

ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОГРАММНОСТИ В МУЗЫКЕ ОТ ЭПОХИ БАРОККО ДО XX ВЕКА

Гульнар Абдрахман¹, Айсулу Айдархан²

¹Казахская национальная академия искусств имени Жургенова
(Алматы, Казахстан)

²Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

Аннотация. Статья носит обзорно-аналитический характер и посвящена осмыслению феномена программности в музыке как исторически развивающегося эстетического принципа и художественного метода. Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления категории программности в контексте историко-стилевого развития музыкальной культуры и современной теории музыкального содержания. Проблема программности продолжает оставаться дискуссионной в музыкознании, поскольку объединяет исторические, эстетические и смысловые аспекты музыкального искусства. Работа опирается на труды, посвящённые интонационной теории и концепции музыкального содержания (Борис Асафьев, Валентина Холопова, Людмила Казанцева, Андрей Кудряшов и др.), развивая их в направлении комплексного анализа программности. *Цель исследования* состоит в выявлении особенностей формирования и развития представлений о программности в музыке от барочной символики до философской концептуальности XX века. Для её достижения применены историко-стилевой, сравнительно-типологический и герменевтический *методы*, а также приёмы текстологического анализа, позволившие проследить эволюцию программности в её исторической динамике. *Результаты исследования* включают выделение трёх взаимосвязанных уровней реализации программности – как творческого метода, жанрового принципа и типа художественного мышления. Установлено, что её развитие отражает переход от внешней описательности к внутренней философской концептуальности, проявляющейся в специфике раскрытия музыкального содержания. Опора на широкий круг музыковедческих источников и авторские высказывания композиторов позволила выявить универсальные и индивидуальные механизмы формирования программного начала и показать его функционирование как средства интерпретации внемузыкальных смыслов и формы культурного самовыражения. *Научная новизна* работы заключается в уточнении

понятийного статуса программности и рассмотрении её реализации на трёх взаимосвязанных структурно-смысловых уровнях. Практическая значимость определяется возможностью использования результатов исследования в музыкально-теоретических, культурологических и междисциплинарных работах, а также в образовательных курсах по истории и теории музыки.

Ключевые слова: программность, музыкальное содержание, музыкальное мышление, интонационный процесс, жанровый принцип, романтизм, символизм, импрессионизм, неоклассицизм, философская концептуальность.

Для цитирования: Абдрахман, Гульнар, и Айсулу Айдархан. «Эволюция представлений о программности в музыке от эпохи Барокко до XX века». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, с. 78–99, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1142

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Проблема программности в музыке продолжает оставаться одной из наиболее дискуссионных в современной науке. Несмотря на то, что само понятие «программность» прочно вошло в музыкальный лексикон ещё со времён романтизма, его смысловое поле постоянно менялось — от обозначения связи музыки с немusикальными сюжетами до широкого понимания программности как особого типа музыкального мышления.

Актуальность обращения к теме определяется необходимостью изучения категории программности в контексте достижений современной теории музыкального содержания, трактующей музыкальное произведение как систему духовных смыслов, воплощённых в звуковой форме и раскрывающихся в процессе восприятия (Людмила Казанцева, Андрей Кудряшов), а также в пространстве устоявшихся тенденций историко-стилевого развития музыкальной культуры.

В наиболее часто употребляемом смысле под программностью понимается наличие во внешней

структуре произведения словесно выраженных элементов, указывающих на немusикальное содержание. Как отмечает Ксения Чепеленко, «в музыкознании термин «программность» применяется по отношению к инструментальному произведению академической традиции, содержащему текстологические показатели — словесно выраженные немusикальные элементы в виде заголовка/подзаголовка, ремарки, автокомментария, эпиграфа, посвящения, развернутой программы или аннотации, принадлежащие композитору» (39). Но это определение фиксирует лишь внешний, формально-содержательный уровень, тогда как в более широком контексте понятие «программность» может охватывать и внутренние механизмы смыслообразования. Предтечу такого видения программности в музыке обозначил в своей теории интонации Б. Асафьев, который рассматривал интонацию как содержательную единицу музыкального языка, а суть интонационного процесса видел в переживании и развитии идеи («Музыкальная форма как процесс» 211).

Широкое понимание программности как внутреннего принципа композиционного мышления нашло выражение в позиции Дмитрия Шостаковича: «Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь её как идейную основу своего произведения... программный замысел всегда предшествует сочинению музыки» (77). Таким образом, программность осмысливается не просто как жанровый признак, а как принцип организации музыкального смысла, объединяющий интонацию, форму и содержание.

В западной музыковедческой традиции категория программности также получила многоплановое освещение. Для Ференца Листа, сыгравшего ключевую роль в теоретическом обосновании программной музыки, она была средством конкретизации музыкального образа, обретения музыкальным текстом определённого смысла, устойчивого значения. «Согласно убеждению композитора, программа позволяет установить связь между событиями и проследить за последовательностью их развёртывания, т. е. выступает в качестве сюжета», — пишет исследователь творчества Листа Елена Красовская (91). Западные же исследователи наследия композитора акцентируют тот момент, что у Листа программность выходит за узкие рамки словесного комментария и проявляется в закономерностях развития самой музыкальной ткани: тональность и гармоническая организация становятся носителями смыслов и «повествовательными механизмами» внутри произведения (Kaczmarszyk 157-158).

Современные исследования, базирующиеся на изучении творчества композиторов-романтиков, широко использовавших программность (Ференца Листа, Гектора Берлиоза, Густава Малера), показывают, что в XIX веке понимание программности и формы

ее проявления значительно расширяются. Помимо словесной «программы» возникают оригинальные композиторские решения, где немелодические смыслы органично встраиваются в процесс формообразования и даже распространяются на слушательское восприятие. Так, исследователь Fallon-Ludwig раскрывает сущность нарративной логики симфонических поэм Листа (Fallon-Ludwig); Brittan выявляет в «Фантастической симфонии» Берлиоза «патологию фантастического», идею «fixe» и «риторику меланхолии», которые выступают внутренним психо-драматургическим импульсом произведения (Brittan); для Малера, по наблюдению исследователя Hefling, программность является принципиально важным принципом, прошедшим эволюционный путь от ранних словесных программ к более «внутреннему» идейно-драматургическому видению (21).

Развитие музыкальной практики на протяжении XX века убедительно показывает, что представления о программности претерпели существенную трансформацию. Это делает необходимым теоретическое переосмысление понятия программности как одной из ключевых категорий теории и истории музыки. В этой связи актуальным представляется обращение к историко-стилевой эволюции программности, позволяющей проследить, как менялось её понимание и какие художественные решения определяли развитие этого принципа в инструментальной музыке разных эпох.

Цель статьи — проследить историческую эволюцию взглядов на программность на примере творчества тех композиторов, в чьих произведениях этот принцип определял художественное мышление своего времени. Исследование охватывает ключевые этапы музыкально-стилевого развития — от барочной характерности и классицистской выразительности до романтического

концептуального видения программности и дальнейших ее интерпретаций в западноевропейской и русско-советской музыке XX века.

Для реализации цели были поставлены следующие *задачи*:

- Проследить преемственность и трансформацию представлений о программности в разных историко-стилевых контекстах.

- Рассмотреть авторские стратегии воплощения программности на примере творчества Антонио Вивальди, Франсуа Куперена, Людвига ван Бетховена, Ференца Листа, Гектора Берлиоза, Густава Малера, Александра Скрябина, Николая Метнера, Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Игоря Стравинского, Пауля Хиндемита, Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича – композиторов, в чьих произведениях этот принцип определял художественное мышление эпохи, сыгравших ключевую роль в формировании характерных для своего времени типов программности.

- Выявить характер проявления программности в композиторской практике различных эпох, определив её функции как художественного принципа и композиционно-драматургического метода.

Методы

Методологическую основу исследования составляет комплекс взаимодополняющих подходов. Историко-стилевой метод обеспечивает целостное видение эволюции программности от барочных форм до музыки XX века и выявление преемственных связей между стилиевыми эпохами. Сравнительно-типологический метод позволяет определить общие и отличительные черты между типами программности в творчестве рассматриваемых композиторов. Герменевтический подход направлен на интерпретацию авторских текстов, писем

и высказываний как первоисточников формирования эстетических представлений о программности. Приёмы текстологического анализа обеспечивают работу с широким кругом источников и позволяют создать доказательную базу через авторскую аргументацию.

Результаты

История программности и её теоретическое осмысление наглядно демонстрируют, что формирование представлений о взаимодействии немusыкального содержания с музыкальной композицией складывалось не сразу. Это движение шло параллельно развитию концепции музыкального содержания, которое всё чаще трактовали как систему смыслов, воплощаемых в звуковой ткани.

Истоки программности как художественного явления восходят к *эпохе Барокко*, когда в инструментальной музыке формируются первые устойчивые способы соотнесения звукового образа с образами и явлениями из немusыкальной сферы. Оценивая роль этого периода в развитии программности, исследователь Алла Сысоева обосновывает необходимость рассмотрения программных идей барокко как самостоятельного и уникального этапа в развитии идей программности, когда «Инструментальная программность стала подтверждением нового состояния музыкального искусства, отказавшегося от синкретических форм», ознаменовав зарождение и кристаллизацию в этот период «важнейших композиционных и драматургических стереотипов инструментального мышления» (3). Этот процесс охватил ведущие европейские страны и имел специфические черты на базе французской, итальянской и немецкой национальных композиторских школ. Именно тогда складываются «первые типы программ, выраженные в заголовках, посвящениях, символических

и характеристических пьесах», а наиболее ранние образцы представляют собой интабуляции — инструментальные переложения вокальных пьес, сохраняющие в заголовке, выступающем в роли программы, название первоисточника (Шибинская 37).

Тогда же складываются особые жанровые модели программного характера — пьесы-посвящения, баталии, а также пьесы, в которых имитируются тембры музыкальных инструментов (например, в пьесах «Тамбурин» Рамо, «Флейта и барабан» Берда). В творчестве французских композиторов Куперена и Рамо появляется характеристическая программность, ориентированная на психологический портрет: «Сочиняя эти пьесы, я всегда имел перед собой какой-нибудь объект, — писал Куперен. — Следовательно, названия соответствуют моим идеям. Подобные пьесы являются своеобразными портретами...» (Ливанова 96).

Во второй половине XVII — начале XVIII веков программность проникает в крупные циклические формы — сюиты и концерты. «*Времена года*» (1659) и «*Месяцы*» (1666) Симпсона, а затем концерты Вивальди знаменуют переход к структурно осмысленной программе. «Вивальди снабжает нотный текст ремарками, конкретизирующими сюжет», — пишет Анастасия Шибинская, констатируя, что у Вивальди программность перестаёт быть описательной и превращается в осознанный принцип организации музыкального материала, определяющий драматургию цикла (39). Так, в концертах «Четырёх сезонов» словесные ремарки над нотными строками указывают на природные явления (пение птиц, вой ветра, замёрзший пруд), однако их функция не сводится к иллюстрации. Они задают программу как интонационно-драматургический импульс, которому подчиняются выбор тематизма,

метрическая организация и темповая динамика внутри каждой части цикла. Тем самым у Вивальди программность впервые становится инструментом формообразования, а не лишь украшением внешней формы.

Таким образом, в эпоху Барокко формируются основания инструментальной программности — вербальная фиксация замысла, тематическая изобразительность, циклическая форма и смысловая автономия музыкальной структуры. На этих основаниях вырастает дальнейшее развитие музыкального программного мышления, наблюдающееся в классический период развития музыкального искусства.

В эпоху *Классицизма* программность приобретает новое качество: она перестаёт быть лишь изобразительным приёмом и становится формой внутреннего содержания. Гайдн, Моцарт и Бетховен, не прибегая, за редким исключением, к программным подзаголовкам и комментариям, глубже осознавали концепцию программности, отойдя от внешней описательности, присущей музыке композиторов начала XVIII века. Их творчеству свойственно более абстрактное выражение музыкальных идей и создание внутренне сложных музыкальных образов, которые не сводятся к простому изображению внешней реальности.

Центральной фигурой в этом смысле является Бетховен. Его симфонизм воплотил переход от внешней программы к внутреннему философскому замыслу. Показательна в этом плане общеизвестная сюжетная линия «борьбы с судьбой» и окончательной победы над ней, преломленная в его Пятой симфонии. Данная программа, как известно, не была заявлена композитором официально в виде опубликованного документа. Как отмечает в своей фундаментальной монографии «Бетховен. Жизнь и

творчество» исследователь Лариса Кириллина, фраза «от мрака к свету, через борьбу к победе» принадлежит исследователю творчества композитора Адольфу Бернхарду Марксу, который «поясняя поэтику бетховенского творчества в связи с концепцией Пятой симфонии, прибег к этой форме стихотворной сентенции» (10). В русскую бетховенистику упомянутый лозунг вошел в формулировке русского теоретика музыки Александра Серова. При этом сам композитор ни в каком контексте не употреблял такого выражения, но в ряде его писем встречается близкая, но без героико-оптимистического пафоса сентенция «через страдание к радости» (Кириллина 10).

Шестая, «Пасторальная» симфония Бетховена, напротив, фиксирует открытую форму программности — с конкретными заголовками частей, ремарками и изображениями природы. Однако и здесь композитор стремится не к иллюстрации, а к созданию «состояния природы», эмоционального поля, в котором пейзаж становится символом гармонии сельской жизни. В трактовке Бетховена, таким образом, музыка выступала пространством идейного самовыражения, а не повествования: смысл произведения рождался из самой формы, из соотношения тем, из логики развития.

Следует обратить внимание на то, что в переходный между барочной и классицистской эпохой период времени мысль о разграничении искусств выдвинулась в качестве главенствующей эстетической идеи. Музыка, понимаемая как «язык чувств» (то есть, чистая инструментальная музыка), не должна «покушаться» на изображение предметов, то есть сферу изобразительных искусств, или на пересказ сюжетов, свойственный литературе. Программные сонаты или симфонии в конце XVIII — начале XIX

века называли «характеристическими» и классифицировались в учебниках композиции того времени. Так, в учебнике по композиции Августа Фридриха Кристофа Коллмана выделялись три группы произведений: 1 — с наиболее подробной программой; 2 — с менее конкретной, предоставляющей слушателю свободу ассоциаций; 3 — с обобщенным указанием характера (Кириллина 505). Исследователи творчества Бетховена отмечают, что в его симфоническом наследии представлены все три названных типа: «Героическая симфония» дает общее направление мыслям слушателей, «Пасторальная» конкретизирует образы каждой части, а «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» иллюстрирует каждый момент событий» (Кириллина 504). Всё это демонстрирует, что в эпоху классицизма вопрос о программности находился в центре художественного сознания и явился одним из факторов, определивших дальнейшее развитие музыкальной мысли и композиторской практики. Тем самым была подготовлена почва для романтических идей синтеза искусств, провозгласивших программность основным эстетическим принципом.

Романтическая эпоха стала временем теоретического оформления программности и превращения её из приёма в особый принцип музыкального мышления. Движение от классической «внутренней программы» к развернутому немusical замыслу явилось отражением не только художественных, но и философских процессов, происходивших в XIX веке — интересом к индивидуальности, субъективному переживанию мира.

Одно из первых научных определений программности было сформулировано Листом, который сыграл ключевую роль в становлении и теоретическом обосновании программной музыки. Композитор, как известно, активно обосновывал программность в своих

Таблица 1. Проявление программности у Берлиоза, Листа, Штрауса и Малера

Изобразительность	Программа (вербальная / концептуальная)	Сюжетность и драматургия
Гектор Берлиоз Оркестровая колористика, конкретная сюжетная образность (<i>Гарольд в Италии, Фантастическая симфония</i>)	Подробные литературные тексты, сопровождающие партитуру	Последовательное повествование, драматургия близкая литературной
Ференц Лист Метафорическая «звуковая живопись», образное мышление (<i>Фауст-симфония, Прелюды, Мазепа</i>)	Философские эпиграфы, авторские пояснения	Тематическая трансформация (монотематизм), развитие образа, внутренняя нарративность
Рихард Штраус Философская интерпретация образов (<i>Так говорил Заратустра, Дон Кихот</i>)	Детализированные комментарии к структуре произведения	Трансформация сюжета в драму идей и психологических состояний
Густав Малер Звуковая психология, обращённость к внутреннему миру (1-я, 3-я симфонии)	Отказ от опубликованных программ; внутренняя концептуальность	Программность как духовно-психологическая исповедь, воплощённая в форме симфонического цикла

эссе, письмах и предисловиях к произведениям. Ее задачу он видел в разъяснении и конкретизации композиторского замысла. Рассматривая программу как содержательную внемузыкальную концепцию, направленную на конкретизацию музыкального образа, Лист полагал, что с её помощью знаки музыкального текста обретают определенный смысл, устойчивое значение (Красовская 91).

Движимый идеей взаимодействия искусств, Лист реализовывает ее в концепциях целого ряда своих разножанровых музыкальных произведений: в «Данте-симфонии», «Фауст-симфонии», «Альбоме путешественника», «Годах странствий», «Тассо», «Прелюды» и др. Поэтическое или философское содержание этих произведений требовало отхода от традиционных форм, создания трансформированных композиционных структур, логика строения которых подчинялась бы развитию образа. На первый план выдвигается принцип тематической трансформации, предполагающей развитие музыкальной темы по ходу повествования в соответствии с сюжетной драматургией. Монотематизм, вариационность и

цикличность становятся ведущими принципами становления музыкальной формы.

Творчество Листа оказало большое влияние на других представителей зрелого и позднего романтизма — Гектора Берлиоза, Густава Малера, Рихарда Штрауса. В целом, его подход стал основой «новонемецкой школы», отстаивавшей, вслед за Листом, приоритет программности и идейного содержания в симфонической музыке. Последовательное следование эстетическому принципу программности позволяет говорить о программном типе их композиторского мышления, характеризующемся рядом устойчивых признаков: тяготением к изобразительности как средству художественного выражения, наличие вербальной или концептуальной программы, сюжетность и драматургическая целостность. Если спроецировать ключевые признаки программности на творчество Берлиоза, Листа, Штрауса и Малера, становится очевидно, что при общей методологической платформе каждый из них реализует программность индивидуально. Это различие наиболее наглядно представлено в трёх аспектах

— изобразительности, характере программы и драматургической модели (см. табл. 1).

Показательно, что в живой практике осмысления эстетики творчества взгляды композиторов нередко эволюционировали. Так, например, Малер в начале своего творческого пути, стремясь сделать максимально доступным восприятие сложных философских концепций своих симфоний, прибегал к литературному слову и программным пояснениям. В этой связи он писал: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь “Слово” в качестве носителя моей музыкальной идеи» (36). Однако позднее композитор пересмотрел свою позицию. Уже через два года после завершения Третьей симфонии он констатировал: «...я считаю неудовлетворительным и неплодотворным стремление навязать музыкальному произведению программу» (37).

Тем не менее Малер не отказался от идеи внутренней концептуальности как основы симфонического мышления. В письме к Макс Кальбеку он отмечал: «...начиная с Бетховена нет такой новой музыки, которая не имела бы внутренней программы. Но ничего не стоит такая музыка, о которой слушателю нужно сперва сообщить, какие чувства в ней заключены и что он обязан почувствовать» (218). То есть, в представлениях Малера программность не отвергалась, а преображалась в форму внутреннего философского содержания, существующего в самой музыкальной материи, без опоры на внешнюю словесную программу.

Таким образом, в романтической музыке происходит качественный сдвиг от описания к внутреннему смыслу. Программность превращается в способ мышления, где сюжет уступает место идее, а драматургия становится формой её реализации. В то же время именно

в эпоху романтизма закрепляется двойственная природа программности: она может быть внешней, когда идея задаётся текстом, и внутренней, когда смысл вырастает из самой музыкальной материи.

Переход от позднего романтизма к *музыкальному искусству XX века* знаменует новый этап в эволюции программности. В это время она утрачивает прежнюю связь с литературой и становится способом философского осмысления мира, посредством которого в музыке постигается сущность явления, а не создается его изображение.

Как отмечает Валентина Холопова, в XX веке «Эмоциональная сторона достигла крайностей выражения, утратив полноту многообразия, предметная изобразительность пошла сильно на убыль, зато символическая достигла такой массивности, какой еще не было за всю историю музыкальной культуры» (268). Так, например, эстетика *символизма*, распространившаяся на рубеже веков, предложила новое понимание программности как «многозначного знака», «намёка», в котором внемзыкальная идея перестаёт быть простым описанием и превращается в «музыкальную метафору». Эти тенденции особенно ясно проявились в творчестве Александра Скрябина, где программность приобретает философско-мистериальный характер. Композитор воспринимал музыку как акт откровения, поэтому с содержательной точки зрения его произведения идейно многозначны, обращены к «надмузыкальным сферам» (Верба 21). Программа у Скрябина мыслится не как рассказ или иллюстрация, а как мировоззренческая формула — концептуальная идея, определяющая весь художественный замысел.

Особый тип программности пронизывает и всё творчество другого русского композитора — Николая Метнера, который трактует ее в особом,

внутренне-содержательном смысле. Этот композитор также принадлежал эпохе символизма, однако не разделял её эстетики. Он отвергал мистицизм и синестетические эксперименты своих современников, оставаясь по духу поздним романтиком, трактующим музыку как молитву, как исповедь.

В эстетико-философской работе «Муза и мода» Метнер полемизирует с модернизмом, импрессионизмом и авангардом, признавая необходимость исходной «зачаточной программы» — идеи или образа, из которых рождается произведение, но выступая против её превращения в самодовлеющий знак или модную декларацию (84). Композитор не отвергает саму внешнюю программу как замысел, а осуждает её подмену содержанием. Он проводит различие между живой программой, рождающейся из внутреннего вдохновения, и искусственной, служащей лишь оправданием формы. Для него подлинная программа должна быть не надстроена над музыкой, а воплощена в ней, в её гармонии, форме и интонации. То есть, Метнер отстаивает не антипрограммную, а подлинно содержательную концепцию программности, в которой идея становится источником, а не «оболочкой» произведения. Он последовательно реализует эти идеи в жанрах камерно-инструментальной музыки «сказ», «сказка» (например, «Соната-сказка», «Соната-миф», «Соната-реминисценция»), где повествовательная основа определяет специфику развертывания музыкальной ткани, а смысл программы не декларируется, а существует как метафорическое содержание произведения, «вжитое» в форму и интонацию.

Параллельно во французской музыке начала XX века формируется иной вектор программного мышления — *импрессионизм*. Здесь происходит переоценка самой идеи немusicalного содержания: оно перестаёт пониматься

как сюжет или символическая формула и превращается в область ассоциаций, звуковых впечатлений и настроений. По наблюдению Арнольда Альшванга, «сущность импрессионизма заключается в натурализме ощущений»: интерес художника направлен на фиксацию мимолётных впечатлений и чувственных состояний, лишённых символической нагрузки (19-20). Наиболее последовательно эти черты воплотились в программных инструментальных произведениях французских импрессионистов — Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

У Дебюсси программность строится на передаче состояния. В этом смысле такие его опусы, как «Море», «Прелюдии» и «Образы», — это даже не «картины», а скорее «акустические состояния». Сравнение, проведённое исследователем Светланой Гончаренко между клавесинистами XVIII века и Дебюсси, показывает преемственность французской традиции (82). Но Дебюсси обновляет барочную традицию «характерных пьес», наполняя её философской глубиной и звуковой живописью нового типа, где тембр, гармония и фактура становятся носителями символического смысла.

Морис Равель идёт иным путём. Главное различие между Дебюсси и Равелем в трактовке программности заключается в характере связи музыки с немusicalным содержанием. Исследователь Шоиста Ганиханова указывает в этой связи, что Дебюсси отрицал классические каноны XIX века, он «создавал музыкальный образ как сложную систему кратких характеристичных мотивов», освобождая программу от сюжетности и повествовательности и заменяя её ассоциативным внушением. Другими словами, программность Дебюсси строится на мельчайших звуковых образах, где смысл лишен внешнего действия и рождается из нюансов

тембра, фактуры, гармонии, создавая эффект «фрагментарности композиции, случайности ее развертывания» (87). Равель же, напротив, сохраняет тяготение к структурной завершённости и классической логике формы. Его программа, по сути, близка романтической, но воплощается средствами импрессионистского письма. То есть, если у Дебюсси программа — это внушение и мгновенное ощущение, то у Равеля — символически осмысленный организованный сюжет.

Различие подходов двух французских композиторов показывает, что даже внутри одного художественного направления программность проявляет себя по-разному и может иметь разные смысловые формы и эстетические функции. Этот процесс стал проявлением новой художественной ситуации, сложившейся к началу XX века, который характеризуется исследователями как «стилевой плюрализм» (Грушина 33), «поляризм» (Холопова 268) и др. «XX век, отняв у музыкального искусства единство стиля, — констатирует Елизавета Грушина, — ... взамен привнёс в него понятие множественности авторских музыкальных миров, авторской гармонии — множественности индивидуальных композиторских миров, со своими законами и собственной логикой, в крайней степени субъективизации» (33).

Неоклассицизм становится одним из первых направлений XX века, в котором программность получает обновленное концептуальное значение. В отличие от импрессионизма, обращённого к передаче субъективных впечатлений и состояний, неоклассицизм утверждает главенство интеллектуального начала и структурного мышления. Игорь Стравинский, Пауль Хиндемит и Сергей Прокофьев, интерпретируя идею программности в свойственном каждому из них ключе, раскрывают внемзыкальную идею не столько через

сюжет или описание, сколько через переосмысление барочных, классических и романтических традиций в духе нового времени.

Самым радикальным в осмыслении вопросов содержания музыки оказался Стравинский, который последовательно отрицал романтическую программность и утверждал принцип «чистой музыки», свободной от повествовательности, эмоциональной иллюстративности и субъективных трактовок. В ряде интервью о своей жизни и творчестве, вспоминая о своих произведениях, он писал: «“Жар-птица” привлекала меня не сюжетом. Как все балеты на сказочные темы, он требовал описательной музыки того рода, которую я не люблю сочинять» (138). Показательно и другое его высказывание, где сам композитор противопоставляет свои взгляды позиции современника Арнольда Шёнберга. В таблице сравнений под шестым пунктом у Стравинского зафиксировано: «Музыка вообще бессильна выражать что-либо», а в отношении Шёнберга — «Музыка выражает всё, что заложено в нас...» (109).

Это противопоставление отражает две антиподные концепции программности: первая (Шёнберг) исходит из идеи внутреннего выражения — музыка как экзистенциальное высказывание; вторая (Стравинский) — из идеи самодостаточной формы, где музыка предстает как организованный ритуал звука. Когда Стравинский утверждает, что музыка «бессильна выражать», он, по сути, отрицает не смысл вообще, а внешний способ его выражения, унаследованный от XIX века. Не имея в своём лексиконе самого термина «программность», композитор, тем не менее, утверждает в своём творчестве и эстетике имманентную содержательность музыки, где смысл не описывается, а реализуется в самом акте звучания. Таким образом, Стравинский формирует,

по сути, новый тип программности, в котором содержание не задаётся извне, а рождается внутри формы как закономерность сугубо звукового порядка.

Последовательным в воплощении принципов программности был в своем инструментальном творчестве Хиндемит. К числу программных относятся многие развернутые циклические опусы композитора, «имеющие прямые программные заголовки, а в отдельных случаях и подзаголовки, выполняющие функцию своеобразных «маркеров» программности» (Чепеленко 39). Содержание большинства программных инструментальных и симфонических произведений Хиндемита связано с философско-эстетической проблематикой. Как представитель неоклассицизма он «проявлял устойчивый интерес к идеям и теориям античности и средневековья, которые ... в той или иной степени повлияли на замыслы концепционных произведений программного характера» (Чепеленко 40). При этом композитор не иллюстрирует сюжет и не описывает внешнее действие. В его программных опусах происходит интеллектуализация жанра и формы, когда жанровый прототип берет на себя функцию опоры, а музыкальный язык (гармония и полифония) выступают носителями смысла. Другими словами, у Хиндемита программность — это не рассказ, а способ и модель мышления, где форма порождает идею. Наглядным примером служит симфония «Художник Матис» (1934), где программа, связанная с образом Грюневальда, реализуется не через нарративное описание, а через систему полифонических приёмов и жанровых аллюзий, превращающих классическую форму в носитель философского высказывания.

В русско-советской традиции этого периода проблема программности получает несколько иное развитие. Если

для Стравинского отрицание программы означало отказ от повествовательности в пользу чистой формы, то в творчестве Прокофьева и Шостаковича она осмысливается как внутренний двигатель музыкального процесса. Специфика трактовки программности Прокофьевым отчетливо видна на примере его Пятой симфонии, в которой образ героя не имеет индивидуальных черт и воплощает обобщённый образ человеческого духа, противостоящего разрушительной стихии времени. В произведении нет официальной программы, но его идея передается через музыкальный конфликт, тембровую драматургию и трактовку формы.

Как писал сам Прокофьев, «музыка должна быть понятна, но не должна всё объяснять» (149). Эта установка четко определяет отношение Прокофьева к программности: она не отрицается, но переходит во внутренний план, проявляясь в движении музыкальной ткани, развитии формы. Таким образом, Сергей Прокофьев соединяет рациональность, свойственную неоклассической структуре музыкального произведения, с эмоциональной выразительностью, свойственной романтической традиции. В результате возникает синтез, в котором программа существует как скрытая драматургия формы.

В инструментальном творчестве Шостаковича программа выступает средством выражения глубоких этических и философских идей. Как уже отмечалось ранее, сам композитор, приняв участие в дискуссии по проблемам программности на страницах журнала «Советская музыка» в 1951 году, четко обозначил свое отношение к программности: «Лично я отождествляю программность и содержательность. Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определённого идейного содержания... А содержание музыки — это не только детально изложенный сюжет, но и её обобщённая идея или сумма идей» (76).

Эта мысль определяет не только творческое кредо Дмитрия Шостаковича, но и его трактовку программности как внутреннего идейно-драматургического принципа, определяющего сам процесс музыкального развития. Для него программность не сводится к внешней повествовательности, а предстает как форма и средство осмысления действительности. Композитор воплощает философскую и нравственную идею через интонации, контрасты, тематические конфликты, выстраивание драматургического развития формы. Даже в тех произведениях, где словесной программы нет, всегда присутствует смысловой стержень или, как он сам говорил, «идейность». Она проявляется через напряжённость интонационного движения, символику жанровых образов и контраст светлого и трагедийного начал, пронизывающих его симфонии. Как отмечает исследователь Pauline Fairclough, на материале Пятой симфонии можно видеть стремление Шостаковича к «ясной идейности без внешней программы»: музыка, обращённая к «массовому слушателю», сохраняет глубинную семантическую структуру, позволяющую «считывать» философское содержание без словесного комментария (343–350).

В дальнейшем программность сохраняет значимость и в новых культурных контекстах, трансформируясь под влиянием модернизма, авангарда и посттональных систем. Ольга Гудожникова, рассматривая проблему программности на материале камерно-инструментальной музыки XX века, подчеркивает, что интерес композиторов XX века к программному содержанию закономерен в условиях усложнения музыкального языка и появления новых техник композиции: программа становится способом коммуникации между композитором и слушателем, своеобразным пояснительным кодом в сложной музыкальной структуре (152).

Таким образом, в XX веке программность окончательно утрачивает значение внешнего повествовательного комментария и утверждается как внутреннее свойство и принцип музыкального мышления. Пройдя путь от барочной символики и классицистской выразительности до философской концептуальности в творчестве композиторов XX века, она превращается в универсальный способ художественного осмысления мира. В этом качестве программность еще теснее сопрягается с понятием музыкального содержания, понимаемого как система духовных смыслов, воплощённых в звуковой форме и раскрывающихся в процессе восприятия. Оба феномена — программность и музыкальное содержание выражают стремление музыки к постижению сущности явлений не через повествование, а через внутренние закономерности интонации, структуры и формы.

Дискуссия

С развитием композиторской практики менялось и научное осмысление феномена. В современном музыковедении программность всё чаще трактуется как комплексное явление, объединяющее исторический, эстетический и смысловой уровни анализа. Она отражает не только эволюцию художественных средств, но и трансформацию самой категории музыкального содержания — от внешнего вербального к внутренне переживаемому смыслу. В этом смысле программность становится показателем изменений музыкального мышления, средством и формой связи идеи со звуком.

Проведённое исследование позволяет уточнить место программности в системе категорий музыкального содержания. Как подтверждает анализ исторического материала, она не ограничивается жанровым признаком или словесной интерпретацией, а выступает одной

из форм проявления внутреннего смысла произведения. Такое понимание соотносится с положениями теории музыкальной интонации и концепции музыкального содержания, в рамках которых смысл не существует вне звуковой формы, а раскрывается в процессе интонационного развития. Следовательно, программность предстает не как надстройка над композицией, а как способ смыслообразования, при котором немusикальная идея воплощается средствами самой музыкальной материи.

Эволюция, прослеженная в статье, демонстрирует переход от описательной программности барокко к концептуальной, философской и символической программности XX века. Это движение отражает расширение представлений о музыкальном содержании — от простого подражания внешней реальности к её осмыслению через авторскую идею, художественный образ. Таким образом, программность может рассматриваться как исторически изменяющаяся форма содержательности, включающая разные типы взаимодействия звука и смысла.

Основные положения

Проведённое исследование позволяет уточнить понятийный статус программности и рассматривать её не только в её привычном, более узком понимании — как связь музыки с текстом или иным немusикальным источником, но и в более широком смысле, то есть как проявление внутреннего свойства музыкального мышления. Анализ историко-стилевого материала показал, что программность реализуется в композиторской практике на трёх взаимосвязанных уровнях: как творческий метод, как жанровый принцип и как тип художественного мышления. Каждый из этих уровней обладает определённой двойственностью. В горизонтальном, историческом плане

они соотносятся с этапами развития самой категории «программность», тогда как в вертикальном, структурном — могут сосуществовать в пределах одного стилевого направления или индивидуальной композиторской концепции, формируя характерную для данного автора или эпохи «вертикаль смыслов».

Первый уровень условно можно определить как методологический. Он проявляется главным образом в сфере творческого метода и связан с тем, каким образом композитор переводит немusикальную идею в звуковую форму. Здесь могут функционировать самые разные приёмы: изобразительные способы письма, различные типы звуковых аналогий, сюжетно-образное развёртывание материала, обращение к символике жанров, тональностей или тембров. Нередко программность обозначается уже в тексте заглавия, эпитафия или авторской ремарки, которые задают направление восприятия и в известной степени помогают выявить внутреннюю смысловую перспективу произведения. В таких случаях программа не диктует буквальное содержание, но становится отправной точкой интерпретации — с одной стороны, композиторской, определяющей логику замысла, а с другой — исполнительско-слушательской, задающей контекст последующего восприятия. В итоге программность на данном уровне выступает как особый способ осмысления мира средствами музыкального языка — от едва заметного словесного намёка до глубокого звукового воплощения идеи.

Второй уровень можно определить как *жанровый*. Здесь программность становится организующим принципом формы, проявляясь в устойчивых жанровых типах (программная симфония, симфоническая поэма, фантазия, характерная пьеса и т.д.). Каждый из этих жанров формирует собственный способ

соотнесения музыки и смысла. Это может быть сюжетная повествовательность, драматургический контраст или символическая интерпретация образов. В жанровом аспекте программность задает ту рамку, в пределах которой складывается композиционное решение, оказывая влияние на масштаб и внутреннюю архитектуру произведения, на его образный строй, логику развития тонального плана и интонаций. В результате жанр становится носителем определённого типа художественного мышления, связывающего внешнюю программу и внутреннюю форму в общее смысловое пространство.

Третий уровень, который можно обозначить как мировоззренческий, связан уже не столько с приёмами или жанровыми моделями, сколько с самим способом художественного мышления. Здесь программность перестаёт быть внешним указателем или структурным принципом и выступает как форма осмысления действительности средствами музыки. Для композитора этот уровень обычно сопряжён не с повествованием о внешних событиях, а с выражением идей, состояний, духовных или философских смыслов, которые находят своё воплощение в звуковой ткани произведения.

Все это позволяет осмыслить программность как многоуровневую эстетическую категорию, объединяющую историческую, композиционно-структурную и когнитивную перспективы. Её развитие отражает общие закономерности эволюции музыкального содержания — от символического изображения к метафорическому и интеллектуальному осмыслению мира средствами музыкальной формы, подтверждая мысль Людмилы Казанцевой о неисчерпаемости и многослойности музыкального содержания, в котором за поверхностными слоями всегда

скрываются более глубокие духовные смыслы (Казанцева 2-3).

Заключение

Проведённое исследование позволяет рассматривать программность как одно из ключевых явлений музыкального искусства, прошедшее путь от внешней формы связи музыки с немusикальным текстом до универсального принципа художественного мышления. Эволюция представлений о программности отражает не столько резкую смену эстетических взглядов, сколько постепенное углубление понимания природы музыкального смысла.

В каждом историко-стилевом контексте программность выполняет особую функцию: у Бетховена она становится выражением внутреннего философского импульса, у Листа и Берлиоза — способом синтеза искусств, у импрессионистов — формой звуковой живописи, у Скрябина и Метнера — формой духовного опыта, у Шостаковича — инструментом нравственно-философского осмысления действительности. В этом отношении понимание программности тесно сопряжено с категорией музыкального содержания, поскольку обе выражают процесс превращения звука в смысл.

В современном контексте программность предстает как многомерная категория, объединяющая метод, жанровый принцип и тип художественного мышления. Эти уровни не только исторически сменяют друг друга, но и могут сосуществовать в рамках индивидуальной композиторской концепции, отражая единство внешнего и внутреннего содержания.

Перспективы дальнейшего изучения феномена программности открываются в нескольких направлениях. Во-первых, в исследовании её взаимодействия с когнитивными механизмами музыкального восприятия

— как программа влияет на процессы смыслового распознавания и эмоционального отклика слушателя. Во-вторых, в развитии междисциплинарного подхода, связывающего программность с семиотикой, философией и культурной

антропологией. И наконец, в осмыслении программности как формы культурного перевода — особенно в национальных композиторских школах, где синтез традиционного и академического музыкального опыта формирует новые модели смысловой организации звука.

Вклад авторов:

Гульнара Абдрахман – Разработка направления и методологии исследования. Формулирование и развитие ключевых целей и задач. Коррекция и редакция черновика рукописи. Формирование окончательного варианта текста статьи.

Айсүлу Айдархан – Подбор литературы, работа с источниками. Сбор, анализ и систематизация полученных данных. Формирование черновика рукописи. Подготовка статьи к публикации.

Авторлардың үлесі:

Гүлнар Әбдірахман – Зерттеу бағыты мен әдістемесін әзірлеу. Негізгі мақсаттар мен міндеттерді тұжырымдау және дамыту. Қолжазба жобасын түзету және өңдеу. Мақала мәтінінің соңғы нұсқасын қалыптастыру.

Айсүлу Айдархан – Әдебиеттерді таңдау, дереккөздермен жұмыс. Алынған мәліметтерді жинау, талдау және жүйелеу. Қолжазба жобасын қалыптастыру. Мақаланы баспаға дайындау.

Authors contribution:

Gulnar Abdirakhman – Development of research direction and methodology. Formulation and development of key goals and objectives. Correction and editing of the draft manuscript. Formation of the final version of the article text.

Aisulu Aidarkhan – Selection of literature, work with sources. Collection, analysis and systematization of obtained data. Formation of the draft manuscript. Preparing the article for publication.

Список источников

- Альшванг, Арнольд. *Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество*. Москва: Музгиз, 1935.
- Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971.
- Верба, Наталья. «Мифологема воды и мотивы воли во Второй сонате (Сонате-фантазии, соч. 19) А. Н. Скрябина». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*, № 2 (64), 2022, сс. 20–29.
- Ганиханова, Шоиста. «О некоторых принципах кинематографического мышления Дебюсси и Равеля». *Проблемы современной науки и образования*, 2020, сс. 85–88.
- Гончаренко, Светлана. «Фракталы в музыке Клода Дебюсси». *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, № 17, 2011, сс. 79–88.
- Грушина, Елизавета. «Новая музыка XX века: эпоха плюрализма стилей». *Новый взгляд. Международный научный вестник*, 2014, сс. 32–42.
- Гудожникова, Ольга. «Программность в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов XX века». *Манускрипт*, т. 12, вып. 7, 2019, сс. 152–158.
- Казанцева, Людмила. «Понятие музыкального содержания.» *МУЗ-Содержание*, 2009, [www.muzsoderjanie.ru/...](http://www.muzsoderjanie.ru/) Accessed 3 Dec. 2025.
- Качмарчик, Анна. «Программное использование тональности Листом...» *Studia Musicologica*, т. 66, № 1–2, 2025, сс. 157–159. DOI:10.1556/6.2025.00009
- Кириллина, Лариса. *Бетховен. Жизнь и творчество*. Том 1. Москва: Московская консерватория, 2009.
- Красовская, Елена. «Программность как воплощение идеи взаимодействия искусств в творчестве Ф. Листа...» *Музыкальная академия*, № 3, 2022, сс. 89–94.
- Кудряшов, Андрей. *Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.* 2-е изд. Санкт-Петербург и др.: Лань; Планета музыки, 2010.
- Ливанова, Татьяна. *История западноевропейской музыки до 1789 года*. Т. 1, 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Музыка, 1983.
- Малер, Густав. *Письма, воспоминания*. 2-е изд. Москва: Музыка, 1968.
- Метнер, Николай. *Муза и мода (Защита основ музыкального искусства)*. Париж: YMCA Press, 1978.
- Прокофьев, Сергей. *Автобиография*. 2-е изд. Москва: Советский композитор, 1982.
- Сысоева, Алла. *Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: проблемы типологии национальных школ*. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1993.
- Стравинский, Игорь. *Диалоги*. Ленинград: Музыка, 1971.

- Фейрклоу, Полин. «Была ли советская музыка среднего уровня?...» *Journal of Musicology*, т. 35, № 3, 2018, сс. 336–367. DOI:10.1525/jm.2018.35.3.336
- Фэллон-Людвиг, Сюзанна Дж. «Нарративное вдохновение в симфонических поэмах Листа...» *Studia Musicologica*, т. 54, № 4, 2013, сс. 367–378. DOI:10.1556/SMus.54.2013.4.3
- Хефлинг, Стивен. «“Todtenfeier” Малера и проблема программной музыки». *19th-Century Music*, т. 12, № 1, 1988, сс. 27–53. DOI:10.2307/746608
- Холопова, Валентина. «Три стороны музыкального содержания». *PHILHARMONICA*, № 2, 2014, сс. 261–271. DOI:10.7256/1339-4002.2014.3.13227
- Чепеленко, Ксения. «Философско-психологический модус “Четырёх темпераментов” П. Хиндемита...» *Вестник Саратовской консерватории*, № 2 (16), 2022, сс. 38–44.
- Шибинская, Анастасия. «О программной музыке Барокко и её истоках». *Южно-Российский музыкальный альманах*, № 3, 2020, сс. 36–42. DOI:10.24411/2076-4766-2020-13005
- Шостакович, Дмитрий. «О подлинной и мнимой программности». *Советская музыка*, № 5, 1951, сс. 76–78.

References

- Al'shvang, Arnold. Klod Debyussi: zhizn' i deyatel'nost'. Mirovozzrenie. Tvorchestvo [Claude Debussy: Life and Activity. Worldview. Creativity]. Moscow: Muzgiz, 1935. (In Russian)
- Asaf'ev, Boris. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. (In Russian)
- Chepelenko, Kseniia. "Filosofsko-psikhologicheskii modus 'Chetyrekh temperamentov' P. Khindemita v kontekste ego programmogo instrumentalizma" [The Philosophical and Psychological Modus of Paul Hindemith's Four Temperaments in the Context of His Programmatic Instrumentalism]. *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*, no. 2 (16), 2022, pp. 38–44. (In Russian)
- Fairclough, Pauline. "Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s." *Journal of Musicology*, vol. 35, no. 3, 2018, pp. 336–367. DOI: 10.1525/jm.2018.35.3.336.
- Fallon-Ludwig, Suzanne J. "Narrative Inspiration in Liszt's Symphonic Poems: The Cases of 'Hunnenschlacht' and 'Tasso, Lamento e Trionfo'." *Studia Musicologica*, vol. 54, no. 4, 2013, pp. 367–378. DOI: 10.1556/SMus.54.2013.4.3
- Ganikhanova, Shoyista. "O nekotorykh printsipakh kinematograficheskogo myshleniya u Debyussi i Ravelya" [On Some Principles of Cinematic Thinking in Debussy and Ravel]. *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya*, 2020, pp. 85–88. (In Russian)
- Goncharenko, Svetlana. "Fraktaly v muzyke Kloda Debyussi" [Fractals in the Music of Claude Debussy]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no. 17, 2011, pp. 79–88. (In Russian)
- Grushina, Elizaveta. "Novaya muzyka XX veka: epokha stilevogo plyuralizma" [New Music of the 20th Century: The Era of Style Pluralism]. *Novyi vzglyad. Mezhdunarodnyi nauchnyi vestnik*, 2014, pp. 32–42. (In Russian)
- Gudozhnikova, Olga. "Programmnost' v sonatakh dlya violoncheli i fortepiano kompozitorov XX veka" [Programmatic Elements in Cello and Piano Sonatas by 20th-Century Composers]. *Manuskript*, vol. 12, no. 7, 2019, pp. 152–158. (In Russian)
- Hefling, Stephen. "Mahler's 'Todtenfeier' and the Problem of Program Music." *19th-Century Music*, vol. 12, no. 1, 1988, pp. 27–53. DOI: 10.2307/746608
- Kaczmarczyk, Anna. "Liszt's Programmatic Use of Key: Essays on Key Character in One Composer's Music (Review)." *Studia Musicologica*, vol. 66, no. 1–2, 2025, pp. 157–159. DOI: 10.1556/6.2025.00009
- Kazantseva, Ludmila. "Ponyatie muzykal'nogo sodержaniya" [The Concept of Musical Content]. *MUZ-Soderzhanie*, 2009. Accessed 3 Dec. 2025. (In Russian)

Kholopova, Valentina. "Tri storony muzykal'nogo sodержaniya" [Three Aspects of Musical Content]. PHILHARMONICA. International Music Journal, no. 2, 2014, pp. 261–271. DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13227. (In Russian)

Kirillina, Larisa. *Beethoven: zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven: Life and Works]. Vol. 1. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. (In Russian)

Krasovskaya, Elena. "Programmnost' kak voploshchenie idei vzaimodeistviya iskusstv v tvorchestve F. Lista: teoretiko-metodologicheskii aspekt" [Programmatic Elements as an Embodiment of the Idea of Interaction of Arts in F. Liszt's Works: Theoretical and Methodological Aspect]. *Muzykal'naya akademiya*, no. 3, 2022, pp. 89–94. (In Russian)

Kudryashov, Andrei Yu. *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Khudozhestvennye idei evropeiskoi muzyki XVII–XX vv.* [Theory of Musical Content: Artistic Ideas of European Music of the 17th–20th Centuries]. 2nd ed. Lan': Planeta muzyki, 2010. (In Russian)

Livanova, Tatyana. *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda* [History of Western European Music up to 1789]. Vol. 1. 2nd ed., revised and enlarged. Moscow: Muzyka, 1983. (In Russian)

Mahler, Gustav. *Pis'ma. Vospominaniya* [Letters and Memoirs]. 2nd ed. Moscow: Muzyka, 1968. (In Russian)

Metner, Nikolai. *Muza i moda (zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva)* [Muse and Fashion (Defense of the Fundamentals of Musical Art)]. Paris: YMCA Press, 1978. (In Russian)

Prokof'ev, Sergei. *Avtobiografiya* [Autobiography]. 2nd ed. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1982. (In Russian)

Shibinskaya, Anastasia. "O programmnoi muzyke barokko i ee istokakh" [On Program Music of the Baroque and Its Origins]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*, no. 3, 2020, pp. 36–42. DOI: 10.24411/2076-4766-2020-13005. (In Russian)

Shostakovich, Dmitrii. "O podlinnoi i lozhnoi programmnosti" [On True and False Program Music]. *Sovetskaya muzyka*, no. 5, 1951, pp. 76–78. (In Russian)

Stravinsky, Igor. *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka, 1971. (In Russian)

Sysoeva, Alla. *Programmnost' v instrumental'noi muzyke epokhi barokko: problemy tipologii natsional'nykh shkol* [Programmatic Elements in Instrumental Music of the Baroque Era: Problems of Typology of National Schools]. Abstract of Candidate's Dissertation in Art Studies. Moscow, 1993. (In Russian)

Verba, Natalia. "Mifologema vody i motivy voli vo Vtoroi sonate (Sonate-Fantazii, op. 19) A. N. Skryabina" [The Water Mythologeme and Motifs of Will in the Second Sonata (Sonata-Fantasy, Op. 19) by A. N. Scriabin]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*, no. 2 (64), 2022, pp. 20–29. (In Russian).

Әбдірахман Гүлнар

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Айдархан Айсұлу

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

БАРОККО ДӘУІРІНЕН XX ҒАСЫРҒА ДЕЙІНГІ МУЗЫКАДАҒЫ ПРОГРАММАЛЫЛЫҚ ТУРАЛЫ ТҮСІНІКТЕРДІҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫ

Аңдатпа. Мақала аналитикалық-шолу сипатына ие және музыкадағы программалылық феноменін тарихи дамып келе жатқан эстетикалық принцип пен көркемдік әдіс ретінде түсінуге арналған. Зерттеудің өзектілігі программалылық санаттың музыка мәдениетінде тарихи-стильдік дамуы мен заманауи теория аясындағы мазмұнын қайта қарау қажеттілігімен байланысты. Программалылық мәселесі саз әлемінің тарихи, эстетикалық және семантикалық аспектілерін біріктіре отырып музыкатануда түрлі пікірталастар тудырады. Жұмыс интонациялық теория мен музыкалық мазмұн тұжырымдамасына арналған (Борис Асафьевтің, Валентина Холопованың, Людмила Казанцеваның, Андрей Кудряшовтің және т.б.) зерттеушілердің еңбектеріне сүйене отырып, оларды программалылықты кешенді талдау бағытында дамытады. *Зерттеудің мақсаты* – барокко символизмінен бастап XX ғасырдың философиялық концепциясына дейінгі музыкадағы бағдарламалылық туралы идеялардың қалыптасуы мен даму ерекшеліктерін анықтау. Оған қол жеткізу үшін тарихи-стильдік, салыстырмалы-типологиялық және герменевтикалық әдістер, сондай-ақ оның тарихи динамикасындағы бағдарламалылық эволюциясын бақылауға мүмкіндік беретін текстологиялық талдау әдістері қолданылды. *Зерттеу нәтижелері* бағдарламалылықты жүзеге асырудағы өзара байланысты үш деңгейін ұсынады – шығармашылық әдіс, жанрлық принцип және көркемдік ойлау түрі. Оның даму барысы музыкалық мазмұнның ашылу спецификасында көрінетін сыртқы сипаттамадан ішкі философиялық тұжырымдаманы суреттейтінін анықтайды. Музыкатану дереккөздерінің кең ауқымы және композиторлардың авторлық мәлімдемелері программалылық бастаудың әмбебап және жеке механизмдерін анықтауға және оның музыкадан тыс мағыналар мен мәдени болмыс формаларының қалыптасуына негіз берді. Жұмыстың *ғылыми жаңалығы* программалылықтың тұжырымдамалық мәртебесін нақтылау және оны өзара байланысты үш құрылымдық-семантикалық деңгейде жүзеге асыруды қарастыру болып табылады. Практикалық маңыздылығы зерттеу нәтижелерін музыкалық-теориялық, мәдениеттану және пәнаралық жұмыстарында, сондай-ақ музыка тарихы мен теориясы бойынша білім беру курстарында қолдану мүмкіндігімен анықталады.

Түйін сөздер: программалылық, музыкалық мазмұн, музыкалық ойлау, интонациялық үдеріс, жанрлық қағида, романтизм, символизм, импрессионизм, неоклассицизм, философиялық концептуалдылық.

Дәйексөз үшін: Гүлнар, Әбдірахман және Айдархан Айсұлу. «Барокко дәуірінен XX ғасырға дейінгі музыкадағы программалылық туралы түсініктердің эволюциясы» *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, 78–99 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1142

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ екенін мәлімдейді.

Abdirakhman Gulnar

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Aidarkhan Aisulu

Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

THE EVOLUTION OF THE CONCEPT OF PROGRAMMATIC THINKING IN MUSIC FROM THE BAROQUE ERA TO THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. The article presents a review and analytical study of musical programmability as an aesthetic principle and artistic method that has developed historically. The relevance of the research arises from the need to reconsider the category of programmability within the historical and stylistic evolution of musical culture and modern theories of musical content. Programmability remains a contested issue in musicology, as it brings together historical, aesthetic, and semantic dimensions of musical art. The study builds on the works devoted to intonational theory and the concept of musical content (Boris Asafyev, Valentina Kholopova, Lyudmila Kazantseva, Andrey Kudryashov, etc.), extending them through a comprehensive analysis of programmability. *The aim* of the study is to identify the features of the formation and development of programmability in music, from Baroque symbolism to the philosophical conceptuality of the twentieth century. To achieve this aim, historical-stylistic, comparative-typological, and hermeneutic methods were employed, along with textological analysis, enabling the tracing of programmability in its historical dynamics. *The results* include distinguishing three interrelated levels of programmability: as a creative method, as a genre-forming principle, and as a type of artistic thinking. The study demonstrates a shift from external descriptiveness to internal philosophical conceptuality, manifested in the ways musical meaning is shaped. Reliance on a wide range of musicological sources and composers' statements made it possible to identify both universal and individual mechanisms of the formation of programmability and to show its function not only as a means of interpreting extra-musical meanings but also as a form of cultural self-expression. *The scientific novelty* lies in clarifying the conceptual status of programmability and examining its realization on three interconnected structural-semantic levels. The practical significance of the research is determined by its applicability in music-theoretical, cultural, and interdisciplinary studies, as well as in educational courses on the history and theory of music.

Keywords: programmaticity, musical content, musical thinking, intonational process, genre principle, Romanticism, Symbolism, Impressionism, Neoclassicism, philosophical conceptuality.

Cite: Abdirakhman, Gulnar, and Aisulu Aidarkhan. «The evolution of the concept of programmatic thinking in music from the Baroque Era to the Twentieth Century». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol.11, № 1, 2026, pp. 78–99, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1142

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Авторлар туралы мәлімет:**Сведения об авторах:****Information about the authors:**

Әбдірахман Гүлнар Бақытқызы
— өнертану ғылымының кандидаты, ЖАҚ доценті, Академиялық мәселелер қызметінің басшысы, Т.Жүргенев атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Абдрахман Гүлнар Бахытовна
— кандидат искусствоведения, доцент ВАК, руководитель службы по академическим вопросам, Казахская национальная академия искусств имени Жүргенова (Алматы, Казахстан)

Abdirakhman Gulnar Bakytovna
— candidate of Arts, Associate Professor, Head of the Academic Affairs Service, Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969
E-mail: gulnarabd@mail.ru

Айдархан Айсұлу Едігеқызы — Музыкатану, Арт-Менеджмент, Әлеуметтік және Гуманитарлық пәндер факультетінің «Музыкатану және Композиция» кафедрасының «7M02111 — Композиция» мамандығы бойынша 2-ші оқу жылының магистранты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Айдархан Айсұлу Едигеқызы
— магистрант 2 года обучения по специальности «7M02111 — Композиция» кафедры «Музыковедения и композиции» факультета музыковедения, арт-менеджмента и социально-гуманитарных дисциплин, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Aidarkhan Aisulu Edigekeyzy — is a second-year master's student in the specialty "7M02111 — Composition" of the Department of Musicology and Composition, Faculty of Musicology, Art Management, and Social and Humanitarian Disciplines at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0005-1000-5475
E-mail: aisulu.aidarkhan@mail.ru