

**И. А. Воротко**

**Музыкальная культура рококо: терминологические, хронологические и сущностные аспекты**

Определение «рококо» в контексте музыкальной культуры можно считать метатермином, который объединяет несколько стилей: "régence", "galant style" и "empfindsamkeit", каждый из которых выражает различные идеи Просвещения.

**Ключевые слова:** музыкальное рококо, метатермин, идеи Просвещения, периодизация.

**I. A. Vorotko**

**Musical Culture of Rococo: Terminological, Chronological and Essential Aspects**

The definition of "Rococo" in the context of musical culture can be regarded as a meta-term that combines several styles: "régence", "galant style" and "empfindsamkeit", each of which expresses different ideas of the Enlightenment.

**Keywords:** Musical Rococo, a meta-term, Enlightenment ideas, periodization.

Разнообразная теоретическая литература, касающаяся искусства XVIII в., обнаруживает тенденцию пренебрежительного отношения новых поколений к ушедшим стилям с последующей реабилитацией этих стилей в науке. Так, термином «барокко» деятели Просвещения подчеркивали отрицательные, на их взгляд, стороны стиля – его причудливость, вычурность и странность. Понятие «рококо», возникшее в среде французских художников-неоклассицистов в мастерской Давида, означало в их интерпретации «старый вкус», фривольность и пустую декоративность. Даже классицизм не избежал критики: представители романтизма XIX в., осознавая, что это понятие означает «подражание классике», а не ее саму, все же относились недоброжелательно к данному феномену, считая истинной классикой только искусство Древней Эллады. Кстати, имя хронологически более раннему явлению – готике – было дано гуманистами эпохи Возрождения, дабы подчеркнуть грубую «варварскую» природу происхождения этого художественного стиля, в память о том, что готы разрушили римскую империю в IV веке. Сегодня же можно констатировать факт восприятия перечисленных выше стилей без какой-либо эмоциональной окраски.

Рококо оказалось чуть ли не единственным направлением в искусстве, негативное отношение к которому проявлялось не только на уровне терминологии, но и по отношению к самому стилю. Особенно в музыке явление рококо долгое

время не считали полноценным, о чем говорят такие определения, как «малый стиль», «предклассический», «раннеклассический», то есть нечто, не дотягивающее до эталона. После постепенного утверждения положительного отношения к барокко и классическому стилю сохранялось отрицание содержательной глубины в рококо. Исследователи связывали этот феномен исключительно с обилием мелодических украшений, «фарфоровым» изяществом и очевидной примитивностью по сравнению с предшествующим полифоническим и последующим симфоническим мышлением. Таковым представляется музыкальный облик рококо, создаваемый, по мнению большинства любителей музыки, исключительно сочинениями для клавесина, и лишь в кругу специалистов представление об этом стиле постепенно обогащается.

Одной из важнейших связанных с ним теоретических проблем является определение хронологических рамок. Долгое время исследователи пытались вписать музыкальное рококо, подчеркивая его «переходность», между барокко и классицизмом. Это выглядело несколько абсурдно, поскольку рококо появилось в 90-е гг. XVII в. и, несколько видоизменяясь, существовало на протяжении почти всего XVIII столетия, а барокко закончило свое существование в середине XVIII в. В это же время композиторы мангеймской школы начали активно выдвигать новые музыкальные идеи, которые стали основанием

для возникновения венского классицизма. Подчеркивая нелогичность «переходности» рококо, А. Майкапар пишет: «Стиль рококо сменил барокко, при этом ярчайший представитель музыкального рококо – Франсуа Куперен (1668–1733) родился на 13 лет и умер на 23 года раньше Иоганна Себастьяна Баха – ярчайшего представителя музыкального барокко» [3]. Кроме того, уже в XVII в. во Франции при Людовике XIV в придворном искусстве господствовал классицизм, ярко проявившийся в драматургии (Корнель, Расин, Мольер), живописи (Пуссен, Лоррен) и музыке (Люлли) [6].

Таким образом, видно, что все ведущие направления – классицизм, барокко, рококо – какое-то время сосуществовали, подпитывая и обогащая друг друга, и что они не выстраиваются в последовательный в хронологическом отношении ряд, как бы привлекательно это ни выглядело (Первоначально музыку начала XVIII в., а затем и ту, которая не относилась ни к барокко, ни к классицизму, называли общим словом "galant". Впервые этот термин употребил в 1721 г. немецкий музыкальный критик И. Маттезон в "Das forschende Orchestre", для описания творчества Д. Бонoncini, Ф. Гаспарини, А. Лотти, Б. Марчелло, А. Скарлатти, А. Вивальди, а также поздних творений немецких композиторов Г. Ф. Генделя и Г. Ф. Телемана воспользовавшийся словосочетанием "style galant" [7]. При этом слово "galant" означало не более чем «новый, современный». В 1737–1740 гг. И. А. Шейбе в периодическом издании «Критический музыкант» упоминает о том, что "style galante" берет свое начало в итальянском театральном стиле XVII–XVIII в. [5]. Позже галантный стиль как новое искусство противопоставляется ученому (полифоническому стилю) в работах К. Ф. Э. Баха и Ф. Марпурга. После долгого исследовательского пути в 2007 г. российское музыковедение возвращается к определению «галантный стиль», счи-

тая, что слово «рококо» в данном случае не подходит, поскольку «в музыке внешние приметы этого стиля могли найти лишь самое опосредованное отражение (например, изобилие орнаментаки)» [1, с. 13], хотя задолго до этого тождество терминов «рококо» и «галантный» было, можно сказать, официально признано в Музыкальной энциклопедии по редакцией Ю. Келдыша в 1987 г. Но с культурологической точки зрения использование термина «рококо» по отношению к музыке представляется корректным, поскольку позволяет подчеркнуть целостность этого феномена. Более того, в контексте музыкальной культуры слово «рококо» уместнее всего считать мета-термином, достаточно широким по объему и объединяющим в себе несколько стилистических образований. Таким образом, на наш взгляд, правы оказываются те исследователи, которые под «рококо» подразумевают целую художественную, а возможно, и шире – культуральную – эпоху.

Учитывая, что в авторитетнейшем словаре-энциклопедии "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" в статье о Просвещении, которое рассматривается под углом зрения музыкального искусства, говорится, что у этой идеологии было три проявления в музыке – галантный стиль, рококо и чувствительный стиль, каждое из которых выражало одну его из граней, а также то, что литературоведы границами рококо считают 1690–1790 гг., позволим себе обобщить сказанное и при этом несколько по-иному выстроить элементы, касающиеся музыкальной культуры этого периода.

Культура рококо, и музыкальная культура рококо в частности, стала выражением идей Просвещения – сначала в аристократической, а затем и в буржуазной среде – средствами искусства. Если проследить изменения, происходившие в музыкальном языке, то отчетливо выделяются три периода (табл. 1).

Таблица 1

	Рококо		
	I период конец XVII – 20-е гг. XVIII в.	II период 20-е – 50-е гг. XVIII в. (вплоть до 1789 г.)	III период 50-е гг. XVIII в. – 1789 г.
Ведущее направление	Стиль регенства	Галантный стиль	Чувствительный стиль
Место рождения	Франция	Италия	Германия
Ведущая идея	Индивидуальное личностное начало	Разумное начало	Естественное начало, культ природы, врожденного чувства

В связи с таблицей необходимо сделать пояснение: индивидуальное личностное начало отличается от естественного тем, что в первом случае оно социализировано, а во втором – «натурально».

На основании особенностей творческого метода художников и композиторов начала века границы **первого периода музыкального рококо** могут быть определены как конец XVII – 20-е гг. XVIII в., поскольку в качестве его основы выступил так называемый «стиль регентства» ("régence"), получивший свое название от политической обстановки во Франции в начале XVIII в., который, по сути, и есть раннее рококо.

В музыкальном рококо первого периода, черпающем вдохновение из двух источников – барокко и придворного классицизма XVII в., находится место и для элементов полифонии, и для прозрачности гомофонного письма. В качестве основных характерных особенностей этого времени выступают следующие:

- изобилие орнаментальных украшений в мелодии, которые берут начало из так называемой «формулы рококо» – S-линии;

- партитура разделяется на мелодию и аккомпанемент, однако полифонические традиции пока еще слишком сильны, чтобы исчезнуть полностью;

- форму стиля régence, как и всю культуру рококо, отличают камерность и компактность, при этом такие масштабные произведения, как балеты и оперы, характеризует номерная структура, в которой каждый элемент («номер») имеет небольшие размеры;

- жанровой основой этой музыки преимущественно является танец, особенно написанный в трехдольном размере, а среди жанров, популярных в самом рококо, следует назвать сюиту, оперу, оперу-балет, пастораль и инструментальную миниатюру.

Рассматривая раннее рококо сквозь призму философии Просвещения, нужно отметить, что это искусство стремилось к воплощению идеи самоценной личности. Девиз "Sapere aude!", который Кант в 1784 г. повторил вслед за Горацием, подытожил стремление выдающихся умов эпохи к освобождению, к самостоятельности суждения, то есть к проявлению индивидуального личностного начала.

В эпоху рококо необычайной популярности достигли жанры портрета и инструментального концерта с их сольным позиционированием. Салоны удовлетворяли потребность в близком об-

щении людей, чье внимание было обращено на внутренние, личностные проблемы. При этом музыкальные формы кристаллизовались в четкие повторяющиеся структуры, мелодия из бесконечных речитаций превращалась в обычный для нас сегодня период из восьми (шести, двенадцати) тактов. Вся культура рококо как бы «сворачивалась», словно раковина-гошайе, направляя свою энергию внутрь. С интровертностью рококо связан и выбор инструментария. Так как музыка, в основном, исполнялась в частных собраниях, салонах, в домашнем кругу, наибольшую популярность среди инструментов снискал клавесин. Его негромкое звучание как нельзя лучше соответствовало камерному характеру рококо.

Перемены в музыкальном языке возвестили приход **второго периода**, длящегося с 1720 по 1760 г., но нужно сказать, что его верхняя граница довольно размыта, поскольку ведущий стиль этого периода – галантный – оказывал влияние на творчество композиторов практически до конца столетия. "Galant style" своими корнями уходит в итальянскую музыку XVII – начала XVIII столетия. Композиторы Неаполя и Венеции работали над созданием нового музыкального языка, уходя от контрапунктических сложностей недавнего прошлого и «параллельного» настоящего. Их целью была музыка ясная, легкая, подвижная, выразительная и благородная; при этом они отталкивались от пышной и тяжеловесной музыки барокко. Таким образом, если стиль регентства «смотрел» в большей степени назад, то галантный стиль воспринимался как новое, прогрессивное явление.

Простые для исполнения, ограниченные тремя знаками, как в сторону диезов, так и в сторону бемолей, тональности; простая, с минимальными модуляциями, гармония; прозрачная фактура изложения материала; напевная мелодия, которая либо была украшена характерными для стиля рококо «завитушками», либо оставалась незатейливой и становилась тем более притягательной для слушателей – вот основные черты галантного стиля, которые сформировались под влиянием ведущей идеи философии Просвещения – идеи Разума.

Как писал Декарт в «Метафизических размышлениях» (1640), "clare et distincte percipere" ('ясное и отчетливое восприятие удостоверяет нас в истинности'), то есть, ясность признается критерием истины. Музыка для философа была, прежде всего, объектом математического исследования. Ж. Ф. Рамо, основатель школы класси-

ческой гармонии и одна из ведущих фигур галантного стиля, называл себя прямым последователем Декарта: «Музыка есть наука, которая должна обладать определенными правилами; эти правила должны вытекать из определенного принципа, и этот принцип не может быть изучен без помощи математики» [3, с. 411]. Однако в трактате «Компедиум музыки» (1618 г., опубликован в 1650 г.) Декарт также писал, что для наслаждения произведение должно быть простым, естественным и разнообразным, а в 1753 г. практически об этом же говорил теоретик стиля рококо У. Хогарт в своем труде «Анализ красоты», считая основой красоты гармоничное сочетание единства и разнообразия, которое для него воплощала S-линия. Добавим, что И. И. Кванц, придворный флейтист Фридриха II, формулируя эстетику галантного стиля, исходил из ясности, естественности музыки и доставляемого ею удовольствия [5]. Таким образом, в галантном стиле объединяются важнейшие тезисы рококо и Просвещения. К тому же, эмоции в музыке галантного стиля открыто показывать было не принято, как и в светском общении, а это еще один довод в пользу идеи Разума.

Грация и чувствительность – эти два полюса в музыкальной культуре рококо критик XVIII столетия А. Эхимено считал ведущими. И в третьем периоде рококо мы видим, как важнейшее значение приобретает категория чувствительности. Начало **третьего периода** совпадает с расцветом предыдущего – 50–60-е гг. XVIII в., а вся культура рококо заканчивается вместе с революционными изменениями в 1789 г. Если местом возникновения стиля регентства была Франция, корни галантного стиля мы обнаруживаем в Италии, то ведущее направление в музыке позднего рококо – чувствительный стиль – появилось в Германии.

Немецкое "Empfindsamkeit" (чувствительность, сентиментальность) – это эстетическая категория, которая была частью более широкого европейского литературного и эстетического явления (например, «культ чувства» Шефтсбери, произведения Лессинга). Чувствительный (или выразительный) стиль считал искренность и эмоциональность более надежными, чем разум, проводниками к морально правильному образу действий. Чувство стало особой формой эмпирической проверки произведения искусства по типу «нравится – не нравится», а потому было критерием истины.

Несмотря на то, что этот стиль был часто неотличим от "style galant", в первую очередь, по прозрачной фактуре, его особенностями можно назвать субъективность и искренность авторского высказывания, не прикрытую галантными манерами; склонность композиторов избегать излишней декоративности. Мелодия порой имеет несколько речитативный склад, как сиюминутная прямая речь, а иногда изобилует интонациями вздоха. Чувствительный стиль характеризует фантазийный, или рапсодийный, способ изложения материала, идущий от традиций немецких органистов, что весьма отражалось на форме музыкальных произведений, которая не отличалась четкостью. В фактуру возвращается полифония как средство развития. Образный круг выразительного стиля включает в себя страдания всех оттенков, смятение, меланхолию, грусть и другие подобные чувства. И, конечно, примечательно, что огромное число композиторов в период 50–60 гг., по выражению Л. Кириллиной, «впали в минор».

Чувствительный стиль часто отождествляют с таким течением, как «Буря и натиск», но, как справедливо замечает Л. Кириллина, эти два явления «несколько разошлись во времени <...> Но речь тут может идти именно о типологической параллели, а не о прямой зависимости одного явления от другого» [1, с. 50]. При этом штурмеры-литераторы решительно отвергали аристократическую культуру, а чувствительный стиль от нее до конца не отказался, хотя и был более демократичным.

В чувствительном стиле ярко проявилась просветительская идея естественности Ж.-Ж. Руссо. Философ активно пропагандировал экологический образ жизни, только подходил к этому вопросу, в первую очередь, с позиций воспитания. Обвиняя искусство в развращении нравов, мыслитель призывал воспитывать человека вдали от города, то есть, предлагал путь к «естественному» человеку. Не в последнюю очередь Руссо повлиял и на проявление чувствительности, выразительности в музыке и литературе. Ярким образцом чувствительного стиля является его опера «Деревенский колдун», написанная в 1752 г. Руссо подчеркнул искренность чувств, свойственную людям, живущим в гармонии с природой, причем внешне эта постановка выглядела как излюбленный жанр искусства рококо – пастораль.

А. Булычева называет пастораль знаковым жанром галантной культуры. Бесчисленное мно-

жество произведений было создано в духе пасторали. В 1697 г. дебютируют два рокайльных композитора: А.-К. Детуш с пасторалью «Иссе» и А. Кампра с оперой-балетом «Галантная Европа» с пасторалью в первом акте. Они задали тон в оперном рококо, который отзовется в творчестве Рамо, в таких его произведениях как «Гирлянда, или Волшебные Цветы», «Наис», «Зефир, или Нимфы Дианы», и в «Деревенском колдуне» Руссо. Программные пьесы Куперена («Пчелки», «Тростники», «Распускающиеся лилии»), Дакена («Ласточка», «Кукушка»), Рамо («Курица»), Сен-Жоржа («Любовь и смерть несчастной птички») и других композиторов также отражают популярность пасторальной тематики на протяжении всех трех периодов музыкального рококо. Кроме того, здесь очевидна связь пасторальности с другой гранью идеи естественности, на основе которой возникла теория подражания природе, очень популярная в то время.

Чувствительный стиль не был аристократическим, соответственно, и культура рококо постепенно распространялась на более широкие слои общества. А ведь именно о тотальном «окультуривании» населения мечтали просветители. Например, такая характерная черта всей музыки рококо, как простая фактура, делала ее доступной для исполнения весьма широким кругом любителей. Другая черта – камерность, как нельзя лучше сочеталась с выражением потребности в естественных ощущениях: ведь то, что имеет малые размеры, удобно по своей природе – будь то инструментальная миниатюра, простая для восприятия, или компактный клавикорд, помещающийся в любой комнате. Но есть и другая причина, в связи с которой творения Моцарта, Гайдна и других музыкантов Галантного века можно считать не только «классическими» или «рокайльными», но и «просветительскими». Как пишет Д. Херц, «оба мастера, вместе с Гете, стали вольными каменщиками и подписались на масонские идеалы всеобщего братства и освобождения силы знания» [4]. Иначе говоря, музыканты не могли не нести идеи просвещения в своих творениях, поскольку это было их философией, образом жизни.

### Примечания

1. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика [Текст] / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 376 с.
2. Майкапар, А. Рококо в музыке [Текст] / А. Майкапар // Газета «1 сентября». – 2005. – № 1.
3. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. [Текст] / ред.-сост. В. П. Шестаков. – М., 1971. – 688 с.
4. Hertz, D. Enlightenment // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition. Vol. 8. – 2001.
5. Hertz, D. Galant // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition. Vol. 9. – 2001.
6. Напомним, что Люлли сидел на уроках декламации Расина (отца классической трагедии XVII в.) и фиксировал особенности декламационной интонации, впоследствии перенося их в мелодии своих опер.
7. Слово "orchestre" в XVIII в. ассоциировали, в первую очередь, с греческой «орхестрой», поскольку оркестр в нашем современном понимании находился на стадии становления. В то же время Маттезон под словом "orchestre" имел в виду инновационное обозначение музыки в целом. Таким образом, серию его трактатов можно перевести так: "Das neu-eroeffnete Orchestre" (1713) – «Заново открытая музыка»; "Das beschuetzte Orchestre oder desselben zweite Eroeffnung" (1717) – «Защищенная музыка, или Второе ее открытие». С «третьим открытием» – "Das forschende Orchestre" – дело обстоит сложнее всего: то ли это «Музыка, сама себя исследующая», то ли «Исследуемая музыка».