



Επιστήμη του Χορού

Τόμος 2, 2008

**Ηλεκτρονικό Περιοδικό
Electronic Journal**

Science of Dance

Volume 2, 2008

www.elepex.gr

ISSN 1790-7527

Η Δομικό-Μορφολογική και Τυπολογική Ανάλυση στη Μελέτη του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού. Το Παράδειγμα των Μοτίβων των Χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία" στους Χορούς της Κρήτης

Β. Τυροβολά , Μ. Κουτσούμπα Α., Ταμπάκη

Τ.Ε.Φ.Α.Α., Πανεπιστήμιο Αθηνών

Εισαγωγή

Ο χορός είναι πολιτισμική πράξη και προβάλλει με εκφραστικό τρόπο, μέσω των συστατικών του στοιχείων και του συνδυασμού τους, τις ειδικές βιωματικές και πολιτισμικές συνθήκες των κατοίκων μιας γεωγραφικής περιοχής. Στα τοπικά όρια της κοινότητας, ο χορός αποτελεί το μέσο για τη δημιουργία λαϊκού πολιτισμού και ταυτόχρονα το προϊόν ή την έκφρασή της¹. Λειτουργεί ως συλλογικό εκφραστικό μέσο και συνεκτικό στοιχείο και ταυτόχρονα, παρουσιάζεται ως δείκτης προσδιορισμού της τοπικής χορευτικής παράδοσης εφόσον αναγνωρίζεται από τους κατοίκους της κοινότητας με βάση το όνομά του και τα μορφο-συντακτικά χαρακτηριστικά του. Είναι ευρέως αποδεκτό ότι η μελέτη των μορφο-συντακτικών χαρακτηριστικών του χορού και του συνδυασμού τους αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ζητούμενα στην προσέγγιση της δομής και μορφής του. Συνεπώς, μέσω της διερεύνησής τους καθίσταται δυνατός ο καθορισμός της δομικής σύστασης του χορού και με βάση αυτόν η σύγκριση μεταξύ διαφορετικών χορών της ίδιας ή άλλης περιοχής, ως προς την ομοτυπία ή ετεροτυπία, την αυτούσια μεταφορά, τη συνάφεια, την ετερομορφία ή τη μετάπλαση.

Ο χορός είναι μία από τις πιο δυνατές εκφράσεις του κρητικού λαού. Οι σύγχρονες μορφές των "κρητικών χορών" είναι αποτέλεσμα κοινωνιο-ιστορικών παραγόντων και εξελικτικής διαδικασίας κατά τη διάρκεια της οποίας υποβλήθηκαν σε ποικίλες εσωτερικές και

εξωτερικές επιρροές. Τα δομικο-μορφολογικά και υφολογικά χαρακτηριστικά τους εξαρτώνται άμεσα από τον πολιτισμικό χαρακτήρα της προέλευσής τους. Στην προκειμένη περίπτωση, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι η παραπάνω διαπίστωση αποτελεί γενίκευση, εφόσον το πρώτο ερώτημα που μπορεί να τεθεί είναι τι εννοούμε όταν λέμε "κρητικοί χοροί"; Η απάντηση στο ερώτημα δίνεται μέσα από το διαγραφόμενο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, το οποίο ανταποκρίνεται στο πλαίσιο του "παραδείγματος" της κοινωνιολογικής έρευνας ή της συγκριτικής λαογραφίας. Αυτό συμβαίνει γιατί το "παράδειγμα", αφενός, υπερβαίνει τα αυστηρά όρια της τοπικής κοινότητας με την αυστηρή έννοια της ανθρωπολογικής οπτικής, επεκτεινόμενο στη μελέτη των χορών τεσσάρων διαφορετικών κοινοτήτων της Κρήτης. Αφετέρου, γιατί οι υπό διερεύνηση κοινότητες απαρτίζονται από τα χαρακτηριστικά της ευρύτερης πολιτισμικής περιοχής υπό την έννοια του δικτύου². Συνεπώς, όταν λέμε "κρητικοί χοροί" εννοούμε τους χορούς που συγκροτούν το χορευτικό ρεπερτόριο στις διάφορες κοινότητες της Κρήτης τόσο στο επίπεδο των κοινών χορών όσο και στο επίπεδο των καθαρά τοπικών.

Η υφολογία των κρητικών χορών είναι ιδιαίτερα διακριτή σε σχέση με την υφολογία των χορών άλλων περιοχών της Ελλάδας. Αντίθετα, η δομική τους σύσταση χαρακτηρίζεται από μία κοινή μορφο-συντακτική υφή που συναντάται σχεδόν σε όλους τους ελληνικούς χορούς. Για παράδειγμα, οι χοροί "Πεντοζάλι", "Καστρινός" ή "Μαλεβιζιώτης" και "Χανιώτικος Συρτός", μολονότι σε πρώτη εντύπωση δείχνουν να δομούνται από διαφορετικές διαχειρίσεις των δομικών τους συστατικών στοιχείων, εντούτοις η προσεκτική παρατήρηση οδηγεί στη διαπίστωση ότι οι χοροί αυτοί συγκροτούνται από δομικές ενότητες που άπτονται αυτούσιων ή επί μέρους κινητικών μοτίβων των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία". Πρόκειται για εμπειρική παρατήρηση³, που αφήνει τα περιθώρια να διαφανούν οι δομικές συνάψεις μεταξύ των προαναφερόμενων κρητικών χορών και των χορών "στα δύο" και "στα τρία", είτε στο επίπεδο αυτούσιων μεταφορών είτε στο επίπεδο αντιμεταθέσεων ή παραλλαγών. Όπως προκύπτει από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας, οι σχετικές παρατηρήσεις δε φαίνεται να έχουν διερευνηθεί εις βάθος και να έχουν τεκμηριωθεί μέχρι σήμερα.

Ειδικότερα, από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας προκύπτει ότι έχουν γίνει ποικίλες ερευνητικές προσπάθειες με στόχο τη μελέτη της κρητικής παράδοσης και του κρητικού χορού. Έτσι, υπάρχει ένα πλούσιο αρχειακό υλικό, όπως π.χ. άρθρα, κείμενα σε τοπικές εφημερίδες και περιοδικά, μονογραφίες, ιστοριογραφίες, βιβλία και επί μέρους εργασίες. Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι σχεδόν όλες οι πληροφορίες που

παρέχονται σε σχέση με τα χορευτικά παραδείγματα της συγκεκριμένης μελέτης είναι εθνογραφικές ή λαογραφικές-περιγραφικές. Ενδεικτικά, εξαίρεση στις παραπάνω διαπιστώσεις αποτελούν οι εργασίες των Γ. Χατζηδάκι⁴, Μ. Ζωγράφου⁵ και L. Lawler⁶. Ο πρώτος, προχωρά στη μουσική ανάλυση των χορών, διαπραγματευόμενος παράλληλα την προέλευση των κρητικών χορών. Η δεύτερη, προσεγγίζει και αναλύει το χορευτικό ρεπερτόριο της Κρήτης υπό τους μεθοδολογικούς όρους της εθνολογίας και της γλωσσολογίας, ενώ η τρίτη, κάνει μία εκτενή ιστορική αναφορά στους χορούς της Μινωικής Κρήτης. Επίσης, η εργασία των Β. Τυροβολά, Μ. Κουτσούμπα & Α. Ταμπάκη⁷, δια μέσου της οποίας τεκμηριώνεται η δομικο-μορφολογική και τυπολογική συνάφεια των χορών "Πεντοζάλι", "Καστρινού" ή "Μαλεβιζιώτη" και "Χανιώτικου συρτού"⁸. Από την άλλη πλευρά, διαπιστώνεται η απουσία χρήσης των ανάλογων μεθοδολογικών και αναλυτικών εργαλείων προκειμένου να διερευνηθεί η δομική σύσταση των κρητικών χορών με βάση τα κινητικά μοτίβα των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία" και των συνδυασμών τους. Το ερευνητικό αυτό αποτέλεσμα μπορεί να προκύψει από τον συνδυασμό της δομικής-μορφολογικής και τυπολογικής μεθόδου ανάλυσης σε παράλληλη παραδοχή ότι ο πολιτισμός δεν υφίσταται ως κοινά αποδεκτό και σταθερό σύστημα συμβόλων και αξιών, αλλά ως ο εγγενώς διαφοροποιημένος και ιστορικά δυναμικός τρόπος με τον οποίο νοηματοδοτούμε τον κόσμο και τη θέση μας μέσα σε αυτόν⁹.

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση της δομικής σύστασης των κρητικών χορών "Πεντοζάλι", "Καστρινού" ή "Μαλεβιζιώτη" και "Χανιώτικου συρτού" σε σχέση με τη δομική σύσταση των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία". Ειδικότερα, με άξονα την ανάλυση της δομής και μορφής των χορών και με βάση τη μεθοδολογική πρόταση της εθνοχορολογικής ομάδας του I.F.M.C.¹⁰, στοχεύει στην τεκμηρίωση της κατανομής των μοτίβων των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία" στη συνθετική δομή των κρητικών χορών.

Τα βασικά ερευνητικά υπο-ερωτήματα εντοπίζονται στο δομο-μορφολογικό ή μορφο-συντακτικό επίπεδο των χορών και συνοπτικά τίθενται ως εξής:

α) ποιοι είναι οι δομικοί τύποι των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο", βάση των οποίων φαίνεται να δομούνται οι προαναφερόμενοι κρητικοί χοροί.

β) οι προαναφερόμενοι κρητικοί χοροί παρουσιάζουν δομικές ομοιότητες με τους χορούς "Στα Δύο" και "Στα Τρία". Και αν ναι, ποιες είναι αυτές και σε ποιο επίπεδο.

Μέθοδος

Τα κριτήρια επιλογής του χορευτικού δείγματος βασίστηκαν στις αρχές της δειγματοληπτικής έρευνας¹¹, σύμφωνα με την οποία κρίνεται ως κατάλληλο δείγμα, αφενός το πλέον αντιπροσωπευτικό και αφετέρου, αυτό το οποίο δηλώνει ομοιογένεια. Στην προκειμένη περίπτωση, η επιλογή του κρητικού χορευτικού δείγματος, που άπτεται της μεθοδολογικής επιλογής του τυχαίου δείγματος¹², αντικατοπτρίζει τα χορευτικά χαρακτηριστικά του πληθυσμού από τον οποίο προέρχεται εφόσον τα στοιχεία που το αποτελούν δίνουν μία "μικρογραφία" του συγκεκριμένου πληθυσμού ως προς αυτά τα χορευτικά χαρακτηριστικά. Η τυχαία δειγματοληψία εφαρμόζεται στην πράξη κυρίως στους μικρούς πληθυσμούς, γεωγραφικά εντοπισμένους σε γειτονικούς γεωγραφικούς χώρους¹³. Παράλληλα, η επιλογή του συγκεκριμένου χορευτικού δείγματος έγινε με κριτήριο την κοινή ομολογία των κατοίκων για την ευρύτητα χρήσης των χορών "Πεντοζάλι", "Καστρινού" ή "Μαλεβιζιώτη" και "Χανιώτικου Συρτού" σε όλες τις εθιμικές περιστάσεις σε όλη την έκταση του νησιού, τόσο στη σφαίρα των χορευτικών συγκροτημάτων όσο και στο πλαίσιο της τοπικής παράδοσης.

Η μεθοδολογική διαδικασία ακολουθεί τρία στάδια: α) τη συλλογή των δεδομένων β) την ανάλυση των δεδομένων και γ) τη σύγκριση και ερμηνεία των δεδομένων. Η συλλογή των δεδομένων βασίστηκε στις αρχές της εθνογραφικής μεθόδου¹⁴ με τον τρόπο που αυτή εφαρμόζεται στη μελέτη του χορού¹⁵. Κατά τη συλλογή των δεδομένων χρησιμοποιήθηκαν πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Στις πρωτογενείς πηγές συμπεριλαμβάνεται η επιτόπια έρευνα με τη μορφή της συνέντευξης¹⁶ καθώς και της συμμετοχικής παρατήρησης¹⁷. Αναλυτικότερα, το πρωτογενές υλικό της μελέτης αποτελείται κυρίως από προφορικές μαρτυρίες¹⁸, βασιζόμενες σε ερωτήσεις ανοιχτού τύπου για ημι-δομημένη συνέντευξη¹⁹. Στη συμμετοχική παρατήρηση χρησιμοποιείται η ποιοτική μέθοδος, η οποία αφορά μικρής κλίμακας έρευνα σε συγκεκριμένα άτομα που επιλέγονται από τον ερευνητή ως πληροφορητές²⁰. Το δείγμα των πληροφορητών επιλέχθηκε με βάση την εντοπιότητα και την ηλικία. Τον πληθυσμό του δείγματος αποτέλεσαν κάτοικοι ντόπιοι ηλικίας 27 έως 92 ετών, που κατοικούν μόνιμα στις κοινότητες που διεξήχθη η επιτόπια έρευνα. Συγκεκριμένα, η επιτόπια έρευνα διεξήχθη στο Τζερμιάδο και την Ιεράπετρα Λασιθίου, το Ζαρό Ηρακλείου, τη Χώρα Σφακιών και την περιοχή Κισσάμου Χανίων Κρήτης. Επίσης, στην περιοχή των Γρεβενών Μακεδονίας καθώς και στην Πωγωνιανή, του Πωγωνίου Ιωαννίνων Ηπείρου. Η συνολική διαδικασία της επιτόπιας έρευνας κινήθηκε στο πλαίσιο της διττής βίωσης του τοπικού πολιτισμού με αναφορά τόσο στους κατοίκους των αντίστοιχων κοινοτήτων (φορέων του τοπικού

πολιτισμού) όσο και των μελετητών του²¹.

Η χρήση δευτερογενών πηγών βασίστηκε στις αρχές της αρχειακής εθνογραφικής έρευνας²². Κατά την αρχειακή εθνογραφική έρευνα, οι μελετητές, διαβάζοντας την προϋπάρχουσα βιβλιογραφία ή τα αρχεία, "συνομιλούν" ταυτόχρονα με το υλικό που επεξεργάζονται υπό μορφή διαλόγου. Σύμφωνα με τους Stocking και Γκέφου-Μαδιανού, από αυτόν το διάλογο προκύπτει μέρος ή ολόκληρο το εθνογραφικό υλικό²³.

Η καταγραφή των χορών γίνεται με το σύστημα σημειογραφίας του Laban, το οποίο έχοντας ως επίκεντρο το βασικό συστατικό στοιχείο του χορού, το στοιχείο της κίνησης (σε συνάρτηση με το χώρο και το χρόνο) μπορεί να περιγράφει, να αναλύει και να αποτυπώνει στο χαρτί οποιαδήποτε μορφή κίνησης ανεξάρτητα από το είδος του χορού²⁴.

Για την ανάλυση της δομής και μορφής των χορών χρησιμοποιείται η δομική-μορφολογική και δομικο-τυπολογική μέθοδος με στόχο τη μελέτη της χορευτικής μορφής²⁵. Πρόκειται για μεθοδολογική πρακτική, η οποία με βάση τις έννοιες δομή και μορφή, προσεγγίζει το πρόβλημα ανάλυσης της δομής και μορφής του χορού σε σχέση με τη δομή της μουσικής συνοδείας και τα άλλα μορφο-συντακτικά συστατικά στοιχεία του, αναδεικνύοντας τους ιδιαίτερους κανόνες βάσει των οποίων συνδυάζονται αυτά τα στοιχεία²⁶. Οι ιδιαίτεροι κανόνες εμφανίζονται αφαιρετικά μέσω δομικών τύπων, οι οποίοι αναπαριστούν το βασικό σχήμα της δομής του χορού. Παράλληλα, συνδέεται με την τυπολογία, εκλαμβάνοντας την έννοια του τύπου ή προτύπου, ως βασικής μονάδας σύγκρισης και ταξινόμησης του υπό μελέτη χορευτικού υλικού²⁷. Η χρησιμότητα της δομικής-μορφολογικής ανάλυσης έγκειται στο γεγονός ότι μέσω αυτής μπορούν να ξεχωριστούν οι πραγματικές από τις φαινομενικές ομοιότητες ή διαφορές, να προσδιορισθούν τα σταθερά συστατικά στοιχεία από το πλήθος των μεταβλητών και να διατυπωθούν με σαφήνεια οι κανόνες που διέπουν τη δομή των χορών²⁸.

Για τη σύγκριση των χορευτικών μορφών χρησιμοποιείται η συγκριτική μέθοδος²⁹ μέσω της οποίας εκτιμάται και ταξινομείται το περιεχόμενο ομοιογενών αντικειμένων, που αποτελούν μια τάξη. Σημαντικό ρόλο στην προαναφερόμενη μεθοδολογική οπτική παίζει η συγκριτική-τυπολογική μέθοδος που συνδέεται με την "τυπολογία των επιπέδων", ως η μελέτη της μορφο-συντακτικής υφής των εξεταζόμενων χορών³⁰.

Είναι γεγονός ότι κάθε επιστημονική προσέγγιση καθιστά αναγκαίο τον περιορισμό του πεδίου έρευνας και την οριοθέτηση των στόχων που επιδιώκονται. Πολύ δε περισσότερο εφόσον η περιορισμένη έκταση ενός άρθρου περιορίζει τα περιθώρια ανάπτυξης των

δεδομένων της έρευνας και της επεξεργασίας τους. Συνεπώς, επιλέγεται μία μόνο παράμετρος, η οποία κατά τους μελετητές αποτελεί πρωτότυπο και συγκεκριμένο στόχο. Ανεξάρτητα εάν κάποιος συμφωνεί ή διαφωνεί με τον επιλεγόμενο στόχο των μελετητών, αυτό που έχει σημασία είναι η σωστή και πλήρης επεξεργασία των δεδομένων με βάση τα επιλεγόμενα από αυτούς μεθοδολογικά και θεωρητικά εργαλεία, τα οποία κρίνονται ως αντιπροσωπευτικά και κατάλληλα για την αντικειμενική τεκμηρίωση του σκοπού και των ερευνητικών υπο-ερωτημάτων. Παράλληλα, είναι γνωστό ότι η χρηστική σημασία μιας θεωρίας ή μιας μεθοδολογίας κρίνεται από τη δυνατότητα εφαρμογής της σε ένα ευρύ πεδίο διαφορετικών στόχων, αλλά συναφών προσεγγίσεων. Στην προκειμένη περίπτωση, η εφαρμογή της συγκεκριμένης μεθοδολογίας δε δηλώνει μηχανιστική μεταφορά ή απλούστευση της ερευνητικής διαδικασίας. Αντίθετα, μέσα από τη δυναμική χρήση της στην τεκμηρίωση διαφορετικών- κατά περίπτωση- ερευνητικών στόχων, δηλώνεται εμμέσως πλην σαφώς η ευρεία δυνατότητα της εφαρμογής της. Με την εφαρμογή της στην παρούσα εργασία τεκμηριώνεται η συνένωση των κινητικών μοτίβων των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία" ή, ακριβέστερα, η κατανομή τους στους κρητικούς χορούς, αναδεικνύοντας την ιδιαιτερότητα στη δομική τους σύνθεση.

Ανάλυση των δεδομένων

Για την κατάδειξη της κοινής χορευτικής δομής που συναντάται μεταξύ των κρητικών χορών και των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο", αναλύονται οι χοροί: χορός "Στα Τρία" (FD.1), από την περιοχή των Γρεβενών, χορός "Στα Δύο" (FD.2), από την περιοχή της Πωγωνιανής, του Πωγωνίου Ιωαννίνων, "Πεντοζάλι" (TD.1) από το Τζερμιάδο και την Ιεράπετρα Λασιθίου, "Μαλεβιζιώτης" ή "Πηδηχτός" ή "Καστρινός" (WD.2) από τον Ζαρό Ηρακλείου και "Χανιώτικος Συρτός" (WD.3) από τη Χώρα Σφακιών και την περιοχή Κισσάμου Χανίων Κρήτης. Η ανάλυση ακολουθεί τέσσερα στάδια ανάπτυξης:

- α) τη σημειογραφική καταγραφή των χορών με το σύστημα Laban³¹.
- β) την ταξινόμηση των συστατικών στοιχείων
- γ) την αναγνώριση της χορευτικής μορφής
- δ) την τυπολογία και κωδικοποίηση της χορευτικής φόρμας³².

Α. Σημειογραφική καταγραφή των χορών με το σύστημα Laban

Γράφημα 2. Ο χορός "Στα δύο" (FD.2)

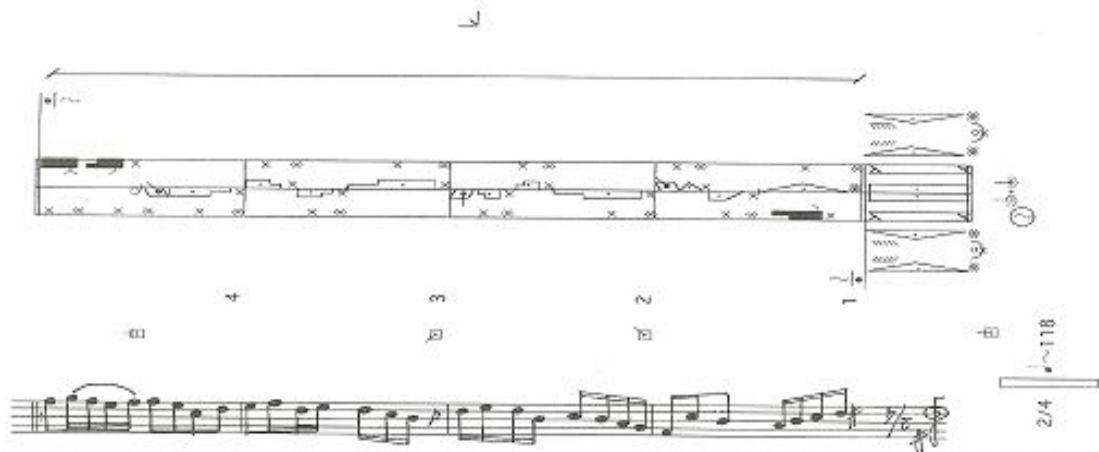
The image shows the Labanotation and musical notation for the dance "Sto duo" (FD.2). The Labanotation is a vertical sequence of symbols: a square box with a horizontal line, a square box with a vertical line, a square box with a diagonal line, and a square box with a horizontal line. Below these are the numbers 1, 2, and 1, indicating the steps. To the right of the Labanotation are symbols for arm and leg positions, including a circle with a vertical line and a square box with a horizontal line. Below the Labanotation is a musical staff with a treble clef, showing a melody in 4/4 time. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. To the right of the musical staff is a 4/4 time signature and a symbol for a quarter note.

Γράφημα 1. Ο χορός "Στα τρία" (FD.1)

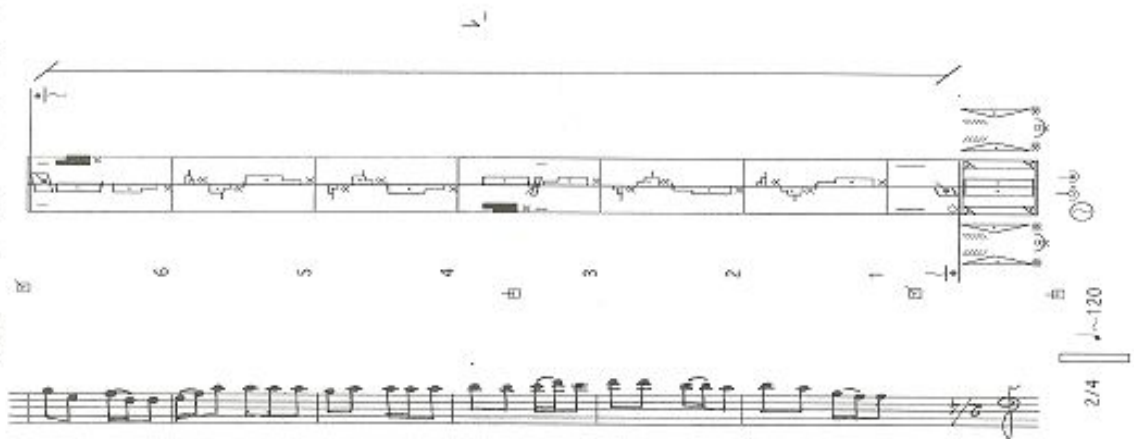
The image shows the Labanotation and musical notation for the dance "Sto tria" (FD.1). The Labanotation is a vertical sequence of symbols: a square box with a horizontal line, a square box with a vertical line, a square box with a diagonal line, and a square box with a horizontal line. Below these are the numbers 1, 2, and 3, indicating the steps. To the right of the Labanotation are symbols for arm and leg positions, including a circle with a vertical line and a square box with a horizontal line. Below the Labanotation is a musical staff with a treble clef, showing a melody in 4/4 time. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. To the right of the musical staff is a 4/4 time signature and a symbol for a quarter note.

Σημειογραφία των χορών "Στα Τρία" (FD.1) και "Στα Δύο" (FD.2)

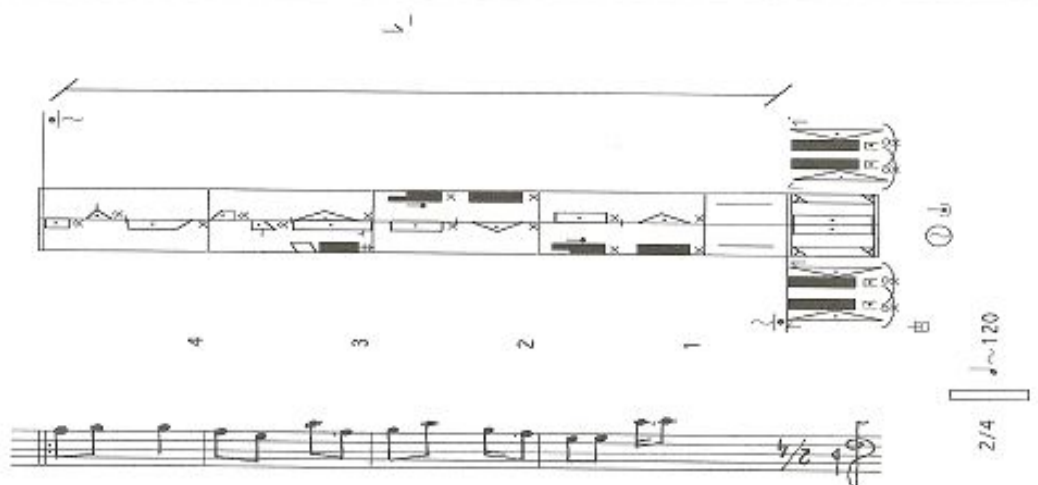
Γράφημα 5. Ο χορός Χανιώτικος συρτός (WD.3)



Γράφημα 4. Ο χορός Κασινιάς ή Μαλεβιζιώτης ή Πηδηγάτος (WD.2)



Γράφημα 3. Ο χορός Πεντοζάλι (TD.1)



Σημειογραφία των χορών Πεντοζάλι (TD.1), Μαλεβιζιώτη (WD.2) και Χανιώτικου Συρτού (WD.3)

Β. Συγκριτικός πίνακας των συστατικών στοιχείων των χορών FD. 1, FD. 2 και TD. 1.

Ονομασία χορού	Χορός "Στα Τρία" (FD. 1)	Χορός "Στα Δύο" (FD. 2)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (♩.♩♩♩) ή (♩♩♩♩) → 2+2	Μέτρο 4/4 (♩♩♩♩) ή (♩♩♩♩) → 2+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 88 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή ♩ - 100 (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF).
Μουσική συνοδ.	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμην.	Μεγάλα βήματα και άρσεις	Σχετικά μικρά βήματα-διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα

Πεντοζάλι (TD.1) και Μαλεβιζιώτης ή Πηδηχτός (WD. 2)

Ονομασία χορού	Πεντοζάλι (TD. 1)	Μαλεβιζιώτης ή Πηδηχτός (WD. 2)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση επαναλαμβανόμενη Αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή.	Βασική χορευτική φράση επαναλαμβανόμενη Αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή.
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τους ώμους (T)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Ευθύγραμμο – κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό (ανοικτού κύκλου) – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Θ0	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 2/4 (♩) ή (♩♩) ή (♩.♩♩) → 1+1	Μέτρο 2/4 (♩) ή (♩♩) ή (♩♩♩) → 1+1
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης γρήγορη ♩-120 (An). Επίπεδο έντασης δυνατό (Fo).	Ταχύτητα εκτέλεσης γρήγορη έως πολύ γρήγορη (Pr). Επίπεδο έντασης πολύ δυνατό (FF).
Μουσική συνοδ.	Οργανική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Μικρά βήματα-διπλές εναλλαγές και άρσεις	Μικρά βήματα-διπλές εναλλαγές και άρσεις
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής ή παραλλαγμένη (περιστ. αλυσιδωτή φόρμα	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα

Χανιώτικος Συρτός (WD. 3)

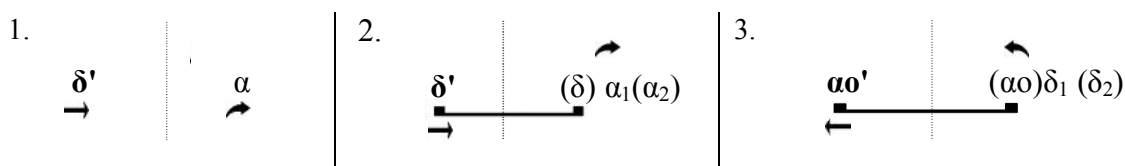
Ονομασία χορού	Χανιώτικος Συρτός (WD. 3)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση επαναλαμβανόμενη Αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή.
Βήματα	Σχετικά γρήγορα, εναλλασσόμενα με ακροπατήματα.
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό (ανοικτός κύκλος) – κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 2/4 (♩♩) ή (♩. ♩ ♩) → 1+1
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη ♩-118 (An). Επίπεδο έντασης μέτρια δυνατό (MF).
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία + τραγούδι
Τρόπος ερμην.	Μικρά βήματα-διπλές εναλλαγές και άρσεις
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα

Γ. Αναγνώριση της χορευτικής μορφής

Χορός "Στα Τρία" (FD.1)³³

Η χορευτική φράση του χορού "Στα Τρία" (FD.1) αποτελείται από τρία μέτρα των 4/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις (2/4 η καθεμία). Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν, συνολικά, τρεις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού / ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Χρησιμοποιούνται τρία θέματα στο επίπεδο των επιμέρους κινητικών μοτίβων, τα οποία στη γενικότερη έννοια της επανάληψης της χορευτικής φράσης, διαμορφώνουν μία ομοιογενή αλυσιδωτή φόρμα, σχεδιασμένη βάση της αρχής της συνδετικότητας. Ο χορός "Στα Τρία" (FD.1) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία.

Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στο χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή "δεικτών στήριξης", η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:



Τα ισχυρά μέρη των τριών μέτρων αντίστοιχα δίνουν τη σχέση:

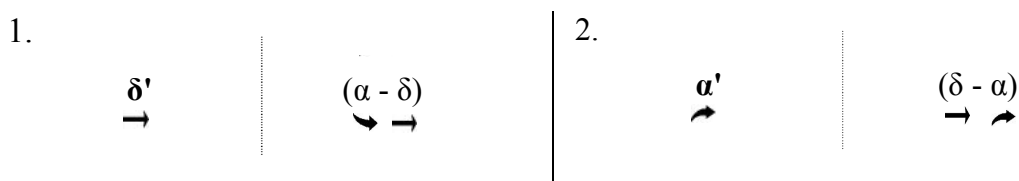
$$[\begin{array}{ccc} \delta' & \delta' & \alpha\alpha' \\ \rightarrow & \rightarrow & \leftarrow \end{array}].$$

Συνοπτικά, χορός "Στα Τρία" είναι μία τρίμετρη ρυθμική και χορευτική κινητική ενότητα που δομείται, με βάση τα ισχυρά μέρη των τριών μέτρων, επάνω στην τριπλή, ισομετρική και ισόχρονη διαδοχή των "δεικτών στήριξης", οι οποίοι εμφανίζονται σε συγκεκριμένη μορφή και χρήση του χώρου (2 κινητικά μοτίβα δεξιά και 1 αριστερά) σε αργή και σταθερή χρονική αγωγή³⁴. Στο χορό "Στα Τρία" εμφανίζονται- κατά περίπτωση- έντεκα ζεύγη διαφορετικών καταληκτικών κινητικών μοτίβων (ως προς το είδος των άρσεων) καθώς και διαφορετικοί συνδυασμοί των συστατικών στοιχείων (μεταβλητών) σε συγκεκριμένη παρουσίαση. Το γεγονός ότι σε κάθε περίπτωση υπάρχει αντιστοιχία κατανομή των καταληκτικών κινητικών μοτίβων χωρίς να μεταβάλλεται η δομή του μοτίβου και ευρύτερα του χορού, τίθεται αυτή η παράμετρος σε σχέση εξάρτησης από την πρώτη που είναι και η βασική.

Χορός "Στα Δύο"(FD.2)

Η χορευτική φράση του χορού "Στα Δύο" (FD.2) αποτελείται από δύο μέτρα των 4/4, τα οποία

αντιστοιχούν σε δύο κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν τρεις ανισόχρονες κινήσεις των "δεικτών στήριξης" (2/4, 1/4 και 1/4 αντίστοιχα). Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν, συνολικά, δύο ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Χρησιμοποιούνται δύο θέματα στο επίπεδο των επιμέρους κινητικών μοτίβων, τα οποία στη γενικότερη έννοια της επανάληψης της χορευτικής φράσης, διαμορφώνουν μία ομοιογενή αλυσιδωτή φόρμα, σχεδιασμένη βάση της αρχής της συνδετικότητας. Ο χορός FD.2 χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στο χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή "δεικτών στήριξης", η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:



Τα ισχυρά μέρη των δύο μέτρων αντίστοιχα δίνουν τη σχέση:

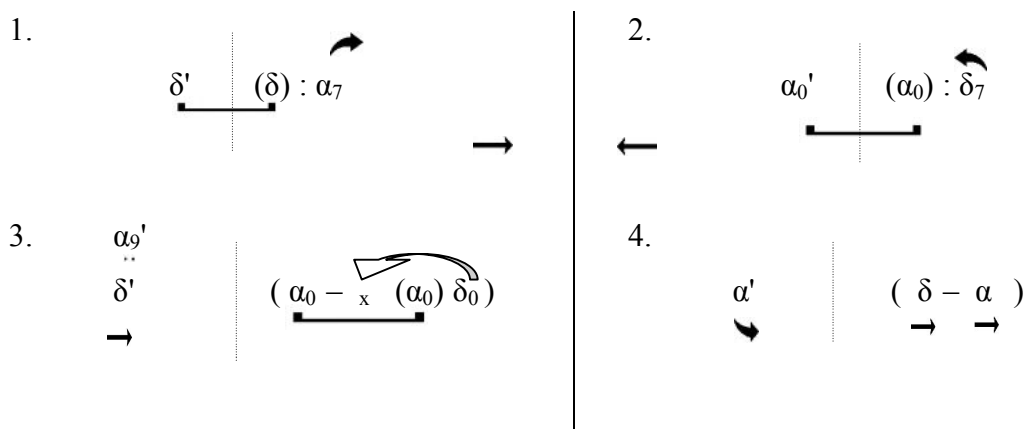
$$\left[\begin{array}{c|c} \delta' & \alpha' \\ \hline \rightarrow & \rightarrow \end{array} \right]$$

Συνοπτικά, χορός "Στα Δύο" είναι μία δίμετρη ρυθμική και χορευτική κινητική ενότητα που δομείται επάνω στην τριπλή, ισομετρική και ανισόχρονη διαδοχή των "δεικτών στήριξης", οι οποίοι εμφανίζονται σε συγκεκριμένη μορφή και χρήση του χώρου (2 κινητικά μοτίβα δεξιά) σε αργή και σταθερή χρονική αγωγή³⁵.

Πεντοζάλι (TD.1)

Η χορευτική φράση του χορού "Πεντοζάλι" (TD.1) αποτελείται από τέσσερα μέτρα των 2/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα δύο πρώτα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις (1/4 η καθεμία) και στα άλλα δύο (τελευταία) κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν τρεις ανισόχρονες κινήσεις (1/4, 1/8 και 1/8 αντίστοιχα). Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν, συνολικά, τέσσερις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού / ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Χρησιμοποιούνται τέσσερα θέματα στο επίπεδο των επιμέρους κινητικών μοτίβων, τα οποία στη γενικότερη έννοια της επανάληψης της χορευτικής φράσης, διαμορφώνουν μία ομοιογενή αλυσιδωτή φόρμα, σχεδιασμένη βάση της αρχής της συνδετικότητας. Ο χορός TD.1 χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και

αντιστοιχία. Παρατηρείται η ίδια εναλλαγή "δεικτών στήριξης" καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού, η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:



Τα ισχυρά μέρη των τεσσάρων μέτρων αντίστοιχα δίνουν τη σχέση:

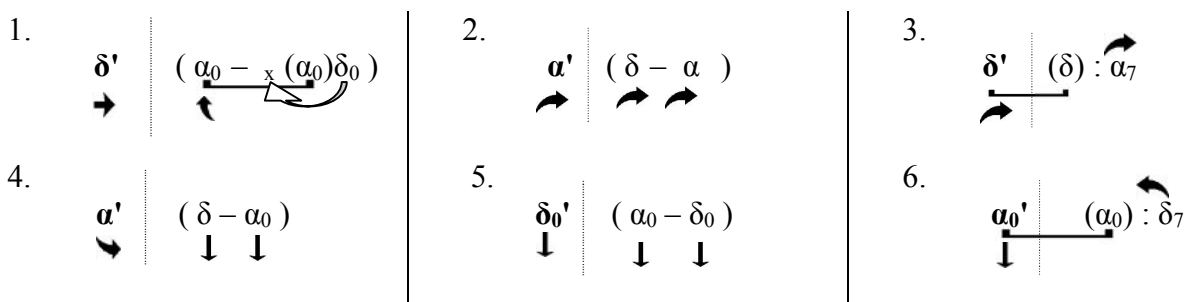
$$[\delta' \quad \alpha_0' \quad \delta' \quad \alpha'] .$$

\rightarrow \leftarrow \rightarrow \curvearrowright

Καστρινός ή Μαλεβιζιώτης ή Πηδηχτός(WD.2)

Η χορευτική φράση του χορού "Καστρινού" ή "Μαλεβιζιώτη" ή "Πηδηχτού" (WD.2) αποτελείται από έξι μέτρα των 2/4, τα οποία αντιστοιχούν σε έξι κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από το πρώτο, δεύτερο, τέταρτο και πέμπτο κινητικό μοτίβο, αντιστοιχούν τρεις ανισόχρονες κινήσεις, ίσες με 1/4, 1/8 και 1/8 αντίστοιχα, ενώ στο τρίτο και έκτο κινητικό μοτίβο υπάρχουν από δύο ισόχρονες κινήσεις, ίσες με 1/4 η καθεμία. Παρατηρούνται έξι ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια ανάπτυξης του χορού στο χρόνο. Χρησιμοποιούνται έξι θέματα στο επίπεδο των επιμέρους κινητικών μοτίβων, τα οποία στη γενικότερη έννοια της επανάληψης της χορευτικής φράσης διαμορφώνουν μία ομοιογενή αλυσιδωτή φόρμα, σχεδιασμένη βάση της αρχής της συνδετικότητας. Ο χορός WD.2 χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία μόνο στο επίπεδο κινητικών /ρυθμικών μοτίβων.

Παρατηρείται η ίδια εναλλαγή "δεικτών στήριξης" καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού, η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:



Τα ισχυρά μέρη των έξι μέτρων αντίστοιχα δίνουν τη σχέση:

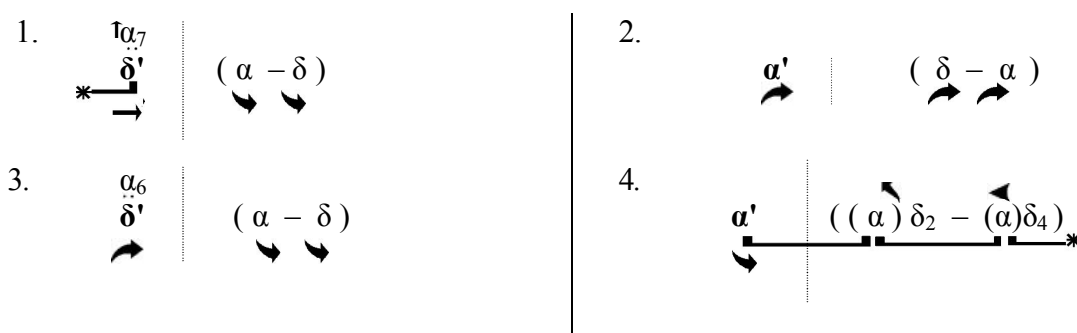
$$[\delta' \quad \alpha' \quad \delta' \quad \alpha' \quad \delta_0' \quad \alpha_0'] .$$

→ → → → ↓ ↓

Χανιώτικος Συρτός (WD.3)

Η χορευτική φράση του Χανιώτικου Συρτού" (WD.3) αποτελείται από τέσσερα μέτρα των 2/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα τέσσερα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν τρεις ανισόχρονες κινήσεις, ίσες με 1/4, 1/8 και 1/8 αντίστοιχα. Συνολικά, όλες αυτές οι κινήσεις σχηματίζουν τέσσερις ομάδες κινήσεων, που επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Παρατηρείται πλήρης αντιστοιχία μεταξύ των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής. Χρησιμοποιούνται τέσσερα θέματα στο επίπεδο των επιμέρους κινητικών μοτίβων, τα οποία στη γενικότερη έννοια της επανάληψης της χορευτικής φράσης, διαμορφώνουν μία ομοιογενή αλυσιδωτή φόρμα, σχεδιασμένη βάση της αρχής της συνδετικότητας. Ο χορός WD.3 χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία.

Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή "δεικτών στήριξης", η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:



Τα ισχυρά μέρη των τεσσάρων μέτρων αντίστοιχα δίνουν τη σχέση:

$$[\delta' \quad \alpha' \quad \delta' \quad \alpha'] .$$

→ → → →

Οι χοροί που εξετάστηκαν παραπάνω, εμφανίζουν ποικίλους τρόπους εκτέλεσης κατά περιοχές της

Κρήτης. Οι διαφοροποιήσεις αυτές- που αφορούν κινητικές άρσεις και διαφορετικές μετακινήσεις μέσα στο χώρο- δεν αποτελούν παραλλαγή των ίδιων κινητικών στοιχείων αλλά διαφορετικά κινητικά στοιχεία του ίδιου χορευτικού τύπου. Ωστόσο, μπορεί να παρατηρηθούν διάφορες παραλλαγές ή ποικιλίες σε επίπεδο ομαδικών χορευτικών συνδυασμών, που να στηρίζονται στη βασική χορευτική φράση. Αυτό επιτυγχάνεται με την παραλλαγή ορισμένων κινητικών μοτίβων και τη δημιουργία κινητικών αυτοσχεδιασμών, που συνήθως αφορούν διπλές εναλλαγές των "δεικτών στήριξης" ή κινητικές υποδιαίρεσεις, στροφές, ψαλίδια, χτυπήματα των ποδιών στο έδαφος κ.α.

Η μουσική συνοδεία δε χρησιμοποιεί ποικιλίες και αυτοσχεδιαστικά μελωδικά μοτίβα, αλλά περιορίζεται, προοδευτικά, μόνο στην επιτάχυνση της χρονικής αγωγής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ρυθμική δομή της μουσικής συνοδείας των χορών "Πεντοζάλι" (TD.1) και "Μαλεβιζιώτη" (WD.2) είναι περιορισμένη στον αριθμό των μέτρων. Το μήκος της είναι μικρό και περιέχει δύο ή τέσσερα (περιστασιακά) μέτρα των 2/4 σε σχέση με τη ρυθμική δομή του "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3), η οποία είναι μεγαλύτερη και χρησιμοποιεί τέσσερα μέτρα των 2/4. Στην περίπτωση των χορών "Πεντοζάλι" (TD.1) και "Μαλεβιζιώτη" (WD.2), η βασική ρυθμική αναφορά ανταποκρίνεται προς τη δομή της φράσης και όχι στο επίπεδο ενός ρυθμικού μοτίβου ή μέτρου. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η αντίληψη του ρυθμού των 2/4 μπορεί να προκληθεί από διασπάσεις της τετράμετρης φράσης σε δύο μέρη, δίνοντας την εντύπωση, κατά την επανάληψη και την ανάπτυξη των χορών στο χρόνο, ότι πρόκειται για ανεξάρτητες δίσημες ενότητες ή ανεξάρτητα δίσημα ρυθμικά πρότυπα. Αντίθετα, στο χορό (WD.3), η ρυθμική φόρμα ανταποκρίνεται σε περισσότερα μέτρα (τετράμετρη φράση), ενώ υπάρχει το ενδεχόμενο της χρήσης και οκτώ μέτρων των 2/4.

Ειδικότερα, στους χορούς "Πεντοζάλι" (TD.1) και "Μαλεβιζιώτη" (WD.2), ο δίσημος ρυθμός, το δυνατό επίπεδο έντασης, η υποδιαίρεση του μέτρου και η γρήγορη χρονική αγωγή, δίνουν τη δυνατότητα εκτέλεσης συντονισμένων κινήσεων, ζωνρών και δυναμικών, με ελεγχόμενες και συνεχείς εναλλαγές "δεικτών στήριξης". Αυτά, σε συνδυασμό με τις γρήγορες και ελαφριές αναπηδήσεις καθώς και τα ακροπατήματα αναδεικνύουν τον απόλυτο έλεγχο των χορευτών κατά την εκτέλεση των κινήσεων και οδηγούν στην αίσθηση της εξουδετέρωσης της βαρύτητας. Στην περίπτωση του "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3), ο τρόπος συνδυασμού των συστατικών στοιχείων προσδίδει στο χορό μία "ανάλαφρη" αίσθηση, αναδεικνύοντας την πλαστικότητά του. Τέλος, και οι τρεις χοροί χαρακτηρίζονται από ομοφωνία, εφόσον παρατηρείται απόλυτη σύμπτωση ή ταύτιση μεταξύ των μελωδικών και χορευτικών επιπέδων κατά αντιστοιχία κινητικών μοτίβων/ μουσικών μέτρων, χορευτικών/μελωδικών φράσεων και χορευτικών/μελωδικών τμημάτων.

Προσδιορίζοντας τους χορούς "Πεντοζάλι" (TD.1) και "Μαλεβιζιώτη" (WD.2) σε μια δεδομένη χρονική στιγμή καθώς και σε αντίστοιχες διαδοχικές φάσεις, διαπιστώνεται ότι κάθε κινητικό μοτίβο δομείται είτε από ένα ζευγάρι αντίθετων κινητικών συνδυασμών, όπου δεσπόζει το ισόχρονο κινητικό

σχήμα "θέση-άρση", είτε από τριπλή εναλλαγή των "δεικτών στήριξης", όπου δεσπόζει το ανισόχρονο κινητικό σχήμα "κινητική εναλλαγή" ή "θέση-θέση-θέση". Ιδιαίτερα, στο πρώτο (T₁) και δεύτερο (T₂) κινητικό μοτίβο του χορού "Πεντοζάλι" (TD.1), το τρίτο (W₃) και έκτο (W₆) κινητικό μοτίβο του χορού "Μαλεβιζιώτη" (WD.2), καθώς και το πρώτο και τέταρτο κινητικό μοτίβο του "Χανιώτικου συρτού" (WD.3), που η αντιθετική σχέση της "θέσης-άρσης" είναι ιδιαίτερα εμφανής, το κινητικό αυτό σχήμα μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένας τρόπος εμφαντικής διατύπωσης, χρησιμοποιούμενης για να συνδέσει αντιθετικά δύο διαφορετικά κινητικά νοήματα ή για να εκφράσει πλεοναστικά το ίδιο πράγμα θετικά και αρνητικά³⁶. Αυτοί οι αντιθετικοί κινητικοί συνδυασμοί, που αντιστοιχούν παράλληλα στην αντιθετική χρήση του χώρου, λειτουργούν ως ένα είδος ομοιοκατάληξης (δεξιά-αριστερά ή εμπρός-πίσω) και χαρακτηρίζονται από ισομορφισμό, ο οποίος υφίσταται καθ' όλη την έκταση της χορογραφικής ενότητας και δεν αντικαθίσταται από παραλλαγμένα μοτίβα. Η αξιοποίηση της αντιθετικής έκφρασης αντιπροσωπεύει την αισθητική άποψη των χορών, ενώ παράλληλα "ισορροπεί" τη χορευτική φόρμα, προσδίδοντάς της χαρακτήρα κανονικότητας, συμμετρίας και συνοχής. Η συμμετρική μορφοποίηση είναι ένα έντονο στοιχείο της συνολικής δομής των χορών και μολονότι αποτελεί ένα εμφατικό κινητικό σημείο της χορευτικής μορφής, εντούτοις δεν ανταποκρίνεται στα ισχυρά και εμφατικά σημεία του μουσικού μέτρου³⁷.

Η εναλλαγή "δεικτών στήριξης", όπου υπερισχύει το ανισόχρονο κινητικό σχήμα "κινητική εναλλαγή" ή "θέση-θέση-θέση" είναι ιδιαίτερα εμφανής στο πρώτο (WD.1), στο δεύτερο (WD.2) και τρίτο κινητικό μοτίβο του "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3), στο τρίτο (T₃) και τέταρτο (T₄) κινητικό μοτίβο του χορού "Πεντοζάλι" (TD.1), καθώς και στο πρώτο (W₁), δεύτερο (W₂), τέταρτο (W₄) και πέμπτο (W₅) κινητικό μοτίβο του χορού "Μαλεβιζιώτη" (WD.2). Αυτό, δίνει τη δυνατότητα εκτέλεσης περισσοτέρων κινήσεων στο όριο του κινητικού μοτίβου με αποτέλεσμα την ποικιλότητα εξέλιξη των χορών στο χώρο. Το σχήμα της "κινητικής εναλλαγής" αλλάζεται διαδοχικά-και στους τρεις χορούς-με το κινητικό σχήμα "θέση-άρση". Ειδικότερα, το αντιθετικό κινητικό σχήμα "θέση-άρση", παρατηρείται στο πρώτο και τελευταίο κινητικό μοτίβο των χορών "Πεντοζάλι" (TD.1) και "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3). Στο χορό "Μαλεβιζιώτη" (WD.2), το αντιθετικό κινητικό σχήμα "θέση-άρση", παρατηρείται στο τρίτο και έκτο κινητικό μοτίβο, λειτουργώντας ως καταληκτικό μοτίβο κατά αντιστοιχία της μετακίνησης του χορού προς τα εμπρός και πίσω. Η διαδικασία αυτή-η οποία συναντάται και στο χορό "στα τρία"- αναδεικνύει και στους τρεις χορούς έναν καταληκτικό ισομορφισμό, ο οποίος θα μπορούσε να υπαχθεί στην τεχνοτροπική διαδικασία δόμησης των καταληκτικών κινητικών μοτίβων, αποτελώντας μία στερεότυπη κινητική "αρχιτεκτονική" διάρθρωσης ενός μεγάλου αριθμού ελληνικών παραδοσιακών χορών. Ενδεχομένως, ο καταληκτικός ισομορφισμός, τόσο στο πλαίσιο του χορού "στα τρία" όσο και στο πλαίσιο των χορών "Πεντοζάλι" (TD.1) "Μαλεβιζιώτη" (WD.2), και "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3), συνταυτίζεται με την οργάνωση

του οπτικού πεδίου και υπακούει στη νομοτέλεια που εκφράζεται με το "νόμο της μορφής". Σύμφωνα με τη Μορφολογική Ψυχολογία (Gestalt), ο "νόμος της μορφής" υπακούει στη θεωρία της οπτικής αντίληψης και ορίζεται ως είδος σύζευξης βιωματικών κομματιών σε μία βιωμένη ολότητα. Η σύζευξη αυτή λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούνται-σε επίπεδο μορφής-όσο το δυνατόν απλούστερα, ενιαία, κλειστά και συμμετρικά ίδια ομοιώματα και φαίνεται να εξαρτάται από τη φυσιολογική και ψυχολογική ιδιοσυγκρασία του παραδοσιακού δημιουργού.

Δ. Κωδικοποίηση και Μοντέλα Φόρμας των Χορών FD.1, FD.2, TD.1, WD.2 και WD.3.

(FD.1): Χορός "στα τρία"

$$\left. \begin{array}{l}
 \text{A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♩ ♩)}, \\
 \text{♩} \sim 84-88, =, \text{MF} / \text{A}_n, \\
 \equiv / \text{I}\mu / \text{I}\rho, \text{ } \cup, \text{W}, \\
 \text{ΑΓΑΓ, O}\chi, \text{Ακ}
 \end{array} \right\} \text{FD.1} = [W_1(\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}) + W_2(\delta^{2/4} + (\delta)\hat{\alpha}_1^{2/4}) + W_3(\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_1^{2/4})]$$

(FD.2): Χορός "στα δύο"

$$\left. \begin{array}{l}
 \text{A/OΦ, F·1, 4/4 (♩ ♩ ♩)}, \\
 \text{♩} \sim 100, =, \text{MF} / \text{A}_n, \\
 \equiv / \text{I}\mu / \text{I}\rho, \text{ } \cup, \text{W}, \\
 \text{ΑΓΑΓ, O}\chi, \text{Ακ}
 \end{array} \right\} \text{FD.2} = [W_1(\delta^{2/4} + \{\alpha^{1/4} - \delta^{1/4}\}) + W_2(\alpha^{2/4} + \{\delta^{1/4} - \alpha^{1/4}\})]$$

(TD.1): Πεντοζάλι

$$\left. \begin{array}{l}
 \text{A/OΦ, F·1, 2/4 (♩ ♩)}, \\
 \text{♩} \sim 120, =, \text{F}_0 / \text{M}_0, \\
 \equiv / \text{I}\mu / \text{I}\rho, \text{ } \cup, \text{T}, \\
 \text{ΑΑΑΑ, O}\chi, \text{Ακ}
 \end{array} \right\} \text{TD.1} = [T_1(\delta^{1/4} + (\delta)\hat{\alpha}_7^{1/4}) + T_2(\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}) + T_3(\hat{\alpha}_9^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - x(\alpha_0)\delta_0^{1/8}\}) + T_4(\alpha^{1/4} + \{\delta^{1/8} - \alpha^{1/8}\})]$$

(WD.2):Καστρινός ή Μαλεβιζιώτης ή Πηδηχτός

$$\left. \begin{array}{l}
 \text{A/OΦ, F·1, 2/4 (♩ ♩)}, \\
 \text{♩} \sim 120, =, \text{F}_0 / \text{M}_0, \\
 \equiv / \text{I}\mu / \text{I}\rho, \text{ } \cup, \text{W}, \\
 \text{ΑΓΑΓ, O}\chi, \text{Ακ}
 \end{array} \right\} \text{WD.2} = [W_1(\delta^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - x(\alpha_0)\delta_0^{1/8}\}) + W_2(\alpha^{1/4} + \{\delta^{1/8} - \alpha^{1/8}\}) + W_3(\delta^{1/4} + (\delta)\hat{\alpha}_7^{1/4}) + W_4(\alpha^{1/4} + \{\delta_0^{1/8} - \alpha_0^{1/8}\}) + W_5(\delta_0^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8}\}) + W_6(\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4})]$$

(WD.3):Χανιώτικος Συρτός

$$\left. \begin{array}{l}
 \text{A/OΦ, F·1, 2/4 (♩ ♩)}, \\
 \text{♩} \sim 118, =, \text{F}_0 / \text{M}_0, \\
 \equiv / \text{I}\mu / \text{I}\rho, \text{ } \cup, \text{W}, \\
 \text{ΑΓΑΓ, O}\chi, \text{Ακ}
 \end{array} \right\} \text{WD.3} = [W_1(\hat{\alpha}_7^{1/4} + \{\alpha^{1/8} - \delta^{1/8}\}) + W_2(\alpha^{1/4} + \{\delta^{1/8} - \alpha^{1/8}\}) + W_3(\hat{\alpha}_9^{1/4} + \{\alpha^{1/8} - \delta^{1/8}\}) + W_4(\alpha^{1/4} + \{(\alpha)\hat{\delta}_2^{1/8} - (\alpha)\hat{\delta}_4^{1/8}\})]$$

Σύγκριση και ερμηνεία των δεδομένων

Σύγκριση των κινητότυπων των χορών Πεντοζάλι (TD.1), Μαλεβιζιώτη ή Πηδηχτού (WD.2) & Χανιώτικου Συρτού (WD.3) με τους κινητότυπους των χορών "Στα Τρία" (FD.1) και "Στα Δύο" (FD.2).

Παραθέτοντας και αριθμώντας-με βάση τα κινητικά μοτίβα-τους κινητότυπους των χορών "Στα Τρία"³⁸ :

$$FD.1 = [\overset{\textcircled{1}}{W_1 (\delta^{1/4} + \alpha^{1/4})} + \overset{\textcircled{2}}{W_2 (\delta^{1/4} + (\delta) \alpha;^{1/4})} + \overset{\textcircled{3}}{W_3 (\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta;^{1/4})}]$$

και "Στα Δύο"³⁹:

$$FD.2 = [\overset{\textcircled{4}}{W_1 (\delta^{1/4} + \{ \alpha^{1/8} - \delta^{1/8} \})} + \overset{\textcircled{5}}{W_2 (\alpha^{1/4} + \{ \delta^{1/8} - \alpha^{1/8} \})}]$$

και τοποθετώντας τους κατά αντιστοιχία με τους κινητότυπους των χορών "Πεντοζάλι" (TD.1), "Καστρινού" ή "Μαλεβιζιώτη" ή "Πηδηχτού" (WD.2) και "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3) μπορούμε να προχωρήσουμε σε συγκρίσεις μεταξύ των χορών FD.1, FD.2, TD.1, WD.2 και WD.3 προκειμένου να διαπιστώσουμε τη δομική τους συνάφεια.

$$TD.1 = [T_1(\delta^{1/4}+(\delta)\alpha_7^{1/4}) + T_2(\alpha_0^{1/4}+(\alpha_0)\delta_7^{1/4}) + T_3(\overset{\alpha_9^{1/4}}{\delta} + \{ \alpha_0^{1/8} - \alpha_0\delta_0^{1/8} \}) + T_4(\alpha^{1/4} + \{ \delta^{1/8} - \alpha^{1/8} \})]$$

$$WD.2 = [W_1(\delta^{1/4} + \{ \alpha_0^{1/8} - \alpha_0\delta_0^{1/8} \}) + W_2 (\alpha^{1/4} + \{ \delta^{1/8} - \alpha^{1/8} \}) + W_3 (\delta^{1/4}+(\delta):\alpha_7^{1/4}) + W_4 (\alpha_0^{1/4} + \{ \delta_0^{1/8} - \alpha_0^{1/8} \}) + W_5 (\delta_0^{1/4} + \{ \alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8} \}) + W_6 (\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0):\delta_7^{1/4})]$$

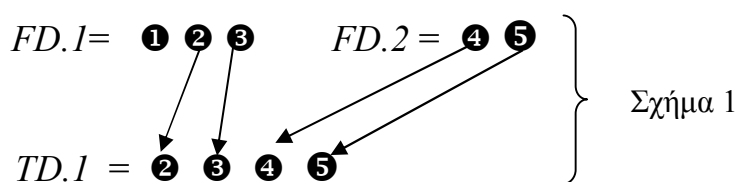
$$WD.3 = [W_1 (\overset{\alpha_7^{1/4}}{\delta} + \{ \alpha^{1/8} - \delta^{1/8} \}) + W_2 (\alpha^{1/4} + \{ \delta^{1/8} - \alpha^{1/8} \}) + W_3 (\overset{\alpha_6^{1/4}}{\delta} + \{ \alpha^{1/8} - \delta^{1/8} \}) + W_4 (\alpha^{1/4} + \{ (\alpha)\delta_2^{1/8} - (\alpha)\delta_4^{1/8} \})]$$

Εάν παρατηρήσουμε τους υπο-κινητότυπους του χορού "Πεντοζάλι" (TD.1), θα δούμε ότι ο χορός δομείται από το συνδυασμό των κινητικών μοτίβων των χορών "Στα Τρία" και "Στα

Δύο". Αυτό προκύπτει από την αρίθμηση των κινητικών μοτίβων των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο", όπου σε σχέση με τα μοτίβα του "Πεντοζάλι" ισχύουν οι παρακάτω αντιστοιχίες:

$$TD.1 = [T_1(\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}) + T_2(\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}) + T_3(\left[\begin{matrix} \alpha_9 \\ \delta \end{matrix} \right]^{1/4} + \{ \alpha_0^{1/8} - x(\alpha_0)\delta_0^{1/8} \}) + T_4(\alpha^{1/4} + \{ \delta^{1/8} - \alpha^{1/8} \})]$$

Μία καθαρή εικόνα αυτής της αντιστοιχίας δίνεται με βάση τους αριθμούς των υπο-κινητότυπων των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο" στο παρακάτω σχήμα (1):



Είναι προφανές, ότι τα κινητικά μοτίβα του χορού "Στα Δύο", εφόσον είναι εναλλαγές των "δεικτών στήριξης", μπορούν να λάβουν μέρος σε διαφορετικές θέσεις στο χώρο. Συνεπώς, μπορούν να ισχύσουν-και ειδικότερα για τους χορούς TD.1, WD.2 & WD.3-οι παρακάτω αντιστοιχίες σχέσεων:

Όπου $(\delta^{1/4} + \{ \alpha^{1/8} - \delta^{1/8} \})$ ④, μπορούμε να δούμε: $\left(\begin{matrix} \alpha_9 \\ \delta \end{matrix} \right)^{1/4} + \{ \alpha^{1/8} - \delta^{1/8} \}$ (σχέση ⑥)

$$\left(\begin{matrix} \alpha_9 \\ \delta \end{matrix} \right)^{1/4} + \{ \alpha_0^{1/8} - x(\alpha_0)\delta_0^{1/8} \}$$
 (σχέση ⑦)

$$(\delta^{1/4} + \{ \alpha_0^{1/8} - x(\alpha_0)\delta_0^{1/8} \})$$
 (σχέση ⑧)

$$(\delta_0^{1/4} + \{ \alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8} \})$$
 (σχέση ⑨)

Όπου $(\alpha^{1/4} + \{ \delta^{1/8} - \alpha^{1/8} \})$ ⑤, μπορούμε να δούμε: $(\alpha_0^{1/4} + \{ \delta_0^{1/8} - \alpha_0^{1/8} \})$ (σχέση ⑩)

Παράλληλα διαπιστώνεται ότι στο "Χανιώτικο Συρτό" (WD.3), ο τέταρτος υπο-κινητότυπος ή κινητικό μοτίβο αντιστοιχεί με το τρίτο κινητικό μοτίβο του χορού "Στα Τρία" $(\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta;^{1/4})$ ③ και ιδιαίτερα με τη μορφή των δύο συνεχόμενων άρσεων του δεξιού ποδιού, χωρίζοντας το χρόνο του 1/4 σε δύο ισόχρονες κινήσεις ίσων με 1/8 η κάθε μία. Έτσι, η παραπάνω σχέση (③) μπορεί να αντικατασταθεί και με τη σχέση 11:

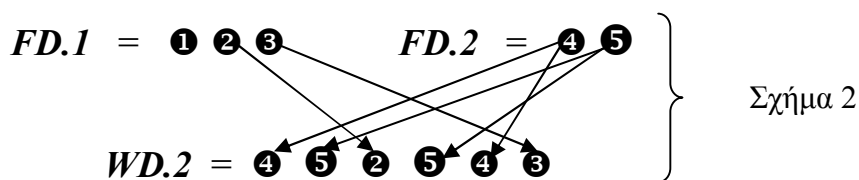
$$\left(\alpha^{1/4} + \{ (\alpha) \delta_2^{1/8} - (\alpha) \delta_4^{1/8} \} \right) \quad \boxed{\text{(σχέση 11)}}$$

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η τελευταία σχέση (σχέση 11), μπορεί να ερμηνευτεί και ως ένα κινητικό μοτίβο που προέρχεται από το δεύτερο υπο-κινητότυπο ή κινητικό μοτίβο του χορού "Στα Δύο" (σχέση 5), με τη διαφορά ότι στο δεύτερο μέρος του μέτρου δεν έχουμε απλή εναλλαγή "δεικτών στήριξης", αλλά δύο αλληπάλλληλες άρσεις, που όμως καθιστούν το ίδιο αποτέλεσμα με την εναλλαγή, δηλαδή, έχουν ως τελευταίο κινητικό στοιχείο τον ίδιο "δείκτη στήριξης", που στην προκειμένη περίπτωση είναι το αριστερό πόδι. Συνεπώς, με βάση τις παραπάνω αντιστοιχίες μπορούμε να πούμε ότι ο χορός "Πεντοζάλι" (TD.1), είναι μια δομική σύνθεση που περιλαμβάνει τα δύο τελευταία κινητικά μοτίβα του χορού "Στα Τρία" και τους δύο υπο-κινητότυπους ή κινητικά μοτίβα του χορού "Στα Δύο".

Στη συνέχεια, παρατηρώντας τους υπο-κινητότυπους ή κινητικά μοτίβα του χορού "Καστρινού ή Μαλεβιζιώτη ή Πηδηχτού" (WD.2) και φέροντάς τους σε αντιστοιχία με τα κινητικά μοτίβα των χορών "στα τρία" και "στα δύο", έχουμε τα ακόλουθα αποτελέσματα:

$$\begin{array}{c}
 \text{4} \qquad \qquad \qquad \text{5} \qquad \qquad \qquad \text{2} \\
 \text{WD.2} = [W_1(\delta^{1/4} + \{ \alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta_0^{1/8} \}) + W_2(\alpha^{1/4} + \{ \delta^{1/8} - \alpha^{1/8} \}) + W_3(\delta^{1/4} + (\delta):\alpha_7^{1/4}) + \\
 \text{5} \qquad \qquad \qquad \text{4} \qquad \qquad \qquad \text{3} \\
 W_4(\alpha_0^{1/4} + \{ \delta_0^{1/8} - \alpha_0^{1/8} \}) + W_5(\delta_0^{1/4} + \{ \alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8} \}) + W_6(\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0):\delta_7^{1/4})]
 \end{array}$$

Έτσι, με βάση τις αντίστοιχες αριθμήσεις, διαμορφώνεται το σχήμα 2:

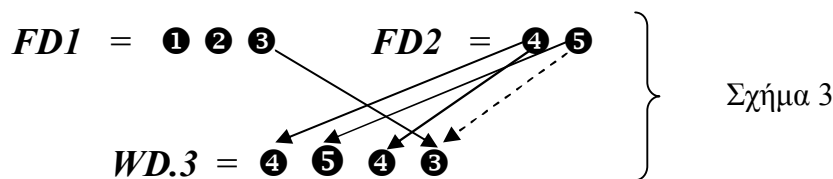


Από τις παραπάνω αντιστοιχίες των κινήσεων του χορού WD.2, με τις κινήσεις των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο", προκύπτει ότι και αυτός ο χορός της Κρήτης δομείται από τη σύζευξη των κινητικών μοτίβων των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο".

Ακολουθώντας την ίδια διαδικασία, δηλαδή αυτή της αντιστοιχίας και σύγκρισης των κινητικών μοτίβων του "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3), με τη δομή των κινητικών μοτίβων των χορών "στα τρία" και "στα δύο" έχουμε τα παρακάτω αποτελέσματα:

$$\begin{aligned}
 WD.3 = & [W_1 (\overset{\textcircled{4}}{\alpha_7^{1/4}} + \{ \alpha^{1/8} - \delta^{1/8} \}) + W_2 (\alpha^{1/4} + \{ \delta^{1/8} - \alpha^{1/8} \}) + \\
 & W_3 (\overset{\textcircled{4}}{\alpha_6^{1/4}} + \{ \alpha^{1/8} - \delta^{1/8} \}) + W_4 (\alpha^{1/4} + \{ (\alpha)\delta_2^{1/8} - (\alpha)\delta_4^{1/8} \})]
 \end{aligned}$$

Με βάση τα παραπάνω διαμορφώνεται το *σχήμα 3*:



Από την αντιστοίχιση των υπο-κινητότυπων του "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3) με τους υπο-κινητότυπους του χορών "Στα Δύο" ((FD.2) και "Στα Τρία"(FD.1), προκύπτει ότι ο συγκεκριμένος χορός συγκαταλέγεται στην ομάδα των διευρυμένων μορφών του χορού "Στα Δύο", εφόσον δομείται από τη σύνθεση του χορευτικής φράσης του χορού "Στα Δύο" εφαρμοζόμενης μιάμιση φορά καθώς και την εκτέλεση του τρίτου υπο-κινητότυπου ή κινητικού μοτίβου του χορού "Στα Τρία" (θέση αριστερού "δείκτη στήριξης" με παραμονή στο ίδιο "δείκτη στήριξης" και ταυτόχρονη άρση του δεξιού ποδιού-δηλαδή [αο + (αο)δ₄]). Επιπρόσθετα, εάν αντιστοιχίσουμε το τελευταίο κινητικό μοτίβο του Χανιώτικου Συρτού (WD.3) με το δεύτερο κινητικό μοτίβο του χορού "Στα Δύο" (ⓐ), τότε ο Χανιώτικος Συρτός (WD.3) συγκαταλέγεται στην ομάδα της διευρυμένης φόρμας του χορού "Στα Δύο", που άπτεται του τετράμετρου κινητότυπου με τη διπλή σύνθεση ή επανάληψη της βασικής χορευτικής φράσης του χορού "Στα Δύο". Ανεξάρτητα με τον τρόπο που μπορούν να αντιμετωπιστούν οι παραπάνω αντιστοιχίες, ο "Χανιώτικος Συρτός" (WD.3) δομείται από συνθέσεις είτε αυτούσιων των δύο κινητικών μοτίβων ή υπο-κινητότυπων του χορού "Στα Δύο" είτε σε συνδυασμό αυτών με τον τρίτο υπο-κινητότυπο ή κινητικό μοτίβο του

χορού "Στα Τρία".

Εν κατακλείδι, διαπιστώνεται ότι οι χοροί που εξετάστηκαν παραπάνω, άπτονται του συνδυασμού των μοτίβων της βασικής δομής των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο", που παρουσιάζονται αυτούσιοι σε όλη την πορεία εξέλιξης των χορών μέσα στο χρόνο εφόσον:

α) στο Πεντοζάλι (TD.1), το κινητικό μοτίβο T_3 αντιστοιχεί στον αριθμό "4", με βάση τη σχέση 7.

β) στο Μαλεβιζιώτη (WD.2), το κινητικό μοτίβο W_1 αντιστοιχεί στον αριθμό "4", με βάση τη σχέση 8, το κινητικό μοτίβο W_4 αντιστοιχεί στον αριθμό "5", με βάση τη σχέση 10 και το κινητικό μοτίβο W_5 αντιστοιχεί στον αριθμό "4", με βάση τη σχέση 9

γ) στο Χανιώτικο Συρτό (WD.3), τα κινητικά μοτίβα W_1 και W_3 αντιστοιχούν στον αριθμό "4", με βάση τη σχέση 6, και το W_4 μοτίβο αντιστοιχεί στον αριθμό "3" του χορού "στα τρία", ή στον αριθμό "5", του χορού "στα δύο", με βάση τη σχέση 11.

Όλες οι παραπάνω παραλληλίες των κινητικών μοτίβων των χορών "Πεντοζάλι" (TD.1), "Μαλεβιζιώτη" ή "Πηδηχτού" (WD.2) και "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3) σε αντιστοιχία με τη θεμελιώδη μορφή δόμησης των κινητικών μοτίβων των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο", λειτουργούν ως τεκμήρια που ισχυροποιούν την άποψη ότι οι παραπάνω χοροί είναι συμπλέγματα και μείξη στοιχείων-κινητικών μοτίβων και χορευτικών φράσεων-των χορών, "στα τρία" και "στα δύο", σε σχέση με τη συνολική μορφή των χορών TD.1, WD.2 & WD.3.

Συμπεράσματα

Από τη δομική-τυπολογική ανάλυση και τη σύγκριση συμπεραίνεται ότι οι χοροί "Πεντοζάλι" (TD.1), "Μαλεβιζιώτης" ή "Πηδηχτός" ή "Καστρινός" (WD.2) και "Χανιώτικος Συρτός" (WD.3) άπτονται του τυπολογικού συνδυασμού των χορών "Στα Τρία" (FD.1) και "Στα Δύο"(FD.2) . Πρόκειται για χορούς οι οποίοι δομούνται από κινητικά μοτίβα, τα οποία αποτελούν είτε αυτούσιες μεταφορές του δεύτερου και τρίτου κινητικού μοτίβου του χορού στα "τρία": $[(\underline{\delta+\delta})\alpha]$ και $[\underline{\alpha_0+(\alpha_0)}\delta]$ και των δύο βασικών κινητικών μοτίβων του χορού "στα δύο": $[(\delta+(\alpha-\delta))+(\alpha+(\delta-\alpha))]$, είτε συνθέτουν μεταπλασμένη ή παραλλαγμένη μορφή του χορευτικού τύπου των προαναφερόμενων χορών.

Αναλυτικότερα, ο χορός "Πεντοζάλι" (TD.1) άπτεται του τυπολογικού συνδυασμού των δύο κινητικών μοτίβων του χορού "Στα Δύο" (FD.2) με τα δύο καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού "Στα Τρία" (FD.1). Ο "Καστρινός" ή "Μαλεβιζιώτης" (WD.2) άπτεται

του ίδιου συνδυασμού με μία ακόμα επανάληψη του χορού "Στα Δύο" (FD.2). Ο "Χανιώτικος Συρτός" (WD.3) άπτεται της διπλής επανάληψης του χορού "Στα Δύο" (FD.2) μεταπλάθοντας το τελευταίο κινητικό μοτίβο-δηλαδή το τέταρτο-με αυτό του χορού "Στα Τρία" (FD.1). Με άλλα λόγια, γίνεται η εφαρμογή μιάμισης φορές του κινητότυπου του χορού "Στα Δύο" (FD. 2) σε συνδυασμό με τον υπο-κινητότυπο του τρίτου κινητικού μοτίβου του χορού "Στα Τρία" (FD.1).

Οι εμφανιζόμενοι, κατά περίπτωση, πολυπλοκότεροι ή διαφορετικοί κινητικοί συνδυασμοί με τη διάσπαση, κατά μοτίβο, των δύο κινητικών στοιχείων σε τρία ή το αντίθετο-δηλαδή τη σύμπτυξη τους-παρά το γεγονός ότι σε μία πρώτη εντύπωση εντάσσει τους χορούς TD.1, WD.2 και WD.3 σε ένα διαφορετικό τυπολογικό είδος, εν τούτοις η προσεκτική ανάγνωση της δομής τους αποκαλύπτει την ομοιομορφία και ομοιογένειά τους με τους βασικούς κινητότυπους ή υπο-κινητότυπους των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία" αντίστοιχα. Για παράδειγμα, η αντικατάσταση του κινητικού μοτίβου $[(\delta + (\alpha - \delta))]$, που αντιστοιχεί στον πρώτο υπο-κινητότυπο ή κινητικό μοτίβο του χορού "στα δύο" με τον υπο-κινητότυπο:

$$W_1 \left[\begin{matrix} \alpha_7 \\ \dots \\ \delta \end{matrix} \right]^{1/4} + (\alpha^{1/8} - \delta^{1/8}),$$

που αντιστοιχεί στον πρώτο υπο-κινητότυπο ή κινητικό μοτίβο του "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3) ή η αντικατάσταση του πρώτου $[(\delta + (\alpha - \delta))]$ ή δεύτερου $[(\alpha + (\delta - \alpha))]$ υπο-κινητότυπου του "Μαλεβιζιώτη" (WD.2)-πανομοιότυπου με αυτόν του χορού "Στα Δύο" με μεταβλητό στοιχείο τη χρήση του χώρου-με τον υπο-κινητότυπο:

$$W_{1+2} \left[\begin{matrix} \alpha_7 \\ \dots \\ \delta \end{matrix} \right]^{1/8} + \alpha^{1/4}.2,$$

συναφή προς αυτόν του πρώτου υπο-κινητότυπου ή κινητικού μοτίβου του χορού "Στα Τρία", παρά τη μεταβολή των "δεικτών στήριξης" και της μετρικής αξίας ($\underline{\underline{\downarrow + \downarrow \downarrow}}$ σε $\underline{\underline{\downarrow \downarrow}}$ ή $\underline{\underline{\downarrow \downarrow \downarrow}}$), κατά βάση δεν επηρεάζει τη συνολική δομή του χορών εφόσον περιορίζεται στο εσωτερικό του υπο-κινητότυπου και στη συντακτική δομή του συγκεκριμένου κινητικού μοτίβου. Συνεπώς, η συντακτική δομή των χορών "Πεντοζάλι" (TD.1), "Μαλεβιζιώτη" (WD.2) και "Χανιώτικου Συρτού" (WD.3) εμφανίζεται με σταθερές δομικές αντιστοιχίες προς τις συντακτικές δομές των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία". Η δυνατότητα του υπο-κινητότυπου να επεκτείνεται με προσθήκη ή σύμπτυξη κινήσεων χωρίς την ουσιαστική μεταβολή του ίδιου ή του κινητότυπου δημιουργεί -κατά περίπτωση- ένα "σύστημα"

κινήσεων από μετρικά άνισα ή ίσα στοιχεία σε σχέση με το βασικό δομικό σχήμα των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία", των οποίων είναι προφανής η χρήση ως ετερομορφικών ή μεταπλαστικών κινήσεων.

Εν κατακλείδι, η ενδελεχής ανάλυση της μορφής έδειξε ότι και οι τρεις κρητικοί χοροί συνιστούν συνθέσεις των επιμέρους κινητικών μοτίβων των χορών "Στα Τρία" και "Στα Δύο", δομούμενοι:

α) είτε με βάση την αυτούσια χορευτική δομή του χορού "Στα Δύο" και την επανάληψή της,

β) είτε με βάση την αυτούσια χορευτική δομή του χορού "Στα Δύο" σε συνδυασμό με το δεύτερο και τρίτο κινητικό μοτίβο του χορού "Στα Τρία",

γ) είτε με βάση ετερομορφικές ή μεταπλαστικές κινήσεις, οι οποίες αναπτύσσονται κατά περίπτωση-στο εσωτερικό του αντίστοιχου κινητικού μοτίβου ή υπο-κινητότυπου χωρίς να μεταβάλλουν το δομικό τύπο των χορών και τη δομική τους συγκρότηση με βάση τους κινητότυπους ή υπο-κινητότυπους των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία".

Τα παραπάνω τεκμηριώνουν τη βασική ερευνητική υπόθεση της εργασίας άμεσα σχετιζόμενης με την εμπειρική παρατήρηση για την κατανομή των μοτίβων των χορών "στα δύο" και "στα τρία" στη συνθετική δομή των κρητικών χορών "Πεντοζάλι", "Μαλεβιζιώτη" ή "Καστρινού" ή "Πηδηχτού" και "Χανιώτικου Συρτού", όπως αυτοί μας παραδίδονται υπό τους όρους της κρητικής χορευτικής παράδοσης.

Σε μία μελλοντική προοπτική φαντάζει μάλλον ελκυστική η τεκμηρίωση του καταληκτικού ισομορφισμού, όπως προκύπτει από το ισόχρονο αντιθετικό κινητικό σχήμα της θέσης-άρσης, (κινητικά μοτίβα του χορού "Στα Τρία") και του πάντα ενδιάμεσου ανισόχρονου κινητικού σχήματος της κινητικής εναλλαγής ή θέσης-θέσης-θέσης (κινητικά μοτίβα του χορού "Στα Δύο"), στη δόμηση της χορευτικής φόρμας μεγάλου αριθμού ελληνικών παραδοσιακών χορών. Παράλληλα, φαντάζει ελκυστική η ερμηνεία αυτών των δομικών συνδυασμών με βάση το ζευγαρωτό χαρακτήρα της αντιθετικής δυαδικότητας (θέση-άρση) και της τριπλής εναλλαγής των "δεικτών στήριξης", επίσης υπό τους όρους της αντιθετικής δυαδικότητας (δεξι-αριστερό-δεξι/αριστερό-δεξι-αριστερό), αντιμετωπιζόμενης ως σχέση συμπληρωματικής κατανομής.

ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

Σύμβολα για τις δομικές ενότητες του χορού:

T = λαβή από τους ώμους
 W = λαβή από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες
 D = προσδιορισμός της χορογραφικής ενότητας
 P = μέρος του χορού
 S = τμήμα του χορού
 F = χορευτική φράση
 KM = κινητικό μοτίβο
 C = κύτταρο
 e = κινητικό στοιχεία

Σύμβολα για τη ρυθμική οργάνωση και το ρυθμικό σχήμα του χορού:

Iρ = ισορρυθμική δομή
 Ιμ = ισομετρικό μέτρο

Επίπεδα εντάσεων:

Fo = δυνατό

Ταχύτητα εκτέλεσης:

Mo = 105 - 120

Σύμβολα για τις σχέσεις των δομικών ενοτήτων χορού και μουσικής:

Σχέσεις επέκτασης:

≡ : ομοφωνία χορού και μουσικής

Σχέσεις αντιστοιχίας:

H = αντίστοιχο – ταυτόχρονη σχέση χορού και μουσικής (απουσία ελλιπούς μέτρου)

Μοντέλα φόρμας:

AΦ = αλυσιδωτή φόρμα

OΦ = ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα

Σύμβολα για το φύλο και τη σχηματική διάταξη των χορευτών:

A = άνδρες

Γ = γυναίκες

ΑΑΑΑ = χορός αποτελούμενος μόνο από άνδρες

ΑΓΑΓ = άνδρες και γυναίκες ανάμικτα

Oχ = ομαδικός χορός

Ακ = ανοικτός κύκλος

Σύμβολα κινήσεων των κάτω άκρων:

δ = δεξί πόδι

δ₀ = μετακίνηση – θέση δεξιού ποδιού αριστερά

δ₁ = άρση δεξιού ποδιού εμπρός με λυγισμένο γόνατο

δ₂ = εκβολή στα δάκτυλα του δεξιού ποδιού

δ₄ = μετακίνηση δεξιού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο αριστερό με ταυτόχρονη στήριξη

δ₇ = άρση δεξιού ποδιού εμπρός, λυγισμένο στο ύψος του γόνατος του αριστερού ποδιού ή χαμηλότερα

δ₉ = άρση δεξιού ποδιού χαλαρά στο πλάι, με ελαφρά στραμμένο το πέλμα προς τα έξω

α = αριστερό πόδι

α₀ = μετακίνηση – θέση αριστερού ποδιού αριστερά

α₁ = άρση αριστερού ποδιού εμπρός με λυγισμένο γόνατο

α₂ = εκβολή στα δάκτυλα του αριστερού ποδιού

α₆ = άρση αριστερού ποδιού πίσω, λυγισμένο στο ύψος του γόνατος του δεξιού ποδιού ή χαμηλότερα

α₇ = άρση αριστερού ποδιού εμπρός, λυγισμένο στο ύψος του γόνατος του δεξιού ποδιού ή χαμηλότερα

α₉ = άρση αριστερού ποδιού χαλαρά στο πλάι, με ελαφρά στραμμένο το πέλμα προς τα έξω

{α₀ - _x(α₀δ₀)} = εναλλαγή «δεικτών στήριξης» αριστερά, με σταύρωμα δεξιού πάνω ή πίσω από το αριστερό

{δ - α(δ)_x} = εναλλαγή «δεικτών στήριξης» δεξιά, με σταύρωμα αριστερού ποδιού πάνω ή πίσω από το δεξί

$W_1 \left[\overset{\alpha_7}{\delta}^{1/4} + (\alpha^{1/8} - \delta^{1/8}) \right]$ = παραμονή στο έδαφος του δεξιού δείκτη στήριξης και ταυτόχρονη άρση αριστερού ποδιού χρονικής διάρκειας ίσης με 1/4 και εναλλαγή δεικτών στήριξης ίσων με 1/8 αντίστοιχα.

$W_{1+2} \left[\overset{\alpha_7}{\delta}^{1/8} + \alpha^{1/4} \right]$ = παραμονή στο έδαφος του δεξιού δείκτη στήριξης και ταυτόχρονη άρση αριστερού ποδιού χρονικής διάρκειας ίσης με 1/4 και θέση του αριστερού δείκτη στήριξης ίσης με 1/4.

Βιβλιογραφικές Σημειώσεις

¹. Κάβουρας, Παύλος: "Ο Χορός στον Όλυμπο Καρπάθου. Πολιτισμική Αλλαγή και Πολιτικές Αντιπαραθέσεις", στο: 8 *Εθνογραφικά*, (1992), σελ. 47.

². Κάβουρας, Παύλος: *Η Έννοια του Μουσικού Δικτύου: Σχέσεις Παραγωγής και Σχέσεις Εξουσίας. Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο*. Αθήνα 1997.

Παπακώστας, Χρήστος: "Ο Παραδοσιακός Χορός στα Χωριά του Νομού Δράμας: Εθνογραφικά Στοιχεία και Ρυθμοκινητική Αγωγή", στο: 4/3 *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή και τον Αθλητισμό*, (2006), σελ. 431.

³. Ο όρος *εμπειρική*, δηλώνει εμπειρία, δηλαδή γνώση που αποκτήθηκε με την πείρα. Κατά συνέπεια, εμπειρική έρευνα ή εμπειρική μέθοδος σημαίνει τη συλλογή των δεδομένων που προέρχονται από την εμπειρική παρατήρηση (συστηματική, συμμετοχική), τη συνέντευξη, το ερωτηματολόγιο, τα γραπτά τεκμήρια, την ανάλυση του ποιοτικού υλικού κ.α. Μολονότι η εμπειρική έρευνα ή η εμπειρική μέθοδος έχει μπει κατά καιρούς στο στόχαστρο διαφόρων μελετητών και επιστημόνων, εν τούτοις η χρησιμοποίηση δεδομένων από τις εμπειρικές έρευνες ή εμπειρικές μεθόδους έχουν ιδιαίτερη σημασία για τη συνοχή των μεθόδων απόκτησης γνώσης-τηρουμένων ασφαλώς των περιορισμών. Πολύ περισσότερο, εφόσον είναι γνωστό ότι αφενός καμία θεωρία δεν μπορεί να αποκοπεί από την εμπειρική βάση και αφετέρου, καμία συστηματική εμπειρική επιλογή δεν γίνεται στην τύχη αλλά ανταποκρίνεται πάντα-ρητά ή σιωπηρά-σε θεωρητικά πρότυπα. Η *εμπειρική παρατήρηση* μπορεί να αποτελέσει επιστημονική μέθοδο εφόσον:

α) χρησιμοποιείται για συγκεκριμένους επιστημονικούς σκοπούς,

β) μπορεί να είναι προγραμματισμένη χωρίς να αποκλείεται και το γεγονός να συμβεί τυχαία,

γ) καταγράφεται συστηματικά και συσχετίζεται με θεωρητικές γενικεύσεις χωρίς να παρουσιάζεται μονοσήμαντα, ως σύνολο από δεδομένα και,

δ) υφίσταται επαλήθευση και έλεγχο ως προς την αξιοπιστία και την ακρίβειά της, όπως άλλωστε συμβαίνει και με κάθε άλλη επιστημονική μαρτυρία.

Στο πλαίσιο αυτό, η εμπειρική παρατήρηση μπορεί να αποτελέσει το μεθοδολογικό εργαλείο θεμελίωσης της έρευνας, εφόσον αφενός, επιτρέπει την καταγραφή πληροφοριών που αναφέρονται σε άμεσες και τυπικές μορφές συμπεριφοράς και αφετέρου, χρησιμοποιείται για την απόκτηση γνώσης, η οποία στην πορεία ελέγχεται με άλλες επιστημονικές μεθόδους.

Φίλιας, Βασίλειος: *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις Τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*, μέρος Α', Αθήνα 1977, σελ. 94-214,

Thomas, Jerry, R. & Nelson, Jack, K.: *Research Methods in Physical Activity*. Αθήνα, 2003, σελ. 16.

Δαμανιάκος Στάθης: "Λαϊκός Πολιτισμός. Ιδεολογική Χρήση και Θεωρητική Συγκρότηση των Όρων", στο: 19 *Επιστημονική Σκέψη*, (1984), σελ 3-54.

⁴. Χατζηδάκις, Γεώργιος: *Κρητική Μουσική*. Αθήνα 1956.

⁵. Ζωγράφου, Μάγδα: "Χορευτικά Σχήματα στην Ύστατη Ωρα τους", στο: 8 *Εθνολογία*, (2001), σελ. 85-106.

⁶. Lawler, Lillian: *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα 1984.

⁷. Τυροβολά Βασιλική, Κουτσούμπα Μαρία και Ταμπάκη Αγγελική: "Χοροτροπικά Σχήματα και Αντιμεταθετικά Δομήματα στην Κρητική Χορευτική Παράδοση", στο: *Promotion of Diversity*, Proceedings of 20th World Congress on Dance Research, CID-UNESCO, Αθήνα, 2006, σελ.1-29.

⁸. Η εργασία αυτή (2006) διαπραγματεύεται τη δομική συνάφεια των κρητικών χορών "Πεντοζάλι", "Καστρινού" ή "Μαλεβιζιώτη" και "Χανιώτικου Συρτού". Παράλληλα, με βάση την εμπειρική παρατήρηση, αναφέρεται και ταυτόχρονα θέτει τον προβληματισμό για τη διερεύνηση σε μελλοντική προοπτική, της δομικής συγκρότησης των παραπάνω χορών σε σχέση με τα μοτίβα των χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία". Η μελλοντική αυτή προοπτική διερευνάται σήμερα και τεκμηριώνεται στην παρούσα εργασία (2008).

⁹. Πασχαλίδης, Γρηγόρης: "Η Πολιτισμική Ταυτότητα ως Δικαίωμα και ως Απειλή. Η Διαλεκτική της Ταυτότητας και η Αμφιθυμία της Κριτικής", στο: *"Εμείς" και οι "Άλλοι"*. Αναφορά στις Τάσεις και τα Σύμβολα, Αθήνα 1999, σελ. 76.

¹⁰. I.F.M.C: Study Group of Folk Dance Terminology: "Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus", in: 6 *Yearbook for Traditional Music*, (1974), σελ. 115-135.

¹¹. Serlin, R. C.: "Hypothesis Testing, Theory Building and the Philosophy of Science". In: 34 *Journal of Counselling Psychology*, (1987), p. 365-371.

Thomas & Nelson: «Research», p. 129-133.

¹². Φίλιας, Βασίλειος: "Διαδικασία της Έρευνας", στο: Φίλιας, Βασίλειος: *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις Τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*. Αθήνα 1977, σελ. 47.

Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα: *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα, 1999, σελ. 272-273.

Παρά το γεγονός ότι στις ποιοτικές μεθόδους έρευνας η έννοια του "δείγματος" δεν χρησιμοποιείται με την κυριολεκτική έννοια του όρου -όπως στις ποσοτικές μεθόδους έρευνας- εν τούτοις, στις περιπτώσεις που η

ποιοτική έρευνα απευθύνεται σε ένα συγκεκριμένο μέρος του πληθυσμού, η έννοια του "δείγματος" μπορεί να χρησιμοποιηθεί, εφόσον το "δείγμα" αποτελείται από μικρές ομάδες πληθυσμού επιλεγμένες για τους συγκεκριμένους στόχους της έρευνας. Σύμφωνα με την Γκέφου-Μαδιανού (1999), πρόκειται για το αποκαλούμενο-κατά τον Agar-"αξιολογημένο δείγμα", το οποίο χρησιμοποιείται με ευρύτερη έννοια και αντιπροσωπεύει μία συστηματική διαδικασία με στόχο την επαγωγική ανάπτυξη σχετικά με ένα συγκεκριμένο κάθε φορά κοινωνικό φαινόμενο.

¹³. Σαμψών, Ελευθερία και Ψυχογιός, Δημήτρης: "Στοιχεία Δειγματοληψίας", στο: Φίλιας Βασίλειος: *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία*. Αθήνα, 1977, σελ. 356-361.

¹⁴. Sklar, D.: "On Dance Ethnography". In: 23/1 *Dance Research Journal*, (1991), p. 6-10.

Γκέφου-Μαδιανού: «Πολιτισμός», σελ. 215-326.

Κυριακίδου-Νέστορος, Άλκηστις: *Λαογραφικά Μελετήματα II*. Αθήνα 1993, σελ.59-66.

Η Κυριακίδου-Νέστορος προτείνει τη μέθοδο της Ιστορικής Εθνογραφίας, ως συνύπαρξη της συνολικής και συγχρονικής παρατήρησης του παρόντος (*Εθνογραφία*) σε συνδυασμό με τις διαθέσιμες γραπτές μαρτυρίες-επανερχόμενη στο παρόν-(*Ιστορική*), προκειμένου να ανασυγκροτήσει την εικόνα του παραδοσιακού πολιτισμού σε ένα συγκεκριμένο τόπο, αντιμετωπίζοντας τον παραδοσιακό πολιτισμό ως πραγματικότητα και όχι ως σύμβολο.

¹⁵. Buckland, Theresa (ed): *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Great Britain, 1999.

¹⁶. Κατά τη συνέντευξη, η συλλογή του υλικού γίνεται με εστίαση στις προφορικές μαρτυρίες πληροφορητών, η μνήμη των οποίων αποδεικνύεται ιδιαίτερα ισχυρή όταν αναφέρεται σε βιωμένες καταστάσεις. Η μεθοδολογική αυτή διαδικασία εντάσσεται στο πεδίο της μεθόδου έρευνας της *προφορικής ιστορίας*.

Thompson, Edward, P.: *Φωνές από το Παρελθόν: Προφορική Ιστορία*. Αθήνα, 2002, σελ. 18-19.

¹⁷. Γκέφου-Μαδιανού: «Πολιτισμός», σελ. 245-293.

Ένα από τα βασικά στοιχεία της επιτόπιας έρευνας είναι η παρατήρηση και η καταγραφή των διαφόρων χορευτικών εκδηλώσεων και συμβάντων στο πλαίσιο των τοπικών εθμικών πρακτικών, όπως π.χ. του γάμου, του πανηγυριού κ.α. Παράλληλα, η συμμετοχή του ερευνητή στις ποικίλες εθμικές και χορευτικές περιστάσεις τον βοηθά στην κατανόηση και τη μελέτη των τοπικών κοινωνιών.

Γκέφου-Μαδιανού: «Πολιτισμός», σελ. 226-227

Buckland: «Dance».

Λυδάκη, Άννα: *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*, Αθήνα 2001.

¹⁸. Thompson: «Φωνές», σελ. 30-36.

¹⁹. Thompson: «Φωνές», σελ. 40-41.

²⁰. Cohen, Antony, P.: "Informants", στο: Ellen Roy: *Ethnographic Research: A Guide to General Contact*. New York, 1985, σελ. 223-229.

Bernard, Russel, H.: *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. California 1994².

Γκέφου-Μαδιανού: «Πολιτισμός», σελ. 273.

²¹. Erixon, S.: "Urgent-Ethnological Tasks", in: 1 *Ethnologia Europaea*, (1967), p. 163-169.

²². Γκέφου-Μαδιανού: «Πολιτισμός», σελ. 343-344.

²³. Γκέφου-Μαδιανού: «Πολιτισμός», σελ. 344

Stocking, George, W.: "The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski", In: Stocking, George, W.: *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*. Madison, p. 12-16.

²⁴. Λουτζάκη Ρένα: "Ανθρωπολογία του Χορού και Σημειογραφία. Η Κινησιογραφία του Laban", στο: 93 *Αρχαιολογία και Τέχνες*, (2004), σελ. 6.

Κουτσούμπα, Ι. Μαρία: *Σημειογραφία της Χορευτικής Κίνησης. Το Πέρασμα από την Προϊστορία στην Ιστορία του Χορού*, Αθήνα 2005, σελ. 14.

²⁵. Martin, Gyorgy & Pessovár, Erno: "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance", 10 *Acta Ethnographica*, (1961), p. 1-40.

Martin, Gyorgy & Pesovár, Erno: "Determination of Motive Types in Dance Folklore", 12/3-4 *Acta Ethnographica*, (1963), p. 295-331.

Τυροβολά, Βασιλική: *Ο Χορός "στα τρία" στην Ελλάδα. Δομική-Μορφολογική και Τυπολογική Προσέγγιση*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1994, σελ. 21-46.

Τυροβολά, Βασιλική: *Ο Ελληνικός Χορός. Μία Διαφορετική Προσέγγιση*. Αθήνα 2001, σελ.38, 45-70.

Koutsouba, Maria: *Plurality in Motion: Dance and Cultural Identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. Doctoral dissertation, University of London, London 1997, p. 102.

Τυροβολά, Βασιλική, Κουτσούμπα Μαρία και Ταμπάκη Αγγελική: "Χοροτροπικά Σχήματα", σελ. 3.

Τυροβολά, Βασιλική, Καρεπίδης, Ιωακείμ και Κάρδαρης, Διονύσιος: "Ποντιακοί Χοροί. Παρελθόν και Παρόν. Δομική-Μορφολογική και Τυπολογική Προσέγγιση", στο: *5/2 Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, (2007), σελ. 255.

Τυγοβόλα, Vasiliki: "Influences and Cross-Cultural Processes in the Dance Tradition between Greece and the Balkans. The Case of the Hasapiko Dance". In Roderyk Lange (ed). *Studia Choreologica*, v. X (2008), pp. 53-95.

Για τη δομικο-τυπολογική μέθοδο πρβλ. και Μελετινσκι, Ε. Μ.: "Η Δομικο-Τυπολογική Μελέτη του Παραμυθιού", στο: Προπ, Βλαντιμίρ.: *Η Μορφολογία του Παραμυθιού*, μτφρ. Α. Παρίση, Αθήνα 1987, σελ. 281-328.

Ο όρος *δομικο-τυπολογική μέθοδος* προέρχεται από την επιστήμη της σύγχρονης Γλωσσολογίας. Στη συγκεκριμένη εργασία χρησιμοποιείται προκειμένου να δηλώσει τη μελέτη του τύπου της χορευτικής δομής, ο οποίος ανταποκρίνεται στις σταθερές ιδιότητες της μορφής και το συσχετισμό τους, μέσα στο πλαίσιο της χορογραφικής σύνθεσης. Με άλλα λόγια, αφορά στον τύπο του συνθετικού άξονα-δηλαδή της συνθετικής δομής της χορογραφικής σύνθεσης-και όχι απλά και μόνο στον τύπο της επιφανειακής μορφής.

²⁶. Τυροβολά: «Ο Χορός», σελ. 26-27.

Τυροβολά: «Ο Ελληνικός Χορός», σελ. 38.

²⁷. Τυροβολά: «Ο Χορός», σελ. 27.

Τυροβολά: «Ο Ελληνικός Χορός», σελ. 38, 223.

²⁸. Τυροβολά: «Ο Χορός», σελ. 21.

Τυροβολά: «Ο Ελληνικός Χορός», σελ. 38.

Τυροβολά Βασιλική, Κουτσούμπα Μαρία και Ταμπάκη Αγγελική: "Χοροτροπικά Σχήματα", σελ.3.

Δαμιανάκος: «Παράδοση Ανταρσίας», σελ. 185-186.

²⁹. Holt T. & Turner E.: *The Methodology of Comparative Research*. New York 1972.

Vallier, J.: *Comparative Methods in Sociology*. Berkeley, Los Angeles, 1973².

Weber, Max: *Η Μεθοδολογία των Κοινωνικών Επιστημών*, Αθήνα, α.χ., σελ. 106-125.

³⁰. Τυροβολά: «Ο Χορός», σελ. 21.

Τυροβολά: «Ο Ελληνικός Χορός», σελ. 38.

³¹. Για τα σύμβολα του σημειογραφικού συστήματος Laban, βλ. αναλυτικότερα, Λουτζάκη, Ρένα: "Χοροί της Ορεινής Σερρών. Καταγραφή με τη Μέθοδο Κινησιογραφίας του Laban", 2, *Εθνογραφικά*, Ναύπλιο (1979-80), σελ. 116-128.

Λουτζάκη: «Ανθρωπολογία του Χορού και Σημειογραφία».

Κουτσούμπα: «Σημειογραφία της Χορευτικής Κίνησης».

³². Για την επεξήγηση και την αναλυτική παρουσίαση των συμβόλων της τυπολογίας και της κωδικοποίησης της χορευτικής φόρμας, βλ. αναλυτικά, Τυροβολά: «Ο Χορός», σελ. 48-52.

Τυροβολά: «Ο Ελληνικός Χορός», σελ. 59-65.

Τυροβολά κ.α: «Χοροτροπικά Σχήματα».

Τυροβολά κ.α: «Ποντιακοί Χοροί», σελ.263.

Τυγοβόλα, : «Influences», p. 83-84.

³³. Τυροβολά: «Ο Χορός».

³⁴. Τυροβολά: «Ο Χορός», σελ. 105.

Τυροβολά: «Ο Ελληνικός Χορός». σελ. 140.

³⁵. Τυροβολά: "Εκφραστικές και Μορφικές Διαστάσεις του Λαϊκού Παραδοσιακού Χορού", στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Ε', Πάτρα 2003, σελ. 54.

³⁶. Τυροβολά: «Ο Χορός», σελ. 98.

Τυροβολά: «Ο Ελληνικός Χορός», σελ. 132.

³⁷. Τυροβολά, Κουτσούμπα και Ταμπάκη: "Χοροτροπικά Σχήματα", σελ. 12.

³⁸. Τυροβολά: «Ο Χορός», σελ. 99-105.

Τυροβολά: «Ο Ελληνικός Χορός», σελ. 99-140.

³⁹. Τυροβολά, Βασιλική & Κουτσούμπα, Μαρία: "Μορφολογική Μέθοδος Διδασκαλίας του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού: Το Παράδειγμα των Ποντιακών Χορών", 1 *Μουσική σε Πρώτη Βαθμίδα*, (2006), σελ. 19-32.