7. Kachmarchyk, V.P. (2009). German flute art of the XVIII – XIX centuries. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Kravtsova, M.E. (2015). Smystical subtexts of Chinese poetry on love themes: poems of the palace style (Guntishi). Vestnik SPbGU, 17 (1), 71–76 [in Russian].
9. Lisevich, I.S. (1999). Chinese landscape lyrics. V. 2. Moscow: Izdatel'skij dom «Muravej–Gajd» [in Russian].
10. Rosenko, E. (2007). Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis). Kharkov: KHNURE [in Russian].
11. Sukhorukov, V.T. (2001). On Van Wei and his Poetry. Van Vej. Reka Van'chuan', 1–6 [in Russian].
12. Tang Age Poetry (7th – 10th centuries), (1987). / compiled by L.Z. Aidlin. Moskva: Hudozhestvennaja literatura [in Russian].

UDC 78.071.1(470):782

DOI 10.33287/222021

Савченко Ганна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри «Композиція та інструментування»,
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського

тел. (099) 553 - 04 - 85

e-mail: lanna2@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

ОРКЕСТРОВЕ ПИСЬМО В ОПЕРІ «МАВРА» І. СТРАВІНСЬКОГО В ПРОЕКЦІЇ ЗАГАЛЬНОГО ТА ОСОБЛИВОГО

Мета статті – дослідження опери «Мавра» І. Стравінського в аспекті втілення «універсалій» (С. Савенко) оркестрового мислення композитора та застосування специфічних прийомів оркестровки, зумовлених оригінальним художнім задумом і жанровим рішенням опери. У статті застосовані жанровий, історичний, системно-функціональний **методи** наукового дослідження. **Наукова** новизна пропонованої дослідницької роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві досліджено специфіку оркестрового письма в опері «Мавра» на перетині загального та особливого.

Висновки. Здійснений аналіз оркестрового письма в «Мавра» дозволив дійти таких висновків: специфіка оркестрового письма зумовлена жанровими особливостями обраних моделей та орієнтацією на естетику театру показу; в оркестровому письмі виявляють свою дію принципи багатофігурності та комбінаторності, що, застосовуючи поняття С. Савенко, можна назвати «універсаліями» оркестрового мислення; специфіка оркестрового письма визначається взаємодією загальної та особливої (одиночної) проєкцій оркестрового мислення композитора; багатофігурність і комбінаторність застосовані композитором «приховано», у модифікованому виді (ритмо-інтонаційна конфігурація фігур спрощується, вони наближаються до формул), що відповідає універсальній творчій установці на гру та варіантність мислення у різних рівнях художньо-естетичної цілісності; темброво-фактурна структура в опері позначена відсутністю повної групи струнно-смічкових у складі оркестру, порівняно з ранніми балетами більш повільною зміною тембрів та тембрових комбінацій, меншою кількістю тембрових комбінацій по вертикалі, більшою континуальністю часу; відсутністю складної комбінаторності та багатофігурності, що надає оркестровому простору площинності.

Ключові слова: І. Стравінський, опера «Мавра», оркестрове письмо, оркестрове мислення, оркестрові «універсалії», багатофігурність, комбінаторність.

Савченко Анна Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры «Композиция и инструментовка» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

Оркестровое письмо в опере «Мавра» И. Стравинского в проекции общего и особенного

Цель статьи – исследование оперы «Мавра» И. Стравинского в аспекте воплощения «універсалий» (С. Савенко) оркестрового мышления композитора и использования специфических приемов оркестровки, обусловленных оригинальным художественным замыслом и жанровым решением оперы. В статье применены жанровый, исторический, системно-функциональный **методы** научного исследования. **Научная новизна** работы состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании изучается специфика оркестрового письма в опере «Мавра» на пересечении общего и

особенного. **Выводы.** Осуществленный анализ оркестрового письма в опере «Мавра» позволил сформулировать следующие выводы: специфика оркестрового письма обусловлена жанровыми особенностями избранных моделей и ориентацией на эстетику театра показа; в оркестровом письме проявляют свое действие принципы многофигурности та комбинаторности, которые, применяя понятие С. Савенко, можно назвать «универсалиями» оркестрового мышления; специфика оркестрового письма определяется взаимодействием общей и особенной (единичной) проекций оркестрового мышления композитора; многофигурность и комбинаторность применены композитором «сокрыто», в модифицированном виде (ритмо-интонационная конфигурация фигур упрощается, они приближаются к формулам), что соответствует универсальной творческой установке на игру и вариантность мышления в разных уровнях художественно-эстетической целостности; темброво-фактурная структура в опере отмечена отсутствием полной группы струнно-смычковых в составе оркестра, в сравнении с ранними балетами более медленной сменой тембров и тембровых комбинаций, меньшим количеством тембровых комбинаций по вертикали, большей континуальностью времени; отсутствием сложной комбинаторности и многофигурности, что сообщает оркестровому пространству плоскостность.

Ключевые слова: И. Стравинский, опера «Мавра», оркестровое письмо, оркестровое мышление, оркестровые «универсалии», многофигурность, комбинаторность.

Savchenko Hanna, PhD in musicology, Associate professor of the chair «Composition and instrumentation» of the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

Orchestral writing into the I. Stravinsky's opera «Mavra» in the aspect of general and singular

The purpose of this article is to study I. Stravinsky's opera «Mavra» in the aspect of embodiment of «universals» (by S. Savenko) of the composer's orchestral logic and usage of specific devices of orchestration, spawned by original artistic idea and genre traits of the opera. The article applies such **methods** of this scientific research as genre, historical and system-functional. **The scientific novelty** of the investigative article is caused by the fact, that it is foremost research in domestic musicology of specifics of «Mavra's» orchestral writing on intersection of general and

singular. **Conclusions.** The analysis of orchestral writing in «Mavra» allowed us to draw the following conclusions a namely specifics of orchestral writing are caused by peculiarities of selected model's genre as well as by orientation towards the theatre of representation; orchestral writing reveals multi-figure and combinative principles, which, if one is to use the terms of S. Savenko, might be described as «universals» of orchestral writing; specifics of orchestral writing is defined by the interaction of the two projection of I. Stravinsky's orchestral logic: general and singular (special); composer tends to use multi-figure and combinative methods in a concealed way, with some transfigurations (rhythmic-intonation configuration of figures is being reduced as they become akin to formulae), that reflects universal artistic inclination towards game and variative thinking on multiple levels of artistically-aesthetic integrity; timbre and texture structure of the opera is marked by lack of full string group in the orchestra, relatively rare changes of timbres and timbre combinations compared to early ballets, smaller quantity of timbre combinations on the vertical axis, more pronounced continuity of time; omission of complicated combinative and multi-figure composition principles, that causes the orchestral space to be dimensional.

The key words: I. Stravinsky, opera «Mavra», orchestral writing, orchestral thinking, orchestral «universals», multi-figure, combinatorics.

Постановка проблеми. Тема оркестрового мислення та оркестрового письма І. Стравінського залишається недостатньо розробленою, незважаючи на величезний корпус наукових досліджень, присвячених різноманітним аспектам творчості композитора. Проблематика, пов'язана з оригінальним оркестровим мисленням видатного новатора ХХ ст., часто висвітлюється фрагментарно, у зв'язку з іншими питаннями – музичної мови, фактури, музичного мислення в цілому, при цьому в поле зору дослідників потрапляють перш за все балетні та симфонічні партитури. Наголосимо, що твори оперного жанру не ставали предметом спеціального дослідження в аспекті оркестрового мислення та оркестрового письма, що, безумовно, кристалізує не лише проблематику, а й зумовлює **актуальність** пропонованої статті.

Огляд літератури. Окремі спостереження й цінні зауваження щодо оркестровки та оркестрового мислення композитора-новатора містяться в роботах монографічного типу, присвячених І. Стравінському [1; 2; 4; 6; 10]. Серед спеціальних робіт слід згадати

статтю А. Шнітке [9], в якій автор досліджує партитури «Петрушки» та «Весни священної» з точки зору гетерофонії як ключового поняття, що дозволяє виявити специфіку оркестровки названих творів. У роботі В. Гуркова [3], що також є одним з небагатьох досліджень оркестровки композитора, простежуються її генетичні зв'язки (М. Глінка, М. Римський-Корсаков, А. Лядов, К. Дебюссі) й висувається теза щодо переосмислення структури оркестру на основі мелодійних ладів та техніки тембромотивів [3, 82].

Таким чином, у відомих нам роботах оркестрове мислення та прийоми оркестровки І. Стравінського розглянуті в контексті іншої проблематики або досліджуються з обраного авторами наукового ракурсу. Оркестровка в опері «Мавра» взагалі не ставала предметом спеціального наукового дослідження.

Мета статті полягає в дослідженні опери «Мавра» І. Стравінського з погляду втілення, з одного боку, «універсальї» (С. Савенко) оркестрового мислення композитора, з іншого, – застосування специфічних прийомів оркестровки, що сприяють реалізації оригінального індивідуально-художнього задуму й жанрового рішення названого твору.

Об'єктом дослідження є оркестрове мислення І. Стравінського, а **предметом** – прийоми оркестровки та своєрідність оркестрового письма в опері «Мавра».

Виклад основного матеріалу. В оркестровому мисленні І. Стравінського як проекції його композиторського мислення відбилась зміна світоглядно-культурної та художньо-естетичної парадигм на початку ХХ ст., що виявилось у новому відчутті часу та простору, матерії, новій трактовці Особистості в її складних взаєминах зі світом. Зміни у світоглядних настановах культури Новітнього часу позначились і на музичному мистецтві, в якому окреслилась кризова ситуація, підготовлена, окрім екстрамузичних, інтрамузичними чинниками. Її свідченням стала перебудова системи музичної мови, і як результат – висування неспецифічних засобів виразності, котрі перебрали на себе логіко-організаційні функції в композиції. Реорганізація ієрархічної системи музичної мови в усіх її складових зумовила підвищення значущості тембрового параметру, виникнення нових типів оркестрової фактури, переосмислення традиційних оркестрових функцій і функціональної організації оркестрової тканини. В останній, як адекватному засобі об'єктивації

часо-просторових уявлень, виробляються прийоми й механізми моделювання різноякісного часу та простору.

У ранній творчості І. Стравінського від балету «Жар-птиця» формувалось оригінальне оркестрове письмо, специфіка якого визначалась константними принципами оркестрового мислення композитора, які можна, користуючись поняттям С. Савенко [6], назвати оркестровими «універсаліями». До них, на нашу думку, належать принципи багатofігурності та комбінаторності. Їх різноманітне застосування разом із іншими мовними засобами (передусім мотивно-тематичними) дозволяє композиторові організовувати час та вибудовувати простір у відповідності, з одного боку, до просторово-часових уявлень культури-контексту, з іншого, – до умов певного жанрового рішення конкретного твору. Під фігурою ми розуміємо виділену темброво й регістрово формулу (інтонаційно стерту або виразну), що проводиться в партії (партіях) остинатно або остинатно-варіантно. Багатofігурність надає часу та простору насиченої подієвості та щільності; за рахунок утримання та повтору фігур – реалізацію єдності матеріалу в звукоматерії, за рахунок їх кількості – реалізацію різноманіття та множинності, часто варіантної [7]. Комбінаторність також зумовлює підвищену інформаційну насиченість у часо-просторі через оперування короткими тематичними темброво-фактурними структурами, тембровими переключеннями, під- та відключеннями голосів фактури по горизонталі та вертикалі, застосування варіантних тембрових підсвіток та дублювань. Названі засоби надають оркестровій тканині постійного оновлення при утриманні основних її якісних характеристик [8].

Вибудовування просторової та часової координат за допомогою принципів багатofігурності та комбінаторності зумовлює формування оригінальної темброво-фактурної структури твору як системи горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів оркестрового письма в часі та просторі. У горизонтальній проекції темброво-фактурна структура визначає: 1) темброве призначення тематизму; 2) зміну тембрів (обрання, пріоритет тих чи інших тембрів, частоту їх зміни. У вертикальній проекції: 1) співвідношення тембрів (обрання тих чи інших тембрів, їх баланс, функцію в оркестровій фактурі); 2) регістрове розташування тембрів. У горизонтально-вертикальній проекції: 1) склад оркестру або

ансамблю; 2) обрання типу фактури й логіку зміни типів фактури в межах цілого твору, окремих частин або фрагментів.

Темброво-фактурна структура в ранніх балетах І. Стравінського, де й відбувалося формування оригінального оркестрового письма, характеризується нерегламентованістю обрання тембрів і типів оркестрової фактури; частою зміною тембрів і тембрових комбінацій (через діалогічну/мозаїчну оркестровку); застосуванням варіантних дублювань та тембрових підсвіток, що зумовлено дією принципу комбінаторності; високою подієвістю часу та складністю організації простору, що визначається дією обох ключових принципів.

У «Маврі» жанрова специфіка опери, яка визначається сполученням «оперних та водевільних традицій» [2, 82] та ідеєю втілення умовного театру, театру показу [2; 4], зумовила особливості оркестрового письма, котре, на перший погляд, суттєво відрізняється від оркестрового письма у ранніх балетах композитора. Спробуємо з'ясувати генезис такої специфічності.

Стосовно оркестрових партитур І. Стравінського 1930-1940-х рр. С. Савенко акцентує момент зв'язку стилістики творів з інструментальним письмом моделей [6, 144]. На нашу думку, ця теза демонструє свою дієвість і у випадку з «Маврою», написаною раніше, проте вписаною у низку опусів композитора, де він працює з певною моделлю/моделями. Тому опертя на жанр комічної опери в її «класичному вираженні» [5, 7] дозволяє визначити функції оркестру в багатьох фрагментах як «великої гітари», що, окрім іронічного підтексту, має серйозні підстави у вигляді відтворення специфічних рис обраних моделей²³. Справді, вишукана багатофігурність і комбінаторність, притаманна оркестровому письму балетів, створених на замовлення С. Дягілева, у II та III актах опери «Соловей», у партитурі «Маври» майже відсутня або реалізується в модифікованому вигляді. Можна сказати, що фігури, які стають основою побудови оркестрової тканини, максимально згортаються, спрощуються, зменшуються кількісно по вертикалі та наближаються до формул.

²³ Із приводу витоків «Маври» С. Савенко зауважує: «Демонстративно традиційна «Мавра» воскрешає російський міський мелос XIX століття, вона занадто багата за своїми джерелами, щоб обмежитися яким-небудь прототипом. Сильніше за все відчутні в ній російська опера від Даргомижського до Чайковського та його епігонів, а також побутове музикування аж до кафешантанного «російського стилю» й духової садової музики – не кажучи вже про методи самого Стравінського, завдяки яким на цій основі складається нова цілісність» [6, 157].

Звернімося до деяких прикладів. У пісні-романсі Параші багатофігурність в умовах фактури «бас-акорд» згортається до формульного ходу в басу по горизонталі, що остинатно повторюються, та по вертикалі у чергування басу та поодиноких, окреслюючих майже один звуковисотний рівень акордів вісімками, що «топчуться» на місці. З гармонічної точки зору в оркестровій фактурі обігрується тоніко-домінантова формула, яка, на думку А. Баєвої, відіграє роль своєрідного гармонічного *ostinato* в опері [2, 94]. Темброве рішення (чотири валторни, труба, віолончелі та контрабаси) й тісне розташування акордів «грає» на щільність, громіздкість, заповненість оркестрової вертикалі, що утворює ефект смислової нестиковки з поетичним текстом та стилістикою романсу²⁴, і як результат виникає розбалансування в просторі між вокальною партією та оркестром. Зі вступом Гусара (ц. 6) фігури в оркестровому супроводі ускладнюються ритмічним подрібненням (шістнадцяті замість вісімок) у партіях двох кларнетів, двох фаготів, двох солюючих скрипок та альт, які нашаровуються на щільний акордовий шар квартету важкої міді та низьких струнно-смичкових, що перехоплюють формулу «бас-акорд» із пісні Параші. Ідея нашарування ритмічно подрібненої фігури на основний фактурний каркас супроводу «бас-акорд» ще якийсь час зберігається й далі, однак упродовж сцени Параші та Гусара принцип багатофігурності в інваріантному вигляді (у тому, в якому він склався в ранніх балетах) починає виявлятися все рельєфніше. Обмін персонажів фразами супроводжується зміною оркестрового супроводу, в якому відбувається зміна фігур, котрі є різними за ритмо-інтонаційною конфігурацією й тембровим рішенням, і, як правило, комплементарно співвідносяться між собою по вертикалі, утворюючи темброво-фактурні шари (при збереженні фактурної басо-акордової основи).

²⁴ І. Іванова та А. Мізітова звертають увагу на «роз'єднання» вокальної та оркестрової партій із точки зору ритмо-метричної організації, зауважуючи, що «вокальна та інструментальна партії мають власні системи метроритмічних акцентів, утворюючи два відносно самостійних інтонаційно-тематичних шари. До того ж Стравінський застосовує характерний для його музичного мислення прийом «внутрішньої синкопи», що згладжує акценти, попередньо задані графічно позначеною метричною сіткою» [5, 9]. Автори також коментують обрання композитором тембру акомпанементу (духовий оркестр), підкреслюючи, що такий варіант дозволив йому реалізувати «творчу установку на ігрову ситуацію» [5, 9]. У свою чергу, А. Баєва підкреслює протиріччя між гармонійним тлом та мелодією як засіб створення іронічного підтексту, вважаючи, що функціональна невідповідність між шарами звукоматерії надалі втілюється й у середині самої оркестрової тканини [2, 94].

Остання описаним вище способом (шляхом нашарування фігур та шарів над басовою лінією) фактурно-варіантно модифікується.

Таким чином, зміна смислових фрагментів (фраз) маркується появою нових фігур в оркестрі, що слугує постійному оновленню звукоматерії та насичує час власне музичною подієвістю. Наприкінці сцени Гусара та Параші, в дуеті згоди, композитор залишає фактурний басо-акордовий каркас, розподіляючи функцію акорду між скрипками, альтом та валторнами, у партіях яких знову звучать короткі формули, позбавлені індивідуалізованого інтонаційно-ритмічного рельєфу, що зумовлене своєрідною ліричною «зупинкою часу» й необхідністю зниження темпоритму дії, «гальмування» наприкінці сцени.

Слід зауважити, що неокласицистичні твори І. Стравінського, порівняно з ранніми балетами, оркестровані більш цілісно та континуально, у партитурах немовби накреслений спрямований часовий вектор, який дозволяє ідентифікувати інструментальне письмо цих опусів із принципами часової організації музичних творів класицизму. В «Маврі» теж наявним є більш цілісне («довге») оркестрове письмо, що характеризується малою роллю діалогів-перекличок, тематичних і тембрових передач на коротких проміжках часу. Континуальність оркестрового письма реалізується в тому числі за рахунок утримання єдиного фактурного каркасу «бас-акорд», який у різноманітних модифікаціях утілюється в межах опери. Відсутність складної комбінаторності та багатофігурності призводить до зменшення фактора складно організованої просторовості в оркестровці «Маври» й надає оркестровому простору площинності²⁵, що свідчить про вплив на естетику опери певних видів живопису, зокрема, лубка.

Принципи багатофігурності та комбінаторності (навіть у модифікованому вигляді), у комплексі з формулою «бас-акорд», зменшуючи фактор просторовості, одночасно надають звукоматерії підвищеної пластичності, адже кожна фігура через інтонаційно-ритмічну конфігурацію виявляє схожість до жесту – опуклого та виразного. Оперування остинатним повторенням фігур-жестів дозволяє композиторові тримати високу подієвість та інформаційну

²⁵ У цьому зв'язку наведемо міркування А. Басової щодо співвідношення вокального та інструментального планів, а саме – тезу про площинність їх зображення, що підпорядковується грі ритму [2, 92].

насиченість часу, а в просторі створювати ефект щільної заповненості, попри інтонаційні стертість фігур.

Темброво-фактурна структура в опері «Мавра» характерна «значною перевагою духових» [6, 144] у складі оркестру; порівняно з ранніми балетами більш повільною зміною тембрів і тембрових комбінацій, меншою кількістю тембрових комбінацій по вертикалі, реалізацією принципів багатофігурності та комбінаторності в модифікованому вигляді, більшою континуальністю (видовженістю) часу та «зняттям» просторовості аж до виникнення площинності.

Висновки. Виконаний аналіз оркестрового письма в опері «Мавра» дозволив дійти таких висновків: 1) специфіка оркестрового письма в «Маврі» зумовлена, передусім, жанровими особливостями обраних моделей (комічна опера, водевіль тощо) та орієнтацією на естетику театру показу; 2) одночасно в оркестровому письмі опери виявляють свою дію принципи багатофігурності та комбінаторності, що склались у ранніх балетах І. Стравінського, і які, через їх стійкість та дієвість на різних етапах творчості композитора, можна назвати, користуючись поняттям С. Савенко, «універсаліями» оркестрового мислення; 3) специфіка оркестрового письма в «Маврі» визначається взаємодією загальної та особливої (одиночної) проєкцій оркестрового мислення композитора; 4) багатофігурність та комбінаторність застосовані композитором «приховано», у модифікованому вигляді, що відповідає універсальній творчій установці на гру та варіантність мислення у різних рівнях художньо-естетичної цілісності; 5) темброво-фактурна структура в опері «Мавра» позначена відсутністю повної групи струнно-смічкових інструментів, більшою континуальністю в часі та меншою складно-складовістю простору.

Зважаючи на незаповненість наукової ніші у вітчизняному музикознавстві з цієї проблематики, автор вважає **перспективним** дослідження специфіки оркестрового письма в наступних за хронологією операх І. Стравінського.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.
2. Баева А.А. Оперный театр И.Ф. Стравинского. Москва : КРАСАНД, 2009. 304 с.
3. Гурков В. Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной»). *Оркестровые стили в русской музыке*. 1987. С. 82–94.

4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Ленинград : Советский Композитор, 1982. 208 с.
5. Иванова И.Л., Мизитова А.А. Интерпретация оперного жанра в творческой практике И. Стравинского. Харьков, 1990. 22 с.
6. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : Композитор, 2001. 327 с.
7. Савченко Г.С. 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*. 2019. В. 16. С. 242–258.
8. Савченко Г.С. Комбінаторність як принцип оркестрового мислення І.Ф. Стравінського. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи*. 2020. С. 281–283.
9. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. *Музыка и современность*. 1967. В. 5. С. 209–261.
10. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. Ленинград : Музыка, 1982. 264 с.

References:

1. Asaf'ev, B. (1977). The book about Stravinsky. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Baeva, A.A. (2009). The opera theater of I.F. Stravinsky. Moscow, Muzyka [in Russian].
3. Gurkov, V. (1987). The orchestral principles and the harmony thinking of I. Stravinsky (on the example of the «Sacred Spring»). Orchestral styles in Russian music, 82–94 [in Russian].
4. Druskin, M. (1982). Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Leningrad : Sovetskij Kompozitor [in Russian].
5. Ivanova, I.L., Mizitova, A.A. (1990). Interpretation of opera genre in creative practice of I. Stravinsky. Kharkiv: Kharkiv Institute of Arts named I.P. Kotlyarevsky [in Russian].
6. Savenko, S. (2001). Stravinsky's World. Moskov: Kompozitor [in Russian].
7. Savchenko, H.S. (2019). Orchestral composition multifigure as a principle of time and space organization of I.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].
8. Savchenko, H.S. (2020). Combinatorics as a principle of orchestral thinking of I.F. Stravinsky. Culture and art: current trends and prospects, 281–283 [in Ukrainian].
9. Shnitke, A. (1967). Features of the orchestral voice of the early works of I. Stravinsky. Music and modernity, 5, 209–261 [in Russian].
10. Yarustovskiy, B.M. (1982). Igor Stravinsky. Leningrad: Muzyka [in Russian].