



ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΑ

ανθρωπιστική κατεύθυνση

**ΜΟΡΦΙΚΟΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ
ΣΤΟΥΣ ΚΥΚΛΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ ΤΗΣ
ΝΕΑΣ ΒΥΣΣΑΣ ΕΒΡΟΥ ΜΕΤΑ ΤΗΝ
ΕΠΙΒΟΛΗ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ**

**Φιλιππίδου Ελένη,
Καρφής Βασίλειος**

Η βιβλιογραφική αναφορά του άρθρου αυτού είναι:

Φιλιππίδου, Ε. & Καρφής, Β. (2021). Μορφικοί μετασχηματισμοί στους κυκλικούς χορούς της Νέας Βύσσας Έβρου μετά την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. *Κινησιολογία, Ανθρωπιστική κατεύθυνση*, 8(2), 77-104.

CHANGES IN THE FORM OF THE CIRCULAR DANCES IN NEA VYSSA, EVROS IN GREECE, AFTER THE IMPOSITION OF THE DICTATORSHIP OF THE COLONELS

Filippidou Eleni¹, Karfis Vasileios¹

1. School of Physical Education and Sport Science, National and Kapodistrian University of Athens

Abstract

Nea Vyssa is an urban community of northern Evros and its inhabitants are refugees from today's Turkish Thrace. This community had a music-dance tradition unique in the dance traditions of the region of Thrace. However, like all cultural products, the dance in Nea Vyssa did not remain constant, but over time and depending on the circumstances, it evolved and differentiated. A milestone in the evolution of the music-dance tradition of the community was the period of the Dictatorship of the Colonels. The aim of this paper is to compare the circular dances of Nea Vyssa, before and after the imposition of the Dictatorship of the Colonels, in order to find the changes that took place in their form. The data collection was based on the ethnographic method, as applied in the study of dance and comes from primary and secondary sources. The recording of the choreographic compositions of the circular dances of Nea Vyssa, before and after the appearance of the junta, was based on Laban's notation system. The structural morphological and typological analysis method was used for the analysis of their structure and form, while the comparative method was used for their comparison. However, they show structural transformations with internal enlargements or reductions in the number of kinetic elements within the kinetic motifs or by simplification of the dance form. In other words, there is a simplification of the structural composition of the form of dances in their evolution.

KEY WORDS: dance, structural-morphological and typological method, Nea Vyssa, Dictatorship of the Colonels

ΜΟΡΦΙΚΟΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΣΤΟΥΣ ΚΥΚΛΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΒΥΣΣΑΣ ΕΒΡΟΥ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΙΒΟΛΗ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ

Φιλιππίδου Ελένη¹, Καρφής Βασίλειος¹

1. Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής & Αθλητισμού, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Περίληψη

Η Νέα Βύσσα είναι μία αστική κοινότητα του βορείου Έβρου και οι κάτοικοί της είναι πρόσφυγες από τη σημερινή τουρκική Θράκη. Η κοινότητα αυτή διέθετε μια μουσικο-χορευτική παράδοση ξεχωριστή μέσα στις χορευτικές παραδόσεις της περιοχής της Θράκης. Ωστόσο, όπως όλα τα πολιτισμικά αγαθά, έτσι και ο χορός στη Νέα Βύσσα δεν παρέμεινε σταθερός, αλλά στο πέρασμα του χρόνου και ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις, μετασχηματίστηκε και διαφοροποιήθηκε. Σταθμός στην εξέλιξη της μουσικο-χορευτικής παράδοσης της κοινότητας υπήρξε η περίοδος της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Σκοπός της ερευνητικής αυτής εργασίας είναι να συγκρίνει τους κυκλικούς χορούς της Νέας Βύσσας, πριν και μετά την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, έτσι ώστε να διαπιστωθούν οι μορφικές αλλαγές που συντελέστηκαν σε αυτούς. Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με βάση την εθνογραφική μέθοδο, όπως αυτή εφαρμόζεται στην επιστήμη του χορού και προέρχεται από πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Η καταγραφή των χορογραφικών συνθέσεων των κυκλικών χορών της Νέας Βύσσας, πριν και μετά την εμφάνιση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, έγινε βάσει του συστήματος σημειογραφίας του Laban. Για την ανάλυση της δομής και της μορφής τους χρησιμοποιήθηκε η δομική μορφολογική και τυπολογική μέθοδος ανάλυσης, ενώ για τη σύγκριση τους η συγκριτική μέθοδος. Από την ανάλυση και σύγκριση των δεδομένων διαπιστώθηκε ότι οι χοροί μεταξύ των δύο περιόδων, παρουσιάζουν δομική συνάφεια. Ωστόσο, παρουσιάζουν και δομικούς μετασχηματισμούς με εσωτερικές διευρύνσεις ή σμικρύνσεις στον αριθμό των κινητικών στοιχείων εντός των κινητικών μοτίβων ή με απλοποίηση της χορευτικής φόρμας και τη μετάβαση από την αρχή της ομαδοποίησης στην αρχή της παρατακτικής σύνδεσης. Παρατηρείται, δηλαδή, μια απλοποίηση της δομικής σύστασης της μορφής των χορών στην εξέλιξή τους.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: χορός, δομικο-μορφολογική και τυπολογική μέθοδος, Νέα Βύσσα, Δικτατορία των Συνταγματαρχών

Εισαγωγή

Η Νέα Βύσσα είναι μία αστική κοινότητα του βορείου Έβρου και οι κάτοικοί της είναι πρόσφυγες από την Ανατολική Θράκη/σημερινή τουρκική Θράκη (Φιλιππίδου, 2010). Συγκεκριμένα, κατάγονται από ένα προάστιο της Αδριανούπολης, τη Μπόσνα ή Μποσνοχώρι. Σύμφωνα λοιπόν με την παράδοση και τα λεγόμενα των πληροφορητών, την εποχή της Οθωμανικής περιόδου και άγνωστο πότε ακριβώς, εμφανίζεται μια μικρή ομάδα οικογενειών να κατοικεί σε έναν μικρό οικισμό, 8 με 10 χλμ. περίπου νοτιοδυτικά της Αδριανούπολης, στις παρυφές υψωμάτων με την ονομασία «Παλάτι» (Φιλιππίδου, 2010). Ο πρώτος κάτοικος του οικισμού αυτού λέγεται ότι μετέβη εκεί από την Ιταλία, κατά την περίοδο που η Αδριανούπολη ήταν πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και μπήκε στη δούλεψη του Σουλτάνου Μουράτ (Μαρασλής, 2007). Οι κάτοικοι του οικισμού αυτού, αναγκάστηκαν να μεταφερθούν πλησιέστερα προς την Αδριανούπολη, καθώς ο οικισμός τους βρισκόταν υπό τη διαρκή απειλή ληστών και στην περιοχή της Αδριανούπολης περιορίζονταν οι κίνδυνοι. Στον τόπο όπου εγκαταστάθηκαν οι λίγες αυτές οικογένειες λέγεται ότι κατοικούσαν ήδη Βόσνιοι έποικοι (Μαρασλής, 2007).

Οι πρώτοι αυτοί κάτοικοι του οικισμού της Μπόσνας ενώθηκαν και με άλλες οικογένειες που μετέβησαν εκεί από διάφορες γωνιές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπως Αδριανούπολη, Φιλιπούπολη, Χίο, Βάρνα, Σαράντα Εκκλησιές, Μικρά Ασία, Καππαδοκία, Πόντο και άλλες περιοχές και δημιούργησαν το Μποσνοχώρι (Γεωργούλης, 1997). Αυτός ο πολιτισμικός πλουραλισμός της Νέας Βύσσας έκανε την μουσικο-χορευτική της παράδοση να ξεχωρίζει μέσα στις χορευτικές παραδόσεις της περιοχής της Θράκης, καθώς το χορευτικό της ιδίωμα παρουσίαζε ένα ξεχωριστό χρώμα.

Στοιχεία του αστικού χαρακτήρα της Αδριανούπολης εναρμονίζονταν «με τη γλυκύτητα των μελωδιών της Μικράς Ασίας και της Ανατολικής Θράκης, επιβάλλοντας στους χορούς συρτό βήμα και ήρεμο ύφος, το οποίο επηρεαζόταν εκτός των άλλων και από την αστική φορεσιά της κοινότητας, που διατηρούσε το σώμα στητό, περιορίζοντας την ένταση και την ελευθερία της κίνησης» (Φιλιππίδου, 2010, σελ. 13).

Ωστόσο, όπως όλα τα πολιτισμικά αγαθά, έτσι και ο χορός στη Νέα Βύσσα δεν παρέμεινε σταθερός, αλλά στο πέρασμα του χρόνου και ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις, μετασηματίστηκε και διαφοροποιήθηκε. Από τη συλλογή των δεδομένων διαπιστώθηκε ότι σταθμός στην εξέλιξη της μουσικο-χορευτικής παράδοσης της κοινότητας υπήρξε η περίοδος της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Το ιστορικό αυτό γεγονός δεν άφησε ανεπηρέαστα, εκτός των άλλων, και τα πολιτισμικά πεπραγμένα της Θράκης και, σε συνδυασμό με άλλα κοινωνικο-οικονομικά γεγονότα, όπως η αστικοποίηση και ο εξαστισμός της υπαίθρου, άλλαξε τα μέχρι τότε δεδομένα του παραδοσιακού χορού στην περιοχή.

Ειδικότερα, η Δικτατορία των Συνταγματαρχών, συνέβαλε στην κατασκευή ενός ομογενοποιημένου ρεπερτορίου στην περιοχή, το οποίο και επιβλήθηκε προς τον οποιονδήποτε είχε διαφορετικά από αυτό χαρακτηριστικά (Φιλιππίδου, 2018). Το φαινόμενο της ομογενοποίησης του χορευτικού ρεπερτορίου μιας περιοχής δεν αποτελεί φαινόμενο που απαντάται μόνο στη Θράκη, αλλά εντοπίζεται και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας και του εξωτερικού (Θεοδούλου, 2020; Τυροβολά, Καρεπίδης, & Κάρδαρης, 2007; Φούντζουλας, 2016). Στην περιοχή της Θράκης, το ομογενοποιημένο αυτό χορευτικό ρεπερτόριο υπήρξε απόρροια μιας διεργασίας προάσπισης της εθνικής της ταυτότητας έναντι της αβεβαιότητας του πλουραλισμού της περιοχής που αμφισβητούσε την ελληνικότητά της (Φιλιππίδου, 2018). Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα, σήμερα, να παρατηρείται στην περιοχή η έκφραση μιας ενιαίας θρακικής παράδοσης, η οποία εξωτερικεύεται μέσα από αυτό το κατασκευασμένο

ομογενοποιημένο θρακιώτικο χορευτικό ρεπερτόριο που εκμηδενίζει τις τοπικές ιδιαιτερότητες (Φιλιππίδου, 2011).

Το ομογενοποιημένο αυτό ρεπερτόριο, με άλλα λόγια το πρότυπο της ταυτότητας που επέβαλε η Δικτατορία των Συνταγματαρχών, το ακολούθησαν και οι κάτοικοι της Νέας Βύσσας. Έτσι, από τη συλλογή των δεδομένων διαπιστώθηκε στην κοινότητα η ύπαρξη δύο διαφορετικών χορευτικών ρεπερτορίων, καθώς στη βάση του προτύπου ταυτότητας που επέβαλε η Δικτατορία των Συνταγματαρχών, κάποιοι χοροί της κοινότητας παραμερίστηκαν και κάποιοι άλλοι φαίνεται ότι μετασχηματίστηκαν.

Ειδικότερα, χοροί, κυκλικοί στο σύνολό τους, όπως οι *Συρτοί* (Συρτός καλαματιανός, Αληγουρνός), ο *Κασάπικος* και ο χορός *Συμπιθέρα χαβασού*, φαίνεται ότι έτυχαν των μεγαλύτερων μετασχηματισμών, καθώς εμφανίζονται στην κοινότητα με δύο διαφορετικές χορογραφικές συνθέσεις, η μία μεταγενέστερη της άλλης. Το γεγονός αυτό, πιθανόν, να έχει να κάνει με τη φύση των χορών αυτών. Οι κυκλικοί χοροί χορεύονταν σε εξωτερικούς χώρους και έτσι έρχονταν σε επαφή με τους «άλλους», σε αντίθεση με τους ζευγαρωτούς χορούς, που χορεύονταν «μεταξύ» τους, εντός των σπιτιών. Όπου «άλλοι» νοούνται όσοι βρίσκονταν εκτός της κοινότητας της Νέας Βύσσας, όπως κάτοικοι άλλων πολιτισμικών ομάδων της Θράκης, κάτοικοι εκτός της περιοχής της Θράκης, αλλά ακόμη και η πολιτική εξουσία. Οι χοροί αυτοί συνιστούν το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας, καθώς φαίνεται ότι ερχόμενοι σε επαφή με τους «άλλους» αναγκάστηκαν να «αλλάξουν», ώστε να συνάδουν με τα πρότυπα της Δικτατορίας των συνταγματαρχών, προκειμένου να μη θεωρηθούν «ύποπτοι» εθνικής διαφοράς (Φιλιππίδου, 2018).

Στη βάση των παραπάνω, σκοπός της ερευνητικής αυτής εργασίας είναι να συγκρίνει τους κυκλικούς χορούς της Νέας Βύσσας, πριν και μετά την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, έτσι ώστε να διαπιστωθούν οι μορφικές αλλαγές που συντελέστηκαν σε αυτούς.

Μεθοδολογία

Για τη συλλογή των δεδομένων της εργασίας χρησιμοποιήθηκε η εθνογραφική μέθοδος όπως αυτή εφαρμόζεται στη μελέτη του χορού (Buckland, 1999; Δημόπουλος, 2017; Felföldi, 1999; Giurchescu, 1999; Koutsouba, 1991, 1997; Loutzaki, 1989; Νιώρα, 2017; Sklar, 1991; Φιλιππίδου, 2018; Φούντζουλας, 2016; Χαριτωνίδης, 2018) υπό τους όρους της «συμμετοχικής παρατήρησης» (Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Κυριακίδου-Νέστορος, 1993; Λυδάκη, 2001) και στηρίζεται σε πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Οι πρωτογενείς πηγές αναφέρονται στα δεδομένα που προέρχονται από την επιτόπια εθνογραφική έρευνα που πραγματοποιήθηκε από το 2005 έως το 2017 στην κοινότητα της Νέας Βύσσας Έβρου. Οι δευτερογενείς πηγές αναφέρονται στην ανασκόπηση και χρήση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας (Λαμπίρη-Δημάκη, 1996), η οποία έγινε με βάση τις αρχές της αρχειακής εθνογραφικής έρευνας (Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Stocking, 1983) και περιλαμβάνει την ανάλυση, αξιολόγηση και ενσωμάτωση της δημοσιευμένης βιβλιογραφίας (Thomas & Nelson, 2003).

Για να επιτευχθεί ο σκοπός της εργασίας θα πρέπει, αρχικά, να καθοριστεί η δομική σύσταση των χορογραφικών συνθέσεων στην υπό μελέτη κοινότητα, όπως αυτές τελούνταν πριν και μετά την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, δηλαδή από το 1923-1967 και από το 1967-2017. Οι χορογραφικές αυτές συνθέσεις αφορούν τους χορούς *Συρτό σταυρωτό* (XD.1), *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.2), *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.3), *Κασάπικο* (T,WD.4), *Κασάπικο* (TD.5), *Συρτό καλαματιανό* (WD.6), *Συρτό καλαματιανό* (WD.7), *Αληγουρνό* (WD.8) και *Αληγουρνό* (WD.9).

Προκειμένου να καθοριστεί η δομική σύσταση των υπό μελέτη χορών απαιτείται: α) να γίνει σημειογραφική καταγραφή των χορογραφικών συνθέσεων, β) να ταξινομηθούν τα συστατικά τους στοιχεία, γ) να γίνει αναγνώριση της χορευτικής μορφής τους, και δ) να κωδικοποιηθεί η χορευτική τους φόρμα. Αναλυτικότερα, η καταγραφή των χορογραφικών συνθέσεων των δύο χρονικών περιόδων έγινε βάσει του συστήματος σημειογραφίας του Laban (Labanotation) (Κουτσούμπα, 2005, 2010) και για την ανάλυση της δομής και μορφής τους, καθώς και της κωδικοποίησής τους χρησιμοποιήθηκε αντίστοιχα η δομική-μορφολογική και τυπολογική μέθοδος ανάλυσης όπως αυτή εφαρμόζεται στον ελληνικό παραδοσιακό χορό (Καρφής, 2018; Koutsouba, 1997, 2007; Τυροβολά, 1994, 2001, 2010).

Τέλος, για την επεξεργασία των δεδομένων και προκειμένου να αναδειχθούν οι ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στις χορογραφικές συνθέσεις των δύο χρονικών περιόδων, χρησιμοποιήθηκε η συγκριτική μέθοδος (Holt & Turner, 1972; Οργκουτσώφ, 1983), καθώς μέσω της σύγκρισης αποκαλύπτονται οι σχέσεις ομοιότητας και διαφοράς. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί ότι για την επίτευξη του σκοπού της εργασίας θα πρέπει να γίνει σύγκριση της δομικής σύστασης των χορογραφικών συνθέσεων των δύο χρονικών περιόδων με την αντίστοιχη των δύο βασικών δομικών σχημάτων του ελληνικού παραδοσιακού χορού, δηλαδή με τη δομική σύσταση του χορού «στα τρία» (Τυροβολά, 2001, 2010) και του χορού «στα δύο» (Καρφής, 2018; Τυροβολά, 2010; Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006). Επομένως, όσον αφορά τη συγκεκριμένη εργασία, η σύγκριση βασίστηκε στις υπό εξέταση χορευτικές μορφές με βάση τα δύο βασικά δομικά σχήματα, σε επίπεδο χορευτικής φράσης, αυτά του χορού «στα τρία» και του χορού «στα δύο» (Τυροβολά, Κουτσούμπα, & Ταμπάκη, 2008).

Ευρήματα

Εθνογραφικά δεδομένα των χορογραφικών συνθέσεων (XD.1, WD.2, WD.3, T,WD.4, TD.5, WD.6, WD.7, WD.8 & WD.9)

Ο Συρτός (σταυρωτός) χορός χορευόταν το απόγευμα κάθε Κυριακής, εκτός της Σαρακοστής, στην πλατεία της κοινότητας. Στον χώρο αυτό μαζευόταν οι νιόπαντρες, αρραβωνιασμένες και όσες γυναίκες ήταν σε ηλικία γάμου, διαμόρφωναν παρέες και έστηναν τον χορό. Οι μεν δεσμευμένες για ευχαρίστηση και οι ελεύθερες για να τις δουν τα παλληκάρια και να αρχίσουν τα προξενιά. Σήμερα ο χορός αποτελεί μουσειακό είδος. Σταμάτησε να χορεύεται τη δεκαετία του 1950, καθώς έχασε τη λειτουργικότητά του (Φιλιππίδου, 2006, 2010).

Ο χορός *Συμπιθέρα χαβασού* ή *Συμπιθιρίτ'κους* είναι εθιμικός χορός του γάμου και συνοδεύει το χορευτικό δρώμενο του Κ'να (Φιλιππίδου, 2018). Παλαιότερα τον χόρευαν το Σάββατο το βράδυ, ενώ σήμερα την προηγούμενη ημέρα του γάμου, όποια μέρα της εβδομάδας και αν είναι αυτή, τόσο στο σπίτι του γαμπρού όσο και της νύφης. Ο χορός ξεκινά με τον πρωτοχορευτή να κρατά στο δεξί του χέρι το ιερό αντικείμενο της τελετουργίας, δηλαδή ένα πιάτο (τάσι) με τρία αναμμένα κεριά, το οποίο πρέπει να το «χορέψουν» όλοι οι καλεσμένοι, αφού εναποθέσουν μέσα σε αυτό ένα νόμισμα και ολοκληρώνεται μετά την πάροδο τριών διαφορετικών τραγουδιών. Στη Νέα Βύσσα ο χορός ονομάζεται *Συμπιθέρα χαβασού*, λόγω του γεγονότος, ότι το τάσι με τον Κ'να πρέπει να το χορέψουν οι συγγενείς, οι συμπεθέροι και ύστερα όλοι οι άλλοι παρευρισκόμενοι (Φιλιππίδου, 2006, 2010).

Ο *Κασάπικος* είναι χορός που χορεύεται τόσο σε κοινωνικές εκδηλώσεις, όσο και στο δημόσιο χορό του πανηγυριού και είναι ιδιαίτερα αγαπητός στους άντρες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν παίρνουν μέρος στο χορό και γυναίκες. Πάντως κάτοικοι της κοινότητας αναφέρουν ότι παλαιότερα όταν τα «όργανα χτυπούσαν Κασάπικο» (Χατζηγεωργακίδου, 2005) συνήθως οι γυναίκες σταματούσαν τον χορό και χόρευαν μόνο οι άντρες, χωρίς αυτό να αποτελεί κανόνα. Όταν

Ο *Συρτός καλαματιανός* (7σημος συρτός) χορεύεται σε όλες τις χορευτικές περιστάσεις, είτε σε εσωτερικό, είτε σε εξωτερικό χώρο. Ωστόσο, παλαιότερα δε χορευόταν στα διάφορα φιλικά και οικογενειακά γλέντια, τους λεγόμενους *μπάλους*, που πραγματοποιούνταν σε κλειστούς χώρους και στους οποίους ιδιαίτερη θέση κατείχαν οι αντικριστοί χοροί. Ο *Συρτός* χορεύεται με ένα πλήθος τραγουδιών, που τον κάνει να θεωρείται ως έναν από τους βασικότερους χορούς του χορευτικού ρεπερτορίου της κοινότητας, αν όχι τον βασικότερο (Φιλιππίδου, 2006, 2010).

Σημειογραφική καταγραφή και μορφολογική ανάλυση των χορογραφικών συνθέσεων της Νέας Βύσσης πριν και μετά το 1967 (XD.1, WD.2, WD.3, T,WD.4, TD.5, WD.6, WD.7, WD.8 & WD.9)

Σχήμα 1: Σημειογραφική καταγραφή του χορού Συρτού (σταυρωτού)

Σχήμα 1: Σημειογραφική καταγραφή του χορού Συρτού (σταυρωτού)

**Συμπιθέρα χαβασού
(άνδρες)**

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation

Γράφημα
Πηγούς Προσπάθειας
Effort

4/4 $\square = \text{beat}$

**Συμπιθέρα χαβασού
(γυναίκες)**

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation

Γράφημα
Πηγούς Προσπάθειας
Effort

4/4 $\square = \text{beat}$

Συμπιθέρα χαβασού

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation

Γράφημα
Πηγούς Προσπάθειας
Effort

4/4 $\square = \text{beat}$

Σχήμα 2: Σημειογραφική καταγραφή του χορού Συμπιθέρα χαβασού πριν (αριστερά) και μετά (δεξιά) το 1967

Κασάπικος (άντρες)

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation

Γράφημα Πηγαίας Προσπάθειας
Effort

Κασάπικος (γυναίκες)

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation

Γράφημα Πηγαίας Προσπάθειας
Effort

Σχήμα 3: Σημειογραφική καταγραφή του χορού Κασάπικου πριν το 1967

**Κασάπικος
(άντρες)**

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation Γράφημα Πηγαίας Προσπάθειας
Effort

4/4 □ = ♩

**Κασάπικος
(γυναίκες)**

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation Γράφημα Πηγαίας Προσπάθειας
Effort

4/4 □ = ♩

Σχήμα 4: Σημειογραφική καταγραφή του χορού Κασάπικου μετά το 1967

Συρτός Καλαματιανός (άντρες)		Συρτός Καλαματιανός (γυναίκες)		Συρτός Καλαματιανός	
Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban Labanotation	Γράφημα Πηγαίας Προσπάθειας Effort	Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban Labanotation	Γράφημα Πηγαίας Προσπάθειας Effort	Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban Labanotation	Γράφημα Πηγαίας Προσπάθειας Effort

Σχήμα 5: Σημειογραφική καταγραφή του χορού Συρτού Καλαματιανού πριν (αριστερά) και μετά (δεξιά) το 1967

**Αλγουνός
(άνδρες)**

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation

Γράφημα
Πηγαίας Προσπάθειας
Effort

**Αλγουνός
(γυναίκες)**

σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation

Γράφημα
Πηγαίας Προσπάθειας
Effort

Αλγουνός

Σημειογραφία κίνησης-χορού Laban
Labanotation

Γράφημα
Πηγαίας Προσπάθειας
Effort

Σχήμα 6: Σημειογραφική καταγραφή του χορού Αλγουνού πριν (αριστερά) και μετά (δεξιά) το 1967

Ταξινόμηση συστατικών στοιχείων των χορογραφικών συνθέσεων των χορών (XD.1, WD.2, WD.3, T,WD.4, TD.5, WD.6, WD.7, WD.8 & WD.9)

Πίνακας 1: Συνοπτικός και συγκριτικός των συστατικών στοιχείων του χορού Συρτού (σταυρωτού) XD.1

ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ	ΠΡΙΝ ΤΟ 1967	ΜΕΤΑ ΤΟ 1967
Χορογραφία	Μία βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.	-
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.	-
Βήματα	Μικρά βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.	-
Λαβή	Σταυρωτή (X)	-
Χρήση χώρου	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.	-
Θέση και φύλο χορευτών	Γυναικίος χορός	-
Ρυθμικό σχήμα	4/4	-
Ρυθμική οργάνωση	Μέτρια και σταθερή.	-
Μουσική συνοδεία	Αντιφωνικό τραγούδι, συνήθως χωρίς τη χρήση μουσικών οργάνων.	-
Τρόπος ερμηνείας	Συγκρατημένες κινήσεις.	-
Μοντέλο χορευτικής φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή	-

Πίνακας 2: Συστατικά στοιχεία των χορών Συμπιθέρα χαβασού WD.2 & WD.3

ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ	ΠΡΙΝ ΤΟ 1967	ΜΕΤΑ ΤΟ 1967
Χορογραφία	Δύο βασικές χορευτικές φράσεις που επαναλαμβάνονται.	Μια βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.
Κινητική ενότητα	Βασικές χορευτικές φράσεις που επαναλαμβάνονται.	Βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.
Βήματα	Βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.	Βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.
Λαβή	W (με κίνηση δεξιά/αριστερά για τις γυναίκες)	W
Χρήση χώρου	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.
Θέση και φύλο χορευτών	Ανάκατη σχέση χορευτών	Ανάκατη σχέση χορευτών
Ρυθμικό σχήμα	4/4	4/4
Ρυθμική οργάνωση	Μέτρια και σταθερή.	Μέτρια και σταθερή.
Μουσική συνοδεία	Γκάιντα ή κομπανίες αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι, βιολί ή	Κομπανίες αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι, βιολί, τουμπερλέκι, πλήκτρα, ντραμς.
Τρόπος ερμηνείας	Συγκρατημένες κινήσεις.	Ελαφρά δυναμικές κινήσεις.
Μοντέλο χορευτικής φόρμας	Διμερής εναλλασσόμενη	Ομοιογενής αλυσιδωτή

Πίνακας 3: Συστατικά στοιχεία του χορού Κασάπικου T,WD.4 & TD.5

ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ	ΠΡΙΝ ΤΟ 1967	ΜΕΤΑ ΤΟ 1967
Χορογραφία	Δύο βασικές χορευτικές φράσεις που επαναλαμβάνονται.	Μια βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.
Κινητική ενότητα	Βασικές χορευτικές φράσεις που επαναλαμβάνονται.	Βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.
Βήματα	Βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.	Βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.
Λαβή	T, W (με κίνηση δεξιά/αριστερά για τις γυναίκες)	T
Χρήση χώρου	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.
Θέση και φύλο χορευτών	Άνδρες μπροστά, γυναίκες πίσω.	Ανάκατη σχέση χορευτών.
Ρυθμικό σχήμα	4/4	4/4
Ρυθμική οργάνωση	Μέτρια και σταθερή.	Μέτρια και σταθερή.
Μουσική συνοδεία	Γκάιντα ή κομπανίες αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι, βιολί ή	Κομπανίες αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι, βιολί, τουμπερλέκι, πλήκτρα, ντραμς.
Τρόπος ερμηνείας	Δυναμικές κινήσεις για τους άντρες, συγκρατημένες για τις γυναίκες.	Ελαφρά δυναμικές κινήσεις.
Μοντέλο χορευτικής φόρμας	Διμερής εναλλασσόμενη	Ομοιογενής αλυσιδωτή

Πίνακας 4: Συστατικά στοιχεία του χορού Συρτού Καλαματιανού WD.6 & WD.7

ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ	ΠΡΙΝ ΤΟ 1967	ΜΕΤΑ ΤΟ 1967
Χορογραφία	Μια βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.	Μια βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.	Βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.
Βήματα	Βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.	Βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.
Λαβή	W (με κίνηση δεξιά/αριστερά για τις γυναίκες)	W
Χρήση χώρου	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.
Θέση και φύλο χορευτών	Άνδρες μπροστά, γυναίκες πίσω.	Ανάκατη σχέση χορευτών.
Ρυθμικό σχήμα	7/8 (3+2+2)	7/8 (3+2+2)
Ρυθμική οργάνωση	Μέτρια και σταθερή.	Μέτρια και σταθερή.
Μουσική συνοδεία	Γκάιντα ή κομπανίες αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι, βιολί ή	Κομπανίες αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι, βιολί, τουμπερλέκι, πλήκτρα, ντραμς.
Τρόπος ερμηνείας	Συγκρατημένες κινήσεις.	Ελαφρά δυναμικές κινήσεις.
Μοντέλο χορευτικής φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή	Ομοιογενής αλυσιδωτή

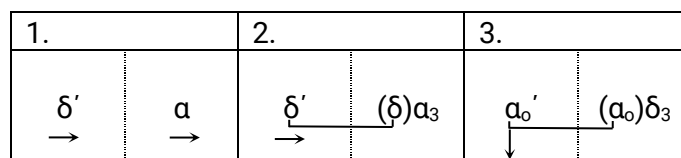
Πίνακας 5: Συστατικά στοιχεία του χορού Αλγυρινού WD.8 & WD.9

ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ	ΠΡΙΝ ΤΟ 1967	ΜΕΤΑ ΤΟ 1967
Χορογραφία	Μια βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.	Μια βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.	Βασική χορευτική φράση που επαναλαμβάνεται.
Βήματα	Βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.	Βήματα με στηρίξεις στο πέλμα.
Λαβή	W (με κίνηση δεξιά/αριστερά για τις γυναίκες)	W
Χρήση χώρου	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.	Κυκλικό σχήμα ανοικτού κύκλου με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Ομαδικός χορός που χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή πολλών ατόμων.
Θέση και φύλο χορευτών	Άνδρες μπροστά, γυναίκες πίσω.	Ανάκατη σχέση χορευτών.
Ρυθμικό σχήμα	9/8 (4+2+3)	9/8 (4+2+3)
Ρυθμική οργάνωση	Μέτρια και σταθερή.	Μέτρια και σταθερή.
Μουσική συνοδεία	Γκάιντα ή κομπανίες αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι, βιολί	Κομπανίες αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι, βιολί, τουμπερλέκι, πλήκτρα, ντραμς.
Τρόπος ερμηνείας	Συγκρατημένες κινήσεις.	Ελαφρά δυναμικές κινήσεις.
Μοντέλο χορευτικής φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή	Ομοιογενής αλυσιδωτή

Αναγνώριση της χορευτικής μορφής των χορών (XD.1, WD.2, WD.3, T,WD.4, TD.5, WD.6, WD.7, WD.8 & WD.9)

α. Ο χορός Συρτός (σταυρωτός) (XD.1)

Ο χορός XD.1 αποτελείται από μία χορευτική φράση, η οποία συντίθεται από τρία μέτρα των 4/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, 2/4 η καθεμιά. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τρεις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Ο χορός Συρτός (σταυρωτός) (XD.1) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στο χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:



Κινητότυπος 1: Ο χορός Συρτός (σταυρωτός)

β. Ο χορός Συμπιθέρα χαβασού (WD.2)

Ο χορός WD.2 αποτελείται από δύο χορευτικές φράσεις που εναλλάσσονται μεταξύ τους ανάλογα με τη μουσική συνοδεία. Συγκεκριμένα, η πρώτη χορευτική φράση αποτελείται από τρία μέτρα των 4/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, 2/4 η καθεμιά. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τρεις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα.

Όσον αφορά τη δεύτερη χορευτική φράση αυτή αποτελείται από τέσσερα μέτρα των 4/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα κινητικά μοτίβα. Στο πρώτο και δεύτερο κινητικό μοτίβο υπάρχουν τρεις ανισόχρονες κινήσεις ίσες με 1/4, 1/4 και 2/4, ενώ στο τρίτο και τέταρτο κινητικό μοτίβο αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, ίσες με 2/4. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τέσσερις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Ο χορός *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.2) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:

A			
1.	2.	3.	
δ' →	α →	δ' (δ) α_3 →	α_o' (α _o) δ_3 ↓
B			
1.	2.	3.	4.
(δ'-α) →	δ →	(α'-δ) (δ) α_3 →	δ' (δ) α_3 →
			α_o' (α _o) δ_3 ↓

Κινητότυπος 2: Ο χορός *Συμπιθέρα χαβασού* (πριν το 1967)

γ. Ο χορός *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.3)

Ο χορός WD.3 αποτελείται από μία χορευτική φράση, η οποία συντίθεται από τέσσερα μέτρα των 4/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα κινητικά μοτίβα. Στο πρώτο και δεύτερο κινητικό μοτίβο υπάρχουν τρεις ανισόχρονες κινήσεις ίσες με 1/4, 1/4 και 2/4, ενώ στο τρίτο και τέταρτο κινητικό μοτίβο αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, ίσες με 2/4. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τέσσερις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Ο χορός *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.3) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:

1.	2.	3.	4.
(δ'-α) →	δ →	(α'-δ) (δ) α_3 →	δ' (δ) α_3 →
			α_o' (α _o) δ_3 ↓

Κινητότυπος 3: Ο χορός *Συμπιθέρα χαβασού* (μετά το 1967)

δ. Ο χορός *Κασάπικος* (T,WD.4)

Ο χορός T,WD.4 αποτελείται από δύο χορευτικές φράσεις που εναλλάσσονται μεταξύ τους ανάλογα με τη μουσική συνοδεία. Συγκεκριμένα, η πρώτη χορευτική φράση αποτελείται από τρία μέτρα των 4/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, 2/4 η καθεμιά. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τρεις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα.

Όσον αφορά τη δεύτερη χορευτική φράση και αυτή αποτελείται από τρία μέτρα των 4/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία κινητικά μοτίβα. Όσον αφορά τους άντρες, στο πρώτο και δεύτερο κινητικό μοτίβο αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, ίσες με 2/4, ενώ στο τρίτο κινητικό μοτίβο υπάρχουν τρεις ανισόχρονες κινήσεις ίσες με 1/4, 1/4 και 2/4. Όσον αφορά τις γυναίκες, στο πρώτο κινητικό μοτίβο αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, ίσες με 2/4, ενώ στο και δεύτερο και τρίτο κινητικό μοτίβο υπάρχουν τρεις ανισόχρονες κινήσεις ίσες με 1/4, 1/4 και 2/4. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τρεις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Ο χορός Κασάπικος (T,WD.4) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:

Άνδρες		
A		
1.	2.	3.
δ' →	δ' →	a_o' ↑
a →	$(\delta)a_3$	$(a_o)\delta_3$
B		
1.	2.	3.
δ' →	δ' →	$(a_o'-\delta)$ ↑
a →	$(\delta)a_6$	a_o ↑

Κινητότυπος 4: Ο χορός Κασάπικος των αντρών (πριν το 1967)

Γυναίκες		
A		
1.	2.	3.
δ' →	δ' →	a_o' ↑
a →	$(\delta)a_3$	$(a_o)\delta_3$
B		
1.	2.	3.
δ' →	$(\delta'-a_o)$ ↓	$(a_o'-\delta)$ ↑
a →	δ ↓	a_o ↑

Κινητότυπος 5: Ο χορός Κασάπικος των γυναικών (πριν το 1967)

ε. Ο χορός Κασάπικος (TD.5)

Ο χορός TD.5 αποτελείται από μία χορευτική φράση, η οποία συντίθεται από τρία μέτρα των 4/4, τα οποία αντιστοιχούν σε τρία κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν δύο ισόχρονες κινήσεις, 2/4 η καθεμία. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τρεις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Ο χορός Κασάπικος (TD.5) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:

1.	2.	3.
δ' →	α →	
	δ' →	$(\delta)\alpha_6$
		α_0' ↑
		$(\alpha_0)\delta_3$

Κινητότυπος 6: Ο χορός Κασάπικος των αντρών (μετά το 1967)

1.	2.	3.
δ' →	α →	
	δ' →	$(\delta)\alpha_6$
		α_0' ↑
		$(\alpha_0)\delta_3$

Κινητότυπος 7: Ο χορός Κασάπικος των γυναικών (μετά το 1967)

στ. Ο χορός Συρτός (καλαματιανός) (WD.6) (WD.7)

Οι χοροί WD.6 και WD.7 αποτελούνται από μία χορευτική φράση, η οποία συντίθεται από τέσσερα μέτρα των 7/8, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν τρεις ανισόχρονες κινήσεις ίσες με 3/8, 2/8 και 2/8. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τέσσερις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Ο χορός Συρτός (καλαματιανός) (WD.6 και WD.7) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:

1.	2.	3.	4.
δ' →	$(\delta-\alpha)$ →	α' →	$(\delta-\alpha)$ →
		δ' →	$(\alpha-\delta)$ →
			α' →
			$(\delta-\alpha)$ →

Κινητότυπος 8: Ο χορός Συρτός (καλαματιανός) (πριν και μετά το 1967)

ζ. Ο χορός Αληγουρνός (WD.8)

Ο χορός WD.8 αποτελείται από μία χορευτική φράση, η οποία συντίθεται από τέσσερα μέτρα των 9/8, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα κινητικά μοτίβα. Σε καθένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν τρεις ανισόχρονες κινήσεις ίσες με 4/8, 2/8 και 3/8. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τέσσερις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Ο χορός Αληγουρνός (WD.8) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:

1.	2.	3.	4.
δ' →	$(\delta-\alpha)$ →	α' →	$(\delta-\alpha)$ →
		δ' →	$(\delta)\alpha_3$
			α_0' ↓
			$(\alpha_0)\delta_3$

Κινητότυπος 9: Ο χορός Αληγουρνός (πριν το 1967)

η. Ο χορός Αληγουρνός (WD.9)

Ο χορός WD.9 αποτελείται από μία χορευτική φράση, η οποία συντίθεται από τέσσερα μέτρα των 9/8, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερα κινητικά μοτίβα. Στο πρώτο και δεύτερο κινητικό

μοτίβο αντιστοιχούν τρεις ανισόχρονες κινήσεις ίσες με $4/8$, $2/8$ και $3/8$, ενώ στο τρίτο και τέταρτο κινητικό μοτίβο δύο ανισόχρονες κινήσεις ίσες με $4/8$ και $5/8$. Όλες οι κινήσεις σχηματίζουν συνολικά τέσσερις ομάδες κινήσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Οι μουσικές και χορευτικές δομές σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου εξελίσσονται παράλληλα. Ο χορός Αληγουρνός (WD.8) χαρακτηρίζεται από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία. Καθ' όλη την πορεία εξέλιξης του χορού στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον παρακάτω κινητότυπο:

1.	2.	3.	4.
δ' →	$(\delta-\alpha)$ →	α' →	$(\delta-\alpha)$ →
δ' →	$(\delta-\alpha)$ →	δ' →	$(\alpha-\delta)$ →
α' →	$(\delta-\alpha)$ →	α' →	$(\delta-\alpha)$ →

Κινητότυπος 10: Ο χορός Αληγουρνός (μετά το 1967)

Πίνακας 6: Κωδικοποίηση και μοντέλα φόρμας των χορογραφικών συνθέσεων XD.1, WD.2, WD.3, T,WD.4, TD.5, WD.6, WD.7, WD.8 & WD.9

ΧΟΡΟΙ	ΜΟΡΦΟΤΥΠΟΙ	
XD.1 Συρτός (σταυρωτός)	A/OΦ, 4/4 (♩ ♩ ♩), ♩ = 150 ΑΑΓΓ, ̣ ≡, Ιρ, Ιμ,	$XD.1 = \underline{\underline{X1}} [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}] + \underline{\underline{X2}} [\delta^{2/4} + (\delta) \underline{\underline{a_3^{2/4}}}] + \underline{\underline{X3}} [\underline{\underline{a_o^{2/4}}} + (\alpha_o) \underline{\underline{\delta_3^{2/4}}}]$
WD.2 Συμπιθέρα χαβασού	AB, A/εν.Φ, 4/4 (♩ ♩ ♩), ♩ = 160 ΑΑΓΓ, ̣ ≡, Ιρ, Ιμ,	$WD.2\alpha = \underline{\underline{W1}} [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}] + \underline{\underline{W2}} [\delta^{2/4} + (\delta) \underline{\underline{a_3^{2/4}}}] + \underline{\underline{W3}} [\underline{\underline{a_o^{2/4}}} + (\alpha_o) \underline{\underline{\delta_3^{2/4}}}]$
		$WD.2\beta = \underline{\underline{W1}} [(\delta^{1/4} - \alpha > \delta^{1/4}) + \delta^{2/4}] + \underline{\underline{W2}} [(\alpha^{1/4} - \delta > \delta^{1/4}) + \alpha^{2/4}] + \underline{\underline{W3}} [\delta^{2/4} + (\delta) \underline{\underline{a_4^{2/4}}}] + \underline{\underline{W4}} [\underline{\underline{a_o^{2/4}}} + (\alpha_o) \underline{\underline{\delta_4^{2/4}}}]$
WD.3 Συμπιθέρα χαβασού	A/OΦ, 4/4 (♩ ♩ ♩), ♩ = 160 ΑΑΓΓ, ̣ ≡, Ιρ, Ιμ,	$WD.3 = \underline{\underline{W1}} [(\delta^{1/4} - \alpha > \delta^{1/4}) + \delta^{2/4}] + \underline{\underline{W2}} [(\alpha^{1/4} - \delta > \delta^{1/4}) + \alpha^{2/4}] + \underline{\underline{W3}} [\delta^{2/4} + (\delta) \underline{\underline{a_4^{2/4}}}] + \underline{\underline{W4}} [\underline{\underline{a_o^{2/4}}} + (\alpha_o) \underline{\underline{\delta_4^{2/4}}}]$
T,WD.4 Κασάπικος	AB, A/εν.Φ, 4/4 (♩ ♩ ♩), ♩ = 220 ΑΑΓΓ, ̣ ≡, Ιρ, Ιμ,	$T,WD.4\alpha = \underline{\underline{T,W1}} [\delta^{2/4} + \underline{\underline{a_2^{2/4}}}] + \underline{\underline{T,W2}} [\delta^{2/4} + (\delta) \underline{\underline{a_3^{2/4}}}] + \underline{\underline{T,W3}} [\underline{\underline{a_o^{2/4}}} + (\alpha_o) \underline{\underline{\delta_3^{2/4}}}]$
		$TD.4\beta = \underline{\underline{T1}} [\delta^{2/4} + \underline{\underline{a_2^{2/4}}}] + \underline{\underline{T2}} [\delta^{2/4} + (\delta) \underline{\underline{a_3^{2/4}}}] + \underline{\underline{T3}} [(\underline{\underline{a_o^{1/4}}} - \delta > \alpha^{1/4}) + \alpha_o^{2/4}]$
		$WD.4\beta = \underline{\underline{W1}} [\delta^{2/4} + \underline{\underline{a_2^{2/4}}}] + \underline{\underline{W2}} [(\delta^{1/4} - \alpha > \delta^{1/4}) + \delta^{2/4}] + \underline{\underline{W3}} [(\underline{\underline{a_o^{1/4}}} - \delta > \alpha^{1/4}) + \alpha_o^{2/4}]$
TD.5 Κασάπικος	A/OΦ, 4/4 (♩ ♩ ♩), ♩ = 220 ΑΑΓΓ, ̣ ≡, Ιρ, Ιμ,	$TD.5 = \underline{\underline{T1}} [\delta^{2/4} + \underline{\underline{a_2^{2/4}}}] + \underline{\underline{T2}} [\delta^{2/4} + (\delta) \underline{\underline{a_6^{2/4}}}] + \underline{\underline{T3}} [\underline{\underline{a_o^{2/4}}} + (\alpha_o) \underline{\underline{\delta_3^{2/4}}}]$
		$TD.5 = \underline{\underline{T1}} [\delta^{2/4} + \underline{\underline{a_2^{2/4}}}] + \underline{\underline{T2}} [\delta^{2/4} + (\delta) \underline{\underline{a_3^{2/4}}}] + \underline{\underline{T3}} [\underline{\underline{a_o^{2/4}}} + (\alpha_o) \underline{\underline{\delta_3^{2/4}}}]$
WD.6 Συρτός	A/OΦ, 7/8 (♩ ♩ ♩),	$WD.6 = \underline{\underline{W1}} [\delta^{3/8} + (\underline{\underline{a_2^{2/8}}} - \delta^{2/8})] + \underline{\underline{W2}} [\underline{\underline{a_3^{3/8}}} + (\delta^{2/8} - \underline{\underline{a_2^{2/8}}})] + \underline{\underline{W3}} [\delta^{3/8} + (\underline{\underline{a_2^{2/8}}} - \delta^{2/8})] + \underline{\underline{W4}} [\alpha^{3/8} + (\underline{\underline{\delta_2^{2/8}}} - \underline{\underline{a_2^{2/8}}})]$

(καλαματιανός)	$\text{♩} = 260$ ΑΑΓΓ, Ϛ $\equiv$, Ιρ, Ιμ,	
WD.7 Συρτός (καλαματιανός)	Α/ΟΦ, $7/8$ ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), $\text{♩} = 260$ ΑΑΓΓ, Ϛ $\equiv$, Ιρ, Ιμ,	$\text{WD.7} = \text{W1} [\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})] + \text{W2} [\vec{\alpha}^{3/8} + (\delta^{2/8} - \vec{\alpha}^{2/8})] + \text{W3} [\delta^{3/8} + (\vec{\alpha}^{2/8} - \delta^{2/8})] + \text{W4} [\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} - \vec{\alpha}^{2/8})]$
WD.8 Αληγουρνός	Α/ΟΦ, $9/8$ ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), $\text{♩} = 400$ ΑΑΓΓ, Ϛ $\equiv$, Ιρ, Ιμ,	$\text{WD.8} = \text{W1} [\delta^{4/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}] + \text{W2} [\vec{\alpha}^{4/16} + \delta^{2/16} + \vec{\alpha}^{3/16}] + \text{W3} [\delta^{4/16} + (\delta) \alpha_3^{5/16}] + \text{W4} [\alpha_o^{4/16} + (\alpha_o) \delta_3^{5/16}]$
WD.9 Αληγουρνός	Α/ΟΦ, $9/8$ ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), $\text{♩} = 400$ ΑΑΓΓ, Ϛ $\equiv$, Ιρ, Ιμ,	$\text{WD.9} = \text{W1} [\delta^{4/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}] + \text{W2} [\vec{\alpha}^{4/16} + \delta^{2/16} + \vec{\alpha}^{3/16}] + \text{W3} [\delta^{4/16} + \vec{\alpha}^{2/16} + \delta^{3/16}] + \text{W4} [\alpha^{4/16} + \delta^{2/16} + \vec{\alpha}^{3/16}]$

Σύγκριση και ερμηνεία των δεδομένων

Μετά από την ανάλυση των δεδομένων της έρευνας που περιλάμβανε τη σημειογραφική καταγραφή του χορών *Συρτός (σταυρωτός)*, *Συμπιθέρα χαβασού*, *Κασάπικος*, *Συρτός (καλαματιανός)* και *Αληγουρνός* και των δύο χρονικών περιόδων στη Νέα Βύσσα Έβρου με το σύστημα Laban, την ταξινόμηση των συστατικών τους στοιχείων, την αναγνώριση της χορευτικής μορφής τους και την τυπολογία και κωδικοποίηση της χορευτικής φόρμας τους, θα προχωρήσουμε στη σύγκριση των κινητότυπων τους με τους χορούς «στα τρία» και «στα δύο».

Ειδικότερα, παρατάσσοντας και αριθμώντας ανά κινητικό μοτίβο τους εμπλουτισμένους κινητότυπους των χορών «στα τρία»:

$$\begin{array}{ccc} \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{3} \\ \text{W1} [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}] + \text{W2} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_2^{2/4}] + \text{W3} [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_2^{2/4}] \end{array}$$

και «στα δύο»:

$$\begin{array}{cc} \textcircled{4} & \textcircled{5} \\ \text{W1} [\delta^{2/4} + (\alpha^{1/4} - \delta^{1/4})] + \text{W2} [\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})] \end{array}$$

και τοποθετώντας τους κατά αντιστοιχία με τους κινητότυπους των χορών XD.1, WD.2, WD.3, T, WD.4, TD.5, WD.6, WD.7, WD.8 & WD.9, παρέχεται η δυνατότητα μεταξύ τους συγκρίσεων προκειμένου να φανούν οι ομοιότητες και οι διαφορές τους και να διαπιστωθεί η ενδεχόμενη δομική τους συνάφεια.

Παρατηρώντας τα κινητικά μοτίβα του χορού *Συρτού (σταυρωτού)* (XD.1) διαπιστώνεται ότι ο χορός δομείται στη βάση του χορού τύπου «στα τρία» και αποτελεί μία αυτούσια φόρμα του χορού «στα τρία». Το γεγονός αυτό προκύπτει από την αρίθμηση των κινητικών μοτίβων των χορών «στα τρία» και «στα δύο», τα οποία σε σχέση με τα κινητικά μοτίβα του χορού *Συρτού (σταυρωτού)* (XD.1) δίνουν τις παρακάτω αντιστοιχίες:

$$\begin{array}{ccc} \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{3} \\ \text{XD.1} = \text{X1} [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}] + \text{X2} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_3^{2/4}] + \text{X3} [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_3^{2/4}] \end{array}$$

Παρατηρώντας τα κινητικά μοτίβα του χορού *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.2), διαπιστώνεται ότι:

- Το πρώτο μέρος του χορού WD.2α δομείται στη βάση του χορού τύπου «στα τρία» και αποτελεί μια αυτούσια χορευτική φόρμα του χορού «στα τρία».
- Το δεύτερο μέρος του χορού WD.2β προκύπτει από τη μίξη ενός χρονικά μεταπρασμένου τύπου του χορού «στα δύο» (W1+W2) και ενός ετερόμορφου τύπου του χορού «στα δύο» (W3+W4) που αποτελούν τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία», καθώς από τη σύγκριση προκύπτουν οι παρακάτω αντιστοιχίες σε σχέση με τα κινητικά μοτίβα των χορών «στα δύο» και στα «τρία»:

$$\begin{array}{ccc} \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{3} \\ \text{WD.2a} = \text{W1} [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}] + \text{W2} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_3^{2/4}] + \text{W3} [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_3^{2/4}] \end{array}$$

$$\begin{aligned} \text{WD.2}\beta &= \overset{\textcircled{4}}{\text{W1} [(\delta^{1/4}-\alpha > \delta^{1/4}) + \delta^{2/4}]} + \overset{\textcircled{5}}{\text{W2} [(\alpha^{1/4}-\delta > \alpha^{1/4}) + \alpha^{2/4}]} + \\ &+ \overset{\textcircled{2}}{\text{W3} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_4^{2/4}]} + \overset{\textcircled{3}}{\text{W4} [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_4^{2/4}]} \end{aligned}$$

Με τον ίδιο τρόπο που δομείται το δεύτερο μέρος του χορού WD.2, δηλαδή το WD.2α, δομείται και η μεταγενέστερη μορφή του χορού *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.3), καθώς από τη σύγκριση με τα κινητικά μοτίβα των χορών «στα δύο» και στα «τρία» διαπιστώνεται ότι ο χορός προκύπτει από τη μίξη ενός χρονικά μεταπλασμένου τύπου του χορού «στα δύο» (W1+W2) και ενός ετερόμορφου τύπου του χορού «στα δύο» (W3+W4) που αποτελούν τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία». Αναλυτικότερα:

$$\begin{aligned} \text{WD.3} &= \overset{\textcircled{4}}{\text{W1} [(\delta^{1/4}-\alpha > \delta^{1/4}) + \delta^{2/4}]} + \overset{\textcircled{5}}{\text{W2} [(\alpha^{1/4}-\delta > \alpha^{1/4}) + \alpha^{2/4}]} + \\ &+ \overset{\textcircled{2}}{\text{W3} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_4^{2/4}]} + \overset{\textcircled{3}}{\text{W4} [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_4^{2/4}]} \end{aligned}$$

Στη συνέχεια, παρατηρώντας τα κινητικά μοτίβα του χορού *Κασάπικου* (T,WD.4), διαπιστώνεται ότι: α. Το πρώτο μέρος του χορού (T,W.4α) δομείται στη βάση του χορού τύπου «στα τρία» και αποτελεί αυτούσια φόρμα του χορού «στα τρία». β. Το δεύτερο μέρος του χορού για τους άνδρες (TD.4β), σε συνδυασμό με κινητικά μοτίβα των χορών «στα τρία» και «στα δύο», αποτελεί ετερόμορφο τύπο του χορού «στα τρία», όπου έχει αντικατασταθεί το τελευταίο καταληκτικό του χορού «στα τρία» (T3) με κινητικό μοτίβο διπλής εναλλαγής. Το δεύτερο μέρος του χορού για τις γυναίκες (WD.4β) επίσης αποτελεί ετερόμορφο τύπου του χορού «στα τρία», όπου και τα δύο καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» έχουν αντικατασταθεί από κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής (του χορού «στα δύο»). Από τη σύγκριση προκύπτουν οι παρακάτω αντιστοιχίες:

$$\text{T,WD.4}\alpha = \overset{\textcircled{1}}{\text{T,W1} [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}]} + \overset{\textcircled{2}}{\text{T,W2} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_3^{2/4}]} + \overset{\textcircled{3}}{\text{T,W3} [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0)\delta_3^{2/4}]}$$

άντρες

$$\text{TD.4}\beta = \overset{\textcircled{1}}{\text{T1} [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}]} + \overset{\textcircled{2}}{\text{T2} [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_3^{2/4}]} + \overset{\textcircled{5}}{\text{T3} [(\alpha_0^{1/4}-\delta > \alpha^{1/4}) + \alpha_0^{2/4}]}$$

γυναίκες

$$\text{WD.4}\beta = \overset{\textcircled{1}}{\text{W1} [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}]} + \overset{\textcircled{4}}{\text{W2} [(\delta^{1/4}-\alpha > \delta^{1/4}) + \delta^{2/4}]} + \overset{\textcircled{5}}{\text{W3} [(\alpha_0^{1/4}-\delta > \alpha^{1/4}) + \alpha_0^{2/4}]}$$

Επιπροσθέτως, παρατηρώντας τα κινητικά μοτίβα του χορού *Κασάπικου* (TD.5), όπως αυτός χορεύεται μετά το 1967, διαπιστώνεται ότι ο χορός δομείται στη βάση του χορού «στα τρία» και αποτελεί αυτούσια φόρμα του χορού «στα τρία», καθώς από τη σύγκριση προκύπτουν οι παρακάτω αντιστοιχίες:

άντρες

$$TD.5 = \overset{\textcircled{1}}{T1 [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}]} + \overset{\textcircled{2}}{T2 [\delta^{2/4} + (\delta) \alpha_6^{2/4}]} + \overset{\textcircled{3}}{T3 [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0) \delta_3^{2/4}]}$$

γυναίκες

$$TD.5 = \overset{\textcircled{1}}{T1 [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}]} + \overset{\textcircled{2}}{T2 [\delta^{2/4} + (\delta) \alpha_3^{2/4}]} + \overset{\textcircled{3}}{T3 [\alpha_0^{2/4} + (\alpha_0) \delta_3^{2/4}]}$$

Από την άλλη, παρατηρώντας τα κινητικά μοτίβα του χορού *Συρτού (καλαματιανού)* (WD.6) και (WD.7), διαπιστώνεται ότι και στις δύο χρονικές περιόδους ο χορός δομείται στη βάση της μίξης δύο τύπων του χορού «στα δύο» και ειδικότερα προκύπτει από τη μίξη δύο χρονικά μεταπρασμένων τύπων του «στα δύο» (W1+W2) και (W3+W4), με διαφορετική χρήση του χώρου, όπως φαίνεται και από την παρακάτω σύγκριση:

$$WD.6 = \overset{\textcircled{4}}{W1 [\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})]} + \overset{\textcircled{5}}{W2 [\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8})]} + \\ + \overset{\textcircled{4}}{W3 [\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} - \delta^{2/8})]} + \overset{\textcircled{5}}{W4 [\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} - \alpha^{2/8})]}$$

Το ίδιο συμβαίνει και με τον χορό *Αληγουρνό*, (WD.8) και (WD.9), ο οποίος διαπιστώνεται από την σύγκριση ότι και στις δύο χρονικές περιόδους δομείται στη βάση της μίξης δύο τύπων του χορού «στα δύο», συγκεκριμένα:

Στον χορό *Αληγουρνό* (WD.8) η χορευτική φράση προκύπτει από τη μίξη ενός χρονικά μεταπρασμένου τύπου του χορού «στα δύο» (W1+W2) και από δύο χρονικά μεταπρασμένα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» (W3+W4), τα οποία όμως συνθέτουν έναν ετερόμορφο και χρονικά μεταπρασμένο τύπο του χορού «στα δύο», όπως φαίνεται και από την παρακάτω σύγκριση:

$$WD.8 = \overset{\textcircled{4}}{W1 [\delta^{4/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}]} + \overset{\textcircled{5}}{W2 [\alpha^{4/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]} + \\ + \overset{\textcircled{2}}{W3 [\delta^{4/16} + (\delta) \alpha_3^{5/16}]} + \overset{\textcircled{3}}{W4 [\alpha_0^{4/16} + (\alpha_0) \delta_3^{5/16}]}$$

Στον χορό *Αληγουρνό* (WD.9) η χορευτική φράση προκύπτει από τη μίξη δύο χρονικά μεταπρασμένων τύπων του χορού «στα δύο» (W1+W2) και (W3+W4), με διαφορετική χρήση του χώρου, όπως φαίνεται και από την παρακάτω σύγκριση:

$$WD.9 = \overset{\textcircled{4}}{W1 [\delta^{4/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}]} + \overset{\textcircled{5}}{W2 [\alpha^{4/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]} + \\ + \overset{\textcircled{4}}{W3 [\delta^{4/16} + \alpha^{2/16} + \delta^{3/16}]} + \overset{\textcircled{5}}{W4 [\alpha^{4/16} + \delta^{2/16} + \alpha^{3/16}]}$$

Συμπεράσματα

Από την ανάλυση και τη σύγκριση των δεδομένων διαπιστώνεται ότι οι χοροί XD.1, WD.2, WD.3, T,WD.4, TD.5, WD.6, WD.7, WD.8 και WD.9, και στις δύο χρονικές περιόδους, είναι ομαδικοί κυκλικοί χοροί, που εξελίσσονται σε κυκλική πορεία προς τα δεξιά και χαρακτηρίζονται από την παντελή απουσία αυτοσχεδιαστικών μοτίβων, στο επίπεδο των χορευτών. Επίσης, χαρακτηρίζονται από ισορρυθμικές και ισομετρικές φόρμες και δομούνται από κοινά κινητικά μοτίβα. Το γεγονός αυτό σημαίνει ότι εμφανίζουν κοινή δομική σύνθεση. Ωστόσο, διαπιστώνεται, μεταξύ των δύο χρονικών περιόδων, μια διαφορετικότητα στη χορευτική μορφή, εξαιτίας της διαφορετικότητας της λαβής, της χορευτικής διάταξης και της αλλαγής χορευτικής φόρμας.

Αναλυτικότερα, ο χορός *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.2 & WD.3), πριν την εμφάνιση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (WD.2), αποτελούνταν από δύο χορευτικές φράσεις και δομούνταν με βάση την αρχή της ομαδοποίησης. Όσον αφορά την πρώτη χορευτική φράση, ο χορός δομούνταν στη βάση του χορού «στα τρία» και αποτελεί αυτούσια χορευτική φόρμα του χορού «στα τρία», ενώ η δεύτερη χορευτική φράση αποτελούνταν από τα κινητικά μοτίβα του χορού «στα δύο», που αποτελούν έναν χρονικά μεταπλασμένο τύπο του χορού «στα δύο», σε συνδυασμό με τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία», που αποτελούν ένα ετερόμορφο τύπο του χορού «στα δύο». Δηλαδή προκύπτει από τη μίξη δύο τύπων του χορού «στα δύο». Μετά την εμφάνιση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών στον χορό *Συμπιθέρα χαβασού* (WD.3) άλλαξε η λαβή των γυναικών και παραμερίστηκε η πρώτη χορευτική φράση, με αποτέλεσμα να δομείται ο χορός πλέον στη βάση της αρχής της παρατακτικής σύνδεσης, με συνεχή επαναληπτική χρήση της βασικής χορευτικής φράσης.

Το ίδιο συνέβη και στον χορό *Κασάπικο* (T,WD.4 & TD.5). Ο χορός αυτός πριν την εμφάνιση της Χούντας αποτελούνταν από δύο χορευτικές φράσεις και δομούνταν με βάση την αρχή της ομαδοποίησης. Η πρώτη χορευτική φράση, δομούνταν στη βάση του χορού «στα τρία» και αποτελεί αυτούσιο τύπο του χορού «στα τρία», ενώ η δεύτερη χορευτική φράση αποτελούνταν από κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» σε συνδυασμό με κινητικά μοτίβα του χορού «στα δύο», δηλαδή αποτελεί ετερόμορφο τύπο του χορού «στα τρία», όπου καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» αντικαθίστανται από κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής. Μετά την εμφάνιση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών στον χορό *Κασάπικο* (TD.5) παραμερίστηκε η δεύτερη χορευτική φράση και χορευόταν μόνο η πρώτη, με αποτέλεσμα να δομείται ο χορός πλέον στη βάση της αρχής της παρατακτικής σύνδεσης, με συνεχή επαναληπτική χρήση της βασικής χορευτικής φράσης. Επιπλέον άλλαξε η λαβή των γυναικών αλλά και η χορευτική διάταξη.

Από την άλλη, στον χορό *Συρτό (καλαματιανό)* (WD.6 & WD.7), δεν παρατηρήθηκαν αλλαγές στη χορευτική φόρμα, παρά μόνο στη χορευτική διάταξη. Στον χορό αυτόν (WD.7), μετά το 1967, οι χορευτές τοποθετούνταν ανάκατα στο κύκλο και διαφοροποιήθηκε και η λαβή των γυναικών.

Το ίδιο συνέβη και στον χορό *Αληγουρνό* (WD.8 & WD.9). Ωστόσο, παρότι στον *Αληγουρνό*, πριν και μετά την Δικτατορία των Συνταγματαρχών, παρατηρείται ίδιος αριθμός κινητικών μοτίβων, διαπιστώνεται μια διαφοροποίηση στη χορευτική φράση. Ειδικότερα, υπάρχουν διαφορές στη συγκρότηση των δύο τελευταίων κινητικών μοτίβων, τα οποία, την χρονική αυτή περίοδο δομούνται στη βάση του χορού «στα δύο» και προκύπτουν από τη μίξη δύο αντιθετικών διπλών εναλλαγών, σε αντίθεση με την προηγούμενη χρονική περίοδο, όπου συνθέτονται από τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία». Η κινητική αυτή διαφορετικότητα προκύπτει από την αντικατάσταση των καταληκτικών κινητικών μοτίβων του χορού «στα τρία» με κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής, δηλαδή από τη διάσπαση του χρόνου του δεύτερου μέρους (5/8) του μουσικού μέτρου και την αντικατάσταση της μίας κίνησης με κύτταρο δύο κινήσεων (2/8+3/8). Παρόλα αυτά, οι χοροί, πριν και μετά τη Χούντα, εμφανίζουν κοινή δομική σύνθεση, εφόσον δεν

μεταβάλλονται οι «δείκτες στήριξης» που αντιστοιχούν στα ισχυρά μέρη του μουσικού μέτρου/κινητικού μοτίβου.

Συμπερασματικά, από την παραπάνω δομική-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση εντοπίζονται διαφορές στη μορφή των κυκλικών χορών στη Νέα Βύσσα Έβρου μεταξύ των δύο χρονικών περιόδων, δηλαδή πριν και μετά την εμφάνιση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Συγκεκριμένα, διαφορές εντοπίζονται τόσο στα σταθερά, όσο και στα μεταβλητά στοιχεία της μορφής των χορών WD.2, WD.3, T,WD.4, TD.5, WD.6, WD.7, WD.8 και WD.9, ενώ ο χορός XD.1, μετά την εμφάνιση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών σταμάτησε να χορεύεται. Αναλυτικότερα, οι διαφορές που εντοπίζονται στα μεταβλητά στοιχεία της μορφής αφορούν στη χορευτική διάταξη των δύο φύλων, στη λαβή, στη χρονική αγωγή, στο πεδίο έντασης, στα ακουστικά στοιχεία, στο χώρο τέλεσης και σε αντικαταστάσεις επί μέρους κινητικών στοιχείων από κύτταρα δύο κινητικών στοιχείων λόγω της διάσπασης του χρόνου που αντιστοιχεί σε αυτά.

Καταληκτικά, συμπεραίνουμε ότι οι χοροί μεταξύ των δύο περιόδων, παρουσιάζουν δομική συνάφεια, αλλά παρουσιάζουν και δομικούς μετασχηματισμούς με εσωτερικές διευρύνσεις ή σμικρύνσεις στον αριθμό των κινητικών στοιχείων εντός των κινητικών μοτίβων ή με απλοποίηση της χορευτικής φόρμας και τη μετάβαση από την αρχή της ομαδοποίησης στην αρχή της παρατακτικής σύνδεσης. Στην τελευταία περίπτωση οι δύο χορευτικές φόρμες WD.2 και T,W.4 που παρουσιάζονταν ως διμερείς φόρμες και δομούνταν στη βάση της αρχής της ομαδοποίησης πλέον εμφανίζονται στη δεύτερη χρονική περίοδο ως αλυσιδωτές μονομερείς φόρμες και δομούνται στη βάση της παρατακτικής σύνδεσης (WD.3 και TD.5), διατηρώντας τη χορευτική φράση του ενός μέρους της προηγούμενής τους μορφής. Παρατηρείται, δηλαδή, καταρχάς συνάφεια με την προηγούμενη χρονική περίοδο αλλά ταυτόχρονα απλοποίηση της δομικής σύστασης της μορφής των χορών στην εξέλιξή τους.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Buckland, T. J. (ed.). (1999). *Dance in the Field. Theory, methods and issues in dance ethnography*. Great Britain: Macmillan Press Ltd.
- Γεωργούλης, Χρ. Σ. (1997). *Νέα Βύσσα: Νέες Θερμοπύλες*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1997). *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από το ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Cohen, L., & Manion, L. (2000). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας* (Ν. Παπαγεωργίου επιμ. εκδ. & μτφρ.). Αθήνα: Τυπωθύτω.
- Δημόπουλος Κ. (2017). *Διαχρονικές και συγχρονικές διαδικασίες στο "παιχνίδι" κατασκευής της έμφυλης ταυτότητας: χορός και έμφυλος μετασχηματισμός στην κοινότητα Μεγάλων Καλυβίων Τρικάλων Θεσσαλίας* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2738695>
- Felföldi, L. (1999). Folk dance research in Hungary: relations among theory, fieldwork and the archive. In T. Buckland (ed.), *Dance in the Field, Theory, methods and Issues in Dance Ethnography* (pp. 55-70). London: Macmillan Press.
- Giurchescu, A. (1999). Past and present in field research: a critical history of personal experience. In T. Buckland (ed.), *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 41-54). London: Macmillan Press.
- Holt, T.R., & Turner, E.J. (eds.). (1972). *The methodology of comparative research*. New York: The Free Press.
- Θεοδούλου, Ι., Φούντζουλας, Γ., Δημόπουλος, Κ., Καρφής, Β., & Κουτσούμπα, Μ. (2020). Χοροί της Κύπρου: Σημειογραφική καταγραφή με το σύστημα Laban και δομικο-μορφολογική ανάλυση. *Κινησιολογία: Ανθρωπιστική Κατεύθυνση*, 7(2), 21-46.
- Καρφής, Β. (2018). *Ελληνικός παραδοσιακός χορός: δομή, μορφή και τυπολογία της ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από <http://hdl.handle.net/10442/hedi/45783>
- Koutsouba, M. (1991). *The Greek dance groups of Plaka. A case of 'airport art'*. MA. Dissertation. UK: Department of Dance, University of Surrey.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in motion: Dance and cultural identity on the Greek Ionian island of Lefkada*. Ph.D. thesis. London: Music Department, Goldsmiths College, University of London.
- Koutsouba, M. (2007). Structural analysis for Greek folk dances: A methodology. In A. L. Kaeppler & E. I. Dunin (ed.), *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement* (pp. 253-276). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης. Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία του χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2010). Σημειογραφία του χορού. Εισαγωγή στο σύστημα σημειογραφίας κίνησης και χορού του Laban. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 77-99). Αθήνα: Ιδίω.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1993). Προφορική ιστορία και λαογραφία. Στο Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα II* (σσ. 252-261). Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.).
- Λαμπίρη-Δημάκη, Ι. (1990). *Η Κοινωνιολογία και η μεθοδολογία της*. Κομοτηνή: Σάκκουλας.
- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μαρασλής, Α. (2007). *Το Μποσνοχώρι, Γη και Χρόνος*. Θεσσαλονίκη: Σύλλογος Ακριτών Νέας Βύσσας Έβρου Θεσσαλονίκης.
- Νιώρα, Ν. (2017). *Εκμάθηση και διαχείριση του ελληνικού παραδοσιακού χορού: η περίπτωση ενός διαχρονικού σεμιναρίου στην Ελλάδα* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από <http://hdl.handle.net/10442/hedi/46681>
- Ογκουρτσώφ, Π. Α. (1983). Συγκριτική-ιστορική μέθοδος. Στο *Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια* (σσ. 298-299). Αθήνα: Ακάδημος.
- Sklar, D. (1991). On dance ethnography. *CORD, Dance Research Journal*, 23(1), 6-10. doi.org/10.2307/1478692

- Stocking, G. W. (1992). The ethnographer's magic: Fieldwork in British anthropology from Tylor to Malinowski. In G. W., Stocking (eds.), *The ethnographer's magic and other essays in the history of Anthropology* (pp. 12-59). Madison: University of Wisconsin Press.
- Thomas, J., & Nelson J. (2003). *Μέθοδοι Έρευνας στη Φυσική Δραστηριότητα I & II* (επιμ. Ελλ. εκδ. Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Τυροβολά, Β. (1994). Ο χορός «στα τρία» στην Ελλάδα. *Δομική-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση* (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή). Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τυροβολά, Β. (2001). Ο ελληνικός χορός. *Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (2010). Φορμαλισμός και μορφολογία: Η εννοιολογική οπτική και η μεθοδολογική χρήση τους στην προσέγγιση και την ανάλυση της μορφής του χορού. Στο Η. Σ., Δήμας, Β. Κ., Τυροβολά & Μ., Ι. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός: Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 127-178). Αθήνα: Ιδίων.
- Τυροβολά, Κ. Β., Καρεπίδης, Κ. Ι., & Κάρδαρης, Γ. Δ. (2007). "Ποντιακοί Χοροί": Παρελθόν και Παρόν Δομική-Μορφολογική και Τυπολογική Προσέγγιση. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, 5(2), 240 – 263.
- Τυροβολά, Β., & Κουτσούμπα, Μ. (2006). Μορφολογική μέθοδος διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Το παράδειγμα των ποντιακών χορών. *Μουσική σε Πρώτη Βαθμίδα*, 1, 19-32.
- Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ., & Ταμπάκη, Α. (2008). Η δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Το παράδειγμα των μοτίβων των χορών «στα δύο» και «στα τρία» στους χορούς της Κρήτης. *Επιστήμη του Χορού*, 2, 31-57.
- Φιλιππίδου, Φ. Ε. (2006). *Μουσικοχορευτική παράδοση και μετασχηματισμός. Η περίπτωση του χωριού Νέα Βύσσα Ορεστιάδος του Νομού Έβρου: Ιστορική-συγκριτική & μορφολογική προσέγγιση* (Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία). Αθήνα: Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φιλιππίδου, Φ. Ε. (2010). *Ανακυκλώνοντας την παράδοση: Ο χορός στη Νέα Βύσσα βορείου Έβρου*. Αλεξανδρούπολη: Δήμος Βύσσας.
- Φιλιππίδου, Ε. (2011). Χορός και ταυτοτική αναζήτηση: Τακτικές επιπολιτισμού και επαναφυλετισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη Έβρου (Μεταπτυχιακή διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/1680580>
- Φιλιππίδου, Ε. (2018). *Διασχίζοντας τα σύνορα, ενώνοντας τους ανθρώπους. Κυβερνητική προσέγγιση του χορού στο γαμήλιο θρακικό δρώμενο του «Κ'να» σε Ελλάδα και Τουρκία* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2873136>
- Φούντζουλας, Γ. (2016). Χορός και πολιτική. Θέσεις και αντιθέσεις στο χορευτικό δρώμενο «Γαϊτανάκι» στη Σκάλα και τη Δάφνη Ναυπακτίας (Μεταπτυχιακή διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/1520734>
- Χαριτωνίδης, Χ. (2018). "Παράλληλες" ζωές και χορευτικές παραδόσεις: το ελληνικό *táncház* στην Ουγγαρία (Μεταπτυχιακή διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2751117>
- Χατζηγεωργακίδου, Α. (2005). *Προσωπική συνέντευξη*.