

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**"Succès de scandale": Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης και η συμβολή των Ρωσικών Μπαλέτων  
στον Ευρωπαϊκό Μοντερνισμό.**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**της φοιτήτριας**

**Ράγκου Ευδοξίας**

**ΑΕΜ: 1061**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Στεφάνου Δανάη, λέκτορας**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΜΑΡΤΙΟΣ 2011**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### Πρόλογος

### Κεφάλαια

#### 1. Ο “ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΗΣ” STRAVINSKY

- 1.1 Ο Ευρωπαϊκός Μοντερνισμός και το ζήτημα της πρωτοπορίας..... 5
- 1.2 Ο Igor Stravinsky και η μοντέρνα μουσική..... 10
- 1.3 Ανιχνεύοντας τη δημιουργική προσωπικότητα του Stravinsky..... 16
- 1.4 Η "Μεγάλη Ιδέα" της *Ιεροτελεστίας*..... 20

#### 2. BALLETS RUSSES 1909-1929

- 2.1 Sergei Diaghilev..... 25
- 2.2 Τα ρωσικά μπαλέτα ως φορέας του μοντερνισμού..... 30
- 2.3 Οι σημαντικότερες παραγωγές των Ρωσικών μπαλέτων..... 40

#### 3. ANATOMIA ΕΝΟΣ ΣΚΑΝΔΑΛΟΥ

- 3.1 Η *Ιεροτελεστία* ως "μουσική επανάσταση"..... 44
- 3.2 Η *Ιεροτελεστία* ως "εικαστική επανάσταση"..... 52
- 3.3 Επανεξετάζοντας την έννοια του σκανδάλου..... 58

### Επίλογος

#### Παράρτημα I: Απόσπασμα Παρτιτούρας

#### Παράρτημα II: Σκηνικά και κοστούμια της παράστασης

#### Παράρτημα III: Σημαντικές παραγωγές μέχρι το 1913

### Βιβλιογραφία

## Πρόλογος

Ο 20ός αιώνας μπορεί να χαρακτηριστεί ως ο αιώνας των μεγάλων ανακατατάξεων. Μέσα σε αυτά τα 100 χρόνια έγιναν τόσα πολλά σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα που φαίνεται σαν να επιταχύνθηκε η διαδικασία της εξέλιξης σε όλους τους τομείς, κοινωνικοπολιτικούς, τεχνολογικούς, επιστημονικούς, καλλιτεχνικούς και οι αλλαγές ήταν ραγδαίες ήδη από την αρχή του αιώνα. Τα ερεθίσματα πολλαπλασιάστηκαν, οι αποστάσεις μειώθηκαν και οι πληροφορίες και οι ιδέες διακινούνταν με μεγαλύτερη ταχύτητα.

Φυσικά όλη αυτή η εξέλιξη δεν ήταν δυνατόν να μην εκφραστεί και μέσα από τις τέχνες. Ως κοινωνικές οντότητες οι καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από αυτό τον καταιγισμό εξελίξεων και φυσικά επηρεάστηκε και η τέχνη τους. Καλλιτεχνικά κινήματα εμφανίστηκαν από παντού: άλλα εδραιώθηκαν και εξελίχθηκαν για αρκετά χρόνια, άλλα έκαναν τη βραχύβια εμφάνισή τους χωρίς να εξελιχθούν και εξαφανίστηκαν ή συγχωνεύτηκαν με άλλα ρεύματα, και άλλα πέρασαν σχεδόν απαρατήρητα. Όλα αυτά έγιναν με μία σχεδόν ταυτόχρονη, αλλά ανεξάρτητη εξέλιξη, όχι γραμμική, αλλά με τη μορφή ενός κυττάρου που αναπαράγεται.

Ο καταιγισμός των κινήματων είχε ως αποτέλεσμα και έναν καταιγισμό από νέους όρους, ορισμούς, επεξηγήσεις και κατηγοριοποιήσεις από τους ερευνητές στην προσπάθειά τους να οργανώσουν αυτή την εξέλιξη και τις συνέπειές της, ώστε να είναι εφικτό να μελετηθεί και να γίνει κατανοητή. Μοντερνισμός, Avant-Garde κ.ά. είναι έννοιες που εμπεριέχουν άλλες έννοιες, έχουν θεσμοθετηθεί ως επίσημα κινήματα και εκφράζουν τις τάσεις της εκάστοτε εποχής στην οποία αναφέρονται.

Η παρούσα διπλωματική θα ασχοληθεί με την εποχή του Μοντερνισμού στο γενικό της πλαίσιο και με τα Ρωσικά Μπαλέτα, την εταιρεία παραγωγής μπαλετικών παραστάσεων που δραστηριοποιήθηκε στο Παρίσι τα χρόνια μεταξύ του 1909 και 1929. Ακόμα πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσει τους λόγους για τους οποίους η πρεμιέρα του μπαλέτου *Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης* το 1913 καταγράφηκε ως ένα από τα μεγαλύτερα "σκάνδαλα" στην Ιστορία του μοντερνισμού.

Ειδικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει μία απόπειρα ορισμού του Μοντερνισμού και καθορισμού των επιμέρους κινήματων που εμπεριέχονται σε αυτόν, καθώς και η ένταξη του Igor Stravinsky σε αυτόν. Επιπλέον, θα γίνει αναφορά στην ιδιόρρυθμη προσωπικότητά του, μιας και αποτελεί σημαντικό παράγοντα για την ερμηνεία των καλλιτεχνικών επιλογών του, αφού είχε δηλώσει ότι η ιδέα για την *Ιεροτελεστία* ήρθε μέσα από ένα όνειρο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα μελετηθεί ο Sergei Diaghilev, άνθρωπος μέσω του οποίου έγινε πραγματικότητα η παράσταση. Το όνομά του ήταν συνώνυμο με τα Ρωσικά Μπαλέτα, μία εταιρεία, αλλά και έναν σημαντικό φορέα του μοντερνισμού. Η επιχειρηματικότητά του δημιούργησε και

εξέλιξε αυτή την εταιρεία, χωρίς ποτέ να αντιμετωπίσει κάποιο σοβαρό οικονομικό πρόβλημα και με βασικό στόχο την προώθηση της τέχνης και του πρωτοποριακού. Η ίδια η ιστορία των Μπαλέτων μαρτυρά πως χάρη σε αυτή την εταιρεία παρουσιάστηκαν παραγωγές με ιδιαίτερο και ενίοτε σκανδαλιστικό ενδιαφέρον.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα διερευνηθούν οι λόγοι για τους οποίους η πρεμιέρα της *Ιεροτελεστίας* αποτέλεσε σκάνδαλο. Θα εξεταστούν οι δύο βασικές παράμετροι του έργου (αφ' ενός η μουσική, αφ' ετέρου το εικαστικό μέρος, δηλαδή σκηνικά/ κοστούμια και χορογραφία) σε υποκεφάλαια, με σκοπό να δοθεί μια ερμηνεία των γεγονότων που έλαβαν μέρος την ημέρα της πρεμιέρας της *Ιεροτελεστίας* και να γίνει αντιληπτό το γιατί η παράσταση αυτή θεωρήθηκε τελικά “σκανδαλώδης”.

## 1. Ο “ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΗΣ” STRAVINSKY

Σε αυτό το κεφάλαιο θα γίνει μία απόπειρα να σκιαγραφηθούν και να αποσαφηνιστούν οι όροι ‘Μοντερνισμός’, ‘Avant-Garde’, ‘σκάνδαλο’ και θα ενταχθεί η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* σε αυτό το πλαίσιο. Θα γίνει αναφορά στον συνθέτη του έργου Igor Stravinsky και στο πώς μπορεί η συνθετική του αισθητική να ενταχθεί στον Μοντερνισμό και την avant-garde. Κατόπιν, θα διερευνηθούν οι πτυχές του χαρακτήρα του οι οποίες συνετέλεσαν στην δημιουργία της *Ιεροτελεστίας* και τέλος θα εστιάσουμε στον τόπο, τον χρόνο και τις συνθήκες σύλληψης του έργου.

### 1.1 Ο Ευρωπαϊκός Μοντερνισμός και το ζήτημα της πρωτοπορίας

Στο κατώφλι και τις αρχές του 20ού αιώνα προέκυψαν διάφορα προβλήματα και ερωτήματα σχετικά με την μουσική και το πώς μπορεί να εξελιχθεί περαιτέρω. Οι επόμενες γενιές συνθετών κλήθηκαν να επιλύσουν αυτά τα προβλήματα με αποτέλεσμα τα χαρακτηριστικά των νέων δημιουργιών να έχουν πολλά κοινά στοιχεία ή πολύ μεγάλες αποκλίσεις.

Ο όρος ‘Μοντερνισμός’ είναι πολύ δύσκολο να αποδοθεί σύντομα.

“Ένας όρος που χρησιμοποιείται στη μουσική για να υποδηλώσει μία πολύπλευρη αλλά σαφή και συνεχή παράδοση στην συνθετική πρακτική του 20ού αιώνα. Μπορεί επίσης να αναφέρεται στις τάσεις της αισθητικής θεωρίας, τον ακαδημαϊσμό και την πρακτική των παραστατικών τεχνών. Ο Μοντερνισμός είναι μία συνέπεια της θεμελιώδους πεποίθησης μεταξύ των διαδοχικών γενεών συνθετών από το 1900, ότι τα μέσα της μουσικής έκφρασης στον 20ο αιώνα πρέπει να είναι επαρκή για τον μοναδικό και ριζοσπαστικό χαρακτήρα της εποχής.”<sup>1</sup>

“Τίποτε άλλο ίσως δεν απεικονίζει την κρίση ταυτότητας που πέρασε η αστική κοινωνία αυτή την περίοδο από την ιστορία των τεχνών στα χρόνια 1870 - 1914. Ήταν μία εποχή που τόσο οι δημιουργικές τέχνες όσο και το κοινό τους είχαν χάσει τον προσανατολισμό τους.”<sup>2</sup>

“Η ουσία του μοντερνισμού έγκειται στην χρήση των χαρακτηριστικών μεθόδων ενός είδους με σκοπό την κριτική αυτού του είδους, όχι όμως για να το ανατρέψει, αλλά για να το

---

<sup>1</sup>Leon Botstein. 'Modernism', *Grove Music Online*. [Oxford University Press](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625) 2007. URL:<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625> 30/10/2007

<sup>2</sup>E. J.Hobsbawm. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875 - 1914*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2007. σ. 339-340

επιβιβαιώσει πιο έντονα στο πεδίο της αρμοδιότητάς του. ... Είτε επικαλείται με θετικό τρόπο είτε με υποτιμητικό, ο όρος μοντερνισμός χρησιμοποιείται για να δώσει μία επιτακτική έμφαση στην αυτονομία του έργου τέχνης και στα τυπικά του χαρακτηριστικά, καθώς και σχετικά με την μονιμότητα του τρόπου αλλαγής αυτών των χαρακτηριστικών, αλλά και σχετικά με τον ανεξάρτητο χαρακτήρα της κριτικής που του γίνεται στο εκάστοτε έργο.”<sup>3</sup>

Τα τρία αυτά αποσπάσματα, παρόλο που προέρχονται από τρία διαφορετικά κείμενα θα μπορούσαν μαζί να αποτελέσουν μία αρκετά περιεκτική περιγραφή των καλλιτεχνικών, κοινωνικών και αισθητικών συνθηκών που συνετέλεσαν στο να συνυπάρξουν πολλές διαφορετικές τάσεις κάτω από τον όρο ‘Μοντερνισμοί’. Το επίπεδο της πολυμορφίας και της πολυπλοκότητας της μουσικής, αλλά και γενικότερα της τέχνης στον 20ό αιώνα, αποτελεί το κοινό στοιχείο όλων των τάσεων και των κινημάτων. Όσο προσεκτικά διατυπωμένοι και να είναι αυτοί οι όροι, αλλά και οποιοδήποτε άλλοι, αν δεν εξετάσει κανείς τις εκάστοτε καλλιτεχνικές τάσεις και το ιστορικό τους πλαίσιο δεν μπορεί εύκολα να καταλάβει για ποιο λόγο θεωρείται κάτι μοντερνιστικό ή όχι.

Το συνονθύλευμα αλλαγών και οι κοινωνικές ανακατατάξεις αναφέρονται στον ορισμό του Botstein ως ένα “κοινωνικό χρέος προς το ιστορικό περιεχόμενο από το οποίο προέκυψε ο Μοντερνισμός”<sup>4</sup>. Αυτή η ‘νέα τάξη πραγμάτων’ του 20ού αιώνα ώθησε τους καλλιτέχνες στην αναζήτηση της καινοτομίας και του πειραματισμού. Ουσιαστικά τα περισσότερα από τα νέα ρεύματα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα προέκυψαν μέσα από αυτή την διαδικασία.

“Συχνά άλλωστε, όπως στην αρχιτεκτονική και στη μουσική, διακρίθηκαν (οι καλλιτέχνες) για την εφαρμογή ρυθμών που απέρρεαν από την παράδοση, τους οποίους εγκατέλειπαν μόνο και μόνο επειδή, όπως ο υπερβαγκνερικός Schoenberg, ένιωθαν ότι δεν επιδέχονταν περεταίρω τροποποιήσεις. ... οι συνθέτες εγκατέλειψαν την τονικότητα, καθώς η μεταβαγκνερική χρωματικότητα έπνιγε την μουσική.”<sup>5</sup>

Ο Schoenberg και ο κύκλος του - οι εξπρεσιονιστές - στη Βιέννη αποτελούν ένα μόνο ποσοστό των μοντερνιστικών κινημάτων του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Στο Παρίσι, κύριο ρεύμα αποτελεί ο ιμπρεσιονισμός του Debussy, μαζί με τον Stravinsky, τον Sergei Diaghilev και τα

---

<sup>3</sup>Lillian S. Robinson and Lise Vogel. “Modernism and History”. *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, *Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations* (Autumn, 1971) Published by: The Johns Hopkins University Press, pp. 177-199 URL: <http://www.jstor.org/stable/468387> Accessed: 22/11/2010

<sup>4</sup> βλ. ό.π. Botstein

<sup>5</sup>E. J. Hobsbawm. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875 - 1914*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2007. σ. 362

Ρωσικά Μπαλέτα. Όπως θα αναλυθεί παρακάτω, τα Ρωσικά Μπαλέτα θεωρήθηκαν αναπόσπαστο μέρος του Μοντερνισμού και μάλιστα όρισαν κατά ένα μεγάλο ποσοστό αυτό το κίνημα, όχι μόνο μουσικά αλλά και αισθητικά. Η Βιέννη και το Παρίσι είναι μόνο δύο πόλεις-κέντρα των ευρωπαϊκών μοντερνισμών. Στην χρονική περίοδο μεταξύ των αρχών του 20ου αιώνα και του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, σχεδόν κάθε ευρωπαϊκή πόλη είχε τους δικούς της εκπροσώπους της πρωτοπορίας, οι οποίοι πρέσβευαν το διαφορετικό και το νέο, πολλές φορές υποστηρίζοντάς το με μανιφέστα. Το βασικό κοινό όλων αυτών των κινημάτων ήταν το γεγονός ότι αναδύθηκαν είτε ως κινήματα αφορισμού του παρελθόντος, είτε ως κινήματα ‘επίλυσης προβλημάτων’ του ύστερου ρομαντισμού, σε μία χρονική περίοδο όπου κατακλυζόταν από κοινωνικοπολιτικές, αλλά και τεχνολογικές αλλαγές. Αν θέλει κανείς να γενικεύσει τον όρο ‘Μοντερνισμοί’ ή ‘ευρωπαϊκή πρωτοπορία’ θα μπορούσε να αναφερθεί στην “τάση κάθε είδους που είναι σε έντονη αντιπαράθεση με την προηγούμενη περίοδο του Ρομαντισμού”.<sup>6</sup>

Ο Debussy στο *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός Φαύνου* (1892-1894), πέρα από την επαναλαμβανόμενη χρήση του απαγορευμένου τρίτονου, αντλεί έμπνευση από ένα κείμενο του συμβολιστή Μαλαρμέ.<sup>7</sup> Το 1907 έγινε η δημοσίευση της *Νέας Αισθητικής της Μουσικής* του Ferruccio Busoni.<sup>8</sup> Ο Schoenberg έγραψε το *Pierrot Lunaire* (1912) πάνω σε 21 ποιήματα του Albert Giraud στο οποίο, εκτός της έντονης χρωματικότητας και αποστροφής από την τονικότητα, η φωνή δεν τραγουδιέται, αλλά απαγγέλλεται.<sup>9</sup> Την ίδια χρονιά ο Henry Cowell ήδη χρησιμοποιούσε clusters ενώ την επόμενη χρονιά σημαντικό έργο υπήρξε το *Ionization* του Edgard Varese (1913) για 41 κρουστά και δύο σειρήνες. Κατά την διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, επίσης, ο πρωτοπόρος στην τέχνη του μπαλέτου ήταν ο Diaghilev, στην λογοτεχνία οι Maeterlinck, Apollinaire, Joyce και Proust. Στα εικαστικά, ο Picasso έδειχνε ενδιαφέρον προς τον κυβισμό, ο Jan Gris προς την αφηρημένη τέχνη, εμφανίστηκαν ο Le Corbusier και το Bauhaus, ενώ το 1916 πρώτη φορά ο Tristan Tzara χρησιμοποίησε τον όρο Dada.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Miklos Szacolcsi. “Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions”. *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, *Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations* (Autumn, 1971). Published by: The Johns Hopkins University Press Stable pp. 49-70 URL: <http://www.jstor.org/stable/468380> Accessed: 22/11/2010

<sup>7</sup> Eric Salzman. *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ού Αιώνα*. Νεφέλη, Αθήνα 1983. σ. 42

<sup>8</sup> Herbert M. Schueller. “The Aesthetic Implications of Avant-Garde Music”. Source: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 4 (Summer, 1977). Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics URL: <http://www.jstor.org/stable/430606> Accessed: 22/11/2010 pp. 397-410

<sup>9</sup> ό.π. ν. 7 σ. 60

<sup>10</sup> ό.π. ν. 8 σ. 397-410

Μαζί με τις νέες τάσεις και τα νέα κινήματα του μοντερνισμού εμφανίστηκε και η Avant-Garde, όρος με πολλές σημασίες. Κυριολεκτικά, ο όρος αυτός σημαίνει εμπροσθοφυλακή.<sup>11</sup> Πρόκειται για έναν πολεμικό όρο, ο οποίος δηλώνει μία έντονη κατάσταση από μόνος του, πόσο μάλλον όταν χρησιμοποιείται στην μουσική την εποχή των μεγάλων (καλλιτεχνικών και κοινωνικών) ανακατατάξεων. Η έννοια αυτή έχει προκύψει κατά καιρούς στην Ευρώπη από την εποχή του συμβολισμού το 1880.<sup>12</sup> Η ιστορία της avant-garde ουσιαστικά περιέχει μία πολύπλοκη εσωτερική διαδικασία σύγκρουσης και διαλόγου σχετικά όχι μόνο με την τέχνη, αλλά και με την κοινωνία.<sup>13</sup> Ο όρος αυτός θεσμοθετήθηκε και χρησιμοποιήθηκε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ευρώπη για να χαρακτηρίσει την μουσική πρωτοπορία (Boulez, Berio, Stockhausen, Ligeti κλπ) και κάποιες τεχνικές σύνθεσης (σειραϊσμός, αλεατορικές διαδικασίες κλπ).<sup>14</sup>

Την χρονική περίοδο στην οποία αναφέρεται η εργασία, δηλαδή μέχρι το 1913, η avant-garde συνδέθηκε κυρίως με τον φουτουρισμό. Χαρακτηριστικό των avant-garde δημιουργών ήταν η τάση για πειραματισμό και η ελιτίστικη και κριτική στάση απέναντι σε κάθε τι δεδομένο και συνδεδεμένο με οτιδήποτε παραδοσιακό. Αυτή η δέσμευση στην ιδέα της συνεχούς προόδου σε συνδυασμό με την βαθειά συνείδηση ότι αυτή η πρόοδος είναι ελάχιστα συμβατή με το ήδη γνωστό, οδηγεί στην αισθητική αυτονομία. Η αισθητική αυτονομία ήταν βασικό χαρακτηριστικό της Μοντερνιστικής αισθητικής.<sup>15</sup>

Στα πλαίσια αυτού του είδους της πρωτοπορίας και της καινοτομίας το ζητούμενο (πέραν του αυτονόητου της δημιουργίας ενός πρωτοποριακού έργου τέχνης) ήταν το εκάστοτε έργο να μη περάσει απαρατήρητο, να δημιουργήσει αίσθηση και να συζητηθεί. Όσο περισσότερο συζητιόταν ένα έργο τόσο το καλύτερο και ιδιαίτερα όταν η συζήτηση για αυτό ήταν σε αρνητικό κλίμα. Η αρνητική πρόσληψη του εκάστοτε έργου ήταν καλοδεχούμενη, αν όχι επιθυμητή. Οι δημιουργοί ήθελαν να δημιουργείται ένταση γύρω από το έργο και το όνομά τους, διότι

---

<sup>11</sup>Jim Samson. "Avant garde." Grove Music Online. Oxford Music Online. 22 Nov. 2010  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573>.

<sup>12</sup> Arnold Aronson. *American Avant-Garde: A History*. Routledge, New York, 2000. σ. 2

<sup>13</sup> Hilton Kramer. "The Age of the Avant-Garde". *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 7, No. 2, Special Issue: Tradition and the New Sensibility (Apr., 1973), Published by: University of Illinois Press pp. 35-51 URL: <http://www.jstor.org/stable/3331943> Accessed: 22/11/2010

<sup>14</sup>Jim Samson. "Avant garde." Grove Music Online. Oxford Music Online,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573> accessed: November 22, 2010.

<sup>15</sup> ό.π.



“Εκείνοι που δεν γνώρισαν ποτέ την γνήσια, αυθόρμητη αποδοχή του μεγάλου κοινού ήσαν ακριβώς τα μέλη της πειραματικής πρωτοπορίας των τελευταίων προπολεμικών χρόνων, που αναγνωρίστηκαν μόνο από τη μικρή κοινότητα των ‘εξελιγμένων’ - διανοούμενοι, καλλιτέχνες, κριτικοί και κοσμικοί.”<sup>16</sup>

Το παραπάνω απόσπασμα γράφτηκε εκ των υστέρων και αυτό που περιγράφει το απέδειξε η ιστορία. Παρόλα αυτά, οι καλλιτέχνες είχαν αντιληφθεί την σημαντικότητα της μη αποδοχής από το ευρύ κοινό. Η Μοντερνιστική αισθητική της μουσικής, δηλαδή, δεν τροφοδοτούνταν μόνο από τις προσδοκίες και την επιθυμία για κάτι μοναδικά νέο· στόχευε και στην κριτική των σύγχρονων πολιτιστικών προτύπων και των κοινωνικών χρήσεων της μουσικής. Το κοινό των συναυλιών εκείνης της περιόδου ήταν κατά κάποιο τρόπο η κινητήρια δύναμη πίσω από πολλές καινοτομίες στη σύνθεση, καθώς οι κύριες συνήθειες ακρόασης ήταν υπερβολικά εξαρτημένες από συντηρητικές προσδοκίες και ανέμεναν μία λογική μουσική επιφάνεια (μελωδική γραμμή, δομή, ρυθμική διάρθρωση) και προσιτή αφηγηματική ροή.<sup>17</sup> Είχε σχεδόν εθιστεί σε αυτή τη συμβατική αισθητική και οι θαμώνες των συναυλιών αναζητούσαν επιβεβαίωση μέσα από αυτού του είδους την ψυχαγωγία. Αποτέλεσμα μιας τέτοιας επαφής με την τέχνη ήταν η ανικανότητα και η απροθυμία για την αναζήτηση οποιωνδήποτε μοναδικών καλλιτεχνικών και ηθικών χαρακτηριστικών της τέχνης. Χαρακτηριστικό αυτής της κατάστασης, για παράδειγμα, ήταν η δημοτικότητα που επεδείκνυαν οι οπερέτες τρίτης διαλογής.<sup>18</sup>

“Μια τέτοια κοινή γνώμη αναδύεται στο πλαίσιο μιας ορισμένης συνεννόησης μεταξύ αυτών που μιλούν για μουσική. Υποτίθεται πως είναι τόσο καλύτερα αρθρωμένη όσο περισσότερο συγχωνευμένη είναι η μουσική, και η σχέση της προς αυτήν, με μία παγιωμένη πολιτιστική ιδεολογία. ... Η ενδεδειγμένη στάση του υποκειμένου απέναντι στη μουσική θα ήταν μάλλον προς την κατεύθυνση της συγκεκριμενοποίησής της. ... Όσο περισσότερο το ευρύ κοινό αποξενώνεται από την προοδευτική παραγωγή, τόσο πιο αυθαίρετα εμφιλοχωρούν οι κατηγορίες της κοινής γνώμης.”<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup>E. J. Hobsbawm. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875 - 1914*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2007 σ. 342

<sup>17</sup>Leon Botstein. 'Modernism', *Grove Music Online*. [Oxford University Press](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625) 2007. URL:<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625> 30/10/2007

<sup>18</sup> ό.π.

<sup>19</sup>Theodor W. Adorno. *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*. Νεφέλη, Αθήνα, 1997. σ. 29-33

Παρόλο που το συγκεκριμένο απόσπασμα προέρχεται από κείμενο του 1962<sup>20</sup>, η συγκεκριμένη άποψη για την κοινή γνώμη μπορεί να προσαρμοστεί και στο σταθερό κοινό των συναυλιών της εποχής εκείνης. Με δεδομένα τα παραπάνω δεν είναι δύσκολο να γίνει αντιληπτό γιατί οι καλλιτέχνες αποζητούσαν την αρνητική κριτική και γιατί το κοινό θα μπορούσε να θεωρήσει σκανδαλώδες ένα ελάχιστα αντισυμβατικό έργο, πόσο μάλλον ένα έργο που προορίζεται για να δημιουργήσει αίσθηση.

Ένα τέτοιο σκάνδαλο δημιούργησε και το μπαλέτο *Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης*. Η πρεμιέρα του έργου στις 29 Μαΐου του 1913 προκάλεσε το περιβόητο σκάνδαλο που έκτοτε θα διεκδικούσε περίοπτη θέση στην ιστορία του μοντερνισμού. Οι αποδοκιμαστικοί ψίθυροι ξεκίνησαν λίγο μετά την έναρξη του έργου, η κατάσταση χειροτέρευσε μετά την εισαγωγή και όταν ξεκίνησε ο χορός της θυσίας προκλήθηκε παροξυσμός.

Πιθανότατα οι θεατές να πίστευαν ότι δεν θα συνεχίσει η παράσταση με αυτό τον τρόπο, αλλά όταν διαπίστωσαν ότι η ένταση κορυφώνεται και από μουσικής άποψης και χορογραφίας ξέσπασαν σε έντονες αποδοκιμασίες και φωνές. Η ένταση ήταν τόσο μεγάλη που η μουσική δεν ακουγόταν από τις φωνές. Μέσα σε αυτό το χάωδες σκηνικό ο Stravinsky σηκώθηκε από την θέση του και πήγε στα παρασκήνια, όπου ο Vaslav Nijinsky, ο χορογράφος, σχεδόν φώναζε στην προσπάθειά του να ακουστεί το μέτρημά του στους χορευτές του, οι οποίοι είχαν οδηγία να μη σταματήσουν ό,τι και αν γίνει. Τελικά κλήθηκε η αστυνομία, γιατί η κατάσταση είχε ξεφύγει από κάθε έλεγχο. Όταν η παράσταση τελείωσε και συναντήθηκαν ο Stravinsky με τον Sergei Diaghilev, τον υπεύθυνο για το σύνολο της παραγωγής του μπαλέτου, συμφώνησαν ότι αυτό ήταν το επιθυμητό αποτέλεσμα της βραδιάς.<sup>21</sup>

Οι λόγοι για τους οποίους δημιουργήθηκε αυτό το σκάνδαλο θα αναλυθούν στο τρίτο κεφάλαιο. Πρώτα, όμως, πρέπει να εξεταστεί ποιος ήταν ο Stravinsky και για ποιο λόγο έγραψε ένα τέτοιο έργο, ποιος ήταν ο Diaghilev, τι ήταν τα Ρωσικά Μπαλέτα και πώς εντάσσονται αυτά στον Μοντερνισμό.

## 1.2 Ο Igor Stravinsky και η μοντέρνα μουσική

Από μόνο του το γεγονός ότι ο Igor Stravinsky υπήρξε κατά κάποιον τρόπο ο ‘επαναστάτης’ του 20ού αιώνα, τον κατατάσσει στον Μοντερνισμό. Καταπιάστηκε με όλες σχεδόν τις διαθέσιμες φόρμες και τεχνικές σύνθεσης, ποτέ δεν ακολούθησε το πνεύμα των καιρών του, ενώ ταυτόχρονα

---

<sup>20</sup> ό.π. σ, 12

<sup>21</sup>Eric Walter White. *Stravinsky. The Composer and his Works*. London and Boston, Faber and Faber second edition 1979. σ. 45

το ακολούθησε με έναν περίεργο τρόπο. Θα ήταν εύκολο να περιοριστεί κάποιος σε μια τέτοια δήλωση και να λήξει εκεί τον προβληματισμό, ωστόσο ο ίδιος ο Stravinsky μάλλον δεν ενθουσιάζεται ούτε με τον όρο “μοντέρνος”, αλλά ούτε φαίνεται να τον ενδιαφέρει να ενταχθεί στο κίνημα του Μοντερνισμού.

“Και πρώτα απ’ όλα, τι εκτρωματικός νεολογισμός είναι η λέξη μοντερνισμός; . . . Ο όρος μοντερνισμός δε συνεπάγεται από μόνος του ούτε έπαινο, ούτε μομφή, ούτε και συνοδεύεται από οποιαδήποτε υποχρέωση. . . . Μας λένε αλήθεια πως πρέπει κανείς να ζει στην εποχή του. Η συμβουλή είναι περιττή γιατί πώς αλλιώς θα μπορούσε να συμβαίνει. . . . Ο όρος “μοντερνισμός” είναι ακόμα πιο εξοργιστικός επειδή συνδυάζεται συνήθως μ’ έναν άλλο όρο που έχει τελείως ξεκάθαρη σημασία. Μιλάω για τον όρο ακαδημαϊσμός.”<sup>22</sup>

Ο όρος ακαδημαϊκός, για τον Stravinsky, είναι επίσης συνώνυμο του τεχνοκράτη, ο οποίος ξέρει μεν να κάνει πολύ καλά τη δουλειά του, παράγει ένα άψογο τεχνικά έργο, χωρίς αυτό να έχει κάποιο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Είναι γνωστό, όμως, ότι όσο δήλωνε ότι απεχθανόταν κάθε τι ακαδημαϊκό, άλλο τόσο το αποζητούσε, στα πλαίσια πάντα του εκκεντρικού χαρακτήρα του.

Παρόλα αυτά θα γίνει μια απόπειρα να τοποθετηθεί το έργο και ο συνθέτης του στα πλαίσια του μοντερνισμού, μιας και η επιρροή του δεν μπορεί να αγνοηθεί ούτε καν από τους πολέμιούς του, ενώ κατά κάποιον τρόπο άλλαξε η αντίληψη πολλών σχετικά με την μουσική μέσα από αυτό το έργο.

Ο Stravinsky, όπως και πολλοί σύγχρονοί του υπήρξε μία ιδιοφυΐα η οποία έκανε επαναστατικές αλλαγές στις τέχνες. Τα πρώτα χρόνια του έδρασε στο Παρίσι, συμβάλλοντας έτσι στον μύθο που ήθελε αυτή την πόλη, μαζί με την Βιέννη, να είναι μια από τις πρωτεύουσες της avant - garde στην Ευρώπη τουλάχιστον μέχρι το 1913. Αυτό που τον διαφοροποίησε από την σκηνή της avant - garde στην Βιέννη ήταν οι νοητικής φύσεως διαφορές από τους εκπροσώπους της, δηλαδή το ότι αρνήθηκε να γράψει μουσική η οποία θα ήταν η εξέλιξη της κλασικής γερμανικής παράδοσης. Σε συνδυασμό με το γεγονός ότι επηρεάστηκε βαθύτατα από τον Debussy, τον Proust και τον Matisse και το γεγονός ότι βρέθηκε στον καλλιτεχνικό κύκλο που υποστήριζε ανοιχτά ο Diaghilev, μπορούμε πιο εύκολα να τον κατατάξουμε στον μοντερνισμό. Βέβαια, ο Stravinsky πρόβαλλε αντίσταση σε πολλά μοντερνιστικά κινήματα. Γνώριζε πολύ καλά το παρελθόν, γνώριζε επίσης πολύ καλά την δραστηριότητα των συγχρόνων του και επέλεξε να δουλέψει πάνω σε μία μάλλον συντηρητική γραμμή. Ήταν ένας συντηρητικός εφευρέτης. Απέφυγε

---

<sup>22</sup>Igor Stravinsky. *Μουσική Ποιητική*, Νεφέλη, Αθήνα, 1980. σ. 92-94

συστηματικά κάθε επαφή με κινήματα και η μοναδική ομάδα στην οποία συμμετείχε ενεργά ήταν τα Ρωσικά Μπαλέτα, τα οποία στο σύνολό τους, παρά το γεγονός ότι υπήρξαν λιγότερο ακραία από καλλιτεχνικής άποψης, αποτέλεσαν ένα σημαντικό κομμάτι του μοντερνισμού.<sup>23</sup>

Ο ίδιος ο συνθέτης είχε δηλώσει σε μία συνέντευξή του στον S. Roerig, ότι δεν έγραφε ούτε μοντέρνα μουσική, ούτε μουσική του μέλλοντος. Έγραφε μόνο για το σήμερα. Θεωρούσε δε, ότι ο κάθε συνθέτης που αφιέρωνε τον χρόνο του στο να ανακαλύψει την μουσική του μέλλοντος ήταν αλαζονικός, θρασύς και πιθανόν ανειλικρινής. Χωρίς, βέβαια, να αναφερθεί σε κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο, είναι μάλλον αυτονόητο ότι αναφέρεται στον Shoenberg, αλλά η σχέση μεταξύ των δύο δεν είναι κάτι το οποίο μας αφορά σε αυτή τη διπλωματική.<sup>24</sup> Σε γενικές γραμμές, παρόλο που η μουσική του Stravinsky είναι βασισμένη στην παράδοση (την παράδοση της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής και την ρωσική παράδοση), δεν φοβήθηκε να πειραματιστεί και να εξερευνήσει νέες τεχνικές, ούτε να δοκιμάσει να φτάσει στα άκρα της τέχνης του και να ψάξει άγνωστες, για αυτόν, δυνατότητες. Τον ενδιέφερε η πρώτη ύλη της τέχνης του για τις εγγενείς της αισθητικές αξίες και όχι γιατί ενδιαφέρθηκε για την οποιαδήποτε μετάδοση οποιουδήποτε συναισθηματικώς φορτισμένου μηνύματος ή ιδέας.<sup>25</sup>

Η μουσική του Stravinsky με έναν πολύ ξεκάθαρο τρόπο σκιαγραφεί τις παντομίμες και την κίνηση του μπαλέτου. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι το μπαλέτο εξελίχθηκε σε μία αυτόνομη μουσική φόρμα μέσω του Stravinsky. Δηλαδή, η μουσική του μπαλέτου μπορεί να ενσωματωθεί στο ρεπερτόριο μιας ορχήστρας χωρίς να χρειάζεται χορό ή αφηγηματική ροή. Ο ήχος του είναι σαν να περιλαμβάνει την ουσία του χορού, την διαδικασία της παντομίμας.<sup>26</sup>

Συγκεκριμένα, η μουσική της *Ιεροτελεστίας* ήταν “νέα μουσική”: τα βασικά συστατικά στοιχεία ενός μουσικού έργου όπως η μελωδία του κλασικισμού ή η αρμονία του ρομαντισμού εκτοπίστηκαν από τον ρυθμό. Στην περίπτωση της *Ιεροτελεστίας*, ο ρυθμός θέτει σε δευτερεύοντα ρόλο την αρμονία και την μελωδία και κυριαρχεί επάνω τους μέσω των *ostinati*. Η ουσία των ρυθμικών γεγονότων βρίσκεται στην απώλεια συμμετρίας. Η δυναστεία της απόλυτης συμμετρίας στη μουσική ήταν το χαρακτηριστικό που κλονίστηκε περισσότερο από κάθε άλλο μέσα από την *Ιεροτελεστία*.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup>Christopher Butler. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 19-22

<sup>24</sup>Eric Walter White. *Stravinsky. The Composer and his Works*. London and Boston, Faber and Faber second edition 1979, σ. 40

<sup>25</sup> βλ. ό.π. σ. 62

<sup>26</sup>Heinrich Strobel. *Stravinsky: Classic Humanist*, Da Capo Press, New York, 1973, σ. 60-77

<sup>27</sup>βλ. ό.π.

Το γεγονός ότι ο Stravinsky (με εξαίρεση τα Ρωσικά Μπαλέτα) δεν εντάχθηκε ποτέ σε κανένα μοντερνιστικό κίνημα, ούτε ακολούθησε κάποιο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα ή τάση μπορεί και να οδηγήσει σε έναν τρόπο έρευνας της “κληρονομιάς” του μέσω των μεταγενέστερων συνθετών, σε μία προσπάθεια να γίνει πιο ξεκάθαρη η μοντερνιστική πλευρά του. Σε αντίθεση με τον Schoenberg, ο Stravinsky δεν είχε μαθητές, ούτε συνέγραψε θεωρητικές πραγματείες ή εγχειρίδια, αν και οι ομιλίες του εκδόθηκαν. Σύμφωνα με τον Adorno, αυτό συνέβη γιατί το στυλ του δεν μπορούσε να διδαχθεί, παρά μόνο να αντιγραφεί. Σίγουρα ο Stravinsky είχε τους “αντιγραφείς” του σε Ευρώπη και Αμερική. Πολλοί συνθέτες όπως ο Messiaen άρχισαν να ψάχνουν κάτω από την επιφάνεια της διατονικότητας και της ρυθμικής ασυμμετρίας της μουσικής του Stravinsky (ρωσικής, νεοκλασικής, σειραϊκής περιόδου) με αποτέλεσμα να μελετηθούν σε ένα βαθύτερο επίπεδο οι λύσεις στα προβλήματα που είχαν προκύψει στον μοντερνισμό. Έτσι και αλλιώς για τον Stravinsky η σύνθεση ήταν το μέσο επίλυσης τεχνικών προβλημάτων. Πολλά χαρακτηριστικά που όρισαν τον μοντερνισμό υπάρχουν στα έργα του, όπως η ασυνέχεια, το πρωτόγονο στοιχείο, ο εκλεκτικισμός, ο πλουραλισμός και οι αντιθέσεις. Τα στοιχεία αυτά βρίσκουν μία ισορροπία παρά τα αντιφατικά χαρακτηριστικά τους, με τέτοιον τρόπο ώστε να μην χάνουν την ταυτότητά τους και την διαφορετικότητά τους.<sup>28</sup>

Η σπουδαιότητα του Stravinsky έγκειται στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκε και εξέλιξε την έννοια του ρυθμού, έννοια με την οποία δεν ασχολήθηκαν ιδιαίτερα οι Βιεννέζοι σύγχρονοί του. Ο Boulez είπε ότι “Μετά την ανάλυση της Ιεροτελεστίας της Άνοιξης μαζί με τον Messiaen, πείστηκα για την αναγκαιότητα του να δουλέψω αποκλειστικά πάνω στο θέμα της καινοτομίας στον ρυθμό”.<sup>29</sup> Με εξαίρεση την νεοκλασική του περίοδο, ο Stravinsky έπαιξε μεγάλο ρόλο στην διαμόρφωση του στυλ του Boulez, καθώς ήταν “ο πρώτος άνθρωπος που συνειδητά έκανε μια προσπάθεια σχετικά με την έννοια του ρυθμού”.<sup>30</sup>

Μία πτυχή, όμως, στην οποία πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη σημασία για να γίνει πιο κατανοητή η θέση του Stravinsky στον μοντερνισμό είναι το ρωσικό στοιχείο του. Σε ένα μεγάλο βαθμό το μοντερνιστικό του ύφος διαμορφώθηκε μέσα από το ρωσικό του υπόβαθρο. Παρόλο που αυτοπροβαλλόταν ως σοφιστικέ κοσμοπολίτης, στην πραγματικότητα ήταν μη-ευρωπαίος όσον αφορά την μουσική του σκέψη. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι άγγιξε το ζενίθ της ‘μοντερνιστικής του τεχνικής’ όταν ασχολήθηκε, ξεκάθαρα πια, με την παράδοση της χώρας του χρησιμοποιώντας παραδοσιακές μελωδίες. Η σχέση του με την παράδοση είχε να κάνει με το

---

<sup>28</sup> Jonathan Cros., *The Stravinsky Legacy*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998 σ. 3-7

<sup>29</sup> Peter F. Stacey. *Boulez and the Modern Concept*. Scholar Press, Great Britain, 1987 σ. 16

<sup>30</sup> βλ. ό.π.

εξωτικό ανατολίτικο στοιχείο και το πρωτόγονο, τα τελετουργικά χαρακτηριστικά τους, την αντικειμενικότητα και την στατικότητα, όπως και την τάση για επαναληψιμότητα. Κανένα από αυτά τα χαρακτηριστικά δεν έχει σχέση με την γερμανική παράδοση και αυτό το χαρακτηριστικό του Stravinsky είναι που προκαλεί και την αντίδραση του Adorno, ο οποίος τον κατηγόρησε για ιστορική ασυνέπεια στην νεοκλασική του περίοδο. Δεν είχε άδικο, αλλά αυτό ήταν που έκανε τον Stravinsky να ξεχωρίσει μέσα στον 20ό αιώνα.<sup>31</sup>

Οι συνθήκες για να χρησιμοποιηθούν στοιχεία της ρωσικής παράδοσης στα έργα του Stravinsky δεν θα μπορούσαν να είναι πιο ιδανικές, καθώς τα χρόνια μεταξύ περίπου 1907 και 1917 εκδηλώθηκε ένα έντονο ενδιαφέρον σχετικά με την αυθεντική παραδοσιακή ρωσική τέχνη. Ο Adorno είχε δηλώσει πως

“Η παράδοση δεν είναι μίμηση, αναδρομή ή ευθύγραμμη συνέχεια αλλά η ικανότητα να διακρίνει κανείς μέσα στο παρελθόν τις απαιτήσεις που άφησαν πίσω το στίγμα τους με τη μορφή σφαλμάτων. Αυτές είναι οι απαιτήσεις που θέτει η Νέα Μουσική στον εαυτό της.”<sup>32</sup>

και παρόλο που είναι γνωστή η απέχθειά του για τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του Stravinsky, αυτή η φράση εκφράζει με εξαιρετικό τρόπο το πώς χρησιμοποίησε την παραδοσιακή μουσική της χώρας του στα έργα του. Αυτό που είχε ξεκινήσει στον *Petrushka* (1912) (μπαλέτο του οποίου την μουσική έγραψε και στην οποία ενσωμάτωσε στοιχεία της μουσικής παράδοσης της Ρωσίας) το πραγματοποιεί και στην *Ιεροτελεστία* με μία βαθύτερη προσέγγιση.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του έργου είναι η στατικότητα. Η έννοια της στατικότητας προήλθε από το χαρακτηριστικό των μη-εξελισσόμενων δομών. Κάθε επιμέρους δομικό στοιχείο με το που προσδιορίζεται παραμένει ίδιο, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει γραμμική εξέλιξη κατά την διάρκεια του έργου. Και παρόλο που στην επιφάνεια το έργο φαίνεται συμβατικό, το υπόστρωμα υποδεικνύει περίπλοκες δομές και απόκλιση από τα πεπατημένα αρμονικά μονοπάτια. Η αίσθηση αυτή επιτυγχάνεται με επαναλαμβανόμενα μοτίβα (*ostinati*), με αποτέλεσμα ο ρυθμός να βγαίνει στο προσκήνιο και να αποκτά έναν δομικό ρόλο ισοδύναμο, αν όχι σημαντικότερο, από το τονικό ύψος. Το ίδιο συμβαίνει και στο μελωδικό κομμάτι, όπου επικρατεί η ίδια στατικότητα μέσα από μοτίβα που επαναλαμβάνονται (ή και παραλλάσσονται) αντί να εξελίσσονται. Αυτός ο

---

<sup>31</sup>Jonathan Cross. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998 σ. 9-10

<sup>32</sup>Theodor W. Adorno. *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*. Νεφέλη, Αθήνα, 1997 σ. 90

επαναπροσδιορισμός του μουσικού χρόνου είναι μία από τις βασικότερες πτυχές (αν όχι η βασικότερη) της κληρονομιάς που άφησε ο Stravinsky στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα.<sup>33</sup>

Τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα χρησιμοποιήθηκαν και από τον Schoenberg, αλλά με έναν διαφορετικό τρόπο. Μέσω του δωδεκαφθογγικού συστήματος, χρησιμοποιούσε επαναλήψεις, αλλά με τρόπο τέτοιο, ώστε να μη γίνονται άμεσα αντιληπτές. Ο Stravinsky έκανε το ακριβώς αντίθετο. Χρησιμοποίησε τη μουσική επιφάνεια και εμφάνισε απροκάλυπτα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, ενώ παράλληλα σε ένα βαθύτερο επίπεδο επεξεργαζόταν το υλικό του είτε χρησιμοποιώντας θραύσματα αυτών των μοτίβων, είτε δημιουργώντας αντιθετικά τμήματα, είτε κατακερματίζοντας το υλικό του, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση της μη-εξέλιξης, της στατικότητας, της κυκλικότητας την στιγμή που το υπόβαθρο εκρήγνυται από αλλαγές. Και αυτή η στατικότητα είναι που παραπέμπει στον Debussy, ο οποίος επίσης χρησιμοποιούσε την επανάληψη σαν ένα μέσο μη-εξέλιξης. Μία τέτοια εναντίωση στην γερμανική αντίληψη περί μοτιβικής εξέλιξης μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως μία πολύ σημαντική πτυχή της σημασίας του ρωσικού υπόβαθρου του Stravinsky στην δημιουργία και εξέλιξη του μοντερνιστικού του στυλ.<sup>34</sup>

Οι τελετουργίες είναι ακόμα ένα βασικό χαρακτηριστικό του μοντερνισμού του Stravinsky. Σε πολλά έργα αναπαριστά διάφορα τελετουργικά όπως *Οι Γάμοι* (1923), *Οιδίπους Τύραννος* (1926-7), *Συμφωνία των Ψαλμών* (1930) κ.ά., αλλά η πρώτη φορά που ασχολήθηκε με οποιοδήποτε είδους τελετουργία ήταν στην *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*. Και πάλι, σχεδόν σε κάθε περίπτωση όπου αναπαριστά μία τελετουργία, αυτό που χαρακτηρίζει την θεματολογία του είναι το πρωτόγονο, το ανατολίτικο στοιχείο, η αναπαράσταση μίας συλλογικής κατάστασης, κάτι σαν ένας “νέος μεσαίωνας” (με βασικό χαρακτηριστικό την έντονη χρήση του ρυθμού).<sup>35</sup>

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του Stravinsky που τον τοποθετεί στον μοντερνισμό είναι και η έννοια της αντικειμενικότητας που υποδηλώνουν η αποστασιοποίηση και ο διαχωρισμός της μουσικής από το θέμα. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο ίδιος δήλωσε κάποτε ότι η μουσική από μόνη της δεν μπορεί να εκφράσει τίποτα. Όμως αυτή η αποξένωση, αυτή η ειρωνία και η απόσταση από το μουσικό υλικό, δηλαδή ο εκλεκτικισμός, αν ιδωθεί από ένα διαφορετικό πρίσμα, μπορούν να οδηγήσουν σε μία πύλη προκλητικής δημιουργικότητας. Το γεγονός ότι κρατά αποστάσεις δεν σημαίνει απαραίτητα αδιαφορία ως προς το εκάστοτε θέμα ούτε εγκατάλειψη. Ο Stravinsky δεν

---

<sup>33</sup> βλ. ό.π. σ. 10-11

<sup>34</sup> βλ. ό.π.

<sup>35</sup> βλ. ό.π. σ. 11-12

προωθεί μια “αισθητική του εγκαταλελειμμένου”,<sup>36</sup> αλλά επαναπροσδιορίζει την σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου.<sup>37</sup>

### 1.3 Ανιχνεύοντας τη δημιουργική προσωπικότητα του Stravinsky

Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι για τον Igor Stravinsky έχουν γραφτεί περισσότερα απ’ ότι για κάθε άλλο συνθέτη του 20ού αιώνα. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του μπορεί να παρομοιαστεί με ένα τεράστιο και εξαιρετικά πολύπλοκο τοπίο. Απολάμβανε να δημιουργεί σύγχυση ως προς τη εικόνα του κλασικού συνθέτη και ήθελε, πιθανόν και να το χρειαζόταν, να προβάλλεται ως ο “άλλος”. Και όπως άλλωστε σε πολλές περιπτώσεις καλλιτεχνών, η αιρετικότητα που τον χαρακτήριζε βοήθησε στο να προβληθεί, να γίνει αναγνωρίσιμος και τελικά να γίνει αποδεκτός.<sup>38</sup>

Ο ίδιος ο Stravinsky χρησιμοποίησε την φήμη του με θετικό τρόπο βάζοντάς την ως ένα μέσον που είχε ως σκοπό να αναδείξει τον εαυτό του και κατά κάποιον τρόπο να τιμωρήσει όσους τον αμφισβήτησαν ή δεν αναγνώρισαν τις δυνατότητές του, ιδιαίτερα κατά τα πρώτα χρόνια δημιουργίας του. Σχολίαζε κάθε τι που γραφόταν για τον ίδιο, είτε επρόκειτο για άρθρο είτε για βιογραφία, και όποιος τολμούσε να γράψει βιογραφία ήταν αναγκασμένος να υπομείνει την οργή του, καθώς μελετούσε επιμελώς και σχολίαζε οποιοδήποτε θέμα θα μπορούσε να θίξει ένας συγγραφέας. Σε μία περίπτωση, μάλιστα, που χρειάστηκε να σχολιάσει κάποια αρνητικά σχόλια που δέχτηκε από ορισμένους κριτικούς είπε:<sup>39</sup>

“Ποτέ δεν κατάλαβα για ποιον λόγο παραπονιούνται οι κριτικοί όταν σχολιάζουν την μουσική μου. Δεν υπάρχει αρκετή τέχνη στην μουσική μου (διότι μόνο κάτι τέτοιο θα μπορούσε να είναι το θέμα μιας σοβαρής κριτικής), ή οι κριτικοί δεν την αναγνωρίζουν λόγω έλλειψης ικανοτήτων; Οι κριτικοί εάν είναι ειλικρινείς, συνήθως απογοητεύονται επειδή δεν βρίσκουν στην μουσική μου αυτό που ψάχνουν. Μερικές φορές θρηνούν για αυτό, αλλά συνήθως μου επιτίθενται και σχεδόν πάντα γίνονται μνησικάκοι. Αλλά πού είναι η εγγύηση ότι η κρίση ή η γνώμη τους είναι επαγγελματική; Και, τελικά, είναι τόσο σημαντικοί μέσα στην ιστορία της μουσικής; ΥΓ. - Ένα απόσπασμα από τα γράμματα του Verdi: ‘είναι τυχερός ο καλλιτέχνης τον οποίο μισούν οι κριτικοί’ “<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno. *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*. Νεφέλη, Αθήνα, 1997 σ. 105

<sup>37</sup> Jonathan Cross. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998 σ. 14

<sup>38</sup> Charles M. Joseph. *Stravinsky Inside Out*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, σ. 1

<sup>39</sup> βλ. ό.π. σ. 6-8

<sup>40</sup> βλ. ό.π. σ. 8



Η αυτοπεποίθηση που εκφράζεται μέσα από αυτά τα λόγια είναι τυπικό χαρακτηριστικό των καλλιτεχνών του μοντερνισμού. Πρόκειται για την εικόνα του αποστασιοποιημένου δημιουργού από την πραγματικότητα των καιρών του και την κριτική στάση απέναντι σε θεσμούς και παραδόσεις σχετικά με την προώθηση και αξιολόγηση της μουσικής.<sup>41</sup> Ο ίδιος δανειζόταν, τροποποιούσε και πολλές φορές έκλεβε αυτούσιες ιδέες από τους συγχρόνους του με υπερβολική άνεση, γεγονός που επίσης δείχνει την στάση του απέναντι στις δικές του δημιουργίες, αλλά και τα έργα των άλλων. Ένιωθε ότι μπορούσε να το κάνει, μιας και αυτές οι ιδέες ήταν οι μοναδικές με τις οποίες άξιζε να ασχοληθεί.<sup>42</sup>

Στα πλαίσια της απαξίωσης κάθε θεσμού γύρω από την τέχνη θεωρούσε επίσης, ότι η ιστορία της τέχνης πολύ συχνά εξαπατούσε τους καλλιτέχνες, μαζί και τον ίδιο, με τρόπο ώστε οι δημιουργικές του προσπάθειες να υπεραπλουστεύονται. Κάτι τέτοιο είχε ως αποτέλεσμα να πιστεύει ότι δεν εκτιμάται το ίδιο με τους ήδη καταξιωμένους καλλιτέχνες και επιστήμονες της εποχής του. Γι' αυτόν είχε μεγάλη σημασία το κοινό, παρόλο που ο ίδιος το αρνούσαν συστηματικά.<sup>43</sup> Το γεγονός ότι έδωσε συνέντευξη στο περιοδικό *Playboy*<sup>44</sup> σίγουρα αποδεικνύει όχι μόνο το ότι αναζητούσε την αναγνωρισιμότητα, αλλά και το ότι μπορούσε να ισορροπήσει ανάμεσα στον κόσμο των λογίων και της ποπ κουλτούρας. Η παραπάνω πεποίθησή του σε συνδυασμό με την ανάγκη του για την αποδοχή του κοινού και την άνεσή του με κάτι σκανδαλώδες (όπως το *Playboy*) μπορούν να παραπέμψουν στους λόγους για τους οποίους δημιουργήθηκε ένα σκάνδαλο σαν αυτό της *Ιεροτελεστίας*.

Ο Stravinsky ήθελε, σχεδόν το χρειαζόταν, να έχει την εικόνα ενός μορφωμένου λόγιου, ενός πεπειραμένου σοφιστή, έξυπνου, σχεδόν σοφού. Ταυτόχρονα ήταν και ο άνθρωπος που θα άφηνε το ένστικτό του και την περιέργειά του να τον οδηγήσει στο νέο, κάτι το οποίο περιλαμβάνει και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του προς την jazz. Δεν έχανε ευκαιρία να παρακολουθήσει ζωντανές jazz συναυλίες και αυτό που τον συνάρπαζε ήταν η ελευθερία της και οι δυνατότητές της ως προς το εκφραστικό μέρος. Πίστευε στην λογική βάσει της οποίας μαθαίνεις όσο ασχολείσαι με κάτι, και αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, πέρα από τις επιρροές από την jazz στην μουσική του, οτιδήποτε ξένο υιοθετούσε να μην το χρησιμοποιεί με σκοπό να το εξερευνήσει ώστε να επεκτείνει την συνθετική

---

<sup>41</sup>Eric Walter White. *Stravinsky. The Composer and his Works*. London and Boston, Faber and Faber second edition 1979, σ. 56

<sup>42</sup>Charles M. Joseph. *Stravinsky Inside Out*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, σ. 25

<sup>43</sup> βλ. ό.π. σ. 10-12

<sup>44</sup> βλ. ό.π. σ. 13

τεχνική του, αλλά απλά και μόνο επειδή ήταν κάτι άγνωστο σε αυτόν.<sup>45</sup> Ταυτόχρονα, όμως, αρνιόταν να απασχολεί τον εαυτό του με προβλήματα των οποίων η λύση απαιτούσε συμβιβασμούς, ενώ έλυνε άλλα προβλήματα με καθαρή ματιά και αυστηρά λογικές διαδικασίες.<sup>46</sup>

Παρόλα αυτά ο Stravinsky ήταν αντίθετος με την έννοια του ακαδημαϊκού. Τον χαρακτήριζε έντονα η αμεσότητα και ο αυθορμητισμός σε όλους τους τομείς, από την πιο σοβαρή περίπτωση μέχρι το πιο απλό και καθημερινό πράγμα. Δεν του άρεσε η επιπολαιότητα, τον ενδιέφερε η τελειότητα και έδινε προσοχή στο κάθε τι.

“Δεν έχω την ιδιοσυγκρασία του ακαδημαϊκού και για αυτό χρησιμοποιώ ακαδημαϊκές φόρμουλες εν γνώσει μου, όπως θα χρησιμοποιούσα το folklore. Πρόκειται για πρώτες ύλες του έργου μου”<sup>47</sup>

Αυτή η χρησιμοποίηση του όρου ‘πρώτη ύλη’ δημιούργησε σύγχυση και παρεξηγήσεις γύρω από τον Stravinsky και αυτή η παρεξήγηση με τη σειρά της είχε ως αποτέλεσμα μία σχεδόν ανύπαρκτη οικειότητα με την καλλιτεχνική σκέψη του. Στην πραγματικότητα δίνει μεγάλη σημασία στην οργάνωση και την δομή θεωρώντας τες βασικές παραμέτρους της δημιουργικότητας.<sup>48</sup>

“Η ιδέα του έργου που πρέπει να γίνει είναι για μένα τόσο στενά δεμένη με την ιδέα της οργάνωσης των υλικών και της ικανοποίησης που μου γεννά η ίδια η πράξη της κατασκευής, ώστε αν συνέβαινε το απίθανο και ξαφνικά μου προσφέρανε το έργο μου τελειωμένο πλήρως, θα ένιωθα αμηχανία και εκνευρισμό σαν να με είχαν εξαπατήσει.”<sup>49</sup>

Ο ίδιος ο Stravinsky είχε έρθει σε αντιπαράθεση με έναν χωροφύλακα στα σύνορα της Γαλλίας για το αν είναι συνθέτης ή εφευρέτης μουσικής. Το ενδιαφέρον του επικεντρώνεται στην δημιουργική φαντασία, αυτήν που μπορεί να γεννήσει κάτι, να πραγματοποιηθεί. “Η εφεύρεση προϋποθέτει τη φαντασία, αλλά δεν πρέπει να συγχέεται με αυτήν”.<sup>50</sup> Ο διαχωρισμός μεταξύ

---

<sup>45</sup> βλ. ό.π. σ. 22-23

<sup>46</sup> Heinrich Strobel. *Stravinsky: Classic Humanist*, Da Capo Press, New York, 1973, σ. 27

<sup>47</sup> βλ. ό.π. σ. 40

<sup>48</sup> βλ. ό.π. σ. 39-40

<sup>49</sup> Igor Stravinsky. *Μουσική Ποιητική*, Νεφέλη, Αθήνα, 1980. σ. 63

<sup>50</sup> βλ. ό.π. σ. 64

φαντασίας και εφεύρεσης έγκειται στο γεγονός ότι η εφεύρεση προϋποθέτει και την πράξη της υλοποίησής της, ενώ η φαντασία δεν παίρνει απαραίτητα κάποια μορφή, αλλά μπορεί να παραμείνει στο επίπεδο της δυνατότητας.<sup>51</sup> Σε αυτό το σημείο η έννοια της οργάνωσης των ιδεών που δημιουργεί η φαντασία γίνεται αντιληπτή ως ο βασικός κρίκος της αλυσίδας της δημιουργίας και για αυτό τον λόγο αναφέρεται συνεχώς στο πόσο σημαντικό είναι να υπάρχει οργάνωση και τάξη. Ως παράδειγμα αταξίας θεωρεί τον Wagner για τον οποίο θεωρεί όχι μόνο ότι δεν προσέφερε τίποτα στην μουσική, αλλά ότι ο ίδιος και αυτοί που τον ακολούθησαν έπληξαν την ίδια την μουσική.

“Κάθε τρόπος σύνθεσης που δεν θέτει στον εαυτό του περιορισμούς καταλήγει να είναι καθαρή ουτοπία. Ορισμένα από τα αποτελέσματά του μπορεί να είναι συμπτωματικά να είναι διασκεδαστικά, αλλά δεν μπορούν να επαναληφθούν”<sup>52</sup>

Η περιέργεια, το πιο έντονο χαρακτηριστικό του, ήταν εμφανής σε όλες τις πτυχές της ζωής του. Η βιβλιοθήκη του μόνο, περιλάμβανε από βιβλία σχετικά με την γιόγκα μέχρι βιβλία σχετικά με την ψυχολογία, ενώ τα μουσικά του ενδιαφέροντα πιθανότατα είχαν το μεγαλύτερο εύρος από κάθε άλλο συνθέτη του αιώνα. Για αυτόν δεν υπήρχαν όρια πουθενά, καθώς άκουγε, έπαιζε, και μελετούσε οτιδήποτε υπήρχε για να ακουστεί. Μάλιστα, όταν ο Rimsky-Korsakov του απαγόρευσε να ακούει Debussy, ο Stravinsky άκουσε Debussy και Wagner και κυριολεκτικά οποιονδήποτε συνθέτη μπορούσε και ταυτόχρονα τους μελετούσε, τους μιμούνταν ή τους απέρριπτε αναλόγα με τα γούστα και τις ανάγκες του.<sup>53</sup>

Αν υπήρξε κάτι το οποίο ο Stravinsky απεχθανόταν, ήταν η περίοδος του ρομαντισμού και το γεγονός ότι τότε αποδόθηκε στην μουσική η ιδιότητα της έκφρασης των συναισθημάτων. Δεν μπορούσε να διανοηθεί ότι ο εγκεφαλικός χαρακτήρας της μουσικής μπορούσε να θεωρηθεί ως μία ανάγκη για έκφραση.<sup>54</sup>

“Στ’ αλήθεια δεν είναι σαν να ζητάμε το αδύνατο όταν περιμένουμε από τη μουσική να εκφράζει συναισθήματα, να μεταφράζει δραματικές καταστάσεις, ή ακόμα, να μιμείται τη φύση; Και σα να μην ήταν αρκετή αυτή η καταδίκη της μουσικής στο ρόλο της

---

<sup>51</sup> βλ. ό.π.

<sup>52</sup> βλ. ό.π. σ. 75

<sup>53</sup> Charles M. Joseph. *Stravinsky Inside Out*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, σ. 29

<sup>17</sup> Heinrich Strobel. *Stravinsky: Classic Humanist*, Da Capo Press, New York, 1973, σ. 29

εικονογράφησης, ο αιώνας αυτός στον οποίο οφείλουμε τη λεγόμενη 'πρόοδο μέσω διαφώτισης', εφήυρε σαν κατακλείδα τη μνημειώδη αυτή βλακεία, που έγκειται στο να κολλάμε σε κάθε στοιχείο, καθώς και σε κάθε συναίσθημα, και σε κάθε χαρακτήρα του λυρικού δράματος, ένα είδος αριθμημένης ταμπέλας που λέγεται Leitmotiv."<sup>55</sup>

Ο Glenn Gould κατά τη διάρκεια μιας ομιλίας του στο πανεπιστήμιο του Toronto αναφέρθηκε στο όνομα του Stravinsky με έντονα επικριτικό τρόπο λέγοντας ότι "Ποτέ δεν υπήρξε ικανός να αποφασίσει ποια πράγματα είναι σχετικά με τον πνευματικό του κόσμο και ποια είναι επιφανειακά. Δεν κατάφερε ποτέ να βρει την αληθινή προσωπικότητα του Igor Stravinsky. Αυτό, φυσικά, είναι τραγικό."<sup>56</sup> Από την πλευρά του Gould κάτι τέτοιο θα μπορούσε να είναι αλήθεια. Σε κάθε πτυχή του Stravinsky υπήρχε κάτι το οξύμωρο. Δεν ήθελε να χαρακτηρίζεται ακαδημαϊκός, αλλά ταυτόχρονα το ήθελε. Δεν τον ενδιέφερε η γνώμη των κριτικών και δεν του άρεσε η κακή κριτική, αλλά επεδίωκε το σκάνδαλο. Δεν έδωσε σημασία στην ατονικότητα, ήταν νεοκλασικιστής, αλλά μετά στράφηκε στον σειραϊσμό. Ήταν ορθόδοξος, ασπάστηκε τον καθολικισμό και μετά έγινε πάλι ορθόδοξος. Έδωσε πολλές αφορμές στους επικριτές του ώστε να πουν αυτά που είπαν. Όμως από την άλλη πλευρά όλα αυτά μπορούν να θεωρηθούν ως πτυχές ενός πολύπλευρου χαρακτήρα με ανήσυχο πνεύμα που δεν καταδέχεται να περιοριστεί σε μία προκαθορισμένη και κατά κάποιον τρόπο εκ των προτέρων γνωστή συμπεριφορά, μέθοδο, ακόμη και ζωή. Η έμφυτη και τεραστίων διαστάσεων περιέργειά του ήταν η κινητήριος δύναμη που τον ώθησε να δημιουργήσει έργα που έμειναν στην ιστορία και προκάλεσαν σκάνδαλα που συζητήθηκαν για χρόνια και ακόμα μας απασχολούν.

#### 1.4 Η "Μεγάλη Ιδέα" της *Ιεροτελεστίας*

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, όταν κάποιος αναφέρεται σε ένα σκάνδαλο σχετικό με την ιστορία της μουσικής και πιο συγκεκριμένα σχετικό με τον 20ο αιώνα, υπάρχουν περισσότερες πιθανότητες να αναφέρεται στην *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* παρά σε κάποιο άλλο έργο. Πρόκειται για το πρώτο έργο του Stravinsky που κατάφερε να αποκτήσει μυθικές διαστάσεις στο Παρίσι του 1913. Παρά το τεράστιο σκάνδαλο που ακολούθησε την πρεμιέρα του έργου, ένα χρόνο μετά ο συνθέτης αποθεώθηκε από το κοινό του όταν ξαναπαίχτηκε και τότε ήταν ξεκίνησε η σύγχυση σχετικά με το θέμα της σύλληψης της ιδέας και της διεκπεραίωσης της *Ιεροτελεστίας*. Το 1920 είπε σε έναν δημοσιογράφο ότι το μπαλέτο ξεκίνησε ως κάτι καθαρά ορχηστρικό χωρίς πλοκή, το 1931

<sup>55</sup>Igor Stravinsky. *Μουσική Ποιητική*, Νεφέλη, Αθήνα, 1980. σ. 88

<sup>56</sup>Charles M. Joseph. *Stravinsky Inside Out*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, σ. 34

είπε στον πρώτο βιογράφο του ότι το εισαγωγικό μέρος του φαγκότου ήταν η μοναδική αυτούσια παραδοσιακή μελωδία του έργου και το 1960 είπε στον Robert Craft ότι στο έργο δεν υπήρχε καμία απολύτως παραδοσιακή μελωδία και ότι ήταν προϊόν διαίσθησης.<sup>57</sup> Ο ίδιος ο συνθέτης πολλές φορές δυσκόλεψε τους μελετητές του λόγω του ιδιόμορφου χαρακτήρα του.

Ο Stravinsky έλεγε ότι ονειρευόταν συχνά και ότι μέσω των ονείρων του έλυνε αμέτρητα προβλήματα σχετικά με τις συνθέσεις του. Όμως για αυτά τα όνειρα αποκάλυπτε λίγα πράγματα και ήταν ιδιαίτερα μυστικοπαθής. Αυτά τα οποία περιέγραφε λεπτομερώς ήταν τα όνειρα που είχαν να κάνουν με την καθημερινότητά του ή αυτά που είχαν να κάνουν με τους ανθρώπους γύρω του. Όσο ενδιαφέροντα και αν είναι αυτά τα όνειρα, δεν μπορούν να θεωρηθούν τόσο σημαντικά και τόσο γόνιμα όσο αυτό της *Ιεροτελεστίας*. Τι ήταν αυτό που έδωσε την αφορμή στο υποσυνείδητό του το 1910 ώστε να ονειρευτεί την *Ιεροτελεστία*; Μία θεωρία έχει να κάνει με το γεγονός ότι στα 1907 ο Stravinsky μελετούσε μία συλλογή ποιημάτων του Gorodetsky ανάμεσα στα οποία υπήρχαν και δύο ποιήματα με τίτλο ‘Άνοιξη’ και ‘Τραγούδι της Πάχνης’, αντίστοιχα<sup>58</sup>. Επιπλέον ένα ποίημα της συλλογής έχει τον τίτλο ‘Yarila’, ο οποίος είναι ένας από τους πρωτεύοντες θεούς της προχριστιανικής Σλαβονικής μυθολογίας και ο οποίος σχετιζόταν ειδικότερα με την σπορά του καλαμποκιού την άνοιξη και γενικότερα με την γονιμότητα. Αν μελετήσει κανείς τους στίχους του εύκολα θα διαπιστώσει ότι πρόκειται για την περιγραφή της θυσίας μιας νεαρής κοπέλας με σκοπό τον εξευμενισμό του θεού της άνοιξης. Δεν χρειάζεται ιδιαίτερα εντατική μελέτη για να γίνει κατανοητό ότι η ομοιότητα με την πλοκή της *Ιεροτελεστίας* είναι πολύ μεγάλη, ούτε είναι δύσκολο να θεωρηθεί ότι μία σχεδόν ταύτιση του περιεχομένου του ποιήματος με αυτού της *Ιεροτελεστίας* θα μπορούσε να είναι κάτι παραπάνω από σύμπτωση.<sup>59</sup>

Βέβαια, η σκέψη ότι ο Stravinsky διάβασε ένα ποίημα, το περιόρισε στο υποσυνείδητό του και ξαφνικά μετά από 3 χρόνια το έφερε στην επιφάνεια μέσα από ένα όνειρο το οποίο ήταν αυτό της *Ιεροτελεστίας*, είναι μάλλον κάτι το απερίσκεπτο και ίσως λίγο ανώριμο. Εκείνη την περίοδο, αλλά και νωρίτερα υπήρχαν πάρα πολλά παρόμοια ερεθίσματα τα οποία εξίσου θα μπορούσαν να πυροδοτήσουν το όνειρο της *Ιεροτελεστίας* και μάλιστα στην περίπτωση που χρειάζεται να αναφερθούν κάποια, μία περίπτωση είναι η όπερα του Alexander Serov, *Rogneda* (1865), στην οποία ο πατέρας του Stravinsky ενσάρκωνε με μεγάλη επιτυχία τον ρόλο του ηλικιωμένου προσκυνητή (pilgrim elder). Στην τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης, παρουσιάζεται μία

---

<sup>57</sup>Richard Taruskin. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 261

<sup>58</sup>‘Spring (The Cloister)’ και ‘Song of the Dew(The Flagellants)’ είναι οι αγγλικοί τίτλοι

<sup>59</sup> Lawrence Morton. “Footnotes to Stravinsky Studies: ‘Le Sacre Du Printemps’ “. *Tempo*, New Series, No. 128 (Mar., 1979). Published by: Cambridge University Press. pp. 9-11 URL: <http://www.jstor.org/stable/946060> 02/11/2009

ανθρωποθυσία μπροστά στο είδωλο της παλιάς Σλαβικής θεότητας Perun. Μάλιστα, το δεύτερο βιβλίο με συλλογές ποιημάτων του Gorodetsky έχει τον τίτλο Perun. Δεν είναι, λοιπόν, απίθανο από μικρή ηλικία ο Stravinsky να είχε τέτοιου είδους ερεθίσματα. Και με δεδομένο, επίσης, ότι στις αρχές του 20ού αιώνα υπήρχε ένα γενικότερο και πολύ έντονο ενδιαφέρον από την πλευρά πολλών Ρώσων καλλιτεχνών (Blok, Roerich, Gershenson, Ivanov, Prokofiev, Klíkov, Gorodetsky) για το παγανιστικό και το αρχαϊκό στοιχείο, δεν είναι καθόλου περίεργο το γεγονός ότι ένας δημιουργικός καλλιτέχνης ονειρεύτηκε κάτι τέτοιο στην Αγία Πετρούπολη το 1910. Κάθε άλλο, μάλλον ήταν αναμενόμενο.<sup>60</sup>

Όσον αφορά το ίδιο το όνειρο, τον Μάρτιο του 1910, όσο έγραφε το finale από το *Πουλί της Φωτιάς* (1910), ο Stravinsky ονειρεύτηκε μία σκηνή στην οποία μία επίλεκτη παρθένα, μέλος μίας αρχαϊκής ρωσικής φυλής χορεύει μέχρι θανάτου κατά τη διάρκεια της αποκορύφωσης των τελετουργιών οι οποίες αποσκοπούν στο να εξευμενιστούν οι θεοί της άνοιξης. Εκμυστηρεύτηκε αυτή την εικόνα στον Nicolas Roerich, ο οποίος ήταν ο κατάλληλος άνθρωπος μιας και ήταν ζωγράφος, εθνογράφος, αρχαιολόγος, σχεδιαστής του τάφου του Rimsky-Korsakov και ο οποίος τελικά αποδείχτηκε ότι ανακαλύφθηκε την κατάλληλη στιγμή, μιας και οι γνώσεις του βοήθησαν τον Stravinsky ώστε να δώσει σάρκα και οστά στο όραμά του. “Ποιος άλλος μπορούσε να βοηθήσει, ποιος άλλος ήξερε τα μυστικά των προγόνων μας”;<sup>61</sup> Ο ρόλος του ήταν καταλυτικός και πέρα από αυτόν του σκηνογράφου και ενδυματολόγου.<sup>62</sup>

Ορισμένοι από τους συντελεστές του μπαλέτου θεωρούν τον Roerich ως τον δημιουργό της ιδέας για το μπαλέτο και μάλιστα σε μία διάλεξή του το 1922 στην Νέα Υόρκη ο ίδιος δήλωσε ότι “μου δόθηκε το θέμα για το μπαλέτο μέσα από την ζωή των προϊστορικών Σλάβων”. Η πρώτη ανακοίνωση σχετικά με αυτό το εγχείρημα έγινε τον Ιούλιο του 1910 στη ρώσικη εφημερίδα *Russkoye Slovo* όπου γράφτηκε ότι “Ο ακαδημαϊκός N. K. Roerich, ο νεαρός συνθέτης I. F. Stravinsky και ο μαίτρ του μπαλέτου M. I. Fokine δουλεύουν πάνω σε ένα μπαλέτο με τίτλο ‘Η Μεγάλη Θυσία’ και το οποίο είναι αφιερωμένο στις αρχαίες Σλαβικές θρησκευτικές τελετές. Το θέμα και η παραγωγή θα είναι του Roerich”. Σε μία συνέντευξή του, ο ζωγράφος, δήλωσε ότι η αρχική σύλληψη της ιδέας ήταν δική του και αυτή η εντύπωση ενισχύθηκε όταν ο ίδιος πάλι

---

<sup>60</sup>Richard Taruskin. *Stravinsky And The Russian Traditions . A Biography Of The Works Through Mavra, Volume I*. Oxford University Press, Oxford, 1996. σ.849-860

<sup>61</sup>Jann Pasler. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986. σ. 57

<sup>62</sup>Robert Craft. “The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece”. *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (Autumn - Winter, 1966). Published by: Perspectives of New Music. pp. 23  
URL: <http://www.jstor.org/stable/832386> 02/11/2009

δήλωσε σε μία άλλη συνέντευξη, ισχυρίστηκε ότι “κατέληξε στο μπαλέτο”, λόγω του ότι σε αυτό το θέμα θα κυριαρχούσε η κίνηση και δεν θα υπήρχε πολύς χώρος για τραγούδι.

Μέσα σε αυτή την σύγχυση σχετικά με το ποιος ευθύνεται για την αρχική ιδέα της Ιεροτελεστίας, δύο πράγματα μπορούν να θεωρηθούν ως δεδομένα. Η ιδέα για ένα μπαλέτο με την θυσία μιας παρθένας θα μπορούσε να αποδοθεί στον Roerich, μιας και ο ίδιος είχε βαθειά γνώση της αυθεντικής Σλαβικής παράδοσης. Όμως, ανεξάρτητα από όλες τις άλλες πηγές έμπνευσης, το να αποδοθεί μία τέτοια σκηνή από μία πρίμα μπαλαρίνα θα μπορούσε να αποδοθεί μόνο σε κάποιον ο οποίος ήταν βυθισμένος στις παραδόσεις και τα κλισέ του ρομαντικού μουσικού θεάτρου, δηλαδή τον Stravinsky. Βέβαια, από την άλλη πλευρά, το να μετατραπεί μία απλή ιδέα σε ένα ολόκληρο σενάριο απαιτούσε πολύ καλή γνώση των Σλαβικών παραδόσεων και μία εξοικείωση με την εθνολογία και την αρχαιολογία, γεγονός που περιγράφει τον Roerich.<sup>63</sup>

Το μπαλέτο αυτό υπήρξε αποτέλεσμα μιας εξίσου σημαντικής δουλειάς τόσο από την πλευρά του Stravinsky όσο και από την πλευρά του Roerich και του Nijinsky. Αυτή η ομαδική δουλειά ήταν που μετέτρεψε την ιδέα ή το όνειρο μιας σκηνής από την προϊστορική Ρωσία σε ένα προσεγμένο μέχρι την τελευταία του λεπτομέρεια μπαλέτο. Το όνομα του Diaghilev δεν αναφέρθηκε από την αρχή, ούτε έγινε κάποια νύξη σχετικά με τα Ρωσικά Μπαλέτα. Ο Stravinsky αναφέρθηκε σε αυτό το θέμα μόνο αφού είχε προχωρήσει την δουλειά του, στέλνοντας ένα γράμμα στον Roerich λέγοντάς του ότι αργά ή γρήγορα θα έπρεπε να ανακοινώσουν στον Diaghilev το νέο μπαλέτο. Αλλά ακόμα και μετά από αυτό ο Diaghilev δεν εμπλέκεται πουθενά μέχρι τον Αύγουστο του 1911. Όσον αφορά τον Nijinsky, δεν εμφανίζεται πουθενά μέχρι τον Δεκέμβριο του 1912 όπου του ανατέθηκε η χορογραφία του έργου. Πιο συγκεκριμένα, μέχρι τότε ο Fokine είχε επιλεγεί για να χορογραφήσει την Ιεροτελεστία, ώσπου διέκοψε την συνεργασία του με τον Diaghilev για λόγους οικονομικής φύσεως. Όταν διαπιστώθηκε ότι αυτές οι διαφορές δεν επρόκειτο να λυθούν, ο Diaghilev πρότεινε για χορογράφο τον Alexander Alexeyevich Gorsky, ο οποίος ήταν για χρόνια με τα μπαλέτα Μπολσόι. Στον Stravinsky όμως δεν άρεσε μια τέτοια προοπτική, με αποτέλεσμα μεταξύ του Fokine και του Diaghilev να επιλέξει τον πρώτο. Τον ήθελε μάλιστα τόσο πολύ για χορογράφο, που είπε στον Roerich ότι αν έφευγε ο Fokine από τα Ρωσικά Μπαλέτα, θα έδινε το έργο στα ρωσικά Αυτοκρατορικά Μπαλέτα, κάτι το οποίο, εκείνη την εποχή τουλάχιστον θα ήταν αυτοκαταστροφικό. Μέχρι την άνοιξη του 1912 ο Stravinsky θεωρούσε δεδομένη αυτή την

---

<sup>63</sup>Richard Taruskin. *Stravinsky And The Russian Traditions . A Biography Of The Works Through Mavra, Volume I.* Oxford University Press, Oxford, 1996. σ. 860-865

συνεργασία. Όταν, όμως, εξαιτίας του Fokine καθυστέρησε η έναρξη των προβών της *Ιεροτελεστίας* λόγω του ότι ήταν πολύ απασχολημένος με άλλο μπαλέτο, απορρίφθηκε.<sup>64</sup>

Ο Stravinsky πρώτα δούλεψε το σενάριο μαζί με τον Roerich, ο οποίος έμενε στην Ρωσία, και μετά από κάποιο χρονικό διάστημα και αφού είχαν ένα πλάνο σχετικά με τις σκηνές του μπαλέτου και τους τίτλους τους, ξεκίνησε και η σύνθεση της μουσικής.<sup>65</sup> Σε ένα γράμμα προς τον N. F. Findeizen, ο Stravinsky περιγράφει τα ξεχωριστά μέρη του μπαλέτου ως παιχνίδια:

Πρώτο μέρος. Περιέχει παιχνίδια των αρχαίων Σλάβων . . . τελετουργικά χορευτικά παιχνίδια σε έναν κύκλο . . . το παιχνίδι της απαγωγής . . . τα χορευτικά παιχνίδια μεταξύ των δύο χωριών. Δεύτερο μέρος. Τα μυστικά νυχτερινά παιχνίδια των κοριτσιών του ιερού λόφου<sup>66</sup>.

Η χρήση αυτής της λέξης δηλώνει από μόνη της την ύπαρξη δημιουργικότητας. Είτε πρόκειται για τον ήχο, την εικόνα, την κίνηση.<sup>67</sup> Σύμφωνα με τον Alexander Benois, συνεργάτη των Ρωσικών Μπαλέτων, ο Stravinsky ήταν ενθουσιασμένος με την ιδέα να ‘αναπαραστήσει το μυστηριώδες παρελθόν’ κυρίως επειδή τον ενδιέφερε να εξερευνήσει ασυνήθιστους ρυθμούς και ήχους, χωρίς κανόνες και περιορισμούς. Στα σκίτσα της *Ιεροτελεστίας* γράφει ο ίδιος ότι: “Η μουσική υπάρχει όπου υπάρχει ρυθμός, όπως υπάρχει ζωή όπου υπάρχει παλμός”.<sup>68</sup>

Με δεδομένο το έντονο ενδιαφέρον σχετικά με την ιστορική και εθνολογική ακρίβεια του σεναρίου, η ‘αδιαφορία’ του Stravinsky σχετικά με την μουσική ταύτιση παρελθόντος και παρόντος προκαλεί ως ένα βαθμό αμηχανία. Όπως θα αναφερθεί και σε σχετικό υποκεφάλαιο, οι παραδοσιακές μελωδίες που χρησιμοποιήθηκαν ανήκουν σε τελετουργικά τραγούδια και πιο συγκεκριμένα σε εποχιακά τραγούδια τα οποία συνδέονται με τις γιορτές στις οποίες βάσισε το σενάριό του ο Roerich. Ξεκινώντας κάπως έτσι, λοιπόν, και με δεδομένα όσα προαναφέρθηκαν δημιουργήθηκε και στήθηκε η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, η οποία παρά την αρχική απόρριψή της όχι μόνο έγινε αποδεκτή, αλλά επιβεβαίωσε την πεποίθηση υπεροχής που είχε ο Stravinsky για τον εαυτό του όχι μόνο στον ίδιο, αλλά και στους συγχρόνους του.

---

<sup>64</sup>Richard Taruskin. *Stravinsky And The Russian Traditions . A Biography Of The Works Through Mavra, Volume II*. Oxford University Press, Oxford, 1996. σ. 969-971

<sup>65</sup>Eric Walter White. *Stravinsky. The Composer and his Works*. London and Boston, Faber and Faber second edition 1979, σ. 37

<sup>9</sup> Jann Pasler, *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986. σ. 56-67

<sup>67</sup> βλ. ό.π.

<sup>68</sup> βλ. ό.π. σ. 69



## 2. BALLETS RUSSES 1909-1929

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθεί ο ρόλος και τα χαρακτηριστικά του Sergei Diaghilev τα οποία δημιούργησαν και διαμόρφωσαν τον χαρακτήρα των Ρωσικών Μπαλέτων, θα τοποθετηθούν τα Μπαλέτα στο πλαίσιο του Μοντερνισμού και θα εξηγηθεί γιατί τελικά εδραιώθηκαν ως ένας βασικός φορέας του Μοντερνισμού. Τέλος, θα γίνει αναφορά σε τρεις βασικές παραγωγές που χαρακτήρισαν την πορεία της εταιρείας μέχρι το 1913.

### 2.1 Sergei Diaghilev

Ο Sergei Diaghilev είναι ο άνθρωπος πίσω από την παραγωγή της *Ιεροτελεστίας* και ο ιδρυτής και δημιουργός των Ρωσικών Μπαλέτων. Η δράση του ξεκίνησε στα τέλη του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα το 1897, όπου οργάνωσε μία έκθεση σκανδιναβικής τέχνης στην Αγία Πετρούπολη, την οποία επισκεύθηκε ο Savva Mamontov, ο οποίος ήταν σημαντικός Ρώσος χορηγός καλλιτεχνών εκείνη την εποχή, μαζί με τους συνεργάτες του. Στα 25 του ο Diaghilev, είχε ήδη αρκετά επιτεύγματα - άρθρα, συνθέσεις, εκθέσεις, ένα πτυχίο νομικής. Η συνάντηση, όμως, με τον Mamontov ήταν καθοριστικής σημασίας για αυτόν, μιας και υπήρξε θαυμαστής του. Ήρθε με αυτόν τον τρόπο σε επαφή με σημαντικούς εκπροσώπους της ρωσικής τέχνης, κυρίως ζωγράφους, ο οποίοι θα συμμετείχαν στις δραστηριότητές του για τα επόμενα 15 χρόνια, μπήκε στην διαδικασία της συνεργασίας, και κατευθύνθηκε προς το θέατρο. Πάνω απ όλα, η σχέση του με τον Mamontov τον μετέτρεψε από έναν ντιλετάντη σε έναν δημιουργό καλλιτεχνικών αυτοκρατοριών.<sup>69</sup>

Όταν στα τέλη του 19ου αιώνα οι Ρώσοι κουράστηκαν από τα ρομαντικά στερεότυπα, ο Diaghilev, μαζί με άλλους νεους ρώσους καλλιτέχνες (Alexandre Benois, Leon Bakst, Dmitri Filosoov, Walter Nouvel, Konstantin Somov)<sup>70</sup> που τους χαρακτήριζε ο εκλεκτικισμός και η αισθητική απελευθέρωση, δημιούργησαν ένα καλλιτεχνικό γκρουπ στην Αγία Πετρούπολη με σκοπό να απαλλαγούν από την παγιωμένη ρωσική κουλτούρα της μελαγχολίας. Πεισμένος ότι η μοντέρνα ρωσική τέχνη ήταν πλέον ισότιμη με αυτήν της Δυτικής Ευρώπης, ο Sergei Diaghilev οργάνωσε μία σειρά διεθνών εκθέσεων ξεκινώντας το 1898, που σύντομα καταδικάστηκε από τους παλαιότερους ως διεφθαρμένη. Από την πλευρά του, ο Diaghilev περίμενε μία τέτοια αντίδραση και αυτό φαίνεται από την δήλωση: “Η ρωσική τέχνη βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο. Η ιστορία δημιουργεί τάσεις όταν οι αρχές της παλαιότερης γενιάς συγκρούονται με τις καινούριες

---

<sup>69</sup>Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998. σ.150

<sup>70</sup> βλ. ό.π.

απαιτήσεις που αναπτύσσονται από τους νέους”<sup>71</sup>. Αργότερα τον Οκτώβριο του 1898, ο Diaghilev προώθησε ένα πολυτελές και ακριβό περιοδικό με τίτλο *Mir Iskusstva*, μέσω του οποίου είχε ως στόχο την μεταστροφή του μορφωμένου κοινού προς τον συμβολισμό. Δήλωνε την πίστη του στην δύναμη της αυτονομίας, της υποκειμενικότητας της τέχνης και της ελευθερίας της.<sup>72</sup> Το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε τον Οκτώβριο του 1898. Σημαντική θέση στο περιοδικό κατείχε και η προώθηση του ρωσικού φολκλόρ, κίνημα το οποίο προωθήθηκε επιμελώς, με αποτέλεσμα η παραδοσιακή τέχνη να παρατίθεται δίπλα στην μοντέρνα τέχνη, είτε αυτή ήταν δυτικοευρωπαϊκή είτε ρωσική. Ονόματα σαν και αυτά του Roerich και του Bilibin αντιπροσώπευαν την παραδοσιακή τέχνη ιδωμένη μέσα από το πρίσμα του μοντερνισμού.<sup>73</sup> Το περιοδικό, μέχρι το τελευταίο τεύχος του 6 χρόνια μετά, μαζί με τις εκθέσεις εικαστικών με τίτλο *The World of Art* που διήρκεσαν μέχρι το 1910 και μία συναυλιακή λέσχη με τίτλο “Evenings of Contemporary Music”, που ξεκίνησε την δραστηριότητά της το 1901, συνέβαλαν ουσιαστικά στην αλλαγή του καλλιτεχνικού σκηνικού στην Αγία Πετρούπολη του νέου αιώνα και έφεραν σε επαφή το ρωσικό κοινό με νέους συνθέτες και εικαστικούς.<sup>74</sup> Μέσα από το γκρουπ του, ο Diaghilev, διαφώτισε, διασκέδασε, προώθησε νέους τρόπους σκέψης και έδωσε ευκαιρίες για καλλιτεχνική δραστηριότητα και προβολή των έργων προνομιούχων ερασιτεχνών των οποίων η επαγγελματική ζωή δεν επέτρεπε κάτι αντίστοιχο.<sup>75</sup>

Πέραν των εικαστικών, ο Diaghilev με τους συναδέλφους του μοιραζόταν το ίδιο εκλεκτικιστικό γούστο και στη μουσική, με ιδιαίτερη αδυναμία στον Tchaikovski. Επίσης, υπήρξαν οι πρώτοι μη μουσικοί που υπερασπίστηκαν τον Wagner μέσα από το έντυπό τους, θεωρώντας τον τον πατέρα του Μοντερνισμού στη Ρωσία. Μαζί με την συγγραφή άρθρων πάνω στις ιδέες και μεθόδους του Wagner, ο Diaghilev έγραψε και κριτικές για τα πρώτα έργα του που ανέβηκαν στο Mariinsky Theatre. Παρόλο που αρχικά ο στόχος του γκρουπ ήταν οι εικαστικές τέχνες, ο Diaghilev επεδίωξε να ξεκινήσει μία καριέρα στην μουσική, αλλά μετά τα αποθαρρυντικά σχόλια του Rimsky

---

<sup>71</sup>Rosamund Bartlett. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 10

<sup>72</sup>Olga Hadley. “Savva Mamontov, Serge Diaghilev, and a Rocky Path to Modernism”. *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 4 (Autumn, 2005) Published by: University of California Press. pp. 559-603 URL: <http://www.jstor.org/stable/4138384> Accessed: 22/11/2010

<sup>73</sup>Richard Taruskin. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986. σ.25

<sup>74</sup>Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998. σ.151

<sup>75</sup> ό.π. σ.150

<sup>7</sup> Rosamund Bartlett. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 9-10

- Korsakov όταν του έδειξε τις συνθεσεις του και την απόρριψή του από το σύνολο των ρώσων συνθετών αποφάσισε να ασχοληθει με το γενικότερο εύρος της τέχνης.<sup>76</sup>

Όταν το 1906 διοργάνωσε έκθεση ρωσικής τέχνης στο Παρίσι και τα επόμενα χρόνια μία σειρά συναυλιών ρωσικής μουσικής με αποκορύφωμα τον Boris Godunov στην Όπερα του Παρισιού το 1908, ακόμα δεν υπήρχε πουθενά το μπαλέτο στα σχέδιά του. Παρόλα αυτά, την επόμενη χρονια αποφάσισε να φέρει τα μπαλέτα της Αγίας Πετρούπολης στο Παρίσι, αλλά σε πολύ στενά πλαίσια και με σκοπό να γεμίσουν τα προγράμματα των συναυλιών, παρά να προβληθούν ως μία αυτόνομη μορφή τέχνης. Οι Pankov, Karsavina, Nijinsky, Bakst, Benois και Roerich ήταν αυτοί που έκαναν αίσθηση και εξασφάλισαν ένα σταθερό μπαλετικό ρεπερτόριο ώστε να εξασφαλιστεί η προώληση όλων των εισιτηρίων των παραστάσεων όπερας. Τότε ήταν και που ο Diaghilev είδε καθαρά τις δυνατότητες που θα του πρόσφερε αυτή η μορφή τέχνης, αφιερώθηκε εκεί και ίδρυσε την εταιρεία του.<sup>77</sup>

Παρόλο που περιστασιακά πρόσφερε στο κοινό του παραστάσεις από το κλασικό ρεπερτόριο, στόχος του ήταν κυρίως η παρουσίαση του μοντέρνου στοιχείου στις χορογραφίες.<sup>78</sup> Η έμφαση στην θεματολογία της πρώτης περιόδου δόθηκε στο εξωτικό στοιχείο (εξωτικό πάντα για τα ευρωπαϊκά δεδομένα της εποχής), την Ανατολή, την αρχαία Ελλάδα, την παγανιστική Ρωσία, με παροδικά περάσματα από το baroque (*Le Pavillon d' Armide*) και τον ρομαντισμό (*Les Sylphides*, *Le Carnaval*, *Le Spectre de la Rose*) . Οι Bakst και Benois είχαν τον πρώτο λόγο στο αισθητικό μέρος και το έργο τους, που επηρέασε σημαντικά το θέατρο και τα εικαστικά, παρουσίαζε την συνέχεια των ιδεών του *Mir Iskustva*.<sup>79</sup>

Μέχρι να ξεσπάσει ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Diaghilev είχε πετύχει τον στόχο του και τα Ρώσικα Μπαλέτα είχαν ήδη καθιερωθεί στην Ευρώπη. Εάν ήθελε να παραμείνει η ισχύς του και να κρατά τα ηνία της καλλιτεχνικής ζωής του Παρισιού, έπρεπε να πάει ένα βήμα μπροστά και να αφήσει πίσω του τον εξωτισμό της πρώτης περιόδου. Όταν βρέθηκαν και συνεργάστηκαν οι Massine, Satie, Picasso και Cocteau το 1917 για το περίφημο *Parade*, ο κυβισμός παρουσιάστηκε επί σκηνής και ξεκίνησε μία νέα εποχή για τα μπαλέτα. Ο Diaghilev ενδιαφερόταν όλο και περισσότερο για την avant-garde και ήρθε σε επαφή με φουτουριστές για να ετοιμάσουν σκηνικά

---

<sup>76</sup> βλ. ό.π.

<sup>77</sup> βλ. ό.π.

<sup>78</sup> Karen Nelson. "Bringing Folkline to Light". *Dance Research Journal*, Vol 16, No. 2 (Autumn, 1984), Published by: University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance pp. 3-12 URL: <http://www.jstor.org/stable/1478716> 18/01/2010

<sup>79</sup> David Vaughan. "Diaghilev/Cunningham". *Art Journal*, Vol.34, No.2, Published by College Art Association Stable pp. 135-140 URL: <http://www.jstor.org/stable/775888> 18/01/2010

και να επενδύσουν οπτικά το *Πουλί της Φωτιάς* και το *Le Rossignol*, αν και τελικά οι ιδέες αυτές δεν χρησιμοποιήθηκαν. Κατά την διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας της εταιρείας, ο Diaghilev ανέθεσε την κατασκευή σκηνικών σε ζωγράφους που μέχρι τότε δούλευαν σε καμβά (Laurencin, Braque, Utrillo, Miro, Ernst, Bauchant, de Chirico, Rouault), και οι οποίοι διαφορετικά δεν θα είχαν ασχοληθεί με το θέατρο. Μάλιστα, σε μία παράσταση, στο μπαλέτο *Ode* (1928) του Pavel Tchelitchev, χρησιμοποιήθηκαν φωτισμοί και οπτικά εφέ τα οποία σήμερα μάλλον φαίνονται κοινότυπα και δεν αναγνωρίζεται τίποτα το πρωτοποριακό και avant-garde σε αυτά. Αξίζει, όμως, να επισημανθεί ότι πρώτη φορά σε σκηνή επάνω χρησιμοποιήθηκαν αυτά τα πρωτότυπα μέσα από τα Ρώσικα Μπαλέτα.<sup>80</sup>

Η τελευταία περίοδος των μπαλέτων θεωρήθηκε από πολλούς ως η περίοδος της παρακμής κατά την οποία ο Diaghilev κυνήγησε απεγνωσμένα την καινοτομία με κάθε κόστος κυρίως όσον αφορά το θέμα των σκηνικών, δημιουργώντας προβλήματα σε θέματα χορογραφίας και μουσικής. Υπό το πρίσμα του σήμερα, θα έλεγε κανείς ότι προσπάθησε να μετατρέψει το μπαλέτο σε ένα μέσο έκφρασης του συγχρόνου του πνεύματος και τρόπου ζωής. Βέβαια, υπάρχουν κάποια μπαλέτα, όπως τα *Les Biches* του Poulenc, ή το *The Triumph of Neptune* του Berner τα οποία αποτελούν λαμπρά παραδείγματα γραφής μουσικής για μπαλέτο, ενώ η προτροπή του Diaghilev στον Stravinsky να βασίσει τη μουσική του *Pulcinella* στην μουσική του Pergolesi βοήθησε στη αλλαγή της αισθητικής της μουσικής του. Όσον αφορά το θέμα της χορογραφίας, δύο από τα μεγαλύτερα έργα του 20ού αιώνα, που υπήρξαν επαναστατικά και επηρέασαν πολλούς, οι *Γάμοι* (1923) με χορογραφία της Nijinska και ο *Apollo* (1928) χορογραφημένο από τον Balanchine που παρουσιάστηκαν από τον Diaghilev.<sup>81</sup>

Λίγο πριν το τέλος της ζωής του, ο Diaghilev ασχολήθηκε περισσότερο με προσωπικής φύσης ενδιαφέροντα, όπως η μουσική και η συλλογή του από σπάνια βιβλία και σταμάτησε να έχει τον απόλυτο έλεγχο στις παραγωγές των Μπαλέτων, πολλές από τις οποίες δημιουργήθηκαν από τον γραμματέα του, Boris Kochno.<sup>82</sup>

Κύριο χαρακτηριστικό του Diaghilev, ήταν η πολυσχιδής προσωπικότητα και ο διερευνητικός του χαρακτήρας. Ήταν ένας ρώσος ντιλετάντης με έντονο ενδιαφέρον για την τέχνη της εποχής του και μεγαλεπήβολους στόχους. Ξεκινώντας από τον ρώσικο μοντερνισμό και το εξωτικό στοιχείο, πέρασε στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, κοίταξε λίγο προς τον φουτουρισμό, τον νεοκλασικισμό, τον ντανταϊσμό και στο τέλος άγγιξε το κιτς και την υπερβολή στην προσπάθειά

---

<sup>80</sup> βλ. ό.π. σ.135-136

<sup>81</sup> βλ. ό.π. σ. 136-137

<sup>82</sup> βλ. ό.π. σ. 137

του να παραμείνει στα πλαίσια της πρωτοπορίας. Οι αποφάσεις που έπαιρνε σχετικά με την θεματολογία, την χορογραφία, την μουσική, τα σκηνικά, βασίζονταν αποκλειστικά στο τι ήταν επίκαιρο αισθητικά και καλλιτεχνικά, αν εξαιρέσουμε τα πρώτα χρόνια που στόχευε στην διάδοση της τέχνης της πατρίδας του και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Δεν επαναπαυόταν ποτέ και δεν έχανε τίποτα από τις εξελίξεις στον τομέα του.

Η ριζική αλλαγή των καλλιτεχνικών ενδιαφερόντων του και η στροφή από τον ρώσικο προς τον εγγενή ευρωπαϊκό μοντερνισμό ήρθε σχεδόν ταυτόχρονα με την γνωριμία του με τον ιταλικό φουτουρισμό, τον Jean Cocteau και την “ποίηση της καθημερινότητας”. Τότε, μάλιστα, προσέγγισε θετικά τον κινηματογράφο, θεωρώντας τον ως κάτι το μοντερνιστικό. Το *Parade* (1917) θεωρήθηκε ο παιάνας της μουσικής της καθημερινότητας και ο ίδιος ο Diaghilev είχε εντυπωσιαστεί από τον αμερικάνικο κινηματογράφο της εποχής, θέμα το οποίο συμπεριλαμβανόταν στο μπαλέτο. Πιο συγκεκριμένα, λάτρευε τα western και τον Chaplin. Μάλιστα, στα 1921, ανακοινώθηκε ότι το μπαλέτο *The Sleeping Princess* θα κινηματογραφηθεί και η ιδέα για αυτό το εγχείρημα προήλθε από τον ίδιο τον αντι-λαϊκιστή Diaghilev. Αυτή η ιδέα είχε ως στόχο να εμπλουτίσει τον φτωχό σε ποιότητα, αλλά ταχέως αναπαραγόμενο κινηματογράφο με την “υψηλή” τέχνη του μπαλέτου. Μόνο με αυτό τον σκοπό θα μπορούσε να περάσει απ το μυαλό του Diaghilev μια τέτοια ιδέα. Τελικά, κανένα μπαλέτο της εταιρείας δεν κινηματογραφήθηκε γιατί παρόλο που φλέρταρε με την ιδέα αυτή, ο Diaghilev δεν έπαψε να πιστεύει ότι ο κινηματογράφος αντιπροσωπεύει την μαζική κουλτούρα, την μηχανική αναπαραγωγή και ότι ανήκε στην σφαίρα της λαϊκίστικης διασκέδασης.<sup>83</sup>

Η μεγαλύτερη έγνοια του ρώσου ιμπρεσσάριου ήταν να αναγνωρίζεται η εταιρεία του αποκλειστικά από την “υψηλού επιπέδου” τέχνη που παρουσίαζε, από τους συναυλιακούς χώρους που την φιλοξενούσαν και από το κοινό της, ενώ φρόντιζε με κάθε ευκαιρία να διαχωρίζει την θέση του από την δημοφιλή παράδοση των μπαλέτων που τα ήθελε να παρουσιάζονται σε music halls με εντυπωσιακά και πληθωρικά προγράμματα. Μάλιστα, όποτε χρειάστηκε να παρουσιαστεί κάτι σχετικό με την εκλαϊκευμένη κουλτούρα του μπαλέτου των καμπαρέ, ο ίδιος φρόντιζε να φιλτραριστεί υπερβολικά σε αισθητικό επίπεδο. Αποτέλεσμα αυτών των παρεμβάσεων ήταν να αλλοιωθεί η ταυτότητά του σε βαθμό που να μην είναι ξεκάθαρη. Με αυτόν τον τρόπο το λαϊκό είχε αποκτήσει την εγκυρότητα της υψηλής τέχνης. Σε γενικές γραμμές, η χρονική περίοδος που υπήρξε ενεργός ο Diaghilev χαρακτηριζόταν από συζεύξεις μεταξύ των δύο αυτών ειδών, του μπαλέτου και του κινηματογράφου και ο ίδιος όχι μόνο το γνώριζε, αλλά τον προσέλκυαν οι

---

<sup>83</sup> Lynn Garafola. “Dance, Film, and the Ballets Russes”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 16, No. 1 (Summer, 1998), Published by: Edinburgh University Press pp. 3-25 URL: <http://www.jstor.org/stable/1290924> 04/08/2009

δυνατότητες που προσέφερε αυτό το “πάντρεμα”, ειδικά αν το όλο εγχείρημα είχε οποιαδήποτε σχέση με την avant-garde. <sup>84</sup>

Η καλλιτεχνική φύση του Diaghilev, το ένστικτό του, οι επιλογές των συνεργατών του και το επιχειρηματικό του δαιμόνιο, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι είχε πάντα τον πρώτο λόγο σε κάθε πτυχή των παραγωγών του ήταν οι βασικοί παράγοντες της επιτυχίας των Ρώσικων Μπαλέτων. Με αυτό τον τρόπο επιβίωσε, αλλά και θεσπίστηκε ως καλλιτεχνικός θεσμός μία τέτοια εταιρεία και μάλιστα έκανε περιοδείες ανά τον κόσμο τις 2 πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα.

“Δεν υπάρχει σύστημα σημειογραφίας στον χορό όπως στην μουσική. Δεν υπάρχει κάτι που να καταγράφει με ακρίβεια τις περίπλοκες κινήσεις και τους ρυθμούς του μοντέρνου μπαλέτου. . . . Ο Diaghilev δούλευε χωρίς κάποια συνταγή, δεν είχε μέθοδο στα πλαίσια της εμπνευσμένης διαίσθησής του. Το αυτί του ήταν εξοικειωμένο με κάθε μουσική και το μάτι του εκπαιδευμένο σε κάθε είδος ομορφιάς και χρώματος. . . . Πολύ συχνά έχει ειπωθεί ότι, όντας ανίκανος να δημιουργήσει ο ίδιος, ενέπνεε την δημιουργία σε άλλους. Αλλά κάτι τέτοιο είναι μάλλον αναληθές. Κανένας που τον έχει δει να δουλεύει δεν θα μπορούσε να πει ότι δεν είναι ένας δημιουργικός καλλιτέχνης. . . . Ήταν απόλυτα εξοικειωμένος με κάθε μέρος της παρτιτούρας και ποτέ δεν του ξέφυγε ούτε μία λάθος νότα. Το γεγονός ότι το μπαλέτο δεν τον ενδιέφερε είναι γνωστό. Η προσέγγισή του σε αυτή τη μορφή τέχνης έγινε μέσω της αγάπης του για την μουσική και τα εικαστικά. Η ενστικτώδης και πρακτική γνώση αυτών των δύο μορφών τέχνης τον οδήγησε στην τέχνη του χορού, δηλαδή της τέχνης που είναι η πιο δύσκολη, ντελικάτη και σκληρή, μιας και δεν επιτρέπει λάθη.”<sup>85</sup>

Η εταιρεία κρατήθηκε ζωντανή για 20 χρόνια και μάλιστα παρόλο που μεσολάβησε ένας πόλεμος, κράτησε μία σταθερή ποιότητα στις παραγωγές του (με εξαίρεση τα τελευταία χρόνια) σε συνδυασμό, φυσικά, με το ότι συνεργάστηκε αποκλειστικά με κορυφαίους καλλιτέχνες σε όλους τους τομείς των τεχνών.

## **2.2 Τα Ρωσικά Μπαλέτα ως φορέας του μοντερνισμού**

Ως εταιρεία παραγωγής μοντερνιστικών παραστάσεων, τα Ρωσικά Μπαλέτα μεσουράνησαν και μονοπώλησαν το ενδιαφέρον των παριζιάνων -και όχι μόνο- για 20 χρόνια. Υπήρξε, επίσης, -αν όχι η μεγαλύτερη- μία από τις μεγαλύτερες εταιρείες παραγωγής θεάματος των αρχών του αιώνα, την οποία πιθανόν θα ζήλευε μία σημερινή μεγάλη εταιρεία παραγωγής θεάματος για 2 βασικούς

---

<sup>84</sup> βλ. ό.π.

<sup>85</sup>W. H. Haddon Squire. “The Mantle of Diaghileff”. Tempo, New Series, No. 5 (Autumn, 1947), Published by: Cambridge University Press pp. 29-31 URL: <http://www.jstor.org/stable/943174> 02/11/2009

λόγους. Ο πρώτος έχει να κάνει με το γεγονός ότι τα Ρωσικά Μπαλέτα σαν εταιρεία ξεκίνησαν με σκοπό να προάγουν το μοντέρνο και το αντισυμβατικό με τρόπο τέτοιο ώστε να θέτουν πάντα τον πήχη ψηλά και να τον διατηρούν -και το κατάφεραν. Ο δεύτερος έχει να κάνει με το γεγονός ότι κατάφεραν και θεσμοθετήθηκαν, λατρεύτηκαν, σκανδάλισαν, αφορίστηκαν και ταξίδεψαν μέχρι και την Αμερική παρά τα σχεδόν ανύπαρκτα διαφημιστικά μέσα σε σχέση με αυτά που έχουμε σήμερα. Στην περίπτωση τους, η ρήξη με την παράδοση φυσικά υπήρχε αλλά δεν ήταν ποτέ σε απόλυτο βαθμό. Σε αυτή την περίπτωση ο όρος *avant-garde* χρησιμοποιείται όχι για να δηλώσει την ένταξη της εταιρείας σε ένα εδραιωμένο κίνημα, αλλά για να δηλώσει την συνειδητή απόκλιση από την παράδοση και την τάση για την εκδήλωση μίας συγκεκριμένης αισθητικής.

Η βάση της εταιρείας, όπως μαρτυρά και το όνομά της, βρίσκεται στη Ρωσία, τον τόπο καταγωγής των πρώτων χορογράφων και χορευτών της, αλλά και πολλών συνθετών της. Ωστόσο, παρόλο που ξεκίνησε από εκεί, η εταιρεία δεν παρουσίασε τίποτα σε ρωσικό έδαφος και από το 1909 δεν είχε κάποια επίσημη σχέση με την χώρα. Ουσιαστικά η εταιρεία αυτή έχει δυτικοευρωπαϊκές ρίζες, όπως μαρτυρά και το γαλλικό όνομά της, *Ballets Russes*. Όπως είναι γνωστό, το Παρίσι υπήρξε πόλος έλξης για πολλούς καλλιτέχνες και ήταν η βάση των Μπαλέτων στα 20 χρόνια που διένυσαν στο καλλιτεχνικό στερέωμα.<sup>86</sup>

Το χαρακτηριστικό των Μπαλέτων που τα έκανε μοναδικά σε πολλά επίπεδα είναι το ότι πρόκειται για μια ιδιωτική επιχείρηση η οποία από μόνη της μιμήθηκε και ξεπέρασε καλλιτεχνικά τον πρωτεύοντα χορευτικό θεσμό της εποχής. Το να δημιουργήσει κάποιος μία τέτοια εταιρεία απ' το μηδέν είναι δύσκολο. Το να δημιουργήσει έναν ζωντανό και παραγωγικό οργανισμό είναι ακόμα πιο δύσκολο, αλλά το να πετύχει και τα δύο, δηλαδή να δημιουργήσει μία εταιρεία απ' το μηδέν, η οποία ανεβάζει πετυχημένες παραγωγές και μάλιστα στα πλαίσια μιας εμπορικής αρένας ξανά και ξανά για 20 χρόνια είναι σχεδόν θαύμα.<sup>87</sup>

Φυσικά το χρήμα είναι ο βασικότερος παράγοντας για μια τέτοια εξέλιξη, αλλά όχι ο μοναδικός. Σχεδόν πάντα, ό,τι έχει να κάνει με τα χρήματα, το πώς τα αποκτούμε και το πού τα ξοδεύουμε συνδέεται στενά με την εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα. Στην περίπτωση των Μπαλέτων, ο παράγοντας του χρήματος εισέβαλλε, διαμόρφωσε τις καλλιτεχνικές ανησυχίες που εκφράστηκαν μέσα από αυτά και επέβαλλε και κάποιες συνέπειες. Οι αλληλεπιδράσεις σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο βοηθούν στο να ερμηνευτούν οι αλλαγές στο ρεπερτόριο, το στυλ, στο στάτους των χορευτών και των χορογράφων και τις διάφορες στρατηγικές που ο Diaghilev χρησιμοποίησε ώστε να εξασφαλίσει και να διατηρήσει μία εξέχουσα θέση για την

---

<sup>86</sup>Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998. preface, (vii)

<sup>87</sup> βλ. ό.π. σ. 147

εταιρεία του στο καλλιτεχνικό στερέωμα της Δυτικής Ευρώπης. Με καταγωγή από την Ρωσία και τα ημι-φεουδαρχικά Αυτοκρατορικά Μπαλέτα της, τα Ρώσικα Μπαλέτα, μέσα στα 20 χρόνια ζωής τους, πέρασαν από όλα τα στάδια της τριβής με τον καπιταλισμό. Από την απόλυτη ελευθερία μέχρι την απόλυτη αβεβαιότητα. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να δούμε ότι αν το καλλιτεχνικό στίγμα της εταιρείας έμεινε στην ιστορία, το καθαρά οικονομικό στίγμα της έχει αντίκτυπο ακόμα και σήμερα.<sup>88</sup> Αν συγκρίνει κανείς το μοντέλο λειτουργίας των Μπαλέτων με το μοντέλο λειτουργίας σημερινών εταιρειών παραγωγής συναυλιών, κινηματογράφου κλπ, δεν θα δυσκολευτεί να διαπιστώσει τις έντονες ομοιοτητές τους. Κυνήγι ταλέντων (και στο στάδιο της πρόσληψης και οργάνωσης των ιδεών και στο στάδιο της διεκπεραίωσής τους), κυνήγι χορηγών και χρηματοδοτήσεων, διαφήμιση, παρουσίαση, επιτυχία. Όλα αυτά βέβαια, στα πλαίσια των δημοφιλών καλλιτεχνικών ρευμάτων, κινημάτων, ιδεών της εκάστοτε εποχής. Το μόνο που αλλάζει είναι τα μέσα διεκπεραίωσης και διαφήμισης, η λογική όμως είναι η ίδια.

Παρόλο που η καλλιτεχνική ιστορία των Μπαλέτων ξεκινά από την Αγία Πετρούπολη, η ιστορία της εταιρείας ξεκινά απ' τη Μόσχα κάπου μέσα στις οικογένειες των εμπόρων στα τέλη του 19ου αιώνα, οι οποίες χρησιμοποίησαν την επιρροή τους με σκοπό να επαναπροσδιορίσουν την έννοια της ρωσικής κουλτούρας. Αυτή η καθαρά καπιταλιστική τάξη είχε στους κύκλους της λόγιους γοητευμένους από την τέχνη. Προερχόμενοι από κάθε λογής πολιτισμικό υπόβαθρο, οι άνθρωποι αυτοί συνέβαλλαν στην άνθιση του εμπορίου της χώρας και τον πλούτο που αποκτούσαν φρόντιζαν να τον ξοδεύουν απλόχερα. Χρηματοδότησαν φιλανθρωπικά ινστιτούτα, άνοιξαν νοσοκομεία, σχολεία, βιβλιοθήκες και μουσεία, αλλά η μεγαλύτερη προσφορά τους στην χώρα τους ήταν η υποστήριξη των *αντισυμβατικών*, χάρη στο πάθος τους για την τέχνη και για κάθε τι περιπετειώδες σχετικά με αυτήν.<sup>89</sup>

Με τον ερχομό του νέου τσάρου, η δυσαρέσκεια για την αδιέξοδη και βαλτώδη κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η Ρωσία ως κράτος, εκφράστηκε μέσω των τεχνών. Υπήρχε μεγάλη ανάγκη να ξεφύγουν από την καταθλιπτική πολιτική κατάσταση της χώρας, η οποία δεν φαινόταν από πουθενά ότι θα βελτιωθεί. Με τη συμβολή πολλών καλλιτεχνών, αλλά κυρίως μέσω των Igor Stravinsky, αλλά και των Kandinsky, Malevich, Skryabin, Bely, Diaghilev τα δεδομένα άλλαξαν και η Ρωσία μπήκε στην εποχή του Μοντερνισμού. Η 'επανάσταση' αυτή είχε ως στόχο τις παλιές φόρμες και την ανάδειξη νέων και προέκυψε μέσα από την καταγιστική εμφάνιση και δραστηριοποίηση νέων, δημιουργικών ανθρώπων σε όλες τις μορφές τέχνης.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> βλ. ό.π. σ. 147-148

<sup>89</sup> βλ. ό.π. σ. 148

<sup>90</sup> βλ. ό.π.



Η καλλιτεχνική αυτή επανάσταση δεν ξεκίνησε από την Μόσχα, αλλά από την Αγία Πετρούπολη. Με την έναρξη του 20ού αιώνα, η πόλη αυτή θα μπορούσε να παρομοιαστεί με οποιοδήποτε άλλο πολιτισμικό κέντρο της Δυτικής Ευρώπης τόσο για την δραστηριότητα των καλλιτεχνών της, όσο και για την κομψότητα και την φινέτσα της. Αυτό που συνέβαλε πιο πολύ στην επαφή των Ρώσων με τους δυτικοευρωπαίους ήταν η σύνδεση της Ρωσίας με τις άλλες χώρες μέσω των σιδηροδρόμων. Το γεγονός αυτο βοήθησε πολύ τους Ρώσους στο να ανοίξουν τους ορίζοντές τους και να υπάρξουν πιο δεκτικοί στην κουλτούρα του δυτικού κόσμου.<sup>91</sup>

Ο Sergei Diaghilev ήταν ο ‘μεσάζοντας’ μέσω του οποίου ήρθαν σε επαφή οι κουλτούρες του Παρισιού και της Αγίας Πετρούπολης. Από το 1906 και μετά άρχισε -με τεράστια επιτυχία- να εξάγει την πολιτιστική κληρονομιά της χώρας του στην Δύση. Στην ιστορία έμεινε μέσα από την συνεργασία του με τον Stravinsky, που είχε ως αποτέλεσμα να μεταμορφώσει και να ξεπεράσει το ρωσικό υπόβαθρο στο οποίο γεννήθηκε και μεγάλωσε. Το όχημα για αυτό το επίτευγμα ήταν τα Ρώσικα Μπαλέτα.<sup>92</sup>

Όπως προαναφέρθηκε, η πρώτη επαφή του Diaghilev με το ευρωπαϊκό κοινό έγινε ουσιαστικά μέσα από μία έκθεση έργων ρώσων ζωγράφων στο Παρίσι το 1906 και μία σειρά συναυλιών με έργα ρωσικής μουσικής το 1907, ενώ το 1908 ανέβασε στο Παρίσι τον Boris Godunov στα ρωσικά. Έτσι ξεκίνησε η συνεργασία του με τον δυτικό κόσμο. Από το 1909 και έπειτα, όπου έγινε η πρώτη παράσταση της εταιρείας, τα Μπαλέτα απέκτησαν καλλιτεχνικό κύρος, το οποίο και διατήρησαν για 20 χρόνια, όση δηλαδή ήταν η διάρκεια της ζωής τους. Οι άνθρωποι που συνεργάστηκαν με την εταιρεία έμειναν στην ιστορία όχι μόνο λόγω της ύπαρξής τους σε μία εταιρεία με κύρος και φήμη. Το σημαντικό είναι ότι ο καθένας ξεχωριστά άφησε την σφραγίδα του και σε ατομικό επίπεδο.

Ο Diaghilev και ο κύκλος του, αναζήτησαν αυτό το νέο στην τέχνη μέσω της αναζήτησης της ρωσικής παράδοσης και του ρώσικου εθνικού στοιχείου. Από το 1907 έως το 1917 περίπου δημιουργήθηκε στην δυτική Ευρώπη ένα έντονο ενδιαφέρον για την παραδοσιακή ρωσική τέχνη, όχι όμως για αυτό το υβριδικό είδος των Εθνικών Σχολών του 19ου αιώνα, αλλά για μια κουλτούρα απογυμνωμένη από κάθε δυτικοευρωπαϊκή επιρροή. Αυτή την τάση ήρθε και εκμεταλλεύτηκε ο Diaghilev και επικεντρώθηκε στην παρουσίαση μπαλέτων με θεματολογία από την Ανατολή, την Αρχαία Ελλάδα και την παγανιστική Ρωσία και αυτός είναι και ο λόγος που στο πρόσωπο του Stravinsky βρήκε τον συνθέτη που έψαχνε για αυτό που αργότερα ονομάστηκε από τους ερευνητές, ‘ρωσική’ περίοδος των μπαλέτων του.

---

<sup>91</sup> ό.π. ν. 6 σ. 13

<sup>92</sup> βλ. ό.π.

“Οι νέοι επαναστάτες ανήκαν στον δικό τους κόσμο, στις εριστικές ομάδες των διαφωνούντων νεαρών που μαζεύονταν στα καφέ σε διάφορες συνοικίες των πόλεων, ... , σε μικρά περιοδικά και σε λίγους ιμπρεσσάριους και συλλέκτες με διαίσθηση και προτίμηση για τα νέα έργα και τους δημιουργούς τους”<sup>93</sup>

Η γνωριμία του Diaghilev με τον Mamontov (όπως αναφέρθηκε παραπάνω), καθώς και η σχέση που αναπτύχθηκε μεταξύ τους ήταν καθοριστικής σημασίας για τον Diaghilev. Ο κύκλος που δημιούργησε γύρω του ο Mamontov το 1870 αποτέλεσε έναν μικρό παράδεισο για ζωγράφους, συγγραφείς, μουσικούς και άλλους διανοούμενους. Διοργάνωναν διάφορες καλλιτεχνικές δραστηριότητες και τελικά το 1885, ο κύκλος αυτός διακλαδώθηκε δημιουργώντας έτσι την *Ιδιωτική Όπερα της Μόσχας*. Η θέση του Mamontov στην δική του εταιρεία ήταν αυτή του σκηνοθέτη και του πάτρωνα. Αυτό του έδινε την δυνατότητα να προσδιορίσει τις αισθητικές της κατευθύνσεις και με αυτόν τον τρόπο να προβάλλει τις απόψεις του στο ευρύ κοινό. Αυτό το πέτυχε με την δημιουργία μίας ομάδας ανθρώπων με κοινό γούστο και στόχο για να προωθήσουν αυτή την καλλιτεχνική ατζέντα.<sup>94</sup> Με δεδομένο και το γεγονός ότι ο Mamontov ήταν υπέρμαχος της αυτονομίας της τέχνης, η ομοιότητα με τον Diaghilev και τον δικό του κύκλο είναι εμφανής.

Τα τρία έργα που σηματοδότησαν την είσοδο των Μπαλέτων στον Μοντερνισμό είναι *Το Πουλί της Φωτιάς* (1910), ο *Petrushka* (1911) και η *Ιεροτελεστία της Ανοιξης* (1913). Δεν είναι τυχαίο ότι και στα τρία αυτά μπαλέτα συνθέτης ήταν ο Igor Stravinsky. Το *Πουλί της Φωτιάς* είναι προϊόν της αισθητικής του 19ου αιώνα. Η θεματολογία του λιμπρέτου προέρχεται από το ρωσικό φολκλόρ. Το μουσικό μέρος περιέχει μελωδίες γνωστών παραδοσιακών ρωσικών τραγουδιών στην αυθεντική τους μορφή, που επιλέχθηκαν για την εξωτική τους ομορφιά και η αποτύπωσή τους έγινε μέσω του γαλλικού ιμπρεσιονισμού. Στον *Petrushka*, η χρήση του ρωσικού φολκλόρ δεν θα μπορούσε να διαφέρει περισσότερο. Εδώ, ο Stravinsky χρησιμοποίησε τόσο κατάδηλα και απροκάλυπτα το παραδοσιακό υλικό του, που ενώ στο *Πουλί της Φωτιάς* χρειάστηκαν μουσικολόγοι για να το αναγνωρίσουν, στον *Petrushka* και ένα μικρό παιδί θα αναγνώριζε όλες τις μελωδίες. Γύρισε την πλάτη του σε κάθε είδος ‘δυτικοευρωπαϊκά επενδυμένης’ παραδοσιακής

---

<sup>93</sup>E. J. Hobsbawm. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875 - 1914*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2007. σ. 365

<sup>94</sup>Olga Hadley. “Savva Mamontov, Serge Diaghilev, and a Rocky Path to Modernism”. *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 4 (Autumn, 2005) Published by: University of California Press. pp. 559-603 URL: <http://www.jstor.org/stable/4138384> Accessed: 22/11/2010

μελωδίας του 19ου αιώνα<sup>95</sup> Η χορογραφία χαρακτηρίζεται από μια ατμόσφαιρα που αποτελεί σκόπιμα μείγμα της φαντασίας και της πραγματικότητας - χαρακτηριστικό του ρομαντισμού. Ο αφηγηματικός χαρακτήρας του που εμπεριέχει πολύπλοκες ψυχικές καταστάσεις και σχέσεις στους πρωταγωνιστικούς ρόλους του παραμυθένιου σκηνικού είναι χαρακτηριστικό του Fokine, που ήταν τότε ο βασικός χορογράφος των Μπαλέτων.<sup>96</sup> Παρόλο που το εικαστικό μέρος των μπαλέτων παραμένει στα πλαίσια του ρομαντισμού, δηλώνεται, μέσω της μουσικής, μία επιθυμία για κάτι καινούριο.

Η μεγάλη έκρηξη και το ‘σχίσμα’ με την ρομαντική προσέγγιση του φολκλόρ έγινε με την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*. Σε αυτό το μπαλέτο, ο Stravinsky έκανε το βήμα που χρειαζόταν για να ολοκληρώσει αυτό που άρχισε με τα δύο προηγούμενα έργα. Πιστός στο αρχαϊκό περιεχόμενο του μπαλέτου, το μουσικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε ήταν κυρίως από τη Λιθουανία, το οποίο όχι μόνο δεν είχε καμμία σχέση με τη Ρωσία, αλλά ούτε καν με τους Σλάβους. Όμως κατάφερε να παραμορφώσει και το Λιθουανικό και το Σλαβικό υλικό με τέτοια ελευθερία που είναι σχεδόν ακατόρθωτο να αναγνωριστεί η προέλευσή τους.<sup>97</sup> Ο Nijinsky, ο χορογράφος, αφήνοντας πίσω του προσωπικά βιώματα και ανησυχίες, σε αυτό το έργο ασχολήθηκε με τον ‘Άνθρωπο’. Το όραμα ενός πρωτόγονου και της φυλής του και την ανθρώπινη θυσία που διαβεβαίωνε την συνέχεια και των δύο. Ο Roerich, ο σκηνογράφος, με το πάθος του για την αρχαιότητα και τις εμπεριστατωμένες γνώσεις του, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι μαζί με τον Stravinsky αποφάσισαν για την δημιουργία αυτού του μπαλέτου, δεν θα μπορούσε παρά να είναι ο ιδανικός άνθρωπος για αυτή τη δουλειά.<sup>98</sup>

Μόνο μία τόσο επιφανειακή περιγραφή της *Ιεροτελεστίας* είναι αρκετή για να υποψιάσει τουλάχιστον κάποιον για το πόσο πρωτοποριακή για τα δεδομένα της εποχής ήταν αυτή η παράσταση. Ακόμα και ο *Φάυνος*, με μουσική του Debussy και θεματολογία σχετική με τον ανεκπλήρωτο έρωτα, με πρωταγωνιστή μισό άνθρωπο, μισό ζώο και με την ακατάλληλη χειρονομία αυνανισμού στο τέλος σόκαρε, αλλά αυτό ήταν τόσο αρκετό, ώστε τα Μπαλέτα να πατούν ακόμη με το ένα πόδι στο παρελθόν. Τα *Παιχνίδια*, διαπραγματεύονται και αυτά το θέμα του ερωτισμού

---

<sup>95</sup> Simon Karlinsky. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986. σ. 5-6

<sup>96</sup> Karen Nelson. “Bringing Fokine to Light”. *Dance Research Journal*, Vol 16, No. 2 (Autumn, 1984), Published by: University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance pp. 3-12 URL: <http://www.jstor.org/stable/1478716> 18/01/2010

<sup>97</sup> Simon Karlinsky. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986. σ. 6

<sup>98</sup> Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998. σ. 63-64

και του πόθου, αλλά στα πλαίσια ενός πιο σύγχρονου και ανθρώπινου πλαισίου, σε αντίθεση με τον *Φάυνο*. Πρόκειται για ένα παιχνίδι τέννις μεταξύ ενός άντρα και δύο γυναικών κατά την διάρκεια του οποίου οι χορευτές φλερτάρουν μεταξύ τους και υποδηλώνουν τον πόθο τους. Σίγουρα με αυτό το μπαλέτο το κοινό δεν σοκαρίστηκε, αλλά ούτε έμεινε αδιάφορο.<sup>99</sup>

Μετά από τις ρομαντικές χορογραφίες και τα παραμυθένια σκηνικά των δύο πρώτων έργων του Stravinsky και τα σχεδόν εφηβικά ερωτικά παιχνίδια των δύο πρώτων έργων του Nijinsky η *Ιεροτελεστία* βρήκε το κοινό εντελώς απροετοίμαστο. Αυτή η πρωτόγονη και ωμή βία της χορογραφίας και της μουσικής, η κατάληξη σε ανθρωποθυσία και τα βγαλμένα από μια άλλη εποχή σκηνικά ήταν λογικό να προκαλέσουν ένα τόσο μεγάλο σκάνδαλο.

Ως γνήσιος επιχειρηματίας με ένστικτο και έντονο ενδιαφέρον για κάθε τι καινούριο, ο Diaghilev άφησε πίσω του τον εξωτισμό και ασχολήθηκε με δυτικοευρωπαϊκού τύπου ‘πειράματα’ και παρόλο που οι δικές του ανησυχίες τον ώθησαν στο να προχωρήσει σε αυτό τον χώρο, είχε ανθρώπους που έκαναν μαζί του αυτό το βήμα. Η συνάντησή του με τους φουτουριστές στην Ιταλία κατά την διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ήταν το μεγάλο βήμα προς την αλλαγή. Παρόλο που, όπως προαναφέρθηκε, ανέβηκε μόνο ένα φουτουριστικό μπαλέτο, ο Diaghilev χρησιμοποίησε τις επιρροές του από τον φουτουρισμό μαζί με άλλα στοιχεία και διαφορετικές προσεγγίσεις στα μπαλέτα του μετά τον πόλεμο.<sup>100</sup>

Το χαρακτηριστικό που δήλωνε πιο έντονα την έντονη επιρροή από τους φουτουριστές ήταν ο αντι-νατουραλισμός. Στο μανιφέστο του, ‘Variety Theater’, που εκδόθηκε τον Οκτώβριο/Νοέμβριο του 1913, ο φουτουριστής Marinetti δηλώνει ξεκάθαρα την απέχθειά του προς τον νατουραλισμό.

“Είμαστε πραγματικά αηδιασμένοι με το σύγχρονο θέατρο (έμμετρο, πρόζα και μουσικό θέατρο) γιατί ταλαντεύεται ηλιθιωδώς ανάμεσα στην ιστορική αναβίωση (υπό μορφή δανεισμού ή λογοκλοπής) και την φωτογραφική αναπαραγωγή της καθημερινότητας· ένα υπερβολικά λεπτομερές, αργό, αναλυτικό και μετριοπαθές θέατρο εφάμιλλο, στο σύνολό του, της εποχής της λάμπας πετρελαίου.”<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> βλ. ό.π. σ. 56-62

<sup>100</sup>Lynn Garafola. “The Making of Ballet Modernism”. *Dance Research Journal*, Vol.20, No.2, Russian Issue, Published by University of Illinois Press on Behalf of Congress on Research in Dance Stable. pp. 23-32 URL: <http://www.jstor.org/stable/1478384> 18/01/2010

<sup>101</sup> βλ. ό.π.

Είναι ξεκάθαρο ότι αυτή η γενική αισθητική στην οποία αναφέρεται ο Marinetti εφαρμόζεται ειδικά στην πρώτη, την ‘ρώσικη’, δηλαδή, περίοδο των μπαλέτων και ιδιαίτερα στον Fokine και τους Bakst και Benois, των οποίων η προτίμηση στον νατουραλισμό, η προσέγγιση της δυαδικότητας μεταξύ φύσης και φαντασίας και η χρήση της τέχνης ως μέσου μετάδοσης ιδεών και συναισθημάτων ήταν εμφανής. Με την ίδια ένταση εκφράζεται και η απέχθεια προς την ψυχολογία, τον συναισθηματικό κόσμο και την αληθοφάνεια των χαρακτήρων και τα χαρακτηριστικά που τα υποστηρίζουν, πλοκή, δραματουργική δομή. Υποστήριζαν το σύνθετο, αυτόνομο, δυναμικό και χωρίς τεχνικά χαρακτηριστικά θέατρο που είναι σύντομο και συμπιεσμένο, έχει εγκαταλείψει τον αφηγηματικό χαρακτήρα, είναι γρήγορο και μη αντικειμενικό. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, βρίσκεται η μηχανοποίηση και ιδιαίτερα η εφαρμογή της στον εκτελεστή: “... το πρόσωπό του θα πρέπει να μη δείχνει προσωπική έκφραση, η φωνή του να μη παρουσιάζει κανενός είδους δυναμική ή απόχρωση και οι κινήσεις θα πρέπει να είναι γεωμετρικές”.<sup>102</sup>

Στο μπαλέτο *Le Chant du Rossignol* (1914), του οποίου σχεδιαστής ήταν ο Fortunato Depero, ενσωματώθηκαν πολλά φουτουριστικά στοιχεία. Οι χορευτές θα έπρεπε να διαστρεβλώσουν την φυσική τους εμφάνιση με υπερβολικό make-up, περούκες, μάσκες, μάτια-προβολείς, στόμα-μεγάφωνο, αυτιά-χωνιά και μηχανικά ρούχα, εξαλείφοντας κάθε στοιχείο ρεαλισμού. Τα κοστούμια προκαλούσαν ακαμψία στο σώμα κάλυπταν όχι μόνο το σώμα, αλλά και τα χέρια και το πρόσωπο. Τα μάτια και το στόμα υποδεικνύονται με γεωμετρικών σχημάτων προεξοχές. Όλοι οι χορευτές φορούσαν μάσκα και με αυτό τον τρόπο το επίκεντρο θα ήταν η κινησιολογία. Η σκηνογραφία ήταν αντιστοίχως φουτουριστική με αφηρημένα και γεωμετρικά σχήματα και φυσικά, όπως και το εικαστικό μέρος, έτσι και η κινησιολογία ήταν μηχανοποιημένη.<sup>103</sup>

“Στα 1914 ουσιαστικά όλα εκείνα τα οποία θα μπορούσαν να στεγαστούν κάτω από το ευρύτατο και μάλλον απροσδιόριστο ‘στέγαστρο’ του όρου ‘μοντερνισμός’ είχαν ήδη εμφανιστεί: ο κυβισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο φουτουρισμός, η καθαρή αφαίρεση στη ζωγραφική, ο λειτουργισμός (functionalism) και η φυγή απ τη διακόσμηση στην αρχιτεκτονική, η εγκατάλειψη της τονικότητας στη μουσική, η ρήξη με την παράδοση στην λογοτεχνία.”<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> βλ. ό.π.

<sup>103</sup> βλ. ό.π.

<sup>104</sup>Ε. J. Hobsbawm. *Η Εποχή των Ακρων. Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*. Θεμέλιο, 2006. 231

Μετά τον φουτουρισμό και τους avant-garde πειραματισμούς έγινε μία μεταστροφή των μπαλέτων προς την μορφή του ‘αναδρομικού κλασικισμού’ μετά τον πόλεμο. Θα μπορούσε κάποιος να αναφερθεί σε ένα ‘ανεστραμμένο όραμα’<sup>105</sup> του παρελθόντος, καθώς αυτή η αλλαγή προέκυψε ως μία ανεπιθύμητη εξέλιξη λόγω των συνεπειών του πολέμου και του συντηρητισμού που τον ακολούθησε. Η ισορροπία ανάμεσα στο μοντέρνο και το καταναγκαστικά κλασικό ήρθε με τους *Γάμους* των Stravinsky και Nijinska. Για πολλούς ερευνητές, οι *Γάμοι* ολοκλήρωσαν την ‘ρωσική τριλογία’ του συνθέτη μαζί με τον *Petroushka* και την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*. Όπως και στα δύο προηγούμενα μπαλέτα, έτσι και σε αυτό, ο Stravinsky χρησιμοποιεί υλικό από την παραδοσιακή μουσική της χώρας του. Παρόλο που το μπαλέτο αυτό ανέβηκε το 1923, ο Stravinsky ξεκίνησε να γράφει την μουσική του αμέσως μετά την *Ιεροτελεστία*, αλλά λόγω διαφόρων προβλημάτων ολοκληρώθηκε σχεδόν δέκα χρόνια μετά.<sup>106</sup> Ίσως για αυτό τον λόγο η τοποθέτηση της συνολικής παραγωγής του μπαλέτου αυτού σε κάποιο συγκεκριμένο ρεύμα είναι τόσο δύσκολη.

Η μουσική είναι τοποθετημένη στα πλαίσια της ‘ρωσικής περιόδου’ των Μπαλέτων, αλλά η χορογραφία όχι, μιας και η Bronislava Nijinska ως χορογράφος εργάστηκε στην εταιρεία την δεκαετία του 1920. Μαζί με την έμφαση που έδινε στην κίνηση, η Nijinska ήταν αφοσιωμένη και στον κλασικισμό, αλλά αντιλαμβανόταν την ανάγκη για εξέλιξη και διαφοροποίηση. Στην περίπτωση των *Γάμων*, μαλιστα, αναλαμβάνοντας και σκηνοθετικό ρόλο, η Nijinska προσάρμοσε τα σκηνικά στην χορογραφία. Η όλη σύλληψη του έργου ήταν αυστηρά με λειτουργικά κριτήρια. Τα σκηνικά ήταν μονότονα σε μπλε-γκρι χρώμα και μόνο ένα παράθυρο έσπαγε αυτή τη μονοτονία. Υπήρχαν πάγκοι για τους γονείς και μία πλατφόρμα για τους νεόνυμφους ώστε να μπορούν να παρακολουθούν τους καλεσμένους τους. Τα κοστούμια ήταν επίσης λειτουργικά, καφέ μεσοφόρια και άσπρες μπλούζες για τις γυναίκες, καφέ παντελόνια και άσπρα πουκάμισα για τους άντρες - ρούχα της καθημερινότητας της επαρχίας. Όλη αυτή η ομοιομορφία και ανωνυμία εξυπηρετούσαν τον σκοπό της χορογράφου. Οι νεόνυμφοι και οι γονείς τους δεν έχουν κανέναν έλεγχο όσον αφορά το πεπρωμένο τους και χωρίς να το θέλουν, είναι θύματα μίας ανώτερης δύναμης. Οι ανώνυμοι καλεσμένοι σχηματίζουν ανθρώπινες πυραμίδες, φάλαγγες, αναχώματα και σφήνες τόσο απρόσωπα και βίαια όσο και οι παραδόσεις των ρώσων χωρικών -η ‘αρπαγή’ της κόρης από τη μάνα για τον αναπόφευκτο γάμο.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup>E. J. Hobsbawm. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875 - 1914*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2007. σ. 362

<sup>106</sup> Kenneth Gloag. *Russian Rites: Petroushka, The Rite of Spring and Les Noches. The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 94

<sup>107</sup>Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998. σ. 125-126

Η ‘αρχιτεκτονική’ αντίληψη της χορογραφίας παραπέμπει ξεκάθαρα στον κονστρουκτιβισμό, αλλά η κινησιολογία των χορευτών είναι κλασική με τις διαφοροποιήσεις της Nijinska που την πήγαν ένα βήμα μπροστά. Ενώ μέχρι τότε το επίκεντρο της χορογραφίας ήταν η πρωταγωνίστρια και η έμφαση δινόταν στην θηλυκότητα, στους *Γάμους* αυτό αντιστράφηκε. Πιο πολύ παρουσιάστηκε η καταπίεση της γυναίκας μέσα από την πατριαρχική και ανδροκρατούμενη κοινωνία. Η χορογραφία αντί να παρουσιάζει διαφοροποίηση μεταξύ των μερών των ανδρών και των γυναικών, τους παρουσιάζει να κάνουν τα ίδια βήματα.<sup>108</sup>

Στα 20 χρόνια ζωής τους, τα Ρώσικα Μπαλέτα ενσωμάτωσαν και παρουσίασαν σχεδόν όλες τις τάσεις του Μοντερνισμού και κατάφεραν να κρατήσουν αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού τους. Παρουσίασαν παραγωγές που κινήθηκαν σε ένα πολύ μεγάλο φάσμα μουσικών, χορογραφικών και αισθητικών προσεγγίσεων και κατάφεραν να προβάλλουν μία μορφή τέχνης που περιλαμβάνει διαφορετικά είδη (μουσική, χορός, ενδυματολογία, ζωγραφική, σκηνογραφία). Το πιο σημαντικό, ίσως, επίτευγμα αυτής της εταιρείας είναι το γεγονός ότι όχι μόνο όρισε την πρωτοπορία σε ένα είδος τέχνης που αποτελεί μία συνολική παραγωγή με πολλές παραμέτρους, αλλά ότι τα επιμέρους συστατικά των παραγωγών της μπορούν από μόνα τους να σταθούν ως σημαντικά έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας των αρχών του 20ού αιώνα.

“Αυτή η ραγδαία αλλαγή -είτε μιλάμε για μία συνειδητή προσδοκία για το νέο την σκόπιμη ενέργεια για την επίτευξή του, είτε μιλάμε για πανικό και διστακτικότητα στο θέαμα των αλλαγών της κοινωνίας- έχει ως αποτέλεσμα την διάλυση της σχέσης μεταξύ προσώπου και αντικειμένου, της σχέσης μεταξύ αυτού που παρουσιάζει και αυτού που παρουσιάζεται, του καλλιτέχνη και του αντικειμένου του. ... Θέλει (ο καλλιτέχνης) να εκθέσει ανεξερεύνητες δυνατότητες, να βρεί την Ουσία των πραγμάτων -είτε με την βοήθεια μιας παθιασμένης αναζήτησης του ουσιώδους, είτε μέσω της πνευματικής διορατικότητας. Αυτό που ξεχωρίζει την Πρωτοπορία από το πριν είναι ότι όχι μόνο αντιμετωπίζει, υπομένει και δηλώνει αυτήν την κρίση, αλλά προσπαθεί να την δαμάσει και να πάρει το πάνω χέρι. Δηλαδή, θέλει να αποκαταστήσει, να αναδημιουργήσει την ενότητα της τέχνης και του κοινού και να φέρει μία ριζική αλλαγή στην τέχνη και την κοινωνία, ακόμα και αν αυτές οι απόπειρες για εξεύρεση λύσης είναι μερικές φορές ουτοπικές και αναρχικές.”<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> βλ. ό.π.

<sup>109</sup>Miklos Szacolsi. “Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions”. *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, *Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations* (Autumn, 1971). Published by: The Johns Hopkins University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/468380> Accessed: 22/11/2010

Το παραπάνω απόσπασμα αντιπροσωπεύει σε έναν μεγάλο βαθμό αυτό που ήταν τα Ρώσικα Μπαλέτα. Ο Sergei Diaghilev ξεκίνησε με ένα τέτοιο όραμα, αλλά στην πορεία μάλλον τον απορρόφησε περισσότερο η επιχειρηματική πλευρά της εταιρείας του, παρόλο που είχε λόγο στα πάντα.

### **2.3 Οι σημαντικότερες παραγωγές των Ρωσικών μπαλέτων μέχρι το 1913 και οι συντελεστές τους [Το Πουλί της Φωτιάς (1910), *Petrushka* (1911), Η Ιεροτελεστία της Ανοιξης (1913)]**

Μέχρι τον χειμώνα του 1909 ο Diaghilev δούλευε πυρετωδώς για να παρουσιάσει μία σεζόν ρωσικής όπερας και ρωσικού μπαλέτου το καλοκαίρι. Ανάμεσα στους στενούς συνεργάτες του ήταν και ο Michel Fokine, χορευτής και χορογράφος και οι Leon Bakst και Alexander Benois. Η θέση του μουσικού παρέμενε ανοιχτή και όταν ο Diaghilev άκουσε κάποια έργα του Stravinsky διαπίστωσε πως βρήκε τον συνθέτη που χρειαζόταν. Το πρόγραμμα εκείνης της χρονιάς περιείχε πέντε μπαλέτα. Το πρόγραμμα για το 1910 περιλάμβανε, εκτός από τις παραγωγές που ανέβηκαν την προηγούμενη χρονιά, τρία καινούρια μπαλέτα, τα *Le Carnaval* με μουσική του Schumann, την *S'heherazade* με μουσική του Rimsky-Korsakov και ένα μπαλέτο το οποίο δεν είχε μουσική επένδυση, αλλά είχε θεματολογία. Ήταν βασισμένο σε ένα ρωσικό παραμύθι, το *Πουλί της Φωτιάς*. Ενώ είχε άλλο συνθέτη κατά νου, τελικά ο Diaghilev ανέθεσε στον Stravinsky την σύνθεση της μουσικής. Η μουσική θα έπρεπε να είναι έτοιμη σε συγκεκριμένη ημερομηνία, γεγονός που προβλημάτιζε τον Stravinsky, δέχτηκε να αναλάβει την σύνθεσή της, καθώς κάτι τέτοιο θα του έδινε την ευκαιρία να συνεργαστεί με καλλιτέχνες που είχαν ήδη αναγνωριστεί από το κοινό, όπως ο Fokine και ο A. Golovine.<sup>110</sup>

Κατά τη διάρκεια εκείνης της ρωσικής σεζόν, τον Ιούνιο, ο Diaghilev είχε προτείνει στον Stravinsky να γράψει μουσική και για ένα άλλο μπαλέτο βασισμένο σε ένα ποίημα του Edgar Allan Poe, γεγονός το οποίο ανάγκασε τον συνθέτη να του πει ότι ήδη συζητούσε την πιθανότητα να γράψει μία συμφωνία βασισμένη σε παγανιστικά τελετουργικά με τον Roerich. Όταν ο Diaghilev τον επισκέφθηκε αργότερα, και ενώ ο Stravinsky είχε ήδη ολοκληρωμένο ένα έργο για πιάνο και ορχήστρα, με δεδομένη την επιτυχία της προηγούμενης ρωσικής σεζόν ήταν αποφασισμένος να αναθέσει ξανά την σύνθεση στον Stravinsky για την σεζόν του 1911. Αφού δεν ήταν έτοιμη η παγανιστική συμφωνία, ο Diaghilev συμβιβάστηκε με το ήδη υπάρχον έργο με την προϋπόθεση ότι αυτή η μουσική θα ταίριαζε σε ένα μπαλετικό σενάριο. Την λύση έδωσε ο ίδιος ο Stravinsky προτείνοντας το όνομα *Petrushka* για τίτλο. Ο Diaghilev είδε ότι αυτή η μουσική θα

---

<sup>110</sup>Eric Walter White. *Stravinsky. The Composer and his Works*. London and Boston, Faber and Faber second edition 1979. σ.32-33



μπορούσε να ενσωματωθεί σε μπαλέτο με θέμα μία μαριονέτα. Πρότεινε τον Benois για συνεργάτη, υπήρξε συμφωνία και η παραγωγή ξεκίνησε.<sup>111</sup>

Από το 1909 μέχρι το 1912, ο Fokine εργαζόταν ταυτόχρονα στην Δύση για τα Ρωσικά μπαλέτα και στην Αγία Πετρούπολη. Ήταν τόσο αφοσιωμένος στον ρόλο του χορογράφου που δεν μπορούσε να διακρίνει την ζωτικής σημασίας θέση του Diaghilev στην εταιρεία, σε σημείο να θεωρεί ότι ο ίδιος την δημιούργησε. Σύμφωνα με αυτόν, η μόνη δημιουργική συνεισφορά του Diaghilev ήταν κάποιες διορθώσεις στις παρτιτούρες. Ως χορογράφος, ήταν συνεπαρμένος από την ρομαντική σχολή του μπαλέτου λόγω της τάσης να χρησιμοποιούνται κλασικά βήματα και πόζες ώστε να αποδοθεί η εκφραστικότητα του, αλλά και γιατί οι χορευτές καλούνται να ερμηνεύσουν ρόλους διαφορετικούς από την προσωπικότητά τους. Η πρώτη επαφή του με τον κύκλο του Diaghilev ήταν για το μπαλέτο *Le Pavillon d' Armide* (1909) , του οποίου λιμπρετίστας και σχεδιαστής των σκηνικών ήταν ο Alexandre Benois. Σε φλέγοντα ζητήματα σχετικά με τις χορογραφίες των πρώτων χρόνων, τον κύριο λόγο τον είχε ο Fokine, χωρίς την παρέμβαση του Diaghilev, ενώ στα τελευταία του έργα στην εταιρεία, ο Diaghilev ήταν αυτός που είχε τον πρώτο λόγο, γεγονός που δημιούργησε τριβές μεταξύ τους και τελικά την αποχώρησή του Fokine από τα μπαλέτα.<sup>112</sup>

Στον τομέα των σκηνικών, οι Alexander Benois και Leon Bakst ήταν οι βασικοί σκηνογράφοι, οι οποίοι επηρέασαν σημαντικά το πεδίο των παραστατικών τεχνών στην Δυτική Ευρώπη. Ο Benois είχε πάθος με το παρελθόν και για αυτόν η τέχνη ήταν το μέσο της ανάκτησής του στο παρόν. Από την αρχή, το έργο του αντικατόπτριζε τις θέσεις αυτές και, όπως ήταν αναμενόμενο, βρήκε τον ιδανικό συνεργάτη στον Fokine, τον λάτρη του ρομαντισμού. Η φαντασία του Bakst είχε το χαρακτηριστικό της ιστορικής ανοικοδόμησης του χώρου και του χρόνου. Πολύ πριν συνεργαστεί με τον Diaghilev, χρησιμοποίησε τις εγκυκλοπαιδικές του γνώσεις για το παρελθόν σε πολλές παραγωγές του με τα Αυτοκρατορικά Μπαλέτα. Για αυτόν, η αναπαράσταση της πραγματικότητας μέσα από την βαθειά γνώση των πραγμάτων ήταν καινοτόμος και πράξη απελευθέρωσης. Οι δύο αυτοί χορογράφοι διακρίθηκαν για την δημιουργία εικόνων πιστών στην πραγματικότητα, που χρησιμοποιήθηκαν ως μέσο απόδοσης ποιητικών και συναισθηματικών μηνυμάτων αλήθειας.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> ό.π. σ. 35-36

<sup>112</sup>Karen Nelson. "Bringing Fokine to Light". Dance Research Journal, Vol 16, No. 2 (Autumn, 1984), Published by: University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance pp. 3-12 URL: <http://www.jstor.org/stable/1478716> 18/01/2010

<sup>113</sup>Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998. σ. 17-19

Με το *Πουλί της Φωτιάς* και τον *Petrushka*, τα Ρωσικά Μπαλέτα διατηρούσαν ακόμα ένα έντονα ρομαντικό ύφος, με ήρωες βγαλμένους από παραμύθια και θρύλους, χορογραφίες βασισμένες στην μέχρι τότε παράδοση και μουσική η οποία ακόμα δεν είχε ξεφύγει εντελώς από την αισθητική του 19ου αιώνα στο *Πουλί της Φωτιάς*. Στον *Petrushka*, η μουσική απομακρύνεται ακόμα περισσότερο από την ρομαντική αισθητική. Ο Diaghilev με το ένστικτο και την ιδιοφυΐα του διάλεξε το ρωσικό φολκλόρ, το έκανε μέρος μιας μοντερνιστικής αισθητικής και το προώθησε ως κάτι νέο στην παγκόσμια κουλτούρα. Αυτός άλλωστε ήταν ο βασικός παράγοντας της δημιουργίας των Μπαλέτων, όπως έχει αναφερθεί. Κεντρικός μοχλός -τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια της 'ρωσικής περιόδου'- ήταν ο Stravinsky. Μετά την σύνθεση του *Πουλιού της Φωτιάς* το 1909 ενέπνευσε το ενδιαφέρον για το ρωσικό φολκλόρ, το οποίο εξερεύνησε μέσα απ τον *Petrushka* και την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* και κορυφώθηκε με τους *Γάμους*.<sup>114</sup>

Η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* άλλαξε με σαρωτικό τρόπο τα δεδομένα. Σαν αποτέλεσμα του σκανδάλου που προκλήθηκε στην πρεμιέρα της, ο Stravinsky θεωρήθηκε ο "μεγάλος επαναστάτης, ένας εικονοκλάστης που κατέστρεψε όλους τους ιερούς κανόνες της μουσικής και της αισθητικής της"<sup>115</sup>. Μέσα από τη μουσική της *Ιεροτελεστίας* έγινε πιο έντονη η αλληλεπίδραση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος και κάθε δεσμός με τον ρομαντισμό σταμάτησε να υπάρχει. Αν προστεθεί σε αυτά και η θεματολογία του μπαλέτου αυτού, τότε πραγματικά πρόκειται για ένα εκρηκτικό έργο με μία εκρηκτική πρεμιέρα. Από τα παραμύθια και τους θρύλους, τις πριγκίπισσες και τις μαριονέτες, το κοινό υπήρξε μάρτυρας ενός παγανιστικού τελετουργικού που περιλάμβανε μια ανθρωποθυσία σε μια προϊστορική εποχή. Παρόλο που προηγήθηκαν δύο μπαλέτα του Debussy, το *L'Après Midi d'un Faune* (1912) και το *Jeux* (1913), και τα δύο επισκιάστηκαν από την *Ιεροτελεστία*.

Σε αντίθεση με τον Fokine, που κάθε χρόνο ανέβαζε από ένα μπαλέτο, ο Nijinsky χορογράφησε συνολικά μόνο τέσσερα μπαλέτα, το *L'Après Midi d'un Faune* (1912), το *Jeux* (1913), την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* και το *Till Eulenspiegel* (1916), το οποίο ανέβηκε μόνο στην Αμερική και δεν το είδε ποτέ ο Diaghilev. Και τα τέσσερα αυτά μπαλέτα υπήρξαν ορόσημα όσον αφορά την χορογραφία τους. Ο *Φάυνος* για την κινησιολογία του, τα *Παιχνίδια* για την υποψία του νεοκλασικού στυλ, η *Ιεροτελεστία* για την δημιουργία του πρωτόγονου στυλ και κίνησης. Ειδικά ο *Φάυνος* και η *Ιεροτελεστία* δημιούργησαν σάλο και κακή φήμη γύρω από το όνομα του Nijinsky, λόγω της αυνανιστικής χειρονομίας στο τέλος του πρώτου και του τεράστιου σκανδάλου που

---

<sup>114</sup>Rosamund Bartlett. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 14-15

<sup>115</sup>Roman Vlad. *Stravinsky* Oxford University Press, London, New York, Melbourne, 1978. σ. 30.

προκλήθηκε στην πρεμιέρα του δεύτερου. Κανένα άλλο έργο χορευτικής φύσεως του 20ού αιώνα δεν έχει αφήσει τόσο βαριά σκιά όσο η *Ιεροτελεστία*. Σε όλα τα υπόλοιπα, όσο εξαιρετικά και αν είναι, δόθηκε λίγη σημασία. Με πάνω από 60 διαφορετικές εκδοχές, η *Ιεροτελεστία* είναι συνώνυμη με την ιδέα του μοντερνισμού.<sup>116</sup> Ο Nijinsky παρέμεινε ένας μάλλον αινιγματικός άνθρωπος, με αποτέλεσμα να μην είναι ξεκάθαρη η πηγή των ιδεών και της τέχνης του και παρά την μεγάλη συνεισφορά του στα Μπαλέτα, απολύθηκε από τον Diaghilev το καλοκαίρι του 1913, με το πρόσχημα ότι ήταν απογοητευμένος από την δουλειά του και ότι δεν ήθελε να του εμπιστευθεί την χορογραφία κανενός άλλου μπαλέτου.<sup>117</sup>

Όσον αφορά το μέρος των σκηνικών και των κοστούμιών, ο Bakst ανέλαβε τις δύο πρώτες παραγωγές (*Φαύνος, Jeux*) και ο Nicholas Roerich ανέλαβε την *Ιεροτελεστία*. Εκείνη την εποχή, ο Roerich ήταν αναγνωρισμένος ειδικός στην παγανιστική τέχνη και τις θεότητες. Αναφερόμενος σε αυτόν, ο Benois είχε πεί ότι ήταν απόλυτα απορροφημένος από την προϊστορική, πατριαρχική και θρησκευτική ζωή.<sup>118</sup> Όπως και στα μπαλέτα *Πρίγκηπας Ιγκόρ* και *Ιβάν ο Τρομερός* που είχε σχεδιάσει για τον Diaghilev το 1909, έτσι και στην *Ιεροτελεστία* εστίαζε το ενδιαφέρον του στην εθνογραφία και στην μυθολογία. Συμμετείχε σε ανασκαφές στην Ρωσία και έκανε έρευνες πάνω στην τέχνη και τα θρησκευτικά τελετουργικά των αρχαίων Σλάβων. Όλη αυτή η γνώση βρήκε τον δρόμο της σε εικαστικά έργα, ώσπου το 1911 συνάντησε τον Stravinsky και αποφάσισαν να σχεδιάσουν το μπαλέτο που αρχικά ονομάστηκε *Η Μεγάλη Θυσία*.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup>Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998. σ. 50-51

<sup>117</sup> βλ. ό.π. σ 73

<sup>118</sup>Richard Taruskin. *Stravinsky And The Russian Traditions . A Biography Of The Works Through Mavra, Volume I*. Oxford University Press, Oxford, 1996. σ. 851

<sup>119</sup>Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998. σ. 64

### 3. ANATOMIA ΕΝΟΣ ΣΚΑΝΔΑΛΟΥ

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναζητηθούν τα χαρακτηριστικά της *Ιεροτελεστίας* που δημιούργησαν το σκάνδαλο της πρεμιέρας. Θα εξεταστεί ξεχωριστά το μουσικό μέρος και θα ακολουθήσει το εικαστικό, δηλαδή τα σκηνικά/κοστούμια και η χορογραφία. Τέλος, θα αποσαφηνιστεί το σκάνδαλο και θα αναλυθούν οι λόγοι για τους οποίους καταγράφηκε ως τέτοιο.

#### 3.1 Η *Ιεροτελεστία* ως "μουσική επανάσταση"

Όσον αφορά τη μουσική, είναι πολλά αυτά που μπορούν να ειπωθούν σχετικά με το πώς επεξεργάστηκε ο Stravinsky το υλικό του σε όλα τα επίπεδα. Πολλοί ερευνητές έκαναν εκτεταμένες αναλύσεις πάνω στα χειρόγραφα και σχεδόν σε κάθε επεξεργασμένη έκδοση από τον ίδιο τον συνθέτη. Στην παρούσα διπλωματική εργασία η οποία επικεντρώνεται στην ιστορική και αισθητική μελέτη της *Ιεροτελεστίας*, θα γίνουν αναφορές σε συγκεκριμένα σημεία του μουσικού έργου ώστε να αποσαφηνιστεί σε πόσο μεγάλο βαθμό υπήρξε το μπαλέτο αυτό επαναστατικό και σκανδαλώδες ως προς το μουσικό μέρος του.

Με μία προσεκτική ακρόαση μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι ο ρυθμός είναι το στοιχείο που επισκιάζει σχεδόν τα πάντα, ότι η ορχήστρα είναι ιδιαίτερα μεγάλη και επίσης ότι η ενορχήστρωση είναι αρκετά διαφορετική σε σχέση με αυτήν που συνηθιζόταν εκείνη την εποχή. Τα πνευστά έχουν τον πρώτο λόγο και ιδιαίτερα τα χάλκινα, ενώ τα κρουστά δεν λείπουν σχεδόν από πουθενά. Τα έγχορδα φαίνεται να έχουν τον συνοδευτικό χαρακτήρα και μάλιστα χρησιμοποιούνται και ως κρουστά με πολύ ρυθμικά περάσματα. Οι περιοχές των οργάνων είναι ασυνήθιστα ψηλές ή χαμηλές, όπως στην περίφημη εισαγωγή όπου το φαγκότο είναι σε πολύ ψηλή περιοχή. Η μελωδική υφή περνάει σε δεύτερη μοίρα, ή μάλλον, οι μελωδίες είναι σχεδόν ανύπαρκτες και όποτε ακούγονται παραπέμπουν στο φολκλόρ, και η αρμονία παρόλο που υπάρχει, δεν είναι πολύ ξεκάθαρη. Βέβαια, σε καμία περίπτωση το έργο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ατονικό.

Στο επίπεδο της ακρόασης πάντα, είναι ξεκάθαρη η πολυρυθμία, τα *ostinati*, οι ασύμμετροι τονισμοί και η απελευθέρωση από την τυραννία του 'μέτρου' και των τετράγωνων ρυθμών. Η μελωδική εξέλιξη που συνήθως αποζητά ο ακροατής σε ένα τονικό έργο, μεταφέρεται στην ρυθμική δομή και τελικά, όσον αφορά την πρωτοπορία του έργου, ο Stravinsky καταλήγει σε έναν ρυθμικό πειραματισμό.

Το πρώτο σημείο στο οποίο ο Stravinsky ξεκινάει τα 'παιχνίδια' του με τον ρυθμό, όπου δημιουργεί ασύμμετρους τονισμούς μέσω της μετατόπισής τους και δημιουργεί την αίσθηση του απροσδόκητου είναι αμέσως μετά την εισαγωγή, το μέρος *Ο Χορός των Εφήβων*, στον αριθμό 13 της παρτιτούρας. (παρ.1)

13 Tempo giusto  $\text{♩} = 50$   
 I. II. III. IV (I. II senza sord.)

14

Σε αυτό το σημείο χρησιμοποιεί τα έγχορδα ως ρυθμικό υπόστρωμα. Τα χάλκινα από πάνω επαναλαμβάνουν το αρχικό τους μοτιβικό κύτταρο των δύο ογδών στο τρίτο μέτρο, μετατοπισμένο και χωρισμένο στα δύο. Έτσι επιτυγχάνεται ο ασύμμετρος τονισμός.

Το ίδιο ακριβώς φαινόμενο εμφανίζεται και λίγο αργότερα, τέσσερα μέτρα πριν τον αριθμό 15 της παρτιτούρας, πριν το μελωδικό πέρασμα και στη συνέχεια αυτοί οι τονισμοί επαναλαμβάνονται είτε αυτούσιοι είτε ένα μέρος τους μέχρι τον αριθμό 22 της παρτιτούρας. (βλ. παράρτημα I)

(παρ. 1)

Ουσιαστικά εδώ ο Stravinsky (παρ. 1) ξεκινάει με μία μικρή μοτιβική ιδέα την οποία παρουσιάζει και στη συνέχεια την κατακερματίζει και την επανεμφανίζει (είτε αυτούσια είτε μόνο τα κομμάτια της) κατά τη διάρκεια του εκάστοτε μέρους. Στην ανάλυσή του ο Boulez θεωρεί ότι το σημαντικότερο φαινόμενο που παρουσιάζεται μέσα από την *Ιεροτελεστία* είναι η “εμφάνιση ενός καθαρά ρυθμικού θέματος, προικισμένου με την ίδια του την ύπαρξη στο εσωτερικό μιας ακίνητης ηχητικής κάθετης διάταξης”<sup>120</sup>, όπως ακριβώς συμβαίνει με το παραπάνω παράδειγμα.

<sup>120</sup> Pierre Boulez. *Ο Stravinsky Παραμένει (Ανάλυση της Ιεροτελεστίας της Άνοιξης)*. Έκδοση Μακεδονικού Ωδείου, Θεσσαλονίκη 1995. σ. 23

Γενικά σε όλο το μέρος *Ο Χορός των Εφήβων* υπάρχει ένα σταθερό ρυθμικό υπόστρωμα (παρ. 3) το οποίο κατά βάση δίνεται από τα έγχορδα και είτε παραλάσσεται είτε επανέρχεται μετά από κάποιο μελωδικό πέρασμα, καθώς και ένα ostinato (παρ. 2) από την εισαγωγή πάνω στα οποία χτίζεται η μελωδική και ρυθμική υφή όλου του μέρους. Τα στοιχεία που παρατίθενται εκατέρωθεν



(ostinato, παρ. 2)



(ρυθμικό υπόστρωμα, παρ. 3)

των σταθερών αυτών τμημάτων επανέρχονται πάντα είτε περιοδικά είτε κάποια μέρη από αυτά, αφού ο Stravinsky προηγουμένως έχει κατακερματίσει το εκάστοτε μοτιβικό και μελωδικό κύτταρο. Σκοπός, φυσικά, είναι η ασυμμετρία, οι συγκοπές και η μετατόπιση των τονισμών.

Σύμφωνα με τον Pieter van den Toorn, αυτή είναι η 'τύπου II' κατασκευή του υλικού του έργου και συναντάται και σε άλλα μέρη του έργου, όπως η *Λιτανεία του Σοφού*, το *Τελετουργικό των Αντίπαλων Φυλών* και ο *Χορός της Γης*<sup>121</sup>.

Η δομή αυτή, όμως, δεν είναι η μόνη στο έργο. Η πολυρυθμία και η πολυμετρία, ο ακανόνιστος ρυθμός, η πολυπλοκότητα και η ταυτόχρονη χρήση ρυθμικών σχημάτων είναι στοιχεία που δίνουν έναν εκρηκτικό και πρωτόγονο χαρακτήρα. Κορυφαία στιγμή της χρήσης όλων αυτών των χαρακτηριστικών είναι και η κορυφαία στιγμή του έργου, η στιγμή της θυσίας.

Με μία προσεκτική ακρόαση είναι εύκολα αντιληπτό ότι χρησιμοποιείται όλη η ορχήστρα και το προφανές, ότι είναι σε φόρμα A B A Γ A... . Αυτό που δεν είναι προφανές από την ακρόαση είναι η χρήση των ρυθμικών μονάδων και η χρήση των μέτρων. Τα μοτιβικά κύτταρα από τα οποία προέρχεται όλο το υλικό είναι δύο και είναι τα μικρότερα δυνατά: τα δέκατα έκτα στο δεύτερο μέτρο και το όγδοο με τα δέκατα έκτα στο τέταρτο και πέμπτο μέτρο του 142. (παρ 4, 4α, 4β)

<sup>121</sup> Pieter C. van den Toorn. *Stravinsky and The Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language*. Oxford University Press, Oxford, 1987. σ. 100

142  $\text{♩} = 126$

Ob. *ff sempre*

C. ingl. *ff sempre*

Cl. b. *ff sempre*

(παρ. 4)

*ff sen*

(A) (παρ. 4α)

(B) (παρ. 4β)

Αυτά τα μοτίβα είτε χρησιμοποιούνται μόνα τους, είτε σε συνδυασμό, ενώ το Β μοτιβικό κύτταρο μπορεί να το χωρίσει στα 2. (παρ. 5, 6, 7)

146

Ob.

C. ingl.

(παρ. 5)

A A B B' A B B''

V-ni I

V-ni II  
div. in 3

etc. sempre <sup>div.</sup> 168 non div.

etc. sempre

etc. sempre

etc. sempre

etc. sempre

B' B' B'' A B'

(παρ. 6)

180 = 126

*sfz* *f* *ff*

A B B''

(παρ. 7)

Όσον αφορά την πολυρυθμία και την πολυμετρία, με μία γρήγορη ματιά στην παρτιτούρα είναι εύκολα κατανοητό ότι αυτό επιτυγχάνεται με πολύ συχνές αλλαγές του μέτρου, με χρήση ακανόνιστων μέτρων (7/16, 11/16 κλπ) και με συγκοπές.

Θα μπορούσε κανείς να πεί ότι αυτό που ξεκίνησε ο Stravinsky στον *Χορό των Εφήβων* με τα μοτιβικά κύτταρα, το εξέλιξε σε όλο το έργο και το έφτασε στην κορύφωσή του στο τελευταίο μέρος τον *Χορό της Θυσίας*.<sup>122</sup> Ο van den Toorn κατατάσσει αυτό το μέρος στην 'τύπου Ι'

<sup>122</sup> Peter Hill. *Stravinsky. The Rite of Spring*. Cambridge University Press, 2004. σ. 55



κατασκευή, μαζί με τα *Τελετουργικό της Απαγωγής*, *Τελετουργικό των Αντίπαλων Φυλών*, *Αποθέωση της Εκλεκτής* και *Υπαιγιμός*. Η κατηγορία αυτή χαρακτηρίζεται από ρυθμική αταξία, αντιπαράθεση του μοτιβικού υλικού, επαναληψιμότητα, παραλλαγμένα (μεγεθυμένα ή σε σμίκρυνση) μοτίβα, στασιμότητα, αλλά παράλληλα αίσθηση εξέλιξης.<sup>123</sup>

Στον μελωδικό και αρμονικό τομέα όσο απλά μπορεί να είναι κάποια πράγματα, τόσο πολύπλοκα είναι κάποια άλλα. Η σχεδόν παντελής έλειψη μελωδικών γραμμών είναι ξεκάθαρη, όπως η επαναληψιμότητα και τα *ostinati*. Το σχετικά απλό και προσεγγίσιμο μέρος της μελωδίας είναι η αρμονία, το δύσκολο και πολύπλοκο είναι το φολκλόρ.

Στον αρμονικό τομέα, με εξαίρεση την εισαγωγή, το υπόλοιπο έργο είναι δομημένο πάνω σε συγχορδιακούς όγκους, κάθετα και όχι οριζόντια. Στην πλειοψηφία τους, οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί ο Stravinsky είναι δύο μείζονες σε υπέρθεση και οι οποίες απέχουν μεταξύ τους ένα ημιτόνιο, ενώ η μία είναι μεθ' εβδόμης. Για παράδειγμα, στην αρχή του *Χορού των Εφήβων*, χρησιμοποιούνται οι Μι μείζονα (Φα  $\flat$  μείζονα) και Μι  $\flat$  μείζονα με έβδομη μικρή. Το σημείο αυτό και οι συγχορδίες αυτές είναι ιδιαίτερης σημασίας, καθώς πρόκειται για τις πρώτες μουσικές ιδέες του έργου, αλλά και γιατί σε αυτό το σημείο καθιερώνεται η στατικότητα και η μη εξέλιξη σε όλα τα επίπεδα. Το σταθερό υπόστρωμα που αναφέρθηκε παραπάνω σχετικά με τον ρυθμό εφαρμόζεται και στο αρμονικό υπόβαθρο. (παρ. 8)

13 Tempo giusto  $\text{♩} = 50$  (I. II senza sord.)

Cor. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. *sf sempre*

V-ni II *arco (non div.)* *f* *sempre simile*

V-le *tutti* *(non div.)* *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

V-c. *arco (non div.)* *tutti* *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

C-b. *arco (non div.)* *tutti* *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

(παρ. 8)

<sup>123</sup>Pieter C. van den Toorn. *Stravinsky and The Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language*. Oxford University Press, Oxford, 1987. σ. 99

Σταθερή τονικότητα δεν υπάρχει στο έργο, αλλά μέσα από αυτή την υπέρθεση τονικών συγχορδιών σε διάφωνο συνδυασμό, καλύπτεται όλο το αρμονικό φάσμα. από τις μείζονες και ελάσσονες, τις πεντατονικές κλίμακες, μέχρι την οκτατονική, μιας και αυτά τα συγχορδιακά ‘clusters’, δίνουν την δυνατότητα σε έναν αναλυτή να ανακαλύψει με πολλούς τρόπους τι συμβαίνει μέσα σε αυτές τις έντονα διάφωνες κατασκευές.

Όλοι οι αναλυτές συμφωνούν στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο φαινόμενο είναι ιδιαίτερα σημαντικό. Ο Pieter van den Toorn ήταν ο πρώτος που έκανε μία εκτεταμένη ανάλυση της οκτατονικής κλίμακας πάνω στην οποία έχει δομηθεί το έργο.<sup>124</sup> Η χρήση της οκτατονικής κλίμακας δεν είναι τυχαία, μιας και ήταν η αδυναμία του δασκάλου του, Rimsky-Korsakov. Η μονόπλευρη αυτή προσέγγιση ίσως να μην εξηγεί κάποια άλλα αρμονικά φαινόμενα μέσα στο έργο, όπως οι υπερθέσεις κάποιων πάνω σε συγχορδίες, οι οποίες μπορεί να δηλώνουν μία πιο ευρεία χρήση του υλικού του, η οποία να περιλαμβάνει και διατονικές, πεντατονικές, χρωματικές, ελάσσονες κλίμακες, ακόμα και κλίμακες ολόκληρων τόνων.<sup>125</sup>

Το ότι το έργο αυτό είναι πολυτονικό είναι προφανές, όπως επίσης και ότι η λειτουργικότητα της αρμονίας δεν είναι η αναμενόμενη. Η αληθινή πέτρα του σκανδάλου για αυτό το έργο, όμως, είναι η χρήση των παραδοσιακών μελωδιών. Ο ίδιος ο Stravinsky από ότι φαίνεται - και χωρίς αυτό να αποτελεί έκπληξη- σε κάθε συνέντευξη έλεγε διαφορετικά πράγματα σχετικά με την ύπαρξη και την επεξεργασία του παραδοσιακού υλικού<sup>126</sup>.

Οι ελάχιστες μελωδικές γραμμές του έργου παραπέμπουν στο φολκλόρ, αλλά μάλλον είναι δύσκολο να αναγνωριστεί η προέλευσή του. Οι απόψεις για το θέμα είναι πάρα πολλές, το ίδιο και οι μελέτες που έχουν γίνει. Το κοινό σημείο όλων είναι η μελωδία της εισαγωγής. Πιο συγκεκριμένα, η μελωδία αυτή είναι δανεισμένη από μία ανθολογία παραδοσιακών τραγουδιών της Λιθουανίας την οποία επιμελήθηκε ένας Πολωνός ιερέας.<sup>127</sup> (παρ. 9)

---

<sup>124</sup>Pieter C. van den Toorn. *Stravinsky and The Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language*. Oxford University Press, Oxford, 1987

<sup>125</sup>Pieter C van den Toorn and Dmitri Tymoczko. “Colloquy[Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky]” *Music Theory Spectrum*, Vol. 25, No. 1 (Spring, 2003), Published by: University of California Press on behalf of the Society for Music Theory URL: <http://www.jstor.org/stable/3595428> Accessed: 04/08/2009 pp. 195-196

<sup>126</sup> Richard Taruskin. “Russian Folk Melodies in *The Rite of Spring*”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1980), Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society URL: <http://www.jstor.org/stable/831304> Accessed: 04/08/2009 pp. 506

<sup>127</sup> βλ. ό.π. σ. 502

Lento  $\text{♩} = 50$  tempo rubato

Clarineti (A) colla parte

Clarinetto basso (B) colla parte

Fagotti solo ad lib.

Corni (F) colla parte

(παρ. 9)

Η μοναδική, ίσως, απόδειξη του ενδιαφέροντος του Stravinsky για την παραδοσιακή μουσική είναι μία επιστολή που έστειλε στη μητέρα του το 1916, στην οποία της ζητούσε να του στείλει κάποια παραδοσιακά τραγούδια.<sup>128</sup> Βέβαια, αυτή η επιστολή εστάλη το 1916, τρία χρόνια μετά την πρεμιέρα της *Ιεροτελεστίας*, οπότε αυτό δεν μπορεί να αποτελέσει καμία απόδειξη ότι έχει χρησιμοποιηθεί και άλλη παραδοσιακή μουσική εκτός από την μελωδία της εισαγωγής.

Το μπαλέτο *Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης* υπήρξε ιδιότυπα νεωτερικό μέσω του μουσικού του μέρους. Ο Stravinsky δεν παρουσίασε τίποτα καινούριο μέσα από την μουσική του. Παράδοξο ναι, νεωτερικό όχι. Όλα τα χαρακτηριστικά που έχει το έργο έχουν χρησιμοποιηθεί και στο παρελθόν με διάφορους τρόπους. Η διαφορά έγκειται στο ότι ο Stravinsky συστηματοποίησε, συνδύασε και κατέγραψε σε ένα μουσικό έργο όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που οι σύγχρονοί του, αλλά και οι παλαιότεροι από αυτόν τα χρησιμοποιούσαν ελάχιστα, μπορεί και καθόλου.

Αυτά που οι ρομαντικοί θεωρούσαν σημαντικά σε ένα έργο, δηλαδή την μελωδική υφή και εξέλιξη και την αρμονία (η οποία μπορεί να αποκλίνει, αλλά πάντα ακολουθεί τους κανόνες της λειτουργικότητας), ο Stravinsky τα χρησιμοποίησε ως δευτερεύουσας σημασίας παραμέτρους. Αλλά η σύγκριση δεν μπορεί να γίνει μόνο σε σχέση με τους προγενέστερους. Οι σύγχρονοί του ακολούθησαν άλλους τρόπους και εξερεύνησαν νέες δυνατότητες για να απομακρυνθούν από το μέχρι τότε κατεστημένο. Ο Stravinsky χρησιμοποίησε το υλικό του με παραδοσιακό τρόπο, αλλά υπό διαφορετικό πρίσμα. Αυτό που χαρακτηρίζει την *Ιεροτελεστία* είναι ο ρυθμός (με βασικά στοιχεία τους αντιχρονισμούς, τους τονισμούς, τις συγκοπές κλπ) είναι αυτό που χαρακτηρίζει την *Ιεροτελεστία*, παράμετρος η οποία ποτέ μέχρι τότε δεν είχε εξερευνηθεί τόσο εκτενώς όσο σε αυτό το έργο.

<sup>128</sup> βλ. ό.π. σ 507

### 3.2 Η Ιεροτελεστία ως "εικαστική επανάσταση"

Μεγάλο μερίδιο στο σκάνδαλο είχε το εικαστικό μέρος της παραγωγής. Τα σκηνικά και κοστούμια του Νίκολας Ροερίχ και η χορογραφία του Vaslav Nijinsky σε συνδυασμό με τη μουσική έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στο να ξεσπάσει το σκάνδαλο της πρεμιέρας. Έπρεπε, ο καθένας στον τομέα του, να αποδώσει τον βίαιο και πρωτόγονο χαρακτήρα της μουσικής και της βασικής πλοκής του μπαλέτου. Αυτό από μόνο του μπορεί να προϊδεάσει κάποιον για ένα σκανδαλιστικό εικαστικό αποτέλεσμα.

Στον τομέα των σκηνικών και κοστούμιών, δεν θα μπορούσε να είναι άλλος υπεύθυνος εκτός από τον Roerich. Όπως έχει προαναφερθεί, το ενδιαφέρον και οι γνώσεις του γύρω από τις πρωτόγονες σλαβικές φυλές και τα τελετουργικά τους, σε συνδυασμό με το ότι μαζί με αυτόν συνέλαβε την ιδέα για το έργο ο Stravinsky, είναι χαρακτηριστικά που τον χρίζουν ως τον καταλληλότερο για αυτή τη δουλειά.



(εικ. 1) The Great Sacrifice. 2nd variant. 1912  
For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Tempera on cardboard. 51.5 x 73 cm. N.Roerich International Centre-Museum, Moscow<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Όλες οι εικόνες του Roerich είναι από τον εξής σύνδεσμο: <http://www.roerich.org/>

Το κοινό ενδιαφέρον που μοιραζόταν ο Roerich με τον Stravinsky ήταν η πιθανή σχέση που θα μπορούσε να υπάρξει μεταξύ τριών στοιχείων. Της προϊστορίας, της άνοιξης και της εφηβείας. Ο ίδιος ο Roerich θεωρούσε ότι αν δεν μπορεί να καταλάβει κάποιος το παρελθόν του δεν ήταν σε θέση να να σκεφτεί το μέλλον. Αυτός ήταν και ο λόγος που τον εδιέφερε τόσο πολύ η προϊστορία ώστε να την μελετήσει όσο πιο αναλυτικά και διεξοδικά μπορούσε. Μέσα από τις σπουδές του ανακάλυψε ότι ο ρυθμός ήταν το 'ιερό σύμβολο' των αρχαίων και θεώρησε ότι ο ρυθμός ήταν το μέσο για να ανακαλύψει κάποιος τον 'Υπέρτατο Δημιουργό'.<sup>130</sup>



(εικ. 2) Kiss to the Earth. 1st variant. 1912  
For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Tempera on cardboard. 56 x 81 cm. State Russian Museum, St. Petersburg

Τα σκηνικά είναι απλά, τα τοπία βραχώδη με λίγη βλάστηση, παραπέμπουν στις στέπες της Ρωσίας, όπως είναι άλλωστε αναμενόμενο. (βλ. παράρτημα II για περισσότερες εικόνες) Το ζητούμενο για τον Roerich ήταν να δημιουργήσει την αίσθηση του προϊστορικού τοπίου κοντά στην έναρξη της άνοιξης και αυτό κατάφερε μέσα από τα σκηνικά του. Αναζήτησε αυτή την αίσθηση μέσα από εικόνες της φύσης στην πιο αγνή της μορφή. Για αυτό τον λόγο ζωγράφισε απλά

<sup>130</sup>Jann Pasler. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986 σ.68

έναν στρογγυλό λόφο με έναν ογκόλιθο μπροστά και δέντρα, μικρότερους λόφους βράχους και ένα μέρος μιας λίμνης από μπροστά. (εικ.3)<sup>131</sup>



(εικ. 3) Kiss to the Earth. 3rd variant. Scenery sketch. 1912  
For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Watercolor and ceruse on paper. 14.7 x 19.5 cm. I.V.Koretskaia collection, Moscow

Ο Stravinsky εμπιστεύθηκε τον Roerich για τα σκηνικά και τα κοστούμια γιατί ήξερε ότι δεν θα τα 'φορτώσει' <sup>132</sup> και είχε δίκιο. Αλλά ο Roerich πρόσφερε πολλά περισσότερα στην *Ιεροτελεστία*, αν αναλογιστεί κανείς το εύρος των γνώσεών του γύρω από τα παγανιστικά τελετουργικά των αρχαίων Σλάβων. Με σενάριο βασισμένο πάνω σε αυτά, η τελετή της θυσίας πιθανότατα βασίστηκε πάνω σε ένα τελετουργικό για τον θεό Kurala, ο οποίος μάλλον έχει λιθουανική προέλευση. Πιθανότατα αυτός είναι και ο λόγος που ο Stravinsky ενσωμάτωσε παραδοσιακά τραγούδια της Λιθουανίας στην μουσική του, μετά από την παρότρυνση του Roerich. <sup>133</sup>

<sup>131</sup> βλ. ό.π.

<sup>132</sup>Peter Hill. *Stravinsky. The Rite of Spring*. Cambridge University Press, 2004. σ. 113

<sup>133</sup>Richard Taruskin. *Stravinsky And The Russian Traditions . A Biography Of The Works Through Mavra, Volume I*. Oxford University Press, Oxford, 1996. σ. 883

Στον τομέα των κοστούμιών, αυτά σχεδιάστηκαν με βάση τη συλλογή της Ρωσίδας πριγκίπισσας  
Tenisheva.<sup>134</sup>



(εικ. 4) Maiden (Act I). 1912  
For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Tempera, watercolor, ceruse, pencil, bronze, silver on paper mounted on cardboard. 24.3 x 15.3 cm  
State Central Theater Museum, Moscow



(εικ. 5) Ancient (Priest) (Act I). 1912  
For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Tempera, ceruse, pencil on paper mounted on cardboard. 23.5 x 15 cm  
Krasnodar Regional Art Museum, Russia

<sup>134</sup> βλ. ό. 13



(εικ. 6) Backstage photo of dancers in costumes. 1913  
Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, photo by Gerschel

Η χορογραφία του Nijinsky πιθανότατα θα παρέμενε ένα άλυτο μυστήριο αν η χορογράφος Millicent Hodson δεν έκανε έρευνα για να ανεβάσει την αναβίωση της *Ιεροτελεστίας* το 1987. Το γεγονός ότι δεν ήταν γνωστά πολλά για την χορογραφία οφείλεται στο ότι ο ίδιος ο Stravinsky απαξίωνε τον χορογράφο του και πριν και μετά την πρεμιέρα, οπότε ήταν λογικό να μην αναφέρεται στην χορογραφία και στο γεγονός ότι από τότε κανένας χορογράφος που ανεβασε την *Ιεροτελεστία* δεν ασχολήθηκε με την χορογραφία του Nijinsky. Πολλοί ερευνητές έχουν καταγράψει τα παράπονα του Stravinsky για την χορογραφία. Ανησυχούσε ιδιαίτερα για την άγνοια του Nijinsky γύρω από τα βασικά στοιχεία της μουσικής και θεωρούσε ότι ο Nijinsky επιβράδυνε το tempo με τις πολύπλοκες κινήσεις του, ενώ οι χορευτές ακολουθούσαν το μέτρο του χορογράφου τους και όχι την μουσική. Η δυσαρέσκεια είχε αρχίσει πριν καν αρχίσουν οι πρόβες, αφού λόγω του *Φάυνου*, η πρεμιέρα της *Ιεροτελεστίας* καθυστέρησε έναν χρόνο. Ο Diaghilev στην προσπάθειά του να εξομαλύνει την κατάσταση ανέθεσε στην Marie Rambert να κάνει μαθήματα Dalcroze στον Nijinsky, ώστε να μπορέσει να καταλάβει τους πολύπλοκους ρυθμούς της *Ιεροτελεστίας*.<sup>135</sup>

<sup>135</sup>Peter Hill. *Stravinsky. The Rite of Spring*. Cambridge University Press, 2004. σ. 106

Walter White, Eric. *Stravinsky. The Composer and his Works*. London and Boston, Faber and Faber second edition 1979. σ. 39-42



Όπως και ο Roerich με τον Stravinsky, έτσι και ο Nijinsky ενδιαφερόταν για την δύναμη του πρωτόγονου και θεωρούσε ότι η απλή κίνηση μπορούσε να απεικονίσει με ξεκάθαρο τρόπο την Φύση και τον Άνθρωπο. Κατά την διάρκεια των μαθημάτων με την Rambert έμαθε να συνδυάζει τον ρυθμό στον χώρο και στον χρόνο και εφαρμόζει κινήσεις στη διάρκεια ενός ήχου. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργήσει ένα σύστημα “στυλιζαρισμένης κίνησης”, στο οποίο βασίστηκε για να ενσαρκώσει τους ρυθμούς της Ιεροτελεστίας. Για να δώσει έμφαση στην καινοτομία της χορογραφίας, ο Nijinsky έπρεπε να εξαφανίσει κάθε είδος ατομικής έκφρασης και για αυτό τον λόγο σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του μπαλέτου αυτό που παρουσιάζεται είναι ρυθμικά κινούμενες ομάδες ανθρώπων.<sup>136</sup>

Αυτό, δηλαδή που κατάφερε ο Nijinsky, ήταν να δημιουργήσει ‘κινητικούς όγκους’ που ενώνονται μέσα από διαστήματα μετατόπισης της δράσης. ... Ξεπέρασε τα όρια και αντικατέστησε την συντηρητική χορογραφία με ένα είδος έκφρασης ‘ψυχικών καταστάσεων’. ... Η αμείλικτη εξέλιξη της δομής της χορογραφίας, η επανάληψη των μονάδων της κίνησης και η στοχευμένη συλλογικότητα είναι στοιχεία που ωθούν στην σύγκριση με τον μεταμοντέρνο χορό.<sup>137</sup>

Ο Roerich, όσο εξαιρετική δουλειά και να έκανε και όσο και να βοήθησε και τον ίδιο τον Stravinsky στο να ενσωματώσει το φολκλορικό στοιχείο στην μουσική του, ακολούθησε μία μέθοδο γνωστή σε αυτόν και μάλιστα ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και αγαπημένη. Είχε πάθος με αυτή τη θεματολογία και απλά εφάρμοσε αυτά που ήδη ήξερε. Ο Nijinsky όμως ήταν αυτός που ξεπέρασε τον εαυτό του μέσα από αυτή την παραγωγή. Ήταν το πρώτο μπαλέτο στο οποίο ήταν μόνο χορογράφος και δούλευε τόσο κοντά στον συνθέτη (και να μην ξεχνάμε ότι ο Stravinsky ήταν δύσκολος άνθρωπος από την φύση του). Παρόλο που η μουσική του μπαλέτου ήταν πολύπλοκη, ο Nijinsky κατάφερε να βγάλει χορογραφία με μεγάλη δυσκολία και μάλιστα τέτοια που να παραπέμπει σε τεχνικές πολύ μεταγενέστερες. Το αποτέλεσμά του ήταν πραγματικά επαναστατικό και μάλιστα τόσο πολύ που απορρίφθηκε από όλους σχεδόν τους συγχρόνους του.

---

<sup>17</sup> Jann Pasler. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986 σ. 17

<sup>137</sup> Millisent Hodson. “Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's "Le Sacre du Printemps"”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 3, No. 2 (Summer, 1985), Published by: Edinburgh University Press URL: <http://www.jstor.org/stable/1290556> Accessed: 04/08/2009 pp. 35-45

### 3.3 Επανεξετάζοντας την έννοια του σκανδάλου

Δεν είναι δύσκολο να αναλογιστεί κάποιος για ποιους λόγους το κοινό απέρριψε το έργο την ημέρα της πρεμιέρας. Μόνο η θεματολογία μπορεί να προκαλέσει προβληματισμό. Το σκηνικό είναι προϊστορικό και τα γεγονότα διαδραματίζονται γύρω από μία πρωτόγονη φυλή η οποία θυσιάζει ένα νεαρό μέλος της για να προκαλέσει την εύνοια των θεών της άνοιξης. Με δεδομένη την ντελικάτη φύση του μπαλέτου και τα μέχρι τότε είδη πλοκής των κλασικών μπαλέτων, ένα τέτοιο θέμα ήταν κάπως ακραίο. Ακόμα και όταν τα μπαλέτα περιλάμβαναν ένα δυσάρεστο συμβάν, όπως για παράδειγμα τον θάνατο, θα τοποθετούνταν στα πλαίσια μιας τραγικής ιστορίας αγάπης ή ενός παραμυθιού<sup>138</sup>. Σε καμία περίπτωση δεν θα ήταν κάτι τόσο βάρβαρο. Δεδομένης της φύσης και έμφυτης περιέργειας του ανθρώπου για την βία ένα τέτοιο θέμα θα μπορούσε να προκαλέσει ενδιαφέρον.

Ο εκνευρισμός ξεκινά από τη στιγμή που ανοίγει η αυλαία και ξεκινά ο χορός στους *Χορούς των Εφήβων*. Το κοινό παρακολουθεί ένα μπαλέτο του οποίου το σκηνικό είναι μία απλή ζωγραφιά ενός απλού τοπίου και ομάδες χορευτών ντυμένων με παραδοσιακές ρωσικές φορεσιές, μακρὰ μαύρα μαλλιά και έντονα βαμμένα πρόσωπα (εικ. 6) να κάνουν απλές, ρυθμικές, απότομες, βάρβαρες κινήσεις.

Μία τέτοια εξέλιξη δεν θα πρέπει να προκαλέσει έκπληξη. Θα πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν το ότι πρόκειται για μία πρεμιέρα σε έναν θεατρικό χώρο, του βεληνεκού του Theatre des Champs-Élysées στο Παρίσι του 1913. Το κοινό αποτελούνταν από την ελίτ της πόλης, όπως γίνεται άλλωστε μέχρι και σήμερα σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις, ενώ όσο και αν οι καλλιτέχνες συστηματοποιούσαν την απεμπλοκή τους από καθετί ρομαντικό, το κοινό δεν είχε προχωρήσει ακόμα σε αυτό το στάδιο. Λογικό, μιας και για να οικειοποιηθεί η κοινή γνώμη το καινούριο και το διαφορετικό, πόσο μάλλον το πρωτοποριακό, πάντα υπάρχει το μεταβατικό στάδιο της απόρριψης, της αμφιβολίας ή και της αδιαφορίας. Δεν πρέπει να αγνοηθεί επίσης και το γεγονός ότι είναι δύσκολο να πείσει κανείς την κοινή γνώμη να τον πάρει στα σοβαρά όταν κάνει κάτι πρωτόγνωρο, ειδικά όταν πρόκειται για την ελιτίστικη κοινή γνώμη.

“Το πώς έχει το πράγμα με την κοινή γνώμη ως προς τη μουσική συνάγεται μάλλον μόνο στη συνάφεια του από πού προέρχεται η κοινή γνώμη εν γένει. ... Κάποτε περιοριζόταν σ' έναν ευσύννοπτο κύκλο πνευματικά χειραφετημένων αστών οι απηχήσεις του οποίου φτάνουν μέχρι τον 20ό αιώνα με την αντίληψη για το ρόλο των επονομαζόμενων ευγενών. ... Ό,τι συστήνεται

<sup>138</sup> όπως, για παράδειγμα, στην Λίμνη των Κύκνων ή στο Πουλί της Φωτιάς.

ως δημοκρατικό δυναμικό της γνώμης, εκφυλίζεται στην πίεση της καθυστερημένης συνείδησης πάνω στην προοδεύουσα φτάνοντας να απειλήσει την ελευθερία στην τέχνη.”<sup>139</sup>

Και σε αυτό το απόσπασμα, όπως και στο αντίστοιχο του πρώτου κεφαλαίου<sup>140</sup>, παρόλο που είναι μεταγενέστερο από την εποχή στην οποία αναφέρεται η διπλωματική, εκφράζει σε πολύ μεγάλο βαθμό το γιατί το κοινό της πρεμιέρας σοκαρίστηκε από την παράσταση. Σε καμία περίπτωση το θέαμα δεν ήταν όμορφο, εκλεπτυσμένο, ντελικάτο και ανάλαφρο. Αντιθέτως, ήταν ένα βίαιο, πρωτόγονο, παγανιστικό, απλοϊκό, χοντροκομμένο ‘φιάσκο’. Δεν ήταν μόνο η μουσική του Stravinsky που προκάλεσε αυτή την αναταραχή. Μπορεί να παρουσίασε μέσα από αυτήν μία εντελώς διαφορετική προσέγγιση του υλικού του και να κατάφερε να πετύχει την εξέλιξη μέσα από την στατικότητα και την επαναληψιμότητα, αλλά η αποθέωσή του από το κοινό ένα χρόνο μετά την πρεμιέρα του έργου, δείχνει ότι ο κόσμος ήταν τελικά έτοιμος για αυτή τη μουσική. Αυτό που σόκαρε ήταν ο συνδυασμός και των τριών παραμέτρων της παραγωγής: η βίαιη μουσική, τα απλά, σχεδόν πρωτόγονα σκηνικά σε συνδυασμό με τα παραδοσιακά κοστούμια και η χωρίς προηγούμενο βάρβαρη και μονοκόμματη χορογραφία.

Στο σύνολό της η παραγωγή αυτή δεν είχε τίποτα το ‘ανοιξιάτικο’. Παρουσίαζε τα βάρβαρα τελετουργικά των Ρώσων χωρικών που γιόρταζαν τον ερχομό της άνοιξης με αποκορύφωση την θυσία μίας κοπέλας. Εδώ το κοινό έρχεται σε επαφή με τον πρωτόγονο εαυτό του, την ενστικτωδώς και χωρίς κανέναν ενδοιασμό βίαιη φύση του. Με δεδομένο αυτό που ειπώθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, δηλαδή την (σχεδόν) εξάρτηση του κοινού από την γνώριμη, κατανοητή και χωρίς εκπλήξεις τέχνη, μία παράσταση σαν αυτή της *Ιεροτελεστίας* είναι λογικό να προκαλέσει τουλάχιστον συζητήσεις. Είναι λογικό να θεωρηθεί μία τέτοια παραγωγή ως σκανδαλώδης, ακόμα και αν δεν περιέχει ουσιαστικά τίποτα το σκανδαλιστικό. Προέβαλε απλά την ανθρώπινη φύση απογυμνωμένη από κάθε κοινωνική επιταγή, βασισμένη μόνο στο πρωτόγονο και απόλυτα λογικό ένστικτο της επιβίωσης.

---

<sup>139</sup> Theodor W. Adorno. *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*. Νεφέλη, Αθήνα, 1997. σ. 33-34

<sup>140</sup> ό.π. σ.12

## Επίλογος

Το έργο, παρόλο που στο σύνολό του παρουσίασε μία απολύτως λογική πτυχή της ανθρώπινης φύσης, αποτέλεσε σκάνδαλο από το θέμα μέχρι και τους συντελεστές του. Ο Stravinsky με τον απρόβλεπτο και ιδιόρρυθμο χαρακτήρα του προκαλούσε πάντα συζητήσεις γύρω απ' τον ίδιο και τις δημιουργίες του και εσκεμμένα παραπληροφορούσε τους συνομιλητές του ανάλογα με τις διαθέσεις του.

Η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* δεν έμεινε στην Ιστορία χωρίς λόγο. Η ιδιοφυΐα του Stravinsky δεν φαίνεται στο υλικό που χρησιμοποίησε, αλλά στο πώς το χρησιμοποίησε. Δεν υπήρξε κανένα ουσιαστικά καινούριο και πρωτοποριακό στοιχείο. Το εξαιρετικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η μουσική της *Ιεροτελεστίας* έχει να κάνει με το γεγονός ότι ο Stravinsky μέσα από αυτό το έργο απομακρύνθηκε από την παράδοση μέσα από την ίδια την παράδοση ιδωμένη από ένα διαφορετικό πρίσμα, αυτό του ρυθμού. Κατάφερε να εξελίξει το έργο και να επενδύσει μουσικά μία τόσο βίαιη και έντονη διαδικασία μέσα από ένα στατικό και μη αφηγηματικό έργο, που όμως καταφέρνει να έχει και ροή και αφηγηματικότητα.

Ο Stravinsky είχε δηλώσει πως δεν τον ενδιέφερε η κοινή γνώμη. Οπότε ουσιαστικά δεν πήρε κανένα ρίσκο όσον αφορά την αποδοχή του κοινού. Αυτός που ρίσκαρε σε αυτό τον τομέα ήταν ο Diaghilev, ένας επιχειρηματίας με έντονες καλλιτεχνικές ανησυχίες. Δεν δίστασε να παρουσιάσει το μπαλέτο στο κοινό του και το σκάνδαλο μάλλον ήταν το αποτέλεσμα που επιθυμούσε. Με δεδομένα τα πενιχρά τεχνολογικά και διαφημιστικά μέσα την εποχής δεν θα μπορούσε να γίνει καλύτερη διαφήμιση της εταιρείας του.

Το ταλέντο του Nijinsky και η ιδιοφυΐα του φάνηκαν πολλά χρόνια μετά χάρη στην αναβίωση της *Ιεροτελεστίας*, οπότε και έλαβε την αναγνώριση που του άξιζε. Το γεγονός αυτό από μόνο του, καθώς και το ότι η δουλειά του παραπέμπει σε μεταμοντέρνες χορευτικές τεχνικές μαρτυρά το πόσο μπροστά από την εποχή της ήταν η χορογραφία. Κατάφερε να αποδώσει με τον πιο γλαφυρό τρόπο τον έντονα βίαιο και πρωτόγονο χαρακτήρα του έργου. Οι μονοκόμματα, τετράγωνες και απλές κινήσεις των χορευτών ήταν αυτό που χρειαζόταν για να αποδοθεί σε απόλυτο βαθμό αυτή η βαρβαρότητα.

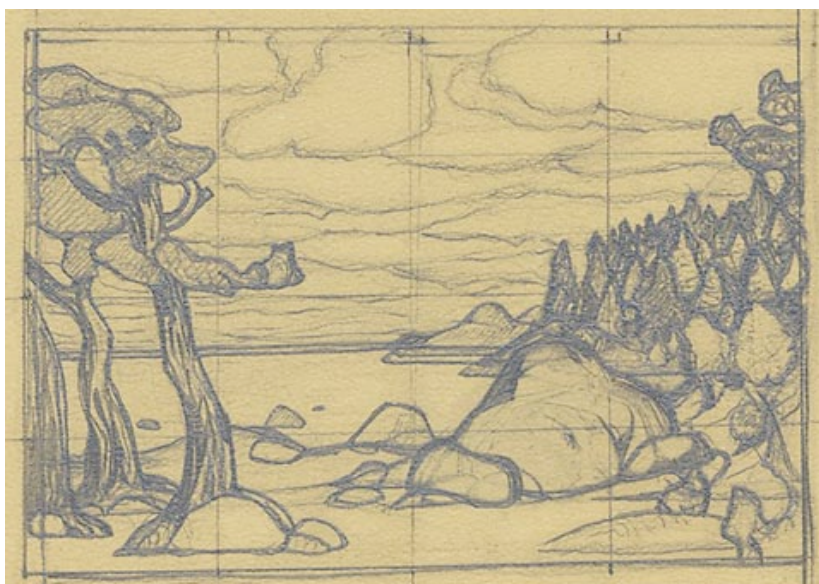
Σχεδόν 100 χρόνια μετά, αυτό το έργο εξακολουθεί να κατέχει σημαντικό ρόλο στο ρεπερτόριο των ορχηστρών και να θεωρείται αναπόσπαστο μέρος του μπαλετικού ρεπερτορίου του 20ού αιώνα.

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: Απόσπασμα παρτιτούρας**

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: Σκηνικά και κοστούμια της παράστασης.**



The Great Sacrifice. 3rd variant. 1912  
For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Tempera and pastel on cardboard. 52.5 x 75 cm.  
Saratov State Art Museum, Russia



Kiss to the Earth. 1st variant. Composition sketch. c. 1912  
For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Pencil on paper. 10 x 14.2 cm; page: 24 x 17.4 cm. Nicholas Roerich Museum, New York



Kiss to the Earth. 1st variant. Scenery sketch.  
1912  
For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
Watercolor, ceruse, pencil on paper. 10 x 29.3 cm. E.M.Velichko collection, Moscow.



Kiss to the Earth. 2nd variant. 1912  
 For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
 Tempera and pastel on cardboard. 62 x 94 cm.  
 State Russian Museum, St. Petersburg



Kiss to the Earth. 2nd variant. Scenery sketch.  
 1912 (from a reproduction)  
 For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
 Watercolor, ceruse, tempera, pencil on paper mounted on cardboard. 17 x 25.5 cm  
 State Russian Museum, St. Petersburg



Three Figures (A Youth and Maidens) (Act I).  
 1912  
 For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1913  
 Tempera, watercolor, ceruse, pencil, bronze, silver on paper mounted on cardboard. 24.8 x 21.9 cm  
 State Central Theater Museum, Moscow



People (Old Man) (Act I). 1912  
 For Diaghilev's production, Théâtre des  
 Champs-Élysées, Paris, 1913  
 Tempera, watercolor, ceruse, pencil on paper  
 mounted on cardboard. 24.3 x 15.3 cm  
 State Central Theater Museum, Moscow



Ultrafashionable lady (Act I). 1912  
 For Diaghilev's production, Théâtre des Champs-  
 Élysées, Paris, 1913  
 Tempera, bronze, ceruse on paper mounted on  
 cardboard. 26.5 x 20.2 cm  
 State Central Theater Museum, Moscow



Backstage photo of dancers in costumes. 1913  
 Diaghilev's production, Théâtre des Champs-  
 Élysées, Paris, 1913  
 Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, photo by  
 Gerschel



### **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ: Σημαντικές παραγωγές μέχρι το 1913<sup>141</sup>**

#### **1910: *ΤΟ ΠΟΥΛΙ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ*, STRAVINSKY**

Πρεμιέρα: Theatre de l' Opera, Παρίσι, 25 Ιουνίου 1910

Σενάριο/ Χορογραφία: Michel Fokine

Σκηνικά/ Κοστούμια: Alexandre Golovine/ Alexandre Golovine & Leon Bakst

#### **1911: *PETRUCHKA*, STRAVINSKY**

Πρεμιέρα: Theatre du Chatelet, Παρίσι, 13 Ιουνίου 1911

Σενάριο/ Χορογραφία: Igor Stravinsky & Alexander Benois/ Michel Fokine

Σκηνικά/ Κοστούμια: Alexander Benois

#### **1912: *L' APRES MIDI D' UN FAUNE*, DEBUSSY**

Πρεμιέρα: Παρίσι, 13 Μαΐου 1912

Σενάριο/ Χορογραφία: Vaslav Nijinsky

Σκηνικά/ Κοστούμια: Leon Bakst

#### **1913: *JEUX*, DEBUSSY**

Πρεμιέρα: Theatre des Champs-Elysees, Παρίσι, 15 Μαΐου 1913

Σενάριο/ Χορογραφία: Vaslav Nijinsky

Σκηνικά/ Κοστούμια: Leon Bakst

#### **1913: *LE SACRE DU PRINTEMPS*, STRAVINSKY**

Πρεμιέρα: Theatre des Champs-Elysees, Παρίσι, 29 Μαΐου 1913

Σενάριο/ Χορογραφία: Stravinsky & Roerich/ Vaslav Nijinsky

Σκηνικά/ Κοστούμια: Nicolas Roerich

---

<sup>141</sup>Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998 σ. 401-404

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Βιβλία

1. Adorno, Theodor. *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*. Νεφέλη, Αθήνα, 1997 μτφ. Θεοδωρής Λουπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης
2. Adorno, Theodor. Horkheimer, Max. *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*. Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα 1984 μτφ. Ζήσης Σαρίκας
3. Adorno, Theodor, *Αισθητική Θεωρία* Εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000 μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου
4. Aronson, Arnold. *American Avant-Garde: A History*. Routledge, New York, 2000
5. Bartlett, Rosamund. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
6. Boulez, Pierre. *Ο Stravinsky Παραμένει (Ανάλυση της Ιεροτελεστίας της Άνοιξης)*. Έκδοση Μακεδονικού Ωδείου, Θεσσαλονίκη 1995. μτφ. Μιχάλης Βεκιάρης
7. Butler, Christopher. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
8. Cross, Jonathan. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998
9. Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1998
10. Gloag, Kenneth. *Russian Rites: Petroushka, The Rite of Spring and Les Noches*. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
11. Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Thames & Hudson world of art, 2001
12. Hill, Peter. *Stravinsky. The Rite of Spring*. Cambridge University Press, 2004
13. Hobsbawm, E. J. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875 - 1914*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2007 μτφ. Κωστούλα Σκλαβενίτη
14. Hobsbawm, E. J. *Η Εποχή των Άκρων. Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*. Θεμέλιο, 2006 μτφ. Βασίλης Καπετανγιάννης
15. Joseph, Charles M. *Stravinsky Inside Out*, Yale University Press, New Haven and London, 2001
16. Karlinsky, Simon. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986

17. Pasler, Jann. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986
18. Pasler, Jann. *Music and Spectacle in Petrushka and The Rite of Spring. Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986
19. Stacey, Peter F. *Boulez and the Modern Concept*. Scholar Press, Great Britain, 1987
20. Stravinsky, Igor. *Μουσική Ποιητική*, Νεφέλη, Αθήνα, 1980 μτφ. Μιχάλης Γρηγορίου
21. Strobel, Heinrich. *Stravinsky: Classic Humanist*, Da Capo Press, New York, 1973
22. Taruskin, Richard. *Stravinsky And The Russian Traditions . A Biography Of The Works Through Mavra, Volume I*. Oxford University Press, Oxford, 1996
23. Taruskin, Richard. *Stravinsky And The Russian Traditions . A Biography Of The Works Through Mavra, Volume II*. Oxford University Press, Oxford, 1996
24. Taruskin, Richard. *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* edited by Jann Pasler. California University Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986
25. Taruskin, Richard. *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
26. van den Toorn, Pieter C. *Stravinsky and The Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language*. Oxford University Press, Oxford, 1987
27. Vlad, Roman. *Stravinsky* Oxford University Press, London, New York, Melbourne, 1978
28. White, Eric Walter. *Stravinsky. The Composer and his Works*. London and Boston, Faber and Faber second edition 1979

## **Άρθρα**

1. Botstein, Leon. 'Modernism', Grove Music Online. [Oxford University Press](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625) 2007. URL:<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40625>
2. Craft, Robert. "The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece". *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (Autumn - Winter, 1966). Published by: Perspectives of New Music. pp. 23 URL: <http://www.jstor.org/stable/832386>
3. Garafola, Lynn. "The Making of Ballet Modernism". *Dance Research Journal*, Vol.20, No.2, Russian Issue, Published by University of Illinois Press on Behalf of Congress on Research in Dance Stable. pp. 23-32 URL: <http://www.jstor.org/stable/1478384>

4. Garafola, Lynn. "Dance, Film, and the Ballets Russes". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 16, No. 1 (Summer, 1998), Published by: Edinburgh University Press pp. 3-25 URL: <http://www.jstor.org/stable/1290924>
5. Hadley, Olga. "Savva Mamontov, Serge Diaghilev, and a Rocky Path to Modernism". *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 4 (Autumn, 2005) Published by: University of California Press. pp. 559-603 URL: <http://www.jstor.org/stable/4138384>
6. Hodson, Millisent. "Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's "Le Sacre du Printemps"". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 3, No. 2 (Summer, 1985), Published by: Edinburgh University Press URL: <http://www.jstor.org/stable/1290556>
7. Jim Samson. "Avant garde." *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573>
8. Karlinsky, Simon. "Stravinsky and Russian Pre-Literate Theater". *19th-Century Music*, Vol. 6, No. 3 (Spring, 1983). Published by: University of California Press pp. 233-234 <http://www.jstor.org/stable/746588>
9. Kramer, Hilton. "The Age of the Avant-Garde". *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 7, No. 2, Special Issue: Tradition and the New Sensibility (Apr., 1973), Published by: University of Illinois Press pp. 35-51 URL: <http://www.jstor.org/stable/3331943>
10. Morton, Lawrence. "Footnotes to Stravinsky Studies: 'Le Sacre Du Printemps' ". *Tempo, New Series*, No. 128 (Mar., 1979). Published by: Cambridge University Press. pp. 9-11 URL: <http://www.jstor.org/stable/946060>
11. Nelson, Karen. "Bringing Fokine to Light". *Dance Research Journal*, Vol 16, No. 2 (Autumn, 1984), Published by: University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance pp. 3-12 URL: <http://www.jstor.org/stable/1478716>
12. Robinson, Lillian S. Vogel, Lise. "Modernism and History". *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations (Autumn, 1971) Published by: The Johns Hopkins University Press, pp. 177-199 URL: <http://www.jstor.org/stable/468387>
13. Szacolcsi, Miklos. "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions". *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations (Autumn, 1971). Published by: The Johns Hopkins University Press Stable pp. 49-70 URL: <http://www.jstor.org/stable/468380>
14. Taruskin, Richard. "Russian Folk Melodies in The Rite of Spring". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1980), Published by: University of California

Press on behalf of the American Musicological Society URL: <http://www.jstor.org/stable/831304>

15. van den Toorn Pieter C. and Tymoczko Dmitri. "Colloquy[Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky]" Music Theory Spectrum, Vol. 25, No. 1 (Spring, 2003), Published by: University of California Press on behalf of the Society for Music Theory URL: <http://www.jstor.org/stable/3595428>
16. W. H. Haddon Squire. "The Mantle of Diaghileff". Tempo, New Series, No. 5 (Autumn, 1947), Published by: Cambridge University Press pp. 29-31 URL: <http://www.jstor.org/stable/943174>
17. Vaughan, David. "Diaghilev/Cunningham". Art Journal, Vol.34, No.2, Published by College Art Association Stable pp.135-140 URL: <http://www.jstor.org/stable/775888>