УДК 78.083.83:781.6
DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152430

Підпорінова К. В.

https://orcid.org/0000-0003-2217-9286
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків, Україна);
podporka@ukr.net

Попурі як особливий вид музичної композиції

Висвітлено жанрову природу попурі та його художню специфіку. Обґрунтовано спадкоємність попурі у карнавально-сміховій традиції, яка забезпечує високу адаптивність жанру, його відкритість новим засобам висловлювання (технікам монтажу, колажу тощо). Розкрито зв'язки попурі з естетикою бароко. Запропоновано власну класифікацію жанру. Визначено ціннісну позицію попурі (як жанру, форми і техніки) у сучасному мистецтві крізь призму феномену авторства.

Ключові слова: попурі; композиція; техніка; карнавально-сміхова традиція; феномен авторства; «легка» музика.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Жанр попурі, який до середини XIX століття набув широкого розповсюдження, різноманітного втілення та слухацької любові музичної аудиторії у країнах Західної Європи (Франція, Німеччина), декілька десятиліть потому практично зникає з концертної естради. Саме слово «попурі» (буквальний переклад – «гнилий горщик») спочатку використовувалося стосовно до банки, у якій зберігалися різні спеції, овочі тощо [22]. Проте воно закріпилося у музичній практиці, оскільки образно точно відбивало суть новоутвореного художнього продукту – «музичної композиції, яка була схожою на горщик з мелодіями із уже існуючого джерела чи джерел» [22]. Вперше «попурі» як назва з'являється на початку XVIII століття у пісенному збірнику французького видавця К. Баллара (Christophe Ballard [19]): таку назву має одна з п'єс, яка представляє собою кводлібет[1] з декількох скомпонованих початкових фрагментів сільських пісеньок [10]. Пізніше термін «попурі» неодноразово перетинався в одному понятійному полі з транскрипцією, фантазією, варіаціями на обрану тему та вносив ціннісно-

[1] Кводлібетом (з лат. *quod libet*, буквальний переклад – «що завгодно») називається «багатоголосний музичний твір жартівливого характеру, побудований на поєднанні популярних мелодій і текстів чи їх уривків» [16], який найчастіше імпровізувався одночасно кількома співаками. Витоки кводлібету сягають мотетів і рефренів труверів XIII століття, спорідненість до цього жанру демонструють і французькі шансон, де використовується різного роду звуконаслідування. Новий етап розвитку кводлібету пов'язаний з мистецтвом XVI століття, його жанрові «сліди» можна знайти у музичній культурі різних країн, наприклад, Франція – фрікассе, Іспанія – енсалада, Італія – мессанца. Є два різновиди кводлібету: простий (або односкладовий) і поліфонічний. До останнього зверталися, зокрема, Л. Зенфль, І. Г. Шмельцер, М. Франк, І. Фірданк, Й. С. Бах [16]. Підкреслимо, що кводлібет і попурі постають жанрами «спільного знаменника».

© Підпорінова К. В., 2018

зневажливий смисловий відтінок [22], уособлюючи царину «легкої» музики. У контексті сучасного музичного мистецтва попурі знову привертає до себе увагу як композиторів, так і виконавців. Специфічні жанрові риси, а саме вільна композиція, організована за принципом неповторення знайомих-відомих тем-фрагментів, які створюють лінійну послідовність мозаїчного типу (ABCDEF...) [19], – роблять його співзвучним художнім пошукам і вимогам як елітарної[1], так і масової культури, що визначає актуальність запропонованої теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. На жаль, слід констатувати відсутність тематичних наукових досліджень, присвячених окресленій жанровій проблематиці. Винятком постає стаття сучасного нідерландського автора М. Ньюкерк (Mascha van Nieukerk) [18], у якій визначаються три основних фактори, що мали вплив на функціонування жанру попурі у музичному просторі межі XVIII–XIX століть. Перший з них пояснюється особливостями культурного життя того часу: концерти були значно більш різноманітними за своїм наповненням, ніж сьогодні. Типова концертна програма об'єднувала твори на будь-який смак, її будова підкорювалася принципу жанрового «альманаху» (вислів У. Уебера (William Weber) [23]). Попурі в ній були присутні на рівних з симфоніями та струнними квартетами, оскільки займали особливу репертуарну нішу. Їхня головна функція, як підкреслює М. Ньюкерк, полягала в тому, щоб забезпечувати присутність такої музики, яка завжди легко упізнається публікою та надає відчуття спільного художнього досвіду. Таким чином, соціальне значення попурі було більш важливим, ніж естетична цінність [18, 3]. Другий фактор, як вважає дослідниця, безпосередньо пов'язаний з виконавцем, ключова позиція якого була обумовлена єдністю виконавської, композиторсько-транскрипторської та організаторської діяльності. Концерти часто влаштовувалися самими музикантами та включали значну частину власних здобутків. Попурі опинялося такою вигідною композицією, яка була спроможна продемонструвати віртуозну майстерність соліста на прикладі добре відомих слухачам модних творів. Третій фактор осмислюється М. Ньюкерк крізь призму авторського права, видавничої діяльності і комерціалізації музичної індустрії, завдяки чому від самого початку неавторський жанр попурі був поступово витіснений зі сцени [18, 3]. Справді, замість напівприватної атмосфери камерних вечорів, у яких також могли приймати участь музиканти-любителі, прийшли професіоналізація концертної практики і високі художні стандарти, передбачені як для музичних опусів, так і для виконавців. Зростаюча академізація концертних програм призвела до втрати жанром попурі свого права сценічної присутності, він не вписувався у новостворений художній контекст, а поступове висування композитора на особливу домінуючу позицію, виокремлення його як самодостатньої мистецької одиниці крок за кроком відтіснило і того «музиканта-ремісника, що творить» ("writing artisan musician") [18].

Метою статті є аналіз розвитку попурі в історичному аспекті, в процесі якого відбулась генерація низки питань, пов'язаних з необхідністю визначення жанрової природи, художніх особливостей цього явища, і осмислення причин його актуалізації в сучасній культурі.

[1] Перипетії жанрової долі попурі багато в чому схожі з особливостями розвитку транскрипції, зокрема фортепіанної. Транскрипція також пережила зліт та розквіт в епоху віртуозів (знакова фігура – Ф. Ліст), потім тривалий період «затінення» і на сучасному етапі – нову хвилю інтенсивної розробки (достатньо назвати імена В. Горовиця, М. Плетньова, В. Грязнова і багатьох інших).

Виклад основного матеріалу дослідження. Повернення попурі на небосхил сучасної музики, про що свідчить його затребуваність у сферах академічного мистецтва і поп-культури, наявність власної достатньо широкої слухацької аудиторії, пояснюється жанровим генезисом цього явища. Адже саме «...пам'ять жанру, – як зазначає М. Арановський, – містить у собі певний "генетичний код", сукупність пов'язаних між собою корінних ознак, які передаються від одного покоління творів до іншого, надаючи можливість кожного разу поновлювати, відроджувати твір визначеного типу» [1, 7]. На наш погляд, попурі генетично споріднено з карнавальною традицією, її, перш за все, святково-сміховою складовою. Воно органічно вбирає в себе всі атрибути карнавального сміху, до яких, за М. Бахтіним, належать: всенародність, універсальність і амбівалентність [2, 20–21][1]. Такий сміховий потенціал жанру[2] постав ще однією з причин його витискування з музичної культури XIX століття. З цих позицій показовим є зауваження Й. Хейзінги про те, що «...загальне поглиблення серйозності як феномен культури XIX століття навряд чи підлягає будь-якому сумніву. Культура в значно меншій мірі розігрується в порівнянні з попередніми періодами»[3] [15, 266]. Однак, опинившись «персоною non grata» на концертній естраді другої половини «серйозного» XIX століття, жанр попурі мігрував в іншу сферу – царину домашнього музикування, скорегувавши сміхове наповнення на святкове. У цьому контексті показовим є спостереження М. Штьольцель (Marianne Stoelzel): «Різдвяна музика, яка протягом XIX століття все більше входила у моду, була включеною до чотириручної фортепіанної музики в розділи дидактики та розважання. У ній значну роль грали різдвяні пісні у фортепіанному викладенні, фантазії та попурі» [21, 589]. Сюїтний принцип організації, можливість відсутності відкритих причинно-наслідкових зв'язків, мозаїчність і строкатість викладення, легкість і доступність сприйняття, опора на типові художні формули – все це дає змогу жанру попурі адаптуватися у зміненій мистецькій ситуації XIX століття, а потім відродитися у вже новому культурному (мовному, звуковому, соціальному тощо) контексті, де він, безперечно, зближується з жанром музичної пародії. З цього боку надзвичайно точним постає висловлювання знакового композитора-новатора XX століття Арнольда Шенберга: «Якщо музика є застиглою архітектурою, то попурі – це застиглі плітки кавових (журнальних) столиків, мінливість, яка потрапила у дію, пародія на все логічне мислення. У будь-якому випадку це виправдано, тільки як необразлива пародія; попурі поводиться так само, як поводяться люди, коли збираються разом – перескакуючи від однієї речі до іншої <...> Це скупчення, безліч речей, зведених до нуля. У ньому є частини, але немає з'єднання, сполучення, тобто немає зв'язності. Складаний ніж пришивається до носа, а міський годинник до ножа, і настрій до всього» [20,

[1] Позначений сміховий вектор зближує жанри попурі і кводлібету. Нагадаємо, що від початку у поліфонічному кводлібеті спліталися різнохарактерні мелодії і тексти на контрапунктичній основі, створюючи особливі *гумористичні* (виділено мною – К. П.) ефекти [16]. Стосовно дивертисменту, пастічо, фантазії, каприччіо, цей «спільний знаменник» скоріше є відсутнім, ніж наявним.

[2] Цікавою у цьому контексті виявляється і певна співзвучність слова «попурі» (*potpourri*) з висловлюванням «*roi pour rire*» (в перекладі з франц. «задля сміху»), яке супроводжувало у середньовіччі, як зазначає М. Бахтін, обрання ефемерних (фіктивних) королев і королів побутових гулянок для розваги присутніх [2].

[3] Такої ж точки зору дотримується і М. Бахтін, який вказує на те, що незрозумілим і чужим новому часу, а над-то XIX століття виявився «єдиний у своїй багатоманітності особливий тип сміхової образності, притаманний народній культурі середньовіччя» [2, 27–28].

313–314]. Водночас А. Шенберг афористично зазначає, що «попурі – це мистецтво перетворення яблук у груші» [20, 313]. Таке сприйняття цього жанру образно вказує на неодмінну його умову – наявність певної композиторсько-інтерпретаторської «фокусницько-чародійної» майстерності, особливого творчого підходу.

У нових естетичних умовах жанр попурі підпадає під потужний вплив різних прийомів і засобів сучасного мистецтва, кінематографії та медіакультури, серед яких, наприклад:

– техніка монтажу, за теорією С. Ейзенштейна, є «поєднання внутрішньо незавершених епізодів-кадрів, кожний з яких не виходить з попереднього, при цьому діє принцип “pars pro toto” (“частина замість цілого”)» [14, 437–438];

– техніка колажу, запозичена музикою в образотворчому мистецтві, як прийом створення композиції за допомогою наклеювання на обрану основу матеріалів, які відрізняються від неї за різними параметрами; вона реалізується у поєднанні «в одному творі стилістично контрастних (чи навіть сторонніх) фрагментів» [14, 437];

– техніка мікшування, що передбачає використання ефектів звукозапису, їх взаємодоповнення і складання декількох сигналів у єдину композицію [8];

– кліпмейкерство і таке інше[1].

Переважання у сучасному музичному просторі, як зазначає Т. Кузуб, розважального, візуального і технологічного векторів [6, 258] з урахуванням нової хвилі комерціалізації та культурної уніфікації створює всі необхідні умови щодо відродження жанру попурі. Справді, його висока адаптивність багато в чому підживлюється соціальним замовленням. Не є таємницею, що інтенсивність і щільність інформаційного потоку, прогресуюче підвищення ритму життя та домінування технократичної парадигми складають жорсткий психологічний пресинг, «зажим» нервової системи особистості, провокуючи формування кризисного піку суспільної свідомості. У цій ситуації актуалізація попурі з його сміховим началом сприймається як дія механізму компенсаторності, заміщення. «Сміх знижує і матеріалізує», за М. Бахтіним [2, 30]. Спростовування шляхом приниження важливого, складного і серйозного до несуттєвого, простого і легкого, їх подальше осміювання в аспекті пародійності жанру сприяє переживанню, подоланню кризисних маркерів. Що є смішним? Таке, що не відповідає власній картині світу, тому, що я знаю, ціную, розумію, пам’ятаю. За думкою М. Бахтіна, зниження означає «…приземлення, долучення до землі, як початку, який поглинає і одночасно народжує <…> воно має не лише нищівне, негативне значення, а й позитивне, таке, що відроджує: воно амбівалентне, воно заперечує і стверджує одночасно» [2, 31]. Ідея кола, що виникає, уособлює безперервність життєтворчого процесу і резонує з іще однією особливістю жанру попурі, а саме з його спрямованістю на роботу з чужими (або умовно чужими) текстами, критерієм відбору яких постає фактор пам’яті, спогаду, а необхідною умовою – наявність добре знайомого, відомого, такого, що легко впізнається.

Чи можна тут вести мову щодо прийому цитування? Категорично ні, оскільки цитата передбачає існування авторського тексту, вона повинна вступати з ним у діа-

[1] Виникає своєрідна система художніх дзеркал, немов жанр попурі відбивається у своїх позамузичних «двійниках», серед яких, наприклад, кінематографічний монтаж, колаж у образотворчому мистецтві, мозаїка в архітектурному дизайні, печворк (з англ. *patchwork* – мозаїка; модний у наш час) у шитті тощо. Таке однорідне розмаїття в свою чергу виступає свідоцтвом домінування особливого принципу художнього мислення і, відповідно, світогляду, що знаходить втілення у подібних (схожих) техніках.

лог, їй потрібен створений автором контекст. Це не є характерним для жанру попурі, бо він немає діалогічної пари «своє – чуже». З аналогічних міркувань попурі опиняється далеким полістилістиці, і як принципу, і як техніці композиції, хоча цілком справедливо багато які дослідники визначають їх генетичну спорідненість.

Не таким однозначним є співставлення попурі та еклектики. Якщо розглядати музичний твір крізь індивідуально-стильову призму, то наявність виключно «компілятивної комбінації давно відомого» (вислів Г. Григорьєвої [4, 19]) робить його еклектичним. У такому ракурсі попурі незмінно дорівнює еклектиці. Проте чи варто використовувати інструмент стилю для осягнення специфіки попурі як творчого продукту, який не є орієнтованим на показ-створення власного стильового «обличчя»? З цього боку слід погодитися з висновком О. Соломонової, який фігурує в контексті дослідження типів музичної пародії, про те, що тут виникає нагальна потреба у корекції поняття «музичний стиль», оскільки його базові параметри «єдність і скоординованість елементів – виявляються не працюючими: як необхідні використовуються саме такі компоненти, які є не допустимими до з'єднання у "нормативній" системі» [13, 205].

На неможливість оцінювання попурі з позиції традиційного академізму вказує і М. Ньюкерк, як доказ вона наводить порівняльну таблицю епітетів, які характеризують «серйозні» й «легкі» жанри на сторінках голландської музичної критики 1853 року (табл. 1).

Таблиця 1.

Адаптована до інакших мовних вимог таблиця визначень[1]

Камерна музика, симфонії, сонати тощо («серйозні» жанри)		**Попурі, фантазії, варіації тощо («легка» музика)**	
визначення	**переклад**	**визначення**	**переклад**
buitengewoon (exceedingly)	надзвичайно	*middelmatig (mediocre)*	посередній
edel (noble)	благородний	*bombastisch (bombastic)*	пихатий (бундючний)
eenvoudig (simple)	простий	*dansant (dansant)*	танцювальний
eigen (personal)	власний	*dramatisch (dramatic)*	драматичний
ernstig (earnestly)	серйозно	*flauw (weak)*	слабкий
fantasievol (imaginatively)	образно	*geesteloos (spiritless)*	бездушний
heerlijk (lovely)	ладний (добрий)	*geestig (witty)*	дотепний
ideaal (ideally)	ідеально	*laag (low)*	низький
klassiek (classical)	класичний	*onbevallig (ungracious)*	непримітний (неелегантний)
louterend (cathartic)	катарсичний	*onlogisch (illogical)*	нелогічний
ontwikkeld (developed)	розвинений	*overbekend (well known)*	добре відомий

[1] У першоджерелі визначення надаються нідерландською мовою, а переклад англійською. Однак, оскільки існують певні мовні нюанси, то вважаємо за потрібне вказати в графі «визначення» обидва варіанти (англійський у дужках). Загальна структура таблиці відповідає оригіналу [18, 10].

Камерна музика, симфонії, сонати тощо («серйозні» жанри)		**Попурі, фантазії, варіації тощо («легка» музика)**	
визначення	**переклад**	**визначення**	**переклад**
rein (pure)	чистий	*populair (popular)*	популярний
schoon (beautiful)	гарний	*ruw (rough)*	грубий
smaakvol (tasteful)	зі смаком	*smakeloos (tasteless)*	без смаку
solide (solid)	твердий	*giftig (poisonous)*	отруйний
verfijnd (refined)	вишуканий	*vervelend (tedious)*	неприємний (нудний)
verheven (sublime)	піднесений	*verwaarloosd (derelict)*	знехтуваний (щось непотрібне)
volmaakt (perfect)	досконалий	*verwijfd (effeminate)*	жіночий (жінкоподібний)
vormelijk (formal)	формальний	*vormeloos (amorphous)*	безформний (аморфний)
waarachtig (veritable)	справжній (правдивий)	*vrijbuiterij (freebooting)*	вільно завантажений

Дослідниця підкреслює, що вербальні низки, які в результаті утворюються, не є антонімічними [18, 5] (за винятком смакової характеристики); вони не протиставляються, отже, не можуть бути розцінені як дві сторони однієї медалі. Це різні культурні артефакти і їм потрібні інші критерії оцінювання, оскільки це «несхожі мовні горизонти» (вислів М. Ньюкерк [18, 5]). Інакше кажучи, не можна докоряти попурі за відсутність симфонічного концепту, так само, як неправомірно очікувати від інструктивного етюду сонатної драматургії або від натюрморту – портретної схожості.

Проте, якщо основу попурі складають чужі тексти, зібрані на кшталт мозаїки, колажу, печворку (шиттю з клаптиків) в єдину композицію, яка керується принципом сюїтної драматургії, то в чому тоді полягає феномен авторства як такого? Звернемося до запропонованої М. Арановським базової тріади у вигляді кільця – «мова ↔ музична форма ↔ жанр ↔», за якою «...нова мова створює нові форми», що «негайно відбивається на рівні жанру» [1, 6]. Зовсім іншу ситуацію знаходимо у попурі: тут наявним є відсутність кардинальних змін у мовній сфері, звернення до сталих констант-кліше (стильових, жанрових, фактурних, гармонічних тощо), стійкість принципу художньої організації. Втім, це той випадок, коли «мінус на мінус обертається плюсом», оскільки новизна як обов'язковий компонент творчості розташовується на змістовно-смисловому рівні. Незважаючи на всю простоту і маскультовість, попурі можна віднести до художніх текстів «подвійного коду» (вислів О. Соколова [12]), які передбачають різнорівневе сприйняття, інформаційну багатошаровість, інколи умовне іносказання, натяк, алюзію. «Визначальним фактором для актуалізації того чи іншого рівня, – вказує О. Соколов, – постає тезаурус реципієнта (слухача, читача, глядача)» [12, 210]. Qui aures habet, audiat (лат. «той, хто має вуха, нехай почує»). Виникає віддалена паралель з музичною естетикою бароко, пов'язаною з ідеями дотепності, «інвенторства», алюзії, гри. Творчість в епоху бароко являє собою не знаходження принципово нового, підкреслює М. Лобанова, а винахідливість в оперуванні традиційними формулами («ars inveniendi» – «мистецтво виявлення» і «ars combinatoria» – «мистецтво поєднання»). «Інвенція приховувала певну загадку, дещо чудове, потішне, дивне і чудернацьке, так само – мистецьке, удатне, хитромудре,

вправне, витончене і майстерне» [7, 46]. Попурі умовно балансує на межі справжньої композиторської творчості та, використовуючи сучасний комп'ютерно-геймерський сленг, «добре прокачаного» ремесла виконавця, який вміє складати твір («writing artisan musician»), і вочевидь тяжіє до останнього.

Відстежуючи взаємозв'язок між авторством та музичним твором в аспекті стильової еволюції, Н. Герасимова-Персидська підкреслює прямопропорційність їх стосунків: «...чим більш стійким, незалежним є музичний твір, тим більш свідомим є авторство, та чим більш розмитими стають межі першого, і воно поринає у контекст часу, тим вірогіднішою стає втрата імені творця і сильнішою анонімність» [3, 27–28]. Строкатість на багатоскладовість попурі, його орієнтація на злобу дня і опора на архетипи колективного несвідомого, обумовлена генетичним корінням, розмикають кордони жанру і дають йому можливість вийти з «магнітного» поля тяжіння власне музичного мистецтва і прорости в інші суміжні сфери. Певна розмитість жанрових контурів, що виникає, нівелює і феномен авторства, оскільки автор як такий є абсолютно неважливим, він не виступає репрезентантом індивідуального стильового початку, а скоріше висловлює «точку зору цілого світу, який встановлюється» («становящийся мир», вислів М. Бахтіна [2, 21])[1].

З цих позицій все розмаїття попурі можна систематизувати, керуючись наступними параметрами: вибір матеріалу, особливості оформлення і специфіка змісту.

За типом використаного матеріалу попурі розподіляється на такі:

– умовно авторське, пов'язане з перекомпонуванням власних музичних текстів, через що зберігається вірність індивідуальному композиторському стилю (наприклад, Попурі-кадриль з оперети «Лицар Пасман» І. Штрауса, Попурі на теми з опери «Воєвода» П. Чайковського, Велике концертне попурі на теми з опери «Кармен» Ж. Бізе та ін.). Це достатньо мала група творів. Звернемо увагу, що в тих випадках, коли використовується чужа музика, однак виразно-помітно проступає індивідуальний композиторський стиль, слід шукати риси жанрової гібридності, як-то попурі-фантазія, попурі-варіації тощо;

– складене на засадах редактора-укладача – найбільш розповсюджений вид попурі, орієнтований на репрезентацію своєрідної збірки-альманаху та роботу з чужими музичними текстами у техніці печворку.

За принципом оформлення вирізняються інструментальне («чиста» музика) і синтетичне попурі. Останнє опиняється безперечним лідером сьогодення, в ньому активно задіяні вербальні, музичні, візуальні, театралізовані, мультимедійні та інші засоби висловлювання. Синтетичний вид насправді немов звеличує (степенює) техніку попурі за умовами внутрішньої багатошаровості і/або потенційного розімкнення жанру.

З позиції змістовної специфіки попурі можна поділити на дві різновекторні групи: сміхо-пародійну і ремінісцентно-рефлексуючу. Перша – зрівнює у правах високе і низьке мистецтво, знаходить лінії перетинання «серйозної» і «легкої» музики, знижує ступінь важливості, недоторканності, сакральності культурної спадщини,

[1] Яскравим прикладом позначеної тенденції постає спільний проект «творчої групи неофіційного відео Я – Автор» під назвою «Попурі "Дискотека СРСР"», де кожний з фрагментів популярних пісень, що увійшли до загальної композиції, становить індивідуальне бачення (скомпонований відеоряд) *quasi*-автора [9]. Показово і позиціонування авторства як такого не лише в наведеній назві самої групи, яка презентує це попурі, а й у супроводжувальній анотації-змісту, де фігурують імена всіх укладачів *mini*-кліпів. У вирі неідентифікованого інтернет-простору це сприймається як своєрідний заклик, спрямований проти знищення авторських прав.

показує еталонне шкереберть, навпаки («світ навиворіт», за словами М. Бахтіна). У єдиній горизонтальній площині та спільному смисловому полі постають верх і низ, що змінюють свої місця, – піднесене (класичне) і земне (сучасне, прикладне, заангажоване мистецтво; реклама, кліп, медіа-заставка, саундтрек до кінофільму тощо). Особливий синтез художніх прийомів сприяє зближенню попурі з жанром поліфонічного кводлібету, при цьому за відсутністю вербальної лінії можна вести мову про виникнення нового різновиду «вертикального» попурі.

Яскравим зразком функціонування такого синтетичного типу попурі постає творчість сучасного всесвітньо визнаного дуету у складі академічних музикантів Олексія Ігудесмана (скрипка) і Ричарда Чу Хенгі (фортепіано)[1]. Естрадна форма скетчу, що декларується артистами, не входить у протиріччя з технікою попурі, а скоріше спирається на неї. Адже скетч (з англ. sketch – «ескіз, нарис, замальовка») як художня композиція бере свій початок від народної інтермедії XVI століття та передбачає сьогодні низку-«стрічку» комедійних сценок, не зв'язаних єдиною сюжетною лінією (sketch show, sketch comedy) [11]. При цьому домінуюча музична складова скетчів Ігудесмана-Хенгі дає змогу побачити в них і жанрові риси попурі. Характерно, що серед завдань, які ставлять перед собою виконавці, стоїть прагнення «зробити класичну музику доступнішою для більш широкої та молодої аудиторії» [17]. Виникаючий у рамках даного типу попурі сміхо-пародійний простір дає публіці змогу сміятися над собою: «цей сміх спрямований і на тих, хто сміється. Народ не виключає себе з цілого світу, який встановлюється» [2, 21], таким чином моделюючи оновлене краще майбутнє.

Друга група попурі – ремінісцентно-рефлексуюча – навпаки, моделює інтимно-камерну атмосферу, занурюючи реципієнта у вир особистісних споминів, і нерідко створює відчуття ностальгічного післясмаку. До неї належать, наприклад, попурі за матеріалами раніше розповсюджених танців, доробків обраного композитора, артиста чи колективу. Широку популярність отримали попурі на теми пісень певного історичного періоду (воєнного часу, 1980-х, 1990-х років тощо). Серед сучасних арт-ансамблів, які всебічно презентують окреслену жанрову сферу, слід назвати хор «Пересвіт» (худ. кер. Д. Юденков, дир. Є. Спірін), шоу-групи «Доктор Ватсон», «Екс-ББ», хор Турецького (худ. кер. Москва, Турецький) та багато інших.

Залишаючись осторонь академічного мистецтва, попурі не лише ґрунтується на тій самій естетичній платформі, а й містить у згорнутому стані проблемне поле рефлексії. З цих позицій воно постає співзвучним багатьом сучасним творам елітної культури, які, за думкою О. Зінькевич, «<...> переймаючи від маскульту зовнішню атрибутику <...> несуть у собі (і пробуджують у слухачів) роздумування <...> І слухач, приваблений незвичністю, яскравою примітністю, принадливістю, непомітно для себе опиняється <...> у стані зосередженого роздуму щодо довічних питань буття <...>» [5, 538].

Висновки. До завдань quasi-автора попурі входить не стільки створення конкретної, сміхо-пародійної чи споминально-рефлексуючої атмосфери, скільки побудова лабіринту смислів, своєрідного умовного простору кривих дзеркал, звідси і зростання ролі комбінаторності як властивості художнього мислення (причому у сучасній

[1] Підкреслимо, що представлені виконавці є професійними академічними музикантами. Так, О. Ігудесман (*Aleksey Igudesman*) – відомий скрипаль і композитор. Займався у школі І. Менухіна (*the Yehudi Menuhin School*), Суррей, Англія. Пізніше вдосконалював виконавську майстерність у Віденській консерваторії по класу Б. Кушніра. Організував тріо «*Triology*», записав декілька компакт-дисків для *BMG*, надавав майстер-класи.

ситуації не обов'язково музичного). Саме це, на наш погляд, визначає соціально-художню цінність попурі: воно, подібно до замкненого-схованого у ньому сміху, використовуючи слова М. Бахтіна, «висловлює позицію цілого світу, що встановлюється, куди входить і той, хто сміється» [2, 21]. Спадкоємність карнавально-сміховій традиції, відкритість до будь-яких художніх впливів, технік, творчих експериментів за умовами відсутності усталеного стильового «обличчя» жанру, наявність текстового «подвійного коду» (вислів О. Соколова [12]), алюзійність змісту, орієнтація на злободенність й опора на архетипове «коріння» становлять синтезуючу природу попурі, що балансує на межі «легкого» і «серйозного» мистецтва. Така еквілібристичність жанру попурі обумовлена стрижневою художньою ідеєю, яку, перефразовуючи відомий вислів «l'art pour l'art» (з франц. «мистецтво заради мистецтва»), можна позначити, як «l'jeu pour l'jeu» – «гра заради гри». Центральною фігурою цієї гри є усмішка, чи то іронічно-оцінювальна (націлена у майбутнє), чи то ностальгічно-рефлексивна (спрямована у минуле).

Таким чином, попурі репрезентує «відкритий» тип музично-художнього твору і постає як жанр, форма та техніка. Воно відповідає соціальним запитам публіки і може бути розглянутим як одне з можливих проявів-віддзеркалень колективної свідомості. Це свідчить про те, що попурі має власну ціннісну позицію у жанровій ієрархії сучасного культурного простору.

Перспективи подальших досліджень означеної проблеми. Цілком ймовірно, що легкість забавки-попурі може обернутися прихованим шляхом до серйозних міркувань над сутністю життя, його ціннісними терезами. Саме це і є перспективним напрямом подальших досліджень означеної проблеми.

Список використаної літератури і джерел

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. 1987. Вып. 6. С. 5–44.

2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Собрание сочинений в семи томах. Москва : Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). С. 8–508.

3. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. Київ, 1988. С. 27–33.

4. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. Москва : Сов. композитор, 1989. 206 с.

5. Зинькевич Е. Массовое и элитарное: взаимопревращения? // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Киев : Задруга, 2007. С. 529-542.

6. Кузуб Т. И. Оппозиция и взаимодействие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиакультуры // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. №5. С. 256–260.

7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.

8. Микширование. Современный толковый словарь русского языка Ефремовой Т. Ф. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/276627/.

9. Попурри «Дискотека СССР». Видео. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2BBFzXlEjoA

10. Попурри // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1974. Т. 4. С. 402.

11. Скетч. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Скетч.

12. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 230 с.

13. Соломонова О. Типология музыкальной пародии // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Київ, 2009. С. 193–205.

14. Теория современной композиции / А. З. Бондурянский, Л. М. Будяк, Е. П. Валукин и др.; под ред. В. С. Ценовой. Москва : Музыка, 2007. 624 с.

15. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

16. Ямпольский И. М. Кводлибет // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1974. Т. 2. С. 767.

17. Igudesman & Joo. About. Access mode: http://www.igudesmanandjoo.com/about-igudesman-joo/

18. Nieuwkerk van, Mascha. Musical idealism: Dutch perceptions of the potpourri genre. Dinsdag 17 maart 2015. Access mode: http://maschavannieuwkerk.com/wp-content/uploads/2015/03/Paper-potpourri.pdf

19. Potpourri (music) [Electronic resourse] // Article. From Wikipedia, the free encyclopedia. Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Potpourri_(music)

20. Schoenberg A. Style and idea: selected writings. Berkeley : University of California Press, 2010. 559 p.

21. Stoelzel M. Franz Liszts Weihnachtsbaum und seine vierhändige Fassung // Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher / hrsg. Von A. Laubenthal unter Mitarbeit von K. Kusan-Windweh. Kassel [etc.] : Bärenreiter, 1995. S. 581–590.

22. Talk: Potpourri (music) [Electronic resourse] // Article. From Wikipedia, the free encyclopedia. Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Talk:Potpourri_(music)

23. Weber W. The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Bramhs / William Weber. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. 378 p.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1987), Struktura muzyikalnogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyike. Muzyikalnyiy sovremennik, 6, pp. 5–44. [in Russian]

2. Bahtin, M. (2010), Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa. In: M. Bahtin Sobranie sochineniy v semi tomah. 4(2). 1st ed. Moskva: Yazyiki slavyanskih kultur, pp. 8–508. [in Russian]

3. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988), Avtorstvo kak istoriko-stilevaya problema. Muzyikalnoe proizvedenie: suschnost, aspektyi analiza, pp. 27–33. [in Russian]

4. Grigoreva, G. (1989), Stilevyie problemyi russkoy sovetskoy muzyiki vtoroy polovinyi XX veka, 50–80-e godyi. Moskva: Sovetskiy kompozitor. 206 pp. [in Russian]

5. Zinkevich, E. (2007), Massovoe i elitarnoe: vzaimoprevrascheniya? In: E. Zinkevich MUNDUS MUSICAE. Tekstyi i kontekstyi. Kiev: TOV «Zadruga», pp. 529-542. [in Russian]

6. Kuzub, T. (2010), Oppozitsiya i vzaimodeystvie massovoy i elitarnoy muzyikalnyih kultur v svete razvitiya mediakulturyi. Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. 12(5), pp. 256–260. [in Russian]

7. Lobanova, M. (1994), Zapadnoevropeyskoe muzyikalnoe barokko: problemyi estetiki i poetiki. Moskva: Muzyika. 320 pp. [in Russian]

8. Sovremennyiy tolkovyiy slovar russkogo yazyika Efremovoy, (2000). Mikshirovanie. [online] Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/ 276627/ [Accessed 30 May. 2018]. [in Russian].

9. YouTube.ua, (2014), Popurri «Diskoteka SSSR: Video. [online] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=2BBFzXlEjoA [Accessed 30 May. 2018]. [in Russian]

10. Popurri (1978), In: Muzyikalnaya entsiklopediya. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya. 4, p. 402. [in Russian].

11. Sketch (2015), [online] Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Скетч [Accessed 30 May. 2018]. [in Russian].

12. Sokolov, A. (1992), Muzyikalnaya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva. Moskva: Muzyika. 230 p. [in Russian].

13. Solomonova, O. (2009), Tipologiya muzyikalnoy parodii. Naukovy'j visny'k NMAU imeni P. I. Chajkovs'kogo. Nauka pro muzy'ku s'ogodni: problemy' ta perspekty'vy', 80, pp. 193–205 [in Russian].

14. Tsenova, V., Bonduryanskiy, A., Budyak, L., Valukin, E. and others. (2007), Teoriya sovremennoy kompozitsii. Moskva: Muzyika. 624 p. [in Russian].

15. HYoyzinga, Y. (2011), Homo ludens. Chelovek igrayuschiy. 4th ed. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Ivana Limbaha. 416 p. [in Russian].

16. Yampolskiy, I. (1974), Kvodlibet. In: Muzyikalnaya entsiklopediya. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya. 2, 767 p. [in Russian].

17. Igudesman & Joo, (2018), About. [online] Available at: http://www.igudesmanandjoo.com/about-igudesman-joo/ [Accessed 30 May. 2018]. [in English].

18. Nieuwkerk M. van, (2015), Musical idealism: Dutch perceptions of the potpourri genre. 1st ed. [pdf] Dinsdag. Available at: http://maschavannieuwkerk.com/wp-content/uploads/2015/03/Paper-potpourri.pdf [Accessed 30 May. 2018]. [in English].

19. Potpourri (2018), (music). Article. [online] Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Potpourri_(music) [Accessed 30 May. 2018]. [in English].

20. Schoenberg, A. (2010), Style and idea: selected writings. Berkeley : University of California Press. 559 p. [in English].

21. Stoelzel, M. (1995), Franz Liszts Weihnachtsbaum und seine vierhändige Fassung. Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, pp. 582–590. [in German].

22. Talk: Potpourri (2018), (music) [online] Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Talk:Potpourri_(music) [Accessed 30 May. 2018]. [in English].

23. Weber, W. (2008), The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Bramhs. Cambridge: Cambridge University Press. 378 pp. [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.05.2018 р.

Подпоринова Е. В.

https://orcid.org/0000-0003-2217-9286
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков, Украина);
podporka@ukr.net

Попурри как особый вид музыкальной композиции

Актуальность исследования. Попурри является малоизученным жанром в музыкознании, хотя обладает собственной историей, закрепившимся композиционным строением, соответствующими функциями, что обусловливает актуальность данной темы.

Цель исследования заключается в определении жанровой природы попурри, выявлении его специфики, осмыслении причин актуализации в современной культуре.

Методология исследования. В центре внимания оказываются вопросы генезиса жанра, типологии, авторства, цитирования и др. Избранная проблематика требует задействования комплексного подхода и обращения к историческому, жанрово-стилевому, функционально-композиционному методам.

Основные результаты и выводы исследования. Жанровые истоки восходят к карнавально-смеховой традиции. Подчеркивается доминирование компенсаторной функции попурри, нацеленной на преодоление сквозь призму смеха кризисных маркеров мировосприятия. Художественные особенности жанра включают сюитный принцип организации, пестроту изложения, отсутствие причинно-следственных связей, доступность, опору на типовые музыкальные формулы. На современном этапе попурри обогащается техниками монтажа, коллажа, микширования, клипмейкерства. В контексте жанра нельзя говорить о принципе цитирования, так как отсутствует диалогическая текстовая пара «свое – чужое». В привычном понимании нет и авторства как такового, поскольку попурри не ориентировано на показ индивидуального стиля. Принцип компилятивности роднит его с инвенторскими идеями барокко как искусства комбинирования. Попурри балансирует между авторским творчеством и ремеслом «сочиняющего музыканта» – *«writing artisan musician»* (выражение М. Ньюкерк).

Предлагается жанровая классификация, которая выстраивается, исходя из трех критериев: выбор материала (условно авторское и редакторско-составительское попурри), особенности оформления (инструментальное или синтетическое) и специфика содержания (смехопародийное и реминисцентно-рефлексирующее). Попурри олицетворяет открытый тип музыкально-художественного произведения и предстает как жанр, форма и техника. Оно, с одной стороны, отвечает социальным запросам публики, с другой – отражает проявления коллективного сознания. Это обусловливает ценностную позицию попурри в жанровой иерархии музыкального искусства.

Ключевые слова: попурри; композиция; техника; карнавально-смеховая традиция; феномен авторства; «легкая» музыка.

KATERYNA PIDPORINOVA

https://orcid.org/0000-0003-2217-9286
Ivan Kotlyarevsky Kharkov National University
of Arts (Kharkiv, Ukraine);
podporka@ukr.net

DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152430

POTPOURRI AS A SPECIAL TYPE OF MUSICAL COMPOSITION

Relevance of the study. Potpourri has its own history, a constant structure, and the corresponding functions. However, it remains a poorly studied aspect of musicology. These factors determine the relevance of the study.

Main objective of the study. The main objectives are the definition of the genre identity of potpourri, its specific aspects and the reasons for its actuality in the modern culture.

Methodology of the study. The following issues appear in the focus of scientific attention: the genre genesis, classification, authorship, citation principles, etc. The methodology is based on the complex study and historical, genre-style, functional-compositional methods.

Results and conclusions. The genesis of the potpourri genre is based on a carnival-laughing tradition. The author of the study emphasizes the dominance of the compensatory function of potpourri, which is aimed at overcoming the crisis markers of the worldview through the prism of laughter. The artistic features of the genre include an organization by a suite principle, a multicolored performance, the absence of cause and effect principles, simplicity and availability, foundation on the typical musical formulas. At the present day, this genre is enriched with the techniques of editing, collage, mixing, and clipmaking. We cannot talk about any citations in potpourri since the dialog between a citation and the author's text is absent, as well as the "one's own – somebody else's" concept. There is no authorship (in the usual sense) in this music. The main idea of potpourri is not focused on showing an individual composer's style. The principles of compilation relate potpourri to the inventory ideas of the Baroque as the art of combination. Potpourri balances between the art of a composer and the skill of a "writing artisan musician" (by M. Nieukerk).

The author suggests the genre classification, which it based on the following three criteria: a selection of a material (a conditionally author's potpourri and an editor-compiler's one), the presentation peculiarities (instrumental or synthetic), the content specifics (laughing-burlesque and reminiscently-reflexive). We conclude that potpourri is an open type of a musical-artistic work and it may appear as a genre, a form, or a technique. On the one side, it fulfills social demands of an audience; from the other side, it reflects the manifestations of collective consciousness. Potpourri can be called a unique artistic mirror. This determines the value-based position of potpourri in the genre hierarchy of the music art.

Key words: potpourri; a composition; a technique; a carnival-laughing tradition; an authorship as a phenomenon; "easy" music.