

КОНСТАНТИ Й НОВАЦІЇ В ОРКЕСТРОВОМУ ПИСЬМІ БАЛЕТУ «АГОН» І. СТРАВІНСЬКОГО

Г. С. Савченко. Константи й новації в оркестровому письмі балету «Агон» І. Стравінського

Досліджено специфіку оркестрового письма балету «Агон» І. Стравінського з точки зору взаємодії виявлених нами константних принципів багатогурності, комбінаторності й пластичності та новацій, зумовлених підвищеною значимістю поліфонічних прийомів. Згруповано номери балету з погляду домінування константних або новаційних принципів оркестрового письма. Систематизовано типи оркестрової фактури в номерах із пріоритетом горизонтального мислення: одноголосся (унісон) або розщеплення унісону; фактура на основі контрапунктичної взаємодії коротких ліній; фактура на базі контрастної поліфонії, яка виникає в результаті поєднання довгих ліній; фактура на основі імітаційної поліфонії. Досліджено специфіку реалізації названих принципів як констант оркестрового письма І. Стравінського й «універсальї» його оркестрового мислення в новому мовно-стилістичному контексті.

Ключові слова: *І. Стравінський, балет «Агон», оркестрове письмо, оркестрова фактура, поліфонія, серійна техніка.*

G. S. Savchenko. Constants and Innovations in the Orchestral Writing of I. Stravinsky's Ballet "Agon"

The aim of this paper is to identify the specifics of orchestral writing in the later works of I. Stravinsky on the example of the ballet "Agon" (1953–1957).

Significance of the topic. From 1953 begins the late (serial) period of I. Stravinsky's work. Due to stylistic "modulation", the study of orchestral writing in later works at the intersection of constant principles (multifigure, combinativity and plasticity) and innovations found out by us is relevant.

Research methodology. I. Stravinsky's late style is studied in various aspects. A topical issue is the composer's interpretation of serial technique (Glivinsky, 1995; Rogers, 2004; Straus, 1999; Smyth, 2000). N. Kardash (2010) offers a multidisciplinary textological approach in the studying of recent opera and ballet. Renaissance dance forms are studied in "Agon" by M. Richardson (2003). Characteristics of later works are contained in the section of the monograph of M. Druskin (2009). V. Zaderatsky's monograph (1980) is devoted to the polyphonic thinking of the composer.

Historical, comparative, functional, systematic research methods are used in the work.

Results. I. Stravinsky's original orchestral writing was formed in his early works (1908–1910). They gradually formed the principles of multifigure, combinativity (Savchenko, 2019; Savchenko, 2020) and plasticity, found out by us, as universal principles of the composer's orchestral writing.

In the ballet "Agon" the composer applied a serial technique that determines the key role of polyphonic techniques of work with thematic invention, respectively, the dominance of horizontal thinking. At the same time in the creative comprehension and elaboration of techniques of serial technique the composer relies on the methods developed in his works ("formular" thematic invention, motives rotation technique, counterpoint combination of them) (Druskin, 2009, p. 226–227), motive-variant work (Savenko, 2001). Accordingly, ballet acts can be divided into two groups: with horizontal or horizontal/vertical priority in the organization of the orchestral texture.

Where the priority is horizontal, we highlight the following variants of the composition of the orchestral texture: 1) monophony (unison) or splitting of unison 2) texture based on the counterpoint interaction of short lines (sometimes – sound points); 3) on the basis of contrasting polyphony; 4) on the basis of imitation polyphony.

Conclusions. 1) In the orchestral writing of acts with horizontal/vertical priority, the constant principles of multifigure, combinativity and plasticity remain dominant; 2) Where the horizontal is a priority, innovative principles of organization of the orchestral texture prevail; constant principles are revealed covertly or in a modified form; 3) At the level of a ballet composition as a whole, the alternation of different types of organization of the orchestral texture is formed, in which different ideas about time and space are embodied; thoughtful timbre strategy and handling of different types of orchestral texture give rise to the original timbre-texture structure of the work.

Keywords: *I. Stravinsky, ballet "Agon", orchestral writing, orchestral texture, polyphony, serial technique.*

Постановка проблеми. Від 1953 року – часу завершення І. Стравінським Септету – починається пізній період творчості

композитора, за яким у науковій літературі закріпилась назва серійного¹. Радикальна зміна «стильової манери» (Друскін, 2009, с. 220) та техніки письма після найдовшого в його творчості неокласицистського періоду дозволяє дослідникам, з одного боку, чітко відмежувати попередні стильові етапи від останнього, а з іншого, — шукати сталі «універсалії» (Савенко, 2001), які виконують функцію «контрфорсів», забезпечуючи єдність стилю І. Стравінського. Дослідники підкреслюють, що в умовах стильової різновекторності єдині підходи визначають роботу композитора з жанровими моделями, тематизмом, словом (Друскін, 2009; Савенко, 2001).

У зв'язку зі стильовою та стилістичною «модуляцією» актуальним є дослідження особливостей оркестрового письма в пізніх творах І. Стравінського, яке дозволить простежити еволюцію оркестрового мислення та прийомів оркестровки композитора; підтвердити, з одного боку, дієвість у них константних принципів і прийомів оркестровки, з іншого, — виявити новації.

Зважаючи на обрану тему слід визначити, що ми розуміємо під «оркестровим письмом». Це поняття є загальнозживаним, проте мало дослідженим. У сучасному науковому дискурсі його визначення знаходимо в монографії С. Коробецької, де автор ототожнює оркестрове письмо з оркестровою технікою: «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, с. 62). Загалом погоджуючись з автором, зауважимо:

1) оркестрове письмо, на нашу думку, — це багаторівневе поняття, що охоплює технологічні прийоми на рівні як конкретного твору,

так і творчості композитора², таким чином його можна розглядати на перетині загального та особливого;

2) в оркестровому письмі закарбовується складний зв'язок: а) між музичною мовою композитора (окремого твору) і оркестровою, б) між композиторським задумом (як справедливо зазначає С. Коробецька) та його вирішенням;

3) оркестрове письмо — це не лише прояв конкретних технологічних прийомів (що можна трактувати як сукупність), а *системний* вияв на основі функціональної взаємодії елементів.

Отже, пропонуємо власне визначення поняття. *Оркестрове письмо — це система технологічних прийомів, спрямованих на реалізацію темброво-фактурної структури твору, детермінованою стильовими, жанровими чинниками та індивідуальним художнім задумом, завдяки функціональній взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі.*

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пізній стиль І. Стравінського зацікавлює дослідників у різних аспектах. Особливості трактування композитором серійної техніки є актуальною темою досліджень зарубіжних авторів (Rogers, 2004; Straus, 1999; Smyth, 2000). Вона ж є центральною в монографії В. Глівинського (1995). У російськомовному науковому дискурсі помітна розвідка Н. Кардаш (2010), яка пропонує мультидисциплінарний текстологічний підхід у дослідженні феномену останнього музично-театрального опусу на прикладі опери «The Rake's Progress» та балету «Агон». Взаємодію серійних і тональних принципів організації тканини, ладову та гармонійну логіку, особливості застосування поліфонічних прийомів в «Агоні» аналізує А. Шнітке (1973). Танцювальні форми і ритми епохи Відродження досліджує в «Агоні» М. Richardson (2003). Характеристика пізніх творів із погляду ідейно-образного наповнення, композиційно-драматургічних зако-

¹ В. Смірнов вважає, що перехід до пізнього періоду починається в Месі (1948) і в Кантаті, що базуються на тексті англійських анонімів (1951–1952): «У цих творах виявляються нові елементи, а саме посилення контрапунктичного чинника (зокрема посилення ролі канонів) і звернення до тієї манери інструментально-хорового письма, яка походить від де Машо і нідерландської поліфонічної школи» (Смірнов, 2011, с. 27). Водночас А. Шнітке відносить «Агон», «Santicum sacrum» і Три пісні на слова Шекспіра до перехідних творів, вважаючи, що «звична неокласична полістилістика зрілого Стравінського сусідить тут з окремими серійними і додекафонними епізодами» (Шнітке, 1973, с. 414).

² У цьому випадку постає питання розмежування понять «оркестрове письмо» і «оркестровий стиль», яке є ширшим і узагальнюючим, таким, що виводить на художньо-естетичний рівень. На думку С. Коробецької: «Оркестровий стиль — є системно організована сукупність типових темброво-оркестрових ознак, яка обумовлена принципами оркестрового мислення, філософсько-естетичними, культурно-соціальними та особистісними факторами й утворює найвищий ступінь художньої єдності змісту та мовно-виражальних засобів в оркестровій музиці» (Коробецька, 2011, с. 32).

номірностей, особливостей тематизму, оркестрових та ансамблевих складів міститься в окремому розділі монографічного дослідження М. Друскіна (2009). Поліфонічному мисленню композитора присвячена монографія В. Задерацького (1980).

Специфіка оркестрового письма І. Стравінського у творах пізнього періоду творчості не була предметом спеціального дослідження, зокрема і в зарубіжних джерелах.

Мета статті — виявлення специфіки оркестрового письма у творах пізньої творчості І. Стравінського на прикладі балету «Агон» (1953–1957). За межами дослідження свідомо залишені вокально-інструментальні твори 1950–1960-х рр., які під час вивчення оркестрового письма потребують урахування влади слова й з'ясування механізмів кореляції між словесно-вокальним та інструментальним шарами щодо розподілу тематичного матеріалу, регістрових співвідношень, зчеплення тембрових ліній із вокальною або хоровою партіями. Завданням є:

1) систематизувати номери балету з погляду домінування константних (багатофігурності, комбінаторності, пластичності) або новаційних принципів оркестрового письма;

2) виявити типи оркестрової фактури в балеті «Агон» у номерах із пріоритетом горизонтального мислення;

3) дослідити специфіку реалізації принципів багатофігурності, комбінаторності та пластичності як констант оркестрового письма І. Стравінського й «універсальї» його оркестрового мислення в новому мовно-стилістичному контексті у взаємодії з новаціями.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оригінальне оркестрове письмо І. Стравінського, детерміноване його музичною мовою, формувалось у ранніх творах 1908–1910 рр. У них, попри помітну базу національної традиції й очевидність впливу французької музики імпресіоністського напрямку (Асаф'єв, 1977; Баєва, 2009; Друскін, 2009; Смирнов, 2011; Ярустовський, 1982), поступово формуються виявлені нами принципи багатофігурності (Савченко, 2019), комбінаторності (Савченко, 2020) та пластичності як константні принципи оркестрового письма композитора й «універсальї» (термін Савенко, 2001) його оркестрового мислення. Під принципом багатофігурності ми розуміємо оперування в різних

шарах оркестрової фактури чітко окресленими і виділеними не лише інтонаційно-ритмічно, а й темброво, регістрово, фактурно, артикуляційно (та іншими оркестровими засобами, зокрема темброві міксти, типи дублювань тощо) формулами, які можуть бути носіями різних оркестрових функцій. Комплексність фігури відмежовує її від мотиву, який, водночас, може входити до цього комплексу. Комбінаторність виявляється в підвищеній значущості діалогічної оркестровки, її дрібності на основі оперування короткими тематичними структурами, у тембрових переключеннях та передачах, прийомі під- та долучення голосів оркестрової фактури, варіантних дублюваннях, зміні щільності оркестрової фактури. Під пластичністю розумітимемо такі властивості оркестрової тканини, які, за Н. Коляденко та А. Шмельковою (2013), активізують синестетичне сприйняття із задіянням візуальних і кінестетичних праобразів. Пластичність розуміється нами діалектично — як чіткість, оформленість, водночас гнучкість та «перехідність». Названі принципи відіграватимуть роль ключових механізмів організації оркестрової тканини в горизонтальній та вертикальній координатах у творах різних етапів творчості.

У балеті «Агон» композитор застосував серійну техніку, проте вельми специфічно (як і в інших пізніх творах), на що вказують В. Глівинський (1995) та А. Шнітке (1973). Специфіка полягає у використанні недванадцяти-тонових серій (Глівинський, 1995, с. 31) та у «виведенні» серійних рядів із тональних епізодів (Шнітке, 1973, с. 414). В. Глівинський зауважує, що І. Стравінський використовує шестизвучні серії (*Bransle Simple* та *Bransle Gay*; немало мікросерій у *Pas-de-Deux* із четвертої сюїти балету (чотиризвучні в обсязі великої терції та тритону, тризвучну в обсязі великої терції (Глівинський, 1995, с. 31). Відходить композитор від норм додекафонії і в експонуванні дванадцяти-тонових серій, «що ускладнює, а іноді робить практично неможливим їх визначення в партитурі» (Глівинський, 1995, с. 32). Як приклад автор називає *Four Duos* та *Four Trios* (там само, с. 32).

З одного боку, застосування серійної техніки визначає ключову роль поліфонічних прийомів роботи з тематизмом, відповідно, панування горизонтального мислення. З іншого,

у творчому осмисленні та опрацюванні прийомів серійної техніки композитор базується на напрацьованих у своїй творчості методах («формульний» тематизм, техніка ротації мотивів, їх контрапунктичне поєднання (Друскін, 2009, с. 226–227), «мікроваріантність» (Задерацкий, 1980, с. 27), техніка інтервальних структур (Савенко, 2001).

Відповідно до пріоритету горизонталі чи горизонталі/вертикалі в організації оркестрової фактури в балеті виокремлюємо:

1) номери, у яких детермінантом фактурно-тематичного процесу є лінія/лінії;

2) номери, у яких лінія/лінії чітко скоординовані у вертикальній проекції і за типом тематизму та його фактурною організацією, відсилають до творів попередніх періодів, хоча в них композитор також застосовує серійну техніку.

Водночас характеристика серії за кількісним показником тут не є визначальним чинником.

Не визначає специфіка трактування серії й особливостей оркестрового письма. Можна міркувати про його значні модифікації в багатьох номерах, навіть на рівні графічного втілення партитури, унаслідок підвищення значимості поліфонічних прийомів. З іншого боку, в оркестровому письмі багатьох епізодів, більш традиційних для І. Стравінського за графікою й оркестровим вирішенням, безумовно втілюються принципи багатофігурності, комбінаторності та пластичності. Водночас поєднання константного й новаційного спостерігається іноді в межах одного номера. До окремих номерів або розділів форми, вирішених із застосуванням константних принципів оркестрового письма, віднесемо: *Pas-de-Quatre*, *Double Pas-de-Quatre* (крайні розділи тричастинної репрізної форми), *Triple Pas-de-Quatre*, *Coda*, *Bransle Gay*, *Coda* (номери подані в послідовності в партитурі; дві *Coda*, схожі за тематичним матеріалом, замикають, відповідно, другу та четверту сюїти і є ускладненим темброво-фактурним й тематичним варіантом *Pas-de-Quatre*). У *Prelude* та двох *Interlude*, що також базуються на одному тематизмі, наявним є багатофігурне оркестрове письмо, реалізоване завдяки імітаційній поліфонії. Загалом у названих номерах в організації музичної фактури пріоритет має горизонталь/вертикаль.

Там, де пріоритет має горизонталь, можемо відзначити різні варіанти складу оркестрової фактури:

1) одноголосся (унісон) або розщеплення унісону (*Pas-de-Deux*, чоловіче *solo*; *Four Duos*;

2) фактура на основі контрапунктичної взаємодії коротких ліній (іноді — звукових крапок), що передаються від тембру до тембру, сплітаються, перехрещуються (середній розділ *Double Pas-de-Quatre*; середній розділ *Bransle Simple*, *Pas-de-Deux* (дуетні розділи));

3) фактура на основі контрастної поліфонії, яка виникає в результаті поєднання довгих мелодійних ліній (*Sarabanda Step*; *Bransle Double*);

4) фактура на основі імітаційної поліфонії (*Gailliarde* — у поєднанні із гомофонно-гармонійними шарами; крайні розділи *Bransle Simple*; *Four Trios* — із модуляцією в комбінований тип у поєднанні унісонної та акордової фактур).

По-перше, зауважимо, що часто І. Стравінський в організації оркестрової фактури поєднує поліфонічні темброво-фактурні шар/шари із гомофонно-гармонійним шаром/шарами. Не відмовляється він і від традиційного типу гомофонно-гармонійної організації за принципом «мелодія та супровід» (наприклад, *Pas-de-Deux*, жіноче *solo*). По-друге, композиторська фантазійність та винахідливість у застосуванні будь-яких прийомів робить усі схеми вельми умовними.

Серед названих варіантів найрадикальніше новаційною є оркестрова фактура на основі контрапунктичної взаємодії коротких ліній. Систематизуємо виявлення новаційних принципів на прикладі середнього розділу *Double Pas-de-Quatre*:

1) надшвидка передача («перекидання») коротких мелодійних ліній від тембру до тембру з нашаруванням або без нього (тт. 81–83 *2 Fl + I Tr-ba* → *I Ob* → *I Cl* (з нашаруванням), звідси — діагональна графіка партитури);

2) надшвидка зміна оркестрових функцій інструментів (тт. 81–83 *I Fl* та *II Fl* змінюють функцію з мелодії на дублювання);

3) короткі фрагментарні дублювання, які в деяких випадках згортаються в крапки — окремі звуки (тт. 81–83 *I Fl* дублює верхні звуки лінії *I Cl*; *II Fl* на один звук підключаються до басу);

4) багатофункціональність у вертикальній проекції в результаті примноження основних і застосування додаткових оркестрових функцій: наприклад, у тт. 81–82 наявними є реєстрово та штрихово розщеплений бас (*bCl* чверті *tenuto* + *Tr-n basso* шістнадцяті *staccato* в унісон із *bCl solo* + *Cb* чверті *tenuto* октавою вище за *bCl* + *Tr-n basso*), два контрапункти (*2 Fl* + *I Tr-ba*), ритмізована педаль (фігура з комбінації тріолі тридцять другими і шістнадцятою) у *II* + *III Tr-be* комплементарно), quasi-фонові фігури (фоновість долається композитором у ранній творчості) у струнно-смичкових із тембровими передачами й розщепленням способу звукодобування (відповідно, одну й ту саму фігуру грають *arco* і *pizzicato*); звідси загалом – багатоярусне розгортання оркестрових подій;

5) гранична деталізація тканини, підтвердженням чого є розщеплення ритму, штрихів, способу звукодобування; оперування надкороткими мелодійними лініями; короткі (крапкові) дублювання;

6) мелодизація й ритмізація оркестрових голосів, унаслідок чого відбувається модифікація оркестрових функцій: наприклад, у т. 81 рівномірний рух басу чвертями (*bCl* + *Cb solo*) т. 82 прискорюється, а в т. 83 перетворюється на ритмічно рухливу лінію шістнадцятими, що готує мелодизацію басу в наступних тактах;

7) надшвидка функціональна й темброва зміна всієї оркестрової тканини в горизонтальній проекції (від т. 84 затихає ритмізована педаль; басова лінія мелодизується, «виростає» в контрапункт, виключаються *bCl*, *Tr-n basso*, *Cb*, натомість «вступає в гру» *I Fg*).

Чи зберігають свою дієвість константні принципи багатофігурності, комбінаторності та пластичності в оркестровій фактурі з пріоритетом горизонталі? Ми вважаємо, що так, проте в іншій конфігурації взаємин, ніж у попередні періоди творчості, й у модифікованому вигляді. В аналізованому фрагменті провідну роль у взаємодії трьох принципів починає виконувати комбінаторність, яка керує складними переплетіннями контрапунктів та інших функцій, які, як ми з'ясували, унаслідок мелодизації та ритмізації можуть «виростати» в контрапункти. Важливу роль тут відіграє й пластичність, яка виявляється в гнучких, різноманітно вирішених тембрових передачах контрапунктів та інших елементів

оркестрової фактури; у наявності ритмо-мелодійно виразного рухливого басу; у фрагментарних дублюваннях-підсвітах (крапках), які гнучко під- та відключаються, постійно змінюючи щільність оркестрового простору; у розщепленні різноманітними засобами (звуківисотно, ритмічно, реєстрово, штрихово) ліній оркестрової фактури, що сприяє не лише деталізації тканини, а й утворює відчуття об'єму й актуалізує візуальні графічні образи (переплетіння, діагоналі, крапок та ін.).

Принцип багатофігурності не є провідним в аналізованому фрагменті, він застосовується неявно й у модифікованому вигляді. Це зумовлене відмовою композитора від формульної «заданості», яка була притаманна тематизму неокласицистського та російського періодів, і створенням тематизму, на основі ідеї лінії/ліній. Багатофігурність виявляється завдяки додатковим оркестровим функціям, які утворюють умовно фоновий шар фактури. У тт. 81–83 це короткі фігури *glissando* в струнно-смичкових інструментів обсягом нони (за звучанням) і в межах чверті (за часом). Їх опукла виразність підкреслена темброво-оркестровими засобами й напрямом руху. У тт. 81–82 висхідна фігура розщеплена між *Vc solo arco* та *Vc tutti pizzicato*, а в т. 82 таким чином аналогічну низхідну фігуру виконують *Vle*. Повторення ритмічної фігури в пропорційній прогресії в часі та пропорційним стисненням пауз між ними (1 фігура/пауза 3 вісімки → 2 фігури/пауза 2 вісімки → 3 фігури/пауза 1 вісімка/3 фігури) в партіях *II* + *III Tr-be* також є варіантом утілення ідеї багатофігурності (тт. 81–83).

Показово, що під час переходу до репризного розділу (від т. 86), у фактурі якого пріоритет має горизонталь/вертикаль і, відповідно, у якому зростає значення принципу багатофігурності, композитор поступово «вмонтовує» в оркестрову тканину фігури (комбінація тріолі та шістнадцятої), які починають виконувати функцію регулятора горизонталі та вертикалі, витісняючи ідею лінії. Від т. 90 фігури в різних тембрових шарах оркестрової фактури взаємодіють за принципами комбінаторності та пластичності. Проте деякі особливості фактури, що базується на контрапунктичній взаємодії коротких ліній, зберігаються. Йдеться про надшвидку передачу фігур від тембру до тембру; короткі ду-

бловання (у деяких випадках варіантні), штрихове розщеплення ліній, граничну деталізацію тканини.

Слід зауважити, що в інших варіантах реалізації оркестрової фактури з пріоритетом горизонталі в конфігурації взаємин між трьома константними принципами спостерігається домінування комбінаторності, пластичність має підпорядковане значення, а багатофігурність застосовується приховано або в модифікованому вигляді.

Висновки. Аналіз оркестрового письма в балеті «Агон» дозволяє дійти таких висновків:

1) в оркестровому письмі номерів із пріоритетом горизонталі/вертикалі домінуюче значення зберігають константні принципи багатофігурності, комбінаторності та пластичності;

2) там, де пріоритетне значення має горизонталь, панують новаційні принципи організації оркестрової фактури; константні принципи виявляються приховано або в модифікованому вигляді;

3) на рівні композиції балету загалом спостерігається чергування різних типів організації оркестрової фактури, у яких утілюється різне уявлення про час та простір; вдумлива темброва стратегія по вертикалі й горизонталі та оперування різними типами оркестрової фактури породжують оригінальну темброво-фактурну структуру твору.

Перспективами пропонованого дослідження є виявлення характеристик часо-просторової організації в різних типах оркестрової фактури у творах пізнього періоду; аналіз особливостей темброво-фактурної структури пізніх творів.

Список посилань

- Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка.
- Баева, А. А. (2009). *Оперный театр И. Ф. Стравинского*. Москва: КРАСАНД.
- Гливинский, В. В. (1995). *Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование*. Донецк: «Донецчина».
- Друскин, М. (2009). *Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды*. Л. Г. Ковнацкая и др. (Ред.), *Собрание сочинений* (Т. 4, с. 31–265). Санкт-Петербург: Композитор.
- Задерацкий, В. В. (1980). *Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование*. Москва: Музыка.
- Кардаш, Н. С. (2010). *Опера «The Rake's Progress» и балет «Агон» Игоря Стравинского — феномен последнего опуса*. (Автореф. дисс. ... канд. ис-

кусствоведения). Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург.

- Коляденко, Н., Шмелькова, А. (2013). Пластичность как общеэстетическое и музыкальное явление. *Вестник музыкальной науки*, 5–11. Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/n/plastichnost-kak-obscheesteticheskoe-i-muzykalnoe-yavlenie/viewer>.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія*. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского*. Москва: Композитор.
- 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.
- Савченко, Г. С. (2020). Комбінаторність як принцип оркестрового мислення І. Ф. Стравінського. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. (С. 281–283). Одеса: «Гельветика».
- Смирнов, В. В. (2011). От фольклоризма к новой классике. К проблеме периодизации творчества И. Стравинского. *Устимуг — Hollywood: о Стравинском и его творчестве*. Санкт-Петербург.
- Шнитке, А. (1973). Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*, 383–434.
- Ярустовский, Б. М. (1982). *Игорь Стравинский*. Ленинград: Музыка.
- Richardson, M. (2003). A Manual, a Model, and a Sketch. The “Bransle Gay” Dance Rhythm in Stravinsky’s Ballet Agon. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 16, 29–35.
- Rogers, L. (2004). A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky’s *The Flood*. *Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 220–239. doi.org/10.1093/jrma/129.2.220.
- Smyth, D. (2000). Stravinsky as Serialist: The Sketches for *Threni*. *Music Theory Spectrum*, 22(2), 205–224. doi.org/10.2307/745960.
- Straus, J. (1999). Stravinsky’s Serial “Mistakes”. *Journal of Musicology*, 17 (2), 231–271. doi.org/10.2307/763889.

References

- Asafev, B. (1977). *Book about Stravinsky*. Leningrad: Muzyka. [In Russian].
- Baeva, A. A. (2009). *Opera theater of I. F. Stravinsky*. Moscow: KRASAND. [In Russian].
- Glivinskii, V. V. (1995). *Later work of I. F. Stravinsky. Study*. Donetsk: “Donechchyna”. [In Russian].
- Druskin, M. (2009). *Igor Stravinsky. Personality, creativity, views*. L. G. Kovnatskaia et al. (Ed.), *Collection of works* (Vol. 4, p. 31–265). St. Petersburg: Kompozitor. [In Russian].

- Zaderatskii, V. V. (1980). *I. Stravinsky's Polyphonic Thinking: Research*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Kardash, N. S. (2010). *Opera "The Rake's Progress" and ballet "Agon" by Igor Stravinsky — the phenomenon of the last opus*. (thesis abstract ... candidate of Art History). Russian Institute of Art History. St. Petersburg. [In Russian].
- Koliadenko, N., Shmelkova, A. (2013). Plasticity as a general aesthetic and musical phenomenon. *Vestnik muzykal'noy nauki*, 5–11. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/plastichnost-kak-obscheesteticheskoe-i-muzykalnoe-yavlenie/viewer>. [In Russian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). *Orchestral style: theory, history, modernity: monograph*. Kyiv: Publishing house of Drahomanov National Pedagogical Drahomanov University. [In Ukrainian].
- Savenko, S. (2001). *Stravinsky's World*. Moscow: Kompozitor. [In Russian].
- Savchenko, G. S. (2019). Multifigure of orchestral writing as a principle of time and space organization in I. F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three parts). *Aspects of historical musical study*, 16, 242–258. [In Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2020). Combinatorics as a principle of orchestral thinking of I. F. Stravinsky. Culture and art: modern tendencies and prospects, *Materials of all-Ukrainian scientific-practical conference*. (P. 281–283). Odesa: «Helvetyka». [In Ukrainian].
- Smirnov, V. V. (2011). From folklorism to new classics. As for the problem of periodization of I. Stravinsky's works. *Ustyluh — Hollywood: about Stravinsky and his works*. (P. 13–30). St. Petersburg: Composer. [In Russian].
- Schnittke, A. (1973). Paradoxicality as a trait of Stravinsky's musical logic. *I. F. Stravinsky. Articles and materials*, p. 383–434. [In Russian].
- Yarustovskii, B. M. (1982). *Igor Stravinsky*. Leningrad: Muzyka. [In Russian].
- Richardson, M. (2003). A Manual, a Model, and a Sketch. The "Bransle Gay" Dance Rhythm in Stravinsky's Ballet Agon. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 16, 29–35. [In English].
- Rogers, L. (2004). A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky's. *The Flood. Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 220–239. doi.org/10.1093/jrma/129.2.220. [In English].
- Smyth, D. (2000). Stravinsky as Serialist: The Sketches for *Threni*. *Music Theory Spectrum*, 22(2), 205–224. doi.org/10.2307/745960. [In English].
- Straus, J. (1999). Stravinsky's Serial "Mistakes". *Journal of Musicology*, 17 (2), 231–271. doi.org/10.2307/763889. [In English].

Надійшла до редколегії 17.10.2020