УДК 78.071.2(470)(092):785.11

DOI 10.34064/khnum2-2112

Савченко Г. С.

ORCID 0000-0002-9845-0450

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського

АНОТАЦІЯ ■ Савченко Г. С. Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського. ■ *Метою статті є дослідження засобів втілення принципу комбінаторності як константи оркестрового письма І. Стравінського і «універсалії» (термін С. Савенко, 2001) його оркестрового мислення. В аспекті реалізації константних принципів, зокрема, комбінаторності, оркестрове письмо І. Стравінського не досліджувалось. У статті проблематизовано зв'язок між європейськими культурними процесами першої половини ХХ ст. (парадигмальна множинність, співіснування різних моделей часо-просторових відносин) і оркестровою як параметром, який в системі музичної мови має вихід у позамузичний контекст. Надана дефініція поняття «оркестрове письмо». Названі константні принципи оркестрового письма І. Стравінського – багатофігурність, комбінаторність, пластичність, які можна трактувати як «універсалії» оркестрового мислення композитора. Досліджено засоби реалізації комбінаторності в оркестровому письмі композитора, які виявляються 1) в оперуванні дрібними темброво-фактурними елементами і структурами; 2) в прийомі тембрових передач і переключення; 3) в прийомі під- та відключення голосів фактури (тембрів) по вертикалі та горизонталі. Резюмується, що розглянутий комбінаторний принцип у різноманітних поєднаннях з іншими «універсаліями» оркестрового стилю Стравінського, багатофігурністю та пластичністю, явно чи приховано діє в музиці композитора в «російський», «неокласичний» і пізній періоди творчості. Названі принципи задіяні в різній мірі, залежно від того, яку модель часу і простору обирає І. Стравінський в своїх композиціях, що*

належать до різних творчих етапів. ■ **Ключові слова:** *оркестрове письмо І. Стравінського, оркестрова фактура, комбінаторність, тембро-фактурна структура, часопростір.*

АННОТАЦИЯ ■ Савченко А. С. Комбинаторность как константный принцип оркестрового письма И. Стравинского. ■ *Целью статьи является исследование способов воплощения принципа комбинаторности как константы оркестрового письма И. Стравинского и «универсалии» (термин С. Савенко, 2001) его оркестрового мышления. В аспекте реализации константных принципов, в частности, комбинаторности, оркестровое письмо И. Стравинского не исследовалось. В статье проблематизирована связь между европейскими культурными процессами первой половины XX в. (парадигмальная множественность, сосуществование различных моделей пространственно-временных отношений) и оркестровкой как параметром, который в системе музыкального языка имеет выход во внемузыкальный контекст. Дана дефиниция понятия «оркестровое письмо». Названы константные принципы оркестрового письма И. Стравинского – многофигурность, комбинаторность, пластичность, которые можно трактовать как «универсалии» оркестрового мышления композитора. Исследованы способы реализации комбинаторности в оркестровом письме, которые выявляются 1) в оперировании дробными темброво-фактурными элементами и структурами; 2) в приёмах тембровых передач и переключений; 3) в приёмах под- и отключения голосов фактуры (тембров) по вертикали и горизонтали. Резюмируется, что рассматриваемый комбинаторный принцип в различных сочетаниях с другими «универсалиями» оркестрового стиля И. Стравинского, многофигурностью и пластичностью, явно или скрыто действует в музыке композитора в «русский», «неоклассический» и поздний периоды творчества. Отмеченные принципы задействованы в разной степени, в зависимости от того, какую модель времени и пространства выбирает И. Стравинский в своих композициях, принадлежащих к разным творческим этапам. ■ **Ключевые слова:** *оркестровое письмо И. Стравинского, оркестровая фактура, комбинаторность, тембро-фактурная структура, пространство-время.**

ABSTRACT ■ Savchenko Hanna. Combinatorics as a constant principle of I. Stravinsky's orchestral writing.

■ **Background.** I. Stravinsky's orchestration is quite an original phenomenon; its essential characteristics are influenced not only by objective intra-musical factors (reconfiguration of musical language on the verge of XIX–XX centuries) or by subjective individual and stylistic determinants, but also by the changes, which occurred in the cultural context of the first half of XX century under influence of scientific and technical progress (Arkadev, 1992; Gerasimova-Persidskaya, 2012).

The first two decades of XX century became the time, when the new generation of composers emerged, who reflected complexity of the world and different understanding of temporal and spatial relations in sound matter of their works. First, we mean C. Debussy, I. Stravinsky, the composers of the Second Viennese School and B. Bartók. Objectivation of the worldview largely influenced the orchestration as it is one of the means to organise musical matter in space-time.

Literature review. Orchestration by I. Stravinsky is the object of research in the articles of V. Gurkov (1987) and A. Schnittke (1967; 1973). Valuable observation and commentary on composer's orchestration are found in several monographs (Asafev, 1977; Baeva, 2009; Druskin, 2009; Savenko, 2001; Yarustovskiy, 1982). In the available works, orchestral writing by I. Stravinsky has not been examined, especially in the aspect of its constant principles.

Results. Concept of "orchestral writing" needs to be clarified; it is widely used, although scarcely developed. We suggest our own definition of this concept. Orchestral writing is an individual system of technological devices and principles, determined by composer's musical language and common, basic rules of orchestration, aimed at realisation of timbre and textural aspects of the work, conditioned by style, genre and artistic idea and incarnated in functional interaction of orchestral parts in horizontal and vertical axes.

General principles of I. Stravinsky's orchestral writing became discernible in his early works; we define them as multi-figure composition, combinatorics and plastique.

Combinatorics can be understood as universal principle of I. Stravinsky's compositional method and orchestral writing, which affects all the levels of compositional whole, the work itself. Combinatorics is widely used in visual arts, where it is interpreted as a method to find various combinations through rearrangements, moving, different configurations of given elements, their

juxtaposition in a certain order. Used as a term to define orchestral writing, combinatorics supposes manipulation with small timbre and textural elements and structures; this is conditioned by type of the themes, used by the composer as well as by variability of intervals and motives. Frequent succession of thematic structures causes rushed tempo of changes of timbre and textural structures, which, in its turn, causes musical time to be densely filled with informational events, and musical space became heterogeneous, contrasting, motley.

Combinatorics is embodied in such tools as timbre transmissions and switching, when thematic structures distributed between several timbre groups by the means of split, handoff or juxtaposition, combination of orchestral groups, while remaining in the same structural and compositional section; as a rule, this does not result in a change of orchestral texture. This engenders mosaic-like orchestration, intense contrasts of timbre.

Combinatorics in I. Stravinsky's scores is skillfully realized through increase and decrease in quantity of voices (timbres) in horizontal and vertical axes. In vertical axis it is achieved by usage of incomplete and inexact (fragmentary, variable) doubles, having role of timbre "highlighting", creating timbre variants of the main line, filling orchestral texture with unremitting timbre move and spatiality. As fragmentary and variable doubles are used, density of the texture is regulated through pauses in doubling lines; thus, the composer avoids risk of overloading the texture. In horizontal axis combinatorics causes alternation of timbres and timbre mixtures within rather short periods of musical time with the same orchestral texture, which causes constant timbre development and indicates wise usage of orchestral resources.

In the light of combinatorics it is possible to examine and a type of orchestral *tutti*, raising on the basis of multi-layered orchestral texture, composed from several timbre and textural strata.

Conclusions. Continuous usage of combinatorics allows to interpret it not only as constant principle of I. Stravinsky's orchestral writing, but also as "universal" (according to definition of S. Savenko, 2001) in composer's orchestral thinking. The same can be applied to such principles as multi-figure and plastique. Their interaction spawns diverse combinations in the Stravinsky's compositions of the "Russian", "Neo-Classical" and late stages of his creativity, their influence might be either conspicuous or hidden. Abovementioned principles are used to different extent in each case, depending on the type of space-time that I. Stravinsky

employs in the works of different periods: time filled with events and motley, heterogeneous space in the works of the “Russian” period; relatively continuous time, rich with information and events, and more homogenous space in the works of the “Neo-Classical” period; Eternity and simultaneous usage of different time models and strictly geometrical (pure in its abstractness) Space in the works of the late period. ■ **Key words:** *I. Stravinsky's orchestral writing, orchestral texture, combinatorics, timbre-textural, structure, space-time.*

Постановка проблеми. Оркестровка І. Стравінського є цілком оригінальним явищем, сутнісні характеристики якого зумовлені не тільки об'єктивними інтрамузичними чинниками (перебудова системи музичної мови на межі XIX–XX ст.), суб'єктивними індивідуально-стильовими визначальними факторами, а й тими змінами, які відбувались в культурі-контексті першої половини XX ст., детерміновані науково-технічним прогресом (Аркадьєв, 1992; Герасимова-Персидська, 2012). Ідея парадигмальної множинності і співіснування різних типів просторово-часових відносин в синхронії культури відбилась у численних (і часто «різномовних») світоглядних векторах в мистецтві, яке чуйно реагувало на зміни соціокультурних умов. В перші два десятиліття XX ст. яскраво заявляють про себе композитори, які в звукоматерії своїх творів відбивають складність світоладу та різне відчуття просторово-часових відносин – це, перш за все, К. Дебюссі, І. Стравінський, композитори Нової віденської школи та Б. Барток. При цьому об'єктивація світовідчуття в музиці відбувається великою мірою завдяки оркестровці як одному із засобів просторово-часової організації музичної тканини.

Актуальність теми даної статті зумовлена самою постановкою проблеми – констатацією визначального зв'язку між культурними процесами і оркестровкою як параметром, що в системі музичної мови має особливу природу. З одного боку, вона детермінована інтрамузичними закономірностями (зокрема, системою музичної мови), з іншого, вона спрямована назовні, в позамузичний контекст, через специфіку звуку, тембру та фактури, які мають об'єктивні фі-

зичні характеристики (висота, гучність, тривалість у часі, локалізація в просторі, щільність тощо), сприйняття яких не може бути позбавленим культурно-історичних детермінант і домінант. Тим самим, оркестровку (як і інші параметри, наприклад, інтонаційність) можна трактувати як «провідника» між культурою-контекстом і музичним твором. Підтвердження цієї думки знаходимо в науковій літературі. Так, С. Коробецька у визначенні оркестрового стилю спирається на ієрархічну структуру, що складається з чотирьох рівнів: філософсько-естетичного, культурологічного, психологічного і власне музичного (Коробецька, 2011: 22).

Актуальність цієї роботи також зумовлена обранням **предметом** дослідження оркестрового письма І. Стравінського в аспекті втілення константного принципу комбінаторності. **Метою статті** є дослідження засобів втілення принципу комбінаторності як константного принципу оркестрового письма І. Стравінського і «універсалії» (термін С. Савенко, 2001) його оркестрового мислення. В цьому зв'язку з'ясуємо ступінь дослідженості питань оркестровки і оркестрового письма в творчості І. Стравінського.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оркестровка І. Стравінського є предметом досліджень в статтях В. Гуркова (1987) та А. Шнітке (1967; 1973). А. Шнітке (1967), вивчаючи оркестровку ранніх творів, пропонує поняття гетерофонії як таке, що розкриває специфіку взаємодії голосів і, відповідно, дає ключі до розуміння сутності ладо-гармонічних та інтонаційних процесів у балетах «Петрушка» і «Весна священна». В. Гурков (1987) простежує спадкоємні зв'язки між музикою І. Стравінського і традиціями російських композиторів від М. Глінки, одночасно окреслює кореляцію між стилями І. Стравінського і К. Дебюссі в плані функціональної будови оркестрової тканини і оперування тембромотивами. Вельми цінні спостереження і коментарі щодо оркестровки композитора містяться у відомих російськомовних монографіях в контексті дослідження окремих творів (Асаф'єв, 1977; Баєва, 2009; Друскін, 2009; Савенко, 2001; Ярустовський, 1982). У відомих нам роботах оркестрове письмо І. Стравінського в аспекті реалізації константних принципів, зокрема, комбінаторності, не досліджувалось.

Виклад основного матеріалу. В контексті цієї роботи поняття «оркестрове письмо» потребує уточнення: воно є загальноживаним, проте мало розробленим. Спроба осмислити це поняття як самостійну наукову дефініцію міститься в монографічному дослідженні С. Коробецької: «Оркестрова техніка (або оркестрове письмо) – це конкретний прояв тих чи інших технологічних прийомів використання інструментальних тембрів та фактурних оркестрових засобів, спрямованих на творчу реалізацію композиторського задуму, на вирішення творчого завдання. Правила оркестровки – це, по суті, правила оркестрової техніки» (Коробецька, 2011: 62). Як бачимо, автор ототожнює поняття оркестрової техніки і оркестрового письма, що є виправданим. Проте, в наведеному визначенні дещо бракує артикуляції індивідуально-стилістичного начала, з яким письмо найчастіше пов'язується. На нашу думку, оркестрове письмо є індивідуальною, детермінованою музичною мовою композитора, системою технологічних прийомів, яка напрацьовується композитором на основі прийомів базових (загальномовних і загальностильових). Ступінь співвідношення базових та індивідуально-стильових принципів і прийомів оркестровки визначає міру оригінальності оркестрового письма композитора в цілому і в кожному творі окремо. Тому оркестрове письмо може розглядатись як певна система прийомів і принципів на рівні всієї творчості композитора, а також на рівні окремих творів – в проекції загального та одиничного. Отже, пропонуємо власне визначення поняття: *оркестрове письмо – це детермінована музичною мовою композитора і загальними базовими правилами оркестровки індивідуальна система технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору, зумовленою стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом, завдяки функціональній взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі.*

В ранніх творах І. Стравінського поступово склались основні принципи оркестрового письма, які ми пропонуємо визначити як багатифігурність, комбінаторність та пластичність. Кожне з них може бути предметом окремого дослідження. Якщо поняття багатифігурності в загальних рисах було нами визначено (Савченко, 2019), то комбінаторність та пластичність ще потребують аналітичного осмис-

лення. Зауважимо, що названі принципи як механізми організації оркестрової тканини по горизонталі і вертикалі 1) взаємодіють між собою в різноманітних конфігураціях, причому ступінь виявленості та дієвості певного принципу в різних періодах творчості може збільшуватись або зменшуватись (наприклад, багатофігурність явно присутня в російському періоді, комбінаторність і пластичність – в пізньому); 2) модифікуються в різних періодах творчості; 3) створюють неповторний образ звучання музики І. Стравінського; 4) сприяють формуванню відчуття особливого часопростору в творах композитора.

Комбінаторність (комбінаторіку) можна трактувати як універсальний принцип композиторського і – як його проєкції – оркестрового мислення І. Ф. Стравінського. Цей принцип виявляється на всіх рівнях композиційної цілісності. Комбінаторіка є областю математики, і першим, хто запровадив у науковий обіг це поняття, був Г. В. Лейбніц, який 1666 р. опублікував свою роботу «Міркування про комбінаторне мистецтво» (Комбінаторіка, д. зв. 2020). Слід зазначити, що комбінаторність набула поширення передусім у візуальних видах мистецтва, де вона трактується як метод знаходження різноманітних комбінацій шляхом перестановок, переміщень, різноконфігураційних сполучень на основі даних елементів у певному порядку. Комбінаторіка визначається і як комбінування *нових* елементів із *даних* шляхом перестановок, зокрема, застосування певного алгоритму (принципу) перестановок. Очевидно, що розглянута в роботах С. Савенко (1977; 2001) техніка інтервальних структур як «стильова універсалия» (С. Савенко, 2001) І. Стравінського також сягає вищого логічного принципу комбінаторності, адже в своїй основі базується на ідеї варіантної повторності, комбінування інваріантних елементів для створення нових структур. У свою чергу, Л. Сергєєв (1975), досліджуючи мелодику І. Стравінського російського періоду творчості, підкреслює значення раціонального, конструктивістського начала в побудові мелодій, в яких автор вбачає втілення мотивно-диференційованої структури (Сергєєв, 1975: 332). А. Шнітке пише про парадоксальність музичної логіки І. Стравінського, яка «не вкладається в межі одного стилю і однієї епохи» і базується на поєднанні, комбінуванні різнорідного і непоєднуваного (Шнітке, 1973). Нарешті,

сам І. Стравінський підкреслював спорідненість між музикою і математикою: «Вона [музика – Г. С.] значно ближча до математики, ніж до літератури – можливо, не до самої математики, але до чогось безумовно схожого на математичне мислення і математичні співвідношення. ... Я зовсім не стверджую, що композитори мислять рівняннями або таблицями, або що такі речі здатні краще символізувати музику. Але спосіб композиторського мислення – спосіб, яким я мислю, – мені здається, не дуже відрізняється від математичного» (Стравінський, 1971: 228).

Розглянемо дію принципу комбінаторності на рівні оркестровки композитора. Комбінаторність в оркестровому письмі виявляється, передусім, в оперуванні дрібними тембро-фактурними елементами і структурами, що зумовлено типом тематизму композитора на основі інтервальної і мотивної варіантності. Швидка зміна тематичних структур призводить до прискореного темпоритму змін тембро-фактурних структур, а це, в свою чергу, надає музичному часу інформативно насиченої подієвості, щільності наповнення і протікання; музичному простору – неоднорідності, строкатості, контрастності. Швидка зміна тембро-фактурних структур зумовлює перемінність функцій голосів оркестрової фактури, що спостерігається в оркестровому письмі не тільки І. Стравінського, але й А. Шенберга, А. Берга. Перемінність функцій обумовлює функціональну і темброву гнучкість оркестрової тканини.

Комбінаторність виявляється також в прийомах тембрових передач і переключення, коли тематична структура доручається декільком тембрам шляхом подрібнення, передачі, або через співставлення, перекомбінування тембро-оркестрових груп в межах структурно-композиційної побудови, при цьому зміні оркестрової фактури, як правило, не відбувається. Це породжує мозаїчність оркестровки, різкі темброві контрасти.

Майстерно комбінаторність реалізується в партитурах І. Стравінського в прийомі підключення / відключення голосів фактури (тембрів) по вертикалі та горизонталі. По вертикалі це досягається через застосування неповних та неточних (фрагментарних, варіантних) дублювань, які виконують роль тембрових підсвіток, породжу-

ють темброві варіанти основної лінії, надаючи оркестровій тканині постійну темброву змінність і просторовість. Щільність тканини внаслідок застосування фрагментарних і варіантних дублювань регулюється за допомогою паузування в дублюючих лініях, що сприяє неперевантаженості фактури. Окрім того, тонка «прописаність» дублювань в різноманітних конфігураціях свідчить про вплив ансамблевого письма на оркестрове, в якому тим самим «знімається» крупний штрих. По горизонталі комбінаторність виявляється в зміні тембрів і тембрових мікстів на достатньо коротких відрізках музичного часу в межах одного типу оркестрової фактури, що призводить до постійного тембрового оновлення звучання і свідчить про економію оркестрових ресурсів.

У зв'язку із дією принципу комбінаторності доречно розглянути тип оркестрового *tutti*, яке виникає на основі полішарової оркестрової фактури, що складається з декількох темброво-фактурних шарів. Слід уточнити, що в загальному плані ми розрізняємо два типи *tutti* у І. Стравінського: умовно «вертикальне» та «горизонтальне». Запропоновані назви дозволяють розкрити сутність організації тканини, виходячи з логіки вертикалі, або, відповідно, горизонталі. Перший тип, вертикальний, в контексті розмов про комбінаторність нас мало цікавить, адже в його основі, як правило, є акордовий тип фактури. Що стосується другого – «горизонтального» – типу, то він виникає зі сполучення декількох темброво-фактурних шарів, в середині яких між голосами встановлюється взаємодія на основі комбінаторності та комплементарності. В результаті їх можна трактувати як варіантно-комбінаторне розгортання, проєкцію певного інваріанта (в кожному шарі свого), який сполучається з іншими варіантами, доповнюючи їх. Такі комбінаторно-комплементарні сполучення можуть виконувати різні оркестрові функції. В немелодичній функції використання прийому комбінаторно-комплементарного сполучення призводить до деталізації та тематизації другорядних голосів, що, в свою чергу, свідчить про переосмислення функціональної будови оркестрової тканини в музиці І. Ф. Стравінського.

Висновки. Стійкість застосування комбінаторності дозволяє трактувати її не тільки як константний принцип оркестрового пись-

ма І. Стравінського на різних етапах творчості, але й як «універсалию» (термін С. Савенко, 2001) оркестрового мислення композитора. Те ж саме стосується й принципів багатофігурності та пластичності. Їхні взаємини породжують різноманітні поєднання, які явно чи приховано (в модифікованому варіанті) діють в творах І. Стравінського в межах «російського», «неокласичного» і пізнього етапів його творчості. Названі принципи задіяні в різній мірі, залежно від того, яку модель часу і простору І. Стравінський обирає в творах різних етапів: підвищено подієвого часу і строкатого, неоднорідного простору в творах російського періоду; умовно континуального часу, поєднаного із насиченою інформативністю і подієвістю, і більш однорідного простору – в творах неокласицистського етапу; Вічності і поєднання у синхронії різних моделей часу та абсолютно геометричного (чистого у своїй абстракції) Простору в творах пізнього періоду.

Перспективою дослідження є вивчення особливостей оркестрового письма І. Стравінського в творах різних жанрів і різних періодів творчості в аспекті втілення константних принципів багатофігурності, комбінаторності і пластичності.

ЛІТЕРАТУРА

- Аркадьев, М. А. (1992). *Временные структуры Новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования)*. Москва: Библос, 168.
- Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 279.
- Баева, А. А. (2009). *Оперный театр И. Ф. Стравинского*. Москва: Красанд, 304.
- Герасимова-Персидская, Н. А. (2012). Музыка в новой культурной парадигме. В кн. *Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство*, сс. 327–334. Киев: Дух і літера.
- Гурков, В. (1987). Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной»). В кн. *Оркестровые стили в русской музыке*, сс. 82–94. Ленинград: Музыка.
- Друскин, М. (2009). Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. В кн. *Друскин М. С. Собрание сочинений. (Тт. 1–7). Л. Г. Ковнацкая (Ред.-сост.)*. Т. 4, сс. 31–265. Санкт-Петербург: Композитор.

- Комбінаторика. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. Retrieved 2020, 25 January, from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Комбінаторика>
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: Монографія*. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 332.
- Савенко, С. (1977). О неоклассицизме Стравинского. В кн. *Проблемы музыки XX века*, сс. 179–210. Горький: Волго-Вятское издательство.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского*. Москва: Композитор, 327.
- Савченко, Г. С. (2019). Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 242–258.
- Сергеев, Л. (1975). О мелодике Стравинского в произведениях русского периода творчества. *Вопросы теории музыки*, 3, 320–334.
- Стравинский, И. Ф. (1971). *Диалоги*. Ленинград: Музыка, 414
- Шнитке, А. (1967). Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. *Музыка и современность*, 5, 209–261.
- Шнитке, А. (1973). Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. В кн. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*, сс. 383–434. Москва: Музыка.
- Ярустовский, Б. М. (1982). *Игорь Стравинский*. (Изд. 3-е). Ленинград: Музыка, 264.

REFERENCES

- Arkadev, M. A. (1992). Vremennye sructury novoyevropeyskoy muzyki (opyt fenomenologicheskogo issledovaniya) [*The Temporal Structures of New European Music (An Essay on Phenomenological Study)*]. Moscow: Biblos [in Russian].
- Asafov, B. (1977). *Kniga o Stravinskom* [*The Book about Stravinsky*]. Leningrad: Muzyka, 279 [in Russian].
- Baeva, A. A. (2009). *Opernyy teatr I. F. Stravinskogo* [*Opera theater by I. F. Stravinsky*]. Moscow, 304 [in Russian].
- Druskin, M. (2009). Igor Stravinskiy. Lichnost, tvorchestvo, vzglyady. [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views]. In *Druskin, M. S. Collected works. (Vols. 1–7). L. G. Kovnatskaya (Ed.)*. Vol. 4, pp. 31–265. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].

- Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2012). Muzyka v novoy kulturnoy paradigme [Music in a new cultural paradigm]. In *Muzyka. Vremya. Prostranstvo* [Music. Time. Space], pp. 327–334. Kiev: Dukh i litera [in Russian].
- Gurkov, V. (1987). Orkestrovyye printsipy i ladovoye myshlenie I. Stravinskogo (na primere “Vesny svyashchennoi”) [The orchestral principles and the mode of thinking of I. Stravinsky (on the example of the “Sacred Spring”)]. In *Orkestrovyye stsls v russkoy muzyke* [Orchestral styles in Russian music], pp. 82–94. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Kombinatorika [Combinatorics]. *Material z Vikipedii – vilnoi entsiklopedii* [From Wikipedia, the free encyclopedia]. Retrieved 2020, 25 January, from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Комбінаторика> [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). Orkestrovii styl: teoriia, istoriia, suchasnist [An orchestral style: theory, history, modernity]. Kiev: Vidavniststvo NITU im. M. Dragomanova, 332 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsypp orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovyykh tvorakh I. F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [Orchestral composition multfigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky’s orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in Three Movements)]. *Aspects of historical musicology*, 16, 242–258 [in Ukrainian].
- Savenko, S. (1977). O neoklassicizme Stravinskogo [About the neoclassicism of Stravinsky]. In *Problemy muzyki XX veka* [Problems of music of the twentieth century], pp. 179–210. Gorki: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo* [Stravinsky’s World]. Moscow: Kompozitor, 327 [in Russian].
- Sergeev, L. (1975). O melodike Stravinskogo v proizvedeniyakh russkogo perioda tvorchestva [About Stravinsky’s melodies in the works of the Russian period of creativity]. *Voprosy teorii muzyki* [Music theory issues], 3, 320–334 [in Russian].
- Shnittke, A. (1967). Osobennosti orkestrovogo golosovedeniya rannih proizvedeniy Stravinskogo [Features of the orchestral voice-leading of the early works by Stravinsky]. *Muzyka i sovremennost* [Music and Modernity], 5, 209–261 [in Russian].

- Shnittke, A. (1973). Paradoksalnost kak cherta muzykalnoy logiki Stravinskogo [Paradox as a feature of Stravinsky's musical logic]. In *I. F. Stravinskiy. Stati i materialy* [*I. F. Stravinsky. Articles and materials*], pp. 383–434. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Stravinskiy I. F. (1971). *Dialogi* [*Dialogues*]. Leningrad: Muzyka, 414 [in Russian].
- Yarustovskiy, B. M. (1982). *Igor Stravinskiy* [*Igor Stravinsky*]. Leningrad: Muzyka, 264 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 1.02.2020 р.