



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΟΜΕΑΣ ΓΥΜΝΑΣΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΧΟΡΟΥ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ «ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΧΟΡΟΣ»

«ΣΧΕΣΗ ΧΟΡΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΠΤΑΣΗΜΟΥ ΡΥΘΜΟΥ»

ΔΗΜΗΤΡΑ ΜΕΓΓΟΥ
9980201700078

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Καθηγήτρια Μαρία Ι. Κουτσούμπα
(σε συνεργασία με Δρ. Β. Καρφή, Δρ. Κ. Δημόπουλο, Δρ. Γ. Φούντζουλα &
υποψήφιο διδάκτορα Χ. Χαριτωνίδα)

ΑΘΗΝΑ 2022

© Copyright

Μέγγου Δήμητρα

Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εθνικής Αντιστάσεως 41, 172 37, Δάφνη, Αθήνα

Σημείωμα Συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί Πτυχιακή Εργασία που συντάχθηκε για το Πρόγραμμα Προπτυχιακών Σπουδών της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του ΕΚΠΑ και υποβλήθηκε τον (μήνα υποστήριξης) του (έτος υποστήριξης).

Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων – όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο-, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

ΣΧΕΣΗ ΧΟΡΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΠΤΑΣΗΜΟΥ ΡΥΘΜΟΥ

Περίληψη

Ο ρυθμός αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο κάθε μορφής τέχνης αλλά και της ίδιας της ζωής, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την κίνηση. Μάλιστα, στην βιβλιογραφία αναφέρεται ότι ο ρυθμός αφορά στην οργάνωση του χώρου και του χρόνου. Η κίνηση, από την άλλη, αποτελεί θεμελιώδες συστατικό του χορού. Με βάση τα παραπάνω, το ερώτημα είναι εάν θα μπορούσε η μουσική (και συγκεκριμένα ο ρυθμός) να επηρεάσει τη δομή της χορευτικής κίνησης και, κατ' επέκταση, τη μορφή ολόκληρης της χορογραφικής σύνθεσης. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η ανάδειξη της σχέσης χορού και μουσικής στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα από τη μελέτη χορών με επτάσημο ρυθμικό σχήμα και των μελωδιών τους. Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της βιβλιογραφικής ανασκόπησης. Για την καταγραφή των χορών χρησιμοποιήθηκε το σύστημα σημειογραφικής καταγραφής του Laban (Labanotation), ενώ για την ανάλυση της μορφής των χορών υιοθετήθηκε η δομικό-μορφολογική μέθοδος. Τα αποτελέσματα έδειξαν την πολύπλοκη και πολυεπίπεδη σχέση μεταξύ χορευτικής και μουσικής μορφής. Παράλληλα, διαπιστώθηκε ότι ο ρυθμός – και συγκεκριμένα το ρυθμικό σχήμα και η εσωτερική του οργάνωση – επιδρά τόσο στη χορευτική κίνηση όσο και στη χορευτική φράση που αποτελεί την πιο απλή οργανική συνθετική ενότητα του χορού και δείχνει τη βασική ιδέα της φόρμας του χορού. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχει επίδραση του ρυθμικού σχήματος και στην τελική μορφή του χορού.

Λέξεις κλειδιά: ρυθμικό σχήμα, εσωτερική ρυθμική οργάνωση, χορευτική μορφή, ελληνικός παραδοσιακός χορός

RELATIONSHIP BETWEEN DANCE AND MUSIC IN GREEK TRADITION: THE CASE OF SEVEN COUNT RHYTHM

Abstract

Rhythm is a primary element of every form of art, but also of life itself, which is inextricably linked to movement. In fact, the bibliography states that the rhythm refers to the arrangement of space and time. On the other hand, movement is a fundamental component of dance. Based on the above, the question is whether music (and rhythm in particular) could influence the structure of the dance movement and, consequently, the form of the entire choreographic composition. The purpose of this study is to highlight the relationship between dance and music in Greek traditional dance through the study of dances with a seven count rhythmic pattern and their melodies. The data collection was performed with the method of literature review. Laban's notation system, (Labanotation), was used for the documentation of dances, and then structural-morphological method, was used for the morphological analysis of dances. Results highlighted the complex and multilevel relationship between dance and music form. At the same time, it was found that the rhythm – and in particular the rhythmic pattern and its internal organization – affects both the dance movement and the dance phrase. The latter is the simplest organic synthetic part of the dance and shows the basic idea of the dance's form. Therefore, it is understood that there is an effect of the rhythmic pattern on the final form of the dance.

Key words: rhythmic pattern, internal rhythmic organization, dance form, Greek traditional dance

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	III
ABSTRACT	IV
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	V
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ.....	VIII
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	IX
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ	X
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1.1. Τοποθέτηση προβλήματος	1
1.2. Σκοπός της εργασίας	2
1.3. Ερευνητικά ερωτήματα και υποθέσεις.....	3
1.4. Σημασία της εργασίας	3
1.5. Οριοθετήσεις και περιορισμοί.....	4
1.6. Λειτουργικοί όροι.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	8
2.1. Η τρισυπόστατη διάσταση του χορού	8
2.2. Ο Ρυθμός	10
2.2.1. Τα χαρακτηριστικά και τα στοιχεία του ρυθμού.....	12
2.3. Ρυθμική/Χρονική οργάνωση του ρυθμού – Μουσικό μέτρο	16
2.3.1. Κατηγορίες και είδη μέτρων	19
2.4. Η σχέση μεταξύ ρυθμού και μέτρου	21
2.5. Ο επτάσημος ρυθμός στη μουσικοχορευτική παράδοση της Ελλάδας.....	23
2.6. Τα δομικά επίπεδα του χορού και της μουσικής και η σχέση τους.....	30
2.6.1. Δομικά επίπεδα του χορού	31
2.3.2. Δομικά επίπεδα της μουσικής	32
2.3.3. Αντιστοίχιση δομικών επιπέδων χορού και μουσικής	35
2.3.4. Σχέσεις δομικών επιπέδων χορού και μουσικής	36
2.7. Χορευτικές φόρμες – Μοντέλα φόρμας στον ελληνικό παραδοσιακό χορό	37

2.8. Τεχνοτροπία δόμησης και δομές επιφάνειας του ελληνικού παραδοσιακού χορού	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	43
3.1. Μεθοδολογικό πλαίσιο της εργασίας	43
3.2. Καταγραφή και ανάλυση δεδομένων χορού	44
3.3. Μέθοδος σημειογραφικής καταγραφής.....	45
3.4. Μέθοδος ανάλυσης της χορευτικής μορφής	48
3.4.1. Ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων του χορού....	49
3.4.2. Μέθοδος ανάλυσης της χορογραφίας και της κίνησης σε σχέση με τον ρυθμό και τη μουσική συνοδεία.....	51
3.5. Αναγνώριση της Χορευτικής Φόρμας.....	51
3.5.1. Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων του χορού	52
3.5.2. Σχέσεις των συστατικών στοιχείων του χορού σε μία χρονική στιγμή .	52
3.5.3. Σχέσεις των συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου ..	52
3.5.4. Σχέσεις των συστατικών στοιχείων σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού.....	53
3.4.5. Πρωτεύουσες/δευτερεύουσες σχέσεις.....	53
3.6. Χορογραφική απεικόνιση.....	54
3.7. Επιλογή του χορευτικού υλικού	56
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ	59
4.1. Παρουσίαση υπό μελέτη χορών	59
4.1.1. XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας – Αττική/Μέγαρα.....	59
4.1.2. WD.2: Συρτός καλαματιανός – Ρούμελη	63
4.1.3. WD.3: Χειμαριώτικο– Ήπειρος	68
4.1.4. ΨD.4: Μπεράτι – Θεσσαλία.....	72
4.1.5. WD.5: Κόρη Ελένη – Μακεδονία.....	76
4.1.6. MWD.6: Σύρι σύρι – Μακεδονία/Έδεσσα/Γιαννιτσά.....	81
4.1.7. WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά – Μακεδονία/Βόλακας Δράμας	86
4.1.8. MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός – Ιόνιο/Κεφαλονιά	90
4.1.9. MYD.9: Σερανίτσα – Πόντος.....	95

4.1.10. WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός – Δωδεκάνησα / Κάλυμνος.	100
4.1.11. WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη – Θράκη/ Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου	104
4.1.12. ΨD.12: 2 ^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς – Κύπρος.....	109
4.2. Ευρήματα	113
4.2.1. Σχέση μεταξύ μελωδικής και χορευτικής εσωτερικής ρυθμικής οργάνωσης.....	113
4.2.2. Σχέση μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης	115
ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	118
5.1. Συζήτηση.....	118
5.1.1. Η έννοια του ρυθμού: μουσικός και χορευτικός ρυθμός	119
5.1.2. Ρυθμός, μέτρο και κίνηση	120
5.2. Συμπεράσματα.....	121
5.3. Προτάσεις για μελλοντικές έρευνες.....	122
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	124

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Σχήμα 2.1.: Παράμετροι του ρυθμού	15
Σχήμα 2.2.: Φόρμες σχεδιασμένες σύμφωνα με την αρχή της παρατακτικής σύνδεσης	39
Σχήμα 2.3.: Φόρμες σχεδιασμένες σύμφωνα με την αρχή της ομαδοποίησης....	39
Σχήμα 4.1.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας (Μέγαρα)	59
Σχήμα 4.2.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.2: Συρτός καλαματιανός (Ρούμελη).....	63
Σχήμα 4.3.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.3: Χειμαριώτικο (Ηπειρος)	68
Σχήμα 4.4.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού ΨD.4: Μπεράτι (Θεσσαλία)72	
Σχήμα 4.5.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.5: Κόρη Ελένη (Μακεδονία).....	76
Σχήμα 4.6.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού MWD.6: Σύρι σύρι (Εδεσσα)	81
Σχήμα 4.7.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά (Βόλακας Δράμας).....	86
Σχήμα 4.8.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός (Κεφαλονιά).....	90
Σχήμα 4.9.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού MYD.9: Σερανίτσα (Πόντος)	95
Σχήμα 4.10.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός (Κάλυμνος).....	100
Σχήμα 4.11.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη..	104
Σχήμα 4.12.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού ΨD.12: 2 ^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς (Κύπρος)	109

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 2.1.:	Ισχυροί και ασθενείς χρόνοι του σύνθετου μέτρου 9/8 (3+3+3)....	20
Εικόνα 2.2.:	Ισχυροί και ασθενείς χρόνοι του μικτού μέτρου 7/8 (3+2+2).....	21
Εικόνα 2.3.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Πελοποννήσου.....	25
Εικόνα 2.4.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Πελοποννήσου που χαρακτηρίζονται από διάφορα είδη καλλωπισμών (μικρές τρίλιες).....	25
Εικόνα 2.5.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Στερεάς Ελλάδας	26
Εικόνα 2.6.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Ηπείρου..	26
Εικόνα 2.7.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Θεσσαλίας	27
Εικόνα 2.8.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Μακεδονίας/περίπτωση (3+2+2).....	28
Εικόνα 2.9.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Μακεδονίας/περίπτωση (2+2+3).....	28
Εικόνα 2.10.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Θράκης	29
Εικόνα 2.11.:	Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Μικράς Ασίας	30
Εικόνα 3.1.:	Ονοματοθεσία στηλών	45
Εικόνα 3.2.:	Τα σύμβολα κατεύθυνσης στον χώρο	46
Εικόνα 3.3.:	Το επίπεδο στήριξης και κίνησης.....	47
Εικόνα 3.4.:	Διάρκεια της κίνησης	47

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 2.1.:	Ρυθμικά σχήματα επτάσημου ρυθμού.....	24
Πίνακας 2.2.:	Τα δομικά επίπεδα χορού και μουσικής.....	35
Πίνακας 3.1.:	Ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων του χορού	50
Πίνακας 3.2.:	Επεξηγηματικός πίνακας γραφικών συμβόλων	54
Πίνακας 3.3.:	Αναλυτικός πίνακας στον οποίο φαίνεται η ονομασία του χορού και η περιοχή προέλευσής του	57
Πίνακας 4.1.:	Μορφότυπος του χορού XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας (Μέγαρα).....	60
Πίνακας 4.2.:	Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας (Μέγαρα)	60
Πίνακας 4.3.:	Μορφότυπος του χορού WD.2:Συρτός καλαματιανός (Ρούμελη)	64
Πίνακας 4.4.:	Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WD.2: Συρτός καλαματιανός (Ρούμελη)	64
Πίνακας 4.5.:	Μορφότυπος του χορού WD.3: Χειμαριώτικο (Ηπειρος).....	68
Πίνακας 4.6.:	Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WD.3: Χειμαριώτικο (Ηπειρος)	68
Πίνακας 4.7.:	Μορφότυπος του χορού ΨD.4: Μπεράτι (Θεσσαλία).....	72
Πίνακας 4.8.:	Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού ΨD.4: Μπεράτι (Θεσσαλία).....	72
Πίνακας 4.9.:	Μορφότυπος του χορού WD.5: Κόρη Ελένη (Μακεδονία).....	76
Πίνακας 4.10.:	Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WD.5: Κόρη Ελένη (Μακεδονία).....	77
Πίνακας 4.11.:	Μορφότυπος του χορού MWD.6: Σύρι σύρι (Εδεσσα).....	81
Πίνακας 4.12.:	Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού MWD.6: Σύρι σύρι (Εδεσσα)	82
Πίνακας 4.13.:	Μορφότυπος του χορού WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά (Βόλακας Δράμας).....	86

Πίνακας 4.14.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου (Βόλακας Δράμας)	87
Πίνακας 4.15.: Μορφότυπος του χορού MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός (Κεφαλονιά)	91
Πίνακας 4.16.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός (Κεφαλονιά).....	91
Πίνακας 4.17.: Μορφότυπος του χορού MYD.9: Σερανίτσα (Πόντος).....	95
Πίνακας 4.18.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού MYD.9: Σερανίτσα (Πόντος)	96
Πίνακας 4.19.: Μορφότυπος του χορού WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός (Κάλυμνος).....	100
Πίνακας 4.20.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός (Κάλυμνος).....	101
Πίνακας 4.21.: Μορφότυπος του χορού WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη (Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου).....	105
Πίνακας 4.22.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη (Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου).....	105
Πίνακας 4.23.: Μορφότυπος του χορού ΨD.12: 2 ^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς (Κύπρος).....	109
Πίνακας 4.24.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού ΨD.12: 2 ^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς (Κύπρος)	110
Πίνακας 4.25.: Σχέση μεταξύ μελωδικής και χορευτικής ρυθμικής οργάνωσης	114
Πίνακας 4.26.: Σχέση μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης	116

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Τοποθέτηση προβλήματος

Ο χορός και η μουσική αποτελούν δύο εκ των τριών βασικών μορφών παραστατικής τέχνης. Ως τέτοιες, δίνουν στον άνθρωπο τη δυνατότητα να γευτεί τη χαρά της δημιουργίας και να εκφράσει με άμεσο τρόπο τη θέση του μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο. Σύμφωνα, μάλιστα, με τους Diallo και Hall (1989, οπ. αναφ. στο Penniman, 2002),

ο χορός συμβολίζει τις ρυθμικές και επαναλαμβανόμενες κινήσεις της ίδιας της ζωής. Ο χορός και η μουσική μεγεθύνουν και κάνουν αντιληπτούς στις αισθήσεις μας τους ήχους που δεν ακούμε και τις δονήσεις που δεν βλέπουμε, τα οποία συνθέτουν το νόημα της ύπαρξης (σελ. 13-14).

Ακόμα, η Τυροβολά (1996) υποστηρίζει ότι ο χορός και η μουσική αποτελούν *«μορφές τέχνης που επιδρούν στον άνθρωπο συγκινησιακά, εκφράζουν τις ψυχολογικές καταστάσεις του και σηματοδοτούν την πολιτισμική διαχρονικότητα των κοινωνικών ομάδων μέσα στις οποίες εντάσσεται το άτομο ως μονάδα ενός συνόλου»* (σελ. 11). Η ενασχόλησή μου τόσο με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό όσο και με την μουσική, μου δημιούργησε την εντύπωση ότι μεταξύ των δύο αυτών μορφών τέχνης υπάρχει στενή σχέση.

Μέσα από τις σπουδές μου στον ελληνικό παραδοσιακό χορό στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Ε.Κ.Π.Α. και, κυρίως, στην Ειδίκευση «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» το ακαδημαϊκό έτος 2020-2021 και, παράλληλα στη μακρόχρονη σπουδή μου στη μουσική (από το δημοτικό μέχρι και σήμερα), παρατήρησα ότι ένα από τα βασικά στοιχεία σύνδεσης (αν όχι το βασικότερο) χορού και μουσικής αποτελεί ο ρυθμός. Ειδικότερα, διαπίστωνα πως η ταυτόχρονη ανάλυση ρυθμικού σχήματος και χορευτικής κίνησης αποτελούν συνιστώσες της κάθε χορευτικής δημιουργίας. Η διαπίστωση αυτή μου κέντρισε το ενδιαφέρον για την έννοια του ρυθμού. Ως εκ τούτου, στην παρούσα εργασία η έννοια αυτή συνιστά ένα κεντρικό ζήτημα υπό την έννοια ότι θα επιχειρηθεί να προσδιοριστεί και να διαχωριστεί από διάφορους άλλους μουσικούς όρους.

Επιπρόσθετα, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός χαρακτηρίζεται από πλούτο ρυθμών (Τυροβολά, 1996). Προφανώς, στο πλαίσιο της πτυχιακής εργασίας, ο πλούτος αυτός δεν μπορεί να μελετηθεί. Στη βάση αυτή, επιλέχθηκε προς μελέτη στην παρούσα εργασία ο επτάσημος ρυθμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στην επιλογή αυτή του επτάσημου ρυθμού συνετέλεσαν δύο παράγοντες. Ο πρώτος αφορά στο γεγονός ότι, παρόλο που ο επτάσημος ρυθμός έχει χαρακτηριστεί από αρκετούς ερευνητές ως «πανελλήνιος» (Baud-Bovy, 1985; Μπατσικούρα, 2011; Τυροβολά, 1996), στη μελέτη και έρευνα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας που πραγματοποιήθηκε, δεν βρέθηκε μελέτη που να επικεντρώνεται στην ταυτόχρονη ανάλυση του συγκεκριμένου ρυθμικού σχήματος και της χορευτικής κίνησης ως συνιστώσες της χορευτικής δημιουργίας. Ο δεύτερος παράγοντας αφορά στην έντονη εμφάνιση του ρυθμού αυτού στην παραδοσιακή μουσική γενικότερα στην περιοχή των Βαλκανίων (McAuley, 2010) και της Ελλάδας (Τυροβολά, 1996) και την σπάνια εμφάνισή του στη δυτική Ευρώπη, όπου κυριαρχούν ο τρίσημος και τετράσημος ρυθμός (Δημητρακοπούλου, Τζένου, & Ανδρούτσος, 2012). Μάλιστα, σύμφωνα με τον Swets (1958, οπ. αναφ. στο Baud-Bovy, 1985), «ο ρυθμός του καλαματιανού είναι κατεξοχήν ελληνικός» (σελ. 550).

Οι παραπάνω διαπιστώσεις και παρατηρήσεις οδήγησαν στη διαμόρφωση του θέματος της παρούσας εργασίας. Στη βάση αυτών, στο πλαίσιο της εργασίας, θα επιχειρηθεί η ανάδειξη της σχέσης χορού και μουσικής, καθώς επίσης και της σημασίας του ρυθμού, στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα από το παράδειγμα επτάσημων χορευτικών μορφών του ελλαδικού χώρου.

1.2. Σκοπός της εργασίας

Σκοπός της εργασίας είναι η μελέτη της σχέσης χορού και μουσικής στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα από το παράδειγμα του επτάσημου ρυθμού. Ειδικότερα, η εργασία στοχεύει στην ανάδειξη της σχέσης χορευτικής και μουσικής μορφής μέσα από τη μελέτη χορών με επτάσημο ρυθμικό σχήμα και των μελωδιών τους.

Για τον σκοπό αυτό, θα μελετηθεί εκτενώς η έννοια του ρυθμού, με στόχο αφενός την ανάδειξη των διαφορών μεταξύ χορευτικού και μουσικού ρυθμού και, αφετέρου, την επίδραση ή μη της εσωτερικής δομής του ρυθμικού σχήματος στην χορευτική κίνηση. Ακόμα, θα υλοποιηθεί μία προσπάθεια προσδιορισμού και διαχωρισμού των εννοιών ρυθμός και μέτρο.

1.3. Ερευνητικά ερωτήματα και υποθέσεις

Με βάση τον σκοπό της παρούσας εργασίας διαμορφώνονται τα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

- α) Πώς ορίζεται η έννοια του ρυθμού;
- β) Πώς ορίζεται η έννοια χορευτικού και πώς του μουσικού ρυθμού;
- γ) Υπάρχει και ποια είναι διαφορά μεταξύ χορευτικού και μουσικού ρυθμού;
- δ) Πώς διαχωρίζεται η έννοια του μέτρου από αυτή του ρυθμού στη μουσική;
- ε) Η διαφοροποίηση της εσωτερικής δομής του ρυθμικού σχήματος στη μουσική επηρεάζει τη χορευτική κίνηση;

1.4. Σημασία της εργασίας

Η σημασία της εργασίας συνιστάται τόσο στην παρουσίαση της εξέχουσας θέσης που κατέχει ο ρυθμός σε κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, όσο και στην διασαφήνιση των ερωτημάτων αναφορικά με την αλληλοσυσχέτιση μεταξύ της χορευτικής και της μουσικής έκφρασης υπό το πρίσμα του ρυθμού. Αναλυτικότερα, η παρούσα εργασία, μέσα από τη μελέτη του επτάσημου ρυθμού, δύναται να συμβάλει στην πληρέστερη κατανόηση της έννοιας του ρυθμού και να αναδείξει τη σημασία του ρυθμού στην έρευνα του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Επιπλέον, παρουσιάζεται η σχέση μεταξύ ρυθμού και μουσικού μέτρου, ενώ ερευνάται η επίδραση αυτών των δύο στην χορευτική κίνηση. Το γεγονός αυτό δίνει τη δυνατότητα για προβληματισμό, αναθεώρηση και περαιτέρω μελέτη βασικών ζητημάτων που αφορούν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ειδικότερα,

λαμβάνοντας υπόψη τόσο την καλλιτεχνική όσο και την εκπαιδευτική διάσταση του χορού, η ανάδειξη της σχέσης ρυθμού και χορευτικής κίνησης, συμβάλλει στην θεώρηση του ρυθμού ως παράγοντα και μέσο διευκόλυνσης της έκφρασης μέσα από την τέχνη του χορού αλλά και βελτίωσης/ανάπτυξης κινητικών δεξιοτήτων.

1.5. Οριοθετήσεις και περιορισμοί

Κάθε επιστημονική προσέγγιση καθιστά αναγκαίο τον περιορισμό του πεδίου έρευνας καθώς και την οριοθέτηση των στόχων που επιδιώκονται. Είναι γεγονός ότι στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση υπάρχει τεράστια ρυθμική ποικιλομορφία, η οποία, στο πλαίσιο μίας πτυχιακής εργασίας, είναι αδύνατο να μελετηθεί. Επομένως, η παρούσα εργασία εστιάζει σε ένα μόνο ρυθμικό σχήμα και, συγκεκριμένα, το επτάσημο, το οποίο όπως φαίνεται από την βιβλιογραφία χαρακτηρίζεται ως κατεξοχήν ελληνικό (Μπατσικούρα, 2011; Τυροβολά, 1996).

Ωστόσο, ο επτάσημος ρυθμός συναντάται σε όλο τον Ελλαδικό χώρο, με ποικίλα ρυθμικά σχήματα. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, επιχειρείται να καλυφθεί όσο δυνατόν περισσότερο αφενός το γεωγραφικό αυτό εύρος και, αφετέρου, η ποικιλία ως προς την εσωτερική οργάνωση του ρυθμικού σχήματος, ώστε να καλυφθούν όλες οι εκδοχές του επτάσημου ρυθμού. Συνεπώς, επιλέχθηκαν χοροί οι οποίοι συνιστούν αντιπροσωπευτικούς χορούς της Ελλάδας (π.χ. συρτός καλαματιανός) ή της κάθε περιοχής με βάση την μέχρι σήμερα εμπειρία και παρατήρηση (π.χ. Κόρη Ελένη, Μακεδονία), οι οποίοι αφορούν διαφορετικές εκδοχές του επτάσημου ρυθμού.

Τέλος, οι χορευτικές φόρμες οι οποίες συναντώνται στον ελληνικό παραδοσιακό, προέρχονται από έναν συγκεκριμένο αριθμό μοντέλων (Τυροβολά, 2010) και σχεδιάζονται σύμφωνα με τρεις βασικές αρχές. Ωστόσο, η παρούσα εργασία αφορά μόνο χορούς οι οποίοι δομούνται με βάση την αρχή της παρατακτικής σύνδεσης, δηλαδή αποτελούν αλυσιδωτές χορευτικές φόρμες. Το γεγονός αυτό οφείλεται στην πεποίθηση ότι η αρχή της παρατακτικής σύνδεσης αποτελεί έναν απλοϊκό και αρχαϊκού τύπου συνειρμό των γλωσσικών προτάσεων

και ενδεχομένως αυτό το πρότυπο δόμησης της χορευτικής φόρμας να είναι ένα από τα αρχαιότερα μοντέλα (Τυροβολά, 1996, 2001, 2010). Εξαιρεση αποτελεί η περίπτωση της Κύπρου, όπου ο υπό μελέτη χορός δομείται με βάση την αρχή του αυτοσχεδιασμού, καθώς με αυτόν τον τρόπο συναντάται το επτάσημο ρυθμικό σχήμα στην συγκεκριμένη περιοχή (Θεοδούλου, 2020).

1.6. Λειτουργικοί όροι

Χορός

Ο χορός, σύμφωνα με την Τυροβολά (2017) *«γεννήθηκε από πολλές και διαφορετικές πρακτικές ανάγκες του ανθρώπου...κυρίως, να επικοινωνήσει με τους ομοίους του»* (σελ. 18). Αποτελεί πράξη επικοινωνιακή, νοηματική, συμβολική, αισθητική, κοινωνικά προσδιορισμένη και κωδικοποιημένη και γι' αυτό βρίσκει διάφορους τρόπους να εκφράσει και να φανερώσει την ψυχική του κατάσταση και διάθεση, δια μέσου της κινητικής και συμβολικής δραστηριότητας του σώματος (Δανιά, Κουτσούμπα, Χατζηχαριστός, & Τυροβολά, 2009; Θεοδούλου, 2020; Penniman, 2002; Χαρμαντά, 2005). Σύμφωνα με τους Δανιά, κ.ά. (2009) *«πρόκειται για μια σύνθετη μορφή ανθρώπινης ενεργητικότητας και συμπεριφοράς, που εκφράζεται με ποικίλους, κατά περίπτωση, συνδυασμούς χώρο-χρονικών σχημάτων και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συνολικής δομής ενός πολιτισμικού επικοινωνιακού συστήματος»* (σελ. 180).

Τύπος

Ο «τύπος» αποτελεί το οργανικό σύνολο ενός αριθμού στοιχείων ή μοτίβων τα οποία μπορούν είτε να απομονωθούν βάση της αυτοτέλειάς τους, ή να συνδυαστούν με διαφορετικούς τρόπους σχηματίζοντας μεγαλύτερα σύνολα (Τυροβολά, 2001, 2010). Στην παρούσα εργασία ο όρος «τύπος» αφορά στη δεύτερη ιδιότητα όπου από τον συνδυασμό επιμέρους κινητικών μοτίβων προκύπτουν μεγαλύτερες χορευτικές ενότητες, οι χορευτικές φράσεις. Ακόμα, αξίζει να σημειωθεί ότι ο «τύπος» και ο χορός» δεν φέρουν μεταξύ τους τη σχέση γένους προς είδος (Τυροβολά, 2001). Ως εκ τούτου, ενδέχεται διαφορετικοί χοροί να υπάγονται στον ίδιο τύπο (π.χ. οι χοροί: «Καλές» της Σκύρου, «Κάτω χορός»

της Καρπάθου), ενώ, αντίθετα, ενδέχεται παραλλαγές ενός χορού να κωδικοποιούνται με διαφορετικούς τύπους (π.χ. ο χορός «Σβαρνιέρα Καραγκούνα» κατά τις διαφορετικές μορφικές αποδόσεις στα χωριά Φύλλο και Μακρυχώρι Καρδίτσας) (Τυροβολά, 2001, 2010).

Κινητότυπος

Σύμφωνα με την Τυροβολά (2010) *«ο κινητότυπος προσδιορίζει τη χρήση των 'δεικτών στήριξης' σε κάθε κινητικό μοτίβο καθώς και τους συνδυασμούς σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου»* (σελ. 165). Με άλλα λόγια, πρόκειται για μία αφαιρετική διαδικασία κωδικοποίησης όπου αποτυπώνονται οι διάρκειες των στηρίξεων των κάτω άκρων που πραγματοποιούνται σε κάθε κινητικό μοτίβο (Τυροβολά, 2001, 2010).

Μορφότυπος

Ο μορφότυπος αποτελεί μία κωδικοποιημένη αναπαράσταση της χορευτικής φράσης ή της χορογραφίας του χορού σε σχέση με τα μορφοσυντακτικά του στοιχεία και τις μεταξύ τους σχέσεις σε μια χωροχρονική αλληλουχία (Τυροβολά, 2001, 2010).

Φυσικός χρόνος

Ο φυσικός χρόνος, όπως γίνεται αντιληπτός στις φυσικές επιστήμες είναι πραγματικός, δηλαδή αντικειμενικός και εμφανίζεται ως μία πτυχή της φυσικής-επιστημονικής πραγματικότητας (Πατσαντάρας, 2014). Ωστόσο, η διαφορά του με τα άλλα φυσικά αντικείμενα είναι ότι δεν γίνεται αισθητός Σύμφωνα με τον Πατσαντάρα (2014), *«ανάλογα με την εξέλιξη της γνώσης μεταβάλλεται και η αντίληψή μας περί χρόνου. Η αντίληψη περί χρόνου, επομένως, είναι παράγωγο-προϊόν της ανθρώπινης γνώσης»* (σελ. 195).

Ψυχολογικός χρόνος

Η Μέλφου (χ.η.) υποστηρίζει ότι με τον όρο «ψυχολογικός χρόνος» αναφερόμαστε *«στη διαφορετική μορφή που παίρνει ο χρόνος καθώς κυλά, ανάλογα με τις εσωτερικές διαισθήσεις μας»* (σελ. 84). Σε αυτή την προοπτική, ο χρόνος δεν σχετίζεται με τη διάρκεια ενός γεγονότος.

Ρυθμική αγωγή ή χρονική αγωγή ή tempo

Ρυθμική αγωγή (tempo) είναι η ταχύτητα με την οποία επαναλαμβάνονται οι παλμοί ενός μέτρου και σημειώνεται πάνω από το πεντάγραμμο στην αρχή της μουσικής σύνθεσης (Πραντζίδης, 2004; Ρούμπης, 1993; Χατζηδημητρίου, 1991). Ακόμα, η Τυροβολά (2001) υποστηρίζει ότι *«η αντίληψη της χρονικής αγωγής είναι η ταχύτητα εκτέλεσης του βασικού ρυθμικού σχήματος της μουσικής σε σχέση με την κίνηση»* (σελ. 54). Αυτό που γίνεται αντιληπτό από τους δύο αυτούς ορισμούς είναι ότι η ρυθμική/χρονική αγωγή (tempo) έχει άμεση σχέση με τη δομή της χορευτικής κίνησης και διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην απόδοση της χορευτικής έκφρασης (Πραντζίδης, 2004; Τυροβολά, 2001).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

2.1. Η τρισυπόστατη διάσταση του χορού

Ο χορός, η μουσική και ο λόγος αποτελούν ιδιαίτερα γνωρίσματα του ανθρώπινου είδους και απορρέουν από την συνειδητή ή ασυνείδητη αντίληψη της οργάνωσης του ήχου και της κίνησης (Τυροβολά, 1996:14). Αρχικά, ο άνθρωπος χόρευε και τραγουδούσε για πρακτικούς λόγους που σχετίζονταν με την καθημερινότητά του (κυνήγι, γεωργικές εργασίες, μαγικοθρησκευτικές τελετές, πόλεμος κ.ά.). Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Nef (1985), *«με τον χορό, το τραγούδι και τη μιμητική – αδιαίρετο πάντα σύνολο – ο πρωτόγονος άνθρωπος εκφράζει την χαρά του... ή επικαλείται την βοήθεια των πνευμάτων. Όμοια τραγουδά και χορεύει πολεμικούς χορούς πριν την μάχη, γιατί έτσι πιστεύει ότι θα την κερδίσει»* (σελ. 18-19).

Μέσα από την παραπάνω αναφορά γίνεται αντιληπτό ότι από τις πρώτες κοινωνίες ακόμα, ο χορός, η μουσική και (αργότερα) ο λόγος συνυπήρχαν ως αλληλένδετες μορφές έκφρασης, με ιδιαίτερη πολιτιστική αξία (Καταβάτη, 2015; Χαρμαντά, 2005). Η ταυτόχρονη συνύπαρξη των τριών αυτών μορφών έκφρασης, σε αυτές τις πρώτες καλλιτεχνικές δημιουργίες (πρωτογενές δρώμενο), *«οδήγησε στην επονομασία του πρωτογενούς δρώμενου ως τριφυούς, τρισυπόστατου, τριαδικού κ.λπ.»* (Φιλιππίδου, 2014:9). Σύμφωνα με την Σιούλη-Κατάκη (2013), *«το τριφυές στο ξεκίνημά του εξέφραζε την τελετουργική έκφραση του ατόμου-ομάδας και στην πορεία του υπό τη μορφή του δράματος διαμόρφωνε με τον παιδευτικό του ρόλο το κοινωνικό γίνεσθαι»* (σελ. 36).

Το τριφυές δρώμενο, ανάλογα με την ιστορική περίοδο, δύναται να εμφανιστεί είτε ως ολότητα και στην πλήρη έκφρασή του, δηλαδή έχον και τις τρεις συνιστώσες (λόγος, μέλος, κίνηση), είτε διασπασμένο σε ζεύγη ή και μονάδες. Από την ανάλυση του τριφυούς δρώμενου στις συνιστώσες του και των συνδυασμό των δεύτερων ανά δύο, προκύπτουν τα εξής πιθανά επιμέρους ζεύγη: α) μουσική και χορός (χωρίς λόγο), β) μουσική και λόγος (χωρίς χορό) και γ) χορός και λόγος (χωρίς μουσική). Η πρώτη περίπτωση είναι ο χορός με συνοδεία οργανικής

μουσικής χωρίς την ύπαρξη ποιητικού λόγου. Η δεύτερη περίπτωση είναι το τραγούδι μαζί με τη μουσική, δηλαδή η συνύπαρξη του ποιητικού λόγου με τη μουσική συνοδεία, απόντος του χορού. Πρόκειται για είδος αδόμενο (τραγούδια της τάβλας ή καθιστά, ριζίτικα κ.ά.) στο πλαίσιο του οποίου όμως δεν αποκλείεται η εκτέλεση κάποιων συνοδευτικών κινήσεων. Η τελευταία περίπτωση, που συναντάται σπανιότερα, είναι ο λόγος μαζί με το χορό, με απουσία οργανικής συνοδείας. Στην περίπτωση αυτή, αξίζει να σημειωθεί ότι παρά την απουσία της μουσικής, η ρυθμικότητα της εκφοράς του λόγου και της κίνησης νοούνται ως «μουσική» (Λέκκας, 2003, σπ. αναφ. στο Φιλιππίδου, 2014).

Από τον 19^ο αιώνα και μετά, παρατηρήθηκε η πλήρης διάσπαση του πρωτογενούς δρωμένου (Σιούλη-Κατάκη, 2013). Το γεγονός αυτό, όπως αναφέρει η Σιούλη-Κατάκη (2013), *«οδήγησε στην τελειομανή επίδειξη δεξιοτήτων, όπου ο χορευτής στο κλασικό μπαλέτο μετατρέπεται σε 'ουράνια οπτασία', ο μουσικός σε επιδέξιο οργανοπαίκτη και ο ποιητής σε τέλειο εκφραστή του λόγου»* (σελ. 33). Ως εκ τούτου, πολλοί καλλιτεχνικοί δημιουργοί, σύμφωνα με την ίδια ερευνήτρια, *«δεν αναπαριστάνουν πλέον την πραγματικότητα ούτε εκφράζουν συναισθήματα ή καταστάσεις αλλά προβληματιζόμενοι για τη φύση της Τέχνης δρουν με ένα σκοπό: η Τέχνη για την Τέχνη»* (Σιούλη-Κατάκη, 2013:33). Συνεπώς, στη σύγχρονη εποχή γίνεται λόγος για επιμέρους τέχνες όπως αυτές της στιχουργικής, της μουσικής και του χορού.

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός αποτελεί μορφή δημιουργίας άμεσα συνδεδεμένης με την μουσική και το τραγούδι, καθώς *«συντίθεται από τρία "συστήματα", το ποιητικό, το μουσικό και το κινητικό, τα οποία βρίσκονται σε στενή σχέση και αλληλεξάρτηση»* (Τυροβολά, 2009:56). Συνεπώς, υφίσταται ως αυτόνομη μορφή τέχνης αντλώντας από το τριφυές δρώμενο, το οποίο εμφανίζεται συνήθως στην πλήρη έκφρασή του χωρίς αυτό να αποκλείει την περίπτωση εμφάνισης αυτού ανά ζεύγη. Σύμφωνα με τη Φιλιππίδου (2014), *«η συνθετική του λόγου, της μουσικής και της κίνησης έχει κοινή φυσική αφετηρία τον «σωματικό ρυθμό» γιατί είναι ένα φαινόμενο που δεν περιορίζεται μόνο στον χορό [...], αλλά επεκτείνεται στο λόγο και την μουσική [...]*» (σελ. 11).

Ωστόσο, «στον παραδοσιακό χορό, η δημιουργία του ποιητικού περιεχομένου, της μελωδίας και των χορευτικών κινήσεων δεν προϋποθέτει την ταυτόχρονη παραγωγή τους» (Τυροβολά, 2009:56). Ως εκ τούτου, εμφανίζονται περιπτώσεις όπου ένας χορός συναντάται με περισσότερες από μία μελωδίες ή ακόμα, μία μελωδία συνοδεύει περισσότερους από έναν χορούς. Το γεγονός αυτό οφείλεται στον ρυθμό, ο οποίος αποτελεί το σημαντικότερο μορφο-συντακτικό στοιχείο και επιδρά στη διαμόρφωση και την ποιότητα της κίνησης (Τυροβολά, 2009). Συμπερασματικά, γίνεται αντιληπτό ότι μέσω του ρυθμού επιτυγχάνεται η αρμονική σύζευξη των τριών αυτών συνιστωσών, οι οποίες εκφράζονται ποικιλοτρόπως μέσα από την μουσικοχορευτική μας παράδοση (Πραντσιδής, 2004).

2.2. Ο Ρυθμός

Ο ρυθμός εμπεριέχεται σε κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα και αποτελεί μία γενική αρχή, άρρηκτα συνδεδεμένη με το φαινόμενο της ζωής, η οποία εξασφαλίζει τη συνέχιση της ύπαρξης (Αγαλιανού, 2012, 2018; Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993; Παναγοπούλου, 1985; Penniman, 2002; Ρούμπης, 1993), και της κίνησης (Μέλφου, χ.η.). Σύμφωνα μάλιστα με τον Ματέυ (1992, οπ. αναφ. στο Αγαλιανού, 2018) «*το “είναι” κάθε ζωντανού οργανισμού είναι ρυθμικό και η εξέλιξή του κανονίζεται από νόμους που έχουν ρυθμό*» (σελ. 1). Επιπροσθέτως, ο κοινωνιολόγος Κ. Μπύχερ (1896, οπ. αναφ. στο Nef, 1985) υποστηρίζει ότι «*κάθε κίνηση που επαναλαμβάνεται κανονικά τείνει να πάρει ρυθμικό σχήμα*» (σελ. 16), ενώ με την επανάληψη των ίδιων κινήσεων κάθε εργασία γίνεται πιο εύκολη. Ακόμα, υποστηρίζει ότι η μουσική έχει την προέλευσή της στον ρυθμό και στην ρυθμική κίνηση της εργασίας (Δέλλιος, 1997; Nef, 1985).

Είναι γεγονός ότι ο ρυθμός αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο της μουσικής. Ωστόσο, εκδηλώνεται με ποικίλες μορφές εντός και εκτός του καλλιτεχνικού πλαισίου, γεγονός που ήγειρε πολλούς διαφορετικούς ορισμούς του ρυθμού και οδήγησε στην διαφοροποίηση της έννοιάς του ανάλογα με το αντικείμενο (Behrens, 1984; Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993). Μάλιστα, όπως αναφέρει η Κυνηγού-

Φλάμπουρα (1993), «ο Μιλτιάδης Κουτούγκος γράφει: για να καθορίσουμε την έννοια του ρυθμού πρέπει κατ' αρχήν να δούμε ποιες από τις τέχνες για να εκδηλωθούν χρειάζονται χώρο, ποιες χρόνο και ποια και τα δύο» (σελ. 12). Από αυτή τη φράση, γίνεται αντιληπτό ότι ο ρυθμός είναι μία έννοια η οποία σχετίζεται με τον χώρο και τον χρόνο. Πιο συγκεκριμένα, ο ρυθμός είναι η μορφοποίηση, οργάνωση και συμμετρία του χώρου και του χρόνου, φυσιολογικού και ψυχολογικού (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993; Παναγοπούλου, 1985; Πολλάτου, 2012; Πραντσιδής, 2004). Όλα τα παραπάνω, συνέβαλαν στην διαμόρφωση ποικίλων προσεγγίσεων που σχετίζονται άμεσα με την αντίληψη της έννοιας του ρυθμού.

Στην προσέγγισή της, η Ufford-Azorbo (2019) αναφέρει ότι ο ρυθμός μπορεί να διαχωριστεί σε ακουστικό, οπτικό και ψυχολογικό. Στον ακουστικό ρυθμό εντάσσονται όλα τα «ακουστικά ερεθίσματα» τα οποία μπορούν να γίνουν αντιληπτά μέσω της ακοής. Ως «ακουστικά ερεθίσματα» ορίζονται όλα τα ρυθμικά σχήματα των οποίων η εκτέλεση προϋποθέτει την παραγωγή ήχου μέσω μηχανημάτων, μουσικών οργάνων αλλά και του ανθρώπινου σώματος (π.χ. παλαμάκια, τραγούδι). Ο οπτικός ρυθμός, γίνεται αντιληπτός μέσω της αίσθησης της όρασης και αφορά στην επανάληψη κάποιας κίνησης σε συγκεκριμένο χρονικό διάστημα μέσα στον χώρο. Ακόμα, ο ψυχολογικός ρυθμός έχει να κάνει με τον τρόπο εγκεφαλικής λειτουργίας και συμπεριφοράς ενός οργανισμού στο φάσμα της δραστηριότητας αυτού.

Σε μία άλλη προσέγγιση του ρυθμού, οι Thomas και Moon (1976, οπ. αναφ. στο Αγαλιανού, 2018) διακρίνουν τέσσερεις βασικούς τύπους: α) τον κοσμικό, β) τον βιολογικό, γ) τον αντιλαμβανόμενο-αναπαραγόμενο και, δ) τον ρυθμό εκτέλεσης. Αναλυτικότερα, ο κοσμικός ρυθμός αναφέρεται στην κυκλική φύση του σύμπαντος, ενώ ο βιολογικός «αναφέρεται στην κανονικότητα των φυσιολογικών λειτουργιών που βρίσκονται κάτω από τον έλεγχο του κεντρικού νευρικού συστήματος» (Αγαλιανού, 2018:2). Ακόμα, ως αντιλαμβανόμενος-αναπαραγόμενος ορίζεται κάθε ρυθμικό φαινόμενο το οποίο, αφού γίνει αντιληπτό από τον άνθρωπο, μπορεί να επαναληφθεί/ αναπαραχθεί. Τέλος, ο ρυθμός

εκτέλεσης αφορά στη δυνατότητα αναπαραγωγής ενός κινητικού προτύπου στον χώρο και στον χρόνο (Αγαλιανού, 2018).

Από τις δύο αυτές προσεγγίσεις, συμπεραίνεται ότι ο ρυθμός μπορεί να γίνει αντιληπτός μέσω των αισθήσεων της ακοής, της όρασης και της κιναισθησης (Αγαλιανού, 2018; Δανιά, 2020). Η παρατήρηση, η αντίληψη και η απεικόνιση του ρυθμού είναι καθοριστικής σημασίας στην διαμόρφωση της τυπολογίας του ρυθμού (Barry, Andreeva, & Koreman, 2009) καθώς σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, ο ρυθμός – και πιο συγκεκριμένα η ρυθμική οργάνωση – συμβάλει ουσιαστικά στην μορφή αυτής σημαδεύοντας τον χώρο, τον χρόνο ή και τα δύο μαζί. Ακόμα, αποτελεί πρωταρχικό παράγοντα μορφοποίησης και απόδοσης της χορευτικής μορφής (Ζωγράφου, 1999) καθώς, ο ρυθμός και συγκεκριμένα το ρυθμικό σχήμα, αποτελεί κύριο παράγοντα οργάνωσης της κινητικής αλληλουχίας (Ζωγράφου, 1999; Πραντσίδης, 2004). Όπως αναφέρει η Τυροβολά (1996):

Στον χορό, ο ρυθμός παρουσιάζεται ως η τακτή εναλλαγή διαδοχικών κινήσεων στον χώρο και στον χρόνο · στη μουσική, ως η ταξινόμηση στο χρόνο ή η διαδοχικότητα της διάρκειας των ήχων σε συνδυασμό με στοιχεία έντασης (θέση-ισχυρά μέρη) και χαλάρωσης (άρση-ασθενή μέρη) (σελ. 21).

Ακόμα, η ίδια ερευνήτρια υποστηρίζει ότι *«στη μουσική το αίσθημα του ρυθμού γεννιέται από την κανονική εναλλαγή των ήχων στην ποίηση, από την κανονική εναλλαγή των συλλαβών και στον χορό από την εναλλαγή των κινήσεων»* (Τυροβολά, 1996:42-43).

2.2.1. Τα χαρακτηριστικά και τα στοιχεία του ρυθμού

Ετυμολογικά, ο ρυθμός προέρχεται από το ρήμα «ρέω» (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993; Χατζηδημητρίου, 1991). Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό ότι ο ρυθμός εμπεριέχει, πρώτα απ' όλα, το χαρακτηριστικό της συνεχόμενης κίνησης, της ροής (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993). Αποτέλεσμα της ροής έννοια της επανάληψης και, πιο συγκεκριμένα, της περιοδικότητας, οι οποίες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με την έννοια του ρυθμού. Οι δύο αυτές έννοιες, της ροής και της περιοδικότητας, αποτελούν τα δύο κύρια χαρακτηριστικά του ρυθμού (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993).

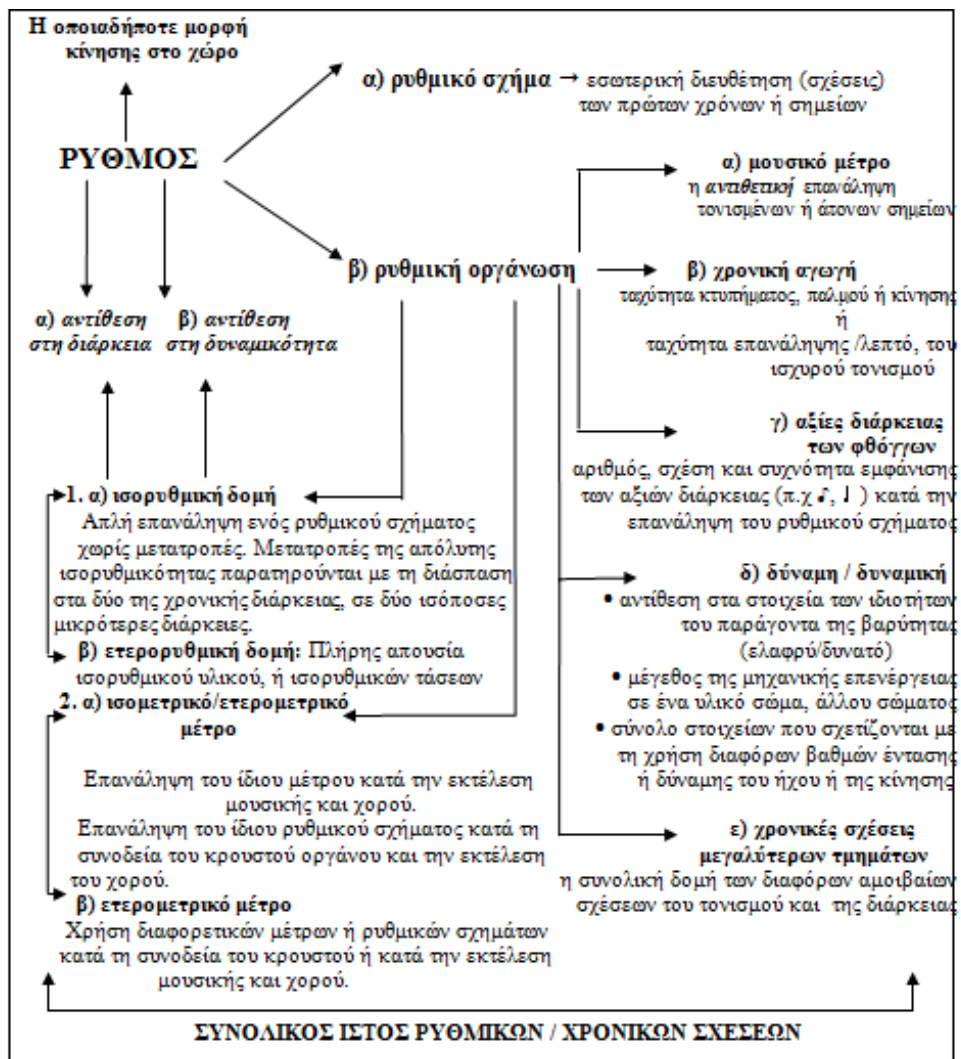
Αναλυτικότερα, η ρυθμική δομή δύναται να διαιρεθεί σε διαδοχικές εντάσεις και χαλαρώσεις που επαναλαμβάνονται σε τακτά χρονικά διαστήματα, γεγονός που επιτρέπει την άμεση αντίληψη του ρυθμού χωρίς επαναλήψεις (μουσικοί περίοδοι). Η κανονικότητα στον ρυθμό είναι αποτέλεσμα της παλμικής περιοδικότητας, όπου παρατηρείται περιοδική επανάληψη ενός συγκεκριμένου ρυθμικού σχήματος (Τυροβολά, 1996). Ωστόσο, για την αντίληψη του ρυθμού από τον παρατηρητή, δεν είναι απαραίτητη η απόλυτη κανονικότητα σε αυτόν (Arvaniti, 2009). Συνεπώς, οι ψυχολόγοι οδηγήθηκαν σε διαχωρισμό των εννοιών χρονισμός και ρυθμός (Arvaniti, 2009). Σύμφωνα με την Arvaniti (2009), *«ο χρονισμός σχετίζεται με τα χαρακτηριστικά της διάρκειας των γεγονότων, ενώ ο ρυθμός έχει να κάνει με το μοτίβο (pattern) περιοδικότητας, το οποίο αντλείται από αυτές τις διάρκειες»* (σελ.59). Έτσι, γίνεται αντιληπτό ότι ο ρυθμός υπερβαίνει τον χρονισμό (Arvaniti, 2009).

Ωστόσο, η έννοια του ρυθμού, εκτός από την έννοια της επανάληψης, της συμμετρίας και της τάξης (οργάνωσης), εμπεριέχει και την έννοια της πρόθεσης/προσμονής (Arvaniti, 2009; Τυροβολά, 1996). Μάλιστα, όπως υποστηρίζει η Κυνηγού-Φλάμπουρα (1993), *«η έννοια του ρυθμού δεν πρέπει να νοείται μόνο ως συμμετρία και τάξη, αλλά και σαν μία ελεύθερη διαρρύθμιση του χρόνου ή του χώρου, με μία οργάνωση που υποδηλώνει ότι υπάρχει μία πρόθεση, μία σκέψη»* (σελ. 14). Η πρόθεση/προσμονή, αφορά κυρίως στην τάση του ατόμου να «ακούει» ένα ρυθμικό μοτίβο (pattern), ελλείψει κανονικότητας, από τη στιγμή που αυτό καθιερωθεί (Arvaniti, 2009). Η έννοια αυτή βασίζεται στη διαδοχή των γεγονότων, η οποία σχετίζεται, αφενός, με την απόσταση ανάμεσά τους, όσο και, αφετέρου, με την υφή τους. Προκειμένου να γίνει αντιληπτός ο ρυθμός, θα πρέπει τα γεγονότα να διαχωρίζονται μέσα στον χρόνο ώστε να βιωθούν ως διακριτές οντότητες (Arvaniti, 2009). Παράλληλα, όμως, θα πρέπει να βρίσκονται τόσο κοντά ώστε να μπορεί να γίνει ομαδοποίηση αυτών κατά τη διάρκεια του αντιληπτικού χρόνου/ παρόντος (Arvaniti, 2009).

Από την άλλη, η διάρκεια, η ένταση (δυνατά ή σιγά), ο τονισμός (ισχυρό ή ασθενές), αποτελούν χαρακτηριστικά της υφής του κάθε γεγονότος και

διαμορφώνουν την έννοια της παλμικής διαδοχής. Στις έννοιες της πρόθεσης/προσμονής και της παλμικής διαδοχής οφείλεται, μερικώς, η υποκειμενική εκτίμηση του χρόνου (Arvaniti, 2009; Τυροβολά, 1996). Συνεπώς, ο ρυθμός δύναται να νοηθεί ως μία ελεύθερη διάταξη γεγονότων μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο οργάνωσης της δομής, τα οποία φέρουν διαφορετικά ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά δημιουργώντας έτσι μια πιο εσωτερική σχέση μεταξύ των γεγονότων. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό ότι χαρακτηριστικό του ρυθμού αποτελούν και οι αντιθέσεις. Αναλυτικότερα, η Κυνηγού-Φλάμπουρα (1993) υποστηρίζει ότι *«η εναλλαγή των αντιθέσεων είναι το μέσον που τακτοποιεί και που δίνει τη μορφή (φόρμα) της ζωής ώστε να μπορεί να τη συλλάβει ο νους του ανθρώπου»* (σελ. 22).

Τα στοιχεία του ρυθμού είναι ο χρόνος (διάρκεια), η δύναμη/δυναμική (ενέργεια), ο χώρος και η φόρμα (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993). Αυτά συμβάλλουν στην ρυθμική οργάνωση. Αναλυτικότερα, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001, 2007) ο τρόπος με τον οποίο θα οργανωθεί το ρυθμικό υλικό σχετίζεται με: α) το μουσικό μέτρο, β) τη χρονική/ρυθμική αγωγή, γ) τις αξίες διάρκειας των φθόγγων, δ) τη δύναμη/δυναμική και, ε) τις χρονικές σχέσεις μεγαλύτερων τμημάτων (Σχήμα 2.1.). Όλα αυτά τα στοιχεία είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους και συνυπάρχουν σε κάθε έκφραση του ρυθμού, δημιουργώντας έτσι τη φόρμα (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993). Ωστόσο, σύμφωνα με την Κυνηγού-Φλάμπουρα (1993), με μία διαφορετική ματιά *«η μορφή δημιουργείται μέσα από τη δύναμη, τον χρόνο και τον χώρο για να δώσει στο τέλος την έννοια και την υπόσταση του ρυθμού»* (σελ. 44). Η ίδια ερευνήτρια υποστηρίζει ότι *«η έννοια του ρυθμού ορίζει και τα τρία στοιχεία που δημιουργούν τη μορφή-φόρμα»* (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993:44).



Σχήμα 2.1.: Παράμετροι του ρυθμού (Πηγή: Τυροβολά, 2007:24)

Παρόλο που η έννοια του ρυθμού ενυπάρχει σε κάθε έκφραση της ύπαρξης, δεν δύναται να γίνει αντιληπτή εάν δεν αποδοθεί μέσω κάποιας μορφής έκφραση. Ο λόγος, η μελωδία και η κίνηση αποτελούν τα δομικά υλικά του ρυθμού (Τυροβολά, 1996:42). Με άλλα λόγια, ο ρυθμός, στο συνδυασμό χορού, μουσικής και ποίησης, αποτελεί ένα κοινό παράγοντα, ο οποίος σχετίζεται με διάφορα άλλα στοιχεία (Τυροβολά, 2001). Αναλυτικότερα, ο ρυθμός είναι μία αφηρημένη αρχή που ρυθμίζει τα ρυθμιζόμενα, δηλαδή το λόγο, τη μουσική και τη σωματική κίνηση (Αγαλιανού, 2012; Ματέυ, 2006). Ως εκ τούτου, ο ρυθμός επηρεάζει άμεσα τη δομή μέσα από την οποία εκφράζεται. Για παράδειγμα, η απόλυτη επανάληψη του

ίδιου ρυθμικού σχήματος κατά τη ροή της μελωδίας, αποτελεί συνηθισμένο φαινόμενο (Τυροβολά, 2001). Το φαινόμενο αυτό χαρακτηρίζεται ως ισορρυθμική δομή. Αντίθετα, οι ρυθμοί που δεν έχουν σταθερό και επανερχόμενο ρυθμικό σχήμα, χαρακτηρίζονται ως ελεύθεροι ή μη συμμετρικοί ρυθμοί και παρουσιάζουν συγκινησιακή ρυθμική δομή, όπου το μέγεθος της φραστικής μονάδας καθορίζεται – στην περίπτωση του λόγου και της μουσικής – από την αναπνοή.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι στην περίπτωση του χορού συναντάται το φαινόμενο της «πολυρυθμίας» και του «πολυρυθμού». Το φαινόμενο αυτό αφορά στην ταυτόχρονη συνύπαρξη πολλών ρυθμών από ένα ή περισσότερα άτομα (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993). Στην τέχνη του χορού, ο «πολυρυθμός» αποτελεί συχνό φαινόμενο καθώς το κάθε μέλος του ανθρώπινου σώματος, δύναται να κινείται με διαφορετική περιοδικότητα και υφή στον χώρο και τον χρόνο. Έτσι, κάθε μέλος του σώματος κινείται σε ίδιο ή και διαφορετικό ρυθμό από τα υπόλοιπα, ενώ ο συνδυασμός των διαφορετικών αυτών ρυθμών δίνει στον χορό την τελική του μορφή. Συνεπώς, καταδεικνύεται ότι *«ο ρυθμός (ρυθμική οργάνωση + ρυθμικό σχήμα) σε συνάρτηση με τον ρυθμικό τρόπο και τη ρυθμική οργάνωση της μελωδίας συντελούν στη διαφοροποιημένη κινητική οργάνωση των χορών»* (Τυροβολά, 2009:56).

2.3. Ρυθμική/Χρονική οργάνωση του ρυθμού – Μουσικό μέτρο

Κάθε ανθρώπινο δημιούργημα έχει την ταυτότητά του, δηλαδή συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία συμβάλλουν στη λειτουργικότητά του και ως εκ τούτου δικαιολογούν την ύπαρξή του. Ο ρυθμός αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό που διέπει κάθε ανθρώπινη δημιουργία και επομένως δεν γίνεται να υφίσταται τίποτα χωρίς ρυθμό. Ωστόσο, σύμφωνα με την Παναγιωτίδου (2001) *«το κάθε στοιχείο ή υλικό που θα χρειαστεί για τη δημιουργία κάθε ανθρώπινου έργου, πρέπει να οργανωθεί με λογική τάξη και συμμετρία με βάση νόμους, αρχές και κανόνες»* (σελ. 72). Στην περίπτωση της μουσικής, αυτή η οργάνωση του υλικού (φθογγόσημα και παύσεις) αποτελεί το μέτρο.

Το μέτρο στη μουσική αποτελεί την οργάνωση της περιοδικής ακολουθίας με βάση ισόχρονες χρονικές μονάδες (Αγαλιανού, 2018; Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993; Μέλφου, χ.η.), δηλαδή την διαίρεση του χρόνου σε μαθηματικά ίσα διαστήματα και, ως εκ τούτου, αποτελεί την μηχανική διαίρεση του μουσικού έργου σε ισόχρονα μέρη. Με άλλα λόγια, είναι ένα συμβατικό μέγεθος που επινόησε ο άνθρωπος προκειμένου να μετρηθεί και να οργανωθεί ο χρόνος μέσω τακτικά επανεμφανιζόμενων τονισμών (Benjamin, 1984; Ρούμπης, 1993), ένα στοιχείο ομοιομορφίας και συνεχούς επανάληψης, ένα στοιχείο της τάξης (Κυνηγού-Φλάμπουρα, 1993). Συνεπώς, πρόκειται για ένα μικρό δομικό επίπεδο της μουσικής, το οποίο αρχίζει πάντα από το σημείο μία έμφασης, ενός τονισμού (ισχυρό μέρος), της θέσης όπως λέγεται και συνεχίζει με ένα ή περισσότερα μέρη, τα ασθενή (Σιόντας, 2007). Σε κάθε περίπτωση, σύμφωνα με την Αγαλιανού (2018), *«το μέτρο δεν μπορεί να περιγράψει το ρυθμό, αλλά εκφράζει μία από τις μαθηματικές διαστάσεις του και δίνει την δυνατότητα καταγραφής του μέσα από τη δυτική μουσική σημειογραφία»* (σελ. 3).

Ωστόσο, το μέτρο είναι προϊόν μίας ομαδοποίησης (grouping) που βασίζεται στην εναλλαγή ισχυρών-ασθενών στοιχείων (Arvaniti, 2009; Barela, 1979; Μέλφου, χ.η.) και όχι στην απόλυτη ή σχετική διάρκεια (Arvaniti, 2009) ή, ακόμα, την κανονικότητα στην επανεμφάνιση αυτών (Barela, 1979). Αναλυτικότερα, οι χτύποι οι οποίοι περικλείονται μέσα σε μία μετρική δομή δεν έχουν όλοι τα ίδια χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, κάθε μετρική δομή αποτελείται από χτύπους (beats) οι οποίοι φέρουν σχέσεις ισχυρού και ασθενούς, έντασης και χαλάρωσης. Οι ισχυροί χτύποι βρίσκονται σε προεξέχουσες χρονικές σχέσεις και συνήθως σχετίζονται με μουσικά γεγονότα τα οποία έχουν μεγάλη διάρκεια, ένταση ή ακόμα και αρμονική/τονική σημασία (Katz, Chemla, & Pallier, 2015). Τέτοιου είδους χτύποι, γίνονται πιο εύκολα αντιληπτοί από τους ακροατές (Katz, Chemla, & Pallier, 2015). Η διαδοχή αυτή των τονισμένων και μη τονισμένων παλμών γίνεται κατά ορισμένο τρόπο (Αγαλιανού, 2018; Δέλλιος, 1986).

Η μετρική δομή είναι ενδογενής και αποτελεί ένα δυναμικό χρονικό πλαίσιο που συμβάλει αφενός στην αντίληψη των ρυθμικών σχημάτων και αφετέρου στον

αισθητηριοκινητικό συγχρονισμό και δράση (London, Polak, & Jacoby, 2016). Στη δημιουργία της μετρικής δομής συμβάλλουν καθοριστικά η ομαδοποίηση των γεγονότων και ο τονισμός (Benjamin, 1984). Μέσα σε αυτή περικλείονται πολλαπλές συντονισμένες περιοδικότητες με αποτέλεσμα να προκαλούνται διαφορετικοί βαθμοί έμφασης/τονισμού (London, Polak, & Jacoby, 2016). Με άλλα λόγια, η οργάνωση των παλμών (beats) πραγματοποιείται σε ποικίλες χρονικές κλίμακες (παλμικά ρεύματα/μετρικά επίπεδα), δημιουργώντας έτσι μία «μετρική ιεραρχία» (Βούβαρης, 2015; McAuley, 2010). Σε μία μετρική δομή, τα στοιχεία τα οποία ανήκουν σε κάθε επίπεδο της ιεραρχίας συμπίπτουν περιοδικά (McAuley, 2010). Η μετρική δομή είναι σύμπλοκη και ιεραρχική (Barry, Andreeva, & Koreman, 2009; Βούβαρης, 2015) «στον βαθμό που αναδύεται μέσα από τον αντιληπτικό συσχετισμό όχι μόνο δύο, αλλά και περισσότερων παλμικών ρευμάτων» (Βούβαρης, 2015:14).

Για την πλήρη κατανόηση μίας μετρικής δομής, πρέπει να μελετηθούν οι σχέσεις μεταξύ των μετρικών επιπέδων. Είναι γεγονός ότι, «οι παλμοί (beats) οι οποίοι βρίσκονται στα χαμηλότερα επίπεδα της ιεραρχίας έχουν πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή (tempo) από αυτούς που βρίσκονται στα υψηλότερα επίπεδα» (McAuley, 2010:168). Ωστόσο, σε κάθε μετρική δομή ορίζεται ένα βασικό μετρικό επίπεδο (tactus), το οποίο υπογραμμίζει τη ρυθμική κίνηση της μελωδικής γραμμής (Barela, 1979). Βασικό κριτήριο για την επιλογή αυτή αποτελεί η συχνότητα με την οποία λαμβάνουν χώρα τα σημαντικά δομικά γεγονότα μιας μουσικής σύνθεσης (Βούβαρης, 2015). Τις περισσότερες φορές παρατηρείται ότι βασικό μετρικό επίπεδο μίας μετρικής δομής αποτελεί αυτό που υποδεικνύεται από τον μετρικό οπλισμό (κλάσμα) της μουσικής σύνθεσης (Βούβαρης, 2015). Για παράδειγμα, στην περίπτωση όπου ο μετρικός οπλισμός είναι 2/4, 3/4, 4/4 κλπ., βασικό μετρικό επίπεδο είναι συνήθως αυτό των τετάρτων.

Εν κατακλείδι, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), «το μέτρο είναι μία από τις τέσσερις σπουδαίες και αναγκαίες συντεταγμένες, προκειμένου να αναγνωριστούν οι χρονικές σχέσεις του μουσικοχορευτικού ρυθμού» (σελ. 54). Ακόμα, αποτελεί «το βασικότερο στοιχείο για τη μορφολογική δομή της συνθετικής φόρμας στην οποία

ανήκει» (Μέλφου, χ.η.:85). Σε μία μουσική σύνθεση, το μέτρο δύναται να παρουσιαστεί είτε ως ετερομετρικό ή ως ισομετρικό (Τυροβολά, 2001). Αναλυτικότερα, στην πρώτη περίπτωση, παρατηρείται αλλαγή της μετρικής ενότητας κατά τη διάρκεια εκτέλεσης του μουσικού κομματιού (Τυροβολά, 2001), ενώ στη δεύτερη, διατηρείται η ίδια μετρική ενότητα καθ' όλη την εξέλιξη του μουσικού έργου. Η αλλαγή ή μη της μετρικής ενότητας καθορίζει και την εσωτερική οργάνωση ολόκληρης της χορογραφικής ενότητας. Ακόμα, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), *«συνήθως οι επαναλήψεις των μετρικών σειρών συμπίπτουν στην παράλληλη πορεία της δομής του χορού και της μουσικής»* (σελ. 54). Ωστόσο, υπάρχουν και περιπτώσεις όπου δεν παρατηρείται πλήρης σύμπτωση. Οι περιπτώσεις αυτές χαρακτηρίζονται από την έννοια της πολυμετρίας, με τις μετρικές σειρές να εξελίσσονται ανεξάρτητα από τη μουσική και το χορό (Τυροβολά, 2001).

2.3.1. Κατηγορίες και είδη μέτρων

Τα μουσικά μέτρα διακρίνονται ειδολογικά σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: α) στα απλά μέτρα, β) στα σύνθετα μέτρα και, γ) στα μικτά μέτρα (Παναγοπούλου, 1985; Ρούμπης, 1993; Σιόντας, 2007; Τυροβολά, 1992; Χατζηδημητρίου, 1991). Ακόμα, τα μέτρα κάθε μίας από τις τρεις αυτές κατηγορίες, ανάλογα με τον αριθμητή του κλάσματος του μέτρου – δηλαδή τα μέρη του μέτρου –, διακρίνονται σε διμερή, τριμερή, τετραμερή κ.λπ. (Παναγιωτίδου, 2001).

Τα απλά μουσικά μέτρα είναι εκείνα τα οποία δεν μπορούν να διαιρεθούν σε μικρότερα ίσα μεταξύ τους (Ηλιάδης, 1979; Παναγοπούλου, 1985), δηλαδή εκείνα των οποίων τα μέρη αποτελούνται από ένα και μόνο φθογγόσημο (όχι παρεστιγμένο). Με άλλα λόγια, στα απλά μουσικά μέτρα, υπάρχει ταύτιση χρόνου και μέρους του μουσικού μέτρου. Τα απλά μέτρα χωρίζονται σε διμερή και τριμερή (Σιόντας, 2007). Τα διμερή, είναι αυτά που αποτελούνται από δύο μέρη που το πρώτο είναι ισχυρό και το δεύτερο ασθενές, ενώ τα τριμερή εκείνα των οποίων τα μέρη διατηρούν τη σχέση ισχυρό-ασθενές-ασθενές. Από τον συνδυασμό των

διμερών και τριμερών απλών μουσικών μέτρων προκύπτουν όλα τα μέτρα που συναντώνται στη μουσική (Σιόντας, 2007).

Τα σύνθετα μουσικά μέτρα αποτελούνται από τον συνδυασμό δύο ή περισσότερων ίδιων απλών μουσικών μέτρων (Παναγοπούλου, 1985). Επομένως, «*σύνθετα είναι εκείνα που μπορούν να δημιουργηθούν όταν διπλασιάσουμε ή τριπλασιάσουμε τον αριθμητή του απλού μέτρου*» (Ηλιάδης, 1979:49). Το κάθε μέρος ενός σύνθετου μουσικού μέτρου αποτελείται από ένα απλό μουσικό μέτρο, ενώ όλα τα μέρη του είναι ίσα μεταξύ τους. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό ότι τα σύνθετα μέτρα, όπως και τα απλά μέτρα, διέπονται από συμμετρία. Σύμφωνα με την Παναγιωτίδου (2001) «*τα σύνθετα μέτρα διακρίνονται σε τρία είδη: στα διμερή, στα τριμερή και στα τετραμερή*» (σελ. 75). Ο πρώτος χρόνος ενός σύνθετου μουσικού μέτρου είναι ισχυρός, ο χρόνος που βρίσκεται στο σημείο ένωσης των απλών μουσικών μέτρων είναι σχετικά ισχυρός, ενώ όλοι οι υπόλοιποι είναι ασθενείς (Σιόντας, 2007) (Εικόνα 2.1.)



Εικόνα 2.1.: *Ισχυροί και ασθενείς χρόνοι του σύνθετου μέτρου 9/8 (3+3+3)* (Πηγή: Σιόντας, 2007:29)

Τέλος, τα μικτά μουσικά μέτρα είναι εκείνα που προκύπτουν από την ένωση δύο ή περισσότερων διαφορετικών απλών μουσικών μέτρων ή και από την ένωση απλών και σύνθετων μουσικών μέτρων (Παναγιωτίδου, 2001; Παναγοπούλου, 1985; Σιόντας, 2007). Σύμφωνα με την Παναγοπούλου (1985), «*από την υποδιαίρεση του αριθμητή τους προκύπτουν άνισα κλάσματα*» (σελ. 36). Ανάλογα με την εσωτερική δομή τους, τα μικτά μουσικά μέτρα διακρίνονται σε διμερή, τριμερή, τετραμερή, πενταμερή κλπ. (Παναγιωτίδου, 2001). Ωστόσο, υπάρχουν και μικτά μουσικά μέτρα τα οποία άλλοτε εμφανίζονται ως διμερή και άλλοτε ως τριμερή. Για παράδειγμα, το μέτρο 7/8 συναντάται είτε ως 3/8+4/8 (διμερής δομή), είτε ως 3/8+2/8+2/8 (τριμερής δομή) (όλες οι περιπτώσεις του επτάσημου ρυθμού

θα αναλυθούν εκτενέστερα σε σχετικό κεφάλαιο). Ομοίως, όπως στα σύνθετα μουσικά μέτρα, «μόνο ο πρώτος χρόνος είναι ισχυρός, ενώ στο σημείο της ένωσης των μέτρων οι χρόνοι είναι σχετικά ισχυροί και οι υπόλοιποι ασθενείς» (Σιόντας, 2007:29) (Εικόνα 2.2.). Οι χρόνοι των μικτών μέτρων είναι άνισοι μεταξύ τους και ως εκ τούτου δεν υφίσταται η έννοια της συμμετρικότητας. Ωστόσο, η αντιμετώπιση των μικτών μέτρων σαν ισόχρονα όπου ο κάθε χρόνος ταυτίζεται με ένα φθογγόσημο (μη παρεστιγμένο), οδήγησε στη δημιουργία άλλων ειδών μουσικών μορφών όπως η ροκ μουσική (Παναγιωτίδου, 2001).



Εικόνα 2.2.: *Ισχυροί και ασθενείς χρόνοι του μικτού μέτρου 7/8 (3+2+2)* (Πηγή: Σιόντας, 2007:30)

Σε ένα πολύ μεγάλο μέρος της ελληνικής μουσικής – τόσο της λόγιας όσο και της παραδοσιακής – τα μικτά μουσικά μέτρα βάζουν μία ιδιαίτερη σφραγίδα (Παναγιωτίδου, 2001; Παναγοπούλου, 1985). Σύμφωνα με την Παναγιωτίδου (2001),

είναι πραγματικά πάρα πολλοί οι ρυθμοί της Λαϊκής μας παράδοσης που βασίζονται στα μικτά μουσικά μέτρα κι αυτή η παράξενη και ανεπανάληπτη ομορφιά που προκύπτει από τη χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα των ρυθμών αυτών, κάνει αυτές τις μουσικές μας μορφές – χορούς και τραγούδια – να θεωρούνται σπάνιες και μοναδικές σ’ όλο τον κόσμο (σελ. 80).

2.4. Η σχέση μεταξύ ρυθμού και μέτρου

Ο ρυθμός δεν έχει πραγματική υπόσταση, καθώς δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς κάποιο στοιχείο μέτρησης ικανό να διαιρεί τον χρόνο (Τυροβολά, 1996). Η χρονική οργάνωση του ρυθμού επιτυγχάνεται μέσω του μουσικού μέτρου. Ωστόσο, η σχέση μεταξύ του ρυθμού (ρυθμικό σχήμα) και του μετρικού πλαισίου είναι εξαιρετικά πολύπλοκη (London, Polak, & Jacoby, 2016). Σύμφωνα με την Κυνηγού-Φλάμπουρα (1993), «το τρέχον λεξιλόγιο συγχέει συνέχεια τον ρυθμό, το μέτρο, τις διάρκειες των μουσικών αξιών, τον τονισμό κ.λπ., πράγματα που όμως πρέπει να

είναι ξεκαθαρισμένα μεταξύ τους» (σελ. 15). Μάλιστα, διάφοροι ερευνητές υποστηρίζουν ότι ο ρυθμός τείνει να είναι ανεξάρτητος από το μέτρο (Barry, Andreeva, & Koreman, 2009; Δέλλιος, 1986; London, Polak, & Jacoby, 2016; Παλαιολόγος, 2008;). Ακόμα, υποστηρίζεται ότι αυτό το μουσικό μέτρο είναι μεταγενέστερο του ρυθμού (Δέλλιος, 1986).

Από την άλλη, ο ρυθμός αποτελεί ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα το οποίο διαιρεί το έργο σε φράσεις και περιόδους που δεν είναι απαραίτητα ίσες μεταξύ τους (Παλαιολόγος, 2008). Ως καλλιτεχνικό δημιούργημα, ο ρυθμός πολλές φορές δεν ανταποκρίνεται αυστηρά στην έννοια του πλαισίου και της ακριβούς επανάληψης (στατικά γνωρίσματα), αλλά υπόκεινται σε συγκινησιακούς και αισθητικούς κανόνες (δυναμικά γνωρίσματα), δηλαδή έχει μια πιο εσωτερική δομή με την οποία εξυπηρετείται ο εκάστοτε σκοπός. Στην προοπτική αυτή, ο Chaffee (2000) υποστηρίζει ότι *«το μέτρο λειτουργεί ως είδος πλαισίου μέσα στο οποίο συμβαίνουν τα ρυθμικά γεγονότα»* (σελ. 14). Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι τα δυναμικά γνωρίσματα, δεν απορρίπτονται σταθερά. Αντίθετα, για την δημιουργία του ρυθμού, συνενώνονται. Έτσι, *«ο ρυθμός αισθητοποιείται ως αλλαγή συγκινησιακών εντάσεων και χαλαρώσεων, οι οποίες εξεγεννίζονται κατά τις ακριβείς εναλλαγές στατικών γνωρισμάτων»* (Τυροβολά, 1996:22). Αυτές οι εντάσεις και χαλαρώσεις είναι κινητικές, συναισθηματικές και διανοητικές (Barela, 1979).

Ακόμα, σε έρευνα στον τομέα της γλωσσολογίας παρατηρήθηκε ότι διαφορετικοί ρυθμοί μπορούν να αντιστοιχούν σε διαφορετικά μέτρα (Barry, Andreeva, & Koreman, 2009). Ωστόσο, σίγουρα δεν ισχύει ότι τα διαφορετικά μέτρα είναι ένδειξη ύπαρξης διαφορετικού ρυθμού (Barry, Andreeva, & Koreman, 2009). Αυτό πιθανώς οφείλεται στη θεώρηση ότι, σύμφωνα με την Barela (1979) *«ο ρυθμός καθορίζει το “σχήμα” του μέτρου/μετρικού κύματος»* (σελ. 84), χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται πλήρως με αυτό. Συνεπώς, ο ρυθμός και οι ρυθμικές διαιρέσεις είναι γενικά ανεξάρτητες από το μέτρο και τις χρονικές διαιρέσεις. Ωστόσο, υπάρχουν σημεία όπου οι ρυθμικές διαιρέσεις μπορεί να συμπέσουν με τις χρονικές διαιρέσεις (Παλαιολόγος, 2008).

Τέλος, η συγκρότηση των ρυθμικών χρόνων σε συνδυασμό με τη διαφορετική διάρκεια των μουσικών φθόγγων, μέσα σε ένα μουσικό μέτρο, διαμορφώνουν την έννοια των ρυθμικών ποικιλιών. Ωστόσο, σύμφωνα με την Τυροβολά (1996), «*οι παραστάσεις των μεγεθών με νότες, που διαμορφώνουν το ρυθμικό σχήμα, δεν δείχνουν τις πραγματικές διάρκειες αλλά τις υποδιαιρέσεις των ρυθμικών χρόνων, οι οποίες στη μουσική εκτέλεση παίρνουν τα πραγματικά μεγέθη και παρουσιάζουν ποικίλες μορφές*» (σελ. 21).

2.5. Ο επτάσημος ρυθμός στη μουσικοχορευτική παράδοση της Ελλάδας

Ο επτάσημος ρυθμός – ειδικά αυτός με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 3+2+2 – «*θεωρείται ο πιο διαδεδομένος ρυθμός στον Ελλαδικό χώρο με μεγάλη ποικιλία μελωδιών*» (Τυροβολά, 1996:50), ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που έχει χαρακτηριστεί ως «*πανελλήνιος*» (Baud-Bovy, 1985; Μπατσικούρα, 2011). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πανελληνίας διάδοσης του επτάσημου ρυθμού στον ελλαδικό χώρο αποτελεί ο συρτός καλαματιανός, ο οποίος συναντάται σχεδόν σε όλη την Ελλάδα (Λιάβας, 2006; Μέλφου, χ.η.; Μπίκος, 1969). Μάλιστα, σύμφωνα με τον Baud-Bovy (1996, οπ. αναφ. στο Μπατσικούρα, 2011)

ο Sweets, στη μελέτη του για τους ανισόχρονους ρυθμούς στα Βαλκάνια και στη Μικρασία γράφει πως ο ρυθμός του καλαματιανού είναι ο κατ' εξοχήν ελληνικός ρυθμός. Έμφυτο τον αισθάνονται ο Ρουμελιώτης και ο Μοραΐτης και τον εκμεταλλεύτηκαν πολλοί Έλληνες συνθέτες για να δώσουν εθνικό χρώμα στα έργα τους. Αυτός ο ρυθμός απασχόλησε και τους Έλληνες μουσικολόγους (σελ. 9).

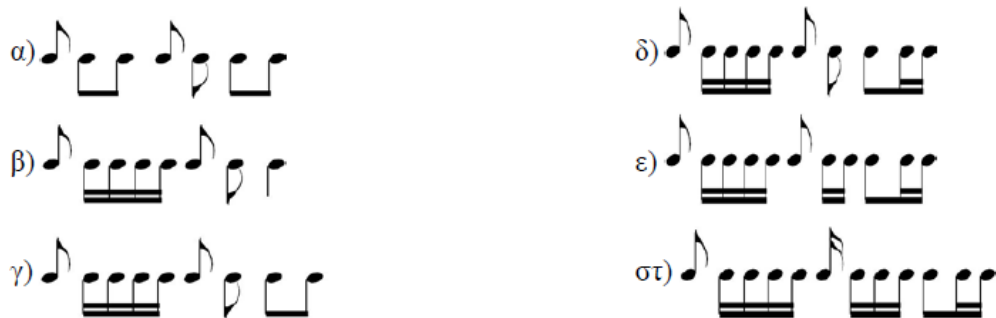
Στη βιβλιογραφία, ο επτάσημος ρυθμός αναφέρεται ως διμερής (Τυροβολά, 1996:49), δηλαδή (3+4) ή (4+3) ή τριμερής (Μπατσικούρα, 2011), δηλαδή (3+2+2) ή (2+2+3). Η διαφοροποίηση αυτή έγκειται στον τρόπο με τον οποίο λογίζεται η εσωτερική δομή του ρυθμικού σχήματος. Αναλυτικότερα, σύμφωνα με την Τυροβολά (1996), οι επτάσημοι ρυθμοί «*συνδυάζονται από έναν τρίσημο ρυθμό, ίαμβο ή τροχαίο και από έναν τετράσημο σπονδείο*» (σελ. 49). Από την άλλη, ο επτάσημος ρυθμός προκύπτει από τον συνδυασμό τριών απλών μουσικών μέτρων, ένα τρίσημο και δύο δίσημα. Σε κάθε περίπτωση, αποτελεί έναν ρυθμό ο οποίος οργανώνεται σε μεικτά μουσικά μέτρα (Μπατσικούρα, 2011:9).

Στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, οι επτάσημοι ρυθμοί «*παρουσιάζουν μεταξύ τους μια διαφορετική σύνθεση, υφή και ρυθμική συμπεριφορά*» (Μπατσικούρα, 2011:9). Το γεγονός αυτό πιθανώς οφείλεται στους ποικίλους τρόπους εσωτερικής οργάνωσης των επτάσημων ρυθμών που συναντώνται στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση. Όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα (Πίνακας 2.1.), υπάρχουν τέσσερα βασικά ρυθμικά σχήματα με τα οποία παρουσιάζεται ο επτάσημος ρυθμός. Από αυτά, συνηθέστερα συναντώνται τα α' και β', ενώ η χρονική αγωγή τους (tempo) ποικίλει. Ωστόσο, σε κάθε περιοχή, ο επτάσημος ρυθμός παρουσιάζει ένα επικρατές ρυθμικό σχήμα, στο οποίο – μαζί με τις παραλλαγές του – βασίζονται όλα τα τραγούδια της συγκεκριμένης περιοχής (Μπατσικούρα, 2011).

Πίνακας 2.1.: Ρυθμικά σχήματα επτάσημου ρυθμού

	Ρυθμικό σχήμα (με αριθμούς)	Ρυθμικό σχήμα (με φθογγόσημα)
α'	(3+2+2) ή (3+4)	♪+♪+♪+♪
β'	(3+2+2) ή (3+4)	♪+♪+♪+♪
γ'	(2+2+3) ή (4+3)	♪+♪+♪+♪
δ'	(2+2+3) ή (4+3)	♪+♪+♪+♪

Στην περιοχή της Πελοποννήσου, ο επτάσημος ρυθμός με εσωτερική ρυθμική οργάνωση (3+2+2), θεωρείται βασικός για το τοπικό χορευτικό ρεπερτόριο (Μπατσικούρα, 2011). Το βασικό ρυθμικό σχήμα με το οποίο συναντάται είναι ♪♪ ♪♪, ενώ παρατηρούνται ποικίλες παραλλαγές (Εικόνες 2.3. και 2.4.).

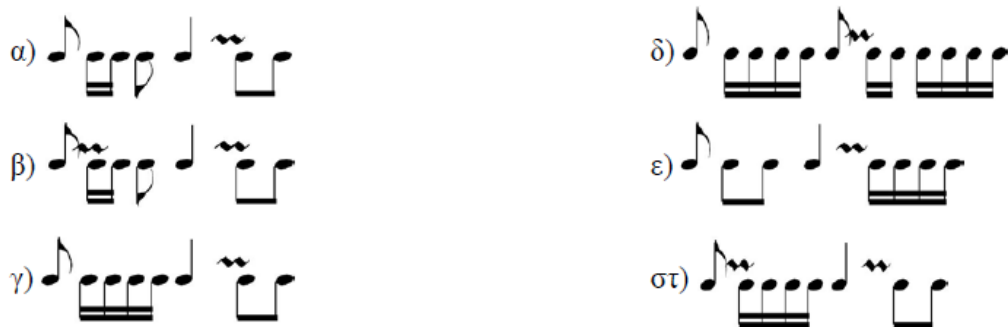


Εικόνα 2.3.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Πελοποννήσου (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:11)



Εικόνα 2.4.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Πελοποννήσου που χαρακτηρίζονται από διάφορα είδη καλλωπισμών (μικρές τρίλιες) (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:11)

Στην περιοχή της Στερεάς Ελλάδας, «είναι αρκετά τα τραγούδια που χρησιμοποιούν τον επτάσημο ρυθμό» (Μπατσικούρα, 2011:11). Η δομή του ρυθμού είναι ίδια με αυτή στην περιοχή της Πελοποννήσου, ενώ το βασικό ρυθμικό σχήμα που συναντάται είναι ♪♪♪ ♪♪♪ . Ο επτάσημος ρυθμός στην συγκεκριμένη περιοχή παρουσιάζεται με μέτρια χρονική αγωγή (tempo) και ποικίλα ρυθμικά σχήματα, τα οποία προκύπτουν από την προσθήκη δέκατων έκτων (Εικόνα 2.5.).

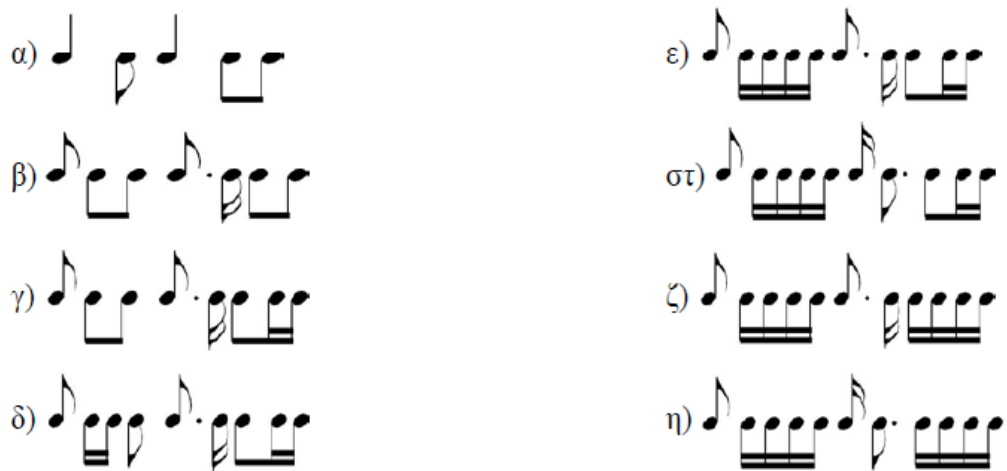


Εικόνα 2.5.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Στερεάς Ελλάδας (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:12)

Ακόμα, στις περιοχές της Ηπείρου και της Θεσσαλίας, ο επτάσημος ρυθμός συναντάται με το ίδιο βασικό ρυθμικό σχήμα, το οποίο είναι ♩ ♩ ♩, του οποίου οι παραλλαγές φαίνονται στις Εικόνες 2.6. και 2.7. αντίστοιχα.

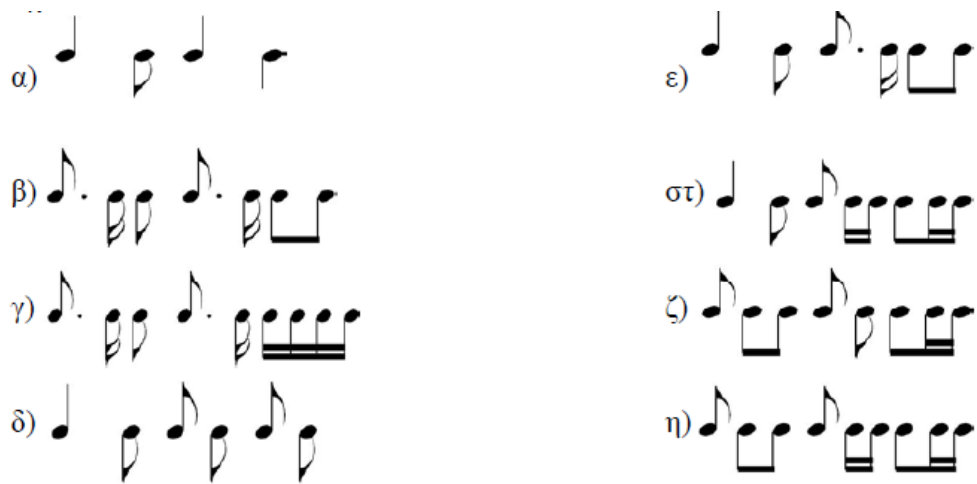


Εικόνα 2.6.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Ηπείρου (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:13)

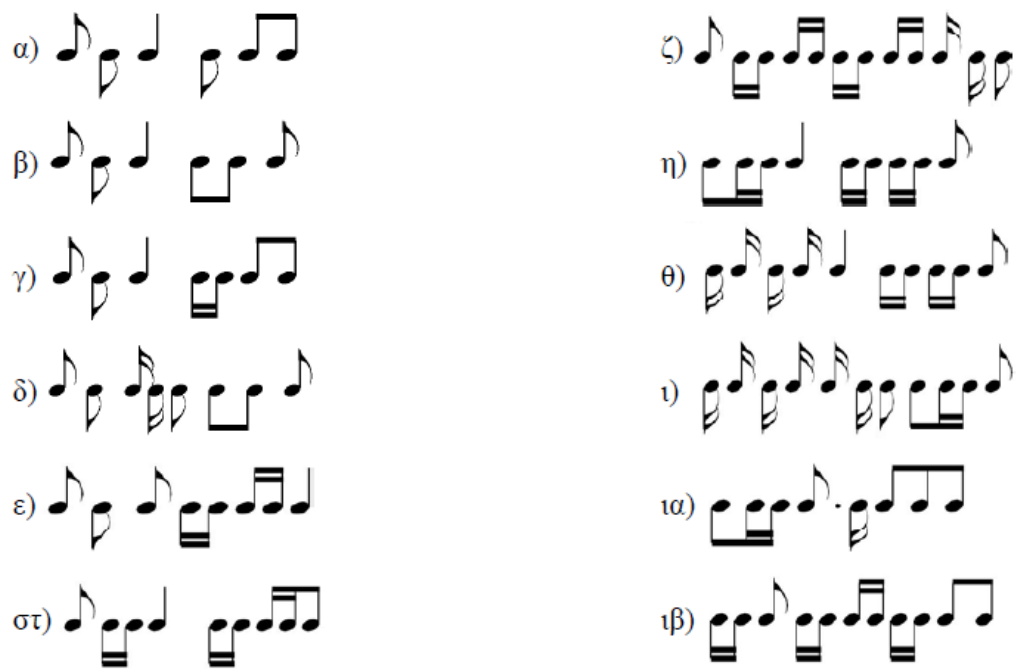


Εικόνα 2.7.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Θεσσαλίας (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:14)

Ακόμα, στις περιοχές της Μακεδονίας και της Θράκης, ο επτάσημος ρυθμός συναντάται με εσωτερική ρυθμική οργάνωση (3+2+2) αλλά και με (2+2+3). Στην περιοχή της Μακεδονίας, το βασικό ρυθμικό σχήμα του επτάσημου ρυθμού με εσωτερική ρυθμική οργάνωση (3+2+2) παρουσιάζεται ως ♩ ♩ ♩, ενώ σε αυτή της Θράκης ως ♩ ♩ ♩. Στην περίπτωση που ο επτάσημος ρυθμός παρουσιάζεται με εσωτερική ρυθμική οργάνωση (2+2+3), το βασικό ρυθμικό σχήμα και στις δύο περιοχές είναι ♩ ♩ ♩ (Εικόνες 2.8., 2.9. και 2.10.). Σύμφωνα με την Μπατσικούρα (2011), στην περιοχή της Θράκης «η ρυθμική αγωγή που ακολουθεί στις μελωδίες το σχήμα των 3+2+2 είναι μέτρια, ενώ πολύ πιο γρήγορη αγωγή ακολουθεί το σχήμα των 2+2+3» (σελ. 17).



Εικόνα 2.8.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Μακεδονίας/περίπτωση (3+2+2) (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:15)

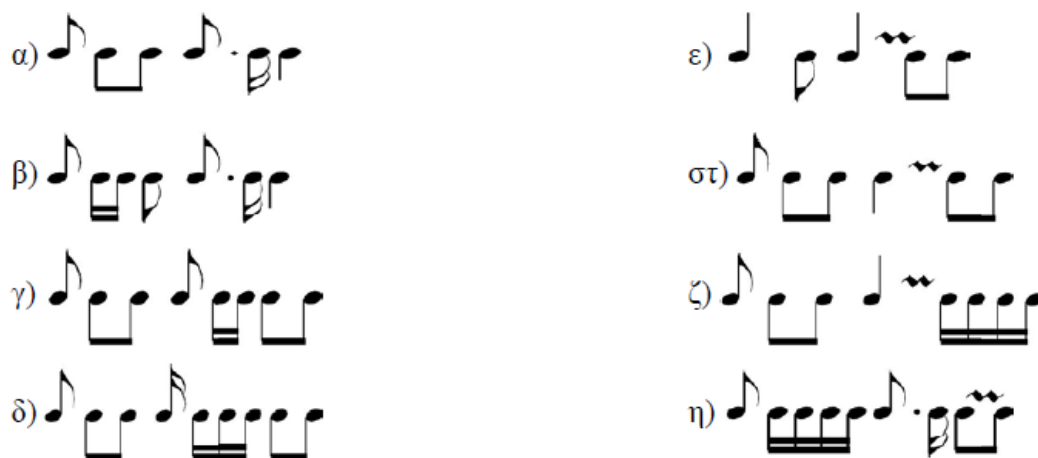


Εικόνα 2.9.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Μακεδονίας/περίπτωση (2+2+3) (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:16)



Εικόνα 2.10.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Θράκης (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:17)

Επιπλέον, στην Μικρά Ασία, ο επτάσημος ρυθμός παρουσιάζεται με την εκδοχή του ρυθμικού σχήματος (3+2+2) και μέτρια προς αργή ρυθμική αγωγή. Το βασικό ρυθμικό σχήμα που κυριαρχεί στα τραγούδια της περιοχής είναι ♪♪ ♪♪ ♪♪, ενώ οι παραλλαγές αυτού αφορούν κυρίως την προσθήκη δεκάτων έκτων και καλλωπισμών (συνήθως μικρές τρίλιες) (Εικόνα 2.11.).



Εικόνα 2.11.: Παραλλαγές βασικού ρυθμικού σχήματος στην περιοχή της Μικράς Ασίας (Πηγή: Μπατσικούρα, 2011:18)

Στο σημείο αυτό, είναι αναγκαίο να γίνει διαχωρισμός μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού ρυθμού. Ο διαχωρισμός αυτός αφορά στην εσωτερική ρυθμική οργάνωση, δηλαδή στο ρυθμικό σχήμα που συναντάται ο επτάσημος ρυθμός. Ο εξωτερικός ρυθμός αφορά στην βασική ρυθμική φόρμα, δηλαδή την αδρή ομαδοποίηση των επιμέρους ρυθμικών σχημάτων, τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό. Από την άλλη, ο εσωτερικός ρυθμός αποτελεί την ακριβή απεικόνιση του ρυθμικού σχήματος όπως αυτό συναντάται στο εκάστοτε τραγούδι και εκτελείται από τους μουσικούς.

2.6. Τα δομικά επίπεδα του χορού και της μουσικής και η σχέση τους

Σε αυτή την ενότητα θα παρουσιαστούν αναλυτικά τα δομικά επίπεδα του χορού και της μουσικής, από το μικρότερο στο μεγαλύτερο. Στη συνέχεια, θα γίνει αντιστοίχιση των δομικών επιπέδων του χορού και της μουσικής και θα περιγραφούν οι σχέσεις που δύναται να υπάρχουν μεταξύ τους καθ' όλη την εξέλιξη της χορευτικής και μουσικής σύνθεσης.

2.6.1. Δομικά επίπεδα του χορού

Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), με τον όρο «δομικά επίπεδα» του χορού αναφερόμαστε «στις μικρότερες και μεγαλύτερες συνθετικές μονάδες του χορού» (σελ. 50). Συνεπώς, τα δομικά επίπεδα του χορού, με αύξουσα σειρά, είναι τα εξής:

- α) Κινητικό στοιχείο: αποτελεί την μικρότερη κινητική μονάδα του χορού (Τυροβολά, 2001) και δεν μπορεί να αναλυθεί παρά μόνο να συνδυαστεί με άλλα κινητικά στοιχεία (Τυροβολά, 2010). Ωστόσο, «μπορεί να περιγραφεί και να αναπτυχθεί στον χώρο και τον χρόνο» (Τυροβολά, 2010:143). Κινητικά στοιχεία μπορούν να θεωρηθούν όλες οι δυνατές κινήσεις, οι στάσεις και θέσεις του σώματος.
- β) Κύτταρο: αποτελεί τον συνδυασμό τουλάχιστον δύο κινητικών στοιχείων σε κάποιο από τα μέρη του μουσικού μέτρου ή και σε ολόκληρο το μουσικό μέτρο (Τυροβολά, 2010). «*Το κύτταρο δεν έχει ανεξάρτητη λειτουργία, αλλά είναι εξαρτημένο από άλλα κύτταρα και μεγαλύτερες δομικές ενότητες*» (Τυροβολά, 2001:51). Ακόμα, πολλές φορές δύναται να ταυτιστεί με τη λειτουργία του κινητικού μοτίβου.
- γ) Κινητικό μοτίβο: «είναι η μικρότερη συνθετική μονάδα του χορού και αποτελείται από συνδυασμούς κινητικών στοιχείων ή μεγαλύτερων δομικών μονάδων που είναι τα κύτταρα» (Τυροβολά, 2010:143). Το κινητικό μοτίβο, αντιστοιχεί απόλυτα σε ένα μουσικό μέτρο (ρυθμικό μοτίβο) στις περιπτώσεις που ο χορός συνοδεύεται από οργανική μουσική. Ωστόσο, στις περιπτώσεις που ο χορός συνοδεύεται μόνο από φωνητικό τραγούδι, αυτή η ανταπόκριση δεν ισχύει απαραίτητα (Τυροβολά, 2010).
- δ) Χορευτική φράση: αποτελεί το πιο απλό οργανικό συνθετικό σύνολο του χορού και δείχνει το βασικό περιεχόμενο και την ιδέα της φόρμας του χορού (Τυροβολά, 2001). Σύμφωνα με την Τυροβολά (2010) «*εξαιτίας της λειτουργικής και ουσιαστικής της σημασίας στην ολότητα του χορού γίνεται κεντρικό αντικείμενο ανάλυσης της δομικό-μορφολογικής ανάλυσης*» (σελ. 144). Αρκετές φορές, ένας χορός αποτελείται από μία χορευτική φράση η

οποία αποτελείται από ένα κινητικό μοτίβο. Στις περιπτώσεις αυτές, η χορευτική φράση λειτουργεί ταυτόχρονα και ως κινητικό μοτίβο. Ακόμα, δεν υπάρχει αναγκαστική ταύτιση της χορευτικής και της μουσικής φράσης, καθώς η δεύτερη μπορεί να αποτελείται από λιγότερα η περισσότερα μουσικά μέτρα (Τυροβολά, 2010). Τέλος, ένωση χορευτικών φράσεων συντελεί στον σχηματισμό μεγαλύτερων δομικών επιπέδων.

- ε) Χορευτικό τμήμα: *«χαρακτηρίζεται από την ένωση δύο ή περισσότερων χορευτικών φράσεων, ίδιων, συναφών ή διαφορετικών, καθώς και από πιθανές αλλαγές της ρυθμικής οργάνωσης και της χρονικής αγωγής»* (Τυροβολά, 2001:52) και συνήθως συσχετίζεται με το μουσικό τμήμα.
- στ) Χορευτικό μέρος ή μέρος του χορού: είναι το πληρέστερο δομικό επίπεδο του χορού και αποτελείται από διαφορετικά ή επαναλαμβανόμενα χορευτικά τμήματα ή χορευτικές φράσεις (Τυροβολά, 2001). Το χορευτικό μέρος, είναι μουσικά και θεματικά ενοποιημένο με τα άλλα μέρη του χορού. Ωστόσο, είναι *«πάντα ευδιάκριτο ακόμα και όταν αποδίδεται εξαρτημένο από μία αλληλουχία»* (Τυροβολά, 2010:144). Σε χορούς απλούς όπου μία φράση επαναλαμβάνεται απεριόριστα καθ' όλη τη διάρκεια τέλεσης του χορού, παρατηρείται πλήρης ταύτιση του χορευτικού μέρους, με το χορευτικό τμήμα και την χορευτική φράση.
- ζ) Χορογραφική σύνθεση (ενότητα) ή χορογραφία του χορού: αποτελεί το μεγαλύτερο συνθετικό και δομικό σύνολο του χορού και αφορά στην τελειωμένη ή ενοποιημένη μορφή του χορού. Πρόκειται για ένα πλήρες, κλειστό σχέδιο, το οποίο *«έχει άμεση σχέση με τη δομή της μουσικής ή του τραγουδιού που συνοδεύει τον χορό»* (Τυροβολά, 2001:52).

2.3.2. Δομικά επίπεδα της μουσικής

- α) Μουσικός φθόγγος: είναι ο μουσικός ήχος (Παναγιωτίδου, 2001; Παναγοπούλου, 1985), το μικρότερο δομικό επίπεδο της μουσικής (Barela,

1978). Σύμφωνα με τον Δέλλιο (1986), τα στοιχεία τα οποία απαρτίζουν έναν φθόγγο είναι:

- 1) το ύψος (αν είναι υψηλή ή χαμηλή νότα),
- 2) η ένταση (δυνατά ή σιγά),
- 3) το ηχόχρωμα (από πιο όργανο ή φωνή προέρχεται),
- 4) ο τονισμός (αν είναι ισχυρό ή ασθενές μέρος του μέτρου και,
- 5) η διάρκεια (μικρή ή μεγάλη) (σελ. 4).

Στη μουσική σημειογραφία ο φθόγγος παριστάνεται με ένα σημείο/σύμβολο το μουσικό φθογγόσημο (Παναγιωτίδου, 2001; Παναγοπούλου, 1985).

β) **Μοτίβο ή Μουσικό/ Ρυθμικό Μοτίβο:** «είναι το μικρότερο χαρακτηριστικό σύμπλεγμα σε ένα μουσικό έργο» (Παναγιωτίδου, 2001:98), η μικρότερη μονάδα η οποία περιέχει μία αυτοτελή μουσική έννοια (Δέλλιος, 1986). Θεωρείται ο στοιχειώδης δομικός πυρήνας του μουσικού έργου, ο οποίος αποτελείται πάντα από λίγα στοιχεία και φέρει την κεντρική ιδέα (θεματικό χαρακτήρα) ολόκληρου ή μέρους του μουσικού έργου (Βούβαρης, 2015). Σύμφωνα με τον Δέλλιο (1986) «η υποβλητικότητα του μοτίβου στηρίζεται είτε σ' ένα χαρακτηριστικό μελωδικό σχήμα, ή μετρικό σχήμα ή ακόμα και αρμονικό» (σελ. 5). Το μοτίβο μπορεί να περιέχεται μέσα σε ένα μουσικό μέτρο (για μουσικό μέτρο βλ. κεφάλαιο 2.3.) ή μπορεί να είναι και βραχύτερο ενός μέτρου (Δέλλιος, 1986). Το μοτίβο επανεμφανίζεται μέσα στο μουσικό έργο είτε αυτούσιο είτε διαφοροποιημένο/μετασηματισμένο (ρυθμικά ή μελωδικά) (Βούβαρης, 2015; Παναγιωτίδου, 2001).

γ) **Μουσική φράση:** αποτελείται από την ένωση δύο μοτίβων (Δέλλιος, 1986) και παρουσιάζεται ως μια ολοκληρωμένη μουσική πρόταση (Αγαλιανού, 2018). Η αίσθηση της ολοκλήρωσης δημιουργείται από την κατάλληλη διαχείριση των ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων (πτώσεις). Αν δεν υπάρχουν μελωδικά στοιχεία αναφερόμαστε σε μια ρυθμική φράση (Αγαλιανού, 2018). Συνήθως, ανάμεσα στα δύο αυτά μοτίβα (παρουσίαση) – τα οποία φέρουν την βασική ιδέα της φράσης – και την πτώση, υπάρχει μία δομή, η οποία, σύμφωνα με τη θεωρία του Carlin (1998, οπ. αναφ. στο Βούβαρης, 2015), «εκπληρώνει τις

προσδοκίες» (σελ. 104) για τον τρόπο οργάνωσης του μουσικού υλικού που θα ακολουθήσει. Η δομή που έχει αυτή τη μορφολογική λειτουργία, ορίζεται από τον Carlin ως *συνέχιση* (Βούβαρης, 2015).

δ) Μουσική πρόταση ή μουσική περίοδος: ο τρόπος οργάνωσης του υλικού της φράσης (παρουσίαση – συνέχιση – πτώση) φαίνεται να συγκλίνει προς τον μορφολογικό τύπο της πρότασης (Βούβαρης, 2015). Εντούτοις, σύμφωνα με τον Δέλλιο (1986) *«η πρόταση αποτελείται από δύο συνεχείς μουσικές φράσεις»* (σελ. 5). Σύμφωνα με τη θεωρία του Carlin (1998, οπ. αναφ. στο Βούβαρης, 2015), *«μία από τις διαφορές μεταξύ του μορφολογικού τύπου της περιόδου και αυτού της πρότασης αφορά τον αριθμό των μορφολογικών λειτουργιών που τους προσδιορίζουν»* (σελ. 112). Αναλυτικότερα, ο μορφολογικός τύπος της πρότασης επιτελεί τρεις λειτουργίες: *εναρκτήριο λειτουργία παρουσίασης, μεσαία λειτουργία συνέχισης και καταληκτική λειτουργία πτώσης*, ενώ αυτός της περιόδου προσδιορίζεται από δύο μόνο λειτουργίες, αυτήν της ηγούμενης και αυτήν της ακόλουθης (Βούβαρης, 2015). Συνήθως, η ηγούμενη και η ακόλουθη φράση της περιόδου γίνονται άμεσα αντιληπτές ως διακριτές φράσεις λόγω της σαφούς ρυθμικής άρθρωσης (Βούβαρης, 2015), με την ακόλουθη να αποτελεί μία *«δεύτερη προσπάθεια»* ολοκλήρωσης του αρμονικού και μελωδικού στόχου (Βούβαρης, 2015).

ε) Μουσικό θέμα ή μουσικό μέρος: μέρος είναι μία πλήρης μουσική ιδέα (Δέλλιος, 1986) και αποτελεί μία μεγάλη ενότητα της μουσικής σύνθεσης (Παναγιωτίδου, 2001). Τα μέρη μπορούν να παρουσιαστούν με δύο τρόπους:

1) να έχουν αρχή και τέλος (κλειστά θέματα)

2) να συνδέονται μεταξύ τους μέσα στην πορεία της πλοκής του μουσικού έργου (ανοιχτά ή συνεχιζόμενα θέματα) (Δέλλιος, 1986; Παναγιωτίδου, 2001).

Αναλυτικότερα, στην πρώτη κατηγορία, συναντώνται πολύ μεγάλα μέρη τα οποία λειτουργούν ως αυτοτελή μουσικά κομμάτια, αλλά συνδέονται μεταξύ τους με ένα κοινό-κεντρικό νόημα που κυριαρχεί σε όλο το μουσικό έργο (Παναγιωτίδου, 2001). Η δεύτερη κατηγορία, αφορά σε έναν τρόπο δόμησης

του μουσικού έργου σύμφωνα με τον οποίο, «ανάλογα με την επεξεργασία και την ανάπτυξη του θεματικού υλικού, τα μεγάλα μέρη των μουσικών έργων, υποδιαιρούνται το καθένα, με βάση ένα καθορισμένο αρχιτεκτονικό τύπο, σε μικρότερες ενότητες-μέρη» (Παναγιωτίδου, 2001:102).

στ) Μουσική σύνθεση ή μουσικό κομμάτι ή μουσικό έργο: αποτελεί το μεγαλύτερο συνθετικό δομικό σύνολο της μουσικής και αφορά στην τελειωμένη ή ενοποιημένη μορφή της. Η μουσική σύνθεση, ως προς τη μορφή της, δύναται να συναντηθεί με ποικίλους τρόπους, παραδείγματος χάρι ως μονομερής, διμερής τριμερής, rondo κ.ά. (Παναγιωτίδου, 2001).

2.3.3. Αντιστοίχιση δομικών επιπέδων χορού και μουσικής

Στην μελέτη του χορού, αναλύονται τόσο τα δομικά επίπεδα του χορού (μικρότερες και μεγαλύτερες συνθετικές μονάδες) όσο και τα δομικά επίπεδα του χορού σε σχέση με τα δομικά επίπεδα της μουσικής συνοδείας και τον ρυθμό (Καρφής 2018; Τυροβολά, 2001). Συνεπώς, ο ερευνητής οφείλει να γνωρίζει την αντιστοίχιση των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής (Πίνακας 2.2.) προκειμένου να κάνει τις απαραίτητες συγκρίσεις μεταξύ τους.

Πίνακας 2.2.: Τα δομικά επίπεδα χορού και μουσικής (Πηγή: Καρφής, 2018:170)

ΔΟΜΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ	ΔΟΜΙΚΑ ΕΠΙΠΕΔΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
κινητικό στοιχείο	φθόγγος
κύτταρο	μέρος του μέτρου
κινητικό μοτίβο	μουσικό μέτρο
χορευτική φράση	μουσική/μελωδική φράση
χορευτικό τμήμα	μουσικό/μελωδικό τμήμα
χορευτικό μέρος	μουσικό/μελωδικό μέρος
χορογραφία του χορού	μουσική σύνθεση

2.3.4. Σχέσεις δομικών επιπέδων χορού και μουσικής

Οι σχέσεις των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής διαμορφώνονται από διαφορετικούς πιθανούς συνδυασμούς των δομικών επιπέδων του χορού με αυτών της μουσικής συνοδείας (Καρφής, 2018; Μπέλεση, 2013; Τυροβολά, 2001, 2010). Οι σχέσεις αυτές βασίζονται στην:

α) έκταση των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής

Αντιστοιχία: όταν παρατηρείται πλήρης αναντιστοιχία μεταξύ των μουσικών και χορευτικών επιπέδων, παρατηρείται ανάλογη αναντιστοιχία στα όρια της χορογραφικής με τη μουσική σύνθεση (Καρφής, 2018; Μπέλεση, 2013; Τυροβολά, 2001, 2010, 2017). Στις περιπτώσεις των χορών οι οποίοι δομούνται με βάση την αρχή της ομαδοποίησης, όταν υπάρχει πλήρης αντιστοιχία μεταξύ των μερών της μουσικής και του χορού, οι μουσικές πτώσεις (καταλήξεις) αντιστοιχούν στο χορό σε παρόμοια όρια.

Αναντιστοιχία: όταν η χορευτική ενότητα αποτελείται από περισσότερα ή λιγότερα δομικά επίπεδα από τα αντίστοιχα μουσικά (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2001, 2010, 2017). Στην περίπτωση αυτή, παρόλο που ο χορός και η μουσική συμπίπτουν σε επίπεδο κινητικών/ ρυθμικών μοτίβων, εντούτοις δεν υπάρχει αντιστοιχία στα μεγαλύτερα δομικά επίπεδα (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2001, 2010, 2017).

β) αλληλουχία των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής

Οι παρακάτω περιπτώσεις αφορούν τις αλληλουχίες των μουσικών και χορευτικών επιπέδων ανεξάρτητα ή σε συνδυασμό μεταξύ τους (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2001, 2010, 2017):

- Χοροί των οποίων τα μουσικά και χορευτικά δομικά επίπεδα δεν φανερώνουν καθορισμένη αλληλουχία.
- Χοροί των οποίων τα μουσικά και χορευτικά δομικά επίπεδα φανερώνουν καθορισμένη αλληλουχία.

- Χοροί στους οποίους παρατηρείται ελεύθερη μουσική ακολουθία και καθορισμένη χορευτική αλληλουχία χοροί που συνοδεύονται μόνο με τραγούδι).
- Χοροί στους οποίους παρατηρείται καθορισμένη μουσική ακολουθία και ελεύθερη χορευτική ακολουθία.

γ) αντιστοιχία των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής

Στην αντιστοιχία των δομικών επιπέδων του χορού και της μουσικής παρατηρούνται οι εξής δυνατότητες: α) αντιστοιχία και αναντιστοιχία (βλ. έκταση των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής) και, β) ίδιας έκτασης χορευτικών και μουσικών ενοτήτων που όμως δεν αρχίζουν ταυτόχρονα και ως εκ τούτου δεν συμπίπτουν μεταξύ τους (Καρφής, 2018; Μπέλεση, 2013; Τυροβολά, 2001, 2010, 2017). Η μη σύμπτωση αυτή, συνήθως οφείλεται στην παρουσία ελλιπούς μέτρου στη μουσική συνοδεία.

2.7. Χορευτικές φόρμες – Μοντέλα φόρμας στον ελληνικό παραδοσιακό χορό

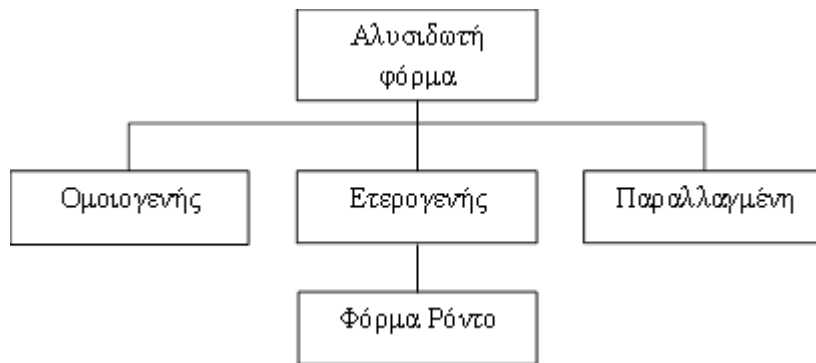
Στη χορολογική πρακτική, «ο όρος “φόρμα” χρησιμοποιείται αποκλειστικά με την έννοια της σύνθεσης, δηλαδή της εσωτερικής διευθέτησης των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού, που συνδυάζει την κίνηση του ανθρωπίνου σώματος με τη μουσική και τον ρυθμό και οδηγεί στην έκφραση» (Τυροβολά, 2007:25). Ωστόσο, μία χορογραφική σύνθεση δεν είναι μία απλή παράταξη συστατικών στοιχείων, αλλά αποτελεί ένα δομημένο σύνολο, του οποίου η μορφή και σπουδαιότητα οφείλεται στις σχέσεις ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία και τα διάφορα μέρη του χορού (Τυροβολά, 2007, 2010). Συνεπώς, για τον ορθό ορισμό της «φόρμας» απαιτείται η «σε βάθος» ανάλυση της δομής του χορού και ο προσδιορισμός του τρόπου οργάνωσης των συστατικών στοιχείων. Σύμφωνα με την Τυροβολά (2007), η έννοια της «φόρμας» (στη χρηστική της διάσταση) παρουσιάζεται μέσα από δύο προοπτικές:

- α) ως το δομημένο και αναγνωρίσιμο σύνολο ενός χορού με βάση τα συστατικά στοιχεία, τα μέρη και τα δομικά του επίπεδα σε συνδυασμό με τη μουσική συνοδεία και,

- β) ως το μοντέλο που προκύπτει με βάση την ανάλογη διευθέτηση των παραπάνω χαρακτηριστικών σε σχέση με την επαναληπτικότητα, την αλλαγή, την επιμήκυνση ή τη διεύρυνσή τους (σελ. 25).

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό συναντάται περιορισμένος αριθμός μοντέλων φόρμας, τα οποία σχεδιάζονται βάση διαφορετικών αρχών σύνθεσης (Τυροβολά, 2001, 2010). Πιο συγκεκριμένα, τα μοντέλα φόρμας του ελληνικού παραδοσιακού χορού προκύπτουν βάσει των παρακάτω αρχών: α) αρχή της συνδετικότητας ή της παρατακτικής σύνδεσης, β) αρχή της ομαδοποίησης, υπόταξης ή υπαγωγής και, γ) αυτοσχεδιασμός. Βάση των μοντέλων φόρμας, κατηγοριοποιούνται και ταξινομούνται οι χοροί. Ως εκ τούτου, ο προσδιορισμός του μοντέλου φόρμας *«λειτουργεί ως δείκτης τοπικών ιδιαιτεροτήτων και αποτελεί ένα από τα βασικά εργαλεία της μορφολογικής ανάλυσης»* (Τυροβολά, 2010:151-152).

Οι φόρμες που είναι σχεδιασμένες με βάση την αρχή της παρατακτικής σύνδεσης αποτελούν ανοιχτές φόρμες που χαρακτηρίζονται από την απεριόριστη επανάληψη μίας και μόνο χορευτικής φράσης (Τυροβολά, 2001, 2010). Στην περίπτωση αυτή, τα μικρότερα δομικά επίπεδα εμφανίζονται ως ανεξάρτητα και μη αυστηρά καθορισμένα, γεγονός που φανερώνει ότι *«οι σχέσεις των στοιχείων των δομικών επιπέδων της χορευτικής φράσης μπορεί να μη χαρακτηρίζονται από σταθερότητα στην εμφάνισή τους»* (Τυροβολά, 2010:150). Με βάση την σχέση των δομικών επιπέδων κατά τη δόμηση της χορευτικής φράσης, οι φόρμες που ανήκουν στη συγκεκριμένη κατηγορία (αλυσιδωτές φόρμες) δύναται να εμφανιστούν ως ομοιογενείς, ετερογενείς, παραλλαγμένες ή ροντό (Σχήμα 2.2.). Σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειωθεί ότι στις αλυσιδωτές φόρμες παρατηρείται ταύτιση της χορευτικής φράσης με το χορευτικό μέρος, το χορευτικό τμήμα και την χορογραφική σύνθεση.



Σχήμα 2.2.: Φόρμες σχεδιασμένες σύμφωνα με την αρχή της παρατακτικής σύνδεσης (Πηγή: Τυροβολά, 2010:150)

Οι φόρμες που σχεδιάζονται βάση της αρχής της ομαδοποίησης, αποτελούν κλειστές φόρμες και διακρίνονται από τις παγιωμένες σχέσεις τους σε επίπεδο μερών ή τμημάτων (Τυροβολά, 2001, 2010) (Σχήμα 2.3.). Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), «τα μέρη αυτά συγκροτούνται από χορευτικές φράσεις ίσης σημασίας, οι οποίες είναι συνδεδεμένες με κάποια ισορροπία και ισοσταθμίζονται από εσωτερικές σχέσεις που δεν επιτρέπουν διαφοροποιήσεις» (σελ. 47). Τα μέρη αυτά μπορεί να έχουν μεταξύ τους σχέσεις ομοιογένειας, ετερογένειας, παραλλαγής ή ροντό (Τυροβολά, 2001, 2010). Σε περιπτώσεις που μεταξύ των μερών υπάρχει πλήρης ετερογένεια, είναι πιθανό τα μέρη της χορευτικής φόρμας (φόρμα διαδοχής) να προέρχονται από την ενοποίηση ανεξάρτητων αλυσιδωτών φορμών.



Σχήμα 2.3.: Φόρμες σχεδιασμένες σύμφωνα με την αρχή της ομαδοποίησης (Πηγή: Τυροβολά, 2010:151)

Τέλος, στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, υπάρχουν και φόρμες αυτοσχεδιασμού, οι οποίες «χαρακτηρίζονται από αυθόρμητες κινήσεις που

προκύπτουν στιγμιαία και γι' αυτό είναι μοναδικές» (Τυροβολά, 2010:153) και διακρίνονται σε δύο είδη φόρμας: α) τη φόρμα κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού και, β) τη φόρμα ελεύθερου ή ανοιχτού αυτοσχεδιασμού (Τυροβολά, 2010). Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός χρησιμοποιεί φόρμες κλειστού αυτοσχεδιασμού, δηλαδή φόρμες όπου δίνονται κατευθυντήριες γραμμές για τον τρόπο που ο χορευτής θα διαμορφώσει τις κινήσεις του. Με άλλα λόγια, *«ο αυτοσχεδιασμός του παραδοσιακού χορευτή στηρίζεται σε χορευτικές κινήσεις που είναι διαμορφωμένες γενιές πριν από αυτόν»* (Δήμας, 2010: 37). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο αυτοσχεδιασμός του χορευτή καθορίζεται από τις αυστηρές δομές της παράδοσης και τους άγραφους νόμους του ισχύοντος τοπικού συμπλέγματος.

2.8. Τεχνοτροπία δόμησης και δομές επιφάνειας του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, όπως και σε κάθε άλλη παραδοσιακή ομαδική έκφραση, χρησιμοποιούνται συμβάσεις και «κοινοί τόποι» που ορίζουν τον σχετικά ομοιογενή του χαρακτήρα (Καρφής, 2018). Τέτοιου είδους σύμβαση αποτελούν και οι δομές επιφάνειας, δηλαδή οι απλές αλλά παραστατικές δομές, τα απλά δομικά και εκφραστικά χοροτροπικά σχήματα που, σύμφωνα με τον Καρφή (2018), *«έχουν αποκρυσταλλωθεί στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα από τη μακραίωνη προφορική χορευτική παράδοση»* (σελ. 183).

Αναλυτικότερα, στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, δύναται να συναντήσουμε πέντε βασικά δομικά χώρο-χρονικά και κινητικά σχήματα, καθώς και τις υποδιαιρέσεις του κάθε σχήματος, τα οποία εμφανίζονται ως βασικές αρχές (Τυροβολά, 2010). Οι βασικές αυτές αρχές συνοπτικά αφορούν:

- 1) στην αρχή της «κλειστότητας της μορφής» ή «ολοκλήρωσης» ή «συμπλήρωσης»
- 2) στην αρχή της «ομοιότητας» ή της «παράταξης ομοειδών στοιχείων»
- 3) στην αρχή της «επανάληψης»
- 4) στην αρχή της «αντίθεσης»

5) στην αρχή της «συμμετρίας» (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2010)

Πιο συγκεκριμένα, η αρχή της ολοκλήρωσης αφορά «στην αντιληπτική ικανότητα αναγνώρισης μίας οπτικής διαμόρφωσης από ένα ελάχιστο ποσοστό πληροφοριών ή ερεθισμάτων» (Καρφής, 2018:414). Ακόμα, στην αρχή της «ομοιότητας», αποτελεί χαρακτηριστική αναλογία η ποιοτική κλιμάκωση και η πρόκληση διαδοχικών ερεθισμάτων τα οποία κορυφώνουν την ένταση (Τυροβολά, 2010). Σύμφωνα με τον Καρφή (2018), «η αρχή της ομαδοποίησης βασίζεται στην τάση του ανθρώπινου ματιού να ομαδοποιεί τα οπτικά στοιχεία και πηγάζει από την αναζήτηση οργάνωσης ή τάξης» (σελ. 416). Επομένως, τα διάφορα στοιχεία γίνονται αντιληπτά ως μέρος ενός συνόλου, μίας ομάδας και όχι απομονωμένα. Η ομαδοποίηση αυτή στηρίζεται στην προηγούμενη εμπειρία του χρήστη/παρατηρητή και σχετίζεται με την τάση του ανθρώπου να ομαδοποιεί όμοια ή παρόμοια στοιχεία (αρχή ομοιότητας) (Καρφής, 2018).

Επιπλέον, η επανάληψη, σύμφωνα με την Τυροβολά (2010), «αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό τεχνοτροπικό σχήμα, εκφραζόμενη ως απλή και σύνθετη, ως στερεότυπη (ομοιότυπη) και ετερότυπη, ως συμμετρική και ασύμμετρη» (σελ. 156). Η επανάληψη δύναται να αφορά στις κινήσεις (κινητικά στοιχεία), στα κύτταρα, στα κινητικά μοτίβα, σε μέρος χορευτικών φράσεων ή σε ολόκληρες χορευτικές φράσεις, σε σχέση με την επαναληπτική χρήση του χώρου και του χρόνου (Καρφής, 2018). Με τη χρήση της επανάληψης επιτυγχάνεται η έμφαση, δηλαδή ο ιδιαίτερος τονισμός αυτού που σύμφωνα με τον δημιουργό/χορευτή πρέπει να λειτουργήσει εντονότερα (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2010).

Ακόμα, η αντίθεση, η οποία αποτελεί βασική ιδιότητα όλων των φαινομένων, συναντάται στον ελληνικό παραδοσιακό χορό ως αντίθεση διαφορετικών ή αντίθετων εννοιών και μορφών, οι οποίες ταυτόχρονα χαρακτηρίζονται από εσωτερική ενότητα και αλληλοδιείσδυση (Καρφής, 2018). Σύμφωνα με την Τυροβολά (2007, οπ. αναφ. στο Καρφή, 2018), η αντίθεση αφορά:

- α) στην αντίθεση των κινήσεων και των κινητικών μοτίβων σε παράλληλη ή ταυτόχρονα αντιθετική κίνηση των “δεικτών στήριξης” ή ευρύτερα των μερών του σώματος, σε άμεση συνάρτηση με το δυαδικό αντιθετικό σχήμα θέση-άρση

β) στην αντίθεση της χρήσης του χώρου και του χρόνου (σελ. 418).

Η δυαδική αντίθεση, η οποία συναντάται συχνά στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, στοιχειοθετείται από κινητικές ενέργειες οι οποίες δραστηριοποιούνται ακατάπαυστα στο κέντρο βάρους του σώματος και το εναλλάσσουν συνεχώς (Τυροβολά, 2010). Μάλιστα, ο Καρφής (2018) υποστηρίζει ότι *«σύμφωνα με τους κανόνες της μηχανικής των κινήσεων, η χρήση των αντιθετικών σχημάτων εξασφαλίζει την ισορροπία του “χορεύοντος” σώματος κατά της κίνησή του στον χώρο»* (σελ. 418).

Τέλος, η συμμετρία συνιστά θεμελιώδη οργανωτικό παράγοντα της ανθρώπινης οπτικής αντίληψης και συνδιαλέγεται με όλα τα προαναφερόμενα δομικά σχήματα (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2010). Ως εκ τούτου, κατέχει σημαντική θέση ανάμεσα στις αρχές δόμησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού (Καρφής, 2018). Σύμφωνα με τον Καρφή (2018), *«η συμμετρία αφορά στην διάταξη όμοιων στοιχείων ή μερών αμφίπλευρα και σε ίση απόσταση ως προς έναν άξονα, ο οποίος δεν έχει υλική υπόσταση αλλά είναι ιδεατός (νοητός)»* (σελ. 433). Το φαινόμενο της συμμετρίας ταξινομείται σε τρεις βασικές κατηγορίες: α) σε απλές δομές συμμετρίας, β) σε μικτές δομές συμμετρίας, και γ) σε σύνθετες δομές συμμετρίας (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2010).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει αναφορά στα μεθοδολογικά εργαλεία τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία για την συλλογή και ανάλυση των δεδομένων.

3.1. Μεθοδολογικό πλαίσιο της εργασίας

Η συλλογή των δεδομένων της έρευνας έγινε σύμφωνα με τη μέθοδο της βιβλιογραφικής έρευνας, η οποία περιλαμβάνει την ανάλυση, αξιολόγηση και ενσωμάτωση της σχετικής με το θέμα δημοσιευμένης βιβλιογραφίας (Thomas & Nelson, 2003). Αναλυτικότερα, τα δεδομένα αφορούν σε ελληνική και ξένη βιβλιογραφία και, συγκεκριμένα, σε συγγράμματα και άρθρα τα οποία σχετίζονται με το υπό μελέτη θέμα. Με βάση τα δεδομένα που συγκεντρώθηκαν, διαμορφώθηκε το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της εργασίας. Η πολυσημία των όρων, καθώς και η πολυπλοκότητα των εννοιών καθιστά αναγκαία τη διασάφησή τους για την ορθή ερμηνεία των αποτελεσμάτων. Μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο, λοιπόν, παρέχονται οι απαραίτητες διευκρινήσεις των εννοιών και των όρων που χρησιμοποιούνται.

Η καταγραφή των χορών γίνεται με το σημειογραφικό σύστημα του Laban, το Labanotation (Κουτσούμπα, 2005, 2010). Το σύστημα αυτό έχει ως επίκεντρο το βασικότερο συστατικό στοιχείο του χορού, το στοιχείο της κίνησης (σε συνάρτηση με τον χώρο και τον χρόνο) και, επομένως, μπορεί να αποτυπώνει στο χαρτί, να περιγράφει και να αναλύει οποιαδήποτε μορφή κίνησης (Τυροβολά, Κουτσούμπα, & Ταμπάκη, 2008). Η ανάλυση της δομής και της μορφής των χορών πραγματοποιήθηκε μέσω της δομικό-μορφολογικής και δομικό-τυπολογικής μεθόδου. Πρόκειται για μία μεθοδολογική πρακτική, η οποία, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001):

με βάση τις έννοιες δομή και μορφή, προσεγγίζει το πρόβλημα της ανάλυσης της μορφής του χορού σε σχέση με τη δομή της μουσικής συνοδείας και τα

άλλα συστατικά στοιχεία του, προσφέροντας μια «γραμματική» του χορού, δηλαδή τους ιδιαίτερους κανόνες βάση των οποίων συνδυάζονται τα στοιχεία αυτά. Η «γραμματική» εμφανίζεται μέσω των δομικών τύπων, οι οποίοι συγκροτούνται σε σχέση με τις μουσικές ενότητες και αναπαριστούν το βασικό μηχανισμό της σύνθεσης του χορού. Με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα μοντέλο σε γραμμικό επίπεδο, δηλαδή σε επίπεδο συγχρονίας, το οποίο αναζητά μέσα από την εξωτερική μορφή να ανακαλύψει τις εσωτερικές ειδικές σχέσεις που, ως δομικές σχέσεις είναι τυπικές και αμετάβλητες (σελ. 38).

Η χρησιμότητα της συγκεκριμένης μεθόδου έγκειται στο γεγονός ότι μέσα από αυτή μπορούν να ξεχωριστούν οι πραγματικές από τις φαινομενικές διαφορές ή ομοιότητες, να προσδιοριστούν τα σταθερά συστατικά στοιχεία από το πλήθος των μεταβλητών και να διατυπωθούν οι κανόνες που διέπουν την δομή των χορών (Τυροβολά, Κουτσούμπα, & Ταμπάκη, 2008).

Ακόμα, για τη σύγκριση των χορών χρησιμοποιήθηκε η συγκριτική μέθοδος, μέσω της οποίας γίνεται εκτίμηση και ταξινόμηση του περιεχομένου ομοιογενών στοιχείων (Τυροβολά, Κουτσούμπα, & Ταμπάκη, 2008). Το γεγονός αυτό επιτυγχάνεται μέσω της αναλυτικής περιγραφής του υπό μελέτη φαινομένου, αφού έχει προηγηθεί η παρατήρηση αυτών, η συστηματοποίηση των ομοιοτήτων και διαφορών τους και των μεταξύ τους σχέσεων, η ταξινόμησή τους σε ομάδες (Καρφής, 2018).

3.2. Καταγραφή και ανάλυση δεδομένων χορού

Για την ανάλυση των ακολουθήθηκαν τέσσερα στάδια:

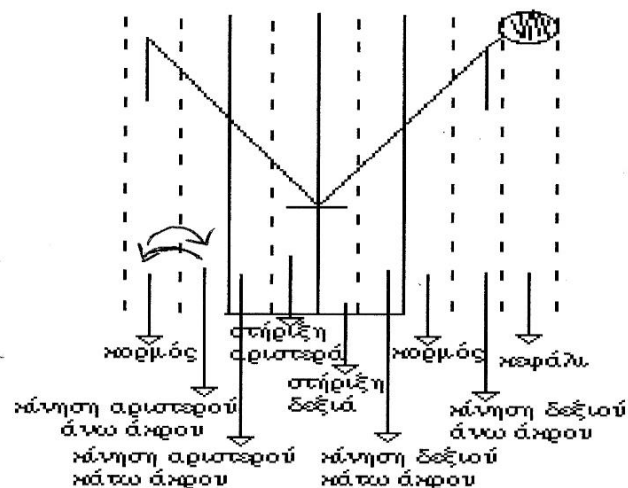
- α) η σημειογραφική καταγραφή των χορών με το σύστημα Laban (Labanotation)
- β) η ταξινόμηση των συστατικών στοιχείων
- γ) η αναγνώριση της χορευτικής φόρμας
- δ) η τυπολογία και κωδικοποίηση της χορευτικής φόρμας

3.3. Μέθοδος σημειογραφικής καταγραφής

Για την καταγραφή της χορευτικής κίνησης χρησιμοποιήθηκε το σημειογραφικό σύστημα του Laban, το Labanotation. Το σύστημα αυτό, το οποίο βασίζεται στη χρήση αφαιρετικών συμβόλων, καταγράφει «τη δομική πλευρά της κίνησης ή διαφορετικά, 'τη μηχανική των κινήσεων – ποιο μέρος του σώματος κινείται στον χώρο'» (Κουτσούμπα, 2005:59). Συνεπώς, μέσω του Labanotation, μπορεί να καταγραφεί κάθε μορφή κίνησης και μετακίνησης στον χώρο και τον χρόνο.

Στο σύστημα του Laban, η σημειογραφία της χορευτικής κίνησης αποτυπώνεται σε έναν στύλο τριών κάθετων γραμμών, οι οποίες αναπαριστούν το σώμα (Κουτσούμπα, 2005). Σύμφωνα με την Κουτσούμπα (2005)

η κεντρική γραμμή αντιστοιχεί στην κεντρική γραμμή του σώματος, η οποία και το διαχωρίζει στα δύο ημιμόρια, το δεξί και το αριστερό, καθώς και στη γραμμή ροής του χρόνου. Πέρα από τις τρεις κύριες αυτές γραμμές υπάρχουν και επιπλέον νοητές γραμμές. Τα διαστήματα μεταξύ των υπαρκτών και νοητών γραμμών ονομάζονται στήλες. Κάθε στήλη αντιστοιχεί σε συγκεκριμένο μέρος του σώματος, δηλαδή τα κάτω και άνω άκρα, το σώμα και το κεφάλι (σελ. 62-63) (Εικόνα 3.1.).

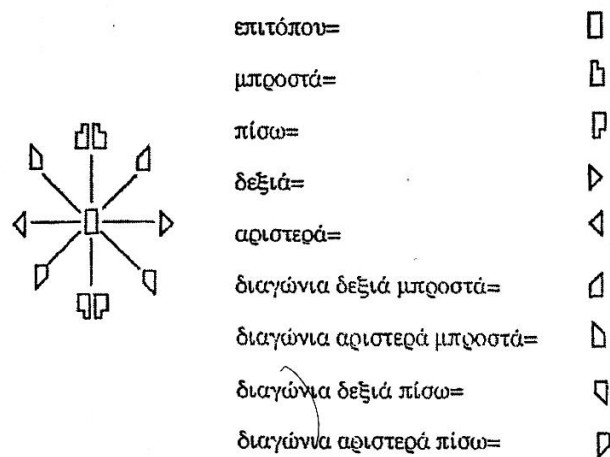


Εικόνα 3.1.: Ονοματοθεσία στηλών (Πηγή: Κουτσούμπα, 2005:63)

Το βασικό σύμβολο του συστήματος του Laban, είναι το ορθογώνιο παραλληλόγραμμο το οποίο, όπως αναφέρει η Κουτσούμπα (2005) «δεν δηλώνει

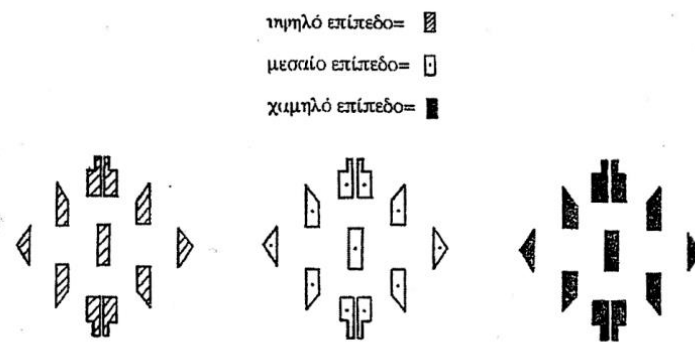
κατεύθυνση, λειτουργεί όμως ως σημείο αναφοράς, ως θέση (*in place* – επιτόπου)» (σελ. 65). Οποιαδήποτε τροποποίηση του βασικού συμβόλου, μπορεί να δώσει στοιχεία σχετικά: α) με την κατεύθυνση της κίνησης, β) με το επίπεδο της κίνησης, γ) με τη διάρκεια της κίνησης και δ) με το κινούμενο μέλος.

Η κατεύθυνση στον χώρο, υποδηλώνεται με αντίστοιχη τροποποίηση του σχήματος του βασικού συμβόλου (Εικόνα 3.2.).



Εικόνα 3.2.: Τα σύμβολα κατεύθυνσης στον χώρο (Πηγή: Μπέλεση, 2013:48)

Ο προσδιορισμός του επιπέδου της κίνησης ή στήριξης επιτυγχάνεται μέσω της σκιαγράφησης του βασικού συμβόλου (Κουτσούμπα, 2005). Αναλυτικότερα, όπως αναφέρει η Κουτσούμπα (2005) «μία στήριξη ή κίνηση μπορεί να πραγματοποιηθεί σε ψηλό, χαμηλό ή μεσαίο επίπεδο» (σελ. 66). Αναφορικά με το επίπεδο των στηρίξεων, κριτήριο αποτελεί το κέντρο βάρους του σώματος, λαμβάνοντας ως προϋπόθεση ότι το σώμα είθισται να στηρίζεται στα πέλματα (Κουτσούμπα, 2005). Το κριτήριο βάσει του οποίου καθορίζεται το επίπεδο μίας κίνησης είναι η άρθρωση του μέλους του σώματος που κινείται και συγκεκριμένα, η άρθρωση εκείνη που βρίσκεται πιο κοντά στο σώμα (κεντρική άρθρωση).

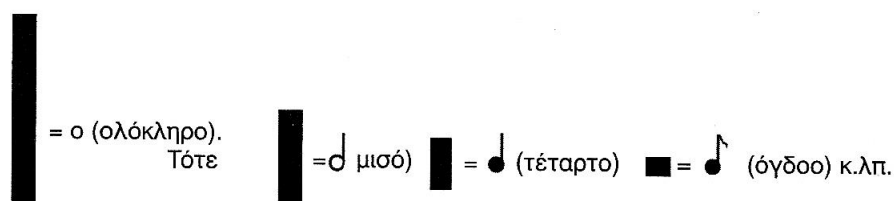


Εικόνα 3.3.: Το επίπεδο στήριξης και κίνησης (Πηγή: Μπέλεση, 2013:49)

Ακόμα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω η κεντρική γραμμή του τρίγραμμου στύλου δηλώνει τόσο τον κεντρικό άξονα του σώματος όσο και τη γραμμή του χρόνου (Κουτσούμπα, 2005). Συνεπώς, κατά την ανάγνωση του κινητογράμματος από κάτω προς τα πάνω, η κεντρική γραμμή αφορά στη ροή του χρόνου. Σύμφωνα με την Κουτσούμπα (2005)

η κεντρική αυτή γραμμή ροής του χρόνου διαιρείται σε μικρά μέρη με παύλες, οι οποίες δηλώνουν τη μέτρηση του χρόνου και αντιστοιχούν στην αρχή κάθε χτύπου της μουσικής και παράλληλα στην αρχή κάθε κινητικού στοιχείου. Καθένα δε από τα επιμέρους αυτά μέρη δηλώνει τη διάρκεια του μουσικού χτύπου, αλλά και τη διάρκεια του κινητικού στοιχείου (σελ.69).

Επομένως, η χρονική διάρκεια του εκάστοτε κινητικού στοιχείου υποδηλώνεται από το μήκος του βασικού συμβόλου (Εικόνα 3.4.), ενώ ανάλογα με τη σύμβαση που χρησιμοποιείται κάθε φορά, διαμορφώνεται και το μήκος του συμβόλου που αντιστοιχεί στη δεδομένη χρονική διάρκεια (Κουτσούμπα, 2005).



Εικόνα 3.4.: Διάρκεια της κίνησης (Πηγή: Κουτσούμπα, 2005:70)

Τέλος, ο προσδιορισμός του κινούμενου μέλους επιτυγχάνεται μέσω της τοποθέτησης του βασικού συμβόλου πάνω στον τρίγραμμο στύλο.

3.4. Μέθοδος ανάλυσης της χορευτικής μορφής

Στην παρούσα εργασία υιοθετήθηκε η μέθοδος ανάλυσης της χορευτικής μορφής όπως αυτή ορίζεται από την Τυροβολά (2001, 2008, 2010). Αναλυτικότερα, η συγκεκριμένη μέθοδος αποτελεί μία ενοποιημένη ερευνητική μέθοδο, η οποία στηρίζεται σε τέσσερις μεθόδους ανάλυσης, με σκοπό την επεξεργασία του χορευτικού υλικού. Πιο συγκεκριμένα, η μέθοδος ανάλυσης της χορευτικής μορφής δανείζεται στοιχεία από την μέθοδο ανάλυσης των G. Martin και E. Pessouar ως προς: (α) την εκ των έσω ανάλυση της μορφής του χορού με τη μουσική συνοδεία και, (β) τη χρήση του όρου «δείκτης στήριξης – support index». Ακόμα, η ορολογία που χρησιμοποιείται στο πλαίσιο της μεθόδου ανάλυσης της χορευτικής μορφής, καθώς και η σχέση των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής, στηρίχθηκε στη μέθοδο ανάλυσης της Χορολογικής Ομάδας του ICTM. Επιπλέον, η περιγραφή και ο τρόπος ταξινόμησης των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού για την αναγνώριση της χορευτικής μορφής δανείζεται στοιχεία από την μέθοδο ανάλυσης της J. Adshead. Με άλλα λόγια, (Τυροβολά, 2008:48) πρόκειται

για ένα σύνολο από τεχνικές ανάλυσης μέσω των οποίων κατανοείται η δομή των χορών και καθορίζεται η μορφή τους. Συγκεκριμένα αναφέρεται:

- στην περιγραφή των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού
- α) στην ανάλυση της χορογραφίας και της κίνησης σε σχέση με το ρυθμό και τη μουσική συνοδεία
 - β) στη σημειογραφική καταγραφή
 - γ) στη χορογραφική απεικόνιση (κωδικοποίηση και τυπολογία της χορευτικής μορφής)
- στην αναγνώριση της χορευτικής μορφής
 - α) στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων
 - β) στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων σε μια δεδομένη χρονική στιγμή
 - γ) στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων κατά τη ροή του χρόνου

- δ) στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μια χρονική στιγμή και στη γραμμική ανάπτυξη του χορού.

3.4.1. Ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων του χορού

Η μορφολογική ανάλυση, σύμφωνα με την Τυροβολά (1996), «προχωρεί σε μία ουσιαστική προσέγγιση της αμοιβαίας σχέσης δομής και λειτουργίας των συστατικών μερών του χορού» (σελ.27). Τα συστατικά τα οποία διακρίνονται στο χορό, δύναται να ομαδοποιηθούν στις παρακάτω κατηγορίες (Adshead, 2007; Τυροβολά, 1996):

- α) την κίνηση: Κάθε είδος χορού, χρησιμοποιεί μερικές από τις ανθρωπίνως δυνατές ενέργειες του σώματος, που μπορούν να συνδυασθούν με κάποιες άλλες δραστηριότητες (βάδισμα, τρέξιμο) και να αλλάξουν το κέντρο βάρους του σώματος, οδηγώντας το σε μετακίνηση ή σε προσωρινή στάση/παύση.
- β) τους χορευτές: Οι παράγοντες που σχετίζονται με όσους συμμετέχουν σ' ένα χορό μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο σημαντικοί. Η ηλικία, το φύλο, ο αριθμός και ο ρόλος των χορευτών αποτελεί οπωσδήποτε ένα μέρος της διάκρισης της περιγραφής των συστατικών του χορού.
- γ) την οπτική παρακολούθηση: Η αλλαγή του χώρου στον οποίο τελείται ο χορός μπορεί να είναι αποτέλεσμα πρακτικών θεμάτων ή στενής σύνδεσης με τους σκοπούς και τη σημασία του χορού και
- δ) τα ακουστικά στοιχεία: Ο χορός συνοδεύεται από ήχο που μπορεί να δημιουργηθεί σε σχέση με το χορό, ειδικά σ' αυτόν, μπορεί να συνυπάρχει με το χορό, ή η ύπαρξή του να είναι ιστορικά προγενέστερη του χορού. Οι περισσότεροι τύποι λαϊκού χορού έχουν βασιστεί για τη δομή τους πάνω στη μουσική και στους ρυθμούς τους.

Στον παρακάτω πίνακα δίνονται ταξινομημένα και σε πλήρη περιγραφή τα συστατικά στοιχεία του χορού, τα οποία τοποθετούνται σε κάθετη σειρά και με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούν να γίνουν οποιεσδήποτε σχετικές συγκρίσεις (Πίνακας 3.1.).

Πίνακας 3.1.: Ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων του χορού (Πηγή: Τυροβολά, 2001:48)

Συστατικά στοιχεία	Χορός 1	Χορός 2
<p>1.1. ΚΙΝΗΣΗ</p> <p>Όλο το σώμα ή μέρη του, συμπεριλαμβανομένων πράξεων, χειρονομιών, στάσεων· π.χ. βήματα, πηδήματα, άρσεις, στροφές ύψωσης, πτώσεις, επί τόπου κινήσεις κ.λπ.</p> <p>1.1.1. Στοιχεία χώρου (χώρος)</p> <p>α) σχήμα χορού</p> <p>β) μέγεθος χορευτικού σχήματος</p> <p>γ) σχέδιο/γραμμή</p> <p>δ) κατεύθυνση/επίπεδο</p> <p>ε) χώρος εκτέλεσης</p> <p>στ) χορευτική λαβή (ενεργητική/παθητική συμμετοχή των χεριών)</p> <p>1.1.2. Δυναμικά στοιχεία (χρόνος)</p> <p>α) ρυθμικό σχήμα (ρυθμός)</p> <p>β) ρυθμική οργάνωση</p> <p>— τέμπο (χρονική αγωγή)</p> <p>— δυναμική (ένταση)/πλαστική</p> <p>— μέτρο</p> <p>1.1.3. Ομάδες στοιχείων της κίνησης: ταυτόχρονη εμφάνιση της κίνησης με στοιχεία χώρου – χρόνου</p>		
<p>1.2. ΧΟΡΕΥΤΕΣ</p> <p>1.2.1. Αριθμός και φύλο</p> <p>1.2.2. Πρωταγωνιστικός ή δευτερεύων ρόλος</p> <p>1.2.3. Ταυτόχρονη εμφάνιση των προαναφερόμενων στοιχείων</p> <p>1.2.4. Χορευτική διάταξη φύλων</p>		
<p>1.3. ΟΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ</p> <p>1.3.1. Χώρος παράστασης</p> <p>- σκηνική παρουσία</p> <p>- υπαίθρο, κλειστός χώρος</p> <p>1.3.2. Κοστούμια ή αντικείμενα</p> <p>1.3.3. Ταυτόχρονη εμφάνιση 1.3.1., 1.3.2.</p>		
<p>1.4. ΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ</p> <p>1.4.1. Ήχος</p> <p>1.4.2. Λόγος</p> <p>1.4.3. Μουσική</p> <p>1.4.4. Μουσικά όργανα</p> <p>1.4.5. Ταυτόχρονη εμφάνιση των 1.4.1., 1.4.2., 1.4.3., 1.4.4.</p>		
<p>1.5. ΣΥΜΠΛΕΓΜΑΤΑ</p> <p>Ταυτόχρονη εμφάνιση όλων των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού, πιθανοί συνδυασμοί των 1.1., 1.2., 1.3., 1.4.</p>		

3.4.2. Μέθοδος ανάλυσης της χορογραφίας και της κίνησης σε σχέση με τον ρυθμό και τη μουσική συνοδεία

Η μέθοδος αυτή στηρίζεται σε δύο άξονες. Ο πρώτος αφορά στα δομικά επίπεδα του χορού, δηλαδή (κατά αύξουσα σειρά) στο κινητικό στοιχείο, στο κύτταρο, στο κινητικό μοτίβο, στη χορευτική φράση, στο χορευτικό τμήμα, στο χορευτικό μέρος και, τέλος, στη χορογραφική σύνθεση ή ενότητα ή χορογραφία του χορού (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2001). Ο δεύτερος άξονας αποτελεί την εξέταση αυτών των δομικών επιπέδων σε σχέση με τη δομή της μουσικής συνοδείας και τον ρυθμό (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2001). Με αυτόν τον τρόπο διαφαίνεται η αλληλουχία και η αντιστοιχία ή αναντιστοιχία κατά την παράλληλη εξέλιξη της μουσικής συνοδείας με τα δομικά επίπεδα του χορού.

3.5. Αναγνώριση της Χορευτικής Φόρμας

Η αναγνώριση της χορευτικής φόρμας προϋποθέτει αφενός την διάκριση, περιγραφή και ονομασία των όλων των συστατικών στοιχείων του χορού και, αφετέρου, την αναγνώριση των σχέσεων ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία και τα μέρη της μορφής του χορού (Τυροβολά, 2001). Με άλλα λόγια, για την αναγνώριση της χορευτικής φόρμας μελετώνται οι:

- α) σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων του χορού
- β) σχέσεις των συστατικών στοιχείων του χορού σε μία χρονική στιγμή
- γ) σχέσεις των συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου
- δ) σχέσεις των συστατικών στοιχείων του χορού σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού
- ε) πρωτεύουσες/δευτερεύουσες σχέσεις (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2001, 2010, 2017).

Σύμφωνα με τον Καρφή (2018) «η αναγνώριση της χορευτικής μορφής συνιστά μία από τις βασικές παραμέτρους στην ανάλυση των χορών» (σελ. 171). Ο διαχωρισμός στις παραπάνω κατηγορίες γίνεται για ερευνητικούς λόγους

προκειμένου να διευκολυνθεί η ανάλυση. Ωστόσο, όλες οι παραπάνω κατηγορίες βρίσκονται σε σχέσεις αμοιβαίας εξάρτησης (Καρφής, 2018), καθώς *«τα συστατικά στοιχεία δύναται να χρησιμοποιηθούν είτε συνολικά είτε μέρος από αυτά κατά την εξέλιξη του χορού στον χρόνο»* (Καρφής, 2018:171).

3.5.1. Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων του χορού

Οι σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τη δομή του χορού (Τυροβολά, 2010). Οι σχέσεις αυτές δύναται να εμφανιστούν σε ένα μοναδικό στοιχείο ή ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα στοιχεία. Σε κάθε περίπτωση, *«οι σχέσεις προκύπτουν σε συνάρτηση με την κίνηση στον χώρο και το χρόνο αλλά και σε συνδυασμό με το οπτικό και ακουστικό υλικό»* (Τυροβολά, 2010:147).

3.5.2. Σχέσεις των συστατικών στοιχείων του χορού σε μία χρονική στιγμή

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, σκοπός είναι η μελέτη των συγκεκριμένων σχέσεων μεταξύ των συστατικών στοιχείων που υπάρχουν μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Μέσα από αυτή τη μελέτη, αναδεικνύεται η απλότητα ή η πολυπλοκότητα των σχέσεων αυτών, καθώς επίσης και ομοιότητες (κοινά σημεία) ή διαφορές (αντιθέσεις) που ενυπάρχουν μεταξύ των συστατικών στοιχείων τη δεδομένη χρονική στιγμή (Τυροβολά, 2001).

3.5.3. Σχέσεις των συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Σε αυτό το σημείο δίνεται έμφαση στη γενικότερη εξέλιξη της χορογραφικής σύνθεσης μέσα στον χρόνο. Αναλυτικότερα, μελετάται ο τρόπος με τον οποίο τα συστατικά στοιχεία και οι σχέσεις αυτών επανεμφανίζονται κατά την πάροδο του ιστορικού χρόνου, δημιουργώντας μεγαλύτερες χορευτικές ενότητες (φράσεις, τμήματα, μέρη). Πιο συγκεκριμένα, οποιοδήποτε συστατικό, ομάδα ή σύμπλεγμα δύναται: α) να διατηρηθεί όπως είναι (ακριβής επανάληψη/επανεμφάνιση), β) να

παραλλάσσεται με διάφορους τρόπους (διασκευή/αλλαγή ενός ή περισσότερων συστατικών ή ομάδων ή, γ) να επανεμφανίζεται με προσθήκη ή αφαίρεση ενός ή περισσότερων συστατικών στοιχείων, ομάδων ή συμπλεγμάτων (Τυροβολά, 2001).

3.5.4. Σχέσεις των συστατικών στοιχείων σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Σύμφωνα με την Τυροβολά (2010), *«στη μελέτη και ανάλυση του χορού είναι συχνές οι εκφράσεις που δηλώνουν τη σημαντικότητα μιας ιδιαίτερης στιγμής του χορού»* (σελ. 148). Συνεπώς, είναι αναγκαία η ανάδειξη των σχέσεων εκείνων που εξηγούν συγκεκριμένες επιρροές που βασίζονται κατά κάποιο τρόπο σε συγκεκριμένες στιγμές (Τυροβολά, 2001). Οι στιγμές αυτές – οι οποίες διαμορφώνουν την προκαλούμενη αισθητική εντύπωση της χορογραφικής σύνθεσης – προκύπτουν μέσα από την έμφαση (δυναμικός τονισμός), την ιδιαίτερη προφορά, την εστίαση σε μία χορευτική φράση και τελικά την ενίσχυση ή κορύφωση. Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, πολλές φορές συναντώνται δομές όπου υπάρχει *«βαθμιαία κορύφωση ενέργειας με μέγιστο σημείο το τέλος του χορού»* (Τυροβολά, 2010:148). Ωστόσο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παντελής απουσία κορύφωσης κατά την εκτέλεση του χορού (Adshead et. al, 1988, οπ. αναφ. στο Τυροβολά, 2010).

3.4.5. Πρωτεύουσες/δευτερεύουσες σχέσεις

Στο συγκεκριμένο επίπεδο ανάλυσης, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), μελετώνται:

- α) Συμπλέγματα, μίξη στοιχείων, μονάδες φράσεων και τμημάτων, στις μεταξύ τους σχέσεις,
- β) Συμπλέγματα, μίξη στοιχείων, μονάδες φράσεων και τμημάτων, σε σχέση με τη συνολική μορφή του χορού, και
- γ) ο συνολικός ιστός των σχέσεων (σελ. 66-67).

Ακόμα, γίνεται διαχωρισμός των διαφορετικών τύπων σχέσεων οι οποίες αναπτύσσονται μεταξύ των συστατικών στοιχείων καθ' όλη τη διάρκεια του χορευτικού γεγονότος, γεγονός που διευκολύνει την ανάλυση (Τυροβολά, 2010).

Η σημαντικότητα της μελέτης του πολυδαίδαλου ιστού σχέσεων έγκειται στο γεγονός ότι βάσει αυτού συγκροτείται η δομή – όπως αυτή νοείται ως «η διάρκεια ταυτόσημων σχέσεων, των σχέσεων δηλαδή που παραμένουν σταθερές και μετά της μεταβολή των στοιχείων με τα οποία συνδέονται» (Τυροβολά, 2001:67) – και, τελικά, η μορφή του χορού. Συνεπώς, η μορφή του χορού γίνεται αντιληπτή ως αποτέλεσμα του συνδυασμού των σταθερών και μεταβλητών σχέσεων, βάσει των αναλογιών σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή ή ανάμεσα σε μία συγκεκριμένη στιγμή μέσα στον χρόνο και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού (Τυροβολά, 2001).

3.6. Χορογραφική απεικόνιση

Η απεικόνιση της χορογραφίας και της κίνησης σημειώνεται με γραφικά σύμβολα από το ελληνικό και το λατινικό αλφάβητο (Τυροβολά, 2001). Τα σύμβολα αυτά (Πίνακας 3.2.), όπως αναφέρει η Τυροβολά (2001) «υποδεικνύουν τον χορό σε σχέση με τα στοιχεία και τα μέρη του, καθώς και την αναμεταξύ τους σχέση» (σελ. 59).

Πίνακας 3.2.: Επεξηγηματικός πίνακας γραφικών συμβόλων (Πηγή: Τυροβολά, 2001:59-62)

<p>Σύμβολα για τις δομικές ενότητες του χορού:</p> <p>T = λαβή από τους ώμους</p> <p>W = λαβή από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες</p> <p>M = λαβή από τις παλάμες με τεντωμένους τους αγκώνες</p> <p>Ψ = ελεύθερη λαβή (οι χορευτές δεν πιάνονται)</p> <p>D = προσδιορισμός της χορευτικής ενότητας</p> <p>F = χορευτική φράση</p> <p>c = κύτταρο</p>
<p>Σύμβολα για τη ρυθμική οργάνωση και το ρυθμικό σχήμα του χορού:</p> <p>Ιρ = ισορρυθμική δομή</p> <p>Ιμ = ισομετρικό μέτρο</p>

<p>Επίπεδα εντάσεων:</p> <p>F₀ = δυνατά</p> <p>MF = μέτρια δυνατά</p>
<p>Ταχύτητα εκτέλεσης:</p> <p>An = αργό(75-105)</p> <p>Mo = μέτριο(105-120)</p> <p>Al = γρήγορο (120-160)</p> <p>Pr = πολύ γρήγορο (160-;)</p>
<p>Σύμβολα για τις σχέσεις των δομικών ενοτήτων χορού και μουσικής:</p> <p>Σχέσεις επέκτασης</p> <p>≡ ομοφωνία χορού και μουσικής</p> <p>= ομοφωνία μόνο μοτίβων</p> <p>Σχέσεις αλληλουχίας (ακολουθίας)</p> <p> καθορισμένη ακολουθία δομικών ενοτήτων μουσικής και χορού</p> <p>Σχέσεις αντιστοιχίας</p> <p>αντίστοιχο – ταυτόχρονη σχέση χορού και μουσικής (απουσία ελλιπούς μέτρου)</p>
<p>Μοντέλα φόρμας:</p> <p>AΦ = αλυσιδωτή φόρμα</p> <p>OΦ = ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα</p> <p>EΦ = ετερογενής αλυσιδωτή φόρμα</p> <p>AN/ΦKA = αντικριστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού</p>
<p>Σύμβολα για το φύλο και τη σχηματική διάταξη των χορευτών:</p> <p>A = άνδρες</p> <p>Γ = γυναίκες</p> <p>AΓ = άνδρες και γυναίκες ανάμικτα</p> <p>Oχ = ομαδικός χορός</p> <p>Aκ = ανοιχτός κύκλος</p>
<p>Σύμβολα κινήσεων των κάτω άκρων:</p> <p>δ = δεξί πόδι</p> <p>δ₀ = μετακίνηση – θέση δεξιού ποδιού αριστερά</p> <p>δ₁ = άρση δεξιού ποδιού εμπρός με λυγισμένο γόνατο</p> <p>δ₂ = εκβολή στα δάκτυλα του δεξιού ποδιού</p> <p>δ₃ = μετακίνηση δεξιού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο αριστερό (με το μετατάρσιο του ποδιού) με ταυτόχρονη στήριξη</p>

δ_4 = μετακίνηση δεξιού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο αριστερό με ταυτόχρονη στήριξη

δ_9 = άρση δεξιού ποδιού χαλαρά στο πλάι, με ελαφρά στραμμένο το πέλμα προς τα έξω

α = αριστερό πόδι

α_0 = μετακίνηση – θέση αριστερού ποδιού αριστερά

α_1 = άρση αριστερού ποδιού εμπρός με λυγισμένο γόνατο

α_2 = εκβολή στα δάκτυλα του αριστερού ποδιού

α_3 = μετακίνηση αριστερού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο δεξί (με το μετατόπισμα του ποδιού) με ταυτόχρονη στήριξη

α_4 = μετακίνηση αριστερού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο δεξί με ταυτόχρονη στήριξη

α_9 = άρση αριστερού ποδιού χαλαρά στο πλάι, με ελαφρά στραμμένο το πέλμα προς τα έξω

3.7. Επιλογή του χορευτικού υλικού

Στον ελλαδικό χώρο απαντώνται ποικίλοι χοροί σε επτάσημο ρυθμό. Με βάση τη μέχρι τώρα έρευνα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, έχουν καταγραφεί περίπου 312 χοροί (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2001). Από τους χορούς αυτούς, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας επιλέχθηκαν για ανάλυση δώδεκα χοροί (Πίνακας 3.3.). Η επιλογή των συγκεκριμένων αυτών χορών έγινε με βάση τα παρακάτω κριτήρια:

1. Να έχουν καταγραφεί στη μέχρι σήμερα μελέτη και έρευνα του ελληνικού παραδοσιακού χορού
2. Να καλύπτουν όλο τον ελλαδικό χώρο και τα γεωγραφικά διαμερίσματα
3. Να έχουν επτάσημο ρυθμικό σχήμα
4. Να καλύπτουν όλο το εύρος ποικιλίας ως προς την εσωτερική οργάνωση του ρυθμικού σχήματος, ώστε να καλυφθούν όλες οι εκδοχές του επτάσημου ρυθμού (3+2+2, 2+2+3, 3+4 και 4+3)
5. Να αποτελούν αλυσιδωτές χορευτικές φόρμες

6. Να συνιστούν αντιπροσωπευτικούς χορούς της Ελλάδας (π.χ. συρτός καλαματιανός) ή της κάθε περιοχής με βάση την μέχρι σήμερα εμπειρία και παρατήρηση (π.χ. Κόρη Ελένη, Μακεδονία).

Πίνακας 3.3.: Αναλυτικός πίνακας στον οποίο φαίνεται η ονομασία του χορού και η περιοχή προέλευσής του

A/A	Χορός	Περιοχή
XD.1	Το Μικρό μου, συρτός της τράτας	Αττική/Μέγαρα
WD.2	Συρτός καλαματιανός	Ρούμελη
WD.3	Χειμαριώτικο	Ήπειρος
ΨD.4	Μπεράτι	Θεσσαλία
WD.5	Κόρη Ελένη	Μακεδονία
MWD.6	Σύρι σύρι	Μακεδονία/Εδεσσα/Γιαννιτσά
WD.7	Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά	Μακεδονία/Βόλακας Δράμας
MWD.8	Σαρτικός ή Κουτσός	Ιόνιο/Κεφαλονιά
MYD.9	Σερανίτσα	Πόντος
WD.10	Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός	Δωδεκάνησα/Κάλυμνος
WMD.11	Ουτσιούρτ Γιώργη	Θράκη/Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου
ΨD.12	2ος Γυναικείος καρσιλαμάς	Κύπρος

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι υπάρχουν πολλοί χοροί οι οποίοι δομούνται με βάση την αρχή της ομαδοποίησης και στο δεύτερο μέρος τους παρουσιάζουν επτάσημο ρυθμικό σχήμα (π.χ. χορός Καγκέλι στη Ρούμελη). Οι χοροί αυτοί δεν θα μελετηθούν στην παρούσα εργασία καθώς δεν πληρούν το πέμπτο κριτήριο της παραπάνω λίστας. Επιπλέον, ο συρτός καλαματιανός, ο οποίος αποτελεί πανελλήνιο χορό (Δήμας, 2010), πρόκειται να μελετηθεί ως χορός της Ρούμελης καθώς, σύμφωνα με τον Baud-Bovy (1984, οπ. αναφ. στο Τυροβολά, 1996:97), έλκει την καταγωγή του από εκεί. Για τον λόγο αυτό δεν συμπεριλήφθηκαν χοροί από την Πελοπόννησο (π.χ. «Να χαμηλώναν τα βουνά»), τα δυτικά παράλια της Μ. Ασίας (π.χ. «Καράβι караβάκι», Προποντίδα) και την Εύβοια (π.χ. «Τρία είναι τα φταιξίματα», Κύμη) όπου οι μοναδικές περιπτώσεις επτάσημου ρυθμού συναντώνται με τη μορφή του συρτού καλαματιανού. Επιπρόσθετα, θα πρέπει να αναφερθεί ότι, στη δυτική Μακεδονία, ο επτάσημος

ρυθμός συναντάται είτε με τη μορφή του συρτού καλαματιανού (π.χ. «Μπερντές», Καστοριά & Σιάτιστα και Βόιο Κοζάνης), οπότε υπό αυτή την έννοια δεν συμπεριλήφθηκαν επιπλέον χοροί, είτε σε διμερείς χορευτικές φόρμες, οι οποίες δεν αποτελούν αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας.

Αντίστοιχο σκεπτικό υιοθετήθηκε για την Κρήτη και την Κύπρο. Ειδικότερα, στην περίπτωση της Κρήτης, ο επτάσημος ρυθμός συναντάται μόνο ως β' ρυθμικό σχήμα του χορού «αγκαλιαστού» (Καρφής, 2018), ο οποίος ανήκει στις διμερείς χορευτικές φόρμες και, επομένως, δεν θα μελετηθεί στην παρούσα εργασία. Επιπλέον, ο συρτός καλαματιανός, συναντάται στην Κρήτη και την Κύπρο ως νεότερο στοιχείο του τοπικού ρεπερτορίου (Καρφής, 2018). Ο Θεοδούλου (2020), στην έρευνά του, φαίνεται να επιβεβαιώνει αυτόν τον ισχυρισμό καθώς υποστηρίζει ότι *«σύμφωνα με τη μελέτη των τοπικών χορών της Κύπρου από την ομάδα του Π.Α.Ι., οι κυπριακοί χοροί διαιρούνται σε δύο κατηγορίες: α) στους αντικριστούς και β) στους ατομικούς»* (σελ. 32). Επομένως, επιλέχθηκε προς ανάλυση ο δεύτερος γυναικείος καρσιλαμάς, παρά το γεγονός ότι ανήκει στις φόρμες κλειστού αυτοσχεδιασμού.

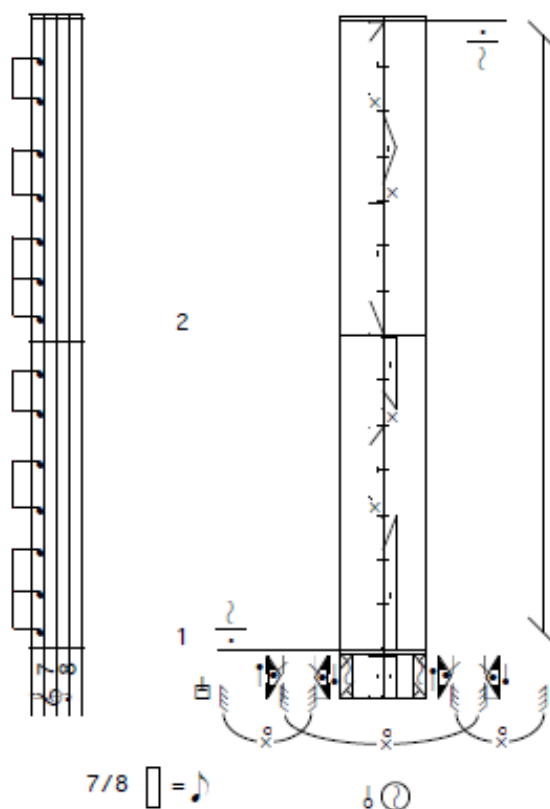
Επιπροσθέτως, αναφορικά με το Β.Α. Αιγαίο, ο επτάσημος ρυθμός (εκτός από τις περιπτώσεις του συρτού καλαματιανού) συναντάται στον χορό «Τσαχαγιάδικο» της Λήμνου, ο οποίος αποτελεί διμερή χορευτική φόρμα καθώς και στον χορό «Αρχοντογιός παντρεύεται» από τη Θάσο, ο οποίος, σύμφωνα με την Τυροβολά (1996), εντάσσεται στους χορούς *«ελεύθερης χορογραφικής δομής σε κυκλική σχηματική διάταξη»* (σελ. 167) και, επομένως, δεν συμπεριλαμβάνεται στους υπό μελέτη χορούς. Τέλος, στη μουσικοχορευτική παράδοση της Καππαδοκίας δεν υπάρχουν αναφορές σχετικά με τον επτάσημο ρυθμό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

4.1. Παρουσίαση υπό μελέτη χορών


Στην ενότητα αυτή θα παρουσιαστούν αναλυτικά κάθε ένας από τους δώδεκα υπό μελέτη χορούς. Συγκεκριμένα, για τον κάθε έναν χορό παρουσιάζεται η σημειογραφική καταγραφή του με το σύστημα του Laban (Labanotation), ο μορφότυπος και ο πίνακας των συστατικών στοιχείων. Στη συνέχεια, θα πραγματοποιηθεί μορφολογική ανάλυση του κάθε ένα από τους παρακάτω χορούς.

4.1.1. XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας – Αττική/Μέγαρα



Σχήμα 4.1.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας (Μέγαρα)

Πίνακας 4.1.: Μορφότυπος του χορού XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας (Μέγαρα)

A/ΟΦ, F·1, 7/8 (3+2+2) (♩♩♩♩), ♩ ~ 200 , = , MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, X , Γ Οx, Ακ. 	$XD.1 = X1 \left[\overset{\rightarrow}{\delta}^{3/8} + (\overset{\rightarrow}{\alpha}^{2/8} - \overset{\rightarrow}{\delta}^{2/8}) \right] + X2 \left[\overset{\rightarrow}{\alpha}^{3/8} + (\overset{\rightarrow}{\delta}^{2/8} - \overset{\rightarrow}{\alpha}^{2/8}) \right]$ <p style="text-align: center;">----- xη -----</p> (απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)
---	--

Πίνακας 4.2.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας (Μέγαρα)

Ονομασία χορού	Χορός «Το μικρό μου» (XD.1)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με σταυρωτή λαβή (X)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/8 (♩♩♩♩), → 3+2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ ~200 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού XD.1: Το μικρό μου, συρτός της τράτας (Αττική/Μέγαρα)

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

Ο χορός «Το μικρό μου» χορεύεται μόνο από γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο

(βήματα). Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικόκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου.

Ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλες οι γυναίκες εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή (♩~200). Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με σταυρωτή λαβή.

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε δύο μικτά μουσικά μέτρα επτά ογδόων (7/8) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 3/8+2/8+2/8. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη διάρκεια του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε απλού μουσικού μέτρου, τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό, είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). *«Παρατηρείται επομένως παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα»* (Τυροβολά, 2001:118).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Το μικρό μου» αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε δύο μουσικά μέτρα των 7/8. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά δύο σύνολα κινήσεων, τα οποία αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 3/8, 2/8 και 2/8 αντίστοιχα και επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει

μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Το μικρό μου» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

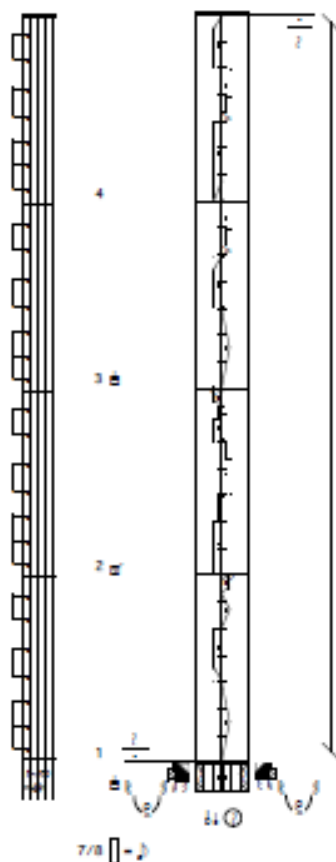
Προσδιορίζοντας τον χορό «Το μικρό μου» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι κάθε κινητικό μοτίβο δομείται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση κάθε κινητικού μοτίβου χρησιμοποιείται το σχήμα της διπλής εναλλαγής των “δεικτών στήριξης”, έτσι ώστε στο πρώτο κινητικό μοτίβο (X1) η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο δεύτερο κινητικό μοτίβο (X2), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Έτσι, σύμφωνα με την Τυροβολά (2010), «*διαμορφώνεται μία δυαδική αντιθετικότητα κατά την επανάληψη των κινητικών μοτίβων (δεξί-αριστερό-δεξί/αριστερό-δεξί-αριστερό)*» (σελ. 162). Η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης προσδίδει συμμετρία στην χορευτική φράση, καθώς με αυτόν τον τρόπο δίνεται η αίσθηση της νοηματικής και αισθητικής ολοκλήρωσης, της συνοχής και της «ισορροπίας».

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Το μικρό μου» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Ακόμα, παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Ωστόσο, η μελωδία δομείται από τετράμετρες και εξάμετρες μελωδικές

φράσεις, οι οποίες εναλλάσσονται. Πιο συγκεκριμένα, τις τέσσερις τετράμετρες μουσικές φράσεις, ακολουθούν δύο εξάμετρες. Η σχέση αυτή μεταξύ των μουσικών φράσεων μένει αμετάβλητη καθ' όλη τη διάρκεια της μουσικής σύνθεσης. Αυτό συνεπάγεται ότι, στην πρώτη περίπτωση, για την ολοκλήρωση μία μουσικής φράσης, η χορευτική φράση πρέπει να επαναληφθεί δύο φορές, ενώ στη δεύτερη, η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται τρεις φορές προκειμένου να ολοκληρωθεί η μουσική φράση. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η έναρξη του ποιητικού κειμένου δεν συμπίπτει με την έναρξη της μελωδικής και χορευτικής φράσης. Αναλυτικότερα, το ποιητικό κείμενο αρχίζει στο τελείωμα της μουσικής φράσης, δηλαδή σε «άρση». Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν επηρεάζει την αντιστοιχία μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης.

4.1.2. WD.2: Συρτός καλαματιανός – Ρούμελη



Σχήμα 4.2.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.2: Συρτός καλαματιανός (Ρούμελη)

Πίνακας 4.3.: Μορφότυπος του χορού WD.2: Συρτός καλαματιανός (Ρούμελη)

<p>A/OΦ, F·1, 7/8 (3+2+2) (♩♩♩♩), ♩ ~ 240 , = , MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΓ, Οx, Ακ. </p>	$WD.2 = \underbrace{W1}_{\rightarrow} [\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})] + \underbrace{W2}_{\rightarrow} [\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8})] +$ $+ \underbrace{W3}_{\rightarrow} [\delta^{3/8} + \{\alpha(\delta)^{2/8} - \delta^{2/8}\}] + \underbrace{W4}_{\downarrow} [\alpha_o^{3/8} + \{\alpha_o(\delta_o)^{2/8} - \alpha_o^{2/8}\}]$ <p>----- xη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

Πίνακας 4.4.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WD.2: Συρτός καλαματιανός (Ρούμελη)

Όνομασία χορού	Χορός «Συρτός καλαματιανός» (WD.2)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/8 (♩♩♩♩), → 3+2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~240 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού WD.2: Συρτός καλαματιανός (Ρούμελη)

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

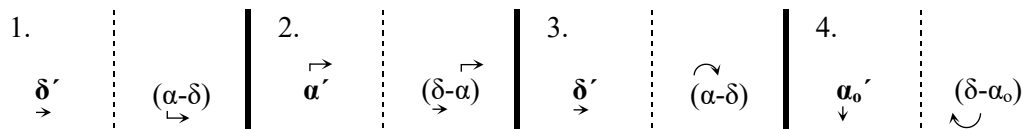
Ο χορός «Συρτός καλαματιανός» είναι κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα). Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικόκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου και ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλοι οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή (♩~240). Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες (W).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από τέσσερα κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα μικτά μουσικά μέτρα επτά ογδών (7/8) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση $3/8+2/8+2/8$. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη διάρκεια του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε απλού μουσικού μέτρου, τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό, είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). *«Παρατηρείται επομένως παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα»* (Τυροβολά, 2001:118).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Συρτός καλαματιανός» αποτελείται από τέσσερα κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα μουσικά μέτρα των 7/8. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τέσσερα σύνολα κινήσεων, τα οποία αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 3/8, 2/8 και 2/8 αντίστοιχα και επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει

μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Συρτός καλαματιανός» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

Προσδιορίζοντας τον χορό «Συρτός καλαματιανός» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι κάθε κινητικό μοτίβο δομείται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση κάθε κινητικού μοτίβου χρησιμοποιείται το σχήμα της διπλής εναλλαγής των “δεικτών στήριξης”, έτσι ώστε στο πρώτο και τρίτο κινητικό μοτίβο (W1 και W3) η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο δεύτερο και τέταρτο κινητικό μοτίβο (W2 και W4), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Έτσι, κατά την επανάληψη των κινητικών μοτίβων διαμορφώνεται μία δυαδική αντιθετικότητα (δεξί-αριστερό-δεξί/αριστερό-δεξί-αριστερό) (Τυροβολά, 2010). Η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης προσδίδει συμμετρία στην χορευτική φράση, καθώς με αυτόν τον τρόπο δίνεται η αίσθηση της νοηματικής και αισθητικής ολοκλήρωσης, της συνοχής και της «ισορροπίας».

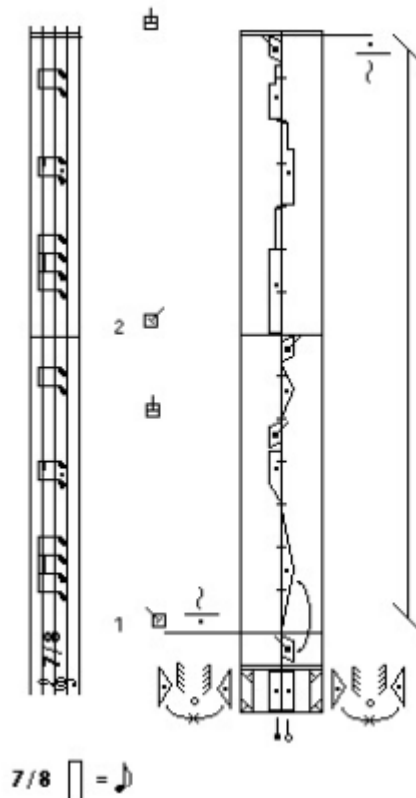
δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Συρτός καλαματιανός» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Οι τυχόν μικρές διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται στο επίπεδο επιμέρους κινητικών στοιχείων, δεν αποτελούν παραλλαγή των ίδιων των

στοιχείων και, κατ' επέκταση, της χορευτικής μορφής, αλλά διαφορετικά κινητικά στοιχεία του ίδιου χορευτικού τύπου. Συγκεκριμένα, δύναται να παρουσιαστούν διαφοροποιήσεις στα καταληκτικά μοτίβα του χορού (W3, W4) ως προς την χρήση του χώρου.

Επιπλέον, ο «Συρτός καλαματιανός» συναντάται με ποικίλες μελωδίες, όπου σε όλες παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Από τις μελωδίες αυτές, άλλες δομούνται από τετράμετρες και οκτάμετρες μουσικές φράσεις, οι οποίες εναλλάσσονται μεταξύ τους, ενώ άλλες από εξάμετρες. Στην πρώτη περίπτωση, η χορευτική φράση είτε είναι σε ομοφωνία με την μουσική φράση ή χρειάζεται να επαναληφθεί δύο φορές μέχρι να ολοκληρωθεί η μουσική φράση. Ακόμα, το ποιητικό κείμενο είναι σε πλήρη αντιστοιχία με τη μουσική φράση. Στη δεύτερη περίπτωση, όπου η μουσική φράση είναι εξάμετρη, σε αντίθεση με την χορευτική φράση που είναι τετράμετρη, υπάρχει μία αναντιστοιχία σε επίπεδο φράσεων, η οποία εξισορροπείται και παύει να υφίσταται μετά την διπλή και τριπλή επανάληψη της μουσικής και χορευτικής φράσης, αντίστοιχα, οπότε παρατηρείται πλήρης σύμπτωση. Αυτό, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), *«οδηγεί σε μία δωδεκαπλή χρήση του μουσικού μέτρου, αριθμός με τον οποίο ολοκληρώνεται το πλήρες μουσικό και χορευτικό νόημα»* (σελ. 131). Το ποιητικό κείμενο, και σε αυτή την περίπτωση, είναι σε πλήρη αντιστοιχία με τη μουσική φράση.

4.1.3. WD.3: Χειμαριώτικο–Ήπειρος



Σχήμα 4.3.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.3: Χειμαριώτικο (Ήπειρος)

Πίνακας 4.5.: Μορφότυπος του χορού WD.3: Χειμαριώτικο (Ήπειρος)

<p>A/ΟΦ, F·1, 7/8 (3+2+2) (♩♩♩♩♩), ♩ ~ 205, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΓ Οχ, Ακ. </p>	$WD.3 = \vec{W}1 [\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})] + \vec{W}2 [\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8})]$ <p>----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	---

Πίνακας 4.6.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WD.3: Χειμαριώτικο (Ήπειρος)

Όνομασία χορού	Χορός «Χειμαριώτικο» (WD.3)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα

Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/8 (♩♩♩♩♩), → 3+2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~205 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού WD.3: Χειμαριώτικο (Ηπειρος)

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

Ο χορός «Χειμαριώτικο» είναι κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα). Οι χορευτές τοποθετούνται με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου σε δύο επάλληλους ομόκεντρους κύκλους, όπου οι άντρες βρίσκονται στον εξωτερικό κύκλο και οι γυναίκες στον εσωτερικό.

Ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλες οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή (♩~205). Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες (W).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε δύο μικτά μουσικά μέτρα επτά ογδόων (7/8) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 3/8+2/8+2/8. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη διάρκεια του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές.

Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε απλού μουσικού μέτρου, τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό, είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). Συνεπώς, παρατηρείται παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Χειμαριώτικο» αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε δύο μουσικά μέτρα των 7/8. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά δύο σύνολα κινήσεων, τα οποία αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 3/8, 2/8 και 2/8 αντίστοιχα και επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Χειμαριώτικο» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

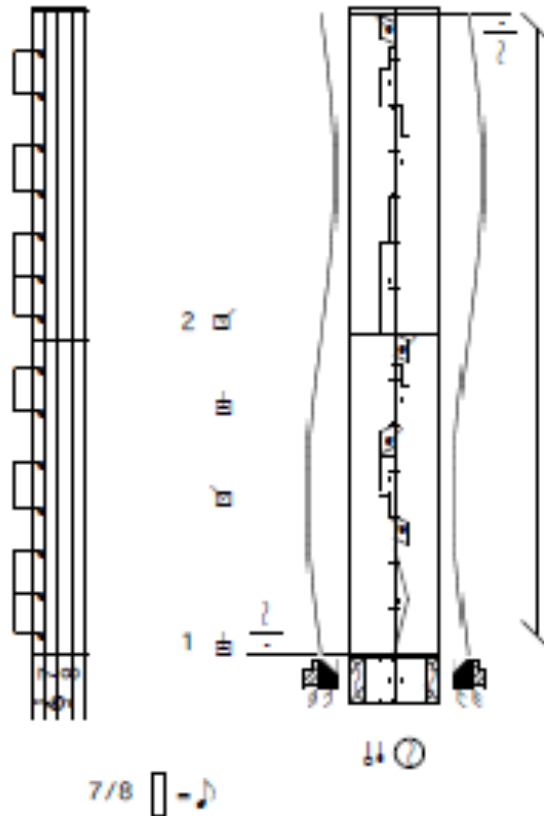
Προσδιορίζοντας τον χορό «Χειμαριώτικο» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι κάθε κινητικό μοτίβο δομείται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση κάθε κινητικού

μοτίβου χρησιμοποιείται το σχήμα της διπλής εναλλαγής των “δεικτών στήριξης”, έτσι ώστε στο πρώτο κινητικό μοτίβο (W1) η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο δεύτερο κινητικό μοτίβο (W2), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Έτσι, σύμφωνα με την Τυροβολά (2010), «*διαμορφώνεται μία δυναδική αντιθετικότητα κατά την επανάληψη των κινητικών μοτίβων (δεξί-αριστερό-δεξί/αριστερό-δεξί-αριστερό)*» (σελ. 162). Η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης προσδίδει συμμετρία στην χορευτική φράση, καθώς με αυτόν τον τρόπο δίνεται η αίσθηση της νοηματικής και αισθητικής ολοκλήρωσης, της συνοχής και της «ισορροπίας».

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού


Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Χειμαριώτικο» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Ακόμα, παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Ωστόσο, η μελωδία δομείται από δίμετρες, τετράμετρες και οκτάμετρες μελωδικές φράσεις, οι οποίες εναλλάσσονται. Αυτό συνεπάγεται ότι, στην πρώτη περίπτωση, χορευτική και μουσική φράση βρίσκονται σε πλήρη ομοφωνία, ενώ στη δεύτερη και τρίτη περίπτωση χρειάζονται δύο ή τέσσερις επαναλήψεις της χορευτικής φράσης, αντίστοιχα, ωσότου να ολοκληρωθεί η μελωδική φράση. Συνεπώς, παρατηρείται αντιστοιχία και σε επίπεδο φράσης.

4.1.4. ΨD.4: Μπεράτι – Θεσσαλία



Σχήμα 4.4.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού ΨD.4: Μπεράτι (Θεσσαλία)

Πίνακας 4.7.: Μορφότυπος του χορού ΨD.4: Μπεράτι (Θεσσαλία)

<p>A/ΟΦ ή AN/ΦΚΑ, F·1, 7/8 (3+2+2) (♩♩♩), ♩ ~ 225, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, Ψ, ΑΓ, Οx, Ακ. </p>	<p>$\Psi D.4 = \Psi 1 [\delta^{\vec{3}/8} + (\alpha^{\vec{2}/8} - \delta^{\vec{2}/8})] + \Psi 2 [\alpha^{\vec{3}/8} + (\delta^{\vec{2}/8} - \alpha^{\vec{2}/8})]$</p> <p>----- xη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

Πίνακας 4.8.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού ΨD.4: Μπεράτι (Θεσσαλία)

Ονομασία χορού	Χορός «Μπεράτι» (ΨD.4)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή

Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Χωρίς λαβή ελεύθερα ανοιχτά χέρια οι άνδρες και γυναίκες (Ψ)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/8 (♩♩♩♩), → 3+2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~225 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα ή αντικριστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού ΨD.4: Μπεράτι (Θεσσαλία)

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

Ο χορός «Μπεράτι» χορεύεται από άντρες και γυναίκες, οι οποίοι είτε τοποθετούνται σε ημικυκλική διάταξη, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου, ή σε ζευγάρια ο ένας απέναντι από τον άλλο. Σε κάθε περίπτωση, χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα).

Ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλες οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή (♩~225). Τα χέρια των χορευτών συμμετέχουν ενεργά στην ανάπτυξη του χορού καθώς είναι ανοιχτά στο πλάι και κινούνται ελεύθερα, συνοδεύοντας τις κινήσεις των κάτω άκρων.

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε δύο μικτά μουσικά μέτρα επτά ογδόων (7/8) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 3/8+2/8+2/8. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη διάρκεια του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε απλού μουσικού μέτρου, τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό, είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). Συνεπώς, παρατηρείται παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Μπεράτι» αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε δύο μουσικά μέτρα των 7/8. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά δύο σύνολα κινήσεων, τα οποία αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 3/8, 2/8 και 2/8 αντίστοιχα και επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Μπεράτι» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



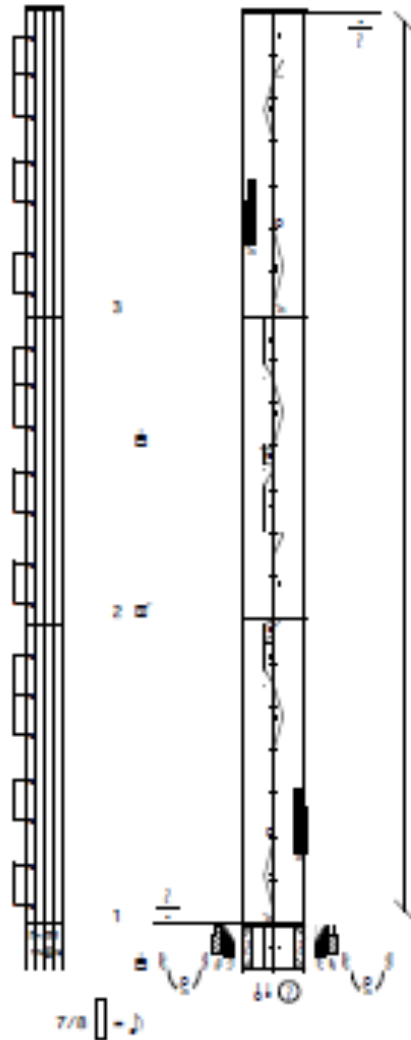
γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

Προσδιορίζοντας τον χορό «Μπεράτι» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι κάθε κινητικό μοτίβο δομείται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση κάθε κινητικού μοτίβου χρησιμοποιείται το σχήμα της διπλής εναλλαγής των “δεικτών στήριξης”, έτσι ώστε στο πρώτο κινητικό μοτίβο (Ψ1) η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο δεύτερο κινητικό μοτίβο (Ψ2), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Έτσι, σύμφωνα με την Τυροβολά (2010), *«διαμορφώνεται μία δυναδική αντιθετικότητα κατά την επανάληψη των κινητικών μοτίβων (δεξί-αριστερό-δεξί/αριστερό-δεξί-αριστερό)»* (σελ. 162). Η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης προσδίδει συμμετρία στην χορευτική φράση, καθώς με αυτόν τον τρόπο δίνεται η αίσθηση της νοηματικής και αισθητικής ολοκλήρωσης, της συνοχής και της «ισορροπίας».

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Μπεράτι» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Ακόμα, παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Ωστόσο, η μελωδία δομείται από δίμετρες, τετράμετρες και οκτάμετρες μελωδικές φράσεις, οι οποίες εναλλάσσονται. Αυτό συνεπάγεται ότι, στην πρώτη περίπτωση, χορευτική και μουσική φράση βρίσκονται σε πλήρη ομοφωνία, ενώ στη δεύτερη και τρίτη περίπτωση χρειάζονται δύο ή τέσσερις επαναλήψεις της χορευτικής φράσης, αντίστοιχα, ωστόσο να ολοκληρωθεί η μελωδική φράση. Συνεπώς, παρατηρείται αντιστοιχία και σε επίπεδο φράσης.

4.1.5. WD.5: Κόρη Ελένη – Μακεδονία



Σχήμα 4.5.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.5: Κόρη Ελένη (Μακεδονία)

Πίνακας 4.9.: Μορφότυπος του χορού WD.5: Κόρη Ελένη (Μακεδονία)

<p>A/ΟΦ, F·1, 7/8 (2+2+3) (♩♩♩), ♩ ~ 260 , = , MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ϛ, W, ΑΓ Οx, Ακ. </p>	$\begin{aligned} \text{WD.5} = & \overrightarrow{W1} [\underbrace{\alpha_0^{2/8}}_{\rightarrow} + (\underbrace{\alpha_0}_{\uparrow}) \overrightarrow{\delta_7^{2/8}} + (\overrightarrow{\delta^{3/16}} - \underbrace{\alpha^{3/16}}_{\leftarrow})] + \\ & + \overrightarrow{W2} [\overrightarrow{\delta^{2/8}} + \overrightarrow{\alpha^{2/8}} + (\overrightarrow{\delta^{3/16}} - \underbrace{\alpha^{3/16}}_{\leftarrow})] + \\ & + \overleftarrow{W3} [\overrightarrow{\delta^{2/8}} + (\underbrace{\delta}_{\uparrow}) \overrightarrow{\alpha_7^{2/8}} + (\underbrace{\alpha_0^{3/16}}_{\rightarrow} - \underbrace{\delta_0^{3/16}}_{\leftarrow})] \end{aligned}$ <p style="text-align: center;">----- xη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

Πίνακας 4.10.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WD.5: Κόρη Ελένη (Μακεδονία)

Όνομασία χορού	Χορός «Κόρη Ελένη» (WD.5)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/8 (♩ ♩ ♩ ♩), → 2+2+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~260 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι στη Δράμα
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού WD.5: Κόρη Ελένη (Μακεδονία)

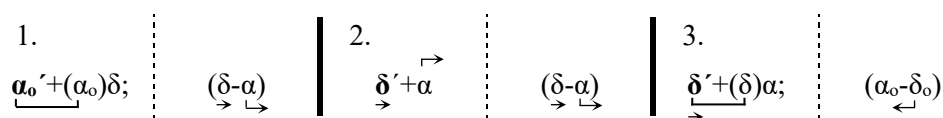
α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

Ο χορός «Κόρη Ελένη» είναι κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα) και άρσεις. Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικύκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου και ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλοι οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή (♩~260). Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες (W).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από τρία κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε τρία μικτά μουσικά μέτρα επτά ογδόων (7/8) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 2/8+2/8+3/8. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη εξέλιξη του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε απλού μουσικού μέτρου, τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό, είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). Συνεπώς, παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Κόρη Ελένη» αποτελείται από τρία κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία μουσικά μέτρα των 7/8. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τρία σύνολα κινήσεων, τα οποία αποτελούνται από τέσσερεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 2/8, 2/8, 3/16 και 3/16 αντίστοιχα και επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Κόρη Ελένη» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

Προσδιορίζοντας τον χορό «Κόρη Ελένη» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι κάθε κινητικό μοτίβο δομείται από δύο ζευγάρια αντιθετικών κινητικών συνδυασμών όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-άρση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση του πρώτου και τρίτου κινητικού μοτίβου (W1 και W3), χρησιμοποιείται το σχήμα στήριξη-άρση, δηλαδή $[\alpha_0 + (\alpha_0)\delta_7]$ και $[\delta + (\delta)\alpha_7]$ αντίστοιχα, με αντίθετη χρήση του χώρου. Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001) αυτοί οι αντιθετικοί συνδυασμοί «*λειτουργούν ως είδος ομοιοκαταληξίας και χαρακτηρίζονται από έναν ισομορφισμό, ο οποίος υφίσταται καθ' όλη την έκταση της χορογραφικής ενότητας και δεν αντικαθιστάται ποτέ από παραλλαγμένα μοτίβα*» (σελ. 132). Στο δεύτερο κινητικό μοτίβο (W2) χρησιμοποιείται το σχήμα της εναλλαγής των “δεικτών στήριξης” ($\delta+\alpha$). Ακόμα, στο τέλος κάθε κινητικού μοτίβου, έχει προστεθεί ένα κύτταρο – έστω $c1$, $c2$ και $c3$ τα κύτταρα. Τα κύτταρα αυτά χρησιμοποιούν τους αντιθετικούς συνδυασμούς εναλλαγής των «δεικτών στήριξης» ($\delta+\alpha$) vs $(\alpha_0+\delta_0)$. Αναλυτικότερα, στα $c1$ και $c2$ εμφανίζεται το σχήμα ($\delta+\alpha$), ενώ στο $c3$ το αντιθετικό του, δηλαδή $(\alpha_0+\delta_0)$, παράλληλα με αντίθετη χρήση του χώρου (δεξιά και αριστερά αντίστοιχα).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι στο πρώτο κινητικό μοτίβο (W1) η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”, ενώ στο δεύτερο και τρίτο κινητικό μοτίβο (W2 και W3), η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”. Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), «*η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης αντιπροσωπεύει μία αισθητική άποψη του χορού, παράλληλα «ισορροπεί» τη χορευτική φόρμα προσδίδοντάς της ένα χαρακτήρα κανονικότητας, συμμετρίας και συνοχής*» (σελ. 132).

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

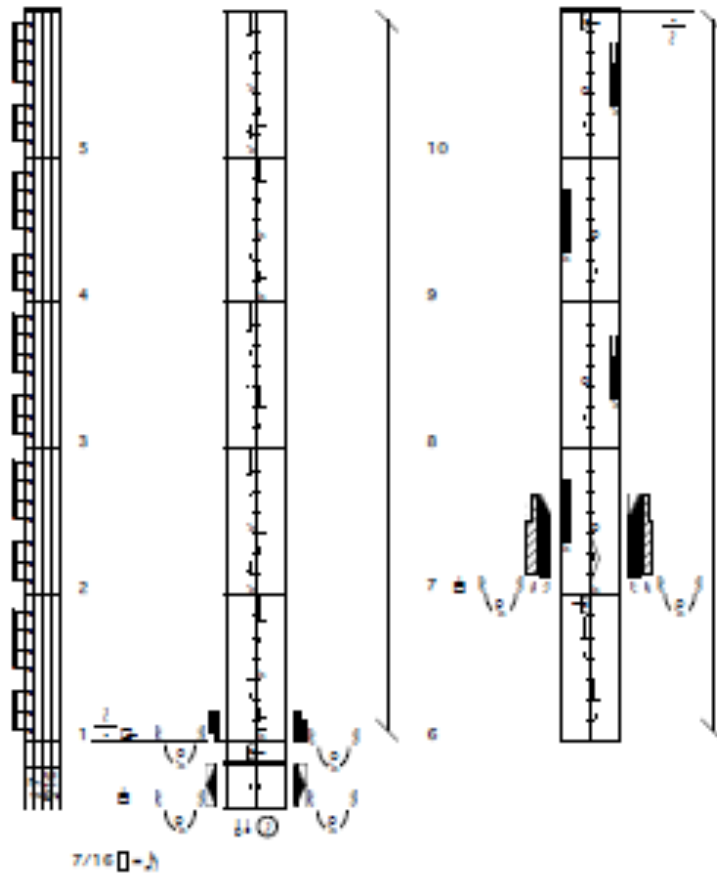
Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Κόρη Ελένη» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Οι

τυχόν μικρές διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται στο επίπεδο επιμέρους κινητικών στοιχείων, δεν αποτελούν παραλλαγή των ίδιων των στοιχείων και, κατ' επέκταση, της χορευτικής μορφής, αλλά διαφορετικά κινητικά στοιχεία του ίδιου χορευτικού τύπου. Συγκεκριμένα, δύναται να παρουσιαστούν διαφοροποιήσεις στα κύτταρα c1, c2 και c3 ως προς την χρήση του χώρου.

Επιπλέον, ο χορός «Κόρη Ελένη» συναντάται με ποικίλες μελωδίες, κυρίως οργανικές ή και με τραγούδι (περίπτωση Δράμας). Σε όλες παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Οι μελωδίες αυτές, δομούνται συνήθως από τετράμετρες μουσικές φράσεις, σε αντίθεση με τις χορευτικές που δομούνται από τρίμετρες. Επομένως, παρατηρείται μία αναντιστοιχία σε επίπεδο φράσεων, η οποία εξισορροπείται και παύει να υφίσταται μετά την τριπλή και τετραπλή επανάληψη της μουσικής και χορευτικής φράσης, αντίστοιχα, οπότε παρατηρείται πλήρης σύμπτωση. Αυτό, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), *«οδηγεί σε μία δωδεκαπλή χρήση του μουσικού μέτρου, αριθμός με τον οποίο ολοκληρώνεται το πλήρες μουσικό και χορευτικό νόημα»* (σελ. 131).

Ακόμα, στην περίπτωση της Δράμας, όπου υπάρχει και τραγούδι εκτός από οργανική συνοδεία, παρατηρείται η ίδια σχέση μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης. Από την άλλη, η ποιητική φράση είναι οκτάμετρη και ως εκ τούτου, για την ολοκλήρωσή της, χρειάζονται δύο επαναλήψεις της μουσικής φράσης. Ανάμεσα στις ποιητικές φράσεις παρεμβάλλονται δύο μουσικές φράσεις. Συνεπώς, η πλήρης ταύτιση λόγου – μέλους – κίνησης επιτυγχάνεται με οκτώ επαναλήψεις της χορευτικής φράσης.

4.1.6. MWD.6: Σύρι σύρι – Μακεδονία/Εδεσσα/Γιαννιτσά



Σχήμα 4.6.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού MWD.6: Σύρι σύρι (Εδεσσα)

Πίνακας 4.11.: Μορφότυπος του χορού MWD.6: Σύρι σύρι (Εδεσσα)

<p>A/ΟΦ, F·1, 7/16 (3+4) (♩ ♪ ♪ ♪), ♩ ~ 390, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, MW, ΑΓ, Οx, Ακ. ↪</p>	$ \begin{aligned} \text{MWD.6} = & \underline{\text{M}}1[(\underline{\delta}^{3/32}-\underline{\alpha}>\underline{\delta}^{3/32})+\underline{\delta}^{4/16}]+\underline{\text{M}}2[(\underline{\alpha}^{3/32}-\underline{\delta}>\underline{\alpha}^{3/32})+\underline{\alpha}^{4/16}] + \\ & + \underline{\text{M}}3 [\underline{\delta}^{3/16}+\underline{\alpha}^{4/16}] + \underline{\text{M}}4 [(\underline{\delta}^{3/32}-\underline{\alpha}>\underline{\delta}^{3/32})+\underline{\delta}^{4/16}] + \\ & + \underline{\text{M}}5 [(\underline{\alpha}^{3/32}-\underline{\delta}>\underline{\alpha}^{3/32})+\underline{\alpha}^{4/16}] + \underline{\text{M}}6 [\underline{\delta}^{3/16}+\underline{\alpha}^{4/16}] + \\ & + \underline{\text{M}}\underline{\text{W}}7 [\underline{\delta}^{3/16}+(\underline{\delta})\underline{\alpha}^{4/16}] + \underline{\text{W}}8 [\underline{\alpha}_o^{3/16}+(\underline{\alpha}_o)\underline{\delta}_7^{4/16}] + \\ & + \underline{\text{W}}9 [\underline{\delta}^{3/16}+(\underline{\delta})\underline{\alpha}_7^{4/16}] + \underline{\text{W}}10 [\underline{\alpha}_o^{3/16}+(\underline{\alpha}_o)\underline{\delta}_7^{4/16}] \end{aligned} $ <p>----- xη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

Πίνακας 4.12.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού MWD.6: Σύρι σύρι (Εδεσσα)

Όνομασία χορού	Χορός «Σύρι σύρι» (MWD.6)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με τεντωμένα χέρια και με λυγισμένους αγκώνες (MW)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/16 (♩♩♩♩), → 3+4
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩ ~390 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού MWD.6: Σύρι σύρι (Μακεδονία/Εδεσσα/Γιαννιτσά)

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

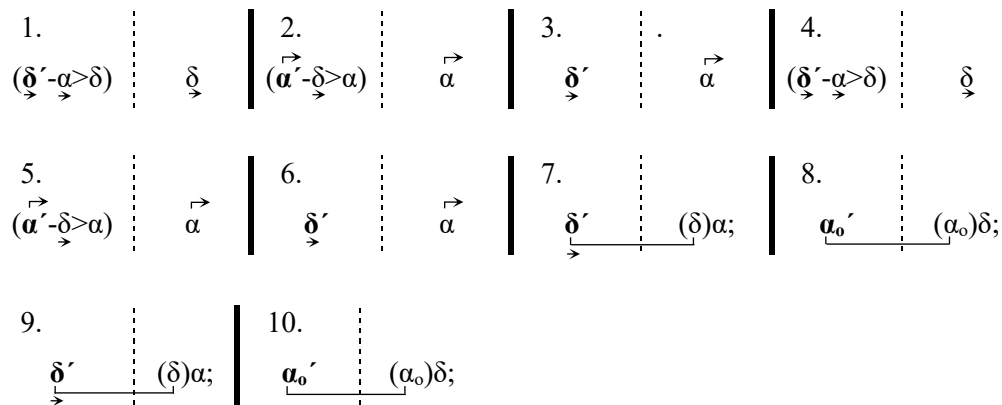
Ο χορός «Σύρι σύρι» κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα) και άρσεις. Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικόκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου και ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλοι οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή (♩~390).

Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με τεντωμένα χέρια και με λυγισμένους αγκώνες (MW).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από δέκα κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε δέκα μικτά μουσικά μέτρα επτά δέκατων έκτων (7/16) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 3/16+4/16. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη εξέλιξη του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε μικτού μουσικού μέτρου των 7/16, καθώς και στην ένωση των δύο μέτρων (απλού και σύνθετου), τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό. Είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). Συνεπώς, παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Σύρι σύρι» αποτελείται από δέκα κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε δέκα μουσικά μέτρα των 7/16. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά δέκα σύνολα κινήσεων, τα οποία αποτελούνται από δύο ή τρεις ανισόχρονες κινήσεις. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση όπου υπάρχουν δύο κινήσεις, η χρονική αξία τους είναι 3/16 και 4/16 αντίστοιχα, ενώ οι τρεις κινήσεις έχουν χρονική αξία 3/32, 3/32 και 4/16 αντίστοιχα. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Σύρι σύρι» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

Προσδιορίζοντας τον χορό «Σύρι σύρι» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι για τη σύνθεση των κινητικών μοτίβων χρησιμοποιούνται τρία διαφορετικά σχήματα κινητικών συνδυασμών. Αναλυτικότερα, το πρώτο, δεύτερο, τέταρτο και πέμπτο κινητικό μοτίβο (M1, M2, M4 και M5) δομούνται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση», έτσι ώστε στο πρώτο και στο τέταρτο κινητικό μοτίβο (M1 και M4) να δίνεται έμφαση στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο δεύτερο και το πέμπτο κινητικό μοτίβο (M2 και M5) η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Επομένως, το πρώτο με το δεύτερο κινητικό μοτίβο (M1 και M2), καθώς και το τέταρτο με το πέμπτο (M4 και M5), αποτελούν αντιθετικές κινητικές ενότητες.

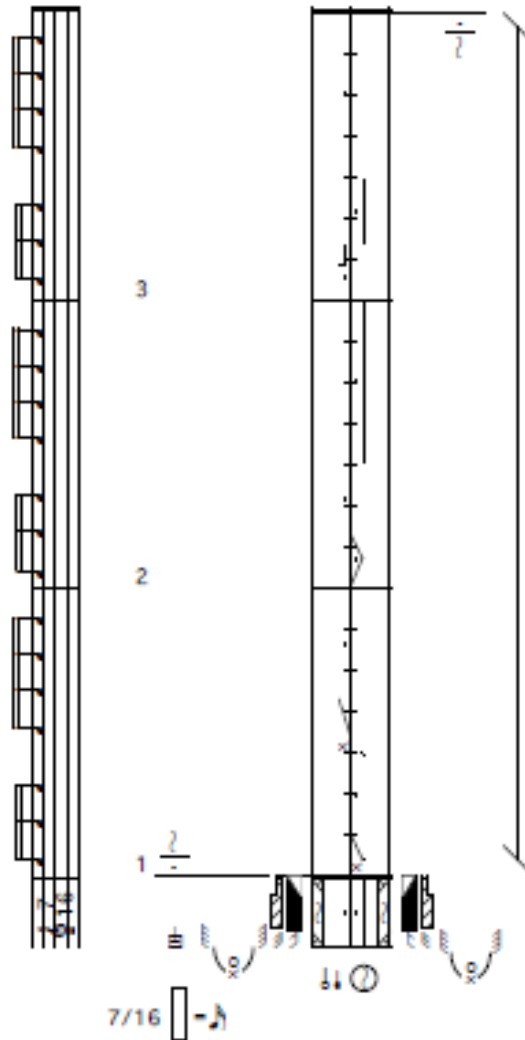
Ακόμα, τα υπόλοιπα κινητικά μοτίβα του χορού (M3, M6, MW7, W8, W9 και W10), δομούνται από ένα ζευγάρι αντιθετικών κινητικών συνδυασμών όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-άρση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση του τρίτου και έκτου κινητικού μοτίβου (M3 και M6) χρησιμοποιείται το σχήμα της εναλλαγής των “δεικτών στήριξης” $(\delta + \alpha)$, ενώ για τη σύνθεση του έβδομου, όγδοου, ένατου και δέκατου κινητικού μοτίβου (MW7, W8, W9 και W10), χρησιμοποιείται το σχήμα στήριξη-άρση, δηλαδή $[\delta + (\delta)\alpha_7]$ και $[\alpha_o + (\alpha_o)\delta_7]$, με αντίθετη χρήση του χώρου. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι στο τρίτο, έκτο, έβδομο και όγδοο κινητικό μοτίβο (M3, M6, MW7 και W9) η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο όγδοο και το δέκατο κινητικό μοτίβο (W8 και W10) η έμφαση

δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης αντιπροσωπεύει μία αισθητική άποψη του χορού, ενώ παράλληλα «ισορροπεί» τη χορευτική φόρμα προσδίδοντάς της ένα χαρακτήρα κανονικότητας, συμμετρίας και συνοχής (Τυροβολά, 2001). Ακόμα, τα κινητικά μοτίβα (W9 και W10) αποτελούν συμμετρικούς αντιθετικούς συνδυασμούς οι οποίοι, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), *«λειτουργούν ως είδος ομοιοκαταληξίας και χαρακτηρίζονται από έναν ισομορφισμό, ο οποίος υφίσταται καθ’ όλη την έκταση της χορογραφικής ενότητας και δεν αντικαθίσταται ποτέ από παραλλαγμένα μοτίβα»* (σελ. 132).

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Σύρι σύρι» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Αναφορικά με τη σχέση οργανικής συνοδείας και χορού, παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Η μελωδία του χορού δομείται από οκτάμετρες μουσικές φράσεις, σε αντίθεση με τις χορευτικές που δομούνται από δεκάμετρες. Επομένως, παρατηρείται μία αναντιστοιχία σε επίπεδο φράσεων, η οποία εξισορροπείται και παύει να υφίσταται μετά την τετραπλή και πενταπλή επανάληψη της μουσικής και χορευτικής φράσης, αντίστοιχα, οπότε παρατηρείται πλήρης σύμπτωση και ολοκληρώνεται το πλήρες μουσικό και χορευτικό νόημα.

4.1.7. WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά – Μακεδονία/Βόλακας Δράμας



Σχήμα 4.7.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά (Βόλακας Δράμας)

Πίνακας 4.13.: Μορφότυπος του χορού WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά (Βόλακας Δράμας)

<p>A/ΟΦ, F·1, 7/16 (3+4) (♩♩♩), ♩ ~ 350, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ω, W, ΑΑΓΓ, Οx, Ακ. ↪</p>	$WD.7 = \vec{W}1 [\delta^{3/16} + \alpha^{4/16}] + \vec{W}2 [(\delta^{3/32} - \alpha^{3/32}) + \delta^{4/16}] +$ $+ \vec{W}3 [(\alpha_o^{3/32} - \delta^{3/32}) + \alpha_o^{4/16}] +$ <p>----- xη -----</p> <p>(απερίοριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	--

Πίνακας 4.14.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού *WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου (Βόλακας Δράμας)*

Ονομασία χορού	Χορός «Ανάθεμα τη μάνα σου» (WD.7)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/16 ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), → 3+4
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη $\text{♩} \sim 350$ (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού *WD.7: Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά (Μακεδονία/Βόλακας Δράμας)*

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

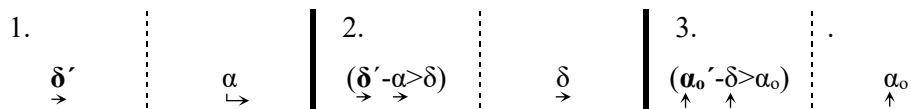
Ο χορός «Ανάθεμα τη μάνα σου» είναι κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες, με όλους τους άντρες να βρίσκονται μπροστά και τις γυναίκες να ακολουθούν. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα) και άρσεις. Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικόκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου και ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλοι οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και

την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή ($\text{♩} \sim 350$). Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες (W).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από τρία κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε τρία μικτά μουσικά μέτρα επτά δέκατων έκτων ($7/16$) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση $3/16+4/16$. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη εξέλιξη του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε μουσικού μέτρου, καθώς επίσης και στην ένωση του απλού και του μικτού μέτρου, τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό, είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). Συνεπώς, παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Ανάθεμα τη μάνα σου» αποτελείται από τρία κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία μουσικά μέτρα των $7/16$. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τρία σύνολα κινήσεων, τα οποία επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Το πρώτο αποτελείται από δύο ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας $3/16$ και $4/16$, αντίστοιχα. Το δεύτερο και το τρίτο, αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας $3/32$, $3/32$ και $4/16$, αντίστοιχα. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Ανάθεμα τη μάνα σου» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

Προσδιορίζοντας τον χορό «Ανάθεμα τη μάνα σου» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι το πρώτο κινητικό μοτίβο (W1) δομείται από έναν αντιθετικό κινητικό συνδυασμό όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση – άρση», ενώ τα δύο επόμενα κινητικά μοτίβα (W2 και W3) δομούνται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση του πρώτου κινητικού μοτίβου (W1), χρησιμοποιείται το σχήμα της εναλλαγής των “δεικτών στήριξης” ($\delta + \alpha$). Τα επόμενα κινητικά μοτίβα περιέχουν δύο αντιθετικές ενότητες, οι οποίες φέρουν το σχήμα της διπλής εναλλαγής (δεξί-αριστερό-δεξί/αριστερό-δεξί-αριστερό), όπου στο δεύτερο κινητικό μοτίβο (W2) η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο τρίτο κινητικό μοτίβο (W3) η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001) αυτοί οι αντιθετικοί συνδυασμοί «λειτουργούν ως είδος ομοιοκαταληξίας και χαρακτηρίζονται από έναν ισομορφισμό, ο οποίος υφίσταται καθ’ όλη την έκταση της χορογραφικής ενότητας και δεν αντικαθίσταται ποτέ από παραλλαγμένα μοτίβα» (σελ. 132). Η ίδια ερευνήτρια υποστηρίζει ότι «η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης αντιπροσωπεύει μία αισθητική άποψη του χορού, παράλληλα «ισορροπεί» τη χορευτική φόρμα προσδίδοντάς της ένα χαρακτήρα κανονικότητας, συμμετρίας και συνοχής» (Τυροβολά, 2001:132).

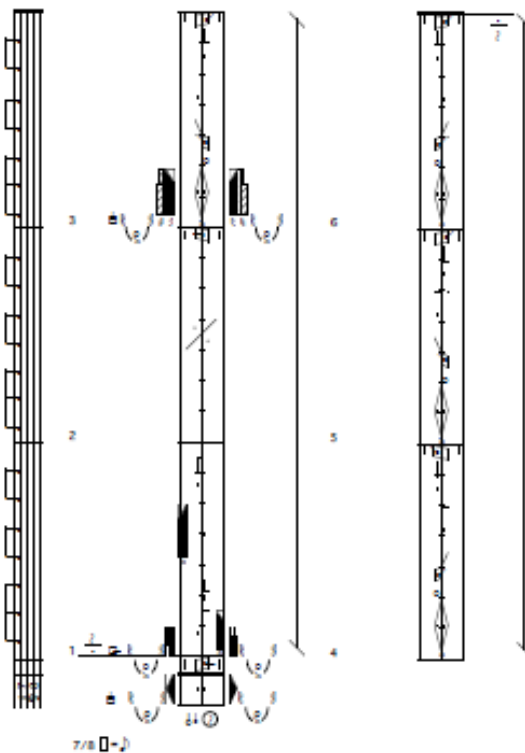
δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Ανάθεμα τη μάνα σου» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Επιπλέον, παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Η μελωδία του χορού δομείται από τετράμετρες μουσικές

φράσεις, σε αντίθεση με τις χορευτικές που δομούνται από τρεις. Επομένως, παρατηρείται μία αναντιστοιχία σε επίπεδο φράσεων, η οποία εξισορροπείται και παύει να υφίσταται μετά την τριπλή και τετραπλή επανάληψη της μουσικής και χορευτικής φράσης, αντίστοιχα, οπότε παρατηρείται πλήρης σύμπτωση. Αυτό, σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), «οδηγεί σε μία δωδεκαπλή χρήση του μουσικού μέτρου, αριθμός με τον οποίο ολοκληρώνεται το πλήρες μουσικό και χορευτικό νόημα» (σελ. 131).


Ακόμα, η ποιητική φράση είναι δωδεκάμετρη και ως εκ τούτου, για την ολοκλήρωσή της, χρειάζονται τρεις επαναλήψεις της μουσικής φράσης. Ανάμεσα στις ποιητικές φράσεις παρεμβάλλεται μία μουσική φράση. Συνεπώς, η πλήρης ταύτιση λόγου – μέλους – κίνησης επιτυγχάνεται με τέσσερις επαναλήψεις της χορευτικής φράσης.

4.1.8. MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός – Ιόνιο/Κεφαλονιά



Σχήμα 4.8.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός (Κεφαλονιά)

Πίνακας 4.15.: *Μορφότυπος του χορού MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός (Κεφαλονιά)*

<p>A/ΟΦ, F·1, 7/8 (3+2+2) (♩♩♩♩), ♩~ 250, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, MW, ΑΓ, Οχ, Ακ. </p>	$ \begin{aligned} \text{MWD.8} = & \underline{\text{M1}} [\{(\hat{\alpha})\delta_{10}^{3/16}-\delta^{3/16}\} + \{(\hat{\delta})\alpha_{10}^{2/8}-\alpha^{2/8}\}] + \\ & + \underline{\text{M2}} [\{(\hat{\alpha})\delta_{10}^{3/16}-\delta^{3/16}\} + \{(\hat{\delta})\alpha_{10}^{2/8}-\alpha^{2/8}\}] + \\ & + \underline{\text{W3}} [\{\delta/(\hat{\delta}:\alpha)\}^{3/8} + (\alpha^{2/8}-\delta^{2/8})] + \\ & + \underline{\text{W4}} [\{\alpha_o/(\alpha_o:\hat{\delta})\}^{3/8} + (\delta_o^{2/8}-\alpha_o^{2/8})] + \\ & + \underline{\text{W5}} [\{\delta/(\hat{\delta}:\alpha)\}^{3/8} + (\alpha^{2/8}-\delta^{2/8})] + \\ & + \underline{\text{W6}} [\{\alpha_o/(\alpha_o:\hat{\delta})\}^{3/8} + (\delta_o^{2/8}-\alpha_o^{2/8})] \end{aligned} $ <p>----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

Πίνακας 4.16.: *Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός (Κεφαλονιά)*

Όνομασία χορού	Χορός «Σαρτικός» ή «Κουτσός» (MWD.8)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλαμα
Λαβή	Από τις παλάμες με τεντωμένα χέρια και με λυγισμένους αγκώνες (MW)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/8 (♩♩♩♩), → 3+2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~250 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού MWD.8: Σαρτικός ή Κουτσός (Ιόνιο/Κεφαλονιά)

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

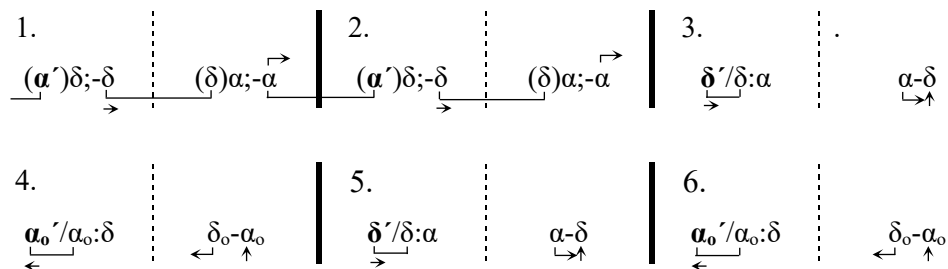
Ο χορός «Σαρτικός» ή «Κουτσός» είναι κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα) και άρσεις. Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικύκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου και ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλοι οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή ($\delta \sim 250$). Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με τεντωμένα χέρια και λυγισμένους τους αγκώνες (MW).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από έξι κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε έξι μικτά μουσικά μέτρα επτά ογδόων ($7/8$) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση $3/8+2/8+2/8$. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη εξέλιξη του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε απλού μουσικού μέτρου από τα οποία αποτελείται ο επτάσημος ρυθμός. Είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). Συνεπώς, παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Σαρτικός» ή «Κουτσός» αποτελείται από έξι κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε έξι μουσικά μέτρα των $7/8$. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά έξι σύνολα κινήσεων, τα οποία επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Τα δύο πρώτα κινητικά

μοτίβα (M1 και M2) αποτελούνται από τέσσερις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 3/16, 3/16, 2/8 και 2/8, αντίστοιχα. Τα υπόλοιπα κινητικά μοτίβα (W3, W4, W4 και W6) αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 3/8, 2/8 και 2/8, αντίστοιχα. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Σαρτικός» ή «Κουτσός» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

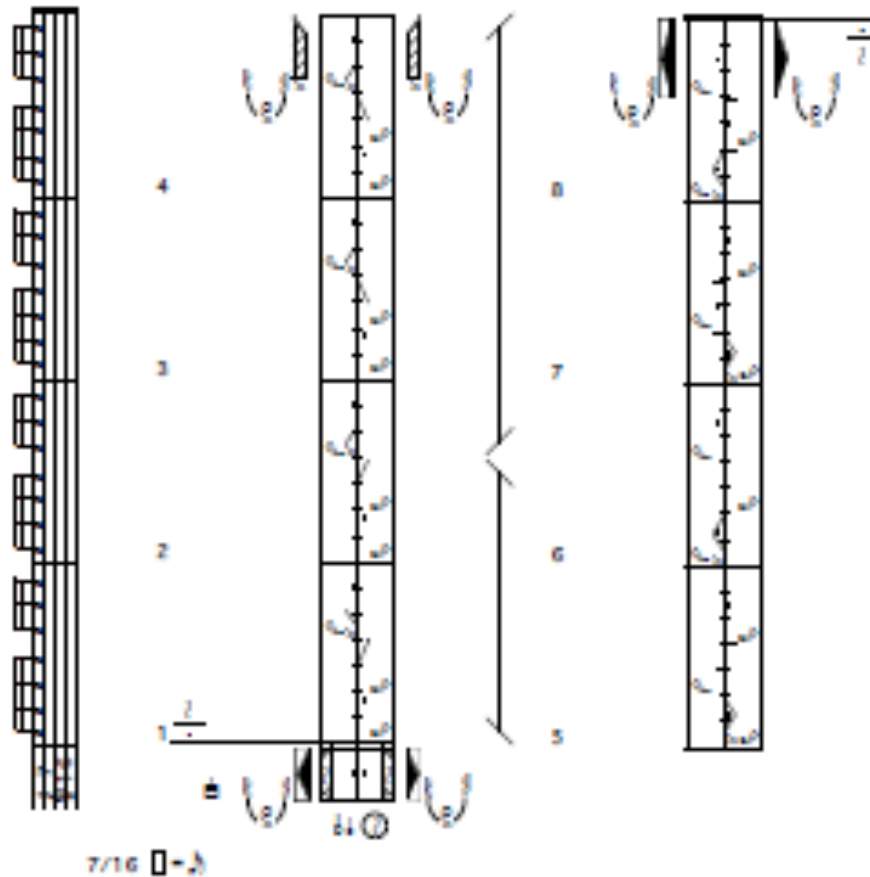
Προσδιορίζοντας τον χορό «Σαρτικός» ή «Κουτσός» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι το πρώτο και το δεύτερο κινητικό μοτίβο (M1 και M2) δομούνται από έναν αντιθετικό κινητικό συνδυασμό όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-άρση», ενώ τα τέσσερα επόμενα κινητικά μοτίβα (W3, W4, W5 και W6) δομούνται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση του πρώτου και του δεύτερου κινητικού μοτίβου (M1 και M2), χρησιμοποιείται το σχήμα της εναλλαγής των “δεικτών στήριξης” ($\delta+\alpha$), όπου και οι δύο χρόνοι έχουν διασπαστεί και τα κινητικά στοιχεία (στηρίξεις) έχουν αντικατασταθεί από κύτταρα τα οποία φέρουν το σχήμα άρση-πάτημα. Τα επόμενα κινητικά μοτίβα (W3, W4, W5 και W6) δομούνται από κινητικούς συνδυασμούς, οι οποίοι φέρουν το σχήμα της διπλής εναλλαγής (δεξι-αριστερό-δεξι/αριστερό-δεξι-αριστερό). Έτσι, στο τρίτο και πέμπτο κινητικό

μοτίβο (W3 και W5), η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο τέταρτο και έκτο κινητικό μοτίβο (W4 και W6), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), *«η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης αντιπροσωπεύει μία αισθητική άποψη του χορού, παράλληλα «ισορροπεί» τη χορευτική φόρμα προσδίδοντάς της ένα χαρακτήρα κανονικότητας, συμμετρίας και συνοχής»* (Τυροβολά, 2001:132). Ακόμα, τα δύο τελευταία κινητικά μοτίβα της χορευτικής φράσης (W5 και W6), είναι συμμετρικά και αντιθετικά, δίνοντας την αίσθηση της ομοιοκαταληξίας. Σύμφωνα, μάλιστα, με την Τυροβολά (2001), *«χαρακτηρίζονται από έναν ισομορφισμό, ο οποίος υφίσταται καθ’ όλη την έκταση της χορογραφικής ενότητας και δεν αντικαθίσταται ποτέ από παραλλαγμένα μοτίβα»* (σελ. 132).

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

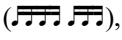

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Σαρτικός» ή «Κουτσός» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Αναφορικά με τη σχέση μεταξύ χορού και μουσικής, παρατηρείται αντιστοιχία τόσο σε επίπεδο κινητικού μοτίβου, όσο και σε επίπεδο φράσης. Αυτό συμβαίνει διότι για την ολοκλήρωση της μουσικής φράσης χρησιμοποιείται ο ίδιος αριθμός μέτρων με αυτά που χρειάζονται για την ολοκλήρωση της χορευτικής φράσης, δηλαδή έξι μουσικά μέτρα.

4.1.9. ΜΥD.9: Σερανίτσα – Πόντος



Σχήμα 4.9.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού ΜΥD.9: Σερανίτσα (Πόντος)

Πίνακας 4.17.: Μορφότυπος του χορού ΜΥD.9: Σερανίτσα (Πόντος)

<p>A/OΦ, F·1, 7/16 (4+3) () ♩ ~ 480, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, ΜΥ, ΑΓ, Οχ, Ακ. </p>	$\begin{aligned} \text{ΜΥD.9} = & \underline{\text{M}}1 [\delta_{\rightarrow}^{4/16} + \alpha_{\rightarrow}^{3/16}] + \underline{\text{M}}2 [\delta_{\rightarrow}^{4/16} + \alpha_{\leftarrow}^{3/16}] + \\ & + \underline{\text{M}}3 [\delta_{\leftarrow}^{4/16} + \alpha_{\leftarrow}^{3/16}] + \underline{\text{M}}4 [\delta_{\leftarrow}^{4/16} + \alpha_{\rightarrow}^{3/16}] + \\ & + \underline{\text{Y}}5 [(\delta_{\rightarrow}^{2/16} \parallel \alpha_{\leftarrow}^{2/16}) + \delta_{\rightarrow}^{3/16}] + \underline{\text{Y}}6 [(\alpha_{\rightarrow}^{2/16} \parallel \delta_{\rightarrow}^{2/16}) + \alpha_{\leftarrow}^{3/16}] + \\ & + \underline{\text{Y}}7 [(\delta_{\rightarrow}^{2/16} \parallel \alpha_{\leftarrow}^{2/16}) + \delta_{\rightarrow}^{3/16}] + \underline{\text{Y}}8 [(\alpha_{\leftarrow}^{2/16} \parallel \delta_{\rightarrow}^{2/16}) + \alpha_{\leftarrow}^{3/16}] \end{aligned}$ <p>----- xη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	---

Πίνακας 4.18.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού MYD.9: Σεραντίτσα (Πόντος)

Όνομασία χορού	Χορός «Σεραντίτσα» (MYD.9)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με τεντωμένους χαμηλά και ψηλά αγκώνες (ΜΥ)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/16 ($\frac{7}{16}$), → 2+2+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~480 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού MYD.9: Σεραντίτσα (Πόντος)

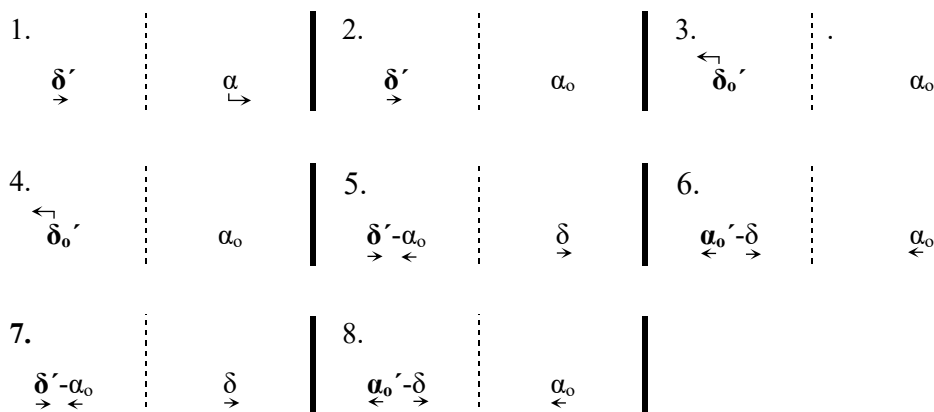
α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

Ο χορός «Σεραντίτσα» είναι κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα). Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικόκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου και ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλοι οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή (♩~480). Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με τεντωμένους χαμηλά και ψηλά τους αγκώνες (ΜΥ).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από οκτώ κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε οκτώ μικτά μουσικά μέτρα επτά δέκατων έκτων (7/16) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 4/16+3/16. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη εξέλιξη του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε μικτού μουσικού μέτρου των 7/16, καθώς επίσης και στο σημείο ένωσης των δύο μέτρων (σύνθετο και απλό, αντίστοιχα) από τα οποία αποτελείται ο επτάσημος ρυθμός. Είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). Συνεπώς, παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Σερανίτσα» αποτελείται από οκτώ κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε οκτώ μουσικά μέτρα των 7/16. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά οκτώ σύνολα κινήσεων, τα οποία επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Τα τέσσερα πρώτα κινητικά μοτίβα (M1, M2, M3 και M4) αποτελούνται από δύο ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 4/16 και 3/16, αντίστοιχα, ενώ τα υπόλοιπα κινητικά μοτίβα (Y5, Y6, Y7 και Y8) αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 2/16, 2/16 και 3/16, αντίστοιχα. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Σερανίτσα» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

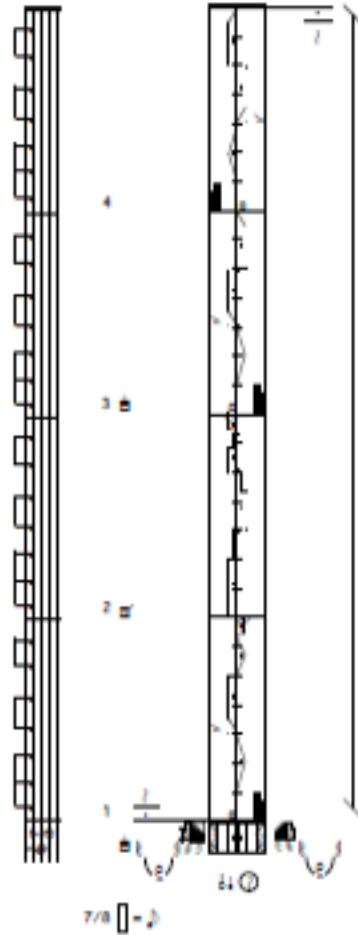
Προσδιορίζοντας τον χορό «Σερανίτσα» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι τα τέσσερα πρώτα κινητικά μοτίβα (M1, M2, M3 και M4) δομούνται από έναν αντιθετικό κινητικό συνδυασμό όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση – άρση», ενώ τα τέσσερα επόμενα κινητικά μοτίβα (Y5, Y6, Y7 και Y8) δομούνται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση των τεσσάρων πρώτων κινητικών μοτίβων (M1, M2, M3 και M4), χρησιμοποιείται το σχήμα της εναλλαγής των “δεικτών στήριξης” ($\delta + \alpha$), όπου η έμφαση δίνεται συνέχεια στον δεξί “δείκτη στήριξης”. Τα επόμενα κινητικά μοτίβα (Y5, Y6, Y7 και Y8) δομούνται από κινητικούς συνδυασμούς, οι οποίοι φέρουν το σχήμα της διπλής εναλλαγής (δεξί-αριστερό-δεξί/αριστερό-δεξί-αριστερό). Έτσι, στο πέμπτο και έβδομο κινητικό μοτίβο (Y5 και Y7), η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο έκτο και όγδοο κινητικό μοτίβο (Y6 και Y8), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), «η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης αντιπροσωπεύει μία αισθητική άποψη του χορού, παράλληλα «ισορροπεί» τη χορευτική φόρμα προσδίδοντας της ένα χαρακτήρα κανονικότητας, συμμετρίας και συνοχής» (Τυροβολά, 2001:132). Ακόμα, τα δύο τελευταία κινητικά μοτίβα της χορευτικής φράσης (Y7 και Y8), είναι συμμετρικά και αντιθετικά, δίνοντας την αίσθηση της ομοιοκαταληξίας. Σύμφωνα, μάλιστα, με την Τυροβολά (2001), «χαρακτηρίζονται

από έναν ισομορφισμό, ο οποίος υφίσταται καθ' όλη την έκταση της χορογραφικής ενότητας και δεν αντικαθίσταται ποτέ από παραλλαγμένα μοτίβα» (σελ. 132).

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Σερανίτσα» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Αναφορικά με τη σχέση μεταξύ χορού και μουσικής, παρατηρείται αντιστοιχία σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Ακόμα, η μελωδία του χορού δομείται κυρίως από τετράμετρες μουσικές φράσεις και, επομένως, χρειάζονται δύο επαναλήψεις της μουσικής φράσης προκειμένου να ολοκληρωθεί η χορευτική φράση. Συνεπώς, η πλήρης σύμπτωση χορού και μουσικής επιτυγχάνεται με την διπλή επανάληψη της μουσικής φράσης.

4.1.10. WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός – Δωδεκάνησα/Κάλυμνος



Σχήμα 4.10.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός (Κάλυμνος)

Πίνακας 4.19.: Μορφότυπος του χορού WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός (Κάλυμνος)

<p>A/ΟΦ, F·1, 7/8 (3+2+2) (♩♩♩), ♩ ~ 250, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΓ, Οx, Ακ. </p>	$\begin{aligned} \text{WD.10} = & \underline{W}1 [\{ \underline{\alpha}_o \delta_7^{1/8} - \delta_7^{2/8} \} + (\underline{\alpha}^{2/8} - \delta_7^{2/8})] + \\ & + \underline{W}2 [\underline{\alpha}^{3/8} + (\delta_7^{2/8} - \underline{\alpha}^{2/8})] + \\ & + \underline{W}3 [\{ \underline{\alpha} \delta_7^{1/8} - \delta_7^{2/8} \} + \{ \underline{\alpha}(\delta)_x^{2/8} - \delta_7^{2/8} \}] + \\ & + \underline{W}4 [\{ (\delta)\underline{\alpha}_7^{1/8} - \underline{\alpha}_o^{2/8} \} + \{ \underline{\alpha}_o \delta_7^{2/8} - \underline{\alpha}_o^{2/8} \}] \end{aligned}$ <p>----- xn -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
---	--

Πίνακας 4.20.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού *WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός (Κάλυμνος)*

Ονομασία χορού	Χορός «Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός Καλύμνου» (WD.10)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/8 (♩♩♩♩), → 3+2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~250 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού *WD.10: Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός (Δωδεκάνησα/Κάλυμνος)*

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

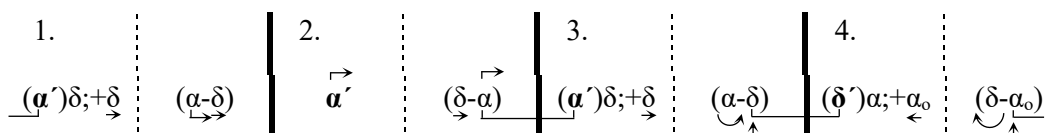
Ο χορός «Πολίτισσα» κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα). Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικόκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου και ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλοι οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές. Το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή (♩~250). Τα χέρια των

χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες (W).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από τέσσερα κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα μικτά μουσικά μέτρα επτά ογδόων (7/8) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 3/8+2/8+2/8. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη διάρκεια του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε απλού μουσικού μέτρου, τα οποία συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό, είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). *«Παρατηρείται επομένως παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα»* (Τυροβολά, 2001:118).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Πολίτισσα» αποτελείται από τέσσερα κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα μουσικά μέτρα των 7/8. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τέσσερα σύνολα κινήσεων, τα οποία αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 3/8, 2/8 και 2/8 αντίστοιχα και επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Πολίτισσα» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

Προσδιορίζοντας τον χορό «Πολίτισσα» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι κάθε κινητικό μοτίβο δομείται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση κάθε κινητικού μοτίβου χρησιμοποιείται το σχήμα της διπλής εναλλαγής των “δεικτών στήριξης”. Ωστόσο, στο πρώτο, τρίτο και τέταρτο κινητικό μοτίβο (W1, W3 και W4) παρατηρείται ότι ο χρόνος της πρώτης στήριξης διασπάται και, επομένως, το πρώτο κινητικό στοιχείο σε κάθε ένα από αυτά τα κινητικά μοτίβα αντικαθίσταται από ένα κύτταρο το οποίο φέρει το σχήμα «άρση-πάτημα». Έτσι, στο πρώτο, δεύτερο και τρίτο κινητικό μοτίβο (W1, W2 και W3), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”, ενώ στο τέταρτο κινητικό μοτίβο (W4), η έμφαση δίνεται στον δεξιό “δείκτη στήριξης”. Ακόμα, το τρίτο και τέταρτο κινητικό μοτίβο (W3 και W4), αποτελούν απόλυτα συμμετρικές αντιθετικές κινητικές ενότητες, με παράλληλη αντιθετική χρήση του χώρου, οι οποίες λειτουργούν ως ομοιοκαταληξία και χαρακτηρίζονται από ισομορφισμό. Η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης προσδίδει συμμετρία στην χορευτική φράση, καθώς με αυτόν τον τρόπο δίνεται η αίσθηση της νοηματικής και αισθητικής ολοκλήρωσης, της συνοχής και της «ισορροπίας» (Τυροβολά, 2010).

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Πολίτισσα» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Ακόμα, παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής τόσο σε επίπεδο κινητικού μοτίβου όσο και σε επίπεδο φράσης. Αναλυτικότερα, η μελωδία του χορού δομείται από τετράμετρες μουσικές φράσεις, γεγονός που δημιουργεί ομοφωνία με τις τετράμετρες χορευτικές φράσεις. Ωστόσο, στο τραγούδι παρατηρούνται οκτάμετρες φράσεις και, επομένως, χρειάζεται δύο επαναλήψεις της μουσικής και χορευτικής φράσης προκειμένου να ολοκληρωθεί η ποιητική φράση. Συνεπώς, η

πλήρης σύμπτωση μελωδίας-λόγου-κίνησης επιτυγχάνεται με την διπλή επανάληψη της χορευτικής φράσης.


4.1.11. WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη – Θράκη/Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου

Ουτσιούρτ Γιώργη

The image displays a musical score for the song 'Ουτσιούρτ Γιώργη'. On the left, a vertical staff shows the vocal melody in a treble clef with a 7/16 time signature. To the right, a complex rhythmic notation system is presented, consisting of six numbered measures (1-6) arranged vertically. Each measure contains a series of vertical lines and symbols, including circles and crosses, which represent specific rhythmic patterns or dance steps. A large vertical line on the right side of the rhythmic notation spans all six measures. At the bottom left of the rhythmic notation, there are several small symbols and a circled '1'. To the right of the rhythmic notation, there are two small symbols: a plus sign and a cross.

Σχήμα 4.11.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη (Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου) (Πηγή: Φιλίππιδου, 2011:143)

Πίνακας 4.21.: *Μορφότυπος του χορού WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη (Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου)*

<p>A/ΟΦ, F·1, 7/16 (2+2+3) (♩ ♩ ♩), ♩ ~ 390, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ϛ, WM, ΑΑΓΓ, Οx, Ακ. </p>	$ \begin{aligned} \text{WMD.11} = & \text{W1}[(\delta^{2/16}-\alpha^{2/16})+\delta^{3/16}]+\text{WM2}[(\alpha^{2/16}-\delta^{2/16})+\alpha^{3/16}]+ \\ & + \text{W3} [\delta^{4/16}+(\delta)\alpha^{3/16}] + \text{W4} [\alpha^{4/16}+(\alpha)\delta^{3/16}] + \\ & + \text{W5} [\delta^{4/16}+(\delta)\alpha^{3/16}] + \text{W6} [\alpha^{4/16}+(\alpha)\delta^{3/16}] \\ & \text{-----} \text{xn} \text{-----} \\ & \text{(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)} \end{aligned} $
--	--

Πίνακας 4.22.: *Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη (Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου)*

Όνομασία χορού	Χορός «Ουτσιούρτ Γιώργη» (WMD.11)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους και τεντωμένους αγκώνες (WM)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/16 (♩ ♩ ♩), → 2+2+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~390 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού WMD.11: Ουτσιούρτ Γιώργη (Θράκη/Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου)

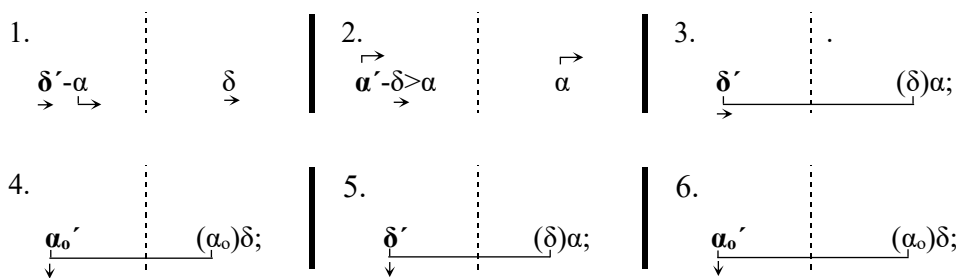
α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

Ο χορός «Ουτσιούρτ Γιώργη» είναι κυκλικός χορός που χορεύεται από άντρες και γυναίκες, με όλους τους άντρες να βρίσκονται μπροστά και τις γυναίκες να ακολουθούν. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα) και άρσεις. Οι χορευτές τοποθετούνται σε ημικύκλιο, με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου και ο χορός αναπτύσσεται σε κυκλική τροχιά με κατεύθυνση προς τα δεξιά, όπου όλοι οι χορευτές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Οι κινήσεις των κάτω άκρων είναι σχετικά μικρές και το μέγεθός τους ανταποκρίνεται στο βαθμό έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή ($\text{♩} \sim 390$). Τα χέρια των χορευτών χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή, κρατημένα από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες και τεντωμένα χέρια (WM).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από έξι κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε έξι μικτά μουσικά μέτρα επτά δέκατων έκτων ($7/16$) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση $2/16+2/16+3/16$. Αυτή η χορευτική φράση επαναλαμβάνεται σταθερά και συνέχεια καθ' όλη τη εξέλιξη του χορού, σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε απλού μουσικού μέτρου από τα οποία αποτελείται ο επτάσημος ρυθμός. Είναι σχετικά χαλαρός και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στο πρώτο μέρος του κάθε κινητικού μοτίβου (δηλαδή στο πρώτο κινητικό στοιχείο). Συνεπώς, παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και τονισμού της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «Ουτσιούρτ Γιώργη» αποτελείται από έξι κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε έξι μουσικά μέτρα των 7/16. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά έξι σύνολα κινήσεων, τα οποία επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Τα δύο πρώτα κινητικά μοτίβα (W1 και W2) αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 2/16, 2/16 και 3/16, αντίστοιχα. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία ομοιογενής αλυσιδωτή χορευτική φόρμα. Ο χορός «Ουτσιούρτ Γιώργη» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

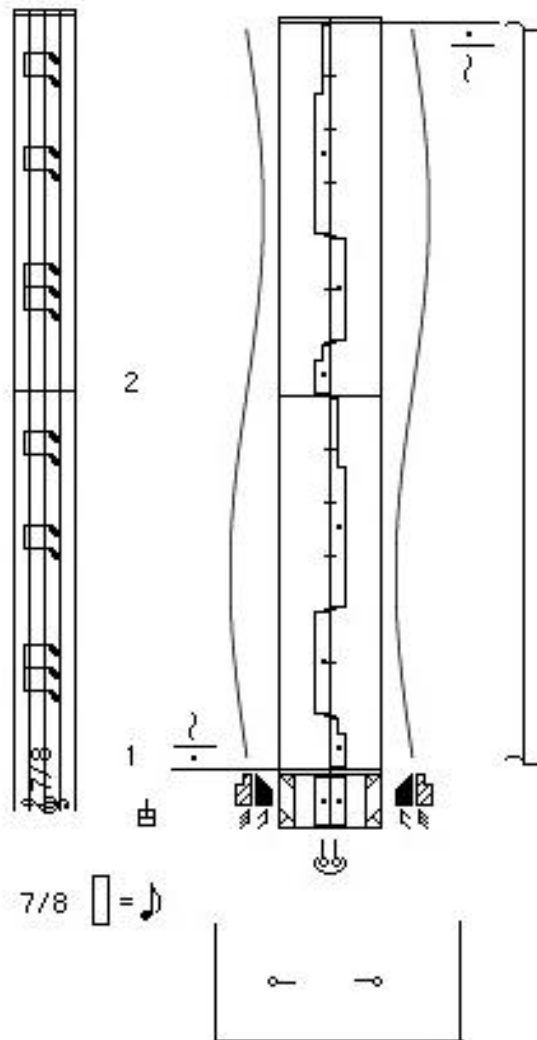
Προσδιορίζοντας τον χορό «Ουτσιούρτ Γιώργη» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι το πρώτο και το δεύτερο κινητικό μοτίβο (W1 και WM2) δομούνται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση», ενώ τα υπόλοιπα κινητικά μοτίβα (W3, W4, W5 και W6) δομούνται από ένα ζευγάρι αντιθετικών κινητικών συνδυασμών όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-άρση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση του πρώτου και του δεύτερου κινητικού μοτίβου (W1 και WM2), χρησιμοποιείται το σχήμα της διπλής εναλλαγής των “δεικτών στήριξης” (δεξι-αριστερό-δεξι/αριστερό-δεξι-αριστερό), έτσι ώστε στο πρώτο κινητικό μοτίβο (W1) η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο

δεύτερο κινητικό μοτίβο (WM2), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), *«η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης αντιπροσωπεύει μία αισθητική άποψη του χορού, παράλληλα «ισορροπεί» τη χορευτική φόρμα προσδίδοντάς της ένα χαρακτήρα κανονικότητας, συμμετρίας και συνοχής»* (Τυροβολά, 2001:132). Για τη σύνθεση των υπόλοιπων κινητικών μοτίβων (W3, W4, W5 και W6) χρησιμοποιείται το βασικό δομικό σχήμα στήριξη-άρση, ενώ παρατηρείται ότι στο τρίτο και πέμπτο κινητικό μοτίβο (W3 και W5) η έμφαση δίνεται στον δεξιό “δείκτη στήριξης”, ενώ στο τέταρτο και έκτο κινητικό μοτίβο (W4 και W6), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”.

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «Ουτσιούρτ Γιώργη» στον χρόνο και τον χώρο, η βασική συνταγματική δομή του χορού παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή. Αναφορικά με τη σχέση μεταξύ χορού και μουσικής, παρατηρείται αντιστοιχία σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Ωστόσο, η μελωδία αποτελείται από τετράμετρες και δωδεκάμετρες μουσικές φράσεις, οι οποίες εναλλάσσονται. Ακόμα, οι ποιητικές φράσεις είναι δωδεκάμετρες και ταυτίζονται με τις αντίστοιχες μουσικές φράσεις. Αναλυτικότερα, ανάμεσα στις ποιητικές φράσεις, παρεμβάλλονται τέσσερεις τετράμετρες μουσικές φράσεις. Αντιθέτως, οι χορευτικές φράσεις είναι εξάμετρες. Επομένως, η πλήρης ταύτιση λόγου-μελωδίας-κίνησης επιτυγχάνεται με την διπλή επανάληψη της χορευτικής φράσης.

4.1.12. ΨD.12: 2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς – Κύπρος



Σχήμα 4.12.: Σημειογραφική καταγραφή του χορού ΨD.12: 2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς (Κύπρος)
(Πηγή: Θεοδούλου, 2020:33)

Πίνακας 4.23.: Μορφότυπος του χορού ΨD.12: 2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς (Κύπρος)

<p>AN/ΦΚΑ, F·1, 7/16 (3+2+2) (♩♩♩), ♩ ~ 300, =, MF/Pr, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, Ψ, Γ, Οχ, Ακ.</p>	$\Psi D.12 = \Psi_1 [(\delta_v^{3/32} - \alpha > \delta^{3/32}) + \delta^{4/16}] +$ $+ \Psi_2 [(\alpha_v^{3/32} - \delta > \alpha^{3/32}) + \alpha^{4/16}]$ <p>----- χη -----</p> <p>(απεριόριστη επανάληψη της ίδιας χορευτικής φράσης)</p>
--	--

Πίνακας 4.24.: Πίνακας συστατικών στοιχείων του χορού ΨD.12: 2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς (Κύπρος)

Ονομασία χορού	Χορός «2ος γυναικείος καρσιλαμάς Κύπρου» (ΨD.12)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Ελεύθερα χέρια με χαρακτηριστικές εκφραστικές κινήσεις (Ψ)
Χρήση χώρου	Ελεύθερη χρήση – κατεύθυνση προς τα δεξιά ή αριστερά
Χορευτές	Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 7/16 (♩♩ ♩ ♩), → 3+2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩~300 (Pr). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Σχετικά μικρά βήματα - διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	- Αντικριστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού - Συμμετρική (2)

Αναγνώριση χορευτικής φόρμας του χορού ΨD.12: 2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς (Κύπρος)

α) Σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων

Ο χορός «2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς» είναι ζευγαρωτός αντικριστός χορός που χορεύεται από γυναίκες. Χρησιμοποιείται ένα σύνολο απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στον χώρο (βήματα). Οι χορευτές τοποθετούνται σε ζευγάρια και ο ένας απέναντι από τον άλλο (αντικριστά).

Ο χορός αναπτύσσεται σε ελεύθερη τροχιά, όπου το ζευγάρι εκτελεί ταυτόχρονα τις ίδιες κινήσεις (βήματα). Το μέγεθος των κινήσεων των κάτω άκρων ανταποκρίνεται στο επίπεδο έντασης, την εσωτερική δομή του μουσικού μέτρου και την ρυθμική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή είναι σχετικά γρήγορη και σταθερή

(♩~300). Τα χέρια των χορευτών συμμετέχουν ενεργά στην ανάπτυξη του χορού καθώς κινούνται ελεύθερα, με χαρακτηριστικές εκφραστικές κινήσεις, συνοδεύοντας τις κινήσεις των κάτω άκρων.

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα τα οποία αντιστοιχούν σε δύο μικτά μουσικά μέτρα επτά δέκατων έκτων (7/16) με εσωτερική ρυθμική οργάνωση 3/16+2/16+2/16. Καθ' όλη τη διάρκεια του χορού, παρατηρείται σταθερή επανάληψη της χορευτικής φράσης σε ισορρυθμικές και ισομετρικές δομές. Ο τονισμός, αν και σχετικά χαλαρός, δίνεται πάντα στον πρώτο χρόνο του κάθε μικτού μουσικού μέτρου των επτά δέκατων έκτων καθώς επίσης και στην ένωση του απλού μέτρου των 3/16 με το σύνθετο των 4/16 που συνθέτουν τον επτάσημο ρυθμό και συμπίπτει με την έμφαση του χορού που δίνεται στην πρώτη και τρίτη κίνηση του κινητικού μοτίβου. Συνεπώς, παρατηρείται παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και της μουσικής, όπου το ισχυρό σημείο της δεύτερης και θέση στη χορευτική κίνηση ταυτίζονται απόλυτα (Τυροβολά, 2001).

β) Σχέσεις συστατικών στοιχείων του χορού στη ροή του χρόνου

Η χορευτική φράση του χορού «2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς» αποτελείται από δύο κινητικά μοτίβα, τα οποία αντιστοιχούν σε δύο μουσικά μέτρα των 7/16. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά δύο σύνολα κινήσεων, τα οποία αποτελούνται από τρεις ανισόχρονες κινήσεις χρονικής αξίας 3/32, 3/32 και 4/16 αντίστοιχα και επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του χορού στον χρόνο. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Από την επανάληψη της χορευτικής φράσης προκύπτει μία αντικριστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού. Ο χορός «2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς» χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Στην πορεία ανάπτυξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των “δεικτών στήριξης” όπως κωδικοποιείται παρακάτω:



γ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων σε μία δεδομένη χρονική στιγμή

Προσδιορίζοντας τον χορό «2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς» σε μία δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι κάθε κινητικό μοτίβο δομείται από τρεις κινητικές εναλλαγές των “δεικτών στήριξης” όπου κυριαρχεί το σχήμα «θέση-θέση-θέση». Πιο συγκεκριμένα, για τη σύνθεση κάθε κινητικού μοτίβου χρησιμοποιείται το σχήμα της διπλής εναλλαγής των “δεικτών στήριξης”, έτσι ώστε στο πρώτο κινητικό μοτίβο (Ψ1) η έμφαση δίνεται στον δεξί “δείκτη στήριξης”, ενώ στο δεύτερο κινητικό μοτίβο (Ψ2), η έμφαση δίνεται στον αριστερό “δείκτη στήριξης”. Έτσι, σύμφωνα με την Τυροβολά (2010), «διαμορφώνεται μία δυαδική αντιθετικότητα κατά την επανάληψη των κινητικών μοτίβων (δεξί-αριστερό-δεξί/αριστερό-δεξί-αριστερό)» (σελ. 162). Η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης προσδίδει συμμετρία στην χορευτική φράση, καθώς με αυτόν τον τρόπο δίνεται η αίσθηση της νοηματικής και αισθητικής ολοκλήρωσης, της συνοχής και της «ισορροπίας».

δ) Σχέσεις συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μία χρονική στιγμή και τη γραμμική ανάπτυξη του χορού

Στη διάρκεια εξέλιξης του χορού «2ος γυναικείος καρσιλαμάς» στον χρόνο και τον χώρο, παρατηρούνται παραλλαγές της βασικής χορευτικής φράσης λόγω της εκτέλεσης διάφορων στροφών. Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), «σχεδόν πάντα οι κινητικοί αυτοσχεδιασμοί μεταβάλλουν τους συνδυασμούς των “δεικτών στήριξης” της βασικής χορευτικής φράσης...» (σελ. 130). Παραλλαγές της βασικής χορευτικής φόρμας εντοπίζονται σποραδικά και εξαρτώνται από την βούληση του χορευτή και τη μουσική συνοδεία (ένταση, ρυθμική αγωγή, τονισμός).

Ακόμα, παρατηρείται αντιστοιχία χορού και μουσικής σε επίπεδο κινητικού μοτίβου. Ωστόσο, η μελωδία δομείται από δίμετρες και τετράμετρες μελωδικές

φράσεις, οι οποίες εναλλάσσονται. Αυτό συνεπάγεται ότι, στην πρώτη περίπτωση, υπάρχει πλήρης σύμπτωση χορευτικής και μουσικής φράσης, ενώ στη δεύτερη, χρειάζεται να επαναληφθεί η χορευτική φράση δύο φορές προκειμένου να ολοκληρωθεί η μουσική φράση. Σε κάθε περίπτωση, υπάρχει ομοφωνία χορού και μουσικής τόσο σε επίπεδο μοτίβων όσο και σε επίπεδο φράσεων.

4.2. Ευρήματα

4.2.1. Σχέση μεταξύ μελωδικής και χορευτικής εσωτερικής ρυθμικής οργάνωσης

Οι δώδεκα υπό μελέτη χοροί, δηλαδή οι χοροί «Το μικρό μου, συρτός της τράτας» (XD.1), «Συρτός καλαματιανός» (WD.2), «Χειμαριώτικο» (WD.3), «Μπεράτι» (ΨD.4), «Κόρη Ελένη» (WD.5), «Σύρι σύρι» (MWD.6), «Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά» (WD.7), «Σαρτικός» ή «Κουτσός» (MWD.8), «Σερανίτσα» (MYD.9), «Πολίτισσα» (WD.10), «Ουτσιούρτ Γιώργη» (WMD.11) και «2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς» (ΨD.12), έχουν επτάσημο ρυθμικό σχήμα. Πιο συγκεκριμένα, όπως αναφέρθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο (ενότητα 2.5.), ο επτάσημος δύναται να εμφανιστεί με τέσσερεις διαφορετικούς τρόπους εσωτερικής οργάνωσης (Πίνακας 2.1.). Μέσα από την παρουσίαση (σημειογραφική καταγραφή, μορφότυπος, πίνακας συστατικών στοιχείων) και τη μορφολογική ανάλυση των χορών, παρατηρήθηκε ότι, στην πλειοψηφία των χορών, το ρυθμικό σχήμα του χορού με αυτό της μουσικής δεν ταυτίζονται απόλυτα.

Αναλυτικότερα, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα (Πίνακας 4.25.), παρατηρείται ότι, ενώ υπάρχει πλήρης σύμπτωση μεταξύ των ισχυρών-ασθενών τονισμών μουσικής και χορού, εντούτοις υπάρχουν μικρές ή και μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις μεταξύ του ρυθμικού σχήματος της μουσικής με αυτό του χορού. Οι διαφοροποιήσεις αυτές αφορούν σε μία αδρότερη «ομαδοποίηση» των μουσικών χρόνων, η οποία γίνεται στο χορευτικό ρυθμικό σχήμα. Αυτό το φαινόμενο πιθανώς οφείλεται στο γεγονός ότι, στη μουσική οι ισχυροί τονισμοί είθισται να βρίσκονται σε προεξέχουσες χρονικές σχέσεις και συνήθως σχετίζονται

με μουσικά γεγονότα τα οποία έχουν μεγάλη διάρκεια, ένταση ή ακόμα και αρμονική/τονική σημασία (Katz, Chemla, & Pallier, 2015). Σε αυτή την προοπτική, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η αδρότερη «ομαδοποίηση» που υπάρχει στην περίπτωση του χορού, σχετίζεται με χορευτικά γεγονότα τα οποία έχουν ιδιαίτερη κινητική, αισθητική, νοηματική αξία και επομένως χρήζουν περαιτέρω τονισμού.

Πίνακας 4.25.: Σχέση μεταξύ μελωδικής και χορευτικής ρυθμικής οργάνωσης

A/A	Χορός	Περιοχή	Ρυθμικό σχήμα (Μελωδία)	Ρυθμικό σχήμα (Χορός)
XD.1	Το Μικρό μου, συρτός της τράτας	Αττική/Μέγαρα		♩+♩+♩
WD.2	Συρτός καλαματιανός	Ρούμελη		♩+♩+♩
WD.3	Χειμαριώτικο	Ήπειρος		♩+♩+♩
ΨD.4	Μπεράτι	Θεσσαλία		♩+♩+♩
WD.5	Κόρη Ελένη	Μακεδονία		♩+♩+(♩-♩)
MWD.6	Σύρι σύρι	Μακεδονία / Έδεσσα/Γιαννιτσά		(♩-♩)+♩ και ♩+♩
WD.7	Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά	Μακεδονία / Βώλακας Δράμας		♩+♩ και (♩-♩)+♩
MWD.8	Σαρτικός ή Κουτσός	Ιόνιο/Κεφαλονιά		(♩-♩)+♩+♩ και ♩+♩+♩
MYD.9	Σερανίτσα	Πόντος		♩+♩ και ♩+♩+♩
WD.10	Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός	Δωδεκάνησα / Κάλυμνος		(♩-♩)+♩+♩
WMD.11	Ουτσιούρτ Γιώργη	Θράκη / Γκαγκαβούζηδες Οινόης Έβρου		♩+♩+♩ και ♩+♩
ΨD.12	2ος Γυναικείος καρσιλαμάς	Κύπρος		(♩-♩)+♩

4.2.2. Σχέση μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης

Από την ανάλυση των δώδεκα προαναφερόμενων χορών, δηλαδή την παρουσίαση (σημειογραφική καταγραφή, μορφότυπος, πίνακας συστατικών στοιχείων) και τη μορφολογική ανάλυση των χορών «Το μικρό μου, συρτός της τράτας» (XD.1), «Συρτός καλαματιανός» (WD.2), «Χειμαριώτικο» (WD.3), «Μπεράτι» (ΨD.4), «Κόρη Ελένη» (WD.5), «Σύρι σύρι» (MWD.6), «Ανάθεμα τη μάνα σου, χασαπιά» (WD.7), «Σαρτικός» ή «Κουτσός» (MWD.8), «Σερανίτσα» (MYD.9), «Πολίτισσα» (WD.10), «Ουτσιούρτ Γιώργη» (WMD.11) και «2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς» (ΨD.12), παρατηρήθηκε μία σειρά από ομοιότητες και διαφορές αναφορικά με τη σχέση μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης. Ειδικότερα, ως προς τις ομοιότητες των παραπάνω χορών διαπιστώνεται ότι υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ χορού και μουσικής τόσο σε επίπεδο μοτίβου όσο και σε επίπεδο φράσης.

Ακόμα, οι διαφορές μεταξύ των δώδεκα χορών παρατηρούνται στα ακόλουθα σημεία. Αρχικά, οι μελωδίες ορισμένων χορών όπως «Το μικρό μου», «Χειμαριώτικο», «Μπεράτι», «Ουτσιούρτ Γιώργη» και «2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς», αποτελούνται από μουσικές φράσεις οι οποίες εναλλάσσονται (κανονικά ή ακανόνιστα). Αντίθετα, οι μελωδίες των χορών «Κόρη Ελένη», «Σύρι σύρι», «Ανάθεμα τη μάνα σου», «Σαρτικός» ή «Κουτσός», «Σερανίτσα» και «Πολίτισσα», αποτελούνται από μουσικές φράσεις οι οποίες επανεμφανίζονται σταθερές και αμετάβλητες, ως προς τα μέτρα τα οποία χρησιμοποιούνται για τη δόμησή τους. Οι φράσεις αυτές, επαναλαμβάνονται με κανονικότητα καθ' όλη την διάρκεια της μουσικής σύνθεσης. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειωθεί ότι ο «Συρτός καλαματιανός» συναντάται με ποικίλες μελωδίες, οι οποίες είτε αποτελούνται από εναλλασσόμενες μουσικές φράσεις ή από συγκεκριμένη μουσική φράση (ως προς τα χρησιμοποιούμενα μέτρα) η οποία επαναλαμβάνεται.

Επιπλέον, παρατηρείται ότι αναφορικά με την αντιστοιχία μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης, οι χοροί δύναται να ταξινομηθούν στις ακόλουθες κατηγορίες:

- α) χοροί όπου υπάρχει πλήρης σύμπτωση και ομοφωνία μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν οι χοροί: «Σαρτικός» ή «Κουτσός» (MWD.8) και «Πολίτισσα» (WD.10),
- β) χοροί όπου απαιτείται ορισμένη επανάληψη της χορευτικής φράσης προκειμένου να ολοκληρωθεί η μουσική φράση. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν οι χοροί: «Το μικρό μου» (XD.1), «Συρτός καλαματιανός» (WD.2) στην περίπτωση όπου συναντάται με εναλλασσόμενες μουσικές φράσεις, «Χειμαριώτικο» (WD.3), «Μπεράτι» (ΨD.4), «2^{ος} γυναικείος καρσιλαμάς» (ΨD.12),
- γ) χοροί όπου απαιτείται ορισμένη επανάληψη της μουσικής φράσης προκειμένου να ολοκληρωθεί η χορευτική φράση. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει ο χορός «Σερανίτσα» (MYD.9),
- δ) χοροί όπου η αντιστοιχία μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης επέρχεται ύστερα από συγκεκριμένο αριθμό επαναλήψεων τόσο της μουσικής όσο και της χορευτικής φράσης. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν οι χοροί: «Συρτός καλαματιανός» (WD.2) στην περίπτωση που συναντάται με εξάμετρη μουσική φράση, «Κόρη Ελένη» (WD.5), «Σύρι σύρι» (MWD.6), «Ανάθεμα τη μάνα σου» (WD.7) και «Ουτσιούρτ Γιώργη» (WMD.11).

Στον παρακάτω πίνακα (Πίνακας 4.26.) παρουσιάζεται συγκεντρωτικά η σχέση μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης για κάθε έναν από τους δώδεκα υπό μελέτη χορούς.

Πίνακας 4.26.: Σχέση μεταξύ χορευτικής και μουσικής φράσης

A/A	Χορός	Περιοχή	κινητικά μοτίβα χορευτικής φράσης	μουσικά μέτρα μουσικής φράσης	Κατηγορία
XD.1	Το Μικρό μου, συρτός της τράτας	Αττική / Μέγαρα	2	4 και 6 (εναλ.)	β' κατηγορία

WD.2	Συρτός καλαματιανός	Ρούμελη	4	4 και 8 (εναλ.) / 6	β' κατηγορία / δ' κατηγορία
WD.3	Χειμαριώτικο	Ήπειρος	2	2, 4 και 8 (εναλ.)	β' κατηγορία
ΨD.4	Μπεράτι	Θεσσαλία	2	2, 4 και 8 (εναλ.)	β' κατηγορία
WD.5	Κόρη Ελένη	Μακεδονία	3	4	δ' κατηγορία
MWD.6	Σύρι σύρι	Μακεδονία / Έδεσσα / Γιαννιτσά	10	8	δ' κατηγορία
WD.7	Ανάθεμα τη μάννα σου, χασαπιά	Μακεδονία / Βόλακας Δράμας	3	4	δ' κατηγορία
MWD.8	Σαρτικός ή Κουτσός	Ίονιο / Κεφαλονιά	6	6	α' κατηγορία
MYD.9	Σερανίτσα	Πόντος	8	4	γ' κατηγορία
WD.10	Πολίτισσα, συρτός καλαματιανός	Δωδεκάνησα / Κάλυμνος	4	4	α' κατηγορία
WMD.11	Ουτσιούρτ Γιώργη	Θράκη / Γκαγκαβούζη- δες Οινόης Έβρου	6	4 και 12 (εναλ.)	δ' κατηγορία
ΨD.12	2ος Γυναικείος καρσιλαμάς	Κύπρος	2	2 και 4 (εναλ.)	β' κατηγορία

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

5.1. Συζήτηση

Η παρούσα πτυχιακή εργασία ασχολήθηκε με τη σχέση μεταξύ χορού και μουσικής στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, μέσα από τη μελέτη επτάσημων χορευτικών μορφών του ελλαδικού χώρου. Πιο συγκεκριμένα, η έρευνα αυτή, επικεντρώθηκε στην έννοια του ρυθμού, μέσω του οποίου επιτυγχάνεται η αρμονική σύζευξη των τριών συνιστωσών (μελωδία-λόγος-κίνηση), οι οποίες εκφράζονται ποικιλοτρόπως μέσα από την ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση (Καρφής, 2018; Πραντσίδης, 2004; Τυροβολά, 1996). Παράλληλα, η έννοια αυτή συσχετίστηκε με την έννοια του μουσικού μέτρου έτσι ώστε να αναδειχθεί η επίδραση αυτών των δύο – μέσω της μελέτης της εσωτερικής δομής του ρυθμικού σχήματος – στην χορευτική κίνηση.

Με βάση τον σκοπό της εργασίας, διαμορφώθηκε μία σειρά ερευνητικών ερωτημάτων, τα οποία αφορούν την αλληλεπίδραση κίνησης και μελωδίας υπό το πρίσμα του ρυθμού. Ωστόσο, η μελέτη της βιβλιογραφίας έδειξε ότι η έννοια του ρυθμού συχνά ταυτίζεται με άλλες μουσικές έννοιες, γεγονός που συνέβαλε στη διαμόρφωση περαιτέρω ερωτημάτων γύρω από τη συσχέτιση της έννοιας του ρυθμού με άλλους μουσικούς όρους. Από τη διεξαγωγή βιβλιογραφικής έρευνας, την παρουσίαση – σημειογραφική καταγραφή του με το σύστημα του Laban (Labanotation), μορφότυπος και πίνακας των συστατικών στοιχείων – και τη μορφολογική ανάλυση των δώδεκα υπό μελέτη χορών, επιχειρείται στη συνέχεια να δοθεί απάντηση στους προβληματισμούς της παρούσας εργασίας. Επιπροσθέτως, στο τέλος αυτού του κεφαλαίου επιχειρείται η αποτίμηση της σημασίας της παρούσας έρευνας, με βάση τους περιορισμούς και τους προβληματισμούς που προέκυψαν κατά τη διεξαγωγή της και παρατίθενται προτάσεις για μελλοντικές έρευνες στην επιστήμη του χορού.

5.1.1. Η έννοια του ρυθμού: μουσικός και χορευτικός ρυθμός

Από τη μελέτη της βιβλιογραφίας γίνεται αντιληπτό ότι ο ρυθμός είναι μία αφηρημένη χώρο-χρονική έννοια, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με κάθε πτυχή της καθημερινότητας. Το γεγονός αυτό έχει εγείρει ποικίλους ορισμούς και προσεγγίσεις γύρω από την έννοια του ρυθμού. Σε κάθε περίπτωση, ο ρυθμός δεν έχει υλική υπόσταση, αλλά γίνεται αντιληπτός μέσω των αισθήσεων – όπως φαίνεται και στις προσεγγίσεις των Ufford-Azorbo (2019) και Thomas και Moon (1976) – και αφού έχει αποδοθεί μέσω κάποιας μορφής έκφρασης. Κύρια χαρακτηριστικά του ρυθμού αποτελούν η ροή και η επανάληψη/περιοδικότητα, ενώ η έννοια του ρυθμού σχετίζεται ακόμα με έννοιες όπως οργάνωση/τάξη, συμμετρία και πρόθεση/προσμονή. Έτσι, ο ρυθμός και, συγκεκριμένα, η ρυθμική οργάνωση, συμβάλλει ουσιαστικά στη μορφή κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας και αποτελεί το κύριο μέσο σύνδεσης και αρμονικής συνύπαρξης μεταξύ της μουσικής, του χορού και του λόγου.

Ακόμα, με βάση όλα τα παραπάνω και σε συνδυασμό με τη μελέτη της εσωτερικής δομής του ρυθμικού σχήματος χορού και μουσικής στους δώδεκα υπό μελέτη χορούς, προκύπτει ότι υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ χορευτικού και μουσικού ρυθμού, χωρίς ωστόσο να συνεπάγεται η πλήρης σύμπτωσή τους. Πιο συγκεκριμένα, στη μουσική ο ρυθμός προκύπτει από την κανονική εναλλαγή των ήχων στην ποίηση, ενώ στον χορό από την εναλλαγή των κινήσεων (Τυροβολά, 1996). Τον ισχυρισμό αυτό έρχεται να επιβεβαιώσει η παρούσα εργασία.

Αναλυτικότερα, από τη μελέτη της εσωτερικής οργάνωσης του χορευτικού και μουσικού ρυθμικού σχήματος παρατηρήθηκε ότι, κατά κανόνα, υπάρχει πλήρης σύμπτωση μεταξύ των ισχυρών-ασθενών τονισμών μουσικής και χορού, δηλαδή υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ χορού και μουσικής. Ωστόσο, σημειώθηκαν διαφοροποιήσεις μεταξύ του ρυθμικού σχήματος της μουσικής με αυτό του χορού, οι οποίες αφορούν στο γεγονός ότι στον χορό παρατηρήθηκε αδρότερη «ομαδοποίηση» των μουσικών χρόνων. Αυτό πιθανώς οφείλεται στο γεγονός ότι, όπως στη μουσική οι ισχυροί τονισμοί είθισται να βρίσκονται σε προεξέχουσες χρονικές σχέσεις και συνήθως σχετίζονται με μουσικά γεγονότα τα οποία έχουν

μεγάλη διάρκεια, ένταση ή ακόμα και αρμονική/τονική σημασία (Katz, Chemla, & Pallier, 2015), έτσι και στον χορό θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αυτή η αδρότερη «ομαδοποίηση» σχετίζεται με χορευτικά γεγονότα τα οποία έχουν ιδιαίτερη κινητική, αισθητική, νοηματική αξία και επομένως χρήζουν περαιτέρω τονισμού.

Ωστόσο, σύμφωνα με τη Δανιά (2020), «ο μουσικός ρυθμός χαρακτηρίζεται από χρονική συνθετότητα καθώς δομείται ανά πολλά διαφορετικά επίπεδα» (σελ. 27). Επομένως, το ρυθμικό σχήμα αποτελεί ένα μέρος του μουσικού και, κατ' επέκταση, του χορευτικού ρυθμού. Συμπερασματικά, στην παρούσα έρευνα, παρατηρήθηκε συσχέτιση μεταξύ μουσικού και χορευτικού ρυθμού σε επίπεδο του ρυθμικού σχήματος.

5.1.2. Ρυθμός, μέτρο και κίνηση

Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001), «τα ρυθμικά σχήματα καθιερώνονται από τους διάφορους τρόπους συνδυασμού της μετρικής έμφασης και του ρυθμικού τόνου (μετρικός και τονικός ρυθμός)» (σελ. 53). Με άλλα λόγια, ο ρυθμός απεικονίζεται μέσω του μουσικού μέτρου, το οποίο παρουσιάζεται ως ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνουν τα ρυθμικά γεγονότα. Πιο συγκεκριμένα, από τη μελέτη της βιβλιογραφίας διαπιστώθηκε ότι, ενώ η έννοια του ρυθμού συγγέεται με την έννοια του μέτρου, εντούτοις αρκετοί ερευνητές (Barry, Andreeva, & Koreman, 2009; Δέλλιος, 1986; London, Polak, & Jacoby, 2016; Παλαιολόγος, 2008) υποστηρίζουν ότι ο ρυθμός τείνει να είναι ανεξάρτητος από το μέτρο και τις χρονικές υποδιαίρεσεις. Μάλιστα, φαίνεται ότι ο ρυθμός καθορίζει το «σχήμα» του μέτρου (μετρικού κύματος), αλλά δεν ταυτίζεται πλήρως με αυτό, καθώς πολλές φορές δεν ανταποκρίνεται αυστηρά στην έννοια του πλαισίου/μέτρου, αλλά υπόκεινται σε συγκινησιακούς και αισθητικούς κανόνες, δηλαδή έχει μια πιο εσωτερική δομή με την οποία εξυπηρετείται ο εκάστοτε σκοπός.

Επιπλέον, από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση παρατηρήθηκε ότι ο ρυθμός, και συγκεκριμένα το ρυθμικό σχήμα, επιδρά καταλυτικά στην κίνηση. Αναλυτικότερα, το ρυθμικό σχήμα αποτελεί πρωταρχικό παράγοντα οργάνωσης της κινητικής

αλληλουχίας (Ζωγράφου, 1999; Καρφής, 2018; Πραντζίδης, 2004; Τυροβολά, 1996) και μορφοποίησης και απόδοσης της χορευτικής μορφής (Τυροβολά, 1996). Η παραπάνω παρατήρηση ενισχύεται μέσα από την παρουσίαση (σημειογραφική καταγραφή, μορφότυπος, πίνακας συστατικών στοιχείων) και τη μορφολογική ανάλυση των δώδεκα υπό μελέτη χορών.

Πιο συγκεκριμένα, διαπιστώθηκε ότι η διαφοροποίηση της εσωτερικής οργάνωσης του ρυθμικού σχήματος της μουσικής συνεπάγεται αντίστοιχη διαφοροποίηση της δομής του ρυθμικού σχήματος του χορού. Στη βάση όλων των παραπάνω, αφού ο χορευτικός ρυθμός αφορά την εναλλαγή των κινήσεων, έτσι αντλείται το συμπέρασμα ότι η διαφοροποίηση της εσωτερικής δομής του ρυθμικού σχήματος στη μουσική επηρεάζει τη χορευτική κίνηση.

Ακόμα, παρατηρήθηκε μία σειρά από ομοιότητες και διαφορές αναφορικά με τη σχέση μεταξύ μουσικής και χορευτικής φράσης, γεγονός που πιθανώς οφείλεται στην ύπαρξη διαφορετικών ρυθμικών μουσικών και χορευτικών σχημάτων μεταξύ των δώδεκα υπό μελέτη χορών. Έτσι, διαφαίνεται ότι η εσωτερική οργάνωση του ρυθμικού σχήματος επιδρά όχι μόνο στην κίνηση αλλά και στην τελική μορφή του χορού, καθώς η χορευτική φράση αποτελεί το πιο απλό οργανικό συνθετικό σύνολο του χορού και δείχνει το βασικό περιεχόμενο και την ιδέα της φόρμας του χορού (Τυροβολά, 2001).

5.2. Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία επιδίωξε, μέσα από την κατανόηση της έννοιας του ρυθμού και άλλων μουσικών εννοιών, να αναδείξει τη σχέση μεταξύ της χορευτικής και μουσικής έκφρασης, δηλαδή χορού και μουσικής μέσα από το παράδειγμα του επτάσημου ρυθμού σε ενδεικτικά αλλά αντιπροσωπευτικά παραδείγματα ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ως εκ τούτου, αποτελεί μία πορεία αναζήτησης νοημάτων και ερμηνειών στο πλαίσιο της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης σε επίπεδο όμως ανάλυσης χορού και μουσικής.

Όπως επεξηγήθηκε στην ενότητα 1.5., το δείγμα της παρούσας εργασίας, δηλαδή οι δώδεκα υπό μελέτη χοροί, αποτέλεσαν σε γενικές γραμμές ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα χορών με επτάσημο ρυθμικό σχήμα του ελλαδικού χώρου. Ωστόσο, οι χοροί αυτοί ανταποκρίνονται αυστηρά στα κριτήρια που τέθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Συνεπώς, τα αποτελέσματα της έρευνας αφορούν στην κατανόηση αντίστοιχων καταστάσεων και όχι στη γενίκευση των αποτελεσμάτων εκτός του συγκεκριμένου πλαισίου.

Επιπλέον, ιδιαιτερότητα της παρούσας εργασίας αποτέλεσε το γεγονός ότι επικεντρώθηκε στην παράλληλη μελέτη του χορού και της μουσικής. Έτσι, δίνεται η δυνατότητα πληρέστερης κατανόησης μουσικών και χορευτικών εννοιών, αλλά και των σχέσεων μεταξύ τους. Τέλος, μέσα από τη συγκεκριμένη εργασία αναδεικνύεται η σημασία του ρυθμού στην έρευνα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, γεγονός που δύναται να επιδράσει σημαντικά και σε άλλες πτυχές του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπως η διδασκαλία.

5.3. Προτάσεις για μελλοντικές έρευνες

Το εγχείρημα της παρούσας εργασίας αναδεικνύει την ανάγκη περαιτέρω έρευνας. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα συνιστούν τα ακόλουθα:

- Διεξοδικότερη έρευνα ως προς τη σχέση ρυθμού-κίνησης, με στόχο την ανάδειξη του πρώτου ως καθοριστικό παράγοντα μορφοποίησης και απόδοσης της χορευτικής μορφής.
- Αναλυτικότερη μελέτη της επίδρασης της εσωτερική δομής του ρυθμικού σχήματος σε συγκεκριμένες κινητικές παραμέτρους (βάρος, ένταση, διάρκεια, υφή κ.ά.).
- Διεξαγωγή όμοιας ή παρόμοιας έρευνας σε χορούς με κοινό ρυθμικό σχήμα και διαφορετικό από το επτάσημο, για παράδειγμα, εντεκάσημο.
- Εφαρμογή των παρόντων συμπερασμάτων στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού ή άλλων κινητικών δεξιοτήτων.

- Θεώρηση του ρυθμού ως παράγοντα και μέσο διευκόλυνσης της χορευτικής έκφρασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αγαλιανού, Ο. (2012). Μουσικοκινητικός αυτοσχεδιασμός με βάση τα προσωδιακά στοιχεία του λόγου: μια πρακτική αλληλεπίδρασης και ανταλλαγής. Στο Ν. Γκόβας, Μ. Κατσαρίδου, Δ. Μαυρέας, (επιμ.), *7^η Διεθνής Συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Θέατρο & Εκπαίδευση δεσμοί αλληλεγγύης* (σσ. 351-357). Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.
- Αγαλιανού, Ο. (2018). *Η συμβολή του ρυθμού στην απόδοση των κινητικών δεξιοτήτων*. Αθήνα: Ε.Γ.Ο. Ανακτήθηκε στις 30/10/2021 από <https://www.ego-gymnastics.gr/wp-content/uploads/2018/09/Symvoli-Rythmou.pdf>.
- Adshead, J. (Επιμ.). (2007). *Ανάλυση του χορού. Θεωρία και πράξη* (επιμέλεια και μτφ. Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα). Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1988).
- Arvaniti, A. (2009). Rhythm, timing and the timing of rhythm. *Phonetica*, 66, 46-63. DOI: 10.1159/000208930
- Barela, M. (1979). Motion in musical time and rhythm. *College Music Symposium*, 19(1), 79-92. Ανακτήθηκε στις 9/12/2021 από <https://www.jstor.org/stable/40351755>.
- Barry, W., Andreeva, B., & Koreman, J. (2009). Do rhythm measures reflect perceived rhythm? *Phonetica*, 66, 78-94. DOI: 10.1159/000208932
- Baud-Bovy, S. (1985). Αρχαία και νέα Ελλάδα. *Επιστημονική Επιτήρηση της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών*, 28, 549-560.
- Behrens, G.A. (1984). In search of the long assumed relationship between rhythm and movement. *Contributions to Music Education*, 11, 33-54. Ανακτήθηκε στις 1/1/2022 από <https://www.jstor.org/stable/24127285>.

- Benjamin, W. (1984). A theory of musical meter. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 1(4), 355-413. Ανακτήθηκε στις 16/11/2021 από <https://www.jstor.org/stable/40285269>.
- Βούβαρης, Π. (2015). *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός*. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα. Ανακτήθηκε 30/10/2021 από www.kallipos.gr.
- Chaffee, G. (2000), *Patterns: Rhythm & Meter Patterns*. Miami: Warner Bros. Publications Inc.
- Δανιά, Α. (2020). Διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ρυθμικής ικανότητας και χορευτικής επίδοσης στο πλαίσιο διδασκαλίας της Φυσικής Αγωγής. *Κινησιολογία: Ανθρωπιστική Κατεύθυνση*, 7(1), 18-31.
- Δανιά, Α., Κουτσούμπα, Μ., Χατζηχαριστός, Δ., & Τυροβολά, Β. (2009). Η έρευνα για την κατασκευή οργάνων αξιολόγησης της χορευτικής επίδοσης: Μια ανασκοπική μελέτη. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, 7(2), 179-202. Ανακτήθηκε στις 21/12/2021 από www.researchgate.net.
- Δέλλιος, Β. (1986). *Μορφολογία, οργανογνωσία και αναλύσεις μουσικών έργων*. Αθήνα: χ.ε.
- Δέλλιος, Β. (1997). *Συνοπτική Ιστορία της μουσικής*. Αθήνα: χ.ε.
- Δήμας, Η. (2010). Κοινωνία και ελληνικός παραδοσιακός χορός. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 17-41). Αθήνα: Ιδίων.
- Δημητρακοπούλου, Μ., Τζένου, Μ., & Ανδρούτσος, Π. (2012). *Μουσική Β' Γυμνασίου*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.
- Ζωγράφου, Μ. (1999). *Ο Χορός στην ελληνική παράδοση*. Αθήνα: ART WORK.
- Ηλιάδης, Δ. (1979). *Η θεωρία της μουσικής και η πρακτική της χωρίς δάσκαλο*. Θεσσαλονίκη: Ιδιωτική Έκδοση.

- Θεοδούλου, Ι. (2020). *Παραδοσιακός χορός και δρώμενα στον Κυπριακό γάμο. Η περίπτωση των Καπουτιωτών πριν και μετά την τουρκική εισβολή. Λαογραφική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. (Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διατριβή). Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Θεοδούλου, Ι., Φούντζουλας, Γ., Δημόπουλος, Κ., Καρφής, Β. & Κουτσούμπα, Μ. (2020). Χοροί της Κύπρου: σημειογραφική καταγραφή με το σύστημα Laban και δομικο-μορφολογική ανάλυση. *Κινησιολογία: Ανθρωπιστική Κατεύθυνση*, 7(2), 21-46.
- Καρφής, Β. (2018). *Ελληνικός παραδοσιακός χορός: δομή, μορφή και τυπολογία της ελληνικής παραδοσιακής 'χορευτικότητας'*. (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Καταβάτη, Α.Ε. (2015). *Ιόνιο μουσικό αρχείο: ένα ολοκληρωμένο πλαίσιο προβολής και εμπλουτισμού*. (Πτυχιακή εργασία). Τ.Ε.Ι. Ιόνιων Νήσων, Ληξούρι. Ανακτήθηκε στις 2/1/2022 από <https://docplayer.gr/16907054-Tehnologiko-ekpaideytiko-idryma-ionion-nison-sholi-moysikis-tehnologias-tmima-tehnologias-ihoy-kai-moysikon-organon-ionio-moysiko-arheio.html>.
- Katz, J., Chemla, E., & Pallier, C. (2015). An attentional effect of musical metrical structure. *PLOS ONE*, 10(11), 1-14. Ανακτήθηκε στις 26/11/2021 από <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0140895>.
- Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία Της Χορευτικής Κίνησης. Το Πέρασμα από την Προϊστορία στην Ιστορία του Χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2010). Η διδασκαλία του ελληνικού λαϊκού παραδοσιακού χορού στα σύγχρονα εκπαιδευτικά πλαίσια. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 17-42). Αθήνα: Ιδίωv.
- Κυνηγού-Φλάμπουρα, Μ. (1993). *Ρυθμός-Ρυθμική: στοιχεία-χαρακτηριστικά-κεφάλαια*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.

- Λιάβας, Λ. (2006). Δημοτικό τραγούδι. *Ρυθμοί*, 40, 68-70.
- London, J., Polak, R., & Jacoby, N. (2016). Rhythm histograms and musical meter: A corpus study of Malian percussion music. *Psychonomic Bulletin & Review*, 24, 474-480. Ανακτήθηκε στις 30/10/2021 από <https://link.springer.com>.
- Ματέυ. Π. (2006). Ο Αριστόξενος ο καλαματιανός. *Ρυθμοί*, 40, 74-75.
- McAuley, J.D. (2010). Tempo and Rhythm. In M. R. Jones et al. (eds.) *Springer Handbook of Auditory Research: Music Perception* (vol. 36, pp. 165-199), New York: Springer. DOI: [10.1007/978-1-4419-6114-3_6](https://doi.org/10.1007/978-1-4419-6114-3_6)
- Μέλφου, Ε. (χ.η.). *Μουσικά μαθήματα: α' σειρά μουσικοπαιδαγωγικού Εργαστηρίου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κυριακίδη-Φωτιάδη.
- Μπατσικούρα, Γ. (2011). *Ο Επτάσημος ρυθμός στην ελληνική δημοτική μουσική. Επιτελεστικές εκδοχές σε τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο*. (Πτυχιακή εργασία). Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα. Ανακτήθηκε στις 23/08/2021 από <https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui>.
- Μπέλεση, Ε. (2013). *Σχέση μουσικής και χορού στην Ελληνική χορευτική παράδοση: Η περίπτωση του εννεάσημου ρυθμού*. (Αδημοσίευτη Πτυχιακή εργασία). Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Μπίκος, Α. (1969). *Ελληνικοί Χοροί, ανάλυσις κινήσεων-χορογράφημα-μουσική-στίχοι*. Αθήνα: Παράγραφος.
- Νεφ, Κ. (1985). *Ιστορία της μουσικής*. Αθήνα: Ν. Βότση.
- Παλαιολόγος, Δ. (2008). *Σχεδιάγραμμα για τη δημιουργία οπτικοακουστικού έργου με θέμα τις σχέσεις ανθρώπου – μουσικού ρυθμού – τεχνολογίας*. (Πτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη. Ανακτήθηκε στις 09/04/2021 από <https://hellanicus.lib.aegean.gr>.
- Παναγιωτίδου, Α. (2001). *Μουσική-Κίνηση. Παιδαγωγικές μέθοδοι. Τα μουσικολογικά και μουσικοκινητικά φαινόμενα και οι μεταξύ των σχέσεις*. Αθήνα: Τελέθριον.

- Παναγοπούλου, Γ. (1985). *Μουσική, στοιχεία μουσικοπαιδαγωγικής και κινητικής*. Θεσσαλονίκη: χ.ε.
- Πατσαντάρας, Ν. (2014). *Αθλητισμός και κοινωνιολογική σκέψη*. Αθήνα: Τελέθριον.
- Penniman, N. (2002). Rhythm and movement in Ghana: Healing through dance through generations. *African Diaspora ISPs*, 47. Ανακτήθηκε στις 1/1/2022 από https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://scholar.google.com/&httpsredir=1&article=1070&context=african_diaspora_isp.
- Πραντσίδης, Γ. (2004). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και διδασκαλία του*. Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου.
- Πολλάτου, Ε. (2012). *Σύνθεση προγραμμάτων γυμναστικής για όλους. Θεωρία-μαθησιακή διαδικασία-εφαρμογή στην πράξη*. Θεσσαλονίκη: επίκεντρο.
- Ρούμπης, Γ. (1993). *Ελληνικοί χοροί. Γενικό μέρος-διδακτική-μουσικοκινητική ανάλυση*. Αθήνα: ΣΜΠΠΛΙΑΣ.
- Σιόντας, Α. (2007). *Στοιχεία θεωρίας της ευρωπαϊκής μουσικής. Σύμφωνα με το σχολικό βιβλίο ΟΕΒΔ της Α' Γυμνασίου*. Αθήνα: χ.ε. Ανακτήθηκε στις 19/10/2021 από <https://pmgip.org/>.
- Σιούλη-Κατάκη, Ζ. (2013). Το πρωτογενές τελετουργικό δρώμενο της μουσικής, του χορού και του λόγου. *Archive*, 9, 30–37. DOI: [10.5281/zenodo.4539909](https://doi.org/10.5281/zenodo.4539909)
- Thomas, R.T. & Nelson, K.J. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα I*. (μτφρ. και επιμέλεια Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Τυροβολά, Β. (2001). *Ο ελληνικός χορός. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (2005). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (2007). Μουσικο-χορευτικός Ρυθμός, Αυτό-Έκφραση και Αισθητική Αγωγή. Προϋποθέσεις και μέθοδοι δημιουργίας της καλλιτεχνικής χορογραφικής σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού. Στο Μ. Αργυρίου (Επιμ.),

- Μουσική παιδαγωγική στον 21^ο αιώνα: προκλήσεις, προβλήματα, προοπτικές*, 20-22 Απριλίου 2007 (τόμος Β, μέρος Α, σσ. 12-28). Αθήνα: ΕΕΜΑΠΕ.
- Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ. & Ταμπάκη, Α. (2008). Η δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Το παράδειγμα των μοτίβων των χορών «Στα Δυο» και «Στα Τρία» στους χορούς της Κρήτης. *Ελληνική Επιστημονική Εταιρία Χορού*, 2(3), 32-57.
- Τυροβολά, Β. (2009). Μελωδία, ρυθμός και χορός. Μια διαφορετική μεθοδολογική πρόταση προσέγγισης του χορευτικού ύφους. *Επιστήμη του Χορού*, 3, 48-84. Ανακτήθηκε στις 19/10/2021 από <https://elepex.gr/>.
- Τυροβολά, Β. (2010). Φορμαλισμός και μορφολογία. Η εννοιολογική οπτική και η μεθοδολογική χρήση τους στην προσέγγιση και την ανάλυση της μορφής του χορού. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 127-178). Αθήνα: Ιδίων.
- Τυροβολά, Β. (2017). *Χορολογικά Θέματα Α' Περί χορού. Επτά υποθέσεις εργασίας για την επιστήμη, την τέχνη και τη μορφή του χορού*. Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Τυροβολά, Β. (2017). *Χορολογικά Θέματα Β'. Περί χορού. Για μία επιστημονική τεκμηρίωση του χορού. Θέσεις, αντιθέσεις και συνθέσεις*. Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Φιλιππίδου, Ε. (2011). *Χορός και ταυτοτική αναζήτηση: τακτικές επιπολοτισμού και επαναφυλετισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη Έβρου*. (Αδημοδιέυτη Μεταπτυχιακή Διατριβή). Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Φιλιππίδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2014). Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης Έβρου. *Ethnologia on line*, 5, 1-29. Ανακτήθηκε στις 19/10/2021 από https://www.societyforethnology.gr/site/pdf/Syntheseis_kai_Anasynteseis_tou_Trisypostatou_Chorou_Mpounartzia.pdf.
- Χαρμαντά, Ν. (2005). Με αφορμή τον παραδοσιακό χορό. *Ρυθμοί*, 39, 28-31.

Χατζηδημητρίου, Ε. (1991). *Ο ρυθμός στην εκτέλεση της κίνησης. Μουσική μεθοδολογία*. Θεσσαλονίκη: SALTO.

Ufford-Azorbo, I. (2019). Perspectives on African rhythm and dance in Onwueme's riot in heaven. *International Journal of Arts and Humanities (IJAH) Ethiopia*, 8(2), 71-82. DOI:[10.4314/ijah.v8i2.8](https://doi.org/10.4314/ijah.v8i2.8)