

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Шкиртиль Л.В. — Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.39581 EDN: BJSWKH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39581

Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов

Шкиртиль Людмила Вячеславовна

Преподаватель, Отделение академического пения, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 36, ауд. 36

✉ serovyuri2013@gmail.com



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

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.1.39581

EDN:

BJSWKH

Дата направления статьи в редакцию:

08-01-2023

Дата публикации:

15-01-2023

Аннотация: Предметом исследования является «женский» камерно-вокальный цикл в отечественной музыке 1960–1970-х годов, который, по мысли автора, стал особой приметой времени перемен и обновления, пришедшими в музыкальную культуру Советского Союза вместе с хрущевской «оттепелью». Статья посвящена типологии «женского» вокального цикла, появлению большого числа произведений на стихотворения А. Ахматовой и М. Цветаевой, музыки для детей и юношества, многочисленных вокальных сочинений в духе «новой фольклорной волны», работ-посвящений выдающимся интерпретаторам вокальной музыки современных советских композиторов – З. Долухановой, Л. Давыдовой, Г. Вишневской, Е. Образцовой, Е. Гороховской, Н. Юренивой и другим. Основным выводом проведенного исследования становится мысль о том, что существует несколько устойчивых типов «женских» камерно-вокальных циклов, связанных, прежде всего, с современной поэтической традицией, с народным музыкальным творчеством, со сложившейся в стране концертной исполнительской практикой, с различными голосовыми возможностями певцов, шириной

их вокального диапазона, гибкостью, тембровыми характеристиками и т.д. Отечественная камерно-вокальная музыка впервые изучается в подобном ракурсе и это направление необходимо признать плодотворным. Совершенно очевидно, что именно «женский» вокальный цикл стал важнейшей приметой времени коренного обновления отечественного музыкального искусства в 1960–1970-е годы.

Ключевые слова:

Вокальный цикл, Отечественная музыка, Авангард, Обновление, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Дмитрий Шостакович, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Школа камерного пения

В основополагающей работе «Цикл как жанр и форма» Е. Ручьевская отмечала, что мутации циклической формы могут быть тесно связаны с периодами, когда возникают новые отношения между жанрами и новые отношения иерархических уровней стилевой системы: «Циклическая форма обусловлена, тесно связана с общими стилевыми и формообразующими тенденциями в каждую эпоху. Она, эта форма, реагирует на любые изменения не менее остро, чем лад, гармония, тембр. Цикл как жанр и форма становится тогда ареной поисков новых концепций и форм» [\[1, с. 486\]](#). Наше исследование посвящено вокальному циклу в особую эпоху — коренного обновления отечественной музыки. Стилистическое новаторство выразилось, наряду с другими факторами, во всеобъемлющем расширении жанровой палитры. Камерное творчество становится в советской музыке 1960–1970-х «ареной поисков», авторы будто соревнуются между собой: кто сделает интереснее, технологичнее, индивидуальнее. Именно в камерных жанрах, и, прежде всего, в камерно-вокальном цикле «композиторы этого времени видят наиболее благодатную сферу приложения творческой фантазии в силу присущей камерному письму универсальности, способности к гибким модификациям» [\[2, с. 365\]](#).

«Вокальный сольный цикл — в отличие и от инструментального сонатно-симфонического, и от сложившихся типов вокально-симфонических циклов, и даже оперы — не имеет в качестве основы типологических содержательных амплуа и соотношения типовых форм-схем» [\[1, с. 478\]](#). Действительно, художественная концепция вокального цикла, его драматургия, наконец, его целостность складывается каждый раз заново, это всегда новое, оригинальное явление. Единство центробежных и центростремительных сил, составляющее столь важную для исполнителей и слушателей целостность вокального цикла, зависит не только и не столько от стилевых пристрастий автора музыки, но от «содержательных амплуа», формирующих «формы-схемы». Литературная основа, без всякого сомнения, значимая часть замысла, но важны и другие приметы эпохи. Таким образом, камерно-вокальный цикл в годы обновления отечественной музыки становится отражением самого времени, его уникальной музыкально-поэтической летописью.

По словам Е. Ручьевской, «возникновение сольного [вокального] цикла <...> совершенно закономерно как раз в тот период, когда в творчестве того и другого композитора свобода авторского стиля, его наиболее полное выражение достигает высшей точки. В художественном факте субъективное начало как бы перетягивает чашу весов стилевой системы на свою сторону» [\[1, с. 477\]](#). Свобода авторского стиля в обозреваемый период была, кажется, безграничной, как и разнообразие творческих идей и музыкально-технологических приемов. В истории русской музыки не было эпохи, которая отличалась бы столь сильным субъективным началом, столь мощным влиянием

его на стилевую систему. Необходимые условия для возникновения камерно-вокального цикла как массового явления, таким образом, были созданы. И композиторы оправдали ожидания «оттепели».

Особый ракурс нашего исследования — «женский» вокальный цикл, получивший в 1960–1970-е годы могучий импульс к развитию, связанный с «тематическим», «сюжетным» обогащением, с появлением, открытием новой богатейшей поэтической струи (прежде всего — поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой, народного творчества). Вокальные циклы Б. Тищенко, А. Шнитке, В. Гаврилина, С. Слонимского, Э. Денисова, Г. Банщикова, А. Петрова, Б. Чайковского, Г. Свиридова, А. Кнайфеля, Д. Шостаковича, Г. Окунева стали «острой реакцией» на эпохальные социальные, стилевые, литературные изменения, вошедшие в жизнь советских композиторов. В нашей работе мы проанализируем эти выдающиеся произведения, выявим их инструментальные, поэтические, исполнительские достоинства, но, прежде, кратко обратимся к основным тенденциям обновления отечественной музыки, пришедшим с хрущевской «оттепелью».

Политические и социальные перемены в советском обществе, случившиеся после XX съезда КПСС — развенчание «культы личности», официальное осуждение сталинских репрессий, некоторое изменение или «смягчение» идеологических ориентиров, определенное улучшение уровня жизни привели к бурному развитию науки, искусства, литературы. Музыка в числе других искусств полно и непосредственно отражала перемены в обществе. С. Слонимский вспоминал, что «после памятного двадцатого съезда партии стало легче дышать. Рухнул не только всемогущий идол. Порвались все нити, опутывавшие свободу воли, выбора и совести <...> в дальнейшем ни один властитель не был для меня авторитетом, ни одна теория — обязательной, ни одно мировоззрение — пригодным для всех, ни один художественный стиль — единственно возможным» [3, с. 117]. В одном из поздних интервью ему созвучен Б. Тищенко: «Почему мы получились? Не только мы, но вообще, все „шестидесятники“? Мы выросли на этом дуновении свободы» ("Монолог души. Борис Тищенко": документальный фильм / режиссеры И. Чаплина, Т. Андреева. Санкт-Петербург: ГТРК "Санкт-Петербург", 2009).

Тяга к новой художественной информации оказалась исключительно велика, молодые авторы впитывали доселе неизведанное: «была „открыта“ уже давно перевалившая зенит своего развития додекафония (принципы которой Шенберг сформулировал в начале 20-х годов). Композиторы познакомились с алеаторикой, сонористикой, электронной и конкретной музыкой, с многочисленными новыми приемами звукоизвлечения и новыми инструментами, часто заимствованными из народной музыки Южной Америки, Африки, Азии. После многих лет забвения были заново открыты Игорь Стравинский и Пауль Хиндемит, композиторы нововенской школы Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Антон Веберн. Появились на эстраде сочинения композиторов польской школы Витольда Лютославского и Кшиштофа Пендерецкого, француза Оливье Мессиана, американца Чарльза Айвза» [4, с. 88]. Е. Ручьевской вторит один из самых смелых и неутомимых борцов за «новую» музыку С. Слонимский: «Выставка Пикассо, книги Ремарка, „Не хлебом единым“ Дудинцева, концерты зарубежных гастролеров, „Порги и Бесс“ Гершвина — все шло в копилку Нового мышления, все влияло. Симфония псалмов Стравинского и „Литургическая“ Онеггера в записях, показанных в Союзе композиторов, вызывали волнение и пересмотр представлений о симфонизме, о попевоочном тематизме, неразработочном развитии» [3, с. 123].

Молодые композиторы-«шестидесятники» стремились к индивидуальному творческому результату, смело экспериментировали с гармонией, ритмом, метром, ладом, фактурой,

тембром, формой — ключевыми элементами музыкального языка. Быть «лица необщим выраженьем» — вот девиз поколения, но и старшие коллеги активно участвовали в широком процессе обновления, обогащая свой опыт свежими стилистическими находками. Передовые западные «технологии» интерпретировались с различной степенью ортодоксальности, но запрос на новые знания, стремление к концепциям иного уровня и типа, широкая интеллектуализация композиторского ремесла, духовное наполнение оказывались востребованными многими и многими, независимо от возраста и положения в крепко выстроенной иерархической структуре советской музыки.

Мы сознательно ограничили исследование камерно-вокальной музыки лишь двумя десятилетиями, они — важнейшие. Именно этот период интенсивного обновления оказался предельно насыщен сложнейшей и разноректорной проблематикой: музыкально-стилевой, идейной, общеэстетической. На запрос времени композиторы откликнулись выдающимися художественными результатами. Глубокая медитация, исповедальность, своеобразный творческий «эгоизм» стали важными составляющими лирического самовыражения советских авторов. Их духовный потенциал оказался востребован обществом, активно влиял на развитие социума. Именно в это время были созданы и впервые исполнены поздние циклы Д. Шостаковича, романсы на стихи А. Ахматовой С. Слонимского, «Русская тетрадь» В. Гаврилина, песни на стихи М. Цветаевой Б. Тищенко, «Звенидень» Ю. Фалика, «Последняя весна» Б. Чайковского, «Отчалившая Русь» Г. Свиридова. Для всех, кто тесно связан с современной исполнительской практикой ответ на вопрос об исключительной важности 1960–1970-х в камерно-вокальном творчестве очевиден. Все эти сочинения в высшей степени интересны современному исполнителю-исследователю, а яркое свечение той эпохи, словно далекие маяки, указывает нам путь в современном, совсем не таком щедром на открытия музыкальном мире.

Было бы слишком смелым утверждать, что «женский» вокальный цикл в обозреваемый период стремился стать новым жанром — основные признаки сохраняются здесь независимо от «гендерной» принадлежности (объединенный общей музыкальной и поэтической идеей цикл песен или романсов). И все же, неиссякаемый поток выдающихся вокальных циклов для женского голоса, возникший в 1960–1970-е годы, заставляет нас значительно более внимательно присмотреться к тенденциям времени, выявить основные типы, указать на истоки, обозначить рамки этого удивительного художественного явления. Большая часть камерно-вокального репертуара современных исполнителей держится на произведениях «оттепельного» периода — важнейший признак качества и востребованности этой музыки, ее духовного богатства, мастерства ее создателей. Назовем несколько основных типов камерно-вокальных циклов для женских голосов ясно понимая, что ни один из них не бытует в «чистом» виде, что именно синтез (подчас сложный) разнообразных импульсов ведет к выдающемуся творческому результату.

«Когда поэт, описывая даму, / Начнет: „Я шла по улице. В бока впился корсет“, — Здесь „я“ не понимай, конечно, прямо — / Что, мол, под дамою скрывается поэт. / Я истину тебе по-дружески открою: / Поэт — мужчина. Даже с бородою». В ироничном стихотворении Саши Черного (хорошо знакомом нам благодаря его интерпретированию в «женском» цикле Д. Шостаковича^[4]) речь идет о литературном приеме, о своеобразной «гендерной маске». Мы же начнем наше исследование «женских» вокальных циклов со стремительного появления на советской литературной сцене женской поэзии самого высокого уровня, прежде всего, — стихотворений М. Цветаевой и А. Ахматовой.

Первый официальный сборник М. Цветаевой вышел в СССР в 1961 году^[5], он стал живительным источником, к которому прикасались «и стар и млад», неиссякаемой кладовой нового поэтического слова и ритма, сильных эмоций, подлинных чувств, свободных от поднадоевшего «официоза». Длительное время «Избранное» 1961 года оставался единственным напечатанным в СССР сборником М. Цветаевой. Следующее издание появилось уже в пору «перестройки», в 1988 году.

В отличие от покончившей жизнь самоубийством в 1941 году Цветаевой, А. Ахматова оказалась старшей современницей многих авторов музыки на ее стихи, ее наследию в СССР повезло немного больше: ограниченные тиражи стихов и поэм появились три раза, в 1940, 1958 и 1961 годах (мы не имеем ввиду издания дореволюционные или выпущенные в самом начале 1920-х). Б. Кац в книге «Анна Ахматова и музыка» [XX] приводит нотографический список музыкальных сочинений на ее стихи, и он поражает своим объемом. Кажется, что ни один из членов Союза композиторов не обошел вниманием творчество поэта (Ахматова подчеркнуто называла себя поэтом, не поэтессой). Вокальные циклы, отдельные песни и романсы, кантаты появлялись десятками, многие вошли в сокровищницу отечественной камерной музыки. Заметим также, что большинство из них созданы уже после смерти Ахматовой, после 1966 года.

Приведем (далеко не полный) список отечественных камерно-вокальных циклов на стихи А. Ахматовой и М. Цветаевой, созданных в 1960–1970-е годы, он дает вполне определенное представление о том необычайном интересе, что испытывали к их творчеству советские композиторы. Обратим внимание, что в перечень вошли лишь монопоэтические вокальные циклы и сочинения, созданные для голоса и фортепиано, что все эти опусы опубликованы официально (это важно в реалиях советской музыкальной жизни) издательством «Советский композитор» отдельно или в сборниках, что все они исполнялись в концертах, а некоторые опусы стали настоящими исполнительскими «шлягерами».

На стихи А. Ахматовой: «Четыре романса на стихи А. Ахматовой» М. Минкова (1965) для сопрано и фортепиано; «Полночные стихи» Б. Терентьева (1968), вокальный цикл для сопрано и фортепиано; «Круг» С. Гринберга (1970), вокальный цикл для сопрано и фортепиано; «Шесть романсов на стихи А. Ахматовой» С. Слонимского (1970) для сопрано и фортепиано; «Пять романсов на стихи А. Ахматовой» А. Богатырева (1971) для сопрано и фортепиано; «Пять стихотворений Анны Ахматовой» Ю. Фалика (1972) для сопрано и фортепиано; «Муза. Творчество и судьба» С. Вольфензона (1973), тетрадь стихотворений для сопрано и фортепиано; «Десять стихотворений А. Ахматовой» С. Слонимского (1974) для сопрано и фортепиано; «Два романса на стихи Анны Ахматовой» Е. Фирсовой (1977) для сопрано и фортепиано; «Восемь стихотворений А. Ахматовой» В. Баснера (1978) для меццо-сопрано и фортепиано; «Шиповник цветет» В. Гуркова (1979), вокальный цикл для сопрано и фортепиано; «Там тень моя осталась» Г. Гонтаренко (1980), вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано (1980); «Полночные стихи» Д. Смирнова (1980), камерная кантата для двух фортепиано и меццо-сопрано.

На стихи М. Цветаевой: «Три стихотворения Марины Цветаевой» А. Шнитке (1965) для меццо-сопрано и фортепиано; «Вокальный цикл на стихи Марины Цветаевой» А. Николаева (1967) для меццо-сопрано и фортепиано; «Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой» Г. Окунева (1967) для сопрано и фортепиано; «Три песни на стихи Марины Цветаевой» (1970) Б. Тищенко для меццо-сопрано и фортепиано; «Пять песен на стихи М. Цветаевой» М. Таривердиева (1971) для меццо-сопрано и фортепиано; «Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой» Ж. Металлиди (1966) для меццо-сопрано и фортепиано;

«Шесть стихотворений Марины Цветаевой» Д. Шостаковича (1973), вокальная сюита для меццо-сопрано и фортепиано.

Итак, первый и самый востребованный тип «женского» вокального цикла — сочинения на стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой. Монолог или высказывание, «крик души» возлюбленной, жены, сестры, матери, взгляд на мир женскими глазами, познание его женским сердцем — вот основа большинства камерно-вокальных произведений нашего исследования.

Далее вспомним «новую фольклорную волну», прежде всего, «Плачи» Э. Денисова (1966) и «Русскую тетрадь» В. Гаврилина (1965), «Песни вольницы С. Слонимского (1959), музыку к «Северным этюдам» (песни бабки Ульяны, 1969) и «Стужу» (1974) Б. Тищенко, Варвару в опере Р. Щедрина «Не только любовь» (1961). Авторы разрабатывали народный пласт, синтезировали свежие подходы к фольклору, к его жанровому разнообразию, интонационной гибкости, гармоническому языку, тембру. Выразителем народной песни или плача, частушки или обряда выступает преимущественно женский голос, именно ему композиторы доверяют свои циклы. И вновь это высказывание от лица девушек, женщин, оплакивающих смерть любимого, пускающихся в разудалый пляс, тоскующих по несбывшемуся счастью или проклинающих свою судьбу: темы и сюжеты, востребованные русской жизнью во все времена.

Мир детства, разнообразных считалок, закличек, колыбельных, но и материнского тепла или школьных шалостей также принадлежит женским голосам. Среди выдающихся примеров подобных вокальных циклов — «Пять веселых детских песен» А. Петрова (1962), «Дорога» Б. Тищенко (1974), «Глупая лошадь» А. Кнайфеля (1980).

Особый пласт отечественной музыкальной истории — создание вокального цикла (независимо от типа поэзии) «под» конкретного исполнителя (в нашем случае — исполнительницы). Для Г. Вишневской, ее мощного и широкодиапазонного богатого голоса, ее страстной натуры сочинил свои «Сатиры» (1960) и «Блоковскую» сюиту (1966) Д. Шостакович, написал «Четыре стихотворения И. Бродского» (1965) и «Лирику Пушкина» (1972) Б. Чайковский; для Е. Образцовой создан окончательный вариант «Отчалившей Руси» (1977) Г. Свиридова; ленинградской певице М. Элик посвящен вокальный цикл на стихи А. Блока (1965) В. Веселова, Н. Романовой — «Звенидень» Ю. Фалика, Н. Юренивой — «Три песни на стихи М. Цветаевой» (1970) Б. Тищенко и два цикла на стихи А. Ахматовой С. Слонимского — «Шесть стихотворений» (1970) и «Десять стихотворений» (1974), Е. Гороховской — «Восемь стихотворений А. Ахматовой» (1978) В. Баснера; два популярных «испанских» цикла сочинены специально для З. Долухановой — «Испанские песни» (1956) Д. Шостаковича и «Плач гитары» М. Минкова (1973); цикл «Глупая лошадь» (1980) А. Кнайфеля помечен авторской ремаркой как «пятнадцать историй для певицы и пианиста» и музыкальная общественность прекрасно знала этих, весьма конкретных, «певицу и пианиста» — Т. Мелентьеву и О. Малова. «Музе» А. Кнайфеля (Т. Мелентьевой) посвящен и его цикл на стихи А. Ахматовой для нескольких голосов, фортепиано и ударных (1973).

Необходимо сказать и о необычайной гибкости женского голоса, значительно более широком, по сравнению с мужским, голосовом диапазоне. Подобные технические характеристики востребованы в современной музыке, когда необходимо петь сложные интервалы, хроматику, когда мелодическая линия прихотлива, а гармонические связи размыты. Ансамблевая чуткость, большие возможности для разнообразной динамики (умение петь, в том числе, в верхнем регистре на *piano*) — все это мотивировало отечественных авторов создавать камерно-вокальные произведения для женских

голосов.

Итак, мы можем выделить следующие основные типы «женских» вокальных циклов в отечественной музыке 1960–1970-х годов:

1. Произведения на стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой;
2. Плодотворные композиторские поиски в русле «новой фольклорной волны»;
3. Вокальная сфера, связанная с музыкой для детей и юношества;
4. Циклы-посвящения, предназначенные для конкретных выдающихся исполнителей.

До сих пор мы говорили о типологии «женского» вокального цикла, но есть еще и другие серьезные причины (из области, которую мы обозначим как социально-экономическую применительно к сфере музыкального искусства), благодаря которым авторы избирают женский голос в качестве основного исполнителя своего детища. Не секрет, что певцов мужчин значительно меньше, а лучшие из них нарасхват в опере, в кантатно-ораториальной практике и т.д. Появление в жизни Д. Шостаковича баса Е. Нестеренко, музыканта глубоко интеллектуального, с превосходным голосом, широким диапазоном, способного выучивать сложные современные тексты, стимулировало великого композитора к созданию своих поздних вокальных циклов для баса и фортепиано. Но много ли таких мастеров в отечественной концертной практике? Вспомним в этой связи многочисленные попытки Д. Шостаковича уговорить солиста Киевской оперы Б. Гмырю спеть премьеру «Пяти стихотворений Е. Долматовского» в первой половине 1950-х годов: у знаменитого и любимого публикой баса не было возможности посмотреть ноты, автор музыки даже специально ездил на «переговоры» в столицу Украины.

Тенор с хорошими «верхами» обречен блистать в опере, зачем ему тратить драгоценное время на выучку сложного современного произведения, да еще и камерного? Женщин певиц много, они по определению менее капризны, их голоса гибче, диапазоны шире, а гонорары скромнее, они готовы «впрягаться» в любую музыкальную работу. Это ли не достаточный повод, чтобы поставить на титульном листе партитуры слова «вокальный цикл для сопрано (меццо-сопрано) и фортепиано», даже если поэзия «мужская»? Добавим сюда еще и необходимость выступать перед закупочными комиссиями Министерств культуры СССР и РСФСР (эта советская практика, многими уже подзабытая, также требовала серьезных и бесплатных, по большей части, певческих ресурсов) и получим достаточно убедительные доказательства в пользу высказанной нами мысли о преимуществах создания камерно-вокальной музыки для женских голосов.

Отдельная тема — отсутствие серьезной школы камерного пения в СССР. Певец, исполняющий на языках оригиналов стилистически выверено и точно немецкую песню или французский романс XIX века всегда оставался «белой вороной» в монолитном вокальном ландшафте страны. Что уж тут говорить о самых сложных современных, подчас авангардного толка композиторских фантазиях. Музыкант-практик, пианист-аккомпаниатор, вокальный педагог, все те, кто сталкивался с реалиями советского камерного исполнительства подтвердят наши выводы. Но тем более необходимо говорить о тех «тектонических» сдвигах, изменениях, что случились в советском камерно-вокальном цикле в 1960–1970-е годы.

«Женский» вокальный цикл, получивший в 1960–1970-е годы серьезный импульс к развитию, связанный с открытием новой богатейшей поэтической традиции — творчества А. Ахматовой и М. Цветаевой, с поисками подлинности в народном искусстве в духе

«новой фольклорной волны», с появлением на отечественном вокальном небосклоне ярких исполнительниц современной музыки — Г. Вишневской, Е. Образцовой, Н. Юреновой, З. Долухановой, Л. Давыдовой и других, стал особой приметой эпохи, одним из мощных духовных стимулов времени перемен, своеобразным музыкальным отображением широкого движения обновления в отечественной музыкальной культуре.

Библиография

1. Ручьевская, Е. А. Цикл как жанр и форма // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: сб. ст.: В 2 т. / Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. – Санкт-Петербург: Композитор, 2011. – С. 456–486.
2. История современной отечественной музыки. Учебное пособие / Ред.-сост. Е. Долинская. – Москва: Музыка, 2001. – Вып. 3. – 656 с.
3. Слонимский, С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2019. – 152 с.
4. Ручьевская, Е. А. Юрий Фалик. Монографический очерк / Е. А. Ручьевская. – Ленинград: Советский композитор, 1981. – 103 с.
5. Цветаева, М. И. Избранное / М. И. Цветаева. Пред., сост. и подг. Вл. Орлова. – Москва: Художественная литература, 1961. – 304 с.
6. Петрушанская, Е. М. Созвучия конца оттепели: «Четыре стихотворения» Иосифа Бродского и Бориса Чайковского / Е. М. Петрушанская // Художественная культура. – 2019. – №3. – С. 120–151.
7. Жирмунский, В. М. Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1973. – 184 с.
8. Кацко, Т. Г. Поэзия и мудрость Природы. О вокальном цикле Б. А. Чайковского на стихи Н. А. Заболоцкого «Последняя весна» / Т. Г. Кацко // «Музыка и время». – 2019. – №2. – С. 38–52.
9. Щедрин, Р. К. Первая опера / Р. К. Щедрин // Родион Щедрин: Автобиографические записи. – Москва: АСТ Москва, 2008. – С. 105–112.
10. Серов, Ю. Э. Музыка Б. Тищенко к документальным фильмам С. Шустера (к вопросу о коренном обновлении отечественного симфонизма в 1960-е годы) / Ю. Э. Серов // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 2. – С. 11–21.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования лаконично отражен автором в заголовке статьи («женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х гг.). Объектом исследования, соответственно, является уникальная по своему стилистическому содержанию эпоха в истории отечественного музыкального искусства, в котором «женский» вокальный цикл может рассматриваться не только как отдельный предмет исследования, но и в качестве особой приметы эпохи. Выбранный автором ракурс подчеркивает роль обновленного жанра в характеристике новизны эпохи. То, что эта роль весьма значительна, автором обстоятельно обосновывается на примере значимых для истории отечественной музыки вокальных циклов в творчестве ведущих композиторов эпохи (Б. Тищенко, А. Шнитке, В. Гаврилина, С. Слонимского, Э. Денисова, Г. Банщикова, А. Петрова, Б. Чайковского, Г. Свиридова, А. Кнайфеля, Д. Шостаковича, Г. Окунева).

Предложенная автором типология сделанной им выборки музыкальных произведений, обосновывается рядом подмеченных социокультурных и свойственных исключительно музыкальной культуре факторов.

Таким образом, предмет исследования раскрыт в достаточной степени комплексно. Автор логично обосновал историко-культурную важность и эвристический потенциал его характеристики как приметы исследуемой эпохи.

Методология исследования опирается на общенаучный метод типологизации, усиленный элементами историко-библиографического и музыковедческого инструментария, а также предложенной авторской типологией «женского» вокального цикла 1960–1970-х гг. Четко сформулированная программа исследования автором реализована в полном объеме. Цель работы (подтверждение гипотезы, что «камерно-вокальный цикл в годы обновления отечественной музыки становится отражением самого времени, его уникальной музыкально-поэтической летописью») достигнута. При этом предложенная авторская типология «женского» вокального цикла 1960–1970-х гг. сама по себе является методологически важным результатом, имеющим эвристический потенциал использования в дальнейших музыковедческих, культурно-исторических и культурологических исследованиях поэтического и музыкального творчества.

Актуальность выбранной автором темы обусловлена не только ролью исследуемого жанра в характеристике прошедшей эпохи, но и ее потенциалом в раскрытии механизмов обновления и воспроизводства отечественной культуры. Сегодня уже нельзя игнорировать факт обновления культуры России на новых принципах воспроизводства богатства её культурного наследия, в котором «женский» вокальный цикл 1960–1970-х гг., как продемонстрировал автор статьи, может и должен занять свое значимое непреходящее место.

Научная новизна статьи не вызывает сомнений: предложена авторская типология «женского» вокального цикла 1960–1970-х гг., имеющая значимый эвристический потенциал дальнейшего использования; автором обосновано подчеркнута культурная ценность предмета исследования в развитии отечественной музыкальной культуры.

Стиль выдержан научный, хотя язык автора доступный, предполагающий использование изложенного материала в педагогических и просветительских практиках. Структура статьи оптимальна и отвечает логике изложения результатов научного исследования. По содержанию текста замечаний нет.

Библиография, учитывая ориентацию исследования на эмпирический материал отечественной музыкальной культуры, в полной мере раскрывает проблемную область. Оформлена библиография полностью с учетом редакционных требований. Хотя без ущерба исследованию, автор мог бы поместить свою работу в более широкий контекст международного теоретического дискурса, что усилило бы библиографию и научную значимость статьи за счет использования зарубежной научной литературы. Впрочем, последнее замечание рецензента не умаляет значимость достигнутого автором результата для отечественной науки.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна.

Интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» к предложенной на рецензию статьи безусловно обеспечен.