

ПРОБЛЕМАТИКА ОСВОЕНИЯ МИНИМАЛИСТИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Сяолин Чжао

Аннотация. В содержании статьи представлены алгоритмы методического анализа минималистической композиции американского композитора Ф. Гласса «Truman Sleeps», где обнаружение времени измерительных квантов и выявление принципов их регламентации в ее развертывании предоставляет возможность визуализировать и осознать синтагматические связи структурирующих элементов. Последние, реализуя континуальные и дискретные процессы, формируют рационально-логический остов музыкальной композиции и определяют ее музыкальное формообразование, что позволяет раскрыть стратегический потенциал минималистических опусов для музыкальной педагогики, который аккумулирован в репетитивных технологиях, создающих в процессах восприятия прецедент множественности слуховых интерпретаций, столь репрезентативных для исполнительской практики.

Ключевые слова: минимализм, Филип Гласс, «Truman Sleeps», современная музыка, репетитивные технологии, фортепианный репертуар, методический анализ

THE PROBLEMS OF MASTERING MINIMALIST COMPOSITIONS IN THE PIANO CLASS

Xiaolin Zhao

Abstract. The article presents algorithms for the methodological analysis of the minimalist composition of the American composer Philip Glass *Truman Sleeps*, where the detection of time-measuring quanta and the identification of the principles of their regulation in the deployment of the composition makes it possible to visualize and realize the syntagmatic connections of structuring elements. The latter, realizing continuous and discrete processes, form the rational and logical framework of the musical composition and determine its musical formation, making it possible to reveal the strategic potential of minimalist opuses for teaching music, which potential is accumulated in rehearsal technologies that create in the processes of perception a precedent of plurality of auditory interpretations that are so representative of performing practice.

Keywords: minimalism, Philip Glass, Truman Sleeps, contemporary music, rehearsal technologies, piano repertoire, methodical analysis

Введение

Изучение произведений современной музыки является неотъемлемой составляющей учебно-воспитательного процесса обучения в музыкально-педагогических образовательных учреждениях высшего образования. Поэтому формирование и освоение современного репертуара — это существенная

педагогическая задача, решение которой включает ряд аспектов, определяющих педагогические условия на разных ступенях обучения музыке.

Как показывает практика, освоение современного репертуара в образовательном процессе сопряжено с определенными трудностями. Речь идет прежде всего о стилевом понимании и исполнительском прочтении.

В связи с этим чрезвычайно востребованными являются вопросы методического сопровождения современного репертуара. И если рассматривать содержание обучения в классе фортепиано, то ощутим явный недостаток специальных разработок, в той или иной мере раскрывающих нюансы стилевых тенденций современности в контексте исполнительской практики.

Справедливости ради важно отметить, что в российской музыкально-педагогической науке уже предпринимаются попытки по изменению сложившейся ситуации. И показательным в данном контексте представляется учебное пособие О. А. Красногоровой, где заявлены конструктивные интенции в организации обучения по дополнительной профессиональной программе повышения квалификации «Фортепиано в музыке композиторов второй половины XX — начала XXI века: трактовка инструмента, композиторские стилистики» (Красногорова 2022).

Вместе с тем палитра средств художественной выразительности современных композиторов необычайно многогранна. И усилиями одного учебного пособия невозможно решить проблему освоения современной исполнительской практики в условиях постоянно расширяющейся стилевой парадигмы, влекущей на рубеже столетий изменения в трактовке инструмента, в реализации его новых звуковых возможностей. Как отмечается, «при переходе от одного стиля к другому одной интуиции недостаточно, здесь нужны знания. Без постижения принципов драматургического строения, определения новых форм, столкновения контрастных образных пластов, неожиданных наплывов, нового гармонического языка и метроритмики, широкого круга ассоциаций, а также алеаторики убедительное прочтение музыки вряд ли возможно» (Хлыбова 2022).

Все это свидетельствует об острой необходимости учебных пособий, которые бы способствовали эффективному процессу освоения музыкальной стилистики новых стилевых пластов современности. А потому

целью настоящей научной статьи представляется рассмотрение педагогического потенциала фортепианных произведений композиторов-минималистов, которые могут быть использованы при формировании учебного репертуара в классе фортепиано на разных уровнях обучения исполнительскому мастерству.

Основное содержание

Следует признать, несмотря на доступность и широкую популярность, фортепианные минималистические композиции мало включаются в репертуар обучающихся по классу фортепиано на различных этапах обучения. Причины этого сокрыты в самой содержательной сущности минимализма. Если говорить о системе взглядов на эстетику и поэтику минималистической музыки, то к настоящему времени она уже вполне сформировалась в российском и зарубежном музыкознании. Но, как указывается, минималистическая картина мира постоянно обновляется и отмечаемые метаморфозы во многом определяются «принадлежностью автора исследования к тому или иному научному дискурсу и национальной школе» (Кром 2017, 76).

Собственно термин «минимализм» в музыкальном контексте введен в научную практику, согласно одним данным, устами американского композитора-минималиста Т. Джонсона (Катунян 2005, 484), а согласно другим сведениям, пальма первенства принадлежит британскому композитору и музыкальному критику М. Найману, который опубликовал на страницах лондонского журнала небольшое эссе, трансформировавшееся впоследствии в развернутое исследование этого явления — «Experimental Music: Cage and Beyond», изданное в 1974 году (Коробова 2021, 42).

В музыкально-исторической панораме бытование рассматриваемого феномена определяется, как правило, тремя вехами, каждая из которых репрезентативна своей содержательностью. В частности, первая веха сопряжена с творчеством американских компо-

зителей Дж. Кейджа (1912–1992) и М. Фелдмана (1926–1987), а также итальянского композитора Дж. Шельси (1905–1988). По сути, этот этап так называемой экспериментальной музыки олицетворяет время композиций, которым присуща «нерепетитивная» техника (Катунян 2005, 484). Основные опусы «классического», по определению А. Е. Кром, минимализма приходятся на полтора десятилетия (60-е и первая половина 70-х годов прошлого столетия) (Кром 2017, 10) и представлены композициями Ф. Гласса (1937 г. р.), Л. Монте Янга (1935 г. р.), Дж. Адамса (1947 г. р.), С. Райха (1936 г. р.), Т. Райли (1935 г. р.).

Что касается третьего этапа в развитии минималистической музыки, то ее эстетику и поэтику принято уже увязывать с постминимализмом, функционирующим параллельно постмодернизму (Катунян 2005, 484). Соответственно, в музыкальных композициях последних двух десятилетий XX в. при сохранении основных присущих минимализму особенностей можно констатировать бóльшую гармоническую свободу, включение элементов других стилей, как то: классики, джаза, рока, электроакустической музыки. Ввиду такого «стилевого плюрализма» многие композиторы постминимализма могут быть отнесены частично и к другим стилистическим пластам музыкальной культуры. Однако в определенные периоды своего творческого пути они явно проявляют приверженность основным принципам минимализма. Среди них — нидерландский композитор С. тен Хольт (1923–2012), французский композитор Я. Тирсен (1970 г. р.), итальянский композитор Л. Эйнаути (1955 г. р.), упоминавшийся выше британский композитор Найман (1944 г. р.) и его соотечественник М. Рихтер (1966 г. р.), эстонский композитор А. Пярт (1935 г. р.), немецкий композитор Н. Фрам (1982 г. р.), российские композиторы А. Багагов (1965 г. р.) и В. Мартынов (1946 г. р.), а также многие другие.

Рассматривая художественную практику рубежа XX–XXI веков, исследователи склонны свидетельствовать о четвертом периоде

в развитии минимализма, когда ввиду смены культурных парадигм «происходит трансформация и размывание минимализма: на стадии “пост-постмодернизма” он растворяется в музыкальном мейнстриме современности и музыкальном дизайне» (Коробова 2021, 49).

Самобытная индивидуальность фортепианного минимализма обусловлена диалогическим взаимодействием двух пластов музыкальной культуры — академического и массового, между которыми в историческом пространстве XX века нивелирована грань, тем самым упразднена типология «высоких» и «низких» жанров. Таким образом, «методология изучения оказалась обусловлена и особым положением минимализма относительно исторически сложившихся в музыке пластов. Его “промежуточная” симбиотическая природа, подарившая возможность соединить между собой экспериментальное академическое искусство авангарда и массовые жанры XX столетия, придала ему свободу и вместе с тем уязвимость» (Кром 2017, 76).

Действительно, симбиоз жанрового поля «третьего пласта» (термин В. Конен) с академической традицией, безусловно, расширяет границы для творчества, но вместе с тем минималистические композиции, как правило, в основной массе остаются за пределами учебно-воспитательного процесса образовательных организаций, оставаясь достоянием лишь концертной площадки, поскольку авторы минималистических композиций зачастую являются их исполнителями. Излюбленным инструментом композиторов-минималистов является фортепиано, которое раскрывает возможность услышать в границах клавишного тембра новые звучания краски.

Придерживаясь принципа преемственности в обучении, образовательный процесс важно организовывать в логической последовательности, поэтому на начальном этапе освоения минималистических композиций целесообразно включать в работу наиболее простые опусы, отличающиеся напевностью мелодической линии. Таковой, как представляется, видится музыкальная композиция

из кинофильма австралийского режиссера П. Уира «The Truman Show», именуемая как «Truman Sleeps», «классика» американского минимализма Гласса, музыка которого приобрела особую популярность благодаря саундтрекам, написанным к нескольким десяткам кинофильмов. Это сочинение, получившее в 1999 году премию «Золотой глобус», может быть отнесено к «легким пьесам, которые звучат сложно». Показательно, что одноименное название — «Легкие пьесы для фортепиано, звучащие сложно» — носит сборник фортепианных пьес М. Шаровой, содержащий пьесы, удобные в практике музицирования и обучения и адресованный педагогам, которые испытывают проблемы с выбором репертуара (Шарова 2022). Эта параллель наилучшим образом свидетельствует о целесообразности выбранного пути, а именно о включении минималистических композиций в учебно-воспитательный процесс при обучении игре на фортепиано.

В целом пьеса «Truman Sleeps» не содержит особых технических трудностей. Однако при ее исполнении можно добиться эффекта «сложности». На этапе тщательного освоения деталей произведение можно разделить на фрагменты и выучить по традиционной схеме — отдельно партию левой и правой рук, затем соединив их вместе. При этом в партии левой руки по приходящимся на сильную

долю опорным звукам аккордовых структур нетрудно выделить мелодическую последовательность, способствующую осознанному запоминанию нотного текста: *f-f-es-e* (рис. 1).

Плавность переходов при смене гармонии достигается посредством общих для сопряженных аккордовых структур звуков и применения педали. Все это создает мягкий фон, «ненавязчивая» эстетика которого восходит в целом к музыке внеевропейских традиционных культур. Именно для последних, по мнению исследователей, был присущ *лаконичный музыкальный материал* и *повторение* как основополагающий простейший принцип (Катунян 2005, 470).

Иными словами, развитие четырехтактного музыкального материала посредством его восьмикратного повторения в партии левой руки формирует репетитивный процесс на основе одного паттерна, разворачивающегося в ритмической и мелодической плоскостях. С одной стороны, *ритмическая составляющая паттерна* — точная и многократная повторность ритмического рисунка из четырех восьмых длительностей со слегка измененными звуковысотными комбинациями, но выдержанными при этом в двух определенных схемах мелодического движения, поочередно сменяющих друг друга, тем самым образующая закольцованность временного импульса (рис. 2). А с другой сто-

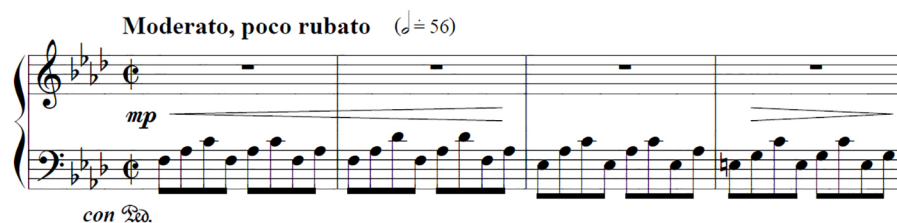


Рис. 1. Пример № 1. Philip Glass «Truman Sleeps» (fragment)
 Fig. 1. Example 1: a fragment from *Truman Sleeps* by Philip Glass



Рис. 2. Схема № 1. Схема мелодического движения
 Fig. 2. Scheme 1: a melodic movement diagram

роны, *мелодическая составляющая паттерна*, в качестве которого выступает обозначенная выше мелодическая попевка (*f-f-es-e*), кристаллизующаяся из «разложенных» аккордовых структур как самобытный психоакустический эффект. Это и есть, согласно терминологии С. Райха, «результатирующий паттерн».

При дальнейшем разворачивании музыкального материала в партии левой руки происходит преобразование *основного паттерна*, а именно показательно ритмическое и мелодическое сворачивание, которое создает прецедент для формирования нового ритмоинтонационного паттерна (рис. 3).

Иными словами, размеренная последовательность аккордовых структур четвертными длительностями, где звуковые комбинации также претерпевают метаморфозы, являет собой *производный паттерн*. Если иметь в виду ритмическую составляющую, то размерность восьмых длительностей сменяется размерностью четвертей. Что касается мелодического компонента, то интонационные производные аккордового материала восходят к очертаниям обозначенного выше мелодического паттерна (*f-f-es-e*).

Самоочевидность интонационного родства *первоначального* и *производного паттернов* не вызывает сомнений, с той лишь разницей, что в последнем случае рождение мелодического контента паттерна происходит из «собранный» аккордовой фактуры и представляет собой сокрытое в ней «сплзающее» интонационное построение *f-fes-des*, которое вновь повторяется, но уже занимает другой ярус аккордовой массы — *c-ces-b-as*, тем самым придавая ее внешней статике динамику движения.

Симптоматично, что к завершению композиции характерна последовательная «ритмоинтонационная балансировка» *первоначального* и *производного паттернов*, что приводит к утрате динамики направленности временного процесса и полной его остановке. *Первоначальный паттерн* приобретает статичную равновесность благодаря легко воспринимаемой на слух равномерной закольцованности идентичных по продолжительности остинатных ритмоинтонаций (рис. 4), которые однозначно дискретизируют звуковой поток, затормаживая общую кинетику композиции (рис. 5).

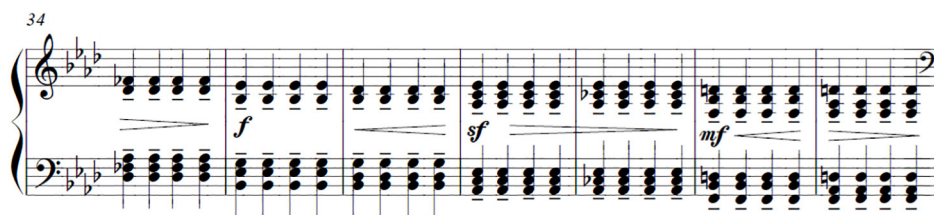


Рис. 3. Пример № 2. Philip Glass «Truman Sleeps» (fragment)
Fig. 3. Example 2: a fragment from *Truman Sleeps* by Philip Glass



Рис. 4. Пример № 3. Philip Glass «Truman Sleeps» (fragment)
Fig. 4. Example 3: a fragment from *Truman Sleeps* by Philip Glass



Рис. 5. Схема № 2. Схема мелодического движения

Fig. 5. Scheme 2: a melodic movement diagram

Что касается *производного паттерна*, то динамика его механизма выключает временной процесс композиции аналогичным образом — порождая редукцию «покачиванием» фактурного фона, возникающего вследствие чередования остигатных микрообразований: с одной стороны, сопряжение аккорда и звука, с другой — интервала и звука (рис. 6). Именно последнее свидетельствует о предельном дискретировании временного процесса музыкального опуса.

Организация обозначенных выше двух основных паттернов в партии левой руки, в сущности, образует лишь один фактурный пласт в целостности музыкальной композиции. Наряду с выявленными репетитивными процессами подобно дозированному обновлению включается объемный и масштабный звучащий тематический материал партии правой руки, являющийся не менее выразительным и конструктивным средством фор-

мообразования минималистической композиции (рис. 7). Важно отметить, что этот дважды репрезентируемый восходящий интонационный комплекс в октавном дублировании обрамляет также дважды повторяющийся тематический материал из трех нисходящих параллельных секст с замыкающей статикой трех аккордов (рис. 8). Благодаря подобной организации прогрессий в этом фактурном пласте формируется концентрическая структура (A–B–A), и, как следствие, можно говорить о реализующейся на микроуровне (партия левой руки) и макроуровне (партия правой руки) закольцованности временного фактора.

Весьма знаковым драматургическим решением, подчеркивающим отмечаемое выше предельное дискретирование временного процесса минималистической композиции, видится возвращение в заключительных тактах ранее прозвучавшего объемного и мас-



Рис. 6. Пример № 4. Philip Glass «Truman Sleeps» (fragment)

Fig. 6. Example 4: a fragment from *Truman Sleeps* by Philip Glass



Рис. 7. Пример № 5. Philip Glass «Truman Sleeps» (fragment)

Fig. 7. Example 5: a fragment from *Truman Sleeps* by Philip Glass



Рис. 8. Пример № 6. Philip Glass «Truman Sleeps» (fragment)
 Fig. 8. Example 6: a fragment from *Truman Sleeps* by Philip Glass

штабного тематического материала (рис. 6), аккумулирующего в себе прежнюю октавную плотность восходящего мелодического импульса (рис. 7) и кинетику нисходящего вектора параллельных секст с завершающими созвучиями (рис. 8).

Заключенные в развертывании музыкального материала рассматриваемой минималистической композиции континуальные и дискретные процессы определяют ее музыкальное формообразование, опирающееся на два основных принципа, обозначенных И. В. Крапивиной как «динамика статики» и «статика динамики» и сопряженных указанным автором с двумя видами форм — «форма-момент» и «форма-интервал» (Крапивина 2003, 8), благодаря осуществлению терминологической экстраполяции из исследований польского философа З. Аугустынека (Аугустыняк 1970).

Суммируя размышления над исполнительскими задачами музыкальной композиции Гласса «Truman Sleeps», следует осознавать ее фортепианную фактуру как сменяющие друг друга в горизонтальной плоскости остигатные блоки, представляющие *первоначальные* и *производные* паттерны. Таким образом, благодаря обнаружению времяизмерительных квантов и выявлению принципов их регламентации отчетливо визуализируются синтагматические связи структурирующих элементов, формируя рационально-логический остов этой минималистической композиции. Соответственно, в слуховом отношении «рассредоточенная динамика способствует визуализации “механизма” эволюционного перехода («прорастания») количества в качество, музыкальный процесс становится «нагляд-

ным», максимально доступным для слушателя» (Крапивина 2003, 8), что особенно важно осознавать при исполнении подобных опусов, основанных на репетитивных технологиях.

Заключение

При кажущейся однообразности и ограниченности средств художественной выразительности композиции минималистов не совсем просто и при исполнении требуют внутренней сосредоточенности и глубокого осмысления, поскольку такую музыку, как справедливо отмечается, «невозможно воспринимать в привычной для традиционной музыкальной психологии системе ожиданий и связей: нет ладовых тяготений и логики тонального плана либо заменяющей его другой звуковысотной конструкции, нет взаимодействия и развития тем, нет движения к кульминации и знаков финальности, функциональных связей частей целого, моделирования эмоций, логики музыкального высказывания и т. д.» (Коробова 2021, 46). И, собственно, сложность передачи авторского замысла компенсируется относительной технической легкостью исполнения произведений композиторов-минималистов, мелодии которых отличаются большей частью диатоническим строением, простым и узнаваемым рисунком.

Характеризуясь стремлением к простоте и максимальной экономии музыкального материала, минимализм в качестве основных маркеров самоопределения выдвигает три основных фактора, способствующих музыкальному восприятию: *повторение* (остинато мотивов и фраз), *постепенное изменение* (музыка эволюционирует на основе

минимальных изменений в повторяющихся структурах), *доступность музыкального материала* (лаконичность темообразований).

Важно подчеркнуть, что повторяемость паттернов значительно облегчает запоминание текста и позволяет выстраивать внутреннюю логику драматургического развития, вносить едва уловимые изменения — гармонии, динамики, фактуры и иных средств художественной выразительности. Однако ритмическая монотонность предполагает исключительную точность в соблюдении репетитивных технологий, что требует особого внимания, пунктуальности и стабильности исполнения паттернов с однородной интонацией и артикуляцией, чтобы сохранить стилевую ясность музыкальной композиции.

Но, пожалуй, главный стратегический потенциал минималистических композиций для музыкальной педагогики заключается в их восприятии, поскольку «в статичном звуковом пространстве, строго организованном средствами мультирепетитивности, слушатель начинает выделять новые мелодии, не зафиксированные в нотном тексте, но образуемые, например, только звуками верхнего регистра или наоборот, звуками, обладающими самым низким тембром»

(Кром 2017, 81). Иными словами, «в репетитивной музыке восприятие превращается в сотворчество, что делает возможным существование огромного количества слуховых интерпретаций» (Кром 2017, 81), столь репрезентативных для исполнительской практики.

Таким образом, включение в учебно-воспитательный процесс современных опусов с различными композиторскими стратегиями — это путь обновления исполнительской практики и расширения возможностей ее художественного поля. Но этот путь требует дополнительных знаний, поиска новых решений, интересных и методически целесообразных в практической работе. Представленные в масштабах настоящей научной статьи алгоритмы методического анализа для решения исполнительских задач минималистической композиции Гласса «Truman Sleeps» могут указать векторы осмысления аналогичных опусов композиторов-минималистов, как-то Рихтера, Тирсена, Мартынова и других авторов. Дальнейшая работа в этом направлении будет способствовать развитию навыков исполнения современной музыки и расширению педагогического репертуара, что крайне актуально на разных ступенях обучения игре на фортепиано.

ИСТОЧНИКИ

Шарова, М. П. (2022) *Легкие пьесы для фортепиано, звучащие сложно. Ноты для «заржавевших пианистов»*. Ростов-на-Дону: Феникс, 56 с.

Dalwitz, B., Glass, P., Kilar, W. (1998) *The Truman Show (music from the Motion Picture): After the original sound recording transcribed by David Juna*. [S. 1.]: Sony/ATV Music Publ., 2 p.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аугустыняк, З. (1970) Два определения времени. *Вопросы философии*, № 6, с. 48–53.
- Катунян, М. И. (2005) Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота». В кн. В. С. Ценова (ред.). *Теория современной композиции*. М.: Музыка, с. 465–488.
- Коробова, А. Г. (2021) Минимализм в контексте музыкального постмодернизма: техника vs эстетика? *Музыка. Искусство, наука, практика*, № 3 (35), с. 39–54.
- Крапивина, И. В. (2003) *Проблемы формирования в музыкальном минимализме. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения*. Новосибирск, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 328 с.
- Красногорова, О. А. (2022) *Концепции внедрения фортепианной музыки второй половины XX–XXI веков в исполнительский и педагогический репертуар*. М.: Академия хорового искусства им. В. С. Попова, 96 с.

Кром, А. (2011) «Классическая фаза» американского музыкального минимализма. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 457 с.

Кром, А. (2017) Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации. *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой*, № 6 (53), с. 75–84.

Хлыбова, И. Л. (2022) Аспекты изучения современного фортепианного репертуара. *Солнечный свет*. [Электронный ресурс] URL: <https://solncesvet.ru/opublikovannyye-materialyi/aspekty-izucheniya-sovremenno-go-fortepia.5763121/> (дата обращения 25.01.2024).

SOURCES

Sharova, M. P. (2022) *Legkie p'esy dlya fortepiano, zvuchashchie slozhno. Noty dlya "zarzhavevshikh pianistov"*. Rostov-na-Donu: Feniks, 56 s.

Dalwitz, B., Glass, P., Kilar, W. (1998) *The Truman Show (music from the Motion Picture): After the original sound recording transcribed by David Juna*. [S. I.]: Sony/ATV Music Publ., 2 p.

REFERENCES

Augustyniak, Z. (1970) Dva opredeleniya vremeni. *Voprosy filosofii*, № 6, s. 48–53.

Katunyan, M. I. (2005) Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. "Novaya prostota". V kn. V. S. Tsenova (red.). *Teoriya sovremennoj kompozitsii*. M.: Muzyka, s. 465–488.

Korobova, A. G. (2021) Minimalizm v kontekste muzykal'nogo postmodernizma: tekhnika vs estetika? *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika*, № 3 (35), s. 39–54.

Krapivina, I. V. (2003) *Problemy formoobrazovaniya v muzykal'nom minimalizme. Dissertatsiya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya*. Novosibirsk, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, 328 s.

Krasnogorova, O. A. (2022) *Kontseptsii vnedreniya fortepiannoj muzyki vtoroj poloviny XX–XXI vekov v ispolnitel'skij i pedagogicheskij repertuar*. M.: Akademiya khorovogo iskusstva im. V. S. Popova, 96 s.

Krom, A. (2011) «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma. *Dissertatsiya na soiskanie stepeni doktora iskusstvovedeniya*. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobiнова, 457 s.

Krom, A. (2017) *Amerikanskij muzykal'nyj minimalizm: problemy retseptsii i interpretatsii*. Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, № 6 (53), s. 75–84.

Khlybova, I. L. (2022) Aspekty izucheniya sovremenno-go fortepiannogo repertuara. *Solnechnyj svet*. [Elektronnyj resurs] URL: <https://solncesvet.ru/opublikovannyye-materialyi/aspekty-izucheniya-sovremenno-go-fortepia.5763121/> (data obrashcheniya 25.01.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЧЖАО Сяолинь — *Xiaolin Zhao*

Хэнаньская консерватория Университета Чжэнчжоу, Чжэнчжоу, провинция Хэнань, Китай.

Henan Conservatoire of Zhengzhou University, Zhengzhou, Henan Province, China.

ORCID: [0009-0009-1500-696X](https://orcid.org/0009-0009-1500-696X), e-mail: zhaoxiaolin@zzu.edu.cn

Кандидат искусствоведения, руководитель симфонического оркестра.

Поступила в редакцию: 7 января 2024.

Прошла рецензирование: 2 февраля 2024.

Принята к печати: 6 июня 2024.