

РУССКИЙ КОМПОЗИТОР, ЖИВУЩИЙ В АМЕРИКЕ

Интервью

Евгений Костицын (1963) – по его собственному определению – «русский композитор, живущий в Америке». Создатель композиционной техники и музыкального стиля «синхронная музыка». Автор шести симфоний, оперы, двух балетов, трех «Американских Реквиемов», множества камерных инструментальных и вокальных сочинений. Автор перевода с немецкого языка на русский учебника Эрнста Кршенека по додекафонии. Среди учителей Костицына – Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, Валентин Бибик. Владелец рекорд лейбла CDK Music, специализирующегося на русской классической музыке.

Владимир Янке. Евгений, термин «синхронная музыка» – безусловная данность мировой музыкальной культуры, хотя и мало известен в России. Когда, в какой ситуации впервые прозвучало это определение, и каким образом Вам пришла идея совмещения двух и более сочинений в одном? Какова технология создания такой музыки?

Евгений Костицын. Развернутый ответ может стать предметом десятка докторских диссертаций. Если в России это кому-нибудь по-настоящему интересно, я готов приехать и дать мастер-класс о синхронной музыке.

Ничто в этом мире не происходит изолированно. В жизни события развиваются параллельно, так почему же музыкальные события не могут происходить таким же образом? Разве это не естественно? Синхронность – это жизнь.

Синхронная музыка – новый метод организации музыкального материала, основанный на одновременном развертывании двух или более произведений, произведений часто написанных в разных темпах, стилях, формах, с разной оркестровкой, приёмами развития. Синхронная музыка – это естественный этап эволюции музыки. Он пришёл вместе с Костицыным. Не было бы Костицына, был бы другой композитор, который сделал бы то же самое. Синхронная музыка появилась, потому что пришло её время.

У меня не было «до-синхронного» периода. Идея и понимание синхронности были во мне изначально. Они просто эволюционировали. Когда я был маленьким, мне все пытались объяснить, что так никто не пишет. Это не профессионально, потому что это ни на кого не похоже. Мне ставили двойки и выгоняли из школы. Помню, одним из моих первых синхронных произведений была пьеса для скрипки и фортепиано. Скрипка играла чуть быстрее фортепиано, в размере 3/4, а фортепиано было на 4/4.

Политемповость не значит одновременное, синхронное звучание различных композиций. Поэтому нельзя сказать, что любая политемповая музыка синхронна. Но можно сказать, что любая синхронная музыка политемпова. Политемповость – это элемент синхронной музыки, её естественная черта. Она позволяет акцентировать индивидуальность параллельно звучащих композиций.

Постепенно появилась система точной записи политемповой музыки, а также понимание того, как исполнять и слушать синхронную музыку.

Думаю, что окончательная кристаллизация и рождение метода, в какой-то степени, стали и результатом моего общения с Эдисоном Денисовым, у которого я брал уроки на протяжении трех лет. Его стремление обогатить внутренние ритмические отношения привело к концентрированной полиритмии, политемповости музыки. У меня же все это естественным образом сублимировалось в «синхронную музыку».

«Синхронная музыка» – это новая композиционная техника, новые выразительные средства, новые темы и образы. А в результате – новая эстетика и новый стиль.

Что касается самого термина «синхронная музыка», могу сказать только одно – он появился где-то лет двадцать пять-тридцать назад. Он возник у меня как-то естественно и незаметно. Я просто вдруг обратил внимание, что эта категория стала для меня привычной и прочно употребительной.

В физике и математике синхронная музыка имеет другое название - «теория струн».

В.Я. И все-таки позвольте уточнить относительно технологии сочинения. Сначала рождается, грубо говоря, «одна пьеса», а затем на нее накладывается другая, третья? Или весь фактурный массив рождается изначально во взаимодействии?

Е.К. В сочинительстве музыки шаблонов нет. У всех это происходит по-разному. Я никогда не начинаю писать, если мне сказать нечего, если я не знаю точно, что и как я буду делать. Идея, архитектура сочинения и ее элементы всегда понятны до начала сочинения.

Музыка – это абстрактный язык, как и любой другой. За звуками и паузами, как одеждами, находится содержание. Это духовная субстанция. Она развивается самостоятельно, течет. Это происходит независимо от идей композитора. Поэтому в редких случаях, когда я начинаю осознавать, что моя изначальная идея противоречит естественному течению содержания, то я корректирую идею, а не содержание. То есть, если существует и уже написан экспозиционный раздел сочинения, я всегда слушаю, что хочет музыка дальше, а не насилую ее, подгоняя под свои изначальные замыслы. Этот обратный процесс всегда должен быть.

Процесс сочинения – это дорога. Чтобы увидеть, что за поворотом, изогнуть взгляд не получится. Нужно дойти до поворота или же подняться над дорогой.

В.Я. На слух монолит сочинения, созданного в технике «синхронной музыки» словно состоит из нескольких «самостных музык». Они действительно самостные? Иначе говоря, если разделить, разъять монолит, то каждая «отдельная музыка» останется эстетически завершенной единицей?

Е.К. В случае с «Американским Реквиемом – I» это именно так. Параллельные произведения не являются ни подголосками, ни контрапунктами, ни недо-

произведениями. В некоторых случаях их можно исполнять самостоятельно. Я специально этого добивался в «Американском Реквиеме – I». Но сочинялись эти параллельные произведения в рамках общей синхронной партитуры, так что это нельзя назвать монтажом. Все вертикали и соотношения прослушаны и просчитаны. В «Американском Реквиеме – I» части «Sanctus» и «Osama» (Усама бин Ладен) можно слушать отдельно, а можно и в контексте общей партитуры. Поэтому на диске они записаны дважды – отдельно и в контексте.

В.Я. Возникают ли сложности при концертном исполнении сочинений с многоуровневым «синхронным монолитом»? Какое, кстати, наибольшее количество уровней «самостных музык» встречается у Вас?

Е.К. Исполнение синхронных произведений специфично, так как они исполняются не по партиям, а по партитурам. Соотношения темпов, их корреляции более важны, чем сами темпы. Фактура в реальности может исполняться чуть быстрее или чуть медленнее указанного композитором темпа. Для исполнения третьей симфонии, например, требуются 9 дирижеров. В большинстве случаев их роль выполняют концертмейстеры групп внутри оркестра.

Когда-нибудь напишу книгу «Синхронная Музыка. До и После» на английском и русском, где расскажу все и о ее природе, и технике сочинения, и нюансах исполнения. Ощущаю, что потребность в такой книге уже назрела. Если в России найдется издательство, которое заинтересуется и закажет мне этот труд, то я готов откликнуться уже сейчас. И отдать первенство русскому языку.

В.Я. У Прокофьева, как известно, есть кантата на слова Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина – своеобразная коммунистическая литургия. У Вас есть сочинения на речи, манифесты, тексты Джорджа Буша, Абрахама Линкольна, Уинстона Черчилля, Рональда Рейгана, Усамы бин Ладена, Иисуса Христа и т.д. Данные произведения это продолжение прокофьевского политэксперимента или нечто принципиально отличное, принципиально новое, не имеющее аналогов?

Е.К. Этот ‘политэксперимент’ в русской музыке начался с “Бориса Годунова” Мусоргского, а не “Здравицы” Прокофьева. Хотя, если вспомнить, что Шостакович считал «Сказки Старой Бабушки» лучшим произведением Прокофьева, то тогда конечно, это был эксперимент.

Я бы не называл это экспериментом. Ведь коммунистами были многие великие артисты – Пикассо, Хемингуэй, Конлон Нанкарров, которого Лигети назвал самым важным композитором XX века... А Прокофьев, по-моему, в партии не был. Речи и книги коммунистических деятелей, которых Вы упомянули, были написаны по шаблону – все, что утверждало и прославляло коммунизм, было оправдано. Поэтому музыкальные произведения, написанные на их тексты, были однобоки, скучны и не востребованы.

То, что делаю я, отличается от Прокофьева принципиально: часть Американского Реквиема I – «Видение Президента Линкольна» – это последняя публичная речь

Линкольна – речь, в которой Президент США предсказал гибель своей страны и назвал её причины, речь которую американские СМИ замалчивали на протяжении 150 лет, речь которая в моём реквиеме звучит одновременно с «Requiem aeternam dona eis domine», что по-русски значит: «Покой вечный дай им, Господи» – это, как Вы понимаете, не часть коммунистической или анти-коммунистической пропаганды. Мне просто хотелось, чтобы американцы лучше знали историю, в том числе дальнейшую историю, своей страны.

«Письма Дантисту» Черчилля и «Послание Народу» дебила-алкоголика Буша... Люди с гнилыми зубами и другими интересными заболеваниями и пороками... Они привлекли меня по-человечески, с художественной точки зрения. Верша судьбы мира, они были колоритны, забавны, ничтожны, смешны, маниакальны, вздорны, мелочны, жестоки. Они были просто людьми, иногда с интеллектом ниже среднего. Я сделал их музыкальными персонажами. Я приблизил их к демосу. Можно сказать – я сделал Буша популярным. Своего рода политехнологии в классической музыке...

Иной ракурс: «Американский Реквием – III» на тексты Нобелевского лауреата Т. С. Элиота и граффити в американских общественных туалетах.

Иное развитие темы: «Марш Гордых Американских Педофилов»... Местные педофилы предлагали 100,000 долларов наличными, чтобы я отказался писать это произведение... За свободу нужно платить. Я отказался от денег.

Встретили «Американский реквием – I» не просто прохладно, а разгромно. Не по душе пришелся такой взгляд на исторических деятелей. Подобное впоследствии повторялось не один раз и не с одним моим сочинением. Появилась масса уничижительных отзывов, количество сносок в Google о Евгении Костицыне (Evgeni Kostitsyn) вдруг резко сократилось с 50 миллионов до 5 тысяч, а упоминания обо мне в Википедии удалили даже на языке племени Чироки... Демократия в действии. Свиристствует.

В.Я. Тогда напрашивается вопрос. Какими же качествами необходимо обладать русскому композитору, чтобы быть успешным в США?

Е.К. Нужно быть «гордым американцем». Всегда, везде и несмотря ни на что. Убили миллион иракских детей и женщин – нужно гордиться. Совесть не позволяет? Забудьте о карьере.

Нужно мазать грязью Россию. Всегда, везде, по поводу и без повода. Русофобские настроения в США чрезвычайно сильны. Следуйте правилу и Вас тут же заметят и помогут сделать карьеру.

Нужно срочно менять национальность и сексуальную ориентацию. Это не преувеличение, а негласная традиция. В результате Гершкович становится Гершвиным, Каплан – Копландом. Ну а Костицын? – так и остался Костицыным. Сменив национальность и сексуальную ориентацию (за государственный счёт, конечно), Вы станете членом закрытого клуба, члены которого тащат друг друга за уши, несмотря на отсутствие какого-либо таланта, кроме таланта угождать и не высовываться.

Ваш талант(угождать и не высовываться), политкорректность и приверженность принципам западной демократии будут вознаграждены. Вам обязательно позвонят и скажут: «Ах, так Вы к тому же что-то там сочинили!? КакОй талант! ВАУ! Неудивительно, что в России Вас не оценили по достоинству!»

В.Я. Вы сами определяете себя – «русский композитор, живущий в Америке». Почему именно так? Что значит в наше время национальная идентификация композитора, когда музыкальный язык довольно космополитичен? И почему именно такая формулировка важна для Вас?

Е.К. Все дело в том, кем человек сам себя считает – русским, немцем или евреем. Это культурологическая привязка, иногда бессознательная. Так, например, китаец вполне может стать евреем, а русский американцем. Однако если Вы считаете себя немцем, а Вас будут называть евреем, Вам это вряд ли понравится. Все американцы, с которыми я общаюсь, начинают учить русский язык. Видимо понимают, что имея дело с русским, нужно кое-что знать о его культуре и языке. Это хорошо, если можно сказать о музыке, не зная ее автора – это написано русским, а это – французом. Разве нет? И все же это важнее для автора, чем для слушателя, так как без ответов на вопросы – кто ты и зачем – нельзя сочинить ничего путного.

В.Я. Вернемся к музыке. Логика появления у разных композиторов циклов «24 Прелюдии и Фуги» понятна – тональный круг. У Вас цикл назван «23 Прелюдии и Фуги». Почему? Как он появился? И что там за некрасивая история произошла по поводу цикла между Вами и руководством музея им. Глинки?

Е.К. Известно, что Шостакович сочинил «24 Прелюдии и Фуги» в 1950 году к 200-летию смерти Баха. Свой цикл для фортепиано «23 Прелюдии и Фуги» я посвятил 100-летию Шостаковича. Названием цикла и количеством номеров в нем я хотел подчеркнуть, что мы уже давно вступили в пост-тональную эпоху. Кстати, двадцать вторая прелюдия и fuga в цикле исполняются одновременно, т.е. в стиле «синхронной музыки».

Цикл я писал полтора года. Год ушел на то, чтобы выучить его. После этого я обратился в музей им. Глинки, где находился Архив Шостаковича, и который располагал качественной по тем временам студией. Обратился с просьбой предоставить студию для записи сочинения, посвященного Дмитрию Дмитриевичу. В ответ – молчание. Обратился еще раз, более настойчиво. В ответ получил: «Студию предоставить не можем! Когда можете? Никогда. Почему? Нипочему! Для увековечивания имени Шостаковича мы и так делаем достаточно!» Руководителем музея в то время была некая личность по фамилии Брызгалов. История, как видите, запомнилась на всю жизнь. Слово с гадостью соприкоснулся.

В.Я. Когда впервые узнаешь о Вашей «Минуте Молчания» невольно вспоминаются «4`33`» Джона Кейджа. Между ними существует какая-то связь, схожести, различия?

Е.К. «4`33`».… Вам что больше нравится? Оркестровый оригинал или фортепианное переложение? Скажите, пожалуйста, а какая разница между 4`33`, 4`34` и 4`32`? Когда я слушаю «4`33`», мне становится скучно еще до того, как исполнение началось. В отличие от размытости и неопределенности пьесы Кейджа, мое сочинение – как скала. Оно совершенно – ни одной лишней ноты. Ни одного ляпсуса. Пусть Моцарт отдохнёт. А Кейдж тем более.

Время «Минуту Молчания» не тронет. А вот будет ли кто-нибудь через 1000 лет слушать «4`33`»? Я сомневаюсь.

В моих программах «Минута Молчания» исполняется в самом конце. Отрывки только что прозвучавшей музыки ещё не улеглись в сознании слушателей и эта минута предназначена для того, чтобы насладиться эхом музыки, её отголосками. Не стоя в очереди в гардеробе, а в зале.

В.Я. В каком направлении, на Ваш взгляд, будет дальше развиваться мировое музыкальное искусство?

Е.К. Пока лучшее, наиболее актуальное, что делается в мировой музыке – делаю я. Время музыкальных революций прошло. Сейчас время эволюции и синтеза. «Синхронная музыка» естественно впитывает в себя, аккумулирует любые направления, стили, жанры, явления в сфере музыки и «околомузыки». «Синхронная музыка» привнесла в музыку то, что внёс Джотто в живопись 700 лет назад – перспективу. До Джотто живопись была плоской, двухмерной.