



А. Р. ИЗЕРГИНА, И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0003-2120-4144, izergin1@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

«Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера

Со второй половины XX века интерес композиторов и исполнителей к музыке западноевропейского барокко приобретает характер знакового явления. Кроме реинтерпретации «чужих» шедевров, современные авторы широко применяют метод реконструкции барочных текстовых моделей. Особенно интересны сочинения, основой которых становятся общеизвестные тексты. В статье рассматривается оригинальная версия цикла Антонио Вивальди «Времена года», созданная британским композитором Максом Рихтером в 2012 году. Концепция произведения строится на стремлении адаптировать шедевр к новым условиям бытования, не прибегая к традиционному жанру транскрипции. В качестве корпуса для переосмысления выступает модель инструментального концерта барокко, объединяющего в себе принципы *concerto grosso* и сольного концерта. Отождествления с первоисточником Рихтер добивается также благодаря опоре на полифонические закономерности, сохранению основы инструментального состава, общей структуры цикла, образности. Скрепляющими реинтерпретацию и первоисточник факторами становятся сложившиеся в эпоху барокко текстовые структуры диалогов *tutti – solo* и *continuo – solo*. В интертексте обновлённых «Времен года» модели прошлого объединяются с характерными признаками современной культуры: открытой формой, непредсказуемой драматургией, электронным саундом. Лексическое наполнение моделей инварианта Макс Рихтер подчиняет логике минимализма, доказывая близость принципов интонационного развёртывания барочного и минималистского текстов.

Ключевые слова: «Времена года» Вивальди, Макс Рихтер, текстовые модели, барокко, минимализм, реинтерпретация, инструментальный концерт, *concerto grosso*.

Для цитирования / For citation: Изергина А. Р., Алексеева И. В. «Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 55–64.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.055-064.

ALINA R. IZERGINA, IRINA V. ALEXEYEVA

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia*

ORCID: 0000-0003-2120-4144, izergin1@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

Antonio Vivaldi's "The Seasons" in the Reinterpretation of British Minimalist Composer Max Richter

Starting from the second half of the 20th century the interest in Western European Baroque music on the part of composers and performers has acquired the character of a sign phenomenon. Besides reinterpreting masterpieces by "other composers," contemporary composers have widely applied the method of reconstructing Baroque musical text models. Of special interest are the musical compositions based on generally familiar musical masterpieces. The article examines an original reinterpretation of Antonio Vivaldi's instrumental cycle "The Seasons" composed by British composer Max Richter in 2012. The conception of the composition is built on the inspiration to adapt the musical masterpiece to new existent conditions, without resorting to apply the traditional genre of transcription. The phenomenon for reevaluation is presented by the model of the baroque instrumental concerto, which unifies in itself the principles of the concerto grosso with those of the solo instrumental concerto. Richter also achieves identification with the primary musical source by his reliance on contrapuntal regular laws, the preservation of the foundation of the instrumental ensemble, the instrumental cycle's overall formal structure and the figurative qualities. The factors cementing together the reinterpreted version with the primary musical material are the textual structures of the tutti – solo and continuo – solo dialogues which have been established during the Baroque period. In the intertext of the reinterpreted cycle "The Seasons" models of the past epoch are unified with the characteristic principles of contemporary culture: open form, unpredictable dramaturgy, and electronic sounds. The lexical content of the invariant models are also subjugated by Richter to the logic of minimalism, proving the close proximity between the principles of intonational unfolding of Baroque and minimalist musical works.

Keywords: Vivaldi's "Seasons," Max Richter, text models, baroque, minimalism, reinterpretation, instrumental concerto, concerto grosso.

На рубеже XX и XXI столетий интертекстуальность становится ключевым свойством музыкальной культуры, объединяя в своём пространстве сочинения разных эпох, традиций, стилей, авторов. При этом, наряду с поисками новых форм воплощения творческого замысла, усилением роли эксперимента, знаковый характер приобретает идея моделирования «исторических архетипов» (Г. В. Григорьева).

Композиторы и исполнители вступают в диалог с великими предшественниками, воссоздают забытые жанры и формы, возрождают аутентичные инструменты и практики музицирования. Так в современном искусстве актуализируется и получает новое прочтение музыкальный текст западноевропейского барокко – открытый, мобильный и полиструктурный.

Изучение проблем отражения принципов старинной музыки в произведени-



ях новейшего времени является перспективным направлением в музыкознании и входит в обширный пласт исследований, посвящённых межтекстовым взаимодействиям. Обобщая опыт учёных, среди множества вариантов и форм диалога с «чужим» текстом можно определить два родовых принципа – *реконструкцию* и *реинтерпретацию*. В первом случае композиторы стремятся к воссозданию обобщённой текстовой модели, которая включает комплекс стилевых, жанровых, композиционных признаков, без ассоциаций с каким-либо написанным ранее произведением. Второй – предполагает переосмысление и адаптацию конкретного «чужого» музыкального текста к иным условиям бытования¹.

Интересным образцом взаимодействия двух названных подходов является сочинение британского композитора-минималиста Макса Рихтера, созданное в 2012 году по мотивам цикла концертов Антонио Вивальди «Времена года». Опираясь на теорию текста, разработанную отечественным музыковедом, обозначим в произведении универсальные структуры и модели ансамблевой музыки барокко, а также рассмотрим особенности их претворения в новом стилевом и инструментальном поле. В этой связи, практически полезной станет терминология М. Г. Арановского. Степень близости *текста-инварианта* и *текста-интерпретатора* учёный объясняет категориями *отождествление* и *растождествление*. Межтекстовый диалог, в зависимости от преобразования целого текста или его фрагмента, делится на *корпусный* и *лексический* типы [2, с. 66].

Как известно, в XVI–XVIII веках, в период становления и расцвета инструментальной культуры, сочинения могли адаптироваться для любого со-

става музыкантов и свободно перемещаться из «ситуации концертного исполнения в домашний обиход» [3, с. 31]. Отсюда следует повсеместное распространение многочисленных обработок, переложений и транскрипций, связанное с взаимозаменяемостью инструментов и поиском новых тембровых красок. Балансирование на грани устной и письменной традиций, объединение функций композитора и исполнителя в одной личности влияли на нестабильность жанровой и стилевой системы барокко. Так, в недрах полифонии формировались гомофонно-гармонические принципы мышления, образующие сложный синтез. А жанры трио-сонаты, *concerto grosso* и сольного инструментального концерта не были обособлены друг от друга и постоянно взаимодействовали. Предрасположенность практики музицирования к вариативности, импровизационности, обновлению нашла отражение в полиструктурном тексте барочного концерта. Не случайно, именно этот жанр, организованный по принципу «текст в тексте» (термин Ю. М. Лотмана), стал настоящей «кладовой» музыкальных артефактов для последующих столетий.

Концерты Антонио Вивальди «Времена года» для ансамбля струнных и *basso continuo* воспринимались современниками как «лучшее из созданного в этом жанре музыки» [9, р. 170] и потому не раз адаптировались для различных инструментов ещё при жизни композитора. В настоящее время популярность концертов достигла глобального масштаба. Помимо огромного числа классических интерпретаций, существуют версии «Времени года» в джазе, рок- и поп-культуре, а также множество упрощённых вариантов шедевра в медиапространстве. В условиях тотального распространения

музыки Вивальди, её тиражирования в рекламе и телефонных рингтонах, Макс Рихтер поставил перед собой цель «заново влюбиться в оригинал», «по-новому взглянуть на хорошо известный пейзаж», который «перестал восприниматься и даже начал раздражать»².

В качестве корпуса нового сочинения Макс Рихтер выбирает старинный инструментальный концерт. Он сохраняет свойственные жанру цикличность, чередование быстрых и медленных частей, фактурные и динамические контрасты. Непосредственно от оригинального текста Вивальди в реинтерпретацию мигрировали программные заголовки, порядок концертов и их внутренняя структура, соответствующая двенадцати месяцам года, а вместе с этим и *quasi*-сюжетная канва³. Кроме того, композитор оставляет тональные центры и общий гармонический план инварианта. Таким образом достигается эффект *отождествления* с первоисточником. Однако произведение британского автора нельзя отнести к переложению или транскрипции, поскольку идея адаптации для другого инструментального состава в данном случае не является доминирующей.

Обращает на себя внимание появление в общей структуре сочинения дополнительной части под названием «Весна 0». К тому же, Рихтер не следует детально за текстом Вивальди, а отталкивается от определённых лексических фрагментов первоисточника. В их роли выступают интонационные или ритмические паттерны, на основе которых формируется новая музыкальная материя. Сам Рихтер отмечает, что в реинтерпретации только четверть нотного текста принадлежит Вивальди, остальная музыка авторская: «...в некоторых эпизодах партитура абсолютно не по-

хожа на оригинал. Например, в первой части концерта “Весна” я использую всего несколько тактов первоисточника, однако звучит всё-таки Вивальди. Странно... Это напоминает прогулку вокруг скульптуры, которую рассматриваешь под другим углом»³. В этой связи, общее название цикла «Пересочинённые Времена года» («The Four Seasons Recomposed») подчёркивает стремление автора к индивидуализации и выражению собственного Я⁵.

Воплощение текстовой модели старинного концерта в творчестве композиторов XX и XXI веков часто подразумевает характерный для барокко исполнительский состав – камерный смычковый ансамбль и *basso continuo*. Особая роль при этом отводится клавишину, как важнейшему носителю тембрового кода прошлого. Рихтер продолжает эту традицию, но обогащает тембровую палитру за счёт включения арфы, синтезатора и компьютера. Партитура реинтерпретации не теряет камерности, ведущее положение в ней отводится струнным, сохраняется внутренняя структура барочного ансамбля с разделением инструментов на солирующие (*concertino*), аккомпанирующие (*ripieni*) и обеспечивающие гармонический фундамент произведения (*continuo*). Однако в обновлённых «Временах года» группы ансамбля не только выполняют названные функции, но также трактуются как «тембролинии» (Т. С. Кюрегян), что типично для сонорных композиций рубежа XX–XXI веков.

В сочинении «Времена года» Рихтера партия *basso continuo* обретает многоголосное звучание благодаря объединению в его пространстве клавесина (символ прошлого), арфы (символ гармонии мира) и синтезатора (символ настоящего). Группа *ripieni* интерпретируется им как сонорный пласт, что воплощается



в многослойности фактуры, использовании сверхвысокого регистра струнных, применении характерных штрихов, дающих специфическую окраску звука (например, игра у подставки). Очевидна в реинтерпретации и ведущая роль солирующей скрипки: партия *concertino* выделяется на фоне других групп ансамбля и не менее виртуозна, чем в инварианте. В этой связи, в тексте британского автора отчётливо проявляется модель сольного концерта барокко.

Рихтер выстраивает взаимодействие солиста и ансамбля по аналогии с барочным, сохраняя их символическую «антиномию» (термин М. Н. Лобановой), где *solo* олицетворяет личное, индивидуальное, а *basso continuo* и *tutti* – всеобщее. Однако, в новом сочинении диспозиция вечного и бренного, общего и индивидуального меняет вектор. Так, *basso continuo* отражает неспешное течение времени в прекрасном, но утраченном мире, а *tutti* – враждебную урбанистическую действительность, её стремительный бег и механистическую агрессию. Не случайно, нервная и неустанно пульсирующая партия оркестра в крайних частях «пересочинённого» концерта «Лето», по признанию Рихтера, вдохновлена современной танцевальной музыкой и творчеством британского барабанщика Джона Генри Бонэма (участник группы «Led Zeppelin»)⁶. Складывается интересная логика интонационного развития. Первую часть и финал летнего концерта Рихтер начинает с цитирования оригинального текста Вивальди. Но, ближе к завершению композиции постепенно растворяет инвариант в общих формах движения и вводит на этом фоне выразительный монолог скрипки, основанный на повторении звуков *g–a–b*. Высказывание солиста внезапно обрывается. Завершается «Лето» статичным электронным

послесловием, оставляя форму концерта открытой. Барочная модель, как символ гармоничного мироощущения, словно разрушается под натиском современной реальности.

Отождествление реинтерпретации с концертом барокко реализуется также через включение в текст диалогических структур $\frac{solo}{continuo}$ и *tutti–solo*, сформировавшихся в практике ансамблевого музицирования⁷. По словам Ф. Б. Ситдиковой и И. В. Алексеевой, они «запечатлели эстетическую доминанту барокко о разделении пространства посредством контраста различных по тембру и плотности звуковых масс и были связаны с концертным стилем, поэтому функционировали в политембровом пространстве инструментального текста трио-сонат, *concerto grosso*, камерных сонат» [5, с. 22]. Названные модели были универсальными, обладали способностью свёртываться и развёртываться, поэтому легко мигрировали из текста в текст и адаптировались к любым условиям исполнения.

В обновлённых «Временах года» вертикальный диалог $\frac{solo}{continuo}$ воплощается противопоставлением динамичного верхнего тематического пласта и медленного, спокойного баса. Что касается горизонтального диалога *tutti–solo*, то Рихтер не стремится к типичному для большого концерта сопоставлению ансамблево-оркестровой массы (*tutti*) и солирующего/солирующих инструментов (*solo*). В реинтерпретации эта текстовая структура в традиционном виде появляется только в эпизодах, максимально приближенных к первоисточнику с точки зрения сохранения нотного текста. Такие «адаптированные цитаты», то есть пересказанные Рихтером в своей манере, включены в экспозиционные разделы третьей части концерта «Лето»

и первых частей концертов «Осень» и «Зима». Перед нами возникает пример корпусного взаимодействия, поскольку импульсом для развития является не ритмический или интонационный паттерн, а целый относительно синтаксически оформленный фрагмент текста-инварианта.

Если для концертов Вивальди, как и для всех *concerto grosso* в целом, свойственна террасообразная динамика с типичным в таких случаях «фактурно-динамическим сломом» (термин В. Н. Холоповой), исключая кульминации, то интонационное развитие в сочинении Рихтера подчинено волновому принципу, логике неуклонного эмоционального *crescendo*. Развитие импульса начинается с *pp* и разреженной фактуры, постепенно достигая мощных ансамблевых кульминаций. Далее, как правило, происходит внезапная остановка: динамичные крайние части сменяются торможением и прозрачной оркестровкой в медленных частях или сонорными эпизодами (финал концерта «Лето»). Таким образом, барочный принцип динамического слома в тексте Рихтера реализуется уже на другом, более высоком уровне, уровне композиции и драматургии.


Как композитору новейшего времени, продолжателю традиций Стива Райха и Джона Кейджа, Рихтеру оказался близок полифонический склад музыкальной ткани первоисточника. Однако в обновлённых «Временах года» принципы старинной полифонии переосмысливаются и пронизывают текст тотально. К примеру, в первой части концерта «Весна» Рихтер использует в качестве ядра для развёртывания тему интермедии весеннего концерта Вивальди, следуя барочному принципу *pars pro toto* (часть вместо целого). В инварианте три скрипки исполняют парные имита-

ции, основанные на репетициях и ритмическом дроблении. Отталкиваясь от полифонической идеи первоисточника, Рихтер создаёт в первой части «Весны» сложный девятиголосный скрипичный канон. Строгая выверенность вступления голосов сочетается здесь с процессуальностью, идеей постоянного развития. Многократно повторяющиеся мотивы из интермедии Вивальди комбинируются и переходят из голоса в голос, формируя сонорный эффект. Арфа и синтезатор в роли *continuo* на протяжении всей формы повторяют последовательность из пяти звуков *a-cis-h-fis-gis* (напоминающую барочную фигуру креста в обращении). Наконец, начальные семь тактов пропосты в партии солирующей скрипки возвращаются в завершении части, в результате канон замыкается и становится бесконечным (*canon perpetuus*). Эта «закольцованность» рисует образ движения по кругу и символизирует, с одной стороны, необратимость времени, с другой – вечную ценность шедевра Вивальди.

Если первая часть рихтеровского концерта «Весна» воплощает принцип полифонии на уровне языка и техники письма, то в лаконичном электронном прологе «Весна 0» полифония является способом отражения концептуального замысла композитора. Рихтер сравнивает эту пьесу с «тусклым облаком», создающим атмосферу для вступления музыки концерта. А американский музыковед Таня Хэлбэн слышит в ней «процесс рождения Весны»⁸. Композиция построена на компьютерных эффектах пространственной обработки звука: реверберации⁹ и дилэе¹⁰, с помощью которых Рихтер формирует два смысловых плана. Первый «рисует» постепенно приближающийся гул струнных, который напоминает настройку ансам-

бля. Второй воспроизводит начальный мотив темы *tutti* из «Весны» Вивальди, записанный на магнитофонную плёнку. Это символизирует знаменитые шедевры, звучащие сегодня «из каждого окна». Таким образом, в прологе возникает полифония стилей и разных звуковых родов: электроника взаимодействует с «живым» оркестром.

В шедевре Вивальди Рихтера привлекали, в том числе, близкие минимализму принципы организации текста. Не без основания, британец называет музыкальную ткань первоисточника «модульной»¹¹, то есть основанной на идее варьирования небольших ритмоинтационных ячеек. Помещая фрагменты инварианта в пространство нового произведения, Рихтер трансформирует их нотный и акустический текст. Так, в первой части «пересочинённого» концерта «Осень» новый ритмический рисунок создаёт комический образ спотыкающегося и прихрамывающего человека. Первый исполнитель солирующей партии реинтерпретации, скрипач и наследник исполнительской школы Иегуди Менухина Дэниел Хоуп вспоминает об этом эффекте: «Меня поразила первая часть “Осени”. Рихтер нарушает ритм, смещает акценты, “падая” на восьмые тот тут, то там. Словно перед тобой возникает покачивающийся или немного хромой Вивальди»¹².

Похожий принцип встречаем в первой части концерта «Зима». Здесь Рихтер сохраняет узнаваемые «знаки» инварианта: виртуозные реплики солирующей скрипки, трели, характерную ритмическую фигуру .

Но, начиная с 23 такта, композитор исключает последний звук в каждом такте. В результате размер с 4/4 изменяется на 7/16. Интересно трактован и исполнительский текст этой части. Британский

автор рекомендует струнному ансамблю играть «sul ponticello» (*итал.* – у подставки). Благодаря характерному «стучащему» тембру, отображённое в программе Вивальди ощущение холода («Дрожишь, замерзая, в холодном снегу»), становится осязаемым. Таким способом Рихтер, заостряя внимание на деталях, расширяет заложенную в тексте инварианта программу, конкретизирует содержание.

Постоянные переходы от цитат к авторскому материалу, внезапное смещение зафиксированных в общественном сознании акцентов или изменение привычных штрихов не только приковывают внимание слушателя, но также активизируют мышление музыканта. Дэниел Хоуп, игравший оригинальные «Времена года» на протяжении многих лет, вспоминает, что при разучивании партитуры Рихтера его пальцы столкнулись с сюрреалистической задачей. Исполнителю необходимо было побороть мышечную память: «Это было невероятно интересно. Я словно попался в капканы, расставленные Рихтером в неожиданных местах»¹³. С помощью подобных «ловушек» внимания в тексте Рихтера реализуется принцип игры, свойственный модели барочного концерта и, в то же время, являющийся одним из ключевых факторов формирования концепций «вторичных» текстов во второй половине XX – начале XXI века.

Подводя итоги, отметим, что «Времена года» Рихтера представляют собой, с одной стороны, адаптацию известного шедевра барокко к новым стилевым и акустическим условиям, с другой – реконструкцию жанра старинного инструментального концерта. Именно специфика организации текста, по аналогии с барочной моделью, позволяет слушателям воспринимать сочинение Рихтера, как близкое оригиналу, несмотря на

большой процент авторской переработки. В свою очередь, лексику Вивальди, а точнее её сегменты, британский минималист рассматривает как «ДНК» инварианта. Рихтер выбирает фрагменты концертов, интонационные и ритмические паттерны, «знаки» барочного шедевра и подчиняет их логике репетитивной и коллажной техник. Процесс трансформации тематизма Вивальди в тексте Рихтера интересен и, безусловно, требует отдельного углублённого изучения. «Пересо-

чинённые» «Времена года» становятся текстом-воспоминанием, текстом-отражением, в котором модели барочного инструментального концерта воспринимаются сквозь призму современной культуры. В интертексте Макса Рихтера объединяются старинная музыка и минимализм, рок-музыка и электронный ремикс. Таким образом, подчёркивается гибкость и открытость шедевра Антонио Вивальди, способного оставаться актуальным даже спустя несколько столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин *реинтерпретация*, в данном случае, аналогичен термину А. Г. Шнитке *адаптация*, означающему «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком или развитие чужого материала в своей манере» [8]. В рамках статьи под реинтерпретацией подразумевается одновременно и метод работы с первоисточником, и художественный результат.

² См. об этом в интервью Макса Рихтера «Как я написал... “Времена года” Вивальди заново»: Richter Max. «How I Wrote... Vivaldi's Four Seasons Recomposed». 2014. URL: <https://www.classicfm.com/composers/richter/news/vivaldi-recomposed-interview/> (11.01.2019).

³ Рихтер называет концерты – «Spring», «Summer», «Autumn», «Winter». В партитуре части обозначаются указанием сезона с римской цифрой (Spring I, Spring II, ... Autumn III ... и т. д.).

⁴ См. интервью Макса Рихтера.

⁵ Оригинальное название сочинения М. Рихтера – «The Four Seasons Recomposed» – возможно перевести с английского языка, как «Обновлённые Времена года» или «Пересочинённые Времена года». В разных источниках встречаем также вариант «Recomposed By Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons» – «“Времена года” Антонио Вивальди, пересочинённые Максом

Рихтером». В статье предусмотрены различные варианты перевода.

⁶ См. об этом в эссе Роберта Хелбига «“Времена года” Вивальди в рекомпозиции Макса Рихтера»: Helbig Robert. *Recomposed by Max Richter – Vivaldi – The Four Seasons*. 16/09/2012. URL: <https://nbhap.com/sounds/recomposed-max-richter-vivaldi-the-seasons> (11.01.2019).

⁷ Понятия вертикального и горизонтального диалогов введены в исследованиях Л.Н. Шаймухаметовой [7] и рассматриваются, как смысловые структуры, способные мигрировать, свёртываться в сольном и развёртываться в ансамблевом текстах, а также подвергаться преобразованию. Они демонстрируют процессы формирования музыкального текста инструментальных сочинений.

⁸ См.: Halban Tania. *Recomposed or refragmented? Baroque, Minimalist & Stravinskian sound worlds in Max Richter's Recomposed Vivaldi*. URL: <https://thnotesonnotes.wordpress.com/2012/11/28/recomposed-or-refragmented/> (11.01.2019).

⁹ Реверберация – процесс постепенного уменьшения интенсивности звука при его многократных отражениях.

¹⁰ Дилэй (англ. *delay*) или эхо (англ. *echo*) – звуковой эффект, имитирующий чёткие затухающие повторы (эхо) исходного сигнала.



Эффект реализуется добавлением к исходному сигналу его копии или нескольких копий, задержанных по времени. Под дилэем обычно подразумевается однократная задержка сигнала, в то время как эффект «эхо» – многократные повторы.

¹¹ См. указанное выше интервью Макса Рихтера.

¹² См. об этом в эссе Тома Сервайса «Макс Рихтер обновляет “Времена года” Вивальди»: Service Tom. Max Richter spring-cleans Vivaldi's The Four Seasons, Sun 21 Oct 2012. URL: <https://www.theguardian.com/music/2012/oct/21/max-richter-vivaldi-four-seasons> (11.01.19).

¹³ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. Отражение исполнительской практики барокко в фигурационном тематизме сольного скрипичного уртекста // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 53–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
3. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.
4. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 53–60. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.
5. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2015. 240 с.
6. Шабунова И. М. Оркестровая стилистика эпохи барокко в музыке XX века (на примере жанра Concerto grosso) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2012. № 1. С. 226–230.
7. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2002. С. 16–36.
8. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. С. 87–89.
9. Heller K. Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice (1991). Translated from the German by David Marinelli. Portland (Ore): Amadeus Press, 1997. 360 p.
10. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторах:

Изергина Алина Рашитовна, аспирантка кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-2120-4144**, izergin1@rambler.ru

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V., Sitdikova F. B. Otrazhenie ispolnitel'skoy praktiki barokko v figuratsionnom tematizme sol'nogo skripichnogo urteksta [A Reflection of the Performance Practices of Baroque Music in Figurational Thematicism of the Solo Violin Urtext]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 53–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.
2. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Strukyura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
3. Dukov E. V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [The Concerto in the History of Western European Culture]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 256 p.
4. Zaitseva M. L., Bydagyan R. R., Chekmenev A. I. *Traktovka ponyatiy «massovaya kul'tura» v sovremennoy gumanitarnoy nauke* [Interpretation of the Concepts of “Mass Culture” in Present-Day Humanitarian Scholarship]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 4, pp. 53–60. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.
5. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Musical Text in Western European Baroque Solo and Ensemble Compositions]. Ufa: Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics, 2015. 240 p.
6. Shabunova I. M. Orkestrovaya stilistika epokhi barokko v muzyke XX veka (na primere zhanra *Concerto grosso*) [The Orchestral Stylistic Features from the Baroque Period in 20th Century Music (by the example of the Concerto Grosso Genre)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 226–230.
7. Shaymukhametova L. N. Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniyakh zapadnoevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vv. [The Semantics of Musical Dialogue in the Clavier Works of Western European Composers of 17th and 18th Century]. *Semantika starinnogo urteksta: sb. st.* [Semantics of the Early Urtext: A Compilation of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Z. Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics, 2002, pp. 16–36.
8. Shnitke A. G. Polistilisticheskie tendentsii v sovremennoy muzyke [Schnittke A. G. Polystylistic Tendencies in Contemporary Music]. *Sokolov A. S. Vvedenie v muzykal'nyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th Century Musical Composition]. Moscow: VLADOS, 2004, pp. 87–89.
9. Heller K. *Antonio Vivaldi: the Red Priest of Venice* (1991). Translated from the German by David Marinelli. Portland (Ore): Amadeus Press, 1997. 360 p.
10. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the authors:

Alina R. Izergina, Post-graduate Student at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0003-2120-4144, izergin1@rambler.ru

Irina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

