

Д.В. Шийка. ПРИМЕНЕНИЕ ЦИТИРОВАНИЯ ПЕСЕН В ПОЛИТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

В данном материале будет рассматриваться цитирование песен в политической музыке, на примере нескольких выдающихся композиторов – новаторов. В исследовании показаны различные способы, с помощью которых композиторы оказали свое музыкальное влияние на политическую, а также указаны их достоинства и недостатки. Как движение, политическая музыка процветала больше всего в 1930-е и 1970-е годы на Западе. В то время многие молодые композиторы сочиняли политически мотивированные произведения. В случае с политической музыкой, в которой есть текст, за последние 30 лет появился новый подход, который не одобряет ранее принятую конвенцию «подгонять текст под музыку». Некоторые политически ориентированные композиторы, тесно связанные с текстом, будут рассматриваться отдельно как исключение из правил. Случай с политической музыкой без текста рассматривается, начиная с техники прямой цитаты, заканчивая культурно обусловленным, но общепринятым восприятием музыки как соцреализма, до более разряженного подхода к музыкальной структуре как политической аналогии. Так же, будут рассмотрены работы К.Кардью, Ф.Ржевски, К.Вольфа, композиторов, которые не только наиболее четко определили роль политической музыки, отвернувшись от авангарда, но и также были самыми яркими и самыми страстными авторами, говорившими о том, что было политически не верно в «новой музыке».

Ключевые слова: музыкальное цитирование, политические песни, песни протеста, К.Кардью, Ф.Ржевски, К.Вольф, рабочий класс, социалистическое движение.

В 1930-х годах возник феномен пролетарской литературы [1]. По словам Джорджа Оруэлла, это означало не литературу, написанную пролетариатом или для него, а скорее «литературу, в которой точка зрения рабочего класса, который, как предполагается, полностью отличается от точки зрения более богатых классов, получает возможность быть услышанным» [5]. По словам Оруэлла, даже если бы пролетарий получил достаточно образования, чтобы писать романы, его письмо все равно должно основываться на конвенциях буржуазной литературы господствующего класса.

Музыка не совсем дублирует эту ситуацию, но одна марксистская идея политически релевантной музыки - та, в которой мелодии рабочего класса «получает возможность быть услышанными». В 30-х годах XX века это, в основном, касалось народной песни.

Конечно, для восточноевропейских композиторов, таких как Дворак, Сметана и Чайковский, на всем протяжении последней четверти 19 века, цитирование народных песен с их родины или, по крайней мере, отсылка на модальные и ритмические качества таких песен, само по себе было их заявлением о националистически ориентированных политических убеждениях. В Америке первым композитором, который цитировал в своей музыке народные песни по определенным политическим мотивам, был Аарон Копленд ([Aaron Copland](#)).

В 1932 году он написал свою первую работу по мотивам народных мелодий «El Salon Mexico». Другие произведения - «Билли Малыш» (1938), «Родео» (1942), «Портрет Линкольна» (1942), «Аппалачская весна» (1943–4) - сопровождалась песнями исчезающей сельской культуры Америки: «Улицы Ларедо» «Это дар простоты», «Гонки в Кэмптауне». Некоторые композиторы-модернисты были в ужасе от тенденции к упрощению музыки в 1930-х годах и умоляли Копленда вернуться к написанию диссонирующей музыки.

После Второй Мировой Войны, музыка, основанная на 12 тонах, доминировала, и жажда максимальной сложности затмила идею цитирования. А в 1970-е годы снова появилась тенденция к упрощению музыки, для привлечения интереса со стороны рабочих масс. Способствовали этому такие композиторы как: К.Кардью (Cornelius Cardew), Ф.Ржевски (Frederic Rzewski) и К.Вольф ([Christian Wolff](#)). Образцом, который придумал Кардью, была фортепианная пьеса, созданная по мотивам политической песни Коммунистической партии Германии и посвященная 30-летию со дня смерти ее лидера Эрнеста Тельмана, который умер в концентрационном лагере Бухенвальд в 1944 году. Кардью также написал несколько более коротких фортепианных произведений, основанных на политически значимых песнях («Four Principles on Ireland»). И часто, когда он писал политическую песню, он также делал инструментальные фортепианные аранжировки, как в случае с «Soon (There Will Be a High Tide of Revolution)». «Boolavogue», амбициозная работа для двух фортепьяно, над которой работал Кардью, когда его убили (он закончил только три части из четырех), была сделана в форме сонаты с вариациями на тему одноименной ирландской песни о борьбе за свободу 1798 года.

В 1975 году, всего через год после «Вариаций Тельмана», Фредерик Ржевски написал самую амбициозную работу в этом жанре, настолько успешную, что можно сказать, что она вошла в стандартный фортепианный репертуар: «The People United Will Never Be Defeated!». Гигантский набор из 36 вариаций на тему чилийской революционной песни Серхио Ортеги ([Sergio Ortega](#)), «The People United Will Never Be Defeated» - это произведение, по своей мощи можно сравнить с «[Diabelli Variations](#)» сочиненными Бетховеном или «[Handel Variations](#)» написанными Брамсом. Большая часть работы использует музыкальный язык эпохи романтизма, но также присутствуют элементы современной музыки вплоть до сериальной техники.

Фредерик Ржевски, близкий друг Ортеги, выбрал этот гимн в качестве темы для своего набора из 36 вариаций, заказанного пианисткой Урсулой Оппенс (Ursula Oppens) для празднования двухсотлетия Америки в Центре Кеннеди в Вашингтоне, округ Колумбия, в 1976 году, возможно, с намерением использовать этот гимн, чтобы раскритиковать американскую интервенционистскую внешнюю политику. В «Вариациях» Ржевски мастерски воплотилась грандиозная задача передачи неотложного политического послания с помощью рояльного произведения без текста со стилистически разнообразной, хотя и нерушимой связанностью.

Каждый набор из шести вариаций имеет объединяющую характеристику, которая группирует отдельные вариации в более крупные компоненты. Каждое шестое изменение суммирует предыдущие пять. Шестой набор вариаций — это, в свою очередь, краткое изложение предыдущего материала в пьесе; например, «Вариация 31» представляет собой сумму 1, 7, 13, 19, 25 и 31-ой вариаций. Форма строго соблюдается, за исключением раздела каденции во время 27-ой вариации, в котором фантазия и свобода имеют приоритет. Часть начинает входить в фазу принудительного повторения и фрагментации в 6-м наборе, возможно, напоминая политические лозунги, которые утратили свою первоначальную силу из-за массового распространения и повторения. Когда пьеса входит в 36-ю вариацию, остаются только фрагментарные воспоминания о каждой вариации всей пьесы. Несмотря на строгую элегантность общей структуры, мелодия часто узнаваема, и в «Вариации 13» музыка останавливается в самый напряженный момент, чтобы процитировать коммунистическую песню «[Bandiera Rossa](#)».

Сильно структурированная, но стилистически неоднородная идиома Ржевски, созданная в «The People United Will Never Be Defeated!», является тем, что он называет «гуманистическим реализмом», описывая его как: «Сознательное использование методов, которые предназначены для установления связи, а не для отчуждения аудитории. Это не обязательно означает исключение того, что называется авангардным стилем, любыми средствами. [Но]... если кто-то серьезно заинтересован в общении, то я предполагаю, что строгий, скажем, формалистический стиль, такой как стиль композиторов-формалистов и т. д, будет в серьезном недостатке [4].

В течение нескольких последующих лет цитирование, казалось, было основным занятием в сочинительстве для Ржевски. За «The People United Will Never Be Defeated!» последовали четыре североамериканские баллады, основанные на мотивах песен американских профсоюзных и мирных движений. К таким можно отнести: «Dreadful Memories» (лирические мемуары тети Молли Джексон ([Aunt Molly Jackson](#)) о забастовке шахтеров 1932 года), «Which Side Are You On?», «Down By the Riverside» (символ вьетнамского движения за мир) и «Winnsboro Cotton Mill Blues». Партитура Ржевски для клавишных инструментов наглядно иллюстрирует слова, которые, многие слышат в своей голове во время игры:

Don't scab for the bosses

Don't listen to their lies.

Us poor folks haven't
got a chance

Unless we organize.

Which side are you on?

Which side are you on?

Не паши на боссов

Не слушай их ложь.

У нас, бедных, нет шансов

Если мы не сплотимся.

На чьей ты стороне?

На чьей ты стороне?

Более поздняя тема и вариации, Mayn Yingele (1988), написанная в ознаменование 50-й годовщины печально известной устроенной нацистами «Хрустальной ночи», основой здесь послужила еврейская песня, в которой отец жалуется, что он работает так много, что не получит возможность увидеть своего маленького сына.

Возможно, самое мощное политическое заявление Ржевски, где он ведет повествование от лица гомосексуалиста: «[De Profundis](#)», его мастерская постановка в 1992 году письма, которое Оскар Уайльд написал своему бывшему любовнику из тюрьмы. Стуча не только по клавиатуре, но и по собственной груди и щекам, Ржевски, умело интонирует слова, которые пришли из глубины души Уайльда и являются упреком для нашего общества, даже в наши дни.

«Тринадцатого ноября 1895 года меня привезли сюда из Лондона. С двух часов до половины третьего я был выставлен на всеобщее обозрение на центральной платформе Клапамской пересадочной станции в наручниках и платье каторжника. Из тюремной больницы меня увезли совершенно неожиданно. Я представлял собой самое нелепое зрелище. Увидев меня, люди покатывались со смеху. И с прибытием каждого нового поезда толпа все разрасталась. Ее веселье было безгранично. И это еще до того, как люди узнали, кто я такой. А когда им это сообщили, они стали хохотать еще громче. Полчаса я стоял под свинцовым дождем, осыпаясь издевательствами толпы.

Целый год после того, как меня подвергли этому позору, я плакал каждый день в то же время, те же полчаса. Это не так трагично, как ты можешь вообразить. Для тех, кто сидит в тюрьме, слезы — привычное времяпрепровождение. И если в тюрьме выпадает день, когда нет слез, — то это не значит, что у человека легко на сердце, — это значит, что сердце его ожесточилось» [2].

Однако после переезда в Льеж в 1980-х годах приверженность Ржевски политической музыке, похоже, ослабла, и можно утверждать, что он постепенно оставил позади идею гуманистического реализма. Его «Соната»

1991 года основана на мелодиях «L'homme arme» и «[Three Blind Mice](#)» - политически значимых когда-то, но не в наше время.

Подобно Ржевски и Кардью, Кристиан Вольф создал клавишные произведения на основе политических мелодий. Иногда последние отчетливо различимы, например, в его работе «Hay Una Mujer Desaparecida» 1979 года, основанной на песне Холли Нир ([Holly Near](#)), оплакивающей жертвы хунты Пиночета в Чили. В других случаях - как в его «Прелюдиях» 1981 года, основанных на «[Hallelujah, I'm a Bum](#)», «[Big Rock Candy Mountain](#)» и других мелодиях американского движения рабочих, - ноты из мелодии формируют основу песни. «Один из способов, говорил Вольф, попытаться передать что-то политическое — это текст. Теоретически это гарантированный путь, но на самом деле он вовсе не гарантирован... Но, по крайней мере, это только начало, потому что люди скажут: "что ты имеешь в виду? Или что означает это название? Или откуда это сообщение пришло? Вы создаете ситуацию, в которой могут быть подняты политические вопросы» [3].

Несколько молодых композиторов основательно подошли к вопросу о создании политической музыки при помощи цитирования. Джеффри Шанцер ([Jeffrey Schanzer](#)), троцкистский социалист из Нью-Йорка, чей отец пережил лагерь смерти Бухенвальд в нацистской Германии, создал камерную работу и довольно большую - «No More in Thrall» для струнного квартета и перкуссии (1995). Эта интересная инструментальная работа в пяти актах – заостряет внимание на Бухенвальде и расовой ненависти – она основана на различных мелодиях протеста и этнических мотивах, таких как еврейская колыбельная «Shlof in der Ruikeit» (Sleep in Peace); «[Which Side are You On?](#)» - цыганская песня о депортации в концлагерь; и «Интернационал», всемирный гимн социалистического движения, чьи вступительные слова «Вставай, проклятьем клейменный, весь мир голодных и рабов!» дает пьесе Шанцера название.

Совершенно индивидуальный случай - чикагский композитор Фрэнк Аббинанти ([Frank Abbinanti](#)), один из двух известных композитора (другой - Шанцер) из поколения после Кардью / Ржевски, которые могли бы назвать себя политическими композиторами и марксистами. Знаменитая работа Аббинанти в его ранней карьере - «Liberation Music», фортепианная пьеса, основанная на «Bandiera Rossa» («Красное знамя», итальянская [социалистическая](#) и [коммунистическая](#) песня, написанная в 1908 году. Одна из самых известных итальянских и международных рабочих песен). Чаще, однако, он держался в стороне от цитат, сочиняя инструментальную музыку, которая передает элементы политической борьбы либо через атмосферу, либо через музыкальные приемы. Ярким примером здесь являются его «16 American Labor Studies» для фортепиано, которые он переделывал для оркестра, с такими названиями, как «Cleveland Strike», «Welders», «The Milagro Beafield War», «The Ludlow Massacre», «Cincinnati Tailor». Эти пьесы ознаменовывают события в истории профсоюзов,

показывая их деятельность, о которой идет речь - сбор, очистку, шитье, сварку, а также серьезные забастовки.

Самым впечатляющим из недавних произведений Аббинанти является «[Jenin](#)» (2002), частично импровизационная рояльная пьеса длиной в час. Она посвящена расправе израильской армией над палестинцами в городе Дженин. Хотя прямых цитат нет, Аббинанти погрузился в тщательное изучение ливанских траурных песен, для дальнейшего их применения.

В конечном счете, не очень ясно, останется ли цитирование в традиционном смысле актуальной моделью для политической музыки. Сколько людей в возрасте до 40 лет теперь узнают «Bandiera Rosa», когда она появится в «The People United Will Never Be Defeated!», или «Big Rock Candy Mountain» в «Prelude» Вольфа? Культурная преемственность с народными песнями, а также песнями политического протеста, очевидно утрачена. Эффект The People United или Mayn Yingele обычно состоит в том, чтобы показать песню людям, которые никогда не слышали ее раньше, и это даст возможность вспомнить политическое событие с нею связанное.

В какой-то момент цитату можно заменить, если это еще не было сделано, электронным сэмплом. Миллионы молодых людей, которые никогда не слышали «[Hay Una Mujer Desaparecida](#)» исполненной Холли Нир, чтобы распознать, что это была цитата, должны были бы прослушать, скажем, запись речи Мартина Лютера Кинга ([Martin Luther King](#)) «У меня есть мечта» ([I Have a Dream](#)), при условии, если бы та была включена в песню в виде сэмпла. Можно сказать, что сэмплирование протестных выкриков в «All the Rage» Боба Остертага ([Bob Ostertag](#)) является своего рода цитатой. И вполне вероятно, что гораздо больше молодых музыкантов-электронщиков, чем нам известно, начали использовать такое сэмплирование с политическими намерениями. Это, похоже, даст мощный импульс развитию новой волны в создании политической музыки.

Список источников

1. Шевцова, Л. К., Белая, Г. А. Журналы «РАПП» и «Литература и искусство» // Очерки истории русской советской журналистики (1917—1932). — М.: Наука, 1966. — С. 429—436.
2. [De Profundis](#). Тюремная исповедь. [Electronic resource] / Оскар Уайльд. — Электронная библиотека «ЛитМир». — Mode of access: <https://www.litmir.me/br/?b=121040&p=23>. — Date of access: 18.10.2020.
3. [Making Marx in the Music: A HyperHistory of New Music and Politics](#) [Electronic resource] / Kyle Eugene Gann. — NewMusicBox, November 1, 2003. — Mode of access: <https://nmbx.newmusicusa.org/making-marx-in-the-music-a-hyperhistory-of-new-music-and-politics/>. — Date of access: 17.10.2020.
4. The People United [Electronic resource] / Essays before a piano. — January 17, 2010. — Mode of access: <https://essaysbeforeapiano.blogspot.com/>. — Date of access: 12.10.2020.

5. The Proletarian Writer [Electronic resource] / George Orwell. – Broadcast on the BBC Home Service, 6 December 1940. – Mode of access: <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/the-proletarian-writer/>. – Date of access: 14.10.2020.

<http://edoc.bseu.by/>

Д.В.Ярмолюк, аспирант
diana.yarmoliuk@mail.ru
РИБШ (Минск)

Д.В. Ярмолюк. ПОНЯТИЕ «ПОСТДЕМОКРАТИИ» В РАБОТАХ К.КРАУЧА

Понятие «постдемократии» появилось в политической теории в начале XX века как попытка концептуально осмыслить современные кризисные явления и проблемы либеральной демократии и дать им критическое определение.

Сам термин впервые использовал политический теоретик Жак Рансьер в 1995 году в работе «Несогласие», посвятив главу консенсуальной демократии или «постдемократии» [1, с.136]. Французский исследователь обозначил таким образом «парадокс, преподносящий под именем демократии консенсуальную практику стирания форм демократического действия. Постдемократия – это правительственная практика и концептуальная легитимация демократии *после демоса*, демократии, избавившейся от видимости, недочетов и спорности народа и потому сводимой единственно к игре государственных механизмов и сочетаний социальных энергий и интересов» [1, с.144].

В 2000-е годы понятие «постдемократия» начинают широко использовать в научных дебатах или в журналистской среде как упрощенное описание современного состояния представительных демократий. Этому значительно способствовала вышедшая в 2003 году и ставшая широко обсуждаемой книга профессора социологии Уорикского университета (Великобритания) Колина Крауча «Постдемократия».

Термин «постдемократия» занимает центральное место в работах этого британского исследователя, который впервые использовал его в 2000 году в книге «Как справиться с постдемократией», а затем развил в ряде более поздних работ: «Постдемократия» (2003), «Странная не-смерть неолиберализма» (2011), «Марш к постдемократии» (2016), «Постдемократия после кризисов» (2020).

К. Крауч представил модель демократии, в которой с конца 1990-х годов наблюдаются определенные элементы кризиса (растущее политическое влияние экономических субъектов и наднациональных организаций, прогрессирующее ослабление национальных государств, снижение