

Чжу Тин, М. Л. Лукачевская

Аарон Авшаломов и путь развития китайского симфонического искусства. Симфоническая поэма «Хутуны Пекина»

Аннотация

Основная цель статьи — ознакомление научного сообщества с фигурой российско-китайского композитора А. Авшаломова. Обстоятельства истории послевоенного Китая прервали взлёт его популярности. После эмиграции в США имя композитора было запрещено. В статье автор исследует степень проникновения духа китайской эстетики в мышление композитора и делает выводы о природе стилистического синтеза в его творчестве.

Ключевые слова: А. Авшаломов, поэма «Хутуны Пекина», развитие китайского симфонизма, изобразительность в музыке, звуковые картины, акустические эффекты.

Zhu Ting, M. L. Lukachevskaya

**Aaron Avshalomov and path in development of Chinese symphonic art.
Symphonic poem *The Hutongs of Peking***

Summary

The main purpose of the article is to familiarize the scientific community with the figure of the Russian-Chinese composer A. Avshalomov. The circumstances of the history of post-war China interrupted the rise of its popularity. After his emigration to the United States, the composer's name was banned. In the article, the author explores the degree of penetration of the Chinese aesthetic spirit into the composer's thinking and draws conclusions about the nature of stylistic synthesis in his work.

Keywords: Aaron Avshalomov, *The Hutongs of Peking*, the development of Chinese symphonism, pictorial effects in music, sound pictures, acoustic effects.

Статья поступила: 25.02.2020.

Творческое наследие российско-китайского композитора Аарона Авшаломова¹ (1894, Ново-Николаевск — 1962, Нью-Йорк) включает в себя значительный ряд ярких и драматургически оригинальных оркестровых полотен. Вероятно, не будет преувеличением утверждение: лучшие годы его жизни были отданы идее становления китайской школы композиции, формированию нового мышления в профессиональной среде музыкантов. Представления Авшаломова о будущем китайского искусства шли вразрез с тенденцией европеизации, которая, как он считал, стала реально опасной для культуры этой страны. Проникающие на Восток развлекательные музыкальные жанры и технические новшества (граммофонная запись, кинематограф) начали вытеснять национальное искусство — театр и инструментальное исполнительство. Крупные города Китая буквально наводнили джазовые оркестры и группы, из окон домов неслись записи эстрадных звёзд, исполняющих популярные песни на английском и немецком языках. В этой ситуации стала очевидна опасность утраты национальных музыкальных корней, стирания культурной идентичности.

Безусловно, разносторонняя деятельность Авшаломова была направлена на поддержку и развитие китайской музыки. Это стало осмысленной позицией человека, искренне благодарного китайской земле, ставшей для него вторым домом. Именно поэтому он начинает глубоко изучать пласты фольклора, древние лады, жанры, национальный инструментарий. Его интересует китайская эстетика, он осваивает китайский язык. Он не просто перенимает национальные идеи — темы и принципы их развития, но создаёт собственный язык, синтезирующий китайский мелодизм, пентатоническую ладовость с европейскими приёмами гармонизации и формообразования.

Идея создания сочинения, посвящённого жизни старых улочек Пекина, пришла к Авшаломову после его переезда в этот город в 1929 году. Это сочинение, навеянное картинами древнего восточного города, звуками стремительно уходящего в прошлое времени, — один из первых ярких образцов стиля Авшаломова. Несмотря на то, что Аарон Авшаломов уже многое знал о жизни Китая, нигде, кроме Пекина, он не мог видеть столь своеобразную форму городских кварталов — «хутунов». Само это слово, имеющее монгольское происхождение, употребляется только в Китае. Здесь оно до настоящего времени используется для обозначения узких улочек старого города со стоящими по обе стороны дороги рядами одноэтажных строений.

Глухие стены старых низких домов плотно примыкали друг к другу, скрывая в глубине своей жизнь внутренних дворишков. Из площадки внутри каждого двора выходили двери трёх частей строения, где жили, как правило, три семьи. Если хозяин дома был достаточно богат, он мог купить все три части во дворе, в которых жили три его семьи с жёнами и детьми. Но далеко не каждый житель этих улиц был так сказочно богат. Чаще всего здесь жили бедные люди со своими обычными проблемами и простыми радостями. Вся их жизнь — от рождения до смерти — проходила в этих дворах и на улицах города.

Во всех звуках, ежедневно наполняющих хутуны Пекина, Авшаломов слышал особую поэзию и красоту. Желание её запечатлеть, сохранить в памяти привело к созданию необычного по своему замыслу красочного полотна. Первоначально сочинение так и называлось — «Память о хутунах Пекина» (1934), но позже оно было сокращено автором.

Целостный звуковой облик восточного города передан в сочинении возможностями классического состава симфонического оркестра без введения дополнительных национальных инструментов (исключение составляет усиление ударной группы ки-

тайским гонгом). Европейские оркестровые инструменты живописуют звуковую палитру жизни старинных ориентальных кварталов, служат для имитации целого ряда природных явлений — от пения птиц до изображения сил стихии. В результате оригинальной реализации разноплановых звукописных идей создано виртуозное сочинение — прекрасный образец оркестровой инструментовки.

Поэма имеет внутреннее деление на ряд разделов, различных по образным, темповым характеристикам и по типу фактуры. Законченность и красочность звуковых идей позволяет называть эти разделы картинами.

Первый раздел *A-dur* (т. 1–33) занимает примерно десятую часть всей поэмы. Он начинается в темпе *Lento* с прозрачного секундакорда VI ступени без квинтового наполнения, повисающего в вибрирующей оркестровой тишине. Лёгкое дыхание флейтовых секунд, тонкие секундовые созвучия арфы (*non arpeggio*) и пустотные вертикали фортепиано — все эти невесомые краски выбрал автор для создания звукового образа зарождающегося дня. В колышавшемся воздухе, сотканном из дышащих синкопирующих *diminuendo* флейты, появляются первые звуки пекинского утра. Интересен акустический эффект «плывущей» секундовой волны. Наложение секундовых сочетаний мифа в партиях флейт на секунду *ля-си* в фигурациях скрипок предвосхищают эффекты, манившие музыкальную инженерию XX века: возможно, подобные идеи привели к появлению терменвокса или волн Мартенó. Принцип работы автора с музыкальным материалом подтверждает основную эстетическую идею китайской музыки — движение «к пустоте (*сюй*), в которой растворяется смысл», в то время как «западная музыка тяготеет к реальности и создаёт смысл (*и 'и'*)» [4. С. 121].

Несмотря на то, что в нотах выписан размер, автор избегает сильных долей и постоянно изменяет соотношения сильных и слабых метрических единиц, в чём он приближается к представлениям китайцев о свойстве упругости (*таньси*) музыкальной ткани. При помощи

синкопирования, штрихового акцентирования слабых долей, динамических «вилков», направленных на усиление второй или четвёртой доли, Авшаломову удаётся преодолевать ритмические оковы квадратной (4/4) тактовой структуры. Причём в «оживлении» жёсткой метроритмической сетки участвуют все пласты фактуры, внося импровизационность и непрерывность жизненного тока в медленный раздел *Lento*.

Авшаломов мыслит длинными мелодическими линиями, выстраивающимися в соответствии с логикой гармонических последовательностей. Отдельные оркестровые партии представляют собой лишь часть картины, складывающейся из фантастических акустических «пазлов». Перетекание мелодии в родственные тембральные краски на протяжении единой фразы даёт возможность расширения спектра красочности. Этот принцип так напоминает принятые в Китае эстетические нормы и критерии беспредельности и красоты: «Во времени нужно избегать излишней прямоты (*чэюи*), основа — это *цюй* (изгиб), воплощающий, например, текучее (*ю*) движение по орбите; закруглённое (*юань*) построение композиции; поворачивание (*чжуань*) и излом (*чэюэ*) как связанные переходы» [5. С. 423]. Вздохи валторновой интонации «пробуждают» ответ гобоя, которому вторит флейта (т. 5–9).

Контрастность функций отдельных оркестровых групп требует от автора филигранной проработки фактуры, поскольку партии каждой подгруппы инструментов постоянно имеют абсолютно несовпадающие выразительные задачи: звукоизобразительные и пространственно-акустические. В качестве примера такого многослойного «фона» приведём партию первых скрипок, повторяющих прозрачную остинатную фигурацию, почти ощутимо передающую колебания воздуха (т. 5 и далее). Постепенно с пробуждением красок «дня» в этой тембровой линии появляется штриховое дублирование, что создаёт иллюзию насыщения воздушного пространства картины.

В это же время вторые скрипки и альты при помощи коротких волн *crescendo* и *diminuendo*,

исходящих от синкопирующих созвучий, создают пространственную перспективу. Объёмность звуковой картины достраивают виолончели и контрабасы, выполняющие задачу удержания долгих вертикалей, близких фортепианной педали. Принципы гармонизации в этом разделе очень важны, поскольку вся вертикаль сложных многоцветных мелодий располагается именно на европейской ладо-гармонической основе.

На нескольких ярусах сложного звукового фона автор, как правило, располагает надстройку — яркие изобразительные эффекты. К примеру, в первой картине — это передача звуков, сопровождающих появление солнца. Дважды слышатся крики петуха, (приглушённые краски трубы *con sordino*) и разбуженных им птиц: тембр валторны (утка) и флейты *piccolo* (соловей). Обратим внимание на минималистское решение фразы, изображающей «петушиный крик», — два коротких *glissando* на квинтовый интервал с *crescendo* в середине конструкции. У каждого вида перекликающихся птиц свой собственный интонационный, ритмический и динамический рисунок (см. пример 1).

«Голос петуха» пробуждает и арфу. Стремительные взлёты её пассажей похожи на утренние крики торговца, разносящего свой товар. Мерные шаги коротких синкопированных аккордов партии фортепиано, ритмически совпадающие с литаврами *colla bacchetta*, тарелками, тамтамом и дополненные гонгом, передают стук посоха старика, медленно ступающего по мостовой (см. пример 2).

Отметим, что рисунок фактуры быстро меняется, причём ни одна оркестровая партия не дублируется другой тембральной краской. Принцип «перетекания» фигураций от одного инструмента к другому используется очень активно, как в парах: фортепиано и арфа, кларнет и фагот, первые и вторые скрипки, так и в тембровых цепочках: арфа — английский рожок — флейты. Оригинально терпкое звучание восходящих чистых квинт, составленных параллельным движением кларнетов, гобоев и флейт (тт. 29–32) (см. пример 3).

Второй раздел («картина»), обозначенный темпом *Allegretto*, соответствует наступлению дня. Он наиболее значителен по размеру (тт. 34–138) и включает несколько фрагментов, выделенных постепенным нарастанием дви-

1

The musical score consists of seven staves. The top staff is for the flute/piccolo, showing a melodic line with triplets and dynamic markings *sf* and *f*. The second staff is for the clarinet/bassoon, with a melodic line and dynamic markings *fp* and *sf*. The third staff is for the violin/viola, with a melodic line and dynamic markings *mf* and *sf*. The fourth staff is for the cello/double bass, with a melodic line and dynamic markings *mf* and *sf*. The fifth staff is for the trumpet, with a melodic line and dynamic markings *p* and *sf*. The sixth staff is for the trombone, with a melodic line and dynamic markings *p* and *sf*. The seventh staff is for the percussion, with a melodic line and dynamic markings *sf* and *p*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

The image shows a musical score for measures 2 and 3. Measure 2 features four staves: Trombone (Tro.), Percussion (Perc.), Arpeggiator (Ar.), and Piano (Pi.). The Trombone part has dynamics *sf*, *sf*, *sf*, *mf*, and *p*, with glissando markings. The Percussion part includes Tambores (Tam.), Piatto, Gong, and Gong. The Arpeggiator part has dynamics *f* and *sf*, with glissando markings. The Piano part has dynamics *p* and *mf*, with tremolando and *Reo.* markings. Measure 3 features two staves: Arpeggiator (Ar.) and Piano (Pi.). The Arpeggiator part has a dynamic of *mf* and a 6-measure phrase. The Piano part has a dynamic of *mf* and a *cresc.* marking.

жения *Poco piu animato* (тт. 54–71), *Piu mosso* (тт. 71–109) и *Piu agitato* (тт. 109–138). Танцевальные образы становятся всё более динамичными, энергия мелодий и ритмов «пекинских улочек» неуклонно возрастает, будто следуя разгорающемуся солнечному дню.

Мелодия первой темы «картины дня» рождается в варьирующемся вращательном движении по звукам пентатонического звукоряда. Из хорошо известных Авшаломову пентатонических ладов он выбирает лад *шан*, звучание которого в восприятии китайского слушателя должно вызывать совершенно определённые эмоции.

Древние китайцы в своих трактатах много раз описывали колорит пентатонических ла-

дов и эффект, производимый ими в слуховом ощущении людей. Так, поэт династии Западная Хань Хань Ин в книге «Хань ши вай чуань» пишет: «При звуках лада *гун* смягчаются и расширяются сердца людей; при звуках лада *шан* в людях пробуждается искренность и совесть; при звуках лада *цзюэ* в людях пробуждается таинственность и гуманность; звуки лада *чжи* побуждают людей к воспитанию и отрадным действиям; услышав звуки лада *юй*, люди становятся почтительнее и учтивее» [5. С. 53].

Басовая опора на тон G не противоречит национальной колористике звучания. Один диез при ключе должен указывать на ладовую принадлежность темы, но здесь явно нет привычного нам мажорного лада с лежащей в его

основании большой терцией. Басовый тон, постоянно звучащий в партии контрабаса, — это лишь звуковысотный ориентир выстраивающихся пустотных созвучий. Собственно, кроме этой опоры ничто не объединяет разнообразные пентатонические рисунки в отдельных оркестровых партиях. Свободное ритмическое варьирование ступеней пентатоники в разных оркестровых тембрах создаёт эффект присутствия массы людей.

Из отдельных легатных пентатонических интонаций — «линий» и стаккатных «точек» мелодии *Allegretto*, из тонкого, несовпадающего в штриховой и метрической сетке аккомпанемента создаётся прозрачная акустическая ткань, к характеристике которой более всего подходит китайский термин *чжэти* (букв. — сплетённое целое) — сокращённое понятие *фанчэюи тисин* (ткать форму).

В подходе к созданию своей пентатонической оркестровой фактуры Авшаломов приближается к классическому структурному мышлению китайской музыки. Согласно анализу Тун Чжунлана, мелодическое развитие пентатонической музыкальной ткани базируется на различных по значению и функции категориях. Это *дянь* (точка), *сянь* (линия) и *мянь* (плоскость, однонаправленность). В китайской музыке обычно говорят об особом значении категорий *дянь* и *сянь* (точки и линии). В западной музыке китайские музыковеды видят преобладание категории *мянь* (плоскости). Если *дянь* и *сянь* связаны с мелодической линией, горизонталью, то *мянь* — с гармонической вертикалью.

Преобладание *дянь* и *сянь* во многом было связано с импровизационным началом в исполнении китайских инструменталистов. В ансамбле, как правило, играли музыканты, умеющие импровизировать. Различные инструменты в составах старинных ансамблей несли противоположные функции. Вот как об этом говорят народные представления — «скрипка эрху ведёт мелодическую линию, поперечная флейта *дицзы* ударяет по точкам, продольная флейта *сяо* то выходит на первый план, то замирает, лютя *типа* просеивает, лютя *шуанцин*

задаёт темп, цимбалы *янцин* — как крепкий дым» [1. С. 89].

Классический симфонический оркестр здесь, без сомнения, ориентирован на красочность национальных китайских инструментов: партии флейты и кларнета максимально приближены к звучанию поперечной флейты. Эта иллюзия создаётся благодаря агогическим особенностям темы. Активное начало каждой мелодической интонации, акцентированные слабые доли при стремительном развитии динамики, пёстрое разнообразие штрихов, быстро исполняемые трели — всё это напоминает стиль исполнения на этническом инструменте.

Глиссандирующие легатные линии скрипок в эпизоде *Poco piu animato* (т. 54) блестяще имитируют звучание эрху. Одна из красочных находок автора — приём непрерывного глиссандирования на протяжении всей темы, снижающий ощущение температуры строя (см. пример 4).

Обратим внимание: *glissando* и *vibrato* в китайском музыковедении долго считались привнесёнными, чуждыми элементами, не свойственными музыкальному искусству. Находка Авшаломова была очень смелой для восприятия китайского слушателя. Уже значительно позже этот звукоподражательный приём будут использовать китайские композиторы Хэ Чжаньхао, Чэньган, Чжэн Лу, Ма Хунъе в Концерте для скрипки с оркестром «Лян Шаньбо и Чжу Интай».

Постепенное ускорение темпа приводит к яркому фрагменту *Piu mosso* (т. 71). Этот фактурный элемент был гордостью Авшаломова, его акустическим открытием. При помощи очень коротких свистящих фигураций, переходящих поочерёдно из партии флейт к гобоям и кларнетам, он передал необычный характерный звук, который не раз слышал на пекинских улочках. Этот звук производил прибор, похожий на трещотку, который носили с собой китайские цирюльники. Свист этих трещоток, призывающих воспользоваться услугами мастера, выполнял функцию рекламы парикмахерских услуг (см тт. 86–88). Отметим: все

перечисленные картины — это блестяще реализованные авторские задумки. Городской расцвет с криком петуха и пением птиц, трещотка парикмахера, похоронная процессия, буддийский монах — об этих пекинских картинах Аарон рассказывал своим коллегам, ожидающим появления оригинального симфонического сочинения (см. пример 5).

Множество оригинальных акустических эффектов, образная контрастность, блестящее

владение оркестровой инструментовкой и чётко огранённая форма сочинения формируют блестящий концертный облик симфонической поэмы. Эффектная кода *piu agitato* замыкает вторую картину сочинения.

Третий раздел — *Lento e grave* — картина похоронной процессии, проходящей по улице в полдень. В Пекине ритуальные проводы, как правило, растягивались в долгое шествие, поскольку по традиции оркестр, сопровождаю-

4

5 **Poco piu animato** (♩=120)

Vni I. *f* al Ponticello

Vni II. *f* al Ponticello

Vle. *pizz.* *div. f* *pizz.* *f*

Vc. *pizz.* *mf*

5

Perc. Tamb.

Xil.

Cel.

Ar.

Pi.

щий тело умершего, должен был пройти по множеству узких улиц. Последняя дорога умершего, по поверию, давала ему ещё раз видеть дорогие ему места и близких ему друзей. Похороны старых людей были отчасти похожи на праздник — семье умершего дарили подарки и деньги, похоронная музыка в таком случае не была трагичной и родственники устраивали для близких праздничное застолье. Если умирал молодой человек или ребёнок — оркестр исполнял пугающую заунывную музыку.

Музыка *Lento e grave* создана под впечатлением такой трагической процессии. Отметим, именно в Пекине Авшаломов мог застать традиционную форму китайского похоронного обряда, поскольку этот город был средоточием власти китайского императора и здесь более всего почиталось соблюдение культа. На юге или востоке Китая форма ритуала значительно отличалась.

Ударная группа, включающая барабаны, литавры и гонг, воспроизводит грозный маршевый ритм с дробью и динамическими раскатами на фоне вибрирующей малой секунды в динамике *ffff* (указание *fortissimo possibile*) всей струнной группы. Однако в этой музыке нет романтической действенной эмоциональности: её внешняя «картинность» не приводит к мысли об отчаянии от потери близкого человека или удручённости жизненными обстоятельствами. Преобладает ощущение мощи этого звукового образа, его таинственного обаяния. Здесь прослеживается характерная для китайской эстетики тенденция — стремление к *пустоте* (*сюй*), в которой растворяется повседневный, бесконечно меняющийся смысл жизни и смерти человека.

Отметим ещё одну особенность, характерную для выбора художественных средств, используемых композитором. Созданная им музыка не копирует образцы ритуального звучания. Подобного состава инструментов, как и подобных мелодических линий, гармонических функций у китайского аналога похоронного оркестра не могло быть. Но это не столь важно для китайской эстетики, не привыкшей высоко ценить копирование с подлинников. В китай-

ской традиции всегда отдавалось предпочтение созданию нового источника эмоций, производящего сильное впечатление.

Логика развития этого раздела проходит через новую изобразительную звуковую картину, обозначенную темпом *Adagio poco tranquillo*. Она посвящена буддийскому образу созерцания. Застывшее движение, колокольные перезвоны, дополненные остигнутым ритмом гонга, пентатонические арпеджио фортепиано, колышущиеся переборы арфы и засурдиненных виолончелей создают неповторимое настроение. Этими колористическими красками автор передал образ буддийского монаха, идущего вслед похоронной процессии. Композитор подчёркивает огромную внутреннюю силу этого отстранённого образа, неуклонно усиливая динамику, уплотняя фактурные линии, дополнительно используя контрапунктическое проведение маршевой темы похоронного ритуала в партии фаготов (тт. 152–159). Так создаётся иллюзия максимального приближения созданного звукового мира, в котором преобразованная тема предстаёт возвышенной и прекрасной, поскольку в буддизме нет смерти. Есть вечность.

Четвёртый раздел начинается в темпе *Moderato* и соответствует картине вечера. Оркестровый состав уменьшился, его покинули медные духовые инструменты. В их отсутствие звучание становится почти невесомым. Мелодии флейты и гобоя — отзвуки танцевальной темы второго раздела. Бесконечные варианты пентатонических попевок характерны для формирования национального типа мелодий. В дальнейшем развитии образа оркестровые инструменты добавляются, тема звучит ликующе. «Вечер» несёт ладовые, тембровые и ритмические «сюрпризы». Появляются разновидности целотоновых последовательностей: больших секунд в партии ксилофона, больших септим в партии трубы, длинной целотоновой гаммы, передаваемой по цепочке, у медных духовых (тт. 219–226) (см. пример 6).

Автор дополняет праздничную картину ритмом современного танца (тт. 246–249) (см. пример 7).

6

Musical score for page 6, measures 1-16. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked *f* (forte). The score consists of 16 measures, with a double bar line after measure 8. The instrumentation includes: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Tuba. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

7

Musical score for page 7, measures 1-4. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked *f* (forte). The score consists of 4 measures, with a double bar line after measure 2. The instrumentation includes: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Tuba. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings, with the instruction *con sord.* (con sordina) appearing above the first two staves.

В конце этого раздела в насыщенном оркестровом звучании слышна тема ритуального шествия. Но теперь эта реминисценция — лишь короткое воспоминание об уходящем дне.

Пятый раздел возвращает к первоначальному темпу. Это картина ночи, завершающая насыщенный день жителя старого города.

Симфоническая поэма «Хутуны Пекина» явилась свидетельством высочайшего профессионального уровня композитора. Блестящее оркестровое сочинение могло быть украшением самой взыскательной концертной эстрады. К ценным обретениям композитора можно отнести прежде всего перспективную идею, определяющую энергичную смену образов. Авшаломов первым пришёл к музыкальной трактовке смены времён дня по аналогии со сменой времён года в произведениях Вивальди, Гайдна, Чайковского. Его находки в образной и колористической сфере подошли максимально близко к основным критериям китайской эстетической мысли. Несмотря на то, что каждый мельчайший раздел сочинения образно закончен, в драматургии сочинения передана важная для китайской музыки тенденция «скольжения» от одной картины к другой, следуя природному потоку времени и событий.

С одной стороны, композитором подчёркиваются фольклорные особенности музыки, её опора на пентатонические основы и национальные лады. Организация фактуры ориентирована на контрастность восприятия китайского слушателя, привычного к национальному театральному искусству. С другой — выявляются европейские принципы композиторской работы: подробная гармонизация, базирующаяся на европейских ладовых функциях; метро-ритмическая «сетка», чётко организующая пластичную, многоплановую фактуру сочинения; отточенный структурализм с выверенными деталями конструкции. Именно такое, осознанное и бережное осмысление модернизации китайской музыки стало основой профессионального подхода, предложенного Авшаломовым. В этот период неизбежность совершенствования принципов композиторской школы и

преодоление национальной замкнутости были самыми неотложными задачами национальной культуры Китая.

Два года поэма «Хутуны Пекина» искала свой путь к слушателю. Её первым исполнителем стал Филадельфийский симфонический оркестр под управлением Л. Стоковского 8 ноября 1935 года. В отзывах и рецензиях поэму сравнивали с «Пиниями Рима» Респиги и «В Средней Азии» Бородина. Позже в США поэму исполнили Пьер Монте, Сергей Кусевичкий и Артур Родзинский. Глубокое постижение основных китайских эстетических принципов и применение этих знаний на практике принесло автору «Хутунов Пекина» большой успех и у китайской публики.

Примечание

- ¹ Аарон Ашеревич Авшаломов, родоначальник известной музыкальной династии, родился и вырос в России в г. Ново-Николаевске на границе с Китаем в семье владельца рыбного промысла. Перед Первой мировой войной он уехал учиться в Цюрих, где начал практиковаться в композиции и дирижировании. Наиболее успешные и творчески интенсивные годы жизни композитора и дирижёра А. Авшаломова связаны с Китаем, куда он прибыл в 1918 году. Проживал в Циндао, Тяньцзине, Пекине, Шанхае. С 1932 г. работал дирижёром Шанхайского симфонического оркестра, выполняя функции художественного руководителя. Среди его сочинений — симфонические поэмы «Последние слова Цзин Вэнь», «Хутуны Пекина», оркестровые сюиты, две симфонии, оперы «Гуаньинь», «Великая стена», «Сумеречные часы Ян Гуйфэй», балеты «Душа Цина», «Тени благовоний»; три инструментальных концерта и др. Композитор официально признан родоначальником китайской школы симфонизма, он единственный иностранец, внесённый в китайскую энциклопедию при жизни. По политическим причинам в 1947 году композитор был вынужден эмигрировать в США. До сих пор не реабилитирован в Китае, соответственно его сочинения не переиздаются, а творчество не исследуется.

*Список литературы**References*

1. *Ло Шиу*. Симфонические жанры в контексте китайской мировой культуры: Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2003. — 263 с. [*Lo Shiu*. Simfonicheskie zhanry v kontekste kitajskoj mirovoj kul'tury: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — M., 2003. — 263 s.].
2. *Чжу Тин*. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018. — № 2(48). — С. 43–47 [*Chzhu Tin*. Aaron Avshalomov. Zhizn' i tvorchestvo kompozitora v usloviyah epohi peremen // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. — 2018. — № 2(48). — S. 43–47].
3. 杜亚雄, 中国少数民族音乐概论, — 上海, 上海音乐出版社, 1991. — 361页 [*Ду Ясюн*. Музыка национальных меньшинств Китая. — Пекин: Изд-во литературы и искусства, 1991. — 361 с.], [*Du Yasyun*. Muzyka nacional'nyh men'shinstv Kitaya. — Pekin: Izd-vo literatury i iskusstva, 1991. — 361 s.].
4. 陆诗云 王朝的诗学。北京。 — 中国出版社, 1983. — 483页 [*Лу Шиюн*. Поэтика династий. — Пекин: Китайское изд-во, 1983. — 483 с.], [*Lu Shiyun*. Poetika dinastij. — Pekin: Kitajskoe izd-vo, 1983. — 483 s.].
5. 杨荫浏, < 中国古代音乐史稿 > 北京。 — 人民音乐出版社, 1981年。 — 1528页 [*Ян Инь Лю*. Избранные древние китайские пьесы. — Пекин: Народное музыкальное изд-во, 1983. — 1528 с.], [*Yan In' Lyu*. Izbrannye drevnie kitajskie p'esy. — Pekin: Narodnoe muzykal'noe izd-vo, 1983. — 1528 s.].