

78(063)

П78



ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА

Редакционная коллегия:

О.Б. Краснова – кандидат социологических наук, профессор (отв. редактор);
Е.И. Вартанова – кандидат искусствоведения, профессор;
Т.Ф. Малышева – кандидат искусствоведения, профессор;
Н.М. Смирнова – кандидат искусствоведения, профессор;
З.В. Фомина – доктор философских наук, профессор;
С.В. Волошко – кандидат искусствоведения, доцент;

П 78 **Проблемы художественного творчества:** Сборник статей по материалам
Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому
– Саратов: СК им. Л.В. Собинова, 2011. – С. 256

ISBN 978-5-94841-110-1

В сборник включены тексты докладов, прозвучавших на Всероссийских научных чтениях, посвященных Б.Л. Яворскому.

Сборник отличает широкий диапазон проблематики, связанной с историческими и теоретическими аспектами музыкознания, педагогики и исполнительства, философии культуры, с перспективами российского музыкального образования.

Для специалистов-музыковедов, культурологов, преподавателей, аспирантов, а также для широкого круга читателей, интересующихся проблемами музыкального искусства.

ББК 85.31.314

Памяти Е.В. Гохман

А.И. Демченко

НА РУБЕЖЕ XXI СТОЛЕТИЯ. К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Е.В. ГОХМАН

Потенциал музыкальной культуры Саратова в её прошлом и настоящем достаточно велик. Чтобы убедиться в этом, следовало бы перелистать страницы её более чем двухвековой летописи. Чтобы хотя бы номинально обозначить контур этого потенциала, имеет смысл напомнить некоторые из основных имён: композиторы Виктор Пасхалов, Константин Листов и Альфред Шнитке, певицы Алевтина Пасхалова, Лидия Русланова, Елизавета Шумская, Ольга Бардина, Галина Ковалёва, Михаил Медведев и Леонид Сметанников, артисты балета Вера Дубровина, Людмила Телиус, Татьяна Чернобровкина, Александр Стёнкин и Игорь Стецюр-Мова, пианисты Анатолий Катц, Альберт Тараканов, Анатолий Скрипай и Лев Шугом, дирижёры Юрий Симонов, Юрий Кочнев, Борис Тевлин и Людмила Лицова, виолончелисты Святослав Кнушевицкий и Лев Иванов, скрипач Дмитрий Цыганов, баянист Иван Паницкий, музыковеды Игорь Способин, Анатолий Дмитриев и Лев Христиансен, организаторы музыкальной жизни Станислав Экснер и Анатолий Селянин.

Одно из таких имён – композитор Елена Гохман, которая около полувека трудилась в стенах Саратовской консерватории. Обращаясь к её творчеству, остановимся только на одной, весьма животрепещущей в наши дни проблеме – это проблема так называемого Постмодерна.

Понятие *Постмодерн* одно из самых противоречивых. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литературе! Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в последние полтора-два десятилетия. Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *Модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *Постмодерн*, хотя сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических

координат эпохи, которая открыла своё летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне. И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника Истории. Причём однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после новационных первых десятилетий XX столетия произошёл откат к более традиционным и уравновешенным способам высказывания в 1930–1950-е годы. Вот и теперь на смену радикальным новшествам второй половины века с конца 1980-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчётливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Осознавая всю условность понятия *Постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* – в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы всё чаще вводим дифференцирующие термины *Романтизм* и *Постромантизм*. И, как представляется, то, что происходило в творчестве Елены Гохман, в его движении от второй половины прошлого столетия к текущему ныне историческому этапу очень типично и показательно. Каковы же наиболее важные векторы образностилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно творчеству Елены Гохман в 1970–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный вектор состоял в отходе от подчеркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния. Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в переложении на современный манер черт мадригалности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «Испанские мадригалы»). Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «Бессонница».

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансировано-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком». В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне

субъективное и акцентировано личностное, стремясь к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотам и, в первую очередь, к композициям ораториального плана.

Во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете Гойю» (1996). По внешним очертаниям перед нами достаточно конкретное постановление о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Л. Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы. Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрержащими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть «о времени и о себе», о светлых мгновениях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Субъективно-личностные пристрастия 1970–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности; монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся к истине и снесаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, пустой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения. Подчас средствами экзотически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые слома) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подосознания, падение в бездну иррационального, злобещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «Благовещенье», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960–1980-е годы) и *рубеж XXI столетия* (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Сюда от предыдущего цикла ещё тянется нить трагедийных настроений и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удаётся отойти от всепроникающего трагизма, и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громоздящиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумирающей, бесконечной радости жизни. Всё внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избавления дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрица-

ния, которая вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения. Но, заметим, жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся по всем его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодоленьях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки» (2003), обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. Всё необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для окружающей среды, но и для нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что homo sapiens всё-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

Как известно, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и всях Саратовской губернии. Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдой жизненной опоры, становятся мерилom нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «Dies irae» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мироощущения являлась для творчества Елены Гохман оратория «Ave Maria» с её жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия со дня Рождества Христова. И в ходе развёртывания этого повествования как бы перед взором Богородицы проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни мариянских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. Introitus, II. Credo, III. Crucifixus, IV. Sancta Maria, V. Finalis.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала её третья по счёту оратория нового века – духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего

исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через прагматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия. Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения (подчёркнуто обозначением Духовные песнопения). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. Что только не противопоставлялось в её музыке тех лет! Эпизоды сверхстремительных темпов и повышенной импульсивности, и тут же полная апатия, вплоть до «потери пульса»; высоты духовности, подчеркнутая серьёзность образов, в том числе связанная с самоуглублёнными состояниями личности, а рядом то, что лежит на поверхности жизни, её суета, зуд, бравада и откровенная буффонада или «оперетка», как выразился один из персонажей романа М. Булгакова «Белая гвардия»; полная душевная умиротворённость, юношеская восторженность соседствовали с дерзким буйством проявлений или пугающим мраком дьявольщины и т. д. и т. п.

С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточному единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях. Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилиевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомых образов и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1970–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии). Как отмечалось выше, это начиналось с активной акцентировки субъективно-личностного начала и недавно упомянутого принципа антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. Это могло быть обращение к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуанти-

литик, сопорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т. п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворенных работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в Интраде из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»). Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мопшенники поневоле»).

На нынешнем витке художественной эволюции всё это отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается, прежде всего, этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

Недавно исполненная Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2007) даёт новый богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Павана, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием классичность.

В самом общем плане за понятием этим стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается классика настоящего, подлинно современная классика. В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле «единство многообразия и многообразие единства». Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и чувство удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь, как таковая – это высшее благо, и следует довериться одному из классиков времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования, мы живём в лучшем из миров.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Е.В. ГОХМАН

Елена Владимировна Гохман, с которой мне посчастливилось проработать вместе почти двадцать лет, была неординарной личностью во всем: в жизни, в общении с коллегами и студентами, в композиторском творчестве и педагогике. Помню свое первое впечатление (в начале 80-х годов прошлого века) от ее реакции на мое (тогда еще начинающего преподавателя) выступление по теме кандидатской диссертации на кафедре теории музыки и композиции. Может быть, ее заинтересовала необычность темы, связанной с традиционными песнопениями северокавказских народов, или что-то показалось достойным внимания в моем сообщении, но я впервые увидела ее заинтересованный взгляд и поворот головы в мою сторону. Не знаю, почему, но этот жест и взгляд воодушевили и вдохновили, придали уверенности перед взыскательной и строгой профессурой кафедры.

Более тесное общение и узнавание человека, близкого по ощущению музыки, завязалось в начале 90-х годов, когда мне была поручена очень ответственная миссия — курс гармонии у музыковедов и композиторов, до этого преподававшаяся замечательным композитором и очень авторитетным профессором консерватории Арнольдом Арнольдовичем Бренингом. С ним Елена Владимировна долгое время работала «в паре» в качестве преподавателя класса индивидуальной гармонии. Оба были и очень схожи, и очень разные. Сходство проявлялось в фундаментальной школе профессионализма, которую Е.В. Гохман прошла в Московской консерватории, а А.А. Бренинг — в Казанской. Оба получили блестящее образование у ведущих отечественных музыкантов и педагогов того времени. Оба были яркими творческими личностями и оба испытывали потребность в преподавании, что не столь уж часто встречается в композиторской среде.

Столь явное сходство двух музыкантов-корифеев в истории Саратовской консерватории оттенялось не менее яркими различиями, как в стиле сочиняемой музыки, так и в стиле педагогической работы. Арнольд Арнольдович отличался консерватизмом и приверженностью отработанным методикам преподавания (которые, впрочем, давали крепкую профессиональную базу студентам), был превосходным педагогом-лектором. Блеск и мощь композитора и педагога-эрудита А.А. Бренинга проявились именно в слове, в иллюстрировании теоретических положений множеством музыкальных примеров. Для Елены Владимировны были свойственны иные нюансы и оттенки педагогического облика: стремление (и умение) погружать своих учеников в сферу гармонии через непосредственное соприкосновение с музыкой разных эпох и стилей, через узнавание того, как она «сделана» и претворение этого знания в собственных сочинениях студентов.

Подобное видение целесообразности предмета гармонии смещало акценты в содержании этой дисциплины, отводившей, в частности, первостепенную роль так называемым задачам по гармонии, превращавшим пости-

жение одной из самых значительных сфер музыкальной выразительности и красоты в математическое соревнование по принципу «кто больше и быстрее решит музыкальные теоремы». Такой подход к этому виду заданий, способных превратиться в творчество, тяготил Е.В. Гохман, ищущую в любой музыке и музыкальной практике смысл. Поэтому она всегда была расположена к таким заданиям по гармонии, которые связывались с постижением композиторских техник разных стилей и эпох.

В своем творчестве композитор Елена Гохман нередко обращалась к сюжетам и темам мировой художественной культуры, как бы проживая жизни, судьбы таких творцов, как Гойя, Чехов, Лорка, Блок, Цветаева, Ахматова, Бетховен, Шуберт. Педагогику Е.В. Гохман характеризует поистине вселенский охват мировой музыкальной культуры. Руководствуясь изречением древних «подобное познается подобным», Елена Владимировна стремилась приобщить студентов к тайнам музыки разных композиторов через творчество самих студентов. На мой взгляд, такой подход в преподавании гармонии – дисциплины, канонизированной уже с конца XIX века, – воплотил не только прогрессивные и живые педагогические принципы, но и скрытую потребность в преподавании композиции. Следует отметить, что Елена Владимировна никогда не была склонна иметь учеников по композиции, что создало парадоксальную ситуацию на кафедре теории музыки и композиции и лишило возможности многих талантливых студентов получить образование у одного из ярчайших представителей саратовской и, шире, российской композиторской школы.

Причин для отказа от класса композиции было много и одна из них – нежелание навязывать свою точку зрения и твердое убеждение в том, что композиторскому делу нельзя научить, если отсутствует Богом данный дар сочинять музыку. В этом плане курс гармонии стал для Елены Владимировны не столько продолжением ее творческой учебной нагрузки. По словам Елены Владимировны, занятия в индивидуальном классе гармонии открывали и для учеников и для нее самой новые смыслы музыки разных композиторов и эпох. Так было с музыкой ее любимых композиторов – Глинки, Шумана, или с творчеством такого «растиражированного» композитора, как Чайковский. Поиски и открытия в этом направлении находят отражение в авторской музыке Елены Владимировны, стиливая индивидуальность которой всегда корреспондирует с музыкой разных эпох и стилевых направлений.

Елена Владимировна обладала редким даром стиливого ощущения музыки (обусловленного природной интуицией) и богатой эрудицией в области мировой музыкальной культуры, позволяющей давать профессиональную оценку разным техникам гармонического письма. При этом, важно отметить, что теория никогда не превалировала на занятиях Е.В. Гохман, умевшей живо и поэтически-музыкально представить тот или иной композиторский стиль через самые характерные его элементы. курс стиливой гармонии, введенный в Саратовской консерватории, в том числе благодаря Елене Владимировне Гохман, стал благодатным пространством для освоения теории гармонии. совместно с Еленой Владимировной был разработан

и заданий тренирующих и развивающих ориентацию студентов в разных вариантах композиции. При этом традиционные типы упражнений были направлены на решение определенной художественной задачи, например, гармонизация мелодий в определенном стиле, что предполагает знание фактурно-ритмических, аккордовых, модуляционных «норм» заданного стиля.

В кругу новых (скорее, хорошо забытых) форм тренирующих упражнений и заданий, Елена Владимировна выделяла фактурно-гармоническую обработку коротких попевок. Нередко одна попевка могла использоваться при изучении нескольких композиторских стилей и эпох. Суть этого метода обучения заключалась в наглядном постижении стиливых отличий гармонического мышления разных композиторов. Не смотря на кажущуюся простоту подобного задания, необходимо было узнать и внутренне услышать музыкально-стилевую «изюминку», присущую конкретной школе или отдельному композитору; это был своеобразный «ребус», решение которого предусматривало использование не столько общетеоретической информации, сколько личного опыта и знаний. Поэтому этот тип заданий нередко использовался в экзаменационных тестах по гармонии в качестве мобильного способа проверки усвоения учебного материала.

Новые в сравнении с учебными стандартами типы заданий не носили эвристического характера и вытекали из музыкальной сущности того или иного гармонического стиля. Например, работа с попевкой была ориентирована на один из самых показательных принципов гармонии данной школы или отдельного композитора. Таков принцип варьирования (гармонического, модового, тонального, фактурного) сопрано остинато в музыке русских композиторов, который отрабатывался как в гармонизации попевок, так и в гармонизации развернутой мелодии.

Иной характер заданий предусматривал освоение гармонии западноевропейских классиков, связанной с проблемами тематического контраста, тонально-модулирующего типа развития и требующей раскрытия функциональной триады в форме периода или в форме сонатной экспозиции. Эти гармонические задачи в музыке классиков нашли отражение в таких упражнениях, как продление до периода заданного фактурно-гармонического оборота в стиле Гайдна, Моцарта или Бетховена; тематическое развитие заданных инициальных построений главной и побочной партий, составление тонального плана и сочинение сонатной экспозиции.

Новаторством отличались и такие, вполне традиционные задания (в какой-то мере родственные так называемым «задачам»), которые были направлены на практический тренинг теории гармонии. Например: поиск в сборниках задач по гармонии мелодий, отвечающих стилю определенной эпохи или композиторской школы и гармонизация этих мелодий с учетом фактурной и гармонической индивидуальности избранного стиля; игра секвенций с определением стилиевой принадлежности заданного звена секвенции и выбором соответствующего «шага» и направления секвенции; гармонизация сочиненных педагогом или подобранных из музыкальной литературы мелодий в мажорном или минорном стиле Шуберта или Листа, Мусоргского или Рахманинова и т. д.

Елена Владимировна придавала большое значение непосредственной гармонической импровизации за инструментом, в большинстве случаев представляющей наибольшую трудность для студентов-музыковедов и студентов-композиторов. В качестве одного из упражнений, тренирующих мануальное ощущение гармонии, использовалась так называемая «гармоническая редукция»: быстрое прочтение гармонической вертикали в фактурно сложном тексте через снятие фактурно-ритмических наслоений (подобный метод сосредоточения на аккордике, Ю.И. Тюлин называл гармоническим «скелетированием»; Ю.Н. Холопов – гармонической редукцией). Этот тип заданий способствовал развитию игровых и аналитических навыков гармонии.

В этом же практическом ракурсе нами были введены упражнения на игру *basso-continuo* или цифрованного баса – популярной техники обучения импровизации в западноевропейской школе с конца XVI по начало XVIII века. Сонаты Корелли для скрипки и чембало (партия которого выписывается как в цифрованном, так и в расшифрованном вариантах) стали прекрасным материалом для тренировки визуальных, мануальных и слуховых гармонических навыков студентов, дали платформу для более уверенной гармонизации цифрованных басов из сборника задач Аренского. И, наконец, высшим пилотажем в системе заданий по гармонии стали самостоятельные стилизации студентов. Помощь Елены Владимировны оказалась неоценимой в выполнении этих заданий в классе индивидуальной гармонии. На базе наиболее существенных гармонических, фактурных, ритмических и формообразующих характеристик стиля разных эпох и композиторов, студенты сочиняли композиции в стиле вокальной музыки эпохи Возрождения, в стиле барочных инструментальных концертов для скрипки и клавира, в стиле сонатных экспозиций композиторов-классиков, в стиле фортепианных и вокально-инструментальных миниатюр, вариаций романтиков и русских композиторов. Понимая сложность подобного типа заданий в практическом освоении истории музыкальных стилей, обычно Елена Владимировна предпосылала им некую музыкально-художественную идею. Например: начальные построения главной и побочной партий в сонатной экспозиции; метрические принципы стихосложения или ритмо-гармонические формулы определенного композитора (О. Лассо) в стиле ренессансного мадригала или карнавальных песен; характерные секвентные обороты в стиле Вивальди; целостную мелодию или инициальный мелодико-гармонический оборот в стиле русских или западноевропейских композиторов; тему для вариаций в стиле Шуберта или Глинки и т. п.

Удачному выполнению подобных заданий способствовало сотворчество Елены Владимировны, которая не только оценивала и поправляла (вернее, отмечала неудачные фрагменты с целью их переработки) сочинения студентов, но и предлагала свои варианты стилизаций, которые всегда являлись мощным стимулом для студентов, способствовали созданию позитивной творчески-соревновательной атмосферы на уроке. Елена Владимировна любила всех своих учеников, даже малоспособных к сочинению музыки. В беседах, на занятиях она всегда стремилась выявить их скрытый музыкантский потенциал, поощряя иногда не совсем удачные, но самостоятельные работы. Поэтому самым ярким моментом в курсе

арьиши в стихах» был экзаменационный концерт из сочинений студентов, который вызывавший интерес как студентов, так и педагогов.

Елена Владимировна Гохман оставила значительный след в музыкальной педагогике Саратовской консерватории, заразив нас новыми, нестандартными методами преподавания традиционных дисциплин. Ее отношение к музыке и всем проявлениям музыкантского начала останется навсегда примером для учеников – коллег и студентов.

М.Б. Цапкова

МГНОВЕНИЕ В ВЕЧНОСТИ. ХРОНИКА ХОРМЕЙСТЕРСКОЙ РАБОТЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ (ПАМЯТИ ДРУГА И МУЗЫКАНТА Е.В. ГОХМАН)

Вспоминая о нашей совместной работе, я однажды задумалась о том, случайно ли было то, что Е.В. Гохман обратилась десять лет назад ко мне с просьбой помочь исполнить ее замечательное музыкальное детище «Ave Maria» библейские фрески.

Думаю, что это не было случайностью, и доказательством тому служит первая афиша 1990 года концерта Союза композиторов Саратова в Большом зале консерватории им. Л.В. Собинова, где, оказывается, наши фамилии стояли рядом, но тогда я еще не была знакома с Еленой Владимировной. В том концерте звучала ее вокально-симфоническая фреска «Баррикады» на стихи русских революционных поэтов (1977), а я выступала с детским хором ДШИ № 1 города Энгельса, исполняла произведения В.В. Ковалёва. Видимо, уже тогда моей судьбой было начертано все последующие годы, начиная с 2000 года, работать, радоваться и огорчаться вместе.

Не имея хорового коллектива, я долго колебалась, прежде чем согласиться на предложение спеть «Ave Maria». После знакомства с партитурой, оказавшейся не только сложной по музыкальному материалу, но и достаточно объемной по размеру, я, все же, не могла отказать Елене Владимировне. Как сейчас помню, в интонациях разговора по телефону со мной было столько страсти и желания услышать свое произведение, что у меня язык не повернулся ей отказать.

И мы начали создавать хор из студентов исполнительских кафедр и музыковедов. 3 марта 2001 года состоялась премьера оратории «Ave Maria» библейских фресок для солистов, хора, оркестра и органа.

Премьера прошла с огромным успехом в Большом зале консерватории.

Хормейстерская работа над этим сочинением была крайне тяжелой. Хоровой коллектив, состоящий из певцов, некоторые из которых последний раз были в хоре в музыкальной школе, был не очень гибок в вокальном отношении, поэтому ему приходилось учить по ходу работы над партитурой. Особенно

сложна была третья часть «Crucifixus», эпизод «Dies irae», где хоровые партии изобиловали большими скачками, составляющими в одновременном звучании голосов резко диссонансирующие гармонии, порой не поддающиеся функциональному определению. В четвертой части – каноническое развитие темы «Alma redemptoris Mater» для семи голосов, хора и солистов, с большим количеством распевов одного слога на несколько звуков, сложным переменным размером дикционными разлитоциями... Для хорового коллектива, который только что сложился, все это было чрезвычайно трудным, но упорство певцов, солистов, оркестра и дирижера победило все трудности. Даже недостаточное количество совместных репетиций не помешало добиться успеха.

После премьеры «Ave Maria» Елена Владимировна впала в депрессию. В то время я даже слова такого не знала, за педагогической и концертной работой с ансамблями думать об этом было некогда, но, стараясь отвлечь ее от мрачных мыслей, пыталась вдохновить на создание новой музыки. Как-то Елена Владимировна робко заговорила о творчестве А.П. Чехова, о том, как он ей нравится, о том, что его мысли о жизни, природе созвучны ее мыслям. Сказала, что обычно никому не сообщает о своих планах и не показывает сделанные наброски, но для меня хочет сделать исключение. Извиняющимся тоном добавила, что сочинение будет для хора и оркестра, и на все мои предложения обратиться по поводу исполнения будущего сочинения к профессору Саратовской консерватории Л.А. Лицовой, Елена Владимировна ответила отрицательно, сказав, что друзей не предает. Мне пришлось ее уверить, что хор мы соберем. Споют те же студенты, которые пели «Ave Maria».

Пока созрел замысел «Сумерек» (название было дано после написания партитуры), мне тоже хотелось чем-либо заняться, и я попросила у Елены Владимировны что-нибудь, написанное ранее, и она дала мне посмотреть «Испанские мадригалы» на текст испанского поэта Ф.Г. Лорки. Произведение мне понравилось, и как-то в беседе с Еленой Владимировной я подала ей идею исполнить его, тем более, что ранее оно не звучало целиком.

И опять у меня началось беспокойное время. Вокальным ансамблем в 14 человек столь непростое сочинение мы бы не потянули, и я договорилась с руководителем еще одного ансамбля – О.В. Ощепковой. Елена Владимировна вела переговоры с инструменталистами, солистами и дирижером Игорем Головащенко. Его долго уговаривать не пришлось, так как после успеха «Ave Maria» он сразу же согласился на исполнение «Испанских мадригалов».

На начальном этапе не все складывалось ровно. Ребята не сразу восприняли сложный ритм произведения и множество переменных размеров. Сложен был номер «Андалусия» без сопровождения, очень светлый, завоораживающий по характеру и звучанию.

Но чем дальше продолжалась работа, тем больше музыка нравилась, пока не стала безраздельно господствовать в молодых сердцах.

После напряженной работы, преодолевая как технические, так и организационные трудности (исполнители были из разных учреждений – театры, филармония, консерватория, училище) «Испанские мадригалы» были исполнены с большим успехом 18 ноября 2002 года.

Мои хористки настолько влюбились в музыку, что после концерта не отпустили плашки и просили у автора ноты тех частей (включая сольные и инструментальные), которые им больше всего понравились.

Вспоминая о работе над партитурой «Сумерек», могу сказать, что начали разучивать ее прямо «из-под пера» автора. Кроме чисто хормейстерской работы вновь встал вопрос, где брать певцов. На этот раз мне пришлось договариваться с руководителем вокального ансамбля И.А. Свиридовой и опять приглашать ребят из консерватории. Елена Владимировна вместе с А.И. Демченко договорилась с М. Тургумбаевым, что в исполнении будет участвовать симфонический оркестр, состоящий из студентов консерватории, и, конечно же, дирижировать должен опять И. Головатенко.

Музыка «Сумерек» оказалась не только сложной в техническом отношении, но и очень интересной, даже интригующей. Выразительный музыкальный язык, прекрасный чеховский текст, наполненный философским содержанием и пронизанный болью за состояние нашей природы – все это вызывало чувство единения исполнителей со слушателями и буквально поражало фантастически красивыми и оркестровыми красками.

Премьера вокально-симфонических медитаций по мотивам произведений А.П. Чехова «Сумерки» состоялась 22 декабря 2003 года.

Первое исполнение духовных песнопений для мужского хора и камерного оркестра на псалмы Давида и откровения Иоанна Богослова «И дам ему звезду утреннюю» состоялось 1 декабря 2005 года. Публика восприняла музыку с большим интересом и долго не отпускала автора, хотя Елена Владимировна была не совсем довольна исполнением, которое не было доведено до совершенства из-за малого количества совместных репетиций хора и оркестра. Еще она переживала, что премьерой дирижирует не И. Головатенко.

Говоря о хоровой работе над партитурой «Звезды» хочется отметить один момент: при первом знакомстве с нею партитура кажется не очень сложной, но потом выявляется множество деталей, над которыми надо трудиться много и упорно.

Нашей основной сложностью была нехватка высоких мужских голосов, и это беда многих коллективов. Работая со студентами музыкального училища, мне приходилось сталкиваться с тем, что ребята не могут быстро освоить сложные и переменные размеры (7/4, 8/4, 3/2, 9/4). Частые синкопы также поначалу выбивали их из колеи. Много внимания пришлось уделить эпизоду «И не раскалялись они в делах своих», написанному в имитационном складе с синкопированным ритмом во всех голосах. Здесь же выявились и дикционные трудности из-за текстового разночтения.

Эпизод «И омрачилось солнце» очень труден из-за произнесения текста по слогам, неравномерно перебиваемого паузами. Это сложно как в ритмическом, так и в дикционном отношении.

Во фрагменте «Се, стою у двери и стучу», изложенном в виде канона с переменным размером, достаточно сложно донести до слушателя текст в трехголосии, звучащем на фоне партий первых и вторых басов. Хоровой материал вместе с оркестровым сопровождением звучит величественно и завораживающе. Взаи-

мосвязь музыки и текста, богатство хоровых и оркестровых красок впечатляют и заставляют задуматься о смысле жизни и совершаемых нами поступках.

Кроме произведений ораториального жанра хочется остановиться на трех хорах, написанных Еленой Владимировной в последние годы. Это запоминающиеся и достаточно сложные по музыкальному языку произведения: пьеса в стиле «Мадригала», «Дом, который построил Джек» и четыре хора на стихи А. Блока «О чем поет ветер?».

После премьеры «Ave Maria», работая над «Испанскими мадригалами», я начала готовиться к своему юбилею, и Елена Владимировна в качестве подарка преподнесла мне «Мадригал». Хочется сказать, что идея создания «Мадригала» родилась тогда, когда Елена Владимировна читала студентам-музыковедам курс, посвященный истории стилей, и в разговоре со мной пожаловалась, что когда речь заходит о мадригалах эпохи Возрождения, студенты не чувствуют особенностей музыкального языка этого стиля. Я предложила написать какую-нибудь небольшую пьеску и все объяснить студентам на ее примере. И вот спустя месяц или два, Елена Владимировна пригласила меня к себе, чтобы показать свой пример стилизации мадригала. Сыграв его на фортепиано, она сказала, что хотела бы подарить его мне на юбилей, чтобы этот маленький «опыт» прозвучал для публики. Правда, она тут же посетовала, что не знает автора слов, но этот текст использовал в своем мадригале Б. Донато.

Мадригал написан для вокального ансамбля а cappella, соло тенора, флейты и клавесина и состоит из двух частей.

Первая часть спокойная и неторопливая. Основная тема проходит у солиста, поющего с закрытым ртом на фоне хора. Пение солиста и ансамбля чередуется с небольшими инструментальными фразами.

Вторая часть написана в простой трехчастной форме с инструментальным вступлением и заключением. Крайние разделы хоровые, средний – инструментальный, соло флейты и клавесина. Инструментальное вступление переходит в хор, прихотливый ритм и использование одноименных мажора и минора создают неповторимый колорит эпохи Возрождения. Определенные трудности были связаны с продолжительными распевами слогов, неожиданными переходами из одной тональности в другую, избытком синкоп. Много внимания пришлось уделить характеру звука, он должен был быть светлым и свободно льющимся, наперекор всем ритмическим и гармоническим трудностям. Сложность представляло и сохранение ощущения «себя в тональности», чтобы завершения хоровых фраз плавно сливались с начальными фразами флейты и клавесина как в середине второй части, так и в конце.

Первое исполнение «Мадригала» было приурочено к моему юбилею в 2002 году, а на концерте памяти Е.В. Гохман в Доме работников искусств мы с ребятами добились, как мне кажется, светлого, легкого и интонационно чистого звучания.

После премьер «Сумерек» и «Звезды» Елена Владимировна опять загрустила и, встречаясь со мной, говорила, что хотела бы написать что-нибудь для моего ансамбля, но не знает, что мы сможем спеть. Я, как всегда, старалась ее убедить сочинять, а если произведения предназначено для моего ансамбля, то пусть оно будет не очень сложное и не более чем для трех-четырех голосов.

... приближался мой юбилейный концерт, и мне хотелось спеть что-нибудь новое с имеющимся у меня вокальным ансамблем теоретического отделения.

И вот однажды Елена Владимировна по телефону прочитала мне несколько симпатичных стихов С.Я. Маршака – «Старушка и пудель», «Дом, который построил Джек» и «Тихую сказку», заинтересовавшись, есть ли у кого стихи на эти тексты. Обычно Елена Владимировна старалась брать для своих концертов темы и тексты, которые еще не были «озвучены», но в данном случае два стихотворения уже были положены на музыку. Мне удалось убедить Елену Владимировну, что у нее все будет звучать по-другому, и я более чем готова, что это будет интересно и необычно. Когда произведение было уже почти готово, мы начали его учить. Внимательно перечитав стихи, я задумалась над тем, как интересней исполнить хор «Дом, который построил Джек», ведь на сцене целый спектакль со множеством действующих лиц, хоть и молчащих, да и остальные два хора также «напрашивались» на театрализацию. С одной из своих студенток Натальей Антиповой мы решили привлечь детей, чтобы разыграть в постановках все три сценки. Это предложение Елена Владимировна восприняла с энтузиазмом и решила написать между номерами инструментальные интермедии, во время которых дети могли переодеться. В результате произведение получило название «Дом, который построил Джек» для вокального ансамбля, флейты, гобоя и ударных. Премьера состоялась 17 марта 2007 года.

«Тихая песенка» (у С.Я. Маршака – «Тихая сказка») написана в трехчастной репризной форме. Основная тема в темпе Андантино, нисходящая спокойная и плавно, звучит у теноров на квинтовой педали басовой группы. Вместе с сопранками гобоя она звучит умиротворенно и неторопливо. Тема женского хора в Ре мажоре и теноровая тема, звучащая в соль миноре, приносят тревожно-поту, но в репризе возвращается прежний темп, и тема проходит у сопрано, завершая хор на пиано.

«Старушка и пудель» – достаточно развернутая хоровая картина. Основная тема первоначально звучит у сопрано, остальные голоса аккомпанируют с закрытым ртом: басы, создающие опору, и трехголосный женский хор все время поют стаккато. В техническом отношении это достаточно сложно и требует от певцов хорошего чувства как ритма, так и тональности. Все повествование сопровождается репликами флейты и гобоя. По мере развития сюжета к соло сопрано прибавляется тенор, а позже и бас.

Композитор использует имитацию в изложении темы на словах: «Старушка и пудель смотрели в окно». В результате вместе с хоровым аккомпанементом в партитуре одновременно должны звучать семь голосов. И опять Елена Владимировна была ограничена нехваткой певцов в моем ансамбле, и только мои уверения, что я их найду, и все будет в порядке, давали ей простор для творчества. В результате к нам присоединился вокальный ансамбль Ю.В. Оценковой, чтобы исполнить партию сопровождения.

Как в хоровых партиях, так и в партиях флейты и гобоя были использованы разные штрихи и технические приемы: акценты, глиссандо, трели, разные способы звуковедения, различные ритмические фигурации, триоли, синкопы. Над всем этим пришлось потрудиться.

76081

БИБЛИОТЕКА
ГОСКОНОСЕРВИСА
ИМ. Л.

«Дом, который построил Джек» также сложен по своему музыкальному языку: постоянно меняющийся размер, связанный с перечислениями в тексте, удлинением музыкальных предложений, темп, динамика, использование различных приемов изложения музыкального материала, темы, переходящие от женских голосов к мужским и постоянно вклинивающиеся в хоровую партию инструментальные реплики – все это требует от певцов хорошего знания партитуры и достаточно высокого исполнительского уровня.

Тема с текстом «В доме, который построил Джек» проходит унисонно рефреном восемь раз (по количеству персонажей), но каждый раз в новой тональности, что придает ей новую окраску.

Поскольку все три хора звучат а cappella, то основной сложностью (помимо всех остальных вокально-хоровых) является интонационная, и поэтому исполнение этой интересной партитуры доступно только певцам очень трудолюбивым и влюбленным в свою профессию, каковыми и явились первые исполнители этого сочинения в 2007 году на моем юбилейном концерте в Центральной научной библиотеке Саратова. Второй раз «Джек» прозвучал в том же году Малом зале консерватории, но уже без театрализованного действия. На концерте присутствовала Елена Владимировна, которая с большой теплотой поблагодарила участвовавших в нем ребят, подарив им апельсины и конфеты.

На протяжении всех лет нашей творческой и просто человеческой дружбы Елена Владимировна много раз читала мне стихи А. Блока и, кроме ранних созданных хоров на его тексты, мечтала написать еще одно большое вокально-симфоническое произведение. Какова будет его форма, кто будет его исполнять – этого она не знала. Вообще, начиная сочинять, она не всегда продумывала сразу, какой будет форма сочиняемого произведения. Она вырисовывалась постепенно по мере написания отдельных фрагментов.

Так было и в конце 2008 года, когда Елена Владимировна познакомила меня некоторыми набросками – хоровыми и сольными – написанными на стихи А. Блока. Среди них были четыре хора без сопровождения с флейтой, маримбой и колоколами. В двух солистами были тенор и сопрано. Партитура была еще в стадии написания. Елену Владимировну беспокоил вопрос, смогу ли я исполнить их со своим небольшим вокальным ансамблем. При всей камерности звучания каждый из номеров (особенно №3 «Кто-то шепчет») требовал состава не менее шестнадцати человек, в каждой партии было *divisi*. Почти до самого концерта именно хор «Кто-то шепчет» никак не получался – тенора никак не могли попасть на свои терции после пауз. Елена Владимировна сокрушалась и говорила, что это, наверное, ее просчет, а я уверяла ее, что виновата музыкальная подготовка студентов, которые занимаются вокальным ансамблем всего два года и по два часа, а то и меньше, в неделю. Для таких серьезных сочинений этого крайне мало.

Эти хоры отличаются необычайным колоритом. Елена Владимировна мыслила своих сочинений без хора и каждый раз с грустью говорила: «Я бы написала и детскую оперу, и балет, и любой мюзикл, если бы театры сделали такой заказ». В четырех хорах проявилась огромная любовь, как к хоровому звучанию, так и к стихам А. Блока. Елена Владимировна вновь показала себя композитором, знающим тембровые и тесситурные возможности как соло, так и хоровых голосов.

Идиоптичный прием «хорового фона» и солирующего голоса применен Еленой Владимировной в первом номере «Ветер». Сочетание флейты и соло голоса и баритона, а затем вступающего сопрано передают атмосферу грусти и печальности своим звучанием.

О стихах, лежащих в основу хора «Девушка пела» Елена Владимировна говорит мне много до его создания, она была влюблена в них, а написав музыку, замеченная: «Ну, если я что-то написала не так, надеюсь, Александр простит меня». Темы этого хора мелодичны, хотя и очень невелики по масштабу. Они строятся на четырехзвучном восходящем мотиве. Контрастом звучит нисходящая тема у солирующего тенора, «так пел ее голос». Далее хоровая тема прерывается репликами тенора и сопрано.

Красотой партитуры поражает третий хор «Кто-то шепчет». Партитура пользуется красочными средствами выразительности: квинтовая органная педаль басов, стаккатное звучание альтов, прихотливо развивающаяся тема тенора чередующаяся с репликами сопрано, имитации – все это создает картину постоянно меняющегося настроения как результат чуткой реакции на тонкие нюансы поэтического текста.

Завершающий хор «Они звучат» контрастен предыдущим и звучит возвышенно и жизнеутверждающе. Этому способствует четырехголосие гармоническое оклада с элементами имитации в среднем разделе («Кто уследит»), ликующее звучание всего хора, соло тенора и колоколов в заключении.

Сюита «О чем поет ветер?» (так первоначально называлось это произведение) на стихи А. Блока для камерного хора, соло тенора и сопрано, флейты и колоколов была исполнена в авторском концерте композитора 30 апреля 2009 года в Саратовской консерватории. Два хора – «Девушка пела» и «Они звучат» прозвучали 15 ноября 2010 года в концерте памяти Е.В. Гохман в Доме работников искусств города Саратова.

Говоря о творчестве Е.В. Гохман и исполнении многих ее произведений, хочется сказать о человеке, без которого не состоялась бы ни одна премьера, начиная с «Ave Maria» и до последних дней ее жизни. Это Александр Иванович Демченко. Он все эти годы был и остается идейным вдохновителем и организатором всех премьер и авторских концертов. Многочисленные статьи и книги о творчестве Е.В. Гохман, написанные им, прочитанные лекции не только в Саратове, но и в других городах, дают надежду на то, что ее творчество не будет забыто, и многие из ее произведений будут исполняться в Москве и Санкт-Петербурге.

Говоря о хормейстерской работе с произведениями крупной формы, хочется еще рассказать о небольших, но интересных хоровых сочинениях, написанных Е.В. Гохман в разное время – это детские песни и хоры. В них также видны мастерство, удивительная простота музыкального языка и вместе с тем изобретательность, а иногда и желание повеселиться вместе с ребятами, участвующими в творческом процессе.

Таковы, например, «Котята» – песенка для малышей на стихи С. Михалкова. В рекомендациях автора для исполнителя есть такая фраза: «Пение может сопровождаться движением – игрой, в которой как бы принимают участие действующие лица сценической группы – пять котят». При всей кажущейся простоте песня имеет ряд вокально-

хоровых трудностей. Необходимо, чтобы дети имели достаточно широкий певческий диапазон (больше октавы) и хороший слух, так как сопровождение не дублирует партию хора. Определенную сложность также представляет и сочетание вокала и движения. Песня «Котятка» была исполнена подготовительным хором ДМШ №21 в школьном концерте, дирижер А. Цапкова, концертмейстер Т. Иванова.

Сюита из шести детских песен на слова Ю. Яковлева «В зоопарке» была написана в 1975 году. Дети исполняют ее с большим интересом. Каждая песня – как живая картинка, выразительно и вместе с тем просто изображающая героев: смотрителя, петуха, бегемотика, животных и детей, занимающихся зарядкой, фантазеров, ребят, поющих о родном крае. Несмотря на то, что цикл был написан достаточно давно, он звучит свежо и современно. Цикл был исполнен в концерте памяти Е.В. Гохман 11 ноября 2010 года в Доме работников искусств детьми подготовительного и старшего хора ДМШ №21, руководители Г. Баширова и А. Цапкова, концертмейстер Т. Иванова.

Цикл «Времена года» состоит из четырех разных по содержанию, характеру средствам музыкальной выразительности хоров.

«Весна» – радостная сценка пробуждающейся природы. Несложная хоровая партия звучит на фоне повторяющихся фортепианных аккордов, совсем не поддерживающих ее, но создающих характер стремительно сбегающих к реке ручейков. Хор имеет двухчастную форму, и вторая часть контрастна по музыкальному материалу. Меняется мелодия у хора, в сопровождении появляются триоли. Движение менее подвижное, что придает заключению гимнический характер.

«Лесной барабан» – живописная картинка, изображающая поход детей в лес. Композитор использует в этом номере ударный инструмент – коробочку, ее партия очень освежает и оживляет хор. Сложность представляет чередование коротких хоровых фраз, прерывающихся фортепианными репликами, а также имитационный склад среднего раздела. Этот хор очень непрост и требует от певцов хорошей вокальной подготовки и умения слушать друг друга.

«Осенняя песенка» написана в двухчастной репризной форме. В ней используются элементы подголосочной и имитационной полифонии, а в конце первой части звучит канон. Детям исполнить это не просто, тем более, что партия хора не поддерживается сопровождением, оно самостоятельно и дополняет хоровую партию.

«Идет зима» – жизнерадостный, стремительный по характеру номер, написанный в миксолидийском ладу. В нем можно отметить любовь Е.В. Гохман к параллельным трезвучиям и октавам – это противоречит всем правилам гармонии, но очень ярко говорит о некоторых особенностях стиля композитора. Цикл «Времена года» на слова Филимонова был исполнен старшим хором ДМШ №10 в Малом зале консерватории в 2006 году, руководитель А. Цапкова.

В заключение хочется отметить, что знакомство подрастающего поколения музыкантов, студентов училища и консерватории с произведениями Е.В. Гохман, общение с ней в процессе работы над ними, духовно обогатило ребят и дало много из них путевку в жизнь. Студенты разных специальностей, прошедшие через «школу пения» Е.В. Гохман, сейчас, помимо своих основных занятий, поют в разных хорах, как церковных, так и светских, и с благодарностью вспоминают годы больших премьер композитора.