

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



**Ο ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΚΑΙ Η ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΗ**  
**ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΣΤΟ ΜΠΑΛΕΤΟ**

**Προσαρμογή κομματιών του Έλληνα συνθέτη για τη**  
**συνοδεία του ασκησιολογίου εκμάθησης**  
**επαγγελματικού χορού**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας**  
**Ριζοπούλου Δέσποινας**  
**ΑΕΜ 1992**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ**  
**Μπιλιλής Αθανάσιος (Ε.ΔΙ.Π.)**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2023**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI  
SCHOOL OF FINE ARTS  
DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES**



**GREEK COMPOSER MANOS HADJIDAKIS AND  
THE PIANO ACCOMPANIMENT IN BALLET**

**An adaptation of his compositions for the  
accompaniment of the advanced ballet class**

**DIPLOMA THESIS  
HISTORICAL MUSICOLOGY**

**of the student  
Rizopoulou Despoina  
AEM 1992**

**SUPERVISOR**

**Bililis Athanasios**

**THESSALONIKI JUNE 2023**

## **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου. Δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, ούτε προέρχεται από σύνθεση ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία της εργασίας.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b> .....	iii
<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ</b> .....	iii
<b>ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ</b> .....	iv
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	v
<b>1. ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ ΣΤΙΣ ΤΑΞΕΙΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΜΠΑΛΕΤΟΥ</b> .....	1
<b>2. ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ</b> .....	6
2.1 Μουσικές ανθολογίες βασισμένες στις μεθόδους διδασκαλίας (“syllabus music”).....	7
2.2 Μουσικές συλλογές για τις τάξεις μπαλέτου.....	7
2.3 Μουσική από το ρεπερτόριο μπαλέτου.....	9
2.4 Ρεπερτόριο πιάνου.....	10
2.5 Άλλα είδη μουσικής.....	10
<b>3. Ο ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ</b> .....	12
3.1 Βιογραφικά στοιχεία.....	12
3.2 Ο Μάνος Χατζιδάκις και το «Ελληνικό Χορόδραμα»: Η σχέση του συνθέτη με το χορό.....	17
3.3 Σύντομη αναφορά στα έργα του Χατζιδάκι που επιλέχθηκαν για τη μουσική συνοδεία του βασικού ασκησιολογίου του κλασικού μπαλέτου.....	23
3.3.1 <i>Έξι λαϊκές ζωγραφιές</i> (1949-1950).....	25
3.3.2 <i>Για μια μικρή λευκή αχιβάδα</i> , ερ.1 (1947-1948).....	27
3.3.3 <i>Ιονική Σουίτα</i> , ερ. 7 (1952-1953).....	29
3.3.4 «Αθανασία» (από τον κύκλο τραγουδιών <i>Αθανασία</i> ) – <i>Μες σ’ αυτή τη βάρκα</i> (από την ταινία «Μανταλένα»).....	30
<b>4. ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ</b> .....	32
4.1 Μέτρο.....	32
4.2 Ρυθμός/ Μέτρο/ Παλμός.....	33
4.3 Τέμπο.....	37
4.4 Δομή των φράσεων.....	38
4.5 Προσθήκη εισαγωγής.....	40

<b>5. ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΖΟΝΤΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΑΡΜΟΖΟΝΤΑΣ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟ ΑΣΚΗΣΙΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΜΠΑΛΕΤΟΥ.....</b>	<b>44</b>
5.1 Δομή του μαθήματος.....	44
5.2 Ασκήσεις στη μπάρα.....	46
5.2.1 <i>Plié</i> .....	49
5.2.2 <i>Battement tendus</i> .....	54
5.2.3 <i>Battement dégagés</i> .....	61
5.2.4 <i>Ronds de jambe à terre</i> .....	64
5.2.5 <i>Battement fondus</i> .....	66
5.2.6 <i>Ronds de jambe en l' air</i> .....	69
5.2.7 <i>Battement frappés</i> .....	72
5.2.8 <i>Adage</i> .....	76
5.2.9 <i>Petits battement sur le cou-de-pied and battus</i> .....	79
5.2.10 <i>Grand battement</i> .....	81
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....</b>	<b>85</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>88</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ .....</b>	<b>96</b>

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη δυνατότητα χρήσης έργων του Έλληνα συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι, για τη συνοδεία ενός μέρους των ασκήσεων εκμάθησης κλασικού μπαλέτου. Μέσα από τη μελέτη τόσο των γενικότερων αρχών που διέπουν τη μουσική συνοδεία στα μαθήματα μπαλέτου, όσο και των ιδιαίτερων μουσικών προδιαγραφών του κάθε βήματος, γίνεται προσπάθεια εξαγωγής συμπερασμάτων αναφορικά με την καταλληλότητα ή όχι πλαισίωσης ενός μαθήματος με το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Τα στοιχεία που εξετάζονται σε κάθε άσκηση αφορούν το ρυθμό, τη μελωδία, τη συνοδεία και την ταχύτητα. Πέρα από τη διαδικασία εντοπισμού των σημείων όπου συγκλίνουν οι μουσικές απαιτήσεις των βημάτων με τις μουσικές επιλογές από την εργογραφία του Χατζιδάκι, γίνονται και οι κατάλληλες προσαρμογές ώστε να συμβαδίζει η μουσική με την κίνηση. Με αυτόν τον τρόπο επισημαίνονται οι πιθανές παρεμβάσεις στις οποίες μπορεί να χρειαστεί να προβεί ένας συνοδός πιανίστας κατά τη χρήση των συγκεκριμένων έργων. Για τις ανάγκες της έρευνας συμπεριλήφθηκαν έργα από όλους τους τομείς ενασχόλησης του συνθέτη, με εξαίρεση τη μουσική για το θέατρο. Τέλος, με αφορμή τη μελέτη έργων του Χατζιδάκι, γίνεται μια σύντομα αναφορά στο πρόσωπό του, δίνοντας ιδιαίτερα έμφαση στη σύνδεσή του με το χορό, διαμέσου της συνεισφοράς του στο *Ελληνικό Χορόδραμα*.

## ABSTRACT

This dissertation examines the possibility of using pieces by the Greek composer Manos Hadjidakis for accompanying a part of the ballet lesson exercises. Through the study of the general rules that dictate the musical accompaniment of ballet lessons as well as the special musical specifications of each ballet step, we try to reach conclusions regarding the appropriateness or not of conducting a lesson with this specific repertoire. The parts that are examined in each exercise concern the rhythm, the melody, the accompaniment and the tempo. Apart from the process of identifying the parts where the musical requirements of the steps and the musical choices from the ergography by Hadjidakis coincided, adaptations were also made so as for the music to agree with the move. In this way, we point out to some potential changes that an accompanying pianist may have to do when using the specific pieces. For our research, we included pieces from all the areas of work of the composer, except from music written for the theatre. Finally, inspired by the study of the pieces by Hadjidakis, we briefly mention some parts of his life, focusing specifically on his connection with dance through his contribution to the *Greek Chorodrama*.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Κινητήριος δύναμη για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτέλεσε η φιλοδοξία μου για τη σύνδεση δύο πολύ σημαντικών παραμέτρων στη ζωή μου, της μουσικής και του κλασικού μπαλέτου. Το όραμα μου δεν θα μπορούσε να βρει καταλληλότερο σημείο εφαρμογής από τον τομέα της μουσικής συνοδείας στα μαθήματα κλασικού μπαλέτου, διαμέσου της συγκρότησης μιας ανθολογίας για χρήση στην καθημερινή εξάσκηση των χορευτών/τριών. Η προτροπή του καθηγητή μου κ. Αθανάσιου Μπιλιλή, για προσπάθεια επιλογής έργων νεοελλήνων συνθετών για αυτό το σκοπό, μου κίνησε κατευθείαν το ενδιαφέρον αλλά ταυτοχρόνως και την περιέργεια να ερευνήσω τη δυνατότητα χρήσης νεοελληνικής μουσικής για τη συνοδεία μπαλέτου. Η επιλογή του Έλληνα συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι έγκειται σε προσωπικούς λόγους. Η καταγωγή του συνθέτη από την πόλη που μεγάλωσα είχε ως αποτέλεσμα οι ήχοι των έργων του να μου είναι αρκετά γνώριμοι και αγαπητοί.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας, θα ήταν αδύνατη χωρίς τη συμβολή ορισμένων προσώπων, που με την στήριξή τους με βοήθησαν να ολοκληρώσω αυτή μου την προσπάθεια.

Αρχικά, οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον καθηγητή και επιβλέποντα της εργασίας μου, κ. Αθανάσιο Μπιλιλή, για την αμέριστη βοήθεια και καθοδήγηση που μου προσέφερε, για τις πολύτιμες συμβουλές και την άψογη συνεργασία.

Επιπλέον, από αυτή τη θέση, θα ήθελα να απευθύνω τις ευχαριστίες μου σε όλες τις δασκάλες του χορού μου, όλα αυτά τα χρόνια ενασχόλησής μου με το κλασικό μπαλέτο, για τις πολύτιμες γνώσεις που μου μεταλαμπάδευσαν. Ιδιαίτερος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Κερβανίδου Κατερίνα που ήταν πρόθυμη να με βοηθήσει από την πρώτη στιγμή, ώστε να φέρω εις πέρας το παρών εγχείρημα.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη σχολή χορού Κερβανίδου για την παραχώρηση της αίθουσας και τη χορεύτρια Στάμογλου Ευαγγελία για τη συμμετοχή της στη βιντεοσκόπηση ενός μέρους των ασκήσεων της παρούσας εργασίας.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου, για όλη την ενθάρρυνση που μου προσέφεραν κάθε στιγμή.

Το μεγαλύτερο όμως, ευχαριστώ το οφείλω στην οικογένεια μου, για την ανιδιοτελή αγάπη και αμέριστη στήριξή τους καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.



## ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

Βλ. = Βλέπε

Δ.Δ. = Διδακτορική Διατριβή

ό.π. = όπως παραπάνω

εικ. = εικόνα

παρ. = παράδειγμα

κεφ. = κεφάλαιο

υποκ. = υποκεφάλαιο

σελ. = σελίδα

π.χ. = παραδείγματος χάρη

υποσ. = υποσημείωση

ερ./εργ. = έργο

χ.σ. = χωρίς σελίδα

τ. = τόμος

ed./eds. = editor ή edition/editors

vol. = τόμος

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μουσική συνοδεία στα μαθήματα κλασικού μπαλέτου αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής εξάσκησης των χορευτών/τριων, από τις απαρχές συστηματοποίησης της τέχνης του μπαλέτου (17<sup>ος</sup> αι.) έως και τις μέρες μας.<sup>1</sup> Αποτελεί το θεμελιώδη παράγοντα βάσει του οποίου δομείται η κίνηση, δημιουργούνται χορευτικές φράσεις με περιεχόμενο και τελικά η κίνηση μεταμορφώνεται σε μέσο έκφρασης και επικοινωνίας.

Κατά τη διάρκεια όλων αυτών των αιώνων, η κυριότερη εξέλιξη που σημειώθηκε στη μουσική συνοδεία αφορά το όργανο συνοδείας. Μέχρι και το 19<sup>ο</sup> αι. περίπου, για τη συνοδεία χρησιμοποιούνταν ένα έγχορδο όργανο, το οποίο ονομαζόταν “*rochette*”,<sup>2</sup> ενώ από εκεί και έπειτα καθιερώθηκε η χρήση του πιάνου ως συνοδευτικό όργανο.

Η ιδιότητα του συνοδού μουσικού δεν συναντάται σε όλες τις χρονικές περιόδους ύπαρξης των καθημερινών μαθημάτων. Αρχικά, ο δάσκαλος χορού συγκέντρωνε στο πρόσωπο του και την ιδιότητα του μουσικού, συνοδεύοντας ο ίδιος στα μαθήματά του.<sup>3</sup> Έπειτα, η μουσική επένδυση ήταν αποκλειστικά στη δικαιοδοσία του συνοδού πιανίστα, ενώ τα τελευταία χρόνια, σε πολλές περιπτώσεις, υπεύθυνος για το μουσικό ρεπερτόριο είναι και πάλι ο δάσκαλος/α. Αυτή τη φορά όμως, όχι με την ταυτότητα του μουσικού, όπως παλαιότερα, αλλά ως υπεύθυνος για την επιλογή ηχογραφημένης μουσικής για το ασκησιολόγιο του μαθήματος.

Στις περιπτώσεις που εξακολουθεί να υφίσταται ο συνοδός πιανίστας κατά τη διάρκεια του μαθήματος (κυρίως σε επαγγελματικές σχολές χορού και σε ακαδημίες), είναι πιθανόν να έρθει αντιμέτωπος/η με ένα από τα βασικότερα ζητήματα υλοποίησής του, δηλαδή αυτό της εύρεσης κατάλληλου ρεπερτορίου. Αυτό βέβαια, ισχύει στις περιπτώσεις που ο συνοδός δεν επιλέξει το δρόμο του μουσικού αυτοσχεδιασμού για τη συνοδεία των ασκήσεων.

Έχοντας τη σύμφωνη γνώμη του δασκάλου/ας, μπορεί να ανατρέξει τόσο σε έργα του ρεπερτορίου του κλασικού μπαλέτου και σε συλλογές που έχουν δημιουργηθεί για αυτό το σκοπό, όσο και σε έργα από το ευρύτερο κλασικό ρεπερτόριο για πιάνο και όχι μόνο. Για τις ανάγκες της μουσικής συνοδείας μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν είδη μουσικής που δεν ανήκουν στο κλασικό ρεπερτόριο, όπως *jazz*, *swing*, *ragtime*, *pop* κ.α αλλά και μουσική από το θέατρο, τον κινηματογράφο ακόμη και παραδοσιακή μουσική του κάθε τόπου.

---

<sup>1</sup> Jennifer Fournier, “The Evolution of Ballet Training: Insights from Masters of the Form,” *Dance International Magazine*, 16 Φεβρουαρίου, 2018, παράγραφος 6, πρόσβαση Φεβρουάριος 2023, <https://danceinternational.org/evolution-ballet-training-insights-masters-form/>.

<sup>2</sup> Eleni Persefoni Stavrianou “Adapting Piano Music for Ballet: Tchaikovsky’s Children Album, Op. 39,” (PhD diss., University of Arizona, 2021), 13.

<sup>3</sup> Sandra Noll Hammond, “The Rise of Ballet Technique and Training: The Professionalisation of an Art Form,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant (New York: Cambridge University Press, 2007), 66.

Σε αυτό το πλαίσιο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι μπορεί να παρέχεται στο συνοδό το δικαίωμα της επιλογής του ρεπερτορίου, αυτό δεν σημαίνει όμως ότι όλα τα κομμάτια είναι κατάλληλα για αυτό το σκοπό. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η μουσική να συμβαδίζει τόσο με τις μουσικές απαιτήσεις του κάθε βήματος, όσο και με το γενικότερο χαρακτήρα του. Η επίγνωση των δύο προαναφερθέντων παραμέτρων από τη μεριά του πιανίστα, κρίνεται βαρύνουσας σημασίας, ώστε το τελικό μουσικοχορευτικό αποτέλεσμα να μην μοιάζει με ένα τυχαίο «κολάζ ήχου και κίνησης».

Η παρούσα εργασία, στηριζόμενη στις εναλλακτικές προτάσεις της μουσικής συνοδείας, επικεντρώνεται στη δημιουργία μιας μουσικής ανθολογίας για τα βασικότερα βήματα του κλασικού μπαλέτου, με έργα του Έλληνα συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι. Βασικός σκοπός είναι η συγκέντρωση και προσαρμογή έργων του Χατζιδάκι σύμφωνα με τις αρχές που διέπουν τη μουσική συνοδεία. Με άλλα λόγια πρόκειται για ένα εγχείρημα σύνδεσης του κλασικού μπαλέτου με την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση.

Μέσα από τη διαδικασία εξερεύνησης των ιδιαίτερων μουσικών χαρακτηριστικών της κάθε άσκησης, θα γίνει προσπάθεια να δοθεί μία απάντηση στο παρακάτω ερευνητικό ερώτημα:

«Σε ποιο βαθμό τα έργα του Χατζιδάκι ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις της μουσικής συνοδείας στα μαθήματα μπαλέτου και τι προσαρμογές χρειάζονται να γίνουν ώστε να συμβαδίζει μ' αυτές;»

Για τη διαδικασία συλλογής και αντιστοίχισης των κομματιών με τις ασκήσεις ακολουθήθηκε η παρακάτω διαδικασία:

1. Σε πρώτο στάδιο ερευνήθηκε η εργογραφία για πιάνο και τα μπαλέτα του συνθέτη. Βασικό κριτήριο αποδοχής ή απόρριψης των έργων στάθηκε ο ρυθμός, δηλαδή αν ανταποκρίνονταν στη συνθήκη ύπαρξης διμερή ή τριμερή ρυθμού που απαιτείται στη μουσική συνοδεία.
2. Λόγω της ενασχόλησής μου με την τέχνη του κλασικού μπαλέτου και της γνώσης αφενός των βασικών μουσικών χαρακτηριστικών (τρόπος μέτρησης της μουσικής, δημιουργία συμμετρικών οκτάμετρων φράσεων κτλ.), αφετέρου των βημάτων του, ακολούθησε μία «χορευτική» προσέγγιση των κομματιών που ανταποκρίνονταν στην παραπάνω προϋπόθεση. Δηλαδή, μη γνωρίζοντας τα μουσικά χαρακτηριστικά της κάθε άσκησης (π.χ. χαρακτήρας της μελωδίας ή συνοδευτικό μοντέλο που προτείνεται), έγινε μία πρώτη προσπάθεια αντιστοίχισης των κομματιών με κάποια ή κάποιες από τις ασκήσεις. Σ' αυτό το σημείο να επισημανθεί ότι πολλές από τις ασκήσεις, όπως θα αποδειχτεί και στη συνέχεια, έχουν παρόμοιο χαρακτήρα, με αποτέλεσμα η μουσική συνοδεία που ταιριάζει σε μία άσκηση να μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σε άλλες ασκήσεις, είτε αυτούσια είτε παραλλαγμένη. Μέσα από αυτή τη

διαδικασία κάποια κομμάτια που υπηρετούσαν την πρώτη συνθήκη απορρίφθηκαν στην πορεία.

3. Συνειδητοποιώντας ότι δεν συγκεντρώνονταν ο απαιτούμενος αριθμός κομματιών, χρειάστηκε να ανατρέξω και σε έργα πέρα από την εργογραφία για πιάνο και τα μπαλέτα του συνθέτη.
4. Έπειτα ξεκίνησε η διαδικασία συγκέντρωσης των μουσικών χαρακτηριστικών ανά άσκηση, με αποτέλεσμα να αναθεωρήσω για κάποιες ασκήσεις τις μουσικές επιλογές που είχα αρχικά ταιριάζει ή να προκύψουν νέες προτάσεις, που νωρίτερα δεν είχα φανταστεί ότι θα εξυπηρετούσαν το σκοπό μου.
5. Στη συνέχεια, ακολούθησαν ορισμένες συναντήσεις με τις δασκάλες μπαλέτου που είχα την τύχη να γνωρίσω όλα αυτά τα χρόνια. Σκοπός αυτών των συναντήσεων ήταν η προσπάθεια προσέγγισης του τρόπου με τον οποίο θα ταξινομούσαν στο ασκησιολόγιο το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, βάσει της πολυετής τους εμπειρίας. Μέσα από τις συζητήσεις μας, διαπίστωσα ότι σε πολλές περιπτώσεις ταυτίζονταν οι μουσικές επιλογές μας, ενώ σε ορισμένες υπήρχε διαφορετική αντιμετώπιση.
6. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω συγκροτήθηκε η παρούσα μουσική ανθολογία με έργα του Μάνου Χατζιδάκι.

Ως προς τη βιβλιογραφία, η εύρεση ικανού αριθμού πηγών, ώστε να μπορέσει να τεκμηριωθεί η συγκεκριμένη πειραματική έρευνα, στάθηκε ένα από τα δυσκολότερα ζητήματα. Η συστηματοποίηση του τομέα της μουσικής συνοδείας στα μαθήματα μπαλέτου βρίσκεται ακόμη σε πρώιμο στάδιο και μέχρι σήμερα η κατάρτιση των νέων συνοδών γίνεται μέσα από την παρατήρηση των παλαιότερων στο επάγγελμα ή από τη μετάδοση πληροφοριών από στόμα σε στόμα.<sup>4</sup>

Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για τη μουσική συνοδεία είναι αποκλειστικά αγγλική και η πρόσβαση στο μεγαλύτερο όγκο αυτής, στάθηκε εφικτή διαμέσου της ηλεκτρονικής βιβλιοθήκης Internet Archive. Τα σημαντικότερα βιβλία καταγράφονται παρακάτω:

- Cavalli, Harriet. *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.
- Lishka, Gerald R. *A Handbook for the Ballet Accompanist*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Sawyer, Elizabeth. *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Teck, Katherine. *Movement to music: Musicians in the Dance Studio*. New York: Greenwood Press, 1990.

---

<sup>4</sup> Andrew Davidson, "The Cycle of Creativity: a Case Study of the Working Relationship Between a Dance Teacher and a Dance Musician in a Ballet Class," *Research in Dance Education: Innovations in Arts Practice*, (2021): 2, <https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1971645>.

Επίσης, δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί η συμβολή των πληροφοριών που συλλέχθηκε από τις παρακάτω διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές:

- Izaguirre, Mariana Palacios. “The Piano Music in the Ballet Class: How Can the Pianist ‘Talk’ to the Dancers’.” Master, University of Gothenburg, 2014.
- Stavrianou, Eleni Persefoni. “Adapting Piano Music for Ballet: Tchaikovsky’s Children Album, Op. 39.” PhD diss., University of Arizona, 2021.
- Wong, Yee Sik. “The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes.” PhD diss., University of Iowa, 2011.

Η περιγραφή των βημάτων του κλασικού μπαλέτου έγινε με βάση τα παρακάτω βιβλία-λεξικά:

- *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. 3<sup>rd</sup> ed. New York: Dover Publications, 1982.
- Royal Academy of Dance. *The Foundations of Classical Ballet Technique*. Royal Academy of Dance: England, 2013.
- Warren, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*. Tampa: University Press of Florida, 1989.

Τέλος, για τη συγκρότηση ενός σύντομου βιογραφικού σημειώματος του συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι, καθοριστική υπήρξε η διδακτορική διατριβή της κ. Δαλιανούδη με τίτλο: «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση»,<sup>5</sup> ενώ για τη δράση του Ελληνικού Χοροδράματος, το ομότιτλο βιβλίο<sup>6</sup> που εκδόθηκε για τα δέκα χρόνια λειτουργίας του.

Η εργασία είναι διαρθρωμένη σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην ιστορική εξέλιξη της μουσικής συνοδείας στα μαθήματα κλασικού μπαλέτου. Πέρα από την επισήμανση της εξέλιξη του οργάνου συνοδείας, παρουσιάζονται διάφορες εκδοχές σχετικά με την χρονική τοποθέτηση της μετατόπισης από το βιολί στο πιάνο, καθώς επίσης και των πιθανών παραγόντων που συνέβαλλαν σε αυτή την ενέργεια.

Το δεύτερο κεφάλαιο προτάσσει τις δύο κατευθύνσεις που μπορεί να ακολουθήσει ο συνοδός (η χρήση του αρσενικού γένους σε όλη την έκταση της εργασίας γίνεται για λόγους συντομίας και αναφέρεται τόσο στο αρσενικό όσο και στο θηλυκό γένος). Αρχικά, γίνεται μία μικρή αναφορά σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό και τη συνοδεία. Το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου όμως, εστιάζει στην παρουσίαση των πηγών μέσα από τις οποίες μπορεί ο συνοδός να αντλήσει υλικό. Οι πηγές είναι κατηγοριοποιημένες ως εξής: Μουσικές ανθολογίες βασισμένες

---

<sup>5</sup> Ρενάτα Δ. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση» (Δ.Δ., Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004).

<sup>6</sup> *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*. (Αθήνα: Ελληνικό Χορόδραμα, 1961).

στις μεθόδους διδασκαλίας - Μουσικές συλλογές για τις τάξεις μπαλέτου - Μουσική από το ρεπερτόριο μπαλέτου - Ρεπερτόριο πιάνου - Άλλα είδη μουσικής. Για κάθε μία από τις κατηγορίες, αναφέρονται βιβλία και εγχειρίδια, τα οποία εμπεριέχουν μουσικό υλικό, που είτε προορίζεται για αποκλειστική χρήση στα μαθήματα, είτε απλά μπορεί να χρησιμοποιηθεί σ' αυτά. Να σημειωθεί ότι το ρεπερτόριο που προτείνεται είναι αποτέλεσμα της εμπειρίας διαφόρων συνοδών ανά τον κόσμο και όχι της δικής μου έρευνας μέσω της άσκησης του επαγγέλματος. Σε συνδυασμό με το γεγονός ότι σε αρκετές από τις ανθολογίες δεν ήταν εύκολη η πρόσβαση, δεν καθίστατο εφικτό να αξιολογηθούν οι προτάσεις.

Το τρίτο κεφάλαιο είναι το μοναδικό που δεν σχετίζεται άμεσα με τη μουσική συνοδεία. Ωστόσο, η ύπαρξή του κρίθηκε αναγκαία, καθώς αφορά το συνθέτη Μάνο Χατζιδάκι, του οποίου τα έργα χρησιμοποιήθηκαν για να πλαισιώσουν τις ασκήσεις ενός μαθήματος. Στην αρχή του κεφαλαίου γίνεται μια γνωριμία με το συνθέτη μέσα από την παράθεση των βασικότερων σταθμών στη ζωή του. Όντας ένα ανήσυχο πνεύμα, που ασχολούνταν με διάφορους τομείς της καλλιτεχνικής και πολιτισμικής ζωής, η συμβολή του στη δημιουργία του *Ελληνικού Χοροδράματος*, είναι η δραστηριότητα η οποία συσχετίζεται με την τέχνη του χορού και ειδικότερα του κλασικού μπαλέτου. Επομένως, στη συνέχεια του κεφαλαίου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην ιδέα του Χοροδράματος και τη σχέση του Χατζιδάκι με το χορό, διαμέσου απόψεων του ίδιου αλλά και λόγια των συνεργατών του. Επίσης, παραθέτεται ο κατάλογος με τα έργα για μπαλέτο που έχει γράψει. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μία σύντομη αναφορά στα έργα για τα οποία γίνεται λόγος στο παρών εγχείρημα.

Το τέταρτο κεφάλαιο αποσκοπεί να γνωστοποιήσει στο συνοδό, τις βασικότερες αρχές της μουσικής συνοδείας, ανεξάρτητα από το ρεπερτόριο επιλογής και την άσκηση που πρόκειται να συνοδεύσει. Πρόκειται για τον τρόπο μέτρησης της μουσικής από τους χορευτές/τριες, την κατανομή των παλμών ανάλογα με το μέτρο και την ταχύτητα των κομματιών, την αποσαφήνιση των εννοιών μέτρο και ρυθμός, την επισήμανση χρήσης κυρίως διμερών και τριμερών ρυθμών, τη δόμηση των φράσεων, τη διάρκεια των ασκήσεων, τη σημασία διατήρησης σταθερής ταχύτητας, την προσθήκη εισαγωγικών μέτρων και άλλες πιθανές παρεμβάσεις που μπορεί να χρειαστεί να προβεί ο συνοδός στο ρεπερτόριο που μέλλει να εφαρμόσει.

Το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο αποτελεί τον πυρήνα αυτής της έρευνας, δηλαδή την αντιστοίχιση και επεξεργασία έργων του Χατζιδάκι με τα βασικότερα βήματα που συναντώνται σε ένα επαγγελματικό μάθημα κλασικού μπαλέτου. Η χρήση της φράσης «βασικότερα βήματα» ουσιαστικά αφορά τις ασκήσεις της μπάρας. Όπως αναφέρεται και στην έναρξη του κεφαλαίου, κάθε μάθημα διαρθρώνεται σε δύο μέρη: τις ασκήσεις της μπάρας (*barre work*) και τις ασκήσεις στο κέντρο (*center work*). Η σύσταση του πρώτου μέρους, συγκριτικά με το δεύτερο, είναι πιο σταθερή και αν όχι πάντα, σχεδόν πάντα παρών σε κάθε «προπόνηση» των χορευτών/τριών. Επίσης, όλα τα βήματα που απαρτίζουν το βηματολόγιο του κέντρου, πηγάζουν από αντίστοιχα βήματα που εκτελούνται στη μπάρα. Συνεπώς,

λόγω των δύο παραπάνω συνθηκών αιτιολογείται ο προσδιορισμός των βημάτων της μπάρας ως «βασικότερα» και δεν αποσκοπεί στην υποβάθμιση της σπουδαιότητας των βημάτων του κέντρου, κατά την εκμάθηση της τεχνικής του κλασικού μπαλέτου.

Για κάθε μία από τις ασκήσεις ακολουθείται η παρακάτω σύσταση:

1. Περιγραφή του βήματος: πριν διαλέξει ο συνοδός τη μουσική επένδυση της κάθε άσκησης, οφείλει να γνωρίζει την ποιότητα και το χαρακτήρα της.
2. Επισήμανση των μουσικών προδιαγραφών της κάθε άσκησης: ανάλογα με την ποιότητα της κίνησης εξάγονται και τα μουσικά χαρακτηριστικά αυτής, εξετάζοντας κυρίως τις παραμέτρους του ρυθμού, της μελωδίας, της συνοδείας και της ταχύτητας. Για παράδειγμα, όταν επρόκειτο για μία συνεχόμενη κίνηση, με ροή, η μουσική αντίστοιχα καθρεφτίζοντας την, θα πρέπει να είναι *legato*. Μετά την ολοκλήρωση παράθεσης των μουσικών απαιτήσεων υπάρχει ένας πίνακας όπου συγκεντρώνει περιληπτικά όλα τα χαρακτηριστικά.
3. Εύρεση-αντιστοίχιση έργου του Μάνου Χατζιδάκι, που να ανταποκρίνεται στις μουσικές απαιτήσεις.
4. Επισήμανση των αλλαγών/επεξεργασία του έργου για τις ανάγκες της μουσικής συνοδείας: αλλαγή ταχύτητας, δημιουργία συμμετρικών οκτάμετρων φράσεων, παράλειψη μέτρων/τμημάτων του έργου, προσθήκη μέτρων, επανάληψη φράσεων, αλλαγή στη σειρά εμφάνισης των φράσεων, είναι μερικές από τις παρεμβάσεις που ενδέχεται να χρειαστεί να κάνει ο συνοδός με στόχο η μουσική να συμβαδίζει με την κίνηση και τη δομή της άσκησης.
5. Εντοπισμός των σημείων που καθιστούν το κομμάτι κατάλληλο για την εκάστοτε άσκηση: στο τέλος της κάθε άσκησης εμφανίζεται ξανά ο πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά, εμπλουτισμένος όμως και με τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά του κάθε κομματιού. Με αυτό τον τρόπο γίνονται πιο εμφανή τα σημεία όπου συγκλίνουν ή αποκλίνουν οι μουσικές επιλογές με το ασκησιολόγιο.

Αναφορικά με τις παρτιτούρες που εμφανίζονται στην παρούσα εργασία, αυτές είναι αποτέλεσμα της επεξεργασίας των πρωτότυπων εκδοχών τους. Συνεπώς, κάθε δική μου «αυθαίρετη» συνθετική παρέμβαση έχει ως αποτέλεσμα να αλλοιώνει το αυθεντικό μουσικό υλικό. Ένα στοιχείο παρέμβασης που εντοπίζεται σε όλα τα κομμάτια, υπήρξε η προσθήκη των εισαγωγικών μέτρων.

Με εξαίρεση την προσθήκη εισαγωγικών μέτρων στην αρχή του κάθε κομματιού, τη μεγαλύτερη επεξεργασία υπέστη τα δύο τραγούδια του συνθέτη, «Αθανασία» και *Μες σ' αυτή τη βάρκα*, όπου χρειάστηκε να γραφτεί η συνοδεία τους. Η δημιουργία της συνοδείας δεν αποσκοπεί σε ένα αποτέλεσμα αντάξιο της συνθετικής γραφής του συνθέτη, ούτε να προσεγγίσει το συνθετικό του ύφος. Κατευθυντήριοι άξονες για τη δημιουργία τους υπήρξαν τόσο το γενικότερο ύφος των τραγουδιών, όσο και τα συνοδευτικά απαιτούμενα των αντίστοιχων ασκήσεων.

Τέλος, το παράρτημα της παρούσας εργασίας συμπεριλαμβάνει μία σύντομη αναδρομή στην ιστορική εξέλιξη του κλασικού μπαλέτου. Δεδομένου ότι αντικείμενο μελέτης αυτής είναι η τέχνη του μπαλέτου, διαμέσου της μουσικής συνοδείας στα καθημερινά μαθήματα που λαμβάνουν χορευτές/τριες, θεωρήθηκε χρήσιμη η παράθεση των βασικότερων γεγονότων και προσώπων, που συνέβαλλαν στη διαμόρφωσή του.



# 1. ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ ΣΤΙΣ ΤΑΞΕΙΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΜΠΑΛΕΤΟΥ

Χορός δίχως μουσική δε δύναται να υπάρξει. Συνεπώς, οι ιστορικές καταβολές της μουσικής συνοδείας στις τάξεις-μαθήματα μπαλέτου, χρονολογούνται ήδη από τη δημιουργία των πρώτων ακαδημιών, που στόχο είχαν την εκπαίδευση των χορευτών/τριών και τη δημιουργία επαγγελματιών.

Η εξάσκηση των χορευτών/τριών αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητάς τους ήδη από την εποχή της βασιλείας του Louis XIV.<sup>7</sup> Ήταν ο πρώτος που συστηματοποίησε το μπαλέτο ως μορφή τέχνης, θέτοντας μια επιτροπή 12 ατόμων, υπεύθυνα για την επιμέλεια των χορογραφιών που θα παρουσιάζονταν, κατόπιν αίτησης, μπροστά στο βασιλιά. Κύριο μέλημα αυτής της επιτροπής ήταν να αναπτύξουν ένα σύστημα γνώσης που θα παρείχε μια ισχυρή βάση εκπαίδευσης.<sup>8</sup> Έκτοτε και μέχρι σήμερα τα μαθήματα μπαλέτου (“ballet technique class”) αποσκοπούν στην ενδυνάμωση των χορευτών/τριών, τη διατήρηση της φυσικής τους κατάστασης, τη βελτίωση της τεχνικής και φυσικά την προετοιμασία τους για τις επερχόμενες παραστάσεις και εξετάσεις.

Η μουσική συνοδεία στο χορό είναι ένας κλάδος που ακόμη και στις μέρες μας δεν έχει συστηματοποιηθεί. Η προφορική παράδοση και η εκμάθηση του επαγγέλματος από τους παλαιότερους στους νεότερους, φαίνεται να αποτελεί το ισχυρότερο μέσο μετάδοσης και εξέλιξης.<sup>9</sup> Πολλοί συνοδοί πιανίστες ανάμεσα στους οποίους οι Norman Lloyd και Jess Meeker, όταν ρωτήθηκαν σε συνεντεύξεις τους αν έχουν λάβει κάποια ειδική εκπαίδευση πάνω στη συνοδεία χορού ή αν προσφέρουν οι ίδιοι μαθήματα σε νεότερους μουσικούς, απάντησαν πως το προτιμότερο είναι να παρακολουθούν τους ίδιους την ώρα που παίζουν σε ένα μάθημα, έτσι ώστε να μάθουν το επάγγελμα.<sup>10</sup>

Για αυτό το λόγο, πριν το 19<sup>ο</sup> αι. δυστυχώς δεν υπάρχουν αρκετές πηγές που να μας πληροφορούν για το σύστημα προπόνησης των επαγγελματιών χορευτών/τριών, το μουσικό ρεπερτόριο που χρησιμοποιούνταν και για τον τρόπο με τον οποίο γίνονταν η μουσική συνοδεία στα μαθήματα μπαλέτου.

Αυτό που γνωρίζουμε είναι πως ο δάσκαλος που ήταν υπεύθυνος για την εκγύμναση και καθοδήγηση των χορευτών/τριών ήταν συνήθως ταυτόχρονα και ο μουσικός που τους συνόδευε.<sup>11</sup> Ήταν δηλαδή δεξιοτέχνης χορευτής, μουσικός αλλά και εκπαιδευτικός, κάτι το οποίο είναι εξαιρετικά σπάνιο έως και απίθανο στη σύγχρονη εποχή.

---

<sup>7</sup> Fournier, “The Evolution of Ballet Training,” παράγραφος 6.

<sup>8</sup> ό.π.

<sup>9</sup> Davidson, “The Cycle of Creativity,” 2.

<sup>10</sup> Katherine Teck, *Movement to music: Musicians in the Dance Studio* (New York: Greenwood Press, 1990), 50-56.

<sup>11</sup> Hammond, “The Rise of Ballet Technique and Training,” 66.

Αναφορικά με το μουσικό όργανο, μέχρι και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., για τη μελωδική και ρυθμική συνοδεία στα μαθήματα, χρησιμοποιούσαν ένα μικρό έγχορδο όργανο, που έμοιαζε με το βιολί και ονομάζονταν “rochette”.<sup>12</sup> Ορατή απόδειξη αποτελούν ορισμένοι από τους πίνακες του ζωγράφου Edgar Degas (1834-1917), ο οποίος στις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αι. ασχολήθηκε με την αναπαράσταση της τέχνης του χορού στους πίνακές του. Στον παρακάτω πίνακα για παράδειγμα, ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 1870 και είναι το πρώτο του έργο που απεικονίζει μια τάξη μπαλέτου, είναι προφανές πως η μουσική συνοδεία γίνεται με τη χρήση του βιολιού, παρά το γεγονός πως μέσα στην τάξη υπάρχει και πιάνο.<sup>13</sup>



Εικόνα 1.1 Πίνακας του Edgar Degas με τίτλο "The Dancing Class" του 1870. Στον πίνακα παρατηρούμε το μουσικό που συνοδεύει τις χορεύτριες με το βιολί του.<sup>14</sup>

Ένα άλλο στοιχείο αναφορικά με τη συνοδεία βιολιού στα μαθήματα μπαλέτου αποτελεί η συλλογή από 50 κομμάτια για μουσική συνοδεία από τον χορογράφο και δάσκαλο Enrico Cecchetti, ο οποίος τα έδωσε στη μαθήτριά του Anna Pavlova (1881-1931) το 1908. Αυτά τα χειρόγραφα όχι μόνο απαρτίζονται από μια απλή μελωδική φράση γραμμένη σε ένα πεντάγραμμο, αλλά επιπλέον υπάρχουν πάνω σε αυτά ενδείξεις για τη χρήση του δοξαριού, πράγμα που σημαίνει ότι ερμηνεύονταν από βιολί.<sup>15</sup>

Στη σύγχρονη εποχή θεωρείται αυτονόητο ότι η μουσική συνοδεία στα μαθήματα μπαλέτου γίνεται υπό τους ήχους του πιάνου και όχι του βιολιού. Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες συνέβη αυτή η αλλαγή δεν είναι δυστυχώς αρκετά

<sup>12</sup> Χρησιμοποιήθηκε την περίοδο από τον 16<sup>ο</sup> έως και τον 19<sup>ο</sup> αι. Συνήθως είχε τέσσερις χορδές και κατασκευάζονταν σε μια ποικιλία σχημάτων. Mary Remnant, “Kit,” *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15075>. Όταν επρόκειτο να κάνουν πρόβα τα μπαλέτα για τις παραστάσεις, τότε έκαναν αναγωγή την ορχηστρική μουσική για δύο βιολιά. Stavrianou “Adapting Piano Music for Ballet,” 13.

<sup>13</sup> “The Dancing Class,” The Metropolitan Museum of Art (The MET Museum), τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436141>.

<sup>14</sup> Edgar Degas, *The Dancing Class*, 1870, The MET Museum, τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436141>.

<sup>15</sup> Kyoko Murakami, “Lost Lyricism: The Change in Ballet Class Accompaniment,” in *Sound Moves: An International Conference on Music and Dance*, eds. Stephanie Jordan and Simon Morrison (London: Roehampton University, 2005), 153.

σαφείς, καθώς υπάρχουν διάφορες εκδοχές σχετικά με τις αιτίες και τους λόγους που οδήγησαν σε αυτή τη μετάβαση από το βιολί στο πιάνο.<sup>16</sup>

Από χρονολογικής άποψης, σύμφωνα με την Kyoko Murakami, η αλλαγή τοποθετείται στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., μεταξύ 1900 και 1930, μια περίοδο που το μπαλέτο βρίσκεται σε ρώσικα χέρια, μετασχηματίζεται και ψάχνει νέους τρόπους έκφρασης.<sup>17</sup> Σε αυτό το κλίμα ο Ρώσος χορογράφος και δάσκαλος Fedor Lopukhovich (1886-1973) επανεξέτασε τη σχέση μεταξύ χορού και μουσικής. Υποστήριξε ότι οι χορογράφοι θα πρέπει να μελετούν την ορχηστρική παρτιτούρα των μπαλέτων, έτσι ώστε να μπορούν να αντανακλούν τα μουσικά στοιχεία στις χορογραφίες τους.<sup>18</sup>

Οι χορογράφοι εκείνη την περίοδο αρχίζουν ολοένα και περισσότερο να επιδιώκουν τον ορχηστρικό ήχο πάνω στη σκηνή, κάτι το οποίο είχε ήδη ξεκινήσει με τα μπαλέτα του Tchaikovsky και τώρα γίνεται όλο και πιο οικείο. Η αναζήτηση άλλου ηχοχρώματος πάνω στη σκηνή βέβαια, δεν σήμαινε και αλλαγή στην καθημερινή προπόνηση των χορευτών/τριών, αλλά πιθανότατα θα επηρεάστηκε. Ίσως αυτός να ήταν και ένας από τους λόγους που οδήγησαν στον εκτοπισμό του βιολιού από τα μαθήματα, καθώς δεν έχει τη δυνατότητα ορχηστρικής αναπαράστασης και αρμονικής υποστήριξης, όπως το πιάνο αντίστοιχα.<sup>19</sup>

Ένα άλλο στοιχείο σχετικά με την χρονική τοποθέτηση της αλλαγής από το βιολί στο πιάνο, έρχεται να δώσει η Carol Lee στο βιβλίο της με τίτλο *Ballet in Western Culture: a history of its origins and evolution*. Όπως εξηγεί και η ίδια, στη Ρωσία η χρήση του βιολιού στα μαθήματα είχε παραγκωνιστεί σαν πρακτική ήδη από το 1883, όταν ανέλαβε επικεφαλής των μπαλέτων Bolshoi στη Μόσχα, ο Alexei Bogdanov.<sup>20</sup> Ανάμεσα στους ανασχηματισμούς που έκανε αναλαμβάνοντας τη διοίκηση, ήταν και η προτροπή του οι πρόβες να γίνονται με τη συνοδεία πιάνου. Ωστόσο, στη Γαλλία το 1910 εξεπλάγησαν όταν είδαν τον χορογράφο Enrico Cecchetti (1850-1928) να συνοδεύει τις τάξεις του στα Ρώσικα μπαλέτα με τη συνοδεία πιανίστα.<sup>21</sup> Συνεπώς, αν υποθέσουμε πως η μετάβαση από το βιολί στο πιάνο είχε πραγματοποιηθεί στη Ρωσία ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αι., δεν σημαίνει πως ακολούθησαν την ίδια πορεία, την συγκεκριμένη χρονική στιγμή και οι άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

---

<sup>16</sup> Δεν αποκλείεται να σχετίζεται και με την αύξηση παραγωγής των πιάνων τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αι., στην Αμερική, λόγω της βιομηχανοποίησης. Μόνο τα νούμερα αρκούν για να επιβεβαιώσουν αυτήν την άνοδο. Ενώ το 1829, ένας στους 4800 Αμερικανούς αγόραζε πιάνο, σταδιακά μέχρι την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αι. η αναλογία έφτασε να είναι ένας στους 252. Cynthia Adams Hoover and Edwin M. Good, "Piano," *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 26 Νοεμβρίου 2013, τελευταία πρόσβαση στις 30 Ιανουαρίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257895>.

<sup>17</sup> Murakami, "Lost Lyricism," 154.

<sup>18</sup> Susan Au, *Ballet and Modern Dance* (New York: Thames and Hudson, 2002), 104.

<sup>19</sup> Murakami, "Lost Lyricism," 158.

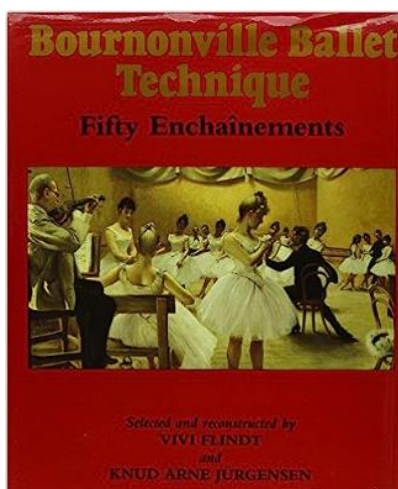
<sup>20</sup> Carol Lee, *Ballet in Western Culture: A History of its Origins and Evolution* (New York: Routledge, 2002), 243.

<sup>21</sup> Lee, *Ballet in Western Culture*, 243.

Από την άλλη μεριά, όσο αφορά την αλλαγή από το βιολί στο πιάνο στη Ρωσία και συγκεκριμένα στη Μόσχα, ο ιστορικός χορού Joan Lawson υποστηρίζει ότι ο χορογράφος Alexander Gorsky (1871-1924)<sup>22</sup> ήταν αυτός που σταμάτησε τη χρήση του βιολιού το 1915.<sup>23</sup>

Με βάση τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό πως δεν είναι δυνατόν να ορίσουμε μία συγκεκριμένη χρονολογία κατά την οποία έπαψε να γίνεται χρήση του βιολιού στα μαθήματα, αλλά ούτε και τις ακριβείς αιτίες που ώθησαν σε αυτή την ενέργεια. Προφανώς είναι μια συνθήκη η οποία δεν έγινε ξαφνικά αλλά σταδιακά και ακόμη όταν εντάχθηκε το πιάνο στις τάξεις μπαλέτου, δεν σήμαινε πως αυτόματα εκτοπίστηκε το βιολί. Πιθανότατα να υπήρξε και χρονική περίοδος όπου βρίσκονταν και τα δύο μουσικά όργανα σε χρήση και η επιλογή του ενός από τα δύο να ήταν στην κρίση του δασκάλου. Μια τέτοια περίπτωση ήταν ο χορογράφος των ρώσικων μπαλέτων Fokine, ο οποίος στα απομνημονεύματά του αναφέρει χαρακτηριστικά ότι χρησιμοποιούσε και τα δύο όργανα.<sup>24</sup>

Αντίστοιχα, η εικόνα του εξώφυλλου του βιβλίου του Knud Jurgesen με τίτλο *Bournonville Ballet Technique: Fifty Enchainements* αναπαριστά μια τάξη της σχολής Bournonville, το 1915.<sup>25</sup> Αν και πρόκειται για σχεδόν μισό αιώνα μετά από τον πίνακα του Degas που προαναφέρθηκε, στο αριστερό τμήμα της εικόνας εντοπίζουμε πάλι έναν βιολιστή που συνοδεύει τους χορευτές/τριες, παρ' όλο που το πιάνο πιθανότατα να έχει ήδη εισχωρήσει στις τάξεις μπαλέτου.



Εικόνα 1.2 Εξώφυλλο του βιβλίου *Bournonville Ballet Technique: Fifty Enchainements*.<sup>26</sup> Στο αριστερό τμήμα της εικόνας εντοπίζουμε το βιολιστή που συνοδεύει τους χορευτές/τριες.

<sup>22</sup> Ρώσος χορευτής, χορογράφος, δάσκαλος και μπαλετάρχης με σπουδές στη Βασιλική Ακαδημία της Αγίας Πετρούπολης. Από το 1900 και μετά έγινε ο πρώτος χορευτής των μπαλέτων Bolshoi της Μόσχας. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. 2<sup>nd</sup> ed. London, New York: Oxford University Press, 1977, 228.

<sup>23</sup> Joan Lawson, *A History of Ballet and its Makers* (London: Dance Books, 1973), 90.

<sup>24</sup> Michel Fokine, *Fokine: Memoirs of a Ballet Master* (Boston Toronto: Little, Brown and Company, 1961), 22.

<sup>25</sup> Murakami, "Lost Lyricism," 152.

<sup>26</sup> Vivi Flindt and Knud Jurgensen, *Bournonville Ballet Technique: Fifty Enchainements* (London: Dance Books, 1992), εξώφυλλο.

Λίγα χρόνια αργότερα το 1921, η ίδρυση της Royal Academy of Dance του Λονδίνου δημιουργεί τα εγχειρίδια των μαθημάτων, τα οποία εμπεριέχουν και την μουσική επένδυση, εξ αρχής με τη συνοδεία του πιάνου.<sup>27</sup>

Τόσο το βιολί όσο και το πιάνο με τα ιδιαίτερα μουσικά χαρακτηριστικά τους εξυπηρετούσαν τις ανάγκες του μαθήματος με διαφορετικό τρόπο. Από τη μία μεριά, το βιολί όντας ένα μελωδικό όργανο προσέδιδε ένα λυρισμό και μια μελωδικότητα, με τις *legato* φράσεις του. Από την άλλη μεριά, το πιάνο προσέφερε έναν τεράστιο όγκο ηχοχρωμάτων, πυκνότητα, και δραματικότητα, ενώ η συνοδεία του αριστερού χεριού που προστέθηκε, έδινε μια σταθερότητα και ακρίβεια στο τέμπο.<sup>28</sup>

Σήμερα παρά την οριστική εδραίωση του πιάνου ως όργανο συνοδείας για την καθημερινή εξάσκηση των χορευτών/τριών, δυστυχώς μεγάλο μέρος των μαθημάτων γίνεται με τη χρήση ηχογραφημένης και όχι ζωντανής μουσικής. Το προνόμιο της ύπαρξης πιανίστα στις τάξεις μπαλέτου από ότι φαίνεται ανήκει μόνο στις επαγγελματικές σχολές χορού και στις ακαδημίες κλασικού μπαλέτου.<sup>29</sup> Ξεκάθαροι λόγοι για αυτήν την εξέλιξη δεν υφίστανται. Κατά τη γνώμη μου τόσο πρακτικοί (εύκολη και γρήγορη πρόσβαση σε μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου) όσο και οικονομικοί (απουσία χρηματοδότησης του πιανίστα) παράγοντες πιθανότατα θα συνέβαλαν στην απουσία συνοδού πιανίστα και θα ώθησαν με αυτό τον τρόπο την πλειοψηφία των σχολών χορού ανά τον κόσμο, στην «τυποποιημένη» και «αυτοματοποιημένη» μουσική παραγωγή, με ότι αυτό μπορεί να συνεπάγεται για την εκπαίδευση των χορευτών/τριών.<sup>30</sup> Όπως αναφέρει και η συνοδός Elizabeth Sawyer: «Ο συνοδός πιανίστας είναι τόσο σημαντικός για τους χορευτές όσο ο δάσκαλος/α και τόσο αναγκαίος όσο το πάτωμα που τους στηρίζει».<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Murakami, “Lost Lyricism,” 154.

<sup>28</sup> ό.π.:156.

<sup>29</sup> Jonathan Still, “Pianos and Violins in the Ballet Class” αναρτήθηκε στις 9 Ιουλίου 2020, τελευταία πρόσβαση στις 25 Ιανουαρίου 2023, <https://jonathanstill.com/2020/07/09/pianos-and-violins-in-the-ballet-class/>.

<sup>30</sup> Η χρήση ηχογραφημένης μουσικής γενικά δεν συνίσταται για την καθημερινή προπόνηση των χορευτών/τριών για διάφορους λόγους. Αρχικά, χάνεται η ροή και η ενέργεια του μαθήματος καθώς ο δάσκαλος μετά από κάθε άσκηση καλείται να αναλωθεί στην αναζήτηση της επόμενης μουσικής επιλογής του, κάτι το οποίο πρακτικά θα άνηκε στα καθήκοντα του συνοδού πιανίστα. Επιπλέον, δεν δίνεται η δυνατότητα αλλαγής του τέμπο ενός κομματιού, όταν αυτό κρίνεται απαραίτητο, λόγω της φυσικής κατάστασης των χορευτών/τριών ή της δυσκολίας ενός βήματος. Τέλος, ένας ακόμη λόγος που δεν είναι επιθυμητή η ηχογραφημένη μουσική είναι το γεγονός πως ο δάσκαλος διαλέγοντας την κατάλληλη μουσική για καθημία άσκηση επαναπαύεται σε αυτή του την επιλογή με αποτέλεσμα να αναπαύεται το ίδιο μουσικό ρεπερτόριο στο μάθημα για πολύ καιρό εμποδίζοντας την ανάπτυξη της μουσικότητας των χορευτών/τριών. Gerald R. Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), 2.

<sup>31</sup> Elizabeth Sawyer, *Dance with the Music: the World of the Ballet Musician* (Cambridge: University Press, 1985), 83.

## 2. ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ

Ο ρόλος του συνοδού πιανίστα είναι αρκετά περίπλοκος και απαιτητικός καθώς καλείται να επιτελεί ταυτόχρονα πολλές λειτουργίες. Χρειάζεται όχι μόνο να έχει τη δυνατότητα να διαβάζει γρήγορα μια παρτιτούρα και να μαθαίνει μεγάλο όγκο ρεπερτορίου, αλλά επιπλέον να ακούει τις παρατηρήσεις και υποδείξεις του δασκάλου/ας, να παρατηρεί τους χορευτές/τριες και να παίζει ταυτόχρονα στο πιάνο την κατάλληλη μουσική.<sup>32</sup>

Ένας συνοδός πιανίστας έχει δύο επιλογές σχετικά με τη μουσική επένδυση του μαθήματος που μπορεί να ακολουθήσει: τον αυτοσχεδιασμό και τη χρήση ήδη έτοιμων συνθέσεων.<sup>33</sup>

Τη δυνατότητα του μουσικού αυτοσχεδιασμού δεν την έχουν όλοι οι πιανίστες, καθώς οι περισσότεροι έχουν εκπαιδευτεί στο να διαβάζουν και να αναπαράγουν το περιεχόμενο μιας έτοιμης παρτιτούρας. Στον αντίποδα βέβαια, υπάρχουν και αρκετοί μουσικοί που δεν χρησιμοποιούν παρτιτούρα και έχουν μεγαλύτερη ευχέρεια στο να δημιουργούν δικιές τους μελωδίες απευθείας στο πιάνο. Στην προκειμένη περίπτωση κάνοντας χρήση του αυτοσχεδιασμού αυτομάτως η δουλειά του πιανίστα γίνεται λιγότερο χρονοβόρα, με την έννοια ότι δεν χρειάζεται να γίνει η προετοιμασία των κομματιών από πριν.<sup>34</sup> Επιπλέον, αποδεσμεύεται από την παρτιτούρα και το αναλόγιο και έτσι μπορεί πιο εύκολα να παρακολουθεί την πορεία των χορευτών/τριών. Ωστόσο, ο αυτοσχεδιασμός ενέχει τον κίνδυνο της επανάληψης τόσο μελωδικά όσο και αρμονικά, προκαλώντας μονοτονία στο μάθημα. Για αυτό είναι απαραίτητο ο συνοδός πιανίστας να παραμένει ευέλικτος, όσο αφορά τη μελωδική εφευρετικότητα, αρμονία, υφή, τονικότητα και στυλιστική προσέγγιση.<sup>35</sup>

Επιλέγοντας το δρόμο των έτοιμων συνθέσεων από την άλλη, ένα θέμα που απασχολεί πολλούς συνοδούς πιανίστες είναι η εύρεση μουσικού ρεπερτορίου κατάλληλο για τις ανάγκες της τάξης. Σίγουρα η επιλογή σχετίζεται και με τις προτιμήσεις του καθενός και είναι ένας καθρέφτης θα λέγαμε της προσωπικότητάς του πιανίστα. Παρ' όλα αυτά δεν θα πρέπει να εγκλωβιστεί αποκλειστικά και μόνο στο στυλ της μουσικής που τον αντιπροσωπεύει αλλά να πειραματιστεί και με άλλα είδη, έχοντας πάντα ως γνώμονα τις ανάγκες του μαθήματος και τις απαιτήσεις του δασκάλου/ας.<sup>36</sup>

Σκοπός λοιπόν, αυτού του κεφαλαίου είναι να γίνει μια αναφορά στις ανθολογίες και τα βιβλία που υπάρχουν για τη μουσική συνοδεία στις τάξεις

---

<sup>32</sup> Simon Frosi, "The Improvisation of Structured Keyboard Accompaniments for the Ballet Class," (PhD diss., Edith Cowan University, 2011), 3. Σχετικά με τα κριτήρια επιλογής ενός κομματιού θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο κεφ. 5.

<sup>33</sup> Harriet Cavalli, *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers* (Florida: University Press, 2011), 122.

<sup>34</sup> Frosi, "The improvisation of structure keyboard Accompaniments for the Ballet Class," 3.

<sup>35</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 122.

<sup>36</sup> ό.π.: 123.

μπαλέτου, όπως επίσης και τι περαιτέρω δυνατότητες για μουσική επένδυση δύναται, πέρα από τις ειδικά γραμμένες για αυτό το σκοπό ανθολογίες.

## 2.1 Μουσικές ανθολογίες βασισμένες στις μεθόδους διδασκαλίας (“syllabus music”)

Ίσως η μοναδική περίπτωση στην οποία ο συνοδός πιανίστας δεν είναι υπεύθυνος για τις μουσικές επιλογές του, είναι όταν συνοδεύει τάξεις μπαλέτου οι οποίες εφαρμόζουν μία συγκεκριμένη μέθοδο διδασκαλίας. Σ’ αυτές τις περιπτώσεις μαζί με το εγχειρίδιο διδασκαλίας του ασκησιολογίου του χορού, συμπεριλαμβάνεται και μουσικός κατάλογος για καθένα από τα βήματα.<sup>37</sup>

Μια τέτοια περίπτωση είναι οι τάξεις οι οποίες ακολουθούν το πρόγραμμα διδασκαλίας της Royal Academy of Dance (RAD). Η ακαδημία του Λονδίνου χρησιμοποιεί μια μέθοδο διδασκαλίας του κλασικού μπαλέτου γνωστή και ως “RAD syllabus”,<sup>38</sup> με συγκεκριμένο μουσικό ρεπερτόριο για κάθε τάξη.<sup>39</sup> Το βιβλίο με τίτλο *A Dance Class Anthology: The Royal Academy of Dance Guide to Ballet Class Accompaniment*<sup>40</sup> αποτελεί μία ανθολογία με μουσικές επιλογές για το μάθημα κλασικού μπαλέτου καθώς επίσης συμπεριλαμβάνει και επεξήγηση των λόγων που καθιστά κατάλληλη την καθεμία για τη συνοδεία των αντίστοιχων βημάτων. Ανάλογες περιπτώσεις είναι οι τάξεις που βασίζονται στη μέθοδο Cecchetti ή τη μέθοδο Bournonville.<sup>41</sup>

## 2.2 Μουσικές συλλογές για τις τάξεις μπαλέτου

Στα πρώτα βήματα της καριέρας του ένας συνοδός πιανίστας είναι προτιμότερο να καταφύγει στις έτοιμες συλλογές για τις τάξεις μπαλέτου. Στην πορεία ανακαλύπτοντας συνεχώς καινούργιο ρεπερτόριο μπορεί να δημιουργήσει τη δική του συλλογή, με βάση την εμπειρία που έχει αποκομίσει από τις τάξεις μπαλέτου αλλά και τις προτιμήσεις του εκάστοτε δασκάλου/ας φυσικά. Παρ’ όλα αυτά δεν σημαίνει πως όλα τα κομμάτια που προτάσσονται στα βιβλία ή στις ανθολογίες εξυπηρετούν πάντα τις ανάγκες του μαθήματος. Χρειάζεται κριτική ματιά από την πλευρά του πιανίστα. Αυτό βέβαια προϋποθέτει από μεριάς του, καλή γνώση των βημάτων του

<sup>37</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 124.

<sup>38</sup> Regina Angelica S. Bautista, “A Case Study on the Royal Academy of Dance Syllabus Practice in the Steps Dance Studio to Create Professional Dancers” (PhD diss., University of Philippines, 2014), 20.

<sup>39</sup> Η εκπαίδευση με βάση το πρόγραμμα της RAD απαρτίζεται από τρία επίπεδα: Dance to Your Own Tune, The Graded syllabus και Vocational Graded Examinations. Το πρώτο επίπεδο απευθύνεται σε παιδιά ηλικίας 2,5 έως 5 χρονών. Το επόμενο επίπεδο αφορά τις εισαγωγικές τάξεις Pre-primary και Primary όπως επίσης και τις τάξεις Grade 1 έως Grade 8. Το τελικό στάδιο εκπαίδευσης περιλαμβάνει τις τάξεις Intermediate, Intermediate, Advanced Foundation, και Advanced 1 και 2. ό.π.: 25. Συνεπώς για καθεμία από τις παραπάνω τάξεις υφίσταται ένα εγχειρίδιο με τις προτεινόμενες μουσικές επιλογές που συνοδεύουν κάθε άσκηση του προγράμματος σπουδών.

<sup>40</sup> Jonathan Still, Melanie Adams and Sabrina Avellini, *A Dance Class Anthology: The Royal Academy of Dance Guide to Ballet Class Accompaniment* (London: Royal Academy of Dance Enterprises, 2005).

<sup>41</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 124.

μπαλέτου και των βασικών μουσικών χαρακτηριστικών που απαιτούνται, ώστε μία μουσική να ταιριάζει μ' ένα συγκεκριμένο βήμα και να συμβάλλει στην ορθή εκτέλεσή του από τους χορευτές/τριες.<sup>42</sup>

Τα βιβλία της Agda Skjerne απαρτίζουν ανθολογίες αποκλειστικά φτιαγμένες για τις ανάγκες της καθημερινής προπόνησης των χορευτών/τριών.<sup>43</sup> Ένα από αυτά είναι το βιβλίο της με τίτλο *Ballet School: 100 Selections from the Masters for Daily Training*.<sup>44</sup>

Ένα από τα πιο σημαντικά και χρήσιμα βιβλία για τη μουσική συνοδεία στις τάξεις μπαλέτου είναι του Harriet Cavalli με τίτλο *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers*.<sup>45</sup> Στο τέλος του συγκεκριμένου βιβλίου παρατίθεται μια σειρά από μουσικά παραδείγματα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν γι' αυτό το σκοπό. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο συγγραφέας παραλείπει να αναφέρει τους συνθέτες των κομματιών, κάτι το οποίο συνηθίζονταν σε παλαιότερες εκδόσεις για λόγους πνευματικών δικαιωμάτων.<sup>46</sup>

Σε αντίθεση με τον Cavalli, ο Gerald Lishka στο βιβλίο του, *A Handbook for the Ballet Accompanist*,<sup>47</sup> προτείνει μία σειρά από μουσικές επιλογές αναφέροντας τόσο τους συνθέτες στους οποίους ανήκουν τα κομμάτια, αλλά και τους τίτλους αυτών. Μάλιστα προς διευκόλυνση του συνοδού πιανίστα, είναι κατηγοριοποιημένα με βάση την άσκηση στην οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν και περιέχουν και οδηγίες εκτέλεσης.

Αντίστοιχη περίπτωση είναι και το βιβλίο *Russian Ballet Technique, As Taught*,<sup>48</sup> στο οποίο περιέχονται αναλυτικές πληροφορίες τόσο για το κάθε βήμα του μπαλέτου όσο και για τη μουσική συνοδεία. Χαρακτηριστικό στο συγκεκριμένο βιβλίο είναι πως ο επιμελητής του έχει επιλέξει να αφήσει πάνω στις παρτιτούρες τις βασικές οδηγίες εκτέλεσης του συνθέτη (π.χ. δυναμικές, αρθρώσεις κτλ.).<sup>49</sup>

---

<sup>42</sup> Εκτενέστερη αναφορά επί του θέματος θα γίνει στα κεφάλαια 4 και 5.

<sup>43</sup> Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 16.

<sup>44</sup> Agda Skjerne, *Ballet School: 100 Selections from the Masters for Daily Training* (Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1947).

<sup>45</sup> Harriet Cavalli, *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers* (Florida: University Press, 2011).

<sup>46</sup> Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 17.

<sup>47</sup> Gerald R. Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist* (Bloomington: Indiana University Press, 1979).

<sup>48</sup> Alexis Kolsoff, *Russian Ballet Technique, As Taught* (New York, 1921).

<sup>49</sup> Σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο παραθέτονται οι παρτιτούρες των έργων στα εγχειρίδια για τη μουσική συνοδεία μπαλέτου υπάρχουν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις. Η μία περίπτωση είναι ο επιμελητής του βιβλίου να επιλέξει να αφήσει στην παρτιτούρα τις ενδείξεις και διευκρινήσεις του συνθέτη (π.χ. δυναμικές και αρθρώσεις). Στις άλλες περιπτώσεις οι οδηγίες εκτέλεσης των κομματιών παραλείπονται, δίνοντας την ευκαιρία στο συνοδό να παραλλάξει αυτά τα στοιχεία για την καλύτερη υποστήριξη των χορευτών/τριών. Επιπλέον, όσο πιο «λιτή» είναι η παρτιτούρα, τόσο πιο εύκολη καθίσταται η χρήση της. Yee Sik Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes" (PhD diss., University of Iowa, 2011), 34-35.



Τέλος το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου της Agrippina Vaganova, *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*,<sup>50</sup> περιλαμβάνει ένα υποδειγματικό μάθημα σύμφωνα με τη ρώσικη τεχνική, μαζί με τη μουσική συνοδεία η οποία ενδείκνυται για τα μαθήματα μπαλέτου.

### 2.3 Μουσική από το ρεπερτόριο μπαλέτου

Πιθανότατα, ο οποιοσδήποτε θα προφτάσει να ισχυριστεί πως δεν υφίσταται καταλληλότερη μουσική για τη συνοδεία στα μαθήματα και τις προπονήσεις των χορευτών/τριών από το κλασικό ρεπερτόριο, αφού πρόκειται για μουσική αποκλειστικά γραμμένη για μπαλέτο. **Ίσως** αυτή η πρόταση να ευσταθεί για τα μικρά παιδιά και τα αρχάρια τμήματα, όπου ενθαρρύνονται τα παιδιά να ταυτιστούν με την μουσική που τους είναι ήδη οικεία από το ρεπερτόριο μπαλέτου<sup>51</sup> (π.χ. μουσική από το μπαλέτο *Η Λίμνη των Κύκνων*).

Στα προχωρημένα και επαγγελματικά τμήματα όμως, τόσο οι χορευτές/τριες όσο και οι δάσκαλοι/ες έχουν ταυτίσει τις μουσικές αυτές με τις πρόβες και τις παραστάσεις, οπότε δεν προτείνεται συνήθως σαν επιλογή.<sup>52</sup> Βέβαια, όπως έχει αναφερθεί και προηγουμένως, οι μουσικές επιλογές δεν καθορίζονται αποκλειστικά από τον πιανίστα αλλά γίνεται σε συνεργασία και με τον καθηγητή/τρια. Συνεπώς, αν ο δάσκαλος/α δεν είναι αποθαρρυντικός στη χρήση αυτού του είδους μουσικής, υπάρχουν αρκετές αναγωγές/εκδοχές για πιάνο βγαλμένες από τις ορχηστρικές εκδοχές των αντίστοιχων μπαλέτων, που μπορούν να ταιριάξουν στο βηματολόγιο του μπαλέτου.

Μερικά από αυτά για παράδειγμα είναι οι μουσικές συνθέσεις για τα μπαλέτα *Nutcracker*, *The Sleeping Beauty*, *Swan Lake*, *Giselle*, *Coppelia*, *Don Quixote*, *Raquita* και άλλα.<sup>53</sup> Ιδιαίτερος η μουσική του Tchaikovsky αλλά κατ' επέκταση και του Prokofiev στα μπαλέτα του *Cinderella* και *Romeo and Juliet*, σύμφωνα με την Elizabeth Sawyer, ωθεί τους χορευτές/τριες σε κίνηση και η χρήση της μουσικής του στην καθημερινή τους προπόνηση καθίσταται ωφέλιμη.<sup>54</sup> Στην ιστοσελίδα της Royal Academy of Dance μπορεί να βρει κανείς τις αναγωγές για πιάνο για πολλά από τα κλασικά μπαλέτα.<sup>55</sup>

Το πιο σύνηθες βέβαια είναι να θέλει να χρησιμοποιήσει ο πιανίστας ένα απόσπασμα από τα μπαλέτα και όχι ολόκληρο το έργο. Σε αυτή την περίπτωση μπορεί να ανατρέξει σε ένα από τα βιβλία παρακάτω που προτείνει η Katherine στο βιβλίο της *Movement to Music: Musicians in the Dance Studio*:<sup>56</sup> *Ballet Music*,<sup>57</sup>

<sup>50</sup> Agrippina I. Vaganova, *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique* (Mineola: Dover Publications, 1969).

<sup>51</sup> Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 18.

<sup>52</sup> Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist*, 38.

<sup>53</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 127.

<sup>54</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 196.

<sup>55</sup> "Online sheet music for ballet," Royal Academy of Dance, τελευταία πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2023, <https://ca.royalacademyofdance.org/more/music-at-the-rad/online-sheet-music-for-ballet/>.

<sup>56</sup> Teck, *Movement to Music: Musicians in the Dance Studio*, 214.

*Ballet Classics: Six Famous Pas de Deux*,<sup>58</sup> *Ballet Classics: Five Famous Pas de Deux*,<sup>59</sup> *Music Lovers' Book of Ballet*<sup>60</sup> και *Grand Pas de Deux*.<sup>61</sup>

## 2.4 Ρεπερτόριο πιάνου

Ένας πιανίστας είναι αναμενόμενο στην αρχή να αναζητήσει ρεπερτόριο από τα κομμάτια που έχει ήδη μελετήσει και γνωρίζει μέσα από τις σπουδές του και την ενασχόλησή του με το όργανο. Αδιαμφισβήτητα λόγω του μεγάλου όγκου των έργων για πιάνο που έχουν γραφτεί, αποτελούν μία χρήσιμη πηγή μουσικής επένδυσης για τις τάξεις μπαλέτου.

Ωστόσο, κυρίως έργα των ρομαντικών και σύγχρονων συνθετών του 20<sup>ου</sup> αι. οι οποίοι ακολουθώντας τα ρεύματα της εποχής, υιοθετούν μεγάλες φόρμες και κάνουν χρήση δεξιοτεχνικών ικανοτήτων, τα καθιστούν ακατάλληλα για τη συνοδεία χορού.<sup>62</sup> Αντιθέτως, έργα για πιάνο μεσαίου επιπέδου, δομημένα σε πιο μικρές και ξεκάθαρες φράσεις και που δεν έχουν ιδιαίτερα υψηλές τεχνικές απαιτήσεις, είναι ιδανικά για τα μαθήματα κλασικού μπαλέτου. Επιπλέον, πέρα από την παράμετρο της δυσκολίας, συνήθως τέτοια κομμάτια έχουν απλή δομή, συμμετρική οργάνωση, ξεκάθαρη μελωδία, αλλά και σταθερό ρυθμό,<sup>63</sup> στοιχεία που είναι απαραίτητα για τη μουσική συνοδεία, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Για όλους τους παραπάνω λόγους μπορούν να χρησιμοποιηθούν από πρελούδια και σουίτες του Johann Sebastian Bach, έργα των Wolfgang Amadeus Mozart και Ludwig van Beethoven, σπουδές του Carl Czerny και Moritz Moszkowski μέχρι και έργα ρομαντικών συνθετών όπως Frederic Chopin, Franz Schubert και Johannes Brahms. Πιο συγκεκριμένα για τις ανάγκες της μουσικής συνοδείας στις τάξεις κλασικού μπαλέτου προτείνονται τα βαλς των Schubert και Strauss, οι Ουγγρικοί χοροί του Brahms, οι μαζούρκες του Chopin, τα παιδικά κομμάτια των Schumann, Mendelssohn, Tchaikovsky και Grieg αλλά και έργα του Ravel.<sup>64</sup>

## 2.5 Άλλα είδη μουσικής

Όταν πλέον ο συνοδός πιανίστας φτάσει στο σημείο να μπορεί να επεξεργάζεται ένα μουσικό κομμάτι, ώστε να μπορεί να ταιριάξει με τις ασκήσεις του μαθήματος, θα συνειδητοποιήσει πως έχει στη διάθεση του πληθώρα από επιλογές. Σχεδόν κάθε κομμάτι με τις κατάλληλες προσαρμογές μπορεί να χρησιμοποιηθεί για αυτό το σκοπό.

---

<sup>57</sup> Denes Agay, *Ballet Music* (New York: Amsco Music, 1953).

<sup>58</sup> William McDermott, *Ballet Classics: Six Famous Pas de Deux* (San Francisco: William McDermott, 1974).

<sup>59</sup> William McDermott, *Ballet Classics: Five Famous Pas de Deux* (Sarasota Fla.: William McDermott, 1985).

<sup>60</sup> Chester Wallis, *Music Lovers' Book of Ballet* (Boston: The Boston Music Company, 1946).

<sup>61</sup> Robert Zeller, *Grand Pas de Deux* (Copenhagen, Denmark: Wilhelm Hansel, 1961).

<sup>62</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 194.

<sup>63</sup> Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 19.

<sup>64</sup> Teck, *Movement to Music: Musicians in the Dance Studio*, 208.

Μολονότι θα ακουστεί κάπως οξύμωρο και αντιφατικό, ένα μάθημα κλασικού μπαλέτου δεν είναι απαραίτητο και αναγκαίο να συνοδεύεται αποκλειστικά από κλασική μουσική για πιάνο. Οι μουσικές επιλογές που θα παισιώσουν το ασκησιολόγιο μπορούν να προέρχονται τόσο από κλασικά έργα, συμπεριλαμβανομένων συμφωνικής μουσικής, όπερας, οπερέτας, μουσικής δωματίου και χορωδιακής μουσική, όσο και από άλλα είδη μουσικής όπως *jazz*, *pop*, *swing*, *ragtime*, εμβατήρια (*marches*), μουσική από τον κινηματογράφο και το θέατρο, μουσική από *musicals* ακόμη και παραδοσιακή μουσική (*folk music*).

Για παράδειγμα, στο βιβλίο του ο Cavalli προτάσσει και άλλες εναλλακτικές λύσεις για τη συνοδεία, αναφέροντας συλλογές που δεν έχουν δημιουργηθεί με σκοπό τη χρήση τους στα μαθήματα κλασικού μπαλέτου, αλλά ενδείκνυνται η χρήση τους. Η συλλογή του Scribner που προτείνει, αποτελεί μία πλούσια πηγή κομματιών καθώς απαρτίζεται από εννέα τόμους μέσα στους οποίους εμπεριέχεται πληθώρα κομματιών για πιάνο.<sup>65</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο πιο χρήσιμοι για τη μουσική συνοδεία είναι οι τόμοι: *Light Opera and Ballet Excerpts*, *Standard and Modern Dance Music*, *Grand Opera Excerpts*, *Modern Compositions*, και *Light Compositions*.<sup>66</sup> Επίσης, οι αναγωγές για πιάνο μερικών από τις συνθέσεις του John Philip Sousa (1854-1932), που είναι συγκεντρωμένες στο βιβλίο με τίτλο *Sousa's Great Marches in Piano Transcription*<sup>67</sup> μπορούν να συνοδεύσουν πολλά από τα βήματα ενός τυπικού μαθήματος κλασικού μπαλέτου.

Αυτό που συνιστάται από πολλούς συνοδούς πιανίστες και κατά τη γνώμη μου θεωρείται επωφελής, είναι ο πλουραλισμός μουσικών επιλογών μέσα σε μία τάξη μπαλέτου, εφόσον βέβαια υπάρχει η συγκατάθεση του δασκάλου/ας. Η εναλλαγή ρεπερτορίου και η ποικιλία έργων συμβάλλουν θετικά τόσο τους χορευτές/τριες όσο και το συνοδό πιανίστα ο οποίος μ' αυτόν τον τρόπο αποφεύγει τον κίνδυνο της αυτοματοποίησης παίζοντας συνεχώς ένα οικείο αλλά περιορισμένο ρεπερτόριο.<sup>68</sup> Έτσι, με τον καιρό θα αποκτήσει ένα πλούσιο, προσωπικό ρεπερτόριο, μέσα από το οποία θα διαλέγει το ιδανικότερο κομμάτι κάθε φορά. Ο χορευτής και χορογράφος Fokine ανάμεσα στις πέντε βασικές αρχές του «νέου» μπαλέτου του 20<sup>ου</sup> αι. αναφέρει ότι το μπαλέτο αποδέχεται κάθε είδος μουσικής αρκεί η μουσική να είναι εκφραστική.<sup>69</sup> Βέβαια, όπως λέει και η μπαλαρίνα και δασκάλα χορού Violette Verdy είναι πολύ βοηθητικό από κάθε άποψη να ακούγονται πολλά και διαφορετικά είδη μουσικής, αλλά εξίσου καλό είναι συχνά να επιστρέφουν δάσκαλοι/ες και μουσικοί πίσω στο κλασικό ρεπερτόριο, καθώς το μπαλέτο προήλθε από την κλασική μουσική παράδοση και δεν πρέπει να αποκολλάται από αυτή.<sup>70</sup>

<sup>65</sup> Albert Ernest Wier, ed., *The Scriabner Radio Music Library* (New York: Charles Scriabner's sons).

<sup>66</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 124.

<sup>67</sup> Lester S. Levy, *Sousa's Great Marches in Piano Transcription: Original Sheet Music of 23 Works* (New York: Dover Publications, 1975).

<sup>68</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 197.

<sup>69</sup> Rhoda Waugh, "Between Ballet Teacher and the Pianist," *Music Journal* 28, no. 2 (Φεβρουάριος 1970): 38.

<sup>70</sup> Teck, *Movement to Music: Musicians in the Dance Studio*, 5.

### 3. Ο ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, κεντρικός άξονας αυτής, είναι η αντιστοίχιση και προσαρμογή έργων του Έλληνα συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι, με ένα μέρος του βασικού ασκησιολογίου του κλασικού μπαλέτου. Πρόκειται για ένα εγχείρημα σύνδεσης του κλασικού χορού με την ελληνική λαϊκή μουσική και κατ' επέκταση και με την ελληνική παράδοση. Ποιος ήταν όμως ο Μάνος Χατζιδάκις; και κυρίως ποια ήταν η σχέση του με την τέχνη του χορού;

Το παρόν κεφάλαιο, λοιπόν, επικεντρώνεται στη γνωριμία με το συνθέτη, παραθέτοντας τα βασικότερα γεγονότα της ζωής και του έργου του, καθώς επίσης και στον εντοπισμό της σχέσης του με το χορό και το κλασικό μπαλέτο, μέσα από τη δημιουργία του *Ελληνικού Χοροδράματος*. Επιπλέον, στο τέλος του κεφαλαίου θα γίνει μια σύντομη αναφορά στα έργα τα οποία επιλέχθηκαν για την μουσική επένδυση του ασκησιολογίου του κλασικού μπαλέτου, ο συσχετισμός των οποίων με τα βήματα του χορού θα αναλυθεί στη συνέχεια της παρούσας εργασίας.<sup>71</sup>

#### 3.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε στην Ξάνθη στις 23 Οκτωβρίου 1925. Σε ηλικία τεσσάρων χρόνων παίρνει τα πρώτα μαθήματα πιάνου από την Αρμένισσα δασκάλα με το επώνυμο Αλντουιάν (δεν υπάρχουν στοιχεία για το πλήρες όνομά της).<sup>72</sup> Το 1932, μετακομίζουν οικογενειακώς στην Αθήνα και λίγα χρόνια αργότερα χάνει τον πατέρα του σε αεροπορικό δυστύχημα και μαζί χάνει την παιδική ανεμελιά και ξενιοσιά του. Έτσι, από πολύ μικρός μπαίνει στον αγώνα της βιοπάλης, καθώς αναγκάζεται να κάνει διάφορες δουλειές<sup>73</sup> προκειμένου να στηρίξει οικονομικά την οικογένειά του. Με αυτό τον τρόπο έρχεται σε επαφή με τη μουσική των ταινιών από τους θερινούς κινηματογράφους,<sup>74</sup> ένα αντικείμενο που τον μάγεψε και στην πορεία θα αποτελέσει σημαντικό κεφάλαιο της μουσικής του δημιουργίας.

---

<sup>71</sup> Βλ. κεφ. 5.

<sup>72</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 71.

<sup>73</sup> Δούλεψε στο εργοστάσιο του ΦΙΞ, μετρώντας βαρέλια και βοηθώντας στη διανομή του πάγου, υπάλληλος στο φωτογραφείο του Μεγαλοοικονόμου ακόμη και ως νοσοκόμος στο 401 Στρατιωτικό Νοσοκομείο Αθηνών. ό.π.

<sup>74</sup> ό.π.



Εικόνα 3.1.1 Μάνος Χατζιδάκις.<sup>75</sup>

Στις αρχές της δεκαετίας του '40<sup>76</sup> γίνεται μαθητής του ωδείου στη σχολή του πιάνου και διδάσκεται θεωρητικά από τον Μενέλαο Παλλάντιο. Λόγω του ανήσυχου πνεύματος του και των απόψεών του, οι οποίες τον βρίσκουν ενάντια με τον τρόπο διδασκαλίας των ωδείων,<sup>77</sup> πολύ σύντομα διακόπτει τις ωδειακές σπουδές του.

Ταυτόχρονα, αρχίζει και συναναστρέφεται με ανθρώπους της τέχνης και των γραμμάτων όπως οι Κάρολος Κουν, Νίκος Γκάτσος, Οδυσσέας Ελύτης, Γιάννης Μόραλης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γιώργος Σεφέρης κ.α. Η λεγόμενη «γενιά του '30», όπως αποκαλούνται οι πνευματικοί άνθρωποι κυρίως από το χώρο της λογοτεχνίας, της ποίησης και της ζωγραφικής κατά τη χρονική αυτή περίοδο, με το έργο τους διαμόρφωσαν μια ιδεολογία που επηρέασαν τον τρόπο σκέψης στον ελλαδικό χώρο.<sup>78</sup> Οι άνθρωποι αυτοί θα επηρεάσουν ιδεολογικά και το Χατζιδάκι, και θα αποτελέσουν το φωτεινό σηματοδότη για την πνευματική άνθιση του.

Το 1945 ο Μάνος Χατζιδάκις αναλαμβάνει να γράφει μουσική για το νεοϊδρυθέντα θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών.<sup>79</sup> Μέσα από τα ταξίδια του θιάσου ήρθε σε επαφή με το μουζούκι και το λαϊκό στοιχείο. Δύο χρόνια αργότερα γνωρίζεται με τους Βαμβακάρη και Τσιτσάνη και έτσι έρχεται σε επαφή με ένα από τα βασικότερα συστατικά της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης, το ρεμπέτικο<sup>80</sup> τραγούδι.<sup>81</sup>

<sup>75</sup> <https://www.hadjidakis.gr/>, ανακτήθηκε στις 4 Μαΐου 2023.

<sup>76</sup> Με βάση το βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη στο δίσκο *Αθανασία*, έλαβε μαθήματα κατά την τριετία 1940-1943. «Βιογραφικό Σημείωμα Μάνος Χατζιδάκις,» ένθετο για το Μάνο Χατζιδάκι, στη δισκογραφική έκδοση *Αθανασία* (Αθήνα: ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ, c2002), 18.

<sup>77</sup> Δημήτρης Παπανικολάου, *Το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στα Χρόνια του Μάνου Χατζιδάκι: Κοινωνικές και Πολιτιστικές Προσεγγίσεις* (Αθήνα: Fagotto, 2012), 79.

<sup>78</sup> ό.π.: 89-91.

<sup>79</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 72.

<sup>80</sup> Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί το πιο διακριτό είδος της αστικής λαϊκής μουσικής. Πρόκειται για τραγούδια των περιθωριοποιημένων κοινωνικών στρωμάτων που εντοπίζονται στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αι. στην Τουρκία και στην Αμερική και από τη δεκαετία του '20 και μετά διαδόθηκαν και στην Ελλάδα. Η ετυμολογία της λέξης παραμένει ασαφής, αλλά τα ρεμπέτικα φαίνεται πως έχουν τις ρίζες τους στο παραδοσιακό τραγούδι και τον τρόπο έκφρασης των φτωχών αστικών τάξεων που άρχισαν να μεταναστεύουν στις πόλεις το 1700. Λόγω του συσχετισμού του ρεμπέτικου τραγουδιού με τον αστικό «υπόκοσμο» είναι ένα είδος μουσικής που χλευάστηκε από πολλούς και καταδικάστηκε ως ανήθικο.

Στην κατοχική Ελλάδα του '40 το ρεμπέτικο τραγούδι βρίσκεται στο περιθώριο και λειτουργεί σαν την κοινή πολιτιστική γλώσσα όλων των κοινωνικών ομάδων που ζουν στις φτωχογειτονίες των μεγάλων λιμανιών της. Είναι η μουσική έκφραση που φέρουν μαζί τους οι πρόσφυγες και οι μετανάστες των αστικών κέντρων και η οποία αναμειγνύεται μαζί με όλα τα άλλα ακούσματα των πόλεων.

Ο Μάνος Χατζιδάκις, σε αντίθεση με αρκετούς μουσικούς της γενιάς του, στέκεται υποστηρικτικά απέναντι στην υποτίμηση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Το 1949 αποτολμά να μιλήσει δημόσια στο Θέατρο Τέχνης για τη λαϊκή παράδοση και την αξία του ρεμπέτικου ή αλλιώς σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού, όπως ο ίδιος το ονομάτιζε. Πίστευε πως η ρεμπέτικη μουσική είναι η μόνη «αληθινή» μουσική που μπορεί να εκφράσει τη ζωή του σύγχρονου Έλληνα, μέσα από την ενότητα του λόγου, της μουσικής και της κίνησης.<sup>82</sup> Η τοποθέτησή του ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων από την αστική ελληνική κοινωνία.<sup>83</sup> Συγχρόνως όμως, μέσα από αυτές τις διαλέξεις έδωσε αξία σε ένα είδος που είχε απορριφθεί από σοβαρούς Έλληνες μουσικούς,<sup>84</sup> και αναμόρφωσε το ελληνικό τραγούδι οδηγώντας το σε νέα ανεξερεύνητα μονοπάτια.<sup>85</sup>

Η δεκαετία του '50 σηματοδοτείται από τις προσπάθειες του Μάνου Χατζιδάκι προώθησης της ελληνικής μουσικο-θεατρικής και χορευτικής τέχνης.<sup>86</sup> Το 1950, ιδρύει μαζί με τη χορεύτρια και χορογράφο Ραλλού Μάνου, το *Ελληνικό Χορόδραμα* με το οποίο θα παρουσιάσει στη συνέχεια ορισμένα από τα μπαλέτα του, όπως *Μαρσύας* (1950), *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* (1951), *Καταραμένο Φίδι* (1951) και *Ερημιά* (1958).<sup>87</sup>

Η πρωτοβουλία του Χατζιδάκι να πάρει το δημόσιο λόγο και να μιλήσει για τη ρεμπέτικη μουσική, δεν ήταν η μοναδική φορά που θέλησε να συστήσει στο ελληνικό κοινό κάτι καινούργιο και «άγνωστο» προς αυτό. Το 1953, σε μια άλλη σειρά διαλέξεων, με θέμα τους σύγχρονους αμερικανούς συνθέτες, αποκάλυψε τους άγνωστους στο ελληνικό κοινό, Copland, Bernstein, Menotti κ.α.<sup>88</sup>

Παράλληλα αυτή η περίοδος για το συνθέτη χαρακτηρίζεται και για το μεγάλο όγκο παραγωγής μουσικής για τον κινηματογράφο. Σύμφωνα με την πλήρη

---

Timothy Ricy, James Porter and Chris Goertzen, *The Garland Encyclopedia of World Music*, "Rebetika," 8 vol., New York: Garland Publishing, 1998, 1019.

<sup>81</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 73.

<sup>82</sup> Paris Konstantinidis, "When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis," in *The National Element in Music*, eds. Nikos Maliaras et al. (Athens: Faculty of Music Studies of the University of Athens – Music Library of Greece 'Lilian Voudouri' - Athens Concert Hall, 2013), 317.

<sup>83</sup> «Βιογραφικό Σημείωμα Μάνος Χατζιδάκις,» *Αθανασία*, 18.

<sup>84</sup> George Leotsakos and Renata Dalianou, "Hadjidakis, Manos," *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση στις 26 Απριλίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12136>.

<sup>85</sup> «Βιογραφικό Σημείωμα Μάνος Χατζιδάκις,» *Αθανασία*, 18.

<sup>86</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 69.

<sup>87</sup> Οι χρονολογίες αναφέρονται στο έτος παρουσίασης των μπαλέτων με το χορόδραμα και όχι στο χρόνο σύνθεσης αυτών.

<sup>88</sup> «Βιογραφικό Σημείωμα Μάνος Χατζιδάκις,» *Αθανασία*, 18.

εργογραφία που παραθέτει η κ. Δαλιανούδη στη διατριβή της, περίπου 50 από τις 78 συνολικά συμμετοχές του σε κινηματογραφικές ταινίες πραγματοποιήθηκαν το διάστημα 1950-1960.<sup>89</sup> Οι συνεργασίες αυτές του επέφεραν διακρίσεις και βραβεύσεις σε φεστιβάλ, με αποκορύφωμα όλων το Όσκαρ Μουσικής που του απονέμεται το 1961, από την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Χόλλιγουντ, για το τραγούδι *Τα Παιδιά του Πειραιά*,<sup>90</sup> γραμμένο για την ταινία του Ζυλ Ντασέν «Ποτέ την Κυριακή». 20 χρόνια αργότερα το τραγούδι της ταινίας βραβεύεται στο Αμβούργο και συμπεριλαμβάνεται στα δέκα καλύτερα τραγούδια του αιώνα μας.<sup>91</sup>

Μετά από αυτή την παραγωγική ενασχόληση του με το ελαφρό τραγούδι και τη δημοσιότητα που του επέφερε, ο Μάνος Χατζιδάκις κατέφυγε το 1967 στην Αμερική, όπου και παρέμεινε για τα επόμενα πέντε χρόνια.<sup>92</sup> Με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1972, ξεκινάει η πιο ώριμη περίοδος της ζωής του, με ισχυρό αντίκτυπο στην πολιτισμική ζωή της,<sup>93</sup> χρίζοντάς τον μία από τις πιο επιδραστικές φιγούρες στον ελλαδικό χώρο.<sup>94</sup> Ορίζεται το 1975 και για τα επόμενα δύο χρόνια, Αναπληρωτής Γενικός Διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.) και διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (Κ.Ο.Α.) στην οποία διατέλεσε τα καθήκοντά του μέχρι και το 1982.<sup>95</sup>

Το σημαντικότερό του όμως έργο, αυτή την περίοδο, ήταν μέσα από τη θέση του ως διευθυντής της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και κυρίως διευθυντής του Τρίτου Προγράμματος.<sup>96</sup> Μέσα από αυτή του την ιδιότητα προσπαθεί να προσδώσει μια διαφορετική χροιά στο ραδιόφωνο, έχοντας ως στυλοβάτες το τρίπτυχο παιδεία, τέχνη και ενημέρωση για όλους.<sup>97</sup> Σε συνέντευξή του ο συνθέτης και συνεργάτης του Χατζιδάκι, Γιώργος Κουρουπός, αναφέρει ότι ο Χατζιδάκις υποστήριζε ότι δεν μπορεί κάποιος να δει τη μουσική αυτόνομη και αποκομμένη από τις άλλες τέχνες ακόμη και από την πολιτική και την ενημέρωση.<sup>98</sup> Με γνώμονα αυτή του την πεποίθησή δημιούργησε το Τρίτο Πρόγραμμα, στο οποίο περικλείονταν όλα τα είδη

<sup>89</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 104-113.

<sup>90</sup> Το 1960 το τραγούδι γνωρίζει έξι διασκευές που ανεβαίνουν όλες στα Top Ten Αγγλίας, Γαλλίας, Γερμανίας και Η.Π.Α. ενώ οι πωλήσεις σε δίσκους στην Ευρώπη το 1961 φτάνουν τις 1.800.000. ό.π.: 83.

<sup>91</sup> ό.π.: 91.

<sup>92</sup> *Grove Online Music*. "Hadjidakis".

<sup>93</sup> Yiannis Miralis, "Manos Hadjidakis: The Story of an Anarchic Youth and a 'Magnus Eroticus'," *Philosophy of Music Education Review* 12, no. 1, (Spring: 2004): 43.

<sup>94</sup> *Grove Online Music*. "Hadjidakis".

<sup>95</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 89-90.

<sup>96</sup> Στη διδακτορική διατριβή της κ. Δαλιανούδη αναφέρεται ότι ο Χατζιδάκις ανέλαβε διευθυντής της Ελληνικής Ραδιοφωνίας το 1975 και λόγω συνεχών διενέξεων με τη διοίκηση της ΕΡΤ παραιτήθηκε και επέστρεψε στα καθήκοντά του ως διευθυντής του Τρίτου, ένα χρόνο αργότερα. ό.π.: 89. Ωστόσο, σύμφωνα με το θετό γιο του, Γιώργο Χατζιδάκι κάτι τέτοιο δεν φαίνεται να επιβεβαιώνεται. Παρ' όλο που υπήρχαν συγκρούσεις λόγω των προχωρημένων αντιλήψεων του Χατζιδάκι σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας του ραδιοφώνου και της εισροής δικών του ανθρώπων στο Τρίτο Πρόγραμμα, ο Χατζιδάκις έχοντας στο πλευρό του την στήριξη των συνεργατών του, της κοινής γνώμης αλλά και της πολιτικής ηγεσίας, ποτέ δεν παραιτήθηκε. Παπανικολάου, *Το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στα Χρόνια του Μάνου Χατζιδάκι*, 106-108.

<sup>97</sup> ό.π.: 104.

<sup>98</sup> Γιώργος Σκεύας, «Μάνος Χατζιδάκις και Γ' Πρόγραμμα,» *Παρασκήνιο*, ΕΡΤ Αρχείο, βίντεο, 8:03, <https://archive.ert.gr/68875/>.

μουσικής (*jazz, rock, ethnic*), αλλά και άλλες πτυχές πολιτισμικές έκφρασης όπως το θέατρο, η λογοτεχνία, διαλέξεις και live μεταδόσεις συναυλιών από την Ελλάδα και το εξωτερικό.<sup>99</sup>

Πέρα από τις ραδιοφωνικές παραγωγές του Τρίτου, ο Χατζιδάκις οργάνωνε και άλλες εκδηλώσεις, όπως το φεστιβάλ «Μουσικός Αύγουστος» στο Ηράκλειο της Κρήτης, όπου παρουσιάζονται νέες τάσεις από το χώρο της μουσικής, του κινηματογράφου, της ποίησης κτλ. και φιλοξενούνται καταξιωμένοι καλλιτέχνες απ' όλο τον κόσμο. Αντίστοιχα, στην Κέρκυρα διοργάνωσε τους «Μουσικούς Αγώνες», έναν τρόπο γνωριμίας νέων καλλιτεχνών με το κοινό. Μια άλλη όψη παρέμβασής του στην πολιτισμική ζωή της Ελλάδας, ήταν η κυκλοφορία του περιοδικού *Τέταρτο* το 1984, του οποίου υπήρξε αρχισυντάκτης για ένα χρόνο.<sup>100</sup> Έπειτα, στο ίδιο πλαίσιο προώθησης νέων Ελλήνων συνθετών και τραγουδιστών, ίδρυσε το 1985 τη δισκογραφική εταιρία<sup>101</sup> ΣΕΙΠΙΟΣ.<sup>102</sup>

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα αφιέρωσε στην πραγμάτωση του μεγάλου ονείρου του, όταν ίδρυσε το 1989 την «Ορχήστρα των Χρωμάτων».<sup>103</sup> Η πρώτη απόπειρα του Χατζιδάκι για υλοποίηση της επιθυμίας του ήταν το 1964 με την ίδρυση της Πειραματικής Ορχήστρας Αθηνών.<sup>104</sup> Η «Ορχήστρα των Χρωμάτων» όμως σύμφωνα με τον ίδιο το Χατζιδάκι, δεν ήταν σαν τις άλλες ορχήστρες, είχε διαφορετική απόδοση και δημιουργήθηκε για να αλλάξει το κατεστημένο της ελληνικής μουσικής.<sup>105</sup> Η πρώτη συναυλία της ορχήστρας δόθηκε στις 23 Νοεμβρίου του 1990 στο Παλλάς, με ελληνικό και ξένο ρεπερτόριο, με Έλληνες και ξένους σολίστ, ανάμεσα στους οποίους η υψίφωνος Σόνια Θεοδωρίδου, ο συνθέτης Astor Piazzolla (1921-1992) και ο πιανίστας Gyorgy Sandor (1912-2005).

Σύμφωνα με το συνθέτη Νίκο Κυπουργό, η «Ορχήστρα των Χρωμάτων» λειτούργησε για το Χατζιδάκι το μέσο για να καταφέρει όσο δεν μπόρεσε να πετύχει μέσα από τους κρατικούς φορείς (Κ.Ο.Α., Ε.Λ.Σ.).<sup>106</sup> Δυστυχώς στις 22 Φεβρουαρίου του 1993 διευθύνει την τελευταία του συναυλία με την ορχήστρα, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και σχεδόν ένα χρόνο αργότερα, στις 15 Ιουνίου του 1994, φεύγει

<sup>99</sup> Miralis, "Manos Hadjidakis," 46.

<sup>100</sup> ό.π.

<sup>101</sup> Δεν είναι η πρώτη δισκογραφική εταιρία που ιδρύει. Έχει προηγηθεί η δισκογραφική εταιρία ΝΟΤΟΣ, που χρονολογείται μετά την επιστροφή του από την Αμερική. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 88.

<sup>102</sup> Ως το 1993 κυκλοφορούν 70 δίσκοι από τον ΣΕΙΠΙΟ. ό.π.: 91.

<sup>103</sup> Σύμφωνα με τον εμπνευστή της ορχήστρας Μάνο Χατζιδάκι η ονομασία «χρωμάτων» δόθηκε προς αποφυγή των κοινότυπων ονομασιών. «Αφιέρωμα στο Μάνο Χατζιδάκι,» 20<sup>ος</sup> αιώνας – Επιλογές, ΕΡΤ Αρχείο, βίντεο, 8:12, <https://www.ertnews.gr/anadromes/ert-archeio-afieroma-ston-mano-chatzidaki-video/> Από την άλλη σύμφωνα με τα λεγόμενα του αρχιμουσικού και μαέστρου της ορχήστρας Μίλτο Λογιάδη, η ονομασία φανερώνει τη μεγάλη παλέτα ειδών μουσικής που ήθελε να προσφέρει στο κοινό ο Μάνος Χατζιδάκις. «Ορχήστρα των χρωμάτων 20 χρόνια,» Παρασκήνιο, ΕΡΤ Αρχείο, βίντεο, 15:35, <https://archive.ert.gr/91439/>.

<sup>104</sup> Μέσα στη βραχύχρονη διάρκειά ύπαρξής της έδωσε συνολικά 20 συναυλίες και παρουσίασε 15 πρώτες εκτελέσεις έργων Ελλήνων συνθετών. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 86.

<sup>105</sup> «Αφιέρωμα στο Μάνο Χατζιδάκι,» 8:00.

<sup>106</sup> «Ορχήστρα των χρωμάτων 20 χρόνια,» 5:25.



από τη ζωή ο «Γνήσιος Έλληνας και Μεγάλος Ερωτικός» όπως ο ίδιος συχνά αποκαλούσε τον εαυτό του.<sup>107</sup>

Ο Χατζιδάκις δεν υπήρξε απλά ένας συνθέτης και τίποτα άλλο. Όντας ραδιοφωνικός παραγωγός, επιμελητής καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, διευθυντής ορχήστρας, ιδρυτής δισκογραφικής εταιρίας, εκδότης περιοδικού και συνιδρυτής του «Ελληνικού Χοροδράματος», πάντοτε τον απασχολούσε κάτι παραπέρα από τη μουσική και επιδίωκε την ολιστική προσέγγισή της μέσω της σύνδεσής της με τις άλλες τέχνες, την πολιτική και την κοινωνική ζωή. Η ενασχόληση κυρίως με το ρεμπέτικο τραγούδι και την κινηματογραφική μουσική είχαν ως αποτέλεσμα μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1960, να γίνει ένας από τους πιο διάσημους και επιτυχημένους συνθέτες της ελαφράς μουσικής στην Ελλάδα.<sup>108</sup> Παρ' όλα αυτά ποτέ δεν έκρυψε το ενδιαφέρον του και για την *avant-garde* μουσικής της εποχής. Από τη μία μεριά, η ίδρυση της Πειραματικής Ορχήστρας και από την άλλη μεριά, η χρηματοδότηση του διαγωνισμού «Μάνος Χατζιδάκις»,<sup>109</sup> αποτελούν κινήσεις προώθησης της πρωτοποριακής μουσικής στην Ελλάδα.<sup>110</sup>

### 3.2 Ο Μάνος Χατζιδάκις και το *Ελληνικό Χορόδραμα*: Η σχέση του συνθέτη με το χορό

Η «ελληνικότητα»<sup>111</sup> είναι μία έννοια που διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στο δρόμο της μουσικής δημιουργίας του Μάνου Χατζιδάκι. Η περίοδος δραστηριοποίησής του συμπίπτει με τη χρονική τοποθέτηση της εκδήλωσης στην Ελλάδα, της νέας τάσης που επικρατεί ήδη στην Ευρώπη αλλά και την Αμερική. Πρόκειται για την ανάγκη πολλών ευρωπαϊκών λαών, ανάδειξης και υπεράσπισης της παράδοσής τους που είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία των Εθνικών Σχολών.

Η ανύψωση της ελληνικής παράδοσης βρίσκει σύμφωνο το Χατζιδάκι,<sup>112</sup> ο οποίος αγωνίζεται με κάθε τρόπο ώστε να διασωθεί και να προβληθεί η ταυτότητα της ελληνικής λαϊκής παράδοσης,<sup>113</sup> κάτι που αποδεικνύεται μέσα από το έργο του.

---

<sup>107</sup> Κώστας Φασουλάς, «Αφιέρωμα στο Μάνο Χατζιδάκι,» *Πάμε εκεί που δεν λεν τραγούδια*, ERTEcho, podcast, 10:37, δημοσιεύτηκε στις 23 Οκτωβρίου 2022, <https://www.ertecho.gr/radio/deftero/show/pame-ekei-pou-len-tragoudia/ondemand/229132/pame-ekei-pou-len-tragoudia-afieroma-ston-mano-xatzidaki-23-10-2022/>.

<sup>108</sup> Konstantinidis, “When Progress Fails, Try Greekness,” 317.

<sup>109</sup> Πρόκειται για μια συνεργασία του Χατζιδάκι με το Τεχνολογικό Ινστιτούτο Αθηνών, μέσω του οποίου παρουσιάστηκαν έργα σύγχρονων, Ελλήνων συνθετών ανάμεσα στους οποίους έργα των Ξενάκη, Λογοθέτη, Μαμαγκάκη και Αντωνίου. *Grove Online Music*. “Hadjidakis”.

<sup>110</sup> Konstantinidis, “When Progress Fails, Try Greekness,” 318.

<sup>111</sup> Η χρήση του όρου «ελληνικότητα» στην παρούσα εργασία αναφέρεται στην άντληση στοιχείων από την Ελλάδα με στόχο την ανάδειξη του εθνικού πλούτου και δημιουργία μιας σύγχρονης πολιτισμικής εθνικής ταυτότητας, η οποία όμως έχει τις βάσεις της στην παράδοση του τόπου.

<sup>112</sup> Ο Χατζιδάκις δεν υπήρξε μέλος της «Εθνικής Σχολής». Ωστόσο, σύμφωνα με το μουσικολόγο Πάρη Κωνσταντινίδη, στα πρώτα συνθετικά του βήματα ξεκίνησε να συνθέτει με βάση τις αρχές της «Εθνικής Σχολής», με τις επιρροές της να φαίνονται στο πρώιμο έργο του για πιάνο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*. Konstantinidis, “When Progress Fails, Try Greekness,” 316.

<sup>113</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 140.

Αρχικά, με τη δραστηριοποίησή του μέσω των μουσικών δρώμενων στην Κρήτη και την Κέρκυρα, αποδεικνύει το ενδιαφέρον του για την ελληνική παράδοση κάθε γωνιάς της Ελλάδας. Όντας ακόμη στα πρώιμα συνθετικά του βήματα, το 1947 ο Χατζιδάκις συνθέτει το πρώτο του πιανιστικό έργο, *Για μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα*, μία σουίτα βασιζόμενη πάνω σε λαϊκούς και παραδοσιακούς ρυθμούς.<sup>114</sup> Ένα άλλο στοιχείο που φανερώνει τη σύμφωνη γνώμη του συνθέτη για ανάδειξη του ελληνικού στοιχείου, είναι η ενασχόληση του με το ρεμπέτικο τραγούδι, το οποίο είναι μέρος της λαϊκής παράδοσης. Μέσα στο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, όπως επέλεγε να το αποκαλεί, ο Χατζιδάκις έβρισκε κοινά στοιχεία με το δημοτικό τραγούδι και το βυζαντινό μέλος<sup>115</sup> και άρα την ελληνική παράδοση.<sup>116</sup> Μία έκφανση ελληνικότητας ήταν και η ιδέα δημιουργίας του *Ελληνικού Χοροδράματος*.

Η δημιουργία μιας «καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης», ήταν η βασική ιδέα πάνω στην οποία στηρίχτηκε η Ελληνίδα χορογράφος Ραλλού Μάνου<sup>117</sup> (1915-1988) και διάφοροι εκπρόσωποι από το χώρο των γραμμάτων και των τεχνών, για την ίδρυση του *Ελληνικού Χοροδράματος*, της πρώτης ουσιαστικά ελληνικής ομάδας χορού, το 1950.<sup>118</sup>



Εικόνα 3.2.1 Η Ραλλού Μάνου.<sup>119</sup>

<sup>114</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 144.

<sup>115</sup> Στην ομιλία του υπέρ της ρεμπέτικης μουσικής αναφέρει σαν παράδειγμα επιρροής από τη δημοτική μουσική τα τραγούδια «Παρ' τη βάρκα στο λιμάνι, κάτω στο Πασαλιμάνι» και «Αντρέα Ζέππο». Σχετικά με τη βυζαντινή μουσική, ο συσχετισμός όπως αναφέρει εντοπίζεται στη μελωδική γραμμή, στις πτώσεις, τα διαστήματα και τον τρόπο εκτέλεσης των ρεμπέτικων τραγουδιών. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Β', 25.

<sup>116</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 143.

<sup>117</sup> Γεννήθηκε στην Αθήνα και οι πρόγονοί της κατάγονταν από το Φανάρι. Μεγάλωσε στη Γαλλία μέσα από αφηγήσεις από τους αγώνες του έθνους και έτσι ρίζωσε μέσα της η αγάπη για την Ελλάδα. Τα πρώτα μαθήματα χορού τα έλαβε από την Κούλα Πράτσικα και ύστερα ακολούθησαν σπουδές αρχικά στο Παρίσι και το Μόναχο και έπειτα στη Νέα Υόρκη. Η γνωριμία της με τη Martha Graham την επηρέασε και συνετέλεσε στη διαμόρφωση της χορευτικής της ταυτότητας. Ίδρυσε τη δική της ερασιτεχνική σχολή χορού και εργάστηκε ως χορογράφος του Εθνικού Θεάτρου. Με την ίδρυση του *Ελληνικού Χοροδράματος* κατάφερε να αποτυπώσει το βασικότερο σκοπό της που ήταν η ελληνικότητα της κίνησης, του χορού και της μουσικής. Ραλλού Μάνου, *Χορός «...ου των ραδιών ... ούσα την τέχνην ...»* (Αθήνα: Γνώση, 1987), 15-52.

<sup>118</sup> Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη, «Η Ραλλού Μάνου και οι Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές': Σε Αναζήτηση μιας 'Καθαρώς Ελληνικής Χορευτικής Τέχνης',» στο *Επιδράσεις και Αλληλεπιδράσεις: 8<sup>ο</sup> Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο*, επιμ. Κώστας Χάρδας κ.ά. (Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2016), 686.

<sup>119</sup> <https://press.ert.gr/politismos/to-argheio-tης-ert-tιμά-τη-μνήμη-της-ραλλ/>, ανακτήθηκε στις 4 Μαΐου 2023.

Αρχικά, η ετυμολογία της λέξης «χοροδράμα» (> χορός + δράση) υποδηλώνει την εξέλιξη της δράσης και της ιστορίας μέσα από την κίνηση,<sup>120</sup> δηλαδή την τέχνη του μπαλέτου.<sup>121</sup> Η προσθήκη του επιθέτου «ελληνικό» προσδιορίζει το χαρακτήρα της κίνησης, η οποία αποσκοπεί να «μεταφέρει ελληνικά μοτίβα στο χορό του θεάτρου».<sup>122</sup>

Αφορμή για την ίδρυση του *Ελληνικού Χοροδράματος* ήταν η παράσταση *Μαρσύας* που έδωσε η Μάνου το καλοκαίρι του 1950, στην Αγία Μαρίνα της Αίγινας, σε συνεργασία με την Ελληνική Περιηγητική Λέσχη. Τη μουσική έγραψε ο Μάνος Χατζιδάκις, τα κουστούμια επιμελήθηκε ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης (1919-1989) και η χορογραφία ήταν της Ραλλού Μάνου, η οποία έπαιξε και το κεντρικό ρόλο του Μαρσύα.

Η ανταπόκριση του κοινού στην παράσταση ήταν αυτή που «άναψε τη σπίθα» στους συντελεστές της παράστασης, για την ίδρυση του *Ελληνικού Χοροδράματος*. Σχετικά με την ιδέα δημιουργίας του, η Μάνου αναφέρει:

«Το *Ελληνικό Χοροδράμα* ιδρύθηκε το 1951, η αφορμή του όμως ήταν το 1950. Τότε η Περιηγητική Λέσχη οργάνωσε μία από αυτές τις θαυμαστές εκδρομές που έκανε με καλλιτεχνικό περιεχόμενο, και στην αγνή ακόμη ακρογιαλιά τότε της Αγίας Μαρίνας, δώσαμε το πρώτο μου χοροδράμα, το *Μαρσύα*, που βασιζόνταν απάνω στην ελληνική παράδοση. Με τη θαυμάσια του νεαρότατου τότε συνθέτου Μάνου Χατζιδάκι, με τον Τσαρούχη που το ζωγράφιζε θα έλεγα αυτό το έργο, με την αφιλοκερδή, ανιδιοτελή και ενθουσιώδη υποστήριξη πολλών άλλων ανθρώπων, της Αλέκας Κατσέλη, του Πέλλου Κατσέλη, του Σολωμού, του Πλωρίτη. Έτσι, μέσα σ' αυτόν τον ενθουσιασμό, μέσα σ' αυτή την ωραία ελληνική φύση, γεννήθηκε η ιδέα να κάνουμε ένα μη κερδοσκοπικό σωματείο με ένα σκοπό, που είναι και ήταν και είναι πάντοτε, η δημιουργία και η εξέλιξη μιας καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης.»<sup>123</sup>

Μέσα από το χειροκρότημα της παράστασης *Μαρσύας*, ξεκίνησε η συλλογική εργασία πνευματικών και καλλιτεχνικών ανθρώπων με σκοπό τη δημιουργία μιας ελληνικής, θεατρικής, χορευτικής τέχνης.<sup>124</sup> Εκτός από τη Μάνου και το Χατζιδάκι, στους πρωτοστάτες του νέου αυτού καλλιτεχνικού εγχειρήματος άνηκαν ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης, ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός, ο Κώστας Χοϊδάς που ανέλαβε και γενικός γραμματέας του χοροδράματος, η χορεύτρια Αλέκα Κατσέλη και ο αρχιτέκτονας και σύζυγος της Μάνου, Παύλος Μυλωνάς.<sup>125</sup>

Έτσι, ένα χρόνο αργότερα, τον Μάρτιο του 1951 έγινε η πρεμιέρα του *Ελληνικού Χοροδράματος*, στο Θέατρο Κοτοπούλη-ΡΕΞ, μέσα σε ένα εξαιρετικά λαμπρό και επίσημο κλίμα, υπό την παρουσία της βασιλικής οικογένειας<sup>126</sup>. Μαζί με

<sup>120</sup> Η ερμηνεία ανήκει στο συνεργάτη της Ραλλού και χορευτή-χορογράφο Ανδρέα Περή. Γιώργος Σκεύας, «Ραλλού Μάνου Ελληνικό Χοροδράμα,» *Παρασκήνιο*, ΕΡΤ Αρχείο, βίντεο, 29:00, <https://archive.ert.gr/90299/>.

<sup>121</sup> Για την ετυμολογία και την επεξήγηση της έννοιας «μπαλέτο» βλ. Παράρτημα.

<sup>122</sup> Πρόκειται για την περιγραφή του μπαλέτου *Ιονική Σούιτα* όπως είναι καταγεγραμμένο στο τεκμήριο της παράστασης. *Ελληνικό Χοροδράμα 1950-1960*, 179.

<sup>123</sup> «Ραλλού Μάνου Ελληνικό Χοροδράμα,» 8:29.

<sup>124</sup> *Ελληνικό Χοροδράμα 1950-1960*, 10.

<sup>125</sup> ό.π.: 8.

<sup>126</sup> Μάνου, *Χορός «...ου των ραδίων ... ούσα την τέχνην ...»* 50.

το *Μαρσύα* που είχε ήδη παρουσιαστεί, την πρεμιέρα πλαισίωσαν τα παρακάτω τέσσερα καινούργια έργα:

- *Οι Μορφές μιας Γυναίκας* [μουσική: Αργύρης Κουνάδης (1924-2011), χορογραφία: Ραλλού Μάνου, σκηνικά/κουστούμια: Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985)],
- *Η Φθινοπωρινή Γη* [μουσική: Virgil Thompson (1896-1989), σκηνικά: Γιώργος Βακαλό (1902-1991), χορογραφία: Άγγελος Γριμάνης (1906-1979)],
- *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* [μουσική: Μάνος Χατζιδάκις (1925-1994), σκηνικά: Γιάννης Μόραλης (1916-2009), χορογραφία: Ραλλού Μάνου και Άγγελου Γριμάνη],
- *Το Καταραμένο Φίδι*<sup>127</sup> [μουσική: Μάνος Χατζιδάκις, σκηνικά: Νίκος Χατζικυριάκος- Γκίκας (1906-1994), χορογραφία: Ραλλού Μάνου].

Το *Ελληνικό Χορόδραμα* πρωταγωνίστησε στα χορευτικά δρώμενα της Ελλάδας<sup>128</sup> για περισσότερο από τρεις δεκαετίες.<sup>129</sup> Ήταν μια αποκάλυψη για την εποχή που δημιουργήθηκε, κάτι διαφορετικό και πρωτόγνωρο όπως το χαρακτηρίζει ο ιστορικός και κριτικός χορού Ανδρέας Ρικάκης.<sup>130</sup> Άτομα από διάφορους καλλιτεχνικούς χώρους ένωσαν τις δυνάμεις τους με γνώμονα την ανάδειξη του εθνικού πλούτου της Ελλάδας. Ισχυρή απόδειξη αποτελούν τα λόγια των συντελεστών της παράστασης *Μαρσύας*. Ο Τσαρούχης λέει ότι θέλει «τον Πετρούσκα να χορεύει ζεϊμπέκικο και τον Ρωμαίο και την Ιουλιέτα να πεθαίνουν με χασάπικο».<sup>131</sup> Ο Χατζικυριάκος-Γκίκας αναφέρει ότι με την ίδρυση του *Ελληνικού Χοροδράματος* επιδιώκουν την «ενότητα μουσικής, χορού, χρώματος και λόγου που όλα μαζί ερμηνεύουν την πιο πραγματική μορφή της ελληνικής ζωής».<sup>132</sup> Ενώ ο Χατζιδάκις με τη σειρά του, μίλησε «για ένα στενό σύνδεσμο μουσικής και χορού, για απόλυτη γνώση των σύγχρονων ρυθμικών στοιχείων και για άλλα παρόμοια».<sup>133</sup>

Μία έκφανση της διαφοροποίησής του χοροδράματος, έγκειται και στην προτροπή του Χατζιδάκι τα κουστούμια των παραστάσεων να μην ανατίθενται σε σκηνογράφους, όπως συνηθίζονταν τότε στην Ελλάδα, αλλά σε ζωγράφους της εποχής. Η ενέργεια αυτή είναι μία από τις σημαντικότερες συμβολές του *Ελληνικού Χοροδράματος* στην αναμόρφωση της παρουσίας του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα.<sup>134</sup> Μερικά από τα ονόματα ζωγράφων που συναντάμε στις παραστάσεις της

<sup>127</sup> Η έμπνευση του συγκεκριμένου μπαλέτου ανήκει στη Μάνου, η οποία με τη σειρά της ζήτησε από το Χατζιδάκι να γράψει τη μουσική της παράστασης. Είναι βασισμένο στο έργο του Ευγένιου Σπαθάρη *Καραγκιόζης* από το Θέατρο Σκιών. Τον κεντρικό ρόλο του Καραγκιόζη ενσάρκωσε η ίδια η Μάνου. Μάνου, *Χορός* «...ου των ραδίων ... ούσα την τέχνην ...», 55.

<sup>128</sup> Το *Ελληνικό Χορόδραμα* πραγματοποίησε παραστάσεις και σε διάφορες χώρες του εξωτερικού όπως Ιταλία, Κύπρο, Αίγυπτο, Γερμανία, Γαλλία, Ολλανδία, Ρωσία και Βουλγαρία. Χρυσοθέμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου* (Αθήνα: Έφεσος, [2006]), 64-65.

<sup>129</sup> ό.π.: 61.

<sup>130</sup> «Ραλλού Μάνου Ελληνικό Χορόδραμα,» 26:05.

<sup>131</sup> *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 19.

<sup>132</sup> ό.π.

<sup>133</sup> ό.π.

<sup>134</sup> Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου*, 64.

Ραλλού Μάνου είναι οι Σπύρος Βασιλείου (1903-1985), Γιάννης Μόραλης (1916-2009), Γιάννης Τσαρούχης και Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994), οι οποίοι αγκάλιασαν με θέρμη την πολύπλευρη αυτή καλλιτεχνική σύμπραξη.<sup>135</sup>

Για τα ελληνικά δεδομένα επρόκειτο για κάτι πρωτοπόρο. Σε παγκόσμιο όμως πλαίσιο, η ανάθεση δημιουργίας των κουστουμιών σε ζωγράφους, δεν αποτελούσε καινοτομία. Ήδη από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., τα ρώσικα μπαλέτα με τους Sergei Diaghilev (1872-1929) και Vaslav Nijinski (1889-1950), συνεργάζονται με μεγάλους ζωγράφους, όπως ο Pablo Picasso (1881-1973).<sup>136</sup>

Το *Ελληνικό Χορόδραμα* αποτέλεσε το βασικότερο πυρήνα ενασχόλησης του Χατζιδάκι με την τέχνη του χορού.<sup>137</sup> Για τον Χατζιδάκι το νόημα και η ουσία του νεοσυσταθέντος τότε *Ελληνικού Χοροδράματος* συνοψίζεται ως εξής:

«*Ελληνικό Χορόδραμα* σημαίνει μια ομάδα ανθρώπων της Τέχνης που ο καθένας αντιμετωπίζοντας από την προσωπική του περιοχή την υπόθεση του χορού, με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις που παρουσιάζει στον τόπο μας, αποφασίζουν όλοι μαζί, συμφωνώντας σε βασικές γραμμές, να συμβάλλουν σε μια οργανωμένη χορευτική εκδήλωση.»<sup>138</sup>

Μολονότι νεαρός στην ηλικία και δίχως πρότερη επαφή με την τέχνη του χορού, ο Χατζιδάκις δίνει με επιτυχία το πρώτο του χορόδραμα, το *Μαρσάα*, στο οποίο ήδη διαφαίνονταν το ταλέντο του.<sup>139</sup> Εκτός από τα μπαλέτα *Μαρσάας*, *Έξι λαϊκές ζωγραφίες* και *Καταραμένο Φίδι* που πλαισιώναν την πρεμιέρα του *Ελληνικού Χοροδράματος*, ο Χατζιδάκις παρουσίασε με το χορόδραμα της Ραλλού Μάνου και τα μπαλέτα *Ερημιά*<sup>140</sup> (1958), *Ευριδίκη* (1962), *Όρνιθες* (1959)<sup>141</sup> και *Ιονική Σουίτα* (1960).<sup>142</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι το μπαλέτο *Όρνιθες* του Αριστοφάνη παρουσιάστηκε το 1965 στις Βρυξέλλες, σηματοδοτώντας την έναρξη της συνεργασίας του Χατζιδάκι με τα μπαλέτα του 20<sup>ου</sup> αι. του Maurice Béjart,<sup>143</sup> αλλά και τη δραστηριοποίηση του συνθέτη πέρα από τα σύνορα της ελληνικής πραγματικότητας. Με τα μπαλέτα του

<sup>135</sup> Ρόμπου-Λεβίδη, «Η Ραλλού Μάνου και οι «Έξι Λαϊκές Ζωγραφίες»,» 689-690.

<sup>136</sup> ό.π.: 689.

<sup>137</sup> Σε συνέντευξη του για το Χατζιδάκι, ο Βασίλης Αγγελικόπουλος μεταξύ άλλων αναφέρει ότι ο Χατζιδάκις είχε συνεργαστεί και με το Εθνικό Θέατρο. Ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, Γιώργος Θεοδοκάς, είχε ζητήσει από το συνθέτη να γράψει τη μουσική για το μπαλέτο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του 1952-1953. Ο Χατζιδάκις όχι μόνο έγραψε τη μουσική για το μπαλέτο αλλά το χορογράφησε κιόλας. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Β', 121.

<sup>138</sup> *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 109.

<sup>139</sup> ό.π.: 8.

<sup>140</sup> Τα σκηνικά και τα κουστούμια επιμελήθηκε ο Γιάννης Μόραλης και η χορογραφία ήταν της Ραλλού Μάνου. *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 135.

<sup>141</sup> Η ορχηστρική εκδοχή του έργου γράφτηκε το 1964. Με το χορόδραμα της Μάνου ανέβηκε τον Αύγουστο του 1959 σε χορογραφία της ίδιας. ό.π.: 24. Με βάση τη χρονολογία της παράστασης υποθέτουμε ότι θα χρησιμοποιήθηκε η πρώτη εκδοχή του έργου για μικρό οργανικό σύνολο που γράφτηκε εκείνη τη χρονιά και όχι η μεταγενέστερη εκδοχή. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 103-104.

<sup>142</sup> Οι ημερομηνίες αναφέρονται στη χρονολογία παρουσίασής τους από το χορόδραμα.

<sup>143</sup> «Βιογραφικό Σημείωμα Μάνος Χατζιδάκις,» *Αθανασία*, 19.

Βέjart παρουσίασε επίσης τα έργα του *Jean Cocteau et la danse*, *Διόνυσος* και *Οι μπαλάντες της οδού Αθηνάς*.

Από την πλούσια μουσική παραγωγή του, ένα μικρό μέρος αυτής είναι γραμμένα για μπαλέτο, από τα οποία ορισμένα δεν τα ολοκλήρωσε, ενώ κάποια παραμένουν ανέκδοτα. Παρακάτω παραθέτω τον πίνακα με τη χρονολογική σειρά συγγραφής των έργων για μπαλέτο του συνθέτη, με βάση την πλήρη εργογραφία<sup>144</sup> που έχει συντάξει η κ. Δαλιανούδη στη διδακτορική της διατριβή.<sup>145</sup>

ΜΠΑΛΕΤΑ
1. <i>Ανδρέας Ζέπος, 1945-46 (ανολοκλήρωτο)</i>
2. <i>Ο Σάτυρος, 1947 (ανολοκλήρωτο)</i>
3. <i>Μαρσύας, ερ. 4, 1949 (ανέκδοτο)</i>
4. <i>Έξι λαϊκές ζωγραφιές, ερ. 5, για πιάνο, 1949-1950</i>
5. <i>Καταραμένο Φίδι, ερ. 6, σουίτα μπαλέτου για δύο ανδρικές φωνές και δύο πιάνο, 1950</i>
6. <i>Ιονική Σουίτα, ερ. 7, για πιάνο, 1952-1953</i>
7. <i>Το κλειδί, μπαλέτο, 1953 (ανολοκλήρωτο και ανέκδοτο)</i>
8. <i>Ένα αίνιγμα για τον Οιδίποδα, μπαλέτο σε μια εικόνα, 1955 (ανολοκλήρωτο και ανέκδοτο)</i>
9. <i>Ερημιά, ερ. 10, σουίτα μπαλέτου για χορωδία και μικρή ορχήστρα με τέσσερα μέρη μεταγραμμένα για πιάνο, 1958</i>
10. <i>Το κλουβί που λέει την τύχη, μπαλέτο, 1961</i>
11. <i>Ευρυδίκη, μπαλέτο με τη μουσική από το ομώνυμο θεατρικό, 1962</i>
12. <i>Όρνιθες, ερ. 16, μπαλέτο και καντάτα για μέτζο-σοπράνο, δύο βαρύτονους, τρεις χορωδίες (παιδική και δύο μεικτές) και ορχήστρα, 1964</i>
13. <i>Μπαλέτο Παιδες επί Κολωνώ, ερ. 35, σκηνική καντάτα, 1977-1978 (ανολοκλήρωτο)</i>
14. <i>Οι μπαλάντες της οδού Αθηνάς, 1922</i>
15. <i>Jean Cocteau et la danse, ερ. 29α, μπαλέτο σε τρία μέρη, 1972</i>
16. <i>Διόνυσος, 1988</i>

Πίνακας 3.2.1 Έργα για μπαλέτο του Μάνου Χατζιδάκι.<sup>146</sup>

Ο Μάνος Χατζιδάκις δούλεψε με πολύ πίστη και φανατισμό δίπλα στη Ραλλού Μάνου.<sup>147</sup> Αλλά και η Μάνου από την μεριά της έτρεφε βαθιά εκτίμηση στο

<sup>144</sup> Σύμφωνα με το αρχείο της Μάνου, ο Χατζιδάκις ανέβασε με το χορόδραμα της Μάνου και το θεατρικό του έργο *Λυσιστράτη*, του Αριστοφάνη, ερ. 12 (παρουσιάστηκε το 1972), που δεν συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο της κ. Δαλιανούδη. Επίσης, ο Χατζιδάκις έγραψε τη μουσική και για άλλα δύο μπαλέτα του *Ελληνικού Χοροδράματος*: το μπαλέτο *Ιστορίες στο δειλινό* που παρουσιάστηκε το 1969 σε σκηνικά και χορογραφία του Ανδρέα Περή και κουστούμια του Σπύρου Βασιλείου, και το μπαλέτο σε μοτίβα ιστοριών από τον Καραγκιόζη, *Δράκων* που ανέβηκε το 1988 σε χορογραφία της Ραλλού Μάνου και σκηνικά του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου*, 338-341, 354-355, 448. Ωστόσο, αυτά τα δύο έργα δεν συναντώνται στην πλήρη εργογραφία που έχει συντάξει η κ. Δαλιανούδη.

<sup>145</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 124-126.

<sup>146</sup> Οι χρονολογίες που αναγράφονται αναφέρονται στον χρόνο σύνθεσης των μπαλέτων.

<sup>147</sup> «Ραλλού Μάνου Ελληνικό Χορόδραμα,» 12:55.

πρόσωπο του Χατζιδάκι, για το καλλιτεχνικό του πνεύμα και την τόλμη του. Αναφερόμενη στο Χατζιδάκι λέει χαρακτηριστικά:

«Ο Χατζιδάκις γεμάτος ιδέες, πολύτιμες, έδωσε την καλλιτεχνική γραμμή που ακολουθήσαμε. Η συνεργασία μαζί του υπήρξε από τις πιο μεγάλες ευτυχίες της καλλιτεχνικής μου σταδιοδρομίας.[...] Πολλά χρωστάω στην επιρροή του. Ένα από τα σπουδαιότερα είναι ότι έμαθα να τολμώ πειράματα καλλιτεχνικά που ήσαν ως τα τότε μακριά από τη συντηρητική γραμμή που είχα μάθει ν' ακολουθώ.»<sup>148</sup>

«Είναι μεγάλη ικανοποίηση για τον χορογράφο να συνεργάζεται μ' ένα συνθέτη που «βλέπει» το χορό και με τόσο πρωτότυπο τρόπο.»<sup>149</sup>

Ο Μάνος Χατζιδάκις εκτός από συνιδρυτής και ένας από τους συνθέτες<sup>150</sup> του *Ελληνικού Χοροδράματος*, ήταν και καλλιτεχνικός διευθυντής αυτού.<sup>151</sup> Υποστήριξε και ενστερνίστηκε από την αρχή την ιδέα δημιουργία μιας πρωτοπόρας χορευτικής τέχνης για την ανάδειξη και προώθηση της Ελλάδας μέσω αυτής. Η μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη σε αφιέρωμά της στο Χατζιδάκι αναφέρει: «είναι προφανές ότι ο χορός και γενικότερα το μπαλέτο, είναι η θεότης που τραβά με μian ακαταμάχητη έλξη τον νέο Έλληνα συνθέτη».<sup>152</sup> Τα λόγια της αυτά ειπώθηκαν το 1949, όταν ακόμη ο νεαρός συνθέτης δεν είχε δείξει εμφανή σημάδια ενασχόλησης με το χορό και ιδιαιτέρως με το μπαλέτο. Λίγο καιρό αργότερα έγιναν πράξη με τη ενεργή συμμετοχή του στο χοροδράμα. Πιο ισχυρή επιβεβαίωση βέβαια, είναι η τοποθέτηση του ίδιου απέναντι στην τέχνη του χορού, υποστηρίζοντας ότι «ο χορός είναι ένας συντελεστής που γύρω από αυτόν μπορούν να συσπειρωθούν όλες οι καλλιτεχνικές δυνάμεις της Ελλάδας».<sup>153</sup>

### 3.3 Σύντομη αναφορά στα έργα του Χατζιδάκι που επιλέχθηκαν για τη μουσική συνοδεία του βασικού ασκησιολογίου του κλασικού μπαλέτου

Κατά τη διάρκεια των 50 χρόνων (από το 1944 έως το 1994) μουσικής δημιουργίας του Μάνου Χατζιδάκι, ο συνθέτης ασχολήθηκε κυρίως με τη μουσική για τον **κινηματογράφο**. Σε συνέντευξή του ο Χατζιδάκις αναφέρει ότι για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα βιοπορίζονταν μέσα από τη συμμετοχή του σε κινηματογραφικές ταινίες.<sup>154</sup> Σημαντικός σταθμός στην πορεία του ως συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής υπήρξε η γνωριμία του με τον Φιλοποίμη Φίνο, διευθυντή και παραγωγό της κινηματογραφικής εταιρίας ΦΙΝΟΣ ΦΙΑΜΣ, ο οποίος τον παρότρυνε να γράψει

<sup>148</sup> *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 10.

<sup>149</sup> Μάνου, *Χορός «...ου των ραδίων ... ούσα την τέχνην ...»*, 53.

<sup>150</sup> Άλλοι συνθέτες που συμμετείχαν στο *Ελληνικό Χορόδραμα* ήταν ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Αργύρης Κουνάδης, ο Γιώργος Σισιλιάνος, ο Θεόδωρος Αντωνίου, ο Γιάννης Ξενάκης, ο Γιώργος Κουρουπός, ο Νίκος Μαμαγκάκης κ.α. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Αρχείο Παλλού Μάνου*, 63.

<sup>151</sup> *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 199.

<sup>152</sup> Θάνος Φωσκαρίνης, *Ανοιχτές Επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι* (Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996), 254.

<sup>153</sup> Γιώργος Σγουράκης και Ηρώ Σγουράκη, «Παλλού Μάνου,» *Μονόγραμμα*, ΕΡΤ Αρχείο, βίντεο, 23:55, <https://archive.ert.gr/73094/>.

<sup>154</sup> Λάκης Παπαστάθης, «Λόγος Μάνου Χατζιδάκι,» *Αναζητώντας τη Χαμένη Εικόνα*, ΕΡΤ Αρχείο, δημοσιεύτηκε το 1995, ντοκιμαντέρ, 26:28, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/manos-chatzidakis-25-oktovrioy-1925/>.

μουσική για τον κινηματογράφο.<sup>155</sup> Όντας σ' όλη την πορεία από την έναρξη μέχρι και τη μεγάλη άνοδο του ΦΙΝΟ, έκανε συνολικά γύρω στις 80 ταινίες<sup>156</sup> από τις οποίες ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω: «Στέλλα» (1955), «Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο» (1955), «Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο» (1959), «Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος» (1959), «Ποτέ την Κυριακή» (1960), «Μανταλένα» (1960) και «Χτυποκάρδια στο θρανίο» (1963).<sup>157</sup>

Ωστόσο, στην εργογραφία του<sup>158</sup> περιλαμβάνονται επίσης συνθέσεις:

- για το **θέατρο** όπως *Ματωμένος Γάμος*, ερ. 3 (1948), *Οδός ονείρων*, ερ. 20 (1962), και *Πορνογραφία* ερ. 43 (1982),
- για το **αρχαίο θέατρο** όπως *Μήδεια* (1956), *Εκκλησιάζουσαι* (1956) και *Βάκχες* (1962),
- **οργανικής μουσικής** π.χ. έργα για πιάνο όπως *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*, ερ. 1 (1947-48), *Ιονική Σουίτα*, ερ. 7 (1952-53) και *Ρυθμολογία*, ερ. 26 (1969-71), έργα για ορχήστρα όπως *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, ερ. 22 (1964), *Δεκαπέντε Εσπερινοί* (1964) και *Τριάντα Νυχτερινά* (1983),
- **φωνητικά και κύκλοι τραγουδιών** όπως *Ο κύκλος του C.N.S.*, ερ. 8 (1953-1954), *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, ερ. 30 (1972), *Τα Πέριξ* (1974), *Αθανασία*, ερ. 31α (1975), *Η εποχή της Μελισσόανθης*, ερ. 37 (1970-80), *Οι μπαλάντες της οδού Αθηνάς*, ερ. 42 (1981-83) και *Ο Μάνος Χατζιδάκις στη Ρωμαϊκή Αγορά* (1986),
- **μπαλέτα** όπως *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* (1949-50), *Καταραμένο Φίδι*, ερ. 6 (1950) και *Ερημιά*, ερ. 10 (1958)
- και για **όπερα** π.χ. *Μεταμορφώσεις* (1967)

Από το συνολικό συνθετικό έργο του Χατζιδάκι, για τις ανάγκες του παρόντος εγχειρήματος, χρησιμοποιήθηκαν έργα από όλους τους τομείς ενασχόλησης του με εξαίρεση τη μουσική για το θέατρο. Με γνώμονα τις μουσικές απαιτήσεις, όπως προκύπτουν βάσει της ποιότητας της εκάστοτε κίνησης,<sup>159</sup> οι βασικές ασκήσεις που συμπεριλαμβάνονται στην καθημερινή εξάσκηση των χορευτών/τριών του κλασικού μπαλέτου, αντιστοιχήθηκαν με τα παρακάτω έργα:

<sup>155</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 23.

<sup>156</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο το Χατζιδάκι. Παπαστάθης, «Λόγος Μάνου Χατζιδάκι,» 26:48. Σύμφωνα με την εργογραφία του που παραθέτει η κ. Δαλιανούδη, ο Χατζιδάκις έκανε 78 κινηματογραφικές ταινίες. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 104-113.

<sup>157</sup> ό.π.: 95-113.

<sup>158</sup> Η πλήρης εργογραφία του με τον κατάλογο των έργων ανά είδος μουσικής παρατίθεται στη διδακτορική διατριβή της κ. Δαλιανούδη. ό.π.: 95-127. Στην παρούσα παρουσίαση αναφέρονται ενδεικτικά κάποια από τα έργα του Έλληνα συνθέτη.

<sup>159</sup> Βλ. κεφ. 5 υποκ. 5.2.



ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΟΥ	ΜΕΡΟΣ/ΤΜΗΜΑ ΕΡΓΟΥ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΘΗΚΕ
Μπαλέτο	<i>Έξι λαϊκές ζωγραφιές</i> (1949-50)	1. «Αρχόντισσα»
		2. «Ο Αμαξάς»
Οργανική μουσική	<i>Για μια μικρή λευκή αχιβάδα</i> , ερ. 1 (1947-1948)	1. «Συρτός»
		2. «Συνομιλία με το Σέργιο Προκόφιεφ»
		3. «Μπάλος»
		4. «Μεγάλη Σούστα»
	<i>Ιονική σουίτα</i> , ερ. 7 (1952-1953)	1. «II»
2. «IV»		
Μουσική για τον κινηματογράφο	Ταινία «Μανταλένα» (1960)	1. <i>Μες σ' αυτή τη βάρκα</i>
Φωνητικά/ κύκλοι τραγουδιών	Κύκλος τραγουδιών <i>Αθανασία</i> , ερ. 31α (1975)	1. «Αθανασία»

Πίνακας 3.3.1 Καταγραφή των έργων του Χατζιδάκι που χρησιμοποιήθηκαν για τη συνοδεία του βασικού ασκησιολογίου του κλασικού μπαλέτου.

### 3.3.1 *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* (1949-1950)

Το μπαλέτο *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* παρουσιάστηκε στην πρεμιέρα του *Ελληνικού Χοροδράματος* το 1951. Πρόκειται για τη μεταγραφή για πιάνο έξι ρεμπέτικων τραγουδιών των Βασίλη Τσιτσάνη (1915-1984), Απόστολου Καλδάρη (1922-1990), Γιώργου Μητσάκη (1921-1993) και Απόστολου Χατζηχρήστου (1902-1959). Τα τραγούδια αυτά είναι: α) «Συννεφιασμένη Κυριακή» του Τσιτσάνη, β) «Αρχόντισσα, κουράστηκα να σ' αποκτήσω» του Τσιτσάνη, γ) «Ψιλή βροχούλα έπιασε» του Μητσάκη, δ) «Ο Αμαξάς» του Χατζηχρήστου, ε) «Πάμε τσάρκα στο Μπαξέ-Τσιφλίκι» του Τσιτσάνη και στ) «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι» του Καλδάρη.<sup>160</sup>

Η έμπνευση του θέματος, όπως μαρτυράει η Μάνου, ανήκει στο Χατζιδάκι, ο οποίος την εισήγαγε με αυτόν τον τρόπο στον τομέα της λαϊκής μουσικής παράδοσης.<sup>161</sup> Κεντρικό θέμα αυτού είναι η αναζήτηση ενός ανικανοποίητου έρωτα. Στα τραγούδια πρωταγωνιστεί η φιγούρα ενός παλικάριού, το οποίο αναζητεί την άπιαστη ομορφιά. Και ενώ την πλησιάζει και νομίζει πως εκπληρώνει την επιθυμία του, συνειδητοποιεί ότι πρόκειται για ένα φευγαλέο όνειρο και έτσι επιστρέφει πίσω στον καημό του.<sup>162</sup>

Κοινό σημείο αναφοράς όλων των τραγουδιών είναι η θλίψη που προκύπτει από την επιθυμία απόκτησης του ανικανοποίητου τελικά έρωτα. Αν πάρουμε για παράδειγμα τα δύο από τα έξι τραγούδια, για τα οποία γίνεται λόγος στην παρούσα εργασία, διαπιστώνουμε τον καημό και την απογοήτευση του νεαρού παλικάριού. Συγκεκριμένα, στο δεύτερο τραγούδι, «Αρχόντισσα», το παλικάρι βρίσκει την

<sup>160</sup> Οι ονομασίες των ρεμπέτικων τραγουδιών παρατίθενται όπως αναγράφονται πάνω στην παρτιτούρα. Μάνος Χατζιδάκις, *Έξι λαϊκές ζωγραφιές: μπαλέτο για πιάνο πάνω σε λαϊκές μελωδίες*, ερμ. 5 (Αθήνα: Παπααργυρίου-Νάκας/Σείριος, 1986).

<sup>161</sup> Μάνου, *Χορός «...ου των ραδιών ... ούσα την τέχνην ...»*, 53.

<sup>162</sup> *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 59.

ομορφιά που αναζητεί στο πρόσωπο της κοπέλας που αγαπά, αλλά πολύ σύντομα διαπιστώνει ότι δεν πρόκειται να κρατήσει για πολύ η χαρά της εκπλήρωσης του πόθου του.<sup>163</sup> Αντίστοιχα, στο τέταρτο τραγούδι «Ο Αμαξιάς», το παλικάρι νομίζοντας ότι η καλή του παρευρίσκεται μέσα στο αμάξι μαζί του, ζητάει από τον αμαξιά να πηγαίνει σιγά ώστε να μην βραχεί (έχει προηγηθεί το τραγούδι «Ψιλή βροχούλα έπιασε» που σημαίνει ότι οι δρόμοι είναι βρεγμένοι από τη βροχή). Όταν όμως ο αμαξιάς ανοίγει την πόρτα του αμαξιού, δεν αργεί να καταλάβει το παλικάρι ότι όλα ήταν μέρος της φαντασίας του και όχι της πραγματικότητας.<sup>164</sup>

Οι *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* είναι το πρώτο έργο του Μάνου Χατζιδάκι στο οποίο γίνεται χρήση αυτούσιων μελωδιών ρεμπέτικων τραγουδιών.<sup>165</sup> Η χρονική στιγμή που επιλέγει να ασχοληθεί με τη ρεμπέτικη μουσική και να την προωθήσει προς τα έξω δεν είναι τυχαία. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί την απάντηση του σε όσους έσπευσαν να τον αποδοκιμάσουν και να τον χλευάσουν, έπειτα από τη διάλεξή του στο Θέατρο Τέχνης, το 1948 υπέρ της ρεμπέτικης μουσικής.<sup>166</sup>

Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζει ο Χατζιδάκις την ορχηστρική εκδοχή των τραγουδιών αυτών, μοιάζει σαν να πρόκειται για έργο κλασικής μουσικής, χωρίς να στερεί την ίδια στιγμή από αυτά το δημοφιλή χαρακτήρα τους.<sup>167</sup> Επιπλέον, η επιλογή του πιάνου για την ορχηστρική αναπαράστασή τους, προσφέρει ένα πιο οικείο άκουσμα για τη μερίδα του κοινού που έχει λάβει κλασική μουσική εκπαίδευση.<sup>168</sup>

Λόγω της προέλευσης των *Έξι λαϊκών ζωγραφιών* από τη ρεμπέτικη μουσική είναι προφανές θα λέγαμε η σύνδεση του έργου με την ελληνική παράδοση. Εξάλλου, η ελληνική ταυτότητα φανερώνεται και από τη χρήση του επιθέτου «λαϊκές» στον τίτλο του έργου.

Ο προσδιορισμός όμως των ζωγραφιών ως «λαϊκές» και η επεξεργασία ρεμπέτικων τραγουδιών για τη μουσική συνοδεία, δεν είναι τα μόνα στοιχεία ελληνικότητας στο μπαλέτο. Η σύλληψη της χορογραφίας της Μάνου για το συγκεκριμένο μπαλέτο, είναι απόρροια της επίδρασής της από το χορό των ρεμπεταδών.<sup>169</sup> Όπως αναφέρει η ίδια η Ραλλού Μάνου, μετά από επίσκεψή της σε κέντρο όπου επιτελούνταν η ρεμπέτικη μουσική,<sup>170</sup> γοητεύτηκε από το ζεϊμπέκικο χορό και τη συνεπήρε «το αίσθημα που αυτό αποπνέει».<sup>171</sup>

<sup>163</sup> Οι πληροφορίες σχετικά με τη θεματολογία των τραγουδιών συμπεριλαμβάνονταν στο πρόγραμμα της παράστασης που δόθηκε το καλοκαίρι του 1988, στο θέατρο της Ρεματιάς του δήμου Χαλανδρίου, στην Αθήνα. *Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο*, ψηφιακά τεκμήρια, τελευταία πρόσβαση στις 6 Μαΐου 2023, <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/Iselia/rec.aspx?id=334172>.

<sup>164</sup> *Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο*, ψηφιακά τεκμήρια.

<sup>165</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 165.

<sup>166</sup> ό.π.: 165-166.

<sup>167</sup> Renata Dalianoudi, "Manos Hadjidakis & the Greek Folk Music Tradition: Transition from the Folk to the Urban Folk & Pop Music," *IOV-UNESCO Journal*, 20.

<sup>168</sup> ό.π.: 3.

<sup>169</sup> Ρόμπου-Λεβίδη, «Η Ραλλού Μάνου και οι «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές»,» 697.

<sup>170</sup> Να σημειωθεί πως το ρεμπέτικο μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '40 μέσα από τις προσπάθειες τόσο του Μάνου Χατζιδάκι όσο και των υπόλοιπων Ελλήνων δημιουργών, παύει να είναι στο μουσικό

Τη σχέση της χορογραφίας των *Έξι λαϊκών ζωγραφιών* με το ζεϊμπέκικο χορό, έρχεται να επιβεβαιώσει και ο Χατζιδάκις σε μία λεπτομερή περιγραφή της πρόβας του μπαλέτου.<sup>172</sup> Συγκεκριμένα λέει:

[...] Ζεϊμπέκικα, χασάπικα, συννεφιασμένες Κυριακές, παλικάρια και κοπέλες απελπισμένες, βροχές, καταιγίδες, φωτισμένα παράθυρα, σφυρίγματα, λιμάνια, όλα τα βλέπουμε προς το παρόν σ' ένα δωμάτιο που γίνεται η δοκιμή.[...] Προς το κόκκινο οι άντρες, κάτασπρες οι γυναίκες με χρωματιστές φορεσιές σ' ένα σκηνικό που από μόνο του δημιουργεί μια ολοκληρωμένη ποιητική ατμόσφαιρα, κινούνται αυστηρά πάνω στους δοσμένους ρυθμούς. Οι άντρες μαθαίνουν να χορεύουν ακίνητοι, οι γυναίκες μαθαίνουν να μην είναι ελκυστικές κι όλοι μαζί συνθέτουν πίνακες με βαθιές ιδέες και χορευτική αλήθεια.[...]<sup>173</sup>

Η πρόεδρος του *Ελληνικού Χοροδράματος* και νύφη της Μάνου, Σοφία Μυλωνά, σε συνέντευξή της αναφέρει ότι η Μάνου με τις *Έξι λαϊκές ζωγραφίες* πέτυχε τη συμφιλίωση των «περιθωριοποιημένων» πολιτών με τους μεγαλοαστούς.<sup>174</sup> Πράγματι, το γεγονός ότι το έργο αυτό, που φέρει πάνω του έντονα τα σημεία της ρεμπέτικης μουσικής κουλτούρας, παρουσιάστηκε μπροστά στο βασιλικό ζεύγος και έγινε αποδεκτό από το κοινό, δείχνει την κατάργηση των κοινωνικών στεγανών μεταξύ των δύο «αντιμαχόμενων» πλευρών.<sup>175</sup> Η τοποθέτηση της Μάνου με το μέρος του κατακριτέου και μη αποδεκτού ρεμπέτικου τραγουδιού θα μπορούσε να παραλληλιστεί με την αντίστοιχη στάση του Χατζιδάκι στην ομιλία του υπέρ της ρεμπέτικης μουσικής, ενώ ταυτόχρονα φανερώνει και την κοινή ιδεολογία των δύο καλλιτεχνών.

### 3.3.2 Για μια μικρή λευκή αχιβάδα, ερ.1 (1947-1948)

Το έργο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*, για πιάνο, ανήκει στις οργανικές συνθέσεις του Χατζιδάκι.<sup>176</sup> Θα λέγαμε πως πρόκειται για το πρώτο επίσημο έργο του (ερ. 1), παρ' όλο που χρονολογικά έχουν προηγηθεί και άλλες συνθέσεις, κυρίως για το θέατρο.<sup>177</sup>

---

περιθώριο και αρχίζει να γίνεται «μόδα» με την οποία διασκεδάζουν πλέον άτομα όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση», τ. Α', 145.

<sup>171</sup> Ρόμπου-Λεβίδη, «Η Ραλλού Μάνου και οι «Έξι Λαϊκές Ζωγραφίες»,» 693.

<sup>172</sup> ό.π.: 694.

<sup>173</sup> *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 20.

<sup>174</sup> «Ραλλού Μάνου Ελληνικό Χορόδραμα,» 19:36.

<sup>175</sup> ό.π.

<sup>176</sup> Με βάση το αρχείο της Μάνου, ανέβηκε και με το *Ελληνικό Χορόδραμα*, το Φεβρουάριο του 1957, σε χορογραφία της Ντόρα Τσάτσου και κουστούμια του Σπύρου Βασιλείου. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου*, 169. Ωστόσο, στο χρονικό των παραστάσεων του χοροδράματος τη δεκαετία 1950-1960 πουθενά δεν αναγράφεται το συγκεκριμένο έργο του Χατζιδάκι. Για την περίοδο Ιανουάριος-Μάρτιος του 1957 η μόνη πληροφορία που αναγράφεται είναι ότι δόθηκαν δώδεκα παραστάσεις με τρία διαφορετικά προγράμματα, χωρίς αναφορά των έργων. *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 22.

<sup>177</sup> Η πρώτη μουσική που έγραψε ο Χατζιδάκις ήταν για το θεατρικό έργο *Ο τελευταίος ασπροκόρακας* του Αλέξη Σολομού, το 1944. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 95.

Μαζί με το έργο *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* αποτέλεσαν το περιεχόμενο του πρώτου μεγάλου δίσκου του συνθέτη, που κυκλοφόρησε το 1955.<sup>178</sup>

Το έργο απαρτίζεται από πρελούδια και χορούς με την παρακάτω σειρά εμφάνισης: 1. «Εμβατήριο» - «Συρτός», 2. «Συνομιλία με το Σέργιο Προκόφιεφ» - «Τσάμικος», 3. «Μαντινάδα» - «Μπάλος», 4. «Νυχτερινό» - «Καλαματιανός», 5. «Ποιμενικό» - «Μεγάλη Σούστα». Ουσιαστικά, κάνοντας χρήση της δυτικής μουσικής ορολογίας, το έργο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα* είναι μια σουίτα για πιάνο.

Οι ονομασίες των χορών της σουίτας «προδίδουν» τη σύνδεση του έργου με την ελληνική παράδοση και συγκεκριμένα με τη δημοτική. Οι τίτλοι «συρτός», «καλαματιανός», «τσάμικος», «μπάλος» και «σούστα», παραπέμπουν στη δημοτική μουσική γιατί ανήκουν στην ελληνική μουσικο-χορευτική παράδοση.<sup>179</sup> Πέρα από το «εξωτερικό περίβλημα» των έργων, στην ουσία τους από τη μία μεριά διατηρούν τη ρυθμική ταυτότητα των χορών αλλά από την άλλη μεριά η αρμονική γλώσσα, οι συγχορδίες και η μελωδική επεξεργασία δεν ακολουθούν τους κανόνες της παραδοσιακής μουσικής που είναι μονοφωνική, τροπική και με απλή αρμονική συνοδεία.<sup>180</sup>

Εξετάζοντας, τώρα, τα πρελούδια της σουίτας, αυτά φέρουν στίγματα τόσο της λαϊκής ελληνικής μουσικής όσο και της λόγιας μουσικής. Τίτλοι όπως «εμβατήριο» και «νυχτερινό», παραπέμπουν σε μουσικά είδη της δυτικής μουσικής.<sup>181</sup> Διερευνώντας όμως την περίπτωση του πρελούδιου «Συνομιλία με το Σέργιο Προκόφιεφ» εντοπίζουμε επιρροές από τη λαϊκή μουσική και τα ρεμπέτικα τραγούδια.<sup>182</sup> Πιο συγκεκριμένα η συνοδεία του αριστερού χεριού κρατάει τον τετράσημο ρυθμό του χασάπικου με τη χαρακτηριστική συνοδεία στο κάθε μέτρο: θέση-άρση θέση-άρση.<sup>183</sup> Ίσως ο Χατζιδάκις με αυτό το έργο του να προμηνύει τον ερχομό των *Έξι λαϊκών ζωγραφιών* λίγα χρόνια αργότερα. Συνεπώς, με βάση τα όσα ειπώθηκαν, η σουίτα *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα* είναι ένα κράμα της λόγιας, λαϊκής και δημοτικής μουσικής.

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις στην υφολογική περιγραφή του έργου, το χαρακτηρίζει ως «αντιρομαντικό» με βάση την έννοια του ρομαντισμού όπως αυτή αποδίδεται μέσα από τη μουσική συνθετών εκείνης της περιόδου (π.χ. Προκόφιεφ).<sup>184</sup> Για αυτό το λόγο διευκρινίζει πως απαιτείται ρυθμική ακρίβεια κατά την απόδοσή του, ενώ οποιαδήποτε υπερβολή και ρυθμική αυθαιρεσία καταστρέφει την ουσία του έργου.<sup>185</sup>

<sup>178</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 78.

<sup>179</sup> ό.π.: 154-155.

<sup>180</sup> ό.π.: 155.

<sup>181</sup> ό.π.: 157.

<sup>182</sup> Dalianou, "Manos Hadjidakis & the Greek Folk Music Tradition," 19.

<sup>183</sup> ό.π.: 3.

<sup>184</sup> Περιγραφή και σχόλια του Χατζιδάκι σχετικά με το ύφος και την ερμηνεία του έργου στην παρτιτούρα αυτού. Μάνος Χατζιδάκις, *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα: Πρελούδια και χοροί στο πιάνο* (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας/Σείριος, 1986), 3.

<sup>185</sup> ό.π.

Σύμφωνα με τη μουσικοκριτικό Σοφία Σπανούδη, το πιανιστικό του έργο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*, ήταν αυτό που τον σύστησε στο ελληνικό και παγκόσμιο κοινό και του άνοιξε το δρόμο για μια λαμπρή καλλιτεχνική πορεία. Την πρώτη εκτέλεση<sup>186</sup> του έργου πραγματοποίησε το 1949 ο Αμερικανός πιανίστας Julius Katchien, σε ρεσιτάλ του στην Αθήνα, το Παρίσι, την Ολλανδία και την Παλαιστίνη.<sup>187</sup> Το έργο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα* συγκαταλέγεται στις πρωτότυπες και μεγαλοφυής συνθέσεις του Χατζιδάκι. Καταφέρνει να συνδυάσει ετερόκλητα πολλές φορές μουσικά στοιχεία με τέτοιο τρόπο που στο τέλος δημιουργείται ένα ομοιογενές μουσικό αποτέλεσμα, που δεν «ξενίζει» τον ακροατή αλλά εν αντιθέσει τον γοητεύει. Εύστοχα θα λέγαμε η κ. Σπανούδη περιγράφει τα πρελούδια και τους χορούς ως «έργα συναρπαστικής γοητείας, δύναμης και ζωτικότητας, οργανωμένα και σφυρηλατημένα από τους παντοδύναμους ρυθμούς που δονούν τον τολμηρότατο μουσικό πρωτοπόρο της εποχής μας».<sup>188</sup>

### 3.3.3 Ιονική Σουίτα, ερ. 7 (1952-1953)

Η *Ιονική Σουίτα*, όπως και το έργο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα* που προαναφέρθηκε, συγκαταλέγεται στα οργανικά έργα του συνθέτη και συγκεκριμένα στα έργα για πιάνο, ενώ παρουσιάστηκε και ως μπαλέτο με το *Ελληνικό Χορόδραμα*, το 1960.<sup>189</sup> Η περιγραφή του μπαλέτου αναφέρει ότι «το κομμάτι αυτό δεν έχει συγκεκριμένο μύθο, είναι μια μεταφορά ελληνικών μοτίβων στο χορό του θεάτρου».<sup>190</sup> Πρόκειται δηλαδή για ακόμη ένα έργο του Χατζιδάκι στο οποίο αντικατοπτρίζονται στοιχεία από την ελληνική μουσική παράδοση.

Αρχικά, η λέξη «σουίτα» στον τίτλο του έργου μας παραπέμπει στα πρότυπα της δυτικο-ευρωπαϊκής μουσικής. Αυτό το είδος μουσικής σύνθεσης απαρτίζεται από ένα σύνολο χορών, με την τυπική μορφή της στην εποχή του μπαρόκ, να συμπεριλαμβάνει τους χορούς *allemande*, *courante*, *sarabande* και *gigue*.<sup>191</sup> Στην προκειμένη περίπτωση η σουίτα στο σύνολό της περιλαμβάνει πέντε μέρη: «I-Εισαγωγή», «II-Σαραμπάντα», «III-Σκέρτσο», «IV-Τραγούδι» και «V-Χορός σε 5/8». Συνεπώς, ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί τη μορφολογία της δυτικής μουσικής αλλά την αναπροσαρμόζει στα ελληνικά δεδομένα, όπως φαίνεται από τους τίτλους του κάθε χορού.<sup>192</sup>

Επιπλέον, ο προσδιορισμός όμως, της σουίτας ως «ιονική» προσδίδει σε αυτή ένα «άρωμα Ελλάδας», αφού θυμίζει το Ιόνιο πέλαγος. Πολλές πληροφορίες σχετικά με το συγκεκριμένο έργο δεν υπάρχουν, αλλά πιθανολογείται πως αναφέρεται στους

<sup>186</sup> Σε αφιέρωμα του το 1988 στον Χατζιδάκι, ο μουσικολόγος Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου υποστηρίζει πως αυτός έδωσε την πρώτη δημόσια παγκόσμια εκτέλεση του έργου. Φωσκαρίνης, *Ανοιχτές Επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*, 185.

<sup>187</sup> ό.π.: 253.

<sup>188</sup> Φωσκαρίνης, *Ανοιχτές Επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*, 254.

<sup>189</sup> Η χορογραφία ήταν της Ρένα Καμπαλλάδου και του Αλέξη Περή και τα κουστούμια του Νίκου Νικολάου. *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, 179.

<sup>190</sup> ό.π

<sup>191</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 4<sup>th</sup> ed. Oxford: Oxford University Press, 1996, 711.

<sup>192</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 180.

Ιόνιους ποιητές Ανδρέα Κάλβο και Διονύσιο Σολωμό.<sup>193</sup> Επιπλέον, ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα ενσωμάτωσης ελληνικού μουσικού στοιχείου είναι η χρήση των 5/8 στο «Χορό σε 5/8» ο οποίος συναντάται σε πολλά τραγούδια ελληνικής, δημοτικής μουσικής.<sup>194</sup> Επομένως, η *Ιονική Σουίτα* συγκαταλέγεται και αυτή στις συνθέσεις του, στις οποίες συνυπάρχουν στοιχεία τόσο από την ελληνική μουσική παράδοση όσο και από τη δυτική ευρωπαϊκή μουσική.

### 3.3.4 «Αθανασία» (από τον κύκλο τραγουδιών *Αθανασία*) – *Μες σ' αυτή τη βάρκα* (από την ταινία «Μανταλένα»)

Κάνοντας λόγο για δημιουργία μουσικής ανθολογίας με έργα του Χατζιδάκι, δεν θα μπορούσε να εκλείπει απ' αυτή ο τομέας των τραγουδιών του συνθέτη. Ο ίδιος αυτό-προσδιορίζονταν ως «τραγουδοποιός» και η μορφή ενός τραγουδιού αποτελούσε απόδειξη της απόλυτης ενότητας μεταξύ μουσικής, ποίησης και χορού, μία ενότητα που έχει τις καταβολές της στην αρχαία Ελλάδα και την αρχαιοελληνική τραγωδία.<sup>195</sup>

Το Χατζιδάκι πάντα τον ενδιέφερε το τραγούδι και αυτή η βαθύτερη σχέση μεταξύ ποίησης και μουσικής.<sup>196</sup> Για τον ίδιο το τραγούδι δε σήμαινε απλά ένα μέσο ψυχαγωγίας και καλοπέρασης. Εν αντιθέσει, το τραγούδι μετέφερε νοήματα, σκέψεις απόψεις και συναισθήματα. Η ενασχόλησή του με το τραγούδι δεν ήταν μία απλή υπόθεση αλλά έμοιαζε με ιεροτελεστία.<sup>197</sup> Μιλώντας για τη λειτουργία των τραγουδιών, ο Χατζιδάκις παρομοίαζε την τέχνη του τραγουδιού με αυτή του χορού. Όπως στο χορό πιανόμαστε χέρι-χέρι και ακολουθούμε τον ίδιο ρυθμό και τις ίδιες κινήσεις, έτσι και με τα τραγούδια ενώνουμε τις ψυχές μας για να ακολουθήσουμε τις ίδιες εσωτερικές δονήσεις.<sup>198</sup>

Σημαντικό ρόλο στην ενασχόλησή του με το τραγούδι έπαιξε η γνωριμία του Χατζιδάκι με τον ποιητή-στιχουργό Νίκο Γκάτσο. Η στενή φιλία και συνεργασία των δύο καλλιτεχνών είχε ως αποτέλεσμα την επιρροή του ενός από τον άλλον. Σε συνέντευξή της η σύντροφος του ποιητή, αναφέρει χαρακτηριστικά πως αν δεν ήταν ο Χατζιδάκις, ο Γκάτσος δεν θα έγραφε τραγούδια.<sup>199</sup> Αυτό δείχνει την επιρροή του συνθέτη στα άτομα με τα οποία συναναστρέφονταν.

Το μεγαλύτερο μέρος των τραγουδιών του γράφτηκαν για το θέατρο ή των κινηματογράφου.<sup>200</sup> Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκε το τραγούδι *Μες σ' αυτή τη βάρκα* από την κινηματογραφική ταινία «Μανταλένα» (1960) του Ντίνου

<sup>193</sup> Μάνος Χατζιδάκις, *Ιονική Σουίτα* (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας/Σείριος, 1993), χ.σ.

<sup>194</sup> Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση», τ. Α', 180.

<sup>195</sup> Miralis, "Manos Hadjidakis," 51.

<sup>196</sup> Βασίλης Αγγελικόπουλος, *Φάρος στη Σιωπή: Κείμενα για τη Ζωή και το Έργο του Μάνου Χατζιδάκι*. 2<sup>η</sup> έκδοση. (Αθήνα: Καστανιώτη, 1997), 127.

<sup>197</sup> Παπανικολάου, *Το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στα Χρόνια του Μάνου Χατζιδάκι*, 83.

<sup>198</sup> Miralis, "Manos Hadjidakis," 51.

<sup>199</sup> Αγγελικόπουλος, *Φάρος στη Σιωπή*, 159.

<sup>200</sup> *Grove Online Music*. "Hadjidakis".

Δημόπουλου και το τραγούδι «Αθανασία» από τον ομώνυμο κύκλο τραγουδιών, σε στίχους του Γκάτσου.<sup>201</sup>

Μιλώντας ο Χατζιδάκις για τις ρίζες των τραγουδιών του αναφέρει:

«Η καταβολή μου είναι το λαϊκό τραγούδι του τόπου μας και η συμφωνική μουσική. Αυτά τα δύο παίζανε τεράστιο ρόλο. Κάπου στο μέσον βρήκα τη χρυσή τομή για να κάνω το τραγούδι που ονειρεύομαι.»<sup>202</sup>

Για μία ακόμη φορά αποδεικνύεται η αλληλεπίδραση της κλασικής μουσικής με τη μουσική παράδοση της Ελλάδας.

Εν κατακλείδι, μέσα από αυτή τη σύντομη ματιά στην εργογραφία του συνθέτη, συμπεραίνουμε πως παρά το γεγονός ότι ο Χατζιδάκις υπήρξε αυτοδίδακτος, καθώς δεν έλαβε συστηματική μουσική εκπαίδευση, σημάδια της κλασικής ευρωπαϊκής μουσικής εντοπίζονται με διάφορες μορφές μέσα στο συνθετικό του έργο. Η κλασική μουσική αποτέλεσε τη βάση και την απαραίτητη τεχνογνωσία για περαιτέρω ανάπτυξη, ενώ η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση του προσέφερε το υλικό προς επεξεργασία,<sup>203</sup> με στόχο την απόκτηση του δικού του τρόπου έκφρασης. Και εδώ συναντάμε ακόμη ένα σημείο τομής με τη χορογράφο Ραλλού Μανού, η οποία υποστήριζε ότι τα κλασικό μπαλέτο πρέπει να είναι ένα τεχνικό σύστημα και από εκεί και έπειτα να βρει το δικό της τρόπο να εκφράσει αυτά που θέλει.<sup>204</sup> Με άλλα λόγια αυτό που επιδίωξε να δημιουργήσει η Μάνου ανταποκρίνεται στη ρήση του Diaghilev «θέλω να κάνω έργο δημιουργού και όχι μιμητού».<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Κύκλος 12 τραγουδιών για δύο φωνές και ορχήστρα που γράφτηκε το 1975. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση,» τ. Α', 118.

<sup>202</sup> Αγγελικόπουλος, *Φάρος στη Σιωπή*, 127.

<sup>203</sup> Dalianouidi, "Manos Hadjidakis & the Greek Folk Music Tradition," 22.

<sup>204</sup> «Ραλλού Μανού Ελληνικό Χορόδραμα,» 7:53.

<sup>205</sup> Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Αρχείο Ραλλούς Μανού*, 63.

## 4. ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ

Απαραίτητη προϋπόθεση για να μπορέσει ένας μουσικός να συνοδεύσει μια τάξη μπαλέτου είναι η γνώση των βημάτων του. Μάλιστα, σε ορισμένες σχολές συνιστάται να λαμβάνουν μαθήματα μπαλέτου και οι μουσικοί, ώστε να έχουν καλύτερη αίσθηση των κινήσεων και άρα των μουσικών απαιτήσεων τους.<sup>206</sup> Πριν όμως εμβαθύνουμε περισσότερο στην τεχνική του μπαλέτου και τα ιδιαίτερα μουσικά χαρακτηριστικά κάθε βήματος, θα γίνει μια αναφορά σε ορισμένα γενικότερα στοιχεία που οφείλει να γνωρίζει ο μουσικός πριν συνοδεύσει μια τάξη μπαλέτου. Η απάντηση σε ερωτήματα όπως: πώς μετράνε οι χορευτές/τριες τη μουσική; μετράνε κάθε χτύπο ή κινούνται με βάση τον παλμό της; ποιο είναι το κατάλληλο τέμπο για κάθε άσκηση; πώς δομούνται οι χορευτικές φράσεις στο μπαλέτο; με ποιον τρόπο αρχίζει μία άσκηση; απαρτίζουν τον κεντρικό άξονα αυτού του κεφαλαίου.

### 4.1 Μέτρηση

Το πρώτο πράγμα που πρέπει να κατανοήσει ένας μουσικός, είναι ο τρόπος με τον οποίο μετράνε τη μουσική οι χορευτές/τριες. Ενώ οι μουσικοί μετράνε κάθε χτύπο της μέσα σε ένα μέτρο, οι χορευτές/τριες μετράνε με βάση τη φραστική οργάνωση. Πιο απλά αισθάνονται το φυσικό παλμό της μουσικής, ο οποίος απορρέει όταν ο ακροατής ανταποκριθεί στο μουσικό άκουσμα κουνώντας το κεφάλι του ή χτυπώντας το πόδι του στο πάτωμα.<sup>207</sup> Με άλλα λόγια, μετράνε τον αριθμό των χτύπων που συμπεριλαμβάνονται σε μια χορευτική φράση.<sup>208</sup> Πολλές φορές ο αριθμός των χτύπων αντιστοιχεί στον αριθμό των μέτρων, ενώ άλλες φορές σε πολλαπλάσιο αυτών, γεγονός το οποίο εξαρτάται και από άλλες παραμέτρους, όπως τη μετρική ένδειξη και το τέμπο.<sup>209</sup>

Συνεπώς, αν για παράδειγμα έχουμε ένα μέτρο των 2/4, σε γρήγορο τέμπο (π.χ. *presto*) και θέλουμε να μετρήσουμε τέσσερις χτύπους, για τους μουσικούς αυτοί εμπεριέχονται σε δύο μέτρα (δύο χτύποι ανά μέτρο), ενώ για τους χορευτές σε τέσσερα μέτρα (ένας χτύπος ανά μέτρο).<sup>210</sup> Στο παρακάτω παράδειγμα φαίνονται οι μετρικές διαφορές μεταξύ των μουσικών και των χορευτών/τριών, στην καταμέτρηση των χτύπων στο μέτρο των 2/4.

---

<sup>206</sup> Teck, *Movement to Music*, 14.

<sup>207</sup> Mariana Palacios Izaguirre, "The Piano Music in the Ballet Class: How Can the Pianist 'Talk' to the Dancers" (Master, University of Gothenburg, 2014), 16.

<sup>208</sup> Αναφορικά με τη φρασεολογία βλ. υποκ. 4.4.

<sup>209</sup> Suzanne Knosp, "A Comprehensive Performance Project in Piano Literature with a Manual for the Beginning Ballet Accompanist" (PhD diss., University of Iowa, 1998), 17.

<sup>210</sup> Αυτός ο τρόπος συμπίπτει με τον όρο της υπερμετρίας (*hypermeasure*) στη μουσική, όπου ένα μέτρο λογίζεται ως ένας χτύπος σε μια ανώτερη ενότητα. Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 24.



M 1 και 2 και 3 και 4 και  
X 1 και 2 και

Παράδειγμα 4.1.1 Μέτρο 2/4 σε γρήγορο τέμπο. Στην πρώτη γραμμή αναγράφεται η καταμέτρηση των χτύπων όπως συνηθίζεται από τους μουσικούς, ενώ στη δεύτερη από τους χορευτές/τριες.

Στην περίπτωση των 3/4, τις περισσότερες φορές, ένα μέτρο αντιστοιχεί και σε ένα χτύπο για τους χορευτές/τριες (ιδιαίτερα αν πρόκειται για *waltz*), όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 4.1.2.

M 1 2 3 1 2 3  
X 1 και αι 2 και αι

Παράδειγμα 4.1.2 Μέτρο 3/4.

Από την άλλη μεριά, όταν έχουμε μετρική ένδειξη 4/4 και πρόκειται για *moderato*, κάθε μουσικό μέτρο θα είναι δύο χτύποι για τους χορευτές/τριες, ενώ τέσσερις χτύπους για τους μουσικούς (παρ. 4.1.3).

M 1 2 3 4 1 2 3 4  
X 1 και 2 και 3 και 4 και

Παράδειγμα 4.1.3 Μέτρο 4/4 σε μέτρια ταχύτητα.

Επιπλέον, ένα άλλο στοιχείο που δεν πρέπει να ξεχνάει τόσο ο πιανίστας όσο και ο δάσκαλος/α και οι χορευτές/τριες, είναι πως στην παραδοσιακή τεχνική του μπαλέτου όλοι οι συνδυασμοί των βημάτων και οι ασκήσεις μετρούνται είτε στα δύο είτε στα τρία.<sup>211</sup> Το ερώτημα που εδώ προκύπτει σε πολλούς, είναι αν διμερής ρυθμός σημαίνει διμερές μετρό και τριμερής ρυθμός τριμερές μέτρο αντίστοιχα. Σ' αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να αποσαφηνιστούν οι έννοιες «ρυθμός» και «μέτρο», καθώς πολλές φορές λαμβάνονται ως ταυτόσημες, ενώ δεν είναι.

## 4.2 Ρυθμός/ Μέτρο/ Παλμός

Ο ρυθμός εντοπίζεται τόσο στη μουσική και στο χορό, καθιστώντας το ένα από τα ενωτικά στοιχεία μεταξύ τους, όσο και στην καθημερινή μας ζωή. Είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής (τα άλλα στοιχεία είναι η μελωδία, η αρμονία και το ηχόχρωμα) και αυτό που σχετίζεται πιο άμεσα με την κίνηση και το χορό.<sup>212</sup> Η

<sup>211</sup> Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 23.

<sup>212</sup> Paulette Côté-Laurence, "The Role of Rhythm in Ballet Training," *Research in Dance Education* 1, no. 2 (2002): 174.

πολύπλευρη αυτή διάσταση της έννοιας ρυθμός δημιουργεί δυσκολίες στον ακριβή προσδιορισμό της.

Στο *Harvard Dictionary of Music* συσχετίζει την έννοια του ρυθμού με οτιδήποτε αφορά τη διάρκεια των μουσικών ήχων, ενώ στη συνέχεια αναφέρει ότι ο ρυθμός δηλώνει τα αμέτρητα μοτίβα που σχηματίζονται από τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο συνδυάζονται οι χρονικές αξίες των νοτών.<sup>213</sup> Μια διαφορετική προσέγγιση του όρου δίνουν οι Cooper και Meyer, λέγοντας ότι ο ρυθμός μπορεί να προσδιοριστεί ως ο τρόπος με τον οποίο δύο ή περισσότεροι μη τονισμένοι παλμοί συνδέονται με έναν τονισμένο.<sup>214</sup> Από τη μέτρηση του αριθμού των παλμών/χτύπων μεταξύ λιγότερο ή περισσότερο τακτικά επαναλαμβανόμενων τονισμών, προκύπτει ο ορισμός του μέτρου.<sup>215</sup>

Η έννοια του μέτρου θα λέγαμε ότι είναι πιο συγκεκριμένη και «περιοριστική» σε σύγκριση με αυτή του ρυθμού που έχει ένα δυναμικό και «επεκτατικό» χαρακτήρα. Όπως η μελωδία είναι κάτι παραπάνω από μια απλή διαδοχή διαφορετικών τόνων, έτσι και ο ρυθμός είναι πολλά περισσότερα από μια απλή ακολουθία από χρονικές αξίες.<sup>216</sup>

Επαναφέροντας τώρα, το αρχικό ερώτημα αναφορικά με το εάν διμερές μέτρο σημαίνει και διμερής ρυθμός και τριμερές μέτρο, τριμερής ρυθμός αντίστοιχα, θα ήταν πολύ βοηθητικό εάν αναλογιστούμε την περίπτωση των 6/8. Πρόκειται για ένα διμερές μέτρο αφού αποτελείται από δύο παλμούς (δύο τέταρτα παρεστιγμένα), αλλά η υποδιαίρεση των 6/8 σε τρεις χτύπους (τρία όγδοα) ανά παλμό, δημιουργεί την αίσθηση ενός τριμερούς ρυθμού που είναι τελειώς διαφορετική από το διμερή ρυθμό ενός διμερούς μέτρου όπως είναι τα 2/4 (παρ. 4.2.1).<sup>217</sup>



Παράδειγμα 4.2.1 Σύγκριση του διμερούς παλμού στην περίπτωση των 6/8 και των 2/4. Στο παράδειγμα 1 της εικόνας, βλέπουμε με το τέταρτο παρεστιγμένο τους δύο παλμούς ανά μέτρο και την τριμερή υποδιαίρεση του κάθε παλμού. Στο παράδειγμα 2 παρουσιάζεται η διμερής αίσθηση των 2/4.

<sup>213</sup> Willi Apeland and Ralph T. Daniel, *The Harvard Brief Dictionary of Music*, “Rhythm,” New York: MLF Books, 1996, 248.

<sup>214</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 123-124.

<sup>215</sup> Grosvenor W. Cooper and Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1960), 4.

<sup>216</sup> ό.π.: 1.

<sup>217</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 126.

Προσπαθώντας να αποσαφηνίσουμε ακόμη περισσότερο τις διαφορές μεταξύ ρυθμού και μέτρου θα εξετάσουμε την περίπτωση της μετρικής ένδειξης των 3/4. Η πλειοψηφία των δασκάλων χορού και όχι μόνο, ερμηνεύει το μέτρο των 3/4 ως *waltz* και τίποτα άλλο. Η μετρική ένδειξη όμως 3/4 συμπεριλαμβάνει και άλλες μουσικές μορφές, όπως *mazourka*, *polonaise*, *bolero*, *minuet*, *sarabande* και η διαφοροποίησή τους οφείλεται στην διαφορετική αίσθηση που προκαλεί στον ακροατή καθεμία από αυτές και άρα στο διαφορετικό ρυθμό τους.<sup>218</sup>

Αν πάρουμε να εξετάσουμε για παράδειγμα τις περιπτώσεις των *waltz*, *mazourka* και *polonaise*, το μόνο κοινό και σταθερό στοιχείο και στα τρία είναι ο αριθμός των χτύπων ανά μέτρο. Η διάθεση όμως που προκύπτει από την ακρόαση καθενός από αυτά διαφοροποιείται και ο λόγος έγκειται στην διαφορετική τοποθέτηση των τονισμών μέσα σε κάθε μέτρο.<sup>219</sup> Το *waltz* χαρακτηρίζεται από μια κυκλικότητα με τον τονισμό να εντοπίζεται στο πρώτο από τους τρεις χτύπους. Στη *mazourka* από την άλλη μεριά, ο τονισμός έρχεται στον δεύτερο ή τρίτο χτύπο, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση της συγκοπής (*syncopation*).<sup>220</sup> Τέλος στην περίπτωση της *polonaise* και οι τρεις χτύποι του μέτρου είναι σχεδόν πανομοιότυπα τονισμένοι.<sup>221</sup>

Συμπερασματικά λοιπόν, και με γνώμονα τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω είναι μέγιστης σημασίας να είναι σε θέση ο συνοδός πιανίστας να αντιλαμβάνεται και να εντοπίζει τις διαφορές μεταξύ ρυθμού και μέτρου. Πρόκειται για δύο έννοιες άμεσα εξαρτώμενες, αλλά και ανεξάρτητες την ίδια στιγμή. Για να υπάρξει ρυθμός δεν είναι αναγκαίο να υπάρχει και μέτρο. Ο εντοπισμός τονισμένων και μη παλμών μπορεί να γίνει και χωρίς την οργάνωση αυτών σε μέτρα.<sup>222</sup> Εξάλλου, η εφεύρεση των μουσικών μέτρων αποτελεί μια δυτική ανακάλυψη, για χάρη των αναγκών της σημειογραφίας, και σε πολλές μουσικές του κόσμου δεν συναντάται σαν πρακτική.<sup>223</sup> Όλες οι μουσικές έχουν κάποιου είδους ρυθμό, αλλά δεν είναι όλες οργανωμένες σε μέτρα.<sup>224</sup>

Για αυτό το λόγο, συνήθως οι δάσκαλοι/ες μπαλέτου δεν δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στον ακριβή προσδιορισμό του μέτρου. Τις περισσότερες φορές δεν υποδεικνύουν συγκεκριμένο μέτρο στο μουσικό όπως για παράδειγμα «ένα κομμάτι σε 4/4» αλλά χρησιμοποιούν εκφράσεις όπως «στα 2» ή «στα 3» αναφερόμενοι στον ρυθμό. Βέβαια, ακόμη και εάν ζητήσουν μουσική γραμμένη σε 3/4 ή 2/4 αυτό δεν

<sup>218</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 6.

<sup>219</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 127.

<sup>220</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 467.

<sup>221</sup> ό.π.

<sup>222</sup> Cooper και Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, 6.

<sup>223</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 123.

<sup>224</sup> Justin London, "Rhythm," *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση στις 25 Φεβρουαρίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45963>.

σημαίνει ότι ο πιανίστας δεν μπορεί να παίζει κάτι που είναι γραμμένο σε 6/8 ή 4/8 καθώς ο ρυθμός παραμένει τριμερής ή διμερής αντίστοιχα.<sup>225</sup>

Άλλες φορές πάλι παραλείπουν να διευκρινίσουν ακόμη και αυτή την παράμετρο και χρησιμοποιώντας μόνο λεκτικές και σωματικές εκφράσεις, ο συνοδός καλείται να εντοπίσει το κατάλληλο ρυθμό και μέτρο. Ο τρόπος με τον οποίο μετράνε τη μουσική που επιθυμούν, όταν εξηγούν οι δάσκαλοι/ες την άσκηση στους χορευτές/τριες, αποκαλύπτει πολλά στοιχεία σε σχέση με το ρυθμό, το μέτρο, τους τονισμούς αλλά και το τέμπο, οπότε ο μουσικός οφείλει να μπορεί να ερμηνεύσει αυτά τα στοιχεία στην μουσική που τελικά θα επιλέξει.<sup>226</sup>

Δεν υπάρχει λέξη με μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης σε ένα μάθημα μπαλέτου από το «και», τόσο για τους χορευτές/τριες όσο και για το συνοδό. Όταν ένας δάσκαλος/α μπαλέτου μετράει ένα *waltz* σχεδόν ποτέ δεν θα μετρήσει 1-2-3-... αλλά θα πει 1 - και 2 - και 3 - και.... κτλ.<sup>227</sup> Είναι πολύ βοηθητικό να παρατηρεί ο πιανίστας που τοποθετεί ο δάσκαλος/α το «και» (1 και 2 και 3... ή και 1 και 2 και 3...) όταν υποδεικνύει στους χορευτές/τριες τον συνδυασμό βημάτων που πρόκειται να εκτελέσουν, καθώς αυτό φανερώνει που τονίζεται η κίνηση. Στην περίπτωση όπου έχουμε πρώτα τον αριθμό και μετά το «και», τότε η κίνηση συμβαίνει στη θέση (“accent out”), ενώ, ισχύει το αντίθετο όταν ο δάσκαλος/α μετράει ξεκινώντας με το «και» (“accent in”),<sup>228</sup> όπως αναπαριστάται και στο παράδειγμα που ακολουθεί.

καί 1 καί 2 καί 3 καί 4 καί  
"έξω" "μέσα" "έξω" "μέσα"

καί 1 καί 2 καί 3 καί 4 καί  
"έξω" "μέσα" "έξω" "μέσα" "έξω" "μέσα" "έξω" "μέσα" "έξω"

Παράδειγμα 4.2.2 Συσχετισμός της κίνησης σε σχέση με τους χτύπους και τους τονισμούς στο μέτρο των 4/4. Το πάνω πεντάγραμμο αναφέρεται στον τονισμό έξω (“accent out”) ενώ το δεύτερο στον τονισμό μέσα (“accent in”). Η λέξη “έξω” δηλώνει την κίνηση ενώ το “μέσα” την επαναφορά.

Από την οπτική των χορευτών/τριών ο ρυθμός είναι η κύρια δύναμη που τους ωθεί στην κίνηση. Η εξοικείωση τους με το ρυθμικό παράγοντα γίνεται τις περισσότερες φορές μέσα από την καθημερινή τους εξάσκηση και για αυτό το λόγο είναι ύψιστης σημασίας να είναι εξ’ αρχής ξεκάθαρος και κατανοητός από τους χορευτές/τριες, ώστε να μπορούν να ανταποκριθούν σ’ αυτόν.<sup>229</sup> Ειδικότερα, άμα λάβουμε υπόψη μας το γεγονός ότι τις περισσότερες φορές στην καθημερινή

<sup>225</sup> Jonathan Still, “How Down is a Downbeat? Feeling Meter and Gravity in Music and Dance,” *Empirical Musicology Review* 10, no. 2 (2015): 122.

<sup>226</sup> Wong, “The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes,” 24.

<sup>227</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 144.

<sup>228</sup> Teck, *Movement to Music*, 178.

<sup>229</sup> Misa Oga, “The Development of Allegro: Exploring how Music, through Pedagogical Practices in Ballet Class, Can Have Lasting Effects in a Dancer” (Master, University of Utah, 2019), 22.

προπόνηση οι χορευτές δεν ακούνε τη μουσική πριν εκτελέσουν τα βήματα, αντιλαμβανόμαστε τη βαρύτητα της ύπαρξης εύκολα αντιληπτού ρυθμού. Εξάλλου, όπως λέει και η Sawyer, ο ρυθμός είναι αυτός που μετατρέπει την κίνηση από μια ασυνεχή κινητική δραστηριότητα σε μορφή έκφρασης.<sup>230</sup>

### 4.3 Τέμπο

Το τέμπο αν και δεν αποτελεί ένα από τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά της μουσικής όπως ο ρυθμός, η μελωδία και η αρμονία, συμβάλλει καθοριστικά στο τελικό μουσικό άκουσμα και είναι μείζονος σημασίας, όταν πρόκειται για τη συνοδεία χορών, στην προκειμένη περίπτωση του μπαλέτου. Το να καταφέρει ο πιανίστας μέσα από την επίδειξη των βημάτων του δασκάλου, το σωστό τέμπο είναι ένα από τα πιο σημαντικά και ταυτοχρόνως δύσκολα ζητήματα στη μουσική συνοδεία στα μαθήματα μπαλέτου.<sup>231</sup>

Αναφερόμενοι στον όρο τέμπο ουσιαστικά, μελετάμε το ρυθμό των παλμών στη μουσική, δηλαδή την ταχύτητα με την οποία οι νότες διαδέχονται η μία την άλλη.<sup>232</sup> Αυτή η παράμετρος τις περισσότερες φορές καθορίζεται από το συνθέτη είτε με ακρίβεια με μετρονομική ένδειξη, είτε με μεγαλύτερη ευελιξία με χαρακτηρισμούς -από το πιο αργό στο πιο γρήγορο- όπως *grave*, *largo*, *adagio*, *lento*, *andante*, *moderato*, *allegro* και *presto*.

Για τους χορευτές/τριες η ταχύτητα της μουσικής επιδρά καθοριστικά στην ποιότητα των κινήσεών τους. Είναι πολύ σημαντικό να εκτελούν τα βήματα στο σωστό τέμπο: μουσική η οποία είναι πολύ γρήγορη ή πολύ αργή εμποδίζει τους χορευτές/τριες από την ορθή εκτέλεση των βημάτων, ενώ άλλες φορές οδηγεί και σε τραυματισμούς.<sup>233</sup> Για παράδειγμα, η επιλογή ενός αργού τέμπο για τους συνδυασμούς των αλμάτων μετατρέπει την κίνηση των χορευτών/τριών σε βαριά, στατική και δύσκολα να εκτελεστεί σωστά, ενώ αντιθέτως άμα είναι πολύ γρήγορη δυσχεραίνει την τεχνική ορθότητα και την καλλιτεχνική και μουσική έκφραση τους.<sup>234</sup>

Συνήθως, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η παρατήρηση στις υποδείξεις του δασκάλου όταν δείχνει την άσκηση, είναι η απάντηση σε πολλά ερωτήματα που γεννιούνται στον συνοδό πιανίστα. Παρ' όλα αυτά πολλές φορές είναι παραπλανητικός ο τρόπος με τον οποίο εξηγούν την άσκηση καθώς μιλάνε πιο γρήγορα από το τέμπο στο οποίο επιθυμούν να εκτελεστεί η άσκηση. Χρήσιμο σε τέτοιες περιπτώσεις θα ήταν να γνωρίζει ο συνοδός το συγκεκριμένο βήμα, και το «εσωτερικό» τέμπο που κρύβει, ακόμη και να το σωματοποιήσει εάν καθίσταται

<sup>230</sup> Côté-Laurence, "The Role of Rhythm in Ballet Training," 174.

<sup>231</sup> Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 26.

<sup>232</sup> Mariana Pamela Blair, "Music for the Ballet Class: A Theoretical Approach to Selecting and Structuring Music Using Pastiche Arranging Methods" (Master, Ohio State University, 2000), 12.

<sup>233</sup> Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 26.

<sup>234</sup> Oga, "The Development of Allegro," 26.

δυνατόν, ώστε να προσπαθήσει να βρει την κατάλληλη ταχύτητα.<sup>235</sup> Για αυτό το λόγο ακόμη και μετά από την «εγκαθίδρυση» του τέμπο οφείλει να επιστήσει ο πιανίστας την προσοχή του, ενώ συνοδεύει, σε τυχόν αναπροσαρμογές της ταχύτητας από το δάσκαλο/α.

Η διατήρηση σταθερής ταχύτητας στα μαθήματα και στην καθημερινή εξάσκηση των χορευτών/τριών, αποτελεί ένα άλλο ζήτημα που έχουν να αντιμετωπίσουν οι μουσικοί, ιδίως όταν χρησιμοποιούν έργα της ρομαντικής περιόδου, που χαρακτηρίζονται από μία ελαστικότητα στη συνεχή ύπαρξη ενός σταθερού παλμού μέσα σε μια φράση (*rubato*).<sup>236</sup> Διαφοροποιήσεις στο τέμπο όπως, επιβράδυνση (*ritardando*), επιτάχυνση (*accelerando*) ή *rubato* δεν συνηθίζεται να εφαρμόζονται κατά τη συνοδεία των χορευτών/τριών μπαλέτου, εκτός και αν ζητηθεί από το δάσκαλο/α, ώστε να ταιριάζει η μουσική με τις ανάγκες των χορευτών και το επίπεδό τους.<sup>237</sup>

Ο μουσικός παρ' όλα αυτά, με γνώμονα την προσωπική του κρίση οφείλει να ακολουθεί τις οδηγίες του δασκάλου/ας μέχρι το σημείο όπου δεν καταπατώνται τα ιδιαίτερα μουσικά χαρακτηριστικά του κάθε κομματιού. Όπως αναφέρει και η Sawyer, πολλές φορές, με στόχο η μουσική να εξυπηρετήσει τις χορευτικές ανάγκες, οι δάσκαλοι/ες αποκλίνουν αρκετά από το ενδεδειγμένο τέμπο και έτσι η ποιότητα και ο χαρακτήρας της μουσικής αλλοιώνεται.<sup>238</sup> Έτσι, ενώ το τέμπο για την συγκεκριμένη άσκηση και για τους χορευτές/τριες φαίνεται να είναι σωστό, από μουσικής πλευράς δεν ισχύει το ίδιο. Προφανώς, δεν υπάρχει μόνο ένα τέμπο για κάθε κομμάτι αλλά υπάρχουν όρια στο πόσο γρήγορα ή αργά μπορεί να παιχτεί, τα οποία δε πρέπει να παραβλέπονται.<sup>239</sup> Συνεπώς, η ταχύτητα θα πρέπει να είναι τέτοια που να ταιριάζει αμφότερα και για το χορό αλλά και για τη μουσική ώστε να αλληλεπιδράσουν σωστά.

#### 4.4 Δομή των φράσεων

Η δημιουργία φράσεων σύμφωνα με τον Cavalli, τόσο στη μουσική όσο και στο χορό, είναι ανάλογη με τη σύνταξη στην γλώσσα. Έτσι, όπως είναι αδύνατον να επικοινωνήσουμε με τον οποιοδήποτε με κοφτές και μη ολοκληρωμένες προτάσεις, το ίδιο δύσκολο είναι να μεταλαμπαδεύσουμε το μουσικό μήνυμα στους ακροατές αν αγνοήσουμε τη ροή της μουσικής. Δεν αρκεί μόνο η απλή εκτέλεση όλων των νοτών που αναγράφονται σε μια παρτιτούρα, αλλά απαιτείται η σύνδεση μεταξύ τους, με τέτοιο τρόπο που να έχουν κάποιο νόημα και να εξυπηρετούν κάποιο σκοπό. Υπό

---

<sup>235</sup> Αυτό για παράδειγμα γίνεται στις περιπτώσεις που η άσκηση είναι σε αργό τέμπο (πχ. *adagio*) αλλά για λόγους εξοικονόμησης χρόνου οι οδηγίες δίνονται πιο γρήγορα. Γνωρίζοντας ο συνοδός ότι πρόκειται για μια αργή κίνηση δεν θα μπερδευτεί από την ταχύτητα με την οποία δίνονται οι οδηγίες. Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 26.

<sup>236</sup> Σε περιπτώσεις όπως στα έργα του Chopin το *rubato* θα λέγαμε ότι επιβάλλεται για να μπορέσουν να εκφραστούν μουσικά οι ιδέες του συνθέτη. Sawyer, *Dance with the Music*, 144.

<sup>237</sup> Teck, *Movement to Music*, 178.

<sup>238</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 145.

<sup>239</sup> Blair, "Music for the Ballet Class," 12.

άλλες συνθήκες η μουσική που παίζουμε λαμβάνεται ως «κενή» και «άδεια» από τους ακροατές και στην προκειμένη περίπτωση της μουσικής συνοδείας, από τους χορευτές.<sup>240</sup> Αντίστοιχα, όπως επισημαίνει η Sawyer, η εκτέλεση των βημάτων στο χορό δίχως συνάφεια μεταξύ τους, μοιάζει στο κοινό ένα ανούσιο θέαμα.<sup>241</sup>

Στην πιο κοινή της μορφή, κάθε μουσική φράση στο μπαλέτο απαρτίζεται από οκτώ χτύπους (πιο σπάνια από έξι), καθώς οι χορευτές/τριες μετρούν και οργανώνουν τις κινήσεις τους σε φράσεις των οκτώ χτύπων.<sup>242</sup> Δεδομένου ότι το μέγεθος της κάθε άσκησης δεν είναι σταθερό, μια άσκηση τυπικά θα αποτελείται από πολλαπλάσιο αριθμό των οκτώ χτύπων, δηλαδή από 16, 24, 32, 64 κτλ.<sup>243</sup> Η απάντηση στο ερώτημα «Από πόσες φράσεις των οκτώ χτύπων θα αποτελείται η άσκηση;», δίνεται από τον δάσκαλο/α κατά τη διάρκεια της επεξήγησης της, στους χορευτές/τριες. Πιο συνηθισμένο είναι η ολοκλήρωση των συνδυασμών σε 32 ή 64 χτύπους, άρα τέσσερις ή οκτώ φράσεις των οκτώ χτύπων αντίστοιχα.<sup>244</sup>

Στις περιπτώσεις όπου ο πιανίστας κάνει χρήση των μουσικών ανθολογιών που είναι γραμμένες αποκλειστικά για τις τάξεις μπαλέτου,<sup>245</sup> οι φράσεις είναι ήδη δομημένες με αυτό τον τρόπο. Όταν όμως επιλέγει δικό του ρεπερτόριο θα πρέπει να προβεί στις κατάλληλες προσαρμογές ώστε η κάθε φράση να αποτελείται από οκτώ χτύπους.<sup>246</sup> Σίγουρα ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης έχει χωρίσει τις φράσεις είναι ο καταλληλότερος για κάθε κομμάτι και σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να αγνοείται. Για αυτό, όταν ο πιανίστας συνειδητοποιήσει ότι απαιτούνται πολλές αλλαγές για να μπορέσει να ανταποκριθεί στη συνοδεία, τότε ίσως θα ήταν καλύτερα να διαλέξει κάποιο άλλο κομμάτι που θα ταιριάζει καλύτερα και θα χρειάζεται λιγότερη ή και καθόλου επεξεργασία.<sup>247</sup>

Πέρα όμως από το καθαρό δομικό κομμάτι της ύπαρξης ίσων χτύπων ανά φράση, ο πιανίστας έρχεται αντιμέτωπος και με ένα άλλο ζήτημα, αυτό της σχέσης μεταξύ των φράσεων, με ποιον τρόπο δηλαδή θα παραθέτονται οι φράσεις. Στην

---

<sup>240</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 9.

<sup>241</sup> Blair, "Music for the Ballet Class," 9.

<sup>242</sup> Izaguirre, "The Piano Music in the Ballet Class," 17.

<sup>243</sup> Δεν γνωρίζουμε ακριβώς για ποιο λόγο έχει επικρατήσει αυτός ο μηχανισμός. Σύμφωνα με τον Cavalli και όπως έχουμε ήδη αναφέρει και στην υποενότητα της ιστορικής εξέλιξης της μουσικής συνοδείας, ο χορός είναι ένας κλάδος που ακόμη και στις μέρες μας δεν έχει συστηματοποιηθεί. Υπάρχουν κάποια συστήματα χαρτογράφησης των βημάτων όπως η μέθοδος Laban (Labanotation), αλλά δεν είναι ευρέως διαδεδομένη, όπως η μουσική σημειογραφία αντίστοιχα. Συνεπώς και στο κομμάτι της μουσικής επιλογής για κάθε βήμα, η γνώση και η εξέλιξη επέρχεται από την προφορική παράδοση, από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά. Οι απαρχές της τεχνικής του μπαλέτου χρονολογούνται ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αι. Οι βασιλικοί χοροί εκείνης της περιόδου όπως, *minuet* και *gavotte*, είχαν συγκεκριμένη δομή και διατηρούσαν το δικό τους αριθμό φράσεων. Καθώς η τεχνική εξελίσσονταν και τα βήματα γίνονταν ολοένα και πιο πολύπλοκα, πιθανότατα να αποτέλεσε ένα τέχνασμα η διατήρηση του οικείου τρόπου οργάνωσης των φράσεων με αυτών των βασιλικών χορών. Cavalli, *Dance and Music*, 136.

<sup>244</sup> Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 26.

<sup>245</sup> Βλ. υποκ. 2.1.

<sup>246</sup> Peter Ellis Douglas, "Piano Music for the Technique Ballet Class: An Online Guide," (PhD diss., Ball State University, 2022), 17.

<sup>247</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 136.

περίπτωση που μιλάμε για παράδειγμα, για μια ομάδα από τέσσερις φράσεις αυτές θα πρέπει να είναι «διατεταγμένες» σε ένα σχήμα όπως A-A-B-A ή A-B-C-A ή A-B-C-D ή οτιδήποτε άλλο;<sup>248</sup> Όπως είναι λογικό ο τρόπος με τον οποίο θα είναι τοποθετημένες οι φράσεις έχει άμεση σχέση και με τους συνδυασμούς των κινήσεων και τη δομή της εκάστοτε άσκησης. Ένας συνδυασμός κινήσεων ο οποίος επαναλαμβάνεται δύο φορές αλλά από διαφορετική θέση των ποδιών (*position*) ή με άλλη κατεύθυνση του σώματος θα μπορούσε να σημαίνει και επανάληψη της μουσικής φράσης, είτε ίδια, είτε παραλλαγμένη.

Σε προηγούμενη υποενότητα καθορίσαμε το ρυθμικό παράγοντα ως το σημαντικότερο στοιχείο για την συνεργασία και την αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικής και χορού. Όμως εξίσου σημαντική θα λέγαμε πως είναι και η μελωδία καθώς φαίνεται να είναι το βασικό στοιχείο μιας μουσικής φράσης και ο οδηγός των χορευτών/τριών για τη δημιουργία των χορευτικών φράσεων αντίστοιχα. Δεν είναι λίγες φορές, όπως αναφέρει και η Sawyer, όπου η μελωδία συμβάλλει στην απομνημόνευση των κινήσεων, αποτελώντας τον καθρέφτη των βημάτων που πρόκειται να εκτελέσουν. Συνεπώς, για τον σκοπό της μουσικής συνοδείας μια σχετική απλότητα και καθαρότητα στη μελωδική γραμμή βοηθάει το έργο των χορευτών που σχετίζεται με την κατανόηση της μουσικής και τον εντοπισμό των μουσικών φράσεων, που έχει αντίκτυπο και στις χορευτικές φράσεις.<sup>249</sup>

Για τους χορευτές/τριες, κάθε χορευτική φράση αποτελούμενη από οκτώ χτύπους, είναι ισοδύναμη με την ολοκλήρωση μιας πρότασης στη γλώσσα.<sup>250</sup> Ο πιανίστας λοιπόν, οφείλει να αναπαράγει μουσική συμβατή με αυτό τον συμμετρικό τρόπο οργάνωσης των φράσεων, και οι φράσεις θα πρέπει να είναι ξεκάθαρες ώστε να είναι σε θέση οι χορευτές/τριες να συγχρονίσουν τις κινήσεις τους. Ακόμη και σε περιπτώσεις χρήσης μικτών μέτρων όπως 5/8 ή 7/8, κάτι το οποίο είναι εξαιρετικά σπάνιο, καθώς για τη μουσική συνοδεία στο κλασικό μπαλέτο γίνεται χρήση απλών και σύνθετων μέτρων, οι φράσεις θα πρέπει να ακολουθούν αυτό τον «άρτιο» τρόπο οργάνωσης.<sup>251</sup>

#### 4.5 Προσθήκη εισαγωγής

Πολύ συχνά ο συνοδός χρειάζεται να παρέμβει στο ρεπερτόριο που χρησιμοποιεί ώστε οι μουσικές επιλογές να συμβαδίζουν με τη δομή των ασκήσεων. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, μία αλλαγή που πιθανότατα να του ζητηθεί είναι η αυτή της διάρκειας των φράσεων (προσθήκη ή παράλειψη μέτρων ώστε να συμβαδίζουν με τις φράσεις των οκτώ χτύπων του κλασικού μπαλέτου). Άλλες παρεμβάσεις που πιθανότατα να θεωρηθούν απαραίτητες είναι: αλλαγή στη μορφή του κομματιού (επανάληψη φράσεων, αλλαγή στη σειρά εμφάνισης τους), αλλαγή στα συνοδευτικά μοτίβα του αριστερού χεριού, αλλαγή στις μετρικές ενδείξεις, στο τέμπο, τις δυναμικές, τις

<sup>248</sup> Teck, *Movement to Music*, 180.

<sup>249</sup> Sawyer, *Dance with the Music*, 130.

<sup>250</sup> Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 27.

<sup>251</sup> Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist*, 7.



αρθρώσεις και τους τονισμούς.<sup>252</sup> Αυτό όμως που σίγουρα θα κληθεί να κάνει, οποιοδήποτε κομμάτι και εάν χρησιμοποιήσει, είναι η προσθήκη εισαγωγικών ή προετοιμαστικών μέτρων (“preparation measures”).

Μετά την επεξήγηση της κάθε άσκησης, ο δάσκαλος/α εκφέροντας τη λέξη κλειδί «και», δίνει το σήμα στους χορευτές/τριες να πάρουν θέση και στον πιανίστα να ξεκινήσει να παίζει την εισαγωγή του κομματιού. Εύκολα η ύπαρξη της εισαγωγής, θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον τόνο που δίνει ένας μαέστρο στους χορωδούς του για τονική ακρίβεια ή την προεναρκτήρια κίνηση του που σηματοδοτεί το τέμπο που θα ακολουθήσουν, είτε πρόκειται για χορωδία είτε για ορχήστρα.

Η λειτουργικότητα συνεπώς, αυτών των εισαγωγικών μέτρων είναι διττή. Από τη μία μεριά, προσφέρει τον απαραίτητο χρόνο στους χορευτές/τριες ώστε να προετοιμαστούν, τόσο σωματικά όσο και χωρικά, να επεξεργαστούν δηλαδή τη σχέση του σώματός τους με το χώρο στον οποίο βρίσκονται και πρόκειται να κινηθούν.<sup>253</sup> Από την άλλη μεριά, μέσα από την ακρόαση αυτών των μέτρων, οι χορευτές/τριες συγκεντρώνουν όλα τα απαραίτητα στοιχεία αναφορικά με το τέμπο, το ρυθμό, το μέτρο και το ύφος της μουσικής στην οποία θα χορέψουν.<sup>254</sup> Για αυτό ακριβώς τον λόγο, η εισαγωγή θα πρέπει να είναι στο τέμπο και στο ύφος της μουσικής που έπεται. Κατά τη διάρκεια των εισαγωγικών μέτρων οι χορευτές/τριες συνήθως εκτελούν ορισμένες κινήσεις των χεριών και σε συγκεκριμένες περιπτώσεις και αλλαγή θέση των ποδιών.

Η διάρκεια της εισαγωγής είναι ένα ακόμη στοιχείο που καθορίζεται από τις προτιμήσεις του εκάστοτε δασκάλου/ας. Το πιο συχνό είναι να διαρκεί τέσσερις χορευτικούς χτύπους, αλλά ορισμένοι δάσκαλοι/ες συνηθίζουν να ζητούν μόνο δύο χτύπους πριν την έναρξη της άσκησης. Έχοντας υπάρξει από τη μεριά των χορευτών/τριών, θα συμφωνήσω με την άποψη της δασκάλας μπαλέτου Marjorie Mussman, η οποία δίνει έμφαση στην ύπαρξη τεσσάρων προετοιμαστικών χτύπων. Όπως εξηγεί, μέσα από αυτούς μπορούν οι χορευτές/τριες να αντλήσουν όλες τις πληροφορίες που τους είναι αναγκαίες ώστε όταν ακουστεί ο πρώτος χτύπος να είναι έτοιμοι να κινηθούν, κάτι το οποίο δεν σίγουρο ότι συμβαίνει όταν ακούν μόνο δύο χτύπους.<sup>255</sup>

Ανάλογα με τη μετρική ένδειξη και την ταχύτητα, αυτοί οι τέσσερις χτύποι μπορεί να εμπεριέχονται σε δύο (παρ. 4.5.1) ή τέσσερα μουσικά μέτρα (παρ. 4.5.2).

---

<sup>252</sup> Stavrianou, “Adapting Piano Music for Ballet,” 36.

<sup>253</sup> ό.π.

<sup>254</sup> Wong, “The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes,” 27.

<sup>255</sup> Kate Mattingly, “Music Counts,” *Pointe* 4, no. 2 (April/May 2003): 81.

### Habanera or tango



Παράδειγμα 4.5.1 Προσθήκη δίμετρης εισαγωγής σε μέτρο 2/4 και καταγραφή των χτύπων, με βάση τον τρόπο μέτρησης της μουσικής από τους χορευτές/τριες.<sup>256</sup>

### Waltz



Παράδειγμα 4.5.2 Προσθήκη τετράμετρης εισαγωγής σε μέτρο 3/4.

Εξαιρεση αποτελούν οι περιπτώσεις των *polonaise*, *boleros*, *minuetes* και των κομματιών που είναι γραμμένα σε 9/8, όπου συχνά οι δάσκαλοι/ες ζητούν δύο μέτρα εισαγωγής. Αυτό γίνεται για λόγους εξοικονόμησης χρόνου καθώς οι παραπάνω φόρμες χαρακτηρίζονται από την ύπαρξη μεγάλων φράσεων.<sup>257</sup>

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι δημιουργίας των εισαγωγικών μέτρων. Η πιο εύκολη και βολική εκδοχή, θα λέγαμε πως είναι η επανάληψη των τελευταίων μέτρων του κομματιού και στην έναρξη αυτού. Το μειονέκτημα σε αυτή την πρακτική είναι ότι σχεδόν πάντα τα κομμάτια τελειώνουν στην τονική, δίνοντας την αίσθηση τέλους αντί να προετοιμάζει τους χορευτές/τριες να ξεκινήσουν. Για να το αποφύγει αυτό ο πιανίστας θα μπορούσε να μετατρέψει την τελευταία συγχορδία από τονική (I) σε δεσπόζουσα (V ή V7), η οποία λαμβάνεται σαν άνω τελεία, δημιουργώντας την ανάγκη για συνέχιση του μουσικού κειμένου.<sup>258</sup>

Παρ' όλα αυτά η εμφάνιση των βαθμίδων της δεσπόζουσας και της τονικής, αποτελεί μία κοινή πρακτική, καθώς είναι ο πιο σίγουρος τρόπος για να εισάγει κανείς την τονικότητα ενός κομματιού.

Μία εναλλακτική και αρκετά συχνή πρακτική είναι η χρήση μόνο της I βαθμίδας, με εναλλαγή της τονικής και της δεσπόζουσας στο μπάσο.<sup>259</sup>

Ανάλογα με την μετρική ένδειξη και το χαρακτήρα του κομματιού, μπορούν να προκύψουν ποικίλα συνοδευτικά μοντέλα για το αριστερό χέρι, με τις νότες της τονικής συγχορδίας. Στο παράδειγμα 4.5.6 παρουσιάζονται ενδεικτικά οι πιο

<sup>256</sup> Όπως παρατηρούμε και στην εικόνα οι δάσκαλοι/ες στους τέσσερις χτύπους της εισαγωγής δεν αρχίζουν να μετράνε από το «1» αλλά από το «5» συνδέοντάς την με την έναρξη του κομματιού.

<sup>257</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 145.

<sup>258</sup> ό.π.: 146.

<sup>259</sup> Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 29.

συνηθισμένες εκδοχές με χρήση της τονικής αλλά και άλλων βαθμίδων, για τα μέτρα των 2/4, 3/4 και 6/8.

The image shows three musical staves in bass clef. The first staff is in 2/4 time and shows four measures of accompaniment patterns, each labeled with a number 1 through 4. The second staff is in 3/4 time and shows four measures of accompaniment patterns, each labeled with a number 1 through 4. The third staff is in 6/8 time and shows four measures of accompaniment patterns, each labeled with a number 1 through 4. The patterns consist of chords and moving lines.

Παράδειγμα 4.5.3 Τρόποι συνοδείας στα μέτρα των 2/4, 3/4 και 6/8.<sup>260</sup>

Υπάρχουν αμέτρητα μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα που μπορεί να δημιουργήσει με μόνο μία συγχορδία ο συνοδός, αρκεί να ενεργοποιήσει τη φαντασία του. Η χρήση τονικής δεν αποτελεί απαραβίαστο κανόνα για το «χτίσιμο» των εισαγωγικών μέτρων. Όπως αναφέρει και ο Lishka μπορεί να λειτουργήσει και οποιαδήποτε άλλη αρμονική διαδοχή, η οποία θα συνδέεται ομαλά με την έναρξη του κομματιού.<sup>261</sup>

Συνοψίζοντας τις μουσικές προδιαγραφές καταλήγουμε ότι παλμός ρυθμός, μέτρο, τονισμοί και δημιουργία φράσεων είναι όλα απαραίτητα και αλληλοεξαρτώμενα στοιχεία και στις δύο τέχνες. Πρόκειται για χαρακτηριστικά τα οποία μεταβάλλονται τόσο από άσκηση σε άσκηση, αλλά και από δάσκαλο/α σε δάσκαλο/α και για αυτό οφείλει ο εκάστοτε δάσκαλος/α να επικοινωνήσει στον πιανίστα τι επιθυμεί κάθε φορά. Ο ρόλος του δασκάλου/ας εύκολα μπορεί να παραλληλιστεί με αυτόν του μαέστρου σε μια ορχήστρα. Από τη μεριά του θα πρέπει να «διευθύνει» χορευτές/τριες και μουσικό, αλλά και οι τελευταίοι έχουν την υποχρέωση να τον βλέπουν και να τον ακούν ώστε να πορεύονται όλοι σε κοινό άξονα προς ένα «άρτιο» μουσικοχορευτικό αποτέλεσμα. Μια κίνηση του χεριού του δασκάλου/ας, μία ματιά προς τον πιανίστα, αλλαγή στον τόνο της φωνής ή έμφαση σε ένα χτύπο, είναι όλα τους στοιχεία που φανερώνουν τη δομή και τις μουσικές απαιτήσεις ενός συνδυασμού.

<sup>260</sup> Οι αριθμοί 1,2,3,4 αντιστοιχούν στον τρόπο μέτρησης των χτύπων από τους χορευτές/τριες.

<sup>261</sup> Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist*, 82.

## 5. ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΖΟΝΤΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΑΡΜΟΖΟΝΤΑΣ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟ ΑΣΚΗΣΙΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΜΠΑΛΕΤΟΥ

Ο τρόπος εκμάθησης του κλασικού μπαλέτου εμφανίζει αρκετά κοινά σημεία με αυτόν ενός μουσικού οργάνου. Απαιτείται καθημερινή ενασχόληση ώστε να πετύχουν οι χορευτές/τριες τα αναμενόμενα αποτελέσματα. Σκοπός των καθημερινών μαθημάτων που λαμβάνουν οι χορευτές/τριες είναι η ενδυνάμωσή τους, ώστε να μπορεί το σώμα τους να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις των χορογραφιών του ρεπερτορίου. Μέσα από ένα σύνολο απλών και σύνθετων συνδυασμών, επικεντρώνονται τόσο στην τεχνική και τη γνώση του βηματολόγιου του κλασικού μπαλέτου, όσο και σε άλλες παραμέτρους όπως η απόκτηση ευλυγισίας, ισορροπίας και αντοχής, ο συντονισμός των μελών του σώματος και η ανάπτυξη της μουσικότητας.<sup>262</sup> Τις περισσότερες φορές οι χορευτές/τριες δεν έχουν πρότερη μουσική εκπαίδευση οπότε η ευθύνη της μουσικής καλλιέργειας εναποτίθεται στον συνοδό πιανίστα. Οι μουσικές επιλογές του θα πρέπει να αποτελούν την κινητήρια δύναμη για τους χορευτές/τριες, να τους δημιουργεί την αίσθηση της κίνησης και να τους διευκολύνει στο έργο τους.<sup>263</sup>

Για να μπορεί να είναι σε θέση ο συνοδός να λειτουργήσει συνεργατικά και υποστηρικτικά προς τους χορευτές/τριες είναι σημαντικό να γνωρίζει τα βήματα του κλασικού μπαλέτου με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Πως μοιάζει δηλαδή, η κάθε κίνηση και ποια είναι η ποιότητά της. Πρόκειται για μία απαλή και συνεχόμενη κίνηση ή για μία δυναμική και κοφτή; Σε αυτό το σημείο να σημειωθεί πως η ορολογία του κλασικού μπαλέτου είναι στη γαλλική γλώσσα,<sup>264</sup> (ανεξάρτητα από τη μέθοδο διδασκαλίας που εφαρμόζει ο κάθε δάσκαλος/α -μέθοδος Bournonville, μέθοδος Cecchetti, αγγλικό ή ρώσικο σύστημα), κάτι με το οποίο πρέπει επίσης να είναι εξοικειωμένος ο συνοδός.

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου αρχικά, είναι να γίνει μία αναφορά στα βασικότερα βήματα του κλασικού μπαλέτου, με ταυτόχρονη επεξήγηση των μουσικών τους απαιτήσεων. Έπειτα, ακολουθεί η αντιστοίχισή των βημάτων με έργα του Έλληνα συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι, που κατά τη γνώμη μου εξυπηρετούν τις ανάγκες της κάθε άσκησης και λειτουργούν αποτελεσματικά. Πρώτα όμως θα γίνει μια παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο διαρθρώνεται ένα μάθημα μπαλέτου, κάτι για το οποίο θα πρέπει να έχει επίσης επίγνωση ένας συνοδός πιανίστας.

### 5.1 Δομή του μαθήματος

Ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται ένα μάθημα κλασικού μπαλέτου είναι κοινός παγκοσμίως, ανεξάρτητα από τις διάφορες μεθόδους διδασκαλίας ή τις προτιμήσεις

<sup>262</sup> Knosp, "A Comprehensive Performance Project in Piano Literature," 12.

<sup>263</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 88.

<sup>264</sup> Η γαλλική «γλώσσα» συστηματοποιήθηκε το 1661 με την ίδρυση της ακαδημίας "Académie Royale de Musique et de Danse" υπό τη βασιλεία του Louis XIV και εφαρμόζεται μέχρι και σήμερα, αποτελώντας την παγκόσμια γλώσσα του κλασικού μπαλέτου. Gretchen Ward Warren, *Classical Ballet Technique* (Tampa: University Press of Florida, 1989), 1.

του δασκάλου/ας αναφορικά με την μουσική συνοδεία και την σειρά με την οποία θα εκτελεστούν οι ασκήσεις.<sup>265</sup>

Κάθε μάθημα χωρίζεται σε δύο τμήματα: τις ασκήσεις στη μπάρα<sup>266</sup> (*barre work*) και τις ασκήσεις στο κέντρο (*center work*). Οι ασκήσεις στη μπάρα αποσκοπούν στην προθέρμανση των χορευτών/τριών και την προετοιμασία τους για τις ασκήσεις στο κέντρο. Παρ' όλο που οι χορευτές/τριες πρέπει να είναι σε θέση να στηρίζουν μόνοι τους το σώμα τους, η μπάρα τους προσφέρει ένα στήριγμα, ώστε να αναπτύξουν την σταθερότητα που απαιτείται, να εντοπίσουν το κέντρο βάρους τους και τον άξονα ισορροπίας, όπως επίσης να αποκτήσουν και την απαραίτητη μυϊκή δύναμη.<sup>267</sup>

Οι ασκήσεις γίνονται με το ένα χέρι στη μπάρα. Πιο συνηθισμένο είναι να ξεκινούν μία άσκηση πρώτα από τη δεξιά πλευρά, δηλαδή με το αριστερό χέρι στη μπάρα και έπειτα να επαναλαμβάνουν το συνδυασμό από την αριστερή μεριά. Με αυτόν τον τρόπο οι χορευτές/τριες γυμνάζουν συμμετρικά, μικρότερες και μεγαλύτερες μυϊκές ομάδες και στις δύο μεριές του σώματος.

Όταν η άσκηση επαναλαμβάνεται από την άλλη πλευρά δύο πιθανές εκδοχές υπάρχουν:<sup>268</sup>

α) Μετά το τέλος της μίας πλευράς να υπάρχει παύση πριν την έναρξη της άλλης. Σε αυτή την περίπτωση η μουσική επαναλαμβάνεται αυτούσια μαζί με την εισαγωγή.

β) Επανάληψή της χωρίς παύση ανάμεσα στις δύο πλευρές. Αυτό συνήθως συμβαίνει όταν το τελευταίο βήμα που εκτελούν οι χορευτές/τριες τους οδηγεί στην άλλη πλευρά. Η μουσική επαναλαμβάνεται με ή χωρίς την εισαγωγή αυτή τη φορά.

Η σύσταση του πρώτου μέρους είναι σχεδόν κοινή και σταθερή και περιλαμβάνει κατά βάση τις παρακάτω ασκήσεις:<sup>269</sup> *plié, battement tendus, battement dégagé/jeté/glissés, ronds de jambe à terre, battement fondus, ronds de jambe en l'air, battement frappés, adage, petits battements sur le cou-de-pie and battus* και *grands battements*.<sup>270</sup> Η σειρά εκτέλεσης των βημάτων έχει μια λογική εξήγηση. Όπως ένας πιανίστας δεν θα ξεκινήσει την καθημερινή του μελέτη παίζοντας ένα κοντσέρτο του Liszt ή του Rachmaninoff, έτσι και οι χορευτές δεν θα ξεκινήσουν την

<sup>265</sup> Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 23.

<sup>266</sup> Οριζόντια ξύλινη συνήθως μπάρα (μερικές φορές και μεταλλική) τοποθετημένη περιμετρικά της αίθουσας των μαθημάτων ή προβών. Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist*, 1.

<sup>267</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 86.

<sup>268</sup> Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 42.

<sup>269</sup> Αυτές θα λέγαμε ότι είναι οι βασικότερες ασκήσεις. Σαφέστατα ο κάθε δάσκαλος/α διαμορφώνει το μάθημα ανάλογα με τις ανάγκες και το επίπεδο της τάξης, οπότε μπορεί να προσθέσει και άλλες ασκήσεις για αυτό το σκοπό. Επιπλέον η σειρά εκτέλεσης των βημάτων μπορεί να διαφοροποιείται από δάσκαλο/α σε δάσκαλο/α αλλά σε καμία περίπτωση δεν θα πηγαίνει ενάντια στη θεμελιώδη αρχή της σταδιακής προθέρμανσης του σώματος και των μυών των χορευτών/τριών για την αποφυγή τραυματισμών. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι δεν θα ζητηθεί από την τάξη μετά το *plié* η επόμενη άσκηση να είναι το *battement frappés*. Αντιθέτως θα μπορούσαμε να συναντήσουμε έναν δάσκαλο/α που προτιμάει να γίνονται πρώτα το *battement frappés* και έπειτα το *ronds de jambe en l'air*.

<sup>270</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 77.

προθέρμανσή τους από κινήσεις οι οποίες απαιτούν δύναμη και εκρηκτικότητα όπως *ronds de jambe en l'air* ή *grands battements*. Αντιθέτως, το μάθημα αρχίζει με αργές και μαλακές κινήσεις όπως το *plié* και σταδιακά όσο ενεργοποιούνται περισσότερες μυϊκές ομάδες του σώματος οι κινήσεις γίνονται ολοένα και πιο δύσκολες και απαιτητικές.<sup>271</sup>

Στις ασκήσεις στη μπάρα πολλές φορές στο τέλος οι χορευτές/τριες καλούνται να εξασκήσουν την ισορροπία τους (*balance practice*) μένοντας σε μία συγκεκριμένη στάση (πόζα), στηριζόμενοι στο ένα πόδι και συνήθως στις μύτες του ποδιού (*relevé*). Η διάρκεια της ισορροπίας συνήθως είναι 4, 8 ή 16 χτύποι, όπου ο πιανίστας μπορεί είτε να επαναλάβει την καταληκτική φράση είτε να αυτοσχεδιάσει. Επίσης, η ισορροπία μπορεί να συνδέεται με την άλλη πλευρά, δίνοντας στον συνοδό την ευκαιρία να παραλλάξει τη μουσική κάνοντας μια μετατροπία, αλλάζοντας ρετζίστρο ή αλλάζοντας την υφή της.<sup>272</sup>

Μετά την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος του μαθήματος, οι χορευτές/τριες απομακρύνονται από τις μπάρες και παίρνουν θέση για τις ασκήσεις στο κέντρο. Οι ασκήσεις στο κέντρο είναι μεγαλύτερης διάρκειας ομοίως και δυσκολίας. Ενώ απαρτίζονται από έναν συνδυασμό των βημάτων που προηγήθηκαν, όπως *adage*, εμπλουτίζονται και με νέα βήματα, όπως είναι τα άλματα (*allegro* ή *jumps*), τα οποία αποτελούν την κορύφωση του μαθήματος.<sup>273</sup>

Ακόμη και εάν δεν έχει ακριβή επίγνωση της δομής του μαθήματος ή των βημάτων, αυτό που δεν πρέπει να ξεχνάει ο συνοδός είναι η διατήρηση της ενέργειας καθ' όλη τη διάρκεια του.<sup>274</sup> Στα επαγγελματικά τμήματα η διάρκεια του μαθήματος κυμαίνεται από μιάμιση έως δύο ώρες.<sup>275</sup> Κάθε συνδυασμός που εκτελούν οι χορευτές/τριες, από την πρώτη έως την τελευταία άσκηση του μαθήματος, απαιτεί ενέργεια και αντοχή. Για αυτό είναι σημαντικό να μην υστερεί σε δυναμική η μουσική, καθώς αυτό έχει αρνητικό αντίκτυπο στην επίδοση των χορευτών/τριών.

## 5.2 Ασκήσεις στη μπάρα

Στην παρούσα υποενότητα αναλύονται τα δέκα βασικότερα βήματα που συναντώνται στο πρώτο μέρος ενός μαθήματος κλασικού μπαλέτου. Για καθένα από αυτά ακολουθείται η παρακάτω σύνθεση:

1. περιγραφή του βήματος-κίνησης,
2. παράθεση των μουσικών χαρακτηριστικών του, εστιάζοντας κυρίως στις παραμέτρους της ταχύτητας, του ρυθμού, της μελωδίας και της συνοδείας,
3. αντιστοίχιση του βήματος με ένα έργο του Χατζιδάκι,

<sup>271</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 97.

<sup>272</sup> Izaguirre, "The Piano Music in the Ballet Class," 20.

<sup>273</sup> Λόγω του γεγονότος ότι η παρούσα εργασία επικεντρώνεται μόνο στο πρώτο μέρος ενός μαθήματος κλασικού μπαλέτου δεν θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στη διάρθρωση του δεύτερου μέρους και τη δομή των ασκήσεων που το απαρτίζουν.

<sup>274</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 97.

<sup>275</sup> Knosp, "A Comprehensive Performance Project in Piano Literature," 12.

4. επισήμανση των αλλαγών/επεξεργασία του έργου για τις ανάγκες της μουσικής συνοδείας, με βάση τις μουσικές απαιτήσεις και
5. εντοπισμός των σημείων που καθιστούν το κομμάτι κατάλληλο για την εκάστοτε άσκηση

Ανεξάρτητα από την επεξεργασία ή όχι του μουσικού κειμένου κάθε κομματιού, κοινή παρέμβαση σε όλα ήταν η προσθήκη των εισαγωγικών μέτρων. Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο υποκεφάλαιο 4.5, πρόκειται για μία ενέργεια του συνοδού, η οποία δεν εξαρτάται από το ρεπερτόριο που θα επιλέξει. Στην παρούσα εργασία οι εισαγωγές ταξινομούνται σε μία από τις παρακάτω κατηγορίες:

1. Χρήση μελωδικού υλικού, που εντοπίζεται στο έργο και στην εισαγωγή αυτού.
2. Δημιουργία εισαγωγικών μέτρων με παραλλαγή του μελωδικού υλικού των φράσεων του έργου.
3. Δημιουργία εισαγωγικής φράσης με καινούργιο μελωδικό υλικό.
4. Εισαγωγή χωρίς την ύπαρξη μελωδίας, αλλά μόνο συνοδείας.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκει η εισαγωγή για την άσκηση των *battement tendus*, για τη συνοδεία του οποίου χρησιμοποιήθηκε το έργο «Ο Αμαζάς». Τα δύο εισαγωγικά μέτρα αποτελούν αυτούσια αναπαραγωγή των δύο τελευταίων μέτρων της δεύτερης φράσης όπως φαίνεται και στο παρακάτω παράδειγμα.

The image shows a musical score for the piece 'Ο Αμαζάς'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked as  $\text{♩} = 100$ . The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score includes lyrics: '5 - και 6 - και 7 - και 8 - και 1 - και 2 - και 3 - και 4 - και 5 - και 6 - και 7 - και 8 - και'. There are several triplet markings (3) over the notes. A red box highlights the first two measures of the introduction, which are identical to the last two measures of the second phrase. Labels 'Εισαγωγή', '1η φράση', and '2η φράση' are placed above the respective sections.

Παράδειγμα 5.2.1 Εισαγωγή με χρήση αυτούσιου μελωδικού υλικού στο έργο «Ο Αμαζάς».

Στη δεύτερη κατηγορία συγκαταλέγεται η πλειοψηφία των εισαγωγών. Οι εισαγωγές των ασκήσεων *battement dégagés*, *battement fondus*, *battement frappés*, *ronds de jambe en l' air*, *petits battement sur le cou-de-pied* and *battus* και *grand battement* προκύπτουν ως αποτέλεσμα επεξεργασίας και παραλλαγής ήδη υπάρχοντος μελωδικού υλικού. Για παράδειγμα, στην άσκηση του *battement dégagés*, το πρώτο μέτρο της εισαγωγής αποτελεί παραλλαγή του πρώτου μέτρου της πρώτης φράσης με την ίδια συνοδεία στο αριστερό χέρι (κόκκινο πλαίσιο στο παρ. 5.2.2). Από την άλλη μεριά, στο δεύτερο μέτρο γίνεται χρήση αυτούσιας της μελωδίας του τελευταίου

μέτρου της δεύτερης φράσης, αλλά με διαφοροποίηση της συνοδείας (πράσινο πλαίσιο στο παρ. 5.2.2).

Παράδειγμα 5.2.2 Σύνθεση εισαγωγικών μέτρων για την άσκηση του *battement dégagés*. Με κόκκινο χρώμα αναπαριστάται η παραλλαγή της μελωδίας, ενώ με πράσινο χρώμα η χρήση αυτούσιας μελωδίας αλλά με διαφοροποίηση της συνοδείας.

Αντίστοιχα, στην περίπτωση του *battement fondus*, χρησιμοποιείται το πρώτο τετράμετρο της πρώτης φράσης, αλλά η μελωδία ακούγεται σε εσωτερική φωνή, καθώς έγινε η προσθήκη μία ακόμη φωνής στο δεξί χέρι (παρ. 5.2.3).

Παράδειγμα 5.2.3 Χρήση του πρώτου τετράμετρου της πρώτης φράσης στην εισαγωγή (πράσινο πλαίσιο) με προσθήκη μία επιπλέον φωνής (επισημαίνεται με κόκκινο χρώμα).

Στην τρίτη κατηγορία ταξινομούνται οι εισαγωγές των ασκήσεων *plié* και *ronds de jambe à terre*. Πρόκειται για τα δύο τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν στη συνοδεία του ασκησιολογίου. Στην περίπτωση του *ronds de jambe à terre* η εισαγωγή απαρτίζεται από εντελώς καινούργιο μελωδικό υλικό, ενώ στην περίπτωση του *plié* η εισαγωγική μελωδία παραπέμπει στην μελωδία των δύο πρώτων φράσεων.

Τέλος, στην τελευταία κατηγορία ανήκει η άσκηση του *adage*, όπου για τη δημιουργία των εισαγωγικών μέτρων, συναντάμε μόνο συνοδεία χωρίς ύπαρξη μελωδίας (παρ. 5.2.4).



♩ = 100 Εισαγωγή 1η φράση  
legato

Παράδειγμα 5.2.4 Δίμετρη εισαγωγή για την άσκηση του *adage* μόνο με τη χρήση συνοδευτικού μοτίβου.

### 5.2.1 *Plié*

Παραδοσιακά η πρώτη άσκηση στη μπάρα<sup>276</sup> είναι το *plié*, που σημαίνει λυγίζω.<sup>277</sup> Ίσως να είναι και το βασικότερο βήμα του μπαλέτου, καθώς είναι η βάση για την εκτέλεση πολλών άλλων σύνθετων βημάτων, όπως τα άλματα και οι στροφές.<sup>278</sup> Υπάρχουν δύο είδη: το *demi-plié* και το *grand plié*. Στο *demi-plié* τα γόνατα λυγίζουν τόσο ώστε να μην σηκωθούν οι φτέρνες από το έδαφος (εικ. 5.2.1.1), σε αντίθεση με το *grand plié*, όπου σχεδόν πάντα<sup>279</sup> οι φτέρνες σηκώνονται για να μπορέσουν να λυγίσουν πλήρως τα γόνατα (εικ. 5.2.1.2).<sup>280</sup>



Εικόνα 5.2.1.1 *Demi-plié*.<sup>281</sup>



Εικόνα 5.2.1.2 *Grand Plié*.<sup>282</sup>

Σχεδόν πάντα η άσκηση του *plié* συνδυάζεται με απαλές κινήσεις των χεριών και του κορμού (*port de bras*), ενώ στο τέλος της άσκησης συχνά ο δάσκαλος/α βάζει κάποια άσκηση ισορροπίας. Το *plié* συνήθως γίνεται στις τέσσερις παρακάτω θέσεις (*position*) των ποδιών: στην πρώτη (οι φτέρνες των ποδιών είναι ενωμένες και τα δάχτυλα των ποδιών διαμετρικά αντίθετα σχηματίζοντας ευθεία 180 μοιρών), στη δεύτερη (τα πέλματα και εδώ σχηματίζουν ευθεία 180 μοιρών αλλά αυτή τη φορά οι φτέρνες απέχουν μεταξύ τους απόσταση όσο το μήκος του ποδιού), στην τέταρτη (ανοιχτή πέμπτη *position* με τα πέλματα παράλληλα απέχοντας πάλι απόσταση ενός

<sup>276</sup> Ενδέχεται πριν από την άσκηση του *plié* να υπάρχει μια άσκηση προθέρμανσης (*warm-up*) αποτελούμενη κυρίως από διατάσεις.

<sup>277</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. 3<sup>rd</sup> ed. New York: Dover Publications, 1982, 88.

<sup>278</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 87.

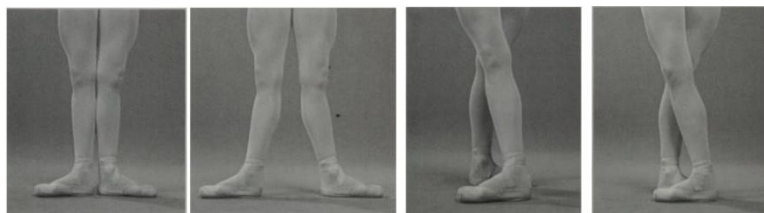
<sup>279</sup> Εξαιρέση αποτελεί το *grand plié* στη δεύτερη *position*.

<sup>280</sup> Royal Academy of Dance, *The Foundations of Classical Ballet Technique* (Royal Academy of Dance: England, 2013), 27.

<sup>281</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 87.

<sup>282</sup> ό.π.

πέλματος), και την πέμπτη (τα πέλματα είναι τοποθετημένα έτσι ώστε η φτέρνα του μπροστινού ποδιού να εφάπτεται με το μεγάλο δάχτυλο του πίσω ποδιού).<sup>283</sup>



Εικόνα 5.2.1.3 *Positions* των ποδιών (Από τα αριστερά προς τα δεξιά διαδοχικά είναι η πρώτη, η δεύτερη, η τέταρτη και η πέμπτη *position*).<sup>284</sup>

Και στα δύο είδη του *plié* η κίνηση θα πρέπει να είναι μαλακή και συνεχόμενη, χωρίς σταματήματα, τόσο κατά τη διάρκεια που τα γόνατα λυγίζουν όσο και στην επαναφορά τους. Αυτή τη ροή και την αίσθηση ότι ποτέ δεν τελειώνει η κίνηση, καλείται να καθρεφτίσει και η μουσική. Σε αυτή την «κυκλικότητα» φαίνεται πως ανταποκρίνονται καλύτερα οι **τριμερείς ρυθμοί** και για αυτό η πλειοψηφία των δασκάλων, όπως αναφέρει και ο Cavalli, χρησιμοποιούν μέτρο 3/4.<sup>285</sup> Στις μικρότερες τάξεις πολλές φορές συνοδεύουν τα *plié* με κάποιο αργό *waltz* (λόγω μεγαλύτερης ευκολίας στο μέτρημα), αλλά στα προχωρημένα τμήματα το συνοδευτικό σχήμα του *waltz* εμποδίζει την ποιότητα της κίνησης, για αυτό πιο συνηθισμένη είναι η χρήση **αρπισμών**.<sup>286</sup>

Η μελωδία από την άλλη μεριά, θα πρέπει να είναι ***legato*, με ξεκάθαρη μελωδική γραμμή**, που θα αποδίδει την ηρεμία της κίνησης.<sup>287</sup> Πρόκειται για μία από τις μεγαλύτερες ασκήσεις σε διάρκεια (συνήθως 64 ή 128 χτύπους), και για αυτό συνιστάται μια **σταδιακή εξέλιξη της μελωδίας**, ώστε η δομή της μουσική να υποστηρίζει την προσπάθεια των χορευτών/τριών. Αυτό πρακτικά μπορεί να σημαίνει διαφοροποίηση της δυναμικής με ένα μεγάλο *crescendo* προς το τέλος, για παράδειγμα.<sup>288</sup>

Δεδομένου ότι είναι η πρώτη άσκηση, που στόχο έχει την ενεργοποίηση των μυών και την προθέρμανση ολόκληρου του σώματος, η κίνηση γίνεται αργά και ελεγχόμενα. Συνεπώς, και η μουσική ακολουθεί ένα **αργό τέμπο**<sup>289</sup> χωρίς να είναι

<sup>283</sup> Οι θέσεις των ποδιών είναι πέντε και όλα τα βήματα στο κλασικό μπαλέτο αρχίζουν και καταλήγουν σε μία από αυτές τις θέσεις. Η τρίτη *position* χρησιμοποιείται περισσότερο στις μικρότερες τάξεις, ενώ στα μεγαλύτερα τμήματα αντικαθίσταται από την πέμπτη. Η διαφορά της με την πέμπτη *position* είναι ότι η φτέρνα του μπροστινού ποδιού εφάπτεται με την καμάρα του πίσω πέλματος και όχι με το μεγάλο δάχτυλο. Royal Academy of Dance, *The Foundations of Classical Ballet Technique*, 10-11.

<sup>284</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 13.

<sup>285</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 102.

<sup>286</sup> ό.π.

<sup>287</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 27.

<sup>288</sup> ό.π.

<sup>289</sup> Η ταχύτητα της άσκησης λογίζεται βάση του τρόπου με τον οποίο μετράνε οι χορευτές/τριες. Όταν οι χτύποι των χορευτών/τριών δεν συμπίπτουν με τους μουσικούς χτύπους, τότε πολλές φορές δημιουργείται παρανόηση σχετικά με την ταχύτητα εκτέλεσης. Αν για παράδειγμα σε ένα κομμάτι 3/4, το τέταρτο είναι 100 (που για τους μουσικούς είναι *moderato*), για τους χορευτές/τριες, που μετράνε ένα χτύπο ανά μέτρο, το τέμπο ισούται περίπου με 30 που είναι *adagio*.

στατική. Ταυτόχρονα, καλό θα ήταν ο συνοδός να αποφύγει την επιλογή ενός πολύ εκφραστικού και συναισθηματικού κομματιού καθώς δεν είναι αυτό το νόημα της άσκησης.<sup>290</sup>

Στον πίνακα 5.2.1.1 συνοψίζονται τα μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *plié*.

Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του <i>plié</i>	
• Τέμπο	Αργό
• Ρυθμός	Τριμερής (συνήθως 3/4)
• Συνοδεία	Συνοδευτικό μοτίβο του <i>waltz</i> ή αρπισμοί
• Μελωδία	<i>Legato</i> με σταδιακή εξέλιξη
• Άλλα στοιχεία	Όχι πολύ εκφραστική ή συναισθηματική μουσική

Πίνακας 5.2.1.1 Μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *plié*.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, επέλεξα για την άσκηση του *plié* το τραγούδι «Αθανασία» από τον ομότιτλο κύκλο τραγουδιών. Καθώς πρόκειται για τραγούδι, αποτελείται από τρεις οκτάμετρες φράσεις: μία εισαγωγική, το κουπλέ και το ρεφραίν, οι οποίες επαναλαμβάνονται τόσες φορές όσοι είναι και οι στίχοι του.

Για τις ανάγκες της άσκησης στην προκειμένη περίπτωση, γίνεται επανάληψη των δύο πρώτων φράσεων και εμφάνιση της τελευταίας φράσης τέσσερις φορές, ώστε να σχηματιστούν οι 64 χτύποι (οκτώ οκτάμετρες φράσεις) που συνήθως απαιτούνται.

Αν και πρόκειται για ένα εσωτερικό-συναισθηματικό τραγούδι,<sup>291</sup> η παράλειψη των στίχων και η χρήση μόνο του μουσικού κειμένου, «αποφορτίζει» το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα.

Το τραγούδι είναι γραμμένο σε 3/4 αλλά δεν λογίζεται σαν *waltz*, για αυτό για τη συνοδεία έγινε χρήση των αρπισμών (παρ. 5.2.1.1), δίνοντας με αυτό τον τρόπο την αίσθηση της ροής.

Παράδειγμα 5.2.1.1 Συνοδεία με αρπισμούς του τραγουδιού «Αθανασία». Ενδεικτική παρουσίαση των πρώτων μέτρων.

Η πρωτότυπη μελωδία του τραγουδιού εμπεριέχει το ρυθμικό μοτίβο όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο – έκτο. Για την αποφυγή ύπαρξης τονισμών και την καλύτερη απόδοση της συνεχόμενης κίνησης, έγινε μετατροπή του παραπάνω

<sup>290</sup> Wong, “The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes,” 36.

<sup>291</sup> Miralis, “Manos Hadjidakis,” 52.

ρυθμικού μοτίβου της μελωδίας σε δύο όγδοα, παραλείποντας εντελώς το παρεστιγμένο, όπου αυτό εμφανίζεται. Στο παράδειγμα 5.2.1.2 παρουσιάζεται ο μετασχηματισμός του ρυθμικού στη φράση του κουπλέ.



Παράδειγμα 5.2.1.2 α. πρωτότυπη μελωδία από το κουπλέ του τραγουδιού «Αθανασία», β. μετασχηματισμός του ρυθμικού μοτίβου της ίδιας μελωδίας για τη συνοδεία της άσκησης των *plié*.

Όπως συμβαίνει σχεδόν πάντα στα τραγούδια, η κορύφωση εντοπίζεται στο ρεφραίν. Έτσι και εδώ οι δύο πρώτες φράσεις οδηγούν προς την τελευταία, στην οποία εντοπίζεται και ο υψηλότερος φθόγγος της μελωδίας (μι5).

Παράδειγμα 5.2.1.3 Εντοπισμός του υψηλότερου φθόγγου της μελωδίας στη φράση του ρεφραίν.

Επιπλέον, η έκταση της φράσης του ρεφραίν διαφέρει από τις άλλες δύο. Ενώ στην εισαγωγική φράση και στο κουπλέ η έκταση της μελωδίας είναι διάστημα 7<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> αντίστοιχα, στη φράση του ρεφραίν η έκταση υπερβαίνει την οκτάβα (διάστημα 9<sup>ης</sup>). Στο παράδειγμα 5.2.1.4 καταγράφονται οι μελωδίες των τριών φράσεων με τις αντίστοιχες εκτάσεις τους.

Παράδειγμα 5.2.1.4 Μελωδίες των τριών φράσεων του τραγουδιού «Αθανασία» με αντίστοιχη ένδειξη των εκτάσεων τους.

Επιπροσθέτως, η εμφάνιση της μελωδίας του ρεφραίν σε οκτάβες, στις δύο τελευταίες επαναλήψεις του, θα μπορούσε να ενισχύσει ακόμη περισσότερο την ενέργεια των χορευτών/τριών.

Παράδειγμα 5.2.1.5 Παρουσίαση της φράσης του ρεφραίν σε οκτάβες.

Όλα τα παραπάνω συμβάλλουν στην εξελικτική πορεία της μελωδίας που απαιτείται για την άσκηση του *plié*.

Στο τέλος θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί η φράση του κουπλέ μία οκτάβα υψηλότερα για την άσκηση της ισορροπίας.

Παράδειγμα 5.2.1.6 Εμφάνιση της πρώτης φράσης μία οκτάβα υψηλότερα για την άσκηση της ισορροπίας.

Δεδομένου ότι η άσκηση της ισορροπίας γίνεται σχεδόν πάντα στο ένα πόδι και οι χορευτές/τριες στηρίζονται στις μύτες των ποδιών τους (*relevé*), η μετάβαση της μελωδίας σε υψηλότερο ρετζίστρο τους δίνει ώθηση προς τα επάνω και δημιουργεί μια πιο ανάλαφρη αίσθηση.<sup>292</sup>

Στον πίνακα 5.2.1.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της άσκησης του *plié* με αυτά του τραγουδιού.

<sup>292</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 27.

<i>Plié</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του τραγουδιού «Αθανασία»
• <b>Τέμπο</b>	Αργό	♩=100
• <b>Ρυθμός</b>	Τριμερής (συνήθως 3/4)	3/4
• <b>Συνοδεία</b>	Συνοδευτικό μοτίβο του waltz ή αρπισμοί	Αρπισμοί
• <b>Μελωδία</b>	<i>Legato</i> μελωδία με σταδιακή εξέλιξη	<i>Legato</i> μελωδία με εξελικτική πορεία των τριών φράσεων – κορύφωση στην τρίτη φράση και επανάληψη αυτής σε οκτάβες
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Όχι πολύ εκφραστική ή συναισθηματική μουσική	Αν και πρόκειται για εκφραστικό-συναισθηματικό κομμάτι, η έλλειψη στίχων δημιουργεί ένα λιγότερο συναισθηματικά φορτισμένο αποτέλεσμα

Πίνακας 5.2.1.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του *plié* και του τραγουδιού «Αθανασία».

### 5.2.2 *Battement tendus*

*Battement* στη «γλώσσα» του κλασικού μπαλέτου γενικά, σημαίνει «χτύπημα»<sup>293</sup> και *tendus* «τεντώμενος». Το πόδι που βρίσκεται σε κίνηση (working leg) γλιστράει στο πάτωμα μέχρι τα δάχτυλα του ποδιού να γίνουν *pointe*, παραμένοντας τεντωμένο καθ' όλη τη διάρκεια, και έπειτα επιστρέφει πάλι πίσω από όπου και ξεκίνησε (σαν να «χτυπάει» πάνω στο σταθερό πόδι). Ένα *tendus* μπορεί να γίνει με απομάκρυνση του ποδιού μπροστά (*devant*), στο πλάι (*à la seconde*) και πίσω (*derrière*).<sup>294</sup> Στην εικόνα 5.2.2.1 παρουσιάζεται ένα *battement tendus à la seconde*.



Εικόνα 5.2.2.1 *Battement tendus à la seconde*.<sup>295</sup>

Ένα *tendus* μπορεί να εκτελεστεί με τονισμό μέσα (“accent in”) ή έξω (“accent out”)<sup>296</sup> και σε διάφορες ταχύτητες ανάλογα με τις υποδείξεις του δασκάλου/ας. Συνεπώς, και η μουσική επιλογή του συνοδού εξαρτάται από αυτές τις δύο παραμέτρους. Γενικά, πιο κατάλληλη μουσική για αυτή την άσκηση φαίνεται να

<sup>293</sup> Ο όρος *battement* συναντάται σε αρκετά από τα βήματα του κλασικού μπαλέτου όπως *battement dégagés*, *battement frappés*, *petits battement sur le cou-de-pied*, *grand battement* κτλ. και πολλές φορές παραλείπεται. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 15.

<sup>294</sup> Royal Academy of Dance, *The Foundations of Classical Ballet Technique*, 28.

<sup>295</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 90.

<sup>296</sup> Βλ. σελ 36.

είναι τα κομμάτια **μέτριας ταχύτητας** (*moderato*)<sup>297</sup> που μετρούνται «σε 2» όπως τα μέτρα των 2/4 ή 4/4 (π.χ. *march*).<sup>298</sup>

Η δομή της άσκησης στην πιο κοινή της μορφή αποτελείται από έναν συνδυασμό κινήσεων, ο οποίος επαναλαμβάνεται και στις τρεις κατευθύνσεις (μπροστά, πλάι και πίσω) συνήθως *en croix*. *En croix* σημαίνει «σε σχήμα σταυρού»<sup>299</sup> και στην προκειμένη περίπτωση του *tendus*, δηλώνει την εκτέλεση της κίνησης ή του συνδυασμού κινήσεων μπροστά, πλάι, πίσω και πάλι στο πλάι ή ανάποδα (ξεκινώντας δηλαδή από πίσω προς τα μπροστά). Για αυτό και η έκταση της μουσικής είναι τέσσερις οκτάμετρες φράσεις,<sup>300</sup> δηλαδή 32 χτύποι.

Σε αντίθεση με την άσκηση του *plié*, που απαιτεί μελωδικότητα και ροή στη μουσική επένδυση, στο *battement tendus* τόσο η μελωδία όσο και η συνοδεία οφείλουν να αντικατοπτρίζουν την κίνηση και τους τονισμούς του ποδιού. Για αυτό, συνίσταται **portato μελωδία και marcato συνοδεία με χρήση του alberti μπάσο ή γενικότερα της σπαστής συγχορδίας**.<sup>301</sup> Σε κάθε περίπτωση, οι χορευτές/τριες βρίσκονται ακόμη σε κατάσταση προθέρμανσης οπότε η μουσική θα πρέπει να είναι **ήρεμη, με ξεκάθαρο ρυθμό και ελαφρύς τονισμούς**.

Ο παρακάτω πίνακας συγκεντρώνει όλα τα απαραίτητα μουσικά στοιχεία για τη συνοδεία της άσκησης του *battement tendus*.

<b>Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του <i>battement tendus</i></b>	
• <b>Τέμπο</b>	Ποικίλλει (συνήθως <i>moderato</i> )
• <b>Ρυθμός</b>	Διμερής (2/4, 4/4 κτλ.)
• <b>Συνοδεία</b>	<i>Marcato</i> συνοδεία, <i>alberti bass</i> , σπαστή συγχορδία, ελαφρείς τονισμοί
• <b>Μελωδία</b>	<i>Portato</i> με ελαφρούς τονισμούς
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Ήρεμη μουσική με ξεκάθαρο ρυθμό

Πίνακας 5.2.2.1 Μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *battement tendus*.

Τα χαρακτηριστικά που μόλις αναφέρθηκαν κατά τη γνώμη μου εντοπίζονται σε μεγάλο βαθμό στον «Αμαξά» από τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, το οποία επέλεξα για τη συνοδεία της δεύτερης άσκησης.

Το έργο αποτελείται από δύο θεματικές ενότητες οι οποίες επαναλαμβάνονται τρεις φορές. Για τις ανάγκες της άσκησης μία εμφάνισή τους αρκεί ώστε να καλυφθούν οι 32 χτύποι που συνήθως ζητούνται από το δάσκαλο/α. Προκειμένου όμως να σχηματίζονται ισάριθμες φράσεις, που είναι ζητούμενο όπως έχει ήδη

<sup>297</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 28.

<sup>298</sup> Wong, “The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes,” 37.

<sup>299</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 36.

<sup>300</sup> Εδώ η χρήση του όρου «οκτάμετρες φράσεις» δεν μεταφράζεται ως μία φράση αποτελούμενη από οκτώ μέτρα, αλλά ως μια φράση αποτελούμενη από οκτώ χτύπους, βάση του τρόπου καταμέτρησής τους από τους χορευτές/τριες, σε όσα μουσικά μέτρα αυτοί περικλείονται.

<sup>301</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 28.

τονιστεί, χρειάζεται να γίνει παράλειψη ορισμένων μέτρων. Αρχικά, έγινε απαλοιφή των δύο μέτρων πριν την έναρξη της δεύτερης θεματικής ενότητας (παρ. 5.2.2.1α).

Παράδειγμα 5.2.2.1α Δεύτερη φράση της πρώτης θεματικής ενότητας με βάση την πρωτότυπη παρτιτούρα του έργου «Ο Αμαξάς».<sup>302</sup> Το κόκκινο πλαίσιο δείχνει τα μέτρα τα οποία παραλείφθηκαν.

Παραλείποντας τα παραπάνω μέτρα προκύπτουν δύο οκτάμετρες φράσεις όπως φαίνεται στο παράδειγμα 5.2.2.1β.

Παράδειγμα 5.2.2.1β Πρώτη θεματική ενότητα (μ. 3-10) μετά την απαλοιφή των μ. 9-10 της πρωτότυπης παρτιτούρας.

Αντίστοιχα στη δεύτερη θεματική ενότητα έγινε παράλειψη των μέτρων 19-24 (παρ. 5.2.2.2α).

<sup>302</sup> Χατζιδάκις, «Αμαξάς», 27.



Παράδειγμα 5.2.2.2α Δεύτερη θεματική ενότητα με βάση την πρωτότυπη παρτιτούρα του έργου «Ο Αμαξάς».<sup>303</sup> Το κόκκινο πλαίσιο δείχνει τα μέτρα το οποία παραλήφθηκαν.

Κατά αυτόν τον τρόπο προκύπτουν οι άλλες δύο οκτάμετρες φράσεις όπως φαίνονται στο παρακάτω παράδειγμα (παρ. 5.2.2.2β).

Παράδειγμα 5.2.2.2β Δεύτερη θεματική ενότητα μετά την απαλοιφή των μ.18-24 της πρωτότυπης παρτιτούρας.

Πέρα από το γεγονός ότι πρόκειται για διμερές μέτρο (4/4) σε μέτρια ταχύτητα (το τέταρτο ισούται με 100 BPM), η ρυθμική διάρθρωση της μελωδίας δημιουργεί την αίσθηση τονισμών. Αρχικά, στις δύο πρώτες φράσεις εντοπίζουμε το ρυθμικό σχήμα όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο (παρ. 5.2.2.3α).

<sup>303</sup> Χατζιδάκις, «Αμαξάς,» 27-28.

Παράδειγμα 5.2.2.3α Ρυθμικό στοιχείο όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο της μελωδίας των δύο πρώτων φράσεων.

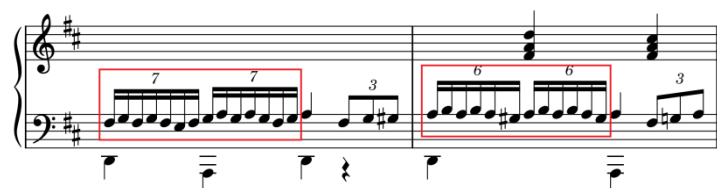
Ενώ στις άλλες δύο φράσεις παρατηρούμε τη χρήση των τρήχων στην συνεπτυγμένη μορφή τους δηλαδή τέταρτο μαζί με όγδοο (παρ. 5.2.2.3β).

Παράδειγμα 5.2.2.3β Συνεπτυγμένη μορφή των τρήχων στις δύο τελευταίες φράσεις της μελωδίας.

Από την άλλη μεριά η κίνηση με τα τέταρτα στο αριστερό χέρι (παρ. 5.2.2.4) δημιουργεί και αυτή τονισμούς (*marcato* συνοδεία) και θα μπορούσαμε να πούμε πως προσομοιάζει το άνοιγμα και το κλείσιμο του ποδιού, δηλαδή την κίνηση ενός *battement tendus*.

Παράδειγμα 5.2.2.4 Συνοδεία του έργου «Ο Αμαξάς». Ενδεικτική παρουσίαση της πρώτης φράσης.

Μία άλλη τροποποίηση στην οποία πιθανόν να χρειαστεί να προβεί ένας συνοδός πιανίστας είναι η απλοποίηση των πεντάχων, εξάχων και εφτάχων (παρ. 5.2.2.5α).



Παράδειγμα 5.2.2.5α Ρυθμικό σχήμα εφτάχων και εξάχων στα μ.4-5 με βάση την πρωτότυπη παρτιτούρα.<sup>304</sup>

Μην ξεχνάμε ότι οι χορευτές/τριες πιθανότατα να μην έχουν καμία πρότερη μουσική εκπαίδευση, με αποτέλεσμα το άκουσμα των παραπάνω ρυθμικών να τους μπερδεύει στο μέτρημα. Για αυτό το λόγο, έγινε η μετατροπή τους σε τρίχα (παρ. 5.2.2.5β).



Παράδειγμα 5.2.2.5β Μετατροπή των εφτάχων και εξάχων της πρωτότυπης παρτιτούρας σε τρίχα.

Για πρακτικούς καθαρά λόγους έγινε επίσης αλλαγή των ρετζίστρων που είναι γραμμένο το κομμάτι. Στην πρώτη ενότητα της πρωτότυπης παρτιτούρας όπως εικονίζεται στο παράδειγμα 5.2.2.6α, έχει περάσματα του αριστερού χεριού πάνω από το δεξί χέρι, το οποίο είναι γραμμένο σε χαμηλότερη περιοχή.



Παράδειγμα 5.2.2.6α Μέρος της πρώτης θεματικής ενότητα.<sup>305</sup> Με το πράσινο πλαίσιο δηλώνεται η μελωδία και οι κόκκινοι κύκλοι δείχνουν τα περάσματα του αριστερού χεριού πάνω από το δεξί.

<sup>304</sup> Χατζιδάκης, «Αμαξιάς,» 27.

Για να είναι σε θέση ο συνοδός να παρατηρεί τους χορευτές/τριες και το δάσκαλο/α και όχι το πληκτρολόγιο του πιάνου, η μελωδία του δεξιού χεριού είναι γραμμένη μια οκτάβα ψηλότερα και οι συγχορδίες του αριστερού χεριού, που είναι γραμμένες στο πεντάγραμμο του δεξιού, είναι γραμμένες μια οκτάβα χαμηλότερα (παρ. 5.2.2.6β).

Παράδειγμα 5.2.2.6β Μέρος της πρώτης ενότητας μετά την αλλαγή των ρετζίστρων και στη μελωδία (πράσινο πλαίσιο) αλλά και στη συνοδεία (κόκκινο πλαίσιο).

Στον πίνακα 5.2.2.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της άσκησης του *battement tendus* με αυτά της μουσικής επιλογής του «Αμαξά».

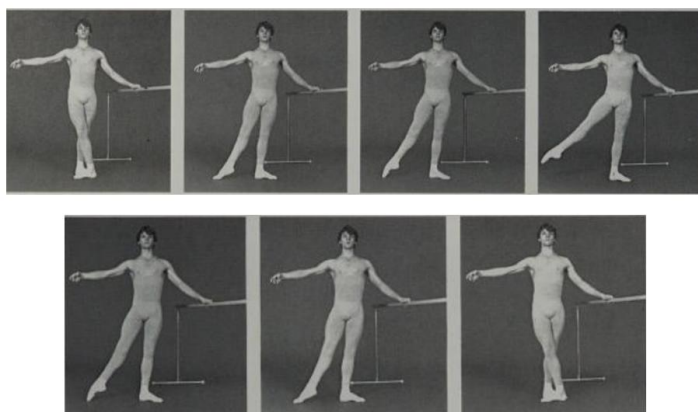
<i>Battement tendus</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του «Αμαξά»
• <b>Τέμπο</b>	Η ταχύτητα της άσκησης ποικίλλει αλλά συνήθως είναι <i>moderato</i>	$\text{♩} = 100$
• <b>Ρυθμός</b>	Διμερής (2/4, 4/4 κτλ.)	4/4
• <b>Συνοδεία</b>	<i>Marcato</i> συνοδεία με χρήση <i>alberti bass</i> ή σπαστής συγχορδίας, ελαφρύς τονισμοί	Συνοδεία με τέταρτα που δημιουργούν τονισμούς ( <i>marcato</i> )
• <b>Μελωδία</b>	<i>Portato</i> μελωδία με ελαφρύς τονισμούς	<i>Portato</i> μελωδία με αίσθηση τονισμών λόγω των ρυθμικών μοτίβων
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Ήρεμη μουσική με ξεκάθαρο ρυθμό	Ξεκάθαρος ρυθμός της μελωδίας αλλά κυρίως της συνοδείας, η οποία κινείται με τέταρτα σε όλο το κομμάτι

Πίνακας 5.2.2.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του *battement tendus* και του «Αμαξά».

<sup>305</sup> Χατζιδάκης, «Αμαξάς», 27.

### 5.2.3 *Battement dégagés*<sup>306</sup>

Αυτή η κίνηση είναι παρόμοια με το *tendus*, με τη διαφορά ότι τώρα τα δάχτυλα του ποδιού κατά την απομάκρυνσή του, σηκώνονται από το έδαφος σε απόσταση περίπου 45 μοιρών από αυτό.<sup>307</sup> Ακριβώς αυτή την «απελευθέρωση» και άνοδο του ποδιού από το πάτωμα περιγράφει και ο όρος *dégagés*.<sup>308</sup> Συγκριτικά με το *tendus*, η κίνηση γίνεται **γρηγορότερα** και με **εντονότερο τονισμό**.<sup>309</sup>



Εικόνα 5.2.3.1 *Battement dégagés à la seconde*.<sup>310</sup>

Στην προκειμένη περίπτωση, όταν ο δάσκαλος/α δίνει έμφαση κατά το μέτρημα και στις δύο κινήσεις του ποδιού (μία όταν απομακρύνεται από το σώμα και μία όταν επιστρέφει στην αρχική θέση), είναι καταλληλότερη η επιλογή **διμερούς ρυθμού**<sup>311</sup> 2/4 ή 4/4 (π.χ. *polka*).<sup>312</sup> Αντιθέτως, όταν την λαμβάνει ως μία κίνηση (δεν τονίζει την κίνηση του ποδιού προς τα έξω αλλά μόνο προς τα μέσα), τότε ταιριάζει περισσότερο **τριμερής ρυθμός**<sup>313</sup> 3/4 ή 6/8 (π.χ. *gigue*, *mazourka* ή *polonaise*).<sup>314</sup>

Τόσο κατά το άνοιγμα του ποδιού, όσο και κατά την επαναφορά του στην θέση από όπου και ξεκίνησε, η κίνηση γίνεται απότομα και με ενέργεια. Πρόκειται για την πρώτη δυναμική άσκηση στη μπάρα που προετοιμάζει τους χορευτές/τριες για τα άλματα στο κέντρο. Την ίδια ενέργεια θα πρέπει να περικλείει και η μουσική. Η συνοδεία θα πρέπει να διακρίνεται για την **απλότητα και την καθαρότητά της, χωρίς πολλές αλλαγές στη γραμμή του μπάσου**, υποστηρίζοντας την μελωδία.

<sup>306</sup> Η ονομασία του συγκεκριμένου βήματος εξαρτάται από τη μέθοδο που ακολουθεί ο κάθε δάσκαλος/α. Στο ρώσικο σύστημα συναντάμε τον όρο *battement tendu jetés*, στο γαλλικό σύστημα *battement glissés*, στη μέθοδο Cecchetti ονομάζεται *battement dégagés* ενώ στο αγγλικό σύστημα υπάρχει και ο όρος *glissés* και ο όρος *jetés*. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 16. Η πιο κοινή ονομασία είναι *battement dégagés* την οποία θα χρησιμοποιήσω και εγώ στα πλαίσια της εργασίας.

<sup>307</sup> Royal Academy of Dance, *The Foundations of Classical Ballet Technique*, 36.

<sup>308</sup> Αντίστοιχα ο όρος *jetés* δηλώνει το «πέταγμα» του ποδιού, τόσο μακριά από το σώμα όσο και από το έδαφος.

<sup>309</sup> Izaguirre, "The Piano Music in the Ballet Class," 30.

<sup>310</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 94-95.

<sup>311</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 104.

<sup>312</sup> Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 28.

<sup>313</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 104.

<sup>314</sup> Stavrianou, "Adapting Piano Music for Ballet," 28.

Υπενθυμίζεται ότι οι συνδυασμοί των αρχικών ασκήσεων αλλά και γενικότερα των ασκήσεων στη μπάρα είναι σχετικά απλοί, οπότε δεν αρμόζει πολυπλοκότητα στη μουσική συνοδεία. Αντίστοιχα, και η μελωδία συνίσταται να απαρτίζεται από **παρόμοιο μελωδικό υλικό στις φράσεις της με έντονους τονισμούς**, ώστε να αποδίδει μουσικά την αιχμηρή κίνηση του *dégagés*.<sup>315</sup>

Η δομή της άσκησης είναι όπως και στο *tendus*, με το πόδι να εκτείνεται και στις τρεις κατευθύνσεις (μπροστά, στο πλάι και πίσω) και ο τονισμός της κίνησης να είναι είτε κατά το άνοιγμα, είτε στο κλείσιμο του ποδιού. Συνεπώς, η διάρκεια της άσκησης είναι τέσσερις φράσεις των οκτώ χτύπων. Γενικότερα, η ταχύτητα της άσκησης είναι **μέτρια προς γρήγορη** συμβάλλοντας στην ποιότητα της κίνησης.

Ο πίνακας 5.2.3.1 περιλαμβάνει συνοπτικά τις μουσικές προδιαγραφές για την άσκηση του *battement dégagés*.

<b>Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του <i>battement dégagés</i></b>	
• <b>Τέμπο</b>	Μέτρια προς γρήγορη ταχύτητα
• <b>Ρυθμός</b>	Διμερής (2/4, 4/4 κτλ.) ή τριμερής (3/4, 6/8 κτλ.)
• <b>Συνοδεία</b>	Απλή χωρίς πολλές αλλαγές στη γραμμή του μπάσου
• <b>Μελωδία</b>	Παρόμοιο μελωδικό υλικό στις φράσεις με εμφανής τονισμούς
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Ενεργητική, ζωντανή μουσική

Πίνακας 5.2.3.1 Μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *battement dégagés*.

Η μελωδία και ο ρυθμός της «Μεγάλης Σούστας» από τη συλλογή έργων *Για μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα* εμπεριέχουν όλη την απαραίτητη ενέργεια και ζωντάνια που χρειάζεται η άσκηση του *battement dégagés*. Εξάλλου, όπως φανερώνει και η ονομασία του έργου («σούστα»), πρόκειται για ένα χορό, συνεπώς θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μέσο «αφύπνισης» των χορευτών/τριών.

Η συνοδεία του αριστερού χεριού αποτελείται από μία απλή διαδοχή συνηγήσεων και συγχορδιών, οι οποίες δίνουν τον παλμό της κίνησης. Η χρήση του *staccato* προσδίδει μία ζωντάνια, ενώ ταυτόχρονα περιγράφει και τον κοφτό χαρακτήρα της κίνησης.

Παράδειγμα 5.2.3.1 Συνοδεία του έργου «Μεγάλη Σούστα». Ενδεικτική παρουσίαση των πρώτων μέτρων.

Η μελωδία, διαρθρωμένη από παρόμοιο μελωδικό υλικό μεταξύ των δύο φράσεων, ενσωματώνει το ρυθμικό στοιχείο, και προσφέρεται για ποικίλους

<sup>315</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 30-31.

τονισμούς. Ανάλογα με τις οδηγίες του δασκάλου/ας, ο συνοδός μπορεί να τονίζει είτε την έναρξη του κάθε μέτρου είτε την πρώτη νότα από κάθε τέταρτο, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 5.2.3.2.

Παράδειγμα 5.2.3.2 Τονισμοί της μελωδίας. Στο παράδειγμα α τονίζεται η αρχή του κάθε μέτρου ενώ στο β η πρώτη νότα κάθε τετάρτου.

Η μετρική ένδειξη του κομματιού (72 BPM) παραπέμπει σε μέτρια προς αργή ταχύτητα. Η ρυθμική δομή της μελωδίας όμως, με δέκατα-έκτα και τριακοστά-δεύτερα σε γενική πλειοψηφία, προσδίδουν κίνηση και τελικά δίνουν την εντύπωση μεγαλύτερης ταχύτητας και εντονότερου παλμού.

Στον πίνακα 5.2.3.2. καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών προδιαγραφών της άσκησης του *battement dégagés* με αυτά της μουσικής επιλογής του έργου «Μεγάλη Σούστα».

<i>Battement dégagés</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του έργου «Μεγάλη Σούστα»
• <b>Τέμπο</b>	Μέτρια προς γρήγορη ταχύτητα	♩ = 72
• <b>Ρυθμός</b>	Διμερής (2/4, 4/4 κτλ.) ή τριμερής ρυθμός (3/4, 6/8 κτλ.)	4/8
• <b>Συνοδεία</b>	Απλή χωρίς πολλές αλλαγές στη γραμμή του μπάσου	Συνοδεία με συνηχήσεις και συγχορδίες που σχηματίζουν απλή μελωδική γραμμή
• <b>Μελωδία</b>	Παρόμοιο μελωδικό υλικό στις φράσεις με εμφανής τονισμούς	Παρόμοιο μελωδικό υλικό μεταξύ των δύο φράσεων, δυνατότητα ποικίλων τονισμών της μελωδίας
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Ενεργητική, ζωντανή μουσική	Η ρυθμική δομή της μελωδίας με μικρές ρυθμικές αξίες και ο κοφτός χαρακτήρας του αριστερού χεριού προσδίδουν ζωντάνια

Πίνακας 5.2.3.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του *battement dégagés* και του έργου «Μεγάλη Σούστα».

#### 5.2.4 Ronds de jambe à terre

*Ronds de jambe à terre* σημαίνει «ο κύκλος του ποδιού στο πάτωμα».<sup>316</sup> Το πόδι που κινείται, εκτελεί μία σειρά από κυκλικές κινήσεις, με τα δάχτυλα και το πέλμα του ποδιού να εφάπτονται με το πάτωμα καθ' όλη τη διάρκεια. Ο κύκλος του ποδιού μπορεί να γίνει προς τα έξω-δεξιόστροφα (*en dehors*) ή προς τα μέσα-αριστερόστροφα (*en dedans*). Και στις δύο περιπτώσεις το πόδι που κινείται διαγράφει τελικά ένα ημικύκλιο στο πάτωμα, σαν να σχηματίζει το κεφαλαίο γράμμα «D» της αγγλικής αλφαβήτου. Στην εικόνα 5.2.4.1 απεικονίζεται ένα *ronds de jambe à terre en dehors*.



Εικόνα 5.2.4.1 *Ronds de jambe à terre en dehors*. Στην *en dedans* φορά, το πόδι ξεκινάει από πίσω και περνώντας από το πλάι καταλήγει μπροστά.<sup>317</sup>

Η άσκηση του *ronds de jambe à terre* μοιάζει αρκετά στο ύφος της μουσικής με την άσκηση του *plié*. Είναι η δεύτερη μεγάλη άσκηση σε διάρκεια και όντας ένα πιο δύσκολο βήμα σε θέμα τεχνικής συγκριτικά με το *plié*, απαιτεί μεγαλύτερη εκφραστικότητα στη μουσική συνοδεία.<sup>318</sup> Η κίνηση και στις δύο περιπτώσεις είναι απαλή, συνεχόμενη και κυριαρχεί η ηρεμία στη μουσική. Σε αντιδιαστολή όμως με το *plié*, το *ronds de jambe* είναι κίνηση που περιέχει τονισμό (όταν βρίσκεται το πόδι μπροστά ή πίσω). Συνεπώς, αυτό σημαίνει ότι η μουσική θα πρέπει να είναι πιο «δυναμική» συγκριτικά με τη μουσική για την άσκηση του *plié*.<sup>319</sup>

Η κυκλικότητα του συγκεκριμένου βήματος φανερώνει τη συνοδεία του με **τριμερή ρυθμό** όπως 3/4, 6/8 ή 12/8.<sup>320</sup> Αρκετοί συνοδοί πιανίστες, ανάμεσα στους οποίους ο Cavalli και ο Lishka, συγκλίνουν στην άποψη ότι ιδανικότερη φαίνεται να είναι η επιλογή κάποιου *waltz*. Παρ' όλα αυτά, αρκετά είδη και φόρμες μπορούν να ταιριάξουν όπως: ρομαντικές *pop* ή *jazz* μπαλάντες, άριες από όπερες, *ballet adagios*, *sarabandes*, *adagios*, λαϊκές μπαλάντες κ.α.<sup>321</sup>

Όσο αναφορά τη δομή της άσκησης, αυτή απαρτίζεται από δύο τμήματα: το πρώτο τμήμα αποτελείται από *ronds de jambe à terre en dehors* και *en dedans*, και το δεύτερο τμήμα από έναν συνδυασμό κινήσεων του κορμού και των χεριών (*port de bras*).<sup>322</sup> Το πρώτο μέρος συνήθως διαρκεί 32 χτύπους και το δεύτερο 16 ή 32

<sup>316</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 99.

<sup>317</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 98-99.

<sup>318</sup> Izaguirre, "The Piano Music in the Ballet Class," 31.

<sup>319</sup> Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 40.

<sup>320</sup> Izaguirre, "The Piano Music in the Ballet Class," 31.

<sup>321</sup> ό.π.

<sup>322</sup> Wong, "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes," 40.



χτύπους αναλόγως τις υποδείξεις του δασκάλου/ας. Όπως γίνεται αντιληπτό πρόκειται για μεγάλη άσκηση σε διάρκεια (έξι ή οκτώ φράσεις), και για αυτό το λόγο είναι σημαντικό ο συνοδός να αλλάξει τη δυναμική της μουσικής από το ένα μέρος στο άλλο για να αποφύγει τη μονοτονία. Δεν είναι αναγκαίο αυτό να μεταφραστεί ως αύξηση της έντασης καθώς μπορεί να θέλει ο πιανίστας το πρώτο μέρος πιο δυναμικό και το δεύτερο πιο ανάλαφρο. Περισσότερο νοείται ως **διαφοροποίηση του ύφους και της διάθεσης της μουσικής κατά τη μετάβαση από το ένα τμήμα στο άλλο.**<sup>323</sup> Η άσκηση της περισσότερες φορές τελειώνει με κάποια ισορροπία.

Η αντιστοίχιση των κινήσεων των χεριών και των ποδιών των χορευτών/τριών, με τη μελωδία και τη συνοδεία της μουσικής αντίστοιχα, θα μπορούσε να συμβάλλει στην ακόμη ακριβέστερη απόδοση της ποιότητας των κινήσεων από το συνοδό πιανίστα. Η μελωδία της μουσικής είναι πάντα **legato, εκφραστική και με ροή**, ακολουθώντας έτσι τις κινήσεις του κορμού και των χεριών. Από την άλλη πλευρά, η συνοδεία του αριστερού χεριού θα μπορούσε να καθρεφτίζει την κυκλική κίνηση του ποδιού.<sup>324</sup>

Συνεπώς με βάση τα όσα αναφέρθηκαν για την άσκηση του *ronds de jambe à terre*, προκύπτει ο παρακάτω πίνακας των μουσικών χαρακτηριστικών:

<b>Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του <i>ronds de jambe à terre</i></b>	
• <b>Τέμπο</b>	Αργό
• <b>Ρυθμός</b>	Τριμερής (3/4, 6/8, 12/8, κτλ.)
• <b>Συνοδεία</b>	<i>Legato</i> , με ροή και αίσθηση κυκλικότητας
• <b>Μελωδία</b>	<i>Legato</i> , εκφραστική
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Διαφοροποίηση είτε του μελωδικού υλικού, είτε της δυναμικής, είτε του ύφους από το πρώτο στο δεύτερο μέρος της άσκησης

Πίνακας 5.2.4.1 Μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *ronds de jambe à terre*.

Σκεπτόμενη κατά αυτό τον τρόπο η συνοδεία του τραγουδιού *Μες σ' αυτή τη βάρκα* από την ταινία «Μανταλένα» (1960), θα μπορούσε να γίνει με αρπισμούς, αποδίδοντας με αυτό τον τρόπο την κυκλική κίνηση του ποδιού. Σε συνδυασμό με τη *legato* και εκφραστική μελωδία του κουπλέ και του ρεφραίν, η οποία προσδίδει την παράμετρο της συνέχειας της κίνησης, σχηματίζεται η μουσική συνοδεία για την άσκηση των *ronds de jambe à terre*.

Η χρήση της εισαγωγής του τραγουδιού, ως δεύτερο θέμα για το μέρος του *port de bras*, προσφέρεται για τη διαφοροποίηση που χρειάζεται μεταξύ των δύο τμημάτων της άσκησης. Η ρυθμική και μελωδική οργάνωση της αλλά και ο χαρακτήρας της διαφέρει αρκετά από τις άλλες δύο φράσεις του τραγουδιού. Ο τρόπος κατά τον οποίο είναι δομημένη, με τη χρήση συγκοπών (παρ. 5.2.4.1), παύσεων και την επίμονη επανάληψη του ίδιου μελωδικού μοτίβου (τόνος ή ημιτόνιο

<sup>323</sup> Knosp, "A Comprehensive Performance Project in Piano Literature," 35.

<sup>324</sup> Izaguirre, "The Piano Music in the Ballet Class," 32.

προς τα πάνω) κρύβει έναν εσωτερικό δυναμισμό και μια ώθηση βοηθώντας τους χορευτές/τριες να μην χάσουν την ενέργειά τους καθώς προχωράει η άσκηση.



Παράδειγμα 5.2.4.1 Με τους κόκκινους κύκλους εντοπίζονται ενδεικτικά οι συγκοπές της δεύτερης θεματικής ενότητας.

Στον πίνακα 5.2.4.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της άσκησης του *ronds de jambe à terre* με αυτά του τραγουδιού *Μες σ' αυτή τη βάρκα*.

<i>Ronds de jambe à terre</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του τραγουδιού <i>Μες σ' αυτή τη βάρκα</i>
• Τέμπο	Αργό	♩ = 130
• Ρυθμός	Τριμερής (3/4, 6/8, 12/8, κτλ.)	3/4
• Συνοδεία	<i>Legato</i> , με ροή και αίσθηση κυκλικότητας	Συνοδεία με αρπισμούς
• Μελωδία	<i>Legato</i> , εκφραστική	<i>Legato</i> , εκφραστική μελωδία του κουπλέ και του ρεφραίν
• Άλλα στοιχεία	Διαφοροποίηση είτε του μελωδικού υλικού, είτε της δυναμικής, είτε του ύφους, από το πρώτο στο δεύτερο μέρος της άσκησης	Χρήση της εισαγωγής του τραγουδιού για το δεύτερο μέρος της άσκησης με στόχο τη διαφοροποίηση της μουσικής από το πρώτο στο δεύτερο μέρος της άσκησης

Πίνακας 5.2.4.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του *ronds de jambe à terre* και του τραγουδιού *Μες σ' αυτή τη βάρκα*.

### 5.2.5 *Battement fondus*

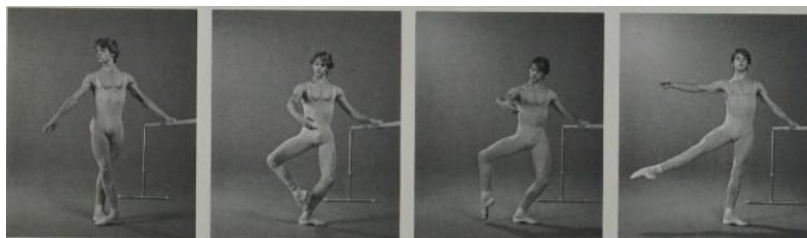
*Fondus* σημαίνει «λιώνω», «βυθίζομαι».<sup>325</sup> Το συγκεκριμένο βήμα απαιτεί από τους χορευτές/τριες τον συγχρονισμό των δύο ποδιών, τα οποία εκτελούν δύο διαφορετικές πορείες. Το σταθερό πόδι «βυθίζεται» σε ένα βαθύ *demi-plié* ενώ το άλλο πόδι («εργατικό») τοποθετείται στη θέση *sur le cou-de-pied* όπως εικονίζεται παρακάτω.

<sup>325</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 17.



Εικόνα 5.2.5.1 Κατά το πρώτο στάδιο ενός *battement fondus* το σταθερό πόδι εκτελεί ένα *demi-plié* ενώ το άλλο πόδι παίρνει τη θέση *sur le cou-de-pied*.<sup>326</sup>

Έπειτα καθώς το σταθερό πόδι αρχίζει να τεντώνει, το «εργατικό» πόδι ξεδιπλώνει μέχρι να φτάσει σε απόσταση 45 μοιρών από το έδαφος σαν να εκτελούσε ένα *dégagés*.<sup>327</sup> Σημαντικό είναι τόσο το λύγισμα των ποδιών, όσο και το τέντωμα, να γίνονται ταυτόχρονα, συνεχόμενα και με απόλυτο έλεγχο και συντονισμό.<sup>328</sup>



Εικόνα 5.2.5.2 *Battement fondus à la seconde*.<sup>329</sup>

Παρά το γεγονός ότι η πλήρης ονομασία του βήματος εμπεριέχει τον όρο *battement*, η ποιότητα της κίνησης δεν μοιάζει με αυτή ενός *battement tendus* ή *battement dégagés*. Έχει περισσότερο το χαρακτήρα ενός *plié* καθώς πρόκειται για μια μαλακή κίνηση και όχι απότομη.<sup>330</sup> Κατά αυτόν τον τρόπο και η ποιότητα της μουσικής θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από **ελαστικότητα και ρευστότητα**, όπως ακριβώς συμβαίνει στην κίνηση του *fondus*.

Ανάλογα με το ζητούμενο κάθε φορά, η μουσική μπορεί να μετριέται είτε «σε 2» (πχ. *tango* ή *habanera*), είτε «σε 3» (πχ. *waltz*).<sup>331</sup> Η δομή της άσκησης είναι όπως στα *battement tendus* και *dégagés*, διαιρούμενη σε τέσσερις οκτάμετρες φράσεις, ενώ μερικές φορές μπορεί να έχει και το διπλάσιο μέγεθος. Όπως και σε άλλες ασκήσεις, στο τέλος της άσκησης ενδέχεται να υπάρχει ισορροπία.

Η μελωδία πρέπει να είναι **legato, ξεκάθαρη και εκφραστική**, ανταποκρινόμενη στη ροή της κίνησης. Γενικότερα, κατά τη διαδοχική εκτέλεση του βήματος υπάρχει μία αίσθηση ανάσας από το πρώτο *fondus* στο δεύτερο, από το δεύτερο στο τρίτο, κτλ. Θα ήταν βοηθητικό εάν και ο συνοδός πριν από κάθε *fondus* ή τουλάχιστον κάθε τέσσερις ή οκτώ χτύπους να δίνει μουσικά στους χορευτές/τριες

<sup>326</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 106.

<sup>327</sup> Royal Academy of Dance, *The Foundations of Classical Ballet Technique*, 38.

<sup>328</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 106.

<sup>329</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 106.

<sup>330</sup> Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist*, 21.

<sup>331</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 33.

αυτή την ανάσα που χρειάζονται. Για αυτό καλό θα ήταν επίσης, η μελωδία να αρχίζει από την άρση και όχι από τη θέση (ελλιπές μέτρο).<sup>332</sup>

Τα βασικότερα στοιχεία για την άσκηση του *battement fondus* συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα.

Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του <i>battement fondus</i>	
• Τέμπο	Αργό
• Ρυθμός	Διμερής ή τριμερής
• Συνοδεία	-
• Μελωδία	<i>Legato</i> , εκφραστική, «ανάσα» κάθε τέσσερις ή οκτώ χτύπους
• Άλλα στοιχεία	Ελλιπές μέτρο Αίσθηση ρευστότητας και ελαστικότητας

Πίνακας 5.2.5.1 Μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *battement fondus*.

Κατά την αναζήτηση έργων του Χατζιδάκι που θα ταίριαζαν με την άσκηση του *battement fondus*, ιδανικότερο φαίνεται να είναι το δεύτερο μέρος («II»-*sarabande*) από την *Ιονική Σουίτα*.

Το έργο απαρτίζεται από έξι οκτάμετρες φράσεις. Η τρίτη και η έκτη φράση ουσιαστικά είναι επανάληψη της δεύτερης και της πέμπτης. Για τις ανάγκες της άσκησης, η τρίτη φράση μπορεί να παραληφθεί και μεταξύ της πέμπτης και της έκτης φράση, να χρησιμοποιηθεί μόνο η έκτη που είναι και η καταληκτική φράση. Έτσι έχουμε τέσσερις οκτάμετρες φράσεις που είναι η αναμενόμενη έκταση της άσκησης.

Πρόκειται για ένα αργό, μελωδικό και εκφραστικό κομμάτι σε 3/4. Εκτός από την ύπαρξη του ελλιπούς μέτρου, η εντύπωση ολοκλήρωσης της μουσικής ιδέας ανά δύο ή τέσσερα μέτρα, αποτυπώνει μουσικά την ανάσα των χορευτών/τριών και της κίνησης του *fondus*, μεταξύ των πολλαπλών επαναλήψεών της. Στο παράδειγμα 5.2.5.2 απεικονίζεται η υποδιαίρεση της πρώτης φράσης σε δύο τετράμετρα.

♩ = 94-96 Εισαγωγή

1η φράση

legato 5 - και 6 - και 7 - και 8 - και 1 - και 2 - και

7 2η φράση

3 - και 4 - και 5 - και 6 - και 7 - και 8 - και

Παράδειγμα 5.2.5.2 Υποδιαίρεση της πρώτης φράσης σε δύο τετράμετρα, με το κόμμα να συμβολίζει την «ανάσα» ανάμεσά τους.

<sup>332</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 33-34.

Το *battement fondus* είναι ένα από τα βήματα στη μπάρα όπου, όπως αναφέρθηκε, είναι απαραίτητη η συμμετοχή και η συνεργασία και του σταθερού και του «εργατικού» ποδιού. Ο ρόλος του αριστερού χεριού στο συγκεκριμένο έργο δεν περιορίζεται μόνο στη συνοδεία της μελωδίας, αλλά έχει δική του μελωδική γραμμή, η οποία συμπληρώνει την κύρια, συμβολίζοντας με αυτό τον τρόπο τον ενεργό ρόλο και του σταθερού ποδιού για την επίτευξη ενός *fondus*. Επιπλέον το σχήμα ερώτησης-απάντησης που εντοπίζεται στις καταλήξεις ορισμένων φράσεων ή υποφράσεων (παρ. 5.2.5.3), θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί καθρέφτισμα της ρευστότητας που χαρακτηρίζει την κίνηση του *fondus*.

Παράδειγμα 5.2.5.3 Σχήμα ερώτησης-απάντησης στα μ.8-12.

Στον πίνακα 5.2.5.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της άσκησης του *battement fondus* με αυτά του δεύτερου μέρους από την *Ιονική Σουίτα*.

<i>Battement fondus</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του δεύτερου μέρους της <i>Ιονικής Σουίτας</i>
• Τέμπο	Αργό	$\text{♩} = 94-96$
• Ρυθμός	Διμερής ή τριμερής	3/4
• Συνοδεία	-	Στηρίζει και συμπληρώνει την κύρια μελωδία με τη δική της μελωδική γραμμή
• Μελωδία	<i>Legato</i> , εκφραστική, «ανάσα» κάθε τέσσερις ή οκτώ χτύπους	<i>Legato</i> , εκφραστική, «ανάσα» κάθε τέσσερις χτύπους
• Άλλα στοιχεία	Ελλιπές μέτρο	Ελλιπές μέτρο
	Αίσθηση ρευστότητας και ελαστικότητας	Σχήμα ερώτησης-απάντησης μεταξύ φωνών που δημιουργεί την αίσθηση ρευστότητας

Πίνακας 5.2.5.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του *battement fondus* και του δεύτερου μέρους της *Ιονικής Σουίτας*.

### 5.2.6 *Ronds de jambe en l' air*

Το συγκεκριμένο βήμα συγκαταλέγεται στην κατηγορία των κυκλικών κινήσεων του κλασικού μπαλέτου, όπως και το *ronds de jambe à terre* που αναλύθηκε προγενέστερα. Η προσθήκη της φράσης “*en l' air*” δηλώνει ότι ο κύκλος του ποδιού τώρα γίνεται στον αέρα και όχι στο πάτωμα. Το αναμενόμενο θα ήταν το πόδι να διέγραφε την ίδια πορεία με αυτή του *ronds de jambe à terre*, με τη μόνη διαφορά ότι θα βρίσκονταν σε κάποιο ύψος από το έδαφος. Η κίνηση όμως του *ronds de jambe en*

*l' air* διαφέρει αρκετά και στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η κυκλική κίνηση και στον χαρακτήρα της.

Η κίνηση του *ronds de jambe en l' air* αρχίζει και τελειώνει πάντα από τη δεύτερη *position* των ποδιών, με το «εργατικό» πόδι στον αέρα, όπως στην εικόνα 5.2.6.1.



Εικόνα 5.2.6.1 Έναρξη ενός *ronds de jambe en l' air* με το «εργατικό» πόδι στην δεύτερη *position* στον αέρα.<sup>333</sup>

Αν υποθέσουμε τώρα ότι τα δάχτυλα του ποδιού που βρίσκεται στον αέρα, σχηματίζουν μια νοητή οριζόντια γραμμή με το γόνατο του σταθερού ποδιού, τότε η κυκλική κίνηση πραγματοποιείται περιμετρικά αυτής της γραμμής. Στην πραγματικότητα το πόδι σχηματίζει ένα οβάλ, τα άκρα του οποίου είναι οι μύτες του ποδιού και το γόνατο.<sup>334</sup> Η κίνηση μπορεί να γίνει *en dehors* και *en dedans*. Στην εικόνα 5.2.6.2 απεικονίζονται τα στάδια της κίνησης ενός *ronds de jambe en l' air en dehors*.



Εικόνα 5.2.6.2 *Ronds de jambe en l' air en dehors*.<sup>335</sup>

Αν θα θέλαμε να περιγράψουμε με δύο επίθετα την ποιότητα της κίνησης αυτά θα ήταν «δυναμική» και «ελαστική» ταυτόχρονα. Μπορεί το «χτύπημα» του ποδιού στο σταθερό πόδι να γίνεται με ορμή και δυναμισμό, η επαναφορά του όμως είναι μαλακή και ήρεμη, γιατί αλλιώς μοιάζει σαν «τίναγμα» του ποδιού.

Είναι ένα από τα πιο ιδιαίτερα βήματα του κλασικού μπαλέτου, καθώς αμφιταλαντεύεται μεταξύ των αργών και μαλακών κινήσεων και των γρήγορων και δυναμικών. Από τη μία μεριά συμπεριλαμβάνει το στοιχείο της συνέχειας στην κίνηση, όπως ένα *ronds de jambe à terre*, αλλά από την άλλη κρύβει και το δυναμισμό ενός *battement dégagés*.

<sup>333</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 114.

<sup>334</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 101.

<sup>335</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 34.

Συνεπώς, μπορεί να ταιριάζει σε πολλές μουσικές φόρμες ανάλογα και με την ποιότητα που θα υποδείξει ο δάσκαλος/α. Όταν εξηγεί την άσκηση σε γρήγορα τέμπο τότε ένα λαμπερό *waltz*, ένα κομμάτι σε 3/8 ή μία *coda*<sup>336</sup> σε 2/4 ταιριάζουν καλύτερα. Αντιθέτως, όταν η ταχύτητα της άσκησης είναι πιο αργή τότε είναι προτιμότερο ένα *waltz* με ροή ή κάποιο αργό κομμάτι σε 2/4.<sup>337</sup>

Στον πίνακα 5.2.6.1 αναφέρονται τα βασικά χαρακτηριστικά της άσκησης του *ronds de jambe en l' air*.

Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του <i>ronds de jambe en l' air</i>	
• Τέμπο	Ποικίλλει
• Ρυθμός	Διμερής ή τριμερής
• Συνοδεία	-
• Μελωδία	-
• Άλλα στοιχεία	Δυναμισμός με αίσθηση ελαστικότητας

Πίνακας 5.2.6.1 Μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *ronds de jambe en l' air*.

Την κίνηση του ποδιού κατά την εκτέλεση ενός *ronds de jambe en l' air*, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μιμείται το δεξί χέρι στο έργο «Συνομιλία με το Σέργιο Προκόφιεφ» από τη σουίτα *Για μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα*.

Η φόρμα του κομματιού είναι Α-Β-Α' με την κάθε ενότητα να αποτελείται από τέσσερις φράσεις των οκτώ χτύπων.<sup>338</sup> Η διάρκεια της άσκησης είναι συνήθως 32 χτύποι, οπότε για αυτό το λόγο αρκεί η πρώτη μόνο ενότητα, που κατά τη γνώμη μου ταιριάζει καλύτερα στο ύφος της άσκησης και την ποιότητα της κίνησης.

Το «χτίσιμο» της μελωδίας με το τέχνασμα των σπαστών οκτάβων (παρ. 5.2.6.1), προκαλεί μια κυκλική κίνηση του χεριού ακριβώς σαν το οβάλ σχήμα που διαγράφει νοητά το πόδι που κινείται.

Παράδειγμα 5.2.6.1 Χτίσιμο της μελωδίας με σπαστές οκτάβες.

Επιπλέον, με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί στον ακροατή τόσο την αίσθηση της συνέχειας, όσο και της ρευστότητας, που είναι ζητούμενο στην προκειμένη άσκηση.

<sup>336</sup> Για έναν μουσικό η *coda* είναι το τελευταίο μέρος ενός κομματιού. Για τους δασκάλους/ες κλασικού μπαλέτου *coda* σημαίνει ένα κομμάτι με συγκεκριμένη ρυθμική δομή, όπως ο τελευταίος χορός σε ένα *grand pas de deux*, που έχει αυτό το όνομα. Συνήθως είναι ένα γρήγορο κομμάτι σε 2/4, σαν μια *polka*. Cavalli, *Dance and Music*, 18.

<sup>337</sup> ό.π.: 108.

<sup>338</sup> Η Β ενότητα έχει τρία επιπλέον μέτρα στο τέλος (έξι χτύπους) που λειτουργούν σαν πέρασμα για την επόμενη ενότητα.

Σε αντίθεση με τον κυκλικό χαρακτήρα του δεξιού χεριού, το αριστερό χέρι αντικατοπτρίζει τη δυναμική και κοφτή παράμετρο της κίνησης (παρ. 5.2.6.2).

Παράδειγμα 5.2.6.2 Συνοδεία του αριστερού χεριού.

Στον πίνακα 5.2.6.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της άσκησης του *ronds de jambe en l'air* με αυτά του έργου «Συνομιλία με το Σέργιο Προκόφιεφ».

<i>Ronds de jambe en l'air</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του έργου «Συνομιλία με το Σέργιο Προκόφιεφ»
• Τέμπο	Ποικίλλει	$\text{♩} = 60$
• Ρυθμός	Διμερής ή τριμερής	4/8
• Συνοδεία	-	Συνοδεία με όγδοα- κοφτός και δυναμικός χαρακτήρας της κίνησης
• Μελωδία	-	Σπαστές οκτάβες που προσομοιάζουν την κίνηση του ποδιού και την ελαστικότητα που απαιτείται
• Άλλα στοιχεία	Δυναμική μουσική και ταυτόχρονα με ελαστικότητα	Μελωδία και συνοδεία προσδίδουν ταυτόχρονα δυναμική και ελαστικότητα

Πίνακας 5.2.6.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του *ronds de jambe en l'air* και του έργου «Συνομιλία με το Σέργιο Προκόφιεφ».

### 5.2.7 Battement frappés

Η αμέσως επόμενη δυναμική άσκηση στη μπάρα, μετά τα *battement dégagés*, είναι τα *battement frappés*. Τα δύο αυτά βήματα εμφανίζουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά τόσο στην ποιότητα της κίνησης, όσο και στις μουσικές προδιαγραφές. Το *frappés* είναι μια αιχμηρή, απότομη και κοφτή κίνηση που γίνεται πάντα με δυναμισμό και τονισμό έξω (*accent out*).<sup>339</sup> Όπως και στο *dégagés* η κίνηση γίνεται προς όλες τις κατευθύνσεις και η διάρκεια της άσκησης είναι ίδια (32 χτύπους). Στην εικόνα 5.2.7.1 φαίνονται τα στάδια της κίνησης και οι θέσεις από τις οποίες περνάει το πόδι σε ένα *battement frappés à la seconde*.

<sup>339</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 114.





Εικόνα 5.2.7.1 *Battement frappés à la seconde*.<sup>340</sup>

Χαρακτηριστικό στο συγκεκριμένο βήμα είναι ότι η κίνηση του ποδιού, μέσα-έξω, δεν γίνεται ισόχρονα (όπως στο *dégageés*), αλλά το πόδι παραμένει περισσότερη ώρα στη θέση όπου είναι τεντωμένο και τελευταία στιγμή κλείνει για να ξαναεκτελέσει την κίνηση. Ο Cavalli χρησιμοποιεί παραδείγματα μέσα από τα οποία αποτυπώνει αυτές τις ρυθμικές διαφορές μεταξύ του *dégageés* και του *frappés*, όπως επίσης και ανάμεσα στο μονό και στο διπλό<sup>341</sup> *frappés*, όπως παρατίθενται παρακάτω.



Παράδειγμα 5.2.7.1 α. Ρυθμικό μοτίβο για τη συνοδεία του *battement dégagés* όταν μετριέται σε «2», β. Ρυθμική συνοδεία για το *battement frappés*, γ. Ρυθμική συνοδεία για το *double battement frappés*.<sup>342</sup>

Είναι ένα από τα πιο «επιθετικά» βήματα όπως εξάλλου δηλώνει και η ονομασία του (*frappés* σημαίνει «χτυπάω»<sup>343</sup>). Συνεπώς και η μουσική πρέπει να είναι **δυναμική, εκρηκτική και staccato**.<sup>344</sup> Η ταχύτητα της άσκησης ποικίλλει αλλά συνήθως έχει το χαρακτήρα *presto*.<sup>345</sup> Σε κάθε περίπτωση η μουσική θα πρέπει να έχει έντονο και διακριτό ρυθμικό στοιχείο,<sup>346</sup> κυρίως με τη συνοδεία **διμερούς ρυθμού** (πχ *march, polka* ή *coda*).<sup>347</sup> Επίσης καλό θα ήταν η μελωδία να έχει

<sup>340</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 114-115.

<sup>341</sup> Στο *double frappés* όπως ονομάζεται το πόδι «χτυπάει» δύο φορές στο σταθερό πόδι (συνήθως η μία είναι μπροστά και η άλλη πίσω ή ανάποδα) πριν τεντώσει προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Royal Academy of Dance, *The Foundations of Classical Ballet Technique*, 39.

<sup>342</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 106.

<sup>343</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 18.

<sup>344</sup> Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist*, 22.

<sup>345</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 35.

<sup>346</sup> Wong, “The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes,” 46.

<sup>347</sup> Stavrianou, “Adapting Piano Music for Ballet,” 30.

**τονισμούς**, κυρίως κατά την κίνηση του ποδιού προς τα έξω, που συχνά συμπίπτει με τον ισχυρό χτύπο του μέτρου.<sup>348</sup>

Τα βασικότερα στοιχεία για την άσκηση των *battement frappés* συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα.

<b>Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης των <i>battement frappés</i></b>	
• <b>Τέμπο</b>	Ποικίλλει, συνήθως <i>presto</i>
• <b>Ρυθμός</b>	Διμερής (2/4 ή 4/4)
• <b>Συνοδεία</b>	Αντικατοπτρίζει ρυθμικά την κίνηση του ποδιού
• <b>Μελωδία</b>	Με τονισμούς
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Δυναμική, εκρηκτική και <i>staccato</i> μουσική
	Έντονο και διακριτό ρυθμικό στοιχείο

Πίνακας 5.2.7.1 Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης των *battement frappés*.

Η μουσική επιλογή για αυτή την άσκηση είναι ο «Συρτός» χορός από το έργο *Για μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα*.

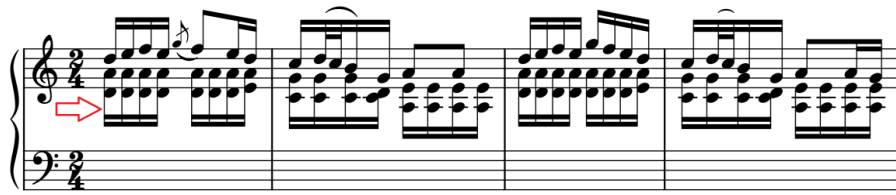
Παρ' όλο που η ταχύτητα είναι μέτρια (το τέταρτο ισούται με 76 BPM), η σύσταση της μελωδία με δέκατα-έκτα προσδίδουν μια εσωτερική ταχύτητα και κίνηση. Επιπλέον, προσφέρεται η δυνατότητα για προσθήκη τονισμών στη μελωδία δίνοντας έμφαση στην κίνηση του ποδιού «έξω». Εξάλλου, πρόκειται για μια μελωδία που έχει ήδη ενσωματωμένο το στοιχείο των τονισμών. Όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 5.2.7.2, όπου παρουσιάζονται ενδεικτικά τα μ.5-8 της πρωτότυπης παρτιτούρας, η μελωδία σχεδόν στην έναρξη κάθε χτύπου έχει τονισμό.

Παράδειγμα 5.2.7.2 Ενδεικτικός εντοπισμός τονισμών της μελωδίας στα μ.5-8 με βάση την πρωτότυπη παρτιτούρα του έργου «Συρτός».<sup>349</sup>

Στην πρωτότυπη εκδοχή του έργου, το αριστερό χέρι από την αρχή μέχρι το τέλος παίζει ένα ρυθμικό *ostinato* δέκατων-έκτων. Στο παράδειγμα 5.2.7.3 παρουσιάζονται ενδεικτικά τα πρώτα τέσσερα μέτρα του έργου.

<sup>348</sup> Douglas, “Piano Music for the Technique Ballet Class,” 33.

<sup>349</sup> Χατζιδάκις, «Συρτός», 10.



Παράδειγμα 5.2.7.3 Ρυθμικό *ostinato* συνοδείας του έργου «Συρτός». Εμφανίζονται ενδεικτικά τα μ. 1-4.<sup>350</sup>

Παραλλάσσοντας αυτή την αδιάκοπη ροή των δέκατων-έκτων, με βάση τα παραπάνω ρυθμικά πρότυπα του Cavalli, προκύπτουν τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα:



Παράδειγμα 5.2.7.4 Ρυθμική συνοδεία για την άσκηση του *battement frappés*.

Το ζευγάρι του δέκατου-έκτου στο ασθενές μέρος με το όγδοο στο ισχυρό μέρος του μέτρου, που φαίνονται στο παράδειγμα α, περιγράφουν ακριβώς την αστραπιαία κίνηση του ποδιού στο *battement frappés*. Στο δέκατο-έκτο το πόδι που εκτελεί την κίνηση, «χτυπάει» στιγμιαία στο σταθερό πόδι και στο όγδοο τεντώνει προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Αντίστοιχα, στο παράδειγμα β τα δύο δέκατα-έκτα αναπαριστούν ρυθμικά το διπλό χτύπημα του ποδιού κατά την εκτέλεση ενός *double frappés*. Με την προσθήκη του *staccato*, που δεν υπάρχει στη συνοδεία της πρωτότυπης παρτιτούρας, αποδίδεται ακόμη ακριβέστερα ο κοφτός χαρακτήρας της κίνησης του ποδιού.

Στον πίνακα 5.2.7.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της άσκησης των *battement frappés* με αυτά του έργου «Συρτός».

<i>Battement frappés</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του έργου «Συρτός»
• <b>Τέμπο</b>	Ποικίλλει, συνήθως <i>presto</i>	$\text{♩} = 76$
• <b>Ρυθμός</b>	Διμερής (2/4 ή 4/4)	2/4
• <b>Συνοδεία</b>	Αντικατοπτρίζει ρυθμικά την κίνηση του ποδιού	Παραλλαγή του ρυθμικού <i>ostinato</i> δέκατων-έκτων ώστε να καθρεφτίζει την κίνηση του ποδιού
• <b>Μελωδία</b>	Με τονισμούς	Μελωδία με δέκατα-έκτα τα οποία δίνουν εντονότερο παλμό με δυνατότητα τονισμών
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Δυναμική, εκρηκτική και <i>staccato</i> μουσική	Προσθήκη του <i>staccato</i> στη συνοδεία
	Έντονο και διακριτό ρυθμικό στοιχείο	Μελωδία και συνοδεία διακρίνονται για σαφή

<sup>350</sup> Χατζιδάκις, «Συρτός», 10.

### 5.2.8 Adage

Μία από τις δυσκολότερες ασκήσεις τόσο στη μπάρα όσο και στο κέντρο είναι αυτή του *adage*.<sup>351</sup> Πρόκειται για ένα συνδυασμό διαφορετικών αργών και ανάλαφρων φαινομενικά κινήσεων όπου το πόδι που κινείται, εκτείνεται στο μέγιστο δυνατό ύψος από το έδαφος (συνήθως πάνω από τις 90 μοίρες από το έδαφος). Απαιτεί από τους χορευτές/τριες σταθερότητα, ισορροπία, έλεγχο των κινήσεων, δύναμη και εκφραστικότητα. Ανεξάρτητα από το βαθμό δυσκολίας οι χορευτές/τριες θα πρέπει να εκτελούν τις κινήσεις με χάρη, άνεση και ευκολία.<sup>352</sup> Τα βασικότερα βήματα που απαρτίζουν ένα *adage* είναι: *battement développés*, *grand ronds de jambe en l' air*,<sup>353</sup> *attitudes*, *arabesque* και *relevé lent*.

Μερικές φορές η συγκεκριμένη άσκηση μοιάζει σαν μια σειρά από στατικές πόζες με το πόδι στον αέρα. Στην πραγματικότητα όμως υπάρχει μια αδιάκοπη ροή των θέσεων που εναλλάσσονται, οι οποίες απαιτούν δύναμη από τους χορευτές/τριες ώστε να διατηρηθούν.<sup>354</sup> Συνεπώς, η μουσική θα πρέπει να είναι βοηθητική και υποστηρικτική προς τους χορευτές/τριες και πάντα *legato*.<sup>355</sup>

Όπως φανερώνει και η ονομασία της άσκησης, η επιλογή *adagio* κομματιών ταιριάζουν για τη συνοδεία της. Στην προκειμένη περίπτωση δεν έχει σημασία αν θα είναι διμερής ή τριμερής ρυθμός, αλλά αυτό που χρειάζεται σύμφωνα με τη συνοδό Nancy MacLachlan, είναι η **χρήση μεγάλων μελωδικών φράσεων με αργή και σταδιακή εξέλιξη**, ώστε να υποστηρίξει η μουσική την κίνηση του ποδιού.<sup>356</sup>

Αν πάρουμε για παράδειγμα ένα *battement développés*, το πιο συνηθισμένο βήμα σε ένα *adage*, το «εργατικό» πόδι γλιστρώντας πάνω στο σταθερό πόδι και περνώντας από τη θέση *retiré*,<sup>357</sup> ξεδιπλώνει αργά στον αέρα<sup>358</sup> όπως φαίνεται στην εικόνα 5.2.8.1.

<sup>351</sup> Η γαλλική λέξη *adage* προέρχεται από την ιταλική λέξη *adagio* που σημαίνει με άνεση. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 23.

<sup>352</sup> ό.π.

<sup>353</sup> Είναι αντίστοιχο με το *ronds de jambe à terre* αλλά στον αέρα και δεν πρέπει να συγχέεται με το *ronds de jambe en l' air* που αναλύθηκε στο υποκεφάλαιο 5.2.6.

<sup>354</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 114.

<sup>355</sup> Wong, “The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes,” 47.

<sup>356</sup> ό.π.: 47-48.

<sup>357</sup> Η τοποθέτηση του «εργατικού» ποδιού στο ύψος του γονάτου του σταθερού ποδιού, με τα δάχτυλά του να εφάπτονται, με αυτό. Royal Academy of Dance, *The Foundations of Classical Ballet Technique*, 42.

<sup>358</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 16.



Εικόνα 5.2.8.1 *Battement développés à la seconde*.<sup>359</sup>

Είναι φανερό ότι η κίνηση χρειάζεται χρόνο για να ολοκληρωθεί, ενώ συχνά οι δάσκαλοι/ες για να αυξήσουν ακόμη περισσότερο τη δυσκολία και να δυναμώσουν και άλλο τους μύες των χορευτών/τριών, τους ζητάνε να κρατήσουν το πόδι τους στον αέρα για κάποια δευτερόλεπτα. Επομένως, μουσική η οποία συνεχώς αναπτύσσεται μέσα στη φράση, συμβάλλει στην κίνηση των χορευτών.

Ο πίνακας 5.2.8.1 εμπεριέχει συνοπτικά τα μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *adage*.

<b>Μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του <i>adage</i></b>	
• <b>Τέμπο</b>	Αργό
• <b>Ρυθμός</b>	Διμερής (2/4 ή 4/4) ή τριμερής
• <b>Συνοδεία</b>	<i>Legato</i>
• <b>Μελωδία</b>	Μεγάλες μελωδικές φράσεις με αργή και σταδιακή εξέλιξη
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Εκφραστική μουσική

Πίνακας 5.2.8.1 Μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *adage*.

Το τέταρτο μέρος (τραγούδι)<sup>360</sup> της *Ιονικής Σουίτας* θα λέγαμε ότι συγκεντρώνει όλα τα παραπάνω στοιχεία για τη συνοδεία της άσκησης του *adage*.

Από τις ασκήσεις στη μπάρα είναι η μοναδική η οποία προσεγγίζει περισσότερο το χαρακτήρα μιας χορογραφίας και όχι άσκησης. Η λυρική και η εκφραστικότητα της συγκεκριμένης μελωδίας,<sup>361</sup> συνεισφέρει στην ανάδυση της αντίστοιχης εκφραστικότητας που απαιτείται από τους χορευτές/τριες.

Επίσης, η μελωδία απαρτίζεται από μεγάλες μελωδικές φράσεις, με ανοδική κατεύθυνση και εξελικτική τάση, η οποία περιγράφει την πορεία που διαγράφει το πόδι που κινείται. Αν πάρουμε για παράδειγμα την πρώτη ενότητα (η οποία επανεμφανίζεται και στο τέλος του κομματιού), αυτή απαρτίζεται από τρεις φράσεις.

<sup>359</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 124-125.

<sup>360</sup> Στην περιγραφή της παρτιτούρας το χαρακτηρίζει ως ένα τραγούδι εσωτερικής έκφρασης. Χατζιδάκης, *Ιονική Σουίτα*, χ.σ.

<sup>361</sup> Στην περιγραφή των κομματιών της παρτιτούρας αναφέρεται ότι το συγκεκριμένο τραγούδι χαρακτηρίζεται για τη λυρική λιτότητά του. Χατζιδάκης, *Ιονική Σουίτα*, χ.σ.

Εξετάζοντας τις φράσεις μεταξύ τους παρατηρούμε ότι στην πρώτη φράση ο υψηλότερος φθόγγος της μελωδίας είναι το σολ5, στη δεύτερη το σι5 και στην τρίτη το ρε6. Στο παρακάτω παράδειγμα εμφανίζεται η πρώτη ενότητα με επισήμανση των υψηλότερων φθόγγων της κάθε φράσης που αποτελούν σημάδι της εξέλιξης της μελωδίας.

Παράδειγμα 5.2.8.2 Επισήμανση των υψηλότερων φθόγγων της μελωδίας στις τρεις πρώτες φράσεις.

Ταυτόχρονα, η *legato* συνοδεία του αριστερού χεριού, διαμέσου της χρήσης αρπισμών στο μεγαλύτερο μέρος αυτής, προσδίδει ροή και συνέχεια στην κίνηση.

Παράδειγμα 5.2.8.3 Συνοδεία για την άσκηση του *Adage*.

Η πρωτότυπη παρτιτούρα αναγράφει ταχύτητα 146 BPM. Σίγουρα προτείνεται μείωση της ταχύτητας, περίπου στα 100 BPM, ώστε να έχει το χαρακτήρα *adage*. Υπενθυμίζεται ότι εφόσον πρόκειται για μέτρο 4/4 οι χορευτές/τριες μετράνε δύο χτύπους ανά μέτρο, οπότε για αυτούς η ταχύτητα θα είναι 50 BPM.

Στον πίνακα 5.2.8.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών για την άσκηση του *adage* με αυτά του τέταρτου μέρους της *Ιονικής Σουίτας*.

<i>Adage</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του τέταρτου μέρους της <i>Ιονικής Σουίτας</i>
• <b>Τέμπο</b>	Αργό	$\text{♩} = 100$
• <b>Ρυθμός</b>	Διμερής (2/4 ή 4/4) ή τριμερής	4/4
• <b>Συνοδεία</b>	<i>Legato</i>	<i>Legato</i> συνοδεία με αρπισμούς
• <b>Μελωδία</b>	Μεγάλες μελωδικές φράσεις με αργή και σταδιακή εξέλιξη	Μεγάλες μελωδικές φράσεις με εξελικτική πορεία
• <b>Άλλα στοιχεία</b>	Εκφραστική μουσική	Λυρική και εκφραστική μελωδία

Πίνακας 5.2.8.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά για την άσκηση του *adage* και του τέταρτου μέρους της *Ιονικής Σουίτας*.

### 5.2.9 *Petits battement sur le cou-de-pied and battus*

Τα *petits battement and battus*<sup>362</sup> εμφανίζουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά με τα *battement frappés* και για αυτό πολύ συχνά δεν συναντάται σαν ξεχωριστή άσκηση αλλά είναι ενσωματωμένα στο τέλος της άσκηση των *frappés*. Το πόδι που κινείται είναι τοποθετημένο στη θέση *sur le cou-de-pied* και κάνοντας μικρές και κοφτές κινήσεις, κινείται περιμετρικά του αστραγάλου του σταθερού ποδιού.<sup>363</sup>



Εικόνα 5.2.9.1 *Petits battement sur le cou-de-pied*.<sup>364</sup>

Στην περίπτωση του *battement battus*, που σχεδόν πάντα συνοδεύει τα *petits battement*, το πόδι που κινείται βρίσκεται συνεχώς μπροστά (*battement battus devant*) ή πίσω (*battement battus derrière*) από τον αστράγαλο και πραγματοποιεί μια επαναλαμβανόμενη, μικρή κίνηση χτυπώντας πάνω στο σταθερό πόδι.<sup>365</sup>



Εικόνα 5.2.9.2 *Battement battus devant*.<sup>366</sup>

<sup>362</sup> Η διεκρίνιση *sur le cou-de-pied* εννοείται και για αυτό συνήθως παραλείπεται.

<sup>363</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 21.

<sup>364</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 131.

<sup>365</sup> *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 16.

<sup>366</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 132.

Σύμφωνα με τον Cavalli, η μουσική που θα συνοδεύσει αυτή την άσκηση θα πρέπει να είναι **ζωηρή** και *staccato*, αποδίδοντας την ποιότητα της κίνησης. Όσο περισσότερες νότες υπάρχουν, τόσο στο ρυθμικό και συνοδευτικό μοντέλο όσο και στη μελωδία, τόσο ακριβέστερα θα αποδοθεί μουσικά η κίνηση των χορευτών/τριών.<sup>367</sup>

Στη συνέχεια ακολουθεί ο συνοπτικός πίνακας των μουσικών χαρακτηριστικών για την άσκηση του *petit battement sur le cou-de-pied and battus*.

Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης <i>petit battement sur le cou-de-pied and battus</i>	
• Τέμπο	Γρήγορο τέμπο
• Ρυθμός	Διμερής (2/4 ή 4/4)
• Συνοδεία	Ύπαρξη πολλών φθόγγων
• Μελωδία	
• Άλλα στοιχεία	Δυναμική, ζωηρή και <i>staccato</i> μουσική

Πίνακας 5.2.9.1 Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης *petit battement sur le cou-de-pied and battus*.

Σε αυτό το ύφος θα λέγαμε συγκαταλέγεται ο χορός «Μπάλος» από το έργο *Για μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα*.

Ο συνδυασμός της ταχύτητας, με την ύπαρξη μικρών ρυθμικών αξιών (δέκατα - έκτα και τριακοστά – δεύτερα) προσδίδουν ζωντάνια και «νευρικότητα» στη μουσική συνοδεία, ότι ακριβώς χρειάζεται η άσκηση των *petits battement and battus*.<sup>368</sup>

Επιπλέον, η μελωδία σε όλο το έργο κινείται βηματικά και περιστρέφεται γύρω από συγκεκριμένες νότες, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο κυματισμούς στη μελωδική γραμμή. Παίρνοντας ως παράδειγμα την πρώτη φράση, η βασική μελωδική γραμμή αποτελείται από δύο φθόγγους (ντο και σι) οι οποίοι εναλλάσσονται μεταξύ τους. Όλοι οι άλλοι φθόγγοι αποτελούν διαβατικούς και ποικιλματικούς φθόγγους και συμβάλλουν στο διανθισμό της μελωδίας. Στο παράδειγμα 5.2.9.1 επισημαίνονται οι κύριοι φθόγγοι της μελωδίας.

Παράδειγμα 5.2.9.1 Εντοπισμός των κύριων φθόγγων της μελωδίας στην πρώτη φράση του έργου «Μπάλος».

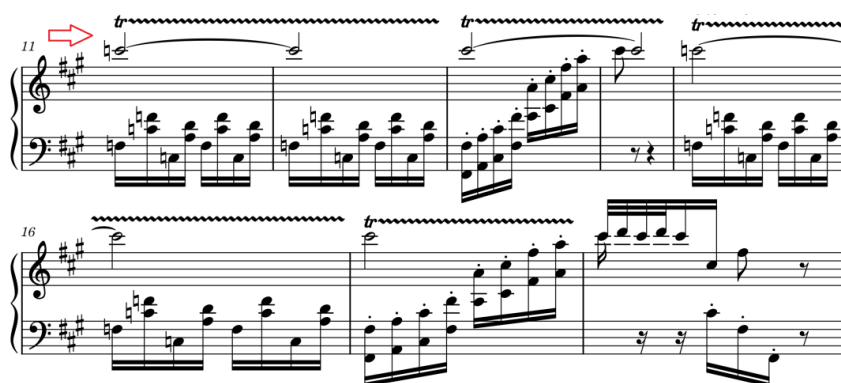
<sup>367</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 108.

<sup>368</sup> Lishka, *A Handbook for the Ballet Accompanist*, 22.



Η σχετικά μικρή αυτή έκταση της μελωδίας καθρεφτίζει και το μικρό εύρος κίνησης των *petits battement*. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τρόπος δόμησης της μελωδίας στο συγκεκριμένο έργο, μοιάζει με το χαρακτηρισμό του Cavalli, «δαντελωτή μελωδική γραμμή», που αποδίδει για την άσκηση των *petits battement*.<sup>369</sup>

Τέλος, η τρίλλια με την οποία ολοκληρώνεται το κομμάτι, κατά τη γνώμη μου είναι η ακριβέστερη μουσική περιγραφή της γρήγορης, επαναλαμβανόμενης κίνησης του ποδιού στα *battement battus*.



Παράδειγμα 5.2.9.2 Ένδειξη της τρίλλιας στα μ. 11-18.

Στον πίνακα 5.2.9.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της άσκησης των *petit battement sur le cou-de-pied and battus* με αυτά του έργου «Μπάλος».

<i>Petit battement sur le cou-de-pied and battus</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του έργου «Μπάλος»
• Τέμπο	Γρήγορο τέμπο	$\text{♪} = 140$
• Ρυθμός	Διμερής (2/4 ή 4/4)	4/8
• Συνοδεία	Ύπαρξη πολλών φθόγγων	Μελωδία και συνοδεία αποτελούνται από πυκνό φθογγικό υλικό σε μικρές ρυθμικές αξίες
• Μελωδία	-	Μικρό εύρος μελωδίας όπου αντιστοιχεί στο μικρό εύρος κίνησης
• Άλλα στοιχεία	Δυναμική, ζωνρή και <i>staccato</i> μουσική	Έντονη και ζωνρή μουσική με χρήση του <i>staccato</i> στη συνοδεία

Πίνακας 5.2.9.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης των *petit battement sur le cou-de-pied and battus* και του έργου «Μπάλος».

### 5.2.10 *Grand battement*

Η τελευταία και ίσως πιο εντυπωσιακή άσκηση, είναι αυτή των *grand battement*. Το πόδι εκτείνεται στο μέγιστο ύψος, όχι με ένα αργό ξεδίπλωμα όπως στην περίπτωση

<sup>369</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 108.

του *battement développés*, που αναφέρθηκε στην άσκηση του *adage*, αλλά με ένταση και ορμή. Οι χορευτές/τριες διοχετεύουν όλη τους την ενέργεια στην εκρηκτική κίνηση του ποδιού που κινείται, ενώ το υπόλοιπο σώμα τους πρέπει να μείνει άκαμπτο και ακούνητο.<sup>370</sup>



Εικόνα 5.2.10.1 *Grand battement devant*.<sup>371</sup>

Το πέταγμα του ποδιού μπορεί να γίνει προς όλες τις κατευθύνσεις, συνήθως στην άρση της μουσικής, με τον ισχυρό χτύπο της να συμπίπτει με το κλείσιμο του ποδιού στην θέση όπου ξεκίνησε.<sup>372</sup> Αυτό σημαίνει ότι απαιτείται η άρση της μουσικής να είναι ισχυρή, ενώ στην περίπτωση όπου η κίνηση γίνεται στον ισχυρό χτύπο χρειάζεται να είναι έντονος ο πρώτος χτύπος της μουσικής.<sup>373</sup>

Η κίνηση είναι σύντομη και δυναμική ώστε να μπορέσει να φτάσει το πόδι στο μέγιστο ύψος. Εξίσου **δυναμική** οφείλει να είναι και η μουσική, τροφοδοτώντας με ενέργεια τους χορευτές/τριες και αναδεικνύοντας το μεγαλοπρεπή χαρακτήρα του πιο απαιτητικού βήματος των ασκήσεων στη μπάρα.<sup>374</sup> Μελωδία και συνοδεία θα πρέπει να «υπηρετούν» της ανάγκες των χορευτών/τριών, για αυτό ενδείκνυται η **χρήση της οκτάβας και των συγχορδιών** δίνοντας βάθος και όγκο στο ηχητικό αποτέλεσμα.<sup>375</sup>

Κυρίως χρησιμοποιείται **διμερής ρυθμός**, 2/4 ή 4/4 (πχ. *march*) αλλά σε ορισμένες συνθήκες μπορεί να χρειαστεί και τριμερής ρυθμός και τότε η συνοδεία του *grand battement* να γίνει υπό της ήχους ενός μεγαλοπρεπούς *waltz* ή μιας *polonaise*.<sup>376</sup> Η ταχύτητα εκτέλεσης συνήθως είναι **μέτρια** και η δομή της άσκησης είναι αντίστοιχη με αυτή των υπόλοιπων ασκήσεων που έχουν τη χαρακτηριστική λέξη *battement* (*tendus*, *dégagés*, *fondus* και *frappes*), απλά πολλές φορές είναι μικρότερη σε διάρκεια (16 χτύπους).<sup>377</sup>

Συνεπώς, προκύπτει ο παρακάτω πίνακας μουσικών προδιαγραφών για την άσκηση του *grand battement*.

<sup>370</sup> Royal Academy of Dance, *The Foundations of Classical Ballet Technique*, 49.

<sup>371</sup> Warren, *Classical Ballet Technique*, 133.

<sup>372</sup> ό.π.

<sup>373</sup> Douglas, “Piano Music for the Technique Ballet Class,” 37.

<sup>374</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 36.

<sup>375</sup> ό.π.

<sup>376</sup> Cavalli, *Dance and Music*, 109.

<sup>377</sup> Izaguirre, “The Piano Music in the Ballet Class,” 36.

Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του <i>grand battement</i>	
• Τέμπο	Μέτρια ταχύτητα
• Ρυθμός	Διμερής (2/4, 4/4) και πιο σπάνια τριμερής
• Συνοδεία	Χρήση συγχορδιών και οκτάβας
• Μελωδία	
• Άλλα στοιχεία	Ενεργητική, δυναμική και μεγαλοπρεπής μουσική

Πίνακας 5.2.10.1 Μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης του *grand battement*.

Η «Αρχόντισσα» από της *Έξι Λαϊκές Ζωγραφίες* εμπεριέχει την επιβλητικότητα και στιβαρότητα για τη συνοδεία των *grand battement*. Δεδομένου ότι πρόκειται για ένα μεγάλο έργο σε διάρκεια, σε αντίθεση με το σύντομο χαρακτήρα της άσκησης των *grand battement*, αρκεί μόνο η χρήση της εισαγωγής.

Μπορεί να μην έχει το χαρακτήρα εμβατηρίου (*march*), αλλά η χρήση συγχορδιών, σαν συνοδευτικό σχήμα, και της οκτάβας, τόσο στη συνοδεία όσο και στη μελωδία (παρ. 5.2.10.1), προσφέρουν πλούσιο ηχητικό αποτέλεσμα. Έτσι, προσδίδουν τη δυναμική που ζητείται και καθρεφτίζουν το εύρος της κίνησης του ποδιού.

Παράδειγμα 5.2.10.1 Εντοπισμός των στοιχείων της οκτάβας(κόκκινο χρώμα) και των συγχορδιών (πράσινο χρώμα) σε μελωδία και συνοδεία.

Αναφορικά με την ταχύτητα του κομματιού που αναγράφεται στην πρωτότυπη παρτιτούρα, αυτή είναι 126 BPM. Η δυνατότητα εκτέλεσης των *grand battement* σε σχετικά γρήγορο τέμπο, όπως στην προκειμένη περίπτωση, είναι πολύ δύσκολο έως και αδύνατο σε κάποιες περιπτώσεις. Για αυτό, συνιστάται μια μικρή ελάττωση της ταχύτητας (περίπου 100 BPM).

Στον πίνακα 5.2.10.2 καταγράφονται ο συσχετισμός μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της άσκησης του *grand battement* με αυτά του έργου «Αρχόντισσα».

<i>Grand battement</i>		
	Μουσικά χαρακτηριστικά άσκησης	Μουσικά χαρακτηριστικά του έργου «Αρχόντισσα»
• Τέμπο	Μέτρια ταχύτητα	$\text{♩} = 100$
• Ρυθμός	Διμερής (2/4, 4/4) και πιο σπάνια τριμερής	4/4
• Συνοδεία	Χρήση συγχορδιών και οκτάβας	Και στη μελωδία αλλά και στη συνοδεία εντοπίζονται τα στοιχεία της οκτάβας και των συγχορδιών
• Μελωδία		
• Άλλα στοιχεία	Ενεργητική, δυναμική και μεγαλοπρεπής μουσική	Επιβλητική και δυναμική μουσική

Πίνακας 5.2.10.2 Συγκριτικός πίνακας με τα μουσικά χαρακτηριστικά της άσκησης των *grand battement* και του έργου «Αρχόντισσα».

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η προσπάθεια αντιστοίχισης και προσαρμογής έργων του Έλληνα συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι, για τη μουσική συνοδεία σε ένα μάθημα μπαλέτου, αποτελεί απόδειξη ότι έργα που αρχικά φαίνονται «ακατάλληλα» για αυτό το σκοπό, τελικά συγκλίνουν σε αρκετά σημεία με τις αρχές που διέπουν τη συνοδεία και τις μουσικές προδιαγραφές των βημάτων. Τα σχετικά συμπεράσματα που μπορούν να προκύψουν είναι τα εξής:

1. Τα μουσικά μέτρα που απαντώνται στα κομμάτια που επιλέχθηκαν είναι: 2/4, 3/4, 4/4 και 4/8. Συνεπώς, υπακούν στον «κανόνα» της χρήσης κομματιών με διμερή ή τριμερή ρυθμό για τη μουσική συνοδεία. Ο εντοπισμός κομματιών που να ανταποκρίνονται σε αυτή τη συνθήκη, αποτέλεσε ένα από τα δυσκολότερα σημεία του παρόντος εγχειρήματος, καθώς μεγάλο μέρος της εργογραφίας του συνθέτη κάνει χρήση μικτών μέτρων όπως 5/8 και 7/8, που δεν εντοπίζονται στη συνοδεία του κλασικού μπαλέτου. Ιδιαίτερα, υπήρξε μεγαλύτερη δυσκολία στην εύρεση τριμερών ρυθμών.
2. Κοινός άξονας και των δέκα μουσικών επιλογών αποτελεί η ύπαρξη ξεκάθαρης και σαφούς μελωδίας, βασική παράμετρος για την επιλογή ρεπερτορίου στη μουσική συνοδεία κλασικού μπαλέτου. Στις περιπτώσεις των δύο τραγουδιών («Αθανασία» και *Μες σ' αυτή τη βάρκα*), αλλά και των δύο έργων από τις *Έξι λαϊκές ζωγραφίες*, που αποτελούν μεταγραφή τραγουδιών για πιάνο («Ο Αμαξάς» και «Αρχόντισσα»), η μελωδία αποτελεί το στοιχείο πάνω στο οποίο στηρίζονται οι στίχοι και συνεπώς, δεσπόζει στο συνολικό έργο. Ακόμη όμως και στα υπόλοιπα έργα του συνθέτη που έχουν γραφτεί για πιάνο, η μελωδία είναι διακριτή και εύκολα αναγνωρίσιμη, γεγονός που βοηθάει τους χορευτές/τριες στην απομνημόνευση των βημάτων βάσει της μελωδίας.
3. Με εξαίρεση τον «Αμαξά», όλα τα υπόλοιπα κομμάτια είναι οργανωμένα συμμετρικά, σε οκτάμετρες μουσικές φράσεις. Με αυτό τον τρόπο συμβαδίζουν με την οργάνωση των χορευτικών χτύπων σε ομάδες των οκτώ. Στην περίπτωση του «Αμαξά» όμως, χρειάστηκε να γίνει παράλειψη ορισμένων μέτρων, προκειμένου να ισχύει η συμμετρία στις φράσεις.
4. Άλλη προσαρμογή που χρειάστηκε να γίνει, αφορά την επανάληψη φράσεων στα δύο τραγούδια της ανθολογίας. Στην περίπτωση της «Αθανασίας» κάθε φράση μετά την πρώτη της εμφάνιση ξαναεμφανίζεται σε άλλο ρετζίστρο. Αντίστοιχα στο τραγούδι *Μες σ' αυτή τη βάρκα*, οι φράσεις του κουπλέ και του ρεφραίν επανεμφανίζονται παραλλαγμένες.
5. Στο τραγούδι *Μες σ' αυτή τη βάρκα* έγινε και μία άλλη τροποποίηση αναφορικά με τη σειρά εμφάνισης των φράσεων. Η εισαγωγικές φράσεις αντί να προηγηθούν, παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος της άσκησης.

6. Αναφορικά με τη συνοδεία, στην πλειοψηφία των έργων δεν χρειάστηκε να γίνει κάποια τροποποίηση ώστε να ανταποκρίνονται στις μουσικές απαιτήσεις της κάθε άσκησης. Εξαιρέση αποτελούν τα δύο τραγούδια και το κομμάτι «Συρτός». Στα τραγούδια με γνώμονα τόσο το ύφος των τραγουδιών όσο και των συνοδευτικών μοντέλων που προτείνονται, για τη συνοδεία χρησιμοποιήθηκε το μοντέλο των αρπισμών. Στη περίπτωση του «Συρτού» έγινε αλλαγή του ρυθμικού παράγοντα, από ένα ρυθμικό *ostinato* δέκατων – έκτων στην αυθεντική μορφή του, σε ρυθμικό μοτίβο που θυμίζει αρκετά εμβατήριο (*march*).
7. Αλλοίωση στη μελωδία χρειάστηκε να γίνει μόνο στο τραγούδι «Αθανασία». Το ρυθμικό μοτίβο όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο-έκτο, που εμφανίζεται σε διάφορα σημεία της μελωδίας, στις φράσεις του κουπλέ και του ρεφραίν, μετατράπηκε σε δύο όγδοα, ώστε να έχει πιο λειτουργική χρήση το κομμάτι (αποφυγή τονισμών και απόδοση της συνέχειας της κίνησης).
8. Όσο αφορά τον παράγοντα της ταχύτητας, τα περισσότερα κομμάτια ανταποκρίνονται στην αντίστοιχη ενδεδειγμένη ταχύτητα εκτέλεσης των βημάτων. Στις περιπτώσεις του τέταρτου μέρους της *Ιονικής Σουίτας* και στην «Αρχόντισσα», ενδείκνυται ελάττωση της ταχύτητας ώστε να είναι εφικτό να διεξαχθεί η άσκηση του *adage* και των *grand battement* αντίστοιχα.
9. Σε όλα τα κομμάτια εμφανίζεται το στοιχείο της επανάληψης των φράσεων, είτε αυτούσιων είτε παραλλαγμένων. Το γεγονός αυτό συμβαδίζει και με τη δομή που συνήθως έχουν οι ασκήσεις. Τις περισσότερες φορές ένας συνδυασμός κινήσεων επαναλαμβάνεται με διαφορετική κατεύθυνση του ποδιού ή διαφορετική πορεία.
10. Όπως προκύπτει από τα όσο ειπώθηκαν στο 5<sup>ο</sup> κεφάλαιο, στη συνοδεία όλων των ασκήσεων εντοπίζονται είδη όπως: *waltz, polka, gigue, mazourka, polonaise, tango* κ.α. δηλαδή είδη που ανήκουν σε χορούς. Αν και τα έργα του Χατζιδάκι που επιλέχθηκαν, δεν απαντώνται στα συγκεκριμένα είδη, εμπεριέχουν μέσα τους το χορευτικό στοιχείο. Το μεγαλύτερο μέρος των μουσικών επιλογών αποτελούν χορούς της ελληνικής χορευτικής παράδοσης, όπως «Συρτός», «Μπάλος», και «Μεγάλη Σούστα». Ακόμη όμως και στα κομμάτια, που δεν φανερώνεται από τον τίτλο η συνάφεια τους με κάποιο χορό, υπάρχει σύνδεση με αυτούς καθώς γίνεται χρήση του αντίστοιχου ρυθμού. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του «Αμαξά» και της «Αρχόντισσας» γίνεται χρήση του χασάπικου ρυθμού, ενώ το τραγούδι «Αθανασία» είναι ένας τσάμικος χορός. Το μόνο έργο το οποίο φέρει πάνω του ευρωπαϊκό χαρακτηρισμό είναι το δεύτερο μέρος της *Ιονικής Σουίτας*. Στην περιγραφή του συνολικού έργου για το δεύτερο μέρος χρησιμοποιείται ο προσδιορισμός *sarabande*.

11. Λόγω αυτής της σύνδεσης των κομματιών με χορούς, περικλείουν έντονο το ρυθμικό παράγοντα. Έχουν ξεκάθαρη ρυθμική οργάνωση και μετρική ακρίβεια, συμβάλλοντας στη μέτρηση των παλμών τους από τους χορευτές/τριες.
12. Στις περιπτώσεις του δεύτερου μέρους της *Ιονικής Σουίτας* του χορού «Μπάλος» και το πρελούδιο «Συνομιλία με το Σέργιο Προκόφιεφ», δεν χρειάστηκε να γίνει καμία τροποποίηση του μουσικού κειμένου όσο αφορά τη μελωδία, το συνοδευτικό μοντέλο, την ταχύτητα, τις αρθρώσεις και το γενικότερο ύφος των κομματιών. Η μόνη παρέμβαση που έγινε αφορά την παράλειψη φράσεων ή την χρησιμοποίηση ενός μόνο μέρους του συνολικού έργου, για χάρη κάλυψης της αναμενόμενης διάρκειας της άσκησης. Ωστόσο, αυτός είναι ένας ασταθής παράγοντας, που εξαρτάται από τις απαιτήσεις του εκάστοτε δασκάλου/ας και όχι τόσο από το χαρακτήρα του κάθε βήματος.

Συμπερασματικά λοιπόν, κάθε άλλο παρά «ακατάλληλα» θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τα έργα του Έλληνα συνθέτη. Μπορεί να μην αποτελούν το αναμενόμενο ρεπερτόριο σε μία τάξη μπαλέτου, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι μη κλασικό ρεπερτόριο δεν διαθέτει τα χαρακτηριστικά που απαιτούνται και συνεπώς δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε ένα μάθημα. Εξάλλου, στην προκειμένη περίπτωση πολλά από τα έργα που χρησιμοποιήθηκαν, είτε γράφτηκαν για μπαλέτο, είτε ανέβηκαν μεταγενέστερα με τη μορφή μπαλέτου. Αλλά και ο ίδιος ο δημιουργός τους διατηρούσε στενή επαφή με την τέχνη του χορού, πράγμα το οποίο πιθανότατα να διαπερνά και στον τρόπο γραφής του.

Η παρούσα εργασία επικεντρώθηκε στην αναζήτηση και συγκρότηση μιας μουσικής ανθολογίας για το βασικό ασκησιολόγιο, με έργα του Έλληνα συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι. Τα έργα αυτά ανήκουν στην ελληνική μουσική παρακαταθήκη του 20<sup>ου</sup> αι., όπως είναι έργα από τον ελληνικό κινηματογράφο, ρεμπέτικα τραγούδια, ελαφρό τραγούδι και έργα για πιάνο που κάνουν χρήση ελληνικών χορευτικών ρυθμών. Η σύνδεση του κλασικού μπαλέτου, που γεννήθηκε και εξελίχθηκε με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, με έργα τα οποία φέρουν έντονα το άρωμα Ελλάδας σίγουρα αποτελεί ένα καινοτόμο εγχείρημα. Ωστόσο, όπως αποδείχθηκε, με ορισμένες παρεμβάσεις και τροποποιήσεις, το τελικό αποτέλεσμα δεν μοιάζει τόσο παράταιρο όσο μπορεί αρχικά να φαντάζει.

Ενδιαφέρον αντικείμενο για περαιτέρω έρευνα, θα μπορούσε να αποτελέσει η δημιουργία μουσικής ανθολογίας από την εργογραφία του Χατζιδάκι, για ολόκληρο το μάθημα κλασικού μπαλέτου και όχι μόνο για τις ασκήσεις της μπάρας. Η εύρεση κατάλληλων κομματιών που να ανταποκρίνονται στο ύφος του ασκησιολογίου του κέντρου, αποτελεί πρόκληση για μελλοντικούς ερευνητές και θα συμβάλλει σε μια πιο εμπειρισταωμένη τεκμηρίωση των λόγων που καθιστούν τη μουσική του Χατζιδάκι κατάλληλη για τη συνοδεία εκμάθησης κλασικού μπαλέτου.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΑΓΓΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Agay, Denes. *Ballet Music*. New York: Amsco Music, 1953.

Aimer, Peggy. "Dance and Music," *Music & Letters* 15, no. 1 (January 1934): 21-25.

Apeland, Willi, and Ralph T. Daniel. *The Harvard Brief Dictionary of Music*. "Rhythm." New York: MLF Books, 1996, 248.

Au, Susan. *Ballet and Modern Dance*. New York: Thames & Hudson, 2002.

Bautista, Regina Angelica S. "A Case Study on the Royal Academy of Dance Syllabus Practice in the Steps Dance Studio to Create Professional Dancers." PhD diss., University of Philippines, 2014.

Blair, Mariana Pamela. "Music for the Ballet Class: A Theoretical Approach to Selecting and Structuring Music Using Pastiche Arranging Methods." Master, Ohio State University, 2000.

Cavalli, Harriet. *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

Chazin-Bennahum, Judith. "Jean-Georges Noverre: Dance and Reform." In *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, 87-97. New York: Cambridge University Press, 2007.

Cooper, Grosvenor W., and Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

Cordova, Sarah Davies. "Romantic Ballet in France: 1830-1850." In *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, 113-125. New York: Cambridge University Press, 2007.

Côté-Laurence, Paulette. "The Role of Rhythm in Ballet Training." *Research in Dance Education* 1, no. 2 (2002): 173-191.

Dalianoudi, Renata. "Manos Hadjidakis & the Greek Folk Music Tradition: Transition from the Folk to the Urban Folk & Pop Music." *IOV-UNESCO Journal*. 19-25.

Davidson, Andrew. "The Cycle of Creativity: a Case Study of the Working Relationship Between a Dance Teacher and a Dance Musician in a Ballet Class."



*Research in Dance Education: Innovations in Arts Practice*, (2021).  
<https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1971645>.

Douglas, Peter Ellis. "Piano Music for the Technique Ballet Class: An Online Guide." PhD diss., Ball State University, 2022.

Fokine, Michel. *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*. Boston Toronto: Little, Brown and Company, 1961.

Frosi, Simon. "The Improvisation of Structured Keyboard Accompaniments for the Ballet Class." PhD diss., Edith Cowan University, 2011.

Garafola, Lynn. "Russian Ballet in the Age of Petipa." In *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, 151-163. New York: Cambridge University Press, 2007.

Hammond, Sandra Noll. "The Rise of Ballet Technique and Training: The Professionalisation of an Art Form." In *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, 65-77. New York: Cambridge University Press, 2007.

Homans, Jennifer. *Apollo's Angels: A History of Ballet*. New York: Random House, 2010.

Hurley, Thérèse. "Opening the Door to a Fairy-tale World: Tchaikovsky's Ballet Music." In *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, 164-174. New York: Cambridge University Press, 2007.

Izaguirre, Mariana Palacios. "The Piano Music in the Ballet Class: How Can the Pianist 'Talk' to the Dancers'." Master, University of Gothenburg, 2014.

Kant, Marion. "The Soul of the Shoe." In *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, 184-197. New York: Cambridge University Press, 2007.

Karthas, Ilyana. *When Ballet Became French: Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2015.

Knosp, Suzanne. "A Comprehensive Performance Project in Piano Literature with a Manual for the Beginning Ballet Accompanist." PhD diss., University of Iowa, 1998.

Konstantinidis, Paris. "When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis." In *The National Element in Music*,

Athens: Faculty of Music Studies of the University of Athens – Music Library of Greece ‘Lilian Voudouri’ - Athens Concert Hall, 2013, 314-320.

Kolsoff, Alexis. *Russian Ballet Technique, As Taught*. New York, 1921.

Lawson, Joan. *A History of Ballet and its Makers*. London: Dance Book, 1973.

Lee, Carol. *Ballet in Western Culture: A History of its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002.

Levy, Lester, S. *Sousa’s Great Marches in Piano Transcription: Original Sheet Music of 23 Works*. New York: Dover Publications, 1975.

Lishka, Gerald R. *A Handbook for the Ballet Accompanist*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Mattingly, Kate. “Music Counts.” *Pointe* 4, no. 2 (April/May 2003): 81-86.

McDermott, William. *Ballet Classics: Five Famous Pas de Deux*. Sarasota Fla.: William McDermott, 1985.

McDermott, William. *Ballet Classics: Six Famous Pas de Deux*. San Francisco: William McDermott, 1974.

Miralis, Yiannis. “Manos Hadjidakis: The Story of an Anarchic Youth and a ‘Magnus Eroticus’.” *Philosophy of Music Education Review* 12, no. 1, (Spring: 2004): 43-54.

Murakami, Kyoko. “Lost Lyricism: The Change in Ballet Class Accompaniment.” In *Sound Moves: An International Conference on Music and Dance*, eds. Stephanie Jordan and Simon Morrison, London: Roehampton University, 2005, 152-159.

Needham, Maureen. “Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation.” *Dance Chronicle* 20, no. 2 (1997): 173-190.

Nordera, Marina. “Ballet de Cour.” In *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, 19-31. New York: Cambridge University Press, 2007.

Oga, Misa. “The Development of Allegro: Exploring how Music, through Pedagogical Practices in Ballet Class, Can Have Lasting Effects in a Dancer.” Master, University of Utah, 2019.

Ricy, Timothy, James Porter, and Chris Goertzen. *The Garland Encyclopedia of World Music*. “Rebetika.” 8 vol. New York: Garland Publishing, 1998, 1019.

Royal Academy of Dance. *The Foundations of Classical Ballet Technique*. Royal Academy of Dance: England, 2013.

Sawyer, Elizabeth. *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Scholl, Tim. "The Ballet Avant-garde II: The 'New' Russian and Soviet Dance in the Twentieth Century." In *The Cambridge Companion to Ballet*, edited by Marion Kant, 212-223. New York: Cambridge University Press, 2007.

Skjerne, Agda. *Ballet School: 100 Selections from the Masters for Daily Training*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1947.

Stavrianou, Eleni Persefoni. "Adapting Piano Music for Ballet: Tchaikovsky's Children Album, Op. 39." PhD diss., University of Arizona, 2021.

Still, Jonathan. "How Down is a Downbeat? Feeling Meter and Gravity in Music and Dance." *Empirical Musicology Review* 10, no. 2 (2015): 121-134.

Still, Jonathan, Melanie Adams, και Sabrina Avellini. *A Dance Class Anthology: The Royal Academy of Dance Guide to Ballet Class Accompaniment*. London: Royal Academy of Dance Enterprises, 2005.

*Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. 3<sup>rd</sup> ed. New York: Dover Publications, 1982.

Teck, Katherine. *Movement to music: Musicians in the Dance Studio*. New York: Greenwood Press, 1990.

*The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Oxford University Press, 1982.

*The Concise Oxford Dictionary of Music*. 4<sup>th</sup> ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Vaganova, Agrippina, I., *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. Mineola: Dover Publications, 1969.

Wallis, Chester. *Music Lovers' Book of Ballet*. Boston: The Boston Music Company, 1946.

Warren, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*. Tampa: University Press of Florida, 1989.

Waugh, Rhoda. "Between Ballet Teacher and the Pianist," *Music Journal* 28, no. 2 (February 1970): 38.

Wier, Albert Ernest, ed., *The Scriabner Radio Music Library*. New York: Charles Scriabner's sons.

Wong, Yee Sik. "The Art of Accompanying Classical Ballet Technique Classes." PhD diss., University of Iowa, 2011.

Zeller, Robert. *Grand Pas de Deux*. Copenhagen, Denmark: Wilhelm Hansel, 1961.

### **ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Αγγελικόπουλος, Βασίλης. *Φάρος στη Σιωπή: Κείμενα για τη Ζωή και το Έργο του Μάνου Χατζιδάκι*. 2<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Καστανιώτη, 1997.

Δαλιανούδη, Ρενάτα Δ. «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση.» Δ.Δ., Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004.

*Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*. Αθήνα: Ελληνικό Χορόδραμα, 1961.

Μάνου, Ραλλού. *Χορός «...ου των ραδίων ... ούσα την τέχνην ...»*. Αθήνα: Γνώση, 1987.

Παπανικολάου, Δημήτρης. *Το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στα Χρόνια του Μάνου Χατζιδάκι: Κοινωνικές και Πολιτιστικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Fagotto, 2012.

Ρόμπου-Λεβίδη, Μαρίκα. «Η Ραλλού Μάνου και οι Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές: Σε Αναζήτηση μιας 'Καθαρώς Ελληνικής Χορευτικής Τέχνης'.» Στο *Επιδράσεις και Αλληλεπιδράσεις: 8<sup>ο</sup> Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο*, επιμ. Κώστας Χάρδας κ.ά. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2016, 686-700.

Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσοθέμις. *Αρχείο Ραλλούς Μάνου*. Αθήνα: Έφεσος, [2006].

Φωσκαρίνης, Θάνος. *Ανοιχτές Επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996.

### **ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ**

Adair, Marcia. "Playing the Barre: The Invisible but Indispensable Ballet Rehearsal Pianist." *Listen: Life with Music and Culture*. Τελευταία πρόσβαση στις 25 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.steinway.com/news/features/ballet-pianists>.

“Ballet.” Cambridge Dictionary. Τελευταία πρόσβαση στις 27 Δεκεμβρίου 2022.  
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ballet>.

“Fouetté Rond de Jambe en Tournant.” American Ballet Theatre. Τελευταία πρόσβαση στις 10 Δεκεμβρίου 2022.  
<https://www.abt.org/explore/learn/ballet-dictionary/>.

Fournier, Jennifer. “The Evolution of Ballet Training: Insights from Masters of the Form.” *Dance International Magazine*. Αναρτήθηκε στις 16 Φεβρουαρίου 2018. Τελευταία πρόσβαση Φεβρουάριος 2023.  
<https://danceinternational.org/evolution-ballet-training-insights-masters-form/>.

Hoover, Cynthia Adams, και Edwin M. Good. “Piano.” *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 26 Νοεμβρίου 2013. Τελευταία πρόσβαση στις 30 Ιανουαρίου 2023.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257895>.

Leotsakos, George, and Renata Dalianoudi. “Hadjidakis, Manos.” *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 26 Απριλίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12136>.

London, Justin. “Rhythm.” *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 25 Φεβρουαρίου 2023.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45963>.

“Online sheet music for ballet.” Royal Academy of Dance. Τελευταία πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2023.  
<https://ca.royalacademyofdance.org/more/music-at-the-rad/online-sheet-music-for-ballet/>.

Remnant, Mary. “Kit.” *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2023.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15075>.

Royal Academy of Dance. “Online sheet music for ballet.” Τελευταία πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2023.  
<https://ca.royalacademyofdance.org/more/music-at-the-rad/online-sheet-music-for-ballet/>.

Still, Jonathan. “Pianos and Violins in the Ballet Class.” Αναρτήθηκε στις 9 Ιουλίου 2020. Τελευταία πρόσβαση στις 25 Ιανουαρίου 2023.  
<https://jonathanstill.com/2020/07/09/pianos-and-violins-in-the-ballet-class/>.

The Metropolitan Museum of Art (The MET Museum). “The Dancing Class.” Τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2023.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436141>.

“Tutu.” Cambridge Dictionary. Τελευταία πρόσβαση στις 16 Δεκεμβρίου 2022.  
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tutu>.

*Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο*. Ψηφιακά τεκμήρια. Τελευταία πρόσβαση στις 6 Μαΐου 2023.  
<http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=334172>.

## **ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ**

«Αφιέρωμα στο Μάνο Χατζιδάκι.» 20<sup>ος</sup> αιώνας – Επιλογές. ΕΡΤ Αρχείο. Βίντεο.  
<https://www.ertnews.gr/anadromes/ert-archeio-afieroma-ston-mano-chatzidaki-video/>.

«Ορχήστρα των χρωμάτων 20 χρόνια.» Παρασκήνιο. ΕΡΤ Αρχείο. Βίντεο.  
<https://archive.ert.gr/91439/>.

Παπαστάθης, Λάκης. «Λόγος Μάνου Χατζιδάκι.» *Αναζητώντας τη Χαμένη Εικόνα*. ΕΡΤ Αρχείο. Δημοσιεύτηκε το 1995. Ντοκιμαντέρ.  
<https://www.ert.gr/ert-arxeio/manos-chatzidakis-25-oktovrioy-1925/>.

Σγουράκης, Γιώργος, και Ηρώ Σγουράκη. «Ραλλού Μάνου.» *Μονόγραμμα*. ΕΡΤ Αρχείο. Βίντεο. <https://archive.ert.gr/73094/>.

Σκεύας, Γιώργος. «Μάνος Χατζιδάκις και Γ΄ Πρόγραμμα.» *Παρασκήνιο*. ΕΡΤ Αρχείο. Βίντεο. <https://archive.ert.gr/68875/>.

\_\_\_\_\_. «Ραλλού Μάνου Ελληνικό Χορόδραμα.» *Παρασκήνιο*. ΕΡΤ Αρχείο. Βίντεο.  
<https://archive.ert.gr/90299/>.

Φασουλάς, Κώστας. «Αφιέρωμα στο Μάνο Χατζιδάκι.» *Πάμε Εκεί που δεν Λεν Τραγούδια*. ERTecho. Podcast. Δημοσιεύτηκε στις 23 Οκτωβρίου 2022.  
<https://www.ertecho.gr/radio/deftero/show/pame-ekai-pou-len-tragoudia/ondemand/229132/pame-ekai-pou-len-tragoudia-afieroma-ston-mano-xatzidaki-23-10-2022/>.

## **ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ**

Degas, Edgar. *The Dancing Class*. 1870. The MET Museum. Τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2023.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436141>.

Flindt, Vivi and Knud Jurgensen. *Bournonville Ballet Technique: Fifty Enchainements*. London: Dance Books, 1992, εξώφυλλο.

<https://www.hadjidakis.gr/>, ανακτήθηκε στις 4 Μαΐου 2023.

<https://press.ert.gr/politismos/to-arχειο-tης-ert-tima-tη-μνήμη-tης-ραλλ/>, ανακτήθηκε στις 4 Μαΐου 2023.

### **ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ**

«Βιογραφικό Σημείωμα Μάνος Χατζιδάκις.» Ένθετο για το Μάνο Χατζιδάκι, στη δισκογραφική έκδοση *Αθανασία* (Αθήνα: ΜΙΝΟΣ-EMI, c2002), 18-19.

### **ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ**

Χατζιδάκις, Μάνος. *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα: Πρελούδια και χοροί στο πιάνο*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας/Σείριος, 1986.

\_\_\_\_\_. *Έξι λαϊκές ζωγραφιές: μπαλέτο για πιάνο πάνω σε λαϊκές μελωδίες*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας/Σείριος, 1986.

\_\_\_\_\_. *Ιονική Σουίτα*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας/Σείριος, 1993.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Σύντομη αναφορά στην ιστορία του μπαλέτου

Πριν την έναρξη της αναδρομής στην ιστορία και εξέλιξη του μπαλέτου, κρίνεται ως ουσιαστική μια επεξήγηση του όρου, καθώς επίσης και μια αναφορά στην ετυμολογία της ίδιας της λέξης «μπαλέτο».

Μπαλέτο είναι: α) ένα είδος χορού, όπου οι κινήσεις είναι οργανωμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να αφηγούνται μια ιστορία ή να εκφράζουν μία ιδέα,<sup>378</sup>

β) θεατρικός χορός του δυτικού πολιτισμού, όπου αναδύθηκε από τις γιορτές που λάμβαναν χώρα στην Ιταλία την περίοδο της Αναγέννησης. Αρχικά, εξαπλώθηκε στην Γαλλία τον 16<sup>ο</sup> αι. και έπειτα στην υπόλοιπη Ευρώπη.<sup>379</sup>

Η λέξη «μπαλέτο» στα ελληνικά και “ballet” στα αγγλικά αντίστοιχα, προέρχεται από την ιταλική γλώσσα και είναι υποκοριστικό της λέξης “ballo” που σημαίνει χορός.<sup>380</sup>

#### Το Γαλλικό μπαλέτο

Το μπαλέτο ξεκίνησε σαν τέχνη στην Ιταλία την περίοδο της Αναγέννησης<sup>381</sup> και έπειτα εξαπλώθηκε στη Γαλλία, το 1553, με το γάμο του Γάλλου βασιλιά Henri II (1519-1559) με την Ιταλίδα Catherine de Medici (1519-1589),<sup>382</sup> σε μία περίοδο που η χώρα κατακλύζεται από δύσκολες και άγριες εμφύλιες και θρησκευτικές συγκρούσεις.<sup>383</sup>

Στις τελευταίες δεκαετίες του 16<sup>ου</sup> αι. αναπτύχθηκε στις γαλλικές, βασιλικές αυλές το ballet de cour ή court ballet.<sup>384</sup> Σύμφωνα με το διανοούμενο της βασιλικής αυλής και ιερέα του βασιλιά, De Pure, ειδικά ο όρος “ballet” στο ballet de cour, δεν δηλώνει την κυριαρχία του χορού, αλλά περικλείει ένα σύνολο στοιχείων όπως μουσική, κείμενο, πρόζα, χορό, θεματολογία, τίτλο, ενότητες, κουστούμια,<sup>385</sup> χορευτές και άλλα στοιχεία σχετικά με την παραγωγή μιας καλλιτεχνικής

<sup>378</sup> “Ballet,” Cambridge Dictionary, τελευταία πρόσβαση στις 27 Δεκεμβρίου 2022, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ballet>.

<sup>379</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 40.

<sup>380</sup> ό.π.: 39.

<sup>381</sup> Σαν θέαμα εφευρέθηκε το 1489 στην τελετή γάμου του δούκα Sforza του Μιλάνου όταν ζητήθηκε ένα πιο πρωτότυπο είδος διασκέδασης. Peggy Aimer, “Dance and Music,” *Music & Letters* 15, no. 1 (Ιανουάριος 1934): 21.

<sup>382</sup> Stavrianou “Adapting Piano Music for Ballet,” 10.

<sup>383</sup> Jennifer Homans, *Apollo’s Angels: a History of Ballet* (New York: Random House, 2010), 4.

<sup>384</sup> Πρόκειται για την γαλλική και αγγλική ορολογία αντίστοιχα. Η πιο λαμπρή περίοδος του ballet de cour ήταν από το 1580 μέχρι το 1660. Το μπαλέτο *Ballet comique de la Rein* (1581) θεωρείται το πρώτο του είδους του. Ήταν μία προσπάθεια σύμπραξης του χορού, της ποίησης και της μουσικής σε ένα θέαμα. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 42.

<sup>385</sup> Τα κουστούμια τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αι. είχαν ως στόχο να εντυπωσιάσουν το κοινό με τη χλιδή και την εφευρετικότητα τους, ενώ η ελευθερία των κινήσεων -βασική προϋπόθεση της σημερινής εποχής- ήταν δευτερεύον παράγοντας. Au, *Ballet and Modern Dance*, 11.



παράστασης.<sup>386</sup> Γενικότερα, ο όρος *ballet de cour* αποτελεί μια μίξη τέχνης, πολιτικής και διασκέδασης, με απώτερο σκοπό να εξυμνήσει τον βασιλιά και την εξουσία.<sup>387</sup>

Κάθε μία από τις παραστάσεις σχετίζονταν με τον εορτασμό ενός συγκεκριμένου γεγονότος του παλατιού, όπου και διεξάγονταν, αντλώντας τη θεματολογία του από τον κόσμο της μυθολογίας και τα μεσαιωνικά ρομάντζα.<sup>388</sup>

Με βάση τα παραπάνω λοιπόν, δεν επρόκειτο για αμιγώς χορευτικές παραστάσεις, αλλά για μία σύνθετη θεατρική παράσταση, όπου ο χορός διαπλέκονταν μαζί με την ηθοποιία, την ορχηστρική και φωνητική μουσική, τα κουστούμια και τις μάσκες. Αυτή η παράσταση, η οποία αποτελούνταν από διάφορες δράσεις, κορυφώνονταν στον τελευταίο χορό που ονομάζονταν “*grand ballet*”, στον οποίο συνηθίζονταν να παίρνει μέρος και το κοινό.<sup>389</sup>

Σε αντιδιαστολή με αυτό που θα περίμενε κανείς, οι χορευτές εκείνη την περίοδο δεν ήταν επαγγελματίες όπως σήμερα. Αντιθέτως, συνήθως ήταν ευγενείς ερασιτέχνες και άτομα του παλατιού, ενώ σε πολλές περιπτώσεις συμμετείχε και ο ίδιος ο βασιλιάς. Χάρη στην εμπλοκή και βασιλικών μελών, το μπαλέτο λειτούργησε ως καθρέφτης μεταξύ των θεατών και των χορευτών και δια μέσου αυτού προέβαλε τις ανησυχίες και τις πολιτικές πεποιθήσεις του παλατιού.<sup>390</sup> Αξίζει να σημειωθεί πως μέχρι το 1680, οι χορευτές ήταν κυρίως άνδρες<sup>391</sup> και οι γυναίκες μπορούσαν να συμμετέχουν μόνο στους κοινωνικούς χορούς ή στα μπαλέτα της βασίλισσας, αλλά ποτέ του βασιλιά.<sup>392</sup>

Την περίοδο βασιλείας του Louis XIV (1638-1715) το μπαλέτο μεταμορφώνεται και αρχίζει να συστηματοποιείται βάσει κανόνων και αρχών. Εκείνη την περίοδο ζητήθηκε από τον χορογράφο και δάσκαλο του βασιλιά, Pierre Beauchamp (1631-1705) να γίνει η καταγραφή των μπαλέτων, δηλαδή καταγραφή της αλληλουχίας των βημάτων και των κινήσεων των παραστάσεων.

Ο Beauchamp ήταν και αυτός που πρώτος κωδικοποίησε και εδραίωσε τις πέντε *position* (θέσεις) των ποδιών,<sup>393</sup> οι οποίες αποτελούν τη βάση και την αφετηρία για όλα τα βήματα του κλασικού μπαλέτου και χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα.

---

<sup>386</sup> Marina Nordera, “Ballet de Cour,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant (New York: Cambridge University Press, 2007), 24.

<sup>387</sup> Au, *Ballet and Modern Dance*, 12.

<sup>388</sup> Nordera, “Ballet de Cour,” 19-20.

<sup>389</sup> *ό.π.*: 20.

<sup>390</sup> *ό.π.*: 21.

<sup>391</sup> Για τους γυναικίους ρόλους που υποδύονταν άνδρες (και το αντίστροφο μεταγενέστερα), συναντάμε στη βιβλιογραφία τον όρο *en travestie*. Το 1681 εμφανίζονται οι πρώτες γυναίκες επαγγελματίες χορεύτριες, ως μέλη της Όπερας του Παρισιού, στο μπαλέτο *Le Triomphe de l' Amour*. Au, *Ballet and Modern Dance*, 26.

<sup>392</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 20.

<sup>393</sup> Για τις θέσεις των ποδιών βλ. εικ. 5.2.1.3.

Όσον αφορά τις θέσεις των χεριών, χαρτογραφήθηκαν και αυτές αλλά όχι τόσο ξεκάθαρα όσο εκείνες των ποδιών.<sup>394</sup>

Το Μάρτιο του 1661 ο Louis XIV ιδρύει την Academie Royale de Danse στη Γαλλική πρωτεύουσα, την πρώτη παγκοσμίως εθνική ακαδημία χορού. Όπως έχει αναφέρει και ο ίδιος ο Louis, το κίνητρό του για τη δημιουργία της ακαδημίας ήταν να αυξήσει τόσο το επίπεδο του κοινωνικού χορού, όσο και του θεατρικού.<sup>395</sup> Ανάμεσα στα επιτεύγματα της Ακαδημίας, ήταν αρχικά, η επινόηση ενός συστήματος σημειογραφίας του χορού, όπως και η δραματική αύξηση των επαγγελματιών χορευτών των ballet de cour μέσα στα επόμενα 30 χρόνια, όπου και κυριάρχησαν από εκεί και έπειτα.<sup>396</sup> Η εκπαίδευση των χορευτών/τριών και η δημιουργία επαγγελματιών φαίνεται πως αποτέλεσε κεντρικό άξονα και της Academie Royale de Musique de Danse (1672), γνωστή σήμερα ως η Όπερα του Παρισιού.<sup>397</sup>

Η εμφάνιση του comedie-ballet<sup>398</sup> (ένα είδος κωμωδίας με έντονη κλίση προς το μπαλέτο) του Jean Baptiste Moliere (1622-1673), είχε ως αποτέλεσμα το ballet de cour (ή αλλιώς το μπαλέτο του βασιλιά όπως ονομάζονταν οι παραστάσεις μπαλέτου τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αι.) να αρχίσει να χάνει σταδιακά την θέση του, ενώ εκτοπίστηκε εντελώς το 1670 με την παράσταση *La Bourgeois gentilhomme*.<sup>399</sup> Η παράσταση αφορά μια προσομοίωση της αστικής φιλοδοξίας και των αυθαιρεσιών της αυλικής εθιμοτυπίας, αντικατοπτρίζοντας με αυτόν τον τρόπο την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής.<sup>400</sup>

Μετά το θάνατο του Louis XIV το 1715, το μπαλέτο εξαπλώθηκε σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης. Όμως στη Γαλλία του 18<sup>ου</sup> αι., το μπαλέτο έπαψε να είναι σύμβολο κομψότητας και αριστοκρατίας και μετατράπηκε σε σύμβολο παρακμής.<sup>401</sup>

---

<sup>394</sup> Το έργο του Beauchamp εκδόθηκε από το Γάλλο Raoul Auger Feuillet, το 1700. Περισσότερες από 300 χορογραφίες που κατέγραψε παραμένουν ζωντανές μέχρι και σήμερα. Οι εκδόσεις του έγιναν πολύ γνωστές και χρησιμοποιούνταν από χορογράφους σε όλη την Ευρώπη κατά το 18<sup>ο</sup> αι. Homans, *Apollo's Angels*, 19-20.

<sup>395</sup> Maureen Needham, "Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation," *Dance Chronicle* 20, no. 2 (1997): 174.

<sup>396</sup> Αποτελέσει το μοντέλο για τις υπόλοιπες τέσσερις ακαδημίες που ακολούθησαν στη Γαλλία- "Inscription et Belles Lettres"(1663), "Sciences"(1666), "Opera"(1669), "Architecture"(1671). Η Ακαδημία απαρτιζόταν από ένα διευθυντή και 13 μπαλετάρχες (βλ. υποσ. 447). Needham, "Louis XIV and the Académie Royale de Danse," 173-175.

<sup>397</sup> Bautista, "A Case Study on the Royal Academy of Dance Syllabus Practice in the Steps Dance Studio to Create Professional Dancers," 13.

<sup>398</sup> Ιδιαίτερα γνωστό το 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αι. με κύριους εκπροσώπους τους Jean Baptiste Lully και Jean Baptiste Moliere. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 127. Συνδυάζει μουσική, ηθοποιία και μπαλέτο στη πλοκή και οι χοροί ήταν μέρος της δράσης του. Homans, *Apollo's angels*, 35. Το 1661 παρουσιάστηκε η πρώτη κωμωδία-μπαλέτο (comedie-ballet) με τίτλο *Les fasheux*, μια μίξη ηθοποιίας και μπαλέτου. Au, *Ballet and Modern Dance*, 23.

<sup>399</sup> Πολλοί συνέδεσαν την πτώση του ballet de cour και με την άνοδο της όπερας στη Γαλλία. Homans, *Apollo's Angels*, 34.

<sup>400</sup> ό.π.: 34-36.

<sup>401</sup> ό.π.: 49.

Αυτό θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αποτέλεσε έναυσμα για τον ανασχηματισμό του, με κυριότερο στοιχείο την είσοδο του γυναικείου φύλου, της μπαλαρίνας.<sup>402</sup>

Στην αλλαγή του μπαλέτου συνέβαλλε καθοριστικά ο Γάλλος χορευτής, χορογράφος και θεωρητικός Jean-Georges Noverre (1727-1810), ο οποίος περισσότερο από κάθε άλλον προσπάθησε να μετατρέψει το μπαλέτο σε ανεξάρτητη τέχνη, με περιεχόμενο και νόημα και να το καταστήσει ένα μέσο έκφρασης. Ο ίδιος ισχυρίστηκε ότι οι εκφράσεις του προσώπου είναι πιο εκφραστικές από τις λέξεις και για αυτό κατήργησε τη χρήση των μασκών που συνηθίζονταν μέχρι τότε να φοράνε οι χορευτές/τριες.<sup>403</sup>

Παρά το γεγονός ότι χορογράφησε 80 μπαλέτα και 24 μπαλέτα-όπερες,<sup>404</sup> τα οποία έχουν χαθεί, ο Noverre έμεινε γνωστός στην ιστορία του μπαλέτου για τις συγγραφές του με τίτλο *Lettres*.<sup>405</sup> Το έργο του αυτό το έγραψε στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αι. και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1760.

Ο Noverre μέσα από τη συγγραφή του επηρέασε τους χορογράφους, τους οποίους προέτρεψε στη δημιουργία ενός νέου τύπου μπαλέτου με συνοχή και συνεκτικότητα μακριά από τους συμβολισμούς του ballet de cour.

Πίστευε ότι η πλοκή ενός μπαλέτου θα έπρεπε να είναι δομημένη λογικά και η δράση του κατανοητή. Επιπλέον, αναζήτησε μια πιο στενή επαφή και επικοινωνία μεταξύ των συντελεστών των παραστάσεων. Μέχρι τότε συνηθίζονταν ο χορογράφος, ο συνθέτης, ο σχεδιαστής των κουστουμιών και οι τεχνικοί να εργάζονται αυτόνομα, χωρίς να ξέρει ο ένας τη δουλειά του άλλου, παρά μόνο όταν η παραγωγή βρισκόταν στις τελευταίες εξελίξεις της.<sup>406</sup>

Υπό αυτές τις συνθήκες γεννήθηκε το ballet d' action, δηλαδή η μίξη παντομίμας, χορού και μουσικής σε ένα συνεκτικό δράμα με ολοκληρωμένες ιστορίες.<sup>407</sup> Το γεγονός ότι πλέον εντοπίζουμε πλοκή και τα μπαλέτα μεταφέρουν μία ιστορία με απόλυτη συνοχή λιμπρέτου, μουσικής και χορού, είναι αυτό που διαχωρίζει το ballet d' action από το ballet de cour. Εξακολουθεί να έχει αρκετά κοινά στοιχεία με τον κοινωνικό χορό, παρ' όλα αυτά εμφανίζει διαφοροποιήσεις, όπως το γεγονός ότι συχνά ζητούνταν από τους χορευτές/τριες να εκφράσουν συναισθήματα που σπάνια

---

<sup>402</sup> Δύο χορεύτριες οι οποίες συνέβαλλαν στην άνοδο της μπαλαρίνας ήταν η Marie Salle (1709-1756) και η Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710-1770). Αυτές οι δύο μπαλαρίνες, συμβολίζουν δύο αποκλίνουσες προσεγγίσεις του χορού. Από τη μία μεριά η Camargo επιδόθηκε στα γρήγορα βήματα και τη δεξιοτεχνική πλευρά του χορού, ενώ από την άλλη μεριά η Salle αφοσιώθηκε στην αναζήτηση της δραματικότητας σε αυτό. Au, *Ballet and Modern Dance*, 31-32.

<sup>403</sup> Judith Chazin-Bennahum, "Jean-Georges Noverre: Dance and Reform," in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant (New York: Cambridge University Press, 2007), 96.

<sup>404</sup> Ο όρος ορίζει μια μορφή της όπερας στην οποία ο χορός έχει ισάξια θέση με το λιμπρέτο και το τραγούδι. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, οι χορογράφοι «εκτόπιζαν» τους τραγουδιστές δίνοντας το ρόλο της ανέλιξης της πλοκής στους χορευτές. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 45.

<sup>405</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 68.

<sup>406</sup> Au, *Ballet and Modern Dance*, 36.

<sup>407</sup> Η παράσταση ήταν με τη μορφή διαφανειών που προβάλλονταν η μία μετά την άλλη πάνω στη σκηνή. Homans, *Apollo's Angels*, 74-75.

εκφράζονται στην κοινωνική ζωή. Το δραματικό περιεχόμενο δεν έλειπε και από τις παραστάσεις των προηγούμενων αιώνων. Πρώτη φορά όμως βγαίνει στο προσκήνιο, καθώς παλαιότερα υπερκαλύπτονταν, είτε από άλλα στοιχεία του περιεχομένου, όπως η προπαγάνδα, είτε από τις άλλες τέχνες με τις οποίες συνυπήρχε ο χορός, όπως η ποίηση και η φωνητική μουσική, που αναλάμβαναν να «ξεδιπλώσουν» τη δράση.<sup>408</sup>

Όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω το μπαλέτο αποτελούσε σύμβολο κομψότητας και «λεπτότητας». Την εκλεπτυσμένη χροιά του μπαλέτου, ήρθε να διαταράξει στο τέλος του 18<sup>ου</sup> αι., ο Γάλλος χορευτής και δάσκαλος Auguste Vestris (1760-1842). Οι δεξιοτεχνικές του ικανότητες, ανάμεσα στις οποίες οι ασύλληπτες στροφές και τα πολύ ψηλά άλματα,<sup>409</sup> είχαν ως αποτέλεσμα την ανάδειξή του σε πρώτο χορευτή στην Ευρώπη.<sup>410</sup>

Καθώς αλλάζει η χροιά του μπαλέτου και τα βήματα γίνονται ολοένα και πιο πολύπλοκα, αυτό είχε σαν επακόλουθο τη δυσκολία στην καταγραφή τους. Η αποτύπωση των βημάτων ήταν ενέργεια απαραίτητη για να μην υποβαθμιστεί το μπαλέτο και χάσει τη θέση του σαν υψηλή τέχνη, αλλά δυστυχώς κανείς δεν τα κατάφερε.<sup>411</sup>

Μολονότι κανένας ειδικός δεν μπόρεσε να χαρτογραφήσει τα βήματα του μπαλέτου, εκείνης της περιόδου, και έτσι δεν έχουμε πολλές πληροφορίες σχετικά με το βηματολόγιο, γνωρίζουμε ορισμένα στοιχεία σχετικά με την εκπαίδευση και προπόνηση των χορευτών/τριών του 18<sup>ου</sup> αι. Ο Vestris δημιούργησε μια μέθοδο διδασκαλίας και προπόνησης των χορευτών,<sup>412</sup> η οποία απαιτούσε αντοχή και μοιάζει αρκετά με τις σύγχρονες μεθόδους που αναπτύχθηκαν μεταγενέστερα, τόσο στη δομή, όσο και στη μεθοδολογία του μαθήματος.<sup>413</sup>

Με τη μεθόδό του, όμως, εκθρόνισε την ανδρική φιγούρα, με αποτέλεσμα τη δεκαετία του 1840, αυτή να αποκλειστεί από τις παριζιάνικες παραστάσεις. Ο ανδρικός χορός έπεσε κατακόρυφα και δεν θα αναβιώσει παρά μόνο στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. Μπορεί ο Vestris να έμεινε γνωστός στην ιστορία για τον αποκλεισμό της ανδρικής φιγούρας από τα γαλλικά μπαλέτα, η τεχνική του όμως επέζησε και ήταν

---

<sup>408</sup> Au, *Ballet and Modern Dance*, 29.

<sup>409</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 123.

<sup>410</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 553.

<sup>411</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 125.

<sup>412</sup> Η μέθοδος διδασκαλίας έγινε γνωστή από τα γράμματα που έστειλε στον πατέρα του ο μαθητής του Vestris, August Bournonville, και αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκε αργότερα, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι., ο τελευταίος για να αναπτύξει τη δικιά του μέθοδο γνωστή ως μέθοδο Bournonville. Homans, *Apollo's Angels*, 127.

<sup>413</sup> Η δομή του μαθήματος εμφανίζει πολλά κοινά σημεία με τη σημερινή διάρθρωση του. Τα βήματα δοκιμάζονταν στην αρχή μόνα τους και έπειτα σε πιο δύσκολους συνδυασμούς. Το μάθημα συνήθως ξεκινούσε με *adage* -αργός χορός με ροή στη διαδοχή των κινήσεων, που χαρακτηρίζεται από λυρικότητα και εκφραστικότητα και αποτελεί κεντρικό μέρος ενός μαθήματος μπαλέτου- με σκοπό την προθέρμανση των χορευτών/τριών και ακολουθούσαν οι *pirouettes* -στροφές ολόκληρου του σώματος στο ένα πόδι- και τα άλματα. Πολλοί χορευτές συνήθιζαν να αρχίζουν την προπόνησή τους στη μπάρα, την οποία επαναλάμβαναν στο κέντρο συνήθως στο *demi-pointe*, δηλαδή στα μισά δάχτυλα. ό.π.: 127-128. Σχετικά με τη δομή του μαθήματος βλ. υποκ. 5.1.

αυτή που διαχώρισε το μπαλέτο από την «ευγενική» μορφή που είχε τα παλαιότερα χρόνια.<sup>414</sup>

### Η «άνοδος» της μπαλαρίνας

Αυτό που σηματοδοτεί το μπαλέτο του 19<sup>ο</sup> αι. είναι η ανάδειξη του γυναικείου φύλου ως κυρίαρχου. Μία από τις πιο επιδραστικές μπαλαρίνες όλων των εποχών ήταν η Marie Taglioni (1804-1884).

Γεννήθηκε στη Στοκχόλμη της Σουηδίας, όπου ο πατέρας της, Filippo Taglioni, ήταν υπεύθυνος για την διεύθυνση και οργάνωση των χορών στο Σουηδικό παλάτι.<sup>415</sup> Αν και θεωρούνταν ακατάλληλη για το χορό, λόγω της εξωτερικής της εμφάνισης και της σωματικής της διάπλασης, ξεκίνησε να σπουδάζει χορό, συνεχίζοντας με αυτό τον τρόπο την οικογενειακή παράδοση. Έγινε γνωστή μέσα από τη συμμετοχή της στο παριζιάνικο μπαλέτο *La Sylphide* (1832), που άνοιξε το δρόμο για τα *pointe shoes*<sup>416</sup> και τις *tutus*<sup>417</sup> του μπαλέτου, δηλαδή τα ειδικά παπούτσια με την σκληρή μπροστινή επιφάνεια και τις κοντές, τούλινες φούστες αντίστοιχα. Αυτά τα δύο στοιχεία αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της εμφάνισης μιας μπαλαρίνας στη σημερινή εποχή.

*Το μπαλέτο των καλογριών (Robert le Diable)* του 1831, στο οποίο συμμετείχε η Marie Taglioni, ήταν αυτό που άνοιξε το δρόμο για τα Ρομαντικά μπαλέτα.<sup>418</sup> Πρώτο χρονολογικά δημιουργείται το μπαλέτο *La Sylphide* (*Συλφίδα*). Γράφτηκε το 1832 από τον τενόρο Adolphe Nourrit (1802-1839). Παρά το γεγονός ότι είναι πιο γνωστή η

---

<sup>414</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 131.

<sup>415</sup> Στα αγγλικά συναντάμε τον όρο “ballet master”, για τα άτομα που είχαν στη δικαιοδοσία τους την οργάνωση των χορών, είτε στα θέατρα, είτε στις βασιλικές αυλές, ενώ πολλές φορές αναλάμβαναν και τις μουσικές συνθέσεις. Επίσης, ήταν υπεύθυνοι και για την ευημερία των χορευτών/τριών. Σήμερα ο όρος αναφέρεται στο άτομο που είναι υπεύθυνο για το προγραμματισμό της εταιρίας (πρόβες, προετοιμασία, έλεγχος ποιότητας της παράστασης) και δεν πρέπει να συγχέεται με τον χορογράφο ή τον διευθυντή της εταιρίας. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 44. Εφεξής θα χρησιμοποιώ τον όρο «μπαλετάρχης» ως ελληνική απόδοση του όρου.

<sup>416</sup> Τα παπούτσια του χορού εκείνη την εποχή έμοιαζαν με αυτά που φορούσαν οι γυναίκες στη καθημερινότητά τους. Ουσιαστικά χόρευαν σε ένα ενδιάμεσο επίπεδο μεταξύ *demi-pointe* (στα μισά δάχτυλα) και *full-pointe* (στις μύτες των ποδιών). Homans, *Apollo's Angels*, 141. Τα *pointe shoes* όπως τα γνωρίζουμε σήμερα, με την σκληρή και σταθερή βάση στο μπροστινό μέρος, που στηρίζει την μπαλαρίνα ώστε αν μπορεί να πατάει στις μύτες των ποδιών της, θα κάνουν την εμφάνιση τους μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αι., γύρω στο 1870 όταν η μπαλαρίνα Pierina Legnani θα καταφέρει να εκτελέσει 32 *fouettes* (βλ. υποσ. 488) πάνω σε αυτά, υποδυόμενη το ρόλο της Odile στο μπαλέτο *Λίμνη των κύκνων*. Marion Kant, “The Soul of the Shoe,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant (New York: Cambridge University Press, 2007), 193. Μέχρι το 1860 τα *pointe shoes* βρίσκονται πια σε ευρεία χρήση και οι χορεύτριες εκτελούν πάνω σε αυτά τόσο άλματα όσο και πολλαπλές στροφές, επηρεασμένες από την ιταλική νοοτροπία. Lynn Garafola, “Russian Ballet in the Age of Petipa,” in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant (New York: Cambridge University Press, 2007), 155.

<sup>417</sup> Έτσι ονομάζονται οι πολύ κοντές φούστες που φοράνε οι μπαλαρίνες στις παραστάσεις τους, φτιαγμένες από πολλές στρώσεις πολύ λεπτού και άκαμπτου υλικού. “Tutu,” *Cambridge Dictionary*, τελευταία πρόσβαση στις 16 Δεκεμβρίου 2022, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tutu>. Την περίοδο του ρομαντισμού συνηθίζονταν οι χορεύτριες να φοράνε φούστες οι οποίες έφταναν στο ύψος μεταξύ του γονάτου και του αστραγάλου. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 539.

<sup>418</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 151.

μεταγενέστερη χορογραφία του Δανού August Bournonville(1805-1879), την αρχική χορογραφία επιμελήθηκε ο πατέρας της Taglioni, Filippo Taglioni (1777-1871). Δεν ήταν τίποτα περισσότερο από μια ρομαντική ιστορία, εμπλουτισμένη με μελαγχολία, πνευματικές ιδέες και ερωτικές επιθυμίες.<sup>419</sup>

Έπειτα, ο θεατρικός συγγραφέας Theophile Gautier, εμπνευσμένος από τη «Συλφίδα» και την ερμηνεία της Marie Taglioni που είχε τον κεντρικό ρόλο, έγραψε το 1841, τη *Giselle* (Ζιζέλ), σε χορογραφία του Jules Perrot.<sup>420</sup> Το ρόλο της Giselle ενσάρκωσε η ιταλίδα χορεύτρια Carlotta Grisi (1819-1899) η οποία είχε διπλή αποστολή: να υποδυθεί από τη μία ένα νεαρό, καθημερινό κορίτσι και μια απόκοσμη, γυναικεία φιγούρα από τη άλλη. Η ιστορία έχει αλληγορικό χαρακτήρα με θεματικό άξονα τον ανεκπλήρωτο έρωτα και την αγάπη που οδηγεί όμως στο θάνατο και αυτό αποτυπώνεται από την αδυναμία ένωσης των πρωταγωνιστών λόγω ιδεολογιών αυτής της περιόδου.<sup>421</sup> Η *Giselle* αποτέλεσε μία από τις μεγαλύτερες επιτυχίες, που μαζί με το μπαλέτο *La Sylphide*, συγκαταλέγονται στα πρώτα σύγχρονα μπαλέτα που παίζονται μέχρι και σήμερα και τα οποία προσέδωσαν στο μπαλέτο έναν πιο ανάλαφρο χαρακτήρα.<sup>422</sup>

Μέσα από το γαλλικό ρομαντισμό, αναδύθηκε το μπαλέτο όπως το ξέρουμε στη σημερινή εποχή. Μια γυναικεία, κυρίως τέχνη αφιερωμένη στον εσωτερικό κόσμο των ονείρων και της φαντασίας.<sup>423</sup> Μακριά από τις παραδόσεις των γαλλικών βασιλικών αυλών και με αποκλειστική χρήση μη λεκτικών κινήσεων<sup>424</sup> έχουμε ολοκληρωμένες ιστορίες με διακριτές σκηνές. Για πρώτη φορά από το 17ο αι., οι κινήσεις, τα βήματα και οι πόζες αποκτούν ένα νόημα. Σταδιακά αρχίζει να δημιουργείται ένα σύστημα διασημοτήτων με πρωταγωνιστές το γυναικείο φύλο και υπονόμηση της ανδρικής κυριαρχίας.<sup>425</sup> Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και από τους τίτλους των μπαλέτων στα οποία αποδίδονται κατά βάση γυναικεία ονόματα.<sup>426</sup>

Κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αι. εξαιτίας της ανόδου της αστικής τάξης, το μπαλέτο στη Γαλλία αποκτά χαρακτήρα «διωτικής επιχείρησης». Με την σταδιακή όμως χρηματοδότηση της Όπερας του Παρισιού, το μπαλέτο διεισδύει στην αγορά και η πορεία του πλέον καθορίζεται από το ευρύ κοινό, τις προτιμήσεις του και τα κέρδη

<sup>419</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 154.

<sup>420</sup> Βλ. υποσ. 430.

<sup>421</sup> Sarah Davies Cordova, "Romantic Ballet in France: 1830-1850," in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant (New York: Cambridge University Press, 2007), 114-119.

<sup>422</sup> Το ρομαντικό μπαλέτο δίνει την αίσθηση έλλειψης βαρύτητας και απουσία προσπάθειας από τους χορευτές/τριες κάνοντάς το πιο ανάλαφρο και με μεγαλύτερη ροή και συνέχεια των κινήσεων. Au, *Ballet and Modern Dance*, 45.

<sup>423</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 170.

<sup>424</sup> Η εξέλιξη της τεχνικής και η αύξηση της δυσκολίας εκτέλεσης των βημάτων είχαν ως συνέπεια την εγκατάλειψη της ομιλίας στα μπαλέτα και την αποκλειστική χρήση των κινήσεων. Cordova, "Romantic Ballet in France," 119.

<sup>425</sup> Μία απόδειξη για αυτή την γυναικεία κυριαρχία του 19<sup>ου</sup> αι. αποτελούν οι πίνακες του ζωγράφου Edgar Degas οι οποίοι απαθανατίζουν τους χορευτές/τριες ενόσω βρίσκονται στο μάθημα, στην πρόβα ή την ώρα της παράστασης. Παρατηρώντας τους κανείς μπορεί εύκολα να διαπιστώσει ότι απεικονίζονται κυρίως γυναίκες χορεύτριες ενώ σπάνια θα συναντήσουμε άνδρες χορευτές σε αυτούς. Au, *Ballet and Modern Dance*, 58.

<sup>426</sup> Cordova, "Romantic Ballet in France," 121-122.

που αποφέρει. Μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αι. το μπαλέτο γίνεται ένας δημοφιλής τρόπος διασκέδασης όχι μόνο της υψηλής αστικής τάξης αλλά του ευρύτερου κοινού.<sup>427</sup>

### Τα Ρώσικα μπαλέτα

Τα ρώσικα μπαλέτα κάνουν την εμφάνισή τους πολύ μετά από τα γαλλικά και έχουν άξονες καταγωγής κυρίως τη Γαλλία και την Ιταλία. Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. ο Πέτρος ο Α΄ της Ρωσίας ή αλλιώς ο Πέτρος ο Μέγας (1672-1725), ίδρυσε την Αγία Πετρούπολη, που στόχο είχε όχι μόνο την μεταφορά του κέντρου βαρύτητας από τη Μόσχα, αλλά και τη δημιουργία μιας ρωσικής κοινωνίας με βάση το ευρωπαϊκό πρότυπο. Μέρος της εκδυτικοποίησης και του εξευρωπαϊσμού της Ρωσίας ήταν και η είσοδος του μπαλέτου, περισσότερο ως ένας εξιδανικευμένος τρόπος συμπεριφοράς και όχι τόσο σαν μια μορφή τέχνης.<sup>428</sup>

Αρχικά, ιδρύονται οι κρατικές σχολές χορού και έπειτα τα αυτοκρατορικά θέατρα, ανάμεσά τους και το θέατρο Bolshoi (1783),<sup>429</sup> που στόχο είχε να εξελιχθεί σε «αντίπαλο» των αντίστοιχων θεάτρων στο Παρίσι, το Μιλάνο και τη Βιέννη. Σχεδόν όλοι οι επαγγελματίες χορευτές/τριες και οι χορογράφοι ήταν ξένης καταγωγής και κυρίως ξένης εκπαίδευσης κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αι., όπως οι Jules Perrot (1810-1892),<sup>430</sup> Charles-Louis Didelot (1767-1837),<sup>431</sup> Marius Petipa (1818-1910), αλλά και γυναίκες όπως η Maria Taglioni,<sup>432</sup> Fanny Elssler (1810-1884)<sup>433</sup> και άλλες.

Μια γρήγορη ματιά στα ονόματα των χορευτών αρκεί για να παρατηρήσουμε πως παρά το γεγονός ότι τον 19<sup>ο</sup> αι. πρωταγωνιστεί το γυναικείο φύλο στο μπαλέτο, εξακολουθούν να διαπρέπουν και οι άνδρες. Αυτό που αλλάζει ουσιαστικά είναι ο τομέας στον οποίο διακρίνονται. Ενώ οι γυναίκες καταλαμβάνουν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους στις παραστάσεις, οι άνδρες μονοπωλούν ως χορογράφοι, δάσκαλοι και μπαλετάρχες, θέσεις που δεν συνηθίζονταν να κατέχουν οι γυναίκες εκείνη την εποχή.<sup>434</sup>

---

<sup>427</sup> Pyana Karthas, *When Ballet Became French: Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939* (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2015), 12-13.

<sup>428</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 247.

<sup>429</sup> Δεν πρέπει να συγχέεται με το αντίστοιχο θέατρο στη Μόσχα που χτίστηκε μεταγενέστερα.

<sup>430</sup> Συγκαταλέγεται ως ο σπουδαιότερος ρομαντικός χορογράφος που έμεινε περισσότερο από μία δεκαετία στην Αγία Πετρούπολη και άσκησε μεγάλη επιρροή στον Petipa. Garafola, "Russian ballet in the age of Petipa," 153.

<sup>431</sup> Συνέβαλε στην ανάπτυξη των ρώσικων μπαλέτων, προσπαθώντας να αποφύγει την μίμηση της Δύσης. Από τα πιο διάσημα μπαλέτα του είναι το *Psyche et l'Amour*. Homans, *Apollo's Angels*, 257-259.

<sup>432</sup> Το 1837 άφησε την Όπερα του Παρισιού και αφοσιώθηκε στην καριέρα της κάνοντας περιοδεία από το Λονδίνο μέχρι την Αγία Πετρούπολη. Το διάστημα 1837-1842 δίνει αμέτρητες παραστάσεις του μπαλέτου *La Sylphide*, γεγονός που για πολλούς δεν αντιμετωπίστηκε θετικά καθώς σήμαινε μίμηση και επιστροφή στα γαλλικά μπαλέτα. ό.π.: 164, 260.

<sup>433</sup> Ήταν μία από τις σπουδαιότερες μπαλαρίνες των ρομαντικών μπαλέτων και «ανταγωνίστρια» της Taglioni. Αυτό που την χαρακτήριζε ήταν η ακρίβεια και η ταχύτητα, γεγονός που την επέτρεπε να εκτελεί μικρά και γρήγορα βήματα. Είχε πολύ διαφορετική αίσθηση ο χορός της, συγκριτικά με της Taglioni, που την σηματοδοτούσαν τα ψηλά άλματα και η αίσθηση της αώρησης. Au, *Ballet and Modern Dance*, 50.

<sup>434</sup> Cordova, "Romantic Ballet in France," 121.

Αυτός όμως που ώθησε το ρώσικο μπαλέτο στο απόγειο του ήταν ο Marius Petipa. Γάλλος χορευτής, χορογράφος και μπαλετάρης, προερχόμενος από καλλιτεχνική οικογένεια, που έμελλε να αλλάξει το μπαλέτο. Πολλοί τον θεωρούν ως τον πατέρα του μπαλέτου και τον κληρονόμο της γαλλικής παράδοσης.<sup>435</sup> Σπούδασε στο Παρίσι με τον Vestris και μετέβη στην Αγία Πετρούπολη το 1847,<sup>436</sup> όταν και έγινε κεντρικός χορευτής. Είναι η περίοδος που η Ρωσία προσπαθεί να δημιουργήσει την δική της διακριτή, εθνική ταυτότητα και αναζητάει ταυτόχρονα μορφές τέχνης που θα μπορούσε να διεκδικήσει από μόνη της. Σε συνδυασμό και με την πτώση του μπαλέτου στην Δύση δημιουργήθηκε το κατάλληλο έδαφος για την δημιουργία μιας εθνικής τέχνης στη Ρωσία. Συνδυάζοντας από τη μία μεριά, τον γαλλικό κλασικισμό και την ιταλική δεξιοτεχνία από την άλλη πλευρά, γεννήθηκε το ρώσικο στυλ.<sup>437</sup>

Ο Petipa εγκαθίδρυσε το *grand pas de deux*, ένα δεξιοτεχνικό χορό για δύο, την μπαλαρίνα και τον παρτενέρ της, που σηματοδοτεί την λήξη μιας σκηνής. Απαρτίζεται από πέντε μέρη: εισαγωγή, *adagio*, δύο χορογραφίες (μία για τον καθένα) και *coda*.<sup>438</sup> Κεντρικός άξονας στο *pas de deux* είναι η μπαλαρίνα και ο ρόλος του άνδρα χορευτή είναι υποστηρικτικός με στόχο να αναδειξεί την «ομορφιά» της.<sup>439</sup>

Επίσης εισήγαγε την ομάδα χορευτών, *corps de ballet*. Η ορολογία αναφέρεται στους χορευτές που δεν ενσαρκώνουν τους κεντρικούς-σολιστικούς ρόλους και χορεύουν όλοι μαζί σαν ομάδα. Είναι ουσιαστικά το «σώμα» του μπαλέτου που πλαισιώνει τους πρωταγωνιστές.<sup>440</sup>

Ταυτόχρονα αύξησε και την τεχνική δυσκολία του μπαλέτου προσδίδοντας του ακόμη μεγαλύτερη λαμπρότητα. Αυτός ο χαρακτηρισμός έρχεται σε αντιδιαστολή με την αύξηση της τεχνικής δυσκολίας των βημάτων. Όπως έχει προαναφερθεί, ήδη από το 1860 και μετά, τα *pointe shoes* βρίσκονται σε ευρεία χρήση και πλέον οι χορεύτριες εκτελούν πάνω σε αυτά πολλαπλές στροφές και άλματα γεγονός που προκαλεί τον θαυμασμό των θεατών. Συνεπώς, εδώ η χρήση αυτού του χαρακτηρισμού έχει να κάνει με την αίσθηση που προκαλούσε ο χορός στους θεατές και όχι με τις συνέπειες που είχε η αύξηση της τεχνικής δυσκολίας στους χορευτές/τριες.<sup>441</sup>

Η πρώτη μεγάλη επιτυχία του Petipa ήταν το μπαλέτο *The Pharaoh's Daughter* (1862). Αν και τα ρομαντικά μπαλέτα απαρτίζονταν από 2 σκηνές, το συγκεκριμένο

---

<sup>435</sup> Karthas, *When Ballet Became French*, 11.

<sup>436</sup> Από το 1869 μέχρι και τη συνταξιοδότηση του το 1903 διοικούσε τα αυτοκρατορικά μπαλέτα. Η προσφορά του σε αυτά ήταν ανυπολόγιστη, αφού κατάφερε να μετατοπίσει την τέχνη του μπαλέτου από δυτική κυριαρχία σε ρώσικη εθνική έκφραση. Η έννοια των «ρώσικων μπαλέτων» είναι συνώνυμο με το όνομα του, τους συναδέλφους του και τους απογόνους του. Garafola, “Russian ballet in the age of Petipa,” 151.

<sup>437</sup> Karthas, *When Ballet Became French*, 12.

<sup>438</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 405.

<sup>439</sup> Au, *Ballet and Modern Dance*, 62.

<sup>440</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 132.

<sup>441</sup> Garafola, “Russian ballet in the age of Petipa,” 155.



διαρθρώνονταν από τρεις σκηνές και εννέα πράξεις.<sup>442</sup> Οι χορογραφίες του ήταν πολύ προσεκτικά δομημένες και δουλεμένες, σε ένα μεγαλοπρεπές και πιο επίσημο ρώσικο ιδίωμα,<sup>443</sup> και χαρακτηρίζονταν από εφευρετικότητα και ποικιλία. Χορογράφησε συνολικά 50 μπαλέτα για τα αυτοκρατορικά θέατρα των δύο κύριων πολιτιστικών κέντρων της Ρωσίας, της Αγίας Πετρούπολης και της Μόσχας, ανάμεσα στα οποία τα μπαλέτα *Don Quixote* (1869), *The Sleeping Beauty* (1890), *Cinderella* (1893) και *Swan Lake* (1895), για τα οποία θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στη συνέχεια. Επίσης, χορογράφησε και αρκετά πιο σύγχρονα μπαλέτα όπως *Coppelia* (1884), *Esmeralda* (1886) και *La Sylphide* (1892).<sup>444</sup>

Το 1882 σε μια προσπάθεια του τσάρου Αλέξανδρου III για ανασχηματισμό των αυτοκρατορικών θεάτρων, κλήθηκαν πολλοί Ρώσοι συνθέτες, να συνθέσουν μουσική για μπαλέτο. Σκοπός των συνθετών που τους ανατέθηκε ο ρόλος αυτός τον 19<sup>ο</sup> αι., ήταν να αναδείξουν τις κινήσεις της χορογραφίας. Η μουσική θα έπρεπε να είναι τόσο περίπλοκη ώστε να αφήνει στο κοινό τη δυνατότητα να μπορεί να παρακολουθήσει τα βήματα των χορευτών/τριών και να μην αποσπάται η προσοχή του από την πολυπλοκότητα της.<sup>445</sup>

Ανάμεσά στους πιο πάνω συνθέτες ήταν και ο Piotr Tchaikovsky (1840-1893), στον οποίο προτάθηκε το 1888 από τον υπεύθυνο για τη διοίκηση των θεάτρων, Ivan Vsevolozhsky (1835-1909), ένα καινούργιο μπαλέτο με τίτλο *The Sleeping Beauty* (*Η ωραία Κοιμωμένη*), διαρθρωμένο σε τρεις πράξεις και τέσσερις σκηνές.

Δεν ήταν το πρώτο μπαλέτο του Tchaikovsky αλλά ήταν η πρώτη του συνεργασία με τον Petipa και τον Vsevolozhsky, οι οποίοι ανέλαβαν την χορογραφία και το λιμπρέτο αντίστοιχα. Έκανε πρεμιέρα το 1890<sup>446</sup> στο θέατρο Maryinsky<sup>447</sup> και αποσκοπούσε σε μια «αντεπίθεση» απέναντι στα ιταλικά μπαλέτα<sup>448</sup> επιβεβαιώνοντας ταυτόχρονα και την παρουσία των ρώσικων μπαλέτων.<sup>449</sup>

Δεν ήταν απλά ένα αφηγηματικό μπαλέτο με παντομίμα όπως συναντάμε στις παλαιότερες παραγωγές, αλλά αφορούσε τη βασιλική αυλή και τις επίσημες τελετές

---

<sup>442</sup> Ο Petipa πηγαίνοντας ενάντια στις συμβάσεις της εποχής, έγραφε συνήθως έργα σε τρεις ή τέσσερις πράξεις. ό.π.: 155.

<sup>443</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 269.

<sup>444</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 412.

<sup>445</sup> Thérèse Hurley, "Opening the Door to a Fairy-tale world: Tchaikovsky's Ballet Music," in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant (New York: Cambridge University Press, 2007), 164.

<sup>446</sup> Μέσα σε δύο χρόνια (1890-1891) *Η ωραία Κοιμωμένη* παίχτηκε πάνω από 20 φορές. Homans, *Apollo's Angels*, 279.

<sup>447</sup> Διαδέχτηκε το θέατρο Bolshoi της Αγίας Πετρούπολης και αποτελεί πρόδρομο των Kirov Ballet. Μολονότι άνοιξε το 1860 παραστάσεις άρχισαν να δίνονται μετά το 1880. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 296.

<sup>448</sup> Οι αλλαγές που επέβαλλε ο τσάρος Αλέξανδρος III είχαν ως επακόλουθο την δημιουργία πολλών θεάτρων, τόσο μέσα στην πόλη όσο και έξω από αυτήν. Συνεπώς, το κοινό ήρθε σε επαφή με μία πληθώρα παραγωγών και παραστάσεων, οι οποίες όμως δεν ήταν μόνο ρώσικες αλλά και ιταλικές. Τα ιταλικά θεάματα με την χρήση εντυπωσιακών εφέ και το πλήθος των χορευτών/τριών που συμμετείχαν σε αυτά, έμειναν γνωστά ως "ballets-feeries". Homans, *Apollo's Angels*, 273.

<sup>449</sup> ό.π.: 272-274.

της, ήταν δηλαδή ένας καθρέφτης της βασιλικής ζωής. Η τεράστια φήμη που έχει το μπαλέτο στη Δύση χρονολογείται από το 1921 και έπειτα, όταν παρουσιάστηκε στο Λονδίνο με τον τίτλο *The Sleeping Princess* σε μια παραγωγή του Sergei Diaghilev,<sup>450</sup> για τα μπαλέτα του οποίου θα γίνει αναφορά στη συνέχεια της παράθεσης της ιστορικής αναδρομής. Η *Ωραία Κοιμωμένη* θεωρείται το πρώτο πραγματικό, αληθινό, ρώσικο μπαλέτο, παρά το γεγονός ότι για την εποχή θεωρήθηκε ένα ευτελές θέαμα.<sup>451</sup>

Την ίδια χρονιά (1890) και ακριβώς με τους ίδιους συντελεστές,<sup>452</sup> γράφτηκε και το μπαλέτο *The Nutcracker (Ο Καρνοθραύστης)*, με την πρεμιέρα να δίνεται το 1892. Πρόκειται για μια υπόθεση σε δύο πράξεις και τρεις σκηνές, βασισμένη στην ιστορία του E.T.A Hoffmann. Τον κεντρικό ρόλο υποδύθηκε η ιταλίδα μπαλαρίνα Antonietta dell' Eua. Δυστυχώς είχε περιορισμένη απήχηση στο κοινό και πολύ σύντομα διαγράφηκε από το ρεπερτόριο.<sup>453</sup>

Ίσως το πιο ισχυρό τόσο θεματολογικά όσο και χορογραφικά από όλα τα ρώσικα μπαλέτα, ήταν *Η λίμνη των κύκνων (The Swan Lake)*. Σε χορογραφία του Petipa και του Ivanov και μουσική του Tchaikovsky, έκανε πρεμιέρα το 1895 στην Αγία Πετρούπολη.<sup>454</sup> Πρόκειται για μια ξεκάθαρη ρομαντική τραγωδία, κυρίως στην αρχική της εκδοχή που παρουσιάστηκε στη Μόσχα.<sup>455</sup>

Ίσως να είναι και το ορόσημο του 19<sup>ου</sup> αι., μιας και τα 32 *fouette*<sup>456</sup> της Odile, υποδύομενη τον «Μαύρο Κύκνο» (“Black Swan”), θεωρούνται η κορύφωση της τεχνικής μιας μπαλαρίνας ακόμη και σήμερα.<sup>457</sup> Το *fouette* είναι ένα από τα δυσκολότερα βήματα του μπαλέτου, στο οποίο ο χορευτής/τρια καλείται να εκτελέσει πολλαπλές στροφές στο ένα πόδι, ενώ «προωθείται» από τη μαστιγωτή κίνηση του άλλου ποδιού, που βρίσκεται στον αέρα καθ’ όλη τη διάρκεια. Το 1883 το μπαλέτο *H*

---

<sup>450</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 487.

<sup>451</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 277.

<sup>452</sup> Στην χορογραφία συνέβαλλε και ο Lev Ivanov, ο πρώτος σημαντικός Ρώσος χορογράφος που αναδύθηκε από τα αυτοκρατορικά θέατρα με έντονες επιρροές από τον Petipa, λόγω ασθένειας του τελευταίου. ό.π.: 280.

<sup>453</sup> ό.π.: 279-280.

<sup>454</sup> Στο θέατρο Bolshoi της Μόσχας έκανε πρεμιέρα νωρίτερα το 1877, σε χορογραφία του Julius Reisinger και με την μπαλαρίνα Pelagia Karpakova στον ρόλο της Odette, χωρίς να σημειώσει ιδιαίτερη επιτυχία. Hurley, “Opening the Door to a Fairy-tale world,” 165.

<sup>455</sup> Ακολούθησαν πολλές αναθεωρήσεις τόσο στη χορογραφία όσο και στη μουσική, με αποτέλεσμα το πρωτότυπο να διαφέρει πολύ από τη σημερινή εκδοχή που ξέρουμε και είναι αυτή που παρουσιάστηκε στην Αγία Πετρούπολη. Homans, *Apollo's Angels*, 283.

<sup>456</sup> Είναι η πιο διάσημη στροφή, κατά την οποία ο χορευτής/τρια εκτελεί μια σειρά από στροφές στο πόδι στήριξης (supporting leg), ενώ προωθείται από μια κοφτή και δυναμική κίνηση, σαν αυτή του μαστιγίου, από το «εργατικό» πόδι (working leg). Κατά την έναρξη της στροφής, το «εργατικό» πόδι βρίσκεται στον αέρα, τεντωμένο στο πλάι (*a la seconde*), στο ύψος του μοιρού. Κατά τη διάρκεια τοποθετείται αρχικά πίσω και έπειτα μπροστά από το γόνατο με τα δάχτυλα του ποδιού να ακουμπάνε σε αυτό και τέλος επανέρχεται από εκεί που ξεκίνησε, δηλαδή στο πλάι και στον αέρα. Η διαδικασία αυτή συνήθως επαναλαμβάνεται αρκετές φορές ανάλογα με τη δεξιότητα και την τεχνική του χορευτή/τριας. Η πλήρης ονομασία της συγκεκριμένης στροφής είναι *fouetté rond de jambe en tournant*. “Fouetté Rond de Jambe en Tournant,” American Ballet Theatre, τελευταία πρόσβαση στις 10 Δεκεμβρίου 2022, <https://www.abt.org/explore/learn/ballet-dictionary/>.

<sup>457</sup> Garafola, “Russian ballet in the age of Petipa,” 160.

*Λίμνη των Κύκνων*, σταμάτησε να παίζεται στη Μόσχα και εξαφανίστηκε από το ρεπερτόριο για 10 χρόνια και ο Tchaikovsky δεν το ξαναείδε ποτέ.

Μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα το μπαλέτο στη Ρωσία σβήνει και ο Petipa ακολουθώντας τον Vsevolozhsky εγκαταλείπουν τα αυτοκρατορικά θέατρα τα οποία στράφηκαν προς τη Μόσχα. Η προσφορά του Petipa στο κλασικό μπαλέτο ήταν τεράστια και η ανάδειξη του σε σπουδαίο χορογράφο οφείλεται στον Tchaikovsky.<sup>458</sup> Τα έργα που χορογράφησε την περίοδο της βασιλείας του στα αυτοκρατορικά θέατρα σχημάτισαν τις βάσεις της κλασικής παράδοσης για τον επόμενο αιώνα και η «*Ωραία Κοιμωμένη*» έμελλε να γίνει η πηγή του κλασικού μπαλέτου όχι μόνο για τη Ρωσία αλλά και για τη Γαλλία, την Ιταλία και ιδιαίτερα την Αμερική και τη Βρετανία. Ο όρος «κλασικό μπαλέτο» είναι ταυτισμένο με τα μπαλέτα που δημιούργησε ο Tchaikovsky σε συνεργασία με τον Petipa, στα οποία υπερτερεί η τεχνική έναντι του συναισθήματος.<sup>459</sup> Σε αυτόν οφείλεται η μετατόπιση του άξονα του κλασικού μπαλέτου από τη Γαλλία (όπου και γεννήθηκε) στη Ρωσία (εκεί που ανανεώθηκε και μετασχηματίστηκε) και από μία βασιλική τέχνη σε εθνική. Ήταν ο τελευταίος ξένος επαγγελματίας χορευτής για τη Ρωσία αφού οι επόμενες γενιές Ρώσων χορευτών/τριών είχαν να αντιμετωπίσουν την εξής πρόκληση: το κλασικό μπαλέτο βρίσκονταν πλέον σε ρώσικα χέρια αλλά η Ρωσία βρίσκονταν στα πρόθυρα κατάρρευσης.<sup>460</sup>

### Ρώσικα μπαλέτα Diaghilev

Ίσως τα πιο περίφημα μπαλέτα στην ιστορία να είναι τα ρώσικα μπαλέτα Diaghilev<sup>461</sup> (“Ballets Russes de Sergei Diaghilev”) που δημιούργησε ο Ρώσος μπρεσάριος Sergei Diaghilev (1872-1929), στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. Την περίοδο 1909-1929 ο Diaghilev και οι χορευτές του, επαναπροσδιόρισαν και έθεσαν το μπαλέτο στο προσκήνιο του ευρωπαϊκού πολιτισμού έχοντας μεγάλη απήχηση στο Παρίσι, όπου και κατέφθασαν το 1909. Η χρονική στιγμή που κάνουν την εμφάνισή τους στη γαλλική πρωτεύουσα είναι καθοριστικής σημασίας, καθότι το Παρίσι θα αποτελέσει την πολιτισμική πρωτεύουσα της Ευρώπης, μια επιτομή του μοντερνισμού και θα χαρακτηριστεί ως «Η πόλη του φωτός» κατά τη διάρκεια της «Χρυσής Εποχής».<sup>462</sup> Όπως πολλοί κριτικοί έγραψαν για αυτά τα νέα μπαλέτα με σιγουριά, ήταν πως τα

---

<sup>458</sup> Ο πρώτος συνθέτης που είδε το μπαλέτο σαν μια ουσιαστική τέχνη και ανύψωσε με τη μουσική του τον χορό. Οι συνθέτες των μπαλέτων μέχρι και τον 19<sup>ο</sup> αι. (όπως ο Adolphe Adam που έγραψε τη μουσική για το μπαλέτο *Giselle*) έτειναν να ακολουθούν και όχι να καθοδηγούν τους χορευτές/τριες με τις μουσικές τους δημιουργίες, γεγονός που δεν συνέβαινε με τα έργα του Tchaikovsky. Αν και θεωρείται δύσκολη στη σύλληψή της από το κοινό, ο τρόπος που επιδρά η μουσική του στο ανθρώπινο σώμα και την κίνηση είναι ξεχωριστός, ενώ ταυτόχρονα ενεργοποιεί την φαντασία των θεατών και τους οδηγεί σε έναν παραμυθένιο κόσμο. Homans, *Apollo's Angels*, 278.

<sup>459</sup> Au, *Ballet and Modern Dance*, 62.

<sup>460</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 288-289.

<sup>461</sup> Ο δάσκαλος των περισσότερων χορευτών/τριών ήταν ο Enrico Cecchetti (1850-1928). Ανήκε στην παλιά ιταλική σχολή που έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην επίδειξη της δεξιοτεχνίας με πολλαπλές στροφές (*pirouettes*) και στις μεγάλες ακολουθίες βημάτων με σκοπό την απόκτηση δύναμης. ό.π.: 291.

<sup>462</sup> Karthas, *When Ballet Became French*, 14.

μπαλέτα που δημιούργησε ο Marius Petipa, για τα ρώσικα αυτοκρατορικά θέατρα, ανήκαν πλέον σε μια παλιά εποχή.<sup>463</sup>

Ένα από τα πιο επιτυχημένα ρώσικα μπαλέτα ήταν *Το Πουλί της Φωτιάς* (*The Firebird*) (1910). Απαλλαγμένο από τα παραμύθια του παρελθόντος αλλά αντλώντας θέματα από αυτό, απεικονίζει ένα κολλάζ ιδεών και στυλ. Η μουσική σύνθεση έγινε από το νεαρό τότε Igor Stravinsky (1882-1971),<sup>464</sup> χορογράφος ήταν ο Michel Fokine (1880-1942) και ο κεντρικός ρόλος άνηκε στην μπαλαρίνα Tamara Karsavina (1885-1978).<sup>465</sup>

Ο Fokine ευθύνεται για μεγάλο μέρος των χορογραφιών των μπαλέτων Diaghilev μέχρι και το 1914. Αν και ήταν πολύ σπουδαίος χορευτής με εξαιρετικές ικανότητες και τεχνική, η μεγαλύτερη συνεισφορά του στην ιστορία του μπαλέτου είναι σαν χορογράφος. Σε συνέντευξή του στο περιοδικό *The Times*, που δημοσιεύτηκε στις 6 Ιουλίου του 1914, παραθέτει τις πέντε βασικές του χορογραφικές αρχές:

«Πρώτον, να δημιουργείς για κάθε νέο μπαλέτο έναν νέο συνδυασμό κινήσεων σύμφωνα με το θέμα, το χρόνο και το χαρακτήρα της μουσικής. Δεύτερον, ο χορός και η παντομίμα δεν έχουν κανένα νόημα εκτός και αν αποτελούν μέρος της έκφρασης μιας δραματικής κατάστασης. Τρίτον, συμβατικές κινήσεις επιτρέπονται μόνο εφόσον κρίνεται αναγκαίο από το στυλ του μπαλέτου. Σε κάθε άλλη περίπτωση οι κινήσεις των χεριών πρέπει να αντικαθιστώνται από την κίνηση ολόκληρου του σώματος, συμβάλλοντας έτσι στην εκφραστικότητα όλων των μερών του. Τέταρτον, η ομάδα χορευτών είναι κάτι περισσότερο από ένα χορογραφικό στολίδι. Το νέο μπαλέτο ξεκινάει αρχικά με την εκφραστικότητα του προσώπου και των χεριών και εξαπλώνεται σε όλο το σώμα. Έπειτα από εκεί προχωράει στα σώματα όλων των χορευτών που απαρτίζουν την ομάδα καταλήγοντας σε ένα συλλογικό αποτέλεσμα. Πέμπτον, η σχέση του μπαλέτου με τις άλλες τέχνες. Το μπαλέτο στη νέα του μορφή απαρνείται κατηγορηματικά να είναι σκλάβος της μουσικής ή της σκηνοθεσίας και αγωνίζεται για ισότιμη διαχείριση του.»<sup>466</sup>

Σε αντίθεση με τους κεντρικούς ρόλους των μπαλέτων της προηγούμενης εποχής που αφορούσαν πριγκίπισσες (*Η Ωραία Κοιμωμένη*), κύκνους (*Η Λίμνη των Κύκνων*) και συλφίδες (*Συλφίδα*), που αντιπροσωπεύουν την αγάπη, την αλήθεια και την ευγένεια, εδώ «το πουλί της φωτιάς» ανάγεται περισσότερο σε μια ιδέα παρά σε μία ανθρώπινη φιγούρα.<sup>467</sup>

*Το πουλί της Φωτιάς* δεν ήταν το μόνο μπαλέτο που χορογράφησε ο Fokine για τα ρώσικα μπαλέτα Diaghilev, καθώς χορογράφησε και τα *Scheherazade* (1910) και *Le Spectre de la Rose* (1911), τα οποία ποτέ δεν έγιναν μέρος του σοβιετικού ρεπερτορίου. Η πιο ολοκληρωμένη όμως δουλειά του, ήταν το μπαλέτο *Petrushka* (1911), σε μουσική του Stravinsky.

<sup>463</sup> Tim Scholl, "The Ballet Avant-garde II: The 'New' Russian and Soviet Dnce in the Twentieth Century," in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant (New York: Cambridge University Press, 2007), 212.

<sup>464</sup> Πρόκειται για το πρώτο μπαλέτο που έγραψε ο συνθέτης. Au, *Ballet and Modern Dance*, 80.

<sup>465</sup> Μαζί με την Anna Pavlova (1881-1931), έγιναν το πρότυπο μπαλαρίνας της νέας εποχής. Homans, *Apollo's Angels*, 292.

<sup>466</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 201.

<sup>467</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 302.

Ο Fokine υποστήριζε την ένωση των τεχνών σαν μία ενιαία μορφή τέχνης με στόχο την καλύτερη δραματική, στυλιστική και σκηνοθετική ενότητα των μπαλέτων. Η πρώτη του προσπάθεια για μεγαλύτερη συνοχή μεταξύ λιμπρέτου, μουσικής, χορού και σκηνοθεσίας αποτυπώνεται στο σενάριο του έργου του *Daphnis and Chloe* (1912).<sup>468</sup> Ανάμεσα στα έργα του συγκαταλέγεται και το μονόπρακτο μπαλέτο *Chopiniana* (1909),<sup>469</sup> το οποίο θεωρείται το πρώτο μπαλέτο δίχως πλοκή.

Άμεσα συνδεδεμένη με τον Diaghilev είναι η μορφή του χορευτή Vaslav Nizinsky (1889-1950). Η στενή φίλια που διατηρούσε με τον Diaghilev, είχε ως αποτέλεσμα να ανακηρυχτεί από τον τελευταίο, ως επικεφαλής χορευτής, την περίοδο που βρίσκονταν στο Παρίσι. Το 1912 έγινε και επικεφαλής χορογράφος των ρώσικων μπαλέτων. Την ίδια χρονιά χορογράφησε το πρώτο του μπαλέτο, *Το Απομεσήμερο ενός Φαύνου* (*L' apres-midi du un faune*) του Debussy, με κύριο χαρακτηριστικό της χορογραφίας, να είναι η απεικόνιση των μορφών προφίλ και όχι *en face* (με μέτωπο προς το κοινό) όπως συνηθίζονταν.<sup>470</sup>

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. χορευτές και χορογράφοι στρέφονται ενάντια στο κατεστημένο με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το πρώτο μοντέρνο μπαλέτο *Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης* (1913)<sup>471</sup> σε μουσική του Stravinsky και χορογραφία του Nijinsky. Πρόκειται για μια «αντιμπαλετική» χορογραφία, με καμπουριασμένες φιγούρες, άβολες πόζες, σπασμοδικές κινήσεις και περίεργους σχηματισμούς, που σε καμία περίπτωση δε λογίζεται σαν μπαλέτο με την κλασική έννοια του όρου.<sup>472</sup> Με πολύ διαφορετική αίσθηση από τις «ανάλαφρες» χορογραφίες του Petipa και του Fokine, ήταν μια καθοριστική στιγμή για την ιστορία του μπαλέτου το οποίο μέχρι τότε χαρακτηριζόταν από ευγένεια, κομψότητα και λαμπρότητα, χαρακτηρισμούς που δεν μπορούμε να αποδώσουμε στο συγκεκριμένο μπαλέτο.<sup>473</sup> Γενικότερα, οι χορογραφίες του Nijinsky και ειδικότερα η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, εκείνη την εποχή απορρίφθηκαν λόγω της τολμηρής ρήξης τους με το παρελθόν. Σήμερα όμως μπορούμε να πούμε πως προμήνυαν πολλές από τις καινοτομίες του πρωτοποριακού 20<sup>ου</sup> αι. και της *avant-garde* εποχής.<sup>474</sup>

Παρά το γεγονός ότι τα ρώσικα μπαλέτα πραγματοποιούσαν παραστάσεις σε όλη την ηπειρωτική Ευρώπη και την Βρετανία, οφείλουν την ανάπτυξή τους στο Παρίσι, την πόλη που τα αγκάλιασε και τα ανέδειξε.<sup>475</sup> Με το ξέσπασμα όμως του Α'

<sup>468</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 200.

<sup>469</sup> Η εκδοχή του το 1909 για τα μπαλέτα του Diaghilev έμεινε γνωστή στη Δύση ως “*Les Sylphides*” και δεν πρέπει να συγχέεται με το πρώιμο γαλλικό μπαλέτο “*La Sylphide*”. Την μουσική έγραψε ο Chopin. Ένα χρόνο αργότερα, ο Fokine παρουσίασε μια αναθεωρημένη εκδοχή του μπαλέτου στο θέατρο Maryinsky της Αγίας Πετρούπολης στην οποία συμμετείχαν ανάμεσα σε άλλους χορευτές/τριες οι Pavlova, Karsavina και Nijinsky, και η οποία εκτελείται μέχρι σήμερα. ό.π.: 511.

<sup>470</sup> Au, *Ballet and Modern Dance*, 82.

<sup>471</sup> Stavrianou “Adapting Piano Music for Ballet,” 11.

<sup>472</sup> Ο Nijinsky δυσκολεύτηκε να ερμηνεύσει κινησιολογικά τη μουσική του Stravinsky με την πολύπλοκη ρυθμική και αρμονική/τονική δομή αλλά και οι χορευτές με την σειρά τους στη ακριβής ρυθμική και μετρική απόδοσή της. Homans, *Apollo's Angels*, 311.

<sup>473</sup> ό.π.: 309-312.

<sup>474</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 385.

<sup>475</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 312.

Παγκόσμιου Πολέμου, τα ρώσικα μπαλέτα διαλύονται, όπως και η εταιρεία του Diaghilev, και πολλοί από τους χορευτές επέστρεψαν πίσω στη Ρωσία. Ο Diaghilev μετά τον πόλεμο διέκοψε τις επαφές με τη Ρωσία και στράφηκε σε δυτικούς καλλιτέχνες και μουσικούς,<sup>476</sup> διατηρώντας όμως στις χορογραφίες του το ρώσικο χαρακτήρα. Στα επόμενα χρόνια και μετά την εγκατάλειψη των μπαλέτων από τους Fokine και Nijinsky, θα χάσουν τη σταθερότητα που είχαν λόγω της συνεχής εναλλαγής χορογράφων.<sup>477</sup> Ένα από τα επιτεύγματα των μπαλέτων ήταν ότι ξαναέφεραν στο προσκήνιο την ανδρική μορφή που είχε υποβαθμιστεί αρκετά τα προηγούμενα χρόνια.<sup>478</sup>

Πολλοί χορευτές που δούλεψαν μαζί με τον Diaghilev στην πορεία δημιούργησαν τις δικές τους εταιρίες και σχολές. Μία τέτοια περίπτωση είναι και ο George Balanchine (1904-1983) ο οποίος ίδρυσε την «Αμερικάνικη Σχολή Μπαλέτου» (“American Ballet School”) και τη «Σχολή μπαλέτου της Νέας Υόρκης» (“New York City Ballet”).<sup>479</sup> Έπειτα κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αι. δημιουργήθηκαν διάφορα συστήματα εκπαίδευσης των χορευτών/τριών όπως η μέθοδος Bourdonville (Δανία), Cecchetti (Ιταλία), Vaganova (Ρωσία) και το σύστημα εκπαίδευσης της Royal Academy of Dance στην Αγγλία.

### Σοβιετικά μπαλέτα

Τη δεκαετία του 1920 ένα κύμα πειραματισμών εισέρχεται στον κόσμο του χορού γενικότερα, επηρεάζοντας και πολλούς από τους χορογράφους των μπαλέτων. Μέρος των πειραματισμών αποτελεί και η εισαγωγή κινήσεων στο μπαλέτο από άλλους κοινωνικούς χορούς, από την ενόργανη γυμναστική, από εθνικούς χορούς, ενώ συναντάμε ακόμη και ακροβατικά.<sup>480</sup> Επιπλέον, οι χορογράφοι αναζητούν άλλα μέρη να φιλοξενήσουν την τέχνη τους, όπως καμπαρέ, τσίρκα, ανοιχτά θέατρα και αίθουσες συναυλιών, στα πλαίσια της προσπάθειάς τους να γίνουν αποδεκτοί και προσιτοί σε μεγαλύτερη πληθυσμιακή ομάδα.

Η μεγαλύτερη όμως καινοτομία έγινε στο χώρο της σκηνογραφίας, όπου η είσοδος του φωτισμού και του φιλμ δίνει νέες διαστάσεις στο μπαλέτο. Αναφορικά με την ενδυμασία, η χρήση μασκών από τους χορευτές/τριες ενόσω χόρευαν, καθιστούσε πιο δύσκολο το έργο τους. Το γεγονός ότι οι χορογράφοι απαιτούσαν από τους χορευτές/τριες τους να μιμηθούν την ταχύτητα και την ακρίβεια των μηχανών, είχαν ως επακόλουθο την παραμέληση του κυρίαρχου στοιχείου των μπαλέτων τους, που ήταν το ανθρώπινο δυναμικό. Συνεπώς, το νεοκλασικό μπαλέτο παρά το γεγονός ότι έρχεται σε σύγκρουση με το κλασικισμό των χορογραφιών του Petipa (ποτέ δεν

---

<sup>476</sup> Συνεργάστηκε κυρίως με ζωγράφους από τη σχολή του Παρισιού που εκπροσωπούσαν το μοντερνισμό και με μουσικούς που έμειναν γνωστοί ως «Οι Έξι» (“Les Six”). Ανάμεσα στους ζωγράφους συγκαταλέγεται και ο Pablo Picasso που συνεργάστηκε πρώτη φορά με τα μπαλέτα το 1917. Au, *Ballet and Modern Dance*, 105.

<sup>477</sup> Μερικοί από τους χορογράφους που εργάστηκαν για τα μπαλέτα Diaghilev ήταν οι Leonide Massine, Nicholas Sergeyev, Nijinska και George Balanchine. Au, *Ballet and Modern Dance*, 106-110.

<sup>478</sup> Karthas, *When Ballet Became French*, 16.

<sup>479</sup> Stavrianou, “Adapting Piano Music for Ballet,” 12.

<sup>480</sup> Au, *Ballet and Modern Dance*, 103.

απαρνήθηκε τον ανθρωπισμό των χορευτών/τριών του παρ' όλο που συχνά είχε υπερφυσικές απαιτήσεις από αυτούς), στηρίχτηκε πάνω στη σαφήνεια και την καθαρότητα του για να εξελιχθεί.<sup>481</sup>

Στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αι. το κλασικό μπαλέτο αναδύεται σε επίσημη μορφή τέχνης της Σοβιετικής ένωσης. Ο λόγος που κυριάρχησε έναντι των άλλων τεχνών έχει να κάνει με το γεγονός ότι αποτελεί μία παγκόσμια γλώσσα, προσβάσιμη σε όλους, ενώ ταυτόχρονα δια μέσου της ιστορίας που αφηγείται γίνεται και κατανοητό από το κοινό.<sup>482</sup> Έτσι, οδηγούμαστε στα σοβιετικά μπαλέτα τα οποία δεν καθρεφτίζουν πλέον την βασιλική ιεραρχία, αλλά αποτελούν και μέσω εκπαίδευσης και έκφρασης των ανθρώπων. Πρόκειται για τα περίφημα μπαλέτα Κίρον,<sup>483</sup> τα οποία δεν είναι τα μονά και πιο διακεκριμένα μπαλέτα, αλλά είναι αυτά που «γέννησαν» τους σπουδαιότερους χορευτές της Ρωσίας.<sup>484</sup>

Η θεματολογία που την περίοδο του ρομαντισμού αφορούσε την εξιστόρηση μια ιστορίας από τον κόσμο της φαντασίας και των παραμυθιών, πλέον δεν έχει απήχηση στο κοινό και έτσι τα μπαλέτα στρέφονται σε άλλες κατευθύνσεις. Το κύμα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» που εμφανίζεται στις τέχνες τη δεκαετία του 1920 στην Σοβιετική Ένωση, θέτει στο επίκεντρο την αποτύπωση της ανθρώπινης ψυχής. Στο χορό αυτό σήμαινε την ανάδυση ενός νέου είδους, το οποίο θα κυριαρχήσει σαν δεσπόζων σοβιετικό μπαλέτο μέχρι και τα μέσα του αιώνα, με στόχο την εξιστόρηση μιας αληθινής ιστορίας βγαλμένη από την καθημερινότητα των ανθρώπων.<sup>485</sup>

Το πιο πετυχημένο και μεγαλύτερης διάρκειας ζωής σοβιετικό μπαλέτο ήταν το *The Fountain of Bakhchisarai* (1934),<sup>486</sup> το οποίο παίζεται μέχρι και σήμερα από τα μπαλέτα Maryinsky. Η επιτυχία του οφείλεται στους χορευτές/τριες και στις ερμηνείες τους που θύμιζαν αυτές των ηθοποιών στα θεατρικά έργα. Μεταξύ των χορευτριών ήταν και η Ρωσίδα Galina Ulanova (1910-1998), που κατείχε και τον κεντρικό ρόλο. Μία από τις σπουδαιότερες αν όχι η πιο σπουδαία μπαλαρίνα της εποχής της, που διακρίνονταν από τη μία πλευρά για την ευκολία με την οποία εκτελούσε τα βήματα και τις κινήσεις, χορεύοντας με έναν πολύ φυσικό τρόπο, και από την άλλη πλευρά για την έντονη εκφραστικότητά της και την ικανότητά της να συναρπάξει το κοινό.<sup>487</sup> Μέσα από αυτόν τον ρόλο απογειώθηκε η καριέρα της και ανακηρύχθηκε ως η κυρίαρχη μπαλαρίνα της Σοβιετικής Ένωσης μέχρι και το 1960

<sup>481</sup> Au, *Ballet and Modern Dance*, 103.

<sup>482</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 342.

<sup>483</sup> Πρόκειται για το πρώην θέατρο Maryinsky. Μετά τη λήξη της Οκτωβριανής επανάστασης το 1917 μετονομάστηκαν σε «Εθνική Ακαδημία Θεάτρου για την Όπερα και το Μπαλέτο». Την ονομασία "Κίρον Ballet" την έλαβαν γύρω στο 1935. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 296.

<sup>484</sup> Τα μπαλέτα Κίρον ήταν αυτά που στην ουσία προώθησαν τα ταλέντα και τις ιδέες, ώστε μετά να τα «αξιοποιήσουν» τα μπαλέτα Bolshoi και να αναδειχθούν στο κορυφαίο πολιτιστικό ίδρυμα. Homans, *Apollo's Angels*, 346.

<sup>485</sup> ό.π.: 347.

<sup>486</sup> Το λιμπρέτο έγραψε ο Nikolai Volkov, τη μουσική σύνθεση έκανε ο Boris Asalier, σκηνοθέτης ήταν ο Sergei Radlov και τη χορογραφία επιμελήθηκε ο Rostislav Zakharov. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 204.

<sup>487</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 540.

όταν και αποσύρθηκε.<sup>488</sup> Ένας άλλος ρόλος που σημάδεψε την καριέρα της ήταν αυτός της Ιουλιέτας στο μπαλέτο *Romeo and Juliet* (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*) (1940).<sup>489</sup>

Με το ξέσπασμα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και την εισβολή της Γερμανίας στη Ρωσία διακυβεύεται όχι μόνο η εδαφική ακεραιότητα της Ρωσίας αλλά και η πολιτιστική της κληρονομιά. Οι αρχές προβαίνουν στην εκκένωση οργανισμών, φορέων και θεάτρων και στη μεταφορά τους σε ασφαλέστερες τοποθεσίες ακόμη και έξω από τα σύνορα του κράτους. Τα μπαλέτα Bolshoi της Μόσχας μεταφέρθηκαν στη ρώσικη πόλη Kuibyshev, ενώ τα μπαλέτα Kiron της Αγίας Πετρούπολης, αρχικά στην πρωτεύουσα του Ουζμπεκιστάν, Tashkent και έπειτα στην πόλη της Αλβανίας, Permet.<sup>490</sup> Για τη λήξη του πολέμου, παίχτηκε το 1945 το μπαλέτο *Cinderella* (*Σταχτοπούτα*), στο θέατρο Bolshoi. Η ιστορία είχε συμβολικό χαρακτήρα και προσομοίαζε την νίκη της Ρωσίας.<sup>491</sup>

Η νέα γενιά χορευτών που αναδύεται, έχει έντονη την αίσθηση καθήκοντος και αφοσίωσης με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον χορευτή, χορογράφο και διευθυντή μπαλέτων, Yuri Grigorovich (1927). Μεταξύ των θρυλικών χορευτών αυτής της περιόδου είναι και οι Rudolph Nureyev (1938) και Mikhail Baryshnikov (1948).

Για τα επόμενα χρόνια ο πόλεμος θα αποτελέσει κεντρικό θεματικό άξονα, όχι μόνο για το μπαλέτο, αλλά γενικότερα για τις τέχνες. Στη μεταπολεμική αυτή περίοδο, το κλασικό μπαλέτο βρίσκεται σε ένα σταυροδρόμι: για πρώτη φορά στην ιστορία των ρώσικων μπαλέτων το κέντρο μετατοπίζεται από τα μπαλέτα Kiron στα μπαλέτα Bolshoi της Μόσχας. Οι λόγοι ήταν τόσο πολιτικοί όσο και επεκτατικοί, καθώς με αυτό τον τρόπο θα είχαν μεγαλύτερη επιρροή και επαφή με τη Δύση. Με την άνοδο αυτή των μπαλέτων Bolshoi δεν χρειάζεται πλέον να βασίζονται στην Αγία Πετρούπολη για νέα ταλέντα και ιδέες αφού διαγράφουν την δικιά τους λαμπρή πορεία.<sup>492</sup>

Συμπερασματικά λοιπόν, μέσα από αυτή την σύντομη αλλά περιεκτική ιστορική αναδρομή είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς πως το μπαλέτο αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα ένδειξης πολιτισμικής και καλλιτεχνικής ανταλλαγής μεταξύ των εθνών. Το μπαλέτο ξεκίνησε να σχηματίζεται στη Γαλλία, αναπτύχθηκε στη Ρωσία, με τη συμβολή του Petipa και εκσυγχρονίστηκε με την επαναφορά του στην χώρα όπου γεννήθηκε, δια μέσου των ρώσικων μπαλέτων Diaghilev. Έχοντας αρχικά έναν πρωτίστως κοινωνικό ρόλο, παρουσιάζεται στα στενά πλαίσια της βασιλικής αυλής και συνδέεται με αυτό. Έπειτα αναλαμβάνει το ρόλο του «διακοσμτικού» ή συμπληρωματικού στοιχείου κυρίως στις όπερες, και τέλος καταφέρνει μέσα από μια

<sup>488</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 351-353.

<sup>489</sup> Πρόκειται για την κορύφωση των σοβιετικών μπαλέτων και πρότυπο για πολλά μεταγενέστερά του. Η επιτυχία του έγκειται στην προγραμματικού χαρακτήρα μουσική του Prokofiev. ό.π.: 357-360.

<sup>490</sup> Homans, *Apollo's Angels*, 361.

<sup>491</sup> Τη μουσική σύνθεση ανέλαβε ο Prokofiev, το σενάριο έγραψε ο Volkov και η χορογραφία άνηκε στον Zakharov. ό.π.: 362.

<sup>492</sup> ό.π.: 371.



διαδικασία συνεχών αλλαγών, μετασχηματισμών και καινοτομιών να πάρει θέση ως διακριτή τέχνη από το 18<sup>ο</sup> αι., με την κορύφωση του να σημειώνεται έναν αιώνα αργότερα. Συνεργαζόμενο με τις άλλες τέχνες και αντλώντας έμπνευση από αυτές και τα πρωτοποριακά κινήματα του 20<sup>ου</sup> αι., το ώθησαν σε μια νέα κατεύθυνση με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τα επαναστατικά και ριζοσπαστικά πολλές φορές, ρώσικα μπαλέτα Diaghilev. Σήμερα πλέον, το μπαλέτο έχει τη δική του ταυτότητα και παρουσιάζεται είτε αυτόνομο, είτε σε συνδυασμό με άλλες μορφές τέχνης, όπως το θέατρο. Αποτελεί μια ολοκληρωμένη μορφή τέχνης με περιεχόμενο, δομή, κανόνες και έντονη παρουσία σε πολλές χώρες της Ευρώπης αλλά και της Αμερικής.