

Вановская Ирина Николаевна

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В СТАТЬЯХ И РЕЦЕНЗИЯХ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Статья посвящена изучению терминологических аспектов музыкальной формы в статьях и рецензиях П. И. Чайковского. Выделяются критерии музыкальной формы с точки зрения понятийного аппарата композитора. Освещается проблематика, связанная с формообразованием в творчестве русских и зарубежных композиторов второй половины XIX столетия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/4-1/9.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 4 (18): в 2-х ч. Ч. I. С. 36-39. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78.01

Статья посвящена изучению терминологических аспектов музыкальной формы в статьях и рецензиях П. И. Чайковского. Выделяются критерии музыкальной формы с точки зрения понятийного аппарата композитора. Освещается проблематика, связанная с формообразованием в творчестве русских и зарубежных композиторов второй половины XIX столетия.

Ключевые слова и фразы: терминология; лексика; музыковедение; статьи; рецензии; музыкальная форма; П. И. Чайковский.

Ирина Николаевна Вановская, к. пед. н., доцент

Кафедра истории и теории музыки

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова

vanovskaya.irina@mail.ru

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В СТАТЬЯХ И РЕЦЕНЗИЯХ П. И. ЧАЙКОВСКОГО[©]

Изучение терминологической лексики и тенденций ее развития в области музыкального искусства обладает несомненной актуальностью в силу постоянного расширения современного понятийного аппарата. При этом обращение к *истории русскоязычной терминологии* позволяет наиболее полно осмыслить пути формирования лексического арсенала музыковедения и понять особенности бытования терминов в определенном эпохальном контексте.

В статьях и рецензиях великого русского композитора П. И. Чайковского, публиковавшихся в периодической печати на протяжении 1868-1876 годов XIX века (в журналах «Современная летопись» и «Русские ведомости»), не только освещались наиболее важные события музыкальной жизни Москвы, раскрывались художественно-эстетические взгляды и приоритеты композитора. В них оказался запечатлен самый передовой *музыкальный тезаурус* того времени, который позволяет выявить уровень терминологической осведомленности как среди профессионалов, так и любителей искусства, то есть той коммуникативной среды общества, на которую были рассчитаны данные труды. Необходимо отметить, что во второй половине XIX века вопросы создания русскоязычной терминологической базы стояли особенно остро. Так, например, 13 декабря 1866 года в Московской консерватории была создана специальная Комиссия для разработки собственной русской музыкальной терминологии, которую возглавил П. И. Чайковский. Это подчеркивает значительность тех перемен, которые способствовали интенсивному развитию музыкального образования в России того времени.

Основной целью данной статьи является рассмотрение особенностей лексики П. И. Чайковского по отношению к *музыкальным формам*, а также к вопросам архитектоники в целом. Это, с одной стороны, позволяет определить «словарь» терминов, которым пользуется композитор в собственных оценочных критериях, а с другой, — содействует обозначению круга проблем, связанных с процессами формообразования в творчестве русских и зарубежных композиторов второй половины XIX столетия. Особое внимание к форме музыкальных произведений у П. И. Чайковского не подлежит сомнению. Он говорит: «Но известно, что крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявившегося, сколько по совершенству форм, в которые вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением» [6, с. 48].

Исследуя становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII — первой половины XIX в. (1773-1862), И. А. Преснякова пишет: «Термин *форма* вошел в российскую науку о музыке вместе с переводами немецких музыкально-теоретических руководств и закрепился в связи с излагавшимися в них основами *Formenlehre*. В отечественных изданиях он нес неоднозначную смысловую нагрузку, и даже в литературе “консерваторского” этапа использовался для определения разнопорядковых явлений» [3, с. 18]. Действительно, если обратиться к музыкально-критическому наследию П. И. Чайковского, то можно увидеть, что под термином «форма» во многих случаях подразумевается одновременно и форма, и жанр. Это является отражением *общеевропейских тенденций* в развитии музыкальной науки той эпохи. Такие часто используемые композитором понятия как «форма оперы», «форма симфонии» («симфоническая форма») или «форма сонаты» отображают жанр в его соответствующем историко-культурном понимании, в ракурсе «переменчивости конфигурации признаков жанра в его диахроническом существовании...» [2, с. 5]. Например, П. И. Чайковский пишет о симфонии № 8 Л. Бетховена: «Третья часть, в форме и ритме менуэта...» [7, с. 206].

Наряду с этим, на страницах критических заметок можно встретить и такие термины как «форма вариации», «классическая сонатная форма», «фуга», «форма фугато», а также «полифоническая разработка», «сложность тематической работы», «развитие темы посредством фигурации», «сложные контрапунктические комбинации», «контрапунктическая разработка тем», «симфоническая разработка», «полифонно-симфоническая разработка». Посредством проникновения профессиональной терминологии в язык общения с читателями самого различного

образовательного ранга, в публикациях композитора усиливалась их просветительская направленность и даже подразумевалась необходимость овладения специальной музыкальной лексикой.

В русле художественно-эстетических тенденций XIX века для П. И. Чайковского характерно нераздельное восприятие таких сторон музыки как *форма и содержание*. Для композитора форма и содержание — две неразрывные ипостаси музыкального целого. В связи с этим можно привести слова композитора о Г. Берлиозе: «К числу его таких сочинений, в которых усматривается полное соответствие между содержанием и формой, — относится третий отрывок из музыки к “Фаусту”, состоящий из непрерывно следующих друг за другом соло Мефистофеля, хора духов и пляски эльфов» [13, с. 196]. Или такое выражение о Симфонии № 2 Р. Шумана: «Глубина мыслей, красота формы, широта и пластичность концепции изумительны в этой симфонии» [11, с. 148]. Фразы о «слиянии формы с содержанием» в статьях и рецензиях сообщают о высшей степени оценки достижения композиторской мысли. По мнению Чайковского, всегда должна быть яркая и богатая фантазия для того, чтобы «музыкальные идеи представить в разнообразном освещении... чтобы возрастить и возлелеять их и создать, посредством всестороннего развития темы, произведение, богатое и содержанием, и формой» [12, с. 118-119].

Однако, согласно П. И. Чайковскому, не всегда форма и содержание могут соответствовать замыслу сочинения. Этот факт им особо отмечается и иногда (по отношению к общепризнанным авторитетам) находит объяснение в рецензиях. Например, о Симфонии № 4 Р. Шумана он с достаточной долей так называемой «риторической витиеватости» пишет: «Произведение это по первоначальному замыслу относится к первому периоду композиторской деятельности этого мастера; по выполнению же оно принадлежит к позднейшей эпохе... Эта биографическая подробность не лишена значения для критика... Она объясняет нам, почему симфония эта, по основным идеям далеко не столь сильная, глубокая и потрясающая, как вторая и в особенности третья, — значительно, однако ж, превосходит их по мастерству фактуры, прелести и округленности формы, а также по инструментовке, которая, впрочем, и в этой симфонии далеко не соответствует богатству и красоте содержания» [15, с. 252]. Подчас восхищаясь мелодико-гармонической и тембровой красотой музыкального материала, он не может обойти молчанием недостатки его структурной организации, как, например, в случае с оперой «Фрейшюц» К. Вебера, когда использует выражение: «полный превосходных эпизодов и представляющий на живую нитку сшитый ряд маленьких отрывочных форм» [14, с. 86]. В ситуации же, когда ни форма, ни содержание не соответствуют высоким творческим стандартам, П. И. Чайковский может отозваться и более категорично. Например, о Концерте № 1 для виолончели с оркестром В. Фитценхагена композитор говорит, что он «очень нескладный по форме и бедный по содержанию», сравнивая его с более интересной «Балладой» того же автора [11, с. 149].

Выделим основные высказывания в текстах П. И. Чайковского, в которых заключены его *критерии красоты и совершенства музыкальных форм*: «законченность формы» (об исполнении Ф. Лаубом фантазии Й. Раффа «Фея Любви»), «округленность формы» (о квартете Ф. Мендельсона *Es-dur op. 12*), «новизна грандиозной формы» (о «Героической» симфонии Л. Бетховена), «строго выдержанная, сжатая, классическая форма» (об увертюре к «Фаусту» Р. Вагнера), «классическая органичность формы» (о творчестве Л. Керубини), «пластическая красота формы» (о Третьей симфонии *a-moll* Ф. Мендельсона), «совершенство формы» (о Реквиеме В. А. Моцарта), «изящная по основным мотивам и округленная по форме» (о Серенаде для струнных инструментов Ф. Фолькмана), «красота симметрически сложившейся формы» (о Фортепианном квартете Ш. Сен-Санса), «очевидное старание подойти к идеалу классической органичности форм» (об «Эврианте» К. Вебера), «свободная, органически-связно сложившаяся форма» (об увертюре «Ночь в Мадриде» М. И. Глинки).

Такие понятия как «красота формы», «оригинальная особенность формы», «изящная форма», «сжатая форма», «органически сложившаяся форма», «мастерство формы», «старые, отжившие формы», «традиционные формы», «новые формы» и многие другие постоянно входят в лексикон композитора. Это говорит о его пристальном внимании к категории музыкальной формы, которая неотъемлема в представлении композитора от художественной целостности всего произведения искусства. Позже Б. В. Асафьев, посвятивший множество своих научных работ взглядам и творчеству П. И. Чайковского, выказал аналогичную точку зрения: «Даже в узко личном, индивидуальном плане владение формой для композитора... является своего рода постановкой своего голоса, чтобы он был слышен в многообразных акустических условиях. Тем более — форма, как объект широкоохватного восприятия, с расчетом на длительную жизнеспособность произведения» [1, с. 68].

От тонкого слухового восприятия П. И. Чайковского никогда не ускользают недостатки формообразования в творчестве своих современников. Так, он отмечает следующие моменты: «отклонение от общепринятой формы» (о финале Квартета Ф. Мендельсона), «внешние недостатки его формы» (о Симфонии № 3 *Es-dur* Р. Шумана), «выходящая из рамок обыкновенной симфонической формы» (о IV части Симфонии № 3 *Es-dur* Р. Шумана), «отрывочность формы» (о симфонической фантазии К. Ю. Давыдова «Дары Терека»), «растянутость формы» (о симфонии «Океан» А. Г. Рубинштейна), «неуклюжий по форме» (о финале Симфонии «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза). О Виолончельном концерте Р. Шумана он пишет: «...сероватобледный колорит сочинения, его отрывочные, неудачно сцепленные формы и происходящая вследствие того бесцветность и монотонность...» [10, с. 103]. П. И. Чайковский убежден, что композиторы должны уделять вопросам формообразования особое значение, строго и критически подходить к своим формам, нарабатывать опыт в выстраивании композиций собственных сочинений, однако признает также влияние врожденной одаренности, талантливости и художественной интуиции автора. Так, об А. Г. Рубинштейне он говорит:

«В самых ранних его произведениях уже видна такая сплоченность органически сложившейся формы, которая дается обыкновенно ценою долголетнего упорного труда» [9, с. 162].

Отдельной темой для размышлений П. И. Чайковского на страницах статей и рецензий становится проблема *поиска новых форм* выражения музыкальных мыслей, что занимало в то время умы множества его коллег как в России, так и за рубежом. Всегда выделяя моменты «оригинальности формы», «удачные отклонения от общепринятых форм» и интересные концепции формотворчества в современном ему музыкальном репертуаре, он, вместе с тем, признает выдающиеся достижения своих предшественников, особенно представителей «немецкой классической школы» и их огромную роль в развитии мировой музыкальной культуры. Так, по поводу исполнения симфоний Й. Гайдна он пишет: «Я очень уважаю почтенные, великие даже заслуги, оказанные этим добродушным старичком симфонической и камерной музыке. Гайдн обессмертил себя если не изобретением, то усовершенствованием той превосходной, идеально-разумной формы сонаты и симфонии, которую впоследствии Моцарт и Бетховен довели до последней степени законченности и красоты» [8, с. 110]. Он также не отрицает нераскрытые и неиспользованные до конца возможности традиционных форм для воплощения новых музыкальных идей и художественных образов. В частности, в области применения форм он находит общие точки соприкосновения между собой и Н. А. Римским-Корсаковым, замечая, что новаторство в музыке «не помешало ему сочинять симфонии в традиционной форме, писать охотно фуги и, вообще, работать в полифоническом роде, — и мне также» [5, с. 322]. Отзываясь о представителях «Могучей кучки», автор говорит: «Очень часто композиторов “кучки” называли радикалами, революционерами, новаторами, и хотя нередко такая исключительная характеристика имела подобие истины, но это были скорее исключения... Никогда наиболее выдающиеся участники кружка не гнушались старыми, традиционными формами» [Там же, с. 321].

Ю. Н. Холопов верно отмечает: «Свою науку о композиции Чайковский зафиксировал не только в музыкальных сочинениях, но и в дошедших до нас литературных материалах. Пользуясь лексикой своего времени, Чайковский в высказываниях свободно оперирует понятиями и терминами европейской науки о музыкальной композиции, в частности понятиями музыкальной формы» [4, с. 55]. Рассмотрение терминологических аспектов музыкальной формы в статьях и рецензиях композитора позволяет значительно расширить существующие представления о состоянии музыкально-теоретического знания в России второй половины XIX века, раскрыть семантическое толкование слов-терминов в тесной взаимосвязи с их содержанием. Можно сделать вывод о том, что в музыкально-критическом наследии П. И. Чайковского открывается глубокое понимание тех сложных и часто неоднозначных процессов, которые характеризуют конкретный этап развития науки о музыкальной форме, непосредственно отражающий эволюцию музыкального мышления и проблемы становления русскоязычного понятийного аппарата.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. II. С. 64-70.
2. Коробова А. Г. Современная теория музыкальных жанров и ее методологические аспекты // Музыковедение. М., 2008. Вып. 4. С. 2-6.
3. Преснякова И. А. Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII — первой половины XIX в. (1773-1862): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 21 с.
4. Холопов Ю. Н. Что же делать с музыкальными формами Чайковского? // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти: материалы научной конференции. М.: Изд-во Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1995. Сб. 12. С. 54-64.
5. Чайковский П. И. Беседа с Чайковским в ноябре 1892 г. в Петербурге // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 317-323.
6. Чайковский П. И. Возобновление «Руслана и Людмилы» // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 47-53.
7. Чайковский П. И. Восьмое симфоническое собрание. Итальянская опера // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 206-208.
8. Чайковский П. И. Восьмое собрание Русского музыкального общества. Итальянская опера // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 109-115.
9. Чайковский П. И. Вторая и Третья недели концертного сезона // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 159-162.
10. Чайковский П. И. Два квартетных утра и Седьмое симфоническое собрание музыкального общества. Итальянская опера: музыкально-библиографический курьез // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 101-109.
11. Чайковский П. И. Музыкальная хроника. «Дон-Жуан» и «Зора» на итальянской сцене: пятый концерт Русского музыкального общества // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 145-149.
12. Чайковский П. И. Начало концертного сезона // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 115-121.
13. Чайковский П. И. Пятое симфоническое собрание: вторая квартетная серия. Итальянская опера // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 195-201.
14. Чайковский П. И. Пятое симфоническое собрание. Итальянская опера // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 85-92.
15. Чайковский П. И. Русское музыкальное общество: бенефис г-жи Александровой // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 252-256.

MUSICAL FORM TERMINOLOGICAL ASPECTS IN P. I. CHAIKOVSKII'S ARTICLES AND REVIEWS

Irina Nikolaevna Vanovskaya, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor
Department of Music History and Theory
Tambov State Musical-Pedagogical Institute named after S. V. Rakhmaninov
vanovskaya.irina@mail.ru

The author studies the terminological aspects of musical form in P. I. Chaikovsky's articles and reviews, reveals musical form criteria in terms of the composer's conceptual apparatus, and covers the problematics associated with form creation in Russian and foreign composers' works of the second half of the XIXth century.

Key words and phrases: terminology; vocabulary; musicology; articles; reviews; musical form; P. I. Chaikovsky.

УДК 347.1

В статье рассматривается одна из важнейших проблем теории гражданского права – понятие структурного элемента отраслевой системы. На основе достижений философской мысли автор выявляет и исследует признаки этой научной категории и обосновывает вывод о том, что нормы, институты и подотрасли гражданского права, являясь структурными элементами отраслевой системы, отражают сущность предмета, метода, принципов и функций гражданско-правового регулирования.

Ключевые слова и фразы: гражданское право; система; структура; элемент; взаимосвязь.

Владимир Валерьевич Васильев, к.ю.н.
Кафедра гражданского права
Тверской государственный университет
pdvv@mail.ru

**ПОНЯТИЕ «СТРУКТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ СИСТЕМЫ ГРАЖДАНСКОГО ПРАВА»:
ОТ ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ К ПРАВОВОЙ СУЩНОСТИ®**

Понятие «структурный элемент системы гражданского права» как философско-правовая категория имеет определяющее значение для обоснования системности гражданского права. Для познания сущности этой категории определяющим является детальный анализ понятий «структура» и «элемент». В философской доктрине структура рассматривается как совокупность внутренних связей, строение, внутреннее устройство объекта. Внутренние связи характеризуются устойчивостью и обеспечивают целостность объекта, его тождественность самому себе [1, с. 686]. Структура также определяется как «устойчивая картина взаимных отношений элементов целостного объекта» [2, с. 112]. Элемент с точки зрения философского знания представляет собой простейшее начало [5, с. 793]. Этимологическое значение этого слова «начало» – составная часть чего-нибудь [4, с. 1416]. В цивилистической литературе не было проведено комплексных исследований, которые затрагивали бы научный анализ сущности понятия «структурный элемент» и значения этой правовой категории для системы гражданского права. Такой пробел в научной разработанности проблем системности гражданского права представляется неоправданным, поскольку исследуемое понятие имеет существенное значение для обоснования отраслевой системности гражданского права, так как оно, являясь особым социальным явлением, представляет собой «неразрывное единство элементов и структуры» [3, с. 13].

К структурным элементам системы гражданского права традиционно относят гражданско-правовые нормы, институты, субинституты и подотрасли гражданского права. Но все они объединены единым понятием – «структурный элемент системы гражданского права». В связи с этим необходимо определить совокупность признаков, которые объединяли бы все предложенные элементы в одну общность и отграничивали их от других явлений правовой действительности.

Во-первых, элемент структуры системы гражданского права по внутреннему содержанию представляет собой процесс, то есть обладает определённым подвижным характером. На первый взгляд, традиционные структурные элементы системы гражданского права можно представить в качестве определённых устойчивых образований. Но такое понимание не может являться верным, поскольку ценность каждого структурного элемента системы выражается в динамике. Такая динамика элемента проявляется во взаимосвязи структурных элементов друг с другом, результатом которой становится их устойчивая взаимозависимость.

Во-вторых, гражданско-правовой элемент проявляет сущностное значение и содержание исключительно в структурном целом. Так, норма гражданского права проявляет свою ценность в правовом институте, поскольку это придаёт содержащимся в ней правилам и правовым предписаниям определённую завершенность и позволяет более эффективно регулировать весь спектр общественных отношений. Сам по себе элемент