

УДК 784.5+82-192(4)"20"

А. А. Садовская

Хоровая поэма в пространстве европейского искусства: внемusикальные и музыкальные истоки жанра

Освещаются пути становления жанра хоровой поэмы в европейском композиторском творчестве, конкретизируется ее жанровый статус сквозь призму коммуникации с разнообразными формами художественного искусства. Особое внимание уделяется взаимодействию музыкальной поэмы с жанрами литературно-поэтического искусства и некоторыми музыкальными прототипами в области симфонической, вокально-симфонической, оперно-театральной музыки.

Ключевые слова: *хоровая поэма, поэмно-хоровое произведение, поэменная звукоформа, литературная поэма романтической эпохи, лиро-эпический тип драматургии, симфоническая поэма, увертюра, симфония, сонатно-симфонический цикл, театральные жанры.*

A. Sadovskaya

Choral poem in the space of European art: extramusical and musical origins of the genre

The article highlights the ways of the formation of the choral poem genre in the European composer's work, concretizes its genre status through the prism of communication with various forms of art. Particular attention is paid to the interaction of the musical poem with the genres of literary and poetic art and some musical prototypes in the field of symphonic, vocal-symphonic, operatic and theatrical music.

Key words: *choral poem, poem-choral work, poem sound-form, literary romantic poem, lyric-epic type of dramaturgy, symphonic poem, overture, symphony, sonata-symphony cycle, theatrical genres.*

В пространстве композиторского творчества Европы XX – первой четверти XXI в. хоровая поэма выступает сформировавшимся и репрезентирующимся в различных аспектах жанром хорового искусства. К хоровой поэме относятся такие модификации, как вокально-симфоническая поэма, поэма для хора с оркестром, оратория-поэма, поэма-баллада, концерт-поэма, которым свойственны гибкость, коммуникационное взаимодействие с внемusикальными и музыкальными формами художественного творчества и предрасположенность к разнообразным трансформациям образно-содержательной и поэтико-композиционной сферы.

Хоровая поэма как самостоятельный жанр хоровой музыки до сих пор остается одним из наименее изученных феноменов в сфере хорового композиторского творчества и современной теории жанров. Научные

публикации, освещающие данную проблему, были локализованы исследованиями в области хорового искусства, в т. ч. в учебно-методических разработках хороведческой направленности (Ю. И. Паисов [11]), или представлены лапидарными дефинициями энциклопедического характера. В белорусской научной мысли рубежа XX–XXI вв. проблематика жанра хоровой поэмы получила освещение в диссертационном исследовании автора, теоретические выкладки которого послужили материалами для настоящей статьи [16].

Цель статьи – установление феноменологии жанра хоровой поэмы. В рамках ее осуществления актуальными становятся задачи выявления жанровых истоков и межжанровых коммуникаций хоровой поэмы в пространстве европейского искусства.

Исследователи отмечают двойственность генезиса хоровой поэмы. С одной стороны, проявляется синтез вокального («хоровая...») и вербально-поэтического («...поэма») компонентов, в связи с чем становится очевидным микстово-синтетический характер его природы (что в целом свойственно и другим жанрам хорового искусства) [20, с. 237–238]. С другой – феномен поэмы в хоровом искусстве активизирует внимание к межжанровому взаимодействию между поэмой в сфере поэзии и поэмой музыкальной, затрагивающей область инструментального композиторского творчества (например романтическая симфоническая поэма, поэма камерно-инструментального типа), благодаря чему в жанре усиливается свойство «вторичности», сформировавшейся «...в процессе развития и дифференциации профессиональной музыки» [23, с. 63].

Термин «поэма» произошел от др.-греч. ποιῆμα и означает «творение», «создание». В справочно-энциклопедических изданиях рассматривается разнообразный спектр переводов данной базисной лексемы: «делать, производить, творить, совершать, строить», а также «сочинять» (стихи, или в стихах), «создавать, изображать, представлять» (в сочинении) [5, стб. 1017]. Таким образом, понятие имеет созидательное, творческое начало, особенно в сфере поэзии [16, с. 17]. В теоретических работах по литературоведению дефиниция «поэма» обозначает «стихотворное повествование» [18, с. 9], а в некоторых энциклопедических источниках выступает синонимом разнородных словесно-поэтических форм и понимается как любое произведение жанра поэзии [6, с. 594].

На ранних этапах эволюции поэма выделяется из слоев первобытного синкретического искусства в виде лирической песни с усиленным эпическим компонентом [14, стб. 933]. Это позволяет в некоторой степени охарактеризовать область древнейшего песнетворчества как первичную среду бытования поэмого жанра.

Этап формирования и становления жанра хоровой поэмы в профессиональном европейском композиторском искусстве характеризуется дуалистичностью творческого потенциала, раскрываемой в гармо-

ничном взаимодействии поэтического и музыкального компонентов. Ведущий немусыкальный жанровый прообраз хоровой поэмы – литературная (стихотворная) поэма, сложившаяся в творчестве поэтов романтической эпохи. Известный литературовед В. М. Жирмунский подчеркивает неоднородность жанровой природы последней, отмечает влияние разнообразных форм поэтического искусства (например народной баллады) на ее семантический и композиционно-драматургический облик [7, с. 235]. Творчество Дж. Байрона демонстрирует закрепление в поэтическом искусстве изысканного эталона словесно-поэтической поэмы, который предопределяет для поэмого жанра в музыкальном искусстве устойчивые и характерные признаки: потенциальную возможность соединения различных типов драматургии (синтез эпоса, лирики и драмы), априорную свободу композиционной структуры, приоритетность монообразного типа повествования, акцентирующего внимание на одном сюжетном событии или герое. Необходимо отметить, что последний признак не выступает в качестве главенствующего для поэмы хоровой, в то время как в инструментально-симфонических образцах поэмого жанра проявляется с большей очевидностью [1, с. 17].

Проявление *эпического типа* драматургического развертывания в литературных образцах поэмого жанра заключается во внедрении в текстовую основу описательных характеристик сюжетного пространства (например пейзажные образы и картины природы в сочинениях Дж. Байрона, А. Мицкевича, М. Лермонтова, А. Пушкина), введении нарративности (повествовательности), а также присутствию выявленной фабулы, которая направлена на раскрытие мотивов исторического типа и конкретизацию объективных обстоятельств сюжетного действия, поступков действующих лиц. Эпическая доминанта в хоровых поэменных композициях проявляется через приоритет масштабности и развернутости художественной формы целого. Вышеуказанные признаки присутствуют в белорусских поэменных вокально-симфонических образцах: «Сказ о Медведихе» А. Богатырева, «Над ракой Арэсай» Н. Аладова, «Свіцязянка» В. Грицкевича.

Главным выразителем *лирического компонента* в литературных поэмах выступает лирический герой, чей «...смысл жизни... заключен в поисках идеала, обретения душевного равновесия» [Там же]. Лирическое начало проявляет себя через композиционно-стилистический прием отступления, а в персонажах поэмы (образах героев-творцов) воплощаются идеи поиска идеала и его достижения. Подобными лирическими красками охарактеризован, например, музыкально-поэтический образ поэта в оратории-поэме «Памяти поэта» С. Кортеса.

Доминирование лирической составляющей в жанре хоровой поэмы опосредует слабую выраженность нарративности и сюжетной детализации. В то же время в лирических поэмах прописаны важные аспекты

коммуникации между Человеком и Миром. Например, средства музыкально-стилевой поэтики акапельной хоровой поэмы «Вяснянка», окрашенные в лирические тона, используются Л. Шлег в создании светлых и приподнятых образов весеннего возрождения природы, утверждающих бесконечность обновления жизненного цикла. Семантика лирических поэмно-хоровых произведений предопределяет высокий эмоциональный накал музыкального развертывания, а также широкий разворот образных аллегорий в поэтической основе, которые наиболее полно раскрываются в текстах с фольклорной доминантой. Так, в поэме «Ой, не гніце, ветры, вербы над ракою» Л. Абелиовича лиризм образной сферы проявляется через отождествление женской доли с вербой, а также благодаря стилистической близости интонационного контура мелодических линий и тем белорусским народным песням.

В литературных произведениях романтического периода, относящихся к жанру поэмы, может быть реализован и *драматический тип* образности, формирующийся, как правило, «...при передаче <...> сюжетно-смысловых коллизий» [Там же, с. 18]. Он раскрывается также и в поэмно-хоровых произведениях, образно-семантический профиль которых окрашен в драматические тона и содержит конфликтные мотивы (например социально-бытовое, личностное противостояние персонажей или главных действующих лиц) [16, с. 18]. В музыкальном тексте система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия позволяет раскрыть драматическую основу произведения. Например, остротрагический социальный конфликт вокально-симфонических произведений «Курган» В. Чередниченко и «Гусляр» И. Лученка (по поэме «Курган» Я. Купалы) получил скорее эпическую композиторскую трактовку в прочтении жанра [Там же, с. 19]. Театральность средств музыкально-стилевой поэтики как свойство композиции данных произведений, а также особенность их сценической репрезентации (близость к оперному спектаклю) усиливают эффект неспешного развертывания в эпическом стиле.

Условное сочетание лирического, эпического и драматического компонентов в литературной и хоровой поэме может быть различным и трансформируемым как в контекстном поле собственно поэмого жанра, так и в пределах содержательных границ конкретного сочинения. Вместе с тем исследователи сферы литературно-поэтического искусства, опираясь на существующие признаки содержания, характер образов и тип их взаимодействия, отмечают в поэме приоритет лирического и эпического компонентов, что позволяет обозначить ее жанр как лиро-эпический [12, с. 5]. Подобную характеристику в понимании драматургической природы поэмого жанра репрезентируют и некоторые музыковедческие труды. Например, В. В. Медушевский размышляет об особенностях взаимодействия типов фабул с техникой отображения

музыкальнага образа [10, с. 78]. Противопоставляются данной позиции утверждения О. В. Соколова, который описывает музыкальную поэму как жанр лирико-драматической природы с «поступательно-сюжетной драматургией», в которой на первый план выходит конфликт (например трагическое столкновение героя с объективными жизненными обстоятельствами), что определяет «повышенную эмоциональную температуру музыки» и придает ей «своеобразный драматизм, постепенно нарастающий от начала к концу» [19, с. 97].

Следует обратить внимание и на близость хоровой поэмы с романтическим литературным прототипом в контексте организации композиционной структуры. Б. В. Томашевский отметил, что «ядро» жанра заключается в «...фабуле, излагаемой отрывочно, “фрагментарно”, перебиваемой описаниями и эмоционально-лирическими отступлениями», а его характерные композиционные черты появляются в обязательной «...временной перестановке, недоговоренности, фабулярных “невязках” (несоответствиях. – А. С.), которые необходимо дополнять воображением» [21, с. 259]. Схожие принципы моделирования структурно-композиционной целостности соответствуют и свободным поэмым звукоформам романтического периода, которые, изначально воплотившись в жанре симфонической поэмы, впоследствии успешно транспонировались на почву хоровой композиции.

Поэмы XIX в., как и образцы раннего эпоса, послужили основой для хоровых сочинений. В них переплетены историческая действительность и миф, правда и вымысел, выразительность, живость, колористичность гармонии и динамичность развертывания драматургической формы («Слово о полку Игореве», «Махабхарата», «Одиссея», «Илиада»). Глубокое осмысление этот аспект получил в рассуждениях Г. В. Свиридова. Его видение природы поэмого жанра отличается от романтической концепции, предложенной Ф. Листом. Русский композитор подчеркивает генетическое родство жанра с эпическими формами раннего синкретического искусства, называя поэмой «...нечто близкое литературной форме поэмы, т. е. развернутое произведение, где имеется крупный эпический элемент наряду с лирикой» [17]. Подобная составляющая поэмого жанра в понимании Г. В. Свиридова выражена стабильной многочастностью структурной целостности, характерным типом драматургического развертывания, в основе которого лежит специфический монтаж самостоятельных и содержательно законченных картинных эпизодов-частей, последовательность которых организуется в концептуально развиваемую крупную художественную звукоформу. Свиридовская трактовка поэмого жанра – в виде многочастной композиции с опорой на эпический либо лиро-эпический тип драматургической образности – предстает для искусства середины XX в. новаторским и самобытным явлением и получает в дальнейшем интенсивное

развитие в творчестве русских композиторов («Ленинградская поэма» Г. Белова, «Военные письма» В. Гаврилина, «Тюмень-Сургут» Л. Лядовой, «Двенадцать» В. Салманова).

О подобных особенностях преломления поэмно-хорового жанра в русском композиторском творчестве (в т. ч. и в творчестве Г. В. Свиридова) рассуждает и О. В. Соколов. По-разному интерпретируется поэма с участием слова. Г. В. Свиридовым жанр трактуется скорее метафорически, как свидетельство глубинной связи музыки с целостным художественным миром избранного поэта, в то время как в «Казни Степана Разина» Д. Шостаковича «...воспроизводится модель большой симфонической поэмы» [19, с. 136].

В пространстве белорусского композиторского творчества наиболее явные концептуальные параллели со свиридовскими поэмами проявляются в оратории-поэме «Памяти поэта» С. Кортеса. Модель большой симфонической поэмы представлена вокально-симфоническими композициями: «Буревестник» Е. Тикоцкого, «Вечно живые» и «Героям Бреста» Г. Вагнера, «Памяти героев» Г. Суруса, «Зямля дзядоў» и «Ностальгия» Г. Ермоченкова [16, с. 20].

Объединяет хоровую поэму с ее литературным прототипом стремление к масштабизации художественной формы. Широкий ряд энциклопедических источников конкретизирует данный признак в значении одного из жанрово-определяющих: сочинение в жанре поэмы определяется как большое либо среднее [9, с. 781] «многочастное произведение, принадлежащее отдельному автору» [14, стб. 933]. Подобной характеристике созвучны дефиниции, сосредоточенные в узкопредметной литературе по истории хорового искусства. Например, Ю. И. Паисов выявляет многозначность поэмно-хоровых произведений в плане функциональности и жанровой основы (цикл миниатюр, небольшая хоровая пьеса), которая предстает закономерным явлением для русской вокально-хоровой музыки второй половины XX в. Вместе с тем исследователь подчеркивает и значительность увеличения числа развернутых по объему крупных хоровых поэм – как одночастных композиций, так и в виде монументального поэмого цикла в области вокально-симфонической и хоровой музыки а cappella, объясняя данное явление в истории русской хоровой музыки «тенденцией укрупнения художественных замыслов» [11, с. 248]. Отметим, что традиция создания акапельных поэменных циклов, берущая начало в творчестве Д. Шостаковича («Десять поэм на стихи революционных поэтов»), была активно подхвачена широким кругом русских («Шесть хоровых поэм на стихи Р. Казаковой» В. Агафонникова, цикл «Мавзолей...» Ю. Александрова, «Четыре хоровые поэмы» Б. Кравченко, цикл «Письмена...» А. Пирумова), а также и белорусских композиторов («Две поэмы по мотивам М. Танка» Л. Абелиовича,

контаты «Белорусским партизанам», «Беларусь», «Белорусские песни», «Юбилейная» и др. А. Богатырева).

С позиций идейно-образного содержания поэмы в поэтическом и хоровом искусстве также демонстрируют несомненную близость. В научных трудах по литературоведению подчеркивается, что жанр поэмы «...не допускает прозы жизни, <...> схватывает только поэтические, идеальные моменты», а его образно-содержательный строй как «особого рода эпоса <...> составляют глубочайшие миросозерцания и нравственные вопросы современного человечества» [3, с. 415]. Помимо этого, семантический профиль поэм демонстрирует способность к объединению сквозных тем из области культуры, искусства и истории (героико-патриотические мотивы; тема национального возрождения; прославление исторических событий и героических личностей; фантазийно-романтическая обращенность к древнейшим периодам истории, мотивы самосовершенствования и философские размышления), которые вне зависимости от развертывания сюжета и фабулы находятся в парадигме поиска и достижения высшей цели и идеала. В слове «поэма» несомненно прослушивается нота «высокости», значительности и торжественности [9, с. 783].

Главнейшей чертой содержательного «поля» хоровой поэмой композиции, перцепированной от жанра поэмы литературной, выступает ее потенциальная возможность к «воспеванию», героизации, возвышенной надбытийности [18, с. 10–11]. Литературная поэма как жанр «героической» природы направлена на идейно-образное отображение заслуживающих внимания явлений/событий и прославления героев. Феноменология поэмы в хоровом искусстве также демонстрирует коммуникативную склонность жанра к обязательному эстетико-аффективному влиянию на реципиентов, пролонгирующему высокий идейный замысел и возвышенно-благоприятный эмоциональный строй. Можно предположить, что данные свойства семантики обусловлены также и близкородственными связями поэмы с жанром кантаты, репрезентирующей славильность («глоризность») в качестве жанрово-определяющего свойства.

Помимо прототипов в сфере поэзии и литературы, хоровая поэма обнаруживает значительное количество и музыкальных жанровых истоков. Они условно дифференцируются на несколько блоков: симфонический (инструментальный), вокально-симфонический и собственно хоровой, включающий в том числе и жанры а cappella. Отдельный вектор формируют некоторые связи хоровой поэмы с оперно-хоровым искусством. Предположительно, прямым предшественником поэмы в хоровой музыке выступает жанр симфонической поэмы, откристаллизовавшийся и культивировавшийся в творчестве Ф. Листа [13]. Не менее важными представляются жанры, оказавшие влияние на становление

симфонической поэмы – театральная (программная) и концертная увертюры (в творчестве Л. ван Бетховена, Я. Л. Ф. Мендельсона-Бартольди). Они привнесли в хоровую поэму такие черты, как обобщенная программность музыкально-образного содержания, одночастность художественной целостности, выпуклость образно-сюжетного и драматургического профиля, лейттематизм и монотематизм в значении ведущего принципа в развертывании звукоформы, а также опора на сонатность в плане формообразования.

Генетическая близость к жанру симфонической поэмы позволяет хоровой поэме воспринимать структурные закономерности, присущие симфонии и сонатно-симфоническому циклу [1, с. 22], что подтверждается образцами крупномасштабной белорусской вокально-симфонической поэмы («Вечно живые» и «Героям Бреста» Г. Вагнера) как «...наиболее соответствующей одной из доминирующих тенденций современного симфонизма – тенденции синтеза симфонических и кантатно-ораториальных жанров» [4, с. 339, 341]. Этим произведениям свойственна непрерывность потока драматургического развертывания, его направленность к апофеозному финалу, глобальность образно-содержательной концепции, экстраполяция принципов симфонического мышления на пространство вокально-симфонического звучания. Близость хоровой поэмы и симфонии проявляется на уровне семантики (например через озвученную М. Арановским реализацию «целостной концепции человека»), а также в тенденции к осуществлению «сильного эмоционального воздействия на слушателей» и пролонгированию в звукоформе «идеи героического деяния во имя ... высших этических идеалов» [2, с. 20–21, 24]. Подчеркивая неизбежность подобного сближения, О. В. Соколов акцентирует внимание на фактах «концентрации содержания вокруг поэтической идеи, неотделимой от эмоциональной атмосферы», и «особого сочетания драматургической направленности и свободы композиции» [19, с. 81].

В целом концептуальность симфонического плана, выраженная в идейной броскости и значительности образного содержания, динамичности развертывания драматургической формы, широком формате отображения действительности, общей масштабности звукоформы присуща не только вокально-симфоническим поэмам. Например, это свойство выявляется исследователем хорового творчества С. Танеева Л. Корабельниковой, которая определяет каждую композицию из акапельного цикла «Двенадцать хоров на стихи Я. Полонского» как хоровую поэму [8, с. 85]. Подчеркнем, что для сферы хоровой музыки без сопровождения и, в частности, для жанра хоровой поэмы становится возможной и условная транспозиция методов симфонического мышления, построенного на драматургии сонатного принципа (например в цикле «Десять хоровых поэм» Д. Шостаковича).

Среди музыкальных жанров, оказавших влияние на хоровую поэму, выделяются жанры циклических форм, например сюита. С одной стороны, хоровая поэма демонстрирует потенциальную «предрасположенность» к воплощению принципа многочастности в организации композиционной структуры (отметим, что циклические поэмно-хоровые произведения в белорусском композиторском творчестве единичны – это оратория-поэма «Памяти поэта» С. Кортеса, кантаты-поэмы А. Богатырева, вокально-инструментальные поэмы Е. Атрашкевич, диптих «Роздум на пачатку трэцяга тысячагоддзя» Э. Носко), а с другой – репрезентирует принцип соблюдения контрастности в чередовании разнообразных разделов звукоформы, который в условиях одночастной художественной целостности формирует признаки сюитно-циклического развертывания. Подобного рода «скрытая» цикличность в полной мере заявляет о себе в таких поэмно-хоровых сочинениях, как поэма-кантата «Купалле» К. Тесакова, концерт-поэма «Ой, рана на Йвана» Г. Вагнера, вокально-симфоническая поэма «Поэма о Красной Армии» Г. Пукста и др.

Жанровые аллюзии истоков тематизма, темброво-фактурные сопряжения, а также некоторые характеристики композиционно-драматургического профиля указывают на общность генезиса хоровой поэмы с жанрами театральной сферы, реализуемой в музыкально-поэтическом материале поэмно-хоровых сочинений посредством введения принципа внутренней театрализации. В первую очередь, он преломляется условной адаптацией поэтического текста к особенностям изложения театрального сценария, контрастной дифференцированностью музыкальных фрагментов, участвующих в моделировании художественного целого, динамичностью драматургического развертывания, вариабельностью средств музыкально-стилевой поэтики в прорисовке музыкально-поэтических образов, «тембровым использованием слова» [22, с. 17], разнообразным сочетанием вокально-симфонических пластов музыкальной ткани (в условной триаде «хор-солисты-оркестр»), широким введением системы лейтмотивов. Последняя, как отмечает М. Розенберг, выступает для поэмно-хорового сочинения «...коррелятивным фактором двойственной связи (прямой и обратной) между немзыкальной идеей и ее непосредственно музыкальным воплощением», создающем «...иллюзии персонификации музыкального образа, адекватности своему немзыкальному прообразу (литературному, скульптурному, либо взятому из реальной жизни)» [15, с. 69].

Подведем итоги. Традиционная концепция эволюционного пути поэмно-хорового жанра в хоровом искусстве середины XIX в. к настоящему времени охватывает несколько важных и сложных этапов, включающих 1) перенесение данного художественного явления из литературно-поэтической среды в область симфонического творчества и утверждение

его в значении ведущего жанра, сформировавшего характерный облик европейского музыкального искусства романтического периода; 2) постепенное его «прорастание» в область инструментальной и вокально-симфонической музыки с последующей 3) дифференциацией в виде самостоятельного и обособленного жанра хорового искусства. Вместе с тем необходимо отметить и альтернативную концепцию формирования жанра поэмы в музыке, опирающуюся на более раннее (в сравнении с симфоническими поэмами Ф. Листа) возникновение поэменных вокально-симфонических произведений в творчестве Р. Шумана (масштабные композиции «Рай и Пери» и «Странствие Розы» были атрибутированы автором поэмами, однако в дальнейшем получили в энциклопедических источниках определение оратории). В целом жанр поэмы предстает относительно молодым явлением в пространстве европейского искусства, способным к полноценной реализации своего содержательного потенциала в различных направлениях композиторского творчества (от симфонических и инструментальных образцов до вокально-симфонических полотен и произведений для хора без сопровождения) с учетом разнообразных межжанровых влияний и индивидуализированности средств музыкально-стилевой поэтики.

1. *Аппалонова, И. В.* Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Аппалонова. – Уфа, 2009. – 224 л.

2. *Арановский, М. Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. : исслед. очерки / М. Г. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 288 с.

3. *Белинский, В. Г.* Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» / В. Г. Белинский // Полное собрание сочинений : в 13 т. / АН СССР ; редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]. – М., 1954. – Т. 6 : Статьи и рецензии 1842–1843 / ред. Б. И. Бурсов. – С. 410–433.

4. *Белорусская музыка второй половины XX века* / сост. К. И. Степанцевич ; ред.: Г. С. Глуценко, К. И. Степанцевич. – Минск : Зорны Верасок, 2009. – 460 с.

5. *Вейсман, А. Д.* Поэма / А. Д. Вейсман // Греческо-русский словарь / А. Д. Вейсман ; Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина. – Репринт 5-го изд. – М. : ГЛК, 1991. – 1370 стб.

6. *Дворецкий, И. Х.* Роета / И. Х. Дворецкий // Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. – 846 с.

7. *Жирмунский, В. М.* Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы : избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1978. – 423 с.

8. *Корабельникова, Л.* Проблема цикла в поздних хорах / Л. Корабельникова // Муз. академия. – 1981. – Вып. 12. – С. 84–89.

9. *Кормилов, С. И.* Поэма / С. И. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам ; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М., 2001. – С. 781–783.

10. *Медушевский, В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.

11. *Паисов, Ю. И.* Современная русская хоровая музыка (1945–1980): Очерки истории и теории / Ю. И. Паисов. – М. : Сов. композитор, 1991. – 278 с.

12. *Петрова, Н. А.* Лирозэпіческая нефабульная поэма: генезіс, эвалюцыя, тыпалогія / Н. А. Петрова ; Перм. гос. пед. ін-т. – Пермь : ПГПИ, 1991 (1992). – 112 с.
13. *Попова, Т. В.* Симфонічная музыка. Симфонія / Т. В. Попова // Музыкальныя жанры : сб. ст. / под ред. Т. В. Поповой. – М., 1968. – С. 155–199.
14. *Пульхритудова, Е. М.* Поэма / Е. М. Пульхритудова // Краткая літаратурная энцыклапедыя : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М., 1962–1978. – Т. 5 : Мураі – Припев. – 1968. – Стб. 933–935.
15. *Розенберг, М.* Вокальна-симфонічная поэма в творчестве композиторов Узбекистана (50–70-е гг.) / М. Розенберг // Музыка народов СССР (50–70-е гг.) : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных ; отв. ред. Т. И. Маталаева. – М., 1985. – Вып. 72. – С. 68–83.
16. *Садовская, А. А.* Хоровая поэма в творчестве белорусских композиторов XX – начала XXI века: особенности трактовки и функционирования жанра : дис. ... канд. искусствознания : 17.00.02 / А. А. Садовская. – Минск, 2009. – 237 л.
17. *Свиридов, Г. В.* Пять хоров: на слова русских поэтов. Поэма памяти Сергея Есенина [Звукозапись] / Г. В. Свиридов ; исполн. Ленингр. гос. акад. капелла им. М. И. Глинки, дир. В. Чернушенко ; Гос. респ. акад. рус. хор. капелла им. А. А. Юрлова, дир. Ю. Темирканов. – Россия : Грамзапись, 1991. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
18. *Соколов, А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века / А. Н. Соколов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1955. – 692 с.
19. *Соколов, О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : моногр. / О. В. Соколов. – Н. Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. – 219 с.
20. *Сохор, А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. – Л., 1981. – С. 231–293.
21. *Томашевский, Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский ; вступ. ст. Н. Д. Тмарченко ; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
22. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.
23. *Цуккерман, В. А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 12.04.2023.