



Επιστήμη του Χορού  
Τόμος 3, 2009

Ηλεκτρονικό Περιοδικό  
Electronic Journal

Science of Dance  
Volume 3, 2009

[www.elepex.gr](http://www.elepex.gr)

ISSN 1790-7527

**Μελωδία, Ρυθμός και Χορός.**

**Μια Διαφορετική Μεθοδολογική Πρόταση Προσέγγισης του  
Χορευτικού Ύφους**

**B. Τυροβολά**

Τ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

**Εισαγωγή**

Στη σημερινή εποχή η έννοια του ύφους έχει πάρει ευρύτατη χρήση, συμπεριλαμβάνοντας όλα τα είδη και τις μορφές της τέχνης και της ζωής. Συχνά μιλάμε για ύφος στο λόγο, στο χορό, στη μουσική, στη ζωγραφική, για το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη ή του κριτικού της τέχνης, για το ύφος συγκεκριμένων περιόδων της ιστορίας της τέχνης καθώς και για το ύφος ενός ανθρώπου ή μιας ανθρώπινης παρουσίας. Παράλληλα, μιλάμε για το ύφος μιας συγκεκριμένης προσωπικότητας (Buffon, 1981) ή του συνόλου των καλλιτεχνικών ιδιομορφιών που υπάρχουν στο έργο του συγγραφέα, του καλλιτέχνη, του μουσικού, του χορευτή, του χορογράφου ή της ξεχωριστής περιόδου της δραστηριότητάς τους. Πώς μπορεί όμως να καθοριστεί η έννοια του ύφους εφόσον αυτό σφραγίζει το λόγο, τη μουσική ή το χορό με μία αυθεντικότητα, η οποία κατά βάση αφενός δεν επιδέχεται μίμηση και αφετέρου χαρακτηρίζεται από ιδιοτυπία; Συνεπώς, το ύφος είναι φαινόμενο σύνθετο, γεγονός που οδηγεί στη διαπίστωση ότι η έννοια του δεν μπορεί να περιορισθεί σε ένα συγκεκριμένο ορισμό με αποτέλεσμα για την αντικειμενική θεώρησή του να επιβάλλεται η πολύοπτη προσέγγισή του.

Η πολλαπλότητα των παραγόντων που το συνιστούν οδήγησε κατά το παρελθόν σε ποικίλους ορισμούς και τρόπους προσέγγισης του ύφους (Schapiro, 1953,1962; Sebeok,1964<sup>2</sup>; Ullmann, 1966<sup>2</sup>, 1971, 1973; Μπαμπινιώτης, 1984), που είχαν ως σημείο αφετηρίας την, από την αρχαιότητα, εννοιολογική του υπόσταση υπό τους

όρους του λογοτεχνικού ύφους ή της ατομικής τεχνοτροπίας. Πρόκειται για εννοιολογική κατεύθυνση, που οδήγησε εξελικτικά στη σύσταση της *Λογοτεχνικής Κριτικής* και μεταγενέστερα της *Υφολογίας*, η οποία αναδύθηκε από την προοπτική θεώρησης των προβλημάτων του λόγου (Σταθοπούλου-Χριστοφέλη, 1992).

Η Υφολογία είναι προϊόν του 20ου αιώνα και αρχικά προβλήθηκε ως επιστημονική έρευνα του καλλιτεχνικού ύφους και της αυτονομίας του αισθητικού γεγονότος (Munro, 1970). Σήμερα, διαγράφει το πλαίσιο του δικού της ερευνητικού πεδίου υπό τη συμβολή της γλωσσικής και φιλολογικής επιστήμης καθώς και άλλων επιστημονικών πεδίων, όπως π.χ. της κειμενολογίας (Enkvist, 1978; Rieser, 1981) της σύγχρονης γλωσσικής επιστήμης (Μπαμπινιώτης, 1980), της θεωρίας της επικοινωνίας, της γνωστικής ψυχολογίας, της ψυχαναλυτικής θεωρίας (Kraft, 1995), της γενετικής-μετασχηματιστικής θεωρίας (Thorne, 1971), του λειτουργισμού (Leech, 1987), της σημασιολογίας, της γενετικής σημασιολογίας (Lyons, 1981; Μπαμπινιώτης, 1977, 1984), της θεωρίας της πρόσληψης (Μπαμπινιώτης, 1989; Fowler, 1975; Tomkins, 1980; Kemp, 1995), της ιστορικής υφολογίας (Durand & Fabb, 1987), της σημειωτικής (Sebeok, 1974; Dyroy & Kerner, 1995) κ.ά. Συνεπώς, τις τελευταίες δεκαετίες, η μελέτη των υφολογικών προβλημάτων χαρακτηρίζεται από διακλαδικές συμβολές και διεπιστημονικές προσεγγίσεις (Durand & Fabb, 1987), οι οποίες προσπαθούν να συνδυάσουν τις μορφο-αναλυτικές και μορφο-ιστορικές μεθόδους με την κοινωνικο-ιστορική προσέγγιση, την κοινωνική σημειολογία, τις γνωστικές θεωρίες και τις θεωρίες της φιλολογικής ερμηνείας (Durand & Fabb, 1987).

Η έρευνα του χορευτικού ύφους και ο καθορισμός της υφολογικής ιδιοτυπίας του χορού συνδέθηκαν αρχικά με τις τεχνοκριτικές αντιλήψεις της Δύσης και με την αισθητική διάσταση της ανθρώπινης προσωπικότητας. Εξελικτικά, και ιδιαίτερα με την ίδρυση της γλωσσολογικής σχολής της Πράγας, η προσέγγιση του χορευτικού ύφους βρέθηκε στην οριακή περιοχή ανάμεσα στις υφολογικές θεωρίες της γλωσσολογίας και της λογοτεχνικής κριτικής. Είναι κοινός τόπος, ότι η γλωσσολογική σχολή της Πράγας εγκαινίασε ένα νέο κύκλο φορμαλιστικής ανάλυσης και ερμηνείας των λογοτεχνικών ειδών, το οποίο χρησιμοποιήθηκε στην ανάλυση και των άλλων ειδών τέχνης. Η προσέγγιση της λογοτεχνίας υπό τους όρους της γλωσσολογίας με τον Todorov (1967, 1971a, 1971b, 1977) και τους Jacobson (1960, 1971, 1981), Trubetzkóy, Mukarovský (1964, 1979) καθώς και οι ιδέες του

Saussure (1979), έσπειραν τα πρώτα σπέρματα για την ανάπτυξη της δομικής γλωσσολογίας, του δομισμού και μετέπειτα της σημειολογίας, θέτοντας για πρώτη φορά τους όρους της αυτονόμησης της καλλιτεχνικής μορφής, αλλά και, ειδικότερα, τους όρους της αυτονόμησης της λογοτεχνίας από τα άλλα είδη της τέχνης (Τυροβολά, 2007)..

Η αυτονόμηση της καλλιτεχνικής μορφής και η διακήρυξη της μελέτης της ως αποστασιοποιημένου μεθοδολογικού πεδίου από τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες λειτούργησε στη βάση μιας ειδικής επιστημονικής πειθαρχίας, η οποία σε αντίθεση με την παραδοσιακή κριτική, μελέτησε τις δομές και το ύφος της καλλιτεχνικής μορφής, διερεύνησε την κοινωνική εξάρτηση των καλλιτεχνικών ρευμάτων και σχολών και αντιμετώπισε την αισθητική κατηγορία ως κατηγορία με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την εξυπηρέτηση μόνο του εαυτού της. Οι κατευθύνσεις αυτές επηρέασαν και το θεωρητικό στοχασμό των πρώτων μελετητών του χορού, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους κατάγονταν από τις πρώην σοσιαλιστικές χώρες της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης. Επηρεασμένοι τόσο από τις γλωσσολογικές-φορμαλιστικές και μορφο-μουσικολογικές αναλύσεις όσο και από τις τεχνοκριτικές αντιλήψεις της Δύσης, πρόβαλαν θεωρητικές θέσεις που αποτέλεσαν σταθμό για την ανάλυση της χορευτικής μορφής (Lugossy, 1958, 1960; Molnár, 1947; Pessovár, 1961; Lange, 1966; Szentpál, 1975-76; Proca-Ciortea, 1971; Giurchesku, 1964), της δομής και μορφής του χορού (Martin & Pessovár, 1961, 1963, 1964; Martin, 1968; I.F.M.C. 1974) και την υφολογική έρευνα.

Η πρακτική αναγκαιότητα για τη στενογραφική αποτύπωση των χορογραφιών του κλασσικού μπαλέτου οδήγησε στις πρώτες απόπειρες συγκρότησης μεθόδων και συστημάτων σημειογράφησης του χορού. Μέσω της εφεύρεσης και της καθιέρωσης σημειογραφικών συστημάτων οι μελετητές στράφηκαν προς τη μελέτη της χορευτικής κίνησης και του χορευτικού ύφους (τεχνοτροπία και υφολογία) και εισήγαγαν θεωρίες και μεθόδους για την ανάλυση της χορευτικής κίνησης (Laban, 1950, 1968, 1974<sup>2</sup>, 1975<sup>2</sup>; Benesh J. & R., 1956; Conté, 1957, 1974; Proca-Ciortea, 1957; Stepanov, 1958; Bartenieff, 1967, 1972, 1974; Ullman, 1971; Hutchinson, 1977; Hutchinson-Guest, 1984). Παράλληλα, αντιμετώπισαν τα διάφορα είδη του χορού (κλασικό, μοντέρνο, μεταμοντέρνο, θεατρικό κ.ά.), ως μορφές τέχνης (Sorell, 1992<sup>3</sup>), εισηγήθηκαν μεθόδους για την αισθητική αποτίμηση της χορογραφίας, της χορευτικής καλλιτεχνικής μορφής και του ύφους (Preston-Dunlop, 1979;

Cunningham,1968; Best,1978, 1984; Pforsich,1978; Smith,1982) ή προσέγγισαν την αισθητική του χορού υπό τους όρους της φορμαλιστικής αισθητικής φιλοσοφικής οπτικής και της φαινομενολογίας (Langer, 1953; Martin, 1965; Sheets, 1966; Best, 1974, 1975, 1978; Friesen, 1975; Redfern, 1978, 1983).

Στο πλαίσιο της αισθητικής και κριτικής του χορού η προσέγγιση του ύφους αναπτύχθηκε κυρίως προς την πλευρά της καλλιτεχνικής σύνθεσης και εκφραστικής διαδικασίας, δηλαδή υπό τους όρους του φορμαλισμού και των συναφών φορμαλιστικών αναλύσεων (Davis & Schmais,1967; Munro, 1970). Στα τέλη του 20ου αιώνα διαγράφηκε μία νέα προοπτική στον τρόπο θεώρησης του ύφους που συνδύασε την αυτονομία του αισθητικού γεγονότος, την υποκειμενικότητα και αντικειμενικότητα της κριτικής και την ολότητα του χορευτικού έργου από την πλευρά της χορογραφίας και της παράστασης με το κοινωνικο-πολιτιστικό περιβάλλον. Η προσπάθεια αυτή έφερε στην επιφάνεια τα μορφολογικά και υφολογικά προβλήματα προσέγγισης της καλλιτεχνικής χορευτικής φόρμας και προώθησε την ανάγκη μιας νέας επιστημονικής μεθοδολογίας για τη μελέτη τους (Adshead *et al*, 1988). Από την άλλη πλευρά, σηματοδότησε την αναζήτηση της ιδιαιτερότητας και των εκφραστικών στοιχείων των ποικίλων ειδών χορού, δηλαδή του ύφους, σε συνάρτηση με τις κοινωνικές αξίες και πεποιθήσεις (Adshead *et al*, 1982,1988).

Στο πλαίσιο της ανθρωπολογικής και εθνοχορολογικής οπτικής, η θεώρηση του χορευτικού ύφους αναδύθηκε από τη γενικότερη ιδεολογική μεταβολή που συντελέστηκε βαθμιαία στον ευρωπαϊκό και αμερικανικό χώρο. Αυτή συνδέθηκε με πλήθος ορισμών του ύφους, ταξινομήσεων των ειδών και των αντίστοιχων χρήσεών του στις ποικίλες προσεγγίσεις του χορού (Lomax, 1968, 1971a, 1971b,1972a,1972b; Martin, 1968; Bartenieff,1967,1972,1984; Giurchesku, 1974; Hutchinson-Guest, 1998; Youngerman, 1976; Van Zile, 1977; Royce, 1980; Snyder, 1974; Grau, 1979; Maletic,1980, 1987; Kaeppler, 1971, 1991, 2001; Grau, 1979; Loutzaki, 1989, 1990, 2004α, 2004β; Koutsouba,1997; Κουτσούμπα, 2000α, 2000β, 2005; Ζωγράφου, 1989, 1992, 1995, 1999; Τυροβολά,1994, 2001; Sanchez-Colberg, 1992). Ήδη από τα μέσα του 20ου αιώνα, η προσέγγιση του χορευτικού ύφους μετακινήθηκε από τη θετικιστική και τεχνοκριτική έρευνα στην αναζήτηση αντιστοιχιών ανάμεσα στη χορευτική υφολογία και τα πολιτισμικά και ψυχολογικά συμφραζόμενα. Παράλληλα, όμως, αντιμετωπίστηκε ως συνισταμένη μιας σύζευξης πολλαπλών παραγόντων

δύσκολα οριζόμενης (Bartenieff, 1967; Youngerman, 1976; Kaeppler, 2001) και για αυτό μονόπλευρης και πενιχρής, αντίστοιχης αντιμετώπισης προς τη θέση του Mounin για το γλωσσικό ύφος (Mounin, 1984). Ωστόσο, ανεξάρτητα από την πληθώρα των ορισμών και τις διαφορές των απόψεων ως προς τον καθορισμό της έννοιας και της προσέγγισης του χορευτικού ύφους και τη δηλωμένη αδυναμία από τους ερευνητές του σαφή προσδιορισμού του, η προσέγγιση του ύφους εξακολουθεί να κεντρίζει το ενδιαφέρον στις επιστημονικές αναζητήσεις.

Στην παρούσα εργασία το ύφος αντιμετωπίζεται ως παράμετρος της χορευτικής μορφής (Loutzaki, 1989; Κουτσούμπα, 2000; Τυροβολά, 1994, 2001). Παράλληλα, αναγνωρίζεται σε συνάρτηση με το σύνολο ή τα κοινά σημεία του εκφραστικού-παραστατικού χορευτικού συστήματος, τα μέσα της χορευτικής έκφρασης και το σύστημα των δομικο-μορφολογικών χαρακτηριστικών του χορού. Στην προκειμένη περίπτωση, ως θεμελιώδεις αφετηρίες του χορευτικού ύφους, υπό προϋποθέσεις, εκλαμβάνονται δύο ουσιώδη γνωρίσματα (Τυροβολά, 2007):

- α) η εκφραστική (βιοματική ή συγκινησιακή) πλευρά του χορού
- β) η διαλεκτική του σχέση με τη σκέψη και το κοινωνικό περιβάλλον

Το πρώτο, αφορά στα εκφραστικά στοιχεία του χορού, τα οποία ανταποκρίνονται στα μορφο-συντακτικά και σημασιολογικά επίπεδα της δομής του. Η διερεύνηση των εκφραστικών στοιχείων του χορού σε όλα τα επίπεδα οδηγεί στην προσέγγιση του ύφους υπό τους όρους της εκφραστικότητας εφόσον εκείνο που προσδιορίζει την υφολογική υπόσταση των εκφραστικών στοιχείων είναι η λειτουργική τους ένταξη (η κατάλληλη αξιοποίησή τους) και ο συνδυασμός τους στη συνολική χορογραφική ενότητα. Πρόκειται για μία αντίστοιχη αντιμετώπιση με αυτήν του Byffon για την υφολογία του λογοτεχνικού κειμένου, σύμφωνα με τον οποίο "*...το ύφος δεν είναι παρά η τάξη και η κίνηση που βάζει κανείς στη σκέψη του...*" (Byffon, 1981, σελ. 612).

Το δεύτερο, αφορά στην προσέγγιση της έννοιας του ύφους μέσα από τη διαλεκτική ανταπόκριση του χορού με τη σκέψη, η οποία επηρεάζει με ανάλογους τρόπους την ανθρώπινη έκφραση. Η διαδικασία αυτή πηγάζει από τις ιδιαίτερες επιλογές ή αποκλίσεις από τη νόρμα ή τα standards, που υιοθετεί ή επινοεί ο δημιουργός καθώς και την προθετικότητα του. Ο χορός, έντεχνος ή παραδοσιακός, είναι ένα σύνολο πολλαπλών επιλογών σε όλα τα επίπεδα εφόσον το χορευτικό "θέμα", όπως και στην περίπτωση της γλώσσας, είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων νοηματικών επιλογών. Η

υλοποίηση του "θέματος" πραγματοποιείται με μουσικο-κινητικές και γλωσσικές επιλογές, δηλαδή με προσωπικούς χειρισμούς του μουσικού-κινητικού και γλωσσικού συστήματος που αποβλέπουν στην περισσότερο πετυχημένη και ακριβή εκφραστική του απόδοση. Συνεπώς, ο δημιουργός επιλέγει εκείνα τα μορφο-συντακτικά συστατικά, τα οποία αποδίδουν με τον πληρέστερο τρόπο τη σκέψη ή το ψυχισμό του. Η επιλογή αυτή είναι καθοριστική για τη διαμόρφωση του ύφους, γεγονός άλλωστε που η επιλογή θεωρήθηκε από πολλούς ερευνητές ταυτόσημη με την έννοια αυτού καθαυτού του ύφους (Μπαμπινιώτης, 1984; Beaugrande & Dressler, 1987; Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη, 1992).

Η αποκλίνουσα επιλογή εμφανίζεται ως απόκλιση από την καθιερωμένη νόρμα ή τα standards, δηλαδή τους συμβατικούς κανόνες που ισχύουν για τα δεδομένα αντίστοιχων κοινωνιών και ιστορικών περιόδων (Μπαμπινιώτης, 1984; Σηφάκης, 1988; Τυροβολά, 1998, 2001). Η απόκλιση, υπερβαίνει τα κανάλια της χορευτικής συμβατικότητας με στόχο την εξυπηρέτηση της προσωπικής έκφρασης, δηλαδή του προσωπικού ύφους. Οι επιλογές και αποκλίσεις προϋποθέτουν τη συνειδητή πρόθεση του δημιουργού να πραγματοποιήσει ένα εκφραστικό χορευτικό αποτέλεσμα, το οποίο ανεξάρτητα εάν αφορά στον έντεχνο ή παραδοσιακό χορό με την έννοια του αυτοσχεδιασμού ή της δημιουργικότητας, είναι ένα αισθητικό αποτέλεσμα. Τέλος, παρά το γεγονός της ενσυνείδητης ή μη λειτουργίας των επιλογών ή αποκλίσεων από την πλευρά του δημιουργού, γεγονός που απασχόλησε τους σύγχρονους γλωσσολόγους επιστήμονες (Μπαμπινιώτης, 1984), εκείνο που ενδιαφέρει την υφολογική έρευνα είναι η εκφραστική ιδιομορφία και αποτελεσματικότητα και όχι ο βαθμός συνειδητότητας ή μη των επιλογών (Ullmann, 1964<sup>2</sup>). Υπό αυτούς τους όρους, η συστηματική ανάλυση των πολλαπλών στοιχείων ή παραγόντων που συνθέτουν την τελική εκφραστική μορφή του χορού (μορφο-συντακτικών, κοινωνικών, ιστορικών, ιδεολογικών, ψυχολογικών κ.ά.) είναι σαφώς απαραίτητη. Ωστόσο, επειδή το πλαίσιο μιας εργασίας περιορίζει τις δυνατότητες της σφαιρικής προσέγγισης του θέματος, είναι θεμιτό ο ερευνητής να επιλέγει μία από τις προαναφερόμενες παραμέτρους προκειμένου να τεκμηριώσει το ζητούμενο της έρευνάς του. Αυτό με την προϋπόθεση να έχει συνειδητοποιήσει ότι όλα τα στοιχεία με τα οποία συντελείται το ύφος έχουν ως προς αυτό τη σχέση που αντανακλά η ρήση του Αριστοτέλη"... *Η γαρ των λίθων σύνθεσις ετέρα της του κίνου ραβδώσεως και αύται της του ναού ποιήσεως...* (Αριστοτέλης, Η Κ.3, 1174<sup>2</sup> 23).

Αντικείμενο της συγκεκριμένης μελέτης αποτελεί μόνο μία παράμετρος από το σύνολο των προαναφερόμενων παραγόντων που συγκροτούν ή επηρεάζουν το χορευτικό ύφος, αυτή που υπάγεται στην εκφραστική πλευρά του χορού και αφορά στη μελωδία, το λόγο και την κίνηση σε άμεση συνάρτηση με το ρυθμό. Ειδικότερα, με σημείο αναφοράς τα δομικά και εκφραστικά συστατικά στοιχεία του χορού, όπως προκύπτει από την παράλληλη ανάγνωση των δομικών επιπέδων χορού και μουσικής, τεκμηριώνεται ο ρόλος της μελωδίας και του ρυθμού στη διαφοροποιημένη υφολογική απόδοση χορών με ταυτόσημη δομική σύσταση (Τυροβολά, 1994, 2001; Σερμπέζης & Γουλιμάρης, 2001). Η σχετική επιχειρηματολογία υποστηρίζεται με βάση το παράδειγμα του χορού "ομάλ' Καρς" από την Αετοράχη Βέροιας (Πόντιοι πρόσφυγες που προέρχονται από την πόλη Καρς)<sup>1</sup>, και του χορού "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" από την Προσοτσάνη Δράμας (Βλάχοι)<sup>2</sup>.

Για τη συλλογή των δεδομένων χρησιμοποιήθηκε η εθνογραφική μέθοδος, η οποία βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών (Sklar, 1991; Buckland, 1999; Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Giurchesku 1999; Kaerpler, 1999). Οι πρωτογενείς πηγές αναφέρονται στα δεδομένα που συλλέχθηκαν κατά την επιτόπια έρευνα με τη μορφή της συνέντευξης (Thompson, 2002) καθώς και της συμμετοχικής παρατήρησης (Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Λυδάκη, 2001; Πετρονώτη, 2002) και αφορούν στις πληροφορίες που προέκυψαν από τις προφορικές μαρτυρίες των κατοίκων των δύο κοινοτήτων αντίστοιχα. Αναλυτικότερα, το πρωτογενές υλικό συντίθεται από προφορικές μαρτυρίες, οι οποίες προέρχονται από ερωτήσεις ανοιχτού τύπου για ημι-δομημένη συνέντευξη, από ελεύθερη συνέντευξη υπό μορφή συζήτησης, ως συμπληρωματικό μέσο συλλογής του πληροφοριακού υλικού, καθώς και από την επιτόπια καταγραφή των εθμικών και χορευτικών πρακτικών των κατοίκων των δύο κοινοτήτων. Στη συμμετοχική παρατήρηση χρησιμοποιήθηκε η ποιοτική μέθοδος, η

---

<sup>1</sup>. Πόλη του ανατολικού Πόντου (παραμεθόρια με την Τουρκία περιοχή του Καυκάσου και ανατολικά της Αργυρούπολης) και σήμερα πόλη της Β.Α Τουρκίας, που βρίσκεται κοντά στα σύνορα με την πρώην Σοβιετική Ένωση. Αρκετός αριθμός Ελληνο-Ποντίων ήρθαν στην Ελλάδα κατά το 1918, αλλά κυρίως κατά το 1921-22 και εγκαταστάθηκαν, σε ένα μεγάλο ποσοστό, στην περιφέρεια των αστικών κέντρων της Μακεδονίας.

<sup>2</sup>. Η έρευνα στις προαναφερόμενες περιοχές πραγματοποιήθηκε σε δύο διαφορετικές χρονικές περιόδους και συγκεκριμένα τον Ιούλιο και τον Αύγουστο του 1992 και αφορά μέρος ευρύτερης έρευνας που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της εκπόνησης διδακτορικής διατριβής (Τυροβολά, 1994). Οι δύο χοροί αποτελούν μέρος του συνολικού εθνογραφικού υλικού στο πλαίσιο της προαναφερόμενης έρευνας, το οποίο προέρχεται από διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Οι μελωδίες των χορών μαγνητοφωνήθηκαν κατά την επιτόπια έρευνα, ενώ η μουσική καταγραφή του χορού "στον Ίσβορον", εξαιτίας της ιδιαιτερότητάς της, επαληθεύτηκε με την καταγραφή του B. Bony (1984). Η σημειογραφία των χορών με το σύστημα Laban έγινε από την Α. Ταμπάκη.

οποία αφορά μικρής κλίμακας έρευνα σε συγκεκριμένα άτομα που επιλέχθηκαν από την ερευνήτρια ως πληροφορητές (Cohen, 1985; Bernand, 1994; Γκέφου-Μαδιανού, 1999). Οι πληροφορητές επιλέχθηκαν με βάση την εντοπιότητα και την ηλικία και ήταν διαφορετικού κοινωνικού, οικονομικού και μορφωτικού επιπέδου καθώς και διαφορετικού φύλου. 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 του (Erixon, 1967; Τυροβολά κ.ά., 2009). Η χρήση δευτερογενών πηγών βασίστηκε στις αρχές της αρχειακής εθνογραφικής έρευνας (Γκέφου-Μαδιανού 1999; Λυδάκη, 2001), κατά την οποία ο ερευνητής διαβάζοντας τη βιβλιογραφία ή τα αρχεία, "συνομιλεί" ταυτόχρονα με το υλικό αυτό (Τυροβολά, κ.ά., 2007, 2008, 2009). Σύμφωνα με τους Stocking (1992) και Γκέφου-Μαδιανού (1999) από αυτόν το διάλογο προκύπτει μέρος ή ολόκληρο το εθνογραφικό υλικό. Ειδικότερα, το δευτερογενές υλικό προέρχεται από ιστορικά ντοκουμέντα, φωτογραφικό υλικό και βιβλιογραφικές πηγές που αφορούν γενικότερα στο ντόπιο πολιτισμό. Συνοπτικά, αναφέρεται ότι το παραπάνω εγχείρημα άπτεται μιας διττής οπτικής:

α) αφενός, χρησιμοποιεί τη δομικο-μορφολογική ( Martin & Pessovár, 1961, 1963; I.F.M.C, 1972; Martin, 1980; Προπ, 1987; Τυροβολά 1994, 2001, 2006, 2007; Τυροβολά κ.α., 2008; Τυγονολα, 2008) και δομικο-τυπολογική ανάλυση (Martin & Pessovár, 1963, 1972; Μελετίσκου, 1987; Τυροβολά, 1994, 2001, 2006, 2007; Τυροβολά κ.α., 2008; Τυγονολα, 2008), προκειμένου να μας πληροφορήσει ως προς τις δομικο-μορφολογικές αντιστοιχίες ανάμεσα στις δύο αυτές διαφορετικές χορευτικές μορφές.

β) αφετέρου, με βάση τη δομικο-μορφολογική μέθοδο προχωρά στο διαχωρισμό των σταθερών και μεταβλητών ιδιοτήτων της χορευτικής δομής και μορφής αντίστοιχα, προτείνοντας μία διαφορετική μέθοδο προσέγγισης του χορευτικού ύφους σε μορφο-συντακτικό επίπεδο (Τυροβολά, 1994, 2001).

Τέλος, προκειμένου να δειχθούν οι ομοιότητες και διαφορές σε επίπεδο μορφής, δομής και ύφους, χρησιμοποιείται η συγκριτική μέθοδος (Holt & Turner 1972; Τυροβολά, κ.ά., 2007; Τυροβολά, κ.ά., 2008; Τυγονολα, 2008), ενώ για τη σημειογραφία των χορών χρησιμοποιείται το σύστημα σημειογραφίας του Laban.

Επαναπροσδιορίζοντας το στόχο της εργασίας και συμπεριλαμβάνοντας όλα τα συστατικά στοιχεία της μορφής στις αναλύσεις που ακολουθούν, καταδεικνύεται πως ο ρυθμός (ρυθμική οργάνωση + ρυθμικό σχήμα) σε συνάρτηση με το ρυθμικό τρόπο



και τη ρυθμική οργάνωση της μελωδίας συντελούν στη διαφοροποιημένη κινητική οργάνωση των χορών και κατά συνέπεια στη διαφορετική υφολογική τους απόδοση.

Για την τεκμηρίωση των παραπάνω ακολουθούνται έξι στάδια:

- α) η σημειογραφική καταγραφή των χορών (M ή W D.1) και (W D.2)
- β) η παράθεση των συστατικών στοιχείων και των κινητικών χαρακτηριστικών των χορών (M ή W D.1) και (W D.2).
- γ) η τυπολογία και κωδικοποίηση των χορών (M ή W D.1) και (W D.2).
- δ) η ανάλυση του ρυθμικού τρόπου, του ρυθμικού σχήματος και της ρυθμικής οργάνωσης της μελωδίας των χορών (M ή W D.1) και (W D.2).
- ε) η σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων, του ρυθμικού τρόπου καθώς και της ρυθμικής οργάνωσης της μελωδίας των χορών (M ή W D.1) και (W D.2). Τέλος, με βάση τη συγκριτική πρακτική, ακολουθούν οι διαπιστώσεις ως προς τις ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των μορφο-συντακτικών στοιχείων των χορών (MWD.1) & (W D.2) και αιτιολογείται η διαφορετικότητα της υφολογικής υφής τους.

### **Ανάλυση των δεδομένων**

#### *Περιοδικότητα και ρυθμική οργάνωση του παραδοσιακού χορού*

Είναι γνωστό ότι ο παραδοσιακός χορός συντίθεται από τρία "συστήματα", το ποιητικό, το μουσικό και το κινητικό, τα οποία βρίσκονται σε στενή σχέση και αλληλεξάρτηση. Στο πλαίσιο που ο χορός λειτουργεί ως είδος κινητικής επικοινωνίας τα στοιχεία του κινητικού συστήματος αποτελούν την προϋπόθεση μέσω της οποίας διαμορφώνονται τα συνθετότερα χορευτικά στοιχεία του. Ωστόσο, ιδωμένος υπό τους όρους του τρισδιάστατου της δομής του, η οργάνωση των κινητικών στοιχείων γίνεται σε συνάρτηση με την οργάνωση των στοιχείων των άλλων δύο συστημάτων, μέχρι να συσταθούν τα σύνθετα στοιχεία που ανήκουν στο σύστημα "παραδοσιακός χορός" και που τοποθετούν το χορό στο συγκεκριμένο είδος.

Στον παραδοσιακό χορό, η δημιουργία του ποιητικού περιεχομένου, της μελωδίας και των χορευτικών κινήσεων δεν προϋποθέτει την ταυτόχρονη παραγωγή τους. Αρκετά συχνά παρατηρείται ίδιες μελωδίες να συνοδεύουν διαφορετικούς χορούς, ο ίδιος χορός να συνοδεύεται με περισσότερες από μία μελωδίες, το ίδιο ποιητικό κείμενο (όπου υπάρχει) να "ταιριάζει" σε διαφορετικούς χορούς ή χοροί με την ίδια ονομασία να συνοδεύονται από διαφορετική μελωδία και ποιητικό περιεχόμενο. Αυτό οφείλεται στο ρυθμό, ο οποίος φέρεται ως το σημαντικότερο μορφο-συντακτικό συστατικό

στοιχείο, διέπει την κατασκευή του στίχου, επιδρά στη διαμόρφωση και την ποιότητα της κίνησης και χαρακτηρίζει γενικότερα την "κατασκευή" του χορού. Η θέση αυτή ενισχύεται ακόμα περισσότερο, εφόσον ο ρυθμός παρουσιάζεται ως η διαδοχικότητα στο χώρο και το χρόνο κινήσεων (χορός) ή ήχων (μελωδία-ποίηση) σε συνδυασμό με δυναμικά στοιχεία, όπως π.χ. την ένταση/χαλάρωση, την παραμονή/ανάπτυξη, τη βαρύτητα/ελαφρύτητα κ.ά.

Η ποιότητα της κίνησης χαρακτηρίζεται από το ρυθμό σε συνδυασμό με τα δυναμικά στοιχεία. Αυτό συμβαίνει γιατί τα δυναμικά στοιχεία σχετίζονται με τη χρήση διαφόρων βαθμών της έντασης ή της δύναμης της κίνησης. Οι διαβαθμίσεις της δυναμικής και οι ενδείξεις της ταυτίζονται με τις αντίστοιχες της μελωδίας και της φωνής που συνοδεύει το χορό, ενώ το μέγεθός της εξαρτάται από πολλούς συνδυαστικούς παράγοντες. Η δυναμική υφίσταται σε συνάρτηση με το ρυθμό, ο οποίος αποτελεί τον κοινό παράγοντα συσχετισμού διαφόρων άλλων στοιχείων, όπως π.χ. την πλαστικότητα της κίνησης, τη μελωδία και τα απαγγελόμενα-τραγουδισμένα κείμενα.

Η διαδοχή των δυναμικών στοιχείων (εντάσεις/χαλαρώσεις κατά αντιστοιχία των ανοδικών /καθοδικών φάσεων), προσδίδει στις ρυθμικές δομές χαρακτήρα περιοδικότητας, η οποία είναι ένα από τα γνωρίσματα οργάνωσης της μελωδίας, του ποιητικού κειμένου και της χορευτικής κίνησης. Εφόσον η αδιάσπαστη ενότητα ρυθμού και μελωδίας επηρεάζει την περιοδικότητα οργάνωσης του ποιητικού λόγου και εφόσον η οργάνωση της περιοδικότητας του ποιητικού λόγου επηρεάζει την οργάνωση του χορού, είναι προφανές ότι η ενότητα ρυθμού, ποιητικού λόγου και μελωδίας επηρεάζει την περιοδικότητα των χορευτικών κινήσεων, και κατά συνέπεια αυτή καθυστερεί την οργάνωση και το ύφος του χορού. Οι κανόνες οργάνωσης της περιοδικότητας, μολοντί μπορούν να αναχθούν σε ορισμένες αρχές με γενικότερη ισχύ, εν τούτοις διαφέρουν από χορό σε χορό ή από περιοχή σε περιοχή αποτελώντας την ειδιοποιό διαφορά ανάμεσα σε χορούς της ίδιας ή διαφορετικής γεωγραφικής περιφέρειας. Αυτό συνεπάγεται ότι ο ρυθμός σε συνάρτηση με την περιοδικότητα αντιπροσωπεύει το σημαντικότερο ίσως μορφο-συντακτικό συστατικό στοιχείο της τρισδιάστατης δομής του χορού και λειτουργεί ως καθοριστικός παράγοντας της χορευτικής έκφρασης.

Στη μουσική και το χορό η περιοδικότητα συνδέεται αντίστοιχα με τη μουσική και χορευτική περίοδο. Στη μουσική, η περίοδος είναι μία δομική σύνθεση, η οποία

εκφράζει μια ολοκληρωμένη ή σχετικά ολοκληρωμένη μουσική ιδέα. Συνήθως αποτελείται από δύο φράσεις που κάθε μια αποτελείται από τέσσερα έως οκτώ μέτρα. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως π.χ. σε ορισμένες μελωδίες του Πόντου και ιδιαίτερα σε αυτές που αντιστοιχούν σε χορούς γρήγορης χρονικής αγωγής που χαρακτηρίζονται από την απουσία ποιητικού λόγου (π.χ. κότσαρι(ν)), η μουσική περίοδος μπορεί να σχηματίζεται από μία ή δύο φράσεις που περιλαμβάνουν από δύο έως τέσσερα μέτρα, μη σαφώς επαναλαμβανόμενα. Οι φράσεις διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την πτώση τους, όπου της πρώτης είναι συνήθως ατελής, ενώ της δεύτερης τέλεια, το δε μήκος της περιόδου δεν υπερβαίνει ποτέ τα όρια της αναπνοής.

Στο χορό, η περίοδος αντιστοιχεί επίσης σε μία δομική σύνθεση και συνήθως προσδιορίζεται σε σχέση με τον αριθμό των μέτρων που δομείται η χορευτική φράση (Σερμπέζης, Γουλμάρης & Κωτσίνης, 2001). Παρά το γεγονός της ποσοτικής διαφοράς ως προς τα χρησιμοποιούμενα μέτρα στη συγκρότηση μουσικών/χορευτικών φράσεων και το συνολικό αριθμό αυτών για τη συγκρότηση της μουσικής/χορευτικής περιόδου, ύστερα από ένα αριθμό επαναλήψεων σε επίπεδο φράσεων, μουσική και χορευτική περίοδος συμπίπτουν απόλυτα. Τέλος, οι τέσσερις σημαντικές για την αναγνώριση των χρονικών σχέσεων συντεταγμένες, δηλαδή το μέτρο, η χρονική αγωγή, οι αξίες διάρκειας και η δυναμική, ενσωματωμένες στο πλαίσιο της ρυθμικής οργάνωσης, σε συνδυασμό με το ρυθμικό σχήμα/πρότυπο (εσωτερική υποδιαίρεση του μέτρου), λειτουργούν ως δείκτες προσδιορισμού αυτού καθαυτού του ρυθμού.

Αναλυτικά Παραδείγματα

2α. Σημειογραφική καταγραφή των χορών "Στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (Μ ή WD.1) και Ομάλ' Καρς (WD.2).

Γράφημα 1. Ο χορός "στα τρία" - "Στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (ΜήWD.1) - Προσωπική Δράμας

The image displays a musical score for a dance piece. The score is written on a single staff with a treble clef. It consists of 15 measures, numbered 1 through 15. Below the musical notation is an 'Effort Graph' that uses various symbols to represent physical efforts. The symbols include 'x' (cross), 'o' (circle), and 'h' (horizontal line). The Effort Graph is divided into three sections, each labeled 'Effort Graph'. At the bottom left of the page, there are handwritten notes: 'p. 136', '6/8, 3/8', and a circled '2'. There are also some other markings, such as a circled '136' and a circled '2'.

Γράφημα 2. Ο χορός "Ομάλ' Καρς" (WD.2) - Αειτοράχη Βέροιας Μακεδονίας

The image displays a musical score for the dance "Omal' Kars" (WD.2) from the Veroia region of Macedonia. The score is presented on a grid with 28 numbered measures. Each measure contains a musical staff with notes and rests, and a corresponding effort graph below it. The effort graphs use various symbols (dots, lines, and shaded areas) to represent the physical effort required for each note. The score is divided into three sections by vertical lines, with the label "Effort Graph" appearing below the grid in each section. At the bottom left, there is a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. A tempo marking of "♩ = 104" is also present. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

**2β. Πίνακας I. Συστατικά στοιχεία και κινητικά χαρακτηριστικά**

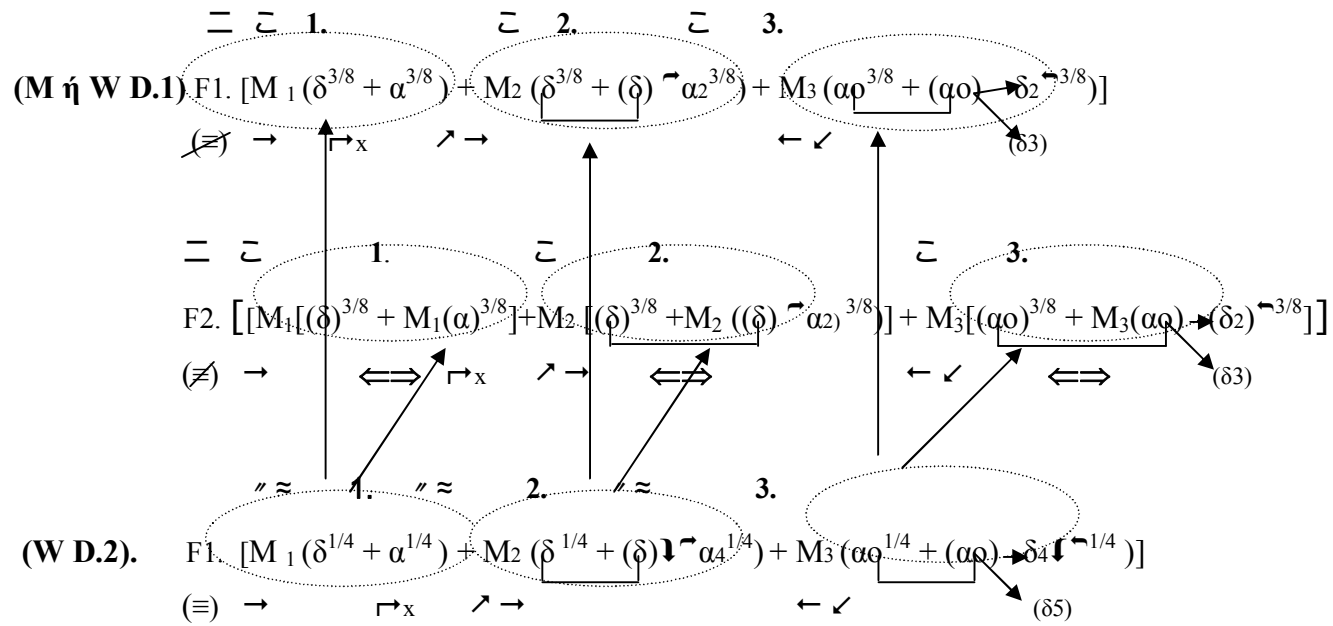
<b>Κινητικά Χαρακτηριστικά</b>	<b>"Στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν"</b>	<b>"Ομάλ' Καρς"</b>
<b>Χορογραφία</b>	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
<b>Κινητική ενότητα</b>	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
<b>Βήματα</b>	Αργά, συρτά, εναλλασσόμενα, με στηρίξεις σε ολόκληρο το πέλμα	Σχετικά γρήγορα, κοφτά και εναλλασσόμενα, με στηρίξεις σε ολόκληρο το πέλμα
<b>Λαβή</b>	Από τις παλάμες, χαλαρά, με τεντωμένους τους αγκώνες (M). (παθητική συμμετοχή)	Από τις παλάμες, σφιχτά με λυγισμένους τους αγκώνες (W). (παθητική συμμετοχή)
<b>Χρήση χώρου σχήμα-κατεύθυνση- χώρος τέλεσης</b>	Κυκλικό, ανοικτός κύκλος, με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός Πολυπληθής συμμετοχή Υπαίθριος χώρος	Κυκλικό, ανοικτός κύκλος, με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός Πολυπληθής συμμετοχή Υπαίθριος / κλειστός χώρος
<b>Χορευτές</b>	Γυναίκες	Άνδρες + γυναίκες, ανάμικτα
<b>Ρυθμικό σχήμα ( Μελωδία )</b>	Εξάσημος ρυθμός (3+3) ♩.♩♩ ♩ ή ♩♩♩♩♩ ή ♩♩♩♩♩	Δίσημος ρυθμός (1+1) ♩♩ ♩♩ ή ♩♩♩♩♩ ή ♩.♩
<b>Ρυθμικό σχήμα (Χορός)</b>	♩. ♩.	♩ ♩
<b>Ρυθμική οργάνωση</b>	Ρυθμική αγωγή αργή και σταθερή ♩. ~ 52 (L). Επίπεδο δυναμικής χαλαρό, με παραμονή στους "δείκτες στήριξης" και βαρύ (PM). Πολυμετρία Ετερορυθμία Ετερομετρική δομή Περιστασιακή αναντιστοιχία Ρυθμική αστάθεια/ Μεταβολές	Ρυθμική αγωγή σχετικά γρήγορη και σταθερή ♩ ~ 108 (Mo). Επίπεδο δυναμικής σχετικά έντονο με σχετικά γρήγορη εναλλαγή των "δεικτών στήριξης" / ανάπτυξη και σχετικά ελαφρύ (MF). Ισομετρία-Ισορυθμία Ισομετρική δομή Αντιχρονισμός (ομαλός) Πλήρης αντιστοιχία Ρυθμική σταθερότητα

	μουσικού / χορευτικού τόνου Μακρά ρυθμική δομή	Μικρή ρυθμική δομή
<b>Μουσική συνοδεία</b>	Τραγούδισμα ομαδικό, αντιφωνικό Απουσία μουσικών οργάνων	Οργανική μουσική Οργανική μουσική με τραγούδι
<b>Αυτοσχεδιασμός πρωτοχορευτή</b>	--	--
<b>Μοντέλο Φόρμας</b>	Αρχή παρατακτικής σύνδεσης Ομοιογενής αλυσιδωτή [A (abc)]. Συνεχής επανάληψη χορ. φράσεων Ασύμμετρη φόρμα (2+1).	Αρχή παρατακτικής σύνδεσης Ομοιογενής αλυσιδωτή [A(a <sub>1</sub> b <sub>1</sub> c <sub>1</sub> )] Συνεχής επανάληψη χορ. φράσεων Ασύμμετρη φόρμα (2+1).
<b>Ερμηνεία</b>	Μεγάλα βήματα με αντίστοιχη κάλυψη στο χώρο. Πόδια χαλαρά, "σέρνονται" στο έδαφος.	Μικρά βήματα με μικρή κάλυψη στο χώρο. Πόδια με ελαφρώς καμπτόμενα γόνατα, πατούν σταθερά και με ένταση, κτυπώντας το έδαφος. Τα δυναμικά και κοφτά πατήματα σε συνδυασμό με τη σχετικά γρήγορη χρονική αγωγή κατά την εξέλιξη του χορού δημιουργούν ένα είδος ελαφρού σωματικού "τρέμουλου".
<b>Κυρίαρχο στοιχείο</b>	Προβολή του τραγουδιού και επικράτησή του έναντι του χορού	Προβολή του ρυθμικού στοιχείου και επικράτηση του χορού έναντι της μελωδίας.

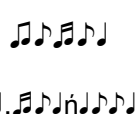
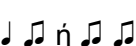




2.δ. Σύγκριση των κινητότυπων των χορών (M ή W D.1) και (W D.2).



## 2. ε. Πίνακας Πα. Ρυθμικός "Τρόπος" (Μελωδία)

Χορός	Χρονική αγωγή	Ισχυρός τονισμός	Ρυθμικό σχήμα/προτ.	Φόρμα (μέτρα)	Αλλοίωση ισχυρού τον.
"Στον Ίσβορο(ν)"	♩. ~ 52	1. 4		4-8	όχι
Ομάλ'Καρς	♩ ~108	1.2		2-4	ναι

## Πίνακας Πβ. Ρυθμικός "Τρόπος" (Χορός)

Χορός	Χρονική αγωγή	Ισχυρός τονισμός	Ρυθμικό σχήμα/προτ.	Φόρμα (μέτρα)	Αλλοίωση ισχυρού τον.
"Στον Ίσβορο(ν)"	♩. ~ 52	1. 4 δίνεται ανεξάρτητα από την έμφαση	♩. ♩.	4-8	όχι
Ομάλ'Καρς	♩ ~ 108	1.2 δίνεται με τη έμφαση	♩ ♩	2-4	ναι

## Πίνακας ΠΙ. Ρυθμική οργάνωση της χορευτικής μουσικής

Παράμετροι Οργάνωσης του ρυθμού	"Στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν"	"Ομάλ' Καρς"
<b>Ρυθμικό μοτίβο/πρότυπο</b>	Ρυθμική δομή των 6/8 που επεκτείνεται στα τέσσερα ή περισσότερα μέτρα. Ρυθμική δομή χαρακτηριστική και αποκλειστική της συγκεκριμένης μελωδίας. Ασταθές ρυθμικό πρότυπο, δύσκολα αναγνωρίσιμο εκτός συμφραζομένων.	Ρυθμική δομή με δύο μέτρα των 2/4. Μικρή και σταθερή ρυθμική δομή αναγνωρίσιμη και σε άλλες χορευτικές μελωδίες. Ρυθμικό πρότυπο σταθερά επαναλαμβανόμενο και αναπτυσσόμενο κατά αντιστοιχία της χορευτικής κίνησης, αναγνωριζόμενο από τα συμπραζόμενα.
	Το δομικό σχήμα των τόνων είναι 3+3. Τόνοι μετρικοί και εντός του ρυθμού. Αντιστρέψιμη αντίστιξη μεταξύ μελωδικού και χορευτικού τόνου, όπου τα διαστήματα φωνής και κίνησης	Το δομικό σχήμα των τόνων είναι 1+1. Ο μουσικός τόνος αντιστοιχεί στην έμφαση της χορευτικής κίνησης. Περιστασιακά ή σπάνια τόνοι "κόντρα" στο μέτρημα και "εκτός" κινητ.

<b>Τόνος</b>	μετατίθενται κατά την ανάπτυξη του χορού. Όχι συχνές μεταβολές του τόνου. Οι τόνοι δεν δίνονται με δύναμη και συχνά εμφανίζονται χωρίς διαχωριστικές γραμμές. Στην περίπτωση που η μελωδική συνοδεία δεν είναι μόνο φωνητική αλλά και οργανική, το ύψος του παιξίματος επιτρέπει περισσότερους φθόγγους σε ένα κτύπημα του δοξαριού του βιολιού ή σε ένα αντίστοιχο παίξιμο του κλαρίνου. Προσωδιακή μουσική + χορός (αντιστοιχία μετρ. ποδών -κίνηση).	ρυθμού. Η απουσία μελωδικού στολίσματος και ρυθμικών χρωματισμών ευθύνονται για την ήρεμη και ξεκούραστη απόδοση του χορού. Συχνές μεταβολές του τόνου. Οι τόνοι δίνονται με δύναμη και το ύψος του παιξίματος στις γρηγορότερες εκτελέσεις δίνει ένα φθόγγο σε κάθε αλλαγή κατεύθυνσης του δοξαριού της λύρας. Συλλαβική μουσική + χορός (αντιστοιχία χρονικής μονάδας και κίνησης).
<b>Τυπική ιεραρχία</b>	Η ρυθμική δομή δεν είναι στενά συνδεδεμένη με τα επίπεδα έντασης.	Ρυθμική δομή απόλυτα συνδεδεμένη με τα επίπεδα έντασης
<b>Χρονική αγωγή (τέμπο)</b>	Αργή χρονική αγωγή, ίσως από τις πιο αργές στο χώρο των Βαλκανίων.	Σχετικά γρήγορη χρονική αγωγή.
<b>Φόρμα</b>	Θεματικές φράσεις 4-5 μέτρων. Εναλλαγές ρυθμικών και μελωδικών φράσεων.	Μικρές φράσεις 2 ή 4 (σπανίως) μέτρων. Συνεχής επανάληψη δίμετρων ρυθμικών και 2 δίμετρων μελωδικών φράσεων για μεγάλο διάστημα.
<b>Ρυθμικό μοντέλο</b>	Η μελωδία χωρίζεται σε τρία ίσα κτυπήματα	Η μελωδία χωρίζεται σε δύο ίσα κτυπήματα
<b>Περιοδικότητα</b>	Κανονική και συμμετρική	Μη συμμετρική

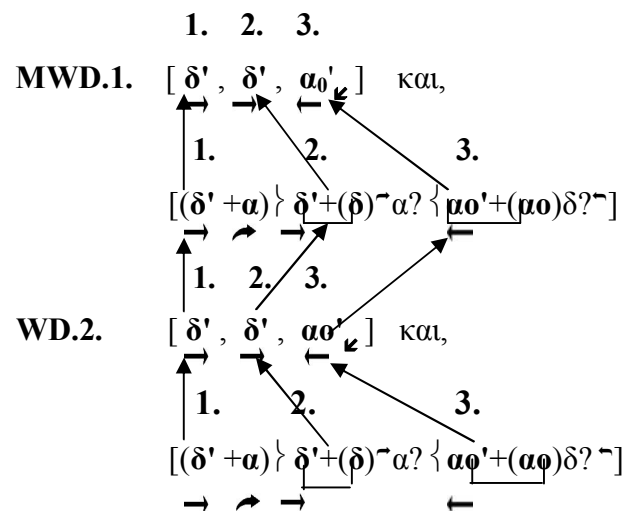
### Αποτελέσματα: Συγκρίσεις - Διαπιστώσεις

Από τη σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων των χορών (M ή W D.1) και (W D.2) καθώς και του ρυθμικού τρόπου και της ρυθμικής οργάνωσης της μουσικής συνοδείας διαπιστώνονται τα εξής:

#### A. Σταθερές ιδιότητες (δομή)

1. Οι χοροί (M ή WD.1) και (WD.2) είναι ομαδικοί και πολυπληθείς.
2. Χρησιμοποιούν τρία σύνολα απλών κινήσεων που χαρακτηρίζονται ως μετακινήσεις στο χώρο (βήματα), άρσεις και στάσεις. Αυτές προκύπτουν από συνδυασμούς αλλαγών από τον ένα "δείκτη" στον άλλο ή από μονές στηρίξεις των "δεικτών" με ταυτόχρονες άρσεις, όπου παρατηρούνται είτε επαναλήψεις του ίδιου "δείκτη στήριξης" είτε αλλαγές αυτού.
3. Οι χορευτικές φράσεις δομούνται από τρία μουσικά μέτρα, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία κινητικά μοτίβα. Σε κάθε κινητικό μοτίβο αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, ανεξάρτητα από το ρυθμικό σχήμα και τη ρυθμική οργάνωση, οι οποίες συγκροτούν, κατά μοτίβο, κινητικές ομάδες, επαναλαμβανόμενες αυτούσιες κατά τη

χωρο-χρονική ανάπτυξη των χορών. Η πρώτη ομάδα κινήσεων αποτελείται από δύο μετακινήσεις θέσεις προς τα δεξιά, κατά τις οποίες παρατηρείται εναλλαγή "δεικτών στήριξης", διαμορφώνοντας τη σχέση  $(\delta+a)_\rightarrow$ . Η δεύτερη, από μία μετακίνηση-θέση του "δείκτη στήριξης" προς τα δεξιά  $(\delta)_\rightarrow$  και παραμονή σε αυτόν με ταυτόχρονη άρση του άλλου  $(\delta)\overset{?}{\sim}a?$ , και η τρίτη από μία μετακίνηση-θέση του "δείκτη στήριξης" προς τα αριστερά  $(a\sigma)_\leftarrow$  και παραμονή στον ίδιο "δείκτη" με ταυτόχρονη άρση του άλλου  $(a\sigma)\overset{?}{\sim}\delta?$ . Αυτό σημαίνει ότι χοροί (M ή WD.1) και (WD.2) εμφανίζουν κοινή δομική σύσταση εφόσον και στις δύο περιπτώσεις δεν μεταβάλλονται οι εναλλαγές των "δεικτών στήριξης", τόσο αυτών που αντιστοιχούν στο πρώτο μέτρο και πρώτο κινητικό μοτίβο όσο και αυτών που αντιστοιχούν στο ισχυρό μέρος έκαστου μέτρου:



4. Οι χοροί αναπτύσσονται σε κυκλική πορεία προς τα δεξιά και, κατά περίπτωση, γυναίκες (MWD.1) ή άνδρες και γυναίκες (WD.2) εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Κατά βάση, οι τόνοι είναι μετρικοί και ο τονισμός δίνεται πάντα στο πρώτο μέρος του μέτρου (MWD.1), εκτός ορισμένων περιπτώσεων του χορού (WD.2), όπου μπορεί στο επίπεδο της χορευτικής φράσης να παρατηρηθεί περιστασιακά οι μετρικοί τόνοι να δοθούν "κόντρα" στο μέτρημα και να μοιάζουν "εκτός" του κινητικού ρυθμού. Παρά ταύτα, κατά βάση, κατά την ανάπτυξη του χορού (WD.2) σε επίπεδο χορευτικής φράσης, οι ισχυροί τονισμοί παραμένουν στις κανονικές θέσεις, γεγονός που διαμορφώνει παραλληλία σχέσεων έμφασης του χορού και του μετρικού τονισμού, όπου ταυτίζονται το ισχυρό σημείο του δεύτερου και η θέση στην κίνηση του χορού.

5. Τα χέρια χαρακτηρίζονται από παθητική συμμετοχή κρατημένα από τις παλάμες με λυγισμένους ή όχι τους αγκώνες (MWD.1) ή λυγισμένους αγκώνες (WD.2).

6. Ο χορός (MWD.1) καθώς και ο χορός (WD.2) δομούνται βάσει της αρχής της παρατακτικής σύνδεσης, υπάγονται στην κατηγορία της ομοιογενούς αλυσιδωτής φόρμας και χαρακτηρίζονται από παντελή απουσία μοτίβων αυτοσχεδιασμού τόσο στο επίπεδο της ομάδας όσο και στο επίπεδο του πρωτοχορευτή. Εν κατακλείδι, ο χορός "Στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1) και ο χορός "ομάλ' Καρς" (WD.2), άπτονται της ίδιας συνταγματικής δομής, η οποία παρουσιάζεται αυτούσια και σταθερή κατά την ανάπτυξη των χορών στο χώρο και το χρόνο. Αυτό συνεπάγεται ότι και οι δύο χοροί δομούνται με βάση την ίδια χρήση του χώρου, τον ίδιο αριθμό ρυθμικών και κινητικών μοτίβων καθώς και την ίδια γραμμική πορεία (προς τα δεξιά) σε έναν κοινό κινητότυπο από ομάδες ισόχρονων κινήσεων, οι οποίες στα αντίστοιχα πρώτα μέρη των τριών μέτρων διαμορφώνουν τη δομική σχέση [ δ' , δ' , α<sub>0</sub>'<sub>μ</sub> ].

Πρόκειται για δύο διαφορετικούς χορούς που η παρατακτική σύνδεση των μερών τους αποκαλύπτει μία ομοιογενή φόρμα και έναν κοινό δομικό τύπο. Η παράθεση των δύο μορφότυπων υποδεικνύει ότι ο χορός (WD.2), είναι ομότυπος με το χορό (MWD.1) και υπάγεται στην ίδια ειδολογική κατηγορία με αυτήν του χορού (MWD.1).

### *B. Μεταβλητές ιδιότητες (ύφος)*

Οι διαφορές μεταξύ των χορών (MWD.1) και (WD.2) εντοπίζονται στο επίπεδο της μορφής και αφορούν κυρίως στη διαφορετική επιλογή και χρήση μετρικών και συντακτικών στοιχείων. Ειδικότερα, οι αποκλίσεις αφορούν στο φύλο των χορευτών, στη λαβή και στα κινητικά στοιχεία του δεύτερου μέρους του δεύτερου και τρίτου κινητικού μοτίβου που αντιστοιχούν στις κινητικές άρσεις: (MWD.1) → [ (δ) α<sub>2</sub> ] και [ (α<sub>0</sub>) δ<sub>2</sub> ] και (WD.2) → [ (δ) α<sub>4</sub> ] και [ (α<sub>0</sub>) δ<sub>4</sub> ].

Επίσης, αφορούν στη ρυθμική δομή των χορών και στη ρυθμική δομή της μουσικής συνοδείας. Ιδιαίτερα, από τη σύγκριση της ρυθμικής δομής και ρυθμικής οργάνωσης της μουσικής του χορού "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1) και του ομάλ' Καρς (WD.2) διαπιστώνονται σημαντικές διαφορές, οι οποίες ταξινομούνται σε έξι βασικές παραμέτρους:

#### *1. Ρυθμικό πρότυπο ή μοτίβο*

α) Το ρυθμικό σχήμα του χορού "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1) αποτελείται από δύο τρίσημες ρυθμικές δομές (3/8+3/8) ή (3+3), οι οποίες αντιστοιχούν σε δύο ισόχρονες κινήσεις. Στην επανάληψη της μελωδικής φράσης

παρατηρείται μία αντιμετάθεση των χορευτικών κινήσεων κατά αντιστοιχία του τονισμού της μελωδίας και του λόγου. Το γεγονός αυτό συνεπάγεται μεν τη διατήρηση των χρονικών διαρκειών των κινήσεων κατά αντιστοιχία των  $3/8$  (1 κίνηση  $=3/8$ ), αλλά η προσθήκη του τρίσημου μέτρου μεταθέτει τα όρια του εξάσημου μέτρου. Στην προκειμένη περίπτωση, το εξάσημο μέτρο "δανείζεται" τους τρεις χρόνους από το προηγούμενο μέτρο και "δανείζει" τρεις χρόνους στο επόμενο, εφόσον η ροή της ανθρώπινης φωνής και η ανταπόκρισή της στις χρονικές μονάδες του χορού δεν αφήνει περιθώρια αλλοίωσης της χορευτικής φράσης. Η χρονική αυτή αντιμετάθεση των μερών του μέτρου παύει να υφίσταται ύστερα από την οκταπλή επανάληψη της χορευτικής φράσης προκειμένου να επαναληφθεί, ύστερα από μία άρτια χρήση της τελευταίας με βάση το εξάσημο μέτρο, η ίδια διαδικασία.

Το ρυθμικό σχήμα του χορού ομάλ' Καρς (WD.2) αποτελείται από μία δίσσημη ( $1/4+1/4$ ) ή  $(1+1)$  ρυθμική δομή, η οποία αντιστοιχεί σε δύο ισόχρονες κινήσεις.

Κατά την ανάπτυξη του χορού στο χρόνο και το χώρο, η ρυθμική δομή εμφανίζεται σταθερή τόσο στο επίπεδο της χορευτικής φράσης όσο και στο επίπεδο όλων των δομικών επιπέδων της μουσικής χωρίς επί πλέον προσθήκες ή συντομεύσεις.

β) Η ρυθμική δομή του ομάλ' Καρς (WD.2) εμφανίζεται σταθερή και διατηρεί τη λειτουργικότητά της σε μία ποικιλία ρυθμικών-μελωδικών συμφραζομένων, σε αντίθεση με αυτή του χορού "στα τρία" (MWD.1), που είναι δύσκολο να αναγνωρισθεί έξω από τα αντίστοιχα συμφραζόμενα.

γ) Η ρυθμική δομή του ομάλ' Καρς (WD.2) είναι περιορισμένη στον αριθμό των μέτρων. Το μήκος της είναι μικρό και περιέχει δύο ή τέσσερα μέτρα (περιστασιακά) των  $2/4$  σε σχέση με τη ρυθμική δομή του χορού "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1), η οποία είναι μεγαλύτερη και χρησιμοποιεί τέσσερα-οκτώ μέτρα των  $6/8$ . Στην προκειμένη περίπτωση, στο χορό (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 του χορού στο χρόνο, ότι πρόκειται για ανεξάρτητες δίσσημες ενότητες ή ανεξάρτητα δίσσημα ρυθμικά πρότυπα. Αντίθετα, στο χορό (MWD.1), η ρυθμική φόρμα ανταποκρίνεται σε περισσότερα μέτρα. Παρά ταύτα, κατά την ανάπτυξη του χορού, το τραγούδι στο

τέλος της μελωδικής φράσης, δημιουργεί περιοδικές συντομεύσεις του εξάσημου μέτρου σε τρίσημο. Η προοδευτική σύμπτωση χορευτικών κινήσεων και ισχυρού τονισμού επιτυγχάνεται από τη χρήση δύο τρίσημων μέτρων, τα οποία αντιστοιχούν σε δύο κινήσεις των κάτω άκρων.

## 2. Τόνος

Γενικά, οι μελωδίες που συνοδεύουν τους ποντιακούς χορούς εμφανίζουν μία σύνθετη δομή των μετρικών τόνων, οι οποίοι κατά κυριότητα είναι αντισυμμετρικοί (πρβλ. Killpatrick, 1980). Πρόκειται για ιδιαιτερότητα στην οποία οφείλεται η παρατηρούμενη ρυθμική πολυπλοκότητα των ποντιακών χορών, που ευθύνεται για τη χορευτική ένταση. Ωστόσο, στην περίπτωση του ομάλ' Καρς (WD.2), αυτό δεν παρατηρείται κατ' εξακολούθηση παρά περιστασιακά, με αποτέλεσμα την "ήρεμη" σχετικά απόδοση του χορού, σε σχέση με τους άλλους χορούς του ποντιακού χορευτικού ρεπερτορίου. Στην προκειμένη περίπτωση, η αντισυμμετρικότητα είναι σποραδική και οι μετρικοί τόνοι δεν μετακινούνται ή μετακινούνται σπάνια από το ένα μέτρο στο άλλο. Παρά ταύτα, εξαιτίας του γεγονότος ότι η μουσική είναι συλλαβική, παρατηρείται μία συχνότητα εμφάνισης μετρικών τόνων, το δομικό σχήμα των οποίων είναι 1+1. Αυτό συνεπάγεται την αντιστοιχία χορευτικών κινήσεων και χρονικών/μετρικών μονάδων, οι οποίες στον τελικό χορευτικό απολογισμό συγκροτούν δίσημους μετρικούς πόδες ή υποχρηματικούς (Τυροβολά, 2007; 2009).

Αντίθετα, η ρυθμική δομή της μελωδίας που συνοδεύει το χορό "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1), συγκροτείται κατά αντιστοιχία των προσωδιακών μετρικών ποδών. Αυτό σημαίνει ότι οι χορευτικές κινήσεις ανταποκρίνονται σε αθροίσεις ή συνδυασμούς χρονικών/μετρικών μονάδων, οι οποίοι αντιστοιχούν σε μετρικούς πόδες, δηλ. σε προσωδιακά μέτρα. Η ρυθμική δομή των τόνων είναι 3+3, οι οποίοι στο πλαίσιο της μελωδίας είναι κατά κυριότητα συμμετρικοί και ανταποκρίνονται στις εμφατικές θέσεις του χορού. Παρά ταύτα, εξαιτίας του ομαδικού τραγουδιού και της παντελούς απουσίας μουσικών οργάνων δημιουργείται μία ρυθμική αστάθεια που εκφράζεται με μετατόπιση της θέσης έμφασης μεταξύ της φωνητικής μελωδίας και της χορευτικής κίνησης των κάτω άκρων.

### 3. Τυπική ιεραρχία

Η ρυθμική δομή του χορού ομάλ' Καρς (WD.2), έχει άμεση σχέση με τα επίπεδα έντασης, γεγονός που προσδίδει στο χορό "κοφτό" και δυναμικό χαρακτήρα. Ακόμα και στην περίπτωση της αντιμετρικότητας των τόνων, όπου θα μπορούσε να εμφανιστεί μία αστάθεια στην εμφατική διατύπωση χορού και μελωδίας, οι μικρές ρυθμικές δομές και η συχνότητα εμφάνισης των τόνων εξαιτίας της ανταπόκρισης κίνησης και χρονικής/μετρικής μονάδας, εξισορροπεί την αντίθεση θέσης-άρσης με αποτέλεσμα την απόδοση του χορού υπό τους όρους της αντίστιξης, όπου η δύναμη του μελωδικού τόνου αντικαθιστά την ενέργεια που απαιτείται από τη χορευτική κίνηση. Αντίθετα, στο χορό "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1), η ρυθμική δομή, εξαιτίας του τραγουδιστού στίχου και της απουσίας μουσικών οργάνων, δεν είναι στενά συνδεδεμένη με τα επίπεδα έντασης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα αφενός, τη χαλαρή (μη δυνατή) απόδοση των τόνων, γεγονός που επιτρέπει την ανάπτυξη της μελωδικότητας της φωνής και αφετέρου, την αργή και χαλαρή κίνηση των κάτω άκρων, η οποία επισφραγίζεται και από την αργή χρονική αγωγή.

### 4. Χρονική αγωγή

α) Γενικά ο χορός "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1), χαρακτηρίζεται από αργή χρονική αγωγή, η οποία γίνεται εμφανέστερη εξαιτίας του ομαδικού τραγουδιού που συνοδεύει το χορό. Στην προκειμένη περίπτωση, αποκλείονται οι χορευτικές εξάρσεις γιατί η ανθρώπινη φωνή με τις περιορισμένες δυνατότητες έντασης δεν αρκεί για να οδηγήσει στην κορύφωση όπως συμβαίνει με τα όργανα. Αντίθετα, ο χορός ομάλ' Καρς (WD.2), διακρίνεται από γρηγορότερη και σταθερή χρονική αγωγή. Αυτή, σε συνδυασμό με το ρυθμικό πρότυπο και τον τονισμό, διαμορφώνει ένα σχετικά απλό χωρίς ιδιαίτερες πολυπλοκότητες ρυθμό, ο οποίος συντελεί στη λιγότερο εντυπωσιακή, σε σχέση με άλλους ποντιακούς χορούς, αλλά περισσότερο ξεκούραστη και τελετουργική έκφραση του χορού. Γεγονός άλλωστε που επιβεβαιώνεται και από την αντίστοιχη λειτουργική πρακτική του (χορός του γάμου).

β) Στο χορό (MWD.1), η φωνή δίνει τη χρονική αγωγή και ταυτόχρονα υπογραμμίζει την τριπλή διάρκεια της κίνησης, χρησιμοποιώντας τη ψηλότερη φωνή για τον ισχυρό (πρώτο) χρόνο. Αντίθετα, στο χορό "ομάλ' Καρς (WD.2), τη χρονική αγωγή δίνει η λύρα, η οποία παράλληλα υπογραμμίζει το διπλό ή τετραπλό κτύπημα στις ψηλές ανοιχτές χορδές, χρησιμοποιώντας τη χαμηλότερη μονή χορδή στον ισχυρό χρόνο.



### 5. Μοντέλο φόρμας

α) Οι μελωδικές φόρμες των χορών (MWD.1) και (WD.2), δομούνται από δύο μελωδικά μέρη, κάθε ένα από τα οποία συγκροτείται από επί μέρους τμήματα, τα οποία ανταποκρίνονται σε αντίστοιχο αριθμό μικρότερων μελωδικών φράσεων. Στο χορό (MWD.1) το μελωδικό μέρος αποτελείται από έξι ή οκτώ τμήματα τετράμετρων ή πεντάμετρων μελωδικών φράσεων, τα οποία επαναλαμβάνονται και εκτελούνται σταθερά κατά την ανάπτυξη του χορού στο χρόνο και το χώρο. Αντίθετα, στο χορό (WD.2), το μελωδικό μέρος αποτελείται από δύο τμήματα ή τέσσερα τμήματα μικρότερων μελωδικών φράσεων (συνήθως δίμετρων), των οποίων η επανάληψη και η σειρά εκτέλεσης δεν είναι πάγια και αποτελεί προσωπική υπόθεση ή προσωπική επιλογή και κρίση του οργανοπαίκτη. Σε γενικές γραμμές, μπορεί να ειπωθεί ότι η μουσική φόρμα του χορού "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" συγκροτείται, κατά τμήμα, από δύο τετράμετρες και δύο πεντάμετρες μουσικές φράσεις που επαναλαμβάνονται δύο φορές αντίστοιχα. Η μουσική φόρμα του ομάλ' Καρς δομείται από μικρά φραστικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται συνεχώς και για μεγάλο χρονικό διάστημα, χωρίς τακτή εναλλαγή.

β) Η μουσική φόρμα του ομάλ' Καρς (WD.2) δομείται από μικρές και σταθερές ρυθμικές και μελωδικές δομές (δύο θεματικές φράσεις), οι οποίες είναι αναγνωρίσιμες και σε άλλες χορευτικές μελωδίες. Αντίθετα, η μουσική φόρμα του χορού (MWD.1) δομείται από μεγαλύτερες θεματικές φράσεις που αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα της συγκεκριμένης μελωδίας.

γ) Το βασικό δομικό σχήμα της μουσικής φόρμας του χορού "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1) χαρακτηρίζεται από ρυθμικές και μελωδικές πολυπλοκότητες. Αντίθετα, στο ομάλ' Καρς (WD.2), το βασικό δομικό σχήμα της μουσικής φόρμας ακολουθεί κατά βάση μία σταθερή ρυθμική και μελωδική ανάπτυξη με δύο μικρές θεματικές φράσεις, επαναλαμβανόμενες αυτούσιες, συνεχώς και για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η διαδικασία αυτή συντελεί στην προβολή του χορού ως κυρίαρχου στοιχείου σε αντίθεση με το χορό "στον Ίσβορο(ν)", στον οποίο προβάλλεται το τραγούδι και το ποιητικό περιεχόμενο του τραγουδιού.

### 6. Περιοδικότητα

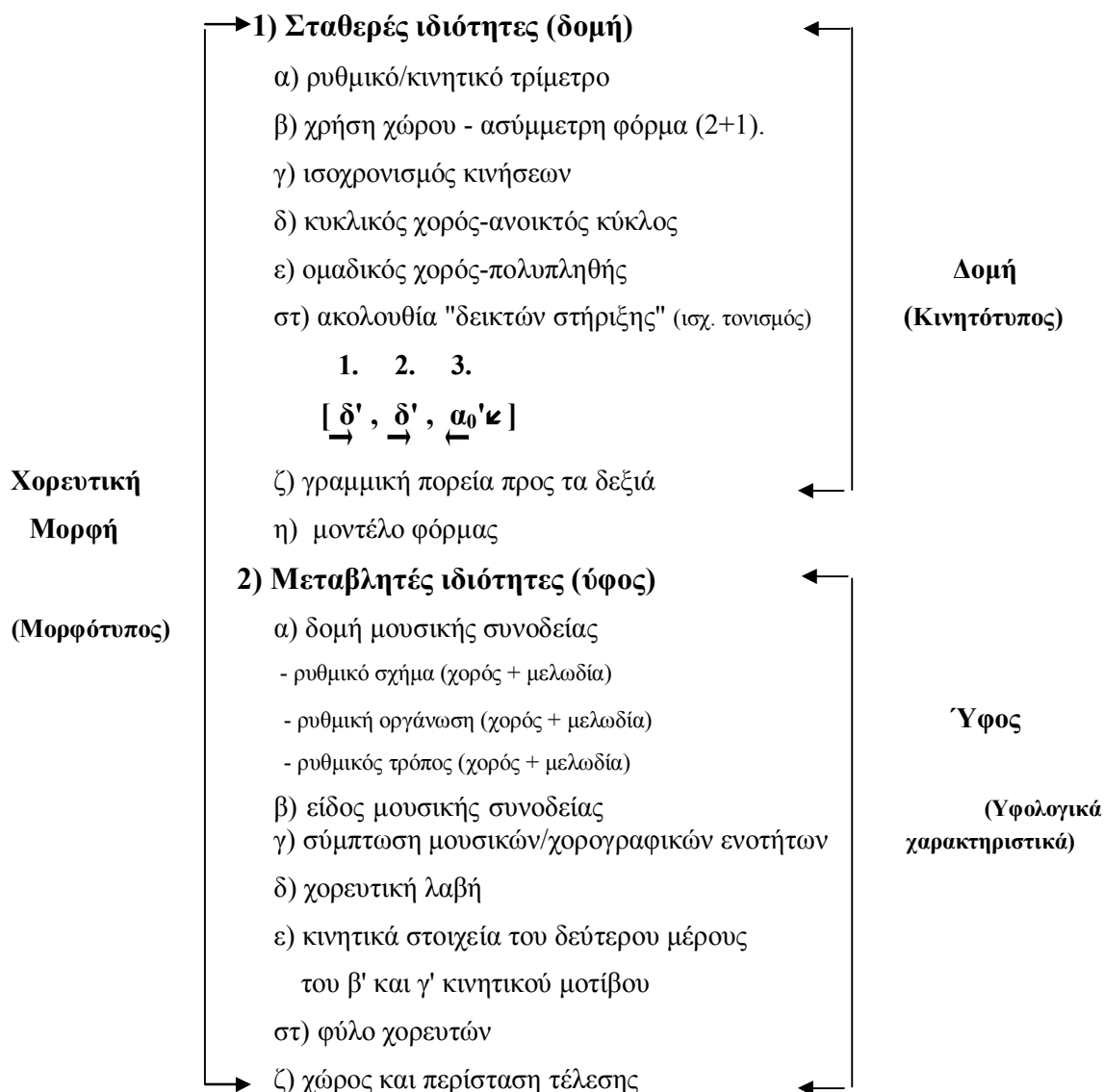
α) Ο χορός ομάλ' Καρς (WD.2), χαρακτηρίζεται από μη κανονική και συμμετρική περιοδικότητα, σε αντίθεση με το χορό "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1) που χαρακτηρίζεται από κανονική και συμμετρική.

β) Η μη αυστηρά συμμετρική και κανονική περιοδικότητα που παρατηρείται στο χορό ομάλ' Καρς (WD.2) σε συνδυασμό με όσα αναφέρονται στην παράμετρο 5, συντελούν στην "κοφτή" απόδοση των χορευτικών κινήσεων, υπογραμμίζοντας τη δυναμική και συγκινησιακή πλευρά του ρυθμού. Ο λυράρης, αντί να διατηρήσει στο πλαίσιο της συνολικής φόρμας τη συμμετρική φράση ή τη μεγαλύτερη μουσική περίοδο με την τακτική και περιοδική εκτέλεσή τους, ενδέχεται να τα αποδώσει άλλοτε χρησιμοποιώντας λιγότερα μέτρα, άλλοτε διασπώντας τις μελωδικές φράσεις σε μικρότερα τμήματα και άλλοτε επαναλαμβάνοντάς τες αυτούσιες με διαφορετική σειρά. Πρόκειται για διαδικασία που συνδέεται με τη συνεργασία λυράρη και χορευτών στο επίπεδο της ρυθμικής οργάνωσης χορού και μελωδίας, εφόσον η ικανότητα του λυράρη, ως καλού οργανοπαίκτη, προσδιορίζεται από το βαθμό παρακολούθησης και ανταπόκρισης των ρυθμικών δομών της μουσικής προς αυτών των χορευτικών κινήσεων των χορευτών. Στο χορό (MWD.1), μολονότι κατά την ομαδική αδόμενη απαγγελία μετατίθενται οι προφορικοί τόνοι σε σχέση με τους ρυθμικούς που ανταποκρίνονται στις κινήσεις του χορού, εμφανίζεται συμμετρική και σταθερή περιοδικότητα. Στην προκειμένη περίπτωση, η μετατόπιση της θέσης έμφασης κατά την επανάληψη των αδόμενων συλλαβών σε σχέση με τη θέση έμφασης στο χορό δεν σχετίζεται με την περιοδικότητα και συνδέεται με την επικράτηση του τραγουδιού έναντι του χορού, το οποίο προβάλλεται ως κυρίαρχο στοιχείο.

### Συζήτηση-Συμπεράσματα

Ο χορός (MWD.1) εμφανίζει την ίδια κινητική δομή με εκείνη του χορού (WD.2), συγκροτούμενη από έναν κοινό τρίμετρο κινητότυπο και ομάδες ισόχρονων κινήσεων, οι οποίες με βάση την κοινή χρήση του χώρου διαμορφώνουν τη δομική σχέση:  $[(\delta'+\alpha)\delta' \delta'+(\delta)\alpha? \{ \alpha\alpha'+(\alpha\rho)\delta? \sim ]$ . Συνεπώς, οι δύο χοροί, κατά τη θεμελιώδη δομή τους, είναι ομότυποι και ειδολογικά συναφείς. Η ανάλυση έδειξε πως οι υφολογικές διαφορές οφείλονται στον ιδιότυπο τρόπο συνδυασμού των εκφραστικών στοιχείων που επηρεάζουν την υφή της χορευτικής μορφής και

άπτονται των ποιοτικών μεταβολών που επιφέρουν οι διαφορετικές "αξίες" των μεταβλητών ιδιοτήτων. Συνοπτικά αυτά σχηματοποιούνται στον παρακάτω πίνακα:



Αναλυτικότερα, οι σημαντικές διαφορές εντοπίζονται στο είδος και τη δομή της μουσικής συνοδείας, σε άμεση συνάρτηση με τις παραμέτρους του ρυθμικού σχήματος, της ρυθμικής οργάνωσης και του ρυθμικού τρόπου. Στο ομάλ' Καρς (WD.2), η μικρή ρυθμική και μελωδική δομή και η συχνή της επανάληψη για μεγάλη χρονική διάρκεια, η μη περιοδικότητα, το δίσημο ρυθμικό σχήμα, η σχετικά γρήγορη χρονική αγωγή, η σύνδεση της ρυθμικής δομής με τα επίπεδα έντασης, ο συλλαβικός χαρακτήρας της μουσικής, η αντιστοιχία χρονικής μονάδας και κίνησης κατά τη δομή του δίσημου υπορχηματικού πόδα καθώς και η "σφιχτή" λαβή, συντελούν στην εκτέλεση "κοφτών" κινήσεων με μικρή κάλυψη στο χώρο και προδιαθέτουν για το χαρακτηριστικό ελαφρύ "τρέμουλου" του χορού. Τα παραπάνω, αποτελούν τους

φορείς του ύφους του ομάλ' Καρς (WD.2), προβάλλοντας έμμεσα ένα χαρακτήρα συμβατικότητας προς το γενικότερο ποντιακό χορευτικό ύφος. Παράλληλα, σηματοδοτούν το κυρίαρχο στοιχείο, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση είναι η προβολή του ρυθμικού στοιχείου και η επικράτηση του χορού έναντι του ποιητικού περιεχομένου ή της μελωδίας. Γεγονός που επικυρώνεται από την προσωινία του χορού, άμεσα συνδεδεμένη με τον τρόπο τέλεσης των χορευτικών κινήσεων εφόσον είναι κοινός τόπος ότι για του Ποντίους η λέξη "ομάλ" δηλώνει το "ομαλό" και ήρεμο.

Αντίθετα, η μεγάλη ρυθμική και μελωδική δομή, το εξάσημο ρυθμικό σχήμα, η συμμετρική περιοδικότητα, ο ομαδικός συλλαβικός λόγος, η αργή χρονική αγωγή, ο προσωδιακός χαρακτήρας της μελωδίας, η ανταπόκριση του συνδυασμού τριών χρονικών μονάδων προς μία χορευτική κίνηση (κίνηση και τρίσημος μετρικός πόδας), το ασταθές ρυθμικό πρότυπο καθώς και η "χαλαρή" λαβή που χαρακτηρίζουν το χορό "στον Ίσβορο(ν) ανέβαιναν" (MWD.1), αφήνουν τα περιθώρια για μεγάλες κινήσεις των κάτω άκρων και προβάλλουν έμμεσα ένα χαρακτήρα συμβατικότητας προς το γενικότερο χορευτικό ύφος της περιοχής. Παράλληλα, σηματοδοτούν τη σημαντική θέση που κατέχει το τραγούδι, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση επικρατεί έναντι του χορού και προβάλλεται ως κυρίαρχο στοιχείο. Πρόκειται για διαδικασία, η οποία επικυρώνεται με την αποδιδόμενη, από την κοινότητα, ονομασία του χορού με βάση τον πρώτο στίχο του τραγουδιού.

Συμπερασματικά, οι διαφορετικές χορευτικές κινήσεις σε άμεση εξάρτηση από το ρυθμό και ιδιαίτερα από τη δομή της ρυθμικής οργάνωσης, του ρυθμικού τρόπου και του ρυθμικού σχήματος (προτύπου) σε συνδυασμό με τις άλλες μεταβλητές ιδιότητες της μορφής, αποτελούν εκείνα τα μορφο-συντακτικά στοιχεία που συντελούν στο διαφορετικό ύφος του χορού (MWD.1) από αυτό του χορού (WD.2), χορών ομότυπων και ειδολογικά ταυτόσημων, ως προς τη δομή.

Τέλος, είναι κοινά αποδεκτό ότι ο προσδιορισμός του ύφους, στην ολιστική του προσέγγιση, συνδέεται με τις αλληλο-σχέσεις μεταξύ του ατομικού χορευτικού ύφους και του χορευτικού ύφους της κοινότητας και αυτών σε σχέση με το χώρο τέλεσης και την εθιμική περίσταση, διαμορφούμενων κατά διαφορετικό τρόπο αντίστοιχο προς αυτόν που επιβάλλουν οι κοινωνικές δομές, το ιδεολογικό περιεχόμενο και η ροή του μεταβαλλόμενου ιστορικού χρόνου και αντιστρόφως. Παρά ταύτα, ο προσδιορισμός του χορευτικού ύφους, άμεσα συνυφασμένου με τη χορευτική μορφή

και τα συστατικά της στοιχεία, προϋποθέτει την αρχική προσέγγισή του υπό τους όρους της δομικο-μορφολογικής και υφολογικής ανάλυσης. Γιατί, είναι μάλλον ασαφές να αναφερόμαστε στον παραδοσιακό χορό για το "περιεχόμενο" της χορευτικής μορφής, τη λειτουργία της ή το γενικό ιστορικό ή άλλο ρόλο της, χωρίς την παράλληλη περιγραφή και ανάλυση της συγκεκριμένης μορφής του συγκεκριμένου μέσου.

### Βιβλιογραφία

- Adshead, J. (Ed.), V. A. Briginshaw, P. Hodgens & M. Huxley (1988). *Dance Analysis. Theory and Practice*, London: Dance Books. Επιμέλεια/μετάφραση Ελληνικής έκδοσης Β. Κ. Τυροβολά – Μ. Ι. Κουτσούμπα *Ανάλυση του Χορού. Θεωρία και Πράξη* (2007), Αθήνα: Ιατρ. Εκδ. Πασχαλίδης.
- Adshead, J. , V. A. Briginshaw, P. Hodgens & M. Huxley (1982). A Chart of Skills and Concepts for Dance. *The Journal of Aesthetic Education*, v. 16/3 (σελ. 49-61).
- Bartenieff, I. (1967). Research in Dance Anthropology. A Study of Dance Styles in Primitive Culture. *CORD, Dance Research Annual*, v. 1(σελ. 91-104).
- Bartenieff, I. (1972). Effort /Shape in Teaching Ethnic Dance. *CORD, Dance Research Annual*, v. 6 (σελ. 175-193).
- Bartenieff, I. , P. Hackney, B. True Jones, J. Van Jile & C. Wolz (1984). The Potential of Movement Analysis as a Research Tool: A Preliminary Analysis. *Dance Research Journal*, v.16/1(σελ. 3-26).
- Baud-Bovy, S. (1984). *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*. Ναύπλιο: Π.Λ.Ι.
- Benesh, J.& R.(1956). *An Introduction to Benesh Dance Notation*. London: A.& C. Black.
- Best, D.(1974). *Expression in Movement and the Arts*. London: H. Kimpton Pbl. Lepus Book
- Best, D. (1975a). The Aesthetics of Dance. *Chaper Journal*, 42/2 (σελ. 25-30).
- Best, D.(1975b). Some Problems in the Aesthetics of Dance. *Journal of Aesthetic Education*, v.9/3: (σελ. 105-111).
- Best, D. (1978). *Philosophy and Human Movement*. London: Allen & Unwin.
- Best, D. (1986). *Feeling and Reason in the Art*. London: Allen & Unwin.
- Bernand, H. R. (1994). *Research Methods in Anthropology: Qualitative and*

- Quantitative Approaches*. Thousand, California: Sage.
- Buckland, T. J. (Ed). (1999). *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Great Britain: Macmillan Press Ltd.
- Buffon, de G., (1981). "Λόγος για το Ύφος", *Εκηβόλος*, μτφρ.Ι. Τσακίρη, τ. 8-9, Αθήνα.
- Γκέφου- Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από το Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Conté, P., (1957). *Technique Générale et Ecriture*. Paris: P. Conté (Publ).
- Conté, P. (1974). *Danses Anciennes de Cour et de Théâtre en France*. Paris: Dessain & Tobra.
- Cunningham, M. (1968). *Changes*. New York: Something Else Press.
- Davis, M. A. & Schmais, C., (1967). An Analysis of the Style and Composition of Water Study. *CORD, Dance Research Annual*, v. 1 (σελ.105-113).
- Durand A. & Fabb, N. (1987). New Courses in the Linguistic of Writing. Στο Fabb- Attridge- Durant MacCabe (Eds). *The Linguistic of Writing*. Manchester: Manchester University Press.
- Dyroy R. & Kerner, G. (1995). Η Τέχνη ως Σημείο. Η Σημειωτική-Σιγματική Μέθοδος. Στο Belting-Dilly-Kemp-Sauerländer-Warnke (Eds). *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Γυιόκα, Θεσσαλονίκη: Βάνιας (σελ.326-352).
- Erixon, S. (1967). Urgent-Ethnological Tasks. *Ethnologia Europaea*, 1 (σελ.163-169).
- Ζωγράφου, Μ. (1989). *Λαογραφική-Ανθρωπολογική Προσέγγιση του Σέρα-Χορού των Ποντίων*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα: Παν/μιο Ιωαννίνων.
- Ζωγράφου, Μ. (1992). *Σημειώσεις για το Μάθημα της Εθνογραφίας*. Αθήνα: Τ.Ε.Φ.Α.Α Παν/μίου Αθηνών.
- Ζωγράφου, Μ. (1995). Για μία Μέθοδο Ανάλυσης και Διδασκαλίας του Ύφους. *Άθληση και Κοινωνία, Πρακτικά 3<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού*. Κομοτηνή: ΤΕΦΑΑ – ΔΠΘ.
- Ζωγράφου, Μ. (1999α). Χορός και Επιστήμες του Ανθρώπου. Στο Α. Ράφτης (Επιμ) *Επιστήμες για την Τέχνη του Χορού*, Αθήνα: Δ.Ο.Λ.Τ.(σελ. 53-89).
- Ζωγράφου, Μ. (1999β). *Ο Χορός στην Ελληνική Παράδοση*. Αθήνα: Art Work.
- Fowler, R.(1975). *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*.

- Oxford: Oxford Basil Blackwell.
- Holt T. R. & Turner E. J. (Eds). (1972). *The Methodology of Comparative Research*. New York: The Free Press.
- Humphrey, D. (1959). *The Art of Making Dances*. New York: Reinhart & Company.
- Hutchinson, A. (1977). *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theatre Dance Books.
- Hutchinson-Guest, A. (1984). *Dance Notation. The Process of Recording Movement in Paper*. New York: Dance Horizons.
- Hutchinson-Guest, A.(1998). *Style in Dance. Proceedings of the 21th Annual Conference of the Society of Dance History Scholars* Riverside: University of California.
- Giurchesku, A. (1964). Analiza Structurii Dansului Popular Romînesc. *Revista de Etnografie si Folklor*, v.9 (σελ. 191-199).
- Giurchesku, A. (1974). La Danse Comme Objet Sémiotique. *Yearbook of the Traditional Music*, I.F.M.C., v.5 (σελ.175-178).
- Giurchesku, A. (1999). Past and Present in Field Research: A Critical History of Personal Experience. Στο T. J. Buckland (Ed.), *Dance in the Field*, London: Macmillan Ltd (σελ. 41-54).
- Jacobson, R. (1981). Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. Στο *Selected Writings III*. New York.
- I.F.M.C., Study Group of Folk Dance Terminology (1974). Foundation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus. *Yearbook of the I.F.M.C*, 6 (σελ. 115-135).
- Kaepler, A.(1971).Aesthetics of Tongan Dance. *Ethnomusicology*, v.15/2, (σελ.175-185).
- Kaepler, A. (1978). Melody, Drone and Decoration: Underlying Structures and Surface Manifestations in Tongan Art and Society. Στο M. Greenhalfgh & V. Megaw (Eds). *Art in Society. Studies in Style, Culture and Aesthetics*. London: Duckworth (σελ. 261-274).
- Kaepler, A. (1991).American Approaches to the Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music*, I.F.M.C., v.23, (σελ.11- 21).
- Kaepler, A. (1999). The Mystique of Fieldwork. Στο T. J. Buckland (Ed). *Dance in the Field*, London: Macmillan Press Ltd (σελ. 13-25).
- Kaepler, A. (2001). Dance and the Concept of Style. *Yearbook of the Traditional*

- Music*, I.F.M.C., v. 33 (σελ. 49-64).
- Kemp, W. (1995). Έργο Τέχνης και Θεατής: Η Αισθητική της Πρόσληψης. Στο Belting-Dilly-Kemp-Sauerländer-Warnke (Eds). *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Γυιόκα, Θεσσαλονίκη: Βάνιας. (σελ. 303-325).
- Kilpatric, D. (1975). *Function and Style in Pontic Dance Music*. Los Angeles: U.C.L.A. Ανάτυπο, Αρχείο του Πόντου, Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.
- Kraft, H. (1995). Τριπλές Δυάδες: Η Αναλυτική-Ψυχολογική Προσέγγιση της Τέχνης. Στο Belting-Dilly-Kemp-Sauerländer-Warnke (Eds). *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Γυιόκα, Θεσσαλονίκη: Βάνιας (σελ. 353-383).
- Koutsouba, M., (1997). *Plurality in Motion: Dance and Cultural Identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. Ph.D. thesis. London: University of London.
- Κουτσούμπα, Μ. (2000α). "Υφολογική Ανάλυση στον Ελληνικό Παραδοσιακό Χορό". Στο Α. Λιοναράκης (Επιμ.), *Πολιτισμός και Τέχνη. Επτά Δοκίμια για το Χορό*, Αθήνα: Προπομπός (σελ. 30-69).
- Κουτσούμπα, Μ. (2000β). Η Έννοια και η Ανάλυση της Μορφής του Χορού. *Εθνολογία*, 6/7 (σελ. 273-307).
- Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία της Χορευτικής Κίνησης. Το Πέρασμα από την Προϊστορία στην Ιστορία του Χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Laban, R. (1950). *The Mastery of Movement*. Plymouth: McDonald & Evans.
- Laban, R. (1968). *Choreutics*. London: Jarrold and Sons Ltd.
- Laban, R. (1974<sup>2</sup>). *Effort: Economy of Human Movement*. London: R. Laban & F.C. Laurence.
- Laban, R. (1975<sup>2</sup>). *Modern Educational Dance*. London: MacDonald & Evans Ltd.
- Lange, R. (1966). Kinetography Laban (Movement Notation) and the Folk Dance. Research in Poland. *Lud*, v. L (50), Poland: Polish Ethnological Society (σελ.378-391).
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Leech, G. (1987). Stylistics and Functionalism. Στο Fabb-Attridge-Durant-Mac Cabe (Ed). *The Linguistic of Writing*, Manchester: Manchester University Press.



- Λέκκας Δ. (1998). Περί Καταγωγής των Ελληνικών Ρυθμών από την Προσωδία. Στο *Ρυθμός και Χορός*, Πρακτικά 12ου Διεθνούς Συνεδρίου για την Έρευνα του Χορού, Αθήνα: Θέατρο "Δόρας Στράτου" (σελ. 182-193).
- Lomax, A. (1968). *Dance Style and Culture*. Στο *Folk Song, Style and Culture*. Washington D.C: American Association for the Advancement of Science.
- Lomax, A. (1971a). *Choreometrics and Ethnographic Filmmaking*. *Filmmakers Newsletter*, v. 4 (σελ. 22-30).
- Lomax, A. (1971b). *Toward to an Ethnographic Filmmaking*. *Filmmakers Newsletter*, v. 4 (σελ. 31-38).
- Lomax A. (1972a). *Brief Progress Report: Cantometrics - Choreometrics Projects*. *Yearbook of the Traditional Music*, I.F.M.C., v. 4 (σελ. 142-145).
- Lomax A. & Bartenieff I. & Paulay F. (1972b). *Choreometrics: A Method for the Study of Cross Cultural Patterns in Film*. *CORD, Dance Research Journal*, v. 6 (σελ. 193-212).
- Loutzaki, I. (1989). *Dance as a Cultural Message: A Study of Dance Style Among the Greek Refugees from Northern Thrace in Mikro Monastiri, Neo Monastiri and Aeginion*. Ph.D. thesis. Belfast: The Queen's University of Belfast.
- Loutzaki, I. (1990). *Structure and Style of an Implement Dance in Neo Monastiri, Central Greece*. 16th Symposium of I.C.T.M., Study Group on Ethnochoreology, in Budapest.
- Loutzaki, I. (2004α). *Understanding Style in Monastiri Dance, Greece*. In A. Kaeppler & E. I. Dunin (Eds.). *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Dance*. Akadémia Kiadó Budapest (σελ. 303-330).
- Λουτζάκη, P. (2004β). *Ανθρωπολογία του Χορού και Σημειογραφία: Η Κινησιογραφία του Λάμπαν*. Ειδικό Τεύχος, στο *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ. 93 (σελ. 1-32).
- Λυδάκη, Ά. (2001). *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Lyons, J. (1981). *Language, Meaning and Context*, Gr. Britain: Fontana Paperbacks.
- Maletic V. M. de Gruyter (1987). *Body –Space -Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. N. York: Mouton de Gruyter.

- Martin, G. (1968). Performing Style in the Dances of the Carpathian Basin. *Journal of the International Folk Music Council*, 20, Cambridge: International Folk Music Council (σελ. 59-64).
- Martin, G. (1972). The Relationship between Melodies and Dance Types. Στο Volume VI of *Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Studia Musicologica*, XIV.
- Martin, G. (1980). Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances. *Acta Ethnographica*, 29/3-4 (σελ. 391-425).
- Martin, G. & Pessovár, E. (1961). A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance. A Methodological Sketch. *Acta Ethnographica*, 10 (σελ.1-40).
- Martin, G. & Pessovár, E. (1963). Determination of Motive Types in Dance Folklore. *Acta Ethnographica*, 12, 3-4 (σελ. 295-331).
- Martin, J., (1965). *Introduction to the Dance*. New York: Dance Horizons.
- Μελετίνσυ, Μ. Ε. (1987). Η Δομικο-Τυπολογική Μελέτη του Παραμυθιού. Στο Β. Προπ, *Μορφολογία του Παραμυθιού*, Αθήνα: Καρδαμίτσα (σελ. 280-328).
- Mounin, G. (1984). *Κλειδιά για τη Γλωσσολογία*. Μτφρ. Α. Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1977). *Εισαγωγή στη Σημασιολογία*. Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1980). *Θεωρητική Γλωσσολογία. Εισαγωγή στη Γλωσσολογία*, Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1984). *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία. Από την Τεχνική στην Τέχνη του Λόγου*. Αθήνα: Δ. Μαυρομάτης.
- Mukarovský, J. (1964). Standard Language and Poetic Language. (engl. trns). Στο P. Carvin (Ed.), *A Prague School Reader on Aesthetics. Literary, Structure and Style*, Washington D.C: Georgetown University Press (σελ. 17-30).
- Mukarovský, J.(χ.χ.). *Δοκίμια για την Αισθητική*. μτφρ. Β. Μανωλοπούλου, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Mukarovský, J. (1979). Ο Ποιητικός Προσδιορισμός και η Αισθητική Λειτουργία της Γλώσσας. *Δευκαλίων*, μτφρ. Π. Χριστοδουλίδης, τ. 25/26.
- Munro T. (1970). *Form and Style in the Arts. An Introduction to Aesthetic Morphology*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University Press.

- Pforsich, J. (1978). *Labanalysis and Dance Style Research: A Historical Survey and Report of the 1976 Ohio State University Research Workshop. CORD, Dance Research Annual*, v. 9 (σελ. 59-74).
- Preston-Dunlop, V. (1979). *Choreotics in Dancing and Dance Theory*. London: Laban Centre.
- Proca, V. (1957). Despre Notaria Dansului Popular Romanesc. *Revista di Folklor*, v.2/1-2, Bucharest, (σελ. 135-171).
- Proca-Ciortea, V. (1971). Kinetic Language and Vocabulary. *Yearbook of the Traditional Music, I.F.M.C.*, v.2.(σελ. 133-141).
- Προπ, Γ. Β. (1987). *Μορφολογία του Παραμυθιού*. Μτφρ. Α. Παρίση. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Redfern, H. B. (1978). *Aesthetic Qualities in the Dance and their Significance in Education*. Ph. D. thesis (unpublished). Manchester: University of Manchester.
- Royce, P.A. (1980). *The Anthropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana, University Press.
- Sebeok, Th.(ed). (1964<sup>2</sup>). *Style in Language*. Mass: M. I.T. Press.
- Sebeok, Th. (1974), *Semiotics: A Survey of the State of the Art*. Στο Sebeok T.A. (Ed). *Current Trends in Linguistics*, v. 12, The Hague: Mouton (σελ. 211-264).
- Σερμπέζης, Β. & Γουλμάρης, Δ. (2001). Προς μια Επιστημονική Διδασκαλία του Ελληνικού Χορού. *Άθληση και Κοινωνία*, 29, (σελ. 54-60).
- Σερμπέζης, Β., Γουλμάρης, Δ. & Κωτσίνης, Γ. (2001). Η Έννοια του Μοτίβου ως Χρηστικού Όρου και Ορισμού στον Ελληνικό Παραδοσιακό Χορό. *Πρακτικά 9<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού*, Κομοτηνή: ΤΕΦΑΑ-ΔΠΘ.
- Schapiro, M. (1962). *Style*. Στο S. Tax (Ed). *Anthropology Today. Selections*. Chicago: The University of Chicago Press και το ίδιο, (1953). In A. L. Kroeber (ed). *Anthropology Today. An Encyclopaedic Inventory*, Chicago: The University of Chicago Press (σελ. 287-312).
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The Phenomenology of Dance*. London: Dance Books Ltd.
- Σηφάκης, Γ. Μ. (1988). *Για μία Ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Sklar, D. (1991). On Dance Ethnography. *CORD, Dance Research Journal* 23/1, (σελ. 6-10).
- Smith, J. M. (1982). Technique and Style as Aspect of Expression in Dance. Στο *Collected Conference Papers in Dance, v.3*, National Association of Teachers in Further & Higher Education.
- Snyder A. F.(1972). The Dance Symbol. *New Dimensions in Dance Research, Anthropology and the Dance*, CORD, v.6 (σελ. 213-224).
- Sorell, W.(1992<sup>3</sup>). *The Dance has Many Faces*. Chicago: W. Sorell (Ed.).
- Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη,Μ.(1992). *Υφολογία και Αρχαία Ελληνική Τεχνογραφία*. Αθήνα: Μ. Σταθοπούλου-Χριστοφέλλη.
- Stocking, G. (1992). *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*. Madison: The Univervity of Wisconsin Press.
- Szentpál, M. (1975-76). *Dance Notation Kinetography Laban*. Budapest: L.O.D.C.
- Stepanow, V. J. (1958). *Alphabet of Movements of the Human Body*. Trns. R. Lister. Cambridge: The Golden Head Press.
- Thorne J. P. (1971). Generative Grammar and Stylistic Analysis. Στο J. Lyons (Ed), *New Horizons in Linguistics*, Pelican Books.
- Todorov T. (1971a). The Place of Style in the Structure of the Text. Στο S. Chatman (Ed.). *Literary Style: A Symposium*. Oxford: Oxford University Press.
- Tomkins, J. P. (1980). An Introduction to Reader-Response Criticism. Στο Tomkins, J. P. (Publ.). *From Formalism to Post-Structuralism*. London-Baltimore.
- Thompson, P. (2002). *Φωνές από το Παρελθόν: Προφορική Ιστορία*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Τυροβολά, Β. (1994). Ο Χορός "στα τρία" στην Ελλάδα. Δομική-Μορφολογική και Τυπολογική Προσέγγιση. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τυροβολά, Β. (1999). Η Έννοια του Αυτοσχεδιασμού στη Λαϊκή Δημιουργία. στο Κ. Σαχινίδης (Επμ.) *Παραδοσιακός Χορός και Λαϊκή Δημιουργία*. Αθήνα: Παπαζήσης (σελ. 99-134).
- Τυροβολά, Κ. Β. (2001). *Ο Ελληνικός Χορός. Μια Διαφορετική Προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. & Καρεπίδης, Ι. & Κάρδαρης, Δ. (2007). Ποντιακοί Χοροί.

- Παρελθόν και Παρόν. Δομική-Μορφολογική και Τυπολογική Προσέγγιση. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, 5/2 (σελ. 240-263).
- Τυροβολά, Β. Κ. (2007). Χορευτικά Δομικά Σχήματα και Αρχέτυπα στο Μεσογειακό Χώρο. Ο Αναστενάρικος 'Αγίτικος' Χορός. Δομική Μορφολογική Προσέγγιση. Στο *Dancers without Frontiers*. Proceedings of the 21<sup>th</sup> World Congress on Dance Research, C.I.D.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2007). Επίμετρο. Στο J. Adshead (ed). *Dance Analysis. Theory and Practise*. Μετάφραση/επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Β. Κ. Τυροβολά & Μ. Ι. Κουτσούμπα *Ανάλυση του Χορού. Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Πασχαλίδης (σελ. 245-277).
- Tyronola, V. K. (2008). Influences and Cross-Cultural Processes in the Dance Tradition between Greece and the Balkans. The Case of the 'Hasapiko' Dance. *Studia Choreologica*, v. X, (σελ. 53-95).
- Τυροβολά, Β. Κ. (2009). *Πυθαγόρεια Φιλοσοφική Παράδοση, Μυστικισμός και Χορός*. Αθήνα: Τυροβολά, Β. Κ. (Εκδ.).
- Tyronola, V. & Koutsouba, M. & Karlis, St. (2009). "The Paradia Dance of Naousa Macedonia. Ecstatic Expression or Phrygian Harmony?". Στο *Proceedings of the 11th International Conference of Sport Kinetics*.
- Ubell, E. (1992). Capturing the Evanescent. Στο W. Sorell (Ed). *Dance Has Many Faces*. Chicago: (Edt). W. Sorell (σελ. 230-241).
- Ullmann, St. (1966<sup>2</sup>). *Language and Style*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ullmann, St. (1973). *Meaning and Style*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ullmann L. (1971). Some Preparatory Stages for the Study of Space Harmony in the Art of Movement. [Ανατύπωση έξι άρθρων δημοσιευμένων (1952-1955)]. Στο *The Laban Art of Movement Guild, Magazine*. England.
- Van Zile, J. (1977). Energy Use: An Important Stylistic Element in Dance. *CORD, Dance Research Annual*, v. 8 (σελ. 85-96).
- Youngerman, S. (1976). Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach. *Yearbook of the Traditional Music*, I.F.M.C., v. 7 (σελ. 116-133).