

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

**“Η διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής μέσω μιας
νέας διδακτικής μεθόδου -
Συγκριτική θεώρηση”**

Πτυχιακή εργασία της
Ελευθερίας Παπαγεωργίου
msa17067

Επιβλέπων:
Δρ. Γεώργιος Α. Πατρώνας
Μέλος ΕΕΠ / Ειδικό Επιστημονικό Προσωπικό

Θεσσαλονίκη 2020

Πίνακας περιεχομένων

| | |
|--|-----------|
| Εισαγωγή | 3 |
| Εισαγωγή στη μέθοδο | 4 |
| Η αξία της χρήσης του χεριού | 6 |
| Το σύστημα του Guido d' Arezzo | 6 |
| Το σχετικό σύστημα σολ - φα | 8 |
| Οι κινήσεις στη μέθοδο του Z. Kodaly | 8 |
| Η αξία της κίνησης στη μέθοδο του E. J. Dalcroze | 10 |
| Δοξολογία | 11 |
| Αισθητική - Ιστορική ανάλυση | 11 |
| Θεολογική ανάλυση - περιεχόμενο | 11 |
| Μελοποιητική προσέγγιση | 13 |
| Ο Μανουήλ Πρωτοψάλτης | 14 |
| Περιγραφή της μεθόδου | 15 |
| 1ο Στάδιο | 15 |
| 2ο Στάδιο | 15 |
| Η τοποθέτηση των χεριών | 16 |
| Πρώτος τρόπος | 17 |
| Δεύτερος Τρόπος | 19 |
| 3ο Στάδιο | 21 |
| Πρώτος ήχος | 21 |
| Δεύτερος ήχος | 23 |
| Τρίτος ήχος | 24 |
| Τέταρτος ήχος | 24 |
| Ήχος πλάγιος του πρώτου | 25 |
| Ήχος Βαρύς | 25 |
| Ήχος πλάγιος του τετάρτου | 26 |
| 4ο Στάδιο | 30 |
| Πρώτος ήχος | 30 |
| Δεύτερος ήχος | 32 |
| Τρίτος ήχος | 34 |
| Τέταρτος ήχος | 35 |

Εισαγωγή

Η εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική, έχει περάσει από πολλά στάδια προσέγγισης, ενασχόλησης - από πλευράς μελέτης αλλά και εκτέλεσης - κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων. Μετά την μεταρρύθμιση το 1814-1815 στην Κωνσταντινούπολη από τους τρεις διδασκάλους (Χρύσανθος εκ Μαδύτων, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ και Γρηγόριος Πρωτοψάλτης) άρχισε η πολύ πιο συστηματική περίοδος εξέλιξής της. Κωδικοποιήθηκαν τμήματα της βυζαντινής μουσικής παράδοσης τόσο από άποψη θεωρίας όσο και πράξης. Εισήχθη νέα σημειογραφία στην εκκλησιαστική μουσική, η οποία επρόκειτο και να χρησιμοποιείται στο εξής. Σ' αυτή τη σημειογραφία μετεγράφη ένα πολύ μεγάλο μέρος των μέχρι τότε εκκλησιαστικών μουσικών κειμένων.

Έτσι λοιπόν ήδη από τα τέλη του 19ου αλλά και κυρίως κατά τον 20ο αιώνα σημειώνεται μία έντονη κινητικότητα στο χώρο των σπουδών της βυζαντινής μουσικής. Μουσικές σχολές, ημερίδες και συνέδρια, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό χαρακτηρίζουν αυτή την άνθηση και προετοιμάζουν το έδαφος για ένα δεύτερο κύμα άνθησης, στην αρχή του 21ου αιώνα. Εκεί πλέον έχουμε μεγάλη μουσικολογική εξέλιξη στον τομέα της βυζαντινής με πρωτοποριακές επιστημονικές επεκτάσεις και προοπτικές.

Παράλληλα παρατηρείται σημαντικό έργο διερεύνησης, καταγραφής και κωδικοποίησης πηγών, χειρογράφων και σημειογραφιών των πρώτων ακόμα αιώνων της εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης. Η καλλιέργεια και η διάδοση της παιδαγωγικής και της διδασκαλίας στον τομέα της βυζαντινής μουσικής ευνόησε και ενίσχυσε την ανάπτυξη βυζαντινών χορωδιακών κινήσεων καθώς και της δισκογραφίας. Γίνεται εμφανές λοιπόν ότι πλέον η βυζαντινή μουσική αποτελεί αντικείμενο μιας διαρκώς εξελισσόμενης επιστήμης και προκαλεί το ερευνητικό ενδιαφέρον σε παγκόσμια κλίμακα. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η ανάπτυξη της μουσικής (ελληνικής, βυζαντινής και παραδοσιακής) παιδείας σε όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης. Η μη συστηματική διδασκαλία του τροπικού συστήματος και γενικότερα της Ελληνικής, Βυζαντινής, Παραδοσιακής και Εκκλησιαστικής Μουσικής σε παιδικές ηλικίες και ο έντονος προβληματισμός των νέων για την ύπαρξη συγκερασμένου και ασυγκέραστου συστήματος, δημιούργησε την ανάγκη μιας νέας μεθόδου διδασκαλίας.

Εισαγωγή στη μέθοδο

Στα πλαίσια αυτά, στο τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας έχει αναπτυχθεί μία νέα διδακτική μέθοδος για τη βυζαντινή μουσική. Χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο για τη διδασκαλία στους πρωτοετείς φοιτητές, στο μάθημα “Εισαγωγή στην βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική”. Πρόκειται για μία πρωτότυπη μέθοδο, που επινοήθηκε και πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον διδάσκοντα του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Γεώργιο Πατρώνα. Είναι μία ιδανική μέθοδος για να ξεκινήσει κανείς σε οποιαδήποτε ηλικία το μουσικό ταξίδι στη Βυζαντινή Μουσική. Η νέα διδακτική μέθοδος στηρίζεται στις ειδικές και ιδιαίτερες ικανότητες και γνώσεις του δασκάλου. Κάθε φορά η παρουσίαση γίνεται δι’ ακοής, μέσω εκτέλεσης μουσικών θέσεων - μοτίβων και κίνησης. Σημαντικό στοιχείο της νέας μεθόδου είναι ότι από την πρώτη στιγμή της διδασκαλίας γίνεται η χρήση και η συστηματική κωδικοποίηση των μουσικών συστημάτων (διφωνίες, τριφωνίες, τετραφωνίες, πενταφωνίες κλπ), με τις κινήσεις του αριστερού και δεξιού χεριού. Η εξοικείωση έρχεται πολύ σύντομα, μέσω της ακουστικής άσκησης (τροπάρια, απολυτίκια, ύμνοι, μουσικά μοτίβα κλπ) και όλα αυτά, σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα αποτυπώνονται σε ειδικές κινήσεις του Δασκάλου. Για τον λόγο αυτό, αξίζει να σημειωθεί πως η μέθοδος αποτελεί πολύ καλό εργαλείο για τη διδασκαλία βυζαντινής μουσικής σε άτομα που έχουν ήδη γνώσεις ευρωπαϊκής μουσικής επειδή ακριβώς τα άτομα αυτά έχουν την ικανότητα να μετατρέπουν τον ήχο σε εικόνα, σε κίνηση, σε σύμβολο.

Η διδασκαλία της ψαλτικής γενικά είναι φωνητική, χωρίς παρουσία και συνοδεία μουσικού οργάνου. Το γεγονός αυτό είναι πολύ σημαντικό και από την άλλη πλευρά απαιτεί διδασκάλους με φωνητικές ικανότητες. Ο διδάσκαλος θα πρέπει να είναι ειδικά εκπαιδευμένος στο μοναδικό φυσικό όργανο που είναι η φωνή. Σε πρακτικό επίπεδο, η τονικότητα, η τροπικότητα, ο χρόνος, ο ρυθμός, η διαποίκιληση του μέλους, το ύφος του ήχου και μέλους, μεταδίδεται μόνο προφορικά, από τον δάσκαλο. Ο μαθητής εξοικειώνεται με την «μέθοδο» και μαθαίνει τα μουσικά διαστήματα και συστήματα, που είναι ήδη κρυμμένα βαθιά μέσα στη μουσική μητρική του «ταυτότητα». Το επίτευγμα της μεθόδου είναι ότι ο μαθητής ανακαλύπτει σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα μικρο-μελωδίες, μουσικά μοτίβα και πολύ σύντομα τα απομνημονεύει, χρησιμοποιώντας διαβαθμισμένα: συλλαβές (να, νο, νε κλπ), μουσικούς φθόγγους (Νη, Πα, Βου κλπ), χρόνους και τέλος τον λόγο. Με αυτή την μέθοδο, επικεντρώνεται το ενδιαφέρον στην ικανότητα της ακουστικής ικανότητας. Η μελωδία στον λόγο χαρίζει χρώμα, μουσικότητα και ψυχή. Η προσωδία μαζί με τον ρυθμό και τον τόνο οδηγούν τον

λόγο στο συναίσθημα. Τέλος, η νέα μουσικο-παιδαγωγική μέθοδος χρησιμοποιεί το σημειογραφικό σύστημα της βυζαντινής μουσικής ως μία «ξένη μουσική γλώσσα», για τους γνώστες της ευρωπαϊκής. Αυτό συμβαίνει γιατί ως «μητρική μουσική γλώσσα» το εκπαιδευτικό μας σύστημα χρησιμοποιεί τη «Δυτική σημειογραφία».

Η μέθοδος αποτελείται από πέντε βασικά στάδια διδασκαλίας, τα οποία θα αναφέρω προς το παρόν επιγραμματικά και στη συνέχεια θα αναλυθούν εκτενέστερα.

- 1) Η εκπαίδευση και η μουσική ικανότητα και η άρτια προετοιμασία του δασκάλου
- 2) Η εικονική αποτύπωση του ακούσματος στο χέρι, στην κίνηση.
- 3) Η πραγματική αποτύπωση του ήχου με σημειογραφία. Η μετάβαση από τη χειρονομία στα μουσικά σύμβολα.
- 4) Οι ασκήσεις στη σημειογραφία και η εξάσκηση πάνω στη γραφή και ανάγνωση της βυζαντινής μουσικής.
- 5) Η εισαγωγή στην τροπικότητα, η εναλλαγή μουσικών συστημάτων μέσω πρακτικών ασκήσεων.

Μετά από αυτά τα βήματα, ο μαθητής βρίσκεται στη θέση όπου σταδιακά πλέον μπορεί να εκτελεί μουσικά μέλη και κομμάτια βυζαντινής μουσικής.

Όπως πιθανώς γίνεται αντιληπτό, σημαντικό μέρος στη μέθοδο καλύπτει η χρήση του χεριού. Χρησιμοποιείται ως εργαλείο τόσο για την κατανόηση των διαστημάτων όσο και για την μετατροπή του ήχου σε εικόνα, δηλαδή στην οπτικοποίηση του ήχου. Για να καταλήξει φυσικά η μέθοδος σ' αυτή την μορφή και στην χειρονομική βάση της, προηγήθηκε μία έρευνα σχετικά με την αποτελεσματικότητα της χρήσης του χεριού σε άλλες μουσικοπαιδαγωγικές μεθόδους βυζαντινής, αλλά και κυρίως ευρωπαϊκής/κλασικής μουσικής. Μία σύντομη παράθεση των μεθόδων αυτών θα επιχειρήσω να πραγματοποιήσω στη συνέχεια.

Η αξία της χρήσης του χεριού

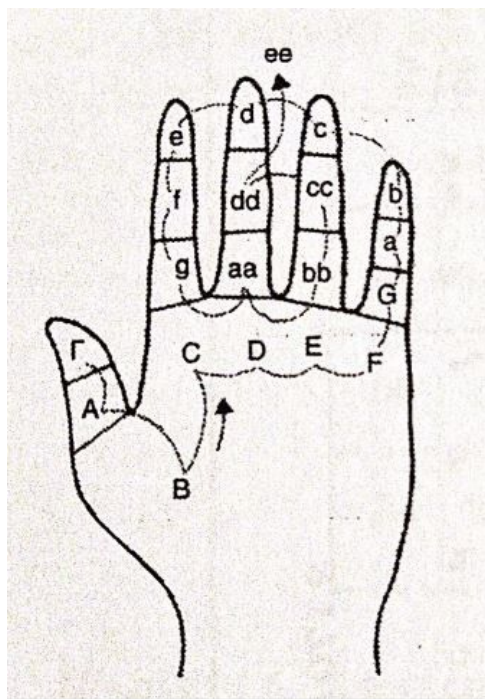
Η παραστατικότητα και η οπτικοποίηση του αντικειμένου διδασκαλίας συνιστούν πολύ σημαντικά εργαλεία της μουσικής διδασκαλίας. Η απλή θεωρητική διδασκαλία δεν ελκύει το ενδιαφέρον του μαθητή και συνήθως δεν βοηθάει στην αφομοίωση των πληροφοριών. Έτσι στον κλάδο της σύγχρονης μουσικής παιδαγωγικής υπάρχει η γενική άποψη ότι η αποτελεσματικότερη διδασκαλία είναι αυτή που στηρίζεται στο βίωμα ενός αντικειμένου με στόχο την κατανόησή του μέσω της μουσικής πράξης. Προς αυτή την κατεύθυνση λοιπόν εντοπίζεται σε πολλές μουσικοπαιδαγωγικές μεθόδους η χρήση του σώματος, ολόκληρου ή τμημάτων του ως εργαλεία διδασκαλίας.

Η βασική μουσικοπαιδαγωγική μέθοδος του 20^{ου} αιώνα που χρησιμοποίησε αρκετά τις κινήσεις των χεριών είναι αυτή του Zoltan Kodaly. Για να φτάσουμε όμως εκεί, πρέπει να προηγηθεί μία περιγραφή των προγενέστερων μεθόδων του.

Το σύστημα του Guido d' Arezzo

Ο Γκουίντο ήταν ένας Βενεδικτίνος μοναχός που έζησε στο μεταίχμιο του 10ου με τον 11ο αιώνα στην Ιταλία. Έγινε γνωστός για την ικανότητά του ως μουσικοπαιδαγωγός, για τη συμβολή του τόσο στη θεωρία της μουσικής όσο και στην πρακτική της. Είναι αυτός που καθιέρωσε πρώτος τον προσδιορισμό των φθόγγων με συλλαβές. Με αυτό τον τρόπο οι φθόγγοι πλέον απέκτησαν τη δυνατότητα να τραγουδιούνται. Τις συλλαβές άντλησε από έναν ύμνο στον Άγιο Ιωάννη, και συγκεκριμένα από την αρχή του κάθε ημιστιχίου. Οι φθόγγοι που αντιστοιχούσαν στην αρχή του κάθε ημιστιχίου, τοποθετημένοι στη σειρά δημιουργούσαν μεταξύ τους μία σειρά διαστημάτων, ίδιων με αυτά της μείζονας κλίμακας που σήμερα γνωρίζουμε (Τόνος - τόνος - ημιτόνιο - τόνος - τόνος). Οι συλλαβές ήταν οι εξής: Ut-re-mi-fa-sol-la. Ωστόσο αλλάζοντας το φθόγγο που εκλαμβάνεται κάθε φορά ως αφετηρία του εξαχόρδου, αλλάζει ουσιαστικά ο φθόγγος - τονικό ύψος - που αντιστοιχεί και στην κάθε συλλαβή. Έτσι ο Guido θέλησε να το προχωρήσει ένα βήμα παρακάτω. Σκοπός αυτής της διαδικασίας είναι η δυνατότητα να εκφέρονται οι στόχοι με τις αντίστοιχες συλλαβές τους, σαν να είναι αυτές οι συλλαβές οι στίχοι ενός τραγουδιού. Ουσιαστικά έτσι εισήχθη το

σολφέζ, το οποίο τότε ονομαζόταν *solmisatio*¹. Σαν πρακτικό συμπλήρωμα όλων αυτών ο Guido έρχεται να προσθέσει το “χέρι του Guido” (εικόνα 1). “Το “χέρι του Guido” είναι ένας πρακτικός τρόπος εποπτικής απεικόνισης των φθόγγων σ’ όλη τη χρησιμοποιούμενη μουσική έκταση. Την πρακτική χρησιμότητα μιας τέτοιας απεικόνισης μπορεί να συλλάβει κανένας, αν αναλογιστεί ότι εκείνη την εποχή, δεν υπήρχε καμία δυνατότητα να ‘δείξει’ κανένας τους φθόγγους, μια και δεν υπήρχε κάποιο σταθερό εποπτικό στοιχείο αναφοράς αντίστοιχο προς το σύγχρονο κλαβιέ του πιάνου ” (Δημήτρης Γιάννου, 1995)



(εικόνα 1) (Δημήτρης Γιάννου, 1995)

Ακολούθησε αιώνες αργότερα, στα μέσα του 19ου αιώνα, ο John Spencer Curwen (1816–1880). Ο Curwen πήρε το σύστημα των εξαχόρδων του Guido d’ Arezzo, και το επέκτεινε. Ειδικότερα, έκανε δημοφιλές το σύστημα του τονικού σολφέζ και των χειρονομιών που είχε δημιουργήσει η Sarah Glover (1785–1867). Ας το εξετάσουμε όμως λίγο πιο αναλυτικά.

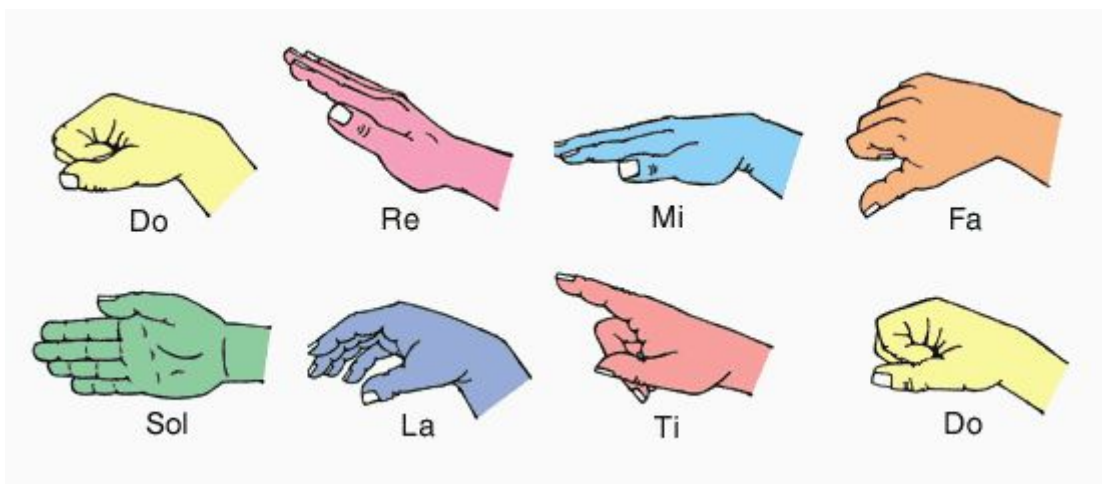
¹ *Solmisatio* ονομάζεται η μελωδική εκφορά φθόγγων με αντίστοιχες προς αυτούς συλλαβές (Δημήτρης Γιάννου, 1995)

Το σχετικό σύστημα σολ - φα

Το σύστημα του τονικού σολφέζ στην Αγγλία του 19^{ου} αιώνα, έχει μείνει γνωστό με το όνομα “Σχετικό σύστημα σολ – φα”. Χρησιμοποιήθηκε από τον John Spencer Curwen. Είναι ένα πολύ καλό εργαλείο για την εξάσκηση του αυτιού, καθώς δίνει βάση στις καθαρές διαστηματικές σχέσεις και όχι στα απόλυτα τονικά ύψη. Πιο συγκεκριμένα «είναι ένα σύστημα συλλαβών - do, re, mi, fa, sol, la, ti, do - στο οποίο το ντο είναι η βασική νότα ή το τονικό κέντρο, σε όλες τις μείζονες τονικότητες ενώ το λα είναι το τονικό κέντρο σε όλες τις ελάσσονες τονικότητες» (Καραδήμου-Λιάτσου, 2003). Αυτή του η ιδιότητα το έκανε να βρει μεγάλη απήχηση στην μουσικοπαιδαγωγική του 20^{ου} αιώνα για τον εξής λόγο: «Δεδομένου ότι η ευρωπαϊκή παραδοσιακή μουσική καθώς και η έντεχνη δυτική μουσική μέχρι τον 20ο αιώνα είναι σχεδόν αποκλειστικά τονική, το σχετικό σολ-φα ενδείκνυται για την μελέτη τους» (Καραδήμου-Λιάτσου, 2003). Η εξάσκηση βασισμένη στη σχετική ακοή είναι πολύ χρήσιμη για τα πρώτα χρόνια της μουσικής εκπαίδευσης, σε μικρή ηλικία. Σε επόμενα στάδια αργότερα, εισάγεται το απόλυτο σολφέζ.

Οι κινήσεις στη μέθοδο του Z. Kodaly

Γίνεται εμφανές λοιπόν πόσο βοηθητικό είναι το σχετικό σύστημα σολ-φα στην ανάπτυξη της τονικής μνήμης. Κατ’ αντιστοιχία οι κινήσεις - οι οποίες θα αναφερθούν παρακάτω - βοηθούν πολύ περισσότερο στην πιο βέβαιη απομνημόνευση των τονικών και διαστηματικών σχέσεων. Οι κινήσεις είναι ένα εργαλείο πολύ χρήσιμο στα αρχικά στάδια της μουσικής εκπαίδευσης του παιδιού. Το βοηθούν να κατανοήσει καλύτερα τα τονικά διαστήματα. Σχετικά με το πως ξεκίνησαν και συνδέθηκαν με τη μέθοδο του Kodaly, , όπως προαναφέρθηκε, ξέρουμε πως ο Curwen πραγματοποίησε ορισμένες τροποποιήσεις στο σύστημα της Glover. Αυτές τις τροποποιήσεις δανείστηκαν λίγο αργότερα καθηγητές μουσικής από την Ουγγαρία οι οποίοι μετά από προσαρμογές τις ενσωμάτωσαν στη μέθοδο του Kodaly. Οι μαθητές δημιουργούν σήματα μπροστά από το σώμα τους με το καλό τους χέρι (παρόλο που κάποιοι καθηγητές απαιτούν τη χρήση και των δύο χεριών). Το ντο είναι τοποθετημένο πάνω ή κοντά στον ομφαλό και το ψηλό ντο αντίστοιχα στο επίπεδο του ματιού ή του μετώπου. Κάθε ενδιάμεση νότα (συλλαβή σολφέζ) της σκάλας είναι ανάλογα τοποθετημένη κάθετα ανάμεσα στα δύο ντο (χαμηλό και ψηλό).



Οι χειρονομίες της μεθόδου Kodaly
(Simon, 2013)

Η αποτελεσματικότητα των χειρονομιών έχει αμφισβητηθεί αλλά υπάρχουν αρκετοί λόγοι που υποστηρίζουν τη χρήση τους. Πρώτον, επειδή οι χειρονομίες αυτές είναι δημιουργημένες σε σχέση με το χώρο, διαφοροποιούν τα τονικά ύψη με βάση την τοποθεσία τους στη σκάλα - οι σχετικές διαστηματικές αποστάσεις καθρεφτίζονται στη χρήση των χεριών. Δεύτερον, οι χειρονομίες αποτελούν έναν επιπλέον τρόπο μάθησης, και σίγουρα στη διδασκαλία όσο περισσότερες οδοί κατανόησης παρέχονται για ένα αντικείμενο τόσο το καλύτερο για τους μαθητές. Τρίτον, βοηθούν τους μαθητές να ακούσουν, να δουν και να “αγγίξουν” τα τονικά ύψη σε μία τονική σκάλα με έναν κινητικό τρόπο. Τέταρτον, οι χειρονομίες μπορούν να βελτιώσουν την ακρίβεια των συνήθως προβληματικών διαστημάτων. Μέσα στην τάξη, οι χειρονομίες είναι συνδεδεμένες με το σολφέζ. Μερικές φορές συνοδεύουν το τραγούδι του σολφέζ και μερικές άλλες υποκαθιστούν το σολφέζ. Οι μαθητές θα αποδεικνύουν ότι μπορούν να “τραγουδούν” την νότα, εσωτερικά (στο μυαλό τους) ενώ θα δείχνουν μόνο την αντίστοιχη χειρονομία. Ο απώτερος στόχος είναι οι μαθητές να είναι σε θέση να ακούν - να φανταστούν τον ήχο - βλέποντας μόνο τις χειρονομίες. «Το θετικό στη μέθοδο του κοντά ή σε σχέση με τον Dalcroze και πολλούς άλλους Ευρωπαίους καθηγητές είναι ότι οι συλλαβές δεν αντιστοιχούν σε απόλυτα τονικά ύψη, αλλά σε βαθμίδες των μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων. Κατά συνέπεια δηλώνουν τη λειτουργικότητά της κάθε βαθμίδας μέσα στην κλίμακα και συνδέονται με τις άλλες βαθμίδες μέσα από μία ποικιλία μελλοντικών μοντέλων που μπορούν να μεταφερθούν σε άλλες ομοίου τύπου κλίμακες χωρίς να χάσουν τη μελωδική τους ταυτότητα». (Χατζησταύρου Αικατερίνη, 2005)

Η αξία της κίνησης στη μέθοδο του E. J. Dalcroze

Εκτός της μεθόδου Kodaly, μεγάλη σημασία στην αξία της κιναισθησίας δίνει και ο Émile Jaques-Dalcroze. Ο ίδιος είχε πει “Ονειρεύομαι μία μουσική παιδεία όπου το ίδιο το σώμα θα παίζει τον ρόλο του ενδιάμεσου ανάμεσα στους ήχους και τις σκέψεις και θα γίνει το άμεσο όργανο της έκφρασης των συναισθημάτων”. «Η κιναισθησία ήταν το εργαλείο που έψαχνε ο Dalcroze για να μπορέσει να βοηθήσει τους μαθητές του “να ελέγξουν την ταχύτατη επικοινωνία ανάμεσα στις εξωτερικές αισθήσεις - ακοή, όραση, αφή και κίνηση - και τις κρυφές εσωτερικές λειτουργίες του εγκεφάλου που ελέγχουν τη μνήμη, την κρίση, τη θέληση, και τη φαντασία. Από τη στιγμή που ο Dalcroze κατανόησε και διατύπωσε τις αρχές της συναισθησίας, το μόνο πρόβλημα που απέμεινε ήταν να καταφέρει να κάνει συνειδητή όλη αυτή τη διαδικασία που γίνεται ασυνείδητα. Επινόησε μεγάλο αριθμό ασκήσεων που αφορούσαν το τραγούδι και το σολφέζ, το εσωτερικό άκουσμα, τον αυτοσχεδιασμό και το ρυθμό» (Καραδήμου-Λιάτσου, 2003).

➤ Η βυζαντινή μουσική δεν είναι μία μουσική τέχνη που ανθίζει και αναπτύσσεται αυτόνομα όπως συμβαίνει με άλλες τέχνες. Συνδέεται άρρηκτα με τη θεολογία, αφού χρησιμοποιείται για να “ντύνει” κείμενα που απευθύνονται κατά τη λατρεία προς το Θεό, μέσα από τα διάφορα μυστήρια της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Για το λόγο αυτό, δε θα μπορούσε από τη νέα διδακτική μέθοδο να λείπει η εξάσκηση με πρωτότυπα μουσικά κείμενα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, αυτό συμβαίνει ήδη από το 3ο στάδιο της διδασκαλίας, μετά την εξοικείωση με τα σύμβολα και τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής. Ανάλογα το ασκησιολόγιο που θα χρησιμοποιήσει ο δάσκαλος, μπορεί να παραπέμψει τους μαθητές του στα αντίστοιχα βυζαντινά μουσικά κείμενα. Στην συγκεκριμένη πρωτότυπη παρουσίαση της μεθόδου στα πλαίσια της παρούσας πτυχιακής, επιλέχθηκαν για το σκοπό αυτό οι δοξολογίες του Μανουήλ Πρωτοψάλτου. Οι λόγοι που οδήγησαν σ’ αυτή την επιλογή είναι βασικά δύο. Πρώτον η μουσική γραφή στις δοξολογίες του είναι απλή, ξεκάθαρη και ευανάγνωστη, γεγονός που τις καθιστά ιδανικό υλικό για κάποιον αρχάριο μαθητή στην Βυζαντινή μουσική. Δεύτερον, οι δοξολογίες κατέχουν εξέχουσα θέση μέσα στη λατρεία της εκκλησίας, οπότε είναι ένα κομμάτι που μπορεί να κάνει τον μαθητή να νιώσει οικεία, καθώς σίγουρα θα τις έχει ακούσει ή παρατηρήσει στην εκκλησία. Χάριν ευκολίας, οι δοξολογίες θα παρατεθούν συνολικά στο τέλος της εργασίας, σαν παράρτημα.

➤ Επειδή λοιπόν οι δοξολογίες του Μανουήλ Πρωτοψάλτη θα χρησιμοποιηθούν στην μέθοδο, θα ήταν καλό να παρατεθούν κάποιες

πληροφορίες γι' αυτές, που θα βοηθήσουν στον σχηματισμό μιας πληρέστερης εικόνας της μεθόδου.

Δοξολογία

Αισθητική - Ιστορική ανάλυση

Η δοξολογία αποτελεί το προοίμιο που ψάλλεται στο τέλος του όρθρου, ακριβώς πριν αρχίσει η Θεία Λειτουργία. Αν και ο ποιητής της μας είναι άγνωστος, αναφέρεται από τον Μέγα Αθανάσιο καθώς και από τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο, από τον τελευταίο ως ύμνος χρησιμοποιούμενος στις ορθρινές μοναχικές ακολουθίες. Καταρχάς χρησιμοποιήθηκε στην πρώτη απλή της μορφή, ως ύμνος των αγγέλων, όπως παραδίδεται στο κείμενο του ευαγγελιστή Λουκά (2,14): δόξα εν υψίστοις Θεώ και επί γης ειρήνη, εν ανθρώποις ευδοκία".

“Η αρχαιότερη παράθεση του ύμνου εντοπίζεται στον Άλεξανδρινό κώδικα της αγίας γραφής τέλος δ'-αρχές ε' αιώνα, χωρίς τρισάγιο, το οποίο εισήχθη τον ε' αιώνα.” (Φουντούλης Ιωάννης, 1994). Ήδη από τότε, από τον Δ' αιώνα, το περιεχόμενό της είχε διαμορφωθεί αρκετά θεολογικό - τριαδολογικό - για να χρησιμοποιείται και ως εργαλείο προς απόκρουση του αρειανισμού, που τότε πολεμούσε την ορθοδοξία.

Θεολογική ανάλυση - περιεχόμενο

Δοξολογία καλείται στην εκκλησία ο λειτουργικός εκείνος τύπος της προσευχής, κατά τον οποίον δοξάζουμε και υμνούμε τον Θεό σε αντιδιαστολή προς τους άλλους τύπους της ευχαριστίας και της δεήσεως ή της ικεσίας. Η δε πλήρης δοξολογία του Θεού κατά την παράδοση εντός της εκκλησίας και ιδίως κατά την Θεία λατρεία είναι η δοξολογία του ενός τριαδικού Θεού. Διακρίνεται δε η δοξολογία, από υμνολογικής και μόνο απόψεως, σε μικρή και μεγάλη. Το περιεχόμενο της Μεγάλης Δοξολογίας, αποτελεί ύμνο προς και τα τρία πρόσωπα της μίας αγίας Θεότητας. Συμπεριλαμβάνει βέβαια ο ύμνος αυτός εκτός από δοξολογία του Θεού και ευχαριστίες, δεήσεις και ικεσίες. Η Μ. δοξολογία αποτελεί την έκφραση της χαράς, ότι ο Κύριος Ιησούς Χριστός δια των παθημάτων του ένωσε τους ανθρώπους ξανά με τους αγγέλους του ουρανού. Κατά την έννοια αυτή ο ιερέας υψώνει τα χέρια του την ώρα της θείας λατρείας για να δηλώσει τη χαρά του. Αναφωνεί από τα βάθη της ψυχής του τον ύμνο, την ευχαριστία και την δοξολογία προς τον Θεό στους επόμενους στίχους του ύμνου προς απάντηση στο τόσο σπουδαίο περιεχόμενο του πρώτου στίχου. Η Μ. δοξολογία αποτελεί τιμή και προνόμιο των ανθρώπων, όταν προσφέρεται με όλες τις δυνάμεις κατά

τη θεία λατρεία. Η ερμηνεία των στίχων προσφέρεται για τις πρακτικές ανάγκες της εκκλησίας και ιδιαίτερα για τις λειτουργικές και τις λατρευτικές γενικά.

Οι στίχοι της μεγάλης δοξολογίας είναι οι εξής:

1. Δόξα Σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς. Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία.
2. Ὑμνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε, προσκυνοῦμέν σε, δοξολογοῦμέν σε, εὐχαριστοῦμέν σοι, διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν.
3. Κύριε Βασιλεῦ, ἐπουράνιε Θεέ, Πάτερ παντοκράτορ, Κύριε Υἱὲ μονογενές, Ἰησοῦ Χριστέ, καὶ Ἅγιον Πνεῦμα.
4. Κύριε ὁ Θεός, ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ, ὁ Υἱὸς τοῦ Πατρὸς, ὁ αἴρων τὴν ἀμαρτίαν τοῦ κόσμου, ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ αἴρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου.
5. Πρόσδεξαι τὴν δέησιν ἡμῶν, ὁ κατήμενος ἐν δεξιᾷ τοῦ Πατρὸς, καὶ ἐλέησον ἡμᾶς.
6. Ὅτι σὺ εἶ ὁ μόνος Ἅγιος, σὺ εἶ ὁ μόνος Κύριος, Ἰησοῦς Χριστός, εἰς δόξαν Θεοῦ Πατρὸς. Ἀμήν.
7. Καθ' ἐκάστην ἡμέραν εὐλογήσω σε, καὶ αἰνέσω τὸ ὄνομά σου εἰς τὸν αἰῶνα καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος.
8. Καταξίωσον, Κύριε, ἐν τῇ ἡμέρᾳ ταύτῃ, ἀναμαρτήτους φυλαχθῆναι ἡμᾶς.
9. Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, ὁ Θεὸς τῶν Πατέρων ἡμῶν, καὶ αἰνετὸν καὶ δεδοξασμένον τὸ ὄνομά σου εἰς τοὺς αἰῶνας. Ἀμήν.
10. Γένοιτο, Κύριε, τὸ ἔλεός σου ἐφ' ἡμᾶς, καθάπερ ἠλπίσαμεν ἐπὶ σέ.
11. Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου. Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου. Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου.
12. Κύριε, καταφυγὴ ἐγενήθης ἡμῖν, ἐν γενεᾷ καὶ γενεᾷ. Ἐγὼ εἶπα' Κύριε, ἐλέησόν με, ἴασαι τὴν ψυχὴν μου, ὅτι ἥμαρτόν σοι.
13. Κύριε, πρὸς σέ κατέφυγον, δίδαξόν με τοῦ ποιεῖν τὸ θέλημά σου, ὅτι σὺ εἶ ὁ Θεός μου.
14. Ὅτι παρὰ σοὶ πηγὴ ζωῆς, ἐν τῷ φωτί σου ὀψόμεθα φῶς.
15. Παράτεινον τὸ ἔλεός σου τοῖς γινώσκουσί σε.
16. Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἰσχυρός, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς.

Αναφορικά με το περιεχόμενο των στίχων, το κείμενο της δοξολογίας, που αποτελείται από 17 στίχους, μπορεί να χωριστεί σε τρεις ενότητες: η πρώτη ενότητα (στίχοι 1 έως 6) έχει δοξολογικό περιεχόμενο, η δεύτερη (στίχοι 7 έως 9) ευχολογικό και η τρίτη (στίχοι 10 έως τέλους) παρακλητικό.

Μελοποιητική προσέγγιση

Λόγω της μεγάλης της αξίας, και της εξέχουσας θέσης της δοξολογίας - λειτουργικά και θεολογικά - έχει μελοποιηθεί ανά τους αιώνες από πολλούς δημιουργούς. Ανάμεσά τους μερικά ονόματα είναι ο Πέτρος Λαμπαδάριος, ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης και άλλα. Για εκπαιδευτική χρήση στην παρουσίαση της διδακτικής μεθόδου, έχουν επιλεγεί οι οκτώ σύντομες δοξολογίες (μία του κάθε ήχου), του Μανουήλ Πρωτοψάλτη, τις οποίες αντλούμε από το αναστασιματάριο² του Ιωάννου πρωτοψάλτη.

“Στο Αναστασιματάριο του Ιωάννου, που είναι γραμμένο στη Νέα αναλυτική Μέθοδο, αποτυπώνεται μόνο ο σκελετός της μελωδίας, ενώ αποκρύπτεται ο μελωδικός πλούτος που πηγάζει από την πολλαπλή ενέργεια των χαρακτήρων. Με λίγα λόγια, ο εκδότης Ιωάννης Λαμπαδάριος υιοθέτησε και αυτός το πνεύμα των Τριών Διδασκάλων: συνοπτική καταγραφή της μελωδίας, χωρίς την απαιτούμενη "Γραμματική", στην οποία θα ερμηνευόταν μελωδικά ακριβώς η ενέργεια του κάθε χαρακτήρα...”(Δημήτριος Εμμ. Νεραντζής, 2017). Για τον λόγο αυτό οι δοξολογίες του Μανουήλ Πρωτοψάλτου αποτελούν υλικό κατάλληλο προς εξάσκηση ενός νέου μαθητή της βυζαντινής μουσικής. Χαρακτηρίζονται από απλότητα και ξεκάθαρη αποτύπωση των μελωδικών γραμμών και των χαρακτηριστικών του κάθε ήχου, στοιχεία απαραίτητα για την μετάβαση από την θεωρία στην πράξη κατά την διδασκαλία. Για να έχουμε ωστόσο μία πιο ολοκληρωμένη εικόνα για το έργο του και για τον λόγο που επιλέχθηκαν οι δοξολογίες του συγκεκριμένου συνθέτη, αξίζει να παρατεθούν συνοπτικά κάποια στοιχεία γύρω από τη ζωή και το έργο του.

² Αναστασιματάριον είναι το βιβλίο το οποίο περιέχει μελοποιημένους τους αναστάσιμους ύμνους του Μεγάλου Εσπερινού και του Όρθρου της Κυριακής και μερικούς άλλους συμπληρωματικούς ύμνους κατά τους οκτώ ήχους.

Ο Μανουήλ Πρωτοψάλτης

Ας εξετάσουμε όμως μερικά στοιχεία από τη ζωή του μελουργού. “Γνωστός στην ιστορία της μουσικής και ως Μανουήλ ο Βυζάντιος (ακμή περ. 1780-†1819). Πρωτοψάλτης (περ. 1805-†1819) της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, διάδοχος στη θέση αυτή του Πέτρου Βυζαντίου, και με λαμπαδάριο (περ. 1811-1819) τον Γρηγόριο τον ένα εκ των Τριών Διδασκάλων), ο οποίος και τον διαδέχθηκε στην πρωτοψαλτεία (1819-1821). Μαθητής του Ιακώβου πρωτοψάλτου (ακμή περ. 1760-†1800) και του Γεωργίου του Κρητός (ακμή περ. 1790-†1815), άφησε προπάντων ζωηρή την παράδοση του τρόπου που έψαλλε. Υπήρξε επίσης εξίσου αποδοτικός και στον τομέα της μελοποιίας. Συνέθεσε διάφορα μέλη, ειδικότερα ορισμένα Κοινωνικά του ενιαυτού, οκτώ κατ' ήχον Δοξολογίες σύντομες, το *Μακάριος ανήρ*, το οποίο αποτελεί στην ουσία σύντμηση "μετά καλλωπισμού" του ομώνυμου μέλους του Πέτρου Πελοποννησίου (και η οποία σύντμηση έχει επικρατήσει στη λειτουργική πράξη από την εποχή του ως τις ημέρες μας, "Σύμμεικτα"), επίσης τα κατ' ήχον Αντίφωνα (Οκτάηχα), και ορισμένα άλλα. Ιδιαίτερα πρέπει να μνημονευθεί η "Συλλογή Ιδιομέλων και Απολυτικών" των εορτών του Ενιαυτού, η οποία δημοσιεύθηκε μετά τον θάνατό του (το 1831) από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, και κατά μεταγραφή του ίδιου του εκδότη.

Ο Μανουήλ Πρωτοψάλτης υπήρξε, στο πρακτικό κυρίως μέρος, ο συνεχιστής της μεγάλης εκκλησιαστικής παράδοσης του προκατόχου του Ιακώβου πρωτοψάλτου, και γι' αυτό αμέτοχος, όπως και εκείνος, στις ριζοσπαστικές μεταρρυθμιστικές αναζητήσεις του καιρού του. Παρόλ' αυτά, η θέση του παραμένει σημαντική στην ιστορία της νεότερης Εκκλησιαστικής μουσικής, ειδικότερα ως μουσικού και ψάλτη στον χώρο του Πατριαρχείου και της Κωνσταντινούπολης γενικότερα, με ζωηρή την ανάμνησή της φήμης του ακόμη και ως τις ημέρες μας.” (Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, χ.χ.)

Περιγραφή της μεθόδου

Όπως προαναφέρθηκε, η νέα διδακτική μέθοδος είναι κατά το πλείστον μία πρακτική μέθοδος, αποτελούμενη από πέντε διδακτικά στάδια.

1ο Στάδιο

Το πρώτο στάδιο αφορά τον εκπαιδευτικό. Σαν πρώτο και απολύτως απαραίτητο βήμα, η μέθοδος απαιτεί την πολύ καλή μουσική ικανότητα αλλά και κατάρτιση του δασκάλου. Η σωστή εσωτερική ακοή, η απόλυτη αίσθηση της τονικότητας, καθώς και η άριστη διαχείριση των διαστηματικών σχέσεων των μουσικών φθόγγων, αποτελούν μερικά από τα απαραίτητα εφόδια που χρειάζεται να διαθέτει. Θα χρειάζεται κατά την εκπαιδευτική διαδικασία με τη χρήση της μεθόδου να είναι σε θέση να ορίζει ένα τονικό κέντρο ως βάση χωρίς τη χρήση οργάνου, να μπορεί να εκτελεί διάφορα διαστήματα καθώς θα τα δείχνει με τα δάχτυλά του, να έχει στο νου του ποιο είναι το σωστό ηχητικό αποτέλεσμα μιας μελωδικής άσκησης πριν την εκτελέσει. Μόνο έτσι θα μπορέσει να διδάξει αποτελεσματικά στους μαθητές.

2ο Στάδιο

Αφού ο δάσκαλος είναι έτοιμος, ξεκινάει η ηχητική εξοικείωση με τη βυζαντινή, μέσω των χειρονομιών. Βρισκόμαστε δηλαδή στο στάδιο της εικονικής αποτύπωσης του ήχου στα χέρια του διδάσκοντα. Αυτό αποτελεί και το πιο σημαντικό στάδιο της μεθόδου, καθώς είναι υλικό πρωτότυπο και σαφώς διαφορετικό από διδακτικές μεθόδους που έχουν χρησιμοποιηθεί ως τώρα στην διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής. Ασφαλώς πρωταγωνιστικό ρόλο στο στάδιο αυτό διαδραματίζει η χρήση του χεριού ως δείκτη από τον διδάσκοντα. Οι μαθητές μπορούν να εκτελέσουν μελωδικές γραμμές μόνο κοιτώντας τα χέρια του διδάσκοντα και ακολουθώντας τις υποδείξεις του. Στη φάση αυτή δηλαδή δεν χρειάζονται ούτε παρτιτούρα ούτε ακόμα και εισαγωγή στην βασική σημειογραφία. Όλα στηρίζονται στην οπτική επικοινωνία και σε όσα θεωρεί ο δάσκαλος απαραίτητα τα οποία επισημαίνει προφορικά. Γίνεται επομένως αντιληπτό ότι ο τρόπος που τοποθετούνται τα χέρια, είναι πολύ σημαντικός. Πρέπει να γίνει σωστά και ξεκάθαρα για να διευκολύνονται οι μαθητές.

Η τοποθέτηση των χεριών

- ❖ Η μέθοδος εφαρμόζεται με τον ίδιο τρόπο σε όλους τους ήχους. Ωστόσο χάριν ευκολίας για την περιγραφή της θα χρησιμοποιηθεί σαν παράδειγμα ο πλάγιος του τετάρτου.

Η αριστερή παλάμη τοποθετείται κάθετα, με τον αντίχειρα προς τα πάνω, σε ένα μέτριο ύψος, κοντά στο θώρακα. Κάθε δάχτυλο της αριστερής παλάμης, συμβολίζει και έναν φθόγγο του βασικού πενταχόρδου (νη-δι). Έτσι για τον πλάγιο του τετάρτου, το πέμπτο δάχτυλο θα συμβολίζει τον Νη, το τέταρτο τον Πα, το μεσαίο τον Βου, ο δείκτης τον Γα και ο αντίχειρας τον Δι. Ο δείκτης του δεξιού χεριού, ακουμπάει το εκάστοτε δάχτυλο του αριστερού, δείχνοντας σε ποιον φθόγγο βρισκόμαστε. (Σχήμα 1).



(σχήμα 1)

Πολύ πιθανό ωστόσο κατά τη διδασκαλία, να δημιουργηθεί η ανάγκη για επέκταση της μελωδίας και πέραν του βασικού πενταχόρδου. Για την επίτευξη αυτού, η μέθοδος προτείνει δύο τρόπους τοποθέτησης των χεριών. Ο πιο διδακτικά ορθός και ξεκάθαρος είναι ο πρώτος, ωστόσο χάριν ευκολίας χρησιμοποιείται και ο δεύτερος. Για τον λόγο αυτό ακολουθεί μια περιγραφή και των δύο τρόπων.

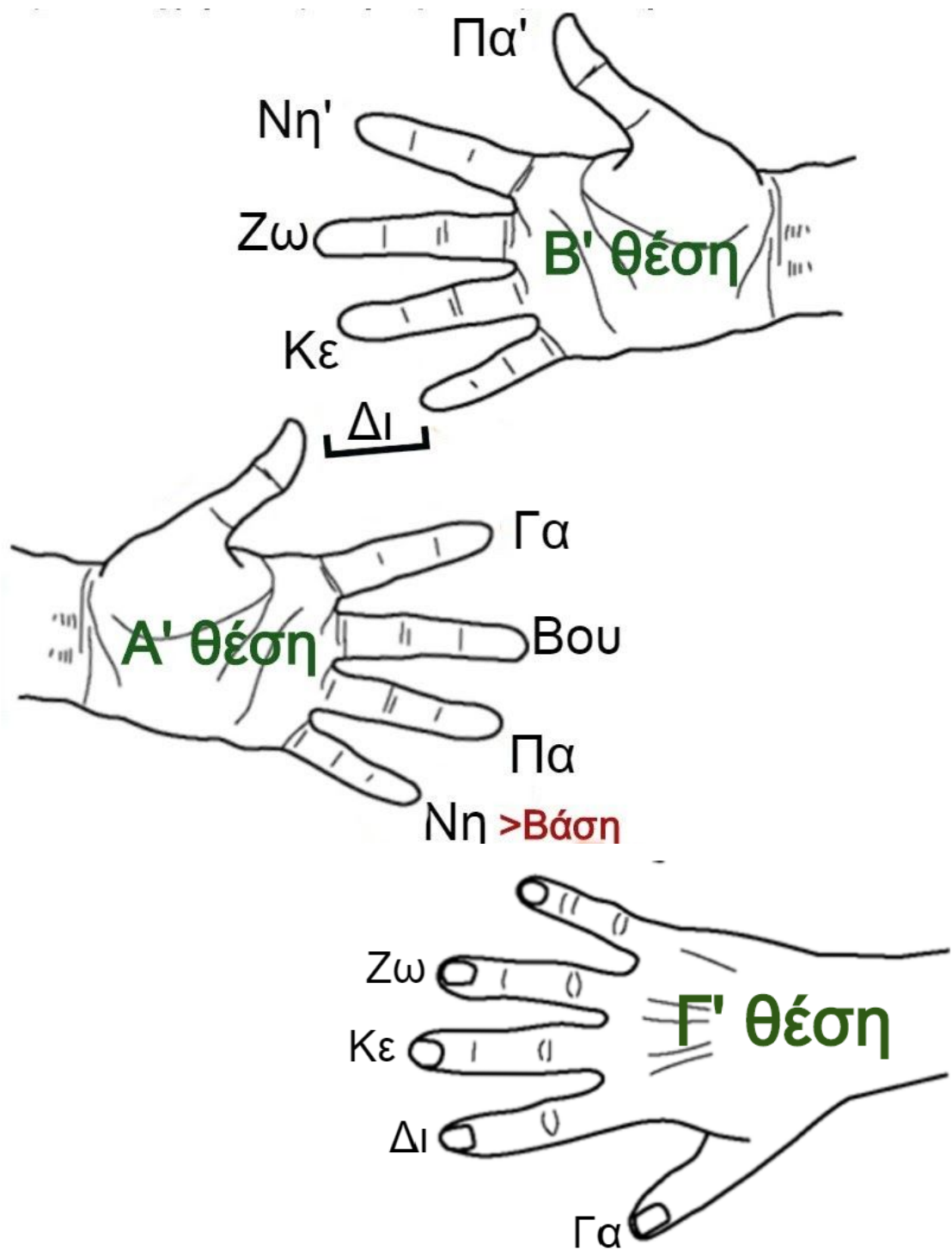
Πρώτος τρόπος

→ Επέκταση προς τα πάνω (τονικά ψηλότερα περιοχή)

Αφού ο δείκτης του δεξιού χεριού έχει φτάσει στον αντίχειρα του αριστερού (φθόγγος Δη), τα χέρια γρήγορα αλλάζουν ρόλους. Η παλάμη του δεξιού τοποθετείται όπως ήταν μέχρι τώρα η αριστερή, αλλά λίγο πιο ψηλά από το ύψος του θώρακα, για να αποτυπωθεί έτσι και η τονική διαφορά μεταξύ των πενταχόρδων. Ο δείκτης του αριστερού χεριού αυτή τη φορά θα δείχνει που βρισκόμαστε πάνω στα δάχτυλα του δεξιού. Τα δάχτυλα κατ' αντιστοιχία θα συμβολίζουν τους επόμενους πέντε φθόγγους ως εξής: το πέμπτο δάχτυλο τον Δη, το τέταρτο τον Κε, το τρίτο τον Ζω, το δεύτερο τον άνω Νη, και αν χρειαστεί ο αντίχειρας τον άνω Πα (θέση Β').

→ Επέκταση προς τα κάτω (τονικά χαμηλότερη περιοχή)

Αν πάλι η μελωδία απαιτήσει επέκταση και χαμηλότερα από τη βάση, τότε το δεξί χέρι τοποθετείται κάτω από το αριστερό, αλλά γυρισμένο ανάποδα. Ο αντίχειράς του αυτή τη φορά θα δείχνει προς τα κάτω, και το πέμπτο δάχτυλο που θα βρίσκεται ψηλότερα θα συμβολίζει τον φθόγγο Νη διατηρώντας τη συνοχή με το αριστερό χέρι που συμβόλιζε το βασικό πεντάχορδο. Έτσι προκύπτουν οι εξής συμβολισμοί για το δεξί χέρι: Το πέμπτο δάχτυλο συμβολίζει τον φθόγγο Νη (όπως προαναφέρθηκε), το τέταρτο τον Ζω, το τρίτο τον Κε, το δεύτερο τον Δι και ο αντίχειρας τον Γα (θέση Γ'). Στο σχήμα 2 δίνεται μία σχηματική αποτύπωση των παραπάνω.



(σχήμα 2)

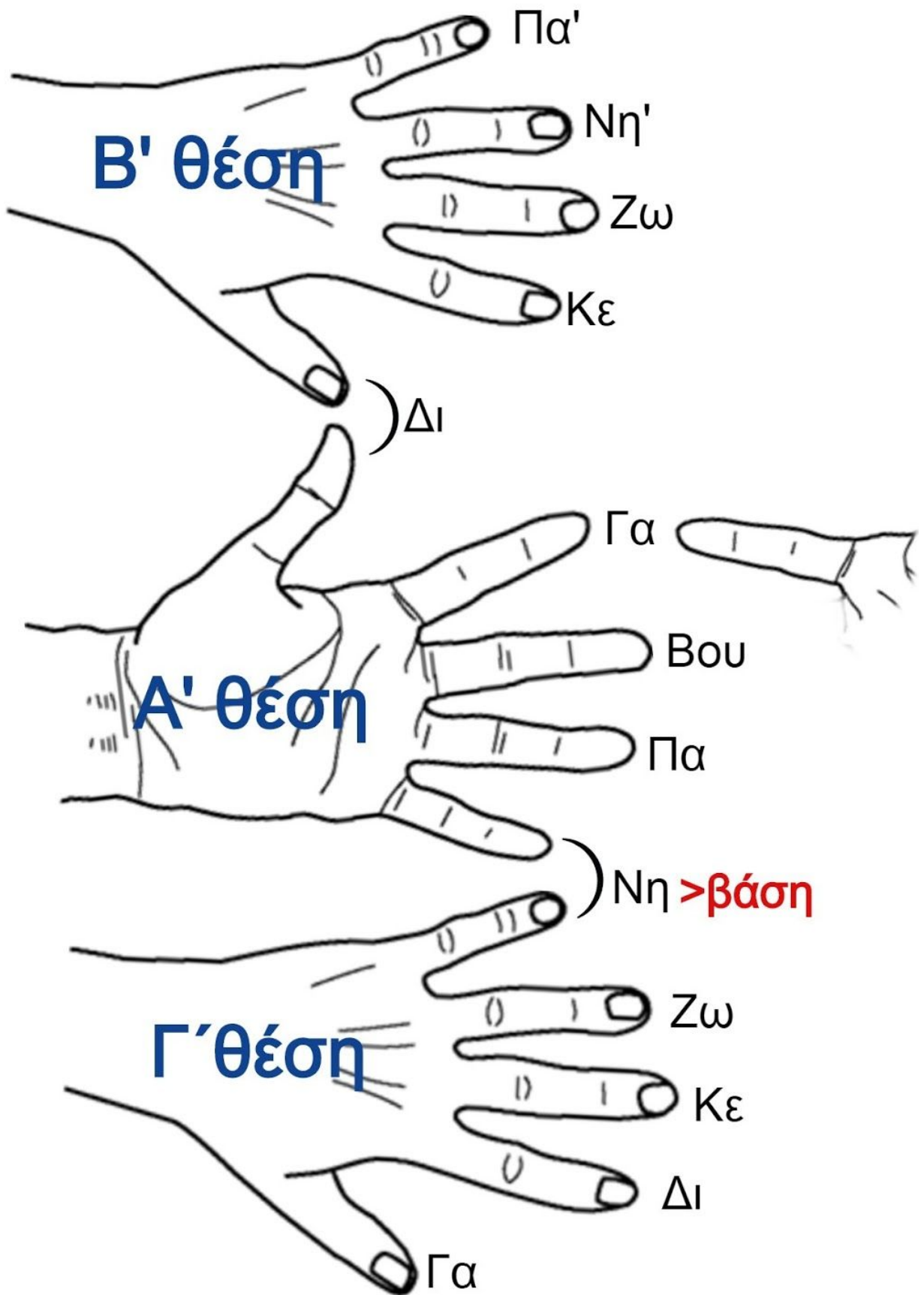
Δεύτερος Τρόπος

Τα χέρια δεν αλλάζουν ρόλους. Το αριστερό χέρι και μόνο αυτό χρησιμοποιείται ως άξονας και ο δείκτης του δεξιού χεριού επισημαίνει σε ποιο φθόγγο/δάχτυλο βρισκόμαστε.

Ο τρόπος που επιτυγχάνεται αυτό είναι ο εξής:

- Όταν η μελωδία απαιτεί τονική επέκταση προς τα πάνω, το αριστερό χέρι περιστρέφεται επί τόπου γύρω από τον αντίχειρά του. Έτσι ο αντίχειρας από την ψηλότερη θέση (φθόγγο) που κατέχει, βρίσκεται στην χαμηλότερη (θέση Β').

- Αντίστοιχα, όταν χρειάζεται να εκτελέσουμε χαμηλότερες τονικά γραμμές, το χέρι περιστρέφεται προς τα κάτω, με το πέμπτο δάχτυλο να περνά από την βάση στην κορυφή (θέση Γ'). Πιο αναλυτικά φαίνονται στο σχήμα που ακολουθεί. (σχήμα 3)



(σχήμα 3)

3ο Στάδιο

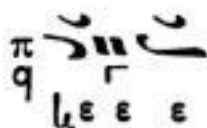
Μετά από την σωστή τοποθέτηση και χρήση των χεριών, πολύ σημαντικό βήμα κατά τη διδασκαλία συνιστά ο τρόπος που οι μαθητές θα εισαχθούν στην σημειογραφία και εν συνεχεία στα βασικά θεωρητικά στοιχεία του κάθε ήχου. Πρόκειται για το στάδιο που από την απεικόνιση της μελωδίας στο χέρι, ο μαθητής ξεκινάει να έρχεται σε επαφή με την πραγματική εικόνα: τη γραφή, τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται στα μουσικά κείμενα. Για αρχή, καλό είναι ο μαθητής να εισαχθεί στους πιο απλούς ήχους, του διατονικού και του εναρμονίου γένους, δηλαδή σε όλους τους ήχους εκτός από τον δεύτερο και τον πλάγιό του. Οι δύο τελευταίοι θα διδαχθούν σε επόμενο στάδιο, καθώς η χρωματικότητά³ τους, τους καθιστά πιο απαιτητικούς σε ότι αφορά την κατανόηση και εκτέλεσή τους.

Στη συνέχεια παρατίθενται οι βασικές πληροφορίες για τον κάθε ήχο, τις οποίες η μέθοδος προτείνει πως πρέπει ο δάσκαλος να γνωστοποιήσει στους μαθητές. Οι πληροφορίες αυτές βέβαια χρησιμοποιούνται για τη συγκεκριμένη παρουσίαση, καθώς προκύπτουν από τις δοξολογίες του Μανουήλ Πρωτοψάλτη, που θα χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια. Αν αλλάξει το κομμάτι που θα επιλέξει ο δάσκαλος για εξάσκηση, θα αλλάξουν φυσικά και οι αντίστοιχες πληροφορίες. Μετά από αυτό, ο εκπαιδευτικός παρουσιάζει στα παιδιά έναν πίνακα, που θα τα εισάγει στη σημειογραφία.

Πρώτος ήχος

- Ο πρώτος ήχος ανήκει στο διατονικό γένος.

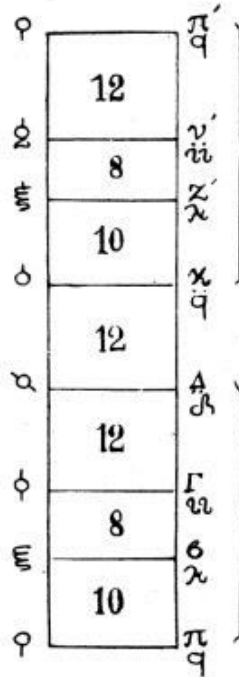
- Βάση έχει τον φθόγγο Πα με αυτή τη μαρτυρία: $\frac{\pi}{\rho}$.



- Το απήχημά του είναι:
- Η έκταση του ήχου αλλάζει ανάλογα με το γένος που βρισκόμαστε. Οι δοξολογίες με τις οποίες θα ασχοληθούμε ανήκουν στο σύντομο ειρμολογικό. Επομένως εδώ η έκταση του είναι από τρεις φωνές υπό της βάσεως ως και έξι φωνές επί αυτής.

³ Χρωματικότητα: Είναι η ιδιότητα μιας μελωδίας ή μιας μελωδικής γραμμής, που προκύπτει από τις διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων της. Μία χρωματική κλίμακα, αποτελείται από μικροδιαστήματα. Οι φθόγγοι της βρίσκονται σε πολύ μικρή απόσταση μεταξύ τους σε σχέση με τις διατονικές κλίμακες.

- Η κλίμακα που χρησιμοποιεί ο πρώτος ήχος είναι η διατονική πάνω στο οκτάχορδο με βάση τον πα, και με τα διαστήματα έχει ως εξής:



Ο κάθε ήχος έχει και το ήθος του. Πρόκειται ουσιαστικά για τον χαρακτήρα που παρουσιάζουν τα μέλη αυτού του ήχου. Ένας χαρακτήρας που από τη μία προσπαθεί να παρουσιάσει ο μουσικός εκτελώντας το μέλος και που από την άλλη προσπαθεί να βιώσει ο ακροατής ακούγοντάς το.

- Έτσι σ' αυτή την περίπτωση "ο πρώτος ήχος παρουσιάζει χαρακτήρα σεμνό, αξιωματικό, μεγαλοπρεπή, σοβαρό. Τα μέλη του έχουν κατά το πλείστον ήθος ησυχαστικό, άλλα δε διασταλτικό." (Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης, 2015).
- Ωστόσο το ήθος ενός ήχου γίνεται καλύτερα αντιληπτό μέσα από μέλη και μουσικά κείμενά του. Συγκεκριμένα εδώ μέσα από τις δοξολογίες που θα ακολουθήσουν, και όχι από απλές ασκήσεις.

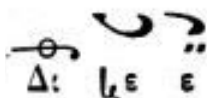
Δεύτερος ήχος

- Ο δεύτερος ήχος ανήκει στο χρωματικό γένος.

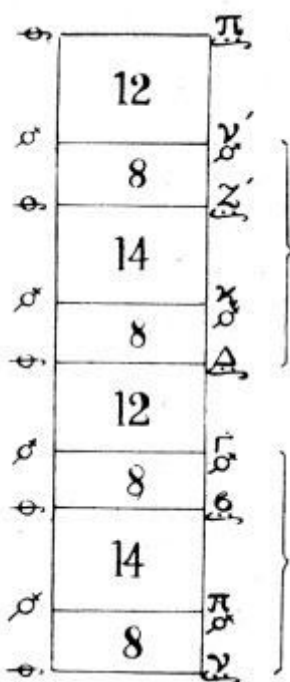
- Βάση έχει τον φθόγγο Δι με μαρτυρία:



- Το απήχημά του είναι το εξής:



- Η κλίμακα που χρησιμοποιεί ο Β' ήχος δημιουργείται από την διατονική με ύφεση στους φθόγγους πα, κε. Έτσι η κλίμακα είναι η εξής:



- Η έκταση του ήχου στο ειρμολογικό μέλος είναι από τρεις φωνές υπο της βάσεως, έως έξι φωνές επι της βάσεως.
- Το ήθος του β' ήχου είναι “γλυκύτερο και παθητικότερο από αυτό του Α' ήχου και γι' αυτό είναι καταλληλότερο για έκφραση μετανοίας, ικεσίας θερμής, ελπίδας, αφοσίωσης και αγάπης” (Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης, 2015).

Τρίτος ήχος

- Ο τρίτος ήχος ανήκει στο εναρμόνιο γένος.

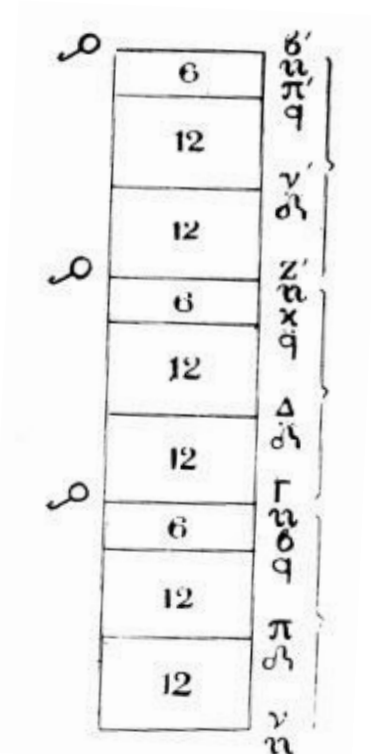
- Βάση έχει τον φθόγγο Γα με εναρκτήρια μαρτυρία:

Γα Πα

- Το απήχημά του είναι το εξής:

Γα Γε

- Η κλίμακα που χρησιμοποιεί ο Γ' ήχος προέρχεται από την διατονική με ύφεση στον φθόγγο ζω και δίεση στον φθόγγο βου. Επομένως η κλίμακα έχει ως εξής:



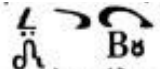
- Η έκταση του ήχου στη σύντομη δοξολογία (σύντομο ειρμολογικό μέλος) είναι από δύο φωνές υπο της βάσεως, έως πέντε φωνές επί αυτής.
- Το ήθος του γ' ήχου “είναι διασταλτικό, χαρακτηρίζει δε αυτό το ανδρικό, το παρορμητικό, το πολεμικό.” (Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης, 2015)

Τέταρτος ήχος

- Ο τέταρτος ήχος ανήκει στο διατονικό γένος.

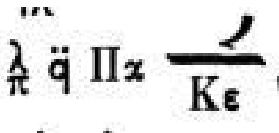
- Για τα ειρμολογικά, βάση έχει τον φθόγγο Βου με μαρτυρία: —

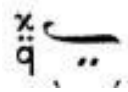
Βου Βε

- Το απλούστερό του απήχημα είναι: 
- Ο δ' ήχος χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα, δηλαδή την ίδια με τον Α' ήχο, απλώς εκ του Νη, σε αντίθεση με τον Πρώτο που τη χρησιμοποιεί εκ του Πα.
- Η έκτασή του στη δοξολογία του σύντομου ειρμολογικού είναι από την υποφωνία της βάσης, έως πέντε φωνές επι αυτής.
- Το ήθος του ήχου στα ειρμολογικά μέλη έχει "χαρακτήρα πανηγυρικό και ευφρόσυνο και τερπνό". (Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης, 2015)

Ήχος πλάγιος του πρώτου

- Ο πλάγιος του πρώτου ανήκει στο διατονικό γένος.
- Στα ειρμολογικά μέλη, βάση έχει το φθόγγο Κε με μαρτυρία:

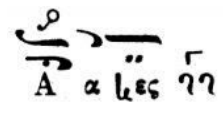


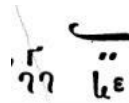
- Το απλό απήχημα είναι στα ειρμολογικά το εξής: 
- Ο πλάγιος του πρώτου χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα
- Η έκτασή του στη δοξολογία του σύντομου ειρμολογικού γένους είναι από την υποφωνία της βάσης έως πέντε φωνές επί αυτής.
- Το ήθος του ήχου στα ειρμολογικά μέλη έχει χαρακτήρα "πανηγυρικό και χαρμόσυνο" (Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης, 2015)

Ήχος Βαρύς

- Ο βαρύς ήχος ανήκει στο εναρμόνιο γένος, έχει ωστόσο και διατονικά μέλη.

- Βάση του έχει τον φθόγγο Γα με μαρτυρία: 

- Το απήχημά του στα ειρμολογικά μέλη είναι το εξής:  αλλά

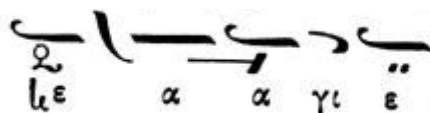
συναντάται και σε πιο απλή μορφή ως εξής: 

- Η έκταση του βαρέως ήχου στην δοξολογία είναι από τρεις φωνές υπό της βάσεως έως τέσσερις φωνές επί αυτής.
- Η κλίμακα που χρησιμοποιεί ο βαρύς ήχος στα μέλη που έχουν βάση το φθόγγο Γα, επομένως και στη δοξολογία είναι η ίδια με του τρίτου ήχου.
- Το ήθος του “κλίνει προς το ησυχαστικό. Έτσι το εναρμόνιο μέλος του παρέχει την εντύπωση γαλήνης και ειρήνης” (Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης, 2015)

Ήχος πλάγιος του τετάρτου

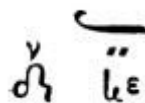
- Ο πλάγιος του τετάρτου ανήκει στο διατονικό γένος.

- Βάση του έχει το φθόγγο Νη με μαρτυρία: $\lambda \delta \lambda \nu \eta$



- Το απήχημά του είναι το εξής: $\lambda \delta \lambda \nu \eta$, αλλά πιο

σύντομα λέγεται και με τον εξής απλό τρόπο:



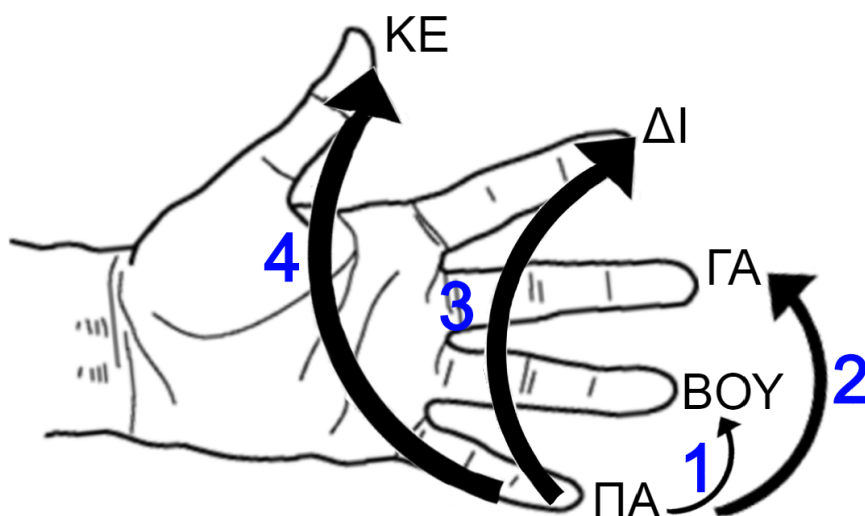
- Ο πλάγιος του τετάρτου χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα από το νη.
- Η έκταση του στην δοξολογία του Μανουήλ Πρωτοψάλτου είναι από δύο φωνές υπό της βάσεως έως επτά φωνές επί αυτής.
- Το ήθος του πλαγίου τετάρτου είναι κατά βάση “ησυχαστικό” (Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης, 2015)

- Αφού λοιπόν έχουν παρουσιαστεί τα βασικά στοιχεία ενός ήχου, ο δάσκαλος παρουσιάζει στους μαθητές τον παρακάτω πίνακα:

| | | |
|---|-------------|-----|
| | πρώτος ήχος | |
| | ΠΑ | |
| | ΝΗ | |
| ↵ | ΖΩ | ↵ |
| ↵ | ΚΕ | ↵ |
| ↵ | ΔΙ | ↵ |
| ↵ | ΓΑ | ↵ |
| ↵ | ΒΟΥ | ↵ ↵ |
| ↵ | ΠΑ | ↵ |

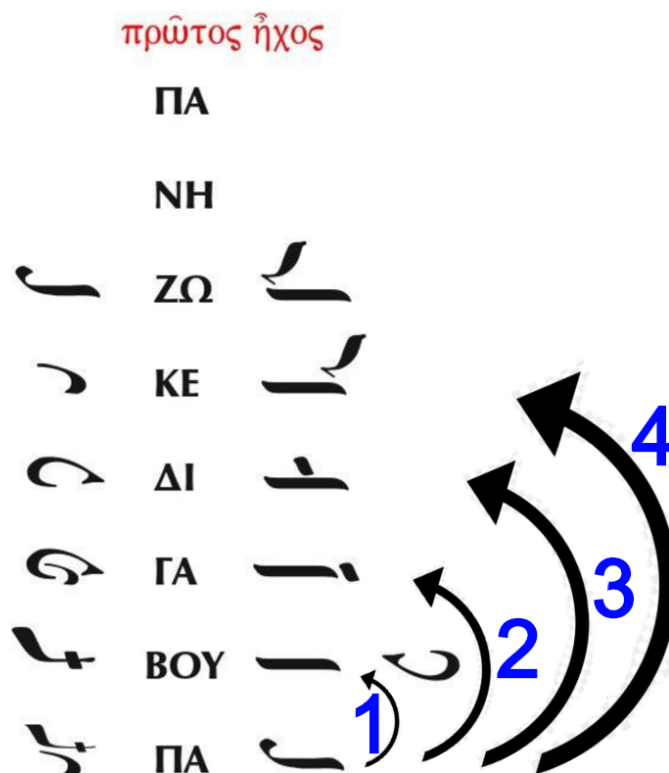
Πως χρησιμοποιείται:

Στην κεντρική στήλη βρίσκονται οι φθόγγοι που απαρτίζουν την κλίμακα του εκάστοτε ήχου. Σ' αυτή την περίπτωση έχουμε τη φθογγική διάταξη του πρώτου ήχου (πα - πα'). Στα δεξιά είναι τοποθετημένα τα σύμβολα ανάβασης και στα αριστερά αυτά της κατάβασης. Έχοντας ακόμα ο εκπαιδευτικός το χέρι του τοποθετημένο όπως στο 2ο στάδιο, παραλληλίζει τις κινήσεις του με τα σύμβολα του πίνακα. Έτσι από την κίνηση και την εικόνα (σχήμα 4.α), περνάμε στην πραγματική εικόνα, στην βυζαντινή σημειογραφία. (σχήμα 4.β)



(σχήμα 4.α)

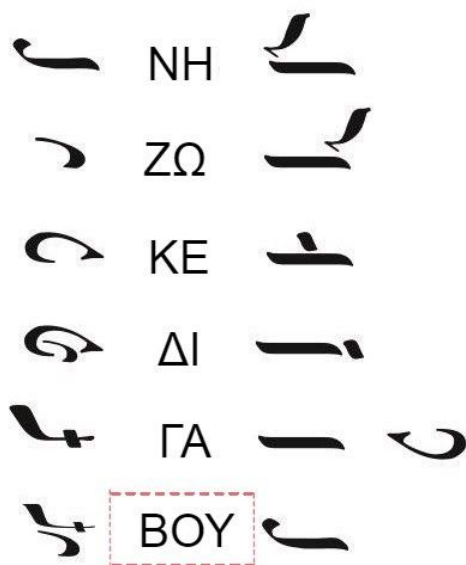
Αν πούμε ότι βρισκόμαστε στον πρώτο ήχο, τότε η εκτέλεση των διαστημάτων που αντιστοιχούν στους μπλε αριθμούς, που μέχρι στιγμής σηματοδοτούσε απλώς μία κίνηση, αποκτάει νόημα σημειογραφικά σύμφωνα με τον πίνακα ως εξής:



(σχήμα 4.β)

Με τον τρόπο αυτό το κάθε διάστημα που αντιστοιχεί σε μία κίνηση, αρχίζει σταδιακά να γίνεται κατανοητό και να μπορεί να εκφραστεί μέσα από τα σύμβολα της βυζαντινής μουσικής γραφής. Με αντίστοιχο τρόπο διδάσκονται στον μαθητή και τα σύμβολα της κατάβασης από την αριστερή πλευρά του πίνακα. Ο πίνακας είναι φτιαγμένος με τρόπο τέτοιο ώστε να μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε όλους τους ήχους με ευκολία στην προσαρμογή. Αν για παράδειγμα ο δάσκαλος θέλει να διδάξει τον τέταρτο ήχο, αυτό που πρέπει να κάνει είναι να μετατοπίσει το κεντρικό στέλεχος του πίνακα, έτσι ώστε οι φθόγγοι να αντιστοιχούν με το πως είναι τοποθετημένα εκατέρωθεν τα σύμβολα για την παρουσίαση της κλίμακας του ήχου. Δηλαδή ο πίνακας θα γίνει ως εξής:

Τέταρτος ήχος

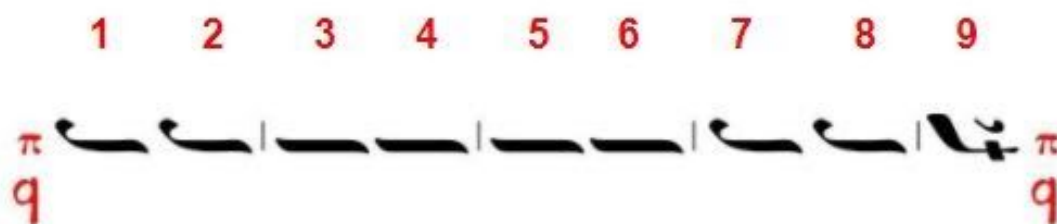


4ο Στάδιο

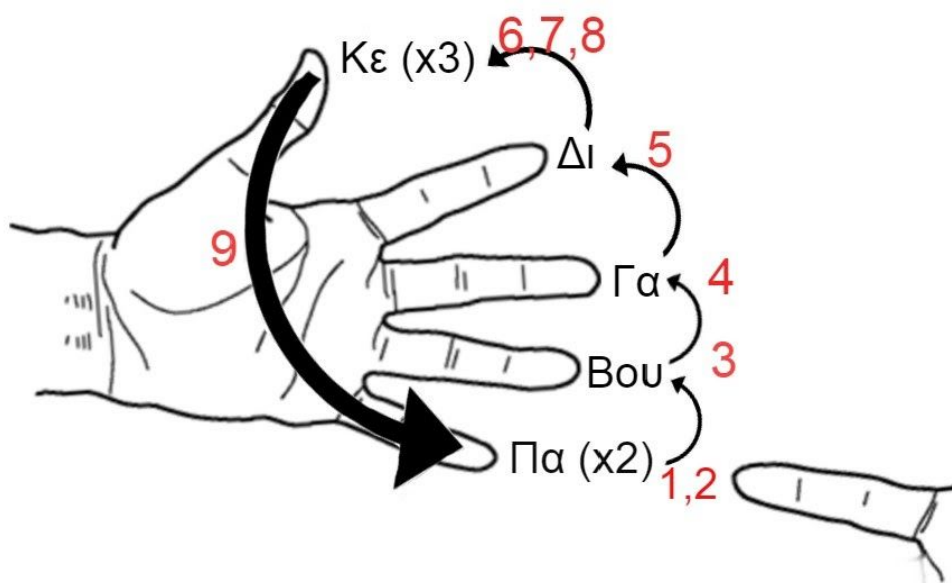
Πλέον, μετά και από την εισαγωγή στη σημειογραφία, έχει έρθει η ώρα για τον μαθητή να εξασκηθεί επάνω σε όσα διδάχθηκε ως εδώ, με τη χρήση ασκήσεων. Η μέθοδος προτείνει μερικές ασκήσεις, θέλοντας να δώσει αξία στον τρόπο που εκτελούνται σε συνδυασμό με τις χειρονομίες που έχουν ήδη εισαχθεί. Για τον λόγο αυτό ο αριθμός των προτεινόμενων ασκήσεων δεν είναι μεγάλος, ωστόσο κάθε άσκηση συνοδεύεται από τον τρόπο απεικόνισής της στην παλάμη.

Πρώτος ήχος

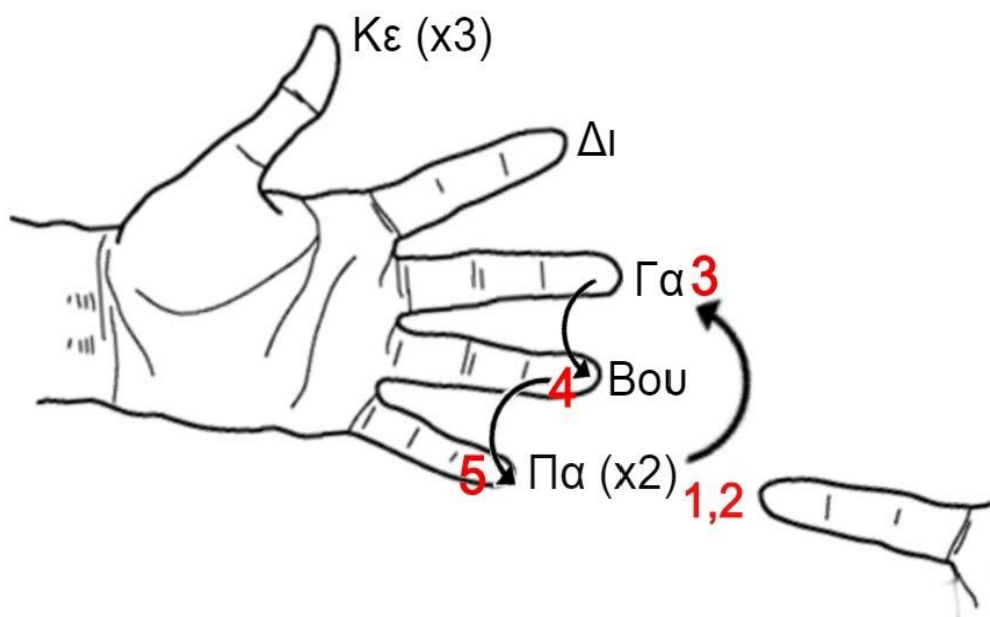
→ άσκηση 1:



Αν ο κάθε αριθμός (1-9) αντιστοιχεί στον φθόγγο που βρίσκεται από κάτω του, θα εκτελείται και από μία κίνηση του δεξιού δείκτη. Δηλαδή για κάθε φθόγγο που “τραγουδάμε”, ο δεξιός δείκτης ακουμπάει το δάχτυλο του αριστερού στο οποίο αντιστοιχεί. Έτσι τοποθετώντας την αριστερή παλάμη του ο δάσκαλος σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο που αναφέρθηκε στο 2ο στάδιο προηγουμένως, η άσκηση 1 θα έχει ως εξής:



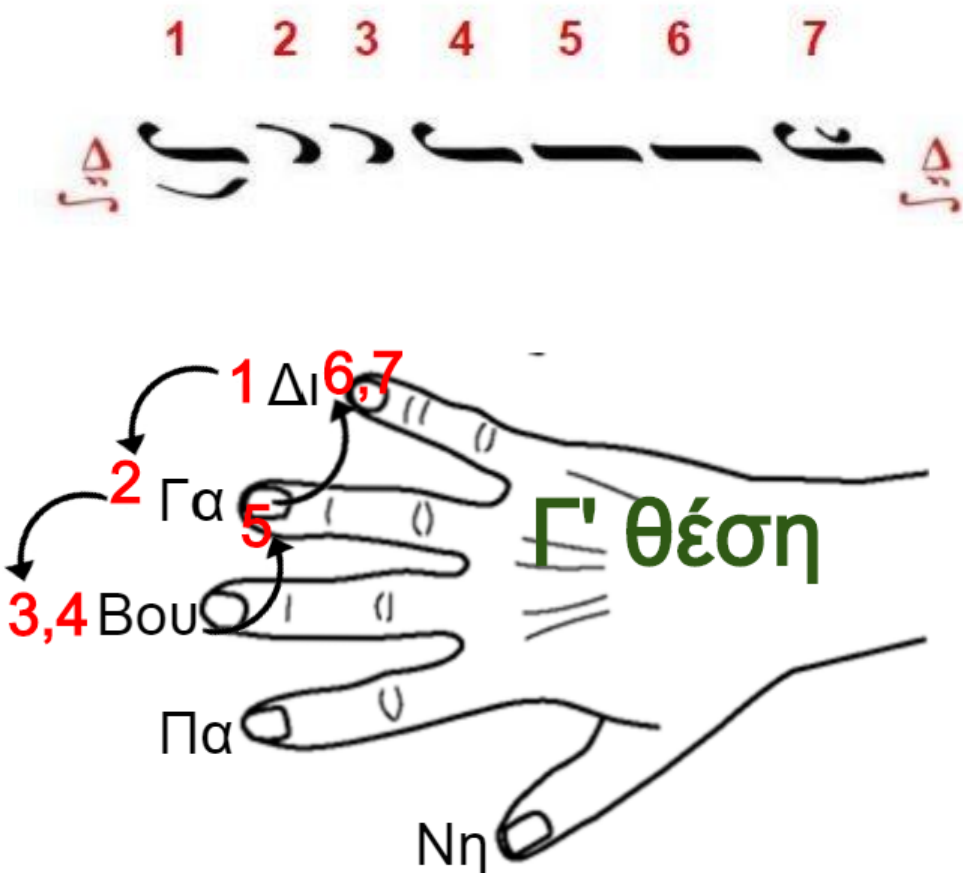
→ άσκηση 2:



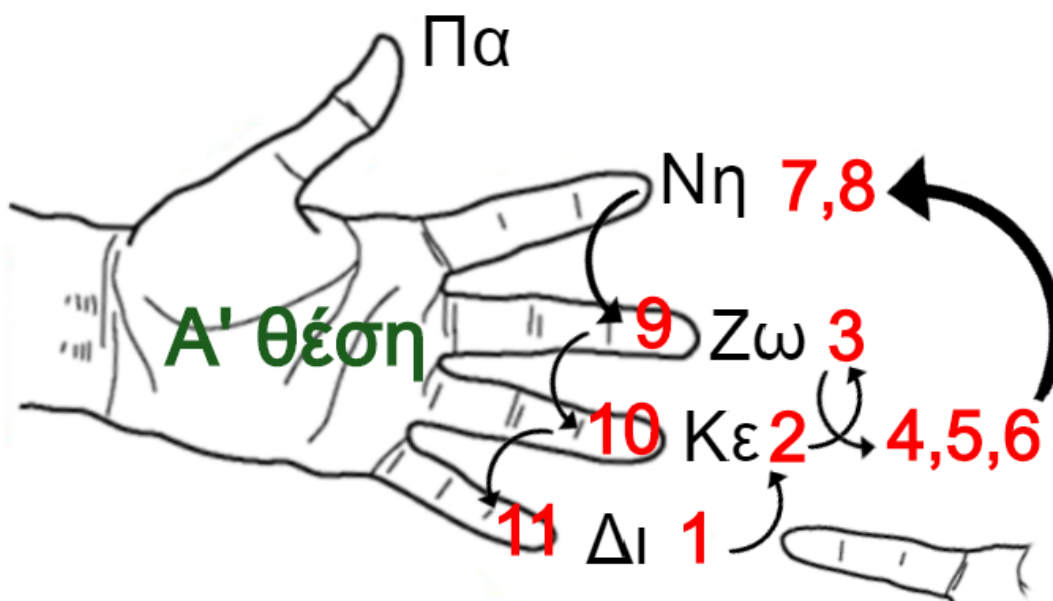
Δεύτερος ήχος

❖ Οι δοξολογίες που ασχολούμαστε, όπως και μερικά άλλα μέλη του δευτέρου ήχου, χρησιμοποιούν την κλίμακα του πλαγίου Β'. Παρόλα αυτά για εξάσκηση και εξοικείωση και με την μαλακή χρωματική κλίμακα, παρατίθενται οι αντίστοιχες ασκήσεις.

→ Άσκηση 1

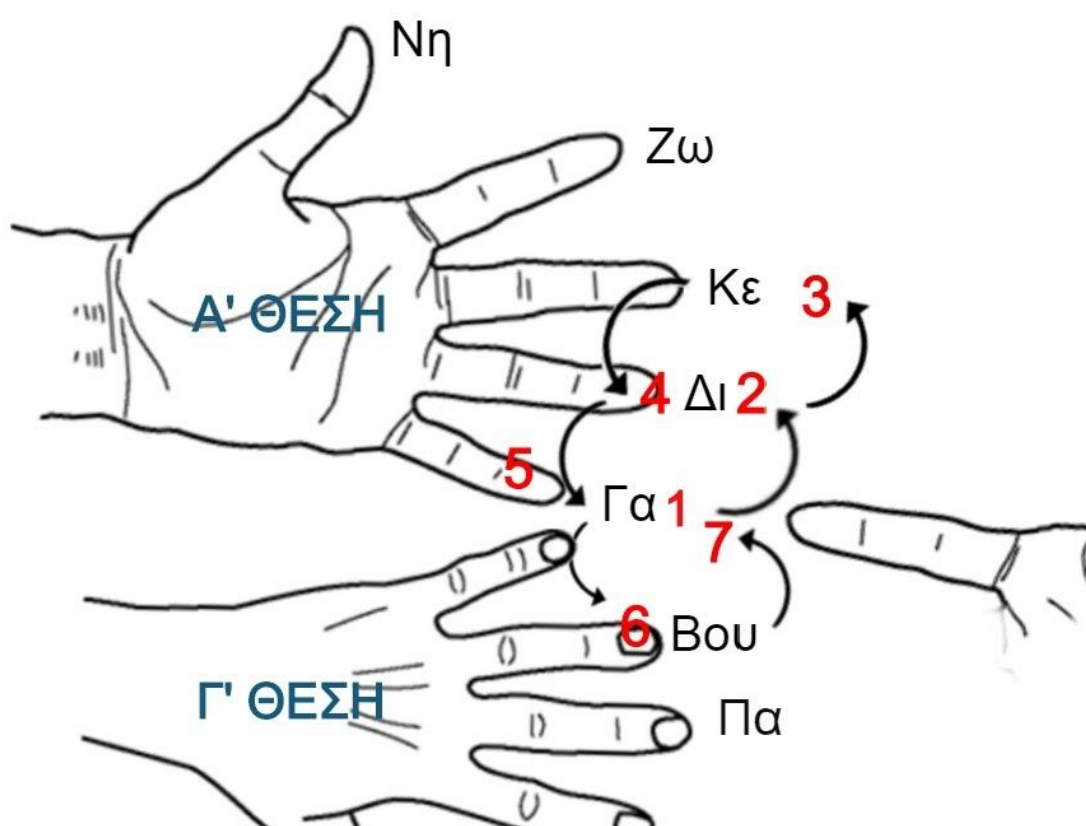
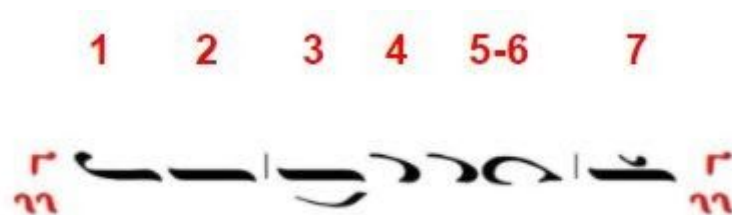


→ άσκηση 2



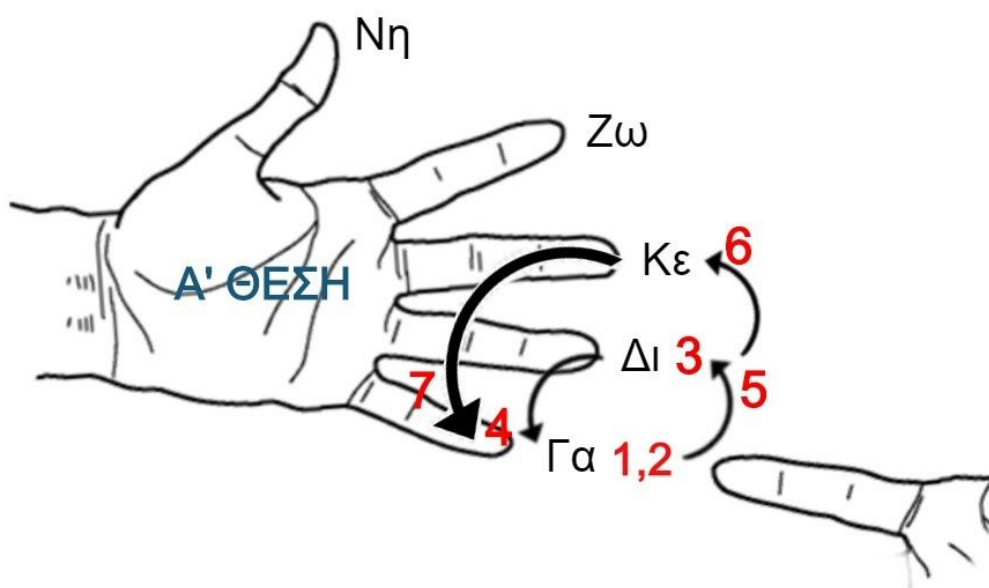
Τρίτος ήχος

→ άσκηση 1



→ άσκηση 2

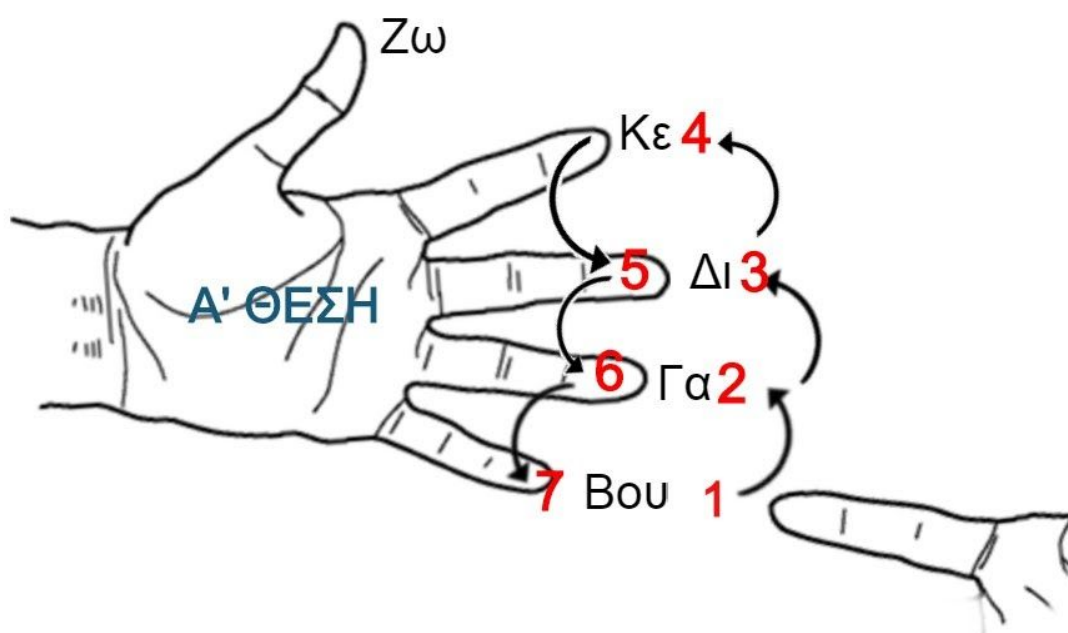




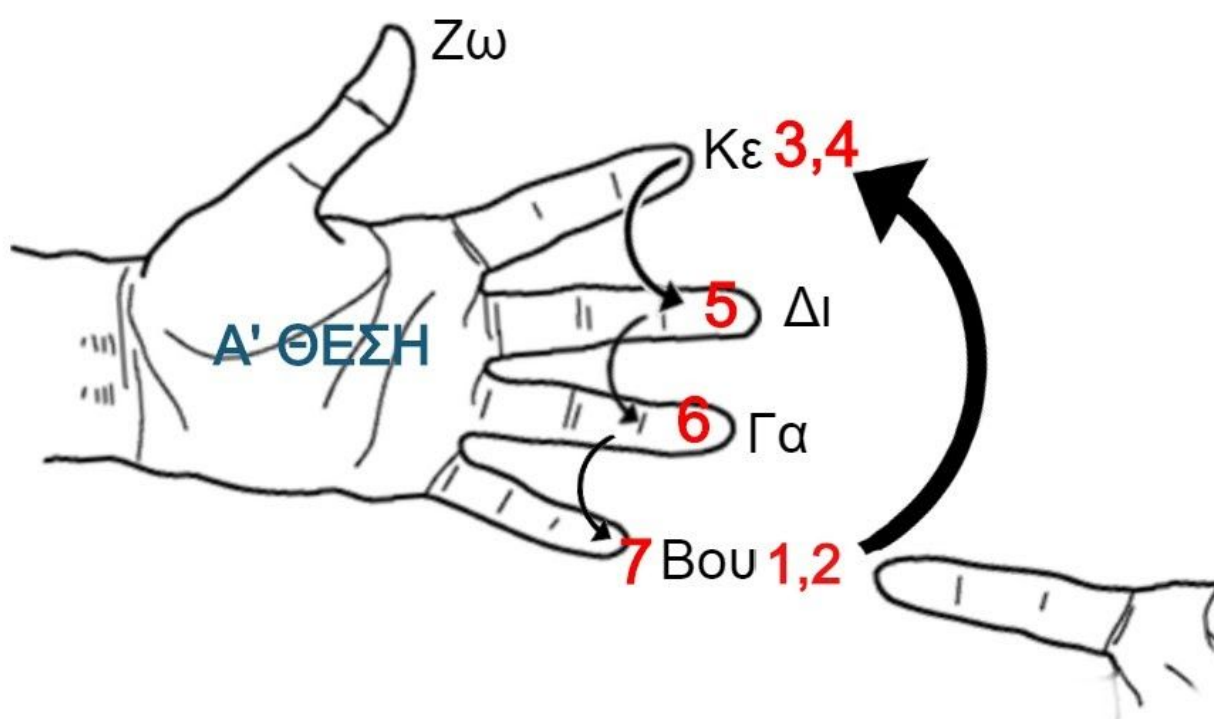
Τέταρτος ήχος

→ άσκηση 1

1 2 3 4 5 6 7

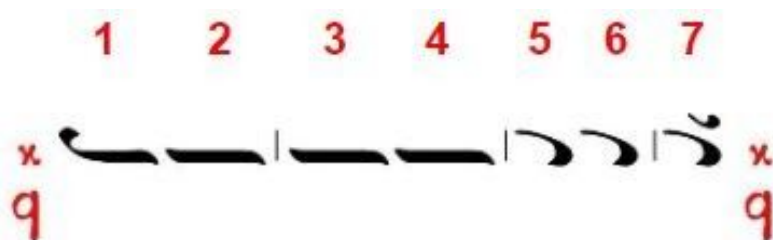


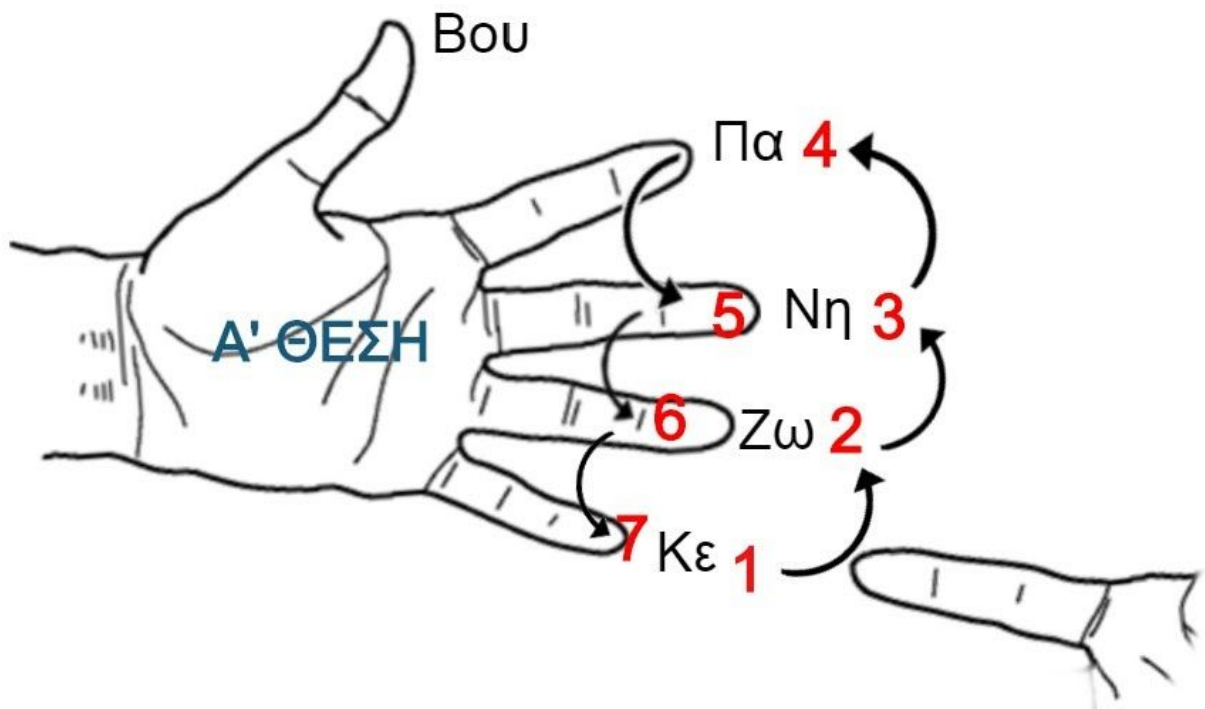
→ άσκηση 2



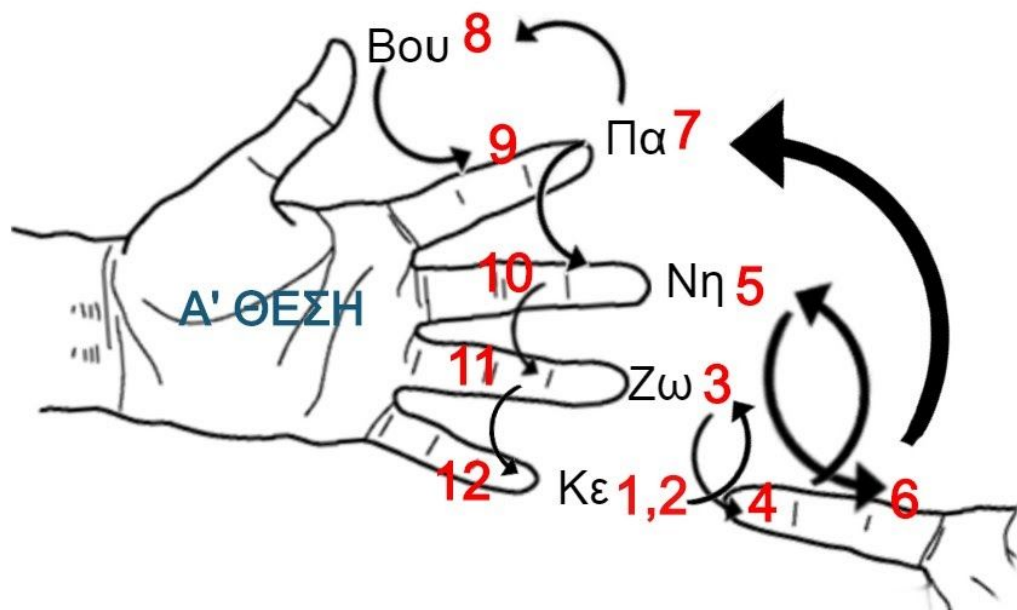
Πλάγιος Πρώτος

→ άσκηση 1



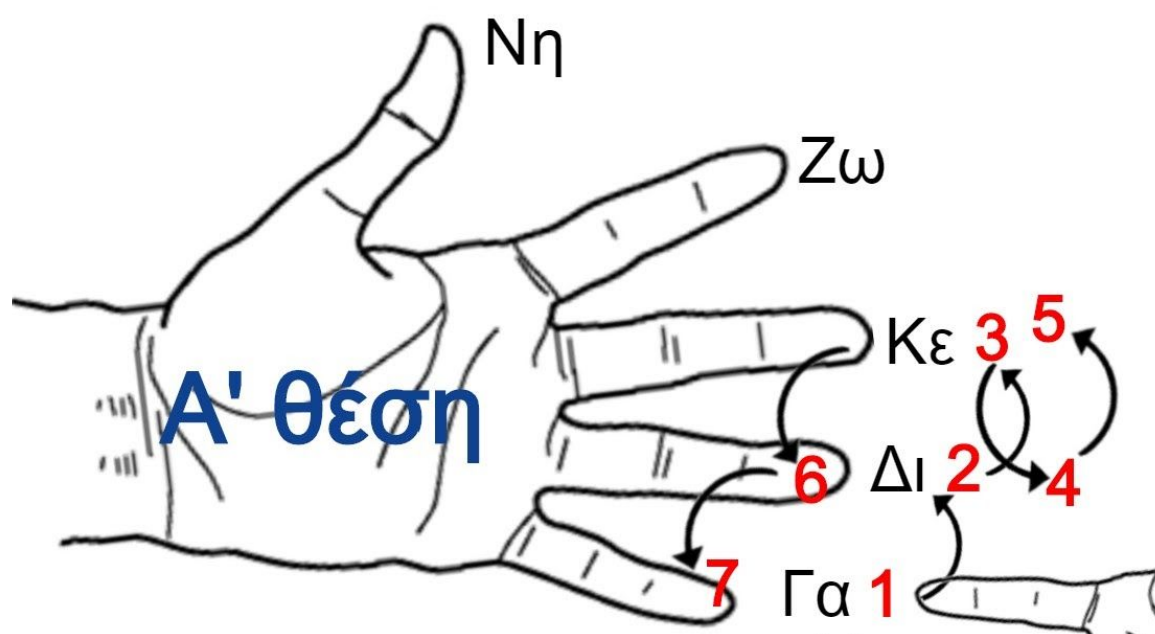


→ άσκηση 2

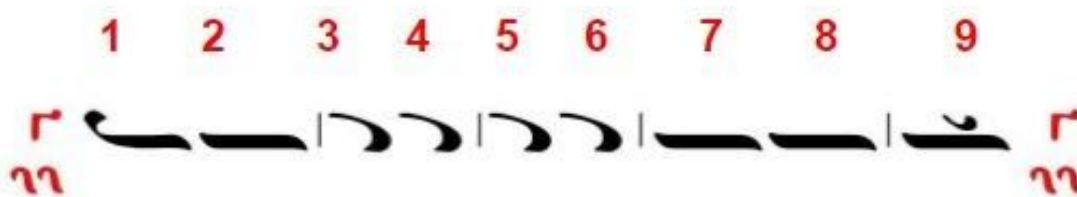


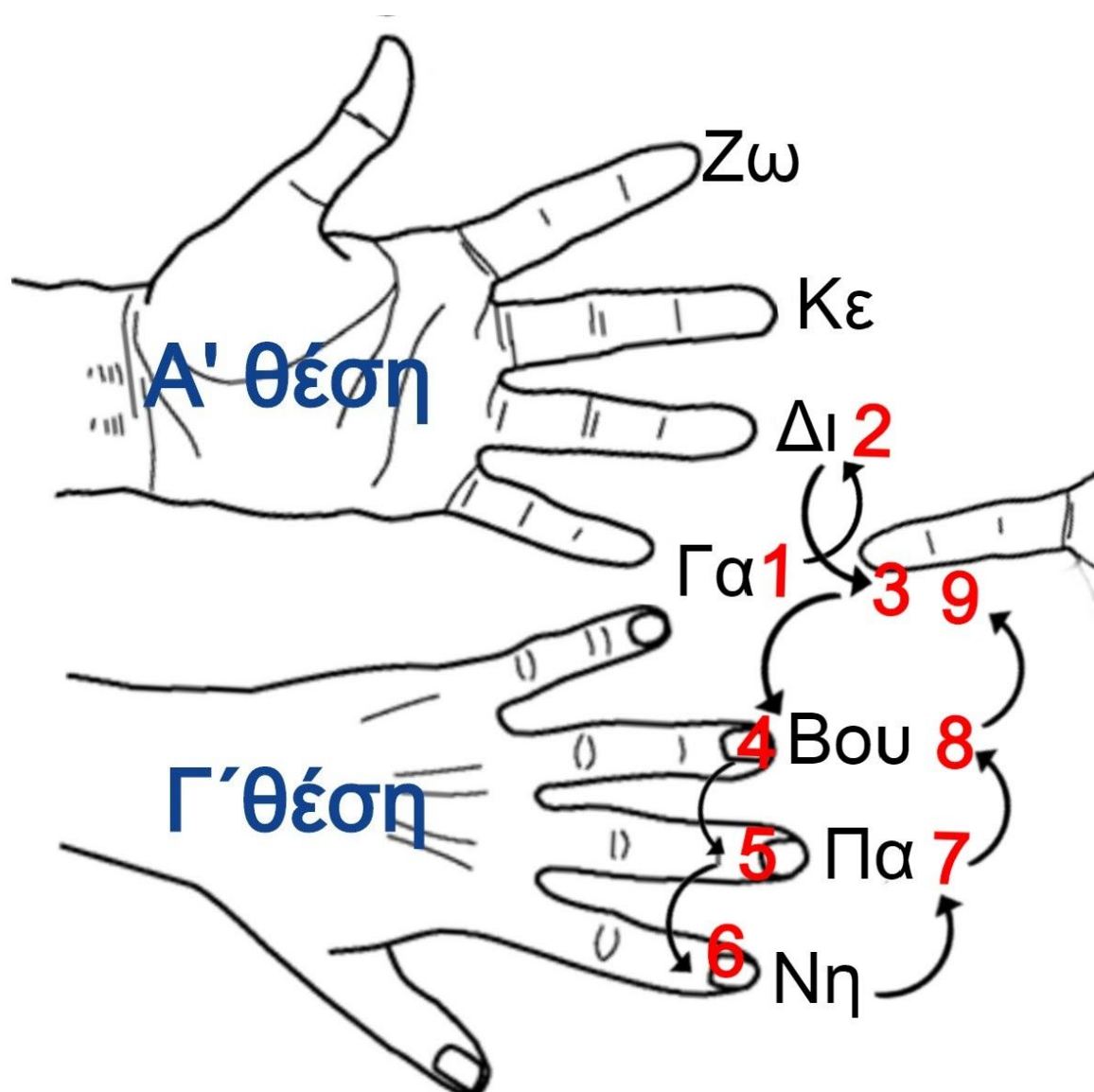
Ήχος βαρύς

→ άσκηση 1



→ άσκηση 2

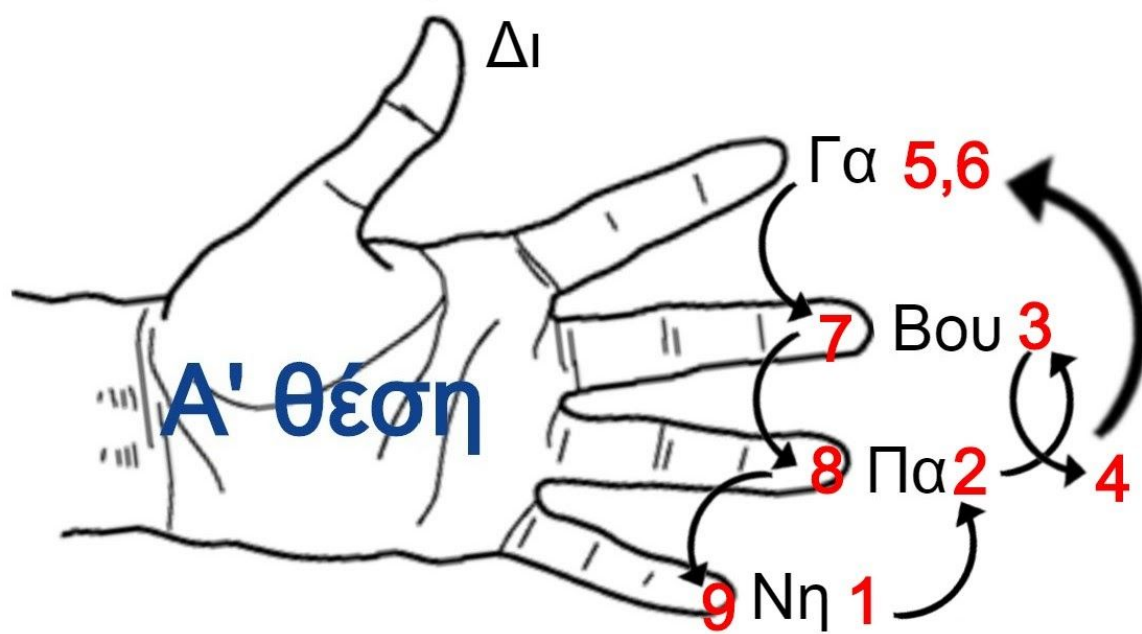




Πλάγιος τέταρτος

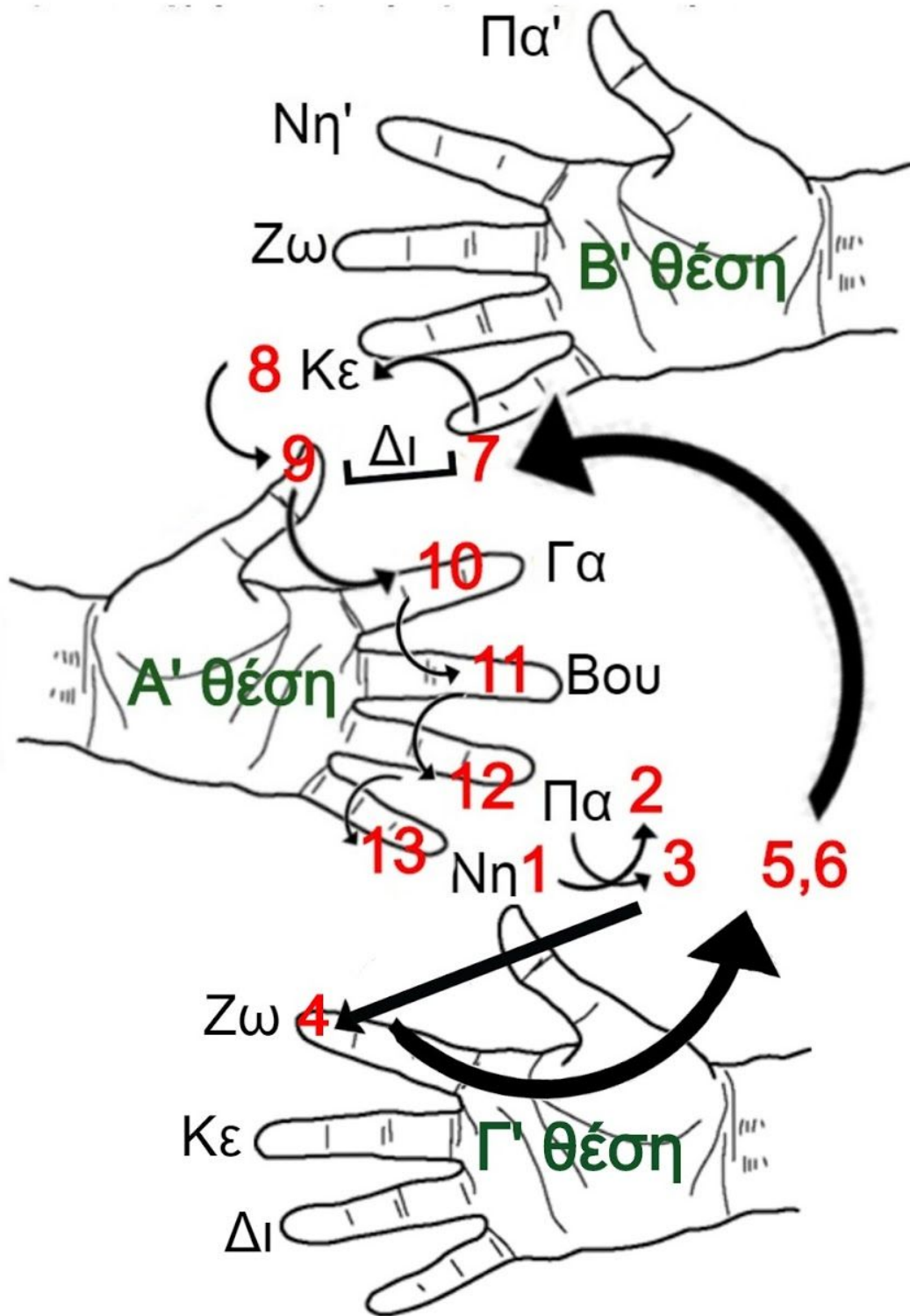
→ άσκηση 1





→ άσκηση 2





5ο Στάδιο

Αφορά την εισαγωγή στην αλλαγή της τροπικότητας και στην διδασκαλία των πιο δύσκολων ήχων, αυτών που ανήκουν στο χρωματικό γένος. Ο δεύτερος και πλάγιος του δευτέρου, είναι δύο ήχοι που ανήκουν στο χρωματικό γένος, δηλαδή χρησιμοποιούν την χρωματική κλίμακα και όχι την διατονική όπως οι υπόλοιποι ήχοι. Βέβαια στο σύντομο ειρμολογικό γένος πολλά μέλη του δευτέρου ήχου (όπως και οι δοξολογίες που θα μας απασχολήσουν) χρησιμοποιούν την κλίμακα του πλαγίου του δευτέρου. Έτσι στο πέμπτο και τελευταίο στάδιο της μεθόδου, θα μας απασχολήσει το πως ο εκπαιδευτικός θα διδάξει στους μαθητές του τον πλάγιο του δευτέρου, αλλά και γενικότερα την αλλαγή τη τροπικότητας σε ένα μέλος με τη χρήση αλλοιώσεων, κάτι που συναντάται σε πολλά μέλη. Ο τρόπος δεν θα διαφέρει φαινομενικά από αυτόν που χρησιμοποιήθηκε και για τους υπόλοιπους ήχους στα προηγούμενα στάδια. Η διαφοροποίηση έγκειται στον τρόπο που τοποθετούνται τα δάχτυλα της παλάμης για την σχηματική απεικόνιση των διαστημάτων. Όπως και οι άλλοι ήχοι, έτσι και αυτός προσεγγίζεται πρώτα θεωρητικά, επομένως παραθέτουμε αρχικά τα απαραίτητα γι' αυτόν στοιχεία τα οποία πρέπει να γνωρίζουν οι μαθητές.

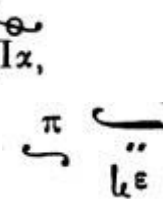
Ήχος πλάγιος του δευτέρου

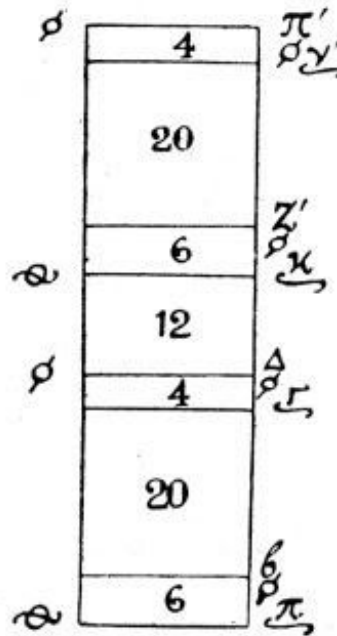
- Ο πλάγιος του δευτέρου ανήκει στο χρωματικό γένος.

- Βάση του είναι ο φθόγγος Πα με μαρτυρία: $\lambda \text{ } \pi \text{ } \Pi \alpha,$

- Το απήχημά του στα ειρμολογικά μέλη είναι το εξής:

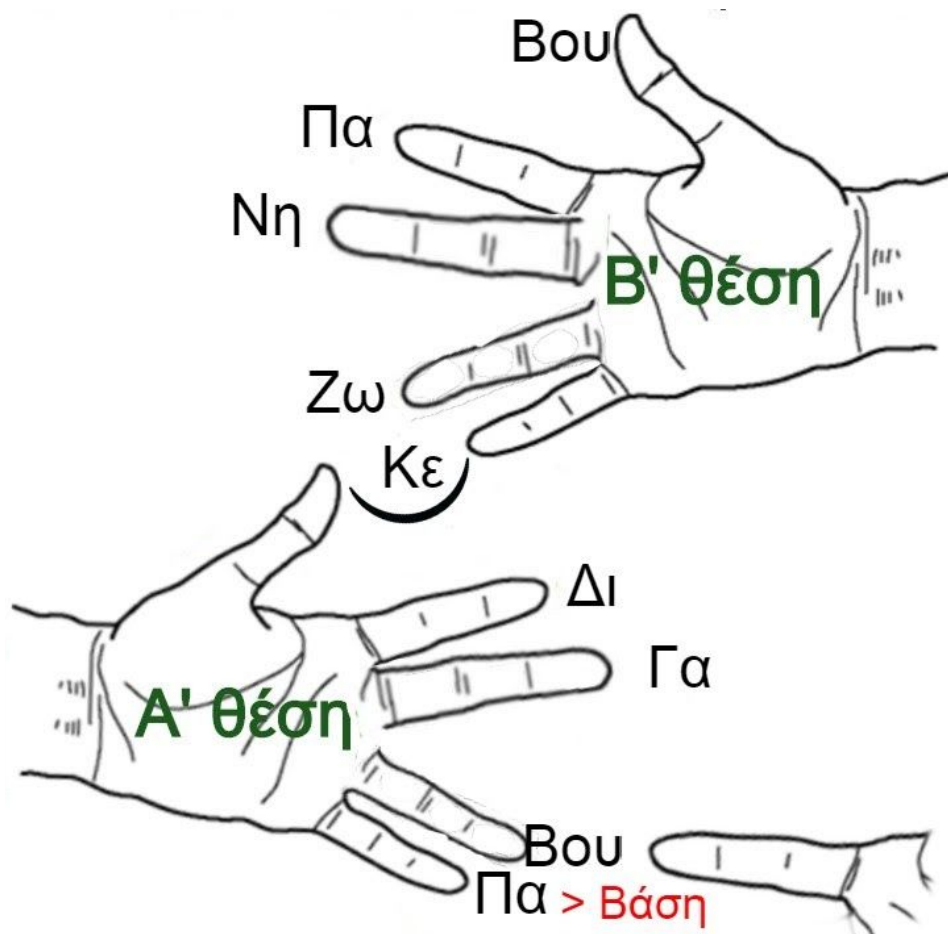
- Η κλίμακα που χρησιμοποιεί ο πλάγιος του δευτέρου είναι η εξής χρωματική:





- Η έκτασή του στη δοξολογία του σύντομου ειρμολογικού του Μανουήλ Πρωτοψάλτου είναι από τη βάση του ήχου έως έξι φωνές επί αυτής.
- Τα ειρμολογικά μέλη του πλαγίου Β' ήχου, χαρακτηρίζονται από το ίδιο ήθος με αυτά του Β' ήχου. Συγκεκριμένα το ήθος τους είναι “τερπνόν κατά το πλείστον και ηδονικό” (Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης, 2015)

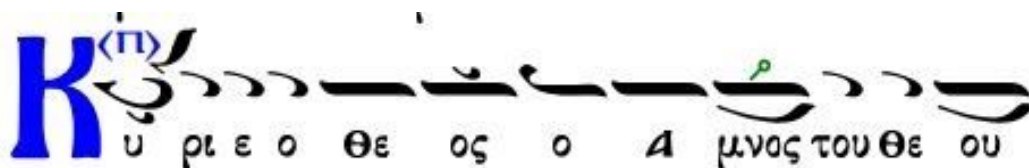
Όπως συνέβη και με τους υπόλοιπους ήχους, έτσι και εδώ ο εκπαιδευτικός ακολουθώντας τον τρόπο που εξηγήθηκε στο 2ο στάδιο, χρησιμοποιώντας την παλάμη του θα εξηγήσει τα διαστήματα που απαρτίζουν την κλίμακα του ήχου. Ο πλάγιος Β' όμως, όπως προαναφέρθηκε χρησιμοποιεί την σκληρή χρωματική κλίμακα. Αυτό σημαίνει ότι τα διαστήματα είναι αρκετά διαφορετικά από τους άλλους ήχους, Για τον λόγο αυτό θα διαφέρει και η τοποθέτηση των δακτύλων. Στην ουσία τα μεσαία δάχτυλα της αριστερής παλάμης μετακινούνται με τρόπο τέτοιο ώστε να αλλάζει η απόσταση μεταξύ τους, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα (σχήμα 5).



(σχήμα 5)

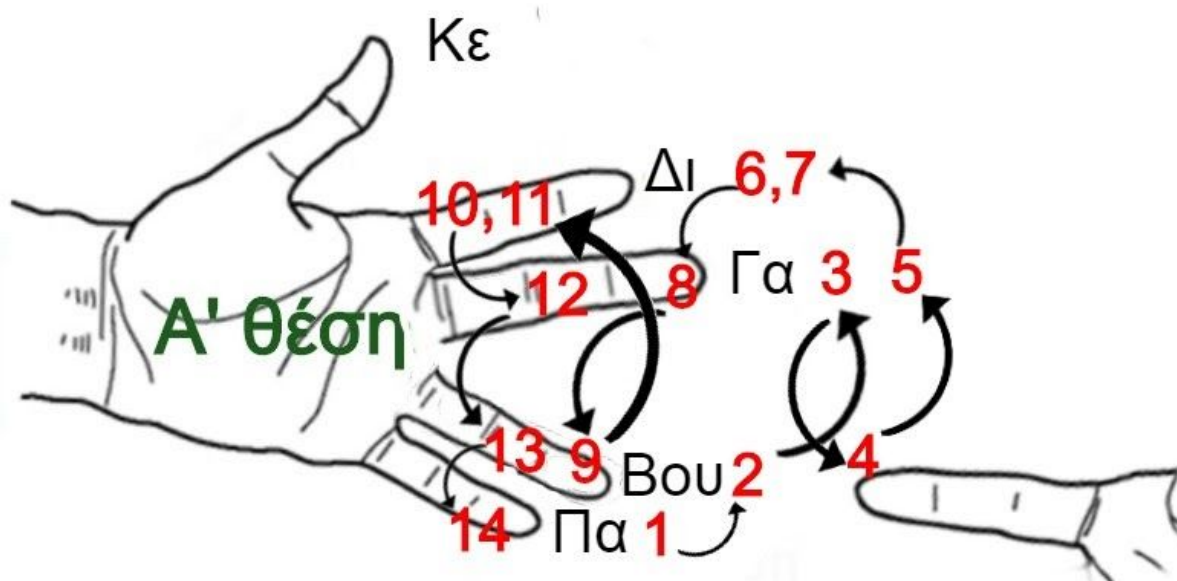
Αυτή η τοποθέτηση των χεριών, χρησιμοποιείται εκτός από τη χρωματική κλίμακα, και σε οποιαδήποτε χρωματική κίνηση συμβεί μέσα σε ένα μέλος διατονικού γένους.

Ας φέρουμε ένα παράδειγμα από δοξολογία του Μανουήλ πρωτοψάλτου στον Πρώτο ήχο. Ο πρώτος ήχος ανήκει στο διατονικό γένος, επομένως η τοποθέτηση των δακτύλων είναι αυτή που έχει αναφερθεί στο 2ο στάδιο. Ωστόσο, φαίνεται να συναντάται μία ύφεση στο φθόγγο Ζω (στη δεύτερη συλλαβή της λέξης Αμνός). Η ύφεση θέλει τον Ζω χαμηλωμένο τονικά κατά 2 μόρια. Τότε αυτόματα το 4ο δάχτυλο του δεξιού χεριού του δασκάλου, στην Β' θέση, θα μετακινηθεί και θα τοποθετηθεί στιγμιαία πιο κοντά στο 5ο δάχτυλο, έτσι ώστε να αποτυπώνεται ξεκάθαρα η διαστηματική αυτή αλλαγή και παρέκκλιση από την κλίμακα.

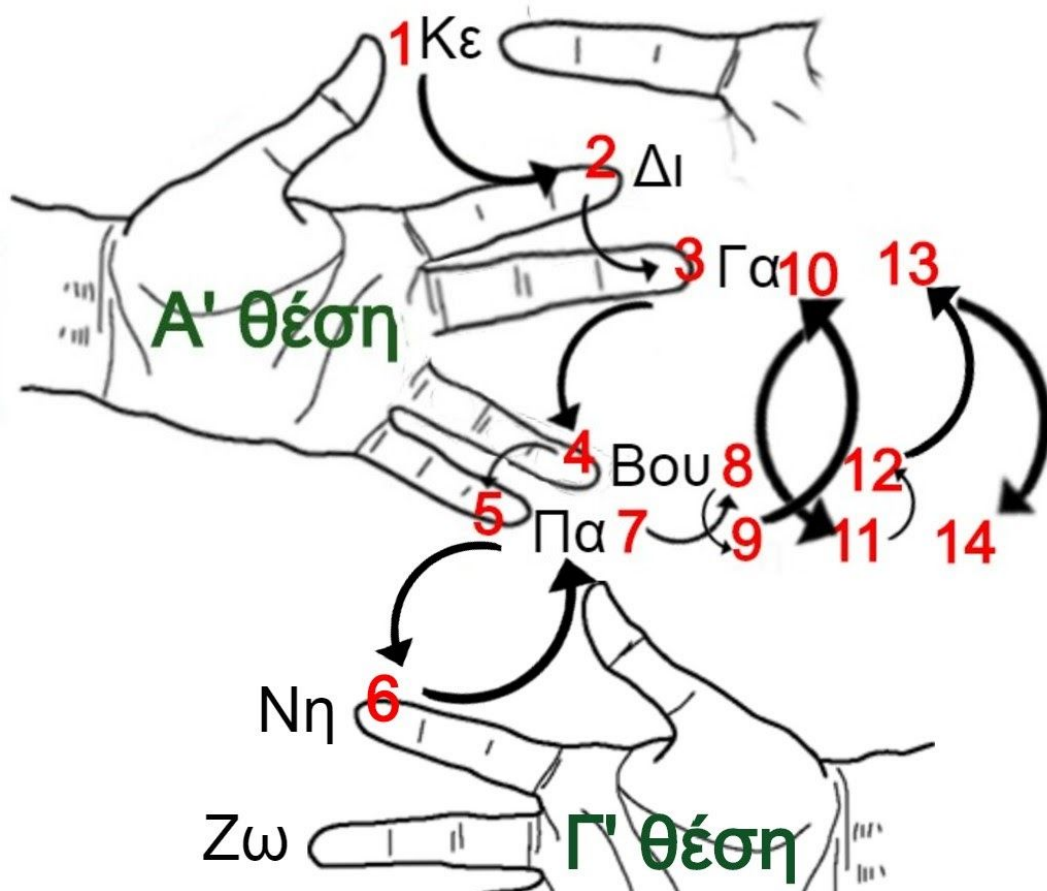
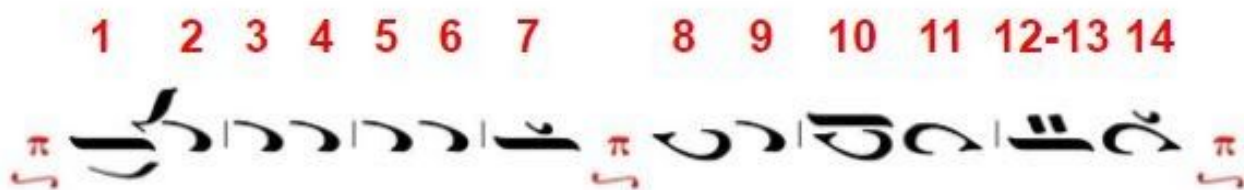


Αφού λοιπόν ο μαθητής έχει κατανοήσει τα βασικά γύρω από την χρωματική κίνηση και την αποτύπωσή της στην παλάμη, ακολουθώντας την μεθοδολογία, μετά την κλίμακα, και σύμφωνα με τον πίνακα του 3ου σταδίου, ο δάσκαλος μπορεί να προχωρήσει σε απλές ασκήσεις. Έτσι για τον πλάγιο του δευτέρου έχουμε:

→ άσκηση 1



→ άσκηση 2



Επίλογος

Η νέα διδακτική μέθοδος, είναι μία μέθοδος αδιαμφισβήτητα πρωτοποριακή και ιδανική για την εισαγωγή και διδασκαλία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Για μια πληρέστερη εικόνα ωστόσο γύρω από τη δημιουργία της και τον τρόπο που κατασκευάστηκε έτσι, αποφάσισα να απευθύνω μερικά ερωτήματα στον εκπαιδευτικό που την εμπνεύστηκε και την χρησιμοποίησε πρώτος, τον κ. Γεώργιο Πατρώνα.

Θα ακολουθήσει μία παράθεση των ερωτημάτων και των απαντήσεων που έδωσε με μορφή συνέντευξης.

(όπου Ε: ερώτηση και Α: απάντηση)

Ε: Ποια ανάγκη οδήγησε στη δημιουργία της μεθόδου;

Α: Η ανάγκη που οδήγησε στη δημιουργία της μεθόδου είναι η διδακτική. Στην εποχή μας τα άτομα όλων των ηλικιών, αλλά κυρίως οι νέοι, καλό είναι να γνωρίζουν και να έρθουν σε επαφή με τη μουσική μας παράδοση, αναπόσπαστο κομμάτι της οποίας είναι η βυζαντινή μουσική. Ωστόσο ο τρόπος που θα γίνει αυτή η προσέγγιση οφείλει να είναι ελκυστικός και να ακολουθεί τα σύγχρονα πρότυπα διδασκαλίας. Η μέθοδος αυτή έρχεται να αναλάβει αυτόν ακριβώς τον ρόλο. Έρχεται να αποτελέσει το μέσο που μπορεί να φέρει τους νέους κοντά στη βυζαντινή μουσική. Επιπλέον στη δημιουργία της μεθόδου αυτής οδήγησε και η αναζήτηση ενός μέσου γεφύρωσης της βυζαντινής με την ευρωπαϊκή μουσική -με την οποία μεγάλο μέρος των νέων είναι πολύ εξοικειωμένοι. Έτσι η μέθοδος είναι ιδανική για μαθήματα σε μικτές ομάδες, που οι φοιτητές είναι καταρτισμένοι με γνώσεις διαφόρων μουσικών παραδόσεων και σημειογραφιών.

Ε: Γιατί δίνεται έμφαση στην πρακτική προσέγγιση μέσω της χειρονομίας και όχι της θεωρίας όπως συνέβαινε με τους παλαιούς δασκάλους;

Α: Επειδή η παλαιά μέθοδος προϋποθέτει μακροχρόνια λειτουργική ψαλτική πράξη και παρακολούθηση του διδασκάλου σε ένα πιο αυστηρό μιμητικό πλαίσιο. Πλέον με τα τόσα νεωτεριστικά άλματα που συμβαίνουν στο χώρο της εκπαίδευσης, θα έπρεπε και η διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής να εκσυγχρονιστεί, προκειμένου να αποτελεί αντικείμενο ενασχόλησης. Οι

χειρονομίες και γενικότερα η χρήση του σώματος ως μέσο για τη βιωματική μάθηση μπορούν να συμβάλλουν πολύ ωφέλιμα προς αυτή την κατεύθυνση.

E: Ποια είναι τα σημαντικότερα αποτελέσματα που γίνονται ορατά μετά τη διδασκαλία με τη χρήση της μεθόδου;

A: Αυτή η μέθοδος επιτυγχάνει γρήγορο ξεκίνημα και κατευθείαν κατάδυση στην κατανόηση της θεωρίας μέσω της πρακτικής. Σε μικρό χρονικό διάστημα έχουμε ώσμωση δύο διαφορετικών μουσικών συστημάτων (βυζαντινό, δυτικό) και από την πρώτη στιγμή γίνεται ένα παιχνίδι με τα “μικρο-διαστήματα” και κατανόηση της τροπικότητας. Οι μαθητές εξοικειώνονται με τη χρήση των διαστημάτων και της σημειογραφίας, και βρίσκονται πολύ γρήγορα σε θέση να είναι ικανοί να εκτελέσουν βυζαντινά μέλη.

E: Θέτονται στόχοι κατά την εκπαιδευτική διαδικασία; και αν ναι, πόσο εύκολα επιτεύξιμους θα τους χαρακτηρίζατε;

A: Οι στόχοι που θέτονται είναι βραχυπρόθεσμοι, απλοί και ξεκάθαροι. Γι’ αυτούς που γνωρίζουν μόνο την ευρωπαϊκή μουσική, η μέθοδος γίνεται γέφυρα που βοηθάει να μεταβούν με ευκολία στην κατανόηση του πλούτου της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής νοοτροπίας. Γι’ αυτούς πάλι που δεν είχαν νωρίτερα μουσικές εμπειρίες, είναι ιδανική στο να τους εισάγει με τον κατάλληλο τρόπο, και να καλλιεργήσει τη μουσικότητα σε σύντομο χρονικό διάστημα.

E: Πόσο εύκολα προσαρμόζεται και κατανοεί ένας μαθητής που δεν είχε στο παρελθόν επαφή με τη βυζαντινή μουσική, τον τρόπο λειτουργίας της μεθόδου;

A: Από τα πρώτα μαθήματα ο κατέχων μόνο τη γνώση της ευρωπαϊκής μουσικής αλλάζει τον τρόπο σκέψης και αρχίζει βήμα προς βήμα τη “φώνηση” ως κανονικός ψάλτης. Υπάρχουν μουσικοπαιδαγωγικά παιχνίδια, από γνωστές μελωδίες,(προσόμοια) που θεραπεύουν τυχόν απορίες στον τρόπο αλλά και στην τροπικότητα τους μέλους και έτσι τα αποτελέσματα είναι ορατά. Για κάποιον που δεν έχει επαφή ούτε με την ευρωπαϊκή μουσική, είναι πιο εύκολο να κατανοήσει την νοοτροπία της βυζαντινής. Οι ασκήσεις και ο τρόπος που διδάσκει την κάθε νέα πληροφορία ο δάσκαλος, προσφέρονται για την γρήγορη εξοικείωσή του και την αφομοίωση των νέων πληροφοριών.

Συμπεράσματα

Η εργασία ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των πρώτων βημάτων που καλείται να ακολουθήσει ο εκπαιδευτικός κατά τη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής, σύμφωνα με αυτή τη νέα διδακτική μέθοδο. Ωστόσο ανοίγει ένα μεγάλο κεφάλαιο, και προσφέρει ερεθίσματα, με την ελπίδα να αποτελέσει αφορμή για ενασχόληση με τη βυζαντινή μουσική και για την ένταξή της στην εκπαίδευση, μέχρι να μπορέσει να δημιουργηθεί ένα πρόγραμμα σπουδών αντίστοιχο προς αυτό της μονωδίας στις σπουδές της ευρωπαϊκής μουσικής.

Σε μία εποχή που τείνει να περιθωριοποιεί το “παλιό” και την παράδοση ακόμα και στην εκπαίδευση, επιδιώκονται και αναζητούνται τρόποι για να γεφυρώσουν αυτό το χάσμα, μεταξύ των νέων και της παράδοσης. Σε αυτό το σημείο λοιπόν έρχεται η παρούσα μέθοδος να προσφέρει ένα νέο, ιδανικό και ενδιαφέροντα τρόπο διδασκαλίας μιας μουσικής που για πολλούς ανήκει στο παρελθόν. Η παραστατικότητα και η πληθώρα ερεθισμάτων που παρέχει, είναι ικανά να τραβήξουν το ενδιαφέρον των μαθητών όλων των ηλικιών, με ή χωρίς μουσικές γνώσεις, με περισσότερα ή λιγότερα ερεθίσματα, προς τη βυζαντινή μουσική. Θα διαπιστώσουν μέσω της ενασχόλησής τους μ’ αυτήν, πως δεν πρόκειται για μία μουσική ξεπερασμένη, που αφορά μόνο την εκκλησιαστική παράδοση, αλλά μία τέχνη που συνδέεται άρρηκτα με την ελληνική μουσική παράδοση, και τον πλούτο που διαμόρφωσε αιώνες πριν τον μουσικό πολιτισμό μας.

Παράρτημα δοξολογιών

Ἦχος $\tilde{\alpha}$ Πα^ρ

Δ^(Π) ο ξα σοι τῷ Δειξάντι το φως δοξα εν

υ ψι στοις θε ω $\tilde{\alpha}$ και ε πι γης ει ρη

ηνηεν αν θρωποις ευδο κι α $\tilde{\alpha}$

Υ^(Π) μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε $\tilde{\alpha}$

προσ κυ νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε $\tilde{\alpha}$ ευ

χα ρι στου μεν σοι $\tilde{\alpha}$ δι α την με γα

λην σου δο ξαν $\tilde{\alpha}$

Κ^(Π) υ ρι ε βα σι λευ ε που ρα νι ε θε

ε ε Πα τερ Παν το κρα α τος $\tilde{\alpha}$ Κυ ρι ε Υι

ε Μο νο γε νες $\tilde{\alpha}$ Ι η σου Χρι στε και $\tilde{\alpha}$ ³ $\langle N \rangle$

³ ^(π)
 Ἀ γι ον Πνευμα π ρ

Κ^(π) ^μ
 Ὑ ρι ε ο θε ος ο Ἀ μνος του θε ου

^μ ^μ
 ο Υι ο ος του Πα τρος ο Δι αι ρων την

^μ ^μ
 α μαρ τι ι αν του κο ο σμου ε

^μ ^μ
 λε η σον η μας ο Δι αι ρων τας α μαρ τι

^μ ^μ
 ας του κο ο σμου π ρ

Π^(π) ^μ ^Δ
 ροσ δε ξαι την δε η σιν η μων ο Κα

^μ ^μ
 θη με νος εκ δε ξι ωων του Πα τρος και ε

^μ ^μ
 λε η σον η μας π ρ

Ο^(π) ³ ³
 τι ου ει Μονος Ἀ γι ος ου ει ει

^μ ^μ ^Δ
 Μο νος Κυ ρι ος Ι η σους Χρι στος εις

δο ο ξανθε ου Πατρος Α μην π
α

Κ^(π) αθ ε κα αστηνη μεραν ευ λο γη σω

Δ^(Δ) Δ
δ και αι νε εσωτο ο νομα σου εις

τον αι ω ω να Δ
δ και εις τον αι ω να του αι

ω νος π
α

Κ^(Δ) α τα ξι ι ω σον Κυ ρι ε εν τη

η με ρα του αυ τη Δ
δ α να μαρ τητους

φυλα χθη ηναιη μα ας π
α

Ε^(π) υ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο θε

³ ος των πα τε ε ρων η μων και αι νε

το ο ον και δε δο ξα σμε ε νον το ο νο

μα α σου εις τους αι ω ωνας Α μη ην π
 ρ

Ε ε νοι το Κυ ρι ε το ε λε ος σου εφ
 (Δ) (Π)

η μας κα θα περ ηλ πι ι σα μεν ε πι
 3 Δ

σε ε π
 ρ

ε υ λο γη το ος ει ει Κυ ρι ε ε ε ε ε
 (Π) (χ) (Π)

ε δι δα ξο ον με τα δι και ω μα τα α
 Γ

σου (Τρις) π
 ρ

Κ υ ρι ε κατα φυ γη ε γε νη η
 (Π) (Δ) Δ

θης η μιν εν γε νε α και γε νε α ε γω
 (Π) Δ

ει πα Κυ ρι ε ε λε η σον με ι ασαι την
 3

ψυ χη ηνμου ο τι ημαρ τον κοι π
α

Κ (π) υ ρι ε προς Σε κα τε ε φυ γον δι δα

ξο ον με Δ
α του ποι ειν το θελη μα α σου

3 ο τι συ ει ο θε ο ος μου π
α

Ο (π) τι πα ρα κοιπηγη ζω ης Δ
α εν τω

3 φω τι σου ο ψο ο μεθα φω ως π
α

Π (π) α ρα τει νον το ε λε ο ος σε ο

τοις γι νω σκου σι ι σε Δ
α

Α (π) γι ος ο θε ος Δ
α α γι ος

Ι σχυ ρος Δ
α α γι ος α θα να τος ε

λε η σονη μας (τρίς) π
α

3<Π> ο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω

Πνευ μα τι Δ <Π> 3 και νυν και α ει και εις

τους αι ω νας τω ναι ω νων Α μην Δ

<Π> 3 γιος Α θα να τος ε λε η σον η μας π

Ἰσματικόν

χ <Π> γι ι ος ο θε ε ε ο ος Δ

<Π> α α γι ι ι ος Ι σχυ υ υ ρο

ος Δ

<Δ> α γι ο ος Α α θα α

να α α τος Δ <Π> ε ε λε ε η σο ον

<Π> <Π> η η η μα α ας π

Ἦχος  Δι

Δοξολογία ὑπὸ Μανθῆλ Πρωτοψάλτῃ

Δ^(Δ) ο ξα σοι τω Δειξαντι το φως δοξα εν υ ψι

στοις θε ω και ε πι γης ει ρη νη εν

αν θρω ποις ευ δοκι α 

Υ^(Δ) μνου μεν σε ευ λο γου μεν σε ε προσ


κυ νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι


στου μεν σοι δι α την μεγα α λην σου δο οξαν


Κ^(Δ) υ ρι ε βασι λευ ε που ρα νι ε

θε ε ε Πα τερ Παντοκρατορ Κυ ρι ε 






Υι ε Μονογε νες Ι η σου Χρι στε εκαι ³





³
 Δ γι ον Πνευ μα 






Κ^(Δ) υ ρι ε ο θε ος ο Α μνο ος του θε
 ου ^{γ'} ο Υι ος του Πα τρος ο Δι αι ρων
 την α μαρτι ι αν του κο ο σμου ε λε η σον
 η μας ο Δι αι ρων τας α μαρτι ι ας του
 κο σμου 



Π^(Δ) ρο σ δε ξαι την δε η σι νη μων ο Κα θη
 με νος εκ δε ξι ω ων του Πα τρος ^{γ'} και
 ε λε η σον η μας 


Ο^{3(Δ)} τι ου ει Μο νος Α γι ος ου ει Μο νος
 Κυ ρι ος Ι η σους Χρι στος εις δο ο




 Ξαν θε ου Πατρος Αμην
Κ^(Δ)
 αθ ε καστην η μεραν ευ λο γη σω Σε

 και αι νε σω το ο νο μα σου εις τον αι

 ω να και εις τον αι ω να του αι ω




 νος
Κ^(Δ)
 α τα ξι ωσον Κυ ρι ε εν τη η με

 ρα τα αυ τη α να μαρ τη τους φυ λα





 χθη η ναιημας
Ε^(Δ)
 υ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο θε ος των

 πα τε ε ρων η μων και αι νε τον

 και δε δο ξα σμενον το ο νο μα α σου




 εις τους αι ω νας Αμην



Ε^(Δ)

 ε νοι το Κυ ρι ε το ε λε ος σου εφ



 η μας ³ κα θα περ ηλ πι σα α μεν ε πι



Ε^(M) ^(Δ)

 σε υ λο γη τος ει ει Κυ ρι ε δι



(Τρις) 
 δα ξο ον με τα δι και ω μα τα σου


Κ^(Δ)

 υ ρι ε κα τα φυ γη ε γεν νη θης η


 μιν εν γε νε α και γε νε α  ε γω ει


 πα Κυ ρι ε ε λε η σον με ³ ι α



 σαι την ψυ χη ην μου ο τι η μαρ τον σοι

Κ^(Δ)

 υ ρι ε προς σε κα τε φυ γον δι δα ξον με


 του ποι ειν το θε λη μα α σου ³ ο τι συ

³
 ει ο θε ο ος μου Δ

Ο ^(Δ) ³
 τι πα ρα σοι πη γη ζω ης εν τω

³
 φω τι σο ψο μεθαφως Δ

Π ^(Δ) ³
 α ρα τει νον το ε λε ο ος σο ρ

τοις γι νωσκουσι **Δ** ^Δ ³
 γιος ο θε ο ος

³ ^(Δ) ³
 Δ γιος Ισχυ ρος Δ γι ος Δ θα να τος


ε λε η σονημας (Τρις) Δ



Δ ^(Δ) ³ ^(Δ) ³
 ο ξα Πα τρι ι και Υι ω και Δ



γι ω Πνευ ματι Δ



Κ ^(Δ) ³
 αι νυ υ υν και α ει και εις τους


αι ω νας των αι ω νων **Δ** ^Δ ³
 α μην γι ος

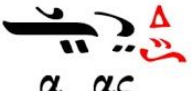

 Α θα νατος ε λε η σον η μας Δ

χ  
 α α α α γιος ο ο θε ε ος Δ

 
 α α α α γι ο ος Ι ι σχυ υ ρος Δ

 
 γι ος Α θα α να το ος ε ε (N) Δ


 λε ε η η η σο ον η η η μα α


 α ας Δ

Ἦχος Γα^φ

Δοξολογία ὑπὸ Μανουὴλ Πρωτοψάλτῃ

^χ **Δ**^(Γ) ο ξα σοι τῷ Δειξάντι το φῶ^φ ως δο
 ξαεν υ ψι ιστοις θε ῶ^χ και ε πι γης
 ει ρη η νην αν θρωποιςευδο κι α^Γ
Υ^(Γ) μνα χμεν σε ου λο γη μεν σε προσ κυ
 νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε³ ευ χα ρι
 στη μεν σοι δι α την μεγα α λην σε δο ξαν
^Γ **Κ**^(Γ) υ ρι ε βα σι λευ ε που ρα νι ε θε
 ε Πα τερ Παν το κρα α τος^π Κυ ρι ε
^(Γ) Υι ε Μο νο γε νες Ι η σου Χρι στε και
³ Δ γι ον Πνευ μα^Γ

Κ^(Γ) υ ρ ι ε ο θε ος ο Α μνος του θε
 ου ο Υι ο ος του Πα τρος ο Αι αι
 ρων την α μαρτι ι αν του κο ο σμ ε λε η
 σον η μας ο Αι αι αι ρων τας α μαρτι ι
 ας του κο σμου

Π^(Γ) ρ ος δε ξαι την δε ησιν η μων ο Κα
 θη μενος εκ δε ξι ων του Πα τρος και ε
 λε ησον η μας

Ο^(Γ) τι συ ει Μο νος Α γι ος συ
 ει Μο νος Κυ ρι ος Ι η σους Χρι στος
 εις δο ο ο ξαν θε ου Πα τρος Α μην

Κ^(N) α θ ε κα α σ τ η ν η με ρ αν ευ λο γ η
 σω σε και αι νε σω το ο νο μα σου εις
 τον αι ω ω ω να και εις τον αι ω να
 του αι ω νος

Κ^(Γ) α τα ξι ι ω σ ο ν Κυ ρι ε εν
 τη η με ρα τα α αυ τη α να μαρ
 τη τρις φυ λα χθη η ναι η μας

Θ^(Γ) υ λο γ η τ ος ει Κυ υ ρι ε ο
 θε ος των πα τε ε ρων η μων και
 αι νε το ο ν και δε δο ξα σ με ε ε ν ο ν
 το ο νο μα σου εις τους αι ω ω νας α

μην Γ
α

Γ ^(Γ) ε ε νοι το Κυ ρι ε το ε λε
ος σου εφη μας ³ κα θα περ ηλ πι σα μεν ε πι

σε Γ
α

Ε ^(Γ) υ λο γη τος ει Κυ ρι ε ε δι δα
ξο ον μετα δι και ω μα τα σου (Τρις) Γ
α

Τὸ τρίτον

Ε ^(Γ) υ λο γη τος ει Κυ ρι ε δι δα ξον
^(π) με τα δι και ω μα τα α σου π
α

Κ ^(Γ) υ ρι ε κα τα φυ γη η ε γεν νη η θης
η μιν εν γε νε α και γε νε α ³ ε γω

ει πα Κυ ρι ε θε λε η σον με ι ασαι

την ψυ χην μου ο τι ημαρ τον σοι

Κυ ρι ε προς σε κα τε εφυγον δι δα ξον

με του ποι ειν το θε λη μα σου

ο τι συ ει ο θε ος μου

Ο τι πα ρα σοι πηγη ζω η ης εν


τω φω τι σο ψο ομεθα φως


Πα ρα τεινοντο ε λε ος σου τοις γι


νωσ κου σι ι σε **Α**γιος ο θε


ος Α γι ος Ι σχυ ρος Α γιοις Α θα

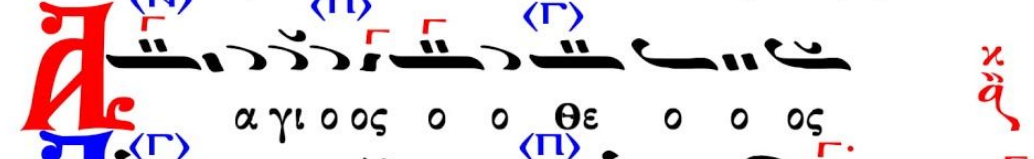
να τος ε λε ησον η μας

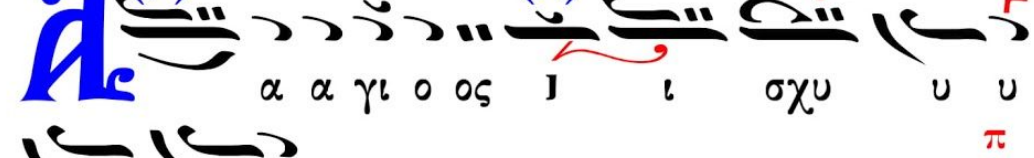

 ο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω



 Πνευ μα τι και νυν και α ει και

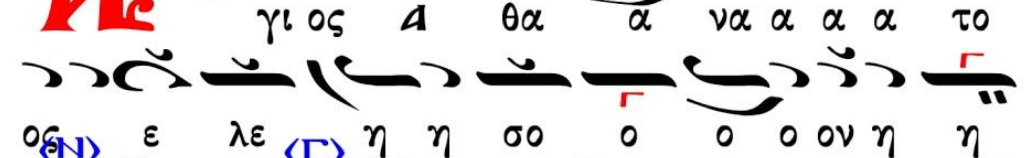

 εις τους αι ωνας τω ναι ω νων Α μην

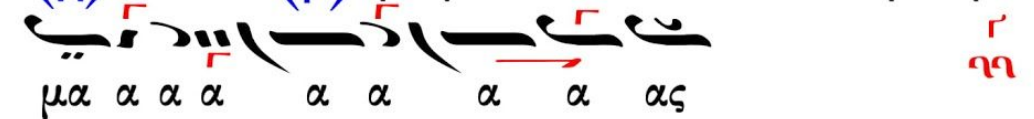

 γι ος Α θα να τος ε λε η σο νη μας


 α γι ο ος ο ο θε ο ο ος


 α α γι ο ος Ι ι σ χ υ υ υ



 γι ος Α θα α να α α α το

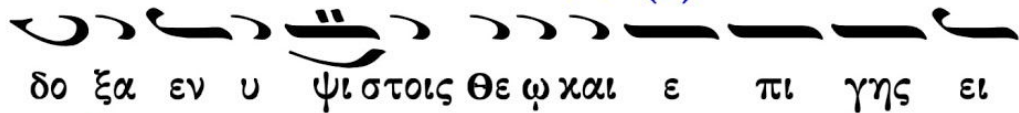

 ος ε λε η η σο ο ο ο ο ν η η


 μα α α α α α α α ας

Ἦχος  Βϝ

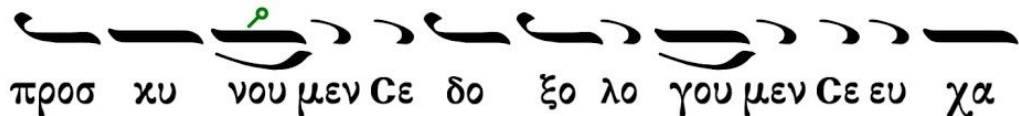
Δοξολογία ὑπὸ Μανουὴλ Πρωτοψάλτῃ

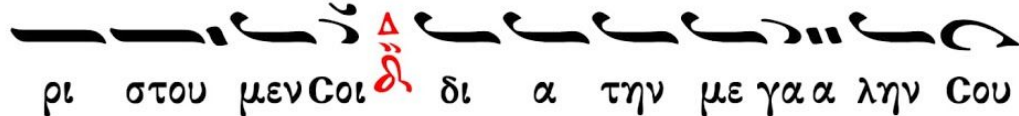
 ο ο ξα σοι τω Δει ξαν τι το φως

 δο ξα εν υ ψιστοις θεω και ε πι γης ει

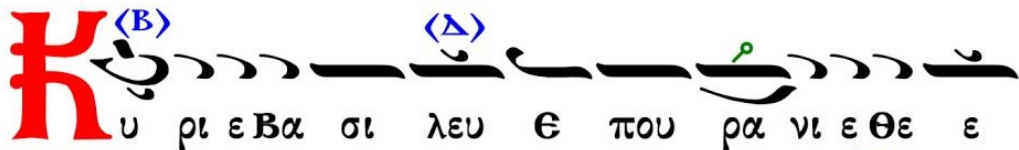
 ρη ηνηεν αν θρωποις ευδο κι ι α

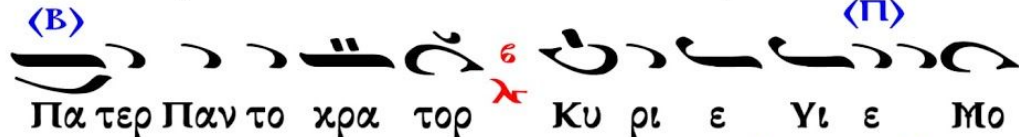
 μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε

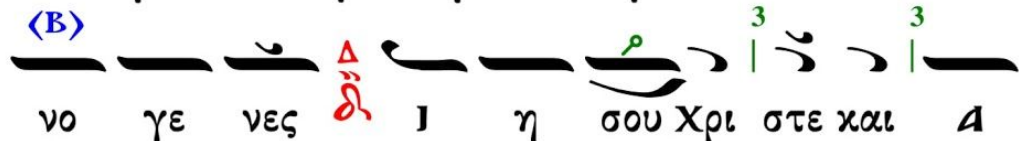
 προσ κυ νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα

 ρι στου μεν σοι δι α την με γα α λην σου

 δο ο ξαν

 υ ρι ε βα σι λευ ε που ρα νι ε θε ε

 Πα τερ Παν το κρα τος Κυ ρι ε Υι ε Μο

 νο γε νες Ι η σου Χρι στε και Α

γι ον Πνευμα 6
λ

Κ^(B)υριεοθεος Δο 3Αμνος του θε

3ου ο Υι οος του Πατρος ο ΓΑιαιρωντην

αμαρτι Γιαν του κοοσμου 6ελεη

σον ημας ο ΓΑιαιρωντας αμαρτι Γι

ας του κοοσμου 6
λ


Π^(B)ροσ (Π)δεξαιτην (B)δεησιν (Δ)ημων Δο


καθημενος εκ (B)δεξιων του Πατρος


και ελεησονημας 6
λ


Ο^(B)τι (Δ)συει (Δ)Μονος (Δ)Αγιος (Δ)συ


ειειΜονος Κυριος ΓΙησους Χριστοςεις



6
✠
 δο οξανθε ου Πατρος Δ μη ην


K^(B)

6
✠
 καθ ε καστην η με ραν ευ λο γη σω

(Δ)
 
(B)
 Σε και αι νε εσωτο ο νο μα α σου εις τον



6
✠
 αι ω να και εις τον αι ω να του αι ω



6
✠
 ωνος


K^(Δ)

(B)
 α τα ξι ι ωσον Κυ ρι ε εν τη η




 με ρα τα αυτη α να μαρ τη τους φυ λα χθη



6
✠
 ναι η μα ας

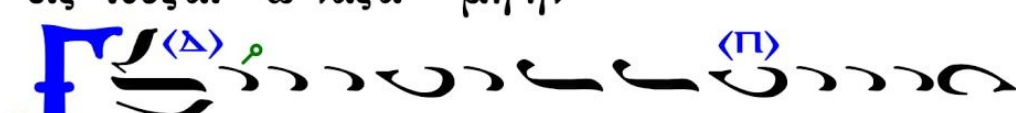
E^(M) ^(B)

3
 υ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο θε ος




(Δ)
 των πα τε ε ρων η μων και αι νε το





 ον και δε δο ξα σμε ε νον το ο νο μα σου


(B) 
 εις τους αι ω νας α μη ην 6
λ

(Δ) 
 ε ε νοι το Κυ ρι ε το ε λε ος σου

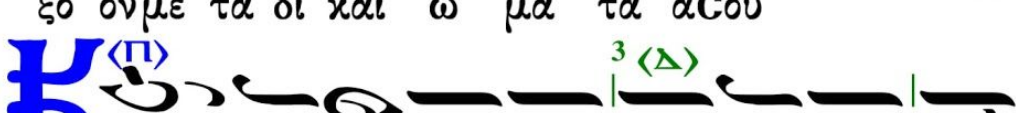
(B) 
 εφ η μας  κα θα περ ηλ πι σα μεν ε πι

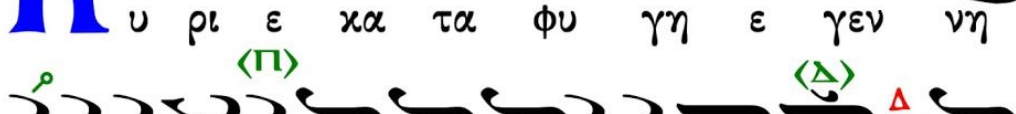

(B) 
 Σε ε 6
λ

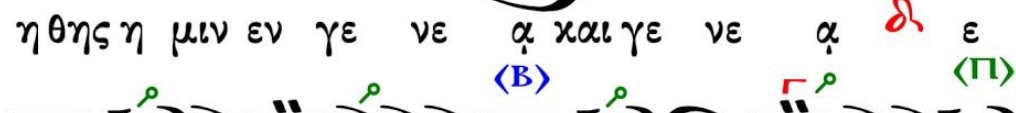
(Π) 
 υ λο γη τος ει Κυ ρι ε ε δι δα


(B)  (τρίε) 6
λ

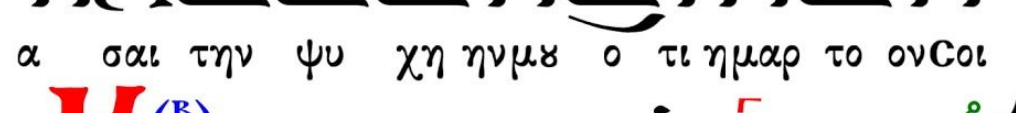
ξο ον με τα δι και ω μα τα α σου

(Π) 
 Κυ ρι ε κα τα φυ γη ε γεν νη

(Π) 
 η θης η μιν εν γε νε α και γε νε α  ε

(B) 
 γω ει πα Κυ ρι ι ε ε λε η σο ον με ι

(B) 
 α σαι την ψυ χη ην μ ο τι η μαρ το ον σοι

(B) 
 Κυ ρι ε προς Σε κα τε ε φυ γον δι

δα ξο ον με ^Δ του ποι ει ν το θε λη μα
 α σου ο τι ου ει ει ο θε ο ο σμου ⁶ λ

Ο ^(Π) τι πα ρα κοι πη γη ζω ης ^Δ εν
 τω φω τι σου ο ψο με θα φω ως ^{3(B)} ⁶ λ

Π ^(B) α ρα τει νον το ε λε ο ος σου
 τοις γι νω σ κου σι ι σε ⁶ λ **Α** γι ος ο
 θε ος ^Δ Α γι ος Ι σχυ ρος ^Δ Α γι ος Α
 θα να τος ε λε η σον η μα ας ^(B) (Τρις) ⁶ λ

Α ^{3(B)} ο ξα Πα τρι ι και Υι ω και Α γι
 ω Πνευ μα τι ⁶ λ **Κ** ^(B) ³ αι νυ ν και α ει ^Δ και
 εις τους αι ω να στων αι ω νων Α ⁴ μη ην ⁶ λ

γι ος α θα να τος ε λε η σονη μας

α γι ο ος ο θε ε ε ο ος

α α γι ο ος Ι σχυ υ υ ρο ος

α α γι ι ος α α θα α α α να

α α α τος ε ε λε η σοον η η μα α

α α ας

Δοξολογία ὑπὸ Μανθῆλ Πρωτ. Ἦχος $\lambda\acute{\alpha}\kappa\epsilon$

Δ^(κ)ο ξακοι τω Δειξαν τι το φως δοξα εν
 υ ψι ι στοις θε ω και ε πι γης
 ει ρη η νη εναν θρω ποιςευδο κι ι α

Υ^(κ)μνου μεν σε ευ λο γου μεν σε προσ
 κυ νου μεν σε δοξο λο γου μεν σε ευ χα
 ρι στου μεν σοι δι α την μεγα α λην σου
 δο οξαν

Κ^(κ)υ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα νι ε
 θε ε Πατερ Παν το κρα α τος Κυ ρι ε Υι
 ε Μο νο γε νες Ι η σου Χρι στε και Α
 γι ον Πνε ευ μα

Κ^(κ) υ ρ ι ε ο θε ος ο Α μ ν ος του θε
 ου ο Υι ος του Πα τρος ο Αι αι ρων
 την αμαρτι ι αν του κοσμου ε λε η σον η
 μας ο Αι αι ρων τας αμαρτι ι ας του κο
 σμου

Π^(κ) ρ ος δε ξαι την δε η σιν η μων ο
 Κα θη μενος εκ δε ξι ω ων του Πα τρος
 και ε λε η σον η μας

Ο^{3(κ)} τι συ ει Μο νος Α γι ος συ
 ει ει Μο νος Κυ ρι ος Ι η σους Χρι στος εις
 δο ξαν θε ου Πα τρος Α μην

Κ^(κ) αθ ε καστηνη μεραν ευ λο γη σω
 σε και αι νε εσωτο ο νο μα α σου εις
 τον αι ω ω να και εις τον αι ω να του αι
 ω ω νος

Κ^(κ) α τα ξι ι ω σον Κυ ρι ε εν
 τη ημε ρα τα αυ τη α να μαρ τη τους φυλα
 χθη ναι η μας

Ε^(μ) **Κ**^(κ) υ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο θε
 ος των πα τε ε ρων η μων και αι νε
 το ον και δε δο ξα σμε ε νον το ο νο
 μα α σου εις τους αι ω νας Α μην

Γ^(κ)
 ε νοι το Κυ₃ ρι ε το ε λε ος σου εφ
 η μας κα θα περ ηλ πι ι ι σα
 μεν ε πι σε

Ε^(μ) ^(κ)
 υ λο γη το ος ει Κυ ρι ε δι
 δα ξον μετα δι και ω μα τα σου

Κ^(κ)
 υ ρι ε κα τα φυ γη ε γε νη ηθης
 η μιν εν γε νε α και γε νε α ε₃ γω
 ει πα Κυ ρι ε ε λε η σο ον με ι α
 σαι την ψυ χην μα ρ ο τι η μαρ τον σοι

Κ^(κ)
 υ ρι ε προς σε κα τε φυ γον δι δα ξο
 ον με₃ του ποι ει ν το θελη μα α σου ο τι
 συ ει ο θε ο ος μου

Ο^(κ) τι πα ρα σοι πη γη ζω ης εν
 τω φω τι σο ψο μεθα φως

Π^(κ) α ρα τει νον το ε λε ος σου ου τοις
 γι νω σκου σι σε **Α** γιος ο θε ος

Α^{ν'} γιος Ι σχυ ρος **Α**^{ν'} γιος α θα να
 τος ε λε η σονη μας

Α^{3(κ)} ο ξα Πα τρι ι και Υι ω και **Α** γι ω
 Πνευ μα τι **Κ**^(κ) αι νυ υν και α ει


και εις τους αι ω νας τω ναι ω νων **Α** μην

Α^(κ) γιος **Α** θα να τος ε λε η σονη μας
Α^(κ) γι ι ι ος ο θε ε ο ος

Ϛ Ϛ ^(κ) α α γι ι ος Ι ι σχυ
 υ υ ρος Ϛ ^(κ) γι ος Δ α α θα να α
^(M) τος ε ε λε ^(κ) η η σο ο ον η η η η μα
^(Δ) ^(κ) α α ας

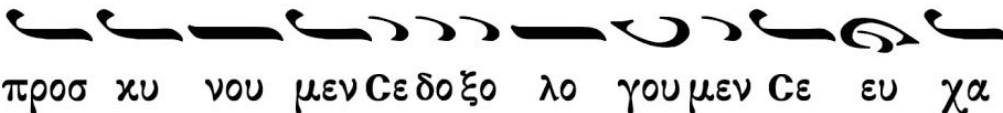
Ἦχος Πά


 ο ξα Κοι τῶ Δει ξαν τι το φως δο ξα



 εν υ ψι ι στοις θεῶ και ε πι γης ει

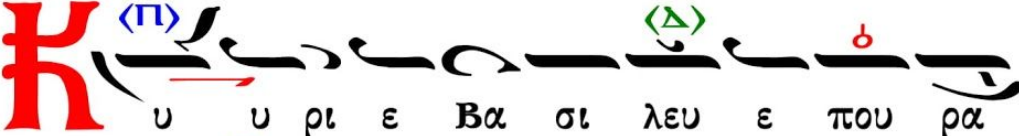

 ρη η νη εναν θρω ποις ευ δοκι α


 μνου ου μεν Σε ευ λο γου μεν Σε


 προσ κυ νου μεν Σε δο ξο λο γου μεν Σε ευ χα



 ρι στου μεν Κοι δι α την με γα α λην σου



 δο ξαν

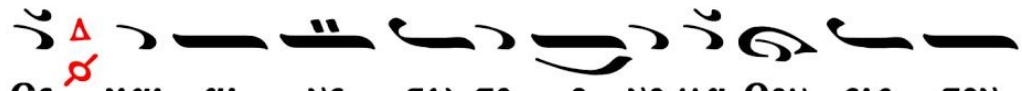

 υ υ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα

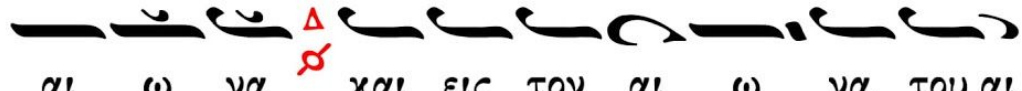

 νι ε θε ε Πατερ παν το κρα τος Κυ ρι ε



 Υι ε Μο νο γε νες Ι η σου Χρι στε ε και



π
 οξαν θε ου Πατρος Α μην ην


K^(π)

 αθ ε κα στην η με ραν ευ λο γη σω



 σε και αι νε σω το ο νο μα σου εις τον



 αι ω να και εις τον αι ω να του αι



π
 ω νος


K^(Δ)

 α τα ξι ι ω σον Κυ ρι ε εν τη η με


 ρα τα αυ τη α να μαρ τη τους φυ λα χθη ναι η


 μα ας **E**^(π) υ λο γη τος ει Κυ ρι ε


 ο θε ος των Πα τε ε ρων η μων


 και αι νε τον και δε δοξα σμε ενον το ο


π
 νο μα ας εις τους αι ω νας Α μην ην

Γ ^(Δ) ^σ ^μ ^σ ^(π)
 ε ε νοι το Κυ ρι ε το ε λε ος σου εφ

³ ³
 η μας κα θα περ ηλ πι σα μεν ε πι

Γ ^π
 σε ε

Ε ^(π)
 υ λο γη τος ει ει Κυ ρι ε ε δι

Γ ^(τρίς) ^π
 δα ξο ον μετα δι και ω ματα σου

Κ ^(π) ³ ^(Δ) ^δ ^μ
 υ ρι ε κατα φυ γη ε γε νη ηθης

^(π) ^Δ ^σ
 η μιν εν γε νε ακαι γε νε α ε γω ει πα

Γ ³
 Κυ ρι ε ε λε η σο ον με ι ασαι την ψυ

Γ ^π
 χη ην μα ρ ο τι η μα ρ τον σοι

Κ ^(π) ^Γ
 υ ρι ε προς σε κα τε φυ γον δι δα ξο

^(Δ) ^δ ^μ ^σ ^(π)
 ον με του ποι ει ν το θε λη μα α σου ο τι συ

³ ει ο θε ος μου π

Ο^(π) τι πα ρα Κοιπη γη ζω ης εν τω Δ ρ

³ φω τι σου ο ψο μεθα φωως π

Π^(π) α ρα τει νον το ε λε ο ος σου ου τοις π

γι νω σκου σι σε **Α**^(π) γιος ο θε ος Α π

α γιος Ι σχυ ρος Α γι ος Α θα να τος ε π

λε η σονη μα ας (τρεις) π

Α^(π) ο ξα Πα τρι ι και Υι ω και π

Α γι ω Πνευ μα τι **Κ**^(π) αι νυ υ π

υν και α ει και εις τους αι ω νας των αι π

ω νων Α μη ην **Α**^(π) γι ος Α θα να π

τος ε λε η σονη μα ας π

λ Α ^(π) α α α γι ος ο θε ε ε ος Δ

Α ^(π) α α α γι ι ι ο ος Ι σχυ

υ υ ρο ος Α ^(Δ) α γ ο ος Α θα

α α α να α α α τος ε ε λε ε ε ^(π)

η η η σο ον η η μα α α α ας

Ἦχος Γα

Α^(Γ) ο ξα Κοι τω Δει ξαν τι το φως δο ξα

εν υ ψι^(N) ιστοις θε ω^(M) και ε πι γης

ει ρη ηνηεναν θρωποιςευδο κι ι α

Υ^(Γ) μνου ουμεν Σε ευ λο γου μεν Σε^(N)

προσ κυ νουμεν Σε δο ξο λο γου μεν Σε ευ χα

ρι στου μεν Κοι^(N) δι α την με γα α λην σου

δο ο ξαν

Κ^(N) υ ρι ε Βα σι λε ευ ε που ρα νι

ε θε ε Πατερ Παντο κρα α τος Κυ ρι

ε Υι ε Μονο γε νες Ι η σου Χρι στε

ε και Α γι ον Πνε ευ μα

Κυ ρι ε ο θε ο ος ο Α μνος του θε

ου ο Υι ο ος του Πα τρος ο Αι αιρων την

αμαρ τι ι αν τσ κο ο σμου ε λε η σον

η μας ο Αι αιρων τας αμαρ τι ι ας του κο ο

σμου

Προσ δε ξαι την δε ησιν η μων ο Κα

θη μενος εκ δε ξι ω ων του Πα τρος και ε

λε η σον η μας

Ο τι ου ει Μο νος Α γι ος ου

ει Μο νος Κυ ρι ος ^Δ Ι η σους Χρι στος εις

δο οξανθε ου Πατρος ^Α μην

^(Ν) **Κ** αθ ε κα α στην η ^(Π) με ρανευλο γη σω

^(Ν) ^π σε και αι νε σω το ο νο μα α ^Γ σου εις τον

αι ω ω ω να ^Δ και εις τον αι ω να του

^(Μ) αι ω ω νος ^Γ

^(Γ) **Κ** α τα ξι ω σον Κυ ρι ε εν τη η με

^(Γ) ρα τα αυτη α να μαρ τη τους φυλα χθη η ναι η

μας ^Γ

^(Π) **Ε** υ λο γη τος ει ³ Κυ ρι ε ο θε

³ ος των πα τε ε ρων η μων ^(Γ) και αι νε
 τον και δε δο ξα σμε ε ε νον το ο νο
 μα α σχεις τους αι ω νας ^Γ μην ^Γ
Γ ε νοι το Κυ ρι ε το ε λεος σου ε φ η
 μας κα θα περ ηλ πι σα μενε πι σε ^Γ
Ε ^(Π) υ λο γη τος ει Κυ ρι ε δι δα ^(Ν)
 ξο ον με τα δικαιω μα τα α σου ^(Μ) ^(τρίς) ^Γ
Κ ^(Ν) υ ρι ε κα τα φυ γη ε γε νη ^(Π)
 θης η μιν εν γε νε α και γε νε α ^(Ν) ^Δ
 ε γω ει πα Κυ ρι ε ε λε η σον με ι ³
 ασαι την ψυ χη ην μη ο τι η μαρ το ον ^(Π) ^(Μ) ^Γ

Κοι Γ
α
Κ^(Γ)υ ρι ε προς Σε κα τε ε φυ γον διδα ξο
Γ
α
 ον με ^(N)του ποι ει ν το θε λη μα α σου
Γ
α
 ο τι ου ει ο θε ο ος μου
Ο^(N) τι πα ρα κοιπηγη ζω ης ^(N)εν τω
Γ
α
 φω τι σου ο ψο ο μεθα φως
Π^(Γ)α ρα τεινον το ε λε ος ο υ α τοις γι νω
Γ
α
 σκου σι ι Σε **Α**^(N) α γι ος ο θε
Γ
α
 ος Α α γι ος Ι σχυ ρος Α γι ος Α θα να
Γ
α
 τος ε λε η σονη μας (τρείς)
Α^(Γ) ο ξα Πα τρι ι και Υι ω ^(N)και Α

γι ω Πνευματι **Κ** αι νυν και α ει ει και
 εις τους αι ω ναστων αι ω νων Δ μην
Α γι ος Δ θα να τος ε λε ησονη μας
Α γι ο ο ο ος ο θε ε ος
Α α α γι ι ος Ισχυ ρο ος
Α γι ος Δ α θα να α τος ε λε ε η η
 σο ο ο ονη η η μα α α ας

Musical notation with various symbols (accents, breath marks, etc.) and Greek letters (Γ, Ν, Μ, Δ, Χ) indicating specific notes or breaths.

Ἦχος Ἀδ' Νη

Α ^(N) ο ο ξα σοι τω ^(Δ) Δειξαντι το φως δο

ξα εν υ ψι ^(N) ι σοις θε ω και ε πι γης

ει ρη η η νη εν αν θρωποις ευδο κι α

Υ ^(N) μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε

^(Δ) προσ κυ νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε ευ


χα ρι στου μεν σοι ^(Δ) δι α την με γα α

λην σου δο ξαν

Κ ^(N) υ ρι ε βα σι λευ ^(Δ) ε που ρα νι ε θε

ε Πα τερ Παν το κρα ατορ Κυ ρι ε Υι ε

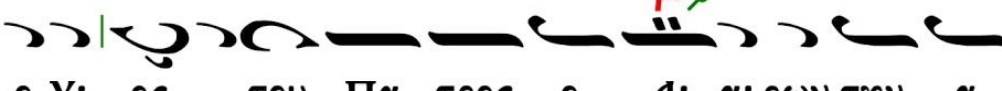
Μο νο γε νες Ι η σου Χρι στε κα Α γι ον




 Πνευ μα v

Κ ^(N) 3 3


 υ ρι ε ο θε ος ο Α μνος του θε ου



 ο Υι ος του Πα τρος ο Δι αιρων την α



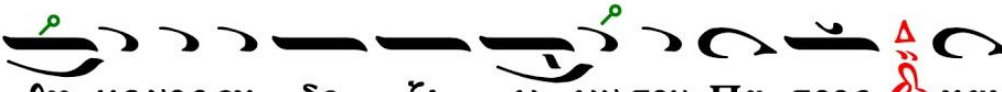
 μαρ τι ι αν του κο σμου ε λε ησον η




 μας ο Δι αιρωντας α μαρ τι ι ας του κο σμου

Π ^(N) 3

v ρος δε ξαι την δε ησιν η μων ο Κα




 θη μενος εκ δε ξι ω ων του Πα τρος Δ και




 ε λε ησον η μας v

Ο ^(N) 3 3

 τι Κυ ει Μονος Α γι ος Κυ ει



 ει Μο νος Κυ ρι ος Δ Ι η σους Χρι στος εις



 δο οξανθε ου Πα τρος Α μη ην v

K^(N) α θ ε κα αστην η με ραν ευ λο γη σω
 σε και αι νε ε σω το ο νο μα α σου εις
 τον αι ω ω να και εις τον αι ω να του αι
 ω νος

K^(N) α τα ξι ω σον Κυ ρι ε εν τη η
 με ρα τα αυτη α να μαρ τη τας φυ λα χθη ναι
 η μα ας

E^(N) υ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο θε
 ος των πα τε ε ρων η μων και αι νε
 τον και δε δο ξα σμε ε νον το ο νο μα α σου
 εις τους αι ω νας α μη ην

Ε^(N) ε ε νοι το Κυ ρι ε το ε λεος σου
 εφ η μας ³ κα θα περ ηλ πι σα α μεν ε πι
 σε ε

Ε^(Δ) υ λο γη το ος ει ει Κυ ρι ι ι ε
^(N) δι δα ξον με τα δι και ω μα τα σου (τρείς)

Κ^(N) ρι ε κα τα φυ γη ε γεν νη η θης η
 μιν εν γε νε α και γε νε α ε γω ει πα
 Κυ ρι ι ε ε λε η σο ον με ι ασαι την
 ψυ χη ην μου ο τι η μαρ τον σου

Κ^(N) υ ρι ε προς σε κα τε ε φυ γον δι δα ξο
 ο ον με του ποι ειν το θε λη μα α σου

³(N)

 ο τι σου ει ο θε ο οςμου

O ^(N)

 τιπα ρα κοιπηγη ζω ης εν τω
 φω τι σου ο ψο μεθα φωως

Π ^(Δ)

 α ρα τειει ει νον το ε λε ο ος σου

^(N)

 τοις γι νωσκουσι σε α γιος ο θε
 ος Α α γιος Ι σχυ ρος Α γι ος Α θα να

τοσε λε η σονη μα ας

Δ ³(N)

 ο ξα Πα τρι ι και Υι ω και Α

γι ω Πνευματι και νυν και α ει ει και

εις τους αι ω νας τω να ι ω νων Α μη ην

(N) **Α** γι ος Δ θα να τος ε λε η σον η
 μα ας **Α** α α γι ι ος ο
 θε ε ε ο ος **Α** α α γι ι ος
 Ι σχυ υ υ ρο ος **Α** γι ι ος Δ α
 θα α α α α να α α α α τος ε
 4 λε ε ε ε ε η σο ο ο ο ο ον η η
 (δ) **Α** α α α α α ας

Βιβλιογραφία - Πηγές

- Αλέξανδρος Σ. Κορακίδης. (1984). *Αρχαίοι ύμνοι. 2. Ο αγγελικός ύμνος*. Πουρνάρας Παναγιώτης.
- Δημήτρης Γιάννου. (1995). *Ιστορία της μουσικής—Σύντομη γενική επισκόπηση, Τόμος Α' (Μέχρι τον 16ο αιώνα)* (2η). UNIVERSITY STUDIO PRESS.
- Δημήτριος Εμμ. Νεραντζής. (2017). *Αναστασιματάριον Ιωάννου Λαμπαδαρίου του Βυζαντίου, Μελωδούμενον Αργό και Σύντομο*.
- Καραδήμου - Λιάτσου, Π. (2003). *Η μουσικοπαιδαγωγική τον 20ο αιώνα, Οι σημαντικότερες απόψεις για την προσχολική ηλικία* (Εκδόσεις Ορφέως).
- Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής. (χ.χ.). *Μανουήλ Πρωτοψάλτης—Βιογραφικό*. Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων. Ανακτήθηκε 15 Ιούνιος 2020, από <https://www.e-kere.gr/%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CE%AC/%CE%9C%CE%91%CE%9D%CE%9F%CE%A5%CE%97%CE%9B-%CE%A0%CE%A1%CE%A9%CE%A4%CE%9F%CE%A8%CE%91%CE%9B%CE%A4%CE%97%CE%A3>
- Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτρης. (2015). *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*. Σωτήρ (Έκδοσις αδελφότητος θεολόγων).
- Φουντούλης Ιωάννης. (1994). *Απαντήσεις εις λειτουργικά απορίας, 401-500*. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος.
- Χατζησταύρου Αικατερίνη. (2005). *Παρουσίαση και συγκριτική ανάλυση των μουσικοπαιδαγωγικών προσεγγίσεων Dalcroze, Orff και Kodaly* [Πανεπιστήμιο Μακεδονίας]. <http://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/3451>
- Simon, G. (2013, Μάρτιος 25). *Solfège Hand Signs*. Music Theory Tutor. <https://www.musictheorytutor.org/2013/03/25/solfège-hand-signs/>