

ΙΓΚΟΡ ΦΕΟΝΤΟΡΟΒΙΤΣ ΣΤΡΑΒΙΝΣΚΥ

1822 - 1971

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ Κ. ΜΕΝ. ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΥ

Κύριε Πρόεδρε,

Ἔχω τὴν τιμὴν ν' ἀναγγείλω ἀπὸ τοῦ βήματος τῆς Ἀκαδημίας τὸν θάνατο τοῦ Ἰγκὸρ Φεοντόροβιτς Στραβίνσκυ, ἐπισυμβάντα στὴν Νέαν Ὑόρκη, στὰς 6 Ἀπριλίου 1971.

Ἡ ἀπώλειά του στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης τῶν ἡχῶν εἶναι μεγάλη, ὅχι μόνο γιὰ λόγους ἱστορικούς, μὲ τὴν τολμηρὴ ἀνανέωση τῆς μουσικῆς, ποὺ ἐπεχείρησε καὶ ἐπέβαλε, λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶτο Παγκόσμιον πόλεμο, στὸ Παρίσι, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν μέχρι τῆς ἡμέρας τοῦ θανάτου του συνέχιση τῆς γόνιμης καὶ δημιουργικῆς παρουσίας του στὶς ἐπάλξεις τῆς τέχνης, παρὰ τὰ 90 σχεδὸν χρόνια του.

Ἡ περίπτωσις Στραβίνσκυ ἀποτελεῖ φαινόμενο, ποὺ δύσκολα μπορεῖ νὰ ἐπαναληφθῇ. Δὲν εἶναι ὁ συνεχιστὴς μιᾶς ἀνανέωσης τῆς μουσικῆς, ποὺ μερικὰ χρόνια πρὶν εἶχεν ἀρχίσει μὲ τὸν Debussy ἀντίθετα μὲ τοὺς μέχρι τότε ἐπικρατοῦντες νόμους τῆς, μὲ πρῶτην ἀνταπόδοσις τὴν ἀπόρριψή του στὶς ἐξετάσεις τοῦ Conservatoire τῶν Παρισίων. Εἶναι ὁ ἐκ θεμελίων ἀνατροπὴς ὅχι μόνο τῆς ἀρμονίας καί, γενικώτερα, τῆς μέχρι τότε αἰσθητικῆς τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς βαθύτερης οὐσίας τῆς. Στὸν Στραβίνσκυ ἡ ἀνανέωση δὲν προέρχεται οὔτε ἀπὸ ἐξελικτικόν, οὔτε ἀπὸ ἐπαναστατικόν πνεῦμα, ἀλλὰ ἀπὸ πνεῦμα μετὰ-μορφωτικόν, χαρακτηριστικὸ τῆς ἴδιας του δημιουργικῆς ψυχολογίας.

Ἐκθέτοντας τὴν αἰσθητικὴν του, γράφει: «Θεωρῶ τὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴ φύσιν τῆς ἀνίκανης νὰ ἐκφράσῃ αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει: ἓνα αἶσθημα, μιὰ ἐκδήλωση, μιὰ ψυχολογικὴ κατάσταση, ἓνα φυσικὸ φαινόμενο κτλ. Ἡ ἐκφραση δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἢ μόνιμη ἰδιοκτησία τῆς μουσικῆς». Καὶ ἄλλοῦ λέει: «Ἡ μουσικὴ ὁρίζει μιὰ

* Ἐγένετο κατὰ τὴν συνεδρίαν τῆς 6ης Μαΐου 1971.

τάξη στὰ πράγματα καί, πρὸ πάντων, μιὰ τάξη μεταξὺ τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ χρόνου. Ἡ τάξη αὐτή, ἀπαιτεῖ ἀναγκαστικὰ μιὰν κατασκευή. Ὅταν ἡ κατασκευὴ αὐτὴ γίνη, ἡ τάξη ἔχει ἐπιτευχθῇ καὶ ὅλα ἔχουν τελειώσει».

Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση μέχρι καὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ ρομαντισμοῦ, ὁ ἀκροατὴς διέκρινε μέσα ἀπὸ τὴ μουσικὴ τὸ αἶσθημα, τὶς ψυχικὲς καταστάσεις ἢ τὴ σκέψη τοῦ συνθέτη. Ἀποτελοῦσε, δηλαδή, ἓνα προσωπικὸ διάγγελμα, μὲ τὶς αἰσθηματικές, ψυχικὲς ἢ στοχαστικὲς θέσεις πὺν ἔπαιρνε, ἐντελῶς ζωντανὲς καὶ ὑποκειμενικὲς ἐκφράσεις τοῦ δημιουργοῦ της. Στὸν Στραβίνσκυ δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο. Γι' αὐτόν, ἡ μουσικὴ εἶναι ἓνα παιγνίδι ἀρχιτεκτονικῶν μορφῶν, πὺν ἡ διευθέτηση καὶ ἡ σωστὴ συναρμογὴ τους ἱκανοποιοῦν τὴν αἶσθησι τῆς τάξεως καὶ τῆς ὁμορφιάς. Τὴ μουσικὴ του τὴν κατασκευάζει σὰν νᾶταν ἀντικείμενο, σὰν νὰ εἶναι ὁ «τεχνίτης τῆς καλῆς τέχνης» καὶ ὅχι ὁ καλλιτέχνης, μὲ τὴν μέχρι τώρα ἔννοια. Τὴν παίρνει στὰ χέρια του, σὰν τὸν πηλό, καὶ τὴν πλάθει, δίνοντάς της μορφήν τρισδιάστατην, ἱκανὴ ὅχι μόνο ν' ἀκούγεται, ἀλλὰ τόσο ἀνάγλυφον ὥστε καὶ νὰ βλέπεται μαζί.

Γεννήθηκε στὸ Oranienbaum τῆς Ρωσίας, στὰ 1882. Μέχρι καὶ τὴν πρώτην δεκαετίαν τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος, τὸ μέχρι τότε ἔργο του δὲν προοιῶνιζε μιὰ τέτοιον εἶδον ἐξέλιξιν. Ἐφθανε ὅμως μιὰ παραγγελία τοῦ Σέργιου Ντιαγκίλεφ, ἐξαιρετικὰ καλλιεργημένου ὑποστηρικτῇ τῶν ἀνταλλαγῶν μεταξὺ τῶν Ρώσων καλλιτεχνῶν καὶ τῶν ποιητῶν τῆς Δύσεως, γιὰ νὰ κρῖναι καὶ νὰ καθιερώσῃ τὴν μετέπειτα κοσμοπολιτικὴν καριέρα τοῦ Στραβίνσκυ: Τοῦ ζητᾶ νὰ γράψῃ μιὰ μουσικὴν γιὰ τὰ ρωσικὰ μπαλλέτα, πὺν βρίσκονταν τότε στὸ Παρίσι. Φθάνει ἐκεῖ καὶ καταπιάνεται μὲ τὴν σύνθεσιν τοῦ «Πουλιῦ τῆς Φωτιάς». Βρισκόμαστε στὴν ἐποχὴ τῆς ἀναθεωρήσεως τῆς τέχνης καὶ τῆς ἐπανεκτιμῆσεως τῶν ἀξιών, μὲ τὸν Σαῖμπεργκ στὴ μουσικὴν, τὸν Μοῦρ στὴν γλυπτικὴν καὶ τὸν Πικάσσο στὴν ζωγραφικὴν. Ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὴν γαλλικὴν ἐμπροσθοφυλακὴν καὶ φέροντας μέσα του τὸ σπέρμα τῆς ἀνατροπῆς τῶν καθιερωμένων, ὥστερα ἀπὸ τὴν πρωτοτυπία, τὶς φανταστικὰς περιπέτειας καὶ τὴν ρυθμικὴν φρενίτιδα τοῦ «Πουλιῦ τῆς Φωτιάς», πὺν κατέπληξαν τὸ παρισινὸ κοινόν, προχωρεῖ στὴν σύνθεσιν τοῦ «Πετρούσκα», δευτέρου μπαλλέτου, πὺν ἀποτελεῖ μιὰ ζωηρὴν καὶ μαζί σκληρὴν ἀντίδρασιν στὴν ἀρμονικὴν λεπτότητα καὶ διαφάνειαν τῶν Γάλλων. Ἐκεῖ ὅμως πὺν ἡ ἐκρηξὴς ὑπῆρξε πραγματικὰ ἀτομικὴ, ἦταν ἡ πρώτη ἀκρόασις τοῦ τρίτου μπαλλέτου του: Τῆς «Ἱεροτελεστίας τῆς ἀνοίξεως». Ἐφωδιασμένος μὲ νέες αἰσθητικὰς θεωρίαις, ἐνισχυμένος ἀπὸ τὶς ἐπαφὰς του μὲ τοὺς πρωτοποριακοὺς κύκλους κάθε χώρας, πὺν ἐπεσκέπτετο μαζί μὲ τὰ ρωσικὰ μπαλλέτα, σὰν ἐπίσημος συνθέτης τους, καὶ τοποθετημένος στὴν ἀντίδρασιν κατὰ τοῦ θριαμβεύοντος ἱμπερессиονισμοῦ, μὲ τὶς

ραφιναρισμένες άρμονίες, τὰ ήχοχρώματα, τοὺς ὀρχηστρικοὺς ἰριδισμοὺς καὶ τὴ λεπτινὴν ήδυνάθεια, ἔστειλε σὰν μουσικὸ κατακλυσμὸ τὴν «Ίεροτελεστία τῆς ἀνοίξεως», τὴν διονυσιακώτερη παρτιτούρα του, νὰ ἐξαφανίσῃ ἀπὸ τοῦ προσώπου τῆς τέχνης αὐτὴ τὴν ἐκθήλυνσή της. «Στὴν τελευταία συγχορδία, γράφει ὁ *Émile Vuillermoz*, τίποτε δὲν στεκόταν ὀρθιο ἀπὸ ἁρμονία, ἀντίστιξη, κλασσικὴ γραμματικὴ καὶ σύνταξη. Δὲν ἀναγνώριζε κανεὶς οὔτε τὰ παραδοσιακὰ ὄργανα τῆς ὀρχήστρας, ποὺ ὁ ἐπιτιθέμενος πολιορκητῆς χρησιμοποιοῦσε σὰν ἀμβλέα ὄργανα. Ὅπως πᾶν πανικὸς φόβος κατέλαβε ὅλους».

Δὲν θὰ ἦταν, ἴσως, τῆς παρουσίας στιγμῆς νὰ ἐπεκταθῶ μέχρι καὶ τῶν τελευταίων του ἔργων. Αὐτὰ τὰ τρία ἄρκοῦν γιὰ νὰ δείξουν τὴν ἱερὴ μανία, μὲ τὴν ὁποίαν ὁ Στραβίνσκυ γκρέμισε τὶς πύλες, γιὰ νὰ περάσῃ ἡ νέα τέχνη στὸ προσκήνιο.

Ἀκολούθησε μακρὸς κατάλογος ἔργων, ὅπως τὸ «Τραγούδι τοῦ ἀηδοῦ», («ἡ Ἀλεπού», «οἱ Γάμοι», «ἡ Ἱστορία τοῦ Στρατιώτη», «Πουλτσινέλλα», «Μαύρα», «Συμφωνία τῶν Ψαλμῶν», «Χαρτοπαίγνιο», «Θρῆνοι τοῦ Ἰερεμίου», τρία ἔργα μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μυθολογία: «Βασιλεὺς Οἰδίπους», «Ἀπόλλων Μουσαγέτης» καὶ «Περσεφόνη» καθὼς καὶ πολλὰ ἄλλα, μέχρι τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου του.

Κάθε ἔργο του ἦταν καὶ μιὰ καινούρια μάχη μὲ ὅπλα πρωτότυπα καὶ ἀπροσδόκητα, καὶ ἓνα καινούριο ξάφνιασμα συμμάχων καὶ ἐχθρῶν του. Γιατὶ κάθε ἔργο του ἀποτελεῖ καὶ μιὰ νέα μορφή. «Στὴ δουλειά μου, συγκροτοῦμαι συχνὰ μὲ κάτι ἀπροσδόκητο. Αὐτὸ τὸ ἀπροσδόκητο μὲ ἀγγίζει. Τὸ σημειώνω καὶ μὲ τὴν πρώτη εὐκαιρία τὸ ἐκμεταλλεύομαι» ἐξομολογεῖται ὁ ἴδιος.

Ἄν καὶ πολλοὶ νεώτεροι συνθέτες προσπάθησαν νὰ τὸν μιμηθοῦν, ὁ Στραβίνσκυ παραμένει ἀμίμητος. Μὰ πῶς νὰ τὸν μιμηθοῦν οἱ ἄλλοι, ὅταν ὁ ἴδιος ἀρνεῖται νὰ μιμηθῇ τὸν ἑαυτό του; Ὅταν τὸ κάθε του ἔργο παρουσιάζῃ καὶ ἄλλη μορφή, ὅταν ἀκόμη καὶ ἡ σύνθεσις τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας του παρουσιάζῃ σημαντικὰς διαφορὰς ἀπὸ τὴ μιὰ παρτιτούρα στὴν ἄλλη; Κάθε του ἔργο, σχεδόν, μαρτυρεῖ καὶ κάποιο πρόβλημα. Θέτει ἐρωτηματικὰ ἢ στὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο τῆς μουσικῆς, ἢ στὰ τεχνικὰ μέσα ποὺ θὰ τὸ ὑπηρετήσουν. Καὶ οἱ λύσεις ποὺ ἀκολουθοῦν, χαρακτηρίζονται ἀπὸ γενναιότητα καὶ τόλμη. Ὅπως μὴ θεωρηθῇ λογοπαίγνιο ἂν λεχθῇ ὅτι τὸ μόνο κοινὸ σημεῖο, ποὺ ἐνώνει τὰ ἔργα του, εἶναι ἡ ἔλλειψη κοινοῦ σημείου.

Αὐτὴ τὴν πρωτεῖκή καὶ κοσμογονικὴ παρουσία στὸν τομέα τῆς μουσικῆς προσπάθησαν ν' ἀκολουθήσουν πολλοὶ νεώτεροι συνθέτες, ἀπομιμούμενοι ὅσα μπορούσαν νὰ πάρουν ἀπὸ τὴν νέα μουσικὴ διάλεκτο τοῦ Στραβίνσκυ, χωρὶς

να μπορέσουν να κάμουν να ήχησή αὐτὴ ἡ λύρα ἀπὸ σφυρήλατο σίδερο, πολὺ βαρεὶά γιὰ τὰ ἀδύνατα χέρια τους», καθὼς λέγει ὁ Vuillermoz.

Ἡ μεγάλη του ἡλικία καὶ ἡ μακρότατη σταδιοδρομία του σὰν ἡγετική μορφή τῆς νεωτέρας τέχνης, τοῦ ἐπέτρεψαν νὰ παρακολουθήσῃ ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ του σκοπιὰ κάθε ἀνανεωτικὴ κίνησις καὶ προσπάθεια, πού θὰ συνέβαλε θετικὰ στὴν πρόοδο τῆς μουσικῆς. Καὶ δὲν ἐδίστασε νὰ πειραματισθῇ πάνω σὲ κάθε καινούργια θεωρία ἢ σχολή, πού τὴν ἔκρινε ἀξιοπρόσεκτη. Ἰσως, ὅμως, κάποιες πικρὲς διαπιστώσεις τὸν ἀνάγκασαν κάποτε νὰ δώσῃ ἓνα σπουδαῖο μάθημα στοὺς νεώτερους, πού κλείνεται μέσα στὶς ἐξῆς δυὸ ἀξιωματικὲς καὶ τολμηρὲς φράσεις:

«Δὲν ἀρκεῖ μόνο νὰ βιάσῃς τὴν Εὐτέρπη, πρέπει νὰ μπορέσῃς νὰ τῆς κάμῃς παιδί».

Ἀναμφισβήτητα, ὁ ἴδιος ὑπῆρξε ὁ κατ' ἐξοχὴν ἔντορος «βιαστής» τῆς Εὐτέρης, ἀλλὰ καὶ ὁ πατέρας ὑγιῶν καὶ ρωμαλέων παιδιῶν, πού ἂν δὲν τὰ ἐνώνῃ φυσιογνωμικὰ τὸ *air de famille*, δὲν παύουν νὰ ἔχουν τὴν προσωπικότητά τους καί, πολλὰ ἀπ' αὐτά, τὴν πρωτοκαθεδρία στὸν κατάλογο τῶν ἔργων τῆς συγχρόνου μουσικῆς.

Πολλοί, ὅμως, νεώτεροί του, γιὰ τοὺς ὁποίους ἐξαπέλυσε αὐτὸ τὸν ἀφορισμό, πού ἰσχύει καὶ γιὰ κάθε μεταγενέστερο, πού θ' ἀνήκῃ στὴν ἴδια περίπτωσις, στὴν πραγματικότητα ἀρκέσθηκαν μόνον στὸ «βιασμό τῆς Εὐτέρης», ἐπωφελοῦμενοι τῆς δίνης τοῦ ἀνανεωτικοῦ παροξυσμοῦ τῶν τελευταίων δεκαετιῶν, παρὰ τὴν κατηγορηματικὴ τους διαβεβαίωσις ὅτι ἡ βίαιη αὐτὴ ἔνωση ἀπέδωσε καὶ βιώσιμους καρπούς. Ὅσο γιὰ τὰ ἀποτελέσματα, δὲν θὰ ἦταν λίγες οἱ φορές, πού ὁ Στραβίνσκυ θὰ εἶχε διαπιστώσει, καθὼς ὅλοι διαπιστώνουμε, τὴν ἐκ μέρους των λήψη μεγάλης, προφανῶς, δόσεως «μουσικῆς θαλιδομίδης», ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὶς συχνὲς ἀποβολὲς θνησιγενῶν τεράτων, χωρὶς ἄκρα ἀλλὰ καὶ χωρὶς μέσες. Πάντως, ἡ κυοφορία τοῦ δημιουργοῦ ἦταν ἀνώδυνη καὶ ἡρεμη, ἡ παρουσία ὅμως τοῦ «παιδιοῦ» του καταντᾷ νὰ γίνεται γιὰ τὸ κοινὸ ἐξαιρετικὰ ἐπώδυνη καὶ ἐξοργιστικὴ.

Θὰ ἦταν εὐχῆς ἔργο, οἱ δρόμοι πού ἄνοιξε ὁ Στραβίνσκυ νὰ ἦταν προσιτοὶ στοὺς νεώτερους, πού ζήτησαν νὰ τοὺς ἀκολουθήσουν. Θὰ εἶχαμε τότε μιὰ θετικὴ προσφορὰ στὴ μουσικὴ τέχνη, βιώσιμη, ἱκανὴ ν' ἀνταποκριθῇ στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐξελισσομένης αἰσθητικῆς. Γιατί, γιὰ τὸν Στραβίνσκυ δὲν ὑπῆρξε παρόν, ἀλλὰ παρελθὸν καὶ μέλλον. Τὸ παρόν ἦταν γι' αὐτὸν μιὰ φευγαλέα στιγμή, πού πατοῦσε ἀπάνω της γιὰ νὰ διακρίνῃ καλύτερα τὸ ἀτέλειωτο καὶ συνεχὲς μέλλον. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος, πού κάθε ἐπόμενο ἔργο του διαφέρει ἀπὸ τὸ προηγούμενο.

Δὲν ἔχει σημασία ἂν, παράλληλα μὲ τὶς φρενίτιδες τοῦ ἐνθουσιασμοῦ, ξεσήκωσε θύελλες διαμαρτυριῶν. Ἡ ἀντίθεσή του πρὸς τὸ «μουσικὸ κατεστημένον» (γὰρ νὰ μεταχειρισθοῦμε τὴν τόσο μοντέρνα αὐτὴ λέξη), ἀποτελοῦσε θέση, καί, μάλιστα, θέση σαφῆ. Δὲν ὑπῆρξε μηδενιστικὴ ἄρνηση, ἀλλὰ γόνιμη ἀντίθεση. Αὐτὸ ἔχει σημασία. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, δικαίωμα καὶ τῶν μὲν, νὰ τὸν θεωροῦν μεγαλοφυΐα, καὶ τῶν δέ, νὰ τοῦ ἀρνοῦνται τὸν χαρακτηρισμό. Δὲν θὰ ἦταν ἡ πρώτη φορὰ ποὺ θὰ συνέβαινε αὐτό. Πιστεύω, ὅμως, πὼς κανεὶς δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα ν' ἀρνηθῇ τὴν κολοσσιαία προσφορὰ τοῦ Ἰγκὼρ Φεοντόροβιτς Στραβίνσκυ στὴν ἀνανέωση τῆς μουσικῆς, οὔτε νὰ τοῦ στέρησῃ τὸν τίτλο τοῦ Συνθέτη τοῦ αἰῶνος μας.
