


Μουσική   
σε πρώτη βαθμίδα

Ένωση Εκπαιδευτικών  
Μουσικής Αγωγής  
Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης  
**ΕΕΜΑΠΕ**

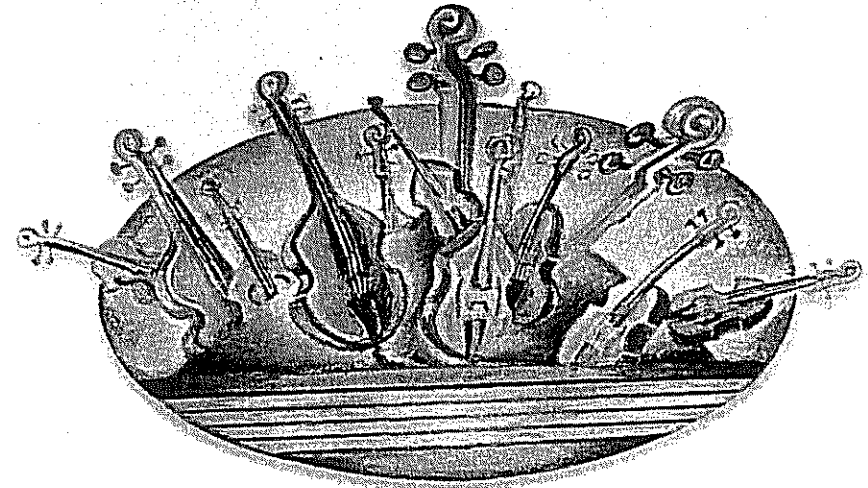


ISSN: 1790-773X  
Τεύχος 1<sup>ο</sup>  
Τιμή Τεύχους 9 €

Εικονογράφηση: Κατερίνα Βερούτσου



Ένωση Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής  
Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης  
**ΕΕΜΑΠΕ**



ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΕΝΩΣΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ  
ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΑΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

# Μουσική σε πρώτη βαθμίδα

ΑΝΟΙΞΗ 2006

Αρκος Φ. Δραγούμης • Ζωή Διονυσίου • Βασιλική Κ. Τυροβολά & Μαρία Ι. Κουτσούμπα  
Λη Τσουτσια-Λουλάκη • Ζωή Παπαδοπούλου • Σοφία Αγγελίδου • Τζωρτζίνα Κακουδάκη  
• Πόλυ Βασιλάκη • Δημήτρης Σαρής • Παναγιώτης Γ. Καμπύλης

ΤΕΥΧΟΣ

μελέτη και διδασκαλία της με πλήθος εκδόσεις και δισκογραφικές παραγωγές. Σπούδασε Νομική, βυζαντινή και δυτική μουσική. Το 1926 ίδρυσε το Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής του οποίου υπήρξε διευθυντής μέχρι το θάνατό του. Διετέλεσε διευθυντής του τμήματος παραδοσιακής μουσικής του ΕΙΡ (1937-70). Εδώ αναφέρουμε ενδεικτικά το μνημειώδες εξάτομο έργο του Η μέθοδος ελληνικής μουσικής (1981-85).

10. Μίνως Δούνας (Τσατάτε Ρουμανίας 1900 - Αθήνα 1962): σπούδασε μουσική και μουσικολογία στην Κωνσταντινούπολη και στο Βερολίνο. Από το 1935 δίδαξε στο Αμερικανικό Κολέγιο Αθηνών. Έγινε γνωστός ως μουσικοκριτικός, καθώς επίσης και για το εκπαιδευτικό του έργο.

11. Samuël Baud-Bovy (Γενεύη 27.11.1906 - 2.11.1986): σημαντικότητας Ελβετός μουσικολόγος, ελληνιστής, δίδαξε στην έδρα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Γενεύης και έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην έρευνα για την παραδοσιακή μουσική στην Ελλάδα. Σημειώνουμε ενδεικτικά πως μετά τις μουσικές και μουσικολογικές σπουδές του στην Ελβετία, στην Αυστρία και τη Γαλλία, φαίνεται να τον κερδίζει η ελληνική παραδοσιακή μουσική. Ήταν από τους πρώτους επιστήμονες που έκαναν συστηματική συλλογή μουσικής στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα ασχολήθηκε με την κλέφτικη μπαλάντα της κυρίως Ελλάδας, τη μουσική της Δωδεκανήσου και της Κρήτης, τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο (προέλευση, εξέλιξη, σχέση του με τη μελωδική στροφή). Το πρωτοπόρο βιβλίο του δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι (1984) είναι ίσως από τις σημαντικότερες πραγματείες περί του δημοτικού τραγουδιού. Μεταξύ διαφόρων παγκοσμίως σημαντικών θέσεων, ο Baud-Bovy διετέλεσε πρόεδρος του International Society of Music Education (ISME) (1961-63) και μέλος του εκτελεστικού συμβουλίου του International Council for Traditional Music (ICTM) (1977).

12. Παναγιώτης Σκούφης: μουσικολόγος, ερευνητής της ελληνικής παραδοσιακής, δίδασκων στο Κέντρο Λαογραφίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

13. Bertrand Bouvier: Ελβετός ελληνιστής, καθηγητής στην έδρα της Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Γενεύης. Μουσικολόγος ελληνιστής, έδρα Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Γενεύης. Δύο από τα γνωστότερα του έργα είναι τα Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Μονής (βήρων (1960) και Le Mirologue de la Vierge (1976).

14. Δέσποινα Μαζαράκη (Αθήνα 1914-1989): διακεκριμένη μουσικολόγος και κλαρινετίστα. Ξεκίνησε σπουδές στα νομικά, τις οποίες εγκατέλειψε χάριν της μουσικής. Φοίτησε μουσικολογία και κλαρινέτο στο Παρίσι στην Ecole Normale de Musique και στη Scola Cantorum. Υπήρξε συνεργάτης του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου και συνέβαλε στην εθνομουσικολογική έρευνα για την ελληνική παραδοσιακή μουσική, με σημαντικότερες μελέτες: Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα (1959, 1984), Μουσική ερμηνεία των δημοτικών τραγουδιών της Μονής βήρων / Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από Αγιορείτικα χειρόγραφα (1967, 1992), καθώς και σε αρκετές λειτουργικές και βοηθητικές δουλειές στον τομέα της διδασκαλίας της μουσικής: Ελληνικά τραγούδια για παιδιά προσχολικής ηλικίας (1970) και Μέθοδος διδασκαλίας τραγουδιών για την Α΄ τάξη του Δημοτικού σχολείου σε συνεργασία με τις Ε. Κεφάλου-Χορς και Β. Δημητράτου (1984).

15. Ο πρώτος δίκαιος (L.P) που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα περιείχε δημοτικά τραγούδια και εκδόθηκε το 1964 για το γάμο του τέως βασιλιά Κωνσταντίνου.

16. Ο Θανάσης Μωραΐτης, με σπουδές σε πολιτικές επιστήμες, φωνητική ορθοφωνία και βυζαντινή μουσική, είναι από το 1990 συνεργάτης του Μ.Α.Α. Από τις μελέτες του γνωστότερη θεωρείται η Ανθολογία αρβανίτικων τραγουδιών της Ελλάδας (2002).

17. Νικηφόρος Ρώτας: (Αθήνα 1929): μουσικός, συνθέτης, ομπούτσας. Ασχολήθηκε με τη διδασκαλία της μουσικής, τη μουσική σύνθεση, τη ραδιοφωνία (ελληνική και κυπριακή). Υπήρξε υπεύθυνος για τη μουσική εκπαίδευση στον Ελληνικό Οργανισμό Ορχηστικής Εκπαιδεύσεως (τη μετέπειτα Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης - ΚΣΟΤ). Έχει πλούσιο συνθετικό έργο, μεταξύ του οποίου αρκετά έργα μουσικής για θέατρο. Από τις πιο γνωστές του μελέτες αναφέρουμε τις εξής: Πώς ακούμε μουσική (1986). Και η μουσική πού είναι; (1994).

## Μορφολογική Μέθοδος Διδασκαλίας του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού: Το Παράδειγμα των Ποντιακών χορών

### ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην εργασία αυτή παρουσιάζεται μια μέθοδος διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, η οποία βασίζεται στη μορφολογική ανάλυση του χορού, δηλαδή στην ανάδειξη βασικών κινητικών μοτίβων των χορών και τον τρόπο που αυτά συνδυάζονται ώστε να διαμορφωθεί η ποικιλομορφία του χορού. Η μέθοδος αυτή, αν και ξεφεύγει από τις μέχρι τώρα πρακτικές που έχουν εφαρμοστεί στη διδασκαλία της τεχνικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού, παρέχει ωστόσο τον τρόπο εκείνο που οδηγεί στην ουσία της εκπαιδευτικής διεργασίας της τεχνικής του χορού μέσα από την ταξινόμηση και την κατηγοριοποίηση της πληθώρας των χορών που, αν και μοιάζουν διαφορετικοί, ωστόσο προκύπτουν από ένα κοινό απόθεμα μεμονωμένων κινητικών συνδυασμών. Η μέθοδος παρουσιάζεται αναλυτικά, ενώ γίνεται εφαρμογή της στην περίπτωση των ποντιακών χορών.

### ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ:

ελληνικός παραδοσιακός χορός, μέθοδοι διδασκαλίας, μορφολογική μέθοδος, τεχνική του χορού, χοροί του Πόντου.

### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι μέθοδοι διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού που έχουν παρουσιαστεί στη μέχρι τώρα βιβλιογραφία αναφέρονται στη μέθοδο της μουσικο-κινητικής αγωγής, στην οποία πραγματοποιείται συνδυασμός του στιλ της καθοδηγούμενης ανακάλυψης ή εφευρετικότητας με αυτό της αποκλίνουσας παραγωγικότητας (Λυκεσάς, 2002: vi), καθώς και στην ολική, τη μερική και τη μιμητική μέθοδο. Παράλληλα, αναφέρονται στη μέθοδο των κοινών κινητικών μοτίβων (Δήμας, 2004: 112\_ Σερμπέζης, 1995: 8) ή στο συνδυασμό αυτών, δηλαδή το συνδυασμό της ολικής με τη μιμητική, της μερικής με την ολική και τη μιμητική, και αυτή των κοινών κινητικών μοτίβων με τη μιμητική (Δήμας, 2004: 112). Από τις ποικίλες αυτές μεθόδους η μεν πρώτη αφορά τις ποικίλες διαστάσεις του χορού (τεχνική, λειτουργικότητα, συμβολισμός, ύψος, δημιουργία, επικοινωνία), ενώ οι υπόλοιπες τη διάσταση της τεχνικής (Λυκεσάς, 2002: 2). Παρά την αναμφισβήτητη σπουδαιότητα όλων αυτών των διαστάσεων ως προς τη συνολική αντιμετώπιση του ελληνικού παραδοσιακού χορού που έχει διατυπωθεί ευρύτητα, η τεχνική δεν παύει να αποτελεί το πρώτο επίπεδο στην εκπαιδευτική διεργασία εκμάθησής του. Προς την κατεύθυνση αυτή επικεντρώνεται και η παρούσα εργασία, χωρίς αυτό σε καμία περίπτωση να μειώνει τη σημασία των άλλων διαστάσεων στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Από τις παραπάνω μεθόδους που αφορούν αποκλειστικά και μόνο την τεχνική, δηλαδή τη χρήση του συνόλου των υλικο-τεχνικών στοιχείων βάσει των οποίων συγκροτούνται οι ελληνικοί χοροί, έχει αποδειχτεί ότι αυτή που έχει τα καλύτερα αποτελέσματα είναι η μέθοδος των κοινών κινητικών μοτίβων (Σερμπέζης, 1995). Κατά τη μέθοδο αυτή προτείνεται ο χοροδιδάσκαλος, πριν από την έναρξη της διδασκαλίας των χορών που έχουν προγραμματιστεί να διδαχθούν, να επιλέγει από έναν μεγάλο αριθμό χορών, που εμφανίζουν κοινά σε όλους κινητικά μοτίβα, τη μικρότερη, όπως θα δούμε, συνθετική μονάδα του χορού που αντιστοιχεί σε ένα ρυθμικό μοτίβο, τη μεμονωμένη εκμάθηση των τελευταίων. Μετά την εκμάθηση αυτών συστήνεται η διδασκαλία των χορών (Δήμας, 2004: 116). Με άλλα λόγια, η συγκεκριμένη μέθοδος προτείνει δύο στάδια διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού:

1. **Πρώτο στάδιο:** αυτό της διδασκαλίας των κοινών κινητικών μοτίβων.

2. **Δεύτερο στάδιο:** αυτό της διδασκαλίας των ελληνικών παραδοσιακών χορών.

Η συγκεκριμένη μέθοδος είναι αυτή που πλησιάζει προς τη μορφολογική μέθοδο. Ωστόσο παρουσιάζει αρκετές διαφορές από αυτή όπως θα δειχτεί στη συνέχεια.

Ειδικότερα, η μορφολογική μέθοδος προτείνει την προσθήκη ενός ακόμα σταδίου, αυτού της διδασκαλίας των πολυπλοκότερων συνθέσεων των επιμέρους κινητικών μοτίβων, το οποίο και παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο προαναφερθέντων. Επιπρόσθετα, αναλύει καθένα από τα δύο πρώτα αυτά στάδια σε τέσσερις συνιστώσες:

α) τη διδασκαλία της κίνησης,

β) τη διδασκαλία της κίνησης σε συνδυασμό με τη χρήση του χρόνου,

γ) τη διδασκαλία της κίνησης σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου, και

δ) τη διδασκαλία της κίνησης σε συνδυασμό με τη χρήση του χρόνου και του χώρου.

Η προσθήκη του ενδιάμεσου σταδίου καθώς και η ανάλυση των δύο σταδίων σε τέσσερις συνιστώσες θεωρείται ότι συμβάλλουν στην πληρέστερη κατανόηση και ως εκ τούτου διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Στη συνέχεια παρουσιάζεται η μορφολογική μέθοδος ανάλυσης του χορού όπου και δίνεται έμφαση στα σημεία εκείνα που είναι απαραίτητα για την προτεινόμενη μέθοδο διδασκαλίας. Ακολουθεί η ανάλυση του προτεινόμενου μοντέλου με βάση τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τέλος, πραγματοποιείται η εφαρμογή του σε δείγμα χορών του ποντιακού χορευτικού ρεπερτορίου.

## Παρουσίαση της μορφολογικής μεθόδου

Η μορφολογική μέθοδος διδασκαλίας που προτείνεται προκύπτει από τη μορφολογική προσέγγιση του χορού. Βασικός στόχος της προσέγγισης αυτής είναι η μελέτη της μορφής, τόσο ως

προς τη δομή όσο και ως προς το ύψος (έκφραση) του χορού. Για να γίνει κατανοητός ο στόχος αυτός θα πρέπει να διευκρινιστούν οι όροι δομή και μορφή όπως αυτοί χρησιμοποιούνται στη χορολογική πρακτική (IFMC Study Group for Folk Dance Terminology, 1974: 121-122\_ Κουτσούμπα, 1999: 274\_ Τυροβολά 1994: 35 και 2001: 45). Έτσι, ο όρος μορφή χρησιμοποιείται αποκλειστικά με «την έννοια της σύνθεσης, δηλαδή της εσωτερικής διεύθετης των συστατικών στοιχείων και των δομικών επιπέδων και μερών χορού και μουσικής, που έχει ως αποτέλεσμα το συνδυασμό της κίνησης του ανθρώπινου σώματος με τη μουσική και το ρυθμό και τα οποία οδηγούν στην έκφραση. Ένας χορός δεν είναι απλή ένωση συστατικών στοιχείων αλλά ένα δομημένο σύνολο το οποίο οφείλει τη μορφή του στις σχέσεις και στις αλληλεξαρτήσεις ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία και τα μέρη του σε συνάρτηση με τα αντίστοιχα της μουσικής... Η διαφοροποίηση ενός από τους παραπάνω παράγοντες είναι αρκετός προκειμένου να διαφοροποιηθεί η μορφή» (Τυροβολά, 2001: 46).

Βασική παράμετρος της μορφολογικής προσέγγισης, η οποία και απαιτείται για την κατανόηση της προτεινόμενης μεθόδου διδασκαλίας, είναι αυτή των δομικών επιπέδων, δηλαδή των μικρότερων ή μεγαλύτερων συνθετικών μονάδων του χορού. Τα δομικά αυτά επίπεδα είναι το κινητικό στοιχείο (όλες οι δυνατές κινήσεις, στάσεις και θέσεις του σώματος), το κύτταρο (απλή διάταξη κινητικών στοιχείων), το κινητικό μοτίβο (η μικρότερη συνθετική μονάδα του χορού που αντιστοιχεί σε ένα ρυθμικό μοτίβο, δηλαδή σε ένα μουσικό μέτρο), η χορευτική φράση (το πιο απλό οργανικό συνθετικό σύνολο του χορού το οποίο δείχνει το βασικό περιεχόμενο και τη φόρμα της ιδέας του χορού), το τμήμα και μέρος του χορού και, τέλος, η χορογραφική σύνθεση ή ενότητα ή χορογραφία του χορού (η τελειωμένη μορφή του χορού). Η δομή της χορογραφικής σύνθεσης έχει άμεση σχέση με τη δομή της μουσικής ή του τραγουδιού που συνοδεύει το χορό (Τυροβολά, 2001: 50-52).

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό στον οποίο η έμφαση δίνεται στη χρήση των κάτω άκρων, οι δυνατότητες που υπάρχουν ως προς τη σύνθεση των κινητικών μοτίβων και προκύπτουν από το συνδυασμό των «δεικτών στήριξης» (κάτω άκρα) σε σχέση με τη βαρύτητα είναι τρεις:

α) στήριξη και στους δύο δείκτες,

β) εναλλαγές από τον ένα δείκτη στήριξης στον άλλο, και

γ) στήριξη στον ένα δείκτη με ταυτόχρονη άρση του άλλου (Martin και Pessovar, 1963).

Οι συνδυασμοί των τριών αυτών δυνατοτήτων σε σχέση και με τη χρήση του χρόνου και του χώρου δημιουργούν ποικιλία χορευτικών μορφών. Και αναφέρουμε σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου, μια και κάθε κίνηση πραγματοποιείται στο χώρο και το χρόνο και γίνεται αντιληπτή μέσα από τη ροή (χρονορυθμός) και το σχήμα της (χωρορυθμός) σύμφωνα με τον Laban (Κουτσούμπα, 2005). Στις ποικίλες αυτές μορφές ενδέχεται ένας αριθμός συστατικών στοιχείων να παραμένει σταθερός (δομή), ενώ ένας άλλος αριθμός συστατικών στοιχείων να διαφοροποιείται (ύψος). Η γνώση αυτή διαχωρίζει τα στοιχεία της μορφής σε σταθερά και μεταβλητά. Τα σταθερά

αφορούν την έννοια της δομής ή διαφορετικά τον δομικό τύπο του χορού (κινητότυπος) και τα μεταβλητά αναφέρονται στην έννοια του ύφους, ενώ ο συνδυασμός τους διαμορφώνει τη χορευτική μορφή (μορφότυπος) (Τυροβολά, 2001: 40).

Ανάλογα με το βαθμό συγγένειας που παρουσιάζουν μεταξύ τους οι ποικίλες χορευτικές μορφές, οι οποίες ωστόσο ανήκουν σε έναν τύπο μορφής και δομής χορού, διακρίνονται σε αυτούσιες, ετερόμορφες, παραλλαγμένες, μεταπλασμένες και συγγενικές. Οι ετερόμορφες φόρμες συνδέονται με μεταβολές του περιβάλλοντος (κοινωνικές-ιστορικές), εμφανίζουν κοινή συνταγματική δομή και μπορεί να έχουν ίδιο κινητότυπο αλλά διαφορετικό μορφότυπο, ή διαφορετικό κινητότυπο αλλά μόνο ως προς τα κινητικά στοιχεία των καταληκτικών κινητικών μοτίβων ή άλλων στοιχείων της μορφής, π.χ. λαβή ή φύλο. Οι παραλλαγμένες φόρμες έχουν λειτουργική σημασία για χορούς που προέρχονται από την ίδια πολιτιστική περιφέρεια ή στις περιπτώσεις των αυτοσχεδιασμών, εμφανίζουν διαφορετική συνταγματική δομή που προκύπτει από συντομία, διεύρυνση ή διαφορές στο εσωτερικό των δομικών επιπέδων, παρουσιάζουν όμως το βασικό σχήμα συνδυασμού των επιπέδων. Οι μεταπλασμένες φόρμες έχουν διαφορετική συνταγματική δομή και διαφοροποιούν μια από σταθερές ιδιότητες του τύπου της μορφής, όπως, για παράδειγμα, ο χρόνος, ενώ, τέλος, οι συγγενικές έχουν διαφορετική συνταγματική δομή και εμφανίζουν κάποια κοινά σημεία με τη συνταγματική αλυσίδα του κινητότυπου ή του μορφότυπου (Τυροβολά, 1994: 54-56 και 145-147).

## Η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού με τη μορφολογική μέθοδο

Στη βάση αυτή είναι απαραίτητη η γνώση της εσωτερικής διευσθέτησης της κίνησης σε σχέση με το ρυθμό, κοινό δείκτη προσδιορισμού και σύνδεσης της μελωδίας, του ποιητικού λόγου και της κίνησης. Με άλλα λόγια, η γνώση των συνδυασμών των «δεικτών στήριξης» σε σχέση με το ρυθμό και τη μουσική συνοδεία, καθώς και η γνώση της χρήσης του χώρου είναι απαραίτητες παράμετροι στην κατανόηση της δομής του χορού, εφόσον οριοθετούν και ταξινομούν την ποικιλία των χορευτικών φράσεων και κατά συνέπεια την τελική χορευτική φόρμα. Με αυτό τον τρόπο διευκολύνεται η εκμάθηση των χορών. Και αυτό γιατί η εκμάθηση δεν αφορά την αριθμητική-ποσοτική προσέγγιση των ελληνικών χορών, αλλά, αντίθετα, αφορά τον δομικό τρόπο με τον οποίο προκύπτει αυτή η ποσότητα. Επομένως, το ζητούμενο της διδασκαλίας δεν είναι ο αριθμός των χορών, αλλά η κατανόηση του τρόπου συγκρότησης της δομής των κινητικών μοτίβων σε μεγαλύτερες συνθετικές-κινητικές ενότητες, δηλαδή σε χορευτικές φράσεις.

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, ο συνδυασμός των «δεικτών στήριξης», όπως προκύπτει από

το μοντέλο των Martin και Pessovar, όπτεται των παρακάτω δυνατοτήτων:

α) βάρος του σώματος και στους δύο «δείκτες στήριξης», δηλαδή (δ: α),  
β) εναλλαγή του βάρους του σώματος από τον ένα «δείκτη στήριξης» στον άλλο, δηλαδή (δ+α) ή (α+δ),

γ) βάρος του σώματος στον «ένα δείκτη στήριξης» με ταυτόχρονη άρση του άλλου, δηλαδή ((δ)α:) ή ((α)δ:).

Μερικοί από τους πλέον χαρακτηριστικούς συνδυασμούς των παραπάνω αρχών που απαιτούνται στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, είναι οι παρακάτω:

α) [(στήριξη+στήριξη)], δηλαδή [(δ+α)],

β) [(στήριξη+άρση+στήριξη και στους δύο δείκτες)], δηλαδή [(δ+(δ)α:α:δ)],

γ) [(στήριξη+(στήριξη+στήριξη))], δηλαδή [(δ+(α:δ))] ή το αντίθετο.

Οι παραπάνω κινητικές δομές που κατά βάση αφορούν σχέσεις μεμονωμένων κινήσεων και συγκροτούν, κατά περίπτωση, κινητικά μοτίβα, όταν συνδυαστούν με τις παραμέτρους του χρόνου, του χώρου ή και των δύο συνιστούν το πρώτο στάδιο της διδασκαλίας.

Σε μία πολυπλοκότερη σύνθεση των βασικών δυνατοτήτων των «δεικτών στήριξης», οι πλέον κοινότυποι συνδυασμοί, που αφορούν συνδυασμούς κινητικών μοτίβων με την έννοια της χορευτικής φράσης, είναι οι παρακάτω:

α) (στήριξη+στήριξη) + (στήριξη+άρση) + (στήριξη+άρση), δηλαδή [(δ+α) + (δ+(δ)α:) + (α:(α)δ:)] ή το αντίθετο,

β) (στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+(στήριξη+στήριξη)), δηλαδή [(δ+(α:δ)) + (α:(δ-α))] ή το αντίθετο, δηλαδή [(α:(δ-α))+(δ+(α:δ))],

γ) (στήριξη+στήριξη+στήριξη+άρση), δηλαδή (δ+α+δ+(δ)α:) ή το αντίθετο, (α+δ+α+(α)δ:).

δ) (στήριξη+στήριξη+στήριξη+στήριξη)+(στήριξη+στήριξη+στήριξη+στήριξη), δηλαδή [(δ+α+δ+α) +(δ+α+δ+α)] ή το αντίθετο

ε) (στήριξη+στήριξη)+(στήριξη+στήριξη) + (στήριξη+άρση)+(στήριξη+άρση), δηλαδή [(δ+α) + (δ+α) + (δ+(δ)α:)+(α(α)δ:)]

στ) [(στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+άρση) + (στήριξη+άρση)], δηλαδή [(δ+(α:δ))+(α:(δ-α))+(δ+(δ)α:)+(α:(α)δ:)]

Οι παραπάνω κινητικές δομές, που κατά βάση αφορούν σχέσεις κινητικών μοτίβων, συγκροτούν χορευτικές φράσεις, οι οποίες όταν συνδυαστούν με τις παραμέτρους του χρόνου, του χώρου ή και των δύο συνιστούν το **δεύτερο στάδιο** της διδασκαλίας.

Καθοριστικό ρόλο στην τελική δόμηση του κινητικού μοτίβου παίζει η παράμετρος του χρόνου, ενώ στην τελική αποτίμηση της χορευτικής φράσης και αυτός του χώρου. Ο χρόνος είναι το βασικότερο στοιχείο του χορού. Αυτό το οποίο πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα είναι ο τρόπος που ταξινομούνται οι κινήσεις κατά το αντίστοιχο μέρος του μέτρου. Για παράδειγμα, στον «ασάμικο» έχουμε το κινητικό σχήμα [(στήριξη+στήριξη), το οποίο αποδίδεται σε εξάσημο μέτρο. Αυτό μπορεί να αποδοθεί α) είτε ως [(δ+α)], δηλαδή ως απλή ανισόχρονη μετακίνηση υπό μορφή βάδην (4+2), είτε ως [(στήριξη+(στήριξη+στήριξη)+στήριξη], δηλαδή ως [(δ+(α-δ))+α]. Με άλλα λόγια, μπορεί να διασπασθεί σε επιμέρους κινήσεις στα όρια του μέτρου (2+(1+1)+2. Αυτού του τύπου η διάσπαση στην πιο απλή έκφρασή της απαντά ως μέρος της δομής του κινητικού μοτίβου του χορού «στα δύο».

Στην ποσοτική μετρική αντιστοιχεί στον δίβραχου ή πυρρίχιου που συνιστά μέρος του μετρικού πόδα (Μιχαηλίδης, 1982) και ενέχει την έννοια του υπορχήματος, δηλαδή αποτελεί οργανικό τμήμα χορού που στην αρχαιότητα τραγουδιόταν και ήταν ενσωματωμένο σε ευρύτερες χορευτικές φόρμες. Πρόκειται για μία εναλλαγή των «δεικτών στήριξης», η οποία οριοθετείται στα συστρά όρια του πρώτου ή δεύτερου μέρους του μέτρου και συναντάται σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας με ιδιαίτερη συμμετοχή στις κινητικές δομές των χορών του Πόντου και της Κρήτης. Στη χορολογική πρακτική εκτελείται απαραίτητα στα όρια του συγκεκριμένου μουσικού μέτρου και αποτελεί πολυπλοκότερη διάσπαση της απλής μετακίνησης από τον ένα «δείκτη στήριξης» στον άλλο. Για παράδειγμα, σε ένα τετράσημο μέτρο, όπου εκτελούνται δύο κινήσεις (μία σε κάθε μέρος του μέτρου ίση με 2/4), δηλαδή (δ+α), οι κινήσεις, κατά μέρος του μέτρου, εμφανίζονται ως [(δ-α)+(δ-α)], διασπώμενες σε 1/4 η καθεμία.

Η ταξινόμηση του χρόνου συντελείται σε σχέση α) με το ρυθμικό σχήμα και β) με τη ρυθμική οργάνωση, η οποία διακρίνεται στο μέτρο, στη χρονική αγωγή, στις αξίες διάρκειας, στη δυναμική και κατά περίπτωση στην ισορροπητική ή μη δομή των κινητικών μοτίβων και του συνδυασμού τους, τόσο στο επίπεδο της χορευτικής φράσης όσο και στο επίπεδο ολόκληρης της φόρμας (Τυροβολά, 1994: 52-55).

Ο συνδυασμός κινητικών μοτίβων σε χορευτικές φράσεις σε συνάρτηση με τις παραμέτρους του χρόνου και της χρήσης του χώρου διαμορφώνει ποικίλα είδη χορού, αποτελώντας το **τρίτο στάδιο** διδασκαλίας. Τέτοιου είδους συνδυασμοί είναι, για παράδειγμα, οι ακόλουθοι:

$$\alpha) [(στήριξη+στήριξη) + (στήριξη+άρση) + (στήριξη+άρση)], \text{ δηλαδή,}$$

$$[(\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}) + (\delta^{2/4} + \delta) \alpha^{2/4}] + (\alpha^{2/4} + \alpha) \delta^{2/4}$$

$$\rightarrow \rightarrow \quad \rightarrow \quad \leftarrow$$

$$\beta) [(στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+(στήριξη+στήριξη))], \text{ δηλαδή,}$$

$$[(\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})) + (\alpha^{1/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4}))]$$

$$\rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow$$

$$\gamma) [(στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+άρση) + (στήριξη+άρση)], \text{ δηλαδή,}$$

$$[(\delta^{2/8} + (\alpha^{1/8} - \delta^{1/8})) + (\alpha^{1/8} + (\delta^{1/8} - \alpha^{1/8})) + (\delta^{2/8} + \delta) \alpha^{2/8}] + (\alpha^{2/8} + \alpha) \delta^{2/8}$$

$$\rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \leftarrow$$

ή

$$[(στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+(στήριξη+στήριξη)) + (στήριξη+(στήριξη+στήριξη))]$$

$$[(\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})) + (\alpha^{2/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8})) + ((\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})) + (\alpha^{2/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8})))]$$

$$\rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \rightarrow \quad \leftarrow$$

Ο πρώτος συνδυασμός συνιστά αυτό που στον ελληνικό παραδοσιακό χορό απαντά με τη μορφή τρίμετρης χορευτικής φράσης, όπως, π.χ., οι χοροί «στα τρία» και τύπου «στα τρία» (Τυροβολά, 1994 και 2001). Ο δεύτερος, απαντά σε χορούς με δίμετρη χορευτική φράση, όπως, π.χ., οι χοροί «στα δύο» και τύπου «στα δύο», ενώ παραδείγματα από τον τρίτο συναντώνται σε χορούς που δομούνται σε τετράμετρες χορευτικές φράσεις, όπως, π.χ., οι επτάσημοι ή τετράσημοι συρτοί με τοπικές υφολογικές αποκλίσεις. Παράλληλα, μπορεί να παρατηρηθούν διευρύνσεις ή επιβραδύνσεις της χορευτικής φόρμας όπου οι δυνατότητες συνδυασμών των παραπάνω φράσεων ή επιμέρους τμημάτων τους διαμορφώνουν την ποικιλομορφία των ειδών του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Με βάση όσα αναπτύχθηκαν μέχρι τώρα είναι προφανές ότι οι ελληνικοί χοροί συγκροτούνται από τους ποικίλους συνδυασμούς των κινητικών μοτίβων που εμπεριέχονται στη δομή του χορού τύπου «στα δύο» και του χορού τύπου «στα τρία» με επιπρόσθετη, κατά περίπτωση, χρήση και της «διπλής στήριξης». Οι επιλεκτικές δυνατότητες είναι πολυποίκιλες και προκύπτουν τόσο σε σχέση με το επίπεδο συγκρότησης της δομής των χορευτικών φράσεων με βάση τους «δείκτες στήριξης» και τις διαστάσεις του χρόνου και της χρήσης του χώρου, όσο και των υπόλοιπων συστατικών στοιχείων της μορφής, δηλαδή των χορευτών, του οπτικού περιβάλλοντος, των ακουστικών στοιχείων και των συμπλεγμάτων τους (Adshead κ.ά., 1988· Τυροβολά, 1996). Ο τρόπος επιλογής και σύνθεσης των χορευτικών φράσεων διαμορφώνει στερεότυπα κινητικά μοντέλα τα οποία στον ελληνικό χορό είτε συναντώνται αυτούσια είτε σε συνδυασμούς του συνόλου ή των μερών τους.

Με άλλα λόγια, σε όλες τις περιοχές του ελλαδικού χώρου εμφανίζονται συνδυασμοί και των τριών παραμέτρων δόμησης των κινητικών μοτίβων ή ευρύτερα των χορευτικών φράσεων με βάση τις σχέσεις των «δεικτών στήριξης». Ωστόσο η υφολογική ιδιαιτερότητα κάθε περιοχής εξαρτά-

ται από τις ιδιαίτερες προτιμήσεις της τοπικής κοινότητας ως προς τον τρόπο συνδυασμού τους καθώς και του τρόπου συνδυασμού των υπόλοιπων συστατικών στοιχείων, τα οποία και προσδιορίζουν το τελικό αποτέλεσμα τόσο ως προς το μοντέλο της χορευτικής φόρμας όσο και ως προς την τοπική υφολογία. Ο προσδιορισμός της τοπικής υφολογίας δεν είναι κάτι άρρητο και μη προσεγγίσιμο, το οποίο απαιτεί αποκλειστικά και μόνο την πρακτική και μιμική εκμάθησή του. Αντίθετα μπορεί να προσεγγιστεί με βάση την κατανόηση της δομής των κινητικών μοτίβων ως προς τη χρήση των «δεικτών στήριξης» σε σχέση με τις παραμέτρους του χρόνου και του χώρου, καθώς και τη χρήση και το συνδυασμό όλων των υπόλοιπων συστατικών του χορού.

Στην προκειμένη περίπτωση αυτό το οποίο ενδιαφέρει στην πρώτη και ως εκ τούτου ουσιαστικότερη φάση της διδασκαλίας της τεχνικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι η κατανόηση του τρόπου δομής του κινητικού μοτίβου με βάση τις δυνατότητες των «δεικτών στήριξης» και την άμεση σχέση τους με το ρυθμικό σχήμα, τη ρυθμική οργάνωση και τη χρήση του χώρου. Γίνεται έτσι φανερό ότι στην προτεινόμενη μέθοδο διδασκαλίας το βάρος πέφτει προς αυτή την κατεύθυνση και όχι ταυτόχρονα και προς την κατανόηση της υφολογίας, η οποία προσεγγίζεται στην πορεία και αφού έχει κατανοηθεί ο τρόπος δόμησης των κινητικών μοτίβων και της συνολικής χορευτικής φράσης. Προκειμένου αυτό να γίνει ευκολότερα αντιληπτό, παρατίθενται ορισμένα τυχαία δείγματα χορευτικών φράσεων, τα οποία προέρχονται από διάφορες περιοχές της Ελλάδας και δίνουν σε μία πρώτη εντύπωση τις ενδεικτικές δυνατότητες δόμησης τους με βάση τα κινητικά μοντέλα που προαναφέρθηκαν:

### α) χορός "γιαρ-γιαρ" (Σαμοθράκη)

$$((\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta) + (\text{στήριξη} + \text{στήριξη}) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta)), \text{ δηλαδή}$$

$$[(\delta^{2/8}+(\alpha^{1/8}\cdot\delta^{1/8}))+(\alpha^{2/8}+(\delta^{1/8}\cdot\alpha^{1/8}))+(\delta^{2/8}+(\delta)\alpha^{2/8})+(\alpha^{2/8}+\delta^{2/8})+(\alpha^{2/8}+(\alpha)\delta^{2/8})]$$

$$\rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow$$

1.                      2.                      3.                      4.                      5.

### β) χορός "Μάραϊνα" (Μακεδονία)

$$((\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta+\text{στήριξη}) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})))$$

$$\uparrow$$

$$(\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta+\text{στήριξη}) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta)$$

$$[(\delta^{3/16}+(\delta)\alpha^{3/16}+\alpha^{3/16}) + (\delta^{3/16}+(\delta)\alpha^{3/16}+(\delta)\alpha^{3/16})+(\alpha^{3/16}+(\delta^{3/16}\cdot\alpha^{3/16}))]$$

$$\rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \leftarrow$$

1.                      2.                      3.

$$[(\delta^{3/16}+(\delta)\alpha^{3/16}+\alpha^{3/16}) + (\delta^{3/16}+(\alpha^{3/16}\cdot\delta^{3/16})) + (\alpha^{3/16}+(\alpha)\delta^{3/16}+(\alpha)\delta^{3/16})]$$

$$\rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow$$

1.                      2.                      3.

### γ) χορός "κόρη Ελένη" (Μακεδονία)

$$((\text{στήριξη}+\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})))$$

$$[(\delta^{2/8}+\alpha^{2/8}+(\delta^{1/8}\cdot\alpha^{2/8})) + (\delta^{2/8}+(\delta)\alpha^{2/8}+(\alpha^{1/8}\cdot\delta^{2/8})) + (\alpha^{2/8}+(\alpha)\delta^{2/8}+(\delta^{1/8}\cdot\alpha^{2/8}))]$$

$$\rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow \rightarrow \rightarrow$$

1.                      2.                      3.

### δ) χορός "πεντοζάλης" (Κρήτη)

$$((\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})))$$

$$\uparrow$$

$$((\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta))$$

$$[(\delta^{2/8}+(\delta)\alpha^{2/8}) + (\alpha^{2/8}+(\alpha)\delta^{2/8}) + (\delta^{2/8}+(\alpha^{1/8}\cdot\delta^{2/8})) + (\alpha^{2/8}+(\delta^{1/8}\cdot\alpha^{2/8}))]$$

$$\rightarrow \leftarrow \leftarrow \rightarrow \leftarrow \leftarrow \rightarrow \rightarrow$$

1.                      2.                      3.                      4.

$$\uparrow$$

$$[(\alpha^{2/8}+(\alpha)\delta^{2/8}) + (\delta^{2/8}+(\alpha^{1/8}\cdot\delta^{2/8})) + (\alpha^{2/8}+(\delta^{1/8}\cdot\alpha^{2/8})) + (\delta^{2/8}+(\delta)\alpha^{2/8})]$$

$$\leftarrow \rightarrow \leftarrow \leftarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow$$

1.                      2.                      3.                      4.

### ε) χορός "μαλεβιζιώτης" (Κρήτη)

$$((\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+(\text{στήριξη}+\text{στήριξη})) + (\text{στήριξη}+\acute{\alpha}\rho\sigma\eta))$$

$$[(\delta^{2/8}+(\alpha^{1/8}\cdot\delta^{2/8})) + (\alpha^{2/8}+(\delta^{1/8}\cdot\alpha^{2/8})) + (\delta^{2/8}+(\delta)\alpha^{2/8}) + (\alpha^{2/8}+(\delta^{1/8}\cdot\alpha^{2/8}))]$$

$$\rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow$$

$$+ (\delta^{2n} + (\alpha^{1/n} \cdot \delta^{1/n})) + (\alpha^{2n} + (\alpha) \delta \cdot \delta^{2n})$$

5.                      6.

### στ) χορός "στο πάτ'μα" (Λήμνος)

((στήριξη-στον ένα δείκτη+στήριξη-στον άλλο δείκτη) + (στήριξη-και στους δύο δείκτες+στήριξη-και στους δύο δείκτες) + (στήριξη+άρση)

$$[(\delta^{2n} + \alpha^{2n}) + ((\delta \cdot \alpha)^{2n} + (\delta \cdot \alpha)^{2n}) + (\alpha^{2n} + (\alpha) \delta \cdot \delta^{2n})]$$

1.                      2.                      3.

Από τα παραπάνω γίνεται εμφανές ότι όλοι οι χοροί δομούνται, κατά περίπτωση, από το συνδυασμό επί μέρους κινητικών μοτίβων του χορού "στα δύο" ή του χορού "στα τρία" ενώ στην τελευταία παράθεση, ο συνδυασμός των κινητικών μοτίβων περιλαμβάνει και τη χρήση της "διπλής στήριξης".

Ός προς τη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού υπάρχουν μεθοδολογικά δύο δυνατότητες:

Α) Η πρώτη περίπτωση είναι να αναλυθεί δομικά-μορφολογικά όλο το χορευτικό ρεπερτόριο μιας περιοχής π.χ. του Πόντου, και στη συνέχεια οι χορευτικές φόρμες να ταξινομηθούν με βάση τη δομή των κινητικών μοτίβων και κατ' επέκταση των χορευτικών φράσεων οι οποίες και θα προσδιορίσουν σε ποιο κινητικό μοντέλο υπάγεται ο χορός (τύπου "στα δύο", τύπου "στα τρία" και/ή στη μέγισ τους).

Β) Στη δεύτερη περίπτωση παίρνουμε ως δεδομένη τη μορφή του χορευτικού ρεπερτορίου μιας περιοχής π.χ. του Πόντου, και περνάμε στην απευθείας εφαρμογή των παραπάνω μοντέλων με την προϋπόθεση μιας προϋπάρχουσας δομικής-μορφολογικής ανάλυσης ενός συγκεκριμένου χορευτικού ρεπερτορίου.

Στη συγκεκριμένη εργασία επιλέγουμε για την παρουσίαση των Ποντιακών χορών τη δεύτερη περίπτωση, εφόσον έχει ήδη διεξαχθεί η δομική-μορφολογική ανάλυση του συγκεκριμένου χορευτικού ρεπερτορίου (Καρεπίδης, 2003), ενώ υπάρχουν εκτενείς μελέτες για το μουσικοχορευτικό αυτό ρεπερτόριο (Kilpartick, 1975\_ Σαμουηλίδης, 2000).

Και στις δύο περιπτώσεις όσον αφορά τη διδασκαλία, αυτά που θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη είναι τα παρακάτω:

α) Η διαδοχική δυσκολία ως προς τους συνδυασμούς των κινητικών μοτίβων, δηλαδή από τις απλές συνθέσεις στις συνθετότερες (από τις ετερόμορφες, στις παραλλαγμένες, στις μεταπλασμένες στις συγγενικές) π.χ. χορός "στα δύο" και "κλειδωτός" (ετερομορφία), "ομάλ' καρς" και "γαράσαρς" (παραλλαγή), χορός "στα τρία" και "Μάραϊνα" (μετάπλαση), χορός "στα τρία" και "κόρη Ελένη" (συγγένεια).

β) Η διαδοχική δυσκολία στη χρήση του χρόνου, τόσο ως προς τις παραμέτρους του ρυθ-

μικού σχήματος όσο και της ρυθμικής οργάνωσης, δηλαδή από τις απλές χρήσεις του χρόνου στις πιο σύνθετες π.χ. από ισομετρικά σε ετερομετρικά μέτρα, καθώς και από πιο αργές σε πιο γρήγορες χρονικές αγωγές.

γ) Η διαδοχική δυσκολία στη χρήση του χώρου, δηλαδή, από τις απλές χρήσεις του χώρου στις πιο σύνθετες π.χ. από κινήσεις στο οριζόντιο επίπεδο σε αυτές και των τριών επιπέδων (κάθετο, οριζόντιο και πλάγιο) (Μπουρντόλος, 1999:38).

δ) Η διαδοχική δυσκολία σε σχέση και με τις τρεις προαναφερόμενες παραμέτρους σε όλες τις δυνατότητες συνδυασμού τους, τόσο ως προς τον αριθμό των συνθετότερων κινητικών ενοτήτων (χορευτικών φράσεων), όσο και ως προς τον αριθμό των μέτρων, δηλαδή διμετρων, τριμετρων και τετράμετρων, π.χ. τικ μονόν-εμπροστίσ'-τικ διπλό, ή τικ μονόν-κότσαρ, ή ακόμα και τικ μονόν-εμπροστίσ'-τριγώνα.

### Εφαρμογή της μορφολογικής μεθόδου στη διδασκαλία Ποντιακών χορών

Η παραπάνω μέθοδος διδασκαλίας εφαρμόζεται στη συνέχεια σε έναν αριθμό Ποντιακών χορών, όπου και αναδεικνύεται ο τρόπος σύνθεσης των χορών αυτών με βάση τα κινητικά μοντέλα που αναπτύχθηκαν στην παρουσίαση της μεθόδου. Οι χοροί που εξετάζονται είναι οι: τικ μονόν, ομάλ' καρς, λετσίνα, πατούλα, κότσαρ, γαράσαρς, εμπροστίσ', τας, κοτσαγγέλ', τικ διπλό, τριγώνα και σερανίτσα. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι πριν από τη διδασκαλία των συγκεκριμένων χορών, η οποία και αποτελεί στο τρίτο στάδιο της προτεινόμενης μεθόδου διδασκαλίας, έχουν διδαχθεί το πρώτο και δεύτερο στάδιο, δηλαδή έχουν διδαχθεί τα κινητικά μοτίβα στις τέσσερις συνιστώσες τους, καθώς επίσης και οι πολυπλοκότερες συνθέσεις τους επίσης στις τέσσερις συνιστώσες τους. Συνεπώς, η ανάλυση των Ποντιακών χορών που ακολουθεί αφορά το τρίτο στάδιο και μόνο.

#### ● Τύπου "στα τρία"

Τικ μονόν

$$[(\delta^{2n} + \alpha^{2n}) + (\delta^{2n} + (\alpha^{1/n} \cdot \delta^{1/n})) + (\alpha^{2n} + (\alpha) \delta \cdot \delta^{2n})]$$

→    ρ                      →    ←→    ←                      ←→

Ομάλ' Καρς

$$[(\delta^{2n} + \alpha^{2n}) + (\delta^{2n} + (\delta) \alpha \cdot \delta^{2n}) + (\alpha^{2n} + (\alpha) \delta \cdot \delta^{2n})]$$

→    ρ                      →                      ←

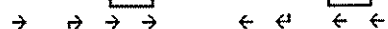
Τριγώνα

$$[(\delta^{2n} + \alpha^{2n}) + (\delta^{2n} + \alpha^{2n}) + (\delta^{2n} + \alpha^{2n}) + (\delta^{2n} + \alpha^{2n})]$$

←    ←                      ←    ←                      →←                      →    ←

**Πατούλα**

$$[(\delta^{2/8} + \alpha^{2/8} + \delta^{2/8} + (\delta)\alpha^{3/8}) + (\alpha^{2/8} + \delta^{2/8} + \alpha^{2/8} + (\alpha)\delta^{3/8})]$$



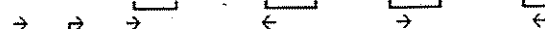
**Κότσαρι**

$$[(\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + (\delta)\alpha^{2/8}) + (\alpha^{2/8} + \delta^{2/8}) + (\alpha^{2/8} + (\alpha)\delta^{2/8})]$$



**Γαρόσαρns**

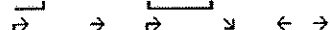
$$[(\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + (\delta)\alpha^{2/8}) + (\alpha^{2/8} + (\alpha)\delta^{2/8}) + (\delta^{2/8} + (\delta)\alpha^{2/8}) + (\alpha^{2/8} + (\alpha)\delta^{2/8})]$$



**🌀 Τύπου "στα δύο"**

**Εμπροπιά'**

$$[(\delta)\alpha^{4/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{3/8})] + [(\alpha)\delta^{4/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{3/8})]$$



**Τας**

$$[(\delta^{2/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})) + (\alpha^{2/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8}))]$$

**Κοτσαγγέλ'**

$$[(\delta^{2/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})) + (\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8}))]$$



**🌀 Συνδυασμός τύπου "στα τρία" και "στα δύο"**

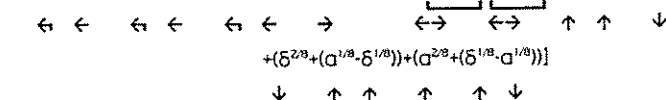
**Τικ διπλό**

$$[(\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8})) + (\delta^{3/8} + \alpha^{4/8}) + (\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})) + (\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8})) + (\delta^{3/8} + \alpha^{4/8})]$$



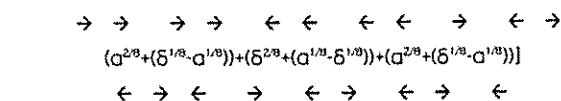
**Λετσάνα**

$$[[[(\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + ((\alpha)\delta^{2/8} + (\delta)\alpha^{2/8}) + (\alpha^{2/8} + (\delta^{1/8} - \alpha^{1/8}))]]$$



**Σερανίτσα**

$$[(\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}) + (\delta^{2/8} + (\alpha^{1/8} - \delta^{2/8})) +$$



Με βάση τα κινητικά μοντέλα και τη διαδοχική δυσκολία δόμησής τους, και αφού όπως αναφέρθηκε, έχει ολοκληρωθεί η διδασκαλία των δύο πρώτων σταδίων, η εκμάθηση των παραπάνω Ποντιακών χορών προτείνεται να διεξαχθεί σε τρεις φάσεις όπως παρουσιάζεται παρακάτω στον Πίνακα 1:

**Συμπεράσματα**

Στην εργασία αυτή παρουσιάστηκε μια μέθοδος διδασκαλίας της τεχνικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού βασισμένη στη μορφολογική ανάλυση του χορού. Ειδικότερα, η μορφολογική μέθοδος διδασκαλίας εμπλουτίζει και προεκτείνει την καλύτερη μέχρι στιγμής μέθοδο διδασκαλίας της τεχνικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού, και συγκεκριμένα αυτής των κοινών κινητικών μοτιβών. Η μορφολογική μέθοδος προτείνει την προσθήκη ενός ακόμα σταδίου, αυτού της διδασκαλίας των πολυπλοκότερων συνθέσεων των κινητικών μοτιβών, το οποίο και παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο υφαισθέντων στη μέθοδο των κοινών κινητικών μοτιβών. Επιπρόσθετα, αναλύει καθένα από τα δύο πρώτα στάδια σε τέσσερις συνιστώσες, τη διδασκαλία της κίνησης, τη διδασκαλία της κίνησης σε συνδυασμό με τη χρήση του χρόνου, τη διδασκαλία της κίνησης σε συνδυασμό με τη χρήση του χώρου και τέλος, τη διδασκαλία της κίνησης σε συνδυασμό με τη χρήση του χρόνου και του χώρου. Η προσθήκη του ενδιάμεσου σταδίου καθώς και η ανάλυση των δύο σταδίων σε τέσσερις συνιστώσες θεωρείται ότι συμβάλλουν στην πληρέστερη κατανόηση και ως εκ τούτου διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ειδικότερα, η μέθοδος αυτή παρέχει τον τρόπο εκείνο που οδηγεί στην ουσία της εκπαι-

| ΠΙΝΑΚΑΣ 1:<br>ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΩΝ ΥΠΟ ΕΞΕΤΑΣΗ<br>ΠΟΝΤΙΑΚΩΝ ΧΟΡΩΝ |            |           |
|---|------------|-----------|
| Α' Φάση   | Β' Φάση    | Γ' Φάση   |
| Ομάλ' Κορς  | Κοτσαγγέλ' | Λετσάνα   |
| Γαρόσαρns   | Τας        | Τικ διπλό |
| Τρυγόνα   | Εμπροπιά'  | Κότσαρι   |
| Πατούλα   | Τικ μονόν  | Σερανίτσα |

δευτικής διεργασίας της τεχνικής του χορού μέσα από την ταξινόμηση και κατηγοριοποίηση της πληθώρας των χορών που αν και μοιάζουν διαφορετικοί όμως προκύπτουν από ένα κοινό απόθεμα μεμονωμένων κινητικών συνδυασμών.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Adshead J. et al. (1988) *Dance Analysis. Theory and Practice*. London: Dance Books.  
 Δήμης Η. (2004) *Λαϊκή μουσικοχορευτική παράδοση. Χορευτικές συνθέσεις των φοιτητών-τριών της Ελλάδας*. Αθήνα: Artwork, 2η έκδοση.  
 IFMC Study Group for Folk Dance Terminology (1974) 'Foundations for the analysis of the structure and form of folk dance: a syllabus'. *Yearbook for Folk Music*, vol: 6, σελ: 115-135.  
 Καρεπίδης Ι. (2003) *Χορευτικές φόρμες στον Πόντο. Μορφολογική προσέγγιση. Μορφολογική ανάλυση. Ανέκδοτη πτυχιακή εργασία*. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.  
 Kilpatrick B. D. B. (1975) *The Function and style in Pontic Dance Music*. Los Angeles: University of California.



- Koutsouba I. M. (1997) *Plurality in Motion. Dance and Cultural Identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. *Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή*. London: University of London.
- Κουτσοῦμα I. M. (2000) 'Η έννοια και η ανάλυση της μορφής του χορού', *Εθνομολογία*, Τόμος 6-7/1998-1999: 273-307.
- Κουτσοῦμα I. M. (2005) *Η σημειογραφία της χορευτικής κίνησης. Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία του χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Λυκεσάς Χ. Γ. (2002) *Η διδασκαλία των ελληνικών παραδοσιακών χορών στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση με τη μέθοδο της μουσικοκινητικής αγωγής*. *Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Martin G. and Pessovar E. (1963) 'Determination of motive types in dance folklore', *Acta Ethnographica*, vol. 12: 295-331.
- Μικαηλίδης Σ. (1982) *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ.
- Μπουντόλος Δ. Κ. (1999) *Αθλητική Βιο-μηχανική*. Αθήνα: Μπουντόλος, 2η έκδοση.
- Σαμουηλίδης Χ. (2000) *Οι πανταχείοι χοροί*. Αθήνα: Σύλλογος Παντίων Αργοναύται-Κομνηνοί.
- Σερμπέζης Χ. Β. (1995) *Συγκριτική μελέτη μεθόδων διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε παιδιά ηλικίας 9-11 ετών*. *Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή*. Κομοτηνή: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Τυροβολά Κ. Β. (1994) *Ο χορός "στα τρία" στην Ελλάδα: δομική-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση*. *Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τυροβολά Κ. Β. (1996) *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg, 2η έκδοση.
- Τυροβολά Κ. Β. (2001) *Ο ελληνικός χορός. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.

## Γιορτές & έθιμα της Άνοιξης<sup>1</sup>

Η μουσική είναι δεμένη με την ιστορία μας, με το μακρόχρονο λαϊκό πολιτισμό μας. Τα έθιμα και οι παραδόσεις που φτάνουν ως τις μέρες μας έρχονται από τα βάθη των αιώνων. Το χελιδόνισμα που μας παρέδωσε ο Αθήναιος έχει τις ρίζες του πολύ πριν το 200 μ.Χ. Ο Μάρτης που βάζουμε σήμερα στα παιδιά μας μοιάζει με την κρόκη που έδεναν οι μύστες των Ελευσινίων Μυστηρίων στο χέρι και το πόδι των μνημόνων (Αικατερινίδης, 2001)<sup>2</sup>. Οι Κούνιες της Λαμπρής μοιάζουν με τις Αιώρες των Ανθεστηρίων. Όσο μελετάμε το λαϊκό μας πολιτισμό τόσο θα συγκρίνουμε τη μακραίωνη καταγωγή του. Θεωρούμε πώς έχουμε χρέος ο πλούτος αυτός να φτάσει στα παιδιά μας, γιατί αυτό το υλικό τους ανήκει, είναι η μνήμη τους, η ιστορία τους.

Μάρτης, ο Κλαψόγελος, ο Πεντάγγωμος, ο Κακοφέρσουλος, ο Γδάρτης, ο Αμπελουργός, ο Καψομάρτης, ο Φυτευτής, ο Βαγγελιώτης, ο Ανοιξιάτης, ο Μάρτης της Ξενιτιάς<sup>3</sup>...

|   |  |
|---|--|
| Ο Μάρτης ο πεντάγγωμος<br>πέντε φορές εκιόνισε<br>και πάλι μετανόησε.<br>Ακόμη και στις δεκαοχτώ<br>έχει το μάτι του ανοικτό! | Ήρθε ο πεντάγγωμος<br>Δήθεν να ζεστάνει<br>μ' άλλαξε ο νους του ύστερα<br>και την γριά την έβαλε<br>κάτω απ' το καζάνι |
|---|--|



Αν κάνει ο Μάρτης δυο νερά  
κι Απρίλης πέντε-δέκα  
Να δεις το κοντοκρίθαρο  
πως σπρίβει το μουστάκι.  
Να δεις και τις αρχόντισσες  
πως φιλοκοσκινίζουν  
Να δεις και τη φτωχολογιά  
πως φιλοκοσκινάει

Την αστάθεια του καιρού που μια είναι καλοκαιρινός και μια χειμωνιάτικος, ο λαός μας την αποτύπωσε σε πολλές παροιμίες, δοξασίες και παραδόσεις. «Ο Μάρτης μια κλαίει και μια γελά» λένε, αλλά και «Μάρτης, Γδάρτης και καλός Παλουκοκαύτης».

Η παράδοση λέει πως: «Ο Μάρτης έχει δυο γυναίκες, μια καλή, ανοικτόκαρδη και γελαστή και μια σκουντουφλιάρα και θυμώδισσα, που πάντα κλαίει. Κι όντας πάει στη γελαστή, γίνεται κι ο καιρός γελαστός κι όντας πάλι πάει στη σκουντουφλιάρα, ο καιρός χαλάει.» (Πολίτης, 1904)<sup>4</sup>.

1. Το κείμενο αυτό αποτελεί μέρος του υπό έκδοση βιβλίου της συγγραφέα με τίτλο: «Το παιδί μου κι αν αργεί κάπου το χορό κρατεί». 2. Αικατερινίδης 2001  
3. Η πρώτη εβδομάδα της Σαρακοστής είναι το αρόσημο για τις ομαδικές αναχωρήσεις των μαστόρων από τα υποθαλάσσια. Το πρώτο ταξίδι για τη Λέσβο λέγεται «Μαροπόλις». 4. Από τα Άπαντα της Μαρτίνου (Η Στραία)