

Дополнение

От редактора. 20 апреля нынешнего года состоялся VII Международный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART VII»), который был посвящён 85-летию со дня рождения выдающегося саратовского композитора Елены Гохман (см. XXII–XXV тома нашего альманаха). В завершение того исследовательского «марафона» публикуем две статьи.

Нина Бондаренко (Саратов)

К проблеме феномена бельканто в вокальной лирике Е.В.Гохман

*«...В любой бетховенской или малеровской симфонии,
помимо хтонической мощи, развития,
есть эти сигналы – улыбки [мелодии].
Они опознаются теми, кто слушает их,
теми, кто возвращается к ним.
Без этого музыкальные тексты беспмятны.
Их память – только партитурная бумага.
Бумага помнит, а не слух...»*

В. Сильвестров

Желание (необходимость) сказать (говорить) о вокальной лирике Е.В.Гохман вызвано целым спектром причин.

Первая – личная – восхищение женщиной, отважившейся на непростой путь самоотречения ради не женской профессии – быть композитором, и добившейся на этом пути больших высот. Речь не столько о признании её художественных открытий на государственном уровне, об известности музыки Гохман в родном Саратове и далеко за его пределами, сколько о высокой пробе самого композиторского мастерства, помноженного на отприродную

музыкальность – Елене Владимировне удалось выработать (а скорее, услышать и озвучить) невероятно узнаваемый, свой собственный авторский стиль.

Вторая причина – связана с чередой воспоминаний о тех бесценных комментариях, которые давала Елена Владимировна другим авторским стилям на практических занятиях по стилевой гармонии. Более всего эти высказывания и ремарки адресовались композиторам Ренессанса, Моцарту, Шуберту, Глинке... словом, именно тем авторам, которые явно атрибуцируют стихию вокальности и мелодизма. И здесь открывается третья причина, которая суть первопричина: столь сильный (непреодолимый) интерес Елены Владимировны к композиторам-мелодистам (если принимать в обиход устоявшееся именование авторов, способных создать Мелодию с большой буквы) вызван её авторской ориентацией на мелодию, что в свою очередь обусловлено удивительной мелодической одарённостью Елены Владимировны. Эта мелодийность слышится не только в определённых самой жанровой палитрой сочинениях Гохман (среди которых вокальных жанров подавляющее большинство – от вокальных циклов до хоровых поэм и опер), но и в инструментальных композициях – таких, как *Элегия* из концерта для оркестра *«Импровизации»*, *«Мелодия и арабеска»* для виолончели и фортепиано, *Эпистола* из *«Семи эскизов для фортепиано»* с аллюзией на Четвёртую прелюдию Шопена или Вальс из *«Квинтета-буфф»*.

Обладание интуитивной ясностью логики появления каждого нового звука или мотива мелодии, предслышание её внутренней закономерности, позволяло Елене Владимировне играючи пользоваться традиционной лексикой «словаря» той эпохи, которую придётся назвать романтической, а вместе с тем, пусть и условно, универсально-музыкальной (не случайно Р.Насонов в своей лекции «О Сократе и Христе в симфониях Густава Малера» предлагает относиться к XIX столетию как к веку музыки, а мелодию понимать её первейшим ассоциантом¹). Мелодия для Елены Владимировны – несомненный и позиционируемый критерий музыкальной аксиологии.

Мелодическая доминанта музыки Е.В.Гохман не только инициирует разговор о константах (маркерах, детерминантах,

¹ По словам С.Слонимского, «вечно живая, вечно новая царица музыки – Мелодия» [15].

алгоритмах) авторского стиля, но и провоцирует понять его как закономерное явление в парадигме музыки, а значит – с необходимостью побуждает рассмотреть мелодию и как феномен музыкального искусства, в его включенности в творимую музыкальную данность, и в качестве объекта научной рефлексии. И с той, и с другой стороны интерес к мелодии рецидивирующий – это всегда диспут в диапазоне известной экзистенциальной шкалы «быть или не быть». В связи с этим предлагаем несколько вводных замечаний и обоснование третьей причины обсуждения избранной нами темы.

Сегодня (ввиду размытости границ обсуждаемого явления под «сегодня» нами понимается период последнего десятилетия, где «десятилетие» – также условная единица, колеблющаяся в референтных значениях «плюс-минус») в музыкальном мире большую роль играет культурологический (психосоциальный) сдвиг (плавный, но тектонический) – смешавший аксиологические карты закономерный и глобальный метамодерн (складывается ощущение, будто у всех на руках «козыри», – правда, и с хорошими картами можно проиграться)¹. Каков расклад: навстречу наследию постстилистизма и эклектики в академической музыке второй половины XX века активно движется большой массив бывшей массовой культуры, обладающий теперь весьма изощрённой звукотехникой, глубинно провоцируя неоакадемизм XXI века заговорить языком «саунд-арта»². Он имеет свои диалекты – стилевые анклавы, которые ежедневно и глобально продуцируются тотализатором информации. В свою очередь, существует и «бывшая элитарность» – она приобрела форму ультра-снобизма, суть которого «всеядность», высокая пропускная способность слушателя (что социопсихологически можно квалифицировать, пожалуй, как «неодендизм»). На правах этой «всеядности» в звуковое «меню» возвращается традиционное «блюдо» – мелодия, которую теперь не

¹ Пожалуй, объёмлющее размышление на эту тему из уст композитора предложено в работе Н. Хрущевой «Метамодерн в музыке и вокруг нее» (2020 г.).

² Назовём некоторые работы по данной теме: Kahn D., *The Arts of Sound Art and Music*, Kahn D., *Earth Sound Earth Signal: Energies And Earth Magnitudes In The Arts // The Wire - January 2014.*; Kahn D., *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA, 1999; Licht A., *Sound Art: Beyond Music, between Categories*. NY, 2007; LaBelle B. *Background Noise: Perspectives on Sound-Art*. London, New-York, 2006. Отечественный официальный Интернет-сайт саунд-арта: <http://soundartist.ru/>.

время оплакивать в духе постмодернистской иронии. Мелодия возвращается, искренне и конструктивно. Одним из симптомов того, что акция возрождения мелодии состоялась, является реакция – достаточно недавнее обсуждение феномена мелодии, в форумном формате, но в профессиональной среде.

Речь о дискуссии, которая развернулась на страницах журнала Музыкальная академия (выпуск 2019/№2): по теме «Мелодия» был созван круглый стол, участниками которого стали три Владимира – Мартынов, Тарнопольский, Кобекин, а также Рауф Фархадов, Валентин Сильвестров и, конечно же, Сергей Слонимский, которому принадлежит одна из последних резюмирующих отечественных разработок – учебный курс «Мелодика» (2018), которым автор открыто и аргументированно заявляет, что грядёт мелодический ренессанс¹. Не вдаваясь в подробности дискуссии, выразим общее: мелодия, как абстракция солирующего голоса, то есть звуковая горизонталь, в условиях которой становятся предельно слышимыми интонационные отношения между звуками, – является ассоциантом человека в музыке². Иными словами, мелодия – это прежде всего человекомерная проблема, не требующая обоснования своей актуальности, но призывающая к аспектации и детализации, к исследовательскому неравнодушию. В связи с этим (судя по научной индифферентности) возникает и ещё одна специальная проблема в ряду поставленных в настоящей статье – проблема терминов и понятий: такого «паллиатива» дефиниций, как в сфере теории

¹ С. Слонимский сетует, что курс мелодики фактически никогда не являлся постоянной дисциплиной в консерваториях. Несколько раз совершались попытки разработать и ввести такой курс в практику консерваторского обучения. Так, например, в 20-х годах XX века П.Б.Рязанов актуализировал курс мелодики в Ленинградской консерватории, в 1985 году Л.Дьячковой было создано методическое пособие по мелодике, в котором автор вспоминает, что ещё в 1975 году В.П.Бобровским предпринимались попытки возродить и организовать такой курс. Неоценимый вклад в разработку курса мелодики, по словам Слонимского, в своё время внесли В.Цуккерман (который читал лекции по типам мелодического движения в Московской консерватории), В. Кобекин (ему принадлежит цикл лекций по монодии, который композитор читал в 1980-1990-х годах в Уральской консерватории).

² Ближе всего к пониманию сути феномена мелодии, судя по рассуждениям респондентов, оказался анализ музыки, а точнее концепция целостного анализа – именно в нём методологически решается проблема «горизонтально-временного бытия» музыки как «искусства интонируемого смысла» (Б.Асафьев), тогда как сама интонация – суть зеркало человеческое (В.Медушевский).

мелодии, пожалуй, больше нет ни в одной другой области музыкознания¹.

Таким образом, тема настоящего размышления возникает из личной заинтересованности автора «этиологией» мелодического стиля Елены Гохман, с необходимостью уходит в дифференциацию основных терминов и понятий, связанных с научной рефлексией над проблемой мелодии как ключевой категории музыкального искусства, и с неизбежностью расширяется в сферу феноменологии мелодии. Смысловой пружиной данного рассуждения становится утверждение того, что именно *бельканто* (как стиль, техника и феномен) особым образом смыкает в себе *вокальность* и *мелодию*, и ощутить это смыкание (подобно связкам) позволит вокальная лирика Е.В.Гохман.

* * *

Особой роли вокальной музыки в творчестве Е.В.Гохман посвящена статья Лидии Львовны Христиансен «Кантилена Елены Гохман» (1991), в которой автор выделяет три периода развития творчества композитора: академический (1960 – середина 1970-х, преобладающий инструментализм и освоение традиций), экспериментальный (1975–1977, в основном связан с повышением экспрессии и активным применением современных композиторских техник) и *белькантовый* (с 1978 года, с оперы «Цветы запоздалые»). Именно «белькантовый» является последним, итожащим, и, видимо, пролонгируется за 1991 год – до конца творческого пути композитора. Как траектория, этот путь вполне традиционно вписывается в стилевые композиторские «маршруты» – как и любой акт самоидентификации – от познания себя через чужое (новое), к обретению себя, стиля *per se*, и до выхода к «новой простоте»². Таким моментом «обретения себя», по словам Л.Христиансен, становится многократное усиление градуса вокальности жанрово-стилевой амплитуды творчества Гохман, обозначенное исследователем как «*необельканто*», в котором «идущая из глубины веков оперная кантиленность вбирает в себя черты кантиленности современной, рождённой национально окрашенным пением “бардов”» [19, с. 77–

¹ В настоящей работе речь идёт только о практике словоупотребления озвученного ряда терминов в отечественном музыкознании. Аналогическая терминологическая и понятийная непроясненность существует и в сфере теории музыкальной фактуры.

² К примеру вспомним музыкально-стилевую эволюцию Бетховена, Прокофьева, Пярта.

78]. В качестве интонационного ориентира автор статьи приводит в пример музыку М.Таривердиева; А.Демченко в этой связи вслед за Таривердиевым называет также имена А.Рыбникова и Г.Гладкова [4, 183]¹. Однако исходя из анализа двух центральных вокальных сочинений Елены Владимировны – по мнению автора статьи Л.Христиансен это камерная оратория «Испанские мадригалы» и вокальный цикл на стихи М.Цветаевой «Бессонница» – оказывается вновь не совсем понятно, что же такое «оперная кантиленность» и «белькантовая оперная мелодика», «кантиленное пение», кантиленность «современная» и «патетический стиль бельканто», какова роль «псалмодирующих речитативов» и в чём же суть «нео...».

Вопрос о понятийно-терминологической «чистоте» при ближайшем рассмотрении оказывается невероятно труден для беглого обсуждения в рамках заявленной темы и безусловно заслуживает отдельного исследования². В связи с этим, читателю предлагается весьма конспективная форма ответов на поставленный выше вопрос, краткое резюме по историко-стилевым проблемам бельканто.

Во-первых, бельканто – синоним самого феномена романтической, гомофонной, «абсолютной» мелодии ввиду совпадения исторических границ кульминации белькантового стиля-техники и мелодийности XIX века. Во-вторых, бельканто понимается не только как музыкально-исторический стиль вокального звучания и техника пения вообще, но и как тип мелодики, который ассоциируется именно с *кантиленой*. Наконец, в-третьих, стиль и техника бельканто постигаются как феномен «преподносимого»³ пения, которое инициируется особым сценическим (в аспекте образно-художественной реализации вокала) и физическим (в аспекте

¹ Звучание «третьего пласта» в творчестве Гохман через «соприкосновение со стилистикой мюзикла» наблюдается, например, в опере «Цветы запоздалые» (1979 год), о чём пишет А.И.Демченко [3, 211]. Так же, автор отмечает особую роль жанров «вокальной лирики» в творческом наследии Гохман, что свидетельствует о естественном желании композитора усилить коммуникативность со слушателем, «упрочить контакт» [3, 212].

² В контексте обсуждения необельканто Е.В.Гохман у автора работы возникла острая необходимость углубиться в проблематику бельканто как таковую, что инициировало проведение отдельного исследования с целью ревизионизма взглядов – прояснения накопленных временем парадоксов понимания бельканто как феномена и в ракурсе дифференциации смежных с ним понятий и терминов.

³ Термин «преподносимая музыка» принадлежит Г.Бесселеру, который классифицировал все музыкальные жанры по признаку условий их бытования, разделив на «обиходные» (Umgangsmusik – бытовые, прикладные) и «преподносимые» (Darbietungsmusik – сценические, музыка преподносится как самоценность).

решения акустических задач) пространством. «Препоносимость» стиля-техники бельканто может быть рассмотрена в двух исторических ракурсах: как «препоносимость» барочного аффектированного пения кастратов¹ в пространстве католической церкви и «препоносимость» как субстанциальное свойство жанра оперы. Необходимость «препоносимости» в условиях того или иного сценического (в том числе и церковного) пространства ставит перед вокалистом задачи достижения высокой звуко-образной амплитуды, рельефа во всём. В связи с этим возникает естественный вопрос: можно ли из «бельканто» изъять *генетическую «препоносимость»* пения? Думается, что ответ справедливо отрицательный. А в связи с этим, в-четвёртых, бельканто – это стиль-техника, которая в контексте музыкальной композиции обнаруживает свою глубокую *этическую природу*, потому что бельканто – это эстетика *в особом качестве солирующего* певца, то есть, человека, раскрывающего свои индивидуумные качества.

Таким образом, намечается логический ряд понятий, который выстраивается в следующую характеристику *белькантового мелодического стиля*, понимаемого как *абсолютизацию вокальности, выраженной кантиленной мелодикой, генетической и этической сущью которой является условно-сценическая «препоносимость»*.

Что такое «препоносимость», не столько в узко-музыкальном, бесселеровском смысле, сколько в отвлечённом, общечеловеческом – это левитация «над», выход за пределы измеряемого, привычного, типичного, будничного, ежедневного, материального, земного, в конце концов – горизонтального, в пространство *инаковое*, вертикальное, небесное. Не удивительно, что качества, которые сообщают пению «препоносимость» связаны с амплитудой возможностей голоса. Эта «надчеловеческая» амплитуда без труда угадывается в характеристиках-требованиях и к голосу певца-кастрата, и к технике белькантового пения, и уже результативно – в соответствующей им мелодике.

Так, певец-кастрат демонстрировал тембровый максимум, недоступный обычному мужскому голосу, то есть, мог исполнять как мужские, так и женские партии, ему равнозначно были доступны и

¹Кибасова Г., Юнеева Е., Культура барокко: феномен певцов-кастратов / Теория и история культуры, №1 (52), 2014 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-barokko-fenomen-pevtsov-kastratov/viewer>; Э. Хэриот. Кастраты в опере.

долгие выдержанные звуки, называемые «*messa di voce*», начинающиеся с тончайшего *pianissimo* и доведённые до предела силы, и способность к импровизации сложнейших пассажей и фиоритур, столь востребованных в музыкальной культуре Барокко [7]. Закономерно, что амплитуда возможностей голоса в более поздней технике белькантового пения выражается в близком по значению к идеалам ушедшего пения кастратов двуединстве – «кантилены» и «виртуозности». Впервые разграничение «кантилены»¹ и «виртуозности» произошло в вокальной педагогике у Мануэля Гарсиа-младшего (1840) – интересным представляется тот факт, что если «виртуозность» как белькантовая категория, выделилась ещё в XVIII веке, то белькантовая «кантилена», как пишет А.Хоффман, по сравнению с песенной кантиленой «представляла собой более сложную мелодическую форму, своеобразное “завоевание” оперы» [18, с. 10], и была оценена как категория стиля бельканто исторически позже.

И, наконец, сам тип мелодики, который выявляет «преподносимость», оказывается запечатлён в жанре арии, которая по словам И.Сусидко, к XVIII веку стала «средоточием самостоятельной красоты музыки, в ней останавливалось течение реального времени, замирало драматическое развитие, главным оказывались завораживающая *пластика и чувственная прелесть мелодии, виртуозный блеск и мощь*» (*курсив наш – Н.Б.*) [цитата по 7, с. 3].

Ещё в большей степени акцент на качестве «преподносимости» белькантового пения слышится в попытках описания современного состояния бельканто, правда, не в аспекте стиля-техники, а в ракурсе типологии современной мелодики, «подходящей под описание» белькантовой. Об этом пишет С.Савенко, анализируя мелодику Э.Денисова, и выявляет в ней принадлежность к типу белькантовой мелодии, обозначая её как «новое *belcanto*». Савенко также пишет и о главной «амплитуде» бельканто – о разнице мелодики распевной, кантиленной и мелодики колоратурной (ассоциативно связанной с виртуозным, «украшенным» пением). Исследователь приводит примеры из музыки Денисова и Берга, и становится очевидно, что именование бельканто «новым» с одной стороны справедливо, с

¹ Так, по словам А. Хоффман, «в трактатах Този (1723), Манчини (1774) и Манштейна (1834) кантилена, как отдельный компонент «прекрасного пения» еще не выделена» [18].

другой – весьма расширительно: кажется, что любой эмоциональный «надрыв», звуковая экспрессия приводит к необходимости колоратуры, а любая точка покоя (темпо-динамическая, звуковысотная) – к кантилене. Далее фиксации средств выражения этой белькантовой «амплитуды» исследование мелодики Денисова в работе автора не заходит, что невольно демонстрирует определяющую в рамках прояснения феномена бельканто динамику колебаний между кантиленой и колоратурой, образующих «белькантовое двуединство».

Именно через прояснение двуединства кантилены и виртуозности стиля бельканто становится уловима, казалось бы, парадоксальная, но феноменальная неразделённость *этики и эстетики* бельканто. Если кратко – несмотря на тенденциозно-исторические упрёки в сторону бельканто со стороны как русских, так и советских критиков и исследователей, исходя из сказанного выше, следует признать, что бельканто обладает колоссальной *этикой*, сутью которой является *эстетика*.

Н.Андгуладзе в очерках вокального искусства «*Nomo cantor*» приводит мысль В. фон Гумбольдта о том, что «пение являет собой не только характеристику человека как «вида живых существ» и что «оно скорее существенный внутренний атрибут человека, с которым непосредственно или опосредованным образом связаны другие атрибуты ... Здесь происходит встреча человека с бытием» [1, 14]. То есть сам факт возможности человеческого пения является способом перевода этического измерения – сокровенного, незримого мира – в мир эстетический, видимый, слышимый, и механизмом этого перевода становится не «проза» говорения, но «поэзия» пения. Переход из этики в эстетику требует особого усилия – усилия, способного произвести трансмерное переключение¹, перевести систему из одного качества в другое, устраняя при этом парадоксальность соотнесения обоих. Этим усилением по отношению к «невысказанному», «этическому плану» человека выступает эстетизация звучания голоса не через речь, а через пение, «эстетичность» которого достигает своего максимума не в *простом* пении, но в «прекрасном» пении – в *bel canto*. И именно такое пение, выраженное эстетизированным стилем бельканто – становится актом

¹Термин, применяемый А.А. Кобляковым в сфере анализа синергетических процессов творческой деятельности.

экстериоризации антропологической сути человека. В этом смысле, бельканто понимается как «физика» звучания внутреннего мира человека, живущего по законам *лирики*.

Прежде чем мы попытаемся уловить «прекрасные» черты рассредоточенного во времени портрета «белькантовой» мелодики, следует обсудить вопрос того, что такое лирика как род искусства и как свойство искусства музыкального.

Обратимся к гегелевскому определению лирики, в котором прослеживаются три определяющих в контексте настоящего рассуждения замечания: первое о том, что лирика это не «*субъективное*», а «*внутреннее*», что ей должно, как и всему остальному, обладать универсализмом; второе о том, что «лирика представляет собой *целостное* высказывание внутреннего духа» [2, с. 507]. Здесь важны два обертона «лирики» – «внутреннее» и «целостное». Третий аспект – это первичность автора-героя, который обуславливает собой путь лиризации как превращение «реального содержания... в своё содержание» [2, с. 499] и сам «становится художественным произведением» [2, с. 501].

Будучи законом лирики, автор как принцип сообщает ему меру свободы – ввиду этого лирический художник (поэт, если выразиться словами Гегеля) призван «освободить дух не от чувства, а внутри самого чувства» [2, с. 493]. И здесь же возникает проблема финала лирической композиции: она, как пишет Гегель, обретает «право начинать и обрывать» движение «почти везде, где угодно» [2, с. 496]. Из этого следует ещё одно сущностное свойство лирики – установка на нефинальность, открытость финала. Более того, именно в пространстве лирики возможно «квантование» событийного ряда: срабатывает принцип миниатюризации как информационного сжатия и выворачивания (по Е.Назайкинскому). Происходит «сворачивание» процессов в микромир – мир, где правит «всесильный бог детали, всесильный бог любви» (по выражению Б.Пастернака).

Требуется ли лирика миниатюру? Требуется и утверждает, как форму своего бытия. Актом миниатюризации человека в пространстве лирики становится его «сворачивание» в интонацию – «человек в зеркале интонационной формы» (по В.Медушевскому). Интонация как «сверхплотность», начинает обладать тем качеством символа, который Мамардашвили охарактеризовал через пугающую метафору: «представьте, что волосы растут вовнутрь» [9]. Именно интонация

(как результат сворачивания – и только тогда она – собственно интонация!) способна на квантовое преобразование энергии, нелинейность отношений экстерииоризации и экстерииоризируемого.

В белькантовой мелодии образ «лирического героя» оказывается в пластике триединства. Три вышеназванных белькантовых «стиля» (по М.Гарсиа-младшему [18]) – по сути являются отсветом системы протоструктурных жанровых начал (по Е.Назайкинскому), которые обнаруживаются в высшем триединстве белькантового пения. *Canto declamato* («декламационное пение») – «лексема», *canto spianato* (широкое пение) – «интонема», но самое любопытное – это *canto fiorito* (украшенное пение), которое работает как «кинема» – выражающая энергетизм звука, его напряжение, которое, накапливаясь в одном, выдержанном тоне, столь характерном для кантилены, выливается россыпью отдельных звуков – здесь наступает момент *преображения*: статическая энергия одного звука переливается в свою собственную противоположность, обнаруживая свою парадоксальную, но при этом закономерную, генетическую амбивалентность!

Итак, перед нами квантовая ситуация: лирика – принцип микромира белькантовой мелодии, где буквально действуют законы квантовой механики. Достаточно вспомнить любую «кантиленную», но при этом инструментальную мелодию, – и сразу же становится понятно, как инструментализм в стремлении стать «вокальным», обретает лиризм звучания через достижение высокой плотности комбинаторики интонемы и кинемы. Прямым доказательством этому служит «физика» самых первых тактов знаменитой, буквально манифестирующей принципы белькантовой мелодики, каватины «*Casta Diva*» из оперы «Норма» В.Беллини, в которой единовременный контраст кинемы и интонемы в мелодической линии вокальной партии усугубляются аккомпанементной фактурой оркестра, что создает особое, сакральное ощущение «преподносимости», парения мелодии [10].

Приведённые выше рассуждения на тему бельканто как явления этики и эстетики внутреннего, лирического пространства человека демонстрирует наивысшую соотнесённость этического и эстетического как идеальную конгруэнтность внутреннего и внешнего через парадоксальное сопряжения *кинемы* (внешнего, эстетического) и *интонемы* (внутреннего, этического) в пластике

звукового «овеществления». Именно эта соотнесенность обнаруживается как закономерность мелодики Е.В.Гохман на примере вокального цикла *«Последние строфы»* (1983). Этот цикл в качестве объекта анализа буквально «выбрал сам себя» – среди всех вокальных опусов Гохман данное сочинение обладает особой тембровой «белькантовой» ориентацией, так как написан для лирического, высокого тенора, звучание которого должно иногда приближаться в полуфальцетному [4, с. 188] – неизбежно возникают ассоциации с самым поднебесным тембром мужского голоса – «тенором di gracia», «тенором изящества»¹.

Для трёхчастного цикла «Последних строф» Гохман избирает стихотворения так называемого Денисьевского цикла Ф.Тютчева, откуда были заимствованы тексты для первого («Прощальный свет»)² и третьего («Последний отблеск») номеров цикла, для второго же номера («Ночная звезда») автор избирает текст стихотворения без названия, написанного поэтом в 1848 году. Денисьевский цикл стихотворений Тютчева посвящён, вероятно, самой большой и последней любви его жизни – Елене Александровне Денисьевой, с которой поэт познакомился в возрасте 47 лет, будучи закоренелым семьянином³. Елена Александровна прожила с возлюбленным 14 лет – их роман кончился трагически, преждевременным уходом Денисьевой из жизни. Однако трагическим он был уже при жизни Елены: неофициальные, а значит запретные отношения с женатым мужчиной, сделали её положение в обществе фактически невыносимым. Второй номер цикла («Ночная звезда») написан на стихи, посвящённые первой жене поэта, также трагически ушедшей – Элеоноре, перед которой Тютчев продолжал испытывать чувство вины даже спустя десять лет после смерти супруги.

Все выбранные для цикла тексты несомненно объединены одной темой, которую выражает поэтика ночи как аллегории конца человеческой жизни. Однако в ряду поэтических метафор и эпитетов («полнеба охватила тень», «вечерний день», «в сумраке

¹ Первым исполнителем цикла «Последние строфы» стал Владимир Костин. Запись цикла в его исполнении в сопровождении самой Е.В.Гохман можно услышать на сайте, посвящённом композитору - <http://gohman-ev.ru/>.

² Этот номер написан на текст стихотворения в жанре элегии «Последняя любовь» (между 1851–1854), третий номер — на слова стихотворения «Накануне годовщины 4 августа 1864 года».

³ На тот момент Тютчев состоял во втором браке и имел шестерых детей.

воспоминаний», «тихий свет гаснущего дня», «последний отблеск дня») прослеживается особый оттенок этой аллегии – конец человеческой жизни понимается как расставание, прощание, которое хочется удержать из последних сил, в последний миг («продлись, продлись, очарованье», «ещё ловлю я образ твой»), однако финальная строка в цикле лишь подтверждает случившееся («Ангел мой, ты видишь ли меня?»). Иными словами, смысл названия цикла «Последние строфы» заключён в постепенности умолкания как знака прощания.

Единая модальность смыслового звучания текстов стихотворений Тютчева безусловно объединяет все три номера цикла, однако, нам представляется, что факторы этого художественного единства лежат гораздо глубже, буквально в тайне имени – в неслучайной созвучности имен адресатов тютчевских строк и имени композитора. И эта созвучность поразительным образом обнаруживает себя в нотном тексте каждой пьесы цикла.

Речь идёт о первых буквах имени *Елена* и *Элеонора* – «е» и «л», которые прочитываются в качестве авторской монограммы Елены Гохман: «Е» и «А», (как «ми» и «ля»). Так, начальное изложение мелодии каждого номера включает в себя эти звуки в качестве интонационного остова (*Пример 1*):

В первом номере «Прощальный свет» звук «Е» начинает мелодию, которая постепенно поднимаясь в объёме кварты, достигает своей первой вершины – звука «А». Во втором номере – «Ночная звезда» – сопряжение этих же звуков дано в пластике интервала квинты «А–Е», что удивительным образом соответствует анаграммированию букв-звуков в имени *Элеонора*, и становится

рельефным скачком, преодолевающим первую малосекундную интонацию мелодии на словах «ещё стремлюсь» (*Пример 2, 4 такт пьесы*):

Третий номер цикла «Последний отблеск» обезоруживает своим мелодическим началом как момент «узнавания» монограммы – она звучит на пределе откровенности, в изначальной последовательности звуков и их максимальной близости (*Пример 3*):

Более того, монограмма «E-A» выходит и на более глобальный уровень своего действия – она режиссирует тональный план всего цикла. Так, второй и третий номера написаны в тональностях e-moll и a-moll, тогда как первый номер и завершающая цикл Постлюдия – звучат в тональности cis-moll. Звук «cis» становится принципом единения звуков монограммы в консонирующее мажорное созвучие – A-dur, которым символически заканчивается третий, последний номер цикла... Три минора цикла оказываются объединены

незримым, просветляющим мажором, который не есть свет, но есть «покой», смирение, наставшее прощание – момент произнесения «последней строфы».

Слова «Ангел мой, ты видишь ли меня?» завершают последний текст цикла, но на этом не завершается сам цикл. Вершиной выражения идеи прощания становится *прощание со словом...* Цикл «Последние строфы» оканчивается уже не текстовой строфой, а безупречным символом звучащей тишины, вокализмом – он являет собой образ столь глубокой трагедии утраты, в момент переживания которой слово, как естественный акт коммуникации, не находя своего адресата, переходит в чистое звучание голоса, выраженного только мелодической силой, и тем самым, символизирует переход в надмирное пространство, где слова уже не нужны.

Так, в самом музыкально-художественном решении цикла оказывается напрямую задействована невербальная суть мелодии как музыкальной категории, генетически связанной с вокальностью. Переход от пения со словом к пению без слов знаменует принципиальное «выключение» логоса как свидетельства мира живых, тогда как медленная и бессловесная мелодия вокализа заставляет услышать отзвуки мира по ту сторону жизни, словно в желании преодолеть его далёкость, – произвести «религиозное» смыкание миров через смыкание связок (вспомним исконное значение слова *religio*, что означает «восстанавливать связь»).

Если выстроить ряд эквивалентностей: «лирика» – «вокальность» – «вокальвесомость» – «белькантовая *кантиленная* мелодия», то жанр вокализа, пожалуй, будет завершать предложенный ряд¹. Своего рода «квантом» вокальности – является тон. Значение слова «тон» должно пониматься не иначе как «напряжение», выражением которого становится абстрактный интервал секунды (в разной степени звуковысотной плотности), открывающий, с одной стороны, первичную дифференциацию звуков друг с другом – от древнейшей попевки в рамках экмелики до темперированного ламенто, с другой – их интимную связь.

¹ Интересно, что рассуждая о кантлене, о проявлении кантабельного начала в музыке, Е. Назайкинский не пишет о жанре вокализа («Стиль и жанр в музыке», 2003 г.).

В контексте размышлений о феноменальной сути секундовой интонации, сформулируем важный для исследования настоящей темы тезис: секундовая интонация моделирует не просто вокально-лирическую интонацию вообще, а срабатывает как протоинтонация для стиля Е.В.Гохман.¹ В «Последних строфах» – идея «тона» (абстрагированной секунды) организует всё целое. Так, например, на уровне интервально-ритмического устройства партии фортепиано наглядно заметна идея секунды как вторгающегося в трезвучную структуру аккорда тона (см. примеры выше).

Секунда могла бы появиться в рамках трезвучно-септаккордовой вертикали (в обращениях), но таковые автор неслучайно исключает из набора композиционно-технических средств. Также, знаковость секунды подчёркивается особой ритмической артикуляцией – с помощью фигуры ломбардского ритма, который тоже своего рода «ритмическая секунда» – «заклинательная формула» (по М.де Фалья), обладающая «напряжением», натяжением между слабым и сильным временем, где значения каждого инверсируются.

Завершая разговор о секунде как о «кванте» вокальной, кантиленной мелодии нельзя не сказать о той силе, которая находится на противоположной стороне секунды – это интервальный скачок, разрывающий секундовую близость тонов, что становится ни чем иным, как выражением «принципа доведения до предела» самой идеи секундового напряжения, которое в моменте разрыва за счёт пространственного усилия, достигаемого буквально кинестетическим всплеском энергии, – приводит к преобразению звучания, к его противоположности. Абрис ключевых нот Вокализа, завершающего цикл Е.Гохман, даёт контур таких преобразённых, «распахнутых» секунд – кульминационная секвенция оказывается построена на мелодическом обыгрывании последовательности септим² (*Пример 4 а, б*):

¹ Безусловно, этот тезис звучит как интуитивная догадка, гипотеза и требует системного доказательства с привлечением большого числа музыкальных примеров.

² Отдельную роль в этом процессе играет техника секундовых задержаний.

a)

Two systems of musical notation for part a). Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a fermata over the final note of the vocal line.

б)

Two systems of musical notation for part б). Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a fermata over the final note of the vocal line.

Становится очевидно, насколько комплементарным у Е.Гохман становится процесс мелодических медиаций между секундой как напряжением и септимой как его преодолением, путём экстериоризации тоновой энергии вовне...

* * *

Таким образом, возвращаясь к изначальной проблеме нашего рассуждения – к проблеме мелодии – следует заключить, что мелодия в абсолюте своего вокального выражения, то есть *белькантовая мелодия* – понятие, на наш взгляд *этическое*. Его этикой становится *красота*¹, акт эстетизации, который человекомерен даже больше, чем может показаться. Ассоциантом человека, в его исконной,

¹ Красота, понимание которой может быть *прочувствовано* через концепцию кинофильма Паоло Соррентино «*La grande bellezza*» (2013).

«лирической идее», может являться не каждая мелодия, и тогда она, собственно говоря, и не мелодия вовсе. Мелодия – это прежде всего вокальная мелодия. Но и не всякая вокальная (в смысле «поющая»). Вокальная мелодия – значит, поющая *особенно*, раскрывающая свою «вокальвесомость», которая образуется в распоре между физикой и метафизикой звука – и понимается как красота звука (установка на аполлоничность, божественный дар, чудо природы, данность, центросремительность) и как смыслоносность тона (прочтение, интерпретация, культура, заданность, центробежность).

Именно в ракурсе невероятной конгруэнтности этики и эстетики, обнаруженной и подтвержденной в качестве генетического свойства стиля бельканто как «преподносимого пения», предлагается понимать и термин «*бельканто*» относительно типа «*белькантовой мелодии*» – как *мелодии в самом высоком смысле слова, то есть, красивой мелодии, запечатлевающей феномен «красивого пения»*. Бельканто безусловно, является результатом «огранки» человеческого голоса, в искусстве которой, однако, важен первоматериал, звук как природа. В «*Последних строфах*» Е.В.Гохман два взаимных белькантовых певческих модуса – кантилена и колоратура выражаются двумя интервальными модусами – постепенностью секунды (конденсирование энергии тона), выявляющей интонемное протожанровое начало, и преодоление скачком (выброс тоновой энергии), объективирующий кинему как противоположную закономерность вокально-белькантовой мелодии.

Более того, абстрагируясь, можно усмотреть в дихотомии *кантилена-колоратура* подобие более глубинной жанровой структуре *монодии-юбилеи*, выражающей своего рода центральный европейский архетип культуры – взаимообусловленность канона и комментария к нему, где комментарий суть необходимость канона (как божественного закона), который только и может быть постижим в своей «каноничности» через многоликость комментария (человеческой интерпретации). В этом случае *кантилена*, как само средостение *вокальности*, постигается через «*инструментализм*» *колоратуры-интерпретации*, *окутывающий выдержанные тоны мелодии-канона* – что с изумляющей точностью оказывается услышано Е.Гохман и раскрыто в вокальном цикле «*Последние строфы*», ибо становится единственно созвучным содержанию тютчевских строк способом его выражения. И авторская гениальность

Гохман заключена в том, что такая тонкая и обезоруживающая меткостью попадания в звуко-образ трактовка поэтической строки – строкой мелодической не является результатом знания о теории и истории бельканто, а становится интуитивным прозрением.

Литература

1. Андгуладзе Н. Номо cantor: Очерки вокального искусства. – М.: «Аграф», 2003. – 240 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 4-х томах (Том 3). – М.: Искусство, 1968-1973 гг. – 623 с.
3. Демченко А. Елена Гохман / Композиторы и музыковеды Саратова. Сборник статей. – М.: Композитор, 2008., – С. 202-236.
4. Демченко А. О вокальной музыке Е.В.Гохман / Елена Гохман. Вокальный циклы / К 100-летию Саратовской консерватории. М.: «Композитор», 2010, С. 183-193.
5. Денисов, Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке / Современная музыка и проблемы эволюции композиторского стиля. – М.: Советский композитор, 1986, С. 137-149.
6. Дьячкова Л. Мелодика. Учеб. пособие по курсу «Мелодика» / ГМПИИ им. Гнесиных. – М.: 1985. – 96 с.
7. Кибасова Г., Юнеева, Е. Культура барокко: феномен певцов-кастратов [Электронный ресурс]: Теория и история культуры, №1 (52), 2014 г. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-barokko-fenomen-pevtsov-kastratov/viewer> .
8. Мазель Л. О мелодии. – М.: Муз.ГИЗ, 1952. –300 с.
9. Мамардашвили М. Необходимость себя. Введение в философию / Лекции. Статьи. Философские заметки. / Сост. и общ. ред. Ю.П. Сенокосова. – М.: Лабиринт, 1996, – 432 с.
10. Медушевский В. Почему в мироздании существует аккомпанемент [Электронный ресурс]: Текст доклада к конференции в Московской консерватории 30 мая 2014 года, посвящённой 85-летию А.Н.Мясоедова и 75-летию В.В.Медушевского / Учебные материалы к курсу анализа музыки. – Режим доступа: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Foreword/>.
11. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы [Электронный ресурс]: //Советская музыка.– 1980 (502), №9 – С. 39-

48. Режим доступа: <https://mus.academy/articles/chelovek-v-zerkale-intonatsionnoi-formy> .

12. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры [Электронный ресурс]: Печатается в редакции О.В.Лосевой, опубликованной в сб.: Е.В.Назайкинский. История в музыке: избр. исследования. М., 2009. Статья впервые опубликована в журнале «Musiqi duniası»: Баку, 2006, № 1–2 (27). С. 81–90. – Режим доступа: <http://www.musigi-dunya.az/pdf/68/1.pdf> .

13. Савенко С. Новое belcanto. О вокальном письме Эдисона Денисова [Электронный ресурс]: Музыкальная академия, 2019, № 2. – Режим доступа: <https://mus.academy/articles/novoe-belcanto-o-vokalnom-pisme-edisona-denisova> .

14. Сильвестров В. Улыбка музыки [Электронный ресурс]: Музыкальная академия, 2019 №2. – Режим доступа: <https://mus.academy/articles/ulybka-muzyki> .

15. Слонимский С. Мелодика: основы учебно-практического курса: для студентов консерваторий и музыкальных училищ. – Изд. 2-е, исправл. / Сергей Слонимский. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2019. – 400 с.: нот.

16. Сусидко И. О некоторых особенностях жанра оперы-seria // Из истории западноевропейской оперы. Сб. тр. ГМПИ им.Гнесиных, вып. 101. – С. 61.

17. Хашова Л. Особенности вокального формообразования в творчестве Е. Гохман / Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2005, – С. 174-185.

18. Хоффман А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 2008. – 25 с.: ил. РГБ ОД, 61 08-17/40 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004049000.pdf

19. Христиансен Л. Кантилена Елены Гохман / Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2005, – С. 70-79.

Становление индивидуального стиля Е.В.Гохман

Как известно родина человека оказывает огромное влияние на становление личности. Всю свою жизнь в Саратове жила композитор и педагог Елена Владимировна Гохман. Будучи выпускницей Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского по классу композиции педагогов, народных артистов СССР – Ю.А.Шапорина и Р.К.Щедрина, с 1962 по 2009 годы она преподавала на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории имени Л.В.Собинова, являясь её профессором.

Рассматривая творчество Елены Владимировны Гохман можно выделить следующие периоды:

- Ранний период: середина 1950-х – середина 1970-х гг.
- Центральный период: середина 1970-х – начало 1990-х гг.
- Поздний период: начало 1990-х – 2010гг.

В раннем периоде (середина 1950-х – середина 1970-х гг.) творчества в музыке прослеживаются лирико-романтические черты. Сочинения этого времени были проникнуты радостью, мечтательностью, восторгом молодости (сюита «Дни юности», «Лёгкая соната», хоровой цикл «Времена года» и хоровая поэма «Когда на белом свете...»). В основе драматургии неизменно лежал контраст двух и более образов: например, противопоставление душевной умиротворённости и буйство чувств.

Настоящая «россыпь» контрастов сосредоточена в цикле фортепианных пьес «Семь эскизов», где произведения, звучащие друг за другом, контрастны между собой. Также в вокальном цикле «Бессоница», номер «Откуда такая нежность?» с лирическим изложением фортепианной партии контрастирует со следующим – «Дон Жуан», в котором острый ритм в аккомпанементе напоминает испанский танец.

Уже в раннем периоде творчества отчетливо вырисовываются черты стиля композитора: преимущественно лирическая тематика,

особая трактовка взаимоотношений персонажей, расширение палитры тембровых красок, широкое применение имитационности и частое обращение к жанрам песни и романса.

Начиная со второй половины 1970-х годов (центральный период), в творчестве Елены Гохман наступает пик авангардных исканий, композитор экспериментирует, используя свободно такие техники, как серийность, сонорика, кластеры, пуантилизм, алеаторика, полистилистика. Именно тогда обновляется музыкальный язык творчества композитора. Характерной чертой творческого мышления становится красочность гармонических решений и изменение ладотональных соотношений.

В этот период композитор в поисках новой художественной выразительности экспериментирует с составом исполнителей. Так, в цикле «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения» к партии сопрано и фортепиано добавлена флейта. Многие композиторы в XX веке часто использовали в своих сочинениях ударные инструменты. Е.В.Гохман написала Сонатину-парафраз для фортепиано и ударных, а в оратории «Испанские мадригалы» расширила состав ударных (литавры, вибрафон, треугольник, бубен, маракасы, деревянные коробочки, кастаньеты, малый барабан, том-томы, тарелки, колокольчики, ксилофон, колокола, треугольник, вуд-блоки, бонги, педальная тарелка и барабан, гонг).

В поздний период творчества (начало 1990-х – 2010) композитор вновь стремится к обновлению стиля, в котором органично были соединены академические традиции с современностью. Это связано с использованием различных техник, приемов, с обращением к выразительности песенных жанров.

С середины 1990-х годов её художественные интересы сосредоточились на крупных жанрах – таких, как балет «Гойя» с участием смешанного хора, библейские фрески для солистов, хора и оркестра «Ave Maria», вокально-симфонические медитации для солистов, хора и оркестра «Сумерки» и т.д. В данных сочинениях отразился внутренний мир человека и его примиренность с внешними обстоятельствами через обретение собственной, подчас нарочито простой, лирико-романтической «мелодии».

Еще одна линия творчества Е.В.Гохман – сочинения для детей: песенка для малышей «Котята» на стихи С.Михалкова, сюита из шести песен «В зоопарке» на слова поэта Ю.Яковлева, цикл «Времена

года» на стихи Ю.Филимонова. В них получают развитие чувства и состояния, присущие детству: веселье, радость, задор, желание пошутить. Они сочетают в себе простоту музыкального языка, яркую мелодическую линию, игровой фольклор (например, считалочка).

Проанализировав творчество Е.В.Гохман можно увидеть, что одним из первых обращений композитора к хоровым жанрам стал цикл «Пять хоров на стихи А.Блока» (1972) который, по словам А.И.Демченко, был связан с напряжёнными исканиями своего индивидуального стиля. В данном цикле переданы переживания композитора из-за недостижимого и попытка его преодоления, ожидание нового, что происходит через приобщение лирического героя к «мудрости» высших сил. Для раскрытия образной сферы композитор применяет такие приемы музыкального языка, как ярко выраженная мелодическая линия, контраст образов и тем, смешанная хоровая фактура, сочетание ладовых, тональных и тембровых красок. В данном цикле воплотился интерес Е.В.Гохман к поэзии Серебряного века; здесь были заложены основные черты хорового письма композитора, которые проявились и в позднем периоде творчества.

Поэтической основой цикла стали стихотворения из трех циклов, написанных А.Блоком в разные периоды творчества: «*Ante Lucem*» (1898–1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), «Арфы и скрипки» (1908–1916). Для цикла характерна лирическая направленность образности и средств музыкальной выразительности. Большинство номеров обнаруживают общность музыкальных приёмов, это отражается в единстве: ладового наклонения (минор), темпа (*Andante-Andantino*), динамики (*pp-mp*).

Для более ясного представления о хоровом письме Е.В.Гохман рассмотрим подробнее центральный, третий по счету номер, в котором раскрывается индивидуальный стиль композитора. Данный номер отличается от остальных мажорной окраской лада, умеренно быстрым темпом и звучной динамикой.

Для музыкального языка номера характерно:

- попевочное строение мелодики, песенное начало,
- развернутый ладотональный план,
- разнообразные ритмические фигуры,
- волнообразный характер динамики от *pp* до *f*,
- наличие штрихов акцент и *tenuto*,

- смешанный тип фактуры (гомофонно-гармонический с чертами полифонии).

Выразительность произведению придаёт аккордика терцовой структуры (часто с побочными тонами). Это трезвучия и их обращения, септаккорды, нонаккорды. Красочность гармонии создается также двойным органным пунктом и бифункциональностью ряда аккордов.

№ 3 «Свирель запела на мосту» из цикла «Пять хоров на стихи А.Блока» Е.В.Гохман написан для четырёхголосного смешанного хора с *divisi* во всех партиях. Общий диапазон – почти три октавы, что позволяет максимально использовать тембровую красочность хора. Диапазоны хоровых партий – в пределах рабочих, тесситура удобная.

Композитор убедительно выстраивает работу с тембрами хора, выразительно сочетая их в звучании целого. Разделяя партии на несколько голосов (*divisi*) композитор создаёт фактуру, в которой важна краска каждого голоса.

Как и говорилось выше, важной основой в хоровом письме для Е.В.Гохман является раскрытие образно-эмоционального содержания сочинения. Стихотворение А.А.Блока наполнено символами и многозначными образами: свирель является символом гармонии природы, зелёная звезда и ангел символизируют божественность мироздания, пастух видится Богом, стада – паствой, мост обозначает соединение мира горнего и мира дольного, бегущая вода – это быстротечность жизни. Погружение в мир поэзии А.Блока, воплощённой в проникновенной музыке Е.В.Гохман – увлекательный процесс, формирующий основу интерпретации сочинения.

В цикле «Пять хоров на стихи А.Блока» воплощены основные приметы стиля Е.В.Гохман. Сформировавшись в ранний период, они получили развитие и в дальнейшем творчестве. Это сказалось на выборе тематики сочинений. На протяжении всего творческого пути её интересовал постоянный поиск ответов на вечные вопросы о смысле бытия, например, в вокально-симфонических медитациях «Сумерки» (2003). Широко проявилось и тяготение к цикличности с небольшим количеством частей. Наиболее распространены трех- и пятичастные циклы. К примеру, среди пятичастных – вокальные циклы «Лирическая тетрадь», «К Родине» на стихи Хикмета и названные «Пять хоров на стихи А.Блока».

Хоровое творчество Е.В.Гохман основано на глубокой связи музыки и поэзии, на выявлении тонких граней поэтического слова и талантливом их воплощении в музыкальном искусстве. Также важными элементами стиля стали песенность, тяготение к цикличности, использование богатой тембровой палитры хора.

Подытоживая, главной особенностью её стиля является ведущая роль мелодической линии. В «бельканто» Е.В.Гохман прослеживаются отголоски прошлых эпох: лирическое романсовое начало тесно сплетено с кантиленой, в чем проявилась романтическая одухотворенность композитора. Так в проникновенной мелодии можно услышать отзвуки немецкой романтической традиции (Ф.Шуберта, Р.Шумана) в синтезе с русской задушевной романсовой лирикой. Пульсация времени ощущается в диссонантных созвучиях и острых ритмах. Вероятно, поэтому некоторые исследователи пишут о проявлениях полистилистики (И.А.Субботин), интертекстуальности (В.В.Шеломенцева), диалогичности (Н.В.Королевская) в сочинениях Е.В.Гохман.

Композитора отличает лирическая направленность образов, опора на песенность, поэтичность природы родного края. Особую роль играет интонационный и гармонический строй музыки, акцент на тембровой составляющей звучания. Даже на своих уроках композитор обращала внимание своих учеников на видение музыки изнутри, знание техник композиции, умение обозначить стилевую индивидуальность в выборе гармонических средств, выделять не только вертикаль и горизонталь, но и глубину звучания как одну из координат музыкальной фактуры (термин Е.В.Назайкинского).

Интерес к музыке Е.В.Гохман не ослабевает и память о ней живет в сердцах многих слушателей. Музыка Е.В.Гохман звучала и звучит в России и за рубежом. Но всё же основными ценителями искусства композитора была и остаётся саратовская публика.

Творчество Елены Владимировны Гохман является особой вехой в музыкальной культуре Саратова второй половины XX – начала XXI вв. Исполнение её сочинений неизменно становятся важными событиями в жизни города. Отмеченные глубиной идей и масштабностью их реализации, они вызывают неподдельный интерес слушателей.