

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА: К ПРОБЛЕМЕ СПЕЦИФИКИ ЖАНРА И ТЕРМИНОЛОГИИ

© 2025 В.В. Дясина

Дясина Валерия Вадимовна, аспирант кафедры истории русской музыки

E-mail: valeriadlasina@gmail.com

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
Россия, Москва

Статья поступила в редакцию 20.07.2025

В статье анализируется становление жанра симфонической поэмы в русской музыке XIX – начала XX вв. и формирование категории «поэмности» как типа музыкального мышления. Рассмотрены основные этапы становления музыкальной поэмы и особенности ее восприятия в русской музыкальной традиции. Показано, что ранние фантазии и баллады предвосхищали поэму как жанровую модель. Особое внимание уделено замене термина «поэма» на «картина», «сказание» в русской традиции, что отражает стремление к национальной стилистической самостоятельности. Симфоническая поэма трактуется как широкая категория программной одночастной оркестровой музыки. Выделены три типа поэмности — нарративный, поэтический (лирический) и эпический — соответствующие основным родам литературы. Несмотря на указанную типологию, в каждом конкретном произведении в той или иной мере могут присутствовать все три начала — драматическое, лирическое и эпическое. Однако преобладание одного из них позволяет говорить о доминирующем типе поэмности, который определяет как характер образной сферы, так и особенности композиционной структуры произведения. Такое понимание музыкальной поэмы — не только как жанра, но и как формы мышления, — дает возможность по-новому взглянуть на музыкальные процессы эпохи перехода от романтизма к модерну.

Ключевые слова: симфоническая поэма, русская музыка XIX – начала XX вв., русская музыкальная традиция, поэмность, жанровая специфика, музыкальная терминология

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-117-124

EDN: KGIVCG

Введение. В истории русской музыки вторая половина XIX – начало XX в. характеризуется значительным творческим подъемом, охватившим разнообразные жанры, включая симфоническую поэму. Лучшие образцы этого жанра встречаются в творчестве А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Н.Н. Черепнина и др. Вместе с тем ряд вопросов, связанных с теоретическим осмыслением жанра поэмы в русской музыке рубежа веков, остается до сих пор нерешенным.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в музыковедении наблюдается некоторая зыбкость в трактовках понятия «симфоническая поэма», что осложняет как историко-теоретический анализ жанра, так и понимание его художественной специфики. Несмотря на многочисленные исследования, сохраняется недостаточная ясность в определениях жанровых признаков и терминологических различиях между «симфонической поэмой» и родственными жанрами.

Цель данного исследования – рассмотреть специфику развития жанра музыкальной поэмы в русской музыкальной традиции конца XIX – начала XX вв., проанализировать существующие подходы к определению этого жанра и попытаться скорректировать их.

Методы исследования. Для достижения поставленной цели в работе используется сравнительно-исторический метод, позволяющий проследить эволюцию жанра от его становления в русской музыке до образцов начала XX в. Кроме того, применяется метод анализа музыкальных текстов, направленный на выявление характерных структурных и тематических особенностей музыкальной поэмы. Комплексный подход способствует более глубокому пониманию жанра и устранению терминологических неясностей.

История вопроса. Рассмотрим основные этапы становления музыкальной поэмы и особенности ее восприятия в русской музыкальной традиции.

Предпосылки жанра музыкальной поэмы в русской музыке до 1855 г. Еще до появления жанра симфонической поэмы в западноевропейской музыкальной культуре в русской оркестровой и вокальной музыке складывались выразительные и формальные принципы, близкие к эстетике поэмы. Осо-

бенно ярко эти тенденции проявились в творчестве М.И. Глинки и его современников. Например, некоторые произведения М.И. Глинки были обозначены автором как «увертюры», однако значительно отклонялись от канонов жанра. Так, «Арагонская хота» нередко трактуется как каприччио, а не увертюра в строгом смысле. Произведение «Ночь в Мадриде» демонстрирует отход от сонатной формы в пользу концентрической структуры, а «Камаринская», основанная на русской народной мелодике, представляет собой оркестровую фантазию, построенную на вариационном принципе. Эти сочинения обладают важными для поэмы признаками: программностью, а также композицией смешанного и свободного типа.

Схожие черты проявляются в вокальной музыке. Так, в творчестве А.Е. Варламова встречается песня «Бабочка» с авторским обозначением «кантата», выполненная в сквозной, близкой к балладной, форме. Еще один пример – его романс «Безумная», где развитие музыкального материала подчинено драматургии поэтического текста. Учитывая хронологические рамки творчества Варламова, можно говорить о том, что поиски формы, способной выразить развернутое лирико-драматическое развитие, велись в русской музыке еще до появления жанра симфонической поэмы. Эти сочинения демонстрируют стремление к непрерывному лирическому развертыванию, которое не укладывается в рамки куплетной или трехчастной формы. Таким образом, принцип сквозного развития, получивший в музыковедении название балладного, уже был характерен для русской вокальной культуры 1830–1840-х гг. Он предусматривал линейное движение музыкальной ткани, тесно связанное с содержанием текста и направленное на создание целостного художественного образа. Именно эта логика развития впоследствии станет одной из важнейших поэтических основ жанра музыкальной поэмы.

Итак, по своей художественной сути фантазийные и балладные инструментальные и вокальные сочинения во многом предвосхищали поэму как жанровую модель. В этих произведениях уже происходил отказ от строгой симметрии классической формы в пользу свободного, сквозного развития музыкального материала. Это развитие, как правило, определялось программным замыслом – поэтическим, живописным или нарративным – и стремилось к созданию цельного образного музыкального пространства.

Адаптация жанра симфонической поэмы в русской музыкальной культуре второй половины XIX в. Появление симфонической поэмы в западноевропейской музыкальной культуре, прежде всего в творчестве Франца Листа, оказало значительное влияние на формирование нового типа программной музыки. На основе свободных форм, разработанных в фортепианной лирике Ф. Шуберта, Ф. Шопена и Р. Шумана была выстроена новая оркестровая форма, дополненная четкой программностью – внемузыкальным сюжетом, нередко прямо сформулированным автором в предисловии к произведению. Такая программная направленность придавала музыкальному материалу событийную и образную динамику, сближая симфоническую поэму с литературными жанрами. По этой причине симфоническая поэма как жанр с открытой, гибкой формой, позволяющей выразить литературно-художественные и исторические идеи средствами инструментальной, прежде всего оркестровой, музыки, вызвал особый интерес в русской музыкальной среде второй половины XIX в.

Одним из первых, кто с особым вниманием отнесся к жанру симфонической поэмы, был М.А. Балакирев. Под его влиянием, а также благодаря активной деятельности В.В. Стасова, представители «Могучей кучки» уделяли программной оркестровой музыке значительную роль в своем творчестве. Характерной чертой русской интерпретации жанра стала особая образность, опирающаяся на конкретные литературные источники или исторические события. Так, в поэме «Тамара» М.А. Балакирева реализуется не только сюжетная линия по мотивам одноименной баллады Лермонтова, но и создается звуковой аналог поэтического текста через насыщенную тембровую палитру, интонационную выразительность и развитие тематических элементов в соответствии с драматургией сюжета.

Заметную роль в формировании жанра симфонической поэмы в русской музыке сыграло творчество П.И. Чайковского. Хотя сам композитор не использовал термин «поэма» в названиях своих оркестровых произведений, его сочинения «Ромео и Джульетта», «Фатум», «Буря», «Франческа да Римини», а также «Воевода» демонстрируют близость к музыкальной поэме. Интересно, что в личных письмах и черновых записях П.И. Чайковский иногда использовал слово «поэма» применительно к собственной музыке, особенно на стадии замысла. Однако в окончательных редакциях он отдавал предпочтение другим обозначениям – фантазия, увертюра, баллада. Это может свидетельствовать о

том, что сам термин «поэма» не вполне соответствовал его жанровому мышлению или не был ему эстетически близок.

В публицистических и критических статьях П.И. Чайковский, размышляя о свободных формах, чаще использует термины «фантазийность», «рапсодичность». Вероятно, для него идея свободы формы была теснее связана с традицией фантазии, а не с поэмой как жанровым определением. Следует также отметить, что и сам Франц Лист, введший термин «Symphonische Dichtung», говорил скорее о «симфонических сказаниях». Слово «поэма» как жанровая категория укрепилось в музыкальной практике во многом благодаря французским и русским переводам немецкого термина «Dichtung».

Возможно, именно стремление избежать употребления слова «поэма» привело к тому, что многие русские композиторы предпочли обозначать свои программные оркестровые сочинения как «картины», «картинки» или «сказания». Эти термины позволяли сохранить программность и образность произведений, но при этом не связывали их напрямую с западноевропейской жанровой традицией. Так, А.К. Глазунов называл свои сочинения «Кремль» и «Весна» симфоническими картинами. А.К. Лядов использовал такие обозначения, как картинка к русской народной сказке «Баба Яга», симфоническая картина «Волшебное озеро», народное сказание для оркестра «Кикимора», «Из Апокалипсиса». Уход от термина «поэма» в пользу таких обозначений, как «картина», «сказание», «фантазия», может рассматриваться как проявление национальной стилистической осторожности, эстетической самостоятельности и стремление к более гибкой трактовке формы. С одной стороны, это демонстрирует связь с западноевропейскими традициями симфонической поэмы, с другой – указывает на формирование собственных ориентиров в программной оркестровой музыке. В этой связи можно говорить не только о жанровом заимствовании, но и о глубокой адаптации музыкальной поэмы к специфике русской музыкально-литературной и образной традиции.

Музыкальная поэма в русской музыке начала XX в.: новые формы поэмности. В начале XX в. в русской музыке наблюдается переосмысление жанра музыкальной поэмы, связанное с углублением его философского и символического содержания. Такого рода процессы характерны для того периода, когда «в музыкальном искусстве <...> отмечается заметное расширение количества жанров и их переориентация» [Логинова В.А., с. 7]. Художественные задачи выходят за рамки сюжетной программности. Вместо литературного или исторического нарратива на первый план выдвигается внутреннее развитие образа, символическая идея, поэтическая метафора. В качестве примеров можно привести поэму «Сад смерти» С.Н. Василенко, пронизанную эстетикой символизма, или симфоническую притчу «Молчание» Н.Я. Мясковского. Это сближает музыкальную поэму с философским эссе, мистической медитацией или лирическим монологом и требует иной, более сложной формы поэмности.

Наиболее ярко это направление представлено в творчестве А.Н. Скрябина. Известно, что «в начале века именно А.Н. Скрябин выступил принципиальным реформатором, отвечая общей исторической тенденции - одночастности, поэмности» [Топилин Д.И., с. 44]. В его произведениях «Поэма экстаза», «Прометей. Поэма огня», а также в ряде фортепианных «камерных поэм» [Рыбакина Е.Л., с. 183] жанровое определение «поэма» используется не как указание на конкретную форму, а скорее как маркер особого типа музыкального мышления. Поэма у А.Н. Скрябина – это пространство символов, философских понятий, эмоционального напряжения и непрерывного восхождения. Здесь мы имеем дело с поэтическим программным замыслом, в котором содержание выражено не через сюжет, а посредством развернутой музыкально-символической метафоры, что вполне соответствует духу модерна, художественным задачам которого творчество А.Н. Скрябина отвечало «в наибольшей степени» [Скворцова И.А., с. 245].

У С.В. Рахманинова жанр музыкальной поэмы также получает оригинальное воплощение. В произведении «Остров мертвых», основанном на одноименной картине А. Бёклина, сочетаются черты нарративной и поэтической программности. Музыкальная ткань развивается в соответствии с образным лейтмотивом смерти и покоя, а структура построена на повторении и варьировании качающегося, «погребального» ритма. В этом произведении важна не столько последовательность событий, сколько атмосфера и философская идея – предчувствие иной реальности.

Таким образом, в музыкальной культуре начала XX в. жанр поэмы перестает быть строго определенной формой и превращается в метафору – обозначение определенного типа художественного мышления, опирающегося на развитие образа, символа или идеи. Именно в этом контексте понятие «поэмности» становится ключевым: оно охватывает и жанр, и способ музыкального высказывания.

Однако, прежде чем перейти к понятию «поэмности», следует рассмотреть существующее в русскоязычной терминологии определение симфонической поэмы, прокомментировать его и, при необходимости, дополнить.

Определение жанра симфонической поэмы и его критика. Итак, поэма – «инструментальная пьеса лирико-драматического или лирико-повествовательного характера, отличающаяся свободой построения»¹. Один из ключевых жанров эпохи романтизма, «центральный жанр» [Канчели М.А., с. 5] программной музыки, в котором отражены основные музыкальные и художественные принципы того времени: синтез различных видов искусств, индивидуализированность содержания, драматургии и формы.

К элементам поэтики музыкальной поэмы исследователи относят одночастность, монотематизм, а также композиционный план по типу смешанной либо «свободной формы»². Музыкальные поэмы, как правило, программны. Программность может проявиться в названии, эпиграфе, словесном предисловии или ремарках композитора. Круг сюжетов, затрагиваемых в музыкальной поэме, охватывает как личный, субъективный мир человека, так и общечеловеческие историко-философские вопросы. В согласии с сюжетом выбираются музыкально-художественные средства, которые могут быть звукоизобразительными (картинными), либо характеризовать какое-либо явление через жанр.

Ключевое свойство музыкальной поэмы, равно как и поэтической, состоит в гибком сочетании лирических, эпических и драматических элементов. Лирическое начало передается через инструментальные монологи наподобие речитатива. Эпические черты проявляются в широте и масштабности поэмой композиции, во многом достигаемой благодаря присущим ей элементам цикличности. Драматическое же развитие выражается в «резких контрастах» и «внезапных образных трансформациях» [Воронова М.М., с. 38], а также «в принципе “полуволны”, который благодаря своей восходящей направленности, подготавливает финальный апофеоз» [Аппалонова И.В., с. 132]. В поэмах нередко встречается «свободная смена темпа, характера движения» [Попова Т.В., с. 11], что роднит этот жанр с музыкальной фантазией.

Казалось бы, понятие музыкальной поэмы в музыковедении рассмотрено достаточно широко и обстоятельно. Однако существует аспект, который требует уточнения.

Некоторые исследователи избегают включать в свои работы произведения, не имеющие авторского жанрового определения как «поэма». Они обосновывают свою позицию тем, что если композитор не назвал произведение поэмой, оно, следовательно, не может быть отнесено к данному жанру. Однако в XIX в. жанр музыкальной поэмы еще только складывался, и, возможно, композиторы находились в поиске наименования, наиболее точно отражающего их замысел. Термин «поэма» не всегда представлялся им достаточным или уместным. Поэтому такие обозначения, как «увертюра-фантазия», «баллада» и другие, не обязательно свидетельствуют о принадлежности произведения к иным жанрам. Более того, в словарях и исследованиях нередко встречаются определения жанра «музыкальной картины» или «баллады», которые по сути совпадают с определением симфонической поэмы. Попытки провести четкие границы между этими жанрами оказываются не вполне убедительными: композиторы сами называли одни и те же произведения то поэмами, то картинами, а исследователи, в свою очередь, иногда трактуют музыкальную картину как поэму, а иногда – наоборот. Таким образом, мы полагаем, что в целом речь идет об одном и том же типе произведения – одночастной симфонической пьесе с программным сюжетом, но с возможными различиями в способах его воплощения.

Результаты исследования. Исходя из вышесказанного, мы предлагаем следующий подход: симфоническая поэма в широком смысле – это любое одночастное программное произведение для оркестра. В эту категорию могут быть включены программные фантазии, увертюры, баллады, картины и другие схожие по характеру сочинения. Постепенное освобождение жанра музыкальной поэмы от устойчивых структур и обязательной литературной программы привело к формированию более широкой ка-

¹ Поэма // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – С. 438.

² Должанский А.Н. Симфоническая поэма // Краткий музыкальный словарь. Издание пятое. Серия «Мир культуры, истории и философии» / А. Н. Должанский. – СПб.: Издательство «Лань». – С. 260.

тегории – поэмности. Этот термин охватывает не столько жанровое определение, сколько определенную систему художественных признаков, связанных с типом музыкального мышления. Остановимся на этом подробнее.

Поэмность как категория музыкального мышления. Под поэмностью в музыке понимают особый межжанровый подход, имеющий связь со «свободными одночастными»³, или «поэмными формами»⁴ [Шапошников И.А., с. 10]. Если в произведении действует проявленная или потенциальная программность, то при ее сочетании со свободной формой говорят о сюжетности⁵. Помимо этого поэмность как категория включает сквозное развитие музыкального материала, подчиненное внутренней драматургии; образно-ассоциативную природу музыкального развития; высокую степень программной насыщенности, которая может быть как нарративной, так и поэтической; эмоционально-философскую направленность (особенно в позднеромантической и символистской традиции), а также тяготение к моделям повествования, лирического высказывания, размышления.

Согласно Б.Л. Яворскому, поэмность – это рожденный романтической эпохой «принцип сплошного конструктивного мышления», «психологичность развития» [Яворский Б.Л., с. 164, 173], под которыми понимаются цельность композиции и взаимосвязанность ее элементов. Широко известное высказывание Б.В. Асафьева «поэмность <...> есть проекция личности в мир» [Асафьев Б.В., с. 117] можно интерпретировать как определенную свободу творческого выражения автора. Ряд исследователей также относят к поэмности «яркую образность»⁶, «приподнятость эмоционального тона, <...> переходящую в пафос», «экзальтированность, утонченность чувства» [Соколов О.В., с. 39], «контрасты чувствования», «масштабность», «широкий разлив лирики»⁷.

Итак, поэмность – категория межжанровая и межформная. На основе анализа русской симфонической музыки мы предлагаем выделить несколько характерных типов поэмности – нарративный, поэтический (лирический) и эпический, каждый из которых связан с определенным способом художественного выражения.

Нарративная поэмность связана с последовательным развертыванием событийной линии – чаще всего с опорой на литературный первоисточник. В таких произведениях музыка стремится «рассказывать» сюжет, используя лейттемы, контрастные образы, драматургические кульминации. Примерами нарративной поэмности могут служить «Тамара» М.А. Балакирева (музыкальный рассказ по мотивам баллады М.Ю. Лермонтова), «Франческа да Римини» П.И. Чайковского (сюжет из «Божественной комедии» Данте, развернутый в музыкальных образах), а также «Принцесса Греза» Н.Н. Черепнина (музыкальное повествование по мотивам одноименной пьесы Ростана). Формы произведений, в которых реализуется нарративная поэмность, могут быть как свободными, так и классическими. Важным становится узнавание и прочтение музыкального сюжета в каждом новом разделе формы. Поскольку в таких сочинениях сюжет именно рассказывается, мы предлагаем называть их поэмами балладного типа.

Следующий тип поэмности – поэтический (лирический) – основан не на развитии сюжета, а на развертывании одного философского или эмоционального образа, часто в форме музыкальной медитации или символической метафоры. Так, например, «Остров мертвых» С.В. Рахманинова строится на создании особой атмосферы и выражении метафизического предчувствия иной действительности. Выражение внутреннего состояния, душевного движения, личного переживания сближает поэтический тип поэмы с формой лирического монолога. Примером может служить «Весна» А.К. Глазунова,

³ Крауклис Г.В. Симфоническое творчество Ф. Листа // Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия / ред.-сост. К. В. Зенкин, Е. М. Царева. – М.: Издательство «Композитор», 2008. – С. 330.

⁴ Некоторые авторы отождествляют «поэмные формы» и «балладные» [см. Аппалонина И. В., 11], а также «поэмность» и «балладность» [см. Зенкин К. В. Фредерик Шопен // Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия / ред.-сост. К. В. Зенкин, Е. М. Царева. – М.: Издательство «Композитор», 2008. – С. 60; Мазель Л. А., 163].

⁵ Сюжетность в музыке выражается в «своеобразии развития <...>, необычности формы, вызванных воплощением определенного сюжета» [Арановский М.Г., с. 54].

⁶ Никитина Г.М. Русская симфоническая поэма: к проблеме типологии жанра. Историко-теоретическое исследование. – 2007. [Текст: электронный]. – URL: <https://artmusika.ru/index.php/annotatsiya-rsp> (дата обращения 20.06.2025).

⁷ Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман.. – М.: Музыка, 1964. – С. 84.

представляющая собой лирический пейзаж с романтическим подтекстом. Этот тип поэмности характерен для сочинений, которые нередко получают жанровое определение «картина». Их отличает сосредоточенность на звуковом впечатлении, настроении, эмоциональной атмосфере. В таких произведениях форма, как правило, близка к классической: она служит не развитию сюжета, а раскрытию одного образного или эмоционального состояния.

Наконец, эпическая поэмность присуща произведениям, в которых доминируют масштабность, обобщенность образов и обращение к историческому или национально-мифологическому материалу. В таких сочинениях поэмность сближается с жанрами эпоса или легенды. Примерами могут служить «Садко» Римского-Корсакова – эпически развернутая музыкальная картина с фольклорными элементами, а также «Стенька Разин» Глазунова – программное произведение, основанное на народных преданиях и песнях о донском атамане и персидской княжне. Форма в этих сочинениях, как правило, гибкая, сочетает черты классических и свободных построений. Характерной особенностью эпической поэмности является активное использование национального музыкального материала – мелодики, ритмов, интонаций и жанров, восходящих к устной традиции.

Три основных типа поэмности соответствуют трем родам литературы: драме, лирике и эпосу. Нарративный тип поэмности, ориентированный на последовательное развитие сюжета и повествование, близок драматическому роду. Поэтический (лирический) тип, сосредоточенный на выражении внутреннего состояния и эмоционального образа, соотносится с лирикой. Эпическая поэмность, характеризующаяся масштабностью и обобщенностью образов, связана с эпическим родом. В музыкальной и литературной поэме по определению присутствуют все три начала, но их соотношение варьируется. Именно преобладание того или иного начала определяет тип поэмности, особенности образности и структуру произведения. Таким образом, различия в типах поэмности отражают разнообразие способов художественного выражения, формируя богатство жанрового спектра музыкальной поэмы.

Выводы. Инструментальные и вокальные произведения фантазийного и балладного характера по своей художественной сути во многом превосходили появление музыкальной поэмы как жанра. Тем не менее, создание симфонической поэмы в европейской музыкальной культуре стало важнейшей вехой в формировании нового типа программной музыки. Эта модель вызвала живой интерес у русских композиторов второй половины XIX в.: М.А. Балакирева, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова и других. Однако в русской музыкальной культуре отношение к западноевропейскому термину «поэма» не было однозначным. Стремясь сохранить национальную стилистическую самостоятельность и не воспроизводить в точности зарубежные образцы, русские композиторы нередко прибегали к иным жанровым обозначениям: «картина», «сказание», «фантазия», «картинка». Эти термины позволяли обозначить программность и образность произведений, не прибегая напрямую к заимствованному названию.

К рубежу XIX–XX вв. симфоническая поэма утрачивает строгость жанровой формы и начинает восприниматься скорее как метафора особого способа музыкального мышления, в котором главное – не структура, а развертывание идеи, символа, эмоционального или философского образа. В этом контексте формируется понятие поэмности, выходящее за рамки жанровой типологии и охватывающее как принципы композиционной организации, так и типы образного мышления.

Анализ русской симфонической музыки позволяет выделить три основных типа поэмности: нарративный, поэтический (лирический) и эпический. Эти типы соотносятся с традиционными родами литературы – драмой, лирикой и эпосом. Нарративная поэмность предполагает развертывание сюжетной линии, наличие драматургического конфликта, использование лейттем и контрастных образов. Поэтическая, напротив, сосредотачивается на передаче внутреннего состояния, эмоционального отклика, символического или медитативного образа. Эпическая поэмность характеризуется масштабом, обобщенностью и обращением к мифологическим, историческим или национальным темам.

Несмотря на указанную типологию, в каждом конкретном произведении в той или иной мере могут присутствовать все три начала – драматическое, лирическое и эпическое. Однако преобладание одного из них позволяет говорить о доминирующем типе поэмности, который определяет как характер образной сферы, так и особенности композиционной структуры произведения. Такое понимание музыкальной поэмы – не только как жанра, но и как формы мышления, – дает возможность по-новому взглянуть на музыкальные процессы эпохи перехода от романтизма к модерну. Оно открывает пер-

спективы для дальнейшего осмысления связей музыкального и литературного образа, влияния философии символизма, а также индивидуальных поисков формы в сочинениях русских композиторов конца XIX – начала XX вв.

Источники:

1. Поэма // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – С. 438.
2. Должанский А.Н. Симфоническая поэма // Краткий музыкальный словарь. Издание пятое. Серия «Мир культуры, истории и философии» / А. Н. Должанский. – СПб.: Издательство «Лань». – С. 260.

Литература:

1. Аппалонова, И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: дис. ... канд. иск. – Уфа, 2009. – 224 с.
2. Арановский, М. Г. Что такое программная музыка? – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 119 с.
3. Асафьев, Б. В. Симфонические поэмы Чайковского // О симфонической и камерной музыке. – Л.: «Музыка», 1981. – С. 117–128.
4. Воронова, М. М. Симфоническая поэма Листа в ее связь с литературной романтической поэмой // Памяти Н. С. Николаевой. – 1996. – Сб. 14. – С. 34–41.
5. Канчели, М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. – Тбилиси: Издательство «Ганатлеба», 1969. – 206 с.
6. Логинова, В. А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский): дис. ... канд. иск. – М., 2002. – 190 с.
7. Мазель, Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Исследования о Шопене. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 161–208.
8. Попова, Т. В. Симфоническая поэма. – М.: Музгиз, 1952. – 40 с.
9. Рыбакина, Е. Л. Эстетическая природа жанра музыкальной поэмы А. Скрябина // Из истории русской и советской музыки. – 1971. – Вып. 3. – С. 182–194.
10. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. – М.: Композитор, 2009. – 354 с.
11. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 12–58.
12. Топилин, Д. И. «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы // Opera Musicologica. – 2023. Т. 15, № 4. – С. 42–61.
13. Шапошников, И. А. Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: автореф. дис. ... канд. иск. – Новосибирск, 2016. – 25 с.
14. Яворский, Б. Л. Поэмность // Яворский Б. Л. Избранные труды. Том II, часть первая. – М.: издательство «Советский композитор», 1987. – С. 164–179.

THE SYMPHONIC POEM: ON GENRE SPECIFICITY AND TERMINOLOGICAL ISSUES

© 2025 V.V. Dlyasina

Valeria V. Dlyasina, Postgraduate Student of the Department of History of Russian Music

E-mail: valeriadlasina@gmail.com

Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky
Russia, Moscow

This article analyzes the development of the symphonic poem genre in Russian music of the 19th and early 20th centuries and the formation of the category of "poem" as a type of musical thinking. The article examines the main stages in the development of the musical poem and the characteristics of its perception in the Russian musical tradition. In the article, the author demonstrates that early fantasies and ballads anticipated the poem as a genre model. Particular attention is given to the replacement of the term "poem" with "picture" and "tale" in the Russian tradition, reflecting the desire for national stylistic independence. The symphonic poem is interpreted as a broad category of programmatic one-movement orchestral music. Three types of poem are distinguished—narrative, poetic (lyrical), and epic—corresponding to the main genres of literature. Despite this typology, each specific work may, to varying degrees, contain all three principles—dramatic, lyrical, and epic. However, the predominance of one of them allows us to speak of a dominant type of poem, which determines both the nature of the figurative sphere and the features of the compositional structure of the work. This

understanding of the musical poem—not only as a genre but also as a form of thought—provides an opportunity to take a fresh look at the musical processes of the transition from Romanticism to Modernism.

Keywords: symphonic poem, Russian music of the 19th and early 20th centuries, Russian musical tradition, poematicity, genre specificity, musical terminology

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-117-124

EDN: KGIVCG

Sources:

1. Poema // *Muzykal'nyi entsiklopedicheski slovar' (Poem // The Musical Encyclopedic Dictionary)* / gl. red. Iu. V. Keldysh. – M.: «Sovetskaia entsiklopediia», 1990. – S. 438.
2. Dolzhanskii A.N. Simfonicheskaia poema (Symphonic Poem) // *Kratkii muzykal'nyi slovar'.* Izdanie piatoe. Seriia «Mir kul'-tury, istorii i filosofii» / A. N. Dolzhanskii. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan'». – S. 260.

References:

1. Appalonova, I. V. Zhanrovyy kanon simfonicheskoy pojemy i ego prelomlenie v instrumental'noj muzyke XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. isk. (The Genre Canon of the Symphonic Poem and Its Refraction in Instrumental Music of the 19th – Early 20th Centuries: Cand. Sci. Dissertation). – Ufa, 2009. – 224 s.
2. Aranovskij, M. G. Chto takoe programnaja muzyka? (What is Program Music?). – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962. – 119 s.
3. Asaf'ev, B. V. Simfonicheskie pojemy Chajkovskogo (Tchaikovsky's Symphonic Poems) // *O simfonicheskoy i kamernoj muzyke.* – L.: «Muzyka», 1981. – S. 117–128.
4. Voronova, M. M. Simfonicheskaja poema Lista v ee svjaz' s literaturnoj romanticheskoy pojemoj (Liszt's Symphonic Poem in Its Connection with the Literary Romantic Poem) // *Pamjati N. S. Nikolaevoj.* – 1996. – Sb. 14. – S. 34–41.
5. Kancheli, M. A. Krupnaja odnochastnaja forma v muzyke XIX i na rubezhe XX veka (Large-Scale One-Part Form in Music of the 19th and at the Turn of the 20th Century). – Tbilisi: Izdatel'stvo «Ganatileba», 1969. – 206 s.
6. Loginova, V. A. O muzykal'noj kompozicii nachala XX veka: k probleme avtorskogo stilja (V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinskij): dis. ... kand. isk. (On Musical Composition of the Early 20th Century: Toward the Problem of Author's Style (V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinsky): Cand. Art. Diss.). – M., 2002. – 190 s.
7. Mazel', L. A. Nekotorye cherty kompozicii v svobodnyh formah Shopena (Some Features of Composition in Chopin's Free Forms) // *Issledovanija o Shopene.* – M.: Sovetskij kompozitor, 1971. – S. 161–208.
8. Popova, T. V. Simfonicheskaja poema (Symphonic Poem). – M.: Muzgiz, 1952. – 40 s.
9. Rybakina, E. L. Jesteticheskaja priroda zhanra muzykal'noj pojemy A. Skrjabina (The Aesthetic Nature of the Genre of A. Scriabin's Musical Poem) // *Iz istorii russoj i sovetskoy muzyki.* – 1971. – Vyp. 3. – S. 182–194.
10. Skvorcova, I. A. Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov (Art Nouveau Style in Russian Musical Art at the Turn of the 19th–20th Centuries). – M.: Kompozitor, 2009. – 354 s.
11. Sokolov, O. V. K probleme tipologii muzykal'nyh zhanrov (On the Problem of the Typology of Musical Genres) // *Problemy muzyki XX veka.* – Gor'kij: Volgo-Vjatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977. – S. 12–58.
12. Topilin, D. I. «Pojema jekstaza» A. N. Skrjabina: koncepcija simfonii-pojemy (“The Poem of Ecstasy” by A. N. Scriabin: The Concept of the Symphony-Poem) // *Opera Musicologica.* – 2023. T. 15, № 4. – S. 42–61.
13. Shaposhnikov, I. A. Pojemnost' v romanticheskoy muzyke: fortepiannoe tvorcestvo F. Lista i F. Shopena: avtoref. dis. ... kand. isk. (Poem-like Nature in Romantic Music: The Piano Works of F. Liszt and F. Chopin: Abstract of a Cand. Sci. Dissertation). – Novosibirsk, 2016. – 25 s.
14. Javorskij, B. L. Pojemnost' (Poem-likeness) // *Javorskij B. L. Izbrannye trudy. Tom II, chast' pervaja.* – M.: izdatel'stvo «Sovetskij kompozitor», 1987. – S. 164–179.