

Т. В. Котович

Игорь Стравинский: сравнительный анализ музыкальной партитуры и спектаклей балета «Весна священная»

К балету И. Стравинского «Весна священная» в течение XX в. постановщики обращались не раз. На международном фестивале современной хореографии IFMC в Витебске не единожды спектакль был показан в постановке театра «Балет Москва». Сильное эмоциональное впечатление от музыки Игоря Стравинского и художественной концепции хореографа Режиса Обадия послужило стимулом для анализа постановки, а также сопоставления математической, структурной формулы спектакля с культовыми постановками балета в XX и начале XXI в. Анализ сделан на основе исследования структурных частей балета и музыкального ряда.

Впервые показанный в Париже в мае 1913 г., в тот самый год, когда были представлены в Петербурге футуристические произведения В. Маяковского и К. Малевича, балет И. Стравинского «Весна священная» (сценография Н. Рериха, хореография В. Нижинского) ломал представления о пластике, музыкальной партитуре, визуальности и аудиальности, о классическом подходе к синтезу музыки и хореографии. Произведение 1913 г. сохраняло нарративность и строгое следование сюжету, однако уровень его художественного высказывания уже был чреват многовекторным наступающим искусством острого слома композиции и формы, «зауми», искусством алогизма, наслоения геометрических рисунков хореографии.

Музыкальный ряд давал возможность пластического решения в пространстве авангардного мышления: сопряжений, стыков, сколков, столкновений жеста, позы, всего тела и сценического движения между двумя мощными *crescendo*, двумя кульминациями (в конце 1-го и в конце 2-го акта).

И. Стравинский использовал зеркальное построение музыкальной формы, соположив и противопоставив две части, выстроив их на повышение к финалу. Внутри каждой он предложил неожиданное для того времени совмещение концепции неопримитивизма с акцентированием ритма как основного начала в построении произведения: попевки весеннего календарного цикла (варианты растянутых и сжатых формул ритуального заклинания весны, зазывания, кличей) и ритма, пересекающего и берущего на себя структурообразование всей полиметрии произведения. И. Стравинский повторяет мелодические обороты и ритмические фигуры, замедляя, слегка затушевывая их, и тут же усиливает их звучность, постоянно возбуждая тревогу и ожидание, разрастание звука до тех пор, пока он не срывается в ничто.



Спектакль Режиса Обадиа в театре «Балет Москва» (2003) поставлен в стилистике модерна. Хореограф использует песок (арена), железную вогнуто-выгнутую стену (барьер загона), воду (обряд посвящения). Цветовую композицию составляют охра – основной цвет (земля и человеческая плоть), темно-серый (металл стены, отграничивающий пространство по вертикали задника сцены) и красный (платья танцовщиц). Спектакль выстроен на массовом движении, совокупности тел, едином общем теле (пять пар). Общие диагональные движения, хороводы (девушки зависают на сцепленных руках мужчин), мистические зависания на выступах стены создают общую плотную субстанцию. Красные одежды превращают женские тела в мулету, благодаря которой они совершают наивысшее сближение с мужскими телами, как тореодор с быком. Мужчины срывают платья с женщин, те снова натягивают их на себя, и это действие повторяется. Красная ткань струится по сильным женским телам, как кровь. А рыжая Избранница в финале теряет этот красный знак окончательно, остается обнаженной.

Р. Обадиа в сущности сохраняет движение по основным точкам сюжета «Весны священной»: и «Игры умыкания», и «Поцелуй земли», и «Выплясывание земли», и «Взывание к праотцам», и финал с пляской Избранницы, – но смысл произведения (благодаря телесной концентрации и графике передвижений) проявляется в заклятии хаоса мощным ритуальным действием, ритмичным и настойчивым, почти шаманским, оргиастичным.



«Весна священная» хореогр. Р. Обадиа. Театр «Балет Москва»

Решающим в искусстве начала века становится ритм (в музыке, живописи, пластике). Благодаря концентрации на ритмической основе ломалась композиция, менялось представление о перспективе, понимание времени в произведении. Балет Вацлава Нижинского представлял собой рисунок, зиждящийся на стилистике примитивизма (в пластике: выворотность ног внутрь, утрированность скачка, намеренная непластичность ног и рук, отсутствие полета, настойчивость упругой ритуальности жестов и поз, simultaneity движений массы, нарастающая импульсивность и даже агрессия).

Музыкальный ритм (струнные и валторны) определяет сюжет весенних гаданий. В играх умыкания главное движение перебивается кличами. Хороводы сопрягают музыкальные темы веснянок со свадебными песнями. Женские звуковые ряды пересекаются мужскими, молодецкими, а позднее старческими, тяжкими. Увеличивающаяся грузность вдруг пресекается в предчувствии новой, усиленной монолитности и усугубленного темпа. И этот ряд меняется на новые интонационные мотивы более светлого звучания. Новый темпоритм резко разрывается ударами литавр, открывающими мерное циклическое действие старцев, в свою очередь прерывающееся напряженной великой священной пляской со стихийным ритмом.

Как подчеркивает Л. Михеева, «начинается “Величание избранной”», в котором господствует страшная неукротенная стихия. “Словно тяжелые молоты выковывают ритм, и после каждого удара с шипением вырывается пламя” (Асафьев). “Взывание к праотцам” – краткое, повелительное, основанное на суровой архаической псалмодии. “Действо старцев человеческих” отличается завораживающим мерным ритмом. Кульминация произведения – “Великая священная пляска”. В ней безраздельно господствуют стихийный могучий ритм, предельное динамическое напряжение» [2].

Балет И. Стравинского «Весна священная», поставленный в Париже В. Нижинским, вызвал большой скандал, потому что резко разрывал с традицией балетных постановок. В 1917 г. В. Нижинский записал систему хореографии спектакля: градусы, графики, круги обозначают повороты тела, движения рук, позиции ног.

Во второй половине XX века и начале нынешнего столетия «Весна священная» уже мыслилась иначе. Музыка И. Стравинского вызывала сугубо модернистские, постмодернистские и перформансно-инсталляционные ассоциации.

«Весна священная» хореографа Татьяны Багановой, поставленная в Большом театре в 2013 г., решена натуралистично: тараканья пластика главного персонажа, катающиеся по плоскости женщины, они же дергающиеся в петлях. Это решение в стилистике постмодерна – брутальность тела и самой хореографии, завернутые позиции; не угловые, не стрельчатые, а грубые и узловатые позы.

«Если Стравинский хотел выразить в своей музыке “светлое воскресение природы”, Бежара занимали взаимоотношения мужчины и женщины, а Пину Бауш – женская доля, то Баганова и Шишкин сосредоточились на конкретной ситуации, в которой человеку надлежит предпринять сверхусилие. Эта ситуация – жажда. Хочешь – понимай впрямую, хочешь – метафорически. В каменном мешке людей мучает жажда. Но вместо воды – цементная пыль: ее “разбрызгивают” своими гривами простоволосые женщины. Вместо цельности мироощущения – рефлексия. Вместо мужчин – мачо. Вместо цветов – лопаты. А вместо модернизма – постмодернизм. Воду, в обилии булькающую в пластиковых бутылках, никто не пьет. Все заняты страданием. Валяются в грязи. Хочешь – понимай впрямую, хочешь – метафорически. Чернуха авторам удастся. Зритель всерьез задумывается о том, как грязна жизнь, и вполне уже солидарен с героинями балета, нашедшими выход в виселице. И вдруг – неожиданный финал. Веселый и, в общем-то, не о жажде» [1].



«Весна священная» хореогр. Т. Багановой. Большой театр (г. Москва)

Женщины катаются по столу и падают в алюминиевый желоб, полный бетонной пыли, мужчины дарят букеты, которыми женщины отряхивают себя от пыли, а потом встают на подставки как статуи. Мужчины выбивают у них из-под ног эти подставки, и женские тела оказываются подвешенными в петлях. Потом все вместе ждут мощного дождя сверху.



«Весна священная» хореогр. Саши Вальц. Мариинский театр (г. Санкт-Петербург)



«Весна священная» хореогр. П. Бауш. Танцтеатр (г. Вупперталь)

Так же, как и в постановке хореографа Саши Вальц в Мариинском театре, главная тема – тема жестокости. Но здесь она совмещена с темой цикличности космоса: куча щебня в центре сцены (параллели земли во многих спектаклях, стройки у Т. Багановой), вневременные костюмы, позы жертв.

Ритуальность и жертвоприношение в этой постановке сохранены как остатки нарратива и как дань музыке И. Стравинского, но главное – пластическое решение спектакля, которое сосредоточено в свободном движении, раскрепощении тела и предельном соприкосновении тел, вызывающем ассоциацию плывущей лавы или леса, борьбы за выживание, но и сцен обыденной человеческой жизни. Спектакль невероятно трагичен в своем сюжете: Избранница беременна, поэтому будет принесена в жертву. Ее отчаянная финальная жертвенная пляска полна безысходности, муки и проклятия. Возникают аналогии с трагическими и также полными отчаяния фрагментами повести Алеся Адамовича «Каратели», где неродившийся младенец прислушивается к бьющемуся еще сердцу расстрелянной матери, которое колоколом высится над крошечной плотью и постепенно замирает, как затихающий колокол. В финале спектакля Саши Вальц с колосников спускается штык, убивающий Избранницу, хрупкую и нежную, что отсылает к образу бабочки Рэя Брэдбери.

Пина Бауш поставила «Весну священную» в Танцтеатре в Вуппертале в 1975 г. в стиле гиперреализма. В постановке сохранен обряд жертвоприношения. Хореограф использовала насыпь на полу (мокрый торф) и натуралистические движения. Ее лексика была основана на смене центров тяжести, инерции падения, работе разных групп мышц, мягких приседаний, прыжках и скрутках, сгибах. П. Бауш сделала всех танцовщиков единым телом,двигающимся в едином темпоритме по определенным геометрическим фигурам: диагональным стрелам, ромбам, хордам, по кругу. Ромб и круг превалируют. Кажется, что сами фигуры воздействуют на зрителей, создают динамику и равновесие.

Охра – главный цвет в колорите спектакля – прорезается красным акцентом. Красное платье Избранницы танцовщики бросают друг дру-



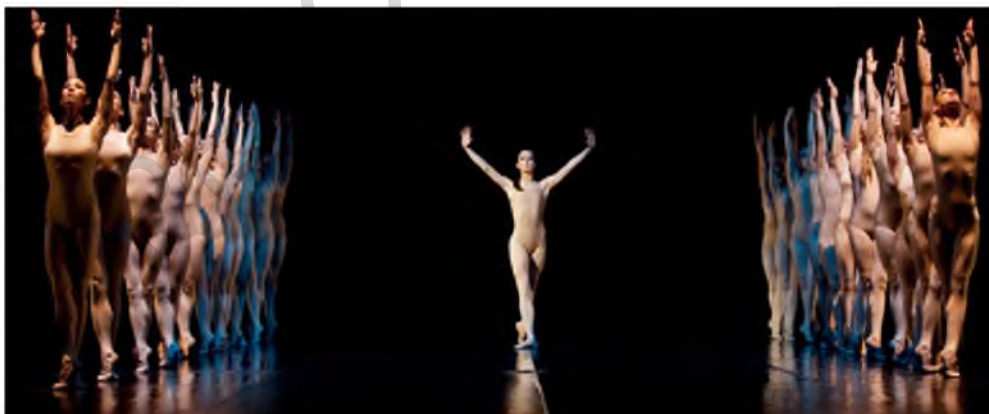
«Весна священная» хореогр. Мориса Бежара. Балет Бежара (г. Лозанна)

гу, как горящее в руках пламя, боятся его. Избранница похожа на этот страшный кусок ткани.

Мужчины и девушки расходятся от центра и движутся двумя кругами, а красная ткань лежит между ними, как разгорающийся костер. Наконец, Избранница, обмотанная красной тканью, начинает танец-вакханалию, пока окончательно не падает без сил на землю-пол.

Жесткие геометрические перестроения, пластика тела, лексика движений характеризуют постановочный подход в стиле модерна, так же, как и решение Мориса Бежара.

Морис Бежар (постановка 1959 г.) трансформировал традиционный сюжет «Весны священной» в обряд перерождения из нечеловека в человека, из мрачной brutally-животной пластики – в строгую композицию золотого сечения, гармонии и красоты фигур, сочиненных человеческими телами. Хореограф с помощью совокупности тел сочинил сложнейший рисунок со сменами ритмов: шахматные перестроения, шеренги и параллельные ряды, круг и хорды, а также изысканные сочленения тел-лепестков.



«Весна священная» хореогр. Мориса Бежара. Балет Бежара (г. Лозанна)



«Весна священная» в постановке Финского национального балета

Труппа Финского национального балета в 1994 г. восстановила историческую редакцию скандального балета В. Нижинского. Работа над спектаклем началась в театре еще в 1970-е гг. Были использованы многослойные костюмы, громоздкая обувь на тесемках. Главными в хореографии стали прыжки, заломы рук, носки ног не наружу, а внутрь и особая выворотная позиция.

Ниже предлагается сопоставительный анализ структурных частей балета в постановках В. Нижинского, М. Бежара, П. Бауш и Р. Обадиа.

Часть I. Поцелуй земли

Вступление. Сплетение музыкальных линий И. Стравинского – соло фагота, попевки, кличи, зазывания, эхо – переданы в хореографии М. Бежара несколькими линиями (в шахматном порядке) лежащих мужских тел с протянутыми вперед руками, постепенно поднимающихся один за другим. В постановке Пины Бауш начало представлено женской распластанной ниц фигурой на красном полотнище и вбегающими девушками, которые стягивают платья и приседают в скрюченных движениях.

Весенние гадания. Пляски щеголих. Игра умыкания. Вешние хороводы. Игра двух городов. В музыке И. Стравинского присутствуют расширенные тоники, политональные настроения, звуки протяжного ожидания, жесткость ударных, взрывные ритмы, стремительное движение струнных, зов валторн и труб, барабанный бой. Торжественность в ритуальных хороводах весны создают удары там-тама.

В постановке В. Нижинского движения передаются несколькими кругами и полукругами – согбенные спины, лапти, шкуры, козлиные прыжки, хороводы, ручейки, кружения, остановки. В «Играх девушек» присутствуют стройный и тяжелый ритм движений, земные поклоны, изгибы назад в «цветке», круг в кругах всех персонажей (знак Рериха – три круга в одном круге), четкие геометрические фигуры групп танцовщиков, вступающих в танец поочередно, и снова ритмическая общая пляска (9-я минута). Хореография Мориса Бежара – это волчьи прыжки мужчин, пружинистые движения, жестко брошенные вниз руки, всегда согнутые в коленях ноги, прогибы, разнонаправленные движения массы и общая шахматная координация, раскрытые руки и растопыренные пальцы.

У Пины Бауш девушка в ужасе отбросила красное полотнище, все девушки стали вокруг нее в ромб, движения рук рубленые, бег, приседания с широко разведенными коленями, отсутствие прыжков, кивки всем телом, вбитые в пол грубые ноги, чуть согнутые всегда колени. В «Играх умыкания» и «Играх городов» появляются мужчины с обнаженными торсами; повороты, кружения, невысокие прыжки на двух прижатых плотно ногам. В женских движениях акцентированы свободно брошенные плетью руки, раскрытый корпус. Некоторые хватают красное полотнище и танцуют с ним, бросая его друг другу. Вся масса не сообщается плотно, а как бы разделена на фигуры, но общая экспрессия нарастает до высокой истерической ноты, заполняя хаотично и свободно всю сцену.

У Режисера Обадиа присутствуют такой же нарастающий ритм танца, сдергивание красных платьев с женщин, красивые хороводы, зависание женских фигур на хороводных сцепленных мужских руках, стояние мужчин на выступах в серой стене, взлетающий песок и взлетающие женские волосы. Пять пар движутся синхронно, в едином темпе, в одном направлении из левого дальнего угла сцены к правой части портала, стрелой по диагонали, усиливая общую визуальную динамику до предела.

Шествие Старейшего-Мудрейшего. Поцелуй земли (Старейший-Мудрейший). Выплясывание земли. Музыка И. Стравинского передает торжественное шествие старейшины, паузы, поступательный тяжелый ритм. У В. Нижинского движение старца наводит ступор на остальных, дергающихся и останавливающихся в круге. Старец опускается на землю, прикасается к ней, расплывается. И ритм высвобождается, начинаются выплясывания, прыжки, руки ритуально согнуты в локтях, много профильных положений тела, общие движения круговые и стремящиеся к центру, сходящиеся в центре. У М. Бежара в центре мужская фигура находится в позе паука, остальные танцовщики стоят за ним полукругом, приседают, садятся, поднимают вверх руки. Солист прыгает, пружинит, падает, выгибается, резким рывком на него запрыгивает другой танцовщик и тащит его, как жертву, за волосы. Основная формула поз в этом эпизоде – это разведенные и согнутые колени, прямой корпус и согнутые в локтях разведенные симметрично коленям руки.

«Выплясывание земли» – экстатическая пляска с кувырками, протягиванием рук, хлопками по земле, прыжками. В хореографическом решении Пины Бауш – остановки и приседания, хождения по кругу, изгибы вбок, поклоны, выгибания назад. Почти все движения – близко к земле, множество падений, лежания в круге. Тяжелые удары, сильные поклоны, многочисленные хлопки и приседания с разведенными в ромбе коленями у женщин и прыжки – у мужчин.

У Р. Обадиа «Шествие Старейшего» отсутствует. Мужчины и женщины припадают к песку, вздымают и проникают в него.

«Поцелуй земли» – это замерший дуэт лежащего мужчины и зависшей над ним в планке девушки в красном. Выплясывание земли представляет собой общий ромб, созданный всеми фигурами танцовщиков. Движения представлены хлопками и рублеными жестами, кручением девушек, качанием их на мужских руках, выгибанием вперед. Танцовщики поднимают танцовщиц и бросают их на песок. Четверо мужчин садятся на выступы в серой стене, один остается лежать, словно острие, на песке. Полумрак, тревога, мистическое чувство заворуженности.

Часть II. Великая жертва

Вступление. В музыке И. Стравинского присутствует хороводное начало, мелодия пересекается тревожными нотами и пробивающимся ритмом. У В. Нижинского в центре сцены находится двойной лабиринт. Хоровод ведется в двух дорожках лабиринта: несколько девушек змейкой выходят из внутреннего круга во внешний и снова возвращаются в центр. Движения четкие, неплавные, руки острые в локтях. У П. Бауш в центре оказывается девушка с красным полотнищем, все стремительно и хаотично бегает, трогают друг друга руками, раздаются возгласы, все сбиваются в плотную группу, останавливаются. В постановке М. Бежара это женская часть симфонии. Девушки лежат, словно вздымающиеся барханы, одна стоит прямо между ними. Телесного цвета трессы подчеркивают живую кожу, масса создает единое тонкое женское начало, передающее красоту, изящество и силу, утонченность и упругость тела. Танцовщиц, как и танцовщиков в предыдущей части спектакля, несколько десятков. Они располагаются двумя раздвигающимися волнами, а солистка идет к рампе, как в поле между клонящимися под ветром колосьями. На наш взгляд, зрителю предлагается красивая, выверенная, композиционно блестящая визуальность. Женское начало эстетически организовано, тогда как мужское в первой части – агрессивное, прыжкообразное, визуальное-хаотическое. В хореографии Р. Обадиа вступление представляет собой верчение на песке.

Тайные игры девушек. Хожение по кругам. Сквозь печальную, нежную, зазывную мелодию И. Стравинского пробивается тревога, переданная у В. Нижинского змейками и верчением. У П. Бауш хореография представлена пробежками, зазывами, стягиванием платья. Из группки девушек выбегает то одна, то другая, они изгибаются вбок, приседают, кланяются, сбиваются в группку. Девушки и мужчины образуют два симметричных круга, между ними, подобно стреле, лежит ниц танцовщик на красном полотнище. У М. Бежара движения танцовщиц плавные, руки мягкие, корпус дугообразный, красивые позы и жесты, нет прыжков, гармоничная композиция линейки-ручейка выстроенных к рампе вертикально расположенных тел в единое тело с множеством рук, разведенных в стороны, и эта же композиция, но со стоящими на коленях девуш-

ками. У Р.Обадиа ігры девушек прыбліжаны к земле, все тела в песке, песок и волосы сплетаются.

*Величание избранной. Взывание к праотцам. Действо старцев – чело-
вечьих праотцов. Великая священная пляска (Избранница).* Хореография В. Нижинского – топот, прыжки, тряска коленями, вбивание ногами, махи руками, падения. Избранная стоит в круге, склонив голову, свесив руки, изогнувшись набок. Танцовщики движутся к ней, в центр, и от нее, из центра. Старцы в шкурах движутся полукругом сзади и создают круг в круге. В мерном, устрашающе повторяющемся ритме круг сужается. Избранная вдруг оживает, прыгает на месте, словно в страхе трясет коленями, стучит ногами и руками в такт ритму, падает, поднимается, кружится. В сжавшемся круге падает.

У П. Бауш девушки передают друг другу красное полотнище. Танцовщик, как слепой, выбирает одну из них, обнимает ее и одевает ее в красное. Жесткая общая пляска, хлопки, запрыгивания друг на друга. Танцовщик-«слепой» стоит недвижно, как и танцовщица в красном. Наконец, они сближаются, все останавливаются, он ведет ее в центр, она деревенеет, слегка покачиваясь. Персонажи двигаются в такт музыке с ритмическими акцентами. Танцовщик лежит, как стрела, окаменев и воздев руки. Избранная в красном впадает в экстаз: плотно поставленные ноги, выгибания, нет прыжков, остановки, одна грудь обнажается, платье скользит и вьется огненным языком вокруг тела, волосы растрепаны, обхватывает себя руками, мечется, падает и встает, ноги вбиваются в землю, падает плашмя.

У М. Бежара «Игры девушек» завершаются музыкальным сильным ударом. Девушки закрываются, сгруппировавшись и собрав тело, наподобие эмбриона, в фигуру «закрытый цветок» в центре сцены. Мужчины выходят в каре: жесты жесткие, приседания, ноги в коленях разведены под прямыми углами – «волки». Центральный женский «цветок» раскрывается. Девушки в испуге отступают влево, мужчины наступают. Избранная стоит в центре одна: ноги разведены в коленях, корпус прямой, руки согнуты в локтях симметрично коленям. Девушки слева и мужчины справа ритмично и синхронно поднимают вверх руки, быстро вскакивают. Ритм движений отбивается ударными то звучно и мощно, то тише. Солистку выталкивают в центр девушки, солиста – мужчины. Дуэтный танец сплетает обоих в жестком ритме, этот танец повторяется в движениях остальных пар, и возникает тема «Купалья», только не радостной и вольной любви, а жестокой, настойчивой. Все сплетаются в круг и вздымают на руках центральную пару.

У Р. Обадиа рыжая Избранная совершает дикую пляску в круге мужчин на песке и остается обнаженной. Остальные замирают на серой стене, а когда медленно сползают с нее, начинается ритуальный танец с рывками и застываниями, падениями. Избранную одевают в красное платье,

что выглядит как специальный обряд. После этого женщины горизонтально располагаются на выступах стены и замирают. Мужчины окатывают их водой, начинается экстатическая пляска, из которой каждый вырывается и прыгает на стену. Избранная остается одна, кружит и резко падает на землю.

При разнице подходов очевидно, что творческим, креативным и смысловым импульсом, а также художественной потенциальностью «Весны священной» является художественное мышление И. Стравинского. Обращение композитора к семантике архаического ритуала глубоко символично в начале прошлого века, на переломе эпох, у истока концептуально нового искусства. Ритуал перехода, жертвоприношение совершалось для заклятия хаоса и во имя обретения новых гармонических связей, нового порядка и лада, во имя космоса. В жертву приносилось самое прекрасное и незащищенное. Композитор сочленяет в единство попевки, зазывы (сложные и тонкие структуры женских призывных песен-веснянок, пробуждающих силы природы, содержащих звуковые ряды, напоминающие легкое дуновение ветра ранним еще холодноватым утром, состояние звенящего ранневесеннего воздуха, бодрящего и немного тревожного, настроение ожидания солнца и внутренней женской радости, раскрывающейся и очень сильной) с ритмическим четким рисунком барабанного боя – главной звуковой константой ритуала, необходимой для изменения пространственно-временных связей, изменения сознания, введения в транс, создания в сознании «коридора» перехода в инобытие. Эти две стороны ритуального поведения в музыке И. Стравинского согласованы по принципу решетки, пересекая друг друга через определенное количество времени. Такое пульсирующее пространство музыки определяет хореографическое поведение, всегда насыщенное пульсирующей же визуальностью.

В поиске стиля произведения, в определении пластического задания и разработке структуры спектакля его музыкальная основа позволяет заявить широкий диапазон современных художественных матриц от начальных этапов модернизма, его изоощренных образцов, до жестких деконструкций постмодернистского толка. Музыкальный ряд создает канал в коллективное бессознательное, вызывая из глубин самые плотные архетипы, которые и организуют любое новое образное или без-образное сценическое явление «Весны священной».

Музыка И. Стравинского породила более ста хореографических интерпретаций. Среди хореографов, ставивших «Весну священную», – Леонид Мясин, Мэри Вигман, Джон Ноймайер, Глен Тетли, Кеннет Макмиллан, Ханс ван Манен, Анжлен Прельжокаж, Йорма Эло, Патрик де Бана и др.

Следует отметить, что журнал Венского сецессиона носил название «Ver Sacrum». «Весна священная» была записана на золотой пластинке «Вояджера» (27 музыкальных произведений), отправленной в космос для других цивилизаций.

1. Взались за лопаты. «Весна священная» Татьяны Багановой в Большом театре // Екатеринбургский театр современной хореографии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dance-theatre.ru/vzialis-za-lopaty-versiya-vesna-svyashhennaya-tatyany-baganovoj-v-bolshom-teatre>. – Дата доступа: 20.01.2016.

2. Михеева, Л. Стравинский. Балет «Весна священная» / Л. Михеева // Belcanto.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belcanto.ru/ballet_printemps.html. – Дата доступа: 20.01.2016.

T. Kotovich

Igor Stravinsky: comparative analysis of musical scores and performances of the ballet “The rite of spring”

Stage directors addressed to the ballet by I. Stravinsky “The rite of spring” during the twentieth century not only once. At the international festival of modern choreography (IFMC) in Vitebsk the performance was staged by the theatre “Ballet Moskva” more than once. A strong emotional impression of Igor Stravinsky’s music and artistic vision of a choreographer Regis Obadia served as a stimulus for the analysis of performances, as well as matching math and structural formula of the play with the cultural productions of the ballet in the twentieth century and the early nineteenth century. The analysis based on the study of structural parts of the ballet and music series is done.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 27.01.2016.