



Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης  
Σχολή Κοινωνικών Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών

Μεταπτυχιακή Εργασία

Η πιανιστική συνοδεία στο μάθημα του κλασικού χορού στο  
ελληνικό Καλλιτεχνικό Σχολείο.

Τσινικοσμάογλου Χαράλαμπος, ΑΜ: sam23007

Επιβλέπων: Ιωάννης Ζγούρας, Επίκουρος Καθηγητής

Εξεταστές: Γεώργιος Βράνος, Πρόεδρος Τμήματος

Αγγελική Καθαρίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Θεσσαλονίκη, 2023

«Δηλώνω υπεύθυνα ότι όλα τα στοιχεία σε αυτή την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπεύθυνα ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου».

Copyright © Τσινικοσμάογλου Χαράλαμπος. 2023. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved. Η έγκριση αυτής της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	1
Περίληψη.....	2
Abstract .....	2
Πρόλογος.....	3
Μεθοδολογία .....	3
Βιβλιογραφική Επισκόπηση .....	4
Κεφάλαιο 1° - Ιστορική αναδρομή στην πιανιστική συνοδεία .....	8
Κεφάλαιο 2° - Η συνεισφορά της μουσικής στον κλασικό χορό.....	9
Κεφάλαιο 3° - Κοινή γλώσσα μεταξύ πιανιστικής συνοδείας και κλασικού χορού .....	10
3.1. Μέτρηση – φράσεις – ταχύτητα .....	10
Κεφάλαιο 4° - Η δομή του μαθήματος του κλασικού χορού .....	12
4.1. Relevé .....	13
4.2. Plié .....	14
4.3. Battements Tendus .....	15
4.4. Battements Tendus Jetés .....	16
4.5. Rond de Jambes Par Terre/ en l' Air .....	17
4.6. Battements Frappés .....	18
4.7. Battements fondus .....	19
4.8. Battements Développés .....	19
4.9. Grand Battements Jetés/ en Cloche .....	20
4.10. Adagio.....	21
4.11. Tours/Pirouettes.....	21
4.12. Petit Allegro (2/4, 3/4).....	22
4.13. Grand Allegro.....	23
Κεφάλαιο 5° - Προσαρμογή της μουσικής στο πλαίσιο της κάθε άσκησης .....	23
5.1. Παίζοντας γραμμένη μουσική .....	24
5.2. Παίζοντας αυτοσχεδιαστική μουσική .....	25
5.3. Μέρη μιας άσκησης .....	26
5.3.1. Εισαγωγή ( <i>Preparation</i> ).....	26
5.3.2. Κλείσιμο/πτώσεις ( <i>cadences</i> ).....	29
5.4. Προσαρμόζοντας το μουσικό κείμενο. ....	29
Κεφάλαιο 6° - Ερωτηματολόγιο .....	31
6.1. Απαντήσεις .....	33
6.2. Σχολιασμός.....	39

Κεφάλαιο 7° - Σχέση πιανιστικής συνοδείας με τον/την καθηγητή/τρια χορού και τους/τις μαθητές/τριες.....	40
Κεφάλαιο 8° - Συμπεράσματα.....	40
Κεφάλαιο 9° - Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα .....	41
Βιβλιογραφία.....	43

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Ιωάννη Ζγούρα για την καθοδήγηση, τη βοήθεια και τις πολύτιμες γνώσεις που μου προσέφερε ώστε να εκπονηθεί η εργασία αυτή.

Ευχαριστώ τις καθηγήτριες χορού στο Καλλιτεχνικό Σχολείο Κοζάνης κ. Αφροδίτη Αντύπα και κ. Μαυρέτα Λενικάκη για την στήριξη και την πολύτιμη βοήθειά τους για τις πληροφορίες, τις γνώσεις και την εμπειρία τους που μοιράστηκαν και βοήθησα στην ολοκλήρωση αυτής της διπλωματικής εργασίας.

Τέλος, ευχαριστώ τη σύντροφό μου Παναγιώτα Στέφου για την στήριξη και την υπομονή.

## Περίληψη

Η παρούσα εργασία γράφεται στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής», του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Στόχος της διπλωματικής εργασίας είναι να διερευνήσω πώς γίνεται η πιανιστική συνοδεία στο μάθημα του κλασικού χορού στο ελληνικό Καλλιτεχνικό Σχολείο, να αναλύσω και να προτείνω έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου και τεχνικές συνοδείας με βάση τις ανάγκες της κινησιολογίας του κλασικού χορού. Λόγω της πληθώρας κινήσεων – βημάτων που υπάρχουν στον κλασικό χορό, θα επικεντρωθώ στις βασικές ασκήσεις που γίνονται στην μπάρα (*Barre*) και στο κέντρο (*Center*). Στα πρώτα δυο κεφάλαια γίνεται μια ιστορική αναδρομή στην πιανιστική συνοδεία στον κλασικό χορό και συνεχίζει με την συνεισφορά της σε αυτόν. Στο τρίτο κεφάλαιο περιγράφεται η κοινή γλώσσα μεταξύ πιανιστικής συνοδείας και κλασικού χορού. Ακολουθεί το τέταρτο κεφάλαιο που αναφέρεται η δομή του μαθήματος, με τις ασκήσεις, την ορολογία και τα χαρακτηριστικά της καθημίας μαζί με προτάσεις μουσικών έργων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν. Στο πέμπτο κεφάλαιο δίνονται τρόποι προσαρμογής των μουσικών κομματιών στις ανάγκες των ασκήσεων και προτάσεις οργάνωσης και βελτίωσης της ικανότητας αυτοσχεδιασμού. Στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το ερωτηματολόγιο με τα αποτελέσματα των απαντήσεων και σχολιασμό πάνω σε αυτές. Στο έβδομο κεφάλαιο αναλύονται οι σχέσεις μεταξύ των καθηγητών/τριών χορού και των μουσικών που συνοδεύουν. Η εργασία κλείνει με το όγδοο και ένατο κεφάλαιο που εκτίθενται τα συμπεράσματα της παρούσας εργασίας και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.

**Λέξεις κλειδιά:** πιανιστική συνοδεία, κλασικός χορός, καλλιτεχνικό σχολείο, πιάνο, χορός.

## Abstract

This thesis is written as part of the MA Master in Music Sciences and Arts at the University of Macedonia. The purpose of the thesis is to research how piano accompaniment is done in the class of classical dance at the Greek Art School, to analyze and propose works of the piano repertoire and accompaniment techniques based on the needs of classical dance kinesiology. Due to the multitude of movements - steps that exist in classical dance, this thesis focuses on the basic exercises that are done in the barre and in the center. In the first two chapters there is a historical review of piano accompaniment in classical dance and continues with its contribution to it. The third chapter describes the common language between piano accompaniment and classical dance. The fourth chapter succeeds and outlines the structure of the lesson along with the exercises, terminology and their individual characteristics, followed by suggestions of musical works that can be used. The fifth chapter offers approaches to adapt the musical pieces to the needs of the exercises and suggestions for organizing and improving the improvisational skills. In the sixth chapter, the questionnaire is presented with the results of the answers and a commentary on them. The seventh chapter analyzes the relationships between the dance teachers and the accompanying musicians. The thesis closes with the eighth and ninth chapter in which the conclusions and suggestions for further research are presented.

**Key words:** piano accompaniment, classical dance, art school, piano, dance.

## Πρόλογος

Στα Καλλιτεχνικά Σχολεία στην Ελλάδα, στην κατεύθυνση Χορού, στο μάθημα του Κλασικού Χορού σύμφωνα με το ΦΕΚ 4077/2018, Αριθμ. 148262/Δ2 ορίζεται συνδιδασκαλία του καθηγητή Κλασικού Χορού με μουσικό ΠΕ79.01 με ειδικευση πιάνο. Σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα ο καθηγητής χορού διδάσκει υπό την πιανιστική συνοδεία του μουσικού.

Η πιανιστική συνοδεία στον κλασικό χορό απαιτεί, εκτός της καλής κατάρτισης στην ερμηνεία του πιάνου, γνώση των κινησιολογικών ασκήσεων σε όλα τα στάδια του μαθήματος (ζέσταμα, κινησιολογία, ρεπερτόριο, μουσική συνοδεία ολόκληρου μπαλέτου). Πρέπει ο πιανίστας να αποκτήσει το αισθητήριο και τις γνώσεις ούτως ώστε να μπορεί να συνοδεύει εύστοχα το μάθημα του Κλασικού Χορού.

Στα ελληνικά Πανεπιστήμια, δεν υπάρχει κάποια ειδικότητα που να καταρτίζει τους απόφοιτους πιανίστες στον συγκεκριμένο τομέα. Κάποιος που συνοδεύει μια τάξη κλασικού χορού θα έχει σπουδάσει αυτή την ειδικότητα στο εξωτερικό ή θα έχει μια καλή ευχέρεια στον αυτοσχεδιασμό και σε συνεννόηση με τον καθηγητή χορού θα αυτοσχεδιάζει πάνω στις ανάγκες της κάθε κινητικής άσκησης ή σε συνεννόηση με τον καθηγητή χορού θα χρησιμοποιεί έργα από το ρεπερτόριο του πιάνου που ταιριάζουν στις ανάγκες της κάθε κινητικής άσκησης.

Στην παρούσα εργασία διερευνώ την κοινή γλώσσα του κλασικού χορού και της πιανιστικής συνοδείας, παραθέτω προτάσεις συνοδείας για κάθε άσκηση και αναλύω το ερωτηματολόγιο που έγινε απευθυνόμενο στους διδάσκοντες των Καλλιτεχνικών Σχολείων με ανάθεση «Πιανιστική Συνοδεία».

## Μεθοδολογία

Για να δώσω μια ολοκληρωμένη εικόνα του θέματος, ανάλυσα και περιέγραψα την ορολογία ξεκινώντας από τα στοιχεία και τα χαρακτηριστικά του κλασικού χορού και πώς αυτά αντιστοιχούν στη μουσική. Για τον λόγο αυτό ερεύνησα τη υπάρχουσα βιβλιογραφία. Η σύγκλιση της γνώσης και της εμπειρίας των συγγραφέων (σημαντικών παιδαγωγών στον τομέα του κλασικού χορού και μουσικών με πολυετή εμπειρία στην πιανιστική συνοδεία):

- βοήθησαν να αποδείξω τις προτάσεις μου για την μουσική στην τάξη χορού
- έθεσαν το πλαίσιο για την εμπέδωση των γνώσεων για την βελτίωση και την εξέλιξη σαν συνοδός πιανίστας και
- έδωσαν τα εφόδια για τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής.

Η εμπειρία μου ως συνοδού πιανίστα στο Καλλιτεχνικό Σχολείο Κοζάνης και η κριτική ανάλυση και σχολιασμός με τις συναδέλφους καθηγήτριες χορού του σχολείου, βοήθησε στην επιλογή των μουσικών παραδειγμάτων που παραθέτω καθώς είχα την ευκαιρία να παρατηρήσω στην πράξη πώς λειτουργεί η μουσική στα αισθητικά, εκφραστικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της κάθε άσκησης.

Επίσης, στο πλαίσιο της διπλωματικής οργάνωσα ένα ερωτηματολόγιο με σκοπό να σχηματίσω την εικόνα που υπάρχει στην πιανιστική συνοδεία στο μάθημα του κλασικού χορού στα Καλλιτεχνικά Σχολεία της χώρας.

## Βιβλιογραφική Επισκόπηση

Για να ασχοληθεί κάποιος πιανίστας με τη συνοδεία του κλασικού χορού θα πρέπει να έχει καλή γνώση των όρων και των κινήσεων που χρησιμοποιούνται. Στο *Basic Principles of Classical Ballet* (4<sup>η</sup> έκδοση, 1969) η Vaganova θέτει τις αρχές της μεθόδου διδασκαλίας του μπαλέτου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Μετά την καριέρα της ως χορεύτρια ξεκίνησε να διδάσκει και το 1921 εκσυγχρόνισε και έθεσε ένα νέο σύστημα εκπαίδευσης στον κλασικό χορό (Kant, 2007). Το βιβλίο της είναι από τα παλαιότερα βιβλία που βρήκα. Είναι αναλυτικό ως προς τη σειρά των ασκήσεων, με σταδιακή κλιμάκωση στον βαθμό δυσκολίας. Λόγω του ότι αποτελεί μια προσπάθεια καταγραφής των θεμελιωδών αρχών του κλασικού χορού υπάρχει απουσία σύνδεσης με τη μουσική ως συνοδεία κατά τη διάρκεια της περιγραφής των ασκήσεων. Δεν υπάρχει περιγραφή για το πως γίνεται κάποια άσκηση σε σχέση με τον ρυθμό, αν υπάρχει τονισμός σε κάποιο χρόνο κλπ. Ίσως δεν αναφέρεται σε αυτό γιατί είναι πιθανό να θεωρούνταν αυτονόητο εκείνη την εποχή. Στο τελευταίο κεφάλαιο, μόνο, δίνει οδηγίες για τη διάρκεια της κίνησης σε σχέση με τον ρυθμό, τότε αλλάζει η κίνηση, πόσες επαναλήψεις σε σχέση με τη μουσική, πολύ επιγραμματικά και με μικρά μουσικά παραδείγματα. Ως συνέχεια της μεθόδου Vaganova, ο Pisarev και η Kostrovitskaya επεκτείνουν και εξελίσσουν αυτή τη μέθοδο. Στο *School of Classical Dance* (1995) περιγράφουν πολύ αναλυτικά την κάθε κίνηση περνώντας από τις διάφορες θέσεις, πρώτα στη μπάρα και μετά στο κέντρο. Πολύ βοηθητικές οι προτάσεις στο τέλος κάθε κίνησης για ασκήσεις (Study sequences). Προτείνει πάντα τον ρυθμό (ή ρυθμούς) και ιδιαίτερα σε ποιο χρόνο πρέπει να στοχεύει ο χορευτής/χορεύτρια για την επιτέλεση της άσκησης. Έχει οργανώσει ενότητες με τις ασκήσεις ανάλογα με την κίνηση και τον βαθμό δυσκολίας. Στο τέλος του βιβλίου έχει προτάσεις για σειρά ασκήσεων με συγκεκριμένα μέτρα και ρυθμό για την πιανιστική συνοδεία που καλύπτει 8 επίπεδα (έτη) σπουδών. Στο ίδιο πνεύμα, ο Messerer με το *Classes in classical ballet* (1975) περιγράφει πολύ αναλυτικά την ύλη του κλασικού χορού εκτεινόμενη σε 6 τάξεις (έτη σπουδών). Το *The Cambridge Companion to BALLET* (2007) αποτελείται από 24 κεφάλαια, χωρισμένα σε 4 ενότητες και εξερευνά τις διαφορετικές πτυχές της ιστορικής εξέλιξης και των χαρακτηριστικών της αισθητικής του κλασικού χορού. Είναι οργανωμένο σε ιστορικούς άξονες και επικεντρώνεται στους χορογράφους, τις τεχνικές και τα έργα που σημάδεψαν την κάθε εποχή. Ένας συλλογικός τόμος που δίνει τα χαρακτηριστικά των σημαντικών έργων σε κάθε περίοδο και βοηθάει στην κατανόηση της χρήσης της μουσικής σε αυτά. Οι παραπάνω τίτλοι δίνουν μια γενική εικόνα της τέχνης και των βασικών αρχών της διδασκαλίας του μπαλέτου.

Στη σύνδεση του χορού με τη μουσική εμβαθύνουν τα παρακάτω άρθρα από περιοδικά, και πρακτικά συνεδρίων. Το άρθρο των Toming και Selke με τίτλο “Classical Ballet And Music Belong Together: Liia Leetmaa (1924–2004) Legacy” στο περιοδικό *Problems In Music Pedagogy* (2010) περιγράφοντας την ιστορία του κλασικού χορού στην Εσθονία και πως η γενεαλογία ξεκινάει από ιστορικές μορφές της χορογραφίας και φτάνει ως την Liia Leetmaa, θέτει το υπόβαθρο της διδακτικής του κλασικού χορού: ο χορός είναι αλληλένδετος με τη μουσική. Αυτό υποστηρίζεται παραθέτοντας μελέτες από τον τομέα της ψυχολογίας, της ψυχοκινητικής και της μουσικοκινητικής που επιβεβαιώνουν τη σπουδαιότητα της επιλογής της κατάλληλης μουσικής για την συνοδεία της κάθε άσκησης για να εμπνεύσουν τους μαθητές όπως και τη σημασία της ζωντανής συνοδείας από πιάνο. Οι Laguna και Shifres με το άρθρο τους “Understanding Movement From Dance And Music” στο *European Review Of Artistic Studies* (2020) διερευνούν τις ψυχολογικές διεργασίες που εμπλέκονται στη μετάδοση της μουσικής εμπειρίας στη μάθηση εκφραστικής κίνησης στον χορό με βάση μεταγνωστικές λειτουργίες που εφαρμόζονται παράλληλα τόσο στη μουσική όσο και στην κιναισθητική απόδοση. Οι συγγραφείς περιγράφουν τις διαφορές όρων στον τρόπο έκφρασης και επικοινωνίας ανάμεσα στη μουσική και τον χορό, κυρίως στο θέμα του



μετρήματος του χρόνου (counting στη μουσική και marking στο χορό) και το πώς δημιουργούνται ασάφειες και δυσκολίες συγχρονισμού. Ο Laguna, ο οποίος είναι και μουσικός συνοδός, διερευνά από το ρόλο του χορευτή πώς του μεταφέρει την πληροφορία η καθηγήτρια χορού και πώς το αντιλαμβάνεται αυτός ως μαθητευόμενος, το ρόλο της αίσθησης της φράσης, τη σημασία της αναπνοής κατά τη διάρκεια της κίνησης, τις μυϊκές ομάδες που εμπλέκονται, τον τρόπο που επεξεργάζεται τη λεκτική, την οπτική και την ακουστική πληροφορία και τη δυσκολία να περιγράψει τον μη-συγχρονισμό στο δικό του τρόπο μετρήματος και της κίνησης που μάθαινε. Παρόμοιες δυσκολίες περιγραφής που υπάρχουν ανάμεσα στο ρυθμό και τον μετρικό οπλισμό μεταξύ μουσικών και χορευτών διαπραγματεύεται και ο Still με το άρθρο του “How Down is a Downbeat? Feeling Meter and Gravity in Music and Dance” στο Empirical Musicology Review (2015). Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον ρυθμό του waltz παραθέτει τους διαφορετικούς τρόπους αντίληψης του «μέτρου» ξεκινώντας από το προφανές 3/4 και στην αίσθηση του παλμού σε κάθε ισχυρό μέρος του μέτρου ως την αίσθηση παλμού του υπερμέτρου (*hypermeter*) που δημιουργεί την αίσθηση του ισχυρού πέραν του μετρικού οπλισμού. Πειραματίζεται με τους μαθητές του και καταλήγει σε ένα διαφορετικό τρόπο αίσθησης του «ισχυρού» που έχει να κάνει με τη γενική κίνηση του χορευτή στο πλαίσιο του ρυθμού του χορού. Συνεχίζοντας με διαφορετικές προσεγγίσεις καταλήγει πως εν τέλει είναι πιο σημαντικό να δίνεται έμφαση στις ποιότητες της δυναμικής μιας κίνησης στο πλαίσιο της μουσικής παρά να ακολουθείται μηχανιστικά ο μετρικός οπλισμός. Ο Davidson με το άρθρο του “‘The cycle of creativity’: A case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class” στο Research in Dance Education (2021) διερευνά τις σχέσεις ανάμεσα σε έναν δάσκαλο χορού και έναν μουσικό που συνοδεύει τα μαθήματα. Αυτή η μελέτη περίπτωσης καταλήγει στα εξής συμπεράσματα: δημιουργείται ένας «κύκλος δημιουργικότητας» ανάμεσα στον δάσκαλο, τον μουσικό και τους μαθητές, επέρχεται μια αίσθηση ικανοποίησης όταν συντονίζεται το τεχνικό και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα καθώς οι χορευτές συντονίζονται σε σωματικό, ψυχολογικό και μουσικό επίπεδο, ο μουσικός πρέπει να έχει την ικανότητα να σχηματοποιεί στο μυαλό του την άσκηση που περιγράφει ο δάσκαλος χορού, να προσαρμόζει τη μουσική που παίζει ανάλογα με την κίνηση που βλέπει να πραγματοποιούν οι χορευτές και να λαμβάνει την ανάδραση (*feedback*) για την διαδικασία της συνοδείας από τον δάσκαλο χορού και τους μαθητές μετά την άσκηση. Σημειώνει πως η συνοδεία με κρουστά – σε σχέση με τη μελωδία και την αρμονία της πιανιστικής συνοδείας - δεν βοηθάει στο να εμπλακούν συναισθηματικά οι χορευτές. Επίσης, η ηχογραφημένη μουσική μπορεί να αντικαταστήσει έναν απόντα πιανίστα αλλά χάνεται ο «κύκλος της δημιουργικότητας» που αναφέρθηκε παραπάνω.

Στο τεχνικό μέρος της πιανιστικής συνοδείας η πτυχιακή εργασία του Frosi με τίτλο “The Improvisation of Structured Keyboard Accompaniments for the Ballet Class” (2011), η μεταπτυχιακή διατριβή της Palacios Izaguirre με τίτλο ‘The Piano Music in the Ballet Class How Can the Pianist “Talk” to the Dancers?’ (2014) και οι διδακτορικές διατριβές της Wong “The art of accompanying classical ballet technique classes” (2011) και Stavrianou “Adapting Piano Music for Ballet: Tchaikovsky's Children's Album, Op. 39” (2021) δίνουν πολύ σαφείς κατευθύνσεις στην διάρθρωση του μαθήματος του κλασικού χορού από την πλευρά του συνοδού πιανίστα, σε προτάσεις έργων από το πιανιστικό ρεπερτόριο, σε τεχνικές τροποποίησης και παραλλαγής των έργων αυτών για να προσαρμοστούν στις ανάγκες της κάθε άσκησης (*pastiche*) και σε τεχνικές αυτοσχεδιασμού. Η Wong περιγράφει τη δομή του μαθήματος χορού, τις σχέσεις, τις αντιστοιχίες και τις διαφορές των εννοιών που χρησιμοποιούνται στο χορό και στη μουσική. Αναλύει την κάθε άσκηση σε σχέση με τη μουσική, τον ρυθμό και τη ροή που πρέπει να έχει. Στο 4ο κεφάλαιο συστήνει τρόπους συνοδείας ανάλογα με τον ρυθμό που έχει η κάθε άσκηση, τρόπους παραλλαγής της μουσικής ώστε να προσαρμοστεί καλύτερα στην κάθε κίνηση και τεχνικές που διαμορφώνουν τον ήχο (άρθρωση, δυναμικές, πεντάλ) που πρέπει να έχει η ερμηνεία του

πιανίστα. Πολύ χρήσιμα τα 102 παραδείγματα μουσικής που έχει συμπεριλάβει στο παράρτημα στο τέλος. Η διπλωματική της Palacios Izaguirre παρόλο που έχει μικρότερη έκταση είναι περιεκτική και καθώς έχει μεγάλη εμπειρία με τη συνοδεία δίνει μεγάλη έμφαση στη διαδικασία της σύνθεσης πρωτότυπης μουσικής. Στο τέλος μάλιστα παραθέτει δικές της συνθέσεις για κάθε άσκηση. Η Stavrianou πραγματεύεται το πώς μπορούμε να προσαρμόσουμε το έργο του Tchaikovsky Children's Album, Op. 39 στο πλαίσιο της σειράς ασκήσεων ενός μαθήματος κλασικού χορού. Κάνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή του κλασικού χορού και της πιανιστικής συνοδείας και στη συνέχεια αναφέρει τα μέρη ενός μαθήματος κλασικού χορού. Εξηγεί τη διαφορά στο μέτρημα του μουσικού (*counting*) και στο μαρκάρισμα των χορευτών (*marking*), επεξηγεί την κάθε άσκηση και ποιες είναι οι ανάγκες της συνοδείας. Η περιγραφή του μαθήματος είναι πολύ ακριβής. Εξίσου ακριβής και επεξηγηματική είναι και στην προσαρμογή του κάθε κομματιού στις ανάγκες της κάθε άσκησης. Σημαντική η προσοχή που δίνει στην *preparation* και στο κλείσιμο του κομματιού για την ισορροπία στο τέλος της άσκησης (*cadence*), καθώς και στις προσθήκες ή αφαιρέσεις που πρέπει να γίνουν για να προσαρμοστεί το έργο στον χρόνο και ρυθμό της κάθε άσκησης. Τέλος ο Frosi επικεντρώνεται στον οργανωμένο αυτοσχεδιασμό της πιανιστικής συνοδείας του κλασικού χορού. Κάνει μια γρήγορη περιγραφή των αναγκών της τάξης του χορού ως προς τη μουσική συνοδεία, τις ικανότητες που πρέπει να έχει ο πιανίστας και από πού μπορεί να αντλήσει ιδέες και πληροφορίες για να ξέρει πως να οργανώσει τον αυτοσχεδιασμό του. Στηρίζεται στην παράδοση του *partimento*. Αναλύει τους αυτοσχεδιασμούς του Michael Brett, ο οποίος είναι επαγγελματίας στην πιανιστική συνοδεία του κλασικού χορού. Παραθέτει το μουσικό κείμενο, το μήκος των φράσεων ανάλογα με τις ανάγκες της άσκησης, τις αρμονικές ακολουθίες και το χωρίζει σε προετοιμασία (*preparation*) και κύρια άσκηση με την πτώση. Στη συνέχεια αναγνωρίζει μοτίβα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στον αυτοσχεδιασμό, προτείνει ιδέες για επεξεργασία τους, πρότυπα προς χρήση και κάποιους γενικούς άξονες αυτοσχεδιασμού.

Το παλαιότερο βιβλίο που βρήκα και έχει να κάνει με τη μουσική στο χορό είναι το *Music For The Modern Dance* των Gilbert και Lockhart (1961). Λόγω του ότι καταπιάνεται με θέματα που δεν έχουν να κάνουν με τη συνοδεία, πχ σύντομη ιστορική αναδρομή από τις απαρχές του χορού ως την εποχή που γράφτηκε το βιβλίο, κατασκευή και φροντίδα κρουστών που χρησιμοποιούνται σε ένα μάθημα χορού, βασικές αρχές της μουσικής θεωρίας που θα βοηθήσει τους χορευτές να αντιληφθούν καλύτερα τη μουσική, κα, είναι αρκετά περιληπτικό. Ενώ περιγράφει τα χαρακτηριστικά και τις ποιότητες που πρέπει να έχει η μουσική συνοδεία και έχει μακροσκελείς λίστες με λόγια και δημοφιλή μουσική που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο μάθημα, δεν εμβαθύνει στο πώς και στο γιατί έκανε αυτές τις επιλογές. Είναι από τα λίγα συγγράμματα που αναφέρει προκλασικούς χορούς και χορούς *character*. Ο Lishka με το *A Handbook for the Ballet Accompanist* (1979) δίνει ένα μακρύ κατάλογο με έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου για τις ασκήσεις του κινησιολογίου. Περιγράφει σε κάθε έργο πόσα μέτρα μπορεί να διαρκέσει η κάθε άσκηση και πώς να γίνει η επανάληψη ή το τέλος. Δεν περιγράφει γιατί επέλεξε τα συγκεκριμένα έργα. Ίσως γιατί θεωρεί πως η περιγραφή του ρυθμού και του χαρακτήρα της κάθε άσκησης που έχει κάνει σε προηγούμενο κεφάλαιο είναι αρκετή. Ιδιαίτερα χρήσιμες στους πιανίστες που είναι αρχάριοι στη μουσική συνοδεία του κλασικού χορού είναι οι οδηγίες και προτάσεις για *preparations* και *cadences*, πώς μπορούν να παραλλάξουν το μουσικό κείμενο για κάποια άσκηση που έχει διαφορετικό ρυθμό από αυτόν του πρωτότυπου κειμένου, πώς να απλοποιήσουν το μουσικό έργο για να γίνει πιο εύκολο και το ανάποδο: πώς να διαμορφώσουν το κείμενο, να το εμπλουτίσουν και να το διανθίσουν για να ταιριάζει καλύτερα με την κινητική άσκηση. Παρόλο που είναι τόσο παλιό, είναι από τα πιο περιεκτικά βιβλία στον τομέα της μουσικής συνοδείας στον κλασικό χορό και αποτελεί σημείο αναφοράς σε κάθε βιβλιογραφία. Ο ίδιος επανήλθε πέρυσι με το *The Art of Ballet Accompaniment* (2022). Είναι το πιο πρόσφατο βιβλίο που κυκλοφόρησε στον τομέα της πιανιστικής συνοδείας του κλασικού χορού και είναι ενημερωμένο και εύστοχο

στις οδηγίες και τις προτάσεις του. Βασίζεται στο προαναφερθέν πρώτο βιβλίο του Lishka αλλά είναι προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις και τις ανάγκες του μαθήματος μπαλέτου του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Galian εκδίδει ένα σύντομο εγχειρίδιο με τίτλο *The Ballet Accompanist's Handbook* (1989) με χρήσιμες οδηγίες για την πιανιστική συνοδεία. Περιλαμβάνει προτάσεις έργων για τις ασκήσεις, τρόπους οργάνωσης των ασκήσεων, του μαθήματος και του ρεπερτορίου ώστε ο πιανίστας να μπορεί να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις μιας τάξης αρχαρίων όσο και προχωρημένων χορευτών. Αρκετά γενικές οδηγίες, χωρίς να εστιάζει στο γιατί να είναι έτσι οι ασκήσεις. Το *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician* (1985) της Sawyer είναι μια εκτενής και αναλυτική μονογραφία που καλύπτει όλες τις πτυχές της πιανιστικής συνοδείας. Το ενδιαφέρον είναι πως σε όλα τα κεφάλαια θέτει τον προβληματισμό και στη συνέχεια δίνει τις λύσεις με επιχειρήματα. Λύσεις όχι θεωρητικές αλλά πρακτικές και εφαρμόσιμες: προτάσεις που περιλαμβάνουν διάφορα είδη μουσικής για χορογραφίες, επεξηγήσεις για την αντίληψη του ρυθμού, της φράσης, της αισθητικής στα επιλεγόμενα μουσικά έργα, θεωρήσεις για την εύστοχη επιλογή κομματιών για τις ασκήσεις σε σχέση με τις οδηγίες που δίνει ο καθηγητής χορού, συμβουλές για την καλή και συνεργασία ανάμεσα στον πιανίστα συνοδό και στον χορογράφο/καθηγητή χορού. Ιδιαίτερης σημασίας το κεφάλαιο 10 που δίνει οδηγίες για την αυτοσχεδιαστική συνοδεία με πολλές λεπτομέρειες στις πτυχές του αυτοσχεδιασμού που πρέπει να λάβει υπόψιν του ο πιανίστας. Η Teck με το *Music for the Dance: Reflections On A Collaborative Art* (1989) διαπραγματεύεται τα θέματα που προκύπτουν όταν συνεργάζονται ο χορός και η μουσική. Με συνεντεύξεις σημαντικών χορογράφων, χορευτών, συνθετών, μουσικών και μαέστρων, δίνει τα διαφορετικά μέσα προσέγγισης μιας μουσικής σύνθεσης για μια χορογραφία. Ο κύριος κορμός του βιβλίου αποτελείται από τέτοιου είδους συνεντεύξεις στις οποίες οι χορογράφοι μιλάνε για το πώς ξεκινάνε μια χορογραφία, οι συνθέτες πώς οδηγούνται από τους χορογράφους για να γράψουν μουσική, πώς οι χορογράφοι και οι συνθέτες ενσωματώνουν στη χορογραφία τη ζωντανή μουσική, οι χορευτές μιλάνε για μουσικότητα, κλπ. Ένα βιβλίο που δίνει μια εικόνα από τον επαγγελματικό χώρο του χορού περιλαμβάνοντας όλους τους αυτούς που συντελούν στο τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα: χορογράφους, χορευτές, μουσικούς, συνθέτες, μαέστρους. Η ίδια με το *Movement to Music: Musicians In The Dance Studio* (1990) δίνει έναν οδηγό για τους μουσικούς που επιθυμούν να ασχοληθούν με τη μουσική συνοδεία. Παρουσιάζει μουσικούς που συνεργάζονται με διάφορους χορογράφους και σχολές χορού της Β. Αμερικής που διαπρέπουν στο σύγχρονο και τον κλασικό χορό. Οι μουσικές περιγραφές της τεχνικής κάθε είδους, κάθε σχολής χορού δίνουν πολλές πληροφορίες για τον επίδοξο επαγγελματία συνοδό. Τα κεφάλαια καλύπτουν κάθε έκφανση της μουσικής συνοδείας. Ξεκινώντας από την παράδοση του κλασικού χορού στην Ευρώπη, συνεχίζει στην Β. Αμερική με τον George Balanchine, τη σειρά των ασκήσεων και το τί θα πρέπει να έχει κατά νου ο πιανίστας για την προετοιμασία του μαθήματος ως τις επαγγελματικές δυνατότητες που έχει. Το ότι επικεντρώνεται στην περιγραφή των συνθηκών που επικρατούν στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, το καθιστά πολύ περιεκτικό στην επισκόπηση του τί συμβαίνει στο χώρο του χορού στις ΗΠΑ. Το *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers* (2001) της Cavalli αποτελεί έναν από τους πληρέστερους οδηγούς για την πιανιστική συνοδεία. Πρώτη έκδοση είναι στα Γερμανικά με τίτλο *Tanz und Musik* (1998). Ξεκινώντας από το τί είναι η πιανιστική συνοδεία, εξηγεί σημαντικούς μουσικούς όρους που χρησιμοποιούνται και στον χορό. Αφιερώνει το 3ο μέρος του βιβλίου σε μουσικές φόρμες, πώς τις αντιλαμβάνονται οι χορευτές και πως θα πρέπει να παίζονται από τους πιανίστες. Πολύ βοηθητικό για τους καθηγητές χορού είναι το 4ο κεφάλαιο όπου εξηγεί πώς θα πρέπει να αντιλαμβάνονται και να διαχειρίζονται την μουσική. Στο 5ο κεφάλαιο δίνει πληροφορίες που θα πρέπει να γνωρίζουν οι πιανίστες που ξεκινάνε την ενασχόλησή τους με την συνοδεία του κλασικού χορού αλλά και βοηθάει τους έμπειρους πιανίστες στη βελτίωσή τους. Πολύ χρήσιμο στο τέλος στο γλωσσάρι όρων του κλασικού χορού και τα πολλά παραδείγματα που έχει για την κάθε άσκηση.

## Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup> - Ιστορική αναδρομή στην πιανιστική συνοδεία

Η πιανιστική συνοδεία διαμορφώνεται παράλληλα με την εξέλιξη του κλασικού χορού. Ως την εξέλιξη του πιάνου και την κατασκευή του όρθιου πιάνου, που χρησιμοποιήθηκε στις αίθουσες διδασκαλίας μπαλέτου, οι *ballet masters* (maître de ballet) χρησιμοποιούσαν ένα μικρό βιολί που ονομαζόταν *rochette*. Ο Marius Petipa (1818 – 1910) στα απομνημονεύματά του αναφέρει: «Ξεκίνησα την εκπαίδευσή στην τέχνη του χορού στην τάξη του πατέρα μου, ο οποίος έσπασε πολλά δοξάρια (σ.σ bow) στα χέρια μου για να με εξοικειώσει με τα μυστήρια της χορογραφίας» (Garafola, 2007, σ. 153). Το «δοξάρι» (*bow*) αναφέρεται σε αυτό το μικρό βιολί (*rochette*) με το οποίο έδιναν τον ρυθμό και κάποιες μελωδίες (Garafola, 2007, σ. 304). Για τις πρόβες του κλασικού ρεπερτορίου χρησιμοποιούσαν μια εκδοχή για δυο βιολιά. Η Murakami αναφέρει πως ως και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα η συνοδεία γινόταν με βιολί και παραθέτει ως αποδείξεις φωτογραφίες από τη σχολή χορού Bournonville School, το 1915. Με βάση αυτές τις φωτογραφίες θεωρεί πως σωστά η ιστορικός χορού Joan Lawson γράφει ότι ο Ρώσος χορογράφος Gorsky όταν έγινε καλλιτεχνικός διευθυντής στη σχολή χορού των μπαλέτων Bolshoi το 1915, σταμάτησε τη συνοδεία με βιολί (2005). Με την είσοδο του πιάνου στην αίθουσα χορού ο πιανίστας συνοδός μπορεί να μιμηθεί τον όγκο και τα ηχοχρώματα της ορχήστρας και βοηθάει καλύτερα στην προετοιμασία των χορευτών (Stavrianou 2021, σ. 13). Χρησιμοποιούνται έργα από το ρεπερτόριο του κλασικού χορού σε μεταγραφή για πιάνο, μικρά έργα που γράφονται για αυτό το λόγο και αυτοσχεδιασμοί σύμφωνα με τις ανάγκες της κάθε άσκησης ή χορογραφίας (The Cambridge Companion to Ballet 2007, σ. 143, 165, 225).

Δεν έχω βρει επαρκείς πληροφορίες στις οποίες να αναφέρεται τί ακριβώς έπαιζαν οι πιανίστες στην αίθουσα διδασκαλίας χορού κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Lombardino σημειώνει πως το είδος της μουσικής του κλασικού χορού στη Ρωσία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχε αναφορές αρμονικά και ως φόρμα στη μουσική σαλονιού της Γαλλίας των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα τα έργα για πιάνο του Fr. Chopin (2015, σ.4). Στον 20 αιώνα, στην παλαιότερη μέθοδο με πιανιστική συνοδεία που βρήκα, αυτή του Alexis Kosloff (1921), γίνεται μια σύντομη περιγραφή της άσκησης και ακολουθεί μουσικό παράδειγμα που αντλεί το υλικό του από το κλασικό ρεπερτόριο του πιάνου και από μέρη από μπαλέτα και όπερες. Στο *Basic Principles of Classical Ballet* (4<sup>η</sup> έκδοση, 1969) η Vaganova στο τελευταίο κεφάλαιο δίνει οδηγίες για τη διάρκεια της κίνησης σε σχέση με τον ρυθμό, τότε αλλάζει η κίνηση, πόσες επαναλήψεις σε σχέση με τη μουσική, πολύ επιγραμματικά και με μικρά μουσικά παραδείγματα (1969, σ. 140-159). Στο *School of Classical Dance* (1995) ο Pisarev και η Kostrovitskaya προτείνουν μια σειρά ασκήσεων με συγκεκριμένα μέτρα και ρυθμό για την πιανιστική συνοδεία (1995, σ. 444-484). Τα παραδείγματα που προτείνονται στο *Basic Principles of Classical Ballet* και *School of Classical Dance* δίνουν οδηγίες κυρίως για αυτοσχεδιαστική μουσική. Στα πιο ενημερωμένα εγχειρίδια όπως το *Dance with the Music* (Sawyer, 1985), *Dance and Music* (Cavalli, 2001), *A Handbook for the Ballet Accompanist* (Lishka, 1979) και *The Art of Ballet Accompaniment* (Lishka, 2022) που είναι γραμμένα από πιανίστες με πολυετή εμπειρία στις αίθουσες διδασκαλίας κλασικού χορού, υπάρχουν προτάσεις από όλα τα είδη μουσικής. Γενικά η βιβλιογραφία και η έρευνα για την πιανιστική συνοδεία είναι περιορισμένη. Αυτό ίσως οφείλεται στο ότι λόγω της μη λεκτικής φύσης της μουσικής και της κίνησης, η προφορική παράδοση παραμένει το κυριότερο μέσο μετάδοσης (RAD, 2005, σ. 3, όπως αναφέρεται στο Davidson, 2021, σ. 2).

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> - Η συνεισφορά της μουσικής στον κλασικό χορό

Η πιανιστική συνοδεία αποτελεί μέρος της τάξης του κλασικού χορού, του τρόπου δηλαδή της εκπαίδευσης που ξεκινάει από τους μαθητές/τριες στην τέχνη του μπαλέτου μέχρι και τους επαγγελματίες χορευτές σε ομάδα χορού και βοηθάει τους/τις χορευτές/τριες σε πολλά επίπεδα. Ο Cook στο *A guide to musical analysis* (1987, σ. 1) υποστηρίζει πως «η μουσική κάνει τους ανθρώπους να κινούνται χωρίς να το θέλουν, ακόμα και υποσυνείδητα». Η Cavalli αναφέρει: «Η μουσική πρέπει να κινεί έναν χορευτή συναισθηματικά, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Πρέπει να δώσει στον χορευτή έναν λόγο να χορέψει» (2001, σ.1). Κατά τη διάρκεια του μαθήματος παρατηρούμε πως με τις δυναμικές και τον ρυθμό, την οργάνωση των φράσεων, την προετοιμασία (*preparation*) και την κατάληξη (*cadence*) η μουσική επιδρά υποστηρικτικά στην ποιότητα, τη ροή και τη δυναμική της κίνησης των χορευτών/τριών. Τους δίνει έμπνευση για να εκφραστούν και να ώθηση στο να ολοκληρώσουν με επιτυχία τις ασκήσεις ή την χορογραφία τους. Η Sawyer αναφέρει πως σε περιπτώσεις που ο πιανίστας αποτυγχάνει να παρέχει στους χορευτές μουσική με εύρος, χαρακτήρα και ευαισθησία, οι χορευτές τείνουν στη φυσική τους τάση να χορεύουν μηχανικά, ως μια γυμναστική άσκηση καταλήγοντας να φαίνονται σαν «μηχανάκια χωρίς χαρακτήρα» (1985, σ. 83). Το να διαχειρίζεται συνειδητά ένας/μία χορευτής/τρια το σώμα του και τον ήχο στον χρόνο και τον χώρο εξαρτάται από το πώς έχει συσσωρεύσει διάφορες ικανότητες μέσω της ατομικής, κοινωνικής και πολιτισμικής εξέλιξης (Mason, 2012, σ. 6). Στα μαθήματα κλασικού χορού σε ένα Καλλιτεχνικό Σχολείο, με την καθοδήγηση του/της καθηγητή/τριας χορού και την υποστήριξη της πιανιστικής συνοδείας, αυτή η συσσώρευση ικανοτήτων διακρίνεται ήδη με το πέρας του πρώτου έτους μιας τάξης αρχαρίων όπως είναι συνήθως οι μαθητές/τριες της Α' Γυμνασίου. Όταν η μουσική που παίζουμε αγγίζει τους/τις μαθητές/τριες, τότε εξελίσσονται και βελτιώνονται πιο γρήγορα και μαθαίνουν πιο εύκολα τις κινήσεις και τους συνδυασμούς τους (Toming & Selke, 2004, σ.77).

Είναι πολύ σημαντικό για τον πιανίστα να καταφέρει να κεντρίσει το ενδιαφέρον των χορευτών/τριών στο να ακούσουν συνειδητά τη μουσική. Είναι μεγάλη τύχη οι χορευτές/τριες καθώς και οι καθηγητές/τριες χορού να έχουν ένα υπόβαθρο εκπαίδευσης τόσο ως προς την θεωρία της μουσικής όσο και ως προς το ευρύτερο ρεπερτόριο. Δυστυχώς οι περισσότεροι δεν έχουν αυτή την γνώση. Ήδη από τις απαρχές του κλασικού χορού, τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, οι μαθητές/τριες στη Γαλλία μάθαιναν να γράφουν και να διαβάζουν ένα πρώιμο σύστημα καταγραφής που είχε εφεύρει ο Pierre Beauchamp (1636–1706), *maître de ballet* του βασιλιά Λουδοβίκου του XIV, να διαβάζουν μουσικό κείμενο και να παίζουν ένα μουσικό όργανο (Bloomfield, Watts, 2008, σ. 610). Για να μπορούν να ενσωματώσουν στην κίνησή τους τον ρυθμό, το *tempo*, το είδος της μουσικής και γενικά για να «χορέψουν τη μουσική» πρέπει να αναπτυχθούν οι θεωρητικές γνώσεις – για να αντιλαμβάνονται όσο το δυνατόν καλύτερα τις πληροφορίες που παίρνουν από τη μουσική – αλλά και αυτό το αισθητήριο που θα τους κάνει να μεταμορφώσουν αυτές τις πληροφορίες και γνώσεις σε ένα καλαίσθητο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Αποτελεί μια καλή πηγή εκπαίδευσης και έκθεσης στη μουσική, τη γνώση, την εμπειρία και την αισθητική που επικρατεί σε αυτό τον χώρο, το να ακούνε οι μαθητές/τριες για μεγάλο χρονικό διάστημα τη μουσική που παίζει ο συνοδός (Lishka, 2022, σ. 17). Η μουσική επιτελεί επίσης το έργο του οδηγού που λέει στους χορευτές που πρέπει να είναι, πότε και πώς σε κάθε άσκηση ή χορογραφία. Η Teck αναφέρει: «Ο πιανίστας στη γωνία μιας τάξης χορού γίνεται αντιληπτός ως ένα άτομο που δε μιλάει· είναι κάποιος που παρέχει μια χρήσιμη υπηρεσία και επικοινωνεί με ήχους δίχως λόγια» (1990, σ. 23). Ο/η καθηγητής/τρια χορού στην αρχή περιγράφει τη σειρά των κινήσεων που αποτελούν μια άσκηση ή μια χορογραφία, δεν συνεχίζει όμως να δίνει οδηγίες και περιγραφές. Πρέπει οι χορευτές/τριες να μάθουν να απομνημονεύουν τη σειρά των κινήσεων. Αυτό που θα τους δώσει τον οδηγό για να θυμούνται την κάθε ακολουθία κινήσεων, δυναμικών και ποιότητας

των κινήσεων είναι η μουσική. Ο Balanchine αναφερόμενος στη συνεργασία του με τον Stravinsky αφηγείται: «*Η μουσική του είναι το πάτωμα του χορευτή. Είναι ο λόγος για να κινηθούμε. Χωρίς τη μουσική δεν θέλουμε να κινηθούμε*» (Hammond, 2000, σ. 8 όπως αναφέρεται στο Côté-Laurence, 2000, σ. 174). Πολύ συχνά ακόμα και μη χορευτικές πληροφορίες όπως φώτα, αλλαγή σκηνικών κλπ χρησιμοποιούν ως *cues* τη μουσική, πόσο μάλλον ο ίδιος ο χορός. Αν για κάποιος λόγο ένας χορευτής/τρια σταματήσει να χορεύει κατά τη διάρκεια μιας χορογραφίας, η παράσταση θα συνεχιστεί, δεν θα γίνει κάτι. Αν όμως σταματήσει για κάποιο λόγο η μουσική, θα επικρατήσει χάος (Cavalli, 2001, σ. 2). Ο ρόλος του συνοδού πιανίστα είναι να προσέχει πάντα τις οδηγίες του/της καθηγητή/τριας χορού ή του/της χορογράφου για τυχόν αλλαγές, διορθώσεις, επισημάνσεις κατά τη διάρκεια του μαθήματος ή της πρόβας. Προσαρμόζοντας τον τρόπο που ερμηνεύει τη μουσική με μικρές αλλαγές σε τονισμούς, δυναμικές, ροή και κατευθύνσεις, μπορεί να βοηθήσει την κίνηση που εκτελείται εκείνη τη στιγμή (Teck, 1989, σ. 115). Έτσι δημιουργείται ο «κύκλος δημιουργικότητας» που αναφέρει ο Davidson ανάμεσα στον δάσκαλο, τον μουσικό και τους μαθητές. Ο μουσικός προσαρμόζει τη μουσική που παίζει ανάλογα με την κίνηση που βλέπει να πραγματοποιούν οι χορευτές και ο/η καθηγητής/τρια χορού με τους/τις μαθητές/τριες προσαρμόζουν την κίνησή τους ανάλογα με την μουσική που ακούνε (2021, σ. 6).

## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> - Κοινή γλώσσα μεταξύ πιανιστικής συνοδείας και κλασικού χορού

Στην πιανιστική συνοδεία στον κλασικό χορό είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει μια κοινή γλώσσα για την σαφή κατανόηση των όρων του μπαλέτου, της διάρθρωσης του μαθήματος και της οργάνωσης της κάθε άσκησης σε σχέση με τη μουσική.

### 3.1. Μέτρηση – φράσεις – ταχύτητα

Το μέτρο αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά για την κατανόηση και τη σωστή ερμηνεία του μουσικού κειμένου αλλά και της χορογραφίας. Οι Kassing & Jay υπογραμμίζουν τη σημασία της ακρίβειας στον κλασικό χορό αναφέροντας πως οι μαθητές πρέπει να μάθουν να είναι σε ένα συγκεκριμένο μέρος μια συγκεκριμένη στιγμή (1998, όπως αναφέρεται στο Côté-Laurence, 2000, σ. 176). Στο μάθημα, αυτό γίνεται από την πλευρά του πιανίστα με το να τους προετοιμάζει μουσικά και ρυθμικά καθώς ο/η καθηγητής/τρια χορού μετράει φωναχτά τους «χρόνους» της κάθε άσκησης. Οι μαθητές/τριες πρέπει να συνδέσουν στο μυαλό τους το *πού* και το *πώς* πρέπει να είναι το σώμα τους σε σχέση με τη μουσική. Σταδιακά, εκπαιδεύονται να συνδέουν τις κινήσεις τους - λαμβάνοντας υπόψη τους τον συντονισμό του σώματος, την ισορροπία τους, τη φυσική προσπάθεια - με τη μουσική πληροφορία και την αισθητική του κλασικού χορού (Laguna, Shifres, 2020, σ. 84).

Οι μουσικοί όμως δεν μετράνε όπως μετράνε οι χορευτές. Οι μουσικοί λαμβάνουν υπόψη τον μετρικό οπλισμό, καθώς και τον παλμό των μέτρων όταν σκέφτονται μια φράση, όταν πχ για τις ανάγκες μιας φράσης έκτασης 4 μέτρων - συνήθως σε γρήγορη ταχύτητα, σκέφτεται τη φράση σαν ένα «υπερμέτρο» (*hypermeter*) 4 χρόνων (Blair, 2000, σ. 7; Still, 2015, σ. 123; Wong, 2011, σ. 23). Οι χορευτές από την άλλη σκέφτονται με το «μέτρηση» (*count*), που ακολουθεί τον παλμό της μουσικής όπως «*κάποιος που χτυπάει το πόδι του στο ρυθμό της μουσικής που ακούει*» (Palacios Izaguirre, 2014, σ. 16). Πχ σε μια άσκηση *Battement tendu*

που ο πιανίστας παίζει σε 2/4, οι χορευτές μετρούν ένα μέτρο σαν ένα χρόνο (παλμό). Οπότε για να συμπληρωθεί μια φράση τεσσάρων χρόνων σε μια άσκηση χορού, πρέπει ο πιανίστας να παίξει 4 μέτρα. Σε περίπτωση που το κομμάτι είναι σε 4/4, οι χορευτές μετρούν δύο χρόνους σε κάθε μέτρο, οπότε για την φράση τεσσάρων χρόνων, ο πιανίστας παίζει 2 μέτρα. Στην περίπτωση των *Grand Battements en cloche* για μια φράση τεσσάρων χρόνων σε μια άσκηση χορού, ο πιανίστας παίζει 4 μέτρα με μετρικό σπλισμό 3/4 ή 3/8. Η αίσθηση αυτή εξαρτάται από την ταχύτητα της μουσικής, την ταχύτητα εκτέλεσης της άσκησης και από τον μετρικό σπλισμό.

Στα παραδείγματα που ακολουθούν πάνω γράφεται ο τρόπος που μετράνε οι μουσικοί, κάτω ο τρόπος που μετράνε οι χορευτές.



Ένα Δύο Ένα Δύο Ένα Δύο Ένα Δύο  
Ένα και Δύο και Τρία και Τέσσερα και

Παράδειγμα 3.1.1. Ρυθμός 2/4.



Ένα Δύο Τρία Ένα Δύο Τρία Ένα Δύο Τρία Ένα Δύο Τρία  
Έ - να και Δύ - ο και Τρί - α και Τέσ - ρα και

Παράδειγμα 3.1.2. Ρυθμός 3/4.



Ένα Δύο Τρία Τέσσερα Ένα Δύο Τρία Τέσσερα  
Ένα και Δύο και Τρία και Τέσσερα και

Παράδειγμα 3.1.3. Ρυθμός 4/4.

Στον κλασικό χορό κάθε φράση μετριέται σε 8 χρόνους καθώς σχεδόν το σύνολο της δυτικής μουσικής που χρησιμοποιείται είναι οργανωμένη σε 8μετρα. Έτσι λοιπόν αυτός ο τρόπος βοηθάει στο *μαρκάρισμα* (την αντιστοίχιση μιας κίνησης σε συγκεκριμένο σημείο της μουσικής) και στην οργάνωση των κινήσεων στον χρόνο. Αυτό οργανώνει αντίστοιχα την πιανιστική συνοδεία σε φράσεις 8, 16, 32, 64 μέτρων. Κάποιες φορές «σπάει» αυτή η συμμετρία με σύνολο μέτρων 32 + 8 ή 16 + 8 ή 32 + 16 κοκ. Αυτό θα εξαρτάται από το σύνολο των συνδυασμών των κινήσεων που θα ορίσει ο/η καθηγητής/τρια χορού. Επίσης, ιδιαίτερα σε προχωρημένες τάξεις, η άσκηση συνεχίζεται κατευθείαν στην άλλη πλευρά (όταν πχ η άσκηση ξεκινάει από την δεξιά πλευρά – αριστερό χέρι στην μπάρα- τελειώνοντας οι χορευτές γυρίζουν με *soutenu* και η άσκηση συνεχίζεται στην αριστερή πλευρά – δεξί χέρι στην μπάρα. Αποτελεί ευθύνη του συνοδού να υπολογίζει τον αριθμό των μέτρων που θα χρειαστεί για την επιτέλεση της κάθε άσκησης καθώς και για τη συνέχιση της άσκησης στην άλλη πλευρά.

Η ταχύτητα που παίζεται η μουσική έχει μεγάλη σημασία στην επιτέλεση των ασκήσεων. Μια λάθος επιλογή μπορεί να βγάλει τους χορευτές εκτός ρυθμού είτε γιατί δεν θα προλαβαίνουν να ερμηνεύσουν τις κινήσεις της χορογραφίας, είτε γιατί θα είναι πολύ αργά και η μουσική θα τους καθυστερεί και θα τους κουράζει. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ανάλογα με την χορογραφία χορευτή ή χορεύτριας αλλάζει και η ταχύτητα της μουσικής που έχει γράψει ο συνθέτης στις σκηνές του μπαλέτου, γιατί άλλες ανάγκες έχουν οι άνδρες χορευτές στις κινήσεις τους και άλλες οι γυναίκες χορεύτριες. Στην περίπτωση μιας τάξης αρχαρίων που μαθαίνουν τις κινήσεις, η ταχύτητα της μουσικής συνοδείας θα πρέπει να τους δίνει τον χρόνο να ακούν τις οδηγίες του/της καθηγητή/τριας χορού, να καταλάβουν πώς γίνεται η άσκηση στη διάρκεια της μουσικής και να ελέγχουν αν κάνουν σωστά την άσκηση. Σε πιο προχωρημένες τάξεις η όλη διαδικασία γίνεται πιο γρήγορα οπότε την ίδια άσκηση, που σε αρχάριους θα παίζαμε σε μια πιο αργή ταχύτητα, στους προχωρημένους την παίζουμε πιο γρήγορα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως παρόλο που η ταχύτητα δεν είναι σταθερή στα κομμάτια που παίζουμε (για τους λόγους που προανέφερα) ο χαρακτήρας της μουσικής θα πρέπει να είναι πάντα εκεί. Τα χαρακτηριστικά της μουσικής - οι φράσεις, η ροή, η άρθρωση, η εναλλαγή δυναμικών - είναι πληροφορίες που χρειάζονται πάντα οι χορευτές για να εξασκηθούν σε μια κίνηση ή να ερμηνεύσουν μια χορογραφία. Με την συσσώρευση εμπειρίας ο πιανίστας συνοδός θα μπορεί εύκολα με την παρουσίαση της άσκησης να υπολογίζει την ταχύτητα που χρειάζεται. Στα παραδείγματα που παραθέτω στο κεφάλαιο με τις βασικές ασκήσεις, αναφέρω μια ενδεικτική ένδειξη μετρονόμου η οποία όμως μπορεί να ποικίλει ανάλογα με τις ανάγκες της τάξης.

## Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup> - Η δομή του μαθήματος του κλασικού χορού

Το μάθημα του κλασικού χορού είναι οργανωμένο με τρόπο που να προετοιμάζει τους/τις χορευτές/τριες για να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις μιας χορογραφίας. Αυτό σημαίνει πως ξεκινάει με ασκήσεις που «ζεσταίνουν» το σώμα, συνεχίζει με ασκήσεις του κινησιολογίου του κλασικού χορού, φτάνει σε μια οργανωμένη χορογραφία και κλείνει με διατάξεις. Αυτή η συγκεκριμένη σειρά βοηθάει στην κατανόηση των ασκήσεων, στην οργάνωση της ενέργειας, τη συγκέντρωση και την αφοσίωση που απαιτείται από την αρχή των ασκήσεων στη μπάρα (*barre*), στο κέντρο (*center*) ως την πρόβα και την παράσταση (Cavalli, 2001, σ. 96).

Σε ένα Καλλιτεχνικό σχολείο υπάρχει περίπτωση ένα παιδί που γίνεται δεκτό στην Α΄ Γυμνασίου να έχει κάποια εμπειρία από κλασικό χορό, αυτό όμως δεν αποτελεί κανόνα. Οπότε στα Καλλιτεχνικά Σχολεία ο/η καθηγητής/τρια θα πρέπει να ξεκινήσει τη διδασκαλία από την αρχή. Αυτό παίζει καταλυτικό ρόλο στο μάθημα γιατί οι ασκήσεις που γίνονται στη μπάρα και στο κέντρο θα περιορίζονται στις βασικές κινήσεις, χωρίς περίπλοκους συνδυασμούς ή παραλλαγές. Η μουσική συνοδεία σε αυτές είναι συνήθως 4 ή 8 τετράμετρα, με παύση για να αλλάξουν πλευρά ή συνεχόμενα όταν μάθουν να γυρίζουν με *soutenu*. Καθώς μαθαίνουν τις θέσεις και τα βήματα, αρχίζουν να γίνονται απλοί συνδυασμοί στην μπάρα και στο κέντρο. Σταδιακά, προστίθεται ένα *adage* για ενίσχυση της ισορροπίας. Καθώς μαθαίνουν τις βασικές κινήσεις, προστίθενται και κινήσεις στα χέρια (*port de bras*), φτάνοντας σε ένα πλήρες *adage* (Vaganova, 1969, σ. 11). Σε πιο προχωρημένα επίπεδα, προς το τέλος του μαθήματος, οι ασκήσεις γίνονται *en pointe* στην μπάρα και στο κέντρο (Wong, 2011, σ. 17).

Η μπάρα ξεκινάει με ασκήσεις που προθερμαίνουν το σώμα. Εκεί μαθαίνουν τεχνικά και ρυθμικά την άσκηση καθώς χρησιμοποιούν ως στήριγμα για την ισορροπία τους τη μπάρα.



Στις τάξεις των αρχάριων εκεί γίνονται οι περισσότερες ασκήσεις (Wong, 2011, σ. 16). Ανάλογα με την άσκηση ακουμπάνε με τα δύο χέρια ή με το ένα. Όταν ολοκληρωθεί η άσκηση, επαναλαμβάνεται από την άλλη πλευρά. Στο κέντρο οι ασκήσεις γίνονται δίχως στήριγμα και περιλαμβάνουν τις κινήσεις που έγιναν στη μπάρα και συνδυασμούς αυτών. Ο Messerer (*ballet master* και χορογράφος στα Bolshoi) χρησιμοποιούσε την εξής σειρά για τις ασκήσεις στην μπάρα: *grands pliés, grands pliés* στην πρώτη, δεύτερη και πέμπτη θέση, *battements tendus, battements tendus demi-pliés, battements tendus jetés, ronds de jambe à terre* σε συνδυασμός με *port de bras* και *battements relevés lents, battements fondus, battements frappés, ronds de jambe en l'air* (κάποιες φορές αυτή η άσκηση γίνεται σε συνδυασμό με την προηγούμενη) *adagio* με διάφορα *développés, battements doubles frappés, petits battements sur le cou-de-pied* και *grands battements jetés*. Για το κέντρο: ξεκινάει με ένα μικρό *adagio* και κινείται σε διάφορους συνδυασμούς *battements tendus, battements fondus, battements frappés, ronds de jambe en l'air, grand adagio* και *grands battements jetés*. Οι κινήσεις δηλαδή που έγιναν πρώτα στην μπάρα, μεταφέρθηκαν στο κέντρο. Συνεχίζει με μικρά και μεγάλα άλματα με *battus*, για τις χορεύτριες ασκήσεις *en pointes* και τελειώνει με *petit chandements de pied* και *port de bras* με *cambré* (1975, σ. 24-25). Αυτή είναι η σειρά με μικρές διαφοροποιήσεις που ακολουθούν και οι καθηγήτριες χορού στο Καλλιτεχνικό σχολείο όπου εργάζομαι ως συνοδός πιανίστας.

#### 4.1. Relevé

Στην αρχή του μαθήματος, για να προθερμάνουμε τα πόδια, ξεκινάμε με *Relevé* (ανύψωση στις μύτες των ποδιών) σε διάφορες θέσεις<sup>1</sup>. Στην άσκηση αυτή η μουσική είναι σε ρυθμό 2/4 ή 4/4 σε μέτρια ταχύτητα. Το ρυθμικό μοτίβο προτείνεται να είναι το παρακάτω γιατί βοηθάει τους/τις μαθητές/τριες να οργανώνουν την κίνηση πάνω και κάτω στους αντίστοιχους χρόνους.



Παράδειγμα 4.1.1. Μοτίβο συνοδείας με όγδοα σε ρυθμό 4/4.



Παράδειγμα 4.1.2. Μοτίβο συνοδείας με τέταρτα σε ρυθμό 2/4.

Προτεινόμενα έργα για *Relevé* (Lishka, 2022, σ. 102):

<sup>1</sup> Στον κλασικό χορό υπάρχουν 5 θέσεις. 1<sup>η</sup> θέση: Οι μύτες των ποδιών έχουν στρέψη προς τα έξω, οι φτέρνες ακουμπάνε και τα πέλματα σχηματίζουν μια ευθεία. 2<sup>η</sup> θέση: Τα πόδια έχουν στρέψη προς τα έξω και σχηματίζουν ευθεία όπως στην 1<sup>η</sup> θέση όμως απέχουν το ένα από το άλλο περίπου ένα πέλμα. 3<sup>η</sup> θέση: Τα πόδια έχουν στρέψη προς τα έξω. Το ένα είναι μπροστά από το άλλο και η φτέρνα του ενός ακουμπάει στην καμάρα του άλλου ποδιού. 4<sup>η</sup> θέση: Τα πόδια έχουν στρέψη προς τα έξω όπως στην 3<sup>η</sup> θέση όμως το ένα πόδι είναι μπροστά από το άλλο σε απόσταση περίπου μισού βήματος. 5<sup>η</sup> θέση: Τα πόδια έχουν στρέψη προς τα έξω, είναι παράλληλα και η μύτη του ενός ποδιού ακουμπάει στη φτέρνα του άλλου (Vaganova, 1969, σ.17).

- **L.Delibes: Thème slave varié, from Act I of Coppelia.** 2/4. ♩=76. Παίζουμε από το μέτρο 3 ως το 26. Επαναλαμβάνουμε τα τελευταία 8 μέτρα για να υπάρξει σύνολο 32 μέτρων. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **L.Delibes: Gigue, from Act II of Coppelia.** 2/4. ♩=84. Παίζουμε από το μέτρο 9. Το έργο έχει διακριτά 8μετρα. Επαναλαμβάνουμε τα 8μετρα όσο και αν χρειαστεί.
- **L.Delibes: Marche des Guerrières, from Act III of Coppelia.** 2/4. ♩=69. Παίζουμε από το μέτρο 3 και συνεχίζουμε με τα υπόλοιπα 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **L.Delibes: Danse de Fête, from Act III of Coppelia.** 2/4. ♩=62. Παίζουμε από το μέτρο 8 και συνεχίζουμε με τα υπόλοιπα 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **Al.Glazunov: Variation II, from Raymonda.** 2/4. ♩=72. Παίζουμε από το μέτρο 3 και συνεχίζουμε με τα υπόλοιπα 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **Fr.Schubert: Military March, Op. 52, no. 1.** 2/4. ♩=82. Παίζουμε από το μέτρο 7 και συνεχίζουμε με τα υπόλοιπα 16 μέτρα (7-22). Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.

#### 4.2. Plié

Η επόμενη άσκηση είναι τα *plié* που σημαίνει λυγίζω. Αποτελεί την πιο βασική και πιο σημαντική άσκηση στον χορό. Υπάρχουν δυο βασικά *pliés*: Το *grand plié* και το *demi-plié*. Ξεκινάμε συνήθως με τα *demi-plié* στα οποία πατώντας όλο το πέλμα, λυγίζουν τα γόνατα κρατώντας τον κορμό σε όρθια θέση. Το *grand plié* ξεκινάει όπως το *demi-plié* όμως τα γόνατα συνεχίζουν να λυγίζουν σε βαθύ κάθισμα. Τα πέλματα ακολουθούν την κίνηση σηκώνοντας τη φτέρνα. Το *grand plié* διδάσκεται αφού κατακτήσουν το *demi-plié* (Kostrovitskaya, Pisarev, 1975, σ. 66). Σημαντικό ρόλο στη ρυθμική οργάνωση της άσκησης έχουν οι κινήσεις των χεριών (*port de bras*). Η μουσική στα *pliés* είναι πάντα ήρεμη, αργή, με ομαλή ροή χωρίς τονισμούς, μεγάλες φράσεις και legato. Το φραζάρισμα πρέπει να επισημαίνει την άνεση και τη χάρη (Lishka, 2022, σ. 56). Ο ρυθμός που προτείνεται είναι 3/4 και 4/4. Η Cavalli παραθέτοντας μια παράφραση της 18<sup>ης</sup> παραλλαγής από τη Ραψωδία σε ένα θέμα του Paganini, Op. 43 του Rachmaninov, αναφέρει πως επειδή τα *pliés* είναι στο ξεκίνημα του μαθήματος, έχουν χαρακτήρα περισσότερο προθέρμανσης του σώματος οπότε δεν χρειάζεται να έχουν ιδιαίτερα συναισθηματικά φορτισμένα μουσική συνοδεία (2001, σ. 102).

Προτεινόμενα έργα για *plié* (Lishka, 2022, σ. 74):

- **J.S.Bach: Sarabande, English Suite in F major.** 3/4. ♩=80. Παίζουμε και επαναλαμβάνουμε τα πρώτα 8 μέτρα, συνεχίζουμε με τα υπόλοιπα 16. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **J.S.Bach: Menuet II, Partita in B flat major.** 3/4. ♩=88. Παίζουμε το έργο με τις επαναλήψεις. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **J.Brahms: Intermezzo, Op. 119, no. 2.** 3/4. ♩=80. Παίζουμε το μεσαίο μέρος *Andantino Grazioso*, τα πρώτα 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.

- **Fr.Chopin: Nocturne in B major, Op. 32, no. 1.** 4/4.  $J=66$ . Παίζουμε τα πρώτα 16 μέτρα και επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί. Κάνουμε πτώση για κλείσιμο στο μέτρο 16.
- **Fr.Chopin: Nocturne in B major, Op. 32, no. 2.** 4/4.  $J=66$ . Παίζουμε τα πρώτα 16 μέτρα. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τα μέτρα 17-24 με επανάληψη σαν 16 μέτρα μιας δεύτερης φράσης. Συνολικά 32 μέτρα. Κάνουμε πτώση για κλείσιμο στο μέτρο 24 μετά την επανάληψη.
- **G.Faure: Nocturne in E flat major, Op. 36.** 4/4.  $J=50$ . Παίζουμε τα πρώτα 8 μέτρα. Συνεχίζουμε με τα μέτρα 12-19. Κάνουμε πτώση στο μέτρο 19. Σύνολο 16 μέτρων. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **S.Rachmaninoff: Prelude in G flat major, Op. 23, no. 10.** 3/4.  $J=60$ . Παίζουμε το *levare* από το μέτρο 3 ως το μέτρο 34. Σύνολο 32 μέτρα. Πτώση στο μέτρο 34. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **M.Ravel: Waltz no. 2 in G minor, Valses Nobles et Sentimentales.** 3/4.  $J=88$ . Το έργο είναι γραμμένο σε 4 ενότητες των 16 μέτρων η καθεμιά, οπότε δεν χρειάζεται κάποια προσαρμογή.

### 4.3. Battements Tendus

Στην ορολογία του κλασικού χορού ο όρος *Battements* (χτύπημα) σημαίνει την έκταση του ποδιού και την επιστροφή του στην αρχική του θέση. Υπάρχουν πολλά είδη *Battements*. Στα *Battements Tendus* (*tendu*: τεντωμένο) το πόδι ξεκινάει από την 1<sup>η</sup> ή 5<sup>η</sup> θέση και εκτείνεται τεντωμένο μπροστά, στο πλάι και πίσω γλιστρώντας χωρίς να σηκώνεται η μύτη του ποδιού από το πάτωμα (Vaganova, 1969, σ. 26). Ο ρυθμός είναι 4/4 ή 2/4. Στους/στις αρχάριους/ριες μαθητές/τριες η άσκηση ξεκινάει σε αργή ταχύτητα. Στην τελική του μορφή ο τονισμός της κάθε κίνησης είναι στην επιστροφή του ποδιού στην 1<sup>η</sup> ή την 5<sup>η</sup> θέση. Κατά την κίνηση αυτή, το πόδι που εκτείνεται πρέπει να είναι *en dehors*, δηλαδή να έχει στρέψη προς τα έξω, στρέφοντας το πόδι από το ισχίο, καθώς η λεκάνη παραμένει σε οριζόντια θέση. Στο σύνολο της άσκησης ο/η καθηγητής/τρια χορού υπάρχει περίπτωση να δώσει περισσότερες επαναλήψεις. Σε αυτή την περίπτωση οι πρώτες επαναλήψεις είναι συνήθως σε αργή ταχύτητα και ακολουθούν γρήγορες επαναλήψεις. Ανάλογα λοιπόν με την ποιότητα της άσκησης καθορίζουμε και το *tempo*. Σε αργά *tendus* παίζουμε σε *andante con moto*, μέτρια ταχύτητα 2/4 με όγδοα ή με μπάσο *Alberti* στη συνοδεία, ή με ένα αργό waltz (Cavalli, 2001, σ. 104). Για πιο γρήγορα *tendus*, μέτριο προς γρήγορο 3/4, 4/4 ή 2/4 με ιδιαίτερα διακριτό και τονισμένο το ισχυρό μέρος του μέτρου (Lishka, 2022, 57).

Προτεινόμενα έργα για *battements tendus* σε αργή ταχύτητα (Lishka, 2022. σ. 76):

- **J.Brahms: Variations on a Theme by Paganini, Op. 35, Book I, Var. XI.** 2/4.  $J=50$ . Παίζουμε το έργο με τις επαναλήψεις. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **J.Brahms: Variations on a Theme by Paganini, Op. 35, Book II, Var. IV.** 3/8.  $J=96$ . Παίζουμε το έργο όπως είναι. Σύνολο 16 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **Fr.Chopin: Nocturne in F minor, Op. 55, no. 1.** 4/4.  $J=80$ . Παίζουμε τα μέτρα 1-16, με πτώση στο μέτρο 16. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **Fr.Chopin: Nocturne in C minor, Op. 48, no. 1.** 4/4.  $J=60$ . Παίζουμε τα μέτρα 1-16, με πτώση στο μέτρο 16. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.

- **S.Rachmaninoff: Variations on a Theme of Corelli, Op. 42, Var.IV.** 3/4.  $J=88$ . Παίζουμε το έργο όπως είναι. Σύνολο 16 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.

Προτεινόμενα έργα για *battements tendus* σε γρήγορη ταχύτητα (-, 2022, σ.83):

- **J.S.Bach: Aria, Partita in D major.** 2/4.  $J=60$ . Παίζουμε ως το μέτρο 16. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **J.S.Bach: Gavotte I, Partita in B minor (Overture in the French Manner).** 2/2.  $J=60$ . Παίζουμε ως το μέτρο 16 και κάνουμε την επανάληψη. Σύνολο 32 μέτρα. Ακούγοντας το έργο δίνεται η εντύπωση πως ξεκινάει στο 1<sup>ο</sup> μισό, ενώ ξεκινάει στο 2<sup>ο</sup>. Αν παιχτεί όπως είναι γραμμένο θα μπερδέψει τους χορευτές. Συστήνεται να παιχτεί σα να ξεκινάει κανονικό μέτρο και όχι ελλιπές γιατί έτσι θα ακουστεί πιο σωστό στο αυτί των χορευτών.
- **J.Brahms: Variations on a Theme by Handel, Op. 24, Var. I.** 4/4.  $J=60$ . Παίζουμε την παραλλαγή όπως είναι (16 μέτρα με επαναλήψεις). Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **A.Dvořák: Humoresque, Op. 101, no. 7.** 2/4.  $J=60$ . Παίζουμε τα πρώτα 8 μέτρα όπως είναι. Για τη δεύτερη φράση παίζουμε με επανάληψη τα μέτρα 9-12. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **E.Satie: Les Pantins Dansent.** 2/4.  $J=56$ . Μπορούμε να παίζουμε τα πρώτα 64 μέτρα. Ανάλογα με τις ανάγκες της άσκησης μπορούμε να κλείσουμε στο τελείωμα κάθε φράσης.
- **Fr.Schubert: Impromptu, Op. 142, no. 3.** 4/4.  $J=60$ . Παίζουμε τα πρώτα 16 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **R.Schumann: Armes Waisenkind, από το Album für die Jugend, Op. 68.** 2/4.  $J=56$ . Παίζουμε το έργο όπως είναι. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.

#### 4.4. Battements Tendus Jetés

Τα *battements tendus jetés* (jeté: πετάω) είναι παρόμοια με τα απλά *battements tendus* στην 5<sup>η</sup> θέση. Το πόδι είναι *en dehors*, κάνει έκταση και σηκώνεται από το έδαφος σε κλίση 45 μοιρών μπροστά, στο πλάι ή πίσω. Ο τονισμός είναι στο κλείσιμο στην 5<sup>η</sup> θέση. Στην τελική του μορφή γίνονται στη διπλάσια ταχύτητα από τα απλά *battements tendus*. Ο ρυθμός που χρησιμοποιείται είναι 2/4 ή 4/4 (Kostrovitskaya, Pisarev, 1995, σ. 80). Η Cavalli και ο Lishka περιλαμβάνουν τα *battements tendus jetés, dégagés* και τα *glissés*, σε ότι έχει να κάνει με την πιανιστική συνοδεία, στη γενική οικογένεια των *battements tendus dégagés*. Προτείνουν η μουσική να παίζεται σε μέτρια προς γρήγορη ταχύτητα σε ρυθμό 2/4, 4/4, 3/8, 6/8.

Καθώς είναι μια γρήγορη άσκηση, πρέπει η μουσική να έχει την αντίστοιχη ενέργεια. Οι κινήσεις είναι γρήγορες και κοφτές, οπότε η πιανιστική συνοδεία βοηθάει με τονισμούς στη μελωδία. Επίσης πρέπει να υπάρχει η αίσθηση της προετοιμασίας (για το ξεκίνημα της κίνησης) και της κατεύθυνσης προς τα εμπρός (για να φτάνουν στον τονισμό της κίνησης στο κλείσιμο της 5<sup>ης</sup> θέσης). Η συνοδεία του αριστερού προτείνεται να έχει χαρακτηριστικά ρυθμικά χαρακτήρα που να είναι σταθερός σαν μοτίβο ώστε να υποστηρίζει την τονισμένη μελωδία (Palacios Izaguirre, 2014, σ. 30).

Προτεινόμενα έργα για *battements tendus jetés* (Lishka, 2022, σ. 85):

- **B.Bartók: Peasant Dance, από το Mikrokosmos, Vol. V, no. 128.** 2/4.  $J=100$ . Τα πρώτα τέσσερα μέτρα είναι η *preparation*. Από το μέτρο 5-22 έχουμε 2 φράσεις των 8 μέτρων η καθεμιά. Κάνουμε πτώση στην Μι ύφεση. Επαναλαμβάνουμε από το μέτρο 5 αν χρειαστεί.
- **J.S.Bach: Echo, Partita in B Minor (Overture in the French Manner).** 2/4.  $J=96$ . Παίζουμε τα πρώτα 16 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί και κάνουμε πτώση στην Φα δίεση ελάσσονα.
- **E.Satie: La Diva de L' Empire.** 2/4.  $J=88$ . Χρησιμοποιούμε τα μέτρα 5-8 για την *preparation*. Από το μέτρο 9 και για τα επόμενα 64 μέτρα έχουμε φράσεις οργανωμένες σε 8μετρα οπότε ανάλογα με τις ανάγκες της άσκησης μπορεί να σταματήσει στο τέλος κάποιας φράσης ή να επαναλάβει για όσο χρειαστεί.
- **Fr.Schubert: 8 Ecossoises, D 529.** 2/4.  $J=92$ . Στο σύνολό τους αποτελούνται από 8μετρες φράσεις που επαναλαμβάνονται. Κάνουμε πτώση όπου επιτάσσει η άσκηση ή επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Schubert: Moment musical Op. 94, no. 3.** 2/4.  $J=92$ . Παίζουμε τα 2 πρώτα μέτρα ως *preparation*. Τα επόμενα 32 μέτρα είναι οργανωμένα σε 8μετρες φράσεις. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **R.Schumann: Scherzino από Faschingsschwank aus Wien Op. 26.** 2/4.  $J=100$ . Χρησιμοποιούμε τα πρώτα 16 ή 32 μέτρα. Στο μέτρο 32 πτώση στην Λα ύφεση μείζονα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.

#### 4.5. Rond de Jambes Par Terre/ en l' Air

Το *rond de jambe par terre* είναι μια κυκλική κίνηση του ποδιού που δουλεύει στο πάτωμα προς τα έξω (*en dehors*) ή προς τα μέσα (*en dedans*). Στην κίνηση *en dehors* το πόδι ξεκινάει από την 1<sup>η</sup> θέση, εκτείνεται μπροστά *en point* στη 2<sup>η</sup> θέση, κινείται κυκλικά προς τα έξω και κλείνει στην 1<sup>η</sup> θέση από πίσω. Το πόδι είναι τεντωμένο καθ' όλη την εκτέλεση της κίνησης και η μύτη του ποδιού δεν αφήνει ποτέ το πάτωμα. Συνεχίζοντας την κίνηση, το πέλμα ακουμπάει στο πάτωμα και έρχεται στην 1<sup>η</sup> θέση από πίσω. Η κίνηση επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο. Στην κίνηση *en dedans* το πόδι ξεκινάει από την 1<sup>η</sup> θέση, εκτείνεται πίσω *en point*, κινείται κυκλικά από πίσω προς τα μπροστά και κλείνει στην 1<sup>η</sup> θέση (Kostrovitskaya, Pisarev, 1995, σ. 125).

Το *rond de jambe en l' air* είναι μια κυκλική κίνηση του ποδιού στον αέρα που δουλεύει προς τα έξω (*en dehors*) ή προς τα μέσα (*en dedans*). Το πόδι σηκώνεται στις 45 ή στις 90 μοίρες και κινείται από το γόνατο και κάτω. Στην κίνηση *en dehors* το πόδι ξεκινάει από την 2<sup>η</sup> θέση στον αέρα (45 ή 90 μοίρες) και κινείται κυκλικά με οδηγό τη φτέρνα διαγράφοντας τόξο από μέσα προς τα έξω και επιστρέφει στην αρχική 2<sup>η</sup> θέση. Στην κίνηση *en dedans dehors* το πόδι ξεκινάει από την 2<sup>η</sup> θέση στον αέρα (45 ή 90 μοίρες) και κινείται κυκλικά με οδηγό τη φτέρνα διαγράφοντας τόξο από έξω προς τα μέσα και επιστρέφει στην αρχική 2<sup>η</sup> θέση (Kostrovitskaya, Pisarev, 1995, σ. 129).

Γενικά η μουσική πρέπει να έχει ομαλή ροή με μεγάλες φράσεις. Συνήθως σε τάξεις αρχαρίων προτιμάται ο ρυθμός 4/4 για να διαγράφεται καλύτερα η διαδρομή που πρέπει να κάνει το πόδι. Σε πιο προχωρημένα επίπεδα, προτείνεται ρυθμός 3/4 σε waltz ή μουσική που να παραπέμπει σε waltz. Η ταχύτητα ποικίλει ανάλογα με το επίπεδο των μαθητών/τριών. Στα

*rond de jambe en l' air* η ταχύτητα είναι λίγο πιο γρήγορη για να βοηθήσει την κίνηση του ποδιού που δουλεύει.

Προτεινόμενα έργα για *rond de jambe par terre* (Lishka, 2022, σ. 79):

- **J.S.Bach: Passepied II, Partita in B Minor (Overture in the French Manner).** 3/8.  $\text{♩}=104$ . Παίζουμε με επανάληψη τα μέτρα 1-8 και συνεχίζουμε με τα μέτρα 9-24. Τέσσερις φράσεις διάρκειας 8 μέτρων. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **J. Brahms: Waltz in E major, Op. 39 no. 5.** 3/4.  $\text{♩}=112$ . Παίζουμε με επανάληψη τα μέτρα 1-8 και συνεχίζουμε ως το τέλος. Για να συμπληρώσουμε 16 μέτρα, επαναλαμβάνουμε τα 2 τελευταία μέτρα. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **E.Granados: Valses Poeticos, no. 1.** 3/4.  $\text{♩}=116$ . Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα. Αν χρειαστεί παίζουμε το υπόλοιπο κομμάτι (μέτρα 33-48) με επανάληψη για άλλα 32 μέτρα.
- **M.Ravel: Menuet on the Name of Haydn.** 3/4.  $\text{♩}=116$ . Παίζουμε τα μέτρα 1-16. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.

Προτεινόμενα έργα για *rond de jambe en l' air* (Lishka, 2022, σ. 81):

- **L.v.Beethoven: Bagatelles, Op. 119, no. 9.** 3/4.  $\text{♩}=56$ . Παίζουμε τα πρώτα 8 μέτρα και επαναλαμβάνουμε. Επαναλαμβάνουμε τα μέτρα 9-12 (σύνολο 8 μέτρα) και συνεχίζουμε με τα μέτρα 13-20. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Chopin: Etude in F minor, Op. 10, no. 9.** 6/8.  $\text{♩}=56$ . Η μετρονομική ένδειξη είναι πολύ χαμηλότερη αλλά ταιριάζει για την ταχύτητα της άσκησης. Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα. Πτώση στην Φα ελάσσονα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **C.Czerny: The Art of Finger Dexterity Op. 740, no. 4.** 6/8.  $\text{♩}=56$ . Η μετρονομική ένδειξη είναι πολύ χαμηλότερη αλλά ταιριάζει για την ταχύτητα της άσκησης. Παίζουμε τα πρώτα 16 μέτρα και επαναλαμβάνουμε. Πτώση στην Σι ύφεση μείζονα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **R.Schumann: Wiegelielchen, Op. 124, no. 6.** 2/4.  $\text{♩}=56$ . Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα. Πτώση στη Ρε μείζονα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.

#### 4.6. Battements Frappés

Τα *battements frappés* (frappé: χτυπημένο) γίνονται προς τα μπρος, στο πλάι και προς τα πίσω από τη 2<sup>η</sup> θέση. Η μύτη από το πόδι που κινείται είναι *en point*, η φτέρνα «χτυπάει» τον αστράγαλο από το πόδι που είναι σταθερό, «σκουπίζει» το πάτωμα προς την κατεύθυνση που κινείται και καταλήγει λίγα εκατοστά πάνω από το πάτωμα. Το πόδι από το γόνατο και πάνω παραμένει σταθερό. Ο τονισμός είναι στη 2<sup>η</sup> θέση (Vaganova, 1969, σ. 31).

Το *tempo* ποικίλει, η μουσική όμως πρέπει να έχει ξεκάθαρο και τονισμένο ρυθμό. Βοηθάει μια μουσική γρήγορη, ελαφριά, με νεύρο (Lishka, 2022, σ. 58). Ο Lishka προτείνει τα ίδια έργα για τα *battements frappés* με αυτά των *battements tendus jetés*.

#### 4.7. Battements fondus

Τα *battements fondu* (fondu: λιωμένο) είναι μια σύνθετη κίνηση στην οποία το πόδι που δουλεύει λυγίζει στη θέση *sur le cou-de-pied* με ταυτόχρονο λύγισμα του ποδιού στήριξης στη θέση *demi-plie*. Στη συνέχεια το πόδι που δουλεύει ανοίγει μπροστά, στο πλάι ή πίσω με ταυτόχρονο τέντωμα του ποδιού στήριξης (Kostrovitskaya, Pisarev, 1995, σ. 101).

Η μουσική που προτείνεται είναι παρόμοια με αυτή των *pliés* με λίγο πιο ενεργητική μελωδία. Ένα tango σε μέτρια ταχύτητα αποτελεί καλή επιλογή (Lishka, 2022, σ. 57).

Προτεινόμενα έργα για *battements fondu* (-, 2022, σ. 76):

- **J.Brahms: Variations on a Theme by Paganini, Op. 35, Book I, Var. XI.** 2/4.  $\text{♩}=50$ . Παίζουμε το έργο με τις επαναλήψεις. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε από την αρχή αν χρειαστεί.
- **J.Brahms: Waltz in D minor, Op. 39, no. 9.** 3/4.  $\text{♩}=108$ . Παίζουμε με επανάληψη τα πρώτα 8 μέτρα και συνεχίζουμε με το υπόλοιπο κομμάτι χωρίς την επανάληψη. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **J.Brahms: Waltz in C-sharp minor, Op. 39, no. 16.** 3/4.  $\text{♩}=96$ . Παίζουμε όλο το κομμάτι με την επανάληψη. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Schubert: Impromptu in A-flat major, Op. 142, no. 2.** 3/4.  $\text{♩}=96$ . Παίζουμε τα πρώτα 24 μέτρα για τις τρεις φράσεις διάρκειας 8 μέτρων. Προσαρμόζουμε το επόμενο 8μετρο με πτώση στην Λα ύφεση μείζονα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.

#### 4.8. Battements Développés

Το *battement développé* ξεκινάει από την 5<sup>η</sup> θέση, το πόδι που δουλεύει γλιστράει *en point* κατά μήκος του ποδιού στήριξης και φτάνοντας στο γόνατο, ξεδιπλώνει από *retiré* σε τεντωμένο πόδι, στο πλάι ή πίσω σε γωνία 90 μοιρών ή ψηλότερα ανάλογα με τις ικανότητες του/της μαθητή/τριας (Kostrovitskaya, Pisarev, 1995, σ. 110).

Η μουσική για τα *développés* προτείνεται να είναι αργή, με χάρη και ομαλή ροή σε 3/4 ή 4/4.

Προτεινόμενα έργα για *battements développés* (Lishka, 2022, σ. 76):

- **R.Schumann: Erinnerung, από το Album for the Young, Op. 68.** 2/4.  $\text{♩}=52$ . Παίζουμε με την επανάληψη, αφαιρώντας τα μέτρα 7 και 8 για να δημιουργήσουμε ένα 8μετρο. Για τις επόμενες δυο φράσεις (8μετρα) παίζουμε δυο φορές τα μέτρα 11-18. Τη δεύτερη φορά αλλάζουμε την τελευταία συγχορδία στο μέτρο 17 σε Μι μείζονα (V7 της Λα) και κάνουμε πτώση στη Λα μείζονα.
- **J.Brahms: Waltz in D minor, Op. 39, no. 9.** 3/4.  $\text{♩}=108$ . Παίζουμε με επανάληψη τα πρώτα 8 μέτρα και συνεχίζουμε με το υπόλοιπο κομμάτι χωρίς την επανάληψη. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **J.Brahms: 3 Intermezzi, Op. 117, no. 1.** 6/8.  $\text{♩}=92$ . Παίζουμε τα μέτρα 1-16 και κάνουμε πτώση στη Μι ύφεση μείζονα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **E.Granados: Valses Poeticos, no. 1.** 3/4.  $\text{♩}=116$ . Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα. Αν χρειαστεί παίζουμε το υπόλοιπο κομμάτι (μέτρα 33-48) με επανάληψη για άλλα 32 μέτρα.

#### 4.9. Grand Battements Jetés/ en Cloche

Τα *grand battements jetés* είναι όπως τα *battements tendus*, γίνονται προς τα μπροστά, στο πλάι και προς τα πίσω αλλά το πόδι συνεχίζει να εκτείνεται μέχρι να φτάσει σε γωνία 90 μοιρών. Γίνονται από την 1<sup>η</sup> ή την 5<sup>η</sup> θέση. Στην αρχή το «πέταγμα» του ποδιού είναι ισόχρονο με την επιστροφή στην αρχική θέση. Στην τελική του μορφή ανάλογα με τις ανάγκες της άσκησης ή/και της χορογραφίας, ο τονισμός μπορεί να είναι στην ψηλότερη θέση που φτάνει το πόδι στην έκτασή του ή να είναι στην επιστροφή του ποδιού στην 1<sup>η</sup> ή την 5<sup>η</sup> θέση.

Η μουσική πρέπει να είναι με ενέργεια, ένταση και έντονους τονισμούς στη θέση. Συνήθως χρησιμοποιείται κάποιο march. Ο Lishka αναφέρει πως εξίσου καλά λειτουργούν και κάποια tangos. Στα *en Cloche* προτείνει μουσική σε 3σημο ρυθμό με πολύ χαρακτηριστικό και τονισμένο τον 1<sup>ο</sup> χρόνο (2022, σ. 59). Σε αυτή την άσκηση οι 3 χρόνοι βοηθούν τους χορευτές στην οργάνωση της κίνησης καλύτερα από μια μουσική σε 2σημο ρυθμό.

Προτεινόμενα έργα για *grand battements jetés* (Lishka, 2022, σ. 89):

- **G.Bizet: “Toreador Song”, από την Carmen.** 4/4.  $J=60$ . Οι φράσεις οργανώνονται σε 4μετρα. Χρησιμοποιούμε όσα χρειάζονται για την άσκηση (16 ή 32) και επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **G.Fauré: Theme (Quasi Adagio) από Thème et Variations Op. 73.** 4/4.  $J=60$ . Παίζουμε ως το μέτρο 20, αφαιρώντας τα μέτρα 5-8. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **E.Grieg: Wedding Day at Troidhaugen, Op. 65, no. 6.** 4/4.  $J=60$ . Τα πρώτα 2 μέτρα τα χρησιμοποιούμε ως *preparation*. Η πρώτη φράση είναι στα μέτρα 3-10 και η δεύτερη φράση στα μέτρα 13-20. Επαναλαμβάνουμε τις 2 φράσεις αν χρειαστεί. Πτώση στην Ρε μείζονα.
- **Fr.Liszt: Hungarian Rhapsody no. 6.** 2/4.  $J=60$ . Τα πρώτα 4 μέτρα τα χρησιμοποιούμε ως *preparation*. Παίζουμε τα 5-20 (16 μέτρα) και τα 21-36 με πτώση στη Ρε ύφεση μείζονα (16 μέτρα). Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **S.Prokofiev: March από Love of Three Oranges.** 4/4.  $J=60$ . Τα πρώτα 2 μέτρα τα χρησιμοποιούμε ως *preparation*. Έχουμε 2 φράσεις, η πρώτη στα μέτρα 3-10 και η δεύτερη στα μέτρα 11-18. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί ή κάνουμε πτώση στην Ντο ελάσσονα στον 3<sup>ο</sup> χρόνο.

Προτεινόμενα έργα για *grand battements en Cloche* (-, 2022, σ. 88):

- **L.v.Beethoven: Theme από 33 Variations on a Waltz by Diabelli, Op. 120.** 3/4.  $J.=69$ . Το θέμα χωρίζεται σε δυο 16μετρα, σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **J. Brahms: Waltz 1 in B major, Op. 39, no. 1.** 3/4.  $J.=63$ . Παίζουμε το κομμάτι με τις επαναλήψεις. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Schubert: 12 Valses nobles, Op. 77, D. 969.** 3/4.  $J.=66$ . Είναι οργανωμένα σε 16μετρα. Παίζουμε από την αρχή τα valsες για όσο χρειαστεί.
- **R. Schumann: Marche des Davidsbündler Contre les Philistins από το Carnaval Op. 9.** 3/4.  $J.=66$ . Παίζουμε τα πρώτα 8 μέτρα με την επανάληψη. Συνεχίζουμε στα επόμενα 16 (σύνολο 32 μέτρα). Πτώση στην Φα ελάσσονα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.



#### 4.10. Adagio

Το *adagio* ή *adage* είναι ένας συνδυασμός από διάφορα βήματα μαζί με κινήσεις χεριών. Παρόλο που είναι αργό και με χάρη, δεν χρησιμοποιείται ως χαρακτηρισμός ταχύτητας αλλά ως όρος συνδυασμού κινήσεων. Το συναντάμε ως μέρος του *grand pas de deux* σε ένα μπαλέτο ή στην τάξη ως ένα σύνολο αργών βημάτων και κινήσεων με σκοπό την ενδυνάμωση, την ισορροπία και τη συνεχόμενη ροή στην κίνηση. Η ποιότητα αυτών των κινήσεων πρέπει να έχει διάρκεια, έλεγχο, δύναμη (χωρίς να φαίνεται), να είναι μαλακές κινήσεις που να επιμηκύνουν και να ψηλώνουν το σώμα (Cavali, 2001, σ. 107). Το συναντάμε στη μπάρα και στο κέντρο. Κινήσεις που το αποτελούν συνήθως είναι: *développé*, *temps liés*, *relevé lent*, *promenades*, *fouettés*, *rond de jambe en l' air*, *attitudes*, *arabesques*, αργές *pirouettes*, *port de bras*.

Προτεινόμενα έργα για adagio (Lishka, 2022, σ. 91):

- **J.S.Bach: Sarabande, French Suite no. 1.** 3/4.  $\text{♩}=72$ . Παίζουμε με τις επαναλήψεις. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **L.v.Beethoven: Adagio cantabile, Sonata Op.18, no. 8.** 2/4.  $\text{♩}=60$ . Παίζουμε τα μέτρα 1-16 και 51-66. Πτώση στην Λα ύφεση μείζονα στο μέτρο 66. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **S.Rachmaninoff: Prelude, Op. 23, no. 4.** 3/4.  $\text{♩}=66$ . Τα πρώτα 2 μέτρα preparation. Παίζουμε τα επόμενα 32 μέτρα και κάνουμε πτώση στη Ρε μείζονα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **J.Puccini: “O mio babbino caro”, από την όπερα “Gianni Schicchi”.** 6/8.  $\text{♩}=112$ . Τα πρώτα 4 μέτρα preparation. Παίζουμε τα επόμενα 16 μέτρα και επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.

#### 4.11. Tours/Pirouettes

Οι *tours* και οι *pirouettes* είναι ουσιαστικά οι στροφές στον κλασικό χορό (tour: γύρος, tourner: στροφή). Τις συναντάμε σε ένα πόδι ή και στα δύο, στατικές ή σε κίνηση προς μια κατεύθυνση, αργές και γρήγορες, *en dehors* και *en dedans*. Οι *grand pirouettes en dehors* ξεκινάνε στην 5<sup>η</sup> θέση, δεξί πόδι μπροστά. Με *demi-plié* σηκώνεται σε *demi-pointe* ή en pointe (στους άνδρες είναι πάντα *demi-pointe* ενώ στις γυναίκες *en pointe*) το αριστερό πόδι, φέρνοντας μπροστά το δεξί μπροστά *retiré*. Το δεξί χέρι είναι στην 1<sup>η</sup> θέση και το δεξί στη 2<sup>η</sup> θέση. Κατά τη διάρκεια της στροφής το αριστερό χέρι έρχεται με φόρα δεξιά, τη στιγμή που σηκώνεται το πόδι σε *demi-pointe*, και ενώνονται σε 1<sup>η</sup> θέση. Γίνεται στροφή 360 μοιρών και τελειώνει με το δεξί πόδι πίσω σε 5<sup>η</sup> ή 4<sup>η</sup> θέση. Οι *grand pirouettes en dedans* ξεκινάνε στην 5η θέση, δεξί πόδι μπροστά, *demi-plié*, σηκώνεται σε *demi-pointe* ή *en pointe* δεξί πόδι, αριστερό μπροστά *retiré*. Τα χέρια κάνουν την ίδια κίνηση με την *en dehors*. Γίνεται η στροφή και κλείνει με το δεξί πόδι πίσω (Vaganova, 1969, σ. 121).

Στη βιβλιογραφία που αντλώ πληροφορίες από τους μεγάλους δασκάλους χορού (Vaganova, Kostrovitskaya, Pisarev, Messerer) δεν αναφέρεται επιλογή από γρήγορες και αργές *pirouettes*. Στη βιβλιογραφία που έχουν γράψει μουσικοί που συνοδεύουν τάξεις κλασικού χορού, αναφέρουν διαφορετικά παραδείγματα για αργές και γρήγορες *pirouettes*. Μάλιστα περιγράφουν και σε ποιες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται. Οι αργές εκτελούνται με τον χορευτή σε στάση, στο ένα πόδι με αργό και ελεγχόμενο τρόπο. Τις συναντάμε συχνά σε

συνδυασμούς *adage* σε συνδυασμό με άλλα βήματα πχ *arabesque*. Οι γρήγορες σε στάση εκτελούνται γρήγορα και με πολλές επαναλήψεις (Lishka, 2022, σ. 65). Για τις σταθερές γρήγορες *pirouettes*, η μουσική πρέπει να είναι λαμπερή και γρήγορη σε ρυθμό 2/4 ή 4/4. Προτείνεται *cancan*, *polka* ή κάτι παρόμοιο.

Προτεινόμενα έργα για αργές *pirouettes* (Lishka, 2022, σ. 94):

- **Fr.Chopin: Valse, Op. 69, no. 1.** 3/4.  $J=126$ . Παίζουμε τα πρώτα 64 μέτρα που είναι οργανωμένα σε 8μετρες φράσεις. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Chopin: Valse, Op. 70, no. 2.** 3/4.  $J=132$ . Παίζουμε τα πρώτα 16 μέτρα. Συνεχίζουμε με τα μέτρα 21-36. Πτώση στην Μι ύφεση μείζονα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **L.Delibes: Valse, από την 1<sup>η</sup> πράξη του μπαλέτου Coppélia.** 3/4.  $J=126$ . Τα πρώτα 4 μέτρα είναι *preparation*. Παίζουμε τα υπόλοιπα 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **R.Schumann: Promenade, Carnaval, Op.9.** 3/4.  $J=138$ . Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.

Προτεινόμενα έργα για τις γρήγορες *pirouettes*(-, 2022, σ. 103):

- **L.Delibes: Czardas, από την 1η πράξη του μπαλέτου Coppélia**
- **J.Brahms: Hungarian Dance no. 5.** 2/4.  $J=138$ . Παίζουμε τα πρώτα 48 μέτρα και επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **P.I.Tchaikovsky: Russian Dance, Nutcracker Op. 71.** 2/4.  $J=138$ . Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα. Συνεχίζουμε με τα μέτρα 33-56, επαναλαμβάνοντας το τελευταίο 8μετρο. Σύνολο 64 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.

#### 4.12. Petit Allegro (2/4, 3/4)

Ο όρος *Allegro* περιλαμβάνει όλους τους συνδυασμούς με τα πηδήματα. Τα επίθετα “*petit*,” “*medium*” και “*grand*” χαρακτηρίζουν το ύψος του άλματος (Wong, 2011, σ. 59). Τα βήματα που συνδυάζονται είναι τα: *assemblé*, *ballonné*, *ballotté*, *changement*, *coupé*, *échappé*, *entrechat*, *jeté*, *glissade*, *pas de bourrée*, *sissonne*, *soubresaut*, *temps levé* (Lishka, 2022, σ. 60). Καθένα από αυτά βήματα, ανάλογα με το πού βρίσκεται στον συνδυασμό – αρχή, ενδιάμεσα, τέλος- επιβάλλει προσεκτική διαχείριση της μουσικής. Κάποια βήματα ξεκινάνε ή έχουν τους τονισμούς τους – κινητικά – στην άρση. Η Cavalli προτείνει ρυθμούς με διαφορετικά χαρακτηριστικά για τη συνοδεία ενός *petit allegro*: όπως *rags*, *polkas*, κάποιες *ganottes*, *boleros*, μέτριας ταχύτητας *waltzes*, γρήγορα *waltzes*, *tarantellas*, *polaccas*, 3/8 και 6/8, γρήγορα 9/8 και 12/8 (2001, σ. 118).

Προτεινόμενα έργα για *petit allegro* (Lishka, 2022, σ. 98):

- **Fr.Schubert: Valses nobles, Op. 77, no. 2.** 3/4.  $J=76$ . Παίζουμε το κομμάτι και επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Schubert: Valses nobles, Op. 77, no. 3.** 3/4.  $J=76$ . Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα και επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Chopin: Valse, Op. 64, no.3.** 3/4.  $J=80$ . Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα, κάνουμε πτώση στη Μι ύφεση μείζονα και επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Chopin: Valse, Op. 70, no. 1.** 3/4.  $J=80$ . Παίζουμε τα πρώτα 32 μέτρα και επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.

### 4.13. Grand Allegro

Οι συνδυασμοί του *grand allegro* συνήθως γίνονται στο τέλος του μαθήματος που οι χορευτές έχουν ζεσάνει το μυϊκό τους σύστημα. Εκεί όπως προαναφέρθηκε, τα άλματα είναι μεγαλύτερα σε απόσταση και ύψος. Στην τάξη οι μαθητές χωρίζονται σε ζευγάρια ή ομάδες και εκτελούν τα άλματα διαγώνια για να εκμεταλλευτούν το μεγαλύτερο μήκος πατώματος. Για να βοηθήσει ο πιανίστας να γίνει αυτό με επιτυχία, η ταχύτητα θα πρέπει είναι λίγο πιο αργή από τη μετρονομική ένδειξη *allegro*. Ένα *grand valse* βοηθάει στο να δώσει την απαραίτητη ώθηση στους χορευτές όπως και τον χρόνο να προσγειωθούν. Τελειώνοντας τη μια πλευρά, η άσκηση συνεχίζεται από την άλλη (πχ αν ξεκινήσουν με δεξί πόδι μπροστά, ολοκληρώνουν τον συνδυασμό βημάτων και επαναλαμβάνουν με το αριστερό πόδι μπροστά) (Stavrianou, 2021, σ. 34). Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη μας ότι τα *grand allegro* που χορεύονται από άνδρες θα πρέπει να έχουν την κατάλληλη ταχύτητα - λίγο πιο αργά σε σχέση με τις γυναίκες - για να μπορέσουν να φέρουν εις πέρας τα εντυπωσιακά άλματα και βήματα που συναντάμε στο κλασικό ρεπερτόριο του μπαλέτου.

Προτεινόμενα έργα για *grand allegro* (Lishka, 2022, σ. 98):

- **J.Brahms: Waltz Op. 39, no. 1.** 3/4.  $\text{♩}=63$ . Παίζουμε το κομμάτι κάνοντας μόνο την πρώτη επανάληψη. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **Fr.Chopin: Valse Op. 18.** 3/4.  $\text{♩}=69$ . Τα τέσσερα πρώτα μέτρα *preparation*. Παίζουμε τα υπόλοιπα 16 μέτρα με την επανάληψη. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **E.Granados: Valses poéticos, no. 5.** 3/4.  $\text{♩}=66$ . Τα τέσσερα πρώτα μέτρα *preparation*. Παίζουμε τα μέτρα 3-26 (24 μέτρα) και επαναλαμβάνουμε τα τελευταία 8. Σύνολο 32 μέτρα. Επαναλαμβάνουμε αν χρειαστεί.
- **A.Glazunov: Valse des bleuets et des pavots, από The Seasons.** 3/4.  $\text{♩}=63$ . Τα τέσσερα πρώτα μέτρα *preparation*. Παίζουμε τα υπόλοιπα 96 μέτρα (6 φράσεις 16 μέτρων η καθεμιά).

## Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup> - Προσαρμογή της μουσικής στο πλαίσιο της κάθε άσκησης

Η επιλογή της κατάλληλης μουσικής γίνεται με στόχο την ενίσχυση της ποιότητας και των χαρακτηριστικών των κινήσεων που αποτελούν την κάθε άσκηση (Lishka, 1979, σ. 35). Η Cavalli αναφέρει:

«Νούμερο ένα κανόνας για την τάξη χορού είναι να παρέχουμε μουσική που βοηθάει τους/τις χορευτές/τριες. Έτσι υπάρχουν περιπτώσεις που πρέπει να αλλάξουμε αυτό που έχει γράψει ο συνθέτης για να το κάνουμε πιο κατάλληλο για τις ανάγκες των χορευτών/τριών» (2001, σ. 134).

Για την επιλογή ο πιανίστας θα πρέπει να γνωρίζει τα χαρακτηριστικά της άσκησης που θα συνοδεύσει, να αποφασίσει το είδος της μουσικής που θεωρεί πως είναι πιο κατάλληλο για την άσκηση και να παίξει αυτή τη μουσική με τέτοιο τρόπο που να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της άσκησης (Thackray, 1963, σ. 47). Στην αναζήτηση της κατάλληλης μουσικής μπορούμε να

βρούμε μουσικά κείμενα τα οποία μπορούμε παίζουμε όπως είναι γραμμένα, κάποια στα οποία χρειάζεται να κάνει κάποιες μικρές αλλαγές (πχ στην ταχύτητα, στις δυναμικές, την άρθρωση κλπ), κάποια στα οποία πρέπει να προσαρμόσει το κείμενο με προσθήκες στη μελωδία ή αλλαγές συνοδεία. Υπάρχει βέβαια και η επιλογή να συνθέσουμε ή ακόμα και να αυτοσχεδιάσουμε στο μάθημα (Wong, 2011, σ. 88). Με την κατάλληλη προσαρμογή μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε όποιο κομμάτι μας αρέσει και θεωρούμε πως ανταποκρίνεται στις ανάγκες της τάξης χορού. Για κάποιον πιανίστα που είναι αρχάριος στη μουσική συνοδεία στον κλασικό χορό συστήνεται να χρησιμοποιήσει το ρεπερτόριο που του είναι πιο οικείο (Stavrianiou, 2021, σ. 16). Στην επιλογή, βοηθάει η συζήτηση με τον/την καθηγητή/τρια χορού ως προς τις δικές του/της προτιμήσεις. Υπάρχει περίπτωση να παίζουμε διαφορετικά κομμάτια για διαφορετικούς καθηγητές/τριες λόγω των μουσικών προτιμήσεων και του τρόπου διδασκαλίας που έχει ο καθένας. Με τις δυνατότητες που έχουμε στη σημερινή εποχή, έχουμε πρόσβαση σε αναρίθμητες επιλογές από είδη μουσικής και παρτιτούρες. Αυτό μας δίνει τη δυνατότητα να ετοιμάζουμε περισσότερα κομμάτια για την ίδια άσκηση και να αποφεύγουμε τη μονοτονία.

### 5.1. Παίζοντας γραμμένη μουσική

Η παλαιότερη συλλογή μουσικής μπαλέτου που βρήκα είναι το *Russian Ballet Technique* του Alexis Kosloff (1921). Σε αυτό υπάρχει ένα σύνολο ασκήσεων με την περιγραφή τους και την προτεινόμενη μουσική η οποία είναι προσαρμοσμένη στις φράσεις του χορού. Τα κομμάτια είναι μικρά σε διάρκεια γιατί αφορούν μόνο τις συγκεκριμένες κινήσεις. Η Stavrianiou σημειώνει: «Ο λόγος που η μουσική σε παλαιότερες εκδόσεις είναι σύντομη είναι λόγω του ότι οι καθηγητές μπαλέτου συνήθιζαν να διδάσκουν τους βασικούς συνδυασμούς κινήσεων που ήταν πολύ πιο σύντομοι από αυτούς που διδάσκονται σήμερα» (2021, σ. 16).

Πλέον κυκλοφορούν στο εμπόριο πολλές συλλογές που περιλαμβάνουν περισσότερες μουσικές επιλογές για κάθε άσκηση και για διαφορετικά επίπεδα μαθητών. Επίσης υπάρχουν σχολές που ακολουθούν συγκεκριμένες μεθόδους όπως η Royal Academy of Dancing (RAD), η Cecchetti και η Bourneville οι οποίες έχουν εκδώσει οδηγούς με την ύλη που χρειάζεται να καλύψει το κάθε επίπεδο, καθώς και συλλογές (*syllabi*) με συγκεκριμένη μουσική που θα συνοδεύει την κάθε άσκηση. Επισημαίνεται, πως το να αρκестεί κανείς σε τέτοιου είδους *syllabi* περιορίζει τη δημιουργικότητα και αμβλύνει την κρίση του πιανίστα ως προς την επιλογή των κατάλληλων κομματιών (Cavalli, 2001, σ. 124).

Εκτός αυτών των συλλογών που είναι εξειδικευμένες για το μπαλέτο μπορούμε να αντλήσουμε υλικό από το ίδιο το ρεπερτόριό του. Στο εμπόριο αλλά και στο διαδίκτυο (International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library) υπάρχουν οι πιανιστικές εκδοχές από κλασικά μπαλέτα. Από αυτά μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε μουσική για απλές ασκήσεις πχ *pliés*, *tendus* κλπ ή για συνδυασμούς όπως *adage*, *petit* ή *grand allegro*. Μάλιστα τέτοιες επιλογές ενθαρρύνονται γιατί βοηθάνε τους/τις μαθητές/τριες να γνωρίσουν το ρεπερτόριο του μπαλέτου. Αντίθετα, σε περιπτώσεις επαγγελματικού επιπέδου χορευτών/τριών ο Lishka παροτρύνει τους πιανίστες να μην χρησιμοποιούν από το ρεπερτόριο γιατί είναι κουραστικό να ακούν τη μουσική στο μάθημα, στις πρόβες και στις παραστάσεις (2022, σ. 72).

Με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε πιανιστικές εκδοχές ορχηστρικών έργων, κοντσέρτων, έργων μουσικής δωματίου, φωνητικής μουσικής, όπερας, κινηματογραφικής μουσικής, *musicals*, άλλων ειδών μουσικής (*jazz*, *pop*, *rock* κλπ) έχοντας πάντα ως κριτήριο τα χαρακτηριστικά της κάθε άσκησης ή συνδυασμού βημάτων.

Μεγάλο εύρος επιλογών μας δίνει το πιανιστικό ρεπερτόριο. Από το *baroque* ως τους σύγχρονους συνθέτες μπορούμε να επιλέξουμε ανάμεσα σε μέρη από σουίτες, σονάτες, πρελούδια, σπουδές και ελεύθερες φόρμες. Ο βαθμός που θα πρέπει να προσαρμόσουμε τα έργα ποικίλει. Υπάρχουν έργα – κυρίως *baroque* και κλασικής περιόδου – που έχουν συμμετρία στις φράσεις τους οπότε συμπίπτουν με τις φράσεις των κινήσεων και δεν χρειάζεται να κάνουμε κάποια αλλαγή στο κείμενο. Συναντάμε έργα ρομαντικής περιόδου που μας δίνουν ένα μεγάλο εύρος δυναμικών, αρμονικών διαδοχών και πλούσιων μελωδιών που μπορούν να εμπνεύσουν τους χορευτές και να οδηγήσουν καλύτερα η ροή και τη δυναμική της κίνησής τους. Οι προσαρμογές στη διάρκεια είναι απαραίτητες για να είναι ακριβώς στα μέτρα των φράσεων του χορού. Η Stavrianiou παρατηρεί πως τα έργα που λειτουργούν καλύτερα σε μια τάξη χορού είναι αυτά που ανταποκρίνονται σε ένα μεσαίο επίπεδο λόγω της πιο συμμετρικής γραφής (2021, σ. 20).

## 5.2. Παίζοντας αυτοσχεδιαστική μουσική

Για να χρησιμοποιήσουμε τον αυτοσχεδιασμό θα πρέπει να έχουμε κατά νου όλα τα χαρακτηριστικά που περιλαμβάνει μια κίνηση ή ένα βήμα: ρυθμός, τονισμοί, ενέργεια, ταχύτητα, δυναμικές, οργάνωση και διάρκεια φράσεων, όπως και άνεση στη χρήση αρμονικών ακολουθιών, ρυθμικών μοτίβων και διαφόρων ειδών φόρμας που εξυπηρετούν την κίνηση. Βέβαια, η ικανότητα κάποιου να αυτοσχεδιάζει δεν είναι δεδομένη. Μέσα από την εξάσκηση στη μελέτη και την τριβή στην τάξη, μπορούμε σταδιακά να βελτιωθούμε, με στόχο να μπορούμε να τον χρησιμοποιήσουμε τόσο εύστοχα, όσο με ένα γραμμένο κομμάτι.

Προτάσεις άσκησης/βελτίωσης του αυτοσχεδιασμού μέσα από γραμμένη μουσική (Lishka, 2022, σ. 182):

- Σε μουσικό κείμενο παραλλάσουμε τη μουσική με διάφορους τρόπους όπως παίζοντας αρπισμούς αντί για συγχορδίες, εμπλουτίζοντας τη μελωδία με 3<sup>ες</sup>, 6<sup>ες</sup> ή οκτάβες, αλλάζοντας το ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας κλπ.
- Παραλλάσουμε ένα κείμενο σε διαφορετικούς ρυθμούς 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 και προσαρμόζουμε τη μελωδία και το ρυθμικό μοτίβο με στόχο να ταιριάζει στα χαρακτηριστικά διαφορετικών ασκήσεων.
- Χρησιμοποιούμε την αρμονική διαδοχή ενός έργου και αυτοσχεδιάζουμε πάνω σε ρυθμικά μοτίβα και μελωδίες.

Αφού αποκτήσουμε μια ευχέρεια με τις παραπάνω τεχνικές παραλλαγής μπορούμε να συνεχίσουμε σε προτάσεις άσκησης/βελτίωσης αυτοσχεδιασμού (-, 2022, σ. 185):

- Εξασκούμε σε αρμονικές ακολουθίες, πτώσεις, μετατροπές.
- Χρησιμοποιούμε ξένους φθόγγους όπως 4<sup>ες</sup>, 6<sup>ες</sup> στις συγχορδίες ή προεκτάσεις αυτών 7<sup>ες</sup>, 9<sup>ες</sup>, 13<sup>ες</sup> και τις αναστροφές τους.
- Χρησιμοποιούμε τις τεχνικές που αναφέρθηκαν παραπάνω για να συνθέσουμε αυτοσχεδιαστική μουσική για μια άσκηση κλασικού χορού.

Σταδιακά, μέσα από αυτή τη διαδικασία τριβής, παρατήρησης, λάθους και διόρθωσης στη μελέτη στο σπίτι, θα μας είναι πιο εύκολο να ανταποκριθούμε στην τάξη.

Κατ' αυτό τον τρόπο ο Frosi χρησιμοποιεί ως βάση την τεχνική του *partimento*. Το *partimento* είναι μια τεχνική που εμφανίζεται στη Νάπολη τον 17<sup>ο</sup> αιώνα με την καθιέρωση του ενάριθμου μπάσου. Η βασική ιδέα είναι ο πιανίστας να αποστηθίζει ένα μεγάλο αριθμό από

ρυθμικά, μελωδικά και αρμονικά μοτίβα, σε όλες τις κλίμακες και να μπορεί να τα συνδυάζει και να τα ενσωματώνει σε δομημένους αυτοσχεδιασμούς. Στη μουσική συνοδεία στον χορό (όχι μόνο στον κλασικό αλλά και στον σύγχρονο με την χρήση και άνιων μέτρων) αυτό επιτυγχάνεται με την αποστήθιση των ρυθμικών μοτίβων που αντιστοιχούν σε χορούς (πχ valse, polka, march, bolero, mazurka κλπ) και αρμονικών ακολουθιών. Με αυτά ως βάση μπορεί να αυτοσχεδιάσει μια μελωδία έχοντας κατά νου τη δομή και τα χαρακτηριστικά της κάθε κίνησης. Βέβαια το να απομνημονεύσει κανείς ένα μεγάλο αριθμό από τέτοιου είδους μοτίβα παίρνει πολύ χρόνο, είναι όμως κάτι που δρα συσσωρευτικά με την εμπειρία και δίνει μια καλή βάση για τον αυτοσχεδιασμό. Βοηθάει το γεγονός ότι στη συνοδεία στο χορό έχουμε συμμετρική δομή σε 8μετρα, οπότε τα μοτίβα που μπορεί να ανακαλέσει ο πιανίστας οργανώνονται ανάλογα, δημιουργώντας φράσεις και το κομμάτι της μουσικής στο σύνολό του (2011, σ. 11).

### 5.3. Μέρη μιας άσκησης

#### 5.3.1. Εισαγωγή (*Preparation*)

Πριν ξεκινήσει η άσκηση ο πιανίστας παίζει 2 ή 4 μέτρα. Αυτή η μικρή «εισαγωγή» δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες στους χορευτές, όπως ο ρυθμός, η ταχύτητα, η ενέργεια της άσκησης, που τους είναι χρήσιμες για την επιτέλεση της άσκησης. Καθώς ο/η καθηγητής/τρια χορού περιγράφει την άσκηση, δίνει και τον ρυθμό και την ταχύτητα που θα γίνει. Ο πιανίστας πρέπει να παρακολουθεί την περιγραφή για να πάρει και αυτός τις πληροφορίες που χρειάζονται για την εύστοχη μουσική συνοδεία της άσκησης. Τελειώνοντας την περιγραφή της άσκησης, ο/η καθηγητής/τρια χορού λέει τη λέξη «και» ή κάνει ένα νεύμα στον/στην πιανίστα. Αυτό δίνει την έναρξη της μουσικής. Παρόλο που φαίνεται αυτονόητο, θα πρέπει να αναφερθεί πως η ταχύτητα θα πρέπει να είναι ίδια από την *preparation*, στην μουσική που συνοδεύει την άσκηση. Αν υπάρξει κάποια αστοχία επιλογής ταχύτητας ο/η καθηγητής/τρια χορού επεμβαίνει και διορθώνει. Μια ασάφεια (διαφορετική ταχύτητα *preparation* και μουσικής συνοδείας της άσκησης) μπορεί να προκαλέσει μπέρδεμα στους/στις χορευτές/τριες και σταμάτημα της άσκησης. Η *preparation* συστήνεται να έχει διάρκεια 4 χρόνους με τον τρόπο που μετράνε οι χορευτές (Stavrianou, 2021, σ. 16). Αυτό μουσικά μπορεί να είναι 2 μέτρα σε αργό ρυθμό 4/4 ή 4 μέτρα σε 2/4 και 3/4. Η Cavalli παρατηρεί πως αυτή η *preparation* είναι η πιο ξεκάθαρη (2001, σ. 145). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι χορευτές έχουν αρκετό χρόνο για να υπολογίσουν πώς να οργανώσουν τις κινήσεις τους στον ρυθμό και την ταχύτητα της μουσικής. Επίσης ο/η καθηγητής/τρια χορού έχει χρόνο να κάνει τυχόν διορθώσεις στον πιανίστα ως προς της ταχύτητα, σε περίπτωση που δεν έχει κάνει καλή επιλογή (Wong, 2011, σ. 40). Ο Lishka συστήνει σε ασκήσεις που είναι πολύ γρήγορες να δίνονται 8 μέτρα με τον τρόπο που μετράνε οι χορευτές για να έχουν περισσότερο χρόνο προετοιμασίας. Αναφέρεται επίσης πως μπορούμε να έχουμε *preparation* με 2 συγχορδίες, αυτό όμως δε συστήνεται. Σε περίπτωση που χρησιμοποιείται όμως, θα πρέπει να παίζεται ως άρπισμα με τέτοιο τρόπο που να είναι ξεκάθαρος ο ρυθμός και η ταχύτητα (2022, σ. 114).

*preparation*

1ª συγχορδία                      2ª συγχορδία

Παράδειγμα 5.3.1.1. *Pliés*: M. Ravel: *Valse Nobles et Sentimentales*, no.2 (2022, σ. 116).

Σε κάποιες ασκήσεις όπως πχ οι *rond de jambes*, καθώς ξεκινάει η *preparation*, οι χορευτές/τριες πρέπει να κάνουν μια σειρά κινήσεων για να έρθουν στη θέση εκκίνησης της άσκησης. Σε αυτή την περίπτωση, παίρνουν τις πληροφορίες από τα πρώτα 2 μέτρα, στα επόμενα 2 μέτρα έρχονται στην κατάλληλη θέση για να ξεκινήσουν και τελειώνοντας τα 4 μέτρα της *preparation*, με συνεχή ροή κίνησης, ξεκινάνε την άσκηση.

Η *preparation* μπορεί να έχει τις εξής μορφές (Πάνω γράφεται ο τρόπος που μετράνε οι μουσικοί, κάτω ο τρόπος που μετράνε οι χορευτές):

Ένα Δύο Ένα Δύο Ένα Δύο Ένα Δύο  
Ένα Δύο Τρία Τέσσερα

Ένα Δύο Τρία Ένα Δύο Τρία Ένα Δύο Τρία Ένα Δύο Τρία  
Ένα Δύο Τρία Τέσσερα

Ένα Δύο Τρία Τέσσερα Ένα Δύο Τρία Τέσσερα  
Ένα Δύο Τρία Τέσσερα

Παράδειγμα 5.3.1.2. *Preparation* σε ρυθμό 2/4, 3/4, 4/4.

Σε περίπτωση που χρησιμοποιούμε έτοιμη μουσική από το ρεπερτόριο του πιάνου ή του μπαλέτου μπορούμε να παίξουμε για την *preparation* το τελείωμα μιας φράσης. Στο παρακάτω παράδειγμα χρησιμοποιώ το δεύτερο μέρος από τη σονάτα Op. 13, no. 8 του L.v.Beethoven για τα *pliés*.

Παράδειγμα 5.3.1.2. *Preparation pliés*: L.v.Beethoven, Piano Sonata No. 8 in C minor, Op. 13, Adagio cantabile.

Για πρακτικούς λόγους επέλεξα τα μέτρα 35-36 (μπορούμε να επιλέξουμε το μέτρο 8 και να μην παίξουμε τα 3ηχα στο τέλος του μέτρου, είναι το ίδιο). Η ταχύτητα είναι αργή οπότε, με τον τρόπο που μετράνε οι χορευτές, κάθε τέταρτο (♩) είναι ένας χρόνος (σύνολο 4 χρόνοι). Λόγω της γραφής, η ένωση της *preparation* με το υπόλοιπο κομμάτι είναι ομαλή και προετοιμάζει ως προς την ποιότητα της φράσης πολύ εύστοχα τους/τις χορευτές/τριες.

Στο παρακάτω παράδειγμα για τις *pirouettes* χρησιμοποιώ το τρίτο μέρος της σονάτας KV.331 του W.A.Mozart.

Παράδειγμα 5.3.1.3. *Preparation pirouettes*: W.A.Mozart, Piano Sonata No. 11 in A major, K. 331, Allegretto.

Σε αυτό το παράδειγμα ο ρυθμός είναι 2/4 σε γρήγορη ταχύτητα. Με τον τρόπο που μετράνε οι χορευτές, κάθε μέτρο είναι ένας χρόνος (σύνολο 4 μέτρα). Επέλεξα αυτό το τμήμα (από την 3<sup>η</sup> επανάληψη, μέτρα 29-32 με το *levare* από το μέτρο 28) γιατί έχει χαρακτηριστικούς τονισμούς στην αρχή κάθε μέτρου, δίνει ξεκάθαρα το ισχυρό, τους τονισμούς και την ενέργεια που χρειάζεται για να ξεκινήσουν τα βήματα για τις *pirouettes*.

Εν κατακλείδι, οι *preparations* θα πρέπει να περιλαμβάνουν όλα τα χαρακτηριστικά της μουσικής που θα παίξουμε για την άσκηση (ρυθμός, ταχύτητα, ενέργεια, ρυθμική και αρμονική συνοδεία στο αριστερό) είτε παίζουμε κάτι αυτοσχεδιαστικό, είτε δανειζόμαστε μέρος του μουσικού κειμένου που ακολουθεί.



### 5.3.2. Κλείσιμο/πτώσεις (*cadences*)

Έτσι όπως θέλουμε να προετοιμάσουμε τους/τις χορευτές/τριες για την κάθε άσκηση, έτσι οργανωμένα και με προετοιμασία πρέπει να τους βοηθήσουμε να ολοκληρώσουν την άσκηση. Σε γενικές γραμμές η μουσική είναι οργανωμένη σε 8μετρα και στα πολλαπλάσιά τους (16, 32, 64 μέτρα) και το τέλος μιας άσκησης γίνεται με πτώση ανάλογη του ύφους της μουσικής που έχουμε επιλέξει. Στις περισσότερες αργές ασκήσεις στην μπάρα στο τέλος ο/η καθηγητής/τρια χορού μπορεί να ζητήσει να κάνουν ισορροπία σε *relevé demi-pointe* μετά την οποία η άσκηση κλείνει είτε με *plié*, είτε απλώς κατεβαίνουν από το *relevé* σε 3<sup>η</sup>, 4<sup>η</sup> ή 5<sup>η</sup> θέση. Υπάρχει περίπτωση η ισορροπία να γίνει χωρίς μουσική, αυτό δεν ενδείκνυται όμως. Ο/η συνοδός πιανίστας θα πρέπει να ακολουθήσει τις οδηγίες του/της καθηγητή/τριας και να συνεχίσει να παίζει μουσική ανάλογα με τα μέτρα που θα περιλαμβάνουν οι οδηγίες. Οι χορευτές/τριες ακούγοντας τη μουσική προετοιμάζονται για ένα τελείωμα με έλεγχο και χάρη. Η διάρκεια βέβαια δεν είναι συγκεκριμένη. Συνήθως ο/η καθηγητής/τρια χορού με ένα νεύμα δίνει το τέλος και κάνουμε την πτώση. Σε περίπτωση που δεν το δίνει, θα πρέπει να παρακολουθούμε τις κινήσεις των χορευτών/τριών για να τελειώσουμε μαζί τους (Lishka, 2022, σ. 10-11).

Θα πρέπει να συνυπολογίσουμε την περίπτωση κατά την οποία η άσκηση τελειώνει νωρίτερα από τη μουσική που επιλέξαμε να παίζουμε. Στα μουσικά παραδείγματα που παραθέτω στο κεφάλαιο 4 χωρίζω τις φράσεις σε 8μετρα και σε σύνολα 16, 32 ή 64 μέτρων. Αυτές οι φράσεις είναι δομημένες (από τον συνθέτη ή από εμάς) με τέτοιο τρόπο ώστε να έχουμε μια πτώση (όποιου είδους) στην τονική. Ανάλογα λοιπόν με τη διάρκεια της άσκησης μπορούμε να ολοκληρώσουμε στη φράση που ολοκληρώνεται το 8μετρο. Ο Wong συστήνει να σημειώνουμε και να αριθμούμε τα 8μετρα στην παρτιτούρα γιατί με αυτόν τον τρόπο είμαστε πιο καλά προετοιμασμένοι για το τελείωμα της άσκησης (2011, σ. 31).

Οι πτώσεις στο τέλος είναι της μορφής V – I. Αν για κάποιο λόγο παρατηρήσω πως χρειάζεται να παίξω άλλο ένα ή δύο μέτρα παραπάνω (καθυστέρησε η άσκηση λόγω παρατήρησης ή έμειναν λίγο παραπάνω σε *relevé*) συνεχίζω με πλάγια πτώση: I – IV  $\frac{6}{4}$  μείζονα - IV  $\frac{6}{4}$  ελάσσονα – I προσαρμόζοντας τη μουσική στο ρυθμό.

### 5.4. Προσαρμόζοντας το μουσικό κείμενο.

Στην αναζητήσή μας για ένα μουσικό κείμενο που να ταιριάζει με τα χαρακτηριστικά της άσκησης που θέλουμε να συνοδεύσουμε θα βρούμε έργα που ανταποκρίνονται στις ανάγκες του μετρήματος της άσκησης. Οι φράσεις τους θα είναι οργανωμένες σε 4μετρα ή 8μετρα και δεν θα χρειαστεί να κάνουμε καμία αλλαγή. Υπάρχουν έργα όμως που παρόλο που το ύφος και τα χαρακτηριστικά τους είναι κατάλληλα για την άσκηση, οι φράσεις δεν έχουν τη συμμετρία που χρειαζόμαστε. Σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να κάνουμε τις απαραίτητες προσαρμογές: να αφαιρέσουμε ή να προσθέσουμε κάποια μέτρα, να επαναλάβουμε κάποιες φράσεις ή να αλλάξουμε τη σειρά που έχουν στο κείμενο. Γενικά, αυτές οι αλλαγές μπορεί να ποικίλουν από πιανίστα σε πιανίστα. Συστήνεται μάλιστα οι συνοδοί πιανίστες να εξερευνούν και να πετυχαίνουν τις δικές τους επεξεργασίες των έργων που επιλέγουν και θεωρούν πως θα λειτουργήσουν στην τάξη χορού (Lishka, 2022, σ. 160).

Θα χρησιμοποιήσω το πρελούδιο no. 15 από τα Preludes, Op.28 του Fr. Chopin για τα *pliés*. Το επιλέγω γιατί οι φράσεις του έχουν τη χάρη, τη ροή και τη διάρκεια που χρειαζόμαστε για

αυτή την άσκηση. Σε μια πρώτη ακρόαση το έργο μας δίνει την εντύπωση πως έχει συμμετρικές φράσεις τεσσάρων μέτρων και ακόμα και όταν φτάσουμε στην τέταρτη φράση που έχει δυο μέτρα παραπάνω δε μας ενοχλεί. Παρόλα αυτά όμως, πρέπει να προσαρμόσουμε το κείμενο ώστε και αυτή η φράση να έχει σύνολο 4 μέτρα. Στόχος μας είναι να μπορούν οι χορευτές να αναγνωρίζουν τους χαρακτηριστικούς 8 χρόνους που είναι οργανωμένες οι κινήσεις τους, δίχως όμως να καταλαβαίνουν πως σε εκείνο το σημείο έγινε αφαίρεση μέτρων.

Για *preparation* χρησιμοποιώ τα μέτρα 18-19. Το κομμάτι έχει τις πρώτες του τρεις φράσεις οργανωμένες σε 4μετρα, όπως είναι σημειωμένες στην παρτιτούρα. Στην τέταρτη φράση θα πρέπει να επέμβουμε για να έχει και αυτή 4 μέτρα. Για να το πετύχουμε αυτό αφαιρούμε τα μέτρα 16-17. Επέλεξα να κρατήσω τον πρώτο χρόνο από το μέτρο 16 και όχι από το μέτρο 18, για να κλείσει η καμπύλη της σύζευξης προσωδίας (*legato*) και να φαίνεται πιο εύκολα η κατάληξη της φράσης.

15. **Sostenuto.**  
*con espressione e semplice*

μ.1 1<sup>η</sup> φράση

μ.5 2<sup>η</sup> φράση

μ.10 3<sup>η</sup> φράση

μ.15 4<sup>η</sup> φράση

Αφαιρούμε αυτό το 2μετρο

preparation

D.C.

Παράδειγμα 5.4.1 Επεξεργασία μουσικού κειμένου για *pliés*: Fr. Chopin, Preludes, Op.28, no. 15.

Στο τελείωμα της τέταρτης φράσης ανάλογα με τις ανάγκες της άσκησης κάνουμε επανάληψη από την αρχή (*Da Capo*) ή κάνουμε πτώση στην Ρε ύφεση μείζονα.

Παρατηρούμε πως οι αλλαγές που έγιναν στο κείμενο είναι πολύ μικρές. Σε κάποιο άλλο έργο μπορεί να χρειαστεί να γίνουν περισσότερες. Σε τέτοιου είδους επεξεργασίες θα πρέπει να έχουμε κατά νου να διατηρούνται τα χαρακτηριστικά της μουσικής που μας έκαναν να την επιλέξουμε. Ο χρόνος και προσπάθεια που καταβάλλουμε για να προσαρμόσουμε διάφορα έργα στις ασκήσεις του κλασικού χορού δε βοηθάνε μόνο να οργανώσουμε και να

εμπλουτίσουμε το ρεπερτόριό μας. Οξύνει και βελτιώνει την αισθητική και το κριτήριο που χρειάζεται να έχουμε σαν συνοδοί πιανίστες.

Συμπληρωματικά μπορούμε να προχωρήσουμε περαιτέρω την επεξεργασία. Το κείμενο ως έχει είναι σε ρυθμό 4/4. Θα μπορούσαμε να το προσαρμόσουμε σε ρυθμό 3/4 και να το χρησιμοποιήσουμε σε ένα *pas de valse*. Στο 1<sup>ο</sup> μέτρο, κρατάμε τον πρώτο χρόνο ως έχει, το Λα που είναι μισό το κάνουμε τέταρτο και κρατάμε το Σι ως έχει. Αντίστοιχα στο 2<sup>ο</sup> μέτρο, το Ντο γίνεται μισό (από μισό παρεστιγμένο) και το Ρε μένει ως έχει. Στο 3<sup>ο</sup> μέτρο, ο πρώτος χρόνος μένει ως έχει, το Σολ γίνεται τέταρτο, το Φα μένει ως έχει. Στο 4<sup>ο</sup> μέτρο, παίζουμε τους δύο πρώτους χρόνους ως έχουν, το Ρε γίνεται όγδοο με άλλο ένα όγδοο στο Σολ που μας οδηγεί στην επόμενη φράση κοκ. Στο αριστερό συνοδεύουμε με τέταρτα σε ρυθμό *valse* πάνω στη δεδομένη αρμονία.



Παράδειγμα 5.4.2 Επεξεργασία μουσικού κειμένου για *pas de valse*.

Πολλές τέτοιου είδους παραλλαγές είναι δυνατές πχ, με την παραπάνω επεξεργασία της μελωδίας και με 6/8 ανιόντα και κατιόντα αρπισμό μπορούμε να το χρησιμοποιήσουμε σε *rond de jambes*. Με επεξεργασία σε 4/4, για *grand battements*:



Παράδειγμα 5.4.3. Επεξεργασία μουσικού κειμένου για *grand battements*.

## Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup> - Ερωτηματολόγιο

Στο πλαίσιο αυτής της διπλωματικής εργασίας, έφτιαξα ένα ερωτηματολόγιο και απευθύνθηκα στους συναδέλφους καθηγητές που έχουν ως ανάθεση μαθήματος τη Μουσική Συνοδεία. Τα Καλλιτεχνικά Σχολεία στην Ελλάδα, προς το παρόν που συγγράφεται αυτή η εργασία, είναι 9. Σύμφωνα με το ωρολόγιο πρόγραμμα και τον μέσο όρο μαθητών σε κάθε σχολείο, αντιστοιχεί ένας καθηγητής πιανιστικής συνοδείας ανά σχολική μονάδα. Το πλήθος των απαντήσεων είναι 7. Απάντησε δηλαδή το 77,7%. Το ερωτηματολόγιο ήταν ανώνυμο. Επίσης για να διασφαλίσω την ανωνυμία των συμμετεχόντων επέλεξα να μην συμπεριλάβω κάποια ερώτηση που να παραπέμπει σε ποιο σχολείο υπηρετεί ο καθένας (πχ πληθυσμός πόλης που υπάρχει το σχολείο).

Το ερωτηματολόγιο που έστειλα ήταν το εξής:

Στα Καλλιτεχνικά Σχολεία στην Ελλάδα, στην κατεύθυνση Χορού, στο μάθημα του Κλασικού Χορού σύμφωνα με το ΦΕΚ 4077/2018, Αριθμ. 148262/Δ2 ορίζεται συνδιδασκαλία του καθηγητή Κλασικού Χορού με μουσικό ΠΕ79.01 με ειδίκευση πιάνο. Σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα ο καθηγητής χορού διδάσκει υπό την πιανιστική συνοδεία του μουσικού.

Η πιανιστική συνοδεία στον κλασικό χορό απαιτεί, εκτός της καλής κατάρτισης στην ερμηνεία του πιάνου, γνώση των κινησιολογικών ασκήσεων σε όλα τα στάδια του μαθήματος (ζέσταμα, κινησιολογία, ρεπερτόριο, μουσική συνοδεία ολόκληρου μπαλέτου). Πρέπει ο πιανίστας να αποκτήσει το αισθητήριο και τις γνώσεις ούτως ώστε να μπορεί να συνοδεύει εύστοχα το μάθημα του Κλασικού Χορού.

Στόχος της διπλωματικής εργασίας είναι να διερευνήσω πώς γίνεται η πιανιστική συνοδεία στο μάθημα του κλασικού χορού στο ελληνικό Καλλιτεχνικό Σχολείο, να αναλύσω και να προτείνω έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου και τεχνικές συνοδείας με βάση τις ανάγκες της κινησιολογίας του κλασικού χορού.

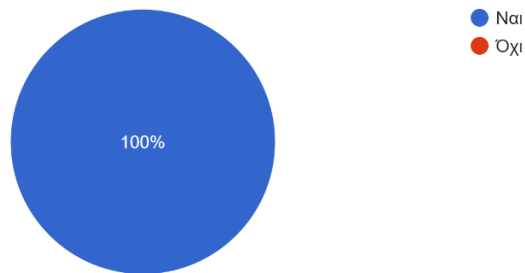
1. Ανθρώπινο δυναμικό και υλικοτεχνικός εξοπλισμός.
  - Υπάρχει στην τάξη του Κλασικού Χορού μουσικός για την πιανιστική συνοδεία;
  - Υπάρχει στην τάξη του Κλασικού Χορού πιάνο για την πιανιστική συνοδεία;
2. Σπουδές, ενασχόληση με την πιανιστική συνοδεία.
  - Έχετε παρακολουθήσει σπουδές στην πιανιστική συνοδεία;
  - Έτη εμπειρίας
3. Πιανιστική συνοδεία.
  - Από πού αντλείτε το ρεπερτόριο για τις ασκήσεις;
  - Χρησιμοποιείτε πληροφορίες και τεχνικές από τη βιβλιογραφία;
  - Χρησιμοποιείτε τεχνικές παραλλαγής ήδη γνωστών έργων ή τραγουδιών;
  - Χρησιμοποιείτε την τεχνική του *partimento* στους αυτοσχεδιασμούς σας; (Στο *partimento* ο πιανίστας εξασκείται σε μικρά μοτίβα στο δεξί χέρι και μετά τα ενσωματώνει στο ενάριθμο μπάσο με διάφορους τρόπους και σε διαφορετικές κλίμακες. Η βασική αρχή είναι πως κάποιος αρχάριος θα μπορεί να έχει ένα μεγάλο αριθμό μοτίβων στη μνήμη του και θα μαθαίνει να τα επεξεργάζεται και να τα προσαρμόζει με τέτοιο τρόπο που να μπορεί να παίζει δομημένους αυτοσχεδιασμούς.)
  - Ποια είδη μουσικής χρησιμοποιείτε στην πιανιστική συνοδεία;
4. Σχέση πιανιστικής συνοδείας με τον/την καθηγητή/τρια χορού και τους/τις μαθητές/τριες.
  - Υπάρχει επικοινωνία με τον/την καθηγητή/τρια χορού για την προετοιμασία του μαθήματος;
  - Υπάρχει επικοινωνία με τον/την καθηγητή/τρια χορού για τις ανάγκες των ασκήσεων κατά τη διάρκεια του μαθήματος;
  - Υπάρχει συντονισμός της μουσικής με το τεχνικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των χορευτών;
  - Προσαρμόζετε τον τρόπο που παίζετε ανάλογα με την ποιότητα της κίνησης των χορευτών;
  - Θεωρείτε πως οι χορευτές ανταποκρίνονται στον τρόπο που συνοδεύετε στο πιάνο;
  - Θεωρείτε πως περιορίζετε εκφραστικά/δημιουργικά και ως προς το ρεπερτόριο από τις οδηγίες του/της καθηγητή/τριας χορού;

## 6.1. Απαντήσεις

1. Στην πρώτη ενότητα: «Ανθρώπινο δυναμικό και υλικοτεχνικός εξοπλισμός» οι απαντήσεις ήταν με επιλογή «ναι», «όχι». Και στις δυο ερωτήσεις όλες οι απαντήσεις ήταν «ναι».

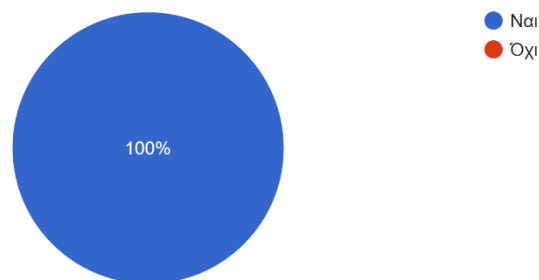
Υπάρχει στην τάξη του Κλασικού Χορού μουσικός για την πιανιστική συνοδεία;

7 απαντήσεις



Υπάρχει στην τάξη του Κλασικού Χορού πιάνο για την πιανιστική συνοδεία;

7 απαντήσεις

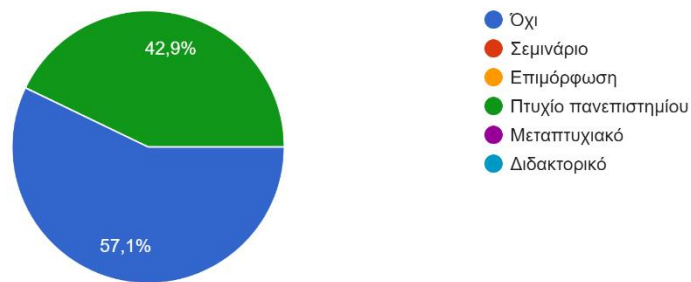


Ο λόγος ύπαρξης αυτών των ερωτήσεων είναι πως παρόλο που λειτουργούν 9 Καλλιτεχνικά Σχολεία στην Ελληνική επικράτεια, δεν είναι δεδομένο πως υπάρχει ο κατάλληλος υλικοτεχνικός εξοπλισμός αλλά και το διδακτικό προσωπικό για να το υποστηρίξει. Όταν πχ ιδρύθηκε το Καλλιτεχνικό Σχολείο Κοζάνης, υπήρξε μια περίοδος λίγων μηνών που δεν είχε πιάνο, ούτε μουσικό για την πιανιστική συνοδεία. Για την ακρίβεια, όταν ήρθα στο σχολείο τον Νοέμβριο (τότε έγιναν και οι προσλήψεις των καθηγητών/τριών χορού), τότε ολοκληρωνόταν το πάτωμα της αίθουσας χορού. Το πιάνο είχε παραχωρηθεί από ιδιώτη. Το σχολείο απέκτησε τη 2<sup>η</sup> χρονιά λειτουργίας του δικό του πιάνο. Και στις δυο ερωτήσεις όλες οι απαντήσεις ήταν «ναι».

2. Στη δεύτερη ενότητα: «Σπουδές, ενασχόληση με την πιανιστική συνοδεία», οι απαντήσεις της πρώτης ερώτησης ήταν με επιλογή «όχι», «σεμινάριο», «επιμόρφωση», «πτυχίο πανεπιστημίου», «μεταπτυχιακό», «διδασκτορικό» ενώ της δεύτερης ερώτησης ήταν με επιλογή «0», «1», «2», «3», «4», «5», «6», «7», «8», «9», «10+».

Έχετε παρακολουθήσει σπουδές στην πιανιστική συνοδεία;

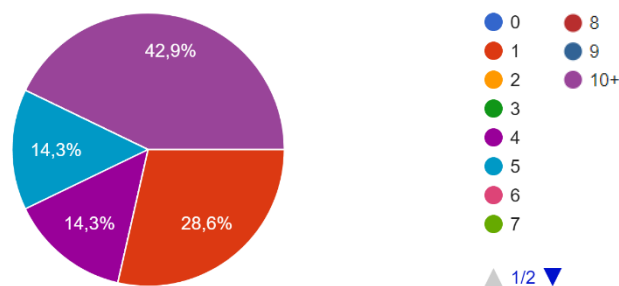
7 απαντήσεις



Στην πρώτη ερώτηση οι απαντήσεις ήταν: 3 «πτυχίο πανεπιστημίου» που αποτελεί το 42,9% του συνόλου των απαντήσεων και οι υπόλοιπες 4 που ήταν «όχι» και αποτελούν το 57,1% του συνόλου των απαντήσεων.

Έτη εμπειρίας

7 απαντήσεις

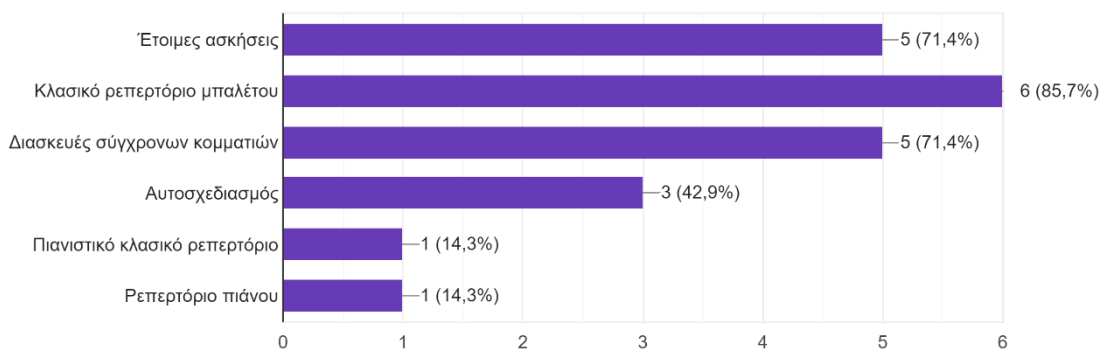


Στη δεύτερη ερώτηση της ενότητας που είχε να κάνει με τα έτη εμπειρίας οι απαντήσεις ήταν: 2 (28,6%) «1», 1 (14,3%) «4», 1 (14,3%) «5» και 3 (42,9) «10+».

3. Στην τρίτη ενότητα: «Πιανιστική συνοδεία», οι απαντήσεις της πρώτης ερώτησης ήταν με πολλαπλή επιλογή: «Έτοιμες ασκήσεις», «Κλασικό ρεπερτόριο μπαλέτου», «Διασκευές σύγχρονων κομματιών», «Αυτοσχεδιασμός», «άλλο». Οι απαντήσεις της δεύτερης, τρίτης και τέταρτης ερώτησης ήταν: «ναι», «όχι». Οι απαντήσεις της πέμπτης ερώτησης ήταν: «Έργα από το κλασικό ρεπερτόριο του πιάνου», «Jazz», «Αυτοσχεδιασμός», «Έργα από το κλασικό ρεπερτόριο του μπαλέτου», «άλλο».

Από πού αντλείτε το ρεπερτόριο για τις ασκήσεις;

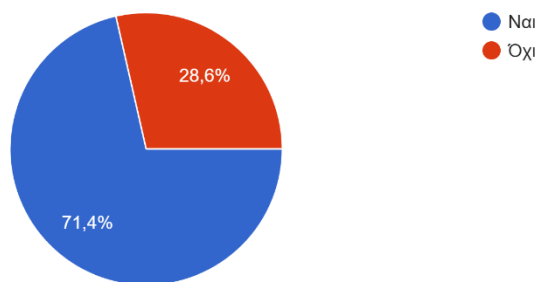
7 απαντήσεις



Στην πρώτη ερώτηση μπορούσαν να έχουν πάνω από μια απαντήσεις, οπότε στο σύνολο των ερωτηθέντων έχουμε: 5 (71,4%) «Έτοιμες ασκήσεις», 6 (85,7%) «Κλασικό ρεπερτόριο μπαλέτου», 5 (71,4%) «Διασκευές σύγχρονων κομματιών», 3 (42,9%) «Αυτοσχεδιασμό» και 2 (28,6%) που απάντησαν «Άλλο» και συμπλήρωσαν «Πιανιστικό κλασικό ρεπερτόριο» και «Ρεπερτόριο πιάνου» αντίστοιχα.

Χρησιμοποιείτε πληροφορίες και τεχνικές από τη βιβλιογραφία;

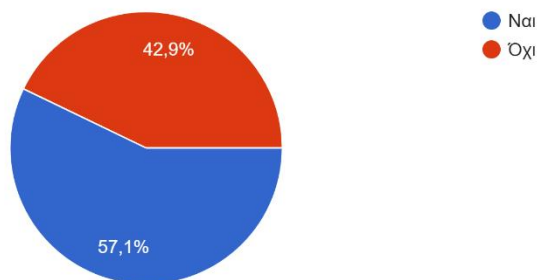
7 απαντήσεις



Στη δεύτερη ερώτηση απάντησαν 5 (71%) πως χρησιμοποιούν πληροφορίες και τεχνικές από τη βιβλιογραφία, ενώ 2 (28,6%) δεν χρησιμοποιεί.

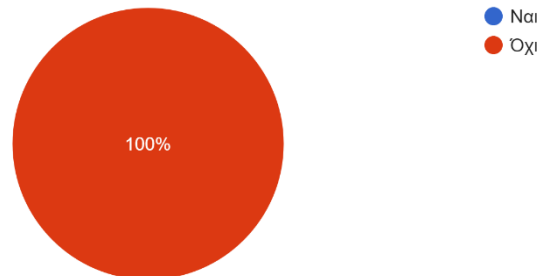
Χρησιμοποιείτε τεχνικές παραλλαγής ήδη γνωστών έργων ή τραγουδιών;

7 απαντήσεις



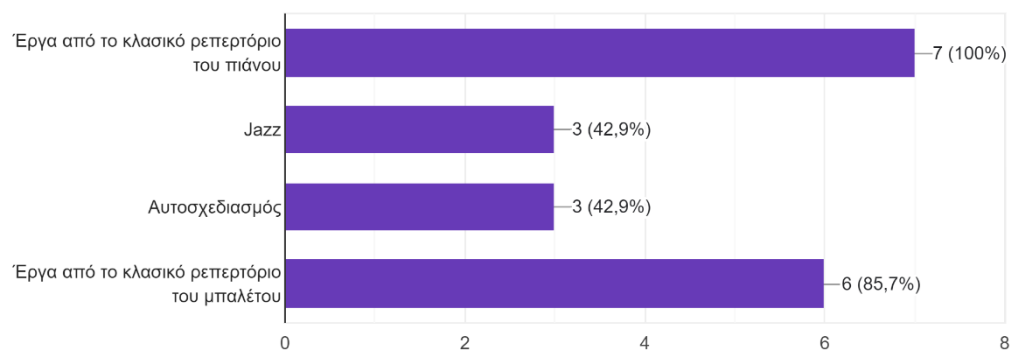
Στην τρίτη ερώτηση απάντησαν 4 (57,1%) πως χρησιμοποιούν τεχνικές παραλλαγής ήδη γνωστών έργων ή τραγουδιών, ενώ 3 (42,9%) απάντησαν αρνητικά.

Χρησιμοποιείτε την τεχνική του *partimento* στους αυτοσχεδιασμούς σας; (Στο *partimento* ο πιανίστας εξασκείται σε μικρά μοτίβα στο δεξί χ... μπορεί να παίζει δομημένους αυτοσχεδιασμούς.)  
7 απαντήσεις



Στην τέταρτη ερώτηση κανείς από τους 7 (100%) δεν χρησιμοποιεί την τεχνική του *partimento*.

Ποια είδη μουσικής χρησιμοποιείτε στην πιανιστική συνοδεία;  
7 απαντήσεις

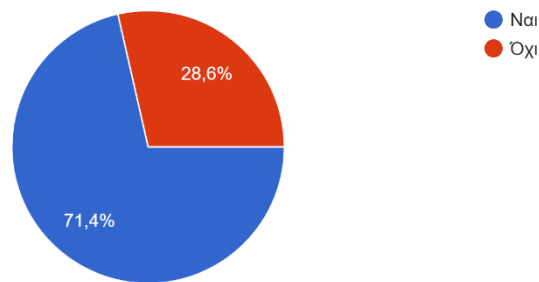


Στην πέμπτη ερώτηση μπορούσαν να έχουν πάνω από μια απαντήσεις, οπότε στο σύνολο των ερωτηθέντων έχουμε: 7 (100%) που χρησιμοποιούν «Έργα από το κλασικό ρεπερτόριο του πιάνου», 6 (85,7%) που χρησιμοποιούν έργα από το κλασικό ρεπερτόριο του μπαλέτου, 3 (42,9%) που χρησιμοποιούν «Jazz» 3 (42,9%) που χρησιμοποιούν «Αυτοσχεδιασμό».

4. Στην τέταρτη ενότητα: «Σχέση πιανιστικής συνοδείας με τον/την καθηγητή/τρια χορού και τους/τις μαθητές/τριες» όλες οι ερωτήσεις απαντώνται με «ναι», «όχι».

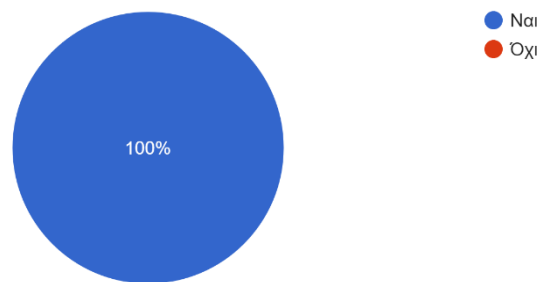


Υπάρχει επικοινωνία με τον/την καθηγητή/τρια χορού για την προετοιμασία του μαθήματος;  
7 απαντήσεις



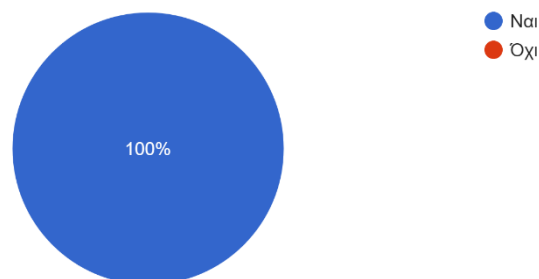
Στην πρώτη ερώτηση 5 (71,4%) απάντησαν πως υπάρχει επικοινωνία με τον/την καθηγητή/τρια χορού για την προετοιμασία του μαθήματος, ενώ 2 (28,6) απάντησαν αρνητικά.

Υπάρχει επικοινωνία με τον/την καθηγητή/τρια χορού για τις ανάγκες των ασκήσεων κατά τη διάρκεια του μαθήματος;  
7 απαντήσεις



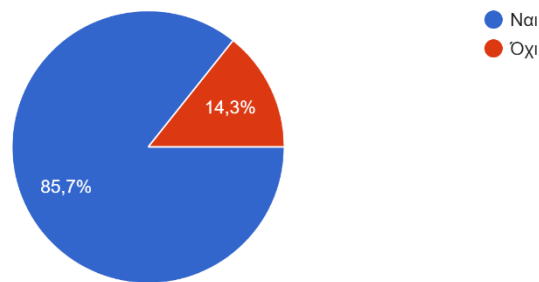
Στη δεύτερη ερώτηση όλοι (100%) απάντησαν πως υπάρχει επικοινωνία με τον/την καθηγητή/τρια χορού για τις ανάγκες των ασκήσεων κατά τη διάρκεια του μαθήματος.

Υπάρχει συντονισμός της μουσικής με το τεχνικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των χορευτών;  
7 απαντήσεις



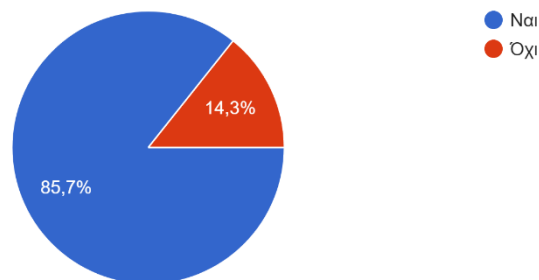
Στην τρίτη ερώτηση όλοι (100%) απάντησαν πως υπάρχει συντονισμός της μουσικής με το τεχνικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των χορευτών/τριών.

Προσαρμόζετε τον τρόπο που παίζετε ανάλογα με την ποιότητα της κίνησης των χορευτών;  
7 απαντήσεις



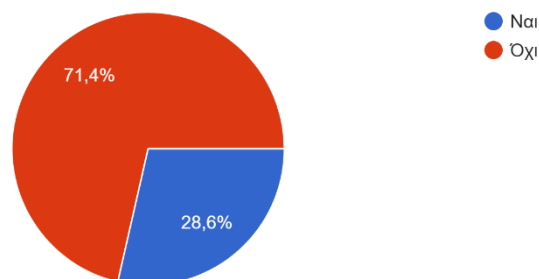
Στην τέταρτη ερώτηση 6 (85,7%) απάντησαν πως προσαρμόζουν τον τρόπο που παίζουν ανάλογα με την ποιότητα της κίνησης των χορευτών, ενώ 1 (14,3%) απάντησε αρνητικά.

Θεωρείτε πως οι χορευτές ανταποκρίνονται στον τρόπο που συνοδεύετε στο πιάνο;  
7 απαντήσεις



Στην πέμπτη ερώτηση 6 (85,7%) απάντησαν πως θεωρούν πως οι χορευτές/τριες ανταποκρίνονται στον τρόπο που συνοδεύουν στο πιάνο ενώ 1 (14,3%) απάντησε αρνητικά.

Θεωρείτε πως περιορίζετε εκφραστικά/δημιουργικά και ως προς το ρεπερτόριο από τις οδηγίες του/της καθηγητή/τριας χορού;  
7 απαντήσεις



Στην έκτη ερώτηση 5 (71,4%) θεωρούν πως δεν περιορίζονται εκφραστικά/δημιουργικά και ως προς το ρεπερτόριο από τις οδηγίες του/της καθηγητή/τριας χορού, ενώ 2 (28,6%) θεωρούν πως περιορίζονται.

## 6.2. Σχολιασμός

Στην ενότητα «Σπουδές, ενασχόληση με την πιανιστική συνοδεία» οι απαντήσεις δείχνουν πως υπάρχει ένα κενό στην εκπαίδευση στην μουσική συνοδεία στον κλασικό χορό (4 μουσικοί χωρίς εξειδικευμένες σπουδές, 3 μουσικοί με πτυχίο πανεπιστημίου). Δυστυχώς, για αυτούς που δήλωσαν πως έχουν πτυχίο πανεπιστημίου δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως εννοούν πτυχίο πάνω στην πιανιστική συνοδεία στον κλασικό χορό ή γενικά ως απόφοιτοι με ειδίκευση πιάνο. Κάτι που υποθετικά θα έφερνε πιο ακριβή αποτελέσματα θα ήταν να έχω προσδιορίσει στο ερωτηματολόγιο πως το πτυχίο πανεπιστημίου θα έπρεπε να είναι στο συγκεκριμένο αντικείμενο και όχι γενικά με ειδίκευση πιάνο. Αντίθετα, φαίνεται πως στην πλειοψηφία των ερωτηθέντων (5 από τους 7, 71,4%) υπάρχει εμπειρία από 4 χρόνια και πάνω, πράγμα που δρα ως αντίβαρο στην έλλειψη τριτοβάθμιων σπουδών. Όπως φαίνεται και στη βιβλιογραφία (Cavalli, 2001; Lishka, 1975, 2022; Messerer, 1975) η πιανιστική συνοδεία στον χορό είναι μια τέχνη που διδάσκεται και μαθαίνεται μέσα στην τάξη χορού.

Στην ενότητα «Πιανιστική συνοδεία» οι απαντήσεις ήταν οι αναμενόμενες. Πλέον ο πιανίστας έχει πολύ πιο εύκολη πρόσβαση σε πληροφορίες της βιβλιογραφίας, σε παρτιτούρες, έτοιμο εκδομένο υλικό ανά επίπεδο των τάξεων, σε είδη μουσικής που μπορεί να χρησιμοποιήσει, σε μονογραφίες που αφορούν το θεωρητικό μέρος της συνοδείας. Την τεχνική του *partimento* την συνάντησα σε μια τέτοια αναζήτηση. Δίνει μεγάλη ευκολία στην περίπτωση που η μουσική που έχουμε στις συλλογές μας δεν ταιριάζει με κάποια άσκηση ή απλώς ξεχάσαμε (ή χάσαμε) τις παρτιτούρες μας και πρέπει να αυτοσχεδιάσουμε. Στη βιβλιογραφία αναφέρεται από τους πιανίστες η 2<sup>η</sup> περίπτωση καθώς αποτελεί ένα ενδεχόμενο που μπορεί εύκολα να μας συμβεί.

Στην ενότητα «Σχέση πιανιστικής συνοδείας με τον/την καθηγητή/τρια χορού και τους/τις μαθητές/τριες» οι απαντήσεις δείχνουν πως παρόλο που υπάρχει μια σχετικά καλή σχέση ανάμεσα στους πιανίστες και τους/τις διδάσκοντες/ουσες καθώς και στους/στις χορευτές/τριες, υπάρχουν κάποιες μικρές «ρωγμές». 2 από τους 7 (28,6%) δήλωσαν πως δεν υπάρχει κάποια συνεννόηση πριν το μάθημα με τους/τις διδάσκοντες/ουσες χορού για την προετοιμασία του μαθήματος. 1 από τους 7 (14,3%) θεωρεί πως οι χορευτές/τριες δεν ανταποκρίνονται στον τρόπο που συνοδεύει στο πιάνο (σ.σ. παρόλο που στις υπόλοιπες ερωτήσεις είναι θετικός: υπάρχει επικοινωνία πριν και κατά τη διάρκεια του μαθήματος, προσαρμόζει το παίξιμό του ανάλογα με την ποιότητα της κίνησης των χορευτών/τριων). 2 από τους 7 (28,6%) θεωρεί πως περιορίζεται εκφραστικά/δημιουργικά και ως προς το ρεπερτόριο από τις οδηγίες του/της καθηγητή/τριας χορού. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι στους συνοδούς που έδωσαν αυτή την απάντηση, σε όλες τις υπόλοιπες ήταν θετικοί, δηλαδή υπάρχει επικοινωνία πριν και κατά τη διάρκεια του μαθήματος, υπάρχει συντονισμός της μουσικής με το τεχνικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και προσαρμόζουν τον τρόπο που παίζουν ανάλογα με την ποιότητα της κίνησης των χορευτών. Οι συνθήκες του μαθήματος δηλαδή είναι καλές.

## Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup> - Σχέση πιανιστικής συνοδείας με τον/την καθηγητή/τρια χορού και τους/τις μαθητές/τριες

Το μάθημα του κλασικού χορού στα Καλλιτεχνικά Σχολεία προβλέπει συνδιδασκαλία του/της καθηγητή/τριας χορού με τον/την μουσικό. Αυτό ορίζει πως θα υπάρχει μια συνύπαρξη μέσα στην τάξη. Αυτή η συνεργασία μεταξύ τους απαιτεί αμοιβαία κατανόηση και σεβασμό. Η Cavalli (2001) έχει αφιερώσει δύο εκτενή κεφάλαια (Κεφάλαιο 4, για τους/τις καθηγητές/τριες χορού και το Κεφάλαιο 5 για τους/τις μουσικούς) στα οποία – εκτός από πρακτικές οδηγίες για το πώς μετράμε, ποιες είναι οι απαιτήσεις του χορού σε σχέση με ρυθμούς, τονισμούς, δυναμικές κλπ - περιγράφει και εξηγεί τη σχέση που πρέπει να υπάρχει ανάμεσα στον/στην μουσικό και τον/την καθηγητή/τρια χορού με προτάσεις στο πώς να λειτουργήσει ομαλά και εύστοχα μια τάξη χορού. Με ήπιες περιγραφές από την πολύχρονη εμπειρία της και συστάσεις, δίνει ακριβώς τη μεθοδολογία για την επικοινωνία μεταξύ μουσικής και χορού χωρίς να αφήνει χώρο για παρανοήσεις και παρεξηγήσεις. Ο Thackray αναφέρει πως κάποιιοι λόγοι που οδηγούν σε δύσκολες καταστάσεις από την πλευρά του/της καθηγητή/τριας χορού μπορεί να είναι το ότι δεν είναι κατανοητές οι οδηγίες που δίνει, περιμένει από τον πιανίστα να ανταποκριθεί άμεσα σε δύσκολα έργα, του δίνει την εντύπωση πως η συνεισφορά του στο μάθημα είναι ως μια «μουσική υπόκρουση» και δεν τον εμπλέκει στην εκπαιδευτική διαδικασία του μαθήματος και κατ' επέκταση δεν χρησιμοποιεί τις γνώσεις, την εμπειρία, την αισθητική, την γνώμη μου για να εμπλουτίσει το μάθημα. Από την πλευρά του/της συνοδού συναντάμε συχνά την απογοήτευση του να παίζει κανείς μουσική για χορό γιατί «υποβιβάζονται» οι ικανότητές του/της στο να παίζει μικρά κομμάτια για μια τάξη χορού και όχι μεγάλα έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου σε μεγάλες αίθουσες συναυλιών, την απάθεια του πιανίστα λόγω του προηγούμενου λόγου, τις εντάσεις λόγω της άποψης ότι οι καθηγητές/τριες χορού δεν ξέρουν από μουσική (1963, σ. 9-10). Ο Lishka συστήνει απλές λύσεις. Όταν ο/η συνοδός έχει κάποια ασάφεια ως προς το τι ζητάει ο/η καθηγητής/τρια χορού, μπορεί να μαντέψει ή απλώς να ρωτήσει τον/την καθηγητή/τρια. Θεωρεί πως η ερώτηση είναι πιο αποδοτική μέθοδος στο μάθημα καθώς δεν υπάρχει διακοπή για να πειραματιστεί ή να ψάξει τί χρειάζεται να παίζει (2022, σ.28). Όπως και η Cavalli, έτσι ο Lishka υποστηρίζει πως πρέπει να υπάρχει μια λεπτομερής συζήτηση για τις ανάγκες των ασκήσεων και της οργάνωσης του μαθήματος, πριν από το μάθημα. Προτείνει πως είναι πιο αποδοτικό το να βρεθούν κοινά στοιχεία στο γούστο και την αισθητική του/της μουσικού και του/της καθηγητή/τριας χορού ώστε να μην υπάρχουν θέματα στην επιλογή της μουσικής. Ούτε ο/η καθηγητής/τρια χορού να μη συμφωνεί με τη μουσική που παίζει ο/η συνοδός πιανίστας, ούτε ο/η συνοδός να θεωρεί πως περιορίζεται από τα μουσικά πλαίσια που του θέτει ο/η καθηγητής/τρια χορού (2022, σ. 39).

## Κεφάλαιο 8<sup>ο</sup> - Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, συμπεραίνουμε πως η πιανιστική συνοδεία είναι αναπόσπαστο μέρος του μαθήματος του κλασικού χορού και είναι σίγουρα κάτι πολύ παραπάνω από μια απλή μουσική υπόκρουση. Η παρουσία καθηγητή μουσικής με ειδίκευση πιάνο είναι απαραίτητη σε ένα Καλλιτεχνικό Σχολείο για την καλή λειτουργία της τάξης κλασικού χορού. Βοηθάει στην εκπαίδευση της μελωδικής και ρυθμικής αντίληψης, της αισθητικής που χρειάζεται το συγκεκριμένο είδος, της ενημέρωσης στο μουσικό ρεπερτόριο και κυρίως στην οργάνωση της κίνησης σε κάθε άσκηση και κατ' επέκταση σε περίπλοκους συνδυασμούς (χορογραφία) από

το μάθημα ως την πρόβα και την παράσταση. Καθώς είναι ένας πρακτικός τομέας, ο/η συνοδός πιανίστας οφείλει να είναι ενημερωμένος ως προς τη βιβλιογραφία ούτως ώστε να γίνεται κοινωνός νέων τεχνικών και προτάσεων και να προσπαθεί να παραμένει σε μια δημιουργική κατάσταση στην οποία να βρίσκει συνεχώς νέα μουσική για την τάξη. Έτσι οξύνει την κριτική του ικανότητα στις ανάγκες της κάθε άσκησης ή συνδυασμού ασκήσεων, βελτιώνει την ικανότητα του αυτοσχεδιασμού και δίνει νέα ερεθίσματα και στους/στις καθηγητές/τριες χορού αλλά και στους/στις μαθητές/τριες με την μεγάλη ποικιλία μουσικών επιλογών που έχει να επιδείξει. Η εναλλαγή της μουσικής βοηθάει τους/τις μαθητές/τριες χορού να παρακολουθούν το μάθημα με μεγαλύτερο ενδιαφέρον και μπορεί να δώσει ενέργεια και ώθηση στο ρυθμό του μαθήματος, ειδικά τις τελευταίες διδακτικές ώρες του ωρολογίου προγράμματος που είναι πιο κουρασμένοι.

Σε αυτό το πλαίσιο θα πρότεινα πως τα ίδια οφέλη ισχύουν και για την τάξη του σύγχρονου χορού. Ανάθεση πιανιστικής συνοδείας στο μάθημα του σύγχρονου χορού δεν προβλέπεται από το αρμόδιο Υπουργείο, η βιβλιογραφία όμως, η εμπειρία μου στο Καλλιτεχνικό Σχολείο Κοζάνης και οι συζητήσεις με τις καθηγήτριες χορού του σχολείου αλλά και άλλων αντίστοιχων σχολείων αποδεικνύουν πως υπάρχει ανάγκη για κάτι αντίστοιχο με τον κλασικό χορό.

Επιτακτική ανάγκη αποτελεί η οργάνωση προγράμματος σπουδών στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Από τις απαντήσεις που δόθηκαν στο ερωτηματολόγιο συμπεραίνουμε πως η πλειοψηφία των συνοδών δεν έχουν πανεπιστημιακές σπουδές σε αυτόν τον τομέα. Μια κατεύθυνση πιανιστικής συνοδείας στον χορό (κλασικό και σύγχρονο) θα βοηθούσε στην αναβάθμιση του εκπαιδευτικού και παιδαγωγικού αποτελέσματος τόσο στα Καλλιτεχνικά Σχολεία, όσο και γενικότερα στις δημόσιες και ιδιωτικές σχολές χορού.

## Κεφάλαιο 9<sup>ο</sup> - Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Με την παρούσα εργασία πραγματεύομαι θέματα που άπτονται αμιγώς στην πιανιστική συνοδεία αλλά και βολιδοσκοπώ την παρούσα πραγματικότητα του ελληνικού Καλλιτεχνικού Σχολείου στην Κατεύθυνση Χορού από την πλευρά του καθηγητή με ανάθεση «Πιανιστική Συνοδεία». Ως προς το πρώτο σκέλος, η έρευνα θα μπορούσε να συνεχιστεί με διαφορετικές προσεγγίσεις. Η Cavalli στο 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο “Musical Forms for Dance and How to Count Them” (2001) προσεγγίζει τις έννοιες του μετρήματος από την πλευρά της μουσικής και του χορού και επικεντρώνεται στο πώς έχοντας ως βάση τον μετρικό οπλισμό, λαμβάνουμε υπόψη μας τα χαρακτηριστικά της κάθε περίπτωσης ρυθμού/χορού που συναντάμε με αυτόν και πώς μπορούμε να τους συνδέσουμε με κινήσεις ή συνδυασμούς κινήσεων. Αυτού του είδους η προσέγγιση είναι εξίσου χρήσιμη για τον/την συνοδό πιανίστα καθώς του προσφέρει άλλο ένα τρόπο επιλογής μουσικής. Ενδιαφέρον θα είχε η διερεύνηση στον τομέα του αυτοσχεδιασμού ή της σύνθεσης νέας μουσικής με την ανάλυση της όλης διαδικασίας. Επίσης η συνοδεία του σύγχρονου χορού με τις διαφορετικές τεχνικές του είναι ένας μεγάλος τομέας έρευνας. Όσων αφορά τη λειτουργία του Καλλιτεχνικού Σχολείου, η περαιτέρω έρευνα μπορεί να συμπεριλάβει τους/τις καθηγητές/τριες χορού, ερευνώντας την εικόνα που υπάρχει από την συνύπαρξή τους με τους/τις μουσικούς, τις δικές τους προτάσεις για τον τρόπο επιλογής της μουσικής, της οργάνωσης των ασκήσεων και των λοιπών αναγκών τους σε σχέση με τη μουσική. Για τη σύνδεση της διπλωματικής με τις προτάσεις για την τριτοβάθμια εκπαίδευση, υπάρχει πεδίο έρευνας στο ποια διδακτικά αντικείμενα μπορούν

να οργανωθούν σε ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα σπουδών που να μπορεί να προσφέρει καταρτισμένους απόφοιτους στην πιανιστική συνοδεία.

## Βιβλιογραφία

- Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*. Leipzig: C.F. Peters, 1920.
- Blair, Mariana Pamela. "Music For The Ballet Class: A Theoretical Approach To Selecting And Structuring Music Using Pastiche Arranging Methods." Master's thesis. Ohio State University, 2000.
- Bloomfield, Anne & Ruth Watts. "Pedagogue of the dance: the dancing master as educator in the long eighteenth century." *History of Education*. Vol.37, Issue 4, 605-618, 2008. <https://doi.org/10.1080/00467600802085426>
- Brandt, William Edward. *The Way of music*. Boston: Allyn and Bacon, 1968.
- Cavalli, Harriet. *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2001.
- Chopin, Frederic. *Préludes & Rondos*. Vienna: Universal Edition, 1905.
- Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: G. Braziller, 1987.
- Côté-Laurence, Paulette. "The Role of Rhythm in Ballet Training." *Research in Dance Education*, 1:2, 173-191, 2000. <https://doi.org/10.1080/713694263>
- Crow, Susie. "The Ballet Class: Educating Creative Dance Artists?." PhD thesis. University of Roehampton. 2019.
- 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* (August 2021). <https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1971645>
- Frosi, Simon. "The Improvisation of Structured Keyboard Accompaniments for the Ballet Class." Bachelor's thesis. Edith Cowan University, 2011. [https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/39](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39)
- Garafola, Lynn. "Russian ballet in the age of Petipa." Στο *The Cambridge Companion to BALLET*, επιμέλεια της Marion Kant, 151-63. New York: Cambridge University Press, 2007.
- Gilbert, Pia & Aileene Lockhart. *MUSIC FOR THE MODERN DANCE*. Iowa: Wm. C. Brown Company, 1961.
- Hammond, Sandra. *Ballet Basics*. Palo Alto, CA: Mayfield Publishing Company, 2000.
- Horst, Louis & Carroll Russell. *Modern Dance Forms: In Relation to the Other Modern Arts*. Princeton, NJ: Princeton Book Company, 1992.
- Kostrovitskaya, Vera, Alexei Pisarev. *School of Classical Dance*. London: Dance Books, 1995.
- Laguna, Alejandro, και Favio Shifres. "Understanding movement from dance and music." *European Review Of Artistic Studies*, vol. 11, n. 2, 81-101, 2020.
- Lishka, Gerald R. *A Handbook For The Ballet Accompanist*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- Lombardino, Marc Rene. "Music Of The Imperial Ballet In Tsarist Russia: The Collaboration Of The Composer And The Balletmaster." Master's thesis. California State University, Long Beach ProQuest Dissertations Publishing, 2015.
- Messerer, Asaf. *Classes in classical ballet*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1975.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*. Leipzig: C.F. Peters, 1938.

- Murakami, Kyoko. "Lost Lyricism: The Change in Ballet Class Accompaniment." In *Sound Moves: An international Conference on Music and Dance*, edited by Toby Bennett, 152-159. London: Roehampton University, 2005.
- Palacios Izaguirre, Mariana. 'The Piano Music in the Ballet Class How Can the Pianist "Talk" to the Dancers?' Master's thesis. University of Gothenburg, 2014. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/38368>.
- RAD (Royal Academy of Dance). *A Dance Class Anthology: The Royal Academy of Dance Guide to Ballet Class Accompaniment*. London: Royal Academy of Dance Enterprises, 2005.
- Sawyer, Elizabeth. *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician*. New York: Cambridge University Press, 1985.
- Stavrianou, Eleni Persefoni. "Adapting Piano Music for Ballet: Tchaikovsky's Children's Album, Op. 39" PhD diss. University of Arizona, Tucson. 2021.
- Smith-Autard, J. *The Art of Dance in Education*. London: A & C Black, 2002
- Still, Jonathan. "How Down is a Downbeat? Feeling Meter and Gravity in Music and Dance." *Empirical Musicology Review* vol.10, no. 2 (2015): 121-134
- Teck, Katherine. *Movement to Music: MUSICIANS IN THE DANCE STUDIO*. New York: Greenwood Press, 1990.
- Teck, Katherine. *Music for the Dance: Reflections On A Collaborative Art*. New York: Greenwood Press, 1989.
- Thackray, Rupert Manfred. *Playing for dance*. London: Novello, 1963.
- Toming, Ülle & Tiina Selke. "Classical Ballet And Music Belong Together: Liia Leetmaa (1924–2004) Legacy." *Problems In Music Pedagogy* volume 6 (2010): 75-84.
- Vaganova, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet*. New York: Dover Publications, 1969.
- Wong, Yee Sik. "The art of accompanying classical ballet technique classes." PhD diss. University of Iowa, 2011. <https://doi.org/10.17077/etd.wygbz36>