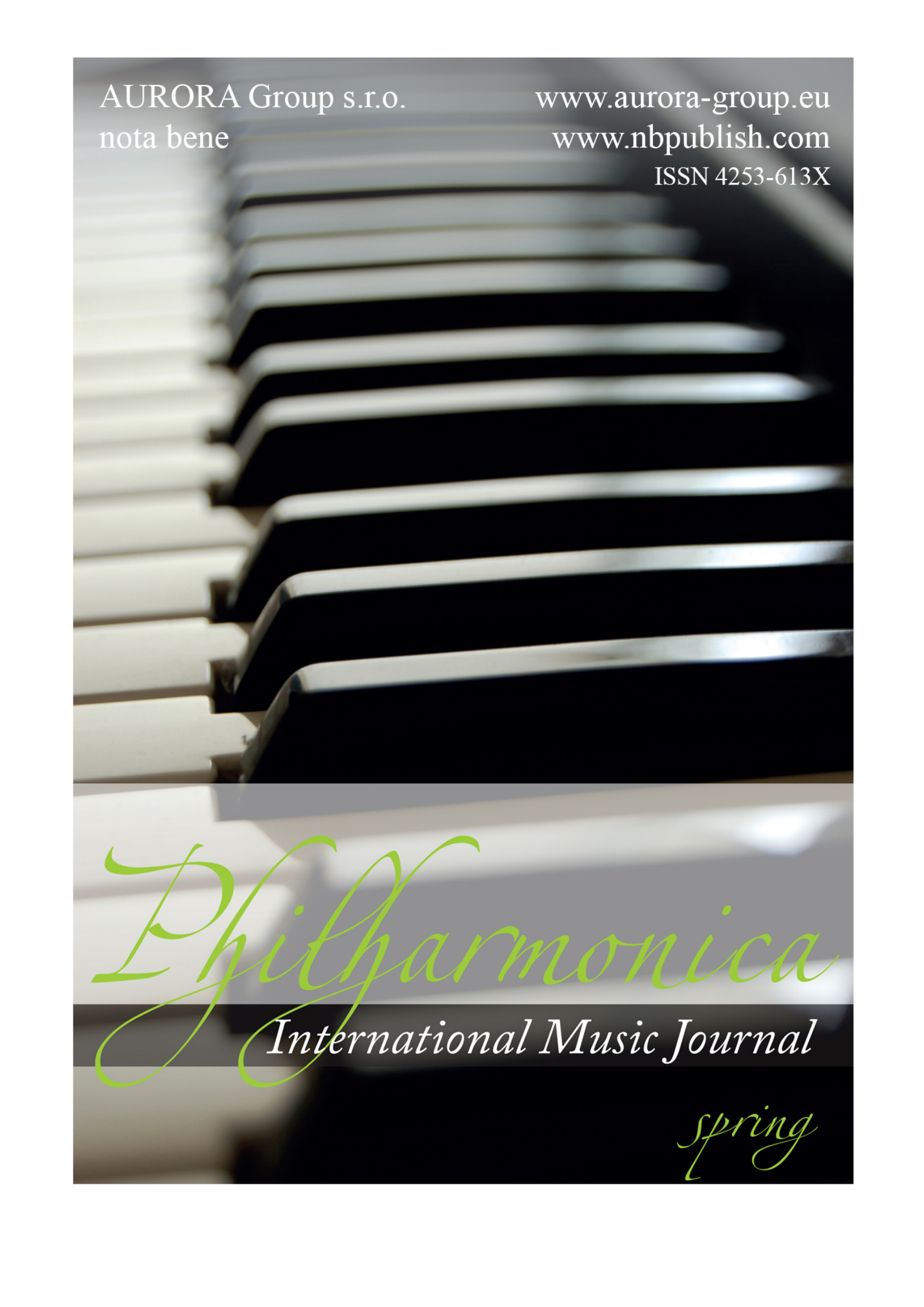


AURORA Group s.r.o.
nota bene

www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com
ISSN 4253-613X

A close-up, low-angle photograph of piano keys, showing the white and black keys receding into the distance. The lighting is soft, creating a sense of depth and texture.

Philharmonica

International Music Journal

spring

Выходные данные

Номер подписан в печать: 02-12-2025

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Азарова Валентина Владимировна, доктор искусствоведения,
azarova_v.v@inbox.ru

ISSN: 2453-613X

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php

Publisher's imprint

Number of signed prints: 02-12-2025

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media ltd

Main editor: Azarova Valentina Vladimirovna, doktor iskusstvovedeniya, azarova_v.v@inbox.ru

ISSN: 2453-613X

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php

Редакция и редакционный совет

Главный редактор журнала:

АЗАРОВА Валентина Владимировна – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Редакционный Совет:

АКОПЯН Левон Оганесович — доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания МК РФ, член Союза композиторов Российской Федерации. 125000, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5. E-mail: hakopian@practica.ru

ДЕ САНТИС Мила — доцент кафедры истории, археологии, географии и исполнительского искусства, отделение теории и истории музыки, университет Флоренции. Университет Флоренции, пл. Сан-Марко, 4-50121, Флоренция, Италия. E-mail: mila.desantis@u

ДЕНИСОВ Андрей Владимирович - доктор искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, профессор кафедры истории зарубежной музыки, 191104, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Белинского, 5, кв. 90, denisow_andrei@mail.ru

ДИСТАСО Леонардо — доцент факультета философии, неаполитанский университет имени Фридриха II. Корсо Умберто I, 40-80138, Неаполь, Италия. E-mail: leonardo.distaso@unina.it

КАСПАРОВ Юрий Сергеевич — профессор по классам композиции и инструментовки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, композитор, председатель Российской секции Международного общества современной музыки (ISCM). Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Россия. Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: yuri.kasparov@gmail.com

КИРНАРСКАЯ Дина Константиновна — доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор Российской академии музыки им. Гнесиных, научный руководитель продюсерского факультета РАМ им. Гнесиных, президент АНО «Таланты-XXI век». 121069, Москва, ул. Поварская, 30/36. E-mail: kirnarskiy@gmail.com

КЪЯНТИ, Джованни — доцент кафедры философии, коммуникаций и сценического искусства университета Рим-III. Остьенсе, 159-00154, Рим, Италия. E-mail: giovanni.guanti@uniroma3.it

ЛАВРОВА Светлана Витальевна — доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования, член Союза композиторов России, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, дом 2. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

ПАНОВ Алексей Анатольевич - доктор искусствоведения, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет». Профессор, 198504, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Халтурина, д. 15, к. 3, кв. 120, a.panov@spbu.ru

РИККО Ренато — музыковед и преподаватель университета Салерно. Джованни Паоло II, 132-84084. г. Фишано, провинция Салерно, Италия. E-mail: renato.ricco@yahoo.it

САПОНОВ Михаил Александрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки, заведующий Научно-исследовательским центром Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: msaponov@ya.ru

СТОЯНОВА Иванка — доктор музыковедения, профессор университета Париж VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: istoianova@univ-paris8.fr

ТОРТОРА Даниэла — профессор истории и эстетики музыки неаполитанской консерватории Сан-Пьетро Маджелла, профессор истории современной музыки филологического факультета университета Рима La Sapienza, руководитель Музея-лаборатории современной музыки MLAC (Laboratory Museum Of Contemporary Art) того же университета. Сан-Пьетро Маджелла, 35-80138, Неаполь, Италия. E-mail: mar.tora@email.it

УМНОВА Ирина Геннадьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства факультета музыки ФГБОУ ВО "Кемеровский государственный институт культуры", член Союза композиторов РФ, член-корреспондент Российской Академии Естествознания. 650056, Кемерово, ул. Ворошилова, 17. E-mail: umnova@kuzbass.net

ФАБРИС Динко — профессор консерватории Сан-Пьетро Маджелла-ди-Наполи. Преподаватель истории музыки в консерватории Бари, руководитель кафедры музыки ранних периодов и Центра музыкальных исследований «Casa Piccinni». Представитель Италии в Правлении Международного музыковедческого общества. Сан-Пьетро Маджелла, 35-80138, Неаполь, Италия. E-mail: dinkofabris@gmail.com

ЧИНАЕВ Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: tchinaev@mail.ru

Тищенко Наталья Викторовна – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, mihailovan@inbox.ru

Ирхен Ирина Игоревна – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 irkhen67@gmail.com

Каминская Елена Альбертовна – доктор культурологии, АНО ВО «Институт современного искусства», проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, 121309, Центральный федеральный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27А, kaminskayae@mail.ru

Рылева Анна Николаевна — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологи. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

Грибер Юлия Александровна - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, Y.Griber@gmail.com

Лисенкова Анастасия Алексеевна - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, Oskar46@mail.ru

Митасова Светлана Алексеевна - доктор культурологии, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, профессор, 660030, Россия, Красноярский край, г. Красноярск, бул. Ботанический бульвар, 15, кв. 228, mitasvet@mail.ru

Пермиловская Анна Борисовна - доктор культурологии, ФГБУН Федеральный исследовательский центр комплексного изучения Арктики имени академика Н.П. Лаврова УрО РАН, ,заведующая, главный научный сотрудник научного центра традиционной культуры и музейных практик, 163009, Россия, Архангельская обл. область, г. г Архангельск, Архангельская обл., наб. Сев.Двины, 23, оф. 314, annaperm@fciaarctic.ru

Council of Editors

Editor-in-chief of the magazine:

Valentina Vladimirovna Azarova – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11. E-mail: azarova_v.v@inbox.ru

Editorial Board:

Levon Hovhannesovich Hakobyan – Doctor of Art History, Head of the Music Theory Sector of the State Institute of Art Studies of the MK of the Russian Federation, member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125000, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5. E-mail: hakopian@practica.ru

Mila De Santis – Associate Professor of History, Archaeology, Geography and Performing Arts, Department of Music Theory and History, University of Florence. University of Florence, San Marco Square, 4-50121, Florence, Italy. E-mail: mila.desantis@uni.it

Andrey Vladimirovich Denisov – Doctor of Art History, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor of the Department of History of Foreign Music, 191104, Russia, St. Petersburg, ul. Belinsky, 5, sq. 90. E-mail: denisow_andrei@mail.ru

Leonardo Distaso – Associate Professor at the Faculty of Philosophy, Friedrich II University of Naples. Corso Umberto I, 40-80138, Naples, Italy. E-mail: leonardo.distaso@unina.it

Yuri Sergeevich Kasparov – Professor of Composition and Instrumentation at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Composer, Chairman of the Russian Section of the International Society of Contemporary Music (ISCM). Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Russia. Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: yuri.kasparov@gmail.com

Dina Konstantinovna Kirnarskaya – Doctor of Art History, Doctor of Psychological Sciences, Professor, Vice-Rector of the Russian Academy of Music. Gnesinykh, Scientific Director of the Production Faculty of the Russian Academy of Sciences. Gnessinykh, President of ANO "Talents-XXI Century." 30/36 Povarskaya str., Moscow, 121069. E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Giovanni Chianti – Associate Professor of Philosophy, Communications and Performing Arts at the University of Rome-III. Ostiense, 159-00154, Rome, Italy. E-mail: giovanni.quanti@uniroma3.it

Svetlana V. Lavrova – Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music Education, member of the Union of Composers of Russia, Vice-Rector for Research and Development of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2, Zodchego Rossi str., Saint Petersburg, 191023. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

Alexey Anatolyevich Panov – Doctor of Art History, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education, St. Petersburg State University Professor, 198504, Russia, St. Petersburg, ul. Khalturina, 15, room 3, sq. 120. E-mail: a.panov@spbu.ru

Renato Ricco – Musicologist and Lecturer at the University of Salerno. Giovanni Paolo II, 132-84084. g. Fischano, province of Salerno, Italy. E-mail: renato.ricco@yahoo.it

Mikhail Alexandrovich Saponov – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History of Foreign Music, Head of the Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: msaponov@ya.ru

Ivanka Stoyanova – Doctor of Musicology, Professor at the University of Paris VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: istoianova@univ-paris8.fr

Daniela Tortora – Professor of the History and Aesthetics of Music at the San Pietro Majella Conservatory of Naples, Professor of the History of Modern Music at the Faculty of Philology of the University of Rome La Sapienza, head of the MLAC (Laboratory Museum of Contemporary Art) Museum of Contemporary Music of the same university. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: mar.tora@email.it

Irina Gennadievna Umnova – Doctor of Art History, Professor of the Department of Musicology and Applied Music of the Faculty of Music of the Kemerovo State Institute of Culture, member of the Union of Composers of the Russian Federation, corresponding member of the Russian Academy of Natural Sciences. 17 Voroshilova str., Kemerovo, 650056. E-mail: umnova@kuzbass.net

Dinko Fabrice – Professor at the San Pietro Majella di Napoli Conservatory. Professor of Music History at the Bari Conservatory, Head of the Department of Early Music and the Casa Piccinni Music Research Center. Representative of Italy on the Board of the International Musicological Society. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: dinkofabris@gmail.com

Vladimir Petrovich Chinaev – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: tchinaev@mail.ru

Tishchenko Natalia Viktorovna – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu. A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politechnicheskaya str., 17. E-mail: mihailovan@inbox.ru

Irhen Irina Igorevna – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2. E-mail: irkhen67@gmail.com

Kaminskaya Elena Albertovna – Doctor of Cultural Studies, ANO VO "Institute of Contemporary Art", Vice-rector for Educational and Methodological work, Professor of the Department of Directing theatrical performances and holidays, 121309, Central Federal District, Moscow, Novozavodskaya str., 27A. E-mail: kaminskayae@mail.ru

Ryleva Anna Nikolaevna – Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher and Head of the Center for Continuing Cultural Education of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

Griber Yulia Aleksandrovna – Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10. E-mail: Y.Griber@gmail.com

Lisenkova Anastasia Alekseevna – Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm,

ul. 25-October, 4, sq. 43. E-mail: Oskar46@mail.ru

Mitasova Svetlana Alekseevna – Doctor of Cultural Studies, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Art, Professor, 660030, Russia, Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, blvd. Botanical Boulevard, 15, sq. 228. E-mail: mitasvet@mail.ru

Permilovskaya Anna Borisovna – Doctor of Cultural Studies, Academician N.P. Laverov Federal Research Center for the Integrated Study of the Arctic, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head, Chief Researcher of the Scientific Center for Traditional Culture and Museum Practices, 163009, Russia, Arkhangelsk Region, Arkhangelsk, Arkhangelsk Region, nab. Sev.Dvina, 23, of. 314. E-mail: annaperm@fciaarctic.ru

Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикаторм можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или диссертационных работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.e-notabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются уголками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы XX столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору
Зубковой Светлане Вадимовне

E-mail: info@nbpublish.com

или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невозстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенно важно задокументировать точный созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

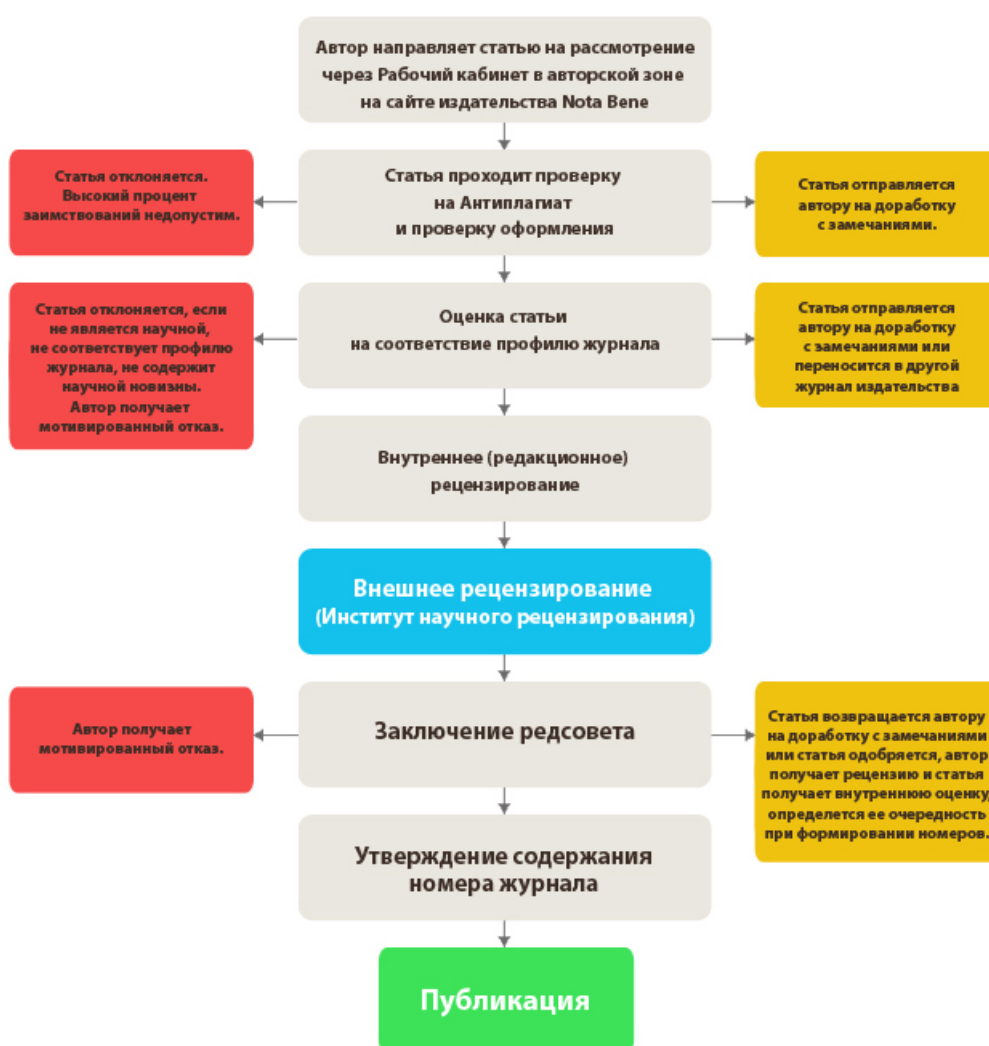
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Горбунов Н.Ю. Бриллиант в контрабасовой оправе	1
Мэй Ц. Образ Жени Комельковой в опере Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие»	13
Калицкий В.В. К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство <i>maestro al cembalo</i>	27
Чжан Т., Заднепровская Г.В. Пётр Андреевич Гусев у истоков классической хореографической школы в Китае	37
Соколова А.Н., Лигидов А.Х. К вопросу изучения этнических особенностей инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа	52
Англоязычные метаданные	63

Contents

Gorbunov N.Y. Diamond in a double bass setting	1
MEI J. Zhenya Komelkova's Image in Tan Jianping's Opera "The Dawns Are Quiet Here"	13
Kalitzky V.V. Toward the Origins of the Concertmaster-Pianist's Profession: The Art of Maestro al Cembalo	27
Zhang T., Zadneprovskaya G.V. Peter Andreevich Gusev and the Origins of the Classical Choreographic School in China	37
Sokolova A.N., Ligidov A.H. On the Study of the Stylistic Features of Accordion Music of the Peoples of the Northern Caucasus	52
Metadata in english	63

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Gorbunov, N.Y. (2025). Diamond in a double bass setting. *PHILHARMONICA. International Music Journal*, 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.3.77037

Diamond in a double bass setting / Бриллиант в контрабасовой оправе

Горбунов Николай Юрьевич

профессор; кафедра виолончели и контрабаса; Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского
концертмейстер, заслуженный артист РФ; группа контрабасов РНО п/у Рудина

125009, Россия, г. Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

✉ olga.pletnikovaa@mail.ru



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.3.77037

EDN:

FBTUKG

Дата направления статьи в редакцию:

17-01-2025

Abstract: The purpose of this article is to popularize the music of our famous compatriot, composer Efrem Iosifovich Podhairs. His chamber music is the subject of research, and the sonata for double bass and piano is the object of study. Efrem Iosifovich is a very prolific composer who, year after year, pleases musicians and ordinary listeners with composing more and more new works, confirming his professional worth. The author's interests cover all musical genres. Along with symphonic, opera, and choral music, there are chamber compositions for all instruments. And the double bass is no exception. Despite the established opinion about it as an instrument exclusively accompanying, orchestral and jazz, Efrem Iosifovich goes beyond stereotypes and gives the double bass in his sonata a full-fledged solo part, which includes new playing techniques such as pizzicato on the fingerboard, glissando with flageolets, cross pizzicato on open strings with two hands and others. The author of the article claims that the sonata for double bass and piano is unique because it combines deep philosophical content and knowledge of all the subtleties of playing this instrument. Based on a detailed study, the author gives a subjective assessment of the form and inner world of the work. The main conclusion of the acquaintance with Efrem Iosifovich's chamber composition is the conviction that it is

necessary to familiarize oneself with and include one of the most remarkable contrabass opuses in the current repertoire of performing musicians. This is confirmed by the release of the Anthology "Modern Music for Double Bass" by the publishing house of the Moscow Conservatory, which includes three sonatas, including the sonata by Podhaitz. The article emphasizes that despite the modern language of writing, Efrem Iosifovich's style remains recognizable and unique. The composer does not deviate from the classical canons of art and relies in his work on three main musical "whales" – rhythm, harmony and melody. The novelty of the article lies in the fact that before the author, this work unfairly remained in the shadow of other works, and did not act as an object for special research. The article is a huge contribution to spreading information about this little-known work among fellow musicians and students.

Keywords:

The sonata, musical composition, double bass, symphonic music, new ways of sound production, the composer of modern times, sonata for double bass, works, concerts, chamber music

Аннотация: Целью настоящей статьи является популяризация музыки нашего знаменитого соотечественника, композитора – Ефрема Иосифовича Подгайца. Предметом исследования служит его камерная музыка, а объектом изучения выступает соната для контрабаса и фортепиано. Ефрем Иосифович – весьма плодовитый композитор, который из года в год радует музыкантов и простых слушателей сочинением все новых и новых произведений, подтверждая свою профессиональную состоятельность. Интересы автора охватывают все музыкальные жанры. Наряду с симфонической, оперной, хоровой музыкой присутствуют камерные сочинения для всех инструментов. И контрабас – не исключение. Несмотря на устоявшееся мнение о нём как об инструменте исключительно аккомпанирующем, оркестровом и джазовом, Ефрем Иосифович выходит за рамки стереотипов и наделяет контрабас в своей сонате полноценной сольной партией, включающей в себя новые приёмы игры такие как *pizzicato* по подгрифку, *glissando* флажолетами, перекрёстное *pizzicato* по открытым струнам двумя руками и другие. Автор статьи утверждает, что соната для контрабаса и фортепиано уникальна, поскольку сочетает в себе глубокое философское содержание и знание всех тонкостей игры на этом инструменте. Опираясь на детальное изучение, автором дана субъективная оценка формы и внутреннего мира произведения. Основным выводом знакомства с камерным сочинением Ефрема Иосифовича становится убежденность в необходимости ознакомления и включением одного из самых замечательных контрабасовых опусов в текущий репертуар выступающих музыкантов. Это подтверждено выпуском Хрестоматии «Современная музыка для контрабаса» в издательстве Московской консерватории, включающая три сонаты, в том числе и сонату Подгайца. В статье подчеркивается, что несмотря на современный язык сочинительства, стиль Ефрема Иосифовича остается узнаваем и уникален. Композитор не отходит от классических канонов искусства и опирается в своем творчестве на трех основных музыкальных «китов» – ритм, гармонию и мелодию. Новизна статьи заключается в том, что до автора это произведение несправедливо оставалось в тени других сочинений, и не выступала объектом для специального исследования. Статья является огромным вкладом в распространении информации об этом малоизвестном произведении среди коллег-музыкантов и студентов.

Ключевые слова:

концерты, композитор современности, произведения, соната для контрабаса, новые способы звукоизвлечения, симфоническая музыка, контрабас, музыкальное сочинение, соната, камерная музыка

E. I. Podhairs – a composer who turned 75 in 2024, is known far beyond the borders of our country. He has a huge musical legacy, which, fortunately for listeners and professional musicians, is replenished from year to year with new opuses. There is not a single field that is not covered by his attention: along with operas, ballets, musicals, large-scale compositions for choir and orchestra, the author's chamber music is presented quite extensively for all instruments. And the Double Bass is no exception. In 1980, the first piece was written featuring the lowest-sounding stringed quintet for two violins, bassoon, piano and double bass. After a break of almost 30 years, Efrem Iosifovich turned back to the purely chamber genre for our instrument - in 2007, a sonata for double bass and piano was released from his pen. And recently, in 2019, he wrote the double concerto "Rendezvous" for domra and double bass with orchestra. There are two versions of this piece: one for domra and double bass, the other for domra and cello. Both options are valid and popular with instrumentalists [\[1\]](#).

The specificity of the double bass is determined by its place in the string group. On the one hand, this giant is indispensable as the harmonic foundation and rhythmic foundation of any orchestra, without it it is impossible to imagine jazz, ensembles with a double bass acquire a unique timbre coloring. On the other hand, the solo double bass is rather a curiosity for the audience. Unlike the violin and cello, it is not often heard on stage. This is due to several aspects. In addition to the fact that playing the double bass is associated with great physical exertion and requires a lot of effort and tension from a person, the repertoire of a double bass player cannot boast of an abundance of works. The problem of double bass repertoire has always been very acute. It was mainly replenished with the works of composing double bassists who knew the specifics of their instrument well, as well as arrangements of music by famous masters written for other compositions.

The sonata is one of the genres of chamber instrumental music. This form assumes a minimum number of partners, which makes it possible to maximize the musical potential of each of the participants in the action.

The first known sonatas featuring the double bass were written by the Austrian double bassist and composer I. Sperger (1750-1812) for the Viennese five-string orchestra. The 18th-century instrument had a three-quarter tuning based on the D major triad, unlike the modern four-string double bass with a four-quarter tuning. [\[2, p. 52\]](#). Sperger's music is distinguished by its exquisite melody, harmony of form and graceful virtuosity, which compensates for the difficulty in transferring the material to a modern double bass.

Unfortunately, chamber contrabass sonatas by 19th-century composers can be counted on the fingers of one hand. These are sonatas by Robert Fuchs and Adolf Mischek.

R. Fuchs (1847-1927) was an Austrian composer, professor at the Vienna Conservatory, whose students included G. Wolf, G. Mahler, Jan Sibelius and other luminaries of musical art. His sonata is written in the best traditions of the Romantic era, refuting the layman's opinion of the double bass as a rude, clumsy instrument. The sound of the first movement

is filled with such softness and transparency, so pastoral that one involuntarily recalls the words of I. F. Gertovich, an outstanding virtuoso double bass player, concertmaster of the double bass orchestra of the GABTa of the USSR, a teacher at the Moscow Conservatory, that the double bass should sound like a violin, only more tender. Part 2 is amazing with its mysteriously magical pizzicato double bass sound and flickering flashes of melody at the piano. The character of the chiseled march of the third movement perfectly sets off the light, full of graceful plasticity of the second theme.

A. Mishek (1875-1954) was a Czech double bassist and composer, who began his career in Vienna, where he worked until 1918, after which he moved and lived until the end of his days in Prague. He wrote three sonatas for the double bass, but the "palm tree" justly belongs to the Second, in which the influence of J. Brahms is quite strongly manifested. The monumental four-movement piece, which will not be ignored by any self-respecting double bass player, is filled with a scattering of virtuoso passages, amazing in beauty and length of melodic phrases, akin to vocal and vibrant dynamic bursts.

In fact, these two sonatas were created and published at the very beginning of the 20th century, but in essence and in their inner content they serve as a vivid example of the romantic trend in musical art, so I completely agree with the statement of my teacher, Professor of the Moscow Conservatory L. V. Rakov (1926-2019), who also considered it legitimate to attribute them to the 19th century [\[2, p. 174\]](#).

It is difficult to overestimate the significance of these two sonatas from the point of view of musical and artistic heritage. Nevertheless, such an ensemble deprivation often forces double bassists to invade the field of the cello repertoire, making arrangements for their instrument of J. H. Bach's sonata, the Second. Brahms, the third movement of the sonata by S. V. Rachmaninov, as well as violin sonatas by W. Mozart and S. Frank, French horn by L. Beethoven. Sonata by F. Schubert's "Arpeggione" has been adapted for many stringed and wind instruments, including the double bass.

The sonata for Double Bass and Piano (1949) by the outstanding German composer, conductor and music theorist P. Hindemith, together with the opuses of Fuchs and Mishek listed above, is included in the golden fund of the double bassist's repertoire. Created by the composer in the middle of the last century, the composition remains within a strict classical framework in form, but the musical language characteristic of the author's work flourishes with a riot of dynamic and timbre colors, broken melodic phrases, bizarre rhythm, tense harmony and linear polyphony, where the connection within melodic sound structures takes precedence over harmonic ones. The work is entirely based on quarto-quinto sound combinations, which mathematically outline the entire musical fabric of the sonata. The first two parts, bright and compact, are swept by a whirlwind of kaleidoscope-like images and serve as a precursor to the main, third part. The last part, thoughtful and detached, large-scale in form and deep in content, challenges the lightness and carelessness of the previous material with its unhurried narration. The solution of difficult artistic tasks in the work required putting the double bass and piano in the same conditions and endowed each of them with an equally complex technical part. They are in continuous interaction, weaving into each other, colliding and moving away, interrupting and finishing for the other. In the end, the dialogue between the two instruments gives special weight to each statement. The virtuoso double bass part raises the art of owning a string Goliath to an extraordinary height, revealing the professional ability of the musician to play to the limit of the capabilities of the instrument itself.

The development of musical art in the 20th century also affected the double bass, arousing

interest in it from modern composers. As R. Azarkhin stated: "New musical and aesthetic requirements stimulated not only the evolution of musical forms and genres, but also the development of performing arts and the associated improvement of instruments, which in turn pushed the boundaries of creativity, providing it with new artistic opportunities" [\[3, p. 62\]](#)

Nowadays, the double bass has got a chance to establish itself on stage along with other solo instruments and become their worthy partner. Many composers write for the double bass specifically, using new sound production techniques, thereby contributing to the enrichment of the repertoire and technique of playing the instrument.

In the 20th century, the repertoire of chamber sonatas was expanded by the works of pianist and composer, professor of the Moscow Conservatory A. Nasedkin (1942-2014), in whose sonata one can see the authoritative influence of Hindemith's chamber composition on stylistic, rhythmic and formative features. Sonata by V. Dovgan (born 1953), composer, associate professor at the Russian Academy of Medical Sciences. It will require the performer to have a high level of mastery of the instrument in quarter-tone intonation, inconvenient jumps-upper-case transitions, sudden changes in metrorhythm and dynamics. Two editions of the sonata by Professor of the Department of Composition at the Moscow Conservatory A. Koblyakov (born 1951) and the sonata by S. Gubaidulina (born 1931) are replete with modern elements of compositional writing. The compositions are full of various sound production techniques: *col legno*, *sul ponticello*, *sul tasto*, playing behind a stand, *pizzicato* and *pizzicato a la Bartok* – sharp pizz. with the impact of strings on the neck, various taps and strokes on the shell, soundboard and fingerboard.

A performer should be open to new trends, and because of how developed his musical taste and professional flair are, he will be able to recognize and appreciate a talented work that will have a long stage life. The words of R. Azarkhin, spoken by him back in 1978, sound very modern: "The double bass player of today is obliged to master all modern performing techniques, because new artistic installations, even in terms of orchestral playing, impose requirements that only a comprehensively equipped performer can fulfill" [\[3, p. 48\]](#).

One of the foreign authors is V. Montag (1908-1991), a Hungarian composer whose sonata tends to national rhythmic and melodies. Two sonatas by the American composer and double bassist F. Proto (born 1941), of which the sonata "1963" with a jazz style in one of the parts, written only using *pizzicato*, is most popular among musicians. More and more often, composers are interested in synthesizing different genres in one piece. This happened in the sonata for double bass solo by the Latvian composer Peteris Vasks (born 1946), with the inclusion of the singer's own singing in the last part of his composition.

Here is a far from complete list of works of the chamber genre of the last century.

The work of E. I. Podhais symbolically opens the XXI century. For me personally, his sonata is unlike the others. It would seem that what new things can be written in the 21st century? How to surprise the listener? What kind of intricate melody, fancy harmony and synthesized timbres? Striking the viewer with external effects is one of the most popular, effective, but cheapest ways to gain short-term public attention. The sonata of Efrem Iosifovich catches, penetrates into the depths of the soul and stays there for a long time. It can be evaluated and analyzed, but it is impossible to compare it with others, and it is not necessary! She's different!

I was lucky enough to work with the author, communicate with him, get to know him better

and understand what kind of person he is. One day, while listening to a chamber ensemble test at the conservatory, my attention was attracted by the performance of one of the students, making me start up and emerge from the sound stream of works performed on duty at the tests. Despite the student's playing, the music itself was striking in its freshness, novelty and strangeness. It was immediately clear that the piece was written by a master who knew well the nature of the sound of stringed instruments. Having found the notes of the contrabass sonata by Podhaitz, and this was it, I enthusiastically delved into the study of musical material. A little later, I asked the author for a personal meeting to discuss all the details with him. In communication, Efrem Iosifovich turned out to be a man without any fanaticism, but straightforward, open and attentive to the wishes of the performer [\[4\]](#).

I became passionate about music and performed the sonata everywhere, including it in all my performances. He has played in the Myaskovsky Hall, the Maly and Rachmaninoff Halls of the Moscow Conservatory, and the organ Hall of the Moscow State Music School. The Gnossins, in the Beethoven Hall of the Russian State Ballet. In 2016, the author made a recording for himself in the hall of the House of Composers, and in 2017, when the Tchaikovsky Moscow State Conservatory gave me the opportunity to record a solo CD of contrabass music, having allocated a large conservatory hall specifically for this event, I decided without hesitation to open my music album with the creation of Efrem Iosifovich. A little later, in 2022, the Moscow Conservatory released the Anthology "Modern Music for Double Bass", of which I am the editor, consisting of three sonatas by contemporary composers: E. I. Podgaits, V. B. Dovgan and A. A. Koblyakov.

Turning to the sonata over and over again, I discover it in a new way each time. The inner content of the work turned out to be so multi-layered, and the spiritual world so multifaceted that, combined with the experience, knowledge and musical tastes of specific people, all this gives a lot of different performance readings.

As a rule, modern music is more interesting to play than to listen to. The performer, over and over again, returning to the composition and orienting himself in the material, finds an explanation for all intonational, harmonic and rhythmic changes, combining seemingly disparate episodes into one single whole. The listener does not have time to sort out all the details at once and grasp the connections connecting the musical fabric.

Another thing is the music of a Podgayets! It goes from the composer's heart to the listener's heart. It interests the listener, excites him and fascinates him!

The sonata turned out to be a true gift to our instrument, a real gem in the repertoire of double bassists!

The composition is one-movement, and opens with a large contrabass solo that emerges from the depths of the stringed instrument's sound. In this prologue, as in a skillfully compressed sentence, Efrem Iosifovich masterfully outlined all the elements of the musical material that would later come into contact with each other, conflict and manifest themselves in various unexpected combinations.

The eternal dispute between good and evil has always been a relevant topic in art. The disagreement between the material and the spiritual is manifested not only in the opposite nature of the parties, but also in the conflict of the main means of musical expression – rhythm and melody. Sometimes the "jumping" rhythm, broken and deliberately grotesque, forces the melody to total submission, imposing on it the role of a servant. And the more assertive and aggressive the rhythmic dictation, the fiercer the resistance of the melodic

paradigm. When these elements intertwine and engage in combat, the heated atmosphere becomes explosive and leads to a tragic outcome.

The beautifully constructed climax, located at the point of the golden ratio, throws off all the masks that had manifested themselves before: in the angular and geometrically disproportionate main part; in the feverish double stroke of the double bass, as if beating in chills; in the harmonic surges of the piano; in the form of convulsive buffoonish jumps and, finally, in the anthem of frankly ironic vulgarity.

In the reprise, when the elements begin to curl up into one ball, interrupting and crowding each other, the growing "choking" chaos breaks into the abyss of despair and pain at full speed. The chords of the lower register of the piano along with the alarm bell of the octaves, backed up by the loudest sounds that can be extracted on a double bass - *pizz.* with two hands crossing the open strings, they show the full depth of tragedy and bitterness, tearing and tormenting not the flesh, but the human soul.

It would be unfair to say that in the sonata, apart from the grotesque, there are few retreats into the world of hopes and dreams. Thus, the theme of the thoughtful introduction of the double bass, with which the work begins, appears like a memory of the piano after the tragic climax. It develops and transforms into an unusually aching and restless lyrical theme. Passing from key to key in the sequences, the upper voice seems to separate from the rhythmic supporting structure, dissolving into *ritenuto* and *dim inuendo*, thinning and disappearing. In the same way, the soul, trampled but not broken, having passed through suffering, freeing itself from the fuss, shackles, ridiculous masks imposed on it by society, unnecessary husks, is reborn and disappears into oblivion.

Since Efrem Iosifovich is "keeping up" with the times, he is keenly interested in new ways of sound production on the instruments for which he writes music. So there was an episode in the sonata where the double bass plays *pizzicato* on the fingerboard, imitating the sound of bongos. To achieve similarity, the instrument should, if possible, have a wooden headpiece (it resonates better than metal). This technique should be performed not by hitting, but by pinching-by sliding a finger off the top edge of the headrest. Combined with the *col legno* technique at a leisurely pace, these two elements sound unusual, convex and impressive.

The sonata ends with a large coda, which, after all the passions, is gradually fading away, with the exception of one episode. The last time the mask of vulgarity and banality makes itself felt is when the piano part with the theme of a rollicking march from development suddenly bursts into the "exorbitant" sound of the second octave of the double bass. But this fleeting echo of the past also quickly dissipates in the playing of the "heavenly strings" of contrabass flageolets and the "blurred traces" of the *glissando flageolets going up*. With a startled cry, the topic of vulgarity freezes. Retreating before the Higher Powers, she herself imperceptibly dissolves into the light. The transformation of the main party is interesting: it takes place in a major magnification, renewed and enlightened, losing its arrogant and defiant character.

The final scene – the sound of the double bass without the "bodily" piano shell takes on a completely different shade than at the beginning of the piece. The two main themes of the sonata come to mutual agreement and reconciliation. Reflection proceeds calmly, unhurriedly and a little detached, telling that only spirituality is the basis of the universe and moral development.

In an interview with the Musical Life magazine, Podhais told about a French listener who

described the composer's work very accurately, saying that there is a lot of modern music, but it is impossible to listen to it, unlike the maestro's works. People listen to it because it's Music! As the composer himself says: "Music is a simulation of human feelings. <...> I believe that melody, meter, harmony – everything that was abandoned in the 20th century – play a leading role in any music; it seems to me that this path is a dead end" [5].

Indeed, Efrem Iosifovich's writing style can be considered academic, it is so natural and harmonious that the listener immediately has a complete acceptance of the musical material. The author speaks about well-known things in modern language, but it is so understandable and so accessible to each of us.

I wish all musicians who come into contact with this sonata to immerse themselves in the artistic world of the composition, boldly follow the author's imagination and discover the deep meaning of this wonderful contrabass opus.

References

- 1 . Podgaits E. List of essays [Electronic resource] // Efrem Podgaits: Official website. <http://www.podgaits.info>
- 2 . Rakov, L.V. (2016). *The history of double bass art*. Moscow: Composer Publishing House.
- 3 . Azarkhin, R. M. (1978). *Double bass*. Moscow: Muzyka.
- 4 . Bulycheva, O. (2021). Podgaits E. Music should be written like a detective novel. *Music Academy*, 3, 170-175. <https://doi.org/10.34690/186>
- 5 . Trofimova, V. (2024). The magic squares of Efrem Podgaits [Electronic resource]. *Musical life*. Official website. <http://www.muzlifemagazine.ru/magicheskie-kvadraty-efrema-podgayca/?ysclid=m55lzswoye516995303>
- 6 . *Double bass, History and methodology*. (1974). Editor-compiler of B. V. Dobrokhotoy. Moscow: Music Publishing House.
- 7 . Mikhno, A.V. (1997). *Giovanni Bottesini. Life and creativity*. Moscow: Muzyka.
- 8 . Mikhno, A. V. (2024). *The history of the double bass*. Moscow: Muzyka.
- 9 . Planyavsky, A. (1970). *The history of the double bass*. Tutzing.
- 10 . Planyavsky, A. (1998). *The Baroque double bass violone*. Tutzing.
- 11 . Rakov, L. V. (2012). Alfred Planyavsky and his opponents. The truth about the Baroque double bass. *Music Academy*, 1, 119-121.
- 12 . Rakov, L. V. (2009). *To learn, to know, to be able. About performing and learning to play the bowed double bass*. Moscow: Composer Publishing House.
- 13 . Rakov, L. V. (1993). *Domestic double bass art. 20-80 years*. Moscow: Scientific and Technical Center «Conservatory».
- 14 . Stravinsky, I. F. (1963). *A chronicle of my life*. Leningrad: State Music publishing House.
- 15 . Tikhonova, Yu. (2021). The double bass in an enthusiastic instrument. *The tribune of a young journalist*, 7, 3.
- 16 . Khomenko, V. V. (2004). *My life is music*. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music.
- 17 . *Dictionary of foreign musical terms*. (1985). The Compilers by T. Kruntyaeva, N. Molokova, A. Stupel, 5th Edition. Leningrad: Muzyka.
- 18 . Clam, Joseph. (1993). Betrachtungen zu von fuhrenden deutschen Kontrabassisten aufgestellten Problemen. Gedanken eines Orchestermusikers.
- 19 . Jahrhundert. [Reflections on problems by leading German double bassists. Thoughts of an orchestral musician in the 19th century]. *Das Orchester*, 3, 244. 19. Glockler, Tobias. (1997). Von verschollenen Autographen und «verstimmten» Kontrabassen. Konzertarien mit obligatem Kontrabass von Wolfgang Amadeus Mozart und Johannes Sperger. [Of lost

autographs and «out of tune» double basses. Concert arias with obligatory double bass by Wolfgang Amadeus Mozart and Johannes Sperger]. *Das Orchester*, 9, 20.

20 . Simek, Ursula. (1998). Der vergessene Romantiker. Der österreichische Komponist und Padagoge Robert Fuchs (1847–1927). [The forgotten romantic. The Austrian composer and pedagogue Robert Fuchs (1847–1927)]. *Das Orchester*, 12, 20.

21 . Cecilie Knees, Katherina. (2015). Sehnsucht nach der kleinen Form. Kammermusik, grosse Sinfonik oder lieber beides? [Longing for the small form. Chamber music, great symphonic music or rather both?]. *Das Orchester*, 1, 36.

22 . Marco, Frei. (2021). Liebe auf Umwegen. Zufälle, Vorbilder, Konzerterlebnisse: durch wen oder was Musiker zu ihrem instrument finden. [Love in a roundabout way. Coincidences, role models, concert or what musicians find their instrument]. *Das Orchester*, 2, 6.

23 . Gerald, Mertens. (2024). Im gleichen puls? Welche Zukunft hat das klassische Konzert? Eine internationale Konferenz behandelte neue Forschungsergebnisse [In the same pulse? What is the future of the classical concert? An international conference discussed new research results]. *Das Orchester*, 2, 28.

Библиография

1. Контрабас. История и методика / Редактор-составитель Б. В. Доброхотов. М.: Издательство «Музыка», 1974.
2. Раков Л. В. История контрабасового искусства. М.: Издательство «Композитор», 2016.
3. Азархин Р. М. Контрабас. М.: Музыка, 1978.
4. Булычева О. Ефрем Подгайц: «Музыку надо писать как детективный роман» // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 170-175. doi: 10.34690/186
5. Трофимова В. Магические квадраты Ефрема Подгайца [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. 2024. Официальный сайт. URL: <http://www.muzlifemagazine.ru/magicheskie-kvadrat-efrema-podgayca/?ysclid=m55lzswyze516995303>
6. Подгайц Е. И. Список сочинений [Электронный ресурс] / Ефрем Подгайц: Официальный сайт. URL: <http://www.podgait.info>
7. Михно А. В. Джованни Боттезини. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1997.
8. Михно А. В. История контрабаса. М.: Музыка, 2024.
9. Planyavsky A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing, 1970.
10. Planyavsky A. Der Barock-kontrabass violone. Tutzing, 1998.
11. Раков Л. В. Альфред Планьявский и его оппоненты: правда о контрабасе эпохи барокко // Музыкальная академия. 2012. № 1. С. 119-121.
12. Раков Л. В. Учиться, знать, уметь. Об исполнительстве и обучении игре на смычковом контрабасе. М.: Издательство «Композитор», 2009.
13. Раков Л. В. Отечественное контрабасовое искусство. 20–80-е годы. М.: НТЦ «Консерватория», 1993.
14. Стравинский И. Ф. Хроники моей жизни. М., 1962.
15. Тихонова Ю. Контрабас – инструмент энтузиастов // Трибуна молодого журналиста. 2021. № 7. С. 3.
16. Хоменко В. В. жизнь моя – музыка. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
17. Словарь иностранных музыкальных терминов / Сост. Т. Крунтяева, Н. Молокова, А. Ступель. – Издание 5-е. – Ленинград «Музыка», 1985.
18. Clam, Joseph. Betrachtungen zu von fuhrenden deutschen Kontrabassisten aufgestellten Problemen. Gedanken eines Orchestermusikers.
19. Jahrhundert // das Orchester. 1993. No. 3. Pp. 244. 19. Glockler, Tobias. Von verschollenen Autographen und «verstimmt» Kontrabassen. Konzertarien mit obligatem Kontrabass von Wolfgang Amadeus Mozart und Johannes Sperger // das Orchester. 1997. No. 9. Pp. 20.

20. Simek, Ursula. Der vergessene Romantiker. Der österreichische Komponist und Pädagoge Robert Fuchs (1847–1927) // das Orchester. 1998. No. 12. Pp. 20.
21. Cecilie Knees, Katherina. Sehnsucht nach der kleinen Form. Kammermusik, grosse Sinfonik oder lieber beides? // das Orchester. 2015. No. 1. Pp. 36.
22. Marco, Frei Liebe auf Umwegen. Zufälle, Vorbilder, Konzerterlebnisse: durch wen oder was Musiker zu ihrem instrument finden // das Orchester. 2021. No. 2. Pp. 6.
23. Gerald, Mertens. Im gleichen puls? Welche Zukunft hat das klassische Konzert? Eine internationale Konferenz behandelte neue Forschungsergebnisse // das Orchester. 2024. No. 2, 28.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор образно отразил в заголовке («Бриллиант в контрабасовой оправе»), является соната для контрабаса и фортепиано нашего современника советского и российского композитора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Ефрема Иосифовича Подгайца (род. 1949). По всей видимости, совокупность музыкальных произведений композитора для контрабаса рассматривается автором в качестве объекта исследования. Впрочем, о том сам автор не заявляется открыто. И в результате доработки статьи автор может поместить анализируемую сонату также в более широкий контекст современной музыки для контрабаса.

В статье есть сильные и слабые стороны в освещении предмета исследования. Автор выбрал для изложения материала жанр краткой биографической заметки о своем собственном знакомстве с произведением и его композитором. Субъективное восприятие социального времени и произведений искусства автора можно отнести к сильной стороне статьи. Такой подход соответствует одному из трендов микросоциологии и микроистории искусства. Хотя и здесь автор упускает возможность представить анализируемый предмет в общем контексте творчества композитора, творчества его российских коллег или развития жанра контрабасовой музыки в мире. Помимо обозначенных упущенных возможностей рецензент обращает внимание автора, что в представленной статье им не соблюдены формальные требования журнала к объему содержания материала: 1) «Рекомендуемый объем от 12000 знаков», — в статье чуть более 9000, т. е. на треть желательно объем статьи увеличить; 2) «При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше)» (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html). Собственно, замечание рецензента касается не столько формального соблюдения требуемых объемов, сколько упущенной возможности раскрыть ценность сонаты для контрабаса и фортепиано Е. И. Подгайца в сравнении с уже в достаточной степени изученными шедеврами контрабасового репертуара. Это можно было бы сделать, кратко осветив небольшой объем научных публикаций (10–15) отечественных и зарубежных коллег за последние 3–5, посвященных контрабасовой музыки или судьбам создающих её композиторов.

Таким образом, хотя предмет исследования автором кратко представлен на уровне микросоциологии и микроистории искусства, статья нуждается в доработке до приемлемого для авторитетного научного журнала теоретического уровня.

Методология исследования опирается на принципы субъективного освещения явлений

микросоциологии и микроистории искусства. Такой подход весьма актуален в плане накопления эмпирического биографического материала для дальнейших обобщений. Выбранный автором жанр публикации подразумевает, в том числе, отсутствие логической формализации программы исследования для сохранения открытости и непредвзятости субъективной сферы биографических впечатлений автора. Между тем, сохраняя опору на субъективно-биографический метод, автор мог бы поделиться своим опытом знакомства с композитором и его произведением с более широкой аудиторией, если бы не проигнорировал возможность дать краткую оценку подобным исследованиям российских и зарубежных коллег за последние 3–5 лет.

Актуальность выбранной темы автор поясняет недавним юбилеем композитора изучаемого произведения (в 2024 г. Е. И. Подгайцу исполнилось 75 лет), что для микросоциологии и микроистории искусства является достаточным основанием.

Научная новизна исследования, состоящая в обращении автора к мало изученному музыкальному произведению и в уникальных биографических сведениях, представленных в статье, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научно-популярный, что при условии доработки статьи до требуемого журналом объема можно считать сильной стороной. Единственным замечанием касается случайного неверного оформления кавычек ("с головой").

Структура статьи обусловлена стремлением автора совместить логику изложения результатов научного исследования с субъективными впечатлениями. Рецензент рекомендует автору добавить несколько абзацев, раскрывающих область исследования за счет анализа недавних публикаций российских и зарубежных коллег по близкой тематике, решив тем самым две задачи формального соответствия статьи требованиям журнала к объему содержания.

Библиография совершенно не раскрывает проблемную область исследования, что было бы, быть может, приемлемо для публикации в научно-популярном журнале, но не приемлемо для журнала «Культура и искусство».

Апелляция к оппонентам отсутствует, автор избегает дискуссий с коллегами.

Статья может представлять интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство», но нуждается в доработке с учетом замечаний рецензента.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Рецензируемая статья посвящена исследованию истории развития контрабасового искусства, начиная с XVIII века и заканчивая современностью, особое внимание уделяется творчеству советского и российского композитора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Ефрема Иосифовича Подгайца, а также рассматриваются проблемы исполнения на данном инструменте и пути их решения, и роль в становлении искусства контрабаса Р.Фукса, А.Мишека, Л.В.Ракова, В.Б.Довганя, А.А.Коблякова.

Автор использует исторический метод для описания эволюции контрабасового искусства, а также аналитический подход для оценки вклада отдельных композиторов и

исполнителей. Приводятся примеры произведений, созданных для контрабаса, и проводится анализ их влияния на развитие данного музыкального инструмента.

Актуальность данной работы заключается в необходимости сохранения и изучения музыкального наследия, связанного с контрабасом. В условиях тенденций развития современной музыки, когда многие традиции и культурные явления подвергаются забвению, исследование истории контрабасового искусства позволяет сохранить память о великих композиторах и исполнителях, а также способствует развитию новых музыкальных идей, и пример Е.И. Подгайца доказательно показан как эталонный.

Научная новизна статьи состоит в комплексном подходе к изучению контрабасового искусства. Авторы не ограничиваются рассмотрением исключительно музыкальных произведений, но также исследуют технические и исполнительские аспекты игры на контрабасе. Такой подход позволяет получить более полное представление о развитии контрабасового искусства и его влиянии на мировую музыкальную культуру.

Стиль статьи преимущественно научный, но местами публицистический, что делает материал вполне доступным для понимания широкому кругу читателей. Структура логична и последовательна.

Библиография включает широкий спектр научной литературы, что свидетельствует о серьезной подготовительной работе автора. Автор демонстрирует уважение к различным мнениям и подходам, однако критика оппонентов выражена слабо. Возможно, стоило бы более подробно рассмотреть альтернативные точки зрения и аргументировать собственную позицию.

Автор статьи доказывает, что «манеру письма Ефрема Иосифовича [Подгайца] можно считать академичной, она настолько естественна и гармонична, что у слушателя сразу возникает полное принятие музыкального материала. Автор говорит об известных всем вещах современным языком, но так понятно и так доступно каждому из нас».

В целом статья представляет собой ценный вклад в изучение контрабасового искусства. Она помогает лучше понять значение этого инструмента в мировой музыкальной культуре и подчеркивает важность его дальнейшего развития.

Статья будет интересна как профессионалам в области музыки, так и любителям, интересующимся историей музыкальных инструментов. Широкий охват темы и богатый материал делают статью привлекательной для изучения.

Смею рекомендовать статью к публикации в журнале «Культура и искусство».

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

MEI, J. (2025). Zhenya Komelkova's Image in Tan Jianping's Opera "The Dawns Are Quiet Here". *PHILHARMONICA. International Music Journal*, 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.3.77039

Zhenya Komelkova's Image in Tan Jianping's Opera "The Dawns Are Quiet Here" / Образ Жени Комельковой в опере Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие»

Мэй Цзевэнь

ORCID: 0009-0000-5861-9314

кандидат искусствоведения

аспирант; институт Виды искусства (музыкальное искусство); Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова

121357, Россия, г. Москва, р-н Фили-Давыдково, ул. Инициативная, д. 6 к. 1, кв. 149

✉ 912876563@qq.com



[Статья из рубрики "Музыкальный театр"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.3.77039

EDN:

EZYDSU

Дата направления статьи в редакцию:

25-03-2025

Abstract: This study analyzes the musical and dramatic features of the opera *The Dawns Are Quiet Here* by Chinese composer Tang Jianping, based on the novella by Boris Vasilyev. The work examines the interaction of Russian literary tradition with Chinese musical style, as well as the expressive means used in the opera to reveal the characters' personalities. Special attention is given to the musical image of Zhenya Komelkova, one of the opera's key characters. Her vocal line, the evolution of the musical accompaniment, and her dramatic role in the plot are explored. Key scenes are considered in which Zhenya goes from cheerfulness to the realization of her tragic fate. The article analyzes vocal and instrumental means, such as timbral solutions, harmonic content, and rhythmic changes that enhance the emotional impact on the listener. The study employs methods of music-theoretical analysis to identify features of vocal parts and orchestral accompaniment. A comparative method is used to study the musical language of the opera in the context of Russian and Chinese traditions. The novelty of the research lies in the detailed examination

of the interaction between Chinese musical tradition and the Russian literary original. The analysis of Tang Jianping's opera demonstrates how the composer adapts traditional methods of Chinese musical theater to convey the dramatic line of Russian classics. An important contribution is the study of Zhenya Komelkova's vocal part, her evolution throughout the work, and the musical means used to convey her emotional state. The main conclusions of the conducted research are the identification of musical techniques that contribute to the creation of vivid artistic images and the revelation of the dramaturgical role of music in shaping the emotional impact on the audience. An original methodology for analyzing military themes in musical works has been developed. The study opens new perspectives for investigating intercultural dialogue in contemporary music.

Keywords:

Russian literature, vocal analysis, opera, musical dramaturgy, Zhenya Komelkova, Tan Jianping, literary classics, China, Russia, Opera

Аннотация: Предметом исследования является анализ музыкально-драматургических особенностей оперы «А зори здесь тихие» китайского композитора Тан Цзяньпина, основанной на повести Бориса Васильева. В работе рассматриваются взаимодействие русской литературной традиции с китайским музыкальным стилем, а также средства выразительности, использованные в опере для раскрытия характеров персонажей. Особое внимание уделяется музыкальному образу Жени Комельковой, одной из ключевых героинь произведения. Исследуются её вокальная линия, эволюция музыкального сопровождения и драматургическая роль в развитии сюжета. Рассматриваются ключевые сцены, в которых Женья проходит путь от жизнерадостности к осознанию собственной трагической судьбы. В статье анализируются вокальные и инструментальные средства, такие как тембровые решения, гармоническое наполнение и ритмические изменения, способствующие усилению эмоционального воздействия на слушателя. В исследовании применяются методы музыкально-теоретического анализа, позволяющие выявить особенности вокальных партий и оркестрового сопровождения. Используется сравнительный метод для изучения музыкального языка оперы в контексте русской и китайской традиций. Анализируется партитура произведения, а также современные научные исследования. Новизна исследования заключается в детальном разборе взаимодействия китайской музыкальной традиции с русским литературным первоисточником. Анализ оперы Тан Цзяньпина демонстрирует, как композитор адаптирует традиционные приёмы китайского музыкального театра для передачи драматической линии русской классики. Важным вкладом является изучение вокальной партии Жени Комельковой, её эволюции в ходе произведения и использования музыкальных средств для передачи её эмоционального состояния. Основными выводами проведённого исследования является выявление музыкальных приёмов, способствующих созданию ярких художественных образов, и раскрытие драматургической роли музыки в формировании эмоционального воздействия на зрителя. Разработана оригинальная методология анализа военной тематики в музыкальных произведениях. Исследование открывает новые перспективы в изучении межкультурного диалога в области современной музыки.

Ключевые слова:

Опера, Россия, Китай, литературная классика, Тан Цзяньпин, Женя Комелькова, музыкальная драматургия, опера, вокальный анализ, русская литература

The opera *The Dawns are Quiet Here* is a significant work in modern musical culture. Created by Chinese composer Tang Jianping in 2015, its plot is based on Boris Vasiliev's novel of the same name, which describes the feat of five young female anti-aircraft gunners during the Great Patriotic War. The uniqueness of this opera lies in its being the first Chinese musical drama dedicated to the events of World War II, thereby connecting the historical destinies of Russia and China [\[1\]](#).

The work on the opera was carried out in a short time: its score was completed in less than a year, on August 15, 2015. Wang Fan wrote the libretto for the opera, and the director of the first production was Wang Xiaoping. The premiere took place on November 5, 2015, and was timed to coincide with the celebration of the October Revolution, which emphasized its symbolic significance for both China and the countries of the former USSR [\[3\]](#).

The production of the opera *The Dawns are Quiet here* was timed to coincide with the 70th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War and the War of Resistance of the Chinese People against the Japanese invaders. According to Deng Yijiang, deputy director of the Beijing National Center for Performing Arts, this opera was "a tribute to all the heroes who sacrificed their lives" and a reminder of the importance of preserving the memory of the war.

The musical and dramatic solution of the opera is based on the synthesis of Russian and Chinese musical traditions. The composer used elements of Russian folklore, intonational allusions to Soviet military-patriotic songs, and classical Russian operas. The main musical idea of the piece was a theme that reflects the Russian identity. It varies depending on the situation, accompanying key dramatic moments, for example, the scene of girls wading through a swamp [\[5\]](#).

The opera consists of two acts and 60 scenes, with a total duration of about 2.5 hours. The main characters remain Sergeant Vaskov and five female soldiers: Rita, Lisa, Sonya, Zhenya, and Galya. The musical design of the opera combines the aesthetics of Russian music with elements of traditional Chinese opera. Russian music emphasizes the dual nature of the work: on the one hand, it is a Chinese interpretation of Russian classics; on the other hand, it is a deep exploration of preserving Russian identity in musical language [\[3\]](#).

As researcher Cui Yajun notes, the Chinese audience perceives *The Dawns Are Quiet Here* as an interpretation of the Russian classics in its original Chinese arrangement. It combines grandiose battle scenes, lyrical arias, and deep tragedy, which makes it a vivid example of modern musical theater in China [\[8\]](#).

It is important to note that the opera lacks a naturalistic depiction of war. The enemy is symbolized by nameless shadows embodying the brutality of war. The disclosure of human destinies, internal struggle, and heroic choice occupies the central place. The topic of the death of young girls turned out to be especially important for the Chinese audience, since in China, the issue of gender disparity and the role of women in history is perceived especially acutely [\[6\]](#).

Thus, Tang Jianping's opera *The Dawns are Quiet Here* is a unique phenomenon in which

the traditions of Russian and Chinese musical drama are intertwined into a single heroic-epic composition. It not only reveals the theme of war but also touches on universal issues of memory, honor, and the tragic fate of heroes, making the work significant for a wide international audience.

Zhenya Komelkova is one of the brightest and most memorable characters of *The Dawns are Quiet Here*. In Boris Vasiliev's story, she appears as a brave, determined, and cheerful girl who, despite tragic circumstances, retains inner strength and a love of life. In Tang Jianping's operatic version, her image was musically embodied, emphasizing the heroine's emotional depth and tragic fate.

Zhenya Komelkova holds a special place among the five female anti-aircraft gunners. She stands out not only for her external beauty — her friends admire her magnificent red hair — but also for her lively, energetic character. Zhenya is a natural leader who unites people around him, inspires them, and supports them in difficult moments [\[7\]](#).

As noted by Wang Fan, the librettist of the opera, Zhenya embodies love and beauty, opposed to war and destruction. Her image symbolizes sacrifice and perseverance, but unlike other heroines, she retains some naivety and romanticism even in the most critical moments. This makes her the most emotionally intense role among all the girls [\[2\]](#).

In the opera score, the composer uses contrasting musical means: light, dance motifs at the beginning give way to deep, saturated harmonies in scenes of internal conflict, and the culmination of her part reaches its highest emotional peak at the moment of self-sacrifice.

Zhenya's past is full of tragedies: her family — her mother, sister, and little brother — were shot in front of her eyes when the Germans destroyed the families of the Red Army commanders. She miraculously survived, hiding in an Estonian woman's house, but this loss changed her forever. Komelkova realized that her life now belongs to the war, and perhaps this was the reason for her desperate courage. Instead of breaking down, Zhenya maintains a cheerful, ironic attitude, skillfully hiding his pain [\[7\]](#).

The opera reveals the love aspect of her fate — her feelings for the colonel. Her arias contain words of passion and pain: "*How I suffer, I cannot be with you,*" "*My colonel, my officer, my man.*" However, Zhenya realizes that this novel is doomed, which adds an additional tragedy to her image. Here, her vocal line becomes more extended, saturated with wide intervals, conveying the heroine's inner struggle.

In this episode, Zhenya expresses her deep affection for the colonel, calling him "*my officer, my man,*" underscoring not only her personal feelings but also her respect for him as a military commander. However, she realizes their connection is impossible, which creates a powerful emotional gap between the characters.

Zhenya's part begins with a smooth, long melody that conveys tenderness and love. The vocal line develops in waves, with a gradual rise and fall, which emphasizes its fluctuations between hope and sadness. (Figure 1)

In the first phrase ("*But I love you so much*"), the melody moves steadily, with small jumps, creating a sense of lyrical recognition. In the second part ("*my colonel, my officer, my man*"), the vocal line becomes more tense, and there are interval jumps that increase the drama. The upward movements of the melody symbolize Zhenya's desire to express her feelings, but then it descends, creating a sense of humility before fate.

Figure 1 shows a musical score for a vocal and piano duet. The vocal part is written for a soprano (marked '冉卡') and the piano part for a piano (marked 'Pno.'). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Più mosso' and '稍快些' (a little faster). The lyrics are in Russian: '可我是那么爱你爱 你' (I love you so much, I love you) and '我的上校我的军官我的男人' (My colonel, my officer, my man). The piano part features chords and triplets.

Figure 1. Vocal expression and drama in Zhenya Komelkova's aria

The key contains flats, which gives the melody softness and melancholy.

In the piano part, the chords are accompanied by trioles, which create a slight instability, as if Zhenya is vacillating between emotions. At the beginning, the tempo is moderate, but the instruction *Più mosso* ("a little more mobile") makes the music move faster, reflecting the heroine's increasing excitement. The second part (with "my colonel...") has a clear rhythm, with accents that emphasize the importance of each word.

This fragment is a key moment of emotional tension in Zhenya Komelkova's aria. In it, she addresses the colonel, expressing doubt, hope, and pain at the same time. Figure 2. The first note of the vocal part ("Ah ...") is drawn out, creating a feeling of longing, surprise, and inner excitement. This is followed by a melodic line with short notes and a gradual rise, which gives the phrase the intonation of a question ("Are you calling me?").

The melody's simplicity emphasizes the sincerity and emotion of the moment.

Figure 2 shows a musical score for a vocal and piano duet. The vocal part is written for a soprano (marked '冉卡') and the piano part for a piano (marked 'Pno.'). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked '72'. The lyrics are in Russian: '啊 是你在呼唤吗' (Ah, are you calling me?). The piano part features a fast, even repetition of sixteenth notes.

Figure 2. "Are you calling me?" – a moment of expectation and anxiety in Zhenya Komelkova's aria

The piano part is based on a fast, even repetition of the sixteenth notes, creating a pulsating tension.

The left bass notes sound heavy, maintaining a gloomy atmosphere. The contrast between the smoothness of the vocal line and the insistent rhythm of the accompaniment creates

the effect of an internal struggle. Expectation and anxiety – “Ah...” should sound with a slight tremor, conveying a sigh, surprise, and hope. Uncertainty – “Are you calling me?” is performed with a gradual increase in dynamics, as if Zhenya is really waiting for an answer. There is a fine line between hope and disappointment – the singer's voice should be soft, but filled with deep feeling.

This moment demonstrates not only Zhenya's love affair but also her emotional vulnerability. The music highlights her inner state through a combination of soft vocals and pulsating accompaniment. The scene is filled with expectation and slight dramatic tension, which is important for character development.

This moment of Zhenya Komelkova's aria expresses the passion, tenderness, and tragic doom of her feelings. It combines emotional intensity, sensuality, and awareness of the inevitable separation. (Figure 3)

Figure 3 shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 47, features a vocal line (labeled '冉卡') and a piano accompaniment (labeled 'Pno.'). The vocal line has the lyrics: 与你相拥与你亲吻与你相爱 让你的胡子扎. The piano accompaniment features a pulsating rhythm with triplets. The second system, starting at measure 50, continues the vocal line with lyrics: 痛我的脸 让我的牙齿咬破你的肩 我知道我们不能. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including triplets and arpeggios.

Figure 3. The last moments of passion

Figure 3. The last moments of passion

The opening phrase (“Hug you, kiss you, love you”) has a smooth, humming melody that creates a feeling of tenderness and affection. The gradual rise in melody highlights the passion and emotional intensity. In the following phrases (“May your beard prick my face,” “May my teeth hurt your shoulders”), the vocal line becomes more jerky, which conveys her desire to memorize every detail of this moment.

In the last sentence (“I know we’re not...”), the intonation changes – delayed notes appear expressing regret and the inevitability of separation. The chords in the piano's left-hand sound sharp, forming three-note beats that create a pulsating rhythm that conveys the tension of the scene. On the right hand, the accompaniment is based on arpeggios, giving the vocal line lightness and dreaminess and creating a contrast with the drama of the text.

The use of trioles and accents highlights the pulsating energy of the moment. Passion and tenderness – in the first phrases, the voice should sound soft, with a slight vibrato, conveying the intimacy of the moment. Sensuality and playfulness – in the lines about the beard and teeth, it is important to convey a slight flirtatiousness, but with a touch of desperation. Doom and farewell – the last phrase should sound with fading, creating the effect of awareness of the inevitable separation.

This moment is the culmination of Zhenya's personal emotional line. Musically, he combines lyrics, passion, and tragedy, emphasizing her inner struggle between love and awareness of the imminent end. The performer must convey the full range of feelings – from happiness to pain, making this episode especially expressive.

The minor key adds a touch of sadness, and the aria's climax is marked by a crescendo (increasing volume), heightening the emotional tension of the scene. Zhenya realizes that her love is doomed, but accepts this fate with dignity.

The musical scene is based on a gradual increase in emotional tension:

The scene begins at a slow, thoughtful pace that conveys her inner doubts. The orchestra sounds muffled, dominated by the strings' low registers, creating the effect of painful reflection.

Zhenya's main vocal line is smooth, filled with long, drawn-out notes, which highlight her inner struggle. Her party is based on wide intervals, creating a sense of pent-up feeling.

Recurring motifs – the composer uses repeated repetitions of the name "*Eugene*" in the colonel's vocal line, which emphasizes his tenderness and desire to hold her, but at the same time, the realization of the impossibility of being together.

The climax of the scene is when the female vocal part soars into the upper register, expressing the peak of her emotions, with the words "*How I suffer, I can't be with you.*" This is accompanied by a powerful orchestral build-up, creating a cathartic effect.

The finale of the scene is a decrease in dynamics, a return to a thoughtful pace. The last notes in Zhenya's part are played on the breath, symbolizing her humility to fate.

Zhenya's scene with the colonel is not only a love story but also a symbolic farewell to personal happiness. Zhenya realizes that war does not give the right to love, and accepts it with dignity.

Zhenya's relationships with other girls are based on trust and sincerity. She is especially close to Rita Osyanina, who becomes her friend and ally. Although their characters are different — Rita is more restrained, Zhenya is more emotional — together they form the kind of core of the team. Unlike Osyanina, who is closed in her grief, Komelkova expresses her feelings openly, be it joy or pain.

Like the rest of the heroines, Zhenya's fate is tragic. In a key scene of the novel and opera, she consciously decides to divert the attention of the saboteurs to save the wounded Rita. Zhenya uses her speed and agility to lure enemies after her, but her plan turns out to be suicidal. She dies, realizing that her sacrifice gives her friend a chance to last longer [\[7\]](#).

This moment became one of the most emotionally intense scenes in Tang Jianping's opera production. Musically, Zhenya's farewell-to-life scene is full of dynamic contrasts: from lyrical motifs that emphasize her inner world to sharp, dramatic chords that symbolize the approaching end. The composer uses a high soprano register, which makes Zhenya's aria especially intense and expressive [\[4\]](#).

At this moment, her party is filled with both determination and inner pain. She doesn't just go to certain death — she does it consciously, realizing that there is no other way out.

This episode represents a moment of intense emotional tension between the characters.

Contrasting dynamic transitions, sharp phrases, and dense orchestral textures emphasize the scene's dramatic essence.

18-我就是金头发冉卡

Figure 4. The contrast of fear and determination: an analysis of vocal interaction

Rita and Zhenya sing short, jerky phrases ("Shut up!"), and at high dynamics (fortissimo), which conveys the sharpness and urgency of the moment. Zhenya enters immediately after Rita, which creates the effect of a tense dialogue, as if she were interrupting a friend. A female choir (female soldiers, female villagers) joins after the main characters, adding a collective awareness of the importance of what is happening. Their vocal line is longer, but dynamically emphasizes anxiety ("There is a senior").

The piano part is full of short, sharp chords that create a sense of anxiety and haste. The accompaniment is dominated by triols, which enhance the rhythmic tension. The dynamics increase dramatically toward the end, emphasizing the conflict and the significance of the words. Sharpness and categoricity – the phrases "Shut up!" should sound harsh, harsh, perhaps with a slight forcing of the voice. Feeling of anxiety – the voice should not be absolutely stable; shades of excitement are acceptable. Collective Awareness – The female chorus adds depth to the scene, showing that the conflict goes beyond personal dialogue.

This moment is one of the most intense in the scene of interaction between Rita, Zhenya, and the rest of the characters. The composer uses sharp rhythmic patterns, dense orchestral texture, and short, accented vocal phrases to convey the dramatic urgency of the moment.

Rita sings the phrase *"You're not ashamed to say such things"* on a relatively flat but tense line, expressing indignation and protest. Her party sounds like a rebuke, emphasizing the moral side of the situation.

Zhenya joins fortissimo (*"Say, say"*) immediately after that, and her part is filled with power and dynamic bursts, requiring an energetic performance. This is not just a remark, but a call to action. In this scene, Zhenya dramatically changes her mood – her voice sounds assertive, with clear rhythmic accents that emphasize her determination. The piano part is dominated by sharp, accented chords that create a rhythmic pulse of tension. Alternating triols in the accompaniment establishes a sense of movement, haste, and the accelerated rhythm of combat. The dynamics increase dramatically by the time Zhenya joins,

emphasizing her impetuous decision to rush into battle.

Sharpness and determination – Zhenya must perform her part with force, without hesitation, to express her desire for action. Defiance and pressure – the emphasis on the words “Say, say” should sound like a challenge to fate, a desperate but confident step forward. The contrast with Rita’s previous remark is that if Rita’s part sounds rather condemnatory, then Zhenya responds aggressively, without holding back emotions.

This moment of the scene is a sharp emotional turning point, a moment of decision-making. Zhenya doesn’t think anymore; she acts. The music highlights this transition through sharp accents, powerful chords in the accompaniment, and forced vocal delivery.

The phrase “*I’m not afraid*” is performed in a relatively low register, on steady notes, which gives it a sense of firmness and confidence. This is followed by “*I’m Eugene with golden hair*” – the melody becomes smoother, with slight upward jumps, which creates a sense of pride and awareness of one’s own individuality. The repetition of “*Beautiful Zhenya*” is like her personal parting words to herself, a confirmation that she remains true to herself even in the face of death.

In this scene, the orchestra sounds minimalistic – sustained chords emphasize the strength of the vocal line. The low, almost silent notes in the accompaniment create a sense of tragic inevitability. The lack of active rhythmic movement makes this moment even more expressive – attention is focused on Zhenya’s words. Firmness and confidence – the voice should sound steady, even, without excessive vibration. Pride and acceptance of fate – it is especially important to convey in the line “*I am Eugene with golden hair*” – this is not a cry, but a conscious statement. The fine line between strength and farewell – the last words should sound calm, but with a touch of tragic beauty.

This moment is the culmination of the image of Zhenya Komelkova. Here, she accepts her fate with pride and inner dignity. The musical minimalism and emphasis on the vocal line emphasize its power, making the scene one of the most memorable in the opera. The phrase “*I won’t be sad or regret it*” has a smooth, confident melody, without sudden jumps, that emphasizes the heroine’s calmness and awareness. “*I believe in my heart*” – the vocal line rises slightly, symbolizing Zhenya’s confidence and firm belief. In the next fragment, “*I don’t need sympathy or protection*,” the intonation becomes firmer, almost harsh, and the rhythm becomes clearer. This highlights the heroine’s resilience and her unwillingness to be pitied. The final phrase “*But I still want to thank you, my friend*” softens the emotional intensity, and the melody becomes more extended, filled with warmth and gratitude.

The phrase “*Come on*” is repeated several times, creating a sense of defiance and readiness for the last fight. The final phrase “*I’m here*” is sung on a high note, which highlights her cry, the last challenge to the enemy.

The vocal part is extremely concise, but filled with a huge emotional charge – Zhenya does not beg, does not cry, but asserts his presence, accepting fate. The rhythmic structure of the accompaniment consists of clear triplets that create a marching tension resembling an alarm pulse. The piano sounds with repeated chords, like an echo of the approaching inevitable end. The dynamics are forte first, then mezzo-forte, creating the effect of a dramatic climax.

Determination and courage – the words “*Come on*” should not sound like a request, but like a challenge. Heroism and tragedy – “*I’m here*” should sound intense, sharp, at the limit of the emotional range. The last cry before death – the voice should be as intense as possible,

perhaps with a slight boost, conveying an extreme degree of tension.

The tempo accelerates dramatically, and a marching rhythm appears, but not solemnly, with a hint of anxiety. The orchestra uses bright, contrasting dynamic transitions, changing jerky chords to long, stringy notes, conveying a sense of impending disaster. The musical accompaniment acquires marching features, but not in a solemn, but in a slow, mournful tempo.

The orchestra uses thick low registers, creating a sense of impending tragedy. Zhenya's vocal line includes long, drawn-out notes, as if reflecting her last breath.

This scene uses harsh harmonies, expressive vocal jumps, and dramatic pauses, creating an effect of absolute tension and tragedy. This is one of the most powerful musical episodes of the opera, conveying the heroine's understatement, tension, and tragic ending.

The beginning of the aria ("Apple trees and pears bloomed") sounds smooth and melodious, creating a feeling of lightness and light sadness. Zhenya sings this phrase in the middle register, which gives the vocals softness and warmth.

The phrase "*The mists have drifted over the river*" has longer notes that symbolize movement, but in the context of the scene, it also foreshadows a tragic ending.

Choral voices pick up the melody, creating the effect of collective memory, as if the song were an echo of the past.

The piano part supports the vocal line with smooth, chordal beats, emphasizing the marching character of the original song. However, the tempo is slower here, which makes the performance more nostalgic.

The accompaniment uses a gradual increase in dynamics, creating an effect of excitement, as if the music is preparing for an inevitable drama.

Chant phrases appear in the choral parts, giving the scene a touch of folk song while conveying a sense of sad inevitability.

The use of Katusha in this episode not only highlights Zhenya's national identity but also turns her image into a symbol of fading youth, sacrifice, and the memory of a life that can no longer be returned. At this moment, the heroine's voice sounds especially vivid, conveying not only memories but also her farewell to life.

Composer Tang Jianping uses repetitive rhythms in her last scene, resembling a heartbeat that gradually fades. This technique enhances the emotional perception of the scene and creates a powerful sense of fatality and inevitability [\[9\]](#).

At this point, the music abruptly stops, creating the effect of emptiness. The last chords are the low, drawn-out sounds of cellos and double basses, symbolizing the passing of life.

As a result, Zhenya Komelkova's death is one of the most powerful scenes in opera, where the composer uses the full arsenal of musical means to convey the tragedy, heroism, and inevitability of her fate.

Zhenya's death, like the deaths of other girls, shows that war does not spare anyone, especially those who are willing to sacrifice themselves for others. However, her departure is not in vain: her image reflects the strength of spirit that allows physically weak but mentally strong people to become heroes.

Zhenya's ending is tragic yet majestic. In her last scene, a chorus is heard reflecting the collective memory of her feat. Her image, as in the original literary work, remains a symbol of fortitude, love of life, and readiness for heroic deeds.

The image of Zhenya Komelkova in Tang Jianping's opera retains the key features described in Vasiliev's story: her courage, cheerfulness, and self-sacrifice. However, in the musical interpretation, the emphasis is on the emotional disclosure of her personality through vocal parts and orchestral accompaniment. In this sense, the opera complements the literary source, making Zhenya's tragedy even deeper and more penetrating.

The composer endowed her vocal part with contrasting musical means. This evolution highlights the complexity of the heroine's inner world, her struggle between memories of the past, the hope of love, and the inevitable realization of her own sacrifice. Unlike other characters, her image is most emotionally revealed through music – from vivid lyrical fragments to the harsh dramatic accents accompanying her death.

The musical structure of Zhenya's part emphasizes her individuality and strength of character. Her last scene is not just a moment of tragic death, but also a symbol of sacrifice, embodied in a powerful orchestral development and culminating vocal rise. Zhenya's death becomes one of the opera's most emotionally intense scenes, in which her inner struggle and final acceptance of fate are conveyed through vocal intonations, dynamic leaps, and contrasting timbres. Thus, Zhenya Komelkova appears not only as one of the heroines of the war drama, but also as a powerful symbol of resistance, love of life, and dedication.

References

- 1 . Wan, K. (2020). The opera "The Dawn Is Quiet Here" by Tan Jianping: The history of creation and features of musical dramaturgy. *Art Education and Science*, 3(24), 161-167. <https://doi.org/10.34684/hon.202003019>
- 2 . Wan, F. (2017). It's love, just love. *Script*, 7, 57.
- 3 . Guo, C. (2020). "The Dawn Is Quiet Here...": The military story by B. Vasilyev and the opera by Tan Jianping in the context of contemporary Chinese culture. In *Culture. Science. Creativity: Proceedings of the XIV International Scientific and Practical Conference dedicated to the 75th Anniversary of the Great Victory and the 45th Anniversary of the Belarusian State University of Culture and Arts* (pp. 43-48). Belarusian State University of Culture and Arts.
- 4 . Liu, Y. (2022). Interpretation of female images in the opera "The Dawn Is Quiet Here." *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 4, 309-318.
- 5 . Liu, Y. (2020). "The war has no female face": On the question of heroic women captured in the world artistic heritage. In *Ad Rupturam: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference* (pp. 263-269). Magarin Oleg Grigoryevich Publishing.
- 6 . Sharipova, M. A. (2016). Female images in the story "The Dawn Is Quiet Here..." by B. Vasilyev. *Scientific Notes of the Khujand State University named after Academician B. Gafurov. Series of Humanities and Social Sciences*, 4(49), 51-55.
- 7 . Shishkin, V. A. (2021). The anthropology of the personality of sergeant Vaskov and girls in the story "The Dawn Is Quiet Here..." by Boris Vasilyev. In *Russia and Global Development Trends: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation* (pp. 127-140). Omsk State Technical University.
- 8 . Cui, Y. (2015). The dawn is silent, and time is eternal. *Opera*, 12, 15-19.
- 9 . Zhu, J. (2019). Applied and manipulative characteristics of recitative at dawn. *Journal of Xi'an Conservatory of Music*, 4, 74-79.

- 10 . Li, Z., & Krasovskaya, E. P. (2017). Programmatic works of Chinese composers as a subject of study in piano classes in higher educational institutions of China. *Musical Art and Education*, 4, 97-111.
- 11 . Wu, H. (2015). The May Fourth Movement and its role in the process of forming Chinese art song. *Northern Music*, 282, 3-5.
- 12 . Wu, Y. (2008). *Research on ancient stringed instruments*. Shanghai Conservatory of Music Publishing.
- 13 . Huang, T. (2002). Chinese art songs and aesthetic concepts prevalent in China. *Bulletin of Northeast Normal University*, 5, 150-153.
- 14 . Hu, T. (2001). Chinese art songs of the 1920s and 1930s. *Bulletin of Xi'an Conservatory of Music*, 2, 10-16.
- 15 . He, L. (1986). On the problem of voices set in a European manner. *Report on Literature and Art*, 1, 59-63.
- 16 . Cao, K. (n.d.). *Guo Wenzheng: After leaving the dormitory of the Central Conservatory, he has dominated the Chinese music scene for over 30 years*.
https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9745475
- 17 . Chen, Y. (2019). The intersection of East and West in contemporary Chinese music. *Music & Letters*, 100(3), 439-463.
- 18 . Everett, Y. U. (2018). Reconfiguring myth and narrative in contemporary opera. *Journal of the American Musicological Society*, 71(3), 795-830.
- 19 . Frolova-Walker, M. (2020). Russian music and nationalism: From Glinka to Stalin. *Journal of the Royal Musical Association*, 145(1), 229-236.
- 20 . Steingo, G. (2021). After the end of contemporary music. *Journal of the American Musicological Society*, 74(1), 135-193.

Библиография

1. Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin / M. Frolova-Walker // Journal of the Royal Musical Association. – 2020. – Vol. 145, No. 1. – P. 229-236.
2. Steingo, G. After the End of Contemporary Music / G. Steingo // Journal of the American Musicological Society. – 2021. – Vol. 74, No. 1. – P. 135-193.
3. Цао, Кефан. Го Вэньцзин: выйдя из общежития мастера Центральной консерватории, он уже более 30 лет доминирует на китайской музыкальной сцене / Цао Кефан. – URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9745475 (дата обращения не указана).
4. Chen, Yi. The Intersection of East and West in Contemporary Chinese Music / Yi Chen // Music & Letters. – 2019. – Vol. 100, No. 3. – P. 439-463.
5. Everett, Y.U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera / Y.U. Everett // Journal of the American Musicological Society. – 2018. – Vol. 71, No. 3. – P. 795-830.
6. Ху Тяньхун. Китайские художественные песни 20–30-х годов XX в. / Ху Тяньхун // Вестник Сианьской консерватории. – 2001. – Вып. 2. – С. 10-16.
7. Хэ Лутин. О проблеме голосов, поставленных по-европейски / Хэ Лутин // Отчет о литературе и искусстве. – 1986. – № 1. – С. 59-63.
8. У Ю-Цин. Исследование древних струнных инструментов / У Ю-Цин. – Шанхай: Издательство Шанхайского музыкального института, 2008. – 329 с.
9. Хуан, Тэнпэн. Китайские художественные песни и распространенные в Китае эстетические концепции / Хуан Тэнпэн // Вестник Северо-Восточного педагогического университета. – 2002. – Вып. 5. – С. 150-153.
10. Чжу, Цзиньян. Прикладные и манипуляционные характеристики речитатива на заре вполне здесь / Цзиньян Чжу // Журнал Сианьской консерватории. – 2019. – № 4. – С. 74-79.
11. У Хунюань. "Движение 4-го мая" и его роль в процессе формирования китайской художественной песни / У Хунюань // Северная музыка. – 2015. – Вып. 282. – С. 3-5.

12. Ли Чжэн, Красовская Е. П. Программные произведения китайских композиторов как предмет освоения в классе фортепиано в высших учебных заведениях Китая // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 4. – С. 97-111.
13. Цуй, Яцзюнь. Рассвет молчит, а время вечно / Яцзюнь Цуй // Опера. – 2015. – № 12. – С. 15-19.
14. Шишкин, В. А. Антропология личности старшины Васкова и девушек в повести Бориса Васильева "а зори здесь тихие..." / В. А. Шишкин // Россия и мировые тенденции развития : Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Омск, 13-15 мая 2021 года. – Омск: Омский государственный технический университет, 2021. – С. 127-140. – EDN BRYNWZ.
15. Шарипова, М. А. Женские образы в повести Б. Васильева "а зори здесь тихие..." / М. А. Шарипова // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. – 2016. – № 4(49). – С. 51-55. – EDN XGXENV.
16. Лю, Ю. "У войны не женское лицо": к вопросу о героических женщинах, запечатленных в мировом художественном наследии / Ю. Лю // Ad rupturam. У разрыва : Сборник материалов Международной научно-практической конференции, Краснодар, 04-06 марта 2020 года. – Краснодар: Издательство "Магарин Олег Григорьевич", 2020. – С. 263-269. – EDN ММРЕНУ.
17. Го, Ц. "а зори здесь тихие...": военная повесть Б. Васильева и опера Тан Цзяньпина в контексте современной китайской культуры / Ц. Го // Культура. Наука. Творчество : XIV Международная научно-практическая конференция, посвященная 75-летию Великой Победы и 45-летию Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 14 мая 2020 года / Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорусская государственная академия искусств. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2020. – С. 43-48. – EDN IJNEAN.
18. Лю, Ю. Трактовка женских образов в опере "а зори здесь тихие" / Ю. Лю // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 309-318. – EDN WLLBGP.
19. Ван, К. Опера тан Цзяньпина "а зори здесь тихие": история создания и особенности музыкальной драматургии / К. Ван // Художественное образование и наука. – 2020. – № 3(24). – С. 161-167. – DOI 10.34684/hon.202003019. – EDN OBRDUJ.
20. Ван, Фан. Это любовь, просто любовь / Фан Ван // Скрипт. – 2017. – № 7. – С. 57.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Рецензируемый текст «Образ Жени Комельковой в опере Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» представляет музыковедческое исследование оперных партий, составляющих образ зенитчицы Жени Комельковой в опере современного китайского композитора Тан Цзяньпина, либретто которой в свою очередь основано на повести русского советского прозаика Бориса Васильева. Потенциально данная тема могла стать поводом для междисциплинарного исследования межкультурных влияний СССР России и КНР, трансформации жанров (повесть-фильм-сериал-опера), специфики исторической памяти

и т.д. Автор предпочел ограничиться сугубо музыковедческим рассмотрением партий Комельковой в опере Тан Цзяньпина, ограничившись указанием на повод для создания оперы – 70-летие Победы (точнее, двух разных побед для советского и китайского народов) – и символическую дату премьеры, преддверие годовщины октябрьской революции. Таким образом, мы имеем дело с музыкальным произведением, созданным буквально по государственному заказу и представляющему собой тип музыкального произведения, одобренного китайскими властями на самом высоком уровне. Хотя автор указывает, что «опера Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» представляет собой уникальное явление, в котором традиции русской и китайской музыкальной драматургии сплетаются в единую героико-эпическую композицию ... делая произведение значимым для широкой международной аудитории», в тексте отсутствует какие-либо отсылки к реакции критики (в т.ч. международной) или публики на рассматриваемое произведение, при том что премьера оперы состоялась почти 10 лет назад. Автор не объясняет выбор именно этого произведения как сюжетной основы для постановки оперы в юбилейный год, и здесь встает вопрос об источнике либретто. Повесть Васильева была опубликована в СССР в 1969 г., в период обострений советско-китайских отношений; одноименный фильм Ростозкого, вышедший тремя годами позже, попал на китайские экраны только в начале 1980-ых гг., никаких опер в это время в Китае не появилось; зато в 2005 г. снимается китайский телесериал, а в начале 2015 г. – российский телесериал, показанный также в КНР и даже удостоенный приза на фестивале в Сычуани. Отсюда естественным образом встает вопрос, что было исходным материалом – повесть или одно из ее визуальных воплощений? Другой аспект состоит в жанровой трансформации сюжета, определенные смыслы, присутствующие в книге/сериале, в опере теряются по определению (например, национальность, социальное происхождение героинь), автор указывает на известную долю условности в опере по сравнению с реализмом повести/фильма (... враг представлен условно-символически, как безымянные тени, воплощающие жестокость войны). Поэтому странно, когда автор, рассматривая оперу, обращается к деталям, присутствующим в тексте повести («... её семья — мать, сестра и маленький брат — была расстреляна на её глазах, когда немцы уничтожали семьи командиров Красной Армии. Она чудом осталась в живых, спрятавшись в доме эстонки»), но не в опере. Вообще, автор полностью погрузившись в музыкальные аспекты темы, практически полностью игнорирует либретто и мы не понимаем, в какой именно момент действия звучит тот или иной музыкальный фрагмент. Также хотелось бы отметить, что авторское утверждение - «стала первой китайской музыкальной драмой, посвящённой событиям Второй мировой войны» - противоречит традициям советской/российской историографии, где война китайского народа против японской агрессии в 1939-1945 гг. считается частью Второй мировой войны, поэтому корректнее было бы «стала первой китайской музыкальной драмой, посвящённой событиям Великой Отечественной войны». При всем вышесказанном, статья как узкотематическое музыковедческое исследование вполне имеет право на существование, статья может быть рекомендована к публикации. В интересах российского читателя конечно было бы поместить рассматриваемое исследование в более широкий культурно-исторический контекст.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Kalitzky, V.V. (2025). Toward the Origins of the Concertmaster-Pianist's Profession: The Art of Maestro al Cembalo.

PHILHARMONICA. International Music Journal, 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.3.77038

Toward the Origins of the Concertmaster-Pianist's Profession: The Art of Maestro al Cembalo / К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство maestro al cembalo

Калицкий Виталий Валерьевич

кандидат философских наук

профессор; кафедра инструментального исполнительства; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств»

121165, Россия, г. Москва, пр-д Резервный, 12

✉ kalitzky@yandex.ru



[Статья из рубрики "История и теория исполнительского искусства"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.3.77038

EDN:

FAJJHY

Дата направления статьи в редакцию:

23-02-2025

Abstract: The relevance of the research lies in the urgent need for modern musicology to reconstruct the profession of a concert pianist. The subject of the study is the art of maestro al cembalo. The object of the research is the work of maestro al cembalo and the features of his creative activity. The purpose of the research is to study the process of formation of the initial stage of the development of the profession of a concert pianist, which spanned the period from the late Renaissance to classicism. Research objectives: to highlight the main characteristics of joint performance using basso continuo; to provide information about the specific skills and knowledge that maestro al cembalo should have possessed; to show the importance of these musicians in the musical performances, as well as in the evolution of musical creativity; to present portraits of the most significant representatives of this profession. The author of the study focuses on the influence of the maestro al cembalo's art on the formation of European concertmaster schools. To disclose

the author's stated topic, the following methods are used: anthropological, hermeneutic, comparative-historical, theoretical, and analytical. A special contribution of the author is the search, analysis, and systematization of archival materials from Italian theaters and city archives, based on which information about the life, work, and specifics of the maestro al cembalo's creative and pedagogical work has been introduced into scientific circulation. The main conclusions of the study show that the most important principles of professional activity of a modern pianist-concertmaster of a musical theater were formed several centuries ago. The results obtained can be applied both in conducting courses on the theory and history of performing arts and in the practical activities of modern concert pianists. The study's conclusions allow us to form a clear picture of the initial stage of the formation of concertmaster art and trace its leading trends, which will be reflected in the subsequent development of this creative specialty.

Keywords:

history of performing arts, music education, archival information, keyboard instruments, pianist-concertmaster, concertmaster school, basso continuo, ensemble performance, maestro al cembalo, musical theatre

Аннотация: Актуальность исследования заключается в насущной необходимости для современного музыкознания реконструкции профессии пианиста-концертмейстера. Предметом исследования является искусство maestro al cembalo. Объект исследования – содержание специальности maestro al cembalo и особенности их творческой деятельности. Цель исследования заключается в представлении читателю процесса формирования начального этапа развития профессии пианиста-концертмейстера, охватившего период от позднего Возрождения до классицизма. Задачи исследования: осветить основные характеристики совместного исполнительства с использованием basso continuo; дать сведения о специфических умениях и знаниях, которыми должен был обладать maestro al cembalo; показать значимость этих музыкантов в работе над постановками музыкальных спектаклей, а также в процессе эволюции музыкального творчества; представить портреты наиболее значимых представителей этой профессии. Автором исследования делается особый акцент на влиянии искусства maestro al cembalo на формирование европейских концертмейстерских школ. С целью раскрытия заявленной темы автором, в качестве основных, использованы: антропологический, герменевтический, сравнительно-исторический, теоретико-аналитический методы. Особым вкладом автора является поиск, анализ и систематизация архивных фондов итальянских театров, а также городских архивов, на основе данных которых в научный оборот введены сведения о жизни, творчестве и специфике творческой и педагогической работы maestro al cembalo. Основные выводы исследования показывают, что важнейшие принципы профессиональной деятельности современного пианиста-концертмейстера музыкального театра были сформированы еще несколько столетий назад. Полученные результаты могут применяться как в проведении курсов по теории и истории исполнительского искусства, так и в практической деятельности современных пианистов-концертмейстеров. Выводы исследования позволяют сформировать устойчивую картину начального этапа становления концертмейстерского искусства, проследить его ведущие тенденции, которые найдут свое отражение в последующем развитии этой творческой специальности.

Ключевые слова:

maestro al cembalo, basso continuo, пианист-концертмейстер, клавишные инструменты, архивные данные, история исполнительского искусства, музыкальная педагогика, концертмейстерская школа, ансамблевое музицирование, музыкальный театр

The profession of concertmaster is among the youngest in the world of academic musical performance. Currently, its main focus is on a pianist's creative work, with representatives of other musical specialties, such as vocalists, instrumentalists of various definitions, a choir, and musical theater artists. However, the methodological apparatus of the profession has not yet been fully formed, strategies for teaching concertmaster skills to a pianist have not been fully defined, and the work of such specialists is extremely low in social terms. Moreover, to date, fundamental research has not been conducted on the history of the formation of this specialty, from its origins to the present. All these factors indicate that concert pianists, who are in demand as specialists in various forms of musical activity, carry out their creative work based on general ideas about the content and structure of their profession. In our opinion, such an unfair situation requires remedial action.

One of the first steps in this regard may be the reconstruction of the formation of the specialty of an accompanist-pianist. Thus, immersion in the study of the period of active activity of the "progenitors" of modern concert pianists, *maestro al cembalo*, will allow not only to lift the "veil" of the mystery of this forgotten specialty, to present the names of the most prominent representatives of these musicians, to demonstrate the features of their work, but also to show that modern pianists can use the results they achieved in the art of collaborative performance in their creative practice.

The heyday of *maestro al cembalo*'s work, which originated during the late Renaissance, falls during the Baroque period in the history of European music and is closely related to the musical and aesthetic attitudes of that time, as well as the existing practice of performance, largely associated with the intensive development and introduction of keyboard instruments into musical practice. The leading line of the latter in the field of joint music making was the art of accompanying *basso continuo*, which carried all the main features of the homophonic-harmonic style and became, according to M. V. Ivanov-Boretsky, "a great help in understanding the chord structure of music" [\[1, p. 6\]](#).

A common phenomenon in secular music-making was the schematics of the musical text, which recorded the basis of the melodic line and *the basso continuo*. Due to the task of studying *maestro al cembalo*'s work, in the framework of this article, we will not analyze in detail the differences and commonalities of *basso continuo* with general bass and digital bass. The reader can learn about this from the material of a special study by A. V. Boyarkina, *Basso continuo*, digital bass, or is it still a general bass? On the question of the translation of musical terms [\[2\]](#). Here we will highlight the most important features of *basso continuo*, which are directly related to the practical activities of *maestro al cembalo*. These include:

1. Improvisation;
2. Clear rhythmic pulsation;
3. Creating a dynamic balance between parties (votes).

The developed skills of stylistic improvisation in *basso continuo* are related to its essential

content: the fixed basis of the melody and the planned harmonic line implied the need for performers to decipher and "imagine" the composer's ideas by appropriate means. In the opera genre, such a composer's co-author was primarily an improvising singer in solo arias. However, G. V. Blagodarov argues that: "<...> the role of continuo in the works of the 17th century was quite significant <...> Not only the accompaniment of recitatives, but also the accompaniment of arias in operas was often entrusted to a single continuo" [3, p. 18]. Moreover, the clavierist improvised in recitatives, revealing the drama of the action taking place on the stage with the performing means of his instrument (among them, we will mention the textural diversity, the use of a spectrum of strokes, agonistic variants, and dynamic contrasts).

In ensemble genres, the leading role in this process was assigned to the performer on a keyboard instrument, which required not only natural musical abilities, developed melodic, harmonic and textured hearing, but also solid knowledge in the field of music theory. This circumstance, in turn, stimulated the trend toward the formation of the first professional musical institutions, in which musicians were comprehensively trained rather than separately through private lessons (however, their systematic discovery was an achievement of a later time).

The increased interest in the art of *basso continuo* stimulated another process: the formation of an independent direction in ensemble-instrumental music. This is indicated by V. J. Konen: "Since the 17th century <...> in the era of the unconditional domination of secular art, no developed type of professional music could do without instrumental sound. This is as much a characteristic feature of the style of the new era as the leading importance of melody and harmony in it. So, from the very first days of its existence, the opera relied on the orchestral principle. Chamber vocal lyrics are unthinkable outside of piano accompaniment (that is, their second, instrumental plan) <...>" [4, p. 108].

The trio sonata genre was important in shaping *maestro al cembalo*'s profession. In most compositions of this genre of the Baroque period, the upper voices recorded melodic lines, and the lower ones, which were performed on a keyboard instrument, carried a harmonic and textured load. The main tasks in performing the continuo part included controlling the metrorhythmic pattern and establishing a unified dynamic balance. Keyboard instruments played an indispensable role in this process. According to I. Matteson, "The clavichord, with its versatility, provides the accompanist with the necessary foundation for church, theater, and chamber music. The clavier is a support for the consonantal, majestic, harmonious, full-voiced accompaniment of the main melody and all those who take part in the performance." Realizing the importance of all these functions, K.F.E. Bach rightly notes the following: "The organ, harpsichord, piano, and clavichord are the most commonly used keyboard instruments for accompaniment. <...> The organ is indispensable in church music with its fugues, large choirs, and the widespread use of fused sounds. <...> However, as soon as church recitatives and arias, especially those in which the middle voices, thanks to simple accompaniment, allow the singing voice to vary freely, a harpsichord is needed; unfortunately, it is too often heard how empty the unaccompanied performance is in this case. This instrument is also indispensable in theater and chamber music to accompany arias and recitatives. The piano and the clavichord best support performance when the greatest subtleties of taste meet. Only some singers prefer accompaniment on the clavichord or harpsichord rather than on the piano. – V. K.]" [cit. According to 5, pp. 233-234]. The above quote not only testifies to the active inclusion of keyboard instruments in various forms of ensemble music making. It shows that, already in the Baroque era, the idea began to form that the future concertmaster profession could not use uniform methods

of creative work across different musical genres, but should have specialized areas.

So, the indicated intensive development of joint performance in different genres, as well as the inclusion of a range of keyboard instruments in musical practice, contributed to the emergence of a special cohort of musicians capable of performing these compositions at a high level. This is how the *maestro al cembalo profession appeared*. It should be noted that in the history of performance, they were the first to specialize primarily "in participating in ensemble types of performance, as well as working with soloists and choirs in musical theaters" [\[6, p. 13\]](#).

As already mentioned, the musicians-ensembles, which included the *maestro al cembalo*, within the usual Baroque practice had to improvise freely, build a dynamic balance, and maintain rhythmic stability in performance. However, *maestro al cembalo had other tasks*. So, working with singers in the theater, they mastered the art of playing the clavichord, harpsichord, virginal, knew the basics of performing on string and wind instruments (if necessary, replace an absent musician from the ensemble or orchestra), the basics of vocal technique, be able to transpose into any key, work on the diction of pronunciation of the text by vocalists on the main European languages of that time. As the head of the musical group, *maestro al cembalo* "performed the tasks of artistic management of the staging of a musical performance" [\[7, p. 68\]](#). And in this, we see the beginnings of the future professions of conductor and director.

There is no doubt about another fact. *Maestro al cembalo's* activities, combined with the aforementioned expansive introduction of keyboard instruments into musical practice, led to a gradual displacement from leading positions in the management of ensembles of string players.

The turning point in the development of the *maestro al cembalo* profession was the activity of the famous Florentine Camerata and its production of the first opera, *Daphne* by J. Peri. Its premiere took place in 1608, but individual scenes from this work were presented to a small circle ten years earlier. At the same time, J. Peri himself worked with soloists and ensembles on musical material, learning musical material with them at the harpsichord. His work as *maestro al cembalo* inspired his contemporaries so much that a whole queue of people wanted to learn this art. According to J. Peri, a *maestro al cembalo* had to master not only all the above-mentioned keyboard-playing skills but also sing fully. He writes about this in a letter to one of his patrons, the Duchess of Mantua. "I am studying with her [my student, V. K.] quite intensively, and I hope that she will be successful. She has more than a good voice, loves to study, and has excellent hearing, which is very important. The student is very confident in transposing into various keys and begins to comprehend the basics of proper singing: she sings small arias to the accompaniment of keyboard instruments and learns to accompany herself. Considering that she has just started studying music, this result can be called a wonderful achievement" [\[7\]](#). Let us emphasize that this fragment of the letter is one of the first recorded evidence of the formation of not only the *maestro al cembalo profession*, but also vividly demonstrates the principles that will form the basis of the future Italian concertmaster school.

Famous composers Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti, and Alessandro Scarlatti have made significant contributions to the development of the *profession of maestro al cembalo*. C. Monteverdi, who held the position of director of the Venice Opera House since 1637, ensured that by 1650, from 8 to 13 *maestro al cembalo worked permanently in this collective, as well as in the opera houses of Florence, Milan, Parma, and Rome* [\[8\]](#).

At the end of the 17th century, the Venice Theater lost its position, and the Neapolitan opera, dominated by Scarlatti's father and son, entered the vanguard of musical and theatrical life. They were no less sensitive to the need for *maestro al cembalo* to work at the opera. Conditions were created for them: the theater was equipped with tutors to conduct classes with singers and a choir, and they were paid a remuneration that allowed them to support their families and avoid additional earnings. However, they found the opportunity to work in parallel in different places, as evidenced by the biographies of these musicians, presented below. Understanding this situation, the management of the Neapolitan Theater set a prerequisite: any part-time job should not affect the level of opera preparation. These factors certainly improved the quality of the performances, which toured throughout Europe, including Russia's St. Petersburg.

It is known that in a long period of time, from the Renaissance to classicism, the successful functioning of musical groups largely depended on funding from influential and wealthy dignitaries. In the development of *maestro al cembalo* art, the Medici family played a major role in its promotion, with its representatives supporting the best practitioners of this profession. The archives have preserved some of the names of these *maestro al cembalo*, as well as information (albeit very modest) about their professional activities. Let's name some of them.

Giovan Battista Strozzi (the elder) (1504-1571) was an Italian poet, composer, and *maestro al cembalo*. In 1539, with the support of the Medici family as a composer and *maestro al cembalo*, he prepared and staged the musical interlude "An Opportunity" for the comedy by A. Landi. The soloists of the Florence Opera took part in this interlude, and the performance was accompanied by a clavichord played by the composer [\[9\]](#).

The biography of Giovanni del Turco (1577-1647) is interesting. Being a nobleman and a hereditary military man, he left the service and devoted himself to music. He studied counterpoint and clavichord playing with Marco de Galliano. From 1587 to 1591, he studied the art of *maestro al cembalo* with Ya. Peri became the chief *maestro al cembalo* of the Florentine Camerata for eight years, until the premiere of "Daphne" [\[10, p. 111\]](#). It should be noted that a similar position, senior concertmaster of opera and senior concertmaster of ballet, exists to this day in Russian repertory musical theaters.

Antonio Cesti (1623-1669) was an Italian composer, bandmaster, *maestro al cembalo*, singer, and vocal teacher. Initially, he specialized in writing sacred music. However, under the patronage of the Medici family, he mastered the art of *maestro al cembalo* perfectly, and from 1652 to 1655, he was simultaneously the artistic director and *maestro al cembalo* of the musical theater at the court of Prince Ferdinand Karl in Innsbruck. Under his leadership, more than forty operas were prepared and staged [\[10, p. 112\]](#).

Carlo Pallavicino (1630-1688) was an Italian composer (composer of more than 20 operas and other works), teacher, and *maestro al cembalo*. During two periods, from 1666 to 1673 and in 1687, he served as *maestro al cembalo* in Dresden. He was one of the first teachers of this art: from 1674 to 1685, he taught it at one of the conservatories (educational institutions for orphaned children) in Venice.

Antonio Sartorio (1630-1680) was an Italian composer, teacher, and *maestro al cembalo*. He was one of the leading composers of Venice opera in its heyday. As *maestro al cembalo*, he worked from 1665 to 1675 in Hanover for Duke Johann Friedrich. It is interesting to note that for four years after returning from Hanover, he held this position at the Chapel of San Marco in Venice, where, in addition to learning and performing sacred music, he mastered

opera parts from the Venetian theater repertoire with singers [\[11\]](#).

Giovanni Battista Lampugnani (1708–1786) was an Italian composer, *maestro al cembalo*. From 1779 to 1784, he served in this position at the Milan Imperial Theater, where he prepared the premieres of more than ten operas [\[8\]](#). From 1743 to 1756, as *maestro al cembalo* and artistic director, he staged several operas by G.F. Handel.

Girolamo Abos (1715–1760) was a Maltese-Italian composer and *maestro al cembalo*, a pupil of F. Durante. In 1756–1758, he served as *maestro al cembalo* at the Italian Theater in London (later the famous Covent Garden). From 1758 to the end of his life, he taught music composition and art to *maestro al cembalo*. One of the most famous students of Abosa was J. Paisiello.

Pasquale Cafaro (1715–1787) was an Italian composer, *maestro al cembalo*, and teacher. For a long time, from 1759 to 1781, he taught *maestro al cembalo* at the Neapolitan Conservatory of the Pietà dei Turcini. He was appointed at the request of Girolamo Abos, who had previously taught there. It is noteworthy that P. Cafaro took up the position of *maestro al cembalo* of the Royal Chapel by decree of King Ferdinando IV in 1768, where he taught this art to orphans and the highest nobility, including Queen Maria Carolina. In 1782, he became a consultant to the Royal Theaters of the state. He succeeded J. Bach in this position. In 1784, he was simultaneously chief *maestro al cembalo* and artistic director of the Royal San Carlo Opera House.

Bartolomeo Cherubini (c. 1732–1783) was an Italian composer, teacher, and *maestro al cembalo*. In 1758–1769, he served as *maestro al cembalo* at the Pergola Theater in Florence [\[9\]](#), in 1769–1777 at the Paris Opera. He taught his son, Luigi Cherubino, composition and the art of *maestro al cembalo*.

Ambrogio Minoia (1752–1825) was an Italian composer, *maestro al cembalo*, and teacher. From 1784 to 1802, he served at the Imperial Theater of Milan as chief *maestro al cembalo*, succeeding J. Lampugnani [\[8\]](#). He was the founder and first head of the Milan Conservatory, where the training in the art of the cembalo was mandatory. The author of the treatise "The Letter on Singing," in one of the chapters of which he outlined the basic principles of *maestro al cembalo*'s creative work.

From the list of *maestro al cembalo* artists given above, it can be seen that their activities spread not only within the theaters, chapels and conservatories of Italy, but also significantly influenced the formation of the outlines of the future profession of a concert pianist in Germany, Austria, France and England, i.e. those countries in which the process of national formation began in the 19th century—concertmaster schools.

Covering a period whose chronology can be traced with a certain degree of error from 1540 to 1800, or two and a half centuries, *maestro al cembalo*'s art made a significant contribution to the formation of concertmaster art. The decline of *maestro al cembalo*'s activity is associated with the tectonic shifts in musical culture that occurred at the end of the 17th century. One of the main reasons is the rapid development of the piano, its formation as a leading keyboard instrument, which in a fairly short time replaced the harpsichord, clavichord, cembalo, and virginal, which were the working instruments of *maestro al cembalo*. But the profession's trajectory continued to develop. A new era was coming, in which *maestro al cembalo*'s profession was transformed into a choreographer, and then into a concert pianist.

Let's summarize the results. During the Baroque period, ensemble music with basso continuo on various keyboard instruments was actively developed. In addition to his natural abilities, the pianist required knowledge of counterpoint, improvisation, a developed sense of rhythm, and the ability to produce a balanced dynamic sound in an ensemble. At the same time, the opera genre was intensively developing, requiring singers, even at the earliest stages, to learn the opera part, understand its dramaturgy, and sing in style. Realizing the difficulty of the task, theater managers began inviting experienced keyboard players to work with singers. This was the birth of the profession of *maestro al cembalo*, who in his professional work, in addition to the usual skills of keyboard musicians of that period, had to be able to play strings, wind instruments, sing, know the basics of vocal technique, the peculiarities of the structure of the vocal apparatus, work on diction and expressiveness of singing, and often provide artistic guidance for musical performances. Note that almost all of this functionality is more or less typical of the work of modern piano concertmasters of opera and ballet theaters, with the possible exception of playing stringed and wind instruments (however, there are exceptions here). In this regard, let us draw the following conclusion: studying the history of the formation of the profession of a concert pianist, opening general access to Russian and foreign music archives, will certainly contribute not only to identifying the "white spots" of this specialty, but will also allow us to use in creative practice those developments that were made by their predecessors hundreds of years ago. In this case, the wisdom sounds very true: everything new is well-forgotten old.

References

- 1 . Ivanov-Boretsky, M. V. (1936). *Musical-historical anthology: A guide* (Vol. II, A. Ostretsov, Ed.). Muzgiz.
- 2 . Boyarkina, A. V. (2013). Basso continuo, figured bass, or still general bass? On the translation of musical terms. In *Proceedings of the XLI and XLII International Philological Conferences* (pp. 11-18). St. Petersburg State University Press.
- 3 . Blagodatov, G. V. (1969). *The history of the symphonic orchestra* (A. N. Kryukov, Ed.). Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinema.
- 4 . Konen, V. Dzh. (1974). English instrumental music. In V. Bobrovsky & G. Golovinsky (Eds.), *On music: Problems of analysis* (pp. 107-118). Soviet Composer.
- 5 . Rozanov, I. V. (2001). *From clavier to piano: A history of keyboard instruments*. Lan.
- 6 . Rose, E. L. (1981). *Competencies in piano accompanying* (Doctoral dissertation, North Texas State University).
- 7 . Migliorini, B. (1945). *Fiorentina pronunciation and Roman pronunciation*. Sansoni.
- 8 . La Scala Theatre Archive. (n.d.). Fond 113, unit of storage 6, p. 4.
- 9 . City Archive of Florence, Italy. (n.d.). Fond 615, unit of storage 11/4, p. 13.
- 10 . Salisca, C. V. (1989). *The Florentine Camerata: Documentary studies and translations*. Yale University Press.
- 11 . Venice Opera Theatre Archive 'La Fenice'. (n.d.). Fond 43, unit of storage 20, pp. 4-5.

Библиография

1. Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия: пособие. Вып. II. / ред. А. Острецов. – М.: Музгиз, 1936. – 212 с.
2. Бояркина А. В. *Basso continuo*, цифрованный бас или все-таки генерал-бас? К вопросу о переводе музыкальных терминов // Материалы секции XLI и XLII Международных филологических конференций. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2013. – С. 11–18.
3. Благодатов Г. В. История симфонического оркестра / ред. А. Н. Крюков. – Л.:

ЛГИТМИК, 1969. – 312 с.

4. Конен В. Дж. Английская инструментальная музыка // О музыке: проблемы анализа / сост. В. Бобровский, Г. Головинский. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 107–118.

5. Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. – СПб.: Лань, 2001. – 448 с.

6. Rose Erma L. Competencies in piano accompanying / PhD dissertation (Pedagogy). – Denton: North Texas State University, 1981. – 161 pp.

7. Migliorini B. Pronunzia Fiorentina e pronunzia Romana. – Florence: Sansoni, 1945. – 175 p.

8. Архив театра Ла Скала. Ф. 113, ед. хр. 6, с. 4.

9. Городской архив г. Флоренция, Италия. Ф. 615, ед. хр. 11/4, с. 13.

10. Salisca Claude V. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations. – New Haven: Yale University Press, 1989. – 332 p.

11. Архив оперного театра Венеции «La Fenice». Ф. 43, ед. хр. 20, с. 4-5.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Рецензируемый текст «К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство *maestro al cembalo*» представляет собой попытку исторической реконструкции формирования специальности концертмейстера-пианиста, необходимость которой автор поясняет следующим образом: «....до настоящего времени не были осуществлены фундаментальные исследования в области истории становления этой специальности – от истоков до современности. На наш взгляд, такая несправедливая ситуация требует действий по ее исправлению. Одним из первых шагов в данной связи может стать реконструкция формирования специальности концертмейстера-пианиста... изучение периода активной деятельности «прародителей» современных пианистов-концертмейстеров – *maestro al cembalo* – позволит не только приоткрыть «завесу» тайны этой забытой специальности, представить имена наиболее видных представителей этих музыкантов, продемонстрировать особенности их работы, но и показать, что достигнутые ими результаты в искусстве совместного исполнительства можно использовать современным пианистам в их творческой практике». Автор ставит достаточно широкие временные рамки своему исследованию – с XVI и до конца XVIII вв. Целевой историографический обзор проблемы отсутствует, но по ходу текста исследования автор отсылает к работам М. В. Иванова-Борецкого, А. В. Бояркиной, Г. В. Благодаров, в библиографическом списке присутствуют работы американских авторов и отсылки к архивным материалам Милана, Венеции и Флоренции. В целом статья соответствует заявленным целям, выдержана хронологическая последовательность в изложении материала и логика повествования, от зарождения профессии *maestro al cembalo* в период Позднего Возрождения к «поворотному моменту в развитии профессии *maestro al cembalo* деятельность знаменитой Флорентийской камераты и постановка ее силами первой оперы – «Дафны» Я. Пери» и расцвету данной профессии при поддержке в том числе семьи Медичи. Автор заключает, что «....1540 по 1800 годы или два с половиной века, искусство *maestro al cembalo* внесло существенный вклад в процесс формирования концертмейстерского искусства. Закат деятельности *maestro al cembalo* связан с теми тектоническими сдвигами в музыкальной культуре, которые произошли в

конце XVII века. Одной из главной причин назовем бурное развитие фортепиано, его становление как ведущего клавишного инструмента, в довольно короткое время вытеснившего клавесин, клавикорд, клавичембало и верджинал, которые были рабочими инструментами maestro al cembalo. Наступало новое время, в котором произошла трансформация профессии maestro al cembalo в коррепетитора, а затем и в пианиста-концертмейстера». В целом работа выполнена на должном научно-методическом уровне и представляет интерес для российского читателя. Рецензируемый текст «К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство maestro al cembalo» рекомендуется к публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Zhang, T., Zadneprovskaya, G.V. (2025). Peter Andreevich Gusev and the Origins of the Classical Choreographic School in China. *PHILHARMONICA. International Music Journal*, 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.3.77040

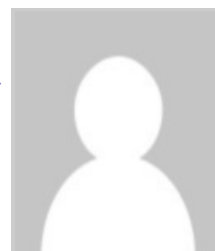
Peter Andreevich Gusev and the Origins of the Classical Choreographic School in China / Пётр Андреевич Гусев у истоков классической хореографической школы в Китае

Чжан Тяньцзяо

преподаватель; Школа искусств; Наньчанский университет
аспирант; факультет искусств; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

119911, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1

✉ tianj.zhang@yandex.ru



Заднепровская Галина Викторовна

доктор искусствоведения

зав. кафедрой; факультет искусств; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

119911, Россия, г. Москва, ул. Ленинские горы, 1

✉ z_galina@bk.ru



[Статья из рубрики "Музыкальная педагогика и психология"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.3.77040

EDN:

EYOJBM

Дата направления статьи в редакцию:

28-03-2025

Abstract: This article examines the activities of the outstanding Russian Soviet choreographer, teacher, and dancer, P.A. Gusev, during his time in the People's Republic of China in the 1950s. It describes Gusev's work in terms of its general influence on the formation of the Chinese classical choreographic school. The features, forms, and methods of his pedagogical work are reflected, and its diversity and multifaceted nature are emphasized. Gusev's desire to train and educate a new generation of Chinese choreographers and dancers is noted in the course of classes at the choreography courses

at the Beijing Choreographic School, as well as the first ballet troupe in China, Experimental Ballet, which was part of the Beijing Choreographic School (now the National Ballet of China), combining the trends of classical world choreographic art and traditions of the great national dance art of China. The article presents an analysis of the productions of classical ballets by Gusev, as well as by students and young Chinese choreographers studying at the choreography courses. Among them are "Swan Lake" by P.I. Tchaikovsky, "Le Corsaire" and "Giselle" by A. Adan. The process of preparation and the course of rehearsals of these ballets are described. A detailed description of the first Chinese national ballet, "The Beautiful Fish," which later became known as the Chinese dance drama, is given. The article presents an analysis of P.A. Gusev's results as a basis for the further development and prosperity of Chinese classical choreographic art. In conclusion, the importance of organizing ballet masters and dance school courses at the Beijing Choreographic College, the outstanding role of P.A. Gusev in it, and the need for interaction and continued cooperation in the field of ballet between the PRC and the USSR, established by Soviet figures in the middle of the last century.

Keywords:

Classical National Ballet, Choreography training class of Beijing Dance School, Le Corsaire, P.I. Tchaikovsky, A. Adan, Giselle, Swan Lake, Moscow Ballet School, P.A. Gusev, China

Аннотация: В статье рассматривается деятельность выдающегося русского советского хореографа, балетмейстера, педагога и танцовщика П.А. Гусева в период его работы в Китайской Народной Республике в 1950-е годы XX столетия. В ней дается характеристика творчества Гусева в аспекте общего его влияния на процесс становления китайской классической хореографической школы. Отражены особенности, формы и методы его педагогической работы, подчеркивается разнообразие и многогранный ее характер. Отмечается стремление Гусева к обучению и воспитанию нового поколения китайских балетмейстеров-постановщиков и танцовщиков в процессе занятий на курсах балетмейстеров в Пекинском хореографическом училище, а также первой в Китае балетной труппы – Экспериментальной труппы балета, входящей в состав Пекинского хореографического училища (ныне Центральная балетная труппа Китая), сочетающих тенденции классического мирового хореографического искусства и традиции великого национального танцевального искусства Китая. В статье представлен анализ постановок классических балетов Гусевым совместно со студентами и молодыми китайскими хореографами, обучающимися на курсах балетмейстеров. Среди них «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Корсар» и «Жизель» А. Адана. Описан процесс подготовки и хода репетиций этих балетов. Дана подробная характеристика первого китайского национального балета «Красавица-рыбка», получившего впоследствии название китайской танцевальной драмы. Представлен анализ результатов деятельности П.А. Гусева как основы дальнейшего развития и процветания китайского классического хореографического искусства. В заключение делается вывод о значимости организации курсов балетмейстеров и танцевальной школы в Пекинском хореографическом училище, выдающейся роли в ней П.А. Гусева и о необходимости взаимодействия и продолжения сотрудничества в области балета между КНР и СССР, заложенных советскими деятелями в середине прошлого столетия.

Ключевые слова:

Ключевые слова.

П.А. Гусев, Московская балетная школа, Лебединое озеро, Жизель, П.И. Чайковский, А. Адан, Корсар, курс балетмейстеров, классический национальный балет, Китай

The Soviet ballet school played an important role in the formation and development of 20th-century Chinese choreographic art. The teachers set specific goals when teaching young Chinese dancers: when the students, trained by Russian teachers, were ready to begin stage practice, a classical ballet repertoire was selected that matched their capabilities. It was also assumed that the knowledge gained by Chinese students in the field of classical dance would help them create ballets with librettos based on plots from Chinese folklore and would give rise to a new trend in Chinese choreographic art. With the direct help and under the guidance of Soviet specialists, a professional model of teaching and performing the Chinese national Ballet was gradually formed. The nineteen fifties became a period that laid a solid foundation for its further development.

One of the most prominent teachers and choreographers of that time was Peter Andreevich Gusev: "Gusev had a versatile talent. He was very good at setting up a new business," writes ballet researcher A. A. Sokolov-Kaminsky. In China, he was the soul of the school he organized. When Gusev's former colleagues from China came to Moscow for the International Competition, a whole performance was played out in the auditorium. The Chinese, restrained by nature, were temperamentally rushed to Gusev and hugged and kissed him. According to them, "Gusev's work for China is invaluable: he combined our classical dance school with the traditions of Chinese theater. To this day, the Chinese in ballet follow the path trodden by Gusev" [\[7, p. 73\]](#).

Pyotr Andreevich Gusev (1904-1987) was a Russian Soviet artist, choreographer, dancer, teacher, ballet theorist, founder of the Chamber Ballet Theater, People's Artist of the RSFSR (1984), professor (1973) [\[4, pp. 470-476\]](#). Gusev, a graduate of the Leningrad Choreographic College, was an excellent classical dancer who professionally mastered all the techniques of duet dancing. He became a partner of the most famous ballerinas of the Soviet Union — G.S. Ulanova, O.V. Lepeshinskaya, and M.M. Plisetskaya. Gusev had an amazing professional memory and perfectly knew the texts of all classical ballets. In 1952, the choreographer staged K. Karaev's ballet *Seven Beauties*, he also created many individual choreographic numbers.

Gusev, a highly educated man, admired the history of great China and its unique art and culture. He treated the Chinese people's desire to master a new kind of dance art for them — classical ballet — with great respect and understanding. Gusev, a teacher, gave all his strength and knowledge to hardworking and talented Chinese students, ballet dancers, and choreographers. He arrived in Beijing on December 26, 1957, with the aim of teaching. In 1958, Gusev served as the chief teacher of the ballet masters course (1958-1959) at the Beijing Choreographic School. The selection of applicants to study there was very strict. The examination committee consisted of three Soviet teachers, including Gusev, and their Chinese colleagues. Graduates of the first academic class for the training of choreographers, Li Chengxiang, Li Chengliang, and Wang Shiqi served as assistants. Several rounds were held to select students for the ballet department. The exam included the applicant's characteristics (origin, political views, ability to work, etc.), as well as professional achievements in dance theory and performance [\[1, pp. 209-210\]](#). After the entrance exam, professional choreographers with rich creative and practical experience working in various artistic collectives from the country became students of the ballet master's course.

Professor Gusev's course at the Beijing Choreographic College consisted of choreography lessons, acting, duet dancing, individual lessons and rehearsals. During teaching, Gusev encouraged students to study and master all types of dance: ancient, modern, Chinese, and dances of the peoples of the world. The choreographer repeatedly stressed that, based on their knowledge of various dances, they should incorporate features of Chinese national dance art into their work. According to the memoirs of Gusev's translator, Zhu Lizhen, "Teacher Gusev, having recovered from a serious heart disease, continued to work hard. His work schedule usually started at 9 a.m., sometimes earlier, and he taught a class for teachers. From 10 a.m. to 12 p.m. (or even 1 p.m.), he had already given a class to choreographers or conducted individual classes. Performance rehearsals were from 14:00 to 18:00, dance rehearsals were from 19:00 until the end of school at 22:00. He was very respectful of the extraordinary diligence of Chinese dancers. At the same time, he himself tried to understand and study Chinese dance more deeply. His remarks during lessons and rehearsals were gentle, as if he were consulting with the dancer on how to make a particular fragment better: "Try to show your fragment more attractively, think for yourself how best to do it," or "watch the performances of the artists at the Beijing Opera again, learn and study their dances." [\[13, pp.151-155\]](#).

As an excellent virtuoso dancer, Gusev never forced Chinese students to repeat what he could do himself; he demanded that his students compose choreographic works based on their knowledge and skills. At the same time, Gusev made it clear that copying elements of traditional Chinese operas or folk dances to reflect modern life was not enough. He believed that students should rely on tradition while looking to the future, and study and master all types of national folk art, since this would greatly benefit both the students themselves and their choreographic work. Gusev believed that martial arts, acrobatics, and national Chinese drama were the standard of Chinese art that had developed over the centuries, and all of this could and should be used by young choreographers in modern productions. Remembering these great achievements of Chinese national culture, it is also necessary to actively draw on the achievements of classical Western art, organically combining them.

Gusev's choreography classes, which included sketches of productions and improvised choreographic skits, were very interesting and informative. Students were so passionate about these activities that they sometimes couldn't even eat or sleep after completing them, overwhelmed by their creative excitement. Gusev used K.S. Stanislavsky's system in his acting lessons for choreographers. His classes included improvisational studies on various topics, which developed students' creative abilities and improved their imagination and thinking. The topics were very diverse: "Old spouses in search of land for cultivation," "Homecoming," "Partisan," "Peacock and Hunter," etc. Gusev conducted a thorough analysis of each new choreographic composition, sometimes inviting students to join him in discussing the production. His assessment of students' creative displays was always friendly, respectful, and sincere, which aroused students' trust and love for their teacher [\[3, p. 23\]](#).

Gusev believed that a rich and active imagination is the most important natural condition for a choreographer. "We spent our entire two-year studies on endless sketches," writes Fan Jinji. "We worked all night to show our work in class the next day. If it was performed a little carelessly, the consequences were very serious. I remembered how once, while improvising in class, I got distracted and did not continue the sketch. Gusev was displeased and flew into an indescribable rage. And it was very difficult for me. But I was so scared and so nervous that, forgetting about any pride, I concentrated on completing the tasks of

P.A. Gusev" [\[10, p. 44\]](#).

The students of the ballet masters course made significant progress in their studies under the guidance of an outstanding teacher. In 1959, the large-scale Chinese ballet "The Beautiful Fish" and the dance dramas "Liu Hulan," "Huang Jiguang," "The Red Sister," and the mass dance "Man's Determination Overcomes even the Sky" appeared in their repertoire for graduation practice (another name given by the political leaders of that time is "Man is Stronger than the Sky"), many small works were also created [\[1, p. 210\]](#).

In addition to the ballet class, choreographer Gusev conducted directing lessons. In addition, he always supported the idea of teaching students in practice during performances. Gusev produced three world-famous classical ballets in China: Tchaikovsky's Swan Lake, Le Corsaire, and Adam Adam's Giselle. At the same time, the production of the above-mentioned play "The Beautiful Fish" took place (together with teachers and students). This great, interesting work was carried out in a short time and at a high professional level.

Gusev first staged the ballet Swan Lake in China in 1958. The great interest of Zhou Enlai (1898–1976), at that time the first premier of the State Council of the People's Republic of China, in the appearance of this ballet on the stage of the Chinese Opera House contributed to the beginning of rehearsals. After watching Swan Lake on the Novosibirsk stage, Zhou Enlai asked Gusev about the possibility of staging it in China as soon as possible. Gusev agreed. It took less than five months from the first rehearsal to the release of Swan Lake. For the first time in the history of Chinese ballet, a complex performance was staged in such a short time. The premiere of "Swan Lake" took place on July 1, 1958, at the Tianqiao Theater in Beijing. Choreographer P.A. Gusev prepared the 1st act and the direction of the entire ballet. The second and fourth acts were left in the choreography by M. Petipa and L. Ivanov, created back in 1895 at the St. Petersburg Mariinsky Theater. The prologue, the first, the third acts, and the finale are presented in the choreography by V.P. Burmeister, the chief director of the Moscow Academic Musical Theater named after K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko [\[11, pp. 32-34; 8, p. 60\]](#).

"Swan Lake" was performed by students of the Beijing Choreographic School, which by that time had celebrated only four years since its foundation. It should be noted that almost all the ballet dancers who participated in the premiere of the play were students of the second and fifth grades. At that time, fifth-grade student Bai Shuxiang was dancing the parts of Odette-Odile. She went down in ballet history as China's first "white swan." As a rule, graduates of ballet schools need years of classroom instruction and creative practice to perform roles in a ballet such as Swan Lake. It can be argued that this was an amazing event: the students. Those who were still studying at the college at that time were able to perform the roles in Tchaikovsky's most difficult ballet at a high professional level. Having gained initial experience participating in a full-fledged performance during the ballet "Vain Precaution" rehearsals, the young Chinese dancers chose "Swan Lake" as their next work, a masterpiece among a number of classical ballets. The choice of this particular ballet was not accidental for three reasons:

- The ballet Swan Lake has always been in the repertoire of the major ballet troupes of the theaters of the Soviet Union, touring in China, and it has become synonymous with classical ballet in China.;
- The ability of the dancers of the ballet company to perform such a ballet as "Swan Lake" testified both to their high professional level and to the significant degree of development

of the art of classical dance in the country. The Chinese government, which paid close attention to ballet and the newly established classical dance school, wanted to see results in this field of art at the level of international achievements.;

– Gusev, who recreated *Swan Lake* for the Chinese National Ballet company, was sure that the Chinese audience would enjoy the performance also because it had a happy ending: The Prince saves the Queen of the White Swans from the charms of an Evil Genius, and she turns into a beautiful girl. The happy ending in the fairy tale corresponded to the aesthetic tastes of the Chinese public.

The performance of “*Swan Lake*” on the Beijing stage was a premiere not only for the dancers of the troupe, but also a work in which the entire staff of the Opera and ballet theater took part for the first time. This is also the symphony orchestra of the Chinese Children’s Theater, which was conducted for the first time by Zhu Xinen. The set design was by Qi Mudong and Huang Feng, teachers at the Central Academy of Drama. For the first time, Li Keyu from the Central Academy of Fine Arts became a costume designer [\[1\]](#).

P.A. Gusev chose *The Corsair* ballet to be staged in 1959 as the third classical ballet for the repertoire of the Experimental Ballet Troupe of the Beijing Choreographic College, which was organized with Gusev’s active participation to undergo stage practice for future graduates (the first was “*Vain Precaution*,” the second was “*Swan Lake*”). The choreographer wanted to demonstrate to the audience the students of the Beijing Choreographic College’s excellent mastery of the art of classical dance. Gusev, like no one else, knew what benefits participation in such complex classical performances as *Swan Lake* and *Corsair* brought to dancers, and how their skills grew from one performance to the next. The choreography of the ballet *Le Corsaire* is replete with complex technical variations, *pas de deux*, etc., which can only be performed by high-class dancers. Experts noted that “... during the preparation of the performance and daily rehearsals, Chinese dancers continued to improve their skills, and ballerina Bai Shuxiang, who performed the role of Odette in the ballet *Swan Lake*, perfectly mastered the complex technique of classical dance as Medora in the ballet *Corsair*, and her skills were at the highest level” [\[1, p. 231\]](#). Participation in the rehearsals of “*The Corsair*” allowed novice Chinese stage directors to master techniques for working with the choreographic text and the work’s dramatic basis (the libretto of the ballet is based on the poem “*The Corsair*” by the English poet Lord Byron).

In 1960, the Beijing Metropolitan Theater hosted the ballet *Giselle*, recreated by Gusev, the fourth of the classical heritage presented in China. Its release was the last production of classical repertoire ballets, prepared jointly by Russian and Chinese choreographers. Zhong Runliang and Zhang Wanzhao performed the roles of *Giselle*; the roles of Albert were performed by Sun Zhengting and Jiujie Tong Fukang; Li Chengxiang and Wang Shiki performed the role of forester Hans; and the role of Myrtle was performed by Bai Shuxiang and Zhao Zhuheng.

The choice of *Giselle*, the pearl of classical ballet, for the Beijing stage required choreographer Gusev to work closely with the artists and the entire theater staff, from teachers and tutors to lighting and installation designers. Several important aspects should be noted:

– “*Giselle*” is considered the peak of classical romantic ballet. His script is a model for creating a ballet performance, and the score is an example of an ideal combination of classical dance movements and music written by composer A. Adan specifically for this ballet. It requires performers to have absolute mastery of classical dance and acting, as

well as special musicality.;

– In addition to all the above requirements for an actor, Gusev was well aware that performances such as "Giselle," which contain the entire arsenal of classical dance movements, serve as serious practice for Chinese students. They consolidated the skills and abilities acquired by the students through lessons in the performance of classical heritage. After classical dance lessons, students and young teachers participated in joint performance rehearsals, which also gave them knowledge in tutoring and choreography.

As Li Chengxiang writes in his monograph: "Gusev often said that directors should learn from actors with extensive stage experience, so it is very useful for students trying their hand at directing to play some roles in dance performances that he staged" [\[3, pp. 24–25\]](#). With the help and guidance of professionals such as Gusev, the ballet performances of the world classical heritage "Swan Lake," "Corsair," and "Giselle" accelerated the learning process of Chinese masters in the field of classical dance and were prepared in just three years. During this short period, young Chinese choreographers have flawlessly mastered the art of organically combining elements of Chinese and classical dance in performances of the national Chinese ballet.

It was thanks to their participation in the rehearsals of the ballets listed above that the first generation of new Chinese dancers emerged in the persons of Bai Shuxiang, Sun Zhengting, Zhang Chunzen, and others. At the same time, Gusev trained a group of competent teachers and tutors who have the skills to work on a ballet performance, such as Zhang Xu, Qu Hao, Wu Xiangxia. They were professionally trained by their teacher, which ensured high-quality performances, even after Gusev's departure to the Soviet Union. In addition, the work on preparing the Tchaikovsky and Adana ballets has undoubtedly been a valuable opportunity for training young choreographers across the country. Through the empirical observation method and the study of theory, they learned the basic rules of creating a dance performance and applied them in their own creative practice. Therefore, it would not be an exaggeration to say that in the nineteen fifties, Gusev's creative activity had a profound impact on the development of classical ballet in China. Thus, Soviet ballet teachers imparted the ballet style of the Russian Soviet school to Chinese ballet dancers.

In November 1959, under Gusev's leadership, an Experimental Ballet Troupe was officially registered as a stage practice for graduates of the Beijing Choreographic College [\[2\]](#). It was decided to start work on the first national ballet, "The Beautiful Fish," which was assigned to graduate interns. Gusev became the main choreographer; librettists: Li Chengxiang, Wang Shiki, Li Chengliang; composers: Wu Zuqiang, Du Mingxin. [\[1, p. 242\]](#).

Gusev rightly believed that students, thanks to the independent writing and development of the ballet's libretto, choreographic text, and music arrangement, would better master artistic techniques and the general creative process when preparing a new performance. The basis for this assumption was the choreographer's professional experience, according to which, for the successful release of any performance, close cooperation between the director, conductor, musicians, stage actors, artists, decorators, and all theater staff is necessary.

The ballet "The Beautiful Fish" included three acts: eight of his paintings told about a beautiful love story (the content of this play is not a traditional myth from the history of China, rather its plot echoes the plot of "Swan Lake," which, as noted above, was a huge success with Chinese audiences).

It was extremely difficult for Gusev, who was suffering from a serious heart condition at the time, and the Chinese students, who had no experience in creating dance drama, to complete the task. They became acquainted with a large body of literature, drew on the main points of many folk plots, and studied the region's nature and wildlife to enrich the ballet's content. The actors spared no effort, rehearsing three times a day, sometimes until late at night. The director's excellent work and the student actors' performances were key to the success of "Beautiful Fish."

Li Chengxiang, one of the librettists, later described the process of creating this ballet as follows: "Having studied the art of choreography for many years, I tried to bring to life what I saw and understood. However, although I had some experience, my work did not always satisfy me. And, of course, P.A. Gusev's participation in this work with us helped us all a lot. In the dance 'Twenty-four' from 'The Beautiful Fish,' I tried to use Lev Ivanov's method in the ballet "Swan Lake" to express the dramatic conflict between a Mountain Demon and a Hunter" [\[3, p. 200\]](#).

Of course, the tasks set for the music makers were new and no less difficult than those for the choreographers. Gusev's role, with his impeccable professional taste, rigor, and benevolence, combined with his willingness to cooperate, was also very significant in this part of the play's creation. According to the memoirs of Wu Tsutsyan, one of the composers who wrote the music for the ballet, "Peter Andreevich was a tall, fit, and energetic man, like many good dancers. He spoke bluntly, cheerfully, and decisively, and greeted us warmly. He confirmed that, as a director, he would respect the general idea of creating music and the integrity of each musical passage in the play, as well as that the dance would be staged in accordance with the musical notation. P.A. Gusev said that, of course, he would have the right to discuss this or that episode of the score with the composer, express his opinion and requirements regarding one or another musical element in the characterization of the actors of the ballet, and, in case of full agreement between the composer and the director, some fragments will need to be finalized. This applied to all the play's directors. We were very glad that Peter Andreevich liked the music we wrote. However, I repeatedly had to rewrite the music for the Mountain Demon image. He, as the main negative character, is a representative of "evil." Gusev demanded that the music be rough and harsh, yet convey greed, cunning, and a strong desire. It was not easy to do, but Gusev was very pleased when the last note was written, and the score was finally completed" [\[9, pp. 18-19\]](#).

The premiere of the ballet "The Beautiful Fish" took place at the Bolshoi Theater of the Palace of National Culture in Beijing and was timed to coincide with the 10th anniversary of the founding of the People's Republic of China. After watching the performance, Zhou Enlai, in a conversation with P.A. Gusev, confirmed that he was pleased with the creative results of the production, noting the harmonious combination of elements of European ballet and Chinese dance in it, made possible by the choreographer's proactive and responsible approach to work [\[13, pp. 164-165\]](#).

As evidence of the success of the performance, we cite the text from the "Note by the Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of the USSR to China S. V. Chervonenko to the Chairman of the State Committee for Cultural Relations G.A. Zhukov, Minister of Culture of the USSR N.A. Mikhailov on the staging of the Chinese ballet "The Beautiful Fish" in the USSR (No. 1412 dated December 10, 1959): "Ballet music, written on the basis of Chinese folk melodies, is well received by listeners accustomed to European music, and is, in our opinion, a great success of the composers. The dances were staged with professional skill and great imagination. The decorations and costumes are tastefully decorated in the

national style. The Beijing audience well received the performance and was highly praised by leading comrades from the Ministry of Culture of the People's Republic of China. After reviewing this ballet, we also agree with this assessment and believe that the ballet deserves our attention" [\[6, pp. 576-577\]](#).

However, the perception of ballet by the Chinese public was not so clear-cut: the reason was both the music, which seemed too experimental and bold, and the idea of combining classical and Chinese dance movements. Gusev mentioned this in a conversation with Zhou Enlai, noting that some of the audience left after watching only half of the performance (among them was the head of the Beijing Municipal Party Committee) [\[13, pp. 164-165\]](#).

Gusev himself appreciated the ballet "The Beautiful Fish" as follows: "<...> firstly, this dance drama has a simple and understandable content. The audience is worried about the fate of the main character; secondly, the libretto of the ballet, which contains many fantastic and colorful scenes, is clear to the audience, the scenes of this dance performance received their positive assessment; thirdly, modern classical choreography was used in the performance - everything was expressed in dance, minimizing the pantomime; fourthly, the combination of in one performance, classical dance and Chinese folk dance proved successful and was approved by the audience" [\[2, p. 51\]](#).

Pyotr Andreevich intended to stage "The Beautiful Fish" (in the USSR, the ballet was called "Ginseng") at the Maly Leningrad State Opera House. This idea was apparently initiated by the conclusions reached by the statesmen of the two countries after the Beijing premiere, which are confirmed by the text of the document cited above, the "Notes" of S.V. Chervonenko. So, one of his summarizing points is the following: "We would consider it advisable: a) to stage the ballet 'The Beautiful Fish' in one of the Soviet ballet theaters. To invite a composer, artist, and teacher of Chinese dance to the USSR for the production" [\[6, p. 577\]](#). Gusev wrote a letter detailing his vision for this production to the then director of the theater, Boris Ivanovich Zagursky: "Dear Boris Ivanovich! This ballet will be staged in Beijing by means of Chinese classical dance. If you approve the script, then I will make the ballet a European classic. To a large extent, this will require different music. The composer, of course, will go for it. The Chinese are prone to extravaganza, so the script is somewhat overloaded with such scenes. I would like to emphasize in the play the attractiveness of a person, his life and work, i.e., the theme of the Snow Maiden walking towards people. The evil in the face of the bird wizard is quite modern — deception, slander, provocation. The heroes are active. The images evolve, especially the pierced Fish. She, a carefree, curious girl, gets into trouble, loves, resolutely follows her loved one, is defamed and slandered, becomes a prisoner in misfortune, but loves and believes, fights and wins. Of course, the insidious "bride" is a Magician; she is the same artist as the Goldfish. In short, a ballerina has something to do. Ginseng is still underdeveloped here. We need to make them more active and supportive of good people, not on a whim, but for specific good deeds. That's what I'll try to get from the Chinese here. Otherwise, the material is very rich in dance, which is the most important thing for me. Almost everything is dancing, because strong feelings and active actions drive the whole plot. Waiting for your reply. I hug you and wish you good health" [\[7, pp. 138-139\]](#). However, unfortunately, the production was never carried out in the Soviet Union.

After its 1959 premiere, the ballet "The Beautiful Fish" was described as a Chinese dance drama. In 1979, the Central Ballet Company of China presented it as a three-act ballet in five paintings. In the same year, they performed with him as part of the celebration of the

30th anniversary of the founding of the People's Republic of China and won the second prize for choreography and performance. In 1994, when the Beijing Dance Academy^[3] celebrated its 40th anniversary, the ballet was transformed into a drama of four Chinese folk dances. At the same time, he was awarded the "Classics of Chinese Traditional and Modern Dance of the 20th century" nomination, which became an important milestone in the history of Chinese ballet.

The premiere of the Chinese dance drama "The Beautiful Fish" was largely due to the creative work of Soviet choreographer P.A. Gusev, an excellent connoisseur of classical ballet, and young Chinese specialists who were already well-versed in both classical dance and Chinese folk dance. The attempt to combine classical and Chinese folk dance in one performance was a great success. "The Beautiful Fish" became the starting point for a new direction in Chinese musical and scenic creativity: Without the ballet Krasavitsa Rybka, there would have been no performances such as The Red Women's Squad and The Gray-Haired Girl, staged in the 1960s. In the history of Chinese dance art, the ballet "The Beautiful Fish" has become a completely new phenomenon, profoundly impacting the further development of Chinese dance drama and the creation of music for such performances.

The Chinese students remembered Professor Gusev with gratitude, just as he never forgot about them. After returning to the Soviet Union in 1960, the Soviet teacher and choreographer remained interested in the further development of Chinese dance. In the 1980s, young Chinese dancers who participated in International Ballet Competitions in Moscow, Varna, the USA, and other countries worldwide surprised the world with their professional mastery of the classics, knowledge of the ballet repertoire, and artistic performances of *pas de deux* and variations.

For various political reasons (including the Cultural Revolution of 1964–1976), it was only in the 1980s that Sino-Soviet cultural ties were restored. During this time, many of Gusev's Chinese students became leading figures of Chinese culture. They came to Moscow with their students and wanted their teacher, who was at the origin of classical choreographic art in China, to see everything they had achieved over the past 20 years.

In 1985, Chinese dancers and teachers took part in the Fifth Moscow International Ballet and Choreography Competition. According to Zhu Lizhen's memoirs: "... the Chinese delegation met with choreographer P.A. Gusev at the entrance to the Bolshoi Theater. Everyone rushed to each other, hugged, then stood holding hands tightly. His eyes were a little wet, and he was worried when he told us: "I came from Leningrad and was looking for you. I couldn't find you, so I decided to wait here at the entrance to the theater. You're finally here. I was worried that you wouldn't come..." ^[13, p. 189]. Gusev always thought about his students, about his years of work in China, a country and its people and culture he loved so much. In the most difficult times, when there were disagreements and there was no mutual understanding between our countries, he called on the peoples of China and the Soviet Union to return to their former friendly relations and not to take offense at each other, but to return to creative exchanges in the field of culture and art ^[13, pp. 189-190]. When Gusev was presented with the great achievements of Chinese ballet under the leadership of the new policy of reform and openness, he was very happy and said, "You're doing everything right. Ballet is an international art. It should be open and comprehensive. Every ballet school has strengths and recent achievements that should be incorporated into its practice. As long as you stick to this, the Chinese ballet school, which has established a strong position on the world stage, will certainly be a great success. Then we said, "Thank you to the Soviet teachers for laying a good foundation back in the 1950s." He smiled

cordially and said, "You are catching up and surpassing us. Soon you will become teachers. We will learn from you. The youth surpasses their predecessors" [\[13, p. 160\]](#).

In 1986, the Central Ballet Company of China toured Leningrad. Gusev, who was in his eighties, left the hospital to see the actors of the Central Ballet Company. Meeting with former students more than 20 years later — Bai Shuxiang, Zhong Rongliang and others — was very important to him: "I am so happy, I see my children, today you are like children to me. I really didn't expect you to have reached such a high level in just 25 years! Everyone said that the Central Ballet Company performed admirably, and it even seems to everyone that its history is not 25 years old, but 100" [\[5, p. 126\]](#).

It has been only four years since the founding of the Beijing Choreographic School in 1954, and a year, from "Vain Precaution" in 1957 to "Swan Lake" in 1958. In such a short period of time, production directors, choreographers, tutors, and ballet dancers were trained in China by specialists from the Soviet Union. A new kind of dance art has appeared in the country — classical dance. From the ballet Swan Lake in 1958 to the ballet Giselle in 1960, it took only three years for choreographic art to be created in China, which, thanks to the work of the outstanding Russian Soviet teacher and choreographer P.A. Gusev, continued to develop and soon reached the international level. His work was highly appreciated in the above-mentioned "Note": "to note in an appropriate form the successful work of P.A. Gusev in helping Chinese friends in the development of classical ballet" [\[6, 577\]](#).

The analysis of P.A. Gusev's influence on the formation of the classical choreographic school in China conducted in this study allows us to draw the following conclusions:

- Firstly, the productions of "Swan Lake", "Le Corsaire" and "Giselle" under Gusev's direction demonstrated a high level of classical dance skills by young Chinese artists and contributed to the rapid spread of the traditions of Russian Soviet ballet in Chinese dance art.
- Secondly, Gusev, as the chief teacher of the ballet masters course (from 1958 to 1959) at the Beijing Choreographic School, combined strict selection and intensive training with creative search, which allowed him to train a new generation of Chinese professional choreographers and choreographers-tutors, taking into account the national characteristics of the country.;
- Thirdly, under the influence of Gusev's choreographic philosophy, he and his students created the Chinese dance drama "The Beautiful Fish," applying knowledge in both classical and Chinese folk dances, which contributed to the birth of a unique Chinese national ballet. This ballet, a completely new phenomenon, had a profound impact on the further development of Chinese dance drama and on the creation of music for such performances.;
- Fourthly, Gusev contributed to the creation of China's first ballet troupe, the Experimental Ballet Troupe, which is part of the Beijing Choreographic School, as well as the training of the first batch of theater workers.

Thus, thanks to the efforts of P.A. Gusev, a professional choreographic training system was established in China, laying a solid foundation for the formation of the Chinese national ballet. At the same time, the country introduced a strict rehearsal technique typical of the Russian Soviet ballet school. The legacy of Pyotr Andreevich Gusev remains the most important factor in the history of the formation of a choreographic school in China, combining the best traditions of two great cultures and paving the way for international recognition of Chinese ballet.

[1] It is interesting to note that after almost 62 years, in November 2019, for the first time in St. Petersburg, the ballet "Swan Lake" by P.A. Gusev, performed in his hometown by students of the Beijing Dance Academy, was presented to the audience.

[2] The Central Ballet Company (also known as the National Ballet of China) was founded on December 31, 1959, as the Experimental Ballet Company of the Beijing Choreographic School. In 1963, it was transformed into the ballet troupe of the Chinese National Opera and Dance Drama Theater. Later, the group was reorganized and received its modern name — the Central Ballet Troupe of China.

[3] In 1954, the Beijing Choreographic School (also known as the Beijing Dance School) was founded, the first professional dance school in China. In 1978, it was renamed the Beijing Dance Academy.

References

- 1 . Wang, K., & Long, Y. (Eds.). (1999). *A history of the development of modern and contemporary dance in China (1840–1996)*. People's Music Publishing House.
- 2 . Li, C. (1997). The choreography art of Gusev's dance drama: A conversation with the creator of the dance drama "The Fish Beauty". *Dance*, 6, 49-51.
- 3 . Li, C. (2002). *Fifty years of a dance career*. China Theatre Press.
- 4 . Ou, J., & Sokolov-Kaminskiy, A. A. (Eds.); Zhang, T., et al. (Trans.). (2024). *In memory of ballet master Gusev*. Culture and Art Publishing House.
- 5 . Central Ballet Troupe Editorial Committee. (2009). *Memory and future: commemorating the 50th anniversary of the Central Ballet Troupe*. Central Ballet Troupe Editorial Committee.
- 6 . Soviet-Chinese cultural ties, 1949–1960: A collection of documents. (2022). Kuchkovo Pole Muzeyon.
- 7 . Sokolov-Kaminskiy, A. A. (2006). *Pyotr Gusev: Knight of ballet*. Polytechnic University Press.
- 8 . Xu, D., et al. (2016). *A history of Chinese ballet*. Central University for Nationalities Press.
- 9 . Wu, Z. (1995). Gusev and the dance drama "The Fish Beauty". *Dance*, 4, 18-20.
- 10 . Fang, J. (1994). The legacy of Gusev: In commemoration of the 100th anniversary of the birth of dance master Gusev. *Dance*, 6, 43-44.
- 11 . Zou, Z. (2013). *A history of new Chinese ballet*. Tsinghua University Press.
- 12 . Zhang, T. (2020). To the origins of the creation of the Beijing Choreographic School. Olga Alexandrovna Ilyina. *Man and Culture*, 5, 25-35. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2020.5.33738>
- 13 . Zhu, L. (2013). *Talking about ballet art: The dance collection of Zhu Liren*. Shanghai Music Publishing House.

Библиография

1. 朱立人. 漫话芭蕾艺术--朱立人舞蹈文集. 上海: 上海音乐出版社, 2013. 226页. [Чжу Лижэнь. Говоря о балетном: Танцевальная коллекция Чжу Лижэнь. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд., 2013. 226 с.]
2. 许定中等. 中国芭蕾舞史. 北京: 中央民族大学出版社, 2016. 257页. [Сюй Динчжун. История китайского балета. Пекин: Центральный университет национальных изд., 2016. 257 с.]
3. 吴祖强. 古雪夫和舞剧《鱼美人》音乐. 舞蹈, 1995, № 4, С. 18-20. [У Цзюцян. Гусев и танцевальная драма "Красавица-рыбка". Музыка. Танец, 1995, № 4, С. 18-20.]
4. Советско-китайские культурные связи. 1949-1960 гг.: сборник документов. Москва: Кучково поле Музеон, 2022. 848 с. [Федеральное архивное агентство, РГАЛИ;

председатели редакционного совета А. Н. Артизов, Лу Гоцян; составители: В. А. Антипина, З. К. Водопьянова; научный редактор перевода с китайского языка А. Л. Верченко.]

5. Чжан Т. К истокам создания пекинского хореографического училища. Ольга Александровна Ильина // Человек и культура. 2020. № 5. С. 25-35. DOI: 10.25136/2409-8744.2020.5.33738 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33738

6. 邹之瑞. 新中国芭蕾舞史. 北京: 清华大学出版社, 2013. 167页. [Цзоу Чжируй. История нового китайского балета. Пекин: Изд. Университетская пресса Цинхуа, 2013. 167 с.]

7. 欧建平、А.А. 索科洛夫-卡明斯基主编; 张天骄等译. 芭蕾大师古雪夫纪念文集. 北京: 文化艺术出版社, 2024. 519页. [Оу Цзяньпин, Соколов-Каминский А. А, пер. с рус. Чжан Тяньцзяо и др. В честь Петра Гусева: Китай и Россия. Пекин: Изд. Культура и искусство, 2024. 519 с.]

8. 王克芬、隆荫培主编. 中国近现代当代舞蹈发展史(1840-1996). 北京: 人民音乐出版社, 1999. 853页. [Ван Кефен, Лун Иньпэй. Современная история танца в Китае (1840-1996). Пекин: Народное музыкальное изд., 1999. 853 с.]

9. 房进激. 古雪夫的遗产——纪念舞剧大师古雪夫诞辰100周年. 舞蹈, 1994, № 6, С. 43-44. [Фан Цзиньцзи. Наследие Гусева: в ознаменование 100-летия со дня рождения мастера танца Гусева. Танец, 1994, № 6, С. 43-44.]

10. Соколов-Каминский А. А. Пётр Гусев - рыцарь балета. Санкт-Петербург: Изд. Политехнического ун-та, 2006. 211 с.

11. 中央芭蕾舞团编委会. 《记忆与未来》--纪念中央芭蕾舞团建团五十周年. 北京: 中央芭蕾舞团编委会内部发行, 2009. 262页. [Редколлегия Центральной балетной труппы. Память и будущее: к 50-летию со дня основания Центральной балетной труппы Китая. Пекин: Внутренняя публикация редакцией Центральной балетной труппы, 2009. 262 с.]

12. 李承祥. 舞蹈生涯五十年. 北京: 中国戏剧出版社, 2002. 348页. [Ли Чэнсян. 50-летняя танцевальная карьера. Пекин: Изд. Китайская Театральная Пресса, 2002. 348 с.]

13. 李承祥. 古谢夫的舞剧编导艺术--与舞剧《鱼美人》创作者的谈话. 舞蹈, 1997, № 6, С. 49-51. [Ли Чэнсян. Искусство хореографии танцевальной драмы Гусева. Беседа с хореографом танцевальной драмы "Красавица-рыбка". Танец, 1997, № 6, С. 49-51.]

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи «Пётр Андреевич Гусев у истоков классической хореографической школы в Китае» стала деятельность П.А. Гусева как балетмейстера-постановщика, «форм и методов обучения, которые хореограф применял в процессе своей работы в Пекинском хореографическом училище», как отметил сам автор.

Методология исследования более чем разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. китайскому балету.

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание в целом соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации, написано живым и ярким языком.

Остановимся подробнее на его достоинствах и некоторых недостатках. Отметим, что автор указал: «Цель данной статьи — показать влияние, которое оказали представители советского балета на становление китайской балетной школы». Порекомендуем ему исключить эту фразу как лишнюю из текста статьи.

В начальных абзацах своего исследования автор полно, подробно и интересно знакомит читателя с главным героем своего труда и приводит множество важных фактов, касающихся его профессиональной деятельности. Он пишет: «Курс профессора Гусева в Пекинском хореографическом училище состоял из уроков хореографии, актерского мастерства, дуэтного танца, индивидуальных занятий и репетиций. В процессе преподавания Гусев призывал студентов изучать и осваивать все виды танцев: старинные, современные, китайские, танцы народов мира. Хореограф неоднократно подчеркивал, что, опираясь на знание различных танцев, в своем творчестве они должны использовать особенности китайского национального танцевального искусства. <...> Ученики курса балетмейстеров достигли значительного прогресса в учебе под руководством выдающегося педагога. В 1959 году в репертуаре интернатуры появился масштабный китайский балет «Красавица-рыбка» [8] и танцевальные драмы «Лю Хулань», «Хуан Цзигуан», «Красная сестрица», массовый танец «Решимость человека преодолевает даже небо» (другое название, данное политическими вождями того времени — «Человек сильнее неба»), было также создано множество небольших сочинений».

Это свидетельствует о его глубочайших знаниях и умении донести их до читателя. В образной манере художественного повествования исследователь передает информацию, делая статью доступной любой категории читателей, а именно: «Балет «Лебединое озеро» Гусев впервые поставил в Китае в 1958 году. Большая заинтересованность Чжоу Эньлая (1898–1976), в то время первого премьера Госсовета КНР, в появлении этого балета на сцене китайского оперного театра способствовала началу репетиций. После просмотра «Лебединого озера» на Новосибирской сцене Чжоу Эньлай спросил Гусева о возможности скорейшей его постановки в Китае. Гусев ответил согласием. От первой репетиции до выпуска «Лебединого озера» прошло менее пяти месяцев. Впервые в истории балета Китая самый сложный спектакль был поставлен в такие короткие сроки. Премьера «Лебединого озера» состоялась 1 июля 1958 года в театре Тяньцзяо в Пекине. 1-й акт и режиссура всего балета были подготовлены балетмейстером П.А. Гусевым. Второй и четвертый акты оставлены в хореографии М. Петипа и Л. Иванова, созданной еще в 1895 году в Санкт-Петербургском Мариинском театре. Пролог, первый, третий акты и финал представлены в хореографии В.П. Бурмейстера, главного режиссера Московского Академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко».

Автор также подробно и необычайно живо рассказывает о других балетах, созданных П. А. Гусевым в Китае - «Жизель», «Красавица-рыбка».

Он подводит важные итоги в ходе своего повествования: «После премьеры 1959 года балет «Красавица-рыбка» получил название национальная танцевальная драма. В 1979 году Центральная балетная труппа представила его как трехактный балет в пяти картинах. В том же году они выступили с ним в рамках празднования 30-летия со дня основания Китайской Народной Республики и завоевали второй приз за хореографию и исполнение. В 1994 году, когда Пекинская академия танца праздновала свое 40-летие, балет был преобразован в драму из четырех народных китайских танцев. Тогда же он был отмечен в номинации «Классика китайского традиционного и современного танца XX века» и стал важной вехой в истории китайского балета», - отмечает в своей работе исследователь.

Библиография исследования обширна, включает серьезные, в основном иностранные,

источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам весьма достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне.

Но, завершая свой увлекательный рассказ о недолгом, но чрезвычайно плодотворном этапе работы П. А. Гусева в Китае, автор не делает выводов из написанного, оставляя свой труд незавершенным и лишая читателя возможности осознать тот большой вклад, что внес выдающийся хореограф в китайский балет. Нам, в свою очередь, остается предложить ему это сделать. Не сомневаемся, что автор изыщет такую возможность, поскольку его текст свидетельствует о тщательно проделанной работе и огромном количестве изученного материала, а также о его незаурядных исследовательских способностях.

На наш взгляд, статья после доработки будет представлять большой интерес и практическую пользу для разнообразной читательской аудитории - практиков балета, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т. д., а также всех тех, кого интересуют вопросы развития китайского искусства и международного культурного сотрудничества.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Соколова А.Н., Лигидов А.Х. К вопросу изучения этнических особенностей инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.3.75473 EDN: FHPIYA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75473

К вопросу изучения этнических особенностей инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа

Соколова Алла Николаевна

доктор искусствоведения

профессор, Адыгейский государственный университет

385008, Россия, Республика Адыгея, г. Майкоп, ул. Первомайская, 208, ауд. 14

✉ professor_sokolova@mail.ru



Лигидов Али Хазреталиевич

доцент, кафедра народных инструментов; Северокавказский государственный институт искусств

360030, Россия, Кабардино-Балкарская Респ, г. Нальчик, пр-кт Кулиева, д. 1

✉ ali-lig@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыкальная этнография и фольклор"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.3.75473

EDN:

FHPIYA

Дата направления статьи в редакцию:

10-08-2025

Аннотация: Объектом исследования является гармошечная музыка народов Северного Кавказа. Предмет исследования – этнические особенности инструментальных наигрышей адыгов, осетин, вайнахов, овладение которыми происходит в рамках профессионального обучения игре на национальных инструментах в Северокавказском государственном институте искусств. Авторы проводят операционализацию понятия «гармошечные наигрыши»; характеризуют инструмент, получивший обобщенное название «кавказский аккордеон»; анализируют процесс формирования учебного и концертного репертуара

гармонистов; выявляют наиболее характерные интонационные и метро-ритмические особенности инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа. В становлении профессиональной школы гармошечного исполнительства особо выделяется роль М. Мамедова и К. Тлецерука. Подчеркивается педагогическая установка на формирование универсальных гармонистов, способных импровизировать, выступать на профессиональной сцене и одновременно оставаться свадебными гармонистами, хорошо владеющими традиционным репертуаром и стилевыми особенностями музыки народов Северного Кавказа. В работе использован культурологический подход, рассматривающий проблему стилевых особенностей инструментальной музыки народов Северного Кавказа. Метод сравнительного анализа метро-ритмических и интонационных характеристик гармошечных наигрышей использован при изучении имеющейся нотной литературы. В качестве специального использован опыт слухового анализа штриховых и фактурных особенностей инструментальных наигрышей и нотной литературы. Впервые на обсуждение выносится вопрос об отличительных особенностях гармошечных наигрышей народов Северного Кавказа, которые, с одной стороны, имеют немало общего (привязанность инструментальной музыки к танцевальной культуре, высокая скорость исполнения, разнообразная орнаментика и особого рода полифоничность), а с другой – обладают уникальными специфическими особенностями в мелодике, ладо-гармоническом языке, метро-ритмике и фактуре. В выводах подчеркивается социокультурную значимость овладения гармонистами стилевыми исполнительскими особенностями различных этнических наигрышей. Умение исполнять музыку исторических соседей во многом соответствует владению их вербальным языком. Таким образом не только укрепляется доверие друг другу, формируется эмпатия и региональная идентичность, но и повышается статус музыканта, его включенность в музыкальную культуру региона.

Ключевые слова:

гармоника, пщынэ, адыгы, осетины, вайнахи, гармошечное исполнительство, инструментальные наигрыши, Северный Кавказ, стилевые особенности, профессиональное искусство

Введение. Понятие «гармошечные наигрыши» [\[1\]](#) появилось в регионе во второй половине XX века в связи с отделением инструментальных наигрышей от танцевального действия и возможностью представлять эту музыку в качестве самостоятельных инструментальных пьес. Термин стал использоваться и в системе профессионального обучения игре на национальных гармониках, тем самым указывая на фольклорные истоки исполняемой музыки. Как известно, на Северном Кавказе национальные гармоники бытуют широко и повсеместно [\[9\]](#), а в профессиональной культуре стали использовать особый тип инструмента, который имеет несколько этнических наименований (пщынэ – у адыгов, фандыр – у осетин, кобуз – у балкарцев, кехат-пондар – у чеченцев). В научной литературе общекавказский тип гармоники называется «кавказский аккордеон». На его правом грифе находятся клавиши рояльного типа в диапазоне от «соль» малой октавы до «ля» третьей октавы. На левом грифе расположены пять рядов готовых басов – дополнительный, основной, септаккорды, мажор и минор. Именно такой «унифицированный» инструмент со второй половины XX века стал использоваться в учебно-педагогической практике и на концертных площадках региона. Распространению «кавказского аккордеона» способствовало открытие классов

по обучению игре на национальных гармониках в музыкальных училищах / колледжах (Нальчик – 1973, Майкоп – 1980, Черкесск – 1983) и Северокавказском государственном институте искусств (1993). Если в национальных республиках студенты-гармонисты профессионально осваивают родной национальный репертуар и овладевают техникой и стилистикой национального мелоса, фактуры и метро-ритма, то в высшем учебном заведении, единственном в регионе, перед ними ставят задачу овладения особенностями инструментальной музыки разных этносов Северного Кавказа.

Объект исследования – инструментальные наигрыши народов Северного Кавказа: адыгов (кабардинцев, адыгейцев, шапсугов), осетин, вайнахов. Предмет исследования – мелодические, ладогармонические и метро-ритмические особенности инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа. Цель исследования – на основе сравнительного анализа выявить отличия в инструментальных наигрышах народов Северного Кавказа. Будучи артикулированными, отличительные характеристики гармошечных наигрышей могут стать основанием для преодоления бытового представления о кавказской гармошечной музыке как «неделимом единстве» и лягут в основу теоретического и практического ее изучения.

Степень изученности проблемы. Из всех национальных видов кавказских гармоник наиболее изученной стала адыгская гармоника – «пщынэ». Этому инструменту посвящено одно монографическое исследование [9] и ряд других материалов [5, 11]. Из-за отсутствия нотных записей гармошечные наигрыши долго оставались вне внимания исследователей. Ситуация начала меняться во второй половине XX – начале XXI веков, когда, во-первых, гармонисты стали получать профессиональное образование в детских музыкальных школах и колледжах (музыкальных училищах) и, во-вторых, возникла потребность в национальном нотном материале, учебных пособиях и репертуарных сборниках. Почти за 50 лет кропотливой работы педагогов из республик Адыгея, Кабардино-Балкария, Северная Осетия-Алания накопился значительный музыкальный материал, позволяющий проводить камеральную работу и выявлять общее и специфическое, присущее каждому отдельному этносу на Северном Кавказе. Наиболее значительные пособия и репертуарные сборники принадлежат К. Тлецеруку [1, 3], Б. Газданову [2], А. Лигидову [7], М. Кожевой [5] и др. Общей чертой практически всех обозначенных сборников являлось то, что в них музыкальный материал подавался как некий «полуфабрикат», рассчитанный на дальнейшую «доделку» и «шлифовку». Другими словами, авторы сборников фиксировали основной «образ» наигрыша, который затем необходимо было варьировать в предлагаемом фрейме. Как правило, это была экспозиция двух колен наигрыша и 2-3 их вариации. Лишь отдельные пьесы позиционировались в качестве пьес крупной формы обычно в жанре попури или фантазии.

Постановка проблемы. Таким образом, к 80-м годам XX века на Северном Кавказе стали складываться две исполнительские системы. Одна непосредственно была связана с народными танцами и обрядами, другая стала складываться в недрах учебных заведений как профессиональная исполнительская школа. Первая основывалась на устной форме выучивания и подаче материала, импровизации и знании специфического репертуара, функционирующего в том или ином ареале. Профессиональная школа требовала владения нотным текстом, умения исполнять кабардинскую музыку «по-кабардински», адыгейскую музыку «по-адыгейски», осетинскую музыку – «по-осетински», абхазскую музыку – «по-абхазски» и т.п. Парадокс заключался в том, что профессионалы постепенно стали вытеснять народных исполнителей, превосходя их в технике игры, знании репертуара, художественности. При этом профессионалы должны

были в определенной мере «отречься» от заученного текста, находить перестраивать игру с одного наигрыша на другой, выполнять пожелания публики в выборе репертуара, демонстрировать знание исполнительских особенностей разных этносов и субэтносов. Перед педагогами высших и средних учебных заведений встала задача не просто выявить характерные особенности наигрышей различных этносов, но и артикулировать их, изложить в виде научных статей и методических пособий для последующих теоретических изысканий и практических манипуляций. Настоящая статья – первая попытка систематического изложения универсальных и специфических характеристик инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа (адыгов, осетин, вайнахов).

Основная дискуссия. Основные универсальные свойства инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа заключаются в следующем:

- а) вся музыка, исполняемая на гармонике, связана с танцевальными жанрами;
- б) гармоники практически никогда не выступают соло. Они играют в сопровождении трещоток или доола. Возможны и более расширенные ансамблевые составы [гармоника + шычепцын (смычковый хордофон, адыгская скрипка) + пхачичи (трещотки); гармоника + шычепцын + доол] и др.;
- в) без танцевального ряда в инструментальных наигрышах «устанавливается» лимит времени. Такие наигрыши звучат 2,5 – 3,5 минуты;
- г) большинство инструментальных наигрышей исполняется в быстром темпе;
- д) для наигрышей характерны сложные ритмические фигуры с преобладанием триольного ритма и богатая орнаментика;
- е) для наигрышей характерна полифоническая фактура (гетерофония и контрастная полифония);
- ж) во многих наигрышах обнаруживаются интонационные комплексы, наследуемые от ранее популярных в традиционных культурах музыкальных инструментов [\[10\]](#).

Инструментальная музыка любого этноса на Северном Кавказе легко отличима, обладает собственным «интонационным лицом» и характерными признаками. В настоящее время мы можем представить лишь предварительные наблюдения, не укладывающиеся в системное целое. Тем не менее, эти наблюдения важны как для дальнейших теоретических изысканий, так и для учебно-педагогической работы.

Основные отличительные характеристики гармошечной музыки народов Северного Кавказа. Различия этнической ментальности, определяемые родным языком, традиционным сознанием и средой обитания, у гармонистов формирует собственное «слышание», то есть собственное прочтение «родного» и иноэтнического музыкального материала. В этой важно указать, что музыканты сразу определяют «акцент», если осетинская музыка исполняется не «по-осетински», кабардинская – не «по-кабардински» и т.п. Для овладения отличительными характеристиками гармошечной музыки народов Северного Кавказа мы проанализировали нотный материал более тридцати сборников инструментальных наигрышей и использовали собственный слуховой опыт, работая со студентами разных национальностей. Есть еще одна особенность, связанная с адыгскими инструментальными наигрышами.

Адыгская музыкальная культура представлена, как минимум, четырьмя исполнительскими стилями игры на гармонике: это западно-адыгский (адыги республики Адыгея, Шапсугии

– территория Краснодарского края), восточно-адыгский, который делится на кабардинский и черкесо-абазинский (Кабардино-Балкарская Республика и Карачаево-Черкесская Республика), и стиль черкесской диаспоры (страны Ближнего Востока – Сирия, Иордания, плюс Турция). Каждый из перечисленных стилей имеет свои характерные особенности ритма, формы, гармонии, а также манеру исполнения. Для западно-адыгской музыки характерна ритмоформула две шестнадцатые восьмая или восьмая две шестнадцатые.

Пример 1.



В кабардинской традиционной музыке – это триоль, состоящая из двух шестнадцатых и двух восьмых нот. Сложность исполнения традиционных кабардинских мелодий в четырехдольном метре является именно триоль, состоящая из двух шестнадцатых и двух восьмых.

Пример 2.



Другие варианты «кабардинских» триолей:

«ровная триоль»:

Пример 3.



«двухголосная триоль»:

Пример 4.



Сочетание триолей, синкоп, выдержанных звуков, полифонизация фактуры партий правой и левой руки (бас), штриховое разнообразие, динамизм фразировки, обилие мелизмов являются общими характеристиками адыгского стиля. Также важно выделить гармоническую ритмоформулу адыгских наигрышей, это I-VII-VI-VII-I ступени натурального минора.

В осетинской музыке часто употребляемы ровная триоль и пунктирный ритм, восьмая с точкой и шестнадцатая. Тематизм осетинских наигрышей отличает мелодичность и четкий

штрих исполнения, как правило – это сочетание раздельного нонлегато и острого стаккато.

Пример 5.



Характер

музыки вайнахов (чеченцев, ингушей) можно определить как резкий, рваный, темпераментный. Ярко выраженным признаком музыки чеченцев, ингушей является часто звучащий интервал секунды, которая и придает эту резкость. Аккорды, состоящие из секунды и квинты, используются как устойчивые созвучия, завершающие строфу или полустрофу.

Пример 6.



Отношение педагогов-гармонистов к нотному материалу обработок кавказских инструментальных наигрышей. Знаменитые гармонисты-педагоги Ким Тлецерук (Республика Адыгея) и Мадина Кожева (Кабардино-Балкарская Республика) относятся к любому нотному материалу как к источнику для самовыражения, как к материалу, дающему импульс для импровизации в заданном стиле. Именно так учат играть те педагоги, которые сами хорошо владеют инструментом, выступают с концертами и могут артикулировать характерные особенности той или иной инструментальной культуры. В то же время благодаря все более увеличившемуся числу нотных сборников педагоги русской национальности (баянисты, аккордеонисты) или музыканты с неразвитыми импровизационными навыками обучают новое поколение гармонистов строго по нотам. Музыкантам «некавказской национальности» пока не удастся исполнять адыгскую, осетинскую или чеченскую музыку «без акцента». Вероятно, в слуховой памяти «этнических» музыкантов кроются такие «тайные знаки» или нюансы, которые существуют «в крови» и не поддаются научению.

Материал основных сборников, по которым ведется обучение в колледжах искусств и Северокавказском государственном институте искусств (Нальчик) сборников рассчитан не на точное выучивание текста, а на его использование в качестве источника для последующей импровизации. Студент в этом случае выступает отчасти соавтором исполняемой музыки. Важным условием такого соавторства является строгое соблюдение стилистики этнической музыки: лада, гармонии, ритмики, сохранении мелодии. Также предлагают относиться к нотному тексту авторы «Концертных пьес для дуэта кавказских гармоник» Мадина Кожева и Сюзана Тхаледжокова [\[6\]](#). Даже снабдив сборник кюар-кодом, позволяющим услышать авторское исполнение нотного текста, Мадина Кожева в Предисловии к нотам ратует за то, чтобы обучающиеся не боялись отходить от текста, вставляя туда привычные для них мелодические ходы и обороты.

Представленные нотные издания включены в педагогический и концертный репертуар гармонистов старших классов детских музыкальных школ, студентов колледжей и вузов кавказского региона: Кабардино-Балкарская Республики, РСО-Алания, Карачаево-Черкесской Республики, Республики Адыгея и Республики Абхазия. Опубликованные пьесы регулярно исполняются гармонистами на зачетах, экзаменах, конкурсах и концертах.

Таким образом, мы видим два параллельно идущих направления развития академического исполнительства на национальной (кавказской) гармонике. С одной стороны – это обработки инструментальных наигрышей в нотной редакции, при этом допускающие вариативное обращение с текстом, привнесение в него своего исполнительского «Я», но в рамках фольклорной традиции. С другой стороны – создание авторских композиций крупной формы на основе народной музыки, представляющих собой закреплённый нотный текст, исключающий его нарушение. В первом случае в обучающегося закладываются импровизационные навыки, позволяющие ему в будущем выступать в качестве участника инструментальных групп танцевальных коллективов и в качестве свадебных гармонистов. Во втором случае появляется перспектива «выведения» музыки народов Кавказа на европейский и мировой уровни, приобщение к ней музыкантов-аккордеонистов и баянистов. Последнее иллюстрируют казахстанские музыканты, чьи авторские обработки домбровой музыки достаточно свободно осваивают музыканты разных континентов [8]. В этой связи не лишне вспомнить и хоральные обработки Баха, в те времена, импровизируемые на каждой последующей церковной службе. Однако, будучи записанными на ноты гениальным автором, они стали достоянием мировой музыкальной практики и вышли далеко за пределы религиозной сферы бытования.

Выводы. Одной из ключевых характеристик гармошечной музыки народов Северного Кавказа является ее сходство и одновременно уникальность каждой из них. К общим характеристикам можно отнести привязанность инструментальной музыки к танцевальной культуре, высокую скорость исполнения, разнообразную орнаментику и особого рода полифоничность. Многоголосие инструментальной музыки нередко содержит такие диссонансные и политональные конструкции, которые порой можно сравнить с академическими авангардными сочинениями. Каждое перечисленное свойство может стать предметом самостоятельного исследования.

Уникальность каждой отдельной этнической инструментальной традиции народов Северного Кавказа – неоспоримый факт. Гармошечная музыка народов Северного Кавказа – это удивительное сочетание фактурных и музыкально-ритмических особенностей, которые отражают богатство культурного наследия этих народов. Эта музыка не только служит средством выражения эмоций и чувств, но и является важной частью их социального и культурного быта, объединяя людей через традиции, обряды и праздники. Гармошечная музыка народов Кавказа – это часть духовной культуры очень разных этносов.

Сложившиеся в Северокавказском государственном институте искусств принципы и методы преподавания игры на национальной гармонике нацелены на воспитание универсальных музыкантов – способных импровизировать, выступать на профессиональной сцене и параллельно быть лидером традиционных ансамблей, участвовать в свадебных торжествах и на любых народных празднествах. Выявление общего и различного в процессе профессионального обучения на гармонике позволяет не только осознанно исполнять музыку народов Северного Кавказа, но и формирует благоприятную социокультурную среду, в которой настоящий профессионал достойно представляет музыку ближайших соседей. Владение иноэтническим музыкальным языком релевантно владению языком вербальным, что во все времена было маркером культурного диалога.

[1] Понятия «гармошечные наигрыши», «гармошечный репертуар», «гармошечная»

музыка» вошло в современную этномузыкологию в связи с музыкой, исполняемой на национальных видах гармоник.

Библиография

1. Адыгэ къашьохэр. Адыгские танцевальные мелодии. Обработка и составление К. Тлецерука. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодарского кн. изд-ва, 1987. – 88 с.
2. Газданов Б. Школа игры повышенной сложности на осетинской гармонике для 3-5 классов. – Владикавказ: издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2006. – 288 с.
3. Играет Ким Тлецерук: обработки адыгейских танцевальных мелодий / Сост. А.Н. Соколова. – Майкоп: Качество, 2004. – 204 с.
4. Каширгова М.Л., Махов В. Школа игры на кавказской национальной гармонике. – Нальчик: ООО "Полиграфсервис и Т", 2014. – 148 с.
5. Кожева М.А. Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей народов северо-западного Кавказа // Гармоника: история, теория, практика. Материалы международной научно-практической конференции 19-23 сентября 2000 год. – Майкоп: изд-во АГУ, 2000. С. 158-164.
6. Кожева М., Тхаледжокова С. Концертные пьесы для дуэта кавказских гармоник. – Нальчик: изд-во А. Бекулова "Принтсервис", 2024. – 68 с.
7. Лигидов А. Адыгская инструментальная музыка. Ч. I. – Нальчик: изд-во Принтсервис, 2018. – 108 с.; Ч. II. – Нальчик: изд-во А. Бекулова Принтсервис, 2020. – 100 с.
8. Смакова З.Н. Баянное искусство в музыкальной культуре Казахстана. Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Бишкек, 2023. – 21 с.
9. Соколова А.Н. Адыгская гармоника в контексте этнической культуры. – Майкоп: Качество, 2004. С. 23-27. EDN: QRFYSJ
10. Соколова А.Н. К вопросу взаимодействия интонационных комплексов в западно-адыгских наигрышах на гармонике и шычепщине (смычковом хордофоне) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия "Филология и искусствоведение". Вып. 3. – Майкоп, 2009. С. 283-289. EDN: KVXGEZ
11. Хараева Ф.Ф. Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов. Автореф. дисс. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. – Москва, 2000. – 29 с. EDN: QDIOSZ

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор несколько уклончиво сообщил в заголовке («К вопросу изучения стилевых особенностей гармошечной музыки народов Северного Кавказа»), по всей вероятности, является некоторая совокупность стилевых особенностей наигрышей на гармонике или гармонике народов Северного Кавказа (употребленный автором термин «гармошечная музыка» нуждается в теоретическом обосновании). Стил ь музыки народов Северного Кавказа, видимо, является объектом исследования. Рецензент вынужден в вероятностной форме определять предметную и объектную области исследования ввиду отсутствия точных формулировок в представленном на рецензирование тексте.

Особенностью представленного материала является отсутствие формализации программы исследования (проблема, объект, предмет, цель, задачи исследования, полученные результаты и их научная новизна). Удивляет также неосведомленность автора, что в советское время под научным руководством авторитетного музыкального этнолога и фольклориста Е. В. Гиппиуса (в 1970-е гг.) была проведена серия фольклорных экспедиций по Северному Кавказу, изданы нотные сборники собранного материала, опубликованы статьи, монографии, защищены диссертации. Полное отсутствие оценки автором степени научной изученности выбранной им темы не предполагает достижения в результате исследования научной новизны. Автор как-то вскользь упоминает существующую научную литературу по теме: «она была представлена статьями авторов из Адыгеи и Кабардино-Балкарии [3-10, 27, 29, 41-60]» – и все. О чем писали эти авторы, почему-то остается без комментариев.

В отсутствии программы исследования автор излагает свои соображения на совершенно различные темы с неясной целью и наконец в заключении (в «выводах») приходит к мысли, что «На первом этапе изучения стиливых особенностей гармошечной музыки горцев Северного Кавказа важно понять, когда и каким образом появилась гармоника в регионе, почему она была принята народами в качестве национального инструмента, как в ней проявились черты традиционного звукового идеала, выработанного ранее через другие музыкальные орудия». Из чего логически вытекают два противоречивых вывода: 1) поскольку автор не установил «когда и каким образом появилась гармоника в регионе» следует считать, что первый этап «изучения стиливых особенностей гармошечной музыки горцев» пока им не завершен, а значит результаты, достойные публикации в научном журнале, пока не достигнуты (тогда о чем представленная статья?); 2) если первый этап изучения пока не завершен, о чем повествует вскользь упомянутая автором научная литература («[3-10, 27, 29, 41-60]»)? Этот парадокс вскрывает отсутствие на самом деле исследования, результаты которого могли бы стать содержанием достойной публикации в научном журнале статьи.

Методология исследования не сложилась: автор не представил программы исследования, не изучил научную литературу по выбранной теме, не обозначил разработанных в российской или зарубежной литературе теоретических оснований изучения стиливых особенностей наигрышей на гармони (или гармонике) народов Северного Кавказа. Хотя теория стиля представлена в советском и российском музыковедении на достаточно высоком уровне.

Актуальность выбранной темы автор так конкретно и не обосновал. Хотя отдельные наблюдения, вполне вероятно сделанные автором исключительно в творческой или педагогической практике самостоятельно, представляются рецензенту интересными и своевременными.

Научная новизна представленного материала остается под сомнением.

Стиль представленного текста местами соответствует научному, но очень много описок в словах (например: «коллективом», «аккомпонировали», «изготовить», «диатоничекий» и др.), встречаются плохо согласованные выражения, смысл которых не ясен (например: «В течение длительного периода вхождение гармоник в пространство традиционных культур народов Северного Кавказа (примерно в течение 100-120 лет с середины XIX века до 60-х годов XX века) народные музыканты, во-первых, играли по слуху, основываясь только на собственном опыте «наслушенности» и «насмотренности», и, во-вторых, этот опыт исходил из интонационного словаря наигрышей и песнопений в исполнении традиционных инструментальных или инструментально-вокальных ансамблей» или «Одной из ключевых характеристик гармошечной музыки народов Северного Кавказа является ее сходство и одновременно уникальность каждой из них»), кроме того автор, по всей вероятности, не знаком с редакционными требованиями

журнала к представляемым материалам, поэтому их и не соблюдает (см. https://nbpublish.com/e_phil/info_106.html).

Структура статьи не соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография по объему (69 наименований) не соответствует теоретически слабому содержанию текста и не раскрывает какой-либо определенной проблемной области. Приведенный список явно избыточен и крайне слабо связан со смыслом высказываний автора.

Апелляция к оппонентам, в теоретическом смысле, отсутствует: автор не участвует в научной дискуссии, а излагает свои знания, словно уверен, что никто другой такими сведениями не располагает.

Несмотря на то, что отдельные обобщения и практические наблюдения автора при должном методическом сопровождении могли бы представлять интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal», в представленном виде рекомендовать статью к публикации не представляется возможным. Рецензент рекомендует автору: определиться с программой исследования; подобрать для решения конкретных научно-познавательных задач конкретные научные методы; провести исследование, решив поставленные задачи; и только за тем изложить полученные результаты в жанре научной статьи; библиографический список при этом не должен быть столь громоздким, но должен четко раскрывать изучаемую автором проблемную область как в плане теоретических оснований, так и представленности источников эмпирического материала.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Рецензируемый текст «К вопросу изучения этнических особенностей инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа» представляет собой междисциплинарное исследование на стыке музыковедения и этнографии. Автор обращается к практикам инструментальных гармошечных (кавказский аккордеон) наигрышей у народов Северного Кавказа, пытаясь таким образом провести сравнительный анализ, выявить общие и различные черты в музыкальной культуре адыгов (кабардинцев, адыгейцев, шапсугов), осетин, вайнахов. Автор дает необходимые пояснения по поводу специфических терминов работы, указывает на источники исследования: репертуарные и нотные сборники, небольшое количество научных публикаций. Автором также использован собственный слуховой опыт при работе со студентами разных национальностей. Вообще, поставленные автором вопросы рассматриваются в контексте развития музыкального образования и танцевально-обрядовых практик. Автор заявляет о первой попытке систематического изложения универсальных и специфических характеристик инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа в данном тексте. Собственно исследовательская часть работы, проиллюстрированная нотными фрагментами (всего автор рассматривает пять примеров традиционной народной музыки), довольно невелика по объему и, на наш взгляд, недостаточно развернуто

формулирует авторские соображения по поводу приводимых примеров традиционной музыки народов Северного Кавказа, что затем приводит к определенным проблемам уже в заключительной части текста. По итогам проведённого исследования автору удастся сформулировать общие черты гармошечной музыки народов Северного Кавказа (привязанность инструментальной музыки к танцевальной культуре, высокую скорость исполнения, разнообразную орнаментику и особого рода полифоничность, а также наличие диссонансных и политональных конструкций), но в части различий автор ограничивается общими фразами, не вдаваясь в конкретику (это удивительное сочетание фактурных и музыкально-ритмических особенностей, которые отражают богатство культурного наследия этих народов), при том что изначальная цель была заявлена как "на основе сравнительного анализа выявить отличия в инструментальных наигрышах народов Северного Кавказа". Как мы уже упоминали, сам анализ в содержательной части текста довольно лаконичен, а из выводов результаты анализа просто пропадают. Также автор в заключении почему-то удаляется от общих музыковедческо-этнографических проблем, поставленных в начальной части работы, и переходит к комплиментам Северокавказскому государственному институту искусств и применяемым там педагогическим методикам. В результате финал работы, на наш взгляд, смазан, заявленные цели достигнуты лишь частично, потенциал исследования полностью не реализован. Заявленная "первая попытка систематического изложения универсальных и специфических характеристик инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа" на данный момент выглядит скорее как план дальнейших исследований нежели полноценное высказывание по теме. Тем не менее, автором проделана определенная работа, в целом исследование выполнено на приемлемом научно-методическом уровне, работа может быть рекомендована к публикации.

Англоязычные метаданные

Diamond in a double bass setting

Gorbunov Nikolai Yurievich

Professor; Department of Cello and Double Bass; Moscow State Tchaikovsky Conservatory
Concertmaster, Honored Artist of the Russian Federation; Rudin Double Bass Group

13/6 Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russia

✉ olga.pletnikovaa@mail.ru



Abstract. The purpose of this article is to popularize the music of our famous compatriot, composer Efrem Iosifovich Podhairs. His chamber music is the subject of research, and the sonata for double bass and piano is the object of study. Efrem Iosifovich is a very prolific composer who, year after year, pleases musicians and ordinary listeners with composing more and more new works, confirming his professional worth. The author's interests cover all musical genres. Along with symphonic, opera, and choral music, there are chamber compositions for all instruments. And the double bass is no exception. Despite the established opinion about it as an instrument exclusively accompanying, orchestral and jazz, Efrem Iosifovich goes beyond stereotypes and gives the double bass in his sonata a full-fledged solo part, which includes new playing techniques such as pizzicato on the fingerboard, glissando with flageolets, cross pizzicato on open strings with two hands and others. The author of the article claims that the sonata for double bass and piano is unique because it combines deep philosophical content and knowledge of all the subtleties of playing this instrument. Based on a detailed study, the author gives a subjective assessment of the form and inner world of the work. The main conclusion of the acquaintance with Efrem Iosifovich's chamber composition is the conviction that it is necessary to familiarize oneself with and include one of the most remarkable contrabass opuses in the current repertoire of performing musicians. This is confirmed by the release of the Anthology "Modern Music for Double Bass" by the publishing house of the Moscow Conservatory, which includes three sonatas, including the sonata by Podhairt. The article emphasizes that despite the modern language of writing, Efrem Iosifovich's style remains recognizable and unique. The composer does not deviate from the classical canons of art and relies in his work on three main musical "whales" – rhythm, harmony and melody. The novelty of the article lies in the fact that before the author, this work unfairly remained in the shadow of other works, and did not act as an object for special research. The article is a huge contribution to spreading information about this little-known work among fellow musicians and students.

Keywords: The sonata, musical composition, double bass, symphonic music, new ways of sound production, the composer of modern times, sonata for double bass, works, concerts, chamber music

References (transliterated)

1. Kontrabas. Istoriya i metodika / Redaktor-sostavitel' B. V. Dobrokhotoy. M.: Izdatel'stvo «Muzyka», 1974.
2. Rakov L. V. Istoriya kontrabasovogo iskusstva. M.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2016.
3. Azarkhin R. M. Kontrabas. M.: Muzyka, 1978.
4. Bulycheva O. Efrem Podgairs: «Muzyku nado pisat' kak detektivnyi roman» // Muzykal'naya akademiya. 2021. № 3. S. 170-175. doi: 10.34690/186

5. Trofimova V. Magicheskie kvadraty Efrema Podgaitsa [Elektronnyi resurs] // Muzykal'naya zhizn'. 2024. Ofitsial'nyi sait. URL: <http://www.muzlifemagazine.ru/magicheskie-kvadraty-efrema-podgayca/?ysclid=m55lzswyze516995303>
6. Podgaitis E. I. Spisok sochinenii [Elektronnyi resurs] / Efrem Podgaitis: Ofitsial'nyi sait. URL: <http://www.podgaitis.info>
7. Mikhno A. V. Dzhovanni Bottezini. Zhizn' i tvorchestvo. M.: Muzyka, 1997.
8. Mikhno A. V. Istoriya kontrabasa. M.: Muzyka, 2024.
9. Planyavsky A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing, 1970.
10. Planyavsky A. Der Barock-kontrabass violone. Tutzing, 1998.
11. Rakov L. V. Al'fred Plan'yavskii i ego opponenty: pravda o kontrabase epokhi barokko // Muzykal'naya akademiya. 2012. № 1. S. 119-121.
12. Rakov L. V. Uchit'sya, znat', umet'. Ob ispolnitel'stve i obuchenii igre na smychkovom kontrabase. M.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2009.
13. Rakov L. V. Otechestvennoe kontrabasovoe iskusstvo. 20–80-e gody. M.: NTTs «Konservatoriya», 1993.
14. Stravinskii I. F. Khroniki moei zhizni. M., 1962.
15. Tikhonova Yu. Kontrabas – instrument entuziastov // Tribuna molodogo zhurnalista. 2021. № 7. S. 3.
16. Khomenko V. V. zhizn' moya – muzyka. M.: RAM im. Gnesinykh, 2004.
17. Slovar' inostrannykh muzykal'nykh terminov / Sost. T. Kruntyaeva, N. Molokova, A. Stupel'. – Izdanie 5-e. – Leningrad «Muzyka», 1985.
18. Clam, Joseph. Betrachtungen zu von fuhrenden deutschen Kontrabassisten aufgestellten Problemen. Gedanken eines Orchestermusikers.
19. Jahrhundert // das Orchester. 1993. No. 3. Pp. 244. 19. Glockler, Tobias. Von verschollenen Autographen und «verstimmten» Kontrabassen. Konzertarien mit obligatem Kontrabass von Wolfgang Amadeus Mozart und Johannes Sperger // das Orchester. 1997. No. 9. Pp. 20.
20. Simek, Ursula. Der vergessene Romantiker. Der osterreichische Komponist und Padagoge Robert Fuchs (1847–1927) // das Orchester. 1998. No. 12. Pp. 20.
21. Cecilie Knees, Katherina. Sehnsucht nach der kleinen Form. Kammermusik, grosse Sinfonik oder lieber beides? // das Orchester. 2015. No. 1. Pp. 36.
22. Marco, Frei Liebe auf Umwegen. Zufalle, Vorbilder, Konzerterlebnisse: durch wen oder was Musiker zu ihrem instrument finden // das Orchester. 2021. No. 2. Pp. 6.
23. Gerald, Mertens. Im gleichen puls? Welche Zukunft hat das klassische Konzert? Eine internationale Konferenz behandelte neue Forschungsergebnisse // das Orchester. 2024. No. 2, 28.

Zhenya Komelkova's Image in Tan Jianping's Opera "The Dawns Are Quiet Here"

ME JIEWEN

PhD in Art History

Postgraduate student; Institute of Types of Art (Musical Art); M.M. IPPOLITOV-IVANOV State Music and Pedagogical

Institute

121357, Russia, Moscow, Fili-Davydkovo district, Initiativnaya str., 6, room 1, sq. 149

✉ 912876563@qq.com



Abstract. This study analyzes the musical and dramatic features of the opera *The Dawns are Quiet Here* by Chinese composer Tang Jianping, based on the novella by Boris Vasilyev. The work examines the interaction of Russian literary tradition with Chinese musical style, as well as the expressive means used in the opera to reveal the characters' personalities. Special attention is given to the musical image of Zhenya Komelkova, one of the opera's key characters. Her vocal line, the evolution of the musical accompaniment, and her dramatic role in the plot are explored. Key scenes are considered in which Zhenya goes from cheerfulness to the realization of her tragic fate. The article analyzes vocal and instrumental means, such as timbral solutions, harmonic content, and rhythmic changes that enhance the emotional impact on the listener. The study employs methods of music-theoretical analysis to identify features of vocal parts and orchestral accompaniment. A comparative method is used to study the musical language of the opera in the context of Russian and Chinese traditions. The novelty of the research lies in the detailed examination of the interaction between Chinese musical tradition and the Russian literary original. The analysis of Tang Jianping's opera demonstrates how the composer adapts traditional methods of Chinese musical theater to convey the dramatic line of Russian classics. An important contribution is the study of Zhenya Komelkova's vocal part, her evolution throughout the work, and the musical means used to convey her emotional state. The main conclusions of the conducted research are the identification of musical techniques that contribute to the creation of vivid artistic images and the revelation of the dramaturgical role of music in shaping the emotional impact on the audience. An original methodology for analyzing military themes in musical works has been developed. The study opens new perspectives for investigating intercultural dialogue in contemporary music.

Keywords: Russian literature, vocal analysis, opera, musical dramaturgy, Zhenya Komelkova, Tan Jianping, literary classics, China, Russia, Opera

References (transliterated)

1. Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin / M. Frolova-Walker // *Journal of the Royal Musical Association*. – 2020. – Vol. 145, No. 1. – P. 229-236.
2. Steingo, G. After the End of Contemporary Music / G. Steingo // *Journal of the American Musicological Society*. – 2021. – Vol. 74, No. 1. – P. 135-193.
3. Tsao, Kefan. Go Ven'tszin: vyidya iz obshchezhitia mastera Tsentral'noi konservatorii, on uzhe bolee 30 let dominiruet na kitaiskoi muzykal'noi stsene / Tsao Kefan. – URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9745475 (data obrashcheniya ne ukazana).
4. Chen, Yi. The Intersection of East and West in Contemporary Chinese Music / Yi Chen // *Music & Letters*. – 2019. – Vol. 100, No. 3. – P. 439-463.
5. Everett, Y.U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera / Y.U. Everett // *Journal of the American Musicological Society*. – 2018. – Vol. 71, No. 3. – P. 795-830.
6. Khu Tyan'khun. Kitaiskie khudozhestvennye pesni 20–30-kh godov KhKh v. / Khu

- Tyan'khun // Vestnik Sian'skoi konservatorii. – 2001. – Vyp. 2. – S. 10-16.
7. Khe Lutin. O probleme golosov, postavlennykh po-evropeiski / Khe Lutin // Otchet o literature i iskusstve. – 1986. – № 1. – S. 59-63.
 8. U Yu-Tsin. Issledovanie drevnikh strunnykh instrumentov / U Yu-Tsin. – Shankhai: Izdatel'stvo Shankhaiskogo muzykal'nogo instituta, 2008. – 329 s.
 9. Khuan, Tenpen. Kitaiskie khudozhestvennye pesni i rasprostranennye v Kitae esteticheskie kontseptsii / Khuan Tenpen // Vestnik Severo-Vostochnogo pedagogicheskogo universiteta. – 2002. – Vyp. 5. – S. 150-153.
 10. Chzhu, Tszin'yan. Prikladnye i manipulyatsionnye kharakteristiki rechitativa na zare vpolne zdes' / Tszin'yan Chzhu // Zhurnal Sian'skoi konservatorii. – 2019. – № 4. – S. 74-79.
 11. U Khunyuan'. "Dvizhenie 4-go maya" i ego rol' v protsesse formirovaniya kitaiskoi khudozhestvennoi pesni / U Khunyuan' // Severnaya muzyka. – 2015. – Vyp. 282. – S. 3-5.
 12. Li Chzhen, Krasovskaya E. P. Programmnye proizvedeniya kitaiskikh kompozitorov kak predmet osvoeniya v klasse fortepiano v vysshikh uchebnykh zavedeniyakh Kitaya // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2017. – № 4. – S. 97-111.
 13. Tsui, Yatszyun'. Rassvet molchit, a vremya vechno / Yatszyun' Tsui // Opera. – 2015. – № 12. – S. 15-19.
 14. Shishkin, V. A. Antropologiya lichnosti starshiny Vaskova i devushek v povesti Borisa Vasil'eva "a zori zdes' tikhie..." / V. A. Shishkin // Rossiya i mirovyte tendentsii razvitiya : Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, Omsk, 13-15 maya 2021 goda. – Omsk: Omskii gosudarstvennyi tekhnicheskii universitet, 2021. – S. 127-140. – EDN BRYNWZ.
 15. Sharipova, M. A. Zhenskie obrazy v povesti B. Vasil'eva "a zori zdes' tikhie..." / M. A. Sharipova // Uchenye zapiski Khudzhandskogo gosudarstvennogo universiteta im. akademika B. Gafurova. Seriya gumanitarno-obshchestvennykh nauk. – 2016. – № 4(49). – S. 51-55. – EDN XGXEHV.
 16. Lyu, Yu. "U voiny ne zhenskoe litso": k voprosu o geroicheskikh zhenshchinakh, zapechatlennykh v mirovom khudozhestvennom nasledii / Yu. Lyu // Ad rupturam. U razryva : Sbornik materialov Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Krasnodar, 04-06 marta 2020 goda. – Krasnodar: Izdatel'stvo "Magarin Oleg Grigor'evich", 2020. – S. 263-269. – EDN MMPEHU.
 17. Go, Ts. "a zori zdes' tikhie...": voennaya povest' B. Vasil'eva i opera Tan Tszyan'pina v kontekste sovremennoi kitaiskoi kul'tury / Ts. Go // Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo : XIV Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, posvyashchennaya 75-letiyu Velikoi Pobedy i 45-letiyu Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, Minsk, 14 maya 2020 goda / Ministerstvo kul'tury Respubliki Belarus', Belorusskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv. – Minsk: Belorusskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv, 2020. – S. 43-48. – EDN IJNEAN.
 18. Lyu, Yu. Traktovka zhenskikh obrazov v opere "a zori zdes' tikhie" / Yu. Lyu // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – S. 309-318. – EDN WLLBGP.
 19. Van, K. Opera tan Tszyan'pina "a zori zdes' tikhie": istoriya sozdaniya i osobennosti muzykal'noi dramaturgii / K. Van // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka. – 2020. – № 3(24). – S. 161-167. – DOI 10.34684/hon.202003019. – EDN OBRDUJ.

20. Van, Fan. Eto lyubov', prosto lyubov' / Fan Van // Skript. – 2017. – № 7. – S. 57.

Toward the Origins of the Concertmaster-Pianist's Profession: The Art of Maestro al Cembalo

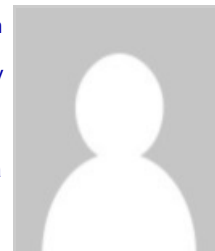
Kalitzky Vitaly Valer'evich

PhD in Philosophy

Professor of the Department of Instrumental Performance at Russian State Specialized Academy of Arts

12 Reserve Ave., Moscow, 121165, Russia

✉ kalitzky@yandex.ru



Abstract. The relevance of the research lies in the urgent need for modern musicology to reconstruct the profession of a concert pianist. The subject of the study is the art of maestro al cembalo. The object of the research is the work of maestro al cembalo and the features of his creative activity. The purpose of the research is to study the process of formation of the initial stage of the development of the profession of a concert pianist, which spanned the period from the late Renaissance to classicism. Research objectives: to highlight the main characteristics of joint performance using basso continuo; to provide information about the specific skills and knowledge that maestro al cembalo should have possessed; to show the importance of these musicians in the musical performances, as well as in the evolution of musical creativity; to present portraits of the most significant representatives of this profession. The author of the study focuses on the influence of the maestro al cembalo's art on the formation of European concertmaster schools. To disclose the author's stated topic, the following methods are used: anthropological, hermeneutic, comparative-historical, theoretical, and analytical. A special contribution of the author is the search, analysis, and systematization of archival materials from Italian theaters and city archives, based on which information about the life, work, and specifics of the maestro al cembalo's creative and pedagogical work has been introduced into scientific circulation. The main conclusions of the study show that the most important principles of professional activity of a modern pianist-concertmaster of a musical theater were formed several centuries ago. The results obtained can be applied both in conducting courses on the theory and history of performing arts and in the practical activities of modern concert pianists. The study's conclusions allow us to form a clear picture of the initial stage of the formation of concertmaster art and trace its leading trends, which will be reflected in the subsequent development of this creative specialty.

Keywords: history of performing arts, music education, archival information, keyboard instruments, pianist-concertmaster, concertmaster school, basso continuo, ensemble performance, maestro al cembalo, musical theatre

References (transliterated)

1. Ivanov-Boretskii M. V. Muzykal'no-istoricheskaya khrestomatiya: posobie. Vyp. II. / red. A. Ostretsov. – M.: Muzgiz, 1936. – 212 s.
2. Boyarkina A. V. *Basso continuo*, tsifrovannyi bas ili vse-taki general-bas? K voprosu o perevode muzykal'nykh terminov // Materialy seksii XLI i XLII Mezhdunarodnykh filologicheskikh konferentsii. – SPb.: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2013. – S. 11–18.
3. Blagodatov G. V. Istoriya simfonicheskogo orkestra / red. A. N. Kryukov. – L.: LGITMIK, 1969. – 312 s.

4. Konen V. Dzh. Angliiskaya instrumental'naya muzyka // O muzyke: problemy analiza / sost. V. Bobrovskii, G. Golovinskii. – M.: Sov. kompozitor, 1974. – S. 107–118.
5. Rozanov I. V. Ot klavira k fortepiano: iz istorii klavishnykh instrumentov. – SPb.: Lan', 2001. – 448 s.
6. Rose Erma L. Competencies in piano accompanying / PhD dissertation (Pedagogy). – Denton: North Texas State University, 1981. – 161 pp.
7. Migliorini B. Pronunzia Fiorentina e pronunzia Romana. – Florence: Sansoni, 1945. – 175 p.
8. Arkhiv teatra La Scala. F. 113, ed. khr. 6, s. 4.
9. Gorodskoi arkhiv g. Florentsiya, Italiya. F. 615, ed. khr. 11/4, s. 13.
10. Salisca Claude V. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations. – New Haven: Yale University Press, 1989. – 332 p.
11. Arkhiv opernogo teatra Venetsii «La Fenice». F. 43, ed. khr. 20, s. 4-5.

Peter Andreevich Gusev and the Origins of the Classical Choreographic School in China

Zhang Tianjiao

Lecturer; School of Art; Nanchang University
Postgraduate student; Faculty of Arts; Lomonosov Moscow State University

1 Leninskie Gory str., Moscow, 119911, Russia

✉ tianj.zhang@yandex.ru



Zadneprovskaya Galina Viktorovna

Doctor of Art History

Head of the Department; Faculty of Arts; Lomonosov Moscow State University

1 Leninskie Gory str., Moscow, 119911, Russia

✉ z_galina@bk.ru



Abstract. This article examines the activities of the outstanding Russian Soviet choreographer, teacher, and dancer, P.A. Gusev, during his time in the People's Republic of China in the 1950s. It describes Gusev's work in terms of its general influence on the formation of the Chinese classical choreographic school. The features, forms, and methods of his pedagogical work are reflected, and its diversity and multifaceted nature are emphasized. Gusev's desire to train and educate a new generation of Chinese choreographers and dancers is noted in the course of classes at the choreography courses at the Beijing Choreographic School, as well as the first ballet troupe in China, Experimental Ballet, which was part of the Beijing Choreographic School (now the National Ballet of China), combining the trends of classical world choreographic art and traditions of the great national dance art of China. The article presents an analysis of the productions of classical ballets by Gusev, as well as by students and young Chinese choreographers studying at the choreography courses. Among them are "Swan Lake" by P.I. Tchaikovsky, "Le Corsaire" and "Giselle" by A. Adan. The process of preparation and the course of rehearsals of these ballets are described. A detailed description of the first Chinese national ballet, "The Beautiful Fish," which later became known as the Chinese dance drama, is given. The article presents an analysis of P.A. Gusev's results as a basis for the further development and prosperity of Chinese classical choreographic art. In conclusion, the importance of organizing ballet masters and dance school courses at the

Beijing Choreographic College, the outstanding role of P.A. Gusev in it, and the need for interaction and continued cooperation in the field of ballet between the PRC and the USSR, established by Soviet figures in the middle of the last century.

Keywords: Classical National Ballet, Choreography training class of Beijing Dance School, Le Corsaire, P.I. Tchaikovsky, A. Adan, Giselle, Swan Lake, Moscow Ballet School, P.A. Gusev, China

References (transliterated)

1. 朱立人. 漫话芭蕾艺术--朱立人舞蹈文集. 上海: 上海音乐出版社, 2013. 226页. [Chzhu Lizhen'. Govorya o baletnom: Tantseval'naya kolleksiya Chzhu Lizhen'. Shankhai: Shankhaiskoe muzykal'noe izd., 2013. 226 s.]
2. 许定中等. 中国芭蕾舞史. 北京: 中央民族大学出版社, 2016. 257页. [Syui Dinchzhun. Istoriya kitaiskogo baleta. Pekin: Tsentral'nyi universitet natsional'nykh izd., 2016. 257 s.]
3. 吴祖强. 古雪夫和舞剧《鱼美人》音乐. 舞蹈, 1995, № 4, S. 18-20. [U Tszutsyan. Gusev i tantseval'naya drama "Krasavitsa-rybka". Muzyka. Tanets, 1995, № 4, S. 18-20.]
4. Sovetsko-kitaiskie kul'turnye svyazi. 1949-1960 gg.: sbornik dokumentov. Moskva: Kuchkovo pole Muzeon, 2022. 848 s. [Federal'noe arkhivnoe agentstvo, RGALI; predsedateli redaktsionnogo soveta A. N. Artizov, Lu Gotsyan; sostaviteli: V. A. Antipina, 3. K. Vodop'yanova; nauchnyi redaktor perevoda s kitaiskogo yazyka A. L. Verchenko.]
5. Chzhan T. K istokam sozdaniya pekinskogo khoreograficheskogo uchilishcha. Ol'ga Aleksandrovna Il'ina // Chelovek i kul'tura. 2020. № 5. S. 25-35. DOI: 10.25136/2409-8744.2020.5.33738 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33738
6. 邹之瑞. 新中国芭蕾舞史. 北京: 清华大学出版社, 2013. 167页. [Tszou Chzhirui. Istoriya novogo kitaiskogo baleta. Pekin: Izd. Universitetskaya pressa Tsinkhua, 2013. 167 s.]
7. 欧建平、A.A. 索科洛夫-卡明斯基主编;张天骄等译. 芭蕾大师古雪夫纪念文集. 北京: 文化艺术出版社, 2024. 519页. [Ou Tszyan'pin, Sokolov-Kaminskii A. A, per. s rus. Chzhan Tyan'tszyao i dr. V chest' Petra Guseva: Kitai i Rossiya. Pekin: Izd. Kul'tura i iskusstvo, 2024. 519 s.]
8. 王克芬、隆荫培主编. 中国近现代当代舞蹈发展史(1840-1996). 北京: 人民音乐出版社, 1999. 853页. [Van Kefen, Lun In'pei. Sovremennaya istoriya tantsa v Kitae (1840-1996). Pekin: Narodnoe muzykal'noe izd., 1999. 853 s.]
9. 房进激. 古雪夫的遗产——纪念舞剧大师古雪夫诞辰100周年. 舞蹈, 1994, № 6, S. 43-44. [Fan Tszin'tszi. Nasledie Guseva: v oznamenovanie 100-letiya so dnya rozhdeniya mastera tantsa Guseva. Tanets, 1994, № 6, S. 43-44.]
10. Sokolov-Kaminskii A. A. Petr Gusev - rytsar' baleta. Sankt-Peterburg: Izd. Politekhnikheskogo un-ta, 2006. 211 s.
11. 中央芭蕾舞团编委会. 《记忆与未来》--纪念中央芭蕾舞团建团五十周年. 北京: 中央芭蕾舞团编委会内部发行, 2009. 262页. [Redkollegiya Tsentral'noi baletnoi truppy. Pamyat' i budushchee: k 50-letiyu so dnya osnovaniya Tsentral'noi baletnoi truppy Kitaya. Pekin: Vnutrennyaya publikatsiya redaktsiei Tsentral'noi baletnoi truppy, 2009. 262 s.]
12. 李承祥. 舞蹈生涯五十年. 北京: 中国戏剧出版社, 2002. 348页. [Li Chensyan. 50-letnyaya tantseval'naya kar'era. Pekin: Izd. Kitaiskaya Teatral'naya Pressa, 2002. 348 s.]
13. 李承祥. 古谢夫的舞剧编导艺术--与舞剧《鱼美人》创作者的谈话. 舞蹈, 1997, № 6, S. 49-51. [Li Chensyan. Iskustvo khoreografii tantseval'noi dramy Guseva. Beseda s khoreografom tantseval'noi dramy "Krasavitsa-rybka". Tanets, 1997, № 6, S. 49-51.]

On the Study of the Stylistic Features of Accordion Music of the Peoples of the Northern Caucasus

Sokolova Alla Nikolaevna 

Doctor of Art History

Doctor of Art History, Leading Researcher of the Southern Branch of the Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev, Professor of the Adyghe State University

385008, Russia, the Republic of Adyghe, Maykop, Pervomaiskaya Street 208, office #14

✉ professor_sokolova@mail.ru

Ligidov Ali Hazretaliyevich 

Associate Professor; Department of Folk Instruments; North Caucasian State Institute of Arts

Kuliev ave., 1, Nalchik, Kabardino-Balkarian Republic, 360030, Russia

✉ ali-lig@mail.ru

Abstract. The object of the study is the accordion music of the peoples of the North Caucasus. The subject of the research is the stylistic features of instrumental performances by the Adyghe, Ossetians, and Vainakh, which are acquired within the framework of professional training in playing national instruments at the North Caucasian State Institute of Arts. The authors operationalize the concept of "accordion music," reconstruct the history of the appearance of the chromatic accordion in the Adyghe environment, analyze the process of forming the educational and concert repertoire of accordionists, and identify the most characteristic intonational and metro-rhythmic features of the instrumental performances of the peoples of the North Caucasus. The role of M. Mamedov and K. Tletsaruka is especially highlighted in the establishment of the professional school of accordion performance. The conclusion emphasizes the pedagogical focus on developing universal accordionists capable of improvisation, performing on a professional stage, and simultaneously remaining wedding accordionists well versed in the traditional repertoire. The work employs a cultural approach that examines the issue of stylistic features of the instrumental music of the peoples of the North Caucasus in the context of the sociocultural transformations of the 20th century, as well as the method of comparative analysis of the metro-rhythmic and intonational characteristics of the accordion performances of the Adyghe (Kabardians and Adyghe), Ossetians, and Vainakh. The scientific novelty of the research lies in the formulation of the problem. For the first time, the question of the distinctive features of accordion performances by the peoples of the North Caucasus is raised, which, on one hand, share many commonalities (the connection of instrumental music to dance culture, high speed of performance, diverse ornamentation, and a special kind of polyphony), while on the other hand, possess unique specific characteristics in melody, modal-harmonic language, metro-rhythm, and texture. The conclusions highlight the sociocultural significance of accordionists mastering the stylistic performance features of various ethnic performances. The ability to perform the music of historical neighbors largely corresponds to mastering their verbal language. Thus, not only is trust strengthened between them, fostering empathy and regional identity, but the status of the musician is also elevated, enhancing their involvement in the musical culture of the region.

Keywords: stylistic features, North Caucasus, instrumental melodies, harmonical performance, Vainakh, Ossetians, Adyghe, pshe, harmonica, professional art

References (transliterated)

1. Adyge k"ash"okher. Adygskie tantseval'nye melodii. Obrabotka i sostavlenie K. Tletseruka. – Maikop: Adyg. otd. Krasnodarskogo kn. izd-va, 1987. – 88 s.
2. Gazdanov B. Shkola igry povyshennoi slozhnosti na osetinskoj garmonike dlya 3-5 klassov. – Vladikavkaz: izdatel'sko-poligraficheskoe predpriyatie im. V. A. Gassieva, 2006. – 288 s.
3. Igraet Kim Tletseruk: obrabotki adygeiskikh tantseval'nykh melodii / Sost. A.N. Sokolova. – Maikop: Kachestvo, 2004. – 204 s.
4. Kashirgova M.L., Makhov V. Shkola igry na kavkazskoi natsional'noi garmonike. – Nal'chik: OOO "Poligrafservis i T", 2014. – 148 s.
5. Kozheva M.A. Nekotorye osobennosti ispolnitel'skogo stilya garmoshechnykh naigryshei narodov severo-zapadnogo Kavkaza // Garmonika: istoriya, teoriya, praktika. Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 19-23 sentyabrya 2000 god. – Maikop: izd-vo AGU, 2000. S. 158-164.
6. Kozheva M., Tkhaledzhokova S. Kontsertnye p'esy dlya dueta kavkazskikh garmonik. – Nal'chik: izd-vo A. Bekulova "Printservis", 2024. – 68 s.
7. Ligidov A. Adygskaya instrumental'naya muzyka. Ch. I. – Nal'chik: izd-vo Printservis, 2018. – 108 s.; Ch. II. – Nal'chik: izd-vo A. Bekulova Printservis, 2020. – 100 s.
8. Smakova Z.N. Bayannoe iskusstvo v muzykal'noi kul'ture Kazakhstana. Avtoref. diss. na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Bishkek, 2023. – 21 s.
9. Sokolova A.N. Adygskaya garmonika v kontekste etnicheskoi kul'tury. – Maikop: Kachestvo, 2004. S. 23-27. EDN: QRFYSJ
10. Sokolova A.N. K voprosu vzaimodeistviya intonatsionnykh kompleksov v zapadno-adygskikh naigryshakh na garmonike i shychevshchyne (smychkovom khordofone) // Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Filologiya i iskusstvovedenie". Vyp. 3. – Maikop, 2009. S. 283-289. EDN: KVXGEZ
11. Kharaeva F.F. Traditsionnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka adygov. Avtoref. diss. na soiskanie uch. st. kandidata iskusstvovedeniya. – Moskva, 2000. – 29 s. EDN: QDIOSZ