

Συνόδευε τόν πρίγκιπα ἢ τόν κόμη, στήν αὐλή τοῦ ὁποίου ἦταν προσκολλημένος, κατέχοντας πράγματι μιά θέση εἰσιστουμένης. Συγχρόνως ἦταν ρυθμιστής τοῦ πρωτοκόλλου, σύμφωνα μέ τό ὅτιο ἡ ἐκπαίδευση τοῦ ἔδινε στούς νεαρούς καί τίς νεαρές τῆς ἀριστοκρατίας, θεωροῦνταν σάν οὐσιώδες μέρος τῆς παιδείας τους.

Ἔτσι ἡ ἱστορία ἔφτασε πλέον νά συμπληρώσει ἕναν ὁλόκληρο κύκλο. Μετά ἀπό μιά περίοδο, κατά τήν ὁποία οἱ τέχνες, ἡ γνώση, ἡ μουσική καί ὁ χορός ἀσφυκτιοῦσαν κάτω ἀπό τόν φανατικό ἀσκητισμό τῆς Ἐκκλησίας, δημιουργήθηκε καί πάλι ἡ ἀτμόσφαιρα ἐκεῖνη, χάρις στήν ὁποία μποροῦσαν πάλι νά ἀνθίσουν, καί ὅπου ἡ μουσική, τό θέατρο καί ὁ χορός εἰδικά, μποροῦσαν νά φτάσουν σέ καινούργια ἕψη καλλιτεχνικῆς ἀνάπτυξης καί δημοτικότητας. Καί τέτοια ἀκριβῶς ἦταν ἡ περίοδος τῆς Ἀναγέννησης.



Ἡ ἱστορία τῆς πρώτης περιόδου τοῦ μπαλέτου

Μέ τόν ἐρχομό τῆς Ἀναγέννησης, καί συγκεκριμένα τόν 15ο αἰώνα στήν Ἰταλία καί Γαλλία, ὅλες οἱ τέχνες – καί εἰδικά ὁ χορός, τό θέατρο καί ἡ μουσική – γνώρισαν μιά ἀναγέννηση ὡς πρός τό ἐνδιαφέρον καί τόν καλλιτεχνικό πειραματισμό. Οἱ παλιοί περιορισμοί εἶχαν χαλαρώσει κατά τή διάρκεια τῆς Ἀναγέννησης, τώρα πού ἡ γνώση, ἡ λογοτεχνία, οἱ σκηνικές τέχνες καί ὅλες οἱ δημιουργικές ἐκφράσεις τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος δέν κυριαρχοῦνταν πλέον ἀπό τά ἰδανικά καί τίς ἐπιδιώξεις τοῦ κλήρου. Ἀντιθέτως, τάχθηκαν στήν ὑπηρεσία τῶν κοσμικῶν ἐπιδιώξεων τῶν οἰκονομικά ἀνθηρῶν καί ἰσχυρῶν βασιλιάδων, πού εἶχαν ξεπηδήσει σέ ὅλη τήν Εὐρώπη – καί τῶν ἄλλων μελῶν, πού ἦσαν ἐξίσου λάτρεις τῆς πολυτέλειας τῆς αὐλῆς τους. Ἡ ἀναβίωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιά τήν κλασική εὐρυστάθεια καί τίς τέχνες τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας καί Ρώμης ὀδήγησε σέ μιά καινούργια ἐπαφή μέ τή μυθολογία, τήν ἀρχαία ἱστορία καί τούς μεγάλους ἥρωες τῶν περασμένων αἰώνων. Μέ τήν ἐφεύρεση τῆς τυπογραφίας ἐγινε δυνατή ἡ εὐρεία διανομή τυπωμένης μουσικῆς γιά χορό· κάποια στιγμή σημειώθηκε μιά μουσική ἐκδοτική πλημμύρα ἀπό ἔργα γιά ὄργανα, ὅπως λαγούτο, κιθάρα, ὄργανο καί ἄλλα ἔγχορδα. Ὁ χαρακτήρας τῆς μουσικῆς ἄλλαξε ξαφνικά.

“Όπως υπογραμμίζει ο Horst, η άχρωμη, αυστηρή, ρυθμικά άκανόνιστη μουσική της μεσαιωνικής περιόδου – χαρακτηριστικό δείγμα των γρηγοριανών ύμνων – μετατράπηκε σε μία πιο λαμπρή και ζωηρή μουσική, με τονισμένο ρυθμό και μία δυνατή μελωδική γραμμή.¹

Κατά τον 15ο και 16ο αιώνα, μία μεγάλη χορευτική κίνηση σάρωσε τις αυλές της Ευρώπης, συνοδευόμενη από μίαν όρμητική κίνηση δημιουργίας καινούριων μουσικών μορφών. Ουσιαστικά, αυτή η κίνηση είχε δύο πλευρές. Ή μία ήταν η δημιουργία μίας ποικιλίας αυλικών χορών, που εκτελούνταν από τους ευγενείς σαν μία μορφή άριστοκρατικής ψυχαγωγίας και έπιπλέον σαν μέσο εκπαίδευσης των αυλικών για κοινωνική συμπεριφορά και χάρη. Ή δεύτερη ήταν η ανάπτυξη ενός άριθμού μεγάλων θεαμάτων, που τελικά συνέτεινε στη δημιουργία της τέχνης του μπαλέτου στη Γαλλία.

Οι αυλικές διασκέδασεις δέν πήραν σάρκα και οστά ξαφνικά, σαν ένα είδος σπάταλης επίδειξης. Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, υπήρχαν ήθη και έθιμα καθώς και παραστάσεις που είχαν μέσα τους τό σπέρμα των θεαμάτων της Άναγέννησης. Κάτω από την θρησκευτική προστασία γίνονταν φεστιβάλ, παραστάσεις μυστηρίων και θαυμάτων, καθώς και μία ποικιλία άλλων γιορτασμών, πολλοί από τους οποίους είχαν θεατρικό χαρακτήρα.

Στά συμπόσια που γίνονταν στα σπίτια έπιφανών ευγενών, έδιναν όλο και μεγαλύτερη έκτίμηση σε διασκέδασεις που προέρχονταν από τον τροβαδούρο του σπιτιού, τον χοροδιδάσκαλο και τά άλλα μέλη της αυλής. Οι ιπποτικοί άγώνες κονταρομαχίας ήσαν επίσης έντυπωσιακές και ζωντανές επίδειξεις υγείας,

1. Louis Horst, *Pre-Classical Dance Forms* (New York, Kamin Dance Publishers, 1953), p.p. 1-2.

ένδυμασίας, και ένας τρόπος συμβολικής αναπαράστασης της μάχης. Άκόμη και οι έμπορικές συντεχνίες των τελευταίων χρόνων του Μεσαίωνα είχαν υιοθετήσει τη συνήθεια της εκτέλεσης άλληγορικών παραστάσεων που περιλάμβαναν χορό, τραγούδι και ύποκριτική.

Μ' αυτόν τον τρόπο, από τη ζωή του Μεσαίωνα προήλθε και η έμεινευση και έτοιμάστηκε τό έδαφος για καινούριες μορφές καλλιτεχνικών παραστάσεων. Αυτές εκδηλώθηκαν με μεγάλα συμπόσια στις Ιταλικές και γαλλικές αυλές, συνήθως με την ευκαιρία τελέσεων γάμων, ή με την εκδήλωση ύποταγής σε περιοδεύοντα μέλη της βασιλικής οικογένειας, ή στους γιορτασμούς της στέψης των βασιλιάδων. Κάθε ένα απ' αυτά τά συμπόσια είχε να επιδείξει πολύπλοκα θεάματα, με τό τραγούδι, τό χορό και την ήθοποιία, όλα με πλούσια κοστούμια και πολλές φορές ειδικά σχεδιασμένες και στιμμένες σκηνές. Μερικές φορές γίνονταν στο ίδιο τό κάστρο, στην αίθουσα συμποσίων, άλλες πάλι στην έξοδο των πυλών της πόλης ή σε κάποια γέφυρα που οδηγούσε στην πόλη. Τά θέματά τους ήσαν πολλά, καλύπτοντας ένα φάσμα μύθων της έλληνικής μυθολογίας, των σταυροφοριών, των μύθων της ρωμαϊκής ιστορίας, χριστιανικών τελετουργιών, καθώς και έπεισοδίων από την Παλαιά Διαθήκη. Ένας άριθμός παραδειγμάτων ακολουθεί:

“Ο Κάρολος ο Ε' της Γαλλίας παρουσίασε ένα τεράστιο θέαμα στον αυτοκράτορα της Γερμανίας Κάρολο τον Δ' τό 1377. “Όπως και σε πολλά άλλα θεάματα, τό θέμα ήταν έπεισόδια από τις σταυροφορίες. Δύο βαριά όπλισμένα άρματα όδηγήθηκαν μέχρι τό τραπέζι του συμπόσιου. Τό ένα αντίπροσώπευε την πόλη της Άερουσαλήμ, που άμυνόταν ενάντια στους Σαρακηνούς, και τό άλλο μία γαλλέρα που μετέφερε στρατιώτες του Godfrey de Bouillon.

Ἐπειτα ἀπὸ μιᾶ μεγάλης σέ διάρκειας, στυλιζαρισμένης μάχης, οἱ σταυροφόροι ἔκαναν ἐπιτυχή ἔφοδο κατὰ τοῦ ὄχρου. Παρόμοιες θεατρικὲς παραστάσεις ἱστορικῶν ἐπεισοδίων ἔγιναν καὶ στὴν Ἀγγλία, ὅταν αἰφνης ὁ Ἐρρίκος ὁ Ε΄ γύρισε ἀπὸ μιᾶ νύκτας ἐπὶ τὴν Ἀγγλίαν τὸ 1415 καὶ ὅταν ὁ Ἐρρίκος ὁ ΣΤ΄ καὶ ἡ γαλλίδα γυναῖκα του Αἰκατερίνη ἐπέστρεψαν τὸ 1432 ἀπὸ τῆς στέφης τους σὺν βασιλείᾳ καὶ βασιλισσῇ τῆς Γαλλίας καὶ τῆς Ἀγγλίας· αὐτὸ ἔγινε στὴν βασιλείᾳ τῆς Γέφυρας τοῦ Λονδίνου.

Τὸ 1462, ὁ βασιλεὺς Ρενέ τῆς Προβηγκίας ἔδωσε ἕνα θέαμα ποῦ ἦταν θρησκευτικὸ καὶ κοινωνικὸ συνάμα, τὸ βράδυ τῆς γιορτῆς τῆς Ἁγίας Δωρεῆς. Μὴ ἔχοντας ἕνα ἐνιαῖο θέμα ἢ σχέδιο, προσέφερε φόρο τιμῆς στὴ βασιλείᾳ, καὶ ἐπίσης παρουσίασε μιὰ σειρά ξεχωριστῶν θεατρικῶν ἐπεισοδίων, γιὰ τοὺς ρωμαϊκοὺς θεοὺς, τὸν Ἄρη καὶ τὴν Ἀφροδίτη, τὸν Πλούτωνά καὶ τὸν Πάνα, φαῦνους, δρυάδες καὶ τρίτωνες· τὸ βασιλεὺς Ἡρώδη νὰ καταδιώκεται ἀπὸ τὸ διάβολο· ἀρχαίους ἔβραίους νὰ χορεύουν γύρω ἀπὸ ἕνα χρυσοῦ μωσχάρι· τὸν Χριστὸ μὲ τοὺς Ἀποστόλους· τὸ θάνατο μὲ ἕνα δρεπάνι καὶ τοὺς Μάγους νὰ ἀκολουθοῦν ἕνα ἄστρο.

Ἐνα πανηγύρι ὁργανώθηκε ἀπὸ τὸν Bergonzio de Boita τὸ 1489, γιὰ νὰ γιορτασθεῖ ὁ γάμος τοῦ Galeazzo, δούκα τοῦ Μιλάνου, μὲ τὴν Ἰσαβέλλα τῆς Ἀραγωνίας, ὅταν διέσχισε τὴν πόλιν τῆς Tortona, στὴν Ἰταλία. Αὐτὴ ἡ ἐπίδειξις περιλάμβανε μουσική, χορὸν, ποίηση καὶ παντομίμα σὺν μέρους ἑνὸς μεγάλου συμπίσιου, στὴν διάρκειαν τοῦ ὁποῦ ἔγινε ἡ ἀφήγησις τῆς ἱστορίας τοῦ Ἰάσονα καὶ τῶν Ἀργοναυτῶν. Ἐνῶ περιλάμβανε ἕναν ἀριθμὸν μύθων τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς μυθολογίας, τὸ ἔργο ἦταν κάπως πρὸς ἐνοποιημένον καὶ μὲ μεγαλύτερη συνοχή στὴν σύλληψίν του ἀπὸ ὅτι ἦσαν προηγουμένως παραστάσεις.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πρὸ δημοφιλέστατα θέματα τέτοιων θεαμάτων ἦταν τὸ *Moresca* ἢ *Moresche*, ποῦ περιέγραφε τὴν μάχην μεταξὺ τῶν Μαυριτανῶν ἢ Σαρακηνῶν καὶ τῶν σταυροφόρων. Αὐτὸ μποροῦσε νὰ τὸ συναντήσῃ κανεὶς καὶ σὺν μορφῇ λαϊκοῦ φολκλορικοῦ τυπικοῦ, καθὼς καὶ σὺν θέμα τῶν αὐλικῶν παραστάσεων. Ἄλλες πτυχὲς τοῦ ἴδιου ὅμως θέματος περιλάμβαναν τὴν ἐπανακατάληψιν τῆς Ἰσπανίας ἀπὸ τοὺς χριστιανούς καὶ τὴν ἐπίθεσιν κατὰ τῆς Ἱερουσαλήμ τοῦ σταυροφόρου Godfrey. Σὺν παράδειγμα, στὴν κατάκτησιν τῆς Γρανάδας, τὸ 1493, ἔγινε μιὰ παντομιμικὴ θεατρικὴ παράστασις, ποιητὴ τῆς βασιλικῆς οἰκογενείας, μαυριτανικοὶ χοροὶ καὶ ταυρομαχίες. Συνήθως σὲ αὐτὲς τὲς παραστάσεις, οἱ μαυριτανοὶ παρουσιάζονταν σὺν μαῦροι καὶ γι' αὐτὸ πιστεύεται ὅτι ὑπάρχει σχέση μετὰ τοῦ *Moresca* καὶ τοῦ χοροῦ *Morris* – ἕνας παραδοσιακὸς φολκλορικὸς ἀγγλικὸς χορὸς, σὺν ὁποῖο ὑπῆρχε ἡ συνήθεια ὀρισμένοι χορευτὲς νὰ μαυρίζουν τὰ πρόσωπά τους.

Στὴν Ἀγγλίαν, ὁ Ἐρρίκος ὁ Η΄ ἀνέβασε στὴ σκηνὴν ἕνα πολὺπλοκὸ θεατρικὸν θέαμα τὸ 1510, βασιμιμένο σὲ λαϊκοὺς μύθους γιὰ τὸν Ρομπέν τῶν Δασῶν. Στὸ Βατικανὸν τὸ 1518, τὸ «Suppositi» τοῦ Ariosto, ποῦ ἦταν μιὰ ἐρη ἀναπαράστασις, καλυπτόταν κατὰ ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ χορὸν συνοδευόμενον ἀπὸ διακοσμήσεις τοῦ μεγάλου ζωγράφου τῆς Ἀναγέννησις Ραφαήλ. Παρόμοια, ἀναφέρεται ὅτι ἄλλοι ἰταλοὶ καλλιτέχνες ὅπως ὁ Andrea del Sarto καὶ ὁ Λεονάρντο Ντά Βίντσι εἶχαν φιλοτεχνήσει διακοσμήσεις γιὰ ἄλλα θρησκευτικὰ θεάματα.

Μέσα ἀπὸ ὅλα αὐτὰ ὁ χορὸς χρησίμευε σὺν μέσῳ μίμησις τῆς κίνησης. Σὲ πολλὰς εἰσαγωγὰς ἢ διαλειμματα αὐτῶν τῶν θεαμάτων, ἄλλοι χοροὶ ποῦ εἶχαν γίνῃ γνωστοὶ κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς Ἀναγέννησις ἐκτελοῦνταν. Αὐτοὶ ἦσαν οἱ λεγόμενοι αὐλικοὶ ἢ «προκλασικοὶ» χοροὶ, ποῦ ἐκτελοῦνταν κατὰ ζεύγη.

ή κατά μικρές ομάδες και πού τώρα κάλυπταν ένα ευρύ πεδίο μουσικής, έκφρασης και ύφους κινήσεων.

Ο χορός είχε συνδεθεί με την καθημερινή ζωή της αλλαγής σε όλα τα καλύπτα της Αναγέννησης. Λέγεται ότι η βασίλισσα Ελισάβετ της Αγγλίας δόρισε τον Sir Christofer Hatton σαν αρχιδικαστή, όχι τόσο για τα νομικά του προσόντα, αλλά επειδή «φόραγε πράσινους φρόγκους στα παπούτσια του και χόρευε τον χορό ravana τέλεια». Αλλά δεν ήταν μόνο αυτός ο λόγος για μιά τέτοια θεώρηση του χορού. Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα ο χορός είχε γίνει ευρύτερα αποδεκτός στις ευρωπαϊκές αυλές και η άσκηση σε αυτόν είχε γίνει αδιάσπαστη με την καθολικότερη εκπαίδευση των ευγενών. Η Agnes de Mille υπογραμμίζει ότι η ανακάλυψη των πυροβόλων σήμαινε ότι ενώ πριν η ζωώδης δύναμη και αντοχή θεωρούνταν τα κύρια χαρίσματα των αυλικών στρατιωτών, τώρα η έξυπνάδα και η ετοιμότητα μετρούσαν πολύ περισσότερο. "Όπως τα τεράστια άλογα Percherons, πού προηγούμενα είχαν χρησιμοποιηθεί για πολεμικούς σκοπούς, αντικαταστάθηκαν από τα ελαφροπόδαρα καθαρόαιμα άραβικά, έτσι και κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης «τά ρούχα έγιναν ελαφρύτερα, οι τρόποι λεπτότεροι, οι μονομαχίες πιο επιδέξιες και ο χορός πιο επιτηδευμένος...»²

Συνεχίζοντας, λέει ότι όλοι οι αυλικοί έκαναν μαθήματα χορού καθημερινώς. Τα βήματα ήσαν απλά, αλλά ακριβή, με περίπλοκους σχηματισμούς και έδιναν μεγάλη έμφαση στη συμπεριφορά και τους τρόπους. Η έξασκηση, όσον άφορα τη σειρά των κινήσεων, ήταν άτέλειωτη και όταν γινόταν εκτελέσεις στις αυλές δεν υπήρχε καθόλου αυτοσχεδιασμός.

Ποιοί ήταν λοιπόν οι αυλικοί χοροί της Αναγέν-

2. Agnes de Mille, *The Book of Dance* (New York, Golden Books, 1963), p.63.

νησης;

Στήν αρχή είχαν διαιρεθεί σε δύο μεγάλες κατηγορίες - ή μία ήταν η *Basse Danse*, κατά την οποία τα πόδια βρίσκονταν σε συνεχή έπαφή με τό δάπεδο και ή άλλη, ή *Haute Danse*, στην οποία υπήρχαν μικρές αναπηδήσεις και άλματα. Πάντως και οι δύο αυτοί γενικοί τύποι δεν υπάκουαν σε προκαθορισμένα βήματα και σχεδιασμούς. Ο ύρος «brante» πού άργότερα κατέληξε σε ιδιαίτερο χορό, ήταν την πρώτη περίοδο απλώς ένα βήμα προς τα πλάγια, με ισορροπηση ή ταλάντευση του σώματος. Ένας άριστος έξαιρετικά απλών χορών περιγράφεται ότι έχει εκτελεστεί κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα από άριστοκράτες των γαλλικών, ιταλικών, ισπανικών και γερμανικών αυλών. Συχνά οι ίδιοι χοροί ήσαν γνωστοί με διαφορετικά όνόματα σε κάθε χώρα. Για παράδειγμα: ένας από τους πιο γνωστούς παλιούς χορούς ήταν ο *Saltarello*, πού λεγόταν *Alta Danza* στην Ισπανία και *Pas de Brebant* στη Γαλλία. Η κίνηση δεν ήταν αυτή πού έξυπαικούεται από τό όνομα, δηλαδή βήματα με μεγάλα άλματα, αλλά γρήγορα βηματάκια προς τα εμπρός και προς τα πίσω, μαζί με εκτινάξεις του ενός ποδιού προς τα πλάγια.

Άλλοι χοροί αυτής της περιόδου ήταν ο *Piva*, ο *Saltarello Tedesco* και ο *Calata*· πάντως σε κανένα απ' αυτούς δεν βρίσκουμε προσδιορισμένη μορφή. Ούτε οι περιγραφές, ούτε ή μουσική με την οποία χορεύονταν έχουν καταγραφεί από την ιστορία. Μόνο στα τέλη του 16ου αιώνα έγινε ή εισαγωγή κανόνων για τα βήματα σε κάθε χορό, καθώς και για την αντίστοιχη χορευτική μουσική. Αυτό σήμαινε ότι δημιουργήθηκε ένα ολοκληρωμένο σύστημα κινήσεων καθώς και ένα «λεξιλόγιο» βημάτων και σχηματισμών. Από την άποψη της μουσικής, ή ανάγκη της αντίθεσης του ρυθμού και της μουσικής μορφής σή-

μαινε. ότι σύντομα ο κάθε χορός απέκτησε μία χαρακτηριστική μουσική συνοδεία· οι συνθέτες αυτής της περιόδου ένωσαν τις συλλογές που παίζονταν σε μιάν ορισμένη διάταξη, δημιουργώντας τή μουσική σουίτα – που τελικά έγινε τύπος συνάτας.

Οι πιο φημισμένοι χοροί τής περιόδου ήταν: *Pavane, Galliard, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* και *Minuet*.

Pavane: Αυτός ήταν ένας χορός τελετουργικής μεγαλοπρέπειας και μεγάλης επιβλητικότητας, που λέγεται ότι ξεκίνησε από τις αυλές τής Ίσπανίας κατά τή διάρκεια τής κυριαρχίας τής Ίερās Συνόδου. Ο χαρακτήρας του ήταν σοβαρός και θρησκευτικός (τό όνομα προέρχεται από τή λατινική λέξη *pavo*, που σημαίνει παγόνι), και υπαινισσόταν τό πομπώδικο και στατικό ύφος του πτηνού αυτού. Ο χορός αυτός φαίνεται ότι εκτελούνταν και μέ τήν εύκαιρία ορισμένων θρησκευτικών γεγονότων· ο Arbeau έγραψε τό 1588, στό έργο του *Orchesographie*:

Οι μουσικοί μας παίζουν μουσική γι' αυτόν τόν χορό όταν μία δεσποινίδα καλής οικογένειας οδηγείται στην Ιερή Εκκλησία για να παντρευτεί ή όταν οι μουσικοί ήγούνται μιάς θρησκευτικής πομπής που τήν αποτελούν έφημέριοι των άνακτόρων, ήγούμενοι και μοναχοί κάποιου άξιοσημείωτου τάγματος...

...Χρησιμοποιείται από βασιλιάδες, πρίγκιπες και μεγάλους άφέντες, για να κάνουν επίδειξη των έαυτών τους σε μιά σοβαρή τελετή, μέ τά ρούχα τά επίσημα, ενώ οι βασιλίσσες και πριγκίπισσες τούς συνοδεύουν, μέ τις μακριές ουρές των φορεμάτων τους άφημένες κάτω να σέρνονται από πίσω τους. Συναντιέται άκόμα στις μασκαράτες (ή μπαλέτα) σε μιά πομπή θριαμβευτικών άρμάτων, που μεταφέρουν τούς θεούς και τις θεές.³

3. Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, (1588).

Ός προς τήν κίνηση των ποδιών, ο χορός *Pavane* ανήκε στην κατηγορία *Basse Danse*. Περιείχε ένα βήμα περπατήματος που εκτελούνταν από ένα ή περισσότερα ζευγάρια, μέ τά όποια προχωρούσαν προς τά εμπρός και προς τά πίσω. Γινόταν μέ ένα άργό τέμπο, ενώ μία πηγή τόν περιγράφει σαν «ένα άυστηρό είδος χορού, δανεισμένο από τούς Ισπανούς, όπου οι εκτελεστές κάνουν ένα είδος φτερουγίσματος, σαν τό παγόνι». Ο χορός αυτός ήταν δημοφιλής από τό 1530 ως τό 1670 περίπου· χρησιμοποιούνταν κυρίως για τό άνοιγμα χορών σε μεγάλες γιορτές, άκολουθούμενος από τόν ζωηρό χορό *Galliard*.

Galliard: Ο Arbeau τόν περιέγραψε σαν ένα ζωντανό και χαρούμενο χορό, του οποίου υπήρχαν τουλάχιστον 20 διαφορετικά είδη. Η πηγή του λέγεται ότι ήταν ή Ίταλία, όπου όνομαζόταν *Romanesca*. Περιλάμβανε έναν άριθμό βημάτων από άλματα, κλωτσιήματα και τινάγματα των ποδιών και ήταν περισσότερο δημοφιλής τό τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα μέχρι περίπου τά μέσα του 17ου. Άνάμεσα στις παραλλαγές ήταν ο χορός *Tourdion*, μία κάπως περιορισμένη μορφή του χορού, και ο *Volte*, που ήταν πολύ ζωηρός και στόν όποιο οι άνδρες στριφογύριζαν και σήκωναν στόν άέρα τις γυναίκες. Μερικές φορές ο *Galliard* θεωρήθηκε άσεμνος· ένας συγγραφέας, αναφερόμενος σ' αυτόν, τόν όνομάζει «δημιούργημα του διαβόλου, γεμάτο μέ ξεδιάντροπες και άισχρές χειρονομίες».

Η *Pavane*, σε χρόνο 4/4 άκολουθιόταν από τόν ζωηρό *Galliard* σε χρόνο 3/4, όπως τό ήθελε ή συνήθεια στους αυλικούς χορούς: έτσι γεννήθηκε ή πρώτη μουσική σουίτα. Πολλές μουσικές συνθέσεις πρόκυψαν από τή δομή αυτή, που είναι στηριγμένη στην αντίθεση.

Allemande: Αυτός ο χορός αντικατάστησε τελικά

τήν Ravanae σάν τό πρώτο μέρος τοῦ χοροῦ πού θά ἐξελιεσώταν τελικά στήν κλασική σουίτα, ἀποτελούμενη ἀπό τέσσερα μέρη. Θεωρεῖται ὅτι εἶναι ἕνας πολύ παλιός γερμανικός χορός, ἄπλος καί βαρῦς στίς κινήσεις. Ἐνας συγγραφέας, τό 1584, τόν περιέγραφε σάν «πολεμικό θηματισμό ἱπποτῶν μέ πανοπλία».

Ἄφου εἰσιήχθη στή γαλλική αὐλή, ἐμπλουτίστηκε μᾶλλον μέ ἀνάλαφρα καί συναισθηματικά στοιχεῖα· χορευόταν συνήθως σέ χρόνο 4/4 συνοδευόμενος ἀπό μουσική μέ ἄργό καί ἐπιβλητικό τέμπο. Τό μόνο ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό πού εἶχε ἦταν ὅτι ἀπαιτοῦσε νά κρατιῶνται οἱ χορευτές ἀπό τά χέρια σέ ὅλη τή διάρκεια τοῦ χοροῦ, καθώς περιστρέφονταν καί ἐκτελοῦσαν διάφορους σχηματισμούς. Ἄφ' ὅτου ἔπαψε νά ἐκτελεῖται σάν ξεχωριστός χορός, τό χαρακτηριστικό αὐτό ἐξακολούθησε νά ὑπάρχει στόν φολκλορικό καί λαϊκό χορό. Στόν τετράγωνο χορό σήμερα τό νά περιστρέφει κανεῖς τόν παρτεναῖο του μέ τό χέρι σημαίνει νά κάνει μιά «allemande».

Courante: Προορισμένος νά γίνει ὁ δεύτερος χορός τῆς τετραμεροῦς κλασικῆς σουίτας, ὁ χορός αὐτός θεωροῦνταν ὅτι προέρχεται ἀπό τήν Ἰταλία καί τή Γαλλία καί εἶχε τρία διαφορετικά εἶδη. Ἡ πρώτη φάση τῆς Courante προέρχονταν ἀπό τήν Ἰταλία, ἐνῶ στή Γαλλία τόν ἔφερε ἡ Αἰκατερίνη τῶν Μεδίκων.

Παιγμένος σέ γρήγορο χρόνο 3/4, περιγραφόταν σάν χορός πού «χορεύεται μέ σύντομα περάσματα, μέ πήγαινε καί ἔλα, καί ἔχει μιά πολύ ἐλαστική κίνηση τῶν γονάτων, πού θυμίζει τό βύθισμα τοῦ φανοῦ μέσα στό νερό καί τήν ξαφνική ἐπιστροφή του στήν ἐπιφάνεια.

Ἡ δεύτερη μορφή ἔχει τίς ρίζες της στή Γαλλία καί ἦταν ἡ πιό δημοφιλῆς ἐκδοχή τῆς Courante. Φαινομενικά ἦταν ἕνας χορός παντομίμας· ὅπως

περιγράφεται ἀπό τόν Arbeau, χορευόταν ἀπό τρία ζευγάρια στή σειρά, κάνοντας χειρονομίες πού ὑποδήλωναν τήν ἔνωση τῶν δυό φύλων καί τήν ἐρωτοτροπία. Περιλάμβανε κινήσεις τρεξίματος καί γλιστρήματος. Ὅσο ὁ χορός συνεχίζονταν, προοδευτικά ἀπόκτησε σοβαρότητα καί ἔγινε πιό ἐπίσημος ὡς πρὸς τίς κινήσεις του. Σύμφωνα μέ τόν Horst, ἡ Courante εὐνοήθηκε γιά δυό περίπου αἰῶνες, ἀπό τό 1550 ὡς τό 1750.

Sarabante: Προορισμένος νά γίνει ὁ τρίτος χορός τῆς τετραμεροῦς σουίτας, ὁ χορός αὐτός, ὅπως καί ἡ Ravanae, ἦταν ἰσπανικῆς προελεύσεως καί ἦταν ἕνας τελετουργικός χορός, πού χρησιμοποιοῦνταν σέ θρησκευτικές πομπές καί λειτουργίες. Φαίνεται ὅτι ἄρχισε νά ἐκτελεῖται τόν 12ο αἰῶνα, ἄν καί εἰσιήχθη στή γαλλική αὐλή μόλις τό 1588. Ὁ χορός αὐτός ἦταν βαρῦς καί ἐπιβλητικός σάν *Minuet*, περιλάμβανε πολλή κίνηση πρὸς τά ἔμπρός καί πρὸς τά πίσω, ἐνῶ τά ζευγάρια πέρασαν ἀνάμεσα σέ γραμμές πού σχηματίζαν οἱ ὑπόλοιποι χορευτές σχεδόν σάν νά ἦσαν σέ πομπή. Μερικοί πίστευαν ὅτι προέρχονταν ἀπό τοὺς μαυριτανούς τῆς Ἰσπανίας καί ὅτι συχνά ἐκτελοῦνταν μέ καστανιέτες. Ἡ Sarabande παιζόταν σέ δυό μέρη, σέ χρόνο 3/4, μέ ἄργό τέμπο.

Gigue: Ὁ τέταρτος χορός τῆς τετραμεροῦς κλασικῆς σουίτας ἦταν ἡ Gigue — ἕνας ζωντανός καί ἐντυπωσιακός χορός πού θρυσκόταν προφανῶς σέ διαφορετικές μορφές σέ πολλές εὐρωπαϊκῆς χώρες. Ἡ παλαιότερη μορφή του συναντιέται στήν Ἰταλία καί λέγεται ὅτι ἡ ὀνομασία του προέρχονταν ἀπό τήν λέξη *giga*, πού ἦταν ἕνα μικρό ἔγχορδο ὄργανο. Ὁ Horst σημειώνει ὅτι ἡ γερμανική ὀνομασία τοῦ βιολιοῦ ἦταν *geige*, καί ὁ χορός Gigue ἢ Jig πάντα ἐκτελεῖται μέ τή συνοδεία μουσικῆς βιολιοῦ, σέ χρόνους 3/8, 6/8, 9/8 ἢ 12/8. Ὁ χορός αὐτός ἦταν περισσότερο δημοφιλῆς τόν 16ο καί 17ο αἰῶνα, ἄν

καί εξακολούθησε νά ἐκτελεῖται καί στούς ἐπόμε-
νους αἰῶνες, σάν ἓνα εἶδος ἀνεξάρτητου βήματος
στούς φολκλορικούς χορούς ἢ στίς χορευτικές στρο-
φές.

Ἄλλοι χοροί, ὅπως περιγράφονται ἀπό τόν Horst,
πού ἐκτελοῦνταν τήν προκλασική περίοδο, στόν 16ο
καί 17ο αἰῶνα, ἦσαν τό *Minuet* (πού συνέχισε νά
ἐκτελεῖται μέχρι τά τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα)· ἡ *Gavotte*,
ἀρχικά ἓνας ζωντανός ἐρωτικός χορός· ἡ *Bou-
rée*, ἓνας τραχύς καί σφριγηλός ἐπαρχιώτικος χο-
ρός καί ὁ *Rigaudon*, πού ἦταν ἐλαφρὺς καί χαρού-
μενος καί περιλάμβανε τρέξιμο, ἄλματα καί βήματα
γιά στροφές.

Καθώς ἡ μουσική τῆς αὐλῆς ἔγινε πιά πολύπλοκη
καί οἱ αὐλικοί πιά ἐπιδέξιοι χορευτές, ἡ ἀρχική δι-
μερῆς σουίτα, πού ἀποτελοῦνταν ἀπό τούς χορούς
Pavane καί *Galliard*, ἀντικαταστάθηκε, γύρω στή
1620, ἀπό τήν τετραμερῆ σουίτα, πού περιλάμβανε
τούς χορούς *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* καί
Gigue. Πολλοί μεγάλοι συνθέτες τοῦ 17ου, 18ου καί
19ου αἰῶνα ἔγραψαν συνθέσεις εἴτε γιά τόν ἓνα εἴτε
γιά τόν ἄλλο τύπο, ὅπως οἱ Purcell, Bach, Handel,
Couperin καί Lully· ἀνάμεσα στούς κατοπινούς
συνθέτες πού ἐμπνεύσθηκαν ἀπ' αὐτούς ἦσαν οἱ Sa-
tie, Ravel, Schoenberg, Debussy καί Prokofiev. Ἄν
καί οἱ αὐλικοί χοροί τοῦ Μεσαίωνα δέν ἦταν κα-
θαυτό μπαλλέτο, μποροῦν νά θεωρηθοῦν ὅτι προσ-
έφεραν τήν ὀρολογία γιά τίς κινήσεις τοῦ μπαλλέτου
στή Γαλλία καί Ἰταλία.

Οἱ ἱστορικοί τοῦ χοροῦ δίδουν, σάν ἡμερομηνία
ἐκτέλεσης τοῦ πρώτου μπαλλέτου, τό 1581, ὅταν τό
Ballet Comique de la Reine παίχθηκε στήν αὐλή τοῦ
Ἐρρίκου τοῦ Γ' τῆς Γαλλίας, στό Fontainebleau.
Ἦταν ἓνα ἐξαιρετικά σύνθετο καί δατανηρό ἔργο,
πού ὀργάνωσε ἡ Βασιλομήτωρ, Αἰκατερίνη τῶν Με-
δίκων, ἡ ὁποία, ὅταν ἦρθε στήν Γαλλία νά παντρευ-

θεῖ τόν Ἐρρίκο τόν Β', εἶχε φέρει μαζί τῆς ἓνα μου-
σικό καί χορευτικό συγκρότημα ἀπό τή Φλωρεντία.
Τό *Ballet Comique* ἔγινε πρὸς τιμὴν τῆς νύφης τῆς
βασιλισσας· ἦταν ἓνα δημιούργημα τοῦ Valet de
chambre τῆς Αἰκατερίνης, Balthazar de Beaujoyeux,
πού ἦταν ἰταλός. Ἦταν ἓνα μείγμα ἱστοριῶν ἀπό
τὴν Παλαιά Διαθήκη καί τὴν ἑλληνική καί ρωμαϊκή
μυθολογία· βασικά ὅμως, γιά θέμα τοῦ εἶχε τὴν
Κίρκη, τὴν ἑλληνίδα μάγισσα. Ἐπαγγελματίες τῆς
αὐλῆς σύνθεσαν αὐθεντική μουσική, ποίηση καί
τραγούδια, καθώς καί πολύπλοκα σκηνικά μέ σκηγι-
κὲς μηχανές, συντριβάνια καί ὑδρομηχανές πού ἐμ-
πλουτίζαν τὴν παράσταση. Πάνω ἀπὸ 10.000 θεατές
παρακολούθησαν αὐτὴ τὴν παράσταση, πού διήρ-
κησε ἀπὸ τίς 10 τὸ βράδυ ὡς τίς 4 τὸ πρωτὶ καί
στοίχισε ἀπὸ τρία ὡς πέντε ἑκατομμύρια φράγκα.

Ἄν καί ἡ ποιότητα τῆς παράστασης καί ἡ μεγα-
λοπρέπεια ὁλόκληρου τοῦ ἔργου ξεπερνοῦσε κατὰ
πολύ ὅποιαδήποτε προηγούμενη αὐλικὴ παράσταση,
ἡ ἐπιτυχία ὀφειλόταν κυρίως στό γεγονός ὅτι τό *Bal-
let Comique* προσπάθησε νά περιοριστεῖ σέ ἓνα κύ-
ριο δραματικό θέμα, καί θεωρεῖται σάν τό πρώτο
πραγματικό μπαλλέτο πού παίχτηκε στήν Εὐρώπη.
Ἡ παράσταση θεωρήθηκε μεγάλη καλλιτεχνική ἐπι-
τυχία· ἀντίγραφα τῆς μουσικῆς καί τῆς ποίησης πού
χρησιμοποιήθηκαν, στάλθηκαν σέ ὅλες τίς εὐρωπαϊ-
κὲς αὐλές.

Ἄπ' αὐτό τό σημεῖο καί πέρα, ἡ Γαλλία θεωρή-
θηκε ὡς τό κέντρο τῆς ἀνάπτυξης τοῦ μπαλλέτου,
ἐνῶ ἡ Ἰταλία λειτουργοῦσε σάν τό σπῆτι τῆς ἀνα-
πτυσσόμενης ὀπερας τῆς Ἀναγέννησης.

Ὁ ὄρος «μπαλλέτο» προήλθε ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ
λέξη *ballare* πού σημαίνει «χορεύω», καί ἀπὸ τὴ
λέξη *ballo* πού ἀναφερόταν σέ χορούς πού ἐκτελοῦν-
ταν σέ αἶθουσα. Τὰ *ballate* ἦταν τραγούδια πού
χρησίμευαν σάν συνοδεία τοῦ χοροῦ στήν Τουσκάνη,

τόν 13ο και 14ο αιώνα. Ο Chujoy λέει ότι κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων της Αναγέννησης οι Μέντικοι πρόγκυτες έγραφαν *canzone a ballo*, ή χορευτικά τραγούδια. Η λέξη *balleti* ήταν το υποκοριστικό του *ballo*, και ή άμεση ρίζα της λέξης *ballet*. Στην αρχή σήμαινε εκτελέσεις χορών με προγραμματισμένους σχηματισμούς, και δέν είχε κανένα συγκεκριμένο θεατρικό νόημα. Ο Balthasar de Beaujoyeux, ο χορογράφος του *Ballet Comique*, όρισε τό μπαλλέτο σάν «ένυ γεωμετρικό συνδυασμό διαφόρων ατόμων πού χορεύουν μαζί».

Πάντως ό όρος προσδευτικά έφθασε νά σημαίνει μία μορφή θεατρικής αφήγησης μέσω του χορού. Η ~~Έγκυκλοπαίδεια~~ του Diderot, πού εκδόθηκε στη Γαλλία τό 1772, λέει: «Τό μπαλλέτο είναι δράση πού έξηγείται μέ ένυ χορό... ειδικά θεατρικό, θεαματικό και προορισμένο για θέαμα...» Μία άλλη αντίληψη του όρου τόν 18ο αιώνα ήταν: «Η σκηνή είναι όπως ήταν, ό καρβός, πάνω στόν όποιο ό συνθέτης (χορογράφος) καταγράφει τίς ιδέες του· ή επιλογή της μουσικής, της σκηνογραφίας και των κοστούμιών είναι τά χρώματά του· ό χορογράφος είναι ό ζωγράφος». Ένας κάπως πιο έμπεριστατωμένος όρισμός είναι του Perugini, πού λέει:

Τό μπαλλέτο είναι χορός αποτελούμενος από μία σειρά χορευτικών κινήσεων πού εκτελούνται σέ solo ή από ομάδα, μέ χαρακτηρισά μιμητικό, συνοδευμένη από μουσική και σκηνικά πού όλα εκφράζουν μία ή περισσότερες ποιητικές ιδέες, ή μία δραματική ιστορία ενός συγγραφέα ή χορογράφου.⁴

Πλάι σέ μία θεώρηση του μπαλλέτου ως πρός την έξωτερική του μορφή, μπορεί κανείς νά τό δει όρι-

4. Mark Perugini, *A Pageant of Dance and Ballet*, quoted in Anatole Chujoy, *The Dance Encyclopedia* (New York, A.S. Barnes and Co., Inc., 1949), p. 36.

στικά, σάν την παραδοσιακή χορευτική μορφή χορού του Δυτικού Κόσμου. Η σύλληψη του ανήκει στην Ίταλία, αλλά τόπος γέννησής του είναι ή Γαλλία, και ειδικά ή αυλή του Λουδοβίκου ΙΔ', τό τελευταίο τμήμα του 17ου αιώνα. Στούς αιώνες πού έπακολούθησαν, αναπτύχθηκε μέσω των ατομικών συνεισφορών χορευτών, χορογράφων και δασκάλων, φθάνοντας την κορυφή της δημιουργικότητας και δημοτικότητας κατά τη διάρκεια του αποκαλούμενου Χρυσού Αιώνα, γύρω στά 1830 και 1840. Σ' αυτήν την περίοδο, ένυ πολύπλοκο σύστημα κινήσεων και σχηματισμών αναπτύχθηκε, καθώς και τό σύστημα διδασκαλίας πού επέτρεπε στό μπαλλέτο νά διδαχθεί μέ σχετική ακρίβεια στίς αυλές, στίς όπερες, στίς ακαδημίες της Εύρώπης, και νά διαμορφωθούν οι θεμελιώδεις έννοιες της μορφής και του στυλ πού τό διέκριναν από τά άλλα είδη χορού.

Πώς λοιπόν έκανε τό μπαλλέτο αυτές τίς προόδους;

Μετά τό *Ballet Comique*, τό 1851, έπακολούθησε ένυς αριθμός άλλων αξιοσημείωτων αυλικών παραστάσεων, καμιά από αυτές όμως δέν είχε ανάλογη σημασία και καλλιτεχνική τελειότητα. Μία έγινε στη Salle de Bourbon, τό 1615, για νά γιορτασθεί ένυς βασιλικός γάμος στη Γαλλία. Ο Vuillier την περιγράφει ως έξης:

Τριάντα Τζίνν (πού ήταν οι μουσικοί του ιδιαίτερου δωματίου και του παρεκκλησίου του βασιλιά), αλωρούνταν στόν άέρα, αναγγέλλοντας τόν έρχομό της Μίνεργα, της βασίλισσας της Ίσπανίας. Ατή ή θεά, περιτριγυρισμένη από δεκατέσσερες νύμφες, τίς συντρόφισσές της, έμφανίζόταν σέ ένυ γερό επιχρυσωμένο άμάξι πού τό τραβούσαν δυό άλογα. Μία ομάδα από άμαζόνες συνόδευε τό άμάξι παίζοντας μία μουσική μέ λαγούτα... Σαράντα άτομα ήσαν ταυτόχρονα έπί σκηνής, τριάντα ψηλά στόν ούρανό, έξι αλωρούμενοι στό

μεσοδιάστημα· όλοι αυτοί, τραγουδώντας και χορεύοντας ταυτόχρονα.⁵

Συνολικά πάνω από ογδόντα τέτοια μπαλέτα εκτελέστηκαν στη γαλλική αυλή του 'Ερρίκου του Δ' (πού βασίλευσε από τό 1589 ως τό 1610) εκτός από τούς διάφορους άλλους χορούς και μασκαράτες. Τέτοια έργα ήσαν γνωστά στη Γαλλία σάν *Masques*, μιάς και όλοι οι χορευτές φορούσαν μάσκες – ένα συνήθειο πού εγκαταλείφθηκε μόλις τό 1773 από τό μπαλέτο.

'Ο Λουδοβίκος ό ΙΓ', πού διαδέχθηκε τόν 'Ερρίκο τόν Δ', ήταν άλλος ένας υποστηρικτής του χορού. Στη διάρκεια της βασιλείας του εκτελέστηκαν πολλά μπαλέτα· ό βασιλιάς ό ίδιος έπαιξε έναν κύριο ρόλο στό *La Délivrance de Renaud*. Τό 1617 συνέθεσε μουσική γιά άλλα χορευτικά έργα. Ένα πολύ αντιπροσωπευτικό έργο αυτής της περιόδου ήταν τό *Mountain Ballet*, μιά αλληγορική παράσταση στην οποία τό τοπίο περιλάμβανε πέντε μεγάλα βουνά – τό 'Ανεμοδαρμένο βουνό, τό βουνό μέ τούς αντίλαλους, τό Φωτεινό, τό Σκιερό, και τίς 'Αλπεις. 'Ανάμεσα ήταν τό πεδίο της Δόξας, τό όποιο οι κάτοικοι των βουνών ήθελαν νά κατακτήσουν.

'Η Φήμη άνοιγε τό μπαλέτο, και έξηγοῦσε τό θέμα του. Μεταμφιεσμένη σέ γριά, καθάλα σ' ένα γαϊδούρι, κουβαλοῦσε μιά ξύλινη σάλπιγγα. Στη συνέχεια τά βουνά άνοιγαν τίς πλαγιές τους, ένω χορευτές σέ τετράγωνους σχηματισμούς έμφανίζονταν, ντυμένοι μέ μιάν ένδυμασία πού είχε χρώμα της ανθρώπινης σάρκας, έχοντας φουσερά στό χέρια τους και ανεμόμυλους στό κεφάλια τους. Αυτά αντιπροσώπευαν τούς 'Αέριδες. Άλλοι ξεχύνονταν, οδηγούμενοι από τήν νύμφη·

5. Père Menestrier, quoted in Gaston Vuiller, *A History of Dance* (New York, D. Appleton and Co., 1897), p.90.



C. Apollon. R. R. O. V.

Ἦχώ, φορώντας καμπάνες στά κεφάλια τους και ἔχοντας μικρότερες καμπάνες στά σώματά τους και κρατώντας τύμπανα. Τό Ψεῦδος προχωροῦσε κουτσαίνοντας πρὸς τὰ ἔμπρὸς μὲ ἓνα ξύλινο ποδάρι, μὲ μύσκες κρεμασμένες στό πανωφόρι του και κρατώντας ἓνα σθημένο φανάρι...

Χαρακτηριστικά, τέτοια ἔργα ἀποτελοῦνταν ἀπὸ μιά σειρά χορῶν, ἀπὸ δέκα ἕως τριάντα περίπου, ἀπὸ διαφορετικές ὁμάδες χορευτῶν πού ἀπέδιδαν θεατρικά διάφορες φάσεις ἑνὸς κοινοῦ θέματος. Στό τέλος ἐκτελοῦνταν ἓνας γενικός χορός, στόν ὁποῖο λάβαιναν μέρος ὅλα τὰ μέλη τῆς αὐλῆς μαζί μὲ τοὺς ἐκτελεστὲς τῆς παράστασης. Μὲ μόνη ἐξαίρεση τοὺς λίγους ἐπαγγελματίες πού ἀνήκαν στό προσωπικό τῆς αὐλῆς σάν χοροδιδάσκαλοι, μουσικοὶ και συνθέτες, ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι ἦσαν ἐρασιτέχνες. Ὁ Martin ἀναφέρει ὅτι κατὰ τὴ βασιλεία τοῦ Λουδοβίκου τοῦ II', μιά βραδυνή παράσταση συνήθως δὲν ἀρκοῦσε ὁ βασιλιάς και οἱ συγχορευτὲς του πῆγαιναν ἀπὸ τὸ παλάτι σὲ ἄλλα σπιτία εὐγενῶν, ἐπαναλαμβάνοντας τὴν παράσταση. Συχνά ἡ βραδιά ἐκλείνει μὲ μιά τελική παράσταση ἔμπρὸς στό Δημαρχεῖο, ἀφοῦ προηγουμένως στήνόταν μιά πλατφόρμα, μὲ θεατὲς τοὺς πολῖτες. Στό τέλος, ὁ βασιλιάς και οἱ αὐλικοὶ κατέβαιναν στό δρόμο και χορευαν μαζί μὲ τίς γυναῖκες και τίς κόρες τῶν πολιτῶν. Ἡ συνοδεία (χορευτική) ἀποτελοῦνταν μόνο ἀπὸ ἄνδρες, μᾶς και οἱ κυρίες τῆς ἀριστοκρατίας δὲν συνήθιζαν νά χορευοῦν σὲ ἐπίσημα αὐλικά μπαλλέτα. Οἱ ῥόλοι τῶν γυναικῶν και κοριτσιῶν παίζονταν ἀπὸ ἀγόρια και λυγερούς νέους, πού φοροῦσαν ἐπιμελημένες περούκες και μύσκες.⁶

Ἐνα τεράστιο δῆμα στήν πρόοδο τοῦ μπαλλέτου

6. John Martin, *John Martin's Book of the Dance* (New York, Tudor Publishing Co., 1963), p.29.

ἔγινε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς βασιλείας τοῦ Λουδοβίκου τοῦ ΙΔ', τοῦ βασιλιᾶ Ἡλίου, πού πιθανόν ἦταν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐνθουσιώδεις ὑποστηρικτὲς πού γνώρισε ποτέ ὁ χορός. Ὁ ἴδιος ὁ βασιλιάς ἦταν τέλειος χορευτὴς σάν νέος, και εὐχαριστιόταν πολὺ νά χορεῦει ὁ ἴδιος. Ἐπαιρνε καθημερινὰ μαθήματα ἀπὸ τὸν χοροδιδάσκαλό του, Pierre Beauchamps, γιὰ περισσότερα ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, ἐνῶ σταμάτησε μόνον ὅταν ἔγινε μεσήλικας και τὸ βάρος του δὲν τοῦ ἐπέτρεπε νά χορεῦει μὲ χάρι.

Ἐξαιτίας τοῦ μεγάλου του ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸ μπαλλέτο, ὁ Λουδοβίκος προσέλαβε ἓναν ἀριθμὸ ξεχωριστῶν μουσικῶν και χοροδιδασκάλων, ἀνάμεσα στούς ὁποίους και τὸν Jean Baptiste Lully, ἓνα μουσικό και χορευτὴ γεννημένο στήν Ἰταλία και ὁ ὁποῖος τελικά ἔγινε διευθυντὴς τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας τῆς Μουσικῆς και τοῦ Χοροῦ. Ἄλλη μιά φυσιογνωμία - κλειδί ἦταν ὁ Pierre Beauchamps, ἓνας λαμπρὸς χορευτὴς, πού τυποποίησε πολλές ἀπὸ τίς θεμελιώδεις ἀρχές τοῦ μπαλλέτου και ἔγινε maître de ballet στή Βασιλική Ἀκαδημία.

Ξεκινώντας τὸ 1651, ὅταν ἦταν 13 ἐτῶν, ὁ Λουδοβίκος ὁ ΙΔ' χόρευε δημόσια στό *Masque of Cassandra*. Συνέχισε μέχρι τὸ 1670, σάν κύριος ἐκτελεστής, χορεύοντας σὲ 26 μεγάλα μπαλλέτα, χωρὶς ν' ἀναφερθοῦμε στά ἰντερμέτζα τῶν πολυάριθμων λυρικῶν τραγωδιῶν και κωμωδιῶν. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς βασιλείας του, πολλά μπαλλέτα ἐκτελέσθηκαν στίς Tuilleries και ἄλλα στό Λουβρο, στίς Βερσαλλίες και στό Φονταίνμπλώ. Μιά παράσταση, τοῦ *Ballet du Carrousel*, ἔγινε σὲ ἓνα μεγάλο ἀνοιχτό χωρὸ ἔμπρὸς ἀπὸ τίς Tuilleries, τὸ 1662· σ' αὐτὸ τὸ μπαλλέτο ὁ Λουδοβίκος ΙΔ' χόρευε σάν ἀρχηγὸς τοῦ Ρωμαϊκοῦ στρατοῦ, ἐνῶ ὁ ἀδερφὸς του ὀδηγοῦσε τοὺς πέρσες, ὁ πρίγκιπας de Condé τοὺς τούρκους και ὁ δούκας de Guise τοὺς ἀμερικάνους. Σὲ ἄλλα

ΑΝΔΡΕΣ ΤΡΑΓΗΔΙΟΙ ΡΟΛΟΙ

7090 ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ

έργα, όπως το *Grand ballet du Roi*, που εκτελέσθηκε στο Λουβρο το 1664, πρόσωπα της Ρωμαϊκής μυθολογίας και ιστορίας περιγράφονταν σε μία συμπυκνωμένη σειρά μύθων. Έκτός από αυτά τα ξεχωριστά μπαλέτα ένας αριθμός μπαλέτων εκτελέσθηκε με βάση τις όπερες του Lully και άλλων μουσικών της περιόδου.

Ο χορός μέχρι τότε ήταν μία ερασιτεχνική τέχνη, και εκτελούνταν συνήθως στις αίθουσες χορού. Χαρακτηριστικά, ο βασιλιάς και η ακολουθία του κάθονταν στο τέλος της αίθουσας πάνω σε ένα τιμητικό βάθρο. Κατά μήκος των άλλων πλευρών της αίθουσας κάθονταν θεατές, σχηματίζοντας μακριές σειρές. Δεν υπήρχε σκηνή και οι χορευτές ήταν πολύ κοντά στους θεατές. Η χορευτική κίνηση ήταν σχετικά απλή, βασισμένη ως ένα μεγάλο βαθμό στους αυλικούς προ-κλασικούς χορούς της περιόδου. Οι χορευτές ήταν παραφορτωμένοι με εξαιρετικά βαριές περσόνες, μάσκες και κοστούμια· μερικά απ' αυτά ζύγιζαν μέχρι και 70 κιλά. Ως ερασιτέχνες, οι ευγενείς της αυλής ήταν άριστοι χορευτές. Κάθε αυλικός ήξερε να χορεύει· ή De Mille λέει ότι, το στυλ τους ήταν πάντα ευγενικό και ελεγχόμενο - με βασιλική μεγαλοπρέπεια. Οι χειρονομίες - κινήσεις ήταν συμμετρικές και αρμονικές, όλες ξεκινώντας από ένα κεντρικό άξονα, βασισμένο στο προτεταμένο πόδι και στο *port de bras* (στάση ξιφασκίας).

Καθώς λέει η De Mille, «οι ευγενείς χόρευαν όπως είχαν συνηθίσει να κινούνται σε όλες τις αυλικές διαδικασίες»:

... Μέ κίνηση που χαρακτηριζόταν για την αλαζονική της αυτοπεποίθηση, προσποιητά κομπή, πλούσια διακοσμημένη, γρήγορη και αυταρχική, καθώς και αυστηρά πειθαρχημένη, με όρθια κορμουςτασιά, ελαφράδα, δύναμη, λαμπρότητα και γατίσια χρησιμοποίηση των ποδιών...

Αλλά για τον βασιλιά Ήλιο, αυτό δεν ήταν αρκετό. Αντιλαμβάνεται ότι, από την τεχνική σκοπιά, το μπαλέτο μπορούσε να αναπτυχθεί πληρέστερα, και το 1661 ζήτησε από το χοροδιδάσκαλό του Beauchamps να θεμελιώσει κανόνες για το μπαλέτο, να περιγράψει τις κινήσεις των χεριών και των ποδιών καθώς και όλους τους γνωστούς σχηματισμούς. Αυτό έκανε ο Beauchamps, θεμελιώνοντας τη βάση της τεχνικής του μπαλέτου που πρόκειται να αναπτυχθεί διά μέσου των αιώνων. Επιπλέον, το 1661, ο βασιλιάς χορήγησε ένα καταστατικό στη Βασιλική Ακαδημία χορού, με το όποιο προβλέπονταν η στέγαση για την επαγγελματική εκπαίδευση στην τέχνη του χορού. Αυτή η τέχνη, σύμφωνα με την ιδιαίτερη αλληλογραφία, είχε σχέση με την ίδρυση της Ακαδημίας:

... Έχει γίνει πάντα παραδεκτό ότι είναι μία από τις πιο ταιριαστές και απαραίτητες τέχνες για την φυσική ανάπτυξη και για την αντιμετώπιση των πρωταρχικών και φυσικών προετοιμασιών για όλες τις σωματικές ασκήσεις, ανάμεσα στις άλλες και με αυτές που έχουν σχέση με τη χρήση των όπλων. Συνεπώς είναι μία από τις πιο χρήσιμες τέχνες για τους ευγενείς και τους άλλους που έχουν την τιμή να αγωνίζονται στο στράτευμα, όχι μόνο σε πολεμική περίοδο, αλλά ακόμα και στην περίοδο της ειρήνης, στα μπαλέτα μας.

Απ' ό,τι φαίνεται, η Ακαδημία δεν λειτουργήσε για μία δεκαετία. Στη συνέχεια, το 1671 συγκεκριμένα, ο Lully πήρε το καταστατικό της Βασιλικής Ακαδημίας της Μουσικής και το συνδύασε με την Ακαδημία Χορού, σχηματίζοντας έναν ισχυρό οργανισμό. Μέσα σε δύο χρόνια, η καινούρια ακαδημία που συνένωσε τις δύο τέχνες, κατάφερε να κάνει χρήση του θεάτρου του Palais Royal, που είχε χτιστεί περίπου πριν τριάντα χρόνια από τον καρδινά-

163

λιο Ρισελιέ, και πού ήταν κατελιημένο, μέχρι το θάνατο του φημισμένου συγγραφέα Μολιέρου από αυτόν και το θίασό του. Αυτό το μεγαλοπρεπές θέατρο χτίστηκε με βάση Ιταλικά πρότυπα θεάτρων. Είχε μία υπερυψωμένη σκηνή, πάνω στην οποία εξέλισσόταν ή παράσταση, στο ένα άκρο (πλευρά) της αίθουσας κάτω από μία καμάρα. Όλοι οι θεατές κάθονταν στραμμένοι προς τα εμπρός και όχι στις τρεις πλευρές γύρω από το χορευτή, όπως γινόταν στο παρελθόν.

Η χρησιμοποίηση του θεάτρου του Ρισελιέ είχε δύο σημαντικές συνέπειες πάνω στην ανάπτυξη του μπαλέτου σαν επαγγελματική τέχνη την περίοδο αυτή.

Πρώτα-πρώτα μίας και ο χορευτής ήταν στραμμένος μόνο προς μία κατεύθυνση, έγινε απαραίτητο το να θεωρεί σαν επίκεντρο το ακροατήριο, εμπρός του. Όταν οι χορευτές κινούνταν κατά πλάτος της σκηνής, ο καλύτερος τρόπος για να επιτευχθεί αυτό και ταυτόχρονα να αντικρύζουν τους θεατές, ήταν να στρίψουν τον γοφό και το γόνατο ώστε το πόδι να κατευθύνεται προς τα πλάγια αντί για εμπρός. Βαθμιαία, ή στροφή τονίστηκε όλο και περισσότερο και έγινε η βάση των πέντε θέσεων των ποδιών στο κλασικό μπαλέτο, που ο Beauchamps κατέγραψε γύρω στα 1700 και που είναι ουσιαστικά για όλους κληρητή την τεχνική του μπαλέτου ακόμα και σήμερα.

Ένα δεύτερο σημαντικό αποτέλεσμα της χρησιμοποίησης του καινούριου θεάτρου ήταν ότι για πρώτη φορά οι εκτελεστές ήταν σαφώς διαχωρισμένοι από τους θεατές. Ο χορός δεν αντιπροσώπευε πια μία κάπως πρόχειρη, κοινωνική δραστηριότητα, στην οποία τα μέλη της αλλαγής μπορούσαν να αναμειγνύονται ελεύθερα με τους επαγγελματίες. Για μία περίοδο δεκάδων ετών, οι παραστάσεις ταυτίστηκαν

θέσεις ποδιών
διαχωρισμός χορού
θεατών και κοινού

μέ τους επαγγελματίες χορευτές που εκπαιδεύονταν στη Βασιλική Ακαδημία και ανέπτυσαν ένα υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας, που τους ξεχώριζε όλο και περισσότερο από τους έραυιτέχνες εκτελεστές της αριστοκρατίας.

Στο Θέατρο της Αγάπης, έκαναν και γυναίκες την εμφάνισή τους στη σκηνή. Ο Lully κατάφερε να πείσει μερικές κυρίες της αυλής, την πρωτότοκη κόρη του βασιλιά και άλλες πριγκίπισσες να χορέψουν επαγγελματικά - φορώντας βέβαια μάσκες.

Το μπαλέτο, παρόλ' αυτά, έγινε όλο και περισσότερο επαγγελματικό. Ένα μεγάλο μέρος της τεχνικής προέκυψε, όπως έχουμε αναφέρει πρωτύτερα, από τους αυλικούς χορούς, που εκτελούνταν στη διάρκεια της προ-κλασικής περιόδου. Πάντως, βαθμιαία μετατράπηκε από *danse terre à terre* (κοντά στο δάπεδο) σε *danse haute* με δρασκελιές, μικρά άλματα και κινήσεις σαν το *entrechat*. Το σχέδιο της κίνησης έγινε περισσότερο κάθετο, παρά οριζόντιο. Βασισμένο πάνω στις πέντε θεμελιώδεις θέσεις των ποδιών και τις δώδεκα θέσεις των χεριών, τις οποίες ο Beauchamps είχε τυποποιήσει, μία μεγάλη ποικιλία βημάτων δημιουργήθηκε και δόθηκαν ονομασίες. αυτές έγιναν η βάση της τεχνικής του μπαλέτου και του *danse d' école* - ή εκπαίδευσης στο μπαλέτο.

Ο Lully, που διεύθυνε τον καινούριο θίασο που έδινε παραστάσεις στο Palais Royal, ένωσε ότι στο παλαινό κοινό, που τώρα του είχε επιτραπεί να παρακολουθεί παραστάσεις στο καινούριο αυτό θέατρο, θα άρεσαν έργα που να συνδυάζουν χορό και τραγούδι. Έτσι, τον πρώτο καιρό ή Βασιλική Ακαδημία εκτελούσε λυρικά δράματα. Σ' αυτά, ενώ ο χορός μπορεί να επιβράδυνε τη δραματική δράση, είχε σχέση μ' αυτήν και χρησιμοποιετο στο να εκφράζει διεξοδικά το μύθο. Έτσι, προοδευτικά, στις αρχές και το μέσον του 18ου αιώνα, γεννήθηκε ή ονομα-

ΧΤΚ

180 = 2100

ζόμενη "Όπερα-μπαλέτο. Αυτή περιλάμβανε χορό και ορχηστρική μουσική διαπραγματευόταν πολλά θέματα σε ένα ενιαίο έργο. Και συχνά το περιεχόμενο της μιάς πράξης δέν είχε σχέση με αυτό της επομένης. Στην ουσία, ή δραματική δράση εξαφανιζόταν σχεδόν, καθώς ή σκηνή γινόταν ένα μέσο για να επιδείξουν τραγουδιστές και χορευτές τό ταλέντο τους. Βαθμιαία, κι ενώ ή υπόθεση γινόταν λιγότερο σημαντική, οι χορευτές έτειναν να εκτελοούν κινήσεις πού είχαν χαρακτήρα όλο και περισσότερο διακοσμιακό και άφηρημένο - παρά άφιγηση μιάς ιστορίας.

Άπό μάν άποψη αυτό άντανακλούσε μιά άλλαγή μέσα στό χορό. 'Ο Vuillier γράφει:

Τό ξεκίνημα του 18ου αιώνα σημαδέυτηκε από μία αντίδραση έναντίον της μεγαλοπρεπούς σοβαρότητας, της τερατώδους έθιμοτυπίας και της αυστηρής έπισημότητας πού είχαν κυριαρχήσει κατά τή διάρκεια των τελευταίων χρόνων του Μεγάλου Μονάρχη. 'Η τέχνη της καινούριας περιόδου έκλινε προς τό τεχνητό... οι ζωγράφοι έφαχναν για έμπνευση στην άγάπη και τή χαρά, στις ποιμενικές απολαύσεις, στα έξαισια ειδύλλια... μεγάλοι έπιχορηγητές άρχισαν να βοήθουν ταλέντα στό ξεκίνημά τους και να ένθαρρύνουν τήν ανάπτυξη μιάς πολυτελοϋς κομψότητας. 'Ηταν μιά περίοδος όπου βασίλευε ή έκλεκτικότητα και τό γούστο... ίσως λίγο έπιτηδευμένα και προσποιητά. 'Η ένέργεια και τό βαθύ αίσθημα έλειπαν από τή ζωγραφική τέχνη - έλειπε τό μεγαλείο, αλλά ήταν ώρμια και έλκυστική.

Αυτή τήν εποχή ήταν πού άναπτύχθηκε μιά συνήθεια: ό σεβασμός στό ρόλο των δύο φύλων σε σχέση με τό χορό, πού από τότε συχνά επαναλήφθηκε. Οι έπιφανείς οργανωτές του χορού - οι δάσκαλοι, οι δημιουργοί οι χορογράφοι οι θεωρητικοί - ήταν άνθρωποι όπως ό Lully και ό Beauchamps. 'Ο Lully ήταν μουσικός και χορευτής, αλλά πέρα άπ'

αυτά ένας έξυπνος πολιτικός, πληροφορημένος για τίς συνήθειες τής αυλής, και ήταν ικανός να έπιτρατεύσει τήν εϋνοια του βασιλιά για λογαριασμό του. 'Επιπλέον, ήταν παραγωγός πολλών έργων και συνέθεσε όπερες και μπαλέτα. 'Ο δεύτερος, ενώ ήταν ένας λαμπρός εκτελεστής πού είχε εισάγει ένα μεγάλο μέρος τής τεχνικής - γνωστός για τίς άνυψώσεις του, τίς στροφές, τίς *pirouettes* και τά *touris en l'air*, ήταν αυτός πού κύρια κωδικοποίησε τό χορό. Τό σύστημά του του χορού, στενογραφικό ή σημειογραφικό, ήταν τό πρώτο του είδους. 'Η άνάλυση των θεμελιακών στοιχείων του μπαλέτου όφείλεται σ' αυτόν, και αυτά έβαλαν τίς βάσεις για τήν ανάπτυξη αυτής τής τέχνης.

'Ενώ οι άντρες μονοπωλούσαν τους οργανωτικούς ρόλους, οι γυναίκες άρχισαν να άνιλαμβάνουν τόν ρόλο των στάρ - γοιτευτικές και λαμπρές χορεύτριες πού κέρδιζαν τήν επικρότηση του άξαναόμενου κοινού. Δέν προέρχονταν πιά από τήν άριστοκρατία. 'Αντίθετα, έτειναν να προέρχονται από άπλές οικογένειες, και είχαν μάθει τήν τέχνη τους στην 'Ακαδημία. Τώρα χόρευαν στή σκηνή του Palais Royal έμπρός σε ένα κοινό πού στό μεγαλύτερο μέρος του ήσαν άριστοκράτες, αλλά τό υπόλοιπο ήσαν άστοί. 'Ανάμεσα σ' αυτές τίς προικισμένες χορεύτριες ήταν ή Camargo, ή Sallé και ή Prévost.

('Η Marie Anne de Camargo, πού έζησε ανάμεσα στό 1710 και τό 1770, είναι φημισμένη σαν μιά έξαιρετική χορεύτρια του 18ου αιώνα. Τό στυλ τής ήταν άνάλαφο και χαρούμενο, οι κινήσεις τής σφριγηλές και ζωηρές με ζωηρές αντίθέσεις. 'Ενώ ή τεχνική ήταν έξαιρετικά περιορισμένη σ' αυτή τήν περίοδο, θεωρήθηκε σαν μιά έξαιρετικά έκφραστική χορεύτρια. Έκανε τό μπαλέτο μέσο έρμηνείας. Είχε μιά ξεχωριστή ικανότητα για άνύψωση και ήταν σε θέση να σταυρώσει και να έλευθερώσει γρήγορα τά

πόδια της στον άερα (μά κίνηση πού είναι γνωστή σαν entreechat), και αυτό της έδωσε τό θάρρος νά μετατρέψει τό μέχρι τότε παραδοσιακό κοστούμι τού μπαλλέτου. Τήν εποχή εκείνη οί γυναίκες φορούσαν φούστες μέ άκαμπτο στεφάνι, μέ βαριά φουρώ για τούς γοφούς πού ακούμπαγαν στό πάτωμα· επίσης βαριά και πολύπλοκα περιβλήματα για τό κεφάλι, μάσκες, παλτά και παπούτσια μέ τακούνια. Για νά δώσει μεγαλύτερη έλευθερία στό πόδια της καθώς και για νά επιτρέψει νά προβληθεί ή έφευρετική επιτηδειότητά της, υίοθέτησε ένα πολύ πιό κοντό φόρεμα άπ' ό,τι συνηθιζόταν και ένα έσώρουχο πού ήταν ό προάγγελος τού σημερινού μαγιώ. Έπιπλέον φορούσε μαλακά πιασούμνια, πού άργότερα αντικαταστάθηκαν άπό τά σημερινά μπαλλετικά.

Μιά άλλη γυναίκα βεντέτα τού 18ου αιώνα ήταν ή Marie Sallé. Σέ αντίθεση μέ τήν Camargo, τό στυλ της δέν ήταν εκείνο ενός λαμπρού διρτουόζου. Αντί αυτού, εισήγαγε στό μπαλλέτο τόν δραματικό ρεαλισμό και τή φυσική έκφραστικότητα μέ τήν κίνηση. Έπίσης παράτησε τό παραδοσιακό ένδυμα τού μπαλλέτου και εισήγαγε φορέματα μέ πτυχώσεις πού είχαν σαν πρότυπο τήν έλληνική γλυπτική, είδικά στό μπαλλέτο *Pygmalion*, τό όποιο παρουσίασε στό Λονδίνο, όταν οί ιδέες της είχαν γίνει πολύ ριζοσπαστικές για τούς διευθυντές της Βασιλικής Άκαδημίας τού Παρισιού. Πράγματι, πρόθεσή της ήταν νά εγκαταλείψει κάθε χαρακτήρα έργου μέ ένα αντίστοιχο έθνικό στυλ και μέ άνάλογο αντίχτυπο στην υπόθεση - μία μεταρρύθμιση πού έχει προταθεί πολλές φορές άπό νεωτεριστές τού μπαλλέτου. Τόσο δημοφιλής ήταν ή Sallé, ή όποία έζησε άπό τό 1707 έως τό 1756, ώστε ό Vuillier έγραψε γι' αυτήν:

Έγινε είδωλο. Τά τεράστια πλήθη πού έσπρωγχαν τίς πόρτες τού θεάτρου πάλευαν για νά τήν δούν. Ένθου-

σιώδεις θεατές πού είχαν πληρώσει μεγάλα ποσά για θέσεις, έπρεπε νά μπουν μέ γροθιές. Στην καλή εμφάνιση πού έκανε στό Λονδίνο, μέ τό κλείσιμο τού κομματιού, πορτοφόλια γεμισμένα μέ λίρες και κοσμήματα έπεσαν σαν βροχή στη σκηνή έμπρός στό πόδια της. Μέλη τού συγκροτήματός της μάζεψαν αυτή τήν αυθόρμητη συνεισφορά. Αυτή τήν αξιοσημείωνη βραδιά ή δεσποινίς Sallé συγκέντρωσε πάνω άπό διακόσιες χιλιάδες φράγκα, πού ήταν ένα τεράστιο ποσό για εκείνη τήν εποχή.

Μιά άλλη καλή εκτελέτρια της περιόδου αυτής ήταν ή Françoise Prévost, πού χόρευε στίς άρχές τού 1700 και ήταν γνωστή για τήν ελαφράδα και τήν άκριβεια, καθώς επίσης και για τή δραματική της ικανότητα. Έπιπλέον υπήρχε και ένας άριθμός πρωτοπόρων χορευτών, όπως ό Louis Récouers πού έλαβε μέρος σέ πολλά μπαλλέτα τού Lully και τού Beauchamps, χορογράφησε πολλά έργα για τό Palais Royal και δίδαξε στην Άκαδημία. Πάντως, άναμφίβολα, ό πόλος έλξης για τά θερμά και ένθουσιώδη άκρουατήρια ήταν οί λαμπρές χορεύτριες-στάρ.

Καθώς ένας μεγάλος άριθμός ξεχωριστών χορευτών άρχισε νά αναπτύσσεται στό Παρίσι, έδωσε τήν ευκαιρία σ' αυτούς νά ταξιδεύουν άπό αύλή σέ αύλή σέ όλη τήν Ευρώπη, δίνοντας παραστάσεις και δημιουργώντας σχολές μπαλλέτου και θιάσους. Ήταν αυτή τήν περίοδο πού οί βασιλιάδες στην Ίταλία, τήν Αυστρία, τή Ρωσία, τήν Άγγλία, και τή Σκανδιναυία θεμελίωσαν βασιλικές όπερες και θέατρα, μέ τά όποια συνδέθηκαν γρήγορα τά μπαλλέτα. Αυτό σήμαινε, σύμφωνα μέ τήν De Mille, ότι «τά συγκροτήματα εγκαθιδρύονταν κάτω άπό μόνιμη στέγη και έξασφαλιζόνταν ή συνέχιση και ή προστασία. Αυτά λειτουργούν άκόμη σαν στολίδια τού κράτους και σαν τόποι διαφυλάξεως μεγάλων έθνικών έργων και καλλιτεχνιμάτων. Άνάμεσα στό πιό φημισμένα θέα-

τρα και ὄπερες πού ιδρύθηκαν αὐτήν τήν περίοδο ἦταν: Τό King's Theater, Haymarket, Λονδίνο, 1705· τό Royal Danish Ballet, στό Ἐθνικό Θέατρο, Κοπεγχάγη, 1726· ἡ Royal Opera στό Covent Garden, Λονδίνο, 1732· πολλά ἄλλα στή Νάπολι (1737), στή Βιέννη (1748), στή Στουτγάρδη (1750), στό Μόναχο (1752), στή Μόσχα (1776), στό Μιλάνο (1778) καί στήν Πετρούπολη (1783).

Σέ μερικές περιπτώσεις, ιδρύθηκαν ξεχωριστοί θίασοι μπαλέτου, μέ βασιλική ἐπιχορήγηση καί προστασία· σέ ἄλλες περιπτώσεις, ἦταν ἕνα στοιχείο πού τύχαινε ἐκτίμησης ἀνίχνοντας σέ ἕνα μεγάλο θίασο ὄπερας. Σέ κάθε περίπτωση πάντως, ἡ ἐν-λοχυση ἦταν ἐξασφαλισμένη, γεγονός πού σήμαινε ὅτι ἕνα ψηλό ἐπίπεδο ἀσκήσης καί ἐκτέλεσης μπο-ροῦσε νά διατηρηθεῖ· ἔτσι λοιπόν τό μπαλέτο εἶχε κερδίσει μιὰ θέση πού ἐπρόκειτο νά ἐξασφαλίσει τή συνέχισή του μέσω τῶν αἰῶνων.

Ἀπό μίαν ἀποψη, αὐτό ἀντιπροσώπευε μίαν ἀπειλή γιά τή συνέχισή τῆς δημιουργικῆς ἀνάπτυξης τοῦ μπαλέτου. Ὅπως κάθε μορφή τέχνης, ὅταν γί-νεται καθιερωμένη, οἱ μέθοδοί του ἐγίναν σταθερές καί στερεότυπες στά μέσα τοῦ 18ου αἰώνα. Οἱ χο-ρογράφοι τῶν ἀρχῶν καί τῶν μέσων τοῦ 1700 δέν ἔκαναν καμία προσπάθεια γιά νά ἀναμορφώσουν τήν ὑπάρχουσα τεχνική τοῦ μπαλέτου τῆς ὄπερας γιά μερικές δεκαετίες. Κάθε ὄπερα εἶχε *Passerieds* στόν πρόλογό της, ἀκολουθούμενα ἀπό *Musettes* στήν πρώτη πράξη, ἀπό *Tambourins* στή δεύτερη καί ἀπό *Chaconnes* καί *Passerieds* στίς ἐπόμενες πρά-ξεις (ὀνομασίες διάφορων χορῶν πού ἦταν δημο-φιλεῖς κατά τή διάρκεια αὐτῆς τῆς περιόδου). Κανέ-νας δέν τολμοῦσε νά παραβεῖ αὐτή τήν φόρμουλα· σύμφωνα μέ τόν Vuillier:

... σέ κάθε ὄπερα, κάθε πρωταγωνιστής ἔπρεπε νά χο-ρέψει ἕναν εἰδικό χορό καί ὁ καλύτερος χορευτής πάν-

τοτε ἔκλεινε τήν παράσταση. Ὁ χορός κυβερνῶταν ἀπ' αὐτόν τό νόμο καί ὄχι ἀπό τή δράση τοῦ ἔργου. Καί αὐτό πού μεγάλωνε τή ζημιὰ ἦταν ὅτι οἱ διακοσμητές οὐδέποτε συμβουλευόνταν ὁ ἕνας τόν ἄλλο. Ὁ καθένας εἶχε τήν προκαθορισμένη ρουτίνα του· ὁ καθένας ἀκο-λουθοῦσε τήν παλιά του πορεία, ἀδιάφορα ἂν ἔριτανε στό ἴδιο ἀποτέλεσμα μέ τόν συνεργάτη του. Τό νά διορθωθοῦν ὅλα αὐτά ἦταν δυσκολοκατόρθωτο. Κα-νένα μεμονωμένο ἄτομο δέν μποροῦσε νά ἀποκλίνει ἀπό τήν πεπατημένη ὁδὸ μέχρις ὅτου ὅλοι νά τήν ἐγ-καταλείψουν...

Μερικοί δοκίμασαν. Φημισμένοι ἐκτελεστὲς ἢ χο-ρογράφοι στά μέσα καί τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα, ὅπως ὁ Gaetano Vestris, ἔβγαζαν μέλος μίας μεγάλης οἰκογένειας μπαλέτου· ὁ Jean Dauberval, ἕνας γάλ-λος χορευτὴς καί χορογράφος πού σύνθεσε τό φημι-σμένο ἔργο *La Fille Mal Gardée*· ἡ Madeleine Gui-nard, μιὰ μεγάλη χορεύτρια στό τέλος τοῦ αἰώνα ἦταν ἐξαιρετικά δημοφιλής· ὁ Charles Didelot, χο-ρευτὴς καί χορογράφος στή Σουηδία καί τήν Ὀπερα τοῦ Παρισιοῦ καί ὁ Salvatore Viganò, ἕνας ἐπιφαν-νῆς ἰταλὸς χορευτὴς καί χορογράφος — ὅλοι αὐτοὶ ἦταν γενικά ἱκανοποιημένοι μέ τόν καθιερωμένο χο-ρό. Παρέμεινε ἕνα ἄτομο, ὁ Jean Georges Noverre, γιά νά προτείνει μιὰ σειρά ἀπό σαρωτικές ἀλλαγές στό μπαλέτο, πού τελικά ἄλλαξαν αὐτή τή σκηναϊκή τέχνη μέ ἕναν ἀριθμὸ ριζοσπαστικῶν μέτρων.

Ὁ Noverre, πού ἔζησε ἀπὸ τὸ 1727 ὡς τὸ 1810, ἔκανε τό ντεμποῦτο του σάν χορευτὴς σέ ἡλικία 16 ἐτῶν στήν Opera Comique. Καί διορίστηκε χοροδι-δάσκαλος τέσσερα χρόνια ἀργότερα. Τελικά, ἔγινε ἕνας κορυφαῖος χορογράφος, κριτικός, συγγραφεὺς καί ἀναμορφωτὴς τοῦ μπαλέτου. Εἶναι ὁ πρῶτος πού διείδε τίς καλλιτεχνικές του δυνατότητες καί πού ἀπομάκρυνε τίς συμβατικοποιημένες κινήσεις, χειρονομίες καί συνήθειες τῆς σκηναῖς. Τό βιβλίό του

Νοβερτε, Γράμματα για το χορό και το μπαλέτο, δημοσιευμένο το 1760, υπογράμμισε ότι ο χορός δεν θα έπρεπε να είναι φυσική δεξιότητα, αλλά και ένα μέσο για δραματική έκφραση και επικοινωνία. Το μπαλέτο είχε καταντήσει μία σειρά ανάμικτων συντομιών χορών μαζί με πρόχειρα γραμμένη μουσική. Αυτοί παρουσιάζονταν τυχαία σε όπερες, μίν έχοντας καμία σχέση με τη δράση ή την υπόθεση, κύρια επειδή έδιναν την ευκαιρία στους στάρ να επιδείξουν τις ειδικές ικανότητές τους εμπρός σε μεγάλα ακροατήρια που μόνον ή όπερα μπορούσε να προσελκύσει. Ο Vuillier γράφει:

... υπήρχαν πολλοί έξυπνοι χορευτές στη γαλλική σκηνή, ο Vestris, ο Gardel και ο Dauberval, αλλά ήταν αδύνατο γι' αυτούς να εκτελέσουν χορούς κανονικά... 'Ανέβαιναν στη σκηνή με τεράστιες περικεφαλαίες, στολισμένοι με πολλά φτερά και τα πρόσωπά τους ήταν καλυμμένα με μάσκες. Προχωρούσαν από το πίσω μέρος της σκηνής προς τα εμπρός με τεράστια άλματα, επιδεικνύοντας την εύλυγσία των κορμιών τους· ο καθένας τους φρόντιζε να προβάλλει το σημείο υπεροχής του, την όμορφιά των χεριών του, την τελειότητα των ποδιών του. 'Αλλά αυτά δύσκολα μπορούν να θεωρηθούν ότι είναι χορός, με την πραγματική σημασία του όρου...

'Η φιλοσοφία του Νοβερτε (που παρουσίασε τόσο ζωντανά ώστε τελικά αναγκάστηκε να φύγει από το Παρίσι και να αναζητήσει θέση αλλού, στην 'Αγγλία, στη Βιέννη και την Στουτγάρδη) περιλάμβανε τις ακόλουθες ιδέες:

'Η μπαλετική κίνηση δεν άρχισε να είναι τεχνικά λαμπρή, αλλά θα έπρεπε να ενεργοποιεί συναισθηματικά το ακροατήριο, μέσω της δραματικής έκφραστικότητάς της.

Οι υποθέσεις των μπαλέτων έπρεπε να είναι

ένιαίες στο σχέδιο, με λογικές και κατανοητές ιστορίες, που να συμβάλουν σε ένα κεντρικό θέμα, ενώ τα όσχετα σόλο αποκλείονταν από την παράσταση.

Το σκηνικό, ή μουσική και ή υπόθεση έπρεπε να είναι ένοποιημένα· μία αναμόρφωση στα κοστούμια ήταν απαραίτητη, ώστε να μπορούν να είναι ανάλογα με την υπόθεση, ενώ ή μουσική θα έπρεπε να γράφεται ειδικά για κάθε έργο ώστε να είναι καλύτερο το αποτέλεσμα.

'Η παντομίμα, που είχε καταντήσει πολύ συμβατική και δίχως νόημα, χρειαζόταν να γίνει πιο απλή και κατανοητή.

Αυτές και άλλες πολλές προτάσεις συνοψίζονται στα γραφτά του πάνω στο *ballet d' action* — που είναι μπαλέτο στο οποίο ο χορός πράγματι προωθεί τη θεατρική αναπαράσταση, αντί να τή διακόπτει με μία δίχως νόημα επίδειξη δεξιότητας. Στο έργο του, ο Νοβερτε συνεργάστηκε στενά με μουσικούς. Πρώτα έψαχνε για κατάλληλη θεματική ύλη, έπεξεργαζόταν ένα λιμπρέτο ή ποίημα ανάπτυσσοντας τις χορευτικές κινήσεις ώστε να εκφράζουν το περιεχόμενο του ποιήματος. Στη συνέχεια έξιγούσε στο συνθέτη την υπόθεση και του ζητούσε να γράψει μουσική ειδικά γι' αυτό το έργο — αντί να προσαρμόζει ένα χορό σε μιάν ήδη υπάρχουσα μουσική. Ο Νοβερτε γράφει:

NOVERRE
'Ενα καλά συνθεμένο μπαλέτο είναι μία ζωντανή εικόνα του πάθους, των τρόπων, των συνθησιών, των τελετών και των έθιμων όλων των εθνών της ύδρυγείου... εάν στερείται έκφρασης, έντυπωσιακών εικόνων ή ισχυρών καταστάσεων, καταντάει ένα κρύο και μελαγχολικό θέαμα...'

7. Jean Georges Noverre, *Letters on Dancing and Ballet*, translated by Cyril Beaumont (First published in 1760, republished by Dance Horizon Inc., New York 1966), p.16.

Βαθμιαία οι ιδέες του Noverre κέρδισαν έδαφος. "Όταν συμβούλευε επίμονα τούς χορευτές «... νά πετάξουν τίσ μάσκες, νά θάψουν τίσ γελοίες περούκες, νά κρύψουν τά άχαρα φουρώ, νά εγκαταλείψουν τά παραγεμίσματα τών φορεμάτων...» έδωσε θάρρος σέ εξέχοντες εκτελεστές, πού έλπιζαν από πολύ καιρό στην άλλαγή τής ένδυμασίας. "Έτσι, τό 1772, όταν ή όπερα τού Rameau, *Castor et Pollux*, επρόκειτο νά εκτελεστεί, ό Gaetano Vestris θά ύποδυόταν τό ρόλο τού 'Απόλλωνα φορώντας μιά τεράστια μαύρη παραδοσιακή περούκα, μιά μάσκα και ένα μεγάλο επιχρυσωμένο χάλκινο ήλιο στό στήθος του. Έπειδή δέν μπόρεσε νά έμφανισθει, ό ρόλος παίχθηκε από τόν Maximilien Gardel, πού ήταν άποφασισμένος νά πληροφορήσει τό άκροατήριο ότι αυτός θά ύποδυόταν τό ρόλο τού Θεού 'Ηλιου, αντί για τόν Vestris, αλλά ότι άρνιόταν νά φορέσει τήν περούκα, τή μάσκα και τόν ήλιο. Τό κοινό ένέκρινε τήν άλλαγή αυτή, και από τή στιγμή εκείνη και πέρα ή χρήση τής μάσκας εγκαταλείφθηκε από τούς εξέχοντες χορευτές.

"Άλλοι όπαδοί τού Noverre, ανάμεσα στους οποίους ό Dauberval και ό Didelot, έφάρμοσαν πολλές άλλαγές όσον άφορά στην αξιοποίηση τής ύπόθεσης και τή χρήση χειρονομιών μέ νόημα - αντί για τή στερεότυπη γλώσσα τών χειρών, πού ήταν τότε τής μόδας. "Ό Noverre δέν πέτυχε ολοκληρωτικά στην επίδιωξή του νά κάνει τό μπαλέτο μιά έντελώς ανεξάρτητη θεατρική τέχνη, αντί για διακοσμητικό συμπλήρωμα τής όπερας, πού ήταν ως τότε. Παρόλ' αυτά άντιπροσώπευσε ένα δυναμικό στοιχείο για τήν αναζωογόνηση τού μπαλέτου, πού δέν επαναλήφθηκε μέχρις ότου ό Michel Fokine έφυγε από τή Ρωσία πηγαίνοντας στό Παρίσι, έναν αιώνα άργότερα.

"Η έπόμενη μεγάλη επίδραση πού συνέτεινε στην

τροποποίηση τού μπαλέτου ήταν ή γαλλική Έπανάσταση.

Τό άμεσο άποτέλεσμα τής βίαιης άνατροπής τής γαλλικής μοναρχίας ήταν νά άμφισβητήσει τή θέση τού μπαλέτου στη δημόσια ζωή, σάν μορφή διασκέδασης, γιατί άποτελοϋσε ουσιαστικά μιά άριστοκρατική τέχνη και ήταν ταυτισμένο μέ τό παρελθόν τών ευγενών πού τρομοκρατημένοι είχαν εγκαταλείψει τή χώρα, ή είχαν εκτελεσθει μέ τήν γκιλοτίνα. "Όστόσο τούς χορευτές τούς διέκρινε προσαρμοστικότητα, όπως πάντα. Έπληρξαν πατριωτικά θεάματα στην Παρισινή Όπερα, στά όποια οι εκτελεστές παισιώνονταν από μεγάλες χορωδίες πού τραγουδούσαν πατριωτικούς ύμνους και καντάτες. Σέ μιά τέτοια γιορτή, ή Μασσαλιώτιδα χορεύτηκε σέ ένα μεγάλο δημόσιο θέαμα. Σέ μιά άλλη, κατά τή διάρκεια του δεύτερου χρόνου τής επανάστασης, ένα φρεσιβάλ μέ τίτλο «τό φρεσιβάλ τού υπέρτατου όντος» διαπραγματευόταν επαναστατικά θέματα. σχεδιάστηκε από τόν Δαβίδ, διευθύνθηκε από τόν Ροβεσπιέρο και παρουσιάστηκε μέ διάταγμα τής Έθνικής Συνέλευσης.

Ένω ή επανάσταση προκάλεσε μιά προσωρινή παύση όρισμένων μορφών χορού, δέν κατένυνσε τό γαλλικό πάθος για τή δραστηριότητα αυτή, σάν κοινωνική τέχνη. Σύμφωνα μέ τόν Vuillier, πριν προφτάσει άκόμη νά φτάσει ή άδίστακτη εκτέλεση μεγάλου άριθμου παριζιάνων (γνωστή σάν τρομοκρατία) στό τέλος τής, είκοσι τρία θεάτρα και χίλιες όκτακόσιες σχολές χορού λειτουργούσαν κάθε βράδυ στό Παρίσι. "Ό Mercier, ένας συγγραφέας τής εποχής, κάνοντας περιγραφή τής εικόνας λέει:

... ό χορός είναι φαινόμενο γενικό· χορεύουν στους Καρμιλίτες, μέσα στις σφαγές· χορεύουν στό ιεροδιδασκαλείο τών 'Ιησουϊτών, τού 'Αγίου Σουλπικίου, σέ

τρεις καταστραμμένες εκκλησίες της περιοχής μου και πάνω στα μνήματα που δέν είναι καταστραμμένα. Χορεύουν σε κάθε ταβέρνα των μουλεβάρ, στα Ίλίσια πεδία και κατά μήκος της προκουμιάς... 'Ο χορός ίσως είναι ένα μέσο για να ξεχάσει κανείς...⁸

Και οι παριζιάνοι είχαν πολλά να ξεχάσουν. Κατά περιεργό τρόπο θεοπίστηκε ένας έορτασμός, ο χορός των θυμάτων, όπως λεγόταν – στον όποιο γίνονταν δεκτοί μόνο συγγενείς εκείνων που είχαν πεθάνει με άπαγχονισμό, σαν μέρος του διωγμού κατά τη διάρκεια της επανάστασης. 'Ο Mercier λέει:

Θά πιστέψουν τάχα οι επόμενες γενιές ότι άνθρωποι, των οποίων οι συγγενείς είχαν άπαγχονισθεί, δέν καθιέρωσαν ημέρες γενικού πένθους φορώντας πένθιμα ρούχα, και δίνοντας έτσι μίαν απόδειξη της λύπης τους για τον θάνατο χαμό που έγινε πρόσφατα, αλλά ημέρες χορού, ποτού και γιορτασμού; Για να καταφέρει να μπει σε μίαν από αυτές τις γιορτές και τους χορούς, είναι απαραίτητο να επιδείξεις ένα πιστοποιητικό θανάτου πατέρα, μάνας, συζύγου, αδερφού ή αδερφής, που προήλθε από την λεπίδα της άγχονης.

'Όταν η επανάσταση έφτασε στο τέλος της, τό μπαλέτο, του οποίου η λειτουργία είχε διακοπεί, εκτός από αυτό με πατριωτικά θέματα, που προαναφέρθηκαν, ξανάρχισε. Τώρα πάντως, με τό δημοκρατικό πάλτεμα, τά θέματά του ήταν αρκετά διαφορετικά. 'Υπήρχαν τώρα μπαλέτα που διαπραγματεύονταν τους sans-culotte της επανάστασης. 'Αλλα έργα τιμούσαν τη μνήμη της αμερικάνικης 'Επανάστασης και άλλα μπαλέτα χορογραφήθηκαν με σκοπό να κριτικάρουν τη θρησκεία και την κα-

θολική 'Εκκλησία – αντικατοπτρίζοντας τις απόψεις της καινούριας κυβέρνησης. Αλλά όλα δέν αντιπροσώπευαν μόνο ένα συμβιβασμό με τις υπάρχουσες δυνάμεις, αλλά και τις πρώτες ανάσες μίας καινούριας ιδέας για πολιτική και κοινωνική δημοκρατία. Συνδέθηκαν με τό ενδιαφέρον της σύγχρονης σκέψης, καθώς και με τά πρώτα σαλέματα ενός άλλου είδους επανάστασης – της ρομαντικής επανάστασης.

Μαζί με την ποίηση, τη μουσική, τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία, τό μπαλέτο έπρόκειτο να είναι ένα ζωτικό κομμάτι αυτής της καινούριας καλλιτεχνικής κίνησης. Κάτω απ' αυτήν τό μπαλέτο έπρόκειτο να φτάσει σε νέα ύψη δημοτικότητας και δημιουργικής ανάπτυξης.

8. Henry Fourment, *Paris During the Revolution*, quoted in Vuillier, p. 197.