

Καρακάσης Γεώργιος
*Συνθέτης, Αρχιμουσικός,
Καθηγητής Ανώτερων Θεωρητικών
Μουσικολόγος, Μουσικοπαιδαγωγός*

Ομοιότητες & Διαφορές Προσέγγισης και Μελέτης των Παραδοσιακών Χορών και της Αντίστοιχης Μουσικής τους

Εισαγωγή

«Ο παραδοσιακός χορός και η μουσική είναι από τις σημαντικότερες κοινωνικές εκδηλώσεις του ανθρώπου. Συνδέεται άμεσα με την ιστορία, τον πολιτισμό και την εξέλιξη μιας κοινωνίας. Η μελέτη τους παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς μας δίνει πληροφορίες για την ίδια την κοινωνία, την ιστορία, την κοινωνική οργάνωση, τις ηθικές και αισθητικές της αξίες. Μια όμως σε βάθος αναλυτική προσέγγιση τους είναι αρκετά δύσκολη. Όπως αναφέρει ο Μπέλα Μπάρτοκ, τα προσόντα και οι γνώσεις που πρέπει να έχει ο ιδανικός λαογράφος – συλλέκτης λαϊκών τραγουδιών είναι ιστορίας, γλωσσολογίας και φωνητικής, λαογραφίας, κοινωνιολογίας και εθνολογίας, πάνω απ' όλα όμως να είναι μουσικός με εξασκημένο αυτί και ανεπτυγμένη παρατηρητικότητα. Ένας τέτοιος άνθρωπος είναι δύσκολο να βρεθεί που να ανταποκρίνεται σ' όλες αυτές τις επιστημονικές απαιτήσεις. Επίσης επισημαίνει ο Μ. Μπάρτοκ ότι ανάλογα είναι και τα προβλήματα στο χορό και ίσως ακόμη πιο δύσκολα, αφού ο χορός είναι πιο σύνθετη δραστηριότητα. Ανάλογη άποψη για το χορό διατυπώνει και ο S. Baud-Bovy.

Ο χορός, ως ένας μη λεκτικός τρόπος επικοινωνίας, δύσκολα περιγράφεται με λόγια. Πρέπει να περάσει από το σώμα του μελετητή για να γίνει πλήρως κατανοητός.

Η Ρ. Λουτζάκη γράφει πως ο ερευνητής του χορού πρέπει να είναι ο ίδιος χορευτής, να ξέρει να αναλύει το χορό, να γνωρίζει στοιχεία μουσικής και ένα σύστημα σημειογραφίας της κίνησης ώστε να μπορεί να αποτυπώνει στο χαρτί τις κινήσεις του χορού.

Τα διάφορα σημειογραφικά συστήματα (Laban, Benesh, Romanotation, Conte κ.α.), που επινοήθηκαν κατά καιρούς για την καταγραφή των χορών, βοήθησαν προς την κατεύθυνση αυτή, όμως η δυσκολία προσέγγισής τους από το ευρύ κοινό τα καθιστούν δύσχρηστα. Επίσης η μη καθιέρωση μιας κοινής ορολογίας δυσκολεύει τα πράγματα ακόμη περισσότερο¹».

¹ Πραντσιδής, Γιάννης, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*, Αιγίνιο, εκδότης Πραντσιδής Γιάννης, σελ. 9-10.

² Παναγιωτίδου, Αναστασία, *Η μουσικοκινητική αγωγή σαν παιδαγωγικό μέσο στην διδασκαλία του χορού*, Επιμ. Άλκης Ράφτης, *Η διδασκαλία του χορού*, 1^{ος} Τόμος, 7^ο διεθνές συνέδριο για την έρευνα

Σε ένα από τα διεθνή συνέδρια που έχουν γίνει για το χορό στην Ελλάδα αναφέρονται τα εξής: «Σ' ένα σημαντικό αριθμό από τις σχολές ή τα σχολεία που επισκεφθήκαμε, οι καθηγητές ή οι δάσκαλοι ή οι χορογράφοι μας έδωσαν την εντύπωση ότι ο χορός είναι κάτι ξεχωριστό από τη μουσική. Μας έκαναν πράγματι ν' αναρωτηθούμε αν είχαν την επίγνωση ότι ο χορός θα πει μουσική, γιατί αν παραδεχτούμε πως μπορεί να υπάρξει χορός χωρίς μουσική συνοδεία, σαν αυτοτελής, ας πούμε, τέχνη, πάλι μουσική θα είναι γιατί από τη μουσική παίρνει, κατά πρώτο λόγο, το κύριο χαρακτηριστικό του, τον ρυθμό. Επίσης η πληροφόρησή μας για τους μαθητές (παιδιά ή εφήβους) ήταν ότι οι περισσότεροι από αυτούς δεν είχαν καμία μουσική κατάρτιση, έστω και σε χαμηλό επίπεδο. Ακόμα δοκιμάσαμε έκπληξη όταν διαπιστώναμε ότι η μουσική παιδεία πολλών διδασκόντων ήταν ανύπαρκτη έως ελάχιστη, με λίγες εξαιρέσεις»².

Σ' αυτή την εργασία, σκοπός μου είναι να βρω τις σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ του παραδοσιακού χορού και της μουσικής. Πράγματα που αφορούν δηλαδή το συγχρονισμό, τη ρυθμική αγωγή, το μέτρο και το ρυθμό, τον αυτοσχεδιασμό, τη δομή και την μορφολογία, τα μοτίβα, τις κινήσεις του χορού σε σχέση με τις μελωδίες και το ρυθμό.

1. Ρυθμική αγωγή (ταχύτητα)

Η ρυθμική αγωγή είναι από τα λίγα στοιχεία που δένει απόλυτα το χορό με τη μουσική. Όποια ταχύτητα έχει η μουσική έχει και ο χορός, όπως επίσης ότι αυξομειώσεις έχει η μουσική τις ίδιες ακριβώς αυξομειώσεις έχει κι ο χορός και αντίστροφα.

Ο ένας επηρεάζει τον άλλο τόσο στενά που σε μια παράσταση, εκδήλωση, γάμο κτλ πρέπει να υπάρχει οπτική επαφή και επικοινωνία των μουσικών με τους χορευτές (αυτή η επαφή είναι απαραίτητη να υπάρχει πάντα κι όχι μόνο για την ταχύτητα). Έτσι την ταχύτητα μπορούν να την καθορίσουν είτε ο ένας είτε ο άλλος. Ακόμη μπορούν να παίρνουν πρωτοβουλίες κατά τη διάρκεια του χορού για πιο γρήγορα ή πιο αργά και οι δυο πλευρές.

Υπάρχουν χοροί όπου από την αρχή ως το τέλος έχουν μια σταθερή ταχύτητα και χοροί που έχουν δύο διαφορετικές. Επίσης συχνό είναι και το φαινόμενο της αύξησης της ταχύτητας σταδιακά. Αυτό γίνεται κυρίως στους χορούς της Μακεδονίας, οι οποίοι ξεκινούν αργά και μπορούν να καταλήξουν αρκετά γρήγοροι.

Είναι πολλοί και διάφοροι λόγοι που καθορίζουν την ταχύτητα του χορού της κάθε περιοχής. Σημαντικότερο λόγο έχει το είδος του τραγουδιού ή χορού, αν είναι δηλαδή του γάμου, μοιρολόι κτλ. Πέρα από αυτό όμως σημαντικός παράγοντας είναι η γεωγραφική θέση (ορεινή ή πεδινή περιοχή) και το κλίμα. Σε πεδινές εκτάσεις η μετακίνηση των κατοίκων γίνεται πιο εύκολα και γρήγορα. Έτσι και οι χοροί αυτών των περιοχών είναι πιο γρήγοροι με ήπιες κινήσεις. Αντίθετα σε ορεινές και δύσβατες περιοχές όπου οι μετακινήσεις των κατοίκων είναι πιο έντονες και αργές οι χοροί τους είναι πιο αργοί με έντονες κινήσεις. «Σε ένα μέρος που έχει μεγάλη ηλιοφάνεια

² Παναγιωτίδου, Αναστασία, *Η μουσικοκινητική αγωγή σαν παιδαγωγικό μέσο στην διδασκαλία του χορού*, Επιμ. Άλκης Ράφτης, *Η διδασκαλία του χορού*, 1^{ος} Τόμος, 7^ο διεθνές συνέδριο για την έρευνα του χορού, Πορταριά, Δ.Ο.Λ.Τ. (Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης) – Ελληνικό τμήμα, 7-11/7/93, σελ.72-73

ή είναι πολύ μεγάλη η έκταση της μέρας, βλέπουμε ότι είναι πιο εύθυμοι οι χοροί και με μια διαφορετική διάθεση»³.

2. Μέτρο - Ρυθμός

Στον τρόπο που μετράμε ένα τραγούδι ή χορό βρίσκεται και το μεγαλύτερο πρόβλημα μεταξύ της μουσικής και του χορού για ένα ενιαίο σύστημα. Ίσως δικαιολογείτε αυτό και θα το αποδείξουμε παρακάτω. Πρέπει όμως να δούμε πως «βλέπουν» οι μουσικοί και οι χορευτές το μέτρο και το ρυθμό από την δική τους μεριά.

Ένας μουσικός όταν θα αναλύσει ένα χορό ή καλύτερα θα τον μεταγράψει και θα τον εκτελέσει, θα χωρίσει μέτρα παίρνοντας

1) Ισάξια και ισάριθμα «χτυπήματα» που επαναλαμβάνονται περιοδικά. Αυτά είναι όσο το δυνατό λιγότερα και αποτελούν τη μονάδα μέτρησης (τέταρτα, όγδοα, δεκατάεκτα). «Ως βασικός παλμός για το ρυθμό και χρόνος μέτρησης για το μέτρο χρησιμοποιείται συνήθως το τέταρτο. Η απόλυτη ρυθμική αγωγή καθορίζεται με τον αριθμό χρόνων ανά λεπτό που μετρίεται με το Μετρονόμο του Malzel, M.M. (1816). Στο M.M. $\alpha=60$ αντιστοιχούν 60 χρόνοι ανά λεπτό, άρα ένα τέταρτο το δευτερόλεπτο: χρόνος μέτρησης και δευτερόλεπτα συμπίπτουν»⁴.

2) θα μετρήσει τα «χτυπήματα» στη κάθε περίοδο.

Έτσι από αυτά τα δύο θα δώσει το όνομα του μέτρου δηλ. το μέτρο $\frac{7}{8}$ για ένα μουσικό σημαίνει πως σε κάθε μέτρο μουσικό έχει 7 «χτυπήματα» ισάξια τα οποία τα θεωρεί όγδοα.

Ένας χορευτής απεναντίας δεν μετρά ισάξια και ισάριθμα χτυπήματα αλλά μετράει τα ισχυρά μέρη του μέτρου. Αυτά συνήθως δεν έχουν την ίδια χρονική διάρκεια. Πάνω στα ισχυρά μέρη του μέτρου κάνει τις εναλλαγές στα πατήματά του. Κατόπιν μετράει το σύνολο των βημάτων που κάνει σε μια περίοδο και δίνει το «μέτρο», δηλ. ο χορός καλαματιανός έχει δώδεκα βήματα για ένα χορευτή και μέτρο $\frac{7}{8}$ για ένα μουσικό. Έτσι λοιπόν όπως θα δούμε παρακάτω τις περισσότερες φορές εκεί που ολοκληρώνεται το χορευτικό «μέτρο» δεν έχει ολοκληρωθεί η μουσική φράση ή ακόμα και μέτρο σε ορισμένες των περιπτώσεων.

Παράδειγμα:

Καλαματιανός

<i>Μέτρημα μουσικού</i>	<i>Μέτρημα χορευτή</i>
1 2 3 1 2 1 2	1 2 3 1 2 3 1

³ Ματθαίου Γιώργος, από τη συνέντευξη που του πήρα τον Ιούλιο του 2007 για τη διπλωματική μου εργασία.

⁴ Ulrich, Michels, *Ατλας της μουσικής*, τόμος I, εκδόσεις Φ. Νάκας, 1^η Ελληνική έκδοση 1994, σελ. 67

Ο ρυθμός για τους μουσικούς δίνεται από τα κρουστά με τα ισχυρά και ασθενή μέρη του μέτρου και πάνω σ' αυτά (τα κρουστά) παίρνουν βήμα και μέτρο οι χορευτές. Αξιοσημείωτο είναι πως μπορούμε να έχουμε σ' ένα ρυθμό μουσικό πάρα πολλούς και διαφορετικούς χορούς, αλλάζοντας μόνο τη μελωδία.

Παράδειγμα:

Συρτό καλαματιανό⁵ σε $\frac{7}{8}$

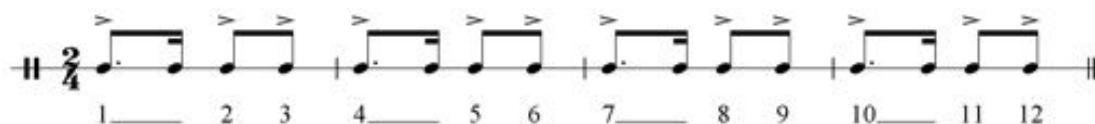
Αιγαίο	Θαλασσάκι
Ήπειρος	Χειμαριώτικο
Θεσσαλία	Ρογκατσάρικος
Κύπρος	Αγάπησα την που καρκιάς
Λήμνος	Κεχαγιαδικός
Μακεδονία	Μήλο μου κόκκινο
Προποντίδα	Καράβι καραβάκι
Μ. Ασία	Μια Σμυρνιά στο παραθύρι

Αλλά μπορούμε να έχουμε και διαφορετικό ρυθμό και μέτρο σ' ένα χορό. Για παράδειγμα ο χορός συρτός. «Συρτά λένε τους χορούς είτε σε $\frac{2}{4}$ είτε $\frac{7}{8}$. Οι πραχτικοί (μουσικοί) λένε συρτά τους χορούς που χορεύονται σε $\frac{2}{4}$, καλαματιανά αυτούς που χορεύονται σε $\frac{7}{8}$ και συρτοκαλαματιανά αυτούς που αρχίζουν με $\frac{7}{8}$ και γυρίζουν στο τέλος στα $\frac{2}{4}$ »⁶. Και τα τρία είναι σε δώδεκα ίδια βήματα (αλλάζει το στυλ) έχουν μέτρο $\frac{7}{8}$ αλλά και $\frac{2}{4}$ (βλ. Παράδειγμα).

Παράδειγμα:

Συρτός

Εναλλαγές βημάτων του ιδίου χορού σε διαφορετικό μέτρο



⁵ Παύλου, Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / εκδόσεις Fagotto, Α' έκδοση: Μάιος 2006, σελ. 39

⁶ Μαζαράκη, Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο*, Αθήνα, εκδόσεις Κέδρος, Σεπτέμβριος 1985, σελ. 83.

Το μέτρο ⁷₈ το συναντάμε και με διαφορετική μορφή. Δηλαδή στο παραπάνω παράδειγμα είναι της μορφής 3-2-2 (1,2,3-1,2-1,2), όμως υπάρχουν και χοροί όπου το τριάρι είναι στο τέλος 2-2-3 (1,2-1,2-1,2,3). «Το 3-2-2 το χρησιμοποιούν στις νότιες περιοχές, Πελοπόννησο, Στερεά και κεντρική Ελλάδα, ενώ το εφτάρι ανάποδα κυρίως στην Θράκη και την Μακεδονία. Η Μακεδονία και η Θράκη το λέει ‘Μαντιλάτο’ χορό, ενώ οι άλλοι Καλαματιανό»⁷. Το συρτό σε δίσσημο ρυθμό το συναντούμε στα νησιά κυρίως κι έχει την ονομασία ‘Μπάλος’.

Ο χορός ‘στα τρία’ είναι ο χορός που τον συναντάμε σε όλη την Ελλάδα. Από την Θράκη μέχρι την Κρήτη και τα νησιά. Αλλάζουν οι μελωδίες και το στυλ στην κάθε περιοχή.

«Η ταξινόμηση του χορευτικού υλικού που προέρχεται από επιτόπιες έρευνες δίνεται μέσα από δύο βασικούς πίνακες: στον πρώτο, αναφέρονται αναλυτικά οι κοινότητες στις οποίες επικεντρώθηκε η έρευνα για τη συλλογή των δεδομένων του χορού ‘στα τρία’ και στο δεύτερο, δίνονται αναλυτικά οι κοινότητες που επικεντρώθηκαν οι έρευνες για τη συλλογή των δεδομένων του συνολικού χορευτικού υλικού, όπου φαίνονται οι ονομασίες των χορών και οι περιοχές προέλευσής τους»⁸.

⁷ Ματθαίου Γιώργος, από τη συνέντευξη που του πήρα τον Ιούλιο του 2007 για τη διπλωματική μου εργασία.

⁸ Τυροβολά Κ. Βασιλική, *Ο Ελληνικός Χορός*, α’ έκδοση, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2001, σελ.: 70

Πίνακας Ι⁹

Α. Επιτόπιες έρευνες

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι: Χορός «στα τρία»

α) Δεσκάτη				
Σαμαρίνα			Γρεβενών	Μακεδονίας
Περιβόλι				
Καύλωνή				
Δοτσικό				
β) Βάλτος			Ημαθίας	
γ) Πελασγία				
Δαδί			Φθιώτιδας	Ροίμελης
Λιβανότες				
Παλαιαχώρι				
Παλύδροσο			Φωκίδας	
Γραβιά				
δ) Άγρος Ανδρέας	Κυνουρίας		Αρκαδίας	Πελοποννήσου
ε) Τριφυλία			Μεσσηνίας	
στ) Μηλέα	Οιωνίας		Ηλείας	
ζ) Αηδονοχώρι				
Κέδροι			Καρδίτσας	Θεσσαλίας
Θραυμία				
Φανάρι				
Κουμάδες (Σταυρός)				
Μαργαλιτάς				
η) Μαντέλι				
Γερακάρι			Τρικάλων	
Ρόγγια				
Ρίζωμα				
Χαλίκι	Βιόχαι			
Αμάραντος	Ασπροποτάμου			
Καστανιά				
θ) Κρανιά	Ελασσόνας		Λάρισας	
Τίρναβος				
ι) Μελισσοιργχοί				
Θεοδώριανα			Αρτας	Ηπείρου
Ροδιά				
Σκουλιπραδιά				
Παννιώτη				
Κλειδί				
ια) Καρβουνάρι	Παραμυθιάς		Θεσπρωτίας	
(Σαρακατσάνες)				
ιβ) Κήποι	Ζαγορίου			
ιγ) Βήσοι				
Δελφινάκι	Πορφυρίου		Ιωαννίνων	
Παργουλιανή				
Παραμυθιά				

⁹ Τυροβολά Κ. Βασιλική, *Ο Ελληνικός Χορός*, α' έκδοση, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2001, σελ.: 71

Πίνακας II¹⁰

ΠΙΝΑΚΑΣ II: Συνολικό Χορευτικό υλικό

ΘΕΣΣΑΛΙΑ:

Χοροί «στα τρία»	Ονβριά	Ρόγνια	Τρικάλων
	Χορός της νύφης		
	Δούσιμος και βασιλικός	Χαλίκι	Τρικάλων
	Όλα τα ποιόλια		
	Πέρα στον πέρα μαχαλιά	Γαρδία Θεαπρετίας Καστανιά Ασπροποτάμου	Τρικάλων
	Αγορούσα		
	Δήμιος	Μαγουλίτσα	Καρδίτσας
	Βαγγελίτσα		
	Δήμιος		
	Πέρα στον πέρα μαχαλιά		
Λαφίνα			
Σβαρνιάρρα			
Καραγκούνα			
Γιούρια			
Μαύρα μάτια			
Δούσιμος και Βασιλικός			
Χοροί του «Σεργιανού»	Τρεις λαμπαδούλες	Φανάρι Μαγουέλα Μαγουλίτσα	Καρδίτσας
	Γραμματικός βαρέθηκε		
	Κόψε κλαρί μικρή κοντή	Κουμάδες	
	Φεγγάρι μου του Φλεβαριού		
	Γαϊτανάκι	Αηδονοχώρι	
	Της Αλεξάνδρας το βοινό		
	Ήθε Λαμπρή και Πασχαλιά	Κέδρος	
	Βγάτε κορίτσια στο χορό		
	Τ' ακούτε 'σεις οι έμορφες	Κέδρος	
	Ριμιοπούλα		
Διαφορετικά τραγούδια του χορού «Σια-πέρα»	Πέρα τούτο τον καιρό	Κέδρος	Καρδίτσας
	Βγάτε κορίτσια στο χορό		
	Τσοπάνος	Κέδρος	
	Τάι-Τάι		
	Τώρα Μάης κι Άνοιξη	Κέδρος	
	Καρατσάμικο		
	Ήθε Λαμπρή και Πασχαλιά	Κέδρος	
	Σήμερα Χριστός Ανέστη		
	Πέρασ' από την Καργιά	Κέδρος	
	Τριπέλα		

¹⁰ Τυροβολά Κ. Βασιλική, *Ο Ελληνικός Χορός*, α' έκδοση, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2001, σελ.:72-77

	Μάλωσαν τα Λαζόπουλα Τρεις καλοί μου λεβεντάδες Καραγκούνα	Σέλλος Ελασσόνας Κρασιά Ελασσόνας Τυρνάβος Ελασσόνας	} Λάρισας
ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΙ	{ Κάτω στον κάμπο τον πλατύ Χατζίνα	Αργυρούπολη Αμπελώνας Τυρνάβου	
Η ΠΕΙΡΟΣ:			
	Στη βρύση στα Τσερίτσανα Μια παπαδιά περατιανή Πέρδικα Πέρδικα Δήμος	Λάκκα Σουλίου Κήποι Ζαγορίου Βίτσα Σκουληκιά Γιαννιώτη, Κλειδί	Θεσπρωτίας Ιωαννίνων } Αρτας
ΒΛΑΧΟΙ	{ Μπράκος Ντούσι γιάνλου ποιν λα όι Σάλλω μόν σαλούσε (Αρβανίτες)	Καλαρύτες Ηπείρου	} Ιωαννίνων
ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΙ	Διπλός χορός	Καρβουνάρι Παραμυθιάς	} Θεσπρωτίας
ΣΤΕΡΕΑ ΕΛΛΑΔΑ:			
«στα τρία»	Πέντε δέκα παπαδαίς Ελάτε να πούμε ψήματα Πέντε ποντικοί και δεκαοχτώ νυφίτσες Μέριμγκας Οι κλέφτες εσορπίσανε Μια βλάχα μια παλιόβλαχα Χασάπικος Χορός της κλεψιάς	Αμφίκλεια Παρνασσού	} Φθιώτιδας
	{ Τι να τον κάνω κοντούλα μ' Δημητρούλα Απάν' χορός Γαϊτανάκι Ζαχαρούλα Λουλουβίκος Μανωλάκο Μποδά τα περισσότερα σου Παπίρης Νάνι ντοτε λιδούρα (Τράτα) Πανηγυράκι	Λιβανάτες Ξυνιάς, Στυλίδα Πελασγία Μεσολόγη Μέγαρα Ασπρόπυργος Αράχωβα Παρνασσού	
			} Αιτωλίας } Αττικής

ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ:

πουκάλες μελωδίες του ταπεινού χορού «Μπάλλος»	Μια γριά μπαμπούρα Κάτω στη Ρόδο στο Ροδονήσι Μαργιό Μάρω Κάτω στο γαλό Τρίο Οι κακές οι σινυφάδες Ντουρνεράκια Χασάπικο Το δοντρί της Μανουσιάς Ένα πουλάκι ξέπνεχο	Λευνίδιο Αγ. Ανδρέας Κυνουρίας Μηλέα Ολυμπίας	Αρκαδίας Ηλείας
--	--	--	--------------------

ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ:

	Διπλός χορός Ιομαήλ αγάς Σβαρνάρα Ζήδρος Πέρα στην Ανατολή Τοάτσος	Δοτσικό Περφιόλα Δεσκάτη	
«στα τρία»	Αμπέλι Μια Κυριακίτσα το πρωί Μαλάμα (Λ)διόσημο και βασιλικό Βλαχούλα εροβόλαγε Μηλίτσα μ' Πότε θα 'ρθει η άνοιξη Βουλγάρια Νιος και παλικάρι Δήμος Βαρύς σερτός Μπίνα μ' Σερτός (πήγα στη βράση να πω νερό) Γιαντζίσκα (Τρίτε-πάτε) Γαλάζιος πετεινός Μποήμ' τοα Γκάντα Γκέτω Μουλάβεβο Αποχωρίτικο Μάραβια Στάνγκαινα Μήτραινα Του Σουλεϊμάν Αέρας θα βρει	Σαμαρίνα Καλλονή	Τρεβενόν
διαφορετικές μελωδίες της ίδιας χορευτικής φόρμης		Βάλτος Έδεσσα Πρόμαχοι, Μελίκη Μελίκη, Αλ'νδρεία Πρόμαχοι Βέροιας Επισκοπή Νάουσας Πρόμαχοι Βέροιας Επισκοπή Νάουσας	Πέλλας Ημαθίας

Γκάντα	} Πρόμαχοι Βέροιας	} Πέλλας
Τικφέσανο		
Κόρη Ελένη		
Πατρούνηνο		
Προσκυνητός (Επίκληση)	} Γουμένισσα	} Κιλκίς
Χασαπιά		
Μήτραινα		
Μάρονα		
Ράικο	} Έδεσσα	} Πέλλας
Άνοιξ' Ελένη την πορτούλα		
Ιβάννα		
	} Βόλκας	} Δράμας
ΔΥΤΙΚΗ ΘΡΑΚΗ:		
Κουρτίσσιμ' κουρτισούδαμ'	} Πετριτά, Κριός Ορεστ. Μαράσια	} Έβρου
Πηλαλητός ή Κουσεφτός		
Γιάννη μ' Γιαννάκη μ'	} Δύλοφος, Πεντάλοφος, Πάλη Σουφλίου	} Έβρου
Χορός του ανδρόγυνου		
Σουφλιουτούδα		
Αραδιαστείτε στο χορό		
Πέντ' έξ' νταήδες (Ζωναράδικος)	} Λάβαρο Σουφλίου	} Έβρου
Κρήμα μάννα μ'		
Ταπεινός		
Ζωναράδικος		
Χασάπικο	{ σ' όλη τη δυτική Θράκη	} Ροδόπης
Ζερβός		
Χασάπικο		
(πρόσφυγες ανατολικής Θράκης)		
	} Ξηλαγανή Παραδημή Κομοτηνής	} Ροδόπης
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΡΩΜΥΛΙΑ:		
Κασρινός	{ Καβαλί και σε όλες τις περιοχές που κατοικούν πρόσφυγες	} Ημαθίας
Τσέστος		
Κοκονίτσιος		
Ζέρβος		
Μπογδάνο	{ Μ. Μοναστήρι Λάρισας και σε όλες τις περιοχές που κατοικούν πρόσφυγες	} Ημαθίας
Μιλήσιο		
Τα 40 τα τσακνίτσια	{ Μ. Μοναστήρι Τρεκάλων Μικρό και Μεγάλο Μοναστήρι, Καβαλί Νέο Μοναστήρι Δομοκού	} Νάουσας

ΣΑΛΑΜΙΝΑ:

Σταυρωτός ή καμακάκι
Σήμερα πάλι μπούμπω μπω (του Πάσχα)
Μέριμγκας
Τούντε-τούντε (Κούνα-κούνα)

ΕΥΒΟΙΑ:

Νυφκάτος ή κλειστός χορός	} Κύμης	} Εύβοιας
Χορός της Τράτας		
Σπυρί πιπέρι «στα τρία» (στο(ν) κάμπο, στη ρίζα)		
Χορός της Αγιάτης (του Πάσχα)		
	} Καλλιθέα, Γαινό	

ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΙΓΑΙΟ:

Λέσβος:	{ Νυφάτικος ή Νυφ'κάτος ή Σταυρωτός	} Βασιλικό, Λιοβόρι, Πέτρα Πολιχνίτος, Βρίσι Θυμανά, Καλαμιστή, Πυργί, Μεστά
Χίος:	{ Δετός ή Διπλός ή Σμητός χορός Αποκριών Σέρβοκος-Χασάπκος	
Ικαρία:	{ Παλιός (Πικαρώτικος Νέος (Πικαρώτικος	} Αμάλιον, Μάραθος, Καρνανάγρι, Εύδηλος, Αγ. Κυριακή, Θέριμα, Ράχες Περ(ι)βόλια, περιοχή Χώρας Σάμου
Σάμος:	{ Συρτός (στρώσε βέργα και λουλούδια) Σούστα	

ΚΥΚΛΑΔΕΣ:

Νάξος:	Βιάχι	} Κυνίδαρος, Κομμακή (Κορονήδα), Φυλάτι Άνω Μερά Λεύκες και Παρουκιά
Μέκονος:	Μπαλαριστός	
Πάρος:	Αγέφανος	

ΕΠΤΑΝΗΣΑ:

Λευκάδα:	{ Τα τρία πάσα Μηλιά Λεμονιά Σταυρωτός	} Τσιγκαλάδες, Καρνά, Αί-Νικητάς, Λευκάδα
Κύθηρα:	{ Αί-Γιώργης Μπουρδάρης	
		} Λιβάδι

ΚΡΗΤΗ:

Σιγανός	} Τζεργιάδα, Μακρηλιά Ανατολή, Μάλλες, Χαμέζ Σκοπή, Αχλαδιά, Μουλιανά	} Λασιθίου
Αγκαλιαστός		
Αγκαλιαστός	} Καστέλι, Ζαρός, Πρίνα Πρίνα Ζαρός	} Ηρακλείου
Πριτανός		
Λαζαίος ή Λαζιώτης		

	Λαζαίος ή Λαζαίος	Αιγά, Ειάνθη Μυλοποτάμιον	} Ρεθύμνου
	Τριζάλης ή Τριζάλα Μικρό - μικρά Κατομαπαδιανός Μικρός-μικρός	Επισκοπή, Αμάρι Λαβάρδια, Ανώγεια	
		Κασταμονίτσι Πεδιάδος Ηρακλείου	} Ηρακλείου
ΠΟΝΤΟΣ: (πρόσφυγες)	Ομάλ Κάρ'ς Κοτ'ς Γαλασάρες Τιχ μονόν Κότσαριν	Πλατύ Ροδοχώρι Αιτοράχη	} Ημαθίας
		Βέροιας	
ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑ: (πρόσφυγες)	Μακρονικός χορός Κυνελικός χορός Στρογγυλός χορός Καλέ μ'	προσφ. από Νέα Σμύρνη Ποτάμια	} Λάρισας
		Καισαρεία	
		Νέα Καρβάλη Λασιπές	} Κομοτηνής
	Χορός της «Σαβίτσας» ή της «Αυγίτσας»	Φάρασα	
		Πλατύ	Ημαθίας
ΚΥΠΡΟΣ:	Σούστα	σε όλη την Κύπρο	
ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΑ:			
Λέρος:	Σιρμπα Σούστα Ίσος	Αγ. Μαρίνα, Σιριά, Παρθένι	
Ρόδος:	Τοινεβέτο Ρηνάια Σούστα ή Πάνω Κάτω χορός	Αιράντου Έθνας	
Τήλος:	Εμπρός Σούστα	{ Αρχάγγελος	
Κάλυμνος:	Σούστα Ίσος	{ Λαβάρδια	
		{ Χωριό Βαθύς Χώρα Καλίνου	
Νίσυρος:	Πέρα στους πέρα κάμπους ή ζερβός χορός Εμπρός Περιόλι	{ Εμποριά, Νικιά	
Κως:	Σούστα	Πλατάνι	
Πάτμος:	Δι(γ)ανός	Χώρα Πάτμου, Κάμπος	
Σίμη:	Σούστα	Εμποριάς	
Κάσος:	Σούστα Ζερβός	Εμποριάς, Πενταγία	

3. Αυτοσχεδιασμός

Ο αυτοσχεδιασμός είναι σύνηθες φαινόμενο και στο χορό και στη μουσική, επηρεάζοντας ο ένας τον άλλο. Πολλοί από τους χορούς αρχίζουν με αυτοσχεδιασμό ή στη γλώσσα των παραδοσιακών μουσικών 'ταξίμι'. Χρησιμεύει στο να δώσει το μουσικό τρόπο (mode) του κομματιού. Το ταξίμι μπορεί να γίνεται είτε με συνοδεία ρυθμού είτε χωρίς αρκεί να υπάρχει από πίσω ένας Ισοκράτης. Και στις δύο περιπτώσεις συνήθως ο πρωτοχορευτής μπορεί να κάνει κάποιες φιγούρες ελεύθερες ή και ρυθμικές προκαλώντας τον εκτελεστή να παίξει καλύτερα και αντίστροφα. Επίσης ένα ταξίμι μπορεί να σηκώσει χορευτές να χορέψουν, να «βάλει» τους χορευτές σε μια σκηνή αν πρόκειται για παράσταση, να δώσει την έναρξη της εκδήλωσης. Ταξίμι¹¹, εκτός από την αρχή μπορούμε να έχουμε και κατά τη διάρκεια του χορού και μάλιστα σε πολλούς χορούς αυτό επιβάλλεται. Ο αυτοσχεδιασμός αλλάζει αμέσως τη διάθεση του χορευτή τόσο που βλέπεις όλους να χορεύουν πιο έντονα ή να αλλάζουν ακόμα και το στυλ τους. Σε πολλές περιπτώσεις αλλάζουν και τα βήματα του χορού και πάνω σ' αυτά μπορεί να αυτοσχεδιάζει ο πρωτοχορευτής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα τσάμικα. «Αφού τα όργανα της κουμπανίας παίζουν κάμποσες φορές τη μελωδία του τσάμικου, θα σταματήσουν και θ' αφήσουν το κλαρίνο μόνο, πάντα με τη ρυθμική συνοδεία του λαούτου, να το γυρίσει στον τόπο. Βέρσο¹² ή στον τόπο είναι η σημαντικότερη προσθήκη που κάνει το όργανο στα τσάμικα. Κανένα βέρσο δεν έχει λόγια. Είναι ένας ελεύθερος μελωδικός αυτοσχεδιασμός πάνω στο ρυθμό του χορού. Το βέρσο το παίζεις στο ρυθμό, αλλά ελεύθερα. Κάνεις ότι θέλεις, κατά τις φιγούρες του χορευτή. Στο βέρσο την κρατημένη νότα την κρατάς όσο θες. Ένα, δύο ή και παραπάνω μέτρα. Το πόσο θα την κρατήσεις θα σ' το δείξει ο χορευτής, γιατί πάνω σ' αυτή μπορεί να κάνει διάφορες φιγούρες. Μπορεί να σκύψει με την πλάτη προς τη γη ή να κάνει τίποτις άλλο. Εσύ τον παρακολουθείς στη φιγούρα που κάνει κι ανάλογα την κρατάς. Το βέρσο είναι το κομμάτι αντοχής, τόσο για τον οργανοπαίχτη όσο και για το χορευτή. Είναι το σόλο που ο ένας το παίζει κι ο άλλος το χορεύει¹³» (Γιώργης Καρακός¹⁴). «Ο αυτοσχεδιασμός πάνω στο χορευτικό μέρος όσ' αφορά την επικοινωνία του μουσικού και του χορευτή, είναι ρυθμικός αυτοσχεδιασμός κι όχι με τη μορφή του ταξιμιού ή της εισαγωγής. Οπότε ο ρυθμικός αυτοσχεδιασμός ενέχει δύο στοιχεία. Πέρα από τις μουσικές κλίμακες που μπορείς να χρησιμοποιήσεις για να εξτασιάσεις τον χορευτή θα πρέπει να έχεις και πάρα πολύ καλή αίσθηση της ρυθμικής αγωγής που τονίζεις. Τα βήματα εκείνη την στιγμή πρέπει να συνεργάζονται σε μία όχι κατά παραγγελία αυτοσχεδιαστική γραμμή. Προσπαθείς να λειτουργείς ανάλογα με την διάθεση του χορευτή και ανάλογα με τον χαρακτήρα του, με τον τρόπο που χορεύει, με το αν είναι εσωστρεφείς ή εξωστρεφείς αυτός. Είναι θέμα καθαρά εμπειρίας και αυτό το έχουν κάποιοι μουσικοί οι οποίοι έχουν πολύ μεγάλη θητεία στο πατάρι»¹⁵.

¹¹ Το ταξίμι δεν έχει ρυθμό, ο ρυθμός είναι ελεύθερος, ο χορευτής χορεύει πάνω στο ρυθμό που παίζει το λαούτο ή το κρουστό.

¹² Το βέρσο είναι ελεύθερο αλλά βαστάει το ρυθμό σε αντίθεση με το ταξίμι που έχει ελεύθερο ρυθμό.

¹³ Μαζαράκη, Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο*, Αθήνα, εκδόσεις Κέδρος, Σεπτέμβριος 1985, σελ. 103-104.

¹⁴ Μαζαράκη, Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο*, Αθήνα, εκδόσεις Κέδρος, Σεπτέμβριος 1985, σελ. 35

¹⁵ Ματθαίου Γεώργιος, από τη συνέντευξη που του πήρα τον Ιούλιο του 2007 για τη διπλωματική μου εργασία.

4. Δομή & Μορφολογία

Τα παραδοσιακά τραγούδια και σκοποί έχουν διάφορες μορφές, συνήθως είναι μονομερής, διμερής ή τριμερής. Το ίδιο συμβαίνει και στους χορούς μόνο που δεν συμπίπτουν πάντα μεταξύ τους. Δηλαδή μπορεί ένα τραγούδι να αποτελείτε από δύο μέρη ενώ ο χορός μόνο από ένα. Επίσης μπορεί να συμπίπτουν όμως όχι την ίδια χρονική στιγμή. Αν δηλαδή το μουσικό μέτρο και το μέτρο του χορευτή δεν είναι το ίδιο τότε όταν γίνεται η αλλαγή της μουσικής, η αλλαγή των βημάτων του χορού γίνεται λίγο καθυστερημένα. Αυτό γιατί πρώτα πρέπει να ολοκληρωθεί το μέτρο του χορευτή. Ποτέ όμως δεν θα αλλάξει βήμα ο χορευτής πριν την αλλαγή της μουσικής.

«Παλιότερα ήταν τελείως διαφορετικά τα πράγματα απ' ό,τι σήμερα, τα κομμάτια ήταν γραμμένα με πολλές 'πάρτες'. Κομμάτια που παιζότανε σαν ενότητες, ας πούμε στην Ήπειρο ξεκινούσαν με έναν 'Συγκαθιστό' ή με μια 'Παπαδιά' ή ένα πεντάσημο 'Ζαγορίσιο', μετά το 'λύναν' όπως λένε οι χορευτές σε τρίσημο ρυθμό και μετά λυνόταν αυτό σε ένα τετράσημο ή σε ένα δίσσημο ρυθμό, δηλαδή είχαμε μια τάξη των τεσσάρων ή πέντε κομματιών τα οποία ήταν θεματογραφία σαν 'πάρτα', στη μορφή της σουίτας που λέμε στην δυτική μουσική. Μετά τα κομμάτια αυτονομήθηκαν με την είσοδο της δισκογραφίας. Αυτή ήταν η κύρια αιτία που άρχισαν τα κομμάτια να κατακερματίζονται».

5. Αρχή & Κλείσιμο (Φινάλε)

Η αρχή για μια παράσταση, εκδήλωση, γλέντι όπως και το τέλος, είναι πολύ σημαντικά τόσο για το κοινό όσο και για τα ενεργά μέλη. Διότι είναι συνήθως αυτό που μένει πιο έντονα στην μνήμη μας και γιατί επιδρά στην ψυχολογία μας περισσότερο. Το ξεκίνημα, γίνεται σχεδόν πάντα με το ταξίμι, με ή χωρίς την είσοδο των χορευτών στη σκηνή (περπατώντας οργανωμένα αν πρόκειται για εκδήλωση). Στη συνέχεια για να ξεκινήσουν οι χορευτές το χορό πρέπει να αρχίσει να παίζει πρώτα η ορχήστρα. Ποτέ πιο πριν από αυτή. Δυο τρόποι υπάρχουν για να αρχίσει ο χορός, όχι μόνο στην αρχή-αρχή αλλά και στα ενδιάμεσα μέρη:

- Παίζονται από την ορχήστρα, συνήθως τα κρουστά, κάποια μέτρα απ' έξω (2 ή 4 μέτρα μουσικά), για να πάρουν όλοι ταχύτητα, ρυθμό και το ξεκίνημα του χορού.
- Ξεκινά όλη η ορχήστρα να παίζει και μόλις ολοκληρωθεί η μουσική φράση ή περίοδο ξεκινά και ο χορός.

Εδώ φαίνεται καθαρά πόσο μεγάλη σχέση έχει ο χορός με τη μουσική όχι μόνο σαν ρυθμός ή ταχύτητα αλλά σαν μουσικό πλέον μέτρο. Επίσης και σαν μουσική φράση ή ενότητα, όπου για να αρχίσει ο χορός κάτι πρέπει να ολοκληρωθεί μουσικά πρώτα. Ενώ το καταλαβαίνουν αυτό οι χορευτές όταν αρχίζουν να χορεύουν, οι περισσότεροι ξαφνικά αποκόβονται από την μουσική ή δεν θέλουν να μάθουν πως βλέπουν οι μουσικοί τις έννοιες ήχου, μέτρο, ρυθμός κτλ. Μήπως λοιπόν θα πρέπει ο κάθε χορευτής να έχει έστω κάποια μουσική κατάρτιση; «Με βάση όλα τα παραπάνω, θα προσπαθήσουμε να καταστήσουμε κατανοητό, πόσο απαραίτητη είναι,

σε ευρεία εκπαιδευτική κλίμακα όσον αφορά τη διδασκαλία του χορού, μια μουσική παιδεία βασισμένη στη μουσικοκινητική αγωγή».¹⁶

Σημαντικό θα ήταν να αναφέρουμε το κλείσιμο (για τους χορευτές) ή το φινάλε του τραγουδιού. Οι μουσικοί όταν παίζουν μόνοι τους μπορούν να κάνουν ένα φινάλε και να κλείσουν όλοι μαζί. Το ίδιο ισχύει και για τους χορευτές, μπορούν να δώσουν ένα σύνθημα (φωνάζοντας συνήθως ο πρωτοχορευτής) και να σταματήσουν όλοι μαζί. Υπάρχει όμως ένα πρόβλημα, δεν μπορούν να κλείσουν όλοι μαζί όταν μετέχουν ενεργά και οι δυο, μουσικοί και χορευτές. Το σύνθημα για το κλείσιμο το δίνει ο χορευτής και το φινάλε το κάνει η ορχήστρα. Όταν έρχεται όμως αυτή η ώρα υπάρχει τρομερή ανασφάλεια και από τις δυο μεριές. Αυτό γίνεται για δυο λόγους ή α) *δεν συμπίπτουν το μουσικό μέτρο με το μέτρο του χορευτή*, ή β) *δεν συμπίπτει η μουσική φράση με τη φράση του χορευτή* ή μπορεί να ισχύουν και τα δύο. Το σίγουρο είναι ότι κάποτε κλείνουν άλλοτε όλοι μαζί και άλλοτε όχι. Όταν μέτρο και φράσεις είναι ίδια το φινάλε είναι εφικτό. Όταν κάτι από τα δυο δεν ισχύει τότε γίνονται τα εξής:

- Χορεύουν οι χορευτές επιτόπου τα βήματα ή μέρος των βημάτων μέχρι τη στιγμή που η ορχήστρα θα κάνει φινάλε και θα σταματήσουν όλοι μαζί.
- Μόλις ολοκληρωθούν τα βήματα του χορού σταματάει ο χορός και η μουσική, ανεξάρτητα αν ολοκλήρωσε ή όχι ο μουσικός το μέρος ή τη φράση του. Σχεδόν πάντα έτσι τελειώνουν οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, χοροί του πόντου και είναι ίσως ή μόνη περιοχή όπου έχουμε πάντα καλό φινάλε σε όλους τους χορούς της.
- Αν πρόκειται για μια εκδήλωση, κάτι οργανωμένο σε σκηνή, μπορούν να φύγουν οι χορευτές από την σκηνή χορεύοντας και όταν φύγουν όλοι να κάνει η ορχήστρα φινάλε εκεί που πρέπει.
- Βέβαια υπάρχει και η περίπτωση να μην τελειώσει ένας χορός με φινάλε αλλά να περάσουμε από τον ένα χορό στον άλλο κατευθείαν. Για να γίνει αυτό πρέπει να υπάρχουν κάποιες προϋποθέσεις, όπως: *ίδια περιοχή (χορός από το ίδιο γεωγραφικό διαμέρισμα)*, *ίδια ή περίπου ίδια ταχύτητα*, *ίδιος ή περίπου ίδιος ρυθμός*, *ίδιο στυλ*.

Φυσικά όλα αυτά όταν πρόκειται για κάτι οργανωμένο. Αν όχι δεν υπάρχουν «κανόνες».

Μπορούμε να δούμε σε ποιους χορούς είναι εφικτό το φινάλε την οποιαδήποτε στιγμή ή να υπολογίσουμε πότε είναι δυνατό να το πετύχουμε αυτό, κάνοντας απλές μαθηματικές πράξεις. Έτσι έχουμε:

Παίρνουμε ως μονάδα μέτρησης ένα μουσικό μέτρο. Μετράμε από πόσα μέτρα αποτελείται η μουσική φράση που θα κάνει το φινάλε, έστω x . Στη συνέχεια μετράμε από πόσα μέτρα αποτελείται η χορευτική φράση που θα κάνει το φινάλε, έστω ψ . Κάνουμε την πράξη x/ψ (αν $x > \psi$) ή ψ/x (αν $\psi > x$) κι αν το αποτέλεσμα είναι ακέραιος αριθμός, όχι δεκαδικός, τότε: όποτε τελειώνει η

¹⁶ Παναγιωτίδου, Αναστασία, *Η μουσικοκινητική αγωγή σαν παιδαγωγικό μέσο στην διδασκαλία του χορού*, Επιμ. Άλκης Ράφτης, *Η διδασκαλία του χορού*, 1^{ος} Τόμος, 7^ο διεθνές συνέδριο για την έρευνα του χορού, Πορταριά, Δ.Ο.Λ.Τ. (Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης) – Ελληνικό τμήμα, 7-11/7/93, σελ. 73

μουσική φράση (αν αυτή έχει περισσότερα μέτρα) τελειώνει και η χορευτική. Στην περίπτωση που x/ψ μας δίνει δεκαδικό αριθμό τότε, πολλαπλασιάζουμε το x με το ψ ($x\psi$) και ο αριθμός αυτός μας δείχνει μετά από πόσα μουσικά μέτρα κάθε φορά θα έχουμε τελείωμα φράσεων ταυτόχρονα από μουσικούς και χορευτές.

Καρακάσης Γεώργιος

Βιβλιογραφία

- | | |
|---------------------------------|---|
| <i>Τυροβολά Κ. Βασιλική</i> | Ο Ελληνικός χορός μια διαφορετική προσέγγιση, Gutenberg Αθήνα, Σεπτέμβριος 2001 |
| <i>Πραντσίδης Γιάννης</i> | Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία, Αιγίνιο |
| <i>Ράφτης Άλκης</i> | Η διδασκαλία του χορού, Ερευνητικές ανακοινώσεις του 7 ^{ου} διεθνούς συνεδρίου για την έρευνα του χορού, Πορταριά 1993 |
| <i>Μαζαράκη Δέσποινα</i> | Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα, Αθήνα, Σεπτέμβριος 1985 |
| <i>Λυκεσάς Χ. Γιώργος</i> | Οι Ελληνικοί χοροί, Θεσσαλονίκη 1993 |
| <i>Παύλου Λευτέρης</i> | Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί, ΤΕΙ Ηπείρου, Μάιος 2006 |
| <i>Ulrich Michels</i> | Άτλας της μουσικής, Τόμος I, Αθήνα, Μάρτιος 1994 |
| <i>Σπυρίδωνος Δ. Περιστέρης</i> | Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωρηά, 2 ^η έκδοση, Κατερίνη, Μάρτιος 1994 |