

УДК 78.03+781

*Хе Цзяньхуй***БАСОВЫЕ ПАРТИИ В ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА
В АЛЬТЕРНАТИВАХ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ И АНТИГЕРОЕВ**

В статье выявлены некоторые закономерности выбора характеристик героев и антигероев, определявших выразительные альтернативы бас-баритонного пения и басов-буфф, в басовом репертуаре по сочинениям Р. Вагнера. В целом все значимые на рубежных творческих поворотах сочинения Р. Вагнера обладают тембровой динамикой, соотносимой либо с пассионными коллизиями, либо с дифференцированием на резонеров и волеизъявляющих индивидов, претворяющих волю в действие-зло, либо утверждающихся пассивным противостоянием злу, в том числе в личном единстве одной персоны типа героев пост-тристановских композиций. Басовые партии в операх Р. Вагнера изначально, от реформаторских опер 1840-х годов, наделены резонерскими — «антирезонерскими» в том числе функциями, в ряде сочинений сюжетно и выразительно-знаково сближенных с символикой партии Иисуса Христа в немецком пассионе, а также с легендарно-мифологическими образами междунационального-межнационального смысла.

Ключевые слова: амлуа героя — антигероя, немецкий пассион, резонер — антирезонер, басовые оперные амлуа, высокий бас — бас-баритон.

Актуальность темы исследования решена певческими предпочтениями и спросом на них публики: оперы Р. Вагнера на сегодня образуют эпицентр репертуарных выборов оперных певцов высшей квалификационной лиги, вагнеровский репертуар определил основания украинской оперной традиции от начала XX века. Напоминаем, что в 1920-е годы Одесский городской оперный театр был назван именем А. Луначарского, и учитывая, что нарком просвещения молодого Советского государства был убежденным поклонником Вагнера, а также в силу исключительной значимости произведений указанного немецкого композитора они были в репертуаре театра.

Вагнериана в музыковедении чрезвычайно значима, в том числе это труды А. Серова, А. Луначарского, А. Кенигсберг, М. Тараканова, М. Друскина, М. Черкашиной, Е. Марковой и др. Однако главным предметом исследования становилась декларированная самим Вагнером реформа, тогда как эпохальная соотнесенность композитора с традициями немецкой и мировой музыки менее высветлены в русско- и украиноязычной литературе. В иностранных изданиях этот

аспект представлений в роботі Х. Хойслера [6], де виділені у Р. Вагнера тематика і засоби бідермайера, а також в книзі Ж. Кассу [2], де Р. Вагнер позначений в зв'язі зі становленням символізму.

Ціль даної роботи — виявити в басовому репертуарі, вистроєному на сочиненнях Р. Вагнера, деякі закономірності вибору характеристик героїв і антигероїв, визначаючих виразительні альтернативи бас-баритонового співу і басов-буфф.

Конкретні завдання дослідження: 1) виявити специфіку героїчних партій і їх антиподів по сценічному дійству, сопряжених з басовою вокальністю і розв'язуваних згідно прийнятої художньої символіки періоду 1840-х—1860-х років; 2) визначити особливості еволюції басів в вагнерівських героїчних і антигероїчних характерах в сочиненнях 1870-х—1880-х років; 3) звернути увагу на проявлення міфологічних показників героїв — антигероїв в смисловому наповненні басових партій у Вагнера.

Методологічна основа роботи — інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні [1; 3; 4], в якому стилістична компаративістика і герменевтичний методологічний срез складають провідні показники в ряду аналітичного, історико-хронологічного, структурно-функціонального аналітичності, комплексного принципу і інших, сукупно збагачують традиційний цілісний музикознавчий аналіз.

Об'єкт дослідження — басові партії в операх Р. Вагнера, предмет — вказані партії в межах хронології 1840—1860-х і 1870—1880-х років. Наукова новизна роботи: 1) вперше акцентуються визначені тембральні уподобання в закріпленні актуального образу-ідеї в відповідності з «зовом часу», 2) вперше в вказаному ракурсі аналізуються відповідні партії в операх Р. Вагнера; 3) оригінальним виявляється підхід до міфологічних установок моральної амбівалентності добро/зло в використанні басового тембра в сочиненнях композитора з 1840—1860-х к 1870—1880-м роками. Практична цінність роботи полягає в корисності її матеріалів для співаків-практиків, для роботи в класі вокала і в курсах історії музики, історії виконавства в вузах мистецтв і споріднених їм середніх навчальних закладах.

Р. Вагнер з 1840-х к 1860-м роками створює свою концепцію опери — музичної драми як плід реформи, спрямованої на виставлення національного театру, співуючого історію і міфи нації. Від «Летучого Голландця» к «Тристану» збирається чітке

устремление к симфонически-поэтной целостности прочтения драматургического плана оперы, вплоть до однотонального написания «Голландца» и «Тристана». А в 1870–1880-е происходит разворачивание указанной концепции музыкальной драмы, с одной стороны, в направлении циклизации-симфонизации музыкально-эпического повествования («Кольцо»), а с другой — в «Парсифале» на новом уровне находим внедрение симфонически-поэзного принципа в оперу.

Указанные драматургические поиски Вагнера сопряжены с качеством выразительности создаваемых характеров персонажей, возвышенных мифологическим или историческим сюжетом над бытийным драматизмом человеческих страстей в пользу запечатления *героических* деяний — с пониманием героики в русле мыслительных антиномий эпохи романтизма и становящейся символистской художественно-стилевой парадигмы. И специальную смысловую нагрузку получает басовый тембр в характеристике этих героических перипетий, поскольку интеллектуальное осмысление сущего, всеведение выделенного басовой партией персонажа стойко ассоциировалось с немецкой пассионной традицией представлять партию Иисуса басовым пением. И в этом плане знаменательно, что первая реформаторская опера Р. Вагнера — «Летучий Голландец» — сосредоточена на басовых голосах, представляющих Голландца и Даланда. Символика Агасфера, библейского персонажа, покаранного мучительным бессмертием за отказ в сочувствии страдающему Христу [5, с. 13–14], образовавшая персонификации Летучего Голландца, Вечного Жида, Марка Бессмертного и др., создала в главном герое удивительное сочетание нравственного позитива и негатива: «...это враг Христа, но в то же время свидетель о Христе, грешник, пораженный таинственным проклятьем и пугающий одним своим видом как привидение и дурное знамение» (ср. более позднее предание о Летучем голландце) [5, с. 13]. *Единственный раз* в оперном наследии Р. Вагнера состоялось выдвижение главного героя в баритоновой партии, трактуемой в исполнительских усилиях как бас-баритоновое звучание. Главный герой, породненный с библейским антигероем Агасфером, выступающим в качестве антипода Христа, в конкретике сюжетной подачи персонажа соединен с Сыном Божьим *соприсутствием* Подвигу Христову, а также мерой страдания, в которое он погружен, и жадой Покаяния, которое должно к нему прийти извне и персонифицированного в образе Сенты. Нераскаявшийся грешник и страдалец, свидетель Подвига — таков символический нравственный «узел»,

который характеризует названного героя, уподобленного басовым тембром с Христом пассионов, но одновременно отмеченного той «теноровой» моторикой, которые выделяют бас-баритоновый тембральный смысл, сопоставляя с Ним и одновременно отодвигая такое уподобление.

В последующих реформаторских операх, включая и мистериально-провидческую оперу «Лоэнгрин», композитор четко ориентируется на теноровую инициативу донесения образно-сюжетного пафоса музыки: Тангейзер, Лоэнгрин — теноры, они смятены и ломки в выполнении своей высокой миссии, смысл, которой в конце концов торжествует в развитии их характеров-образов. И это — в согласии с миссией пассионного тенора-Рассказчика, сообщающего множественные человеческие обнаружения реакции на Истину. А поддержку или оппозицию указанным героям образуют басовые и баритоновые партии, четко разделяющиеся на героев и антигероев: басы-баритоны Вольфрам (в «Тангейзере»), Король (в «Лоэнгрине») как средоточие позитива — и Тельрамунд как выраженный антигерой («Лоэнгрин»).

Тембральную линию «Тангейзера» подхватывает «Тристан», опера, созданная в 1850-е годы и составившая эмблематику и средоточие новаций Вагнера. В концепции «Тристана и Изольды» показательно басовое окружение героя, партия которого решена, как и партия Тангейзера, в амплуа нового для оперного театра 1840–1850-х годов драматического тенора, то есть баритонально окрашенного тенора с миксированными высокими звуками, традиционно у теноров решавшимися сугубо фальцетным пением. Карающий закон, суровый, но нравственно безупречный, персонифицирован Королем Марком, тогда как баритоновая партия Курвенала, оруженосца и единомышленника Тристана, составляет как бы связующее звено между Законом, воплощенным Марком, и бытийным служением, олицетворенным Курвеналом. Соответственно басовый тембр четко образует запечатление нравственного стержня сценического действия, а благородный резонерствующий Марк в пропассионной сюжетике оперы представляет соотносимую с выполняющим волю Отца Христом.

Особого рода *исключительность* тембральных прочтений отличает оперу «Нюрнбергские майстерзингеры» Р. Вагнера, чрезвычайно ценившуюся за ее *народность* русскими кучкистами. Центральный персонаж этой оперы, «демиург» благих событий сословного единения немцев, — это ремесленник и мастер пения в одном лице, историче-

ский персонаж Ганс Закс, один из оригинальнейших композиторов XVI столетия, мелодии которого вдохновляли создателей лютеранской церкви. Партия Закса — партия баса, по сюжетной функции «гиперрезонерская» и одновременно вмещающая с высоты нравственных задач «комплекс Фигаро»: мудрость на уровне религиозного *всепонимания* и активность в свершении *добрых дел* — бытийного и *надбытийного* свойства. Кроме него, еще *восемь* персонажей решены в басовой тесситуре, тогда как теноров — шесть. Из всех участников-солистов женских ролей — *только две* (обе сопрано: не забываем, в пассионах сопрано символизируют Душу, что соотносимо с сюжетной функцией главной героини, многозначительно названной Евой). Уже по одному преобладанию мужского пения в опере складывается колорит уподобления староцерковным тембральным установкам, что и роднило данную оперу с певческими предпочтениями композиторов «Могучей кучки».

В исполнительских трактовках указанный образ Закса решается в амплуа баса-баритона, ибо очевидна сопоставимость с Иисусовым пассионным *всезнанием* — и одновременно очевидны житейские «опрощения», вникание в хитросплетения событий, показательных для пассионного тенорового проявления.

Антипод Ганса Закса — Сикстус Бекмессер, его басовая партия откровенно решена в духе баса-буфф. Образ Бекмессера решается в аспекте претензии на лидерство, отвергаемой обществом, запечатлевающего искусство уходящего поколения, теснимого молодежной экспансией и поддержанного опытом и жертвенным сознанием-действием Г. Закса. Музыкальное запечатление решается карикатурой вокальной фигуративности, которая составляла сакральный знак барочного вокала и его моделей в романтическом *bel canto*, теснимого патетической интонационной сферой.

Нужно отметить то обстоятельство, что указанные басовые партии тяготеют к амплуа «высокого» баса, поскольку их «ударные» моменты направлены на выразительность среднего и верхнего регистров певческого диапазона.

В этом контексте закономерным предстает решение Р. Вагнера выделить партию Вотана — «сквозную» для всех четырех опер тетралогии — как партию «высокого» баса и в целом бас-баритона. При этом наиболее психологически разработанной выступает партия Вотана во второй опере тетралогии — в «Валькирии», где сцены данного героя с Брунгильдой, его любимой и отвергаемой в сюжетных пери-

петях дочерью, представлены в наиболее «вочеловеченном» ключе, тогда как в других частях тетралогии, особенно в «Золоте Рейна» и в «Зигфриде», Вотан более демонстративен-символичен в реализации отмеченного амплуа «высокого баса» — бас-баритона.

Возникает странная параллель к аналогичному тембральному оснащению Фигаро в опере А. Моцарта: поистине, Вотан предстает в той же роли интеллектуальной избыточности для «дрязг мира», которая комически решается в сочинении, написанном по пьесе Бомарше, и которая приводит к катастрофически-трагедийному финалу тетралогии. И все же зафиксированная Р. Вагнером тембральная уподобленность моцартовому Фигаро симптоматична: и первый, и второй являются «устроителями мира», только первый — на вселенском уровне, а второй — на уровне бытовых страстей/страстишек. Центральной сценой в характеристике Вотана принято считать завершающую сцену оперы, составляющую «Прощание Вотана и Брунгильды» (III картина III действия). Но именно в этой сцене «высокий бас» — *Вотан демонстрирует значимость низкого регистра. В том числе — в проникновенном sotto voce; в вокале этого рода герой сообщает сокровенные тайны своего божественного сердца и надежды на устройство Порядка мира.*

Так, вступительная часть указанной большой сцены решена на обращении Брунгильды — и как ответ на вопросы дочери выстраивается Монолог Вотана. Первым этапом указанной монологичности предстают реплики Вотана, помещенные в низкий регистр диапазона, будучи сгруппированными вокруг высотностей E₁ и H («Doch meine Weisung nahm ich zurück!» — «Но ведь решение это взял я назад!»).

Первый этап монолога Вотана («So tatest du...» — «Ты свершила то...») богато и разнообразно демонстрирует басовый вокал, в том числе динамически разнообразно представленный верхний регистр. Но итоговой выступает фраза: «...als mir, göttlicher Not nagende Galle gemischt?» — «...что я, страждущий бог, горькую желчь вкусил?», — в которой поступенно ниспадающий ход захватывает высотности большой октавы A₅-G. Нисходящая покаянная последовательность, здесь звучащая с надломом, piano, проходит в гневном и проникновенном варианте в последующей реплике, выделяя H большой октавы («...für die Frau, noch für ihres Schoßes Frucht!» — «...чужды будут оба мне!»).

Завершающие сцену высказывания Вотана размещены в характерной для этого голоса-тембра достаточно высокой тесситуре, тогда как слова Прощания как такового решены проникновенно тихо

(*pianissimo*) — в сопоставлении разных регистровых зон, но с завершением на *H* большой и *c* малой октав («...die Götttheit von dir!» — «... бессмертье снимает с тебя!»). А эта фраза и *есть* «тихая» кульминация монолога. И такая кульминация по смыслу *противостоит* гневно карающему пафосу слов «...göttlicher Not nagende Galle gemischt?» («... страждущий бог, горькую желчь вкусил?»).

Таким образом, партия Вотана в кульминационный момент своего обнаружения достаточно заметно демонстрирует внимание к низкому регистру, помещая в низкие ноты диапазона кульминационно-сущностное выражение. И хотя такая трактовка далека от *возвышенной* трактовки низкого регистра басового диапазона, показательной для русской традиции, но здесь существенны моменты *одушевленности* высказывания, проникающие в сферу высотностей, непоказательных для выражения позитивного настроения в других фрагментах партии.

Опера, достойно подводящая итог мистериальным устремлениям Р. Вагнера — опера-*мистерия* «Парсифаль», запечатлевает и существенную мысль тембральной стратегии композитора в преподнесении дорогих ему идей мистериального действия. Напоминаем, что из шести главных действующих лиц (Амфортас, Титурель, Гурнеманц, Парсифаль, Клингзор, Кундри) пять — персонажи-мужчины, из них только Парсифаль — тенор, Амфортас — баритон и три баса (Титурель, Гурнеманц, Клингзор). Либретто содержит прямые параллели к библейским мотивам, и по этим сюжетным показателям Амфортас наиболее непосредственно сопоставлен со страстотерпцем Иисусом.

Гурнеманц, верный слуга Чаши Грааля, олицетворяет порядок Служения, приобщает новых к рыцарскому Братству, то есть выполняет те функции Пастыря-проповедника, которые также образуют неотторжимую сторону деятельности Новозаветного Иисуса. И сразу отметим: баритоновая партия Амфортаса обладает той шириной диапазона, которая в целом соотносима с регистровыми возможностями партии Гурнеманца.

Басовая окраска голосов этих обоих персонажей, соотносимых по их функции в сюжете с Иисусом пассиона, закономерна в немецкой традиции. Басовой является также партия Титуреля, отца Амфортаса, направляющего из Небытия действия своего сына. Басовая тембральность сближает эти лица, создавая некоторое «триединство» сына-отца-пастыря, вызывая ассоциацию с Богом-духом и Богом-человеком христианских религиозных представлений.

У Гурнеманца есть еще одна функция — рассказывать-объяснять происходящее. Он — воспитатель и просветитель Парсифаля (тенор), дикого и безродного, но совершающего подвиг, на который не способны были лучшие из лучших рыцарей святого Грааля. Указанная «нелигитимность» поначалу будущего героя составляет аналог библейским Самсону, милосердному Самаритянину, др., напоминая множественные мифологические представления, согласно которым несовершенное и презираемое ограниченными людьми существо, будучи понятым и поддержанным, оказывается подлинным Совершенством.

Образ Кундри, составляя непосредственный аналог библейской Марии Магдалине, запечатлевающей идею смятенной человеческой души (символизируемой сопрано, именно такой голос востребован для певицы, исполняющей роль Кундри), — не забываем, что именно сопрано символизировало душу, смятенно приникающую то к телу, то к Духу. Но более всего пассионные аналогии возбуждают множественные хоровые сцены этой оперы-мистерии, напоминающие архаические религиозные песнопения.

Басовой партией наделен еще один персонаж — Клингзор, черный рыцарь-антигерой, пытающийся навязать свой несправедный закон миру. Клингзор — «антирезонер», запечатлевающий ценности отрицания заветов святого Грааля. Клингзор — разрушитель сотворенного, того, что есть основанием мирового порядка. Мифологический облик Клингзора имеет очевидные исторические аналогии — Герострат и др., реализует разрушение того, что веками созидал народ и его герои.

В Берлинской постановке «Парсифаля» 1970-х годов, модернизированной действо, хранившее тайну Грааля в чистоте лесной пустоши, в нечто происходящее то ли в космическом пространстве, то ли в больничных палатах, в которых на излечении находился весь мир и его страждущие герои, — сине-белые тона чистоты и «глубины» составляли специфику характеристики позитивной сферы действия. Красный цвет пожаров, как символ разрушения, отметил выход окружения Клингзора.

Указанный принцип распределения голосов-тембров с акцентированием басовой специфики звучания в целом позволяет четко выделить мысль Р. Вагнера, для которого резонер — антирезонер составляют единую смысловую линию: ведомые надличностно-волевыми решениями. Им же противостоят образы, наделенные способностью действовать, сообразуясь со своей волей и проходя через ошибки и падения, приобщаться к Великой жертве.

Подводя итоги наблюдениям над операми Вагнера в ракурсе проявления в них резонерского видения событий и героев, мы отмечаем следующее:

1) все значимые на рубежных творческих поворотах сочинения Р. Вагнера обладают *тембровой динамикой, соотносимой либо с пассивными коллизиями, либо с дифференцированием на резонеров и волеизъявляющих индивидов*, претворяющих волю в действие-зло, либо утверждающихся пассивным противостоянием злу, в том числе в личностном единстве одной персоны типа героев пост-тристановских композиций;

2) басовые партии в операх Р. Вагнера изначально, от реформаторских опер 1840-х годов, наделены резонерскими — «антирезонерскими» в том числе функциями, в ряде сочинений сюжетно и выразительно-знаково сближенных с символикой партии Иисуса Христа в немецком пассионе, а также с легендарно-мифологическими образами международного-межнационального смысла;

3) басовые партии Р. Вагнера, в основном, обращены к выразительности возможностей «высокого» баса, хотя наиболее смыслово важные образы-персонажи развернуты к звучанию «баритонизованного» тенора и баритона как такового; мифологический комплекс в сближении с трикстерским показателем (единство высокого и смешного) проступает в характеристике Вотана как воплощающего генеральную идею вагнеровского наследия в целом;

4) вокальная выразительность басовых партий (басов и баритонов) в операх Р. Вагнера избегает прямого сопоставления резонерства басового вокала с трикстерско-шутовским воплощением баса-буфф, что сделано Вагнером только однажды в антитезе Закс — Бекмессер в «Майстерзингерах», тогда как демонизм quasi-псалмодии и вокальности, поданный в единстве героя-антигероя «Летучего Голландца» первой реформаторской оперы Вагнера, реализуется в полноте персонификации противоположностей в басовых партиях Амфортаса и Клингзора в «Парсифале».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
2. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. — М. : Республика, 1999. — 412 с. : ил.

3. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : автореф. дис. ... канд. мист. — Київ, 2001. — 19 с.
4. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. — К. : Музична Україна, 1990. — 182 с.
5. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинской, член ред. коллегии С. Аверинцев и др. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — 736 с.
6. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung. XII Jahrgang. — Basel ; Kassel : Bärenreiter Verlag, 1959. — S. 422–431.

Хе Цзяньхуй. Басові партії в операх Р. Вагнера в альтернативах образів героїв та антигероїв. В статті виявлені деякі закономірності вибору характеристик героїв та антигероїв, що визначили виразні альтернативи бас-баритонového співу та басів-буф, в басовому репертуарі за творами Р. Вагнера. В цілому всі значимі на рубіжних творчих поворотах композиції Р. Вагнера відзначені тембровою динамікою, співвідносною або з пасіонними колізіями, або с диференціюванням на резонерів і волевиявляючих індивідів, які перетворюють волю в дію-зло, чи то стверджуючих себе пасивним протистоянням злу, в тому числі в особистісній єдності однієї персони типу героїв пост-трістанівських композицій. Басові партії в операх Р. Вагнера від початку, від реформаторських опер 1840-х років, наділені резонерськими — «антирезонерськими» в тому числі функціями, в ряді композицій сюжетно та виразно-знаково зближених с символікою партії Ісуса Христа в німецькому пасіоні, а також з легендарно-міфологічними образами міжнародного-міжнаціонального значення.

Ключові слова: ампула героя — антигероя, німецький пасіон, резонер — антирезонер, басові оперні ампула, високий бас — бас-баритон.

He Jianhui. Bass parts in operas by R. Wagner in the alternative images of heroes and anti-heroes. This article identifies in the bass repertoire on the works of R. Wagner some patterns of selecting the characteristics of heroes and anti-heroes, determined the expressive alternatives of bass-baritone singing and buffo basses. In general, all significant on epoch-making creative twists works of R. Wagner possess the *timbre dynamics correlated either with passion collisions or with differentiation on reasoners and will-expressing individuals* turning the will into action-evil, or approving by passive resistance to evil, including in the personal unity of one person of type of the characters post-Tristan compositions. The bass parts in the operas of R. Wagner originally from the reformatory operas of the 1840s, are endowed with reasoner — «antireasoner» functions including in several works thematically and expressively-sign close to the symbols of the part of Jesus Christ in the German passion, as well as to the legendary-mythological images of the international-inter-ethnic significance.

Key words: role of hero — anti-hero, German passion, reasoner — antireasoner, bass operatic roles, high bass — bass-baritone.



ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Антропова Ганна Сергіївна — здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, викладач Одеської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені П. С. Столярського.

Бай Цюань — здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Балан Олена Леонідівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Бендеров Валерій Дмитрович — викладач кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Ван Ченьдо — аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Грїбінєнко Юлія Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Довгаленко Ніна Сергіївна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Долинська Лариса Леонідівна — керівник народної вокально-хорової студії «Домісолька» міського палацу дитячої та юнацької творчості.

Ду Фаньюн — здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Ельтек Ілона Степанівна — аспірантка кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Завгородня Галина Федорівна — доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Казначєєва Тетяна Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, провідний концертмейстер кафедри оперної підготовки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Кондратенко Ірина Анатоліївна — аспірантка Національної музичної академії України імені П. И. Чайковського.

Лисенко Наталія Анатоліївна — здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Лу Цзе — аспірант Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Лю Кетін — здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Лю Хань — здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Майденберг-Тодорова Кіра Ісааківна — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Марушко Марія Борисівна — викладач кафедри теорії музики та вокалу Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

Мішук Вікторія Валеріївна — аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, викладач відділу теорії музики Рівненського музичного училища РДГУ.

Муравська Ольга Вікторівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. професора кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Мурза Олександр Анатолійович — заслужений артист України, доцент кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Нівельт Ольга Альфредівна — кандидат мистецтвознавства, приват-професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Ню Нін — здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна — народна артистка України, кандидат педагогічних наук, професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Осадча Світлана Вікторівна — доктор мистецтвознавства, в. о. професора кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Остроухова Наталія Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціалізованого та загального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Полянська Тамара Петрівна — викладач кафедри струнних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Почапська Мар'яна Михайлівна — здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Присталов Ігор Костянтинович — кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв імені П. І. Котляревського.

Сапсович Олександра Аркадійвна — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Селезньова Наталія Олексіївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Стрильчук Олена Степанівна — здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Тимченко-Бихун Інна Анатоліївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Київського інституту музики імені Р. М. Глієра.

Ухуймін — здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Федорова Олександра Валентинівна — здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Форманюк Ірина Володимирівна — старший викладач кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Хе Цзяньхуй — здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Черноіваненко Алла Дмитрівна — кандидат мистецтвознавства, в. о. професора кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Чжан Кай — здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Чуприна Наталія Миколаївна — провідний концертмейстер кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Швець Катерина Олегівна — концертмейстер кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.