



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ
ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Διδακτική του σολφέζ:
Μια επισκόπηση διαφορετικών
προσεγγίσεων

Ίριδα Γκάζου-Φαρμάκη 27/07

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μόνικα Ανδριανοπούλου

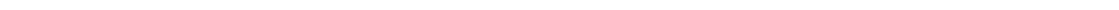
Συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια: Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2012

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κυρία Μόνικα Ανδριανοπούλου, καθηγήτρια του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, για την καθοδήγησή της και την πολύτιμη βοήθειά που μου πρόσφερε.

Επίσης θέλω να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στη μητέρα μου, επειδή είναι πάντα δίπλα μου όποτε την χρειάζομαι.



Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	2
---------------	---

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

1 ^ο Κεφάλαιο/Ιστορική Αναδρομή.....	5
1.1 Διδασκαλία της solmisatio.....	5
1.2 Κινητό/Σταθερό ντο.....	7
1.3 Ντικτέ.....	8
2 ^ο Κεφάλαιο/Σκοπός του Ντικτέ-Σολφέζ (βιβλιογραφική ανασκόπηση).....	9
2.1 Τι είναι σολφέζ;/Ορισμοί-Σκοπός.....	9
2.2 Χρησιμότητα εκμάθησης σολφέζ και μουσικής θεωρίας γενικότερα- Οι δύο αντικρουόμενες απόψεις.....	10
2.3 Άλλες αντιλήψεις σχετικά με το σκοπό του σολφέζ.....	11
2.4 Απόλυτη Ακοή.....	12

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

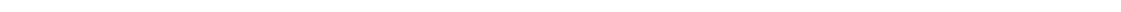
3 ^ο Κεφάλαιο/Διδακτικά εγχειρίδια.....	13
<u>Γενικά Χαρακτηριστικά</u>	14
3.1 Διδακτικό αντικείμενο	14
3.2 Σε ποιόν απευθύνεται/Για ποιούς είναι γραμμένο	14
3.3 Εισαγωγικό σημείωμα- Πρόλογος.....	15
<u>Μελωδικά στοιχεία</u>	16
3.4 Γενικές παρατηρήσεις	16
3.5 Τονικότητα ασκήσεων	17
3.6 Κλειδιά	18
3.7 Διαφορετικά είδη/κατηγορίες ασκήσεων.....	19
<u>Ρυθμικά στοιχεία</u>	20

3.8 Μεθοδολογία-Ύλη που καλύπτεται.....	20
3.9 Ασκήσεις επικεντρωμένες στο ρυθμό	21
3.10 Άλλα συμπληρωματικά στοιχεία.....	22
<u>Συνολική εικόνα και εξωμουσικά στοιχεία.....</u>	<u>23</u>

4 ^ο Κεφάλαιο/Συμπεράσματα-Προτάσεις.....	25
---	----

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς πηγές.....	27
Δευτερογενείς πηγές.....	29



Εισαγωγή

Το αντικείμενο που πραγματεύεται η παρούσα εργασία είναι το σολφέζ (solfege) ως μουσική έννοια αλλά και ως διδασκόμενο μάθημα. Θα εξεταστούν η διδακτικές προσεγγίσεις του και η μεθοδολογίες που προτείνονται για την εκμάθησή του, από τους θεωρητικούς της μουσικής στην Ελλάδα. Η διερεύνηση θα γίνει μέσω της ανάλυσης διδακτικών εγχειριδίων.

Το σολφέζ, αν και υποχρεωτικό μάθημα σε όλα τα ωδεία και τις μουσικές σχολές, έχει αποτελέσει ως τώρα τομέα σχετικά μειωμένου ενδιαφέροντος για την διεξαγωγή σχετικών ερευνών. Από την ελληνική επιστημονική βιβλιογραφία σχεδόν απουσιάζουν σχετικές μελέτες, αλλά και στην ξενόγλωσση απαντάται πολύ μικρός αριθμός, σε σχέση πάντα με τις μελέτες που γίνονται σε άλλους μουσικούς τομείς.

Ο ισχυρισμός ότι η εργασία αυτή θα επιχειρήσει να καλύψει το κενό που υπάρχει στον ελληνικό μουσικό χώρο, είναι μάλλον φιλόδοξος. Το θέμα προς διερεύνηση (το σολφέζ αλλά και το ντικτέ, αφού ουσιαστικά αποτελούν τις δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος) είναι τόσο ευρύ ώστε να απαιτούνται εξειδικευμένες γνώσεις και εκτενείς έρευνες οι οποίες ξεπερνούν τα όρια μιας πτυχιακής εργασίας.

Συμπερασματικά, ο σκοπός της εργασίας δεν μπορεί να είναι μια λεπτομερής και εις βάθος ανάλυση του αντικειμένου, αλλά μια γενική παρουσίαση των απόψεων για την θέση του σολφέζ στη μουσική μαθητεία.

Πολύ πιο συγκεκριμένη αλλά και όσο το δυνατόν πληρέστερη θα είναι η περιγραφή των διδακτικών εγχειριδίων στο δεύτερο μέρος της εργασίας, το οποίο φιλοδοξεί να αποτελέσει έναν πρακτικό οδηγό για τους δασκάλους του σολφέζ. Εκεί παρουσιάζεται ένα μεγάλο μέρος των εγχειριδίων που έχουν κυκλοφορήσει μέχρι σήμερα μαζί με αναφορά στα κυριότερα σημεία διαφοροποίησής τους.

Ακολουθεί μια σύντομη περιγραφή των ζητημάτων που θα εξετασθούν σε κάθε κεφάλαιο.

Το 1^ο κεφάλαιο αποτελεί μια ιστορική αναδρομή της εξέλιξης του σολφέζ από το Μεσαίωνα μέχρι και τη σημερινή εποχή. Παρουσιάζεται συνοπτικά το θεωρητικό υπόβαθρο που συνέβαλε στη δημιουργία του και εξετάζεται η διαφορά ανάμεσα στο κινητό και το σταθερό ντο. Τέλος, γίνεται μια αναφορά στη χρήση του και σε άλλες χώρες εκτός Ευρώπης.

Στο 2^ο κεφάλαιο γίνεται μια συγκέντρωση -εν είδει βιβλιογραφικής ανασκόπησης- των απόψεων που απαντούν στα ερωτήματα: Τι είναι σολφέζ (και ντικτέ), ποιος είναι ο σκοπός του, και γιατί θα πρέπει να το διδάσκονται οι μουσικοί. Στο σημείο αυτό γίνεται μια διερεύνηση ώστε να βρεθεί η κοινή συνιστώσα, αν και

όπου υπάρχει μεταξύ των απόψεων που παρατίθενται, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις δεν παρατηρείται ομοφωνία.

Στο 3^ο κεφάλαιο, από όπου ξεκινάει και το δεύτερο μέρος της εργασίας, γίνεται η σύγκριση μεθόδων. Πιο συγκεκριμένα, κάθε εγχειρίδιο εξετάζεται ως προς διάφορα επιμέρους σημεία, όπως μελωδικό και ρυθμικό στοιχείο, χρηστικότητα του τεύχους και είδη ασκήσεων, χωρίς κάποιου είδους ποιοτική αξιολόγηση.

Στο 4^ο κεφάλαιο που αποτελεί και το τελευταίο αυτής της εργασίας, ανακεφαλαιώνονται ορισμένα συμπεράσματα που προκύπτουν από το σύνολο της έρευνας. Επίσης αναδεικνύονται τα σημεία που χρήζουν περαιτέρω διευκρίνησης από μελλοντικές, συμπληρωματικές μελέτες.

Κλείνοντας, θα επιθυμούσα να κάνω μια σύντομη αναφορά σχετική με την επιλογή του θέματος. Η διδασκαλία του σολφέζ είναι ένα θέμα που με ενδιαφέρει και με αφορά άμεσα, καθώς εργάζομαι ήδη ως καθηγήτρια θεωρητικών. Αλλά και μετά το πέρας των σπουδών μου, η διδασκαλία του σολφέζ, του ντικτέ και της θεωρίας της μουσικής θα αποτελέσει το βασικό μου αντικείμενο. Παρακινούμενη λοιπόν από προσωπικό ενδιαφέρον, προχώρησα στην επιλογή της διδακτικής του σολφέζ ως θέματος της πτυχιακής μου εργασίας, φιλοδοξώντας η εργασία αυτή να φανεί ενδιαφέρουσα και χρήσιμη και σε άλλους μουσικούς.

Ίριδα Γκάζου-Φαρμάκη

Ιστορική Αναδρομή

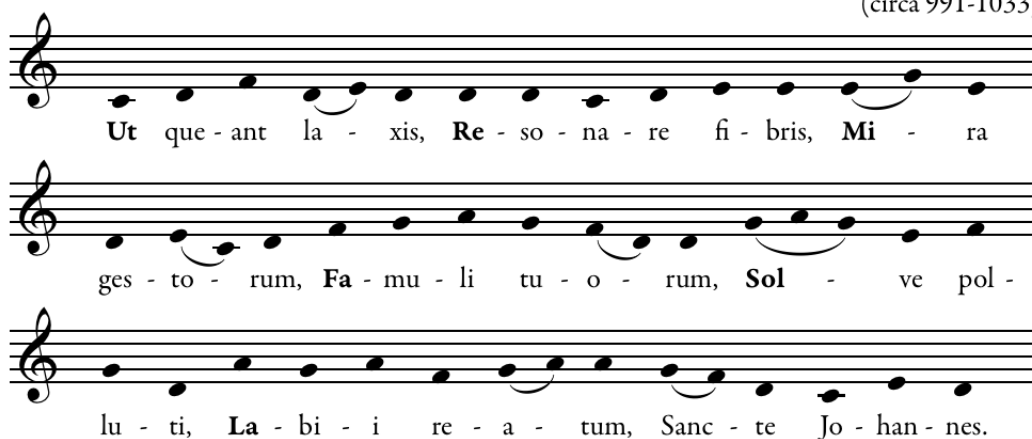
Διδασκαλία της solmisatio

Ένα πιθανό σημείο έναρξης της συστηματικής διδασκαλίας αυτού που σήμερα ξέρουμε ως 'σολφέζ' ήταν κατά το Μεσαίωνα οι σχολές τραγουδιού, οι λεγόμενες *Scolae Cantorum* (Bompiani 1993). Πρωταρχικός στόχος των εν λόγω σχολών ήταν η εκμάθηση ενός μεγάλου αριθμού θρησκευτικών ύμνων που είναι γνωστοί με την ονομασία *cantus planus* (εκκλησιαστικό μέλος). Για να διευκολυνθεί η απομνημόνευσή τους χρησιμοποιήθηκε μια τεχνική με την οποία κάθε φθόγγος προσδιοριζόταν από μια συγκεκριμένη συλλαβή. Η συγκεκριμένη τεχνική ήταν ήδη γνωστή στην αρχαία Ελλάδα καθώς και στους ανατολικούς πολιτισμούς (Bompiani 1993, Γιάννου 1995). Αυτός όμως που συνέβαλε προσωπικά στην εξέλιξη και στην τελειοποίηση της για τη δυτική Ευρωπαϊκή μουσική ήταν ένας Βενεδικτίνος μοναχός, παιδαγωγός και θεωρητικός της μουσικής, ο Γκουίντο ντ'Αρέτσο (Guido d'Arezzo) (Γιάννου 1995).

Ο Γκουίντο ντ'Αρέτσο συσχέτισε τα ονόματα των φθόγγων με συλλαβές παρμένες από ένα μέλος-πρότυπο, τον Ύμνο στον Άγιο Ιωάννη.¹

Ut Queant Laxis (Hymn to St. John the Baptist)

Guido of Arezzo
(circa 991-1033)



Ut que - ant la - xis, Re - so - na - re fi - bris, Mi - ra
ges - to - rum, Fa - mu - li tu - o - rum, Sol - ve pol -
lu - ti, La - bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo - han - nes.

Translation:

So that your servants may, with loosened voices, resound the wonders
of your deeds, clean the guilt from our stained lips, O Saint John.

Copyright © Creative Commons Public Domain Declaration
version by Matthew D. Thibault, October 31, 2008

¹ Πηγή εικόνας: www.vebidoo.de/si+re.

Μετάφραση: «Για να μπορούν με χαλαρές χορδές να υμνούν οι μαθητές τα θαυμαστά των έργων σου, λύσε τα μολυσμένα χείλη των αμαρτωλών, Άγιε Ιωάννη.» (Γιάννου 1995)

Χρησιμοποιώντας την πρώτη συλλαβή κάθε ημιστίχιου, σχημάτισε το εξαχόρδο C/Ut² - D/Re - E/Mi - F/Fa - G/Sol - A/La³ όπου σχηματίζεται η εξής σειρά διαστημάτων: T-T-H-T-T.

Αυτή η μελωδική εκφορά των φθόγγων με τις αντίστοιχες συλλαβές ονομάστηκε solmisatio, αυτό δηλαδή που σήμερα ονομάζεται σολφέζ (Γιάννου 1995).

Επειδή οι συλλαβές της solmisatio ήταν έξι αλλά οι φθόγγοι επτά επινοήθηκε ένα περίπλοκο σύστημα αλλαγών (mutationes). Το σύστημα αυτό βασίζεται στη μεταφορά του βασικού εξαχόρδου σε τρεις διαφορετικές θέσεις με τις συλλαβές Mi-Fa να βρίσκονται πάντα στη θέση του ημιτονίου (Μπεκιαρίδης 2003).

Η πρακτική αυτή χρησιμοποιήθηκε για μεγάλο διάστημα καθώς ήταν σχετικά εύκολο για τους μαθητές να απομνημονεύσουν τους κανόνες των αλλαγών. Στη συνέχεια όμως, μετά την διεύρυνση της χρήσης των αλλοιώσεων και την πολυφωνική επεξεργασία της μουσικής(κατά τον 15^ο αιώνα περίπου), δεν εξυπηρετούσε πλέον από διδακτική άποψη και εγκαταλείφθηκε.

Τότε προστέθηκε μια έβδομη συλλαβή ώστε να απλοποιηθεί η εκμάθηση της solmisatio, και να εξαλειφτεί η ανάγκη για αλλαγές (mutations). Η συλλαβή αυτή από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα καθιερώθηκε με την ονομασία Si (Γιάννου 1995).

Ο λόγος για τον οποίο κάτι τέτοιο δεν είχε συμβεί κατά την αρχική επινοήση της διδασκαλίας της solmisatio ήταν κυρίως λειτουργικός. Ο έβδομος φθόγγος ήταν μεταβλητός και κινούταν εύκολα ανάμεσα από το si στο si ύφεση. Έτσι δεν ήταν σκόπιμο από διδακτική άποψη να συμπεριλαμβάνεται στην μελωδία-πρότυπο (Γιάννου 1995, σελίδα 143).

Ο Γκουίντο ντ'Αρέτσο συνέβαλε επίσης στην εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας προσθέτοντας άλλες δύο γραμμές που αντιστοιχούσαν στους φθόγγους ΝΤΟ και ΛΑ στην μοναδική που υπήρχε ως τότε (ΦΑ), συνεισφέροντας στην δημιουργία του σημερινού πενταγράμμου (Μπεκιαρίδης 2003, Γιάννου 1995). Επίσης καθιέρωσε τα κλειδιά ως σύμβολα για τον σαφή καθορισμό του ονόματος και του τονικού ύψους των φθογγοσήμων (Γιάννου 1995).

Μια πολύ χρήσιμη επινοήση που συμπλήρωνε και υποβοηθούσε την διδασκαλία της solmisatio υπήρξε η λεγόμενη «χείρα του Γκουίντο». Πρόκειται για ένα πρακτικό τρόπο εποπτικής απεικόνισης των φθόγγων σ' όλη την χρησιμοποιούμενη μουσική έκταση (Γιάννου 1995, σελίδα 140).

² Κατά τον 18^ο αιώνα η συλλαβή Ut αντικαταστάθηκε για λόγους ευφωνίας από τη συλλαβή Do.

³ Η χρήση γραμμάτων της λατινικής αλφαβήτας είχε ξεκινήσει από τον Βοήθιο κατά τον 6^ο αιώνα και συνεχίστηκε κατά τον Μεσαίωνα (Γιάννου 1995, Μπεκιαρίδης 2003).

Η χείρα του Γκούιντο



Η σημασία της διδασκαλίας του Γκούιντο έγκειται κυρίως στο ότι άλλαξε τη λειτουργική χρήση της μουσικής σημειογραφίας. Συγκεκριμένα η συστηματική χρήση της solmisatio κατέστησε την σημειογραφία μέσο διάδοσης της μουσικής από απλό βοήθημα της ακροαματικής μνήμης. Έτσι έγινε δυνατή για πρώτη φορά η ανάγνωση μιας άγνωστης μελωδίας (Γιάννου 1995, Μπεκιαρίδης 2003).⁴

Κινητό/Σταθερό ντο

Αρχικά τα ονόματα που είχαν οι νότες, χρησιμοποιούνταν για να δείξουν την ιδιαίτερη θέση του ήχου στην κλίμακα π.χ. το Ut (αργότερα Do) έδειχνε τον πρώτο ήχο (τη Finalis ή τονική), όποιο κι αν ήταν το απόλυτο τονικό ύψος του (Bompiani 1993, σελίδα 460). Αυτή είναι η μέθοδος του κινητού ντο, σύμφωνα με την οποία τα η σειρά των ονομάτων αρχίζει κάθε φορά από διαφορετικό τονικό ύψος.

Στην Ελλάδα χρησιμοποιούμε τα ονόματα με ένα διαφορετικό τρόπο που εδραιώθηκε στη Γαλλία κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα. Πρόκειται για την μέθοδο του σταθερού ντο, υποστηρικτής της οποίας υπήρξε και ο γνωστός φιλόσοφος Ζαν Ζακ Ρουσό (Bompiani 1993). Σύμφωνα με αυτή τη μέθοδο, το ντο δεν δείχνει οποιονδήποτε ήχο, αλλά ένα συγκεκριμένο ήχο σταθερού ύψους ανεξάρτητα από την τονική του λειτουργία.

Το σταθερό ντο χρησιμοποιείται επίσης και στις ρωμανικές χώρες (Ιταλία, Γαλλία, Ισπανία, Πορτογαλία, Ρουμανία) καθώς και στις ανατολικές σλαβικές χώρες (Ρωσία, Βουλγαρία). Σύμφωνα με τον Γιάννου αυτές, (μαζί φυσικά με την Ελλάδα)

⁴ Η σημειογραφία δεν μπορεί βεβαίως να αποδώσει όλες της παραμέτρους της μουσικής, ούτε κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, ούτε με τη σημερινή μορφή της (Cook 2007).

είναι και οι μόνες χώρες που το σολφέζ είναι από παλιά καθιερωμένο ως απαραίτητο μάθημα της γενικής ωδειακής εκπαίδευσης.

Η τεχνική του σολφέζ χρησιμοποιείται και από μη ευρωπαϊκούς μουσικούς πολιτισμούς με χαρακτηριστικό παράδειγμα την Ινδία. Στην Ινδία οι μαθητές των «Ράγκα/Raga»⁵ χρησιμοποιούν τις συλλαβές sa-re-ga-ma-ra-dha-ni-sa ώστε να τραγουδήσουν τους ήχους της «Ράγκα» σε μορφή κλίμακας (Miller & Shahriari 2009).

Ντικτέ

Το ντικτέ στη σημερινή του μορφή πρωτοεμφανίζεται στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, όταν δηλαδή ξεκίνησε η διδασκαλία σε τάξεις και η εκμάθηση της μουσικής έπαψε να είναι προνόμιο των λίγων και ιδιαίτερα προικισμένων μαθητών. Ήδη από τότε υπήρξε άρρηκτα δεμένο με το σολφέζ (Templeton 1939).

Ανάμεσα στους σημαντικούς μουσικοπαιδαγωγούς που έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στο σολφέζ και εμπλούτισαν τη μέθοδο διδασκαλίας του με πρωτότυπους για την εκάστοτε εποχή τρόπους υπήρξαν ο Άγγλος John Curwen και ο Γάλλος Pierre Galin κατά τον 19ο αιώνα, καθώς και ο Ούγγρος Zoltan Kodaly κατά τον 20ο αιώνα. Η Γαλλία και η Ουγγαρία παραμένουν δύο χώρες στις οποίες το σολφέζ και το ντικτέ θεωρούνται κεντρικοί τομείς της μουσικής εκπαίδευσης σε όλα τα επίπεδα.

⁵ Η Ινδική «Ράγκα» είναι κάτι παραπάνω από μια κλίμακα. Πρόκειται για ένα αυστηρά προκαθορισμένο σύνολο κανόνων σύνθεσης που περιγράφεται συχνά από τους Εθνομουσικολόγους με τον όρο «Τρόπος» (Miller & Shahriari 2009).

Σκοπός του Ντικτέ-Σολφέζ (βιβλιογραφική ανασκόπηση)

Τι είναι σολφέζ;/Ορισμοί-Σκοπός

Είναι ιδιαίτερα δύσκολο να βρεθεί στην βιβλιογραφία ακριβής και πλήρης ορισμός του σολφέζ που να εξηγεί επίσης γιατί θα πρέπει να το διδάσκονται οι νεαροί μουσικοί. Παρ' όλο που το σολφέζ καταδεικνύεται ως ο κατεξοχήν τομέας της αρχικής μουσικής διαμόρφωσης (Βομπριανί 1993), τα στοιχεία που αποδεικνύουν αυτή του την σπουδαιότητα δεν παρουσιάζονται παρά σε λίγες μόνο περιπτώσεις.

Το σολφέζ αρχικά χωρίζεται σε μελωδικό και ρυθμικό (Βομπριανί 1993) ενώ στις ασκήσεις που συνυπάρχουν και τα δύο στοιχεία η ρυθμική ανάγνωση προηγείται (Μαργαζιώτης 1978, Μηνακάκης 2006).

Μια αντίληψη για τον σκοπό του σολφέζ είναι αυτή που εκφράζεται από τη μουσική εγκυκλοπαίδεια Βομπριανί. Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνεται στο αντίστοιχο λήμμα, ο όρος σολφέζ δείχνει «μια προφορική άσκηση που προορίζεται για την εκμάθηση της μουσικής γραφής» (σελίδα 794). Παρόμοια θέση συναντάται στον πρόλογο του εγχειριδίου της Ε. Μαρινέλη όπου αναφέρεται η καλή γνώση του σολφέζ οδηγεί στη σωστή ανάγνωση των φθόγγων και στη σωστή τήρηση του ρυθμού.

Ο Χριστοφίλου, στον πρόλογό του δικού του εγχειριδίου, τονίζει στους μαθητές την αναγκαιότητα για την σωστή εκμάθηση του σολφέζ η οποία μπορεί να κατακτηθεί μόνο μέσα από την αγάπη για το αντικείμενο και την επένδυση χρόνου για καθημερινή εξάσκηση. Επίσης αναφέρει και δύο επιπλέον στοιχεία που θα καρπωθούν οι νεαροί μουσικοί: την καλλιέργεια της φωνής τους και την απόκτηση «καλού μουσικού αυτιού».⁶

Ακόμα πιο σπουδαία θέση στην σπουδή της μουσικής κατέχουν τα θεωρητικά μαθήματα, συμπεριλαμβανομένου και του σολφέζ, κατά την Δέφνερ-Κάφη (2008, πρόλογος). Η υποδομή που προσφέρουν θεωρείται απαραίτητο εφόδιο σε κάθε

⁶ Η ικανότητα του αυτιού να ξεχωρίζει τον ένα φθόγγο από τον άλλο και τη μία αξία από την άλλη είναι το γνωστό ντικτέ (dictee), που θεωρείται το φυσικό συμπλήρωμα του σολφέζ. Το εγχειρίδιο του Μηνακάκη (2006) αποτελεί παράδειγμα συνολικής διδακτικής προσέγγισης των δύο αντικειμένων.

καλλιτέχνη που επιθυμεί να ερμηνεύσει και να ασχοληθεί δημιουργικά με την μουσική. Χωρίς αυτό δεν μπορεί να υπάρξει σωστή μουσική παιδεία.

Χρησιμότητα εκμάθησης σολφέζ και μουσικής θεωρίας γενικότερα-

Οι δύο αντικρουόμενες απόψεις.

Η «ανωτερότητα» της συνειδητής εκμάθησης της μουσικής αφού προηγηθεί συστηματική διδασκαλία της θεωρίας και των μελωδικών ασκήσεων που αποτελούν εφαρμογή της, σε σχέση την πρακτική διδασκαλία της μουσικής εξυμνείται στον πρόλογο του διακεκριμένου μουσικοπαιδαγωγού Μαργαζιώτη (1978). Η ωφέλεια που αποκτά ο μαθητής είναι πολύ σπουδαία καθώς «εμβαθύνει στην καλλιτεχνική του αξία (του τραγουδιού), αισθάνεται πραγματική ψυχική απόλαυση και εκτιμά όσο αξίζει την θεία τέχνη». Επίσης «εξυψώνεται το γόητρο του μαθήματος (της μουσικής) και ικανοποιείται το ενδιαφέρον του ώριμου διανοητικά μαθητού (sic)».

Η αντίληψη αυτή κατέχει εξέχουσα θέση στη συνολική παιδαγωγική θεώρηση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Παρόλα αυτά έχει υποστεί πολύ μεγάλη κριτική από κάποιες σύγχρονες (ή όχι και τόσο σύγχρονες) παιδαγωγικές θεωρίες (Dalcroze, Orff, Kodaly, Suzuki,...), όπως επίσης και από διάφορους στοχαστές και μελετητές του εξωτερικού και πιο πρόσφατα και της Ελλάδας. (Ανδρούτσος 2004, Στάμου 2012, Βομπριάνι 1993).

Η Alison McNeil στην διατριβή της (2000), τονίζει την σημασία της καλλιέργειας των ακουστικών ικανοτήτων πριν ένα παιδί μάθει να διαβάζει παρτιτούρα. Σε αντίθετη περίπτωση αποθαρρύνεται η μουσική φαντασία, η ανάπτυξη της μουσικής μνήμης, η ανάπτυξη της ζωντανής αίσθησης του παλμού κ.ά.⁷

Επίσης ο Κ. Σμώλ στο πολυσυζητημένο βιβλίο του «Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση» (1983) κατακρίνει την «επιστημονική» προσέγγιση της μουσικής στη δυτική κοινωνία. Αυτού του είδους η αντιμετώπιση της διδασκαλίας της μουσικής, η οποία βασίζεται στην εντατική αποστήθιση απαρχαιωμένων κανόνων αντιπαραβάλλεται με την πιο φυσική εισαγωγή των παιδιών στη μουσική πράξη που συναντάται σε μουσικούς πολιτισμούς της Ασίας και της Αφρικής.

⁷ Το σχετικό απόσπασμα είναι αναρτημένο στον ηλεκτρονικό ιστότοπο 'Compus' στα πλαίσια της περιγραφής του μαθήματος «Άσκηση ακοής-Σολφέζ-Ρυθμική αγωγή», του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας με διδάσκουσα την κ. Μόνικα Ανδριανοπούλου.

Στο ίδιο βιβλίο αναφέρει ότι «η έμφαση που δίνει η κοινωνία μας στους συνειδητούς μηχανισμούς και το μοντέλο της για την γνώση, σαν ένα σύνολο γεγονότων και θεωρίας, που υπάρχουν έξω και ανεξάρτητα από την ατομική εμπειρία, την οδήγησε να βλέπει την εκπαίδευση σαν τη μετάδοση πληροφοριών στη νέα γενιά, που αφορούν αποκλειστικά και μόνο το συνειδητό επίπεδο της ύπαρξης» (σελίδα 122). Και καθώς η μουσική ως τέχνη απευθύνεται εξ' ορισμού κυρίως στο υποσυνείδητο⁸, αυτού του είδους η στάση της μουσικής εκπαίδευσης δεν συμβάλλει παρά μονομερώς στην κατανόηση της μουσικής(Καραδήμου-Λιάτσου 2001).

Οι δύο φαινομενικά αντικρουόμενες απόψεις έρχονται σε σχετική σύγκλιση μέσα στα διδακτικά εγχειρίδια των Ζορπίδη, Κίτσιου, Μηνακάκη και άλλων.

Άλλες αντιλήψεις σχετικά με το σκοπό του σολφέζ

Ο Γκουίντο ντ' Αρέτσο υποστήριζε ότι πραγματικός μουσικός είναι μόνο όποιος γνωρίζει μουσική ανάγνωση (Μπεκιαρίδης 2003). Σε άλλη πηγή (Busse-Berger 2005, σελίδα 72) αναφέρονται τα λόγια ενός Γερμανού Βενεδικτίνου ηγούμενου και συγγραφέα που έζησε επίσης τον Μεσαίωνα (τέλη 9^{ου} – αρχές 10^{ου} αιώνα). Ο μοναχός αυτός θεωρούσε αληθινό μουσικό αυτόν που γνώριζε τη δομή των κλιμάκων και που μπορούσε να συζητήσει για το νόημα της μουσικής.

Στη σημερινή εποχή, εκτός από την εκμάθηση της μουσικής γραφής και ανάγνωσης, θεωρούνται εξίσου θεμελιώδεις και οι ικανότητες επινόησης (μουσική φαντασία)⁹ και της συνειδητής ακρόασης της μουσικής (ακουστικές δεξιότητες) (Bomriani 1993).

Ο σκοπός του σολφέζ σε συνδυασμό με την άσκηση ακοής είναι «η καλλιέργεια της ακουστικής αντίληψης [...], με απώτερο στόχο μια πιο συνειδητοποιημένη μουσική ακρόαση και εκτέλεση»(οδηγός σπουδών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 2006, σελίδα 73).

Η Χ. Κίτσιου, τοποθετώντας την απόκτηση προσωπικών, σωματοποιημένων εμπειριών από τους μαθητές και γενικότερα την μουσική πράξη στο επίκεντρο της διδασκαλίας στοχεύει σε μια πιο ολοκληρωμένη και πολύπλευρη προσέγγιση των μουσικών φαινομένων. Στόχος της είναι να δημιουργήσει ένα περιβάλλον πιο

⁸ Ο L. Tolstoi εξηγεί πως «η λειτουργία της τέχνης είναι να ξυπνά μέσα μας ένα αίσθημα που είχαμε νιώσει κάποτε και, αφού το ξυπνήσει, να μας κάνει να το εκφράσουμε με γραμμές, κινήσεις, χρώματα, ήχους ή λεκτικές περιγραφές, για να το μεταβιβάσουμε σε άλλους, ώστε να νιώσουν κι εκείνοι το ίδιο αίσθημα»(Τι είναι τέχνη 2004).

⁹ Μουσική επινόηση-Αυτοσχεδιασμός Ως τεχνική είναι πολύ συνηθισμένη σε πολιτισμούς που δεν ανήκουν στην δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση (Nettl 1956).

ευχάριστο για τους μαθητές και σαφώς πιο «μουσικό»(πρόλογος εγχειριδίου-αποσπάσματα από σεμινάριο της ίδιας).¹⁰

Η προσέγγιση της μουσικής θεωρίας μέσα από την πράξη και την εμπειρία χρησιμοποιείται και από τον Ι. Ζορπίδη στο δικό του εγχειρίδιο (πρόλογος).

Η ιδανική ηλικία έναρξης της ενασχόλησης με το σολφέζ έχει μεγάλες διαφοροποιήσεις. Σύμφωνα με την μέθοδο Dalcroze αν σε ένα παιδί έχει εδραιωθεί η ενεργητική ακρόαση κατά την προσχολική του ηλικία τότε είναι σε θέση να διδαχθεί να τραγουδάει με τονική σταθερότητα ήδη από την πρώτη δημοτικού(Findlay 1971). Ο Ζορπίδης καθορίζει την ηλικία ανάμεσα στα επτά με οκτώ χρόνια ως την πλέον κατάλληλη.

Απόλυτη Ακοή

Από τη διερεύνηση του σκοπού του σολφέζ-ντικέ δεν θα μπορούσε να λείπει και μια σύντομη αναφορά στην ικανότητα της απόλυτης ακοής. Ως απόλυτη ακοή ορίζεται η ικανότητα να αναγνωρίζει κανείς τα τονικά ύψη των νοτών και να τα προσδιορίζει με τα ονόματά των νοτών, χωρίς πρωτίτερα να του έχει δοθεί το άκουσμα κάποιας νότας ως σημείο αναφοράς.

Στο ερώτημα κατά πόσο μπορεί η συστηματική εκπαίδευση να οδηγήσει στην κατάκτηση μια τέτοιας δεξιότητας, η απάντηση είναι σαφής. Υπάρχουν εγχειρίδια που κατά τη γνώμη μας μπορούν να αναπτύξουν και βελτιστοποιήσουν τις ακουστικές ικανότητες (π.χ. Μηνακάκης, Γανωσέλης) κάτι που μπορεί να επιτευχθεί και με επίμονη εξάσκηση πάνω σε λιγότερο εξειδικευμένες μεθόδους π.χ. Χριστοφίλου. Τα αποτελέσματα μάλλον θα είναι εξαιρετικά υψηλού επιπέδου, δεν πρόκειται όμως για την καθεαυτού ικανότητα της απόλυτης ακοής.

Τα άτομα που έχουν γεννηθεί με το ιδιαίτερο αυτό γνώρισμα παρουσιάζουν ένα σύνολο από λεπτές δομικές διαφορές στον εγκέφαλό τους σε σχέση με τα άτομα με επίκτητη υψηλή ακουστική ικανότητα μέσα από προσωπική προσπάθεια. Αυτές οι διαφοροποιήσεις είναι ανιχνεύσιμες μέσα από νευροαπεικονιστικές τεχνικές (Κόνιαρη 2005).

Παρ' όλα αυτά η κατάλληλη μουσικοπαιδαγωγική προσέγγιση κρίνεται απαραίτητη για την εμφάνισή της όπως επίσης και η ενασχόληση με τη μουσική από νεαρή ηλικία¹¹(Κόνιαρη 2005).

¹⁰ Το σεμινάριο πραγματοποιήθηκε το 2011 για τους φοιτητές του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, στα πλαίσια του μαθήματος «Άσκηση ακοής-Σολφέζ-Ρυθμική αγωγή».

Διδακτικά εγχειρίδια

Στη συνέχεια παρατίθενται τα διδακτικά εγχειρίδια που θα αναλυθούν:¹²

- ◆ *SOLFEGE Σ. Ανθομελίδη και Μελωδικές Ασκήσεις Λεμουάν*, (συγγ.) Ανθομελίδης, Σ.
- ◆ *Μελωδικές Ασκήσεις Solfege*, Αντωνακάκης, Θ.
- ◆ *Μελωδικές Ασκήσεις (Solfege) κλειδί του Sol*, Διαμαντής, Γ.
- ◆ *Solfege des solfeges, 1A Μελωδικές Ασκήσεις*, Danhauser, Lavignac & Lemoine.
- ◆ *Η Θεωρία μου, Προθεωρία-Θεωρία Α΄*, Ζορπίδης, Ι.
- ◆ *Μελωδικές Ασκήσεις (Solfege)*, Καλομοίρης, Μ. & Οικονομίδης, Φ.
- ◆ *Θεωρία της Μουσικής-Σολφέζ-Καλλιέργεια ακουστικών ικανοτήτων*, Κίτσιου, Χ.
- ◆ *Η μουσική του σχολείου*, Μαργαζιώτης, Ι.
- ◆ *Μελωδικές Ασκήσεις (Σολφέζ)-Κλειδιά του ΣΟΛ και του ΦΑ*, Κουρής, Χ.
- ◆ *Μελωδικές Ασκήσεις*, Κουτούγκος, Μ.
- ◆ *Ρυθμικές και Μελωδικές Ασκήσεις Solfege*, Μαρινέλη, Ε.
- ◆ *Η θεωρία της μουσικής & οι εφαρμογές της (θεωρία-Solfege-dictee)*, Σιώρας, Γ. & Νακάκη, Δ.
- ◆ *Το σολφέζ των αρχαρίων*, Χριστοφίλου, Ι.

Το εγχειρίδιο το οποίο περιγράφεται και στη συνέχεια σχολιάζεται, αφορά στις περισσότερες περιπτώσεις το πρώτο από μια σειρά. Αναφέρεται κάθε φορά διαφορετικά (π.χ. Τεύχος 1^ο, Τάξη Α΄). Η επιλογή έγινε από τα διαθέσιμα ελληνόγλωσσα διδακτικά εγχειρίδια για τη διδασκαλία του σολφέζ από τη συλλογή ενημερωμένου μουσικού οίκου¹³ στο κέντρο της Θεσσαλονίκης. Εκείνα που είχαν ως αποκλειστικό αντικείμενο τη διδασκαλία του ρυθμικού σολφέζ δεν ελήφθησαν υπ' όψη.

Τα σημεία τα οποία θα εξεταστούν θα είναι αμιγώς μουσικά, π.χ. ο τρόπος που εισάγεται το ρυθμικό στοιχείο, η φωνητική έκταση των ασκήσεων κ.ά. αλλά και πιο γενικού ενδιαφέροντος, όπως η συνολική εικόνα του εγχειριδίου.

¹¹ Ως νεαρή, νοείται η ηλικία κάτω των εννιά ετών. Αυτή είναι η ηλικία ορόσημο στην οποία σταθεροποιείται το μουσικό δυναμικό ενός ατόμου (Στάμου 2006).

¹² Τα πλήρη στοιχεία βρίσκονται στο τέλος της εργασίας, στην κατηγορία «βιβλιογραφία πρωτογενών πηγών»).

¹³ «Βενέδικτος Στόλλας-Classico» στην οδό Αγίας Θεοδώρας 8, πρώην «Ντο-Ρε-Μι-Μαυρομουστάκης ΑΕΒΕ.

Διδακτικό αντικείμενο

Ένας πρώτος διαχωρισμός των εγχειριδίων μπορεί να γίνει με βάση τα περιεχόμενα τους, εάν δηλαδή εκτός από το σολφέζ αποτελούν και διδακτικά εγχειρίδια της θεωρίας ή και του ντικτέ. Η Κίτσιου, ο Ζορπίδης, οι Σιώρας/Νακάκη και ο Μαργαζιώτης περιλαμβάνουν τόσο τη θεωρητική προσέγγιση των μουσικών φαινομένων (θεωρία), όσο και τις πρακτικές εφαρμογές τους (σολφέζ, ντικτέ). Στην περίπτωση του Μαργαζιώτη απουσιάζει το ντικτέ, υπάρχει όμως μέρος με τραγούδια καθώς και μέρος με στοιχεία μορφολογίας, οργανογνωσίας και ιστορίας της μουσικής. Στην περίπτωση των Σιώρα/Νακάκη τα μαθήματα χωρίζονται ξεκάθαρα ενώ στις άλλες περιπτώσεις έγκειται περισσότερο στην απόφαση του δασκάλου τι θα διδάξει.

Κάποια αναντιστοιχία παρατηρείται στο επίπεδο δυσκολίας ανάμεσα στη θεωρία και στην εφαρμογή της στο Σιώρα/Νακάκη και στο Μαργαζιώτη. Παραδείγματος χάρη, στο Σιώρα/Νακάκη στο μάθημα τέσσερα γίνεται η διδασκαλία των τριήχων, των πεντάηχων και των εξάηχων μέσα από πληθώρα ασκήσεων. Στις αντίστοιχες όμως προτεινόμενες ασκήσεις σολφέζ 12-13-14-15 το ρυθμικό υλικό είναι αποκλειστικά τέταρτα, μισά και μισά παρεστιγμένα. Στο Μαργαζιώτη μετά τη διδασκαλία του ελλιπούς μέτρου μέσα από τις ασκήσεις 34-35-36 προτείνεται η διδασκαλία των τραγουδιών 54 και 65. Στα εν λόγω τραγούδια όμως δεν γίνεται χρήση του ελλιπούς μέτρου: το πρώτο είναι γραμμένο σε ρυθμό 7/8 ο οποίος δεν έχει καν διδαχθεί στις μελωδικές ασκήσεις, και το δεύτερο σε απλό 3/4.

Τα υπόλοιπα εγχειρίδια είναι κατάλληλα αποκλειστικά για την εκμάθηση του σολφέζ. Σε όλα υπάρχουν κάποια στοιχεία θεωρίας, εστιασμένα σε θέματα ρυθμού κυρίως, αλλά και διαστημάτων ή οπλισμών και δίνονται σε μορφή εικόνων π.χ. εικονίδιο που δείχνει τέσσερα δέκατα έκτα να ισούνται με ένα τέταρτο. Επίσης σε όλα, με εξαίρεση του Καλομοίρη/Οικονομίδη και του Διαμαντή δίνονται και τα ονόματα των φθόγγων. Τα πιο πλήρη από άποψη στοιχείων θεωρίας είναι του Ανθομελίδη (μερικές σελίδες στην αρχή του βιβλίου) και του Χριστοφίλου (σύντομη ανάλυση κάθε φαινομένου πριν από τις αντίστοιχες ασκήσεις).

Σε ποιόν απευθύνεται/Για ποιούς είναι γραμμένο

Τα διδακτικά εγχειρίδια είναι κατάλληλα για διαφορετικούς μαθητές κάθε φορά. Ενδεικτικά, στο σύνολό τους απευθύνονται σε μαθητές Ωδείων και Μουσικών Σχολών δηλώνοντάς το στις περισσότερες περιπτώσεις και ρητά. Εξαίρεση αποτελεί ο Μαργαζιώτης που όπως αναγράφεται στο εξώφυλλο γράφτηκε «Για τα Γυμνάσια, Λύκεια, Παρθεναγωγεία, Παιδαγωγικές Ακαδημίες, Σχολές Νηπιαγωγών,

Εκκλησιαστικές Σχολές κ.λ.π.». Του Χριστοφίλου είναι το μόνο που αναφέρεται ως κατάλληλο και για μουσικά σχολεία. Ο Διαμαντής, ο Κουρής, ο Καλομοίρης/Φιλοκτήτης, ο Κουτούγκος και ο Αντωνακάκης είναι και για χρήση των σπουδαστών της μέσης (δευτεροβάθμιας) εκπαίδευσης. Τα δύο τελευταία απευθύνονται επίσης και σε φοιτητές παιδαγωγικών τμημάτων.

Φυσικά όλα τα παραπάνω είναι οι προτάσεις των συγγραφέων για την αξιοποίηση των εγχειριδίων τους. Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί ότι το παλαιότερο όλων (ελληνικό) του Καλομοίρη/Φιλοκτήτη, εγκρίθηκε από το υπουργείο παιδείας για πέντε χρόνια (1933-1938) ως διδακτικό βιβλίο της Ωδικής στα δημόσια σχολεία.

Εισαγωγικό σημείωμα-Πρόλογος

Περίπου τα μισά από τα εγχειρίδια έχουν κάποιου είδους πρόλογο, συνήθως σε μορφή επεξηγήσεων των μουσικών φαινομένων που επιλέχτηκαν ή αλλιώς σε μορφή σύντομης παρουσίασης των κεφαλαίων. Πιο συγκεκριμένα, ο Χριστοφίλου είναι ο μόνος που απευθύνεται ξεκάθαρα στους μαθητές στον πρόλογο αλλά και στους γονείς τους. Εξηγεί τον τρόπο που θα πρέπει να εργαστούν οι μαθητές καθώς και τον σκοπό του βιβλίου. Γενικά ο Χριστοφίλου δίνει συμβουλές και καθ' όλη την διάρκεια οι οποίες παρεμβάλλονται ανάμεσα στις μελωδικές ασκήσεις.

Η Μαρινέλη στον πρόλογό της εξηγεί τον λόγο που την ώθησε στη συγγραφή του εγχειριδίου. Εξηγεί επίσης τον τρόπο που ομαδοποιούνται οι ασκήσεις και σε τί εξυπηρετεί αυτός ο διαχωρισμός τόσο στην περίπτωση των νοτών, όσο και στην περίπτωση του ρυθμού. Τέλος αναφέρει και αυτή τον σκοπό του βιβλίου.

Ο Κουρής στον σύντομο πρόλογό του αναφέρεται στην ιδιαίτερη σημασία που δόθηκε κατά την συγγραφή του εγχειριδίου στην εκμάθηση των ελληνικών ρυθμών.

Η Κίτσιου αναφέρει τους στόχους της διδακτικής προσέγγισης που προτείνει, τα είδη των ασκήσεων που χρησιμοποιούνται και ποιές ικανότητες καλλιεργούνται με την διδασκαλία τους. Ιδιαίτερη μνεία κάνει στην ύπαρξη CD και στην χρήση του, όπως και στην ύπαρξη συνοδευτικού βιβλίου για τον καθηγητή στο οποίο εναρμονίζονται οι μελωδικές ασκήσεις, κάτι που αναφέρεται ως απαραίτητο.

Ο Μαργαζιώτης παραθέτει εν συντομία τα περιεχόμενα κάθε κεφαλαίου και κατόπιν αποσαφηνίζει τον τρόπο που θα πρέπει να γίνεται η διδασκαλία μεταξύ τους. Τονίζει επίσης την σπουδαιότητα των τραγουδιών -και της μουσικής- στην ζωή του σχολείου και υπογραμμίζει την ωφέλεια των μαθητών από την θεωρητικά πλαισιωμένη εκμάθησή τους.

Ο Ζορπίδης αναφέρεται σύντομα στον τρόπο που έχει κατανείμει την ύλη της θεωρίας στο κάθε τεύχος καθώς και στην παιδαγωγική αρχή στη οποία στηρίχτηκε η σειρά παρουσίασης κάθε μουσικού φαινομένου.

Τέλος οι Σιώρας/Νακάκη εκθέτουν επιγραμματικά τα τεύχη από τα οποία αποτελείται η σειρά που συνέγραψαν.

Μελωδικά στοιχεία

Γενικές παρατηρήσεις

Ως νότα εκκίνησης η πλειοψηφία των εγχειριδίων χρησιμοποιεί την ντο με τρεις εξαιρέσεις. Ο Ζορπίδης ξεκινάει με σολ της 2^{ης} γραμμής,¹⁴ ενώ ο Χριστοφίλου και η Μαρινέλη με μι 1^{ης} γραμμής.¹⁵

Η φωνητική έκταση που καλύπτουν οι μελωδικές ασκήσεις είναι στις περισσότερες περιπτώσεις από το σι κάτω από την 1^η βοηθητική γραμμή υπό του πενταγράμμου μέχρι το μι του 4^{ου} διαστήματος. Ελαφρώς διευρυμένη έκταση έχει της Μαρινέλη (λα 2^{ης} βοηθητικής γραμμής υπό του πενταγράμμου μέχρι φα 5^{ης} γραμμής) και προς τα πάνω του Ζορπίδη (σολ πάνω από το πεντάγραμμο). Οι Σιώρας/Νακάκη και ο Κουρής περιορίζουν τις ασκήσεις μέχρι το ρε της 4^{ης} γραμμής ενώ ο Ανθομελίδης και ο Μαργαζιώτης επεκτείνονται προς τα κάτω μέχρι το λα της 2^{ης} βοηθητικής γραμμής υπό του πενταγράμμου. Η έκταση των καταγεγραμμένων ασκήσεων της Κίτσιου είναι από το λα της 2^{ης} βοηθητικής γραμμής υπό του πενταγράμμου μέχρι το ρε της 4^{ης} γραμμής.

Τέλος, ο Χριστοφίλου ο οποίος χαρακτηρίζει τους οξείς φθόγγους ως ακατάλληλους για τις απάιδευτες φωνές ακολουθεί την έξης μέθοδο: Στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου του οι μελωδίες δεν ξεπερνούν το ντο του 3^{ου} διαστήματος. Μόνο προς το τέλος του βιβλίου διευρύνεται η έκταση των ασκήσεων και καταλήγει στο κεφάλαιο των καθημερινών ασκήσεων του δεύτερου μέρους να κυμαίνεται από τη σολ κάτω από τη 2^η βοηθητική γραμμή υπό του πενταγράμμου έως τη μι στο 4^ο διάστημα.

¹⁴ Με τον ίδιο τρόπο ξεκινά και το γερμανικό εγχειρίδιο *SINGEN-HOREN-SCHREIBEN*. Το διάστημα 3^{ης} μικρής θεωρείται ένα από τα πιο εύκολα εκτελέσιμα για παιδιά σύμφωνα με τον Orff (Ανδρούτσος 2004).

¹⁵ Το εγχειρίδιο της Μαρινέλη ακολουθεί μια μεθοδολογία που το διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα στην σειρά παρουσίασης των νωτών: Πρώτα διδάσκονται οι νότες στις γραμμές ανά δυάδες π.χ. μι-σολ, ανά τριάδες, έπειτα όλες μαζί. Μετά διδάσκονται οι νότες στα διαστήματα με τον ίδιο τρόπο, οι νότες στις βοηθητικές γραμμές και ούτω καθεξής.

Για το εγχειρίδιο των Danhauser, Lavignac & Lemoine επισημαίνεται ότι παρ' όλο που οι μελωδικές ασκήσεις εκτείνονται στα αρχικά όρια που αναφέρθηκαν, παρατηρείται μια τάση επιμονής στα περάσματα που βρίσκονται στις πολύ ψηλές θέσεις (πάνω από το ντο 3^{ου} διαστήματος) που δεν εμφανίζεται σε κανένα άλλο εγχειρίδιο.¹⁶

Τα παραπάνω στοιχεία αναφέρονται στις εκτάσεις που συναντώνται στις περισσότερες ασκήσεις κάθε εγχειριδίου. Ένας μικρός αριθμός ασκήσεων ίσως ξεπερνά τις εκτάσεις που αναφέρονται.

Ο Διαμαντής, οι Καλομοίρης/Οικονομίδης, ο Ανθομελίδης, ο Μαργαζιώτης και οι Danhauser, Lavignac & Lemoine «ξεδιπλώνουν» την πλήρη σχεδόν έκταση στην πρώτη κιόλας άσκηση ενώ οι υπόλοιποι προχωρούν πιο σταδιακά. Από αυτούς ο Αντωννάκης και ο Κουτούγκος αξιοποιούν την θεωρία των τετραχόρδων για να εισάγουν τις διδασκόμενες νότες.

Τα φυσικά διαστήματα παρουσιάζονται στα περισσότερα εγχειρίδια αναλυτικά και με αρκετές ασκήσεις για την εμπέδωσή τους.

Απουσιάζουν από τον Ζορπίδη και τους Σιώρα/Νακάκη (προφανώς ως ξεχωριστό μουσικό φαινόμενο με ιδιαίτερη αναφορά και όχι ως δομικό υλικό). Στον Ανθομελίδη παρότι δεν αναφέρεται ρητά η χρήση των διαστημάτων παρατηρείται σε κάποιες ασκήσεις η επιμέρους εξάσκηση σε αυτά π.χ. άσκηση 11, σελίδα 8 διαστήματα 4^{ης}. Στον Διαμαντή αναφέρονται μόνο τα διαστήματα 8^{ης} και 5^{ης} (σελίδα 19), ενώ στην Κίτσιου γίνεται διάκριση μεταξύ βηματικής κίνησης και «πηδήματος» και διδάσκεται το διάστημα 3^{ης}. Στη Μαρινέλη, μολονότι δεν διδάσκονται τα διαστήματα, οι μαθητές έρχονται σε επαφή με τα διαστήματα 3^{ης} στα κεφάλαια 1 έως 3 όπου διδάσκονται τις νότες σε απόσταση 3^{ης}.

Τονικότητα ασκήσεων

Ένα σημαντικό πεδίο που διαφοροποιούνται τα διδακτικά εγχειρίδια είναι οι τονικότητες των ασκήσεων. Κάποια περιορίζονται στην ντο μείζονα ενώ άλλα χρησιμοποιούν και διάφορες άλλες τονικότητες ή τυχαίες αλλοιώσεις. Πιο συγκεκριμένα:

Στον Ζορπίδη συναντώνται ασκήσεις με τυχαίες αλλοιώσεις καθώς και ασκήσεις γραμμένες σε μείζονες που έχουν στον οπλισμό τους έως και δύο διέσεις και δύο υφέσεις. Οι ελάσσονες κλίμακες δεν χρησιμοποιούνται.

¹⁶ Τα 2/3 του εγχειριδίου του Ανθομελίδη αποτελούνται από την μετάφραση του εγχειριδίου των Danhauser, Lavignac & Lemoine. Ό, τι παρατηρήσεις γίνονται για τον Ανθομελίδη αφορούν το υπόλοιπο βιβλίο εκτός αν αναφέρεται διαφορετικά.

Στον Ανθομελίδη εκτός από τυχαίες αλλοιώσεις και χρωματικές κινήσεις υπάρχουν και ασκήσεις σε μείζονα με μια δίεση και μια ύφεση στον οπλισμό, και σε λα και μι ελάσσονα χωρίς όμως να αναφέρεται η κλίμακα σε καμία από τις περιπτώσεις.

Στον Μαργαζιώτη βρίσκονται ασκήσεις σε μείζονες που έχουν μέχρι και τρεις διέσεις στον οπλισμό τους ή μέχρι δύο υφέσεις. Από ελάσσονες χρησιμοποιούνται η λα ,η μι, και η ρε. Υπάρχουν ακόμη ασκήσεις με τυχαίες αλλοιώσεις. Στα τραγούδια του τρίτου μέρους χρησιμοποιούνται και άλλες τονικότητες.

Στο εγχειρίδιο των Danhauser, Lavignac & Lemoine εκτός από τις τυχαίες αλλοιώσεις χρησιμοποιούνται μείζονες και οι σχετικές τους ελάσσονες που έχουν μέχρι δύο διέσεις και δύο υφέσεις.

Στο Χριστοφίλου υπάρχουν ελάχιστες ασκήσεις σε τονικότητες πέραν της ντο στο κεφάλαιο «Παραδοσιακά ακούσματα».

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν οι ασκήσεις της Κίτσιου. Παρόλο που φαινομενικά βρίσκονται στο σύνολό τους στην ντο μείζονα, λαμβάνοντας υπόψη την προτεινόμενη πιανιστική συνοδεία – ο οποία κρίνεται απαραίτητη στον πρόλογο του βιβλίου-, οι ασκήσεις αποκτούν αυτομάτως πολύ μεγαλύτερη ποικιλία από άποψη τονικότητας.

Όλα τα υπόλοιπα εγχειρίδια χρησιμοποιούν αποκλειστικά τη ντο μείζονα.¹⁷

Κλειδιά

Στο σύνολό τους τα εγχειρίδια είναι γραμμένα στο κλειδί του σολ. Εξαιρέσεις αποτελούν ο Ζορπίδης, οι Danhauser, Lavignac & Lemoine και ο Κουρής.

Στο Ζορπίδη ένα μεγάλο μέρος των ασκήσεων είναι γραμμένο στο κλειδί του φα. Αυτές οι ασκήσεις εναλλάσσονται με τις ασκήσεις που είναι γραμμένες στο κλειδί του σολ και δεν αποτελούν ξεχωριστή κατηγορία.

Αντίθετα, στο εγχειρίδιο των Danhauser, Lavignac & Lemoine οι ασκήσεις που είναι γραμμένες στο κλειδί του φα περιλαμβάνονται σε χωριστό κεφάλαιο. Εκεί περιέχονται μελωδικές ασκήσεις διαβαθμισμένης δυσκολίας από τα πολύ βασικά μέχρι αυξημένης πολυπλοκότητας. Ο αριθμός τους όμως είναι σαφώς μικρότερος από τις αντίστοιχες γραμμένες σε σολ.

Με παρόμοιο τρόπο έχει εισαχθεί το κλειδί του φα στον Κουρή. Μέσα από μικρό αριθμό ασκήσεων γίνεται το πέρασμα από τα απλούστερα στα πιο περίπλοκα.

¹⁷ Στις πρώτες ασκήσεις του Ζορπίδη αλλά και της Μαρινέλη επειδή δεν χρησιμοποιείται το σύνολο των νοτών που σχηματίζουν την ντο μείζονα κλίμακα, το άκουσμα των ασκήσεων αυτών δεν παραπέμπει στην τονικότητα της ντο. Προχωρώντας γίνεται πιο ξεκάθαρο το άκουσμα της ντο μείζονας τονικότητας.

Εδώ ίσως είναι θεμιτό να μνημονευθεί ότι παρουσιάζεται μόνο το πρώτο τεύχος κάθε μεθόδου. Σε πολλές περιπτώσεις η διδασκαλία των υπόλοιπων κλειδιών αποτελεί αντικείμενο επόμενου τεύχους του ίδιου συγγραφέα.

Διαφορετικά είδη/κατηγορίες ασκήσεων

Τα διαφορετικά είδη ασκήσεων χωρίζονται σε γενικές γραμμές σε δύο κατηγορίες, στα προπαρασκευαστικά γυμνάσματα και στις γενικές ασκήσεις.

Τα προπαρασκευαστικά γυμνάσματα προετοιμάζουν το μαθητή για κάποια δυσκολία που θα συναντήσει σε μετέπειτα ασκήσεις ή τον προετοιμάζουν φωνητικά για το τραγούδι. Σε αυτό το είδος συμπεριλαμβάνονται και ρυθμικές ασκήσεις που θα αναλυθούν περισσότερο παρακάτω.

Οι γενικές ασκήσεις βρίσκονται συνήθως στο τέλος κάθε εγχειριδίου. Περιέχουν συγκεντρωτικά όλα τα μουσικά φαινόμενα που διδάχτηκαν κατά τη διάρκεια των μαθημάτων και πολλές φορές αποτελούν πιο ολοκληρωμένες –από μουσική άποψη- προτάσεις από τις υπόλοιπες.

Προπαρασκευαστικές ασκήσεις αποκλειστικά ρυθμικού τύπου υπάρχουν στους Σιώρα/Νακάκη πριν από ορισμένες ασκήσεις και συνοδεύονται από σύντομες οδηγίες για τον δάσκαλο.

Επίσης στον Χριστοφίλου υπάρχει μεγάλος αριθμός ασκήσεων προετοιμασίας που προτείνονται για καθημερινή άσκηση για διαφορετικούς σκοπούς κάθε φορά (εκμάθηση κλίμακας, διαστημάτων, δέκατων έκτων, τοποθέτησης φωνής κ. ά.).

Στους Danhauser, Lavignac & Lemoine βρίσκεται πληθώρα προπαρασκευαστικών ασκήσεων στην αρχή του εγχειριδίου και ομοίως στον Ανθομελίδη, σε πιο περιορισμένη ποσότητα.

Και ο Κουτούγκος περιέχει πολλές ασκήσεις για την εφαρμογή ρυθμικών φαινομένων. Αυτού του είδους οι ασκήσεις αποτελούνται από σύντομες μελωδικές φράσεις και παραλλαγές τους που επαναλαμβάνονται από τον δάσκαλο από όλους τους τόνους της ντο μείζονας. Παραπλήσιες ασκήσεις υπάρχουν και στον Μαγκριώτη με τη μορφή υποδείγματος.

Ασκήσεις στον τύπο των γενικών γυμνασμάτων συμπεριλαμβάνονται στις τελευταίες σελίδες στον Κουρή, στους Καλομοίρη/Οικονομίδη και στον Διαμαντή με ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Πρόκειται για ασκήσεις σχετικά μεγάλου μεγέθους, με ποικιλία ρυθμικών φαινομένων και μέτρων στις οποίες υπάρχουν συζεύξεις προσωδίας (legati), χρωματισμοί καθώς και προτεινόμενο tempo (π.χ. allegretto). Αντίστοιχες ασκήσεις περιέχονται και στον Ανθομελίδη ανακατεμένες όμως με

άλλες απλούστερες. Γενικές ασκήσεις του ίδιου τύπου υπάρχουν και στο εγχειρίδιο του Αντωνακάκη χωρίς όμως τα τρία τελευταία γνωρίσματα που αναφέρθηκαν στην αρχή της παραγράφου.

Ασκήσεις σε παραπλήσιο στιλ βρίσκονται στο Χριστοφίλου κάτω από τον τίτλο «Παραδοσιακά Ακούσματα» καθώς επίσης και στο εγχειρίδιο του Κουτούγκου με την επικεφαλίδα «Ασκήσεις με ανάμιξη όλων των τύπων των δέκατων έκτων πάνω σε όλα τα διαστήματα και σε όλα τα γνωστά μέτρα» η οποία και περιγράφει την ουσία των γενικών ασκήσεων.

Το εγχειρίδιο της Κίτσιου περιέχει μεγάλο αριθμό από μελωδικές ασκήσεις διαφορετικών ειδών και τεχνοτροπιών.

Άλλα είδη ασκήσεων πέρα αυτών που αναφέρθηκαν είναι ο κανόνας που απαντάται μόνο στον Μαργαζιώτη, τα τραγούδια (στον ίδιο) και οι δίφωνες ασκήσεις, παραδείγματα των οποίων βρίσκονται στον Ζορπίδη, στον Κουτούγκο και στους Σιώρα/Νακάκη.

Ρυθμικά στοιχεία

Μεθοδολογία-Ύλη που καλύπτεται

Ο τρόπος που εισάγεται το ρυθμικό στοιχείο συναντάται με ορισμένες παραλλαγές. Ως βασική μονάδα χρόνου με την οποία ξεκινάνε και οι μελωδικές ασκήσεις, επιλέγεται το ολόκληρο (Ζορπίδης, Κίτσιου και Danhauser, Lavignac & Lemoine), το μισό (Ανθομελίδης¹⁸, Αντωνακάκης, Διαμαντής, Καλομοίρης/Οικονομίδης, Κουρής και Σιώρας/Νακάκη) και το τέταρτο (υπόλοιπα τέσσερα εγχειρίδια).

Όσον αφορά τα μέτρα που παρουσιάζονται σε κάθε εγχειρίδιο, αυτά που συμπεριλαμβάνονται σε όλα ανεξαιρέτως τα εγχειρίδια είναι των $2/4$, $3/4$, $4/4$. Αυτά είναι και τα μοναδικά στους Σιώρα/Νακάκη και στη Μαρινέλη, ενώ στο Ζορπίδη υπάρχει και το μέτρο των $6/8$. Στον Ανθομελίδη αντί για $6/8$ διδάσκεται των $3/8$.

Ο Κουτούγκος, ο Χριστοφίλου και ο Αντωνακάκης εκτός από τα τρία βασικά μέτρα παρουσιάζουν και αυτά των $2/2$, $3/2$ και των $4/2$, όπως επίσης και οι Καλομοίρης/Οικονομίδης και Διαμαντής μαζί με την προσθήκη των $3/8$, $6/8$, $9/8$, και $12/8$. Στο εγχειρίδιο του Κουρή περιέχονται όλα τα μέτρα που αναφέρθηκαν και επιπλέον αυτά των $5/8$ και των $7/8$.

¹⁸ Θεωρώντας ότι το κυρίως σώμα των ασκήσεων ξεκινάει από την άσκηση 6 και ότι οι προηγούμενες αποτελούν προπαρασκευαστικά γυμνάσματα.

Ελαφρώς διαφορετική είναι η επιλογή των μέτρων προς διδασκαλία από τους Danhauser, Lavignac & Lemoine (2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/8, 6/8) και από τον Μαργαζιώτη (τα ίδια εκτός από το μέτρο των 2/2. Επιπλέον διδάσκονται τα 12/8 και τα 7/8).

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το εγχειρίδιο της Κίτσιου. Τα μέτρα (2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 6/8, 9/8, 12/8 και 5/8) εισάγονται πρώτη φορά περίπου στα 2/3 του βιβλίου, ενώ μέχρι εκείνο το σημείο η εξάσκηση στο σολφέζ γίνεται χωρίς μέτρο. Η μη χρήση μέτρου –σε πολύ μικρότερο βαθμό- συναντάται επίσης στους Danhauser, Lavignac & Lemoine, στο Ζορπίδη, στο Χριστοφίλου και στον Ανθομελίδη, στις προπαρασκευαστικές ασκήσεις κυρίως.

Από τις υποδιαιρέσεις του τέταρτου ως μονάδα χρόνου διδάσκονται σε όλα τα εγχειρίδια τα όγδοα και τα δέκατα έκτα.¹⁹ Αυτές είναι και οι μόνες υποδιαιρέσεις για τον Ζορπίδη, τον Αντωννάκη, τον Χριστοφίλου και τον Κουτούγκο. Στα υπόλοιπα διδάσκονται τα τρίηχα επίσης. Σημειώνεται ότι στον Διαμαντή και στους Καλομοίρη/Οικονομίδη αναφέρονται και τα τρίηχα τετάρτων, ενώ στους Danhauser, Lavignac & Lemoine τα τρίηχα δεκάτων έκτων.

Από παρεστιγμένα φθογγόσημα όλα τα εγχειρίδια παρουσιάζουν τα μισά και τα τέταρτα, καθώς και τα όγδοα με δύο εξαιρέσεις: τον Ζορπίδη και τη Μαρινέλη. Το παρεστιγμένο ολόκληρο εμφανίζεται σε αυτά που έχουν μέτρα των 3/2 και 4/2.

Σε όλα τα εγχειρίδια υπάρχει η σύζευξη διαρκείας ως μουσικό φαινόμενο, όπως επίσης και το ελλιπές μέτρο στα περισσότερα. Στη Μαρινέλη και στους Danhauser, Lavignac & Lemoine απουσιάζει το ελλιπές μέτρο, ενώ σε άλλα (Ανθομελίδης, Χριστοφίλου, Σιώρας/Νακάκη) υπάρχει σαν μουσικό φαινόμενο στις ασκήσεις αλλά δεν εξηγείται.

Η συγκοπή και ο αντιχρονισμός παρουσιάζονται στον Διαμαντή, στους Καλομοίρη/Οικονομίδη, στο Μαργαζιώτη, στον Κουρή και στην Κίτσιου, ενώ στους Danhauser, Lavignac & Lemoine και στην Μαρινέλη αναφέρεται μόνο το φαινόμενο της συγκοπής και όχι του αντιχρονισμού.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι στο εγχειρίδιο της Μαρινέλη λείπουν εντελώς οι παύσεις.

Ασκήσεις επικεντρωμένες στο ρυθμό

Ορισμένα εγχειρίδια περιέχουν ειδικές ασκήσεις που εστιάζουν στην κατάκτηση των ρυθμικών φαινομένων. Αυτές οι ασκήσεις εκτελούνται μόνο ρυθμικά.²⁰ Από αυτές κάποιες είναι γραμμένες σε πεντάγραμμο και «διαβάζονται» ρυθμικά π.χ.

¹⁹ Εξαιρείται η Μαρινέλη που υποδιαιρεί το τέταρτο μόνο σε όγδοα.

²⁰ Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις μικτών ασκήσεων, όπως στην περίπτωση του Μαργαζιώτη και του Κουτούγκου που με μελωδικές ασκήσεις γίνεται κατανοητό ένα ρυθμικό φαινόμενο (βλ. πίσω, σελίδα 19 στο υποκεφάλαιο «Διαφορετικά είδη/κατηγορίες ασκήσεων»).

Χριστοφίλου σελίδα 65, άσκηση 90. Τέτοιες ασκήσεις περιλαμβάνουν και η Κίτσιου και οι Σιώρας/Νακάκη. Πολλές φορές χρησιμοποιούνται για να προετοιμάσουν τους μαθητές στα ονόματα των φθόγγων και στις ρυθμικές αξίες πριν τραγουδήσουν μια άσκηση (Σιώρας/Νακάκη, υποσημείωση σελίδα 64). Τέτοιες ασκήσεις υπάρχουν και σε εγχειρίδια που πραγματεύονται μόνο το ρυθμικό σολφέζ (Αγγελάκης 1993).

Άλλο είδος ασκήσεων το οποίο εξασκεί τους μαθητές αποκλειστικά σε ρυθμικά φαινόμενα είναι αυτό που τα φθογγόσημα δεν βρίσκονται σε συγκεκριμένο τονικό ύψος, αλλά γράφονται οριζόντια σε μια σειρά π.χ. Ζορπίδης σελίδα 38. Για την εκτέλεση των ασκήσεων προτείνονται διάφορα μέσα (παλαμάκια, χτυπήματα με το μολύβι στο θρανίο, ρυθμική απαγγελία με ουδέτερη συλλαβή, ιδιόφωνα όργανα κ.ά.). Τέτοιες ασκήσεις βρίσκονται στη Μαρινέλη, στο Ζορπίδη, στην Κίτσιου, στον Χριστοφίλου και στους Σιώρα/Νακάκη.

Η Μαρινέλη και οι Σιώρας/Νακάκη υιοθετούν τις ρυθμικές συλλαβές της μεθόδου Kodaly για την ρυθμική εκφορά των ασκήσεων, ενώ ο Ζορπίδης διαφωνεί με την συστηματική χρήση των συλλαβών αυτών (σελίδα 126, βιβλίο δασκάλου).

Άλλα συμπληρωματικά στοιχεία

Στα περισσότερα εγχειρίδια υπάρχει κάποια ένδειξη για την ταχύτητα εκτέλεσης κάποιων ή και όλων των ασκήσεων.

Οι Danhauser, Lavignac & Lemoine δίνουν για κάθε άσκηση μια ένδειξη του μετρονόμου καθώς και την ιταλική ορολογία στην οποία αντιστοιχεί. Η Μαρινέλη επίσης δίνει μια λεπτομερή ένδειξη για κάθε μελωδική άσκηση.

Και η Κίτσιου δίνει σχεδόν σε όλες τις ασκήσεις οδηγίες για την ταχύτητα, αρχικά στα ελληνικά και στη συνέχεια, αφού έχει γίνει η θεωρητική διδασκαλία της ρυθμικής αγωγής και στις δύο γλώσσες (ιταλικά-ελληνικά).

Στον Χριστοφίλου δίνονται ελληνικές οδηγίες σε ορισμένες προπαρασκευαστικές ασκήσεις, ενώ στον Κουρή, στο Διαμαντή και στους Καλομοίρη/Οικονομίδα οι υποδείξεις δίνονται στην ιταλική γλώσσα και μόνο στις γενικές ασκήσεις. Τέλος, στον Ανθομελίδη το τέμπο δίνεται επιλεκτικά σε κάποιες.

Το γνωστό σημάδι της αποστρόφου που δηλώνει την αναπνοή ('), χρησιμοποιείται από τα περισσότερα εγχειρίδια. Συγκεκριμένα δεν κάνουν χρήση του οι Σιώρας/Νακάκη, η Κίτσιου και ο Ζορπίδης. Στον Ανθομελίδη οι αναπνοές δίνονται σε ορισμένες ασκήσεις ενώ σε άλλες απουσιάζουν τελείως, ενώ κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στον Μαργαζιώτη.

Οι θεωρία για τα ισχυρά και τα ασθενή μέρη του μέτρου αναλύεται στα εγχειρίδια του Ζορπίδη και της Κίτσιου και παρουσιάζεται σχηματικά σε αυτά των Ανθομελίδη, Μαργαζιώτη και ακόμη περισσότερο στους Καλομοίρη/Οικονομίδα.

Σε πολλά από τα εγχειρίδια υπάρχει κάποια οδηγία διεύθυνσης/μετρήματος των ασκήσεων με το χέρι. Σχηματικά και με βασικές πληροφορίες παρέχεται από το Ζορπίδη, τον Κουτούγκο, τον Αντωνακάκη, τη Μαρινέλη, τον Χριστοφίλου και την Κίτσιου. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το εγχειρίδιο του Κουρή στο οποίο οι κινήσεις του χεριού περιγράφονται λεκτικά, όπως επίσης και του Ανθομελίδη που αναφέρεται ότι μετράμε με το χέρι χωρίς άλλες διευκρινήσεις.

Συνολική εικόνα και εξωμουσικά στοιχεία

Κάποια εγχειρίδια για να εμπλουτίσουν τις ασκήσεις και να τις κάνουν πιο ελκυστικές συμπεριλαμβάνουν και αποσπάσματα από γνωστές μελωδίες . Αυτά είναι των Σιώρα/Νακάκη, Κίτσιου, Χριστοφίλου, Ζορπίδη και Μαργαζιώτη. Επίσης για αισθητικούς και διδακτικούς λόγους προτείνεται και η συνοδεία οργάνου από την Κίτσιου και τον Ζορπίδη. Πιανιστική συνοδεία για τις γενικές ασκήσεις προτείνεται και από τον Διαμαντή.

Εξετάζοντας την εξωτερική εικόνα των εγχειριδίων παρατηρείται ότι κάποια, λόγω παλαιότητας της έκδοσης, είναι κάπως δύσχρηστα . Πιο αναλυτικά στο Μαργαζιώτη ειδικά στο Γ' μέρος η ανάγνωση των φθόγγων αλλά και των στίχων είναι κάπως δύσκολη. Βέβαια υπάρχει και νεώτερη έκδοση (2002) όπου ίσως να έχει βελτιωθεί η ποιότητα εκτύπωσης. Η ίδια δυσκολία συναντάται και στον Ανθομελίδη και λιγότερο στον Αντωνακάκη. Να σημειωθεί επίσης ότι και τα τρία εγχειρίδια χειρίζονται την καθαρεύουσα.

Μια μικρή ενόχληση ίσως προκαλέσει η σχετική διαφάνεια του χαρτιού η οποία επιτρέπει να φαίνονται τα γραφόμενα στις πίσω σελίδες, στα εγχειρίδια που εξετάστηκαν των Καλομοίρη/Οικονομίδα, Danhauser, Lavignac & Lemoine και κάπως λιγότερο στους Σιώρα/Νακάκη, Κίτσιου, Μαρινέλη, Διαμαντή και Ζορπίδη.

Επίσης το χαρτί που χρησιμοποιείται στην Μαρινέλη, στον Διαμαντή, στο Ζορπίδη, στην Κίτσιου και στους Σιώρα/Νακάκη είναι κατά κάποιο τρόπο गुαλιστερό και ίσως δυσκολεύει την γραφή και το σβήσιμο, ειδικά στα τρία τελευταία που απαιτείται κάτι τέτοιο.

Σε ό, τι αφορά το μέγεθος του κάθε βιβλίου, οι Σιώρας/Νακάκη, η Κίτσιου και ο Ζορπίδης είναι σε διαστάσεις περίπου A4, οι Danhauser, Lavignac & Lemoine και ο

Μαργαζιώτης σε ελαφρώς μικρότερες διαστάσεις, ενώ τα υπόλοιπα λίγο μεγαλύτερα από μισή Α4.

Κλείνοντας, θα μπορούσε να αναφερθεί ως αξιοσημείωτο το γεγονός ότι από τα δεκατρία διδακτικά εγχειρίδια μόνο τρία γράφτηκαν από γυναίκες συγγραφείς (της Χ. Κίτσιου, της Ε. Μαρινέλη και εν μέρει της Δ. Νακάκη).



Συμπεράσματα-Προτάσεις

Οι μέθοδοι για την καλλιέργεια του σολφέζ και για την βελτιστοποίηση των ακουστικών ικανοτήτων, εξελίσσονται συνεχώς. Οι πιο σύγχρονες προσεγγίσεις λαμβάνοντας υπ' όψη και τα νεότερα δεδομένα στο χώρο της μουσικής ψυχολογίας εισηγούνται νέες ακόμα πιο ελκυστικές και πιθανόν αποτελεσματικές προτάσεις.

Μέσα από την διεξαγωγή της έρευνας γεννήθηκε η συνειδητοποίηση ότι το σολφέζ, οι ακουστικές ικανότητες, η ρυθμική αγωγή, τα θεωρητικά της μουσικής και η διδακτική αντιμετώπισή τους αποτελούν ένα τεράστιο και ανεξάντλητο κεφάλαιο προς διερεύνηση που θα πρέπει να εξετάζεται στο σύνολό του.

Επίσης, εφόσον υπάρχουν πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις, κάποιες από τις οποίες περιγράφηκαν στην εργασία αυτή, έγινε κατανοητό ότι ένας δάσκαλος θα πρέπει να μελετήσει και συνειδητά να επιλέξει το εγχειρίδιο και τους τρόπους διδασκαλίας που θα χρησιμοποιήσει.

Ο πλούτος των σχετικών ευρημάτων δυσχέραινε την επεξεργασία τους και δυσκόλευε την εστίαση στο θέμα. Παρόλο που η επέκταση και σε άλλους τομείς θα ήταν ίσως θεμιτή, για καθαρά προσωπικούς μου λόγους δεν προχώρησα σε περαιτέρω αναλύσεις.

Το ερευνητικό πεδίο είναι γεμάτο με ερωτήματα που μελλοντικές εργασίες θα μπορούσαν να καλύψουν. Ενδεικτικά αναφέρονται:

Δύο από τα πιο σύγχρονα ελληνικά εγχειρίδια,²¹ του Ιωάννη Ζορπίδη και της Χρύσας Κίτσιου, θα μπορούσαν να παρουσιαστούν εκτενώς και διεξοδικά. Συγχρόνως θα ήταν θεμιτό να επιχειρηθεί μια σύνδεση με ερευνητικά πορίσματα άλλων μελετών από το χώρο της μουσικής ψυχολογίας τα οποία ενισχύουν τις μεθοδολογικές επιλογές των συγγραφέων.

Μεγάλο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε μια συγκριτική μελέτη για την προσέγγιση της ρυθμικής και μελωδικής διδασκαλίας στα πλαίσια διαφορετικών μεθόδων.

Θα μπορούσαν επίσης να μελετηθούν διεξοδικά νέες μέθοδοι διδασκαλίας, όπως αυτή της Αμερικανίδας καθηγήτριας Marianne Ploger.

Επίσης πολλές μέθοδοι με μεγάλη διάδοση σε άλλους διδακτικούς τομείς π.χ. εκμάθηση οργάνου, μουσικοκινητική αγωγή κατά την προσχολική ηλικία κ.ά. προτείνουν ιδιαίτερες προσεγγίσεις για τη διδασκαλία του σολφέζ που θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστούν.

²¹ Για μεγαλύτερες ηλικίες και του Μηνακάκη.

Η διαφορές ανάμεσα στο σταθερό και το κινητό ντο χρήζουν επίσης διερεύνησης..

Τέλος, χρήσιμη θα ήταν η εξέταση διαμέσου ποσοτικής έρευνας της αποτελεσματικότητας διαφορετικών διδακτικών προσεγγίσεων.



Βιβλιογραφία-Πρωτογενείς Πηγές ⁱ

Αγγελάκης, Γ. (1993). *Ρυθμικό σολφέζ. Α-Β μέρος*. Θεσσαλονίκη: Σύγχρονο ωδείο Θεσσαλονίκης.

Ανθομελίδης, Σ. *SOLFEGE Σ. Ανθομελίδη και Μελωδικές Ασκήσεις Λεμουάν, Τεύχος Πρώτο*. Θεσσαλονίκη: Μουσικός Οίκος Σ. Ανθομελίδη.

Αντωνακάκης, Θ. *Μελωδικές Ασκήσεις Solfège, Τεύχος Α΄*. Ηράκλειο.

Γανωσέλης, Κ. *Ακουστικές Ασκήσεις Dictée*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Διαμαντής, Γ. (1991). *Οι Γενικές ασκήσεις 1^{ου} και 2^{ου} τεύχους solfège με συνοδεία πιάνου*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Διαμαντής, Γ. (2008). *Μελωδικές Ασκήσεις (Solfège) κλειδί του Sol, τεύχος 1^ο*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας

Danhauer, Lavignac & Lemoine. (1990). *Sofège des solfeges, 1A Μελωδικές Ασκήσεις (σε τέσσερις γλώσσες)*. Παρίσι: Editions Henry Lemoine.

Ζορπίδης, Ι. *Η Θεωρία μου, Προθεωρία-Θεωρία Α΄, βιβλίο δασκάλου (1^ο τεύχος)*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Καλομοίρης, Μ. & Οικονομίδης, Φ. (επιμ. Καμπανάς, Γ.) (2007, πρώτη έκδοση πιθανόν 1933). *Μελωδικές Ασκήσεις (Solfège), Τεύχος πρώτο*. Αθήνα: Μουσικός και Εκδοτικός Οίκος «Γαϊτάνου».

Κίτσιου, Χ. (2009). *Θεωρία της Μουσικής-Σολφέζ-Καλλιέργεια ακουστικών ικανοτήτων, Τεύχος Α΄*. Κέρκυρα.

Κίτσιου, Χ. *Θεωρία της Μουσικής-Σολφέζ-Καλλιέργεια ακουστικών ικανοτήτων, Τεύχος Α΄, εναρμονισμένα σολφέζ για τον καθηγητή*. Εκδόσεις Music Leader .

Κουρής, Χ. (1991). *Μελωδικές Ασκήσεις (Σολφέζ)-Κλειδιά του ΣΟΛ και του ΦΑ, Τεύχος 1^ο*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος «Η Ευρώπη».

Κουτούγκος, Μ. (1988). *Μελωδικές Ασκήσεις. Τεύχη 1 και 2*. Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, Panas Music.

Kolneder, W. (1964). *SINGEN-HOREN-SCHREIBEN, Eine praktische Musiklehre, Heft 1*. Mainz (Γερμανία): Εκδόσεις Schott.

Μαργαζιώτης, Ι. (1978, πρώτη έκδοση 1952). *Η μουσική του σχολείου*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Μαρινέλη, Ε. *Ρυθμικές και Μελωδικές Ασκήσεις Solfège*, τεύχος πρώτο. Αθήνα: Εκδόσεις Music Simulator.

Μηνακάκης, Δ. (2006). *Εγχειρίδιο Ακουστικών Δεξιοτήτων*. Αθήνα: Εκδόσεις Panas music, Paragrigoriou-Nakas.

Μηνακάκης, Δ. (2006). *Εγχειρίδιο Ακουστικών Δεξιοτήτων, τετράδιο ασκήσεων*. Αθήνα: Εκδόσεις Panas music, Paragrigoriou-Nakas.

Σιώρας, Γ. & Νακάκη, Δ. (1992). *Η θεωρία της μουσικής & οι εφαρμογές της (θεωρία-Solfège-dictee), Α' Θεωρία*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Χριστοφίλου, Ι. (1994). *Το σολφέζ των αρχαρίων. Τάξη 1^η*. Αθήνα: Εκδόσεις Music Lovers.

ⁱ Σε ορισμένες πηγές τα στοιχεία (ημερομηνία, πόλη έκδοσης, κ.ά.) δεν είναι πλήρη, καθώς δεν αναγράφονται στο αντίτυπο που έχω στην κατοχή μου.

Βιβλιογραφία-Δευτερογενείς Πηγές

- Ανδρούτσος, Π.Π. (2004). *Μέθοδοι Διδασκαλίας της Μουσικής*. Αθήνα: Edition Orpheus.
- Bompriani- Musica. (1993). *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλκυών.
- Busse Berger, A.-M. (2005). *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkley: University of California Press.
- Γιάννου, Δ. (1995). *Ιστορία της Μουσικής, Σύνομη Γενική Επισκόπηση, Τόμος α΄*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Cook, N.(2007). *Μουσική. Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Δέφνερ-Κάφη, Κ. (2008). *Τα θεωρητικά της μουσικής σαν υποχρεωτικό μάθημα*. Αθήνα: Edition Orpheus.
- Findlay, E. (1971). *Rhythm and Movement-Applications of Dalcroze Eurhythmics*. Van Nuys, U.S.A.: Summy-Birchard inc.
- Καραδήμου-Λιάτσου, Π. (2001). *Από την Ακοή στην Ακρόαση*. Αθήνα: Edition Orpheus.
- Κόνιαρη, Δ. (2005) *Απόλυτη ακοή: Σύνομη ανασκόπηση στο μύθο και στην πραγματικότητα*. Μουσικοπαιδαγωγικά τ.2, σελίδες 42-49 Σμώλ, Κ.(1983). *Μουσική, Κοινωνία, Εκπαίδευση*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Μπεκιαρίδης, Π. (2003). *Σημειώσεις Ιστορίας της Μουσικής (περίληψη), Μέρος 1^ο*. Θεσσαλονίκη: Δημοτικό Ωδείο Σταυρούπολης.
- McNeil, F. A. (2000). *Aural Skills and the Performing Musician: Function, Training and Assessment*. Unpublished PhD Dissertation, University of Huddersfield.
- Miller, T. E. & Shahriari, A. (2009). *World Music, A Global Journey*. New York: Kent State University/Routledge.
- Nettl, B.(1956). *Η Μουσική στους πρωτόγονους Πολιτισμούς*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος.

Σμώλ, Κ.(2010).*Μουσικοτροπώντας. Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της εκτέλεσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Ιανός.

Στάμου, Λ. (2006). *Σημαντικά ερευνητικά ευρήματα για τη μουσική ανάπτυξη κατά τη βρεφική και παιδική ηλικία: η αναγκαιότητα αναπροσανατολισμού της εκπαιδευτικής πολιτικής*. «Ειδική Αγωγή, Μουσικοθεραπεία: Σύγχρονες τάσεις και Προοπτικές», επιμέλεια: Λ. Καρτασίδου & Λ. Στάμου. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Πανεπιστημίου Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών. (2006). *Οδηγός σπουδών*. Θεσσαλονίκη: Μηχανισμός Εκδόσεων Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Templeton, R. 2nd (1939). *The history and development of musical dictation*. Rochester: University of Rochester.

Tolstoi, L. (2004). *Τι είναι Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Printa.

Tovey, D. F. (1936). *The training of the Musical Imagination*. Music & Letters vol.17 no.4, 337-356. Oxford University Press.
