

К вопросу о (не)возможности строгого определения камерного пения¹

Е. А. Сергеева

Статья посвящена истории становления камерного пения как самостоятельного жанра. Прослеживается развитие камерно-вокального исполнительства от любительского салонного музицирования до статуса профессии, которая предполагает специальную профессиональную подготовку в консерваториях. Показаны факторы, которые в разные эпохи влияли и продолжают влиять на становления этого жанра. Среди них такие, как исполнительские моды и стереотипы, педагогические подходы к профессиональной подготовке, развитие звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий, урбанистические тенденции и другие. Обращается внимание на отсутствие в научно-методической литературе строгого определения камерного пения. Предпринята попытка выделить характерные свойства камерного вокального исполнительства, которые могли бы лечь в основу строгого определения.

Ключевые слова: камерное пение, академический вокал, романсы, камерно-вокальное исполнительство, *musica da camera*, камерный и оперный певец

On the (Im)possibility of an Exact Definition of Chamber Singing

Ekaterina A. Sergeeva

The article examines the history of chamber singing's formation as an independent genre. The author traces the history of chamber vocal performance from amateur salon

¹ Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Н.Х. Орловой.

music to the level of a profession demanding specialized conservatory education. The article identifies factors that have influenced and continue to influence the genre's development in different eras. These factors include performance trends and stereotypes, educational approaches to professional training, the development of sound recording and reproduction technologies, urban trends, etc. The author draws attention to scholarly and methodological literature's lack of an exact definition of chamber singing. An attempt is made to define the characteristic features of chamber vocal performance that might provide a basis for a formal definition.

Keywords: chamber singing, classical vocal music, romances, chamber vocal performance, musica da camera, chamber and opera singer, concert genre

В научно-педагогической литературе тема камерного пения широко освещена в аспекте исполнительской практики. Однако несмотря на то, что специалисты в области теории и методики вокального искусства признают существование камерного пения как самостоятельного жанра, можно говорить о том, что строгого академического определения, как нам кажется, не сложилось. Мы можем видеть набор характеристик, которыми описывается вокальное камерное исполнительство, но оно не является исчерпывающим как показывает история развития этого жанра. В научно-методических изданиях мы также находим требования к профессиональным качествам камерных певцов. И они тоже не отражают это искусство в полной мере. Очевидно, что дать определение жанру камерного пения и выделить стилевые особенности не так просто. Проследим как трансформировалось понимание этого жанра, какие существовали подходы к определению этого вида вокального исполнительства.

В рецензиях на концерты Зои Лодий (1886–1957) под «камерной песней» предлагается определение как «своеобразное синтетическое целое, в котором текстуальное зерно стихотворения неразрывно облечено в звучащую оболочку музыки, которое являет собой слитный, органически целостный образ, где границы слова совпадают с границами звука, напева, мелоса» [4, л. 90]. Л.Б. Дмитриев пишет, что «камерное пение – исполнение романсов, песен, главным образом соло или небольшими ансамблями» [1, с. 227]. К.И. Маргунова: «<...> камерно-вокальное исполнение – это область исполнительства, где формируются своеобразные тип мышления музыканта и определённые художественно-экспрессивные средства <...>» [5, с.79]. В ряде других источников используется отсылка к латинскому слову *camera* (в переводе комната), что означает воспроизведение музыки в домашней обстановке. Но ни один из представленных вариантов полноценно не характеризует данный вид музыкального искусства.

Обратимся к истории музыки. Опыт музыкального восприятия и научные факты свидетельствуют о том, что в европейской культуре складывались три стиля пения: хоровой (идущий от церковных песнопений), оперный и камерный. Следует отметить, что в нашей работе мы не рассматриваем фольклорный, бытовой, эстрадный и джазовый вокал, сфера нашего интереса только европейское академическое пение².

Истоки камерной вокальной музыки восходят к эпохе средневековья, но термин («*musica da camera*» от лат. *camera* — комната) утверждается только в XVI в. Камерной считалась любая светская музыка, предназначенная для исполнения в домашних условиях или при дворах монархов, и противопоставлялась музыке церковной и театральной. Знаменитый певец и педагог

² Об этом см.: [8].

П. Ф. Този в своём трактате «Взгляды древних и современных певцов» выделял три разных рода стилей: камерный, церковный и театральный. Он считал, что на оперной сцене манера пения должна быть оживлённая и разнообразная, в камерной обстановке — более изысканная и мудрёная, а в церкви — серьёзная и исполненная аффекта [19].

В дальнейшем камерной музыкой стали называть произведения, рассчитанные на небольшое число исполнителей и ограниченный круг слушателей – знатоков и любителей. Постепенно значение камерной музыки как «музыки для избранных» отпало, начали устраиваться публичные камерные концерты, которые стали неотъемлемой частью европейской музыкальной жизни.

Камерное вокальное искусство в своём полноценном виде сформировалось в XIX веке. Этому послужили две главные причины: во-первых, появились исполнители, которые посвящали свою творческую жизнь именно камерному пению; во-вторых, к этому времени сложился богатый корпус сочинений вокальной лирики и выделились основные школы – прежде всего, французская, немецкая и русская.

Камерной вокальной музыке особенное внимание уделяли композиторы-романтики, которых очень привлекал лирический мир чувств человека. Они создали отточенный, разработанный в тончайших деталях жанр вокальной миниатюры, а также вокально-песенные циклы, объединённые одной идеей.

Как известно, в России первой прославленной камерной певицей стала Мария Оленина-д'Альгейм (1869–1970). Ц. Кюи писал о ней: «Петербург слышал певиц с более сильным, пожалуй, более красивым голосом, с более совершенной, хотя и совсем не нужной колоратурой, но более талантливую — никогда!» [10, с. 45]. Певица обладала посредственными вокальными данными,

но её исполнительство и интерпретация музыкальных произведений поражали слушателей.

В. В. Тимохин в книге «Мастера вокального искусства XX века. Очерки о выдающихся певцах современности» отмечает, что материал многих первых камерных певцов трудно было отнести к разряду «выдающегося» [12, с. 7]. Их голосам определённо не хватало силы, яркости, блеска, широты диапазоны, красоты тембра. Но в маленьких помещениях, где сначала давались камерные концерты, певец мог наполнить зал и не обладая от природы особенно звучным и большим голосом. Что касается музыкальности, одухотворённости, эмоциональной выразительности, то в этом отношении большие художественные достижения камерных певцов сразу же были безоговорочно приняты публикой и критикой.

Возможно, это одна из причин, почему долгое время существовала точка зрения, что камерный репертуар рассчитан на певцов с маленькими голосами, не способных реализовать свой потенциал в оперном искусстве.

О том, что студенты-вокалисты зачастую проявляют отношение к камерной вокальной музыке как к второсортной свидетельствуют слова преподавателей. Например, Тихонова Марина Викторовна, старший преподаватель Института «Академия имени Маймонида» пишет: «Большинство студентов ориентированы на оперный жанр, крупную форму, и соответственно, на объёмный звук, прорезающий оркестр и способный озвучить большие залы оперных театров. Их интересует работа с дирижёром, партнёрами, тонкости изучения роли, актёрского мастерства. Как правило, изучение камерного репертуара не представляется достаточно интересной и волнующей работой для многих студентов, некоторые ошибочно полагают, что это негативно сказывается на вокальной технике, облегчая их голос, уменьшая диапазон» [13, с. 243].

Надежда Юрьевна Юренева (1933–2006), певица и педагог, в одном из своих интервью говорила о роли камерного пения в развитии певца: «Большинство наших студентов хотят петь в опере, и к камерной музыке относятся как к чему-то не особо важному. Поэтому и появляются недостатки в развитии вокальной техники: неясная дикция и неумелая работа со словом, грубая фразировка, отсутствие «пропетости» мелких длительностей и затактов, отсутствие акцентов и неверные ударения и т. д. Этот вокально-технический арсенал певца развивается благодаря работе над камерным репертуаром» [17, с. 41].

Всем известны примеры великих певцов, прославившихся в равной мере, как в камерном, так и оперном творчестве: Федор Шаляпин, Антонина Нежданова, Галина Вишневская, Евгений Нестеренко, Елена Образцова, Элизабет Шварцкопф, Рене Флеминг и многие другие. То есть сила голоса не является критерием в искусстве камерного вокального исполнительства. Точно так же как и размер помещения, в котором концертирует вокалист. Изначально, как уже было сказано, вокальные миниатюры исполнялись в небольших помещениях и были предназначены для узкого круга. Но в современной культуре романсы и песни можно услышать в крупномасштабных концертных залах и даже на сцене оперных и драматических театров. Зачастую на больших площадках используется звукоусиливающая аппаратура, помогающая донести даже самые тонкие нюансы на piano до самого дальнего слушателя. А видео трансляция лица исполнителя на крупногабаритном экране стала хорошим подспорьем для публики, кому затруднительно разглядеть мимику и жесты певца с последнего ряда. Ещё 100 лет назад мы не имели таких технических возможностей, поэтому камерный репертуар исполняли только в небольшом пространстве, где каждый слушатель мог увидеть и услышать исполнителя

в естественной акустической обстановке. Развитие технологий стало частью нашей современной культуры, которая внедрилась и в академический вокал. Поэтому размеры сцены и акустическое пространство в искусстве камерного пения на сегодняшний день уже не определяют само искусство.

Цифровизация повлияла не только на исполнение, но и на восприятие слушателя. В обществе обсуждается проблема, связанная с восприятием звука через проигрывающие устройства. Современный зритель, который приходит в концертный зал, встроен в звуковую медийную культуру. Ему привычно слушать обработанный музыкальный звук через звукозаписывающую аппаратуру. Поэтому возникает проблема восприятия живого исполнительства. К тому же камерное академическое пение не предполагает красочный быстро сменяющийся визуальный ряд, к которому приучено современное общество. Можно предположить, что такие реалии являются причиной невысокого интереса к данному жанру сегодня.

Изучая методическую и историческую литературу по камерному вокальному исполнительству, часто это искусство определяют как пение в сопровождении одного инструмента или камерного ансамбля. Но в наше время мы можем посещать концерты, где романсы певец исполняет в сопровождении оркестра. Из фортепианной партии делается переложение для оркестра и это приобретает особое звучание. При этом камерная музыка, которую написал композитор, продолжает оставаться своим жанром, но, несомненно, трансформируется в новое впечатление и ощущение.

Что касается психофизиологического механизма звукообразования, то академическое пение (камерное и оперное) могут опираться на одну и ту же технику вокализации. Как заметил Е. Нестеренко: «Чего только не услышишь о камерном пении, о разделении вокалистов на

оперных и камерных! Не надо этого делать — певец это певец, а камерная или оперная музыка — просто разные жанры, в которых артисту приходится выступать» [7, с. 88]. Однако исполнители, преподаватели, исследователи вокала признают, что эти певческие стили существенно отличается друг от друга. Карина Ивановна Маргунова, ученица прославленной камерной певицы Нины Львовны Дорлиак (1908–1998), рассказывает, что её педагог учила относится к камерному и оперному пению одинаково с точки зрения техники и вокальным приёмам, но все же видеть разницу, которая заключается в законах каждого жанра и в способе интерпретации исполнителя [5, с. 78]. По словам Тихоновой Марины Викторовны «камерное звучание голоса не подразумевает различия в технике пения, данное понятие в большей степени относится к нюансировке, стилистической интерпретации и внутреннему состоянию исполнителя во время исполнения» [13, с. 245].

Следует отдельно сказать о разнице оперного и камерного исполнительстве в социокультурном аспекте. История показывает нам тесную связь театра с придворным церемониалом. Такой жанр как опера отличается масштабом эмоционального, визуального и акустического воздействия на зрителя своим синтетическим наполнением. Многие постановки были приурочены к значимым политическим и общественным событиям (восшествию на престол и чествованию царствующих особ). Также известно, что в оперном театре часто организовывались деловые встречи и свидания, а музыка служила увеселительным фоном. Камерная музыка, напротив, всегда была связана с эстетическими потребностями и лирическими переживаниями. Вокальные сочинения в атмосфере салона требовали от публики особой сосредоточенности и понимания музыки. «Область камерно-вокального искусства нацелена на интимный процесс восприятия, предполагающий достаточно бога-

тый слушательский опыт, основанный на интересе и внимании со стороны публики не только к музыкальной, но и к поэтической стороне произведения. Концерт камерно-вокальной музыки предполагает диалог подготовленного слушателя с не менее подготовленным исполнителем, поющим не только голосом, но и... интеллектом» [6, с. 60].

Театральный и концертный жанр требует разных художественных и стилистических приёмов. Как в живописи полотно, написанное маслом, отличается от акварели, так в вокальной музыке оперная партитура отличается от камерной средствами воплощения.

Очевидно, камерное пение предполагает уровень исполнительского мастерства, которым следует овладеть певцу для убедительного исполнения произведений данного жанра. Обозначим основные положения, которые на наш взгляд являются определяющими в рассматриваемой сфере, но, безусловно, не являются исчерпывающими в своём роде.

Значение слова

В камерном вокальном искусстве музыка тесно переплетается со словом. «Основа камерного пения – слияние слова и свободно льющегося вокального звука, полного певучей выразительности, - *cantabile*» [3, с. 16]. Несомненно, что даже самый прекрасный голос не сможет продемонстрировать камерное вокальное мастерство без чёткого слова, хорошей дикции и фразировки. Валентина Александровна Китаева (1918–2004) отмечала, что в камерном классе студенты часто не придают значение словесному тексту, а озадачены только самим звуком и тем, как правильно спеть ноты.

В камерном репертуаре тексту придаётся особое значение. Исполнительские приёмы и интерпретация во многом определяются именно словом. Ведь большинство романсов были написаны на стихи выдающихся по-

этов прошлого или современности. В основе музыкального произведения была заложена высокая поэзия, настоящие шедевры поэтического искусства, которые диктуют исполнителю драматургию, образ, интерпретацию.

Текст вокального произведения особенным образом влияет на использование исполнительских приёмов певца. Например, в драматически насыщенных сочинениях Мусоргского «Блоха» или Даргомыжского «Старый капрал» требуется выразительное слово и превалирует декламационный стиль. Другой пример, когда слово диктует использовать стиль *parlando* («говорком»), требуя произносить текст очень быстро и чётко: Шуберт «Охотник», Глинка «Попутная».

Интересно сравнить, как разные композиторы пишут музыку на одно и то же стихотворение. Вспомним «Испанский романс» Пушкина. Созданные произведения Глинки, Даргомыжского, Метнера различны и по строю языка, колориту, эмоциональной составляющей. Фонетика – важная составляющая романса или песни, которая закладывает фундамент в создании вокального исполнительства.

Блистательная камерная певица Н. А. Дорлиак большое внимание уделяла культуре речи, навыкам музыкально-художественного интонирования, и конечно же, самой дикции. Владеть словом и доносить до зрителя суть вокального произведения – было одним из главных педагогических принципов Дорлиак в работе со студентами. «Слово должно быть полётным. Правильно понятое и осознанно произнесённое слово открывает путь к сердцу исполнителя, а от вас - к слушателю» [Цит. по 14, с. 5].

К разделу о значении слова также можно отнести владение иностранными языками, которые являются значимой составляющей в исполнении зарубежного репертуара камерной вокальной музыки. Крайне важным в исполнении романсов на иностранных языках является перевод поэтического текста, разбор смысла каждого

слова и правильное произношение. Следует заметить, что использование эквивалентного перевода, который часто встречается в советских нотных изданиях, не рекомендуется использовать в своей подготовке. Для сравнения «Любовь поэта» Шумана в подлиннике и в переводе – это два разных произведения. Русскоязычные версии достаточно вольно трактуют оригинал, изменяя не только мелодику и ритмику, что неизбежно, но и смыслы. А вот это уже может разрушать сам замысел композитора, опирающегося в музыкальной трактовке на оригинальный текст. В переводе могут оказаться утрачены именно те смыслы, что были основными для композитора.

Например, известный нам романс Шуберта «Лесной царь» в оригинале – «Erlkönig», что дословно переводится как «Ольховый король». Другой пример – романс Штрауса в оригинальном названии «Morgen». В русском переводе можно встретить как «Утро», так и «Завтра», потому что «Morgen» действительно в переводе с немецкого имеет два значения. Но по первой строчке романса, где morgen написано с маленькой буквы очевидно, что речь идёт про наречие – завтра, потому как в случае с существительным – утро – Morgen пишется с большой буквы по правилам немецкого языка. И такие различия в переводе могут влиять не только на само название произведения, но и на сюжет текста, настроение и образ. Поэтому певец, работая над зарубежными вокальными сочинениями, должен дословно понимать смысл всего текста. И сегодня мы имеем все возможности для этого: онлайн-переводчики, различные компьютерные программы, а также бесплатные сайты с видео, где разбирается произношение текста вокальных произведений. «Чаще всего слово при пении совершенно пропадает. Между тем слово – тема для творчества композитора, а музыка – его творчество, т. е, пережи-

вание данной темы, отношение к ней композитора. Слово – что, музыка – как» [9, с. 158].

Взаимодействие певца и концертмейстера

В камерном исполнительстве концертмейстер (как правило, пианист) является полноценным партнёром певца. Он также помогает раскрыть музыкально-художественный образ произведения. Нам известны прославленные дуэты, которые являются образцом высочайшего уровня ансамблевого исполнительства: Федор Шаляпин и Сергей Рахманинов, Дитрих Фишер-Дискау и Джеральд Мур, Нина Дорлиак и Святослав Рихтер, Галина Вишневская и Мстислав Ростропович, Дмитрий Хворостовский и Михаил Аркадьев, Елена Образцова и Важа Чачава и многие другие.

Важа Чачава размышляя о концертмейстерстве выразил мнение, что его суть в триединстве: соло – ансамбль – сопровождение. «Грань между тремя компонентами фигуры иногда почти неразличима – соло гибко перетекает в ансамбль, в моменты драматических спадов рояль отступает на второй план, выполняя функцию сопровождения... И каждый из трех параметров одинаково важен – нельзя, скажем, выразительно исполнить соло и как бы между прочим эпизоды с простым сопровождением» [15, с. 83]. Взаимодействие певца и концертмейстера – это всегда индивидуальная работа, которая способствует персональному раскрытию партнёров.

В узкопрофессиональном сообществе музыкантов бытует такое понятие как «вокальные уши», которое применяется к концертмейстерам, которые способны не только помочь вокалисту выучить нотный материал, но и могут анализировать приёмы звукоизвлечения, тембрового наполнения, подсказать певцу о вокальных и интонационных недостатках.

Как правило, пианисты больше подкованы в вопросах истории и теории музыки, нежели вокалисты, поэтому важно, чтобы концертмейстер также мог подсказать, как работать над стилем исполняемого произведения: будь то романс, народная песня или старинная ария. Поэтому певцу для исполнения камерного репертуара важно найти подходящего пианиста по духу, единомышленника, с кем можно реализовать плодотворное сотрудничество для подготовки к концертным выступлениям. «Вокальная и фортепианная партия в романсовых миниатюрах настолько тесно слиты в синтезе, переплетены «тончайшими нитями» переключек, отзвуков, ответов, спаяны единством художественного замысла, что только артисты одного масштаба способны составить подлинный дуэт единомышленников» [18, с. 34].

Особенности интерпретации

К. И. Моргунова выделяет различные художественные средства в камерно-вокальном исполнительстве: тонкости нюансировки, смена эмоций, варьирование гармонии и динамики, умение пользоваться агогикой, способность воплощать личностно-субъективное начало в собирательном образе [5, с. 79]. Все эти средства выразительности определяют искусство интерпретации. Под интерпретацией понимают раскрытие замысла произведения. Анна Нетребко после своего сольного концерта с русскими романсами в оперном театре Сан-Карло написала в соцсетях, что в своей интерпретации романсов она всегда продумывает историю, скрытую в тексте, а также вкладывает двойной смысл, потому что, по её мнению, так интереснее и неординарнее: светлая печаль, трагичное счастье, смех сквозь слезы – чувства всегда окрашены двумя противоположными гранями. Так музыка даёт слушателю уплыть в своей фантазии к разным берегам.

С.Яковенко назвал камерное исполнительство «театром одного певца» и отметил, что «успех сопутствует, как правило, тем, кто осознает принципиальное различие интерпретаторских задач и не пытается проникнуть в хрупкий мир вокальной миниатюры с помощью того же набора вокально-исполнительских приёмов, который приводит к успеху певца-актёра в опере» [18, с. 37].

О различиях в интерпретации также говорит и Луиза Тетраццини: «Существует разница между созданием сценического образа и концертным исполнением. На сцене вы вживаетесь в характер исполняемого персонажа, отождествляете себя с ним, и здесь допустима — точнее, желательна! — высшая степень достоверности, реалистичности. В концертном исполнении та же степень вольности не приветствуется. Здесь идёт не создание образа, а интерпретация — причём, так сказать, в двух шагах от аудитории. Вы не должны стараться воплотить персонажа, являющегося главным действующим лицом песни; вы пропускаете через свою индивидуальность его чувства и эмоции и передаёте их слушателю. Можно сказать так: сценическое искусство — это искусство перевоплощения, концертное искусство — искусство воспроизведения» [11, с. 194].

Так в чем же эти принципиальные различия?

На помощь солисту оперы приходит гримёр, костюмер, оформители сцены, дирижёр, режиссёр. Они облегчают певцу процесс создания образа, воплощения жизни на сцене в предлагаемых обстоятельствах. Искусство же камерного певца действительно можно уподобить театру одного актёра. Устремляясь к максимуму воздействия при строгой ограниченности средств, он полагается лишь на себя: на свой артистизм, на запасы познаний, широту наблюдений над жизнью, на изощённость творческого воображения.

За время спектакля оперный певец проживает только одну сценическую жизнь. У него есть большой запас

времени для того, чтобы выстроить весь рисунок роли. В то же время нельзя не учитывать того важного обстоятельства, что эволюция оперного образа происходит в течение целого спектакля, что любая ария, даже центральная, отражает только лишь одно из состояний действующего лица, обусловленное той или иной драматической ситуацией. И Лиза из «Пиковой дамы» Чайковского, и Марфа из «Царской невесты» Римского-Корсакова, и Отелло из одноименной оперы Верди, и Наташа из «Войны и мира» Прокофьева даны в развитии – они меняются на протяжении трех-четырёх часов спектакля, образуя вместе с другими персонажами сложную полифонию музыкально-сценического действия.

Одно отделение концерта длится, как правило, около 40 минут. За это время можно исполнить 10–15 романсов. Поэтому герой камерного певца меняется, условно говоря, каждые три-пять минут. И надо успеть в считанные мгновения создать особый микромир романса или песни. Значение каждого штриха, каждой паузы, каждого акцента неимоверно повышается. В небольшую по протяжённости музыкальную форму заключено большое и исчерпывающееся в данных рамках содержание. И даже в вокальных циклах жизнь образа вмещается в небольшое количество песен-картин, каждая из которых есть законченная маленькая повесть. Например, цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины» состоит из восьми небольших песен: от первого трепетного волнения, первого взгляда любимого, через познание всепоглощающей радости любви к страшному удару – потере дорогого человека, к посвящению всех оставшихся дней светлому воспоминанию о прошедшем счастье.

Интерпретация подразумевает индивидуальный подход к музыке. Индивидуальных прочтений, раскрывающих идейно-образное содержание, может быть великое множество. Вокалист исполняет произведение сквозь призму собственного темперамента, воображе-

ния, интеллекта, опыта. Поэтому в интерпретации очень важна личность певца. «Для того, чтобы верно уловить мысль поэта и композитора, певец должен глубоко проникнуть в его поэтическое и музыкальное содержание, а это требует большой предварительной работы. Такое осмысление произведения позволяет найти его верный подтекст» [2, с. 74]. А если певец уже верит в этот подтекст и в предлагаемые обстоятельства, то его мимика, жесты, интонации будут для слушателя убедительны.

Подбор репертуара

Искусство камерного певца предполагает умение художественно ярко и технологически грамотно исполнять различные вокальные произведения на сцене, осознавать и отражать при исполнении стилевую специфику произведения. Необходима способность свободно ориентироваться в произведениях самых разных эпох и направлений, будь то старинный *madrigal*, немецкая *lied*, французская *melodie* или русская песня. Это влияет на понимание сочетаемости произведений в концерте и умение грамотно подбирать репертуар. Важно внимательно относиться не только к классическому наследию, но и к композиторам-современникам. Например, репертуар Зои Лодий включал произведения разной жанровой направленности: от композиторов эпохи Средневековья до первой трети XX века. Многие спорят о её не безупречной вокальной технике, но что касается художественной стороны, современники были практически единодушны в своих оценках удивительно проникновенной манеры пения и словесно-музыкальной виртуозности.

О важности правильного составления программы говорит Евгений Нестеренко: «Программу концерта лучше составлять <...> таким образом, чтобы, глядя на афишу, слушатель понял замысел исполнителя» [7, с. 89]. И не

просто понял, а захотел посетить концерт. Ведь в наши дни у зрителя есть огромный выбор. И заинтересовать его не так просто. Концерт можно посвятить, например, творчеству одного композитора, или составить программу из музыки национальных композиторов-романтиков, немецких lied, или же исполнить романсы на тему любви. Следует не только объединять произведения по общей теме, но и учитывать, в каком окружении и какой последовательности они исполняются. Потому что важно «как настраивается слушатель предыдущими произведениями и какое развитие получают его мысли и чувства при прослушивании последующего» [7, с. 89].

В противном случае, если не учитывать эту особенность выстраивания программы, можно получить музыкальный «винегрет». Пианист В. Чачава в своём интервью говорил, что «<...> солисты нет-нет да и грешат исполнением с филармонических эстрад программ, куда, <...> включают все что угодно... Собственно, их и программами-то назвать нельзя, никаких оснований для этого определения нет, ведь жанрово-стилевое единство отсутствует» [15, с. 84].

Как видим, камерное пение трансформировалось с течением времени: от любительского исполнения в небольших аристократических салонах без каких-либо специальных технических средств до современного высокотехнического профессионального исполнительства, которое предполагает консерваторский уровень подготовки певцов. Камерный жанр сегодня вышел в большие концертные залы с использованием новейших технических возможностей. Камерное пение может сопровождаться не только камерным аккомпанементом фортепиано, но и оркестра, а для певца важны и параметры голоса, и владение исполнительскими приёмами, и вдумчивая работа с текстами, и взаимодействие с концертмейстерами. Очевидно, что камерный вокал можно рассматривать как жанр постоянно развивающийся,

чутко реагирующий на запросы времени. Возможно, с этим связано то, что на протяжении истории развития этого жанра в научно-методической литературе не сформировалось строгого определения камерного пения. Мы надеемся, что предпринятая нами попытка выделить характерные свойства камерного вокального исполнительства, позволит, по крайней мере ответить на вопрос о возможности или невозможности в принципе строгого определения.

Литература

1. Дмитриев Л.Б. Пение // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 227–233.
2. Добровольская В.М. О камерном пении // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. № 10. 2015. С. 70-75.
3. Китаева В. А. Некоторые вопросы методики преподавания камерного пения // Слово о музыке. №2 (7). 2020. С. 15–26.
4. Концерты Зои Лодий // ГЦММК. Ф.176. Ед. хр. 875.
5. Маргунова К. Творческая концепция Н. Дорлиак в исполнительской и педагогической деятельности // Южно-Российский музыкальный альманах. №4 (17). 2014. С. 74-81.
6. Мещерякова Н. А. Кризис камерно-вокального исполнительства: пути преодоления // Культура. Наука. Интеграция. № 4 (16). 2011. С. 60–66.
7. Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии. М.: Искусство, 1985.
8. Орлова Н. Х., Сергеева Е. А. Некоторые условия формирования профессионального оперного певца: от педагогики прошлого к требованиям современности // Вестник Академии русского балета им. Вагановой. № 4(87). 2023. С. 50–67.
9. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988.
10. Стасов В. Кто одолеет? // Новости и биржевая газета. № 17 (17 января). 1902. С. 45.

11. Тетраццини Л. Как правильно петь. СПб.: Планета музыки, 2014.
12. Тимохин В. В. Мастера вокального искусства XX века: Очерки о выдающихся певцах современности. М., 1974.
13. Тихонова М. В. Основные этапы работы со студентами академического направления в классе камерного пения // Музыказнание: Искусство. Культура. Образование. М., 2021. С. 242–247.
14. Фролова И. Слово должно быть полётно! // Советская культура. 20 февраля. 1986. С. 5.
15. Чачава В. Уметь подчиняться активно // Советская музыка. № 8 (633). 1991. С. 83–84.
16. Шендерович. Е. Развивать камерное пение // Советская музыка. № 10 (335). 1966. С. 77–81.
17. Юренева Н. Ю. Пение должно быть искренним... // Музыкальная жизнь. № 8. 2008. С. 41-42.
18. Яковенко С. Б. Театр одного певца. М.: Знание, 1982.
19. Tosi P. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Болонья, 1723. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP273936-PMLP140521-opinionidecantor00tosi.pdf> (29.11.2023).