадочная образность, замысловато непредсказуемая и неотвратимо эфемерная? Внутренний мир человека настолько велик, что трудно представить, во сколько раз его видимая часть, которую мы в силах осознать, меньше скрытой, которая формируется без участия разума, но непрерывно, поколение за поколением, включая опыт всех наших предшественников. В сущности, реальность занимает очень небольшую область в сознании, но по причине своей гибкости и универсальности постоянно фокусирует на себе основное внимание, однако даже самые убежденные реалисты не смогут отрицать, что эмоциональное состояние человека почти неподвластно интеллектуальному контролю. Да и та форма реальности, которая существует сегодня, сильно видоизменена, отлична от естественного мира, что заставляет человека глядеть на себя глазами других людей, приучая к мысли о том, что он неотделим от прочего человечества. Это и в самом деле так: современная инфраструктура общества берет на себя генеральную мыслительную функцию, оставляя возможность выбора среди ограниченного набора шаблонов контекстуальной ориентации. Дальнейшая интеграция массового сознания уводит личность вглубь нереализованного, но до сих пор активного исследовательского потенциала. Происходит это легко и естественно, вплетаясь в повседневную жизнь необдуманными сюжетами бесконечного сюрреалистического спектакля. Интересно проследить взаимосвязь этих параллельных мироощущений: мысленно уходя от реальности, человек стимулирует себя воскрешением реальных форм в нарушенной пространственно-временной цепи. В этом состоянии реальность просто недетерминирована, но возможно и другое объяснение: человеку легче противопоставлять свою индивидуальность среде в равной пропорции, в гегелевском делении, потому что в этом случае реальность перестает быть центром притяжения внутреннего мира. Она становится его бесконечно малой частью. Успенский писал, что в отличие от традиционного представления о времени, когда за настоящее принимается неуловимый миг, а все, что было до и после него, соответственно прошлое и будущее, возможно растяжение настоящего до бесконечности по аналогии с памятью, когда для доступа к моменту требуется всего лишь ключевое слово или ассоциация. Принцип хорош тем, что позволяет распределить индивидуальное сознание на поколения, сделать его многомерным, не выводя за рамки внутреннего мира отдельного человека. В этом состоянии нам позволительно растянуть недетерминированную реальность до степени бесконечного гедонизма, максимального наслаждения несуществующим моментом в мире, созданном силой воображения изолированного интеллекта. В мире ARCANE DEVICE.

Я хорошо помню свои первые впечатления от музыки этой группы. Меня поразило, насколько безжизненным, опустошенным до состояния небытия может быть существование души в представлении о совершенстве. Какое немыслимое расстояние разделяет эти души — каждая из них подобна звезде, свет которой уже скорее принадлежит глазу, чем ей самой. Это одиночество представляется мне самодостаточной обособленностью: я освобожден от необходимости считаться со своими возможностями, сама жизнь, состоящая в изменении и противоборстве, остается в стороне. Я оказываюсь за бортом сознательного существования, вне пространства и времени, подобно доктору Фаусту, созерцающему мгновение. Мне трудно осознать и описать свои чувства в отсутствии того уровня самоощущения, я могу привести в пример фантастические картины, приходящие мне на ум, когда я пытаюсь анализировать свою увлеченность. Композиция "Descent" (альбом "Also Sprach Zarathustra") переносит меня на далекую планету, затерявшуюся в бескрайних просторах необъятной вселенной. Над ее темной неровной поверхностью бесконечной чередой тянутся густые облака, уходящие к горизонту в медленном, почти незаметном движении. Наступает вечер, солнечный свет теряет свою яркость, становится далеким и холодным. Неба почти не видно, оно словно тень, падающая вверх, прячется за облаками. Края облаков светлеют, окрашиваясь в светло-сириевый цвет, солнце окончательно скрывается за ними, и лишь по золотистому свечению, проникающему сквозь толщу облачной гряды, можно догадаться о его положении. Постепенно вся солнечная половина озаряется фиолетовыми блесками, другая же часть становится мутно-черной. Это не закат, которым хочется любоваться, отмечая неповторимость красок вечернего небосклона, легкость, с которой природа провожает очередной день, свежесть быстро приближающейся ночной прохлады. Это — застывший пейзаж, кажущийся мертвым из-за своей бесцельности, я не вижу никаких изменений вокруг себя, лишь плавно переливающиеся оттенки облаков. День длился всю жизнь, ночь никогда не наступит... может быть, я просто нахожусь вне воздействия гравитационного поля? Или "Rope": я уже стою на твердой почве, на краю обрыва, поднимаю голову и вижу идеально прямую металлическую нить, натянутую параллельно поверхности планеты и уходящую вперед, вглубь гигантской пустыни. Она не имеет ни начала, ни конца. Почему-то мне хочется, чтобы ее толщина была такой, чтобы я едва мог бы охватить ее двумя руками. Я отталкиваюсь от земли и, вытянув руки над собой, хватаюсь за нее и начинаю медленно скользить над обрывом, не увеличивая скорости. Металлическая поверхность блестит в лучах заходящего солнца, я не в силах оторвать взгляд от этого рельса: мне кажется, что я остаюсь на месте, он движется навстречу мне, мы превратились в единый механизм, солнце устало слепит мне глаза...

Альбом "Trout" наводит меня на мысль о компьютерной анимации в эмуляторах виртуальной реальности. Удивительным образом электронный звук в одной из своих самых скрытых форм вызывает резонансную активность слуховых нервов: кажется, что с каждым циклом обратной связи монолит FM-синтеза расщепляется на бесчисленное количество независимых составляющих, иллюзия дисперсии звука быстро проходит, чтобы снова повториться через несколько секунд. Каждая композиция несет в себе яркий телепатический образ, надолго остающийся в памяти, я бы назвал это мифологией статического звука. Ни один из них не имеет визуального аналога, я могу лишь попытаться дать общее описание психологического воздействия. Как известно, состояние эмоционального стресса сопровождается немыслимым возбуждением центральной нервной системы. Человек не имеет возможности контролировать процессы, происходящие с его организмом, его сознание занято мучительным поиском способов восстановления равновесия. Между тем, бессознательность в поведении представляет определенный интерес, это что-то вроде откровения, остающегося неуслышанным. Иногда самонаблюдение невозможно из-за тяжелых для человека и его окружения последствий конфликта с реальностью. Arcane Device — это устройство, моделирующее иллюзию вовлечения обезличенного духа в эмоциональные переживания, воскрешенные в обрывочном и неосознанном виде памятью его хозяина, то есть слушателя. Возникает ощущение инверсии внутреннего мира по отношению к окружающему, оно приносит облегчение в виде забвения, защищенности и замкнутости. В этом случае защитная реакция не срабатывает, потому что инстинкты усыплены ослепительной нереальностью происходящего в фантастической атмосфере безжизненной гармонии.



# ARCANE DEVICE

ARCANE DEVICE 1 "Engine Of Myth" 1988 [Recommended Records RR035] (LP)

Пожалуй, единственный альбом, при записи которого я использовал традиционные методы композиции, поэтому здесь представлен самый мелодичный аспект использования обратной связи. Своеобразное воскрешение досинтезаторной электронной музыки 50-х годов. Приобрести альбом можно на фирме Recommended Records:

74 Tulse Hill, London SW2 2PT, UK.

ARCANE DEVICE 2 "Feedback Music II" 1988 [Generations Unlimited] (Cassette)

Кассета выпущена ныне не существующей фирмой Generations Unlimited. Тираж распродан.

100 Tapes Project 1988

Для осуществления этого проекта я попытался записать 100 тридцатиминутных импровизаций прямо на мастер-ленты без последующего копирования. Но на самом деле моих усилий хватило только на 48 кассет. Оставшиеся у меня сейчас 6 кассет я готов продать самым стойким поклонникам по цене 20\$ за каждую. Несколько непривычное для Arcane Device звучание, но тем не менее интересные вещи, хорошо записаны, и кроме того уникальны — даже я не хочу оставлять себе копию.

ARCANE DEVICE 3 "Improvisations" 1988 [RRRecords] (2x7")

Комплект из двух семидюймовок, которые коллекционеры могут заказать на фирме RRRecords, если они еще там остались (151 Paige St., Lowell, MA 01852, USA). У меня их сохранилось штуки три, которые я могу выслать вам за 6\$.

ARCANE DEVICE 4 "Half Live" 1989 [Generations Unlimited] (Cassette)

Вторая кассета, выпущенная этой фирмой. Тираж распродан.

ARCANE DEVICE 5 "Diabolis Ex Machina" 1990 [Korm Plastics] (CD, 52 min.)

Самый резкий и агрессивный альбом с циклическим зубодробящим антиритмическим звуком, финальная пьеса которого — хорошая проверка предельных возможностей ваших колонок. Кроме обратной связи, я использовал самодельные приспособления, голосовые эффекты и высокочастотные генераторы. Заказать диск можно на фирме Staalplaat (P.O.Box 11453, 1001 GL Amsterdam, Netherlands).

ARCANE DEVICE 6-7 1990 [Korm Plastics - Banned Production] (Cassettes)

На каждой кассете — концертные записи и студийный материал.

Обратитесь на фирмы Staalplaat и Banned Production (P.O.Box 323, Fremont CA 94537, USA)

ARCANE DEVICE 8 "Scanners" 1990 (VHS)

Видеодокументация работы Arcane Device в студии и на концерте в Копенгагене. Оператор — Мэти Янковски. Здесь же содержится мое интервью обозревателю журнала 'New Music' Марку Дери.

Тираж распродан.

ARCANE DEVICE 9 "Also Sprach Zarathustra" 1991 [Anckarström] (CD, 50 min.)

Продвижение Arcane Device в области так называемой амбиентной музыки. Альбом вышел в составе серии из 10 компакт-дисков, в которой также присутствуют John Duncan, If Bwana, Zbigniew Karkowski, Stelarc, The Sons Of God, Dror Feiler, Phauss, The Hafler Trio и White Stains, в комплекте с цветным постером. Staalplaat переиздал его в 1993 году в стандартной форме.

ARCANE DEVICE 10 "Trout" 1993 [Silent Records] (CD, 59 min.)

В чем-то являющийся последователем ARCANE DEVICE 9, но на новом качественном уровне, альбом принадлежит к области индустриального амбиента. Концептуально омерзительное оформление обложки (фотография стенок кишечника). Также представлены инструменты

Arcane Device — Feedback Machines! (см. фото справа) Silent Records, 101 Townsend St, suite 206, San Francisco, CA94107

ARCANE DEVICE 11 "Envoi In Cumin" 1994 [PlayLoud] (CD, 72 min.)

Первый по-настоящему амбиентный диск ARCANE DEVICE (по понятиям классика жанра Брайана Ино). Путешествие вглубь облаков из кристаллов аммония, неторопливо плывущих вокруг планеты, затерянной в бесконечных просторах вселенной. PlayLoud, Apartado 93, 2806 Almada Codex, Portugal

Другие проекты...

ARCANE DEVICE / PCR "Fetish" 1990 [Silent Records] (CD, 54 min.)

Первый опыт в амбиентной музыке. Тогда это звучало как музыка к научно-фантастическому фильму о кибернетическом будущем. Голос, стекло, другие объекты — разумеется, все фрагменты

проиграны в обратном направлении.

ARCANE DEVICE / ASMUS TIETCHENS "DBL\_FOBX" [Stille Andacht] (CD, 45 min.)

Совместный проект, в котором идеальным образом соединились творческий потенциал и индивидуальность обоих музыкантов.

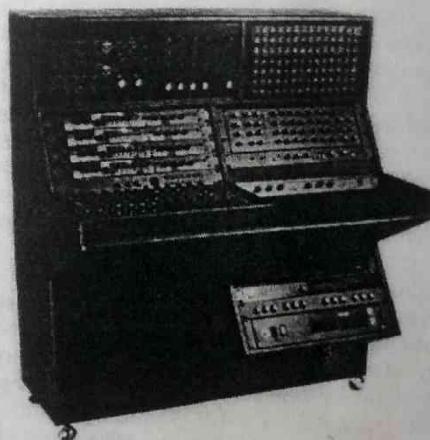
ARCANE DEVICE / ASMUS TIETCHENS "Speiseleitung" 1996 [Raum 312] (CD, 68 min.)

Последнее упоминание об ARCANE DEVICE. Асмус Титченс завершил работу над второй частью "Double Feedback", в которой использовал записи А.Д.

Комментарии в дискографии: А. Майерс, октябрь 1994

# FEEDBACK TECHNOLOGY

Вся музыка Arcane Device записана при помощи технологии обратной связи (ОС), которая заключается в создании большого разнообразия условий и путей прохождения импульса звуковой частоты с выхода генератора на его же вход, но по многочисленным каналам банка цифровых устройств задержки, которые композитор (если его можно так назвать) волен соединять между собой по своему усмотрению. Последняя сольная работа "Envoi In Cumin" использует технологию "мягкой петли": единственное колебание, из которого последовательно получен материал всего альбома, видоизменяясь, никогда не повторяет само себя, хотя на слух может казаться идентичным. Если измерить на слух время одного цикла по секундомеру получится 7 - 15 секунд, но на самом деле оригинальный импульс длится секунду, остальное — результат задержки. Звук, замыкающий петлю ОС, должен конфигурировать аморфную паутину путей дальнейшего синтеза. Этой схожестью с марковским процессом метод и отличается от "жесткой петли", принцип которой напоминает известную компьютерную игру, в которой размер удава увеличивается пропорционально количеству съеденных яблок, то есть форма звука зависит от всех предшествующих циклов. В этой работе Майерсу удалось полностью освободить электроны от произвола научной мысли, как он признался в одном из интервью. Возможно, это был последний шаг к самоустраниению Arcane Device, так как трудно себе представить, какую роль можно отвести человеку после автоматизации сначала исполнения, потом аранжировки, композиции и, наконец, звукового дизайна?



MOLÉ 050 WORKSTATION

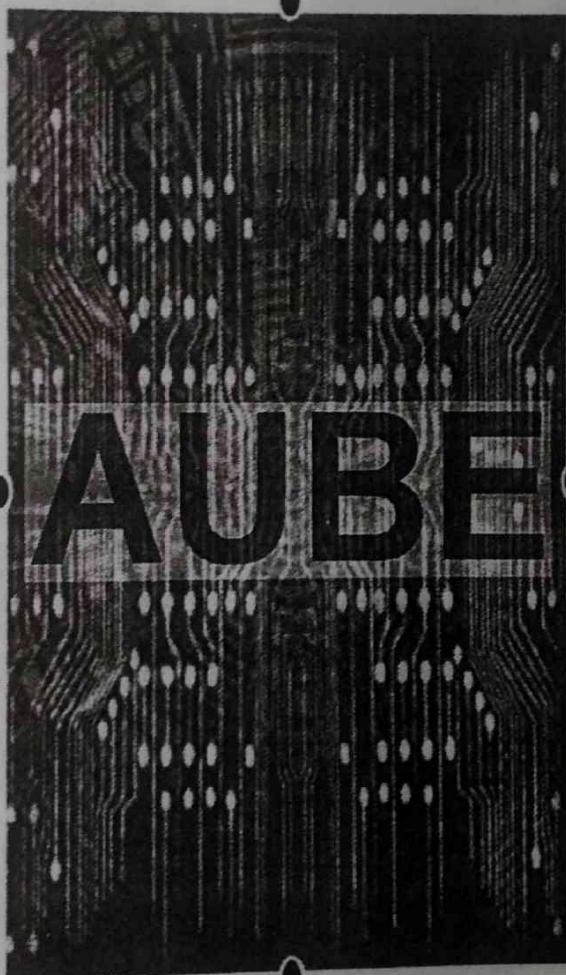


MOLÉ 049 CARRY ON

Перевод и резюме: Д. Васильев, июнь 1997

Японская шумовая музыка... Трудно описать обычными словами впечатление человека, впервые услышавшего ее. Наиболее ортодоксально настроенные люди часто не могут сконцентрировать свой слух, утверждая, что это невозможно слушать и тем более называть музыкой. Действительно, даже с точки зрения современной музыкальной теории, которая позволяет музыкантам делать со звуком почти все, что им вздумается, здесь не существует ориентиров ни на тип гармонии, ни на образную целостность. В отличие от авангарда и экспериментальной музыки, в основе которых лежит определенная теоретическая или эмпирическая концепция, японский шум — это микрокультура звука. Эти микроэлементы, пики амплитуд электрических сигналов, бесконечный поток импульсов — словно молекулы вещества, по которым в отдельности ничего нельзя сказать о той вещи, из которых она состоит, но без одного не было бы другого. Впервые об этом я задумался, когда из любопытства попытался "послушать" CD-ROM на дешевой магнитоле, не оборудованной системой защиты от воспроизведения non-audio CD. Тогда это произвело на меня неоднозначное впечатление: с одной стороны торого того и гляди сгорят — я чувствовал, как будто пронзительные звуки прорывываются прямо в мозг, ослепительном разрядном об- что я слышу не звук, а поступающих в мой мозг, как работающий на грани пере- все-таки прав был тот, кто высшая форма порядка? Как японская шумовая музыка 80-х годов и к настоящему обзавестись своей классикой Hōjokaidan, существующие с пор выпускают свои альбомы симых фирмах. Говоря о забывать о агрессивности та, которая в данном случае на слуха (недаром многие шать их альбомы на высшем но кропотливость, с которой располагают звуки для своих на восхищения. AUBE — одна групп, выдвигающая японскую качественный уровень. Ее

ми Накаджима, также занимается дизайном продукции кассетной фирмы G.R.O.S.S., базирующейся в Киото и знакомящей японскую аудиторию (а теперь, благодаря фирме Anomalous Records, и международную) с творчеством прогрессивных шумовых групп. Небезызвестная американская фирма RRRRecords недавно выпустила набор из 4 кассет под общим названием "Best of G.R.O.S.S.", но нам, в отличие от американцев, не должна быть свойственна любовь к экспресс-методам и поверхностным знакомствам. Поэтому я рекомендую любителям шумовой музыки обратить пристальное внимание на японцев — возможно, что вы найдете для себя то, что вам нужно. А сейчас — слово Акифуми Накаджиме.



ужасный рев, от ко- наушники, а с другой отдельные наиболее вают перепонки и встречаешь там в лаке. Мне казалось, миллионы сигналов, в микропроцессор, грузки. Может быть, считал, что хаос есть музыкальный стиль оформилась в начале времени уже успела — группы Merzbow и 1983 года, до сих на известных незави- музыкантах, нельзя японского металите- направлена на орга- группы советуют слу- уровне громкости), японцы собирают и композиций, достой- из самых аккуратных музыку на новый основатель, Акифуми

— Как Вам удается совмещать мастерство дизайнера и музыканта?

— Моя специальность — промышленный дизайн. После окончания Университета Искусства Киото я занимался проектированием медицинского оборудования, затем работал в двух офисах в должности промышленного дизайнера, разрабатывая внешний вид зубоврачебных кресел, столов, таймеров, сфигмоманометров, массажеров, педометров, компьютеров, рабочих станций, кассовых аппаратов и т. д. Сейчас я свободный дизайнер и думаю, что оформление моих альбомов является расширением моего профессионального опыта. Связь с музыкой очень важна, не должно быть противоречий, но этого не всегда легко добиться, потому что мою музыку можно рассматривать во многих аспектах. Ключевой задачей в дизайне является выбор материала. Поскольку многие мои работы используют в качестве источника звука реальные объекты — металл, стекло, вода, люминесцентные лампы, легкие, контакты, то я стараюсь отобразить процесс их трансформации и визуально. Конечно, большую роль играет образное представление звука, палитра (мои любимые цвета — монохромный, то есть черный/серый/белый, металлик и прозрачный), обстановка и настроение, в котором записывалась та или иная вещь.



Перформанс "Flash-Point" (Zokei Center, Osaka, 1993). Aube вместе с Seichi Avichi

— Расскажите подробнее о том, какая связь между визуальной и звуковой частями? Вы пытались представить, как должен выглядеть звук?

— Мне трудно выразить мои мысли о этих связях по-английски. Я очень люблю чистый перманентный шум. Я четко чувствую текстуру некоторых моментов, резких отклонений и малозаметных флуктуаций; похожие чувства Вы испытываете, сравнивая оригиналный рисунок и его грубоватую ксерокопию. Все мои альбомы сделаны с использованием логотипов и фрагментарной графики с обычной и статической печатью. Я не люблю конкретных образов (фотографии и изображения реальных объектов), как не люблю типичных индустриальных звуков. Словом, я оформляю свои работы так, как мне нравится, полагаясь лишь на собственные чувства.

— Вы придерживаетесь той же практики, когда занимаетесь другими группами?

— Да, во мере возможности. Хотя я всегда с уважением отношусь к их идеям и стараюсь отдавать приоритет их собственной дизайнерской мысли.

— Почему Вы выбрали для названия своей группы имя "Aube"?

— Французское слово "aube" имеет различные значения — утренняя заря, водная турбина, белая одежда, название реки в Северной Франции протяженностью 200 км, впадающей в Сену. Моя музыка тоже будет меняться в будущем. Под этим именем я записываю и выпускаю альбомы с июня 1991 года, то есть почти шесть лет.

— Большинство современных групп — чисто студийные проекты, однако Aube получила известность благодаря своим перформансам. Расскажите о них.

— Нет, я не собиралася делать Aube концертной группой, потому что мне больше нравится работа в студии. Есть возможность сосредоточиться на исследовании звука, не отвлекаясь и не растративая энергию на толпу, поэтому работы получаются более творческими и совершенными. В настоящее время существует три направления моей концертной деятельности:

1. В рамках инсталляций и выставок моих друзей в различных галереях. Это были перформансы "Water Noise" и "Luminous", я использовала эффекты и сэмплер с контактными микрофонами и

сенсорами, подключенными к объектам. Некоторые сцены можно увидеть на видеокассете "Luminescence", выпущенной фирмой Vanilla Records.

2. Вместе с дуэтом "op. Eklekt!" (вне проекта Aube), который разыгрывает визуальные ансамбли, исполняет танцы в стиле театра Буто. Я занимаюсь звуковым сопровождением. Коротко об их творчестве можно узнать из видеофильма "One More Vol.5" (маги Ka Batsu), в скором времени их видео будет издано в США.

3. Сольные выступления в клубах и на открытых площадках под именем Aube, где я устанавливаю сэмплеры или небольшой осциллятор с набором эффектов (как, например, в композиции "Density-100"). Иногда я использую маленькие объекты в виде лампами накаливания, взятых на время у моих друзей из инсталляции, которые проецирую на большой экран вместе с моими видеообразами. Отрывки концертов включены в видео "Kingdom of Noise" (Endorphine Factory). Впрочем, я также играю в группах Third Organ и Club Skull. Несколько раз мне доводилось выступать на концертах с Macami (Merzbow) и Чису Мукаи (Che'sis/Kokyu).

— Были какие-нибудь выступления, которые особенно запомнились? Какого типа живой звук Вам больше всего нравится?

— Я никогда не чувствовал себя удовлетворенным после очередного концерта. В основном, конечно из-за недостаточной мощности усилителей, качества акустических систем и недостаточно хорошей техники живой игры. Больше всего мне нравится комбинация из мощного баса и высокочастотного звука, которые невозможно слушать ушами, я воспринимаю такой звук через тело и голову.

— Какие впечатления от работы с Merzbow и Збигневом Карковским? Мне надолго запомнилось ваше шоу.

— Мы выступали независимо друг от друга, у каждого была своя программа. Карковский установил на сцене треугольную пирамиду, собранную из 9 прозрачных столбов, на которых были закреплены электронные сенсоры. При движении установки сенсоры управляют сэмплером. Выглядит просто потрясающе, принимая во внимание фантастические костюмы, которые он использовал. Я впервые увидел эту программу в видеозаписи, которая была сделана на его выступлении с The Hafler Trio. Merzbow в составе четырех человек (Масами, Рейко, Бара и Сейдо) — как Вы можете представить, очень громко, резко и в течение целого часа. Моя часть была такой же, как Density-100, только с бас-осциллятором и длилась 25 минут.

— В большинстве Ваших работ большое внимание уделяется воде. Чем Вы это объясняете?

— Меня интересует не только вода, ведь концепции Aube — использовать для записи каждой новой работы ограниченное количество источников звука. Моя первой акцией стала работа над ощущением экспозиции моих друзей. Поскольку в ней была задействована вода, я решил использовать ее как единственный источник звука. В дальнейшем я всегда старался продвигаться в этом направлении. Флуоресцентные лампы и лампы накаливания стали основой для программ "Luminous", "Flash-Point" и видео "Luminescence". Сейчас источниками служат голоса, импульсы мозга, деятельность легких, перкуссия и, конечно, осцилляторы и резонансные фильтры. Но для музыки это не имеет решающего значения — я вижу ее как состоящей из частиц, молекул, во никаком образе не как конкретный образ. Я вижу ее ушами, слушаю головой, воспринимаю телом.



Перед выступлением ("Luminous", Akiyama Gallery, сентябрь 1994)

— Как Вы думаете, оказал ли влияние на музыку Aube Ваш прошлый опыт?

— Да, конечно. Я очень люблю электронную музыку и на протяжении 20 лет собираю коллекцию своих любимых дисков. Меня очень вдохновляла ранняя немецкая экспериментальная музыка 70-х, особенно Kraftwerk, Клаус Шульце, Роди Ву, Amon Düül, Neu, Faust, Ash Ra Tempel и Tangerine Dream. Потом пришел через индустриальной музыки начала 80-х (SPK, Cabaret Voltaire и Laibach) и шумовой музыки середины 80-х (MB, Nurse With Wound, Organum и Esplendor Geométrico). С тех пор электронная музыка разрослась и стала, на мой взгляд, отдельной областью искусства.

— Я нахожу очень интересным тот факт, что многие люди в настоящем времени фокусируют свое внимание на немецкой экспериментальной музыке 70-х, в том числе мы с Вами. Вы никогда не пытались привлечь к работе инструментарий рок-групп (например, мне кажется, что вполне уместно было бы сделать это в программе "The Three Temples")?

— Нет, я никогда не думал об этом. Для того, чтобы использовать гитару, бас, барабаны и клавишные по обычному назначению, надо как минимум уметь на них играть и хорошо знать нотную грамоту. Я не имею представления о аккордах и гармонизации регистров гитары и фортепиано. Все мои композиции записываются при помощи электронных устройств, эффектов и мультидорожечного магнитофона, иногда еще к ним прибавляются компьютеры и смартфоны. Что касается "The Three Temples", это действительно своеобразная дань уважения немецкой экспериментальной музыке, и я играл на синтезаторе.

— Как Вы относитесь к работе с другими музыкантами?

— Я не делаю различий между сольными и совместными работами. С материалами других артистов я обращаюсь так же, как и со своим собственным: микширую, провожу декомпозицию и другие манипуляции.

— Вы живете и работаете в Киото. Какая атмосфера Вас окружает? Чем отличается жизнь в Киото от других городов?

— Киото не такой большой по величине и экономическому положению, как два крупнейших города Японии — Токио и Осака, но это очень удобный и красивый город. Кроме того, он расположен вблизи Осаки, где я часто выступаю.

— Это часто бывает? Вообще, много мест, где можно услышать экспериментальную музыку?

— Живых выступлений бывает довольно много, но клубов ("live houses", как их называют в Японии), где они проходят, мало: один в Киото, 2 или 3 в Осаке и несколько в Токио (думаю, где-то около 5). Поэтому мне часто приходится играть в галереях на инсталляциях или же работать в театрах вместе с танцевальными труппами.

— Много ли Вам известно японских музыкантов, трудающихся на поле шумовой электроники? Можно ли говорить о том, что в Японии сложилось определенное музыкальное сообщество?

— Я не знаю точно, сколько артистов в Японии занимаются

шумовой музыкой, может быть, 20-30... Никаких попыток организовать их я не замечал, поэтому о сообществе говорить не приходится, но, тем не менее, с большинством из них я лично знаком.

— Какое количество записей проходит через Ваши руки?

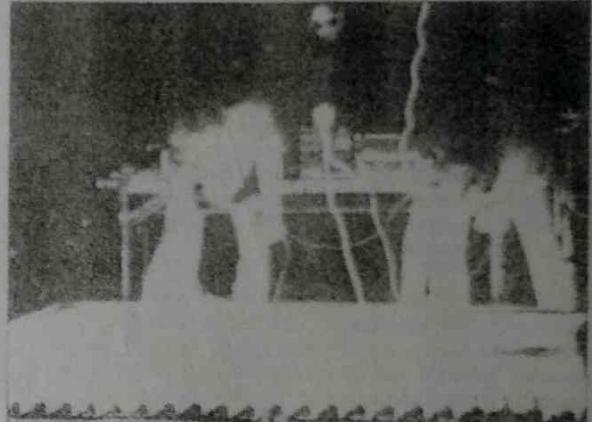
— Если Вы имеете в виду демо-записи, то немногого (в основном из-за границы). Ну, а поскольку я коллекционер, то покупаю что-нибудь почти каждый день, и за год накапливается около 300 кассет, компакт-дисков, виниловых пластинок и т. д.

— Каково, по Вашему мнению, предназначение для андеграунда?

— По-моему, никакого.

— Какое место в вашей работе занимает импровизация?

— Половина концертов являются импровизированными. Что касается студийной работы, то я почти никогда не импровизирую. Все идеи, которые приходят во время работы, фиксируются в памяти компьютера и только после отредактирования запускаются в последующие работы.



Концертная программа "Luminous", клуб Bears, Осака, октябрь 1994

— Что Вы скажете о своем творческом пути с позиций сегодняшнего дня?

— Мне не хочется особенно канаться в прошлом. Что-то сделать удалось, что-то — нет.

— Хорошо, а как насчет планов на будущее?

— Фирма G.R.O.S.S. будет по-прежнему выпускать кассеты моей и других групп в еще более красивом виде. Я планирую к выпуску несколько альбомов на зарубежных фирмах, а также надеюсь провести концерты с новыми программами. Но ничего конкретного говорить не буду, пока это не будет решено точно.

Интервью с Акифуми Накаджимой провел по факсу  
Вард Эллридж.

Опубликовано в журнале N D #19 (1995).

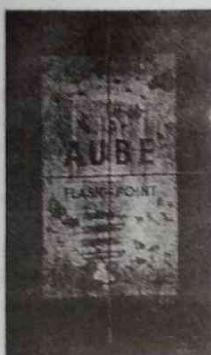
Перевод: Д. Васильев, март 1996

## Каталог фирмы



Июль 1996

GR-001 Aube - Spindrift C46	25 May 1992	GR103 The Three Temples* 3 x C46 / limited ed. 100	20 August 1994
GR-002 Monde Bruits - Purgatory C46	25 May 1992	GR-031 Aube - E-Power C46	15 October 1994
GR-003 Roughage - Travel The Globe C60	25 May 1992	GR-032 Sshe Retina Stimulants - Kusa! C46 (metal tape)	20 October 1994
GR-004 Dislocation - Instill/On The Move C46	31 August 1992	GR-033 Telepherique - Chaos Theory C46	25 October 1994
GR-005 Mortal Vision - Nacht Musik C50	15 September 1992	GR-034 Near Earth Objects - Plate Tectonics C46	15 November 1994
GR-006 Aube - Drip C30	20 September 1992	GRS104 Loop Circuit - Sound On Sound* C40 / limited ed. 88	20 December 1994
GR-007 Kapotte Muziek - Murmel C46	15 December 1992	GRS105 Hyper Ventilation / MSBR / Pain Jerk / Yellow Cab	
GR-008 Allegory Chapel Ltd. - Demimonde Voices	1 March 1993	- Density-100 Part II* 2 x C50 / limited ed. 100	25 December 1994
GR-009 Taint - Strange Feeling, Shit Coming C50	1 March 1993	GRE200 Aube - Huile Sur L'eau* C46 / limited ed. 120	1 March 1995
GR-010 Monde Bruits - Psychosomatic Performance C46	1 March 1993	GRE201 Hyware - 2 Tracks* C40 / limited ed. 120	1 March 1995
GR-011 Aube - Luminous	1 March 1993	GRE202 Crawl Unit - Terminal Absolution* C46	1 March 1995
GR-012 Shlomo Artzi Orchestra - Ushinawareta Otoko C60	7 July 1993	GRE203 Sympathy Nervous - Apple Head* C46 / limited ed. 120	1 March 1995
GR-013 Club Skull - The Origins Of... C40	15 July 1993	GRE204 Igula-Thor - Penetration Practice Pledge* C30 /	
GR-014 The Black Museum - Wal	5 September 1993	limited ed. 120	1 March 1995
GR-015 Small Cruel Party - Unroof The House Of The Fish	5 September 1993	GRE205 Quest - Quest 1 & 2 C46 / limited ed. 120	15 April 1995
GR-016 Aube - Flash-Point C46	28 September 1993	GRS106 Pain Jerk - Exhibition of Electro-Disease* C50 /	
GR-017 Trance / Macronympha - Audio Image Assault	5 October 1993	limited ed. 110	25 May 1995
GR-018 Thirdorgan - Cyclotron	10 October 1993	GRE206 Skin Crime - Genital Modification C46 / limited ed. 120	28 June 1995
GR-019 Roughage - Soft Pore Corn C46 (metal tape)	15 October 1993	GRE207 Yellow Cab - s/t C30 / limited ed. 120	31 July 1995
GR-020 Hands To - Turn Back The Sun C46	10 November 1993	GRS107 Sudden Infant - Holko 146 / limited ed. 118	5 September 1995
GR-021 Aube - Submerged Tension Remix C46	15 November 1993	GRE208 Mariann Käfer - Much Ado About Nothing	1 October 1995
GR-022 Princess Dragon-Mom - The Real Folk Blues C46	25 November 1993	GRE209 Diesel Guitar - Maria C40 / limited ed. 120	15 October 1995
GR-023 Maeror Tri - Archaic States C60	10 December 1993	GRS108 Masonna - The Passion of Rubbers* 2 x C10 /	
GR-024 Shida - File 1: Mr. Chinhatto & Dedomen C46	10 December 1993	limited ed. 144 /	30 November 1995
GR-025 Red Gnein Sextet - Hatrasene C46	25 December 1993	GRS109 Incapacitants - El Shanbara Therminosis* C46 /	
GRS100 Density* 100 2 x C50 / limited ed. 100	25 December 1993	limited ed. 180	30 November 1995
GR-026 Aube - Frequency For Collapse	25 February 1994	GRE210 Mark Solotroff - In The Mind Of A Monster C46 /	
GR-027 Speculum Fight - Glass Giant	5 March 1994	limited ed. 120	31 January 1996
GR-028 DMND - Agonistes 1 & 2 C40	10 March 1994	GRS110 Meiji Jingū/Ise Jingu/Heian Jingū/Atsuta Jingū	
GR-029 Daniel Menche - Furnace Fucker	10 March 1994	- The Four Shrines* 4 x C40 / limited ed. 144	4 April 1996
GR-030 Dead Voices On Air - Abrader	15 March 1994	GRS111 MSBR - Spherical Nerve System C60 / limited ed. 120	6 June 1996
GR-031 Diesel Guitars / SIAN - Double Minds String C40	5 April 1994	GRS112 Onomatopoeia - Anal Almond / one side of C60 /	
GRS102 THU20 - Nancy/Het Archief C70 / limited ed. 220	15 July 1994	limited ed. 100	25 December 1993



#### AUBE - "Flash-Point" C-46

Запись, сделанная во время одноименной инсталляции. Единственный источник звука — горящая люминесцентная лампа. Из этого скучного звука, который мы каждый день слышим в коридорах учреждений, Накаджима воссоздал богатейший тембр электронного звука, варьирующегося от таинственного гула, волн низкочастотной активности до переливающегося в своем бесконечном течении электрического потока обертонов. Материал чист до такой степени, что звуковой образ, ясно стоящий в сознании, кажется совершенно, неосуществимым в визуальном представлении.

#### AUBE - "Spindrift" C-46

Самый первый релиз фирмы. Звучание воды, с поразительной аккуратностью обработанный группой, превращается в глубокую органичную структуру. Две пьесы, по одной на сторону, строятся на медленном движении от прозрачной ясности до пика тональной плотности. Эта работа трансформирует ваше тело в сверхчувствительный орган, улавливающий самые незаметные и неожиданные аспекты акустических свойств воды. Ваш слух превращается в сеть вен и сосудов, несущую ваше воображение вдоль ее поверхности.

#### ROUGHAGE - "Travel the Globe" (C-60)

Одна сторона — "домашняя", другая — "выездная". Зев Амур, известный по группам Nimrod и Flying Testicle, представляет 16 небольших песен и три продолжительные гитарные импровизации. Сломанные и скомканые поп-песни сопровождаются концентрирующим внимание аккомпанементом, подчинявшимся сюжетной линии, повествующей о том, как можно из гамелана сделать диско.

# G.R.O.S.S.

#### MORTAL VISION - "Nacht Muzik" (C-50)

Один из сольных проектов Хироши Хасегавы из группы Incapacitants. Очень ботатая и плотная текстура создает неповторимую гармонию, выстроенную на живом и прохладном эволюционировании звука, его нарастании и спадах. Атмосфера ночного сада, созданная басовым фоном, где расплывчатые гитарные соло звучат подобно отдаленным трелям соловьев, доносящимся сквозь успокаивающий шум деревьев. Одна из самых красивых записей, которые мы слышали.

#### DISLOCATION - "Instill/On the Move" (C-46)

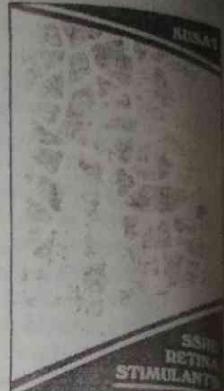
Ремастеризованный материал концерта, на котором помимо электроники звучат также саксофон и гитары. Очень свободная, почти импровизационная музыка, странное смешение линейной композиции и хаотического движения. Для тех, кто говорит, что ненавидит джаз, но тем не менее ничего не имеет против свободной игры. Музыкальный стиль — дорога, изгибающаяся между холмами выразительных акцентов и ложбинами сосредоточенного спокойствия.

#### KAROTTE MUZIEK - "Mumel" (C-46)

Экстремально-минималистическая запись, сделанная по случаю 80-летия Джона Кейджа из защищенных фрагментов его голоса. Каждая из четырех пьес построена на двух-трех слогах какого-либо выражения, превращенных при помощи электроники в ритмическую структуру, сопровождающую разворачивающуюся слой за слоем панораму тональных элементов. Очень сдержанная и в немалой степени гипнотическая работа.

#### SSHE RETINA STIMULANTS - "Kusa'i" (C-46)

Новый проект Паоло Бандера из культовой итальянской группы Sigillum S. SRS — музыкальный генератор NG5361, воплощение информационно-индустриальной перверсии, логического продолжения производственной экспансии рационального разума. Очень интенсивный звук, мощная и плотная электронно-шумовая материя. "New Nature And Eros Mythologies, Tools From Hardware, Juices From Software, Back To Amniotica, Up To Free-Zone, Getting From Plastic What Is Needed!"



#### AUBE - "Frequency for Collapse" (C-46)

Элегия в стиле, разрушительном по определению, звучит как отклонение от первичного пути — это ритмичная пьеса, грустная и деликатная, развивающаяся в мире замкнутого звука, где каждая структура словно прощается сама с собой, прежде чем безвозвратно исчезнет. Общее настроение выводит альбом на уровень абстрактной и преисполнющей печали.

#### MONDE BRUITS - "Purgatory" (C-46)

Очень жесткий шумовой проект Шохея Ивасаке. Предыдущая кассета, "Portuguese Man Of War", выпущенная фирмой Vanilla Records, переиздана на CD фирмой Endorphine Factory и заслужила множество положительных отзывов. Непрерывная атака, очень динамичный звук, быстро распространяющийся сразу во всех направлениях, подобно электрической энергии источника тока.

#### MONDE BRUITS - "Psychosomatic Performance" (C-46)

Две живые композиции, возможно, не такие гиперактивные, как "Purgatory", но все еще музыка скорости, с которой спутник падает со своей орбиты. Металл и дерево трещат в дикой схватке, борьба происходит на уровне каждой молекулы — микроводовороты звука производятся быстрыми токами, возникающими из бесконечного пространства.

#### "Density-100" (2xC-50)

100 черных матовых двухкассетных боксов. Каждая сторона принадлежит одной из четырех групп: Aube, Monde Bruits, Mortal Vision и Thirdorgan.

#### VARIOUS ARTISTS - "The Three Temples" (3xC-46)

100 треугольных пластин с закрепленными на них тремя кассетами, связанными скрученной проволокой. На одной кассете — работы Акифуми Накаджима и Масо Ямазаки (Masonna), на другой — Hiroshi Hasegawa (группы C.C.C.C., Mortal Vision, Club Skull, Incapacitants) и всех троих — на третьей.

#### SHIDA - "File 1: Chinhatto & Dedomen" (C-46)

Сольный альбом одного из музыкантов группы Dislocation. Выход за пределы семейного пляжа и последовавшее за ним ощущение, будто кто-то осушил океан. Прозрачные дети и рыбы купаются в тумане: полоса гаражей, пластмассовые орлы, спичечные, толпа зрителей в ожидании. Очень странная и содержательная работа.



# ДИСКОГРАФИЯ AUBE

"Hydrophobia" (material: water) Vanilla Records V-15 / Japan	1991	C30
"Spindrift" (material: water) G.R.O.S.S. GR-001 / Japan	1992	C46
"Drip" (material: water) G.R.O.S.S. GR-006 / Japan	1992	C30
"Luminous" (material: fluorescent & glow lamp) G.R.O.S.S. GR-011 / Japan	1992	C46
"Submerged Tension" (material: water) Steeple & Globe C-8 / Japan	1993	C46
"Flood-Gate" (material: water) Vanilla Records V-27 / Japan - 1st edition 500 / deleted	1993	CD
"Flash-Point" (material: glow lamps) G.R.O.S.S. GR-016 / Japan	1993	C46
"Density-100" with Monde Bruits, Mortal Vision, Thirdorgan G.R.O.S.S. GRS100 / limited ed.100 / deleted	1993	2xC50
"Luminescence" (material: fluorescent & glow lamps) Vanilla Records V-37 / Japan	1994	VIDEO
"Frequency For Collapse" (material: field recordings in building) G.R.O.S.S. GR-026 / Japan	1994	C46
"Aquatremble" (material: water) Stomach Ache SA-26 / Mexico-USA - blue vinyl / ltd. 300 / deleted	1994	7" EP
"E-Power" (material: voltage controlled oscillator) G.R.O.S.S. GR-031 / Japan	1994	C46
"Emotional Oscillation" (material: voltage controlled oscillator) Old Europa Cafe OEC052 / Italy	1994	C45
"Recycled Music" (material: water, Aquatremble edited by Ron Lessard) RRRecords-Statutory Tape STATAP-16 / USA	1994	7" EP
"G-Radiation" (split with Smell & Quim, material: glow lamps) Fever Pitch FP-01 / USA - ltd. 500	1995	C60
"Can-Zone" (split with Sudden Infant, material: can) Soya Sause Bolognese SSB-02 / Switzerland - can package / ltd. 30 / deleted	1995	C45
"Ukiyo" (collaboration with Die Form, material: Kyoto) Hypnobeat-Hyperium LC-6821 / Germany	1995	CD
"Purification To Numbness" (material: voltage controlled oscillator) Pure / USA - ltd. 1000, including edition of 100 in handmade packaging by G.R.O.S.S. + 50 for Anomalous Records - deleted	1995	CD
"Huile Sur L'eau" (material: water) G.R.O.S.S. GRE200 / Japan - ltd. 120 / deleted	1995	C46
"Vibrate-Flasher/The Silent Light" (material: glow lamps) Syntactic Vibra-16 / Austria / yellow vinyl / handmade cover by G.R.O.S.S. - ltd. 90 + ltd. 10 with t-shirt / deleted	1995	7" EP
"Wired Trap" (material: steel wire) Self Abuse Records SAD-02 / USA ltd. 1000 - including edition of 100 in wire mesh packaging	1995	CD
"Liquid Passion" (material: water) Sounds For Consciousness Rape SFCR-031 / France - water bag package	1995	C45
"Pulse Resonator" (material: voltage controlled oscillator) Praxis Dr. Beermann TH-07 / Germany - red vinyl+creamy vinyl - ltd. 275 / deleted	1995	LP+7"
"Squash" (material: can) Chocolate Monk CHOC-47 / Scotland - can + bolts package - ltd. 100 / deleted	1995	C46
"Volcanic Valley" (material: voltage controlled oscillator) Perverse Serie ACT 1 / Greece - sandpaper package - 1st ed. 60 / deleted	1995	C60
"Magnetostriction" (material: magnetic resonance spectroscopy) God*Factory GOD3 / Holland - ltd. 777	1995	CD
"Pulmoplexus" (split with Laboratory of Sonic Discovery, material: the lungs) Staaltape S.T.mCD003 / Holland, handmade package, ltd. 500	1995	3" CD
"Reflux" (material: voltage controlled oscillator) Bawler Tape Productions BT #4 / Germany	1995	C30
"Re-Chant/De-Coda" (material: female voice) Drone Records DR-16/ Germany, deep purple vinyl, handmade cover by G.R.O.S.S., 1st ed. 250	1995	7" EP
"Metalustration" (material: voltage controlled oscillator) Bloodlust! Productions / USA - ltd. 50 / deleted	1995	C60
"Entangle Spirant" (material: steel wire) Drahtfunk Products DFP-049 / Germany - special string package	1996	C46
"Across The Water" (split with Small Cruel Party, material: water) Ant-Zen ACT 36 / Germany - clear blue vinyl - ltd. 502	1996	12" EP
"Floating Memory" (split with Napalmed, material: voltage controlled oscillator) Napalmed #7 / Czechoslovakia - ltd. 100	1996	C60
"Maschinenwerk" (collaboration with Cock E.S.P., material: Cock E.S.P.) Charnel Music CHCD-18 / USA, plus letterpress printed card, ltd. 1000	1996	CD
"Stratodive" (material: voltage controlled oscillator) Bandaged Hand Produce / UK - ltd. 200	1996	C30
"Spiral Tricle Distillation" (material: water) Rund Um Den Watzmann / Holland - picture disc / ltd. 500	1996	LP
"Somnambulism" (material: Roland SH-2 monophonic analogue synthesizer) Kadef 003 / Germany - white net package - ltd. 111	1996	C30
"Autodecision" (material: executive decision maker) Betley Welcomes Careful Drivers / UK - green vinyl - ltd. 500, including special edition of 50 with t-shirt & material cassette	1996	7" EP
"Dispersive Granule" (split with Grunt, material: voltage controlled oscillator) Freak Animal Records Freak-ep-004 / Finland - ltd. 200	1996	7" EP
"Maze Head Shift" (material: brain waves-electroencephalogram) Pain Art + Bawler Productions BTP 009 / Germany - clear vinyl - ltd. 500	1996	7" EP
"Artifact" (material: brain waves-electroencephalogram) Bawler Productions BTP 009 / Germany - ltd. 50, only available with special edition of Maze Head Shift 7" EP	1996	C30
"Grind Carve" (material: voltage controlled oscillator) Slaughter Productions SPT74 / Italy - A5 special sleeve / 1st edition 100	1996	7" EP
"Monochordafftune" (material: steel wire) Gender-Less Kibbutz GLK07 / USA - white vinyl ltd. 100 & marble grey vinyl ltd. 4	1996	7" EP
"Infinitely Orbi" (Roland SH-2 monophonic analogue synthesizer) Alchemy Records / Japan	1996	CD
"Métal de Métal" (material: metal) Manifold MANCD10 / USA in metal package - ltd. 1000	1996	CD
"Saturation Transfer" (material: magnetic resonance spectroscopy) Pinch A Loaf Productions PAL-12 / USA - 45 rpm picture disc	1996	7" EP
"Dasseinsspanne" (split & collaboration with Telepherique, air by Telepherique [on "Air"], heartbeat [on "Cardiotonical"] Ant-Zen act 43/Germany	1996	LP
"Loom Hatching Doom" (split with Grunt, material: metals by Mikko Aspa/Grunt) Freak Animal Records Freak-LP-002 - 1st edition 100	1996	10" EP
"Fast Tumbling Blaze" (material: voltage controlled oscillator) V Records VR003 / USA - dark blue vinyl / 7" x 10" cover / ltd. 500	1996	7" EP
"365" (material: previous Aube releases 1991-96) G.R.O.S.S. + Arts Space Niji / Japan - ltd. 3 including 1997 calendar	1996	7" EP
"Quadrotation" (material: metal, heartbeat, glow & fluorescent lamps, water) Self Abuse Records / USA, metallic color, red, luminous, and blue vinyl, box package - ltd. 500 including special edition of 100 with C10 source materials cassette	1996	4x7" EP
"Embossed Phrasings" (collaboration with RLW, material: organs by RLW) Meeuw Muzak / Holland	1996	10" EP
"Sacrament" (material: "Tabernakel" 7" EP) Meeuw Muzak 005 / Holland - ltd. 200	1996	7" EP
"Cardiac Strain" (material: heartbeat) Alien Recordings ALIENCD2 / Canada - ltd. 666	1996	CD
"Feed The Fishes" (material: water) Betley Welcomes Careful Drivers Crash-010 / UK - ltd. 150, plastic fish-shaped ashtray package	1996	C35
"Plangent Recoil" (material: metal) Less Than Zero LTZ018 / Italy - ltd. 100, special acetate cover in A5 vinyl bag	1996	C46
"Moment In Fragrance" (material: Roland SH-2 monophonic analogue synthesizer) Cling Film Records 03 / Belgium - ltd. 150, in silver sprayed wooden box with dried flowers	1996	C30
"Empa" (split with Noaidi, material: female voice) Freak Animal Records Freak-ep-008 / Finland - 1st edition ltd. 200	1996	7" EP
"Wireless Wire" (material: steel wire) Somnus Productions Ltd. / Canada - ltd. 500	1997	5" MCD
"Cerebral Disturbance" (material: brainwaves-electroencephalogram) Anomalous Records NOM 2 / USA - ltd. 500	1997	LP
"Mindscraper" (collaboration with K2, material: K2) Kinky Musik Institute / Japan - ltd. 500	1997	7" EP
"Dazzle Reflexion" (material: fluorescent & glow lamps) Releasing Eskimo IGLOO-007 / Sweden / induces special edition of 50 with t-shirt	1997	CD
"Materialization" (material: brain waves/the lungs/heartbeat/thunder/ground/fire/water) LP / Perverse Series No. 3 / Greece - ltd. 500, including special edition of 50 with t-shirt	1997	7" EP
"Video Field Recordings" (collaboration with Sshe Retina Stimulants, material: field recordings by Sshe Retina Stimulants) Ant-Zen, Germany	1997	LP
TBA (collaboration with Daniel Menche, material: rain, clay sounds by Daniel Menche) Isomorphic / USA	1997	CD
"Blood-Brain Barrier" (split with Eaux, material: brain waves-electroencephalogram) Laboratory of Hearing / USA	1997	CD
"Black Rain" (split with C.C.C.C., material: rain) V Records VR004 / USA - grey vinyl / ltd. 800	1997	7" EP
"Deathpile" (material: voltage controlled oscillator) Malsonus / USA	1997	CD
"Tract / Tactus" (material: the lungs) Realization Recordings-POE / USA - grey vinyl	1997	7" EP
"Nerf Vague Minimalistique" (material: blood vessels) Spectre / Belgium - clear red vinyl / ltd. 90 in printed plexi package, special edition of 10 in printed glass package	1997	10" EP
"Sensorial Inducement" (material: Roland SH-2 monophonic analogue synthesizer) V Records VR005 - clear vinyl / ltd. 55	1997	LP
"Duplex-Sphere" (material: 2 VCOs) V Records VR006 / USA - ltd. 1000	1997	CD
"New Forms of Free Entertainment" (split with Lasse Marhaug, material: Lasse Marhaug) Jazzassin Rec. Jazz007, Norway, digipack, ltd. 1000	1997	CD
"Embers" (material: fire by Salt) Ant-Zen / Germany	1997	CD
"Aqua Syndrome" (material: water) Manifold / USA water bag package / ltd. 500	1997	CD



Футуристический декаданс — так можно назвать стиль этого итальянского проекта. Его история не была типичной для множества групп, появившихся с начала 90-х на углубленном поле дарк-вэйва — хотя бы потому, что начало творческого пути относится к 1980 году, а это было совсем иное время! Западный мир переживал очередной социальный кризис, а в искусстве начались серьезные изменения взгляда на окружающий мир. Прошли безоблачные 60-е, оставив легкую память и богатое музыкальное наследие, которое до сих пор вдохновляет молодых артистов. Подходили к концу 70-е годы, полные сомнений и творческого поиска. Появление новых технологий и расширение рамок экспериментирования вели музыкантов к неизбежному вопросу: как следует использовать эти достижения? Сегодня мы видим, что появление множества новых стилей и накопление опыта были результатом непростых взаимоотношений творческой индивидуальности и ее нестабильного отражения. В начале 80-х противостояние укрепилось и переросло в отчужденность, за которой часто стояла расстерянность. Чем больше процветала массовая культура, тем большее недовольство проявлялось по отношению к инакомыслищим. Анджело Бергамини понял это тогда, когда после безуспешных попыток выйти на итальянскую поп-сцену познакомился с коллегами из группы *Totografia Assiale Computerizzata*, которая играла тогда что-то похожее на авангардный арт-рок. И сейчас, когда я слышу его глубоко меланхоличную музыку, в которой даже положительные эмоции сияют каким-то холодным блуждающим светом, мне трудно поверить, что тогда в начале 80-х, одна из ранних более жизнерадостных вещей появилась на сборнике "Best of Italo Disco". Недавно Бергамини и Эмилия Джаконе вместе с другими участниками записали новый альбом "Pictures from Eternity", который выпустила фирма *Discordia*. Это триумфальное шествие жизни, холодной чувственности и мучительного душевного страдания, одиночества, не находящего поддерки — поистине вечные картины, знакомые каждому из нас.



— Что вдохновляет вас, когда вы начинаете работу над альбомом, откуда приходят эти проникновенные мелодии в сочетании с безжизненным и отрешенным настроением?

— Вдохновение приходит прямо из моей жизни. Все песни, то есть стихи и музыку диктует мне верно и в отношении Эмилии. Поэтому наш источник вдохновения и впечатлений вечен и неисчерпаем, черт возьми!

— Вы не очень часто по сравнению с другими группами выпускаете альбомы. В чем причина?

— Я не очень люблю этим заниматься. Гораздо лучше делать то, к чему лежит душа. Вы так не думаете? KIRLIAN CAMERA — поистине свободный коллектив, и наши слушатели знают: одна песня, идущая от чистого сердца, куда лучше, чем целый альбом идиотских вещей. Конечно, многие фирмы предпочитают иметь побольше альбомов для продажи, но мы — нет. Несколько альбомов, выпущенные в 1993-1994 годах фирмой *Discordia*, на самом деле состоят из неизданного материала. Например, CD "Erinnerung", небольшой альбом, предшествовавший

выходу двойного CD "Solaris - The Last Corridor" в начале 1995 года. Как видите, мы не бездействуем. Да, "Solaris"... Альбом, который записывался в состоянии глубокого и непрерывного стресса. Я повторяю, иногда продолжительность нашей работы в студии измеряется всего несколькими минутами, и "Solaris" стал сплошным кошмарным сном потому, что наше состояние плохо поддавалось записи — мы вынуждены были делать большие перерывы, во время которых вообще не писали музыки, чтобы только дождаться продолжения. Каждая работа — это разновидность ужасного и неутешительного самоанализа. К величайшему сожалению.

— Есть ли у Вас любимая песня из вашего репертуара?

— Сложный вопрос... Может быть "Heldenplatz". Скорее, можно говорить о моих любимых темах, нашедших отражение в песнях — это любовь, отчаяние и упадок. "Heldenplatz", сочиненная мною в 1984 году и записанная в 1986/87, в полной мере отвечает этим темам и звучит в моей голове до сих пор. Или песня "Für Immer" (с альбома "Solaris"... Вообще, мне нравятся многие наши песни, особенно последнего периода (с 1991 года по настоящее время).

— Остановившись на альбоме "Solaris", о котором Вы только что упомянули. Что вам хотелось выразить этим альбомом? Чем он отличается от предыдущих?

— Работа над ним началась в 1991 году, а закончена была к лету 1995. Первое издание вышло на двойном CD: первый диск — это сам альбом, а второй содержит бонус-треки, тяжелые для прослушивания: минималистичные, болезненные, холодные, без всякой надежды на свет в конце туннеля. Завершает он пьесой "Life Functions Critical", ультраминималистичной композицией, записанной в 1992/93 годах... Это было время расцвета радикальных мыслей, и многие современные художники отстаивающие идентичность, идут по этому пути. Что касается основного альбома "Solaris", то его тоже трудно отнести к легкой музыке: мне придется серый пандшрафт в атмосфере галлюцинаций, насыщенный призраками... Иногда музыка растворяется в тишине — но это не инстическая тишина! Это чувство яграха и бессилия. В некоторых песнях присутствуют романтика и декаданс, но за всем этим чувствуется скрывающая боль, словно незаживающая рана внутри организма. "Solaris" для меня был последней чертой, он занялся в самые тугие времена моей жизни, и эти моменты до сих пор все еще живы в моем сознании. Я считаю "Solaris" самой важнейшей работой, она раскрывает самые темные стороны наших душ. Не знаю, понравились ли это слушателям, но хочется надеяться...

— Что Вы скажете о CD "Erlösung"?

— Это музыкальное воплощение того, что мы, Гонимаем под декадентством. Мы считаем его легким приятным альбомом, любим его и сами часто слушаем. Я не знаю, почему некоторые люди полагают, что это шизофреническая работа. Я вспоминаю музыку 70-х и спрашиваю себя: может быть, она вся была проявленiem шизофрении? С другой стороны, мне скучно заниматься выпуском альбома, который

обречен на одностороннее восприятие. Нам иногда хочется разнообразия! Кстати, могу открыто заявить всем фашистам, не выносящим присутствия в составе группы Нэнси Аппиа, которая имеет негритянское происхождение: убирайтесь к черте!

— Как Вы оцениваете альбом *Ordo Ecclesiae Mortis* с позиций сегодняшних дней?

— *Ordo Ecclesiae Mortis* — под этим названием мы работали в 1984-1988 годах. В то время у нас был контракт с Virgin Records, крупной американской звукозаписывающей фирмой, которая хотела, чтобы Kirlian Camera была "их" группой, ориентированной на поп-музыку, как например, Roxy Music. Собственно говоря, с самого основания наша группа играла поп-рок, а мне уже тогда хотелось делать другую, более серьезную музыку. Но ни одна итальянская фирма не желала заключать с нами контракт, а своего собственного лейбла мы не имели. Сегодня это стало возможным благодаря фирме Discordia, и я очень рад этому, потому что несмотря на то, что музыка О.Е.М. за прошедшие десять лет немного устарела, она мне нравится и сейчас. Эти песни, смесь электро-музыки 80-х, гитар, темных и эзотических мотивов, были для того времени очень необычны.

— *Kirlian Camera* в большой мере студийная группа?

— Долгие годы мы действительно были чисто студийной группой, и сейчас, в середине 90-х, открываем для себя преимущества концертной работы. Я не очень люблю концерты — это неприятное и непростое занятие, но наша аудитория дает мне силы для продолжения творчества. Напротив, Эмилий очень нравится живые выступления, она считает, что это интересное и веселое времяпрепровождение. Так что сегодня мы в равной степени как студийная, так и концертная группа. Кстати, наш концертный тур по Германии 1994 года дает возможность слушателям оценить нашу концертную работу — часть программы вышла в виде CD "Elysian Fields".

— А какова была цель тура?

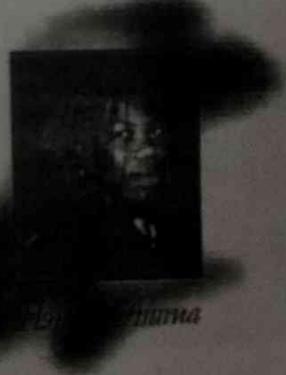
— Самым замечательным было то, что мы познакомились с нашими поклонниками и встретились со многими нашими друзьями. На концертах нам хотелось создать атмосферу конфликта жизни и смерти, показать, что братства обратно не существует. Смерть, только смерть... вечная бесконечная. Душевная боль — наша основная тема, мы не заботились ни о чем другом. Картина смерти — единственное, что мы хотели показать, причиняя и следствие всех страданий людей, обретших жизнь на мучение. Мы ненавидим жизнь! Мы ненавидим солнечный свет и дождевую влагу! Мы ненавидим любое проявление света или тьмы, наш протеже — ангел смерти.

— Вы сотрудничаете с группой *Andromeda Complex*. Что Вам дает эта работа?

— Есть и другие группы, в которых я играю, например, Т.А.С. Чаще всего это просто продюсерская работа. О.Е.М. и Zentralfriedhof — исключительно мои проекты. Но KIRLIAN CAMERA была и остается моей единственной любовью.



Сьюзи Гаспарини



Эмилий Гонимый



Джинни Гонимини



Стивен Гонимини

— Какое место в вашей жизни занимает литература? У вас есть любимые писатели?

— Из меня очень плохой читатель. Тем не менее, мне нравятся произведения Ивана Голля, Георга Трокла и немецких экспрессионистов, Томаса Манна и книги о второй мировой войне, например малоизвестная книга "Рудольф Гесс" английского историка Юджина К. Бирда. Интересуюсь литературой по психофонетике (общению с мертвыми). Наконец, меня увлекают последние книги Стивена Кинга, но не в полной мере. Моя любимая тема в литературе — Иисус Христос и различные интерпретации его образа. Также мне нравятся мистические рассказы Лавкрафта. Что касается Эмилии, то ее любимыми писателями являются Достоевский, Манн, По, Джованни Верга, Свеко и Луиджи Пиранделло.

— Может ли Вы назвать музыкантов, повлиявших на ваше творчество?

— Раньше я очень много слушал всякой музыки, сейчас гораздо меньше. Можно сказать, что Pink Floyd, Гиорги Лигети и Kraftwerk определенно повлияли на меня в плане музыкального опыта. Также Swans, Suicide, Иоганн Брамс, Албан Берг, Ла Монте Янг, Laibach. Мне нравятся также такие стили, как техно, танго, кельтская и венгерская народная музыка. На мой взгляд, такие группы, как Sol Invictus, весьма неплохо интерпретируют кельтские источники.

— Многие группы для усиления эффекта используют в своих текстах высказывания философов и прочее литературное заимствование. Стоит ли за вашей музыкой чья-нибудь идеология?

— Я не могу сказать, что мы прибегаем к этому. Наша музыка рассказывает о страдании и отчаянии. Наши образы — картины кошмарного сна, называющегося жизнью, этого потерянного рая. За нашей музыкой нет ничего, кроме слез. Наверное, так.

— Ремикс песни "Eklipse" принес вам большую известность. Почему вы решили его сделать?

— Мне нравится заниматься аранжировкой наших старых песен. Многие люди их просто не знают, а тем, кто их уже слышал, должно быть интересно сравнить наше прошлое и будущее. "Eklipse II" вышел на одноименном miniCD в 1994 году вместе с другими, новыми композициями.

— Что Вы думаете о музыкальной сцене?

— Сначала это было похоже на сумасшествие. Столько ненормальных людей не встретишь, по-моему, больше нигде. Я говорю не о нашей публике, а о всех этих горе-музыкантах, которые при всем своем снобизме и искусственности, тем не менее, выглядят очень забавно.

— А как вы расцениваете тот факт, что большинство вашей аудитории — поклонники "черной сцены"?

— Я вовсе не хотел сказать, что ненавижу готическую музыку. У нас много друзей, которые относятся к этому музыкальному направлению. Просто мою группу с готикой объединяет мрачность, и любители готики чувствуют себя у нас как дома.

— Эмилия Джаконе появилась в группе в 1990 году. Что изменилось с ее приходом?

— Она помогает мне в продюсировании, а иногда и самостоятельно занимается этим, например, выпуск CD "Todesengel" — полностью ее заслуга, потому что я собирался бросить этот материал "в корзину" (может быть, это все-таки стоило сделать). В 1990 году, когда группа была на грани раз渲ла, ей удалось предотвратить его. Она уже давно перестала быть просто музыкантом, я просто не мыслю существование группы без нее. Первый раз в жизни я встретил такого чуткого и проницательного человека.

— Эмилия основала свой собственный лейбл Heaven's Gate. Какими группами она занимается?

— В настоящее время Heaven's Gate не существует, а новый лейбл, Neden, также возглавляемый ею, ведет работу с группами T.A.C., Limbo, Andromeda Complex, White Legion, Zentralfriedhof и Alien Martyr (под этим именем работал я несколько лет назад). Ранее мы работали также с группами Bel Am и Parts, делали музыку к фильмам и балету по заказу Virgin Records.

— Почему Вы выбрали такое название для группы?

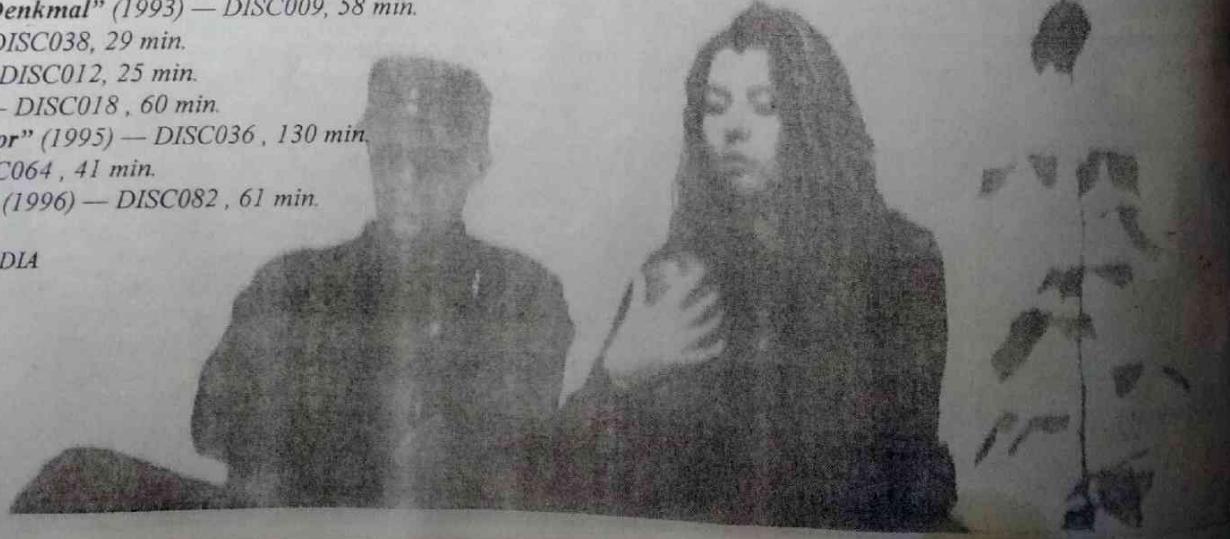
— KIRLIAN CAMERA появилась после того, как я шесть лет записывал музыку под разными именами и с разными людьми. Когда наконец определился более-менее постоянный состав, необходимо было подобрать новое название. Сначала я хотел назвать группу Suicide Commando, но это имя было каким-то неприятным, да и к тому же группа с таким именем вскоре уже появилась. Я просил своих друзей помочь с выбором, но ни у кого не возникло никакой идеи. Как раз в то время я увлекся паранормальными явлениями и остановился на камере Семиона Кирлиана, который изобрел ее вместе со своей женой, чтобы фотографировать ауру человека. Так появилась KIRLIAN CAMERA. Я знаю, что это имя далеко не блестящее, но после стольких лет... оно стало знаменем! Это наша сила, и мы будем идти дальше. Эта группа пережила всех тех, кто мне советовал сменить имя. Жестокие люди.

Хэлла Шрадер, Neuro Style #1  
Перевод: Д. Васильев, февраль 1997

## ЧАСТИЧНАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- "Todesengel. The Fall Of Life" (1992) — DISC005, 50 min.  
"Eklipse. Das Schwarze Denkmal" (1993) — DISC009, 58 min.  
"Erinnerung" (1994) — DISC038, 29 min.  
"Eklipse Zwei" (1994) — DISC012, 25 min.  
"Elysian Fields" (1994) — DISC018, 60 min.  
"Solaris. The Last Corridor" (1995) — DISC036, 130 min.  
"Schmerz" (1995) — DISC064, 41 min.  
"Pictures From Eternity" (1996) — DISC082, 61 min.

All CDs released by DISCORDIA



обновление дает мне возможность все время знакомиться с новыми людьми, что, конечно, является бесспорным преимуществом. Ну а самый главный недостаток сети, наверное, состоит в неизбежности обратной связи, известной каждому, кто когда-либо связывался с ней. Часто бывает так, что люди внезапно исчезают и человек не получает ни ответа, ни своих материалов. Существует три причины, по которым это может случиться — все они происходят из отношения самих музыкантов к сети. Одни люди просто покидают сеть и забывают обо всем. Другие пытаются



одновременно контактировать с таким количеством музыкантов (непонятно зачем), что чисто физически не могут ответить каждому. Наконец, третий, совершив "магический скачок" от записи кассет к выпуску CD, считают, что изменили свой статус в сторону повышения профессиональности и рассматривают сеть как нечто любительское и несерьезное. К группе последних мог бы отнести и я, но из-за своих убеждений остаюсь в ней и прекрасно себя чувствую — для меня это просто означает, что теперь я могу получать новые кассеты в обмен на свой CD (по стоимостному критерию, разумеется). Вообще, я не вижу никакой несовместимости между CD и кассетами, поэтому буду продолжать выпускать свои работы на обоих носителях. Я даже считаю, что каждый формат имеет свои преимущества, и кассеты, как обычные, так и цифровые, обладают свойствами, которые отсутствуют у CD — например, минимальные потери при перезаписи.

Более того, в противоположность многим, я убежден, что качество музыки не зависит от вида носителя. Количество CD, которые я получаю по обмену, постоянно растет, но я до сих пор встречаю записи на кассетах, которые звучат лучше любого компакт-диска. Многие люди путают понятия "качество звука" и "качество музыки". CD вовсе не является фильтром качества — это должно четко отложиться в головах тех, кто интересуется экспериментальной музыкой. Я очень расстраиваюсь, когда мне приходят прекрасно записанные, но очень скрупулезные кассеты: считаю, что подобная "низкобюджетность" — уже вопрос не денег, а элементарной внимательности и тщательности. Музыканты всегда должны заботиться о качественном исполнении, фотокопий, аккуратности упаковки, и это никак не должно отражаться на цене. Я всегда стараюсь уделять этому вопросу должное внимание, хотя и не считаю, что я живу в центре кассетного оборота. Иногда из Польши приходят кассеты, оформленные гораздо более приятно, чем кассеты из Германии. Я думаю, что фирмам следует выпускать меньше кассет, но зато больше следить за их внешним видом.

Наконец, некоторые люди, привлеченные в сеть, представляют фирмы, которые не желают обменивать свою продукцию. Но ведь сеть создавалась исключительно для обмена, и отношения между людьми здесь строятся не по схеме "производитель-потребитель", а "производитель-производитель", этим она и отличается от магазина. И моя цель как участника сети — не продать свои кассеты и CD, а получить с помощью них доступ к музыке других людей. Я рад, что в последние годы с распространением цифровых технологий кассетная сеть становится все более интерактивной и глобальной.

— Много ли в Вашей стране экспериментирующих музыкантов? Можно сказать, что в Испании существует мощное сообщество прогрессивных композиторов?

Я не думаю. Если отбросить вездесущих пропагандистов массовой культуры и известных оперных певцов, можно обнаружить весьма вялое движение композиторов и музыкантов, более-менее успешно

повторяющих формы "современной музыки" 60-х и 70-х годов в традициях академизма. Еще меньше артистов, более смело продвигающихся вперед и пытающихся создать что-нибудь новое. С последними я поддерживаю тесные отношения; в частности, большинство из них я постарался представить на сборнике "Audioscope" (Мигель А. Рус, Луис Меса, Хуан Монреаль, Антонио Гарсия, Orfeon Gagarin и др.).

С тех пор как я получил возможность ознакомиться с состоянием дел в других странах, я пришел к выводу, что нам в Испании не хватает двух вещей: мест, подходящих для развития наших замыслов, и внимания со стороны тех, кто обладает властью и может предложить нам реальную поддержку.

— Не могли бы Вы пояснить Ваше понимание термина "environmental music" (музыка окружающей среды)?

Это даже не стиль музыки, а, скорее, концепция слухового восприятия. Мои работы охватывают разные музыкальные направления, но все они объединены пристальным вниманием к звуковому окружению человека. По образованию я энтомолог (насекомыми я увлекался еще в детстве) и профессор экологии; это во многом повлияло на выбор тематики моих первых работ, посвященных антроподам — насекомым, микроорганизмам, редким животным. Эти работы были проникнуты настроением спокойствия и замкнутости микроклиматического ареала, изображали окружающую среду в наиболее достоверной форме.

Позже я расширил сферу своих интересов и стал собирать материал для серии "Real Soundscapes". Сделав записи в 20 странах на четырех континентах, я поставил целью не просто представить звуковую хронику путешествий, но и представить свое отношение к звучанию тех или иных мест. В моем распоряжении находится студия, возможности которой позволяют сделать обработку исходного материала.

— Каковы Ваши планы на будущее?

В ближайшее время я закончу работу над имитацией мира подземных насекомых — альбомом "Hypogeion", предназначенного для воспроизведения в пещерах, записи уличной городской жизни Будапешта, Софии и Вены для одноименной серии на фирме Bizart (Германия), сессию "Qa'at Abd'Al-Salam" — экскурс в историю испанского города Alcalá de Henares, двухчасовую запись "Осы" в формате DAT, работу, посвященную Румынии (первая часть которой была опубликована на сборнике "Audioscope"), альбом из двух частей, посвященный Оттоманской империи — полевые записи в Турции, в Греции, Румынии и Венгрии,



новые пьесы для Jorge Valdemar Trio, а также новую экспедицию в США с целью записать новый материал для диска, посвященного США.

Роб Форман (N D Magazine #18, 1994)  
Перевод: Д. Васильев, август 1996



## Дискография:

- "The empire of the Anthropods" (Nov 1982 - July 1985 a total of 10 works)  
"Hormigas" ("Ants") 4xC60 (A, Madrid 1986)  
"Lysiosquilla/Gaussia" C-60 (Sindicato de Trabajos Imaginarios, Zaragoza 1986)  
"Arañas" ("Spiders") C-40 (Esplendor Geométrico, Madrid 1986)  
"Elemerópteres" ("Elemeropterans") C-10 (Grand Mai Edicions, Barcelona 1986)  
"Frio" ("Cold") 2x45 collaboration with Rafael Flores (Tonspru Tapes, Erlangen 1990)  
"Concierto para las arañas termomediterráneas" ("Concert for the thermomediterranean spiders") C-60  
(Investigaciones, estudios y proyectos, Madrid 1987)  
"UAISCM 1" C-60 (Dec 1986 - March 1987) (self-released)  
"El Mundo azul de los picnogónidos" ("The blue world of picnogonids")  
C-60 (Nihilistic Recordings, Wormeveer 1989)  
"Sample 2" C-40 (Toracic Tapes, Madrid 1989)  
"Crustoceanium" C-30 (Sep - Nov 1989, self-released)  
"UAISCM 2 Piano inuzak" C-60 (Aug-Nov 1989, self-released)  
"UAISCM 3 A tribute to the Modern Jazz Quartet" C-60 (Nov 1989, self-released)  
"Sample 3" C-45 (Grabaciones Góticas, Manresa 1989)  
"Fango de euripterídos" (Mire of eurypterids") C-60 (May 1990, self-released)  
"La primera aventura de Cekoni y Conike" ("1st adventure of Cekoni and Conike") C-40 (Irre Tapes, 1990)  
"Sample 4" C-30 (May - Sep 1990, self-released)  
"UAISCM 4" C-40 (Toracic Tapes, Madrid 1990)  
"Analândia" C-40 (Anomma, Network 77 1991)  
"São Paulo / Manaus" C-60 (Bizar, 1991)  
"Hypogeion" C-60 (Linea Alternativa, Spain 1992)  
"Budapest / Sofia" C-30 (Bizar, 1992)  
"Audioscope" CD compilation (Geometrik, Spain 1992)  
"Qal'at Abd'Al-Salam" C-40 (Linea Alternativa, Spain 1993)  
"El dia anterior a la emergencia de los adultos de Magicicada"  
("The day before the emergence of the mature magic-cicada") C-40 (N D, Austin 1992)  
"Wasps" R-120 DAT (Linea Alternativa, Spain 1993)  
"Azoic Zone" CD (Geometrik, Spain 1993)  
"Warszawa Restaurant" CD (Trente Oiseaux, Koblenz 1995)  
"Belle Confusion 966" CD (Trente Oiseaux, Koblenz 1996)

## Контактный адрес:

Francisco López  
Apartado 2542  
28080 Madrid  
SPAIN

## Прим. перев.:

Два последних компакт-диска, выпущенные фирмой Бернхарда Гюнтера *trente oiseaux*, демонстрируют любовь Лопеса к минимализму. Первый из них, "Warszawa Restaurant", содержит 7 композиций, состоящих из еле слышных, доносящихся словно из чуть приоткрытого окна, неизвестного происхождения шумов. Это самый минималистический альбом, который я когда-либо слышал, и могу рекомендовать его лишь людям с чрезвычайно богатой фантазией. Второй диск, "Belle Confusion 966", состоит из двух версий (студийной и "живой") одноименной композиции, записанной для альпийского тура ("Alpine 1996"), организованного фирмой *trente oiseaux* в городах Вена, Цюрих, Берн и др. "Belle Confusion 966" длится около 50 минут и представляет собой последовательность превосходно записанных микроскопических натуральных звуков и электронных интерлюдий. Концертная версия неожиданно громкая, местами даже с индустриальным оттенком, и короче студийной в три раза. Лопес надеется продолжить сотрудничество с немецкими коллегами.



Тысячи проповедников сегодня устраивают большую шумиху вокруг пути к истине. Создается впечатление, что они хотят помочь, но не знают как, и только перетягивают одеяло на себя, повергая нас в тяжелые раздумья. Но нам, живущим в мире лжи, не может быть доступна истина, и каждый, кто молча соглашается с порядками, на которых держится общество, становится лжецом. При всем стремлении к правде она уходит, как только дело доходит до практики. Для того, чтобы искать большего, надо сначала осмыслить то, что мы имеем.

"The Philistines",  
периодика протестантов церкви Roycrofters of East Aurora, Нью-Йорк, 1903

Пока мы не потребуем, чтобы поэт прозрел, а артист стал частью современного мира, им нет никакого смысла заниматься искусством. Никакого, кроме денег, снобизма, пропаганды и бегства от реальности.

Хэмфри Дженнингс и Чарль Мэдж,  
из предисловия к книге Андре Дойча  
"Пандемониум — наступление века Машины" (1985)

Одно из главных заблуждений относительно искусства — попытка перенести его в музеи и театры, замешав предмет искусства стереотипом исторической ценности. Часть души художника становится частью души ищущего правду. Но возможен ли поиск ответа без потребности задаваться вопросом? Человек трансформирует время в жизненный опыт, он живет вне времени и часто не замечает различий между ними. Но они есть: попробуйте ассоциировать опыт с телом, а время — с душой. Не слишком удачное сравнение, но житейская мудрость не обходится без набивания шишек, а душа, как и время, неуловима и скрыта даже от своего хранителя. Ее поиски приводят к самым неожиданным результатам, и если человек обладает достаточной степенью наблюдательности, он все время должен находиться в состоянии, близком к творческому поиску. Только в этом случае ему удастся освободиться от механистического взгляда на вещи. Одну из первых независимых фирм звукозаписи Touch Music, образовавшаяся в 1982 году в Лондоне, в нашей стране назвали бы творческим объединением, потому что ее коллектив во главе с Джоном Вознкрофтом преподносит каждый продукт таким образом, что он не может вписаться в рамки установившегося представления о вешах, к которым апеллирует сознание в контексте жизненного опыта. Это, пожалуй, единственное, что объединяет релизы фирмы на протяжении 15 лет. В каталоге фирмы, предлагаемом Вашему вниманию, соседствуют знакомые многим группы Sandoz и The Hafler Trio, забытые и малоизвестные Sayno Productions и General Strike, техно-музыка Ричарда Кирка (тот же Sandoz и Sweet Exorcist), радикальная электроника Джона Дункана, акустический авангард дуэта Strafe FR, персидская, египетская, индонезийская, европейская народная музыка и электронно-шумовой экстремизм группы Nocturnal Emissions. Кроме того, это источник экспериментального музширивания и новых стилей, которые можно перечислять сколь угодно долго: гитарный амбиент Джима О'Рурка и Роберта Хэмпсона (Whelm), телефонная одиссея Робина Римбода (Scanner), поэтическая натурфилософия братьев Хуртадо (Etant Donnes) и множество загадочных, курьезных и не поддающихся никакой классификации записей, опубликованных Ash International... Сегодня Touch Music активно участвует в музыкальной жизни Европы, а также и Америки при поддержке фирмы Soleilmoon Recordings, которая помогает технически осуществить выпуск CD и их распространение в США. С основателем фирмы Touch, Джоном Вознкрофтом, беседует независимый журналист Барри Николс.

**- Джон, ваше детище остается одной из немногих первых независимых британских фирм, функционирующих по сей день. С чего все началось?**

Фирма Touch появилась 4 марта 1982 года. Я как раз закончил Лондонский Полиграфический колледж и устроился на работу в издательство, где начал писать небольшие статьи о путешествиях и о событиях в мире искусства, которые звучали очень неуверенно, но зато научили меня некоторым профессиональным секретам. Музыкальная жизнь того времени находилась в состоянии томительного ожидания: если вы помните, панк-культура к тому моменту почти изжила себя, оставив, на мой взгляд, две мысли, одна из которых была о том, что недостаточно играть что-то новое, нужно хорошо играть, а вторая расширяла границы восприятия среды — будь она музыкальной или нет. Видимая часть этого явления уходит корнями в дадаизм начала века, к Кандинскому, который в своей книге "The Blue Rider" пытался показать, что странные совпадения не существовали бы без участия сознания, что среда может успешно взаимодействовать с другой средой. К сожалению или к счастью, вскоре движение изрядно поредело, и сегодня о нем могут напомнить только дома в духе баухауса (bauhaus — архитектурный стиль, получивший распространение в 1919 - 1933 гг. по инициативе Вальтера Гropиуса и основывавшийся на функциональном дизайне — прим. перев.). Тем не менее, сейчас как никогда отчетливо видна связь с тем временем: изобретение и развитие фотографии и кинематографа оказали такое же по силе воздействие на массовое сознание, как полиграфия и виртуальная реальность в наше время. Дадаисты предлагали очень интересные идеи по использованию печатного слова, языка и звука. Тот же Кандинский в 1912 году выпустил книгу "Sounds", иллюстрированную гравюрами на дереве, куда были включены поэмы, посвященные духовности в искусстве. Обычно революция в восприятии приписывается заслугам конкретного артиста или жанра, а сейчас и технологии, но на самом деле они все имеют лингвистическую природу, потому что способности восприятия диктуются человеку его временем и позицией общества, даже если он этого не хочет. Мы можем только предполагать, каков смысл простых утверждений, которые мы привыкли считать самими собой разумеющимися, например, 'слово есть образ'... Как и большинство людей моего поколения, я был увлечен панком. В университете я познакомился с Эндрю Маккензи, который был одним из немногих, кто разбирался в его плохо выраженных разветвлениях. Я с удовольствием участвовал в организации концертов в университете, куда съезжалось много всяких 'крутых' групп, но если вы думаете, что я с ними общался, вы ошибаетесь. Маккензи было 15 лет, и он не совсем законно подрабатывал упаковкой пластинок в магазине Virgin Megastore в Ньюкасле. У нас были схожие вкусы в музыке — группы Pink Flag, Metal Box, The Scream и Cabaret Voltaire. Сейчас это кажется банальным, но тогда, в 1978 году, звучало странно. Мы часто слушали передачи Джона Пила (John Peel sessions), записывали что-то, менялись... словом, вели образ жизни, знакомый всем меломанам. Я знал, что Эндрю экспериментирует с пленками вместе с Беном Понтоном, который позже стал участником Zoviet France, а также имеет свою группу Flesh. Она распалась после Mayfair, где поддерживала группу The Clash, которая во время их концертов в Ньюкасле выглядела как свора побитых лохматых собак (их предыдущий концерт в Политехническом лицее стал причиной беспорядков, Ричард Хэм получил бутылкой по лицу, впрочем, это была вполне обычная реакция аудитории). Когда я оставил учебу в университете и вернулся в Лондон, мы поддерживали связь, и вскоре я узнал, что Эндрю рассчитывал с Virgin и получил компенсацию заувольнение, которой вполне хватило на то, чтобы купить четырехдорожечный магнитофон. Я в то время познакомился с Майком Хардингом, который открыл небольшую звукозаписывающую фирму в Вест-Энде. Оказалось, что он тоже учился вместе со мной, но я его не запомнил. Как-то раз мы сидели в клубе "Лунный свет" в Вест-Хэмпстеде, и я выразил желание тоже заниматься чем-нибудь подобным. "Так заходи, посмотрим, что получится" — сказал Майк, и я согласился. Майк познакомил меня с Гарри Моутоном, дизайнером Associated Images, он жил неподалеку от моих родителей. Я был полон идей, а Майк и Гарри могликазать мне реальную помощь. Например, они знали некоего Боба Пирса, который открыл пиратскую радиостанцию Greenwich Free Sound (на которой состоялся дебют группы The Hafler Trio) и выпускал бюллетень "Morrocco Klung", посвященный кассетным записям и инди-музыке. Надо сказать, что над нами властвовал культ кассеты — мы считали, что это самый интригующий тип носителя звука: никогда не знаешь, что записано на очередной кассете, в то время как на виниле всегда много текста, каких-то названий, видно, сколько вещей, их примерная продолжительность... Нам хотелось расширять сферу влияния, использовать музыку, видео для того, чтобы обновить представление о средствах массовой информации. Как раз где-то в это время телеканал BBC2 показал работы Сэмюэля Бекетта ('Quad' и 'Not I'), и мы поняли, что сила телевидения способна превратить концепцию в реальную силу, подобно тому, как это делается в политике. Эндрю много говорил о применении наложений и сопоставлений, которыми пользовались Берроуз и Гизин, и я под его влиянием начал следить за ТВ-программами и записывать наиболее странные фрагменты, которыми украшал самопальные сборники, которые я делал для себя и своих друзей. Пару из них я послал Эндрю "на доработку". Кстати, забыл сказать, что в моей семье профессия печатника была традиционной: дед работал в типографии, изготавливая матрицы, отец занимался

литографией и в 50х годах достиг больших успехов в цветной печати, я безумно любил музыку и чувствовал в себе силы для создания своей фирмы. У Гарри была знакомая-фотохудожник, Панни Чаррингтон, Майк стал нашим менеджером. Собрав небольшой банк, мы отправились в магазин и купили самый лучший копировальный магнитофон, который смогли себе позволить.

Это был нелегкий старт, потому что очень скоро я понял, что Touch (как мы теперь это называли) требует гораздо больше времени, чем было у меня после работы с 9 до 17 часов, и я решил уволиться, рассчитывая, что смогу первое время продержаться на пособие по безработице, а жить в сквоте Ислингтон. Дальше сложностей становилось все больше. Майк вынужден был оставить работу в связи с рождением ребенка, боялся решить дождаться лучших времен для продолжения радиовещания, Эндрю без копейки денег отправился в Ньюкасл, где он вскоре образует первый состав The Hafler Trio вместе с Эдвардом Молленбеком и Крисом Уотсоном из Cabaret Voltaire. Touch всегда менялся в зависимости от состояния тех людей, которые мне помогали. Пожалуй, ни одна фирма не отличалась такой персональностью. Сиюминутные решения (например, неприятные рекламы) получали продолжение на непредвиденный период и в конце концов становились общей любовью. Мы не задавались вопросом, кому это нужно, возможно ли это... в этом была особая прелесть. Вы можете назвать это наивным идеализмом, но выпуск чистого продукта в нечетком контексте — не более чем стандарт. Я вспоминаю по этому поводу фильм "The Prisoner", где Шестой номер вставляет в компьютер перфокарту с текстом "Зачем спрашивать?" Летят искры, машина шумит и взрывается, не в силах дать ответ на такой вопрос. Кассета "Feature Mist" тиражом 5000 копий разошлась очень быстро. Я сейчас уже плохо помню, как мы ее тогда описывали — что-то вроде "рассеиваем туман над окном проектора". Идея была очень проста — мы предоставили слушателю возможность создавать свой фильм на основании того, что он слышит и видит, наша роль состояла прежде всего в том, чтобы закрепить динамику звука и образа на кассете. "Нет почти ничего такого, что сложно было бы увидеть..." Мы порадовались успеху и начали готовить к выпуску следующую кассету, "Meridians". На самом деле, мы никогда не сможем уловить логики в нашей жизни, и наши осознанные действия — всего лишь один из бесчисленного множества вариантов. Обычно люди предпочитают доверять шаблонам и стереотипам, нежели интуиции, хотя роль мультимедийности в информационном обществе может изменить ситуацию.

**- Вы не давте никаких инструкций?**

Зачем? Ведь это творческий процесс, и он должен продолжаться в душах наших слушателей. В комплект Touch Travel входило четыре карты, которые, будучи сложенными особым образом, представляли структуру, изображенную на одной из них. Невилл Броди с самого начала участвует в нашем предприятии, и они вместе с Гарри работали над дизайном этой кассеты. Каждый наш продукт тесно связан с тем, что было выпущено до него, но не в коммерческом смысле, а как глава нашего повествования. Концентрация на том, что мы должны довести до конца каждую главу, помогла фирме дожить до настоящего момента.

**- А каким образом вам удалось так удачно реализовать "Feature Mist"? Что приводило маркетинг?**

Нет, мы не делали ничего такого, потому что это требовало средств, а если они были, то мы предпочитали тратить их на выпуск новых вещей, а не на продажу. Кроме того, нам нравилось связываться с артистами, предлагая выпустить их материал в необычном контексте. Для "Feature Mist" мы решили пригласить группу New Order, которая в 1981-1982 годах делала довольно странную музыку, которую даже сейчас непросто классифицировать. New Order уже тогда имели большой успех, и мы предполагали использовать это в наших интересах. Вскоре после нашей встречи на их концерте в Ньюкасле Роб Греттон передал мне запись.

**- Удалось получить какую-нибудь прибыль?**

Нет, мы слишком много денег истратили на ее выпуск. Вообще, выпуск кассет иногда все же окупался, но прибыль появилась только тогда, когда мы перешли на компакт-диски.

**- Каков девиз фирмы Touch?**

Если я чувствую, что моя продукция вдохновляет меня на дальнейшую работу, хотя бы с точки зрения фанатизма, это ощущение передается слушателю. Для потребителя всегда очевидна разница между тем, что сделано с вниманием и аккуратностью, и тем, что фальшиво и неактуально.

**- Если говорить в настоящем времени, фирма полностью обеспечивает вам достаток?**

Нет, конечно. Я работаю учителем с часовой оплатой в центральном колледже Св. Мартина, и это единственная постоянная работа в течение последних 11 лет. Между нами существует договоренность, по которой мы стараемся поддерживать артистов. Особенно это тяжело для Эндрю, который материально почти полностью зависит от доходов с продаж. "Слишком много альбомов The Hafler Trio". Это группа не из тех, которые ежегодно выпускает альбомы. Почему музыка, точнее звуковая информация не может публиковаться подобно новостям? Представьте — настоящую революцию.

- Интересно, есть ли такие люди, которые коллекционируют вашу музыку, покупают все, что выходит из вашей фирмы?

Да, некоторые присыпают большие заказы. Это что-то вроде внутреннего обязательства, вроде того, что я давал себе в юности, стараясь приобрести все, что записывали группы Joy Division и Augustus Pablo — это было необходимо, как питание. В этом нет ничего предосудительного, ведь когда вы покупаете книгу, вы не интересуетесь ее содержанием, а смотрите, кто автор. Эра панка послужила хорошим уроком для изучения потребительской психологии. Покупая заведомую дрянь, ты пытаешься убедить себя в том, что это то что надо, остальные ничего не понимают, раз это мне нравится, значит, это мое. Почему независимые фирмы обрели популярность и признание? Потому что они смогли тонко почувствовать и с максимальной отдачей претворить в жизнь эти ожидания. Не имеет смысла говорить об абсолютной ценности, о настоящем искусстве, о поиске истины, живя в мире лжи, относительности и неопределенности. Ощущество мечту индивидуума, ориентируясь на его запросы — вот их цель, а качество содержания не является основным критерием. И все совершенно естественно — обладая ограниченными ресурсами, с большим вниманием относясь к решению вопроса, что и как выпускать. Крупные фирмы не могли себе этого позволить, и им пришлось серьезно задуматься. Будущее в кулаке у Сони и сыновей!

То, что мы выпустили, конечно же, не лучшее из того, что я слышал, скорее, это что-то вроде выгодной сделки с потребителем: некоторых удивляют низкая цена в £10, они советуют брать пример с мира искусства, и я сразу вспоминаю, что у Эндрю была мысль издать CD ограниченным тиражом в одну копию (что он и сделал вместе с группой Phauss, см. Н.Э.М. №1 — прим. перев.)

- Глядя на ваш каталог, трудно понять стратегию фирмы. Как-то раз я видел кассету "Touch Ritual" в книжном магазине "Compendium", что в Камден-тауне.

Наш нереализованный потенциал затрагивает множество тем, некоторые из которых мы уже открыли, другие пока еще нет. "Touch Language" был задуман еще в 1987 году, но я думаю, что мы выпустим его только к 2000 году... Большинство компакт-дисков проходят этот инкубационный период довольно быстро, но есть исключения — CD Z'ev(a) "One Foot In The Grave" готовился к выпуску почти три года. Альбом "Mastery Of Money" группы The Hafler Trio мы сознательно задержали на два года, потому что хотелось отдельить его от переиздания ранних работ, которое осуществила фирма Mute в 1992 году. Мы всегда хорошо представляем, что мы хотим сделать, но творчество трудно подчинить графику. Проект с группой Wire (теперь трио Wir) давно стоит в наших планах, надеюсь, скоро это произойдет. В прошлом были трудности с дистрибутерами: магазины, торгующие аудиозаписями, отказывались принимать "Touch Ritual", потому что к кассете прилагалась книга, книжные магазины отказывались из-за кассеты... Или "Meridians", которые, оказались они в магазине Virgin и попались кому-нибудь на глаза, вызовут у покупателя лишь легкое раздражение, когда, открыв пакет, он увидит, что оттуда выпадают какие-то бумажки, кассета, тем более когда его кто-то торопит, а вокруг столько красивых компакт-дисков, умоляющих о том, чтобы их грубо вскрыли... Мы постоянно обменываемся ошибками. И все же тот факт, что охватить мультимедийный рынок невозможно, сохраняет вероятность неожиданной находки в музыкальном магазине. Большинство вещей получают признание лишь через некоторое время после выхода, и здесь все зависит от информационной поддержки. Тезис "молчание равно смерти" так же справедлив, как и "переизбыток рекламы губит интерес" — теряется радость открытия, человек чувствует себя как кролик, застывший в свете фар автомашины.

- А художественные галереи? Вы не пробовали с их помощью привлечь к себе внимание?

Да, конечно. Но это требует дополнительных человеческих ресурсов, а те, кто нам помогает, делают это совершенно безвозмездно, за символическое вознаграждение в виде десяти фунтов или пары дисков... Мы не можем позволить себе содержать их на постоянном жаловании, и поэтому такие мероприятия бывают крайне нерегулярно. Куда уходят деньги? Единственная возможность быстро и без лишней головной боли продать тираж — заключить договор с крупной фирмой-дистрибутором, но при этом теряется существенная часть прибыли. Розничная продажа выгоднее, но организовать ее — все равно что открыть еще одну фирму. Ну а самое тяжелое — промоушн: все новое только ценой огромных усилий может дойти до того, кто способен отметить это. Не хочется делать обобщений, но самый распространенный ход, который делают независимые лэйблы, это раскрутка одной, наиболее успешной в коммерческом плане группы, которая возмещает фирме все расходы, а заодно спонсирует менее известных артистов. Для Mute Records это группа Depeche Mode, New Order содержали фирму Factory, хотя в конце концов она все-таки развалилась (для Touch такой группой, на мой взгляд, стала Sandoz — прим. перев.) — так что это тоже риск, и он не всегда приводит к удаче. Вот и приходилось ходить по магазинам, которые после долгих уговоров соглашались взять 5 пластинок на реализацию. Надо сказать, что лондонский музыкальный рынок очень консервативен и ленив: вам никогда не сообщат о том, что диски проданы, за деньгами надо ехать бог знает куда... Редкими исключениями являются магазины артистов независимых фирм — Rough Trade, These и несколько

других. В результате львиная доля нашей музыки продаётся в Штатах, Японии и странах континентальной Европы. С прессой тоже не все гладко: трудно сказать, чьими интересами руководствуется редакция, до предела затягивая публикацию статей независимых журналистов — ни читатели, ни рекламодатели от этого не выигрывают. Радиостанции предпочитают следовать за прессой, не затрудняясь поисками других путей получения информации. С другой стороны, наши диски никогда не попадали в хит-парады и передовицы, поэтому очень важно, чтобы обозреватели осознавали степень авторитарности своих рецензий и по возможности избегали поверхностности в своих рассуждениях. Особенно это касается альбомов The Hafler Trio — многие считают их творчество сплошной насмешкой, бессмыслицей и трюкачеством. Я могу сказать одно — это действительно похоже на фокусы, но не те, которые показывают на вечере самодеятельности, а те, которые человек проделывает над собой сам, пытаясь постичь свои нераскрытыми способности. "Ignotum Per Ignotius" — это серьезная шутка, об иллюзиях, восприятии, энергии. Рассказать об этом альбоме в коротенькой заметке совершенно нереально. И что они делают?

- Игнорируют его?

Конечно.

- И все-таки любопытно, какими могут быть критерии при отборе претендентов на выпуск CD, или вы ориентируетесь лишь на собственную симпатию?

И да, и нет. Иногда настолько захватывает идея какого-нибудь артиста, дошедшая до нас из глубин мировой андеграундной сети, что мы забываем о текущей работе до тех пор, пока не доведем ее до завершения. Мы получаем много демо-лент, интересных иллюстраций и т.д., но просто физически не успеваем все это проработать. К сожалению, мы уже давно не делаем сборников (две части "Touch Sampler" еще впереди — прим. перев.), которые облегчают эту задачу. Хорошие сборники требуют особенного подхода и массу времени. Мы с Майком все это время исследуем свои возможности, умудряясь на этом зарабатывать деньги. Проходит время, меняются точки зрения. Будем продолжать наше сотрудничество с группой The Hafler Trio. То, что живет в нас, в принципе может подойти к любому контексту. Но как к этому отнесется слушатель? Иногда люди присыпают вещи, которые, по их мнению, должны нам понравиться, но мы видим, что это всего лишь новые версии того, что мы уже выпустили. Или другой случай: пару раз присыпали такие изумительные демо-ленты, что их можно было тиражировать в таком виде, в котором они пришли! Всегда приятно получать что-нибудь извне, это как барометр международной музыкальной жизни.

- Хорошо, вот перед вами гора кассет, рисунков, фотографий, писем, еще бог знает чего. Как решить, что из этого пойдет в дело? То, что вам сразу понравится?

Искусство не для того, чтобы нравиться, как верно заметил Гурджиев. Иногда это слово не подходит для того, чтобы выразить отношение к некоторым вещам. Например, я очень высоко ценю работы The Hafler Trio, но непосредственно они мне не нравятся. Как может нравиться "Guernica" Пикассо (город в северной Испании, разрушенный в 1937 году немцами при поддержке повстанческих отрядов — прим. перев.)? И как можно слушать Ксенакиса во время обеда? Можно, наверное, но это слишком нелепо. Я знаком с одним парнем, который прослушивает и отбирает демо-ленты для фирмы Virgin — у него на каждую из них только 10 секунд (максимум!) Критерий один: заводит или не заводит? В том смысле, дает ли музыка эмоциональную разрядку, сработает ли это в дальнейшем. Я знаю, так получается не от хорошей жизни, просто наша культура выстроена на бесчисленных табу, особенно в Британии. Одно из них состоит в том, что музыка должна расслаблять мыслительный аппарат, а не напрягать его. Второе — отсутствие малейшего желания учить прошлый опыт. Бесперспективность культуры, основанной на равенстве, очевидна, потому что гораздо проще равняться на низшую ступень, чем на высшую, и в этом, что очень печально, и состоит наш так называемый свободный выбор. Писатели превращаются в публицистов, дизайнеры — в стилистов, а музыканты копируют друг у друга идеи и приемы столетней давности. В такой ситуации главенствующим становится общественное мнение, которым легко манипулировать, а люди очень быстро привыкают к пассивной роли, наверное, им кажется, что это более достойно, стабильно или безопасно. Но я, кажется, ушел от ответа на вопрос. Если демо-ленту можно оставить без внимания, то лучше так и сделать.

- Можно сказать, что в ваших руках право контролировать состояние британской независимой музыки?

Нет. И я думаю, что мы к этому никогда не стремились. На это способны только религиозные фундаменталисты и транснациональная звукондустрия.

- А как же популярные журналы "EST" и "Empty Quarter"? Они ведь всегда много внимания уделяют независимым артистам.

Да, но они возникли не так давно. Вообще я хочу сказать, что связи играют огромную роль в независимой музыке, как и во всех прочих сферах. Если каналы коммуникаций отрезаны, то люди обращаются к поиску альтернативных путей, отодвигая на второе место заботу о близких, уплату налогов и прочие дела. В результате вы остаетесь в обществе людей, которые все свое время тратят на борьбу с тем или

иным препятствием. Все это хорошо для 20-летнего возраста, но со временем это состояние изнуряет душу. Само слово Touch подразумевает контакт, поиск новых точек соприкосновения, акцент на позитивном. Когда прикосновение становится негативным, обычно употребляют другое слово — приставание.

- Вы можете говорить о вашей продукции объективно?

Без всякого затруднения. Как только выходит очередной диск, я могу часами рассуждать о панораме звука и о глубокомысленности деталей, поскольку посвятил много времени слушанию и обдумыванию особенностей композиции. Эндрю вообще о каждой своей работе может книжку написать. Наконец, я достигаю стадии, в которой уже ни о чем таком не думаю, а просто слушаю и следую своей интуиции, и это лучшее, что остается вам для ощущения вашего персонального видения совершенства. В таком случае быть объективным — естественное состояние, так как никакие модели и классификации не соблюдают вас с пути. Никогда не стоит сравнивать лэйблы, выстроенные по одному образцу: будучи очень хорошими поодиночке (Creation, Factory, 4AD), они сразу меркнут в сравнении.

А что касается музыки, то я убежден, что ее имитация невозможна. Вы можете считать, что скопировали идею, схватив то, что лежит на поверхности или сказать: "этот шум почти такой же, как у The Hafler Trio", не понимая, что стоит за ним. А понять до такой степени, чтобы можно было самому выразить, нельзя, потому что для этого надо прожить чужую жизнь. Мы очень самокритичны, потому что нам постоянно приходится переходить из одной жизни в другую, при этом оставаясь верными собственному опыту. Наша критика сводится прежде всего к сомнениям в самодостаточности продукта, но она, как я только что сказал, тесно связана с основами психологии индивидуума. Особенно интересно размышлять на такие темы, лично зная музыкантов и имея возможность общаться с ними. Отец Эндрю, до пенсии работавший полицейским, не раз говорил ему: "Когда ты наконец найдешь нормальную работу?"

- У вас есть проблемы с конкурентами или вы занимаете нишу, на который никто не претендует?

Пожалуй, конкуренция волнует нас меньше всего.

- Судя по тем письмам, которые вы получаете от ваших бывших и будущих клиентов, можно сказать, что благодаря вашей работе в какой-то степени изменились их взгляды на жизнь?

Да, несомненно. Для этого не нужно множества оснований, достаточно многозначительности, которая очевидна в первую очередь для нас самих. Пусть это звучит реакционно, но мне нравится идея воздействия на склад ума. Я вовсе не хочу сказать, что все должны стремиться следовать нашему опыту — это что-то вроде диеты, которую не всем следует соблюдать. Мы все время находимся в состоянии поиска новой информации, большинству же людей хватает переработанного мусора. Глядя на U2, я ничего не имею против них, лишь думаю о Брайане Ино, который каждый раз, получая гонорар за новый альбом, благодарил Хейла Мариса. U2 уверены в своем радикализме, но если кто-то и радикален, то это Шинид О'Коннор — она жертвует собой каждый раз, когда берется за новую работу, и я думаю, она будет смеяться последней. Патрик Дженис Джоплин ей бы очень подошел!

- На мой взгляд, U2 очень уверены в том, что они делают. Не так ли?

Конечно, они вынуждены ставить на карту все. Двойная угроза не работает только из-за того, что, представляясь критичными, они тем более не попадают в форму и контекст, который изо всех сил сохраняет статус-кво, но ни к чему не ведет, кроме как к устойчивому количеству продаж. Фальшивый имидж, преподаваемый как агрессивно-экспериментальный, не очень убедителен. Так же как и шоу-церемония "MTV Awards", вы не видели эту передачу? Как раз U2 исполняли песню "Real Thing", а Гарт из х/ф "Мир Уэйна" подыгрывает на барабане, находясь в Лос-Анджелесе и держа связь через спутник. Бедный Боно выглядел таким несчастным... Чего только не приходится делать людям во имя известности!

- Ваше одобрение — обязательное условие для издания очередного диска? Вообще, насколько велика степень единогласия между вами, или Touch объединяет несколько обособленных личностей?

Если я совершенно не согласен с чем-то, мы можем отказаться от работы с таким материалом. Но я уже сказал, что не хочу никого контролировать, мне просто нравится принимать непосредственное участие в каждом проекте, но для этого я должен чувствовать его. Если Майк или Эндрю находят аргументы в пользу чего-либо, мне

остается только последовать им. В нашем каталоге есть диски, которым я почти не приложил руки. Наши цели не всегда лежат на поверхности, они проявляются в более метафорическом смысле, шаг за шагом. Мне не хочется казаться умнее, чем я есть на самом деле, я с уважением отношусь к мыслям артистов. Я полностью уверен в артистическом таланте Эндрю: он вынашивал идею диско-проекта несколько лет, и я подумал: "Если многие группы организуются с мыслью попасть в чарты, а потом им приходит мысль записать 'экспериментальный' альбом, то почему нельзя наоборот?"

- Интересно, насколько выгодно (или разорительно?) вести свой собственный лейбл?

Сделайте одолжение! Например, "Ritual", наш самый дорогостоящий продукт, принес нам всего £200. Ясное дело, что с таким балансом я долгие годы не решался зарегистрировать Touch как компанию с ограниченной ответственностью. Происходили забавные случаи, когда люди приезжали откуда-нибудь из Америки по моему домашнему адресу и интересовались, где наш офис.

- Не обзавелись недвижимостью в районе Milton Keynes?

Если серьезно, то представительность для не так важна, как, скажем, для Джона Пила. И потом, нас даже не воспринимают как часть независимой сцены, даже Rough Trade, на протяжении всех 11 лет бывшая нашим дистрибутором, не говоря уж о New Musical Express. Если тратить деньги не на возвведение плавательного бассейна у себя в доме, а вкладывать их в наше общее дело, всегда можно добиться прогресса. Если бы мы вдруг заработали кучу денег, пригласили бы парочку великих композиторов (например, Арво Пярта и Гийя Канчели) подписать с нами контракт.

- Чаще слышу, что фирму Touch называют замкнутой и непривлекательной организацией. Что на это скажете?

Почему же? Вы сидите в моей приемной, каждый может позвонить сюда... Единственное, что может быть — я не люблю отвлекаться, когда много работы, и ненавижу ситуации, когда приходится укладываться в четкий срок. Работать на износ приходится тем не менее часто, и мне требуется время, чтобы восстановить силы. Майк более мобилен и встречается с большим количеством людей, его дом — наш центральный офис! (Именно этот адрес указан на оборотной стороне всех дисков.) Так что найти нас просто, да и скрываться бессмысленно. Людям почему-то нравится считать нас отщепенцами, но если уж на то пошло, то среди артистов таких гораздо больше, например, Гильберт и Джордж (группа Dome — прим. перев.), замечательные музыканты и очень скромные люди, я нашел их после долгого изучения телефонной книги. Или New Order.

- Как вы думаете, ваше воздействие на масс-медиа ощущимо?

Да. Это наша цель, и мы с ней успешно справляемся. Я вовсе не ради смеха затеял все это, хотя иногда так и получается. Вообще, серьезный подход в нашем случай сродни коммерческому самоубийству, потому что в этом мире невозможно жить без смешного, простого и приятного. О сложном и запутанном постоянно думать невозможно, но проблемы от этого не исчезают. Иногда все силы уходят на хождение днем с огнем, а другие этого не замечают. Чтобы ответить на вопрос более точно, сошлись на теорию морфонического резонанса Руперта Шелдрейка. Вы что-нибудь о ней слышали? Если нет, послушайте альбом "A Bag Of Cats" группы The Hafler Trio. Так вот, в ней есть мысль о том, что когда человек приходит к какому-то заключению, даже не желая его высказывать или публиковать, он все равно переносит внимание сочувствующего окружения на него, не пользуясь никакими средствами связи, кроме своей психической энергии. Ничто не возникает ниоткуда.

- Каким вы видите будущее фирмы? Есть более-менее четкое представление?

Да, я знаю, чем стоит заниматься. Но как только я попытаюсь выразить это словами, видение превращается в мираж. На pragmaticическом уровне моя жизнь очень хаотична, я могу планировать только на месяц вперед — с одной стороны, это вдохновляет и концентрирует внимание, с другой — расстраивает. Что-нибудь для спокойной жизни, как любила говорить моя пожилая тетя. Я надеюсь, что наступит день, когда The Hafler Trio испытает на себе все атрибуты низкопоклонства, толпы безумствующих поклонниц, опустошенный вечер в отеле и т.п. Самое главное — сохранять уместность, а наши усилия всегда уместны.

T:1 **VARIOUS ARTISTS "FEATURE Mist" CASSETTE**

Самое первое, что вышло на фирме сразу после ее основания в декабре 1982 года. 60-минутная кассета с музыкой Солимана Гамиля, Эрика Рандома и Дмитрия Шостаковича, групп New Order, Simple Minds, Tuxedomoon, The Death & Beauty Fondation и Flesh, интервью с Робертом Въяттом и стихами Маяковского и Ганса Айслера стала прообразом мультимедийного CD-ROMа и инкубатором техно-сэмплов для нового поколения.

T:3 **VARIOUS ARTISTS "MERIDIANS Two" CASSETTE**

Галерея визуальных образов, созданных Панни Чаррингтон, Питером Сэвиллом, Невиллом Броди, Стивеном Эпплбай, Малькольмом Гарреттом и Расселом Майлсом, сопровождается музыкой Брюса Гилберта, Джона Фокса, Дерека Джармена, Виргинии Эстли и групп A Certain Ratio, Nocturnal Emissions и Matador. Выпущено в 1983 году в пластиковом кейсе размера A5.

T:4 **VARIOUS ARTISTS "TOUCH TRAVEL" CASSETTE**

"Путешествия" — 63-минутная кассета, выпущенная в 1984 году, с 4 постерами Гарри Моута и Невилла Броди, картами, фотографиями и "путевыми" заметками. Музыка групп 3 Mustaphas 3, 1000 Mexicans и General Strike, Юнамамо Шаман, Джона Кейлихора, Эньи и "Покорители сердца" Джекса Уоббла, записи оркестра гамелан, перемежающиеся звуковыми кадрами из Непала, Германии, Чили, Индонезии...

T:5 **VARIOUS ARTISTS "Ritual: Magnetic North" CASSETTE**

Тематика — элементы ритуальности в современном искусстве. 93 минуты музыки Дэвида Канингхэма, Рикардо Мандолини, Маргарет Самбель, Гектора Зазу/Бони Бикей, групп The Residents, Lights In A Fat City, Camberwell Now, Last Few Days, Renaldo And The Loaf, Strafe Fur Rebellion, Biting Tongues, S/Z, Nocturnal Emissions, Regular Music, Gilbert & George, Cabaret Voltaire, Einstürzende Neubauten и Greater Than One

TOC:1 **THE HAFLER TRIO "Redintegrate 1 & 2" CASSETTE**

Оригинальное издание мини-альбома, позже переизданного фирмой Staalplaat на CD с одним бонус-трэком.

TOC:2 **THE HAFLER TRIO "Kuklos" CASSETTE**

Кассета была записана специально для выставки Невилла Броди "The Graphic Language", открывшейся в галерее "XX век" и прошедшей затем во многих странах. На основе эссе Маккензи "Intention, attention and duplication".

TO:1 **SAYNO PRODUCTIONS "WATERGLASS" CASSETTE**

46 минут музыки "new age" с художественными аспектами звучания воды от группы Sayno Productions (в будущем 2/3 группы Lights In A Fat City). Их девиз 'say yes to Sayno' появился во времена GLC-кампании ('say no to no say'). Вы можете использовать эту запись как предмет окружающей обстановки. В комплекте — фотографии, выхватывающие отрезки прибрежной линии в разных ракурсах.

TO:2 **GENERAL STRIKE "DANGER IN PARADISE" CASSETTE**

"Без музыки, которая украшает его своим существованием, время кажется расписанием оплаты счетов". Дэвид Топп, Стив Бересфорд и Дэвид Канингхэм (с участием Лола Коксхилла, Мартин ван Хоорна и Dawn Roberts) вместе осуществили запись 14 композиций для этой 46-минутной кассеты, к которой прилагаются тексты Ричарда Кука и подборка фотографий Мартина Проктора, сделанные в Каире, Гизе, Кадисе, Валенсии, Джапуре, у Стены Плача... "Синтез рока и джаза, doowap и рэгги. Это можно сравнить с соблюдением дисциплины в обеденный перерыв в тесном магазинчике игрушек".

TO:3 **PANNI CHARRINGTON "SECOND SENSE" Book**

Подшивка фотографий, сделанных Панни Чаррингтон, на которых запечатлены индийские йоги, Марк Спрингер, Невилл Броди, Heaven 17. Весьма оригинальная и поражающая воображение коллекция манипуляций с фотографиями, сопоставлений и коллажей.

TO:4 **NOCTURNAL EMISSIONS "DROWNING IN THE SEA OF BLISS" CD**

Для Англии начала 80-х индустриально-шумовая музыка была своеобразной формой протеста, открывавшей глаза сонной интеллигенции на регressiveную природу индустриального общества. Искажение реальности, ежедневная деформация личности в обществе, существующем в состоянии постоянной погони за удовольствиями, свойственна и для нашей страны, у нас это только началось. Это самый трагикомический альбом Nocturnal Emissions, антиманифест маниакальной истерии, вышел в 1983 году на кассете под тем же номером, что и переизданный в 1992 году компакт-диск.

TO:5 **THE HAFLER TRIO "THE SEA ORG" 10" MLP**

Мини-альбом, все вещи которого были позже переизданы на CD "All That Rises Must Converge" фирмой The Grey Area of Mute Records в 1992 году. Группе удается воссоздавать в наших мыслях странные, невообразимые картины, которые в то же время кажутся такими живыми и близкими. Подлинная адаптация удаленного разума.

TO:6

### **Strafe Für Rebellion "Santa Maria" LP**

Очень странная запись, подтекстом в которой видится вечный вопрос о том, что первичнее – религиозное самосознание или наследие теософии. Бернд Кастинер и Зигфрид Синюга используют только акустические инструменты, притом не только традиционные: церковный орган, препарированное фортепиано, электрогитары, вращающиеся пластиковые трубы, металлические колеса, скрипка, обернутая в бумагу с песком и т. д.

TO:7

### **Soliman Gamil "The Egyptian Music" CD**

Солиман Гамиль – композитор и музыкoved из Каира, столицы Египта. Родился в 1924 году. Его музыка к театральным постановкам и фильмам неоднократно получала международные премии, его композиции часто звучат по радио и ТВ. Журнал 'The Catalogue' в 1988 году писал следующее: "Вместо того, чтобы создавать какую-либо атмосферу, эта запись просто отражает ее. С первых звуков 'Мелодии Нила' Вы оказываетесь там – горячий песок, слипшиеся губы, иссущенное горло и огромная река рядом. В отличие от других атмосферных произведений, которые часто только раздражают, эта запись привлекает внимание. Здесь нет традиционных электронных звуков и причудливых пульсирующих шумов – только подлинно интересное звучание, складывающееся в непривычные для европейца мелодии. 'The Egyptian Music' удивительно освежает". Журнал "Observer", в свою очередь, замечает: "Гамиль объединяет прошлое и настоящее в нечто единое, органичное и достойное внимания".

TO:9

### **The Hafler Trio "A Thirsty Fish" 2LP**

Оригинальная версия альбома 1987 года, переизданного в укороченном варианте ( $\frac{2}{3}$  LP) фирмой The Grey Area Of Mute Records в 1992 году. Захватывающая и поражающая воображение работа. Налицо удачная попытка многосторонней иллюстрации повседневной бытовой жизни разных людей. При прослушивании человек как бы опускается в полутемную комнату, стены которой представляют собой сцены из городской и сельской жизни. Он вынужден тщательноглядеться в лица, и от этого напряженная атмосфера сгущается, а люди кругом, ничего не замечая, продолжают заниматься своими делами. Время течет неравномерно, неожиданно бросая человека из одной реальности в другую, и ему ничего не остается, как сосредоточенно следовать событиям, мобилизуя весь свой жизненный опыт.

TO:10

### **Mother Tongue "Open In Obscurity" LP**

Mother Tongue – совместный проект Z'EV(a), Эндрю Маккензи из группы Hafler Trio и Дороти Франк. На первой стороне альбома звучат тибетские колокола и другие чиромональные инструменты, подобранные в соответствии со знаками зодиака. Доро Франк – известный лингвист. Ее вклад – тексты и вокальные партии во второй части альбома, которые противопоставлены атмосфере пустоты и концентрации на акустических ударных инструментах. Эти пять композиций были записаны вживую и трансформируют область восприятия в многомерную кинематографию.

TO:11

### **The Hafler Trio "Ignotum Per Ignotius" CD**

Альбом 1989 года посвящен алхимии, и это очень символично по отношению к их творчеству. Музыку группы можно рассматривать как звуковую алхимию, которая приводит человека в состояние особой гармонии с ауральным миром, при этом руководствуясь нетрадиционными музыкальными приемами, своеобразной звуковой эквилибристикой. Особенна эффектна композиция "Gold from the Blackness", в которой каждый звук извлекается как будто из пустоты, из антимира, вне досягаемости слуха.

TO:12

### **Strafe Für Rebellion "Vögel" CD**

Голоса птиц, а также животных и насекомых – основной источник звука для этой авангардной сюиты. Во многом благодаря своей бессознательной фантасмагоричности интерпретация "птичьего мира" кажется совершенно призрачной, и создается впечатление, что этот мир представлен слушателю таким, каким видят его сами птицы.

TO:13

### **Z'EV "1968-1990 : One Foot In The Grave" 2CD**

Комплект из двух CD, более 75 минут каждый, содержащих внутри раскладывающиеся постеры и 124-страничную книгу (интервью, фотографии, тексты, философия, 23 года Стефан Вайсер (Z'EV – это часть его еврейского имени, означающего "Волк"), стоя "Одной выступлений, на которых он использовал 'трансформацию голосов', металлические объекты, племенные барабаны и первые бит-боксы (электронные ударные). Размах и глубина этой коллекции позволяют судить о нем как об одном из лучших инновационных артистов последних 20 лет.

До 1980 года Z'EV совмещал репутацию лучшего и наиболее оригинального барабанщика и гитариста с серией перформансов в разговорном жанре, то есть в его творчестве царил немалый беспорядок. Масштабы его активности постоянно и довольно быстро росли, а собравший свою первую барабанную установку в возрасте пяти лет, был в конце 60-х барабанщиком во многих группах Западного Побережья; в то же время он изучал музыку Африки, Индии и острова Бали, выступал в качестве аудио/визуального артиста в разных галереях, увлекался запрещенной литературой, а свободное время проводил в безлюдных и

Z'EV старался получать звук, не прибегая к привычному разнообразию общепринятых инструментов (хотя бы потому, что не мог позволить себе их покупку) и привык подбирать "оборудование" на промышленных складах и в мусорных контейнерах. В 1974 году он играл на барабанах в группе Cellar-M (ее пластинки переизданы сейчас фирмой Ralph Records и известны нам под названием *Rhythm And Noise*, а тогда считались чем-то совершенно непонятным даже для "Странной фирмы" Фрэнка Заппы (*Bizarre Records*). С 1976 года Z'EV начал выступать с сольными концертами — в основном в области 'новой музыки'; тогда впервые проявилась его уникальная и очень влиятельная инструментальная техника. В 1978 году он стал появляться в панк-клубах на побережье Калифорнийского залива — как один, так и в составе группы uns (последняя была одной из первых групп, применяющих в записи подчеркнуто резкий, шумный звук) со своим самодельным воспроизведяющим аппаратом, который создавал постоянно меняющуюся "стену звука". Этот прием мы можем слышать также в знаменитой "Симфонии #2" Гленна Бранки (он пригласил Z'EV(a) участвовать в записи, когда тот поселился в Нью-Йорке), в совместных работах с Тимом Райтом, основателем группы *Pete Ubu*. Сотрудничество с Re/Search (литературная часть деятельности коллектива SPK, перебравшегося в конце 70-х годов в Англию из Новой Зеландии) и контракт с Fetish Records привели его в Лондон, где уже в 1981 году состоялось его выступление в Лицее на одной сцене с *Throbbing Gristle*, *Cabaret Voltaire*, *Non u Clock DVA*. После нескольких лет творческих поисков Z'EV был объявлен в прессе "музыкантом, который громче всех в мире стучит по железу"; вскоре то же самое стали делать *Einsturzende Neubauten* и *Test Dept.* Фетиш заметно утратил былую привлекательность, и в конце 80-х Z'EV приостановил музыкальную карьеру. Его влияние на музыку 80-х годов было огромным: он давал много концертов, в том числе и с Джоном Кейджем, поддерживал на стадии становления группу *Vainglory*, сотрудничал с артистами театра и балета, а также 3 года посвятил работе с оркестром *Boh Gamelan*. Он опубликовал собственную версию литературного перевода с иврита "Песни песней", участвовал в проекте *Mother Tongue* вместе с Маккензи и Доро Франк, записывал партии металлической перкусии для диска группы *Psychic TV* "Direction Ov Travel", вместе с Конрадом Беккером поставил пьесу "Король Лир" для Японской Театральной Компании, выпустил книгу 'Rhythmajik' в издательстве Temple Press. В настоящее время Z'EV вернулся в США и готовит к выпуску серию дисков CD-ROM для систем мультимедиа.

TO:14

#### **Soliman Gamil "Ankh" CD**

Ankh — египетский крест, символ жизни, плодородия, роста и богатства. В каждой пьесе, начиная с многоголосого "Танца Ка" и заканчивая красочным "Танцем Клоуна", Солиман Гамиль переносит нас в мир античной египетской культуры, опровергая стереотипы, навязанные нам когда-то в фильмах вроде "Клеопатры", а заодно и неверное представление об узком менталитете 'world music' (музыки народов мира). И все это — при помощи 17 инструментов, на которых исполняются 15 новых композиций, записанные в период с 1960 года до нашего времени. Оформление обложки CD 'Ankh' выполнила Панни Чаррингтон. Журнал "Folk Roots" пишет: "Использование Гамилем старинных народных инструментов — таких, как рабаба с деревянным грифом или пятиструнная саламийя, а также глубокое понимание культурного наследия своей родины во многом способствовали успеху этого альбома."



TO:16

#### **Etant Donnés "Aurore" CD**

Etant Donnes поддерживают доктрину Грегори Уайтхэда о высшем разуме, которым наделена дикая природа. Именно этим, по их мнению, обусловлено стремление человека убежать из естественной среды, окружить себя искусственной обстановкой, изолировать тело и душу от неподвластного и хаотического мира. Слушая их музыку, целиком состоящую из природных звуков, ощущаешь себя мельчайшим насекомым, потерявшим ориентацию среди моря огромных хищных цветов, бурных водоворотов, слепящего солнца, бездонного неба и шквального ветра.

TO:17

#### **John Duncan + Andrew MacKenzie "Contact" CD**

Родственные души двух неутомимых исследователей звука объединились для создания этого альбома, символизирующего взаимосвязь форм общения. Каждая из композиций подобна вопросу, который после ответа на него становится еще длиннее. Для того, чтобы внести ясность в рассмотрение феномена, важна только его качественная сторона, а не угол зрения, не столько представление, сколько его удачное воплощение.

TO:18

**The Hafler Trio "Mastery Of Money" CD**

Уже более 10 лет группа The Hafler Trio постепенно приближается к звучанию, обращающему пассивное прослушивание — идею, с которой тесно связана амбиентная музыка. The Hafler Trio с каждой новой работой ищет признания, не заручаясь поддержкой своих прошлых достижений. 75-минутный CD 'Mastery Of Money' ('Власть Денег') — вторая часть трилогии 'Kill The King' (1991) - 'Mastery Of Money' (1992) - 'How To Reform Mankind' (1995) и содержит такой разнообразный материал, как научно обоснованная техника депрограммирования, современный взгляд на индохинский язык, а также демонстрацию возможностей "разума пламени", открытого в 1857 году (он заключается в том, что особым образом отрегулированная газовая горелка по-разному реагирует на разные гласные звуки). Одна из целей, которые ставит перед собой группа в этой работе — добиться физического эффекта стимуляции слуха (т. н. "реактивное сознание"), когда сила внушения возвращается к слушателю вновь и вновь, каждый раз давая возможность управлять своими рефлексами при наблюдении извне и при объективной оценке. Благодаря своей тончайшей откалиброванности и плотности пьесы обладает исключительным звуковым диапазоном, который не может в полной мере воспроизвести на виниловой пластинке, поэтому запись выпущена только на компакт-диске, чего в данный момент достаточно. Option Magazine охарактеризовал CD 'Mastery Of Money' как "самую лучшую электронно-амбиентную работу 90-х".

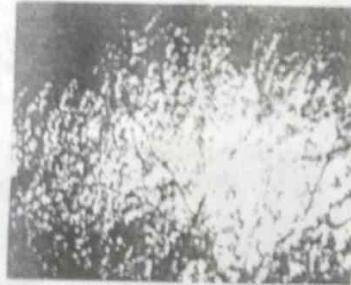
TO:19

**Strafe Für Rebellion "Luftunger" CD**

'Luftunger' (дословно: 'Кислородное Голодание' (нем.), в медицинской терминологии — 'удушье') — 60-минутная симфония, привлекающая в равной мере как красотой, так и хаотичностью, путешествие во времени из далекого кембрийского периода в четвертичный, в котором эволюция завершилась появлением неандертальца. 650 миллионов лет назад, когда жизнь находилась еще на самом примитивном уровне и существовала в виде бактерий, живущих в воде, начался кризис, который привел к массовому вымиранию. Произошло немало изменений и катастроф, прежде чем возникли новые формы жизни — вплоть до изменений во вращении Земли, сопровождавшихся ураганными ветрами и морскими штормами. 'Luftunger' можно также перевести и как нехватка пространства, воздушной среды, желание полюбоваться звездами и причудливыми пейзажами. Это также и дефицит исторических знаний, потому что доисторическое время не может быть познано лишь при помощи печатных и видеоматериалов. В музыке это означает поиск новых пространств с целью найти ответ на вопрос, который стар как мир, но тем не менее сознательно замалчивается и рассматривается с точки зрения угрожающей опасности. Ответ на него является, по-видимому, сущностью, предшествующей рождению человека.

"Экстраординарная запись." (журнал "The Wire")

ETANT DONNÉS



AURORE



STRAFE FR LUFTHUNGER



TO:20

**John Duncan "Send" CD + book**

'Send' — композиция, в которой основным инструментом является коротковолновый радиоприемник. Джон Дункан использует радиошкату подобно жезлу металлоискателя, сканируя воздушное пространство в поисках радиоволны — сигналов, посыпаемых внешним разумом. Шум и беспорядочное нагромождение тысяч радиосигналов, обрывков радиопередач (в основном человеческих голосов, а также прочих неопознанных звуков); ритмические фрагменты этого пульсирующего многообразия формируют поистине фантастическую речевую структуру, которую можно описать как лингвистическую перегрузку, невидимое сечение многомерного потока сообщений. CD 'Send' упакован в заказной почтовый конверт и укомплектован постером и 24-страничной брошюрой, содержащей беседу Дункана и Маккензи о предмете творчества.

TO:21

**Sandoz "Digital Lifeforms" CD**

10 композиций, записанных участником групп Cabaret Voltaire и Sweet Exorcist Ричардом Кирком — музыкальное сопровождение к путевым съемкам путешествия в 21 век. "Совершенно очевидно, что техно-музыка "победит" в будущем, оставив позади все остальные стили — иначе как можно объяснить то, что она приобрела такие формы даже без особого старания фундаменталистов (или pragmatиков?) от техно-музыки? Здесь представлено множество способов и форм движения, и всего лишь один из них — привычный *techno-dance*. Привлекает прежде всего гибкая структура композиций — постоянное движение, танцевальные ритмы, сразу же вписывающиеся лучшим образом в общую картину. Sandoz подчиняет ритму (можно даже сказать, количеству ударов в минуту) такие стили, как ранний *industrial* (т.е. еще не завоевавший никаких шаблонов и поэтому более инновативный), песнопения со всего мира, эйсид... Альбом года без вопросов." (Джон Сэвэдж, 1993)

TO:22

**THE HAFLER TRIO AND THE SONS OF GOD Resurrection CD**

Первый диск H3O, записанный вживую на цифровую DAT-кассету на студии *Fylkingen* в Стокгольме 24 сентября 1992 года соавторство с группой *The Sons Of God*. В записи принял участие Лейф Эллгрен, Кент Танкред, К.М. фон Хаусевальф, Эбшнесс Карковски и Э.М. Маккензи. 'Resurrection' (т.е. 'Воскрешение') — выдающийся перформанс с двумя субъектами и реквизитом: в газовых плит, в посудомоечных раковинах, фаянсовая посуда, видеопроектор и зрители. Остальные музыканты проводили "живое" микширование при помощи 2 усилителей (один — стерео, другой — с шестиполосной системой "surround").

TO:23

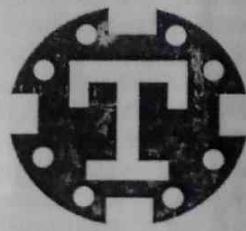
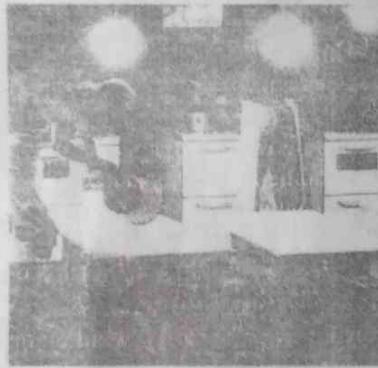
**Sandoz Intensively Radioactive CD**

Третий диск группы — впечатляющий урбан-техно-даб, сплав совершенно разных культур. 8 композиций. Журнал *Select* (август 1994) писал: "Потрясающий эффект часто достигается в достойном взаимодействии и равноправии мощного ритма с изобретательной гармонией". Вместо "электронных голосов" здесь звучит засыпливанное африканское пение, что вместе с аналоговой фоновой аранжировкой вносит оживление в череду тяжелых ритмов. Композиции "Intelligence" и "Atro City Reaction" имеют прямое отношение к амбиент-джангл-техно, но если ритм первой рассекает акустическое пространство подобно лезвию бритвы, то во второй он превращается в глуховатый басс-лайн, извивающийся в такт легкомысленной перкуссии. Последнюю пьесу, "Luminous", скорее можно отнести к традиционной электронной музыке — в ней полностью отсутствует ритм, только легкая пульсация сопровождает неторопливый ряд аккордов.

TO:24

**THE HAFLER TRIO How To Reform Mankind CD**

Заключительная часть трилогии амбиентной музыки. Триумф силы замысла над недостатком возможностей, крылья поверженного ангела... 7 пьес, в равной мере раздражительные для слуха и привлекательные для неутомимого воображения, собраны из уникального психофонетического материала — на основе общения с умершими людьми и записей мертвого акустического пространства в помещениях, снятия эмоционального напряжения у женщин, работающих в опасной зоне атомного энергоблока, радиоперехвата сигналов бедствия с подводной лодки, микроскопического рассмотрения дыхательного процесса, хора из разогретого воздуха.



TO:25

**Indicate Wheel CD**

Проект Джима О'Рурка и Роберта Хэмпсона. Последний знаком слушателям по группам *Main* и *Loop*, работе с группой *Organum*, он также делал ремиксы для проектов *Mesmer*, *O Yuki Conjugate*, *This Heat* и записал альбом с Брюсом Гилбертом, который недавно вышел на *Mute Records*. О'Рурк — более известный композитор, постоянный участник групп *Illusion Of Safety*, *Brise Glace* и *Gastr Del Sol*. Он работал с Дереком Бэйли, Эваном Паркером, Генри Кайзером, Эдди Превостом и многими другими, продюсировал альбомы Тони Конрада и групп *Melt Banana* и *Faust*, делал ремиксы для групп *Main*, *Oval*, *Labradford*, *Tortoise* и *This Heat*. Альбом собран из старых полевых и аналоговых записей, натуральных звуков, получивших вторую жизнь после студийной обработки. В сущности, альбом приводит к мысли, что музыка не кончается даже тогда, когда переходит в полную тишину. Наш мозг сам достраивает недостающее звено в цепочке звуков и символов, хранящихся в памяти. Удивляет та сила единства, которая помогла музыкантам соотнести их потенциал в некую формулу растворения музыки вечно живущем звуке, отстраняя гармонию, музыкальную технологию и субъективное участие. Это может сначала показаться амбиентным минимализмом, изредка разбавляемым гитарно-электронными эффектами, но только на основе периферийного слуха. Со временем он засыпает, освобождая бессознательное восприятие — это можно сравнить с тем, как человек, оказавшись без зонта под проливным дождем, воспринимает воду, уже основательно промокнув. Будущее звука — тишина.

TO:26

**Philip Jeck Loopholes CD**

Первый сольный альбом британского музыканта группы *Slant*, который прославился благодаря своей совместной с Лолом Сарджентом работе "Vinyl Requiem", перформансу со 180 'вертушками', 12 слайд-проекторами и 2 кинопроекторами, который получил премию *Time Out* в 1993 году. Известны также его работы с хореографом Лаури Бусом. Его сольные записи можно было услышать на сборниках "Deconstruct" (Blast First Records) и "The Soundworks Exchange — 1st edition". "Loopholes", как можно догадаться из названия, содержит пьесы,

записанные на основе т. н. петель (замкнутые в кольцо отрезки магнитной ленты, позволяющие получить циклически повторяющийся звук). Все 10 композиций носят экспериментально-импровизационный характер и создают странное ощущение замкнутой акустики (звук образуется как бы из неразвернутого ритма), к которому примешивается легкая постальгия, ведь источники звука — в основном старые виниловые записи. Филип Джек доказывает, что аналоговая звукозапись и старомодный исходный материал иногда дают более впечатляющий результат, чем 24-дорожечная цифровая консоль с немыслимым жестким диском. Помимо петель Джек использовал ритм-секцию дешевого синтезатора Casio, но джингловые ритмы, как и все прочие звуки, узнать невозможно из-за многократных изменений скорости, коротких петель и искажений спектра. Художник и дизайнер Джон Вознкрофт, занимавшийся оформлением CD, поместил на обложку кадры, снятые бытовой видеокамерой и воспроизведенные обычным видеомагнитофоном, что еще более подчеркивает идиосинкритичность понятия качества в эстетике прогрессивной дегенерации. “Можно сказать, что я становлюсь в процессе записи таким же слушателем, как и те, для кого она предназначается, но немного раньше. Поэтому я почти никогда не настраиваю аппаратуру перед записью — я просто не знаю, как она должна звучать на этот раз. Я использую всего два эффекта — примитивный ревербератор и педаль задержки для гитары. Во время записи я слушаю музыку и кручу ручки аппаратов до тех пор, пока она не будет звучать как надо”.

TO:27

### Chris Watson *Steppin' In The Dark* CD

Крис Уотсон, в прошлом участник группы Cabaret Voltaire и один из композиторов, создавших первый альбом The Hafler Trio (тогда это было действительно трио), подошел к записи своего первого сольного CD, выпущенного весной 1995 года, очень изобретательно, объединив гипнотизм амбиентной музыки с мистической силой древних мест, полевые записи в которых он делал во время путешествий на протяжении нескольких лет. Его основной инструмент — магнитофон. Надо сказать, что расставшись с названными группами, он долгое время занимался записью звука для документальных фильмов о природе, работал звукооператором на BBC и при королевском обществе охраны птиц. “В последнее время я стал замечать, что некоторые места обладают неповторимой акустической атмосферой — это неуловимое ощущение настолько поразило мое воображение, что я решил перенести его в материальный мир. Итак, вы услышите свист ветра в лесу близ Глен Каниши, шорох камней на церковном кладбище Нортхэмберленд, ощутите стену горячего воздуха над рекой Мара в Кении. Жизнь диких животных, обитающих в разных регионах планеты, сливается в едином ритме вновь обретенного девственного мира, и очень скоро вы привыкнете к быстрому перемещению из мангровых зарослей Венесуэлы (откуда доносятся крики охотящихся на рыб летучих мышей) на Новые Гебриды, где на закате бекас исполняет свой ритуальный танец. Очень интересно звучит гидрофон — пятиметровое углубление в заливе Морэй Фирт, неузнаваемо отражающий щелчки и свист дельфинов. Самое интересное, что Уотсону удалось полностью исключить человеческий фактор из каждой композиции — даже не возникает мысли о том, что запись подвергалась монтажу и всякой студийной обработке. Эта реалистичность отдалает альбом от стилистики пью-эйджа, а стерильное обращение со звуком подчеркивает сакральную атмосферу происходящего. Все 13 композиций записаны при помощи сверхчувствительных дистанционно управляемых контактных микрофонов, а топология мест соответствует не только личному опыту Уотсона, но и геодезическим исследованиям, историям и поверьям местных жителей и т. д. Ощущение кинематографической документальности усилено обилием красочных фотографий, и возможно, что это служит постоянным напоминанием, что все, что мы слышим, видим и чувствуем — музыка, и чтобы услышать ее, надо всего лишь расширить рамки ее определения.

TO:28

### Sandoz *Every Man Got Dreaming* CD

Сохранив преданность фирме, Sandoz выпускает четвертый альбом, который, в отличие от предыдущих, буквально врывается в мозг со своим бульдозерным ритмом и атакующим синтетическим тоном. Психodelическое настроение сменилось несколько хаотичной энергией фанка и агрессивной ритмикой джингла, но для Ричарда Кирка самый сложный секвенсорный мотив может стать всего лишь точкой старта новых компьютерных исследований звука. “Morning Star” и “Future Past” — чистый пи-фанк, а композиция “Heist” открывает новое направление в стиле world-beat. Старомодный хай-хэт, флейта и множество трюков украшают этно-диско-хит “Shadowmask”, в композиции “Sniper” к авангардному техно примешивается волна таких стилей, как Детройт, индустриальная

TO:29

### Scala *Beauty Nowhere* CD

“Несмотря на то, что звуковая скульптура вполне соответствует общей направленности фирмы Touch, этот альбом связывает две ветви музыкального рынка — экспериментальную электронику и авангард поп-музыки. Группа Scala должна завоевать симпатию как поклонников Portishead, Tricky и Massive Attack, так и Stereolab или Laika. Их версия песни “Heart Of Glass” станет хитом танцевальной сцены, в то же время это мне иногда напоминает то, что делал дуэт Гилберта и Льюиса в начале 80-х. Это их первый альбом, если не считать другие проекты (Scala — 3/4 пыле несуществующей группы Seefeel + продюсер и композитор Марк ван Хён (Locust). “Beauty Nowhere” — сильный сплав песенной формы и абстрактной электроники, и это чувствуется с первой песни, “Naked”, когда в дрожащую пелену мрачных однотонных сэмплов врываются живые барабаны и ровный, пронизательный, необычного тембра голос Сары Пикок. Пьеса “Togi”, в которой смена тем при переходе от сцены к сцене. “Something About Brigitte Nielsen”, теряющаяся в ломком и

неустойчивом танце перкуссии, или "На Jr. ru In Her Skin", аккуратный, но грязноватый электро-поп в духе Tricky — бархатная революция в электронной музыке.

### 10:30 Ryoji Ikeda +/- CD

Японский композитор Риоджи Икеда известен по сборникам "Document 2: Sine" и "Atomic Weight" фирмы Dotoro, а также по ремиксам "электро-проводных" записей Алана Ламба, которые он сделал вместе с Брайаном Вильямсом (Lustmord), Томасом Кенером и Бернгардом Гюнтером. Его атмосферный звук, несколько грубоватый для амбиентной музыки, прекрасно сочетается с "цифровым" шумом и всевозможными электронными диссонансами и ориентирован на трансовую музыку будущего. Возможно, ему недостает невропатической одержимости Metzbow, трезвой концептуальности Aube, звездного одиночества Keiji Haino, но это музыкант, который способен в очередной раз изменить ваше представление о современной японской музыке. Его предыдущий диск "1000 Fragments", который Икеда выпустил на своей фирме CCI Recordings, демонстрировал движение от информационного коллажа к акустике физических каналов связи, по которым передаются эти сигналы. "+/-" продолжает погружение в мир тест-сигналов, гауссовского шума и микрофлуктуаций тона. Открывает альбом композиция "Headphonics", соединяющая в себе техноМодернизм групп Panasonic и Pita с академическим электронным минимализмом. Заглавная вещь продолжительностью 50 минут начинается с дрожащего механического ритма и даже претендует на танцевальность, правда, в эстетике разрушительной дисгармонии. Три последние пьесы сделаны в форме эксперимента с прямоугольными импульсами, поверх которых наложены высокочастотные сигналы метки, которые можно заметить лишь тогда, когда они прерываются — ну как не вспомнить слова Штокгаузена, который считал, что ритм имеет ту же природу, что и тон — увеличивая темп или уменьшая звуковую частоту комплексной структуры, можно добиться одинакового эффекта.

### 10:31 Mark van Hoeij The Last Flowers From The Darkness CD

Конспект записей, сделанных музыкантами с 1992 по 1996 год, от ранних амбиентных композиций до более танцевальных, близких по стилю его группе Locust. Некоторые из них можно отнести к трип-хопу, нью-эйджу, драм'н'бассу и даже брейкбиту.

### 10:32 Rehberg/Bauer Faßt CD

Двое музыкантов из Вены, основатели лейбла Mego Records, впервые объединились для записи этого альбома, хотя оба известны по своим другим проектам (Петер под псевдонимом PITA, Рамон как участник General Magic). Как бы то ни было, теперь это их основная работа. «Faßt» записывался с января по август 1996 в свободное от работы время, по ночам и в выходные. В октябре, когда начался процесс микиширования, оказалось, что из-за слабого компьютерного оснащения невозможно свести дорожки, и разрядность преобразования пришлось понизить до 8 бит. В результате вы слышите только пол-истории — истории о слабых местах технологической зависимости, которой мы все подвержены в той или иной степени. То есть это вовсе не собрание техно-наворотов влюбленного в свою машину компьютерного фанатика, а попытка ввести элемент иррациональности в т. н. машинную музыку. Источники — испорченные DAT-пленки, ошибки и системные сбои. Последний крик о помощи, сошедший с факсимильной строки...

## Т о у с н Т 3 3

### 133.1 Various Artists Touch 33 Cassette

Параллельно основной ветви каталога в 1984 году была открыта серия "33", посвященная пародийной музыке в широком смысле этого слова, охватывающая не только традиционную школу, но и современные альтернативные варианты. Первым релизом серии стал этот сборник, в который были включены записи артистов, чьи альбомы предполагалось издавать в дальнейшем.

### 133.2 Various Artists Islands In-Between Cassette

На первой стороне — записи, сделанные Джоном Вознкрофттом на островах Ява и Бали, контрастное сочетание традиционной культуры и туристической экзотики, деликатно балансирующих на грани взаимопроникновения. На другой стороне — ансамбль Джона Кейлихора, предлагающий западную интерпретацию индонезийских мифов (запись сделана в Лондоне в 1984 году). Голоса животных и птиц, гамелан, губная гармошка, индийская флейта, танцевальная, похоронная и прочая обрядная музыка.

### 133.3 Various Artists Drumming For Creation Cassette

Собрание африканских ритуальных ритмов. Широко известно мнение, что столь популярная в наши дни техно-музыка использует те же приемы аккумуляции психофизической энергии, что и древняя африканская музыка. У Вас есть шанс проверить это на своем опыте.

### 133.4 Various Artists Ritual: Land's End Cassette

Западная цивилизация, как известно, в своем стремлении к идеальному обществу довольно сильно изменило массовое сознание в сторону большей коммуникативности. Западная культура смотрит в будущее, практически не опираясь на прошлое. Каких сторон больше в таком прогрессе — вопрос сложный. На этом сборнике представлены флагманы западной культурной революции 80-х: группы Nocturnal Emissions, Zoviet France, Det Wiehl...

### 133.5 The Hafler Trio Brain Song 12" MLP

Оригинальное издание мини-альбома, все вещи которого были позже переизданы на CD "All That Rises Must Converge" фирмой The Grey Area of Mute Records в 1992 году. "Песня мозга"

поется странным надтреснутым голосом, который того и гляди сорвется под напором бурлящего потока мыслей-звуков.

**T33.6 The Hafler Trio Protection 12" MLP**

Практически сольная пластинка Маккензи, до сих пор не переизданная на CD.

**T33.7 Various Artists Narodna Cassette**

Как можно догадаться из названия, традиционная музыка народов Албании, Сербии, Македонии и Хорватии. Удивительное пересечение славянской и южно-европейской культуры.

**T33.8 Various Artists GLAS Cassette**

Церковные хоралы, русская духовная музыка, хоровое пение народов СССР.

**T33.9 Behzad Myth Cassette**

Классическая персидская музыка. Прекрасные цветные фотографии и 54 минуты музыки Бехзада Блурфрушана, иранского композитора, проживающего и работающего в Лондоне, подчеркивающей значение древних ценностей и мифов в современной жизни Ирана.

**T33.10 Various Artists Ritual Cassette**

**T33.11 Albania There Where The Avalanche Stops CD**

Южно-европейская этническая музыка. Возможно, кому-то покажется странной эта интерпретация, но не надо забывать о том, что национальная культура — явление, взгляну на которое целиком сформирован современным обществом. Мы никогда не узнаем, как звучали эти мелодии сто лет назад — возможно, они просто до неузнаваемости изменились.

**T33.12 Albania Songs As Old As The Earth CD**

Сможете ли вы почувствовать дыхание древности, которое затаилось за каждой мелодией? Это похоже на таинство посвящения, когда невидимая нить связывает с прошлым, в один миг превращаясь в мощный энергетический канал.

**T33.13 Sweet Exorcist Spirit Guide To Low Tech CD**

Richard H. Kirk (ex-Cabaret Voltaire) и его новый проект — музыка в стиле первоходцев техно-музыки (вспомните булькающие ритмы первых бит-боксов на ранних выпусках Warp Records) в сочетании с этно- и хаус-музыкой. Доступность и разнообразие в каждой из 11 композиций.

**T33.14 Hilmar Orn Hilmarsson Children Of Nature CD**

Исландский композитор Хилмарссон известен нашим меломанам по сотрудничеству с группой Cittrent 93, в частности, на диске "Island". В 1993 году он вместе с The Hafler Trio выпустил "официальный" бутлег "MNO Gol'fish/Mindloss", довольно странную трансовую пластинку, а в 1983 году продюсировал двойной альбом Psychic TV "Those Who Do Not", записанный на концерте в Рейкьявике. В настоящее время живет в Дании. Этот диск — его музыка к фильму Ф. Т. Фридрикссона "Дети природы" (1991), получившему в 1992 году Оскар как лучший зарубежный фильм года. Симфонических миниатюры и сентиментальные интерлюдии завораживают своей искренней возвышенностью, глубокой интроспективностью и необъяснимой печалью. Это чувство утраты, которое испытывает человек в определенном возрасте, осознавая, что некоторые вещи, на которые в свое время он не слишком обращал внимание, ушли навсегда, родственно той мысли, что свободная душа не может существовать в материальном мире — наверное, поэтому композитор посвятил работу всем тем, кого он любил и безвозвратно потерял. В чем-то музыка перекликается с творчеством Арво Пярта, Майкла Наймана и совместными работами Гарольда Бадда и группы Zeitgeist. Последняя композиция напоминает альбом Филипа Гласса "Koynaanisqatsi" и, возможно, это то, чего не удалось достичь Рюичи Сакамото в своей музыке для кинофильмов. Словом, уже только тот факт, что саундтрэк существует сам по себе, при этом полностью воспроизводя впечатление от просмотра фильма, пробуждает огромный ресурс позитивной энергии в душе и приводит ее в состояние легкости и просветленной грусти.



TOUCH TONE

AND

SPIRAL SERIES

**TONE 1 The Hafler Trio Masturbatorium mCD**

"Поразительный 17-минутный заряд, помещенный на алюминиевый диск" (Alternative Press, 1994). "Воплощение жизненной энергии" ("The Empty Quarter", 1991).

В записи этой пьесы The Hafler Trio сотрудничали с порнокоролевой постмодернизма Анни Спринкл, звездойочных клубов Амстердама, Гамбурга и Нью-Йорка. Контрастиное существо о неземной глубине музыки и ее неповторимой персональности. Те, кто слышал, это подтверждают. "Alternative Press" продолжает: "Пьеса начинается с серии собственных частот планет солнечной системы и ритма сигналов пульсара. Следующая часть состоит из возбуждающих звуков, издаваемых Анни. Вы чувствуете смятение чувств, оно передается к от настрою пьесы к каждому слушателю... Пульсирующая последовательность звуков,

складываясь с дыханием Анни, компенсируют друг друга, вслед за чем наступает полное расслабление. 'Masturbatorium' — не только прекрасный фон, но и полноценное посвящение слушателя в этот замечательный эксперимент..."

TONE 2

### ETANT DONNÉS Roçaume CD

4 композиции на CD ('Roçaume', 'Matin', 'Quatre' и 'Bleu') вместе образуют сопровождение к документальным съемкам впечатляющего ритуала, совершенного братьями Эриком и Марком Хуртадо в честь угрожающей мощи и хищной красоты окружающей нас дикой природы. Фантастические звуки, которые Вы услышите здесь, были получены при полевых записях, сделанных группой не только с целью документации — это часть ритуального действия, в котором большое внимание уделяется деталям контекста, в котором рождается каждый отдельный звук. Конечный результат возникает в совершенно другом измерении, но Вы ясно представляете его, он окружает Вас со всех сторон! В комплекте также 12-страничная брошюра со стихами и кадрами из одноименного фильма. CD 'Roçaume' закрепил за Etant Donnes прочную славу непревзойденного коллектива, который достиг признания своей искренностью и новаторством.

TONE 3

### THE HAFLER TRIO Fuck CD

The Hafler Trio уже более 12 лет интересует общество со всем недоступным. Сейчас они достигли точки, откуда нет возврата и где не существует понятия компромисса. Этот CD, выпущенный в апреле 1992 года, мыслился как своеобразная лакмусовая бумага — тест, предназначенный для всех областей сферы их влияния. 'Fuck' — выражение потребности, более значимое, чем обычное увлечение, реакция на удивительную установку, возникшую при столкновении с одним из самых глобальных табу — мужским сексуальным рефлексом. Задача проекта — рассеять завесу мрака, нависшую над любыми проявлениями мужской сексуальности, и раскрыть негласный заговор, ослабляющий жизненную силу. Короче говоря, промыть кровоточащую рану в сердце как мужчины, так и женщины. Но на словах это звучит слишком плоско. Мы считаем, что этот опыт должен сначала объяснен, а затем уже прочувствован. Наш обычный метод восприятия обратен; противоречие обусловлено излишней взволнованностью, которая затрудняет анализ. Основной принцип реализации — в том, что эти два действия не могут выполняться одновременно, так как они слишком неравновесны в пропорциях. Старый мир мертв. Можете ли Вы это услышать?

TONE 4

### SANDOZ Dark Continent CD

"Пиниловое тело — небольшое коническое образование, выступающее из третьего желудочка головного мозга. В средние века учёные считали, что оно является вместилищем души, позже предполагали, что это физический канал третьего глаза, а в настоящее время относят его к железам эндокринной системы. Возможно, однако, что верно и первое, и второе, и третье, и тогда можно заключить, что это и есть источник невидимого света, который в союзе с солнечным лучом позволяет видеть вещи такими, какие они есть на самом деле. Современная цивилизация с ее светооптикой, электромагнитными приборами и телевидением привела к тому, что пиниловое тело атрофировалось, и мы потеряли эту таинственную способность. Для того, чтобы проверить это, достаточно пойти ночью в темный лес — если вместилище души мертвое, не поможет никакая луна, и вы не найдете дороги." Таким текстом встречает слушателя довольно минималистично оформленная (с изображением аэроплана) обложка второго альбома группы Sandoz, проекта Ричарда Кирка. 10 композиций, 6 из которых были выпущены в начале 1993 года на одноименном виниле, хотя и выполнены в стиле таких групп, как Orb и Underworld, превосходят их по внутрижанровому разнообразию, что неудивительно — за плечами Кирка большой опыт работы в самых разных областях музыки. Стиль пьес варьируется от транса до хауса, причем последний иногда становится таким мелодичным и чувственным, что можно говорить о диско-музыке (Transworld), а некоторые вещи сделаны под футуристический амбиентный даб (Dark Continent). Не обошлось без психodelического басс-лайна (Your Mind) и шутливых вокальных сэмплов (Neon Soul).

TONE 6

### Alphaphone volume 1 Step, Write, Run 2CD

Собрание сочинений Ричарда Кирка, выпущенных на 12" макси-синглах его фирмой Alphaphone в 1996 году. Здесь узнаются черты всех его проектов — электронная мечта Sweet Exorcist, этно-техно Sandoz, шумовые коллажи Cabaret Voltaire и что-то новое, возможно, возникающее в результате этого органичного синтеза. Общая продолжительность — 110 минут.

TONE 7

### WIR Wirvien (The First Letter c/w Sexy and Rich [Janet]) CD-EP

TONE 8

### NEW ORDER Video 5-8-6 CD-EP

PL:1

### THE HAFLER TRIO A Bag Of Cats CD

Переиздание композиций, записанных группой в разное время на кассетах и виниле: 'Alternation', 'Perception and Resistance', 'Kuklos', 'Imsak', 'Crucible' и 'Mesne (Kruis)'. Предметы обсуждения: технология и духовность, сила сексуальности, превращение формы при вибрациях (по материалам доктора Шелдрейка).

PL:2

### WILLEM DE RIDDER AND THE HAFLER TRIO Snuff CD

Виллем де Риддер (участник международного движения Fluxus, оратор, ведущий передач на Radio Cadillac и Radio Art Foundation, вдохновитель Spiral Series и т. д.) рассказывает леденящие душу истории. The Hafler Trio подобрали музыкальное сопровождение — пьесу 'Projection'.

Ash — это организация, призванная повысить уровень полемики относительно собственности на информацию при помощи цифровых технологий. Этот вид интеллектуального достояния пока еще с трудом вписывается в мир капиталистического производства/потребления (особенно в нашей стране), но зато довольно легко поддается бесконтрольному размножению. Многие из релизов Ash International превращают частную информацию в публичную, все благодаря слепой вере в невидимую сеть коммуникаций, ставшую привычной вещью для любого цивилизованного государства: воображаемая связь — это то же самое, что и действительность в изоляции.

### **Ash 1.1 SCANNER s/t CD**

Обладая огромной потенциальной энергией, Scanner несет в себе экстракт телефонного траффика одной из крупнейших сотовых сетей Англии. Тщательно отсканированный поток конфиденциальной информации превратился в мечту телефонного вуайериста — здесь можно найти все виды сомнительного общения, от секса по телефону до переговоров драг-дилеров.

### **Ash 1.2 SCANNER s/t CD**

Загадочная жизнь телефонных линий не затихает ни на минуту. Для хакеров, да и для обычных любителей FIDO и Internet телефонные сигналы стали чем-то вроде языка радиолокации в киберпространстве. Информационная война разгорается с каждым днем...

### **Ash 1.3 Н,ЦН Bootleg CD**

Несмотря на то, что к диску не прилагается никакой информации, известно, что название проекта — комбинационное сокращение от The Hafler Trio и HöN. 2 пьесы (M.N.O.Gol'fish и Mindloss) сделаны в стиле экспериментального техно.

### **Ash 1.4 Blind c/w FRAGMENT s/t 12**

Нелегальная запись, сделанная на американской базе ВВС где-то в Англии и документирующая управление полетом военного самолета. У неподготовленного слушателя волосы встают дыбом — до того резким кажется голос пилота, а шум радиопомех в атмосфере такой силы, что кажется, как будто у вас в комнате стартует ракета SCUD. Словом, неплохой материал для нового альбома Колина Ньюэна.

### **Ash 1.5 Lem Tuqle Autobiography LP**

Лем Тагл — единственный человек из знаменитого Отряда Смерти, оставшийся в живых. Прекрасный рассказчик, он настолько реалистично описывает свои чувства в минуты ожидания решения его судьбы, первый неудачный побег и поимку, которая еще уменьшила и без того малый шанс выжить, что моментально захватывает внимание и воображение слушателя.

### **Ash 1.6 The Hafler Trio Negentropy LP**

Наконец увидел свет финальный релиз серии ANCKARSTRÖM (M11). Немного напоминает композиции Гурджиева для фортепиано — редкие, но выразительные звуки, словно ритм невидимого метронома, замедленного до ларго и закрепленного где-то внутри черепа, все более отдающего пустотой с каждым ударом груза. С участием Эди Ньютона (Clock DVA).

### **Ash 1.7 SCANNER Mass Observation CD**

Циркуляция информации во всем многообразии ее форм: новый контекст — новый смысл, новое положение — новое обоснование. Прогресс невозможен без связи с прошлым: взгляд назад, шаг вперед. С одной стороны — новый взгляд на трехчастную сюиту Класа Ольденбурга, а с другой стороны — стремительно расширяющаяся вселенная, приведенная в движение в процессе макроскопической агитации.

### **Ash 1.8 MESMER s/t LP**

Упражнения в гипнотическом минимализме. Франц Антон Месмер (1734-1815), австрийский психолог, утверждавший, что может лечить болезни, корректируя поток "животного магнетизма" в теле человека во время групповых сеансов, позже названных одним из его учеников (Джеймсом Брэйдом) гипнозом в честь греческого бога сна. Ему быстро удалось завоевать расположение парижского королевского двора, и с 1778 года он успешно практиковал свой опыт, основанный на силе внушения, не разглашая, однако, своих секретов. Гипнотерапия существует до сих пор. Пациент вводится в состояние транса, в котором возможно размножение личностного прототипа — для этого используются, в частности, мелькающие видеокадры и повторяющиеся звуки. Музыка имела большое значение в работе Месмера (он был лично знаком с Моцартом и очень любил его оперы). Что касается альбома, то некоторые артисты, принявшие участие в его записи, не нуждаются в представлении, другие менее известны, но одно можно сказать точно — все пьесы альбома гарантируют вечность в звуке.

**Ash 1.9 RUNAWAY TRAIN "S/T" LP**

Односторонняя пластинка. Диалог диспетчера ж/д станции с машинистом поезда, потерявшего управление и разбившегося при столкновении с тупиковой платформой (Канада, 9 марта 1948 года). Метафорическое изображение цивилизации, добровольно держащей курс на живодернию... может быть, это и есть хэнди-энд?

**Ash 2.3 S.E.T.I. "Knowledge" CD**

Эндрю Лаговски, известный своими сольными альбомами (как *Legion*) и сотрудничеством с группами *Isolruidin BK* и *Lustmord*, выпускает работы под своим настоящим именем с 1992 года на фирмах *Disturbance/Minus Habens* и *Deltra*. *S.E.T.I.* (*Search for the Extra-Terrestrial Intelligence* – система поиска внеземного разума, разработанная в 1970 специалистами НАСА Карлом Саганом и Фрэнком Дрейком по инициативе конгресса США, но вскоре потерявшая грант и существующая лишь на волонтеризме) – его новый проект, интригующая смесь космических сигналов и пульсирующих ритмов техно-амбиента. Возможно, слушатель испытывает то же эмоциональное возбуждение, что и исследователь, приближающийся к открытию. Но, учитывая ту легкость, с которой любой технически грамотный человек может получить доступ к секретной информации высшего разряда, "Knowledge" представляет эту тему в несколько шутливом ракурсе.

**Ash 2.4 AURObindo "Involution" CD**

Новый альбом Даррена Сеймура и Марка ван Хёна представляет индустриальный амбиент в необычном военном ключе: вспоминаются пикирующие бомбардировщики B52, гул ветра, лекции по тактике ведения боя, звучащие почему-то по радиосвязи... Даже мелодичная композиция "Supertmind's Light Becomes Part of the Earth" смягчена статическим окружением, которое в конце концов уводит внимание с техноидальной территории.

**Ash 2.5 BERND FRIEDMANN "Leisure Zones" CD**

Бернд Фридманн известен по группам *Some More Crime*, *Drome* и *Nonplace Urban Field*. "Зоны отдыха" – его первый сольный альбом с 1990 года, альтернативный взгляд на пассивное времяпрепровождение. Можно ли считать его возрастающую расслабленность, сравнимую с неспособностью поддержания жизни, заслугой разрушения естественной среды обитания человека? Тот сорт удовольствий, которые сегодня предлагаются человеку обществом, перепрограммирован здесь так, что в этом не остается никаких сомнений. Рекомендуемое время для прослушивания: перед сном или во сне и во время завтрака на террасе. Рекомендуемый уровень: не громче ночного уличного движения. Фридманн родился в Кельне, городе, заложенном римлянами и почти полностью разрушенном союзниками. Все, что осталось – двубашенный собор XIII века и зал готического замка, осталальное было вновь отстроено после второй мировой войны, и сейчас Кельн является портом, промышленным и бизнес-центром. Аналогия очевидна...

**Ash 2.8 BRUCE GILBERT "NERVERATI (Instant Shed vol. 1)" CD**

Новый сольный альбом Брюса Гилберта, известного британского композитора, дебютировавшего в начале 80-х в составе группы *Dome*. Его музыка – мрачный электронный экспрессионизм, не лишенный пластической основы.

**Ash 2.9 Disinformation "R&D" CD**

Мыслительная деятельность – такая же необходимая для человека материя, как биосфера. Коллективный разум можно представить как постоянную активность общего информационного поля, ее признаки на физическом уровне проявляются в виде акустических и электрических феноменов, которые Джо Бэнкс собрал вместе на этом CD. Иллюзия тишины за окном исчезает, когда вы слышите аудиограмму возмущения магнитосферы, реагирующей на термоядерную реакцию при взрыве, биостатические процессы, вибрацию акустического канала от ультразвуковых импульсов, эффект Баркгаузена и прочие зарисовки радиоспектра.

**Ash 3.3 CM von Hausswolff & Leif Elqgren "The Kingdoms Of Elgaland-Vargaland National Anthem I" LP**

Один из основателей экстранациональной группы *Phauss* (см. Н.Э.М. #1), в разное время работавший с *The Hafler Trio*, *PGR* и Ульфом Биллингом, а теперь выступающий в составе группы *Ocsid* с Грэхэмом Льюисом и Жаном-Луи Ута. С 1992 года он занимается визуальным искусством, основав вместе с Лейфом Элгреном концептуальное государство *Elgaland-Vargaland*. Его работы появлялись в галереях *Hales Gallery* и *Disobey* (Лондон), *Thomas Nordanstad Gallery* (Нью-Йорк), *The Soap Factory* (Афины), *Art Museum* (Упсала), на биеннале в Йоханнесбурге (ЮАР), Интерпол-шоу в Стокгольме, а также в Гамбурге, Амстердаме, Калининграде. Эта работа также относится к концептуальному искусству, которое находит больший интерес в размышлении о концепции, чем в ее исполнении. Обращение к Джону Кейджу и Арнольду Шёнбергу чаще происходит в связи с тем, чего они хотели достичь, нежели чем то, чего они достигли. В частности, Шёнберг говорил о том, что вскоре люди будут наслаждаться его мелодии на улице, а о своем ученике Кейдже, чья теория соотношения звука и тишины в музыке имела большее влияние на музыкантов, чем сами его произведения, отзывался как о изобретателе, а не композиторе. Первая сторона пластинки называется 'As Quiet As A Campfire – Analogue Motoric And Electro-Magnetic Silence Disturbed by Intuitive Slumber' и содержит слабый свист, прерываемый тихими щелчками. Вторая часть, 'Mingling of Dodekapharmonic Drones Interfered By Known And Unknown Digital Phenomena' звучит словно трение двух винилов, усиленное до предела. Постоянство звука заключает в себе некий трансовый эффект отсутствия времени, и иногда кажется, что изменения все же медленно, но происходят. Хотя, скорее всего, это лишь обман самовнушения...

Противоположность и общность – две грани одного и того же явления. Я вынужден упражняться в самоотправлении, чтобы избежать следования моим предположениям... таким образом я пытаюсь занять позицию между утверждением, отрицанием и безразличием. Вольгем, к примеру, отсутствие исследований этого вопроса. Я против слова 'акты', потому что оно сродни антисму, который, как известно, противоположен вере. Однако, по степени своей убежденности я считаю еще более религиозен, чем верующий.

Marcel Duchamp

## The Hafler Trio: *FUCK*

Этот проект было решено осуществить по предложениям (как прямым, так и косвенным) многих моих друзей и коллег, среди которых Анни Спринкл, Виллем де Риддер, Майстер Рональд, М. фон Хауссольф, Елена Аберг, Берглинд Хафстейндоттир, Джозеф Крамер, Беатрис Этгерс, Мэрион Дефорж, Джон Вознекрофт, Ингрид Виллемсе, Лейф Элгрен, Джон Дункан, Майк Хардинг, Эди Ньютон, Тереза Кастелло, Стивен Стэйплтон, Саския Волда, Дженисис Пи-Орридж и, наконец, но не в последнюю очередь, незнакомая женщина — пациентка клиники *VD* в Амстердаме. Звуковая концепция: *H<sub>2</sub>O*. Фотографии: Карл Абрахамсон и Анника Седерхольм. Логотип *H<sub>2</sub>O*: Марк О. Текст: *Switcase Studios*. Дизайн: Джон Вознекрофт (*art?work*). Выражаю благодарность всем тем, кто переключил на время свои каналы восприятия реальности на нашу интроспекцию и не только душой, но и делом поддержал нас в процессе записи. Посвящается Монике фон Клеef и Киро Имарко. Окончательная версия была подготовлена Маккензи, Карковским и Хилмарссоном на студиях *Syriand* (Рейкьявик), *STEIM* и *Switcase* (Амстердам). Хотите ли вы того или нет, но эта запись рассчитана на воспроизведение на максимальной громкости! Важно также, чтобы левый и правый каналы Вашего CD-плеера были хорошо сбалансированы, иначе я не гарантирую сохранения в неизменности задуманной последовательности звуковых образов.

Конструкция и реализация этой пьесы базировались на потребностях человека и осознании того, что корни процесса, начало которому положило создание пьесы *Masturbatorium*, разрослись гораздо дальше, чем можно было себе представить, и захватили область, которая до сих пор не изучена до конца и представляет лидирующий интерес в контексте самопознания. Этот вопрос находит свое решение только лишь по прошествии многих лет и скорее из личного опыта, проследить это теоретически, выявить закономерности или тенденции не удавалось никому. В то время как выше упомянутая пьеса уже в процессе создания подтвердила некоторые гипотезы, настоящая несет исследовательскую миссию, цель которой — отстоять инновативные персональные теории и практики. До настоящего времени эти области, а именно мужские гомо- и гетеросексуальные импульсы и скрытая в них энергия, отчаянно табуировались и даже преследовались. Все вопросы, связанные с этим, старательно обходились или вовсе игнорировались, порой уже на подсознательном уровне. Ясно одно — в западном мире сексуальность поражена онемением, низведена до роли "угрозы, которой нельзя избежать", ската до микроскопических размеров, в коих предстает перед тем, кто в очередной раз торопится выплыснуть свою неудовлетворенность в виде непонятного сгустка вещества. Короче говоря, что-то типа дефекации. На самом деле, сексуальная энергия, к какой бы ни было теории ее не старались привязать, всегда оставалась энергией самой жизни. Доказательств тому можно представить великое множество, не принимая во внимание пресловутую репродуктивную функцию, с которой у большинства людей ассоциируется это понятие. В звуковом аспекте это означает сцепление первородной энергии с мощным психологическим потенциалом, который становится доступным при помощи конкретных звуков. Это можно было проследить на примере пьесы *Masturbatorium*, где эти звуки были структурированы по принципу численной корреляции, но в обратном смысле. Таким образом, цели этих пьес полярно противоположны.

Объектом пьесы "FUCK" является слушатель вне зависимости от его пола в состоянии концентрации, НЕ диссипации, как в случае с другими текущими работами The Hafler Trio. Она функциональна в самом строгом значении слова, это было проверено разными людьми в разных ситуациях — все они подтвердили, что

прослушивание привело их именно в такое состояние. Человек может рассуждать о том, что его ожидает после смерти, во отношении рождения это невозможно. Происхождение жизни, прерогатива сексуальной энергии, иллюстрирующая первопричинность, но это только начало, потому что сам человек считает своей личностью — мысли, чувства и желания, находятся под исключительным контролем сексуальной энергии. Эта пьеса большей частью существует сама по себе, она никак не связывается с привычным для музыки понятием "развлечения", поэтому слушатель должен самостоятельно подчинить ее своей воле, предположив такую связь. Сексуальная энергия — единственная сила, которая объединяет людей, а самое понятие человечества можно рассматривать как высшую ступень этой иерархии. Все попытки изобрести новую терминологию сродни каплям жидкости, падающим на раскаленную плиту. Средства выразительности языка не позволяют описать эти чувства; это весьма болезненный аспект нашего существования, когда люди слишком много уделяют внимания сказанному напечатанному, пытаются оправдать все свои действия словами, доверяя при этом своим чувствам — ситуация, когда люди относят свои отклонения и потенциальную деструктивность на симптомы. Сексуальная эволюция дошла до этой точки. Страх, которым мы смотрим в глаза действительности, скорее всего просто побочный эффект разочарования в непосредственных контактах с людьми. И, как ни парадоксально, это то, что мы ищем. Любой опыт должен сначала объясняться, а затем уже прочувствован. Наш обычный метод восприятия обратен, противоречие обусловлено излишней взволнованностью, которая делает затрудняет анализ. Во время прослушивания эти действия не могут выполняться одновременно, так как они слишком неравновесны в пропорциях. Для нас "FUCK" стал самой потребностью вне персональной философии. Это гораздо больше, чем просто жизненная метафора. Все звуки сексуального происхождения (дыхание и сердцебиение, скрип кожи и шелест волос, застежка-молния, шепот и стены в состоянии экстаза) получены Маккензи на грани собственного оргазма. Кроме того, на заднем плане присутствует запись работы генератора "Big Bang", имитирующего космическое излучение (на равной степени с 1/17 от 1% излучения радиоприемника, настроенного строго между соседними радиостанциями), собственные частоты Солнца, полученные Джодреллом Бэнком при помощи радиотелескопа в 1989 году, разряд в 300 млн. вольт от катушки Тесла, голоса ииоткуда, записанные в пустом помещении мужской бани в Швеции, прецезионный пульсогенератор, собранный в точном соответствии с состоянием сексуального возбуждения у мужчины, синусоидальные волны, используемые организацией SPIRICOM для общения с потусторонним миром (статью "Masturbatorium"), команды "реактивного разума" (см. Wadw and Wade: "Automatic Reflexes of Male Arousal"), частоты стимулирующие сексуальную энергию, а также замедляющие ритм сердца для более глубокой концентрации, различные уравновешивающие сигналы, предотвращающие перегрузку каналов сексуальной ориентации и другие элементы, упоминать которых в данный момент не стоит. Все это вовсе не означает, что эта работа адресована только слушателям мужского пола — скорее, она выявляет наличие мужского начала в человеке и его соответствие с биологическим полом. Все те идеи, которые заключены здесь, коррелируют с античной сексуальной техникой, различными религиями и философиями. Не стоит относиться к ним как к догмам — пьеса несет практический, даже pragmatический характер. Программа может быть изменена: надо лишь поменять, где находится панель управления.

Эндрю Маккензи, 1992

Перевод: А. Васильев, май 1993

*Coscinomancy/Catoptrromancy/Ceromancy/Cephalonomancy/*

*Ceraunomance/Critromancy/Cromnyomancy*

on Negentropy LP (1994, M11/ASH1.6 Anckarström/Ash International, Sweden/UK)  
composed with Adi Newton

## THE GOLDEN HAMMER

(6 CD - re-release program of previous and previously unreleased work)

*Suppressed Noise/Inherent Aggression/All Largely Propaganda/A Sound & Color Analogy/Acoustic Lens Facsimile/"BANG!"/The Morality of Sound/The Location of Detached Sounds/Psychophon Installation Test Tape/Location Screening Exercise/The Limitations of Silence/Echoes in the Body/"Robolised" Atomium Dawn Chorus/A Demonstration of Non-Medical Use of Microphones/Owl Ionisation Recording (1968)/Extract from 'Hoton-do Kiki Torenai'/News Cut-Up/Grey Voices/2nd Extract from HKT + Demonstration Cassette/'Reasoning Noise'/The Inner Church/Lexington '59 on "BANG" - an Open Letter CD (1994, KUT1 The Grey Area of Mute Records, UK/USA)*

*Alternation, Perception & Resistance - a Comprehension Exercise/Extract from Exercises in Conjunction with the Emotional Responses Incurred During a Performance of "BURST"/Jenseits (previously unreleased)/Last Extant Recording from 'The Guard Bridge' - 403.34 (originally recorded in 1954 - modified in 1975)/Extracts from "Just Psychological Intonation" - 1: Plan I.E., 2: Shortfall, 3: The Fifth Mantra, 4: Three Remarkable Examples of Air Turbulence (i,ii,iii) (originally bootlegged in Germany in 1982)/Au Dela/Introductory Function (previously unreleased)*  
on Walk Gently Through the Gates of Joy CD (1994, KUT2 The Grey Area of Mute Records, UK/USA)

*Seven Hours/Six Hours/Five Hours/Four Hours/Three Hours/Two Hours/One Hour*  
on Seven Hours Sleep CD (1994, KUT3 The Grey Area of Mute Records, UK/USA)

*Three Ways of Saying Two - The Netherlands Lectures/"The Butcher's Block" - a collage of very selected extracts from Hafler Trio performances, installations and rituals (private and public) from 1986-1992*  
on Four Ways Saying Two CD (1992, KUT4 The Grey Area of Mute Records, UK/USA)

*An Introduction To Go/Of the Building of Forms by Vibration/The Howney Stone/A Luna Kanula? (by Asburd composed: A.M.McKenzie & Ben Ponton, previously unreleased)/'Blanket' Level Approach/Captation #7 - 'Transilient Membranes'/Buggy Whip Flings/Captation #9 - 'Sareköbe'/Strata Definition Test #10/Myriologue #3 - "Quonking"/Myriologue #2 - "Calenture"/MZVLNE (previously unreleased)*  
on All That Rises MUST Converge CD (1992, KUT5 The Grey Area of Mute Records, UK/USA)

*A Thirsty Fish/The Dirty Fire/A Loud Egg/A Deaf Stick/The Closed Breed/An Elderly Testament*  
on A Thirsty Fish CD (1992, KUT6 The Grey Area of Mute Records, UK)

*The Blind Table/A Hungry Stone/The Rubber Ice*  
on The Golden Hammer - contains all the original sleeve notes and other related texts from the above (Psychick Release PCP, Sweden)

*Untitled 1-7*  
on Cognitive Dissonance (Side Effects, USA)

composed with Adi Newton and released under the name Psychophysicist

*The Illicit Keyhole/Wave A Dead Chicken/Anamorphosis/Natrilijs Guds/Theolepsy*  
on Designer Time CD (1993, STCD068 Staalplaat, NL)

composed with Reptilicus

*Resurrection*  
on Resurrection CD (1993, TO:22 Touch, UK)  
recorded live in Stockholm with The Sons Of God

*The Midsummer/Exile Prologue*  
on Scan Con 2CD (1993, private edition, one copy, no company)

composed with Phauss  
*A Viking's Lament/Sunrise Over The Crystal Fjord*  
on Polar Regions - purportedly by Cosmic Trigger CD (1993, SR9345 Silent Records, USA)

recorded with Tor Af Storvatten and Piiu Lintunen  
*One Dozen Economical Stories by Peter Greenaway*  
on the same-titled CD (1994, L'Innomé - a division of Sub Rosa SR71, Belgium)

*The Brain Sneezing...../I Remain/The Emasculation Of Contempt/All Done With Mirrors/Pregnant Film/Alexis St. Martin/Total Instant Relief on How To Reform Mankind (1995, Touch TO:24, UK) - published by Touch Music*

## COMPILATIONS

*Burning Flame of Comfort*, last (13th) track  
on Dreams Shall Flesh by White Stains CD (1991, Psyche C 003 Psychick Release PCP, Sweden) - published by Touch Music

*In The Cradle*, track

on Devastate to Liberate compilation LP (Yangki1 Yangki Records, UK) - published by Touch Music

*Strata Definition Test #10*, track

on Here We Go! compilation LP (1985, SR8 Sterile Records, UK) published by Touch Music

*'Blanket' Level Approach*, track

on The Fight Is On compilation LP (1986, LAY10 L.A.Y.L.A.H., Belgium) - published by Touch Music

*Orrugt*

on Mind The Gap vol.2 compilation CD (1994, Staalplaat STCD083, NL)

*Chapter and Verse: (i) Words/(ii) Shut Their Mouths/ (iii) Inside and Outside*

on A Bead To A Small Mouth compilation LP (1989, BAR 001 Barooni Records, NL)  
composed with Dorothea Franck & Z'ev

*Gladness Becomes Weeping*, track

on Apo Mikhanis Music compilation LP (1991, ANO KATO 020 Ano Kato Records, Greece)  
composed with Z.Karkowski

*Diagnosis/I Touched The Memory/~~~~~(meaningless)/Orange Disaster/Sigil 1/Sigil 2/Sigil 3/Song of the Houseproud Ghost/Touch*  
on various Touch cassettes (Touch, UK) - published by Touch Music

## OTHER MATERIALS

*Golden Rule Under The Rose/Suspiration/How To Reform Mankind*  
recorded but as yet unreleased

soundtrack to Djakinn a Myrka (unreleased), an Icelandic animation film first broadcast in february 1994 (with Hilmar Óm Hilmarsson & Hjortur Howser)

## TEXTS

10 лет уже как тексты Hafler Trio собраны вместе на страницах Plucking Feathers From A Bald Frog (Psychick Release PCP, Sweden) — также часть их появлялась в следующих книгах и публикациях: Tape Delay by Charles Neal (SAF Publishing, UK), The Fenns Wolf (Sweden), Ratio:3 — Transmediators (Temple Press, UK), Vagabond (Incunabula, UK), комментарии к дискам групп Psychic TV, John Duncan, White Stains, Willem de Ridder

## PRODUCTION WORK

\* Микширование и студийное сведение альбомов, помочь журналу Touch Magazine в издании кассет Feature Mist, Touch 33 и Meridians 1 & 2.

\* Неизданные до сих пор демо-ленты группы Pull

\* Продюсирование, запись и сведение альбома Bust This!, который Z'ev выпустил в Германии на фирме Dossier Records

\* Микширование и инженеринг концертного CD Transitional Voices группы Clock DVA (Interfish/Contempo)

\* Радикальные ремиксы композиции Bitstream группы Clock DVA, записанные совместно с Z. Karkowski, композиций групп Wir (The First Letter), Reptilicus (Snaketime and Liquid Numbes), Frostbite & Höh (Gol'fish/Brain Death), 2001 (e.p.), Curver (Haf)

## PRE-HAFLER TRIO

My Boy Lollipop/Flesh — 7" сингл под именем Flesh (Dancing Industries DI 001) записан в возрасте 14 лет. Эндрю играет на всех инструментах и поет(?!?) различные демо-ленты, записанные еще с Беном Понтоном из ZOVIET-FRANCE

натуральные записи с Крисом Уотсоном

## The Hafler Trio

(all compositions by A.M.McKenzie unless otherwise stated)

### ALBUMS/COLLABORATIONS

*Suppressed Noise/Inherent Aggression/All Largely Propaganda/A Sound & Color Analogy/Acoustic Lens Facsimile/"BANG!"/The Morality of Sound/The Location of Detached Sounds/Psychophon Installation Test Tape/Location Screening Exercise/The Limitations of Silence/Echoes in the Body/"Robolised" Atomium Dawn Chorus/A Demonstration of Non-Medical Use of Microphones/Owl Ionisation Recording (1968)*  
on "BANG" - an Open Letter LP (1984, DVR4 Doublevision, UK)  
all tracks composed with Chris R.Watson - published by Rough Trade

*Soundtrack to "Alternation, Perception & Resistance" - a Comprehension Exercise/Extract from Exercises in Conjunction with the Emotional Responses Incurred During a Performance of "BURST"*  
on 12" EP of the same name (1985, LAY13 L.A.Y.L.A.H., Belgium)  
all tracks composed with Chris R.Watson - published by Rough Trade

*Seven Hours/Six Hours/Five Hours/Four Hours/Three Hours/Two Hours/One Hour*  
on Seven Hours Sleep 2EP + booklet (1985, LAY17 L.A.Y.L.A.H., Belgium) - published by Touch Music

*Three Ways of Saying Two - The Nederlands Lectures*  
on LP of the same name (1986, CHARRM3 Charm Ltd., UK)  
This recording is elsewhere referenced to as "Three Ways of Saying Nothing - The European Lectures" (if they're actually the same thing)  
limited edition - published by Touch Music

*An Introduction to Go/Of the Building of Forms by Vibrations/The Howney Stone*  
on The Sea Org 10" EP + booklet (1986, TO:5 Touch, UK) - published by Touch Music

**Hotondo Kiki Torenai**  
cassette of the same name (AQM, Japan - no catalogue number)  
copyright control

*Blanket' Level Approach/Captation #7 - 'Transilient Membranes'/Buggy Whip Flings/Captation #9 - 'Sareköbe'/Strata Definition Test #10*  
on Brain Song EP (1986, limited edition of 1000 copies, T33:5 Touch, UK) - published by Touch Music

**Redintegrate 1 & 2**  
on Redintegrate promo-cassette (1986, TOC:1 Touch, UK)

"Tourist With Pendulum" - Ultrasonic Setting Up Procedure/Isle of Dogs/Gap In The Popes' Jar/Tribal Hourglass Geometry/The Quest for Rigel 6/Anthropological G.I.G. for St.David: 'Chronos Destroyed' - Do/Experimental Earth Physics/Minus The Sea and the Sky  
on Dislocation cassette/CD + booklet (1986, Staaltape 00K/1990, STCD003 Staalplaat, NL) - published by Touch Music

**The Hafler Trio & Nurse With Wound Hit Again!**  
on cassette of the same name (Staalplaat, NL)  
composed with Steven Stapleton - copyright control

**Captation #7 - 'Transilient Membranes'/Buggy Whip Flings/Captation #9 - 'Sareköbe'**

on Ben, Ruach, Ab, Shaloshethem Yechad Thaubodo split-LP with Luciano Dari "Idrogeni Superiori" (1987, limited edition of 1428 copies, eee01 Musica Maxima Magnetica, Italy) - published by Touch Music  
All tracks are also on the "Brain Song" EP.

**Triptych - i: The Blue Wind/ii: 4 Doors/iii: Painted Faces/Bedroom Scene With Hooks/Making Desperate Skin Language from the Funeral Pyre/The Birthday/IPKR**  
on Protection LP (1987, T33:6 Touch, UK)

**A Thirsty Fish/The Dirty Fire/A Loud Egg/The Blind Table/A Hungry Stone/The Rubber Ice/A Deaf Stick/The Closed Breed/An Elderly Testament**  
on A Thirsty Fish 2LP (1987, TO:9 Touch, UK)  
- published by Touch Music

**Initiation/Ascent/Purgatory No.1 - 'Remorse'/Purgatory No.2 - 'Work'/Descent/Consecration**  
on INTOUTOF LP/CD (1988, KK008/1991, SOL14CD KK Records/  
Soleilmoon, Belgium/USA)  
- published by Coble Music

*Before/Materia Confusa/Calcination/Aqua Ardens/Sublimation/Condensation/Crystallization/Albification/Solification/Nigredo/Journey in the Dark/The Inner/Words of Power/Gold from the Blackness/After on Ignotum per Ignotius* CD + booklet (1989, TO:11 Touch, UK) - published by Touch Music

*Sound to Accompany Brion Gysin's Dreamachine One/Two/Three*  
on The Hafler Trio & Thee Temple Ov Psychick Youth Present Brion Gysin's Dreamachine LP/CD + booklet + cardboard dreamachine (1989, limited edition, KK015 KK Records, Belgium)  
CD-version includes a track not present on the LP. Also released in 1990 a video of the dreamachine installation performed at Aorta (a squatted newspaper building), Amsterdam, on February 13, 1988 - published by Coble Music

*Alternation, Perception & Resistance - A Comprehension Exercise, Vomiting up the Apple, and The Umbrella Man /Kuklos/Imsak/Crucible/Mesne (Kraus)*  
on A Bag of Cats CD + booklet (1989, later released in jewel case with all the essays, SPL:1 Touch, UK) - published by Touch Music

*Where is the Signwriter?/Myriologue #3 - "Quonking"/Myriologue #2 - "Calenture"*

on Anonymo Sound & Vision 10" (1990, Anonymo Sound & Vision Release, USA) - published by Touch Music

#### Kuklos

60 min. cassette (1990, TOC:2 Touch, UK) - published by Touch Music

*Geegalayah/Who/Wind Carved My Face/Lying in the Desert/The Humble Man/Heart*

on Open In Obscurity by Mother Tongue LP (1990, TO:10 Touch, UK)  
composed with Dorothea Franck & Z'ev

#### Alaura/The High Priestess

on miniCD accompanying "Psychic TV/Genesis P-Orridge Lyric Book 1981-1990"(1990, NECD170 Nuovi Equilibri/Stampa Alternativa, Italy) with Genesis P-Orridge

*Set/Source/Direction/Act/Meld/Track/Target/Trajectory/Change*

on Contact CD (1990, TO:17 Touch Music, UK)  
all tracks written with John Duncan - published by Touch Music

*Maps of Sand Dunes/The Threat That Cannot Be Obeyed/The Ames Room*  
(with Zbigniew Karkowski)/Hallowing/Fact (plural) (with John Duncan)/Obelus/Sweat on Paper

on Kill The King CD + booklet (1991, SR 9113/STCD 013 Silent Records/Staalplaat, USA/NL) - published by Touch Music

#### Redintegrate 1, 2 & 3

on Redintegrate CD (1991, STCD 014 Staalplaat, NL)  
published by Touch Music - an extended re-release of

#### Masturbatorium

on Masturbatorium CD (1991, Tone:1 Touch, UK) - published by Touch Music

#### FUCK (with Z.Karkowski)

on FUCK CD (1992, Tone:3 Touch, UK) - published by Touch Music

"Sheet" Level Approach/Ben, Ruach, Ab, Shaloshethem, Yechad, Thaubodo/Assent/Mesne (Kiss)/Of the Building of Vibration by Forms/Before #3/The Detachment of Locational Sounds/Metanoï ... the Sun and Down Like a Pancake/Extract from Exercises in Conjunction... the Emotion Responses Uncurred During a Performance of "OATH"/The Same Room, Left (with Z.Karkowski)

on The Hafler Trio Play The Hafler Trio CD + poster (1991, C3 Ankarström, Sweden) - published by Touch Music

Bull Balting (with Z.Karkowski)/Empty Rooms and their Occupants/Splitting The Stick/The Vowel Flame/Callibre/Sec Check (with Z.Karkowski)/Eloise C on Mastery of Money CD + booklet (1992, TO:18 Touch, UK) - published by Touch Music

#### M.N.O.Golfish/Mindloss

on nameless "bootleg" 12"/CD by H3öH (1993, ASH1.3 Ash International/  
Soleilmoon, UK/USA)  
Composed with Hilmar Orn Hilmarsson - copyright control

#### Projection

on Snuff by Willem de Ridder CD + booklet (1993, SPL:2 Touch/Soleilmoon, UK/USA) - published by Touch Music

## J E F F G R E I N K E

Джефф Грейнке — имя, известное многим любителям электронной музыки. Его первые работы появились в середине 80-х и сейчас уже недоступны. За то время, которое прошло с тех пор, звучание его альбомов неоднократно менялось — от мрачной клаустрофобии "Cities in Fog" и "Places of Motility" к более живому, кристально чистому электронному амбиенту "Lost Terrain", а в последний период он все чаще привлекает в свои композиции ритмические рисунки, как, например, на CD "Crossing Ngoli", записанным вживую вместе с Робом Ангусом. Разнообразие перкуссии, уникальная вокальная техника и море дрейфующего звука привлекают и гипнотизируют слушателя, но это лишь поверхностное впечатление. Позже приходит осознание особой роли, которую в его музыке играет наблюдательность. Это чувство можно сравнить с тем любопытством, с которым человек первый раз в жизни смотрит в микроскоп, разглядывая хорошо знакомые предметы и поражаясь их необычному виду.

— "Big Weather" — альбом, в большей степени ориентированный на ритм, чем Ваши работы прошлых лет. Это сознательная попытка уйти от амбиентного стиля альбомов "Lost Terrain" и "In Another Place"?

Это была сознательная попытка выйти на новый уровень композиции, если хотите, профессионального мастерства. Мне потребовалась определенная подготовка и, честно говоря, я до сих пор нахожусь в промежуточном состоянии, постепенно отдаляясь от атмосферики.

— Как Вы пришли к занятиям музыкой и что направляло и поддерживало Вас все эти годы?

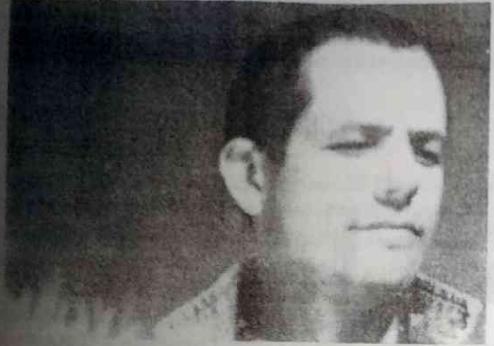
— Я бы сказал, что я стал композитором во многом благодаря Робу Ангусу, моему другу и коллеге. Мы встретились в 1980 году в Университете Пенсильвании — он преподавал на музыкальной кафедре, а я изучал метеорологию. Помню, еще в колледже я активно участвовал в организации концертных программ и записи радиопередач, и к тому времени

нередко за-  
думывался  
над тем, что  
неплохо  
было бы  
заняться

собственной музыкой. Встреча с Робом и возможность работать в его студии — это все, что мне для этого было нужно. Он в буквальном смысле открыл передо мной мир звуков и образов, которые изменили мое сознание. Я постоянно делал настоящие открытия, глядя на обычные вещи. Позже я стал пытаться реализовать свои ощущения в музыке. Через некоторое время я услышал альбом Дэвида Мосса "Terrains", который произвел на меня неизгладимое впечатление — я еще не слышал ничего подобного. Меня в равной степени поразили как созданные им звуки в сочетании с голосом, так и методы композиции. Я чувствовал, как меня захватывает поток и уносит в какое-то гиперпространство. После этого опыта я стал более наблюдательным и подумал о том, что у меня нет необходимости поиска инструментов для того, чтобы наилучшим образом выразить свои чувства, так как для этого лучше всего подходит мой голос.

Утонченность знаменитой пьесы Брайана Ино "On Land" стала для меня еще одним источником вдохновения. Я до сих пор иногда слышу





в этой музыке нечто такое, что заставляет меня задумываться, может быть, даже в большей степени, чем предполагали ее создатели.

Я всегда относился с подозрением к музыке, которая захватывает меня с первого раза, но в дальнейшем быстро теряет свое влияние — наступает какое-то безразличное пресыщение. Поэтому для меня очень важно, чтобы моя музыка имела некий подтекст, может быть, не слишком заметный, но зато наполняющий музыку особенным звучанием, интерес к которому не ослабевает в течение долгого периода времени.

— Как прошел Ваш концертный тур по США? Их было два: один был весной 1995 года и охватил штаты Техас, Нью-Мехико и Аризона, а другой — более обширный, состоялся в конце года и включал концерты в мегаполисах Северо-Востока (Нью-Йорк и Чикаго), а также в небольших городах провинциальной Америки: Ловелл, штат Миннесотта, Чарльстон, Западная Виргиния и Толедо, Огайо. Я выступал в галереях, концертных залах, кафе, музыкальных салонах, студиях, клубах... Мне нравится такое разнообразие, и, кроме того, я увидел людей, с которыми долгое время вел переписку. Самое необычное впечатление оставил концерт в небольшом баре в Эль-Пасо. Дело в том, что в этот день должен был выступать другой артист, о чем было заявлено чуть ли не за месяц до события. Но по какому-то недоразумению вместо него приехал я. Художники-декораторы и технический персонал просто не осознали перемены, а хозяин клуба отлучился и забыл о моем приезде. Я установил аппаратуру на небольшой сцене рядом с бархатным портретом Элвиса Пресли. Позади на стене был довольно грубо нарисован пустынный ландшафт. Где-то к десяти часам вечера в баре собралось человек 20, по внешнему виду завсегдатаев бара, сидящих за кружкой пива и забывающих под музыку Led Zeppelin. Уверен, они понятия не имели о том, кто я такой и что собираюсь делать. Конечно, я немного нервничал и играл в несколько ускоренном темпе, более интенсивно и сумбурно. Результат оказался странным — люди явно были смущены, но никто не

ушел. Мне даже показалось поначалу, что некоторые уже были просто не в состоянии отличить мою музыку от Led Zeppelin, которые звучали до этого. После первой вещи никто не аплодировал (для меня впервые), но когда я объявил об окончании концерта, люди кричали "бис!" В общем, я конечно, не сожалею об этом событии, но желания повторить его у меня нет.

— Вам нравится играть на сцене. Существует ли разница между записью альбома в студии и концертным выступлением?

— Да, я люблю концерты. Они требуют несомненно, большей самоотдачи и мастерства, чем работа в студии, которая всегда является чем-то текущим, несовершенным и в конце концов сливаются с естественным ритмом жизни. Для меня каждый концерт — это событие. Я никогда не готовлю предварительно записанные пленки с программируемые секвенции, несмотря на мою любовь к таким приемам. Мой стандартный набор инструментов для концерта состоит из сэмплера, синтезатора, тромбона, мелкой перкуссии и голоса. Иногда мне удается каким-то необъяснимым образом достичь гораздо большего эффекта, чем при студийной работе. Наверное, немалую роль здесь играет моя активность на сцене — я даже танцую! Это напряжение передается аудитории, и для меня это очень важно.

— Чем можно объяснить такой разный подход к музыке — желанием показать публике что-то новое или изменением собственных взглядов на творчество?

— Я думаю, что скорее второе. Мне хочется достичь разнообразия в моей музыке. Во время концерта я импровизирую, то есть принимаю быстрые решения в зависимости от состояния души. Это наиболее буйная и непокорная часть моей натуры, которая становится заметной на концерте. Например, в середине программы я могу вообще забыть об электронике и сконцентрироваться на тромbone, голосе и танце. Это выглядит совершенно непохожим на мою текущую работу, но привносит ощущение контраста и обращает меня к моим музыкальным корням, я как бы заново рождаюсь. При этом я не теряю интереса к тихой и медитативной музыке, просто мое внимание постоянно меняет фокус. Недавно я получил предложение написать музыку для камерного ансамбля. Честно говоря, я уже давно мечтал о таком случае, и это стало возможным. Она не будет резко отличаться от моих работ — медленная и тихая, такая же текстура, несколько партий... Но только для традиционных акустических инструментов —

— фортепиано, тромбон, валторна, труба, саксофон и бас-кларнеты, тенор- и баритон-аконофоны и виолончель.

— Вы часто говорите о роли голоса в музыке, но на студийных альбомах его непросто услышать. Вы не задумывались о привлечении вокала?

— Да, в том виде, в котором вокал использует Эвид Мосс, он меня привлекает. Во время моих путешествий по Юго-Восточной Азии я посетил множество кукольных театров и театров теней, поразивших меня качеством вокального опровождения. Но я считаю, что мои альбомы лучше подходят для экспериментов в области вокала, потому что при этом важно, чтобы люди видели — мой голос связан с жестами, лицем и мимикой.

— Я имел возможность убедиться в этом на вашем концерте в клубе шефа RRRRecords Рона Лессарда. Теперь расскажите о Вашей новой группе и ее музыкальной ориентации.

— Моя группа называется LAND и состоит из четырех человек: Денис Ри, гитара, Лесли Алаба, труба и Эд Пиас, барабаны и перкуссия,

я играю на клавишных и пою. Этими инструментами дело не ограничивается, и мы используем иногда также контрабас и тенор-акс. Общий стиль группы изменчив и зависит от клада каждого из музыкантов. Они все имеют разные вкусы, и музыка варьируется от гимосферики до этнической музыки, которой очень увлекается барабанищик, или джаза. Стати, все участники, в отличие от меня, имеют профессиональное образование и большой опыт игры, поэтому у группы есть все шансы стать концертной.

— Итак, в 1996 выпущен альбом группы на фирме Extreme. Вы собираетесь устроить тур по программе?

— Пока нет, хотя я в этом заинтересован.

— Стиль Ваших ранних работ (индустриальный мбиент) в последнее время получил широкую популярность в США. Вы чувствуете себя

причастным к этому движению? И что Вы думаете о начинающих музыкантах, продвигающихся по этому пути?

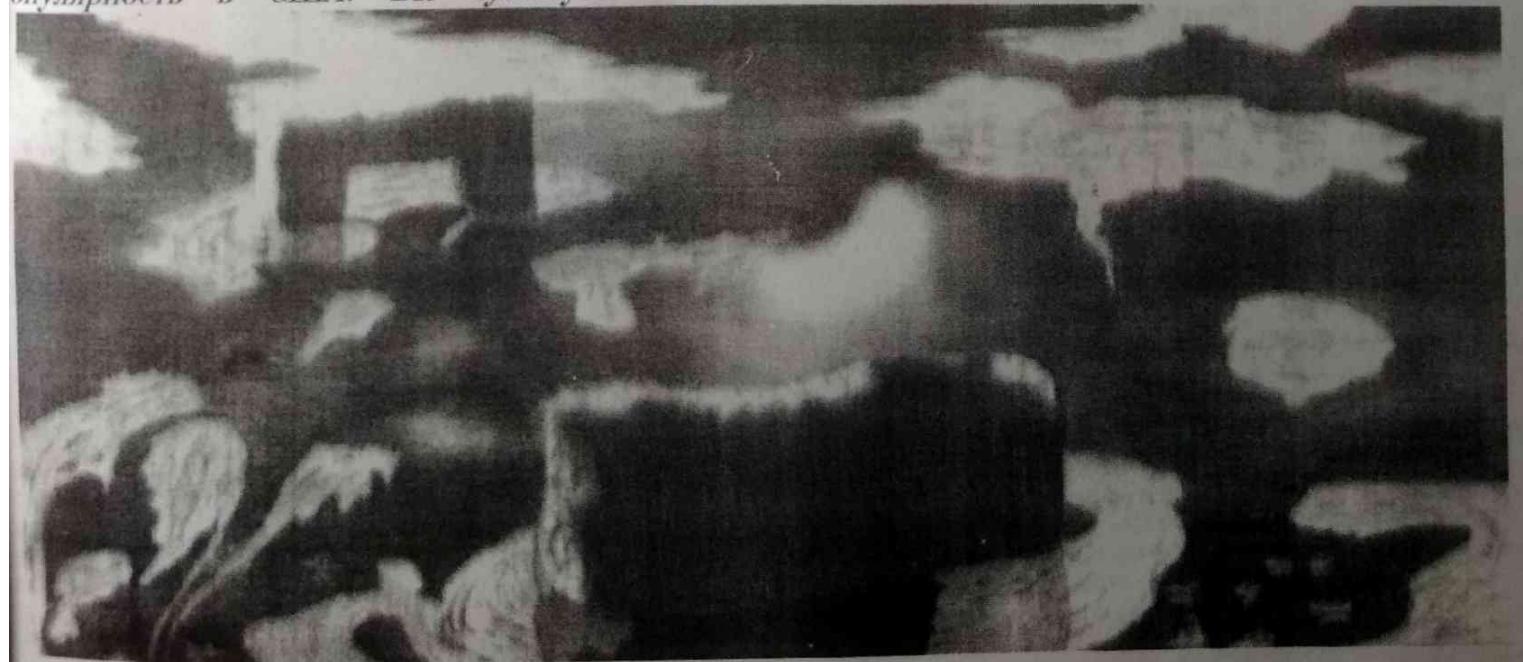
— Даже не знаю, что сказать. Я не слишком в курсе того, что происходит в последнее время на современной сцене. Иногда я что-то читаю об этом в журналах, но мало что слышал. CD группы The Orb и серия "Ambient Dub" Билла Ласвелла напомнила мне мои первые работы, но то, чем я занят сейчас, вряд ли можно отнести к этой категории. Роб Ангус на днях вернулся в Сиэтл после трехлетнего отсутствия, и мы хотим работать над новым альбомом, который будет насыщен небыстрыми, но заводными ритмами, множеством эффектов и новых звуков.

— Альбом "Timbral Planes" недавно был переиздан фирмой Linden Music. Вы не собираетесь переиздывать более ранние распроданные альбомы на CD?

— Да, к 1996 году будут переизданы альбомы "Cities In Fog" и "Places Of Motility". Я веду переговоры о переиздании кассет, но пока вопрос повис в воздухе.

— Перед тем, как заняться музыкой, Вы изучали метеорологию. Помогло ли это Вам в дальнейшем?

— Думаю, да. Мой интерес к этой науке всегда был не научно-исследовательского толка, а интуитивным любопытством в художественном аспекте. Сколько себя помню, мне всегда нравилось наблюдать за погодой. Мои родители часто удивлялись тому, сколько времени я мог проводить у окна, смотря в облака. Мне нравится смотреть на небо, я поражаюсь неповторимости его красок, и это вызывает у меня массу приятных ощущений. Наверное, это врожденное очарование. В чем здесь связь с музыкой, трудно сказать. Наверное, она бессознательна, несмотря на названия моих композиций, смысл которых становится для меня ясным только в ретроспективе.



— Все Ваши альбомы украшены замечательными фотографиями. Это хобби или Вы занимаетесь фотографией серьезно?

— Менее серьезно, чем стоило бы. Несколько лет назад я даже устраивал выставки, но сейчас забросил это — не хватает времени. Кроме

фото, я неплохо рисую и снимаю видеофильмы. Но музыка перевешивает, я иногда предлагаю другим людям, занимающимся визуальным искусством, свою музыку в качестве аккомпанемента к их работам. Возможно, я вернусь к этому в будущем.

Интервью провел Брайан Рейсман,  
опубликовано в журнале N D #19 (1995)  
Перевод: Д. Васильев, апрель 1997

## ДИСКОГРАФИЯ

<i>Before the Storm</i>	1984 Cassette, <i>Intrepid</i>
<i>Night and Fog</i> *	1984 Cassette, <i>Intrepid</i>
<i>Cities in Fog</i>	1985 LP, <i>Intrepid</i>
<i>Over Ruins</i>	1986 LP, <i>Intrepid</i>
<i>Places of Motility</i>	1987 LP, <i>Dossier</i>
<i>Moving Climates</i>	1987 LP, <i>Intrepid</i>
<i>Timbral Planes</i>	1988 LP, <i>Dossier</i>
<i>Changing Skies</i>	1990 CD, <i>Multimood</i>
<i>In Another Room</i> (with Art Zoid/J.A.Deane)	1990 CD, <i>Ear-Rational</i>
<i>Crossing Ngoli</i> *	1992 CD, <i>Ear-Rational</i>
<i>Lost Terrain</i>	1992 CD, <i>Silent Records</i>
<i>In Another Place</i>	1993 CD, <i>Linden Music</i>
<i>Big Weather</i>	1994 CD, <i>Linden Music</i>
<i>Timbral Planes</i> (re-release of 1988 LP)	1994 CD, <i>Linden Music</i>

\* with R.Angus

# ПОСЛЕДНИЙ СИЛЬФ

Страшные крики, полные ужаса и отчаяния, боль и страдание, безжалостные удары, доносящиеся из-под лязгающих зубцов машины пыток, стоны сладострастия захлебывающихся в экстазе тел. История жизни, прокручиваемая назад в голове приговоренного на Страшном суде, насмешливая пародия на Ваши самые сокровенные мечтания. Четыре фигуры передвигаются по сцене, уверенно управляя электронным оборудованием, магнитофонами, металлической арматурой. Так звучали в начале своего творческого пути Nocturnal Emissions — группа, дебютировавшая под ж/д-мостом Атлантик Роуд в Брикстоне в дни массовых беспорядков в 1981 году, показавшая в ночь после выборов 1983 года под эгидой Ritzy Cinema широкозеркальный монтаж из телепредсказаний катастрофических результатов голосования и фрагментов их 16мм-фильма "The Foetal Grave Of Progress", впервые применившая на сцене металлические объекты, по которым была перкуссионистка Кэролайн К., и прочие экстравагантные вещи (типа заполнения стиральных машин индустриальным мусором и опрокидывания на сцену груды разбитого стекла).

Когда мы увидели, как Test Dept. выступает под тем же мостом и так же бьет по железу, мы перестали платить эти вещи — это стало модным занятием, — звонил Рег Сэйлин (псевдоним, которым в то время пользовался бессменный лидер группы Найджел Айерс) в интервью журналу "Kultchild". — "Позднее металлическую перкуссию стали использовать на концертах многие подающие надежду группы — Depeche Mode, Eurythmics, 23 Skidoo." В те годы NE имели очень малочисленную аудиторию, потому что группа сотрудничала в основном с мелкими и малоизвестными компаниями звукозаписи (многих из которых уже не существует), а большинство записей выпускали под лэйблом своей собственной фирмы Sterile Records.

Может ли искусство изменить мир? Все временное искусство основано на пропаганде и вождении. Даже если мы не замечаем его скрытой, действующей на подсознание силы, наши враги четко различают ее и используют в своих целях. То же, что мы делаем, помогает как нам, так и нашим слушателям обрести особого рода уверенность. Мы предлагаем нашу собственную версию реальности вместо официальной и видим, что множество людей принимают ее. Наш основной принцип в композиции — демистифицировать технологию производства музыки, показать хотя бы, что здесь нет никаких чудес и откровений, которые недоступны таким глупцам, как мы. Все наши композиции мы записываем прямо на дорожечный магнитофон — это позволяет нам работать в спокойной домашней обстановке" Nocturnal Emissions, образованная в Лондоне в 1981 году, стала одной из первой индустриальных групп, чье и шумное звучание которых привело к их антагонизации с прежним музыкальным миром, а

затем и со своими коллегами по жанру — теми немногочисленными группами, которые остаются верными традициям подпольных концертов конца 70-х годов. Экспериментирование оказалось более интересным занятием, и, оставив уродливое индустриальное общество наедине с его проблемами, группа занялась развитием собственного, а заодно и слушательского воображения. Примитивный ритм-бокс уступил место церковному органу, lo-fi (Low Fidelity)-sound — компьютерным вранжировкам, а словесные тирады и безумные крики сменились полным отсутствием человеческого голоса. "Я пришел к выводу, что индустриальная музыка с ее жесткой ритмичной фактурой со временем стала абсолютно безмозглой. Единственное, что меня в ней привлекало с самого начала — это случайность и ситуативность, но элементы ритуализации, с каждым годом становившиеся все заметнее, привели к тому, что музыка утратила свою искренность и стала похожей на продукт из супермаркета."

Решение о создании группы Найджел Айерс, бывший в то время студентом-скульптором, принял, следуя давнему стремлению создавать раздражающую и вызывающую музыку. Собственно говоря, такими и получились первые записи NE, сделанные в домашних условиях на сломанном магнитофоне и подручном оборудовании. Но это была только первая часть плана. Вторая — донести музыку до слушателей — осуществилась лишь после того, как Найджел основал собственную фирму звукозаписи Sterile Records и наладил отношения с дистрибутерами. Самый ранний студийный материал можно найти на CD "Tissue Of Lies — Revised" (ремастеринг сделан в 1990 году), открывающем серию Encyclopedia Musica Industrialica фирмы Dark Vinyl.

С 1982 по 1985 год *Nocturnal Emissions* вели очень активную концертно-гастрольную деятельность, выступали в Европе и Америке, часто вместе Non, SPK и другими пионерами индустриальной музыки, хотя сам Айерс считает, что в его музыке больше общего с авангардизмом Карлхайнца Штокхаузена и Бернarda Пармегиани. Находясь на сцене, участники NE (Найджел Айерс, Роджер Айерс и Кэролайн К.) извлекали из довольно загадочного и устрашающего вида аппаратуры резкие электронные звуки, диссонансы, шумы разной степени жесткости, исаженные обрывки поп-музыки, телеинтервью и радиопомехи. Все это происходило на фоне ритм-бокса и FM-синтеза. Большинство записей того времени Айерс переиздал ограниченными тиражами на виниле (см. дискографию), которые до сих пор можно приобрести по баснословным ценам. Хорошее представление о том периоде дает CD "Befehlsnotstand", скомпонованный из концертных записей и студийных работ, выпущенный фирмой Dark Vinyl в 1992 году. Немногочисленные студийные альбомы группы представляют гораздо больший интерес благодаря аккуратной, высококачественной режиссуре, необычным звукам, скрытым в абразивной шумовой атмосфере (особенно интересен в этом отношении CD "Drowning In The Sea Of Bliss", переизданный в 1991 году фирмой Touch Music) и ярко выраженной концептуальности (в частности, CD "Viral Shedding" Айерс посвятил размножению бактерий, живо ассоциируя структурированный белый шум с процессами в микромире). Довольно интересный студийный материал периода 1982-1984 годов "Duty Experiment" выпустила вначале на кассете (1988 год), а затем и на CD (лето 1995 года) фирма Soleilmoon.



Н. Айерс, 1982 год

первыми техно-индустриальными группами и индустрией звукозаписи, занимающейся такой безнадежной музыкой. "В общем-то, мы всегда работали с ритмичной музыкой. Что касается "Songs Of Love And Revolution", то мне всегда казалось, что наша группа относится к музиндустрии с изрядной долей иронии. А здесь эта ирония сама стала промышленным продуктом."

Итак, Найджел Айерс разочаровался в индустриальной музыке уже ко времени выпуска "Songs Of Love And Revolution", хотя и не говорил об этом прямо, сомневаясь в причине такого поворота. Возможно, это стало следствием истощения запаса негативной энергии, инспирировавшей его проекты — он понял, что наступила необходимость перемен, и

покинул музыкальную сцену на целых два года. "Мы бились головой об стену. Какой смысл постоянно повторяться? Ведь запись очередного альбома не является конечной целью. Важно, чтобы как мы, так и слушатели были довольны тем, что получилось. Но в то время мне казалось, что все наши записи мы делали для того, чтобы хоть чем-то заниматься." За те два года, когда NE практически бездействовала, мировоззрение ее основателя существенно изменилось, основное место в нем теперь занял человек, вернее, созерцание его сознания, отделенного от общества и погруженного в интроспективные раздумья. "До 1987 года многие альбомы NE выражали некие социально-политические взгляды. Я уже порядком устал от постоянной тенденции вовлечения в идеологию. Стоило мне высказать какую-нибудь мысль, как меня начинали связывать с массой людей, делавших когда-либо похожие заявления. Это обстоятельство порождает кучу противоречий. Поэтому теперь я более осторожен в написании текстов — большинство их касается отвлеченных тем." Что касается музыки, то по причинам, которые Найджел называет "эгоистичными", он принял за создание нового призрачно-легкого звука, вдумчивой музыки, которая гораздо более приятна на слух, чем предшествующие записи. В то время как ранние альбомы строились на контрасте привлекательного и отталкивающего, подобно островкам прекрасного посреди океана индустриального мусора, новая концепция предлагает чистое удовольствие безмятежной замкнутости, объединяя сон и явь, перенося мир мечты в повседневную реальность, разрушая барьеры между светлой и темной сторонами жизни. Найджел называет создание новых альбомов коллажным процессом, во время которого каждый участник предлагает к рассмотрению свои наблюдения, высказывает идеи, пока не получится что-то конкретное. Это можно сравнить с попыткой вспомнить что-то нужное, когда, действуя с помощью ассоциаций, можно овладеть сложными структурами сознания. "Я думаю", — говорит Айерс, — "что заслуга нашей музыки в том, что она пробуждает у слушателя интерес к тому, что он до этого просто не замечал."

Итак, в 1987 году NE появились на горизонте снова, когда Поппо Шираиси, танцор и хореограф театра Буто ("Танец исстрадавшегося духа" — название театра, образованного после известных событий в Хиросиме, отражает скорбь поколений), услышал "Spiritflesh" и, связавшись с NE, предложил принять участие в европейском туре его труппы GoGoBoys. В труппе 12 танцоров, преимущественно американцы. Выступления имели большой успех, в дальнейшем мы неоднократно их повторяли — в Дании, в Гринвич-Вилладже (США) — в марте 1990 и здесь, в Ньюкасле, в октябре 1990 года. Программа тура "Spiritflesh" включала в себя танец с горящим чучелом — это выглядело очень впечатляюще и сюрреалистично. "Будучи в США, Найджел решил, что возможностей группы хватит на то, чтобы организовать серию концертов в Северной Америки, а заодно и проверить, насколько интересным покажется слушателям их новый звук. Найджел и его новая группа поддержки — Анти Милн и Джонатан Уайтфилд — выступили в нескольких городах Ближнего Запада перед аудиторией, состоявшей наполовину из энтузиастов, наполовину из старых поклонников. NE использовали минимум инструментов, в основном извлекая звуки из сэмплеров на фоне записи, позже появившейся на CD "Invocation Of The Beast Gods". Беспорядочный

график концертов истощил силы группы. Тем не менее, когда речь шла о выступлении перед аудиторией в 100 человек, Найджел реагировал так, как будто речь шла о религиозной вере: "Я не могу себе представить, чтобы я занимался чем-то другим."

Кассетный альбом "Spiritflesh", выпущенный в 1988 году, стал первой работой обновленных Emissions, прошедших трудный путь переосмысления отношения к музыке в целом. Игра на фисгармонии, колокольчиках и шарманке, а также использование сэмплов приматов, сельскохозяйственных животных и диких африканских птиц освободили слушателя от оцепенения, присущего амбиентной музыке в традиции Брайана Ино, сделали прослушивание более активным. Слушая "Spiritflesh", можно представить себя находящимся глубоко под землей и оттуда, изнутри следящим за жизнью на поверхности, как она преображается с приходом очередного времени года. В этом есть какая-то априорная мрачность, которая отклоняет музыку от нью-эйджа в сторону сосредоточенности, граничащей с нездоровым откровением. "Всегда существует опасность вторжения реальности в нашу музыку, ведь мы исследуем связи между людьми и окружением, своего рода обратная связь, посредством которой планета выражает свое отношение к происходящему."

В конце 1992 года фирма Staalplaat переиздала "Spiritflesh" на одном CD вместе с другим альбомом группы, "Stoneface", который продолжил философию предыдущего — идея "Stoneface" базировалась на впечатлениях, которые Айерс получил, посетив места стоянок древних племен, населявших территорию Англии. 70-минутный диск пронизан настроением ритуального действия. Еще более оно выражено на альбоме 1989 года с весьма подходящим названием — CD "Invocation Of The Beast Gods", выпущенного фирмой Staalplaat.

Помимо криков сов, блеяния овец, писка летучих мышей и лая собак, Айерс использовал множество природных звуков, которые он более года собирали, находясь за городом, в Дербишир Дэйлс, а затем подверг студийной обработке. Результат оказался невероятным. Мелькающие подобно искрам крики животных на мягком органном фоне кажется более похожим на пение птиц, а сами птицы, щелкающие клювом, звучали подобно отголоскам электронной перкуссии; мычание коров, замедленное почти до нулевой скорости, являло собой что-то размытое и грохочущее, неожиданно появляющееся и снова теряющееся во множестве других звуков. Некоторые пьесы имеют гладкое и ровное звучание, другие атакуют слух подобно усиленному сердцебиению. Общее ощущение — мороз по коже, звон в ушах и непокидающий эффект присутствия (в мире, где животные — боги, а людей не существует вообще). Важно отметить, что "Invocation" только частично (хоть и большей частью) посвящен природе и животному миру. Айерс убежден, что в сознании современного человека природа тесно переплетается с технологией и не может существовать без нее. То, что люди называют прогрессом, на самом деле

является преднамеренным разделением потребностей изощренного разума человека с законами природы. "Мы хорошо ориентируемся в системе музыкальной индустрии и используем все ее возможности, так что она тоже как бы становится частью музыки. Hi-tech, высококачественные полевые записи, стерильные условия для производства CD — все это дает слушателю понять, что музыка записана не где-нибудь на чердаке, а в лучших студийных условиях. Одна из концепций диска "Spiritflesh" — экологическая система; идея природных циклов воплощена в электронной циркуляции. Интегрируя информационную технологию с экологической проблематикой, мы смотрим на одну из них с позиций другой, чтобы понять, что может получиться из такого взаимодействия."

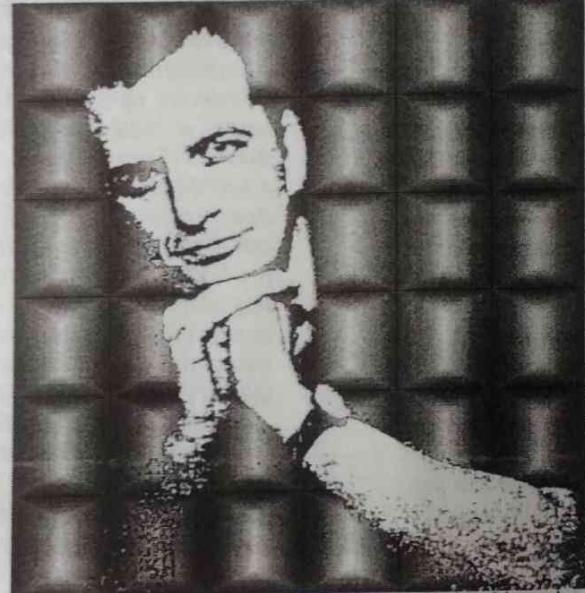
CD "Mouth Of Babes", выпущенного летом 1991 года фирмой Soleilmoon, продолжает эту тему в несколько иной плоскости, обращаясь к человеку как к организму и как к источнику творческого интеллекта. Именно человек объединяет в себе и разделяет вне себя сферы природы и технологии. NE сконцентрировали внимание на аспекте, наиболее приближающем человека к окружающей среде — крике младенца: он ассоциируется лишь с аналогичными эмоциональными всплесками животных и не несет в себе никакой связи с будущим

— распознать его под силу только рефлексологии. Крики нескольких младенцев — базовый материал, на основе которого построены все композиции. Цепочки этих звуков смешаны с ускоренными и замедленными фрагментами крика, а также гармоникой, свистками и игрушечными музыкальными инструментами. Ритмичная структура некоторых пьес делает звучание неестественным, что наводит на мысль о сюрреалистической мультипликации. Некоторые напоминают Pink Floyd с его "Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Groving With A Pict".

Есть даже такие, которые сопровождаются каким-то необъяснимым чувством страха, как будто дети пытаются рассказать о своих страшных снах, преследующих их с самых первых дней жизни.

Айерс шутливо охарактеризовал диск свободную вокальную импровизацию малышей, которую взрослые с помощью манипуляций превратили в более-менее упорядоченную структуру. Ну а если серьезно, Айерс признает, что провел большую работу, исследуя как возможности отдельных субъектов, так и общие закономерности в плане восприятия голоса, музыки, а также самостоятельного воспроизведения звука. "Мне было очень интересно заниматься проектом и наблюдать, как растет и развивается человек. И хотя это нельзя назвать чистым перформансом, для нас эта работа важна прежде всего как результат объединения нашего продолжительного музыкального опыта со свежестью, исходящей из уст младенца."

Коллекционное издание этого альбома включает в себя сам CD, завернутый в узорчатую пеленку, и эссе на 17 страницах, посвященное вопросам интерпретации криков младенца, возрастному изменению их диапазона, эволюции псевдоречи и



Н. Айерс, 1991

Фото: Option Magazine

другим интересным вопросам (к статье прилагается его сжатый вариант). В 1992 году в Италии на фирме *Musica Maxima Magnetica* вышел CD "Cathedral", который Айерс называет путешествием в мир компьютерного оккультизма. "Даже для людей с высшим техническим образованием не представляется возможности досконально разобраться во всех хитросплетениях компьютерных систем. Впрочем, это и не требуется — наступило время, когда технологический процесс со множеством вложенных подциклов замкнут сам на себя. Диск "Cathedral" — попытка взглянуть на искусственный мир глазами адепта, для которого техника становится скорее предметом культа, нежели познания." Сэмплированные звуки колоколов, амбиентный фон и электронные эффекты сопровождают слушателя на протяжении всего диска. К подлинному амбиенту Айерс обратился при записи CD "Blasphemous Rumours", выпущенного фирмой *Staalplaat* в 1992 году. "N.E.otantric Ambient" — гедонистическая концепция построения звука, которая отрабатывает тончайшую подстройку многочисленных составляющих тембра, медленно погружая слух в узкий тональный диапазон. Созерцание флюктуаций звука может быть очень интересным занятием, если только полностью исключить посторонние шумы." Диск содержит три длинные 24-минутные пьесы, помещен в круглую металлическую коробку и засыпан белым кристаллическим веществом.

Дальнейшим продвижением в область амбиентного минимализма можно считать CD "Magnetized Light", выпущенный *Musica Maxima Magnetica* в конце 1993 года. Этим альбомом группа выдвинула себя в качественно новую область, освоив гипнотическую, размеренную технику глубокого проникновения в психическую сущность человеческого организма, основанную на методичном и осторожном воздействии на подсознание. "Ни капли агрессивности, бурных эмоций или резких, неожиданных ходов: замкнутость музыкального пространства подобна белому помещению без окон и дверей, находясь в котором, человек теряет чувства времени и пространства." Фирма *Soleilmoon* выпустила еще два шедевра амбиентной музыки — CD "Glossalalia" (1994) и 4-часовую DAT-кассету "Holy Of Holies" (1995).

Казалось бы, группа прочно заняла свое место на независимой сцене, и появившийся в конце 1994 года CD "Binary Tribe" в буквальном смысле поразил поклонников NE. Признаться, после первого прослушивания я тоже был удивлен: диск "Двоичное племя" содержит очень необычную, но все же техноМузыку с фрагментами всяких компьютерных шумов и искаженных акустических объектов. Возможно, так будут звучать ритуальные ритмы далекого будущего. Подчеркнутая механистичность вовсе не напоминала примитивизм диска "Songs Of Love And Revolution", слишком тщательно были просчитаны все ходы, ярко и чисто звучали все инструменты, в хаус-ритмах отчетливо наблюдалась саркастическая пародийность. Своим вдохновителем Айерс считает нашего соотечественника, Эдуарда Берсудского (род. в 1939 в Ленинграде), основателя Кинетического театра "Шарманка" (кстати, именно так называется одна из композиций на CD), главные действующие лица в котором — т.н. кинематы, фигуры, приводящиеся в движение сложными механизмами. Кинематы появились в 20-х годах в рамках движения конструктивизма, одна из целей

которого состояла в том, чтобы заклеймить буржуазное общество сходством с системой прочных и бездушных механизмов. Предполагалось, что в будущем кинематическое (или метамеханическое) искусство станет преемником традиционного, но фактически его судьбу решил Жан Тингели, объединив свои скульптуры из кусков металла и прочей арматуры с живописью, а затем и вовсе отказавшийся от них. Берсудский собрал свой первый кинемат в 1968 году. Возродив старое изобретение, он добавил к первоначальной идеи свою фантазию, превратив уродливые механизмы в диковинных персонажей. Лишенный всякого академизма, Берсудский черпал свое вдохновение и источников, на первый взгляд совершенно несовместимых: при взгляде на его работы приходят на ум готическая архитектура католических соборов, Марсель Дюшан и его шаблоны, русский лубочный фольклор, Фритц Ланг с его "Метрополисом", деревянные фигурки Петера Вишера и Даниэля Грассера, музыкальные игрушки Breughel & Bosch. "Во всем этом чувствуется эклектичность. Берсудский открыл новый артистизм, благодаря которому кинематы в процессе интуитивного отбора обрели свою индивидуальность и одушевленность. Создается впечатление, что они были не собраны, а выращены. Одаренный острым умом, Берсудский наделил свои создания добродушным юмором, а некоторые — и сарказмом в отношении эволюции общества. Чего стоят кинематические ансамбли "Осенняя прогулка в начале перестройки", "Великая идея" и "Кремлевский мечтатель"! Общая концепция диска "Binary Tribe" состоит в том, что абсурдность, хорошо замаскированная отточенными аранжировками, неблагозвучными, но собранными в затейливый ритмический рисунок звуками, переходит в область гротеска, функционального искусства, идущего не от сердца, но от умелого использования средств музыкальной выразительности, подсказанных скорее чужим опытом, чем собственными впечатлениями. Все композиции ритуализируют метамеханическую функциональность — их прослушивание легко сравнить с созерцанием кинемата: несмотря на ограниченность и скованность движений, он привлекает внимание своим декоративным экстерьером, ничуть не противоречащим его роли."

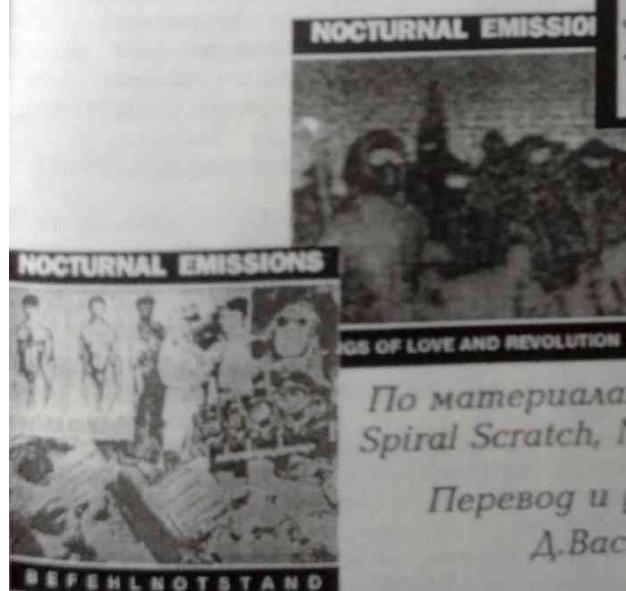
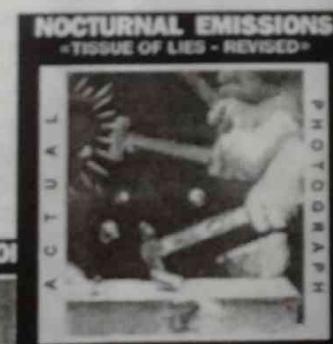
В конце 1994 года режиссер Шарлотта Билл, которая участвовала в записи "Binary Tribe", играя на акустических инструментах, предложила NE записать саундтрэк к недавно снятому фильму "Transmission One", запечатлевшему борьбу морской стихии с человечеством. Кадры наступления Северного Моря на портовую зону близ устья Тайна, зреющие опустошения, чудом уцелевшие снасти и обломки океанских кораблей Шарлотта превратила силой своего воображения в буйную сюрреалистическую экспансию. Найджел Айерс с удовольствием откликнулся на это предложение, в результате чего появилась целая серия красочных фильмов "Sea Channel" (название было задумано в соответствии с тематикой первого фильма, последующие работы к ней больше не обращались), снятых Шарлоттой, музыку к которым написал Айерс. "Шарлотта не входит в состав группы Nocturnal Emissions. В настоящее время единственный участник группы — это я. Это положение сложилось из-за нелепого стереотипа, согласно которому компании звукозаписи лучше воспринимают современную музыку, когда она преподносится как творение

группы. Хотя мне было бы приятней, чтобы меня знали как композитора, а не безымянного члена группы, тем более что это действительно так. Шарлотта исполнила несколько партий во время записи моих последних дисков и занимается визуальным оформлением моих концертов — готовит и демонстрирует слайды, видеофильмы. Этого недостаточно для того, чтобы считать ее участником NE, но наше сотрудничество очень плодотворно и продолжается уже в течении 3 лет. "В середине 90-х, когда заметно вырос интерес к деятельности независимых фирм, множество людей узнало о существовании NE и услышало музыку группы. Специально для коллекционеров фирма Soleilmoon выпустила 15 сентября 1995 года диск "Imaginary Time" (абсолютно новый материал, перекликающийся по звучанию с "Двоичным племенем", более юдленный, с гипнотическими ритмами, соло на существующих "традиционных" инструментах и гранными неопознанными голосами), тиражом 400 экз и только на виниле.

Седьмым провокационным оказался диск "Autonomia", вышедший 8 апреля 1996 года опять же на фирме Soleilmoon, основой для которого стали записиотовых телефонных разговоров, нелегальным образом собранные неким Пеклом Реношем в айоне Портланда (штат Орегон). Речевая информация была вставлена в музыкальный ряд, подобно тому, как фотография сканируется и уже в цифрованном виде обрабатывается при помощи ложных графических систем. Остальное — ютнические шумовые петли, резкие и слегка обрежные синтезаторные ходы и жестоко препарированная акустическая гитара завершают картину хитросплетений игры технологического изума. Уместно сравнение с третьим диском группы Юбина Римбода Scanner, но чувствуется какая-то езувимая связь с безумными 80-ми. Видимо, все-аки все рано или поздно возвращаются к корням... Последний на сегодняшний день альбом группы называется "Friction & Dirt" и вышел он в июне 1996 года на фирме Staalplaat. По словам Айерса, "это изование, "Трение и грязь" отражаетущность противоречия, заключенного в цифровой обработке звука. Казалось бы, долговечность и стерильность цифровой записи должны быть эталоном

качества, но на практике может быть все наоборот. Трение и грязь могут моментально и безнадежно испортить жесткий диск компьютера, но и существенно улучшить звучание виниловой пластинки (если, конечно, уметь с этим обращаться). Возможно, это и есть то, что придает аналоговой технике хаотичность и эмоциональность. Кстати говоря, уже и само название нашей группы (один из возможных вариантов перевода: 'ночные выделения' — прим. перев.) должно вызывать в умах пуритански воспитанного населения грязные ассоциации, хотя я связываю его прежде всего с мужественностью. Ну а что касается музыки, то звук получился действительно грязноватым из-за того, что я добавил немного старых аналоговых записей и существенно снизил частоту дискретизации при сэмплировании. Тем, кто не слышал первых дисков группы, должен сказать, что я всегда любил шум и старался в большей мере работать именно с ним, а не с надоевшими псевдоподлинными имитациями "скрипичных оркестров" и "космических звуков". Сейчас половину тех записей я считаю неудачными, но были среди них такие, которые до сих пор кажутся мне наиболее аутентичным представлением звука. Меня недавно позабавило известие о том, что фирма Roland, крупнейший производитель музыкальной техники, добавила в свои новые модели саунд-модулей эффект "винилового шума". И вообще, капиталистический прогресс — очень смешная вещь, у меня такое впечатление, что он весь держится на переворачивании с ног на голову общественного мнения: новое выглядит старым, а старые идеи становятся новыми."

В настоящее время Найджел Айерс планирует записать CD-проект с его любимой японской шумовой командой С.С.С. и выпустить на своей фирме Earthly Delights ранние работы Lt. Murnau, пионера plagiarisma, начинавшего вместе с легендарным MB. Он по прежнему выпускает серию Magnetized и публикует раз в квартал ее печатную версию — альманах "NEtwork NEws", посвященный сетевым контактам, перспективам использования звука, обзору деятельности групп сходного направления всячим курьезным событиям и т.д. "Все, что мы делаем — часть обширной культурно-музыкальной кампании."



По материалам Option Magazine, Komikaze, Spiral Scratch, NEtwork NEws, Staalplaat Press

Перевод и расширенная адаптация:  
Д.Васильев, июль 1996 г.



# EARTHY DELIGHTS



**EARTHY DELIGHTS** — организация, которую основал в 1987 году и возглавляет все это время Найджел Айерс. С тех пор она запускает в обращение музыку, которую большинство фирм-дистрибутеров опасаются доверить Вашему слуху. Эта фирма, существующая по своим собственным законам, на которые слабо влияют изменения на рынке музыкальной индустрии. Все это достигается при помощи сильно развитой системой автономии, а звучание многих записей не похоже ни на что из того, что Вы слышали ранее. Это подлинный андеграунд, подрывающий устои реальности, психоактивная музыка, способствующая изменению сознания, предназначенная скорее для индивидуального, чем для массового прослушивания. *Earthly Delights* обладает мощной дистрибутерской сетью, среди которых — фирмы *Staalplaat-Barooni*, *Soleilmoon*, *Discordia* и др. Да и сама она рассыпает почтовые (*mail order*) каталоги, в которых можно найти большинство записей NE, а также наследие предшественницы *Earthly Delights* — *Sterile Records*, которая познакомила нас с такими группами, как *SPK*, *The Hafler Trio*, *Lustmord*, *The Band Of Holy Joy* и *Test Dept*. Все это способствовало моментальному попаданию *Earthly Delights* в самый центр британской музыкальной жизни. Найджел Айерс беседует с корреспондентом журнала *Spiral Scratch*:

SS: Как Вы думаете, насколько существенную роль играет технология в эволюции человечества, и какое место отведено в этом процессе *Earthly Delights*?

NA: Технология всегда была важнейшим признаком эволюции, единственным условием для выживания в таких враждебных условиях, которые окружают людей как в Англии, так и во всем остальном мире. Ведь если бы не было налажено производство теплой одежды, мы бы давно вымерли, не выдержав зимних холодов. Происходящие изменения в области коммуникации, где технология в буквальном смысле является расширением органов чувств, приводят тем самым к поработочению человека все возрастающими требованиями к его технической оснащенности со стороны других людей, и эти изменения приобретают все более глобальный характер. В таких условиях те, кто цепляется за прошлое — последователи религиозного фундаментализма, заурядные политики, люди с идеалами эпохи просвещения — должны признать тот факт, что рано или поздно они разделят судьбу динозавров. Мы видим будущее технологии органичным и привлекательным во всех ее проявлениях вплоть до сексуального. Техника будущего станет самовоспроизводящей и автономной. Капитализм выродится, как только люди дойдут такого интеллектуального уровня, когда душевное бессмертие перестанет быть загадкой и станет доступным для широких масс. Цель *Earthly Delights* как экспериментальной лаборатории и информационного узла — ускорить этот процесс.

SS: То есть основное предназначение всех работ, выпускаемых *Earthly Delights* — использовать ваши материалы для управляемого изменения менталитета?

NA: Да.

SS: А как появляются эти материалы? Можете ли Вы описать источники Вашего вдохновения и рассказать, каким образом Вам удается преобразовать Ваши

мысли и чувства в цепочку частота / звук / атмосфера / манипуляция сознанием?

NA: Вдохновение можно представить себе как внезапно сверкнувшую идею, которая неожиданно осеняет человека (но так же быстро может и исчезнуть), или как единственно возможное и такое же необходимое условие для творчества, как воздух для дыхания. Лично мне более близко второе определение, потому что я не мыслю свою жизнь без музыки, не могу даже разделить между собой эти два понятия — жизнь и музыка для меня означают одно и то же. Каждый звук, который я слышу, проходит через все мое существо, проникает внутрь и резонирует с каждым органом и только после этого уходит во внешний мир. Резонансная частота — это чувство свободы, потому что именно оно является сущностью жизни, которая заставляет прорастать семя, прорываться побегам сквозь его темное и тесное заточение. Это воздух жизни, которым я дышу — кислород/прана/орган/ch'i, химические вещества, которыми я делаюсь с Вами и со всем окружающим миром. Мое сознание — ключ к тому, что я должен делать дальше, и таким образом я становлюсь человеком, который может управлять сознанием других.

SS: Какое оборудование Вы использовали при записи диска "Spiritflesh"?

NA: У нас есть своя студия, кроме того, мы располагаем коллекцией записей и инструментов — прототипов, которые были сконструированы нами за все эти годы. При создании "Spiritflesh" мы, помимо записей животных звуков, использовали полевые записи, обработанные нашей собственной компьютерной программой LIVING INSTRUMENT, фисгармонию, которую нам удалось спасти во время пожара в церкви района Лэй-Дистрикт, автомобильные дворники, шамансскую трещотку и т. д.

SS: А откуда Вы взяли детей для записи CD "Mouth Of Babes"?

NA: Утащил прямо перед записью из колясок около супермаркета (делает страшные глаза). На самом деле, у меня много друзей, у которых примерно в одно время родились дети. Например, Джонни родом из большой семьи, и четверо его братьев и сестер имели детей младше 18 месяцев.

SS: Были какие-нибудь группы, повлиявшие на Ваше творчество?

NA: Довольно много и притом самые разнообразные — *Faust*, *Suicide*, экспериментальные группы, появившиеся в то время.

Перевод: Д. Васильев, август 1996



# NOCTURNAL EMISSIONS

## "MOUTH OF BABES"

© 1990 SOLEILMOON SOL 16

70 min.

### СПРАВОЧНАЯ ЧАСТЬ

"Уста младенцев" были записаны в период с весны 1989 до лета 1990 года. Вся вокальная часть этой записи была исполнена певцами в возрасте 18 месяцев. Их имена: Фэй Килсби, Люси Раунд, Том Хил. Аранжировки: Найджел Айерс. Первое издание — на фирме *Earthly Delights* в виде винилового диска ограниченным тиражом (333 копии). CD-версия, дополненная несколькими композициями, была выпущена в мае 1991 года фирмой *Soleilmoon*, США.

### ПЕРВЫЙ КРИК

Новорожденные младенцы издают свой первый крик, находящийся в гармоническом звукоряде на уровне между звуками "я" и "си", чтобы освободить свою голосовую щель между связками от нарости слизи. Поэтому этот первый звук, произносимый человеком, больше похож на хрюк. И. Кант посвятил первому крику ребенка довольно большую главу своей "Антропологии", в которой заявил, что крик вполне можно рассматривать как опасную характеристику первобытности человека, так как эти первые звуки роднят ослабленную родами мать и ее беспомощного младенца с хищным миром. На самом деле громкий крик — признак того, что ребенок будет жить, так как при этом горло очищается от вязкого вещества и ребенок получает возможность самостоятельно дышать. Вокальный диапазон новорожденного очень мал. Исследование доктора Пола Дж. Мозеса показало, что ребенок в возрасте от двух до четырех недель воспроизводит 7-9 полутона в среднем диапазоне сопрано, разбросанных вокруг верхнего "до". К 14-й неделе ребенок начинает издавать звуки, которые еще совершенно не похожи на пение, но диапазон которых в последующие месяцы будет развиваться огромными темпами. Согласно "Акустическому исследованию высоты тона крика ребенка в отсутствии питания", к возрасту 9 месяцев дети могут воспроизводить звуки частотой 207-2631 Гц — диапазон, которому позавидовали бы высокооплачивающие певицы, обладающие колоратурным сопрано. К тому же дыхание ребенка совершенно по структуре и имеет безукоизненную вокальную технику, которая никогда не вызывает хрюкость и другие голосовые недостатки взрослых певцов.

### ЗВУКОВАЯ РЕАКЦИЯ

Ребенок, появившийся на свет уже на 28 неделе беременности (за десять недель до нормального рождения), реагирует на звук и свет. Он может установить источник звука, прослеживать глазами движение игрушки. Недоношенный ребенок вступает в жизнь немного раньше, чем должен, однако его мозг уже готов к тому, чтобы разобраться во всем этом мелькающем и гудящем хаосе внешнего мира.

### ЗАПИСАННЫЕ ГОЛОСА

Всем известно, что маленький ребенок должен получать полноценное питание. Интенсивность сосания сильно зависит от его удовлетворенности и от окружающей обстановки. Громкий резкий голос сразу останавливает процесс сосания, в то время как мягкий, хорошо знакомый голос увеличивает его скорость и интенсивность. Вильям Файфер, проводивший исследования в Колумбийском пресвитерианском госпитале в Нью-Йорке, измерял интенсивность сосания ребенком искусственной соски при звучании различных голосов, записанных на магнитной ленте. Его исследования показали, что родившийся, биологически не зависящий от матери ребенок более охотно сосет соску, когда звучит женский голос, в особенности голос матери. Ребенок, еще находящийся в матке, также реагирует на голос матери, но он доходит через мышечную ткань до эмбриона сильно ослабленным. Совершенно очевидно, что эмбрион не только слышит, но и учится узнавать тот самый искаженный голос, который он слышит чаще других. И действительно, новорожденный ребенок предпочитает слышать именно голос, искаженный таким же образом, но при помощи электроники, чем натуральный, настоящий голос матери. Поэтому в течение первых трех недель после рождения происходит привыкание к обычному голосу матери.

### КРИК

В основном все младенцы кричат. В 1969 году Вольф провел наблюдение 18 детей в возрасте 1 года в естественных условиях. При анализе магнитных записей и звуковых спектрограмм он различил голодный крик и крик раздражения, а также крики, вызванные болью в желудке. Помимо выражения психического состояния, крик служит одной из форм социального взаимодействия, так как прекращение крика интерпретируется взрослыми как положительная реакция на проявленное с их стороны внимание. Поэтому взрослые проводят много времени, разговаривая с ребенком, даже если и сознают, что он не понимает их, но это, несомненно, имеет смысла. Предполагается, что ребенок может быть предрасположен к реагированию на движения и звуки, типичные для людей в разных ситуациях (голод, неудобства и т. д.). Вольф установил, что родители могут различать крики своих детей и даже некоторые крики чужих, правда, не смогли на словах объяснить, в чем состоит эта разница. Это позволило предположить, что существует универсальная система звуков, служащих для передачи основных эмоциональных состояний.

### ПЕРВЫЕ СЛОВА

Первые слова, произносимые ребенком — это отдельные, одиночные выражения, но это не значит, что они относятся исключительно к определенным отдельным объектам. Чаще всего ребенок произносит их без всякого смысла, доставляя себе удовольствие вновь открывшимся навыком, тем самым тренируя произношение. Тем не менее, первые слова имеют большое значение, потому что именно с этого момента ребенок осваивает свою речь, осмысливаясь прислушиваясь к речи взрослых.

### ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ

Исследования Чанга и Трегуба показали, что дети в возрасте 5 месяцев уже способны воспринимать последовательные структуры. Детям несколько раз давали прослушать атональную мелодию, состоящую из семи нот. Параллельно проводились измерения режимов работы сердца. Сейчас нам хорошо известно, что изменение сердечного ритма — индикатор осознания новизны внешнего воздействия, и, так как один и тот же стимул повторялся несколько раз, дети привыкли к нему, что выражалось стабилизацией сердечного ритма. После того, как дети привыкли к одной мелодии, игралась другая. Она или начиналась с той же ноты, что и первая, но отличалась по дальнейшей структуре, или была той же мелодией, но транспонированной на несколько тонов вверх или вниз. Выяснилось, что пятимесячные дети различают изменение в последовательной структуре нот, а простую перемену высоты — нет. Другие опыты Чанга и Трегуба показали аналогичную реакцию на изменения ритмического рисунка.

## ЛЕПЕТ

Лепет иногда относят к детской речи, т.е. имитации речи взрослого человека. Это кажется очень сомнительным, особенно если речь идет о глухих детях. Различия появляются позже, если спустя некоторое время глухие дети прекращают лепет, в то время как слышащие дети постепенно начинают произносить первые слова. В возрасте 4-6 месяцев слоги "ма", "ми" и "на" у всех детей звучат одинаково, позже эти носовые звуки часто следуют за слогами, содержащими взрывные согласные — "да", "ба" и "та". Рикс предположила, что эти "слова" происходят от некоего прототипа, который он назвал меткой. Слова-метки присутствуют в лепете, но произносятся только в контексте определенных объектов и действий, к которым они относятся. Слова-метки имеют огромное значение для детей, они обуславливают все дальнейшее развитие речи. Наблюдения Рикса также показали, что родители в большинстве случаев быстро учатся распознавать смысл слов-меток, что облегчает взаимодействие и ускоряет общее развитие ребенка.

## РЕАКЦИЯ НА АУДИОЗАПИСИ

Муг провел в 1976 году многостороннее исследование реакции детей на набор аудиозаписей, состоявшее из 6 тестов. Тест 1 заключался в воспроизведении трех детских колыбельных, исполнявшихся также детьми. Тест 2 — слова, наговариваемые на определенный ритм голосом непостоянной высоты. Тест 3 — отдельные ритмы, исполняющиеся на различных перкуссионных наборах. Тест 4 — инструментальная музыка. Тест 5 — одна из мелодий теста 4, подвергнутая многочисленному переписыванию, что привело к крайней степени гармонического диссонанса. Тест 6 — немузикальные звуки типа шума пылесоса или уличного движения. В эксперименте участвовало 500 детей в возрасте от трех месяцев до пяти лет. Муг наблюдал реакцию на тесты и регистрировал детали ответного поведения. Он выяснил, что полугодовалые дети обычно прекращают свои занятия и поворачиваются к источнику звука с удивленным выражением лица, оставаясь какое-то время неподвижными и внимательными, затем переводят взгляд на мать и начинают улыбаться. При этом они даже могут отвлечься от кормления. Тесты 1, 4 и 5 (песни и инструментальная музыка) привлекают гораздо большее внимание, чем остальные. Муг писал, что "если ребенок реагирует только на один из тестов, то это либо колыбельная, либо инструментальная музыка, если на два — это они же, если на большее число, то в любом случае эти два присутствуют среди остальных". Это значит, что критерием качества для детей служит преобладание мягких тонов в верхнем регистре. Тест 3 (ритмы — резкие отрывистые тона во всем диапазоне) привлекают внимание только тогда, когда его громкость значительно превышает громкость других тестов. Эти тесты ничего не говорят о том, обращают ли дети внимание на последовательный аспект фонограммы, поэтому результаты опытов Муга объясняются обычным предпочтением, которое он характеризовал как "чувственно красивый звук".

## ПЕСЕННЫЙ ЛЕПЕТ

Освоение вокальной техники, предшествующее речи (называемое лепетом) в основном построено на микротональных колебаниях звука, размытых хроматизмах, плавном перемещении по звуковому диапазону. Муг установил, что девятимесячные дети уже могут производить самостоятельную вокализацию характерных звуков. Он назвал эти попытки "песенный лепет": подразумевая варьирование высоты звука, сохраняющего при этом исходное фонематическое строение, он обычно является последовательностью открытых гласных звуков. Песенный лепет не связан с мелодическим или ритмическим началом в музыке, это всего лишь характеристический признак выражения удовольствия, доставляемого прислушиванием к музыке. Подтвердить это может тот факт, что в опытах Муга дети реагировали (движения, вокализация) только на песни и инструментальную музыку, игнорируя ритмы и шумы. Кстати, дети старше девяти месяцев уже начинают выражать явное неудовольствие в ответ на последнее: они отворачиваются, делают "неудовлетворенные" лица, иногда даже боятся. Увеличение процента детей, пытающихся подпевать, в течение первого года происходит революционными темпами: 3 месяца — 5%, 6 месяцев — 30%, 9 месяцев — 100%! Однако остается неясным, насколько интенсивность вокализации зависит от того, слышат ли в данный момент дети музыку или нет, предрасположены ли они к вокализации в любое время.

## ДВИЖЕНИЯ

Исследования Муга показали, что наиболее общей реакции на тесты были следующие движения: дети начинали раскачиваться всем корпусом из стороны в сторону (в положении сидя), либо прыгать вверх-вниз (в положении стоя). Эти движения опять-таки наблюдались чаще в ответ на музыку и песни, чем на ритм, причем они не были ритмически скоординированы с музыкой. С возрастом частота, длительность и интенсивность движений увеличивались. Даунинг установил, что к одному году дети учатся распознавать аспекты хорошо знакомой музыки, связывая их в своем поведении с определенными сюжетными движениями и жестами: "Моя 18-месячная дочь бежит к телевизору всякий раз, когда слышит тему "Сезам-Стрит", не обращая внимания на окружающих".

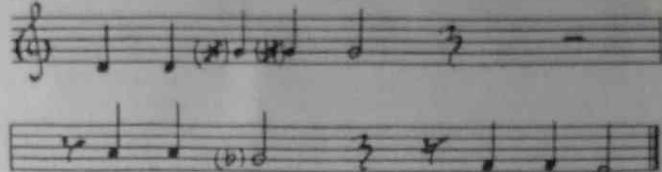
## ПРЕДПОЧИТАЕМЫЕ ЗВУКИ

Мы выяснили, что дети отличают музыкальные звуки от прочих, что выражается в обостренном внимании, движениях и вокализации. Предпочтение отдается поющеющему голосу или солирующему инструменту. Дети могут имитировать индивидуальную высоту голоса певца и распознавать короткие тональные последовательности — секвенции и ритмические рисунки, если прослушают их подряд и по порядку. Кессен, Левин и Вендрич выясняли способность к имитации тональности в исследовании, в котором участвовали матери, обученные методике тренировки своих 3-7-месячных детей подбирать тональность пения по игре на свирели. После 40 дней тренировок ученые выяснили, что все дети с вероятностью 70-80% могли подбирать тональность независимо от музыкальной одаренности родителей.

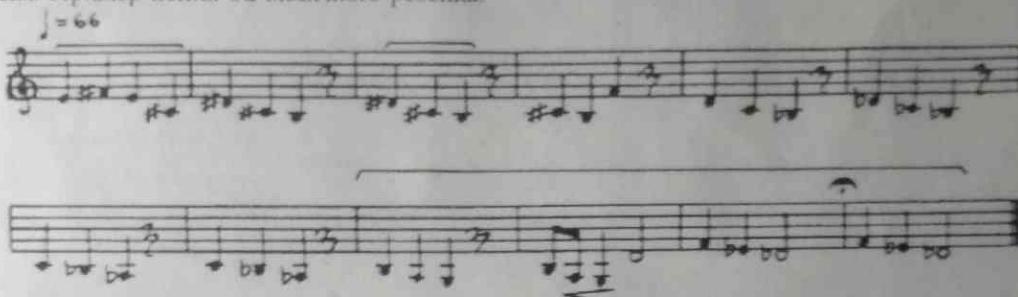
## ПЕНИЕ

Первое со дня рождения поразительное изменение в поведении происходит примерно в возрасте 18 месяцев, когда ребенок спонтанным образом, не имея никаких стимулов, начинает петь. Используя устойчивых дискретных (!) тонов, даже более стабильных, чем микротональные хроматизмы в песенном лепете, ребенок группирует их в простой интервальный рисунок. Несмотря на то, что дети в этом возрасте уже начинают говорить, слова в пении могут отсутствовать, что наводит на мысль о том, что музыкальное развитие отделено от речевого. Интересно и то, что чаще вместо слов ребенок воспроизводит лишь части слов, отдельные слоги, повторяя их несколько раз в контексте одной музыкальной фразы, базирующейся вокруг центрального тона. Гарднер писал, что типичным интервалом между соседними звуками является секунда, реже встречаются малая и большая терции. К двум годам интервальный диапазон увеличивается до кварты и квинты. Разумеется, речь идет о приблизительных интервалах, правда, высказывалось предположение, что дети весьма точно соблюдают интервалы в соответствии с диатонической шкалой. Из этого следует, что дети вовсе не пытаются имитировать песни. Самая большая трудность, с которой сталкиваются все исследователи — невозможность описать детское пение категориями стандартной вокальной техники; слишком велик обман приписать очередному наблюдению большую тональную и ритмическую согласованность, чем она есть на

соблазн приписать очередному наблюдению большую тональную и ритмическую согласованность, чем она есть на самом деле, забывая о том, что мозг ребенка имеет принципиально другую эмоциональную организацию. Вот запись в нотном виде типичное пение двухлетнего ребенка:



Заключенные в скобки диезы и bemoli означают отклонение соответственно вверх и вниз на четверть тона от указанной ноты. Мы видим, что преобладает простое повторение определенных нот, иногда с неизначительным "гулянием", лишь в конце появляется что-то похожее на музыкальную фразу. Ритмический рисунок очень примитивен, но вполне четок — с каждым новым тоном происходит смена длительности, после половинной ноты, ребенок делает большие паузы для дыхания. Между двумя и тремя годами пение становится более высокоорганизованным и продолжительным. Пример пения 32-месячного ребенка:



Либообразные горизонтальные скобки сверху ограничивают области относительно корректного воспроизведения нот, остальные звуки лишь приближенно описываются нотами. Мы видим, что песня состоит из небольших исходящих мовементов, отдаленно напоминающих секвенции. Кстати, интервалы между нотами местами весьма точно соответствуют диатонической шкале. Ритмический рисунок усложнился: помимо четвертей и половинок, мы видим пару восьмых и традиционную для многих песен фермату. Условное деление на такты, которым воспользовался Мут, ориентировано по четвертным паузам, которые соответствуют вдоху, а также по взаимной согласованности фраз. Обращает на себя и триолеподобная группировка нот (вне предполагаемого размера).

### ИМИТАЦИЯ ПЕСЕН

Из двухлетнего возраста дети пытаются имитировать песни, которые они часто слышат в повседневной жизни. Ведущая роль в имитации принадлежит словам песни — дети запоминают на слух наиболее выразительно интонированные или часто повторяемые слова части слов, не понимая смысла. Гарднер в 1981 году зафиксировал следующий текст: "an oink oink here, an oink oink there" (тинал — песня "Old McDonald"). Иногда слова запоминаются вместе с подлинным ритмическим и мелодическим строением соответствующего фрагмента песни, но позже оно искажается — ребенок упрощает его, забывая детали и комбинируя песню с другими ке с песенным лепетом.

### ВОКАЛ

Крик — первый звук, издаваемый новорожденным ребенком, и это единственное, что мы можем услышать от него первое время. Примерно через четыре недели ребенок начинает обращать внимание на выражение лица матери, следить за движением губ и запоминает некоторые образы, развивая постепенно собственную мимику (улыбка и т. п.). Через два месяца после рождения ребенок уже тренирует голосовой аппарат — мы слышим лепет. На третий месяц ребенок может смеяться, и это соответствует периоду, когда ребенок уже безошибочно узнает мать среди других взрослых. Улыбка теперь возникает реже, незнакомые люди, при виде которых ребенок раньше улыбался, теперь беспокоят его, он начинает нервничать и кричать. С седьмого месяца ребенок учится говорить, вначале произнося звуки "ма-ма-ма-ма" или "ба-ба-ба-ба". К девяти месяцам он пытается копировать на слух звуки, которые слышит от родителей. Если даже ему удается выучить несколько слов, он не может применить их сообразно вложенному в них смыслу — как правило, к концу первого года жизни лишь одно или два слова используются ребенком осмысленно. Когда ребенку исполняется год, он начинает серьезно вникать в смысл слов, произносимых родителями, понимать и произносить их сам. С этого момента начинается стремительное развитие умственных и эмоциональных способностей, резко разграничающее жизнедеятельность человека и биологически близких ему животных.

### БИБЛИОГРАФИЯ

- Mark Lovell "How Children Grow", Routledge & Kegan Paul, 1975, ISBN 07100 8094 8  
Robert Rushmore "The Singing Voice", Hamish Hamilton, 1971, ISBN 241 01947 8  
Geoffrey Brown "Child Development", Open Books, 1977, ISBN 0 7291 0048 0  
Desmond Morris "The Book of Ages" Jonathan Cape, 1983, ISBN 0224 021664  
John A Sloboda "The Musical Mind", Clarendon Press, 1985, ISBN 0 19 852128 6

Перевод: Д. Васильев, апрель 1995

# ДИСКОГРАФИЯ nocturnal emissions

## LP ALBUMS

- TISSUE OF LIES (1981, Emiss Records)  
FRUITING BODY (1981, Sterile Records)  
DROWNING IN A SEA OF BLISS (1983, Sterile Records)  
VIRAL SHEDDING (1983, Illuminated Records)  
CHAOS (1984, Cause For Concern)  
BEFEHLSNOTSTAND (1984, Sterile Records)  
NO SACRIFICE 12" EP (1984, Sterile Records)  
SHAKE THOSE CHAINS RATTLE THOSE CAGES (1985, Sterile Records)  
SONGS OF LOVE AND REVOLUTION (1985, Sterile Records)  
THE WORLD IS MY WOMB (1987, Earthly Delights)  
SPIRITFLESH (1988, Earthly Delights)  
STONEFACE (1989, T.B.A.)  
INVOCATION OF THE BEAST GODS (1989, Staalplaat)  
BEYOND LOGIC, BEYOND BELIEF (1989, Earthly Delights)  
MOUTH OF BABES (1990, Earthly Delights)  
ENERGY EXCHANGE (1991, Earthly Delights)  
THE QUICKENING (1993, Earthly Delights)  
IMAGINERY TIMES (1995, Soleilmoon)

## CASSETTES

- DEATHDAY (1981, Sterile Records)  
WHISKEY GO GO LIVE 23.05.82 (1982, Sterile Records)  
LIVE IN ROME (1982, Flowmotion Records)  
LIVE AT THE BRIXTON RITZY (1983, Cause For Concerns)  
DYSKINESIA (1983, Sterile Records)  
LIVE AT THE I.C.A. LONDON (1985, Sterile Records)  
THE FIGHT GOES ON (1985, Staaltape)  
DROWNING IN A SEA OF BLISS (1987, Touch)  
IN TRANSMISSION (1987, Earthly Delights)  
DUTY EXPERIMENT (1988, Soleilmoon)  
THE WORLD IS MY WOMB (1989, Soleilmoon)  
SPIRITFLESH (1989, Soleilmoon)  
MAGNETIZDAT I (1990, Earthly Delights)  
ALBANY 20.03.1990 (1990, Earthly Delights)  
LIVE IN Utrecht (1991, Earthly Delights)  
LIVE IN VIENNA (1991, Earthly Delights)  
MUSIC FOR BUTOH (1991, Earthly Delights)  
GARGOYLE MECHANIQUE (1992, Earthly Delights)  
TRANSEARTH (1992, Earthly Delights)

## CONTRIBUTIONS TO COMPILATION

- "Fanfare For The Meat Generation" on LIVE BLISTER BUMP (1982, TRAX X)  
"Suffering Stinks" on ELEPHANT TABLE ALBUM (1983, Xtract)  
"Bring Power To Its Knees" on HERE WE GO (1985, Sterile Records)  
"Never Give Up" on A STERILE SAMPLER (1986, Sterile Records)  
"No Separation" on FUNKY ALTERNATIVES (1986, Concrete Production)  
"Shankini Nadi" on PROJEKT ONE (1987, Produkt Korps)  
"Credulity" on MIND THE GAP vol.2 (1994, Staalplaat)

## CD

- "TISSUE OF LIES — REVISED" (1990, Dark Vinyl DV #01)  
"STONEFACE/SPIRITFLESH" (1990, Staalplaat STCD062)  
"MOUTH OF BABES" (1990, Soleilmoon SOL16)  
"BLASPHEMOUS RUMOURS" (1990, Staalplaat STCD025)  
"INVOCATION OF THE BEAST GODS" (1990, Staalplaat STCD006)  
"CATHERDAL" (1991, Musica Maxima Magnifica eee10)  
"DROWNING IN A SEA OF BLISS" (1992, Touch TO:4)  
"VIRAL SHEDDING" (1992, Dark Vinyl DV #11)  
"SONGS OF LOVE AND REVOLUTION" (1992, Dark Vinyl DV #19)  
"BEFEHLSNOTSTAND" (1992, DARK VINYL DV #22)  
"MAGNETIZED LIGHT" (1993, Musica Maxima Magnifica eee16)  
"GLOSSALALIA" (1994, Soleilmoon SOL19)  
"BINARY TRIBE" (1994, Staalplaat STCD075)  
"DUTY EXPERIMENT" (1995, Soleilmoon)  
"AUTONOMIA" (1995, Soleilmoon SOL22)  
"FRICTION & DIRT" (1996, Staalplaat STCD107)

## DAT

- "Holy Of Holies" (4-hour DAT, 1995, Soleilmoon)

## VIDEO

- "BLEEDING IMAGES" (1982, Sterile Records)  
"EVEN THE GOOD TIMES ARE BAD" (1983, Twinvision)  
"THE FOETAL GRAVE OF PROGRESS" (1984, Sterile Records)  
"NO SACRIFICE" (1984, Final Image)  
"NOTHING IS TRUE, EVERYTHING IS PERMISSIBLE" (1984, Sterile Records)  
"MEGASCRATCH" (1984, Sterile Records)  
"STONEFACE" (1989, Earthly Delights)

## SEA CHANNEL VIDEO

- (Directed by Charlotte Bill,  
music by Nocturnal Emissions)  
"JUNKYARD ROMANCE/DESERT STORM" (6 min.)  
"TRANSMISSION ONE" (30 min.)  
"CUNTYJUICE" (20 min.)  
"SKELETON DANCE" (10 min.)



# В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

последние два года мне удалось собрать  
льшое количество печатного материала,  
который мне хотелось бы перевести и пред-  
ставить на страницах "Независимой электрон-  
ной музыки". Я пока еще не решил, что стоит  
бликовать в первую очередь, но рано или  
зно вы познакомитесь со всеми артистами  
списка. Содержание третьего номера будет  
исеть и от времени его выхода: возможно,  
встроятся новые рубрики, аналитические статьи,  
документальная информация или что-нибудь еще.

JOHN DUNCAN, SCANNER, CRASH WORSHIP, A.D.R.V., JACK OR JIVE, NON, SIGILLUM S, SOMA,  
RANCE, WHITEHOUSE, ATRAX MORGUE, ILLUSION OF SAFETY, CONTRASTATE, ZONE, T.G.V.,  
GEROGERIGEGE, LEITMOTIV, POLLED BLEEDING, ZOVET FRANCE, DIVE, HYBRIDS,  
OLD MEAT INDUSTRY, DARK, DANE RECORDS, ANT-ZEN, MINUS HABENS, MULTIMOON,  
HOUSE, ZABRISKIE POINT,

LUTIMOND

SPLendor GEOMETRICO

MERZBOW, ЭКСТРЕМ

BIG DIP ORCHESTRA

HATERS

PAUL SCHÜTZE

H.N.A.S. CHRISTOPH NEEMAN, АРД

ASMUS TIETCHENS, ДЕДУШКА ИНДИЙСКИХ МЫСЛЯЩИХ

N.D.

EXTREME

ИДЕАЛЫ

СИЛА

КАЗ

CONTACT • EXCHANGE • DOCUMENT

Австралийский андеграунд



DOUBLE STAR RECORDS

Концептуальный альбом, записанный при помощи манипуляций с магнитофонами, промышленными генераторами и прочими немузыкальными инструментами. Трудно представить, что это линейное произведение, возникшее из одного звука, эволюция которого метафорически воспроизводит процесс его самоидентификации в спектральной полосе, не имеющей ни начала, ни конца...

Симулятивное взаимодействие неуправляемого звука и пассивного восприятия. Альбом состоит из документальных записей, проведенных в полевых условиях. Механические объекты минимизируют вклад композитора, его творческий потенциал ограничен возможностью выбирать временные их рабочие циклы. Ощущение преимущества метода реалистичность и абсолютный эффект присутствия, выносящий конкретику на грани безсловного распознавания.



Текст, верстка и оформление: Д. Васильев

Фото: А. Островский, Д. Васильев, Ч. Штайгер

М. Монтанин, С. Дурлинг, Кадмон, С. Альт

Д. Вознкрофт, Л. Кистнер

Печать: Epson Stylus Color II / JC1107

Дата выпуска: 20.09.97

Тираж: 100 копий

© 1997 Д. Васильев / ЕМ

Независимая электронная музыка

Дмитрий Васильев

115142 Москва, Златоустовская 12-1-177

телефон: (095) 114 65 11

e-mail: kyand@yandex.ru

http://www.kyand.com http://www.yandex.ru/kyand.htm



12x2