

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Чжуан Ц., Мичков П.А. — Фортепианные этюды Ло Майшо: тенденции в развитии жанра // Культура и искусство. – 2023. – № 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.7.43467 EDN: SCCLGC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43467

Фортепианные этюды Ло Майшо: тенденции в развитии жанра

Чжуан Цзюньцзе

аспирант, кафедра теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени МИ. Глинки

630099, Россия, Новосибирская область, г. Новосибирск, ул. Советская, 31

✉ nsglinka@gmail.com



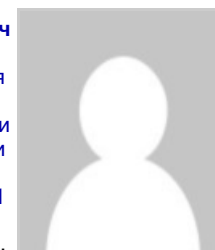
Мичков Павел Александрович

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени МИ. Глинки

630126, Россия, Новосибирская область, г. Новосибирск, ул. Советская, 31

✉ p.michkov@nsglinka.ru



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.7.43467

EDN:

SCCLGC

Дата направления статьи в редакцию:

30-06-2023

Дата публикации:

07-07-2023

Аннотация: В современном профессиональном фортепианном искусстве Китая жанр фортепианного этюда является важной частью музыкальной культуры и занимает особое место в истории китайской музыки. Первые образцы этюдов для фортепиано китайских композиторов относятся к 20-м годам прошлого столетия и создавались как пьесы для развития технических навыков пианиста. В процессе развития жанра художественная ценность этюдов возросла: из пьесы технического характера этюды стали

самостоятельными, драматургически выстроенными сочинениями. Композиторы опираются на интонационные особенности национальной музыки, используют мелодии традиционных песен Китая, прибегают к современным техникам письма. Однако этим, как правило, новаторство и ограничивается. Молодой китайский композитор Ло Майшо создал цикл этюдов, в которых он, с одной стороны, наследует традиционные методы композиции, с другой, - нарушает сложившиеся устои. Впервые донором для структурных трансформаций становится область метроритма. Автор статьи знакомит с творчеством молодого композитора, предлагает экскурс в историю развития жанра фортепианного этюда в Китае, приводит анализ метроритмической организации этюдов Ло Майшо. Таким образом, целью исследования является анализ новых тенденций в развитии жанра фортепианного этюда в Китае, предметом выступает метроритмическая организация музыкальной ткани. В фортепианных этюдах Ло Майшо достигает нового уровня в прогрессии развития жанра. Он обозначает новые тенденции в китайской фортепианной музыке, внедряя элементы народных песен, имитацию звуков традиционных музыкальных инструментов, отражающих образность и различные культурные особенности народов различных регионов Китая, вносит новые приёмы метроритмической организации. Композитор не ограничивается применением пентатоники, а решительно стремится к инновациям в жанре этюда. Примечательно то, что автор отходит от сложившейся традиции, в основе которой использование западноевропейских техник сочетается с интонационной культурой китайских мелодий, он предлагает новые формы композиционных решений.

Ключевые слова:

фортепианная школа Китая, Ло Майшо, фортепианный этюд, профессиональное искусство Китая, молодые композиторы, современная музыка, этюд в Китае, метроритм, метротемп, цикл этюдов

Жанр этюда имеет важное значение в фортепианном творчестве, являясь как средством воспитания исполнительской техники пианиста, так и произведением с широкими интерпретационными возможностями. В Китае жанр этюда служит основой развития национального музыкального искусства. Неудивительно, что композиторы постоянно обращаются к созданию сочинений в этом жанре. Конечно же, фортепианная техника, - эта та сфера, для которой шло первоначальное формирование жанра: «именно в этюде концентрируются наиболее часто встречающиеся фактурные формулы, технологические задачи и способы звукоизвлечения на рояле» [\[1, с. 30\]](#).

В истории музыки жанр этюда приобретает самостоятельность и набирает популярность ко времени широкого распространения разнообразных клавишных инструментов. Композиторы и музыкальные изобретатели эпохи барокко в этом плане оказали значительную роль. Появляются новые техники и приёмы игры. Так, в сонатах Д. Скарлатти были представлены приемы перекрещивания рук и быстрых репетиций. В классическую эпоху «Искусство фортепианной игры» М. Клементи и «Пианистические этюды» его ученика Крамера стали первыми систематическими учебниками, развивающими технику игры на фортепиано. Клементи заложил основы современной пианистической техники, а произведения Крамера придавали свободу и случайность в фразировке, акцентируя балансировку между левой и правой рукой, тренировку игры аккордами, а также развитие точности и согласованности пальцев.

Конечно же, нельзя не упомянуть этюды Карла Черни (1791–1857). Его сочинения можно

назвать энциклопедией фортепианной техники первой половины XIX века. Они способствуют развитию технического совершенства пианиста, а также воспитанию его звуковой культуры [\[1\]](#).

Кульминации в развитии жанр достигает в эпоху музыкального романтизма. Ференц Лист (1811-1886) и Фридерик Шопен (1810-1849) вывели этот жанр на новый уровень: этюды «стали высшими достижениями в области пианизма, характеризующимися полнотой содержания, богатой палитрой образов, многообразием пианистических приёмов» [\[2, с. 102\]](#). Произведения композиторов-романтиков, написанные в жанре этюда, приобретают высокую художественную ценность, включаются в концертный репертуар пианистов.

В XX веке появился новый подход к выразительным и техническим возможностям фортепиано. Были созданы этюды для различных инструментальных составов, такие как «5 этюдов для фортепиано с оркестром» Д. Мийо (1920 г.), «4 этюда для оркестра» И.Ф. Стравинского (1929 г.) и «6 этюдов для струнных инструментов и органа» Б.А. Чайковского (1977 г.). Таким образом, этюды оставались популярным жанром музыкальной литературы в различные периоды, развиваясь и адаптируясь под новые технические и выразительные требования.

Профессиональное фортепианное искусство в Китае начало формироваться достаточно поздно. В начале XX века появляются первые образцы профессиональных сочинений, формируются фортепианные школы. Этюд, как жанр фортепианной музыки, проникает в искусство Китая в первой четверти XX века. В 1927 году был издан «Новый пианистический учебник» (新钢琴教科书), созданный Сяо Юмэй (萧友梅). Из пьес, составляющих сборник, одно произведение под названием «Упражнения для пальцев на пентатонике» относится к композициям, призванным развивать исполнительскую технику пианиста. Позже китайские исследователи Доу Цин, Ян Чэнсю напишут: «очевидно, что в китайских этюдах для фортепиано, присутствует национальный характер» [\[3, с. 77\]](#). Так это сочинение стало отправной точкой в появлении национального фортепианного этюда Китая.

Жанровое определение «этюд» для этих пьес в Китае появится значительно позже, когда в 1955 году выйдет в свет сочинение Ду Минсина (杜鸣心) под названием «Этюд». С тех пор фортепианные этюды становятся популярным жанром китайской композиторской школы: стоит назвать «Этюд для любителей фортепиано» (业余钢琴练习曲, 1956) Ма Сиджу (马思聪), «Простые этюды для фортепиано» (简易钢琴练习曲, 1965), подготовленные коллективом преподавателей фортепиано Центральной консерватории, «Два этюда» (两首练习曲, 1965) Го Чжихун (郭志红) и другие сочинения. Эти произведения в интонационной модели основываются на пентатонике, а в структурных особенностях – на устоявшихся в европейской традиции музыкальных формах. Отметим, что уже на начальном этапе своего развития фортепианные этюды основывались на национальной культурной специфике. Ван Нан указывает, что «китайские этюды для фортепиано основаны на духовном наследии и новаторстве в китайской музыкальной культуре. Они включают в себя особенности музыкальных интонаций различных этапов китайской истории и фольклорных групп, используя звучание фортепиано как средство для выражения китайского стиля» [\[4, с. 9\]](#). Те же определения находим в работе исследователя Ян Чэнсю: «создание китайских этюдов для фортепиано основано на фундаменте национальной культуры» [\[5, с. 59\]](#).

Последняя четверть XX века в истории Китая отмечена активным развитием экономики, социальной сферы и культуры. Развивается и жанр фортепианного этюда. В этюдах этого

периода возникают новые модели национальной самоидентификации. Отныне композиторы не ограничиваются только лишь включением пентатоники, в жанр этюда проникают элементы национального театра, региональных фольклорных традиций, приёмы имитации звучания национальных инструментов, общефилософские концепции. Эта новая волна находит своё обоснование, поскольку «большинство сочинений периода интенсивного развития профессионального фортепианного искусства в Китае опираются на основные постулаты философских концепций» [\[6, с. 1960\]](#).

Например: в «Четырёх фортепианных этюдах» (钢琴练习曲四首, 1979) Ни Хунцзиня (倪洪进) представлены четыре национальных образа, характерных для театра Сицзюй. Этюд «Звучание цинь в Дяньху» (滇湖琴声, 1980) Чжао Сяошэна (赵晓生) в своей интонационной основе опирается на региональные интонации города Дяньчи (滇池) провинции Юньнань (云南), а также имитирует звучание юецинь (китайский щипковый инструмент в форме луны 月琴). В этюде Ли Инхя (黎英海) «Хождение по канату» (走钢丝, 1988) используется свободная трактовка ритмов Санбань (散板), применяемых в хэнаньской опере.

За период с 1980-х по 2020-е годы развитие жанра фортепианного этюда формировалось по линии от интонационного заимствования – до органичного сочетания многих элементов смежных музыкальных жанров и разновидностей национального искусства. В этой связи цикл пьес Ло Майшо «Двенадцать фортепианных этюдов» (十二首钢琴练习曲) имеет особое значение в процессе развития жанра.

Ло Майшо (1986 г.р.) (罗麦朔) – представитель молодого поколения современных китайских композиторов. Начальные навыки композиции получил в Сычуаньской (四川) музыкальной школе, в которую поступил в возрасте 12 лет. В 2001 году музыкант продолжил свое профессиональное образование в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в классе композиции у Владислава Германовича Агафонникова. В 2010 году Ло Майшо окончил обучение в ассистентуре-стажировке Московской консерватории и в этом же году был принят в Китайскую консерваторию (г. Пекин) (中国音乐学院) на должность преподавателя по теоретическим дисциплинам.

Он активно сотрудничает с такими коллективами как пекинский хор «Голос гармонии» и Национальный оркестр Чунцин (重庆). Сочинения Ло Майшо звучат в крупнейших концертных залах Китая, исполняются за рубежом (Нью-Йорк, Москва, Сиэтл, Сингапур и др.). Творческие достижения композитора отмечены многими премиями: Ло Майшо является лауреатом 14-ого, 17-ого и 18-ого Национальных конкурсов композиторов «Голос Китая» (中国之声), обладателем Премии фестиваля культуры и искусства Цзыцинь, дипломантом I Международного конкурса имени Рахманинова (в номинации «композиция»). Молодые китайские ученые также дали соответствующие оценки творчеству Ло Майшо: «его музыкальный язык обладает тонкими и смелыми романтическими чувствами русской школы. Уровень владения техникой композиции, последовательное мелодическое развитие и многослойное оформление формируют четкий и узнаваемый музыкальный темперамент» [\[7, с. 31\]](#).

Исходя из того, что «новые знания о творчестве композитора могут быть выявлены исходя из анализа различных подсистем» [\[8, с. 101\]](#), обратимся к жанровому наследию композитора. Палитра жанров, в которых работает Ло Майшо широка: это и произведения для солирующего фортепиано, фортепианные концерты, симфонии, концерты для национальных музыкальных инструментов. В основе его творчества – уважительное отношение к национальной культуре. Поэтому все сочинения Ло Майшо так

или иначе связаны с национальными китайскими традициями и искусством. Например, его концерт для гучжэна «Граница воды» (2021) (意象水浒) сюжетно связан с литературным сочинением – старинным китайским романом «Шуй ху чжуань» («Речные заводи»). Это классический китайский роман XIV века, в котором повествуется о жизни «108 благородных разбойников» – мятежников, выступивших в 1124-1127 годах против власти императора Хуэй-цзуна (последний император династии Сун, годы правления – 1100-1126).

Опус фортепианных этюдов Ло Майшо состоит из двух равных частей, каждая из которых включает 6 этюдов. Первая часть (ор. 19) создавалась в 2010-2011 годах, вторая (ор. 23) – в 2013-2016 годы.

Этюды имеют следующие программные названия:

Ор. 19

1. «Музыка ветра» (风铃);
2. «Блоха» (跳蚤);
3. «Ветер» (风);
4. «Текущая вода» (流水);
5. Basso ostinato (固定低音);
6. Фуга.

Ор. 23

1. «Круг» (圆);
2. «Контраст» (对比);
3. «Бамбук» (竹);
4. «F1»;
5. «Тушью» (墨);
6. Вариации (变奏).

В этюдах композитор применяет ряд приемов, характерных для современного состояния жанра фортепианного этюда в Китае: наряду с интонационным заимствованием, Ло Майшо использует имитацию звучания китайских национальных музыкальных инструментов. Произведения примечательны также новаторским подходом с точки зрения метрический и ритмической организации. Нерегулярные изменения метраритма между разделами, а также использование пунктирных линий нарушают традиционный способ ритмических структур, характерных для фортепианной музыки.

Такой способ метроритмической организации характерен для традиционной китайской народной музыки. Так, в народной песне «Маленький лодочник» (小板船) (рис. 1) из провинции Чжэцзян (浙江) используется постоянная смена метра с 2-х на 3-х дольный, что создает ощущение свободного варьирования. В монгольской народной песне «Жеребенок, родившийся на холме» (山丘上降生的马驹) тактовые деления обозначаются пунктиром, вкупе с нефиксированным метром и длиннотами музыка имеет свободное развитие, а особенности формы и метроритма и вовсе становятся сложноопределимыми

(рис. 2).



Рис. 1. «Маленький лодочник» (小板船)



Рис. 2 «Жеребенок, родившийся на холме» (山丘上降生的马驹)

В этюдах «Музыка ветра», «Ветер», «Круг» и «Тушью» использована техника свободного метра в сочетании с ненормированной длительностью такта, обозначенного композиторов пунктирной линией. Из-за использования длиннот в этюде «Тушью» группировка тактов не может быть рассчитана в обычной форме, где количество длительностей в тактах совпадает. Вместо этого, каждая группа соответствует началу выдержанной ноте, а между различными тактами наблюдаются группировки 1-6-8-9. В «Музыке ветра» за основу взяты восемь долей, но внутри тактов встречаются структуры, равные 4, 5 и 8 долям. Более того, в некоторых тактах количество долей достигает 28, а минимальное встречающееся количество равно 4. Таким образом, диапазон метрического расширения от 4 до 28 долей создаёт ощущение отсутствия единого метротемпового обозначения и демонстрирует свободу ритмических структур.

В этюдах «Блоха», «Текущая вода» и «Бамбук» также наблюдается свободное метрическое чередование. В «Блохе» – это следование 6, 7 и 8 долей, в «Текущей воде», – 3-х и 4-х дольности, в «Бамбуке», – 3, 4, 5.

Сочетание свободно движущегося метра с интонационным развитием создаёт необычные слуховые ощущения. Так, в этюдах «Музыка ветра» и «Ветер» свободное расширение длительности звучания отдельных нот (как правило, либо в начале мелодического построения, либо ближе к зоне его завершения) выражает непредсказуемость ветра как природного явления. Указанные этюды предоставляют широкие возможности для интерпретации, поскольку «индивидуальное участие исполнителя складывается из не указанным автором в нотах: темпа по метроному, диапазона динамики, педализации и туше (прикосновения к клавиатуре)» [\[9, с. 13\]](#).

В этюде «Текущая вода» одна и та же повторяющаяся ритмическая фигура в виде секстоли на протяжении пьесы становится знаковым элементом. К кульминационной

точке развития произведения фигура приобретает значение образа воды и символизирует продолжение жизни на фоне постоянных событийных изменений. Эффект эхо, отраженный композитором в коде пьесы, относит к образу удаляющегося потока воды (рис. 3. «Текущая вода»).



Рис. 3. «Текущая вода»

对水墨画以及竹笛的模仿

Этюд «Круг» построен на полиритмическом сочетании групп из 5-ти и 3-х звуков. Соединяясь в различных комбинациях в процессе звучания, эти группы выполняют роль акцентного смещения.

В плане межвидового взаимодействия национального искусства примечателен этюд «Тушью». Рисование тушью – это искусство живописи, основанное на национальной традиции и занимающее центральное место в культурной системе Китая. Для этого искусства характерно использование уникальных инструментов и материалов (кисть, рисовая бумага, тушь). Техника рисования также является культурным достоянием Китая.

Ло Майшо в этюде «Тушью» прибегает к свободной метраритмической структуре, имитируя процесс создания китайской традиционной художественно-культурной чернильной живописи, где присутствуют концепции Бифэн (笔锋) (метод построения общей композиционной структуры) и Бифа (笔法) (техника декоративной отделки после завершения основной структуры)^[2].

В произведении первая нота каждой группы служит в качестве исходной, имитируя Бифэн (笔锋), затем свободное движение нот отражает свободное движение кисти, создавая общую структуру картины. Акцентные штрихи кистью, в виде точек, характерных при нанесении чернил, имитируется композитором путем многократной репетиции звуков в свободном ритмическом отношении (рис. 4. Имитация техник Бифэн и Бифа в этюде «Тушью»):



Рис. 4. Имитация техник Бифэн и Бифа в этюде «Тушью»

Важное значение в искусстве Китая имеет бамбук. Это и образ, и растение, которое служит основой для музыкальных инструментов, и символ: «бамбук, как символ, порождает абстрактные смыслы, транслирующие передачу силы человеческого духа и эмоций» ^[10, с. 150].

Так, бумбуковая флейта – это традиционный духовой инструмент и один из самых древних музыкальных инструментов в китайской музыкальной культуре. Он обладает уникальным тембром и особенностями исполнения. Среди игровых техник на бамбуковой флейте присутствуют Лиин (历音) – быстрая последовательная прогрессия, баин (巴音) – ноты равной длительности.

Бамбук одновременно символизирует и образы в искусстве, связанные с этим растением, и имитирует игровые техники на бамбуковой флейте. В начале композиции на основе пентатоники добавляются свободные пассажи звуков, как правило, состоящие из 14 тонов. Эти фигурации создают эффект исполнения на бамбуковой флейте в определенной технике игры – лиин (рис. 5. Этюд «Бамбук». Имитации игры на бамбуковой флейте):



рис. 5. Этюд «Бамбук». Имитации игры на бамбуковой флейте

В рамках строгой метрической системы в этом произведении пассажи не только имитируют игру на духовом музыкальном инструменте, но и создают эффект свободы от заданных рамок. Такой подход тесно связан с традиционной музыкальной культурой Китая. Используя подобную технику автор объединяет европейскую академическую традицию и народное национальное искусство.

В фортепианных этюдах Ло Майшо достигает нового уровня в прогрессии развития жанра. Он обозначает новые тенденции в китайской фортепианной музыке, внедряя элементы народных песен, имитацию звуков традиционных музыкальных инструментов, отражающих образность и различные культурные особенности народов различных регионов Китая, вносит новые приёмы метроритмической организации. Композитор не ограничивается применением пентатоники, а решительно стремится к инновациям в жанре этюда. Примечательно то, что автор отходит от сложившейся традиции, в основе которой использование западноевропейских техник сочетается с интонационной культурой китайских мелодий, он предлагает новые формы композиционных решений. Проведённое исследование подтверждает мнение С. А. Айзенштадта, высказанное о китайском пианизме: «китайский пианизм – часть художественной культуры страны, на протяжении тысячелетий демонстрирующей поистине беспрецедентную цивилизационную жизнестойкость, способность, отвечая на исторические вызовы, находить внутренние ресурсы для обновления» [\[11, с. 7\]](#). Вместе с тем внутренняя структура метроритмического заимствования во многом остаётся малоизученной областью в музыкальной науке.

Ло Майшо демонстрирует свой собственный уникальный творческий стиль, в котором он наследует и исследует традиционные культурные черты, а также обозначает различные способы их выражения. Он придаёт жанру китайского этюда художественность, открывая новые направления в развитии китайской музыки с прицелом на будущее. Ло Майшо в своём стремлении к инновациям в творчестве, предоставляет богатый материал и источник для дальнейшего изучения феномена. Его творчество расширяет музыкальные горизонты и открывает новые возможности для музыкантов и композиторов. И в этом смысле Ло Майшо внёс свой вклад в развитие жанра фортепианного этюда в

профессиональной китайской фортепианной музыки.

[1] Среди самых известных его сборников можно назвать "Школа беглости" ор. 299; "Школа пальцевого мастерства" ор. 740, «Школа фуги для фортепиано» ор.400.

[2] Подробно о различиях в техниках рисования указано в работе Ли Мин [12].

Библиография

1. Шумилова Е.Н. Смешение жанров или музыкальный коктейль: к вопросу о репертуарной политике в учебном процессе инструментального класса / М.Д. Корноухов, Е.Н. Шумилова // Материалы Международной научно-практической конференции «XXIII Царскосельские чтения». СПб., 2019. С. 28-35.
2. Олейникова Е. В., Антипова Ю. В. Листовский тип этюда в русской музыке // Ноэма. 2019. №1 (1). С. 102–107.
3. Доу Цин, Ян Чэнсю, Чжу Фан. Анализ фортепианного «Этюда» Ду Минсиня // Музыкальная композиция. 2006. № 5. С. 76–78.
4. Ван Нань. История жанра фортепианного этюда в китайской традиции // Северная музыка. 2018. №38 (11). С. 9.
5. Ян Чэнсю. Эволюция фортепианных этюдов в Китае // Музыка и искусство. 2007. № 1. С. 51–62.
6. Чжуан Цзюньцзе, Мичков П. А. Роль классической философии Китая в создании китайской фортепианной музыки 1980-х годов // Манускрипт. 2021. №9. С. 1956–1960.
7. Бянь Цзинцзин. Выход за границы «колледжной» музыки: анализ оценки современной музыки на примере новых произведений молодых композиторов Ло Майшо и Ван Цзюэ // Народная музыка. 2016. № 10. С. 29–31.
8. Мичков П. А. Формирование культуры информационного поиска в музыкальном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. II. С. 99-102. ISSN 1997-292X.
9. Портная И. В. Место информационных технологий в исследовании и интерпретации фортепианной музыки Дебюсси // Вестник музыкальной науки. 2014. №2 (4). С. 13–15.
10. Чжан Сяонин, Ван Ян. Символы круга и бамбука в культурной традиции Китая // Искусство и дизайн. 2015. № 2. С. 148–150.
11. Айзенштадт С. А. Восточный романтизм и его трансформации в китайском фортепианном исполнительстве // Проблемы музыкальной науки. 2014. №1 (4). С. 4–9.
12. Ли Мин. О техниках живописи тушью в современном акварельном искусстве Китая // Гуандунский технологический университет. 2013. № 3. С. 49.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования автором отражен в заголовке статьи «Фортепианные этюды Ло Майшо: тенденции в развитии жанра». Автор подробно анализирует черты самобытного

стиля китайского композитора Ло Майшо на примере его двух тетрадей фортепианных этюдов Ор. 19 (2010-2011) и Ор. 23 (2013-2016) в контексте общих тенденций развития жанра в Китае.

Анализу предмета исследования предшествует исторический экскурс в развитие жанра фортепианных (клавирных) этюдов в европейской музыке, а также в его становление в XX в. в Китае. Дан и краткий биографический очерк Ло Майшо (1986 г.р.) (罗麦朔) как представителя молодого поколения современных китайских композиторов, ученика В. Г. Агафонникова (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского), являющегося на сегодняшний день преподавателем Китайской консерватории (г. Пекин) и лауреатом ряда престижных премий Национальных конкурсов композиторов «Голос Китая», сочиняя для известных во всем мире коллективов пекинского хора «Голос гармонии» и Национального оркестра Чунцин (重庆). Сочинения Ло Майшо звучат в крупнейших концертных залах Китая, исполняются за рубежом (Нью-Йорк, Москва, Сиэтл, Сингапур и др.). Анализ предмета исследования автор помещает в историко-культурный контекст, характеризующий как исследуемый жанр, так и значимость обращения к нему композитора.

В детальном анализе основных особенностей интонационной и метроритмической организации музыкального языка Ло Майшо в двух опусах по 6 пьес автор обращает внимание на отражение национальных черт китайской культуры в символике программных заголовков («Музыка ветра — 风铃», «Бамбук — 竹», «Тушью — 墨» и др.), в свободной метроритмической организации пьес, характерной для традиционной китайской народной музыки («Маленький лодочник — 小板船» провинции Чжэцзян, монгольской народной песни «Жеребенок, родившийся на холме — (山丘上降生的马驹)). Новаторство композитора проявляется также в особом применении звукописи: композитор воссоздает традиционные мотивы народных наигрышей на бамбуковой флейте Лиин (历音) – быстрая последовательная прогрессия, и Баин (巴音) – звуки равной длительности («Бамбук — 竹»), а в этюде «Тушью — 墨» композитор звукописью структурно имитирует процесс создания китайской традиционной чернильной живописи, подражая концепции Бифэн (笔锋) (метод построения общей композиционной структуры) и Бифа (笔法) (техника декоративной отделки после завершения основной структуры).

В целом автор на примере анализа двух опусов композитора раскрывает как жанр европейской фортепианной музыки насыщается уникальным интонационным содержанием, основанном на интонациях, образах, символах и кодах китайской культуры.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования гармонично сочетает средства исторического и биографического очерков, музыкально-стилистического и семантического анализа. Программа исследования логично выполнена.

Актуальность обращения к анализу интонационного и символического содержания жанра этюда в китайской фортепианной музыке обусловлена как особым местом жанра в раскрытии мастерства современного композитора, так и его способностью лаконично представить глубинные интеграционные связи различных самобытных культур.

Научная новизна, выраженная, прежде всего, в расширении академических представлений российского музыковедения о тенденциях в развитии жанра фортепианных этюдов в китайской музыкальной культуре и о творчестве молодого китайского композитора Ло Майшо, не вызывает сомнений. Теоретические аргументы подкреплены анализом эмпирического материала, иллюстрациями и ссылками на научную литературу.

Стиль выдержан строго научный, отдельные описки могут быть исправлены редактором

без вреда содержанию текста («... проникает в искусство Китае...», «... бумбуковая флейта...», «Использую подоюную технику автор объединяет...»). Структура статьи полностью соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает предметную область, оформлена согласно требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам, учитывая эмпирический характер аргументов, вполне достаточна и корректна.

Статья достойна публикации, поскольку безусловно будет интересна для читательской аудитории журнала «Культура и искусство».