

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Майданевич Т.Л. Фортепианные циклы итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX века: к проблеме программности // Культура и искусство. 2024. № 3. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.3.70096 EDN: WPSBJG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70096

Фортепианные циклы итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX века: к проблеме программности

Майданевич Тамара Леонидовна

доцент, кафедра музыкального образования, Московский государственный институт культуры

125364, Россия, г. Москва, ул. Штурвальная, 6

✉ Tlm_2@rambler.ru



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.3.70096

EDN:

WPSBJG

Дата направления статьи в редакцию:

10-03-2024

Аннотация: Объектом исследования в данной статье является фортепианное творчество итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX столетия. Предметом – программность в инструментальной музыке, представленной жанром фортепианного цикла. Опираясь на определение программности Ф. Листа, Б. В. Асафьева и классификацию ее видов, разработанную в трудах отечественных музыковедов М. Г. Арановского, Л. П. Казанцевой, Ю. Н. Хохлова, автор выявляет особенности ее претворения в фортепианных циклах известных итальянских композиторов Ф. Бузони, Дж. Ф. Малипьеро, А. Казеллы, В. Риети, М. Кастельнуово-Тедеско, созданных в исследуемый исторический период. Особое внимание уделяется рассмотрению вопроса о продолжении традиции воплощения программности в фортепианных циклах, заложенной композиторами-романтиками, а также выявлению национальных черт, характерных для итальянского искусства в целом. В статье использован комплексный подход, включающий системно-исторический и сравнительный методы анализа, которые способствовали обнаружить связь с традицией и сравнить различные пути реализации

программности в музыкальных сочинениях. Автор также обратился к методу музыкально-теоретического анализа, объединяющему стилистический, структурно-композиционный и тематический подходы. Новизна исследования заключается в развитии одного из важных и актуальных направлений музыкознания, связанного с синтезом искусств, взаимодействием слова и музыки в рамках решения конкретной задачи: претворения различных видов программности. Особым вкладом автора в разработку данной темы является введение в научный оборот новых, ранее не изучавшихся сочинений итальянских мастеров, рассмотрение на их примере различных видов программности в тесной связи со сложившейся в западноевропейском искусстве традицией и выявление путей ее обновления. Важнейшей чертой является целостность фортепианных циклов, формирующаяся на эмоционально-образном, стилистическом, композиционном, тональном уровнях. В заключении делается вывод о своеобразии фортепианных циклов итальянских композиторов, которое проявляется в тесной связи с национальным искусством.

Ключевые слова:

итальянская фортепианная музыка, фортепианный цикл, романтические традиции, итальянские композиторы, программность, национальные черты, Феруччо Бузони, Джан Франческо Малипьеро, Альфредо Казелла, Марио Кастельнуово-Тедеско

Фортепианные циклы составляют значительную часть творческого наследия итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX века. Сохраняя важнейшие черты жанра, сложившиеся в музыкальной культуре XIX столетия, они аккумулировали некоторые особенности, свойственные итальянскому музыкальному искусству. Прежде всего, это нашло отражение в претворении программности. Фортепианные циклы итальянских мастеров, созданные в указанный период, не рассматривались в отечественном музыкознании с точки зрения выявления и характеристики различных типов программности. Данная статья отчасти восполняет этот пробел. Объектом исследования в ней являются фортепианные циклы итальянских композиторов, предметом – претворенные в них типы программности. Цель исследования заключается в выявлении наиболее характерных путей воплощения программных замыслов. В статье применялся метод музыкально-теоретического анализа, объединяющий стилистический, структурно-композиционный и тематический подходы.

Обратимся к понятию и видам программности с тем, чтобы охарактеризовать особенности ее реализации в рассматриваемых сочинениях итальянских композиторов, а также определить приоритетные направления в ее воплощении.

Смысл программности Ф. Лист сформулировал следующим образом: «Программа – изложенное общедоступным языком предисловие к чисто инструментальной музыке, с помощью которого композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперед указать поэтическую идею целого, навести на ее главнейшие моменты» [\[1, с. 285\]](#). Б. В. Асафьев отмечал в программной музыке «предметную, иногда понятийную конкретизацию», которая воплощается в «зримых музыкально-пластических иллюстрациях» [\[2, с. 110\]](#). Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман подчеркивали, что в программной музыке композитор «отображает вполне определенные конкретные жизненные явления, события, сюжеты и указывает на это в заглавии произведения или в специальном пояснении» [\[3, с. 16\]](#).

Систематизируя виды программности в музыке, ученые в своих трудах предлагали различные критерии классификации.

Так, М. Г. Арановский, рассматривая идею претворения сюжетов литературных источников, выделяет четыре типа: сюжет литературного произведения в музыкальном опусе излагается детально; перечисление лишь основных событий и образов литературного источника в музыкальном опусе; изложение основной идеи литературного произведения в музыкальном опусе; представление композитором только заголовка литературного произведения [\[4\]](#).

Ю. Н. Хохлов в работе «О музыкальной программности» [\[5\]](#) обосновывает три типа программности в музыке: последовательно-сюжетную, обобщенно-сюжетную и картинную.

Развивая идеи об особенностях претворения программности, Л. П. Казанцева помимо сюжетного и обобщенно-сюжетного видов выделяет картинно-описательную и обобщенную программность. Картинно-описательная программность находит реализацию в музыкальных портретах, пейзажах, в пьесах, воплощающих те или иные психические состояния – сны, грезы, медитации, предчувствия. Обобщенная программность характеризуется самым общим указанием «внемузыкального компонента на тему музыкального произведения. В данном случае в музыкальном произведении возможно воплощение отвлеченных понятий, таких как “героическая борьба”, “любовь”, “порыв к свободе”, “судьба” и т. д.» [\[6\]](#). А. В. Денисов вводит термин «скрытая программная аллюзия» [\[7\]](#).

В последнее время проблема программности в инструментальной музыке рассматривается на различном музыкальном материале в статьях и диссертационных исследованиях музыковедов [\[8, 9, 10\]](#).

Опираясь на идеи, представленные в труде Л. П. Казанцевой, отметим, что в фортепианных циклах итальянских композиторов рассматриваемого исторического периода претворяются различные типы программности, при этом важнейшей особенностью произведений является их целостность, реализуемая в тональных связях арочного типа, контрастном сопоставлении соседних пьес, образно-эмоциональном единстве, стилистике. Немаловажным становится и национальный компонент, проявляющийся в обращении к стихии народных танцев и песен, сюжетам из итальянской культуры или быта. Помимо явной программности произведения могут содержать скрытую, которая воплощается благодаря обращению к жанрам с исторически устойчивой семантикой. Эту особенность жанра подчеркивает Р. Г. Шитикова: «Жанр являет собой своего рода эмоционально-акустический код, программирующий сознание реципиента – композитора, исполнителя, слушателя – на определенный тип содержания и способы его реализации» [\[11, с. 40\]](#).

Подчеркнем, что пьесы, входящие в цикл, могут исполняться и отдельно, как самостоятельные сочинения. Однако в контексте циклического сочинения между ними возникают дополнительные связи, образующие новое смысловое поле, формирующие целостное произведение и накладывающие свой отпечаток на каждую его составную часть.

Обратимся к рассмотрению фортепианных циклов Ф. Бузони, которые он создавал на протяжении всей творческой деятельности. Первые фортепианные пьесы появились в

1873 году, когда ему было всего 7 лет. С 1876 года благодаря положительной рецензии авторитетного критика Э. Ганслика об исполнительстве юного музыканта и «на удивление серьезном и мужественном характере» собственных композиций [цит. по: 12, с. 14] сочинения Бузони стали публиковаться.

В своем творчестве Бузони испытал различные влияния, в том числе композиторов-романтиков и, в первую очередь, Шопена и Шумана. Продолжая романтическую традицию, он постоянно обращался к жанру фортепианного цикла миниатюр, сохраняя разработанные ими жанровые модели. В начале 80-х годов Бузони был увлечен творчеством Брамса, которому посвятил фортепианные этюды ор. 16 и 17. В 90-е годы он открыл для себя Листа. Изучая его творчество и отходя от влияния немецких композиторов-романтиков, Бузони писал: «Я чувствую себя гораздо меньше немцем» [цит. по: 12, с. 27]. На протяжении 70-90-х годов им было создано немало фортепианных циклов. В них обнаруживаются связи с сочинениями названных композиторов, но вместе с тем формируются черты, которые в дальнейшем определяют его индивидуальный стиль.

Ряд фортепианных циклов Бузони можно отнести к обобщенно-сюжетной программности. Среди них – «Деревенский праздник» (ор. 9), «Фантастические рассказы» (ор. 12).

Австралийский композитор и музыковед Ларри Сицки (Larry Sitsky), посвятивший свое исследование фортепианному творчеству Бузони [\[13\]](#), характеризуя данный цикл, отмечает не только совпадение номеров опусов данного сочинения и «Карнавала» Шумана, но и их несомненные связи: это поэтическая идея фестиваля, реализованная в красочных, почти театральных картинах благодаря образно-эмоциональной яркости. Сочинение Бузони включает 6 пьес, в последовательности которых воссоздается эффектная картина деревенского праздника, охватывающая события одного дня. Каждая из частей имеет определенное название, запечатлевающее конкретные сцены. Открывается цикл пьесой «Подготовка к празднику», основу которой составляет торжественный перезвон колоколов. Вторая часть – «Триумфальный марш», своим призывным, энергичным характером еще более подчеркивает атмосферу приподнятого состояния, сопутствующего празднику. Третья пьеса – «В церкви» – сохраняя событийную канву сочинения, вносит контраст своим сдержанным характером. Четвертая – «Ярмарка» – очевидно, рисует кульминацию праздника, что воплощается в быстром темпе, частой смене тональных центров, активном движении. Пятая пьеса называется «Танец». Это грациозный медленный вальс, вовлекающий в свою упоительную стихию всех участников фестиваля. Завершается праздник ночью, на что указывает последняя пьеса, названная композитором «Ночь»: веселье завершено, но таинственная атмосфера ночи еще долго сохраняет отзвуки прошедшего события, что воплощается путем воспроизведения отдельных фрагментов предшествующих частей цикла. Помимо событийной канвы, повторения тематического материала в завершающей части, пьесы связаны в единый цикл логикой тонального плана, в котором реализуется идея арочного обрамления (A-dur – a-moll), контрастного сопоставления мажорного и минорного лада между отдельными частями и преобладания мажорных тональностей с ярким терцовым соотношением. Схема тонального плана в последовании частей цикла такова: A-dur – C-dur – e-moll – g-moll-G-dur – D-dur – a-moll.

Несомненный интерес представляет фортепианный цикл Бузони, названный композитором «Фантастические рассказы». В его основе находятся три пьесы: «Дуэль», «Крошка Цахес», «Стинфульская пещера», ярко, буквально зримо изображающие события, в том числе хорошо известные благодаря сказочной повести-гротеску немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана («Крошка Цахес по прозвищу Циннобер») и

шотландской саге о Стинфульской пещере, в повествовании о которой обличается страсть к обогащению. Эти три фантастические истории объединены мрачным, таинственным характером, воплощаемом композитором путем утрированного использования минорного лада: первая пьеса написана в тональности *c-moll*, вторая – *d-moll*, третья – *f-moll*. Встречающиеся в процессе развития мажорные островки не изменяют впечатления тревожного ожидания, а лишь усиливают его. В данном цикле для создания необходимой атмосферы Бузони постоянно обращается к изобразительности. Так, в первой пьесе это имитация выстрелов, реализуемая путем использования коротких мотивов, поддерживаемых структурой уменьшенного септаккорда, низкого регистра, частых остановок. Завершается она авторским указанием «*misterioso*». Во второй пьесе композитор рисует угловатую, нелепую фигуру остроногого уродца Циннобера (Цахеса), применяя стаккатные мотивы с форшлагами, обрывающиеся скачками. В третьей пьесе для создания мистической атмосферы композитор обращается к темпу *agitato assai*, использует тремоло, гармонические фигурации по звукам уменьшенного септаккорда.

В фортепианном цикле Бузони «Средневековые туманные картинки» (ор. 33) представлены шесть ярких образов, запечатленных в следующих названиях пьес: «Дама», «Кавалер», «Паж», «Воин», «Астролог», «Трубадур». Это своего рода карнавальные маски. Для их характеристики композитор использует комплекс средств выразительности, направленный на создание запоминающегося образа. Так, Даме (№1) сопутствует темповое обозначение *Moderato con delicatezza*, элегантные, мягкие фразы песенного склада, красочные терцовые сопоставления мажорных аккордов. Настойчивый характер Кавалера (№2) передается с помощью острого пунктирного ритма, угловатых квартовых ходов в мелодии с завершающим тритоновым скачком в коде. Грациозный Паж (№3) копирует некоторые черты своей Дамы, но его образ представлен в тихой динамике и очень быстром темпе. Марширующий Воин (№4) – энергичный персонаж данного действия, которого композитор наделил размашистым пунктирным ритмом и мелодическим движением, связанным с золотым ходом валторн. Загадочный образ Астролога (№5) воплощен при помощи витиеватых хроматических мелодических линий. Появление фигуры Трубадура (№6) вполне ожидаемо сопровождают переборы по струнам гитары, а затем – выразительная, широкораспевная мелодия. Отметим ясную тональную логику в данном сочинении, представленную последовательностью с тональной аркой между начальной и заключительной пьесами: *F-dur* – *a-moll* – *E-dur* – *C-dur* – *f-moll* – *F-dur*. Данный цикл, воплощающий яркие карнавальные образы, можно отнести к картинно-описательной программности.

Большинство фортепианных циклов Бузони не имеют конкретных, обобщающих названий, а фигурируют в списке сочинений с указанием номера опуса и фиксацией определенного количества пьес: «Пять пьес» (ор.3), «Три пьесы» (ор.4), «Две пьесы» (ор. 30), «Шесть пьес» (ор. 33b). Однако, как правило, названия даются каждой пьесе, и в расположении частей цикла обнаруживается логика, реализующаяся в картинно-описательной или обобщенной программности.

Фортепианный цикл Бузони «Шесть пьес» (ор. 33b, 1896), включает разнохарактерные, контрастные пьесы под названием «Меланхолия», «Веселье», «Скерцино», «Фантазия в старинном духе», «Финская баллада», «Уходит всё», ориентированные на различные жанровые и стилевые модели. Тем не менее в их последовательности ясно проявляется определенная динамика в движении от состояния меланхолии – через обращение к старинным и национальным мотивам – к заключительному бодрому маршу с показательным для завершающего номера цикла названием. Очевидно, такой тип

программности может быть отнесен к картинно-описательному.

Аналогичное воплощение программности можно обнаружить и в творчестве других итальянских композиторов.

Оригинальное решение картинно-описательного типа представлено в фортепианном цикле А. Казеллы «Девять пьес для фортепиано» op. 24 (1914 г.). Все пьесы написаны в определенном «духе» (*in modo*), что находит отражение в их названии: «В похоронном духе», «В варварском духе», «В элегическом духе», «В шутовском духе», «В экзотическом духе», «В духе плача», «В духе менуэта», «В духе танго», «В крестьянском духе». Основной принцип их объединения в цикл – контраст, находящий претворение на всех уровнях организации музыкального материала. Каждая пьеса – яркая картина, соответствующая специфике воплощаемого состояния или образа, для характеристики которых композитор находит очень убедительное, емкое выражение. Например, пьесу под названием «В духе менуэта» композитор решает в соответствии с законами классического жанра. На это указывают отдельные приемы изложения музыкального материала и его развития, темповое обозначение «*Tempo di minuetto classico*», форма сочинения. Однако благодаря найденному композитором комплексу музыкальных средств типичная для менуэта простая жанровая форма наполняется грациозностью, утонченностью, отличается значительным своеобразием. Казелла значительно усложняет структуру аккордов, большую роль играют линейные и колористические функции гармонии. Преимущественно тихая динамика, обозначения *dolce e espressivo*, *dolcissimo*, *molto dolce*, чередование различных штрихов в звукоизвлечении, интересные фактурные находки – все это способствует созданию утонченного, запоминающегося образа старинного танца, возрожденного к жизни мастерской рукой современного композитора.

Многие фортепианные циклы наделяются названиями, направляющими внимание слушателей в определенное образно-эмоциональное русло. Среди них, например, такие сочинения Дж. Ф. Малипьеро, как «Осенние прелюдии» (1914), «Проблески» (1917), «Маски прохожих» (1918), «Резонансы» (1918), «Червь» (1922), в которых каждая из входящих в цикл пьес не имеет конкретного названия, однако, композитор достаточно детально определяет темповые характеристики, как бы уточняя образно-эмоциональное наполнение частей. Например, в цикле «Маски прохожих», включающем пять пьес, темповые обозначения следующие: №1 «*Allegro vivace. Molto capriccioso*», №2 «*Lento ma non troppo. Con una certa goffagine*», №3 «*Mosso spiritato*», №4 «*Un poco ritenuto. Con enfasi grottesca*», №5 «*Vivacissimo furiosamente*». Подобные циклы, скорее всего, также можно отнести к картинно-описательной программности.

Некоторые программные фортепианные циклы содержат отклик на важные события, происходящие в мире. К подобным сочинениям, например, относятся «Страницы войны» для рояля в четыре руки (op. 25, 1915) А. Казеллы. Это произведение запечатлело реакцию композитора на трагические события первой мировой войны. Оно включает четыре части, имеющие следующие названия: «В Бельгии. Проход немецкой тяжелой артиллерии», «Во Франции. Перед руинами Реймского собора», «В России. Атака казачьей кавалерии», «В Эльзасе. Деревянные кресты». В 1918 году была добавлена пятая часть «На Адриатике. Итальянские броненосцы в походе».

Циклические сочинения могут включать признаки как сюиты, так и фортепианного цикла. Е. В. Назайкинский относит подобные сочинения к переходному, смешанному, промежуточному типу циклов [14, с. 386]. С точки зрения исследуемой проблемы их можно определить как произведения с обобщенной программностью. Среди них, например, «Пять пьес для юных пианистов» В. Риети, объединяющих Прелюдию (№1), Канон (№2),

Вальсет (№3), Тарантеллу (№4), Простую польку (№5). Из перечисленных пьес только средняя – Вальсет – имеет отношение не к определенному устоявшемуся жанру, а к акробатическому упражнению. Аналогично построен фортепианный цикл А. Казеллы «11 детских пьес для рояля» (ор. 35, 1920). В нем наряду с номерами, в названии которых фигурируют различные жанры (№1 Прелюдия, №2 Диатонический вальс, №3 Канон, №4 Болеро, №6 Сицилиана, №7 Жига, №8 Менуэт, №10 Колыбельная, №11 Финальный галоп), что, скорее всего, относит данное сочинение к сюите, присутствуют пьесы, нарушающие «чистоту» данного жанра: «Памяти Клементи» (№5) и «Перезвон» (№9).

Между выделенными выше видами программности нет четкой границы: целый ряд фортепианных циклов содержит в одновременности разные признаки.

Эмоционально-образная яркость, конкретность, различные типы программности, характерные для фортепианных циклов итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX века, находят отражение и в более поздних сочинениях. Так, М. Кастельнуово-Тедеско назвал одно из своих произведений «Зоологическая сонатина» (ор.187, 1960). Оно состоит из четырех частей, имеющих следующие названия: «Стрекоза», «Улитка», «Ящерица», «Муравей». Данное сочинение можно определить и как картинно-описательный программный фортепианный цикл.

Своеобразие, национальный колорит придает фортепианным циклам введение частей, опирающихся на итальянские танцевальные и песенные жанры, такие как сицилиана, баркарола, тарантелла, серенада и др. Нередко композиторы помещают их в сердцевину сочинений, тем самым наделяя важным значением. Эта особенность проявляется в ряде сочинений А. Казеллы. Так, серенада является третьей пьесой из пяти, входящих в сюиту «Марионетки», и второй из трех, составляющих основу фортепианного цикла «Безделушки»; сицилиана – шестая пьеса в цикле «11 детских пьес для рояля». А в цикле Дж. Ф. Малипьеро «Шесть пьес для фортепиано» (1907) итальянские серенада и тарантелла, наоборот, обрамляют все сочинение. «Сюита в итальянском стиле» (ор. 138, 1947 г.) М. Кастельнуово-Тедеско, посвященная итальянскому пианисту Анджело Арчильоне, состоит из четырех частей: Прелюдия, Гальярда, Сицилиана, Тарантелла, три из которых связаны с национальными жанрами.

Помимо названных выше свойств, характерных для программных фортепианных циклов итальянских композиторов – таких, как яркость образов, связанная с присущей итальянскому искусству театральностью, целостность композиций, обеспечиваемая связями между отдельными частями, логикой тонального развития, опора на национальные жанры, выделим еще и мелодичность, идущую от вокальной природы музыкальной культуры Италии.

Обобщая наблюдения о претворении различных типов программности в фортепианных циклах итальянских композиторов, можно сделать вывод о том, что они входят в широкое русло программных сочинений западноевропейских композиторов-романтиков XIX века, многообразно и оригинально претворяя сформировавшуюся к середине данного столетия жанровую модель. Наиболее характерными типами программности в рассмотренных сочинениях являются обобщенно-сюжетный и картинно-описательный.

Дж.Ф.Малипьеро: Шесть пьес для фортепиано (1907)

Serenata (Серенада)

Skerzando (Скерцандо)

Notturmo pastorale (Пасторальный ноктюрн)

Bizzaria (Причуда)

All'alba (На рассвете)

Tarantella (Тарантелла)

Витторио Риети: Пять пьес для юных пианистов (1942):

Прелюдия

Канон

Вальсет

Тарантелла

Простая полька

Кастельнуово-Тедеско Марио: Сюита в итальянском стиле (ор. 138, 1947)

(посвящается итальянскому пианисту Анджело Арчильоне)

Прелюдия

Гальярда

Сицилиана

Тарантелла

Библиография

1. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 271-349.
2. Асафьев Б. В. Программная музыка. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1978. С. 109-110.
3. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
4. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? М.: Музгиз, 1962. 119 с.
5. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 145 с.
6. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учебное пособие для музыкальных вузов. Астрахань: «Издательско-полиграфический комплекс "Волга"», 2009. 368 с.
7. Денисов А. В. Музыка XX века. Композиторы. Очерки жизни и творчества. СПб.: Композитор, 2006. 112 с.
8. Сысоева А. Е. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: проблема типологии национальных школ: автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 1993. 24 с.
9. Лебедева В. В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века: традиции и новые тенденции: автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 2008. 26 с.
10. Сунь Кэнлянь. Особенности циклообразования в западноевропейской музыке первой половины XX века: автореф. дисс. ... канд. искусств. СПб., 2011. 26 с.

11. Шитикова Р. Г. Музыкальный жанр как феномен художественно-творческого мышления // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021 №61. С. 40-46.
12. Коган Г. М. Феруччо Бузони. М.: Советский композитор, 1971. 232 с.
13. Sitsky L. Busoni and Piano: the Works, the Writings, and the Recordings. New York: Greenwood Press, 1986. 409 p.
14. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // История в музыке. Избранные исследования. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 371-391.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье под заголовком «Фортепианные циклы итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX века: к проблеме программности», по всей вероятности, является специфика программных фортепианных циклов итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX в., на что указывает автор лишь в последнем предложении своего повествования. Из контекста исследования можно заключить, что объектом внимания автора является программность фортепианных циклов итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX в., которая рассмотрена с опорой на трактовку программности, прежде всего, Л. П. Казанцевой и А. В. Денисовым, которые в своих трудах обобщили теоретические представления о программной музыке в российском музыковедении XX в. Отсутствие четкой определенности объекта, предмета, и цели исследования в заголовке и тексте статьи, возможно, компенсировано автором в непредставленной рецензенту аннотации, хотя отсутствие разъяснений программы исследования в вводной части статьи в любом случае усложняет прочтение мысли автора читателем. Не ясно также и из итогового вывода, выполнил ли автор задуманную исследовательскую программу и какие научно-познавательные задачи он решил в результате исследования.

Выделив теоретически на основе краткого обзора научной литературы ряд типологий программности музыкальных произведений, автор детально останавливается на анализе фортепианных циклов Ф. Бузони и экскурсно (в общих чертах) касается отдельных циклических произведений для фортепиано Дж. Ф. Малипьеро, А. Казеллы, В. Риети и М. Кастельнуово-Тедеско. Несоразмерность внимания к произведениям Ф. Бузони и остальных итальянских композиторов продиктована, по всей вероятности, обращением автора к исследованиям творчества Ф. Бузони австралийским композитором и музыковедом Л. Сицки. При этом не очевидно, где в тексте статьи мысли австралийского коллеги, а где мысли автора. Складывается впечатление, что если бы автор располагал достойными внимания источниками, детально раскрывающими творчество всех им перечисленных итальянских композиторов, то смог бы избежать такой несоразмерности. Иными словами, у возникшей несоразмерности исследования программных фортепианных циклов итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX в. нет достаточных теоретических оснований: не ясно, или только у Ф. Бузони много заслуживающих внимания фортепианных циклов, а в творчестве других итальянцев они не занимают сколько-нибудь значимого места, или автор статьи не в достаточной степени знаком с фортепианными произведениями перечисленных композиторов, чтобы

обратиться к их анализу на том же детальном уровне, что рассмотрены пьесы Ф. Бузони. Ввиду этой неясности возникает вполне уместный вопрос: если автор оперирует совершенно случайной выборкой анализируемых произведений, достаточно ли оснований для столь значимого обобщения — комплексной характеристики специфики программности фортепианных циклов итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX в.? А этой уже существенный вопрос реализации программы исследования. Определенные, вполне логичные выводы из проделанной им исследовательской работы автор все же делает. Проанализированный им эмпирический материал позволил утверждать, что «специфику программных фортепианных циклов итальянских мастеров» составляют: «яркость образов, связанная с присущей итальянскому искусству театральностью, целостность композиций, обеспечиваемая связями между отдельными частями, логикой тонального развития», ... «мелодичность», идущая «от вокальной природы музыкальной культуры Италии», опора «на национальные жанры». Однако, можно ли считать, что выделенная специфика присуща исключительно итальянцам? Нет ли, к примеру, в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского яркости образов, целостности композиции, мелодичности и связи с национальными жанрами, не присущи ли те же черты «Карнавалу» Р. Шумана?

Так какие же черты выделил автор в программных фортепианных циклах итальянских мастеров: конкретные и специфические (т. е. установил специфику) или типические (т. е. установил ряд присущих программной музыки черт в общем)? Рецензент склоняется ко второму заключению. Следовательно, по причине отсутствия конкретной исследовательской программы автор неверно трактовал изученный им предмет: изучал типичные черты, а вывод делает о специфике (о конкретных отличительных чертах). По мнению рецензента, достаточно во введении конкретизировать программу исследования (указать однозначно: объект, предмет, цель и задачи, а также методы решения поставленных задач), чтобы в заключении дать однозначную оценку степени достижения в результате проведенного исследования поставленной цели, избегая путаницы в типичных и специфичных чертах. Если автор все же намерен подчеркнуть специфику итальянской фортепианной программной музыки, то рецензент обращает внимание, что она может быть очевидна только в результате сравнения одной выборки произведений (итальянских) с изученными уже выборками (русских, немецких и др.). Причем, если авторитетных исследований не хватает для подобной процедуры сравнения, то автору самостоятельно придется выделить специфику не только итальянской фортепианной программной музыки, но и других сопоставимых групп произведений. Выбор предмета исследования является исключительно прерогативой автора. Рецензент только обращает внимание автора на то, что для установления типичных, а не специфичных черт в уже проанализированном материале больше оснований.

Таким образом, приходится констатировать, что при всех достоинствах запланированной автором публикации, предмет исследования в представленном тексте слабо определен и остался изученным не на достаточном для публикации теоретическом уровне.

Над методологией исследования, как очевидно из приведенных рецензентом выше аргументов, автору следует дополнительно поработать. Если автор выберет путь установления типичных черт итальянской фортепианной программной музыки, то важно указать авторство типологии по яркости образов, целостности композиции, мелодичности и связи с национальными жанрами: является ли эта типология авторской или она позаимствована у коллег. Рецензент обращает внимание, что установление подобных типичных черт уже является достойным публикации результатом, а сравнение специфичных черт в разных национальных композиторских школах может быть достойным целеполаганием для дальнейших компаративных исследований.

Актуальность темы исследования автор поясняет тем, что «фортепианные циклы

составляют значительную часть творческого наследия итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX в.», что «сохраняя важнейшие черты жанра, сложившиеся в музыкальной культуре XIX столетия, они аккумулировали особенности, свойственные итальянскому музыкальному искусству» и «прежде всего, это нашло отражение в претворении программности». Таким образом, автор обращает внимание читателя, что помимо стереотипного суждения об итальянской музыке исключительно по оперному наследию, важные её характеристики можно почерпнуть из изучения итальянской фортепианной программной музыки. Именно этот тезис автор аргументировано обосновывает в своем исследовании.

Научная новизна исследования заключается, прежде всего, в обращении к фортепианной итальянской музыке конца XIX – первой половины XX в., крайне слабо представленной в российском музыковедении.

Стиль текста в целом выдержан научный, требует авторского внимания лишь стиль оформления сносок на источники в квадратных скобках по тексту, упомянутых веков и годов с учетом редакционных требований (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Структура статьи, за исключением несоразмерности аналитического раздела по пьесам Ф. Бузони с остальными, в целом соответствует логике изложения результатов исследования. По мнению рецензента, следует дополнительно обосновать такое внимание к Ф. Бузони, а также усилить методическое сопровождение содержания вводной и заключительной частей статьи.

Библиография в достаточной степени раскрывает проблемное поле исследования и оформлена без нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам, как отмечено выше, не совсем корректна при обращении к результатам исследования творчества Ф. Бузони австралийским композитором и музыковедом Л. Сицки, в остальных случаях вполне приемлема.

Статья, в силу актуальности поднятой автором темы изучения программной фортепианной музыки итальянских композиторов, безусловно вызовет интерес у читательской аудитории журнала «Культура и искусство». Но автору следует доработать представленный текст с учетом высказанных рецензентом замечаний.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Фортепианные циклы итальянских композиторов конца XIX – первой половины XX века: к проблеме программности», в которой проведен анализ способов организации музыкальных произведений.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в фортепианных циклах итальянских композиторов рассматриваемого исторического периода претворяются различные типы программности, при этом важнейшей особенностью произведений является их целостность, реализуемая в тональных связях арочного типа, контрастном сопоставлении соседних пьес, образно-эмоциональном единстве, стилистике. Немаловажным автор считает и национальный компонент, проявляющийся в обращении к стихии народных танцев и песен, сюжетам из итальянской культуры или быта. Как подчеркивает автор, пьесы, входящие в цикл, могут исполняться и отдельно, как самостоятельные сочинения. Однако в контексте циклического сочинения между ними возникают дополнительные связи, образующие новое смысловое поле, формирующие

целостное произведение и накладывающие свой отпечаток на каждую его составную часть.

Актуальность исследования обусловлена мировой популярностью итальянской музыкальной культуры и необходимостью ее научного анализа.

Цель исследования заключается в выявлении наиболее характерных путей воплощения программных замыслов. Объектом исследования являются фортепианные циклы итальянских композиторов, предметом – претворенные в них типы программности. В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез), так и метод музыкально-теоретического анализа, объединяющий стилистический, структурно-композиционный и тематический подходы. Теоретическим обоснованием послужили труды таких музыковедов как Арановский М.Г., Сысоева А.Е., Лебедева В.В., Назайкинский Е.В. и др. Эмпирическую базу составили произведения итальянских композиторов Ф. Бузони, А. Казеллы, Дж. Ф. Малипьеро и др.

На основе анализа научной разработанности исследуемой проблематики автор приходит к заключению, что в последнее время проблема программности в инструментальной музыке рассматривается на различном музыкальном материале в статьях и диссертационных исследованиях музыковедов. Однако фортепианные циклы итальянских мастеров, созданные в указанный период, не рассматривались в отечественном музыкознании с точки зрения выявления и характеристики различных типов программности. Восполнение данного пробела и составляет научную новизну исследования.

Основываясь на высказывании композитора Ф. Листа, автор определяет сущность программности как изложенное общедоступным языком предисловие к чисто инструментальной музыке, с помощью которого композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперед указать поэтическую идею целого, навести на ее главнейшие моменты.

Автором изучены различные критерии классификации программности в музыке: последовательно-сюжетную, обобщенно-сюжетную и картинную, а также картинно-описательную и обобщенную программность. На основе идеи претворения сюжетов литературных источников автор выделяет четыре типа: сюжет литературного произведения в музыкальном опусе излагается детально; перечисление лишь основных событий и образов литературного источника в музыкальном опусе; изложение основной идеи литературного произведения в музыкальном опусе; представление композитором только заголовка литературного произведения.

Как отмечено автором, пьесы, входящие в цикл, могут исполняться и отдельно, как самостоятельные сочинения. Однако в контексте циклического сочинения между ними возникают дополнительные связи, образующие новое смысловое поле, формирующие целостное произведение и накладывающие свой отпечаток на каждую его составную часть.

Особенности воплощения программности рассмотрены автором на примере музыкальных произведений, созданных итальянскими композиторами конца XIX – первой половины XX века: Ф. Бузони, А. Казелла, Дж. Ф. Малипьеро, В. Риетти.

Обобщая наблюдения о претворении различных типов программности в фортепианных циклах итальянских композиторов, автором выделены следующие характерные черты: яркость образов, связанная с присущей итальянскому искусству театральностью, целостность композиций, обеспечиваемая связями между отдельными частями, логикой тонального развития, опора на национальные жанры, мелодичность, идущая от вокальной природы музыкальной культуры Италии.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение творчества отдельных представителей музыкальной культуры Италии представляет несомненный научный и практический культурологический и музыковедческий интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 14 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.