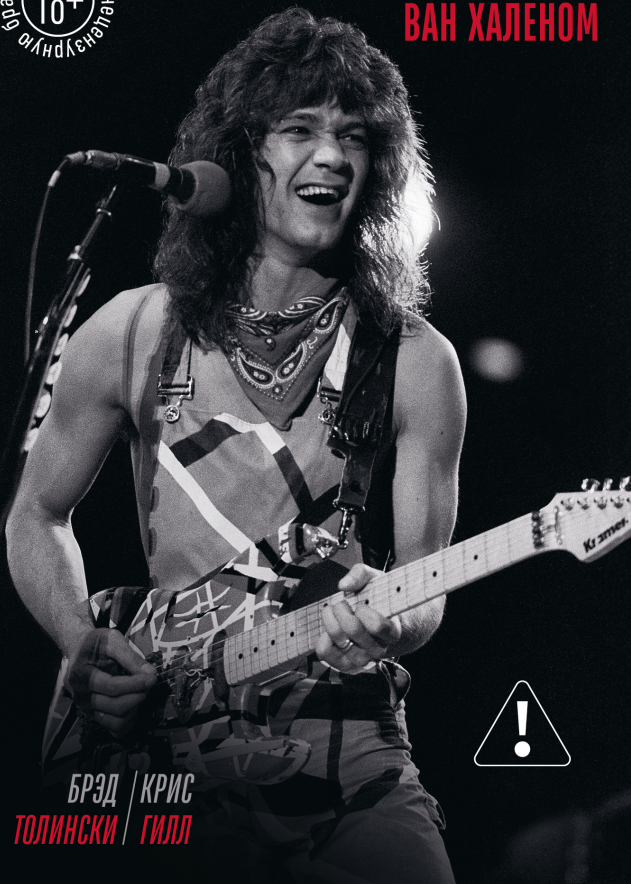


ERUPTION

содержит
цензуру
18+
браны

БЕСЕДЫ С ЭДДИ
ВАН ХАЛЕНОМ



БРЭД / КРИС
ТОЛИНСКИ / ГИЛЛ

**Крис Гилл
Брэд Толински
Eruption. Беседы с
Эдди Ван Халеном**
Серия «Иконы мировой музыки:
жизнь по ту сторону сцены»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=72660340

Брэд Толински, Крис Гилл «Eruption: Беседы с Эдди Ван Халеном»: ООО

«Издательство «Эксмо»; Москва; 2025

ISBN 978-5-04-232035-4

Аннотация

НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ.

Биография легендарного Эдди Ван Халена – впервые на русском языке!

Хотите узнать настоящую историю легендарного гитариста? Благодаря этой книге вы окунетесь в закулисы жизни Эдварда Ван Халена: основание легендарной студии 5150, борьба со внутренними демонами и создание величайших рок-композиций.

Узнайте, как он своими руками превращал гитары в шедевры и искал вдохновение в каждой секунде каждого дня. Взгляните на истинную личность легенды рок-музыки. Как эксперименты Эдди повлияли на развитие жанра? Ответы в этой книге.

В книге присутствует нецензурная брань!

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

Содержание

Увертюра	7
1. Мечты о Калифорнии. «Мы напоминали детское шоу уродцев»	14
2. Беспорядки на Сансет-стрип[12]. «Погодите! Я взял вас исполнять хиты топ-40. А это еще что за дерьмо?!»	36
Музыкальная пауза. Беседа с басистом Van Halen Майклом Энтони (часть I)	76
3. В ударе. «Я не пытался выпендриваться... мне просто было весело!»	90
Музыкальная пауза. Беседа с Эдди Ван Халеном и гитаристом Black Sabbath Тони Айомми	126
Конец ознакомительного фрагмента.	134

Брэд Толински, Крис Гилл

Eruption: Беседы с Эдди Ван Халеном

ERUPTION: CONVERSATIONS WITH EDDIE VAN
HALEN

Brad Tolinski, Chris Gill

Copyright © 2021 by Brad Tolinski and Chris Gill

This edition published by arrangement with Hachette Books,
a division of Hachette Book Group, Inc. USA via Igor
Korzhenevskiy of Alexander Korzhenevski Agency (Russia). All
rights reserved.

© Ткачук С., перевод на русский язык, 2025

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2025

* * *

*Лауре, которая оберегала и вдохновляла меня,
когда мир охватила пандемия
– Брэд Толински*

*Моей жене Дженифер, терпеливо ждавшей
меня, пока я был в Голливуде, Атланта, центре*

Bethel Woods и других уголках США, беседуя с Эдом
– Крис Гилл

Увертюра

На протяжении тридцати лет, начиная с конца 1980-х, мы с Крисом Гиллом неоднократно ездили по извилистым дорогам холмов Голливуда в удивительно невзрачную студию Эдварда Ван Халена «5150», расположенную на холме чуть выше от его дома. Со стороны здание больше походило на промышленный инструментальный цех, нежели на сексуальное рок-н-рольное убежище, но оно, несомненно, подходило чересчур восприимчивому неопрятному домашнему эстету. Это была его личная частная фабрика хитов: здесь его можно было каждый день застать за игрой на гитаре и сочинением композиций, некоторые из которых, как он надеялся, однажды окажутся на «золотых» и «платиновых» дисках.

Когда мы парковались на его подъездной дорожке, Эд смотрел на нас, сидя на заднем дворе и часто болтая со своим братом Алексом или студийным менеджером Мэттом Бруком. Лицо Эдварда обязательно мимолетно озаряла легендарная улыбка, и он махал нам рукой, приглашая в студию.

Студия «5150», хоть и была отчасти захламлена, но, безусловно, создавала ощущение комфортного жилья. По всему полу были разбросаны гитары, они же лежали на диванах и креслах, на стене висели гитарные грифы, а стеллажи ломились от невероятного количества магнитных лент и компакт-дисков, заполненных обрывками идей и фрагментами

песен. А еще на краю микшерного пульта обычно стояла пепельница, полная окурков.

Время от времени Эд, вдыхая, морщил нос, в предвкушении потирал руки и узнаваемым прокуренным хриплым голосом говорил: «Гмम्म, похоже, здесь пахнет работой». Это обычно была шутка, но с большой долей правды. Потому что работал он много: часто по несколько часов без перерыва, сочиняя песни, записывая идеи или увлеченно ковыряясь в своих гитарах.

Помимо того, что Эд был музыкантом, он был еще и уникальным гитарным мастером, а также техником, и его верстак всегда был завален различными деталями и частями гитар, которые он собирался либо использовать при создании очередного замечательного «Франкенштейна», либо выбросить в мусорное ведро.

Проведя подростковые годы в городе Пасадена¹, штат Калифорния, Эдди большую часть времени предпочитал сидеть в своей комнатухе, погружаясь в десять тысяч часов практики, что, по словам автора книги «Гении и аутсайдеры» Малкольма Гладуэлла, является ключом к успеху в любой сфере деятельности. Уже став взрослым, невзирая на огромный творческий и коммерческий успех, в душе Эд оставался все таким же увлеченным и любознательным подростком,

¹ Пасади́на, или Пасаде́на – калифорнийский город в округе Лос-Анджелес, пригород Лос-Анджелеса, расположенного в 19 км к юго-западу от Пасадены. Главный центр долины Сан-Габриэль, которая находится у подножья одноименного горного хребта рядом с Национальным лесом Анджелес.

проводя в студии «5150» по десять тысяч часов и даже больше. А студия в конечном счете служила ему лишь более навороченной и сложной версией домашней комнаты, где он и стал Эдди Ван Халеном, гитаристом и мастером. Такие люди рождаются раз в поколение.

И комната детства, и студия были для него чем-то гораздо большим, чем местом, где Эдди мог работать, упражняться в игре на гитаре, сочинять и экспериментировать. Прячась в этих убежищах, он мог восстановить силы, когда внешний мир его раздражал, злил или становился невыносимым. В студии «5150» Эд был счастлив и все держал под полным контролем. Здесь было его любимое место для тусовок. Здесь он проводил львиную долю своего времени с группой Van Halen.

Именно в его творческой лаборатории – в этом мире громких усилителей, выдавших виды гитар, в месте, где он записал такие альбомы, как *1984* и *OU812*, – я и мой соавтор Крис Гилл проводили многие часы за интервью, а точнее непринужденной беседой с Эдди. Так как мы оба являемся представителями индустрии и опытными журналистами, пишущими про гитары, мы разговаривали с Эдди на его языке, и он знал, что мы четко понимали, что он за музыкант и человек.

Поэтому совершенно неудивительно, что, когда 6 октября 2020 года мы слышали ужасную новость о том, что Эд умер от рака, первым делом в голове возник живой яркий

образ Эдди, играющего на гитаре и записывающегося в студии. Невозможно было поверить в то, что такая всепоглощающая природная сила покинула этот мир. Однако, к сожалению, новость оказалась правдой.

Когда Эдвард Ван Хален был жив, о нем вышло несколько книг. Одни были информативными и комплиментарными; другие – ни теми, ни другими. Были книги, где Эдди показан молодым находчивым гением, который, казалось, еще в начале карьеры был самым совершенством. Другие видели его звездой, которая в эмоциональном плане была настолько же ранимой, насколько уверенной на сцене. Его коллега по группе, Сэмми Хагар, вспоминал о времени, проведенном вместе, рисуя мрачный портрет Эда, которого Хагар считал талантливым, замечательным, но вместе с тем сумасбродным и двуличным.

Однако в каждой из книг упущена важная деталь и не раскрыта сама сущность личности Эда.

В книге, которую вы держите в руках, мы хотим впервые показать панорамный взгляд на человека, который считается самым изобретательным гитаристом со времен Джими Хендрикса и, вероятно, величайшим рок-гитаристом современности. В анналы популярной музыки Эдди вошел как уникальный феномен, безмолвный инструменталист, который благодаря невероятному таланту и харизме стал лидером группы, чьи пластинки проданы тиражом свыше 80 млн

копий по всему миру. Также Эдди собственноручно изменил направление музыки 1980-х и 1990-х, возродив гитарную музыку, чье преимущество оказалось под угрозой синтезатора «Новой волны» и модных оркестровок диско.

Но Эд был больше, чем «просто» гитаристом, чей радикальный подход к инструменту оказался настолько уникальным и поразительным: настолько другим, что фактически граничил с волшебством. Также Эдди был замечательным композитором и изобретателем мирового класса. А в личной жизни мало что имело для него большее значение, чем родители, брат, жена и сын.

К сожалению, и, может быть, неизбежно, что этому улыбающемуся артисту большую часть жизни и карьеры пришлось бороться с внутренними демонами. Еще подростком он оказался иммигрантом, который из-за того, что не умел говорить по-английски, стал мишенью для издевательств и травли. Нетрудно было догадаться, что этот кошмарный период во многом стал причиной пожизненного социального беспокойства и чувства незащищенности. Его отец был алкоголиком, и всю жизнь парнишка пытался справиться с собственной алкогольной зависимостью, курением и пристрастием к наркотикам.

Более 60 лет две стороны личности Эдди Ван Халена – светлая и темная – боролись друг с другом, оказывая часто невыносимое давление, которое лишь разжигало одержимость по мере того, как Эд становился великим... и пери-

одически вынуждая его вставать на путь саморазрушения.

В этой книге мы стремимся осветить, как две противоречивые стороны человека слились воедино, позволив появиться на свет одному из величайших музыкальных умов двадцатого столетия. Как человек, даривший столько тепла и излучавший уверенность на сцене, оказался осажденным таким количеством демонов? Как человек, с детства дисциплинированный и переполненный творческими идеями, мог прожечь половину жизни, подвергнув себя зависимости, разрушающей душу?

У нас были свои догадки и теории на этот счет, но, честно говоря, они нам оказались не нужны, потому что в часовых беседах Эд всегда рассказывал о себе только правду. Это был человек, который прекрасно знал свои сильные стороны и слабости – разрушительные не только для него самого, но и для тех, кого Эд любил больше всего, и тех, кто всегда оказывал ему поддержку.

На страницах этой книги мы покажем, насколько драматичной, сложной и в конечном счете скоротечной была его жизнь. Это история удивительного восхождения великого американского артиста, его мучительного падения и поразительного возрождения. Это история о его смерти и боли, которую во всем мире почувствовали миллионы фанатов, бесконечно преданных Эду и его гитарному мастерству.

В книге вы найдете самую суть Эдди Ван Халена. Он как никто другой знал, в чем она состояла. «Мы музыканты, –

сказал однажды Эд про себя и свою группу. – И зарабатываем музыкой на жизнь. Все просто. Остальное не имеет значения».

Брэд Толински и Крис Гилл

1. Мечты о Калифорнии. «Мы напоминали детское шоу уродцев»

В возрасте семи лет Эдвард Людвиг Ван Хален вместе с родителями и старшим братом Алексом переехал в Пасадену, штат Калифорния, из родного города Неймеген в Нидерландах. Когда в 1962 году они приехали в Америку, при себе у них было «пятьдесят долларов и пианино».

В 1982 году Van Halen были одной из самых успешных и именитых групп в мире. Начиная с их дебюта 1978 года на лейбле Warner Bros., каждый из их первых пяти альбомов достиг «платины» и оказывался в хит-параде альбомов по версии *Billboard 200* так же высоко (а то и выше), как и его предшественник. *Diver Down*, вышедший в 1982 году, подарил миру их самый успешный хит в рейтинге «HOT-100» по версии *Billboard*, «(Oh) Pretty Woman», во многом благодаря постоянной ротации удивительного причудливого клипа на MTV – экспериментальном кабельном музыкальном канале, запуск которого состоялся несколькими месяцами ранее, в 1981 году.

В клипе музыканты одеты как самурай (басист Майкл Энтони), Тарзан (барабанщик Алекс Ван Хален), ковбой (ги-

тарист Эдди Ван Хален) и Наполеон (вокалист Дэвид Ли Рот). Горбун призывает их спасти девушку (ее играет артистка Интернэшнл Кризис), находящуюся в плену нагло помогающих ее гномов. В клипе, напоминавшем что-то среднее между эпизодом комедийного сериала «The Monkees»² и извращенным артхаусным кино Джона Уотерса, одинаковое время отводится каждому участнику Van Halen. Каждый герой изображается во всей красе, одновременно с этим демонстрируя приветливость, взаимопонимание и неожиданный юмор группы.

В конечном итоге клип на MTV запретили, поскольку в нем есть харассмент, но ролик увидели и полюбили миллионы фанатов, включая хипстеров, которым пришлось по вкусу его неожиданно странное и провокационное содержание. Одно было понятно точно: рекламные возможности только еще зарождающегося MTV ребята из Van Halen уловили гораздо лучше, чем большинство современников. Клип на песню «(Oh) Pretty Woman» способствовал огромному количеству проданных пластинок, а также вывел группу в авангард поп-культуры.

Когда двумя годами позже Van Halen завершили запись своего следующего альбома, выбор этого кабельного канала и вовсе оказался пророческим: MTV, бесспорно, стало са-

² «The Monkees» – американский телесериал в жанре «ситуационная комедия», транслировавшийся с 12 сентября 1966 года по 25 марта 1968 года на телеканале NBC. По сюжету сериала, четверо музыкантов создают свой рок-н-рольный ансамбль «The Monkees» и пытаются добиться известности.

мой мощной движущей силой в музыкальной индустрии того времени.

Роберт Ломбард, режиссер клипа «(Oh) Pretty Woman», вспоминал: «Как только Van Halen уловили настроение и цель MTV, они тут же с головой окунулись в происходящее. Дэвид Ли Рот прирос к телевизору. Однажды вечером он кинул что-то в свой экран, потому что Van Halen стали меньше крутить в эфире... они были одержимы. Будто появился новый наркотик».

Когда пришло время снимать следующий клип для продвижения нового сингла «Jump», начались споры и разногласия по поводу содержания. Вокалист Рот хотел придумать очередной сюрреалистичный сказочный сюжет, похожий на клип «(Oh) Pretty Woman». А почему бы и нет? Ведь однажды это уже сработало...

Однако режиссер Роберт Ломбард и Пит Энджелус, гастрольный менеджер группы и художник по свету, предложили кое-что другое. Они хотели нарушить тенденцию снимать дорогостоящие клипы, которые в то время делали артисты вроде Мадонны, Duran Duran и Майкла Джексона, задумав нечто «более личное». Они решили создать простой клип с «классическим» исполнением на сцене – видео, в котором парни делали бы то, что умели лучше всего: играли свою музыку, сражая наповал сногсшибательной харизмой и дерзостью.

В Van Halen было нечто радостное и жизнеутверждающее,

как у «Битлз». Их дружелюбная сыгранность на сцене и радужная одежда дарили людям позитив и улыбки. Начиная с разнузданной манеры Алекса Ван Халена бить по барабанной установке и заканчивая буйной и одновременно простой манерой Майкла Энтони играть на басу, а также захватывающими дыханием акробатическими прыжками Дэвида Ли Рота, ни одна другая группа в мире не изображала радость и добродушие столь искренне. Еще больше это касалось их виртуозного гитариста Эдди Ван Халена, чьи непосредственность и восторг напоминали лабрадора-ретривера, радостно бегающего за мячиком.

Силу привлекательности группы Ломбард и Энджелус понимали, вероятно, даже больше, чем сами Van Halen, и были решительно настроены показать это в простом сценическом клипе без карликов и прочей суеты. Но все единогласно решили, что один элемент будет обязательным: улыбка Эдди.

Хотя Эдди, вне всякого сомнения, был самым энергичным и новаторским гитаристом со времен Джими Хендрикса или Джимми Пейджа (Led Zeppelin), его мальчишеская ухмылка была одной из тех особенностей, благодаря которым Van Halen выделялись на фоне других именитых рок-групп того времени: грозных Judas Priest, Black Sabbath и AC/DC. В отличие от большинства легендарных гитаристов, которые во время исполнения соло-партий делали страдальческое выражение лица, Эд исполнял свои завораживающие сложные гитарные партии, озаряя зал застенчивой улыбкой,

заставлявшей сердца девушек таять, а парней – хотеть стать его лучшими друзьями.

Даже один из наиболее значимых рок-гитаристов и вдумчивых наблюдателей, Пит Таунсенд из The Who, не раз упоминал о блаженном выражении лица Эдди. «Его улыбка была образцовой, – говорил Пит. – Она принадлежала человеку, который находился на своем месте и получал огромное удовольствие и радость от того, что он делал. Это был Великий Американский Гитарист. Я искренне надеялся, что, может быть, однажды он станет президентом».

Вышедший в январе 1984 года музыкальный клип на песню «Jump», режиссерами которого выступили Ломбард и Энджелус, был именно таким, каким они себе его представляли: замечательной песней, исполняемой харизматичной группой без всяких спецэффектов (за исключением неотразимой улыбки гитариста). «Jump» *подпрыгнул* в хит-парадах и стал самым успешным синглом Van Halen, достигнув первой строчки в «Горячей десятке» Америки по версии *Billboard*, а сам альбом 1984 в дальнейшем был продан тиражом свыше 10 млн копий.

Как иронично: за великолепием искренней трогательной улыбки Эда скрывалась непростая жизнь, которую вряд ли можно назвать счастливой. Наблюдая за его искрометным исполнением песни «Jump», никому и в голову бы не пришло, что в начале 1980-х Эд был много чем недоволен, и по этой причине группа, которая казалась крайне раскрепо-

щенной перед камерами, на самом деле висела на волоске.

Да, Эд всегда с улыбкой справлялся со своими проблемами. Но опять же, он к этому привык, ведь он делал так большую часть своей жизни.

Алексу Ван Халену было восемь, а младшему брату Эдди – семь, когда их отец Ян сообщил, что из родной Голландии семья переезжает в Калифорнию. Семья уже давно с трудом сводила концы с концами, и мать мальчиков, Юджиния, решила, что лучше будет покинуть их дом в городе Неймеген и присоединиться к родственникам в «Стране возможностей». Но на самом деле причины для переезда семьи в Америку были другими.

Юджиния, которая была наполовину голландкой, а наполовину представительницей Юго-Восточной Азии, в Нидерландах считалась «полукровкой», как и ее дети, а предрассудки относительно людей смешанного происхождения были настолько сильными, что Ван Халены решили: сыновьям лучше будет покинуть страну и начать с чистого листа где-нибудь в другом месте.

Это был далеко не первый и не последний раз, когда предрассудки и дискриминация отражались на семье Ван Халенов.

Ян Ван Хален родился в Нидерландах в 1920 году и уже в раннем возрасте стал одержим музыкой. К восемнадцати го-

дам Ян играл на саксофоне и кларнете на профессиональном уровне и выступал в джазовых группах и оркестрах по всей Европе. Когда в 1939 году началась Вторая мировая война, Яна зачислили в BBC³ Голландии, где в армейской группе он исполнял музыку для маршей и церемоний.

Однако, когда в 1940 году Германия вторглась в Нидерланды, она завоевала эту небольшую страну всего за пять дней, и всех голландских солдат призвали воевать на стороне нацистов. В случае отказа расстреливали на месте. Яна назначили исполнять пропагандистскую музыку Третьего Рейха, к чему он испытывал отвращение, но это было куда приятнее, чем получить пулю в лоб или воевать в окопах за Гитлера.

После окончания войны, вместо того чтобы вернуться домой, Ян отправился в Индонезию – крупное островное государство в Юго-Восточной Азии, которое с 1815 года находилось под колониальным господством Голландии. Там музыканту было относительно легко найти работу, и именно там Ян познакомился с Юджинией ван Бирс, на которой женился 11 августа 1950 года.

Молодая пара попыталась свить семейное гнездышко в Индонезии, но в планы снова вмешалась геополитика. После окончания Второй мировой войны Нидерланды попытались вновь установить в Индонезии колониальное господство, но в ответ началась жесткая вооруженная борьба, закончившаяся-

³ Военно-воздушные силы.

ся в декабре 1949 года – под влиянием международного давления Нидерланды формально признали независимость Индонезии.

Впоследствии индонезийцы стали относиться к уроженцам Голландии весьма враждебно, поэтому найти работу Яну было тяжело. Он решил, что лучше всего им с беременной Юджинией вернуться в Нидерланды, и 4 марта 1953 года они отправились в Амстердам. Спустя два месяца, 8 мая, родился Александр Артур (Алекс), а спустя еще два года, 26 января 1955 года, на свет появился второй ребенок – Эдвард Людвиг (Эдди).

В Индонезии к семье относились с большим подозрением из-за того, что они голландцы, в Голландии же Юджиния испытала на себе острое жало дискриминации за то, что была наполовину азиаткой. Женщина переживала, что мальчишки станут «жертвой такого же жестокого обращения». 9 марта 1962 года, несмотря на практически полное отсутствие знания английского, семья собрала пожитки и отправилась в Америку на забитом до отказа паровом судне, коротая ночи в жутких условиях.

Они взяли с собой несколько чемоданов, 75 голландских гульденов (около 15 долларов) и пианино производства голландской компании Rippen. Учитывая обстоятельства, кажется странным, что они тащили с собой музыкальный инструмент практически на другой конец света, но Эдвард и Александр с шести лет брали уроки фортепиано, а родители

мечтали о том, чтобы мальчишки стали уважаемыми классическими музыкантами, когда вырастут. Поэтому семья приняла непростое решение взять инструмент с собой.

Плыли девять дней, и, чтобы рассчитаться за дорогу, Ян, Эдвард и Александр развлекали посетителей корабля музыкальными выступлениями. Хотелось бы представить, что это походило на какой-нибудь давно забытый мюзикл 1930-х годов, но финансовое положение Ван Халенов было катастрофическим, и Ян с детьми всячески старался выжить.

«Мы напоминали детское шоу уродцев, – вспоминал Эдди. – Папа ходил со шляпой, в которую кидали деньги. За раз мы могли заработать двадцать долларов».

Оказавшись в Нью-Йорке, семья отправилась в четырехдневное путешествие на поезде через всю страну в Пасадену, штат Калифорния, чтобы оказаться рядом с родственниками, эмигрировавшими ранее. На деньги, заработанные на корабле, Ян и Юджиния смогли позволить себе снять крошечный домик, в котором пришлось жить с двумя другими семьями, пока Ван Халены не встали на ноги.

Город Пасадена, расположенный в 17 км к северо-востоку от центральной части Лос-Анджелеса, вероятно, лучше всего известен своим турниром «Парад роз» – ежегодным событием, которое знаменует начало традиционного матча по американскому футболу, «Кубок роз», (1 января) в Новый год. Но когда туда приехали Ван Халены, город считался крупным промышленным узлом: во время Второй мировой

войны место переоборудовали в центр исследования и обрабатывающей промышленности для научных и электрических высокоточных измерительных приборов, и когда наступили 1950-е, в городе разместились почти 400 таких компаний. А если добавить сюда автостраду Бульвар Арройо-Секко, прямой и удобный маршрут в Лос-Анджелес, то Пасадена была недорогим и привлекательным местом для тех, кто работал в соседнем «городе ангелов».

В годы послевоенного бума в населенный пункт стали в больших количествах стекаться мигранты: афроамериканцы из Техаса и Луизианы, беженцы из Китая, Японии, Индонезии и других стран Юго-Западной Азии. Однако, несмотря на возможности быстрорастущего города, Яну и Юджинии работу найти оказалось непросто, ведь они практически не разговаривали на английском языке. Пока Ян отчаянно искал работу музыканта, ему часто приходилось подрабатывать уборщиком и посудомойщиком.

«Папа не знал языка и не умел водить машину, потому что в Голландии все ездили на велосипедах, – рассказывал Эд. – Отцу часто приходилось ходить на работу пешком около 10 км, потому что поначалу мы себе даже велосипед позволить не могли».

Поскольку родителям приходилось несладко, первые годы Эда и Алекса в Америке были спартанскими. «Было жуть как страшно, – вспоминал Эдди. – Приходилось ходить в школу, а мы с Алексом понятия не имели, что да как. Мы с ним бы-

ли двумя отщепенцами, поэтому стали лучшими друзьями и научились держаться вместе».

В интервью 2004 года Эд по секрету рассказал мне: «В Америке я дружил с чернокожими. А белые ребята надо мной издевались. Рвали мои тетрадки с домашней работой, заставляли есть песок на детской площадке, всякое было. А чернокожие парни меня защищали».

Алекс, более общительный из двух мальчишек, всегда извлекал из плохой ситуации пользу и всячески старался вписаться в коллектив. Но его чрезвычайно ранимый младший брат замыкался в своем мире – мире музыки. Поскольку молодой Эдди часто не мог найти нужных слов, он выражал себя через пианино, на котором его учил играть строгий наставник из России. Под бдительным оком матери Эдди был вынужден придерживаться весьма сурового графика занятий. Дисциплина и очевидный талант, который Эдди унаследовал от отца, привели к тому, что в 9 лет мальчик легко утирал нос тысячам других детишек на местных конкурсах классической музыки.

Спустя всего несколько лет, в 12, Эдди с таким же усердием и рвением учился играть на электрогитаре, проводя бесчисленное количество часов, запершись у себя в комнате, разрабатывая технику, благодаря которой он станет одним из величайших музыкантов в мире.

Несмотря на весь дальнейший невероятный успех Эда, боль первых лет никогда его не покидала, особенно диском-

форт в общении и страх быть осмеянным. Но у Эдди с детства были качества, которые помогали ему справиться с любыми трудностями: твердая решимость, вера в силу семьи и уникальная способность выражать эмоции игрой на гитаре. Музыка и семейные узы, как говорил Эд, «были их спасением». В этот период они с братом также стали неразрывно связаны. «Трудности, через которые мы проходили, и усилия, которые прикладывали, чтобы добиться успеха в Америке, здорово нас закаляли», — вспоминал он.

И несмотря на то что в юности Эдди получил определенную психологическую травму, он все же научился относиться к трудностям с улыбкой. Вероятно, Дэвид Ли Рот думал о братьях Ван Хален, когда писал в бодрой песне «Jump»: «Ты должен держать удар, чтобы не расслабляться». Безусловно, эти строчки были близки Алексу и Эдди, и именно эту атмосферу и настроение камеры смогли поймать в этом легендарном клипе.

* * *

– Ты начинал с пианино.

– Мы с Алексом оба начали играть в шесть лет. Пришлось научиться играть на пианино, потому что это был «уважаемый» музыкальный инструмент. Мама мечтала, что раз уж мы собираемся стать музыкантами, то, по крайней мере, уважаемыми. Нас серьезно готовили к тому, чтобы стать кон-

цертными пианистами, как Владимир Горовиц⁴.

Когда мы перебрались в Штаты, родители сделали все, чтобы найти нам классного преподавателя по фортепиано. Им стал пожилой мужчина Стасис Калвайтис, окончивший одну из лучших консерваторий в России (Санкт-Петербургская императорская консерватория). Мужик этот ни слова не говорил по-английски, просто сидел с линейкой в руках, всегда готовый хорошенько шлепнуть нас, если мы допускали ошибку. Весь год он заставлял нас упражняться, готовя к конкурсу в Общественном колледже Лонг-Бич. Я три года подряд занимал первое место, но все это ненавидел. Нотной грамоте я так и не научился. Всегда дурил учителя. Он играл мне какую-нибудь композицию, я смотрел на его пальцы и запоминал на слух. Ноты, я, конечно, знал, но не так хорошо, как Алекс.

– То есть ты выигрывал в конкурсах, «притворяясь», что умеешь играть?

– Да, полагаю, природа наделила меня неплохим слухом, чтобы я схватывал на лету. Первый свой приз я выиграл в конкурсе, где было две тысячи детишек, и судьи говорили что-то вроде: «Гм, весьма интересная интерпретация Моцарта». А я такой: «О, черт. А я думал, что сыграл правильно!» Но, полагаю, они кайфовали уже от того, что я вкладывал в

⁴ Владимир Самойлович Горовиц (1903–1989) – советский и американский пианист еврейского происхождения. Один из величайших пианистов в истории музыки.

исполнение души.

– **Важный элемент исполнения классической музыки – интерпретация самого исполнителя.**

– О, именно так. Вот почему моим любимым пианистом был Горовиц. В его игре присутствовало интересное чувство юмора: он всегда по-своему играл Баха или Шопена, либо того, кого исполнял. То же самое касалось и Сеговии⁵. Он по-своему интерпретировал классику на гитаре, и музыканты, которые просто копируют его переложения нота в ноту, упускают суть. Нужно обрести собственный голос.

Думаю, именно поэтому, открыв для себя гитару, я отказывался брать уроки. Хотелось придумать что-то свое и найти собственный выход эмоциям, и мне не нужны были ничьи наставления о том, как обращаться с инструментом.

– **А чем тебя привлекала гитара? Тем, что можно сгибать струны и играть темперированные ноты, которые есть на пианино?**

– Ты абсолютно прав. На гитаре можно сгибать струны или использовать вибрато, чтобы сыграть микротоновые ноты, и многое упускается из виду, когда играешь на пианино. То же самое касается и любого безладового струнного инструмента, вроде скрипки или виолончели – просто послушай, как Йо Йо Ма⁶ исполняет на виолончели сюиты Баха.

⁵ Андрес Сеговия Торрес (1893–1987) – испанский гитарист, считающийся отцом современной академической гитары.

⁶ Йо Йо Ма (род. 1955) – американский виолончелист китайского происхож-

Я, кстати говоря, последнее время много играю на виолончели, вероятно, что-то ты даже услышишь на наших будущих альбомах. Но на данный момент гораздо проще оставить этот инструмент без внимания (*смеется*).

Но ты прав, гитара – это настолько экспрессивный инструмент, все равно что быть рядом с женщиной. Главное – прикосновение. Можно играть агрессивно, а можно сексуально массажировать, и ее реакция зависит от твоего прикосновения. Нечто похожее есть и в игре на фортепиано, но ты не дотрагиваешься до струн. Между тобой и струнами есть посредник – какой-то посторонний мужчина. С другой стороны, сомневаюсь, что мне хотелось бы услышать, как кто-нибудь сгибает струны на пианино, но было бы занятно понаблюдать за попыткой.

– **Еще ты играл на скрипке.**

– Да, около трех лет. Алекс тоже играл. В конце начальной школы и в начале средней. Игнали школьную программу. Алекс даже участвовал на скрипке в All City Orchestra. Я никогда этого не делал. Мне не нравилась музыка, которую меня заставляли играть, поэтому я просто начал валять дурака на скрипке, а потом пропал интерес.

– **В соло «Eruption» ты все же тайком протащил из-**

дения. Родился в Париже, получил образование в Нью-Йорке, США. Ма был вундеркиндом, выступая с четырёх с половиной лет. Он окончил Джульярдскую школу и Гарвардский университет и выступал в качестве солиста с оркестрами по всему миру.

вестный «Этюд 2» Крейцера⁷ на скрипке.

– (смеется) Это было шутки ради.

– **Музыка была важной составляющей в вашей семье.**

– Исполнение музыки спасло нашу семью. Мы с отцом, матерью и братом приехали в Америку с 50 долларами и пианино. Поначалу ютились в одной комнатухе, у нас был общий туалет с ванной на две другие семьи, но мы смогли снять собственное жилье, потому что отец зарабатывал дополнительные деньги, давая концерты по выходным.

– **Как долго ты брал уроки фортепиано?**

– После того как мы перебрались в Соединенные Штаты, интерес стал проходить, хотя я продолжал играть до 12 лет.

– **Тогда-то тебе и пришла в голову идея играть на гитаре рок-н-ролл?**

– Да. Это весьма забавно, потому что прежде чем оказаться в США, мы были буквально по соседству с Англией во время рассвета «Битлз», The Dave Clark Five и всех групп «Британского вторжения⁸», но услышал я про эти группы, когда мы уже перебрались в Америку. Как только мы приехали в Штаты, я увлекся рок-н-роллом и в конечном счете в 12 лет бросил пианино.

⁷ Родольф Крейцер (1766–1831) – французский скрипач, композитор и дирижер, представитель так называемой парижской скрипичной школы.

⁸ «Британское вторжение» – термин, обозначающий музыкальное явление середины – второй половины шестидесятых, когда британская рок-музыка начала доминировать как в национальных, так и в международных чартах.

Но даже до того, как я начал играть на гитаре, мы с Алексом сколотили небольшую рок-группу, которую называли Broken Combs, когда я был классе в четвертом или пятом. Алекс играл на саксофоне, а я – на пианино, и мы даже сочинили пару своих песен: «Boogie Wooger» и «Rumpus».

– Ты некоторое время даже на барабанах играл.

– Я играл на барабанах до Алекса. Приходилось разносить газеты, чтобы заплатить за барабаны, потому что предки не могли себе их позволить. Но пока я развозил по району газеты, брат тайком пробирался ко мне в комнату и играл на моих барабанах, и делал это куда лучше меня. Когда Алекс бросил пианино, мама с папой насильно заставили его ходить на уроки гитары фламенко, так что в доме появилась гитара. Алекс продолжал играть на моих барабанах, и когда стал преуспевать, я начал играть на его гитаре. Это и было началом Van Halen.

– В некоторой степени твое исполнение на гитаре можно сравнить с игрой пианиста. Это слышно по тому, как ты берешь аккорды и двумя руками играешь на грифе.

– Я очень ритмичный гитарист. Думаю, это заложено с детства, хотя, вероятно, неосознанно идет от пианино, а это ударный музыкальный инструмент. Когда я был подростком и слушал группы вроде The Dave Clark Five, изначально меня привлекал именно ритм. Мне нравился фанковый тяжелый грув в песнях вроде «Bits and Pieces» и «Glad All Over». Един-

ственная причина, по которой я перестал играть на барабанах, заключалась в том, что брат стал играть гораздо лучше меня, поэтому я сказал ему: «Иди-ка ты к черту, я буду играть на твоей гитаре!» Если руки достаточно ловкие и подвижные для игры на клавишных и барабанах, ты можешь играть абсолютно на любом инструменте.

И, безусловно, нужно чувствовать ритм. Если держишь ритм, то можешь сыграть все, что тебе нужно. Если у тебя есть чувство ритма и ты любишь музыку, продолжай играть до тех пор, пока не поймешь, что тебе нужно. Если можешь оплачивать аренду жилья – замечательно. А если нет, то лучше просто получать удовольствие от игры. Я, к примеру, в жизни больше ничего не умею.

– Легко ли было перейти с пианино на гитару?

– Пианино – универсальный инструмент. Когда начинаешь играть на пианино, выучи теорию и научись читать ноты, а потом можно переходить на любой другой инструмент. Не хочу звучать надменно, но всегда считал себя одаренным музыкантом. Отец всю жизнь был профессиональным музыкантом и говорил мне: «Сынок, у тебя талант». Кому-то дано, кому-то нет. Есть разница между теми, кто «чувствует» музыку, и теми, кто не чувствует, и не уверен, что этому можно научиться. В классической музыке эта разница здорово заметна. Я слышал отрывки композиций Дебюсси⁹ в ис-

⁹ Клод Дебюсси (1862–1918) – французский композитор. Ведущий представитель музыкального импрессионизма.

полнении двух пианистов, но это небо и земля. Оба играли ноты, но у одного каждая нота звучала красиво, а у другого получался просто шум – мне его игра очень резала слух.

– Как думаешь, хотел бы отец, чтобы вместо гитары ты играл на скрипке или пианино?

– Сложно сказать, чего бы он хотел. Он лишь хотел, чтобы мы добились успеха в жизни. Думаю, в глубине души он хотел, чтобы мы стали музыкантами, но именно мама топнула ногой и сказала, что хочет видеть нас настоящими музыкантами. Она не хотела, чтобы мы играли по клубам за гроши, как отец.

Если я в подростковом возрасте переставал заниматься фортепиано или начинал играть на гитаре, мама называла меня «пустышкой, как и твой отец». Когда растешь в такой обстановке, возникают проблемы с самооценкой.

– Помимо The Dave Clark Five какие еще песни или группы тебя заинтересовали, когда ты был подростком?

– Их было немало. Первое соло, которое я научился играть на гитаре, было из песни «Pushin' Too Hard» группы The Seeds. Они были гаражной группой середины 1960-х в стиле «Роллингов». Когда мы с Алексом впервые услышали эту песню на радио, я подумал: «Какого черта он делает?» Раньше американские группы обычно не исполняли гитарные соло, но оно было очень вкусным, с эффектами сустейна¹⁰ и

¹⁰ Сустейн (англ. Sustain) – продолжительность звучания извлечённого звука.

перегруза. Я не знал, что гитарист использует эффект фузза¹¹, а когда узнал, было неважно, потому что я все равно не мог себе позволить купить такой усилитель. И я вернулся домой, выкрутил громкость на максимум и понял: «Ого, а этот натуральный перегруз звучит даже лучше».

Гитарные риффы The Kinks тоже разрывают колонки в машине. Они звучали настолько мощно, и до сих пор круто звучат. Песня «All Day and All of the Night» мне нравилась даже больше, чем «You Really Got Me», – особенно тот рубящий звук малого барабана, на котором строится ритм. Я слышал, [певец-композитор Kinks] Рэй Дэвис сказал в интервью журналу *Guitar World*, что я сыграл рифф из песни «You Really Got Me» лучше, чем они. Не хочу утверждать, что это была более современная версия, но наша больше напоминала реактивный самолет. Однако их версия – это классика. Комментарии излишни.

Еще мне понравилась «It's My Life» группы The Animals (*напевает*): «Жизнь моя, и я буду делать, что захочу... не дави на меня!» Если это не бунтарство, тогда я не знаю, что это. У The Animals были классные вступления на басу, а потом блюзовый куплет, после чего шли мощные гимну подоб-

¹¹ Фузз (он же Фус, Фуз; более точная транскрипция с английского Fuzz – Фаз) – гитарный эффект, основанный на нелинейном искажении звука электрогитары транзисторными (впоследствии также цифровыми) устройствами с полной потерей огибающей сигнала. Фузз появился при попытках получить «перегруженный» звук на первых транзисторных гитарных усилителях. Основой эффекта является нелинейное искажение формы сигнала электрогитары.

ные припевы, как в этой песне и в «We Gotta Get Out of This Place». В эмоциональном плане мне их тексты были в кайф.

– **А как же «Битлз»?**

– Мне нравился их альбом *Abbey Road*. Это настоящее путешествие, и песня «I Want You (She's So Heavy)» уносит в другое измерение. Эти монструозные риффы, похоже, продолжают вечно, а потом просто сбрасывают тебя с утеса. Леннон поет очень страстно.

– **На многие концерты ходил, когда был подростком?**

– Первым концертом, на который я пошел, была группа Derek and the Dominos с Эриком Клэптоном, в Civic Auditorium в Пасадене [21 ноября 1970 года]. Мой друг выиграл на радио два билета и, зная, как я люблю творчество Клэптона, отдал их нам с Алексом. Когда я туда приехал, аншлага не было, поэтому я доплатил, поменял места на лучшие и оказался в шестом ряду от сцены. Это было здорово, правда, Клэптон мне нравился уже не так, как в годы Cream. Я все еще, так сказать, нес олимпийский огонь, но пламя уже начинало колыхаться (*смеется*).

Честно признаться, я ожидал от концерта чего-то более мощного. Если бы я увидел Cream, думаю, крышу бы мне сорвало точно, потому что мне нравился тот период Клэптона. Я же увидел нечто похожее на выступление Doobie Brothers – там был парень, который играл на бубне и бонго. Слабовато.

Не хочу критиковать Клэптона. Просто он сменил такти-

ку, и она мне не понравилась. Тем не менее мы с Алексом попытались проникнуть за кулисы – надеялись увидеть, как мимо пройдет Эрик. К сожалению, он к тому времени уже уехал, но зато удалось пообщаться с парнем, который играл на бубне! Клянусь Богом! Мы с Алексом заржали, потому что для бубна у чувака имелся специальный чехольчик. Я не шучу! (*смеется*).

– **Были какие-нибудь концерты, которые оправдывали твои ожидания?**

– О, да. Grand Funk Railroad живьем давали жару! Они мне нравились. Я по-прежнему могу сыграть все их песни. Еще мне нравились Black Sabbath. Некоторые подумают, что это странно, но Jethro Tull в то время выглядели весьма неплохо – тур в поддержку альбома *Thick as a Brick* был потрясающим!

– **Какие уроки ты для себя извлек с тех первых лет?**

– Отец дал мне лучший совет: «Если ошибся, продолжай играть... либо ошибись снова, и тогда все будут думать, что так и должно быть» (*смеется*).

2. Беспорядки на Сансет-стрип¹². «Погодите! Я взял вас исполнять хиты топ-40. А это еще что за дерьмо?!»

Van Halen появляются на задворках пригородной Пасадены, чтобы стать королями голливудской клубной сцены.

В четверг, 4 апреля 1974 года, эдди Ван Хален впервые официально вышел на сцену в составе Van Halen в Gazzarri's – ночном клубе на Сансет-стрип в Западном Голливуде. Щурясь от висевшего над головой сценического освещения, Эд всмотрелся в публику. Как только глаза привыкли к свету, к своему ужасу он обнаружил перед собой пустой танцпол.

Стараясь не думать об отсутствии зрителей, Эд обрушился на зал с яростным шквалом нот, сыгранных на гитаре Gibson Les Paul, а вокалист Дэвид Ли Рот восторженно кричал и вопил, когда группа принялась исполнять песню Deep Purple «Hallelujah», во время первого из четырех 45-минут-

¹² Сансет-стрип – часть бульвара Сансет, расположенного в городе Лос-Анджелес. Улица длиной 2,4 км проходит через городок Западный Голливуд. Сансет-стрип широко известна своими бутиками, ресторанами, рок-клубами, ночными клубами и огромными красочными рекламными щитами.

ных сетов, которые они отыграли тем вечером.

К концу вечера лишь четыре человека пришли послушать, как группа исполняет песни Bad Company, The James Gang и ZZ Top – и все четверо были друзьями, попавшими в клуб по приглашению.

К счастью, за выходные количество пришедших на выступление Van Halen увеличилось. После концерта в воскресенье Билл Газзарри пришел за кулисы и заплатил ребятам 75 долларов наличными за один вечер. Денег едва хватило на бензин, парковку, хот-доги с соусом «чили» и выпивку на четыре вечера, но уже на следующей неделе группа вернулась, чтобы отыграть еще четыре концерта с не меньшей энергией и энтузиазмом.

На июнь, август и сентябрь Van Halen стали местной группой клуба Gazzarri, а к 14 января 1977 года, когда ребята отыграли последнее шоу в клубе, они дали в общей сложности 140 концертов.

Сегодня кажется безумием, что группе удалось отыграть в клубе хотя бы один концерт, не говоря уже о ста сорока. Когда Van Halen проходили прослушивание у владельца клуба, он был совсем не впечатлен.

Он жаловался на то, что Эдди слишком громкий, а Газзарри жутко раздражало, что все, за исключением вокалиста, одеты в обычные футболки и джинсы. Газзарри считал, что парни выглядят как хиппи. Критика внешнего вида ока-

залась особенно неожиданной для самой группы. Газзарри, называвший себя «Крестным отцом рок-н-ролла», одевался как нелепый персонаж из малобюджетного фильма шестидесятых о чикагском мафиози и был совершенно не похож на «крутого парня».

Благодаря острым чертам лица, из-за которых 49-летнему Газзарри спокойно можно было дать все 70, он выглядел как несуразный, оторванный от реальной жизни дедушка четверых молодых парней, которым еще нельзя продавать спиртные напитки. Несмотря на свою чудаковатость, владелец клуба держал руку на пульсе и был экспертом в молодежной культуре, избирательно подходившим к вопросу о том, кто будет выступать на его площадке.

Van Halen были расстроены, когда он сказал им проваливать, но не сдались – они просто не могли этого сделать. Выступать на местных дворовых пьянках и школьных дискотеках – это, безусловно, прекрасно, но Рот знал, что группе во что бы то ни стало нужно ворваться на голливудскую клубную сцену. Никто не узнает про этих ребят, если они продолжат играть в какой-нибудь забегаловке в Помоне – нужно было стремиться на Сансет-стрип.

«Газзарри всегда был в гуще событий, – рассказывал Рот. – А у Билла были танцовщицы: они работали на Газзарри и исполняли эротические танцы. Я решил для себя, что этот клуб станет для нас следующим шагом и пропуском в Голливуд».

Но все было не так легко. Группа умоляла дать им возможность пройти второе прослушивание и снова облажалась. Рот паниковал, не зная, каким же будет следующий шаг группы, как вдруг чудесным образом удача повернулась к ребятам лицом.

Два молодых организатора выступлений, Марк Алгорри и Марио Миранда, отбিরавшие группы по просьбе – кто бы мог подумать! – любителя пожевать сигару Газзарри, совершенно случайно увидели, как Van Halen выступают в забитом до отказа помещении колледжа в Пасадене. Они видели, с каким восторгом реагирует собравшаяся публика, и были уверены, что и голливудская молодежь их тоже полюбит. Они уломали несговорчивого Газзарри дать парням из Van Halen третий шанс – но на этот раз отыграть несколько вечеров перед своей публикой.

После того как ранним вечером Газзарри увидел выступление Van Halen в своем клубе, куда пришла небольшая, но восторженная публика, он наконец сдался. Почему он передумал, история умалчивает, но, вероятно, в харизматичных Дэвиде и Эдди он разглядел «кумиров молодежи», заметив, что девушки толпятся прямо возле сцены. По коммерческим соображениям – и, как уже было сказано, из личных пристрастий – владелец клуба стремился заполнить концертную площадку привлекательными девицами. Он прекрасно знал: раз есть девушки, придут и парни и будут щедро сорить деньгами, поэтому Газзарри также нанял сексуальных тан-

цовщиц и устроил женские соревнования, пообещав победительницам денежный приз.

В случае с Van Halen инстинкт Газзарри не подвел. Когда от Голливуда до пляжей Санта-Моники поползли слухи, тысячи молодых девиц, включая подтянутых блондинок, студенток Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе и фанаток из родного города группы Пасадены, стали ломиться в клуб. Большинство из них пришли, чтобы увидеть либо Дэйва, подтянутого и похотливого вокалиста, легко способного завлечь их на заднее сиденье своей машины, либо Эдди, феноменально талантливого гитариста и слегка стеснительного парня, которого каждой из них хотелось пригласить к себе домой и познакомить с родителями.

«Девушки всегда подходили ко мне с просьбой: „Крестный отец, познакомь меня с Эдди!“, – вспоминал Газзарри, умерший в 1991 году. – Эдди был тихим, но самым популярным в группе. Он стоял на одной стороне сцены, и каждую неделю, что ребята играли в моем клубе, было как минимум пятьдесят девушек, которые приходили, платили за билет и весь вечер стояли со стороны Эдди».

Собрав в течение следующих нескольких лет полный зал на несколько сотен концертов в Голливуде в таких местах, как Gazzarri's и The Starwood, группа наконец смогла привлечь внимание лейбла Warner Bros. и выбить себе контракт. Но остается вопрос: какого черта это заняло *так* много времени?

Однозначно ответить на него нельзя. В середине 1970-х рок-н-рольная сцена на Сансет-стрип напоминала лишь бледную тень того, чем была в годы расцвета. Почти десять лет прошло с момента первого рок-н-рольного пика на Стрип в 1966 году, когда группы вроде The Byrds, Buffalo Springfield, The Doors и Love моментально добились славы, отыграв многочисленные концерты на легендарной клубной сцене Лос-Анджелеса. В психоделические 1960-е почти каждый вечер сотни – если не тысячи – подростков забивали до отказа тротуары между Доэни-драйв и Ларраби-стрит, где находились клубы Whisky a Go Go, Pandora's Box, Ciro's и The Central (ныне Viper Room).

Почти каждый вечер на улицах царил постоянный праздник, но, когда местные жители и лавочники стали жаловаться, городской совет Лос-Анджелеса ввел строгий комендантский час и статью за тунеядство. Молодые фанаты музыки, участники групп и несколько владельцев клубов считали, что комендантский час – нарушение гражданских прав молодежи, и в субботу, 12 ноября 1966 года, был организован митинг. Тем вечером тысячи демонстрантов столкнулись с офицерами полиции – сегодня эта стычка известна как «Беспорядки на Сансет-стрип».

В результате беспорядков власти города разрешили посещать 12 клубов только тем, кому исполнился 21 год; как и следовало ожидать, доходы резко упали, и несколько площа-

док закрылись. К началу 1970-х бульвар Сансет-стрип напоминал мертвый город, и молодежь почти забросила ночные клубы, предпочитая ходить на более крупные площадки рок-концертов.

Тем временем в ночные клубы Голливуда приглашали выступать только перспективные коллективы или местных артистов вроде Джексона Брауна, The Eagles, Линды Ронстадт и дуэта Букингема и Никса, демонстрировавших более мягкое и нежное звучание, которое устраивало возрастную публику.

Если в 1970-х у вас имелась звукозаписывающая компания в Лос-Анджелесе, вы шли в клубы Голливуда и подбирали себе скромных необщительных певцов-композиторов вроде Дж. Д. Саузера, либо открывали следующего Джеймса Тейлора. Если вы искали следующую именитую и успешную группу вроде Led Zeppelin, Bad Company или Aerosmith, вам бы, вероятно, даже в голову не пришло прочесать свой задний двор.

Когда в середине 1960-х произошли беспорядки на Сансет-стрип, Эдди Ван Халену было всего 11 лет, и он, вероятно, даже не слышал об этом происшествии. Эд и Алекс все еще жили в пригородном домике, занимались на классическом пианино под зорким наблюдением матери. И хотя мальчики прогрессировали, ни один из них не наслаждался музыкой, которую их заставили учить; гораздо больше их привлекал рок-н-ролл, который они слышали по радио. Но

строгие занятия на пианино, благодаря которым мальчики научились ритму, гармониям, тому, что левая рука не зависит от правой, и, в более широком смысле, усердию, столь необходимому для любого музыканта, впоследствии сослужат им добрую службу.

Алекс переключился на гитару, а Эд сел за барабанную установку. В конечном счете они решили поменяться, либо же Эд был вынужден выбрать гитару, когда старшему брату стало интереснее колошматить по барабанам.

«Когда я взял в руки гитару, не было никакого откровения свыше, – рассказывал Эдди журналисту *Guitar World* Стивену Розену. – Что-то мне давалось легко, что-то – тяжело. Но я об этом даже не думал; мне просто хотелось этим заниматься, веселиться и получать удовольствие от процесса. И даже если одну песню я мог выучить за неделю либо за один день выучить пять песен, я никогда об этом не думал».

Дни и недели превратились в года, и Эдди продолжил совершенствоваться. «Я сидел на краю кровати с упаковкой из шести банок пива Schlitz Malt и играл на гитаре, – рассказывал он. – В 7 часов вечера брат уходил на улицу, веселиться и спать с девчонками, а когда он возвращался в 3 часа утра, я все так же сидел и играл».

Первую шестиструнную электрогитару – Teisco Del Rey WG-4L – Эд купил в универмаге The Sears на деньги, которые заработал, разнося газеты. Весьма недорогая японская гитара была хорошим инструментом для новичка, но вско-

ре Эд обнаружил, что четыре звукоснимателя и непонятный набор переключателей – это явно больше, чем ему нужно.

Однажды в 1968 году Эд зашел в магазин Lafayette Electronics на бульваре Колорадо в деловой части Пасадены и увидел ярко желтую и темно-бордовую по краям 12-струнную электрогитару Univox Custom. Инструмент был похож на крутые гитары, на которых играли его друзья из района, вроде Билла Максвелла, но единственная проблема заключалась в том, что у этой модели 12 струн, а Эд хотел шести-струнную. Тем не менее Эд все равно ее купил и снял все струны, отвечающие за верхние октавы, чтобы превратить в стандартную гитару.

«Это была моя самая-самая первая успешная попытка поменять на гитаре то, что меня не устраивало, – рассказывал Эдвард. – С самого начала все, что я брал с полок музыкальных магазинов, даже самое дорогое, никогда не отвечало моим требованиям. Либо чего-то не хватало, либо было полно бесполезных и идиотских деталей, каких-нибудь звенящих свистулек, которые мне не нужны. Во многом это было связано с тем, что я никогда не брал уроки гитары, поэтому не мог отличить хорошее от плохого. Я и не знал, что существуют какие-то правила. Я знал лишь то, что мне нравилось, и хотел чувствовать и слышать это».

Тем временем Юджиния Ван Хален была не в восторге от того, что мальчишки теряют интерес к пианино, перевезти которое в Калифорнию стоило немалых усилий, но их отец-му-

зыкант оказался гораздо более понимающим. Увидев, с каким энтузиазмом мальчишки играют на гитаре и барабанах, он решил подстегнуть их интерес, купив им эти инструменты.

В августе 1969 года Ян отвел мальчишек в магазин «Музыка для каждого» в Сьерра-Мадре, штат Калифорния, и купил Алексу барабанную установку Cooper за 200 долларов, изготовленную в Японии компанией Pearl, а Эду – совершенно новый Gibson Les Paul Standard золотого цвета за 400 долларов, заплатив в рассрочку 143 доллара за оба инструмента, включая комиссию 20 долларов, и доплатил 123 доллара, обменяв флейту Bundy и гитару Эда Univox.

Любой мальчишка был бы в восторге, имея он такую красивую гитару, но у Эдди на протяжении всей жизни получалось так, что инструменты не совсем соответствовали его жестким требованиям. Вскоре Эд, к своему разочарованию, обнаружил, что длинные узкие звукосниматели с одной катушкой P90 (синглы) не дают такого же насыщенного мощного гармоничного звука, как звукосниматели с двумя катушками (хамбакеры¹³), стоявшие на гитарах Les Paul и Gibson SG, как у его кумира, британского блюзового виртуоза Эрика Клэптона.

Клэптон, игравший в любимых Эдом альбомах *Cream* и

¹³ Хамбакер (англ. Humbucker) – тип магнитного звукоснимателя для электро- и бас-гитары, состоящий из двух катушек индуктивности в магнитном поле. Основное предназначение – подавление шумов в выходном аудиосигнале.

The «Blues Breaker» s, был одним из немногих музыкантов, которых Эдди когда-либо возводил в ранг кумиров, и стремление воссоздать звук Клэптона в песнях «Crossroads», «I'm So Glad» и «Sunshine of Your Love» стало для юного Эда чем-то вроде музыкального Святого Грааля.

«Эрик Клэптон времен Cream – единственный гитарист, реально оказавший на меня влияние, – сотни раз говорил Эдвард в интервью. – Именно благодаря ему я взял в руки гитару. Он фактически взял гитару Gibson и подключил напрямую к усилителю Marshall. Его соло всегда были мелодичными и запоминающимися. После того, как Cream распались, я, можно сказать, взял все, чему научился у Эрика, а потом пошел своей дорогой».

Но вместо того, чтобы ныть и причитать по поводу «недостатков» своей гитары, Эд взял в руки долото и переделал свой Les Paul, поставив хамбакер на уровне бриджа¹⁴. Еще он снял крышку звукоснимателя (на нэк) P90, чтобы увеличить его мощность. То, что другие посчитали бы надругательством над инструментом, для Эда было переходом на новый уровень, апгрейдом. Когда он понял, что ему не нравится золотой цвет инструмента, то решил содрать слой краски и перекрасить гитару в черный цвет. Эти изменения дали

¹⁴ Бридж на гитаре – это часть инструмента, расположенная на корпусе, к которой крепятся струны гитары на одном конце, а на другом конце они крепятся к колкам на голове грифа. Бридж играет важную роль в поддержании натяжения струн и передаче их вибраций на корпус инструмента, что влияет на звук и интонацию гитары.

Эдварду то, чего он хотел, и в дальнейшем он будет делать так чаще.

Мало кто в начале 1970-х осмеливался модифицировать гитару с помощью новых или запасных деталей. Это был крайне радикальный шаг, но было наглядно видно, откуда Эд, осознанно или нет, черпал вдохновение. Южная Калифорния была родиной культуры хот-родов, где дворовые автомеханики, работая со старым хламом, соревновались друг с другом, желая посмотреть, кто соберет самую быструю и крутую тачку.

Пасадена, «родной» город Эдди, была перенасыщена такими механиками-автолюбителями, и буквально всюду были несерийные автомобили. Легендарная автомастерская Дона Блэра Speed Shop, один из первых салонов, продававший подержанные запчасти в Южной Калифорнии, располагался менее чем в трех километрах от места, где вырос Эд, и многие подростки из его района переделывали и улучшали собственные старые тачки, устанавливая, к примеру, другой двигатель, перекрашивая корпус и наклеивая спортивные лампасы. По сравнению с этим замена звукоснимателя или перекраска корпуса гитары, вероятно, были не такой уж большой проблемой.

Следующее значимое событие, позволившее Эдди стать экспериментатором, произошло в 1970 году, когда он устроился грузчиком в музыкальный магазин в Пасадене

Berry & Grassmuck Music Co., чтобы побыстрее выплатить долг за гитару Les Paul.

Как-то раз в торговый зал магазина привезли полный стек Marshall, состоящий из 100-ваттной «головы»-усилителя и двух колонок, каждая с четырьмя 30-сантиметровыми динамиками. Раньше этот Marshall был штатным усилителем в здании Rose Palace в Пасадене, где как раз совсем недавно перестали устраивать рок-концерты. Именно на таких усилителях играли Джими Хендрикс, Джимми Пейдж и, конечно же, Эрик Клэптон.

В то время усилители Marshall были в Соединенных Штатах дефицитом, и крайне редко новый можно было найти на рынке по цене около 1500 долларов. Воспользовавшись скидкой сотрудника, Эд заплатил за подержанный усилитель меньше – правда, чтобы выплатить весь долг, ему пришлось работать всю старшую школу.

Gibson Les Paul и стек Marshall были исключительным оборудованием для электрогитары в конце 1960-х и 1970-х. И теперь, обзаведясь внушительным шикарным оборудованием, Эд стал вступать в группы, в том числе в ту, которую они с Алексом называли The Trojan Rubber Company – позже, для выступлений в Объединенной методистской церкви Святого Иакова, они сменили название на более коммерчески приемлемое Space Brothers – и другую под названием Genesis.

Для большинства его приятелей-музыкантов игра на ги-

гитаре была хобби, но для Эда это было делом всей жизни. Способность Эдди снять нота в ноту сложную песню Cream «Crossroads» была не просто достижением, а паспортом иммигранта, достойного дружбы, принятия в коллектив и уважения. Выходя на какой-нибудь дворовой вечеринке исполнять новейшую песню Black Sabbath, Эд больше не был тем «тихим чудачком из Голландии», которому тяжело учиться, он был истинной суперзвездой старшей школы.

Играя в группе, Эдди справлялся с социофобией. Пока он был на сцене и его стек Marshall звучал максимально громко, Эд мог проводить время с друзьями, не думая о том, как неловко он выглядит в их компании. «Я на самом деле стеснительный и нервный парень, – рассказал он журналу *Rolling Stone* в 1998 году. – Меня раньше легко можно было лишить уверенности и понизить мне самооценку. Вот почему я пил».

Поначалу Эд создавал группы, приглашая в них своих друзей: Деннис Трэвис или Кэвин Форд играли на бас-гитаре, Билл Максвелл – на гитаре, Гэри Бута был вокалистом, а сам Эд с Алексом (у которого теперь была установка Ludwig с двумя бочками) были главными составляющими. Когда весной 1971 года в Genesis пришел басист Марк Стун, группа превратилась в мощное трио, и Эд даже выполнял роль вокалиста. Чуть позднее, после того как ребята узнали о существовании британской группы Genesis, они сменили название на Mammoth.

Genesis/Mammoth в основном исполняли песни, состоя-

щие из долгих инструментальных импровизаций, включая композиции Cream «Crossroads» и «White Room», Black Sabbath «Iron Man», концертную версию «My Generation» группы «Jump» (с концертного альбома *Live at Leeds*) и безумное буги «I'm Going Home» Ten Years After. И хотя в плане мастерской игры придраться абсолютно не к чему, вокал Эда был на любителя.

Увидев выступление Genesis, амбициозный вокалист и болтун по имени Дэвид Ли Рот сказал Эду с Алексом, что им нужен нормальный певец, то есть он сам. К тому времени Эд и сам хотел отойти от микрофона, чтобы больше внимания уделить игре на гитаре, поэтому они с Алексом попросили Рота выучить несколько песен и прийти на прослушивание. Несмотря на всю браваду Рота, когда он пришел и спел, братья были не в восторге от его пения и отправили выскочку домой.

Недолго думая, Рот сколотил свою группу и назвал ее Red Ball Jets, в честь популярных кед, в рекламе которых молодежи обещали «бегать быстрее, а прыгать выше». Когда чуть позже братья Ван Халены и Стоун выступили в одном концерте с Red Ball Jets, они, к своему удивлению, увидели экстравагантно одетого персонажа со знакомым лицом, важно расхаживавшего по сцене. Нехватку вокального мастерства Рот с лихвой компенсировал энергией, харизмой и сценическим обаянием. Вскоре обе группы стали бороться за господство на местной сцене, сталкивая виртуозность Mammoth с

артистизмом Red Ball Jets.

Дэвид Ли Рот и братья Ван Халены наконец собрались вместе, когда по стечению обстоятельств летом 1973 года вокалист оказался в группе Mammoth. В начале того же года Red Ball Jets распались, и Рот остался без группы. Примерно в то же время братья Ван Халены искали, где бы арендовать порталы, после того как их обычные источники повысили цены.

Зная, что у Рота имелись порталы, которые тот не использовал, братья обратились к нему за помощью. Рот им не отказал, но если первое время за аренду он брал небольшие деньги, то потом потребовал, чтобы взамен они дали ему исполнить на концертах несколько песен. В конечном итоге музыканты Mammoth рискнули принять столь решительно настроенного Рота в группу: и для того, чтобы сэкономить деньги и больше не брать в аренду его порталы, и для того, чтобы, наконец, освободить Эда от столь неудобной для него роли вокалиста.

«Мы с Эдом терпеть не могли Red Ball Jets или их музыку, – рассказывал Алекс в интервью журналу *Classic Rock*. – Но я понимал, что Эд не может быть нашим вокалистом. В то время Рот был слишком дерзким и наглым парнем; у него были длинные светлые волосы, и вел он себя чересчур самоуверенно. Я решил, что со временем его пение станет лучше, потому что пел он дерьмово. Seriously. Но брал тем, что не закрывал рот, постоянно говорил и весьма необычно выгля-

дел».

Незадолго до того, как Рот присоединился к Mammoth, группа пригласила клавишника Джима Певси, и стало легче вырабатывать фирменный звук и сочинять песни.

Теперь, когда новым вокалистом стал Рот, тяжелое рок-звучание Mammoth с долгими инструментальными импровизациями превратилось в более короткие поп-песни с фанковыми танцевальными элементами. Это изменение в основном было вызвано сильным желанием группы попасть с концертами в клубы, где попса пользовалась особой популярностью. Несмотря на то, что Mammoth привлекали все больше народу на дворовых вечеринках, где ребята выступали, они также привлекали внимание местных полицейских, и концерты часто срывали после того, как группа успевала отыграть всего несколько минут. Если парни хотели оказаться в клубах, то попса – хотя бы временно – могла предоставить им такой шанс.

Начав организовывать выступления за пределами Пасадены и в ее окрестностях, Mammoth привлекли к себе внимание еще одной группы под названием Mammoth из долины Сан-Фернандо. Эта группа старше, и, в отличие от подростков из Пасадены, с именем, попросила своего юриста отправить им просьбу с требованием прекратить карьеру под этим названием. Вынужденные придумать новое имя, братья Ван Халены предложили Rat Salad («Крысиный салат»), вдохновившись инструментальной композицией с альбома

Black Sabbath Paranoid. Вот тогда-то Рот выдвинул замечательное предложение: назваться просто Van Halen, что, безусловно, им подходило, звучало круто и считалось уникальным. После чего Рот и братья стали еще ближе.

К тому времени как Van Halen организовали свой первый концерт в клубе Gazzarri's, Певси уже покинул группу. И хотя они по-прежнему могли исполнять десятки песен в качестве трио с вокалистом, ребята все же искали возможность расширить свой репертуар, чтобы легче было исполнять чужой материал по 4–5 раз в неделю. Рот считал, что с вокальными гармониями в исполнении трех человек группа будет звучать насыщеннее и даже сможет заменить духовую секцию в песнях в стиле фанк и ритм-н-блюз, которые парни хотели играть. Проблема заключалась в том, что Марк Стоун не умел петь и наотрез отказывался даже пробовать. Другая проблема состояла в том, что Стоун никак не мог запомнить многие из 300 песен их богатого репертуара. Вывод был простой: нужно найти нового басиста.

Когда музыканты Van Halen приняли это решение, у них уже был на примете парень – Майк Энтони, басист и фронтмен Snake, группы из соседней Аркадии. Энтони обладал впечатляющим вокальным диапазоном и, в отличие от Рота с Эдом, легко брал высокие ноты. Несмотря на то, что Майк уже пересекался с братьями, впервые он привлек их внимание, когда Snake выступали на разогреве и хедлайнерами были Van Halen. Концерт состоялся 3 мая 1974 года в актовом

зале старшей школы в Пасадене.

После выступления у братьев Ван Халенов завязался разговор с Энтони, и Майк предложил как-нибудь всем собраться и поиграть. Несколько недель спустя Эд вышел на басиста через общего друга, попросил взять с собой бас и усилитель и прийти на репетиционную базу Van Halen. После репетиции с Алексом и Эдом братья предложили Энтони стать их новым басистом.

«Он реально был энергичным музыкантом и обладал прекрасным голосом, а его коллеги по группе меня мало волновали», – вспоминал Алекс.

Выступление в клубе Gazzarri's было не самым шикарным, но в конечном итоге многое у Van Halen стало получаться. В апреле 1976 года влиятельный голливудский эстет Родни Бингенхеймер зашел в этот клуб с другом, чтобы выпить и посмеяться над нелепыми кавер-группами, которые обычно выступали в этом заведении. Но вместо этого они, к своему удивлению, обнаружили весьма талантливую группу и клуб, забитый привлекательными девицами, включая даже тех, кто постоянно захаживал на «английскую дискотеку» самого Бингенхеймера, расположенную километрах в трех к востоку от клуба Gazzarri's на бульваре Сансет, пока в декабре 1975 года ее не закрыли.

«Van Halen исполняли песни из репертуара топ-40, – рассказал Бингенхеймер Роберту Хилберну из газеты *Los Angeles Times* в начале января 1977-го. – Я был впечатлен и

спросил у ребят, есть ли у них свои песни. Они предложили мне прийти к ним на выступление в Pasadena Civic. Приехав туда, я увидел, что на них пришло около 2000 человек. Ребята организовали концерт своими силами. Потрясающе».

Бингенхеймер помогал Van Halen с концертами в более престижных клубах, включая выступления на разогреве у таких международных коллективов как UFO в Golden West Ballroom в Норуолке и в клубе The Starwood на бульваре Санта-Моника, где играли национальные коллективы и местные группы, исполняющие собственный музыкальный материал. «Я даже привел Джина Симмонса из KISS [в клуб The Starwood], и они ему настолько понравились, что он оплатил парням билеты на самолет в Нью-Йорк, чтобы они записали демо», – сказал Бингенхеймер. Также он был первым ди-джеем, который поставил Van Halen на радио, включив «Runnin' with the Devil» с демозаписи группы, и в декабре 1976 года взял интервью у громогласного Рота в своей новой программе на местной радиостанции KROQ в Пасадене.

Сотрудничество группы с Симмонсом обернулось горьким опытом. И хотя записывать демо было увлекательно – парни работали в студии Джими Хендрикса Electric Lady в Нью-Йорке, а также в Village Recorders в Западном Лос-Анджелесе, где Rolling Stones записали альбом *Goats Head Soup*, а Эрик Клэптон записывал партии к песне «After Midnight» – результатом парни остались недовольны. Еще больше Van Halen расстроились, когда менеджер KISS, Билл Окойн, не

разделил энтузиазма Симмонса по отношению к группе, предложив подписать контракт с группой Piper, фронтменом которой был Билли Сквайер.

В конце 1976 года Van Halen снова стали давать концерты в Голливуде в клубах The Starwood и Whisky a Go Go, где как раз все стали снова исполнять живую музыку после того, как за полтора года до этого там были кабаре-эстрада и театральные постановки вроде «Let My People Go». Van Halen также выбили себе несколько выступлений на разогреве, включая шоу в канун Нового года в Санта-Монике, отыграв перед Sparks, и 30 января 1977 года на Long Beach Arena, где хедлайнером был Карлос Сантана. Но самыми успешными выступлениями были те, которые группа организовывала и продвигала сама, в Pasadena Civic Auditorium, куда приходили тысячи местных фанатов.

В середине 1977 года настойчивое желание Van Halen играть собственные песни в голливудских ночных клубах наконец принесло свои плоды. Группе потребовалось больше времени, чем следовало бы, чтобы добиться подписания контракта с крупным звукозаписывающим лейблом, но как только у них это получилось, выступления в клубах остались в прошлом: вместо них группа стала выступать на стадионах и концертных площадках по всей стране и за ее пределами. Этот переход произошел легко и гладко, отчасти благодаря полученному опыту выступлений в одних и тех же клубах.

– **Кто вдохновил тебя на исполнение музыки?**

– Отец. Он был душевным парнем. Профессиональным музыкантом и играл на саксофоне и кларнете как сумасшедший. Но музыкой прокормить семью он не мог, поэтому приходилось мыть посуду и убирать помещения. Маме тоже приходилось работать весь день. Она была горничной. Никогда не забуду, как помогал папе натирать воском полы в «Масонском храме» в Пасадене. Я научился управляться с натиркой полов и помогал маме с уборкой.

Но всех нас спасла именно музыка. В доме постоянно играла музыка, и все вокруг было с ней связано. Музыка была для папы смыслом жизни, а потом стала и смыслом моей жизни. Не знаю, что повлияло: гены или просто обстановка... а может быть, и то, и другое. Мама не была профессиональным музыкантом, но у нее имелся огромный орган с ритм-боксом внутри. На праздники мама с папой исполняли старые популярные музыкальные произведения, она на органе, а отец – на саксофоне.

Музыка помогала мне сбежать от реальности. Каждую неделю к нам в дом приезжала полиция, потому что мама гонялась за папой и била сковородкой по башке. Они любили друг друга, но и ругались много. И чтобы не видеть этого, я играл на пианино либо сидел в своей комнате и брэнчал на

гитаре.

Отец умер в 66 лет, потому что был алкоголиком, но прожил полноценную жизнь. Маме было 80, и она ничего не делала. Я пытаюсь найти баланс. Не хочу быть как мама и бесцельно дожить до 80 лет. Но и в 66 лет, как отец, умереть тоже не хочу.

– Какой была твоя первая электрическая гитара?

– Модель Teisco. Это иронично, потому что в ней было аж четыре звукоснимателя, а все знают, что обычно я использую только один. Первыми песнями, которые я научился играть на той гитаре, были «Pipeline», «Wipeout» и «Walk, Don't Run» группы The Ventures. У меня, кстати, есть кадры, снятые на кинокамеру Super 8¹⁵, где я в 6 классе выступаю на шоу талантов. Звука, правда, нет. После этого я стал играть песни Cream, а потом Grand Funk Railroad и Black Sabbath. Я уже давно продал свою первую гитару Teisco, но нашел точно такую же.

– Как ты учился играть на гитаре?

– Слушал песни либо радио и подбирал мелодии на слух. В молодости я был очень стеснительным. Часто молчал, из-за чего одноклассники считали меня придурком. Пить я начал в 12 лет – папа дал стопку водки и сигарету после того, как меня укусила немецкая овчарка, – и продолжил, потому что постоянно стеснялся и нервничал. Еще пил каждый раз, чтобы успокоить нервы, когда мы выступали с группой отца.

¹⁵ Super 8 – разновидность 8-мм киноплёнки, представлена в 1965 году.

Когда я напивался, мог всякое ляпнуть, хотя это были пьяные бредни, и трезвый я бы такое не сказал. В школе было непросто, девочки вечно прикалывались надо мной и использовали, а среди качков и спортсменов я не вписывался, поэтому просто оставался дома и часами играл на гитаре. Почти все старшие классы я запирался у себя в комнате и говорил себе: «Послушай, гитара никогда тебя не предаст и не сделает больно, как очередная телочка». Чем больше усилий и внимания я прилагал к игре на гитаре, тем больше чувствовал отдачу.

– Когда ты начал играть в группах?

– Когда я научился играть на гитаре, были только мы с Алексом. Мы долгое время играли вместе. В самом начале басиста не было. Я играл чертовски громко, и его все равно не было бы слышно. Мы с Алексом выступали в группе отца: в загородных клубах, на свадьбах, церемониях, бармицах. Папа каждый воскресный вечер выступал в клубе Continental, а мы ему аккомпанировали. Мы выступали в загородном клубе La Mirada, а он играл в местечке The Alpine Haus в долине Сан-Фернандо, и на нас была национальная одежда баварцев. Те песни в стиле «полька» очень странные. У всех ритм I–IV–V, но они напоминают кантри. Алекс сидел и играл с ними на барабанах, потом выходил я и играл на гитаре с Алексом. Когда группа делала перерыв, мы с Алексом играли вдвоем для публики, а папа ходил со шляпой, пытаясь собрать деньги. Занятное было время.

Все группы, которые играли в клубах Голливуда после нас, упускали важную деталь. Прежде чем перейти в клубы, они не выступали на свадьбах, бар-мицвах и польках, как это делали мы. Я не говорю, что нужно обязательно играть по клубам, но ты учишься понимать, как угодить разного рода публике.

– **Van Halen действительно не звучали, как любая другая группа, игравшая в клубе в 1970-е, тогда как многие коллективы, выступавшие в клубах Голливуда в 1980-е, звучали как Van Halen.**

– Раньше звукозаписывающие компании, по сути, определяли тренды и моду. Когда появились панк и Новая волна, лейблы подписали несколько панк-групп и коллективы Новой волны и продвигали их. То же самое было с появлением Nirvana и Pearl Jam, и сразу же каждому лейблу пришлось подписать гранжевую группу. Спустя какое-то время все приедается, и ты выжимаешь максимум, поэтому все циклично. Но главный элемент – это простота рок-н-ролла. Когда мы начинали, никто не думал о славе. Мы просто играли музыку.

– **Я хорошо помню объявления в 1980-х о поиске музыкантов: «Обязательно длинные волосы». Было ощущение, что куда больше всех интересовал твой внешний вид, а не то, как ты играешь.**

– Напоминало плохую службу знакомств. После нас были хорошие группы, которые играли по клубам, но спустя ка-

кое-то время музыка превратилась в индустрию, и всех стал интересовать исключительно внешний вид.

Сегодня у каждого второго дома есть рабочие станции, профессиональные студии, они могут слепить песню из кусочков, сделать что угодно, но живьем сыграть это не могут. Могут танцевать и открывать рот под музыку, однако исполнить ее они не в состоянии. Музыку исполняли живьем задолго до того, как появились технологии, способные ее записать. Думаешь, Бетховен или Моцарт стали бы тратить свое время на сочинение музыки, если бы у них под рукой была студия звукозаписи на 24 канала или Pro Tools? Просто представь, сколько они всего могли сочинить.

– Как от исполнения чужих песен вы перешли к своим?

– Когда мы играли по клубам, то учили ровно столько песен из «топ-40», сколько требовалось для выступления. Но нужно было играть 45-минутные концерты. Даже если ты знал тридцать песен, этого хватало лишь на два концерта по 45 минут, потому что большинство песен «топ-40» длится всего три минуты. Мы решили, что можем исполнять собственный материал, и пока звучит ритм, всем плевать, чья это песня.

Однажды в Ковине мы выступали в клубе Posh. Никогда этого не забуду. Все свои песни «топ-40» мы сыграли и приступили к исполнению собственного материала. Владелец клуба подходит к нам, пока мы играли, и говорит: «Пого-

дите! Я вас брал исполнять песни „топ-40“. А это еще что за дерьмо?!» Он велел нам проваливать и даже аппаратуру забрать не разрешил. Пришлось вернуться на следующей неделе и все забрать. И так было всегда. Либо гитарист слишком громко играет, либо играет чересчур психоделическую музыку. Все всегда жаловались именно на меня.

Забавно, но как бы сильно я ни старался звучать как на пластинках – а я старался, – все равно звучал по-своему. Мы раньше исполняли песню The Isley Brothers «It's Your Thing», но все считали, что это песня Black Sabbath, потому что я играл ее через усилитель Marshall. Это был фанк в стиле Black Sabbath! Мы исполняли «Get Down Tonight» группы KC and the Sunshine Band, все в этом духе. Но мне ближе всего были песни Black Sabbath. Однако мне повезло. Если постоянно играть, спустя какое-то время понимаешь свою сущность.

– В самом начале пути Van Halen вы хотели назвать группу Rat Salad («Крысиный салат»). Вы явно были большими фанатами Black Sabbath.

– Мы исполняли почти каждую песню Black Sabbath. Я раньше вообще пел в каждой песне Black Sabbath, которую мы играли, песни вроде «Into the Void», «Paranoid» и «Lord of This World». Я вырос, слушая Тони Айомми, но, если он носил крест и играл левой рукой, это отнюдь не означало, что мне нужно делать точно так же. Если у Клэптона была африканская прическа, это отнюдь не значило, что и у меня должна быть. Мне просто нравилась музыка. Дэвид Ли

Рот любил говорить, и это было забавной правдой, что нужно просто знать, куда смотреть. Дело не во внешнем виде. Я никогда никого не копировал и не считал, что, если буду одеваться так же, у меня все получится. Или если напишу такую же песню, у меня все получится. Я просто слушал, как играют другие, чтобы и самому уметь сыграть.

Я считал Тони Айомми из Black Sabbath мастером риффов. Они мне нравились. Я не критикую Оззи за его пение, но послушай «Into the Void». Рифф охренительный. Это было за пределами серф-музыки¹⁶ и джаза. Не похоже ни на что, что я когда-либо слышал прежде. Чертовски тяжелая музыка. Я ставлю ее в один ряд с *(напевает вступление на четырех нотах в Пятой симфонии Бетховена)*. Что можно спеть поверх такой музыки? Послушай основной рифф, где Тони играет на шестой струне. Она звучит, словно обрушивается кирпичная стена, внушает страх. Каждая группа на планете до сих пор так делает. Таков шаблон рок-н-ролла.

– Ты также упомянул, что на тебя оказал влияние Эрик Клэптон.

– Да, оказал. Я снял несколько его гитарных соло нота в ноту, но дальше этого дело не пошло. Мне нравились концертные записи Cream. Мне кажется, там и зародился фирменный стиль Клэптона. Он был единственным парнем, кто

¹⁶ Серф-музыка – жанр американской музыки начала 1960-х годов, происходящий из пляжной культуры Калифорнии, популярной среди курортников и, особенно, серферов. Это преимущественно инструментальная музыка, однако некоторые группы исполняли серф с вокальными партиями.

в то время играл такие соло. Его концертные импровизации также помогли мне обрести собственный гитарный голос, потому что в плане оборудования я был ограничен. В 1968 году на тех концертных треках с альбомов *Wheels of Fire* и *Goodbye* Эрик использовал естественный перегруз со стеков Marshall. Денег у меня не было, и я не мог себе позволить купить фузз¹⁷ или «квакушку», или что там еще было у Хендрикса. Я просто подключался напрямую через усилитель и врубал на полную мощность. Чтобы добиться иного и уникального звучания, приходилось использовать пальцы и воображение.

Я с уважением отношусь ко всему, что делал Клэптон, но мне также нравилась ритм-секция Cream. Послушай песню «I'm So Glad» на альбоме *Goodbye* и сделай баланс на правом канале – Джек Брюс и Джинджер Бейкер играли джаз через перегруженные стеки Marshall. Джек обалденный музыкант. Он играет всю песню, переходя с шестой ноты на пятую, но мне нравится, как он играет с этими двумя аккордами, отчего они звучат еще интереснее. Бас звучит безумно и необычно, с кучей сбивок и смен темпа, а всего два аккорда. Так необычно, но великолепно. Клэптон звучит отстраненно.

– Как ты начал искать на гитаре собственное зву-

¹⁷ Фузз – гитарный эффект, основанный на нелинейном искажении звука электрогитары транзисторными устройствами с полной потерей огибающей сигнала. Фузз появился при попытках получить «перегруженный» звук на первых транзисторных гитарных усилителях. Основой эффекта является нелинейное искажение формы сигнала электрогитары.

чание?

– Во многом это связано с тем, что я никогда не брал уроки, а это тоже сказалось на моей игре. Одну из своих первых гитар я купил в магазине Lafayette Electronics, который был как компания RadioShack¹⁸. У них была 12-струнная гитара Univox, которая мне очень нравилась, но 12 струн мне были не нужны. Я хотел шесть. Я спросил продавца, можно ли снять шесть струн, и он сказал: «Нет». Я спросил: «Почему? Я хочу купить эту гитару. Вообще мог бы мне и скидку сделать, раз я снимаю шесть струн!»

– Какой была твоя первая достойная гитара?

– Я накопил денег и купил золотистый Les Paul 1969 года с синглами¹⁹ P90. Это была первая настоящая гитара, но мне не нравились звукосниматели, которые на ней стояли. Я хотел с двумя катушками. Где-то нашел, вставил в гитару и заменил звукосниматель на бридже.

Когда мы играли в клубах Starwood и Whisky, публика кайфовала от звуков, которые я издавал на гитаре. Все, кто меня слышал, задавались вопросом, как мне удастся добиться такого звука с помощью одной катушки. Они же не зна-

¹⁸ RadioShack – американская компания, сеть розничных магазинов по продаже электроники, расположенных в Северной Америке, Европе, Южной Америке и Африке.

¹⁹ Сингл (англ. Single-coil) – тип магнитного звукоснимателя для электрогитары. Характеризуется более яркой перкуссионной атакой, общей четкостью звучания по сравнению с хамбакерами. Из недостатков – большая чувствительность к электрическим помехам.

ли, что я поставил туда хамбакер, потому что правой рукой я закрывал датчик. Они думали, что такой звук у меня получается на длинном узком звуконосителе. Я не пытался ничего надурить, но именно этот звук мне и был нужен. Еще мне не нравился золотой цвет, поэтому я перекрасил гитару в черный. Я всегда любил возиться с этим дерьмом. После покупки постоянно все менял. Примерно в 87 % случаев я добивался успеха. В 13 % я все портил, но все равно в процессе многому учился.

– А каким был твой первый нормальный усилитель?

– У меня был стек Marshall мощностью 100 Ватт, и этот усилитель я использовал на первых шести альбомах.

Я работал в музыкальном магазине Berry & Grassmuck в Пасадене, и однажды в магазин привезли усилитель Marshall, который принадлежал «Дворцу роз». «Дворец роз» – это бетонное здание, где строили повозки для «Парада роз», а раньше там проходили концерты, выступали группы вроде Iron Butterfly и Джими Хендрикса. Когда там перестали давать концерты [последний прошел 17 января 1970 года, при участии группы Eric Burdon and War и Элиса Купера], этот Marshall оказался в нашем магазине. Я никогда прежде не видел Marshall, только на фотографиях и картинках. Я сказал сотрудникам магазина, что мне плевать, как долго придется отрабатывать, но я хотел этот усилитель. Ничто другое меня не интересовало.

Как только я его подключил, он сразу же сгорел. Когда подключаешь усилитель прямо в стену, он издает звук «пшик!» Когда мне его починили, он стал слишком громким. Помню, как-то раз выступал с ним, пока он все еще работал, и я взглянул на него и увидел, как плавятся лампы! Было очень жарко!

Я любил сидеть у себя в комнате и часами смотреть на усилитель. Никак не мог поверить, что теперь он у меня есть. В конечном счете я потом познакомился с чуваком, который работал в «Дворце роз», и он сказал, что усилитель штатный. Вероятно, на нем только ленивый не поиграл. Он всю жизнь был в работе, но прекрасно сохранился.

Когда я впервые вскрыл свой Marshall, то последовал совету одного парня, который об электронике знал еще меньше, чем я, но я его все равно слушал. Он все повторял: «Усилитель-выпрямитель. Усилитель-выпрямитель». Я спросил отца, что значит выпрямитель, и он показал мне большую старую квадратную штуку, которая вообще была не от усилителя. Я покопался в усилителе, пытаюсь понять, где находится этот выпрямитель. Конечно же, полез куда не надо, меня здорово шарахнуло током, и я перелетел через всю комнату. По крайней мере, я нашел этот чертов выпрямитель! Но всегда задавался вопросом: «А что случится, если я сделаю вот так?»

Вот так я и наткнулся на Variac [регулируемый трансформатор при напряжении в розетке от 0 до 130 или выше

вольт]. Я купил вторую «голову» Marshall, но не знал, что это британская модель, а не американский экспорт, которая у меня уже и так есть. Британские модели заточены под 240 вольт, а американские – под 120 вольт. Когда я впервые подключил Marshall, он не издал никакого звука, потому что напряжение было наполовину меньше, чем требовалось. Я на несколько часов оставил его включенным, думая, что ему просто нужно нагреться, и когда я снова на нем поиграл, его едва ли было слышно. Он звучал искаженно, будто Marshall на максимальной громкости, но очень-очень тихий. Позже я узнал, что британский Marshall может работать при напряжении 240 вольт.

И мне стало интересно, будет ли мой первый Marshall работать, если уменьшить напряжение. Я подумал: может, он даст мне тот же звук, как если бы я включил усилитель на полную мощность, но только звучание будет тише. Начал я с регулятора мощности. Подключил к домашнему электричеству, начал смотреть. И подумал: «Есть какой-то более адекватный способ». Затем я отправился в Dow Radio и купил себе Variac. И все получилось. Фактически благодаря Variac мой усилитель прослужил еще много лет. Я использовал Variac, чтобы понизить напряжение примерно на 89 вольт, чтобы можно было сделать усилитель громче, но при этом не сжечь. Лампочки Sylvania 6CA7 звучат в нем замечательно, но лучший набор лампочек, который у меня когда-либо был в этом усилителе, – это комплект фирмы

Telefunken.

– **Ты до сих пор используешь Variac?**

– Нет. Я использовал его для того, чтобы в клубах гитара звучала еще мощнее. Я стремился получить свой звук, но чуть тише. Мой Marshall работал у меня, только когда громкость и мощность были на максимум. В клубе такое контролировать невозможно. Было бы слишком громко и фонило. Я раньше использовал его для записи, еще до того, как сам стал сидеть за микшерным пультом и контролировать процесс. Я всегда переслушиваю запись здесь [сидя за микшерным пультом в студии «5150»]. Алекс – единственный, кто играет в отдельной комнате. Я играю здесь, чтобы пропитаться атмосферой. Ненавижу сидеть в наушниках. Раньше, когда мы записывались, я играл за стеклом и в наушниках. Я находился слишком близко к усилителю, поэтому начинало фонить, и я понижал громкость с помощью трансформатора Variac. Я еще в 1983 году перестал это делать, когда построил свою студию.

– **На фотографиях раннего периода группы у тебя на сцене светлая «голова» Fender.**

– Это был Fender Bandmaster. Я использовал этот усилитель многие годы двумя способами. У меня уже был Marshall, но я еще не открыл для себя Variac, поэтому использовал Bandmaster с кабинетом Marshall, когда мы выступали в клубах вроде Gazzarri's, потому что Marshall был слишком громким. В маленьком доме в Пасадене, где я вырос, мама тер-

петь не могла «громкие жуткие завывания» – другими словами, мои соло. Она всегда говорила: «Зачем тебе эти громкие жуткие завывания?»

Я понял, что могу подключить колонку во внешнее гнездо Bandmaster, а не в обычное, и звук был очень тихим. Можно все выкрутить на максимум, что я и так всегда делал, и было небольшое количество тока, из-за чего звучало, как на максимальной мощности, только очень тихо. Все говорят, что так делать нельзя, потому что трансформатор сгорит, но усилитель ни разу не сгорел. Звук был очень тихим, мама меня не слышала, но звучало превосходно.

Знал бы ты, сколько я песен так сочинил. В этом его прелесть. Все ранние песни Van Halen с первых трех альбомов я написал через него, сидя в своей комнате. Мой пес Монти сидел рядом, и ему нравилось то, что он слышал. Когда я сочинил вступление к песне «Women in Love», Монти сидел, наострив уши, как собака из компании RCA Victor. Bandmaster был для меня важнее, чем «голова» Marshall, потому что все песни я писал с Bandmaster.

– Расскажи про свои самые первые эксперименты с гитарами.

– Я купил гитару Gibson ES-335, которая раньше была моей любимой из-за тонкого грифа и низкого расположения струн. Играть на ней было очень легко, но парням из группы ужасно не нравилось, как она выглядела. У нее был ры-

чаг²⁰ Maestro Vibrola с загнутым металлическим концом, как в модели SG. Мне нравилось, но гитара вечно была расстроенной. Я стал копать в ней, пытаюсь понять причину. Не знаю, может ли кто-нибудь ответить на вопрос, почему так происходит.

Поскольку из-за рычага вибрато гитара постоянно была расстроена, я прикинул: может быть, стоит плотно натянуть первые три струны, а три нижних задевать рычагом, поэтому я распилил согнутую стальную пружину пополам. Сообразил, как натянуть три нижние струны, но никак не мог понять, как вкрутить рычаг в дерево. Просверлил отверстие и вкрутил туда винт, и вроде бы получилось, но спустя время дерево не выдержало.

С этой гитарой [Gibson ES-335] чего я только ни делал. Шлифовал ее на станке, когда хотел стереть покрытие и перекрасить в белый, но не подумал, что верхняя дека у нее выгнута, и в итоге проделал в дереве большую дыру. Я испортил много гитар, но меня это совершенно не беспокоило.

²⁰ Рычаг тремоло, он же «машинка» (англ. whammy bar, vibrato bar, tremolo bar; также вибрато) – механическое устройство в виде рычага, устанавливаемое на струнодержателе гитары, дающее возможность изменения высоты тона с помощью движения этого рычага. Перемещение тремоло изменяет напряжение струн в скролле и тем самым меняет музыкальный строй инструмента. Рычаг тремоло был изобретен в 1930-е годы, но массово внедрен в производство гитар в конце 1940-х – начале 1950-х годов; первоначально имел целью дать возможность гитаристам создавать при игре гармоничные колебания в соответствии с вибрато, но со временем с его помощью было изобретено много новых игровых приемов, позволивших достичь ранее неслыханного звучания.

Мне важно было, чтобы гитара отвечала моим требованиям.

– **Есть фотографии клубного периода, где ты играешь на «Стратокастере» с хамбакером на бридже.**

– Я играл на нем некоторое время, пока не собрал свой «Франкенштейн». Поставил туда хамбакер и почти добился нужного звука, но все равно еще было над чем работать. Звук получился каким-то слишком тонким и слабым – возможно, это из-за дерева, из которого выполнен корпус гитары.

Разобрав тот «Страт» на запчасти, я понятия не имел, куда девать провода. Я присобачил датчик к кнопке громкости и остался доволен результатом, поэтому менять ничего не стал. Это все, что мне было нужно. И много лет на всех гитарах, которые я собирал самостоятельно, стоял всего один звукосниматель. А все из-за банального незнания.

– **Как вы продвигали Van Halen в годы становления?**

– Многие группы делают демозаписи. Мы тоже так сделали. В 1976 году отправились в Нью-Йорк вместе с Джином Симмонсом из KISS. Он увидел нас в каком-то клубе и спросил: «Вы, парни, на лейбле или как? Менеджер у вас есть?», и мы ему ответили: «Нет». А он сказал: «Ого, а вы крутые, я бы хотел с вами поработать». Мы его спросили: «Ты что имеешь в виду?» Оказалось, Джин хотел попробовать себя в роли продюсера рок-группы, и мы, конечно же, согласились, потому что он за все платил.

Мы прилетели в Нью-Йорк, записали самое дорогое демо в мире, но в итоге его не использовали. Даже несмотря на

то, что у нас было демо, мы понятия не имели, кому, черт возьми, его отдавать и что с ним делать. Мы ведь никого не знали.

Как правило, группы относят демо в звукозаписывающую компанию, где на диване сидит какой-нибудь клоун и, покуривая, слушает твою запись, а потом говорит, что ему не нравится. Мы просто продолжили выступать в Лос-Анджелесе и его окрестностях. В Пасадене мы сами устраивали себе концерты и легко собирали 3000 человек, продавая билеты по 4 доллара. Это было задолго до того, как мы подписали контракт с Warner Bros. Мы просто обрастали армией поклонников, и постепенно заработало сарафанное радио.

– Что ты извлек для себя после записи демо с Джином Симмонсом?

– Понял, что мне не нравится наложение звука. Джин естественным образом предположил, что я знал, что записывается все именно так, но я сказал: «Э, нет, я так не могу». Хотелось придерживаться своего обычного стиля игры, когда между аккордами я запиливал ноты. Вместо этого приходилось заполнять эти места на записи после того, как я уже записал ритм-партии, поэтому было крайне неудобно.

– Чего тебе больше всего не хватает, вспоминая выступления в клубах?

– Ощущения загадочности и неизвестности. Многое раньше было неизведанным. Не хватает элемента мистики. Не было ни интернета, ни YouTube, и мы умудрялись справлять-

ся с разными ситуациями, с которыми сегодняшние группы не справились бы. Очень легко было создать вокруг себя ажиотаж, разрекламировать себя и добиться нужной репутации. Посмотри на Led Zeppelin. Они же с ног до головы были окутаны ореолом таинственности и мистики. И половины того бреда, который все про них несли, никогда не происходило, но, если бы тогда существовал YouTube, люди бы знали, кто они на самом деле.

Необычные гитары Эдди

Гитара: Gibson Les Paul Junior 1955 года

Использовалась: в клубах Голливуда

Черно-белый «супер Страт» «Франкенштейн» Эда стал настоящей звездой в гитарном мире, когда Эдди появился с этим инструментом на обложке дебютного альбома Van Halen. Однако есть несколько фотографий с той же фотосессии, где Эд держит в руках совершенно другую гитару – выдавший виды Gibson Les Paul Junior 1955 года, на котором он время от времени играл еще в клубах. И хотя на альбоме Эд не играл на «Джуниоре», история могла бы сложиться совсем иначе, если бы на обложке альбома появилось одно из неопубликованных фото с гитарой.

«Я хотел содрать краску, чтобы сделать другое покрытие, поэтому нанес растворитель, – вспоминал Эд. – Краска все никак не сходила, однако выглядит

корпус стал весьма интересно, поэтому я решил оставить так. Выглядело необычно. Сделал я это сразу же после того, как уничтожил свою ES-335 на ленточном шлифовальном станке, пытаясь содрать краску с гитары. Я не учел толщину корпуса и проделал дыру прямо в дереве! „Джуниора“ надо было шлифовать, потому что у этой гитары плоская поверхность, но в хозяйственном магазине мне предложили попробовать растворитель».

Эта гитара, наряду с первым «Франкенштейном» Эда и Ibanez Destroyer, была одним из нескольких инструментов с клубных времен Van Halen, которые сохранились в личной коллекции гитариста.

Музыкальная пауза. Беседа с басистом *Van Halen Майклом Энтони (часть I)*

Бородатый и накачанный Майкл Энтони, столь любимый фанатами группы за свое дружелюбие и простоту, был басистом Van Halen и бэк-вокалистом на протяжении почти тридцати лет, с 1974 по 2006 годы. Его уверенная игра и легко узнаваемые гармонии были неотъемлемой частью фирменного звучания группы. Майк всегда гордился тем, что, вспоминая многочисленные публичные конфликты, старался избегать копания в грязном белье, и это одна из причин, по которой он считается бьющимся сердцем классического Van Halen.

Майк познакомился с Эдом в начале 1970-х, когда оба играли в местных группах в Пасадене и ходили на музыкальные занятия в колледж Пасадены. Энтони был уважаемым вокалистом и басистом в буги-рок группе Snake, и когда Эд с Алексом искали, кем бы заменить басиста Van Halen Марка Стоуна, казалось вполне естественным набрать Майку и пригласить его.

После памятного джем-сейшена братья Ван Халены предложили Энтони перейти к ним. И несмотря на то, что Майк был фронтменом собственной группы, он сразу же увидел в Эдди невероятный талант и согласился на роль басиста и бэк-вокалиста, помогая фронтмену Дэвиду Ли Роту.

В первой части нашего интервью (вторую часть ищите на странице 272) Майк увлеченно вспоминает годы становления группы и то, как он с интересом наблюдал за эволюцией Эдди Ван Халена.

– Каким было твое первое впечатление об Эдварде?

– Я увидел его на школьной ярмарке с Алексом и их басистом Марком Стоуном. Эд пел и играл на гитаре. Я был весьма впечатлен, потому что они исполняли песни Cream, и Эд снимал партии нота в ноту. В то время было не так много ребят, которые играли бы настолько хорошо.

Позже, придя в группу, я был впечатлен тем, насколько Эдди скромный. В отличие от многих местных гитаристов, которые вели себя надменно и заносчиво и говорили: «Посмотрите на меня, какой я крутой, зацените, как я умею», Эд просто делал свое дело. И, безусловно, я пришел к ним в группу из-за музыкального мастерства Эдди и Алекса. Еще мне понравились их идеи. У группы уже было 4–5 классных песен.

– Эд тебе когда-нибудь рассказывал про свое детство?

– Да, немного. Говорил, что отцу приходилось нелегко. Эдди переживал, что в Европе папа считался уважаемым музыкантом, а в Штатах пришлось работать уборщиком, чтобы сводить концы с концами.

– Когда ты пришел в Van Halen, ты уже был солидным басистом и квалифицированным музыкантом. Что, по-

твоему, ты смог привнести в группу?

– В предыдущих группах я играл на басу и часто пел. Я не возражал быть фронтменом, потому что мне никогда не составляло труда играть и одновременно петь, но удовольствия от этого я никогда не получал. Когда я пришел в Van Halen, Дэйв пел, а Алекс и Эд ему подпевали, и я подумал: «О, черт. Это здорово! Наконец-то смогу сосредоточиться на бас-гитаре. Петь не надо!» Но уже на втором нашем джеме с группой они спросили: «Послушай, а почему бы тебе не попробовать бэк-вокал?» Как только они услышали, как я пою, им понравилось. И вдруг я стал петь все бэки.

– В тот период, помимо Cheap Trick или AC/DC, было не так много хард-рок групп с вокалом на заднем плане. Вы, ребята, стали использовать эту фишку в своей музыке. На ум приходят «Битлз» или Motown²¹.

– Это правда. Многие группы того времени вроде Led Zeppelin, Deep Purple или Black Sabbath больше делали акцент на вокалисте. Не знаю, откуда это взялось, но мы всегда

²¹ Motown Records (Мотаун Рекордз, также известна как Тамла Мотаун или просто Мотаун) – американская звукозаписывающая компания, в настоящее время входящая в состав Universal Music Group. Будучи первым лейблом звукозаписи, созданным афроамериканцем, Motown-Tamla специализировался на продвижении чернокожих исполнителей в мейнстрим мировой поп-музыки. В 1960-е годы здесь было разработано особое направление ритм-энд-блюза – так называемое «мотаунское звучание» (Motown Sound). На этом лейбле начинали свою карьеру самые выдающиеся звезды афроамериканской музыки тех лет – Стиви Уандер, Марвин Гэй, Дайана Росс, Смоки Робинсон, Лайонел Ричи и Майкл Джексон, квартет Boyz II Men.

хотели, чтобы в нашей музыке присутствовал этот элемент. Когда бы Дэйв ни придумывал текст песни, мы непроизвольно начинали думать о том, как лучше использовать вокал на заднем плане. Я слушал «Битлз», и Эд с Алексом всегда увлекались группами Британского вторжения; вероятно, они оказали на нас большое влияние.

Но касаясь стиля, не думаю, что мы с Эдом когда-либо всерьез об этом задумывались. Просто мы все делали по-своему и знали, что звучит уникально. Наш вокал на заднем плане был как звук гитары Эда: достаточно было услышать наше многоголосое пение, и сразу件нятно, что это Van Halen.

– И как Эд пел?

– Брал нормальные ноты и пел вполне себе ничего. Весь ранний материал – это мы с Эдом. Позже на его голосе немного сказалоь курение. Но, когда в группу пришел Сэмми, я даже попробовал вывести «фоновый» вокал на следующий уровень. На более поздних альбомах обе партии я стал петь сам.

– Давай вернемся к разговору о твоей игре на бас-гитаре. На первых пяти альбомах Эд с Дэйвом в любой песне могли уйти весьма далеко от основополагающих аккордов. Видел ли ты свою роль в том, чтобы сохранять гармоничную целостность песни?

– Да. Как бы мне ни нравились группы вроде Cream, меня всегда поражало, как далеко они могут уйти от основной

мелодии, особенно когда Эрик Клэптон играл соло. Иногда казалось, будто музыканты играют три разных песни. Было прикольно, особенно когда потом они все равно возвращались к изначальной мелодии, но мне всегда хотелось держать основной ритм. Как музыкант я был немного стеснен, потому что прикольно слетать с катушек и делать что-то свое, но по большей части в плане плотного ритма группа всегда могла на меня положиться.

– Эд всегда казался весьма дисциплинированным, когда дело касалось соло. Он в основном брал свои 12 тактов, и ему этого хватало, хотя большинство фанатов были бы дико рады услышать, как он выходит за рамки.

– Да, ты прав. Но он делал это неосознанно. Мы просто тяготели к более сдержанным и плотным структурам песни.

– Когда ты впервые осознал, что Эд – нечто гораздо большее, чем просто хороший гитарист?

– С самого начала. Он, безусловно, был замечательным соло-гитаристом, но, когда начинал играть восходящее легато, все были в шоке. И мы просто балдели, потому что ни один гитарист в местных группах не делал ничего подобного. Часто бывало, что мы репетировали в гараже в Пасадене, и приходили другие местные гитаристы, зависнуть с нами и посмотреть, как играет Эд. Наконец в какой-то момент Дэйв вмешался и сказал Эду: «Чувак, не позволяй этим парням сдирать у тебя». Когда мы играли, он всегда говорил Эду: «Когда играешь на грифе обеими руками, поворачивайся к

публике спиной, чтобы они не видели, что ты делаешь».

Мы знали: то, что делает Эдди, весьма необычно. Он играл то, что никто прежде не слышал. Дело не в том, что он был быстрым или умел классно играть... это был совершенно другой уровень исполнения. И мы думали: «Чувак, не выдавай секрет мастерства. Мы не хотим, чтобы это кто-то увидел. Это твоя фирменная фишка».

– Он долго развивал эту технику игры?

– Да. Явно не за одну ночь. Она развивалась со временем. Но получаться стало, когда Эд начал добавлять эти приемы в свои соло. Задолго до того, как мы подписали контракт, Эд играл соло без музыкального сопровождения, которым в итоге стала «Eruption». Но Эд никогда не стоял на месте, всегда развивался и совершенствовался. «Eruption» на первом альбоме потрясающая, но на более поздних альбомах слышно, как его игра стала еще более искусной, сложной и утонченной.

– Помнишь, когда Эдди впервые принес на репетицию один из своих «Франкенстратов»?

– Точную дату не вспомню, но да. Помню, как он принес его на репетицию. Меня всегда поражало, каким он был в этом плане бесстрашным. Постоянно возился со своими инструментами. Помню, он принес Gibson ES-335 – красивая была гитара – а потом я увидел, что она вся выпотрошена и разломана пополам, а детали от нее Эдди вставил в другую странно выглядящую гитару. Я все спрашивал у него: «Черт

возьми, что ты делаешь?» А он отвечал: «О, нет, чувак. Ты послушай, как она звучит!»

Но «Франкенстрат» стал кульминацией многих его неудавшихся экспериментов. Было несколько более ранних версий, однако он настолько изуродовал корпус, что больше не мог на ней играть. И, поверь мне, в электронике он разбирался слабо, но именно так он и нашел свой звук. Он понятия не имел, как соединить проводами все звукосниматели, поэтому в конечном итоге просто поставил туда один хамбакер и соединил его с одним регулятором, получив желаемое звучание. И говорил: «Послушай, зацени вот это!» Все это было крайне неординарно.

Эдди никогда не следовал правилам. Если кто-то говорил ему: «Вот таким образом соединяешь датчик», Эд обычно делал нечто совершенно другое и задавался вопросом: «Ого, а что если я соединю этот провод *так*?» Иногда ничего не получалось, а иногда он говорил: «Слушай, а неплохо звучит!» Но я видел, как Эд гробит реально классные гитары. Ничего, кроме умиления, это не вызывало.

– *Какую музыку вы тогда слушали?*

– Это было странно. Эд никогда не слушал радио. Была пара групп, которые ему нравились, вроде Cream и Black Sabbath, но, когда мы с ним катались на тачке, он никогда не врубал радио.

– *Расскажи немного о клубной сцене Голливуда до того, как вы подписали контракт.*

– В 1980-х и середине 1970-х, когда музыкальная сцена переходила от глэма а-ля Дэвид Боуи к панку, мы выступали на Сансет-стрип в Голливуде. И лишь когда мы подписали контракт, глэм-метал группы вроде Poison и Mötley Crüe стали обретать популярность – все группы, где вокалисты с обесцвеченными светлыми волосами хотели быть как Дэвид Ли Рот.

– Вы регулярно играли в Gazzarri's, который считался одним из легендарных клубов. Расскажи, как это было.

– Дэйв нас фактически привел в клуб Gazzarri's. Владелец, Билл Газзарри, с нами только здоровался, а Дэйв зависал с нами и располагал к себе. Я сам не с Сансет-стрип. Когда я пришел в группу, большую часть времени я носил джинсы и футболки, но в Голливуде такое не прокатывало. Помню, первый концерт, который я играл с Van Halen, проходил в клубе «Гордая птичка» возле Международного аэропорта Лос-Анджелеса. Там проходил вечер, который они называли Freaker's Ball, и это конкретная солянка из всего, что было модным и востребованным. Помню, супруга сшила мне золотые яркие штаны и жилетку. Это было весьма безбашенно, потому что для Голливуда у нас был один прикид, а потом, когда мы играли в Пасадене, переодевались в свою обычную одежду.

– Вы раньше выступали на танцевальных конкурсах в клубе Gazzarri's.

– Да. Было это так. Объявляли: «На сцене участник но-

мер один!» И мы играли где-то десять тактов песни ZZ Top «Tush», а девицы в зале танцевали.

– Эдди и Рэнди Роадс были двумя крутыми гитаристами на музыкальной сцене. Существовала ли между ними конкуренция?

– Не сказал бы. Ну, между всеми группами, выступавшими в том районе, существовала небольшая здоровая конкуренция. Но это абсолютно нормально. Все мы бились друг с другом ради участия на концертах. Но я думаю, единственный раз, когда Quiet Riot выступали с нами, был в колледже Глендейл в одном из их театров [23 апреля 1977 года]. Полагаю, с ними был Рэнди, но лично я с ним знаком не был. То есть было полно гитаристов, которые пытались копировать и угнаться за Эдди.

– Помнишь группы вроде Mötley Crüe или Ratt на сцене? Многие из них говорят о том, что видели Van Halen, когда вы были еще на Сансет-стрип.

– Не сказал бы. Мы появились за три-четыре года до тех парней. Мы выступали в Голливуде почти до того момента, пока не поехали в первый тур в 1978 году. Но после этого мы, можно сказать, начали набирать обороты. Сложно, наверное, в это поверить, потому что все происходило буквально на соседней улице, но не думаю, что мы слишком много внимания уделяли глэм-движению в Лос-Анджелесе, потому что нам было не до этого. Максимум, что я могу вспомнить, это то, что многие вдруг стали сравнивать Эдди с другими гита-

ристами, которые не стеснялись сдирать его фишки.

– *Все эти группы говорили, что на них оказали влияние Van Halen, но вы ведь никогда не пользовались завивкой для волос, да и не красились.*

– С гордостью могу сказать, что мы никогда не красились! (смеется). Не знаю, откуда вообще взялся этот внешний вид. Может быть, от глэм-сцены. Наверное, как и во всем, вероятно, кто-то один начал краситься, и все подхватили, но это явно пришло не от нас. Ты про одежду? Может быть. У меня раньше в шкафу было около 15 пар ботинок на платформе, но косметики не было никогда.

Я чувствовал, что музыкальная сцена, появившаяся после нас, совершенно другая. И музыка у них была другая. Мы фактически были последними из поколения групп вроде Humble Pie и Led Zeppelin. Мы не были так называемой группой 1980-х. Я бы скорее назвал нас классическим роком.

– *Возвращались ли вы когда-нибудь на Сансет-стрип после успеха в 1980-х? Поражались ли вы тому, насколько безумной и популярной стала эта музыкальная сцена?*

– Я не поражался. Мы видели, что все меняется, еще когда выступали сами. Мы были не против визуальной составляющей, но важно было и обладать талантом. Мы всегда говорили, что хотим, чтобы наша музыка была актуальной, даже если мы бы выступали голышом и над головой горела од-

на-единственная лампочка. И мы говорили об этом во многих интервью: «Послушай, повесь над нами одну лампочку, и мы все равно дадим жару!»

Рок-сцена Сансет-стрип стала больше про моду. Мне она напоминала голливудский панк. В Европе панки-подростки жили этим. Когда во время первого тура мы приехали в Англию, наш лейбл сказал нам не ходить ночью в определенные районы города, потому что нас убьют. Там панки реально были панками. Они этим жили. Здесь же, в Штатах, было больше понтов и позерства. Мол: «Я сейчас порву себе джинсы и стану панком». И металлическая музыка 1980-х была почти такой же. Талант приветствовался, но, если у тебя густая шевелюра и модные шмотки, даже лучше!

– Помимо клуба Gazzarri's вы играли и в Starwood. Как там было в 1970-е?

– Клуб идеально подходил рок-группам. Мы выступали на разогреве у таких ребят, как Рэй Манзарек [чья группа в то время называлась Nite City] из The Doors после того, как умер Джим Моррисон, и разогревали Y&T, которые были весьма именитыми. В Starwood не выступали крутые коллективы с именем, но там играли многие подающие надежды группы и артисты, у которых был контракт с лейблом.

Нам, кстати, повезло, что представители лейбла Warner Bros. нас там увидели. Владелец клуба как раз сообщил, что у него больше нет возможности принимать местные коллективы. Мы уже были готовы собирать манатки и снова сосре-

доточиться на Пасадене. Там мы легко собирали 1500–2000 человек и могли заработать много денег. Мы подумали: если у нас будет приличная армия поклонников, то лейблам ничего не останется, кроме как обратить на нас внимание.

– Второй этаж клуба Starwood был легендарным местом. Расскажешь?

– Это было что-то вроде зоны для VIP-гостей: тебя туда должны были пригласить. Но ничего особенного там не было. Туда просто приходили всякие крутые чуваки и знаменитости, если не хотели, чтобы их доставали. Обычную толпу наверх не пускали. Вероятно, все эти легендарные истории о том, что происходило в подвале клуба Gazzarri's, – не более чем слухи. Все знали, что там можно было «попудрить нос» (смеется).

– Родни Бингенхеймер был одним из главных влиятельных людей на музыкальной сцене Сансет-стрип. Вы ему нравились.

– Да, Родни нам здорово помог пробиться, может быть, даже больше, чем кто-либо другой. Думаю, он помог нам выбить первое выступление в Starwood и договорился о концерте в Golden West Ballroom в Норуолке, штат Калифорния [9 мая 1976], где присутствовало от силы человек 15. Это был первый концерт, где мы исполняли только свои песни. Мы разогревали UFO, и ведущим вечера был Родни. Ему наша группа понравилась, и они с Дэйвом неплохо ладили. Родни крутил нас по радио KROQ в Пасадене, а это было большим

событием.

– *Когда в Starwood на вас пришли посмотреть Джин Симмонс и Пол Стенли из KISS, вас переполняли эмоции?*

– О да, KISS были крутыми! И никто еще не знал, как ребята выглядят без грима. Они были окутаны ореолом таинственности. Сразу же после того, как мы закончили работать над демо с Симмонсом, мы отыграли сет в SIR [Studio Instrument Rentals], репетиционной студии в Нью-Йорке для их менеджера, Билла Окойна, которому было интересно руководить нами вместе с Джином. Алекс такой: «Ладно, где подписывать? Где место для подписи?» Но Билл решил подписать группу Piper, а Джин уезжал в масштабный тур по Японии. Они решили, что на нас у них нет времени, и сделка, можно сказать, сорвалась. Мы прилетели домой в Лос-Анджелес с видом побитых собак, но в итоге ситуация сыграла нам на руку.

– *Спустя два месяца в клуб Starwood заявили Тед Темплмен и Мо Остин из Warner Bros.*

– Да, и случилось это как нельзя кстати, потому что мы собирались завязывать с Голливудом. Starwood больше не мог принимать группы, у которых нет контракта, и из клуба Gazzarri's нас тоже попросили, потому что Билл Газзарри жутко расстроился, узнав, что мы выступаем в Whisky, с которым он серьезно конкурировал, поскольку два клуба находились буквально на одной улице. Оставалась надежда только на Whisky, но нужно было как-то продавать билеты и

двигаться вперед. Мы могли привезти в Голливуд нашу тусовку из Пасадены, но какой в этом смысл? С тем же успехом мы могли выступать в Пасадене.

3. В ударе. «Я не пытался выпендриваться... мне просто было весело!»

Эдвард собирает свой «Франкенштейн», сочиняет «Eruption» и отправляется с дьяволами из Black Sabbath в мировое турне.

Легенда гласит, что никто не заметил, как около 10 часов вечера в среду, 2 февраля 1977 года, Тед Темплмен вошел в клуб Starwood в Голливуде и сразу же поднялся на балкон второго этажа. У него были золотисто-русые волосы до плеч, прямой пробор и весьма непримечательная одежда, поэтому 34-летний вице-президент и менеджер персонала Warner Bros. выглядел скорее как хиппи-серфер из Малибу, нежели руководитель известной звукозаписывающей компании.

И хотя для «пиджачка» он, может быть, выглядел весьма незаурядно, в музыкальной индустрии Темплмен считался восходящей звездой, и его моментально узнавал любой, кто был знаком с бизнесом звукозаписи. Удивившись, что ночной клуб почти пуст, Темплмен с облегчением сел в тени, чтобы его никто не узнал.

Успев выступить продюсером успешных пластинок The Doobie Brothers, Little Feat и Вана Моррисона, Темплмен

находился на такой стадии своей карьеры, когда больше не нужно рыскать по заведениям в поисках новых талантов. Но тем вечером он оказался в клубе Starwood, приняв приглашение полного энтузиазма Маршалла Берла, уважаемой фигуры в музыкальной индустрии, который прежде всего известен тем, что в 1960 году помог подписать группе The Beach Boys контракт на управление с агентством Уильяма Морриса. Берл организовывал выступления в заново открывшемся клубе Whisky a Go Go и несколькими днями ранее позвонил Темплмену, пригласив того в Starwood посмотреть на многообещающий новый коллектив, выступавший в клубе несколько вечеров подряд.

После того, как техники группы закончили настройку оборудования и провели последнюю проверку микрофонов, Van Halen вышли на сцену и начали играть первую песню, словно римская армия, осаждающая Карфаген. Темплмен был удивлен, что группа выступает перед столь немногочисленной публикой с такой энергией, которую можно было бы ожидать на сцене перед 20 000 кричащих фанатов в лос-анжелесском «Форуме». Вокалист был харизматичным, а его самоуверенность граничила с дерзостью; барабанщик играл мощно и четко; а басист выдавал не только мощный ритм на низких частотах, но и превосходные высокие вокальные гармонии.

Особенный интерес у Темплмена вызвал именно гитарист. «Я с самого начала был поражен Эдом Ван Халеном, —

вспоминал он. – Меня еще ни один музыкант не впечатлял так, как Эд в тот вечер. Я уже повидал Майлза Дэвиса, Дэйва Брубeka, Диззи Гиллеспи – неподражаемых артистов, но Эд был одним из лучших музыкантов, которых я видел живьем. Его выбор нот и подход к инструменту напоминал мне саксофониста Чарли Паркера. Когда Эд играл, он выглядел естественным и непринужденным; совершенно невозмутимый и беззаботный при всем своем великолепии. Он исполнял самую невероятную музыку, а вел себя так, будто это не сложнее, чем щелкать пальцами. И я сразу же понял, что хочу подписать этого парня на свой лейбл».

Когда Van Halen скрылись за кулисами, отыграв первый сет, Темплмен незаметно покинул клуб. Утром продюсер позвонил Мо Остину, президенту и руководителю Warner Bros., и с той же страстью и рвением, с которыми Берл звал его самого всего несколько дней назад, стал зазывать в клуб Starwood на вечерний концерт, желая, чтобы Мо увидел новое открытие Темплмена.

Остин принял приглашение и когда, усевшись рядом с Темплменом, увидел Van Halen в Starwood, был сражен наповал и согласился, что нужно незамедлительно подписать эту группу.

На следующий день, в пятницу, 4 февраля, четверо музыкантов Van Halen поехали в офис Warner Bros. в Бёрбанке, чтобы подписать соглашение. Темплмен настаивал, что сам будет продюсировать группу. Новости о соглашении по-

явились в февральском выпуске газеты *LA Free Press* (11–17 февраля), где упомянуто, что Van Halen были «первой группой из новой волны молодых коллективов, прошедших через местные клубы, кто оказался на крупном лейбле».

Около месяца спустя группа вернулась в офис Warner Bros., чтобы подписать официальный контракт на запись альбома. Посетив концерт Queen в лос-анджелесском «Форуме» тем вечером, братья Ван Халены не могли сдерживать эмоций и радости, поделившись новостью с друзьями и фанатами, стоявшими в толпе. Им было невдомек, что менее чем через три года их группа Van Halen выступит на той самой площадке в роли хедлайнеров.

Поговаривают, что именно так мало кому известные Van Halen смогли покорить вершины звездной славы. Позже Эд скажет, что это было «как в кино».

Он оказался прав: это и было как в кино, где реальные истории приукрашены до такой степени, что становятся мифом. Дело в том, что задолго до того, как Темплмен был напавал сражен группой в почти пустом клубе Starwood, Van Halen уже находились на пути к подписанию контракта на выпуск альбома. История о том, как их «открыли», вероятно, была всего лишь выдумкой рекламного отдела компании Warner Bros.

В мае 1976 года, за девять месяцев до того, как Темплмен впервые увидел Van Halen, репутация группы в Лос-Анджелесе резко возросла после того, как они отыграли свои пер-

вые концерты в Starwood. Van Halen быстро стали фаворитами среди многих других выступавших по клубам Голливуда амбициозных хард-рок групп, в составе которых были талантливые гитаристы, включая Quiet Riot с Рэнди Родсом, The Boyz с Джорджем Линчем и Eulogy, чей гитарист, Расти Андерсон, позже станет выступать с группой Пола Маккартни.

Джин Симмонс из KISS был первой значимой фигурой, проявившей интерес к подписанию контракта с Van Halen, и когда в начале декабря новость стала достоянием общественности, ажиотаж вокруг группы достиг невероятных масштабов.

«Мы стали известны как группа, которую Джин Симмонс тайно привез в Нью-Йорк, чтобы записать демо, – рассказывал басист Майкл Энтони. – После этого нам не составило труда привлечь в Голливуде публику на свои выступления. Также эта новость способствовала значительному росту нашей фанатской базы»

К концу 1976 года рецензии на концерты Van Halen печатались в *Los Angeles Times* и *LA Free Press*, где в музыкальной рубрике группу называли «местными фаворитами». Помимо этого, несколько звукозаписывающих компаний начинали прошупывать почву, ходя за группой по пятам. Ким Фоули, менеджер The Runaways, не смог подписать Van Halen на лейбл Mercury Records. Основатель A&M Records Герб Алперт также следил за группой, и Дэнни Голдберг, бывший ви-

це-президент Swan Song Records группы Led Zeppelin (а позже менеджер Nirvana) был заинтересован в том, чтобы стать менеджером группы в надежде выбить им контракт с лейблом CBS.

В последнюю неделю января 1977 года, прямо перед тем, как Темплмен «открыл» для себя Van Halen в клубе Starwood, группа отыграла несколько на шумевших концертов. Они собрали Whisky на три успешных вечерних выступления с четверга (27 января) по субботу (29 сентября), а в воскресенье (30 сентября) выступили на разогреве у Сантаны в Long Beach Arena.

И возникает вопрос: как при всем ажиотаже вокруг Van Halen клуб Starwood мог быть почти пустым, когда группу пришли увидеть Темплмен и Остин? Вероятно, преданные фанаты Van Halen либо их уже видели, либо собирались посетить предстоящее взрывное шоу 18 февраля в Pasadena Civic Auditorium.

Репутация темплмена в основном сложилась благодаря тому, что он выпускал «вылизанные» средненькие пластинки The Doobie Brothers и Вана Моррисона, поэтому некоторым показалось странным, что он проявил такой интерес к группе, в которой доминирует тяжелая гитара. Но у него был опыт продюсирования хард-рока: в 1973 и 1974 годах Темплмен работал над первыми двумя альбомами Montrose, группы, вокалистом которой был Сэмми Хагар. Песни с тех

пластинок вроде «Rock Candy», «Bad Motor Scooter» и «I Got the Fire» даже в начале 1977 года регулярно крутили по радио. Также оказалось, что эти песни любят парни из Van Halen, часто исполнявшие Montrose на выступлениях в клубе Gazzarri's. Поэтому партнерство с Темплменом имело вполне закономерное объяснение. Кроме того, подход продюсера к записи Montrose – живьем, в студии – оказался полезным для его работы над дебютным альбомом Van Halen.

В апреле 1977 года Темплмен, его звукоинженер Донн Лэнди и Van Halen записали демо, из которого они выберут материал для первого альбома. После того, как Эд установил сценическое оборудование в студии Sunset Sound, состоявшее из гитары Ibanez Destroyer '75 и собранной дома копии «Страта» с хамбакером, выполненного из плексигласа усилителя Marshall '68 Super Lead мощностью 100 Ватт, фейзера MXR 90, флэнджера MXR и ленточного блока с эффектом задержки Maestro, гитарист спросил Темплмена и Лэнди, можно ли сыграть песни в точности так же, как он исполнял их живьем. Гитарист признался, что предыдущие попытки записать наложения партий оказались досадными, и студийный дуэт согласился, что пусть Эдди делает, как ему комфортнее и удобнее.

К большому удивлению Темплмена и Лэнди, живое исполнение группы в студии было почти безупречным. Лишь несколько песен требовали больше одного дубля, и к концу первого дня ребята уже записали 25 поразительно безупреч-

ных демоверсий. Второй день ушел на запись соло и наложения вокальных гармоний, а на третий день приступили к сведению. И всё. Всего за каких-то 72 часа демо Van Halen на лейбле Warner Bros. было готово.

Темплен не стал записывать дебютный альбом Van Halen сразу же, поскольку ему нужно было несколько месяцев для того, чтобы завершить работу над альбомом The Doobie Brothers *Livin' on the Fault Line*. Warner Bros. хотели, чтобы группа давала меньше концертов (перед тем, как начать работу над альбомом, Van Halen по большей части каждый месяц собирали публику в Whisky и давали несколько концертов в Pasadena Civic Auditorium и Magic Mountain), поэтому у братьев, Рота и Энтони выдалось необычное количество свободного времени. Однако Эд не собирался тратить его впустую.

В ожидании предстоящей записи альбома он в основном работал над своей игрой и ковырялся в гитарах. В этот период Эд усовершенствовал то, что впоследствии станет его фирменной техникой – «тэппинг»²², как он его называл. Это прием, при котором он использовал пальцы обеих рук для «ударов» по ладам, что позволяло играть интервалы и мол-

²² Тэппинг (с англ. tapping «постукивание») – техника игры на струнном инструменте, при которой звук извлекается при помощи легких ударов по струнам между ладов на грифе. Эта техника похожа на легато, но используется в более расширенном варианте: звукоизвлечение выполняют обе руки, создавая две независимые партии.

ниеносные пассажи, которые ни один гитарист не смог исполнить, используя только левую руку.

«Тэппинг – это как шестой палец на левой руке, – объяснял Эд. – Вместо того, чтобы играть медиатором, берешь ноту на ладу. Я просто сидел у себя в комнате, пил пиво и, помню, увидел, как другие музыканты используют эту технику для одной быстрой ноты в соло. И подумал: „А никто ведь не извлекает из этого максимум пользы“. И стал пробовать разные фишки и осознал весь потенциал этой техники. Я не видел, чтобы кто-то заходил так же далеко, как я».

Продюсер Темплмен часто сравнивал Эда с легендарным джазовым саксофонистом Чарли Паркером за естественную легкость и плавность фразировки, но, возможно, правильнее было бы сравнить Эда с другим джазовым гигантом, Джоном Колтрейном. Этот саксофонист исполнял чрезвычайно сложные импровизационные линии, состоящие из высокоскоростных арпеджио и гамм, которые джазовый критик в журнале *Down Beat* Ира Гитлер назвала «звуковыми полотнами». С техникой тэппинга Эдди Ван Хален, как Колтрейн, мог выдавать безумные комбинации нот, которые лились из его усилителя, словно раскаленная лава. Ничего подобного никто еще не слышал. Одно можно сказать точно: это был потрясающий уход от типичных для блюз-рока аккордовых последовательностей и соло, исполняемых большинством гитаристов.

Эд благоразумно держал эту технику в секрете, на сцене

используя ее по минимуму, и совсем не использовал на демо Warner Bros. Он понимал революционные последствия тэппинга, возможности, которые эта техника открывала для каждого гитариста, и не хотел, чтобы кто-нибудь украл его находку, пока у него самого не появится шанс ее использовать. Но, понимая, что не за горами дебютная работа на крупном лейбле, Эд знал, что настало время явить свое секретное оружие миру.

Однако это был не единственный туз в рукаве, который припрятал Эдди. Многие годы он экспериментировал с гитарами, разбирая их на части и собирая обратно, в поисках инструмента, который воспроизводил бы звуки, что Эд слышал в голове. Но он все еще не нашел то, что искал.

Невероятным образом за те несколько месяцев свободного времени перед записью первого альбома Van Halen годы экспериментов Эда с инструментами принесли свои плоды, и он собрал готовый продукт, который, как и тэппинг, навсегда изменит историю гитар, на этот раз – своим внешним видом.

Эду никогда особо не нравился тонкий звук его Fender Stratocaster '61, правда, рычаг этой гитары стал неотъемлемым элементом его фирменного звука. Он несколько месяцев бился над дилеммой, как же добиться более насыщенного звука, и вдруг настал момент озарения: Эдвард вытащил внутренности корпуса «Страта '61» и вставил в него мощный хамбакер Gibson на бридже. Это было инновационным решением, «но все равно не совсем то», вспоминал гитарист.

«Звук все равно был слишком тонким, вероятно, из-за дерева корпуса гитары».

Когда до первых студийных сессий оставалось всего несколько недель, Эд решил усовершенствовать собранную дома гитару и создать собственный «супер Страт», используя запчасти, понравившиеся ему из предыдущих инструментов, а также детали, которые он купил у своего приятеля Уэйна Чарвела, владевшего гитарной мастерской в городе Азуса, недалеко от Пасадены.

«Эдди часто приходил ко мне в магазин, – вспоминал Уэйн Чарвел. – Иногда сидел на полу и играл, пока я чинил остальные его гитары. Он и сам тоже умел это делать. Эдди и Майкл Энтони зависали вместе, и мы разговаривали о шоу-бизнесе, менеджерах и прочем. Я подогнал им несколько парочков ОПФ от светового воздействия ядерного взрыва времен Второй мировой и несколько старых респираторов для покраски. На некоторых своих концертах в Голливуде они даже надевали их на сцене».

В то время Чарвел продавал гитарные корпуса и грифы Boogie Bodies, изготовленные Линном Эллсвортом. Эд зашел в мастерскую в конце 1976 или в начале 1977 года и за 50 долларов купил корпус «Страта» пепельного цвета. Как он вспоминал, это был «кусочек дерьма», который Эд нашел под кучей других гитарных корпусов. На остальные 80 баксов Эд приобрел незаконченный кленовый гриф.

Поскольку корпус был предназначен для трех узких дат-

чиков, как в гитарах фирмы Fender, Эд вырезал рядом с бриджем более крупное отверстие, чтобы поставить туда стандартный хамбакер, больший по размеру, – в результате улучшились басовый отклик гитары, выходная мощность и продолжительность звучания ноты.

Также на гриф Эд поставил огромные лады Gibson и латунный порожек, а на корпус поставил струнодержатель, который снял со своего «Стратокастера». И несмотря на то, что осталось два пустых отверстия для двух датчиков под Fender, Эд решил их не трогать, поскольку не помнил, как соединить остальные датчики и регуляторы тембра. Поэтому он просто взял и поверх пустых отверстий привинтил небрежно вырезанный кусок черного винила.

Последним и наиболее узнаваемым штрихом, по крайней мере, визуально, стала черно-белая полосатая отделка. Эд нанес на корпус несколько слоев черного акрилового лака, а затем, обмотав инструмент малярной лентой, снова покрыл его несколькими слоями белого лака. Как только последний слой краски высох, Эдди отодрал ленту, оставив перекрестный узор из черных полос, который сразу же стал его фирменным знаком.

В результате этих модификаций получилась гитара, сочетавшая в себе любимые Эдом аспекты его гитар Gibson и Strat, а также выглядевшая и звучащая, как ничто другое. Таким образом Эдвард Ван Хален породил на свет своего «Франкенштейна» – или, как он его иногда сам называл,

«Франкенстрата» – легендарную гитару, на которой играл легендарный гитарист.

Сделанная практически за бесценок, эта беспородная гитара не только станет одной из самых известных в истории рока, но и послужит источником бесчисленных подражаний. В 1980-е годы «суперстрат» Эдди стал самой популярной моделью гитары со времен Gibson Les Paul и Fender Stratocaster и Telecaster 1950-х годов, и сегодня он остается одной из самых успешных моделей гитар. Но важнее для Эда в то время, когда он готовился к записи дебютного альбома группы, было то, что «Франкенштейн» действительно стал настоящим монстром в мире гитар.

Но откуда же у Эда взялась идея создания ставшей уже легендарной окраски гитары? Существует несколько теорий, одна из которых гласит, что на Эда подсознательно повлияло движение графического искусства «Де Стейл»²³ основанное в Нидерландах Мондрианом²⁴, и все еще популярное, когда

²³ «Де Стейл», или «Де Стил» (нидерл. «De Stijl» – Стил) – творческое объединение художников, образованное в Лейдене в 1917 году. Также название журнала, издаваемого основателем объединения, нидерландским живописцем, архитектором, скульптором и теоретиком искусства Тео ван Дусбургом. Члены объединения были создателями нового течения в искусстве – неопластицизма. «Де Стейл» оказал принципиальное влияние на формирование интернационального модернизма в архитектуре и абстрактной живописи первой половины XX века. Также «Де Стейл» оказал заметное воздействие на формирование таких явлений, как Интернациональный типографический стиль и Швейцарский стиль в графическом дизайне.

²⁴ Питер Корнелис Мондриан (1842–1944) – нидерландский художник, кото-

Эдди рос в Неймегене. Художники, скульпторы и архитекторы движения «Де Стил» были минималистами, которые использовали в своих работах вертикальные и горизонтальные узоры и только черный, белый и основные цвета. Любой, кто знаком с гитарами Эда и искусством «Де Стейл», сразу же увидит сходство.

Другое, куда менее высокопарное объяснение ярких полос Эдди заключается в том, что на него повлияли нестандартные раскраски, которые он видел на хот-родах, и, казалось, они были повсюду в Пасадене. А может, его вдохновила белая копия Les Paul, украшенная черной изолентой, – на этой гитаре играл Чип Кинмэн из панк-рок группы The Dils. Эд видел выступление The Dils в клубе Whisky летом 1977-го, так что гитара была ему знакома.

Независимо от того, как он придумал эту концепцию, полосатый рисунок гитары и его последующие варианты стали повсеместно ассоциироваться с Эдом, который в 2001 году купил авторские права на этот дизайн.

Van Halen вернулись в студию Sunset Sound 29 августа 1977 года, чтобы начать работу над дебютным альбомом. Темплмен и группа выбрали пять песен с демо для первых сессий, но группа также хотела записать четыре новых песни, которые ребята сочинили во время перерыва – «Ain't Talkin' 'Bout Love», «Atomic Punk», «Loss of Control» и «Jamie's

рый одновременно с Кандинским и Малевичем положил начало абстрактной живописи.

Cryin'». С гораздо более мрачными текстами и более тяжелым звуком, чем в предыдущих работах, первые три композиции были явной отсылкой к зарождающейся панк-сцене Лос-Анджелеса, а «Jamie's Cryin'», содержащая самую запоминающуюся мелодию Van Halen на сегодняшний день, была успешной попыткой придумать радиформатный хит.

Эд был не единственным музыкантом группы, который воспользовался паузой перед записью альбома, чтобы отточить свое мастерство. Во время перерыва Рот занимался с преподавателем по вокалу, чтобы усовершенствовать зачастую истеричный стиль пения и улучшить подачу и мощь, чтобы не срывать голос при исполнении своих характерных выкриков и воплей.

Студийные сессии проходили быстро, и за ежедневную шестичасовую сессию группа записывала от двух до четырех песен. Как и в случае с демо, все песни записывались живьем, и Эд играл свои соло, расставлял акценты, заполнял паузы, а также ритм-партии, в точности, как делал это на сцене.

Основные инструментальные дорожки были готовы примерно за неделю, после чего Эд добавил несколько гитарных наложений в песнях «Ain't Talkin' 'Bout Love», «Feel Your Love Tonight», «Ice Cream Man», «Jamie's Cryin'» и «Runnin' with the Devil». Вокал и гармонии были записаны на следующей неделе, и в середине сентября группа отошла в сторону,

пока Лэнди и Темплмен занимались сведением альбома. Работа над дебютной пластинкой завершилась 4 октября 1977 года. Финальный бюджет составил скромные 54 000 долларов – в значительной степени меньше, чем шестизначные, а иногда и семизначные цифры, которые обычно требовались на запись альбома.

Van Halen закончили 1977 год, отыграв прощальные концерты для своих преданных местных фанатов в Pasadena Civic Auditorium, и в канун Нового года в клубе Whisky a Go Go. Группа вернулась на сцену Whisky в последний раз, чтобы снять промо-клипы на песни «Jamie's Cryin'», «Runnin' with the Devil» и «You Really Got Me». Warner Bros. выпустили их дебютный альбом, *Van Halen*, 10 февраля 1978 года и в качестве первого сингла выбрали «You Really Got Me».

Альбом *Van Halen* звучал совершенно не похоже на все, что фанаты рок-музыки слышали раньше. Сочетание агрессивного тяжелого звучания, контрастирующего с запоминающимися мелодиями и приятными вокальными гармониями, было поистине уникальным, как будто в одном месте одновременно шла вечеринка в стиле Beach Boys и брутальная драка. Эти несопоставимые, но каким-то образом дополняющие друг друга атрибуты расширили круг слушателей группы, привлекая к ней всех: от тревожных неуклюжих мальчишек-подростков до обожающих попсу молодых женщин.

Несмотря на то, что Рот был фронтменом, в центре внимания оказался Эд, чья гитара выделялась на протяжении

всего сведения. Почти в каждой песне были легко узнаваемые гитарные звуки – скрежет медиатором по струнам в песне «Runnin' with the Devil», прерывистые взрывные стаккато в «You Really Got Me», сдвинутый по фазе диссонанс в «Atomic Punk» – а также визжащие искусственные флажолеты, мелодичные естественные флажолеты и свисты пикирующих бомб, издаваемые Эдом с помощью рычага.

Дикий набор Эда, состоящий из бендов, гроула и забавных звуковых эффектов, не имел почти ничего общего с традиционными шаблонами блюза или рока, которому следовали большинство гитаристов. Они были словно с другой планеты – безумный саундтрек к мультфильму «Безумные мелодии», где Рот выполнял роль возмутительно гиперсексуального кролика Багза Банни. Удивительная ирония заключалась в том, что группа была подписана на Warner Bros., компанию, выпускавшую мультфильмы о приключениях кролика Багза, утки Даффи Дака и их друзей.

«Когда я записывал дебют Van Halen, моя стратегия заключалась в том, чтобы взять гитару Эдди и взорвать ею поверхность всей карты мира, – сказал Темплмен. – Я считал, что ничего более потрясающего в своей жизни еще не слышал».

Но переворотом в альбоме, несомненно, стал умопомрачительный сольный инструментал Эдварда «Eruption». Его продолжительность была всего 1 минута и 42 секунды, но он навсегда изменил представление гитаристов о своем инстру-

менте. Как следует из названия (его можно перевести как «Извержение»), трек стал взрывом музыкальных идей – звуков и техник, которые дадут музыкантам новые возможности для самовыражения на десятилетия вперед.

На своей гитаре «Франкенштейн», чей строй был понижен на полтона от классического, подключенной к ламповому усилителю Marshall Super Lead 1968, выкрученному на максимум, а также с помощью фейзера MXR 90 и эхо-блока Univox, в помещении с реверберацией в студии Sunset Studio, Эдвард представил краткое, но разрушительное резюме всего, над чем работал долгие годы.

Это и был звук собранной им гитары, который Ван Хален называл «коричневым звуком²⁵». Эд всегда восхищался насыщенными плавными тесситурами игры Эрика Клептона на Gibson SG во времена его работы в Cream, но гитара Эда не уступала ему по красоте, добавляя при этом дополнительную остроту. Звук Эда был мощным и объемным, даже волшебным, когда нужно, но во время молниеносных пассажей он также мог быть резким и четким. Ловкое использо-

²⁵ Звучание Van Halen было громким и искаженным, но в то же время чистым и сосредоточенным... Этот уникальный звук принято называть «коричневым» за то, что он вызывает ощущение органической теплоты! Вот как он сам определяет «коричневое звучание»: «Звук в моем понимании имеет коричневый цвет. Это вибрация. Это цвет вибрации, которая звучит „коричнево“. Он не зеленый, не розовый, не желтый – он коричневый. Звук должен быть близок к земле, к дереву: что-то теплое и приятное для слуха, издаваемое на высокой громкости, но не рвущее барабанные перепонки. Вот что для меня „коричневый“ саунд – это дерево».

вание реверберации звукоинженером Лэнди способствовало созданию в звучании Эдди атмосферы концертного зала.

За 35 минут альбома *Van Halen* Эд переосмыслил терминологию рок-гитары. Возможно, он не был первооткрывателем всех приемов и техник, использованных им на альбоме, но он сделал их исключительно своими. Большинство гитаристов, впервые услышавших альбом, реагировали на него с замиранием сердца, понимая, что планка гитарной игры задрана до небес.

Даже наиболее искушенные гиганты гитарного сообщества остались под впечатлением... и, возможно, были немного напуганы его виртуозностью. Джимми Пейдж из *Led Zeppelin* восторгался: «Как по мне, Ван Хален – первый значимый новичок в этом деле. Поразительное владение инструментом». Даже известный своей циничностью Фрэнк Заппа поблагодарил Эдди за то, что тот «заново изобрел гитару».

Менее чем через месяц после выхода альбома *Van Halen* отправились на гастроли в качестве группы на разогреве в компании *Journey* и Ронни Монтроуза. Их дебют в Чикаго, 3 марта, стал первым выступлением на площадке, которая находилась дальше, чем в двух часах езды от Пасадены. В течение следующих девяти месяцев *Van Halen* давали концерты по всей территории Соединенных Штатов, а также Англии, Шотландии, Бельгии, Нидерландов, Германии, Франции и

Японии. Летом они отыграли на крупных стадионных фестивалях на одной сцене с такими группами, как Aerosmith, The Doobie Brothers и The Rolling Stones. Van Halen также организовали несколько сольных концертов, включая триумфальное возвращение домой на Long Beach Arena 8 июля.

Большинство выступлений, которые Van Halen отыграли в 1978 году, были на разогреве у одной из самых влиятельных для Эдди и Алекса групп – Black Sabbath. Радостные и энергичные новички затмили своих кумиров уже с первого совместного шоу в Шеффилде, Англия, состоявшегося 16 мая. Менее чем через две недели после начала тура, 24 мая, Van Halen праздновали «золотой» статус дебютного альбома (которым их удостоила Американская ассоциация звукозаписывающих компаний). К октябрю, когда вместе с Black Sabbath группа гастролировала в Германии, альбом и вовсе стал «платиновым».

А тем временем новый альбом Black Sabbath *Never Say Die!* не смог взять «золото» даже в родной Англии. Но, если это и заставило ветеранов хеви-метала поволноваться, они тут же успокоились, как только продажи билетов на концерты тура в Соединенных Штатах резко возросли благодаря восходящей звезде группы разогрева.

Van Halen отыграли последнее шоу с Black Sabbath 3 декабря 1978 года на спортивной арене в Сан-Диего, покинув тур на несколько дней раньше, чтобы начать работу над вторым альбомом. Музыканты группы теперь жили той жизнью,

о которой не могли мечтать даже в самых диких фантазиях, и пребывали на вершине мира. Но работа, которую нужно было проделать, чтобы там остаться, только начиналась.

* * *

– Как о вас узнали Warner Bros.?

– Тед Темплмен и Мо Остин пришли в клуб Starwood в Голливуде, который для нас всегда был неудачным местом, потому что мы не были голливудской группой. Пасадена совсем не похожа на Голливуд. Мы выступали, и кто-то сказал: «В зале присутствует кое-кто важный, поэтому играйте хорошо». Это был будний вечер, и в зале практически никого не было.

Мо и Тед пришли за кулисы и сказали, что им понравилось. Сказали: «Если вы не будете вести переговоры с другими лейблами, у нас есть то, что вы хотите, прямо сейчас». Мы обрадовались. Мне всегда хотелось оказаться на лейбле Warner Bros. Вдобавок ко всему, нашу пластинку продюсировал Тед Темплмен.

– Как вы сочиняли песни для альбома?

– Многие основные идеи рождались у меня, когда я упражнялся на гитаре, сидя на краю кровати. Я приносил идеи на репетицию и показывал ребятам. Репетировали в подвале дома отца Дэвида, поэтому мы с Алексом приходили туда и часами импровизировали, пока не придумывали

то, что нам обоим понравится.

Иногда для вдохновения приходится потрудиться. Но, в конце концов, это не совсем работа, потому что мы с братом искренне любим джемовать. Я бы сказал, большинство песен в нашей группе сочиняются именно так. Обычно все начинается с меня и Алекса, что в некоторой степени странно, потому что большинство не воспринимают гитару и барабаны как единое целое. Обычно это бас и барабаны. Я думаю, Алекс играет на барабанах более музыкально, потому что слушает меня, а не стремится к ровному ритму.

– Какие чувства вы испытали во время записи первого альбома?

– Еще до альбома мы вошли в студию и вместе с Тедом и Донном записали демо около 25 песен. Когда мы пришли в студию, я спросил у них, можно ли играть так же, как на концертах, а не дублировать гитары, и они ответили: «Конечно. Так нам всем будет легче». Инструментальную часть для всех 25 песен мы записали за один день, а на следующий день вернулись и записали вокал. Идея заключалась в том, чтобы мы выбрали лучшие песни для альбома, но за время между записью демо и сессиями альбома мы написали несколько новых песен, которые нам понравились гораздо больше: «Ain't Talkin' 'Bout Love», «Atomic Punk» и «Jamie's Cryin'». Также мы сочинили песню «Loss of Control» и записали ее во время первых сессий альбома, но на пластинку она не попала, так что мы оставили ее на потом.

Помню, как мы с Алексом пришли в офис Warner Bros. забрать кассеты с первым демо из 25 песен. Вставили их в магнитолау в моем фургоне и ожидали услышать Led Zeppelin, но были в некотором роде потрясены тем, что слышали. Звучало не так, как мы хотели. Первый альбом звучит немного лучше, но все равно не так, как мы себе представляли. Барабаны звучат слабо, да и бас едва слышно. Полагаю, можно сказать, что получилось весьма уникальное звучание. Честно говоря, второй раз я бы такое записать не смог.

Общее звучание всей группы было не таким, как мы с Алексом ожидали. Мы решили, что барабаны будут звучать по-другому. На пластинке присутствует сильная реверберация, чего я никогда прежде не слышал. В некоторой степени она звучит актуально даже сегодня. Звук не такой тяжелый и прямолинейный, но сами песни классные. Если ты слышал нас живьем, мы звучим по-другому. На сцене мы звучали гораздо тяжелее, чем на пластинке, и именно такой результат мы с Алексом и ожидали услышать.

Но сказать нам было нечего. Песни фактически записаны так, как мы их сыграли, наложений инструментов там по минимуму. Полагаю, Тед хотел, чтобы звук был чистым, простым и честным, как на наших живых выступлениях. Поначалу я не был в этом уверен, но, когда Донн закончил работу, я был приятно удивлен. Мне реально понравилось. Я не знал, что такое запись альбома, и, наверное, хорошо, что мы подошли к записи именно так, потому что живьем от нас

можно было получить гораздо больше.

– Кому пришла в голову идея записываться в студии Sunset Sound?

– Донн с Тедом записали там пластинку The Doobie Brothers. Это было одно из их любимых мест. Я ничего не знал о студиях, поэтому мне было без разницы, где записываться. Мне нравилась та комната [студия 2], просто большая комната, как наша репетиционная база в подвале дома. Парни, которые заправляли студией и обслуживали ее, заходили после того, как мы заканчивали, а на полу валялись пивные банки и размазан кетчуп от хот-дога. Но для того, чтобы нам было комфортно, мы должны были делать все, что хотим.

– Тед сумел раскрыть в вас лучшие качества?

– О, конечно. Ему удалось передать наше концертное звучание на пластинке. Он свое дело знает. Было круто. Я не говорю, что не мог сыграть лучше, но нам потребовалась всего неделя, чтобы записать музыку для первого альбома. В основном все было сделано с первого или второго дубля.

Я тогда терпеть не мог дублировать гитары, потому что это было не совсем то же самое, что играть с ребятами. Мне нужно было подпитываться их энергией. Песня «Runnin' with the Devil» стала одним из немногих исключений, потому что в ней было мелодичное соло, поэтому поверх дорожки я записал ритм-гитары. Песни со спонтанными соло, как «I'm the One», «Atomic Punk» и большинство песен на альбоме, Тед

считал нормальными и так. Запись таким образом означала, что, когда мы играли эти песни живьем, они звучали одинаково. Мне не нравилось, когда группы вылизывали звук в студии, а на концертах звучало совершенно иначе. В нашем же случае все звучало в точности, как и живьем, а, может быть, даже лучше, потому что мы записывались в одно и то же время. Энергии было хоть отбавляй. Мы заставляли тебя встать и трясти задницей.

– Можешь ли выделить какие-нибудь соло на первом альбоме?

– Мне реально нравилось соло в песне «I'm the One». Оно было спонтанным – тогда как в «Runnin' with the Devil», «On Fire» и кое-каких других все было распланировано. В «I'm the One» я немного расслабился и подурачился.

– «Ain't Talkin' 'Bout Love» – еще одна песня с наложениями гитарных партий.

– Да. Если прислушаться, то можно услышать, что я удвоил мелодию гитарного соло с помощью электрического ситара. То ли Донн, то ли Тед предложили мне наложить ситар на мелодическую часть. Я сказал, что не знаю, как играть на ситаре, и они объяснили, что есть электрогитара, которая звучит как ситар. Донн взял напрокат в компании Studio Instrument Rentals ситар, который я использовал в этой песне.

– Почему «You Really Got Me» была выпущена первым синглом группы?

– Сегодня я понимаю, что это была моя вина. За несколько месяцев до выхода альбома я пошел в клуб Rainbow или в какой-то другой клуб, и с собой у меня была кассета с черновым миксом альбома. Я всем о нем рассказывал. Барри Брандт, барабанщик Angel, там тоже был, и он предложил пойти к нему домой и послушать. Мы поехали к нему и послушали запись. Все охренели и слушали очень внимательно. Как по мне, это было реально круто, и я очень гордился тем, как все реагируют на нашу музыку.

Пару дней спустя мне позвонил Тед и спросил, включал ли я кому-нибудь кассету. Я сказал, что несколько дней назад включал ее нескольким людям, и всем дико понравилось. Тед спросил, кто там был, и я упомянул Барри. Тед на меня сильно разозлился и сказал, что только что до него дошли слухи о том, что Angel пошли в студию, чтобы записать «You Really Got Me», и они собираются выпустить эту песню в качестве сингла до того, как должен выйти наш альбом.

Тед тут же позвонил в офис Warner Bros., и они как можно скорее решили отправить «You Really Got Me» на радиостанции. Мне было очень обидно, что они так поступили, потому что я хотел, чтобы первым синглом стала одна из наших собственных песен, вроде «Jamie's Cryin'».

– Кто принял решение выбрать «Eruption» второй композицией на альбоме?

– Прикол в том, что ее там вообще не должно было быть. Я репетировал перед выступлением в клубе Whisky, и Тед

услышал, как я играю «Eruption». Просто разминаю пальцы. Он посчитал, что звучит круто, и сказал, что надо поместить ее на пластинку, и попросил Донна ее записать. Я исполнил ее около двух-трех раз, прежде чем мы добились версии, которая мне понравилась. Правда, она все равно была неидеальной. Взяв самую высокую ноту, я допустил ошибку и больше не могу ее воспроизвести. Я до сих пор пытаюсь понять, как у меня это получилось на альбоме.

Что же касается тэппинга: уверен, я был не первый, кто так играл. Я вдруг вспомнил, что нечто похожее Джимми Пейдж играл в песне «Heartbreaker». Он играл пул-офф на открытой струне, и я подумал: «Черт, если ты можешь сыграть его там, то можно зажать струны и двигать на нужный тебе лад. И вместо того, чтобы сыграть так (*держит правую руку над левой*), барре я брал этим пальцем (*показывает указательный палец левой руки*). Фактически этот палец глушит все струны, и, если переместить его сюда, я могу двигать им по грифу и играть где угодно. Я понял, что это можно делать где угодно, если использовать указательный палец в качестве порожка. Я не пытался выпендриваться. Мне просто было весело.

– Ты довел эту технику до совершенства.

– Для меня это не трюк, а элемент моей нынешней игры. Когда я давал интервью в поддержку выхода [десятого] альбома Van Halen *Balance* (1995), журналист сказал: «Я не слышал, чтобы ты на альбоме играл тэппингом». На что я

ему ответил: «Ну, это потому, что теперь я использую его настолько естественно, что он больше не считается чем-то особенным». Это больше плавная игра, а не спонтанное решение. Я слышал, как это делают другие гитаристы, и не хочу никого критиковать за использование этой техники, но им стоит попробовать сыграть что-то свое.

– Помнишь, как придумал вступление к песне «Atomic Punk»?

– Основную идею такого звука я взял из «Light Up the Sky», которую написал до «Atomic Punk», хотя «Light Up the Sky» появилась на нашей второй пластинке. После гитарного соло есть барабанная сбивка, и слышно, как ребро ладони скользит по шестой струне. Как-то раз я решил попробовать сделать то же самое с фейзером 90. Получился интересный звук, и из него вышла классная песня. Подобного звука я еще ни у кого не слышал, ни до, ни после того, как я это сделал. После соло я использовал флэнджер MXR для быстрой части.

– Раньше ты использовал не так много педалей – фейзер, флэнджер, реверберацию и «квакушку» – но они стали неотъемлемым элементом твоего фирменного звучания.

– Я использовал педаль, если она улучшала звучание. Я использовал их в определенных местах, если они мне были нужны. Постоянно я их не использовал. Я просто импровизировал, и в девяти случаях из десяти это давало резуль-

тат. Сначала у меня должна быть идея или песня, а потом я буду ковыряться и что-то добавлять, а что-то убирать. Это как приготовление стейка. Сначала нужен стейк, а потом можешь сделать его вкуснее с помощью приправы, но не переборщи, потому что хочется чувствовать вкус стейка, а не приправы.

Все мои педали были заводскими. Я снова стал использовать самодельный педалборд с Phase 90 и флэнджером, плюс «квакушку», но я использую новую аппаратуру MXR. Звучит классно. Когда мы впервые поехали на гастроли и выступали на разогреве у разных групп, другие гитаристы ржали как ненормальные, когда видели мой педалборд. Но как только они слышали мою игру, им было уже не до смеха, а потом и вовсе просили поиграть на моей аппаратуре. Но они всегда звучали по-своему – совсем не так, как я.

Однажды во время нашего первого тура, когда мы закончили отстройку звука и ушли за кулисы, я слышал ужасный шум, доносящийся со сцены. Когда я вышел посмотреть, то увидел Теда Ньюджента: он играл на моей гитаре через мои педали и усилитель. Он думал, что у меня там какое-то секретное оружие, но звучал он по-своему.

Когда другие пытаются копировать мою игру, они, как правило, ошибаются. Когда я вижу, как наши песни исполняют фанаты, я задаю себе вопрос: «Где они научились так играть?» Обычно они играют совершенно неправильно. Я все упрощаю. В основном использую два пальца, за исключени-

ем случаев, когда солирую. Когда показываю им, как я это делаю, они искренне удивляются. Как и мои гитары, для меня все очень просто. Все сводится к простоте. Сейчас я снова в студии, играю с одним звукооператором и одним переключателем, и звучит обалденно.

– Как ты перешел от игры на «Страте» с хамбакером к своему «Франкенштейну»?

– Я пошел в мастерскую к Чарвелу и за гроши купил корпус Boogie Body в форме «Страта». Он лежал под кучей мусора, который собирались выбросить. Мне сказали, что это «второй», а я понятия не имел, что значит «второй». Думал, он второй в очереди на сборку, но оказалось, что корпус с недочетами. Я купил его у [люте²⁶] Линна Эллсворта долларов за 50, потому что это дешево, а гриф купил то ли за 70, то ли за 80 долларов.

Так же, как и со «Стратом», я просто вытащил внутренности из корпуса и поставил туда хамбакер. Соединил с регулятором громкости, потому что не знал, как соединить остальные регуляторы тембра. Я их все равно никогда не трогал и не мог добиться, чтобы датчики на нэке и бридже звучали как надо, поэтому просто поставил задний.

Я не обязательно хотел корпус в стиле «Страта», но «Страт» поставлялся с рычагом, который в то время был лучшим из доступных до появления Floyd Rose. Машинка фирмы Bigsby – это скорее палочка-выручалочка, а мне про-

²⁶ Мастер, изготавливающий струнные инструменты.

сто нравится понижать тональность. «Плавающий» струнодержатель мне не подходит. Звучит как искривленная пластинка, потому что рука лежит на бридже. Мне всегда нравится, когда струнодержатель соединен с корпусом для тембра. А если он не зафиксирован, он ни с чем не связан и можно вообще обойтись без деревянного корпуса. Он просто в воздухе. Мне каким-то образом попался на глаза старый струнодержатель от «Страта», и я собрал корпус Boogie Body, ныне известный как «Франкенштейн».

Я открыл для себя много нового, собирая эту гитару, особенно относительно того, почему гитара выходит из строя. На первой пластинке Van Halen и в первом туре многие были сбиты с толку, не понимая, как я вытворяю такие чудеса с обычным рычагом Fender. Вот в чем секрет: если струна не натянута от нижнего порожка до струнодержателя и до колка, то возникнет трение. В большинстве гитар голова грифа всегда под углом. Когда ослабляешь струны, они ослабляются между колком и тюнером, но они не возвращаются в исходное состояние, потому что в струнодержателе происходит трение.

Я купил струнодержатель из латуни, сделал очень большие прорези и залил в них масло «три в одном». Намотал струны вверх по колку, а не вниз, чтобы линия от нижнего порожка до струнодержателя была натянута как стрела. Это обеспечивало наименьшее трение. С задней стороны гитары, где продеваешь струну через блок на струнодержателе Strat,

каждый раз, когда я крутил колышек, я прижимал шариковый кончик и тоже его крутил, чтобы струна не перекручивалась.

Все работало очень хорошо, но возникло несколько проблем. Если я слишком сильно ударял по открытой струне, она вылетала из держателя, и когда я играл на шестой или пятой струне, я удерживал струну, придерживая струнодержатель указательным пальцем. Иногда после половины концерта масло вытекало, струны застревали, и приходилось вставлять их обратно.

– Когда вы записывали первый альбом, ты все еще играл на Ibanez Destroyer.

– Я много его использовал на первом альбоме. Это гитара звучит в каждой песне, где нет вибрато, вроде «You Really Got Me», «On Fire» и в ритм-дорожке «Jamie's Cryin'». Не помню, какие там стояли звукоосниматели, когда я записывал альбом – я их постоянно менял – но это было до того, как я вырезал то большое отверстие. Пока я этого не сделал, гитара звучала замечательно. Спустя несколько месяцев после того, как я купил Destroyer в 1975 году, я покрасил гитару в белый цвет. Затем, после того как мы закончили запись первого альбома, я решил придать ей другой вид, поэтому вырезал ее в другой форме, которая показалась мне очень крутой, и покрасил в серебристо-красный. И все испортил. Низкие частоты пропали, и звучала она очень тонко. Из мощного Les Paul превратилась в хилый «Страт».

– **Твой усилитель Marshall был полностью заводским?**

– Я всем говорил, что [специалист по ремонту усилителей] Хосе Арредондо модифицировал мой усилитель, чтобы лишний раз похвалить его и рассказать о нем. Хосе зарабатывал в основном тем, что модифицировал усилители, но с моими усилителями он никогда ничего не делал, кроме как заменял там трубки, устанавливал точку смещения и заменял сгоревшие трансформаторы. Многие годы думали, что у меня слишком навороченные усилители, но они были заводскими. У моего Marshall не было линейного выхода либо регулятора общей громкости. Я просто выкручивал все ручки на максимум, подключал гитару и играл. Это был единственный способ, которым я мог добиться желаемого звука от этого усилителя. Забавно, но мне немного совестно, что я рассказывал о модификациях Хосе, потому что врал, однако многим нравилось. У меня нет ни одного из его модифицированных усилителей. Все мои Marshall заводские, с обычной «головой» на 100 Ватт.

– **В первом туре ты потерял свой основной усилитель Marshall.**

– Да. Мы откатали тур по Японии, и следующий концерт в Штатах должен был пройти на Музыкальном фестивале в Далласе «Техасский джем». И мы сидели и ждали, когда приедет наша аппаратура, а она застряла где-то в Чикаго. Пришлось играть перед публикой в 80 000 человек на арен-

дованном оборудовании. Было неприятно. Гитары у меня были свои, но я использовал усилители Music Man. Звучали они отвратительно. Они тогда считались хорошими, но это не Marshall, к которым я привык. Когда наконец спустя несколько месяцев аппаратура приехала, я облегченно выдохнул. Я отправил оборудование домой и использовал его только для записи альбомов в студии. Больше я никогда не брал его на гастроли.

– Какими были первые гастроли Van Halen?

– В 1978 году мы два месяца катались в компании Journey и Montrose, играли в залах на 3000 мест, а потом поехали с Black Sabbath. Звуковик на тех концертах конкретно лажал, так что я решил играть настолько громко, чтобы не пользоваться порталами. Он ничего не мог поделать, потому что было чертовски громко. Еще мы выступили на фестивале Day on the Green в Окленде со всеми, от AC/DC до Foreigner. Это был незабываемый опыт.

– Можешь ли ты сказать, что твоя игра отвечала твоим стандартам?

– Да, думаю, могу. Я ее уж точно не стыдился. И не считал, что многому нужно научиться. Нужно было научиться общению с людьми, но я считал, что мы не сдавали позиций. Если уж на то пошло, мы иногда перебарщивали, но ненамеренно. Нет, мы не орали на каждом углу, что мы самые лучшие, а все вокруг полное дерьмо. Просто давали концерты, и что происходило, то происходило. Все остальные погрязли

в своем же вранье. Но мы к этому отношения не имели.

– Каково было гастролировать в 1978 году с Black Sabbath, которых ты считал одними из главных своих влияний?

– Они нас до ужаса пугали своим видом! Расскажу тебе забавную историю, которую никогда не забуду. После одного из наших первых совместных концертов я подошел к Тони Айомми и заговорил с ним: «Вторая песня на второй стороне альбома *Master of Reality*...» Тони посмотрел на меня и выдал: «Какого хрена, приятель?» Он не понял, о чем я ему пытался сказать.

К тому времени у Black Sabbath вышло уже очень много альбомов, и он понятия не имел, в каком порядке и на каком альбоме располагались песни. У нас вышел всего один альбом, поэтому я знал порядок всех песен. Спустя несколько лет кто-то задал мне тот же вопрос, и я стал говорить: «Ой, да ты, верно, шутишь!» А потом сразу же вспомнил о том случае с Тони. Мне казалось странным, что он не может вспомнить песни на своих пластинках, а потом я сам оказался в такой же ситуации!

Гастроли с Black Sabbath прошли замечательно. Мы с Тони шикарно провели время в дороге. Из всех музыкантов, которых я когда-либо встречал – знаменитостей и звезд рок-н-ролла – я обожаю Тони! Спустя столько лет он мне по-прежнему как брат.

Необычные гитары Эдди

Гитара: Заказной «дракон» (автор: Джон Ф. Стерри)

Использовалась: во время ранних туров Van Halen

«У моего друга из Пасадены, Терри Килгора, игравшего на гитаре в одной из сольных групп Дэвида Ли Рота, был друг по имени Джон Стерри, который изготавливал мебель. В свободное от работы время Джон стал делать гитары, и у него получались просто сумасшедшие экспонаты. Я спросил у него, может ли он сделать для меня что-нибудь с элементами змеи, и он сделал. Похоже на азиатскую татуировку. Вероятно, я несколько раз играл на ней в первом или втором туре Van Halen. Звучала она так себе. Даже не знаю, какое там дерево. Может быть, это был чей-нибудь журнальный столик. Но получилось вот такое чудо».

Эд позировал с этой гитарой на обложке журнала *Guitar World*, который появился в киосках в январе 1981 года.

Музыкальная пауза. Беседа с Эдди Ван Халеном и гитаристом Black Sabbath Тони Айомми

Для новой группы, впервые оказавшейся на гастролях, выступление в качестве команды разогрева может стать непростым обрядом посвящения. Среди подводных камней – тесное пространство на сцене, отсутствие возможности провести саунд-чек, равнодушие звуковиков и световиков, которые скорее испортят твоё выступление, нежели улучшат его. Одним из самых больших разочарований может стать столкновение с раздутым эго хедлайнеров, а также с их пренебрежением и неуважением.

Van Halen не раз сталкивались с подобным во время первого мирового турне в 1978 году. Увидев бутаторскую атомную бомбу, в которой находилось эхо-устройство Эда Ünivox – важнейшая часть его исполнения «Eruption» – Мик Джаггер строго велел гитаристу убрать её со сцены перед выступлением на разогреве у Rolling Stones. Когда Van Halen выступали на фестивалях в компании Aerosmith, Эд был в восторге от того, что столкнулся с гитаристом Джо Перри за кулисами, но быстро пришел в уныние: Перри молча от него отмахнулся, когда Эдди пытался пожать ему руку (годы спустя они стали хорошими друзьями)

Подобного холодного приема Van Halen удостоились во время первых выступлений на разогреве у Black Sabbath в туре *Never Say Die!* Не желая оказаться в роли проигравшего, перед туром вокалист Оззи Осборн попросил организаторов поставить на разогрев какую-нибудь барную группу из Лос-Анджелеса. Вместо этого они получили самую популярную и горячую формацию из Города ангелов со времен Джейн Мэнсфилд, и Оззи был недоволен.

Поскольку Black Sabbath оказали огромное влияние на Эда и Алекса, музыканты Van Halen относились к своим кумирам с уважением. По мере того как продолжалось турне, Black Sabbath прониклись к новичкам симпатией и стали поддерживать и дружить с ними. Билл Уорд разрешал Алексу Ван Халену сидеть в глубине сцены и наблюдать, как играет барабанщик Black Sabbath, и они часто общались на профессиональные темы. У Эда с Тони завязались особенно теплые и близкие отношения, и гитаристы часто зависали после каждого концерта, выпивали и болтали до рассвета.

Эд и Тони оставались в тесном контакте все последующие годы, поэтому собрать двух гитаристов вместе для интервью было несложно. Беседа состоялась в августе 2010 года в фотостудии в Лос-Анджелесе. Айомми приехал, одетый с ног до головы во все черное, в характерном наряде бога металла. Эд взял с собой тот самый ярко-розовый комбинезон, в котором в 1980 году был на фотосессии для обложки альбома *Women and Children First*. И, надо сказать, комбинезон по-

прежнему сидел на нем безупречно.

– *Тони, каким было твое первое впечатление о Van Halen?*

Тони Айомми: С первой минуты, как я их услышал, сразу понял, что они – нечто особенное. Исполнение Эда очень отличается от других. Он придумал стиль, которому подражали миллионы раз. У них были отличные песни. Часто после концертов мы собирались у меня в номере и болтали о гитарах. Могли трещать часов десять, прежде чем отправиться спать.

Эдвард Ван Хален: Или вовсе не ложились (*смеется*). «Во сколько у нас концерт? Автобус уехал без меня!» Было потрясающе.

Айомми: И не говори! (*смеется*). Тур мне очень понравился. Брайан Мэй – второй гитарист, с которым меня постоянно ассоциируют, и вместе мы ни разу не гастролировали.

Ван Хален: Тони милейший, скромнейший, приземленный и простой парень. У него никаких замашек... и посмотри, чего он добился! Я мог бы назвать лишь нескольких, кого по-прежнему уважаю, но больше на них не равняюсь. После встречи с ними я подумал: «А не пошел бы ты! Ведь ты ничем не лучше меня». Среди них полно напыщенных мудаков, которые почему-то думают, что их дерьмо не воняет.

Айомми: Мы на какое-то время потеряли связь, но будто с первых дней всегда были вместе.

Ван Хален: И ты живешь в Англии, а не на соседней улице.

Айомми: Когда Van Halen приезжали в Англию, мы снова собирались вместе. Но потом был промежуток, когда мы потеряли связь. Но снова встретились, и это было круто.

– *Тони, твоя игра на альбоме Black Sabbath Heaven and Hell, ставшем первой пластинкой, выпущенной после гастролей с Van Halen и ухода Оззи из Black Sabbath, стала значительно лучше. Можно ли сказать, что частично на тебя повлияли гастролы с Эдом?*

Айомми: Все было иначе, потому что у нас был другой вокалист, и мы выработали другое звучание. Да и подход, честно говоря, был совершенно иным.

Ван Хален: Это просто химия.

Айомми: Да, с Ронни [Джеймсом Дио] мы могли сесть и нормально поработать. Он вдохнул в группу новую жизнь. Когда Black Sabbath записывали альбом *Never Say Die!*, который, вероятно, не стоило так называть («Никогда не сдавайся!»), поскольку после его выхода мы распались, было тяжело. Оззи ушел после того, как мы написали первую песню, а потом, за три дня до того, как мы собирались записывать альбом, он захотел вернуться.

Ван Хален: Я скажу за него. Общаться с вокалистами – все равно что удалять зубы. Наверное, я должен был стать чертовым дантистом! (*смеется*).

Айомми: Работа с другим вокалистом сказала на мо-

ем подходе к игре на гитаре. Ронни вдохнул в группу новую жизнь. Ближе к концу Оззи уже не так много участвовал в творческом процессе, не предлагал никаких идей, а когда появился Ронни, сразу же внес свою лепту.

Ван Хален: Это напоминает ситуацию, когда в группу пришел [Сэмми] Хагар. Это всего лишь элемент, который привносит в группу другой человек. Как если бы мой сын стал басистом группы, а у него совершенно другой подход, и ритм-секция теперь как мощная стена звука за моей спиной. Я бы хотел выступать с ним, независимо от того, что он мой сын. Не хочу никого критиковать. Но когда меняешь состав группы, меняется и химия. Одно маленькое изменение может изменить всю динамику внутри коллектива. И я не хочу сказать, что становится лучше или хуже. Меня многие спрашивают, какой вокалист Van Halen лучше. Но их нельзя сравнивать. Это все равно что спросить, какой гитарист лучше. Никто не лучше и не хуже. Каждый уникален по-своему.

Айомми: Мне постоянно задают этот вопрос, и я не могу на него ответить.

Ван Хален: Музыка – это не Олимпийские игры. Это не спорт, а форма выражения. И нет такого понятия, как плохая музыка. Бывает музыка, которая не нравится лично тебе, но если она тебе не нравится, просто не слушай ее и заткнись, мать твою! Не слушай и не жалуйся. Полно музыки, которая меня не интересует, но нельзя сказать, что она плохая. Это субъективное мнение. Такое бы случилось, если бы мы

сейчас выпустили что-то новое. После того, как мы выпустили наш первый альбом и завершили гастроли в его поддержку, мы записали второй альбом. Когда он вышел, критики и некоторые фанаты стали причитать: «А че это он не такой, как первый?!» Ну да! Это другая пластинка. Если бы он звучал как первый, тогда бы фанаты и критики жаловались на то, что он звучит так же. Что за хрень?

Айомми: Что бы ты ни делал, всем не угодишь.

Ван Хален: Ты просто делаешь то, что делаешь. Если кто-то умеет лучше, покажите мне, как угодить всем и всегда! Люди почему-то любят на все жаловаться и ныть по любому поводу. Интернет и вовсе облегчил эту задачу. Просто заткнитесь, мать вашу, и займитесь делом либо покажите мне, на что способны.

Люди почему-то думают, что знают лучше меня, что делать *мне*. Многие фанаты жалуются на то, что Van Halen должны выпустить новый альбом. Все только и говорят: «Эдди должен сделать это. Эдди должен сделать то». Если бы я хотел, у меня полно разной музыки, которую я мог бы выпустить. Но никто не берет в расчет остальных музыкантов группы. Может быть, наш вокалист этого не хочет. А если мы что-то и выпустим, то все сразу же начнут говорить, что новый материал сильно уступает классическим работам. Уберите этот альбом в шкаф, и через 20 лет он станет классикой.

Похоже, многие забывают, что мы выпустили три новых песни – «It's About Time», «Learning to See» и «Up for

Breakfast» – на сборнике *Best of Both Worlds* в 2004 году. В рецензиях о новых песнях даже не упомянули. Когда мы исполняли новые песни живьем, публика просто стояла. Так зачем весь этот геморрой? Тратить время в студии и кучу собственных денег – сейчас даже нет больше лейблов, которые бы выпустили наше дерьмо, – на запись нового альбома, когда все только и делают, что жалуются, либо игнорируют, либо какой-нибудь придурок бесплатно скачает его в интернете? Мы можем не записать ничего нового. В созидании чего-то нового присутствует элемент удовлетворения и радости, но не когда это делается исключительно за свой счет, и что бы ты ни сделал, всегда кто-нибудь обязательно обосрет твои старания.

Айомми: Когда мы выступаем, всегда найдутся те, кто скажет, что мы сыграли недостаточно песен. Никто не понимает, что время ограничено. Есть комендантские часы и правила профсоюза, которым надо подчиняться.

Ван Хален: Или появляется какой-нибудь парень с децибелметром, который говорит, с какой громкостью тебе можно играть.

Айомми: А потом жалуются, что группа звучит недостаточно громко. Что поделаешь? Можно пытаться бороться с этим, но прогибаться нельзя. Я бы хотел, чтобы люди лучше понимали, что происходит.

Ван Хален: Все видят только конечный результат. Это как сегодняшняя фотосессия. Все видят только снимок с об-

ложки и говорят: «Ух ты! Наверное, здорово быть рок-звездой!» Они понятия не имеют, что за этим стоит и сколько часов на это уходит. Они не видят, как гардеробщик подшивает и закалывает вещи. Когда выходишь на сцену, никто не принимает во внимание годы практики, отношения и самомнения других людей, с которыми приходится иметь дело, написание песен, запись, продюсера, команду техников, оформление сцены. Все видят лишь шоу.

Айомми: А потом жалуются, что ты не исполнил какую-то песню.

Ван Хален: Когда люди видят Van Halen или Black Sabbath, в их сознании возникает определенный образ. И если хоть один лобковый волос альбиноса выходит за рамки этого образа, они не примут его. Я играю на классическом пианино. На виолончели немного играю. Сочиняю музыку абсолютно разных жанров, с которой некоторые вокалисты и музыканты не хотят иметь ничего общего. Так что же прикажешь делать?

– Эду не имеет смысла записывать первый альбом Van Halen снова, а Тони – второй Paranoid, потому что вы уже это делали. С тех пор вы в значительной степени продвинулись вперед, так что возвращение назад было бы контрпродуктивным.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.