

Брагинская Н.А.

ОБ ОРИЕНТАЛИЗМЕ В ОПЕРЕ СТРАВИНСКОГО «СОЛОВЕЙ»¹

Аннотация. Статья посвящена феномену ориентализма в опере Стравинского «Соловей» (1908—14). Мистифицированная китайская манера, присущая музыкальному языку сочинения, анализируется в контексте европейской традиции *chinoiserie*; эволюция ориентальной идиомы Стравинского в рамках семилетней истории создания оперы рассматривается на широком фоне художественной жизни Санкт-Петербурга и Парижа начала XX века.

Abstract. The article deals with the phenomenon of orientalism in Stravinsky's opera *The Nightingale* (1908—14). The work's quasi-Chinese idiom is analysed in the context of the European tradition of *chinoiserie*; its evolution during the seven years of Stravinsky's work on the opera is examined against the background of the artistic life in the early 20th century St Petersburg and Paris.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, Ханс Кристиан Андерсен, «Соловей», Санкт-Петербург, Париж, ориентализм, *chinoiserie*, китайщина, модерн.

Key Words: Igor Stravinsky, Hans Christian Andersen, *The Nightingale*, St Petersburg, Paris, orientalism, *chinoiserie*, quasi-Chinese idiom, modern.

...Восклицание «Ах, это совершенно по-китайски!..» —
я считаю счастливой находкой...

Игорь Стравинский о либретто «Соловья»²

Игорь Стравинский начал писать свое первое сочинение для музыкального театра – оперу «Соловей» по китайской сказке Х. К. Андерсена – в 1908-м, в год смерти последней китайской императрицы Цыси из маньчжурской династии Цин. В начале прошлого столетия европейское искусство переживало новый виток увлечения Востоком, отмеченный сменой географических ориентиров. Зоной особого притяжения стал дальневосточный регион, в том числе Китай, что нашло последовательное отражение и в композиторском творчестве: в 1900—1920-е годы дань китайской тематике отдали такие крупнейшие мастера, как Дебюсси и Равель, Малер и Веберн, Бузони, Барток, Пуччини. В этот ряд органично вписывается имя Игоря Стравинского: замысел его ориентальной оперы

¹ Статья написана на основе доклада, представленного на инаугурационной конференции исследовательской группы (Study Group) «Стравинский: между Востоком и Западом» (Stravinsky: between East and West) под эгидой Международного Музыковедческого Общества (IMS), проходившей в Минске в сентябре 2009 года в рамках международного симпозиума «Современное музыкальное знание в мировом научном пространстве». Отдельные положения статьи использованы автором в следующих публикациях: Брагинская Н. Игорь Стравинский. «Соловей». Буклет № 13 сезона 1994/95 года. СПб.: Мариинский театр, 1995; Брагинская Н. Фантазия в манере *chinoiserie* // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 137—142.

² Письмо И. Стравинского А. Бенуа от 30 июля 1913 года. Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3-х т. Т. II: 1913—1922 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М., 2000. С. 122.

зародился на почве русского модерна по соседству с поэтическими миниатюрами Н. Гумилева «Китайская девушка» (1910) и «Фарфоровый павильон» (1918), живописными «Китаесками» (1908—1910) Н. Гончаровой, изысканными иллюстрациями Г. Нарбута к изданию андерсеновского «Соловья» 1912 года³.

Одной из причин роста внимания к Восточной Азии в тот период исследователи называют колоссальный резонанс, вызванный в мире социальной катастрофой, которая потрясла Китай на рубеже XIX—XX веков и вошла в историю под названием Боксерского восстания. Об угрозе стихийного бунта Китая против вторжения западной цивилизации в 1890 году пытался предупредить современников русский философ Владимир Соловьев в одной из своих последних работ – «Китай и Европа». Но в 1900-м несметные ряды безоружных повстанцев-ихэтуаней двинулись на Пекин, уничтожая на своем пути сотни иностранцев, христианских миссионеров и десятки тысяч их последователей. И не были ли олицетворением той слепой, грозной силы Востока пуччиниевская Принцесса смерти Турандот и бартоковский непостижимый Мандарин? Волшебный образ Китая, культивировавшийся ранее в европейском искусстве, дополнился в начале XX века неожиданными – мрачными, brutальными – красками.

История *chinoiserie* (фр.), условно-декоративного китайского стиля, в европейской литературе и музыке XVIII—XIX веков, не слишком богата значительными событиями. Одной из важных вех стало появление в 1762 году трагикомической фьябы Карло Гоцци «Турандот», где фантастический пекинский антураж дополняется фигурами астраханских татар и импровизациями масок итальянской комедии дель арте. Венецианская ориентальная феерия обрела второе рождение в начале XX века, но еще в 1867 году именно по ее мотивам написал оперу «Туранда» А. Баццини, учитель Пуччини. А в 1809-м как своеобразный «римейк» пьесы Гоцци возникла шиллеровская драма «Турандот, принцесса Китая», вызвавшая к жизни великолепную *incidental music* Вебера, позже переработанную Хиндемитом. Сказка Андерсена «*Nattergalen*» («Соловей») стала датской вариацией на тему *chinoiserie* и после 1844 года быстро распространилась в переводах.

В русской художественной культуре XVIII—XIX веков главным проводником условной китайской манеры, так называемой китайщины, была архитектура. Лидирующие позиции занимал Петербург, западная столица, где китайская экзотика являлась неременным и модным атрибутом интерьеров, садово-парковых ансамблей и целых дворцов. Не удивительно ли, что один из самых блистательных архитектурных комплексов в китайском стиле был возведен в Ораниенбауме, будущем месте рождения Игоря Стравинского? Именно здесь, по заказу Екатерины II, в 1762 году Антонио Ринальди начал строительство знаменитого Китайского дворца, ставшего квинтэссенцией идеалистических представлений европейцев об изысканной стране шелка, фарфора и чая!

Художник А. Бенуа великолепно знал «сказочный», по его словам, Ораниенбаум⁴, и, несомненно, использовал мотивы внутреннего убранства Китайского дворца в оформлении дягилевской постановки «Соловья» в 1914-м. Стравинский же не подозревал о прелестях ораниенбаумской китайщины вплоть до 1962 года, когда он впервые по-настоящему увидел свое «место высадки»⁵. Следует отметить, что в сравнении с художником, композитор и либреттист «Соловья» оказались в гораздо более сложной ситуации: ни русская музыка, ни русская литература не могли предоставить молодым авторам, задумавшим оперу в «китайском духе», модели и образцы, от которых они могли бы отталкиваться.

³ Книга вышла в московском издательстве И. Н. Кнебея.

⁴ См.: Бенуа А. Мои воспоминания: В 2-х т. М., 1993. Т. 1. С. 23.

⁵ И. Стравинский – публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М., 1988. С. 311.

К слову, в биографии Пушкина, кумира Стравинского, есть любопытная деталь: однажды поэт собирался в долгосрочную командировку в Китай. «Покамест я еще не женат и не зачислен на службу, я бы хотел совершить путешествие во Францию или в Италию, – писал Александр Сергеевич главному цензору России Александру Христофоровичу (Бенкендорфу) 7 января 1830 года. – В случае же, если оно не будет мне разрешено, я бы просил соизволения посетить Китай с отправляющимся туда посольством»⁶. В Китай Пушкина не пустили, и нам остается только мечтать о том, какие литературные перлы могла бы принести эта несостоявшаяся поездка!

Дальний Восток долгие десятилетия оставался *terra incognita* и для русского музыкального ориентализма с его чрезвычайно разветвленной традицией, охватывавшей и Среднюю Азию, и Кавказ, и Персию, и многие другие ареалы. Выходит, что в России с китайщиной «Соловья» на музыкально-драматическом поприще Стравинский с Митусовым выступили как первопроходцы. В качестве прецедента можно назвать разве что «Китайский танец Чай» из балета «Щелкунчик». Но «китайские» черты в этой хореографической миниатюре проявляются скорее в костюмах и стилизованной пластике, нежели в музыке. Чайковский же создал добродушную жанровую картинку в духе русского чаепития с имитацией веселого свиста чайника и уютного бульканья кипящей воды.

Кстати, именно в связи с китайским чаепитием в сказке Андерсена возникает авторский комментарий: «Народ послушал [механического соловья] и был очень доволен, как будто вдосталь напился чаю. Это ведь совершенно по-китайски! (*For det er nu saa ganske chinesisk!*, дат.)». Но адаптированный перевод Анны Ганзен, с которым работали Стравинский и Митусов, не отражает в этом случае сути оригинала. Более точный вариант, зафиксированный, например, в английском переводе Jean Hersholt, передает наркотическое, дурманящее действие «особого», китайского чая: “...*And hear it they did with as much pleasure as if they had all gotten tipsy on tea, Chinese fashion*”⁷. Думается, что Стравинский смог бы оценить подлинную датскую версию. Вот как он анонсировал работу над Фантастическим скерцо в одном из писем Римскому-Корсакову в августе 1907 года: «Гармония в “Пчелах” будет свирепа, как зубная боль, но тотчас же должна сменяться приятной, как *cocainum*»⁸. (Как известно, во времена молодости Стравинского в царской России кокаин и морфий свободно продавались в аптеках в качестве простых анальгетиков).

Итак, слегка перефразированную реплику («Ах, это совершенно по-китайски!») авторы оперы помещают в хоровой антракт «Сквозняки» и соединяют ее с визуально-слуховым (а не вкусовым) ощущением: фонарики и колокольчики. Подтекст этой фразы в художественной концепции оперы антиномичен ее внешнему поверхностному смыслу; в действительности, скрытый юмор реплики призван подчеркнуть то, как мало здесь подлинно китайского! Собственно, уже мягкая ирония Андерсена в начальных строках сказки служила для Стравинского камертоном *chinoiserie*: «В Китае, как ты знаешь, и сам император, и все его подданные – китайцы...»

Ориентальная идиома в «Соловье» Стравинского лишена фольклорной аутентичности, имеет ярко выраженный собирательный характер, а также интенсивно видоизменяется на протяжении трех картин оперы. Как известно, работа над «Соловьем» растянулась почти на шесть лет; две ее фазы – петербургская (1-я картина, 1908—09) и парижская (2-я и 3-я картины, 1913—14) – отражают

⁶ Цит. по: Пушкин А. С. Письма 1815—1830 годов // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1977. С. 283—284.

⁷ «...И слушая это, они наслаждались так, словно были пьяны от чая, как это принято в Китае».

⁸ Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3-х т. Т. I: 1882—1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М., 1997. С. 177.

и общую эволюцию композиторского почерка Стравинского, и эволюцию его ориентальных представлений.

Итак, в Петербурге 1908-го начинающий автор, стоявший перед проблемой сочинения оперы в китайском стиле, не мог рассчитывать на обширные практические инструкции. Музыкальная синология, пронизанная духом евроцентризма, находилась в те годы в зачаточном состоянии и имела мало общего с сегодняшней наукой о китайской музыкальной культуре с ее сложнейшим синтезом автономных субкультур⁹.

Вот что писал в статье «Китайская музыка» профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев в 1895 году: «С нашей точки зрения, китайская музыка не имеет эстетических достоинств, как по построению мелодии, так и по ее исполнению певцами, в нос или на инструментах некрасивой звучности»¹⁰. Здесь же давался краткий обзор национальных инструментов и описание ладовых основ китайской музыки: «Первоначальная гамма китайцев состоит из пяти звуков...»¹¹. К попыткам раннего анализа пентатоники относятся работы, публиковавшиеся в петербургской музыкальной прессе: «Древняя индо-китайская гамма в Азии и в Европе» А. С. Фаминцына (Баян, 1888/89) и даже «Китайская гамма в русской народной музыке» П. П. Сокальского (Музыкальное обозрение, 1886).

Между тем, уже в 1904 году Стравинский знал «Пагоды» Дебюсси. Язычительная ремарка в дневнике Римского-Корсакова указывает, что цикл «Эстампы» проигрывали в квартире на Загородном проспекте в тот же памятный вечер 6 марта 1904-го, когда звучала Поздравительная кантата Игоря Стравинского в честь 60-летия учителя¹². Но собственные эксперименты Стравинского с «псевдокитайской гаммой», как он ее называл¹³, развернулись в «Соловье» во всем блеске позже, уже после парижских опытов. В Петербурге же одним из важнейших ориентиров для композитора служил только что законченный Римским-Корсаковым «Золотой петушок» (1907). Кроме того, прилежный ученик ревизовал и другие восточные страницы творчества учителя: в работе над своей ориентальной оперой он учел не только капризные колоратуры Шемаханской царицы, но и азиатскую мощь музыки татар из «Сечи при Керженце», и медитации Индийского гостя, и красочные приемы «Шехеразады»¹⁴.

И еще об одном петербургском впечатлении необходимо упомянуть. 27 января 1908 года в театре Петербургской консерватории в рамках антрепризы М. Валентинова и М. Думы состоялась российская премьера оперы «Мадам Баттерфлай». Стравинский, с жадностью впитывавший все музыкальные новинки, наверняка посетил этот спектакль и оценил импрессионистический колорит экзотических страниц пуччиниевской партитуры. Впрочем, для российской аудитории 1908 года, еще хорошо помнившей ужас и позор Цусимы и Порт-Артура, *tragedia giapponese* итальянского мастера содержала особые обертоны. Думается, не случайно Стравинский в «Соловье» укрупнил японскую линию, лишь пунктиром намеченную у Андерсена. Так появилась сцена с *тремя* японскими

⁹ См. концепцию Цяо Яньчжона о двенадцати музыкальных макрорегионах Китая: *Thrasher, Alan R. Han Chinese regions and genres* (in: *China, People's Republic of*) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by S. Sadie. L., 2001 (электр. версия).

¹⁰ *Соловьев Н. Китайская музыка* // *Энциклопедический словарь* Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XV. Кн. 29. СПб., 1895. С. 226.

¹¹ Там же.

¹² См.: *Римский-Корсаков Н. А. Дневник (1904—1907)* // *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни*. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 240—241.

¹³ «В широкой мере использованная мною гамма [...] *fausse-chinoise*», – так композитор обозначал роль пентатоники в «Соловье». См. письмо И. Стравинского А. Бенуа от 30 июля 1913 года. // *Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами*. Т. II. С. 122.

¹⁴ «*Pizzicato* в духе «Шехеразады» – сам знаю», – комментировал Стравинский первую песню Рыбака в письме Митусову от 7 июня 1909 года. См.: *Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами*. Цит. изд. Т. I. С. 209.

послами, а андерсеновский первый приближенный Императора превратился в Бонзу¹⁵. Любопытно, что стихи для арий Соловья в переписке 1914 года Стравинский, скорее всего, по инерции именуется «танками»¹⁶: ведь завершающему этапу работы над «Соловьем» предшествовало сочинение цикла Трех японских стихотворений (1912—13).

Если говорить о специфической дальневосточной экзотике, элементы которой уже на ранней стадии работы над оперой пытался воплотить Стравинский, стоит обратиться к литературному оригиналу, буквально пронизанному музыкой. Помимо многократных выступлений Соловья и ситуации «музыкального турнира» – состязания живой и механической птиц, в тексте андерсеновской сказки существуют характерные звуковые образы фонового свойства, которые услышал и взял на вооружение композитор. Пожалуй, для Стравинского наиболее значимым был речевой возглас «Тзинг-пэ!», получивший колоритное музыкальное воплощение и интенсивное развитие в опере. Если у Андерсена забавное «Тзинг-пэ» мелькает лишь единожды, то у Стравинского это вербальное сочетание становится присловьем Бонзы, оформляется в его партии в виде устойчивой ямбической интонации нисходящего тритона и только за короткую сцену поисков Соловья успевают прозвучать двенадцать раз. Пределами 1-й картины действие причудливого слогана не ограничивается. Во 2-й картине девятнадцатикратное «Тзинг-пэ», правда, уже в инструментальной версии, образует важнейший остигатный пласт Китайского марша.

Что же такое «Тзинг-пэ», изобретенное Андерсеном и подхваченное Стравинским? Экзотическая слоговая комбинация в самом общем плане отражает моносиллабическую природу китайского языка, но прямых смысловых эквивалентов в китайском лексиконе она, разумеется, не имеет. Впрочем, близкие по звучанию слоговые структуры можно обнаружить в естественных восточных языках: «пэ» напоминает китайское «паэ» (сто), «тзинг» отдаленно рифмуется с китайским «тинг» (дворец) или с японским «дзингу» (синтоистское святилище)... Ясно, что в необычной слоговой конструкции Стравинского, вслед за Андерсеном, привлек в первую очередь фонизм: псевдокитайское «тзинг-пэ» имитирует эффект тихого звона, напоминая русское «дзинь», английское *"jingle"*. Заметим, что в звуковой палитре андерсеновской китайской сказки есть и другие образцы подобного рода: серебряные колокольчики, привязанные к цветам в императорском саду; колокольчики, звенящие в молельне; стеклянные колокольчики (с их перезвоном придворные сравнивают пение Соловья); наконец, «большие китайские барабаны», которые упоминает угасающий Император, призывая музыку к своему смертному одру. Как видим, все примеры работают на создание ударно-звонкого колорита, в сознании европейцев олицетворявшего коренные особенности некоей монолитной китайской музыкальной культуры. К слову, в том же Брокгаузе—Ефроне Стравинский мог прочесть такой пассаж: «Вследствие любви китайцев к шуму, у них много ударных инструментов, например, пятнадцать видов барабанов, колокола, ло (гонг) – род металлической кастрюли с углублением в середине, по которому бьют палкой...»¹⁷.

Исследования современных синологов подтверждают огромную роль ударных в китайской музыкальной культуре разных эпох и разных регионов страны; *"drum music"*, *"great gong-and-drum music"*, *"wind-and-percussion"*, – обозначения традиционных китайских форм музицирования с привлечением инструментов

¹⁵ Бонза (фр. *bonze*) – от японского «бодзу» – священник; европейское название служителей буддистского культа в Японии, шире – наименование буддистских монахов в странах Азии. В переносном смысле, который, вероятно, также имел в виду Стравинский, – надменное, чванное должностное лицо.

¹⁶ См. письмо И. Стравинского А. Бенуа от 20 февраля 1914 года // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Цит. изд. Т. II. С. 220.

¹⁷ *Соловьев Н.* Китайская музыка. Цит. изд. С. 226.

из камня, металла, дерева, кожи, глины, плодов растений говорят сами за себя. Любопытно, что приоритет ударных нашел свое отражение и в китайской музыкальной теории: уже во времена Конфуция китайские ученые стремились постичь космически обоснованную, индивидуальную для каждой империи «коренную высоту», обозначавшуюся термином «желтый колокол».

Очевидно, что во время работы над «Соловьём» Стравинский не мог знать этих деталей. «Дух восточный, я очень рад», – констатировал Стравинский в письме Митусову 7 июня 1909 года, в разгар сочинения 1-й картины, без уточнения географических координат своего «Востока»¹⁸. Конкретизация намерений показательна для второй фазы создания «Соловьёв». «Пикантно до чертиков сочинить такую “Chinoiserie”», – писал композитор Александру Бенуа 30 июня 1911 года¹⁹. Сдвиги в ориентальной манере 2-й картины объясняются не только ростом мастерства автора, возобновившего работу над оперой почти четыре года спустя, после триумфов в балетном жанре. Прогресс ориентального письма был также обеспечен влиянием парижской художественной среды.

В Париже Стравинского ожидало живое общение с Дебюсси – очевидцем выступлений яванского (а, возможно, и балийского) гамелана на Всемирных выставках 1889 и 1900 годов. Опыт знакомства с внеевропейской культурой в ее этнографическом виде французский музыкант творчески усвоил, в частности, в «Пагодах», где пентатоника, по мнению некоторых исследователей, отражает не столько собственно китайский колорит, сколько навеяна особенностями изотонического строя *slendro*, характерного для индонезийского гамелана²⁰.

В Париже Стравинского ожидал «изысканный азиатский пастиш» (Р. Мэйкок) равелевской «Дурнушки, императрицы пагод» в фортепианной и оркестровой версиях (1910, 1911), а также «Воинственная пляска» пиратов из «Дафниса и Хлои» – эталон экзотических варваризмов эпохи²¹. Буйство ударных в партитуре «хореографической симфонии» Равеля (четырнадцать инструментов!) родилось в том же парижском воздухе, где оставили след мерцающие звучания гамелана с его неисчерпаемыми возможностями группы ударных, лидирующей в ансамбле.

Итак, крещендирование стилистики *chinoiserie* в «Соловьёв» проявилось в двух важнейших параметрах композиции: темброво-фоническом (звонно-ударное начало) и ладовом (пентатоника). Если 1-я картина оперы достаточно скромна с точки зрения звонно-ударных проявлений, то, начиная с антракта «Сквозняки», Стравинский демонстрирует не только изощренный арсенал расширенной группы ударных, но изобретательно трактует в ударной манере и другие тембры – арфу, фортепиано, струнные *pizzicato*, форшлагги деревянных духовых – а также их комбинации. В ход пущен даже элемент «конкретной музыки»: по признанию композитора, взрывчатое начало 2-й картины навеяно воспоминанием о нестерпимом трезвоне первых петербургских телефонных аппаратов!²²

Ударные эффекты вкупе с ангемитонными мелодическими построениями достигают пика в Китайском марше – самом масштабном и красочном инструментальном фрагменте оперы. Хрестоматийная пентатоника в мажорном и минорном наклонениях пронизывает практически все разделы мозаичной конструкции Марша²³. В ходе виртуозного тембрового и ритмического варьиро-

¹⁸ Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Цит. изд. Т. I. С. 209.

¹⁹ Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Цит. изд. Т. I. С. 287.

²⁰ См.: Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989. С. 239.

²¹ Созданный, впрочем, не без воздействия «Поганого пляса Кашеева царства» Стравинского.

²² См.: Стравинский И. Диалоги / Сост., общ. ред. и послесловие М. С. Друскина. Л., 1971. С. 12.

вания пентатонный мотив перемещается по разным регистрам в основном виде, в уменьшении, в увеличении, либо в контрапункте различных версий. Именно Китайский марш обозначает апогей стилистики *chinoiserie* в опере. В этом кульминационном эпизоде спектакля 1914 года критики увидели гипертрофированный, азиатски непомерный Китай...

Стравинский, как известно, еще дважды возвращался к материалу оперы «Соловей» – в симфонической поэме «Песня соловья» (1917) и в аранжировке двух фрагментов для скрипки и фортепиано (1932). Его ориентальные опыты концентрируются преимущественно в русском периоде: помимо упомянутых Трех японских стихотворений это и хроматические орнаменты в портрете Жар-птицы, и образ свирепого Арапа в «Петрушке». Уже в 1929-м композитор заявил в интервью газете *Figaro*: «Для русских декораций стали совершенно не обязательны восточные ковры»²⁴. Впрочем, ориентальная тема не иссякла окончательно в его творчестве и спорадически давала о себе знать – например, в портрете Бабы-турчанки из «Похождений повесы» (1951), или в поздней священной балладе «Авраам и Исаак» (1963). Но первой на этом пути была оперная китайская сказка «Соловей».

²³ В скобках заметим, что в сходном ключе Стравинский будет трактовать «дорийские» тетрахорды, создавая «античную» атмосферу в начальных тактах балета «Орфей» (1947).

²⁴ Цит. по: И. Стравинский – публицист и собеседник. Цит. изд. С. 39.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Брагинская Н.* Игорь Стравинский. «Соловей». Буклет № 13 сезона 1994/95 года. СПб.: Мариинский театр, 1995.
- Брагинская Н.* Фантазия в манере chinoiserie // Музыкальная Академия. 2002. № 4.
- Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989.
- Игорь Стравинский – публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В.П. Варунца. М., 1988.
- Пушкин А.С.* Письма 1815–1830 годов // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 тт. Т. 9. М., 1977.
- Римский-Корсаков Н.А.* Дневник (1904–1907) // Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.
- Соловьев Н.* Китайская музыка // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. XV. Кн. 29. СПб., 1895.
- Стравинский И.* Диалоги / Сост., общ. ред. и послесловие М.С. Друскина. Л., 1971.
- Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3-х тт. Т. II: 1913–1922 / Сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М., 2000.
- Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3-х тт. Т. I: 1882–1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М., 1997.
- Thrasher A.R.* Han Chinese regions and genres (in: China, People's Republic of) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie. L., 2001 (электр. версия).