



Александра Андреевна Горщук

**ЦИКЛ КОНЦЕРТОВ АНТОНИО ВИВАЛЬДИ  
«ВРЕМЕНА ГОДА»: ОТ БАРОЧНОГО  
СИНТЕЗА ИСКУССТВ К НОВЫМ ФОРМАМ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА XX ВЕКА**

Эпоха барокко – совершенно особенное явление в истории музыкальной культуры. Ряд революционных прорывов в науке (открытие законов Кеплера, изобретение телескопа и микроскопа, маятниковых часов, постепенное формирование концепции правового государства) привели к значительным изменениям представлений человека об окружающем мире и его месте в нем. Это не могло не сказаться и на искусстве, также открывающего для себя новые горизонты.

Именно в музыке барокко впервые активно осознаются важнейшие философско-эстетические категории времени, пространства и движения. Категория *пространства* осваивается в том числе через введение динамических контрастов «тихо – громко», то есть «далеко – близко», «звук – эхо», а также фактурных контрастов. Все это сказывается на формировании староконцертной формы<sup>1</sup> с ее противопоставлениями *тутти* и *соло*.

В музыке барокко впервые осознается категория *времени*. Еще для Средневековья была актуальна антитеза «время – вечность», где

---

<sup>1</sup> Староконцертная форма – термин И.В. Способина; также употребительны и другие обозначения – концертная (термин Ю.Н. Холопова) и ритуальная форма.

время брэнно, и только вечное неподвижно, а потому единственно значимо. В эпоху барокко возникает напряженный интерес к времени, нередко окрашенный трагическими тонами, но непреходящий. Постоянное вслушивание в пульсацию времени приводит к появлению в музыкальных произведениях первых темповых обозначений, имеющих эмоциональную окраску. Сама музыкальная ткань наполняется моторикой, чеканными ритмами. Отсюда, в том числе, происходит растущий интерес к теме смены сезонов, которая воспринимается не только буквально, но и аллегорически – как путь человеческой жизни от рождения и юности к зрелости и старости.

Проблема времени напрямую связана с эстетической категорией *движения*. Марина Николаевна Лобанова тонко подмечает, что даже французские клавесинисты в своих «программных» зарисовках прибегали к описанию тех явлений и предметов, которые пребывают в движении: вихри, развевающиеся ленты, ветряные мельницы [5]. Представляется, что сами названия барочных музыкальных жанров также связаны с идеей движения: фуга – бег, концерт – состязание, инвенция – изобретение (то есть движение мысли), соната – звучание (длящееся во времени). Так же подвижны, изменчивы и природные сезоны.

Наконец, еще одна важная эстетическая тенденция эпохи барокко – стремление к *синтезу искусств*. Считалось, что разные виды искусства, выступая вместе, способны лучше отобразить полноту жизни. Культивировался графический стих (в форме креста, сердца), в поэзию проникали чисто музыкальные приемы. Музыка, со своей стороны, стремилась к изобразительности.

Все эти тенденции нашли отражение в цикле концертов *Le quattro stagioni* («Времена года») Антонио Вивальди, созданных в

20-е годы XVIII века<sup>2</sup>. Каждому из сезонов композитор предпосылает сонет, подробно описывающий происходящее в музыке. До «Времен года» Вивальди писал и другие концерты, имеющие «программные» названия («Кукушка», «Ночь» и так далее), но только «Времена года» имеют настолько развитую и подробную программу: строчки из сонета последовательно выписываются над нотным текстом, что усиливает иллюстративный эффект музыки. Части сонета (два катрена, два терцета) по-разному соотносятся с нотным текстом, что можно отразить следующей схемой:

Схема 1. Соответствие строк сонетов частям концертов

Весна	Лето	Осень	Зима
I ч. – 1 и 2 катрены II ч. – 1 терцет III ч. – 2 терцет	I ч. – 1 и 2 катрены II ч. – 1 терцет III ч. – 2 терцет	I ч. – 1 катрен II ч. – 2 катрен III ч. – 1 и 2 терцеты	I ч. – 1 катрен II ч. – 2 катрен (1 и 2 строки) III ч. – 2 катрен (3 и 4 строки), 1 и 2 терцеты

Как видим, поначалу Вивальди следует одной схеме, где главная смысловая «нагрузка» приходится на первую часть цикла; но в третьем и четвертом концертах «удельный вес» финала возрастает. Вторая часть в «Зиме» оказывается наименее подробно иллюстрированным номером, зато финал концерта – сцена катания на коньках – выписана максимально детально.

Считается, что Вивальди создал новый жанр – жанр наглядного сонета. Есть также мнение, что стихи были написаны к уже существующей музыке.

<sup>2</sup> Точная дата создания концертов неизвестна, первая публикация осуществлена в 1725 году.

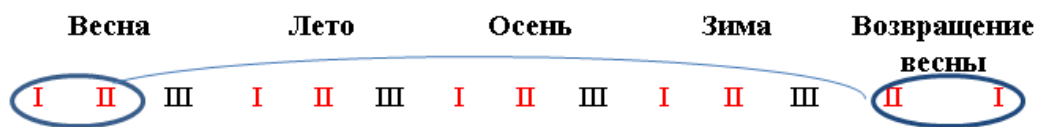
Каждый концерт состоит из трех частей, следующих друг за другом по принципу «быстро – медленно – быстро», унаследованного от итальянской оперной увертюры. Всего получается 12 частей, что можно соотнести с количеством месяцев в году. Первая и третьи части пишутся в основной тональности, вторая – в параллельной (кроме «Лета»: в нем все три части имеют единую тональность).

Помимо Вивальди, к теме времен года обращались и другие композиторы. Из четырех наиболее известных произведений на эту тему (сочинения Вивальди, Йозефа Гайдна, Петра Ильича Чайковского, Александра Константиновича Глазунова, Астора Пьяццоллы) три связаны с танцем. «Времена года в Буэнос-Айресе» Пьяццоллы – четыре танго-композиции, «Времена года» Глазунова – балет, «Времена года» Вивальди имеют значительное количество балетных интерпретаций; среди них балеты Ролана Пети, Анжелена Прельжокажа, Джеймса Куделки, Мауро Бигонцетти. Это неслучайно. Тема смены сезонов предоставляет богатый материал для хореографического воплощения: возможность для каждого сезона подбирать костюмы, различные типы танцевальных движений, возможность фантазировать на близкую каждому человеку тему, которая и абстрактна, и аллегорична, и, в то же время, конкретна. Таким образом, синтез искусств становится уже тройным: словесный – музыкальный – хореографический ряды. При этом, несмотря на достаточно подробную программу, каждый постановщик создает свою неповторимую интерпретацию, по-разному трактуя заявленную тему, расставляя смысловые акценты, развивая собственную концепцию. Одинаково ли глубокие и убедительные эти концепции? Как выявить художественную ценность различных балетных интерпретаций, можно ли сопоставлять их и какими критериями при этом пользоваться?

Рассмотрим две хореографические интерпретации вивальдиевского цикла: балеты Ролана Пети и Джеймса Куделки.

Балет «Времена года» *Ролана Пети* (1924–2011), одного из признанных классиков хореографического искусства XX века, был поставлен силами артистов труппы «Балет Марсея» под его руководством. В 1984 году на основе этого спектакля был создан фильм<sup>3</sup>. По словам Николая Цискаридзе, постановку можно назвать «бессюжетным неоклассическим балетом, сделанным как приношение Баланчину»<sup>4</sup>. Интересная находка Пети: артисты танцуют в естественных декорациях, на венецианской площади Святого Марка, ночью. Ветер развеивает их одежды, что согласуется с эстетической категорией движения, воплощенной Вивальди в музыке концертов. Интересна композиция целого: после привычной череды «весна – лето – осень – зима» Пети вводит дополнительную часть «Возвращение весны» (с припиской «финал»). В ней проводится сначала вторая, а затем первая часть «Весны», что придает форме спектакля закругленность, черты зеркальной симметрии с «Осенью» в центре:

Схема 2. Структура балета «Времена года» Р. Пети



Сам танец и одежды танцоров достаточно классичны: балерины не в балетных пачках, а в платьях, но на пуантах, мужчины в трико. Вторая часть «Лета» – скорее гимнастика, нежели танец: это любовный дуэт, в котором солисты выполняют элементы – растяжки и под-

<sup>3</sup> В главных партиях: Доминик Кальфуни, Дени Ганьо, Луиджи Бонино, Жан-Пьер Авиотт, Жан-Шарль Жильо

<sup>4</sup> Во вступительном слове к фильму, показанном телеканалом «Культура». См.: [http://cyclowiki.org/wiki/Времена\\_года\\_\(балет\\_на\\_музыку\\_Вивальди\)](http://cyclowiki.org/wiki/Времена_года_(балет_на_музыку_Вивальди)).

держки – преимущественно на земле. Каждой части соответствуют костюмы разных цветов: «Весна» – лимонно-желтые и белые, «Лето» – синие, «Осень» – бронзовая цветовая гамма, «Зима» – атласные белые костюмы. Вторые, медленные части концертов, представлены дуэтами (кроме «Возвращения весны»), первые и третьи – в виде массовых сцен. При этом в каждом из концертов солисты свои, нет ведущих персонажей, концентрирующих на себе внимание. Каждое время года рассказывает историю, но обобщенно, сдержанно, абстрактно; герои, солисты здесь – не конкретные люди, а скорее эмоции, их олицетворение.

Как соотносится хореография Пети с музыкой Вивальди? Хореограф не следует музыкальной форме, заданной композитором, воспринимая музыку, скорее, как общее сопровождение танца. Структура и другие языковые (стилистические) особенности концертов не находят прямой поддержки в хореографии. Так, в первой части «Весны» смена тютти и соло не подкреплена сменой состава танцоров; за проведениями музыкальных тем (например, ригурнеля) не закрепляется какой-либо комплекс движений. Практически отсутствуют хореографические репризы – только в первой части «Зимы» проведению ригурнеля соответствуют припадания на одну ногу, будто бы движение против зимнего ветра. За каждым концертом закреплен скорее некий общий эмоционально-хореографический «тонус» – легкие, почти «детские» припрыгивания в «Весне», более изящные движения в «Лете», тяжелые «втаптывания», «земные» движения в «Осени», некоторая резковатость и при этом скованность, статические позы в «Зиме». При этом различия в хореографии между частями все же не являются значительными. В целом, на первом плане находится кордебалет, массовые танцевальные сцены, большую роль играют элементы

симметрии (например, зеркально симметричные движения правой и левой групп участников в первой части «Весны»).

Балет Пети не повествователен и не скреплен единой линией развития. Превалирование массовых сцен, смена солистов в каждом концерте способствуют созданию образа несколько отстраненного, холодноватого, что соотносится с высказыванием Цискаридзе о бессюжетном неоклассическом балете. Не занятое отслеживанием развития сюжета сознание естественным образом концентрируется на танце как таковом – видимо, такой и была цель постановщика. Единственный раз между частями возникает намек на сквозное развитие – между «Зимой» и «Возвращением весны». Третья часть «Зимы», как можно было бы ожидать, – не массовая сцена, а трио, ведь подлинный финал у Пети – не конец зимы, а возвращение весны. Вторая часть «Весны», следующая за «Зимой» – это робкое, медленное, еще будто бы скованное холодом, движение танцоров, словно пока еще не верящих в возвращение тепла. Часть завершается лаконичной пантомимой: артист, находящийся в центре сцены, медленно поднимает вверх ладонь руки, собранную подобно закрытому бутону – и вот бутон раскрывается... В звонком, светлом *E-dur* вновь звучит первая часть концерта, общий танец, празднующий возрождение природы.

Что касается стихотворного текста, то он практически нигде не отражен в хореографии – разве что в первой части «Осени», где танцоры на заднем плане складывают руки, подобно спящим, что соответствует строкам сонета, рисуя дремлющих захмелевших крестьян. В целом, Пети воплощает в большей степени именно смену сезонов, а не этапов человеческой жизни. Конечно, аллегория остается, но, скорее, на заднем плане – в качестве неизбежных ассоциаций зрителя.

Совершенно другой – и, на наш взгляд, более интересной, – представляется постановка *Джеймса Куделки* (р. 1955), современного канадского танцора, хореографа и постановщика. Его «Времена года» сняты в 2003 году в небольшой студии силами труппы Канадского национального балета. Жанр фильма-балета позволяет использовать различные приемы видеомонтажа, что в рамках театрального представления невозможно. Таким образом, к синтезу слова, музыки и танца прибавляется еще один вид искусства – кинематограф. С его помощью достигаются особые художественные эффекты. Так, например, во второй части «Лета» используется рапидная (замедленная) съемка. Другой кинематографический прием, осуществляемый путем видеомонтажа, – сочетание в одновременности двух сюжетных планов. Один из них – то, что происходит в реальном времени, второй – ранее снятые сцены с другими участниками, которые в это же время транслируются на стенах-экранах. Так, например, во второй части «Весны» дуэту солиста и солистки, находящихся на сцене, противопоставлен экранный ансамбль мужчин-танцоров, занимающих различные статические позы – возникает контрапункт двух сюжетных планов.

Свой отпечаток на особенности фильма-балета накладывает сама студия, камерная по размерам. Возможно, именно условия осуществления постановки оказали влияние на формирование ее концепции (вспомним гипотезу Арнольда Наумовича Сохора о связи законов музыкальных жанров с условиями их бытования [6]).

Так, в отличие от балета Пети, в версии «Времен года» Куделки преобладают небольшие ансамбли танцоров; есть главный герой – солист, вокруг которого разворачивается действие. Обнаруживается определенный сюжет, хотя и лишенный детальной конкретизации и допускающий различные трактовки. Кроме того, у каждого времени



года есть своя персонификация: роли Весны, Лета и Осени исполняют солистки труппы, а Зима представлена сразу в двух ипостасях – пожилая женщина и молодой мужчина, обозначенный в титрах как «Человек-зима». Все эти персонажи несут в себе сложный множественный смысл: это воплощения и природных сезонов, и, вероятно, определенных жизненных перипетий, и конкретных людей. За сменами времен года можно проследить нить жизни главного героя, полную драматических коллизий и устремленную к неизбежному трагическому финалу.

Весна у Куделки предстает порой легкомысленно радостной; солистка-Весна равно одаривает героя и других персонажей, символизируя полноту жизни, молодость, дарящую счастье всем просящим. Весну сменяет лето. В центре повествования – любовная линия между главным героем и солисткой-Лето; попытки удержать любовь не увенчиваются успехом – пара расстается, и жизненная буря – третья часть цикла – захватывает и уносит их. В «Осени» воплощена зрелость, разгар трудовой жизни – это жанровая зарисовка, в которой сцена жатвы перемежается с моментами отдыха. Наступает зима – конец жизненного пути. Героя преследует мужчина, олицетворяющий зиму: в его действиях – злая издевка. Кто он? Опасный человек, наветчик? Болезнь? Скорбь? Неотступная мысль о напрасно прожитой жизни, о приближающемся конце? Во второй части «Зимы» на сцену выходит ансамбль пожилых людей, исполняющих танец, напоминающий отчасти о стиле ретро. Среди них – вторая персонификация зимы. По поведению танцовщицы мы понимаем: это мать героя. Быть может, она – гость из другого мира, куда старики увлекают молодого героя вслед за собой? Он сопротивляется, как бы говоря: «Не хочу стареть, не хочу умирать», но затем присоединяется к их танцу. Третья часть – это последний выход солиста, полный изломанных, резких движений, ри-

сующих образ состарившегося, больного человека, тяготящегося своей немощью. В исступленном танце он в последний раз совершает попытку бежать от собственного неотвратимого будущего. Являющаяся к нему мать – Зима – успокаивает его, тянет за собой, увлекает на землю и закрывает ему глаза. На сцене появляются все участники балета, одетые в тяжелые зимние одежды; в их числе утраченная любовь – Лето, оплакивающая героя. Только Весна указывает прочь, словно пророча свое скорое возвращение. Как видим, Джеймс Куделка рассмотрел макроцикл Вивальди в трагическом аспекте, трактуя смену сезонов как взросление, старение и умирание отдельно взятой личности.

Уделим внимание особенностям танца и сценографии. В качестве декораций выступают мониторы, занимающие все видимое пространство, кроме пола. Они изображают небо, меняющее цвета в зависимости от текущего сезона: весной – светло-голубое, летом – оранжевое и алое, осенью – желтое, с бронзовым отливом, зимой – белое, впоследствии сменяющееся холодным, даже мертвенным голубым свечением. На женщинах – платья, кроме Осени, танцующей в брючном костюме, и пуанты. Мужчины одеты в костюмы с длинными рукавами и на подтяжках. Длина и плотность тканей меняется в зависимости от сезона; весной и летом – легкие платья, осенью и зимой – тяжелые, длинные одежды, плащи.

Замечательна та чуткость, с которой хореограф вслушивается в музыку Вивальди. Зачастую он следует заданной композитором форме, иногда своеобразно переосмысливая ее. Так, например, в первой части «Весны» ритуурнель, исполняемый оркестровым тутти, в большинстве случаев соответствует соло главного героя, а предполагающие звучание концертирующей группы интермедии – ансамблю тан-

цоров. В первой части «Лета» проведения ритурнеля привязаны к статичной позе солиста, сидящего на полу.

Интересно, что в номерах концертов есть наборы повторяющихся лейтдвижений, ярко характеризующих сезон и тонко отражающих звучащую музыку. В ритурнелях третьей части «Весны» это руки, поднимаемые к солнцу, а также размеренная ходьба на пальцах, сопровождающаяся в музыке ровным ритмическим движением. В «Лете» – прыжки; в «Осени» – движения, изображающие жатву, наклоны, активные втаптывания, в «Зиме» – колкие, рваные движения, переход от танца к пантомиме. Куделка использует хореографические репризы, закрепляя за отдельными музыкальными фрагментами и местами формы определенные движения или даже целые сценические ситуации.

Отчасти в балете находит свое воплощение и стихотворный текст – например, в общем тоне «Весны», в жанровой сценке «Осени» (правда, у Куделки – жатва, а у Вивальди – охота). В трактовке средней части «Лета» главный герой балета испытывает страх перед ударами молний и громом, переданными в музыке с помощью тремоло струнных – так же, как пастушок в тексте сонета боится грозы. Однако гроза в постановке не буквальная: это аллегория приближающейся жизненной бури. Удивительно хорош в этой ситуации прием видеомонтажа. Надвигающаяся стихия воплощена с помощью показанного на экранах гран-жете балерин, разрастающегося в масштабах: в первый раз элемент исполняется втроем, во второй – вшестером, в третий – вдевятиером; эффект усилен с помощью рапидной съемки. Затем виртуальный план переходит в реальный, и танцовщицы увлекают героя за собой, разлучая с любимой. В конце третьей части происходит обратное: в самом конце танцовщицы в гран-жете переходят из реального плана в виртуальный и растворяются на экране в багряном

фоне. В этом можно усмотреть параллель с барочной традицией смешения реального и иллюзорного. Только сюжет «Зимы» осмыслен хореографом совсем иначе – как мы помним, она заканчивается гибелью героя.

Интересно, что строение вивальдиевского макроцикла в чем-то схоже с будущей классической симфонией. Куделкой подчеркнуты эти ассоциации, правда, смысловой акцент в его балете смещается на финал. В целом, первый концерт по преобладающим темпам можно соотнести с сонатным аллегро, второй – с медленной частью (как известно, в нем оба крайних раздела исполняются довольно сдержанно), третий – с жанровой частью, четвертый – с симфоническим финалом. Заключительная часть выполнена балетмейстером в трагических тонах, в чем видится параллель с финалом Шестой симфонии Чайковского. Также можно порассуждать о финале «Лета» – одиночество среди толпы («анти-концепция» финала Четвертой симфонии Чайковского). Вероятно, это случайное совпадение, обусловленное самим замыслом Куделки, связанным с темой неотвратимости смерти, бессилием перед лицом жизненных бурь.

Итак, два художника, Пети и Куделка, создав балеты на основе вивальдиевского цикла «Времена года», максимально непохоже трактуют идеи смены сезонов: первый – более буквально, второй – скорее, аллегорично. Отсюда совершенно разное отношение к сюжету и различный тип выстраивания композиции целого.

В центре внимания Пети – восприятие времени как *циклического*, обусловленного природой, идея вечного повтора, возвращения на круги своя. В его балете акцент сделан на коллективном, общем, а, следовательно – на объективном. Солисты меняются в каждом концерте, лишь на время выделяясь из толпы как некие обобщенные фигуры, персонифицирующие эмоциональные состояния, а затем снова

сливаясь с ней. Коллективное доминирует над личным, общее возвышается над частным, подчиняя его себе, обезличивая. Здесь нет драмы или трагедии, а цель – только вечное движение. Отсюда объективность тона высказывания, преобладание массовых сцен. Концепция Пети тяготеет к эпическому роду, а для эпических произведений крайне характерна симметричность формы, ее закольцованность, что находит отражение в структуре балета, оканчивающейся музыкой начальной части. Такая трактовка в целом оказывается созвучна концепции Вивальди, у которого в ремарках к партитуре третьей части «Зимы» появляются «ветры Сирокко», то есть теплые ветры, предвестия весны. Характерно также сюитное сопоставление частей между собой, отсутствие единого сюжета и сквозного развития. Времена года здесь – в первую очередь именно времена года; второй, аллегорический, смысл не исчезает, но уходит на задний план. Смысловые ряды – музыка (вместе со словом) и танец не образуют неразрывного единства: музыка сопровождает движение, но не находит в нем детального воплощения. Это скорее параллелизм текстов, нежели их синтез.

Концепция Куделки выстроена совершенно иначе. В центре повествования – драма отдельно взятой личности, одна человеческая жизнь. Сделан акцент на ее неповторимости и неповторяемости, индивидуальности – и потому художественное время здесь другое: векторное, однонаправленное, необратимое. Неповторимая история, которая обречена закончиться, – вот что составляет смысловое зерно концепции постановщика. Именно поэтому повествование в этой постановке окрашивается в трагические тона. Сквозное развитие объединяет все части целого. Между драматическим «Летом» и трагической развязкой в «Зиме» вводится жанровая часть, останавливающая действие, что только усиливает общее напряжение. Все это характерно для иного рода искусства – драмы. Этому способствует и ускорение

движения к концу, когда пантомима начинает постепенно вытеснять танец. Из двух возможных трактовок названия циклов концертов на первый план выходит аллегорическая – движение человека от рождения к смерти. Другой смысл – буквальный – напротив, уходит на второй план. Постановщик, трактуя «Зиму» иначе, чем Вивальди, не вступает в непримиримое противоречие с «программой»: в зиме часто видится нечто трагическое, и в силах художника так расставить смысловые акценты, что именно этот аспект выйдет на первый план, служа опорной точкой, вокруг которой строится концептуальное целое. При этом, как мы отмечали выше, постановщик в высокой степени ориентируется на музыку Вивальди, а иногда и на предпосланный ей поэтический текст, отражая различные элементы музыкального языка и композиции в хореографии. Именно благодаря этому возникает не параллелизм, а синтез «текстов» – сложный интертекст. Особенно важно, что смысловая полемика с Вивальди в отношении «Зимы» не делает хореографию чужеродной, а наполняет целое дополнительным смыслом, сообщая концепции глубину и многогранность. Все это указывает на высокую художественную ценность постановки канадского хореографа.

Оба балета – Пети и Куделки – поставлены в конце XX и начале XXI века, соответственно. Как известно, для XX столетия в высшей мере характерен интерес к музыкальным мирам барокко. Это, вероятно, объясняется определенным созвучием эстетических устремлений двух переломных, насыщенных событиями, эпох, к которым применима философская категория «безвременья». Барокко свойственно стремление к синтезу искусств; аналогичные процессы происходят в XX и XXI столетиях с их междисциплинарными исследованиями и сложными взаимодействиями между текстами. Однако интерес хореографов нашей эпохи к «Временам года» Вивальди не исчерпывается

только этим. Вне сомнений, бессмертная музыка итальянского мастера и извечная тема смены сезонов как олицетворение течения человеческой жизни вдохновляет балетмейстеров на создание новых прочтений этого цикла концертов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Анисимов А.В.* Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2011.
2. *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. / 2-е изд., доп. М., 1992.
3. *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2016.
4. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. / 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983.
5. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Монография. М.: Музыка, 1994.
6. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968.
7. *Сысоева А.Е.* Программность в инструментальной музыке эпохи барокко. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Магнитогорск, 1993.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Времена года / хореография Дж. Куделки, музыка А. Вивальди, режиссер Б. Уиллис Суит [Электронный ресурс] /

EuroArts Music International. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hOnCoMrзесс> (дата обращения – 12.11.2021).

2. Времена года / хореография Р. Пети, музыка А. Вивальди, режиссер Х. Монтеc-Бакер [Электронный ресурс] / Decca Music Group Ltd., 1984. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_V5p-D\\_fjYI&t=229s](https://www.youtube.com/watch?v=_V5p-D_fjYI&t=229s) (дата обращения – 12.11.2021).

#### REFERENCES

1. *Anisimov A.V.* Vzaimodejstvie solista i orkestra v zapadnoevropejskom skripichnom koncerte XVII–XIX vekov [Interaction Between Soloist and Orchestra in the Western European Violin Concerto of the 17th-19th century centuries]: Dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya [Doctor's thesis]. Magnitogorsk, 2011.

2. *Arkadiev M.A.* Vremennye struktury novoevropejskoj muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya [Temporal Structures of Modern European Music. An Issue of Phenomenological Investigation] / 2nd edition, appended. Moscow, 1992.

3. *Barbier P.* Venecija Vival'di. Muzyka i prazdniki jepohi barokko [Venice of Vivaldi (Baroque music and festivals)]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha [Publishing House of Ivan Limbakh], 2016.

4. *Livanova T.N.* Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda: Uchebnik v dvukh chastyakh. T1. Po XVIII vek [History of Western European Music until 1789: A Textbook in Two Parts. P. 1. According to the 18th century] 2nd edition, restructured and appended. Moscow: Muzyka [Music], 1983.

5. *Lobanova M.N.* Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy jestetiki i pojetiki [Western European Musical Baroque. Problems of Aesthetics and Poetry]. Moscow: Muzyka [Music], 1994.



6. *Sohor A.N.* Jesteticheskaja priroda zhanra v muzyke [Aesthetic Nature of Genre in Music]. Moscow: Muzyka [Music], 1968.

7. *Sysoeva A.E.* Programmnost' v instrumental'noj muzyke jepohi barokko [Programmability in Instrumental Music of the Baroque Era]: avtoreferat dissertatsiyi doktora iskusstvovedeniya [Abstract of Doctor's thesis]. Magnitogorsk, 1993.

#### FILMOGRAPHY

1. Vremena goda [Seasons] / choreography by J. Koudelka, music by A. Vivaldi, director B. Willis Sweet [Electronic resource] / EuroArts Music International. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=hOnCoMr3ecc> (accessed: 12.11.2021).

2. Vremena goda [Seasons] / choreography by R. Petit, music by A. Vivaldi, director J. Montes-Baquer [Электронный ресурс] / Decca Music Group Ltd., 1984. Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_V5p-D\\_fjYI&t=229s](https://www.youtube.com/watch?v=_V5p-D_fjYI&t=229s) (accessed: 12.11.2021).

