

**Διαθεματικότητα και μουσική δημιουργικότητα  
μέσα από τη διδασκαλία πιάνου στα Μουσικά Σχολεία:  
Μια υποδειγματική διδασκαλία με βάση το έργο για πιάνο  
αρ. XI, Τεύχος 1 από τα «44 παιδικά κομμάτια πάνω σε  
ελληνικούς χορούς» του Γιάννη Κωνσταντινίδη**

Άννα Μπαμπαλή

*Θεωρητικά η διδασκαλία του πιάνου στα Μουσικά Σχολεία, σύμφωνα με την υπάρχουσα νομοθεσία, λειτουργεί κυρίως υποστηρικτικά στο μάθημα της Ευρωπαϊκής Θεωρίας και Πράξης. Στην πραγματικότητα παραμένει στα πλαίσια του μοντέλου μαθητείας σε κάποιο ωδείο. Είναι όμως αυτά αρκετά για έναν μαθητή, που φοιτά σε Μουσικό Σχολείο και παρακολουθεί μαθήματα πιάνου ως υποχρεωτικό μάθημα; Με το παρόν άρθρο γίνεται μία προσπάθεια να δοθεί απάντηση στο παραπάνω ερώτημα, παραθέτοντας ένα πιθανό σενάριο διδασκαλίας μουσικού έργου για πιάνο και βασίζεται σε πραγματική διαδικασία διδασκαλίας μουσικών έργων Ελλήνων συνθετών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το μουσικό έργο που επιλέχθηκε ως παράδειγμα είναι το αρ. XI, στο πρώτο τεύχος, από τα «44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς χορούς» του Γιάννη Κωνσταντινίδη. Στόχος του άρθρου είναι να παραθέσει ιδέες και προτάσεις για συνδυαστική διδασκαλία με γνώμονα τη διαθεματικότητα και την ολοκληρωμένη μουσική γνώση με κεντρικό άξονα το μάθημα του πιάνου.*

**Λέξεις κλειδιά:** εκπαίδευση, διαθεματικότητα, διδασκαλία πιάνου, Μουσικό Σχολείο, Γιάννης Κωνσταντινίδης

### Εισαγωγή

**Η** δυνατότητα εξερεύνησης της μουσικής από τον μαθητή, αλλά και η εξέλιξη της προσωπικής του μουσικής δημιουργικότητας αποτελεί εδώ και χρόνια επιτακτική ανάγκη στα Μουσικά Σχολεία της Ελλάδος. Σύμφωνα με το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών που ίσχυε τα τελευταία χρόνια (μέχρι το 2015), το υποχρεωτικό πιάνο είχε κυρίως υποστηρικτικό ρόλο στο μάθημα της Ευρωπαϊκής Θεωρίας και Πράξης. Αυτό αλλοίωνε και υποβάθμιζε το χαρακτήρα και το ρόλο του μέσα στο πρόγραμμα σπουδών των Μουσικών Σχολείων, αποξενώνοντάς το από τα υπόλοιπα διδασκόμενα μαθήματα. Ο μάλλον ατυχής προσδιορισμός ως «πιάνο υποχρεωτικό» προδιέθετε εξαρχής τους μαθητές αρνητικά για τη θέση του στο ωρολόγιο πρόγραμμά τους. Το όργανο επιλογής τους συνήθως αποτελεί τον κύριο σκοπό και μέλημά τους στη σχολική τους

φοίτηση, σε αντίθεση με το υποχρεωτικό μάθημα του πιάνου. Με αυτές τις συνθήκες ο ρόλος του καθηγητή του «υποχρεωτικού πιάνου» καθίσταται δυσχερέστερος.

Με αφορμή αυτό το ζήτημα πραγματοποιήθηκε το πολιτιστικό πρόγραμμα με θέμα «Όταν η λόγια μουσική συναντά την παράδοση» κατά το σχ. έτος 2014-15, με μαθητές Λυκείου, στο πλαίσιο του οποίου οι μαθητές διδάχθηκαν έργα για πιάνο Ελλήνων συνθετών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που είναι επηρεασμένα από την παραδοσιακή μουσική. Στόχος του προγράμματος αυτού ήταν να εντάξει το πιάνο σε ένα ευρύτερο επιστημονικό πλαίσιο, που επιδιώκει να συνδυάσει ποικίλες γνώσεις και, με γνώμονα τη διαθεματικότητα, να συνδεθεί και με άλλα όργανα και μαθησιακά πεδία, δημιουργώντας μια διαφορετική πρόταση μεθοδολογίας της διδασκαλίας μουσικών έργων για πιάνο. Η υποδειγματική διδασκαλία που αναλύεται σε αυτό το άρθρο πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του προαναφερθέντος πολιτιστικού προγράμματος.

Το κομμάτι που είχε επιλεγεί είναι το αρ. XI από τα «44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς χορούς», τεύχος πρώτο, του Γιάννη Κωνσταντινίδη, το οποίο διδάχθηκε σε μαθήτρια της Α΄ Λυκείου του Μουσικού Σχολείου Πειραιά, κατά το σχ. έτος 2014-15, η οποία συμμετείχε στο ανωτέρω πολιτιστικό πρόγραμμα. Το κριτήριο της επιλογής αυτού του μουσικού έργου είναι ότι, ενώ είναι μικρό σε διάρκεια και απλό στην πιανιστική τεχνική του, συγκεντρώνει αρκετά στοιχεία για ανάπτυξη της πρακτικής εξερεύνησης της μουσικής και της δημιουργικότητας στο πιάνο. Τα στοιχεία αυτά αφορούν στο ρυθμό, στη μορφή και στη συνθετική πλοκή του κομματιού, η οποία μένει πιστή στην παραδοσιακή μελωδία, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη σύνδεσή του και με άλλες μουσικές γνώσεις και δεξιότητες, επιστήμες και τέχνες. Σκοπός του άρθρου αυτού είναι να γίνει περιγραφή της μεθοδολογίας της διδασκαλίας που ακολουθήθηκε και, έχοντας αυτό ως εφαλτήριο, να δημιουργηθούν και να καταγραφούν προτάσεις μεθοδολογίας της διδασκαλίας του πιάνου, παρουσιάζοντας έτσι ένα πιθανό σενάριο για διδασκαλία έργων ανάλογου ρεπερτορίου για πιάνο.

### **Θεωρητικό πλαίσιο της διδασκαλίας του πιάνου**

Η μεθοδολογική προσέγγιση κατά τη διδασκαλία του θεωρητικού πλαισίου οποιουδήποτε μουσικού έργου ξεκινά από την εποχή που έχει γραφτεί το εν λόγω έργο. Συγκεκριμένα ο καθηγητής οφείλει να δώσει περισσότερη βαρύτητα στο συνθέτη και στο ρόλο που διαδραμάτισε αυτός κατά την περίοδο που έζησε. Θα πρέπει να αναφερθούν βασικά βιογραφικά στοιχεία του Γιάννη Κωνσταντινίδη, σχετικά με τις επιρροές, που δέχτηκε από την καταγωγή του και τις σπουδές του στο εξωτερικό, καταλήγοντας έτσι στο συνθετικό ύφος του γενικά, αλλά και ειδικά στο ύφος του προς διδασκαλία έργου του (αρ. XI, από τα «44 Παιδικά κομμάτια

πάνω σε ελληνικούς χορούς», τεύχος πρώτο). Το συνθετικό του ύφους «διαφοροποιείται ριζικά από το ρομαντικό και ύστερο-ρομαντικό πληθωρικό ύφος και χαρακτηρίζεται από λεπτότητα, διαφάνεια και οικονομία εκφραστικών μέσων» (Τσούγκρας, 2007: 67).

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στο ρόλο που έπαιξε ο Γ. Κωνσταντινίδης στη διαμόρφωση της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, καθώς ήταν από τους αξιολογότερους Έλληνες συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα που έγραψαν πλούσιο πιανιστικό ρεπερτόριο με έντονη επιρροή από την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Το έργο του «βασίζεται εξ ολοκλήρου σε αυστηρά αναλλοίωτες ελληνικές παραδοσιακές μελωδίες, ενώ οι μόνες επεμβάσεις που γίνονται από τον ίδιο είναι η τροπική αρμονική επεξεργασία, η ευφάνταστη ρυθμική συνοδεία και η προσθήκη ποικιλμάτων, μέσα στο ύφος της εκτέλεσης από λαϊκούς οργανοπαίχτες» (Τσούγκρας, 2007: 67). Έτσι «...δημιουργεί ένα ηχητικό αποτέλεσμα που προσομοιάζει κατά το δυνατόν την υφή λαϊκών ορχηστρών, οι οποίες κινούνται συχνά σε κοινές περιοχές τονικού ύψους εκτελώντας εκ περιτροπής ετεροφωνικά τις μελωδικές γραμμές» (Φυτίκα, 2007: 59).

Ειδικά τα «44 παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς χορούς», όπως καταδεικνύει και ο τίτλος τους, αλλά σύμφωνα και με τον πρόλογο του συνθέτη στα τρία τεύχη, είναι άμεσα συνδεδεμένα με συγκεκριμένα παραδοσιακά τραγούδια, που αναφέρονται στο τέλος του κάθε τεύχους.<sup>1</sup> Ο ίδιος ο συνθέτης παραθέτει και τον τίτλο του παραδοσιακού κομματιού αλλά και τη συλλογή από την οποία το επέλεξε, σε όποιες περιπτώσεις υπάρχει. Προτείνεται να δείξει ο καθηγητής και τα τρία τεύχη στον μαθητή, υποδεικνύοντάς του πού και πώς αναγράφονται όλες οι ανωτέρω πληροφορίες σε αυτά, ώστε ο μαθητής να γνωρίζει να μελετά μια έκδοση μουσικού έργου.

Μέσω του συνθέτη αυτού ο καθηγητής μπορεί να αναφερθεί στην Εθνική Μουσική Σχολή στην Ελλάδα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στον τρόπο δημιουργίας της, στις αρχές της, στο κοινωνικό-πολιτιστικό υπόβαθρο, στους συνθέτες που τη δημιούργησαν, αλλά και σε αυτούς που τη συνέχισαν. Με αφετηρία αυτόν τον συνθέτη ο καθηγητής έχει τη δυνατότητα να αναφέρει και άλλους Έλληνες συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και προγενέστερους αυτών. Ενδεικτικά αναφέρονται εδώ ο Νικόλαος Χαλικιάπουλος-Μάντζαρος, ο Σπυρίδωνας Ξύνδας, ο Γεώργιος Λαμπελέτ, ο Σπύρος Σαμάρας, ο Μανώλης Καλομοίρης, ο Μάριος Βάρβογλης, ο Λώρης Μαργαρίτης, ο Γεώργιος Πονηρίδης, ο Κωνσταντίνος

---

<sup>1</sup> Τα «44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς λαϊκούς σκοπούς» (1949-1951) είναι σε τρία τεύχη. Στο πρώτο τεύχος περιλαμβάνονται τα δεκαέξι πρώτα κομμάτια και είναι αφιερωμένο στο Rudolph Goehr, στο δεύτερο τεύχος περιλαμβάνονται δεκατέσσερα κομμάτια και είναι αφιερωμένο στο Γιάννη Παπαδόπουλο, ενώ το τρίτο τεύχος που είναι αφιερωμένο στο Γιώργο Χατζηνίκο περιλαμβάνει τα υπόλοιπα δεκατέσσερα κομμάτια. Η έκδοση που χρησιμοποιείται σε αυτό το άρθρο είναι του 1996 από τον εκδοτικό οίκο Παπαρηγορίου-Νάκα.

Κυδωνιάτης, ο Γεώργιος Καζάσογλου, ο Γεώργιος Σισιλιάνος, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Νίκος Σκαλκώτας ο Δημήτρης Μητρόπουλος κ.ά.

Προτείνεται μια μικρή εργασία για τους μαθητές, στα πλαίσια του μαθήματος του πιάνου, σχετικά με Έλληνες συνθέτες που ανήκουν στην Εθνική Μουσική Σχολή αλλά και Έλληνες συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα γενικά, ώστε οι μαθητές να αποκτήσουν μια ευρύτερη εικόνα για την προσφορά και το έργο τους, πέραν από τις γνώσεις που τους παρέχονται στα θεωρητικά μαθήματα. Σημειώνεται ότι η περίπτωση Γιάννη Κωνσταντινίδη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι ο ίδιος συνθέτης, με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης, ανέπτυξε ένα άλλο είδος μουσικής, αυτό του ελαφρού ελληνικού τραγουδιού, παράλληλα με την συνθετική του δράση ως Γιάννης Κωνσταντινίδης με έργα για πιάνο, για ορχήστρα, για φωνή και χορωδία.

Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, το κομμάτι, από τα «44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς χορούς», πρώτο τεύχος, αρ. XI, βασίζεται στο παραδοσιακό τραγούδι «Σου 'πα μάνα», που αντιστοιχεί στον παραδοσιακό τσακωνικό χορό, με μέτρο 5/4. Προτείνεται, πριν την διδασκαλία του κομματιού, ο καθηγητής να ρωτήσει τον μαθητή αν γνωρίζει αυτόν το χορό ή έχει ακούσει το παραπάνω παραδοσιακό τραγούδι. Θεωρείται πολύ σημαντικό να έχει ακούσει ο μαθητής το συγκεκριμένο παραδοσιακό τραγούδι, έτσι ώστε να τον βοηθήσει στην κατανόηση και ερμηνεία του πιανιστικού κομματιού και ιδιαίτερα στο πεντάσημο μέτρο του. Οι μαθητές συνήθως δεν είναι εξοικειωμένοι με τέτοιου είδους ρυθμούς και δυσκολεύονται στην κατανόηση και απόδοση αυτών στο πιάνο. Για αυτό συνιστάται η προετοιμασία του μαθητή, είτε μέσω ακρόασης του παραδοσιακού τραγουδιού με τη βοήθεια της τεχνολογίας και του διαδικτύου, είτε, ιδανικά, με τη βιωματική προσέγγιση, δηλαδή χορεύοντας τον τσακωνικό χορό, μέσα στο Σύνολο παραδοσιακών χορών του σχολείου.

Εναλλακτικά, θα μπορούσε να τραγουδήσει το τραγούδι «Σου 'πα μάνα» στο Σύνολο παραδοσιακής μουσικής του σχολείου ή να το διδαχθεί στα πλαίσια του μαθήματος του ταμπουρά, αν είναι μαθητής γυμνασίου. Ειδικά η συμμετοχή σε παραδοσιακό Σύνολο ή η διδασκαλία του δημοτικού αυτού τραγουδιού στον ταμπουρά δίνει τη δυνατότητα στο μαθητή να κατανοήσει καλύτερα την μορφή ενός παραδοσιακού τραγουδιού, η οποία συνήθως βασίζεται σε τετράμετρες φράσεις, που επαναλαμβάνονται και σχηματίζουν φόρμα ABA ή φόρμα ABAΓA. Παράλληλα ο μαθητής εκπαιδεύεται και στον εντοπισμό και των πιο ιδιαίτερων στοιχείων του δημοτικού τραγουδιού, όπως στολίδια, ιδιαίτερα διαστήματα, ρυθμικά σχήματα και την ύπαρξη του ισοκράτη, έτσι ώστε να έχει την δυνατότητα να τα διακρίνει ακουστικά κατόπιν και στο έργο για πιάνο.

Συνεχίζοντας το θεωρητικό πλαίσιο της προετοιμασίας του μαθητή για το συγκεκριμένο κομμάτι για πιάνο του Γ. Κωνσταντινίδη, ο καθηγητής έχει την ευχέρεια να δώσει κάποιες πληροφορίες εθνομουσικολογικού περιεχομένου

σχετικά με την ιστορική σημασία του πεντάσημου ρυθμού, ο οποίος μας παραπέμπει στο αρχαίο Παίωνα, έναν από τους σημαντικότερους αρχαιοελληνικούς ρυθμούς. Επί πλέον έχει την δυνατότητα να αναφερθεί και στη χρήση αυτού του ρυθμού σε όλη την Νοτιοανατολική Μεσόγειο και τα Βαλκάνια. Τέτοιου είδους πληροφορίες θα μπορούσε να συγκεντρώσει και ο ίδιος ο μαθητής σε ανάλογη ερευνητική εργασία στο σχολείο, π.χ. στα πλαίσια του μαθήματος των projects ή ακόμη και σε σχετικό πολιτιστικό πρόγραμμα. Ο καθηγητής σε αυτό το σημείο έχει την δυνατότητα να αναφέρει και άλλους συνθέτες που έχουν χρησιμοποιήσει στις συνθέσεις τους τέτοιου είδους ασύμμετρους ρυθμούς, όπως π.χ. ο Béla Bartók. Ακόμη σημαντικότερο θα ήταν, αν ο καθηγητής ανέθετε στο μαθητή να ερευνήσει και να καταγράψει και άλλους συνθέτες, οι οποίοι έχουν συνθέσει έργα σε ρυθμό  $5/4$  ή  $5/8$ , συμπεριλαμβανομένων και των Ελλήνων συνθετών του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

### **Πρακτικό πλαίσιο της διδασκαλίας του πιάνου**

#### *Ρυθμός- Μέτρο*

Η προσέγγιση στη διδασκαλία του κομματιού μπορεί να ξεκινήσει από την κατανόηση του μέτρου  $5/8$ . Αν ο μαθητής δεν είναι εξοικειωμένος με το πεντάσημο μέτρο, προτείνεται η πρακτική εξάσκηση είτε με παλαμάκια, είτε με βηματισμό, ενώ ο καθηγητής παίζει το κομμάτι στο πιάνο. Έτσι ο μαθητής ταυτόχρονα και ακούει το κομμάτι και μαθαίνει να ακολουθεί ρυθμικά τον καθηγητή. Διαφορετικά, για την εξοικείωση με ασύμμετρα μέτρα στο πιάνο, προτείνεται η προετοιμασία του μαθητή με πολύ απλά κομμάτια σε αντίστοιχους ρυθμούς, είτε στα πλαίσια του μαθήματος, είτε στο *prima vista*, όπως το κομμάτι αρ. 48 από τη σειρά *Mikrokosmos*, τεύχος δεύτερο, του Béla Bartók, που είναι γραμμένο σε μέτρο  $5/4$ .

Πρέπει να αναφερθεί ότι ο μαθητής, αφού κατανοήσει βιωματικά την αίσθηση αυτού του ασύμμετρου μέτρου, τότε και μόνο τότε μπορεί να ακολουθήσει την μέθοδο σύμφωνα με την οποία μετρά μέσω της φωνής του. Αν δεν ακολουθεί σωστά τη ρυθμική αγωγή, τότε ο καθηγητής μετρά μαζί του μέχρι ο μαθητής να εξοικειωθεί με το μέτρομα.

#### *Μορφολογία- Διάρθρωση*

Στη συνέχεια ο μαθητής με τη βοήθεια και την καθοδήγηση του καθηγητή διακρίνει τα μέρη του έργου, ορίζοντας τα μέτρα που αντιστοιχούν σε κάθε μέρος. Το συγκεκριμένο έργο αποτελείται από δεκατέσσερα μέτρα που μπορούν να χωριστούν σε τρία μέρη. Τα δύο πρώτα μέτρα έχουν το ρόλο της εισαγωγής, στην

οποία ο συνθέτης παρουσιάζει την βασική μελωδία στην απλούστερη μορφή της. Έτσι το μέρος Α είναι μέχρι το μέτρο οχτώ (8) και περιέχει τα Α1 (1-4) και Α2 (5-8). Το μέρος Β είναι πολύ μικρής διάρκειας μόλις δύο μέτρα (9 & 10) και το τελευταίο μέρος Α' περιλαμβάνει τα υπόλοιπα τέσσερα μέτρα, δηλαδή έντεκα ως δεκατέσσερα (11-14). Σε όλο το έργο είναι εμφανής η μορφή της περιοδικότητας που προσομοιάζει στα παραδοσιακά τραγούδια. Αν κάποιος παρατηρήσει το κομμάτι, εύκολα μπορεί να διακρίνει τις «φωνές» στις οποίες αυτό κινείται, την αντιστροφή των ρόλων τους, όταν η βασική μελωδία περνά από το επάνω πεντάγραμμο στο κάτω και φυσικά την παρουσία του αρμονικού μπάσου (ισοκράτη).

Παρατηρώντας το κομμάτι στη διάρθρωσή του διαπιστώνεται ότι ο συνθέτης παραθέτει το κεντρικό θέμα ως σύντομη εισαγωγή, που εκτελείται από το δεξιό χέρι στα δύο πρώτα μέτρα.

**Poco moderato** (♩ = 126)



**Παρ. 1** (μέτρο 1)

Στα μέτρα 4-6 επαναλαμβάνεται η βασική μελωδία από το αριστερό χέρι με συνοδεία απλών συγχορδιών στολισμένων με βραχείες χρωματικές επερεΐσεις (*acciacaturas*) από το δεξιό χέρι.



**Παρ. 2** (μέτρα 4-5)

Αυτή η μεταφορά του κεντρικού θέματος της μελωδίας από το δεξιό χέρι, στα μέτρα 1 και 2, στο αριστερό χέρι, στα μέτρα 4 έως 6, δίνει την εντύπωση ότι υπάρχει διάλογος μεταξύ των δύο χεριών ή μεταξύ του μπάσου και των επάνω φωνών. Αυτήν ακριβώς τη μεταφορά της μελωδίας από το δεξιό στο αριστερό χέρι ο μαθητής οφείλει να την προσέξει και να τονίσει κάθε φορά αναλόγως, ώστε να αποδοθεί ορθά το απαιτούμενο άκουσμα. Δηλαδή, θα τονίζει το δεξιό χέρι, όταν η μελωδία βρίσκεται στο επάνω πεντάγραμμο και αντίστοιχα το αριστερό χέρι, όταν η μελωδία βρίσκεται στο κάτω πεντάγραμμο. Θα πρέπει να τονισθεί στον μαθητή η αναγκαιότητα για αυτονομία των χεριών και μάλιστα και των δακτύλων σε ορισμένες περιπτώσεις, καθώς το αριστερό χέρι παίζει και τον ισοκράτη και το συνοδευτικό μπάσο. Ειδικά ο ισοκράτης είναι απαραίτητο να τονισθεί, επειδή παραμένει κρατημένος για πολλά μέτρα και έτσι σταδιακά ο ήχος του χάνεται.

### *Αρμονική ανάλυση*

Σημαντικό στοιχείο αυτού του μουσικού έργου είναι η αρμονική ανάλυσή του. Ο μαθητής αναγνωρίζει τις κλίμακες, στις οποίες βασίζεται το κομμάτι, τις μετατροπίες και ίσως και το είδος των διαστημάτων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Αν κριθεί απαραίτητο για την πιανιστική ερμηνεία αλλά και την αποστήθιση του κομματιού μπορεί να γίνει αρμονική ανάλυση και να καταγραφούν οι συγχορδίες. Στο συγκεκριμένο έργο, το οποίο αξιοποιεί διαφορετικές συνθετικές τεχνικές, που βασίζονται σε τρόπους (modal harmony) και όχι στις συνηθισμένες μείζονες και ελάσσονες κλίμακες, η καθοδήγηση και η βοήθεια από τον καθηγητή κρίνεται άκρως απαραίτητη.

Ανάλογα με το επίπεδο του μαθητή στην Ευρωπαϊκή Θεωρία και Πράξη, αρκεί η απλή αναφορά στους εκκλησιαστικούς τρόπους (κλίμακες) της δυτικής μουσικής (δώριος, φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος, κ.λπ.), όπως αυτοί έχουν χρησιμοποιηθεί στην ευρωπαϊκή τροπική (modal) μουσική. Κρίνεται απαραίτητος ο διαχωρισμός αυτών των τρόπων από τους αρχαίους ελληνικούς, αφού δεν βρίσκονται σε αντιστοιχία, παρά το γεγονός ότι η ορολογία τους παραμένει ίδια. Συνιστάται η μη περαιτέρω ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος, όπως η αναφορά στους πλάγιους αυτών, επειδή πιθανόν να προκαλέσει σύγχυση στον μαθητή. Όμως είναι απαραίτητη η διευκρίνιση ότι οι συγκεκριμένοι τρόποι δημιουργήθηκαν μέσα σε διάστημα αιώνων, δηλαδή από την εποχή του Γρηγοριανού Μέλους ως και το 1558, που προστέθηκε ο λόκριος τρόπος. Παρόλα αυτά, τα στοιχεία που πρέπει να τονισθούν είναι οι βάσεις των εν λόγω τρόπων και κυρίως η διαφορετική αλληλουχία των διαστημάτων τους.

Ο παρακάτω πίνακας μπορεί να βοηθήσει στην πρακτική κατανόηση των όσων αναφέρθηκαν:

| Τρόπος     | Φθογγικό κέντρο | Κλίμακα φθόγγων            | Σειρά διαστημάτων |
|------------|-----------------|----------------------------|-------------------|
| Dorian     | Ρε              | ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ-ΝΤΟ-ΡΕ  | Τ-Η-Τ-Τ-Τ-Η-Τ     |
| Phrygian   | Μι              | ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ-ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ  | Η-Τ-Τ-Τ-Η-Τ-Τ     |
| Lydian     | Φα              | ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ-ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ  | Τ-Τ-Τ-Η-Τ-Τ-Η     |
| Mixolydian | Σολ             | ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ-ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ | Τ-Τ-Η-Τ-Τ-Η-Τ     |
| Aeolian    | Λα              | ΛΑ-ΣΙ-ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ  | Τ-Η-Τ-Τ-Η-Τ-Τ     |
| Locrian    | Σι              | ΣΙ-ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ  | Η-Τ-Τ-Η-Τ-Τ-Τ     |
| Ionian     | Ντο             | ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ-ΝΤΟ | Τ-Τ-Η-Τ-Τ-Τ-Η     |

Σημαντική άσκηση θα ήταν, αν ο μαθητής έπαιζε στο πιάνο τους ανωτέρω αναγραφόμενους τρόπους, ώστε να του αποτυπωθούν και ηχητικά. Η αναζήτηση στο διαδίκτυο μπορεί να προσφέρει σχετικές πληροφορίες για συνθέτες της Δύσης, οι οποίοι τους χρησιμοποίησαν στα έργα τους.

Ο μαθητής, βασιζόμενος στον παραπάνω πίνακα με τους τρόπους και το φθογγικό τους υλικό, μπορεί να ταυτοποιήσει τους τρόπους που χρησιμοποιεί ο συνθέτης μέσα στο εν λόγω έργο. Ο μαθητής καλείται να λειτουργήσει με παρατηρητικότητα, ενώ η κριτική και συνδυαστική σκέψη είναι στοιχεία απαραίτητα. Συγκεκριμένα, πρέπει να παρατηρήσει για το πρώτο και το τελευταίο μέρος του έργου τα ακόλουθα:

- 1) Τη νότα στην οποία καταλήγει η βασική μελωδία, που είναι η ΛΑ.
- 2) Την περιορισμένη σε έκταση κίνηση της μελωδίας, μεταξύ ΣΟΛ και ΜΙ μέσα στο πεντάγραμμο.
- 3) Τη χρήση ενός συγκεκριμένου φθόγγου στο ρόλο του ισοκράτη, που είναι ο ΛΑ (ίδιος με το φθόγγο που καταλήγει η βασική μελωδία).
- 4) Την έλλειψη προσαγωγέα.
- 5) Την έλλειψη αλλοιώσεων στη βασική μελωδία.

Σύμφωνα με αυτά μπορεί να συμπεράνει ότι το κομμάτι κινείται στον τρόπο που έχει ως βάση το φθόγγο ΛΑ, δηλαδή τον αιολικό, που είναι η φυσική ελάχιστο κλίμακα από ΛΑ. Βέβαια λαμβάνοντας υπόψη την πρωτογενή ύλη του εν λόγω έργου, δηλαδή την παραδοσιακή μουσική και ανατρέχοντας στην θεωρία της, ο μαθητής πρέπει να αναφέρει ότι το κομμάτι κινείται στο διατονικό πεντάχορδο ΛΑ-ΜΙ. Στα μέτρα 3, 7 & 11 ο καθηγητής μπορεί να παρατηρήσει την αλλοίωση, ΦΑ δίεση, που δημιουργεί διαφορετική διαδοχή διαστημάτων στην κλίμακα του ΛΑ αιολικού τρόπου, σχηματίζοντας την κλίμακα λα-σι-ντο-ρε-μι-φα#-σολ-λα, δηλαδή αυτή του δώριου από ΛΑ.

Παρατηρούμε ότι το κομμάτι από την άρση του μέτρου οχτώ, στο μέτρο εννέα και στη θέση του μέτρου δέκα κινείται μεταξύ της κλίμακας του ΝΤΟ, της σχετικής



της, ΛΑ ελάσσονος και του τρόπου ΛΑ αιολικού, χρησιμοποιώντας το φθόγγο ΝΤΟ ως ισοκράτη.

Η κύρια μελωδία, όταν ακούγεται από το αριστερό χέρι, όπως στα μέτρα 4, 5 & 6, εναρμονίζεται από το δεξιό χέρι με τις συγχορδίες ΝΤΟ-ΜΙ-ΣΟΛ, ΣΟΛ-ΣΙ-ΡΕ (σε πρώτη αναστροφή) και ΛΑ-ΝΤΟ-ΜΙ.



Παρ. 3 (μέτρα 4-5)

### Κλίμακες

Ο μαθητής πρέπει να γνωρίζει να παίζει και με τα δύο χέρια τη ΛΑ ελάσσονα αρμονική και μελωδική κλίμακα, σε δύο οκτάβες σε ικανοποιητική ταχύτητα με τις αντίστοιχες συγχορδίες τους στις βαθμίδες I, IV, V & V7 και τα σχετικά *arpeggios* (broken chords) της συγχορδίας της τονικής σε ευθεία κατάσταση, πρώτη και δεύτερη αναστροφή. Στη συνέχεια πρέπει να μάθει να παίζει την κλίμακα του Λα αιολικού τρόπου σε δύο οκτάβες και σε ικανοποιητική ταχύτητα. Αποτελεσματικότερο είναι να γίνει εξάσκηση πρώτα με τα χέρια χωριστά, για την ισόρροπη λειτουργία των δακτύλων, και κατόπιν και τα δύο χέρια μαζί. Προτείνεται για τον μαθητή η πρακτική εξάσκηση της κλίμακας του αιολικού τρόπου από όλους τους φθόγγους. Αυτό μπορεί να το επιτύχει ο μαθητής αν συμβουλευτεί την τέταρτη στήλη του ανωτέρω πίνακα που δείχνει τη διαδοχή των διαστημάτων του αιολικού τρόπου.

### Σημεία έκφρασης

Δεδομένης της συχνής επανάληψης της κύριας μελωδίας σε αυτό το κομμάτι, ο μαθητής πρέπει να δώσει ιδιαίτερη προσοχή στα σημεία έκφρασης, όπως *leggero* και *piu espressivo*, ώστε να επιτευχθεί η μουσικότητα του κομματιού. Η πρώτη ένδειξη σημαίνει ότι θα παίζει το μέρος εκείνο με ελαφρύ άγγιγμα. Και σε συνδυασμό με την ένδειξη χρωματισμού *mp* στα μέτρα 4 (άρση), 5 & 6, ο μαθητής

πρέπει να κρατήσει ένα ελαφρύ παίξιμο, γεμάτο βάθος και ευαισθησία. Η επόμενη ένδειξη *piu espressivo*, στα μέτρα 8 (άρση), 9 & 10 (θέση), σημαίνει περισσότερο εκφραστικά. Σε συνδυασμό με την ένδειξη χρωματισμού για σταδιακή αυξομείωση της έντασης του ήχου, απαιτείται μια σαφήνεια στην εκφραστικότητα, αφού οι ενδείξεις αυτές αφορούν δύο όμοιες φράσεις που λειτουργούν σε μελωδική αλυσίδα και με χρωματικότητα στην αρμονική συνοδεία. Τις φράσεις αυτές ο μαθητής οφείλει να τις αποδώσει με διαφορετικό ύφος από το υπόλοιπο έργο, το οποίο κινείται σε ήπιους τόνους, επειδή έχουν μικρή διάρκεια, μόλις δύο μέτρων, και φέρουν έντονα εκφραστικά στοιχεία. Θα τολμούσε κανείς να ερμηνεύσει την έκφραση *piu espressivo* ως «λίγο πιο έντονα» σε σχέση με το υπόλοιπο κομμάτι. Γενικά το κομμάτι αυτό έχει ήπιους χρωματισμούς όπως *p* στην αρχή και *piu piano* (περισσότερο απαλά) στο τέλος, δηλαδή σαν να σβήνει ο ήχος.

Στη συνέχεια ο μαθητής οφείλει να προσέξει τις μουσικές φράσεις σε κάθε χέρι ξεχωριστά, έτσι ώστε να προσεγγίσει σωστά την εκφραστικότητα του έργου. Συνήθως καταβάλλεται προσπάθεια να μην τονίζονται η πρώτη και τελευταία νότα μιας φράσης, εκτός αν το επιθυμεί ο ίδιος ο συνθέτης, ώστε να ακούγεται πιο εύηχη και κατανοητή η μουσική αφήγηση-ερμηνεία. Ένα παράδειγμα διαφορετικής απόδοσης της πρώτης νότας μιας μουσικής φράσης είναι στην άρση των μέτρων 2, 6, 8 & 9, όπου υπάρχουν σημεία τονισμού, *tenuto*. Σε αυτή την περίπτωση ο μαθητής πρέπει να τονίσει τις αντίστοιχες νότες, προβάλλοντας αυτές με τέτοιο τρόπο ώστε να ξεχωρίσουν από τις υπόλοιπες. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στην απόδοση αυτού του στεγνού και εντονότερου ήχου του φθόγγου με *tenuto* βοηθά πολύ ο ασθενής ήχος που πρέπει να έχει η νότα που παίζει το άλλο χέρι. Δηλαδή η νότα ΣΟΛ στο δεξιό χέρι στην άρση των μέτρων 2 & 6, καθώς και οι νότες ΣΟΛ και ΦΑ από το αριστερό χέρι στην άρση των μέτρων 8 & 9, αντίστοιχα.

Τα σημεία έκφρασης *crescendo-decrescendo* στα μέτρα (2-3, 6-7, 8-11) έρχονται να συμπληρώσουν και να βοηθήσουν στην εκφραστικότητα και την σωστή ερμηνεία των μουσικών φράσεων. Οι κρατημένοι φθόγγοι στα ίδια μέτρα στην κάτω φωνή, στο αριστερό χέρι, που έχουν το ρόλο του Ισοκράτη, είναι απαραίτητο να τονισθούν τόσο, ώστε ο ήχος τους να μη σβήσει. Σε αυτό μπορεί να βοηθήσει ίσως η χρήση του *pedal* που ακολουθεί τις καμπύλες των μουσικών φράσεων. Τα *staccato* στα μέτρα (4-6 & 12-14) πρέπει να αποδοθούν ανάλαφρα και κοφτά, ώστε να ακουστεί η μελωδία στο αριστερό χέρι. Η μελέτη για κάθε χέρι ξεχωριστά για τα ανωτέρω σημεία, τουλάχιστον μέχρι να γίνουν κατανοητές οι φράσεις και ο ρόλος των χεριών, θα βοηθήσει πολύ στην γρήγορη εκμάθηση και ορθότερη ερμηνευτικά απόδοση του έργου.

Δακτυλοθεσία

Σχετικά με τη δακτυλοθεσία είναι σημαντικό να προστεθούν τα παρακάτω επιπλέον βοηθητικά στοιχεία στα πρώτα δύο μέτρα, όπως στο παράδειγμα 4,

**Poco moderato** (♩ = 126)

Piano

Detailed description: This musical notation shows the first two measures of a piano piece. The tempo is 'Poco moderato' with a quarter note equal to 126 beats per minute. The piece is marked 'Piano' (p). The right hand has a melodic line with fingerings: 1 (first note), 4 (second note), 3 (third note), 1 (fourth note), and 2 (fifth note). The left hand has rests in both measures.

Παρ. 4

στα μέτρα τρία, τέσσερα, πέντε και έξι για το αριστερό χέρι (παρ. 5, 6),

Detailed description: This block contains two musical figures. Figure 5 (measures 3 and 4) shows piano accompaniment for the right and left hands. Fingerings are indicated: 2, 1, 1, 5, 4, 2, 5 in the right hand and 2, 1, 1, 4, 5 in the left hand. Figure 6 (measures 5 and 6) continues the accompaniment with fingerings: 5, 1, 2, 5, 3, 1 in the right hand and mp 5, 1, 2, 4, 3 in the left hand. The dynamics 'leggiero' and 'mp' are indicated.

Παρ. 5 (μέτρο 3, 4) & Παρ. 6 (μέτρο 5, 6)

καθώς και στα μέτρα οχτώ, εννέα και δέκα πάλι για το αριστερό χέρι (παρ. 7).

Detailed description: This block shows musical notation for Figure 7 (measures 8, 9, and 10). The right hand has a melodic line with fingerings: 3, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 1. The left hand has accompaniment with fingerings: 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 3. The dynamics 'più espressivo' and 'p' are indicated.

Παρ. 7 (μέτρα 8, 9 & 10)

### Ενεργητική ακρόαση

Η ενεργητική ακρόαση του μαθητή είναι άμεσα συνυφασμένη με τις προϋπάρχουσες γνώσεις και δεξιότητές του. Σημαντική προϋπόθεση είναι να γνωρίζει ο καθηγητής την ύλη που έχει διδαχθεί ο μαθητής και να διακρίνει, αν ο μαθητής έχει εμπειρία στον πεντάσημο ρυθμό από προηγούμενα κομμάτια. Σε αυτή την περίπτωση, η διαδικασία κατά την οποία ο καθηγητής παίζει στο πιάνο το κομμάτι και ο μαθητής τον συνοδεύει με παλαμάκια στον ρυθμό, πρέπει να προηγηθεί όλων των ανωτέρω αναφερόμενων στοιχείων του θεωρητικού πλαισίου. Με αυτό τον τρόπο ακολουθείται η εκπαιδευτική διαδικασία που κινείται από την πράξη στη θεωρία και ο μαθητής, συμμετέχοντας σε μια μορφή ενεργητικής ακρόασης, θα πρέπει να διακρίνει ο ίδιος το ρυθμό του κομματιού.

Σημειώνεται ότι είναι απαραίτητο στο επίπεδο αυτό ο μαθητής, όταν ακούει το κομμάτι, να ξεχωρίζει αν αυτό ξεκινά με θέση ή με άρση, να μπορεί να περιγράφει τη διαδοχή των χρωματισμών, δηλαδή αν είναι σταδιακή η εναλλαγή τους ή είναι απότομη. Ακόμη πρέπει να έχει την ευχέρεια να διακρίνει ηχητικά το *staccato* από το *legato*. Σχετικά με αυτό προτείνεται να παίξει στο πιάνο ο καθηγητής, τα μέτρα 4-6 και να ζητήσει από το μαθητή να ξεχωρίσει ηχητικά ποιο χέρι παίζει *staccato* και ποιο *legato*. Στη συνέχεια ο καθηγητής μπορεί να ξαναπαίξει τα μέτρα 4-6 σε συνδυασμό με τα μέτρα 12-14 και να ρωτήσει τον μαθητή αν διακρίνει κάποια διαφορά μεταξύ των δύο περιπτώσεων, ζητώντας του να προσδιορίσει με ακρίβεια αυτή τη διαφορά. Ο μαθητής πρέπει να ξεχωρίσει άμεσα την τονική διαφορά στο επάνω πεντάγραμμο και να την προσδιορίσει αναφέροντας ότι το δεξιό χέρι τη δεύτερη φορά ακούγεται μια οκτάβα πιο κάτω σε σύγκριση την πρώτη φορά.

Ασκήσεις σχετικές με τους χρωματισμούς μπορούν να γίνουν στα μέτρα 2-3, 6-7 & 8-11, όπου ο καθηγητής μπορεί να θέσει τις ακόλουθες ερωτήσεις στον μαθητή:

1. Διέκρινες χρωματισμούς στο κομμάτι;
2. Σε ποιο σημείο ήταν πιο απαλός ο ήχος;
3. Σε ποιο σημείο ήταν πιο δυνατός ο ήχος;
4. Η εναλλαγή στους χρωματισμούς ήταν ξαφνική ή σταδιακή;

Ασκήσεις σχετικές με το ρυθμό μπορούν να γίνουν στα τέσσερα πρώτα μέτρα, με βάση τις ακόλουθες οδηγίες:

1. Χτύπα παλαμάκια ακολουθώντας το μέτρο του κομματιού
2. Χτύπα παλαμάκια ακολουθώντας τη ρυθμική αγωγή του κομματιού

Στα πλαίσια λοιπόν της ενεργητικής ακρόασης του μαθητή, εκτός από την προαναφερθείσα διαδικασία, σχετικά με το ρυθμικό μέρος του έργου, είναι δυνατό να συμπεριληφθούν και άλλα παραδείγματα, όπως η αναγνώριση από τον μαθητή του μείζονα, ελάσσονα ή και τροπικού χαρακτήρα του κομματιού ή η

διαδοχή αυτών από μέτρο σε μέτρο ή από μέρος σε μέρος, ενώ ο καθηγητής παίζει το κομμάτι στο πιάνο. Έτσι στο συγκεκριμένο κομμάτι σημαντικός φθόγγος που πρέπει να ακούσει με προσοχή ο μαθητής είναι εκείνος ο φθόγγος, στον οποίο καταλήγει κάθε φορά η μελωδία και ο οποίος έχει τη μεγαλύτερη αξία, δηλαδή η νότα ΛΑ. Πιθανώς να χρειαστεί ο καθηγητής να τονίσει τη νότα ΛΑ, όταν παίζει το κομμάτι.

Άλλα στοιχεία που πρέπει να ξεχωρίσει ο μαθητής στο άκουσμα του εν λόγω μουσικού κομματιού είναι η περιορισμένη έκταση των φθόγγων της μελωδίας σε συνδυασμό με την επανάληψη της βασικής μελωδίας σε περιοδικότητα, το αρκετά συχνό άκουσμα του φθόγγου ΛΑ και η γενικότερη συνήχιση των φθόγγων, για να συμπεράνει ότι το κομμάτι έχει τροπικό χαρακτήρα.

Με αφορμή τις μουσικές φράσεις στα μέτρα 3-4, 6-7 & 10-11 προτείνεται ο καθηγητής να παίξει την κλίμακα του ΛΑ αιολικού και κατόπιν του δώριου από ΛΑ, τονίζοντας τη δεύτερη φορά τη ΦΑ δίεση. Αυτό είναι καλό να επαναληφθεί αρκετές φορές. Με αυτό τον τρόπο ο καθηγητής βοηθά τον μαθητή να αναπτύξει την ακουστική του ικανότητα, ξεχωρίζοντας το ΦΑ δίεση από το ΦΑ φυσικό, ενώ ταυτόχρονα διδάσκεται να διακρίνει ηχητικά τον δώριο τρόπο από τον αιολικό.

Αν ο καθηγητής επιθυμεί να αφιερώσει περισσότερο χρόνο στην περαιτέρω εξάσκηση των ακουστικών δεξιοτήτων του μαθητή, συνιστάται να παίξει στη σειρά πολλές φορές όλους τους τρόπους που αναφέρονται στον ανωτέρω πίνακα, ώστε ο μαθητής να τους ακούσει και έτσι να μάθει να ξεχωρίζει ηχητικά τις ελάσσονες και μείζονες κλίμακες από τους τρόπους. Για αυτό ο καθηγητής, κάθε φορά που παίζει μια κλίμακα, πρέπει να επισημαίνει τον οξυμένο προσαγωγέα στις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες σε αντίθεση με την έβδομη νότα της κλίμακας του τρόπου, η οποία είναι φυσική νότα.

Κατά αντιστοιχία, είναι δυνατό να ζητηθεί από τον μαθητή να διακρίνει τις φωνές στις οποίες κινείται το μουσικό έργο, τα μέρη στα οποία χωρίζεται μορφολογικά, και να αναγνωρίσει τη διαδοχή και την κατάσταση των συγχορδιών σε κάθε μέτρο ή ανά μουσική φράση. Τέλος είναι δυνατόν να του ζητηθεί να ξεχωρίσει ή/και να ταυτοποιήσει διαστήματα  $3^{η}$ ,  $4^{η}$ ,  $5^{η}$ ,  $6^{η}$  και  $7^{η}$  που υπάρχουν μέσα στο κομμάτι και να αναφέρει πόσες φορές ακούγεται η κύρια μελωδία ή και οποιοδήποτε άλλο επαναλαμβανόμενο μελωδικό ή/και ρυθμικό σχήμα μέσα στο κομμάτι και από ποια φωνή (ή ποιο χέρι). Σημειώνεται ότι όλες αυτές οι δραστηριότητες προϋποθέτουν ότι ο μαθητής είναι σε ανάλογη τάξη στο μάθημα της Θεωρίας και Πράξης της Ευρωπαϊκής Μουσικής και φυσικά ότι έχει υπάρξει κάποια προετοιμασία και από τον ίδιο τον καθηγητή με ανάλογου τύπου ερωτήσεις και ασκήσεις σε προηγούμενα μαθήματα.

Αναλογικά με τις δεξιότητες και γνώσεις του μαθητή, ο καθηγητής θα μπορούσε να του ζητήσει να τραγουδήσει τη βασική μελωδία σε ταυτοφωνία ή μια  $5^{η}$  καθαρή επάνω ή κάτω από την κύρια μελωδία, ανάλογα με τις φωνητικές του

δυνατότητες. Αφού ο μαθητής έχει ακούσει δύο ή και περισσότερες φορές την κύρια μελωδία από τον καθηγητή στο πιάνο, πρέπει να έχει τη δυνατότητα να την τραγουδήσει με ή χωρίς την υποστήριξη του συνοδευτικού πιάνου. Απαραίτητο κρίνεται να επισημανθεί ότι και αυτή η δραστηριότητα εξαρτάται από την τάξη στην οποία βρίσκεται ο μαθητής και δεν συνιστάται σε μαθητές που βρίσκονται στην μεταφώνηση ή δεν έχουν παρακολουθήσει τουλάχιστον δύο χρόνια το μάθημα της χορωδίας.

Γενικά για την ενεργητική ακρόαση θεωρείται απαραίτητη η συνεργασία του καθηγητή του πιάνου με τον καθηγητή και του μαθήματος της Χορωδίας και με αυτόν της Ευρωπαϊκής Θεωρίας και Πράξης για ένα αριότερο αποτέλεσμα άσκησης και ανάπτυξης της ενεργητικής ακρόασης.

### **Πρακτική εφαρμογή των ανωτέρω στοιχείων και σύνδεσή τους με άλλα γνωστικά πεδία**

Προτείνεται μια σειρά από δραστηριότητες εμπέδωσης και διεύρυνσης των ανωτέρω γνώσεων και στοιχείων μέσα από τη συνεργασία με άλλες ειδικότητες καθηγητών. Μια από αυτές είναι η ειδικότητα του Φιλολόγου, ο οποίος μπορεί να αναφερθεί στον πεντάσημο ρυθμό της αρχαίας ελληνικής μουσικής, στο λαογραφικό πλαίσιο του τσακωνικού χορού, στην ιδιαιτερότητα της περιοχής της Τσακωνιάς, ως προς τη διάλεκτο της, η οποία θεωρείται δωρικής προέλευσης και ομιλείται μέχρι σήμερα από τους πιο ηλικιωμένους. Ο καθηγητής του πιάνου μπορεί να συνεργαστεί ακόμη και με τον καθηγητή της Φυσικής Αγωγής για την εκμάθηση του τσακωνικού παραδοσιακού χορού είτε με τον καθηγητή της Παραδοσιακής Μουσικής ή τον καθηγητή του Ταμπουρά, αν απευθύνεται σε μαθητή γυμνασίου, για την εκμάθηση του παραδοσιακού τραγουδιού «Σου 'πα μάνα». Επί πλέον είναι δυνατή η συνεργασία με τον καθηγητή των θεωρητικών στο μάθημα της Αρμονίας ή της Ανάλυσης. Ακόμη και με τον καθηγητή των projects είναι δυνατή η σύμπραξη σε συνεργατική ερευνητική εργασία επάνω στις Εθνικές Μουσικές Σχολές άλλων χωρών και στην Ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή ή/και σχετικά με τον συνθέτη Γ. Κωνσταντινίδη και το έργο του.

Αν ο μαθητής που διδάσκεται το παραπάνω πιανιστικό κομμάτι έχει πρόταση αυτοσχεδιασμού επάνω στο ρυθμό 5/8 (ή 5/4) ή στο βασικό θέμα του μουσικού έργου, αυτή η σύνθεσή του θα μπορούσε να παρουσιαστεί από το Σύνολο αυτοσχεδιασμού του σχολείου. Σε περίπτωση έλλειψης τέτοιου Συνόλου, θα ήταν εφικτό στο μάθημα της Μουσικής Τεχνολογίας να ηχογραφήσει τη σύνθεσή του ή να την γράψει σε ειδικό πρόγραμμα, (όπως το Finale ή το Cubase ή κ.ά.) και να την παρουσιάσει στους συμμαθητές του. Σημειώνεται ότι μικρά κομμάτια αυτοσχεδιασμού με ποικίλες μεθόδους και μορφές θα είχαν την ευκαιρία να δημιουργήσουν μαθητής και καθηγητής κατά την ώρα του μαθήματος.

Στην περίπτωση, κατά την οποία ο μαθητής που διδάσκεται το παραπάνω κομμάτι του Γ. Κωνσταντινίδη έχει όργανο επιλογής άλλο εκτός του πιάνου, ανάλογα με το επίπεδο του σε αυτό το όργανο, θα ήταν σημαντικό να διδαχθεί και ένα άλλο κομμάτι του ίδιου συνθέτη ή κάποιου άλλου Έλληνα συνθέτη της ίδιας χρονικής περιόδου.

Ο τρόπος γραφής των έργων για πιάνο τα '44 Παιδικά Κομμάτια πάνω σε ελληνικούς χορούς' του Γ. Κωνσταντινίδη, δίνει τη δυνατότητα στον καθηγητή να δημιουργήσει συνδυασμούς οργάνων. Έτσι η κάθε φωνή θα μπορούσε να παιχτεί από κάποιο όργανο που ταιριάζει ηχητικά και τονικά με την εκάστοτε μελωδία. Με αυτόν τον τρόπο προτρέπει τον μαθητή να συνεργαστεί με άλλους συμμαθητές του, καθώς εντάσσεται σε μικρά πρόχειρα Σύνολα των δύο ή τριών οργάνων. Παράλληλα τον προετοιμάζει για συμμετοχή σε Σύνολο μουσικής δωματίου, καθιστώντας ταυτόχρονα το μάθημα του πιάνου παιδαγωγικά πιο αποτελεσματικό, αλλά και πιο διασκεδαστικό.

Με αυτό τον τρόπο ο μαθητής θα αποκτήσει πειθαρχία στο ρυθμό και το tempo και θα αναπτύξει ικανότητες προσαρμογής της έντασης και της ποιότητας του ήχου μέσα στην ομάδα. Επί πλέον θα εξασκήσει την ακουστική του αγωγή, θα αυξήσει την αυτοπεποίθηση και την ομαδοσυνεργατικότητα του, ενώ παράλληλα θα βελτιώσει και την εκ πρώτης όψεως μουσική ανάγνωση (prima vista).

Συγκεκριμένα, στο κομμάτι του Γ. Κωνσταντινίδη, αρ. XI από το έργο «44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς χορούς», πρώτο Τεύχος, το επάνω πεντάγραμμο στο κλειδί του Σολ μπορεί να παιχτεί στο πιάνο, ενώ το μέρος του αριστερού χεριού μπορεί να μοιραστεί σε φλάουτο ή βιολί και ο ισοκράτης (αρμονικός μπάσος) σε τσέλο ή κιθάρα. Αν σκοπός μας είναι ο συνδυασμός του πιάνου με τα παραδοσιακά μουσικά όργανα, υπάρχει η δυνατότητα να παραμείνει η μελωδία στο πιάνο και να συνδυασθεί με κλαρίνο για την κύρια φωνή στο αριστερό χέρι και με λαούτο ή κιθάρα για τον ισοκράτη. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι οι ανωτέρω συνδυασμοί με μουσικά όργανα μπορεί να είναι μια από τις πολλές δραστηριότητες που προτείνονται, χωρίς να είναι αυτοσκοπός.

Σύμφωνα με τις τελευταίες επιταγές του «Νέου Σχολείου» και την εισαγωγή των νέων τεχνολογιών, των λεγόμενων ΤΠΕ στην εκπαιδευτική διαδικασία και με δεδομένο ότι οι μαθητές είναι θερμοί υποστηρικτές αυτών και αρέσκονται σε παιχνίδια που περιλαμβάνουν ενασχόληση με τον υπολογιστή/iPad/smartphone, θα ήταν δυνατή η δημιουργία διάφορων quiz tests εμπέδωσης αλλά και ελέγχου γνώσεων σε μορφή πολλαπλών ερωτήσεων που θυμίζουν περισσότερο παιχνίδι παρά τεστ. Αυτό μπορεί να γίνει πιο αποδοτικό, αν περιλαμβάνει τουλάχιστον δύο μαθητές, που έχουν διδαχθεί το ίδιο κομμάτι, έτσι ώστε να αναπτυχθεί ευγενής άμιλλα. Ενδεικτικά παρατίθενται ορισμένες ερωτήσεις που θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν σε ανάλογο διαδικτυακό παιχνίδι πολλαπλών ερωτήσεων σχετικές με το θέμα:

1. Πόσες φορές ακούγεται το θέμα στο δεξιό χέρι;
  - I. Μια φορά
  - II. Τρεις φορές
  - III. Πέντε φορές
2. Πόσες φορές ακούγεται το θέμα από το αριστερό χέρι;
  - I. Δύο φορές
  - II. Τέσσερις φορές
  - III. Πέντε φορές
3. Ποια είναι η νότα που παίζει το αριστερό χέρι στο ρόλο του ισοκράτη;
  - I. Η σολ
  - II. Η λα
  - III. Η μι
4. Ποιος τρόπος έχει σαν τονική την παραπάνω νότα;
  - I. Ο λύδιος
  - II. Ο φρύγιος
  - III. Ο αιολικός
5. Σε ποιο χορό αντιστοιχεί ο πεντάσημος ρυθμός 5/4;
  - I. Καλαματιανός
  - II. Τσακώνικος
  - III. Πεντοζάλη
6. Πώς ονομάζονται οι μικρές νότες ΡΕ δίεση μπροστά από τις συγχορδίες στα μέτρα πέντε και έξι;
  - I. Βραχεία επέριση
  - II. Διαβατικός φθόγγος
  - III. Μακρά επέριση

Τέλος, θεωρείται απαραίτητο ο μαθητής να ερμηνεύσει το κομμάτι του μπροστά στους συμμαθητές του, στα πλαίσια σχετικής θεματικής σχολικής συναυλίας. Με όλα τα ανωτέρω εξασφαλίζεται η διαθεματικότητα του μαθήματος του πιάνου, εντάσσοντάς το σε ένα γενικότερο εκπαιδευτικό πλαίσιο, αυτό της «ολιστικής» εκπαίδευσης. Στο ανωτέρω σενάριο διδασκαλίας καταβάλλεται μία προσπάθεια να συμπεριληφθούν όσο το δυνατό περισσότερες πτυχές της διδασκαλίας του εν λόγω μουσικού έργου για πιάνο, με έναυσμα κάθε στοιχείο και σημείο του, ώστε να δημιουργήσει μια γενικότερη φιλοσοφία για τη διδασκαλία του πιάνου στα Μουσικά Σχολεία. Σκοπός μας ήταν να προχωρήσει η διδασκαλία του πιάνου πέρα από την καθαρά μουσική ερμηνεία του ίδιου του έργου, δεδομένου ότι το σολιστικό μέρος δεν είναι απαραίτητα ο κύριος στόχος του αρχάριου μαθητή στο μάθημα του «υποχρεωτικού πιάνου».

Σημειώνεται ότι κάποιες από τις παραπάνω δραστηριότητες πιθανώς να συμπίπτουν με ανάλογες δραστηριότητες καθηγητών άλλης ειδικότητας στα



Μουσικά Σχολεία. Διευκρινίζεται λοιπόν ότι το αναφερόμενο σενάριο διδασκαλίας αντιμετωπίζει τη μουσική ως ενιαία γνώση και την παιδαγωγική του πιάνου σφαιρικά. Έγκειται στην κρίση του καθηγητή του πιάνου να επιλέξει το δρόμο που εκείνος θα ακολουθήσει στη διδασκαλία του, αλλά και στην συνεργατικότητά του ώστε να επιλέξει τους συναδέλφους συνεργάτες του.

Το παρόν άρθρο κλείνει με την ελπίδα ότι το ρεπερτόριο για πιάνο Ελλήνων συνθετών του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα αποτελέσει σημαντική πηγή για καινοτόμες διδακτικές πρακτικές στη διδασκαλία του πιάνου στα Μουσικά Σχολεία.

### Βιβλιογραφία

- Κωνσταντινίδης, Γ. (1996). *44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς χορούς*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- Κώστας, Α. (1999). Με αφορμή την περίπτωση Γιάννης Κωνσταντινίδης- Κώστας Γιαννίδης, *Μουσικολογικά*, I, 115-141.
- Σακαλλιέρου, Γ. (2010). *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Η ζωή και το έργο του. Αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Τσούγκρας, Κ. (2003). *Τα 44 Παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη- Ανάλυση με χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Τσούγκρας, Κ. (2007). Τα 44 Παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη ως μοντέλο για μια εκπαιδευτική Συνθετική Προσέγγιση του ύφους της Ελληνικής Εθνικής Σχολής. Πρακτικά 5<sup>ου</sup> Συνέδριου της Ε.Ε.Μ.Ε., 66-78.
- Φυτίκα, Α. (2007). Τα έργα των Καλομοίρη, Βάρβογλη και Κωνσταντινίδη για νέους πιανίστες: Η διαμόρφωση της «ελληνικής» Μουσικής Ταυτότητας μέσα σε τρεις διαφορετικές Παιδαγωγικές, Συνθετικές και Αισθητικές προσεγγίσεις. Πρακτικά 5<sup>ου</sup> Συνέδριου της Ε.Ε.Μ.Ε., 53-65.
- Υ.Α. υπ' αρ. Γ2/3100/8.5.1995 «Αναλυτικό πρόγραμμα πιάνου για τα Μουσικά Γυμνάσια –Λύκεια», ΦΕΚ 424/τ.Β'/16.5.1995. Αθήνα: Υ.ΠΑΙ.Θ.
- Υ.Α. υπ' αρ. 68092/Γ7/12-6-2009 «Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Μαθημάτων Μουσικής Παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία (Γυμνάσια), ΦΕΚ 1304/τ.Β'/2.7.2009). Αθήνα: Υ.ΠΑΙ.Θ.

*Άννα Μπαμπαλή. Σπουδές: πτυχίο πιάνου και πτυχίο αντίστιξης με άριστα, Bachelor of Arts στην Μουσική με ειδίκευση στο πιάνο από το πανεπιστήμιο AngliaRuskin στο Cambridge, μεταπτυχιακές σπουδές πιανιστικής ερμηνείας στο πανεπιστήμιο του Λονδίνου και παιδαγωγική της μουσικής στο πανεπιστήμιο του Middlesex. Ενεργή συμμετοχή σε σεμινάρια πιάνου, παιδαγωγικής του πιάνου με Φιλιππίνα Φιλίποβα, Ιρίνα Οσίποβα κ.ά. και μουσικοκινητικής αγωγής Orff, Kodaly και Dalcroze με Αγγέλικα Σλάβικ κ.ά. Πραγματοποίηση συναυλιών πιάνου και μουσικής δωματίου σε Ελλάδα, Κύπρο και Αγγλία, επετειακών ομιλιών του συλλόγου Μανόλης Καλομοίρης σε Άργος, Χαλκίδα και Αθήνα για το συνθέτη, συμμετοχής σε Φεστιβάλ, ως πιανίστρια Χορωδιακού Συλλόγου Χαλκίδας (Θέατρο Βράχων, «Φ.Σ. Παρνασσός» κ.ά.) Διδασκαλία σε: γενικά σχολεία (Μεγάλη Βρετανία), μουσικά σχολεία (Ελλάδα), ωδεία και τώρα μόνιμη καθηγήτρια πιάνου στο Μουσικό Σχολείο Πειραιά. Δράσεις: Προγράμματα Erasmus+, ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια, άρθρα σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά, ειδικός επιστήμονας εκπόνησης Οδηγού Εκπαιδευτικού πιάνου Μουσικών Σχολείων (Υ.ΠΟ.ΠΑΙ.Θ.-Ι.Ε.Π.) και μέλος Σ.Φ. Μανόλης Καλομοίρης, Ε.Ε.Μ.Α.Π.Ε. και Ε.Ε.Μ.Ε.*

**Interdisciplinarity and Musical Creativity in piano teaching in Music Schools: A teaching scenario based on the piano piece no. XI, Vol. 1 from the set “44 Piano pieces for Children on Greek folk Dances” by Yannis Constantinidis**

*Anna Babali*

Musical knowledge and musical creativity of students is the demand of education in Music Schools in Greece. This article endeavors to show a different approach to piano teaching in Music Schools based on a real piano teaching scenario, using as example the piano piece no. XI, Vol. 1 from the set “44 Piano pieces for Children on Greek folk Dances”, by Yannis Constantinidis. The aim of this article is to provide new ideas for an interdisciplinary piano lesson, which creates musical creativity in students and places the piano more centrally in the curriculum of Music Schools.

**Key words:** Education, piano teaching, Music Schools, interdisciplinarity, Yannis Constantinidis

**Anna Babali** works as a piano teacher at the Music High School of Piraeus. She took her piano degree with excellence, from the Municipal Conservatory of Chalkida. She also holds the Advanced Harmony degree and the Counterpoint degree. She studied music at Anglia Ruskin University at Cambridge (B.A. Music), at Goldsmiths College- University of London (MMus) and at Middlesex University (MA Music Education). She has participated in various piano master classes given by famous pianists, and she has given performances of solo piano repertoire and chamber music in Greece and abroad. She has presented papers at International Conferences and Symposiums and she has given seminars about the 20<sup>th</sup> century Greek composers in England, Cyprus and Greece. Her articles have been published in academic international Journals. She has taught music in UK schools and the piano in State Music Schools and Private Conservatories in Greece. She has organised and administrated school exchange programs (Erasmus+) during the last years with students of the Music High School of Piraeus, performing piano music abroad. She is co-author of the Guide for Piano Teachers for Music Schools in Greece, published by Institute of Education (I.E.P) and the Ministry of Education. She is a member of European EPTA, GAPMET and of the Greek Society of Music Education. Her research interests are related to music/piano teaching and the 20<sup>th</sup> century Greek composers.