



"Ποντιακοί Χοροί": Παρελθόν και Παρόν Δομική-Μορφολογική και Τυπολογική Προσέγγιση

Βασιλική Κ. Τυροβολά, Ιωακείμ Κ. Καρεπίδης, & Διονύσιος Γ. Κάρδαρης
ΤΕΦΑΑ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Περίληψη

Στο πλαίσιο της προσφυγικής αλληλεγγύης και της διαφύλαξης των ποντιακών πολιτισμικών χαρακτηριστικών καλλιεργήθηκε από τους Ποντίους πρόσφυγες της 1ης γενεάς στην Ελλάδα ένα κοινό χορευτικό ρεπερτόριο, που ενσωμάτωσε σε ένα αμιγές σύνολο χορούς από τις διάφορες περιοχές του Πόντου, προβάλλοντας τους κάτω από το γενικό τίτλο, "ποντιακοί χοροί". Τη μεταφορά αυτής της ποντιακής μουσικοχορευτικής ταυτότητας επεχείρησαν στην προφορική παράδοση οι χοροδιδάσκαλοι μέσω των ποντιακών συλλόγων και των χορευτικών συγκροτημάτων, ενώ στο γραπτό λόγο, μέσω μιας ιδιότυπης σημειογραφίας, επεχείρησε για πρώτη φορά ο Δ. Κουτσογιαννόπουλος, το 1966. Σκοπός της εργασίας είναι η κατάδειξη της δομικής-μορφικής "αλλοίωσης" ή μετασχηματισμού των χορών του Πόντου, που έχει επέλθει με την πάροδο των 40 τελευταίων ετών. Ειδικότερα, με βάση την πρώτη σημειογραφική καταγραφή των ποντιακών χορών που προέρχεται από τον Δ. Κουτσογιαννόπουλο και με σημείο αναφοράς στη συγχρονία την περιοχή της Πτολεμαΐδας και τον τοπικό χορευτικό Σύλλογο, στοχεύει στην ανάδειξη των ομοιοτήτων και διαφορών της δομής και μορφής των ποντιακών χορών κατά την παρέλευση του χρονικού διαστήματος των τελευταίων 40 ετών (1966-σήμερα). Πρόκειται για θεωρητική και αναλυτική πρακτική, η οποία με βάση τις αρχές της δειγματοληπτικής έρευνας, της δομικο-μορφολογικής καθώς και της συγκριτικής μεθόδου, στοχεύει στην τεκμηρίωση του βαθμού "αλλοίωσης" ή μετασχηματισμού της δομής και μορφής των βασικότερων ποντιακών χορών (Γικ διπλό(ν), Ομάλ' Καρς, Κότσαρι, Χαϊρεανίτσα ή Σερανίτσα, Ομάλ Τραπεζούντας ή Διπάτ και Εμπροπίς), οι οποίοι αποτέλεσαν και εξακολουθούν να αποτελούν μέρος του κοινού ποντιακού χορευτικού ρεπερτορίου. Εν κατακλείδι, συμπεραίνεται ότι οι παραπάνω ποντιακοί χοροί, στο πλαίσιο της σημερινής διδασκαλίας τους στο Σύλλογο "Ένωση Ποντίων Εορδαίας" Πτολεμαΐδας, εκτός από διαφοροποιήσεις και αλλαγές στο επίπεδο επί μέρους μεταβλητών χαρακτηριστικών της μορφής ή διασπάσεις επί μέρους κινήσεων σε περισσότερες (στο όριο των κινητικών μοτίβων), διατηρούν κατά βάση την ίδια δομική σύσταση προς τους αντίστοιχους χορούς που σημειογράφηκαν και παραδόθηκαν στην ελληνική γραμματεία από τον Κουτσογιαννόπουλο, το 1966.

Λέξεις κλειδιά: *μορφή, δομή, ποντιακοί χοροί, χορευτική ταυτότητα, δομική-μορφολογική μέθοδος, τυπολογική μέθοδος, συγκριτική μέθοδος, πολιτιστικός σύλλογος, χορευτικό ρεπερτόριο.*

"Pontic Dances": Past and Present Structural-Morphological and Typological Approach

Vasiliki K. Tyrovola, Ioakeim K. Karepidis, & Dionysios G. Kardaris

Department of Physical Education and Sports Sciences, University of Athens, Hellas

Abstract

A common dancing repertory, that incorporated an unmixed total of dances from the various regions of Pontus, appearing under the general title, "pontic dances", was cultivated by the 1st generation of refugees of Pontus in Greece in the context of refugee's solidarity and the safeguarding of pontic cultural characteristics. The transfer of this musical-dancing identity of Pontus was attempted by Pontic Associations and dancing groups, while Mr. D. Koutsogiannopoulos attempted to transfer the musical-dancing identity of Pontus in writing for first time in 1966, through a dance notation (kinetography). The aim of this study is to point-out the structural-morphological "alteration" or transformation of dances of Pontus that has occurred within the last 40 years. More specifically, based on the dance notation and the recording of movement of the dances of Pontus that was effected for the first time by D. Koutsogiannopoulos, and with point of reference the Ptol-

emaïda region and the local dancing association, the study aims to appoint the resemblances and differences among the structures and forms of pontic dances within the last 40 years (1966-today). It is about a theoretical and an analytical practice, which based on the sample research and on the structural-morphological and comparative method, aims at revealing the degree of "alteration" or transformation of the structure and the form of the most important pontic dances (*Tik diblo (n)*, *Omali' Kars*, *Kotsari*, *Haoreanitsa* or *Seranitsa*, *Omali' Trapezountas* or *Dipati* and *Empropis'*), which constituted in the past and continue to constitute in the present part of the common pontic dancing repertory. We finally, come to the conclusion that the abovementioned pontic dances, as they are currently taught in the Cultural Association "Union of Pontian Eordaias" of Ptolemaïda, primarily maintain the same structure of the corresponding dances that were semiografied and delivered in the Greek secretariat by D. Koutsogjannopoulos, in 1966, with the exception of differentiations and changes in part of variable characteristics of form, or splits of partial movements into multiple ones (at the limit of kinetic patterns).

Key words: *structure, form, pontic dances, dance identity, structural-morphological approach, typological approach, comparative method, cultural association, dancing repertory*

Εισαγωγή

Η παραδοσιακή κοινωνία του Πόντου αριθμούσε κατά περιοχή ένα τοπικό χορευτικό ρεπερτόριο, το οποίο μολονότι προσμοιάζε με αυτό των άλλων περιοχών, εμφάνιζε τοπική ιδιαιτερότητα, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις χαρακτηρίζονταν και από μοναδικότητα¹. Ο μεγάλος αριθμός και η ποικιλία των χορών οφείλονται στη γεωμορφολογία της Ποντιακής γης, άμεσα συνυφασμένης αφενός με την οροσειρά του Παρυάρδη, που χωρίζει τον Πόντο σε μεσογειακό και παράλιο και αφετέρου, με τις πηγές, ροές και εκβολές των ποταμών της ευρύτερης περιοχής, που πηγάζουν από το νότο, κατευθύνονται προς το βορρά και εκβάλλουν στη Μαύρη Θάλασσα (Ζουρντζιζίδης, 1996). Η συγκεκριμένη γεωμορφολογία καθιστούσε την επικοινωνία μεταξύ των περιοχών δύσκολη και περιορισμένη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη, κατά περιοχές, ενός τοπικού μουσικο-χορευτικού ιδιώματος και ρεπερτορίου, το οποίο παρά τις ιδιαιτερότητες στο επίπεδο των χορών, των οργάνων και της μουσικής, εμφάνιζε με παραλλαγές ή αποκλίσεις, κοινές δομικο-μορφολογικές συνιστώσες, οριοθετώντας τη διαφορετικότητα κυρίως μεταξύ των περιοχών του ανατολικού και δυτικού Πόντου.

Συνεπώς, από την πλευρά της οργανολογίας και της μουσικολογίας, η σημαντικότερη διαχωριστική γραμμή είναι αυτή που περνά μεταξύ Κοτυώρων και

Κερασούντος και διαιρεί τον Πόντο σε ανατολικό και δυτικό (Baud-Bovy, 1984). Ενώ ως προς το χορευτικό ρεπερτόριο και τη μορφολογική υφή των χορών είναι αυτή που διαχωρίζει επίσης τον δυτικό Πόντο (π.χ. Σινώπη, Νεοκαισάρεια, Σαμψούντα) από τον ανατολικό (π.χ. Τραπεζούντα, Αργυρούπολη, Κερασούντα, Ορντού, Ματσούκα, Χερίαϊνα, Καρς' κ.α.) καθώς και τον ορεινό Πόντο (π.χ. ορεινές περιοχές Αργυρούπολης και Ματσούκας) από τον πεδινό (π.χ. πεδινές περιοχές Τραπεζούντας και Σουρμένων). Κατά βάση πρόκειται για διαίρεση που προκύπτει σε σχέση με τις τοπικές ιδιαιτερότητες σε επίπεδο μικροκλίμακας. Γιατί στον τελικό απολογισμό της χορευτικής δομο-μορφολογίας και υφολογίας, καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση της γενικότερης ποντιακής μουσικο-χορευτικής ταυτότητας, έπαιξε η μίξη και ενσωμάτωση στοιχείων αρχαιο-ελληνικών, βυζαντινών, λαζικών, νοτιορωσικών και τούρκικων (Baud-Bovy, 1984).

Στη διαμόρφωση του τοπικού μουσικο-χορευτικού ιδιώματος και ρεπερτορίου συνετέλεσαν επιπρόσθετοι παράγοντες, όπως η γειννίαση με άλλους λαούς (π.χ. των Μετεντζήδων με τους Καππαδόκες ή των Καρολήδων με τους Ρώσους), η συμβίωση με άλλους λαούς (π.χ. Αρμένιους, Τούρκους, Λαζούς κ.α.), η, κατά περιόδους, δημογραφική συγκέντρωση και χωρική συμπίκνωση προς τις ορεινές περιοχές (π.χ. Αργυρούπολη, Χαλδία), καθώς και η ιστορική μοίρα των αντίστοιχων περιοχών (Βρωώνης, 1978; Κατσιαδάκη-Γαρδίκια, 1977; Λαμψίδης, 1974, 1977). Ιδιαίτερα, οι χρονικές τομές που σηματοδοτούν την ιστορική μοίρα και πορεία του ποντιακού ελληνισμού, μολονότι διαφορετικές κατά περιοχή και όχι πάντα σαφώς προσδιορισμένες, μπορεί να διαιρεθούν σε τέσσερις βασικές κατηγορίες:

- α) 8ος π.Χ. αιώνας (ίδρυση των πρώτων ελληνικών πόλεων στον Πόντο-σύνδεση με την ελληνική μυθολογία) – τους Ρωμαϊκούς χρόνους
- β) από τον Μ. Κωνσταντίνο και τους Κομνηνούς

¹. Βλ. για παράδειγμα το χορευτικό ρεπερτόριο των περιοχών της Μπάφρας και του Καρς'. Στην περιοχή της Μπάφρας, σημαντικό ρόλο προς την διαμόρφωση της τοπικής χορευτικής ιδιαιτερότητας έπαιξαν τόσο οι επιδράσεις από τους Καππαδόκες της γειτονικής Νέο-Καισάρειας όσο και οι επιρροές από τους Τούρκους της ενδοχώρας, εφόσον οι κάτοικοι της Μπάφρας ήταν Έλληνες τουρκόφωνοι. Προς την άποψη αυτή συντελεί το γεγονός ότι στη συγκεκριμένη περιοχή, π.χ. ο χορός *ταρατσού σοκακλάρ*, αποτελεί ετερομορφία του Καππαδοκικού ζεμπέκικου *τοσκιμέ*, ενώ ο χορός *μονό(ν) χορό(ν) ή τεκ καϊτέ*, αποτελεί μορφή *χασαντιάς*. Στη διαμόρφωση της τοπικής ιδιαιτερότητας του Καρς', σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι μετοικήσεις, κατά το 1880, Ρώσων προσφύγων καθώς και προσφύγων από τον ανατολικό Πόντο και ιδιαίτερα από την Αργυρούπολη και τις ευρύτερες περιοχές της.

(με ιδιαίτερη αναφορά στο 1204 μ.Χ., ημερομηνία που σηματοδοτεί την ιδιαίτερη πολιτισμική και εθνολογική οντότητα της περιοχής του Πόντου σε σχέση με τον υπόλοιπο ελληνοισμό) – το 1461 μ. Χ. (άλωση της Τραπεζούντας και του υπόλοιπου Πόντου από τους Οθωμανούς)

γ) 1461 μ.Χ – 1923 μ.Χ.(Καταστροφή του '22 και υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών)

δ) 1923 μ.Χ. – σήμερα

Οι Πόντιοι, παρά τις αντιξοότητες, τις αναγκαστικές μετοικεσίες και τις δύσκολες συνθήκες επιβίωσης στους αιώνες που προηγήθηκαν, διατήρησαν την τοπική μουσικο-χορευτική τους ιδιομορφία. Πρόκειται για το, κατά περιοχές, μουσικο-χορευτικό ρεπερτόριο που μετέφεραν στην Ελλάδα οι πρόσφυγες της πρώτης γενεάς στους τόπους εγκατάστασής τους μετά τη γενοκτονία του 1918, αλλά κυρίως μετά την Καταστροφή του '22. Η μίξη των προσφύγων που προέρχονταν από διάφορες περιοχές του Πόντου και η διαδικασία προσαρμογής τους στους νέους τόπους εγκατάστασης δημιούργησε αρχικά ποικίλες δυσκολίες. Ωστόσο, λειτούργησε ως συνεκτικός κρίκος μεταξύ των μελών της κοινότητας, συνενώνοντας σταδιακά υπό τους όρους της κοινής καταγωγής, γλώσσας, θρησκείας και συνείδησης όλους τους πρόσφυγες, ανεξαρτήτως του τόπου προέλευσης. Το γεγονός αυτό οδήγησε εξελκτικά στη συγκρότηση μιας συλλογικής και κοινής πολιτισμικής ταυτότητας με κοινά πολιτισμικά χαρακτηριστικά.

Είναι γεγονός ότι η συλλογική ταυτότητα προσλαμβάνει ανάλογα προς την περίπτωση, διαφορετικές όψεις, εφόσον λειτουργεί είτε αμυντικά απέναντι στις μορφές της κοινωνικής κυριαρχίας είτε επιθετικά, αποβλέποντας στη δημιουργία νέων συνδέσεων (Γσαούσης, 1983; Κωνσταντοπούλου, 2000;). Συνεπώς, χαρακτηριστικό της είναι η παραδοχή της διαφορετικότητας, άρα της ετερότητας. Υπό αυτούς τους όρους, η συλλογική και πολιτισμική ταυτότητα συνδέεται με τη συλλογική μνήμη (Θανοπούλου, 2000), που φέρεται ως το σύνολο των αναμνήσεων που επιβίωσαν από κοινές εμπειρίες, βιώθηκαν και μεταβιβάστηκαν στο πλαίσιο της συγκεκριμένης ομάδας. Πρόκειται για κοινωνική και πολιτισμική ταυτότητα, η οποία μπορεί να συγκροτηθεί ανά πάσα στιγμή με δανεισμένα στοιχεία από το παρελθόν, το παρόν ή το μέλλον (Θανοπούλου, 2000).

Κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών, μετά την εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα, οι Πόντιοι δεν άντλησαν τα σύμβολα, τις μεταφορές, το λεξιλόγιο ή τις χορευτικές κινήσεις από κάποιο αφηρημένο συμβολικό σύστημα, αλλά ούτε από ξεχωριστά πεδία της κοινωνικής ζωής. Αντίθετα, τα άντλησαν από το κοινό παρελθόν πλήρες σε δραματικές εμπειρίες, το οποίο σχετίστηκε με όλα τα δύσκολα και σκληρά γεγονότα στα οποία επέστρεφε διαρκώς η συλλογική μνήμη. Με τη μουσικο-χορευτική τους παράδοση επανέρχονταν στα "μέρη" τους,

θυμούνταν τις μέρες ευδαιμονίας, τους συμποσιασμούς ή τα βάσανα του διωγμού και την τραγική εμπειρία της μαζικής εξόντωσης. Παράλληλα, μέσω του χορού, της μουσικής και του τραγουδιού "αφηγούνταν" τον εγκλιματισμό και την καινούργια αρχή στο νέο τόπο διαμονής ή τις σχέσεις, όχι και τόσο φιλικές, με τους ντόπιους πληθυσμούς. Συνεπώς, ο χορός και το τραγούδι, ως μέρος των συμποσιακών πρακτικών, αποτέλεσαν, όπως και σε άλλα μέρη της Ελλάδας, το επίκεντρο της προσφυγικής αλληλεγγύης (Danforth, 1989; Herzfeld, 1991).

Στο πλαίσιο της προσφυγικής αλληλεγγύης και της επικύρωσης της ποντιακής ταυτότητας, ιδρύθηκαν τοπικοί ποντιακοί σύλλογοι, οι οποίοι κυρίως μέσω του χορού και της μουσικής, ενεργοποίησαν, παράλληλα με το κέφι και τη διάδοση της ποντιακής κουλτούρας, αισθήματα κοινοκτημοσύνης και κοινωνικής ταυτότητας. Αυτό το μουσικο-χορευτικό ρεπερτόριο αποτέλεσε μέρος της ευρύτερης ποντιακής κληρονομιάς και προβλήθηκε ως "προϊόν" χωριανών μουσικών, χορευτών και χοροδιδασκάλων ή και των τριών. Τα "δικά" τους τραγούδια, οι "δικοί" τους χοροί, η "δική" τους γλώσσα, σε κάποιες περιπτώσεις η παράδοση από τον ιδιαίτερο τόπο καταγωγής, είναι ορισμένες από τις εκφράσεις που χρησιμοποίησαν προκειμένου να τα ορίσουν. Δεδομένου όμως ότι η αυθεντικότητά τους ανάγεται στο παρελθόν, αφενός οι πλέον ηλικιωμένοι γλεντηστές, χορευτές, μουσικοί και τραγουδοποιοί και αφετέρου οι χοροδιδασκαλοί² και τα χορευτικά συγκροτήματα, έρχονταν στο προσκήνιο της συγκρότησης του παρελθόντος στο παρόν δια μέσου του χορού και της μουσικής.

Αυτό μακροπρόθεσμα συνετέλεσε στην ανατροπή της τοπικής ιδιομορφίας, εφόσον ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της δεκαετίας του 1960, μέσα από τους ποντιακούς συλλόγους και τα αντίστοιχα χορευτικά συγκροτήματα, καλλιεργήθηκε αφενός, μία κοινή υφολογία και αφετέρου, ένα κοινό χορευτικό ρεπερτόριο που ενσωμάτωσε σε ένα αμιγές σύνολο, χορούς από τις διάφορες περιοχές του Πόντου, προβάλλοντάς τους κάτω από το γενικό τίτλο, "ποντιακοί χοροί". Κατά συνέπεια σήμερα προβάλλεται μία "παν-ποντιακή" μουσικο-χορευτική ταυτότητα, η οποία απέχει κατά πολύ από την αντίστοιχη παραδοσιακή των ποικίλων περιοχών του Πόντου και συνενώνει επιλεκτικά το, κατά περίπτωση, τοπικό μουσικο-χορευτικό ρεπερτόριο σε μία κοινή "παν-ποντιακή" μουσικο-χορευτική ταυτοτική συνισταμένη.

Τη μεταφορά και αποτύπωση στο γραπτό λόγο αυτής της ποντιακής μουσικο-χορευτικής ταυτότητας, που προέκυψε ως επακόλουθο της προσφυγικής αλληλεγγύης και διαφύλαξης των ποντιακών πολι-

² Για το ρόλο των χοροδιδασκάλων και των ποντιακών Συλλόγων βλ. και Ζωγράφου (1989). Για τη γενικότερη λειτουργία των χοροδιδασκάλων και των χορευτικών συλλόγων στις διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου, βλ. ενδεικτικά, Koutsouba (1997), Λουτζάκη (1999 και 2004), Παπακόστας (2003) και Αυδίκος (2004).

τισμικών χαρακτηριστικών, επεχείρησε για πρώτη φορά το 1966 ο Δ. Κουτσογιαννόπουλος. Ο Κουτσογιαννόπουλος ασχολήθηκε με την καταγραφή των χορών σε παράλληλη παράθεση με τη μουσική τους συνοδεία καθώς και την παράθεση άλλων μορφολογικών συστατικών. Η καινοτομία και η σημαντικότητα της εργασίας του Κουτσογιαννόπουλου αφορά στην πρωτόλεια καταγραφή των πιο διαδεδομένων σήμερα ποντιακών χορών με τη χρήση της αφαιρετικής κωδικοποίησης και τη χρήση μιας ιδιότυπης μορφής σημειογραφικής καταγραφής. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία να αναφερθεί είναι το γεγονός ότι οι χοροί που αναλύει, προβάλλοντας τους υπό το γενικό τίτλο "ποντιακοί χοροί", τυγχάνει να αποτελούν το πλέον διαδεδομένο σήμερα χορευτικό ρεπερτόριο, τόσο στο πλαίσιο του συμποσιασμού και των ποντιακών εθμικών πρακτικών όσο και στο πλαίσιο των χορευτικών παραστάσεων των ποντιακών συλλόγων. Έτσι, κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1960, μέσα από το μεθοδολογικό πλαίσιο που χρησιμοποιεί προβάλλει, ως τελικό αποτέλεσμα, ένα κοινό ποντιακό χορευτικό ρεπερτόριο, ταυτόσημο προς το αντίστοιχο "παν-ποντιακό" των ποικίλων συλλόγων και σωματείων της μεταγενέστερης περιόδου (δεκαετία του 1980 - σήμερα).

Είναι γεγονός ότι η παράδοση δεν είναι στατική. Αντίθετα, αποτελεί μία απόλυτα δυναμική διαδικασία, η οποία μεταβάλλεται διαρκώς μέσα από την αέναη παρέλευση των γενεών, μετασχηματίζοντας λειτουργικά και μορφικά τα πολιτισμικά προϊόντα με αποτέλεσμα την εμφάνισή τους κάτω από διαφορετικές σημασιολογικές δομές και μορφές. Στην περίπτωση των Ελλήνων του Πόντου παρατηρήθηκε τα τελευταία χρόνια μία πλουραλιστική λειτουργία αναφορικά με την παράδοση, ανάλογη προς αυτή άλλων συμπαγών κοινωνικών ομάδων του Ελλαδικού χώρου, όπως π.χ. των Βλάχων (Πανοπούλου, 2001), των προσφύγων από τη βόρεια Θράκη (Λουτζάκη, 1983-1985; Loutzaki, 1989) των Αρβανιτών (Μωραϊτης, 2003) κ.α. Πρόκειται για λειτουργία, η οποία μεταφράστηκε και συγκεκριμενοποιήθηκε στην ίδρυση ποικίλων αμιγών συλλόγων και σωματείων με στόχο τη διατήρηση και μετάδοση των ποντιακών χορών. Παράλληλα, ανέδειξε και επικύρωσε το ρόλο των χοροδιδασκάλων, οι οποίοι αποτέλεσαν τους διαμεσολαβητές της χορευτικής παράδοσης με τα μέλη του συλλόγου και τις νεώτερες γενιές. Οι χοροδιδάσκαλοι, ως διαχειριστές του ποντιακού χορού, πρόβαλαν ως κυρίαρχο στοιχείο της ποντιακής ιδιαιτερότητας την τεχνική δυσκολία στην εκμάθηση και πρακτική απόδοση της ποντιακής χορευτικής υφολογίας. Η ανάγκη για την προβολή και την ισχυροποίηση της ποντιακής μουσικο-χορευτικής ταυτότητας, καθώς και η καλλιέργεια προς τα έξω της μοναδικότητας και της δυσκολίας στην εκμάθηση και αφομοίωση του χορευτικού ρεπερτορίου, οδήγησε μακροπρόθεσμα στη "σφιβινιστική" αντιμετώ-

πιση της ποντιακής μουσικο-χορευτικής παράδοσης, αντιμετωπιζόμενη από τους ίδιους τους Ποντίους ως μοναδικής και δύσκολα προσεγγίσιμης. Επιβεβαίωση αυτού αποτελεί το γεγονός ότι τους χοροδιδασκάλους των ποντιακών Συλλόγων αποτέλεσαν και εξακολουθούν να αποτελούν, κατά παράδοση, άτομα ποντιακής καταγωγής, κατά προτίμηση και από τους δύο γονείς, είτε πρόκειται για Καθηγητές Φυσικής Αγωγής είτε για εμπειρικούς.

Από την άλλη πλευρά η ανταγωνιστική πρακτική μεταξύ των διαφόρων σωματείων είχε το ανάλογο αντίκτυπο στη διδασκαλία των ποντιακών χορών με πρωταγωνιστές τους ίδιους τους χοροδιδασκάλους. Οι περισσότεροι από αυτούς, στο πλαίσιο της μοναδικότητας και της διάκρισης, πολλές φορές προχώρησαν σε καινοτομικές χορογραφικές παρεμβάσεις προκειμένου να σηματοδοτήσουν, τόσο τη διαφορετικότητά τους έναντι των χοροδιδασκάλων άλλων σωματείων όσο και την ιδιαιτερότητα των ποντιακών χορών έναντι των χορών άλλων ελληνικών περιοχών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αντιφατική τους λειτουργία-σε σχέση με προηγούμενα λεχθέντα τους-και υπό τους όρους του φολκλόρ (Μερακλής, 1989) και της νεωτερικότητας (Ρόμπου-Λεβίδη, 2004; Τσουκαλάς, 1983) να χάσουν το μέτρο της μεταφοράς της μορφής των χορών, τουλάχιστον, όπως τους βίωσε η πρώτη ή η δεύτερη γενεά των προσφύγων.

Το φαινόμενο του φολκλορισμού, που σημειώνει ιδιαίτερη εξάπλωση τις τελευταίες δεκαετίες, οφείλεται στην αγάπη του ανθρώπου για το παρελθόν και στην τάση του να θέλγεται από κάθε είδος εξωτισμού. Αγαπάμε το παρελθόν γιατί υπάρχει η λεγόμενη αισιοδοξία της ανάμνησης που εξευγενίζει και "ρομαντικοποιεί" ότι έχει περάσει, καμιά φορά και ακόμα την ίδια τη δυστυχία. Αυτό συμβαίνει γιατί, σύμφωνα με τον Μερακλή, "...η μνήμη έχει την ιδιότητα να στολίζει με ένα λαρό φως οτιδήποτε έρχεται από τα περασμένα..." (Μερακλής, 1989). Σε αυτή την ιδιότητα της μνήμης είναι ριζωμένος ο φολκλορισμός. Ο φολκλορισμός, αποκτά μία απόλυτη πρόδεση με τη σημασία μιας εκδήλωσης ενός καθολικότερου ψυχολογικού και πολιτισμικού φαινομένου, στο οποίο υπάγονται αφενός, οι προσωπικές αναπολήσεις, και αφετέρου, οι αναπολήσεις ενός λαού, ενός έθνους ή μιας κοινωνικής ομάδας. Βέβαια από τον παραπάνω προσδιορισμό δεν μπορεί να μη συμπεριληφθεί και η παράμετρος της αναγκαιότητας που προκόπτει με βάση τις αλλαγές των κοινωνικών δομών και της προβολής του χορού κάτω από διαφορετικές συνθήκες και δεδομένα. Αν και οι απόψεις των ερευνητών διίστανται ως προς το φαινόμενο του φολκλορισμού (Κουτσούβα, 1997), θα πρέπει να σημειωθεί πως στο φολκλορισμό, εκτός από τις αναβιώσεις, εμπεριέχονται και οι αναπαραστάσεις. Στο πλαίσιο των αναπαραστάσεων, οι μορφές του λαϊκού χορού δεν έχουν εξαλειφθεί, αλλά ενδεχομένως έχουν χάσει τη λειτουργική και συμβολική σημασία τους (Δήμας, 2004), η οποία, ενδε-

χομένως, έχει μετασηματισθεί σε νέες μορφές με νέο λειτουργικό περιεχόμενο.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν από τις παραπάνω διαπιστώσεις είναι πολυποικίλα και συνδέονται με διάφορες παραμέτρους. Οι παράμετροι αυτοί οριοθετούνται από τους λόγους που επέδρασαν στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης πραγματικότητας μέχρι τη διαφύλαξη της πιστότητας στη μεταφορά και διδασκαλία των παραδεδομένων χορευτικών μορφών. Με άλλα λόγια, ένα από τα ζητούμενα της σύγχρονης έρευνας, αποτελεί και η τεκμηρίωση του μετασηματισμού ή της "αλλοίωσης" των χορευτικών μορφών. Γεγονότος, που συνδέεται με το διαζευκτικό ερώτημα, κατά πόσο οι συγκεκριμένοι χοροί τείνουν προς τις παραδοσιακές μορφές ή αποτελούν προϊόν προσθαφαίρεσεων των χοροδιδασκάλων.

Στις ποικίλες περιοχές της βόρειας Ελλάδας που κατοικούν Πόντιοι πρόσφυγες ή στο πλαίσιο της λειτουργίας των χοροδιδασκάλων στους ποντιακούς πολιτιστικούς συλλόγους, των νομών Θεσσαλονίκης και Αττικής, καθώς και κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας στην περιοχή της Πτολεμαΐδας, που αποτελεί και την ιδιαίτερη περιοχή αυτής της εργασίας, δόθηκε συχνά η ευκαιρία να διαπιστωθούν, με βάση την εμπειρική παρατήρηση όλες οι προαναφερόμενες πρακτικές. Συνεπώς τρία από τα βασικά υποθετικά ερωτήματα που διατυπώνονται είναι:

- α) εάν έχει μεταβληθεί η δομή και μορφή των ποντιακών χορών, όπως τους μετέφερε στους τόπους εγκατάστασης στην Ελλάδα η πρώτη γενιά προσφύγων.
- β) εάν έχει μεταβληθεί η δομή και μορφή των ποντιακών χορών, όπως τους κατέγραψε σημειογραφικά και τους παρέδωσε στην ελληνική γραμματεία το 1966, ύστερα από 40 χρόνια, ο Δ. Κουτσογιαννόπουλος.
- γ) εάν έχει μεταβληθεί η δομή και μορφή των ποντιακών χορών, τότε ποιες είναι οι μεταβολές και σε ποιο βαθμό υφίστανται σήμερα.

Από την ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας προκύπτει ότι υπάρχει μία ευρύτατη γραμματεία με ποικίλες ερευνητικές προσπάθειες για τη γενικότερη μελέτη του Ποντιακού πολιτισμού, της Ποντιακής ιστορίας, καθώς και της Ποντιακής μουσικο-χορευτικής παράδοσης. Οι περισσότεροι μελετητές, προσέγγισαν με περιγραφικούς και λαογραφικούς όρους το χορευτικό ρεπερτόριο (Ζουρνατζίδης, 1988, 1996, 2003; Σαμουηλίδης, 2000), τις εθιμικές πρακτικές (Ευσταθιάδης, 1968-69; Καμπουρίδου, 1984; Κονταξής, 1986), τα έθιμα του γάμου (Κουτσογιαννόπουλος, 1939; Οικονομίδης, 1938; Λαπαρίδης, 1984; Αλεξάκης, 1984), τα λατρευτικά έθιμα (Τανιμανίδης, 1984), ή τα λαογραφικά στοιχεία (Άκογλου, 1939; Μυστακίδης-Θεοδωρίδης, 1965; Τριανταφυλλίδης, 1966, Χατζόπουλος, 1968). Ορισμένοι ασχολήθηκαν με τη γενική ιστορία του Πόντου (Ιωακειμίδης, 1970), την ιστορία του Ποντιακού Ελληνισμού (Λαμψιδής, 1997; Χατζηθεοδωρίδης, 1984), την ιστορία

των Ελλήνων του Πόντου (Σακκάς, 1957) την προσφυγική μοίρα (Κονταξής, 1974), το θέατρο (Σαμουηλίδης, 1977, 1980), τα παραμύθια (Αλεξιάδης, 1984; Λαμψιδής, 1983), τη δομή της ποντιακής οικογένειας (Αλεξάκης, 1984; Παπαδόπουλος, 1984), ή τα επαγγέλματα (Φωτιάδης, 1983). Άλλοι, προσέγγισαν συγκεκριμένους χορούς υπό τους όρους της ψυχολογικής διάστασης (Παπαμιχαλόπουλος, 1983), είτε υπό τους όρους της αρχαιοελληνικής κληρονομιάς (Αθανασιάδης, 1975). Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν μελετητές που κατέγραψαν με συγκεκριμένο σόστημα καταγραφής περιορισμένο αριθμό ποντιακών χορών (Vouras-Holden, 1976), είτε ευρύτερο (Κουτσογιαννόπουλος, 1966; Killpatrick, 1980; Καρεπίδης, 2003). Τέλος, σε εξειδικευμένες μουσικολογικές ή λαο-ανθρωπολογικές μελέτες με σαφή και συγκεκριμένο επιστημονικό στόχο και προσανατολισμό, οι ερευνητές στράφηκαν προς την έρευνα των μουσικολογικών στοιχείων των ποντιακών χορών, αποκαλύπτοντας το ποντιακό μουσικό ύφος (Killpatrick, 1980), τη δομή και τη λειτουργία του χορού Σέρα (Ζωγράφου, 1989), τη χορευτική λειτουργία στον ποντιακό γάμο (Ζωγράφου, 1991), τη δομική ανάλυση του ποντιακού χορευτικού ρεπερτορίου (Ζογραφου, 2001), ή τη μορφολογική ανάλυση μέρους αυτού (Καρεπίδης, 2003). Συνοπτικά, πρόκειται για έρευνες, από τις οποίες διαπιστώνεται η απουσία της συγκριτικής μελέτης της ποντιακής χορευτικής ταυτότητας υπό τους όρους της δομικο-μορφολογικής και τοπολογικής μεθόδου ανάλυσης, η οποία αντιμετωπίζει το χορό ως *σκοπό* ή *αυτοσκοπό* (Τυροβολά, 1994, 2001). Η θεωρητική και αναλυτική αυτή πρακτική απομακρύνεται από τη θεωρητική και αναλυτική πρακτική των εθνολόγων, ανθρωπολόγων και λαογράφων, που αντιμετωπίζουν το χορό ως *είδος* ή *παράδειγμα* στις έρευνές τους. Αντίθετα, εντασσόμενη στην εθνο-χορολογική οπτική, αποτελεί τη βασική προϋπόθεση στην ολιστική προσέγγιση της ποντιακής χορευτικής ταυτότητας, εφόσον ο χορός, αυτός καθαυτός, και η ανάλυσή του, λειτουργούν ως δείκτες προσδιορισμού της.

Σκοπός της εργασίας είναι η κατάδειξη της δομικής-μορφικής "αλλοίωσης" ή μετασηματισμού των χορών του Πόντου, η οποία έχει επέλθει με την πάροδο των 40 τελευταίων ετών. Ειδικότερα, με βάση την πρώτη σημειογραφική καταγραφή των ποντιακών χορών που προέρχεται από τον Κουτσογιαννόπουλο (1966) και με σημείο αναφοράς στη σύγχρονη την περιοχή της Πτολεμαΐδας και τον τοπικό χορευτικό Σύλλογο, στοχεύει στην ανάδειξη των ομοιοτήτων και διαφορών της δομής και μορφής των ποντιακών χορών κατά την παρέλευση του χρονικού διαστήματος των τελευταίων 40 ετών.

Πρόκειται για θεωρητική και αναλυτική πρακτική, η οποία με βάση την επιλογή τυχαίου δείγματος (Φίλιας, 1977), τις αρχές της δειγματοληπτικής έρευνας (Σαμπών & Ψυχογιός, 1977; Kruskal & Mosteller, 1979; Serlin, 1987, Thomas & Nelson, 2003), καθώς και της συγκριτικής μεθόδου (Holt & Turner, 1972; Vallier,

1973; Weber), στοχεύει στην τεκμηρίωση του βαθμού "αλλοίωσης" ή μετασχηματισμού της δομής και μορφής των ποντιακών χορών. Όπως διαπιστώνεται από τα ισχύοντα μέχρι σήμερα στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία, η συγκεκριμένη προσέγγιση εφαρμόζεται για πρώτη φορά στη μελέτη των ποντιακών χορών. Συνεπώς, για πρώτη φορά σημειογραφείται με το σημειογραφικό σύστημα Laban και προσεγγίζεται δομικο-μορφολογικά και τυπολογικά με βάση τις αρχές της εθνο-χορολογικής ομάδας του I.F.M.C. (1974), μέρος του ποντιακού χορευτικού ρεπερτορίου, το οποίο συμπεριλαμβάνεται στη σφαίρα των εθιμικών πρακτικών καθώς και στη σφαίρα των χορευτικών συγκροτημάτων. Πρόκειται για διαδικασία που συμβάλλει στη μελέτη του ποντιακού χορού κάτω από μία διαφορετική οπτική γωνία, εφόσον προσεγγίζει το μετασχηματισμό των χορευτικών μορφών, αναδεικνύοντας αφενός, τη συμβολή της σημειογραφίας και της δομικο-μορφολογικής και τυπολογικής μεθόδου στον προσδιορισμό της χορευτικής ταυτότητας. Αφετέρου, μέσα από τη συγκριτική διαδικασία του χορευτικού υλικού, προβάλλει τον ενδεχόμενο βαθμό "αλλοίωσης" ή μετασχηματισμού της δομής των χορών του Πόντου από την πρώτη σημειογραφική καταγραφή τους (1966) μέχρι σήμερα (2004).

Μέθοδος και Διαδικασία

Συλλογή των Δεδομένων

Η συλλογή των δεδομένων έγινε με βάση την εθνογραφική μέθοδο (Sklar, 1991) και ιδιαίτερα, όπως χρησιμοποιείται στην Εθνοχορολογία (Buckland, 1999), καθώς και την αρχαιολογική (Adshhead, & Layson, 1986) και εθνογραφική έρευνα (Γκέφου - Μαδιανού, 1999). Αναλυτικότερα, η συλλογή των δεδομένων του πρώτου δείγματος προέρχεται από επιτόπια έρευνα, η οποία ξεκίνησε τον Ιούλιο του 2000 και το πρώτο μέρος της ολοκληρώθηκε το Δεκέμβριο του 2003, αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης μελέτης για την πολιτισμική και κοινωνική ταυτότητα των Ποντίων και βασίστηκε στις αρχές της εθνογραφικής μεθόδου. Η έρευνα επικεντρώθηκε στην περιοχή της Πτολεμαΐδας, η οποία αριθμεί σήμερα περίπου 40.000 κατοίκους. Από αυτούς το 65% αποτελείται από Ποντίους δεύτερης, τρίτης και τέταρτης γενεάς, οι οποίοι προέρχονται από πρόσφυγες πρώτης γενεάς, κατά κυριότητα από τις περιοχές της Ορντού, της Κερασούντας, της Τραπεζούντας και του Καρς', το 10% από πρόσφυγες των μικρασιατικών παραλιών, το 10% από γηγενείς, οι οποίοι κατοικούν στα προάστια της Πτολεμαΐδας, το 10% από Βλατισιώτες, ενώ το 5% των κατοίκων αποτελείται από Θρακιώτες (δυτική Θράκη) Η επιτόπια έρευνα βασίστηκε:

α) στη συνέντευξη, δηλαδή τη συλλογή του υλικού με εστίαση στις προφορικές μαρτυρίες πληροφορη-

τών, η μνήμη των οποίων αποδεικνύεται ιδιαίτερα ισχυρή όταν αναφέρεται σε βιωμένες καταστάσεις. Οι προφορικές μαρτυρίες άπτονται της προφορικής ιστορίας (Thompson, 2002), μέσω της οποίας αναδεικνύεται η συλλογική εμπειρία συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων και ο τρόπος με τον οποίο η εμπειρία αυτή μετουσιώνεται σε συλλογική μνήμη (Κυριακίδου-Νέστορος, 1993; Tonkin, 1992). Στην προκειμένη περίπτωση, η προφορική ιστορία διευρύνει τον ορίζοντα των ερευνών με τη μελέτη των αφηγήσεων ζωής, της ατομικής και συλλογικής μνήμης, εφόσον αποκαλύπτεται η σημασία που αποδίδεται στη μνήμη και στη βιωμένη εμπειρία, αφενός ως σημαντική πηγή της ιστορίας και αφετέρου, ως ερμηνευτικό εργαλείο (Thompson, 2002).

β) στην παρατήρηση και την καταγραφή των διαφόρων χορευτικών εκδηλώσεων και συμβάντων στο πλαίσιο των τοπικών εθιμικών πρακτικών, όπως π.χ. του γάμου, του πανηγυριού κ.α., καθώς και στο πλαίσιο της λειτουργίας του Συλλόγου, όπως π.χ. κατά τη διδασκαλία και εκμάθηση των ποντιακών χορών, την εμφάνιση της χορευτικής ομάδας σε ποντιακά γλέντια, χοροεσπερίδες, θεατρικές/καλλιτεχνικές παραστάσεις, κ.α.

γ) στη συμμετοχή στις ποικίλες εθιμικές και χορευτικές περιστάσεις που διευκολύνουν στην κατανόηση και τη μελέτη των τοπικών κοινωνιών (Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Κυριακίδου-Νέστορος, 1981; Λυδάκη, 2001).

Το βασικό στοιχείο, το οποίο επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την ποντιακή μουσικο-χορευτική ταυτότητα της Πτολεμαΐδας, υπήρξε αναμφισβήτητα η ίδρυση του τοπικού ποντιακού Συλλόγου "Ένωση Ποντίων Εορδαίας". Ο Σύλλογος ιδρύθηκε το 1977 με σκοπό "την πνευματική και κοινωνική προαγωγή των μελών του, την έρευνα και τη μελέτη της ιστορίας και της λαογραφίας του ποντιακού ελλητισμού, τη διαφύλαξη των ιστορικών και λαογραφικών θησαυρών καθώς και τη διαιώνιση και διάδοση των ποντιακών παραδόσεων, ηθών, εθίμων, μουσικής και χορών". Ωστόσο, κρίνοντας από τα λεγόμενα των ιδίων των ιδρυτών καθώς και τις συνθήκες της αντίστοιχης περιόδου, προκύπτει ότι η ίδρυση του Συλλόγου δεν έγινε για την ανάκληση ενός τρόπου ζωής που είχε πλέον χαθεί (Μερακλής, 1989). Οι επικρατούσες συνθήκες και η εξέλιξη ήταν αδύνατο να επαναφέρουν τον τρόπο ζωής στις ποντιακές εστίες, ενώ παράλληλα, οι μουσικο-χορευτικές εκδηλώσεις δεν είχαν γνωρίσει ύφεση. Στόχος ήταν η συγκρότηση ενός οργανωμένου πλαισίου εκμάθησης του ποντιακού μουσικο-χορευτικού ρεπερτορίου, ώστε να προφυλαχθούν τα ποντιακά πολιτισμικά χαρακτηριστικά από τις επιδράσεις και ωσμίσεις με τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά των άλλων κοινωνικών ομάδων και κοινοτήτων της Πτολεμαΐδας. Σήμερα, ο τοπικός Σύλλογος (ο οποίος λειτουργεί με την επωνυμία "Σύλλογος Ποντίων Πτολεμαΐδας"), αποτελεί τον βασικό πυρήνα διάδοσης της Ποντια-

κής μουσικο-χορευτικής κληρονομιάς, εφόσον οι περισσότερες εθιμικές διαδικασίες και χορευτικές επιτελέσεις ή αναπαραστάσεις τελούνται υπό τη σκέπη και καθοδήγησή του.

Από τους πρώτους χοροδιδασκάλους, που παρέμεινε στο Σύλλογο πολλά χρόνια, ήταν ο Σωκράτης Παρηγορίδης από τα Κομνηνά της Πτολεμαΐδας και οι γονείς του κατάγονταν από την περιοχή της Ματσούκας. Οι Κομνηνιώτες, ήταν κυρίως από την περιοχή της Ματσούκας. Το δικό τους χορευτικό ρεπερτόριο καθώς και η υφολογία των χορών, παρουσίαζε μικρές αποκλίσεις σε σχέση με το αντίστοιχο των άλλων περιοχών του Πόντου, από τις οποίες κατάγονταν οι υπόλοιποι πρόσφυγες της περιοχής. Τις διαφορές αυτές ο χοροδιδάσκαλος τις ενσωμάτωσε σταδιακά στο πλαίσιο των μαθημάτων της χορευτικής ομάδας. Συνεπώς οι Πόντιοι της τρίτης γενιάς που στελέχωσαν τις πρώτες χορευτικές ομάδες διδάχθηκαν τους χορούς στο Σύλλογο με ορισμένες τροποποιήσεις, ως προς τους αντίστοιχους που χόρευαν στα οικογενειακά γλέντια και τα πανηγύρια. Ωστόσο, οι διαφορές αυτές δεν αποτέλεσαν αυθαιρέτες παρεμβάσεις, εφόσον περιορίζονταν σε επί μέρους κινήσεις ή υφολογικές πολυπλοκότητες και δεν αφορούσαν στην προσθήκη νέων μοτίβων ή νέων χορών, που τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο δεν υπήρχαν στο χορευτικό ρεπερτόριο των Ποντίων της Πτολεμαΐδας. Ο νέος χοροδιδάσκαλος, που ανέλαβε το Σύλλογο το 2002, προσπάθησε να διατηρήσει τα παραδεδομένα, τόσο στο επίπεδο του χορευτικού ρεπερτορίου όσο και στο επίπεδο της διδασκαλίας των χορευτικών μορφών. Σήμερα, από τους πληροφορητές της 2ης γενεάς δεν υπάρχει καμία αναφορά για την ύπαρξη διαφορετικού χορευτικού ρεπερτορίου ανάλογου προς τον τόπο προέλευσης των Ποντίων της Πτολεμαΐδας. Όλοι μιλούν για το προαναφερόμενο χορευτικό ρεπερτόριο, το οποίο συμπεριλαμβάνει επί πλέον τους χορούς Πατούλα, Τρυγόνα, Λετσίνα, Τάμσαρα, Κοτς, Σαρίκ'ζ, Τας και Σέρα (από ορισμένους). Προφανώς, στη συγκεκριμένη περίπτωση η διαδικασία "ομογενοποίησης" του χορευτικού ρεπερτορίου, όπως άλλωστε συνέβη και σε άλλες περιοχές (π.χ. στη Θέρμη Θεσσαλονίκης), να έγινε από την 1η γενεά και σε σύντομο χρονικό διάστημα, στο πλαίσιο της ευρύτερης "ομογενοποίησης" του ποντιακού στοιχείου υπό τους όρους της προσφυγικής αλληλεγγύης και της επικύρωσης της ποντιακής ταυτότητας. Τέλος, μολονότι οι τελευταίες έρευνες του Ν. Ζουρντζιδη (1996, 2003) έφεραν στο προσκήνιο χορούς άγνωστους στους Ποντίους της Πτολεμαΐδας, καθώς και στους Ποντίους άλλων περιοχών (π.χ. στη Θέρμη Θεσσαλονίκης), εν τούτοις οι χοροί αυτοί χαρακτηρίζονται από τον Πρόεδρο του Συλλόγου και τα μέλη της κοινότητας ως "νέο-ποντιακοί". Και παρά τον εμπλουτισμό του χορευτικού ρεπερτορίου με ορισμένους από αυτούς στο πλαίσιο των χορευτικών εκδηλώσεων,

γίνεται προσπάθεια να διατηρηθεί το χορευτικό ρεπερτόριο και οι χορευτικές μορφές όπως τα βίωσαν ή τα διδάχτηκαν οι προηγούμενες γενεές.

Για τη συλλογή των δεδομένων του δεύτερου δείγματος, χρησιμοποιήθηκαν δευτερογενείς πηγές και συγκεκριμένα οι σημειογραφικές καταγραφές των ποντιακών χορών, όπως έχουν δοθεί στην ελληνική γραμματεία τη δεκαετία του 1960 από τον Δ. Κουτσογιαννόπουλο. Η επιλογή του συγκεκριμένου δείγματος έγινε με βάση δύο παραμέτρους:

α) αποτελεί την παλαιότερη πηγή σημειογραφικής καταγραφής των πλέον γνωστών και κοινών ποντιακών χορών.

β) το δείγμα περιλαμβάνει το μεγαλύτερο ποσοστό των χορών που χορεύονταν στον Πόντο, προβάλλοντας τη διάσταση του "κοινού" ποντιακού χορευτικού ρεπερτορίου, όπως προβλήθηκε στον ελληνικό χώρο από τους ποντίους χοροδιδασκάλους και τα ποντιακά χορευτικά συγκροτήματα κατά τη δεκαετία του 1960. Η αρχαική έρευνα στηρίχθηκε στη μελέτη του εθνογραφικού υλικού σε παράλληλη ανάλυση και επεξεργασία ιστορικών-λαογραφικών αρχείων σχετικά με την ποντιακή ιστορία και λαϊκή παράδοση (Αρχειόν του Πόντου, 1938-1984; Ποντιακή Εορτή, 1950-1976) καθώς και με το έργο του Κουτσογιαννόπουλου (Αρχειόν του Πόντου, 1966).

Τα κριτήρια επιλογής του Συλλόγου, της χορευτικής ομάδας καθώς και του χορευτικού δείγματος βασίστηκαν στις αρχές της δειγματοληπτικής έρευνας (Kruskal & Mosteller, 1979; Serlin, 1987; Thomas & Nelson, 2003; Φίλιας, 1977) σύμφωνα με την οποία, κρίνεται, ως κατάλληλο δείγμα, αφενός το πλέον αντιπροσωπευτικό και αφετέρου, αυτό το οποίο δηλώνει ομοιογένεια. Ειδικότερα, η επιλογή του συγκεκριμένου Συλλόγου καθορίστηκε σε σχέση με την παλαιότητα του (είναι ο πρώτος ποντιακός Σύλλογος της Πτολεμαΐδας). Επίσης, καθορίστηκε σε σχέση με την ευρύτερη ομολογία των κατοίκων για την πιστότερη-προς τα παραδεδομένα- μεταφορά της μορφής των χορών κατά τη διδασκαλία από τον ποντιακής καταγωγής εμπειρικό χοροδιδάσκαλο. Το δείγμα της χορευτικής ομάδας αποτέλεσαν μαθητές και μαθήτριες με μέσο όρο ηλικίας 17 ετών (48 άτομα), εφόσον η συγκεκριμένη ομάδα αντιπροσωπεύει την νεότερη (τέταρτη) γενιά Ποντίων, η οποία βιώνει το σύγχρονο τρόπο ζωής. Η τέταρτη γενιά, μολονότι έχει απομακρυνθεί από την ποντιακή διάλεκτο ή τη θρησκεία, ως δύο από τα πλέον καθοριστικά στοιχεία της πολιτισμικής ποντιακής ταυτότητας των προηγούμενων γενιών, εν τούτοις εκείνο που σηματοδοτεί σήμερα τη δική της ποντιακή ταυτότητα είναι ο χορός και γενικότερα, η εκμάθηση του ποντιακού μουσικο-χορευτικού ρεπερτορίου. Η τέταρτη γενιά, έστω και με μορφικές αποκλίσεις, μαθαίνει το χορευτικό ρεπερτόριο των προγόνων της υπό την καθοδήγηση του χοροδιδασκάλου, ενώ για ένα μέλος αυτής της γενιάς η αίσθηση του "είμαι Πόντιος", δημιουργείται, κα-

τά βάση, μέσα από το χορό και την απόλυτη γνώση της ποντιακής χορευτικής υφολογίας.

Τέλος, η επιλογή του δείγματος που αφορά στους χορούς, έγινε με βάση την προτίμηση και την ιεραρχική χρήση τους από τους κατοίκους της Πτολεμαΐδας στο χορευτικό ρεπερτόριο, τόσο του Συλλόγου όσο και των εθιμικών πρακτικών. Το υλικό καταγράφηκε σε βίντεο και εμφανίζεται ταξινομημένο σε δύο μέρη, αντίστοιχων προς δύο ομάδες χορευτών:

α) στο πρώτο μέρος, αναπαρίστανται από τη μία ομάδα των χορευτών και αποτυπώνονται οι χοροί με τον τρόπο που καταγράφονται και παραδίδονται από τον Δ. Κουτσογιαννόπουλο, υπό την καθοδήγηση του Καθηγητή Φυσικής Αγωγής, ποντιακής καταγωγής από την Πτολεμαΐδα.

β) στο δεύτερο μέρος, εμφανίζονται οι χοροί με τον τρόπο που εκτελούνται από τη δεύτερη ομάδα χορευτών στο πλαίσιο της διδασκαλίας τους από τον, ποντιακής καταγωγής, εμπειρικό χοροδιδάσκαλο. Τα δεδομένα αποδελτιώθηκαν και ταξινομήθηκαν κατά κατηγορίες, προκειμένου να χρησιμοποιηθούν αυτά που θεωρήθηκαν ως απαραίτητα και ανταποκρινόμενα προς τους στόχους της εργασίας.

Είναι γεγονός ότι κάθε επιστημονική προσέγγιση καθιστά αναγκαίο τον περιορισμό του πεδίου έρευνας και την οριοθέτηση των στόχων που επιδιώκονται. Πολύ δε περισσότερο που η περιορισμένη έκταση ενός άρθρου περιορίζει τα περιθώρια ανάπτυξης των δεδομένων της έρευνας και της επεξεργασίας τους. Συνεπώς, επιλέγεται μία μόνο παράμετρος, η οποία κατά τους μελετητές αποτελεί πρωτότυπο και συγκεκριμένο στόχο. Ανεξάρτητα εάν κάποιος συμφωνεί ή διαφωνεί με τον επιλεγόμενο στόχο των μελετητών, αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι η σωστή και πλήρης επεξεργασία των δεδομένων με βάση τα επιλεγόμενα από αυτούς μεθοδολογικά και θεωρητικά εργαλεία, τα οποία κρίνονται ως αντιπροσωπευτικά και κατάλληλα για την αντικειμενική τεκμηρίωση του σκοπού και των ερευνητικών υπο-ερωτημάτων. Στην προκειμένη περίπτωση, το βασικό κριτήριο επιλογής του θέματος αποτέλεσε η πρώτη σημειογραφική καταγραφή των ποντιακών χορών, η οποία γι' αυτούς που μπορούν να τη διαβάσουν και να την κατανοήσουν, αποτελεί άμεση πηγή πληροφόρησης της μορφής των χορών και του κυρίαρχου κοινού χορευτικού ρεπερτορίου εκείνης της περιόδου. Ανεξάρτητα εάν σε αυτή την "κατασκευή" της ποντιακής χορευτικής ταυτότητας συμμετείχε ο ίδιος ο Κουτσογιαννόπουλος, οι Πόντιοι χοροδιδάσκαλοι, οι ίδιοι οι Πόντιοι πρόσφυγες ή η πληθώρα των μελετητών του Πόντου μέχρι τη δεκαετία του 1960, χρονολογία η οποία και αποτελεί το αφετηριακό σημείο της παρούσας εργασίας, το ζητούμενο της έρευνας δεν είναι η προσέγγιση της "κατασκευής" της ποντιακής πολιτισμικής ταυτότητας υπό τους όρους της λαο-εθνο-ανθρωπολογικής οπτικής. Αντί-

θετα, στόχο της εργασίας αποτελεί η προσέγγιση της δομής και μορφής των χορών και η τεκμηρίωση, μέσω της δομικο-μορφολογικής και συγκριτικής μεθόδου, της "αλλοίωσης" ή του δομικο-μορφολογικού μετασχηματισμού τους. Από την άλλη πλευρά, η επιλογή του συγκεκριμένου δείγματος δεν αποτελεί ελλειπτική διαδικασία, γιατί τόσο ο χορευτικός Σύλλογος όσο και τα άτομα που απαρτίζουν το δείγμα, είναι σαφώς ορισμένα και ομοιογενή (Φιλίας, 1977). Άλλωστε σύμφωνα με τη δειγματοληπτική έρευνα και την επιλογή τυχαίου δείγματος, μπορεί να υπάρχουν ακριβή αποτελέσματα, εφόσον αφενός η επιλογή προέρχεται απευθείας από συγκεκριμένη ομάδα του ποντιακού πληθυσμού της Πτολεμαΐδας, αποτελώντας μία "μικρογραφία" του και αφετέρου, η περιορισμένη έκταση της έρευνας επιτρέπει τη χρήση ειδικευμένου προσωπικού, γεγονός που μειώνει τα σφάλματα παρατήρησης. Τέλος, το ερευνώμενο αντικείμενο με την έννοια του κοινωνιολογικού όρου του "δείγματος", υφίσταται κατά αντιστοιχία του λαο-εθνο-ανθρωπολογικού όρου της "περίπτωσης".

Ανάλυση των δεδομένων

Στις σελίδες που ακολουθούν αναλύονται οι χοροί: *Τικ διπλό(ν)* (D.1a. και WD 1.β.), *Ομάλ' Καρς* (WD. 2a. και WD 2β), *Κότσαρι* (TD.3a, και TD.3β.), *Χαιρεινίτσα ή Σερανίτσα* (D.4a. και | \LVD 4β.), *Ομάλ Τραπεζούντας ή Διπάτ* ((W)D.5.a και WD. 5β.) και *Εμπροπίς* (WD.6a. και WD. 6β.), οι οποίοι αποτελούν μέρος του βασικού τοπικού χορευτικού ρεπερτορίου τόσο των εθιμικών περιστάσεων όσο και του χορευτικού Συλλόγου. Συνεπώς η ανάλυση περιλαμβάνει: α) την εκτέλεση των χορών από τη μία μαθητική ομάδα του Συλλόγου με βάση τις σημειογραφικές καταγραφές του Κουτσογιαννόπουλου και β) την εκτέλεσή τους από την άλλη μαθητική ομάδα, υπό τους όρους της σημερινής τους εκμάθησης και παρουσίασης και ακολουθεί τέσσερα στάδια ανάπτυξης:

- α) τη σημειογραφική καταγραφή των χορών D. 1.α. και WD. 1.β., WD. 2.α. και WD 2.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., WD. 4.α. και | \LVD.4.β., (W)D5.α. και WD 5.β. και WD.6.α. και WD. 6.β. (Πίνακας 1).
- β) την ταξινόμηση των συστατικών στοιχείων των χορών D. 1.α. και WD. 1.β., WD. 2.α. και WD 2.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., WD. 4.α. και | \VLD.4.β., WD5.α. και WD 5.β. και WD.6.α. και WD. 6.β. (Πίνακας 2).
- γ) την ανάλυση της δομής και μορφής, την τυπολογία και κωδικοποίηση των χορών D. 1.α. και WD. 1.β., WD. 2.α. και WD 2.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., WD. 4.α. και | \LVD.4.β., WD5.α. και WD 5.β. και WD.6.α. και WD. 6.β. (Πίνακας 3).
- δ) τη σύγκριση των μορφότυπων και κινητότυπων των χορών D. 1.α. και WD. 1.β., WD. 2.α. και WD 2.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., WD. 4.α. και | \LVD.4.β., WD5.α. και WD 5.β. και WD.6.α. και WD. 6.β. (Πίνακας 4).

Πίνακας 1. Σημειογραφική καταγραφή των χορών D.1α, WD.1β, WD.2α, WD.2β, TD.3α, TD.3β, D.4α, \ \ LV D.4β, (W)D.5α, WD.5β, (W)D.6α WD.6β

D.1α Τίκ Διπλό(ν)	WD.2α Ομάλ Καρς	TD. 3α Κότσαρι
<p>Γράφημα πηγαιάς προσπάθειας</p>	<p>Γράφημα πηγαιάς προσπάθειας</p>	<p>Γράφημα πηγαιάς προσπάθειας</p>
<p>2 = ♩ ~ 104</p>	<p>2 = ♩ ~ 104</p>	<p>2 = ♩ ~ 138</p>
<p>ΑΓ, Α/ΟΦ (από φωτογραφία) Ιρ/Ιμ dym : An, ♩ ~ 104 2/4 (2) → (1+1) ο' → ♩</p>	<p>AA (στην φωτογραφία) Α/ΟΦ, Ιρ / Ιμ dym : PM ~ 104 2/4 → ♩ ♩ ♩ ♩ (1+1) ↑ ↓</p>	<p>ΑΓ, Α/ΟΦ, Ιρ / Ιμ dym: FO ο' ~ 138 2/4 (2) → (1+1) (ο') → ♩</p>
<p>$D1.α[1(\delta)+2(\alpha)+3(\delta)+4(\alpha)+5(\delta+\alpha)]$ 2/4 2/4 2/4 -// -// -// 2/4 1/4 1/4 -// → Lx</p>	<p>$WD.2α[W1(\alpha+\delta)+W2((\delta)\alpha_5+\alpha) + W3((\alpha)\delta_5+\delta)]$ 1/4 1/4 1/4 1/4 ↑ ↓</p>	<p>$TD.3α[T1(\delta+\alpha)+T2(\delta(\alpha_1))+T3(\delta:\alpha)+T4(\alpha(\delta_1))]$ 1/4 1/4 2/4 2/4 2/4 (-//) (-//) (-//) (-//)</p>

Πίνακας 1 (συνέχεια). Σημειογραφική καταγραφή των χορών D.1α, WD.1β, WD.2α, WD.2β, TD.3α, TD.3β, D.4α, \ LV D.4β, (W)D.5α, WD.5β, (W)D.6α WD.6β

D. 4α Χαιρεαντίτσα

(W)D.5α Ομάλ Τραπεζούντος

(W)D. 6α Εμπροπής

Γράφημα
πηγαίας
προσπάθειας

Γράφημα
πηγαίας
προσπάθειας

Γράφημα
πηγαίας
προσπάθειας

2
4 = ♩ ~ 120

9
8 = ♩ ~ 120

9
8 = ♩ ~ 138

ΓΓ,Α/ΟΦ(από φωτο-
γραφία)
lp / lμ
dym : PM ο¹ ~ 120
2/4 → (2) → (1+1)
♩ ♩ ή ♩ ♩

1/4 1/4 1/4 1/4 1/4 1/4
D.4α[(1(δ+α)+2(δ+α)+3(δ_ο+α_ο)+
→ → ←
1/4 1/4 2/4 2/4 2/4 2/4
+4(δ_ο+α_ο)+5(δ)+6(α)+7(δ)+8(α)
← ↑ ↑ ↓ ↓

ΑΓ,Α/ΟΦ (από φωτό)
lp / lμ
dym: PM ο¹ ~ 120
9/8 (4 + 2 + 3)
ο¹ ♩ ♩ ή ♩ ♩ ♩

4/8 2/8 3/8 4/8 2/8 3/8
(W)D.5α[(W)1(δ + α + δ)+(W)2(δ + α + δ)+
↑ -// ↓ -//
4/8 2/8 3/8
+(W)3(α + δ + α)]
-//

ΑΓ,Α/ΟΦ(από φω-
τό)
lp /lμ
dym: FO ο¹ ~ 138
9/8 (4 + 2 + 3)
ο¹ ♩ ♩ ή ♩ ♩ ♩

4/8 2/8 3/8
(W)D.6α [(W)1(α_δ + (δ-α))
→ → ↗ X
4/8 2/8 3/8
+(W)2(δ + (α - δ))]
-//

Δεν είναι ∪

Πίνακας 1 (συνέχεια). Σημειογραφική καταγραφή των χορών D.1α, WD.1β, WD.2α, WD.2β, TD.3α, TD.3β, D.4α, | LV D.4β, (W)D.5α, WD.5β, (W)D.6α WD.6β

WD.1β Τίκ Διπλό(ν)	WD.2β Ομάλ Καρς	TD. 3β Κότσари
<p>Γράφημα πηγαιάς προσπάθειας</p>	<p>Γράφημα πηγαιάς προσπάθειας</p>	<p>Γράφημα πηγαιάς προσπάθειας</p>
<p>ΑΓ,Α/ΟΦ ,Ιρ/Ιμ dym: An, J. ~ 70 5/8 (3+2)+(3+ 1+1) (J. J) U →</p>	<p>ΑΓ,Α/ΟΦ ,Ιρ / Ιμ dym: PM J~120 2/4 (1 + 1) (J J J J J J) U →</p>	<p>ΑΓ,Α/ΟΦ, ,Ιρ / Ιμ dym: FO J ~ 100 2/4 (1+1)→ JJ U →</p>
<p>WD1.β [W1 (α_{π1}+8δ_λ-α_{π2}))+W2 (δ+α)+ ↑ ↓ 3/8 1/8 1/8 3/8 1/8 1/8 + W3 (δ_{π1}+(α_λ-δ_{π2}))+W4 (α_{0π1}+(δ_{0λ}-α_{0π2}))+ -/-> </- 3/8 1/8 1/8 + W5 (δ_{π1} + (α_λ - δ_{π2}))] -/-></p>	<p>WD.2β [W1(δ + α)+W2(δ + α₄) → → 1/4 1/4 1/4 1/4 +W3(α₀+δ₄) ←</p>	<p>TD.3β [T1(α_v(δ₆+ δ_v))+T2(α_v(δ₆)+α_v(δ₁))+ -/- -/- 1/4 1/4 1/4 1/4 +T3(δ_v+α_v) + T4 (δ_v+ α_v) -/- -/-</p>

Πίνακας 1 (συνέχεια). Σημειογραφική καταγραφή των χορών D.1α, WD.1β, WD.2α, WD.2β, TD.3α, TD.3β, D.4α, \ LV D.4β, (W)D.5α, WD.5β, (W)D.6α WD.6β

\LV D.4β Σερανίτσα

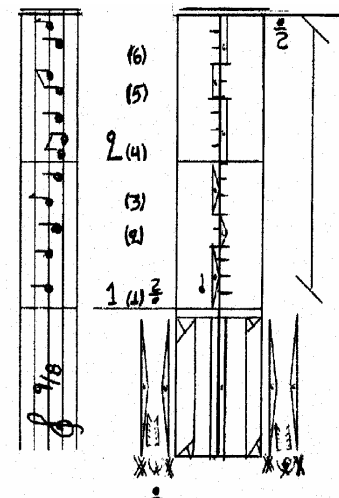
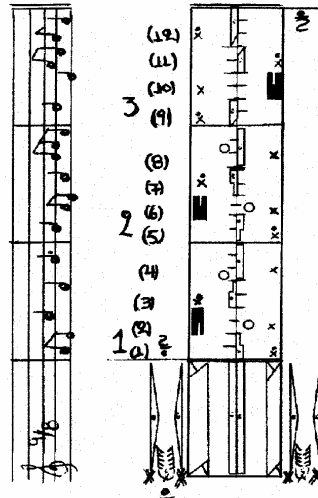
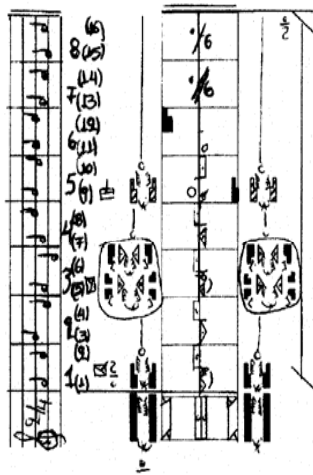
WD.5β Ομάλ Τραπεζούντας

WD.6β Εμπροτίς'

Γράφημα
πηγαίας
προσπάθειας

Γράφημα
πηγαίας
προσπάθειας

Γράφημα
πηγαίας
προσπάθειας



2
4 □ = ♩ ~ 95

9
8 □ = ♩ ~ 50

9
8 □ = ♩ ~ 60

ΑΓ,Α/ΟΦ
Iρ / Iμ
dym: PM ♩ ~ 95
2/4 (1+1)
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

1/4 1/4 1/4 1/4 1/4 1/4
|LV D.4β [|1(δ+α)+ | 2(δ+α)+ L → L ← 3(δ+α)+
→ → → → → →
+ L → L ← 4(δ+α)+ V5(δ+δ)+ V6(α+α)+
← ← ← ← ← ← ↑ ↓ ↑ ↓
1/4 1/4 1/4 1/4
+ V7(δ+δ)+ V8(α+α)
↑ ↓ ↑ ↓

ΑΓ,Α/ΟΦ
Iρ / Iμ
dym: P ♩ ~ 50
9/8 (2+2+2+3)
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

WD.5β [W1(δ~+ (δ~) α~+ α~+ δ4~)+
2/8 2/8 2/8 3/8
↑ ↑ ↑ ↑ -/-
+ W2(δ~+ (δ~) α~+ α~+ δ4~)+
2/8 2/8 2/8 3/8
↓ ↓ ↓ ↓ -/-
+ W3(α~0+(α~0) δ~+ δ~+ (δ)α4~)]
✓ -/- ✓ ✓

ΑΓ,Α/ΟΦ,
Iρ / Iμ
dym: PM ♩ ~ 60
9/8 (4+2+3)
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

WD.6β [W1(α8+ (δ-a)+ W2(δ+(α0-δ)]
4/8 2/8 3/8 4/8 2/8 3/8
↗ X → ↗ X -/-

Πίνακας 2: Συγκριτικός πίνακας των συστατικών στοιχείων των χορών . D. 1.α και WD. 1.β., WD. 2.α και WD 2.β., TD. 3.α και TD. 3.β., WD. 4.α και \ LVD.4.β.,(W)D5.α και WD 5.β. και WD.6.α και WD. 6.β.

Πηγή	ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ	ΣΥΛΛΟΓΟΣ
Τικ διπλό(ν) (D. 1.α και WD. 1.β.)		
Όνομασία χορού	Τικ διπλό(ν)	Τικ διπλό(ν)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτ. φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτ. φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	-	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό - κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό - κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 2/4 (♩) → 1+1	Μέτρο 5/8 (♩ ♪ ♪ ♪) ή (♩ ♪) → 3+1+1 ή 3+2
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF). Αναντιστοιχία	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (MF). Αναντιστοιχία
Μουσική συνοδ.	Οργανική συνοδεία +τραγουδι	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμην.	Μικρά βήματα-διπλές εναλλαγές και άρσεις	Μικρά βήματα-διπλές εναλλαγές και άρσεις
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα
Ομάλ' Καρς (WD. 2.α και WD. 2.β.)		
Όνομασία χορού	Ομάλ' Καρς	Ομάλ' Καρς
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό - κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό - κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες (φωτογρ.)	Άνδρες και Γυναίκες.
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 2/4 (♩ ή ♪ ♪) → 1+1	Μέτρο 2/4 (♩ ή ♪ ♪) → 1+1
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (PM). Αναντιστοιχία	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή (An). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (PM). Αναντιστοιχία
Μουσική συνοδ.	Οργανική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Μικρά βήματα και αργή μετακίνηση στο χώρο	Μικρά βήματα και αργή μετακίνηση στο χώρο
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα
Κότσαρι (TD. 3.α και TD 3.β.)		
Όνομασία χορού	Κότσαρι	Κότσαρι
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Μέτρια γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις σε ολόκληρο το πέλμα + άρσεις.	Γρήγορα έως πολύ γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις στη φτέρνα.
Λαβή	Από τους ώμους (T)	Από τους ώμους (T)
Χρήση χώρου	Κυκλικό - κατεύθυνση μάλλον προς τα δεξιά	Κυκλικό - κατεύθυνση μάλλον προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 2/4 (♩) → 1+1	Μέτρο 2/4 (♩) → 1+1
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη (Mo). Επίπεδο έντασης σχετικά δυνατό (Fo). Αντιστοιχία	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη (Mo). Επίπεδο έντασης σχετικά δυνατό (Fo). Αντιστοιχία
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμην.	Μικρές μετακινήσεις στο χώρο	Επιτόπιες κινήσεις, χρήση φτέρνας και άρσεις
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα

Πίνακας 2 (συνέχεια): Συγκριτικός πίνακας των συστατικών στοιχείων των χορών . D. 1.α. και WD. 1.β., WD. 2.α. και WD 2.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., WD. 4.α. και | \ LVD.4.β.,(W)D5.α. και WD 5.β. και WD.6.α και WD. 6.β.

Πηγή	ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ	ΣΥΛΛΟΓΟΣ
Σερανίτσα ή Χαιρεανίτσα (WD. 4.α. και \ LVD. 4.β.)		
Όνομασία χορού	Χαιρεανίτσα	Σερανίτσα
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις σε ολόκληρο το πέλμα	Γρήγορα, εναλλασσόμενα με στηρίξεις σε ολόκληρο το πέλμα
Λαβή	-	Λ (1ο+2ο μοτίβο) + L (3ο+4ο μοτίβο)+ V (5ο+6ο+7ο+8ο μοτίβο).
Χρήση χώρου	Κυκλικό-Κατεύθυνση δεξιά και αριστερά	Κυκλικό-Κατεύθυνση δεξιά και αριστερά
Χορευτές	Γυναίκες (φωτ.)	Άνδρες και Γυναίκες.
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 2/4 (♩ ή ♪) → 1+1	Μέτρο 2/4 (♩) → 1+1
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή (Ad). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (PM). Αντιστοιχία	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη (An). Επίπεδο έντασης δυνατό (MF). Αναντιστοιχία
Μουσική συνοδ.	Οργανική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Μικρά βήματα και μικρές μετακινήσει στο χώρο	Μικρά βήματα και μικρές μετακινήσει στο χώρο
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα
Ομάλ Τραπεζούντας ή Διπάτ ((W)D5.α και WD. 5.β.9)		
Όνομασία χορού	Ομάλ Τραπεζούντας	Ομάλ Τραπεζούντας
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά, εναλλασσόμενα με στηρίξεις σε ολόκληρο το πέλμα	Αργά, εναλλασσόμενα με "σουσταρίσματα" και άρσεις
Λαβή	-	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό-Κατεύθυνση μέσα / έξω και επί τόπου	Κυκλικό - Κατεύθυνση μέσα / έξω
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 9/8 (♩♩♩ ♩ ή ♩♩♩) → 2+2+2+3	Μέτρο 9/8 (♩♩♩) ή (♩ ♩♩ ♩) → 2+2+2+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή (Ad). Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό (PM). Αντιστοιχία	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή (Ad). Επίπεδο έντασης χαλαρό (P). Αντιστοιχία
Μουσική συνοδ.	Οργανική συνοδεία + τραγούδι	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμηνείας	Μικρά βήματα-χαμηλές άρσεις-στηρίξεις στα πέλματα	Μικρά βήματα-χαμηλές άρσεις-στηρίξεις στα πέλματα
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα
Εμπροπιά ή Λάχανα (WD.6.α.+ WD 6.β.)		
Όνομασία χορού	Εμπροπιά ή Λάχανα	Εμπροπιά ή Λάχανα
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Γρήγορα εναλλασσόμενα με στηρίξεις σε ολόκληρο το πέλμα	Γρήγορα εναλλασσόμενα με στηρίξεις σε ολόκληρο το πέλμα
Λαβή	-	Από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Ανοικτός κύκλος. Κατεύθυνση προς τα δεξιά	Ανοικτός κύκλος. Κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Γυναίκες ή Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 9/8 (♩♩♩ ♩ ή ♩♩♩) → 2+2+2+3	Μέτρο 9/8 (♩♩♩ ♩ ή ♩♩♩) → 2+2+2+3
Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά γρήγορη (Mo). Επίπεδο έντασης σχετικά δυνατό (Fo). Αντιστοιχία	Ταχύτητα εκτέλεσης αργή (Ad). Επίπεδο έντασης μέτρια χαλαρό (PM). Αντιστοιχία
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία	Οργανική συνοδεία
Τρόπος ερμην.	Μικρά βήματα και μικρές μετακινήσει στο χώρο	Μικρά βήματα και μικρές μετακινήσει στο χώρο
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα	Ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα

Πίνακας 3. Ανάλυση της δομής και μορφής-Τυπολογία³ - Κωδικοποίηση των χορών D. 1.α και WD. 1.β., WD. 2.α και WD 2.β., TD. 3.α και TD. 3.β., WD. 4.α και | \ LVD.4.β.,(W)D5.α και WD 5.β και WD.6.α και WD. 6.β.

Τικ Διπλό(ν) (D.1α και WD. 1β.) Κουτσογιαννόπουλος (D.1α.)	
A/OΦ, F 1, 2/4 (1+1) ♪♪ ♪ ~ 104, ≡, MF / An, ≡ / Ιμ / Ιρ, ☽, W, ΑΓΑΓ, Οx, Ακ.	$D1.α. [1(\delta)^{2/4}+2(\alpha)^{2/4}+3(\delta)^{2/4}+4(\alpha)^{2/4}+5(\delta^{1/4}+\alpha^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">-//- -//- -//- -//- → ↘</p>
Σύλλογος (WD.1β.)	
A/OΦ, F 1,2/4 (3+2) ♪. ♪ ♪. ~ 70, =, MF / An, ≡ / Ιμ / Ιρ, ☽, W, ΑΓΑΓ, Οx, Ακ.	$WD.1β. [W1 (\alpha_{n1}^{3/8} + (\delta^{1/8} \wedge - \alpha_{n2}^{1/8})) + W2(\delta^{3/8} + \alpha^{2/8}) +$ $W3 (\delta_{n1}^{3/8} + (\alpha^{1/8} - \delta_{n2}^{1/8})) + W4(\alpha_{on1}^{3/8} + (\delta_o^{1/8} - \alpha_{on2}^{1/8})) +$ $W5(\delta\pi^{13/8} + (\alpha^{1/8} - \delta\pi^{21/8}))]$ <p style="text-align: center;">-/-→</p>
Ομάλ' Καρς (WD. 2α και WD 2β.) Κουτσογιαννόπουλος (WD. 2α.)	
A/OΦ, F 1, 2/4 (1+1) ♪♪ ή ♪♪, ♪ ~ 104, =, PM / An, ≡ Ιμ / Ιρ, ☽, W, AAA (φωτ.), Οx, Ακ. AAAA ή ΑΓΑΓ, Οx, Ακ	$WD.2α. [W1 (\alpha^{1/4} + \delta^{1/4}) + W2 ((\delta) \alpha_5^{1/4} + \alpha^{1/4}) + W3 ((\alpha) \delta_5^{1/4} + \delta^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">↗ ↖ ↗ ↖</p>
Σύλλογος (WD. 2β.)	
A/OΦ, F 1, 2/4 (1+1) ♪♪ ή ♪♪ ♪ ~ 120, = PM / An ≡ / Ιμ / Ιρ, ☽, W ΑΓΑΓ, Οx, Ακ	$WD.2β. [W1(\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}) + W2(\delta^{1/4} + (\delta) \alpha_4^{1/4}) + W3(\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0) \delta_4^{1/4})]$ $W3 (\alpha_0^{1/4} + (\delta_0^{1/8} - \alpha_0^{1/8}))]$ <p style="text-align: center;">↔ ↖ ↗ ↖</p>
Κότσαρι (TD.3. α και TD.3. β.) Κουτσογιαννόπουλος (TD.3α.)	
A/OΦ, F 1, 2/4 (1+1) ♪♪ ♪ ~ 138, =, F0 / M0, ≡ / Ιμ / Ιρ, ☽, T. ΑΓΑΓ, Οx, Ακ	$TD.3α. [T1(\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}) + T2 (\alpha_1^{2/4}) + T3(\delta_0 \alpha^{2/4}) + T4(\alpha(\delta_1)^{2/4})]$ <p style="text-align: center;">(-//-) (-//-) (-//-) (-//-)</p>
Σύλλογος (TD. 3β.)	
A/OΦ, F 1, 2/4 (1+1) ♪♪ ♪ ~ 100, =, F0 / M0, ≡ / Ιμ / Ιρ, ☽, T, ΑΓΑΓ, Οx, Ακ.	$TD.3β [T1(\alpha \sqrt{1/4} (\delta_6) + \delta \sqrt{1/4}) + T2 (\alpha \sqrt{1/4} (\delta_6)^{1/4} + \alpha \sqrt{1/4} (\delta_1)^{1/4}) + T3(\delta \sqrt{1/4} + \alpha \sqrt{1/4})$ $+ T4 (\delta \sqrt{1/4} + \alpha \sqrt{1/4})]$ <p style="text-align: center;">-//- -//- -//-</p>
Χαιρενίτσα ή Σερανίτσα (D.4α και \ LVD.4.β.) Κουτσογιαννόπουλος (D.4α)	
A/OΦ, F 1, 2/4 (1+1) ♪♪ ή ♪♪ ♪ ~ 120, =, PM / Ad, ≡ / Ιμ / Ιρ, ☽, WL, ΠΠΓ (φωτ.), Οx, Ακ.	$D.4α. [1(\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}) + 2(\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}) + 3(\delta_0^{1/4} + \alpha_0^{1/4}) + 4(\delta_0^{1/4} + \alpha_0^{1/4}) + 5(\delta^{1/4}) + 6(\alpha^{1/4})$ $+ 7(\delta^{1/4}) + 8(\alpha^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">↖ ↖ ↖ ↖ ↖ ↖</p>
Σύλλογος \ LVD.4β)	
A/OΦ, F 1, 2/4 (1+1), ♪♪ ή ♪♪ ♪ ~ 95, =, MF / An, ≡ / Ιμ / Ιρ, ☽, VL AA ή ΑΓΑΓ,, Οx, Ακ..	$[\setminus LVD.4β. [\setminus 1 (\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}) + \setminus 2(\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}) + L \rightarrow L \leftarrow 3(\delta_0^{1/4} + \alpha_0^{1/4}) +$ $L \rightarrow L \leftarrow 4(\delta_{o1}^{1/4} + \alpha_0^{1/4}) + V5(\delta^{1/4} + \delta^{1/4}) + V6(\alpha^{1/4} + \alpha^{1/4}) + V7(\delta^{1/4} + \delta^{1/4}) + V8(\alpha^{1/4} + \alpha^{1/4})]$ <p style="text-align: center;">↖ ↖ ↖ ↖ ↖ ↖</p>

³ Για την επεξήγηση των συμβόλων βλ. το σχετικό πίνακα στο τέλος της εργασίας. Για τα σύμβολα του συστήματος σημειογραφίας Laban, βλ. Λουτζάκη (1979-80, 1983-84, 2004) και Κουτσούμπα (2006). Για την αναλυτικότερη παρουσίαση των συμβόλων της τυπολογίας, βλ. Τυροβολά (1994, 2001).

Πίνακας 3 (συνέχεια). Ανάλυση της δομής και μορφής-Τυπολογία⁴ - Κωδικοποίηση των χορών D. 1.α. και WD. 1.β., WD. 2.α. και WD 2.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., WD. 4.α. και \ LVD.4.β.,(W)D5.α. και WD 5.β. και WD.6.α και WD. 6.β.

Ομάλ Τραπεζούντας ή Διπάτ ((W)D5.α και WD. 5.β).	
Κουτσογιαννόπουλος ((W)D.5α).	
A/ΟΦ, F 1,9/8 (2+2+2+3) ♪♪♪♪. (♪♪♪♪) ♪. ~ 120, =, PM / Ad, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΑΑΑ ή ΑΓΑΓ, Οx, Ακ	(W)D.5α. [(W)1(δ ^{4/8} +α ^{2/8} δ ^{3/8}) + (W)2 (δ ^{4/8} + α ^{2/8} + δ ^{3/8}) + (W)3 (α ^{4/8} + δ ^{2/8} + α ^{3/8})] ↑ -//- ↓ -//- -//-
Σύλλογος (WD.5β).	
A/ΟΦ, F 1, 2/4 (2+2+2+3) ♪♪♪♪. (♪♪♪♪) ♪. ~ 50, =, P / Ad, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΑΑΑ ή ΑΓΑΓ, Οx, Ακ	WD.5.β. [W1(δ ^{2/8} ~+(δ~) α ₆ ^{2/8} ~+α ^{2/8} ~+(α)δ ₄ ^{3/8} ~)+ W2(δ ^{2/8} ~+(δ~)+α~ ₆ ^{2/8} +α ^{2/8} ~+(α)δ ₄ ^{3/8} ~)+W3(α~ ₀ ^{2/8} +(α~ ₀) δ ^{2/8} ~+δ ^{2/8} ~+(δ)α ₄ ^{3/8} ~)] ↓ -//- ↙ -//- ↗ -//- ↘
Εμπροπισ' ή Λάχανα ((W)D.6.α. και WD.6.β.)	
Κουτσογιαννόπουλος (WD.6α.)	
A/ΟΦ, F 1, 9/8 (2+2+2+3) ♪♪♪♪. (♪♪♪♪♪) ♪. ~ 138, =, F ₀ / M ₀ , ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, ΑΑΑ ή ΑΓΑΓ, Οx, Ακ.	(W)D.6α. [(δ) α ₈ ^{4/8} + (δ ^{2/8} - α ^{3/8})] + (W)2(δ ^{4/8} + (α ₀ ^{2/8} -δ ^{3/8})] → ↗ ↘ ↙ ↘ ↙ ↘ ↙ ↘ -//-
Σύλλογος (WD. 6β.)	
A/ΟΦ, F 1, 9/8 (2+2+2+3) ♪♪♪♪♪ (ή ♪♪♪♪) ♪. ~ 60, =, ≡ / Ιμ / Ιρ, Ο, W, PM / Ad ΑΑΑΑ ή ΑΓΑΓ, Οx, Ακ.	WD. 6β. [W1(δ) α ₈ ^{4/8} + (δ ^{2/8} - α ^{3/8})] + W2 (δ ^{4/8} + (α ₀ ^{2/8} -δ ^{3/8})] → ↗ ↘ ↙ ↘ ↙ ↘ ↙ ↘ -//-

Για την καταγραφή των χορών χρησιμοποιείται το σημειογραφικό σύστημα Laban, το οποίο μπορεί να εφαρμοστεί σε όλα τα είδη κίνησης. Βασίζεται σε αφηρημένα σύμβολα που άπτονται των βασικών αρχών του χώρου, της δυναμικής και της ανατομίας (Hutchinson, 1977; Hutchinson-Guest, 1984; Κουτσούμπα, 2005) σε παράλληλη ανάπτυξη με τη μουσική συνοδεία. Επειδή σπάνια οι λεκτικές περιγραφές του χορού είναι επαρκώς καθοδηγητικές και ξεκάθαρες, η επιστημονική μελέτη του χορού απαιτεί την αποτύπωση της χορευτικής κίνησης στο χαρτί, μέσω σημειογραφικών συστημάτων (και ειδικότερα αυτών που συνδυάζουν την παράλληλη καταγραφή της χορευτικής κίνησης με τη μουσική). Άλλωστε, η δημιουργία γραπτών τεκμηρίων του χορού διαμορφώνει το γραπτό "κείμενο" του, συμβάλλοντας έτσι στη διάδοση της γνώσης και στην αξιολόγηση του γνωστικού αυτού αντικειμένου (Κουτσούμπα, 2000, 2005).

Για την ανάλυση των χορών, χρησιμοποιείται η *δομική-μορφολογική* μέθοδος όπως εφαρμόζεται από την επιστήμη της Χορολογίας με στόχο την καταγραφή, ανάλυση και μελέτη της χορευτικής δομής και μορφής (I.F.M.C. 1974; Martín & Pessovár, 1961, 1963; Τυροβολά, 1994, 2001). Πρόκειται για μία αναλυτική πρακτική, που με βάση τις έννοιες *δομής*

και *μορφής* μελετά τη μορφή του χορού σε σχέση με τη δομή της μουσικής συνοδείας και τα άλλα συστατικά στοιχεία του, προσφέροντας μία "γραμματική" του χορού, δηλαδή τους ιδιαίτερους κανόνες βάσει των οποίων συνδυάζονται αυτά τα στοιχεία. Η "γραμματική" εμφανίζεται μέσω δομικών τύπων, που συγκροτούνται σε σχέση με τις μουσικές ενότητες και αναπαριστούν το βασικό σχήμα της σύνθεσης του χορού.

Για την κωδικοποίηση της δομής και μορφής των χορών χρησιμοποιείται η τυπολογική μέθοδος. Η τυπολογική μέθοδος συνδέεται με την τυπολογία και την έννοια του τύπου ή προτύπου ως βασικής μονάδας σύγκρισης και ταξινόμησης του χορευτικού υλικού (Τυροβολά, 1994, 2001). Ο τύπος συγκροτείται με βάση τις δομικές, δηλαδή τις εσωτερικές σχέσεις και ιδιότητες του χορού και μέσα από τη διττή λειτουργία του και άμεσα ανταποκρινόμενος: α) στον τύπο της δομής του χορού (κινητότυπος) και β) στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και ιδιότητες της μορφής (μορφότυπος), αντιπροσωπεύει το κριτήριο σύγκρισης της δομής και μορφής των χορών κατά τις αντίστοιχες χρονικές περιόδους ως προς την ομολογία, την ομοιότητα, τη συνάφεια, την ετερομορφία ή τη μετάπλασή τους (Τυροβολά, 1994,

⁴ Για την επεξήγηση των συμβόλων βλ. το σχετικό πίνακα στο τέλος της εργασίας. Για τα σύμβολα του σημειογραφικού συστήματος Laban, βλ. Λουτζάκη (1979-80, 1983-84, 2004) και Κουτσούμπα (2006). Για την αναλυτικότερη παρουσίαση των συμβόλων της τυπολογίας, βλ. Τυροβολά (1994, 2001).

Πίνακας 4. Σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων.

D1.α. $[1(\delta)^{2/4}+2(\alpha)^{2/4}+3(\delta)^{2/4}+4(\alpha)^{2/4}+5(\delta^{1/4}+\alpha^{1/4})]$ $\begin{matrix} // - & - // - & - // - & - // - & \rightarrow & \hookrightarrow \\ \approx & \approx & \approx & \approx \approx & \approx & \approx \approx \end{matrix}$
WD.1β. $[W1 (\alpha_{\pi 1}^{3/8}+(\delta^{1/8 \wedge} - \alpha_{\pi 2}^{1/8}))+ W2(\delta^{3/8}+\alpha^{2/8})+ W3 (\delta_{\pi 1}^{3/8}+(\alpha^{1/8 \wedge} - \delta_{\pi 2}^{1/8}) +$ $\begin{matrix} \uparrow \approx & \approx & \approx & \approx & \uparrow \approx & \downarrow \approx & \searrow \approx \\ W4(\alpha_{o \pi 1}^{3/8}+(\delta o^{1/8 \wedge} - \alpha o_{\pi 2}^{1/8})))+ W5(\delta_{\pi 1}^{3/8}+(\alpha^{1/8 \wedge} - \delta_{\pi 2}^{1/8}))]$ $\begin{matrix} \rightarrow & & & & \leftarrow & & & & \end{matrix}$
WD.2α. $[W1 (\alpha^{1/4}+\delta^{1/4})+W2 ((\delta) \alpha_5^{1/4} + \alpha^{1/4}) + W3 ((\alpha) \delta_5^{1/4}+\delta^{1/4})]$ $\begin{matrix} \nearrow & \underbrace{\hspace{2cm}} \uparrow & \downarrow \boxtimes & \underbrace{\hspace{2cm}} \uparrow & \downarrow \boxtimes \\ & & & & & & & & \end{matrix}$
WD.2β. $[W1(\delta^{1/4} + \alpha^{1/4})+W2(\delta^{1/4} + (\delta) \alpha_4^{1/4})+W3(\alpha_0^{1/4}+(\alpha o) \delta_4^{1/4})]$ ή $[W3 (\alpha o^{1/4}+(\delta o^{1/8} - \alpha o^{1/8}))]$ $\begin{matrix} \rightarrow & \rightarrow \times & \rightarrow & \underbrace{\hspace{2cm}} \leftarrow & \leftarrow & \rightarrow & \leftarrow & \leftarrow & \leftarrow \end{matrix}$
TD. 3α. $[T1(\delta^{1/4}+\alpha^{1/4})+T2(\delta (\alpha_1^{2/4}))+T3(\delta:\alpha^{2/4})+T4(\alpha(\delta_1)^{2/4})]$ $\begin{matrix} (-//-) & \underbrace{\hspace{2cm}} (-//-) & (-//) & \underbrace{\hspace{2cm}} (-//) \end{matrix}$
TD.3β. $[T1(\alpha \sqrt{1/4} (\delta_6) + \delta \sqrt{1/4})+T2 (\alpha \sqrt{1/4} (\delta_6)^{1/4}+\alpha \sqrt{1/4} (\delta_1)^{1/4}) + T3(\delta \sqrt{1/4}+\alpha \sqrt{1/4}) + T4 (\delta \sqrt{1/4} + \alpha \sqrt{1/4})]$ $\begin{matrix} -//- & \underbrace{\hspace{2cm}} -//- & -//- & \underbrace{\hspace{2cm}} -//- & -//- & -//- \end{matrix}$
D. 4α. D.4α. $[1(\delta^{1/4}+\alpha^{1/4})+2(\delta^{1/4}+\alpha^{1/4})+3 (\delta o^{1/4}+\alpha o^{1/4})+4(\delta o^{1/4}+\alpha o^{1/4})+5(\delta^{1/4})+6(\alpha^{1/4})+7(\delta^{1/4})+8(\alpha^{1/4})]$ $\begin{matrix} \rightarrow & \rightarrow & \leftarrow & \leftarrow & \leftarrow & \uparrow & \uparrow & \downarrow & \downarrow \end{matrix}$
L \ LVD. 4β. $[\setminus 1 (\delta^{1/4} + \alpha^{1/4})+ \setminus 2(\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}) + L \rightarrow L \leftarrow 3(\delta o^{1/4}+\alpha o^{1/4})+ L \rightarrow L \leftarrow 4(\delta o_1^{1/4}+\alpha o^{1/4})]$ $\begin{matrix} \rightarrow & \rightarrow & \leftarrow & \leftarrow & \leftarrow & \leftarrow \\ +V5(\delta^{1/4}+\delta^{1/4}) + V6 (\alpha^{1/4} + \alpha^{1/4}) + V7 (\delta^{1/4}+\delta^{1/4})+V8(\alpha^{1/4}+\alpha^{1/4})] \\ \uparrow \downarrow & \uparrow \downarrow & \uparrow \downarrow & \uparrow \downarrow & \uparrow \downarrow & \uparrow \downarrow \end{matrix}$
(W)D.5α. $[(W)1(\delta^{4/8}+\alpha^{2/8} + \delta^{3/8}) + (W)2 (\delta^{2/8} + \alpha^{2/8} + \delta^{2/8})+ (W)3 (\alpha^{2/8} + \delta^{2/8} + \alpha^{3/8})]$ $\begin{matrix} \uparrow & -//- & \downarrow & -//- & -//- \end{matrix}$
WD.5.β. $[W1(\delta^{2/8\sim}+(\delta\sim) \alpha^{2/8\sim} + \alpha^{2/8\sim}+(\alpha)\delta^{4^{3/8\sim}})+ +W2(\delta^{2/8\sim}+(\delta\sim) \alpha^{2/8\sim}+\alpha^{2/8\sim}+(\alpha)\delta^{4^{3/8\sim}}) +$ $\begin{matrix} \downarrow \underbrace{\hspace{2cm}} \\ +W3 (\alpha_{o\sim}^{2/8\sim}+(\alpha_{o\sim}) \delta^{2/8\sim}+\delta^{2/8\sim}+(\delta)\alpha^{4^{3/8\sim}})] \\ \downarrow \underbrace{\hspace{2cm}} -// - \end{matrix}$
WD.6α. $[(W)1((\delta) \alpha_8^{4/8}+(\delta^{2/8\sim} - \alpha^{3/8}))+(W)2(\delta^{4/8}+(\alpha o^{2/8\sim}-\delta^{3/8}))]$ $\begin{matrix} \rightarrow \rightarrow \times \rightarrow \rightarrow \times \rightarrow \leftarrow \rightarrow \leftarrow \\ -//- \end{matrix}$
WD. 6β. $[W1(\delta) \alpha_8^{4/8}+(\delta^{2/8\sim} - \alpha^{3/8}) + W2 (\delta^{4/8}+(\alpha o^{2/8\sim}-\delta^{3/8}))]$ $\begin{matrix} \rightarrow \rightarrow \times \rightarrow \rightarrow \times \rightarrow \leftarrow \rightarrow \leftarrow \\ -//- \end{matrix}$

2001). Η χρησιμότητα της δομικής-μορφολογικής ανάλυσης έγκειται στο γεγονός ότι μέσω αυτής μπορούν να ξεχωριστούν οι πραγματικές από τις φαινομενικές ομοιότητες, να προσδιορισθούν τα σταθερά συστατικά στοιχεία από το πλήθος των μεταβλητών και να διατυπωθούν με σαφήνεια οι κανόνες που διέπουν τη δομή και μορφή των χορών, οδηγώντας σε ασφαλή συμπεράσματα ως προς την "αλλοίωση" ή το μετασχηματισμό τους.

Αποτελέσματα

Σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων των χορών D. 1.α. και WD. 1.β., WD. 2.α. και WD 2.β., TD 3.α. και TD. 3.β., WD. 4.α. και | \ LVD.4.β.,(W)D5.α.και WD 5.β. και WD.6.α. και WD. 6.β.

Προκειμένου να δειχθούν οι ομοιότητες και διαφορές καθώς και ο βαθμός "αλλοίωσης" ή μετασχηματισμού της δομής και μορφής των χορών χρησιμοποιείται η συγκριτική μέθοδος. Η συγκριτική μέθοδος βοηθά στην ταξινόμηση και στην εκτίμηση του περιεχομένου ομοιογενών αντικειμένων, που αποτελούν μια τάξη. Η σύγκριση αντικειμένων σε μία τάξη γίνεται με βάση τα κοινά γνωρίσματα, που είναι ουσιαστικά για τη δοσμένη εξέταση. Ο απλούστερος και οπιδαιότερος τύπος σχέσεων που αποκαλύπτεται μέσω της σύγκρισης, είναι η σχέση ταυτότητας και διαφοράς. Η σύγκριση αυτών των σχέσεων μας οδηγεί στη δυνατότητα να απαντούμε στα ερωτήματα αν τα αντικείμενα είναι όμοια ή διαφέ-

ρουν και σε ποιο βαθμό (Holt & Turner, 1972; Ογκουρτώφ, 1983). Σημαντικό ρόλο στην προαναφερόμενη μεθοδολογική οπτική παίζει η συγκριτική-τυπολογική μέθοδος, η οποία συνδέεται με την "τυπολογία των επιπέδων", ως μελέτη της μορφο-συντακτικής υφής των εξεταζόμενων χορών (Τυροβολά, 2001). Στην προκειμένη περίπτωση, η συγκριτική διαδικασία αφορά στη σύγκριση των "κινητότυπων" και "μορφότυπων", όπου γίνεται αντιστοίχιση των καταγεγραμμένων χορών από τον Κουτσογιαννόπουλο με αυτούς που προκύπτουν ως αποτέλεσμα της διδακτικής διαδικασίας στο πλαίσιο του Συλλόγου (Πίνακας 4).

Από την παράθεση και τη σύγκριση των κινητότυπων και μορφότυπων των χορών Τικ διπλό(ν) (D.1α. και WD 1.β.), Ομάλ' Καρς (WD. 2α. και WD. 2β), Κότσαρι (TD.3α, και TD. 3β.), Χαιρεανίτσα ή Σερανίτσα (WD.4α. και |\LVD 4β.), Ομάλ Τραπεζούντας ή Διπάτ ((W)D. 5.α και WD. 5β.) και Εμπροπίσ' (WD.6α.και WD 6β.), διαπιστώνονται τα παρακάτω:

Ομοιότητες

1. Οι χοροί WD.1α. και WD 1.β., WD. 2α.και WD 2β., TD.3α. και TD. 3β., W4α.και |\LVD.4β., (W)D.5.α και WD 5β, WD.6α.και WD 6β., δομούνται με βάση την αρχή της παρατακτικής σύνδεσης σε ομοιογενείς αλυσιδωτές φόρμες κατά τις οποίες διαπιστώνεται συγκεκριμένη χορογραφική δομή και συνεχής επαναληπτική χρήση της βασικής χορευτικής φράσης.
2. Είναι χοροί ομαδικοί και χαρακτηρίζονται από την παντελή απουσία αυτοσχεδιαστικών μοτίβων, τόσο στο επίπεδο των χορευτών όσο και στο επίπεδο του πρωτοχορευτή.
3. Είναι χοροί κυκλικοί και εξελίσσονται σε κυκλική πορεία προς τα δεξιά.
- 4.Χαρακτηρίζονται από ισορρυθμικές και ισομετρικές φόρμες, με εμφανή, ιδιαίτερα στην περίπτωση του Συλλόγου, την έννοια της πολυρυθμικότητας.
5. Δομούνται από κοινά κινητικά μοτίβα. Αυτό σημαίνει ότι παρά την διαφορετικότητα της χορευτικής μορφής εξαιτίας των μεταβλητών ιδιοτήτων και της ενδεχόμενης διαφορετικής χρήσης του χώρου, οι χοροί εμφανίζουν κοινή δομική σύνθεση. Συνεπώς χαρακτηρίζονται από τον ίδιο αριθμό κινητικών μοτίβων γεγονός που συνεπάγεται ότι δεν διαπιστώνονται αλλαγές ως προς τις διευρύνσεις της χορευτικής φράσης σε επίπεδο παραλλαγών ή μεταπλάσεων της.
6. Οι λαβές παραμένουν σταθερές και οι κινήσεις εμφανίζονται μικρές και κοφτές με μικρή μετακίνηση στο χώρο. Η χορευτική διάταξη και τα φύλα των χορευτών δεν παρουσιάζουν μεταβολές.
7. Μολονότι σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως π.χ. στο

χορό Τικ διπλό(ν) (D.1α. και WD 1.β.) και Κότσαρι (TD.3α. και TD.3β.), παρατηρείται μία μετατόπιση και διαφορετική διάταξη των κινητικών μοτίβων, εν τούτοις η προσεκτική παρατήρηση αναδεικνύει την απόλυτη συνάφειά τους, εφόσον η μετατόπιση οφείλεται στην αντιμετάθεση των κινητικών μοτίβων στο εσωτερικό της χορευτικής φράσης. Αυτό σημαίνει ότι παρά την διαφορετικότητα της χορευτικής μορφής εξαιτίας της αντιμετάθεσης των μοτίβων, οι χοροί εμφανίζουν κοινή δομική σύνθεση, εφόσον και στις δύο περιπτώσεις δεν μεταβάλλονται οι "δείκτες στήριξης" που αντιστοιχούν στα ισχυρά μέρη του μέτρου.

8. Οι χοροί D. 1.α. και WD. 1.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., (W)D. 4.α. και |\LVD.4.β.,(W)D5.α. και WD 5.β., WD.6.α. και WD. 6.β. χαρακτηρίζονται από μικρές εναλλαγές των "δεικτών στήριξης". Οι εναλλαγές αυτές μολονότι, κατά περίπτωση, δίνουν την εντύπωση της διαφορετικής χρήσης του χώρου, εν τούτοις η ανάλυση έδειξε πως πρόκειται για χορούς, οι οποίοι χορεύονταν και εξακολουθούν να χορεύονται σχεδόν επί τόπου.

9. Οι ρυθμικές δομές είναι περιορισμένες ως προς τον αριθμό των μέτρων. Το μήκος των μουσικών φράσεων είναι μικρό και περιέχει συνήθως δύο μέτρα. Η μουσική φόρμα δομείται, κατά κυριότητα, από μικρά φραστικά μοτίβα, τα οποία επαναλαμβάνονται συνεχώς και για μεγάλο διάστημα. Αυτό σε συνδυασμό με τη μη αυστηρά συμμετρική και κανονική περιοδικότητα προσδίδει στη δομή των χορευτικών κινήσεων ένα χαρακτήρα σχεδόν "κοφτό", υπογραμμίζοντας τη δυναμική και συγκινησιακή πλευρά του ρυθμού. Αυτό αποτελούσε και εξακολουθεί να αποτελεί ένα ιδιαίτερο στοιχείο της οργάνωσης της ποπτικής μουσικής φόρμας και έχει ως αποτέλεσμα την προβολή του ρυθμικού στοιχείου έναντι του μελωδικού, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις των χορών D. 1.α. και WD. 1.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., (W)D. 4.α. και |\LVD.4.β., WD.6.α. και WD. 6.β.

Διαφορές

1. Παρατηρούνται διαφορές στη συγκρότηση των επί μέρους κινητικών μοτίβων. Ειδικότερα, μολονότι ο χορός Κότσαρι (TD.3α. και TD. 3β.) και στις δύο καταγραφές χαρακτηρίζεται από κοινό μουσικό μέτρο και ρυθμικό σχήμα, εν τούτοις σε ορισμένα κινητικά μοτίβα η κινητική δομή μεταξύ των δύο καταγραφών εμφανίζει μικρές διαφοροποιήσεις. Έτσι, παρατηρείται μία διαφορετική συγκρότηση στην επί μέρους δομή των υπο-κινητότυπων, η οποία ανταποκρίνεται στις εναλλαγές των "δεικτών στήριξης" που αφορούν στο δεύτερο μέρος των χρησιμοποιούμενων μουσικών μέτρων. Πρόκειται για την εσωτερική διάσπαση του μουσικού/ρυθμικού χρόνου σε δύο ή τρία κινητικά στοιχεία κατά αντίστοιχία του εμφανιζόμενου ισοχρονισμού των κινή-

σεων του αντίστοιχου υπο-κινητότυπου του χορού TD. 3.α. Αυτό σημαίνει ότι στο χορό TD.3.α., τα κινητικά μοτίβα T1+T2+T3+T4, χαρακτηρίζονται από ισοχρονισμό των κινήσεων, ενώ στο χορό TD.3.β. τα κινητικά μοτίβα T2+T3 αντίστοιχα, δομούνται από ανισόχρονες κινήσεις. Το ίδιο συναντάται και στην περίπτωση των χορών Tικ διπλό(ν), (D1.α και WD1.β) και (W)D5.α. και WD 5.β. Η δομική σύνθεση των κινητικών μοτίβων του χορού D1.α συντελείται μόνο από ισόχρονες κινήσεις σε αντίθεση με το χορό WD.1.β. όπου η σύνθεση των μοτίβων συντελείται από ανισόχρονες κινήσεις.

Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις, η κινητική διαφορετικότητα που προκύπτει από τη διάσπαση της μίας κίνησης σε δύο κινήσεις κατά το δεύτερο μέρος του μέτρου δεν μεταβάλλει την αντιστοιχία και σταθερότητα των "δεικτών στήριξης" προς τα ισχυρά μέρη του μέτρου. Συνεπώς, η δομή των χορών παραμένει σταθερή παρά τη διάσπαση των κινήσεων. Η διάσπαση των κινήσεων ανταποκρίνεται προς τα μεταβλητά στοιχεία της μορφής και συνδέεται με την υφολογική απόδοση των χορών. Αυτό αφήνει όλα τα περιθώρια σε μία μελλοντική οπτική, της τεκμηρίωσης της άποψης, πως οι δισημοί χοροί του Πόντου τόσο ως προς τη ρυθμική δομή (♩+♩ και (♩ + ♪ ♪)) όσο και ως προς την επί μέρους κινητική δομή (♩ ♪ → (δ-α)) και (♩ ♪ → (α-δ)), η οποία ανταποκρίνεται στα μοτίβα των ανισόχρονων κινήσεων [δ+(α-δ)] και [α+(δ-α)], άπτονται δομικά του αρχαίου ρυθμικού *δίβραχου* ή *πυρρίχιου* και του μελικού και χορευτικού-κινητικού *υπορχήματος* (Τυροβολά, 2006)⁵.

2. Παρατηρείται διαφορετική χρήση του χώρου. Για παράδειγμα, μεταξύ των καταγραφών του χορού Tικ διπλό(ν), (WD.3.α. και WD. 3.β), διαπιστώνεται μία διαφοροποίηση στη χρήση του χώρου. Συγκεκριμένα,

στην καταγραφή του χορού WD.3.α., τα τέσσερα κινητικά μοτίβα εκτελούνται επί τόπου (W1+W2+W3+ W4) και το πέμπτο έχει κατεύθυνση προς τα δεξιά (W5). Πρόκειται για ασύμμετρη φόρμα, η οποία εμφανίζει αντιθετική χρήση του χώρου κατά αναλογία 3:1. Αντίθετα στο χορό WD.3.β., το πρώτο κινητικό μοτίβο (W1) εκτελείται προς τα εμπρός, το δεύτερο κινητικό μοτίβο (W2) παραμένει σχεδόν επί τόπου με μία μικρή μετακίνηση προς τα αριστερά, το τρίτο κινητικό μοτίβο (W3) εκτελείται διαγώνια δεξιά προς τα πίσω, το τέταρτο κινητικό μοτίβο (W4) εκτελείται προς τα δεξιά και το πέμπτο κινητικό μοτίβο (W5) εμφανίζει μικρή μετακίνηση προς τα αριστερά. Συνεπώς διαπιστώνεται μία συμμετρική χρήση του χώρου, εφόσον τα τρία κινητικά μοτίβα έχουν κατεύθυνση δεξιά, εμπρός και ελαφρώς διαγώνια (W1+W2+W3) και τα τρία κινητικά μοτίβα έχουν κατεύθυνση προς τα αριστερά, πίσω και ελαφρώς διαγώνια (W4+W5+W6). Πρόκειται για συμμετρική φόρμα, η οποία χρησιμοποιεί το χώρο κατά αναλογία 3:3. Ανάλογη διαφοροποίηση συναντάται και στο χορό Ομάλ' Καρς (WD. 2α. και WD 2β.). Στο χορό (WD. 2α.), οι κατευθύνσεις των κινητικών μοτίβων καταγράφονται ως διαγώνια δεξιά και επί τόπου. Αντίθετα, στο χορό (WD 2β.), οι κατευθύνσεις των κινητικών μοτίβων διαμορφώνουν μία ασύμμετρη φόρμα με αναλογία 2:1 εφόσον τα μοτίβα WD1 και WD2 κινούνται προς τα δεξιά και το μοτίβο WD3, προς τα αριστερά.

3. Οι παρατηρούμενες κινητικές διαφοροποιήσεις μεταξύ των χορών, ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μέρος του μουσικού μέτρου ποικίλουν υφολογικά και οφείλονται στις τοπικές ιδιαιτερότητες, στο προσωπικό ύφος του χοροδιδασκάλου και σε επλεκτικά δάνεια.

Συζήτηση-Συμπεράσματα

Από την παραπάνω δομική-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση συμπεραίνεται ότι οι χοροί όπως μας παραδίδονται καταγεγραμμένοι από τον Κουτσογιαννόπουλο (D.1.α., WD.2.α., TD.3.α., WD.4.α., (W)D.5.α. και WD.6.α) και αντίστοιχα, όπως καταγράφηκαν στο πλαίσιο του Συλλόγου "Ένωση Ποντίων Εορδαίας" Πτολεμαΐδας (WD. 1.β., WD 2.β., TD. 3.β., | \LVD.4.β., WD. 5.β. και WD. 6.β.), δεν παρουσιάζουν δομικούς μετασχηματισμούς ή "αλλοιώσεις". Οι διαφορές εντοπίζονται στα μεταβλητά στοιχεία της μορφής και αφορούν στη χρήση του χώρου, στη συμμετοχή των δύο φύλων, στις διασπάσεις επί μέρους κινήσεων σε δύο κινητικά στοιχεία, στη χρονική αγωγή, το μουσικό μέτρο, το πεδίο έντασης και τη ρυθμική υποδιάρθρωση.

Οι εμφανιζόμενοι, κατά περίπτωση, πολυπλοκότεροι κινητικοί συνδυασμοί με τη διάσπαση, κατά μοτίβο, των δύο κινητικών στοιχείων σε τρία, παρά το γεγονός ότι σε μία πρώτη εντύπωση εντάσσει τους

⁵. Ο *δίβραχος* (πυρρίχιος ή ηγεμών) και ο *τρίβραχος*, χορευτικά αποδίδονται με ισόχρονες κινήσεις των κάτω άκρων και δεν αποτελούν πρωτοδικούς μετρικούς πόδες. Η χορευτική απόδοσή τους μόνο με τη συνοδεία οργανικής μουσικής καθώς και η εμφάνισή τους είτε ως αυτοόσιων πρώτων χρόνων στη μεταγενέστερη συγκρότησή τους στα δίσσημα (δίβραχος, π.χ. *Κόισαρι*, *Σερανίτσα*, *Τρυγόνια*) και τρισημα ή εξάσημα μέτρα (τρίβραχος, π.χ. *Ποργιούσκος*-Χίος και *Τας*-Πόντος), είτε ως μέρος προσωδιακών μέτρων, όπου πάντα υποδιαιρούνται σε ισόχρονες κινήσεις, δηλώνει την υπορχηματική τους υπόσταση. Αυτό σημαίνει ότι το *υπόρχημα* στην αρχαϊκή του έκφραση αποτελούσε είδος χορού, το οποίο εντάσσονταν στο ευρύτερο πλαίσιο του πρωτογενούς τριφούς δρωμένου, όπου συμπεριλαμβάνονταν και άλλα είδη χορών και εκτελούνταν σε πολύ γρήγορη χρονική αγωγή. Το σημαντικό είναι ότι σήμερα η ύπαρξη του *δίβραχου* διαπιστώνεται κυρίως στους δίσσημους ρυθμούς (1+1) ή ως μέρος των τετράσημων (2+2) ή [2+(1+1)] ή των επτάσημων [3+(2+2)] ή το αντίθετο [2+2+ (1^{1/2} + 1^{1/2})] προσωδιακών μέτρων, ενώ του *τρίβραχου* [(1+1)+(1+1+1)] ως μέρος του εξάσημου μέτρου με ενδιάμεση τομή. Η ονομασία του ως *πυρρίχιος* (π.χ. ♩ ♪ ή ♩ ♪ ή υ) παραπέμπει αφενός στους Ποντίους (*σέρα χορός ή πυρρίχιος*) και αφετέρου στους αρχαίους Κρήτες (*υπόρχημα*). Είναι λοιπόν πολύ πιθανό η προσωνυμία του *σέρα*, ως *πυρρίχιος χορός*, να έχει προέλθει από την ονομασία του *δίβραχου*.

χορούς σε ένα διαφορετικό δομικό-τοπολογικό είδος, εν τούτοις η προσεκτική ανάγνωση της δομής τους αποκαλύπτει την ομοιομορφία και ομοιογένειά τους. Έτσι, η αντικατάσταση του κινητικού μοτίβου (δ+α) με τον υπο-κινητότυπο [(δ + (α-δ)], ή του κινητικού μοτίβου (α+δ) με τον υπο-κινητότυπο [αο + (δ-α)], ή του κινητικού μοτίβου (δ+δ) με τον υπο-κινητότυπο:

$$\frac{(α?)^{1/4}}{[(δ)^{1/4} + (α^{1/8} - δ^{1/8})]}$$

(π.χ. οι χοροί D1.α. και WD.1.β., WD.2.α. και WD.2.β., TD.3. α. και TD.3. β., (W)D.5.α. και WD. 5.β.-οι οποίοι υποδιαιρούνται σε επί πλέον κινητικά στοιχεία-), παρά τη μεταβολή των "δεικτών στήριξης" και της μετρικής αξίας (♩ → ♪), κατά βάση δεν επηρεάζει τη συνολική δομή του χορών, εφόσον περιορίζεται στο εσωτερικό του υπο-κινητότυπου και στη συντακτική δομή του συγκεκριμένου μοτίβου. Συνεπώς, δεν διαφοροποιεί τη συνταγματική αλυσίδα των χορών, η οποία διατηρεί τα σταθερά δομικά της γνωρίσματα. Η δυνατότητα του υπο-κινητότυπου να επεκτείνεται με προσθήκη κινήσεων χωρίς την ουσιώδη μεταβολή του κινητότυπου δημιουργεί ένα "σύστημα" κινήσεων από μετρικά άνισα στοιχεία σε σχέση με το βασικό δομικό σχήμα, των οποίων είναι προφανής η χρήση ως ετερομορφικών ή μεταπλαστικών κινήσεων. Η αποδοχή και επαναληπτικότητα των συγκεκριμένων κινήσεων σε επίπεδο κινητικού μοτίβου από την κοινότητα που τα χρησιμοποιεί οδήγησε στην ενσωμάτωσή τους στο βασικό κινητικό μοτίβο με αποτέλεσμα την προβολή τους στο βασικό δομικό σχήμα της συνταγματικής αλυσίδας των χορών. Συνεπώς πρόκειται για μοτίβα, τα οποία αποτελούν μεταπλάσεις των βασικών μοτίβων (δ+α) και (α+δ) και δεν συνθέτουν μετασχηματισμό της δομής χορών, αλλά αντίθετα, μεταπλασμένη ή παραλλαγμένη μορφή του ίδιου χορευτικού δομικού τύπου.

Από την άλλη πλευρά, οι εμφανιζόμενες, σε μία πρώτη εντύπωση, μορφικές διαφοροποιήσεις που οφείλονται στις αντιμεταθέσεις επί μέρους μοτίβων στο εσωτερικό της χορευτικής φράσης (π.χ. των χορευτικών φράσεων των χορών D. 1.α. και WD. 1.β., WD. 2.α. και WD 2.β., TD. 3.α. και TD. 3.β., WD. 4.α. και | \ LVD.4.β., (W)D5.α. και WD.5.β. και WD.6.α. και WD.6.β.), δεν συνιστούν μετασχηματισμό της δομής των χορών. Εάν επιχειρηθεί μία ανακατάταξη των κινητικών μοτίβων στο πλαίσιο των ιδίων χορευτικών φράσεων, προκύπτουν, κατά χορό, δύο κινητότυποι, οι οποίοι εμφανίζουν ομοτυπία ή συγκροτούν "όμοια κινητοτυπική έκφραση".

Εν κατακλείδι, από τη συνολική διαδικασία της έρευνας και της ανάλυσης των δεδομένων, συμπεραίνεται ότι οι ποντιακοί χοροί με τον τρόπο που διδάσκονται σήμερα στο Σύλλογο "Ένωση Ποντίων

Εορδαίας" Πτολεμαΐδας, εκτός από τις διαφοροποιήσεις και τις αλλαγές στο επίπεδο επί μέρους μεταβλητών χαρακτηριστικών της μορφής (χρήση του χώρου, συμμετοχή των δύο φύλων, χρονική αγωγή, μουσικό μέτρο, πεδίο έντασης και ρυθμική υποδιαίρεση), ή διασπάσεις επί μέρους κινήσεων σε περισσότερες (στο πλαίσιο των κινητικών μοτίβων), διατηρούν κατά βάση την ίδια δομική σύσταση προς τους αντίστοιχους χορούς, που σημειογράφηκαν και παραδόθηκαν στην ελληνική γραμματεία από το Κουτσογιαννόπουλο, το 1966.

Ο Σύλλογος, μέσα από τις δραστηριότητες, τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας του έχει παίξει καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση της χορευτικής ταυτότητας των Ποντίων της Πτολεμαΐδας. Παρά τις αλλαγές στον τρόπο ζωής και στον τρόπο έκφρασης της ανάγκης για τη μουσική και το χορό, η μερική αποτίμηση της ποντιακής χορευτικής ταυτότητας στη συγκεκριμένη περιοχή εξακολουθεί να συνεπάγεται την άριστη γνώση του ποντιακού χορευτικού ρεπερτορίου. Η εξομάλυνση των κοινωνικών σχέσεων, όπου φάνηκε να εμφανίζονται φαινόμενα πολιτισμικής ώσμωσης, επηρέασε λιγότερο τους Ποντίους από τις άλλες κοινότητες της περιοχής. Η συγκρότηση μιας συλλογικής και κοινής πολιτισμικής ταυτότητας με κοινά πολιτισμικά χαρακτηριστικά, αποτέλεσμα της προσφυγικής αλληλεγγύης με τον τρόπο που τη βίωσε η 1η γενεά, εξακολουθεί να διαπερνά την παράδοση.

Σήμερα, από τους πληροφορητές της 2ης γενεάς δεν υπάρχει καμία αναφορά για την ύπαρξη διαφορετικού χορευτικού ρεπερτορίου ανάλογου με τον τόπο προέλευσης των Ποντίων της Πτολεμαΐδας. Κανείς δε μιλά για Ποντίους της Κερασούντας, της Ορντού, της Τραπεζούντας ή του Καρς'. Όλοι μιλούν γενικά για Ποντίους, θεωρώντας τους ως ένα σύνολο με κοινά χαρακτηριστικά, καθώς και για κοινό χορευτικό ρεπερτόριο, το οποίο συμπεριλαμβάνει επί πλέον τους χορούς Πατούλα, Τρυγόνα, Λεσίνα, Τάμσαρα, Κοτς, Σαρίκ'ζ, Τας και Σέρα (από ορισμένους). Προφανώς, η διαδικασία προβολής του κοινού χορευτικού ρεπερτορίου έγινε από την 1η γενεά και σε σύντομο χρονικό διάστημα υπό τους όρους της προσφυγικής αλληλεγγύης και της επικύρωσης της ποντιακής ταυτότητας. Τέλος, μολονότι οι τελευταίες έρευνες του Ν. Ζουρνατζίδη (1996, 2003) έφεραν στο προσκήνιο χορούς άγνωστους στους Ποντίους της Πτολεμαΐδας, εν τούτοις οι χοροί αυτοί χαρακτηρίζονται από τον Πρόεδρο του Συλλόγου, το χοροδιδάσκαλο και τα μέλη της κοινότητας ως "νέο-ποντιακοί". Τέλος, παρά τον εμπλουτισμό του χορευτικού ρεπερτορίου με ορισμένους από αυτούς στο πλαίσιο των χορευτικών εκδηλώσεων, γίνεται προσπάθεια να διατηρηθεί το χορευτικό ρεπερτόριο και οι χορευτικές μορφές, όπως τα βίωσαν ή τα διδάχτηκαν οι προηγούμενες γενεές.

Σημασία για την Ποιότητα Ζωής

Οι μαθητές συμμετέχοντας σε πολιτιστικές εκδηλώσεις με ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, αποκτούν γνώσεις και κινητικές δεξιότητες. Συνεπώς βελτιώνουν την επιδεξιότητά τους και αναπτύσσονται ψυχοπνευματικά. Η συμμετοχή τους σε ομαδικές προσπάθειες διευκολύνει την κοινωνική τους ένταξη και τους δίνει τη δυνατότητα να συμμετέχουν σε εκδηλώσεις κινητικής ψυχαγωγίας. Ειδικότερα η εκμάθηση ποντιακών χορών, εκτός των παραπάνω, βοηθά στη βελτίωση της φυσικής τους κατάστασης, εφόσον η γρήγορη χρονική αγωγή και η πολυρυθμικότητα που χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο ποσοστό των ποντιακών χορών αποτελεί σημαντικό παράγοντα αύξησης της κυκλοφορίας του αίματος και της καλλίτερης οξυγόνωσης του οργανισμού με αποτέλεσμα τη σωματική ευεξία και τη βελτίωση της ψυχολογίας τους. Από την άλλη πλευρά, η γνώση του παρελθόντος, αναφορικά προς τις χορευτικές μορφές και τα λαογραφικά στοιχεία του Πόντου, καθώς και ο μετασχηματισμός τους στη ροή του χρόνου, δίνει τα περιθώρια κατανόησης του τρόπου λειτουργίας της παράδοσης. Παράλληλα τους φέρνει κοντά με την ιστορία ενός σημαντικού τμήματος του Ελληνισμού, αναπτύσσοντας την πνευματικότητά τους.

Βιβλιογραφία

- Adshead, J. & Layson J. (Eds.) (1986). *Dance History. A Methodology for Study*. London: Dance Books.
- Άκογλου, Κ. Ξ. (1939). *Λαογραφικά Κοτρώρων*. Αθήνα: άνευ έκδοσης.
- Αλεξιάκης, Ε. (1984). "Παρατηρήσεις στην Οικογενειακή και Συγγενειακή Οργάνωση των Ελλήνων του Πόντου". Στο *Αρχείον του Πόντου*, 38, (σσ. 229-240). Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.
- Αλεξιάδης, Μ. (1984). "Παρατηρήσεις στα Ποντιακά Παραμύθια για τον Δρακοντοκτόνο". Στο *Αρχείον του Πόντου*, 38, (σσ. 40-62). Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.
- Αρχείον του Πόντου, (1938-1984). Περιοδικόν Σύγγραμμα. τ. 1-38. Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών
- Αυδίκος, Γ. Ε. (2004). "Πανηγύρια και Χορευτικοί Όμιλοι". Στο Ε.Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακώστας (επιμ.). *Χορευτικά Ετερόκλητα*. (σσ. 203-212). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Baud-Bovy, S. (1984). *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*. Ναύπλιο: Π.Α.Ι..
- Βρυώνης, Σπ. (1978). "Μικρά Ασία". Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Ζ' (σσ.439-449). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Buckland, Th., (Ed.). (1999). *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Great Britain: Macmillan Press.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Danforth, M. L. (1989). *Firewalking and Religious Heating: The Anastenaria of Greece and the American Firewalking Movement*. Oxford: Princeton University Press.
- Δήμας, Η. (2004). *Λαϊκή Μουσικο-Χορευτική Παράδοση. Οι Χορευτικές Συνήθειες των Φοιτητών-τριων στην Ελλάδα*. Αθήνα: Art Work.
- Εμπειρικός, Λ. & Μωραϊτής, Θ. (2003). "Ετερόγλωσσες και Μειονοτικές Μουσικο-Χορευτικές Παραδόσεις στην Ελλάδα". Στο *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*. Γ' (σσ. 254-271). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Hutchinson, A. (1977). *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theatre Dance Books.
- Hutchinson-Guest, A. (1984). *Dance Notation. The Process of Recording Movement in Paper*. New York: Dance Horizons.
- Herzfeld, M. (1979). "Exploring a Metaphor of Exposure". *Journal of American Folklore*, 92, 285-230.
- Holt T. R. & Turner E. J. (eds). (1972). *The Methodology of Comparative Research*. New York: The Free Press.
- Φίλιας, Β. (Γενική Επιοπτεία) σε Συνεργασία με Σπουδαστήριο Κοινωνιολογίας ΠΑΣΠΕ και Ε.Κ.Κ.Ε. (1977). *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις Τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*. Συλλογικός Τόμος, Επιμ 1ου Μέρους Π. Παπιάς, Αθήνα: Gutenberg.
- I.F.M.C. (1974). Study Group of Folk Dance Terminology, "Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus", *Yearbook for Traditional Music*, 6 (115-135).
- Καρεπίδης, Ι. (2003). *Χορευτικές Φόρμες στον Πόντο. Μορφολογική Ανάλυση*. Πτυχιακή Εργασία. Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τ.Ε.Φ.Α.Α. Τομέας Γυμναστικής και Χορού.
- Κατσιαδάκη-Γαρδίκια, Ε. (1977). "Ο Υπόδουλος Ελληνισμός από το 1881 -1913- Πόντος". Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΔ', (σσ. 367-377). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Killpatrick, D. (1980). *Function and Style in Pontic Dance Music*. Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.
- Κονταξής, Κ. Δ. (1977). *Της Προσφυγιάς η Μοίρα*. Ιωάννινα: άνευ έκδοσης.
- Κονταξής, Κ. Δ. (1986). *Η Ανταλλαγή των Δώρων στην Παραδοσιακή Κοινωνία του Πόντου*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Κουτσογιαννόπουλος, Δ. (1939). *Η Τελετή του Γάμου*

- Παρά Ποντίους. Θεσσαλονίκη: άνευ έκδοσης.
- Κουτσογιαννόπουλος, Δ. (1966). "Οι Ποντιακοί Χοροί", *Αρχαίον του Πόντου*, 28, (σσ. 72-123). Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in Motion: Dance and Cultural Identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. Unpublished doctoral dissertation, University of London.
- Κουτσούμπα, Μ. (2000). "Υφολογική Ανάλυση στον Ελληνικό Παραδοσιακό Χορό". Στο *Πολιτισμός και Τέχνη. Επτά Δοκίμια για το Χορό* (30-77). Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2006). *Σημειογραφία της Χορευτικής Κίνησης*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1993). "Προφορική Ιστορία και Λαογραφία". Στο *Λαογραφικά Μελετήματα II*. (252-261). Αθήνα: Πορεία.
- Κωνσταντοπούλου, Χρ. (2000). "Εισαγωγή: Αναφορά στην Έννοια και στις Όψεις των Σύγχρονων Αποκλεισμών". Στο *"Εμείς" και οι "Άλλοι". Αναφορά στις Τάσεις και τα Σύμβολα* (σσ.11-30). Ε.Κ.Κ.Ε., Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Λαμπιδής, Ο. (1974). "Ο Μικρασιατικός Πόντος από την Τουρκική Κατάκτηση (1461 μ.Χ.) έως τα Μέσα του 17ου αιώνα". Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τ. Ι'*, (σσ.180-187). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Λαμπιδής, Ο. (1977). "Πόντος". Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, ΙΙ'*, (σσ. 434 - 436). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Λαπαρίδης, Ν. (1984). "Το Νυφέπαρμαν". Στο *Αρχαίον του Πόντου*, 38 (σσ. 208-226). Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.
- Λουτζάκη, Ρ. (1983-1985). "Ο Γάμος ως Χορευτικό Δρώμενο. Η Περίπτωση των Προσφύγων της Ανατολικής Ρωμυλίας". *Εθνογραφικά*, 4 -5, (σσ. 143-176). Ναύπλιο: Π.Λ.Ι.
- Loutzaki, I. (1989). *Dance as a Cultural Message: A Study of Dance Style Among the Greek Refugees from Northern Thrace in Mikro Monastiri, Neo Monastiri and Aeginion*, Unpublished doctoral dissertation, The Queen's University of Belfast.
- Λουτζάκη, Ρ. (2004). "Ανθρωπολογία του Χορού και Σημειογραφία". *Αρχαιολογία*, 93, 1-32.
- Λουτζάκη, Ρ. (2004). "Εισαγωγή". Στο Ε.Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, και Χρ. Παπακώστας (Επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, (σσ.13-38). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Martin, G. & Pessovár E. (1961). "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance". *Acta Ethnographica*, 10, 1- 40.
- Martin, G. & Pessovár E. (1963). "Determination of Motive Types in Dance Folklore". *Acta Ethnographica*, 12, (3-4), 295-331.
- Οικονομίδης, Δ. (1938). "Γαμήλια Έθιμα". Στο *Αρχαίον του Πόντου*, 1 (σσ. 131-164). Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.
- Παπαδόπουλος, Α. (1984). "Η Πατριαρχική Οικογένεια του Καρακούρτ και Πως Αποδιοργανώθηκε". Στο *Αρχαίον του Πόντου*, 38 (σσ. 63--96). Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.
- Παπακώστας, Χρ. (2003). "Ο Χορός από την Κοινότητα στη Σκηνή. Αντιφάσεις και Πρακτικές". Στο Κ. Πανοπούλου (Επιμ.), *Μελωδία, Λόγος, Κίνηση. Πρακτικά 3ου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού* (σσ. 255-271). Σέρρες: Τ.Ε.Φ.Α.Α. Σερρών.
- Παπαπαύλου, Μ. (2004). "Κουλτούρα, Αισθητική και η Παραστασιακή Επιτέλεση της Τσιγγάνικης Ταυτότητας μέσα από το Φλαμένκο της Ανδαλουσίας". Στο Ε.Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, και Χρ. Παπακώστας (Επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, (σσ.39-50). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Ρόμπιου-Λεβίδη Μ. (2004). "Παράδοση και Νεωτερικότητα". *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 93, 8 -15.
- Μερακλής, Μ. (1989). *Λαογραφικά Ζητήματα*. Αθήνα: Χ. Μπούρας.
- Μωραΐτης, Θ. (2003). *Αυθολογία Αρβανίτικων Τραγουδιών της Ελλάδας*, Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μ. Μερλιέ.
- Ογκουρτσάφ, Π. Α. (1983). "Συγκριτική-Ιστορική Μέθοδος". *Μ.Σ.Ε.*, 32, (σσ.298-299). Αθήνα: Ακάδημος.
- Πανοπούλου, Κ. (2001). *Η Χορευτική Ταυτότητα των Βλάχων του Νομού Σερρών*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Πασχαλίδης, Γρ. (1999). "Η Πολιτισμική Ταυτότητα ως Δικαίωμα και ως Απειλή. Η Διαλεκτική της Ταυτότητας και η Αμφιθυμία της Κριτικής". Στο *"Εμείς" και οι "Άλλοι". Αναφορά στις Τάσεις και τα Σύμβολα*, (σσ. 73-85). Ε.Κ.Κ.Ε, Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Σακκάς, Γ. (1957). *Ιστορία των Ελλήνων της Τριπόλεως του Πόντου*. Αθήνα: άνευ έκδοσης.
- Σαλαπασίδης, Π., (1960). "Από τη Ζωή του Πόντου". *Ποντιακή Εστία*, 11, 5935.
- Σαμουηλίδης, Χ. (2000). *Οι Ποντιακοί Χοροί*. Αθήνα: Σύλλογος Ποντίων Αργοναύται-Κομνηνοί.
- Σαμψών, Ε. & Ψυχογιός, Δ. (1977). "Στοιχεία Δειγματοληψίας". Στο Β. Φίλιας (επιπεία), *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις Τεχνικές των Κοινωνικών Έρευνών*, (σσ. 355-425). Αθήνα: Gutenberg.
- Serlin, R. C. (1987). "Hypothesis Testing, Theory Building and the Philosophy of Science". *Journal of Counseling Psychology*, 34, 365-371.
- Sklar, D. (1991). "On Dance Ethnography", *CORD, Dance Research Journal*, 23(1), 6-10.
- Στράτου, Ν. Δ. (1978). *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί*. Αθήνα: Ο.Ε.Σ.Β.
- Τανιμανίδης, Γ. Π. (1984). "Τα Θεοφάνεια και τα Λατρευτικά έθιμα στον Πόντο". Στο *Αρχαίον του Πόντου*, 38 (σσ. 97-122). Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.

- Θανοπούλου, Μ. (2000). "Η Συλλογική Μνήμη ως Στοιχείο της Πολιτιστικής Ταυτότητας". Στο "Εμείς" και οι "Άλλοι". Αναφορά στις Τάσεις και τα Σύμβολα, (σσ. 215-224). Ε.Κ.Κ.Ε. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Thompson, P. (2002). *Φωνές από το Παρελθόν: Προφορική Ιστορία*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Thomas, R. J. & Nelson K. J. (2003). Στο Κ. Καρτερολιώτης. (Επιμ. ελλ. έκδ.). *Research Methods of Physical Activity*. Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Tonkin, E. (1992). *Narrating Our Pasts: The Social Construction of Oral History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Τσαούσης, Δ.Γ. (1983). "Ελληνισμός και Ελληνικότητα". Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επιμ). *Ελληνισμός-Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και Βιοματρικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας* (σσ. 15-25). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Τσουκαλάς, Κ. (1983). Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επιμ). "Παράδοση και Εκσυγχρονισμός. Μερικά Γενικότερα Ερωτήματα". *Ελληνισμός-Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και Βιοματρικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας* (σσ. 37-48). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Τυροβολά, Κ. Β. (1994) *Ο Χορός "στα τρία" στην Ελλάδα. Δομική-Μορφολογική και Τοπολογική Προσέγγιση*. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Τυροβολά, Κ. Β. (1996). *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Κ. Β. (2001). *Ο Ελληνικός Χορός. Μία Διαφορετική Προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Κ. Β. (2006). "Πυθαγόρεια Φιλοσοφία, Μυστικισμός και Χορός". Στο Κ. Πανοπούλου (επιμ). *Χορός και Πολιτισμικές Ταυτότητες στα Βαλκάνια*. Πρακτικά 3ου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού (σσ. 277-334). Σέρρες: Τ.Ε.Φ.Α.Α. Σερρών.
- Vallier J. (Edt). (1973²). *Comparative Methods in Sociology*. Berkeley, LA: University of California Press.
- Vouras, M. & Holden, R. (1976). *Greek Folk Dances*. Belgium: Folkraft.
- Weber, M. (α.χ.). *Η Μεθοδολογία των Κοινωνικών Επιστημών* (μτφρ. Μ. Γ. Κυπραίου). Αθήνα: Παπιαζής.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (1988). "Συμβολή στην Έρευνα του Χορού των Ελλήνων του Πόντου", 2ο Διεθνές Συνέδριο της Δ.Ο.Λ.Τ., (σσ. 47-62). Αθήνα: Θέατρο Δ. Στράτου.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (1996). "Οι Ποντιακοί Χοροί". Στο *Επτά Ημέρες, Γ'*, (σσ. 95-98). Ο Ελληνισμός της Μαύρης Θάλασσας, Αθήνα: Εφ. Καθημερινή.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (α.χ.). *Χορευτικές Διαδικασίες και Χοροί του Πόντου*. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών "Δόρα Στράτου". Χορευτικός Όμιλος Ποντίων "Σέρα".
- Ζωγράφου, Μ. (1989). *Λαογραφική-Ανθρωπολογική Προσέγγιση του Σέρα-Χορού των Ποντίων*, Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Ζωγράφου, Μ. (1991). *Εισαγωγή στον Ελληνικό Λαϊκό Χορό*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Zografou M., (2001). "Towards a Structural Analysis of Folk Dance. Choreotypes and Dance Patterns in Pontic Dance Tradition". In R. Lange (Ed). *Studia Choreologica*, v. II., Fundacja, Poland: Instytut Choreologii.



ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ**Σύμβολα για τις δομικές ενότητες του χορού:**

T = λαβή από τους ώμους
 W = λαβή από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες
 D = *dance*, προσδιορισμός της χορογραφικής ενότητας

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

Ιρ = ισορρυθμική δομή
 Ιμ = ισομετρικό μέτρο

Επίπεδα εντάσεων:

Fo = δυνατό
 MF = μέτρια δυνατό

PM= μέτρια σιγά
 P= σιγά

Ταχύτητα εκτέλεσης:

L = 40-60
 Mo = 105 – 120

An = 75-105
 Ad = 65-75

Σύμβολα για τις σχέσεις των δομικών ενότητων χορού και μουσικής:**Σχέσεις επέκτασης:**

≡ : ομοφωνία χορού και μουσικής σε όλα τα επίπεδα = : ομοφωνία σε επίπεδο μουσικού μέτρου/κινητικού μοτίβου

Σχέσεις αντιστοιχίας:

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

Μοντέλα φόρμας:

AΦ = αλυσιδωτή φόρμα
 ΟΦ = ομοιογενής αλυσιδωτή φόρμα

Σύμβολα για το φύλο και τη σχηματική διάταξη των χορευτών:

A = άνδρες, Γ = γυναίκες

AAAA = χορός αποτελούμενος μόνο από άνδρες, ΑΓΑΓ = άνδρες και γυναίκες ανάμικτα

Οχ = ομαδικός χορός

Ακ = ανοικτός κύκλος

⊂ = κυκλικό σχήμα, με κατεύθυνση του χορού προς τα αριστερά
 ⇐⇒ = κίνηση του χορού σε ευθεία γραμμή (αριστερά ή δεξιά)
 ⊃ = κυκλικό σχήμα, με κατεύθυνση του χορού προς τα δεξιά

Σύμβολα κινήσεων των κάτω άκρων:**δ = δεξί πόδι**

δ₀ = μετακίνηση – θέση δεξιού ποδιού αριστερά

δ₁ = άρση δεξιού ποδιού εμπρός με λυγισμένο γόνατο

δ₂ = εκβολή στα δάκτυλα του δεξιού ποδιού

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

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

δ : α = ταυτόχρονη θέση και στους δύο "δείκτες στήριξης"

α = αριστερό πόδι

α₀ = μετακίνηση – θέση αριστερού ποδιού αριστερά

α₁ = άρση αριστερού ποδιού εμπρός με λυγισμένο γόνατο

α₂ = εκβολή στα δάκτυλα του αριστερού ποδιού

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

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

(δ)α; = παραμονή δεξιού δείκτη στήριξης και άρση (οποιαδήποτε) αριστερού ποδιού

(α)δ; = παραμονή αριστερού δείκτη στήριξης και άρση (οποιαδήποτε) δεξιού ποδιού

(δ):α; = αναπήδηση δεξιού δείκτη στήριξης και ταυτόχρονη άρση (οποιαδήποτε) αριστερού ποδιού

(α):δ; = αναπήδηση αριστερού δείκτη στήριξης και ταυτόχρονη άρση (οποιαδήποτε) δεξιού ποδιού

~ = σουστάρισμα

^ = αναπήδηση

α = θέση αριστερού ποδιού με ταυτόχρονη άρση (οποιαδήποτε) του δεξιού ποδιού

δ - α } εναλλαγές "δεικτών στήριξης"
 α - δ }

{α₀- x(α₀)δ₀} = εναλλαγή "δεικτών στήριξης" αριστερά, με σταύρωμα δεξιού πάνω ή πίσω από το αριστερό (δ₈)

{δ - α (δ) x} = εναλλαγή "δεικτών στήριξης" δεξιά, με σταύρωμα αριστερού ποδιού πάνω ή πίσω από το δεξί (α₈)

π1= πάτημα με φτέρνα, πέλμα, μύτη, ίσου με χρονική διάρκεια 1/4.

π2= πάτημα με φτέρνα, πέλμα, μύτη, ίσου με χρονική διάρκεια 1/4.

δ+(δ)αν = στήριξη δεξιού ποδιού με ταυτόχρονη άρση του αριστερού ποδιού στη φτέρνα.

√ = πάτημα στη φτέρνα

-//- = επί τόπου