



# Γιάννης Κωνσταντινίδης: 5 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς σκοπούς για πιάνο

*Κριτήρια και εκπαιδευτικές παράμετροι  
μιας μεταγραφής τους για βιολί και πιάνο  
στα πλαίσια του ωδειακού μαθήματος  
της Μουσικής Δωματίου*

ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ

Επιβλέπων Καθηγητής: Παύλος Σεργίου

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής: Νικόλαος Μαλιάρας, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Ιστορία, Θεωρία, Σύνθεση και Ερμηνεία της Έντεχνης Μουσικής»

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ - ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΑΘΗΝΑ 2020**

## Περιεχόμενα

Πρόλογος .....	4
Κεφάλαιο Α': Εκπαιδευτικές παράμετροι.....	6
Α.1 Γενικές εκπαιδευτικές παράμετροι.....	6
Α.2 Ειδικές εκπαιδευτικές παράμετροι στο πρωτότυπο έργο .....	7
Α.3 Ειδικές εκπαιδευτικές παράμετροι στις μεταγραφές .....	8
Κεφάλαιο Β': Κριτήρια μεταγραφής .....	10
Β.1 Διαχείριση φράσεων.....	10
Β.2 Διαχείριση οστινάτο .....	18
Β.3 Η εναλλαγή ρόλων.....	21
Β.4 Κίνητρα ενασχόλησης και χιούμορ.....	28
Κεφάλαιο Γ': Μουσική δωματίου και ελληνική πραγματικότητα .....	32
Γ.1 Τα οφέλη της μουσικής δωματίου και μικρότερες ηλικίες .....	32
Γ.2 Η θέση της μουσικής δωματίου στο παρόν ωδειακό εκπαιδευτικό σύστημα.....	32
Γ.3 Αναζήτηση ελληνικού ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο στην ωδειακή εκπαίδευση .....	34
Κεφάλαιο Δ': Ερωτηματολόγιο.....	38
Δ.1 Περί μουσικής δωματίου.....	38
Δ.2 Περί εκπαιδευτικών παραμέτρων.....	38
Δ.3 Περί εκπαιδευτικού ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο.....	38
Δ.4 Απαντήσεις .....	38
Δ.4.1 Γιώργος Δεμερτζής.....	38
Δ.4.2 Δόμνα Ευνουχίδου.....	39
Κεφάλαιο Ε': Σύνοψη και συμπεράσματα.....	40
Κεφάλαιο ΣΤ': Παράρτημα έργων.....	41
ΣΤ.1 Νο17 Τίνος είν' το περιβόλι .....	41
.....	43
.....	44
ΣΤ.2 Νο22 Η Παναγιώτα εκίνησε .....	45
.....	47
.....	48
ΣΤ.3 Νο24 Το λέν' μάννα μ' το λέν' .....	49
.....	51
.....	52
.....	53
.....	54
ΣΤ.4 Νο27 Του Κίτσου η μάννα.....	55

.....	56
.....	57
.....	58
ΣΤ.5 Νο26 Του παπά μας το γαϊδούρι .....	59
.....	61
.....	62
Κεφάλαιο Ζ': Βιβλιογραφία .....	63
Βιβλιογραφία .....	63

## Πρόλογος

Από την ακρόαση της συλλογής κομματιών για πιάνο «Για τα Παιδιά» του Βέλα Bartók το 1920, πέρασαν τριανταένα χρόνια ως το 1951, όταν ο Γιάννης Κωνσταντινίδης κατάφερε να ολοκληρώσει τη σύνθεση, και να εκδώσει την δική του συλλογή κομματιών για πιάνο «44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς σκοπούς» εμπνεόμενος από τον προγενέστερο συνάδελφό του και βασιζόμενος σε αντίστοιχες συλλογές ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών.

Περίπου 70 χρόνια αργότερα, στο Εράτριο Ωδείο Βριλησίων, δυο καθηγητές βιολιού και πιάνου, ο Αυγουστίνος Μουστάκας και η Έφη Τερζάκη αντιστοίχως, δοκίμασαν να κάνουν ένα μικρό εκπαιδευτικό πείραμα: να συνδυάσουν τους μαθητές των 2 τάξεων τους σε ντουέτα, αποτελούμενα από μαθητές κυρίως μικρών ηλικιών, προκειμένου να ερμηνεύσουν σύντομα έργα για βιολί και πιάνο στην χριστουγεννιάτικη συναυλία του ωδείου. Ο στόχος της συνεργασία αυτής ήταν να έχουν οι μαθητές την εμπειρία επαφής με άλλα όργανα στη σκηνή - υπό την επίβλεψη μεν αλλά χωρίς δε την συμμετοχή καθηγητών - σε συνδυασμό με την ανάγκη κοινωνικοποίησης και δημιουργίας μαθητικής κοινότητας μεταξύ των τάξεων.

Η αρχική επιτυχία του εγχειρήματος, τόσο στην αρτιότητα της παρουσίασης όσο και στην συμμετοχή και όρεξη των μαθητών, τους έκανε να αναζητήσουν περαιτέρω μαθητικό ρεπερτόριο για ντουέτα, και ειδικότερα στην ελληνική μουσική φιλολογία. Τα αρχικά αποτελέσματα αυτής της αναζήτησης ήταν μάλλον πενιχρά και ως εκ τούτου ακολούθησαν την προσέγγιση μεταγραφής έργων πλησίας ενορχήστρωσης προκειμένου να δημιουργήσουν το απαραίτητο υλικό εξαρχής.

Σε εκείνη την χρονική στιγμή, το έμπειρο βλέμμα της Έφης Τερζάκη έφερε στο φως την συλλογή του Γιάννη Κωνσταντινίδη, από το Β΄ Τετράδιο της οποίας επιλέχθηκαν αρχικά 6 σύντομα κομμάτια προς μεταγραφή για βιολί και πιάνο, τρία εκ των οποίων παρουσιάστηκαν επιτυχώς σε 1η εκτέλεση τα Χριστούγεννα του 2019, από τους μαθητές Στέλλα Σιώτου και Μηρένια Κραμποβίτη στο βιολί και Μαργαρίτα Μπάραμπας, Λυδία Ζμπάινου και Μάρθα Κούκου στο πιάνο.

Με την αφορμή αυτή και με τη στήριξη τόσο της συναδέλφου του, όσο και του καθηγητή του Γιώργου Δεμερτζή στο ΠΜΣ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, ο Αυγουστίνος Μουστάκας προχώρησε κατά τη διάρκεια του επόμενου έτους στην μεταγραφή ολόκληρου του Β΄ Τετραδίου, οδηγούμενος στη δημιουργία μιας συλλογής έργων για βιολί και πιάνο με τους εξής γνώμονες:

- επέκταση του αρχικού υλικού και διπλασιασμός της διάρκειας των έργων ώστε να είναι αυτοτελή και ανεξάρτητα σε μια συναυλία
- μοίρασμα πολλαπλών ενορχηστρωτικών επιπέδων στα 2 όργανα με στόχο την απλοποίηση ορισμένων δυσκολότερων τμημάτων
- ενίσχυση και εμπλουτισμός των εκπαιδευτικών παραμέτρων μέσω της της τεχνικής του οστινάτο όπου ήταν εφικτό
- έμφαση στην εναλλαγή ρόλων ως κίνητρο ανάπτυξης ενεργούς επικοινωνίας μεταξύ των μουσικών και συνολικής αντίληψης της παρτιτούρας
- οργανική γραφή για βιολί και πιάνο ώστε όλα τα παραπάνω να προκύπτουν εν δυνάμει διαισθητικά από το ίδιο το υλικό.

Αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας ήταν η δημιουργία ενός μη συμβατικού, εκπαιδευτικού υλικού για το μάθημα της μουσικής δωματίου, που απευθύνεται σε ένα ευρύτερο του σύνηθες, ηλικιακό φάσμα μαθητών και εγείρει αξιολογικά ερωτήματα για τους παιδαγωγικούς στόχους και τη διδακτική προσέγγιση του μαθήματος, και που αμφισβητεί τα νυν ενορχηστρωτικά πρότυπα στο χώρο των εκπαιδευτικών μεταγραφών.

Η συγγραφή της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας είναι το επιστέγασμα αυτής της πορείας. Στόχος της είναι η μελέτη της μεταγραφής 5 εκ των 14ων μετεγγραμμένων έργων από τα «44 Παιδικά Κομμάτια για πιάνο πάνω σε ελληνικούς σκοπούς» του Γιάννη Κωνσταντινίδη και πιο συγκεκριμένα η αξιολόγηση των εκπαιδευτικών τους στόχων, όπως αυτοί προκύπτουν από τα κριτήρια μεταγραφής τους σε σύγκριση και με το πρωτότυπο υλικό του συνθέτη.

Στα επόμενα κεφάλαια αναπτύσσονται διεξοδικά και σε αντιπαράθεση με το πρωτότυπο, οι τρόποι με τους οποίους ο μεταγραφέας διαχειρίζεται το υλικό του Κωνσταντινίδη, προκειμένου να το καταστήσει κατάλληλο εκπαιδευτικά για το μάθημα της Μουσικής Δωματίου, ειδικά διαμορφωμένο και για αρχάριους και προχωρημένους μαθητές.

Επίσης συζητείται συνοπτικά η παρούσα εκδοτική εικόνα του ελληνικού ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο και οι συνήθεις εκπαιδευτικές πρακτικές στην μουσική δωματίου, σε σχέση με τα εν δυνάμει οφέλη που θα προέκυπταν από την εφαρμογή της διδασκαλίας της με αυστηρότερα κριτήρια ρεπερτορίου και κυρίως, σε μικρότερες ηλικίες. Ακολουθεί ένα σύντομο ερωτηματολόγιο, αφορμή της άνω συζήτησης, με καίρια ερωτήματα για εξέχοντες καθηγητές και επαγγελματίες με διεθνή καριέρα στην μουσική δωματίου και την διδασκαλία αυτής.

Στο παράρτημα της εργασίας παρατίθενται οι παρτιτούρες των πρωτοτύπων και των μεταγραφών προς μελέτη και σύγκριση.



## Κεφάλαιο Α': Εκπαιδευτικές παράμετροι

Στο παρόν κεφάλαιο αναλύονται οι εκπαιδευτικές παράμετροι, δηλαδή εκείνα τα χαρακτηριστικά μουσικά στοιχεία που δίνουν παιδαγωγική αξία στο μουσικό υλικό. Οι παράμετροι αυτές είναι γενικές όταν αφορούν εν δυνάμει κάθε εκπαιδευτική διαδικασία οποιοδήποτε γνωστικού αντικειμένου και κατόπιν εξειδικεύονται σε υποκατηγορίες ανάλογα με αυτό. Στην συνέχεια του κεφαλαίου εξετάζονται και οι ειδικές παράμετροι στο πρωτότυπο έργο του Κωνσταντινίδη και τέλος στην εκδοχή της μεταγραφής στους για βιολί και πιάνο.

### A.1 Γενικές εκπαιδευτικές παράμετροι

Οι παράμετροι που καθιστούν ένα μουσικό έργο παιδαγωγικά κατάλληλο είναι δύσκολο να προσδιοριστούν με ένα καθολικό τρόπο. Ο συνθέτης ενός έργου ή ενός συγγράμματος επιλέγει πάντα τις δικές του παραμέτρους ανάλογα με την εκπαιδευτική μέθοδο που υποστηρίζει, το στόχο που θέτει, το εκάστοτε, γνωστικό αντικείμενο που επιλέγει και βέβαια την έμπνευση που μπορεί να αντλήσει ο ίδιος από τα βιώματά του. Παρόλα αυτά υπάρχουν κάποιες εκπαιδευτικές παράμετροι τόσο καθολικές, που αφορούν όχι μόνο κάθε μουσικό, γνωστικό αντικείμενο αλλά και κάθε εκπαιδευτική διαδικασία εν γένει γιατί εμφυσούν στον μαθητή βασικές δεξιότητες:

- **Η επανάληψη** μιας έννοιας, που καλλιεργεί την αυτοσυγκέντρωση, την υπομονή και την πειθαρχία
- **Η παραλλαγή** μια έννοιας, που αναπτύσσει την προσαρμοστικότητα
- **Ο συνδυασμός** πολλαπλών εννοιών, που απαιτεί παράλληλες νοητικές διεργασίες
- **Η προοδευτική αύξηση της δυσκολίας** μιας έννοιας, που εξασφαλίζει την στέρεη κατάκτηση της σε σχέση και με τον απαιτούμενο χρόνο ωρίμανσης
- **Το κίνητρο ενασχόλησης**, που ενθαρρύνει την περιέργεια για το αντικείμενο και την δημιουργική έμπνευση

Στην περίπτωση της μουσικής διδασκαλίας οι παράμετροι αυτοί μπορούν να εντοπιστούν με διαφορετικό τρόπο σε κάθε μία από τις 3 γενικές μορφές που μπορεί να πάρει το εκπαιδευτικό μουσικό υλικό: **γύμνασμα, σπουδή** και **ολοκληρωμένο έργο**.

Σε ένα εκπαιδευτικό σύγγραμμα που αφορά την εκμάθηση **κλιμάκων** για παράδειγμα, ο μαθητής καλείται να επαναλάβει μια σειρά τόνων και ημιτονίων έως ότου καλλιεργήσει επαρκώς την ορθοτονία, εξασκήσει την ελαστικότητα των δακτυλισμών του, και συνηθίσει την χαλαρότητα της στάσης του. Η διεξοδική παραλλαγή αυτής της επανάληψης προκύπτει κυρίως από την εφαρμογή του ίδιου τρόπου, μείζονα ή ελάσσονα, σε όλες τις τονικότητες<sup>1</sup>. Η δε χρήση διαφορετικής άρθρωσης, κατεύθυνσης, ταχύτητας σε συνδυασμό με **γυμνάσματα** σε τεχνικές αρπισμάτων και συγχορδιών, συνιστούν μια κλιμακωτά σχεδιασμένη αύξηση της δυσκολίας εκτέλεσης<sup>2</sup> και επιφέρουν περαιτέρω εξοικείωση και κατάκτηση του αντικειμένου.

Στην περίπτωση μιας **σπουδής**, τα αντικείμενα προς διδασκαλία/εξάσκηση αυξάνονται και συνδυάζονται, δεδομένου ότι λαμβάνουν υπόψη μια ευρύτερη βάση γνώσης ως εφαλτήριο για περαιτέρω εξάσκηση. Προστίθεται επίσης η ανάγκη καλαισθησίας του μουσικού υλικού, το οποίο περνά σταδιακά από το επίπεδο της απογυμνωμένης τεχνικής σε αυτό της μουσικής σύνθεσης. Τίθενται με αυτό τον τρόπο θέματα δομής, ανάπτυξης, κατεύθυνσης και εντέλει ερμηνείας, τα οποία, όταν ο μαθητής είναι έτοιμος να τα υποστηρίξει σωστά, τείνουν να κεντρίζουν το ενδιαφέρον του πολύ περισσότερο από ένα τεχνικό γύμνασμα, δίνοντάς του έτσι κίνητρα ενασχόλησης.

Προχωρώντας σε υψηλότερα επίπεδα μάθησης και εκτέλεσης γίνεται ολοένα και πιο δύσκολη η διάκριση αυτών των παραμέτρων μέσα σε ένα έργο, καθώς το ίδιο το υλικό, πέρα από τον εκπαιδευτικό του στόχο, αποκτά

<sup>1</sup> Στον πρόλογο του *Das Skalensystem* (Carl Flesch, Ries & Erler, Berlin, 1987) ο συγγραφέας αναφέρει: «Long years of practice have strengthened my conviction that the System of Scales in consequence of its universal and concise form provides a method of practice, beneficial not only for technical development in general but also for the saving of time - this however with a decided proviso - that the student will change the scale every day and this way gradually transpose the fundamental type into all keys» (Flesch & Rostal, 1987)

<sup>2</sup> Στον πρόλογο του επιμελητή ο Max Rostal σημειώνει: «Before beginning with the simultaneous bowing exercises recommended by Flesch, the student should at first concentrate on using slurs so as to work on the difficulties of the left hand separately from those of the right. Technical difficulties should in any case be practiced in isolation before the student attempts combinations, which be postponed to a much later time». (Flesch & Rostal, 1987)

πλέον και μια πρόσθετη, εξίσου σημαντική διάσταση: μεταμορφώνεται σε έργο τέχνης και οι παιδαγωγικές απαιτήσεις υποχωρούν εν δυνάμει, έναντι της ανάγκης συνθετικής έκφρασης και πρόθεσης.

Ακόμα και έτσι όμως, οι παραπάνω παράμετροι συνεχίζουν να υφίστανται αλλά με διαφορετική μορφή. Η έννοια της επανάληψης πλέον αφορά φράσεις και δομές που απαιτούν διαφοροποίηση μέσω της παραλλαγής τους σε δυναμική, ηχώχρωμα κτλ. Ο συνδυασμός αντικειμένων υλοποιείται στην απαίτηση αναπαράστασης διαφορετικών χαρακτήρων, ρόλων, διάθεσης και ατμόσφαιρας στην πορεία αφήγησης ενός έργου. Κίνητρο δε για βαθύτερη εντρύφηση αποτελεί η ανάγκη συνολικής σύλληψης του έργου ως ολότητα και η τοποθέτησή του σ' ένα πιο ιδεολογικό και βιωματικό πλαίσιο ερμηνείας.

Γι' αυτό το λόγο, η ανάθεση ενός **κοντσέρτου** ή μιας **σονάτας** σε ένα μαθητή, πέρα από την τεχνική και ερμηνευτική πρόκληση που εσωκλείει, αποτελεί και ένα κρίσιμο ορόσημο στην εκπαιδευτική εξέλιξή του. Καλείται πλέον, ακολουθώντας μια σειρά οδηγιών και αξιοποιώντας τις άνω δεξιότητες, όχι μόνο να αναπαραστήσει την αρχική πρόθεση του συνθέτη, αλλά ουσιαστικά να δημιουργήσει εκ νέου το κάθε δεδομένο έργο βασισμένο στα δικά του βιώματα και στην προσωπική του έμπνευση.

Ως δάσκαλος βέβαια, είναι φυσικά αδύνατο να αναζητεί κανείς και να απαιτεί την ταυτόχρονη συνύπαρξη όλων αυτών των παραμέτρων στο υλικό που αξιοποιεί στη διδασκαλία του. Η αξιολόγηση άλλωστε του υλικού<sup>3</sup> και της ακολουθούμενης μεθόδου πρέπει να γίνεται κυρίως σε συνάρτηση με τις ανάγκες και αδυναμίες του εκάστοτε μαθητή. Εκείνα τα έργα όμως που συνδυάζουν περισσότερες τέτοιες παραμέτρους, που μάλιστα προκύπτουν οργανικά και αβίαστα από το ίδιο το υλικό και δεν απαιτούν εξω - μουσικές ερμηνείες, αλλά γίνονται αντιληπτές διαισθητικά από μαθητή και δάσκαλο, τείνουν να αξιοποιούνται περισσότερο στη διδασκαλία και να διαμορφώνουν εντέλει στέρεα και διαχρονικά εκπαιδευτικά πρότυπα.

## A.2 Ειδικές εκπαιδευτικές παράμετροι στο πρωτότυπο έργο

Ιστορικά, δεν υπάρχει αμφιβολία για το αν τα *44 Παιδικά Κομμάτια για Πιάνο* του Κωνσταντινίδη ήταν εξαρχής προορισμένα για εκπαιδευτική χρήση. Η έμπνευση συγγραφής τους προήλθε από την αντίστοιχη συλλογή κομματιών για πιάνο *For Children* (αυθεντικός τίτλος *Gyermekkeknek*, 1908-09) του Βέλα Βαρτόκ, μετά την ακρόαση της οποίας την δεκαετία του 1920 σε ζωντανή συναυλία από τον ίδιο τον συνθέτη, ο Κωνσταντινίδης αποφασίζει να:

«[...] κληροδοτήσει στις νεότερες γενιές μέρος της λαϊκής ελληνικής μουσικής παράδοσης, μέσω μιας συλλογής σύντομων κομματιών, τα οποία να απευθύνονται σε νέους σπουδαστές του πιάνου».<sup>4</sup>

Το αποτέλεσμα όμως αυτής της προσπάθειας είναι ακόμα ένα διφορούμενο θέμα. Όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά τρεις σημαντικοί ερμηνευτές του Κωνσταντινίδη (Γ. Χατζηνίκος, Α. Βατικιώτη και, Ν. Σεμιτέκολο) σε συνεντεύξεις τους με τον Γιώργο Σακαλλιέρο:

«Η αρχική επιδίωξη του Κωνσταντινίδη, για ένα απλό έργο προοριζόμενο για νεαρούς ερμηνευτές, μάλλον δεν επιτυγχάνεται. Το τελικό συνθετικό αποτέλεσμα, δημιουργεί ερμηνευτικά ζητήματα πέραν της απλής ανάγνωσης και εκτέλεσης, τα οποία καλείται να λύσει ένας ώριμος πιανίστας και όχι ένας μαθητής, Η μορφή ακόμη, και του πιο σύντομου κομματιού [...] περιλαμβάνει εξαιρετικές λεπτομέρειες στη γραφή της συνοδείας (αρμονική συγκρότηση, ρυθμικός ύφος, ποικιλιατικός εμπλουτισμός της μελωδίας, άρθρωση και δυναμική) τα οποία, όπως είναι φυσικό, αναδεικνύονται μέσω της εκτέλεσης».<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Στο εισαγωγικό σημείωμα του *Mikrokosmos* (Βέλα Βαρτόκ, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, New York, 1987) ο συνθέτης γράφει: «Σε πολλές περιπτώσεις υπάρχουν διαφορετικά κομμάτια με παρομοίου τύπου τεχνικά προβλήματα, για να υπάρχει δυνατότητα επιλογής από τον δάσκαλο και τον μαθητή, ανάλογα με τις προτιμήσεις τους. [...] Η προοδευτική διαδοχή των κομματιών και των ασκήσεων ανάλογα με βαθμίδες δυσκολία είναι βέβαια σχετική από μουσικής ή τεχνικής άποψης. Ο δάσκαλος πάντα μπορεί να τροποποιήσει τη σειρά αν το κρίνει αναγκαίο.» (Bartok, 1987)

<sup>2</sup> Σελ.188, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984), Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, Γιώργος Σακαλλιέρος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2010. (Σακαλλιέρος, 2010)

<sup>5</sup> Σελ.189 (Σακαλλιέρος, 2010). Στο ίδιο κεφάλαιο (σελ.194-195), ο συγγραφέας στηρίζει το επιχειρήμα περαιτέρω δίνοντας συγκεκριμένα παραδείγματα προβλημάτων όπως πύκνωση υφής, δυσκολία διάκρισης δύο επιπέδων ομοφωνικής γραφής, είσδυση συνοδείας μέσα στην μελωδία, δυσκολία ανάδειξης της μελωδίας κατά την εκτέλεση και χρήση γρήγορων ασύμμετρων ρυθμών από τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς.

Από την άλλη μεριά υπάρχει ο αντίλογος του κριτικού Μ. Δούνια:

«Στα πλαίσια κριτικής δημοσίευσης στον εγχώριο ημερήσιο τύπο ανήκει και η σύντομη μελέτη του Μ. Δούνια για τα *44 Παιδικά Κομμάτια πάνω σε ελληνικούς λαϊκούς σκοπούς* (Καθημερινή, 28/10/1952). Στο κείμενο αυτό ο Δούνιας σχολιάζοντας εκδόσεις νέων έργων Ελλήνων συνθετών, αναφέρεται, με ευμενέστατα σχόλια, στο παραπάνω έργο, αρχικά προσδιορίζοντάς το από συνθετική και παιδαγωγική σκοπιά και εν συνεχεία προχωρώντας σε ανάλυση της συνθετικής τεχνικής του Κωνσταντινίδη, ως προς τη χρήση και επεξεργασία του παραδοσιακού μουσικού υλικού, με αναφορά συγκεκριμένων παραδειγμάτων»<sup>6</sup>

Ο Σακαλλιέρος επίσης αναφέρει σε σχέση με τον αντίκτυπο της έκδοσης του έργου:

«Ακόμα και έτσι όμως γεγονός παραμένει το ότι το έργο αυτό διαδόθηκε πολύ, πέρα από τις δημόσιες εκτελέσεις, και από τους Έλληνες καθηγητές πιάνου στην ωδειακή εκπαίδευση. Όπως ανέφερε ο συνθέτης, τα *44 Παιδικά κομμάτια* είχαν τις μεγαλύτερες πωλήσεις αντιτύπων, από οποιοδήποτε άλλο εκδομένο έργο Έλληνα συνθέτη.»<sup>7</sup>

και παρακάτω:

«Ειδικό άρθρο με ευνοϊκή κριτική και μουσικά παραδείγματα, δημοσιεύτηκε στο γνωστό περιοδικό *Piano Quarterly Newsletter* (τεύχος φθινοπώρου 1957), ενώ το έργο διαδόθηκε και στην αμερικάνικη μουσική εκπαίδευση, με αποτέλεσμα να αποτελεί, μεταξύ άλλων, υποχρεωτικό ρεπερτόριο των σπουδαστών πιάνου μεταπτυχιακού κύκλου στη φημισμένη *Julliard School of Music and Drama* της Νέας Υόρκης»<sup>8</sup>

Γεγονός είναι λοιπόν, ότι στην ιστορία της μουσικής τέχνης υπάρχουν αμέτρητα παραδείγματα αναγνωρισμένων συνθετών που έγραψαν εκπαιδευτικά έργα για διάφορα όργανα, τα οποία εκ των υστέρων ίσως δεν αξιοποιήθηκαν απαραίτητα με αυτό τον τρόπο. Αλλά και το ακριβώς αντίθετο: εκπαιδευτικά έργα να παρουσιάζονται τακτικά και με επιτυχία σε συναυλιακό περιβάλλον. Εντέλει είναι σαφές ότι η εκπαιδευτική αξία του ενός έργου κρίνεται πάντα στην πράξη και όχι στη θεωρία, και μάλιστα με εξελισσόμενους, ιστορικούς όρους από μαθητές και δασκάλους μέσα στην πάροδο του χρόνου.

Κατ' αυτό τον τρόπο τα *44 Παιδικά κομμάτια για Πιάνο*, πέρα από τις αρχικές προθέσεις του συνθέτη και το αποτέλεσμα που επέφεραν στην πιανιστική εκπαίδευση, έχουν στον πυρήνα τους ορισμένα χαρακτηριστικά που τα καθιστούν ακόμα και στην αυθεντική μορφή τους εξαιρετικά πολύτιμα στην εργαλειοθήκη ενός δασκάλου:

- Είναι το **πολιτισμικό απόσταγμα** μιας ελληνικής μουσικής παράδοσης που εκτείνεται τόσο σε βάθος χρόνου αλλά και πλάτος γεωγραφικού χώρου, γενικώς άγνωστη στην πλειοψηφία των μαθητών σήμερα.
- Είναι **αφορμή έκθεσης** του μαθητή στην τροπική, παραδοσιακή ελληνική μουσική, την πολυρυθμία, την δημοτική ποίηση και επαφής με μεμονωμένα μουσικά ιδιώματα από διάφορες περιοχές της Ελλάδας<sup>9</sup>.
- Είναι μοναδική **ευκαιρία γνωριμίας** του μαθητή με την συμπυκνωμένη μα λιτή, αρμονική γραφή, την ιδιαίτερη χρήση του οστινάτο ως μορφή συνοδείας, καθώς και την μέθοδο αξιοποίησης των λαϊκών μας μελωδιών από έναν αναγνωρισμένο Έλληνα συνθέτη, όπως ο Γιάννης Κωνσταντινίδης.

### A.3 Ειδικές εκπαιδευτικές παράμετροι στις μεταγραφές

Το έργο του Κωνσταντινίδη στην μεταγραμμένη εκδοχή του για βιολί και πιάνο διατηρεί προφανώς όλες τις άνω ειδικές παραμέτρους και εμπλουτίζεται με μερικές ακόμα. Η μεταφορά του υλικού από το στενότερο πλαίσιο της διδασκαλίας ενός σόλο οργάνου, σε σύγκριση με τη διδασκαλία της μουσικής δωματίου, δημιουργεί μια

<sup>6</sup> Σελ.141 (Σακαλλιέρος, 2010)

<sup>7</sup> Σελ.51 (Σακαλλιέρος, 2010)

<sup>8</sup> Σελ.132 (Σακαλλιέρος, 2010)

<sup>9</sup> Ακόμα και αν αυτό γίνεται υπό το πρίσμα ενός μεταγενέστερου συνθέτη όπως ο Γιάννης Κωνσταντινίδης.



μοναδική ευκαιρία να αναδειχθούν καινούργιες εκπαιδευτικές δυνατότητες από το ίδιο υλικό<sup>10</sup> και ταυτόχρονα εγείρει φυσικά νέες απαιτήσεις όσον αφορά τις εκπαιδευτικές παραμέτρους.

Για παράδειγμα, η **έννοια του ρόλου ενός οργάνου** κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης ενός έργου μουσικής δωματίου προκύπτει σε ένα έμπειρο μάτι αβίαστα ακόμα και από μια επιφανειακή μελέτη της παρτιτούρας του. Ένας μαθητής όμως χρειάζεται χρόνο ώστε να κατανοήσει εμπειρικά πώς θα υπηρετήσει αυτό το ρόλο όσο γίνεται καλύτερα με την ερμηνεία του.

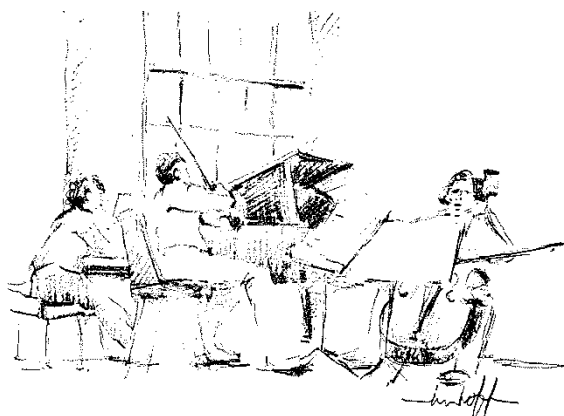
Στα έργα που απευθύνονται σε μαθητές χαμηλότερων τάξεων οι ρόλοι αυτοί συνήθως ορίζονται στην αρχή του έργου και μένουν σταθεροί σε αρκετά μεγάλο μέρος του, αν όχι ως το τέλος του. Η εικόνα όμως που σχηματίζεται έτσι είναι στατική και άγονη εκπαιδευτικά, διότι η επανάληψη της ίδιας ενορχηστρωτικής υφής άνευ παραλλαγής κάμπει το ενδιαφέρον των μαθητών και τους ωθεί σε μια διεκπεραιωτική ανάγνωση του έργου όπου η **ενεργή επικοινωνία**<sup>11</sup> μεταξύ τους καθίσταται περιττή.

Η λύση που συνήθως επιστρατεύεται σε πολλές εκπαιδευτικές εκδόσεις είναι ο εμπλουτισμός του συνοδευτικού υλικού σε συνδυασμό με τη συμμετοχή του δασκάλου, για να καλύψει και να στηρίξει τα όποια κενά σε τεχνικές απαιτήσεις προκύψουν. Κατ' αυτό τον τρόπο όμως, το κομμάτι γίνεται μεν πιο ενδιαφέρον, αλλά ο ίδιος ο μαθητής συμμετέχει ελάχιστα στην διαμόρφωσή του, βασιζόμενος στον δάσκαλο για την μεταξύ τους επικοινωνία και αντίληψη.

Αντιθέτως, η δυνατότητα εναλλαγής αυτών των ρόλων, μέσω της ενορχηστρωτικής υφής και του συνδυασμού ηχοχρωμάτων, σε δυναμικό και οργανικό συνδυασμό με την δομή του έργου είναι μια πρόσθετη, για τη μουσική δωματίου, εκπαιδευτική παράμετρος καθώς καλλιεργεί και απαιτεί **ερμηνευτική ελαστικότητα** και **μουσική αντίληψη**<sup>12</sup> όλης της ενορχήστρωσης και των αντιδράσεων των συν - εκτελεστών του συνόλου σε ζωντανό χρόνο - δεξιότητα ανεκτίμητη για κάθε μουσικό, ανεξαρτήτως πεδίου δραστηριοποίησης ή εξειδίκευσης.

Η χρήση αυτού του τρόπου παραλλαγής όμως θα καθιστούσε ανέφικτη την διδασκαλία σε χαμηλότερα επίπεδα κατάρτισης, εάν δε συνδυάζονταν με την **ιδιόζουσα χρήση του οστινάτο** που αναφέρθηκε παραπάνω στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των 44 Παιδικών κομματιών για Πιάνο. Με ενσωματωμένη την έννοια της επανάληψης και της παραλλαγής στην τεχνική του οστινάτο, αναδεικνύεται η δυνατότητα ταχύτερης εκμάθησης και εξοικείωσης με το συνοδευτικό μέρος του έργου, κάνοντας όχι μόνο την εναλλαγή ρόλων πρακτική και ενδιαφέρουσα, αλλά κυρίως την παρακολούθηση άλλων ρόλων εύκολη και αυτονόητη.

Συμπερασματικά, ο εν δυνάμει συνδυασμός των 2 άνω παραμέτρων προσφέρει ένα εύπλαστο, εύπεπτο και καρποφόρο υλικό προς διδασκαλία σε μικρότερες ηλικίες, που ενθαρρύνει τη σύσταση αμιγώς μαθητικών συνόλων (υπό την επίβλεψη του δασκάλου) που διαμορφώνουν από κοινού το κομμάτι κατά τη διάρκεια των δοκιμών, ωριμάζουν ταυτόχρονα, επικοινωνούν ενεργά και κοινωνικοποιούνται μέσω της μουσικής πρακτικής - προτέρημα ανεκτίμητο ως κίνητρο ενασχόλησης για κάθε μαθητή.



<sup>10</sup> Για παράδειγμα, σε ορισμένα κομμάτια η δυνατότητα μοιράσματος των πολλαπλών επιπέδων σε 2 πλέον όργανα (και 3 χέρια) επιλύει σημαντικά προβλήματα, ανάγνωσης και ανάδειξης μελωδικών στοιχείων για τους μαθητές.

<sup>11</sup> «Είναι σημαντικό να εξοικειωθούν από νωρίς οι μαθητές στην τέχνη του συγχρονισμού με άλλους εκτελεστές στην μουσική δωματίου» (Bartok, 1987)

<sup>12</sup> «Τέσσερα άλλα κομμάτια [...] είναι γραμμένα σαν τραγούδια με συνοδεία πιάνου. [...] Τέτοια κομμάτια είναι πολύ χρήσιμα, γιατί εκπαιδεύουν τον μαθητή να μπορεί να διαβάζει 3 πεντάγραμμα αντί για 2 μόνο, καθώς θα τραγουδά και ταυτόχρονα θα παίζει στο πιάνο την συνοδεία» (Bartok, 1987)

## Κεφάλαιο Β': Κριτήρια μεταγραφής

Βάσει των εκπαιδευτικών παραμέτρων που αναπτυχθήκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρακάτω θα αναλυθούν διεξοδικά μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων τα κριτήρια μεταγραφής, η ενορχηστρωτική δηλαδή μέθοδος με την οποία οι άνω παράμετροι ενσωματώνονται στα μεταγραμμένα 5 Παιδικά Κομμάτια για Πιάνο του Κωνσταντινίδη και έτσι καθίστανται εκπαιδευτικά πολύτιμα στην διδασκαλία της μουσικής δωματίου.

### Β.1 Διαχείριση φράσεων

Η έκταση των επιμέρους κομματιών στο πρωτότυπο έργο του Κωνσταντινίδη είναι σε γενικές γραμμές πολύ μικρή. Ποικίλει από 12 έως 38 μέτρα, με το μέσο όρο στα 25 μέτρα και χρονική διάρκεια μικρότερη του ενός λεπτού. Πλην κάποιων εξαιρέσεων, η διαχείριση των θεμάτων του περιορίζεται δομικά σε μια απλή έκθεση του υλικού, με διακριτικές αρμονικές παραλλαγές όταν αυτή επαναλαμβάνεται και την προσθήκη μιας καταληκτικής φράσης στο τέλος του έργου με αποσπασματικά στοιχεία φράσεων της έκθεσης.

Η παρατηρήσεις αυτές οδηγούν στο συμπέρασμα ότι μια αυτούσια μεταφορά των φράσεων ως έχουν σε οποιασδήποτε είδους μεταγραφή, θα παρήγαγε αντίστοιχες μινιατούρες μουσικής δωματίου που δεν θα ανταποκρίνονταν στο στόχο που έχει τεθεί στον πρόλογο των μεταγραφών, δηλαδή την **δημιουργία αυτόνομων έργων** που θα μπορούσαν να σταθούν ανεξάρτητα σε μια τυπική, ωδειακή, μαθητική συναυλία. Υπό αυτό το πρίσμα διάρκειας και έκτασης θα ήταν επίσης ανέφικτο, και ίσως αδύνατο, να επιτευχθεί ένας άλλος πολύ σημαντικότερος στόχος τους, η **εναλλαγή ρόλων** των οργάνων (υφή, χαρακτήρας) που απαιτεί εξ ορισμού την επέκταση της δομής, ώστε να προστεθούν οι αντίστοιχες παραλλαγές.

Γι' αυτούς τους δύο λόγους στις μεταγραφές επιλέγεται **αυθαίρετα<sup>13</sup> ο διπλασιασμός των φράσεων**, η αλλαγή ρυθμικών ενδείξεων και χαρακτήρα, και πολύ πιο σπάνια σε εξαιρετικές περιπτώσεις η ανάμειξη μοτιβικών στοιχείων - εν είδη ανάπτυξης - σε εκείνα τα επιμέρους κομμάτια που ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης δίνει τέτοιες ενδείξεις στο πρωτότυπο.

Ένα τυπικό παράδειγμα επέκτασης συναντάμε στην μεταγραφή του πρώτου κομματιού στην Συλλογή του Β' Τετραδίου, το **No.17** με τίτλο «**Τίνος είν' το Περιβόλι**». Στην πρωτότυπη μορφή του, το υλικό διαγράφει την πορεία μιας απλής έκθεσης των τριών επιμέρους φράσεων του θέματος α' (μ.1-10), β' (μ.11-20) και γ' (μ.21-28), που παρουσιάζονται πάντα στο δεξί χέρι με το αριστερό να συνοδεύει. Η φράση α' κινείται στο τροπικό περιβάλλον της Ντο μείζονας και αποτελείται από 2 πεντάμετρα τμήματα που σχηματίζουν περίοδο. Η β' φράση ακολουθεί την ίδια δομή αλλά κινείται στη Ρε ελάσσονα (εναρμόνιση με την VI<sup>7</sup> βαθμίδα). Η γ' φράση βρίσκεται και αυτή στη Ρε (εναρμόνιση με την IV βαθμίδα του μείζονα τρόπου) και αποτελείται από 2 μικρότερα τμήματα έκτασης τεσσάρων μέτρων που σχηματίζουν και αυτά περίοδο.

1. Η α' φράση στην έκθεση του πρωτότυπου (μ.1-5)

2. Η β' φράση στην έκθεση του πρωτότυπου (μ.11-15)

<sup>13</sup> Εξ' ου και η επιλογή της λέξης «μεταγραφή» έναντι της λέξης «διασκευή», που παραπέμπει σε μια διαδικασία μεταφοράς υλικού νότας προς νότα, από το πρωτότυπο στο παράγωγο έργο.

Η έκθεση ακολουθείται από μια λιτή Coda (μ.29-38), στην οποία επαναλαμβάνεται η φράση α' αρμονικά παραλλαγμένη στη συνοδεία της.

Η δομή αυτή παρατίθεται λεπτομερώς στον παρακάτω πίνακα.

1. Η γ' φράση στην έκθεση του πρωτότυπου (μ.21-24)

No.17 - Δομή Πρωτότυπου				
Έκθεση	Φράση	Έκταση	Μέτρα	Παρατηρήσεις
	α'	10 μ.	1-10	Περίοδος (5+5) Ντο μείζονα
	β'	10 μ.	11-20	Περίοδος (5+5) Ρε ελάσσονα (VI)
	γ'	8 μ.	21-28	Περίοδος (4+4) Ρε ελάσσονα (IV μείζονα)
Coda	α'	10 μ.	29-38	Περίοδος (5+5) Ντο μείζονα

3. Η α' φράση στην έκθεση της μεταγραφής (μ.1-5)

Στην μεταγραφή του, το κομμάτι No.17 διπλασιάζεται σε έκταση με την επανάληψη της έκθεσης στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το βιολί ενώ το πιάνο αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου την συνοδεία μοιρασμένη στα δυο χέρια.

Στην επανέκθεση οι ενδιαμέσες φράσεις και τα επιμέρους υποτιμήματά τους παραμένουν όλα αναλλοίωτα, αλλάζει όμως ριζικά η ενορχήστρωση. Σε σχέση με την έκθεση, τώρα οι ρόλοι εναλλάσσονται μεταξύ βιολιού και πιάνου, αξιοποιώντας δομικές παραλλαγές στα υποτιμήματα των φράσεων της επανέκθεσης.

2. Η α' φράση στην επανέκθεση της μεταγραφής (μ.29-38)

Η δομή της μεταγραφής<sup>14</sup> μαζί με τις ενορχηστρωτικές αλλαγές της επανέκθεσης παρατίθενται στον παρακάτω πίνακα:

No.17 - Δομή μεταγραφής				
Έκθεση	Φράση	Έκταση	Μέτρα	Παρατηρήσεις
	α'	10 μ.	1-10	Πρωταγωνιστικός ρόλος στο βιολί
	β'	10 μ.	11-20	

<sup>14</sup> Για την πλήρη παρτιτούρα βλ. Κεφ. ΣΤ.1 σελ.41

Επανάκθεση	γ'	8 μ.	21-28	Εναλλαγή ρόλων ανά 5 μέτρα
	α'	10 μ.	29-38	
	β'	10 μ.	39-48	
Coda	γ'	8 μ.	49-56	Πρωταγωνιστικός ρόλος στο πιάνο
	α'	10 μ.	57-66	Εναλλαγή ρόλων ανά 5 μέτρα

Ένα άλλο, λίγο πιο περίπλοκο παράδειγμα διπλασιασμού φράσεων βρίσκεται στο κομμάτι **No. 24** με τίτλο «**Το λεν' μάνα μ' το λεν'**». Εδώ το υλικό του ομώνυμου, παραδοσιακού σκοπού εκτίθεται σε 2 φράσεις α' (μ.1-8) και β' (μ.9-16), και οι δύο σε μορφή περιόδου.

4. Ολόκληρη η παρτιτούρα του πρωτότυπου

Μετά την β' φράση ακολουθεί ένα μεταβατικό μέτρο όπου ακούγεται μόνο το οσινάτο της συνοδείας και έπειτα περνάμε στην Coda όπου παρατίθεται αποσπασματικά το πρώτο τμήμα μόνο της α' φράσης.

Το τελευταίο μέτρο φαίνεται σαν να εισάγει νέο υλικό, αλλά ουσιαστικά πρόκειται για μια κάθετη σύνοψη της εναρμόνισης του κομματιού με μια μοναδική παράφωνη σολ ελάσσονα συγχορδία που περιέχει το Ντο# (όπως και το οσινάτο καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού) και ένα Φα#. Μια απρόσμενα ταιριαστή κατάληξη για μια σύνθεση που στηρίζεται κατά βάση μόνο στη μελωδία του θέματός της.

Η δομή αυτή παρατίθεται λεπτομερώς στον παρακάτω πίνακα:

No.24 - Δομή Πρωτότυπου				
Έκθεση	Φράση	Έκταση	Μέτρα	Παρατηρήσεις
		α'	8 μ.	1-8
	β'	8 μ.	9-16	Περίοδος (2+2) συν κατάληξη (3)
Coda	α'	4 μ.	17-20	Απόσπασμα φράσης α' (1 <sup>ο</sup> τμήμα)

Στην εκδοχή της μεταγραφής, η δομή περιπλέκεται ελαφρώς. Όλο το υλικό της έκθεσης επαναλαμβάνεται και παραλλάσσεται στην προσθήκη της επανέκθεσης. Αυτή τη φορά όμως η παραλλαγή αφορά το tempo και το χαρακτήρα. Τόσο στην έκθεση όσο και στην επανέκθεση επιλέγεται ένα πολύ γρηγορότερο και βιρτουόζικο tempo που αντιστοιχεί στην ακροβατική δεξιοτεχνία που απαιτείται από τον πιανίστα κατά την εκτέλεσή τους. Στη επανέκθεση προστίθεται επίσης και η ένδειξη *riu agitato* που υπογραμμίζει την αύξηση της δυσκολίας και τη διεύρυνση των απαιτούμενων δυναμικών αντιθέσεων από το *pp* στο *ff*<sup>15</sup>.

Πέρα όμως από την αναμενόμενη παραλλαγή της επανέκθεσης, η εσωτερική δομή της β' φράσης γίνεται διαφορετικά αντιληπτή, με τρόπο που ανατρέπει την παραδοσιακή δομή του σκοπού. Το τμήμα της κατάληξης της (μ.13-15 στο πρωτότυπο) θεωρείται αντίστοιχο του μ.3, δηλαδή αντιμετωπίζεται ως μοτιβικό στοιχείο της Coda από την α' φράση. Με αυτή όμως την εναλλακτική θεώρηση, δημιουργείται ανισορροπία έκτασης μεταξύ α' και β' φράσης (8 μέτρα προς 4). Γι' αυτό και στην μεταγραφή τα 4 πρώτα μέτρα της φράσης β' διπλασιάζονται (μ.13-16).

5. Διπλασιασμός του 1ου τμήματος της φράσης β' στην μεταγραφή (μ.8-16)

Η δε Coda στο πρωτότυπο πλέον μεταμορφώνεται στη μεταγραφή σε γέφυρα για την επανέκθεση (μ.17-21) και σε διευρυμένη Coda για το τέλος του κομματιού (μ.38-45). Στη γέφυρα αξιοποιείται αποσπασματικά η κατάληξη του πρώτου τετράμετρου της περιόδου της α' φράσης (μ.3-4 στο πρωτότυπο), ενώ στην Coda προστίθεται σε αυτά και η αρχή της (μ.1-2 στο πρωτότυπο). Τέλος, ας σημειωθεί ότι μόνο στο τελευταίο αυτό τμήμα της μεταγραφής, επανέρχεται σταδιακά με το *ritenuto* στο μ.40 ο αρχικός χαρακτήρας και ρυθμική ένδειξη του πρωτότυπου (*languido*) - ίσως εν είδη αποφόρτισης και επιστροφής σε ένα πιο ήρεμο και εντροπικό τέλος (*morendo*).

<sup>15</sup> Ο λόγος για αυτές τις επεμβάσεις αναλύεται στο Κεφ. Β.3 σελ.23

6. Μεταβατικό τμήμα για την επανέκθεση (μ.17-21) και Coda (μ.38-45) στην μεταγραφή

Η δομή της μεταγραφής<sup>16</sup> μαζί με τις δομικές αλλαγές της β' φράσης και των μεταβατικών τμημάτων παρατίθενται αναλυτικά στον παρακάτω πίνακα:

No.24 - Δομή Μεταγραφής				
	Φράση	Έκταση	Μέτρα	Παρατηρήσεις
Έκθεση	α'	8 μ.	1-8	Περίοδος (4+4) Σολ ελάσσονα
	β'	8 μ.	9-16	Περίοδος (2+2)x2
Γέφυρα	α'	5 μ.	17-21	Απόσπασμα α' φράσης (2° τμήμα)
Επανέκθεση	α'	8 μ.	22-29	riu agitato
	β'	8 μ.	30-37	
Coda	α'	8 μ.	38-45	Αποσπάσματα α' φράσης (2° & 1° τμήμα)

Θ' άξιζε όμως να γίνει αναφορά και σε ένα τελευταίο παράδειγμα επέμβασης στην δομή των φράσεων, αυτή φορά ίσως το πιο ριζοσπαστικό. Στο κομμάτι **No.22** με τίτλο «**H Παναγιώτα εκίνησε**», συναντιέται μια περίεργη επιλογή επέκτασης σύμφωνα με την οποία ο διπλασιασμός της έκθεσης αφορά ένα μεσαίο τμήμα του κομματιού, το οποίο μάλιστα φέρει και την ένδειξη προαιρετικής εκτέλεσης κατ' αρέσκεια του ερμηνευτή.

Ας δούμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Στο πρωτότυπο η έκθεσή του θέματος διακρίνεται σε 2 φράσεις, α' (μ.1-5) και β' (μ.6-11) και είναι εξαιρετικά σύντομη. Και οι δύο αυτές φράσεις φέρουν μορφή περιόδου, ή β' με διπλή κατάληξη (μ.10-11).

7. Η α' φράση της έκθεσης στο πρωτότυπο (μ.1-5)

<sup>16</sup> Για την πλήρη παρτιτούρα βλ. Κεφ. ΣΤ.3 σελ.50

8. Η β' φράση της έκθεσης στο πρωτότυπο (μ.6-11)

Στη συνέχεια ακολουθεί μια ακόμα συντομότερη επανέκθεση, στην οποία όμως και οι δύο φράσεις έχουν συντομευθεί κατά το ήμισυ, με την β' να έχει υποστεί και μια υποτυπώδη μελωδική παραλλαγή στο τέλος της. Το κομμάτι καταλήγει με μία Coda που συνδυάζει το 2<sup>ο</sup> τμήμα της περιόδου της α' φράσης και την διπλή κατάληξη της β'.

9. Συντομευμένη επανέκθεση με μελωδική παραλλαγή της β' φράσης στο πρωτότυπο και η Coda (μ.12-25)

Η δομή αυτή παρατίθεται λεπτομερώς στον παρακάτω πίνακα:

### No.22 - Δομή Πρωτότυπου

	Φράση	Έκταση	Μέτρα	Παρατηρήσεις
Έκθεση	α'	5 μ.	1-5	Περίοδος (2+3) Ντο μείζονα
	β'	6 μ.	6-11	Περίοδος (2+2) + κατάληξη (2)
Επανέκθεση	α'	3 μ.	12-14	2ο τμήμα της περιόδου της α' φράσης
	β'	6 μ.	15-20	β' φράση με 2ο τμήμα πεποικιλμένο
Coda	α'	5 μ.	21-25	2 <sup>ο</sup> τμήμα α' φράσης + κατάληξη β'

Στην μεταγραφή η εικόνα αυτή, τουλάχιστον ως προς την αυθεντική διάταξη φράσεων του Κωνσταντινίδη, παραμένει πιστή στην διαδοχή έκθεσης και επανέκθεσης με τη διαφορά ότι η επανέκθεση είναι πλήρης.

10. Η πλήρης επανέκθεση στην μεταγραφή (μ.11-22)

Στην περίπτωση που ο εκτελεστής ακολουθήσει την ένδειξη D.C. al Coda, κάνει την επανάληψη της έκθεσης και της επανέκθεσης και έπειτα οδηγείται κανονικά στην Coda στο τέλος του κομματιού - η οποία είναι δομικά πιστή στο πρωτότυπο - προσπερνώντας εντελώς την ενδιάμεση προαιρετική παραλλαγή. Σημειωτέο ότι το τμήμα αυτό λειτουργεί εξίσου αποτελεσματικά ως επίλογος του κομματιού, ανεξάρτητα από το αν παιχτεί η παραλλαγή, ή όχι. Έχει ένα λιτό και απλοϊκό χαρακτήρα, σχεδόν παιδικά αφελή<sup>17</sup>, που ταιριάζει απόλυτα και με τα δύο προηγούμενα τμήματα του έργου.

11. Η Coda στην μεταγραφή (μ.45-49)

Κι φτάνουμε πλέον στο επίμαχο, πρόσθετο τμήμα της ενδιάμεσης παραλλαγής, η οποία εκτελείται προαιρετικά και προορίζεται, όπως σημειώνεται στην παρτιτούρα, για πιο προχωρημένους μαθητές. Οι αλλαγές εδώ έχουν να κάνουν καθαρά με το tempo, τον χαρακτήρα και τα ηχοχρώματα, καθώς σε επίπεδο φράσεων η δομή είναι

<sup>17</sup> Αυτό οφείλεται κυρίως στην επιλογή του ηχοχρώματος του pizzicato στο βιολί σε συνδυασμό με την ένδειξη non rit. στα τελευταία μέτρα - πρακτική επιβράδυνσης στο τέλος το κομματιού, στην οποία θα κατέφευγε παραδοσιακά ένας έμπειρος βιολονίστας, αλλά μάλλον όχι ένας αρχάριος μαθητής.



ακριβές αντίγραφο της έκθεσης και της επανέκθεσης. Η ταχύτητα εκτέλεσης ωθείται στα άκρα διατηρώντας όμως τον ανάλαφρο, παιχνιδιάρικο χαρακτήρα του προηγούμενου τμήματος (*presto leggiero* μ.23). Μόλις 5 μέτρα παρακάτω ο χαρακτήρας αλλάζει απότομα σε κάτι βαρύτερο<sup>18</sup>, αλλά καπριτσιόζικο, με το tempo να πέφτει στο μισό (το μισό του *presto* ισούται τώρα με το τέταρτο του *pezzante* μ.28). Ακόμα και αυτή η αλλαγή διαρκεί ελάχιστα όμως καθώς επανερχόμαστε σταδιακά στον χορευτικό χαρακτήρα της κατάληξης της β' φράσης.

**B** *Variazione à piacere (per bambini più grandi)*  
**Presto leggiero** ♩ = 128

**Capriccioso e pezzante** (♩ = ♩)

28 *accel.* *pizz.* *rit. arco* *a tempo e rit.*

*f* *mf* *p* *mf*

*f* *p* *mf*

*Coda* \* *Coda* \* *Coda* \* *Coda* \* *Coda* \*

12. Η έκθεση από την προαιρετική παραλλαγή στην μέση της μεταγραφής (μ.23-32)

Η δομή της μεταγραφής<sup>19</sup> μαζί με συμπλήρωση της επανέκθεσης και τις αλλαγές χαρακτήρα της προαιρετικής παραλλαγής παρατίθενται αναλυτικά στον παρακάτω πίνακα:

No.22 - Δομή Μεταγραφής				
	Φράση	Έκταση	Μέτρα	Παρατηρήσεις
<b>Έκθεση</b>	α'	5 μ.	1-5	Περίοδος (2+3) Ντο μείζονα
	β'	6 μ.	6-11	Περίοδος (2+2) + κατάληξη (2)
<b>Επανέκθεση</b>	α'	5 μ.	12-16	πλήρης α' φράση
	β'	6 μ.	17-22	πλήρης β' φράση
<b>Παραλλαγή</b>	α'	5 μ.	23-27	Έντονες & απότομες αλλαγές σε χαρακτήρα, tempo & ηχοχρώματα
	β'	6 μ.	28-33	
	α'	5 μ.	34-38	
	β'	6 μ.	39-44	
<b>Coda</b>	α'	8 μ.	45-49	Αποσπάσματα α' φράσης (2° & 1° τμήμα)

<sup>18</sup> Άξια παρατήρησης είναι η οργανική διασταύρωση στο αριστερό χέρι (μ.28) που υποστηρίζει διαισθητικά την αλλαγή του tempo αλλά και την επιτάχυνση αμέσως μετά στο μ.29 όπου το δεξί χέρι φεύγει από το κλαβιέ και διευκολύνει στο αριστερό σημαντικά.

<sup>19</sup> Για την πλήρη παρτιτούρα βλ. Κεφ. ΣΤ.2 σελ.46

Το ερώτημα που προκύπτει φυσικά στο τέλος μια τέτοιας ανάλυσης είναι προφανώς η αναζήτηση του λόγου πίσω από μια τέτοια δύσκολη και περιπετειώδη ενορχηστρωτικά, επιλογή διάταξης φράσεων, που απαιτεί, πέρα από τη περίπλοκη μεταμόρφωση του χαρακτήρα του πρωτότυπου υλικού στην παραλλαγή, μια ιδιαίτερη μέριμνα για το συνταίριασμα όλων αυτών των επιμέρους τμημάτων, έκθεσης, επανέκθεσης, παραλλαγής και Coda, που να προβλέπει ερμηνευτικά και επαρκώς κάθε πιθανή επιλογή του εκτελεστή.

Για την απάντηση θα πρέπει να εξετάσουμε την σημασία του κίνητρου της ενασχόλησης στην εκπαιδευτική διαδικασία όπως αυτό αναλύεται στο κεφάλαιο Β.4 (Σελ.28).

## B.2 Διαχείριση οστινάτο

Το οστινάτο είναι ένα μοτίβο ή μια φράση που επαναλαμβάνεται επίμονα στην ίδια φωνή, συχνά στον ίδιο τόνο, και μπορεί να είναι μόνο ρυθμικό, εν μέρει μελωδικό ή και μια ολοκληρωμένη μουσική φράση<sup>20</sup>. Αν και αυτός ο ορισμός απαιτεί ακριβή επανάληψη του μοτίβου, στην συνήθη μουσική πρακτική ο όρος αφορά και την παραλλαγή ή ανάπτυξη του, όταν αυτό αλλάζει τόνο ακολουθώντας τις βαθμίδες της μελωδίας ή μια μετατροπία. Αυτό σημαίνει ότι από μόνο του το στοιχείο αυτό, όταν υπάρχει σε ένα έργο και ανάλογα με την μεταχείρισή του, τού προσδίδει εν δυνάμει παιδαγωγική αξία καθώς εσωκλείει τις έννοιες της επανάληψης, της παραλλαγής και της προσδευτικής αύξησης δυσκολίας<sup>21</sup>.

Ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί την τεχνική του οστινάτο ως συνοδεία στα 44 Παιδικά κομμάτια για Πιάνο αρκετά συχνά (5/14 κομμάτια για το Β' Τετραδίο), αλλάζοντας την εναρμόνιση συνήθως όταν αλλάζει η φράση του θέματος ή ως αρμονική παραλλαγή της συνοδείας σε σημεία που το ίδιο θεματικό υλικό επανεκτίθεται.

Ένα τέτοιο κομμάτι είναι το 1<sup>ο</sup> της συλλογής του Β' Τετραδίου, το **κομμάτι No.17 «Τίνος είν' το περιβόλι»**. Εδώ το οστινάτο συνίσταται σε μια διαδοχή διαστημάτων 3<sup>ης</sup>, η οποία ανάλογα με τη φράση υποδηλώνει και την τονικότητα στην οποία βρίσκεται η μελωδία.

14. Η α' φράση με την συνοδεία του οστινάτο στη Ντο μείζονα (μ.1-5)

13. Το οστινάτο στη β' φράση εναρμονίζει τη μελωδία με την VI<sup>7</sup> βαθμίδα της Ρε ελάσσονας (μ.11.-15)

17. Η γ' φράση με την συνοδεία του οστινάτο σε αρμονική αλυσίδα II5b-V και μισή πτώση στη Ντο μείζονα (21-24)

<sup>20</sup> Kamien, Roger (2018) *Music: An Appreciation*, p.611

<sup>21</sup> (βλ. Κεφ. Α.1 Σελ.6)

Τεχνικά, πρέπει να παρατηρηθεί εδώ μια μικρή δυσκολία εκτέλεσης του συγκεκριμένου μοτίβου, ως προς την δακτυλοθεσία του αριστερού χεριού σε συνδυασμό και με το δεξί. Στην έκδοση του έργου το 1978, ο ίδιος ο συνθέτης έχει σημειώσει ενδεδειγμένες λύσεις στο θέμα. Παραμένει όμως απαιτητικό σαν κείμενο για μαθητές, λόγω της μεταφοράς δακτύλων στις ίδιες νότες ανάλογα με τη φορά κατεύθυνσης των 3<sup>ων</sup>.

Στην μεταγραφή του το οστινάτο αυτό απλοποιείται σημαντικά καθώς - στο τμήμα της έκθεσης τουλάχιστον - μοιράζεται και στα 2 χέρια του πιάνου ενώ το βιολί αναλαμβάνει την μελωδία. Η μεγαλύτερη ευκολία όμως στην εκτέλεση δεν οφείλεται μόνο σε αυτό. Τώρα πλέον κάθε χέρι αναλαμβάνει συγκεκριμένες 3<sup>ες</sup> από το οστινάτο και κατά κάποιον τρόπο «κλειδώνει» τη θέση του πάνω στο κλαβιέ. Για την α' φράση το αριστερό έχει τις 3<sup>ες</sup> μι-σολ & φα-λα, ενώ το δεξί τις σολ-σι, λα-ντο. Στη β' φράση τα χέρια μοιράζονται μια κοινή 3<sup>η</sup> τη σιβ-ρε.

Allegro Moderato ♩ = 108

Piano

8

14

18. Η διαχείριση του οστινάτο στην έκθεση της μεταγραφής (μ.1-20)

Παρά την αλληλοεπικάλυψη των χεριών λόγω κοντινής απόστασης, με την απαλλαγή από την κίνησή τους και την αλλαγή δακτύλων ανά 3<sup>η</sup>, ο μαθητής μπορεί να παίξει αυτό το τμήμα τώρα σχεδόν μηχανικά, να συγκεντρωθεί στην ομαλή και ρευστή διασταύρωση των χεριών<sup>22</sup> και την άρθρωσή τους - που πρέπει να είναι κοινή - και να τηρήσει το legato με τις ενδεδειγμένες αυξομειώσεις της δυναμικής. Έτσι η παρακολούθηση της μελωδίας του βιολιού γίνεται πια εύκολη και αυτονόητη υπόθεση.

Στην γ' φράση το τοπίο αλλάζει και μοιάζει περισσότερο στο πρωτότυπο, με κάποιες όμως ουσιαστικές διαφορές. Το οστινάτο τώρα μεν περνά εξ' ολοκλήρου στο αριστερό χέρι για τα 4 πρώτα μέτρα, οπότε επιστρέφει η δυσκολία κίνησης μεταξύ των 3<sup>ων</sup>, αλλά το δέσιμο του legato ανά 4 όγδοα επιτρέπει το σήκωμα και την ανατοποθέτηση του χεριού στην καινούργια θέση. Η έννοια δηλαδή του κλειδώματος της θέσης στο κλαβιέ παραμένει, αλλά το επίπεδο δυσκολίας αυξάνει γιατί ολόκληρη την εργασία του οστινάτο αναλαμβάνει μόνο το ένα χέρι. Το δεξί χέρι δε, ακολουθώντας και τον πιο χορευτικό χαρακτήρα της γ' φράσης, στηρίζει ρυθμικά στις θέσεις το

<sup>22</sup> Αξιοσημείωτη η οργανική αλλαγή οκτάβας του δεξιού χεριού στο μ.5 που διασταυρώνεται στιγμιαία με το αριστερό, αλλά ουσιαστικά του δίνει χρόνο για ομαλή και αβίαστη μετάβαση.

αριστερό με staccato όγδοα, αρχικά σε διαστήματα 3<sup>ης</sup> και έπειτα σε 6<sup>ης</sup>. Στα 4 επόμενα μέτρα οι ρόλοι αντιστρέφονται με το αριστερό να αναλαμβάνει το ρόλο της στήριξης και το δεξί το οστινάτο.

Άξιο παρατήρησης είναι πάλι το στοιχείο της προόδου μέσω παραλλαγής στα μ.27-28, όπου το αριστερό χέρι από 3<sup>ης</sup>, εκτελεί τώρα διαστήματα 10<sup>ης</sup> αντί για 6<sup>ης</sup> διασταυρώνόμενο με το δεξί και περνώντας από πάνω του. Δεδομένου του *slentando* (συνώνυμο του *ritenuto*) όμως πριν την κορώνα στο μ.28, η διασταύρωση αυτή γίνεται οργανική και άνετη.

19. Η εξέλιξη του οστινάτο στην γ' φράση της έκθεσης στην μεταγραφή (μ.20-28)

Στην επανέκθεση, με την πρόσθετη λειτουργία της εναλλαγής ρόλων<sup>23</sup> το πιάνο αναλαμβάνει πλέον και τον ρόλο της μελωδίας καθώς και μιας συνοδείας 2<sup>ης</sup> φωνής (μ.34-37) πέρα από το οστινάτο, το οποίο πλέον συμπυκνώνεται σε ταυτόχρονες 3<sup>ες</sup> (που γίνονται πάλι 6<sup>ες</sup> στο μ.34), εν είδη παραλλαγής της έκθεσης.

20. Θέμα στο αριστερό και συμπυκνωμένο οστινάτο στο δεξί χέρι στην α' φράση στην επανέκθεση της μεταγραφής (μ.29-38)

<sup>23</sup> Όπως συζητείται στο Κεφ. Β.3 (σελ.21)

Παραλλαγή ως προς το στοιχείο της στήριξης με όγδοα έναντι του θέματος αυτή τη φορά παρατηρείται και στο τέλος της γ' φράσης στην επανέκθεση. Εδώ η δυσκολία αυξάνεται, διότι η στήριξη είναι πλέον κάθε φορά στην άρση. Όμως με τη βοήθεια του βιολιού που έχει τη θέση, ο πιανίστας διευκολύνεται σημαντικά<sup>24</sup>. Για να γίνει βέβαια αυτό απαιτείται συνειδητή γνώση του ρόλου κάθε οργάνου και από τους 2 εκτελεστές και καλή επικοινωνία μεταξύ τους.

21. Αλληλοστήριξη βιολιού και πιάνου στην γ' φράση της επανέκθεσης στην μεταγραφή (μ.53-56)

Είναι λοιπόν φανερό ότι το οστινάτο είναι φορέας εκπαιδευτικών παραμέτρων (επανάληψη, παραλλαγή και προοδευτική αύξηση δυσκολίας) που με την σωστή ενορχηστρωτική διαχείριση, μπορεί να προσδώσει παιδαγωγική αξία στο έργο, εμπλουτίζοντας την συνθετική έκφραση αντί να την περιορίζει. Επίσης χάρη στην εγγενή μηχανική του διάσταση διευκολύνει τους εκτελεστές στην απρόσκοπτη, ενεργή επικοινωνία μεταξύ τους και κατ' επέκταση ενθαρρύνει την ανάπτυξη συνολικής αντίληψης του έργου.

### B.3 Η εναλλαγή ρόλων

Το στοιχείο εκείνο που τονίζεται ιδιαίτερος στις μεταγραφές σαν χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι η εναλλαγή των ξεχωριστών ρόλων που καλείται να παίξει κάθε όργανο στην πορεία της αφήγησης του έργου. Μια συμβατική διασκευή των κομματιών αυτών θα ανέθετε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο βιολί με την μελωδία του θέματος και την συνοδεία στο πιάνο. Στις μεταγραφές όμως το status quo αυτό καταρρίπτεται. Οι ρόλοι εναλλάσσονται δυναμικά σε συνδυασμό με την εξέλιξη της δομής του έργου, οδηγώντας έτσι στα οφέλη που αναλύθηκαν στο Κεφ. Α.2 (σελ.7).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας προσέγγισης είναι το κομμάτι **No.17 «Τίνος είν' το Περιβόλι»**, η δομή της μεταγραφής του οποίου παρουσιάστηκε αναλυτικά στο Κεφ. Β.1 (σελ.10). Στην έκθεση του κομματιού ακολουθείται προς το παρόν η συμβατική εικόνα του βιολιού σε πρωταγωνιστικό ρόλο με την μελωδία και το πιάνο να συνοδεύει με δημιουργική χρήση του οστινάτο.

22. Το βιολί πρωταγωνιστεί με την μελωδία και το πιάνο συνοδεύει με οστινάτο στην μεταγραφή του κομματιού No.17 (μ.1-7)

<sup>24</sup> Άλλο ένα σημείο όπου η συνεργασία και επικοινωνία μεταξύ των εκτελεστών είναι ουσιαστική, απαραίτητη και προκύπτει μέσα από το ίδιο το υλικό με τρόπο προφανή και διαισθητικό.

Στην επανέκθεση η εικόνα αυτή ανατρέπεται. Η περιοδική διαμόρφωση των τριών φράσεων α', β', και γ' επιτρέπει τη διαδοχική εμφάνισή τους από το ένα όργανο στο άλλο, αναγκάζοντας έτσι τους εκτελεστές να αλλάζουν ρόλους και δυναμικές, όντας σε συνεχή και ρευστή επικοινωνία μεταξύ τους. Αξιοσημείωτη είναι η είσοδος του βιολιού στο μ.33 που δανειζεται νότες από το οστινάτο ως άρση του θέματος, απαιτώντας από τον βιολονίστα να ενσωματώσει λειτουργικά την απάντησή του στο θέμα του πιάνου που αποχωρεί.

Violin

Piano

*pp*

*p*

**A** *a tempo*

23. Εναλλαγή ρόλων βιολιού και πιάνου στην α' φράση της επανέκθεσης στη μεταγραφή (μ.29-38)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η γ' φράση εδώ, η κορύφωση του κομματιού, που επιστρατεύει δυναμικές και διαστηματικές αντιθέσεις και στα 2 όργανα για να τονίσει το χορευτικό της χαρακτήρα ακόμα περισσότερο από την έκθεση.

Vln.

Pno.

*ff*

*f*

*mp*

*p*

**B** *a tempo*  
*pizz.*

48

53

24. Η γ' φράση της επανέκθεσης στη μεταγραφή (μ.48-57)

Αυτή η ενορχηστρωτική προσέγγιση υπονοεί μια **ισότιμη εναλλαγή ρόλων** μεταξύ βιολιού και πιάνου που είναι ωφέλιμη, όπως εξηγήθηκε στο Κεφ. Α.2 (σελ.7), μόνο σ' ένα αμιγώς μαθητικό σύνολο στη διδασκαλία της μουσικής δωματίου, καθώς έτσι επιτυγχάνεται **ταυτόχρονη ωρίμανση** των μελών του. Δηλαδή λειτουργεί καλύτερα

όταν τα μέλη βρίσκονται λίγο πολύ στην ίδια εκπαιδευτική φάση των σπουδών τους ή έστω σε κοντινά επίπεδα οπότε έχουν **παράλληλη πρόοδο** στην επικοινωνία. Αυτό όμως δεν είναι απαραίτητο.

Όπως ένας δάσκαλος διδάσκεται από τους μαθητές του<sup>25</sup>, έτσι συμβαίνει και μεταξύ ενός προχωρημένου κι ενός αρχάριου μαθητή. Η γνώση της στήριξης των αδυναμιών, της φροντίδας των αναγκών, της έμπνευσης του ενδιαφέροντος του άλλου απέναντί του, είναι σαν εμπειρία πολυτιμότερη για τον προχωρημένο καθώς στο μέλλον ίσως και αυτός γίνει δάσκαλος. Για έναν δε αρχάριο μαθητή η ευχαρίστηση συμμετοχής σε ένα δύσκολο έργο, η σύλληψη του οποίου είναι - προς το παρόν - πάνω από τις δυνάμεις του, η συνεργασία με έναν πιο έμπειρο συμμαθητή του με τρόπο που κάνει την δική του συνεισφορά ουσιαστική και απαραίτητη, δίνει μεγάλη ώθηση στην αυτοπεποίθησή του και ανανεώνει δημιουργικά το ενδιαφέρον του για το όργανο.

Στα επόμενα κομμάτια, το **No.24 «Το λεν' μάννα μ' το λεν'»** και το **No.27 «Του Κίτσου η μάννα»** αυτή η ιδέα ωθείται στα άκρα με την δημιουργία 2 ρόλων τεχνικής και ερμηνευτικής κατάρτισης που τεχνικά απέχουν πολύ μεταξύ τους. Το 1ο είναι ένα από τους 3 Καλαματιανούς χορούς στη συλλογή του Β' Τετραδίου. Στην πρωτότυπη μορφή του και σε σχέση με τους άλλους δύο, είναι ίσως ο πιο λιτός στην παρουσίαση του θέματός του καθώς αρκείται στον μελωδικό μόνο καλλωπισμό του με μια στοιχειώδη αρμονική στήριξη σε ρυθμικό ισοκράτη<sup>26</sup> από το αριστερό χέρι του πιάνου.

25. Η αρχή της έκθεσης στο πρωτότυπο με το θέμα στο δεξί και το ρυθμικό οστινάτο στο αριστερό χέρι (μ.1-3)

Η ιδέα αυτή έχει διατηρηθεί και στην μεταγραφή με σημαντικές όμως αλλαγές στο tempo, τις δυναμικές και τον καλλωπισμό της μελωδίας με ποικίλα και διαστηματικά άλματα<sup>27</sup>. Ο αδύναμος, πλαδαρός, περιπατητικός

26. Η δυναμική κορύφωση της επανέκθεσης στην μεταγραφή (μ.22-27)

<sup>25</sup> Στον πρόλογο του *Θεωρητική Αρμονία* (Arnold Schoenberg, Νάσος, Αθήνα, 1992) ο συγγραφέας σημειώνει: «Αυτό το βιβλίο το έμαθα από τους μαθητές μου. [...] Κάθε κίνηση γεννά έρευνα ή αλλιώς η έρευνα γεννά κίνηση... [...] ...το πρώτο καθήκον του δασκάλου είναι να τραντάξει, να συγκλονίσει πέρα για πέρα τον μαθητή καταλλήλως. Όταν κατακαθίσει η τρικυμία που έχει προκληθεί, τότε το κάθε τι θα έχει βρει την κατάλληλή του θέση.[...] Η δραστηριότης που γεννιέται με αυτόν τον τρόπο από τον δάσκαλο ξαναγεννά σε αυτόν.» (Schoenberg, 1992)

<sup>26</sup> Σελ.193 «Οι ρυθμικοί ισοκράτες, πέραν της ιδιότητάς τους ως ostinato σχήματα, προερχόμενα από την παραδοσιακή μουσική, τα οποία επιβεβαιώνουν (ως τονικές βάσεις) την εκάστοτε μελωδική τροπικότητα, θεμελιώνουν και το ρυθμικό ύφος σε κομμάτια χορευτικού, κυρίως, χαρακτήρα, μιμούμενοι συχνά τον ρόλο των παραδοσιακών κρουστών στην λαϊκή μουσική εκτέλεση» (Σακαλλιέρος, 2010)

<sup>27</sup> Για ανάλυση της δομής βλ. Κεφ. Β.1 σελ.10

χορός του Κωνσταντινίδη (Andantino languido) μεταμορφώνεται σ' ένα φλεγόμενο μα ανάλαφρο (Con fuoco ma leggiero) δεξιотεχνικό άθλο για το πιάνο που μένει όμως πιστός στην αρχική έμπνευση της οριζόντιας επεξεργασίας τους θέματος εκμεταλλεύόμενος όλη την έκταση του κλαβιέ μαζί με απότομες δυναμικές αντιθέσεις.

Διαμετρικά αντίθετη είναι η εικόνα στην πάρτα του βιολιού, το οποίο, κόντρα στη συμβατική λογική ενορχήστρωσης, επιλέγεται για τον ρόλο της ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας του πιάνου σε μορφή οστινάτο - τόσο στενό ρυθμικά, που λειτουργεί μετρονομικά ως στυλοβάτης ενός παράτολμου ακροβατικού πιανιστικού εγχειρήματος. Η τεχνική δυσκολία εδώ είναι αισθητά μειωμένη και περιορίζεται στην κατανόηση του αντιχρονισμού στη μέση του μέτρου, ο οποίος όμως επαναλαμβάνεται αδιάκοπα σε όλο το έργο παρέχοντας τον απαιτούμενο χρόνο ωρίμανσης και προσαρμογής στον μαθητή.

Con fuoco ma leggiero ♩ = 96

27. Ο ρόλος του βιολιού ως μετρονόμος στην μεταγραφή (μ.1-24)

a tempo

28. Το φινάλε του βιολιού στην μεταγραφή (μ.45)

Μοναδικό σημείο σολιστικής αναλαμπής (!) και ίσως αποφόρτισης της έντασης για το βιολί αποτελεί το τελευταίο μέτρο το κομματιού, που δίνει την ευκαιρία στον αρχάριο μαθητή να «κλέψει» την παράσταση από τον πολύ πιο πεπειραμένο συμμαθητή του έστω και για μια στιγμή.

Αντίστοιχη αντιμετώπιση από πλευρά ρόλων έχει και το επόμενο κομμάτι, **No.27 «Του Κίτσου η μάννα»**<sup>28</sup>. Στην αυθεντική εκδοχή του το κομμάτι αυτό διατηρεί τον καθιστικό χαρακτήρα του παραδοσιακού σκοπού. Όλο το θεματικό υλικό διανθίζεται μελωδικά με διάφορα ποικίλματα στο δεξί χέρι ενώ το αριστερό συνοδεύει διακριτικά με λιτές,

<sup>28</sup> Για την πλήρη παρτιτούρα βλ. Κεφ. ΣΤ.4 σελ.55



τετράφωνες αρμονίες. Τα 2 πρώτα μέτρα τις επανέκθεσης φέρουν μια αρμονική παραλλαγή σε αυτή τη συνοδεία. Το κομμάτι έπειτα ολοκληρώνεται ευθύς αμέσως χωρίς άλλες προσθήκες.

*Lento espressivo.* (♩ = 60)

29. Το θέμα στο δεξί χέρι και οι τετράφωνες αρμονίες που το στηρίζουν στο αριστερό κατά τη διάρκεια της έκθεσης στο πρωτότυπο (μ.1-7)

Η ίδια τακτική ακολουθείται και στην μεταγραφή, με τη διαφορά ότι ο αργός, σχεδόν αυτάρεσκα αναπτυσσόμενος χαρακτήρας του θέματος τονίζεται ακόμα περισσότερο με περαιτέρω επιβράδυνση του tempo. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η δυνατότητα στον εκτελεστή να ανταποκριθεί με οργανικά χρονική άνεση στο σόλο του. Δηλαδή παρέχεται ο απαιτούμενος πρακτικός χρόνος για την εκτέλεση των δύσκολων τεχνικών σημείων, ο οποίος όμως δεν παραβιάζει την ρυθμική αγωγή, αλλά την καθιστά λειτουργικότερη εισάγοντας στρατηγικές ανάσες σε δομικές στιγμές του έργου, με αποτέλεσμα αυτό να «αναπνέει καλύτερα» και να ερμηνεύεται με μεγαλύτερη

*Larghetto a piacere* ♩ = 46

30. Το άκρως δεξιολογικό μέρος του βιολιού στην έκθεση της μεταγραφής με αναφορές στον Ysaÿe (μ.1-9)

ευκολία. Είναι τέλος φανερές οι επιρροές τόσο από τις Έξι Σονάτες για σόλο βιολί Έργο 27 του Eugene Ysaÿe όσο και από τις προχωρημένες συλλογές σπουδών για βιολί του Jacob Dont.

### Allegretto poco Scherzoso

Amabile ♩ = 66

31. Το 3ο μέρος από την Σονάτα Νο1 έργο 27 για σόλο βιολί του Eugene Ysaÿe (μ.1-9)

**B**

*pp segue saltando*

14

32. Η τεχνική ricolchet που εφαρμόζει το βιολί στο τμήμα της επανέκθεσης στην μεταγραφή (μ.13-15)

19 *Vivace*

33. Η εξάσκηση της τεχνικής ricolchet στην Σπουδή Νο19 από τα 24 Καπρίτσια για σόλο βιολί του Jacob Dont (μ.1-6)

Larghetto a piacere ♩ = 46

Violin

Piano

Vln.

Pno.

34. Η έκθεση με την αρμονική συνοδεία σε ανοικτή θέση στην μεταγραφή του μέρους του πιάνου (μ.1-5)

Στο μέρος του πιάνου η μεταγραφή είναι πιστή στην προσέγγιση του πρωτότυπου. Μόνη διαφορά, το άπλωμα του υλικού και στα δύο χέρια και η ανοικτή θέση των υποστηρικτικών συγχορδίων κάτω από την μελωδία, και φυσικά ένας πιο ελεύθερος χαρακτήρας ερμηνείας (a piacere) που επιτρέπει στον εκτελεστή να προσαρμοστεί χρονικά με άνεση στη ροή της μελωδίας του βιολιού.

Όπως και το προηγούμενο κομμάτι, ούτε και εδώ λείπει η εναλλαγή ρόλων. Ο μαθητής του πιάνου ανταμείβεται με την δική του θεματική γραμμή στην επανέκθεση, απαιτώντας τώρα από τον πιο πεπειραμένο συμμαθητή του στο βιολί να ακολουθήσει τις δικές του ελευθερίες στην ροή της μελωδίας. Ας σημειωθεί το πέρασμα

Pno.

Pno.

35. Το θέμα του πιάνου στην επανέκθεση της μεταγραφής (μ.13-18)

του θέματος στο αριστερό χέρι στο μ.15. που παρεκκλίνει για άλλη μια φορά επίτηδες από το πρωτότυπο, χάριν της αρχής της αλλαγής των ρόλων μεταξύ χεριών.

Συμπερασματικά, η ενεργή επικοινωνία μεταξύ των εκτελεστών στη διδασκαλία της μουσικής δωματίου προκύπτει ως οργανική ανάγκη στις μεταγραφές των πρωτότυπων από την εναλλαγή ρόλων μέσα στο κομμάτι. Στην περίπτωση πλησίου τεχνικού επιπέδου βιολιού και πιάνου, η πρόοδος στην επικοινωνία είναι ισότιμη και ταυτόχρονη. Όταν η απόσταση κατάρτισης είναι μεγάλη, τότε υπάρχει μεγάλο όφελος σε κίνητρα και εμπειρία, αρκεί η μεταγραφή να το επιτρέπει με τρόπο που κάθε ρόλος συνεισφέρει ουσιαστικά στο έργο και κάθε εκτελεστής αισθάνεται ενεργά συμμετέχων στην διαμόρφωση της ερμηνείας του. Στόχοι που, όπως διαφαίνεται στην παραπάνω ανάλυση, οι μεταγραφές τον επιτυγχάνουν.

#### B.4 Κίνητρα ενασχόλησης και χιούμορ

Στην έναρξη διδασκαλίας ενός οποιουδήποτε γνωστικού αντικειμένου, από την πρώτη κιάλας συνάντηση μαθητή και δασκάλου, συνάπτεται μεταξύ τους ένα άρρητο, εικονικό συμβόλαιο, οι όροι του οποίου διαμορφώνονται ως εξής:

- Ο δάσκαλος υπόσχεται στον μαθητή να του διδάξει το αντικείμενο ώστε στην αποπεράτωση των σπουδών του να το κατέχει πλήρως και να το διαχειρίζεται αβίαστα.
- Ο μαθητής, με κίνητρο την επίτευξη αυτού του στόχου, υπόσχεται να ακολουθήσει πιστά τις οδηγίες του δασκάλου του και να τον εμπιστευτεί.

Η εφαρμογή των όρων αυτών δεν συντελείται προφανώς αυτόματα. Η ωρίμαση της σχέσης παίρνει χρόνο. Υπάρχουν όμως στιγμές κατά τη διάρκεια των σπουδών, όπου αναδεικνύεται η εύρυθμη ή δυσλειτουργική δυναμική μεταξύ των 2, όπως μια επιτυχημένη, ή προβληματική συναυλιακή εμφάνιση αντιστοίχως.

Στην περίπτωση της μεταγραφής του κομματιού **No.22 «Η Παναγιώτα εκίνησε»** - μοναδική στην προσέγγισή διαχείρισης φράσεων σε όλη την συλλογή του Β' Τετραδίου όπως φάνηκε στο Κεφ. Β.2.1 - αποτελεί θαυμάσια αφορμή για μια τέτοια επιβεβαίωση.

**B** *Variazione à piacere (per bambini più grandi)*  
Presto leggiero ♩ = 128

36. Η ενδιάμεση παραλλαγή στην μεταγραφή του Κομματιού No.22 προορισμένη για πιο προχωρημένους μαθητές (μ.1-2)

Ένας αρχάριος μαθητής, ερχόμενος σε επαφή με την μεταγραφή, εύλογα θα ανησυχήσει με την πυκνότητα σε νότες και οδηγίες της ενδιάμεσης παραλλαγής, και ίσως να αντιδράσει αρνητικά στην επιλογή του κομματιού προς διδασκαλία στο μάθημά του. Στο σημείο αυτό έγκειται η κρίσιμη παρέμβαση του δασκάλου και υπενθύμιση της υπόσχεσης, πως εφόσον οι δοσμένες οδηγίες τηρηθούν, θα έρθει στο μεσοπρόθεσμο μέλλον η στιγμή όταν, μαθητής και δάσκαλος θα επιστρέψουν στο ίδιο κομμάτι με καλύτερα εφόδια και περισσότερη εμπειρία, βάσει των οποίων η παραλλαγή θα είναι πλέον διαχειρίσιμη.

Η έλευση εκείνης της μελλοντικής στιγμής είναι εξίσου κρίσιμη, όταν ο μαθητής θα διαπιστώσει με χαρά και ικανοποίηση, ότι το μεν αρχικό τμήμα της μεταγραφής είναι στοιχειώδες σε τεχνική δυσκολία και η παραλλαγή πλέον εφικτή. Δικαιώνεται με αυτό τον τρόπο η εμπιστοσύνη του στον δάσκαλο και επικυρώνεται το αρχικό συμβόλαιο μεταξύ τους. Η δε διαπίστωση από πλευράς του μαθητή, ότι αντίστοιχη αφοσίωση και επιμονή στο στόχο του θα επιφέρει αντίστοιχα

ικανοποιητικά αποτελέσματα και σε μελλοντικές προκλήσεις που ακόμα δεν αντιλαμβάνεται, του προσδίδει εκπαιδευτικά, ανεκτίμητα κίνητρα ενασχόλησης.

Ξεχωριστή περίπτωση στην συλλογή των μεταγραφών αποτελεί και το κομμάτι **No.26 «Του Παπά μας το Γαϊδούρι»**, η ιδιαίτερη διαχείριση του οποίου, όσων αφορά τους ρόλους των οργάνων, δίνει την αφορμή να τονιστεί και η αξία του χιούμορ στην διδασκαλία της μουσικής.

Το κομμάτι **No.26** είναι ένα από τα απλοϊκότερα γραμμένα στην πρωτότυπη μορφή του. Αποτελείται από ένα θέμα 4 μέτρων σε μορφή πρότασης που συνοδεύεται από ένα πλούσιο αρμονικά, μα ταυτόχρονα λιτό οστινάτο, του οποίου ο τρόπος γραφής παραπέμπει σε 2 επίπεδα φωνών. Το 1<sup>ο</sup> μετακινείται ανά ημιτόνια πάνω από το Λα, την 5<sup>η</sup> της Ρε ελάσσονας όπου είναι γραμμένο το κομμάτι, ενώ η 2<sup>η</sup> διαγράφει το τετράχορδο Ρε, Μι, Φα, Σολ. Ο Κωνσταντινίδης όμως πέρα από την τεχνική ένδειξη εκτέλεσης του 1<sup>ου</sup> επιπέδου με μεγαλύτερης διάρκειας αξίες, δεν διαχωρίζει ποτέ τις φωνές και τις διαχειρίζεται ως ενιαίο στοιχείο, επειδή ακριβώς εμφανίζεται μόνο στο αριστερό χέρι.

37. Η έκθεση στο πρωτότυπο με την εισαγωγή του οστινάτο (μ.1-6)

Στη συνέχεια το θέμα επανεκτίθεται με τα 2 πρώτα μέτρα του συνοδευόμενα από εναλλακτική εναρμόνιση εκτός του οστινάτο. Όλο δε το κομμάτι πλαισιώνεται στην αρχή και το τέλος του από δύο μέτρα μόνο με το οστινάτο.

Στη μεταγραμμένη εκδοχή του το κομμάτι αυτό μεταμορφώνεται σε κάτι εντελώς διαφορετικό από πλευράς ενορχήστρωσης. Αφορμή για την τολμηρή επέμβαση εδώ στο πρωτότυπο είναι το διπλό επίπεδο του οστινάτο που υπαινίσσεται ο Κωνσταντινίδης, αλλά κυρίως οι σίχοι του ίδιου του τραγουδιού «**Του Παπά μας το Γαϊδούρι**»<sup>29</sup>. Σύμφωνα με αυτούς υπάρχουν 3 πρόσωπα, 3 πρωταγωνιστές στην ιστορία: το ετοιμοθάνατο γαϊδούρι, η κλαίουσα παπαδιά και ο πρακτικός παπάς. Η μεταγραφή λοιπόν φέρνει το αρχικό υλικό στα άκρα, προκειμένου να αναδείξει με ευφάνταστο τρόπο αυτή την πλευρά.

#### ΤΟΥ ΠΑΠΑ ΜΑΣ ΤΟ ΓΑΪΔΟΥΡΙ ΣΚΩΠΤΙΚΟ

Τού παπά μας το γαϊδούρι έβγαλε σπυρί στη μούρη  
Κάθετ' ο παπάς και κλαίει, παπαδιά μυριολογάει.  
Τσώπα-τσώπα, παπαδιά μου, πάλε για καλό μας είναι,  
Το γομάρι κι αν ψοφήσει διάφορο δικό μας κάνει.  
Το πεσί το κάνω γούνα και τον κώλο του τσαμπούνα,  
Και τ' αυτιά του μαστραπάδες για να πίνουν οι παπάδες.

Από την έκθεση κιόλας της μεταγραφής είναι εμφανές ότι το οστινάτο, με την προσθήκη ενός 2ου οργάνου ως ευκαιρία, σπάει ξεκάθαρα σε δύο επίπεδα και μάλιστα διαχωρίζονται πλήρως οι ρόλοι του καθενός. Τα συνεχή

38.. Η έκθεση στη μεταγραφή με τους 3 ρόλους εμφανείς σε κάθε επίπεδο (μ.1-6)

<sup>29</sup> Για την πλήρη παρτιτούρα βλ. Κεφ. ΣΤ.5 σελ.60

glissandi στο βιολί μπορούν εύκολα να παραλληλιστούν με την μονότονο, ενοχλητικό μοιρολόι της παπαδιάς ενώ το δεξιό χέρι του πιάνου θα μπορούσε κάλλιστα να αναπαριστά το γκάρισμα ενός γαϊδουριού (η ψηλότερη νότα αντιστοιχεί στην χαρακτηριστική συριστική εισπνοή του και η χαμηλότερη στην εκπνοή). Το αριστερό χέρι του πιάνου αναλαμβάνει να συμβολίσει τον παπά με χαρακτηριστική, χωριάτικη απλότητα. Ας σημειωθεί ότι το θέμα στο τέλος του είναι ενισχυμένο από νότες του 1<sup>ου</sup> επιπέδου του οστινάτο για καλύτερη αρμονική στήριξη του crescendo.

Μετά την επανάληψη της έκθεσης, τα όργανα στην επανέκθεση αλλάζουν ρόλους, αλλά οι γραμμές (1<sup>ο</sup> και 2<sup>ο</sup> επίπεδο του οστινάτο και θέμα) διατηρούν το χαρακτήρα τους με ακόμα μεγαλύτερες αντιθέσεις, υπονοώντας ότι η κατάσταση του γαϊδάρου επιδεινώνεται ραγδαία. Τα κλαψούρισμα της παπαδιάς περνάν με δεξιοτεχνικό τρόπο πλέον στο αριστερό χέρι, που απαιτεί υπερκερασμό του δεξιού σε διαστήματα οκτάβας, και γίνεται πραγματικά αγωνιώδες. Το βιολί αναλαμβάνει με αυτά τα ακραία επαναλαμβανόμενα glissandi στην Σολ χορδή, να συμβολίσει ένα πανικόβλητο γαϊδάρο, που παρασυρόμενος από τη γριά, οδύρεται τώρα συνεχώς. Το δεξιό χέρι του πιάνου τέλος αναπαριστά τον παπά που προσπαθεί να συνεφέρει και τους 2 οδηγούμενος σε ένα μεγάλο crescendo (μ.14) για να ακουστεί πάνω από τις φωνασκίες τους.

39. Η επανέκθεση στην μεταγραφή με ανταλλαγή ρόλων μεταξύ βιολιού και πιάνου (μ.10-15)

Στο τελευταίο τμήμα της μεταγραφής τα πράγματα ηρεμούν. Τα όργανα αλλάζουν ρόλους για άλλη μια φορά. Τώρα το βιολί μιλάει συνετά ως παπάς και παρηγορεί την παπαδιά εξηγώντας πως ότι και να γίνει, εκείνοι θα βγούνε κερδισμένοι(!) Το πιάνο αξιοποιεί την εναλλακτική εναρμόνιση του πρωτότυπου εδώ: η παπαδιά και ο γαϊδαρος δεν ξεχωρίζουν τόσο σαν ρόλοι αν και συνεχίζουν να αντιπροσωπεύονται στα πλατιά τέταρτα και τα staccati των ογδόων αντιστοιχώς.

40. Η κωμική Coda της μεταγραφής (μ.20-23)

Η μεταγραφή όμως μας επιφυλάσσει μια τελευταία έκπληξη. Στα 3 τελευταία μέτρα, εκεί όπου ο Κωνσταντινίδης επιλέγει να καταλήξει το κομμάτι λακωνικά με 2 μέτρα οστινάτο, εδώ έχουμε την συνύπαρξη και των τριών χαρακτήρων: το glissando του βιολιού για την παπαδιά ως αναφορά στην αρχή της έκθεσης, τον παπά στα staccato του πιάνου (αρμονικά ενισχυμένο οστινάτο) που μιμείται σκωπτικά το γκάρισμα του γαϊδουριού με τα πηδήματα οκτάβας και κλείνει το κομμάτι με

χαραριστική ανυπομονησία (stringendo), όχι όμως πριν ακούσουμε και τον πραγματικό πρωταγωνιστή του έργου στην ακροτελεύτια νότα του κομματιού, ένα κύκνιο άσμα/γκάρισμα που μετατρέπεται εντέλει σε διακήρυξη ζωής! Γίνεται, εν κατακλείδι εμφανές, πως η ασυνήθιστη διαχείριση του αρχικού υλικού στην μεταγραφή αποσκοπεί στην υπογράμμιση και στήριξη αυτής της υπερβολής: της μοιραίας πρόγνωσης της ανιάτης ασθένειας του γαϊδάρου, που καταλήγει βέβαια να γίνει ακόμα πιο κωμική και γελοία. Η θεατρική σχεδόν απεικόνιση της ιστορίας αποτελεί ισχυρό κίνητρο ενδιαφέροντος και περιέργειας για τους μαθητές και η αστεία διάσταση της ερμηνείας κάνει την ενασχόληση μαζί της απολαυστική.

Δεν παύει ωστόσο να είναι ένα κομμάτι απαιτητικό και δύσκολο προς εκμάθηση που ζητά από τους εκτελεστές ακραίες εναλλαγές χαρακτήρων. Εύκολα δηλαδή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια προσπάθεια

μουσικής με στόχο ένα παιδικό κοινό αλλά όχι απαραίτητα μαθητές ως εκτελεστές. Από την άλλη μεριά άραγε, τι θα μπορούσε να είναι πιο αξιόλογο ως εκπαιδευτικό υλικό παρά κάτι που συνδυάζει υψηλούς στόχους με πραγματικά κίνητρα και όρεξη τριβής με το αντικείμενο;



## Κεφάλαιο Γ': Μουσική δωματίου και ελληνική πραγματικότητα

Στο παρόν κεφάλαιο αναλύεται συνοπτικά η εκπαιδευτική σημασία της μουσικής δωματίου και παρουσιάζεται η πρακτική διδασκαλία της ως μάθημα στο ελληνικό, ωδειακό σύστημα, φέρνοντας ενδεικτικά σε σύγκριση εναλλακτικές προσεγγίσεις από διάφορα ωδεία της επικράτειας. Στο τέλος του κεφαλαίου γίνεται μια σύντομη επισκόπηση στην παρούσα εκδοτική εικόνα για το έτος 2020, όσον αφορά το ελληνικό ρεπερτόριο της μουσικής δωματίου σε σχέση με τις εκπαιδευτικές ανάγκες του μαθήματός της και τα ενδεχόμενα προβλήματα υλικού που αντιμετωπίζει ο μέσος δάσκαλος στο αντικείμενο.

### Γ.1 Τα οφέλη της μουσικής δωματίου και μικρότερες ηλικίες

Το γεγονός ότι η μουσική δωματίου συμβάλει ουσιαστικά στην εκπαίδευση ενός μουσικού είναι αναμφισβήτητο και αυτονόητο. Τόσο οι ειδικευόμενοι καθηγητές και οι επαγγελματίες του χώρου, όσο και οι μουσικοί που έχουν επιλέξει παράπλευρες επαγγελματικές δραστηριότητες, βεβαιώνουν τα οφέλη της ερμηνείας και της βιωματικής εμπειρίας σύμπραξης σε ένα μουσικό σύνολο. Μεταξύ αυτών:

- συνεργασία και κοινωνικοποίηση μεταξύ των μελών του
- ενεργή επικοινωνία σε πραγματικό χρόνο πέρα από προφορικό και γραπτό λόγο
- συνολική αντίληψη του έργου και των μεμονωμένων ρόλων των μελών του
- συν - διαμόρφωση ορθοτονίας, παλμού, ήχου και ερμηνείας
- ταυτόχρονη καλλιτεχνική ωρίμανση
- αυτόνομη ατομική και ομαδική πρόοδος

Λαμβάνοντας αυτά υπόψη, προκύπτει αβίαστα το συμπέρασμα ότι τα πρώτα χρόνια εκπαίδευσης ενός νέου μουσικού θα εμπλουτίζονταν εν δυνάμει πολύ ουσιαστικά από όλες αυτές τις τόσο κρίσιμες εμπειρίες. Ειδικά για εκείνα τα όργανα όπως τα έγχορδα της οικογένειας του βιολιού, των οποίων η θέση βρίσκεται παραδοσιακά στο κέντρο ενός συνόλου, είναι απαραίτητη η τακτική μουσική συνύπαρξη του μαθητή με όμοιους του, ώστε αυτή η σύμπραξη να τού γίνει δεύτερη φύση. Αλλά και για εκείνα τα όργανα που δραστηριοποιούνται και σε σολιστικές επαγγελματικές εξειδικεύσεις, η παρουσία ενός τρίτου πέρα από τον δάσκαλο μέσα στην τάξη, και ενός συνεργάτη στη καθημερινή μελέτη ενός ντουέτου, αποτελεί ανεκτίμητο κίνητρο ενασχόλησης και εντέλει απόλαυσης ενός μακροπρόθεσμου ταξιδιού. που συχνά καταντά για αρκετούς καλλιτέχνες μοναχικό και στείρο.

Δυστυχώς, η πρακτική διδασκαλία της μουσικής δωματίου στην Ελλάδα βρίσκεται ακόμα σε πολύ πρώιμο στάδιο. Η ανωριμότητα αυτή χαρακτηρίζει πολλές παραμέτρους της, όπως το ρεπερτόριο, το ρόλο του καθηγητή, τις απαιτούμενες δεξιότητες, τον τακτικό προγραμματισμό, την χρονική στιγμή έναρξης κατά τη διάρκεια των σπουδών και την πιστοποίηση του μαθήματος από το ίδιο το εκπαιδευτικό σύστημα στα ωδεία, όπως θα συζητηθεί παρακάτω.

### Γ.2 Η θέση της μουσικής δωματίου στο παρόν ωδειακό εκπαιδευτικό σύστημα

Το άρθρο 285 του ΦΕΚ 229/11-11-1957 - το μοναδικό νομικό έγγραφο που δεσμεύει ως εσωτερικός κανονισμός του νυν Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης όλα τα ωδεία τα τελευταία 63 χρόνια στην Ελλάδα - ορίζει το μάθημα Μουσικής Δωματίου ως ένα γενικό (σε αντιπαράθεση με το ειδικό οργάνου), υποχρεωτικό μάθημα με τριετή ή διετή φοίτηση ανάλογα με τη σχολή οργάνου που παρακολουθεί ο σπουδαστής, χωρίς όμως να αποσαφηνίζει την τάξη., ή έστω την ενδεδειγμένη ηλικία έναρξης του μαθήματος, σε σχέση με το ειδικό. Προσδιορίζει τους οργανικούς συνδυασμούς που συνιστούν ένα σύνολο μουσικής δωματίου και θέτει για ύλη του μαθήματος την μουσική φιλολογία των κλασικών και νεότερων ξένων και Ελλήνων συνθετών. Τέλος απαιτεί την εκτέλεση 2 έργων, ενός κλασικού και ενός σύγχρονου για τις τελικές εξετάσεις στο τέλος της φοίτησης του μαθήματος.

Η ασαφής αυτή διατύπωση επιτρέπει κατ' επέκταση διαφορετικές ερμηνείες του νόμου ανά ωδείο, με αποτέλεσμα κάποια εξ αυτών να υιοθετούν πιο συγκεκριμένες κατευθύνσεις και το μάθημα, όπως και η διδακτική εμπειρία των μαθητών, να διαφέρει ριζικά. Ας δούμε για παράδειγμα την πρακτική διδασκαλία στο Ωδείο Αθηνών και το Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας.



Στον νυν εσωτερικό κανονισμό του Ωδείου Αθηνών (άρθρα 5 και 10) προστίθενται οι εξής παράμετροι: η υποχρεωτική παρακολούθηση του μαθήματος μόνο από σπουδαστές που έχουν τουλάχιστον φτάσει το 1<sup>ο</sup> έτος Ανωτέρας στο ειδικό τους μάθημα, η κατάταξη των μαθητών από τους διδάσκοντες καθηγητές σε σύνολα μουσικής δωματίου, η μείωση του χρόνου σπουδών στα 2 έτη, η διεξαγωγή της διδασκαλίας σε 2 ωριαία μαθήματα ανά μήνα και η υποχρεωτική - ως προϋπόθεση συμμετοχής στις εξετάσεις στο τέλος κάθε έτους - εμφάνιση του εκάστοτε συνόλου σε τουλάχιστον μία συναυλία της Ανωτέρας Τάξης με ρεπερτόριο διαφορετικό εκείνου των εξετάσεων.

Στο Δημοτικό ωδείο Καλαμάτας συστήνεται εκ της διευθύνσεως, όπου είναι δυνατό, η δημιουργία μαθητικών συνόλων γι' αυτό και το μάθημα είναι πλέον προσβάσιμο - με κατάλληλη προσαρμογή του ρεπερτορίου - και σε μαθητές της Μέσης Τάξης ώστε να υπάρχει μεγαλύτερη διαθεσιμότητα μαθητών και ποικιλία οργανικών συνδυασμών. Η διδασκαλία διεξάγεται σε 1 ωριαίο μάθημα ανά εβδομάδα, η φοίτηση είναι διετής και η συμμετοχή σε συναυλίες είναι υποχρεωτική μία φορά ανά έτος. Διερευνάται δε η επέκταση της διδασκαλίας και σε μικρότερες τάξεις, υπό τον διαφορετικό τίτλο μαθήματος «Συνοδεία με πιάνο», όπου πιανίστες καθηγητές θα αναλαμβάνουν ένα μισάωρο ανά εβδομάδα τη συνοδεία μαθητών στο πιάνο, σε έργα που έχουν οριστεί σε συνεννόηση και με τους ειδικούς καθηγητές των οργάνων τους. Έτσι η εισαγωγή στο αντικείμενο θα ξεκινά σε πολύ νωρίτερο στάδιο στις σπουδές των μαθητών άρα η εξοικείωσή τους θα καθίσταται πιο ομαλή και κυρίως πιο ώριμη, όταν εντέλει φτάσουν στην Ανωτέρα τάξη και εντρυφήσουν σε πιο ουσιαστικό ρεπερτόριο.

### Η Μουσική Δωματίου στα ελληνικά ωδεία

Φορέας	ΦΕΚ 1957	Ωδείο Αθηνών	Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας	Γενική τάση
Συμμετέχοντες	Ασαφής προσδιορισμός οργανικών συνδυασμών	Σύσταση μαθητικών συνόλων με επιβλέποντα καθηγητή	Εν δυνάμει σύσταση μαθητικών συνόλων με επιβλέποντα καθηγητή	Εκπαιδευτική σύμπραξη σε ντουέτο με τον καθηγητή με εν δυνάμει αλλαγή ανά έτος
Φοίτηση	Διετής ή τριετής φοίτηση ανάλογα με τη Σχολή οργάνου	Διετής φοίτηση με 2 ωριαία μαθήματα το μήνα	Διετής φοίτηση με 4 ωριαία μαθήματα το μήνα	Διετής ή τριετής φοίτηση με 4 μισάωρα έως 1 δίωρο μάθημα το μήνα
Ρεπερτόριο	Ασαφής προσδιορισμός ρεπερτορίου διδασκαλίας και τελικών εξετάσεων	-	-	Προσαρμογή ύλης και συχνότητας διδασκαλίας στις ανάγκες του μαθητή
Τάξη έναρξης	Ασαφής	Υποχρεωτική παρακολούθηση από την Ανωτέρα τάξη	Έναρξη παρακολούθησης από την Μέση τάξη	Υποχρεωτική παρακολούθηση από την Ανωτέρα τάξη
Συναυλίες	-	1 υποχρεωτική εμφάνιση σε συναυλία ανά έτος	1 υποχρεωτική εμφάνιση σε συναυλία ανά έτος	-
Γενική αντιμετώπιση	-	-	Μελλοντική επέκταση της διδασκαλίας σε μικρότερες τάξεις σε νέο πλαίσιο μαθήματος	Δευτερεύουσας σημασίας γραφειοκρατική υποχρέωση για Πτυχίο ή Δίπλωμα οργάνου

Πέραν των 2 αυτών παραδειγμάτων από εξέχοντα ωδεία της Ελλάδας, οι συνήθεις πρακτικές<sup>30</sup> διαμορφώνουν το μάθημα μουσικής δωματίου ως εκπαιδευτική σύμπραξη σε ντουέτο μεταξύ καθηγητή και μαθητή. Η σύσταση αμιγώς μαθητικών συνόλων σπανίζει, όπως και σύνολα μεγαλύτερα των 2 οργάνων, καθώς οι σχολές

<sup>30</sup> Τα στοιχεία εδώ αντλούνται από την ως τώρα προσωπική εμπειρία διδασκαλίας του συγγραφέα

πνευστών και εγχόρδων (πέραν του πιάνου) έχουν στα περισσότερα ωδεία ελάχιστους διαθέσιμους μαθητές στην Ανωτέρα τάξη. Ενίοτε, κατά την αλλαγή του έτους σπουδών (1<sup>ο</sup> σε 2<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup> σε 3<sup>ο</sup>) συστήνεται και αλλαγή του διδάσκοντα καθηγητή (π.χ. από έγχορδο σε πνευστό), ώστε ο σπουδαστής να έχει ευρύτερη εμπειρία συνεργασίας με διαφορετικά όργανα, καθιστώντας την πρόοδο του συνολικού ρεπερτορίου μεν ποικίλη αλλά ακόμα πιο χαοτική δε και ασυνεχή.

Η διδασκαλία ποικίλει από 4 μισάωρα μαθήματα ως ένα δίωρο μάθημα το μήνα, με χαλαρό εβδομαδιαίο προγραμματισμό, λόγω της θεώρησης του μαθήματος από σπουδαστές και διδάσκοντες, ως δευτερεύουσας σημασίας. Η δε τελικές εξετάσεις του μαθήματος αντιμετωπίζονται συχνά ως μια γραφειοκρατική τυπικότητα για την απόκτηση του βαθμού, που επιτρέπει στο σπουδαστή να συμπληρώσει μια ακόμα προϋπόθεση για να προχωρήσει στις πτυχιακές ή διπλωματικές εξετάσεις του οργάνου του - η χρονική εγγύτητα των οποίων συχνά τυγχάνει εκμετάλλευσης προς επίσπευση της διδασκαλίας και σμίκρυνση της ύλης.

Η συνολική εικόνα που διαμορφώνεται μάλλον συγκλίνει προς ένα μοντέλο διδασκαλίας που εφοδιάζει τους μελλοντικούς επαγγελματίες μουσικούς με πολύ διαφορετικά και μάλλον ανεπαρκή βιώματα και δεξιότητες στο χώρο της μουσικής δωματίου. Η επαγγελματική προοπτική στο χώρο που ανοίγεται στους απόφοιτους των ωδείων με αυτό τον τρόπο καθίσταται στην καλύτερη περίπτωση δυσοίωνη αν η διδακτική προσέγγιση παραμείνει ως έχει.

### Γ.3 Αναζήτηση ελληνικού ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο στην ωδειακή εκπαίδευση

Είναι αναμφισβήτητο ότι η σύγχρονη, ελληνική, μουσική δημιουργία μάς έχει εφοδιάσει - και συνεχίζει να το κάνει - με μια πληθώρα αξιόλογων έργων μουσικής δωματίου για βιολί και πιάνο. Η συντριπτική πλειοψηφία όμως αυτών, προορίζεται κυρίως για επαγγελματίες μουσικούς και όχι μαθητές.

Η περίπτωση ενός φωτισμένου δασκάλου, οποίος θα είχε ενδεχομένως την περιέργεια και το μεράκι να ψάξει και να δώσει για μελέτη κάτι τέτοιο στους πιο προχωρημένους μαθητές του στα πλαίσια των μαθημάτων του ωδείου - με την προϋπόθεση ότι έχει πρώτα καλύψει υπό τις προαναφερθείσες χαοτικές συνθήκες, τα βασικά κενά και την απαιτούμενη ύλη που φέρνει τον μαθητή σε επαφή με ποικίλες μουσικές εποχές (κλασικισμός, ρομαντισμός κ.ο.κ.) - μάλλον σπανίζει. Εξάιρεση σε αυτό τον κανόνα αποτελεί το ενδεχόμενο ένα έργο

EPN 706	Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ	ΣΟΥΪΤΑ	[βιολί – πιάνο]
EPN 803	Ε. ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ	ΜΕΛΩΔΙΑ	[βιολί – πιάνο]
EPN 828	Ε. ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ	ΡΑΨΩΔΙΑ	[βιολί – πιάνο]
EPN 826	Ε. ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ	ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ	[βιολί – πιάνο]
EPN 1246	Κ. ΜΥΛΩΝΑΣ	DIALOGUE	[βιολί – πιάνο]
EPN 1305	Φ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ	DANCE with the Darkness	[βιολί – πιάνο]
EPN 850	Γ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ	ΕΦΗΒΕΙΑ	[βιολί – πιάνο]
EPN 312	Γ. ΠΛΑΤΩΝ	MAZURKA	[βιολί – πιάνο]
EPN 616	Χ. ΣΑΜΑΡΑΣ	ANOMIES	[βιολί – πιάνο]
EPN 1136	Χ. ΣΑΜΑΡΑΣ	SONATA Nr. 1	[βιολί – πιάνο]
EPN 1137	Χ. ΣΑΜΑΡΑΣ	SONATA Nr. 2	[βιολί – πιάνο]
EPN 961	Κ. ΣΦΕΤΣΑΣ	CONCERTINO	[βιολί – πιάνο]
EPN 874	Φ. ΤΣΑΛΑΧΟΥΡΗΣ	SONATA	[βιολί – πιάνο]
EPN 1058	Μ. ΤΡΑΥΛΟΣ	ΘΑΛΑΣΣΙΝΕΣ ΜΠΑΛΛΑΝΤΕΣ	[βιολί – πιάνο]

41. Ενδεικτικό τμήμα από τον κατάλογο έργων Ελλήνων συνθετών σε κυκλοφορία, του εκδοτικού οίκου Παπαρηγορίου - Νάκας στην Αθήνα το 2020

#### Classical and Romantic Pieces For Violin and Piano Book 4

1	Serenata Haydn	2
2	Minuet Beethoven	6
3	Prelude and Allegro Corelli	10
4	Moment Musical Schubert	14
5	Melody and Dance Rimsky-Korsakov	16
6	Hungarian Dance Brahms	20
7	Melody on the G string Rachmaninoff	23

42. Ενδεικτική συλλογή διασκευασμένων έργων για βιολί και πιάνο από τις εκδόσεις Oxford Music στο Λονδίνο

να ανήκει στο σύνθητες, ερμηνευμένο ρεπερτόριο ενός οργάνου, όπως στην περίπτωση του βιολιού: η Δωδεκανησιακή Σουίτα για Βιολί και Πιάνο του Γιάννη Κωνσταντινίδη ή οι Ρουμανικοί Χοροί (σε διασκευή για βιολί και πιάνο) του Béla Bartok - αν βέβαια αναζητήσει κανείς έργα βασισμένα στην λαϊκή παράδοση και άλλων χωρών.

Αν ως δάσκαλος από την άλλη μεριά, αναζητήσει κανείς ρεπερτόριο και συλλογές που προορίζονται εξ αρχής για μαθητές, θα αναγκαστεί να περιορίσει τις επιλογές του, ειδικά όσο η ηλικία στην οποία απευθύνονται γίνεται μικρότερη. Διάκριση επίσης θα πρέπει να γίνει στο αν θα εστιάσει την αναζήτησή του στην πλευρά της μουσικής δωματίου (άρα έστω κατά προσέγγιση του όρου με απλοποιημένη συνοδεία πιάνου ή άλλου οργάνου), ή στα έργα ελληνικής προέλευσης.

Στην πρώτη περίπτωση θα περιλαμβάνονται απλοποιημένες διασκευές έργων γνωστών, κλασικών ή/και ρομαντικών συνθετών<sup>31</sup>, ή

<sup>31</sup> Όπως η συλλογή έργων “Classical and Romantic Pieces, Book 4 - Violin and Piano” σε διασκευή του W.Forbes (Forbes)

διασκευασμένες γνωστές μελωδίες, δημοφιλείς στα περισσότερα παιδιά<sup>32</sup>. Η συνοδεία σε τέτοιου είδους συλλογές για βιολί, αν δεν έχει συνοδεία πιάνου συνήθως περιορίζεται στην αναγραφή συγχορδιών πάνω από την μελωδία, και κάποιες από αυτές παρέχουν συνοδευτικό CD με την μουσική του βιβλίου, για ακρόαση από τους μαθητές στο σπίτι.

Τελευταία, έχουν εκδοθεί και συλλογές πιο δημοφιλών μελωδιών μαζί με τους στίχους τραγουδιών από γνωστές ταινίες και σειρές στην

### Φεγγαράκι μου λαμπρό

43. Δείγμα συνοδείας παιδικού κομματιού για μαθητές βιολιού από τη συλλογή του Β. Ραψανιώτη



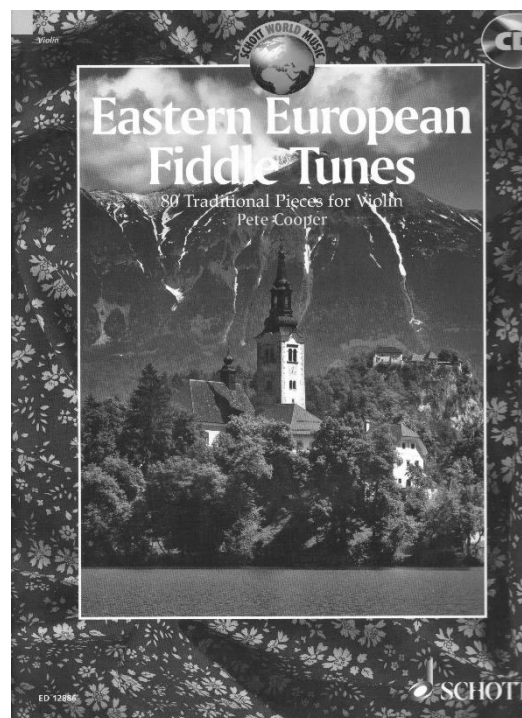
44. Παράδειγμα συλλογής δημοφιλέστερων μελωδιών για βιολί με παράλληλη συνοδεία από CD των εκδόσεων Hal Leonard

τηλεόραση με πρόσθετο CD, μαζί με το οποίο ο μαθητής συχνά καλείται να παίξει ταυτόχρονα με την ακρόαση πάνω στη συνοδεία του εκάστοτε συνόλου στο CD. Τα αρχεία ήχου στο CD, είναι κάποιες φορές ειδικού τύπου, επιτρέποντας στον ακροατή να αλλάξει το tempo του κομματιού χωρίς όμως παραμόρφωση του τονικού ύψους, στηρίζοντας εν δυνάμει με αυτό τον τρόπο καλύτερα την παράλληλη εκτέλεση της παρτιτούρας<sup>33</sup>.

Στον αντίποδα αυτών των ευρημάτων θα βρεθεί εκείνος ο δάσκαλος που θα επιλέξει αντιθέτως να συγκεντρωθεί στην ελληνική και όχι μόνο παράδοση, θυσιάζοντας εν δυνάμει τη δυνατότητα συμμετοχής άλλου οργάνου στην εκτέλεση. Μια καλή τέτοια περίπτωση αποτελεί η σειρά "Fiddle Tunes" των εκδόσεων Schott, η οποία ομαδοποιεί σε μικρές συλλογές παραδοσιακού σκοπούς για βιολί από διάφορες χώρες ανά τον κόσμο, με πολύ προσεκτικά σχόλια και επεξηγήσεις για τα ξεχωριστά, χαρακτηριστικά γνωρίσματα και τοπικά ιδιώματα καθεμιάς στον

πρόλογο τους. Και εδώ φυσικά δεν λείπει η προαιρετική, απλοποιημένη συνοδεία από κάποιο πολυφωνικό όργανο

45. Δείγμα από τη συλλογή "Eastern European Fiddle Tunes" των εκδόσεων Schott σε διασκευές του Pete Cooper

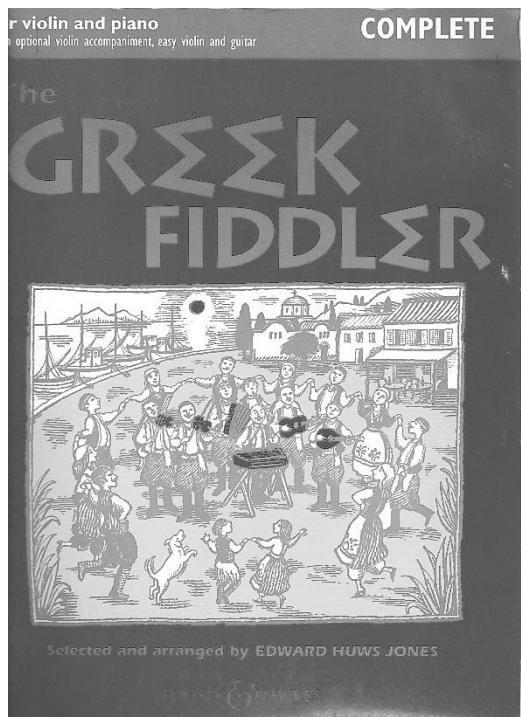


<sup>32</sup> Όπως η συλλογή «Μελωδίες για νέους βιολιστές» του Β. Ραψανιώτη (Ραψανιώτης, 2018)

<sup>33</sup> Όπως η συλλογή (Rock Favorites Violin Play along Volume 49) από τις εκδόσεις Hal Leonard Publishing Corporation

με την αναγραφή συγχορδιών πάνω από την παρτιτούρα και το συνοδευτικό CD, στο οποίο μάλιστα ερμηνεύει ο ίδιος ο διασκευαστής<sup>34</sup>.

Για την ελληνική παράδοση υπάρχουν κάποιες αντίστοιχες συλλογές, ως επί το πλείστον άνευ συνοδείας πιάνου. Μεταξύ αυτών ίσως ξεχωρίζει η σειρά των εκδόσεων Boosey & Hawkes "Violin Collections" με διασκευαστή τον Edward Huws Jones, η οποία περιέχει και ένα βιβλίο με ελληνικούς παραδοσιακούς σκοπούς<sup>35</sup>.



## NOTES

This sequence of pieces takes us on a rambling journey around Greece in a mainly anti-clockwise direction, starting in the Ionian Islands in the northwest, moving down through the mainland and the Peloponnese and across to Crete. From there we travel up through the Aegean Islands to the old Greek communities of Asia Minor (now Turkey) and finally to Thrace and Macedonia in the north.

### Corfu and Cefalonia

The islands of Corfu and Cefalonia are situated off the western coast of Greece. (Cefalonia is the setting for Louis de Bernières's *Captain Corelli's Mandolin*.) Despite the innocent and delightful character of the melody the words of the song are dramatic: sailors, caught in a storm at sea, are wondering whether they will ever see their beloved Corfu and Cefalonia again.

### The sultan's wife

The Greek title *Soultana* also carries the colloquial sense of a high-spirited girl, perhaps a bit of a flirt – attributes which can be brought out in performance. The tune is perfect for the violin, inviting double stops and open-string drones.

### All the water in the sea

This tune is popular in the Aegean Islands as well as on the mainland. It needs a lively tempo and works well with several verses and increasing exuberance – or, as they say in Crete, *keph*.

46. Δείγμα από το εξώφυλλο και τον πρόλογο της συλλογής "The Greek Fiddler" των εκδόσεων Boosey & Hawkes σε διασκευές του E. H. Jones

Η συλλογή αυτή είναι η εξαίρεση στον κανόνα καθώς όχι μόνο συνοδεύεται από παρτιτούρα πιάνου αλλά έχει και εναλλακτική, απλοποιημένη γραμμή για το βιολί για πιο αρχάριους εκτελεστές. Η αντιμετώπιση όμως του παραδοσιακού υλικού, τόσο στην ενορχηστρωτική διαχείριση της συνοδείας, όσο και στην επεξήγηση της

προέλευσης κάθε σκοπού και στο σχολιασμό των γνωρισμάτων του είναι ανεπαρκής, τουλάχιστον σε σύγκριση με τη σειρά της Schott.

Όσον αφορά τα κείμενα, είναι προφανές ότι η προσέγγιση τόσο σε πολιτισμικό όσο και σε λαογραφικό επίπεδο, είναι μάλλον επιφανειακή, τουλάχιστον από την πλευρά ανάγνωσης ενός Έλληνα, πράγμα που ίσως να μην είναι από μόνο του ουσιαστικό, αλλά σίγουρα υστερεί. Σε σχέση με την συνοδεία, αυτή είναι πάντα όσο πιο απλοϊκή γίνεται, σε επίπεδο υφής και εναρμόνισης, ενώ πολλές φορές σε σύνθετους ρυθμούς η ομαδοποίηση των φθόγγων

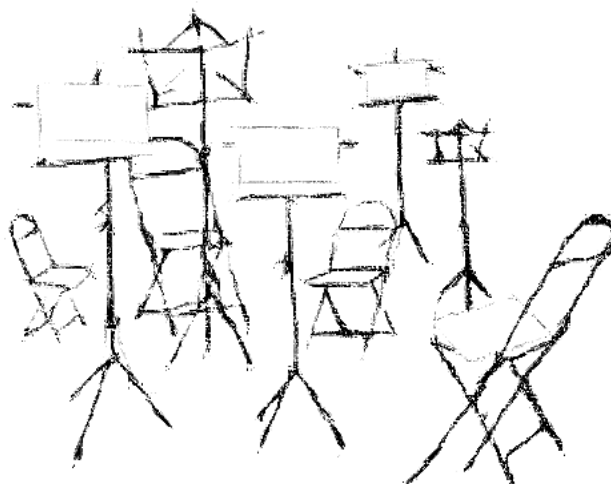
47. Δείγμα συνοδείας του σκοπού "Σαμιώτισσα" από τη συλλογή "The Greek Fiddler". Αξιόλογη είναι η αλλαγή του ρυθμού στη 2η φράση (μ.11) σε 2+2+3 αντί για 3+2+2 όπως είθισται.

<sup>34</sup> Όπως η συλλογή "Eastern European Fiddle Tunes" σε διασκευές του P. Cooper (Cooper, 2007)

<sup>35</sup> "The Greek Fiddler" του E. H. Jones των εκδόσεων Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (Jones, 2008)

συγγέεται με εκπληκτική αφέλεια - για κάποιον που υποτίθεται πως έχει εντρυφήσει στην ελληνική, και όχι μόνο, παράδοση.

Είναι εντέλει προφανές, ότι όλα αυτά τα παραδείγματα είναι μόνο προσεγγίσεις και συμβιβασμοί στην αναζήτηση ρεπερτορίου. Κανένα τους δεν εμπίπτει ούτε στο παραμικρό στον ορισμό της μουσικής δωματίου και δεν διαθέτουν βέβαια παρά ελάχιστες εκπαιδευτικές παραμέτρους<sup>36</sup>, τόσο στη διαχείριση του υλικού όσο και στην επιλογή του, για να είναι παιδαγωγικά αξιόλογα. Κατ' επέκταση μόνη εναλλακτική λύση, για εκείνους τους δημιουργικούς δασκάλους που επιμένουν στην χρησιμότητα της ελληνικής μουσικής δωματίου για μικρότερες ηλικίες, είναι οι προσαρμοσμένες διασκευές άλλων έργων Ελλήνων συνθετών.



---

<sup>36</sup> Πέρα από τα κίνητρα ενασχόλησης που ίσως έχουν κάποιοι μαθητές ερχόμενοι σε επαφή με αυτό το υλικό.

## Κεφάλαιο Δ': Ερωτηματολόγιο

### Δ.1 Περί μουσικής δωματίου

Γιατί είναι εκπαιδευτικά χρήσιμη η μουσική δωματίου; Τι δεξιότητες αναπτύσσει, τι ευκαιρίες ή προκλήσεις αναδεικνύει και που οδηγεί η απουσία της από ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα;

Πως αντιμετωπίζεται η διδασκαλία της στο παρόν, ωδειακό, εκπαιδευτικό σύστημα στην Ελλάδα; Υπάρχει ενδεικτική ηλικία εισαγωγής στο αντικείμενο και με ποια κριτήρια;

Ποια είναι τα οφέλη ενός συνόλου μουσικής δωματίου αποτελούμενου αποκλειστικά από μαθητές, έναντι ενός στο οποίο συμμετέχουν και διδάσκοντες; Ποιος είναι ο ρόλος του καθηγητή;

Στην περίπτωση του μαθητικού συνόλου, τι επιπτώσεις έχει στην πρόοδό του η απόσταση στην τεχνική κατάρτιση και ερμηνευτική ωριμότητα μεταξύ των συμμετεχόντων;

### Δ.2 Περί εκπαιδευτικών παραμέτρων

Τι εκπαιδευτικές παραμέτρους πρέπει να πληροί ένα μουσικό έργο (όχι σπουδή ή γύμνασμα) για να καθίσταται κατάλληλο ως εκπαιδευτικό υλικό;

Το προσωπικό ενδιαφέρον του μαθητή είναι αποδεδειγμένα σημαντικό κίνητρο στην ενασχόληση του με τη μελέτη της μουσικής. Ποια χαρακτηριστικά σε ένα έργο εν δυνάμει το καλλιεργούν;

Ποια είναι η σημασία του χιούμορ στη μουσική διδασκαλία, και πιο συγκεκριμένα στη σχέση μαθητή - δασκάλου και μαθητή - έργου;

### Δ.3 Περί εκπαιδευτικού ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο

Τι γνώμη έχετε για την παρούσα εκδοτική εικόνα του διαθέσιμου, εκπαιδευτικού ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο για μαθητές μικρότερων ηλικιών ή/και χαμηλότερων τάξεων; Διακρίνετε κοινά στοιχεία στην προσέγγιση αυτού;

Πώς αντιπροσωπεύεται η ελληνική μουσική δημιουργία (παλαιά/σύγχρονη, παραδοσιακή/έντεχνη) σε αυτό, και ποια είναι τα εν δυνάμει οφέλη της για έναν Έλληνα μαθητή;

Τι μπορεί να προσφέρει το έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη, και συγκεκριμένα τα 44 Παιδικά Κομμάτια για Πιάνο, στην ελληνική εκπαιδευτική και μαθητική κοινότητα σήμερα;

### Δ.4 Απαντήσεις

Στο άνω ερωτηματολόγιο απαντούν οι διακεκριμένοι σολίστ στο βιολί και το πιάνο αντίστοιχα, καθώς και καθηγητές μουσικής δωματίου, Γιώργος Δεμερτζής και Δόμνα Ευνουχίδου.

#### Δ.4.1 Γιώργος Δεμερτζής

##### Περί Μουσικής Δωματίου

*«Η μουσική δωματίου αποτελεί τόσο σημαντικό κομμάτι στον κόσμο της δυτικής μουσικής δημιουργίας, ώστε να μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει την τεράστια σημασία της ως αυτονόητη. Αν χρησιμοποιούσε μάλιστα κανείς έναν αυτοσχέδιο ορισμό της μουσικής δωματίου, ως μη εξωτερικά καθοδηγούμενης συνεργασίας ανάμεσα σε μουσικούς, τοποθετώντας την δηλαδή ανάμεσα στον μόνο μουσικό, και ένα σύνολο μουσικών που έχει ανάγκη τον συντονιστικό ρόλο ενός μαέστρου, τότε, η σημασία της μουσικής δωματίου στον κόσμο της μουσικής εκπαίδευσης γίνεται ακόμα πιο αυτονόητη καθιστώντας αξίες όπως ο ρυθμός, η ποιότητα και ομοιογένεια του ήχου, ή η ορθοτονία, απαραίτητες.*

*Η διδασκαλία της μουσικής δωματίου στο ωδειακό σύστημα της Ελλάδας υποφέρει όπως τα πάντα γύρω από την ίδια τη μουσική, από έλλειψη ουσιαστικών στόχων... Είναι το ίδιο το ωδειακό σύστημα, παραφθορά ενός*

απαρχαιωμένου, το οποίο υιοθετήσαμε και εξελίξαμε με καθαρά οικονομίστικα και κοινωνικά κριτήρια. Η υπόθεση της μουσικής δωματίου εξαντλείται συνήθως στο κατόρθωμα - αγγαρεία της εκτέλεσης κομματιών από ένα καθηγητή και ένα μαθητή με την ηλικία του μαθητή να μη παίζει κάποιο σημαντικό ρόλο.

Τα οφέλη από την ύπαρξη συνόλων αποτελούμενων αποκλειστικά από μαθητές θα ήταν κατά τη γνώμη μου τεράστια, χωρίς αυτό να σημαίνει πως μια ενδεχόμενη συμμετοχή ενός έμπειρου μουσικού, δεν θα έπαιζε κάποιον αυτονόητα εποικοδομητικό ρόλο, πάντα υπό την προϋπόθεση πως κάτι τέτοιο υπάρχει... ένα αμιγώς μαθητικό σύνολο, ένα κουαρτέτο εγχόρδων ας πούμε, θα αντιμετώπιζε, ό τι και στην ίδια τη ζωή... διαφορές! Και την ανάγκη γεφύρωσης και εύρεσης λύσεων.»

#### Περί εκπαιδευτικών παραμέτρων

«Κατά τη γνώμη μου, κάθε έργο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί αν οι τεχνικές απαιτήσεις του μπορούν να αντιμετωπιστούν από τους μαθητές ακόμα και ως απλή γνωριμία με το ίδιο το έργο... ή, εκπαιδευτικά κριτήρια, όπως η ρυθμική υγεία, η ηχητική ισορροπία και η ορθοτονία υποδείκνυαν την τέχνη της φούγκας σε διάφορα οργανικά σύνολα ας πούμε...

Το προσωπικό ενδιαφέρον του μαθητή παίζει αυτονόητο ρόλο και το κίνητρο βρίσκεται στο ίδιο το έργο που - εφόσον υπάρχει ενδιαφέρον- είναι σήμερα εύκολο να έχει πρόσβαση σε αυτό, τόσο ως άκουσμα όσο και ως υλικό, πάρτες κλπ.

Το χιούμορ, στο βαθμό που δίνει μια αυθόρμητα ευχάριστη διάσταση στον δύσκολο αγώνα για την κατάκτηση της τέχνης της μουσικής μπορεί να παίζει σημαντικό θετικό ρόλο.»

#### Περί εκπαιδευτικού ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο

«Δεν ξέρω αν υπάρχει έστω και ένα έργο για βιολί και πιάνο, ή ακόμα και άλλους συνδυασμούς που να έχει παιδαγωγικό στόχο στο γενικότερο αντικείμενο της μουσικής δωματίου, ζήτημα που σε άλλους τόπους και άλλες εποχές αντιμετωπιζόταν με πολύ πιο ουσιαστικό τρόπο με μπόλικά παραδείγματα, το πρώτο από τα οποία πέφτει στην αντίληψή μου να είναι τα 44 (... η σύμπτωση τυχαία ως προς τον αριθμό;...) ντουέτα για δύο βιολιά του Μπάρτοκ με προφανείς τις αναλογίες όσον αφορά τουλάχιστον το λαϊκό υλικό στο οποίο στηρίζονται....

Η Ελληνική δημιουργία ΔΕΝ απευθυνόταν μέχρι σήμερα στον Έλληνα μαθητή... ένα τεράστιο ζήτημα με προεκτάσεις και ιστορικά δεδομένα που ουσιαστικά έχουν να κάνουν με την ιδεολογική και ιστορική βάση της ίδρυσης και καθιέρωσης του ωδειακού μας συστήματος.»

#### Δ.4.2 Δόμνα Ευνουχίδου

## Κεφάλαιο Ε΄: Σύνοψη και συμπεράσματα

Στα πλαίσια αυτής της εργασίας έγινε λεπτομερής σύγκριση 5 κομματιών από το πρωτότυπο έργο «44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς σκοπούς» για πιάνο του Γιάννη Κωνσταντινίδη με τις μεταγραφές αυτών, σε σχέση με τα κριτήρια μεταγραφής τους και τις εκπαιδευτικές παραμέτρους που αναδεικνύουν.

Συζητήθηκαν εκτενώς οι εκπαιδευτικές παράμετροι που καθιστούν ένα μουσικό έργο παιδαγωγικά αξιόλογο σε γενικό και ειδικό επίπεδο όσον αφορά την ελληνικότητα του έργου του Γιάννη Κωνσταντινίδη αλλά και την μεταφορά του στο νέο εκπαιδευτικό πλαίσιο της μουσικής δωματίου, με ότι νέες προοπτικές και απαιτήσεις αυτό το εγχείρημα εγείρει.

Στη συνέχεια αναπτύχθηκαν διεξοδικά, σε αντιπαράθεση με τα πρωτότυπα, τα ενορχηστρωτικά κριτήρια μεταγραφής αναφορικά με τους διπλασιασμούς φράσεων και την διαχείριση του χρόνου, την εναλλαγή ρόλων ως κίνητρο ενεργούς επικοινωνίας των μουσικών και συνολικής αντίληψης του έργου μαζί με την σημασία της τεχνικής εγγύτητας ή απόστασης μεταξύ των εκτελεστών, την διαχείριση του οστινάτο ως εργαλείο προόδου και εξέλιξης καθώς και ως καταλυτικό στοιχείο απλοποίησης του υλικού μέσω της μηχανικής επανάληψης και τέλος, την δημιουργία κινήτρων ενασχόλησης μέσω του χιούμορ, ως ευκαιρία που ενίοτε μας προσφέρει το υλικό της λαϊκής μας παράδοσης. Παράλληλα με αυτά, τονίστηκε κατά περίπτωση η σημασία της οργανικής γραφής ως διαισθητικό στοιχείο στήριξης τόσο της ερμηνείας όσο και της εκπαιδευτικής διαδικασίας.

Επιπροσθέτως, σε συνάφεια και με τον εγγενή στόχο των μεταγραφών που προορίζονται ως υλικό στο μάθημα μουσικής δωματίου για εν δυνάμει μικρότερες του σύνηθες ηλικίες και τάξεις, έγινε μια σύντομη επισκόπηση των νυν πρακτικών διδασκαλίας του μαθήματος στην Ελλάδα και της παρούσας εκδοτικής εικόνας του διαθέσιμου ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο, με τα προβλήματα και τους ενδοιασμούς που αυτό αναδεικνύει για τον μέσο δάσκαλο μουσικής δωματίου.

Εν κατακλείδι, είναι σαφές ότι αυτή η απόπειρα μεταγραφής μέρους των 44<sup>ων</sup> Παιδικών Κομματιών του Κωνσταντινίδη είναι τουλάχιστον αξιοσημείωτη, τόσο εκδοτικά όσο και εκπαιδευτικά γιατί - παρά τις όποιες ατέλειες ή αδυναμίες κληρονομεί από το πρωτότυπο και όσες εισάγει εκ νέου με την μεταφορά του αρχικού υλικού σε ένα νέο διδακτικό πλαίσιο με πρόσθετες απαιτήσεις και ανώτερα εκπαιδευτικά πρότυπα - αν μη τι άλλο, αποτελεί έναυσμα για μια εκτεταμένη διαλεκτική πάνω στο θέμα των εκπαιδευτικών μεταγραφών και τον ιδανικό, σε σχέση με τον πραγματικό, ρόλο της μουσικής δωματίου ως μάθημα στην ελληνική, ωδειακή εκπαίδευση.





## Κεφάλαιο ΣΤ': Παράρτημα έργων

Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθενται εναλλάξ καθένα από τα πρωτότυπα κομμάτια και έπειτα η μεταγραφή τους που χρησιμοποιήθηκαν ως παραδείγματα στα προηγούμενα κεφάλαια.

### ΣΤ.1 Νο17 Τίνος είν' το περιβόλι

στο Γιάννη Παπαδόπουλο

XVII.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ  
(1949-51)

*Allegro Mod<sup>to</sup>*. (♩ = 120)

*p* *tranquillo*

*mf*

*mf con spirito* *p*

*poco slentando* *p* *a tempo*

*attacca*

Score

## 17. Τίνος είν' το περιβόλι

Σύνθεση: Γ.Κωνσταντινίδης

Μεταγραφή: Α.Μουστάκας

Allegro Moderato ♩ = 108

Violin

*mp*

Piano

*p*

8

Vln.

*p*

Pno.

*pp*

16

Vln.

*mf*

*f*

Pno.

*mp*

*mf*

2

## 17. Τίνος είν' το περιβόλι

(23) *poco slentando* **A** *a tempo*

Vln. *mp*

Pno. *p* *pp*

(30)

Vln. *p*

Pno. *p*

(37)

Vln. *p*

Pno. *mf* *pp*

## 17. Τίνας είν' το περιβόλι

3

(45)

Vln.

Pno.

*ff*

*f*

(51)

Vln.

Pno.

*sp*

*mp*

*p*

*mf*

**B** *a tempo pizz.*

8<sup>va</sup>

(58)

Vln.

Pno.

*molto slentando*

8<sup>va</sup>

*pp*

## ΣΤ.2 Νο22 Η Παναγιώτα εκίνησε

## XXII.

*Allegretto con grazia.* (♩ = 112)

*p*

*mf* *p* *mf*

*pp* *p* *mf*

*p con delicatezza* *mf* *pp* *p*

*mf* *pp*

Score

## 22. Η Παναγιώτα εκίνησε

Σύνθεση: Γιάννης Κωνσταντινίδης

Μεταγραφή: Αυγουστίνος Μουστάκας

Allegretto con grazia ♩ = 112

Violin

Piano

7

Vln.

Pno.

A

Vln.

Pno.

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*f*

*mf*

*poco meno e rit.*

*a tempo*

8<sup>va</sup>

The image shows a musical score for two systems. The first system is for Violin and Piano. The Violin part starts with a *p* dynamic and moves to *mf*. The Piano part also starts with *p* and moves to *mf*. The second system is for Violin and Piano. The Violin part starts with a circled '7' and a *p* dynamic, then moves to *mf*, *p*, and *mf*. The Piano part starts with *p*, moves to *mf*, and then *p*. The third system is for Violin and Piano. The Violin part starts with a boxed 'A' and a *f* dynamic. The Piano part starts with *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2

## 22. Η Παναγιώτα εκίνησε

18 *poco meno e rit.* D.C. al Coda

Vln. *mf con delicatezza* *f* *p*

Pno. *p* *mf* *pp*

**B** *Variatione á piacere (per bambini più grandi)*  
**Presto leggero** ♩ = 128

Vln. *p*

Pno. *p*

8<sup>va</sup>

**Capriccioso e pezante** (♩ = ♩)

29 *accel.* *pizz.* *rit. arco* *a tempo e rit.*

Vln. *f* *mf* *p* *mf*

Pno. *f* *p* *mf*

Leo. \*

## 22. Η Παναγιώτα εκίνησε

3

34 **Presto leggiero** ♩ = 128 (sul G)

Vln. *pp* *8va-*, *p*, *mf*

Pno. *p*, *pp*, *mp*

40 **Capriccioso e pezante** (♩ = ♩)

Vln. *ff*, *p* con delicatezza, *mp*, *pp*

Pno. *f*, *pp*, *p*, *pp*

*poco accel.*, *rit.*, *a tempo e rit.*

**C** *Coda*  
**Allegretto poco moderato** ♩ = 100

Vln. *pizz.*, *mp*, *p*, *non rit.*, *arco*

Pno. *p*, *pp*

*8va-*, *Coda*



ΣΤ.3 Νο24 Το λέν' μάννα μ' το λέν'

XXIV.

*Andantino languido.* (♩ = 208)

*p e dolce* *sopra*

*espressivo* *lunga* *mf* *pp*

The musical score is written in 7/8 time and consists of five systems. The piano part is in the left hand and the vocal part is in the right hand. The tempo is marked 'Andantino languido' with a quarter note equal to 208 beats per minute. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *mf*, and *espressivo*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some performance markings like *sopra* and *lunga*. The key signature has one sharp (F#).

Score

## 24. Το λεν' μάννα μ' το λεν'

Σύνθεση: Γιάννης Κωνσταντινίδης

Μεταγραφή: Αυγουστίνος Μουστάκας

Con fuoco ma leggiero ♩ = 96

Violin

Piano

4

Vln.

Pno.

7

A pizz.

The score consists of three systems of music. The first system features a Violin staff and a Piano staff. The Violin part begins with a *mf* dynamic. The Piano part starts with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic, and includes trills (*tr*) in both hands. The second system starts at measure 4, marked with a circled '4'. The Violin part continues with a *f* dynamic. The Piano part features a *f* dynamic in the right hand and a *mf* dynamic in the left hand, with trills in the right hand. The third system starts at measure 7, marked with a circled '7'. The Violin part begins with a *ff* dynamic, followed by a *mf* dynamic, and includes a *pizz.* marking above the staff. The Piano part starts with a *f* dynamic, followed by a *mp* dynamic, and includes trills (*tr*) in the left hand, ending with a *p* dynamic.

2

## 24. Το λεν' μάννα μ' το λεν'

10

Vln.

Pno.

*pp*

*tr*

13

Vln.

Pno.

*f*

*tr*

*mp*

*mf*

16

Vln.

Pno.

*arco*

*8<sup>va</sup>*

*f*

*p*

*p*

## 24. Το λεν' μάννα μ' το λεν'

3

19 (8<sup>va</sup>)

Vln. *p* *pp*

Pno. *pp* *f*

**B** *a tempo e piu agitato*

Vln. *f* *pp*

Pno. *ff spp*

25

Vln. *f* *p*

Pno. *ff* *p*

4

## 24. Το λεν' μάννα μ' το λεν'

28 C

Vln. *f* *p* *pp*

Pno. *ff* *p*

8<sup>va</sup>

*tr*

31

Vln.

Pno. *pp* *mf*

8<sup>va</sup>

*tr*

34

Vln. *mf* *f*

Pno. *mf* *f*

*tr*

24. Το λεν' μάννα μ' το λεν'

37

Vln.

Pno.

*ff*

*ff*

*mf*

**D** *poco a poco rit.*

Vln.

Pno.

*mp*

*pp*

*p*

*pp*

*languido e morendo*

6

43

Vln.

Pno.

*ff*

*ff*

8<sup>va</sup>

3

# XXVII.

*Lento espressivo.* (♩ = 60)

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system is in 4/4 time, marked *p*. The second system changes to 3/4 time. The third system changes to 2/4 time. The fourth system returns to 4/4 time and ends with the instruction *attacca*. The score includes numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs, and *w* for *ritardando*).





2

27. Του Κίτσου η μάνα

8

Vln.

Pno.

*sp* *mf* *f*

*mf* *sp* *mp*

Reo. \*

11

Vln.

Pno.

*ff* *p* *ppp*

*mf* *f* *pp*

Reo. \*

B

Vln.

Pno.

*pp segue saltando*

*p espress.*

## 27. Του Κίτσου η μάννα

3

14

Vln.

Pno.

*mp*

17

Vln.

Pno.

*mp*

*p*

*rit.*

*8va*

*mf*

*pp*

ΣΤ.5 Νο26 Του παπά μας το γαϊδούρι

XXVI.

*Con moto.* (♩ = 100)

*p e molto legato*

2 1 4 3 2 1 4 3 1 2 1

2 3 1 5 2 4 1 5 2 3

2 1 3 2 1 4 4 3 2 1 2 1 *a tempo*

*poco slentando*

5 3 5 2 4 1 2 1 3 2 5 1 5 2 4 1 3

4 3 2 3 1 2 1 2 1 3 2 1 *poco sten-*

*pp* 4 2 1 4 2 1 2 4 1 2 1 3 2 5

*-tando* *a tempo ma sempre rall.*

1 5 2 4 1 5 *più p*

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is in 4/4 time and begins with the tempo marking 'Con moto.' and a quarter note equal to 100. The piano part starts with a dynamic of 'p' and the instruction 'molto legato'. The right hand has a melodic line with various fingerings indicated above the notes. The second system continues the piece, with a dynamic of 'poco slentando' and a tempo change to 'a tempo'. The third system features a dynamic of 'pp' and continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes the piece with a dynamic of 'più p' and a tempo marking of 'a tempo ma sempre rall.'. The score includes numerous fingerings and articulation marks throughout.

Score

## 26. Του παπά μας το γαϊδούρι

Σύνθεση Γ.Κωνσταντινίδης

Μεταγραφή: Α.Μουστάκας

Con moto ♩ = 100

*(sul G et con sord.)*

Violin

Piano

*mf* *p*

3

Vln.

Pno.

*f* *mf*

6

1. 2.

Vln.

Pno.

*p* *mf* *p* *pp* *mf* *pp*

Ped. \*

2

## 26. Του παλιά μας το γαϊδούρι

9 A

Vln. *f*

Pno. *8va*

11 *mf*

Pno. *mp*

13 *ff*

Pno. *f*

*Lea* \*

## 26. Του παπά μας το γαϊδούρι

3

15 *meno mosso* **B**

Vln. *mp* *mf*

Pno. *pp* *p*

Lea. \* Lea. \* Lea. \*

17

Vln. *p*

Pno. *pp*

20 *stringendo* ----- *molto rall.* -----

Vln. *pp* *mf*

Pno. *ppp*

## Κεφάλαιο Ζ': Βιβλιογραφία

### Βιβλιογραφία

Bartok, B. (1987). *Mikrokosmos*. New York: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Bennet, N. (2012). *A New Tune A Day: Pop Performance Pieces - Violin*. Boston Music.

Cooper, P. (2007). *Eastern European Fiddle Tunes*. London: Schott Music Ltd.

Flesch, C., & Rostal, M. (1987). *Das Skalensystem*. Berlin: Ries & Erle.

Forbes, W. (n.d.). *Classical and Romantic Pieces, Book 4 - Violin and Piano*. London: Oxford University Press.

Jones, E. H. (2008). *The Greek Fiddler*. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Kamien, R. (2018). *Music: An Appreciation*. New York: Mc Graw-Hill Education.

*Rock Favorites Violin Play along Volume 49*. (n.d.). Milwaukee, Wisconsin, USA: Hal Leonard Publishing Corporation.

Schoenberg, A. (1992). *Θεωρητική Αρμονία*. Αθήνα: Νάσος.

Ysaye, E. (2016). *Sechs Sonaten fur Violine Solo Opus 27*. Munich: G. Henle Verlag.

Ραψανιώτης, Β. (2018). *Μελωδίες για νέους βιολιστές*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Σακαλλιέρος, Γ. (2010). *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984) Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.