

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На правах рукописи

**РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ
МУЗЫКИ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
КОМПОЗИТОРОВ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ
РЕСПУБЛИКИ**

Специальность: 6213.01 – Музыкальное искусство

Отрасль науки: Искусствоведение

Соискатель: **Чень Цяньцю**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора философии

Баку – 2023

Диссертационная работа выполнена на кафедре «Истории музыки» Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли

Научный

руководитель:

доктор философии по искусствоведению,
профессор

Иманова Ульвия Исмаил гызы

Официальные

оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор
Гурбаналиевой Севда Фируддин гызы

доктор философии по искусствоведения,
доцент

Мирзаева Джамиля Башарат гызы

доктор философии по искусствоведения,
доцент

Гусейнова Конуль Габиль гызы

Диссертационный совет FD 2.36 Высшей Аттестационной Комиссии при Президенте Азербайджанской Республики, действующий на базе Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Заместитель председателя
диссертационного совета:

доктор искусствоведения, профессор
Мамедов Таризель Айдын оглы

Ученый секретарь
диссертационного
совета:

доктор искусствоведения, доцент
Зохранова Лейла Рамиз гызы

Председатель научного
семинара:

доктор искусствоведения, профессор
Эфендиева Имруз Мамед Садых гызы

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность и степень научной разработанности темы. В многоликом мировом музыкальном искусстве музыкальная культура Китая, будучи частью древней китайской цивилизации, подарившей миру такие изобретения, как бумагу, компас, порох и книгопечатание, уже многие столетия занимает одно из самых значимых мест. Подобное место китайской музыкальной культуры в мировом пространстве обусловлено несколькими весьма существенными её качествами. История развития протяжённостью в несколько тысяч лет в совокупности с полиэтническим разнообразием позволили китайской музыке обрести свой собственный очень яркий, самобытный, ни с чем несравнимый облик. Действительно, музыка Китая отличается жанровым, интонационным, ладотональным, ритмическим своеобразием, характерным инструментарием. Все эти качества сделали китайскую музыку, возможно, самой узнаваемой в бесконечном пространстве мирового музыкального искусства.

Многие тысячелетия музыкальная культура Китая развивалась исключительно как традиционная. И хорошо осознавая бережное отношение китайского народа к своим традициям, становится понятным насколько точно из глубины веков и тысячелетий китайский народ смог сохранить всю палитру красок своей музыки. Вместе с тем влияние времени, неизбежные интеграционные процессы в мировом пространстве на рубеже двух прошлых веков вовлекли китайскую музыкальную культуру в процесс освоения музыкальных традиций Запада. Этот процесс сказался, в первую очередь, в таких направлениях, как формирование китайской национальной композиторской школы и освоение китайскими музыкантами – исполнителями и композиторами – музыкального инструментария Западной цивилизации. На этом пути китайские музыканты сумели продемонстрировать свой собственный подход. Уже упомянутой выше особенностью, можно даже сказать неотъемлемой чертой китайского менталитета является глубинная связь с традициями. И эта

характерная черта китайского менталитета нашла своё отражение и на том пути развития, который избрали для себя многие китайские композиторы.

С этой точки зрения одной из главных задач, которая сегодня стоит перед музыковедением, является всесторонне изучение относительно нового явления в мировом музыкальном искусстве, а именно, новой национальной академической музыкальной школы – академической музыки современного Китая. Актуальность исследований, в той или иной степени затрагивающих эту большое музыкальное явление, определяется также тем, что на пути освоения классических традиций западной музыки, Китай нашёл свои собственные пути развития. Тем интереснее и важнее изучить эти пути и определить в чём именно заключается оригинальный взгляд китайских композиторов на классические традиции и способы их адаптации в китайской музыкальной культуре.

Изучение фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов актуально также с той точки зрения, что помимо классических форм и принципов в написании своих произведений, авторы музыки для фортепиано создавали свои сочинения для совершенно чуждого для китайской музыкальной культуры инструмента, аналогов которому не было в традиционном музыкальном искусстве Китая. В этой связи возникают интересные решения в интерпретации фортепианного звучания в творчестве некоторых композиторов, призванного приблизить европейский музыкальный инструмент китайской музыкальной традиции. Данный феномен также нуждается в отдельном исследовании.

На настоящем этапе развития академической музыкальной науки в КНР существует ряд научных исследований, посвящённых изучению проблемы фортепианной музыки в Китае. Некоторые из таких работ характеризуются попыткой осуществить обобщённый подход в исследовании феномена китайской фортепианной культуры в исторической перспективе. Это такие научные труды, как исследование профессора Юй Мэна «Формирование и развитие китайской фортепианной

культуры», ставшее известным, как первая академическая работа об истории и теории китайской фортепианной культуры. В упомянутом исследовании анализируется фортепианная музыка Китая в её связи с социальным и историческим прошлым. Характерной особенностью данной научной работы является попытка одновременного анализа исторического, теоретического аспектов музыкальных произведений для фортепиано китайских композиторов в сочетании с исполнительскими советами автора и рекомендациями по методике преподавания.

Среди остальных научных исследований, посвящённых данной проблематике, следует упомянуть работы Ху Фанцюна «Исторический обзор и интерпретация китайской фортепианной музыки»¹ и Ю Цзянфана «История современной китайской музыки»², научные труды Чжао Сяошэна «Путь фортепиано»³, Бянь Мэна «Становление и развитие китайской фортепианной культуры»⁴, Цинь Чуаня «“Технология”, “Музыка” и “Намерение” китайской фортепианной музыки»⁵, а также исследование Чэнь Цзиня «О стиле развития и характеристиках китайской фортепианной музыки»⁶. Справедливости ради нужно отметить, что основной акцент в данных исследованиях уделяется вопросу того, насколько большое влияние на развитие

¹ Ху Цюфан. Исторический обзор и интерпретация китайской фортепианной музыки / Ху Цюфан. – Пекин : Китайская текстильная пресса, – 2017, – с.112-116

² Ю Цзянфан. История современной китайской музыки / Ю Цзянфан. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, – 2006, – с.221-366

³ Чжао Сяошэн. Путь фортепиано / Чжао Сяошэн. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, – 2007, – с.303- 378

⁴ Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры / Бянь Мэн. – Шанхай: Хуалэ, – 1996, – с.83 - 147

⁵ Цинь Чуань. “Технология”, “Музыка” и “Намерение” китайской фортепианной музыки / Цинь Чуань. – Шаньдун: музыка искусство фортепиано, – 2016, – с.204 - 339

⁶ Чэнь Цзинь. О стиле развития и характеристиках китайской фортепианной музыки / Чэнь Цзинь. – Пекин: музыкальное искусство, – 2008, с.34

фортепианной музыки оказывает политическая и социальная среда в обществе.

Другую группу научных исследований, посвящённых изучению китайской фортепианной музыки и культуры, составляют те научные труды, в которых исследование всегда связано лишь с определёнными композиторами Китая, которые в своём творчестве обращались к сочинению фортепианной музыки. Это такие научные работы, как «Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления» Ли Юнь⁷, «Фортепианные произведения китайского композитора Ли Инхая» Дун Ваня⁸, «Рассуждения о фортепианных аранжировках Ван Цзяньчжона» Вэй Тингэ.

Некоторое количество научных работ посвящено отдельным жанрам, бытующим в современном китайском академическом искусстве. Здесь следует назвать такие научные исследования, как «Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки» Ли Юнь⁹, «Характерные особенности китайской фортепианной аранжировки (на примере аранжировок, написанных на темы народных песен провинции Юньнань)» Сон Чжаоханя¹⁰, «Развитие и значение китайских фортепианных транскрипций в музыкальной педагогике КНР» Сы Ц. Ю.¹¹. «Особенности претворения программности в сонатно

⁷ Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления / Ли Юнь. – Новосибирск: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, – 2019, – 14 с.

⁸ Дун Вань Фортепианные произведения китайского композитора Ли Инхая / Проблемы музыкальной науки, – 2018, № 2. – с. 111-117

⁹ Ли Юнь Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки / Ли Юнь – Санкт-Петербург: Культура и цивилизация. – 2017, № 5А. – с. 296-303

¹⁰ Сон, Чжаохань. Характерные особенности китайской фортепианной аранжировки (на примере аранжировок, написанных на темы народных песен провинции Юньнань) / Чжаохань Сон. – Пекин: Изд-во Народная музыка, – 2011, № 12. – с. 42-47

¹¹ Сы Ц. Ю. Развитие и значение китайских фортепианных транскрипций в музыкальной педагогике КНР / – Санкт-Петербург. – 2021, № 3. – с. 357-362

циклических произведениях китайских композиторов» Пан Вэй¹².

Существуют также отдельные исследования, посвящённые вопросу преломления особенностей звучания китайских народных инструментов в фортепианной музыке. В этом направлении можно отметить две работы «Претворение особенностей игры на национальных духовых инструментах в китайской фортепианной музыке» Ван Ина¹³ и «Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов» Сюй Цинлина¹⁴.

Вопросу роли традиционной музыки в китайской культуре посвящено исследование Дай Юя¹⁵.

В качестве отдельной группы исследований, посвящённых тематике китайской фортепианной музыки, можно охарактеризовать те работы, в которых разбор или анализ одного или нескольких фортепианных произведений связывается с творчеством одного конкретного композитора и характеризуется отсутствием связи с общим историческим развитием всей фортепианной музыки в Китае. В качестве примеров можно привести исследование Чэнь Цзина. Очень часто такие работы в качестве авторов имеют молодых китайских музыкантов, преимущественно студентов, обучающихся за рубежом.

Таким образом, несмотря на значительное количество научных работ, в той или иной степени отражающих вопросы

¹² Пан Вэй. Особенности претворения программности в сонатных циклах китайских композиторов / Вести Белорусской государственной академии музыки, – Минск, – 2007, №11. – с. 50-56.

¹³ Ван Ин. Претворение особенностей игры на национальных духовых инструментах в китайской фортепианной музыке. / – Москва: Музыка, – 2008. – с.111

¹⁴ Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов / Сюй Цинлин. – Санкт-Петербург: CHRONOS. – 2020, № 9 (47). – с. 40-43.

¹⁵ Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов / Сюй Цинлин. – Санкт-Петербург: CHRONOS. – 2020, № 9 (47). – с. 40-43.

роли традиционной музыки в современной китайской культуре либо отдельно стилистических особенностей фортепианных произведений китайских композиторов, до настоящего времени научного исследования, специально посвящённого проблеме роли и значения традиционной музыки в фортепианных сочинениях композиторов КНР, не было.

Предметом представленного научного исследования являются отдельные фортепианные произведения китайских композиторов, созданных в различных жанрах.

Объектом настоящей научной работы являются формы бытования традиционной музыки Китая в анализируемых фортепианных сочинениях.

Цель и задачи исследования.

Целью представленной научной работы является определения роли и значения китайской традиционной музыки в фортепианных произведениях композиторов КНР.

В связи с обозначенной выше целью основными **задачами** исследования явились:

- определить основные характеристики китайской традиционной музыки, как неотъемлемой части музыкальной культуры и искусства Китая

- осуществить исторический обзор развития традиционного музыкального искусства Китая с тем, чтобы выявить наиболее древние и стабильные его элементы, на которые время оказало наименьшее влияние

- осветить особенности традиционных музыкальных инструментов Китая, тембр и приёмы исполнительского искусства которых в значительной степени повлияли на стилистику китайских фортепианных произведений

- рассмотреть пути формирования и развития фортепианной музыки в КНР в контексте адаптации в Китае академического музыкального искусства Запада

- осуществить анализ фортепианных произведений китайских композиторов, созданных на разных этапах развития фортепианного искусства в КНР

- определить характерные особенности фортепианных опусов китайских композиторов, написанных в жанре обработки
- выявить стилистические черты китайских фортепианных произведений, написанных в циклических формах
- изучить значение китайской традиционной музыки в фортепианных произведениях крупных форм
- осветить вопрос отражения стилистики Пекинской оперы в фортепианной музыке
- обозначить роль китайской традиционной музыки в фортепианных произведениях классических жанров

Методы исследования. Методологической основой представленного научного исследования является комплексный анализ. Вместе с тем в соответствии с теми целями и задачами, которые предстояло решать на разных этапах исследовательской работы, в отдельных разделах диссертации преимущество отдавалось тем методам, которые позволили бы достичь нужных целей и решить поставленные задачи. Так, в Первой главе, посвящённой обзору исторического развития музыкального искусства Китая, главным методом исследования становится исторический подход. Напротив, во Второй главе, содержание которой направлено на раскрытие конкретных стилистических черт фортепианных сочинений китайских композиторов, основным методом исследования выступает подробный теоретический разбор.

Методологической основой представленного диссертационного исследования являются научные труды китайских исследователей: Лю Чэнхуа «Очарование китайской музыки» (《中国音乐的神韵》——刘承华),

Гуань Цзяньхуа «Культурное видение эстетики китайской музыки» (《中国音乐审美的文化视野》——管建华), Чэнь Биньи «Обзор всеобщей истории китайской музыки» (《中国音乐通史概述》——陈秉义), Чжоу Минсюня «Дружелюбный китайский акцент и глубокие китайские чувства», (《亲切的中国乡音与深蕴的华夏情怀》——周铭逊), Хуана Сянпэна «Музыкальные исследования» (《乐问》——黄翔鹏), Яна

Рухуайя «Анализ и создание музыки» (《音乐的分析与创作》 — 杨儒怀), Хуана Шэнцюаня «Словарь современных китайский музыкантов» (《中国当代音乐家词典》——黄胜泉);

азербайджанских учёных-музыковедов Г.Абдуллазаде¹⁶, У.Имановой¹⁷, И.Эфендиевой¹⁸, А.Тагизаде¹⁹, З.Кафаровой²⁰, Ф.Алиевой²¹, Г.Махмудовой²² и др. Также важное место в разработке методов исследования сыграли основополагающие научные работы зарубежных учёных Л.Мазеля²³, В.Цуккермана²⁴, М.Способина²⁵, Ю.Тюлина²⁶, В.Холоповой²⁷, Р.Грубера²⁸, Т.Ливановой²⁹ и др.

¹⁶ Абдуллазаде, Г.А. Музыка, человек, общество / Г.А.Абдуллазаде. – Баку: Язычы, – 1991. – 274 с., Абдуллазаде, Г.А. Философская сущность музыкального искусства / Г.А.Абдуллазаде. – Баку: Ишыг, – 1985. – 282 с.

¹⁷ Иманова, У.И. Классицизм XX века и музыка Кара Караева: / автореферат дис. доктора философии по искусствоведению. / – Ташкент, 1990. – 23 с.

¹⁸ Əfəndiyeva, İ.M. Üzeyir Hacıbəyli irsinə müasirlərimizin töhfələri // - Musiqi dünyası, – 2003. – №4. – s. 101-103.

¹⁹ Tağızadə, A.Z. XX əsr Azərbaycan musiqisi (məqalələr toplusu) / A.Z.Tağızadə. – Bakı: Elm və təhsil, – 2011. – 372 s

²⁰ Qafarova, Z.H. Azərbaycan xor musiqisində muğam ənənələri // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri elmi məqalələr toplusu / I buraxılış/. – Bakı: ADK, – 1992. – 368 s

²¹ Əliyeva, F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Adiloğlu, – 2004. – 320 s.

²² Махмудова Гюльзар Рафик кызы. остинатности в творчестве азербайджанских композиторов [Текст]: Дис.д-ра. искусствоведения: 17.00.02. Бак. Музыкальная. акад. -Б., 2007.- 457 с.

²³ Мазель, Л.А. О мелодии / Л.А.Мазель. – Москва: Гос.муз.изд., – 1952. – 300 с.

²⁴ Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы / В.А.Цуккерман. – Москва: Музыка, – 1980. – 295 с..

²⁵ Способин, И.В. Музыкальная форма / И.В.Способин. – Москва: Музыка. – 1984. – 400 с.

²⁶ Тюлин, Ю.Н. Стрoение музыкальной речи / Ю.Н.Тюлин. – Ленинград: Музгиз, – 1962. – 208 с.

²⁷ Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н.Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, – 2001. – 367 с..

²⁸ Грубер, Р.И. История музыкальной культуры т.1 / Р.И.Грубeр. – Москва-Ленинград: 1941. – 578 с.

Основные положения, выносимые на защиту

- преобладание в развитии китайской музыкального искусства, как части китайской музыкальной культуры
- сохранение наиболее существенных характеристик китайской традиционной музыки на современном этапе развития, в том числе, в произведениях для фортепиано современных китайских композиторов
- влияние стилистических черт китайской традиционной музыки на стилистические особенности современной фортепианной музыки композиторов КНР
- значительность роли китайской традиционной музыки в фортепианных опусах вне зависимости от жанра, формы и объёма музыкального произведения
- разнообразие индивидуального композиторского подхода в решении вопроса включения традиционной музыки в развитие фортепианного сочинения
- отражение в фортепианных произведениях китайских композиторов стилистических черт сочинений традиционной музыки, принадлежащих к различным жанрам

Научная новизна исследования. Бурно развивающееся в современной китайской музыкальной культуре фортепианное композиторское творчество всё чаще привлекает внимание музыковедов в качестве предмета исследования. Вместе с тем, как мы указали выше, практически все эти научные работы посвящены отдельным жанрам фортепианной музыки, либо отдельно фортепианному творчеству того или иного китайского композитора. Будучи важным вкладом в процесс развития научной мысли, посвящённой фортепианной музыке Китая, эти работы не отражают в полной ту проблематику, которая находится в центре внимания в представленном научном исследовании. Научная новизна настоящей диссертации заключается в том, что в ней впервые в качестве цели обозначено изучение роли и значения китайской традиционной

²⁹ Ливановой, Т.Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом / Т.Н.Ливановой – Москва: Музыка, 1981. – 238 с

музыке в фортепианных произведениях композиторов КНР. Таким образом, в данной научной работе впервые объектом исследования становятся разнообразные формы бытования китайской традиционной музыки в различных жанрах фортепианных сочинений. Отметим, что материалом для исследования послужили фортепианные опусы, принадлежащие наиболее ярким представителям китайского композиторского творчества.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что в ней впервые подробно исследуется цикл фортепианных обработок Чжан Чжао. Кроме того, впервые в рамках представленной диссертации фортепианные произведения китайских композиторов подвергаются анализу с позиции роли и значения в них традиционных музыкальных китайских сочинений. Также впервые в рамках представленного научного исследования осуществляется попытка обобщить и выявить стилистические черты, присущие фортепианным произведениям композиторов КНР, написанных в разных жанрах и формах.

Практическая значимость настоящего исследования заключается в возможности использования полученных в ней научно обоснованных выводов и результатов исследования в качестве материала для дальнейшего изучения фортепианной музыки китайских композиторов. Кроме того, данный материал может служить источником информации для всех, кто интересуется современной китайской фортепианной академической музыкой, а также служить вспомогательным материалом в учебных курсах по истории классической музыки в КНР.

Апробация работы. Диссертация была обсуждена и одобрена на заседании кафедры «История музыки» Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли и была рекомендована к защите.

Основные положения и определённые выводы исследования автором были изложены в статьях,

опубликованных на страницах периодических научных изданий (отечественных и зарубежных), рекомендованных Высшей Аттестационной Комиссией, а также в материалах международной и республиканских конференций.

Название учреждения, в котором выполнена диссертация. Представленное диссертационное исследование выполнено на кафедре «История музыки» Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Объем структурных разделов диссертации и общий объём работы в знаках. Диссертация состоит из введения, двух глав, шести параграфов, заключения, приложения, а также списка использованной литературы. Объём структурных частей диссертации: введение – 9 страниц (13712 знаков), Глава I – 32 страницы (51761 знаков), Глава II – 77 страниц (128850) и заключение – 13 страниц (20071 знаков). Общий объём – 133 страницы (216046 знака).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении раскрываются актуальность темы исследования, а также степень её научной разработанности; сформулированы цель и задачи диссертации, её научная новизна; представлены методология исследования и основные положения, выносимые на защиту, определены теоретическая и практическая значимость исследования, её апробации, а также освещены вопросы структуры и объема диссертации.

Глава 1 «Обзор исторического развития музыкального искусства Китая от древности до современности» освещает основные этапы исторического развития музыкальной культуры и искусства Китая с древности до современности с выявлением её основных характеристик, имеющих определяющее значение в композиторском творчестве КНР на современном этапе. Глава 1 состоит из трёх параграфов.

Параграф 1.1. «Общая характеристика и основные этапы развития китайской музыкальной культуры в период Древности и Средневековья» посвящён вопросам формирования

и исторического преобразования традиционного китайского музыкального искусства. В процессе исследования древнего и средневекового этапов развития китайской музыкальной культуры и искусства нами определены наиболее существенные достижения и завоевания китайской музыки, имеющие ценность и в настоящем. При этом богатство и разнообразие китайских музыкальных традиций оказало существенное влияние на всё последующее развитие музыкального искусства Китая, в том числе на композиторское творчество.

Параграф 1.2. «Традиционные музыкальные инструменты Китая» направлен на исследование богатства и своеобразия традиционного китайского музыкального инструментария. По мнению исследователей, а также согласно историческим источникам в эпоху Древнего Китая количество бытовавших на тот момент традиционных музыкальных инструментов доходило до тысячи, при том, что самый древний из них имеет возраст свыше 8000 лет. При этом музыкальное искусство Китая не только сумело сохранить многие из музыкальных инструментов древности, но и также развить науку об этих инструментах. Согласно теории китайских учёных, живших в древности, классификация традиционных инструментах осуществлялась на основе материала, из которого был изготовлен тот или иной инструмент. Всего таких материалов и, как следствие, категорий или классов музыкальных инструментов, было восемь. Это металл, камень, шёлк, бамбук, тыква, глина, кожа и дерево.

С точки зрения западной классификации музыкальных инструментов самую большую группу традиционных музыкальных инструментов Китая составляют струнные, среди которых имеются и щипковые, и смычковые. Всего насчитывается около 30 видов струнных инструментов.

Наиболее популярными китайскими щипковыми струнными инструментами следует считать как цинь, пипа и сэ. Среди смычковых струнных инструментов, общее название которых – ху, имеются инструменты эрху, сыху, баньху, цзиньху и др.

Духовая группа представлена такими инструментами, как сяо (продольная флейта), пайсяо (многоствольная флейта пана), чи и ди – поперечные флейты, а также сона – инструмент с двойной тростью. Среди язычковых духовых инструментов следует назвать шэн и сюнь, а среди ударных – яогу (род тамбурина), баньгу (односторонний малый барабан), бочжун (род колокола, подвешенного на перекладине), бяньчжун (набор чжунов – колоколов, образующих определённый ладовый звукоряд).

Изучение китайских народных инструментов продемонстрировало их тембровое и структурное богатство и своеобразие, а также древность происхождения.

Параграф 1.3. «Формирование и развитие академического музыкального искусства Китая в XVIII-XX веках» представляет исследование одного из важнейших этапов в развитии китайской музыкальной культуры, связанного с процессом возникновения в Китае классического музыкального искусства. В XVIII-XIX вв. в Китай проникают европейские влияния, особенно усилившиеся на рубеже XIX-XX вв., когда знакомство с европейской музыкальной культурой происходит главным образом через Японию. Появляются первые китайские музыканты, играющие на европейских инструментах, оркестры европейского типа и первые китайские издания произведений классической европейской музыки.

В начале XX века, когда возникло широкое просветительское движение во всех областях культуры, музыку начали изучать в китайских учебных заведениях. В целом в истории Китая начало XX века – это период, когда в традиционную жизнь китайского народа всё активнее и активнее стали проникать элементы жизни так называемого «западного образца», что привело к существенным изменениям во всех сферах жизнедеятельности китайского общества, в том числе в области музыкальной культуры и искусства.

Первым композитором в Китае, обратившемся к опыту сочинения музыки для фортепиано на основе западной музыкальной традиции, был Чжао Юаньен (1892-1982). Его

самый первый музыкальный опус был написан в 1913 году и являлся обработкой для западного инструмента фортепиано традиционной китайской песни «Huabanban Xiangjianglang». Однако это произведение так и не было опубликовано. В историю академического композиторского творчества Китая вошли два других сочинения композитора, созданных им чуть позднее, в 1914 и в 1917 году соответственно. Это фортепианные пьесы «Марш мира» и «Дайчэн», многими своими музыкальными характеристиками буквально символизирующие этап становления академического музыкального искусства в Китае.

Анализ данного этапа развития китайской музыкальной культуры выявил приверженность китайского народа своим музыкальным традициям и одновременно открытость новым веяниям, позволившим академической музыке КНР стать органичной частью мировой классической музыки.

Глава 2 «Стилистические черты фортепианных произведений китайских композиторов в классических жанрах и в жанре обработки» посвящён подробному анализу сочинений для фортепиано композиторов Китая, связанных со стилистикой произведений китайской традиционной музыки. Глава 2 состоит из трёх параграфов, каждый из которых содержит исследование фортепианных опусов, написанных в определённых жанрах и формах.

Параграф 2.1. «Характеристика фортепианных миниатюр в жанре обработки» представляет собой исследование пяти пьес для фортепиано, написанных разными композиторами в жанре обработки: «Флейта пастушка» Хью Льютинга, «Шанданданский цветок расцветает ярко-красным», «Река Люян», «Сотня птиц Чаофен» Ван Цзяньчжуна и «Сиянсяогу» Ли Инхая.

Анализ фортепианной миниатюры «Флейта пастушка» композитора Хью Льютинга демонстрирует наиболее типичные музыкальные качества, характерные для современных фортепианных произведений китайских композиторов. В поисках путей синтеза европейской академической и китайской

народной традиций большинство композиторов Китая, опираясь на формы и структуры, созданные в западном композиторском творчестве, наполняют их национальными интонациями, сформировавшимися на основе национальной же ладотональной системы.

Исследование пьесы для фортепиано «Шанданданский цветок расцветает ярко-красным» композитора Ван Цзяньчжуня демонстрирует стилистические особенности указанного произведения. Развитие пьесы «Шанданданский цветок расцветает ярко-красным» направлено на постепенное и последовательное преобразование главной темы в сторону её отхода от первоначального образного и музыкального воплощения. В процессе преобразования темы народной песни композитор задействует все выразительные средства, на каждом следующем этапе выявляя различные грани образного и музыкального содержания китайской народной песни. Данная пьеса насыщена различными исполнительскими техническими приёмами. Композитор демонстрирует с одной стороны полное владение разнообразными видами современной фортепианной техники, с другой, возможность воплощения средствами фортепиано выразительных особенностей традиционной китайской музыки.

Анализ фортепианной пьесы «Река Люян» Ван Цзяньчжона освещает стилистику данного произведения. В пьесе Ван Цзяньчжон опирается на классическую европейскую форму. Фактурные решения в вопросе обработки песни также близки классическим европейским традициям. Вместе с тем композитор в своём стремлении максимально сохранить близость народной песни не меняет ладовое своеобразие произведения, дополняя его оригинальностью гармонических решений. Особо следует отметить большую роль звукоизобразительных приёмов в развитии данного произведения.

Исследование фортепианной пьесы «Сотня птиц Чаофен» Ван Цзяньчжона» раскрывает своеобразие музыкального языка и формы данного сочинения. Развитие этой пьесы

демонстрирует целую палитру приёмов развития и методов обработки оригинального фольклорного материала. Живописный тип программности, связанный с отображением в звуках природных образов, открывает для автора большие перспективы в использовании в произведении всех выразительных возможностей фортепиано. Кроме того, в фортепианном изложении легко заметить стремление автора передать в ряде эпизодов своеобразие звучания народного произведения так, как оно бы могло прозвучать в исполнении оригинальных китайских народных инструментов. В то же самое время Ван Цзяньчжон не чуждается приёмов, типичных именно для фортепианного изложения в традициях западной академической музыки. Тем самым автор стремится выявить в народном тематизме новые выразительные краски. В результате композитор на основе народного произведения создаёт большое развёрнутое фортепианное сочинение, характеризующееся не только разнообразием выразительных приёмов, но и богатством задействованных технических средств.

Анализ музыкального языка фортепианной пьесы Ли Инхая «Сиянсяюгу» («Сяо барабаны в сумерках») направлен на раскрытие стилистических особенностей данного сочинения. В этой пьесе яркое претворение находит тенденция средствами фортепиано изобразить своеобразие звучания традиционных национальных инструментов Китая. Композитор с первого и до последнего звука выразительными средствами чуждого для китайской традиционной культуры музыкального инструмента стремится передать особенности звучания флейты Сяо и барабанов.

Параграф 2.2. «Истоки китайской традиционной музыки в циклических фортепианных произведениях» представляет исследование двух циклов фортепианных пьес: цикл фортепианных обработок Чжан Чжао и цикл «Пять народных песен Юньнани» Ван Цзяньчжона.

В рамках исследования «Цикла фортепианных обработок композитора Чжан Чжао» осуществляется подробный анализ всех пьес, вошедших в данный цикл. В каждой из двадцати

фортепианных пьес цикла Чжан Чжао находит свой метод демонстрации и развития традиционного музыкального напева. Вместе с тем есть определённые стилистические особенности, характеризующие все части цикла. Во-первых, каждая фортепианная пьеса предельно лаконична. Очень часто изложение музыкального материала ограничивается пределами всего одной или двух страниц. Основным методом развития становится оstinatное повторение темы в изменяющемся фактурном, регистровом, реже ладотональном или ладогармоническом окружении.

Анализ цикла «Пять народных песен Юньнани» композитора Ван Цзяньчжона» раскрывает стилистические особенности пяти обработок народных песен, вошедших в цикл. Анализ этого фортепианного цикла продемонстрировал ряд стилистических особенностей композитора и его авторскую трактовку жанра фортепианной обработки. Это максимально бережное отношение к оригинальным мелодиям. Ни один элемент музыкального языка композитора не затмевает неповторимую красоту и своеобразие народных мелодий. Фактура во всех пьесах цикла прозрачна, не перегружена излишними дополнениями. При этом появление каждой детали музыкального языка обусловлено конкретным образным содержанием той или иной пьесы.

Параграф 2.3. «Значение китайской традиционной музыки в фортепианных произведениях крупных форм» содержит анализ фортепианных сочинений разных жанров: пекинской оперы, сонатины и фортепианного концерта. Исследованию каждого жанра посвящён отдельный раздел параграфа.

При изучении стилистики Пекинской оперы в фортепианном произведении «Пи Хуан» (“Pi Huang”) Чжан Чжао мы смогли обнаружить, что несмотря на то, что данное сочинение предназначено для исполнения на фортепиано, композитор в её стилистике сознательно старается избегать сугубо фортепианной звучности. Более того, развитие всех элементов музыкального языка произведения направлено на

максимально точную передачу особенностей звучания оригинального жанра Пекинской оперы. Поэтому неслучайно, что в развитии музыкального материала данного произведения участвует широкий диапазон, представленный всеми регистрами, а также обогащённый многосложной и разнообразной фактурой, в рисунке которой нередко можно обнаружить имитацию звучания тех или иных китайских народных инструментов и в первую очередь ударных. Структура этого произведения также целиком опирается на особенности формообразования Пекинской оперы.

При изучении вопроса интерпретации классических структур китайскими композиторами нами были выявлены ряд стилистических параметров. Программность Первой части сонатины Ван Лисаня, как и всей сонатины, связанный с картинными пейзажами и тяготением к изобразительности диктует определённые особенности в решении драматургии сонатной формы. Ван Лисань сохраняет принцип тонального противопоставления главной и побочной партий в экспозиции и их тонального объединении или сближения в репризе. Также автор опирается на традиционную структуру сонатной формы, состоящей из экспозиции, разработки и репризы. Вместе с тем очень многое в данной сонатной форме нетипично для классического сонатного аллегро. Это непривычно малое место, которое занимает разработочность, а также отсутствие драматургического контраста между главной и побочной партиями. Опора внутреннего развития каждого из разделов на чёткие замкнутые структуры, что может свидетельствовать о признаках элементов формы рондо-сонаты.

Кроме того, большинство элементов музыкального языка с начала и до конца развития остаются стабильными. Это фактура, диапазон, метрическая и интонационная основа. Фактически единственным элементом, претерпевающим существенные изменения является ладотональная основа.

Анализ фортепианного концерта «Айлао Рапсодии» композитора Чжан Чжао демонстрирует стилистические особенности данного произведения. Фортепианный концерт

«Айлао Рапсодии» сочетает в себе признаки классических образцов концертного жанра прошлого и настоящего, а также стилистические черты китайского национального музыкального искусства. Традиционным для жанра фортепианного концерта в этом произведении является состав исполнителей. Это фортепианное соло и парный состав симфонического оркестра. Для структуры своего произведения композитор Чжан Чжао избирает одночастную форму. Важной данью классической традиции в этом произведении становится включение композитором в его структуру раздела каденции солиста в последней трети произведения. При этом в области элементов музыкального языка композитор сохраняет максимальную близость произведениям традиционного музыкального искусства Китая.

Заключение содержит результаты научного исследования.

Цель исследования обусловила появление ряда задач, которые мы стремились решить в процессе исследования.

На первом этапе основными задачами для нас стали определение основных характеристик китайской традиционной музыки, как неотъемлемой части музыкальной культуры и искусства Китая и осуществление исторического обзора развития традиционного музыкального искусства Китая с тем, чтобы выявить наиболее древние и стабильные его элементы, на которые время оказало наименьшее влияние

В качестве таковых нами были выявлены три основополагающих качества, характеризующих не только музыкальную, но и совокупно всю культуру и искусство китайской цивилизации. Это древность, непрерывность и, как следствие преемственность в развитии культуры Китая. Эти три характеристики прочно связаны между собой, а все вместе они способны отразить характер китайской культуры на современном этапе её развития.

Ещё один важный фактор, определяющий характер китайской цивилизации – это её полиэтничность. С этой точки зрения вся музыка Китая – это совокупность музыкального искусства, созданного различными этносами, которые в разное

время составляли часть китайской цивилизации. При этом, опираясь на мнение авторитетных исследователей, мы можем с уверенностью говорить об относительной целостности китайской музыки не только в исторической перспективе, но и в этнических корнях составляющих китайских народ национальностей. Поскольку определяющее значение для родства между этносами имеют факторы экологических условий, а также контактов этносов между собой.

Вместе с тем, вновь опираясь на солидные научные исследования, мы обращаем внимание на существенное отличие, имеющее место между так называемыми северной и южной музыкальными школами Китая. Различие это проявляется в таких важных областях, как тематика, инструментарий, средства выразительности и в первую очередь, интонация, ладовая основа, ритмическое своеобразие. Как следствие, в зависимости от того, к традиционному произведению какой школы – северной или южной – обратился композитор, создавая своё фортепианное сочинение, можно предположить характер всех тех параметров, о которых мы сказали выше.

Таким образом, произведения китайской традиционной музыки можно охарактеризовать с позиции их относительной исторической и этнической близости, но определённом различии в связи с принадлежностью к северной или южной музыкальной школе. В связи со сказанным, будучи основой в создании большинства фортепианных сочинений китайских композиторов, традиционные сочинения оказывают влияние на характер этих сочинений, в том числе в тех позициях, о которых сказано выше.

Неотъемлемой частью изучения традиционного музыкального искусства Китая в рамках представленного научного исследования стало освещение особенностей традиционных музыкальных инструментов Китая, тембр и приёмы исполнительского искусства которых в значительной степени повлияли на стилистику китайских фортепианных произведений. В решении этой задачи мы обозначили основные

характеристики китайских музыкальных инструментов, что позволило нам в процессе анализа применить свои знания для выявления влияния стилистики музыкального инструментария Китая на музыкальный язык фортепианных для фортепиано.

Одним из важных этапов нашего исследования стало рассмотрение путей формирования и развития фортепианной музыки в КНР в контексте адаптации в Китае академического музыкального искусства Запада

Хорошо известно, что исторически первыми образцами фортепианных миниатюр в китайском композиторском творчестве, являются две пьесы для фортепиано, созданные ещё в начале XX века композитором Чжао Юаньенем. Каждая из них ознаменовала собой два возможных пути развития фортепианного творчества в формирующемся академическом музыкальном искусстве Китая. «Марш мира» стал примером буквального подражания западному музыкальному искусству. «Дайчэн» представляет собою полную противоположность первому опусу. Совокупные стилистические особенности пьесы «Дайчэн» имеют большое значение с точки зрения того, что всё дальнейшее развитие фортепианного композиторского творчества в Китае, будет опираться на подобные творческие методы. В этих пьесах классический структурный каркас, заимствованный из европейской музыкальной традиции, композиторы КНР наполняют типичными элементами китайской музыки устной традиции. Отметим, что аналогичный или близкий к нему творческий метод, в целом, характерен для большинства национальных композиторских школ, в том числе для национальной композиторской школы Азербайджана.

Большей частью представленного исследования является анализ созданных на разных этапах развития фортепианных произведений китайских композиторов, направленный на выявление роли и значения китайской традиционной музыки в фортепианных произведениях композиторов КНР. В этой связи мы обратились к анализу сочинений в разных жанрах.

В жанре обработки в рамках исследования мы продемонстрировали анализ пяти фортепианных миниатюр. Это

три сочинения Вана Цзяньчжуна «Шанданданский цветок расцветает ярко-красным», «Река Люян», «Сотня птиц Чаофен», а также пьесы «Флейта пастушка» композитора Хью Льютинга и «Сиянсяогу» композитора Ли Инхая.

Здесь можно выделить два основных направления. Первое направление – это фортепианные миниатюры, в которых обработке подвергаются вокальные произведения. Второе направление – это пьесы для фортепиано, в которых тематическим материалом обработки становятся инструментальные сочинения китайской традиционной музыки.

К произведениям первого типа относятся пьесы «Шанданданский цветок расцветает ярко-красным» и «Река Люян» Вана Цзяньчжуна, а также «Флейта пастушка» Хью Льютинга. Между этими сочинениями существует ряд общих стилистических особенностей.

Первое – это форма произведений. В основе развития каждой из трёх пьес лежит трёхчастная структура, по-разному интерпретированная.

Второе – это использование полифонических приёмов, нехарактерных для китайской традиционной музыки и воспринятых композиторами из европейского академического музыкального искусства.

В целом, главным методом преобразования музыкального материала в фортепианных миниатюрах в жанре обработки народной песни является фактурное преобразование. Композиторы в своих обработках стремятся максимально сохранить узнаваемые мотивы народных песен, при этом поместив их в новые тембровые условия. Широкий диапазон фортепиано становится для авторов хорошей возможностью перемещать тему той или иной песни в разные регистры, создавать контраст изложения, переходя от прозрачной фактуры к плотной и наоборот. Для китайских музыкантов подобный метод становится хорошим инструментом для выявления новых красок и выразительного потенциала, заложенного в китайских народных песнях. Параллельно с этим композиторы в процессе развития своей фортепианной пьесы, как правило,

демонстрируют разнообразные приёмы фортепианной техники, адаптированные ими к стилистическим особенностям китайской традиционной музыки.

При этом очень важно отметить стремление китайских композиторов сохранить в своих фортепианных опусах ладотональное своеобразие избираемой ими народной песни. Все без исключения фортепианные обработки народных песен характеризуются сохранением оригинальной ладотональной основы, что не исключает ладотональное разнообразие, благодаря, в первую очередь, смене тоники. Как правило, её смена осуществляется в связи с переходом к новому разделу. Изменение ладовой основы, как и включение чуждых основному ладу альтерированных звуков, менее характерно для фортепианных обработок. Кроме того, в области гармонического языка типичные для европейского музыкального искусства аккорды терцовой структуры встречаются существенно реже, чем созвучия, в составе которых преобладают секундовые, квартовые или квинтовые сочетания.

К образцам фортепианных миниатюр второго типа относятся пьесы «Сотня птиц Чаофен» Вана Цзяньчжуна и «Сиянсяогу» Ли Инхая. Главным отличием этих фортепианных пьес является то, что одним из основных творческих методов здесь становится имитация на фортепиано типичных приёмов игры, а также тембрового звучания китайских традиционных музыкальных инструментов. Помимо данной общей стилистической особенности, названные две пьесы объединяет структура, опирающаяся на сквозное развитие на основе на чередовании многочисленных эпизодов.

Не менее важной задачей представленного исследования было выявление на основе подробного анализа стилистических черты китайских фортепианных произведений, написанных в циклических формах. В этой связи мы обратились к изучению цикла фортепианных обработок композитора Чжан Чжао и цикла «Пять народных песен Юньнани» композитора Ван Цзяньчжона.

Анализ цикла фортепианных обработок Чжан Чжао продемонстрировал стремление автора сохранить в обработке максимально близкое к оригиналу звучание тематического материала, а также раскрыть всю палитру выразительного потенциала тематизма в каждой конкретной пьесе. С этой целью композитор избирает в качестве главных средств преобразования оригинального источника фактурные и регистровые изменения, то есть те средства, которые способствуют сохранению исходного материала в неизменности. Форма пьес в цикле опирается на двукратное проведение темы и небольшой заключительный раздел.

Анализ фортепианного цикла «Пять народных песен Юньнани» Ван Цзяньчжона продемонстрировал также очень бережным и деликатным отношением художника к оригинальному источнику. На первый план выходят средства фактурного и отчасти ладогармонического преобразования, осуществляющего за счёт включения в произведения с пентатонной основой звуков, не входящих в основной звукоряд лада. При этом выбирая метод обработки для той или иной песни, автор исходит из художественного образа произведения, стремясь средствами, казалось бы, чуждого инструмента фортепиано углубить и обогатить этот образ. Так, в пьесе «С братом» основой обработки становится диалог музыкальных голосов, как олицетворение общения двух близких, родственных друг другу людей. В пьесе «Угадай мелодию» образ игры-загадки, заложенный в песне, композитор передаёт при помощи такого приёма, как хроматическое перекрашивание звука, что подчёркивает скерциозный характер оригинальной мелодии. Чтобы передать горный пейзаж, как главный образ пьесы «Песня горы», композитор прибегает к очень ярким средствам звукоизобразительности, создающим ощущения простора, высоты и эффекта эха. Наконец, в пьесе «Огни Дракона» главный художественный образ передан автором через яркие, контрастные музыкальные краски.

На заключительном этапе исследования мы обратились к анализу фортепианных сочинений крупных форм для того,

чтобы обозначить в них роль китайской традиционной музыки. При этом в рамках этого анализа мы исследовали жанры и китайские, и классические.

В изучении стилистики Пекинской оперы в произведении «Пи Хуан» (“Pi Huang”) Чжан Чжао мы определили, что композитор стремится сохранить жанровую природу китайской оперы в фортепианной звучности. С этой целью автор средствами фортепиано передаёт неповторимое звучание оркестра Пекинской оперы и, особенно, его ударной группы. Композитор также сохраняет структурную организацию оперы, построенной на свободном чередовании контрастных эпизодов. При этом обнаруживается влияние некоторых особенностей классических музыкальных структур, в частности наличие вступительный раздел и коду, организующую с первым разделом тематическую арку.

Объектами анализа в вопросе изучения классических жанров в творчестве китайских композиторов для нас стали сонатина Ван Лисаня и фортепианный концерт «Айлао Рапсодии» Чжан Чжао.

Сонатина Ван Лисаня близка романтической традиции благодаря программности. Каждая часть сонатины имеет название, связанное с образами природы. Отсюда большая роль элементов звукоподражания, иллюстративности. Сохранив структуру и принцип тонального противопоставления главной и побочной партий в экспозиции и их тонального объединении в репризе, автор трансформирует классическую форму в соответствии с её образным содержанием, а также с особенностями музыкального языка, имеющими прочную связь с китайской традиционной музыкой.

Анализ фортепианного концерта Чжан Чжао показал, что композитор сохранил все жанровые признаки классического инструментального концерта, в том числе каденцию и некоторые классические формы. При этом стилистические черты музыкального языка концерта, особенно его интонационная и ладовая основы прочно опираются на характерные признаки китайской традиционной музыки. Всё это

позволяет характеризовать данный концерт, связавший в себе воедино классические и национальные традиции, как яркий образец академического жанра в китайском композиторском творчестве.

Таким образом в создании фортепианных произведений вне зависимости от жанра и формы китайские композиторы сохраняют прежде всего особенности музыкального языка, присущие традиционным музыкальным сочинениям Китая. Это интонационный словарь, ладотональную основу, ритмическое своеобразие и, нередко, особенности звучания китайской музыки на фортепиано. В жанре обработки композиторы сохраняют максимальную близость и узнаваемость песен и инструментальных произведений. Тематизм таких сочинений обычно целиком цитирует оригинальный источник.

В результате значение традиционной музыки Китая в фортепианных сочинениях китайских композиторов определяется двояко. С одной стороны традиционные произведения служат полноценным тематическим материалом для фортепианных сочинений в жанре обработки. С другой стороны в произведениях для фортепиано классических жанров китайские композиторы опираются на все характерные выразительные средства традиционной музыки.

Список научных трудов автора, опубликованных по теме диссертации:

1. Чень Цяньцю. Фортепианная пьеса «Пастушья свирель» композитора Хе Лютин в контексте основных тенденций фортепианного композиторского творчества в КНР // *Müasir Azərbaycan Bəstəkarı və zaman Bakı Azərbaycan*, - 11-12 aprel, - 2019, - с. 35-44.
2. Чень Цяньцю. Çin bestecisi van Tzancün'ün “şandandan çiçeği kırmızı çiçekler” piyano eserinde halk türkülerinin işleme geleneği // *5.Uluslararası Müzik Ve Dans Kongresi - Ankara*, Türkiye, - 22-26 iyul, - 2019, - с. 35-39.
3. Чень Цяньцю. Фортепианный концерт «Айлао Рапсодии» композитора Чжан Чжао как образец академического жанра

- в китайском композиторском творчестве // Musiqışünaslıđın Aktual Problemləri Bakı Azərbaycan, - 4-5 dekabr, - 2019, с. 26-32.
4. Чень Цяньцю. Стилистические особенности жанра обработки в фортепианном творчестве Чжан Чжао // - Киев, Украина, Вестник Киевского национального университета культуры и искусств - 2020, - 2(3), - с. 189-203 .
 5. Чень Цяньцю. Пять народных песен Юньнани композитора Ван Цзяньчжона // – Баку: Sənət Akademiyası, - 2021 1(13), - с. 32-38
 6. Чень Цяньцю. Жанр обработки в творчестве Ван Цзяньчжона на примере фортепианной пьесы «Река Люян» // – Баку: Musiqi Dünyası, - 2021 2(87), - с. 58-63.
 7. Чень Цяньцю. Своеобразие музыкального языка фортепианной пьесы Ли Инхая «Сиянсяогу» // 7.Uluslararası Müzik Ve Dans Kongresi – Sakarya, Türkiye 28-30 may, - 2021, - с. 109-115 .
 8. Чень Цяньцю. Разнообразие приёмов развития и методов обработки в фортепианной пьесе «Сотня птиц Чаофен» Ван Цзяньчжона // – Баку: Sənət Akademiyası, - 2022, - 1(16), - с. 145-157
 9. Чень Цяньцю. Отражение стилистики Пекинской оперы в фортепианном произведении «Пи Хуан» Чжан Чжао // – Баку: Musiqi Dünyası, - 2022, - 1(90), с.874-883.
 10. Чень Цяньцю. О лаловой основе китайской фортепианной академической музыки в контексте исторического развития китайской культуры // – Нахичевань: Туси, – 2023, – № 3, (46), – с.175-182

Защита диссертации состоится 30 ноября 2023 года в 14:00 на заседании Диссертационного совета FD 2.36 действующего на базе при Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли

Адрес: AZ1014, г. Баку, ул. Шамси Бадалбейли 98.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Электронная версия автореферата размещена на официальном сайте Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Автореферат разослан по соответствующим адресам 30
октября 2023 года.

Подписано в печать: 26.10.2023

Формат бумаги: 60x84 1/16

Объём: 42 106

Тираж: 70