

УДК 008**История создания и исполнительский анализ цикла «Три фортепианных этюда» композитора и пианиста Ло Майшо (КНР)****Ло Сы**

Аспирант,
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48;
e-mail: luosixiaoluo@gmail.com

Аннотация

В последние годы китайские композиторы составляют фортепианные произведения путем сочетания национальных музыкальных мотивов и западных композиционных техник, данная форма составления произведений стала актуальным творческим направлением. Благодаря эффективному сочетанию и взаимодействию восточных и западных музыкальных элементов и композиционных техник, стало возможным достигнуть значительного разнообразия в музыке составляемых произведений; с другой стороны, элементы национальной музыки, используемые в произведениях, передают черты национальной «культурной уверенности», которая проявляется при составлении данных произведений. Выступая в качестве новаторского произведения в сфере китайских этюдов, «Три фортепианных этюда» Ло Майшо обладают большой исследовательской ценностью. «Три фортепианных этюда» Ло Майшо являются важным произведением среди небольшого количества уже изданных китайских фортепианных этюдов, при их составлении автор использовал китайские музыкальные элементы, западные композиторские техники и традиционную музыкальную структуру, он объединил современную музыку с китайской народной музыкой и тем самым осуществил большой вклад в продвижение китайских фортепианных этюдов на мировой музыкальной арене. В настоящей статье анализируются история и техника составления «Трех фортепианных этюдов» Ло Майшо, а также проводится их исполнительский анализ и предлагается эффективный метод их тренировки.

Для цитирования в научных исследованиях

Ло Сы. История создания и исполнительский анализ цикла «Три фортепианных этюда» композитора и пианиста Ло Майшо (КНР) // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 4А. С. 333-341.

Ключевые слова

Ло Майшо, китайский композитор, фортепианный этюд, особенности произведения, фортепианное исполнение.

Введение

На протяжении десятилетий вопрос о том, как отразить китайские элементы в композициях и облачить специфическую традиционную «терракотовую» музыку Китая в понятную для обывателя оболочку, был крайне важным для многих китайских композиторов[1,с.4]. За последние сто лет сменяющие друг друга поколения композиторов давали разные ответы на данный вопрос. Ими были как создатели жанра – Ли Инхай, Хэ Люйтин и т.д., так и такие композиторы, как У Маньчэ и Чэнь Иньшу и т.д. «Шесть фортепианных этюдов» (№19) китайского композитора Ло Майшо, написанные им в 2011 году, также можно рассматривать как попытку ответить на данный вопрос. В данном произведении, которое представляет собой цикл концертных этюдов, композитор сочетает принципы обучения технике игры, художественной выразительности и проявления китайских элементов. Первые три этюда из цикла обладают отличительными особенностями; в настоящей статье автор на основе исследования данных трех этюдов анализирует музыкальные особенности произведения, а также рассматривает основные приемы исполнения данных этюдов.

Основная часть

Фортепиано, как типичный инструмент для интерпретации классической западной музыки, обладает более чем 300-летней историей. На протяжении долгой истории существования фортепиано в рамках исполнения музыки на данном инструменте сложились целостные и непрерывно эволюционирующие композиторская, исполнительская, педагогическая системы. В композиторской системе фортепиано существует огромное количество фортепианных произведений. Композиторская система фортепиано богата музыкальными формами и стилями, в ней существуют сонаты, вариации, этюды, баллады и т. д. В свою очередь, этюд является «краеугольным камнем» данной обширной системы. Для того, чтобы иметь возможность искусно исполнять свои собственные произведения, многие композиторы составляли упражнения для отработки исполнения – этюды. На Западе имеются как этюды, составленные по принципу «от простого к сложному» – этюды Черни, учебный курс «Микрокосмос» Бартока, так и концертные этюды Шопена и Листа; как джазовые этюды Капустина, так и современные этюды Лигети. Качество и количество данных этюдов покрывают потребности различных уровней и аспектов обучения игре на фортепиано, а также формируют целостную систему этюдов. Китайское фортепианное творчество развивается в течение около ста лет, и главное отличие китайского фортепианного творчества от западного заключается в том, что для китайской композиционной системы фортепианными композиторами было составлено лишь небольшое количество комплексных этюдов. Некоторые из китайских комплексов этюдов основаны на традиционных китайских гаммах и мелодиях, например, на пентатонических гаммах либо элементах китайской оперы и т.д.; другие основаны на народных песнях либо имитируют акустические особенности национальных инструментов. Среди подобных произведений – «Фортепианные этюды для тренировки аппликатуры в пентатонической тональности» и «Детские образные этюды» Ли Инхая, «30 детских фортепианных этюдов на китайские народные песни» в аранжировке Се Гунчэна, специально составленный для тренировки пентатонической техники цикл «Избранные фортепианные этюды для детей и подростков» Ли Чунгуана, «Сборник простых фортепианных этюдов», изданный Центральной музыкальной консерваторией, «Фортепианные этюды в китайской пентатонической

тональности» Сюэ Вэйэня, «Четыре этюда по мотивам типовых мелодий пекинской оперы» Ни Хунцзинь и т.д. Большинство из данных этюдов подходят для использования на начальном, базовом и среднем уровнях обучения игре на фортепиано. Количество китайских этюдов, сочетающих высокую сложность исполнения, высокий творческий уровень и использование современных композиционных техник, является еще более малым. Недостаток подобных произведений привел к неполноценности системы китайских фортепианных этюдов. Составление этюдов современными китайскими композиторами имеет большое значение для китайской фортепианной музыки и является важным для долгосрочных планов ее развития.

Ло Майшо родился в 1986 году в провинции Гуйчжоу (Китай), с 2001 по 2010 год учился на композиторском факультете Музыкальной консерватории имени П.И. Чайковского. В отличие от большинства молодых композиторов из Китая, обучавшихся в Европе и США, Ло Майшо получил базовое композиторское образование в России. Девять лет обучения в Московской консерватории имени П.И. Чайковского наделили его глубокими познаниями в композиции, дирижировании и исполнительском искусстве. В его музыкальном творчестве проявляются нежные романтические чувства, присущие творчеству российских композиторов, а объемная структура, атмосферное и последовательное мелодическое развитие его произведений в сочетании с плотными оркестровыми аранжировками формируют четко узнаваемый музыкальный темперамент автора. В 2010 году Ло Майшо получил степень кандидата наук. В процессе работы он стал лауреатом многих отечественных и зарубежных премий и конкурсов: он является лауреатом 14-й, 17-й и 18-й китайских музыкальных премий «Вэньхуа», лауреатом конкурса композиции «Голос Китая», лауреатом конкурса фортепианной импровизации Рихтера, лауреатом Московского конкурса фортепианной импровизации, лауреатом конкурса композиции к 100-летию со дня рождения Шостаковича, лауреатом конкурса фортепианной композиции «Международного конкурса современного искусства и образования» (Россия). Его цикл «Три фортепианных этюда» вошли в седьмой том «Китайских классических фортепианных композиций для сольного исполнения». Композиторы, произведения которых были отобраны для включения в данный том, составили новаторские произведения для сольного исполнения на фортепиано, пытались объединить различные современные композиторские техники и китайский музыкальный стиль. Композитор Ло Майшо создал два цикла фортепианных этюдов: первый цикл (№19) был составлен им в 2010-2011 годах, второй цикл (из шести фортепианных этюдов) – в 2013-2016 годах.

Первые три произведения Ло Майшо из «Этюдов для фортепиано №19» ярко демонстрируют слияние традиционных китайских музыкальных стилей с западными композиторскими техниками. Особенно примечательно обширное использование элементов традиционной китайской музыки, проявляющееся в нескольких аспектах.

Использование национальной пентатонической тональности. В произведении «Ветряные колокольчики» пентатоническая гамма служит основным мотивом, в партии правой руки используется мелодия пентатонической гаммы С чжи, а в партии левой руки – мелодия пентатонической гаммы #С чжи, в то же время в партии левой руки делается акцент на основной тон гаммы. Две гаммы, отличающиеся разницей в один полутон, чередуются на белых и черных клавишах, создавая в мелодии уникальный этнический оттенок. Развивая мелодию, композитор непрерывно подчеркивает традиционные элементы китайской музыки различными способами. Например, путем непрерывного акцентирования основных мелодий С и #С в правой и левой руке, образуется устойчивая мелодия, в партии правой руки используются характерные для пентатонической гаммы большие секунды (в 29 такте), что придает украшает мелодию и делает

звучание более насыщенным; в общем стиле композиции ярко проявляются этнические особенности китайской музыки.

Использование свободных ритмов традиционной китайской музыки. Например, рассматриваемые три этюда были нотированы без использования тактовых размеров, в то же время, при нотировании первого и третьего этюдов использовались пунктирные тактовые черты, что отражает непрерывность движения музыки. Особенным в этом плане является произведение «Блоха», в соответствии с используемыми в нем музыкальным материалом и ритмическим рисунком, в данном произведении наблюдается очень частая смена тактов, например, первый такт – размер 7/8, четвертый – 3/4, пятый – 7/8, шестой – 3/4, девятый – 4/4. Чередование тактовых размеров создает музыкальный эффект «неустойчивости», который придает музыке сильную динамику и в то же время полностью отражает музыкальное содержание, передаваемое в названии произведения – «Блоха».

Использование линейного мышления традиционной китайской музыки. Например, использование двух пентатонических мелодических линий в произведении «Ветряные колокольчики»; использование приема однострочной нотации в произведении «Блоха»; использование левой и правой рук для исполнения октав в унисон при составлении мелодии в произведении «Ветер» и т.д.

Использование тонов китайских народных мелодий. Например, во втором этюде композитор использует тон китайской народной мелодии «Танец золотой змеи». В представленных в настоящей статье тактах (20-27) композитор напрямую использует мелодический тон китайской народной оркестровой пьесы «Танец золотой змеи» композитора Не Эр; данный мелодический тон при первом появлении в «Танце золотой змеи» нотруется как «соль-фа-соль-ре» (см. Пример нотной записи №1), позже он повторно появляется в тактах 99-108 произведения.



Рисунок 1 - Пример нотной записи №1

Три этюда развиваются очень схожим образом, у каждого из них есть короткий основной мотив, раскрывающийся на протяжении всего произведения. Основной мотив первого этюда, «Ветряные колокольчики», состоит из двух пентатонических рядов, в которых сильно проявляется характер китайской музыки; данные пентатонические ряды исполняются левой и правой руками одновременно, образуя два музыкальных слоя. Развитие основного мотива проявляется в композиционной структуре 2+4+4, с одинаковым началом и различающимся концом, причем в двух последующих появлениях основного мотива в этюде, к основе в виде пентатонических рядов добавляются по два новых такта, что отражает развитие и преобразование мелодии.

При исполнении партии правой руки контрастного этапа этюда, развитие мелодии

начинается с основного мотива в виде секунды (такт 11), который в некоторой степени заимствуется непосредственно из мотива вводного этапа и является его частью. В тактах 15-18, путем развития с основного интервала с тройным спадающим звукорядом «до-ля-соль» и его превращения в «ре-ля-соль», после в «ми-ля-соль», и одновременно с образованием «кругового» мотива – «ре-ми-до-ре» и его последующим раскрытием, постоянно поддерживается интенсивность исполняемой музыки. С другой стороны, постепенное уплотнение ритмического рисунка в каждом такте, наряду с постоянным расширением интервалов, составляет кульминацию произведения. По сравнению с первым этюдом («Ветряные колокольчики»), мотив второго этюда («Блоха») более лаконичен. В начале этюда «Блоха» его основной мотив состоит всего из трех интервалов, содержащих малую секунду, чистую кварту и уменьшенную квинту. В данном произведении композитор также делит мелодию на два музыкальных слоя, создавая музыкальную фактуру, сочетающую тремоло и партию, исполняемую мизинцем правой руки. Мелодия в середине произведения основана на малой секунде основного мотива, а ее ритмический рисунок состоит из основного тона и расположенной под ним малой секунды; при смене рук каждая первая нота выделяется в качестве основного тона, создавая таким образом скрытую мелодию, в которой основными являются секунды и терции (см. Пример нотной записи №2).



Рисунок 2 - Пример нотной записи №2

Музыкальный материал в произведении «Ветер» также используется очень лаконично. В самом начале произведения вводится мотив, состоящий из двух больших секунд, одной малой терции и трех чистых кварт. Данный мотив выражается не только в наличии единой фактуры ритмического рисунка, но и в единообразии нотных мелодических партий.

Таким образом, мы можем увидеть, что в процессе составления произведений композитор всегда использует самый простой музыкальный материал, улучшает и преобразовывает его, и в процессе улучшения и преобразования формирует новые мотивы, которые позже полностью развивает; наличие в подобном процесса свидетельствует о непрерывном развитии музыкальной мысли композитора.

Композитор в совершенной форме соединил современные западные композиторские техники и традиционную китайскую музыку. Среди используемых автором композиционных приемов особенно отчетливо можно заметить применение композиционных техник и концепций Лигети, таких как использование диатоничности, сложной музыкальной фактуры, вариативности горизонтальных звукорядов (использование хроматических и целотоновых гамм) и т. д. В этюде «Ветряные колокольчики» две партии исполняются с помощью белых и черных клавиш одновременно, и данный тип исполнения обладает чертами, присущими исполнению первого этюда из цикла «Шесть фортепианных этюдов» Лигети – «Беспорядок», который также исполняется левой и правой руками с помощью белых и черных клавиш фортепиано. Главное отличие данных этюдов – использование разных гамм; в этюде Лигети используются привычные гептатоническая и пентатоническая гаммы, тогда как в этюде Ло Майшо используются две пентатонические гаммы, обладающие особенностями, присущими китайской музыке; в то же время, несмотря на использование в этюде Ло Майшо двух гамм,

малые ноты левой руки используются лишь для оттенения мелодии, исполняемой правой рукой; диссонанс двух гамм отражает новаторский композиционный подход автора. Сложность музыкальной фактуры также напоминает этюды для фортепиано Лигети, что говорит о том, что при создании своих этюдов Ло Майшо во многом вдохновлялся композиторскими техниками и концепциями Лигети; автор прекрасно соединил пентатонический стиль китайской музыки с современными западными композиторскими техниками. Кроме того, в тактах 135-137 произведения «Блоха» автор использовал спадающую хроматическую и целотоновую гаммы. В 4 такте произведения «Ветер» (Пример нотной записи №3) автор также использовал структуру симметричных ладов Мессиана (лад II) в горизонтальной нотной партии мелодии. Все это отражает концепцию композитора по объединению в его произведениях элементов китайской и западной музыки. [3,с.106]



Рисунок 3 - Пример нотной записи №3.

Совместив традиционные китайские музыкальные элементы и современные западные композиционные техники, композитор создал современные этюды для фортепиано с сильным китайским колоритом, подарив жанру новую жизнь. Хотя данные этюды очень современны с точки зрения используемых композиционных техник, они по-прежнему являются довольно традиционными с точки зрения используемых музыкальных форм и техник музыкального развития. В них также демонстрируется мастерство Ло Майшо в областях развития основного содержания композиции, использования различных мелодических партий и музыкальных линий.

С точки зрения исполнения, в произведении «Ветряные колокольчики» основное внимание уделяется сочетанию техники бесконечного канона и пентатонического музыкального языка, использованию «диалога» черных и белых клавиш фортепиано, прикосновений пальцев к клавишам и использования педали для выражения динамики произведения, его тонального качества, для наложения звуковых линий. Мелодия бесконечного канона, исполняемая двумя руками на протяжении всего произведения, может легко повторяться и «наслаиваться», что приводит к возникновению в исполнении неравномерности. Мелодия при исполнении должна меняться в соответствии с изменением высоты тона, образуя мелодические линии. Между двумя руками должно быть соответствие в плане применяемой при исполнении силы, чтобы мелодия естественно изменялась при исполнении бесконечного канона, и можно было избежать слишком короткого касания клавиш и изменения мелодии на стаккато. Исполнение начинается с динамики «пианиссимо» и игры канона обеими руками. Рука исполнителя должна мягко скользить по клавишам фортепиано, прикосновения к клавишам также должны быть мягкими, в то же время необходимо контролировать запястье и с помощью давления от его веса создавать «тесную связь» пальцев и клавиш, позволяя мелодии медленно вытекать из-под пальцев; данная техника является основой контроля громкости и тонального качества при исполнении этюда. Композитор намеренно создал ритмические группы, включающие 8 тонов, 6 тонов и 4

тона соответственно, таким образом при исполнении этюда пианист может опираться на данные ритмические группы и эффективно снизить нагрузку от используемых исполнительских техник.левой рукой исполняется мелодия из одного тона на черных клавишах, правой рукой – октава на белых клавишах, а различия в нотных головках указывают на то, что правая рука исполняет основную мелодическую линию, поэтому влияние правой руки при исполнении этюда более сильное по сравнению с левой рукой. Левая рука располагается на клавиатуре выше правой, немного ближе к внутренней части клавиш, чтобы избежать «столкновения» двух рук при исполнении произведения. При исполнении тактов 30-37 левой рукой исполняется октава на белых клавишах, а правой – октава на черных клавишах, поэтому при исполнении данной части произведения теперь уже правая рука должна располагаться на клавиатуре выше левой, немного ближе к внутренней части клавиш. Исполнитель также должен обращать внимание на наличие в партитуре половинных нот или нот с оставленными пометками, которые следует использовать в качестве «узловой точки» мелодии в соответствии с разделением произведения на части и его ритмом. С точки зрения силы перехода, данные «узловые точки» являются более сильными и требуют подготовки для их исполнения, при этом сначала проигрывается музыкальная фраза с долгими звуками, после чего часть произведения заканчивается стремительно проигрываемой «узловой точкой» [Йозеф Геф, 2000, 21].

По сравнению с бесконечным канон в произведении «Ветряные колокольчики», при исполнении бесконечного канона в произведении «Блоха» необходимо постоянно быстро менять позицию рук, а также обеспечивать точность тона и ритма при исполнении мелодии в чрезвычайно узкой позиции в одном регистре, поэтому при исполнении данного произведения необходимо соблюдать повышенные требования к устойчивости и точности касания клавиш во время движения рук. Данное произведение составлено с использованием асимметричного ритма и без тактовых размеров. Основной единицей произведения является восьмая нота, в каждом из тактов произведения содержится комбинация из 5-12 восьмых нот. При исполнении произведения его очень легко превратить в произведение с орнаментикой из-за очень быстрой скорости исполнения, тем не менее, данное произведение не является орнаментальным, поэтому его интервалы должны исполняться равномерно, четко и аккуратно.

В третьем этюде – «Ветер» – используются два типа нот, на которых строится изменение мелодии и музыкальное развитие произведения. При исполнении произведения используются запястья и пальцы обеих рук, путем приложения их веса подчеркиваются мелодические ноты и создается эффект непрерывной звуковой линии. В произведении используются группы из четырех нот с мелодической нотой в центре каждой группы, при исполнении мелодической ноты необходимо поддерживать в руке ощущение «падения», передавая силу тяжести на кончики пальцев, и тем самым обеспечивать качество артикуляции звука. Для исполнителя важно делать упор не на скорость, а на сочетание скорости и мелодии, тем самым делать произведение как можно более красивым и гармоничным, как будто бы «наделять музыку крыльями» [Чэнь Хуэйхуэй, 2018, 12].

Заключение

В «Шести фортепианных этюдах» (соч. 19) Ло Майшо, молодого композитора, выросшего в Китае, довольно часто можно встретить элементы китайской народной музыки. С одной стороны, композитор намеренно использует в произведениях большое количество музыкальных элементов с китайской спецификой: пентатонические гаммы, акценты на характерных

интервалах, свободные ритмы, отсылки к фольклорным материалам и т. д. С другой стороны, можно также увидеть использование композитором отсылок к западному музыкальному стилю, включая использование четкой структуры произведения и полифонических техник. Отдавая дань уважения западным и китайским музыкальным традициям, Ло Майшо также использует в своих произведениях современные западные композиционные техники, создает индивидуальный музыкальный язык, а используемая в его произведениях политональность создает приятный акустический эффект. Несмотря на популярность в современном мире экспериментальной и делающей упор на звучание музыки, Ло Майшо при создании своих этюдов руководствуется принципами поддержания в музыке «легкости восприятия слушателем». В произведениях Ло Майшо прослеживается влияние обширного и живого мелодического творчества российских композиторов; черты, присущие творчеству российских композиторов, сочетаются с элементами китайской музыки, образуя уникальный стиль автора. Его этюды восполнили недостаток произведений, которые были бы написаны китайскими авторами, в данном жанре; кроме того, в них были исправлены многие из недостатков, содержащихся в современных китайских этюдах [Доу Цин, 2017, 6]. Его произведения применяются в качестве практических материалов многими китайскими учащимися игре на фортепиано, педагогами и исполнителями, а их использование и популяризация помогает улучшать восприятие китайских этюдов обществом.

Библиография

1. Ян Яньди. О создании китайской фортепианной музыки после начала проведения политики реформ и открытости // Музыкальные исследования, 2019. 4 с.
2. Йозеф Геф. Техника исполнения на фортепиано // Издательство Народная музыка, 2000. 21 с.
3. Дьячкова Л. С. Гармония XX-го века // Издательство Высшее образование, 2017. 106 с.
4. Чэнь Хуэйхуэй. Музыка – это текучая живопись // Музыкальный еженедельник, 2018. 12 с.
5. Доу Цин. О построении системы композиции этюдов для фортепиано в китайском стиле // Музыкальные исследования, 2017. 6 с.

History of Creation and Performance Analysis of the "Three Piano Etudes" Cycle by Composer and Pianist Luo Maishuo (PRC)

Luo Si

Postgraduate Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika River emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: luosixiaoluo@gmail.com

Abstract

In recent years, Chinese composers have been creating piano works by combining national musical motifs with Western compositional techniques, establishing this approach as a relevant creative direction. The effective integration and interaction of Eastern and Western musical elements and compositional techniques has enabled significant musical diversity in these works. Moreover, the use of national musical elements conveys characteristics of "cultural confidence" inherent in these compositions. As an innovative work in the field of Chinese etudes, Luo Maishuo's "Three

Piano Etudes" hold substantial research value. These etudes represent an important contribution to the limited corpus of published Chinese piano etudes, incorporating Chinese musical elements, Western compositional techniques, and traditional musical structures. By merging contemporary music with Chinese folk music, the composer has made significant contributions to promoting Chinese piano etudes on the global musical stage. This article examines the history and compositional techniques of Luo Maishuo's "Three Piano Etudes," provides a performance analysis, and suggests effective practice methods.

For citation

Luo Si (2025) Istoriya sozdaniya i ispolnitelskiy analiz tsikla «Tri fortepiannykh etyuda» kompozitora i pianista Lo Maycho (KNP) [History of Creation and Performance Analysis of the "Three Piano Etudes" Cycle by Composer and Pianist Luo Maishuo (PRC)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (4A), pp. 333-341.

Keywords

Luo Maishuo, Chinese composer, piano etude, composition features, piano performance

References

1. Yang Yang di. On the creation of Chinese piano music after the beginning of the policy of reform and openness // *Musical Studies*, 2019. 4 p.
2. Josef Gef. Piano performance technique // Folk Music Publishing House, 2000. 21 p .
3. D'yachkova L. S. Harmony of the twentieth century // Higher Education Publishing House, 2017. 106 p.
4. Chen Huihui. Music is a fluid painting // *Musical Weekly*, 2018. 12 p.
5. Dou Qing. On the construction of a system of composition of etudes for piano in the Chinese style // *Musical Studies*, 2017. 6 p.