

## Τα Πρώτα Βήματα: Ο Έντεχνος Χορός στη Νεοελληνική Σκηνή

**Α. Ξεπαπαδάκου**

Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης

### Εισαγωγή

Η παρουσία του έντεχνου χορού στην Ελλάδα του 20<sup>ου</sup> αιώνα έχει αποτελέσει αντικείμενο πλείστων πρόσφατων μελετών. Παραταύτα, παραμένουν άγνωστα τα πρώτα χορευτικά βήματα στο νεοελληνικό θέατρο, τα οποία αφορούν κυρίως στην εποχή πριν από την ίδρυση του μόνιμου μπαλέτου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στα τέλη της δεκαετία του 1930. Στην εργασία αυτή θα επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε πότε και πώς εισάγεται το μπαλέτο στον ελληνικό χώρο. Θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας στον έντεχνο επαγγελματικό χορό, φυσικό περιβάλλον του οποίου είναι η σκηνή του θεάτρου. Δεν θα ασχοληθούμε, επομένως, με τους κοινωνικούς χορούς, όπως οι παραδοσιακοί, οι λαϊκοί, οι αστικοί, οι ανακτορικοί κλπ.

Ο κλασικός έντεχνος χορός, αυτός που συνηθίζουμε να αποκαλούμε μπαλέτο, συνδέεται άρρηκτα με το θέατρο και την όπερα. Προτού εστιάσουμε στον ελληνικό χώρο, θα επιχειρήσουμε μία σύντομη ιστορική επισκόπηση η οποία τεκμηριώνει την οργανική σχέση μεταξύ θεάτρου, όπερας και χορού. Ήδη από την αρχαιότητα η *ὄρχησις* αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη συστατικά του δράματος και της παράστασης. Η μουσική και ορχηστική σύνθεση ανήκει στον ίδιο τον δραματουργό και νοείται ως αναπόσπαστο τμήμα της ποιητικής δημιουργίας, ενώ ειδικοί χοροδιδάσκαλοι επιστρατεύονται για την άριστη προετοιμασία των μελών του αρχαίου Χορού.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Βλ. Ενδεικτικά Gredley, Bernard: "Dance and Greek Drama", in Redmond, James (ed.): *Drama, Dance and Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, σ. 25-30; Weege, Fritz: *Der Tanz in der Antike*, Halle: Niemeyer 1927 Hildesheim, 2013 & Poignault, Remy (ed.): *Présence de la danse*

Στα χρόνια της Αναγέννησης μουσικοχορευτικά ιντερμέδια παρεμβάλλονται ανάμεσα στις πράξεις των τραγωδιών και των κωμωδιών. Το νεότευκτο *dramma per musica*, η όπερα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οφείλει πολλά στα αναγεννησιακά αυτά ιντερμέδια, τα οποία θεωρούνται ένα εκ των δύο λίκνων της (ως δεύτερο θεωρούνται τα μαδριγάλια). Καθώς η όπερα αρχίζει να αναπτύσσεται, η είσοδος του χορού σε αυτήν συνιστά εξέλιξη αυτονόητη και αναμενόμενη. Ωστόσο ο ειδικότερος ρόλος του χορού στην ιταλική όπερα του 17<sup>ου</sup> αιώνα έχει ελάχιστα μελετηθεί και αυτό συνέβη για λόγους αντικειμενικούς: πρώτον, τα ορχηστικά επεισόδια δεν βρίσκονται συνήθως στο κέντρο της σκηνικής δράσης και πολύ συχνά η ένδειξη «μπαλέτο» μέσα στα λιμπρέτα δεν συνοδεύεται και από την αντίστοιχη μουσική παρτιτούρα (όπως δηλαδή παρατηρείται και με την ένδειξη «χορού» στα σωζόμενα δράματα της δύσης της κλασικής αρχαιότητας). Δεύτερον, οι σύγχρονες γραπτές μαρτυρίες σπανιότατα μας παρέχουν πληροφορίες σχετικές με τον χορό, ενώ ελάχιστα στοιχεία χορογραφίας για συγκεκριμένους οπερατικούς χορούς έχουν εντοπιστεί.

Καθώς η όπερα διαμορφώνεται και εξελίσσεται, η όσμωσή της με την ορχηστική τέχνη προσλαμβάνει και περιλαμβάνει ποικίλες μορφές. Εκκινώντας από τους απλοϊκούς σχηματισμούς στο τέλος της κάθε πράξης της πρώιμης ιταλικής όπερας, μεταβαίνει στα βαρύτιμα ντιβερτιμέντα της *tragédie lyrique* και των μικτών γαλλικών θεαμάτων των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, κυριαρχεί στις αγγλικές όπερες της περιόδου της Μεταρρύθμισης, αποκτά δραματική υπόσταση και συγκρότηση στον αιώνα των φώτων, εξελίσσεται σε υπερθέαμα στις υποβλητικές νυχτερινές σκηνές με τα λευκά μπαλέτα της ρομαντικής *grand opéra* και καταλήγει στην ολοκληρωτική χρήση της χορογραφίας ως αυτόνομου εκφραστικού και δραματικού στοιχείου στην όπερα του 20<sup>ου</sup> και του 21<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>2</sup>

Το θέατρο και η όπερα θα αποτελέσουν ενδεδειγμένο όχημα και για την εισαγωγή του έντεχνου χορού στη νεοελληνική σκηνή ήδη από τις απαρχές της. Παρότι η

---

*dans l'antiquité, présence de l'antiquité dans la danse*, Collection Caesarodunum XLII-XLIII bis, Clermont-Ferrand : Centre de Recherches A. Piganiol – Présence de l'Antiquité, 2013.

<sup>2</sup> Βλ. επίσης το λήμμα “Dance” των Schmidt, Carl B. & Wiley, Roland J. στο Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* 1, σ. 1058-1067. Το θέμα αυτό αναπτύχθηκε εκτενώς στην ανακοίνωση Ξεπαπαδάκου, Αύρα: «Η εισαγωγή και εξέλιξη του μπαλέτου στην όπερα», *Διημερίδα Χορός & Θέατρο: Κλασικός Χορός – Χορός στο Θέατρο – Χοροθέατρο*, Πανεπιστήμιο Αθηνών-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 19/2/2004.

βενετσιάνικη όπερα δεν φαίνεται να μεταφυτεύεται στην Κρήτη<sup>3</sup>, στα ιντερμέδια της κρητικοεπτανησιακής δραματουργίας και δη στις αυτόνομες σκηνές μπαλέτου, όπως σε αυτές της αγνώστου συγγραφέως τραγωδίας *Ζήνων*, έργο του δεύτερου ημίσεως του 17<sup>ου</sup> αιώνα, διαπιστώνεται ο πρωταγωνιστικός ρόλος της μουσικής και του χορού. Το ίδιο το έργο σχεδόν προσομοιάζει με ιντερμέδιο και πλησιάζει με τα τραγούδια και τους ύμνους του, καθώς και το μπαλέτο των χαριτωμένων δαιμόνων το οπερατικό είδος.<sup>4</sup> Μία αντίστοιχη αίσθηση μικρής όπερας αποκομίζουμε από την πληθώρα τραγουδιών και το ζωηρό μπαλέτο των τεσσάρων διαβόλων στον χιώτικο *Δαβίδ*, ένα ανεκτίμητο δείγμα του θρησκευτικού θεάτρου του Αιγαίου Πελάγους που γράφεται σε φραγκοχιώτικο ιδίωμα στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα από επίσης άγνωστο συγγραφέα.<sup>5</sup>

Την ίδια εποχή, στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, στο Πέλαγος του Ιονίου συστηματοποιείται η λειτουργία του κερκυραϊκού θεάτρου «San Giacomo». Στη σκηνή του ανεβαίνουν παραστάσεις από ιταλικούς λυρικούς θιάσους, οι οποίες περιλαμβάνουν μία *opera seria* ή *giocosa* (σοβαρή ή κωμική) και έναν *ballo*, μία χορογραφία που συμπληρώνει το πρόγραμμα της βραδιάς.<sup>6</sup> Από τα διασωθέντα λιμπρέτα των παραστάσεων πληροφορούμαστε για κάποια ονόματα χορογράφων που δρουν στο «San Giacomo» με την ένδειξη «balli di...». Συχνά επίσης αναγράφονται και ονόματα χορευτών.<sup>7</sup> Μία ενδιαφέρουσα πληροφορία αντλούμε από τον Εμμανουήλ Ροδοκανάκη, ο οποίος παραδίδει ότι ανάμεσα στον Νοέμβριο 1798 και τον Ιούλιο 1799 ανεβαίνει στο «San Giacomo» μία ιταλική όπερα συνοδευόμενη από ένα μπαλέτο με θέμα την *Είσοδο των Γάλλων εις τὸ Μέγα Κάιρον*.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Πούχγερ, Βάλτερ: «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό Θέατρο», *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Εκδόσεις Μπούρα, Αθήνα, 1991, σ. 180-181.

<sup>4</sup> Αλεξίου, Στυλιανός & Αποσκήτη, Μάρθα (επιμ.): *Ζήνων. Κρητικοεπτανησιακή τραγωδία (17<sup>ου</sup> αιώνα)*, Αθήνα, Στιγμή, 1991· Πούχγερ, Βάλτερ: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα, Παϊρίδης, 1992, σ. 153.

<sup>5</sup> Παπαδόπουλος, Θωμάς Ι. (επιμ.): *Αγνώστου Χίου Ποιητή, Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1979· Πούχγερ, Βάλτερ, *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα, 1988, σ. 312-322.

<sup>6</sup> Μαυρομούστακος, Πλάτων: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 1 (1995), σ. 155.

<sup>7</sup> Ο.π., σ. 147-191.

<sup>8</sup> Rodocanachi, Emmanuel : *Bonaparte et les Iles Ioniennes; un épisode des conquêtes de la république et du premier empire 1797-1816*, Paris Alcan, , 1899, σ. 137: « [...] On donnait précisément ce soir-là un opéra italien suivi d'un ballet qui avait pour sujet l'Entrée des Français au Grand Caire ».

Το θέατρο «San Giacomo» συνεχίζει την έντονη λυρική του δραστηριότητα και κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Σπύρος Μοτσενίγος αναφέρει ότι «τὸ 1819 ἐγένετο [ἐν Κερκύρα] καὶ ἡ πρώτη ἀπόπειρα ἐλληνικοῦ μελοδράματος διὰ τῆς ἀπὸ σκηνῆς ἐκτελέσεως παραστατικοῦ χοροῦ (Μπαλλέτου) ὑπὸ τὸν τίτλον *Ἡ παρὰ Φαίαζιν ἄφιξις τοῦ Ὀδυσσέως*».<sup>9</sup> Φαίνεται ότι το έργο ήταν μία αναπαράσταση των ραψωδιών η' και θ', στις οποίες περιγράφονται οι εορτασμοί που παρατέθηκαν από τον βασιλιά της Κέρκυρας Αλκίνοο προς τιμήν του Οδυσσέως. Προφανώς παρουσιάστηκε ένα μικτό σκηνικό θέαμα με χορό και άσματα σε στίχους του ποιητή Γεωργίου Ρίκη και σε μουσική του μουσικοδιδασκάλου Στεφάνου Πογιαίου.

Κατά τις πρώτες αυτές δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, πριν την ανάδειξη των Αθηνών σε πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, η Κέρκυρα λειτουργεί ως μοναδική κοιτίδα του θεάτρου, της μουσικής και του χορού και ως πρώτος σταθμός των καλλιτεχνικών περιοδειών προς την Ανατολή. Περιοδεύοντες Ιταλοί χορευτές, εκ Κερκύρας ορμώμενοι, επεκτείνουν τον χώρο δράσης τους εκτός Επτανήσου, επισκεπτόμενοι ακόμη και οθωμανοκρατούμενες περιοχές, όπως η Κωνσταντινούπολη και τα Ιωάννινα του Αλή Πασά. Στα περιηγητικά κείμενα της προεπαναστατικής περιόδου απαντούν αρκετές σχετικές αναφορές, όπως εκείνη του Αιδεσιμότατου Thomas Smart Hughes, ο οποίος μας πληροφορεί πως στην Αυλή του Αλή είχε ανεγερθεί ένα προσωρινό θέατρο και “the whole corps de ballet [was] imported from Corfu” (ολόκληρο το σώμα του μπαλέτου εισήχθη από την Κέρκυρα).<sup>10</sup>

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας είναι κατ' εξοχήν αιώνας όπερας για το ελληνικό θέατρο. Ακολουθώντας τη μακρά θεατρική παράδοση των Επτανησιακών πόλεων, τα νέα αστικά κέντρα της κυρίως Ελλάδας (Αθήνα, Πάτρα, Ερμούπολη) και οι εξευρωπαϊσμένες κοσμοπολίτικες εστίες της καθ' ημάς Ανατολής (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη) κατακλύζονται από ιταλικούς και στη συνέχεια

<sup>9</sup> Μοτσενίγος, Σπύρος Γ.: *Νεοελληνική Μουσική. Συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήναι, 1958, σ. 187.

<sup>10</sup> Hughes, T.S.: *Travels in Sicily, Greece and Albania*, τόμος 2, London, 1820, σ. 294. Η αναφορά στον Βάλτερ Πούχγερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18<sup>ου</sup> και του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Δραματουργικές αναζητήσεις, Πέντε μελετήματα*, Αθήνα Καστανιώτης, , 1995, σ. 266-267. Στο ίδιο μελέτημα, ο Β. Πούχγερ (βλ. σ. 312) παραθέτει τη μαρτυρία του περιηγητή G. Cochrane (*Wanderings in Greece 2*, London, 1837, σ. 110), σύμφωνα με την οποία, στην παράσταση του έργου *The Siege of Constantinople* στην Αθήνα, υπήρξε και μπαλέτο στο τέλος, στο οποίο συμμετείχαν γνωστοί από προηγούμενες εμφανίσεις τους σαλτιμπάγκοι.

γαλλικούς μελοδραματικούς θιάσους, οι οποίοι ανεβάζουν το τρέχον ρεπερτόριο, αρχικά ιταλική όπερα και στη συνέχεια γαλλική όπερα και οπερέτα.

Ποια είναι η θέση του μπαλέτου μέσα στον μουσικοθεατρικό οργανισμό της εποχής εκείνης; Άλλοτε περίοπτη και άλλοτε όχι. Στις καθιερωμένες σκηνές των ιονίων θεάτρων, εφ' όσον το έργο το απαιτεί και παρά το αυξημένο κόστος της σκηνικής παραγωγής, το μπαλέτο εξασφαλίζεται. Έτσι συνέβη με την παράσταση της περίφημης *Βωβής των Πορτίκων* στην Κέρκυρα το 1853.<sup>11</sup> Άλλωστε σε πολλές επανησιακές όπερες περιέχονται σκηνές χορού, για τις οποίες απαιτείται χορογραφική επιμέλεια. Ένας ιόνιος συνθέτης ο οποίος αξιοποιεί το μπαλέτο στην όπερα είναι ο Παύλος Καρρέρ, στου οποίου τα έργα ξεχωρίζουν οι χορευτικές σκηνές, όπως αυτή του χορού των μεταμφιεσμένων στην *Isabella d'Aspeno*, του χορού των διαβόλων και παλιάτσων στη *Fior di Maria*, του επίσημου χορού των Βερσαλλιών στη *Maria Antonietta* και του χορού των Δελφικών Μυστηρίων στη μεγαλοπρεπή όπερα *Μαραθών-Σαλαμίς*.<sup>12</sup>

Εν αντιθέσει προς την Επτάνησο, στη νεοσύστατη ελληνική πρωτεύουσα η παρουσία του χορού στο λυρικό θέατρο κρίνεται αρχικά μάλλον ισχνή, καθώς οπερατικοί θίασοι με συμπράττον σώμα μπαλέτου αργούν πολύ να εμφανιστούν. Στις πρώτες δεκαετίες της νεότερης μουσικοθεατρικής της ζωής, η Αθήνα δεν θα απολαύσει έργα με χορευτικές σκηνές, ενώ όποτε αυτές απαιτούνται, απαλείφονται από την παράσταση. Άλλες φορές πάλι, ελλείψει επαγγελματιών χορευτών, χορεύουν οι πρωταγωνιστές αοιδοί και τα μέλη της χορωδίας με αμφίβολης ποιότητας αποτελέσματα.

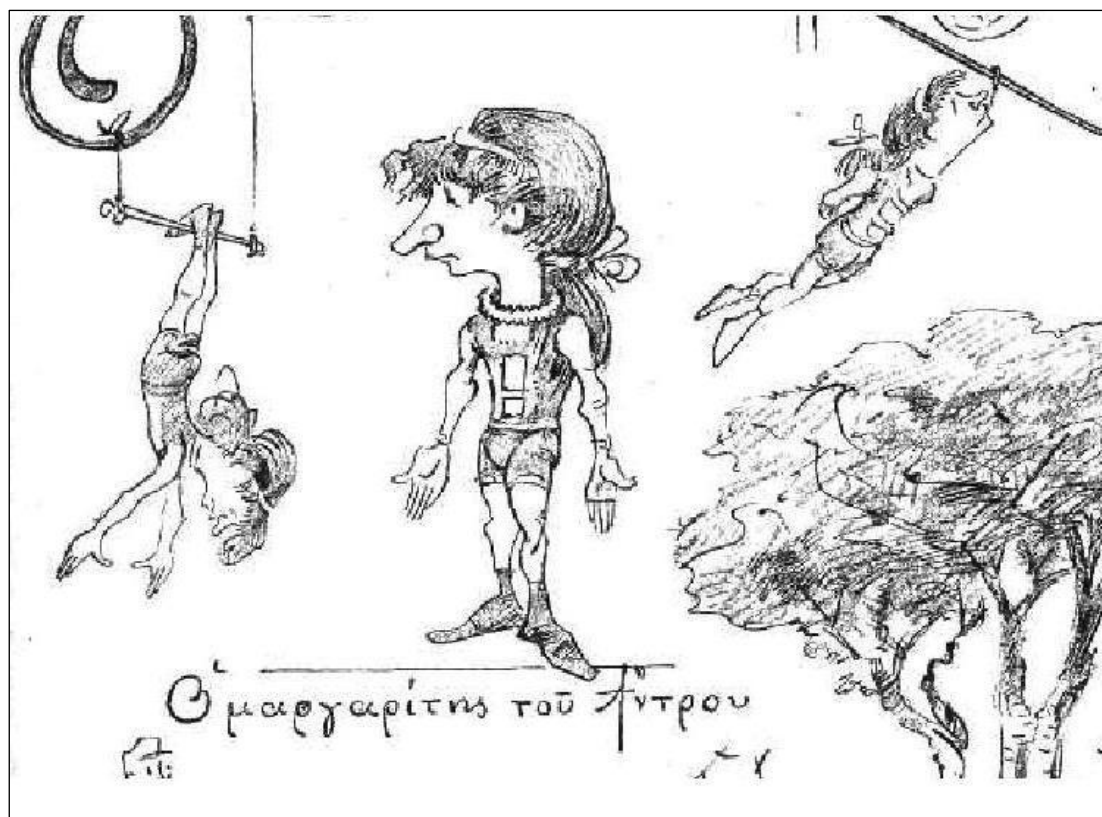
Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σποραδική αξιοποίηση σχοινοβατών και ακροβατών στις σκηνές μπαλέτου, των οποίων η ευκινησία και η ρυθμικότητα εξασφαλίζει μία ευκαιριακή επαγγελματική προοπτική στον χώρο της όπερας.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *L'Italia musicale*, 29/10/1853, σ. 3. Το μπολερό και η ταραντέλα στην όπερα του Auber *Η βουβή των Πορτίκων* (*La muette de Portici*, 1828) ξεχωρίζουν για τη ζωντάνια τους, αλλά και τη φυσικότητα της θέσης τους μέσα στο δράμα. Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι η πρωταγωνίστρια της όπερας, η Φενέλα, είναι βουβός χαρακτήρας, ως εκ τούτου ο ρόλος της ερμηνεύεται παντομιμικά.

<sup>12</sup> Ξεπαπαδάκου, Αύρα: *Παύλος Καρρέρ*, Αθήνα: Fagottobooks, 2013, σ. 258-272, 300-309, 322-334 & 344-355.

<sup>13</sup> Πούχγερ, Βάλτερ: «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο», *ό.π.*, σ. 323.



Ισπανίδα ακροβάτισσα του υπαίθριου αθηναϊκού θεάτρου Άντρον τῶν νυμφῶν, φιλοτεχνημένη ἀπὸ τὸν Θέμο Ἀννίνο. *Τὸ Ἄστυ*, 03/08/1886.

Στην πρώτη παράσταση του *Κουρέα της Σεβίλλης* στην Αθήνα, που παρουσιάστηκε στο θέατρο «Μέλι» τον Ιούνιο του 1837, ο θίασος δεν διέθετε βαρύτονο για τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Φίγκαρο. Έτσι, επιστρατεύθηκε ένας παρεπιδημών μίμος-ακροβάτης, ο οποίος «έκινεῖτο με ἐπιτηδειότητα καὶ ἐχόρευεν ἐπιδεξίως». Αυτός ανέλαβε να ερμηνεύσει βουβά, με παντομίμα, τον λαλίστατο Φίγκαρο.<sup>14</sup>

Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του 1870 το σκηνικό μεταβάλλεται, όταν η παντοδυναμία της ιταλικής όπερας δέχεται ισχυρό πλήγμα από μία νέα θεατρική μόδα. Θίασοι γαλλικής οπερέτας και βωντβίλ εισβάλλουν στην πρωτεύουσα και τα άλλα γνωστά αστικά κέντρα για να σκανδαλίσουν το κοινό με το ελευθεριάζον ρεπερτόριο, αλλά κυρίως με τα θέλγητρα των τραγουδιστριών και των χορευτριών.<sup>15</sup>

Ο γαλλικός θίασος Λαβέρν, ο οποίος εμφανίζεται στο Χειμερινό Θέατρο Αθηνών το

<sup>14</sup> Συναδινός, Θεόδωρος Ν.: *Ιστορία τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, 1824-1919*, Αθήνα, 1919, σ. 27-29, αναδημοσιεύει ἀπόσπασμα ἀρθροῦ ἀπὸ τὴν εφ. *Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος*, 5/6/1837.

<sup>15</sup> Ξεραπαδάκου, Avra : “Idolatry and Sacrilege: Offenbach’s Operetta in Nineteenth-century Athens”, in: *Studies in Musical Theatre* 8: 2 (2014), σ. 129-141.

1873, διαθέτει και τρεις επαγγελματίες χορεύτριες, μία Γαλλίδα και δύο Ιταλίδες.<sup>16</sup> «Μαινάδων ομάς!», «φαινομηρίδων κόρδαξ!». Έτσι χαρακτηρίζονται τα χορευτικά μέρη από τον χρηστό αθηναϊκό Τύπο, ο οποίος καλεί το κοινό να απόσχει από αυτήν την «διαφθοράς φωλεά».<sup>17</sup> «Φρίσσει ή σάρξ τῶν θεωμένων εἰς τὰς γοητευτικωτάτας στάσεις καὶ κινήσεις τῶν χορευτριῶν», ανακράζουν οι κέρβεροι της ηθικής και κατακεραυνώνουν ως χυδαίο και ευτελές το γαλλικό μελόδραμα.<sup>18</sup>

Οι αποκαλούμενοι «άναιδεῖς βακχικοὶ χοροὶ» προκαλούν «ἐρύθημα εἰς τὰς παρειάς» κυρίως λόγω της ελαφράς ενδυμασίας των χορευτριών.<sup>19</sup> Σε χαρακτηριστικά της εποχής οι ιέρειες της Τερψιχόρης απεικονίζονται με εφαρμοστά κορσάζ και φαρδιές φούστες, οι οποίες αποκαλύπτουν τα καλλίγραμμα πόδια τους μέχρι το γόνατο. Οι εμφανίσεις τους σχεδόν πάντα συνοδεύονται από σχόλια που αφορούν όχι στην καλλιτεχνική τους δεξιοτεχνία, αλλά στην αισθησιακή και τολμηρή τους παρουσία. Σε αντίθεση προς τις σκηνές μπαλέτου στις όπερες, οι οποίες είναι απαιτητικότερες τεχνικά, στα είδη του ελαφρού μουσικού θεάτρου (οπερέτα, καφέ-σαντάν, θέατρο ποικιλιών, επιθεώρηση), τα χορευτικά μέρη παραπέμπουν περισσότερο σε νούμερα ευρωπαϊκῶν νυχτερικών κέντρων και καμπαρέ, απέχοντας κραυγαλέα από την αισθητική του κλασικού μπαλέτου. Πάντως οι πρώτοι γαλλικοί θίασοι καθιερώνουν την παρουσία του χορού επί σκηνής και έκτοτε το κοινό απαιτεί τη συμμετοχή των χορευτριών (και όχι των χορευτῶν, για τους οποίους καμία μνεία δεν έχει εντοπιστεί στις πηγές της εποχής) στις παραστάσεις.

---

<sup>16</sup> *Εφημερίς*, 11/10/1873, σ. 3

<sup>17</sup> *Εφημερίς*, 8/3/1876, σ. 3

<sup>18</sup> «Γαλλικὸν Θέατρον», *Στοά*, 16/2/1874, σ. 2-3:

<sup>19</sup> Τα αποσπάσματα από την πατρινή εφημερίδα *Ὁ Φορολογούμενος*, 11/12/1873, όπως το παραθέτει η Στιβανάκη, Ευανθία Ε.: *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, Πάτρα Περί Τεχνῶν, , 2001, σ. 127



Η προκλητική Ιταλίδα μπαλαρίνα του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών Margherita Stefanoni ήταν η κύρια ύποπτη για τον μυστηριώδη θάνατο μιας συναδέλφου της. *Ακρόπολις*, 08/11/1889

Στη δεκαετία του 1880 επέρχεται και η δεύτερη σημαντική εξέλιξη: οι πρώτοι αυτόνομοι ορχηστικοί θίασοι περιοδεύουν στην Ελλάδα και δίνουν παραστάσεις, άλλοτε ανεξάρτητα και άλλοτε συμπράττοντας με μελοδραματικούς θιάσους. Ο Υιός της Νυκτός, υπεύθυνος περί τα θεατρικά του εικονογραφημένου εντύπου *Τὸ Ἄστυ*, χαιρετίζει τον «κάλλιστα ἀληθῶς συγκεκριημένον» ορχηστικό θίασο που εμφανίζεται στο αθηναϊκό θέατρο «Ομονοίας» και μας πληροφορεί ότι «ἤρξατο τὰς παραστάσεις μὲ θέαμα τερπνὸν καὶ ἀξιόλογον. [...] Τὸ θέαμα εἶναι ἀληθῶς ἔλκυστικώτατον καὶ πρωτοφανὲς διὰ τὸ κοινόν μας. Ἡ Τερψιχόρη, μοῦσα τέως παρηγκωνισμένη, εὔρε τέλος καὶ αὐτὴ τὸν ναόν της».<sup>20</sup> Ο ίδιος δημοσιογράφος σε άλλο φύλλο του εντύπου μόνο καλά λόγια έχει να γράψει για το μπαλέτο: «Τὸ μπαλέττον ἐξαιρετόν, τέρψις καὶ χάρις ὅλου τοῦ κοινοῦ... καὶ τῆς γενναίας φρουρᾶς. [...] Κατέθελξεν ἰδίως ὁ μετὰ τῶν σειστρῶν χορὸς τῆς τελευταίας εἰκόνας [...]. Ἡ ἱκανωτάτη πρώτη ὀρχήστρια δεσποινὶς Ghitten, νέας καθ' ἑκάστην ἐσπέραν ἀποκτᾶ παρὰ τῷ κοινῷ συμπαθείας».<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ο Υιός της Νυκτός, «Θέατρα», *Τὸ Ἄστυ*, 29/5/1888 σ. 6.

<sup>21</sup> Ο Υιός της Νυκτός, «Θεατρικὰ ἂν vol' d'oiseau», *Τὸ Ἄστυ*, 5/6/1888 σ. 7.



Την ίδια χρονιά δύο ακόμη μπαλαρίνες με τον όνομα Kitten, (προφανώς η μία εξ αυτών ταυτίζεται με την Ghitten των Αθηνών) κατασαγηνεύουν το πατραϊκό κοινό και επισκιάζουν τον οπερατικό θίασο με τον οποίον συνεργάζονται.

[Ἐν τῷ θεάτρῳ ὁ «Παράδεισος»] τὸ πρόσχημα τῆς συναθροίσεως ἀπείρου καθ' ἑκάστην πλήθους εἶναι τὸ μελόδραμα, τὸ πραγματικόν δὲ τὸ μπαλέττον του· καὶ διὰ νὰ εἶπω τὴν ἀλήθειαν εὐλόγως, ὁ μελοδραματικὸς θίασός του, μὲ μικρὰς ἐξαιρέσεις εἶναι ὅ,τι πρόστυχον καὶ ἐλεεινόν· τὸ μπαλέττον του ὅμως εἶναι τι καινοφανὲς ἐν τῇ πόλει μας, οὐχὶ τόσῳ πενιχρὸν περὶ τὰ πρόσωπα καὶ τὰς περιβολὰς των καὶ αρκετὰ σκανδαλῶδες διὰ τὸν ἐπαρχιωτικὸν πουριτανισμόν μας. Καὶ δὴ καθ' ἑκάστην ἐσπέραν ἐν ἀδηλώτῳ καὶ θορυβῶδει ἀνυπομονησίᾳ, κολοβοῦνται καὶ παρέρχονται αἱ πράξεις τῆς *Traviata* καὶ τῶν *Puritani* ἕως οὗ ἔλθῃ ἡ στιγμή νὰ τεντωθῶσι τὰ ὄμματα, νὰ κρατηθῶσιν αἱ αναπνοαί, νὰ καταποθῶσιν οἱ σίελοι, νὰ καταβιβασθῶσι αἰδημόνως τὰ ὄμματα, νὰ ἀκουσθῶσιν ἐκρήξεις ἐπιδοκιμασίας ἢ ψίθυροι ἀποδοκιμασίας καὶ ἀγανακτήσεως πρὸ τῶν δεινῶν στροβιλισμῶν καὶ ἀναιδῶν ἀλμάτων καὶ τῶν σιλιφιδικῶν ὀρχήσεων τῶν δύο Kitten [...]. Καὶ ἐν τελικὸν εὐφουῶς φίλου μου κατὰ τὴν ὀρχησιν τῆς Kitten: Σὰν νὰ βάνῃ τὴν ὑπογραφὴν της μὲ τὸ πόδι της»<sup>22</sup>...

... ὅπου τα πόδια και πάλι κερδίζουν τις εντυπώσεις.

<sup>22</sup> «Αἱ ἐπαρχίαι ἐν τῷ τύπῳ. Ἐκ Πατρῶν», *Ἐφημερίς*, 4/7/1888, σ. 5.



Η κορυφαία του corps de ballet, φιλοτεχνημένη από τον Θέμο Άννινο.  
Τὸ Ἄστυ, 22/08/1889

Οι μπαλαρίνες –και πάλι τονίζουμε ότι οι πληροφορίες της εποχής αναφέρονται μόνο σε γυναίκες– δεν λείπουν και από τα ελληνικά θέατρα των παροικιών. Με καμάρι ανακοινώνει ο αλεξανδρινός Τύπος του 1888 ότι ο γαλλικός θίασος που αναμένεται για μία σειρά εμφανίσεων στο θέατρο «Πολυθέαμα» θα περιλαμβάνει και «12 μπαλλερίνας».<sup>23</sup> «Αἱ εὐσταλεῖς δώδεκα χορεύτριαι», οι οποίες εντυπωσιάζουν και μόνο με το παράστημα και το βήμα τους,<sup>24</sup> πολύ σύντομα θα προκαλέσουν τον αποτροπιασμό μιας συντηρητικής μερίδας του αστικού κοινού της Αλεξανδρείας με την «ὑπερβαλλόντως σανκουλοτικήν» –από το sans-culottes, τουτέστιν ξεβράκωτη– όψη τους.<sup>25</sup> Είναι προφανές ότι οι επιδόσεις των χορευτριών προσλαμβάνονται ως θέαμα προς τέρψιν των ανδρικών βλεμμάτων. Και πάλι λοιπόν παρατηρούμε τη σεξιστική και όχι την καλλιτεχνική ανάγνωση της παρουσίας του χορού επί σκηνής.

<sup>23</sup> *Μεταρρύθμισις* (Αλεξανδρείας), 28(10)/12/1888, σ. 3.

<sup>24</sup> *Μεταρρύθμισις* (Αλεξανδρείας), 31(13)/12/1888, σ. 3.

<sup>25</sup> Μαρσῶας, *Μεταρρύθμισις* (Αλεξανδρείας), 20/12/1888 ή (ευρ.) 1/1/1889, σ. 3.

Η λειτουργία του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών, χάρις στην οποία ανανεώνεται το ρεπερτόριο με απαιτητικότερα λυρικά έργα, επιτείνει την παρουσία του «μιμορχήματος»<sup>26</sup> –ιδού ένας νέος όρος της εποχής για το μπαλέτο– στις οπερατικές παραστάσεις. Ξεχωρίζει η δημοφιλής *Flora Mirabilis* του Σπυρίδωνος Σαμάρα που παρουσιάζεται πανηγυρικά στην Κέρκυρα και την Αθήνα με τη σύμπραξη χορευτικού σχήματος εξ Ιταλίδων ορχηστρίδων, οι οποίες ερμηνεύουν τα δύο μπαλέτα της όπερας, το «ὄ,τι ἔαρ δροσερόν»<sup>27</sup> μπαλέτο των Ανθέων και το μπαλέτο των Πνευμάτων<sup>28</sup>.

Επίσης, οι φιλόδοξες απόπειρες να παρουσιαστούν στη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου έργα της γαλλικής grand opéra –πρόκειται για είδος με αναπόσπαστο συστατικό του το μπαλέτο– πυροδοτεί πλήθος συζητήσεων περί της χαμηλής ποιότητας των χορευτικών μερών.<sup>29</sup> Στην παράσταση του *Robert le Diable*,<sup>30</sup> «εἷς θεατής» σχολιάζει σε άρθρο στον Τύπο ότι...

[Ὁ θίασος] ὡς ἔχει καταρτισθῆ εἶναι μόνον διὰ τὰ μελοδράματα τῆς ἰταλικῆς σχολῆς, ἦτοι τὰ ὠδικά, οὐχὶ δὲ διὰ μελοδράματα τοῦ νέου εἴδους. Ἐνεκα τοῦ λόγου ἀκριβῶς τούτου, εἶδομεν γελοιοποιηθὲν τὸ ἐξάϊσιον καὶ μεγαλοπρεπέστατον balletto τῆς τρίτης πράξεως. Τὸ «Coro di monaci» ἐθανατώθη καὶ διὰ τὴν ἔλλειψιν ἐπαρκοῦς

<sup>26</sup> Γοργίας, *Μεταρρύθμισις* (Αλεξανδρείας), 13(25)/1/1889, σ. 2.

<sup>27</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 30/10/1889, σ. 3.

<sup>28</sup> Η πρεμιέρα της *Flora Mirabilis* στην Κέρκυρα στις 30/1/1889 και στην Αθήνα στις 29/10/1889. Βλ. και Ξεπαπαδάκου, Αύρα: «Συναυλίες, θέατρο και μελόδραμα κατά τους εορτασμούς των γάμων του Κωνσταντίνου Α΄», *Παρνασσός ΜΓ* (2001), σ. 375-402.

<sup>29</sup> Ξεπαπαδάκου, Αύρα: «Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Τα πρώτα χρόνια της κακοδαιμονίας ενός συγγείου ευεργετήματος», *Αριάδνη* 18 (2012), 253-283.

<sup>30</sup> Ένας από τους πιο εντυπωσιακούς χορούς της grand opéra *Robert le Diable* του Giacomo Meyerbeer είναι το μπαλέτο των Μοναχών στην τρίτη πράξη, το οποίο επιβεβαιώνει το κύρος που έχαιρε ο κλασικός χορός στη γαλλική όπερα, καθώς και τον αντικληρικισμό που ήταν της μόδας από την εποχή της Επανάστασης. Μέσα στο πυκνό σκοτάδι, νεκρές καλόγριες που προσέβαλαν τα θεία όσο ζούσαν, ντυμένες στα λευκά, σηκώνονται από τους τάφους τους και εκτελούν μία μακανάλ, έναν βακχικό χορό που παγώνει το αίμα. Στην πρώτη παράσταση του *Ρομπέρ* για την Όπερα των Παρισίων σολίστ του μπαλέτου αυτού ήταν η περίφημη μπαλαρίνα Marie Taglioni, κόρη του χορογράφου Filippo Taglioni ο οποίος χορογράφησε στη συνέχεια για την κόρη του την πασίγνωστη *Συλφίδα*. Πατέρας και κόρη συνεργάστηκαν στενά με τον σκηνοθέτη Louis Véron και δημιούργησαν μία υποβλητική νυχτερινή σκηνή σε ένα νεκροταφείο λουσμένο από το φως της σελήνης στο οποίο χόρευαν λευκές γυναικείες οπτασίες. Μπορούμε να φανταστούμε την αίσθηση μυστηρίου και το ρίγος που προκάλεσε το μπαλέτο αυτό στο κοινό. Η μορφή αυτή μπαλέτου με το γυναικείο ανσάμπλ που χορεύει αναπαριστώντας σκιές ή πνεύματα ή φαντάσματα αποκαλείται ballet blanc και απαντάται σε πασίγνωστα μπαλέτα όπως η *Ζιζέλ* και η *Μπαγιαντέρα*.

ἀριθμοῦ χορευτριῶν καὶ διὰ τὴν ἀτέλειαν τῶν μέσων. [...] Θὰ ἦτο βεβαίως προτιμώτερον ὀλοτελῶς νὰ παραλειφθῆ».

Προτείνεται δηλαδή να ακολουθηθεῖ για ἄλλη μια φορά η γνωστὴ πρακτικὴ των περικοπῶν.<sup>31</sup>

Παρατηροῦμε πάντως ὅτι, παρότι το –ανδρικό κυρίως– κοινὸ χειροκροτεῖ «μανιωδῶς τὰς μπαλαρίνας»<sup>32</sup>, στις περισσότερες κριτικές που αφοροῦν στις παραγωγές του Δημοτικὸ Ἱεάτρου Αθηνῶν τα μπαλέτα εἴτε χαρακτηρίζονται ελεεινά, εἴτε αγνοοῦνται πλήρως. Η αισθησιακὴ παρουσία των χορευτριῶν προφανῶς προσελκύει τους ἄρρενες θεατές και φανατίζει κυρίως «τὸ ὑπερῶον»<sup>33</sup>, τους θαμῶνες δηλαδή των φθηνότερων θέσεων που εἶναι συνήθως φοιτητές. Η επιτυχία αὐτὴ ωθεῖ τους θιασάρχες «νὰ κολλοῦν καὶ ὀλίγον μπαλλέτον» σε ὅλες τις παραστάσεις. Η φράση πάντως της κριτικῆς «Ἐλησμονήσαμε ὅτι ὑπῆρξε καὶ μία ἀπόπειρα μπαλλέττου» εἶναι ενδεικτικὴ.<sup>34</sup>



Μπαλέτο με πανωφόρια λόγω του δριμύτατου ψύχους που επικρατοῦσε στο Δημοτικὸ Ἱεάτρο Αθηνῶν.  
Σκίτσο του Θέμου Ἄννινου, *Τὸ Ἄστυ*, 10/12/1889.

<sup>31</sup> Εἷς θεατής, «Ἡ παράστασις τοῦ *Robert le Diable*», *Ἐφημερίς*, 17/1/1889, σ. 2.

<sup>32</sup> «Γαλλικὸν Ἱεάτρον», *Ἀκρόπολις*, 29/9/1889, σ. 3.

<sup>33</sup> *Ἀκρόπολις*, 5/10/1889, σ. 3.

<sup>34</sup> *Ἐφημερίς*, 24/3/1889 σ. 2: Κριτικὴ για την παράσταση της *Ἀφρικανίδος* του Meyerbeer που παρουσιάστηκε στις 23/3/1889.

Προς το παρόν η έρευνα που αφορά στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα δηλώνει, ως επί το πλείστον, την εικόνα που περιγράφηκε παραπάνω. Η εμφάνιση των πρώτων Ελλήνων επαγγελματιών χορευτών και χορογράφων σχετίζεται με την έντονη εγχώρια παραγωγή οπερέτας και επιθεώρησης, αλλά κυρίως με τις προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Στην περίπτωση του ελαφρού μουσικού θεάτρου η ηγετική μορφή της Έλσας Ένκελ θα ενεργοποιήσει μία πλειάδα νέων, οι οποίοι θα επιδιώξουν να λάβουν ειδικότερες σπουδές χορού στο εξωτερικό. Ανάμεσά τους ο Άγγελος Γριμάνης θα επιστρέψει για να κυριαρχήσει στην ελληνική σκηνή ως χορογράφος όλων των ειδών του θεάτρου. Παρότι συμμετέχουν επαγγελματίες χορευτές, απόφοιτοι σχολών χορού, τα χορευτικά νούμερα της οπερέτας και της επιθεώρησης δεν σχετίζονται με το κλασικό μπαλέτο. Αντιθέτως, κυριαρχούν σε αυτά δημοφιλείς αστικοί χοροί όπως το βαλς, οι καντρίλλιες, η πόλκα και η πόλκα-μαζούρκα, καθώς και μοντέρνοι όπως το τανγκό, το φοξ-τροτ και το τσάρλεστον. Επίσης στις παραστάσεις ενσωματώνονται λάτιν, οριεντάλ, αλλά και ελληνικοί παραδοσιακόμορφοι και αστικολαϊκοί χοροί.<sup>35</sup>

Στο πεδίο της αναπαράστασης του αρχαίου δράματος, καθοριστική υπήρξε η συμβολή της αμερικανίδας διανοούμενης και καλλιτέχνιδος Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, η οποία για πρώτη ίσως φορά στη νεότερη Ελλάδα κίνησε χορογραφικά τον Χορό των Ωκεανίδων στην παράσταση του *Προμηθέως Δεσμώτη* στις Δελφικές Εορτές του 1927.<sup>36</sup> Από την παράσταση αυτή ανεδείχθη η «μητέρα» του έντεχνου χορού στην Ελλάδα, η πρωτοπόρος δασκάλα, χορεύτρια και χορογράφος Κούλα Πράτσικα.<sup>37</sup> Πολύτιμη επίσης υπήρξε η συνεισφορά της κορυφαίας Ισιδώρας Ντάνκαν στην εξειδικευμένη διδασκαλία των χορικών του αρχαίου δράματος, αλλά και του ζεύγους των χορευτών Βάσου και Τανάγρας Κανέλλου, που πρότεινε πρωτότυπες χορευτικές δημιουργίες, εμπνευσμένες από την αρχαιότητα.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Σειραγάκης, Μανώλης: «Ο χορός στην οπερέτα. Η ανάδυση των Ελλήνων χορογράφων στη δεκαετία του 1930», *Αριάδνη* 13 (2007), 115-126.

<sup>36</sup> Γλυτζουρή, Αντώνης: «Δελφικές Γιορτές (1927-1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά* 28/29 (Ιούνιος - Δεκέμβριος 1998), σ. 147-170. Γλυτζουρή, Αντώνης: «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα*, Πρακτικά Συμποσίου, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2007, σ. 275-282.

<sup>37</sup> [Συλλογικό]: *Κούλα Πράτσικα, έργα και ημέρες*, Ευθύνη, Αθήνα, 1991.

<sup>38</sup> Σειραγάκης, ό.π., σ. 116.

Οι παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας συμβάλλουν τα μέγιστα προς την εδραίωση του χορού ως τέχνης στην αντίληψη του ελληνικού κοινού. Έως τότε οι –αλλοδαπές ως επί το πλείστον– χορεύτριες, θεωρούνταν απολύτως ανυπόληπτες, το επάγγελμα του χορογράφου ανύπαρκτο, ενώ τα μέρη του μπαλέτου στις παραστάσεις κάτι σαν απολαυστικό οφθαλμόλουτρο ημίγυμνης σάρκας. Το αρχαίο δράμα θα αποτελέσει την κολυμβήθρα, εντός της οποίας ο απαξιωμένος στην Ελλάδα έντεχνος χορός θα αναβαπτιστεί σε τέχνη. Οι Δελφικές Εορτές αποσεμνύουν την επί σκηνής εμφάνιση των γυναικών, ηθοποιών, αοιδών, χορευτριών. Η συμμετοχή καλλίφωνων θυγατέρων αστικών οικογενειών στους Χορούς του *Προμηθέως* και των *Ικετίδων* στέκεται αφορμή για την ίδρυση και λειτουργία σχολών χορού στην Αθήνα, και για την αναβάθμιση της χορευτικής παιδείας σε αξιόλογο κοινωνικό, αλλά και επαγγελματικό προσόν.

Λίγο μετά από την επίσημη ίδρυση και λειτουργία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής οι Έλληνες επαγγελματίες της ορχηστρικής τέχνης συγκροτούν το Σώμα του Μπαλέτου, το οποίο πλαισιώνει παραγωγές όπερας και συνάμα παρουσιάζει ανεξάρτητες παραστάσεις έντεχνου κλασικού και αργότερα σύγχρονου χορού.<sup>39</sup> Από τη στιγμή αυτή συντελείται και η οριστική αυτονόμηση του μπαλέτου από το δραματικό και το μουσικό θέατρο, των δύο σκηνικών τεχνών, οι οποίες, όπως φάνηκε παραπάνω, για πλέον των εκατό ετών λειτούργησαν ως δεκτικοί ξενιστές της τέχνης του χορού.

### Βιβλιογραφία

«Αί επαρχίαι ἐν τῷ τύπῳ. Ἐκ Πατρῶν», *Ἐφημερίς*, 4/7/1888, σ. 5.

*Ἀκρόπολις*, 5/10/1889, σ. 3.

Αλεξίου, Στυλιανός & Αποσκίτη, Μάρθα (επιμ.): *Ζήνων. Κρητικοεπτανησιακή τραγωδία (17<sup>ο</sup> αιώνα)*. Στιγμή, Αθήνα, 1991.

«Γαλλικὸν Θέατρον», *Ἀκρόπολις*, 29/9/1889, σ. 3.

«Γαλλικὸν Θέατρον», *Στοά*, 16/2/1874, σ. 2-3.

---

<sup>39</sup> Ράπτης, Μιχάλης: *Επίτομη ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1888 – 1988)*, Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα, 1989.

Γλυτζουρή, Αντώνης: «Δελφικές Γιορτές (1927-1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον Προμηθέα Δεσμώτη και στις Ικέτιδες του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά* 28/29 (Ιούνιος - Δεκέμβριος 1998), σ. 147-170.

Γλυτζουρή, Αντώνης: «Η συμβολή της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα*, Πρακτικά Συμποσίου, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2007, σ. 275-282.

Γοργίας, *Μεταρρύθμισις* (Αλεξανδρείας), 13(25)/1/1889, σ. 2.

Εἷς θεατής, «Ἡ παράστασις τοῦ *Robert le Diable*», *Ἐφημερίς*, 17/1/1889, σ. 2.

*Ἐφημερίς*, 11/10/1873, σ. 3.

*Ἐφημερίς*, 24/3/1889 σ. 2.

*Ἐφημερίς*, 8/3/1876, σ. 3.

Gredley, Bernard: “Dance and Greek Drama”, in: Redmond, James (ed.): *Drama, Dance and Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 25-30.

*L'Italia musicale*, 29/10/1853, p. 3.

Μαρσῦας, *Μεταρρύθμισις* (Αλεξανδρείας), 20/12/1888 ή (ευρ.) 1/1/1889, σ. 3.

Μαυρομούστακος, Πλάτων: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798), *Παράβασις, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 1 (1995), σ. 147-191.

*Μεταρρύθμισις* (Αλεξανδρείας), 28(10)/12/1888, σ. 3.

*Μεταρρύθμισις* (Αλεξανδρείας), 31(13)/12/1888, σ. 3.

Μοτσενίγος, Σπύρος Γ.: *Νεοελληνική Μουσική. Συμβολή εἰς τὴν ἱστορίαν της*, Ἀθῆναι, 1958.

*Νέα Ἐφημερίς*, 30/10/1889, σ. 3.

Ξεπαπαδάκου, Αύρα: «Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Τα πρώτα χρόνια της κακοδαιμονίας ενός συγγείου ευεργετήματος», *Αριάδνη* 18 (2012), σ. 253-283.

Ξεπαπαδάκου, Αύρα: «Συναυλίες, θέατρο και μελόδραμα κατά τους εορτασμούς των γάμων του Κωνσταντίνου Α΄», *Παρνασσός ΜΓ* (2001), σ. 375-402.

- Ξεπαπαδάκου, Αύρα: *Πάβλος Καρρέρ*, Fagottobooks, Αθήνα, 2013.
- Ό Υιός τής Νυκτός, «Θέατρα», *Τὸ Ἄστυ*, 29/5/1888, σ. 6.
- Ό Υιός τής Νυκτός, «Θεατρικὰ ἂν vol' d'oiseau», *Τὸ Ἄστυ*, 5/6/1888, σ. 7.
- Παπαδόπουλος, Θωμάς Ι. (επιμ.): *Αγνώστου Χίου Ποιητή, Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1979.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα, 1988.
- Πούχγερ, Βάλτερ: *Δραματουργικές αναζητήσεις, Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995.
- Πούχγερ, Βάλτερ: *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Εκδόσεις Μπούρα, Αθήνα, 1991.
- Πούχγερ, Βάλτερ: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παϊρίδης, Αθήνα, 1992.
- Poignault, Remy (ed.) : *Présence de la danse dans l'antiquité, présence de l'antiquité dans la danse*, Collection Caesarodunum XLII-XLIII bis, Centre de Recherches A. Piganiol – Présence de l'Antiquité, Clermont-Ferrand, 2013.
- Ράπτης, Μιχάλης: *Επίτομη ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1888-1988)*, Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα, 1989.
- Rodocanachi, Emmanuel : *Bonaparte et les Iles Ioniennes; un épisode des conquêtes de la république et du premier empire 1797-1816*, Alcan, Paris, 1899.
- Σειραγάκης, Μανώλης: «Ο χορός στην οπερέττα. Η ανάδυση των Ελλήνων χορογράφων στη δεκαετία του 1930», *Αριάδνη* 13 (2007), σ. 115-126.
- Στιβανάκη, Ευανθία Ε.: *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, Περί Τεχνών, Πάτρα, 2001.
- Συναδινός, Θεόδωρος Ν.: *Ιστορία τής Έλληνικῆς Μουσικῆς, 1824-1919*, Αθήνα, 1919.
- [Συλλογικό]: *Κούλα Πράτσικα, έργα και ημέρες*, Ευθύνη, Αθήνα, 1991.
- Schmidt, Carl B. & Wiley, Roland J.: “Dance” in Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* 1, p. 1058-1067.



Weege, Fritz: *Der Tanz in der Antike*, Halle: Niemeyer 1927 | Hildesheim, 2013.

Χεραπαδάκου, Αννα : “Idolatry and Sacrilege: Offenbach’s Operetta in Nineteenth-century Athens”, in: *Studies in Musical Theatre* 8: 2 (2014), p. 129-141