ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (ΣΧΟΛΕΙΟ 21ου ΑΙΩΝΑ) – ΝΕΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

Εκπόνηση οδηγών για τον εκπαιδευτικό «Εργαλεία διδακτικών προσεγγίσεων» Μουσικών και Καλλιτεχνικών Γυμνασίων



«ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (Σχολείο 21ου αιώνα) . Νέο Πρόγραμμα Σπουδών» με κωδικό ΟΠΣ: 295450. Οριζόντια Πράξη στις 8 Π.Σ., 3 Π.Στ. Εξ., 2 Π.Στ. Εισ. Υποέργο 1 : «Εκπόνηση Προγραμμάτων Σπουδών Υποχρεωτικής Εκπαίδευσης». Δράση: Εκπόνηση οδηγών για τον εκπαιδευτικό «Εργαλεία διδακτικών προσεγγίσεων» Μουσικών και Καλλιτεχνικών Γυμνασίων.

Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
ΕΣΠΑ 2007-2013
πρόγραμμα για την ανάπτυξη
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

«ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (Σχολείο 21ου αιώνα) . Νέο Πρόγραμμα Σπουδών» με κωδικό ΟΠΣ: 295450

Οριζόντια Πράξη στις 8 Π.Σ., 3 Π.Στ. Εξ., 2 Π.Στ. Εισ.

Υποέργο 1 : «Εκπόνηση Προγραμμάτων Σπουδών Υποχρεωτικής Εκπαίδευσης». Δράση: Εκπόνηση οδηγών για τον εκπαιδευτικό «Εργαλεία διδακτικών προσεγγίσεων» Μουσικών και Καλλιτεχνικών Γυμνασίων

ΜΟΥΣΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ: ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ – ΚΛΑΣΙΚΗ ΚΙΘΑΡΑ

ΕΙΔΙΚΟΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΕΣ-ΕΜΠΕΙΡΟΓΝΩΜΟΝΕΣ ΕΚΠΟΝΗΣΗΣ του ΟΔΗΓΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ της ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ	**Τριαντάφυλλος Μπαταργιάς,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01, και Εισηγητής Ι.Ε.Π. **Στάθης Σκανδαλίδης,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01 **Κυριακή Βουγιούκα,** Σολίστ και Εκπαιδευτικός Κιθάρας
ΕΙΔΙΚΟΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΕΣ-ΕΜΠΕΙΡΟΓΝΩΜΟΝΕΣ ΕΚΠΟΝΗΣΗΣ του ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΣΠΟΥΔΩΝ της ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ	**Αστρινός Καραγιωργάκης,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01 **Εμίλ Πολυμένωφ,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01 **Γεράσιμος Τότολος,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01
ΕΙΔΙΚΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ-ΕΜΠΕΙΡΟΓΝΩΜΩΝ ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΕΠΟΠΤΕΙΑΣ:	**Μαρία Φραγκούλη,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01
ΕΙΔΙΚΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ-ΕΜΠΕΙΡΟΓΝΩΜΩΝ ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ ΑΞΙΟΛΟΓΗΤΗΣ:	**Σμαράγδα Χρυσοστόμου,** Μέλος Δ.Ε.Π.
ΕΙΔΙΚΟΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΕΣ-ΕΜΠΕΙΡΟΓΝΩΜΟΝΕΣ ΑΞΙΟΛΟΓΗΤΕΣ:	**Στυλιανή Γεωργουλή,** Σχ. Σύμβουλος Μουσικής ΠΕ 16.01 (Πιάνο) **Βασιλική Ζεπάτου,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01 (Πιάνο) **Σταύρος Κατηρτζόγλου,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01 (Κιθάρα) **Πέτρος Μεταλληνός,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01, (Φλάουτο) **Σπυρίδων Ραφτάκης,** Εκπαιδευτικός Μουσικής ΠΕ 16.01 (Βιολοντσέλο)
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΠΡΑΞΗΣ:	**Δρ. Γεωργία Φέρμελη,** Σύμβουλος Α΄ Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής

Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
ΕΣΠΑ 2007-2013
πρόγραμμα για την ανάπτυξη
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

1. Εισαγωγή
2. Σκοποί και στόχοι του Προγράμματος Σπουδών Κλασικής Κιθάρας
3. Δομή και οργάνωση του Π.Σ. Κλασικής Κιθάρας
4. Οργανωτές Στόχων και Διδακτικές Πρακτικές
5. Διδακτικές Προσεγγίσεις
    - 5.1 Η Αξιολόγηση ως εργαλείο διδακτικής στο μάθημα της Κλασικής Κιθάρας
    - 5.2 Οργάνωση της καθημερινής μελέτης (Κ. Βουγιούκα)
    - 5.3 Προσέγγιση τεχνικών και ερμηνευτικών κιθαριστικών προβλημάτων (Κ. Βουγιούκα)
    - 5.4 Ακρόαση, ο δεύτερος δάσκαλος (Κ. Βουγιούκα)

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

6. Σχέδια μαθημάτων
    - 6.1 Συνοδεία με τι άλλο; Με μια Κιθάρα! (1ο και 2ο επίπεδο, Τ. Μπαταργιάς)
    - 6.2 Μείζονα κλίμακα του ντο σε μία οκτάβα (1^{ο} επίπεδο, Τ. Μπαταργιάς)
    - 6.3 Η κιθάρα από κατασκευαστική άποψη (για όλα τα επίπεδα, Κ. Βουγιούκα)
    - 6.4 Θέματα συντήρησης της τεχνικής (5^{ο} - 6^{ο} επίπεδο, Κ. Βουγιούκα)
    - 6.5 FERNANDO SOR (1778-1839), Estudio no 13 op. 35 (4^{ο} επίπεδο, Σ. Σκανδαλίδης)
    - 6.6 LUYS DE NARVÁEZ (fl.1526-1549), Guardame las Vacas (5^{ο} επίπεδο, Σ. Σκανδαλίδης)

7. Εργογραφία

8. Βιβλιογραφία

9. Προεκτάσεις, θέματα τεχνικής της κλασικής κιθάρας (Σ. Σκανδαλίδης)

Ο Οδηγός Εκπαιδευτικού της Κλασικής Κιθάρας, ενταγμένος στη Δράση: Εκπόνηση οδηγών για τον εκπαιδευτικό «Εργαλεία διδακτικών προσεγγίσεων» Μουσικών και Καλλιτεχνικών Γυμνασίων, συγγράφηκε μετά την ένταξή του στο Υποέργο 1 της Πράξης με τίτλο: *«ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (Σχολείο 21ου αιώνα)-Νέο Πρόγραμμα Σπουδών»* του ΕΠ: *Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση του ΕΣΠΑ 2007-2013,* η οποία συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο), με *κωδικό ΟΠΣ: 295450, ΣΑΕ: 2010ΣΕ04580066* και υλοποιείται από το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής , σύμφωνα με τις υπ' αριθμ. 22/22.4.2015 και 27/12.5.2015 Πράξεις του Διοικητικού Συμβουλίου του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής.

ὅστις νέος ὢν μουσῶν ἀμελεῖ,
τόν τε παρελθόντ' ἀπόλωλε χρόνον
καὶ τὸν μέλλοντα τέθνηκεν.
Ευριπίδης

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

1. Εισαγωγή

Η Μουσική, ως στοιχείο πολιτισμού, δεν αποτελεί απλά μια μορφή τέχνης και αυτοέκφρασης, αλλά και ένα δομικό στοιχείο στην εκπαίδευση άρρηκτα συνυφασμένο με τη σκέψη και τη φιλοσοφία, την αρετή, την ευφυΐα, τη διαμόρφωση του χαρακτήρα και την ολοκλήρωση της προσωπικότητας του μαθητή. Αποτελώντας αναπόσπαστο μέρος της ζωής του, είναι καθημερινά παρούσα ως μορφή επικοινωνίας, έκφρασης σκέψεων και συναισθημάτων, ψυχαγωγίας, άσκησης κριτικής και ανταλλαγής απόψεων.

Τα μουσικά όργανα αποτελούν τα υλικά μέσα διά των οποίων λαμβάνουν υπόσταση οι μουσικές ιδέες, εκφάνσεις της σκέψης των δημιουργών τους, οι οποίες διαδίδονται και επιδρούν στους μαθητευόμενους μουσικούς, ενώ, αμφίδρομα και εκείνοι, μέσω της μελέτης και της εκτέλεσης, τις διαιωνίζουν, τις ερμηνεύουν και, ακόμη, τις τροποποιούν, θέτοντας έτσι τη δική τους πρωτότυπη σφραγίδα στα μουσικά έργα. Ένα τέτοιο μέσο, μέλος της οικογένειας των εγχόρδων, αποτελεί η κλασική κιθάρα, έχοντας μακρά ιστορία, τόσο ως όργανο συνοδείας όσο και ως όργανο κατάλληλο για την έκφραση όχι μόνο της πολυφωνικής μουσικής, αλλά επίσης της παραδοσιακής και της σύγχρονης.

Το ότι η κιθάρα είναι όργανο συνυφασμένο με την μουσική κουλτούρα πολλών λαών, μέρος της οποίας έχει ενσωματωθεί διεθνώς στο ρεπερτόριό της, όπως η λόγια και παραδοσιακή μουσική της Ισπανίας και των χωρών της Λατινικής Αμερικής, μουσικά είδη όπως τζαζ, μπλουζ, ροκ, και ευρύτερα εθνικά μουσικά ιδιώματα, θέτει στη διάθεσή μας πλούσιο διδακτικό υλικό, που συμπληρώνεται στον τόπο μας από το ελληνικό έντεχνο, αστικό και λαϊκό τραγούδι, το οποίο, εκτεινόμενο από τη μουσική του Μ. Χατζιδάκι έως τις καντάδες του Ιονίου και τη ρεμπέτικη μουσική, αξιοποιεί με ιδιαίτερο τρόπο το όργανο και αποτελεί πηγή διδασκαλίας, έμπνευσης αλλά και επαφής των μαθητών με τη μεγάλη ελληνική ποίηση. Η

γεωγραφική διασπορά και το ρεπερτόριό της δεν αγκαλιάζει μόνο την Αναγέννηση και το Μπαρόκ, αλλά φτάνει ως τη σύγχρονη μουσική δημιουργία, ενσωματώνοντας έργα, ερμηνείες και μεθόδους διδασκαλίας μεγάλων συνθετών, δασκάλων και καταξιωμένων σολίστ. Πέρα από τους μεγάλους δασκάλους, συνθέτες και ερμηνευτές της κλασσικής κιθάρας, που διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το ρεπερτόριό της, όπως ο F. Sor, ο A. Barrios ή ο A. Segovia, επηρεάστηκε επίσης και συνδέθηκε με συνθέτες αντιπροσωπευτικούς των μεγάλων αισθητικών ρευμάτων, όπως του ρομαντισμού. Ο Paganini και ο Berlioz έπαιζαν και δίδασκαν κιθάρα.[1] Ο Schubert, ο Rossini, και ο Saint-Saëns είναι κάποιοι από τους φημισμένους συνθέτες που έπαιζαν κιθάρα και την χρησιμοποιούσαν όταν συνέθεταν.

Το μάθημα της κλασικής κιθάρας, στο πλαίσιο του Προγράμματος Σπουδών, επικεντρώνεται στην απόκτηση γνώσεων, στάσεων, τεχνικών και δεξιοτήτων μέσα από την θεωρητική και πρακτική μελέτη, διασφαλίζοντας την ολόπλευρη ανάπτυξη του μαθητή. Στοχεύει στην προαγωγή της δημιουργικότητας και της φαντασίας του, προσφέροντας δυνατότητες έκφρασης και προβληματισμού, απόκτησης αυτοπειθαρχίας και μεθόδου οργάνωσης της δουλειάς του, ανάπτυξης της αισθητικής κρίσης και της ευαισθησίας του, καλλιέργειας της κοινωνικότητάς του, αλλά και ενίσχυσης της αυτοπεποίθησης και επίγνωσης της αξίας του, ως προσώπου και ως μουσικού.

2. Σκοποί και στόχοι του Προγράμματος Σπουδών Κλασικής Κιθάρας

Σκοπός του μαθήματος της κλασικής κιθάρας είναι η σταδιακή εξοικείωση του μαθητή με το όργανο, τη φιλολογία και την ιστορία του, καθώς και η καλλιέργεια της μουσικότητας και των τεχνικών δεξιοτήτων του μαθητή, που επιτυγχάνονται μέσω της μελέτης και των προεκτάσεών της στον αυτοσχεδιασμό και την συνοδεία, στην ευχέρεια της ανάγνωσης της σύνθετης πολυφωνικής μουσικής γραφής, στην εκγύμναση της ανεξαρτησίας της σκέψης και των κινήσεων των χεριών, μέσα από το πλέον ευέλικτο, διαδεδομένο και φορητό μουσικό όργανο, την κιθάρα. Το Πρόγραμμα Σπουδών Κλασικής Κιθάρας είναι ανοικτό, ευέλικτο και σύμφωνο με την αρχή της εξατομικευμένης και της διαφοροποιημένης διδασκαλίας. Η ιδιαιτερότητα του ατομικού μαθήματος των μουσικών οργάνων από τη φύση της δίνει τη δυνατότητα για τη δημιουργία εξατομικευμένου προγράμματος για κάθε μαθητή, βοηθώντας στην πολύπλευρη ανάπτυξή του.

Η έμφαση που δίνεται στην αξιολόγηση του μαθητή, έχει σκοπό να διαγνώσει και να λάβει υπόψη τα επιμέρους χαρακτηριστικά που συνθέτουν την μουσική προσωπικότητα του μαθητή, ώστε να επιλεγεί το κατάλληλο εκπαιδευτικό υλικό. Τέτοια χαρακτηριστικά μπορεί να είναι η πειθαρχία στη μελέτη, η ευχέρεια στα δάχτυλα, η αναλυτική ικανότητα, η φαντασία, η ανάληψη μουσικών πρωτοβουλιών. Λαμβάνονται υπ' όψιν το πολιτιστικό υπόβαθρο, οι διαμορφούμενες μουσικές προτιμήσεις, συχνά αναλόγως με τον ιδιαίτερο τόπο καταγωγής του μαθητή, αλλά κυρίως οι τυχόν μαθησιακές δυσκολίες που μπορεί να αφορούν, μεταξύ άλλων, στην κίνηση των μελών του σώματος ή στην ανάγνωση της μουσικής σημειογραφίας. Η ανακάλυψη και η διορατική αντιμετώπιση αυτών αποβαίνει συνήθως καθοριστική για τη μελλοντική μουσική συγκρότηση του μαθητή. Κάθε εξατομικευμένο πρόγραμμα αποσκοπεί στην βελτίωση της τεχνικής, στην παροχή ιστορικής γνώσης και συνακόλουθα μουσικής καλλιέργειας, στην ανάπτυξη δεξιοτήτων όπως ο αυτοσχεδιασμός και η μουσική σύμπραξη, στην ικανοποίηση του μαθητή

[1] Βλ. Χ. Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Αθήνα 1982, όπου και διαφωτιστικές φωτογραφίες που απεικονίζουν την εξέλιξη του οργάνου.

από το διδακτικό υλικό και το είδος της μουσικής που επιλέγεται, στην προτροπή του μαθητή να γνωρίσει την κλασική κιθάρα μέσα από την τεχνολογία με την οποία είναι πιθανότατα εξοικειωμένος, στην ενίσχυση της αντίληψης του μαθητή για τον καθηγητή του ως έναν πολύτιμο σύμμαχο και αρωγό στην μουσική του πορεία, καθώς ανταλλάσσει μαζί του σκέψεις, απόψεις και αισθητικούς προβληματισμούς.

Προσδοκώμενα μαθησιακά αποτελέσματα και ικανότητες που αναμένεται να αναπτύξει ο μαθητής στο πλαίσιο του μαθήματος της κλασικής κιθάρας:

- να κατανοεί, να συναισθάνεται και να αξιολογεί την καλή στήριξη και στάση του σώματός του σε σχέση με ένα αβίαστο και ισορροπημένο κράτημα της κιθάρας (1.1).[2]
- να αποκτήσει ευχέρεια στην χρήση των δακτύλων του δεξιού και αριστερού χεριού, ευλυγισία, ομαλότητα στην κίνηση, ενώ παράλληλα να εισαχθεί στην λογική της ανεξαρτησίας των δακτύλων, λειτουργία που απαιτεί παράλληλα σωματική και νοητική εξάσκηση (1.1 Τεχνική).
- να κατανοεί θεμελιωδώς τις βασικές έννοιες του ρυθμού, της μελωδίας, της δυναμικής, της ταχύτητας, της άρθρωσης και της μορφής (2. Ερμηνεία).
- να αποκτήσει γνώσεις ανάγνωσης, αποκωδικοποίησης και ερμηνείας της μουσικής σημειογραφίας της κιθάρας και καθαρής ηχητικά απόδοσής τους (2. Ερμηνεία). Στο πρώτο επίπεδο για παράδειγμα περιλαμβάνονται ενδεικτικά όλοι οι φθόγγοι της πρώτης θέσης, καθώς και εκείνοι που αντιστοιχούν στα δώδεκα τάστα της πρώτης χορδής (1.1.4).
- να εισαχθεί στις έννοιες της πολυφωνίας και της αρμονίας, δυνατοτήτων που εμπεριέχονται και μπορούν να αποδοθούν με την κιθάρα, και να εκτελεί πολυφωνικά κομμάτια και συγχορδίες σε ποικίλους σχηματισμούς (4.1.5, 4.2.1).
- να εξερευνά, να επιλέγει και να αναδιατάσσει παίζοντας, τους φθόγγους μιας κλίμακας, και να μπορεί να αυτοσχεδιάσει αξιοποιώντας με ευρηματικότητα το φθογγικό υλικό (2.6), αντλώντας θετικά συναισθήματα μέσω του αυτοσχεδιασμού και της σύνθεσης (6.6).
- να αποκτήσει βασικές δεξιότητες ως προς τη συνοδεία μελωδιών και τραγουδιών με τη χρήση ακόρντων και ενδεδειγμένων αρμονικών ακολουθιών (4.1.4, 5.1.3).
- να καλλιεργήσει την αισθητική του αντίληψη και να αποκτήσει δεξιότητες ενεργητικής μουσικής ακρόασης (4. Ιστορία του οργάνου, κριτική και αισθητική καλλιέργεια, όλα τα επίπεδα).
- να αξιολογεί και να ερμηνεύει έργα διαφόρων εποχών και τεχνοτροπιών από το ευρύτερο ρεπερτόριο της κιθάρας (2. Ερμηνεία).
- να συνειδητοποιήσει τη δύναμη και τον ρόλο της μουσικής στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ανθρώπου και της κοινωνίας.
- να αποκτήσει αυτοπεποίθηση, εμπιστοσύνη στις δυνατότητές του και θέληση να μοιράζεται με το κοινό τη μουσική που παίζει, στο πλαίσιο, για παράδειγμα, μιας μαθητικής συναυλίας (5. Παράσταση).
- να συμπράττει μουσικά με τους συμμαθητές του, αποδεχόμενος και σεβόμενος τον διαφορετικό τους χαρακτήρα.

[2] Οι αριθμοί στις παρενθέσεις παραπέμπουν στις αντίστοιχες ενότητες – στόχους του Προγράμματος Σπουδών.

3. Δομή και οργάνωση του Π.Σ. Κλασικής Κιθάρας

Το νέο Πρόγραμμα Σπουδών Κλασικής Κιθάρας αποτελεί ένα ενιαίο, οργανωμένο, ευέλικτο και σαφές πρόγραμμα που απευθύνεται στον καθηγητή κλασικής κιθάρας προκειμένου να τον βοηθήσει στον προγραμματισμό, την εφαρμογή και την αξιολόγηση του μαθήματός του. Η διδασκαλία οργανώνεται βάσει θεματικών ενοτήτων, που συνδέουν τη θεωρητική με την πρακτική δεξιότητα που αποκτούν οι μαθητές στο επίπεδο της εκτέλεσης του οργάνου, αλλά και την προσωπική και κοινωνική καλλιέργειά τους, μέσα από την ανάπτυξη της ερμηνευτικής δεξιοτεχνίας, της δημιουργικότητας, της κριτικής σκέψης και αυτοαξιολόγησης, της συνεργασίας και της μουσικής σύμπραξης με τους άλλους μαθητές.

Οι θεματικές ενότητες οργανώνονται ως εξής:

1. Τεχνική
2. Ερμηνεία
3. Ιστορία του οργάνου, κριτική και αισθητική καλλιέργεια
4. Εκ πρώτης όψεως ανάγνωση (Prima Vista)
5. Παράσταση
6. Αυτοσχεδιασμός και Δημιουργικότητα, Μουσική Τεχνολογία, Μεταγραφές και Διαθεματικότητα.

Οι έξι Οργανωτές στόχων περιλαμβάνουν συγκεκριμένα περιεχόμενα, έννοιες και διδακτικές πρακτικές, οι οποίες αναπτύσσονται σπειροειδώς καθ' όλη τη διάρκεια της θητείας του μαθητή, ακολουθούν ένα σπονδυλωτό σχήμα ανέλιξης, διαπλέκονται οργανικά, αλληλεπιδρούν και οδηγούν με φυσικό και ομαλό τρόπο στα διαδοχικά μαθησιακά επίπεδα. Οι θεματικοί οργανωτές έχουν σκοπό να διευκολύνουν τη σφαιρική αντιμετώπιση του Προγράμματος Σπουδών της Κλασικής Κιθάρας, σε επίπεδο εκτέλεσης, ακρόασης και δημιουργίας, και να του προσδώσουν εσωτερική συνοχή, διευκολύνοντας έτσι τον εκπαιδευτικό να οργανώσει και να σχεδιάσει το μάθημά του, επιδιώκοντας την ολοκληρωμένη ανάπτυξη της προσωπικότητας του μαθητή, την υψηλού επιπέδου παροχή γνώσης σχετικά με το γνωστικό του αντικείμενο, και, παράλληλα, την καλλιέργεια στάσεων και αξιών μέσα από την εφαρμογή των δραστηριοτήτων του Προγράμματος, που δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη μιας δια βίου σχέσης του μαθητή με την τέχνη της Κλασικής Κιθάρας και γενικότερα με τη Μουσική.

4. Οργανωτές Στόχων και Διδακτικές Πρακτικές.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται συγκεκριμένες διδακτικές προσεγγίσεις, οι οποίες αναμένεται ότι θα διευκολύνουν τον καθηγητή Κλασικής Κιθάρας στην κατανόηση της φιλοσοφίας του Προγράμματος Σπουδών, στην ερμηνεία των στόχων και των προτεινόμενων δραστηριοτήτων του, σε συνάφεια με τις οποίες βρίσκονται και οι διδακτικές προτάσεις που περιλαμβάνονται στον παρόντα Οδηγό Εκπαιδευτικού. Σε κάθε περίπτωση, ο εκπαιδευτικός έχει την ελευθερία και την ευελιξία να διαμορφώσει το πρόγραμμα και το περιεχόμενό του κατά την κρίση του, σύμφωνα με τις ανάγκες των μαθητών και της ιδιαιτερότητες της σχολικής μονάδας, αφού εκείνος γνωρίζει, διδάσκει, εμψυχώνει, ανιχνεύει και ενθαρρύνει την ανάπτυξη των τεχνικών και εκφραστικών δυνατοτήτων των μαθητών του. Ο εκπαιδευτικός, ο καθηγητής κλασικής κιθάρας, ακαταπόνητος ερευνητής, παίρνοντας πρωτοβουλίες, θα αντιμετωπίσει ενδεχομένως «σφάλματα» που θα προκύψουν από κάποιες αδοκίμαστες στην πράξη σκέψεις, και οπωσδήποτε τα

«λάθη» που οι μαθητές θα κάνουν κατά τη διάρκεια αυτής της πολυετούς μαθητείας. Ίσως χρειαστεί να επαναδιατυπώσει τις οδηγίες του.

Αυτός είναι ο δρόμος της μάθησης, αυτός είναι ο δρόμος της δημιουργίας. Η επιτυχημένη εξέλιξη των μαθητών του, θα δικαιώσει την ορθότητα των προσπαθειών του.
Σε αυτή την επιτυχημένη πορεία του μαθητή στοχεύει και συντελεί το Πρόγραμμα Σπουδών, ακριβώς επειδή είναι διαρθρωμένο με βάση τον προγραμματισμό και τα προσδοκώμενα αποτελέσματα κατά τρόπο εξελικτικό και συνεκτικό. Ως τέτοιο θα πρέπει επομένως να τηρείται τόσο όσο προς το επίπεδο δυσκολίας των ενδεικτικών οδηγιών, όσο και ως προς τον χρονικό σχεδιασμό κάθε επιπέδου, εντός του οποίου ο μαθητής θα πρέπει να ανταπεξέρχεται με επιτυχία στην ελάχιστη απαιτητή διδακτική ύλη, προκειμένου να εξασφαλίσει την προαγωγή του.

Στο Π.Σ. Κλασικής Κιθάρας, πριν από τον πίνακα κάθε επιπέδου, υπό τον τίτλο Α) Εισαγωγή, περιγράφεται μια σύνοψη της επιθυμητής εικόνας του μαθητή, όταν αυτός θα έχει ολοκληρώσει το επίπεδο. Η Εισαγωγή δηλαδή αυτή, αποτελεί ένα είδος περίληψης του πίνακα που ακολουθεί με τίτλο Β) Κύριο μέρος. Έτσι, με μια ματιά, μπορούμε να αντιληφθούμε συνοπτικά τις απαιτήσεις του κάθε επιπέδου.

Στο Β) Κύριο μέρος, περιγράφονται αναλυτικά για κάθε επίπεδο, τα διδακτικά αντικείμενα – στόχοι, οι προτεινόμενες διδακτικές πρακτικές καθώς και οι τρόποι αξιολόγησης που αναπτύσσονται σε τέσσερις στήλες.
Η αρίθμηση που ακολουθείται είναι η εξής:
- Ο πρώτος αριθμός αντιστοιχεί στον αριθμό του επιπέδου, π.χ. για το πρώτο επίπεδο 1, για το δεύτερο 2 κ.ο.κ.
- Ο δεύτερος αριθμός είναι ο κωδικός αριθμός του οργανωτή στόχων. Ο κωδικός για την τεχνική είναι 1, για την ερμηνεία 2 κ.ο.κ.
- Ο τρίτος και τέταρτος αριθμός αφορά τους επιμέρους στόχους.

Στο παράδειγμα του πίνακα από το Π.Σ. που ακολουθεί, ο αριθμός 1.3.1.2 (σε κίτρινο φόντο) δείχνει ότι βρισκόμαστε στο 1^{ο} επίπεδο, στον οργανωτή στόχων 3 (Ιστορία του οργάνου), στον επιμέρους στόχο 1.3.1 (Γνώση των βασικών μερών της κιθάρας και της λειτουργίας αυτών) και ότι πρόκειται για την 2^{η} διδακτική πρακτική για τον εν λόγω επιμέρους στόχο (Γνωριμία με άλλα ήδη κιθάρας όπως είναι η ακουστική, η δωδεκάχορδη, η ηλεκτρική κ.λπ.).

ΟΡΓΑΝΩΤΕΣ ΣΤΟΧΩΝ	ΣΤΟΧΟΙ	ΔΙΔΑΚΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ	ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ
1.3 ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ, ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΕΡΓΕΙΑ	**1.3.1** Γνώση των βασικών μερών της κιθάρας και της λειτουργίας αυτών.	**1.3.1.1** Γνωριμία με τα μέρη της κιθάρας και των βασικών λειτουργιών τους. Επιπρόσθετα, μπορούν να αξιοποιηθούν κατασκευαστικά σχέδια με σκοπό την απεικόνιση και κατανόηση του εσωτερικού του ηχείου. Συστήνεται η εκπαιδευτική εκδρομή σε οργανοποιείο. **1.3.1.2** Γνωριμία με άλλα ήδη κιθάρας όπως είναι η ακουστική, η δωδεκάχορδη, η ηλεκτρική κ.λπ. **1.3.1.3** Διακόσμηση της αίθουσας με εικόνες, φωτογραφίες, αφίσες κ.ά. που μπορούν να αξιοποιηθούν στη διδακτική του μαθήματος και συμμετοχή των μαθητών στην ανανέωση και τον εμπλουτισμό τους.	**1.3** Ο μαθητής αξιολογείται: - Για τις γνώσεις του πάνω στην ονοματολογία και τη λειτουργία των μερών της κιθάρας. - Για την προθυμία του να αποκτήσει πρόσθετες γνώσεις για το όργανο επιλογής.

Οι διδακτικές πρακτικές και η αξιολόγηση που αναγράφονται στην τρίτη και τέταρτη στήλη, αποτελούν τις προτάσεις του Π.Σ. προς τον εκπαιδευτικό. Είναι βέβαιο ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι προσέγγισης για ένα διδακτικό αντικείμενο και για την αξιολόγηση του αποτελέσματος της διδασκαλίας. Το πρόγραμμα προτείνει στον διδάσκοντα μερικούς από αυτούς που διεθνώς θεωρούνται ενδεδειγμένοι και έχουν καταξιωθεί μέσα από την διδακτική εμπειρία. Ίσως να παρατηρήσει ο αναγνώστης εκπαιδευτικός ότι οι ασκήσεις, σπουδές και έργα δεν είναι αρκετές. Το Πρόγραμμα Σπουδών Κλασικής Κιθάρας δεν είναι στεγανό. Στο πλαίσιο ενός ανοικτού μαθητοκεντρικού προγράμματος, ο καθηγητής μπορεί να αναπτύξει, να προεκτείνει και να εφαρμόσει εν τέλει την προσωπική του μέθοδο διδασκαλίας. Να διδάξει τις ασκήσεις που προτείνονται ή άλλες που η προσωπική του εμπειρία έχει αποδείξει την καταλληλότητά τους, να χρησιμοποιήσει φόρμες αξιολόγησης που θεωρεί αξιόλογες και εν τέλει να προσαρμόσει την διδακτική του σύμφωνα με τις ανάγκες του κάθε μαθητή. Ωστόσο οι στόχοι για το κάθε επίπεδο θα πρέπει να αποτελούν το σημείο εκκίνησης και το γνώμονα για το τελικό αποτέλεσμα.
Παρακάτω αναλύεται κάθε οργανωτής στόχων ξεχωριστά.

4.1 Τεχνική

Η παραγωγή ενός καλού ήχου εξαρτάται κυρίως από τον νου, ο οποίος κινεί τα δάχτυλα, αλλά εξαρτάται επίσης από την ενδυνάμωση των μυών των δακτύλων και από την καλή κατάσταση των νυχιών. Μυαλό, σώμα και ψυχή συνεργάζονται αρμονικά: η σωματική κίνηση σχετίζεται άμεσα με τον ήχο που παράγεται, ο οποίος με τη σειρά του εξαρτάται από την ευαισθησία και την ανάπτυξη της όλης προσωπικότητας του μαθητή. Επιπροσθέτως, η κατανόηση αυτής της σωματικής και πνευματικής συνεργασίας από τον μαθητή είναι ικανή να αποτρέψει ένα αναξιόπιστο και ανασφαλές παίξιμο.
Η διδασκαλία των θεμελιωδών αυτών αρχών είναι αναγκαία από τα πρώτα μαθήματα της κιθάρας, διότι ο έλεγχος των μελών του σώματος των μαθητών θα αποτελέσει τη βάση της τεχνικής τους. Ιδιαίτερη προσοχή θα πρέπει να δοθεί στη συναίσθηση του σώματος, στη στάση του και την ισορροπία, στη δύναμη που καταβάλλεται και στην ενέργεια που απελευθερώνεται. Μείζονος σημασίας είναι η κανονικότητα στο ρυθμό και η αναπνοή του μαθητή, που αποτελεί προϋπόθεση για την αποτελεσματική οξυγόνωση και την καλή λειτουργία του εγκεφάλου και των μυών.

Τα παραπάνω αποτελούν φιλοσοφία των ειδικοτέρων κιθαριστικών τεχνικών, και συγκεκριμένα των κλιμάκων, αρπισμάτων, συγχορδιών, τεχνικής τρέμολο, συζεύξεων και μπαρέ, στοχεύοντας προς την κατεύθυνση της ανεξαρτησίας των δακτύλων, που θα επιτρέψει ένα ταχύ και άνετο παίξιμο, και περιγράφονται αναλυτικά στο κεφάλαιο 9 (Προεκτάσεις, θέματα τεχνικής της κλασικής κιθάρας).

4.2 Ερμηνεία

"Ερμηνεύω ... σημαίνει περιγράφω κάτι, μελετάω τη γέννησή του, εξετάζω τις σχέσεις των πραγμάτων μεταξύ τους, προσπαθώ να ρίξω φως στα πράγματα".[3] Η βάση της μουσικής ερμηνείας δεν είναι παρά μια στοχαστική εκδήλωση που επεμβαίνει καθοριστικά ανάμεσα στο χρόνο και στην εναλλαγή των μουσικών φθόγγων, στη διαδοχή εντάσεων και λύσεων, στις αποκλίσεις και στις έλξεις, διαμορφώνοντας τη μουσική αναπνοή. Οι επιλογές στην ένταση, στους χρωματισμούς, η μετάδοση των συναισθημάτων σχετίζονται με την καλλιέργεια και το γούστο, που χρειάζεται άσκηση για να μην ατροφεί και που ο μαθητής που παίζει κιθάρα μαθαίνει σταδιακά και ο ίδιος να την επιβάλλει στον εαυτό του. Οι ποικίλες επιδράσεις που ασκεί η μουσική ερμηνεία στους ακροατές γίνεται αντιληπτή από τον μαθητή ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της

[3] I. Stravinsky, *Μουσική Ποιητική*, μτφ. Μ. Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 20.

παράστασης αλλά και μετά από αυτή όπου συνήθως έχει τη δυνατότητα να παρατηρήσει την αλλαγή που επέρχεται στη διάθεση και στην οπτική τους για την τέχνη και συχνά για τη ζωή, γεγονός που πιστοποιεί τη δύναμη και την αξία της ερμηνείας. Η ερμηνεία σχετίζεται βέβαια και με το γενικότερο μουσικό ύφος μιας εποχής και έχει από αυτή την άποψη ιστορικό ενδιαφέρον. Η συζήτηση γύρω από τα ερμηνευτικά ζητήματα είναι ευρύτατη και ωφελεί πολλαπλά τον μαθητή, προσφέροντάς του γνώσεις γενικότερες για την αισθητική και την ιστορία, τον εαυτό του και τους τρόπους που ο ίδιος χρησιμοποιεί για να εκφράζεται, μεταφέροντας ψυχική ενέργεια και ερχόμενος σε επαφή με το κοινό, που αντιδρά έντιμα και αυθόρμητα.

Ο μαθητής μυείται στην έννοια της ερμηνείας (2.2.2) μέσω των γνώσεων και των ικανοτήτων που αποκτά γύρω από τις μορφολογικά και ιστορικά στιλιστικές διαφορές (3.2.2 και 4.2.2), εισάγεται στην ερμηνευτική αισθητική μέσα από την εκτέλεση διασκευασμένων γνωστών έργων (1.2.2), ερχόμενος σε επαφή με την ερμηνευτική αισθητική της παγκόσμιας παλαιάς και σύγχρονης μουσικής δημιουργίας (3.2.3), με όχημα την ανάπτυξη των δικών του μουσικών δεξιοτήτων και την ανάδειξη της ερμηνευτικής του προσωπικότητας (5.2.2 και 6.2.2).

Κυρίως όμως ο μαθητής, ερμηνεύοντας τη μουσική στην κιθάρα, έρχεται σε ψυχική επαφή με τον συνθέτη, μαθαίνοντας να αποκρυπτογραφεί τις προθέσεις του, αλλά και να θέτει ο ίδιος περιορισμούς στον εαυτό του προκειμένου να μεταδώσει πιστά το μήνυμα του έργου. Η ερμηνεία προϋποθέτει την εκτέλεση, όχι όμως και αντίστροφα. Η πείρα, η διαίσθηση, η αγάπη για το έργο είναι ζητήματα από τα οποία εξαρτάται η ερμηνεία και στα οποία ο εκπαιδευτικός εισάγει τον μαθητή, υποδεικνύοντάς του παράλληλα το μέτρο και την ισορροπία και θέτοντας το όριο ανάμεσα στην απόχρωση και την ρυθμική ανακρίβεια, τη μετάφραση και την παραφθορά.

4.3 Ιστορία του οργάνου, κριτική και αισθητική καλλιέργεια

Αισθητική της μουσικής είναι η φιλοσοφία της σημασίας και της αξίας της μουσικής,[4] καθώς και η μελέτη του ωραίου στη μουσική,[5] συνεπώς η μελέτη της σχέσης της μουσικής με τις ανθρώπινες αισθήσεις και νοητικές διεργασίες. Η μουσική αρμονία αντανακλά την κοινωνική και εδράζεται στις αναλογίες, που αποτελούν τη βάση της επίδρασης της μουσικής στον ανθρώπινο ψυχισμό, γιατί παίζουν τον ρόλο του μεσάζοντα ανάμεσα στη δομή, από τη μια μεριά, στην οποία βασίζεται το τονικό σύστημα και ο ρυθμός, και στις συναισθηματικές αντιδράσεις από την άλλη, τις οποίες η μουσική αντιπροσωπεύει. Η οπτική ωστόσο στην οποία ο εκπαιδευτικός είναι προσανατολισμένος, θα μεταφέρει εκ των πραγμάτων στο μαθητή τις γενικές απόψεις πάνω στην τέχνη και στη ζωή, οι οποίες καταλαμβάνουν πολύ μεγαλύτερο χώρο από αυτόν της μουσικής και της αισθητικής. Αυτό άλλωστε καταδεικνύεται και από την ιστορική διαδρομή του οργάνου.

Είναι γνωστό ότι η μουσική εκπαίδευση μέσω της κιθάρας ήταν συνυφασμένη με την αρετή και τη φιλοσοφία άρρηκτα συνδεδεμένη με την εκπαίδευση των νέων κατά την αρχαιότητα. Ο Πλάτων αναφέρει χαρακτηριστικά: «εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες, καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ὦσιν, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι

[4] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, σ. 120

[5] *Harvard Dictionary of Music*, σ. 14.

γιγνόμενοι χρήσιμοι ὧσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν»,[6] ενώ και στο Μεσαίωνα, όργανα όπως η κιθάρα χρησιμοποιήθηκαν στην εκπαίδευση μέσα από τα τραγούδια των τροβαδούρων, των κυριοτέρων εκπροσώπων της κοσμικής μουσικής, [7] αλλά και για να εκφράσουν παράλληλα τα συναισθήματα των απλών ανθρώπων. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, η κιθάρα, η βιχουέλα και το λαούτο με το ευρύ μουσικό ρεπερτόριο και την ποίηση που το συνόδευε, συντελούν στην διάδοση των αξιών του Ανθρωπισμού, διδάσκοντας την απλότητα στην μουσική γραφή και την αποφυγή της πολυπλοκότητας προς χάριν του εντυπωσιασμού για να ακολουθήσει, στο Μπαρόκ, η ορθολογιστική συνοδεία του basso continuo που αποδίδεται από όργανα όπως η θεόρβη και η μπαρόκ κιθάρα. Στις επόμενες περιόδους συνθέτες όπως ο F. Sor και ο M. Giuliani, ο N. Coste και ο N.Paganini, με κορυφαίο τον ρομαντικό F. Tarrega, ανέδειξαν τη διδακτική του οργάνου και το καθιέρωσαν οριστικά.
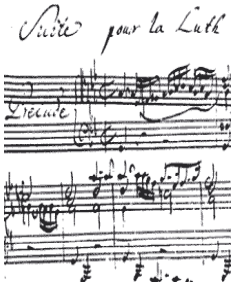
Η διδασκαλία της ιστορίας του οργάνου και η αισθητική καλλιέργεια, ως φυσική προέκτασή της, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως στεγνή γνώση απομνημόνευσης ονομάτων, χρονολογιών και τίτλων έργων, αν δεν ακολουθείται παράλληλα από τη βιωματική εμπειρία του μαθητή. Η ερμηνεία έργων από το διδάσκοντα, η προτροπή παρακολούθησης- ακρόασης σημαντικών έργων σε βίντεο, η παρακολούθηση συναυλιών και κυρίως ο λόγος του εκπαιδευτικού που εμπνέει τον μαθητή, αποτελούν τις συνιστώσες δυνάμεις για την εμπέδωση των αποκτηθεισών γνώσεων. Παράλληλα, όπως είναι γνωστό, οι μαθητές των μουσικών σχολείων είναι αρκετά επιβαρυμένοι τόσο με επιπλέον μαθήματα όσο και με αρκετά σκληρό ωράριο. Συνεπώς για το συγκεκριμένο οργανωτή δεν θα ήταν διδακτικά σωστό να επιβαρυνθούν με νέο όγκο εργασίας, οι γνώσεις ιστορίας θα πρέπει να είναι περιληπτικές και να αποσκοπούν στην κατανόηση των βασικών πολιτισμικών γεγονότων με βάση την ακολουθία χρόνου και τόπου, έτσι ώστε να κατανοείται και να εμπεδώνεται η ιστορική χρονική αλληλουχία. Παρεμπιπτόντως αναφέρουμε πως οι μικροτραυματισμοί των χεριών του μαθητή, ή άλλοι λόγοι που καθιστούν αδύνατο ένα τυπικό μάθημα, μπορούν να εξελιχθούν σε ένα ενδιαφέρον ταξίδι με όχημα την ιστορία του οργάνου.
Θα δώσουμε εδώ δύο μικρά ενδεικτικά παραδείγματα περιληπτικής ιστορίας του οργάνου.

Η Αναγέννηση στην Αγγλία



Το λαούτο γνώρισε μεγάλη άνθιση ιδιαίτερα κατά τη βασιλεία της Ελισάβετ (1558–1603).
*Το ρεπερτόριο της κιθάρας θα ήταν κατά πολύ φτωχότερο χωρίς τα έργα του **John Dowland**. Δεξιοτέχνης λαουτίστας ο ίδιος, έγραψε εκατοντάδες έργα όπως μουσική για λαούτο, τραγούδια και μουσική για μικρά σύνολα από τα οποία δεν λείπει το λαούτο.*
*Ο λαουτίστας και συνθέτης **Robert Johnson** (1580-1634), γιός του επίσης σημαντικού λαουτίστα **John Johnson** (1545–1594) συνέθεσε κυρίως τραγούδια, μουσική για θέατρο και έργα για σόλο λαούτο. Άλλοι σημαντικοί Άγγλοι λαουτίστες συνθέτες ήταν οι **Thomas Campion** (1567-1620) και **Francis Cutting** (1550–1595).*

Το Μπαρόκ στη Γερμανία



*Ο **Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ** (J.S. Bach, 1685-1750) αναμφίβολα είναι η μεγαλύτερη μορφή του μπαρόκ. Συνέθεσε για λαούτο 4 σουίτες, το Prelude Fugue & Allegro, καθώς και μερικά ακόμη μικρότερα κομμάτια. Από τις δεκάδες μεταγραφές για κιθάρα ξεχωρίζουν οι σουίτες για τσέλο, οι σονάτες και παρτίτες για σόλο βιολί, καθώς και κομμάτια για τσέμπαλο όπως είναι το τετράδιο της Άννας Μαγδαληνής. Σήμερα τα έργα αυτά όχι μόνο παίζονται συχνότατα σε συναυλίες αλλά αποτελούν σημαντικότατο τμήμα της κιθαριστικής εκπαίδευσης.*
*Ο **Σίλβιους Λεοπολντ Βάϊς** (Silvius Leopold Weiss, 1687-1750). Έζησε την ίδια εποχή με τον Bach, ήταν ο πιο σημαντικός λαουτίστας της εποχής του. Έγραψε κυρίως σουίτες και σονάτες για λαούτο.*

[6] Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 326b.
[7] Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, μτφ. Φ. Ανωγειανάκης, Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σ.247.

4.4 Παράσταση

Ένας κιθαριστής θέτει τον εαυτό του σε συνάρτηση με το έργο που ερμηνεύει και, με αυτόν τον τρόπο, εκθέτει τον εαυτό του στον κόσμο. Ωστόσο, στις περισσότερες περιπτώσεις, ακόμη κι αν η τεχνική κατάρτιση, η γνώση και η μουσική μνήμη βρίσκονται σε υψηλό επίπεδο, ασύνειδες δυνάμεις του φόβου υπονομεύουν συνήθως το έργο του. Η υψηλή αίσθηση ευθύνης, ο εγωισμός και η υπερηφάνεια, αν αφεθούν χωρίς έλεγχο, ενδέχεται να τον οδηγήσουν στην αποτυχία. Και άλλοι παράγοντες, όπως οι υπερβολικές έως μυθικές ιδέες που αναπτύσσονται πολλές φορές γύρω από τη μουσική, τη δόξα και την εικόνα του κιθαριστή - σολίστα, στην πραγματικότητα διαβάλλουν το όργανο και οδηγούν το μαθητή σε απογοήτευση. Ο εκπαιδευτικός οφείλει να λαμβάνει σοβαρά υπ' όψιν του τέτοιου είδους παραμέτρους και να αποτρέπει την υπερβολή, οδηγώντας τον μαθητή στην εσωτερική απλότητα, που μπορεί να επιτευχθεί μέσα από μακρά διαδικασία αυτογνωσίας με στόχο την εύρεση της ισορροπίας μεταξύ αυτοπεποίθησης και αμφιβολίας. Στο πνεύμα αυτό κινείται ο τέταρτος οργανωτής στόχων του Προγράμματος Σπουδών Κλασικής Κιθάρας παρέχοντας τις κατευθυντήριες γραμμές για την προετοιμασία του μαθητή προκειμένου να ανταποκριθεί στις αυξημένες τεχνικές και ψυχικές απαιτήσεις μιας ζωντανής εμφάνισης.

4.5 Δημιουργικότητα και αυτοσχεδιασμός.

Η γοητεία που ασκεί ο αυτοσχεδιασμός σε αυτόν που τον εξασκεί είναι αποδεδειγμένη, ανεξάρτητα από τις λύσεις που επιστρατεύονται και τις διαφορετικές απόψεις και διαδρομές. Ο βαθμός πνευματικών απαιτήσεων, δημιουργικής φαντασίας και μουσικών ενεργειών είναι επίσης διαφορετικός κατά την εκπαιδευτική πορεία, σε κάθε περίπτωση όμως η τεχνική άσκηση και εφαρμογή του δρα μουσικοποιητικά στον μαθητή, τον καλλιεργεί και τον βοηθά να αναπτύξει τρόπο σκέψης και υλικό, στο οποίο θα προσφύγει ενδεχομένως αργότερα, κατά τις συνθετικές του απόπειρες.

Ο αυθορμητισμός κατά την ελεύθερη διαδικασία της εκτέλεσης, η ταυτόχρονη άσκηση και η κριτική συζήτηση, η καλλιέργεια της ακοής στην αναλυτική ακρόαση, η αδέσμευτη χρήση και κατανόηση της μουσικής ροής μέσα στο χρόνο, η ουσιαστική γνωριμία με το μουσικό υλικό, η ενδεχόμενη απόκλιση από τον κανόνα ως απόρροια θάρρους για πειραματισμό και η αυθόρμητη σύνδεση των γνωστικών περιεχομένων των υπόλοιπων μουσικών μαθημάτων, αναπτύσσουν τη φαντασία και την ικανότητα δράσης, υποστηρίζουν και διαπλάθουν τη δημιουργικότητα, καθιστώντας τον αυτοσχεδιασμό ένα από τα σημαντικότερα τμήματα της μουσικής παιδείας. Η καθοδήγηση από τον εκπαιδευτικό και σε αυτή την περίπτωση είναι καθοριστική, καθώς πρωτεύουσας σημασίας είναι η ενίσχυση της αυτοπεποίθησης του μαθητή και η ώθησή του να θέσει σε λειτουργία τις ατομικές δυνάμεις, καθώς η παροχή συμβουλών η συμμετοχική δουλειά, η μίμηση ή η "προκατασκευασμένη" εκτέλεση, θα δίνουν τη θέση τους στις πιο ελεύθερες διαμορφωτικές διαδικασίες, στο ένστικτο της εκτέλεσης και της διαφορετικής ενδεχομένως τεχνικής που θα προκύψει με τρόπο φυσικό, συμφυή με τη δική του έρευνα και ψυχική κατάσταση.
Αξίζει να ειπωθεί ότι η απόδοση παιδαγωγικών σκοπών στο μουσικό αυτοσχεδιασμό οφείλεται στον J. J. Rousseau, καθώς στον *Αιμίλιο* διατυπώνει τη σκέψη ότι η ερμηνεία ενός έργου δεν υποδηλώνει ότι έχουν κατανοηθεί οι πνευματικές παιδευτικές του διαστάσεις, αλλά ότι αυτές προκύπτουν καθ' ολοκληρίαν με τη βοήθεια της αυτοσχεδιαστικής δραστηριότητας.

5. Διδακτικές Προσεγγίσεις

5.1 Η Αξιολόγηση ως εργαλείο διδακτικής στο μάθημα της Κλασικής Κιθάρας

Εισαγωγή

Μια από τις πιο σημαντικές πτυχές της σχολικής ζωής αποτελεί η αξιολόγηση, ένα ζήτημα που αφορά όλους τους εμπλεκόμενους με την εκπαίδευση φορείς, αλλά κυρίως τους εκπαιδευτικούς στην καθημερινή τους εργασία. Γνωρίζοντας τις διαστάσεις που λαμβάνει η αξιολόγηση σε πρακτικό, ψυχολογικό, προσωπικό αλλά και κοινωνικό επίπεδο, ο εκπαιδευτικός αναζητά συνεχώς μεθόδους που θα του επιτρέψουν να αξιολογεί αντικειμενικά και δίκαια. Γι' αυτό και ο προβληματισμός πάνω στην εκπαιδευτική πτυχή της αξιολόγησης τα τελευταία χρόνια έχει οδηγήσει σε πολυάριθμες και γόνιμες συζητήσεις.

Στο ατομικό μάθημα των Μουσικών Σχολείων, όπως είναι αυτό της Κλασικής Κιθάρας, οι ιδιαιτερότητες είναι πολλές και σημαντικές. Ο καθηγητής του ατομικού μαθήματος έχει την ευχέρεια να αξιολογεί σε κάθε μάθημα το μαθητή, γιατί η ίδια η φύση του μαθήματος περιλαμβάνει στην ροή της την αξιολόγηση. Οι περισσότερες υποδείξεις από πλευράς του καθηγητή της κιθάρας δεν αποτελούν μονάχα διδασκαλία, αλλά και εν δυνάμει κριτικές παρεμβάσεις.

Για τον μαθητή επίσης, η εκτέλεση των σπουδών κατά τη διάρκεια του μαθήματος, των ασκήσεων και των έργων που έχει αναλάβει να μελετήσει, αποτελούν επίσης μέρος της διαδικασίας αξιολόγησης. Συνεπώς ο μαθητής του μουσικού οργάνου, όπως άλλωστε και ο μουσικός επί σκηνής, εμπλέκεται διαρκώς σε μια διαδικασία κριτικής και αυτοκριτικής.

Διδακτική και αξιολόγηση στα μουσικά όργανα

Η ιδιαιτερότητα αυτή, της καθημερινής προσωπικής επαφής και αξιολόγησης των μαθητών, στο μάθημα των μουσικών οργάνων, είναι επιθυμητή και αποδίδει σημαντικά οφέλη, εφόσον ο καθηγητής κατευθύνει την κριτική του με τέτοιον τρόπο, ώστε το αποτέλεσμα της να προσφέρει στο μαθητή την ευκαιρία να αυτοαξιολογεί συχνά την επίδοσή του και να αναπροσαρμόζει τη μελέτη του. Έχει, λοιπόν, αποφασιστική σημασία για τη διδακτική του οργάνου ο τρόπος, η μέθοδος, η ψυχική επαφή (που στην τρέχουσα διδακτική γλώσσα αποκαλούμε συχνά «χημεία») και γενικά η όλη προσέγγιση της κριτικής προς το μαθητή.

Περισσότερο από κάθε άλλο μάθημα της σχολικής ζωής, στο μάθημα του οργάνου μια μεθοδευμένη, επιμελώς σχεδιασμένη και θετικά φορτισμένη αξιολόγηση, έχει σχεδόν πάντα πλούσια διδακτικά οφέλη και τα αποτελέσματά της γρήγορα γίνονται εμφανή στην επίδοση του μαθητή. Και αντίστροφα: μια άκομψη παρατήρηση, μια άστοχη λέξη, μια υπέρ το δέον κριτική, ή, ακόμη, μια εσφαλμένη κριτική, μετά από ζωντανή αποτυχημένη εμφάνιση του μαθητή, μπορούν να επιδράσουν αρνητικά στην εξέλιξη του, να «σκοτεινιάσουν» ανεπανόρθωτα την ευαίσθητη εφηβική ψυχή, να απογοητεύσουν και να αποθαρρύνουν την καλλιτεχνική της φύση.

Υπ' αυτή την έννοια, τόσο ο καθηγητής όσο και ο μαθητής, μοιάζει να βαδίζουν συχνά σε ένα τεντωμένο σχοινί, όπου η διατήρηση της ισορροπίας δεν είναι δεδομένη. Γι' αυτό ο εκπαιδευτικός, στο πλαίσιο της αξιολόγησης, καλείται να σταθμίζει και να αναπροσαρμόζει σχεδόν σε κάθε μάθημα την στάση του απέναντι στον μαθητή, προκειμένου να του δηλώνει κάθε φορά εμπράκτως ότι στο πρόσωπό του μπορεί να βρει έναν οδηγό που θα του υποδεικνύει το κατάλληλο μονοπάτι, ότι θα του παρέχει την ράβδο ισορροπίας που θα τον κρατήσει στο σχοινί για όσο χρειαστεί.

Η αξιολόγηση στο Νέο Πρόγραμμα Σπουδών

Σύμφωνα με το Νέο Πρόγραμμα Σπουδών (βλ. 2.2, εισαγωγή για όλα τα όργανα) η Αξιολόγηση «διενεργείται καθ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς, επισημαίνονται στον μαθητή οι ελλείψεις του και επαινείται η επιμέλεια του. Επισημαίνεται ότι για την αξιολόγηση θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη: η προσωπικότητα του μαθητή, το ενδεχόμενο ύπαρξης διαφορών στις συνθήκες λειτουργίας των Μουσικών Σχολείων σε όλη τη χώρα και επιπλέον το γεγονός ότι δεν πραγματοποιήθηκαν όλες οι προβλεπόμενες διδακτικές ώρες του ωρολογίου προγράμματος, χωρίς υπαιτιότητα του μαθητή.

Συνεπώς η αξιολόγηση του μαθητή συνοψίζεται σε:

α) Αξιολόγηση μαθήματος. Ο μαθητής αξιολογείται δια της ακροάσεως σε κάθε μάθημα και καθ΄ όλη τη διάρκεια του σχολικού έτους, ως προς την πρόοδο και το βαθμό επίτευξης των στόχων του μαθήματος, σύμφωνα με το κανονιστικό πλαίσιο.

β) Αξιολόγηση τριμήνου. Η αξιολόγηση του μαθήματος αποτυπώνεται αθροιστικά και αριθμητικά στον προφορικό βαθμό κάθε τριμήνου (ή τετραμήνου στο Λύκειο). Λαμβάνονται υπόψη: η ύλη που ο μαθητής μελέτησε, η επιμέλεια που επέδειξε, η ποιότητα του παραγόμενου έργου και οι φυσικές του δυνατότητες, οι συμμετοχές του σε συναυλίες/εκδηλώσεις του σχολείου, στο πλαίσιο του αριθμού των μαθημάτων που πραγματοποιήθηκαν.

γ) Τελικές εξετάσεις ακρόασης όπου, εξετάζεται στα αντικείμενα που αναγράφονται για κάθε μουσικό όργανο. Η επιτροπή εξετάσεων αποτιμά συνολικά την επίδοση της εξέτασης, χωρίς να βαθμολογεί κάθε ένα από τα προηγούμενα αντικείμενα ξεχωριστά».

Ο βαθμός του τριμήνου

Προκειμένου ο μαθητής να αξιολογηθεί με τρόπο αντικειμενικό και συμβατό με το Πρόγραμμα Σπουδών, επισημαίνονται και συστήνονται ως κριτήρια (α):

- Οι γνώσεις και δεξιότητες που έχει αποκομίσει.
- Η ικανότητα εφαρμογής των γνώσεων και δεξιοτήτων που τεκμηριώνονται ως τελικό ερμηνευτικό αποτέλεσμα στην Παράσταση (βλ. στόχο 4 στο Π.Σ.) και στις τελικές εξετάσεις (βλ. Γ.2 στο Π.Σ.).
- Η ικανότητα αυτενέργειας και ανάληψης πρωτοβουλιών για την αντιμετώπιση και επίλυση προβλημάτων όπως είναι η δακτυλοθεσία, η ακρόαση - ανάλυση έργων, η έρευνα κ.λπ.
- Η κριτική σκέψη, η παρατηρητικότητα, η φαντασία και η έμπρακτη ενσωμάτωσή τους στις υπάρχουσες δεξιότητες.
- Η δημιουργικότητα και η πρωτοτυπία (βλ. στόχο 6 στο Π.Σ.).

Στην αξιολόγηση του μαθητή εμπίπτουν κατά περίπτωση και άλλα κριτήρια (β) όπως:

- Το ενδιαφέρον και η προθυμία, ως στοιχεία της ενεργού συμμετοχής στο μάθημα και στις εκδηλώσεις του σχολείου.
- Η προσπάθεια που καταβάλλει για να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του μαθήματος (επιμέλεια).
- Η συνεργασία με άλλα άτομα της κοινότητας μαθητές και καθηγητές.
- Η προσωπικότητα του μαθητή
- Οι ιδιαίτερες αντικειμενικές συνθήκες τέλεσης του μαθήματος, όπως αυτές διαμορφώνονται κατά τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς για κάθε Μουσικό Σχολείο ξεχωριστά.

Ο βαθμός του τριμήνου, όπως είναι γνωστό, αντιστοιχεί στην προφορική βαθμολογία, που εκφράζεται αριθμητικά για κάθε μαθητή. Ο καθηγητής μπορεί να λάβει υπόψη του τα κριτήρια που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο.
Ο διδάσκων θα πρέπει να βρει εκείνες ακριβώς τις ισορροπίες, που αφενός καθιστούν την αξιολόγηση αντικειμενική και από την άλλη δίκαιη. Ο βαθμός του τριμήνου παίζει σημαντικό ρόλο στην καταξίωση της προσπάθειας των μαθητών και θα πρέπει να ακολουθεί με λογική συνέπεια την διαβάθμιση της ικανότητάς τους. Οι ακρότητες καλό είναι να αποφεύγονται, η πολύ υψηλή δηλαδή ή η πολύ χαμηλή βαθμολογία, για το μεγαλύτερο μέρος των μαθητών της τάξης. Όσον αφορά τον κάθε μαθητή ξεχωριστά, η υψηλή βαθμολογία επιβραβεύει την προσπάθεια και ανταποκρίνεται στις υψηλές επιδόσεις, αλλά και η αιτιολογημένα χαμηλή βαθμολογία, όπως άλλωστε δείχνει και η μακροχρόνια εκπαιδευτική πράξη, είναι αναγκαία και έχει θετικά αποτελέσματα, αφού αποσκοπεί στην βελτίωση του μαθητή και στο να του κάνει γνωστό ότι δεν «τιμωρείται», ιδιαίτερα μάλιστα όταν εξηγηθούν με νηφαλιότητα και αγάπη οι αιτίες που προκάλεσαν τη βαθμολογία, τα προβλήματα που ο μαθητής καλείται να λύσει και οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να τα υπερβεί και να προοδεύσει.

Η υστέρηση των μαθητών που δεν έχουν κατακτήσει τις ελάχιστες απαιτήσεις ύλης του επιπέδου (βλ. Γ. Αξιολόγηση στο Π.Σ. κάθε επιπέδου), θα πρέπει να αποτυπώνεται στον προφορικό βαθμό, εφόσον δεν υπήρχε άλλο αντικειμενικό εμπόδιο, ενώ τα μαθήματα διενεργήθηκαν κανονικά.

Τελικές (θερινές) εξετάσεις για την Κλασική Κιθάρα

Οι θερινές εξετάσεις ακρόασης αντιστοιχούν στον βαθμό των γραπτών και συνήθως διενεργούνται το μήνα Μάιο.
Στο Νέο Πρόγραμμα Σπουδών για την Κλασική Κιθάρα διαβάζουμε (βλ. 2.2, εισαγωγή Π.Σ. για την Κλασική Κιθάρα) ότι «στις τελικές εξετάσεις ακρόασης της κλασικής κιθάρας και εφόσον ο μαθητής έχει κατακτήσει κατ' ελάχιστο την απαιτούμενη ύλη, εξετάζεται στα εξής αντικείμενα:
(1) Εκτέλεση μίας σπουδής.
(2) Εκτέλεση ενός έργου του ρεπερτορίου με ακρίβεια στις διάρκειες, στη ρυθμική αγωγή και στη μουσική σημειολογία που ορίζει ο συνθέτης.
(3) Έλεγχος γνώσης των διδαχθεισών κλιμάκων, αρπέζ και συγχορδιών.
(4) Εκτέλεση, χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις (ακρίβειας τέμπο, λαθών κατά την εκτέλεση κλπ.) μιας σπουδής ή έργου ρεπερτορίου από τη εξεταστέα ύλη που επιλέγει η επιτροπή εξέτασης.
(5) Εκ πρώτης όψεως ανάγνωση δυσκολίας αντίστοιχης του επιπέδου.
(6) Ερωτήσεις επί της διδαχθείσας ύλης ιστορίας του οργάνου. Ερωτήσεις για τα έργα που ερμήνευσε ο μαθητής που αφορούν το στυλ, την εποχή και το συνθέτη τους.
Η επιτροπή εξετάσεων αποτιμά συνολικά την επίδοση της εξέτασης, χωρίς να βαθμολογεί κάθε ένα από τα προηγούμενα αντικείμενα ξεχωριστά».

(1), (2) Η εκτέλεση μιας σπουδής και ενός έργου ρεπερτορίου είναι το πρώτο ζητούμενο. Ο μαθητής θα πρέπει να εκτελέσει τα έργα με συνέπεια στο τέμπο και στη ρυθμική αγωγή. Ανάλογα με το επίπεδο του, θα πρέπει να ενσωματώνει στην ερμηνεία του όλα εκείνα τα στοιχεία που έχει διδαχθεί σύμφωνα με το Π.Σ. (βλ. στόχο 2), στο οποίο αναγράφονται τα επιμέρους κριτήρια αξιολόγησης της ερμηνείας για το κάθε επίπεδο.

(3) Για τις κλίμακες και αρπέζ, η επιτροπή εξετάσεων ζητά από το μαθητή να παίξει ενδεικτικά μια κλίμακα και ένα αρπέζ. Η ταχύτητα της εκτέλεσης καθορίζεται ανάλογα με το επίπεδο.

(4) Η επιτροπή ζητά την εκτέλεση ενός διδαγμένου έργου ή σπουδής από το βιβλίο ύλης, ώστε να καταδειχθεί, ότι ο μαθητής έχει μελετήσει σε επαρκή βαθμό τα κομμάτια που διδάχθηκε κατά τη διάρκεια της χρονιάς. Η εκτέλεση σε αυτή την περίπτωση δεν είναι τόσο απαιτητική όσο στα προετοιμασμένα έργα. Δικαιολογούνται συνεπώς, ανάλογα με το επίπεδο, ατοπήματα και δισταγμοί που πιθανόν διακόπτουν την συνεχή μουσική ροή ενός έργου.

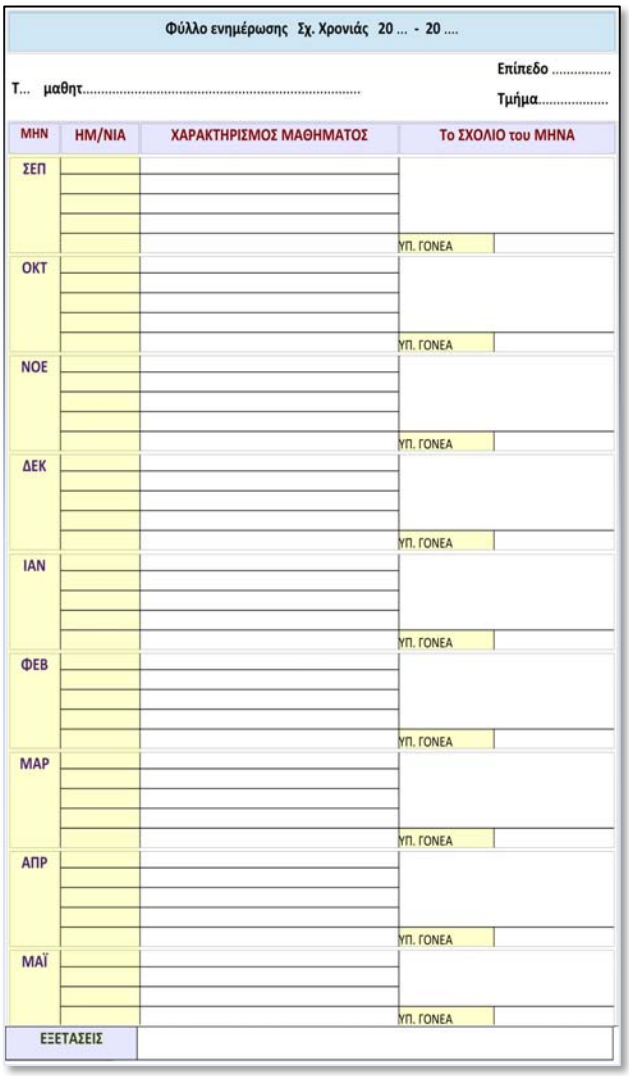
(5) Για την εκ πρώτης όψεως ανάγνωση η επιτροπή γράφει ένα μουσικό κείμενο 2-4 μέτρων δυσκολίας αντίστοιχης του επιπέδου. Μπορεί, εναλλακτικά, να χρησιμοποιήσει έργα ρεπερτορίου των προηγούμενων επιπέδων (βλ. στόχο 4 στο Π.Σ.) Ο μαθητής αφού μελετήσει το κείμενο οπτικά για λίγο, εκτελεί εκ πρώτης όψεως.

(6) Η επιτροπή απευθύνει μία ή δύο ερωτήσεις σχετικές με την ιστορία του οργάνου επικεντρώνοντας στην περίοδο του έργου που ερμήνευσε ο μαθητής. Η ερώτηση μπορεί να αφορά την μουσική περίοδο, το συνθέτη, το έργο ή άλλο κατά την κρίση της.

Κατά την εξέταση δεν θα πρέπει να υπάρχει πίεση χρόνου και επίσπευση της διαδικασίας. Αντίθετα είναι επιθυμητό ο μαθητής να παροτρύνεται να παρουσιάσει αβίαστα τη δουλειά του σε ήρεμο και ευχάριστο περιβάλλον, που ευνοεί μια καλή ερμηνεία. Ο μαθητής μπορεί να ερμηνεύσει ένα δύσκολο ή εύκολο έργο, ανάλογα με την επιμέλειά και τις δεξιότητες που έχει αποκτήσει και το οποίο είναι συμβατό με το επίπεδό του (βλ. στόχο 2 στο ΠΣ). Στις εξετάσεις ωστόσο θα πρέπει να επιλέγονται έργα των οποίων οι τεχνικές και ερμηνευτικές απαιτήσεις να αποδεικνύουν ότι έχει συντελεστεί πρόοδος σε σχέση με το επίπεδο που βρισκόταν στην προηγούμενη σχολική χρονιά.
Προτείνεται, επίσης, οι διδάσκοντες να διατηρούν έντυπη ή ηλεκτρονική καρτέλα του μαθητή για το μουσικό όργανο που διδάσκεται, στην οποία να αναγράφονται κάθε χρονιά, τα έργα που έπαιξε στις εξετάσεις, το επίπεδό του, η επίδοσή του και οι παρατηρήσεις που σημειώθηκαν από την επιτροπή αναφορικά με την επιμέλειά του. Με τον τρόπο αυτό η επιτροπή εξετάσεων αποκτά μια σφαιρική άποψη της πορείας του μαθητή για όλες τις χρονιές της μαθητείας του και παράλληλα το σχολείο διαθέτει ένα αξιόλογο ιστορικό των μαθητών του.

Τέλος, για την καλύτερη οργάνωση της μελέτης και των μαθημάτων, παραθέτουμε δύο έντυπα που ελπίζουμε να βοηθήσουν τον εκπαιδευτικό στο έργο του.
Το πρώτο έντυπο αφορά την ενημέρωση και επικοινωνία με τους γονείς. Συνιστάται σε μαθητές Γυμνασίου, ιδιαίτερα στις μικρές τάξεις και έχει δοκιμαστεί με επιτυχία στο παρελθόν. Εκτός από την ενημέρωση βοηθά την αυτοαξιολόγηση του μαθητή, όπως υποδεικνύεται και μέσα από τα σχόλια στη στήλη «χαρακτηρισμός μαθήματος» (βλ. 2.4.γ Εισαγωγή στο Π.Σ. Κιθάρας).
Το δεύτερο έντυπο είναι χρήσιμο για την οργάνωση της μελέτης. Ο μαθητής αναλαμβάνει να καταγράφει τις ασκήσεις, σπουδές και έργα ρεπερτορίου που μελετά και αναλαμβάνει την επιμέλεια της λίστας διαχείρισης ρεπερτορίου (βλ. 2.4.β Εισαγωγή στο Π.Σ. Κιθάρας). Ο καθηγητής αναδιαμορφώνει το πρόγραμμα μελέτης κριτικά σε σχέση με την πρόοδο που συντελέστηκε, ορίζει τα σημαντικά στοιχεία ως πεδία μόνιμης μελέτης, προθέρμανσης κ.λπ. και συστήνει νέα.

πρώτο έντυπο: φύλλο ενημέρωσης



Φύλλο ενημέρωσης Σχ. Χρονιάς 20 ... - 20 ....

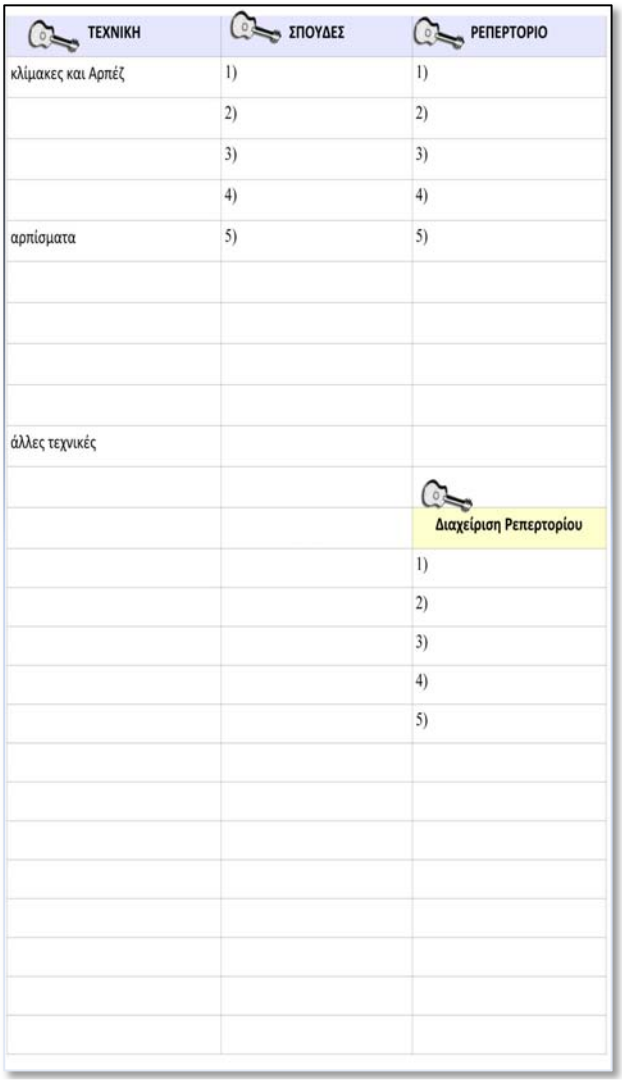
Επίπεδο .....

Τ... μαθητ.....

Τμήμα.....

ΜΗΝ	ΗΜ/ΝΙΑ	ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ	Το ΣΧΟΛΙΟ του ΜΗΝΑ
ΣΕΠ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΟΚΤ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΝΟΕ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΔΕΚ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΙΑΝ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΦΕΒ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΜΑΡ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΑΠΡ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΜΑΪ			
			Υπ. ΓΟΝΕΑ
ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ			

δεύτερο έντυπο: οργάνωση της μελέτης



ΤΕΧΝΙΚΗ	ΣΠΟΥΔΕΣ	ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ
κλίμακες και Αρπέζ	1)	1)
	2)	2)
	3)	3)
	4)	4)
αρπίσματα	5)	5)
άλλες τεχνικές		
		Διαχείριση Ρεπερτορίου
		1)
		2)
		3)
		4)
		5)

5.2 Οργάνωση της καθημερινής μελέτης

Μια από τις βασικότερες δεξιότητες που μπορεί να αποκτήσει και να εξασκήσει ένας μαθητής κατά την ενασχόλησή του με το μουσικό όργανο, είναι η αποδοτική διαχείριση του χρόνου μελέτης, η διαχείριση του χρόνου άλλωστε, σίγουρα θα του φανεί χρήσιμη και σε πολλούς άλλους τομείς της ζωής του.

Ο καθηγητής με το μαθητή μπορούν να οργανώσουν ένα πλάνο μελέτης, που θα τροποποιούν ανάλογα με τη διαμόρφωση των αναγκών του μαθητή. Ένα παράδειγμα τέτοιου πλάνου παρατίθεται παρακάτω, θεωρώντας ότι ο μέσος χρόνος μελέτης για το 5ο επίπεδο είναι 1 ώρα την ημέρα. Επάνω σε αυτό το θέμα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η προσέγγιση του διάσημου κιθαρίστα David Russel, την οποία μπορεί κανείς να δει στον σύνδεσμο εδώ που περιγράφει ενδιαφέροντα βοηθήματα (tips), για νέους κιθαριστές.

Χρήσιμο στη μελέτη είναι συχνά ο μαθητής να κρατάει ένα ημερολόγιο μελέτης. Δηλαδή να καταγράφει σε καθημερινή βάση, πόση ώρα μελέτησε π.χ. τις κλίμακες, με ποιες δακτυλοθεσίες, με ποιους τρόπους και σε ποιο εύρος ταχύτητας του μετρονόμου. Επίσης, στα κομμάτια μπορεί να σημειώνει πού έδωσε το κύριο βάρος (π.χ. στις φράσεις, σε συγκεκριμένα περάσματα κ.λπ.) και ενδεχομένως πού θα ήθελε να εστιάσε

ι κατά τη μελέτη της επόμενης ημέρας. Με αυτό τον τρόπο, μπορεί ο ίδιος αλλά και ο καθηγητής να γνωρίζουν σε ποια σημεία η μελέτη απέδωσε και σε ποια δεν πήγε τόσο καλά, ώστε να αναπροσαρμόσουν μαζί την προσέγγισή τους.

- Ασκήσεις τεχνικής (20 λεπτά)

Ιδανικά, η μελέτη ξεκινάει με προθέρμανση και ασκήσεις τεχνικής, οι οποίες θα μπορούσαν να εναλλάσσονται μέσα στην εβδομάδα.

- Κλίμακες (5 λεπτά)

Η προθέρμανση μπορεί να περιλαμβάνει κλίμακες σε αργό tempo. Στη συνέχεια ο μαθητής μπορεί να μελετήσει κλίμακες με διαφορετικούς τρόπους κάθε μέρα, με τη χρήση μετρονόμου και σύμφωνα με το Πρόγραμμα Σπουδών 5ου επιπέδου, παράγραφος 1.1.

- Αρπισμοί (5 λεπτά)

Και πάλι με τη χρήση μετρονόμου και με ιδιαίτερη φροντίδα στην ποιότητα του ήχου και τη ρυθμική ακρίβεια, ο μαθητής μπορεί να συνεχίσει τη μελέτη με αρπισμούς, σύμφωνα με το Πρόγραμμα Σπουδών 5ου επιπέδου, παράγραφος 1.1.2.

- Δεμένοι φθόγγοι (5 λεπτά)

Μπορεί να ακολουθήσει η μελέτη τους, με εστίαση στη ρυθμική ακρίβεια και τη χαλαρότητα του αριστερού χεριού, σύμφωνα με το Πρόγραμμα Σπουδών 5ου επιπέδου, παράγραφος 1.3.

- Μπαρέ (5 λεπτά)

Η καθημερινή μελέτη μπαρέ μπορεί να ενδυναμώσει σημαντικά το αριστερό χέρι. Ο μαθητής μπορεί να επιλέξει σχετικές ασκήσεις από το Πρόγραμμα Σπουδών 5ου επιπέδου, παράγραφος 1.3.2.

- Μελέτη κομματιών (40 λεπτά)

Η μελέτη μπορεί να συνεχιστεί με κομμάτια και σπουδές. Ο μαθητής μπορεί να μοιράσει το χρόνο ανάλογα με το στάδιο που βρίσκεται στο κάθε κομμάτι, καθώς και τις προτεραιότητες που έχουν θέσει με τον καθηγητή. Αν υποθέσουμε ότι έχει να μελετήσει μια σπουδή F. Sor την οποία παίζει ήδη 2 εβδομάδες, την Allemande (J.S. Bach, 1^{η} σουίτα για λαούτο BWV 996) την οποία παίζει ήδη ένα μήνα, και ένα κομμάτι του A. Barrios Mangore που μόλις έχει ξεκινήσει, μπορεί να ιεραρχήσει τη μελέτη με τον τρόπο που υποδεικνύεται παρακάτω. Φυσικά, αν ασχοληθεί περισσότερο με ένα από τα έργα και παραλείψει κάποιο άλλο, μπορεί να ασχοληθεί με αυτό την επόμενη ημέρα, αναπροσαρμόζοντας το πλάνο μελέτης.

- Σπουδή F. Sor (10 λεπτά) - μελέτη με μετρονόμο ξεκινώντας από ένα αργό tempo και με σταδιακή επιτάχυνση, επιμονή στα σημεία με τεχνική δυσκολία και μελέτη τους με διαφορετικούς τρόπους, ερμηνευτική προσέγγιση της σπουδής σύμφωνα με το αισθητικό πλαίσιο του συνθέτη, εφαρμογή ερμηνευτικών πρακτικών όπως δυναμικές, φράσεις, άρθρωση.
- Allemande J. S. Bach (15 λεπτά) - μελέτη σε διαφορετικά tempi και εστίαση κάθε φορά σε διαφορετικά θέματα, όπως ο ήχος, οι φράσεις, η ισορροπία των φωνών, η διάρκεια των φθόγγων, η άρθρωση κλπ, με αποφυγή των διαρκών εκτελέσεων a tempo χωρίς συγκεκριμένο στόχο κάθε φορά.
- Κομμάτι Barrios (15 λεπτά) - δακτυλοθεσία.
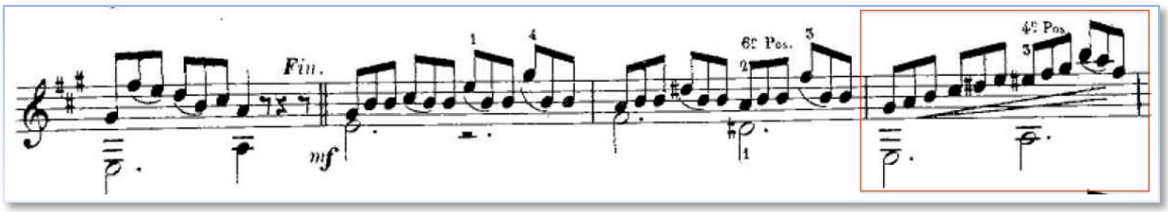
5.3 Προσέγγιση τεχνικών και ερμηνευτικών κιθαριστικών προβλημάτων

Η επίλυση των τεχνικών προβλημάτων που προκύπτουν στα μικρότερα ή μεγαλύτερα έργα που καλούνται να ερμηνεύσουν οι μαθητές είναι μια από τις σημαντικότερες προκλήσεις κατά την εκπαίδευση του οργάνου. Η σωστή αντιμετώπισή τους συμβάλλει στη συνολική εξέλιξη των ερμηνευτικών δεξιοτήτων του μαθητή, αλλά και στη διαμόρφωση της μουσικής του αντίληψης. Ο καθηγητής θα πρέπει να προτείνει διάφορους εναλλακτικούς τρόπους προσέγγισης, ώστε σε συνεργασία με το μαθητή να φτάσουν στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Συχνά, για την επίλυση των τεχνικών προβλημάτων επιστρατεύονται τεχνικές ασκήσεις (βλ. οργανωτής στόχων 1 του Π.Σ.). Αν όμως οι δυσκολίες εξακολουθούν, ο καθηγητής μπορεί να ενθαρρύνει το μαθητή να προσπαθήσει να εντοπίσει το λόγο του προβλήματος και παράλληλα να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του για να βρει λύσεις, όπως για παράδειγμα να αλλάξει τη δακτυλοθεσία, να μελετήσει με διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα, να απομονώσει το δεξί από το αριστερό χέρι κ.λπ.
Τα τεχνικά προβλήματα μπορούν να έχουν διάφορες μορφές, όπως το πιο προφανές, που είναι η εκτέλεση ενός περάσματος στην επιθυμητή ταχύτητα ή με την επιθυμητή καθαρότητα. Ένα τεχνικό πρόβλημα μπορεί όμως να αφορά και στην αρτιότητα και στην ποιότητα της εκτέλεσης. Έτσι, για παράδειγμα, μπορεί να σχετίζεται με τη σύνδεση διαφορετικών συγχορδιών που παίζονται σε απομακρυσμένες θέσεις, με την ομοιομορφία μιας μελωδίας, με την τήρηση της ακριβούς διάρκειας των φθόγγων ενός περάσματος, ή με την ισορροπία των φωνών. Μακροπρόθεσμα, επιδιώκεται ο μαθητής να μάθει να χρησιμοποιεί συνειδητά τις δεξιότητες που αποκόμισε από τη μελέτη μιας άσκησης, μιας σπουδής ή ενός κομματιού και να αποκρυσταλλώσει τις αρχές που θα χρησιμοποιήσει για την αντιμετώπιση των δυσκολιών του μελλοντικού του ρεπερτορίου.
Ενδεικτικά παραδείγματα:

Δακτυλοθεσία

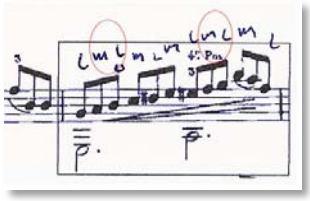
Σε θέματα δακτυλοθεσίας, οι σπουδές αποτελούν μια αφορμή ώστε ο μαθητής να εξασκηθεί στη δακτυλοθέτηση των κομματιών που ερμηνεύει. Μέσα από την πράξη, θα έχει την ευκαιρία να κατανοήσει τους κανόνες της σωστής δακτυλοθεσίας, η οποία θα τον βοηθήσει να μάθει το κομμάτι σε πιο σύντομο χρονικό διάστημα, να επιλύσει πιθανά προβλήματα ταχύτητας, αλλά και να επιτύχει την επιθυμητή ερμηνεία (συνέχεια μελωδικής γραμμής, διατήρηση διάρκειας φθόγγων, ισορροπία φωνών, δυναμικές, άρθρωση). Επίσης, με τον τρόπο αυτό θα κατανοήσει ότι η δακτυλοθεσία του δεξιού και του αριστερού χεριού συνδέονται μεταξύ τους.
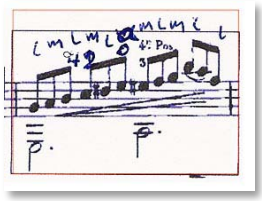
Για παράδειγμα, στο πέρασμα που σημειώνεται παρακάτω,
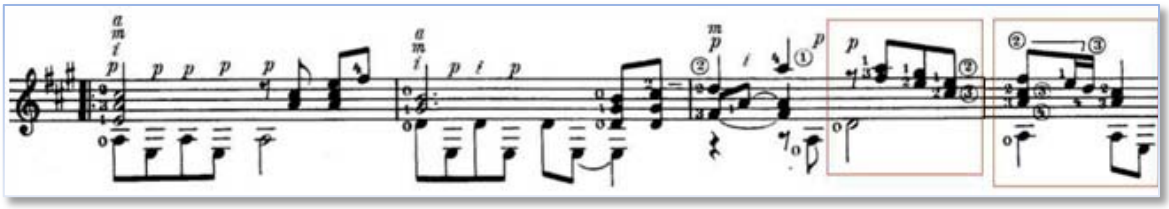


ο μαθητής είναι ιδανικό να δακτυλοθετήσει αποφεύγοντας την αντίστροφη αλληλουχία των δακτύλων από αυτή που υπαγορεύει η φυσική θέση του χεριού (αυτό που συχνά ονομάζεται string crossing). Δηλαδή, όπως σε έναν αρπισμό στις χορδές σολ, σι, μι δακτυλοθετούμε i-m-a και όχι αντίστροφα, έτσι σε

ένα πέρασμα θα πρέπει να επιδιώκεται ανάλογη δακτυλοθεσία στα σημεία που αλλάζει η χορδή. Έτσι, στην παρακάτω δακτυλοθεσία προκύπτουν δύο σημεία όπου υπάρχει string crossing (1), που αποφεύγει κανείς με την εναλλακτική δακτυλοθεσία (2).
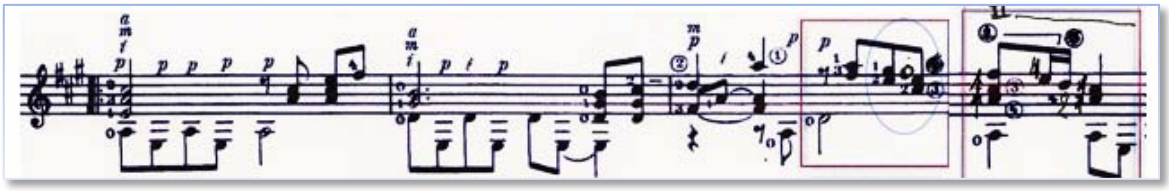
(1) 

(2) 

Βέβαια, το θέμα της δακτυλοθεσίας έχει το υποκειμενικό στοιχείο. Με άλλα λόγια, παρότι μπορεί να υπάρχει ο ίδιος στόχος, δύο ερμηνευτές συχνά θα επέλεγαν διαφορετικό τρόπο να τον προσεγγίσουν. Επομένως, αφού συζητηθεί το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, ο καθηγητής μπορεί να παροτρύνει το μαθητή να υιοθετήσει τη δική του δακτυλοθεσία, ακόμα και αν στο κομμάτι υπάρχουν σχετικές υποδείξεις. Έτσι, στο παράδειγμα που παρατίθεται παρακάτω, επάνω στο τραγούδι Hey Jude (αναφέρεται και σε άλλο παράδειγμα παρακάτω), η κατάλληλη δακτυλοθεσία είναι σημαντική για το φραζάρισμα και την άρθρωση μιας μελωδικής γραμμής, δηλαδή χωρίς αυτή να διακόπτεται από τις αλλαγές θέσεων, όπως θα έκανε με άλλα λόγια ένας καλός τραγουδιστής. Παρατηρούμε αρχικά την ήδη υπάρχουσα δακτυλοθεσία που σημειώνεται στο μέρος της φράσης που ορίζεται από το πλαίσιο.
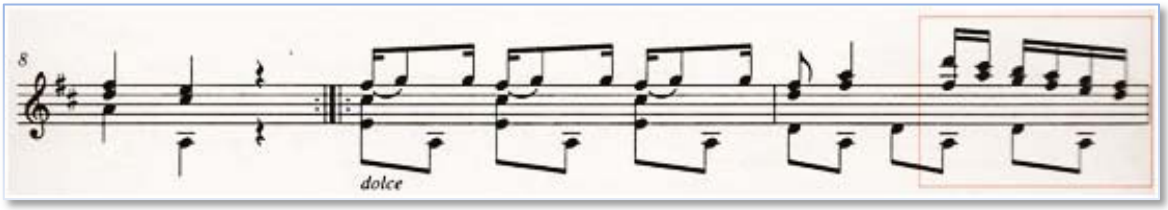


Ωστόσο, προκειμένου να διατηρηθεί η ομοιογένεια στο ηχόχρωμα της μελωδικής γραμμής, αλλά και να μην τη διακόψει στο σημείο που κυκλώνεται, θα μπορούσε κανείς να δακτυλοθετήσει ως εξής.



Η δακτυλοθεσία παίζει επίσης σημαντικό ρόλο στην ερμηνεία της πολυφωνικής μουσικής (η οποία είναι μέρος της ύλης του 5ου επιπέδου, όπως η Allemande του J.S.Bach, από την 1η σουίτα για λαούτο BWV 996). Οι συνηθέστερες δυσκολίες σχετίζονται με την ανάδειξη των διαφορετικών φωνών, τις μεταξύ τους ισορροπίες και τις διάρκειές τους, οι οποίες συχνά διαφέρουν από αυτές που αναγράφονται στην παρτιτούρα. Επομένως το πρώτο βήμα είναι μια δακτυλοθεσία που βοηθάει τον ερμηνευτή να εξασφαλίσει όλα τα παραπάνω. Ο καθηγητής μπορεί αρχικά να εκθέσει στο μαθητή τους στόχους της δακτυλοθεσίας και ίσως να δακτυλοθετήσει για παράδειγμα ένα μέρος του κομματιού. Ο μαθητής μπορεί να επιφορτιστεί να αναλάβει να φέρει στο επόμενο μάθημα τη δακτυλοθεσία που θα συζητήσει και πάλι
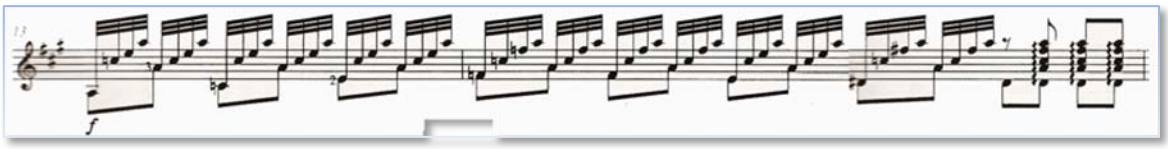
με τον καθηγητή. Συνίσταται να κατασταλάξουν στη δακτυλοθεσία πριν ο μαθητής προχωρήσει στην εκμάθηση του κομματιού, ώστε να μην δημιουργηθεί σύγχυση στη δακτυλική μνήμη.

Σύνδεση της μελέτης κομματιών με τις ασκήσεις τεχνικής



Sor, op. 11, Minuet No5, μέτρο 10.

Στο μέτρο που σημειώνεται παραπάνω, εάν υπάρχει τεχνικό πρόβλημα στις τρίτες, μπορεί κανείς να μελετήσει το μέτρο μόνο του, επαναλαμβάνοντας το πέρασμα αρκετές δεκάδες φορές σε αργό tempo. Παράλληλα, μπορεί να μελετήσει κλίμακες με τρίτες (βλ. παράγραφο 1.1.1 του Π.Σ. 5ου επιπέδου).
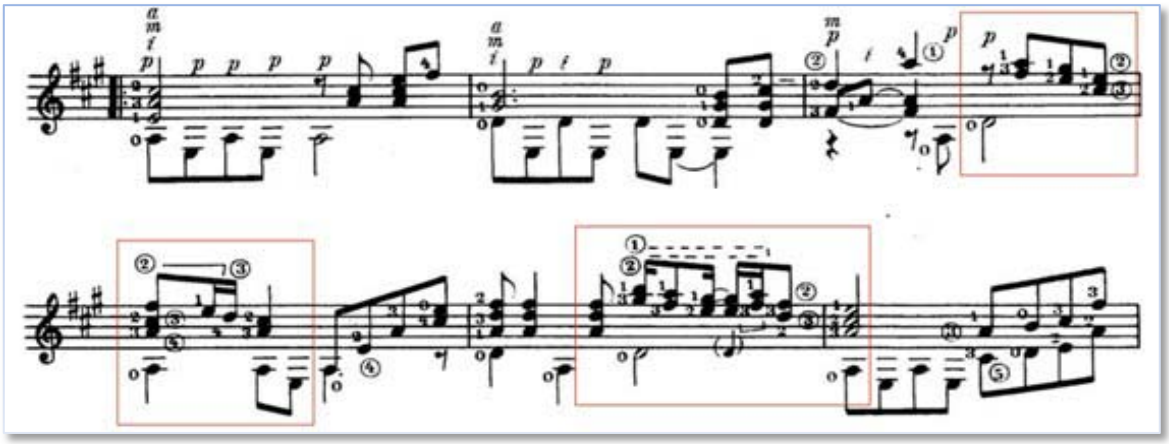


Sor, op. 11, Minuet No6, μέτρα 13-15

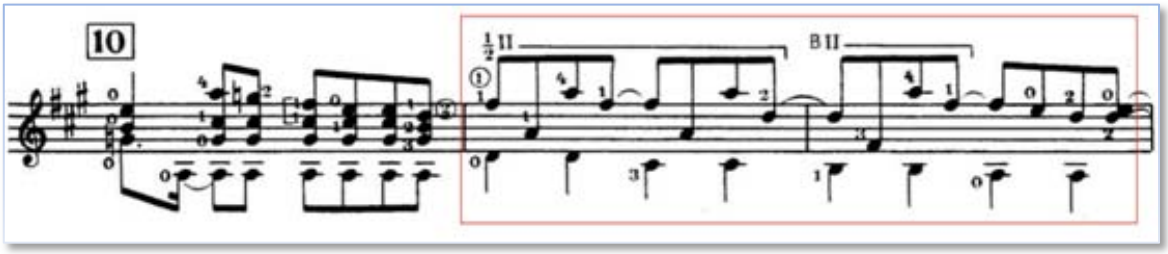
Στα παραπάνω μέτρα, ο μαθητής μπορεί μεταξύ άλλων να εξασκήσει την ομοιομορφία των φθόγγων που συναποτελούν το άρπισμα κα επιπλέον να δώσει βάρος στη γραμμή του μπάσο. Επομένως μπορεί με αυτές τις προτεραιότητες μπορεί να επιστρατεύσει ασκήσεις αρπισμών (βλ. παράγραφο 1.2.1 του Π.Σ. 5ου επιπέδου). Επιπλέον, οι αλλαγές θέσεων θα πρέπει να γίνουν όσο το δυνατό πιο φυσικά, χωρίς να διακοπεί η ομοιομορφία και η συνοχή της φράσης. Άρα ο μαθητής θα πρέπει να εστιάσει και στα σημεία των αλλαγών, επαναλαμβάνοντάς τα αρκετές δεκάδες φορές.

Άλλα ερμηνευτικά ζητήματα
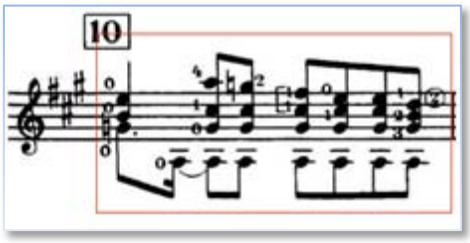
Η μεταγραφή ενός τραγουδιού είναι καλύτερη ευκαιρία να εξοικειωθεί κανείς με την ερμηνεία της μελωδικής γραμμής, καθώς και την ισορροπία μεταξύ συνοδείας και μελωδίας. Έτσι, στο γνωστό αυτό τραγούδι των Beatles, ο μαθητής μπορεί μεταξύ άλλων να εξασκηθεί ώστε να μην διακόπτει τη μελωδία κατά την αλλαγή των θέσεων (το ζήτημα αναφέρθηκε και παραπάνω στην παράγραφο για τη δακτυλοθεσία), όπως για παράδειγμα στα σημεία που σημειώνονται στα κόκκινα πλαίσια παρακάτω.
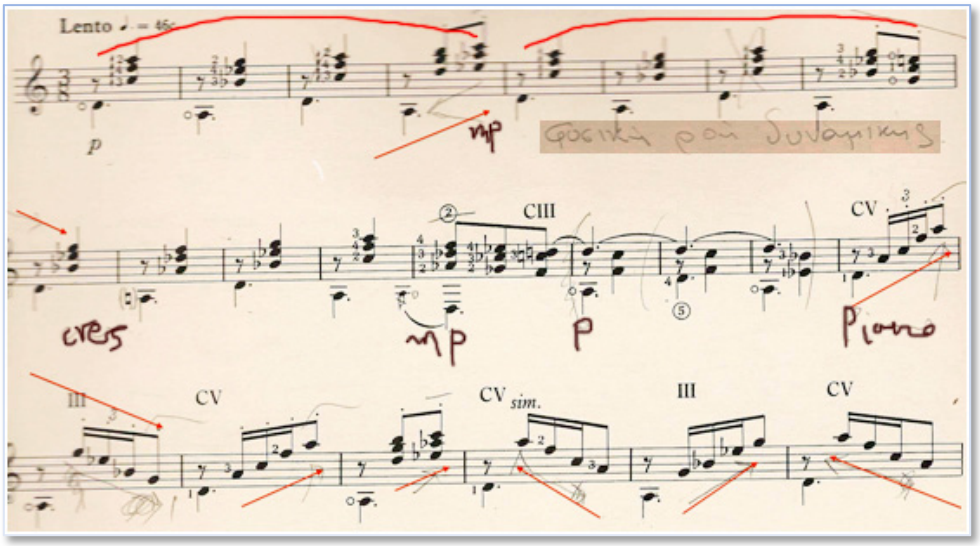


Επίσης, καλείται να αναδείξει με ομοιογένεια τη μελωδική γραμμή ανεξάρτητα από την υφή του κειμένου της συνοδείας. Δηλαδή είτε όταν η συνοδεία είναι ως εξής,



είτε όταν η μελωδική γραμμή αποτελεί μέρος συγχορδιών, όπως παρακάτω.
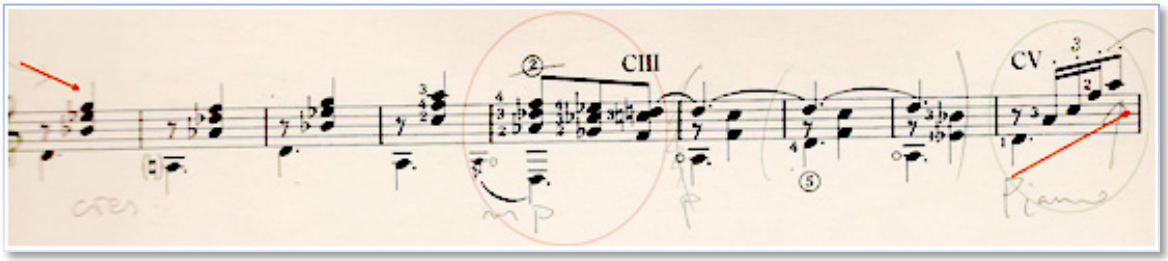


Στο παραπάνω παράδειγμα η ενωμένη άρθρωση της μελωδίας 'επιβάλλει' στον κιθαρίστα να παίξει όσο το δυνατό πιο ενωμένα (legato) και τις διαδοχικές συγχορδίες. Άλλωστε, η φωνητική εκτέλεση αποτελεί πάντοτε πρότυπο για την ενωμένη άρθρωση μιας μελωδικής γραμμής.
Κομμάτια όπως η Bagatelle No2 (William Walton, από τις 5 Bagatelles) μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την εξάσκηση διαφορετικών ερμηνευτικών δεξιοτήτων. Ένα τυπικό θέμα, ιδιαίτερα στα αργά κομμάτια, είναι η εξασφάλιση της συνέχειας και της ροής τους, δηλαδή να διατηρείται η οριζόντια οπτική, που συχνά τείνει να παραβλέπεται λόγω του αργού tempo. Σε αυτό, παίζει καθοριστικό ρόλο η ερμηνεία μεγάλων φράσεων, η οποία αναδεικνύεται μεταξύ άλλων και από την κατεύθυνση που δίνεται σε επιμέρους φράσεις ή μοτίβα, όπως αυτά που σημειώνονται ενδεικτικά παρακάτω.



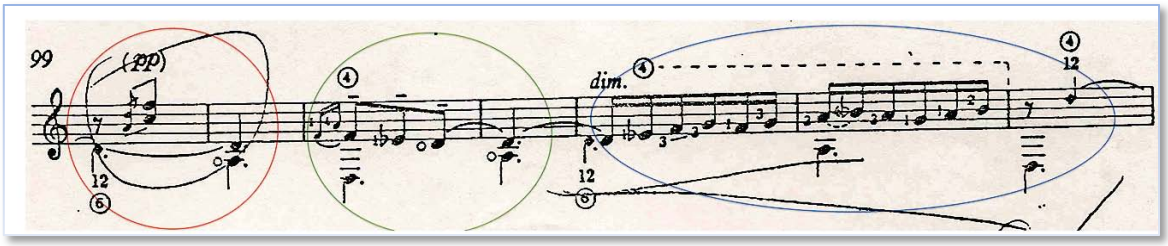
Walton, *Bagatelle No2*, μέτρα 1-23

Ένα έργο όπως αυτό που εξετάζουμε είναι επίσης ιδανικό για την εξάσκηση διαφορετικών ειδών άρθρωσης, όπως η legato άρθρωση (κυκλώνεται με κόκκινο) και η staccato άρθρωση (κυκλώνεται με πράσινο),



Walton, *Bagatelle No2*, μέτρα 9-17.

καθώς και η ανάδειξη ποικίλων ηχοχρωμάτων. Έτσι, στα παρακάτω μέτρα, αν δημιουργούσαμε μια 'φανταστική' ενορχήστρωση, οι νότες σε κάθε κύκλο θα μπορούσαν να ερμηνεύονται από ένα διαφορετικό όργανο. Επομένως αναλόγως θα είχαμε και διαφορετικό ηχόχρωμα.



Walton, *Bagatelle No2*, μέτρα 99-105.

5.4 Ακρόαση, ο δεύτερος δάσκαλος

Ακρόαση

Η ακρόαση είναι θεμελιώδης λειτουργία στην εκπαίδευση ενός μουσικού. Εξάλλου, κάθε ερμηνευτής είναι πάνω από όλα ακροατής. Η ακρόαση, με άλλα λόγια το ακουστικό αποτέλεσμα, είναι αυτό που θα καθοδηγήσει εν τέλει το μουσικό και θα τον κατευθύνει στην ερμηνευτική του προσέγγιση. Ο καθηγητής μπορεί επομένως να χρησιμοποιήσει τις κατάλληλες μεθόδους, ώστε να διδάξει στον μαθητή να εστιάζει κριτικά σε αυτό που ακούει, είτε το άκουσμα προέρχεται από τον ίδιο, είτε από κάποιον άλλο μουσικό.

Ηχογράφηση

Μια συσκευή ηχογράφησης μπορεί να παίξει καταλυτικό ρόλο στη μελέτη. Ο μαθητής ηχογραφώντας πρώτα και έπειτα ακούγοντας το αποτέλεσμα μπαίνει στο ρόλο του ακροατή του εαυτού του. Έτσι, σταδιακά, μαθαίνει να εστιάζει στην ακρόαση κατά τη στιγμή της εκτέλεσης.

Η ηχογράφηση δεν είναι απαραίτητο να γίνεται σε ολόκληρο το κομμάτι. Μπορεί να γίνεται σε μικρότερα μέρη του κομματιού, όταν ακόμα η ερμηνευτική προσέγγιση βρίσκεται σε πρώιμο στάδιο. Έτσι, δίνεται στο μαθητή η δυνατότητα να διαμορφώσει εγκαίρως την ερμηνεία που επιθυμεί. Επίσης, μπορεί να αντιληφθεί και άλλες εκτελεστικές αδυναμίες, όπως για παράδειγμα, ότι σε ένα σημείο δεν κρατάει σταθερό tempo ή ότι το forte του, στην δεν ήταν τόσο σθεναρό όπως αναμενόταν. Κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται ο δάσκαλος του εαυτού του.

Η ηχογράφηση μπορεί να λάβει χώρα και κατά τη διάρκεια του μαθήματος. Έτσι ο μαθητής μπορεί αφενός να ακούσει ξανά παρατηρήσεις του καθηγητή που ενδεχομένως να του έχουν διαφύγει. Αφετέρου, αντιλαμβάνεται την επίδραση των παρατηρήσεων αυτών στην ερμηνεία του.
Η ηχογράφηση της συναυλίας στην οποία συμμετέχει ο μαθητής είναι επίσης σημαντική. Στην περίπτωση αυτή ενδείκνυται και η μαγνητοσκόπηση, καθώς έτσι μπορεί κανείς να εκτιμήσει τη συνολική παρουσία. Ο καθηγητής και ο μαθητής μπορούν στο επόμενο μάθημα να σχολιάσουν από κοινού την απόδοσή του τελευταίου. Μετά τη συναυλία θα μπορούσε να ακολουθήσει επίσης ένα ομαδικό μάθημα, στο οποίο όλοι οι μαθητές που έλαβαν μέρος να παρακολουθήσουν τμηματικά τη συναυλία και να συζητήσουν όχι μόνο για την προσωπική τους εμφάνιση, αλλά και για εκείνη των συμμαθητών τους.

Ακρόαση στην αίθουσα πληροφορικής

Ακολουθεί η περιγραφή μιας ακόμα εκδοχής του μαθήματος που επικεντρώνεται στο ζήτημα της ακρόασης. Ο καθηγητής μπορεί να οργανώσει ένα μάθημα στην αίθουσα πληροφορικής, όπου οι μαθητές παρακολουθούν επιλεγμένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις ενός κιθαριστικού έργου, τις οποίες στη συνέχεια καλούνται να σχολιάσουν. Ο καθηγητής καθοδηγεί τη συζήτηση επάνω σε ποικίλλες ερμηνευτικές πρακτικές, αναφορικά με τον ήχο, το διαχωρισμό των φράσεων, το tempo, την άρθρωση κ.λ.π., βοηθώντας τους μαθητές να περιγράψουν με συγκεκριμένους μουσικούς όρους τις ερμηνείες που άκουσαν.
Η παραπάνω συγκριτική διαδικασία μπορεί να γίνει όχι μόνο μεταξύ κιθαριστικών έργων, αλλά και για συνθέσεις που αφορούν άλλα όργανα. Έτσι, για παράδειγμα, οι μαθητές μπορούν να ακούσουν έργα από το ευρύτερο μουσικό ρεπερτόριο και να τα συσχετίσουν με κιθαριστικά έργα της αντίστοιχης εποχής, όπως ένα πιανιστικό έργο του Mozart, με ένα έργο του Giuliani. Επιπλέον, με δεδομένο ότι ένα σημαντικό μέρος του κιθαριστικού ρεπερτορίου βασίζεται σε μεταγραφές, είναι χρήσιμη η συγκριτική ακρόαση του αυθεντικού έργου, με την κιθαριστική εκδοχή του.

Ακρόαση μιας συναυλίας

Ο καθηγητής μαζί με τους μαθητές έχουν τη δυνατότητα να προγραμματίζουν την ακρόαση συναυλιών. Η μέγιστη εκπαιδευτική ωφέλεια προκύπτει όταν εκ των προτέρων να συζητούν το πρόγραμμα κάθε συναυλίας, τα χαρακτηριστικά της ερμηνείας των σολίστ, καθώς και όσα θέματα ενδιαφέρουν κατά την ακρόαση. Τέλος, έπειτα από κάθε συναυλία μπορούν να συζητήσουν τις γενικότερες εντυπώσεις τους, αλλά πιο συγκεκριμένα τα θέματα που θίχτηκαν πριν την επίσκεψή τους στη συναυλία.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

6. Σχέδια Μαθημάτων

6.1 Συνοδεία με τι άλλο; Με μια Κιθάρα! (1ο και 2ο επίπεδο)

Προβλεπόμενη διάρκεια: 1 διδακτική ώρα για το θεωρητικό, τεχνικό και πρακτικό πλαίσιο και 1 διδακτική ώρα για το ερμηνευτικό πλαίσιο. Μετά την επίτευξη των παραπάνω στόχων, ακολουθεί προαιρετικά το τέταρτο μέρος (Δ) της πρότασης διδασκαλίας, η οποία εντάσσεται σε ξεχωριστό κύκλο μαθημάτων κι αφορά τις αρμονικές μουσικές προεκτάσεις.

1. Μεθοδολογία της Διδασκαλίας

Το σενάριο μαθήματος απευθύνεται σε αρχάριους μαθητές και μαθήτριες της Α' και Β' τάξης (1ο και 2ο επίπεδο) του οργάνου επιλογής της κλασικής κιθάρας. Παράλληλα φιλοδοξεί να ανταποκριθεί στα μουσικά ενδιαφέροντα των νέων, να τους προσφέρει μέσα από τη μελέτη της κιθάρας ικανοποίηση αλλά και την ευκαιρία να αντλήσουν πνευματικές αξίες και κοινωνική καταξίωση.

Το μάθημα έχει ενεργητικό και βιωματικό χαρακτήρα. Ο μαθητής εισάγεται στη χρήση τυποποιημένων συγχορδιών για κιθάρα (βλ. Π.Σ. 1.6.2, 2.2.1) και παροτρύνεται να συνδυάσει το τραγούδι με τη συνοδεία της κιθάρας, μελετώντας και ερμηνεύοντας τη σημειογραφία των συγχορδιών, την αρμονία και τον ρυθμό. Στηριζόμενος στη συνεργασία του με τον καθηγητή, μέσα από τη διαδικασία ακρόασης, εκμάθησης και εκτέλεσης, ο μαθητής επιδιώκεται:

2. Στόχοι

Να εμβαθύνει στη λογική της μελέτης των συγχορδιών (βλ. Π.Σ. 1.1.6, 2.1.4), στον συνδυασμό μέλους και λόγου και ειδικότερα:

- να μελετήσει τον ποιητικό λόγο, το νόημα και την εκφορά του
- να κατανοήσει το ρόλο και τη λειτουργία των ακόρντων
- να κατορθώσει την πρώτη του απόπειρα συνοδείας
- να τραγουδά υποστηρίζοντας τη φωνή με την κιθάρα
- να ψυχαγωγεί και να ψυχαγωγείται συνοδεύοντας και τραγουδώντας τραγούδια κάθε εθνικότητας, στιλ και εποχής
- να είναι σε θέση να επιστρατεύσει τις γνώσεις από τα προηγούμενα μαθήματα, τόσο ως προς την ανάγνωση των φθόγγων όσο και ως προς την χρήση της μουσικής θεωρίας με έμφαση στα ρυθμικά στοιχεία.
- να εστιάζει την προσοχή του στην ανεξαρτησία φωνής και συνοδείας χωρίς να παραμελεί τον πλούσιο, καθαρό ήχο και την καλή τεχνική.

Ο καθηγητής και σε αυτή την περίπτωση υποδεικνύει το σωστό, δημιουργεί «θετική ψυχολογία» αλλά και εφευρίσκει τρόπους, ανάλογα με τις δυνατότητες του συγκεκριμένου μαθητή κάθε φορά, για να τον βοηθήσει να κατανοήσει ακουστικά την αρμονία, τα ακόρντα καθώς και τις συνηχήσεις που προκύπτουν από την συνοδεία της κιθάρας και τη μελωδική γραμμή της φωνής. Η χρήση ηχογράφησης είναι επιθυμητή (βλ. Π.Σ. 1.2.2).

3. Εκμάθηση – Εκτέλεση

Ο εκπαιδευτικός εκτελεί υποδειγματικά το τραγούδι συνοδεύοντάς το, ώστε ο μαθητής να ακούσει, να κατανοήσει και να επιδιώξει το τελικό αποτέλεσμα.

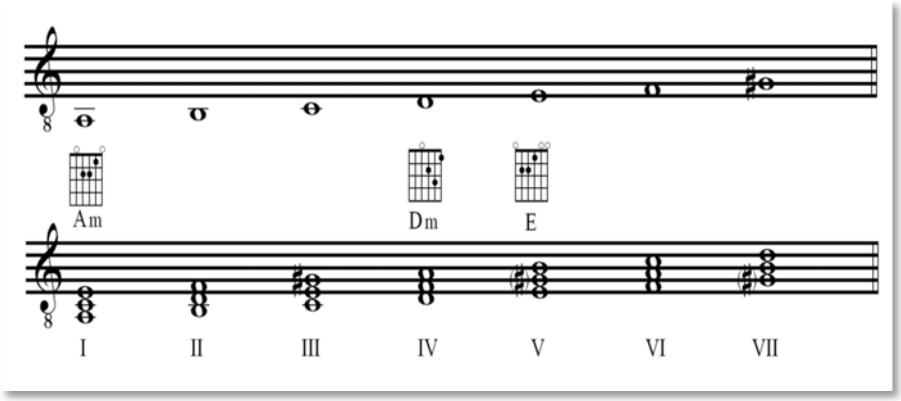
Αρχικά ο καθηγητής εξηγεί και διδάσκει στον μαθητή, σύμφωνα με το **θεωρητικό** πλαίσιο που παραθέτουμε παρακάτω :

- τη στοιχειώδη θεωρία των τρίφωνων συγχορδιών
- τη σημασία των κλιμάκων και των βαθμίδων της κλίμακας.
- την πρακτική χρήση των ακόρντων στην κιθάρα, που μπορούν να παιχτούν χωρίς μπαρέ στην 1η θέση.
- την ονοματολογία των ακόρντων.
- απλά ρυθμικά μοτίβα (rhythmic patterns), τα οποία, ανάλογα με το δεδομένο μέτρο, μπορούν να εφαρμοστούν στη συνοδεία.

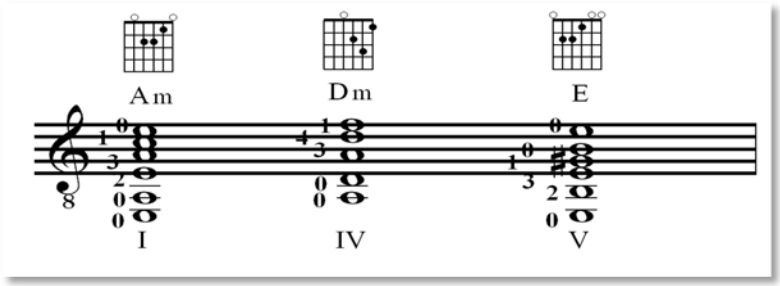
Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Συγχορδίες και κλίμακες

Κάθε κλίμακα έχει 7 φθόγγους με βάση τους οποίους σχηματίζονται 7 τρίφωνες συγχορδίες. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη λα ελάσσονα αρμονική:



Αξιοποιούμε όσο το δυνατόν περισσότερες από τις χορδές του οργάνου και, ως εκ τούτου, διπλασιάζουμε συνήθως κάποιους από τους φθόγγους μιας συγχορδίας. Τα ακόρντα στην κιθάρα δημιουργούνται με αυτή τη λογική. Από τις 7 συγχορδίες που προκύπτουν επιλέγουμε εκείνες που σχηματίζονται στις βαθμίδες I, IV και V, διότι αντιστοιχούν στις κύριες βαθμίδες της κλίμακας, είναι οι συνηθέστερες και ταυτόχρονα μπορούν να παιχτούν εύκολα στην 1η θέση κάνοντας χρήση των ανοικτών χορδών:



Τα τρία βασικά ακόρντα στη λα ελάσσονα είναι τα Am, Dm και E. Για την συντομευμένη καταγραφή τους χρησιμοποιούμε την καθιερωμένη αντιστοιχία:

Ντο	Ρε	Μι	Φα	Σολ	Λα	Σι	Ντο +	Ντο-
C	D	E	F	G	A	B	C	Cm

Στη συνέχεια ο καθηγητής περνά στο **τεχνικό** στάδιο και παρακινεί τον μαθητή μέσω της μίμησης να παίξει μαζί του:

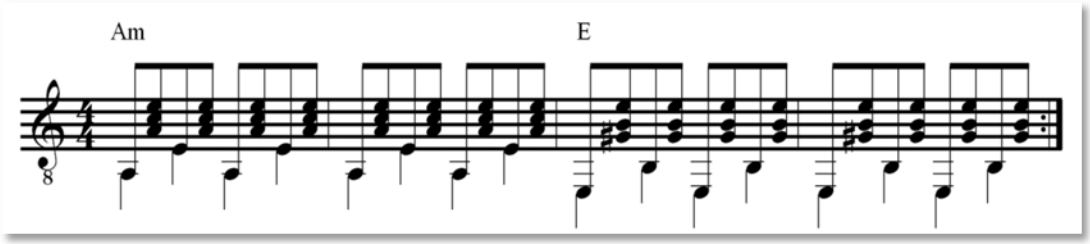
- ένα ακόρντο που εξελίσσεται πάνω σε ένα απλό ρυθμικό μοτίβο.
- ακολουθία δύο ακόρντων με δίμετρες επαναλήψεις.
- τη συνοδεία μιας μελωδίας, στην προκειμένη περίπτωση την Εισαγωγή της *Φραγκοσυριανής*

Ακολουθούν διορθώσεις και σχολιασμός πάνω στο παίξιμο, τον ήχο, τις ασαφείς νότες, τη θέση σώματος και χεριών.

Β. ΤΕΧΝΙΚΟ - ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. Εναλλαγή μεταξύ Am και E.

Τα ακόρντα Am και E έχουν ομοιότητα στη δακτυλοθεσία, καθώς κάθετη μετακίνηση των δακτύλων από το Am κατά κατά μία χορδή προς τα πάνω οδηγεί στο E. Προτείνεται η συνεχής επανάληψη της αλλαγής, κινώντας ταυτόχρονα τα τρία δάκτυλα του αριστερού χεριού. Αφού ο μαθητής εξοικειωθεί, προχωρά στη χρήση μετρονόμου ακολουθώντας ένα απλό ρυθμικό μοτίβο, όπως για παράδειγμα το παρακάτω:
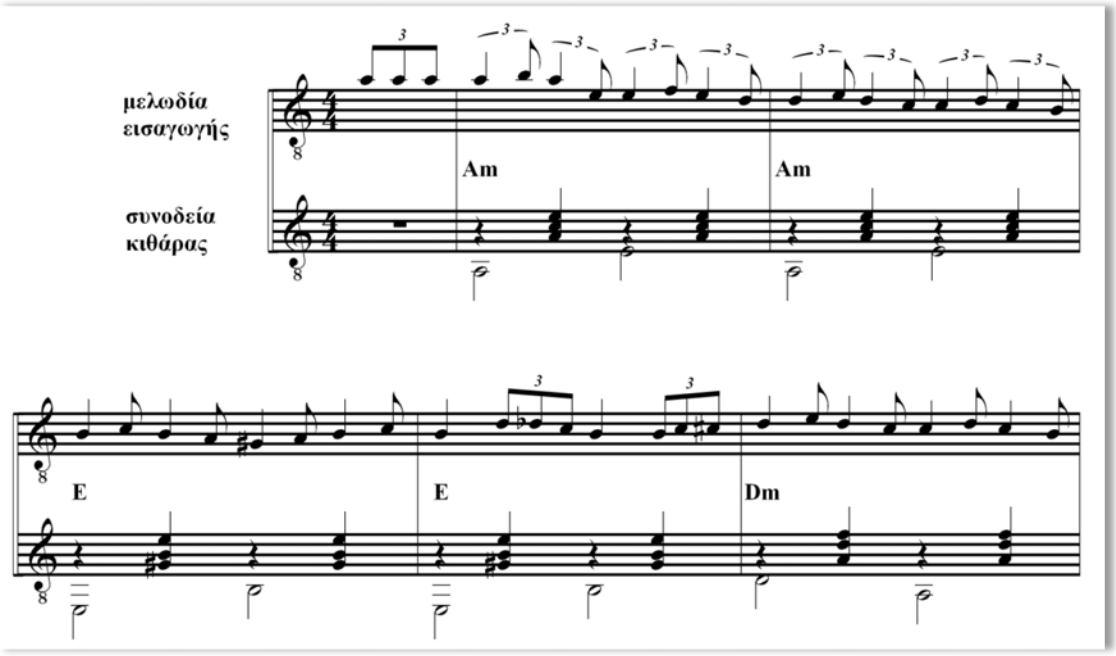


2. Κίνηση του αντίχειρα στο μπάσο
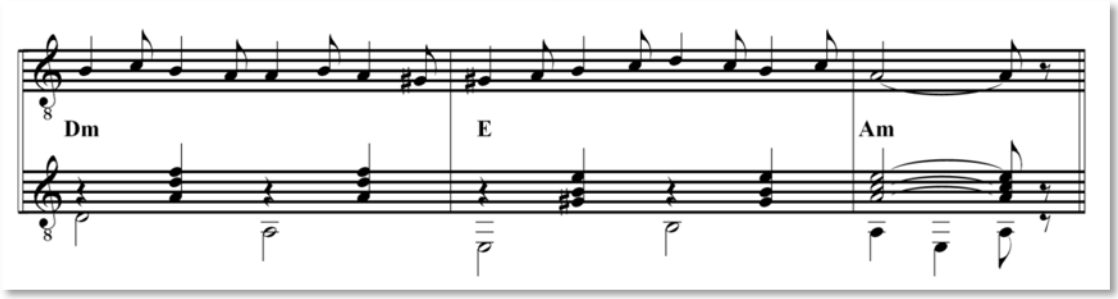
Ο αντίχειρας (p) έχει σημαντικό ρόλο κατά τη συνοδεία, καθώς παίζει τα μπάσα. Το μπάσο είναι ο θεμέλιος φθόγγος για την αρμονία και ταυτόχρονα προσδιορίζει το ρυθμό:

- Ως πρώτο μπάσο που ακούγεται στην αρχή (θέση) του μέτρου, παίζεται ο θεμέλιος φθόγγος του ακόρντου (λα για το Am).
- Ως δεύτερο μπάσο, εναλλακτικά, συνήθως παίζουμε την 5η του ακόρντου (μι για το Am).
- Σε τριμερές μέτρο (3/4, 6/8 κ.λπ.) παίζουμε πρώτα τον θεμέλιο φθόγγο του ακόρντου και έπειτα δυο άλλους (συνήθως παίζουμε την 5η του ακόρντου).
- Η ίδια διαδικασία ακολουθείται για το ακόρντο Dm, με την εξαίρεση του φθόγγου μι (6η χορδή) που δεν ανήκει στους φθόγγους της συγχορδίας (ρε - φα - λα) και ακολουθεί η εκμάθηση των συνδυασμών Am - Dm και E με τυχαία σειρά.

3. Συνοδεία της μελωδίας

Χρησιμοποιούμε ως παράδειγμα την εισαγωγή από το τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη *Φραγκοσυριανή*.





Ο μαθητής ακολουθώντας την παρτιτούρα παίζει πολλές φορές τον κύκλο των 8 μέτρων μελετώντας την μελωδία και τη συνοδεία ξεχωριστά, σε ένα αργό αρχικά τέμπο, φροντίζοντας να μην καθυστερεί στις αλλαγές ακόρντων, ώστε να μην χάνεται ο ρυθμός.

Γ. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. Τραγούδι και συνοδεία.

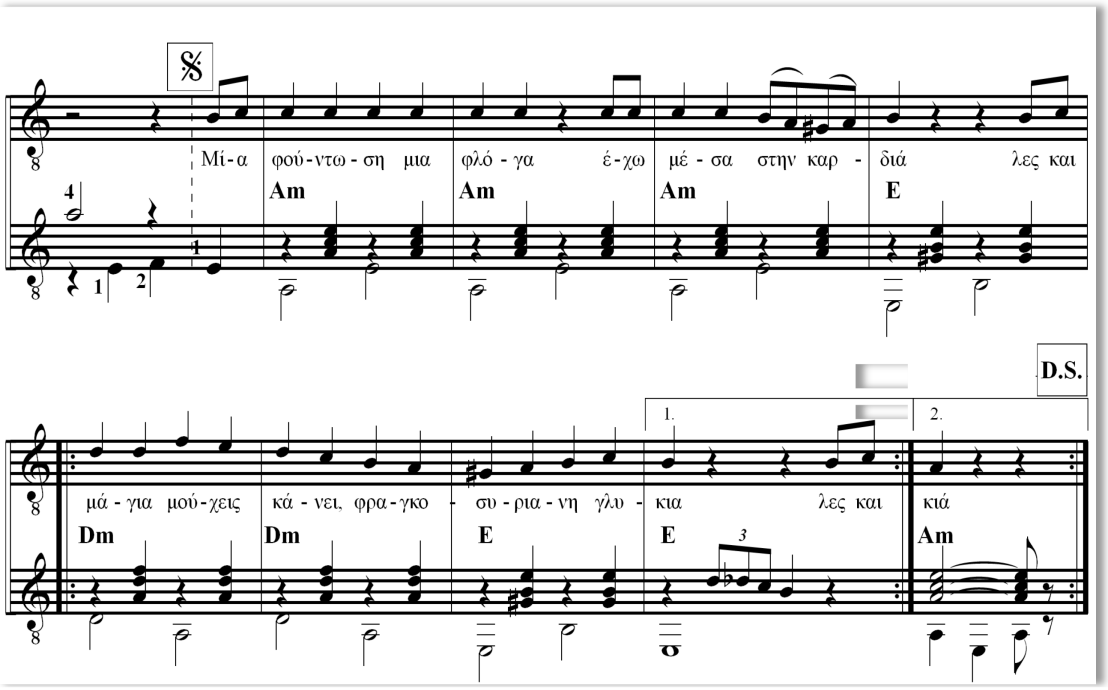
Ο μαθητής μπορεί στη συνέχεια:

- να συνοδεύσει το τραγούδι *Φραγκοσυριανή* του Μ. Βαμβακάρη με ακόρντα
- να τραγουδήσει το παραπάνω τραγούδι παίζοντας ταυτόχρονα.
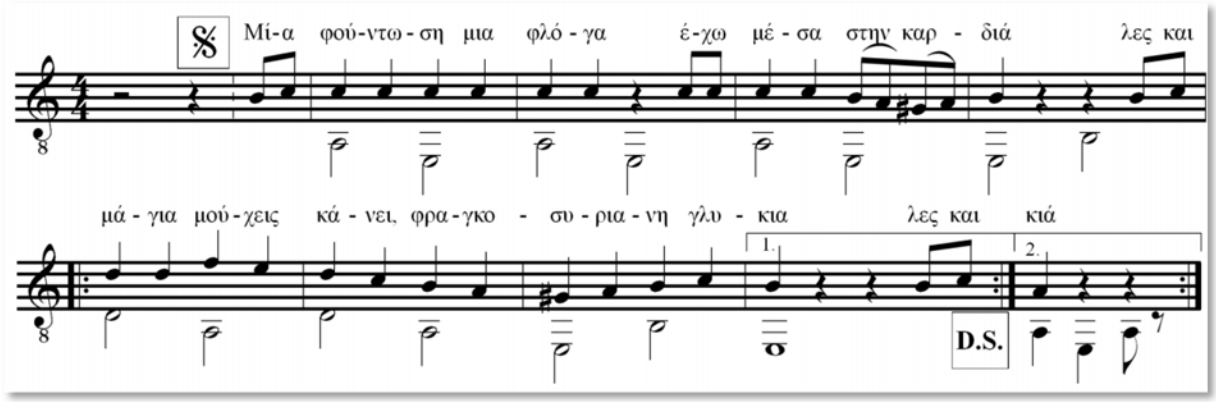
Η ερμηνεία του τραγουδιού στα πρώτα αυτά επίπεδα προϋποθέτει μόνο μια τονικά σωστή φωνή, ωστόσο η μελέτη των στίχων, οι πληροφορίες για το συνθέτη, την εποχή και το κοινωνικό περιβάλλον βοηθούν την κατανόηση και επομένως την έκφραση. Η ανεξαρτησία φωνής και συνοδείας είναι το ζητούμενο, η οποία είναι δυνατό να επιτευχθεί με υπομονή και πολλές επαναλήψεις διότι βασίζεται στην πολύ καλή γνώση των επιμέρους και σε ένα βαθμό στην "αυτοματοποίησή" τους. Ο μαθητής παρακινείται:

- να μάθει καλά τους στίχους και να τραγουδήσει πολλές φορές μια στροφή, ώστε να μην χρειάζεται αργότερα να εστιάζει την προσοχή του σε αυτό.
- να παίξει πολλές φορές τη συνοδεία χωρίς να τραγουδά.
- να παίζει και να τραγουδά ταυτόχρονα, πρώτα μόνο με τα μπάσα, κατόπιν και με τις συγχορδίες.
- να τραγουδά με θάρρος, τονίζοντας ελαφρά τα φωνήεντα που βρίσκονται στα τονισμένα σημεία του μέτρου (θέσεις).

Φραγκοσυριανή (1η στροφή):



***Φραγκοσυριανή* (Μελωδία και μπάσο)**

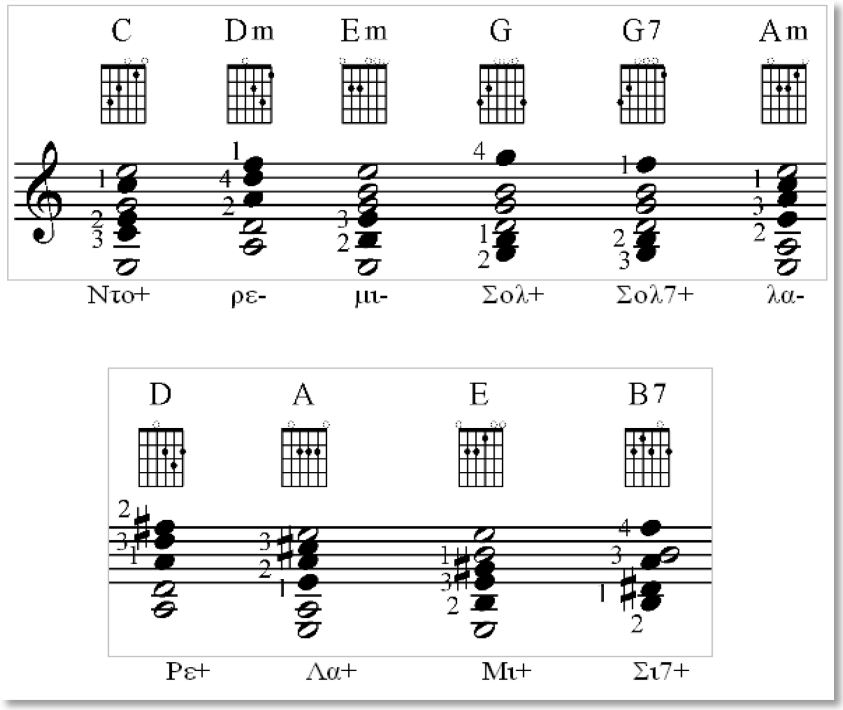


Δ. ΑΡΜΟΝΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Οι συγχορδίες συνοδείας συχνά απεικονίζονται με τη χρήση ταμπουλατούρας (fretboards), ένα σύστημα με το οποίο καταγράφονται τα πατήματα των δακτύλων του αριστερού χεριού και οι ανοικτές χορδές. Αυτή η μουσική γραφή που "φωτογραφίζει" την κίνηση των δακτύλων και πολλές φορές των διαρκειών, χρησιμοποιείται με αρκετές παραλλαγές και σε διάφορα όργανα ήδη από τα μεσαιωνικά χρόνια.

Η ταμπουλατούρα αποτελείται από 6 γραμμές που απεικονίζουν τις 6 χορδές της κιθάρας, με την 6η χορδή να βρίσκεται στα αριστερά και την 1η στα δεξιά. Το πρώτο τάστο απεικονίζεται επάνω, ενώ τα υπόλοιπα προς τα κάτω. Στα fretboards με μαύρες τελείες υποδεικνύονται τα τάστα που πατάμε, ενώ με λευκές τελείες παριστάνονται οι ανοικτές χορδές που λαμβάνουν μέρος στη συγχορδία.

Παρακάτω δίνεται ένας πίνακας με 10 ακόρντα με χρήση ανοικτών χορδών στην πρώτη θέση, ώστε ο μαθητής με την βοήθεια του καθηγητή και έπειτα μόνος του, να επαναλάβει τη διαδικασία μάθησης και να καταφέρει να τραγουδήσει και να συνοδεύσει και άλλα τραγούδια που περιλαμβάνουν περισσότερα ακόρντα.
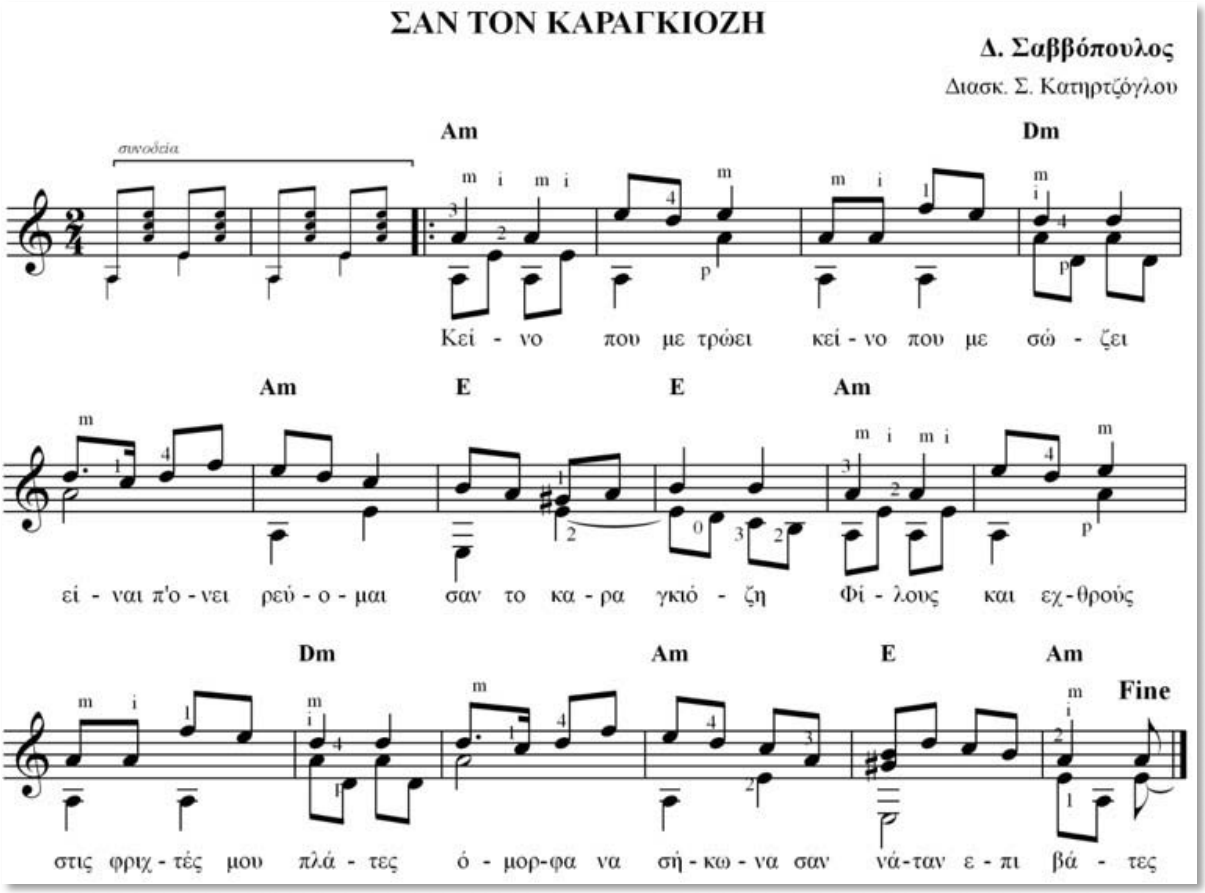


Οι προηγούμενοι τρόποι μελέτης είναι δυνατόν να μεταφερθούν στα επόμενα στάδια, όποτε κρίνεται ότι μπορεί να εφαρμοστεί ανάλογη πρακτική μελέτης και χρήση. Το μεγαλύτερο όφελος ωστόσο που προκύπτει για τον μαθητή είναι ότι εισάγεται με πρακτικό και ενεργητικό τρόπο, συμμετέχοντας ο ίδιος και αντιλαμβανόμενος άμεσα την διαδικασία ανεξαρτησίας της αρμονίας και της κύριας μελωδίας (τραγούδι) και της γενικότερης σημασίας της ανεξαρτησίας των φωνών είτε πρόκειται για ανθρώπινες φωνές, είτε για μουσικά όργανα, είτε για τον συνδυασμό τους.

Παρατίθενται δύο παραδείγματα, το πρώτο αφορά σε ένα τραγούδι με περισσότερα ακόρντα και πιο γρήγορο τέμπο από την *Φραγκοσυριανή* που προηγήθηκε, ο *Καραγικόζης* του Δ. Σαββόπουλου (απόσπασμα). Το δεύτερο, είναι παράδειγμα ορχηστρικής μουσικής, στο οποίο τα δύο ακόρντα Am και Dm αναπτύσσονται για να υποστηρίξουν ένα μοτίβο από την παραδοσιακή μουσική, όπως το παρακάτω απόσπασμα από τον *Κλέφτικο* του Ν. Σκαλκώτα, που αφορά σε κιθαριστικό σύνολο πέντε φωνών. Οι μαθητές θα το κατανοήσουν και θα το αντιμετωπίσουν με ευκολία έπειτα από όσα προηγήθηκαν, όντας σε θέση μάλιστα να διακρίνουν τη βασική αρμονική λειτουργία, του διαχωρισμού συγχορδιών και μελωδίας, μελωδίας και μπάσου, ως θεμελιωδών αρχών της μουσικής αρμονίας.

Παράδειγμα 1:
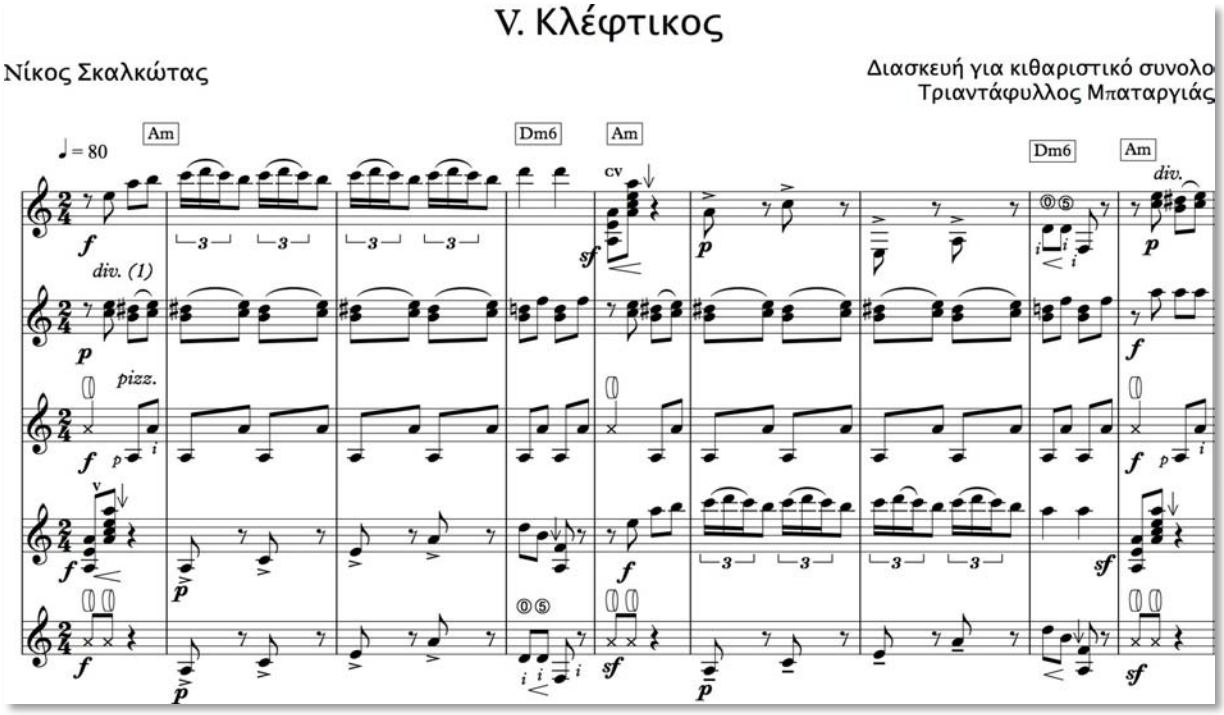
Το παράδειγμα που ακολουθεί μπορεί να αξιοποιηθεί από τον μαθητή με τρεις διαφορετικούς τρόπους:

- ως κιθαριστικό σόλο
- ως συνοδεία
- ως πλήρης απόδοση τραγουδιού και συνοδείας ταυτόχρονα.



Παράδειγμα 2:

Το συγκεκριμένο παράδειγμα μπορεί να αξιοποιηθεί στο πλαίσιο των μουσικών συνόλων για κιθάρα, δίνοντας την ευκαιρία στους μαθητές να διαπιστώσουν τις έννοιες του μπάσου, της συνοδείας, της μελωδίας και των εναλλαγών των ρόλων της κάθε κιθάρας, παρατηρώντας παράλληλα ότι τα ακόρντα Am και Dm αποτελούν τα θεμελιώδη συστατικά και τη βάση της σύνθεσης.



4. Διασύνδεση με τα περιεχόμενα των Οργανωτών του Προγράμματος και Αξιολόγηση

Ο μαθητής εισάγεται στη τεχνική της συνοδείας για κιθάρα (βλ. Π.Σ. 1.6, 3.4.1.2) διατηρώντας παράλληλη επαφή με το μάθημα της θεωρίας, την ανάγνωση και την κριτική συμμετοχή στον έλεγχο της παρτιτούρας, την τεχνική των συγχορδιών (βλ. Π.Σ. 1.1.6, 1.1.7) στην γνώση των θεμελιωδών αρχών της αρμονίας, στο ρεπερτόριο του έντεχνου και παραδοσιακού τραγουδιού (1.6.2), στις απαιτήσεις της ανεξαρτησίας της σκέψης και στην προετοιμασία του για συμμετοχή του σε μουσικό σύνολο (βλ. Π.Σ. 1.2.2.1, 1.2.2.2), ενώ συνδέεται διαθεματικά με τους στόχους του Προγράμματος Σπουδών που αφορούν στην αισθητική και στην ερμηνεία και στην γενικότερη διασύνδεση του κιθαριστικού ρεπερτορίου με τη σύγχρονη μουσική ελληνική δημιουργία.

Ο εκπαιδευτικός προβαίνει σε διαμορφωτική αξιολόγηση αποβλέποντας στην ανατροφοδότηση της μαθησιακής διαδικασίας. Η αξιολόγηση εστιάζεται στον ψυχοκινητικό τομέα, ιδιαίτερα στον επιτυχή έλεγχο των ανεξάρτητων δράσεων, διαπιστώνεται η ακρίβεια και η άνεση της εκτέλεσης (1.1.7), ελέγχεται επίσης ο βαθμός εξοικείωσης με τη μουσική σημειογραφία, τα κιθαριστικά σύμβολα, όπως η ταμπουλατούρα και την ορθή απόδοσή τους (2.1.5.3), αλλά και στον συναισθηματικό τομέα, για να διαπιστωθεί αν ο μαθητής είναι σε θέση με αυτοπεποίθηση και σιγουριά να ανταποκριθεί στον στόχο που αναλαμβάνει (3.2.3).

6.2 Μείζονα κλίμακα του ντο σε μία οκτάβα (1^{ο} επίπεδο)

(προβλεπόμενη διάρκεια: 30 λεπτά)

1. Μεθοδολογία της Διδασκαλίας

Το μάθημα έχει ενεργητικό, βιωματικό, διερευνητικό και κυρίως αυτοαξιολογικό χαρακτήρα, στηρίζεται στη συνεργασία καθηγητή – μαθητή, μέσα από διαδικασίες άμεσης διδασκαλίας (ακρόαση, εκμάθηση, εκτέλεση), και αποσκοπεί στα εξής:

2. Στόχοι

2.1 Γενικοί στόχοι

Ο μαθητής επιδιώκεται:

Να εμβαθύνει στη λογική της μελέτης των κλιμάκων (βλ. Π.Σ. 1.1 και ειδικότερα 1.1.8), στον πειραματισμό και την απόκτηση μεθόδου, κατανοώντας τη σημασία των νοητικών διεργασιών που συντελούνται κατά τη διάρκεια της μάθησης, της ανάπτυξης της ευφυίας και της χρησιμότητας της ορθής τεχνικής καθοδήγησης. Να αναγνωρίσει τα οφέλη που προκύπτουν από τη μεθοδική μελέτη και να υιοθετήσει την προτεινόμενη πρακτική ώστε να αντιμετωπίσει με ευκολία τα επόμενα μαθήματα.

2.2 Ειδικοί στόχοι (χωρίς την κιθάρα)

Ο μαθητής ειδικότερα επιδιώκεται:

- να είναι σε θέση να επιστρατεύσει τις γνώσεις από τα προηγούμενα μαθήματα και:
- να αναγνωρίζει και να διαβάζει σωστά τις νότες από τις οποίες αποτελείται η δοθείσα κλίμακα (1.1.4.1)
- να μπορεί να απαγγείλει την κλίμακα από μνήμης, λέγοντας τους φθόγγους διαδοχικά, ξεκινώντας από την βάση της και φτάνοντας στην κορυφή της (οκτάβα).
- να μπορεί να κάνει το ίδιο αντίστροφα (στο συγκεκριμένο παράδειγμα από το ψηλό ντο στο χαμηλό).
- να μπορεί να κάνει το ίδιο αρχίζοντας από οποιαδήποτε νότα της κλίμακας, είτε ανεβαίνοντας είτε κατεβαίνοντας.
- να μπορεί να κάνει τα παραπάνω, ισόχρονα (1.1.8)

2.3 Ειδικοί στόχοι (με την κιθάρα)

Ο μαθητής ειδικότερα επιδιώκεται:

- να αναγνωρίζει τις νότες και να μπορεί ανά πάσα στιγμή να υποδείξει τη θέση που παίζονται στην κιθάρα (χορδή και τάστο).
- να εκτελεί τις νότες στην κιθάρα όσο αργά επιθυμεί, αλλά ισόχρονα.
- να εκτελεί τις νότες και να τις απαγγέλει ταυτόχρονα.
- να εστιάζει την προσοχή του στην κίνηση των δακτύλων. Τα δάχτυλα, όπως και ο ήχος, κινούνται, αυτό είναι κοινό χαρακτηριστικό και κριτήριο ποιότητας. Οι κινήσεις τους να είναι σίγουρες και συνεχόμενες, ομοιάζοντας με «βάδισμα», τόσο στο αριστερό όσο και στο δεξί χέρι, ενώ περιττές κινήσεις, κατά το δυνατόν, αποφεύγονται. Τότε και ο ήχος που παράγεται είναι «πλούσιος», καθαρός και έχει κατεύθυνση. Μέσα από την διδασκαλία της κλίμακας, που δεν περιέχει συγχορδίες ή άλλο, πιο σύνθετο, φθογγικό υλικό, δίνεται η ευκαιρία στον μαθητή να αντιληφθεί ότι η σωστή τοποθέτηση σώματος και χεριών, παράγει μεστό ήχο. Ο καθηγητής σε κάθε περίπτωση μπορεί να υποδεικνύει το σωστό αλλά και (εσκεμμένα) το λάθος, για να βοηθήσει τον μαθητή να κατανοήσει ακουστικά τη διαφορά. Δηλαδή παίζοντας την πρώτη φορά δίχως την απαιτούμενη συγκέντρωση και προσοχή στην τεχνική, την δεύτερη φορά σωστά, ακολουθώντας όσα επιδιώκονται. Επισημαίνει την διαφορά στον ήχο μεταξύ πρώτου και δευτέρου παιξίματος. Στο πλαίσιο αυτό η χρήση ηχογράφησης είναι επιθυμητή (1.2.2), καθώς βοηθά τον μαθητή να εστιάσει την προσοχή του στην ποιότητα το ήχου που παράγεται με εργαλείο τις κλίμακες,
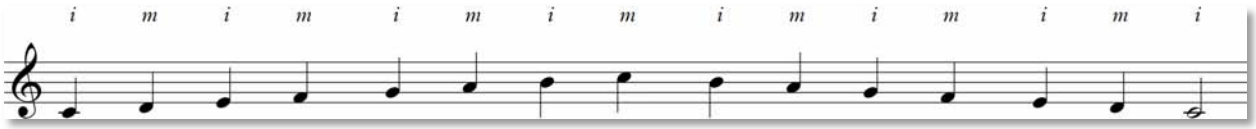
ενώ παράλληλα βοηθά τον καθηγητή να σχολιάσει ζητήματα όπως η καθαρή άρθρωση και η ισορροπία της έντασης και ο τρόπος κρούσης των χορδών, με στόχο το βέλτιστο αποτέλεσμα.

- να διακρίνει την φάση της πρόθεσης και της εκτέλεσης, να έχει δηλαδή την πρόθεση να παίξει με συγκεκριμένο τρόπο και να αναμένει ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα, ώστε να μπορεί κατόπιν να αξιολογήσει το παραγόμενο αρνητικά ή θετικά. Ασφαλώς ο καθηγητής τον ενθαρρύνει εξηγώντας πως η αρνητική αξιολόγηση δεν είναι προς αποφυγήν, αντιθέτως ευκταία, διότι ανοίγει το δρόμο προς την βελτίωση της ποιότητας. Επενδύοντας επίσης στη δύναμη του λόγου, ο καθηγητής, δημιουργεί παράλληλα την κατάλληλη «ψυχολογία», ώστε η πιθανή αρχική απογοήτευση από την όποια δυσκολία, να δώσει τη θέσης της στην ικανοποίηση που θα φέρει ο έπαινος και η χαρά της προόδου.
- να έχει δεμένο και ποιοτικό ήχο (αν τηρηθούν τα παραπάνω προκύπτει ως φυσική συνέπεια).
- να μπορεί να παίξει σε διαφορετικές ταχύτητες (αν τηρηθούν τα παραπάνω προκύπτει αβίαστα).

3. Εκμάθηση – Εκτέλεση

Ο εκπαιδευτικός εκτελεί αργά, υποδειγματικά την κλίμακα τονίζοντας στο μαθητή ότι πρόκειται για το τελικό επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, το οποίο επιτυγχάνεται σταδιακά. Καθώς αποτελεί παράδειγμα για το μαθητή, ο καθηγητής θα πρέπει να εκτελεί επιδεικνύοντας την ορθή θέση του σώματος, τις ενδεδειγμένες κινήσεις των δακτύλων, αλλά και τονίζοντας τη σημασία του σχήματος των νυχιών, ώστε και ο μαθητής να μην αμελεί την περιποίησή τους.
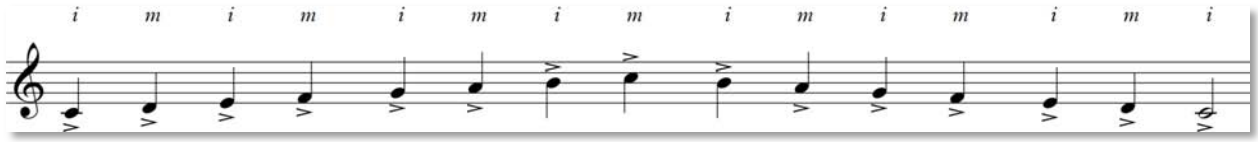
Στη συνέχεια, ο μαθητής παίζει αργά και καθαρά τις νότες ακολουθώντας την ενδεδειγμένη δακτυλοθεσία.
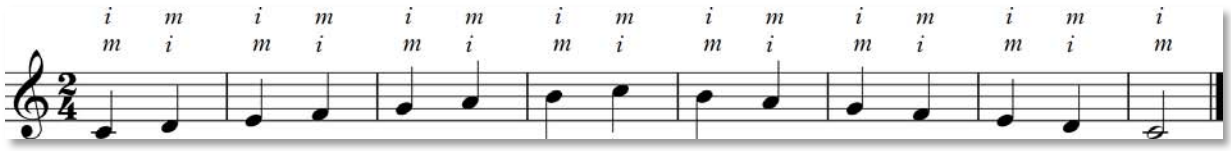


Διορθώνονται και σχολιάζονται σημεία, όπως αδύναμος ήχος, μη ισοδύναμοι τονισμοί, λανθασμένες νότες, αφύσικη θέση σώματος και χεριών, επισφαλές άνοιγμα των δακτύλων. Στις επαναλήψεις της διαδικασίας ο εκπαιδευτικός μπορεί να παίζει ταυτόχρονα με τον μαθητή και να τον παρακινεί μέσω της μίμησης.

Τεχνικά στάδια:

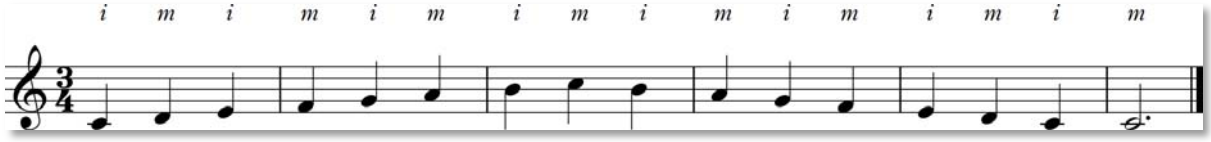
α) Η κλίμακα παίζεται άλλη μια φορά. Κάθε νότα της είναι τονισμένη, χωρίς υπερβολές. Το σώμα του μαθητή, κορμός, κεφάλι, συντείνει προς αυτόν τον τονισμό. Το δεξί χέρι ακολουθεί τον δακτυλισμό im, επομένως το i είναι τονισμένο, το m είναι το ίδιο τονισμένο:
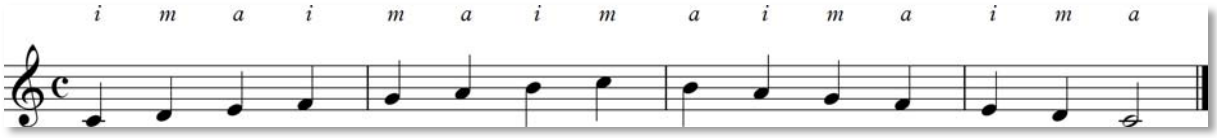


β) Η κλίμακα παίζεται άλλη μια φορά. Τονίζεται κάθε δεύτερη νότα. Οι κινήσεις του σώματος του μαθητή συντείνουν προς αυτό. Η ελαφρά κίνηση εμπρός γίνεται κάθε δεύτερη νότα. Το δεξί χέρι ακολουθεί τον δακτυλισμό im, επομένως τονισμένο είναι μόνο το i. Επανάληψη με τον δακτυλισμό mi και ο τονισμός "πέφτει" τώρα στο m:



γ) Η κλίμακα παίζεται μερικές φορές ακόμη. Τονισμός ανά τρείς νότες, οι κινήσεις του σώματος ακολουθούν τον παλμό του μέτρου. Το δεξί χέρι ακολουθεί τους τρόπους im (τονίζεται πρώτα το i έπειτα το m εναλλάξ), ima (τονίζεται το i), και, με την ίδια λογική, ακολουθούν οι τρόποι ami, mia.



δ) Η κλίμακα παίζεται μερικές φορές ακόμη ή/και προτείνεται για μελέτη στο σπίτι, με τονισμό ανά τέσσερις νότες, ακολουθώντας την ίδια λογική κινήσεων σώματος και δακτύλων, με τους τρόπους im, mi, imam, amim και ima. Ο τελευταίος τρόπος είναι ιδιαίτερα χρήσιμος γιατί προκαλεί τον διαδοχικό τονισμό των i, m, a.



Η δυσκολία (απαιτείται): Υπομονή, αυτοπειθαρχία, ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια.
Η ικανοποίηση: Ο μαθητής έπαιξε ολοκληρωμένα, ανταποκρινόμενος στα ποιοτικά χαρακτηριστικά του ήχου και της τεχνικής, αποκτώντας βεβαιότητα και αυτοπεποίθηση.

4. Διασύνδεση με τα περιεχόμενα των Οργανωτών του Προγράμματος

Ο συγκεκριμένος τρόπος μελέτης της κλίμακας αφορά όλους τους οργανωτές στόχων του προγράμματος, καθώς αποτελεί εργαλείο μεθόδου και τεχνικής. Κυρίως όμως την Τεχνική. Η ίδια μεθοδολογία εφαρμόζεται στις υπόλοιπες κλίμακες των πρώτων επιπέδων (που θα φανούν "εύκολες"), αλλά και στις πιο απαιτητικές στα επόμενα επίπεδα. Τους τρόπους αυτούς μελέτης είναι δυνατόν ο μαθητής να μεταφέρει στα επόμενα στάδια όχι μόνο στις κλίμακες, αλλά και στα σημεία των κομματιών που θα διαπιστώσει ότι μπορεί να εφαρμόσει ανάλογη πρακτική μελέτης.

5. Αξιολόγηση

Ο μαθητής αξιολογείται ως προς τη σωστή τοποθέτηση του σώματος, την ορθή εκτέλεση apoyando και την καθαρότητα των παραγόμενων φθόγγων (1.1.2 – 1.1.5), την σταθερότητα και την ευχέρεια της εκτέλεσης καθώς και την ευχερή χρήση μετρονόμου. Η ηχογράφηση είναι προαιρετική, απαραιτήτως όμως θα πρέπει να εκπληρώνονται οι στόχοι της ονομασίας των φθόγγων και των θέσεών τους στην ταστιέρα (1.4.3).

6.3 Η κιθάρα από κατασκευαστική άποψη (για όλα τα επίπεδα)

Το θέμα της κατασκευής της κιθάρας μπορεί να αξιοποιηθεί στο πλαίσιο μιας ομαδικής διδασκαλίας. Οι καθηγητές κιθάρας του σχολείου προσκαλούν έναν κατασκευαστή, ο οποίος μιλάει στα παιδιά για την κατασκευή της κιθάρας και στη συνέχεια απαντάει σε ενδεχόμενες ερωτήσεις των παιδιών και των καθηγητών, οι οποίοι με τις ερωτήσεις τους ουσιαστικά θα έχουν τη δυνατότητα να κατευθύνουν το μάθημα. Παράλληλα, οι συμμετέχοντες έχουν την ευκαιρία να δοκιμάσουν τις κιθάρες του κατασκευαστή. Για αυτή τη δραστηριότητα προτείνεται η ώρα των μουσικών συνόλων.

Κατά τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς, συχνά δίνεται συχνά η ευκαιρία στον καθηγητή να αναφερθεί σε ζητήματα που αφορούν την κιθάρα από κατασκευαστική άποψη, καθώς αυτά συνδέονται με ερμηνευτικά, ιστορικά ή αισθητικά ζητήματα. Ο καθηγητής μπορεί να αναφερθεί στα υλικά που χρησιμοποιούνται για

την κατασκευή της κιθάρας και σε κατασκευαστικές λεπτομέρειες που επιδρούν καθοριστικά στην ένταση και την ποιότητα του ήχου. Επίσης, θα μπορούσαν να αναφερθούν και οι σύγχρονοι τρόποι ενίσχυσης του ήχου με μικρόφωνο. Τέλος, θα ήταν ενδιαφέρουσα η αναφορά στις κατασκευαστικές διαφορές της σύγχρονης κιθάρας με την κιθάρα των αρχών του 19ου αιώνα, καθώς ο μαθητής έχει έρθει σε επαφή με το ρεπερτόριο της περιόδου αυτής, μέσω συνθετών όπως ο Giuliani, ο Sor κ.λ.π. Η δυνατότητα για παρακολούθηση σχετικών video στο internet προσελκύει ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον του μαθητή.
Ενδεικτικά, αναφέρονται παρακάτω μερικές σχετικές πηγές που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν:

- Το Μουσείο Κιθάρας (The Guitar Museum) έχει εκδώσει το βιβλίο *The Century that Shaped the Guitar*, όπου αναφέρονται κατασκευαστικές λεπτομέρειες και κατασκευαστές από το 1798 μέχρι το 1889 (Torres). http://www.theguitarmuseum.com
- Ιστοσελίδα της wikipedia σε σχέση με την κατασκευή κλασικής κιθάρας: https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_guitar_making
- Ιστοσελίδα Ελλήνων κατασκευαστών κιθάρας: https://greekluthiers.wordpress.com/tag/κατασκευαστής-κλασσικής-κιθάρας
- Video που δείχνει την κατασκευή αντιγράφου της κιθάρας Torres: https://www.youtube.com/watch?v=qSysA04WEVk

6.4 Θέματα Συντήρησης της τεχνικής (5^{ο} - 6^{ο} επίπεδο)

Ο Αϊνστάιν απέδειξε τη θεωρία της σχετικότητας, όπου ο χρόνος διαθέτει ιδιότητες επιμήκυνσης και επιβράδυνσης ανάλογα με την ταχύτητα. Δυστυχώς η θεωρία του μεγάλου επιστήμονα και διανοητή, δεν ισχύει για τους χρόνους των μαθητών της Γ΄ λυκείου, παρότι ζουν σε φρενήρεις ταχύτητες!
Σε αυτή την περίπτωση, ή σε κάποια άλλη χρονική περίοδο, που δεν είναι δυνατή η μελέτη ρεπερτορίου, η συντήρηση είναι ίσως η καλύτερη λύση, ώστε ο μαθητής να διατηρήσει την επαφή του με το όργανο και να υποστεί τις λιγότερες απώλειες.
Προτείνεται ένα σενάριο συντήρησης για μαθητές 5ου και 6ου επιπέδου. Το σενάριο αφορά σε μελέτη 30 εως 40 λεπτών την ημέρα για ένα διάστημα έξι ημερών (πρακτικά δηλαδή μιας εβδομάδας). Διευκρινίζεται ότι όταν ο μαθητής δεν διαθέτει τον παραπάνω χρόνο μπορεί με τη βοήθεια του καθηγητή να επιλέξει ένα μέρος από τις ασκήσεις. Στη συνέχεια, μπορεί να επαναλάβει το εβδομαδιαίο αυτό πρόγραμμα με μικρές διαφοροποιήσεις και να το εμπλουτίσει σύμφωνα με τις ιδιαίτερες ανάγκες του. Επιπρόσθετες ασκήσεις τεχνικής και σπουδές περιέχονται στο Π.Σ., καθώς και στον Ο.Ε., στην παράγραφο για την τεχνική.
Η λογική του σεναρίου είναι να καλύψει σφαιρικά ένα σημαντικό μέρος της τεχνικής του οργάνου. Έτσι, οι ασκήσεις ακόμα και για το ίδιο ζήτημα, όπως για παράδειγμα για αρπισμούς είναι διαφορετικές κάθε μέρα. Πιο συγκεκριμένα, προτείνονται καθημερινά ασκήσεις με αρπισμούς και κλίμακες (διαφορετικές κάθε φορά), οι οποίες αποτελούν τη βάση για τη διατήρηση και την εξέλιξη της τεχνικής. Σε αυτές προστίθενται οι συζεύξεις, καθώς και ποικίλες κάθε μέρα ασκήσεις που συμπληρώνουν την τεχνική κατάρτιση και αφορούν στο συντονισμό των δύο χεριών, στον έλεγχο του δεξιού χεριού, στην ανεξαρτησία των δαχτύλων, τόσο του δεξιού, όσο και του αριστερού χεριού, στην τεχνική του μπαρέ, στην τεχνική rasgueados, στην ευκινησία του αριστερού χεριού. Το πρόγραμμα ολοκληρώνεται καθημερινά με τη μελέτη μιας σπουδής, ώστε ο μαθητής παράλληλα να διατηρήσει την επαφή του με τη διαδικασία της ερμηνείας ενός κομματιού. Στο συγκεκριμένο σενάριο προτείνεται η 1η σπουδή του H. V. Lobos. Ωστόσο, κάθε εβδομάδα ή κάθε δέκα ημέρες, ο μαθητής μπορεί να επικεντρώνεται σε μια διαφορετική σπουδή, που ενδεχομένως αποτελεί μέρος του ρεπερτορίου του, ανάλογα με τα τεχνικά ζητήματα στα οποία κρίνει σκόπιμο να επιμείνει. Έτσι, μπορεί να μελετά περιοδικά ένα σύνολο τεσσάρων ή πέντε σπουδών που έχουν επιλέξει από κοινού με τον καθηγητή.

Κατά τη διάρκεια του εβδομαδιαίου μαθήματος, ο καθηγητής μπορεί να δίνει κατευθύνσεις στο μαθητή σε σχέση με τον τρόπο εκτέλεσης των ασκήσεων. Επομένως, το μάθημα μπορεί να επικεντρώνεται στη σωστή τους εκτέλεση, καθώς και στην ερμηνεία της σπουδής. Ο μαθητής θα πρέπει να κατανοήσει ότι οι ασκήσεις είναι απαραίτητο να εκτελούνται με ακρίβεια και απόλυτη συγκέντρωση, καθώς και ότι ο στόχος δεν είναι μόνο η ταχύτητα, αλλά κυρίως η ποιότητα του αποτελέσματος. Ενδεικτικά, αναφέρονται τα παρακάτω σημεία που βοηθούν στην αποτελεσματικότερη μελέτη των ασκήσεων.

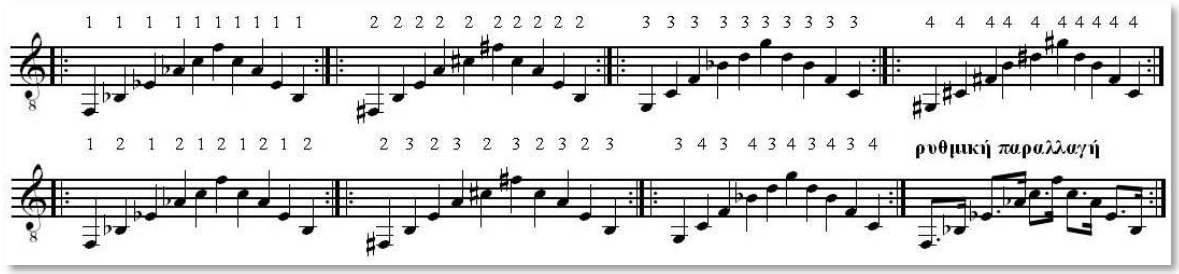
- Η συστηματική χρήση του μετρονόμου.
- Η χρήση του ρολογιού, καθώς για την καλύτερη οργάνωση της μελέτης, κάθε άσκηση εκτελείται για συγκεκριμένη διάρκεια.
- Η έμφαση στην ποιότητα του ήχου.

Σημειώνεται ότι μαθητής θα πρέπει να προσέξει ώστε να μην επιβαρύνει το αριστερό χέρι κατά τη μελέτη συζεύξεων και μπαρέ. Όταν ο μαθητής νιώσει ενόχληση ή κούραση θα πρέπει να κάνει ένα διάλειμμα, παίζοντας για παράδειγμα αρπίσματα με ανοιχτές χορδές. Σε κάθε περίπτωση η σωστή προθέρμανση είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την εκκίνηση της μελέτης. Για αυτό το λόγο προτείνεται το πρόγραμμα μελέτης να ξεκινά καθημερινά με την εξής ολιγόλεπτη προθέρμανση (βλ. Άσκηση 1)

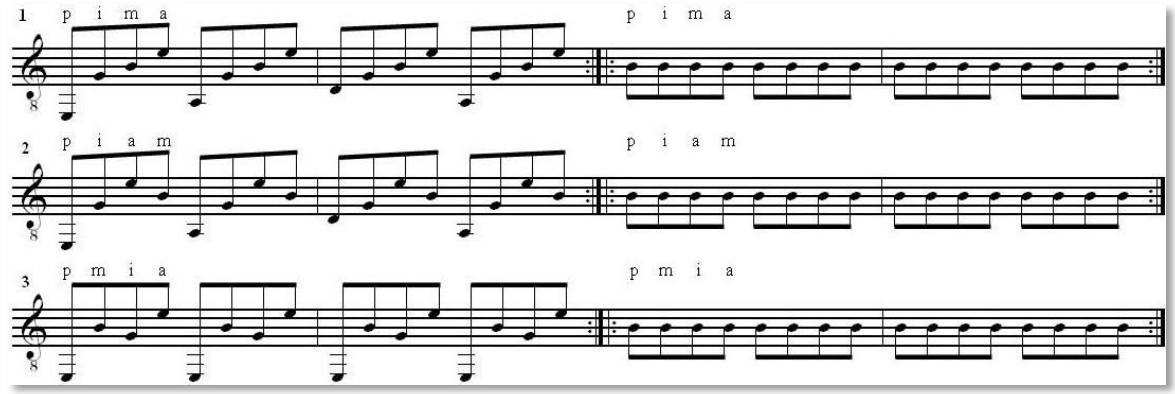
ΑΣΚΗΣΗ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ	ΠΑΡΑΠΟΜΠΗ	ΣΧΟΛΙΑ
ΗΜΕΡΑ 1η			
Αρπισμοί	**12 λεπτά**	βλ. Άσκηση 2	Εξάσκηση κάθε δακτυλισμού για 2 λεπτά.
Κλίμακες	**10 λεπτά**	Ντο μείζονα, λα ελάσσονα, σολ μείζονα με m-i, μι ελάσσονα, ρε μείζονα, σι ελάσσονα με i-m, λα μείζονα, φα# ελάσσονα, Μι μείζονα με a-m	Κρούση tirando και apoyando, 4 φορές η κάθε νότα.
Συζεύξεις	**5 λεπτά**	βλ. κεφ. 9 (Προεκτάσεις) , πίνακας 13, μμ. 1-6	Προσπάθεια στις ανιούσες συζεύξεις να μην ακούγεται στο χτύπημα του δαχτύλου στην ταστιέρα, έλεγχος της κίνησης του δαχτύλου ώστε οι δύο νότες της σύζευξης να είναι απόλυτα ισόχρονες.
Ασκήσεις ελέγχου δεξιού χεριού	**5 λεπτά**	βλ. Άσκηση 4	Έμφαση στους τονισμούς, κρούση χορδής apoyando και tirando, χρωματική κίνηση σε μια χορδή.
ΗΜΕΡΑ 2η			
Αρπισμοί	**12 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 9, μμ. 1-6	Εξάσκηση κάθε δακτυλισμού για 2 λεπτά.
Κλίμακες	**10 λεπτά**	βλ. κεφ. 9 , πίνακας 8 μμ. 15-25	Κρούση χορδής tirando και apoyando.
Συζεύξεις	**5 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 13, μμ. 11-15	Ισόχρονοι φθόγγοι.
Σπουδή	**10 λεπτά**	Heitor Villa - Lobos, 1η σπουδή	Εξάσκηση της σπουδής με δακτυλισμό pmpm-pmia-maim-pmpm, εξάσκηση με και χωρίς προετοιμασία δαχτύλων (βλ. οδηγίες «άρθρωση και αλλαγές χορδής»).
ΗΜΕΡΑ 3η			
Αρπισμοί	**12 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 9, μμ. 13-18	Εξάσκηση κάθε δακτυλισμού για 2 λεπτά.
Κλίμακες	**10 λεπτά**	μείζονες και ελάσσονες διαδοχικά με δακτυλισμούς a-m-i-m, a-m-a-i, a-i-m-i, a-i-a-m	Έξι κλίμακες ανά δακτυλισμό, επανάληψη κάθε κλίμακας 2 φορές, με apoyando και tirando εναλλάξ, 4 φορές η κάθε νότα.
Ανεξαρτησία δαχτύλων αριστερού	**5 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 14, μμ. 1-12	Χωρίς πίεση στα σταθερά δάχτυλα.

ΑΣΚΗΣΗ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ	ΠΑΡΑΠΟΜΠΗ	ΣΧΟΛΙΑ
χεριού			
Μπαρέ	**5 λεπτά**	βλ. Άσκηση 5	Άσκηση για 30-50 δευτερόλεπτα και στη συνέχεια διάλλειμα μέχρι τη συμπλήρωση του λεπτού, επανάληψη της άσκησης 5 φορές.
ΗΜΕΡΑ 4η			
Κλίμακες	**10 λεπτά**	μείζονες και ελάσσονες διαδοχικά με δακτυλισμούς m-a-m-i, m-i-m-a, m-i-a-i, m-a-i-a	Έξι κλίμακες ανά δακτυλισμό, επανάληψη κάθε κλίμακας 2 φορές, με apoyando και tirando εναλλάξ, 4 φορές η κάθε νότα.
Ασκήσεις αλλαγής θέσης αριστερού	**5 λεπτά**	βλ. Άσκηση 6	Η αλλαγή του δαχτύλου δεν θα πρέπει να γίνεται ακουστικά αισθητή (δηλαδή η άρθρωση κατά την αλλαγή δαχτύλου θα πρέπει να είναι legato).
Άρθρωση και αλλαγές χορδής	**10 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 5, μμ. 8-22	Ιδιαίτερη έμφαση στην κρούση apoyando.
Σπουδή	**10 λεπτά**	Heitor Villa - Lobos, 1η σπουδή	Εξάσκηση της σπουδής με δακτυλισμό pmpm-pmim-impm-pmpm, εξάσκηση με και χωρίς προετοιμασία δαχτύλων (βλ. οδηγίες 'άρθρωση και αλλαγές χορδής').
ΗΜΕΡΑ 5η			
Αρπισμοί	**12 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 9, μμ. 27-32	Εξάσκηση κάθε δακτυλισμού για 2 λεπτά.
Τρέμολο	**10 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 12, μ. 3	Εξάσκηση κάθε δακτυλισμού για 2 λεπτά, προσπάθεια να έχουν οι φθόγγοι ίσες διάρκειες και ομοιογένεια στον ήχο.
Κρατημένα δάχτυλα	**7 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 15	
Ανεξαρτησία δαχτύλων δεξιού χεριού	**7 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 14, μμ. 13-16	
ΗΜΕΡΑ 6η			
Αρπισμοί	**12 λεπτά**	βλ. Άσκηση 7	Εξάσκηση κάθε δακτυλισμού για 2 λεπτά.
Κλίμακες με δυναμικές	**10 λεπτά**	μείζονες και ελάσσονες διαδοχικά με δακτυλισμούς i-m-a-m, i-m-i-a, i-a-m-a, i-a-i-m	Έξι κλίμακες ανά δακτυλισμό, επανάληψη κάθε κλίμακας 2 φορές, με apoyando και tirando εναλλάξ, 4 φορές η κάθε νότα, εξάσκηση με δυναμικές (βλ. κεφ. 9, πίνακας 6)
Συζεύξεις	**5 λεπτά**	βλ. Άσκηση 8	Το πρώτο δάχτυλο μένει σταθερό στην πέμπτη χορδή.
Συντονισμός δεξιού και αριστερού χεριού	**10 λεπτά**	βλ. κεφ. 9, πίνακας 3, μμ. 1-11	
Μπαρέ	**5 λεπτά**	Άσκηση 5	Άσκηση για 30-50 δευτερόλεπτα και στη συνέχεια διάλειμμα μέχρι τη συμπλήρωση του λεπτού, επανάληψη της άσκησης 5 φορές.

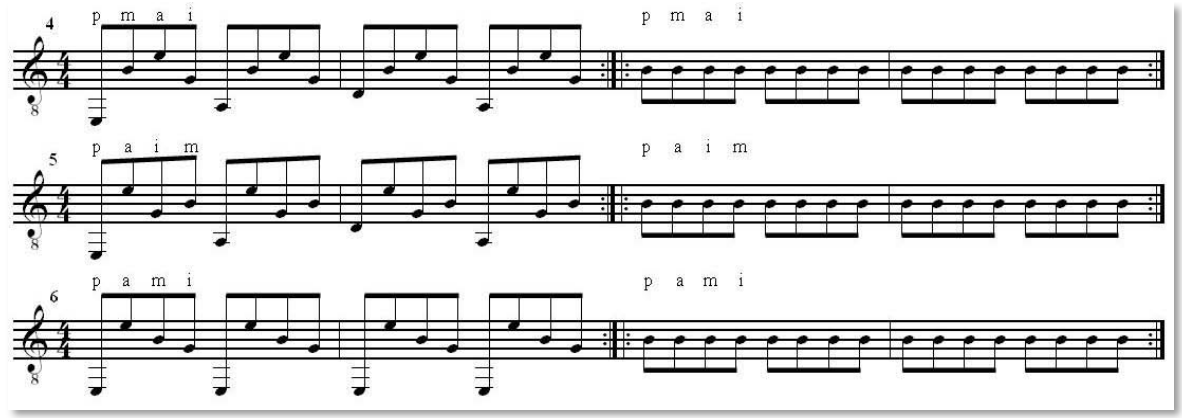
άσκηση 1
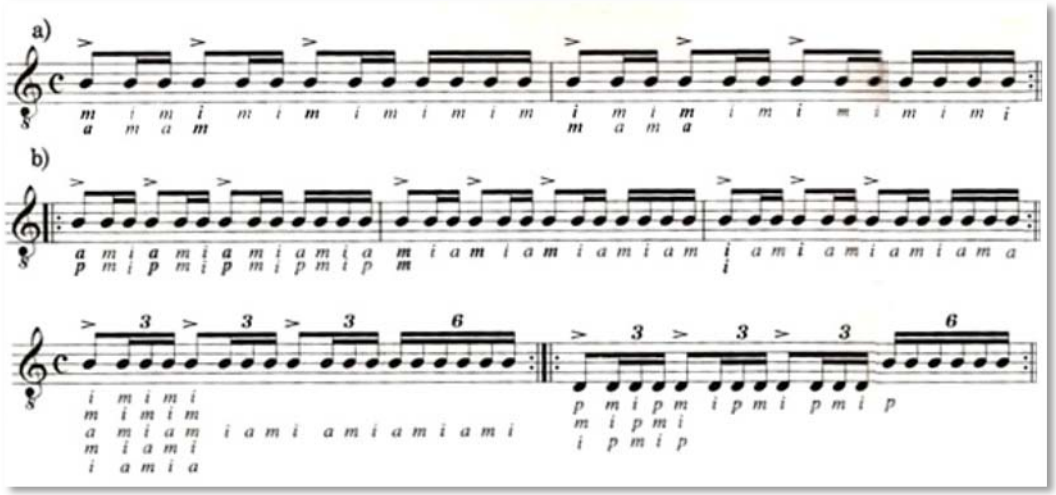


άσκηση 2
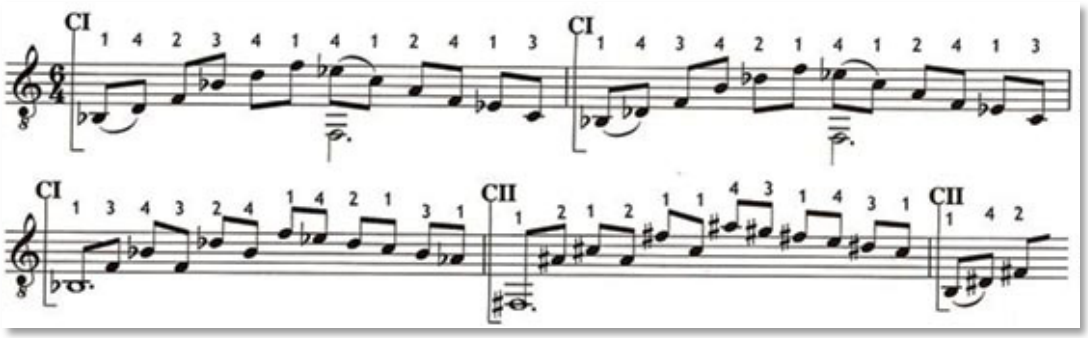


άσκηση 3
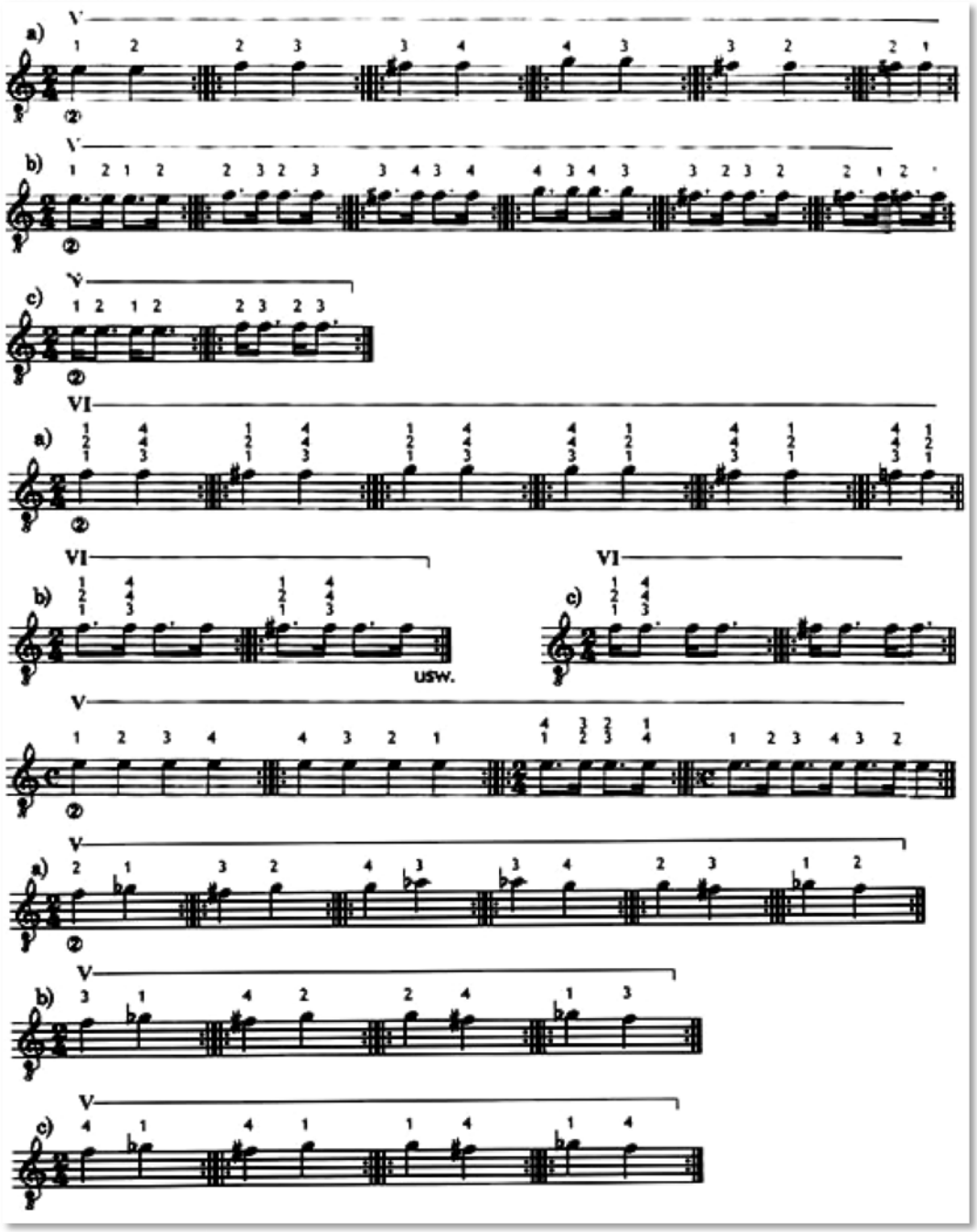


άσκηση 4
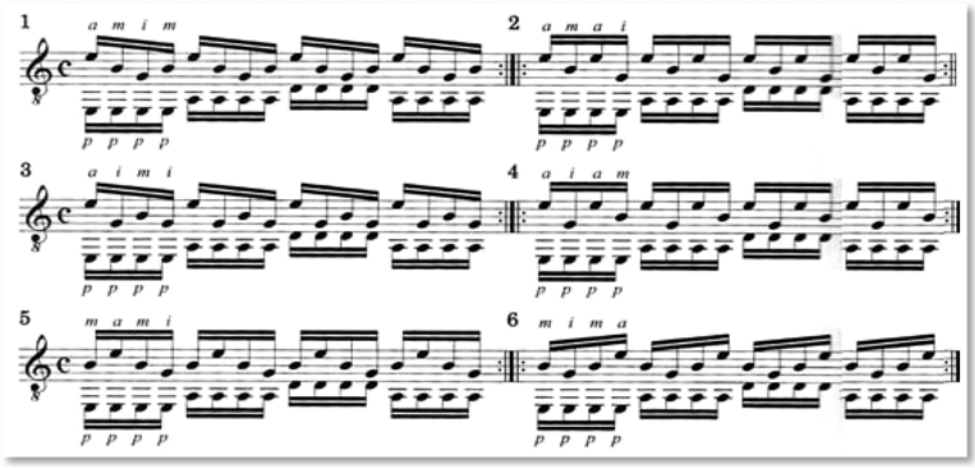


άσκηση 5



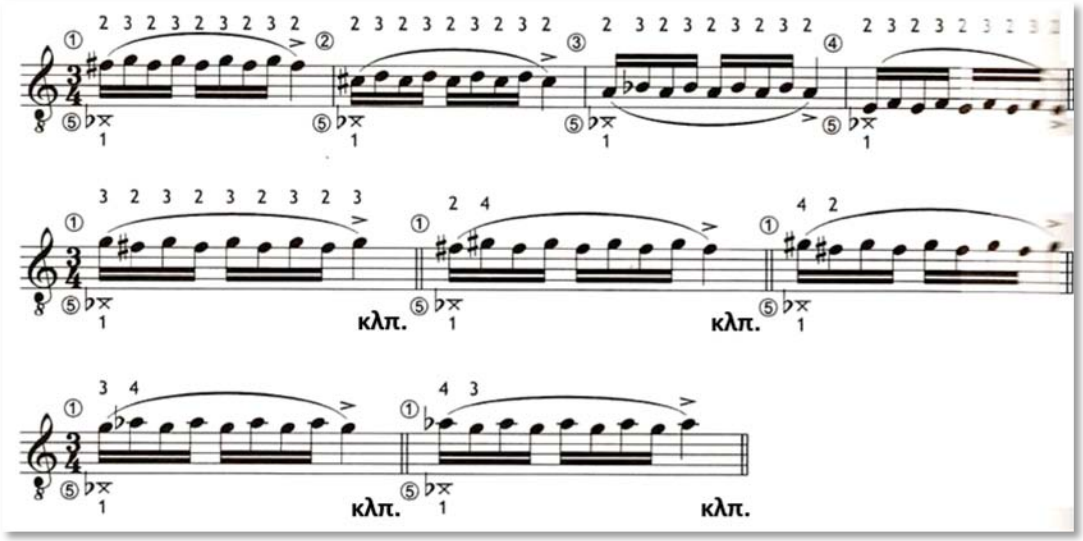
άσκηση 6



άσκηση 7



άσκηση 8



6.5 FERNANDO SOR (1778-1839), Estudio no 13 op. 35 (4^{ο} επίπεδο)

Η σπουδή αρ. 13 σε ντο μείζονα περιλαμβάνεται στις 24 σπουδές για κιθάρα op. 35, τις οποίες ο Fernando Sor εξέδωσε στο Παρίσι το 1828. Οι σπουδές αυτές κατατάσσονται σε μια μεγάλη σειρά έργων για κιθάρα του Sor με διδακτικό χαρακτήρα. Παραθέτουμε στη συνέχεια αναλυτικά τα έργα αυτά:

- *12 Etudes, op. 6* (1815)
- *12 Etudes, op. 29 (1827),* σε συνέχεια του op. 6
- *24 Leçons Progressives, op. 31* (1828)
- *24 Exercices très faciles, op.35* (1828)
- *24 Petites Pièces Progressives, op. 44* (1831)
- *Introduction à l'étude de la guitare, Op.60* (1837), περιλαμβάνει 25 σπουδές.
- *Méthode Complète pour la Guitare*, (1830)

Ανάμεσα σε αυτές τις σπουδές συναντάμε από απλά μονόφωνα κομμάτια στην πρώτη θέση με αξίες τετάρτων, έως δεξιοτεχνικές σπουδές κοντσέρτου που εξερευνούν πλήθος κιθαριστικών τεχνικών. Στην *Méthode Complète pour la Guitare* του Sor βρίσκουμε ένα ιδιαίτερα χρήσιμο οδηγό για την ιστορικά τεκμηριωμένη ερμηνεία του κιθαριστικού ρεπερτορίου των αρχών του 19^{ου} αιώνα, όπου περιέχονται πληροφορίες για την δακτυλοθεσία αριστερού και δεξιού χεριού, την άρθρωση, τις δυναμικές, τα ηχοχρώματα κ.ά.[8]

Ο καθηγητής και ο μαθητής μπορούν να βρουν εύκολα στο διαδίκτυο το πρωτότυπο μουσικό κείμενο της σπουδής op.35 αρ. 13, απαλλαγμένο από οποιεσδήποτε εκδοτικές παρεμβάσεις[9]. Στην αυθεντική μορφή της έκδοσης του 1828 βλέπουμε ένα καθαρά μουσικό κείμενο με μόνη προσθήκη την απολύτως απαραίτητη δακτυλοθεσία του αριστερού χεριού. Η μόνη παρέμβαση που χρειάζεται εκ μέρους μας σ' αυτό το κείμενο βρίσκεται σε ένα προφανές λάθος στις αξίες των φθόγγων της πάνω φωνής στο μέτρο 31, οι οποίες πρέπει να είναι όλες όγδοα. Παρ' όλα αυτά, αν επιθυμούμε μια σύγχρονη έκδοση, μπορούμε είτε να γράψουμε τη σπουδή με κάποιο πρόγραμμα μουσικής στοιχειοθεσίας[10], είτε να βρούμε μια δωρεάν έκδοση στο διαδίκτυο και να την αντιπαραβάλουμε με το πρωτότυπο κείμενο, ώστε να εντοπίσουμε και, αν χρειαστεί, να διορθώσουμε τυχόν μη δόκιμες εκδοτικές παρεμβάσεις.

Επιλέξαμε τη συγκεκριμένη σπουδή του Sor, καθώς μας παρέχει την ευκαιρία να συζητήσουμε με το μαθητή και να εξετάσουμε τα ακόλουθα θέματα:

- Τεχνική του δεξιού χεριού, εκτέλεση μελωδίας παιγμένη με μέσο και παράμεσο με συνοδεία μπάσων Alberti παιγμένων με αντίχειρα και δείκτη, κρατημένα δάχτυλα (anchor fingers), προετοιμασία, ανεξαρτησία δαχτύλων, δυναμικές.
- Δακτυλοθεσία στο πρωτότυπο κείμενο, πιθανές παρεμβάσεις και αιτιολόγηση τους, δακτυλοθεσία από τον μαθητή.
- Τεχνική του αριστερού χεριού, κρατημένα δάχτυλα, αλλαγή συγχορδιών με σταδιακή τοποθέτηση δαχτύλων, χρήση κοινών και συρόμενων δαχτύλων, μπαρέ μερικό και ολόκληρο, ικανότητα χρήσης της

[8] Για τη μέθοδο και τις σπουδές του Fernando Sor στις πρωτότυπες εκδόσεις δείτε εδώ
[9] Μία αναζήτηση για το op. 35 του Fernando Sor στο www.imslp.org μας δίνει το αποτέλεσμα
[10] https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_scorewriters

ελάχιστης απαιτούμενης δύναμης για την παραγωγή καθαρών φθόγγων, ανεξαρτήτως των δυναμικών του δεξιού χεριού.
- Ομοφωνική υφή και συνοδεία μελωδίας με συγχορδίες. Αναγνώριση φωνών στη τετράφωνη γραφή. Αναγωγή του κομματιού σε α. κάθετη τετράφωνη μορφή με τέταρτα και όγδοα χωρίς την κίνηση δεκάτων έκτων και β. ντουέτο κιθάρας.
- Αρμονική ανάλυση του κομματιού: Τονικότητες, συγχορδίες, ισοκράτης, ξένοι φθόγγοι και πως σχετίζονται με την ερμηνεία (δυναμικές, φραζάρισμα, άρθρωση).
- Φόρμα της σπουδής, φράσεις και ομαδοποίηση των φθόγγων, ηχοχρώματα, άρθρωση.
- Ρυθμική αγωγή και σχετικές ενδείξεις.
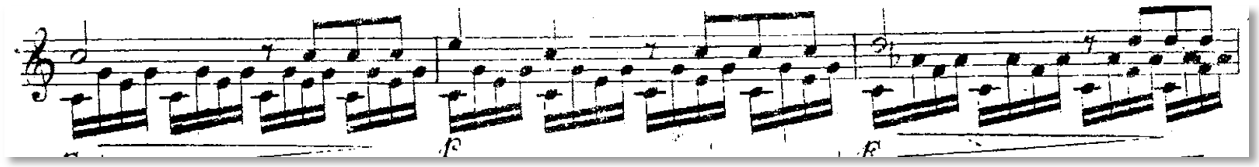
Επιπλέον μπορούμε να εξετάσουμε τα ακόλουθα θέματα:
-Μελέτη δεξιού χεριού ξεχωριστά: μοντέλα αρπισμάτων, ρυθμικές παραλλαγές (ρυθμικοί τρόποι) και προετοιμασία.
-Τεχνικές απομνημόνευσης.
-Δημιουργία παρόμοιας υφής κομματιού από τον μαθητή με κατάλληλη επιλογή μελωδίας και αρμονίας.

ΒΗΜΑ 1^{ο} (Παρουσίαση-συζήτηση)
Αρχικά παρουσιάζουμε στον μαθητή μία κατάλληλα προετοιμασμένη εκτέλεση της σπουδής, η οποία περιλαμβάνει όλα τα τεχνικά και ερμηνευτικά στοιχεία που θα διδαχθούν στη συνέχεια. Συζητάμε με τον μαθητή για την εντύπωση που του προκαλεί το κομμάτι:

- Μπορεί να παρατηρήσει τις τεχνικές που χρειάζονται για το δεξί και αριστερό χέρι;
- Μπορεί να διακρίνει ερμηνευτικά χαρακτηριστικά όπως τις δυναμικές, την άρθρωση, το φραζάρισμα, την επιτάχυνση κι επιβράδυνση σε διάφορα σημεία κ.ά.; Έχει επισημάνει τους διακριτούς ρόλους που έχουν στο κομμάτι η συνοδεία και η μελωδία;
- Ρωτάμε τον μαθητή αν έχει ακούσει παρόμοιου ύφους κομμάτια και αν μπορεί να εκτιμήσει σε ποια εποχή ανήκει. Ποιος πιστεύει πως είναι ο χαρακτήρας του κομματιού;

ΒΗΜΑ 2^{ο} (Τεχνική δεξιού χεριού)
Εξηγούμε στο μαθητή σχετικά με την ευρεία χρήση των μπάσων Alberti στα έργα για πληκτροφόρα όργανα σε ύφος galant και κατά την περίοδο του κλασικισμού (~1750 – 1830) και την μεταφορά τους σε έργα για κιθάρα από τους συνθέτες Sor, de Lhoyer, Carulli, Carcassi, Legnani, Paganini κλπ.

Παράδειγμα μπάσων Alberti από την Grande Ouverture op.61 του Mauro Giuliani:



Εξηγούμε στον μαθητή πως πρόκειται για ένα σχήμα τριών διαφορετικών φθόγγων, οι οποίοι συνήθως ανήκουν σε μια συγχορδία και εκτελούνται με τον αντίχειρα και τον δείκτη του δεξιού χεριού με την εξής σειρά: χαμηλότερος-ψηλότερος-μεσαίος-ψηλότερος φθόγγος. Ο μαθητής εκτελεί το σχήμα σε ανοιχτές χορδές ($5^{η}$-$3^{η}$-$4^{η}$-$3^{η}$ αλλά και $6^{η}$-$3^{η}$-$4^{η}$-$3^{η}$) με p-i-p-i ενώ τα m και a παραμένουν ακίνητα πάνω στην δεύτερη

και πρώτη χορδή αντίστοιχα. Του ζητάμε να παίξει με σταδιακή προετοιμασία στα δάχτυλα, δηλαδή μόλις παίξει το p την 5η χορδή, το i προετοιμάζεται ταχύτατα πάνω στην 3η χορδή, μόλις παίξει το i, το p προετοιμάζεται ταχύτατα πάνω στην 4η χορδή κ.ο.κ. Στόχος μας εδώ είναι να ελαχιστοποιήσουμε το εύρος των κινήσεων και ο μαθητής να μάθει να παίζει από τη χορδή ελέγχοντας ταυτόχρονα καλύτερα τη γωνία κρούσης της χορδής και το σημείο επαφής της με το νύχι. Με αυτό τον τρόπο ο μαθητής προετοιμάζεται για την ταχύτητα του αρπίσματος ενώ ταυτόχρονα μαθαίνει να ελέγχει την ποιότητα του ήχου του. Προσθέτουμε φθόγγους στις ανοιχτές χορδές 2η και 1η με τα δάχτυλα m και a αντίστοιχα, με ασκήσεις που χρησιμοποιούν το κάθε δάχτυλο αρχικά ξεχωριστά και τελικά με συνδυασμό και των δύο δαχτύλων όπως συμβαίνει στο κομμάτι (δείτε Ασκήσεις και παρατηρήσεις μ.1-8).

Εξηγούμε στο μαθητή με ποιο τρόπο μπορεί να παράγει διακριτά δυναμικά επίπεδα χρησιμοποιώντας το βάρος των δαχτύλων, το πάτημα της χορδής προς το καπάκι, το εύρος μετατόπισης της χορδής και τη συνέχιση της πορείας των δαχτύλων προς το εσωτερικό της παλάμης (follow through) και του ζητάμε να μας ξαναπαίξει τις ασκήσεις με δυναμικές pp-p-mp-mf-f-ff αλλά και με crescendo και decrescendo. Ζητούμε από το μαθητή να σχηματίσει με το αριστερό του χέρι τη συγχορδία ντο μείζονα σε πρώτη θέση και να προσπαθήσει να εκτελέσει τις δυναμικές όπως πριν. Συνήθως οι περισσότεροι μαθητές παρατηρούν ότι, με την αύξηση των δυναμικών από το δεξί χέρι, αυξάνεται παράλληλα η πίεση στα δάχτυλα ή και στον αντίχειρα του αριστερού χεριού. Σε αυτή την περίπτωση τους προτείνουμε να δουλέψουν λίγο πάνω σε αυτό, χρησιμοποιώντας την ελάχιστη απαιτούμενη δύναμη για την παραγωγή καθαρών φθόγγων από το αριστερό χέρι ανεξαρτήτως των δυναμικών του δεξιού χεριού. Μια συνηθισμένη άσκηση αυτοπαρατήρησης είναι να παράγει αρχικά ο μαθητής πνιχτούς (muted) ήχους με το αριστερό του χέρι, πατώντας με λιγότερη δύναμη από όση χρειάζεται, και να αυξάνει σταδιακά την πίεση, μέχρι να βρει την ελάχιστη δύναμη που απαιτείται για την παραγωγή καθαρών φθόγγων. Σε αρκετές περιπτώσεις η υπερβολική πίεση στον αντίχειρα του αριστερού χεριού είναι υπεύθυνη για τη συσσώρευση έντασης στο χέρι, οπότε προτείνουμε στο μαθητή να παίξει, με τον αντίχειρα του να εφάπτεται οριακά ή και καθόλου στο μπράτσο της κιθάρας.

ΒΗΜΑ 3ο (Δακτυλοθεσία αριστερού χεριού)

Παρουσιάζουμε στο μαθητή το πρωτότυπο κείμενο και του ζητάμε να σημειώσει πού θα χρησιμοποιήσει m και πού a, δεδομένης της λογικής δακτυλοθεσίας m-2η χορδή και a-1η χορδή. Καθώς ο μαθητής πρέπει σταδιακά να αποκτήσει γνώσεις για την ιστορία της κιθαριστικής τεχνικής, επισημαίνουμε πως ο Sor πίστευε ότι ο παράμεσος μειονεκτεί ανατομικά σε σχέση με τα άλλα δάχτυλα ως προς τη δυνατότητά του παραγωγής ισοδύναμων και ομογενών ηχοχρωματικά ήχων. Έτσι, συνιστούσε τη χρήση του παράμεσου μόνο σε απόλυτα απαραίτητες περιστάσεις, όπως ένα ανιόν άρπισμα p-i-m-a, μία τετράφωνη συγχορδία κλπ. Ασφαλώς, στη σύγχρονη τεχνική της κιθάρας η χρήση του παράμεσου είναι δεδομένη, είναι όμως ιδιαίτερα σημαντικό να δίνουμε στοιχεία στον μαθητή για μία ιστορικά τεκμηριωμένη ερμηνεία.

Ο μαθητής παίζει πολύ αργά τη σπουδή και σημειώνει τη δακτυλοθεσία του αριστερού χεριού στην παρτιτούρα. Στα μέτρα 1-6 και 9-14 του κομματιού, ο ισοκράτης ντο στη γραμμή του μπάσου μπορεί να παιχτεί σταθερά από το 3ο δάχτυλο, πατώντας τον φθόγγο φα στα μέτρα 3 και 11 με το 2ο δάχτυλο. Στο μέτρο 27 μπορούμε να προτείνουμε στο μαθητή ένα μερικό μπαρέ στο 3ο τάστο αντί ενός ολικού για εξοικονόμηση ενέργειας , ενώ στο μέτρο 29 η ίδια ελαττωμένη συγχορδία χαμηλότερη εδώ κατά ένα ημιτόνιο, είναι προτιμότερο να παιχτεί με ολικό μπαρέ, ούτως ώστε η άκρη του 1ου δαχτύλου να είναι σε πλεονεκτικότερη θέση για να πατήσει το μπάσο φα στην 6η χορδή στην αρχή του μέτρου 30. Έχουμε έτσι

την ευκαιρία να πούμε στο μαθητή ότι η δακτυλοθεσία, ναι μεν μπορεί να ακολουθεί τυποποιημένα σχήματα για εξοικονόμηση τεχνικών και πνευματικών δυνάμεων, εξαρτάται όμως και από αυτό που προηγείται και από αυτό που έπεται στην πορεία ενός κομματιού. Στα μέτρα 27, 28 και 29 το 3^{ο} δάχτυλο μπορεί να συρθεί, καθώς τα κοινά και τα συρόμενα δάχτυλα μας διευκολύνουν κατά τις αλλαγές των συγχορδιών, λειτουργώντας ως σημεία αναφοράς και προσανατολισμού για τα υπόλοιπα δάχτυλα του αριστερού χεριού. Εδώ μπορούμε να επιστήσουμε την προσοχή του μαθητή στα πιθανά ανεπιθύμητα glissandi που μπορούν να ακουστούν αν το 3^{ο} δάχτυλο συρθεί ανάμεσα στους φθόγγους σι-λα και λα-σι ύφεση. Αυτά μπορούν να αποφευχθούν, αν προετοιμάσουμε το i πάνω στην 3^{η} χορδή ταυτόχρονα με την κρούση των p και m. Δίνουμε έτσι στο μαθητή ένα παράδειγμα για τη χρήση ενός δαχτύλου του δεξιού χεριού ως πνιγέα (dumper) που μας απαλλάσσει από ανεπιθύμητους ήχους.

ΒΗΜΑ 4^{ο} (Ομοφωνία)

Όπως προείπαμε στο 1^{ο} βήμα, είναι σημαντικό ο μαθητής να καταλάβει τους διακριτούς ρόλους που έχουν σε αυτή τη σπουδή η συνοδεία και η μελωδία. Μπορούμε να μοιράσουμε αυτούς τους ρόλους και να αναθέσουμε στο μαθητή να παίξει μόνο τη μελωδία, ενώ εμείς παίζουμε τη συνοδεία. Επαναλαμβάνουμε την εκτέλεση αφαιρώντας την κίνηση δεκάτων έκτων των μπάσων Alberti και αντικαθιστώντας τα με την κάθετη τετράφωνη μορφή των συγχορδιών με τέταρτα και όγδοα όπου χρειάζεται. Μας δίνεται εδώ η ευκαιρία να μιλήσουμε στο μαθητή για το ομοφωνικό στυλ γραφής που κυριαρχεί κατά την περίοδο του κλασικισμού, στην οποία ανήκει ο Sor, χωρίς όμως να αποκλείονται εντελώς η πολυφωνική ή και η μονοφωνική γραφή. Μπορούμε επίσης να συνοδέψουμε τη μελωδία με αντιστικτικό τρόπο (π.χ. περισσότερη βηματική κίνηση ογδόων ή και δεκάτων έκτων) ή με ταυτοφωνίες/οκτάβες/ετεροφωνικές αποκλίσεις, ώστε να κατανοήσει ο μαθητής τη διαφορά ανάμεσα στην ομοφωνία, την πολυφωνία και την μονοφωνία/ετεροφωνία.

ΒΗΜΑ 5^{ο} (Δυναμικές)

Ζητούμε από τον μαθητή να μας πει ποιος πιστεύει πως είναι ο ρόλος των δυναμικών στην ερμηνεία ενός κομματιού και ποιοι πιστεύει πως είναι οι παράγοντες που τους καθορίζουν. Συνοπτικά μπορούμε να του πούμε πως οι παράγοντες αυτοί είναι η αρμονία, το τονικό ύψος των φθόγγων σε σχέση με το τονικό κέντρο και τη συνολική έκταση της μελωδίας, αλλά και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του κομματιού.

α. **Αρμονία**. Μπορούμε να αντιπαραβάλουμε τη μουσική με τον προφορικό λόγο όπου όλες οι λέξεις σε ένα κείμενο έχουν το ρόλο τους αλλά κάποιες συγκεκριμένες φράσεις ή λέξεις έχουν μεγαλύτερη βαρύτητα. Για παράδειγμα, διαφορετικά θα χρωματίσει στην απαγγελία του ένας αφηγητής τις λέξεις με έντονο συναισθηματικό περιεχόμενο, ή αυτές που προσδίδουν ένα ταχύτερο ρυθμό στη δράση. Όπως οι λέξεις αποκτούν άλλη σημασία σε συνάρτηση με αυτά που προηγούνται και αυτά που έπονται, π.χ. μαύρα μάτια (θετική σημασία) και μαύρη μέρα (αρνητική), εξηγούμε στον μαθητή πως, αντίστοιχα, ο φθόγγος ντο έχει άλλη βαρύτητα ως μέλος μιας ντο μείζονος συγχορδίας (συμφωνία-στατικότητα) από ότι ως προσαγωγέας σε μια συγχορδία λα ύφεση μείζονα (συμφωνία-κίνηση), ως μεγάλη έβδομη σε μια συγχορδία ρε ύφεση μείζονα (διαφωνία-κίνηση) κλπ. Δεδομένου λοιπόν πως θέλουμε να θέσουμε, ως παράγοντα στην επιλογή δυναμικών σ' ένα κομμάτι, την αρχή: διαφωνία – ένταση = forte και συμφωνία – λύση διαφωνίας – ηρεμία = piano, πρέπει να προχωρήσουμε σε αρμονική ανάλυση του κομματιού με τον

μαθητή[11]. Εντοπίζουμε τους ξένους φθόγγους, όπως καθυστερήσεις και επερείσεις (αποτζιατούρες) που δημιουργούν διάφωνα διαστήματα, όπως η 9η, η 7η, η 4η κλπ, συγχορδίες μεθ΄ εβδόμης, παρενθετικές δεσπόζουσες με φθόγγους ξένους προς τον οπλισμό του κομματιού, αλλοιωμένες συγχορδίες κ.ά. Αναλυτικά οι διαφωνίες που έχουμε στο κομμάτι είναι:

- Ισοκράτης ντο αντί για σι στο μπάσο στη συγχορδία σολ μείζονα μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή στα μέτρα 3 και 11.
- Καθυστέρηση 9-8 στη μελωδία στη συγχορδία ντο μείζονα στα μέτρα 4, 12, 18 και 22. Καθυστέρηση 4-3 στην ίδια συγχορδία στο μέτρο 20 και στη συγχορδία λα ελάσσονα στο μέτρο 28. Καθυστέρηση 5-4 στη συγχορδία 6/4 της τονικής και στη συνέχεια 4-3 της σολ μείζονος στο μέτρο 31.
- Αποτζιατούρα 7-6 στη συγχορδία ρε ελάσσονα μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή στο μέτρο 30.
- Οι διάφωνες συγχορδίες σολ δίεση ελαττωμένη μεθ' εβδόμης και ντο δίεση ελαττωμένη μεθ' εβδόμης που έχουν ρόλο παρενθετικής δεσπόζουσας αντίστοιχα των συγχορδιών λα ελάσσονος και ρε ελάσσονος (σε πρώτη αναστροφή) που τις ακολουθούν.

β. **Τονικό ύψος των φθόγγων σε σχέση με το τονικό κέντρο και τη συνολική έκταση της μελωδίας.** Ζητάμε από το μαθητή να μας πει ποια είναι η έκταση της μελωδίας, πράγμα πολύ εύκολο, καθώς τα στελέχη των φθόγγων της είναι όλα προς τα πάνω. Παρατηρούμε πως η έκταση της μελωδίας είναι ουσιαστικά μια μικρή έκτη ή μια οκτάβα, αν υπολογίσουμε την σύντομη κλίμακα του μέτρου 24, δηλαδή σχετικά μικρή για να εφαρμόσουμε πειστικά δυναμικές με παράγοντα το τονικό ύψος. Απουσιάζουν επίσης οι κορυφώσεις ή οι πολύ χαμηλοί φθόγγοι που θα μπορούσαν να χρωματιστούν κατάλληλα με δυναμικές ή ηχοχρώματα.

γ. **Μορφολογικά χαρακτηριστικά.** Το κομμάτι μας αποτελείται από τετράμετρες φράσεις που επαναλαμβάνονται αυτούσιες ή παραλλαγμένες με διαφορετική κατάληξη ή εναρμόνιση και μια coda. Για λόγους ευκολίας σημειώνονται πάνω στην παρτιτούρα σύμβολα όπως Α, Α΄, Β, Β΄ κλπ. Η σχεδόν αυτούσια επανάληψη των μέτρων 1-8 στα μέτρα 9-16 μας οδηγεί στην εκτέλεση των τελευταίων σε ένα ισχυρότερο δυναμικά σκαλοπάτι για λόγους έμφασης.[12] Ομοίως πράττουμε και στα παρόμοια μέτρα 17-20 και 21-24. Στην 5η και τελευταία εμφάνιση της φράσης Α στα μέτρα 25-26 μπορούμε να δώσουμε το στοιχείο της έκπληξης κάνοντας crescendo στην ανοδική κλίμακα του μέτρου 24 και, αντί για forte στο μέτρο 25, να ρίξουμε τη δυναμική μας σε subito piano πριν τις τελικές εξάρσεις των sforzandi στις διάφωνες συγχορδίες που ακολουθούν. Το εφέ του subito piano μετά από crescendo είναι αρκετά χαρακτηριστικό στη μουσική του Beethoven, σύγχρονου του Sor.

[11] Δείτε σχετικά το λήμμα dynamics στο λεξικό Grove Sadie, Stanley (editor), *The New Grove dictionary of music and musicians*, 1993, Macmillan, London αλλά και την παράγραφο 29 του κεφαλαίου Performance στο δοκίμιο του Bach, Carl Philipp Emanuel, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, translated and edited by William J. Mitchell, 1974, Eulenberg, London, σελ. 162-164. Εκτεταμένη και αναλυτική αναφορά στη σχέση συμφωνίας-διαφωνίας και δυναμικών έχουμε και στον Quantz, Johann Joachim, *On playing the flute*, translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly, 2nd edition 2001, Northeastern University Press, Boston, σελ. 254-259.

[12] Θεωρητικοί από την αναγέννηση έως και τον κλασικισμό σε κείμενα τους που αφορούν στη ρητορική της μουσικής, συμφωνούν πως η αυτούσια ή παραλλαγμένη επανάληψη μιας φράσης εμπεριέχει το στοιχείο της έμφασης. Δείτε σχετικά το λήμμα Anaphora, Repetitio στον Bartel, Dietrich, *Musica Poetica, Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, 1997, University of Nebraska Press, Lincoln and London, σελ. 184-190.

Αφού αποφασιστούν οι δυναμικές με βάση τα παραπάνω κριτήρια, ο μαθητής καλείται να τις εφαρμόσει χρησιμοποιώντας κατάλληλα την τεχνική του δεξιού χεριού και σύμφωνα με τις οδηγίες στο 2ο ΒΗΜΑ, αλλά αυτή τη φορά παίζοντας το κομμάτι και όχι απλά ανοιχτές χορδές.

ΒΗΜΑ 6ο (Φόρμα, ηχοχρώματα, άρθρωση, φραζάρισμα)

Έχοντας ήδη χωρίσει τις φράσεις της σπουδής, η χρήση των ηχοχρωμάτων είναι ένας επιπλέον τρόπος, πέρα από τις δυναμικές, για να κάνουμε αντιληπτή τη φόρμα της, αλλά και για να την ενορχηστρώσουμε κατά κάποιον τρόπο. Δείχνουμε στο μαθητή με ποιο τρόπο μπορεί να το πετύχει αυτό, μεταφέροντας το δεξί του χέρι από την ταστιέρα προς τον καβαλάρη ή/και αλλάζοντας τη γωνία κρούσης των δαχτύλων προς τις χορδές.[13] Προτείνουμε στο μαθητή να υπογραμμίσει τις φράσεις επιλέγοντας διαφορετικά ηχοχρώματα στα μέτρα 1-8, 9-16, 17-20, 21-24, 25-26, 27-28 και 29-32. Συζητάμε με το μαθητή ποια ηχοχρώματα ενδείκνυνται σε κάθε περίσταση, π.χ. ποια γωνία κρούσης ή/και απόσταση από τον καβαλάρη βοηθάει στην παραγωγή ενός pianissimo που σε συνδυασμό με legato άρθρωση μας θυμίζει ένα φαγκότο, ή, αν θεωρήσουμε τη σπουδή ενορχηστρωμένη για κουαρτέτο εγχόρδων με ποιο τρόπο πρέπει να παίξει ο αντίχειρας τη γραμμή του μπάσου για να μιμηθεί το βιολοντσέλο, πώς μπορούμε να κάνουμε το piano των μέτρων 25-26 και το sforzando των μέτρων 27-28 να μας θυμίσει αντίστοιχα μια μικρή ομάδα οργάνων ακολουθούμενη από ένα ορχηστρικό tutti κλπ.

Η σπουδή αυτή του Sor μας δίνει την ευκαιρία να μιλήσουμε και για την άρθρωση. Ο Sor στη μέθοδο του μας λέει πως δεν παράγει τους staccato ήχους διακόπτοντας την κίνηση της χορδής από το δεξί χέρι, αλλά σηκώνοντας ελαφρά κι ελεγχόμενα τα δάχτυλα του αριστερού. Μπορούμε να πούμε εδώ στο μαθητή πως οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι θα μπορούσαν γενικά να παίζονται αρθρωμένοι εκτός από τον τελευταίο και να του ζητήσουμε να τους σημειώσει πάνω στην παρτιτούρα με την τελεία που συμβολίζει το staccato. Τα staccati των μέτρων 3, 11, 17, 18, 21 και 30 θα γίνουν με σήκωμα του τέταρτου δαχτύλου, ενώ με σήκωμα του πρώτου δαχτύλου θα κάνουμε τα staccati των μέτρων 19, 29 (ελαφρύ μερικό σήκωμα του μπαρέ εδώ) και 31. Όσον αφορά στο legato, ο μαθητής της κιθάρας πρέπει να προσπαθεί γενικά για ένα δεμένο ήχο, αλλά είναι βασικό να τονιστεί ποιες μελωδικές φιγούρες ή αρμονικές λειτουργίες απαιτούν πραγματικά legato άρθρωση. Στη συγκεκριμένη σπουδή έχουμε τις καθυστερήσεις και αποτζιατούρες που επισημάναμε στο 5ο ΒΗΜΑ οι οποίες θέλουν τονισμό στον πρώτο φθόγγο, ελαφρύτερο παίξιμο στο δεύτερο φθόγγο και δεμένο ήχο μεταξύ τους.[14]

Η μουσική της κλασικής περιόδου, λόγω της μορφολογικής συμμετρίας της, κατηγορείται κάποιες φορές πως είναι τετράγωνη. Πράγματι, αν επιμείνουμε να τονίζουμε εξίσου το ισχυρό μέρος κάθε μέτρου και να ομαδοποιούμε τις φράσεις μας (να φραζάρουμε) ξεκινώντας πάντοτε από τους ισχυρότερους μετρικά φθόγγους, το πιθανότερο είναι πως θα καταλήξουμε σε ένα τετράγωνο και κάπως μονότονο αποτέλεσμα. Έχουμε σημειώσει στην παρτιτούρα περιπτώσεις, όπου η μελωδική κίνηση μιας φωνής δημιουργεί καμπύλες που ξεκινούν από ασθενή μέρη του μέτρου, όπως στα μέτρα 7-8, 14-15, 22-24. Αξίζει να παρατηρήσουμε πως αυτές τα φραζαρίσματα που οδηγούν σε μετρικές «εκτροπές» έχουν τοποθετηθεί

[13] Ο Sor στη μέθοδο του περιγράφει πως η κιθάρα μπορεί να μιμηθεί τον ήχο άλλων οργάνων και κάνει εκτενή αναφορά στη χρήση των ηχοχρωμάτων. Επίσης αφού αναφερόμαστε στα ηχοχρώματα, μπορούμε να πούμε πως ο Sor ήταν θερμός υποστηρικτής του παιξίματος χωρίς νύχια, αφού θεωρούσε ατελή τον ήχο που παραγόταν με αυτά. Αναγνώριζε βεβαίως το πλεονέκτημα που έδιναν τα νύχια στην εκτέλεση γρήγορων περασμάτων με i-m κι εξήρε την ικανότητα του συναδέλφου και φίλου του D. Aguado, σε αυτόν τον τομέα. Ο ίδιος προτιμούσε να εκτελεί τα γρήγορα περάσματα με p-i ή με τη χρήση συζεύξεων.

[14] Η συζεύξεις που σημειώσαμε στην παρτιτούρα δείχνουν την άρθρωση και το φραζάρισμα των φθόγγων και όχι την κιθαριστική τεχνική των συζεύξεων.

από το συνθέτη στα τέλη φράσεων, ακριβώς για να προσθέσουν μια ποικιλία στη συμμετρία των προηγούμενων μέτρων.[15]

ΒΗΜΑ 7^{ο} (Ρυθμική αγωγή)

Η ρυθμική αγωγή της σπουδής, σύμφωνα με τον Sor, είναι andante. Αυτό αρχικά μας αφήνει ένα ευρύ πεδίο, καθώς ο Sor δεν έχει προτείνει μετρονομικές ενδείξεις στη μέθοδο ή στα έργα του. Επειδή όμως πρόκειται για μια σπουδή, δηλαδή ένα έργο διδακτικού χαρακτήρα, ας δούμε τι γράφει ο Sor στην εισαγωγή του *Introduction à l'étude de la guitare, Op.60* του 1837: «Τα μαθήματα στα οποία δεν αναφέρεται το τέμπο πρέπει να μελετηθούν αργά και η ταχύτητα τους μπορεί να αυξηθεί ανάλογα με το βαθμό βεβαιότητας που απόκτησε ο μαθητής».[16] Επιπλέον, θα μπορούσαμε να δούμε την περιγραφή που δίνει στον όρο andante ο Dionysio Aguado, φίλος και συνεργάτης του Sor, στη μέθοδο του: «Είναι ένα τέμπο ενός μέτριου βήματος».[17] Ο Aguado μας δίνει και κάποιες μετρονομικές ενδείξεις για κάποια από τα andante του, όπως ♩= 63 για τα andante των *Trois Rondo Brillants, op.2* και ♩= 69 για τη σπουδή 16 του δεύτερου τεύχους της μεθόδου του. Πιστεύουμε πως θα είναι αρκετά ενδιαφέρον να ανατρέξουμε σε παρτιτούρες του Beethoven, σχεδόν σύγχρονου του Sor, όπου συναντούμε μετρονομικές ενδείξεις του για το andante.[18] Για τον μαθητή ίσως θα ήταν υπερβολικό ένα τέτοιο είδος έρευνας, μπορούμε όμως να του προτείνουμε για ακρόαση εκτελέσεις έργων που είναι στα όρια των αυθεντικών μετρονομικών ενδείξεων.

Στην προσπάθεια του μαθητή να αυξήσει το τέμπο, θα προτείναμε να εστιάσει την προσοχή του στην προετοιμασία των δαχτύλων του δεξιού χεριού κατά τη μελέτη της σπουδής, ώστε να περιορίσει το εύρος των κινήσεων του. Ιδιαίτερη σημασία πρέπει να δοθεί επίσης στην ανεξαρτησία της κίνησης των δαχτύλων του αριστερού χεριού. Συχνά οι μαθητές, επηρεασμένοι από το παίξιμο συγχορδιών με strumming[19], προσπαθούν να αλλάξουν ταυτόχρονα όλα τα δάχτυλα του αριστερού χεριού που σχηματίζουν μια συγχορδία και να σχηματίσουν την επόμενη, κάτι που δεν είναι απαραίτητο στη συγκεκριμένη σπουδή, αν αναλογιστούμε ότι έχουμε συνηχήσεις έως και δύο φθόγγων στα ισχυρά μέρη του μέτρου, ενώ οι υπόλοιποι φθόγγοι τις συγχορδίας παίζονται από το δεξί χέρι σε διαδοχικά δέκατα έκτα, οπότε είναι δυνατόν να πατηθούν εξίσου διαδοχικά από το αριστερό χέρι. Του εφιστούμε επίσης την προσοχή στα κοινά και συρόμενα δάχτυλα. Δίνουμε επίσης παραδείγματα για τη μελέτη των ασκήσεων αρπισμών που χρησιμοποιούνται στη σπουδή, με ρυθμικές παραλλαγές (ρυθμικών τρόπων) παρεστιγμένων δεκάτων έκτων με τριακοστά δεύτερα και το αντίστροφο (δείτε Ασκήσεις και παρατηρήσεις μ.9-12).

---

[15] Αξίζει να παρατηρήσουμε την πλαστικότητα και την αίσθηση της κίνησης που δημιουργεί η άρθρωση και το φραζάρισμα του W. A. Mozart σημειωμένα στο χειρόγραφο από τον ίδιο το συνθέτη για το έργο του Andante in C major, K.315/285e και που είναι διαθέσιμο στη διεύθυνση.

[16] Δείτε το πρωτότυπο κείμενο στα γαλλικά στη σελίδα 3 του *Introduction à l'étude de la guitare, Op.60*. 'Les lecons dont le mouvement n'est point marqué doivent etre étudiées lentement, et elles doivent augmenter de vitesse en raison du dégré d'assurance au que l'élève sera parvenu.'

[17] 'Es movimiento de un paso moderado' γράφει ο Aguado στο κεφάλαιο De la Expression (για την έκφραση) στη σελίδα 112 της *Nuevo Método para Guitarra,* Paris, ca.1846. Από άλλους, σύγχρονους με τον Sor κιθαριστές, έχουμε: ο J. K. Mertz περιγράφει το andante ως gemässigt langsam (μέτρια αργό) στη μέθοδο του, ο M. Carcassi στη δίγλωσση μέθοδο του μας λέει πως είναι in mässiger bewegung (σε μέτρια κίνηση) και ni trop lent ni trop vite (ούτε πολύ αργό ούτε πολύ γρήγορο) ενώ ο F. Molino στη δική του μέθοδο το χαρακτηρίζει gracieusement et marqué (ευγενικά και τονισμένα) και mit Anmuth und Nachdruck (με χάρη και έμφαση). Όλες οι μέθοδοι είναι διαθέσιμες στο www.imslp.org

[18] Πολύ ενδιαφέρουσα και με πλήθος μετρονομικών ενδείξεων για τα έργα του Beethoven είναι η μελέτη του Yakov Gelfand *On Tempo Indications, Based on Beethoven's Music.*

[19] Όρος που περιγράφει το παίξιμο πολλών χορδών ταυτόχρονα για την παραγωγή συγχορδιών. Τα δάχτυλα ή η πένα χρησιμοποιούν μια ευρεία κίνηση στην οποία μπορεί να συμμετέχει και ο καρπός ή και ο βραχίονας.

ΒΗΜΑ 8^{ο} (Απομνημόνευση)
Η απομνημόνευση ενός κομματιού μπορεί να στηριχτεί σε ένα συνδυασμό των παρακάτω τύπων μνήμης:

- Οπτική μνήμη, όπου θυμόμαστε την παρτιτούρα οπτικά, δηλαδή είναι αποτυπωμένα στο μυαλό μας το σχήμα και η θέση των φθόγγων στο πεντάγραμμο, τα τονικά ύψη, οι ρυθμικές αξίες, τα σημεία έκφρασης κλπ.
- Δακτυλική μνήμη, όπου τα δάχτυλα μας έχουν αποκτήσει κινητική μνήμη, δηλαδή ανταποκρίνονται και εκτελούν με ακρίβεια την αλληλουχία κινήσεων που τα έχουμε διδάξει.
- Ακουστική μνήμη, θυμόμαστε δηλαδή τη μουσική μέσα στο μυαλό μας, μπορούμε να τραγουδήσουμε τη μελωδία, τη γραμμή του μπάσου ή κάποια εσωτερική φωνή.

Πολύ βασικό, πριν ξεκινήσουμε τη διαδικασία απομνημόνευσης, είναι να είμαστε απολύτως βέβαιοι για τα τονικά ύψη, τις ρυθμικές αξίες και τη δακτυλοθεσία και των δύο χεριών. Πολύ συχνά, προβλήματα στην απομνημόνευση δημιουργούνται από την αβεβαιότητα για το αν ένας φθόγγος πρέπει να πατηθεί με το 2^{ο} ή το 3^{ο} δάχτυλο, να χτυπηθεί με τον μέσο ή τον παράμεσο κλπ. Πρέπει να είμαστε απόλυτα βέβαιοι για όσα εγγράφουμε και ενδυναμώνουμε στη δακτυλική μας μνήμη μέσω της επανάληψης.

Η ξεκάθαρη δομή της σπουδής του Sor με τις τετράμετρες φράσεις της, μας βοηθάει στην οργάνωση της μελέτης μας.

Α. Για τα μέτρα 1-4 (τα δίμετρα Α και Β της παρτιτούρας) ζητούμε από το μαθητή:
- να παίξει πολύ αργά το πρώτο τετράμετρο.
- να παίξει μόνο τη μελωδία και να την τραγουδήσει.
- να ξαναπαίξει το τετράμετρο με όλες τις φωνές τραγουδώντας τη μελωδία.
Σε ένα περισσότερο αντιστικτικό κομμάτι θα επαναλαμβάναμε τη διαδικασία και για τις υπόλοιπες φωνές, αλλά στην προκειμένη περίπτωση μπορούμε να βασιστούμε στη δακτυλική μνήμη, καθώς το 2^{ο} και το 3^{ο} δάχτυλο μένουν σταθερά σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της φράσης.

Β. Για τα μέτρα 5-9 (Α - Γ) επισημαίνουμε στο μαθητή την ομοιότητα κατά το ήμισυ με την προηγούμενη φράση και πως μας απομένει μόνο να μάθουμε το δίμετρο Γ. Ο μαθητής επαναλαμβάνει την παραπάνω διαδικασία με τη διαφορά πως στο Γ θα παίξει και θα απομνημονεύσει πρώτα ξεχωριστά την κίνηση ογδόων του μπάσου και κατόπιν σε συνδυασμό με τη μελωδία. Για παράδειγμα, ο μαθητής παίζει δύο φορές το Γ, την πρώτη φορά τραγουδώντας τη μελωδία και τη δεύτερη το μπάσο.

Γ. Τα μέτρα 9-16 (Α-Β-Α-Γ') διαφέρουν από τα 1-8 (Α-Β-Α-Γ) μόνο στο τελευταίο μέτρο.

Δ. Τα τετράμετρα 17-20 (Δ-Ε) και 21-24 (Δ-Ζ) διαφέρουν στο δεύτερο δίμετρο.

Ε. Το τετράμετρο 25-28 (Α-Η) διαφέρει από το αρχικό τετράμετρο (Α-Β) στην εναρμόνιση των δύο μέτρων, οπότε ζητάμε από το μαθητή να επικεντρωθεί στις νέες συγχορδίες.

ΣΤ. Η coda των τεσσάρων τελευταίων μέτρων παρουσιάζει κινητικότητα και στις υπόλοιπες φωνές. Στις επαναλήψεις που θα κάνει ο μαθητής, πρέπει να μπορεί να θυμάται και να τραγουδήσει και τις υπόλοιπες

φωνές. Υπενθυμίζουμε πως η κίνηση δεκάτων έκτων από την φαινομενικά μεσαία φωνή είναι στην ουσία οι δύο μεσαίες φωνές του τενόρου και της άλτο, οπότε ανάγουμε αυτή την κίνηση σε αξίες τετάρτων.

Ζ. Ζητούμε από το μαθητή να ενώσει τα τετράμετρα σε οχτάμετρα, δεκαεξάμετρα κι εν τέλει να μάθει και να μπορεί να παίξει απέξω όλο το κομμάτι.
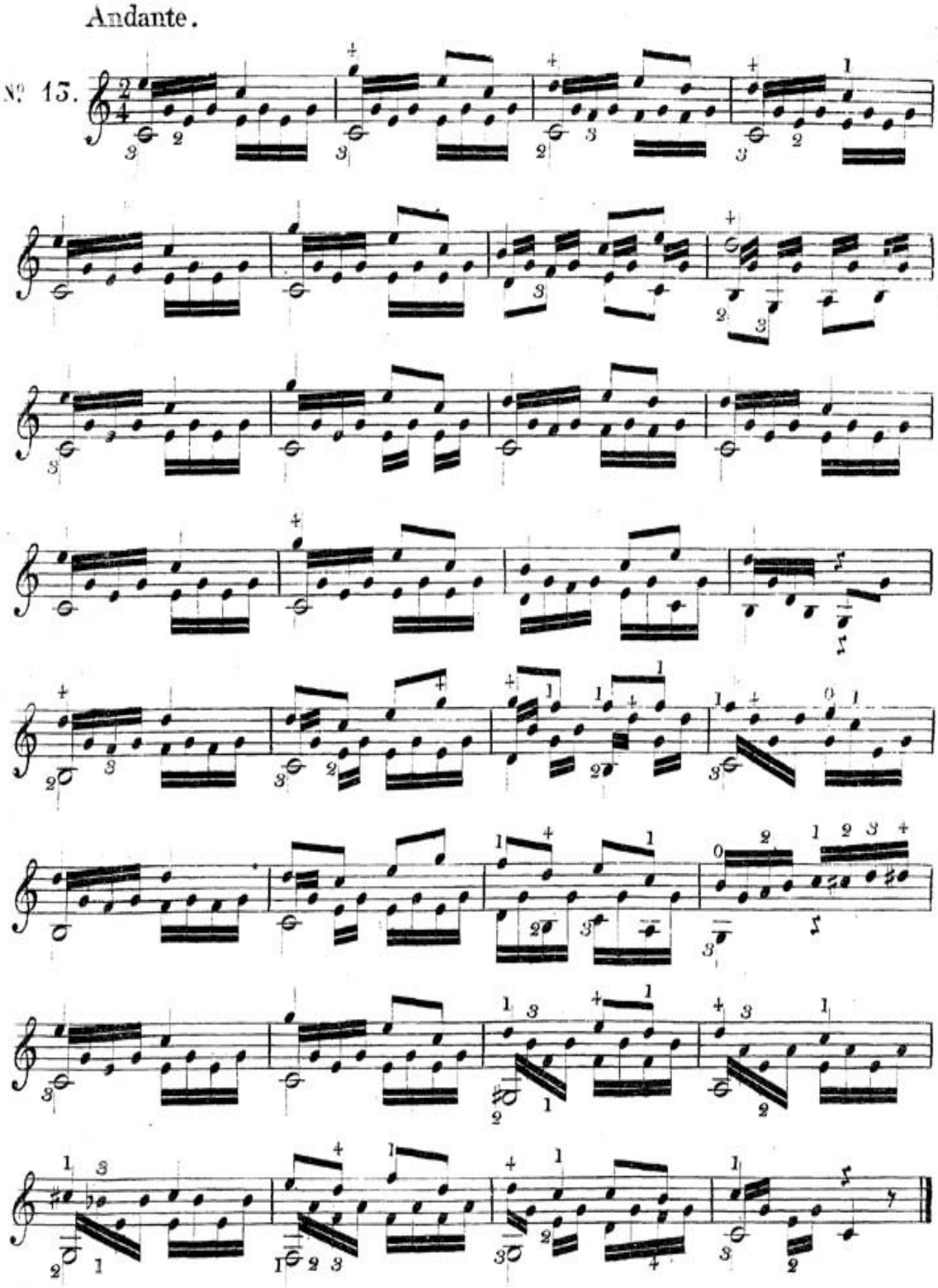
Το αμέσως επόμενο στάδιο για το μαθητή είναι να εισαγάγει στην παραπάνω διαδικασία εκμάθησης του κομματιού τις δυναμικές, τα ηχοχρώματα, το φραζάρισμα και την άρθρωση. Λέγοντας εδώ αμέσως, εννοούμε το συντομότερο δυνατό, καθώς είναι πολύ σημαντικό να ξεκαθαριστεί στο μυαλό του μαθητή ότι η διαφορετικότητα των συχνά, φαινομενικά μόνο, πανομοιότυπων φράσεων του κομματιού μπορεί να επιτευχθεί με τις δυνατότητες διαφοροποίησης των ήχων που διαθέτουμε. Η σταδιακή τεχνική εκμάθηση και απομνημόνευση του κομματιού πρέπει να συμβαδίζει με την ερμηνεία του.

Τέλος, πολύ βασικό είναι να υπενθυμίζουμε στο μαθητή πως κατά τη μελέτη με στόχο την απομνημόνευση πρέπει να παίζουμε παρά πολύ αργά, και παρόλα αυτά απολύτως συνειδητά και όχι μηχανικά, με μουσικότητα και καταβάλλοντας προσπάθεια για μια κατά το δυνατόν άψογη εκτέλεση χωρίς λάθη. Με αυτό τον τρόπο η διαδικασία της απομνημόνευσης γίνεται και άσκηση αυτοσυγκέντρωσης και αυτοελέγχου.[20]

ΒΗΜΑ 9^{ο} (Δημιουργικότητα)

Στα πλαίσια της δημιουργικότητας και του αυτοσχεδιασμού που μπορεί να ενδιαφέρει κάποιους από τους μαθητές, μπορούμε με τη βοήθεια και την καθοδήγηση μας να τους οδηγήσουμε στη δημιουργία ενός κομματιού, όπου χρησιμοποιείται συνοδεία με μπάσα Alberti. Προτείνουμε ή διαλέγουμε με το μαθητή μια απλή και σύντομη μελωδία με τέταρτα και όγδοα σε τονικότητα που να μπορεί να συνοδευτεί στις χαμηλότερες θέσεις της κιθάρας, π.χ. το Ah! vous dirai-je, maman σε σολ μείζονα. Δίνουμε στον μαθητή το αρμονικό πλάνο και τους φθόγγους που αποτελούν τις συγχορδίες και τον βοηθάμε στην προσαρμογή. Για τους πιο εξοικειωμένους με την αρμονία μαθητές, μπορούμε να προτείνουμε να πειραματιστούν εναρμονίζοντας διαφορετικά τη μελωδία της σπουδής του Sor. (δείτε Ασκήσεις και παρατηρήσεις μ.13-20).

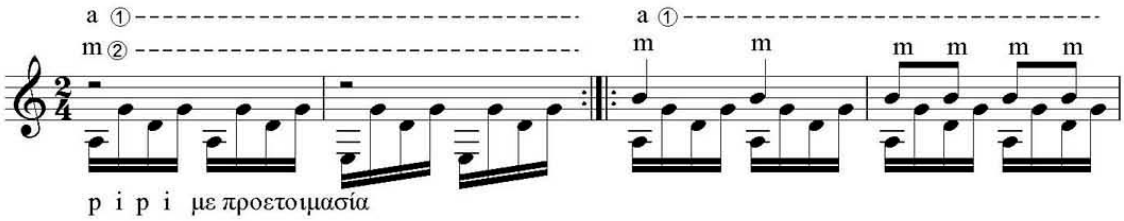
[20] Εξαιρετικό είναι πιστεύουμε το σχετικό κεφάλαιο Memorizing Music από τον τον A. Shearer: Shearer Aaron, *Learning the classic Guitar, part 2,* Mel Bay Publications, INC, Pacific, MO, 1990, σελ. 212-220.

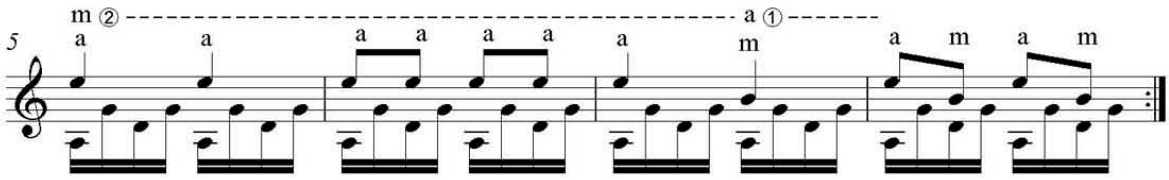

Andante.
N° 15.

Sor Estudio no 13 op 35 Ασκήσεις και παρατηρήσεις
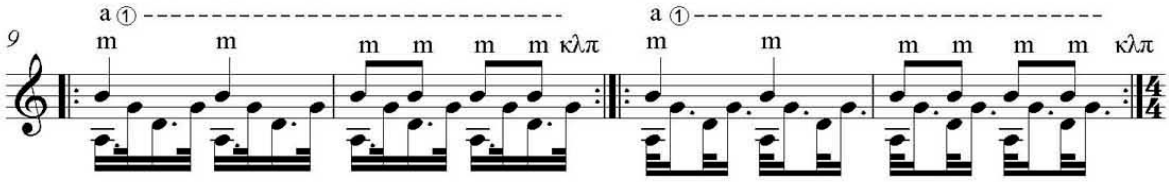
Οι ασκήσεις να γίνουν με δυναμικές από pp έως ff

Τα δάχτυλα να μένουν κρατημένα πάνω στις χορδές για το χρονικό διάστημα που υποδεικνύεται από τις διακεκομμένες γραμμές
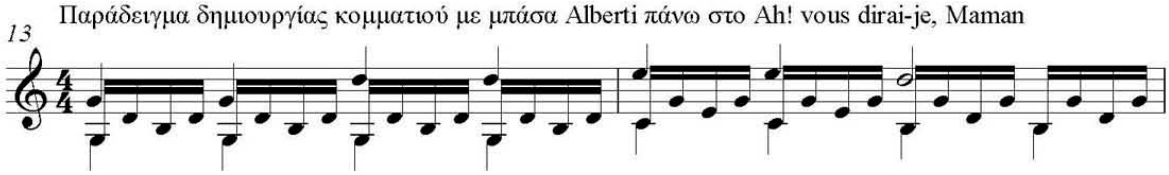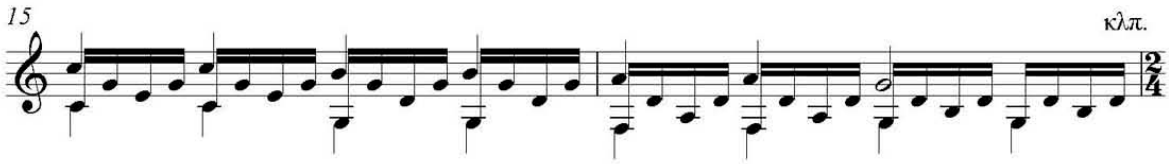




Να γίνει η προηγούμενη άσκηση και με τις δύο αυτές ρυθμικές παραλλαγές
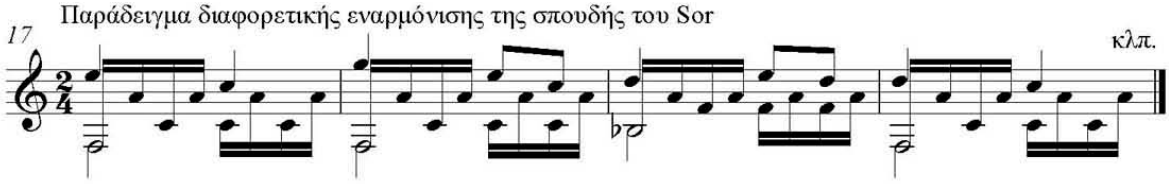


Παράδειγμα δημιουργίας κομματιού με μπάσα Alberti πάνω στο Ah! vous dirai-je, Maman
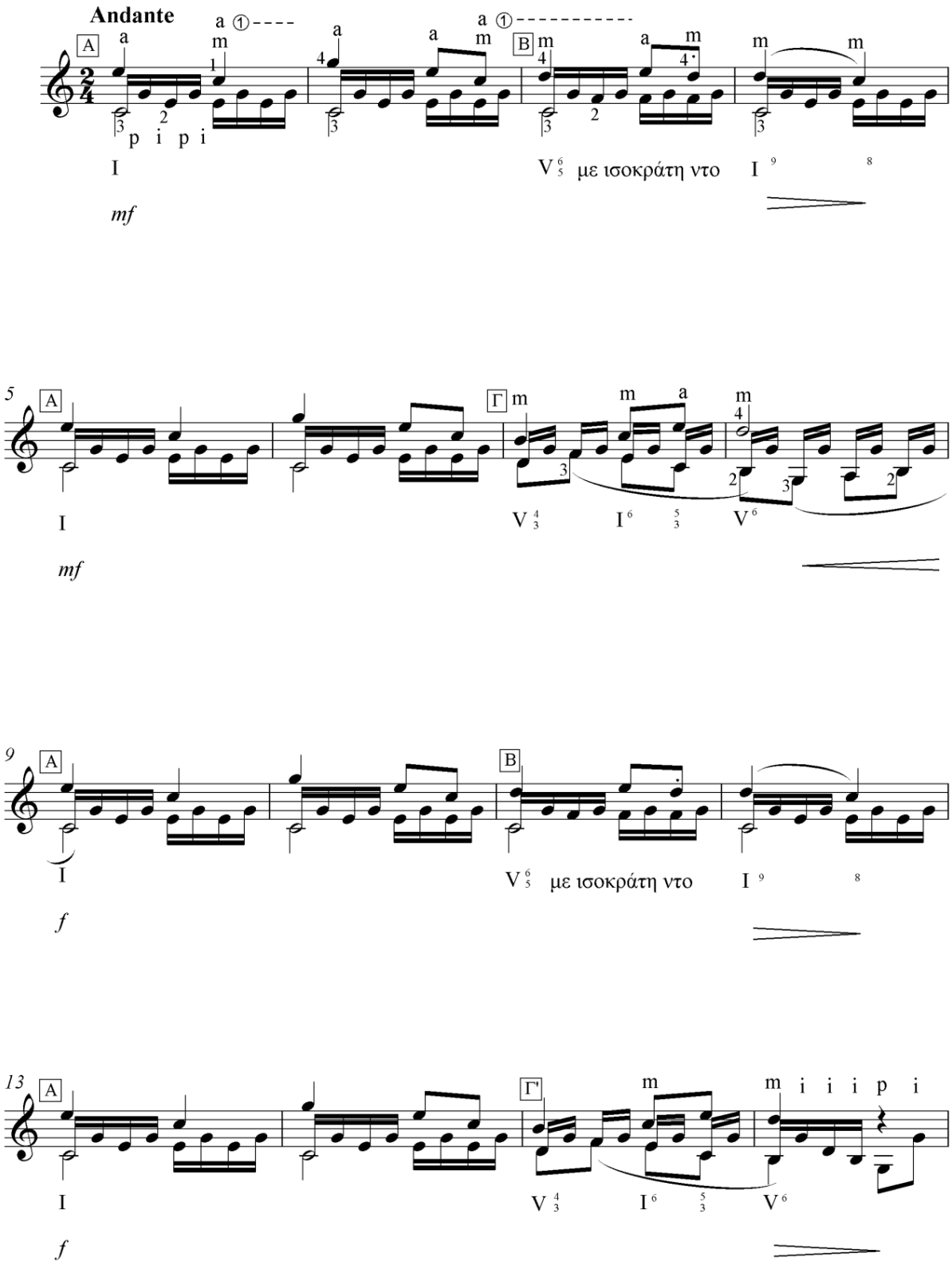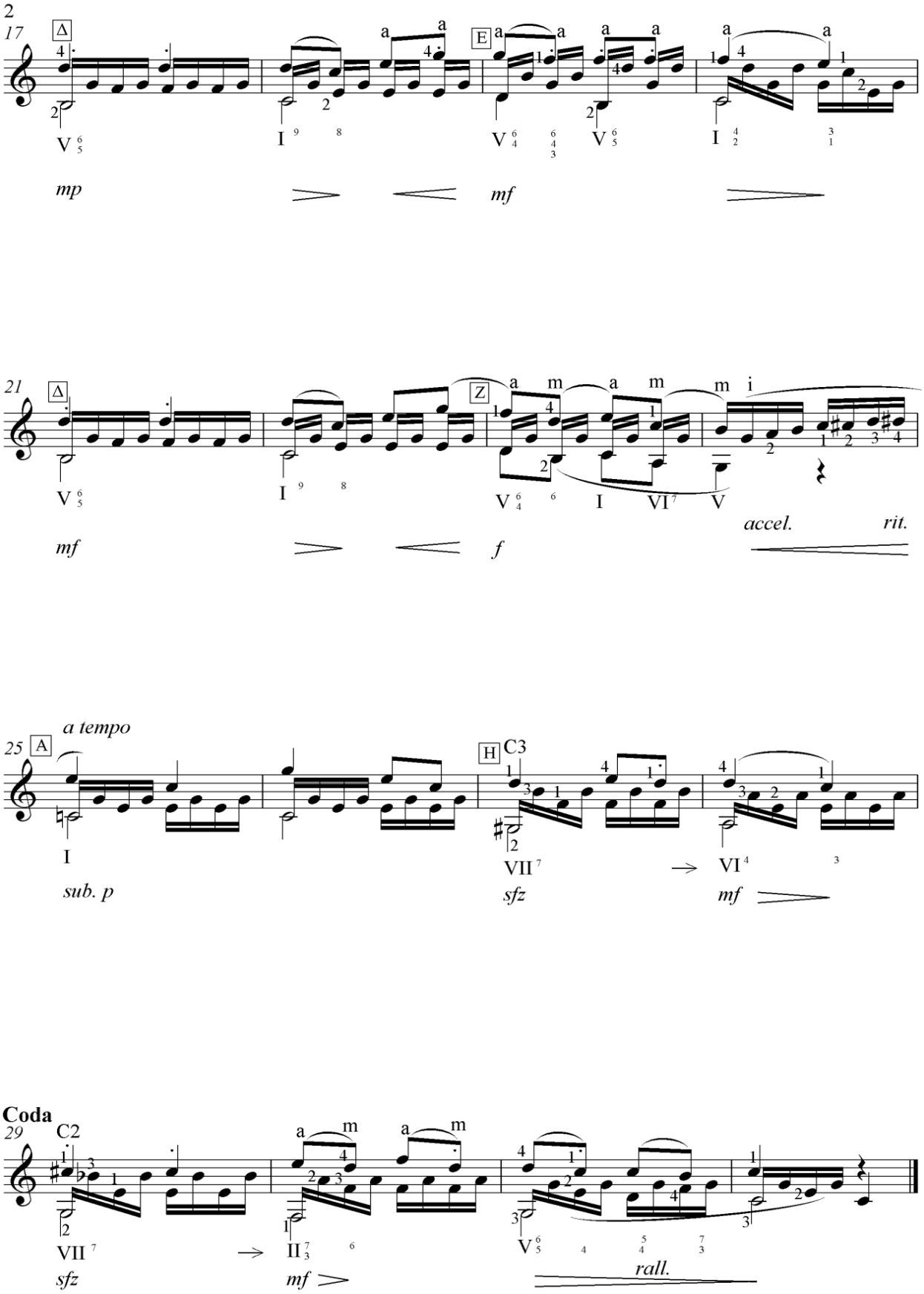




Παράδειγμα διαφορετικής εναρμόνισης της σπουδής του Sor



Sor Estudio no 13 op 35
Αρμονία Δυναμικές Φραζάρισμα Άρθρωση

Fernando Sor




2
17
Δ
E
V
I
V
V
I
mp
mf
21
Δ
Z
V
I
V
I
VI
V
mf
f
accel.
rit.
25
A
a tempo
H
C3
I
VII
VI
sub. p
sfz
mf
Coda
29
C2
VII
II
V
sfz
mf
rall.

6.6 LUYS DE NARVÁEZ (fl.1526-1549), Guardame las vacas (5ο επίπεδο)

Οι τέσσερις παραλλαγές (Quatro differencias sobre Guardame las Vacas) πάνω στο villancico[21] Guardame las vacas βρίσκονται στον 6ου τόμο της έκδοσης *Los seys libros del delphín*, που περιλαμβάνει σχεδόν τα άπαντα του Luys de Narváez.[22] Τα κομμάτια του Narváez είναι γραμμένα για βιχουέλα [23] (vihuela da mano), είναι γραμμένα σε ιταλική ταμπλατούρα. Η έκδοση αυτή είναι η πρώτη που περιλαμβάνει κομμάτια στη φόρμα των παραλλαγών καθώς και σύμβολα που προσδιορίζουν το τέμπο. Το Guardame las vacas βασίζεται στην τεχνική των παραλλαγών πάνω στην μελωδική και αρμονική φόρμουλα της Romanesca[24]. Σε ελεύθερη μετάφραση θα μπορούσαμε να αποδώσουμε τον τίτλο «Guardame las vacas» με «Πρόσεξε τις αγελάδες μου», που παραπέμπει στη χωριάτικη κουλτούρα των villancicos.

Η επιλογή του συγκεκριμένου κομματιού μας επιτρέπει να διδάξουμε στο μαθητή:
- Ιστορικά, οργανολογικά και στοιχεία τεχνικής εκτέλεσης για τη βιχουέλα.
- Οδηγίες για ανάγνωση και μεταγραφή από ιταλική ταμπλατούρα.
- Την Romanesca, παραλλαγές πάνω στο Guardame las vacas από άλλους Ισπανούς συνθέτες σύγχρονους του Narváez.
- Την αντιστικτική γραφή και την τεχνική των δύο χεριών για την απόδοση της στην κιθάρα.
- Την τεχνική του δεξιού χεριού, tirando κλίμακες για εκτέλεση δίφωνης γραφής. Τον συνδυασμό αργής γραμμής μπάσου (με p) και γρήγορα κινούμενης πάνω φωνής (με m-i) καθώς και της αντίστροφης κινητικότητας, γρήγορη γραμμή μπάσου (με p-i) και αργά κινούμενη πάνω φωνή (με m και a). Μελέτη δεξιού χεριού ξεχωριστά με ασκήσεις m-i και p-i, προετοιμασία για έλεγχο της ποιότητας ήχου και ταχύτητα, αλλαγές χορδής. Συγχορδίες με γρήγορο αρπισμό (σπαστές). Παύσεις από τον αντίχειρα με ταυτόχρονη κρούση άλλης χορδής.
- Την τεχνική του αριστερού χεριού, κρατημένα δάχτυλα σε αργά κινούμενους φθόγγους έναντι γρήγορων, κλίμακες με μπαρέ, ποικίλματα.
- Την φόρμα του κομματιού, φράσεις και ομαδοποίηση των φθόγγων, αναγνώριση μοτίβων και μίμηση.
- Την ρυθμική αγωγή. Τα πρώιμα σύμβολα για το τέμπο στις εκδόσεις για βιχουέλα της εποχής. Ημίολα και η εναλλαγή μέτρων 6/4 με 3/2.
- Τεχνικές απομνημόνευσης.
- Την Romanesca και τη δυνατότητα αυτοσχεδιασμού πάνω σε αυτή τη μελωδική και αρμονική φόρμουλα από το μαθητή.

ΒΗΜΑ 1ο (Παρουσίαση-συζήτηση)

Πρέπει να είναι πάγια αρχή μας να παρουσιάζουμε στο μαθητή μία κατάλληλα προετοιμασμένη εκτέλεση κάθε κομματιού, η οποία να περιλαμβάνει όλα τα τεχνικά και ερμηνευτικά στοιχεία που θα διδαχθούν στη συνέχεια. Συζητάμε με τον μαθητή για την εντύπωση που του προκαλεί το κομμάτι και τον ρωτάμε:
- Μπορεί να παρατηρήσει τις τεχνικές που χρειάζονται για το δεξί και αριστερό χέρι;

[21] Το villancico είναι λαϊκή μουσική και ποιητική φόρμα με αρκετές στροφές που άνθησε στην Ισπανία από τα τέλη του 15ου έως και τον 17ο αιώνα.
[22] Luys de Narváez, *Los seys libros del delphín,* Valladolid, 1538, σελ.193-198. Το πρωτότυπο βρίσκουμε εδώ αλλά κι εδώ σε έγχρωμη και αρκετά λεπτομερέστερη σάρωση.
[23] Προτιμήσαμε να αποδώσουμε στα ελληνικά την προφορά της λέξης *vihuela* ως βιχουέλα και όχι ως βιουέλα. Οι Ισπανοί προφέρουν το γράμμα h σε αυτή τη λέξη σαφώς πιο ελαφρά από το ελληνικό χ. Δεν είναι άφωνο, αλλά ακούγεται σαν ένα ελαφρύ σύμφωνο ανάμεσα σε γ και χ, κάτι που εξηγεί και τη γραφή της λέξης με την ορθογραφία *viguela* σε κάποιες πηγές.
[24] Σχετικά με τη Romanesca δείτε στο ΒΗΜΑ 4ο.

- Μπορεί να διακρίνει ερμηνευτικά χαρακτηριστικά όπως τις δυναμικές, την άρθρωση, το φραζάρισμα, επιτάχυνση κι επιβράδυνση κλπ; Έχει επισημάνει την περιοδικότητα με την οποία επαναλαμβάνονται οι φθόγγοι στη γραμμή του μπάσου και τις υποδηλούμενες αρμονίες πάνω στις οποίες έχει χτιστεί το κομμάτι από το συνθέτη;
- Έχει ακούσει παρόμοιου ύφους κομμάτια και μπορεί να εκτιμήσει σε ποια εποχή ανήκει; Έχει ακούσει ή τραγουδήσει φωνητική μουσική της αναγέννησης; Ποιος πιστεύει πως είναι ο χαρακτήρας του κομματιού;

ΒΗΜΑ 2^{ο} (Η βιχουέλα και η τεχνική της)


Ο Ορφέας με βιχουέλα, από το *El Maestro* του L.Milan (Valencia, 1536)

Η βιχουέλα είναι ένα κιθαρόσχημο χορδόφωνο όργανο που ανήκει στην οικογένεια της βιόλας. Έχει έξι ζεύγη εντέρινων χορδών, κουρδισμένων συνήθως σε ταυτοφωνία, και είναι ένα όργανο συγγενές προς το λαούτο.[25] Η βιχουέλα ήκμασε τον 15^{ο} και 16^{ο} αιώνα κυρίως στην Ισπανία αλλά και στις σχετιζόμενες προς αυτήν χώρες, Πορτογαλία και Ιταλία. Το συχνότερο κούρδισμα της εξάχορδης βιχουέλας ακολουθεί το σχήμα 4^{η} - 4^{η}- 3^{η}Μ - 4^{η} - 4^{η} . Μπορούμε να προσαρμόσουμε την κιθάρα μας χαμηλώνοντας την 3^{η} χορδή από σολ σε φα δίεση.[26]

Παράλληλα με την τεχνική παιξίματος με τα δάχτυλα του δεξιού χεριού (vihuela da mano), υπήρξε η τεχνική με δοξάρι (vihuela da arco) και με πένα (vihuela da peñola). Οι περισσότεροι συνθέτες κάνουν ιδιαίτερη αναφορά στην τεχνική του δεξιού χεριού για την εκτέλεση γρήγορων περασμάτων (redobles). Σύμφωνα λοιπόν με τις πηγές, υπάρχουν οι εξής τεχνικές:[27]

- Dedillo, όπου ο δείκτης παίζει περίπου σαν πένα. Είναι μια τεχνική που εφαρμόζεται κυρίως στις ψηλότερες χορδές, ενώ ο αντίχειρας μπορεί να εκτελεί ταυτόχρονα χαμηλότερους φθόγγους. Κατά τον Alonso Mudarra, το dedillo είναι κατάλληλο για κατιούσες κλίμακες από την 1^{η} προς την 6^{η} χορδή, ενώ για ανιούσες κλίμακες προτείνει dos dedos.
- Dos dedos (δύο δάχτυλα), πρόκειται για τη γνωστή μας εναλλαγή δείκτη και μέσου. Ο Miguel de Fuenlanna θεωρεί αυτή την τεχνική ως την προτιμότερη και μας λέει πως πρέπει να χρησιμοποιούμε τον μέσο στο ισχυρό μετρικά μέρος και το δείκτη στο ασθενές.
- Figueta castellana (καστιλιάνικη figueta) και figueta extanjera (ξένη figueta). Πρόκειται για το παίξιμο περασμάτων με εναλλαγή αντίχειρα και δείκτη, με την διαφορά ότι η πρώτη παίζεται με τη θέση του δεξιού χεριού που είναι γνωστή σαν thumb out (ο αντίχειρας έξω από τα δάχτυλα, όπως στην τεχνική της σύγχρονης κιθάρας) και η δεύτερη με thumb in (ο αντίχειρας μέσα από τα δάχτυλα, όπως στην τεχνική του

[25] Η σχέση αυτή συνίσταται στην τεχνική παιξίματος, το κούρδισμα αλλά και το ρεπερτόριο. Οι περισσότερες πηγές συμφωνούν πως το λαούτο είχε τις χορδές που αποτελούσαν το 4^{ο}, 5^{ο} και 6^{ο} ζεύγος χορδών σε διάστημα οκτάβας μεταξύ τους. Για παράδειγμα, το 4^{ο} ζεύγος χορδών αποτελούνταν από χορδές κουρδισμένες στους φθόγγους φα3 και φα4, αν υποθέσουμε ότι μιλάμε για ένα λαούτο σε σολ. Η βιχουέλα είχε αυτά τα ζεύγη χορδών σε ταυτοφωνία, τουλάχιστον για το χρονικό διάστημα 1536-1576 οπότε έχουμε τις εφτά σημαντικότερες εκδόσεις με μουσική για βιχουέλα. Στις πηγές γίνεται λόγος για όργανα με τέσσερα, πέντε, έξι κι εφτά ζεύγη χορδών, αν και το όργανο με τέσσερα και πέντε ζεύγη χορδών σε κάποιες από τις πηγές αποκαλείται *guitarra*.

[26] Δείτε σχετικά το λήμμα *vihuela* στο λεξικό Grove Sadie, Stanley (editor), *The New Grove dictionary of music and musicians*, 1993, Macmillan, London.

[27] Για την τεχνική της βιχουέλας καθώς και άλλες σχετικές πληροφορίες, δείτε τη μελέτη 'The Vihuela: Performance Practise, Style, and Context' του John Griffiths στο Coelho, Victor Anand, *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela, Historical Practice and Modern Interpretation*, 1997, Cambridge University Press, Cambridge, σελ.158-179 και ειδικά για την τεχνική του δεξιού χεριού στις σελ. 175-179. Η σημαντικότατη αυτή μελέτη προσφέρεται στον προσωπικό ιστότοπο του John Griffiths.

αναγεννησιακού λαούτου). Ο Fuenlanna επαινεί το παίξιμο με αντίχειρα και δείκτη και το θεωρεί ιδιαίτερα κατάλληλο για τις τρεις χαμηλότερες χορδές, λόγω του γεμάτου ήχου που μπορεί κανείς να επιτύχει με αυτό.
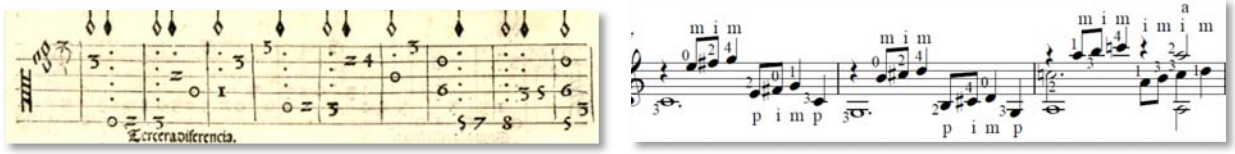
ΒΗΜΑ 3^{ο} (Ταμπλατούρα)

Το πρωτότυπο είναι γραμμένο στο σύστημα της ιταλικής ταμπλατούρας και απαιτείται μεταγραφή σε μετρική σημειογραφία. Το κομμάτι είναι ιδιαίτερα δημοφιλές και υπάρχουν πολλές μεταγραφές διαθέσιμες στο εμπόριο και στο διαδίκτυο. Στις περισσότερες από αυτές συναντάμε αλλαγές στις πρωτότυπες δακτυλοθεσίες και στην άρθρωση με προσθήκη συζεύξεων, χωρίς να διευκρινίζεται από τον επιμελητή της έκδοσης σε ποια σημεία έχουν γίνει αυτές οι αλλαγές. Επιπλέον, οι περισσότερες μεταγραφές έχουν γίνει με γνώμονα το κούρδισμα της κιθάρας και όχι της βιχουέλας. Πιστεύουμε πως θα είναι ιδιαίτερα ωφέλιμο για το μαθητή να εξοικειωθεί με την ανάγνωση της ταμπλατούρας, αφού έτσι αποκτά πρόσβαση στα πρωτότυπα αυθεντικά κείμενα της φιλολογίας τριών αιώνων για νυκτά έγχορδα. Αν ο μαθητής εξοικειωθεί με το κούρδισμα της 3^{ης} χορδής της κιθάρας σε φα δίεση, θα είναι σε θέση να παίξει στην κιθάρα άμεσα από την ταμπλατούρα το ρεπερτόριο της βιχουέλας και του αναγεννησιακού λαούτου, ένα ογκωδέστατο ρεπερτόριο που εκτείνεται από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα έως τις πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} και του οποίου ένα μικρό μόνο μέρος έχει μεταγραφεί για κιθάρα. Βέβαια, η ανάγνωση από ταμπλατούρα παρουσιάζει δυσκολίες για ένα μαθητή στην σωστή απόδοση της πολυφωνίας, καθώς δίχως εμπειρία και ανάλογη θεωρητική κατάρτιση είναι σχετικά δύσκολο να προσδιορισθεί επακριβώς η υφή και ο αριθμός των φωνών, αλλά και να αποφασισθεί η διάρκεια των φθόγγων. Είναι λοιπόν δική μας ευθύνη να εφοδιάσουμε το μαθητή με μια πιστή μεταγραφή, είτε συγκρίνοντας μια προϋπάρχουσα με το πρωτότυπο, είτε φτιάχνοντας τη δική μας.

Στον ιστότοπο http://gerbode.net/ έχουμε πρόσβαση σε περισσότερες από 7.000 ταμπλατούρες σε μορφή αρχείων fronimo, pdf και midi. Το Guardame las Vacas μπορούμε να βρούμε **εδώ** σε μορφή αρχείου midi, το οποίο μπορούμε να κάνουμε εισαγωγή σε ένα πρόγραμμα μουσικής στοιχειοθέτησης και να έχουμε το πρωτότυπο κείμενο αυτόματα καταγραμμένο σε μετρική σημειογραφία. Η τονικότητα που προκύπτει είναι η ντο ελάσσονα, έναντι της λα ελάσσονος που γνωρίζουμε από τις περισσότερες κιθαριστικές μεταγραφές. Αυτό συμβαίνει επειδή κατά σύμβαση (υπήρχαν όργανα πολύ διαφορετικών διαστάσεων και κατ' επέκταση ύψους κουρδίσματος) θεωρούμε πως με την βιχουέλα έχουμε ένα όργανο σε σολ, έναντι της κιθάρας που είναι όργανο σε μι. Επιλέγουμε όλο το κείμενο και το κατεβάζουμε μια μικρή τρίτη για να έχουμε την ακριβή αντιστοιχία των θέσεων του αριστερού χεριού και στα δύο όργανα. Κατόπιν σε αντιπαραβολή με την ταμπλατούρα του πρωτότυπου, σημειώνουμε την αυθεντική δακτυλοθεσία στα τάστα και στις χορδές που πρέπει. Πολύ σημαντική είναι η σωστή απόδοση της πολυφωνίας μέσα από την διάρκειες των φθόγγων αλλά και η κατάδειξη της κίνησης των φωνών, ιδίως στις πτώσεις που έχουμε πύκνωση της δίφωνης υφής σε τρίφωνη και τετράφωνη.

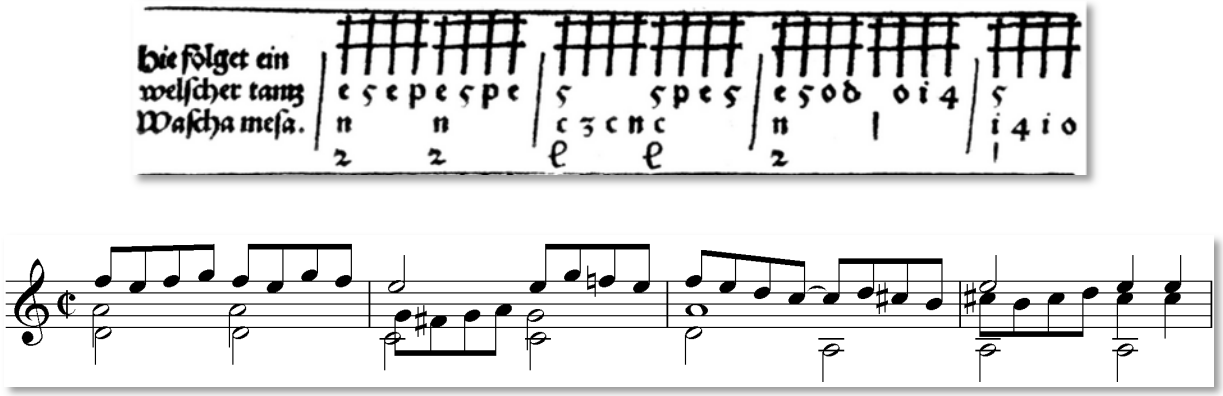
Αρκετοί μαθητές έχουν ήδη κάποια εμπειρία με την ανάγνωση σε σύγχρονη ταμπλατούρα κιθάρας. Γι' αυτούς η μετάβαση στην ιταλική ταμπλατούρα ίσως είναι πιο εύκολη, αφού απλά αντιστρέφεται η διάταξη των χορδών στα δύο αυτά συστήματα. Σε έναν μαθητή χωρίς προηγούμενη εμπειρία, θα λέγαμε για την ταμπλατούρα πως είναι ένα σύστημα μουσικής σημειογραφίας το οποίο δεν μας υποδεικνύει τα τονικά ύψη των φθόγγων, αλλά το τάστο και τη χορδή που θα πατήσουμε για να παραχθεί ο επιθυμητός φθόγγος. Αποτελείται από ένα σύστημα έξι γραμμών που συμβολίζουν τις χορδές, με την χαμηλότερη γραμμή να συμβολίζει την 1^{η} χορδή και την ψηλότερη την 6^{η}. Στην ιταλική ταμπλατούρα τα τάστα

υποδεικνύονται με αριθμούς, έτσι έχουμε το 0 για την ανοιχτή χορδή, 1 για το 1ο τάστο, 2 για το 2ο κ.ο.κ.[28] Π.χ. ο φθόγγος φα στο 1ο τάστο της 1ης χορδής της κιθάρας υποδηλώνεται στην ταμπλατούρα με τον αριθμό 1 (τάστο) πάνω στην 1η γραμμή (χορδή). Οι ρυθμικές αξίες συμβολίζονται με φθογγόσημα πάνω από το σύστημα των έξι γραμμών. Έτσι, για παράδειγμα, ένα φθογγόσημο διάρκειας δύο χρόνων πάνω από την ταμπλατούρα μάς υποδεικνύει πως τα φθογγόσημα που διαβάζουμε μέσα στην ταμπλατούρα έχουν διάρκεια δύο χρόνων, μέχρις ότου συναντήσουμε φθογγόσημο άλλης διάρκειας. Αυτό που δεν υποδηλώνεται στην ταμπλατούρα είναι, σε περίπτωση πολυφωνικής γραφής, η διάρκεια της κάθε φωνής ξεχωριστά και εδώ απαιτείται η κατάλληλη θεωρητική γνώση, ώστε οι αξίες να αποδοθούν σωστά. Μια σύγκριση ανάμεσα στην ταμπλατούρα και τη μεταγραφή στο πεντάγραμμο της αρχής της τρίτης παραλλαγής του Guardame las vacas πιστεύουμε πως είναι αρκετά κατατοπιστική τουλάχιστον ως προς το βασικό τρόπο λειτουργίας της ταμπλατούρας:

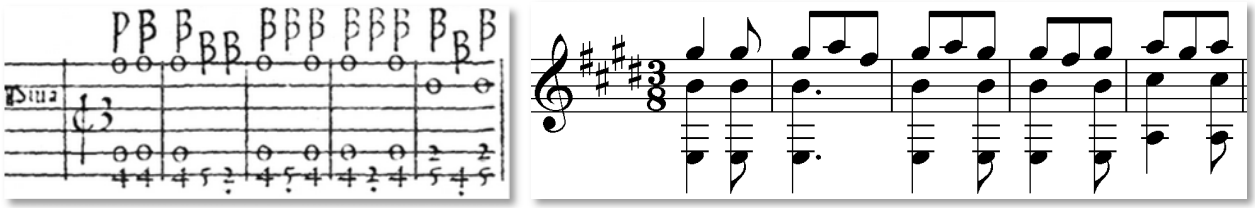


Παρακάτω παρουσιάζονται 4 διαφορετικοί τύποι γραφής ταμπλατούρας με τη μεταγραφή τους:

- Γερμανική ταμπλατούρα (Hans Neusidler: Wascha mesa)
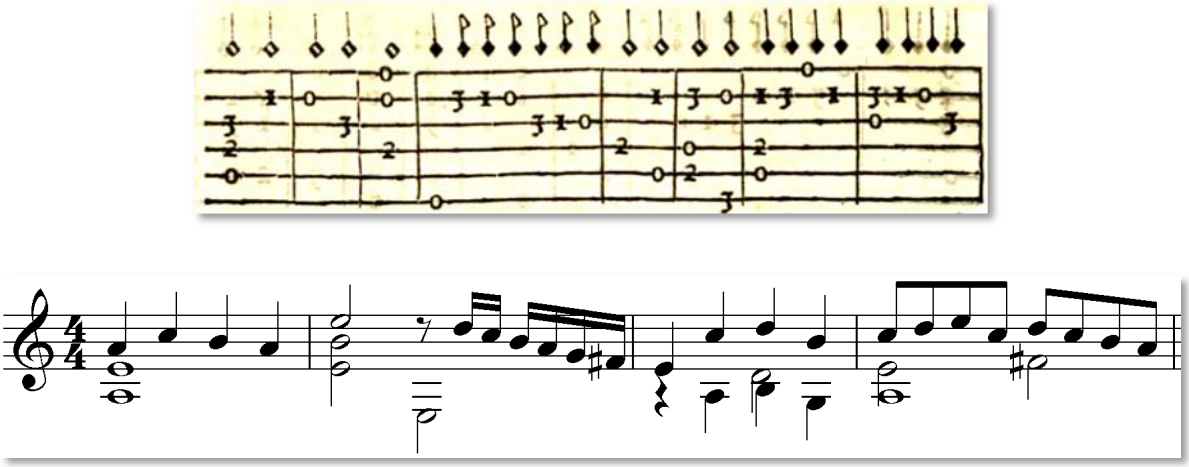


- Ιταλική ταμπλατούρα (Joan Ambrosio Dalza: Piva)
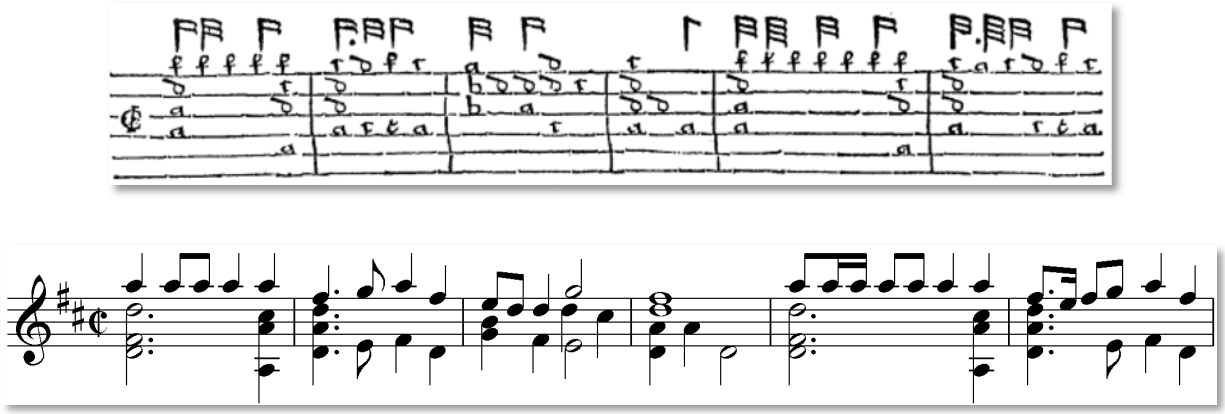


[28] Στην γαλλική ταμπλατούρα έχουμε γράμματα αντί για αριθμούς, το a για την ανοιχτή χορδή, το b για το πρώτο τάστο, το c για το δεύτερο κ.ο.κ. Δείτε εδώ για μια επιγραμματική παρουσίαση των δύο αυτών συστημάτων σημειογραφίας, ενώ αναλυτικές πληροφορίες θα βρείτε στον Willi Apel, *The notation of polyphonic music, 900-1600,* The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, 1953, σελ.54-81. Το βιβλίο είναι διαθέσιμο εδώ.

- Ισπανική ταμπλατούρα, χρησιμοποιήθηκε μόνο από το Luys Milan (Luys Milan: Fantasia 11)
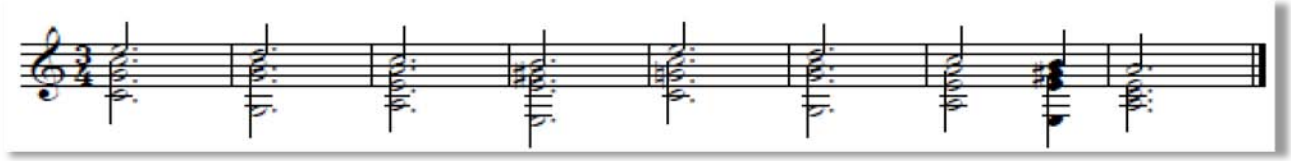


- Γαλλική ταμπλατούρα (John Dowland: Sir John Smith, his Almain)



ΒΗΜΑ 4^{ο} (Romanesca, Guardame las vacas)

Όπως είπαμε στην αρχή, το Guardame las vacas βασίζεται πάνω στην μελωδική και αρμονική φόρμουλα της Romanesca, η οποία άνθησε κατά τον 16^{ο} και 17^{ο} αιώνα. Η Romanesca χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο για τη μελωδική απαγγελία ποίησης αλλά και σαν θέμα για οργανικές παραλλαγές. Η αρμονία της βασίζεται στη σειρά βαθμίδων III – VII – i – V – III – VII – i - V – i του ελάσσονα/αιολικού τρόπου και η μελωδία της στη φόρμουλα 5 – 4 – 3 – 2 – 5 – 4 – 3-2 – 1, όπως φαίνεται και από το παρακάτω παράδειγμα:



Εκτός από τον Narváez, άλλοι συνθέτες που έγραψαν παραλλαγές πάνω στο Guardame las vacas, όπως οι:

-Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546.[29]
-Enríquez de Valderrábano, *Libro de Mvsica de Vihvela, Intitvlado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547.[30]
-Diego Pisador, *Libro de musica de vihuela,* Salamanca, 1552.[31]
-Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para Tecla, Harpa, y Vihuela,* Alcalá de Henares, 1557.[32]
-Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela,* Madrid, 1578.[33]

ΒΗΜΑ 5^{ο} (Δακτυλοθεσία)

Όπως είδαμε, χάρη στην ταμπλατούρα γνωρίζουμε επακριβώς τα τάστα που πρέπει να πατήσουμε. Το κομμάτι χρησιμοποιεί τάστα από την 1^{η} έως και την 5^{η} θέση, οπότε μένει να προσδιορίσουμε την φυσική σειρά των δαχτύλων του αριστερού χεριού για την εκτέλεση των περασμάτων και τις κατάλληλες αλλαγές θέσης. Μπορούμε να δώσουμε στο μαθητή αρχικά την ταμπλατούρα αντί για την παρτιτούρα και να συζητήσουμε μαζί του ποια δακτυλοθεσία φαίνεται η φυσικότερη και η πλέον λειτουργική. Όσον αφορά στο δεξί χέρι, για λόγους συνέπειας προς τις ιστορικές δακτυλοθεσίες και το συνεπακόλουθο, έστω κι εν μέρει, αυθεντικό ηχητικό αποτέλεσμα, προτείνουμε στο μαθητή να ακολουθήσει την προτίμηση του Miguel de Fuenllana για εναλλαγή μέσου και δείκτη με τον μέσο στο ισχυρό (m-i)[34] για τις τρεις ψηλότερες χορδές, και εναλλαγή αντίχειρα και δείκτη (p-i) για τις τρεις χαμηλότερες χορδές. Ζητούμε από το μαθητή να αναγνωρίσει τα ισχυρά όγδοα και τις χορδές και να γράψει ανάλογα στην παρτιτούρα m-i ή p-i. Για λόγους ομοιογένειας του ήχου ανάμεσα στις δύο αυτές δακτυλοθεσίες, θα χρησιμοποιήσουμε tirando. Σε αυτό συνηγορούν και λόγοι ιστορικής ακρίβειας, αφού δεν γίνεται πουθενά λόγος στις πηγές, δηλαδή στις εισαγωγές των βιβλίων, για παίξιμο apoyando με τα δάχτυλα.

ΒΗΜΑ 6^{ο} (Τεχνική δεξιού κι αριστερού χεριού)

Ο μαθητής, με τη βοήθεια μας, έχει πλέον δακτυλοθετήσει και παίξει όλο το κομμάτι. Συζητάμε μαζί του για το αν έχει επισημάνει την κυρίως δίφωνη γραφή του κομματιού και ποιες είναι οι τεχνικές απαιτήσεις για την απόδοση αυτών των δύο φωνών στην κιθάρα.

Η τεχνική του δεξιού χεριού απαιτεί tirando κλίμακες με συνδυασμούς αργής γραμμής μπάσου (με p) και γρήγορα κινούμενης πάνω φωνής (με m-i), καθώς και της αντίστροφης κινητικότητας, δηλαδή γρήγορης γραμμής μπάσου (με p-i) και αργά κινούμενης πάνω φωνής (με m και/ή a). Προτείνουμε μερικές ασκήσεις σε ανοιχτές χορδές ώστε να εξοικειωθεί ο μαθητής με αυτή την υφή και επιπλέον με την εναλλαγή 3/2 και 6/4 (ημίολα, δείτε Ασκήσεις μ.1-10).

Στις πτώσεις κυρίως, αλλά και σε μερικά ακόμα σημεία, έχουμε πύκνωση της υφής με συγχορδίες τριών και τεσσάρων φθόγγων. Ο μαθητής πρέπει να προσέξει εδώ την ισορροπία στην ένταση των φωνών με κατάλληλη εξισορρόπηση του κλεισίματος των δαχτύλων προς το εσωτερικό της παλάμης. Στα μέτρα 7, 23, 31 και 35 έχουμε διαφωνίες λόγω της καθυστέρησης (4-3) του φθόγγου λα στη συγχορδία μι μείζονα. Οι

[29] Σε μεταγραφή σε γαλλική ταμπλατούρα κι εδώ στο πρωτότυπο του Mudarra.
[30] Σε μεταγραφή σε γαλλική ταμπλατούρα κι εδώ στο πρωτότυπο του Valderrábano.
[31] Το πρωτότυπο του Pisador εδώ.
[32] Το πρωτότυπο του Henestrosa εδώ.
[33] Το πρωτότυπο του Cabezón εδώ.
[34] Οφείλουμε βέβαια να σημειώσουμε εδώ, ότι κάποιοι κιθαριστές προτιμούν την εναλλαγή a-i έναντι του m-i, λόγω της μικρότερης διαφοράς μήκους ανάμεσα στον παράμεσο και το δείκτη η οποία διευκολύνει τις αλλαγές χορδής (string crossings) κατά την εκτέλεση περασμάτων, αλλά και της ανεξαρτησίας ανάμεσα σε αυτά τα δύο δάχτυλα η οποία τους βοηθά στην επίτευξη ταχύτητας.

διαφωνίες των μέτρων 31 και 35 μπορούν να τονιστούν με γρήγορο αρπισμό (σπαστές) και οι λύσεις των διαφωνιών να παιχτούν σε χαμηλότερο σκαλοπάτι δυναμικής. Η διαφωνία του μέτρου 23 μπορεί να τονιστεί παίζοντας τη διφωνία φα-λα με κατ' εξαίρεση χρήση apoyando στο λα, ούτως ώστε το αμέσως επόμενο σι, παιγμένο με tirando, να δίνει την εντύπωση της εισόδου μιας άλλης φωνής σε ένα χορωδιακό έργο.[35]

Ένα άλλο σημείο της τεχνικής του δεξιού χεριού στο Guardame las vacas που χρήζει προσοχής, είναι οι παύσεις με τον αντίχειρα, ώστε να αποφύγουμε ανεπιθύμητες συνηχήσεις. Είναι απαραίτητο ο μαθητής να μπορεί να κάνει παύση με το πλάι του αντίχειρα με ταυτόχρονη κρούση ψηλότερης χορδής, καθώς και χρήση apoyando στην κρούση χαμηλότερης χορδής, με ταυτόχρονη παύση της αμέσως ψηλότερης χορδής. Για παράδειγμα, στο μέτρο 7 ο αντίχειρας πρέπει να χτυπήσει το μπάσο μι της 6^{ης} χορδής με apoyando για να σβήσει ταυτόχρονα το λα της 5^{ης} χορδής, αφού η συγχορδία είναι μι μείζονα με καθυστέρηση 4-3 στη σοπράνο. Αμέσως μετά, στο μέτρο 8 ο αντίχειρας πρέπει να παίξει το μπάσο λα της 5^{ης} χορδής και ταυτόχρονα με το πλάι του να αγγίξει και να σβήσει την 6^{η} χορδή, για να μην δημιουργηθεί η αίσθηση σε αυτό το μέτρο μιας συγχορδίας σε 2^{η} αναστροφή. Μπορούμε να σημειώσουμε στην παρτιτούρα του μαθητή αυτά τα σημεία, είτε βάζοντας σε παρένθεση το σύμβολο της χορδής που πρέπει να σβήσουμε, είτε χρησιμοποιώντας το σύμβολο του πιάνου για την άρση του πεντάλ σε συνδυασμό με το σύμβολο της χορδής.

Η τεχνική του αριστερού χεριού απαιτεί να έχουμε ανεξαρτησία στα δάχτυλα ώστε κάποια από αυτά να μένουν κρατημένα σε αργούς φθόγγους, έναντι γρήγορων φθόγγων σε ψηλότερη ή χαμηλότερη φωνή. Δίνουμε μια σχετική άσκηση στο μαθητή, όπως και κλίμακες με μπαρέ, καθώς απαιτείται αυτή η τεχνική στα μέτρα 21-22 (δείτε Ασκήσεις μ.11-14). Το αριστερό χέρι πρέπει επιπλέον να μπορεί να κάνει βιμπράτο και κάποια σύντομα ποικίλματα, είτε για να διακοσμήσει ή να δώσει έμφαση σε κάποιους φθόγγους, είτε για να βοηθήσει ώστε να διατηρηθεί ο ήχος σε μεγάλες διάρκειες.[36] Όπως βλέπουμε στην παρτιτούρα, μεγάλες διάρκειες έχουμε στα καταληκτικά μέτρα των παραλλαγών, δηλαδή στα 8, 16, 24 και 36. Στα μέτρα 8, 16 και 36 ο φθόγγος λα της τονικής προσεγγίζεται από κάτω, από τον προσαγωγέα σολ δίεση, οπότε ακούγεται αρκετά φυσικό να επιλέξουμε το mordent με το σολ δίεση στους φθόγγους λα με αξία ολόκληρου και κατόπιν ένα διακριτικό βιμπράτο για να διατηρηθεί ο ήχος. Βιμπράτο επίσης μπορούμε να κάνουμε στο μέτρο 7 στο λα της πάνω φωνής, για να τονίσουμε τη διαφωνία της καθυστέρησης 4-3 με το μπάσο μι.

ΒΗΜΑ 7^{ο} (Φόρμα, φραζάρισμα, δυναμικές)

Όπως βλέπουμε στο πρωτότυπο κείμενο στην ταμπλατούρα, ο Narváez ορίζει την αρχή κάθε παραλλαγής (differencia). Έχουμε λοιπόν τη φόρμα:

- 1^{η} παραλλαγή μ.1-8
- 2^{η} παραλλαγή μ.9-16

[35] Δεν πρέπει να ξεχνάμε τον βαρύνοντα ρόλο του πολυφωνικού οργανικού και φωνητικού στυλ στη μουσική του Narváez, αλλά και όλων γενικά των βιχουελιστών. Στο *Los seys libros del delphín* περιλαμβάνονται 14 αντιστικτικές φαντασίες, 9 μεταγραφές θρησκευτικών και κοσμικών φωνητικών έργων, 5 σετ παραλλαγών σε θρησκευτικά και κοσμικά θέματα, ένα baxa de contrapunto (πολυφωνικό είδος του χορού basse danse με την αντίστιξη γραμμένη πάνω σε ένα προϋπάρχον cantus firmus) και 7 κομμάτια για βιχουέλα και φωνή, δύο από τα οποία μπορούν να παιχτούν και σαν σόλο βιχουέλας.

[36] Ο Luis Venegas de Henestrosa αναφέρεται στη χρήση τρίλιων και βιμπράτο στην εκτέλεση στη βιχουέλα στην εισαγωγή του *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa, y Vihuela*, Alcalá de Henares, 1557. Anne Smith, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists,* Oxford University Press, New York, 2011, σελ. 145.

- 3η παραλλαγή μ.17-24
- 4η παραλλαγή μ.25-31
- Coda μ.32-36

Παροτρύνουμε το μαθητή να χωρίσει μικρότερες φράσεις των 2 μέτρων πάνω στην παρτιτούρα με σύμβολα όπως Α, Α', Β, Β' κλπ. Η ρυθμική κίνηση των ογδόων ανακόπτεται στο τέλος κάθε τετραμέτρου, οπότε η ομαδοποίηση αυτή έχει στόχο να βοηθήσει τον μαθητή στην εκμάθηση και απομνημόνευση.

Αν εξαιρέσουμε τα μέτρα 1-2 και 5-6 που είναι ουσιαστικά αρπισμοί συγχορδιών, το κομμάτι αποτελείται από γραμμικά περάσματα μελισματικού χαρακτήρα. Τα σημεία, όπου, σε συνάρτηση με την μετρική ισχύ τους, η μελωδική καμπύλη αλλάζει κατεύθυνση, μπορούν να μας υποδείξουν το φραζάρισμα ή αλλιώς την ομαδοποίηση των φθόγγων. Για παράδειγμα, στη δεύτερη παραλλαγή το μέτρο 9 θα φραζαριστεί μέχρι και το πρώτο σι του μέτρου 10, καθώς στη συνέχεια έχουμε διακοπή της βηματικής κίνησης, με άλμα διαστήματος 4ης και αλλαγή της καθοδικής πορείας σε ανοδική. Σε περίπτωση που παίξουμε την κάθε differencia με επανάληψη, μπορούμε να φραζάρουμε περισσότερο στην 1a volta για να αναδείξουμε το στοχαστικό χαρακτήρα των φράσεων και στη 2a volta να είμαστε πιο ορμητικοί κι εμφατικοί, χρησιμοποιώντας μόνο ένα ανεπαίσθητο φραζάρισμα.
Το κομμάτι μάς δίνει την ευκαιρία να πούμε και να δείξουμε στο μαθητή πως μία πολύ χαρακτηριστική τεχνική του πολυφωνικού ύφους είναι η μίμηση. Στην 3η παραλλαγή έχουμε μίμηση στην οκτάβα ενός ανιόντος βηματικού μοτίβου τριών φθόγγων (μ.17-20) και στη συνέχεια ένα γραμμικό πέρασμα (μ.21-22) και πτωτικές συγχορδίες (μ.23-24). Με παρόμοιο τρόπο, στην 4η παραλλαγή έχουμε μίμηση σε διάφορα διαστήματα ενός ανιόντος βηματικού μοτίβου πέντε φθόγγων (μ.25-28), το οποίο ακολουθείται και πάλι από γραμμικό πέρασμα και πτώση (μ.31). Ο μαθητής καλείται να αναδείξει τη μίμηση, παίζοντας τα μοτίβα αυτά με την ίδια άρθρωση και κάνοντας ένα ελαφρύ crescendo σε κάθε μοτίβο που να συμβαδίζει και να αναδεικνύει την ανοδική του φύση. Επιπλέον, στα μ.17-20 μπορεί να παίξει την μίμηση στην κάτω οκτάβα πιο σιγά, ώστε αυτή η εναλλαγή να δίνει την εντύπωση της ηχούς. Ομοίως μπορεί να παίξει με τα δυναμικά σκαλοπάτια στη μίμηση που έχουμε στα μ.25-28. Στην coda (μ.32-36) έχουμε την τελευταία εμφάνιση του ανιόντος βηματικού μοτίβου πέντε φθόγγων ακολουθούμενο από το μοτίβο μι-φα-μι-ρε-ντο-σι δύο φορές και την παραλλαγή του μι-φα-μι-ρε-ντο-σι-λα ως κατάληξη. Ο Narváez δημιουργεί εδώ ένα αντιφωνικό χορωδιακό εφέ, αφού επενδύοντας το μοτίβο αυτό με τρίτες και μιμούμενος το στην κάτω οκτάβα μας δίνει την εντύπωση της εναλλαγής ανάμεσα στα ζεύγη φωνών σοπράνο-άλτο και μπάσο-τενόρο. Η τελική εμφάνιση του μοτίβου σε τρίφωνη και τετράφωνη γραφή μας δίνει την εντύπωση ενός χορωδιακού tutti. Η πύκνωση της υφής υποβάλει ελαφρά χαμηλότερο τέμπο και rallentando για ένα πειστικό κλείσιμο του κομματιού. Αξίζει να παρατηρήσουμε την ομοιότητα του τελικού αυτού μοτίβου με αυτό της Romanesca, το οποίο στη λα ελάσσονα είναι μι – ρε – ντο – σι – μι – ρε – ντο-σι – λα. Αυτή η ομοιότητα δίνει συνοχή στο κομμάτι και, παράλληλα, η ρυθμική σμίκρυνση στο τέλος συμβάλλει περεταίρω στην καταληκτική αίσθηση συμπύκνωσης και αποκρυστάλλωσης των ιδεών.

ΒΗΜΑ 8ο (Τέμπο, ημίολα)

Ο Narváez στον πρόλογο του *Los seys libros del delphín*, κάνει λόγο για τα δύο σύμβολα , τα οποία αποκαλεί tiempos. Το πρώτο, που υπάρχει και στην αρχή του Guardame las vacas, χρησιμοποιείται σε κομμάτια που το τέμπο τους είναι algo apriessa (κάπως γρήγορα), ενώ το δεύτερο σε κομμάτια με τέμπο muy de espacio (πιο αργό). Στην αμέσως επόμενη παράγραφο De proporciones (περί αναλογιών), μας μιλά για τα τέσσερα είδη μέτρων. Η segunda proporción (δεύτερη αναλογία) είναι το μέτρο 3/2 και η tercera proporción (τρίτη αναλογία) είναι το μέτρο 6/4. Στο Guardame las vacas παρατηρούμε μια εναλλαγή

αυτών των δύο μέτρων, χωρίς αυτή να δηλώνεται ρητά από το συνθέτη, αλλά εμμέσως. Μερικά παραδείγματα:

- Στο 1^{ο} μέτρο έχουμε το φθόγγο λα που δημιουργεί μια μη τέλεια συμφωνία με το μπάσο ντο για τα αισθητικά δεδομένα της εποχής.[37] Αυτός ο φθόγγος μπορεί να παρουσιαστεί σε ασθενές μέρος του μέτρου, άρα ξεκινάμε με μέτρο 6/4 (3+3). Το 2^{ο} μέτρο χρησιμοποιεί μόνο σύμφωνους φθόγγους και άρα μπορεί να ερμηνευθεί και ως 6/4 αλλά και ως 3/2 (2+2+2).
- Στο 3^{ο} μέτρο το μπάσο με αξίες παρεστιγμένων μισών μας υποδεικνύει ένα μετρικό χώρισμα 3+3, άρα το μέτρο μας είναι 6/4.
- Στο 4^{ο} μέτρο η κορύφωση της μελωδικής καμπύλης στο φθόγγο σι και η μεγάλη του διάρκεια μας υποβάλουν μέτρο 3/2. Ομοίως και στο μέτρο 12.
- Στα μέτρα 9-16, με εξαίρεση το μέτρο 15, οι αξίες του μπάσου μας δείχνουν πως έχουμε σταθερή εναλλαγή 6/4 και 3/2.

Βλέπουμε λοιπόν πως έχουμε εναλλαγή δίσημου (6/4) και τρίσημου (3/2) ρυθμού. Το ημιόλιο αυτό, δηλαδή η αναλογία 3:2 μεταξύ των μετρικών μονάδων αυτών των δύο ρυθμών, ονομάζεται και οριζόντιο ημιόλιο (horizontal hemiola).[38] Για να απλοποιήσουμε τη γραφή έχουμε γράψει το κομμάτι σε 3/2 και έχουμε χωρίσει με διακεκομμένες γραμμές τα μέτρα που απαιτούν 6/4. Αξίζει εδώ να επισημάνουμε τον ιδιαίτερο ρόλο αυτού του ρυθμικού φαινομένου σε αρκετά compás (ρυθμούς) του flamenco, όπως τη Solea, Alegrias, Bulerias κ.ά. Αν υποθέσουμε μια συγγένεια μεταξύ των compás αυτών των ειδών και αυτού του Guardame las vacas, έχουμε μια πιθανή ένδειξη για τη ρυθμική αγωγή του κομματιού, δηλαδή 𝅗𝅥=120-140. Δεν πρέπει βέβαια να παραβλέπουμε το γεγονός, ότι ένα τέτοιο τέμπο είναι ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό και πέρα από τις δυνατότητες των περισσότερων μαθητών. Έχει αξία να θυμηθούμε τι γράφει σχετικά με το τέμπο ο Miguel de Fuenllana στον πρόλογο της *Orphénica lyra*:

«Σχετικά με το τέμπο που πρέπει να παιχτούν αυτά τα έργα, επιθυμώ μόνο να πω ότι θα πρέπει το τέμπο να συνάδει με την τεχνική ικανότητα των χεριών του (εκτελεστή) και τη δυσκολία του έργου, γιατί αυτός που έχει ικανότητα έχει την άδεια να παίξει κάθε έργο με ελευθερία και δεξιότητα, ακόμα και αν είναι δύσκολο. Και αυτός που δεν έχει τέτοια ικανότητα πρέπει να παίξει με αργότερο τέμπο, ειδικά στην αρχή, μέχρι να μπορεί να παίξει το έργο με ακρίβεια και να διατηρεί την ενότητα της σύνθεσης. Κι εν τέλει, αυτοί που έχουν ικανότητα και αυτοί που δεν έχουν, μου φαίνεται πως για κάθε έργο που θα παίξουν είτε εύκολο ή δύσκολο, πρέπει να διαλέξουν το μέσο (όρο), ώστε το τέμπο να μην είναι ούτε πολύ γρήγορο ούτε πολύ αργό.»[39]

ΒΗΜΑ 9^{ο} (Απομνημόνευση)

Τα αρχικά στάδια στην απομνημόνευση ενός κομματιού βασισμένου σε ένα ground όπως η Romanesca, είναι να μάθουμε:

- τη γραμμή του μπάσου.
-τη μελωδική γραμμή 5 – 4 – 3 – 2 – 5 – 4 – 3-2 – 1 στην τονικότητα του έργου, δηλαδή μι – ρε – ντο – σι – μι – ρε – ντο-σι – λα.

---

[37] Ο Venegas de Henestrosa γράφει 'ay dos conconancias perfectas que son unisonus, y quinta, y dos imperfectas que son tercera y sesta, y tres disonancias: que son segunda, quarta y septima': υπάρχουν δύο τέλειες συμφωνίες, η ταυτοφωνία και η πέμπτη, δύο ατελείς η τρίτη και η έκτη και τρεις διαφωνίες, η δεύτερη, η τέταρτη και η έβδομη. *Ibidem.*

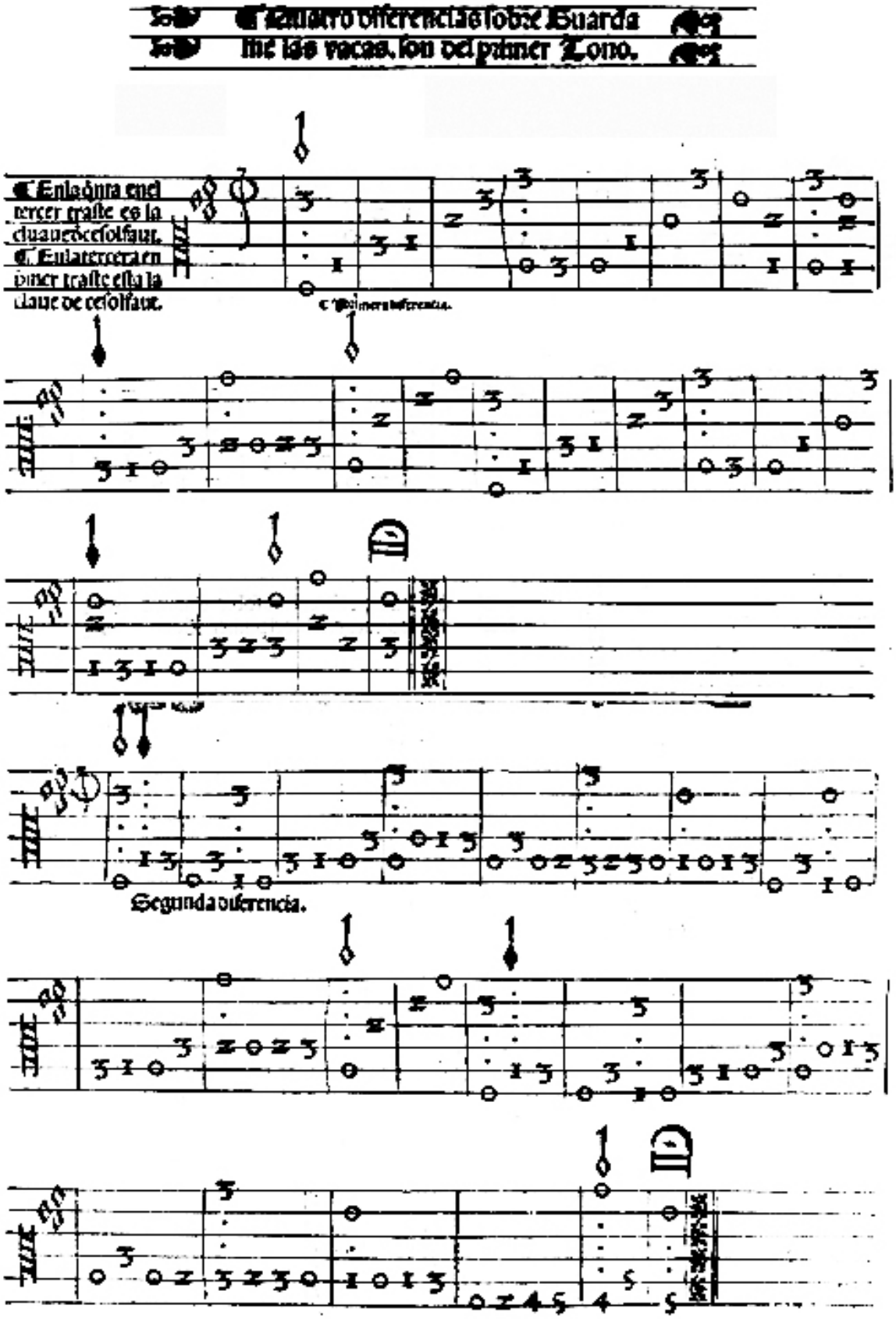
[38] Michael Tenzer (ed.), *Analytical Studies in World Music,* Oxford University Press, Oxford and New York, 2006, σελ. 102
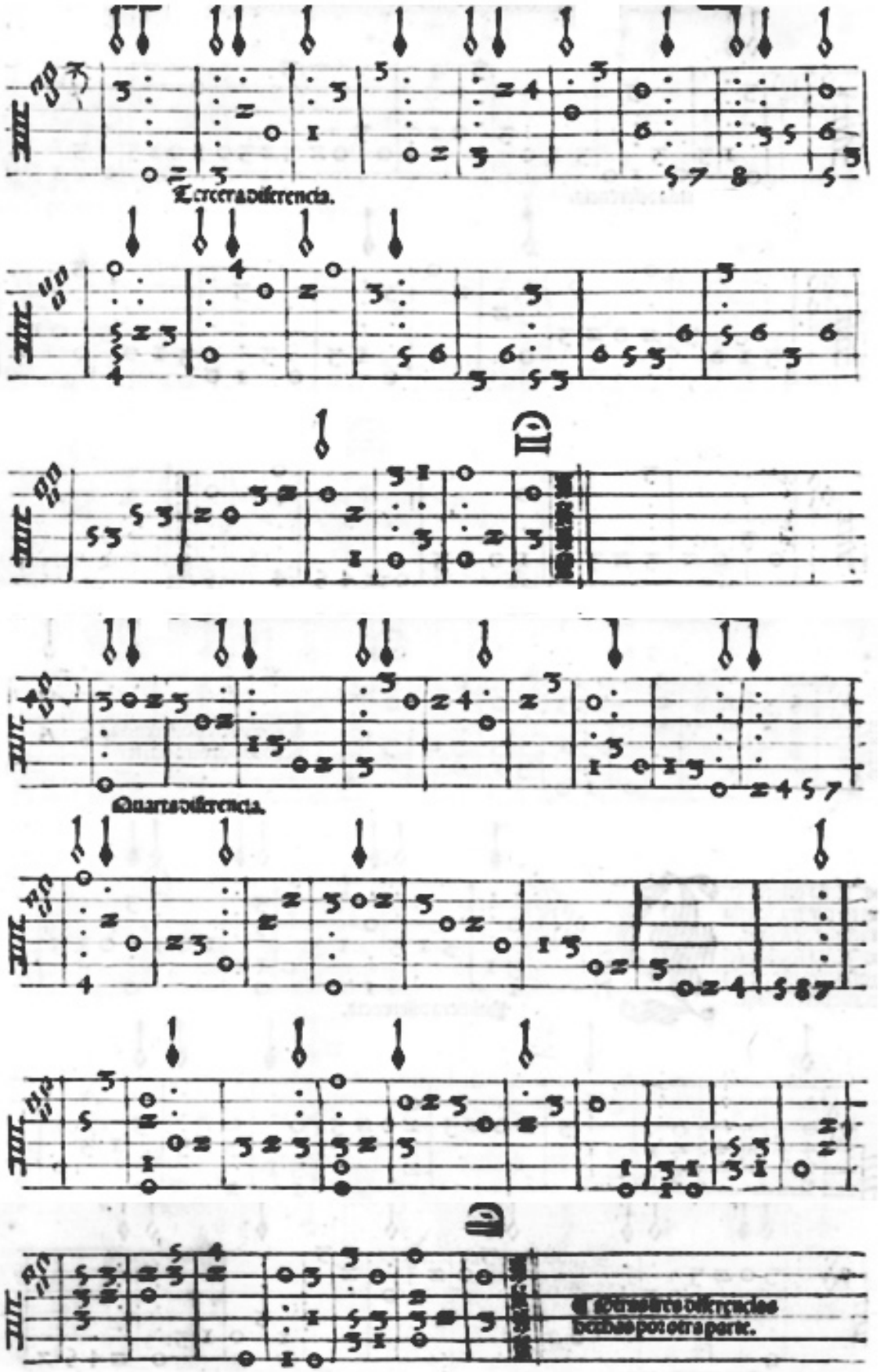
[39] Miguel de Fuenllana, *Libro de Mvsica para Vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Sevilla, 1554 σελ. v r. Για το πρωτότυπο δείτε εδώ.

- τη διαδοχή συγχορδιών της Romanesca. Στην προκειμένη περίπτωση, όπου η τονικότητα είναι λα ελάσσονα/αιολικός στην κιθάρα, οι συγχορδίες μπορούν να παιχτούν στην πρώτη θέση με τη μελωδία στην πάνω φωνή, κατά το πρότυπο του παραδείγματος που δώσαμε στο 4^{ο} βήμα, ώστε να έχουμε πλήρη τη μελωδική και αρμονική φόρμουλα της Romanesca. Να υπενθυμίσουμε εδώ, πως η κιθάρα πρέπει να έχει κουρδισμένη την 3^{η} χορδή της σε φα δίεση, ώστε ο μαθητής να εξοικειωθεί με τους κατάλληλους σχηματισμούς των συγχορδιών.
- Χρήσιμο είναι να οργανώσουμε ρυθμικά ότι μάθουμε, σε ρυθμό 3/2 και 6/4 καθώς και σε εναλλαγή των δύο αυτών ρυθμών.
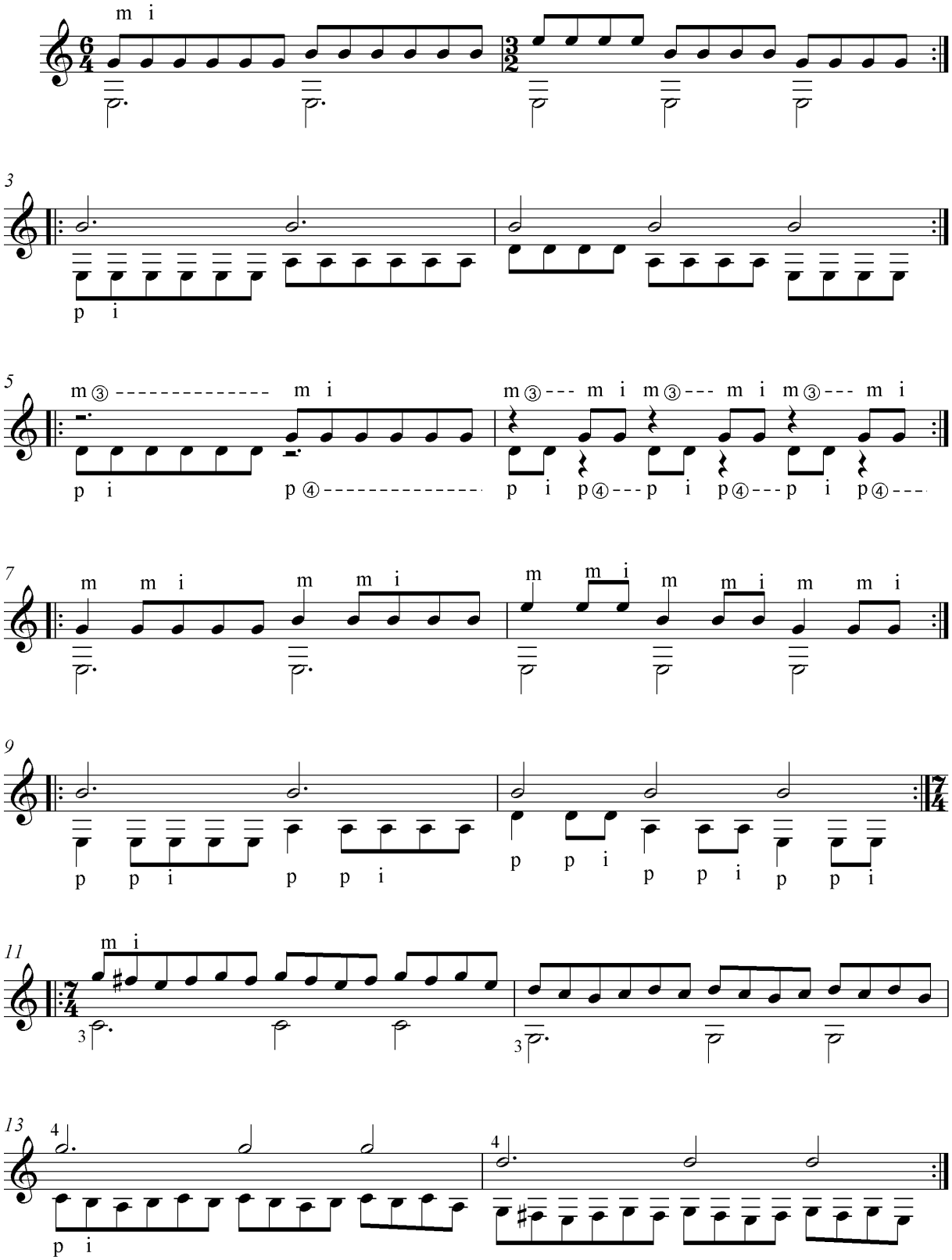
Ο μαθητής πρέπει να παίξει αρκετές φορές τις συγχορδίες και ιδίως τη γραμμή του μπάσου, ώστε να του εντυπωθεί στο μυαλό ως το θεμέλιο του έργου. Έτσι, το μπάσο θα αποτελέσει τον άξονα της ακουστικής του μνήμης γύρω από τον οποίο θα αποθηκεύσει και θα ταξινομήσει τις μελωδικές πληροφορίες. Από εκεί και πέρα, το χώρισμα σε τμήματα δύο μέτρων που κάναμε στο 7^{ο} βήμα θα βοηθήσει τον μαθητή να απομνημονεύσει σχετικά εύκολα το κομμάτι. Ο μαθητής παίζει κάθε τμήμα όσες φορές χρειάζεται για να το απομνημονεύσει, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να κάνει εναλλάξ σολφέζ το μπάσο και τη μελωδία. Μόλις μάθει τα πρώτα δύο μέτρα, προχωράει στα επόμενα δύο και μετά συνθέτει τα δύο αυτά τμήματα στο πρώτο τετράμετρο. Κατόπιν, επεκτείνει αυτή την τεχνική για να μάθει όλο το κομμάτι. Η ξεκάθαρη δίφωνη γραφή με αργούς φθόγγους στο μπάσο και ο μελισματικός χαρακτήρας της μελωδίας βοηθούν στην ανάπτυξη της αίσθησης της συγκεκριμένης αλληλουχίας δαχτύλων του αριστερού χεριού.
Στα σημεία που έχουμε συγχορδίες με τρεις και τέσσερις φθόγγους, ο μαθητής δεν πρέπει να παραλείψει να τραγουδήσει και τις εσωτερικές φωνές και κατόπιν να ελέγξει κατά πόσον αυτές αποδίδονται ικανοποιητικά από το παίξιμο του. Από τεχνικής άποψης, αυτά τα σημεία απαιτούν να είμαστε βέβαιοι για τα δάκτυλα που θα χρησιμοποιήσουμε στο δεξί χέρι για να παίξουν τις εσωτερικές φωνές και να ασκήσουμε την κατάλληλη πίεση και κλείσιμο των δαχτύλων προς το εσωτερικό της παλάμης (follow through), ώστε οι εσωτερικές φωνές να βρίσκονται σε ισορροπία δυναμικής με τις εξωτερικές. Τέλος, η τυποποιημένη δακτυλοθεσία του δεξιού χεριού στα περάσματα με m-i για τις τρεις πρώτες χορδές και p-i για τις τρεις μπάσες, διευκολύνει επίσης τη δακτυλική μνήμη του μαθητή.

ΒΗΜΑ 10^{ο} (Δημιουργικότητα και αυτοσχεδιασμός)
Η Romanesca μας δίνει τη δυνατότητα να δώσουμε κάποιες οδηγίες για τον αυτοσχεδιασμό στον μαθητή με βάση αυτή τη δεδομένη φόρμουλα. Παροτρύνουμε το μαθητή να δημιουργήσει τις δικές του differencias, κατευθύνοντας τον αρχικά προς κάποιες βασικές κιθαριστικές τεχνικές, όπως συγχορδίες, αρπίσματα και κλίμακες (δείτε Romanesca). Μπορεί να μιμηθεί αρχικά τις μελισματικές παραλλαγές του Narváez, αλλάζοντας κάποια από τα χαρακτηριστικά των μοτίβων τους. Κατόπιν, με οδηγίες από εμάς για το χειρισμό της διαφωνίας κατά την Αναγέννηση, μπορεί να φτιάξει τις δικές του μελωδικές παραλλαγές. Φυσικά, ο μαθητής δεν είναι δεσμευμένος να μείνει στο ύφος της αναγέννησης, αλλά μπορεί να διαφοροποιήσει τον αρμονικό, ρυθμικό ή μελωδικό παράγοντα. Μπορούμε για παράδειγμα να ζητήσουμε από το μαθητή να κρατήσει τη μελωδική φόρμουλα της Romanesca, να την προσαρμόσει σε ρυθμό 9/8 και να χρησιμοποιήσει συγχορδίες με 7^{ες}, 9^{ες}, quartal harmony κλπ.
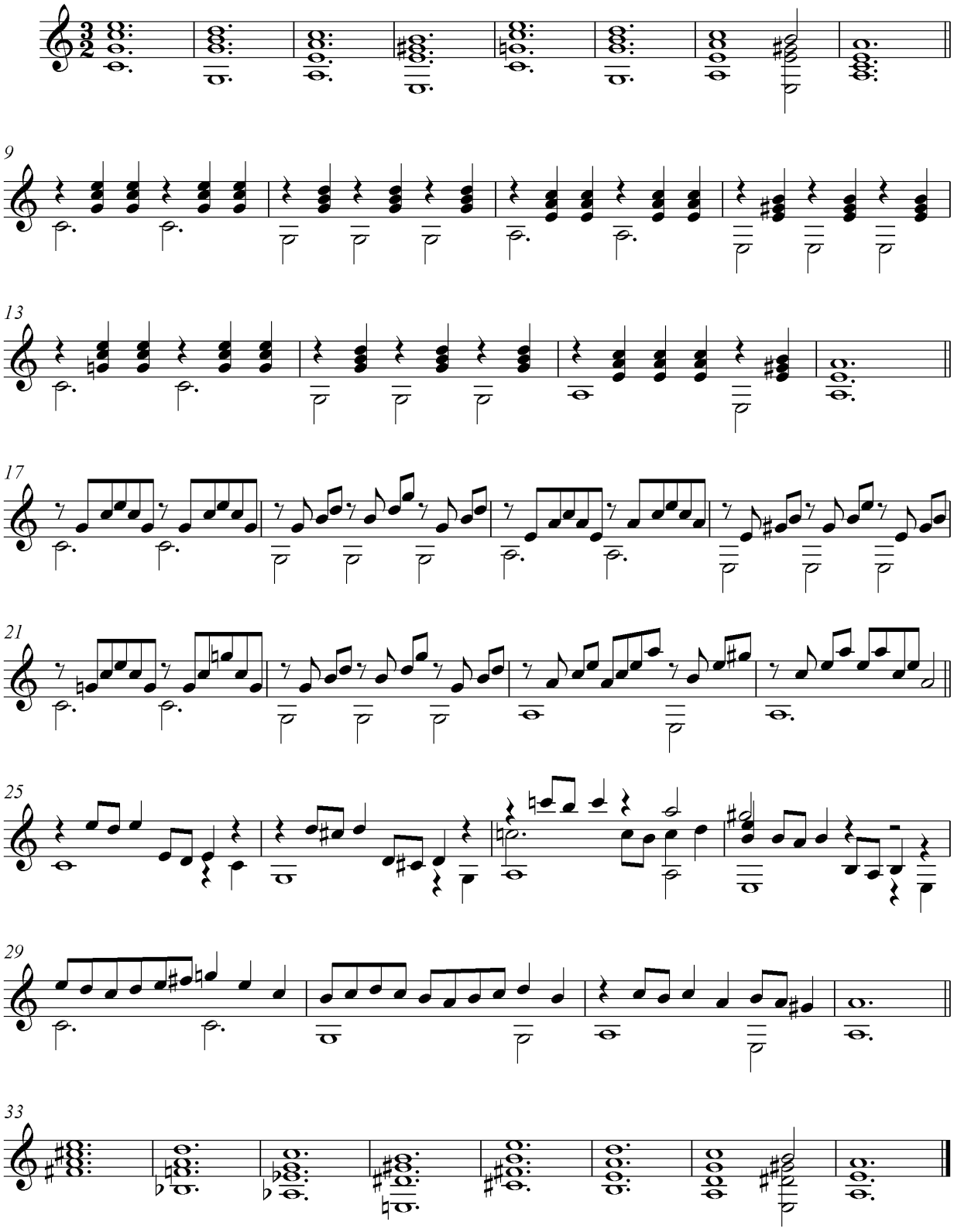

Quatro diferencias sobre Guarda
me las vacas, son del primer Tono.
En la cuarta enel
tercer traste es la
clauecō cesolfaut.
En la tercera en
primer traste esta la
clave de cesolfaut.
Primera diferencia.
Segunda diferencia.


Tercera diferencia.
Quarta diferencia.

Guardame las Vacas Ασκήσεις
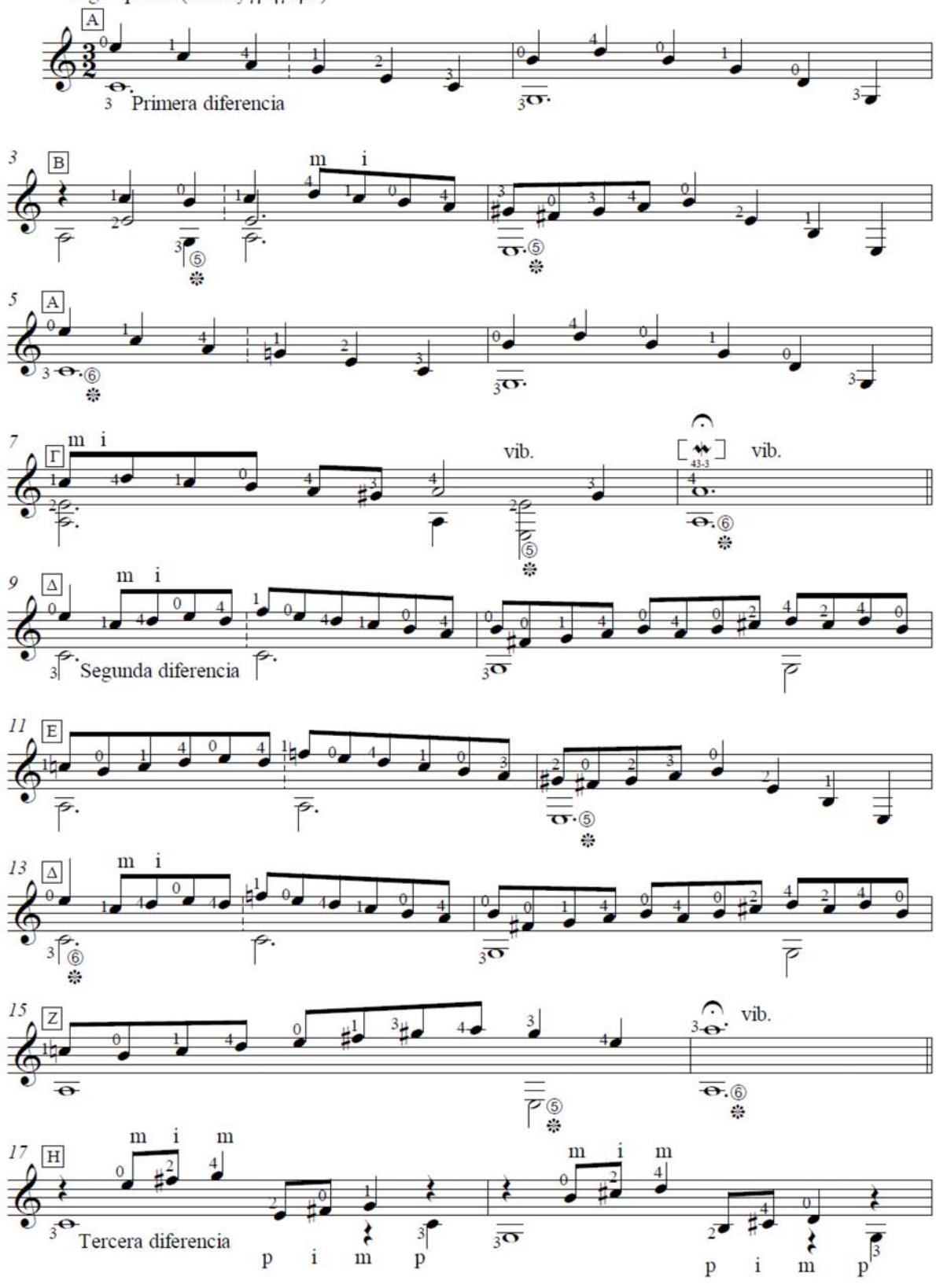


Romanesca
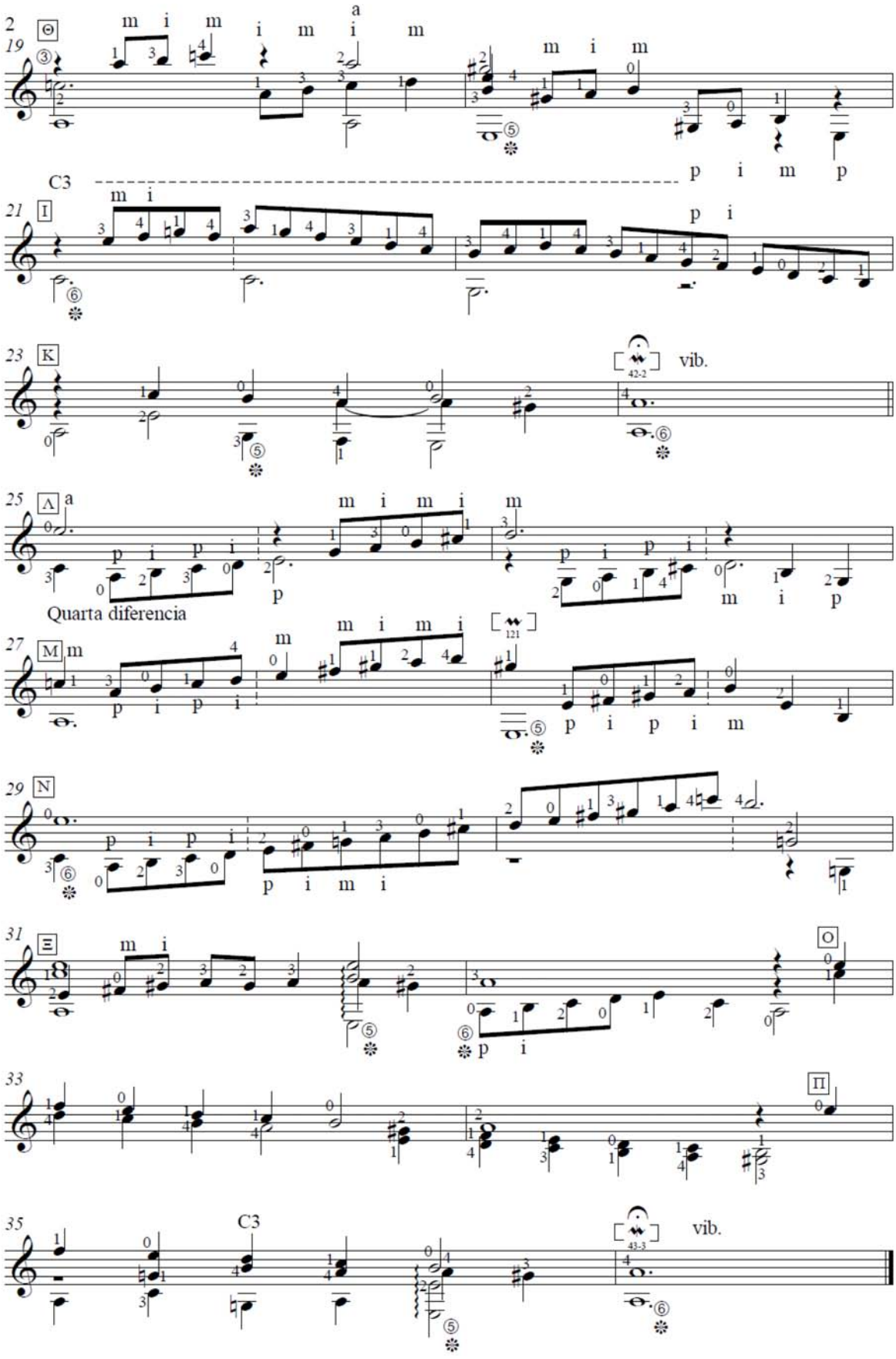


Quatro diferencias sobre Guardame las Vacas
Son del primer Tono

Algo apriesa (κάπως γρήγορα)

Luys de Narváez




C3
vib.
Quarta diferencia
C3
vib.

7. Εργογραφία / Σύνδεσμοι

Προτεινόμενα έργα ανά επίπεδο σπουδών και εποχή.
Οι κατάλογοι των έργων αφορούν κυρίως τα τρία πρώτα επίπεδα σπουδών όπου το ρεπερτόριο είναι πιο δυσεύρετο. Για τα επόμενα τρία επίπεδα 4^{ο} , 5^{ο} και 6^{ο} αναφέρονται μόνο τα έργα που αναγράφονται στο Πρόγραμμα Σπουδών και οι σύνδεσμοι τους, εφόσον διατίθενται.
Ο εκπαιδευτικός μπορεί να βρεί σε αυτό το κεφάλαιο τόσο έργα που αναφέρονται στο πρόγραμμα σπουδών, όσο και άλλα που εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο των τριών πρώτων επιπέδων.
Η αυθεντικότητα και η εγκυρότητα της δακτυλοθεσίας των έργων όπου οδηγούν οι σύνδεσμοι, δεν είναι εγγυημένες. Οι σύνδεσμοι παρατίθενται για την ευκολία της πρόσβασης, για την άμεση αναγνώριση των έργων, για τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου και την ένδειξη δυσκολίας των επιπέδων. Τα έργα διατίθενται ελεύθερα για διδακτική χρήση στο διαδίκτυο με σχετικές άδειες (Public Domain, Creative Commons κ.α.). Για τους συνδέσμους που ακολουθούν, κάθε ένας από τους δημιουργούς ορίζει τα επιτρεπόμενα δικαιώματα με τα οποία χρήστης οφείλει να συμμορφώνεται. Οι σύνδεσμοι την 1/7/2015 ήταν ενεργοί.

Ιστότοποι με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για έργα κιθάρας

IMSLP, Petrucci Music Library
Ο Οταβιάνο Πετρούτσι (1466-1593) ήταν ο πρώτος που τύπωσε μουσικό κείμενο (1501), η βιβλιοθήκη IMSLP, είναι η βάση εκκίνησης και η πρώτη επιλογή μουσικής αναζήτησης παγκοσμίως.
Ιστότοπος: http://imslp.org

Classical Guitar Library
Ηλεκτρονική Βιβλιοθήκη με έργα για κιθάρα (1000 έργα), άρθρα για κιθάρα.
Ιστότοπος: http://cglib.org / Composers

Carl Oscar Boije (Σουηδία)
Βιβλιοθήκη, Boije's Collection, με έργα για το 1^{ο} και για ανώτερα επίπεδα. Αλφαβητική ταξινόμηση κατά συνθέτη.
Ιστότοπος: http://musikverket.se

The Rischel & Birket-Smith Collection in the Royal Library of Denmark (Δανία)
Κιθαριστικό τμήμα της βιβλιοθήκης της Δανίας, 1500 παρτιτούρες κιθάρας.
Ιστότοπος: https://aleph.kb.dk

Classical Guitar Midi Archives
Μεγάλη συλλογή σε κιθαριστικά αρχεία midi[40].
Ιστότοπος: http://www.classicalguitarmidi.com

The lute Library
Συλλογή αυθεντικών έργων (facsimile) για όλα σχεδόν τα ιστορικά όργανα
Ιστότοπος: http://www.lutelibrary.com

[40] Τα midi είναι μικρού όγκου αρχεία που περιέχουν μουσικές πληροφορίες με βάση το πρωτόκολλο midi. Μπορούν να αναπαραχθούν με media players ή με ακολουθητές midi και να διαβαστούν σε μορφή πενταγράμμου από προγράμματα επεξεργασίας μουσικού κειμένου όπως είναι το Musescore, Finale, Sibelius κλ.π. Πολλές φορές αποτελούν βοήθημα στη μελέτη, αφού μπορούμε να αυξομειώσουμε το τέμπο χωρίς να αλλοιωθεί ο τόνος. Είναι ιδανικά για τη μελέτη μέρους συνόλων.

Accessible Lute Music
Πολύ μεγάλη συλλογή κυρίως γαλλικής ταμπλατούρας για παλιά όργανα, του Sarge Gerbode.
Ιστότοπος: http://www.gerbode.net

Έργα και σύνδεσμοι ανά επίπεδο

Επίπεδο 1

Προτεινόμενες συλλογές, σπουδές, διασκευές τραγουδιών και μεμονωμένα έργα. Παρότι επισημαίνονται ιδιαίτερα τα έργα που αφορούν το 1ο Επίπεδο σπουδών, ο εκπαιδευτικός μπορεί να βρει έργα και για τα επόμενα επίπεδα.

Eythor Thorlaksson (Ισλανδία)
Συλλογές για όλα τα επίπεδα, Μέθοδοι κιθάρας, μουσική για κιθαριστικά σύνολα για όλα τα επίπεδα.
Συλλογή έργων 1 (1ου επιπέδου), Συλλογή έργων 2 (1ου και 2ου επιπέδου)
Ιστότοπος: http://www.classicalguitarschool.net

Jean-François Delcamp (Γαλλία)
Συλλογές έργων ανά επίπεδο, ηλεκτρονικές εκδόσεις για όλα τα επίπεδα.
Συλλογή έργων 1, Συλλογή έργων 2 (1ου επιπέδου)
Ιστότοπος: http://www.delcamp.net

Gitarrespiel alter Meister
Συλλογή Αναγεννησιακών και Μπαρόκ έργων, Gitarren Spiel 1 και Gitarren Spiel 2 . Κατάλληλα για τα 3 πρώτα επίπεδα.

Ferdinando Carulli
Από τη μέθοδο École de guitare, Op.241, Andante (σελ. 16, No 18), Andantino (σελ. 17, No 19), Rondo (σελ. 22, No 7), Andantino (σελ. 19, No 5) και άλλα κατάλληλα για το επίπεδο.

Σταύρος Κατηρτζόγλου (Ελλάδα)
Συλλογή έργων για το 1ο και 2ο Επίπεδο, Μέθοδος κιθάρας, μουσική για κιθαριστικά σύνολα.
Ιστότοπος: http://www.pmglp.org (Εκπαιδευτικό Υλικό / Μουσικών Μαθημάτων / Κλασική Κιθάρα)

Έργα στο Πρόγραμμα Σπουδών 1ου επιπέδου
Τα παρακάτω έργα θεωρούνται ως ενδεικτικά της ανώτερης δυσκολίας για το 1ο επίπεδο. Προκειμένου για τις τελικές εξετάσεις, θα μπορούσαν να διδαχθούν και ευκολότερα έργα.

Anonymous, Greensleeves , What if a day, or a month, or a year

J. de Saint Luc, Bourrée

Andrian Le Roy, Almande La mon Amy la

Johann Krieger, Menuet

John Anton Logy, Capriccio

Επίπεδο 2

Ενδεικτικά έργα του επιπέδου και σύνδεσμοι ανάκτησης

Συλλογές

Jean-François Delcamp, Συλλογή έργων 3 (1ο και 2ο επίπεδο)
Eythor Thorlaksson, Συλλογή έργων 3 (2ο επίπεδο), Συλλογή έργων 4 (2ο και 3ο επίπεδο)

Αναγέννηση και Μπαρόκ

Συλλογή Αναγεννησιακών και Μπαρόκ έργων Gitarren Spiel 1
John Dowland, Orlando Sleepeth
Anonymous (Ιταλία), Se Io M'Accorgo
Anonymous, Packington's Pound
Francesco da Milano, Ricercare XVI
G. Ph. Telemann, Gayment
J.S. Bach, Menuet in G BWV Anh. 114
S. L. Weiss, Minuet I, Sonata n. 34 in D minor
John Anton Logy, Aria, Sarabande, Capriccio, Gigue (suite la minor)
Robert de Visee, Prelude (Suite n. 8 en re mineur)
Gaspar Sanz, Las Hachas

Κλασική & Ρομαντική

Anonymous, Romance , Tango , Valse
Johann Kaspar Mertz, Guitar Skole No. 9, Adagio
J.K.F. Fiischer, Gavotte en la mineur
Leonhard von Call, op.22: Sonata for guitar No.2
Francesco Molino, Sonata in A major op. 6, no. 1
Mauro Giuliani, 6 Rondeaux
Mateo Carcassi, Contradanza
Ferdinando Carulli, Συλλογή 29 εύκολα κομμάτια (1ου και 2ου επιπέδου)
Fernando Sor, 24 Petites pièces progressives op.44
Francisco Tarrega, Estudio en mi min, Malaguena Facil

20ου αιώνα

Daniel Fortea, Mi Favorita, Dialogando (Estudios Poeticos)
José Ferrer, L' Etudiant de Salamanque, Mazurka op. 41
Julian Arcas, El Postillon de la Rioja
Leo Brower, Estudios Sencillos I-V
John Duarte, Simply Blues, Eastern Dance, Ricordi, 1989
Domeniconi, Carlo, 24 Praeludien, τ.1 και 2, Germany, Edition Ex Tempore
Koshkin, Nikita, 24 Easy Pieces No. 2 - No. 6
Μάνος Χατζιδάκις, Το φεγγάρι είναι κόκκινο
Χαράλαμπος Εκμεκτσόγολου, Βάλς , Μέθοδος κιθάρας, τ. 1, Γαϊτάνος, 1965
Δημήτρης Φάμπας, Prelude No. 7 και 9 (Ρομαντικά Πρελούδια, Melbay)

Επίπεδο 3

Ενδεικτικά έργα του επιπέδου και σύνδεσμοι ανάκτησης

Αναγέννηση και Μπαρόκ

Συλλογή έργων Gitarren Spiel 2
Anonymous, Wilson's Wilde.
Vincenzo Galilei, Saltarello
John Downland, Mr. Dowland's Midnight
Gaspar Sanz, Españoleta
Robert de Visée, Suite en La mineur, Prelude, Sarabande, Gigue
J. S. Bach, Menuet Anh.115 (Am), Anh. 132 (Dm),
S. L. Weiss, Capricio
Brescianello, Giuseppe Antonio, Partita XVI, arr. Jamey Bellizzi

Κλασική & Ρομαντική

Carcassi, Matteo, 6 Valse op. 4, Choir D' Airs op. 5 (17 έργα)
Paganini, Niccolò, 37 Sonate per chitarra sola (17 έργα, Ricordi)
Anton Diabelli, 30 Sehr leichte übungsstücke, Op.39 (30 έργα, 2ου και 3ου επιπέδου)
Tárrega, Francisco, Lagrima, Adelita,

20ου αιώνα

Anonymous, Valse Venezuelano (Cancion Triste)
Anonymous, Danza Cubana,
José Ferrer, Ejercicio no.9, El Mensagero Vals, Souvenir du Quinze , Tango op. 19 No. 3 και No.1
Julian Arcas, Bolero
Venancio Garcia Velasco, Allegrias, Waltz & Zapateado
Miguel Ablóniz, Milonga Recuerdo Pampeano
Manuel M. Ponce, 24 Preludes, No 2 (τρέμολο), No 5, No 7, No 11,
Baden Powell, Retrato Brasileiro (Choro lento)
Heitor Vila-Lobos, Samba Le - Le
C. Domeniconi, 24 Präludien, αρ. 13 και 17, Germany, Edition Ex Tempore
N. Koshkin, 24 Easy Pieces, αρ. 9: Elephant, αρ. 17: The Sailor's Fate, Columbus, Orphée, 2001.
Χαράλαμπος Εκμεκτσόγολου, Βάλς , Μέθοδος κιθάρας, τ. 1, Γαϊτάνος, 1965
Χατζιδάκις, Μάνος, *Τετράδιο για κιθάρα*, διασκ. Τάσος Καρακατσάνης, επιμέλεια Κώστας Γρηγορέας, , ΝΑΚΑΣ. (3 τεύχη, 3ο, 4ο και 5ο επίπεδο)

Χατζιδάκις, Μάνος, *Τραγούδια-διασκευή για κιθάρα*, διασκ. Μηλιαρέσης Γεράσιμος, Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας. (2 τεύχη, 3ο, 4ο και 5ο επίπεδο)

Θεοδωράκης, Μίκης, *Τραγούδια για αρχαρίους*, διασκ. Μηλιαρέσης Γεράσιμος, Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, ΕΡΝ 26 (2 τεύχη, 2οκαι 3ο επίπεδο).

Θεοδωράκης, Μίκης, *15 τραγούδια για σόλο κιθάρα / 15 songs for solo guitar,* (E.P.N. 6), διασκ. Δημήτρης Φάμπας, εκδ. Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 1983

Επίπεδο 4

έργα που αναγράφονται στο πρόγραμμα σπουδών

Αναγέννηση και Μπαρόκ

Robert Jhonson, Almain
Luis Milan, Pavana No. 4

Gaspar Sanz, Rujero y Paradetas
J.S. Bach, Bourée (σουίτα BWV 996), Prelude BWV 999 , *Gavotte* 1 και 2 *B.W.V. 1012*

Κλασική & Ρομαντική

Luigi Mozzani, Feste Lariane
Fernando Sor, op. 11: Minuetos No. 5 και 6
M. Giuliani, Allegro, op. 51, αρ. 15
F. Tárrega, Valse σε Ρε μείζονα, Tango

20ου αιώνα
δεν υπάρχουν διαθέσιμοι σύνδεσμοι

Επίπεδο 5

έργα που αναγράφονται στο πρόγραμμα σπουδών

Αναγέννηση και Μπαρόκ

Luis Milan, Pavana No. 1
Narvaez, Luys de, Guárdame las vacas
John Dowland, My Lady Hunsdon Puffe Almain
J.S. Bach, Allemande, 1η σουίτα για λαούτο, B.W.V. 996, Prelude, Minuets I-II, Σουίτα για βιολοντσέλο B.W.V. 1007
Gaspar Sanz, Suite Española

Κλασική & Ρομαντική

Mauro Giuliani, Allegro op. 50, n. 26
Fernando Sor, Minuetos, op. 11, n. 6
Francisco Tárrega, Marieta, Pavana
A. Barrios Mangore, El Sueño de la Muñeqita

20ου αιώνα
δεν υπάρχουν διαθέσιμοι σύνδεσμοι

Επίπεδο 6

έργα που αναγράφονται στο πρόγραμμα σπουδών

Αναγέννηση και Μπαρόκ

M. Praetorius, La Volta
John Dowland, Melancholy Galliard
Gaspar Sanz, Canarios
G. F. Händel, Sarabande, (μεταγραφή, suite in D minor, H.W.V. 437)

Κλασική & Ρομαντική

Fernando Sor, Andantino, op. 2, no. 3
Niccolò Paganini, Romanza, Grand Sonata
F. Tárrega, Recuerdos de la Alhambra, Maria, Capricho Arabe

20ου αιώνα
δεν υπάρχουν διαθέσιμοι σύνδεσμοι

8. Βιβλιογραφία

(*για τους διαδικτυακούς συνδέσμους , τελευταία πρόσβαση* 1/7/2015)

Μέθοδοι για Κιθάρα

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

Aguado, Dionysio, *Nuevo Metodo para Guitarra,* Μαδρίτη, 1843, μετάφρ. Brian Jeffery, *New Guitar Method,* Λονδίνο, Tecla, 1981.

Carlevaro, Abel, *Cuaderno No1, No2, No4,* Buenos Aires, Barry Editorial, Com., Ind., S.R.L., 1966.

Kaeppel, Hubert, *Die Technik der Modernen Konzert Gitarre*, Bruehl, AMA verlag GmbH, 2011.

Pujol, Emilio, *Escuela Razonada de la Guitarra*, τ. 1-3, Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C., 1971.

Sagreras, Julio. S, *Lezioni di Chitarra*, τ. 1-3, Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C., 1969.

Segovia, Andrés, *Diatonic Major and Minor scales*, Pensylvania, Columbia Music Co., 1980.

Tennant, Scott, *Pumping Nylon The Classical Guitarist's Technique Handbook*, USA, Alfred Publishing Co., Inc., δεν αναφέρεται ημερομηνία.

Royal College of Music, *Guitar Scales and Arpeggios for Guitar*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2013.

Ελληνική βιβλιογραφία:

Κατηρτζόγλου, Σταύρος, *Μέθοδος Κλασικής Κιθάρας*, προ-έκδοση για το Μουσικό Παλλήνης,2009.

Σπουδές και Συλλογές Σπουδών για Κιθάρα

Brouwer, Leo, *Estudios Sencillos pour guitare*, τ. 1-4, Paris, Max Eschig, 1972-1983.

Carcassi, Matteo, op. 60: *25 Etudes Melodiques*, εκδ. Mayence B. Schott's Sohne, Λονδίνο.

- Carcassi, Matteo, εργογραφία:

Carlevaro, Abel, *Microestudios*, τ. 1, Portugal, Chanterelle, 2007.

Giuliani, Mauro, op. 1: *Studio per la Chitarra,* εκδ. Brian Jeffery, *The Complete Works in Facsimiles of the Original Editions,* τ. 1, Λονδίνο, Tecla Editions, 1984.

Giuliani, Mauro, op.50: *Le Papillon*, εκδ. Brian Jeffery, *The Complete Works in Facsimiles of the Original Editions,* τ. 6, Λονδίνο, Tecla Editions, 1985.

Giuliani, Mauro, op.100: *Etudes pour la chitarre*, εκδ. Brian Jeffery, *The Complete Studies for Guitar,* τ. 6, Λονδίνο, Tecla Editions, 2002.

- Giuliani, Mauro,εργογραφία:

Coste, Napoleon, *Etude n. 24, Méthode pour la Guitare par F.Sor, augmentée par N.Coste* (Paris, 1851)

Sor, Fernando, op.35: *20 Studi*, εκδ. Andrés Segovia, Milano, Edizioni Curci, 1982.

- Sor, Fernando, Εργογραφία:

Tárrega, Francisco, *Etude No6*, *Francisco Tarrega 12 Studies for Guitar*, arr. Eythor Thorlaksson

- Tárrega, Francisco, εργογραφία:

Συλλογές έργων για Κιθάρα

Ξενόγλωσσες συλλογές:

Royal Conservatory of Music, *Guitar Series 3rd Edition*, Frederick Harris Music. London 2004
Guitar Repertoire and Studies/Etudes Vol. 0 – Vol.10
Delcamp, Jean-François, έργα και συλλογές έργων του ιστότοπου www.delcamp.net

Thorlaksson, Eythor , Συλλογές έργων του ιστότοπου: www.classicalguitarschool.net

Ελληνικές συλλογές:

Μπουντούνης, Ευάγγελος, *Recital*, τ. 1 έως τ.3, Παπαγρηγορίου - Νάκας, 1992

Φάμπας, Δημήτρης, *23 Μελωδίες για παιδιά και νέους κιθαρίστες*, Έκδοση Φίλιππος Νάκας (1997)

Έργα για Κιθάρα

Anonymous, *Packington's Pound*

Bach, Johann Sebastian:
The Anna Magdalena Notebook: Twenty Short Keyboard Pieces Transcribed for Classic Guitar solo, εκδ. Jerry Tertocha, Pacific, Mel Bay Publications, 1987.

- *Suite BWV 996*, arr. Delcamp, Jean-François
- *Suite BWV 1007*, arr. Bradford Werner
- *Bourée B.W.V. 996*, arr. Salim Dada
- *Prelude B.W.V. 999,*
- *B.W.V. 1012*, arr. Vesa Kuokkanen
- Κατάλογος έργων Bach IMSLP:

Barrios Mangore, Agustin, *El sueño de la muñeca*, *Minueto en Do,* arr. E. Thorlaksson

Brescianello, Giuseppe A., Partita XVI arr. Jamey Bellizzi,

Brouwer, Leo, *Berceuse Cancion de cuna*, Max Eschig.

Call, Leonhard von, op.22: *Sonata for guitar No.2,*

Carcassi, Matteo, op. 39: *Galop No. 8*, εκδ. Simon Wynberg, *First Repertoire for Solo Guitar*, τ. 1, Simon Wynberg, 2003.

- Carcassi, Matteo, εργογραφία:

Cardoso, Jorge, *Milonga*, *24 Piezas Sudamericanas: Milonga*, Union Musical Ediciones S.L.

Domeniconi, Carlo, *24 Praeludien*, τ.1 και 2, Germany, Edition Ex Tempore.

Dowland, John,

- *Melancholy Galliard,*
- *Mr. Dowland's Midnight*,
- *My Lady Hunnsdon's Puffe Almain*,
- *(Anonymous)The Sick Tune,*
- *Wilson's Wilde,*
- Dowland, John, εργογραφία IMSLP:

Duarte, John,

- op. 105: *Simply Blues*, Ricordi, 1989.

- op. 105: *Simply Blues*, Ricordi, 1989.
- *Simply Blues*, Ricordi, 1989.

Ferrer, José, *Ejercicio* No. 9, . *Tango No. 3*, op. 50, από το βιβλίο *Guitar concert collection: 40 easy to intermediate pieces from 3 centuries*, Mainz, Schott, c2009
Frescobaldi, Girolamo, *Toccata per spinettina sola over liuto* (R. Chiesa), Zerboni, Milano 1968

Giuliani, Mauro,

- op. 48: *Con brio No.18*, εκδ. Brian Jeffery, *The Complete Works in Facsimiles of the Original Editions,* τ. 6, Λονδίνο, Tecla Editions, 1985.
- op. 50: *Allegro No. 26*, εκδ. Brian Jeffery, *The Complete Works in Facsimiles of the Original Editions,* τ. 6, Λονδίνο, Tecla Editions, 1985.
- op. 51: *Allegretto No*. 15, εκδ. Brian Jeffery, *The Complete Works in Facsimiles of the Original Editions,* τ. 7, Λονδίνο, Tecla Editions, 1986.
- Giuliani, Mauro βλ. εργογραφία στο IMSLP:

Johnson, Robert, *Almain*,
Koshkin, Nikita,

- *Suite 6 Cordes*, Paris, Editions Henry Lemoine, 1988.
- *24 Easy Pieces*, Columbus, Orphée, 2001.

Krieger, Johann Philipp, *Minuetto*,

Lauro, Antonio, *Two Venezuelan Waltzes: La Gatica*, εκδ. John Duarte, Universal Edition.

Lauro, Antonio, *Works gor guitar: Vals Venezolano*, Γαλλία, Caroni Music, [Pacific, Mo.] : [Distributed by] Mel Bay, 1998.

Le Roy, Adrian, *Premier Livre de tablature de guiterre*, Paris, De l'imprimerie d'Adrian le Roy & Robert Ballard,1551.

Logy, Johann Anton, *Capriccio en la mineur*, Paris, Editions Henry Lemoine.

Mertz, Johann Kaspar, *Guitar Skole No. 9: Adagio ,* βλ.

Milán, Luis de,

- *Pavana No.* 1, arr.E. Thorlaksson
- *Pavana No. 4*, arr.E. Thorlaksson

Mozzani, Luigi, *Feste Lariane,* arr. Delcamp, Jean-François
Narvaez, Luys de, *Guárdame las vacas*, arr. Edson Lopes

Paganini, Niccolò,

- *Grand Sonata*,
- *Romanza*, Edited for solo guitar by Jan-Olof Eriksson
- *Sonata No. 26: Minuetto*, εκδ. Roberto Porroni, *37 Sonate per chitarra sola*, Ιταλία, Ricordi, 1984.

Piazzolla, Astor, *Verano Porteno and Three Other Pieces: Milonga del Angel*, διασκ. Baltazar Benitez, Chanterelle.

Ponce, Manuel Maria, *24 Preludes for guitar: Prelude No. 4*, London, Tecla, 1981.

Pujol, Emilio, *El Abejorro*, Ricordi.

de Saint Luc, Jacques, *Bourrée*, βλ.

Sanz, Gaspar, *Suite Española,* arr. Yepes, Narciso, Union Musical Espanola, Madrid

Savio, Isaias, εκδ., *Ten Brazilian Folk Tunes*, Pensylvania, Columbia Music Co., 1972.

Sor, Fernando,

- op. 2: *Andantino No. 3*, Simrock, Berlin
- op. 11: *Minuetos No. 6*,
- op. 35: *Allegretto No. 16*,
- Sor, Fernando, εργογραφία ISMLP

Tárrega, Francisco, *Adelita, Capricho Arabe*, *Lagrima*, *Maria*, *Marieta*, *Pavana*, *Recuerdos de la Alhambra*, *Tango, Valse σε Ρε μείζονα.*

- Tárrega, Francisco, εργογραφία ISMLP

Villa-Lobos, Heitor, CINQ PRÉLUDES [Frédéric Zigante] MAX ESCHIG, 2006
Visee, Robert de, *Suite σε ρε ελάσσονα*, εκδ. Ευάγγελος Μπουντούνης, *Recital*, τ. 9*,* Παπαγρηγορίου - Νάκας, 1999.

Weiss, Silvius Leopold, *Suite σε ρε ελάσσονα*, arr. Thomas Konigs

Έλληνες συνθέτες

Ασημακόπουλος, Ευάγγελος, εκδ., *Ο Μενούσης*, από *Το παιδικό βιβλίο της κιθάρας*, Αθήνα, Φίλιππος Νακας.

Χ. Εκμεκτσόγλου, *Βαλς, Μέθοδος κιθάρας, τ.* 1, Γαϊτάνος, 1965

Μαμαγκάκης, Νίκος, *Η Εκδρομή,* Αθήνα, Παπαγρηγορίου - Νάκας, 1996.

Μπουντούνης, Ευάγγελος, εκδ., *Κερκυραϊκός*, *Recital*, τ. 1*,* Παπαγρηγορίου - Νάκας, 1992.

Τζωρτζινάκης, Κυριάκος, *Του βουνού, Της Θάλασσας* (*4 Δημοτικές εικόνες),* ΝΑΚΑΣ. 1981

Χατζιδάκις, Μάνος, *Τετράδιο για κιθάρα*, διασκ. Τάσος Καρακατσάνης, επιμέλεια Κώστας Γρηγορέας, (3 τεύχη), ΝΑΚΑΣ.

Χατζιδάκις, Μάνος, *Τραγούδια-διασκευή για κιθάρα*, διασκ. Μηλιαρέσης Γεράσιμος, (2 τεύχη), Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας.

Θεοδωράκης, Μίκης, *Τραγούδια για αρχαρίους*, διασκ. Μηλιαρέσης Γεράσιμος, (3 τεύχη), Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, ΕΡΝ 26

Σκόλιον, Tourdion (Γαλλία), Kumbaya (Αφρική): Κατηρτζόγλου, Σταύρος, *Μέθοδος Κλασικής Κιθάρας*, προ-έκδοση για το Μουσικό Παλλήνης, 2009.

Έγγραφα Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής

Καραγιωργάκης, Αστρινός, Πολυμένωφ, Εμίλ, Τότολος, Γεράσιμος, *Πρόγραμμα Σπουδών Κλασικής Κιθάρας ως Ατομικό Όργανο Επιλογής του Θεματικού Πεδίου: Μουσικά Όργανα Γυμνασίου (Κιθάρα) Μουσικών Σχολείων*. Αθήνα: ΙΕΠ 2015

Χρυσοστόμου, Σμαράγδα, Ζεπάτου, Βασιλική, Γεωργουλή, Στυλιανή, Κατηρτζόγλου, Σταύρος, Μεταλληνός, Πέτρος, Ραφτάκης, Σπυρίδων, *Γενική φιλοσοφία και σκοποί του Προγράμματος Σπουδών του θεματικού πεδίου «Μουσικά όργανα», σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα γνώσεων-δεξιοτήτων-ικανοτήτων*, Αθήνα 2015

9. Προεκτάσεις. Η διδακτική της τεχνικής στην κλασική κιθάρα

για όλα τα επίπεδα

Το κεφάλαιο αυτό έχει ως στόχο να συγκεντρώσει ορισμένες διδακτικές προσεγγίσεις με τη μορφή μιας επιτομής της τεχνικής της κιθάρας. Παρουσιάζονται οι βασικότερες τεχνικές, αναλύονται επιμέρους σημεία που αξίζουν της προσοχής του μαθητή και προτείνονται πίνακες με σχετικές ασκήσεις. Θεωρήσαμε χρήσιμο να συμπεριλάβουμε στοιχεία τεχνικής από ιστορικές μεθόδους κιθάρας των αρχών του 19ου αιώνα, από την κιθάρα φλαμένκο, τη τζαζ κιθάρα αλλά και από παλαιότερα νυκτά έγχορδα όπως το λαούτο και η βιχουέλα, ώστε ο μαθητής να έχει μια σφαιρικότερη αντίληψη αλλά και ιστορική γνώση για την κιθάρα.

Βασικές προϋποθέσεις για τη δημιουργία μιας στέρεης τεχνικής είναι η ορθή στάση του σώματος και της κιθάρας προς αυτό, αλλά και η κατά το δυνατόν πιο χαλαρή διαχείριση συγκεκριμένων μυών για μια αποτελεσματικότερη εκτέλεση. Ο καθηγητής πρέπει να παρατηρεί διαρκώς προσεχτικά και να είναι βέβαιος ότι ο μαθητής δεν κάμπτει τη σπονδυλική του στήλη, τα δύο του πόδια πατάνε στέρεα στο έδαφος, οι καρποί του αριστερού και του δεξιού χεριού διατηρούν τις παλάμες ευθυγραμμισμένες σε σχέση με τους βραχίονες, οι ώμοι του είναι χαλαροί και γενικά δεν υπάρχει καμία σπατάλη ενέργειας προς μυϊκές ομάδες που δεν συμμετέχουν στην παραγωγή του ήχου. Μείζονος σημασίας είναι η κανονικότητα στο ρυθμό και η πληρότητα της αναπνοής του μαθητή, η οποία είναι βασική προϋπόθεση για την αποτελεσματική οξυγόνωση και κατά συνέπεια τη λειτουργία του εγκεφάλου και των μυών. Πρέπει να τονιστεί στο μαθητή από νωρίς η σημασία και η ανάγκη για καθημερινή εξάσκηση στην τεχνική, καθώς έτσι πετυχαίνουμε να αφομοιώσουμε περίπλοκες κινήσεις που ενεργοποιούν αντανακλαστικές κινήσεις των δακτύλων.

Θα αναφερθούμε στις εξής επιμέρους τεχνικές της κιθάρας:

1. Κλίμακες
2. Αρπίσματα
3. Δίφωνες κλίμακες σε 3ες, 6ες, 8ες και 10ες.
4. Συγχορδίες.
5. Τρέμολο
6. Συζεύξεις
7. Μπαρέ
8. Ανεξαρτησία δαχτύλων αριστερού και δεξιού χεριού
9. Rasgueado – strumming – golpe
10. Ηχοχρώματα. Ηχητικά εφέ: αρμονικοί φυσικοί και τεχνητοί, βιμπράτο, pizzicato, tambora, κρουστοί ήχοι.
11. Prima Vista ή εκ πρώτης όψεως ανάγνωση.
12. Αρχές δακτυλοθεσίας, κινησιολογίας κι εργονομίας των δαχτύλων

1. Κλίμακες

Θα παραθέσουμε δύο πίνακες με κλίμακες για κιθάρα, ο πρώτος περιλαμβάνει μείζονες κι ελάσσονες κλίμακες σε δύο και τρεις οκτάβες (Πίνακας 1) και ο δεύτερος κλίμακες σε μία θέση (Πίνακας 2). Η δακτυλοθεσία στον πρώτο πίνακα έγινε με στόχο να καλυφθεί όλη η έκταση του οργάνου με τις λιγότερες, κατά το δυνατόν, αλλαγές θέσης και χωρίς ανοίγματα των δαχτύλων του αριστερού χεριού. Στον δεύτερο πίνακα επιλέξαμε κλίμακες των οποίων το πρότυπο δεν βασίζεται στα αισθητικά και παιδαγωγικά κριτήρια και δεδομένα του 19ου αιώνα και τις οποίες θεωρούμε πολύ σημαντικές και απολύτως

απαραίτητες τόσο στην παλιά μουσική, όσο και στη σύγχρονη. Η δακτυλοθεσία σε μία θέση εξυπηρετεί την μελέτη των κλιμάκων με την τεχνική του μπαρέ και των συζεύξεων, εισάγει την έκταση ανάμεσα στο τρίτο και τέταρτο δάχτυλο κι ευνοεί, λόγω της απουσίας αλλαγής θέσεων, την μελέτη με ρυθμικές παραλλαγές και τελικά της αύξηση της ταχύτητας εκτέλεσης. Επιπλέον, δίνουμε μια ομάδα συμπληρωματικών χρωματικών και διατονικών ασκήσεων για κλίμακες (Πίνακας 3), καθώς και αρπισμούς συγχορδιών με δακτυλοθεσία παρόμοια με αυτή των κλιμάκων (Πίνακας 4).

Οι κλίμακες στην κιθάρα απαιτούν ένα συντονισμό διαφορετικών κινήσεων από τα δύο χέρια. Έτσι, κρίνεται σκόπιμο να τονιστούν από την αρχή στο μαθητή κάποιες αρχές που διέπουν τη μελέτη τους:

1.1. Αριστερό χέρι.

1.1.1. Χαλάρωση. Τα δάχτυλα του αριστερού χεριού πρέπει να πατάνε με την ελάχιστη δύναμη που απαιτείται για την παραγωγή καθαρών φθόγγων. Ο καθηγητής προτείνει στο μαθητή να φανταστεί πως το αριστερό του χέρι στηρίζεται από τα δάχτυλα σε μια οριζόντια και παράλληλη προς το πάτωμα ταστιέρα, με σκοπό ο μαθητής να αισθανθεί πως παράγει το φθόγγο χρησιμοποιώντας περισσότερο το βάρος του δαχτύλου παρά ασκώντας δύναμη σύσφιξης με τον αντίχειρα ως αντίρροπη δύναμη. Τα δάχτυλα που δεν παίζουν μια δεδομένη χρονική στιγμή πρέπει να βρίσκονται όσο πιο χαμηλά γίνεται στην ταστιέρα, ώστε να αποφευχθεί κάθε δαπάνη ενέργειας από τους εκτείνοντες μύες. Ο αντίχειρας βρίσκεται κυρίως πίσω από το κέντρο βάρους των τεσσάρων δακτύλων, έχει όμως παθητικό ρόλο και είναι απόλυτα χαλαρός. Ο καθηγητής ελέγχει τη χαλαρότητα του αντίχειρα του μαθητή και, αν διαπιστώσει μυϊκή ένταση, ζητά από το μαθητή να παίξει με τον αντίχειρα οριακά μη εφαπτόμενο στο μπράτσο της κιθάρας.

1.1.2. Λεγκάτο. Να σημειωθεί πως με τον όρο λεγκάτο στην προκειμένη περίπτωση αναφερόμαστε στην άρθρωση και συγκεκριμένα στον δεμένο ήχο, και όχι στην κιθαριστική τεχνική των συζεύξεων. Δίνονται παραδείγματα άρθρωσης στο μαθητή και ζητείται ως επιθυμητό και προτιμητέο κατά κύριο λόγο το λεγκάτο παίξιμο των φθόγγων στις κλίμακες. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί εφαρμόζοντας την αρχή: Δεν σηκώνουμε ένα δάχτυλο του αριστερού χεριού, εάν δεν πέσει το επόμενο ή δεν ακολουθήσει ανοιχτή χορδή. Για ένα δεμένο ακουστικά αποτέλεσμα προϋποτίθεται ότι το δεξί χέρι παίζει επίσης λεγκάτο και συγχρονισμένα με το αριστερό. Φυσικά και οι υπόλοιπες διαβαθμίσεις άρθρωσης είναι επιθυμητές, υπό τον όρο ότι χρησιμοποιούνται με βάση αισθητικά κριτήρια και όχι τεχνική αδυναμία.

1.1.3. Αλλαγές θέσης. Στις κλίμακες με αλλαγή θέσης χρειάζεται να σύρουμε κάποιο από τα δάχτυλα κατά μήκος της ταστιέρας χωρίς να το σηκώσουμε, καθώς η ευθεία είναι πάντοτε ο συντομότερος δρόμος ανάμεσα σε δύο σημεία. Οι αλλαγές θέσης απαιτούν το συρόμενο δάχτυλο να ακουμπά κάθετα στην ταστιέρα, ούτως ώστε να εφάπτεται στη χορδή μικρό μέρος της επιφάνειας του και κατά συνέπεια να υπάρχει λιγότερη τριβή. Το δάχτυλο σύρεται με το ελάχιστο δυνατό βάρος και ο αντίχειρας αγγίζει οριακά ή δεν αγγίζει καθόλου το μπράτσο. Έναν ή δύο φθόγγους πριν την αλλαγή θέσης ο μαθητής πρέπει να κοιτάζει ήδη το σημείο άφιξης, ώστε να καταλήξει το δάχτυλο του εκεί με ακρίβεια.

1.2. Δεξί χέρι.

1.2.1. Στήριξη αντίχειρα και θέση παλάμης. Ο αντίχειρας του δεξιού χεριού ακουμπάει πολύ απαλά στην έκτη χορδή όταν παίζουμε στις ψηλότερες χορδές τις κιθάρας, και στο καπάκι όταν παίζουμε στις μπάσες, προσφέροντας έτσι σταθεροποίηση στο χέρι και εξισορρόπηση της ενέργειας των δαχτύλων. Η παλάμη μας μετακινείται πάνω (προς την $6^{η}$ χορδή) και κάτω (προς την $1^{η}$ χορδή) παράλληλα προς το καπάκι της

κιθάρας, ώστε να μην αλλάζει η γωνία κρούσης των χορδών από τα δάχτυλα. Κάποιοι κιθαριστές προτιμούν ο αντίχειρας να ακολουθεί τα άλλα δάχτυλα δύο ή τρεις χορδές ψηλότερα και να αγγίζει με το πλάι του απαλά τις μπάσες χορδές ως μέσο προσανατολισμού.

1.2.2. Τρόπος κρούσης και προετοιμασία παραγωγής ήχου. Ο μαθητής εκτελεί τις κλίμακες apoyando και tirando προσπαθώντας να επιτύχει απόλυτη ομοιογένεια στον ήχο του με όλους τους συνδυασμούς δαχτύλων: i-m, m-i, i-a, a-i, m-a, a-m και p-i.
Σε προχωρημένο σχετικά επίπεδο είναι χρήσιμο οι μαθητές να εξασκηθούν στις κλίμακες και με συνδυασμούς τριών δαχτύλων όπως i-m-a, m-a-i, a-i-m, i-a-m, m-i-a, a-m-i, συνδυασμούς δαχτύλων με τον αντίχειρα όπως p-i-m, p-i-a, p-m-a, p-m-i, p-a-i, p-a-m, p-i-m-a και p-a-m-i.[41] Τα δάχτυλα του δεξιού χεριού, τη στιγμή που είναι έτοιμα να παίξουν πρέπει να βρίσκονται σε απόσταση όχι μεγαλύτερη του μισού εκατοστού από τις χορδές. Ο μαθητής πρέπει να μάθει να παίζει με το μικρότερο δυνατό εύρος κίνησης, ξεκινώντας την κίνηση όσο πλησιέστερα γίνεται στη χορδή. Δίνεται στο μαθητή η αρχή: προετοιμασία – πίεση – ελευθέρωση (prepare – pressure – release) που διέπει την κρούση της χορδής. Στο στάδιο α. της προετοιμασίας: το δάχτυλο αγγίζει την χορδή, β. της πίεσης: πιέζει τη χορδή με το βάρος του προς το καπάκι της κιθάρας και γ. της ελευθέρωσης όπου δονείται η χορδή υπό γωνία προς το καπάκι.
Σε αυτά τα τρία στάδια ο μαθητής αποκτά αίσθηση της θέσης και της αντίστασης της χορδής κάτω από τα δάχτυλα του κι επιπλέον μαθαίνει να βρίσκει το ακριβές σημείο του δαχτύλου[42], όπου ο κατάλληλος συνδυασμός δέρματος και νυχιού δίνει τον πλέον μεστό και γεμάτο ήχο. Η αργή και συνειδητή μελέτη αυτής της διαδικασίας δίνει σε πρώτο επίπεδο staccato ήχο, λόγω του σταδίου της προετοιμασίας του δαχτύλου πάνω στη χορδή. Ο μαθητής μέσω της εξάσκησης θα ελαχιστοποιήσει το χρονικό διάστημα διακοπής του ήχου.

1.2.3. Τα ανενεργά δάχτυλα. Στις κλίμακες συνήθως χρησιμοποιούμε συνδυασμούς δύο δαχτύλων, οπότε πάντοτε θα υπάρχουν άλλα δύο ανενεργά δάχτυλα. Όπως με τη στήριξη του αντίχειρα στο καπάκι ή τις μπάσες χορδές έχουμε σημαντική βοήθεια στην εξισορρόπηση του δεξιού χεριού, έτσι αξίζει να αναφερθούμε και στη στάση των ανενεργών δαχτύλων και πώς αυτή μας βοηθάει για τον ίδιο σκοπό. Όταν χρησιμοποιούμε i-m, το a πρέπει να είναι κλεισμένο στην παλάμη περίπου κατά ένα εκατοστό περισσότερο από το m. Όταν εναλλάσσουμε i-a, ο m πρέπει να βρίσκεται περίπου ενάμιση εκατοστό έξω από τα άλλα δάχτυλα. Όταν εναλλάσσουμε m-a, το i πρέπει να βρίσκεται περίπου στο ίδιο επίπεδο με το m[43]. Όσον αφορά το μικρό δάχτυλο, οι απόψεις και προτιμήσεις διίστανται. Κάποιοι κιθαριστές όταν χρησιμοποιούν im προτιμούν να έχουν το μικρό δάχτυλο μαζεμένο προς το εσωτερικό της παλάμης όπως το a, ενώ άλλοι διατηρούν τις φάλαγγες του σε ευθεία, στο ίδιο ύψος με το επίπεδο της παλάμης και από μέτρια έως αρκετά πλευρικά διαχωρισμένο από το a. Αυτό πιστεύουμε ότι είναι συνάρτηση της σχετικής ισορροπίας, η οποία υπάρχει ανάμεσα στους καμπτήρες κι εκτείνοντες μύες και η οποία είναι διαφορετική για τον κάθε κιθαριστή. Φρόνιμο είναι λοιπόν να υπενθυμίζεται στο μαθητή πως η στάση που τελικά θα χρησιμοποιήσει πρέπει να είναι αυτή που του προσφέρει τη μέγιστη δυνατή ισορροπία και χαλάρωση στο

[41] Μια ιδιαίτερη τεχνική που χρησιμοποιούν μερικοί κιθαριστές, είναι η χρήση του αντίχειρα ή/και του δείκτη, αλλά και άλλων δακτύλων, σαν πένα. Ο αντίχειρας χρησιμοποιείται με παρόμοιο τρόπο στην τεχνική alzapua των κιθαριστών φλαμένκο, ενώ για το δείκτη έχουμε ως ιστορικό προηγούμενο την τεχνική dedillo της βιχουέλας που μαρτυρείται ήδη από τον Luis Milán, *Libro de Musica de Vihuela de Mano. Intitulado el maestro,* Valencia, 1535.
[42] Για τους περισσότερους κιθαριστές είναι η αριστερή πλευρά του δαχτύλου, χωρίς να λείπουν και οι εξαιρέσεις.
[43] Οι αποστάσεις σε εκατοστά τις οποίες δίνουμε, είναι από τον Pepe Romero. Ο κάθε κιθαριστής θα πρέπει φυσικά να προσαρμόσει τις αποστάσεις αυτές στις δικές του ανατομικές ιδιαιτερότητες. **P. Romero:** Romero Pepe, La Guitarra, *A comprehensive study of classical guitar technique and guide to performing*, Tuscany Publications, Tampa, Florida, 2012, σελ. 43.

δεξί του χέρι και πως η επιλογή αυτής της στάσης θα εξαρτάται από τα δικά του ανατομικά χαρακτηριστικά.

1.2.4. Αλλαγές ή διασταυρώσεις χορδής (string crossings). Ο μαθητής σύντομα αντιλαμβάνεται πως το πέρασμα από τη μια χορδή στην άλλη ευνοείται από μία συγκεκριμένη σειρά δαχτύλων του δεξιού χεριού. Για παράδειγμα ανεβαίνοντας από την τρίτη χορδή στη δεύτερη, φαίνεται πολύ φυσικότερο να χρησιμοποιήσουμε i-m (θετική αλλαγή) παρά m-i (αρνητική αλλαγή), λόγω της διαφοράς μήκους των δύο αυτών δαχτύλων. Συχνά οι αρνητικές αλλαγές είναι ο πλέον ανασταλτικός παράγοντας στην αύξηση της ταχύτητας μιας κλίμακας. Αυτή η διαφορά μήκους είναι μικρότερη στους συνδυασμούς m-a και i-a, καθώς όμως για τους περισσότερους κιθαριστές το i-m είναι ο πιο ευκίνητος συνδυασμός και αυτός που θα χρησιμοποιηθεί στις δυσκολότερες περιστάσεις, κρίνεται άκρως απαραίτητο να κάνει εξειδικευμένες ασκήσεις (Πίνακας 5) ο μαθητής για τον έλεγχο αυτού του τομέα της τεχνικής των κλιμάκων[44].

1.2.5. Δυναμικές. Από τη στιγμή που ο μαθητής έχει μάθει να ελέγχει τον ήχο του εξισορροπώντας κατάλληλα τη δράση των δαχτύλων, καλείται να εισαγάγει την παράμετρο των δυναμικών στη μελέτη των κλιμάκων. Γίνεται σαφές στο μαθητή πως το βάρος του δαχτύλου και κατά συνέπεια η εκτόπιση της χορδής από τη θέση ισορροπίας στο στάδιο της προετοιμασίας – πίεσης δίνει δυναμική ενέργεια στη χορδή, η οποία με την ελευθέρωση της χορδής θα μετατραπεί σε ανάλογη κινητική ενέργεια που θα καθορίσει τελικά την ένταση του παραγόμενου ήχου. Αρχικά, για λόγους ευκολίας, ο μαθητής μπορεί να δοκιμάσει να εκτελέσει τις δυναμικές κάθε μία ξεχωριστά (pp-p-mp-mf-f-ff) αλλά και crescendi και decrescendi στις βασικές ασκήσεις των ανοιχτών χορδών, κατόπιν σε επαναλαμβανόμενους φθόγγους και τέλος σε κανονικές κλίμακες (Πίνακας 6).
Όσον αφορά στην εφαρμογή των δυναμικών στο ρεπερτόριο του μαθητή, είναι πολύ σημαντικό ο καθηγητής να εξηγεί στο μαθητή με ποια λογική θα επιλέξει την εκάστοτε δυναμική.[45] Μερικοί από τους παράγοντες που πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη είναι η μελωδική πορεία/κορύφωση, η αρμονία (διαφωνία – ένταση, λύση διαφωνίας – χαλάρωση), μορφολογικοί παράγοντες (π.χ. θέλουμε για λόγους έμφασης να τονίσουμε την επανέκθεση), ενορχηστρωτικοί (μια εξάφωνη συγχορδία είναι περισσότερο πιθανό να μας δώσει ένα αληθινό forte από ένα φθόγγο που στέκει μόνος του σε περιοχή της κιθάρας που δεν αποδίδει ηχητικά) κ.α. Τέλος, δεν πρέπει να παραβλέπουμε τον παράγοντα της φαντασίας και του υποκειμενικού: ο καθηγητής και ο μαθητής παίζουν διάφορες εκδοχές δυναμικών σε ένα κομμάτι και συζητάνε για το τι πιστεύουν πως λειτουργεί πιο πειστικά. Έτσι, ο μαθητής αποκτά σταδιακά κριτική σκέψη και αναπτύσσει το καλλιτεχνικό του γούστο, ενώ ο καθηγητής μπορεί να βρεθεί προ ευχάριστων εκπλήξεων από τις προτάσεις του μαθητή, ιδέες που ο ορθολογισμός του καθηγητή μπορεί αρχικά να απέκλειε.

[44] Εναλλακτικά κάποιοι κιθαριστές προτιμούν α. i-a λόγω της μικρότερης διαφοράς μήκους ανάμεσα στα δύο δάχτυλα, β. συνδυασμούς τριών (a-m-i, p-m-i) ή και τεσσάρων δαχτύλων στο δεξί χέρι οι οποίοι βρίσκονται σε άμεση αντιστοιχία με τον αριθμό φθόγγων ανά χορδή που χρησιμοποιούνται από το αριστερό χέρι, αναιρώντας έτσι ουσιαστικά το πρόβλημα των αλλαγών χορδής, δείτε τη σχετική αρχή three notes per string της ηλεκτρικής κιθάρας και γ. μικτή άρθρωση με συνδυασμό αρθρωμένων και συζευγμένων φθόγγων από το αριστερό χέρι. Σχετικά με τις αλλαγές χορδής μπορεί να δει ο αναγνώστης στα βιβλίο των **L. Brouwer** και **P. Paolini:** Brouwer Leo – Paolini Paolo, *Scale per Chitarra*, Ricordi, Milano, 1992 και **S. Tennant:** Tennant Scott, *Pumping Nylon*, Alfred Music, Los Angeles, 1995.

[45] Από εδώ και κάτω, όπως και στην επόμενη παράγραφο για την άρθρωση, προσεγγίζουμε παράλληλα με το τεχνικό μέρος και ζητήματα ερμηνείας. Πιστεύουμε ότι η τεχνική και η μελέτη της πρέπει να προσεγγίζεται σε διασύνδεση με το ρεπερτόριο και την ερμηνεία του.

1.2.6. Άρθρωση. Εξηγείται στον μαθητή η σημασία της άρθρωσης στο μουσικό λόγο και παραλληλίζεται με τη λειτουργία των συμφώνων και φωνηέντων στον προφορικό λόγο. Κατόπιν ο καθηγητής εκτελεί δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα από το ρεπερτόριο της κιθάρας στα οποία απαιτείται α. legato παίξιμο σε αργή λυρικού τύπου μελωδική γραφή με κυρίως βηματική κίνηση και ήπια άλματα διαστημάτων και β. αρθρωμένο (εννοώντας τις πιθανές διαβαθμίσεις του staccato) παίξιμο σε ζωηρού χαρακτήρα γραφή με μελωδική κίνηση με συχνά άλματα και επαναλαμβανόμενους φθόγγους. Ο καθηγητής μπορεί να παίξει τα παραδείγματα με την ενδεδειγμένη άρθρωση, με μια ουδέτερη και με μία ανεστραμμένη και να καλέσει το μαθητή να επιλέξει ποια του φάνηκε ποιο αποτελεσματική για κάθε κομμάτι. Δίνονται ασκήσεις στο μαθητή για να δουλέψει πάνω στην άρθρωση και, αφού αποκτήσει ικανοποιητικό έλεγχο σε αυτές, κρίνεται σκόπιμο και αναγκαίο πλέον να του επισημαίνεται πάντοτε ένας φυσικός τρόπος εκφοράς του μουσικού λόγου στο ρεπερτόριο που μελετά (Πίνακας 5).

1.3. Μελέτη κλιμάκων με ρυθμικές παραλλαγές για συγχρονισμό και ταχύτητα. Προσθετική μέθοδος.
Δίνονται στο μαθητή ρυθμικά μοτίβα όπως αυτά που περιλαμβάνονται στις Ασκήσεις Ρυθμού ή άλλα που υπάρχουν στο ρεπερτόριο που μελετά κατά την τρέχουσα περίοδο (Πίνακας 7). Αφού ο μαθητής τα αφομοιώσει και είναι πλέον σε θέση να τα εκτελεί με άνεση και ακρίβεια σε ανοιχτές χορδές, καλείται να τα εφαρμόσει στις Κλίμακες σε μία θέση, αλλά και στις κλίμακες των κομματιών που μελετά. Δίνεται παράδειγμα της Προσθετικής μεθόδου στις κλίμακες και προτείνεται στο μαθητή να την χρησιμοποιήσει για να βελτιώσει τις πιο γρήγορες κλίμακες του ρεπερτορίου που μελετά (Πίνακας 8).

2. Αρπίσματα

Στη βιβλιογραφία που αφορά στην παιδαγωγική της κιθάρας ο αναγνώστης συναντά ένα εντυπωσιακό πλήθος ασκήσεων για τα αρπίσματα, που προφανώς υπερκαλύπτει τις πραγματικές ανάγκες του ρεπερτορίου. Εύλογα ο καθηγητής αναρωτιέται με ποιό γνώμονα θα μπορούσε να επιλέξει μέρος των ασκήσεων, για τις οποίες είναι εφικτή και πραγματοποιήσιμη η μελέτη, έτσι ώστε ο μαθητής να ωφεληθεί από αυτές. Ως παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τις 120 φόρμουλες αρπισμάτων του Mauro Giuliani[46] ή τις 197 φόρμουλες αρπισμάτων του Abel Carlevaro στο Cuaderno no 2[47]. Παρά την αδιαμφισβήτητη συνεισφορά και των δύο βιβλίων στην παιδαγωγική της κιθάρας, η προηγούμενη ερώτηση παραμένει: Είναι απαραίτητο κι εφικτό χρονικά ο μαθητής να περάσει από τις συμπληγάδες πέτρες όλων αυτών των ασκήσεων για να διασφαλίσει μια καλή τεχνική στα αρπίσματα;
Ασφαλώς, ο καθηγητής μπορεί να προτείνει μια επιλογή από τα σημαντικότερα και πλέον σε χρήση αρπίσματα για τη φιλολογία της κιθάρας και πάντα σε διασύνδεση με το ρεπερτόριο του μαθητή. Πιστεύουμε πως είναι χρησιμότερο να επισημάνουμε κάποιες βασικές αρχές στον τρόπο μελέτης κι εκτέλεσης των αρπισμάτων καθώς και να παρουσιάσουμε μία κατά το δυνατόν συνοπτική λίστα με τους πλέον εν χρήσει συνδυασμούς (Πίνακας 9).

2.1 Πλήρης και σταδιακή προετοιμασία
2.1.1 Πλήρης προετοιμασία. Στα ανιόντα αρπίσματα (π.χ. p-i-m, p-m-a, p-i-m-a κλπ) μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε πλήρη προετοιμασία στα δάχτυλα του δεξιού χεριού. Για παράδειγμα, σε ένα ανιόν άρπισμα p-i-m-a μόλις παίξει ο αντίχειρας p, τα i-m-a τοποθετούνται αμέσως και ταυτόχρονα πάνω στις

[46] **M. Giuliani:** Giuliani Mauro, *Studien für Gitarre opus 1a*, Schott, Mainz, 1981.
[47] **A. Carlevaro:** Carlevaro Abel, *Serie Didactica, Cuaderno no 2*, Barry, Buenos Aires, 1967.

χορδές που θα παίξουν και απελευθερώνουν τις χορδές σταδιακά. Μόλις παίξει το τελευταίο δάχτυλό του αρπίσματος, το a, ο αντίχειρας τοποθετείται αμέσως πάνω στη χορδή που θα παίξει και ο κύκλος ξεκινά από την αρχή.

2.1.2 Σταδιακή προετοιμασία. Στα κατιόντα αρπίσματα (π.χ. p-m-i, p-a-m, p-a-m-i κλπ) η πλήρης προετοιμασία είναι άβολη και προτιμούμε την σταδιακή προετοιμασία. Για παράδειγμα, σε ένα κατιόν άρπισμα p-a-m-i μόλις παίξει ο αντίχειρας p το a προετοιμάζεται, μόλις παίξει το a προετοιμάζεται το m, μόλις παίξει το m προετοιμάζεται το i, μόλις παίξει το i προετοιμάζεται το p και ούτω καθεξής. Σε σύνθετα αρπίσματα, όπως το κλασικό κιθαριστικό ανιόν – κατιόν εξάηχο p-i-m-a-m-i, χρησιμοποιούμε συνδυασμό πλήρους και σταδιακής προετοιμασίας, δηλαδή πλήρη για το ανιόν τμήμα p-i-m-a και σταδιακή για το κατιόν a-m-i.

2.2 Δυναμικές

Η αρχή προετοιμασία – πίεση – ελευθέρωση που διέπει την κρούση των χορδών στις κλίμακες ισχύει και για τα αρπίσματα. Αφού ο μαθητής κατορθώσει αρχικά να παράγει ισόχρονους, ισοδύναμους και ομοιογενείς ηχητικά φθόγγους εισάγουμε στη μελέτη των αρπισμάτων την παράμετρο των δυναμικών και ζητούμε από τον μαθητή να παράγει ήχους από pp έως ff με όλες τις διαβαθμίσεις έντασης.

2.3 Ρυθμικές παραλλαγές

Οι ρυθμικές παραλλαγές που χρησιμοποιήσαμε στις κλίμακες μπορούν να βρουν εφαρμογή και στα αρπίσματα. Για παράδειγμα ένα ανιόν άρπισμα pim με αξίες φθόγγων τα τρίηχα ογδόων, μπορεί να μελετηθεί επίσης ως α. ένα όγδοο και δύο δέκατα έκτα και β. δύο δέκατα έκτα και ένα όγδοο.

2.4 Χρήση apoyando – tirando για τονισμούς

Μπορούμε να δώσουμε έμφαση ή τονισμό σε ένα φθόγγο αρπίσματος, χρησιμοποιώντας apoyando για το συγκεκριμένο δάχτυλο. Άλλοι τρόποι είναι με tirando και συνεχίζοντας περισσότερο την κίνηση του συγκεκριμένου δαχτύλου προς το εσωτερικό της παλάμης (follow through) ή/και πιέζοντας περισσότερο τη χορδή προς το καπάκι, πριν την ελευθερώσουμε[48].

3. Δίφωνες κλίμακες σε $3^{ες}$, $6^{ες}$, $8^{ες}$ και $10^{ες}$.

Σε ένα πολυφωνικό όργανο όπως η κιθάρα, η μελέτη δίφωνων κλιμάκων κρίνεται αναγκαία. Ένα μεγάλο μέρος από το ρεπερτόριο της κιθάρας βασίζεται ως επί το πλείστον σε δίφωνη γραφή ή χρησιμοποιεί σε εκτεταμένο βαθμό κλίμακες σε $3^{ες}$, $6^{ες}$, $8^{ες}$ και $10^{ες}$. Οι δίφωνες κλίμακες απαιτούν από τον κιθαριστή τον ταυτόχρονο έλεγχο σε δύο ηχητικά επίπεδα για ισορροπία και καθαρότητα, την συνέργεια έως και τεσσάρων δαχτύλων για κάθε συνήχηση και άρα υψηλότερο επίπεδο συντονισμού κινήσεων, καθώς και χαλαρότητα και ακρίβεια στις μετακινήσεις κατά μήκος της ταστιέρας. Στη δακτυλοθέτηση των κλιμάκων αυτών λάβαμε υπόψη τις ιστορικές δακτυλοθεσίες όπως αυτές παρουσιάζονται στις πρώτες μεθόδους για κιθάρα του $19^{ου}$ αιώνα αλλά και στο σχετικό ρεπερτόριο[49]. Οι συνθέτες της εποχής παρουσιάζουν

[48] Εκτεταμένες ασκήσεις πάνω στο θέμα των τονισμών στα αρπίσματα θα δούμε στο βιβλίο για το δεξί χέρι του **M. Storti:** Storti Mauro, *L'arte della mano destra, tecnica fondamentale del tocco*, Carisch S.p.A., Milano, 1978, σελ. 10-25.

[49] Δεν λάβαμε υπόψη μας τη χρήση του αντίχειρα του αριστερού χεριού για να πατήσει φθόγγους στην έκτη χορδή, αφού μια τέτοια τεχνική είναι απόλυτα εφικτή στα λεπτότερα μπράτσα που είχαν οι κιθάρες τον $19^{ου}$ αιώνα, αλλά όχι στη σύγχρονη κλασική κιθάρα με τις μεγαλύτερες διαστάσεις. Επίσης δεν είμαστε σύμφωνοι με τις κάθετες μετακινήσεις του ίδιου δαχτύλου στο ίδιο τάστο αλλά σε απομακρυσμένες χορδές σε συνεχόμενους γρήγορους φθόγγους, τουλάχιστον στη χρήση τέτοιων δακτυλοθεσιών

προτίμηση για τις πρώτες θέσεις της κιθάρας, καθώς το μεγαλύτερο μήκος παλλόμενης χορδής αποδίδει περισσότερο σε ένταση ήχου. Αυτό σημαίνει ότι δεν θα δούμε για παράδειγμα τρίτες παιγμένες στην πέμπτη και έκτη χορδή στην έβδομη θέση, εφόσον δεν απαιτείται ταυτόχρονα ψηλότερη φωνή. Ασφαλώς, όταν απαιτούνται ψηλοί φθόγγοι, η δακτυλοθέτηση και οι σχετικές μετακινήσεις στο μπράτσο γίνονται με γνώμονα την ψηλότερη φωνή που τοποθετείται στην πρώτη χορδή και λιγότερο συχνά στη δεύτερη. Στο σύγχρονο ρεπερτόριο της κιθάρας οι συνθέτες, έχοντας σαν δεδομένο τον δυνατότερο ήχο της κιθάρας στην ψηλή περιοχή καθώς και την εξελιγμένη τεχνολογία των μπάσων χορδών, αλλά και αναζητώντας νέα ηχοχρώματα, δοκιμάζουν συνηχήσεις σε όλη την έκταση του οργάνου.

Για την εξοικείωση του μαθητή λοιπόν, δείχνουμε μερικές από τις δίφωνες κλίμακες, όπου χρησιμοποιούν τις χαμηλότερες χορδές της κιθάρας σε ψηλές σχετικά θέσεις (Πίνακας 10). Κατά τη μελέτη των δίφωνων κλιμάκων υπενθυμίζουμε στο μαθητή να έχει τα δάχτυλα του αριστερού χεριού κάθετα και όσο πιο χαμηλά γίνεται στις χορδές. Αν το επιτρέπει το θεωρητικό του υπόβαθρο, του υποδεικνύουμε τις διαστηματικές αναλογίες και πώς αυτές επαναλαμβάνονται στις δίφωνες κλίμακες, ώστε να τις μάθει ευκολότερα. Στον Πίνακα 10 θα βρει ο αναγνώστης δίφωνες μείζονες κλίμακες στις πλέον εν χρήσει «κιθαριστικές» τονικότητες, δηλαδή ντο, σολ, ρε, λα και μι. Δεν παραθέσαμε ελάσσονες κλίμακες, καθώς και κλίμακες με μη «κιθαριστικό» οπλισμό (περισσότερες διέσεις, υφέσεις), αφενός για λόγους έκτασης του Οδηγού Εκπαιδευτικού και αφετέρου γιατί πιστεύουμε ότι η τεχνική ικανότητα στις δίφωνες κλίμακες μπορεί να αποκτηθεί, και με το παραπάνω, μέσα από τις τονικότητες που προαναφέραμε. Αν ο καθηγητής επιθυμεί να εξοικειωθεί ο μαθητής για παράδειγμα, στις κλίμακες με υφέσεις, είτε για λόγους ανάγνωσης, είτε για την ακουστική του εξάσκηση, είτε για την ενασχόληση του με τη τζαζ μουσική, μπορεί να του δώσει το ανάλογο υλικό.

4. Συγχορδίες.

Με τον όρο συγχορδίες στην κιθάρα μπορεί να αναφερόμαστε σε δύο διαφορετικές οπτικές πλευρές των συγχορδιών, η μία είναι αυτή που αφορά στους συγχορδιακούς σχηματισμούς του αριστερού χεριού στην ταστιέρα και η άλλη αφορά στην τεχνική του δεξιού χεριού κατά την εκτέλεση συγχορδιών ή άλλων συνηχήσεων. Εφόσον η ανεξαρτησία των δαχτύλων του αριστερού χεριού και η ικανότητα του μαθητή στο μπαρέ το επιτρέπει, ο καθηγητής μπορεί να διδάξει:

- συγχορδίες μείζονες, ελάσσονες, ελαττωμένες και αυξημένες, αρχικά στις κύριες κιθαριστικές τονικότητες και σε ευθεία θέση
- αργότερα συγχορδίες με $7^{ες}$, $9^{ες}$, $11^{ες}$ και $13^{ες}$ σε ευθεία θέση και στις διάφορες αναστροφές
- όλα τα παραπάνω σε πιο απομακρυσμένες τονικότητες[50].

Μπορούν να διδαχθούν βασικές αρμονικές διαδοχές και πτώσεις, έτσι ώστε ο μαθητής σταδιακά να αντιληφθεί στην πράξη το ρόλο της κιθάρας ως όργανο συνοδείας τραγουδιού ή μελωδίας γενικότερα. Το σχετικό ρεπερτόριο είναι ανεξάντλητο και περιλαμβάνει όλες τις εποχές και τα στυλ, τόσο της λόγιας όσο και της λαϊκότροπης μουσικής.

από μαθητές. Σχετικές δακτυλοθεσίες, π.χ. το τρίτο δάχτυλο να πηδάει από το $3^{ο}$ τάστο της $2^{ης}$ χορδής στο $3^{ο}$ τάστο της $5^{ης}$ σε δύο συνεχόμενα δέκατα έκτα, μπορεί να δει ο αναγνώστης στη μέθοδο του **M. Giuliani:** Giuliani Mauro, *Studio per la Chitarra*, Artaria, Vienna, 1812.

[50] Στο διαδίκτυο μπορούμε να βρούμε πληθώρα πινάκων συγχορδιών, ανάλογα με το επίπεδο και τις μουσικές μας προτιμήσεις. Για κάποιες βασικές συγχορδίες στην κιθάρα δείτε εδώ, για μια ιδιαίτερα εκτεταμένη αναφορά σε συγχορδίες με πιθανή χρήση σε σύγχρονη και σε τζαζ μουσική δείτε το σύνδεσμο εδώ Ένα μικρό σχετικά πίνακα συγχορδιών έχουμε από τον **J. Martin:** Martin Juan, *Guitar Method. El arte flamenco de la Guitarra*, United Music Publishers, London, 1978, σελ. 169, ενώ μια πιο σύγχρονη αρμονικά προσέγγιση για τη φλαμένκο κιθάρα βρίσκουμε εδώ.

Η τεχνική των συγχορδιών στο δεξί χέρι περιλαμβάνει από δίφωνες συνηχήσεις έως κι εξάφθογγες συγχορδίες. Ο μαθητής πρέπει να γνωρίζει ποιες είναι οι ενδεδειγμένες δακτυλοθεσίες και ο τρόπος κρούσης και να μπορεί να ελέγχει το βάρος των δαχτύλων κατάλληλα, ώστε να μπορεί να παράγει διάφορες δυναμικές. Παραθέτουμε ένα πίνακα με βασικές ασκήσεις συγχορδιών (Πίνακας 11). Σημαντικό επίσης είναι να ελέγχει και να μπορεί να ξεχωρίζει δυναμικά ή/και ηχοχρωματικά την κάθε φωνή της συγχορδίας με τρόπο όμοιο με αυτό που περιγράψαμε στο 2.4. στην παράγραφο των αρπισμάτων[51].

5. Τρέμολο

Όπως σε όλες τις τεχνικές, έτσι και στο τρέμολο τη μεγαλύτερη σημασία έχει ο έλεγχος, δηλαδή η σταθερή παραγωγή καλοζυγισμένων, ισόχρονων και ισοδύναμων φθόγγων. Ο μαθητής μελετά το τρέμολο αργά και αρθρωμένα παρατηρώντας πολύ προσεκτικά τον ήχο του για κάθε αστάθεια έντασης και ρυθμού. Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στον αντίχειρα, ώστε να ακούγεται ισορροπημένα σε σχέση με τα άλλα τρία δάχτυλα. Εκτός από τις ασκήσεις για το καθεαυτό τρέμολο p-a-m-i της κλασικής κιθάρας, συμπεριλάβαμε στις ασκήσεις του κεφαλαίου το φλαμένκο τρέμολο p-i-a-m-i και ασκήσεις τρέμολο με ταυτόχρονη κρούση του μπάσου (Πίνακας 12).[52] Όπως σε όλες τις τεχνικές του δεξιού χεριού, έτσι και στο τρέμολο οι δυναμικές είναι μια θεμελιώδης προϋπόθεση για εκφραστικό παίξιμο. Αφού ο μαθητής επιτύχει ένα βασικό έλεγχο των δυναμικών στις ασκήσεις του, του ζητάμε να εφαρμόσει τις δυναμικές στα κομμάτια με τρέμολο που μελετά, δίνοντας του για παράδειγμα την απλή αρχή, σύμφωνα με την οποία οι δυναμικές ακολουθούν το τονικό ύψος της μελωδίας.

6. Συζεύξεις

Στην τεχνική των συζεύξεων χρήσιμο είναι να αποσαφηνιστεί στο μαθητή:
- Το επιθυμητό εύρος κίνησης στις ανιούσες συζεύξεις είναι το πολύ 1 έως 2 εκατοστά, αυτή δηλαδή πρέπει να είναι η μέγιστη απόσταση ενός δαχτύλου από την ταστιέρα.
- Ακόμα και όταν παίζουμε αργούς φθόγγους με την τεχνική των συζεύξεων, η κίνηση του δαχτύλου που παράγει το συζευγμένο φθόγγο πρέπει να είναι πολύ γρήγορη και συνάμα ελαφριά. Μόλις παραχθεί ο ήχος, πρέπει να νιώσουμε πως το δάχτυλο αδειάζει τελείως από ενέργεια ή, αν ακολουθεί άλλη σύζευξη, πως αυτή η ενέργεια μεταφέρεται στο επόμενο δάχτυλο.
- Οι κατιούσες συζεύξεις μπορούν να γίνουν «apoyando» και «tirando» με την ίδια λογική που στηρίζουμε ή όχι τα δάχτυλα του δεξιού χεριού στην διπλανή χορδή. Ανάλογα με τη θέση του αριστερού χεριού κατά τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, με τη χορδή πάνω στην οποία παίζουμε, με το αν πρόκειται για απλή, σύνθετη σύζευξη ή τρίλια και, ασφαλώς, τον ήχο που θέλουμε να παραγάγουμε, επιλέγουμε αν θα ακουμπήσουμε στην διπλανή χορδή ή όχι (Πίνακας 13).

7. Μπαρέ

Συχνά οι μαθητές συναντούν δυσκολία στην τεχνική του μπαρέ, εξαντλώντας τον δείκτη του αριστερού τους χεριού, ενώ παράλληλα ο αντίχειρας συντείνει στην ανάπτυξη έντασης στο αριστερό χέρι. Για να αποφύγει ο μαθητής αυτό το πρόβλημα του υπενθυμίζουμε:
- Ο δείκτης του αριστερού χεριού πρέπει να είναι ίσιος και ακριβώς πριν το τάστο. Τα υπόλοιπα δάχτυλα που δεν χρησιμοποιούνται παραμένουν χαλαρά και σε μικρή απόσταση από τις χορδές. Ο μέσος δεν

[51] Δείτε τις σχετικές ασκήσεις στο βιβλίο του **M. Storti:** *op. cit.,* σελ. 24-31.
[52] Η προτελευταία άσκηση είναι από το βιβλίο του **S. Tennant:** *op. cit*., σελ. 57.

υποβοηθά το μπαρέ. Ο αντίχειρας αντισταθμίζει τη δύναμη του δείκτη και των δαχτύλων, αλλά αν παρατηρήσουμε οποιαδήποτε ένταση στον μυ που συνδέει αντίχειρα και παλάμη, σηκώνουμε ελαφρά τον αντίχειρα.

- Βάρος και κατεύθυνση αντί για δύναμη. Είναι σαφώς προτιμότερο να εκμεταλλευτούμε το βάρος ολόκληρου του χεριού μας με κατεύθυνση προς τα πίσω αλλά και προς τα κάτω, από το να βασιστούμε αποκλειστικά στους πολύ μικρούς μύες του δείκτη.

- Είναι σπάνια τα μπαρέ, όπου χρειάζεται ο δείκτης να παραγάγει καθαρούς φθόγγους και από τις έξι χορδές. Στις περισσότερες περιπτώσεις μας δίνεται η ευκαιρία για εξοικονόμηση ενέργειας, αρκεί να αντιληφθούμε ποιοι φθόγγοι πιέζονται από άλλα δάχτυλα του αριστερού χεριού ή δεν χρειάζονται καν να παιχτούν από το δεξί χέρι.

- Η καθημερινή εξάσκηση στο μπαρέ με σύντομες χρονικά ασκήσεις κι ενδιάμεσα διαλείμματα θα βοηθήσει τον μαθητή να συνειδητοποιήσει τη λειτουργία αυτής της τεχνικής. Σίγουρα τα καλά μπαρέ απαιτούν χρόνο και μελέτη μέχρι να γίνουν ένα άνετο αντανακλαστικό του μαθητή, αλλά επιπλέον χρειάζονται και διαρκή αυτοπαρατήρηση στο θέμα της χαλάρωσης.

Τα μπαρέ μπορούν να ταξινομηθούν σε διάφορες κατηγορίες:

- **Πλήρες μπαρέ** ονομάζουμε αυτό που εκτείνονται και στις έξι χορδές και **μερικό μπαρέ** αυτό που εκτείνεται σε δύο έως πέντε χορδές. Το μερικό μπαρέ που εκτείνεται σε τρεις χορδές ονομάζεται και **μισό μπαρέ**.

- **Ψεύτικο μπαρέ** ονομάζουμε το μπαρέ που γίνεται με την πρώτη φάλαγγα του δαχτύλου στην πρώτη ή δεύτερη χορδή και αφήνει τις υπόλοιπες χορδές ανοιχτές. Σκοπό έχει να οδηγηθούμε ή να φύγουμε από ένα πλήρες μπαρέ με τη μικρότερη δυνατή κίνηση του δείκτη και χωρίς να χαλάσουμε τη legato άρθρωση της πάνω φωνής[53].

- **Μπαρέ με άλλα δάχτυλα εκτός του πρώτου**. Τα συνηθέστερα είναι τα μπαρέ με το τέταρτο δάχτυλο, αλλά δεν αποκλείονται τα μπαρέ με το δεύτερο και το τρίτο δάχτυλο.

- **Μπαρέ που εκτείνεται σε δύο τάστα με πλάγια τοποθέτηση του δείκτη**. Αυτά μάς προσφέρουν συχνά τη μοναδική εναλλακτική λύση σε πολύ πιο σύνθετες δακτυλοθεσίες.

Το μπαρέ μπορεί να συνδυαστεί με όλες τις τεχνικές: κλίμακες, αρπίσματα, συγχορδίες, συζεύξεις κλπ. Αποφασίζουμε τι χρειάζεται ο μαθητής για το τρέχον ρεπερτόριο του και του δίνουμε τις ανάλογες ασκήσεις[54].

8. Ανεξαρτησία δαχτύλων αριστερού και δεξιού χεριού. Παύσεις. Σταθερά στηριζόμενα δάχτυλα (anchor fingers)

8.1. Ανεξαρτησία δαχτύλων αριστερού και δεξιού χεριού. Σε ένα όργανο όπως η κιθάρα, που είναι ικανό για σύνθετες μουσικές υφές, όπως η πολυφωνία και η ομοφωνία, πέρα από την κινητικότητα των δαχτύλων, εξίσου σημαντική είναι και η μεταξύ τους ανεξαρτησία, δηλαδή η ικανότητα για ελεύθερη κίνηση των δαχτύλων, ενώ κάποια άλλα δάχτυλα παραμένουν ανενεργά ή ακινητοποιημένα πάνω σε άλλες χορδές. Θα δώσουμε μερικές πολύ βασικές ασκήσεις και για τα δύο χέρια (Πίνακας 14).[55] Ασκήσεις

[53] Η κατά λέξη μετάφραση του όρου hinge barré που συναντάμε στις αγγλόφωνες εκδόσεις είναι μπαρέ μεντεσές, αλλά πιστεύουμε πως ο όρος ψεύτικο μπαρέ είναι κάπως πιο εύηχος. Τον αντίστοιχο όρο faux barré συναντάμε στις γαλλόφωνες εκδόσεις για κιθάρα.

[54] Βασικές ασκήσεις για μπαρέ μπορούμε να βρούμε σε γνωστές κιθαριστικές μεθόδους όπως στον **E. Pujol:** Pujol Emilio, *Escuela razonada de la Guitarra, vol.2*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954, σελ.38-39, 74-75, 91, 93 και 96.

[55] Η άσκηση που προτείνουμε για την ανεξαρτησία των δαχτύλων του αριστερού χεριού προέρχεται από τον **A. Carlevaro:** Carlevaro Abel, *Serie Didactica, Cuaderno no 4*, Barry, Buenos Aires, 1975, σελ.50.

ανεξαρτησίας μπορούν να προκύψουν χρησιμοποιώντας άλλες ασκήσεις τεχνικής και απομονώνοντας τα ανενεργά δάχτυλα. Για παράδειγμα, σε ένα άρπισμα p-i-m-i ή p-m-i-m όπου τα i-m παίζουν πάνω στην 3η και 2η χορδή, μπορούμε να αφήσουμε το a πάνω στην 1η χορδή. Ομοίως, όταν π.χ. εκτελούμε ασκήσεις ρυθμού με χτύπημα apoyando i-m πάνω στην 1η χορδή, το a μπορεί να ακινητεί πάνω στη 2η χορδή. Αντιστοίχως, για το αριστερό χέρι, όταν για παράδειγμα, μελετάμε τρίλια με το 1-3 στην 6η χορδή, μπορούμε να έχουμε το 2ο και το 4ο δάχτυλο ακίνητα πάνω στην 5η χορδή.

8.2. Παύσεις. Λέγοντας παύσεις, εννοούμε, πέρα από την τήρηση των γραμμένων παύσεων, και το σταμάτημα κάθε ανεπιθύμητης συνήχησης, η οποία πιθανόν δεν συμβολίζεται στο μουσικό κείμενο[56]. Για παράδειγμα, σε μία κατιούσα κλίμακα με ανοιχτές χορδές σε πρώτη θέση, ιδίως αν το τέμπο είναι αργό, πρέπει να είμαστε προσεχτικοί, καθώς οι ανοιχτές χορδές που μένουν να ηχούν σαν πεντάλ διαστρεβλώνουν τη κατεύθυνση της μελωδίας. Το ίδιο θα συμβεί, αν δεν ελέγξουμε τη διάρκεια ανοιχτών μπάσων χορδών, οπότε οι αθέλητες συνηχήσεις θα κάνουν ασαφή την κίνηση του μπάσου και ασαφή ή λανθασμένη την εξέλιξη της αρμονίας. Η τεχνική των παύσεων στη κιθάρα περιλαμβάνει τη χρήση δαχτύλων του αριστερού ή δεξιού χεριού. Επιλέγουμε το διαθέσιμο χέρι και δάχτυλο, ανάλογα με το ποιο είναι ανεξάρτητο και εύχρηστο τη δεδομένη στιγμή, για να κάνει την παύση. Για παράδειγμα, στην κατιούσα κλίμακα που προαναφέραμε, μπορούμε να σταματήσουμε τις ανοιχτές χορδές α. πατώντας λίγο πλάγια με τα δάχτυλα του αριστερού χεριού ώστε να κλείνουμε την από κάτω χορδή, β. σε αργό τέμπο μπορούμε να αντιστοιχίσουμε ένα δάχτυλο δεξιού χεριού ανά χορδή (τρίτη χορδή το i, δεύτερη το m και πρώτη το a) και να επιτρέπουμε να ηχήσει μόνο η χορδή του γραμμένου φθόγγου κρατώντας σε θέση προετοιμασίας τα υπόλοιπα δάχτυλα και γ. παίζοντας με εναλλαγή i-m, παραμένει ελεύθερο το a για να σταματήσει τις ανεπιθύμητες συνηχήσεις. Οι περισσότεροι μαθητές θα βρουν ευκολότερο τον πρώτο τρόπο, γιατί αυτός είναι πιο αποτελεσματικός σε διάφορα τέμπι, αλλά χρήσιμο θα ήταν να δοκιμάσουν και τους τρεις τρόπους. Οι παύσεις στις μπάσες χορδές μπορούν να γίνουν με ελεύθερα δάχτυλα του αριστερού χεριού, όταν ο αντίχειρας του δεξιού χεριού είναι απασχολημένος παίζοντας απομακρυσμένες χορδές. Όταν ο αντίχειρας είναι διαθέσιμος, τον χρησιμοποιούμε ως επί το πλείστον με τους εξής τρόπους για να κάνουμε τις παύσεις:

- για να κάνουμε παύση από χαμηλότερη σε ψηλότερη χορδή, π.χ. από την έκτη χορδή στην πέμπτη: α. Ο αντίχειρας σταματάει την έκτη χορδή αγγίζοντας την με το πλάι του, την ίδια ακριβώς στιγμή που παίζει την πέμπτη χορδή, β. Ο αντίχειρας σταματάει την έκτη χορδή αμέσως μόλις παίξει την πέμπτη, αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα μια «υπέρ legato» άρθρωση και γ. Ο αντίχειρας σταματάει την έκτη χορδή αμέσως πριν παίξει την πέμπτη, αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα μια non legato έως και staccato άρθρωση.
- για να κάνουμε παύση από ψηλότερη σε χαμηλότερη χορδή, π.χ. από την πέμπτη χορδή στην έκτη: α. Χρησιμοποιούμε apoyando στον αντίχειρα, β. Ο αντίχειρας σταματάει την πέμπτη χορδή αμέσως μόλις παίξει την έκτη, αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα μια «υπέρ legato» άρθρωση και γ. Ο αντίχειρας σταματάει την πέμπτη χορδή αμέσως πριν παίξει την έκτη, αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα μια non legato έως και staccato άρθρωση.

8.3. Κρατημένα δάχτυλα (anchor fingers)

Η τεχνική αυτή συνίσταται στη στήριξη ενός ανενεργού δαχτύλου (με περιστασιακή χρήση του) σε μία χορδή, ενώ άλλα δάχτυλα του δεξιού χεριού είναι ενεργά. Η πιο διαδεδομένη ίσως χρήση της τεχνικής

[56] Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και αναλυτική είναι η περιγραφή των παύσεων από τον **A. Shearer:** Shearer Aaron, *Learning the classic Guitar, part 2*, Mel Bay Publications, INC, Pacific, MO, 1990, σελ. 206-208.

είναι αυτή κατά την οποία ο αντίχειρας στηρίζεται στην έκτη χορδή, ενώ παίζουμε κλίμακες στις ψηλότερες χορδές, αλλά όπως θα δούμε, υπάρχουν πολύ περισσότερες εφαρμογές αυτής της τεχνικής για όλα τα δάχτυλα του δεξιού χεριού[57]. Τα οφέλη είναι:

- Σταθερότητα στο χέρι, με αποτέλεσμα ασφάλεια και αυτοπεποίθηση, ιδίως σε μία δημόσια εμφάνιση, οπότε η νευρικότητα μπορεί να προκαλέσει αστάθεια ή ακόμα και τρέμουλο στο δεξί χέρι.
- Παύση ανεπιθύμητων συνηχήσεων και διασαφήνιση των μελωδικών γραμμών.
- Το κρατημένο δάχτυλο λειτουργεί ως σημείο αναφοράς χώρου, με αποτέλεσμα την ακρίβεια στο παίξιμο από τα άλλα δάχτυλα.
- Η ακρίβεια και ο περιορισμός του εύρους των κινήσεων βοηθάει στην ταχύτητα.
- Η Καλύτερη αίσθηση για τον έλεγχο των δυναμικών.
- Ο έλεγχος κατά τις αλλαγές ηχοχρώματος και τις μετακινήσεις μας από τον καβαλάρη προς την ταστιέρα και αντίστροφα.
- Η Καλύτερη ποιότητα ήχου αφού τα κρατημένα δάχτυλα στην ουσία είναι προετοιμασμένα πάνω στην χορδή που θα παίξουν και μάλιστα με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, δηλαδή ακουμπώντας τη χορδή με συνδυασμό δέρματος και της αριστερής πλευράς του νυχιού.
- Η Ασφάλεια κατά την εκτέλεση συζεύξεων και στολιδιών με το αριστερό χέρι. Συχνά μια σύζευξη με ελαφρύ τράβηγμα (tirando) δεν αποδίδει ικανοποιητικά σε ένταση ήχου και προτιμούμε να την εκτελέσουμε τραβώντας και στηρίζοντας το δάχτυλο του αριστερού χεριού στην ψηλότερη χορδή (apoyando). Αυτό έχει συχνά ως συνέπεια ανεπιθύμητους ήχους από την ψηλότερη χορδή, που μπορούν όμως να αποτραπούν αν την κλείσουμε με ένα κρατημένο δάχτυλο του δεξιού χεριού.
- Ακρίβεια, ασφάλεια και καλύτερο ήχο κατά την εκτέλεση strums και rasgueados. Αν για παράδειγμα θέλουμε ένα rasgueado στην τέταρτη, τρίτη και δεύτερη χορδή που μπορεί να παιχτεί με i-m, μπορούμε να κλείσουμε την πέμπτη χορδή με τον αντίχειρα και την πρώτη με τον παράμεσο.
- Σταθερότητα σε μελωδικά περάσματα παιγμένα με τον αντίχειρα, κρατώντας κάποιο ή και όλα τα δάχτυλα πάνω στις ψηλότερες χορδές.

Δίνουμε σαν παράδειγμα της τεχνικής των κρατημένων δαχτύλων ένα τμήμα του Andante σε λα ελάσσονα από τη μέθοδο του F. Carulli (Πίνακας 15).[58] Τα κρατημένα δάχτυλα συμβολίζονται με το γράμμα τους (p, i, m, a), τη χορδή ($1^{η}$, $2^{η}$ κλπ) πάνω στην οποία θα μείνουν κρατημένα, ενώ με διακεκομμένες γραμμές δείχνουμε μέχρι ποια χρονική στιγμή θα παραμείνουν ακίνητα.

9. Rasgueado – strumming – golpe

Το rasgueado, μία πολύ ιδιαίτερη τεχνική της κιθάρας, είναι το παίξιμο περισσότερων από μία χορδών με την ανάποδη αλλά και την κανονική πλευρά των νυχιών με διάφορους συνδυασμούς δαχτύλων του δεξιού χεριού. Ιστορικά συναντάμε ήδη από το πρώτο μισό του $16^{ου}$ αιώνα ταμπλατούρες για λαούτο και αναγεννησιακή κιθάρα με την τεχνική αυτή. Κυρίως πρόκειται βέβαια για χτυπήματα προς τα κάτω (downstrokes) μέχρι και στις έξι χορδές από τον αντίχειρα και τον δείκτη στα upstrokes, σε ρεπερτόριο κατά απομίμηση αυτού του $15^{ου}$ αιώνα όταν κυριαρχούσε ακόμα το παίξιμο με πένα[59]. Στη μουσική για μπαρόκ κιθάρα από τις αρχές του $17^{ου}$ αιώνα ανθεί η τεχνική του battuto («χτυπημένου», δηλαδή με

[57] Για μια εκτεταμένη αναφορά στην τεχνική αυτή και πολλά χαρακτηριστικά παραδείγματα δείτε το συγκεκριμένο άρθρο στη σελίδα με συμβουλές τεχνικών ζητημάτων στον ιστότοπο του **Douglas Niedt.**

[58] **F. Carulli:** Carulli Ferdinando, *Metodo Completo per Chitarra*, Milano, c.1850. σελ.20.

[59] Gassenhawer του **H. Newsidler:** Neusidler Hans, *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch*, v.1, Nürnberg, (1536). Συγχορδίες που παίζονται με strumming από τον αντίχειρα συναντάμε και νωρίτερα στη μουσική του **J. Dalza:** Dalza Joanambrosio, *Intabulatura de lauto*, v.4 (1508), που βασίζεται σε φόρμες χορού όπως Pavana, Saltarello, Piva και Calata. Δείτε ταμπλατούρες εδώ.

rasgueado) παιξίματος πάνω σε συγχορδίες σε συγκεκριμένες θέσεις στο μπράτσο της κιθάρας που καταγράφονται με το στενογραφικό σύστημα του alfabeto[60]. Κατά την κλασική περίοδο συναντάμε rasgueados σε έργα των Carulli[61] και Sor[62] μεταξύ άλλων. Στη σύγχρονη μουσική για κλασική κιθάρα τα rasgueados εμφανίζονται συχνά, ιδίως σε ισπανικών καταβολών ρεπερτόριο και θεωρούνται επιρροή από τη φλαμένκο κιθάρα, όπου χρησιμοποιούνται κατά κόρον και αποτελούν την πιο χαρακτηριστική τεχνική. Όποιες κι αν είναι οι μουσικές μας προτιμήσεις, το βέβαιο είναι ότι τα rasgueados εξασκούν τους εκτείνοντες μύες, την άμεση επαναφορά και την ανεξαρτησία των δαχτύλων, με ευεργετικά αποτελέσματα και σε άλλες τεχνικές του δεξιού χεριού όπως οι κλίμακες, τα αρπίσματα και το τρέμολο. Αν σε αυτό συνυπολογίσουμε τη χρήση διαφόρων παρεμφερών τεχνικών strumming στη συνοδεία τραγουδιών και την προτίμηση των μαθητών σε ένα τόσο αποτελεσματικό κι εντυπωσιακό ηχητικά τρόπο παιξίματος, καταλαβαίνουμε γιατί είναι μια τεχνική που δεν πρέπει να παραλείπεται.

Προτείνονται ασκήσεις που γυμνάζουν όλα τα δάχτυλα του δεξιού χεριού και που ενδείκνυνται για διάφορες ρυθμικές υποδιαιρέσεις (Πίνακας 16). Ο δυνατός ήχος των rasgueados προέρχεται από την ταχύτητα με την οποία πρέπει να περνάει το κάθε δάχτυλο μας πάνω από τις χορδές και όχι από δύναμη ή ένταση στο χέρι, έχουμε δηλαδή μια παρόμοια λειτουργία με την τεχνική των συζεύξεων του αριστερού χεριού, όπου, ακόμα και για την παραγωγή αργών φθόγγων, τα δάχτυλα πρέπει να κινούνται γρήγορα και αποφασιστικά αλλά συνάμα χαλαρά κι ελαφρά. Τα δάχτυλα του αριστερού χεριού μπορούν να λειτουργήσουν ως σουρντίνα πάνω στις χορδές, ώστε να έχουμε μόνο ξερούς κρουστούς ήχους χωρίς διάρκεια που θα μπορούμε να ελέγξουμε καλύτερα ως προς τη ρυθμική τους ακρίβεια.

Αναφέρουμε το χτύπημα πάνω στο καπάκι της κιθάρας (golpe) στην ίδια παράγραφο, μια και συχνά αυτό συνδυάζεται με τα rasgueados. Κανονικά γίνεται κυρίως με τον παράμεσο κάτω από την 1^{η} χορδή, αλλά και με τον μέσο πάνω από την 6^{η} σε συνδυασμό με rasgueado. Σε περίπτωση που η κιθάρα μας δεν διαθέτει προσαρμοσμένο το ειδικό προστατευτικό υλικό (golpeador) πάνω στο καπάκι, μπορούμε να χτυπήσουμε με τον παράμεσο πάνω στον καβαλάρη για golpe. Αν θέλουμε συνδυασμό rasgueado με golpe, μπορούμε να χτυπήσουμε το καπάκι με τον αντίχειρα και ταυτόχρονα να ρίξουμε τον μέσο για rasgueado. Σε αυτήν την περίπτωση χτυπάμε με το πλάι του αντίχειρα, για να αποφύγουμε την επαφή του νυχιού με το καπάκι. Υπενθυμίζουμε στο μαθητή ότι ένα ελαφρύ χτύπημα είναι αρκετό, ενώ ένα υπερενθουσιώδες golpe μπορεί να έχει ως παρεπόμενο ένα σπασμένο νύχι στον παράμεσο ή ένα γδαρμένο καπάκι.

10. Ηχοχρώματα. Ηχητικά εφέ: αρμονικοί φυσικοί και τεχνητοί, βιμπράτο, pizzicato, tambora, κρουστοί ήχοι.

10.1. Ηχοχρώματα

Η ικανότητα παραγωγής διαφόρων ηχοχρωμάτων κέντρισε από παλιά το ενδιαφέρον των εκτελεστών των νυκτών εγχόρδων. Σε σωζόμενα λαούτα, ήδη από την εποχή της αναγέννησης, βλέπουμε σημάδια στο καπάκι από το ακούμπισμα του μικρού δαχτύλου κάτω από την πρώτη χορδή σε θέσεις από τον καβαλάρη έως και τη ροζέτα. Από αυτά τα σημάδια καταλαβαίνουμε ότι το χέρι του εκτελεστή δεν έμενε στατικό σε μία θέση, αλλά μετατοπιζόταν για να παράγει διαφορετικά ηχοχρώματα. Σε μπαρόκ λαούτα βρίσκουμε τέτοια σημάδια ακόμα και πίσω από τον καβαλάρη, ιδανικό σημείο στήριξης του μικρού δαχτύλου, όπως

[60] Για ένα πίνακα που αντιπαραβάλλει τα σύμβολα του alfabeto με μετρική σημειογραφία αλλά και ταμπλατούρα, δείτε εδώ.
[61] **F. Carulli:** Carulli Ferdinando, *Divertissement a l' Espagnole*, Op. 138 (1820).
[62] **F. Sor:** Sor Fernando, *Fantaisie pour deux Guitares*, op. 54b, Paris (1833).

αναφέρει και ο Ernst Gottlieb Baron στην πραγματεία του για το λαούτο.[63] Ο Baron αναφέρει εξάλλου ότι το ιδανικότερο σημείο κρούσης είναι στο κέντρο του διαστήματος ανάμεσα στον καβαλάρη και στη ροζέτα, ο ικανός εκτελεστής μπορεί να κινηθεί προς τις δύο αυτές κατευθύνσεις και να αλλάξει τον ήχο, όταν επιθυμεί να εκφράσει κάτι. Κατά την κλασική περίοδο ο Fernando Sor, που έπαιζε χωρίς νύχια, μας προτείνει τρόπους για να μιμηθούμε το κόρνο, την τρομπέτα, το όμποε, το φλάουτο και την άρπα,[64] ενώ λίγο αργότερα ο συνάδελφος και φίλος του Dionysio Aguado, υποστηρικτής του παιξίματος με νύχια, αναφέρεται στην ικανότητα της κιθάρας να παράγει διάφορα ηχοχρώματα, στο πώς ένας κιθαριστής μπορεί να μιμηθεί το κουαρτέτο εγχόρδων, την τρομπέτα, την άρπα αλλά και το εφέ της tambora[65]. Πέρα από αυτά τα βασικά ιστορικά στοιχεία, οι κύριοι παράγοντες διαμόρφωσης του ηχοχρώματος που πρέπει να θυμάται ο μαθητής είναι:

- Η χρήση apoyando, tirando ή μικτού χτυπήματος.
- Το μήκος, το σχήμα και η ποιότητα των νυχιών, ο συνδυασμός δέρματος και νυχιού και η επιλογή αριστερής ή δεξιάς πλευράς του νυχιού για την κρούση.
- Το σημείο κρούσης, από τον καβαλάρη (ponticello) έως την ταστιέρα (dolce).
- Το πάτημα ή όχι της χορδής προς το καπάκι πριν την απελευθέρωση της.
- Η γωνία των δαχτύλων προς τις χορδές, κάθετη ή πλάγια.
- Η ταχύτητα της ατάκας.
- Το κλείδωμα ή όχι της τελευταίας φάλαγγας.
- Το μέγεθος της συνέχισης της κίνησης (follow through) στο tirando.
- Η συμμετοχή του καρπού ή/και του βραχίονα στην παραγωγή του ήχου, π.χ. προς τα κάτω σε κρούση apoyando του αντίχειρα, ή προς τα πάνω σε κρούση του παράμεσου για να ξεχωρίσουμε φθόγγους της μελωδίας.
- Το πόσο μαλακά ή σκληρά χτυπάμε τις χορδές, πέρα από τις δυναμικές, συνδιαμορφώνει και το ηχόχρωμα.

Πέρα από το καθεαυτό μουσικό όφελος που αποκτά η εκτέλεση στην κιθάρα με τη χρήση των ηχοχρωμάτων, ο καθηγητής δεν πρέπει να ξεχνά πως για τον μαθητή το «παιχνίδι» με τις παραπάνω παραμέτρους και η επιλογή ηχοχρώματος είναι μια ιδιαίτερα δημιουργική και αναζωογονητική διαδικασία στη διάρκεια της μελέτης του.

10.2. Αρμονικοί φυσικοί και τεχνητοί

Στην περίπτωση των φυσικών αρμονικών είναι χρήσιμο να δοθεί στον μαθητή πίνακας των τάστων και του παραγόμενου ήχου και διαστήματος σε σχέση με την ανοιχτή χορδή (Πίνακας 17). Οι φυσικοί αρμονικοί δεν είναι εξίσου δυνατοί σε όλα τα τάστα και τις χορδές και συχνά χρειάζεται πιο δυνατό παίξιμο αποκλειστικά με το νύχι και πιο κοντά στον καβαλάρη, ώστε να ακουστούν οι αρμονικοί σε ισορροπία μεταξύ τους αλλά και με τους φυσικά παραγόμενους φθόγγους. Οι αρμονικοί στο 12^o, 7^o, 19^o, 5^o και 24^o παράγονται ακουμπώντας ακριβώς πάνω στο τάστο, ενώ στο 4^o, 9^o και 3^o λίγο πιο αριστερά από το τάστο και τέλος στο 2^o και 3^o (άλλος αρμονικός) λίγο πιο δεξιά. Οι αρμονικοί στο 3^o και 2^o είναι οριακά καθαροί και χρησιμοποιήσιμοι ανάλογα με τη χορδή και την κιθάρα. Ομοίως με τους φυσικούς, οι τεχνητοί

[63] **E. G. Baron:** Baron Ernst Gottlieb, *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg, 1727, σ.145-146.

[64] **F. Sor:** Sor Fernando, *Méthode pour la Guitare*, Paris, 1830. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρόταση του Sor για μίμηση της τρομπέτας στις μπάσες χορδές της κιθάρας με ένα είδος φθόγγου με ελεγχόμενο στιγμιαίο τρίξιμο που παράγεται αυξομειώνοντας την πίεση του δαχτύλου στο μέσο του τάστου.

[65] **D. Aguado:** Aguado Dionysio, *Nuevo Método para Guitarra*, London, 1843.

αρμονικοί χρειάζονται ξεκάθαρο και δυνατό παίξιμο. Ο δείκτης αγγίζει ακριβώς πάνω στο τάστο που οριοθετεί την οκτάβα από τον πατημένο φθόγγο του αριστερού χεριού ενώ χτυπάμε με τον παράμεσο. Η κίνηση του παράμεσου προέρχεται κυρίως από τις δύο τελευταίες φάλαγγες του δαχτύλου. Ο δείκτης και ο παράμεσος μένουν τεντωμένοι στη μεγαλύτερη δυνατή απόσταση μεταξύ τους. Κάποιοι κιθαριστές προτιμούν να χρησιμοποιούν το μικρό δάχτυλο αντί του παράμεσου, λόγω της μεγαλύτερης απόστασης και ανεξαρτησίας του από το δείκτη. Τέλος, ίσως είναι χρήσιμο να υπενθυμίσουμε ότι οι φυσικοί αρμονικοί φθόγγοι στο 4^{ο} και στο 7^{ο} τάστο είναι ασυγκέραστοι και, ως εκ τούτου, ακατάλληλοι για το κούρδισμα της κιθάρας.

10.3. Βιμπράτο

Οι πρώτες αναφορές στο βιμπράτο σε νυκτά έγχορδα γίνονται ήδη από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα[66]. Το βιμπράτο στην κλασική κιθάρα γίνεται κυρίως με δύο τρόπους:

- Το οριζόντιο βιμπράτο. Το αριστερό χέρι κινείται παράλληλα προς τις χορδές, αυξομειώνοντας έτσι το βάρος που ασκεί το δάχτυλο πάνω στη χορδή. Ο αντίχειρας μπορεί να σηκωθεί, ώστε να γίνει καλύτερα αισθητό το βάρος όλου του χεριού πάνω στη χορδή. Στην πιο ψηλή περιοχή της κιθάρας (π.χ. 17^{ο} τάστο), ένα γρήγορο βιμπράτο είναι πιο αποτελεσματικό από ένα αργό.
- Το κάθετο βιμπράτο. Σε αυτή την περίπτωση η κίνηση ξεκινάει από τις δύο τελευταίες φάλαγγες του δαχτύλου και γίνεται κάθετα προς τις χορδές. Αυτός ο τύπος βιμπράτο είναι χρήσιμος για τους φθόγγους στα τέσσερα πρώτα τάστα της κιθάρας, αλλά και σε συγχορδίες, όταν θέλουμε να κάνουμε βιμπράτο μόνο σε ένα από τους φθόγγους[67].
- Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε εδώ και το βιμπράτο «σήκωμα» (bend) που χρησιμοποιείται στη σύγχρονη μουσική κυρίως, συχνά όταν θέλει ο συνθέτης να δώσει ένα πιο δραματικό βιμπράτο ή ένα μικροτονικό ύφος στη μουσική του. Εδώ το δάχτυλο μένει σχεδόν σταθερό και το βιμπράτο υποβοηθείται από την κίνηση του καρπού.
- Αν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε το βιμπράτο πάνω σε φθόγγο ανοιχτής χορδής ή φυσικής αρμονικής, μπορούμε με τον δείκτη του αριστερού χεριού να πιέσουμε το τμήμα της χορδής ανάμεσα στο ζυγό και στο κλειδί, αν το μήκος και η σκληρότητα της χορδής το επιτρέπει.

Επειδή το βιμπράτο συχνά δεν συμβολίζεται στην παρτιτούρα, θα ήταν χρήσιμο να δώσουμε κάποιες οδηγίες στο μαθητή για την εφαρμογή του: φθόγγοι που είναι σημαντικοί μελωδικά (η κορυφή μιας μελωδικής γραμμής ή ένας φθόγγος στη πολύ χαμηλή περιοχή του οργάνου), ρυθμικά (μεγάλη διάρκεια, ισχυρό μέρος του μέτρου), αρμονικά (π.χ. ο κύριος φθόγγος μιας χρωματικής μετατροπίας), δομικά (σαν διακόσμηση μιας επανάληψης) κλπ. επισημαίνονται στο μαθητή κι ενθαρρύνεται η χρήση του βιμπράτο.

10.4. Pizzicato

Το pizzicato είναι ένας πνιχτός σιγανός ήχος που παράγεται ακουμπώντας το δεξί πλάι της παλάμης στον καβαλάρη και εν μέρει στις χορδές και παίζοντας με τον αντίχειρα. Ανάλογη με το πόσο ακουμπάμε τις χορδές θα είναι και η ποιότητα του παραγόμενου pizzicato. Μία άλλη μέθοδος, ιδανική για τις ψηλότερες

[66] Ο Luis Venegas de Henestrosa αναφέρεται στη χρήση του βιμπράτο στην εκτέλεση στη βιχουέλα στην εισαγωγή του *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa, y Vihuela*, Alcalá de Henares, 1557. Anne Smith, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists,* Oxford University Press, New York, 2011, σελ. 145. Στο λαούτο έχουμε αναφορά στο βιμπράτο από τον **M. Waissel:** Waissel Matthäus, *Lautenbuch*, Frankfurt a.d. Oder, 1592.

[67] Τους δύο αυτούς τύπους του οριζόντιου και κάθετου βιμπράτο αναφέρει και ο **E. G. Baron** στο βιβλίο του για το λαούτο το 1727, *op. cit.*

θέσεις στις πρώτες χορδές, είναι να πατήσουμε με τα δάχτυλα του αριστερού χεριού ακριβώς πάνω στα τάστα[68]. Μια άλλη μέθοδος για να παίξουμε γρηγορότερους φθόγγους pizzicato από όσο μας επιτρέπει μόνος του ο αντίχειρας, είναι να χρησιμοποιήσουμε εναλλαγή αντίχειρα και δείκτη, με το δεξί μέρος της παλάμης μας στον καβαλάρη. Αυτή η τοποθέτηση του δεξιού χεριού θυμίζει αυτή του αναγεννησιακού λαούτου, όπου ο αντίχειρας βρίσκεται μέσα από τα δάχτυλα (thumb in) και μας επιτρέπει να παίξουμε γρήγορους φθόγγους αλλάζοντας άνετα χορδές. Ένας ακόμα τρόπος για την παραγωγή γρήγορων φθόγγων pizzicato στις πάνω χορδές είναι να χρησιμοποιήσουμε εναλλαγή δείκτη – μέσου για την κρούση των χορδών και το μικρό δάχτυλο σε ρόλο σουρντίνας πάνω στον καβαλάρη κι εν μέρει στις χορδές.
Το pizzicato συνήθως υποδεικνύεται από το συνθέτη, αλλά μπορούμε να είμαστε ανοιχτοί στη χρήση του, εφόσον το ύφος της μουσικής το επιτρέπει. Απλές μονοφωνικές μελωδίες σε αργές αξίες μπορεί να είναι το πρώτο υλικό για να δοκιμάσει το pizzicato ο μαθητής.

10.5. Tambora

Η tambora είναι ένα εφέ που κάνει την κιθάρα να θυμίζει κουρδισμένο κρουστό[69]. Ο κύριος τρόπος παραγωγής της είναι με μια περιστροφική κίνηση του βραχίονα με τον αντίχειρα να χτυπάει στο κόκαλο του καβαλάρη. Αν παίζουμε μια φράση με συγχορδίες και η μελωδία βρίσκεται π.χ. στην πρώτη χορδή, φροντίζουμε να χτυπάει εκεί το νύχι του αντίχειρα, για να ξεχωρίσει ηχητικά, αλλά και λόγω ηχοχρώματος, η συγκεκριμένη χορδή. Όσο περισσότερο μετακινούμε το δεξί χέρι προς τις χορδές, τόσο εντονότερος γίνεται ο ήχος των χορδών και ασθενέστερος ο κρουστός ήχος. Αν θέλουμε να δώσουμε ένα εφέ παρόμοιο με ρούλο τυμπάνου, μπορούμε με σταθερό δεξί χέρι να εναλλάξουμε γρήγορα το δείκτη με το μέσο ή και τον παράμεσο στην ίδια περιοχή, πάνω ή αριστερά από τον καβαλάρη. Η tambora συνδυάζεται συχνά με rasgueados και golpe σε διάφορα σημεία στο καπάκι της κιθάρας. Μπορούμε να δώσουμε στο μαθητή διάφορα ρυθμικά σχήματα για να δουλέψει την περιστροφή του βραχίονα και την αναπήδηση του αντίχειρα, συγχορδίες με τις οποίες θα προσπαθήσει να εστιάσει σε συγκεκριμένες χορδές με την κατάλληλη χρήση του νυχιού του αντίχειρα, αλλά και αποσπάσματα από το ρεπερτόριο της κιθάρας.

10.6. Κρουστοί ήχοι

Ένα εφέ που θυμίζει το ταμπούρο μπορεί να πραγματοποιηθεί διπλώνοντας δύο γειτονικές χορδές τις κιθάρας την μία κάτω από την άλλη. Ιδιαίτερα αποτελεσματικές ως προς αυτό είναι η $5^{η}$ και η $6^{η}$ χορδή. Μπορούμε να δημιουργήσουμε με αυτή την τεχνική μέχρι τρία ζεύγη διπλωμένων χορδών ($1^{η}$ - $2^{η}$, $3^{η}$ - $4^{η}$ και $5^{η}$ - $6^{η}$) και να δώσουμε το εφέ τριών κρουστών κουρδισμένων σε τρία διαφορετικά τονικά ύψη. Ο μαθητής μπορεί να πειραματιστεί με τα ζεύγη των χορδών και τα ρυθμικά σχήματα, αλλά και να δοκιμάσει το μάλλον πιο πρώιμα καταγεγραμμένο δείγμα της τεχνικής αυτής που βρίσκεται στη Gran Jota του Francisco Tárrega.[70]
Δώσαμε μια περιγραφή των βασικότερων τεχνικών της κιθάρας, που χρησιμοποιούμε για να παράγουμε κάποια χαρακτηριστικά ηχοχρώματα και ηχητικά εφέ, με τα οποία η κιθάρα συχνά μιμείται τους ήχους

[68] **D. Aguado,** *op. cit.*
[69] Αναφορά στην tambora έχουμε στη μέθοδο του Dionysio Aguado, *op. cit.*, αλλά και νωρίτερα, γύρω στα 1820, στο έργο Divertissement a l' Espagnole, Op. 138 του Ferdinando Carulli.
[70] Μια πρόταση για να χρησιμοποιήσουμε αυτή την τεχνική σε αρχικό στάδιο, είναι να μεταγράψουμε εύκολα κομμάτια όπως τα Yankee doodle, Little drummer boy ή άλλες μικρές μελωδίες που έχουν χαρακτήρα march και στις οποίες ταιριάζει ο ήχος του κρουστού. Επιλέγουμε κομμάτια μικρής μελωδικής έκτασης που να μπορούν να διευθετηθούν στις πρώτες χορδές της κιθάρας και τονικότητα που να συνεπάγεται ψηλή σχετικά περιοχή του μπράτσου της κιθάρας για να διευκολύνεται το δίπλωμα των μπάσων χορδών.

άλλων οργάνων. Οι συνθέτες είναι σε μία διαρκή αναζήτηση νέων ήχων και συχνά πλέον βλέπουμε σε σύγχρονα έργα για κιθάρα, εισαγωγικούς πίνακες επεξηγήσεων της συχνά πολυσύνθετης και πρωτοποριακής σημειογραφίας και αναλυτικές περιγραφές των νέων τεχνικών[71].

11. Πρίμα βίστα.

Η πρίμα βίστα, ή εκ πρώτης όψεως ανάγνωση, είναι μια πολύ σημαντική μουσική ικανότητα, στην οποία συνήθως, εμείς οι κιθαριστές, υστερούμε σε σχέση με τους μουσικούς των άλλων οργάνων. Η ύλη την οποία μελετά ο νέος κιθαριστής, προέρχεται σε πολύ μεγάλο ποσοστό από το σόλο ρεπερτόριο της κιθάρας. Μια τέτοια απαιτητική ύλη απαιτεί πολύωρη μελέτη και συγκέντρωση σε πολύ συγκεκριμένο μουσικό αντικείμενο, που δίνει έμφαση ιδιαίτερα στην επίλυση τεχνικής φύσεως ζητημάτων, ερμηνείας και εντέλει αισθητικής τελειότητας του τελικού μουσικού αποτελέσματος. Δεν είναι σπάνιο να παρατηρούμε συχνά σπουδαστές κιθάρας, να μελετάνε για τρία και τέσσερα χρόνια το ίδιο πρόγραμμα ρεπερτορίου, ιδιαίτερα όταν προετοιμάζονται για εξετάσεις. Αντιλαμβανόμαστε ότι με αυτό τον τρόπο η εμπειρία του μαθητή στη διαχείριση ενός άγνωστου μουσικού κειμένου είναι μικρή. Ως καθηγητές, θα ήταν χρήσιμο να αναλογιστούμε και να κουβεντιάσουμε με τους μαθητές τα μελλοντικά σχέδιά που αφορούν το μουσικό τους προσανατολισμό. Μερικοί από τους εκπαιδευόμενους κιθαριστές θα γίνουν σολίστ ή καθηγητές κιθάρας, άλλοι μουσικοί ή διευθυντές ορχήστρας ή μικρότερων συνόλων, μουσικοί ηχογραφήσεων (session) κ.α. Είναι χρήσιμο να αναλογιστούμε ότι η παρεχόμενη εκπαίδευση θα ήταν ελλιπής αν δεν περιελάμβανε την πρίμα βίστα. Ο καθηγητής κιθάρας θα πρέπει να μπορεί να εκτελεί πρίμα βίστα σε ικανοποιητικό επίπεδο την ύλη που διδάσκει, ο μουσικός ηχογραφήσεων, λόγω του υψηλού κόστους του χρόνου των στούντιο, πρέπει να διαβάσει για πρώτη φορά και να ηχογραφήσει ένα έργο μέσα σε ελάχιστο χρόνο κ.ο.κ.
Αρχικά θα μπορούσαμε να χωρίσουμε την ύλη της πρίμα βίστα στα εξής επιμέρους στάδια:

- **Ρυθμική πρίμα βίστα**. Εδώ προϋπόθεση είναι ο μαθητής να γνωρίζει τις βασικές ρυθμικές αξίες και τις υποδιαιρέσεις τους και να μπορεί να μπορεί να τις εκτελεί, με όποια σειρά και αν εμφανίζονται σε ένα μουσικό κομμάτι, κρατώντας σταθερό το βασικό παλμό. Τέτοιου τύπου ασκήσεις μπορεί να εκτελεστούν και σε ένα κρουστό όργανο ή στο πίσω μέρος της κιθάρας. Ο μαθητής μπορεί να ελέγξει τη σταθερότητα του ρυθμού του με τη βοήθεια ενός μετρονόμου ή χτυπώντας με το πόδι ή το χέρι στο βασικό παλμό και εκτελώντας τις ρυθμικές αξίες με το άλλο χέρι ή και παίζοντας τις σε ανοιχτές χορδές της κιθάρας. Ένας συμπληρωματικός τρόπος εκμάθησης είναι να αρθρώσει ο μαθητής τις ρυθμικές αξίες μέσα από ένα σύστημα αντιστοίχισης τους με συλλαβές, όπως για παράδειγμα τις συλλαβές που χρησιμοποιούνται στο σύστημα Kodály[72] ή στο Konnakol[73]. Αφού ο μαθητής καταφέρει να αφομοιώσει τα βασικά ρυθμικά μοτίβα, μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν βοήθημα κάποιο βιβλίο ρυθμικού σολφέζ.[74]

- **Μελωδική πρίμα βίστα**. Προϋπόθεση είναι η επαρκής ικανότητα ανάγνωσης του πενταγράμμου και η γνώση της ταστιέρας της κιθάρας από το μαθητή, τουλάχιστον για το επίπεδο στο οποίο βρίσκεται.

[71] Αρκετά ενδιαφέρον σχετικά με τις νέες τεχνικές για κιθάρα είναι το τμήμα της διδακτορικής διατριβής του **Robert Lunn** που ο αναγνώστης μπορεί να διαβάσει εδώ.
[72] Για γενικές πληροφορίες για το σύστημα του Zoltan Kodály δείτε εδώ και για ένα βασικό πίνακα ρυθμικών συλλαβών δείτε εδώ.
[73] Κάποια γενικά στοιχεία για το Konnakol θα βρείτε εδώ, ενώ εδώ παρουσιάζονται οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται για κάποια βασικά ρυθμικά σχήματα και υποδιαιρέσεις.
[74] Σαν παράδειγμα αναφέρουμε το βιβλίο του **D. Agostini:** Agostini Dante, *Solfège Rythmique Cahier no 1*, Editions Dante Agostini, Ozoir-la-Ferrière, 1972.

αξίες. Στις μελωδίες αυτές δεν πρέπει να υπάρχει μόνο βηματική κίνηση, αλλά διάφορα διαστήματα και χρωματικότητα. Σημαντικό είναι επίσης οι μελωδίες αυτές να ανήκουν σε διάφορα μουσικά στυλ. Προσπαθούμε σταδιακά να ξεφύγουμε από τις συνηθισμένες «κιθαριστικές» τονικότητες των 0-4 διέσεων και προτείνουμε και τονικότητες με υφέσεις αλλά και περισσότερες διέσεις. Αν η έκταση του κομματιού το επιτρέπει, ζητάμε από το μαθητή να εκτελέσει και από άλλες θέσεις, ξεκινώντας με άλλο δάχτυλο του αριστερού χεριού κάθε φορά. Ανάλογα με το επίπεδο του μαθητή μπορούμε να δώσουμε δακτυλοθεσία, κάποιες ενδείξεις όπως χορδές, θέση κλπ. Ο μαθητής δεν πρέπει να παίξει περισσότερες από δύο ή τρεις φορές το κάθε κομμάτι γιατί το απομνημονεύει και παύει αυτό να υπηρετεί το σκοπό της πρίμα βίστα.[75]

- **Αρμονική πρίμα βίστα**. Προτείνεται ο μαθητής να εξασκηθεί αρχικά σε δίφωνα κομμάτια στις χαμηλές και σταδιακά στις ψηλότερες θέσεις, πριν από την πρίμα βίστα σε συγχορδίες με πλήρεις αρμονίες. Είναι ιδιαίτερα χρήσιμο να γνωρίζει τις αποστάσεις των διαστημάτων όπως αυτές «μεταφράζονται» στην ταστιέρα. Για παράδειγμα, αν ο μαθητής έχει το τέταρτο δάχτυλο σε ένα φθόγγο στην πέμπτη χορδή και θέλει ένα διάστημα έκτης μεγάλης, πρέπει να έχει άμεσα στο μυαλό του το τρίτο δάχτυλο στην τρίτη χορδή[76]. Ο Emilio Pujol στο 3ο τεύχος της μεθόδου του[77] δίνει έναν πίνακα μειζόνων κι ελασσόνων τρίφωνων συγχορδιών σε κλειστή και ανοιχτή θέση προς δακτυλοθέτηση, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν αρμονική πρίμα βίστα. Ο καθηγητής μπορεί με γόμα και μολύβι να μετατρέψει τις συγχορδίες αυτές σε αυξημένες, ελαττωμένες, τετράφωνες, πεντάφωνες κλπ. για την εξάσκηση των πιο προχωρημένων μαθητών. Μεγάλο ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η μελέτη jazz chord solos με τα πολύ ιδιαίτερα voicings των συγχορδιών που παρουσιάζουν[78].
Ως συμπληρωματικές γνώσεις θα προτείναμε την εξάσκηση και ικανότητα του μαθητή στην πρίμα βίστα στην ταμπλατούρα[79] και στην ονοματολογία και το συμβολισμό των συγχορδιών[80], που χρησιμοποιούνται στην τζαζ και στη σύγχρονη δημοφιλή (popular) μουσική. Προϋποτίθεται φυσικά η ικανότητα ανάγνωσης αυτών των δύο ειδών μουσικής σημειογραφίας. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο κύριος όγκος της μουσικής για νυκτά έγχορδα από τα τέλη του 15ου έως τα τέλη του 18ου αιώνα είναι γραμμένος με το σύστημα της ταμπλατούρας και παράλληλα ότι μόνο ένα μικρό μέρος από αυτή τη μουσική έχει μεταγραφεί σε μετρική σημειογραφία για κιθάρα[81]. Αν ο μαθητής επιλέξει να εξειδικευτεί σε κάποιο όργανο της παλιάς μουσικής ή θέλει έστω να έχει πρόσβαση σε αυτή τη μουσική παίζοντας την στην κιθάρα, θα πρέπει να μάθει να διαβάζει πρίμα βίστα τους συμβολισμούς του μπάσο κοντίνουο, το σύστημα alfabeto της μπαρόκ κιθάρας κλπ. Τέλος, πιστεύουμε πως θα έπρεπε, πέρα από την κυρίως ύλη, να δίνεται στο μαθητή από τον καθηγητή εύκολο ρεπερτόριο για σόλο κιθάρα αλλά και μουσικής δωματίου για να μάθει πρίμα βίστα διασκεδάζοντας και παίζοντας μουσικά έργα και όχι μόνο ασκήσεις. Με αυτό τον τρόπο ο μαθητής έρχεται επιπλέον σε πληρέστερη επαφή με τη φιλολογία του οργάνου και αποκτά γνώση των διαφόρων στυλ, προετοιμάζεται για τη διδασκαλία, αλλά και εστιάζει ευκολότερα στην ερμηνεία της μουσικής.

---

[75] Προτείνουμε το βιβλίο του **W. Leavitt:** Leavitt William, *Reading studies for guitar*, Berklee Press, 1986.
[76] Δείτε τους σχετικούς πίνακες για τα διαστήματα στο μπράτσο της κιθάρας που δίνει στη μέθοδο του ο **D. Aguado,** *op. cit*., σελ. 51-53.
[77] **E. Pujol:** Pujol Emilio, *Escuela razonada de la Guitarra*, vol.3, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954, σελ. 95.
[78] Για τους όρους chord solo και voicing δείτε εδώ.
[79] Κάποιες βασικές γνώσεις για την ταμπλατούρα θα βρει ο αναγνώστης εδώ, όπως και στους συνδέσμους της Lute Society of America εδώ κι εδώ.
[80] Σχετικά με την ονοματολογία και το συμβολισμό των συγχορδιών στη σύγχρονη μουσική δείτε τον σύνδεσμο.
[81] Στον ιστότοπο του Sarge Gerbode, ο αναγνώστης μπορεί να βρει πάνω από 7000 έργα για λαούτο, βιχουέλα, θεόρβη κλπ γραμμένα στο σύστημα της γαλλικής ταμπλατούρας σε μορφή pdf, αλλά και σε μορφή midi που τα καθιστά πολύ εύκολα στη μεταγραφή τους σε μετρική σημειογραφία με την δυνατότητα εισαγωγής αρχείων midi που παρέχεται από τα προγράμματα μουσικής στοιχειοθέτησης (Finale, Sibelius, κλπ).

12. Αρχές δακτυλοθεσίας, κινησιολογίας κι εργονομίας των δαχτύλων.

Ο μαθητής διαπιστώνει ήδη από τον πρώτο χρόνο των σπουδών του στην κιθάρα ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι κρούσης των χορδών από το δεξί χέρι, καθώς και επιλογές δαχτύλων του αριστερού που μπορούν να αποδώσουν ένα φθόγγο. Κατά την διδασκαλία των διαφόρων τεχνικών της κιθάρας, χρήσιμο είναι να εξηγούνται στο μαθητή ιστορικά στοιχεία για αυτές τις τεχνικές και την χρήση τους από τα συγγενή όργανα, οι δυνατότητες και αδυναμίες της κάθε τεχνικής ηχητικά και κινησιολογικά. Επισημαίνονται μερικές βασικές αρχές:

α) Όταν ο μαθητής προσπαθεί να δακτυλοθετήσει μια μελωδία, βρίσκεται με πολλές πιθανές λύσεις στη διάθεση του. Ο καθηγητής του επισημαίνει τις ηχητικές διαφορές, αλλά και τα τεχνικά πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα που θα προκύψουν από τις επιλογές του. Οι πρώτες θέσεις στην ταστιέρα έχουν τον πιο λαμπερό ήχο, οι μεσαίες θέσεις μας δίνουν αρκετά γεμάτο ήχο και επιπλέον τη δυνατότητα για βιμπράτο, οι ψηλές θέσεις μας παρέχουν περίπου ότι και οι μεσαίες αλλά με λιγότερη ένταση, λόγω του μικρότερου μήκους χορδής. Επιπλέον μπορεί οι φθόγγοι να μην είναι εξίσου καθαροί σε κάποιες χορδές, όπως για παράδειγμα στην τρίτη χορδή, ιδίως αν είναι από νάιλον. Αν για μιας περιορισμένης έκτασης μελωδία χρησιμοποιήσουμε μία χορδή, θα έχουμε ομοιόμορφο ηχόχρωμα, χωρίς αλλαγές χορδής στο δεξί, αλλά πιθανά αλλαγές θέσης του αριστερού χεριού. Αν χρησιμοποιήσουμε περισσότερες χορδές, θα έχουμε αλλαγή στο χρώμα και αλλαγές χορδής στο δεξί χέρι, αλλά σταθερότητα θέσης στο αριστερό. Υπάρχει η δυνατότητα για «γραμμική» δακτυλοθεσία, μια δακτυλοθεσία στα πρότυπα των κλιμάκων, καθώς και η επιλογή για campanella δακτυλοθεσία που θα ακολουθούσε πρότυπο τεχνικής αρπισμάτων στο δεξί χέρι. Αντιλαμβανόμαστε πως η πρώτη δακτυλοθεσία θα εξυπηρετούσε περισσότερο εύκολα μια non legato άρθρωση, ενώ η δεύτερη θα ήταν περισσότερο κατάλληλη για να επιτύχουμε αλληλεπικαλυπτόμενους ήχους μιας «υπέρ legato» άρθρωσης στα πλαίσια ενός ιδιότυπου κιθαριστικού pedal[82].

β) Προσπαθούμε να εξισορροπήσουμε με μελέτη την φυσική διαφορά στη δύναμη κι ευκινησία που έχουν τα δάχτυλα στα πλαίσια της τεχνικής εξάσκησης, αλλά για την εκτέλεση ρεπερτορίου πάντα επιλέγουμε την λιγότερο ενεργοβόρα δακτυλοθεσία ή αυτή που χρησιμοποιεί τα πιο δυνατά ή/και ανεξάρτητα δάχτυλα. Για παράδειγμα, θα μελετήσουμε ασφαλώς τις τρίλιες με όλους τους συνδυασμούς δαχτύλων του αριστερού χεριού κατά τη μελέτη της τεχνικής, αλλά σε ένα κομμάτι αν η ακολουθία της δακτυλοθεσίας το επιτρέπει θα προτιμήσουμε το συνδυασμό 1-2-1-2-1 ή 1-2-1-3-1 έναντι του 3-4-3-4-3. Ο πρώτος συνδυασμός χρησιμοποιεί το $2^{ο}$ δάχτυλο που είναι το πιο δυνατό δάχτυλο, ο δεύτερος είναι ακόμα πιο εύκολος γιατί καταμερίζει την δουλειά ανάμεσα στο $2^{ο}$ και το $3^{ο}$ δάχτυλο, ενώ αντίθετα ο τρίτος συνδυασμός χρησιμοποιεί το $4^{ο}$ δάχτυλο που είναι σαφώς πιο αδύναμο. Ομοίως, παρότι μελετάμε τους συνδυασμούς i-m, m-a, i-a, p-i ή ακόμα και a-e (e: μικρό δάκτυλο) στο δεξί χέρι, όταν θέλουμε να εκτελέσουμε μια τρίλια σε δύο χορδές (cross – string ornament) θα προτιμήσουμε, εφόσον είναι εφικτό, τη δακτυλοθεσία p-a-i-m-p ή p-m-i-a-p από τις i-m-i-m-i, i-a-i-a-i και m-a-m-a-m, μιας και η πρώτη χρησιμοποιεί μόνο μία φορά ανά τέσσερις φθόγγους το κάθε δάχτυλο.

[82] Σχετικά παραδείγματα δακτυλοθεσίας βρίσκει ο αναγνώστης στη μέθοδο του **C. Parkening:** Parkening Christopher, *The Christopher Parkening guitar method, vol. 2, the art and technique of the classical guitar*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 1997, σελ. 24.

γ) Πρέπει να γνωρίζουμε τα συν και τα πλην της κάθε δακτυλοθεσίας. Για παράδειγμα, ένα τρέμολο είναι πιο εύκολο να εκτελεστεί αρχικά από τον μαθητή με p-i-m-i ή p-m-i-m παρά με p-a-m-i, γιατί με τους δύο πρώτους τρόπους αποκλείουμε τον παράμεσο που είναι αδύνατο δάχτυλο, εξαρτημένο από τον μέσο και η συχνότερη αιτία ανισορροπίας στην ένταση καθώς και ανισόχρονων φθόγγων. Με την κατάλληλη εξάσκηση όμως το p-a-m-i μπορεί να φτάσει πολύ πιο ξεκούραστα σε ανώτερα tempi από τα p-i-m-i και p-m-i-m, αφού χρησιμοποιεί μια φορά το κάθε δάχτυλο ανά χρονική μονάδα.

δ) Δεχόμενοι τη σειρά i-$3^{η}$, m-$2^{η}$ και a-$1^{η}$ ως τη φυσικότερη σειρά για τα δάχτυλα του δεξιού χεριού πάνω στις χορδές, πρέπει να επιλέγουμε στο δεξί χέρι δακτυλοθεσίες με τις λιγότερες κατά το δυνατόν διασταυρώσεις χορδής (string crossings). Για παράδειγμα, ένα ανιόν άρπισμα στις τέσσερις πρώτες χορδές εξυπακούεται ότι πρέπει να παιχτεί με p-i-m-a παρά με a-m-i-p. Στην περίπτωση των κλιμάκων, ο μαθητής πρέπει να δοκιμάσει να ξεκινήσει την κλίμακα με i-m και m-i και να δει σε πια περίπτωση προκύπτουν οι περισσότερες θετικές διασταυρώσεις χορδής. Δεν είναι τυχαίο ότι σχεδόν όλοι οι μαθητές κάνουν επαναλήψεις του ίδιου δάκτυλου μόνο στην κατιούσα κλίμακα και ποτέ στην ανιούσα.

ε) Σε αργούς σχετικά φθόγγους μπορούμε να επαναλάβουμε το ίδιο δάχτυλο του δεξιού χεριού για την ομοιομορφία του ηχοχρώματος ή/και την απλούστευση της δακτυλοθεσίας. Το συνηθέστερο είναι να επιλέγουμε τα δάχτυλα με βάση τη φυσική σειρά των δαχτύλων πάνω στις χορδές, δηλαδή i για την τρίτη χορδή, m για τη δεύτερη και a για την πρώτη.

στ) Να γνωρίζουμε ιστορικά στοιχεία για τη χρήση των τεχνικών και των δακτυλοθεσιών. Για παράδειγμα, το εκτενές φινάλε με τους επαναλαμβανόμενους φθόγγους στη Φαντασία P73 για λαούτο του John Dowland, γνωστής και ως tremolo Fancy, παίζεται σε κιθαριστικές μεταγραφές με p-a-m-i αντί του καθιερωμένου για την εποχή p-i-p-i. Αυτή η διαφορά στη δακτυλοθεσία έχει άμεση επίδραση στο ηχητικό αποτέλεσμα, μιας και το p-a-m-i έχει ένα τονισμό στο ισχυρό p, ενώ το p-i-p-i δύο τονισμούς λόγω των δύο p[83]. Η νεότερη (σύγχρονη) κιθαριστική εκδοχή του τρέμολο p-a-m-i παρουσιάζεται στα μέσα του $19^{ο}$ αιώνα στα έργα των G. Regondi, J. Arcas και αργότερα του F. Tárrega[84]. Γενικά θα λέγαμε πως τα περάσματα (divisions) στην μουσική για αναγεννησιακό λαούτο είναι παιγμένα non legato με p-i, κάτι που μεταφράζεται σε tirando p-i, i-m ή i-a στην κιθάρα. Η μπαρόκ κιθάρα λόγω του re-entrant κουρδίσματος της, αλλά και το μπαρόκ λαούτο λόγω του ιδιαίτερου κουρδίσματος του με $4^{η}$-$3^{η}$μ-$3^{η}$Μ-$4^{η}$-$3^{η}$μ στις έξη πρώτες χορδές του, μεταφράζονται αρκετά πειστικά στη σύγχρονη κιθάρα με campanella δακτυλοθεσίες και συζεύξεις του αριστερού χεριού.

ζ) Η γνώση ιστορικών στοιχείων για την κιθαριστική τεχνική πρέπει να είναι κατά το δυνατόν πλήρης και να συνδυάζεται με κριτική σκέψη που συνυπολογίζει τις ακουστικές ιδιότητες αλλά και οργανολογικά στοιχεία της σημερινής κιθάρας και των νυκτών της προγόνων. Ως παράδειγμα θα δώσουμε τη χρήση του apoyando και tirando στο αναγεννησιακό και μπαρόκ λαούτο και στα έργα που μεταγράφουμε και παίζουμε σήμερα στην κιθάρα. Όπως γνωρίζουμε από τις εισαγωγές στις πρωτότυπες εκδόσεις αυτών των

[83] Να υπενθυμίσουμε στον αναγνώστη πως μέχρι τις αρχές του $17^{ου}$ αιώνα η τεχνική του λαούτου είναι με τον αντίχειρα μέσα από τα δάχτυλα (thumb in), το μικρό δάχτυλο στηριγμένο στο καπάκι και η κίνηση των δαχτύλων υποβοηθείται με κίνηση από το βραχίονα. Αυτό το είδος τεχνικής παρουσιάζει ομοιότητες με το προγενέστερο παίξιμο του λαούτου με πένα και προσομοιάζει τον ήχο του, μιας και οι φθόγγοι προς τα κάτω (downstrokes) έχουν το επιπλέον βάρος του βραχίονα.

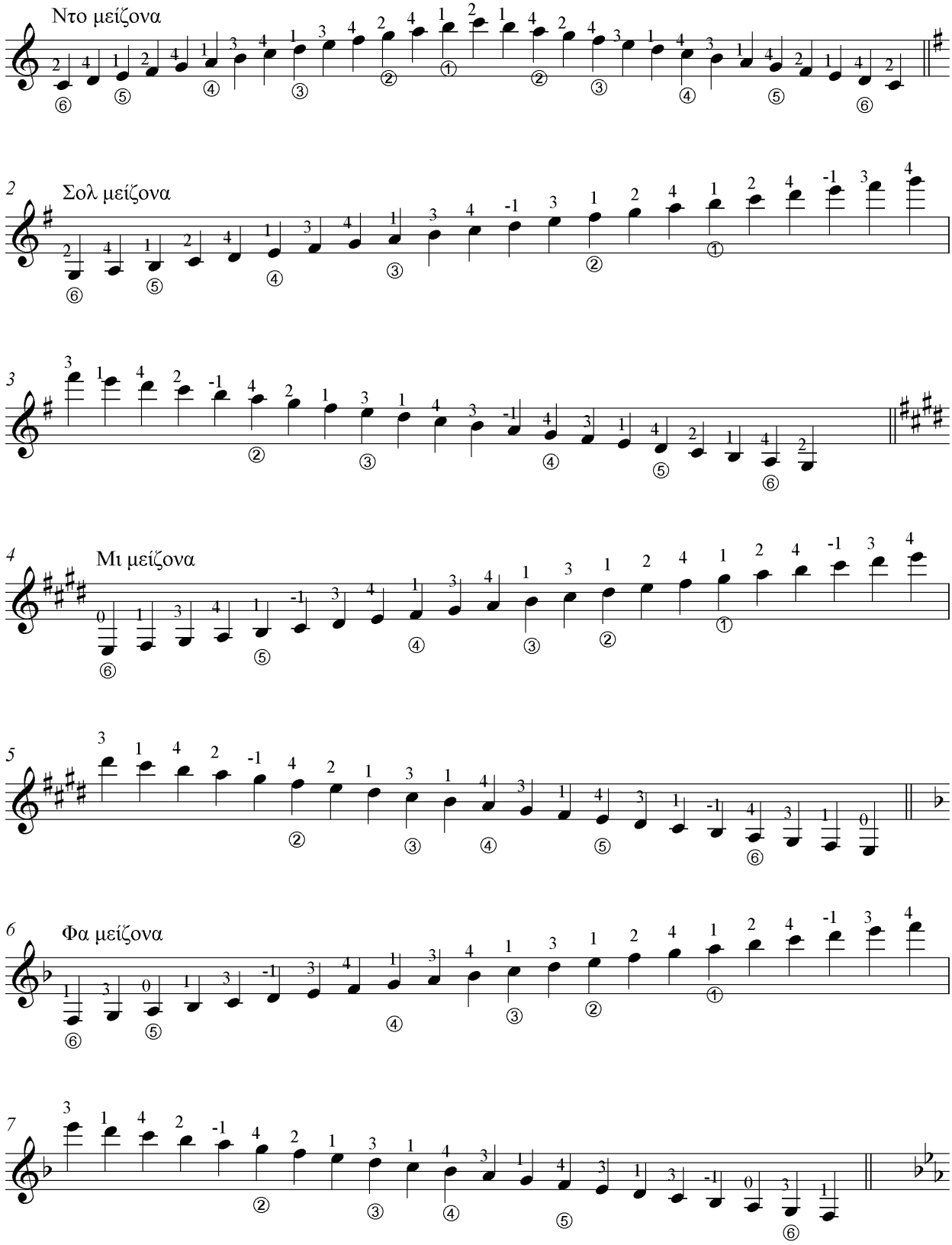
[84] Νωρίτερα στον $19^{ο}$ αιώνα οι M. Giuliani, F. Molino και K. Mertz παρουσιάζουν στις μεθόδους και στα έργα τους φιγούρες όμοιες με του σημερινού τρέμολο αλλά προτείνουν διαφορετικές δακτυλοθεσίες, p-a-m-i με p-i-m-a εναλλάξ και p-i-m-i ο Giuliani, p-i-m-i ο Molino και p-m-i-m ο Mertz.

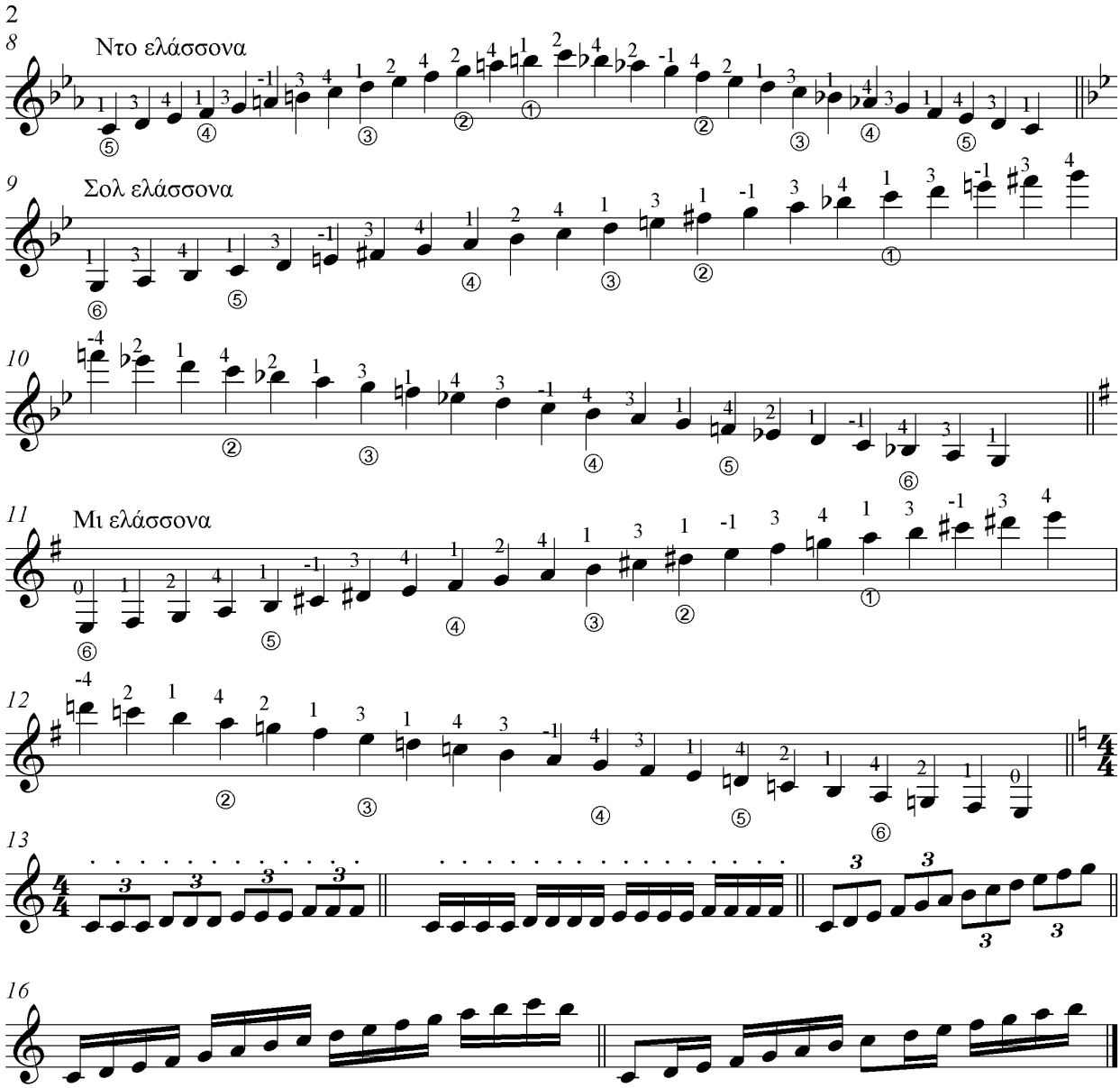
έργων, το μόνο δάχτυλο που έπαιζε με apoyando ήταν ο αντίχειρας, προσφέροντας με αυτό τον τρόπο όγκο στην αδύναμη, λόγω των χοντρών εντέρινων χορδών, μπάσα περιοχή των λαούτων και ταυτόχρονα προσανατολισμό στο δεξί χέρι του εκτελεστή στα μεταγενέστερα πολύχορδα λαούτα της μπαρόκ περιόδου. Αν μεταφέρουμε άκριτα τον καταμερισμό αντίχειρας-apoyando και δάχτυλα-tirando στην κιθάρα, θα βρεθούμε με ένα μη ισορροπημένο ηχητικά αποτέλεσμα λόγω της πολύ ισχυρότερης μπάσας περιοχής της σημερινής κιθάρας. Ένα ακόμα παράδειγμα, είναι η χρήση του αντίχειρα του αριστερού χεριού προκειμένου να πατηθούν φθόγγοι στην έκτη χορδή, χρήση που συναντάμε σε έργα του 19ου αιώνα[85]. Όσο κι αν θέλουμε να είμαστε πιστοί στην ιστορική δακτυλοθεσία, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τη δυσκολία του εγχειρήματος, δεδομένης της διαφοράς πάχους ανάμεσα στο μπράτσο μιας κιθάρας του 19ου αιώνα και μιας σύγχρονης.

Θα μπορούσαμε να μακρηγορήσουμε σχολιάζοντας πολλές άλλες περιπτώσεις, αλλά το σημαντικό πιστεύουμε είναι ο καθηγητής να συζητάει από νωρίς με το μαθητή για ποιους λόγους του προτείνει τη συγκεκριμένη δακτυλοθεσία, ή ακόμα καλύτερα να ζητάει από το μαθητή να δακτυλοθετήσει μια φράση και κατόπιν να συζητούν για την λειτουργικότητα και αποτελεσματικότητα της.

[85] Δείτε σχετικά τις δίφωνες κλίμακες από την μέθοδο του **Mauro Giuliani,** *op. cit*.

Μείζονες κι ελάσσονες κλίμακες σε 2 και 3 οκτάβες
Πίνακας 1





Οι κλίμακες να μελετηθούν tirando και apoyando με όλους τους συνδυασμούς δαχτύλων του δεξιού χεριού i-m, m-i, m-a, a-m, i-a, a-i, p-i. Οι προχωρημένοι μαθητές να εξασκηθούν και με συνδυασμούς τριών δαχτύλων όπως i-m-a, m-a-i, a-i-m, i-a-m, m-i-a, a-m-i, καθώς και συνδυασμούς που περιλαμβάνουν τα αντίχειρα p-i-m, p-m-a, p-i-a, p-m-i, p-a-m, p-a-i, p-i-m-a και p-a-m-i.

Οι επαναλαμβανόμενες νότες να μελετηθούν αρθρωμένες. Τα επαναλαμβανόμενα τρίηχα ιδίως είναι άριστη εξάσκηση για την εξισορρόπηση της δύναμης των δύο δαχτύλων.

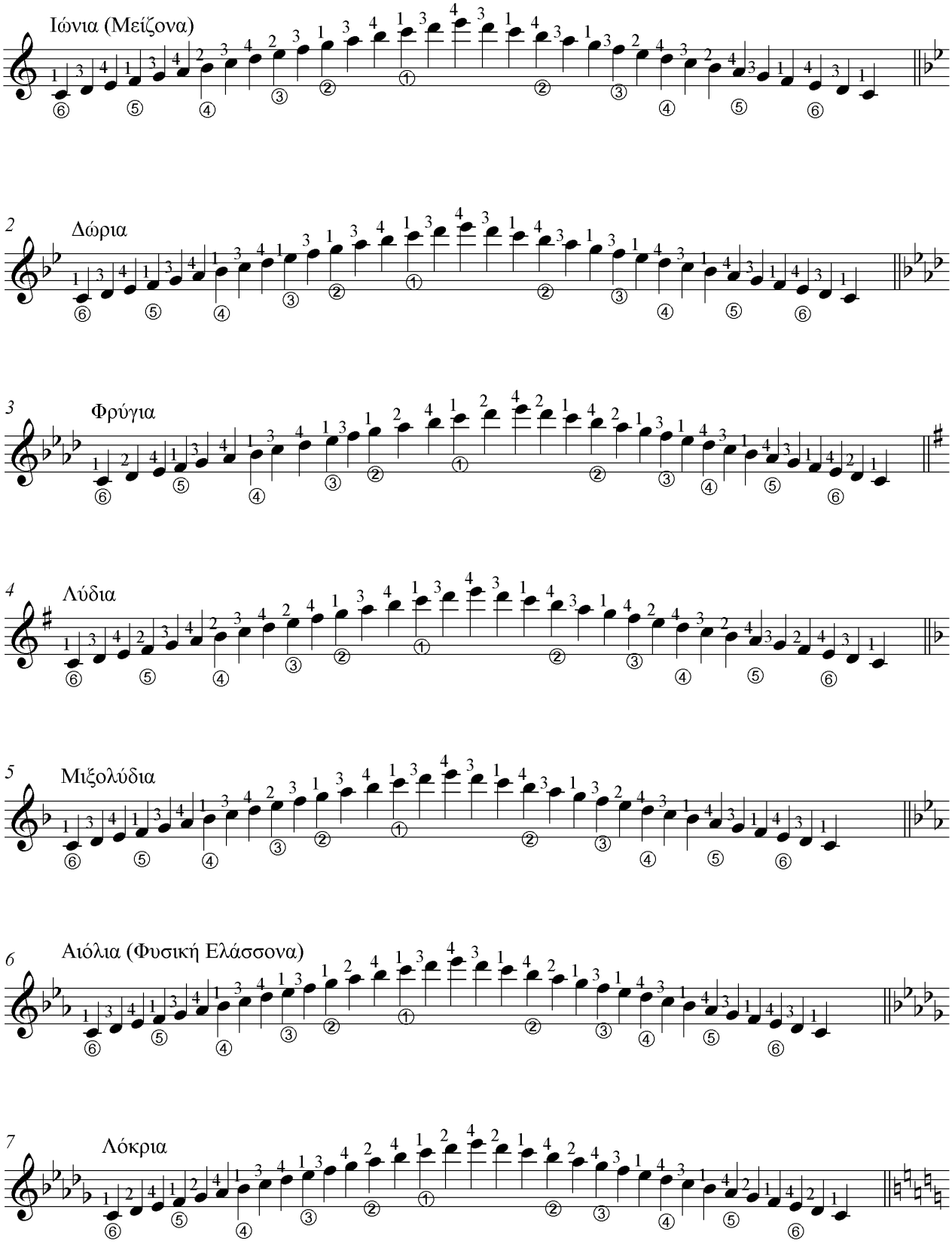
Η Ντο μείζονα να μεταφερθεί από το 2ο τάστο (Φα δίεση) εώς και το 12ο (Μι).

Η Σολ μείζονα να μεταφερθεί από το 2ο τάστο (Φα δίεση) εώς και το 7ο (Σι).

Η Ντο ελάσσονα να μεταφερθεί από το 1ο τάστο (Σι ύφεση) εώς και το 7ο (Μι).

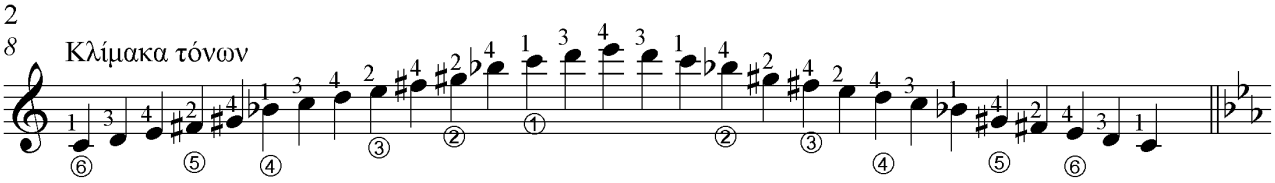
Η Σολ ελάσσονα να μεταφερθεί από το 1ο τάστο (Φα) εώς και το 7ο (Σι).

Κλίμακες σε μία θέση
Πίνακας 2

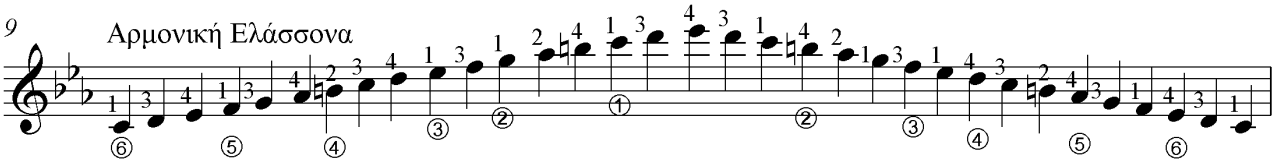


2

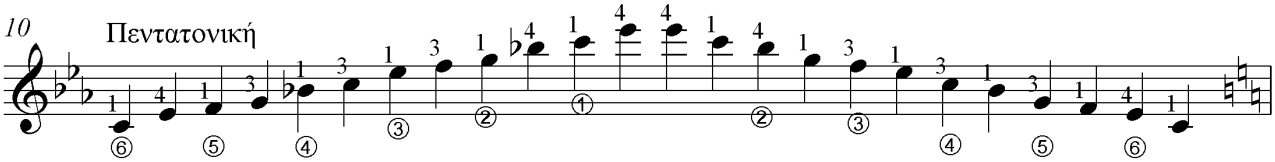
8 Κλίμακα τόνων



9 Αρμονική Ελάσσονα

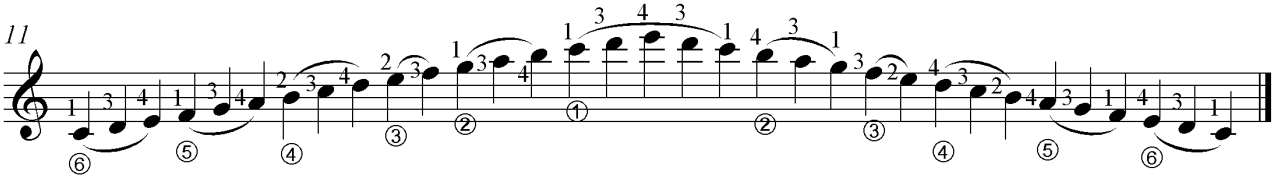


10 Πεντατονική



Οι κλίμακες να μελετηθούν και με α.συζεύξεις, β.μπαρέ, γ.συζεύξεις και μπαρέ. Παράδειγμα:

11



Οι κλίμακες να μελετηθούν και από ψηλότερες αλλά και χαμηλότερες θέσεις στην ταστιέρα ανάλογα με τις ικανότητες του μαθητή στην έκταση 3ου-4ου δαχτύλου.
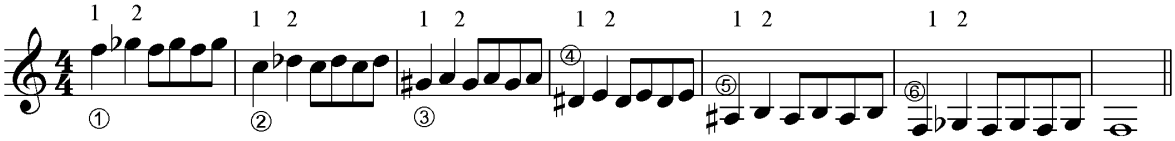
Οι κλίμακες σε μία θέση ενδύκνεινται για μελέτη με ρυθμικές παραλλαγές.

Να χρησιμοποιηθούν όλοι οι συνδυασμοί δαχτύλων του δεξιού χεριού (i-m, m-i, m-a, a-m, i-a, a-i, p-i)
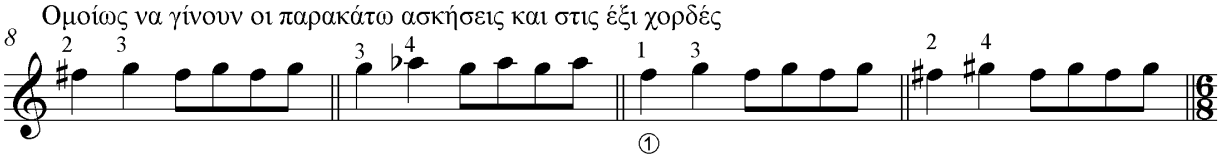
Συμπληρωματικές ασκήσεις κλιμάκων
Πίνακας 3

-Να μελετηθούν με όλους τους συνδυασμούς του δεξιού χεριού (i-m, m-i, i-a, a-i, m-a, a-m, p-i).
-Να μελετηθούν με δυναμικές (pp, p, mp, mf, f, ff), crescendi και decrescendi.
-Οι φθόγγοι μικρότερης αξίας να παιχτούν αρθρωμένοι κατά την αργή μελέτη των ασκήσεων.
-Οι ασκήσεις των τεσσάρων πρώτων γραμμών μπορούν να μελετηθούν και σε ψηλότερες θέσεις με ανοίγματα μεταξύ των δαχτύλων του αριστερού χεριού.
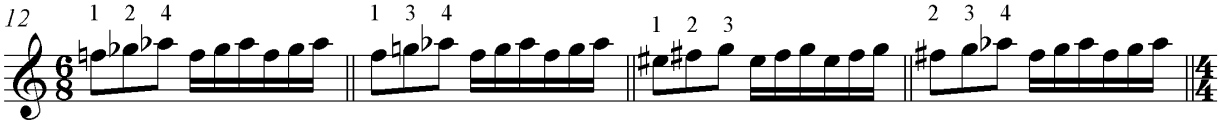
Με δύο δάχτυλα
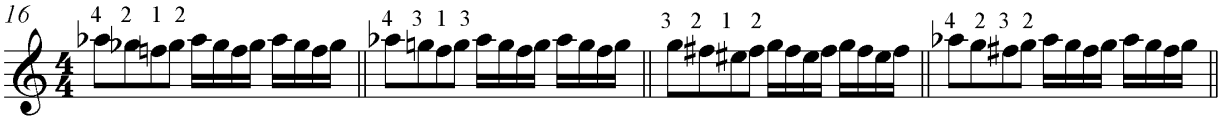


Ομοίως να γίνουν οι παρακάτω ασκήσεις και στις έξι χορδές
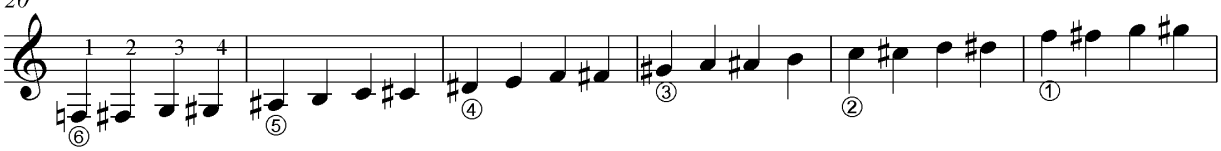


Μπορεί να αντιστραφεί και ως 4 2 1, κλπ.
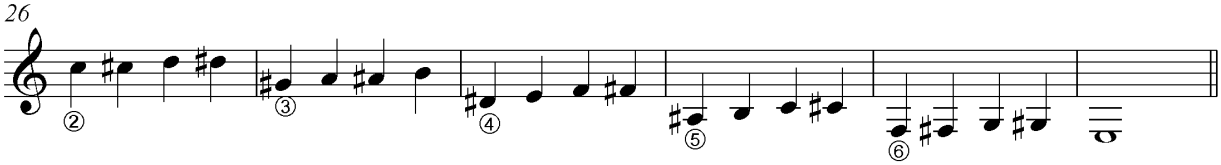


Η κυκλική αυτή φιγούρα μπορεί να ξεκινήσει από οποιοδήποτε δάχτυλο, π.χ. 2 4 2 1

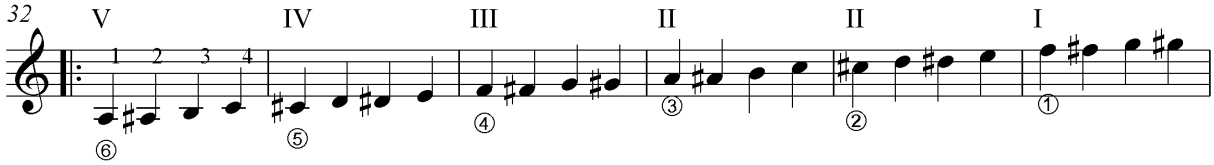


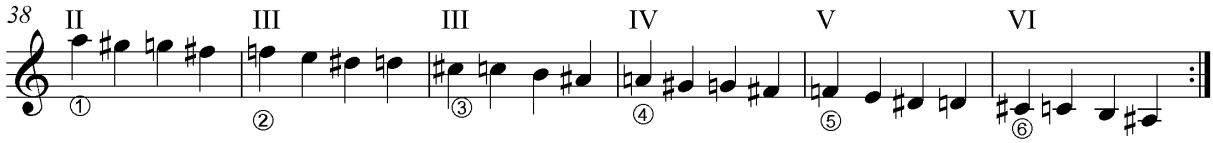
Άσκηση για την ανεξαρτησία των δαχτύλων: το κάθε δάχτυλο του αριστερού χεριού παραμένει σταθερό στο φθόγγο που έπαιξε μέχρι να χρειαστεί να παίξει στη διπλανή χορδή. Να γίνει και με 1324
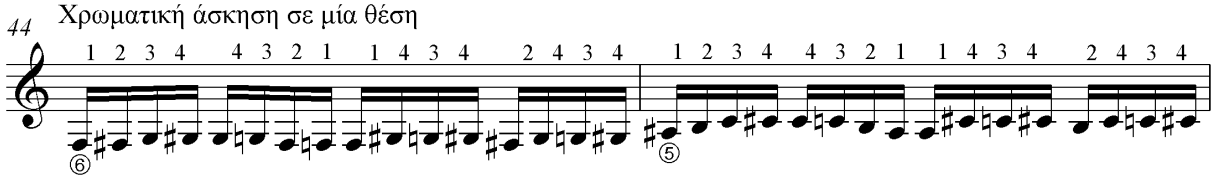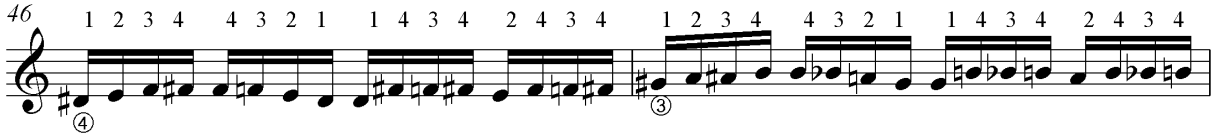




2 Χρωματική κλίμακα. Να μελετηθεί και με ρυθμικές παραλλαγές.
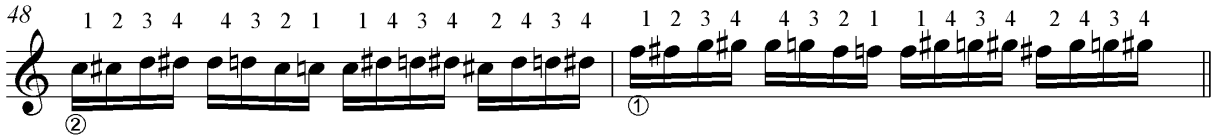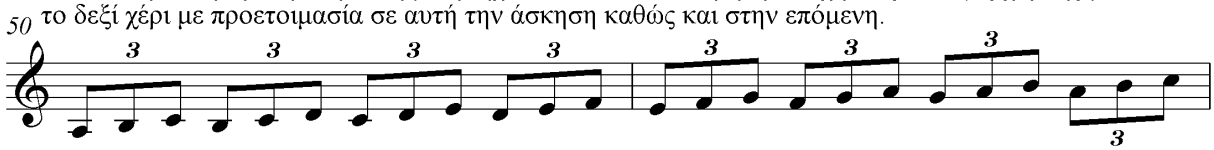




Χρωματική άσκηση σε μία θέση
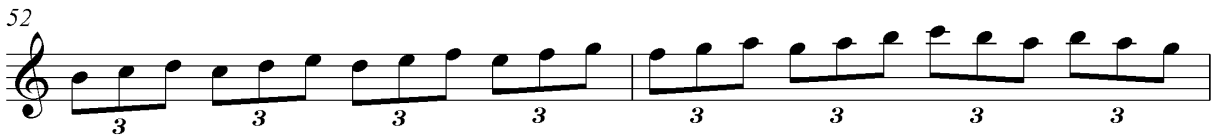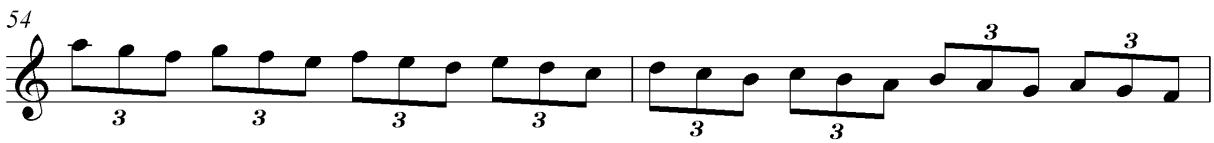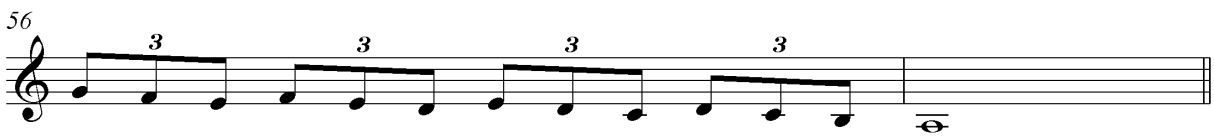






Διατονική άσκηση στην 5η θέση με τρίηχα. Να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στις αλλαγές χορδής μελετώντας το δεξί χέρι με προετοιμασία σε αυτή την άσκηση καθώς και στην επόμενη.
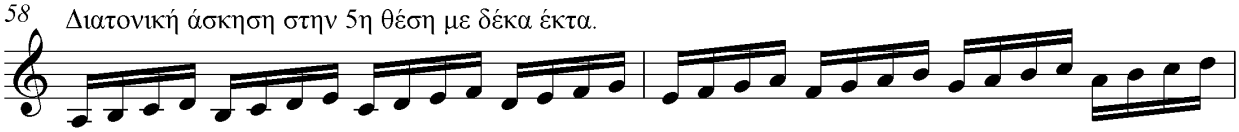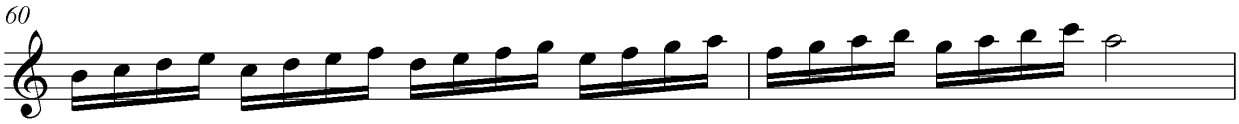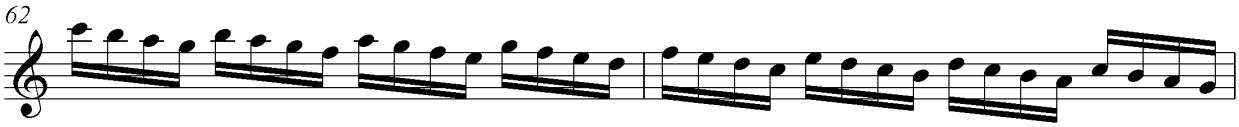








58 Διατονική άσκηση στην 5η θέση με δέκα έκτα.
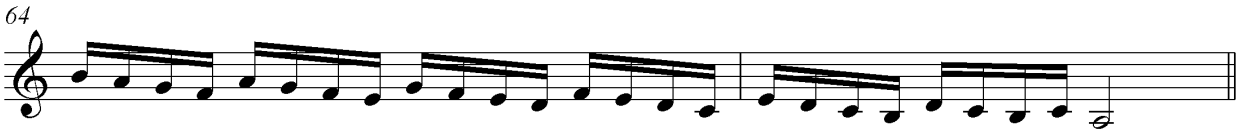


60
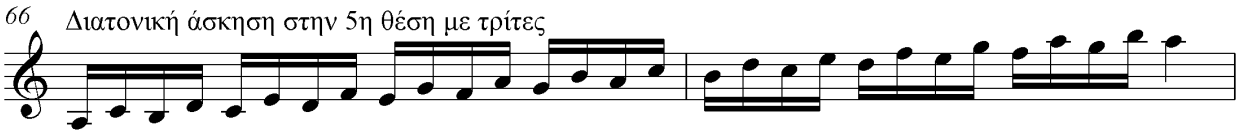


62
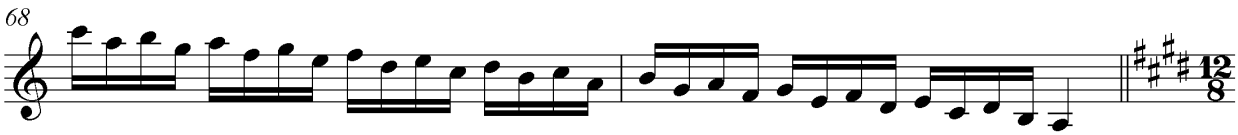


64



66 Διατονική άσκηση στην 5η θέση με τρίτες
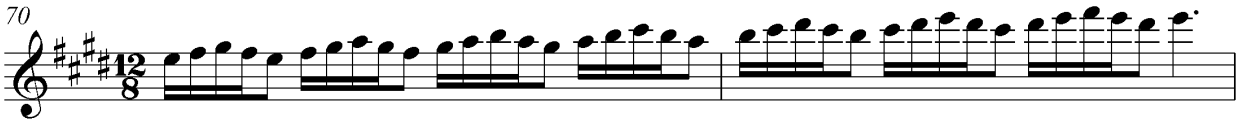


68
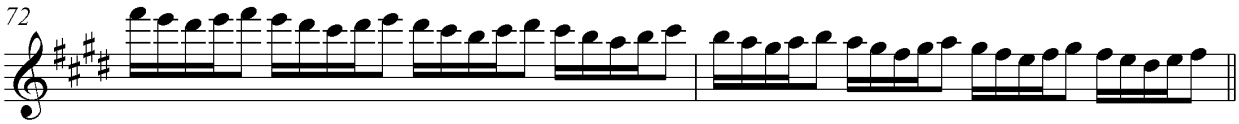


Διατονική άσκηση στην 1η χορδή. Να γίνει και α. στις άλλες χορδές β. σε άλλο τρόπο (mode)

70
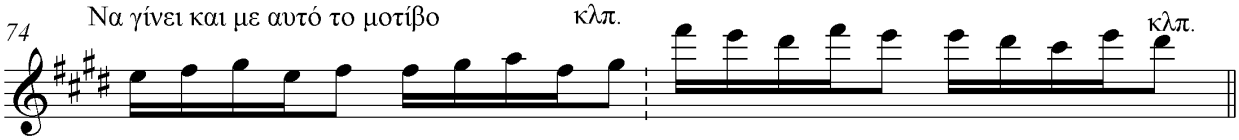


72
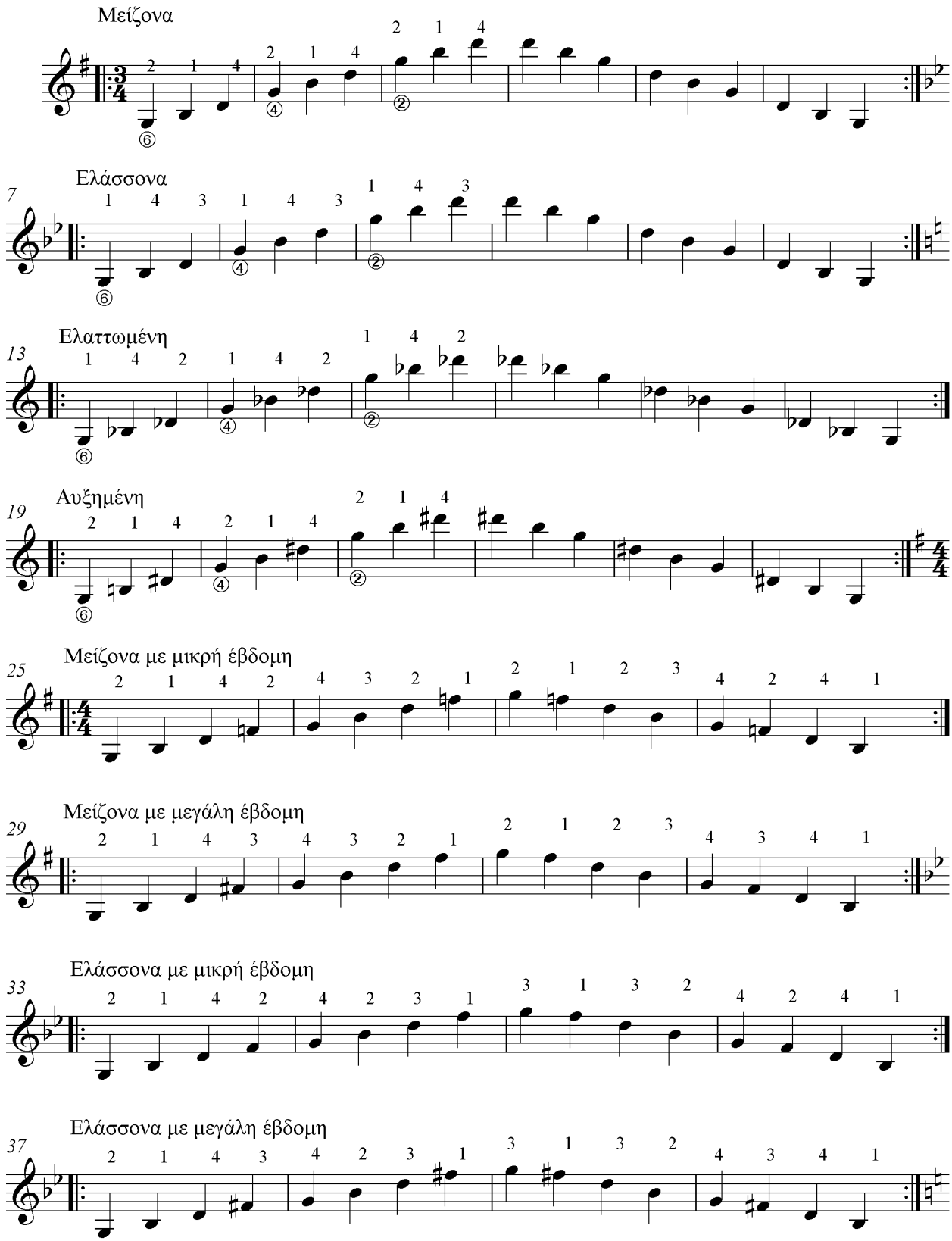


Να γίνει και με αυτό το μοτίβο κλπ.
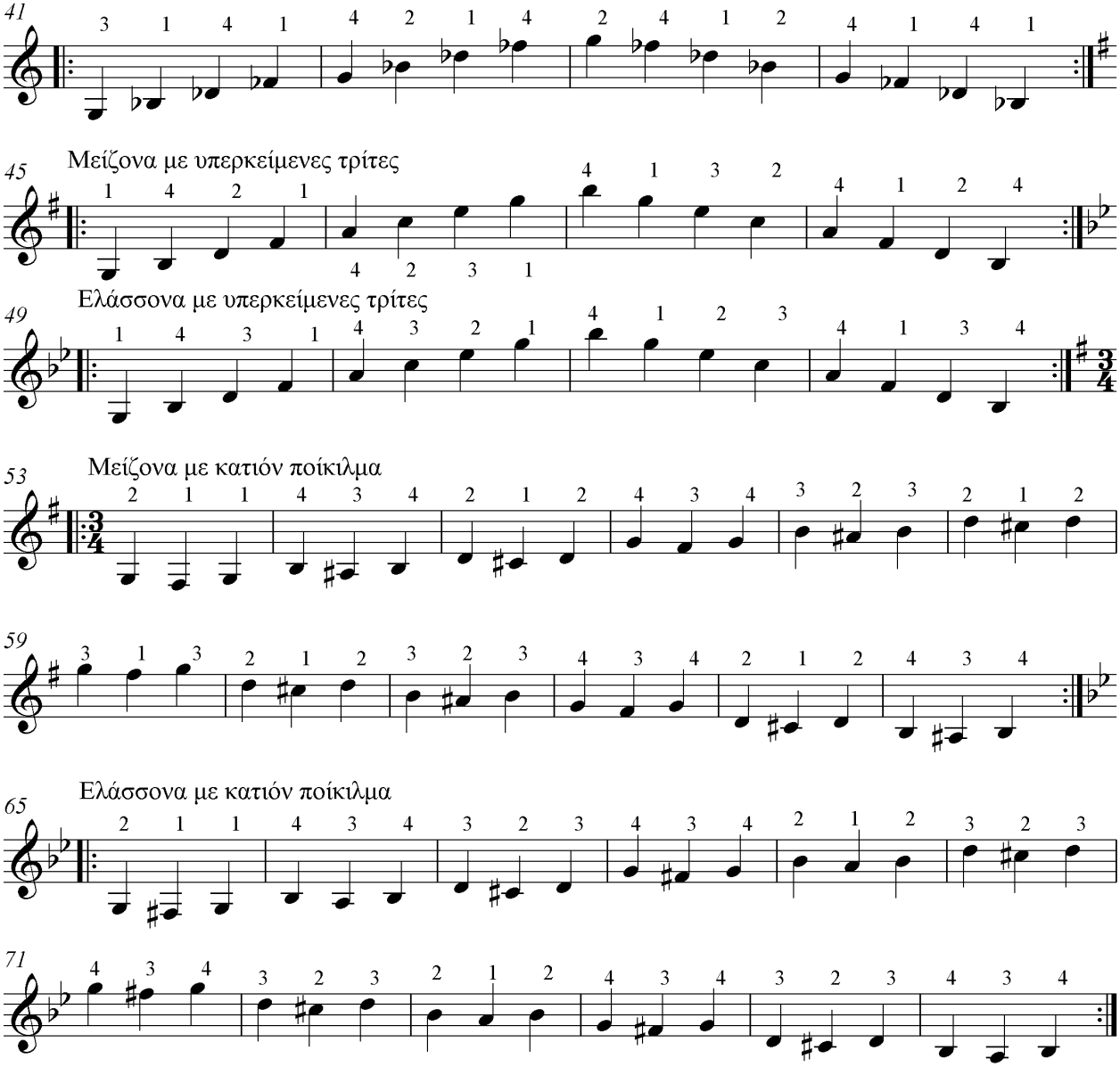
74



Αρπίσματα συγχορδιών με τεχνική κλιμάκων
Πίνακας 4



2 Ελαττωμένη με ελαττωμένη έβδομη



-Δίνουμε μερικούς πολύ βασικούς αρπισμούς με τα κύρια είδη συγχορδιών. Υπάρχουν πολλές δυνατότητες δακτυλοθεσίας και είδη συγχορδιών (9ης, 11ης, 13ης κλπ). Εάν ο μαθητής έχει κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη τζαζ ή άλλη αυτοσχεδιαζόμενη μουσική, θα ήταν απολύτως χρήσιμο να δαχτυλοθετήσει και να μελετήσει όλα τα είδη συγχορδιών.

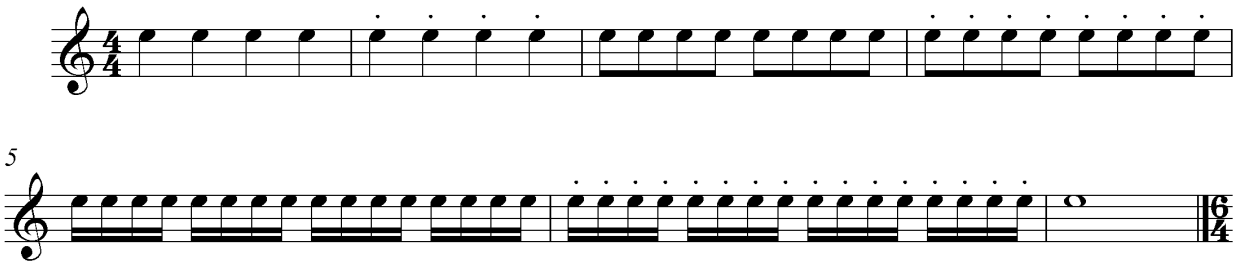
-Στο δεξί χέρι μπορεί να χρησιμοποιηθούν οι γνωστοί συνδυασμοί δύο δαχτύλων (i-m, m-a, κλπ) που χρησιμοποιούμε στις κλίμακες, με ιδιαίτερα οφέλη στην τεχνική αλλαγής χορδής. Για να έχουμε ασφαλείς αλλαγές χορδής μελετάμε με προετοιμασία στο δεξί χέρι.

-Δίνουμε εναλλακτικές δακτυλοθεσίες για το δεξί χέρι με συνδυασμούς τριών και τεσσάρων δαχτύλων: Τα αρπίσματα σε 3/4 μπορούν να παιχτούν pim ή ima για το ανιόν μέρος και pmi ή iam για το κατιόν μέρος τους αντίστοιχα. Τα αρπίσματα σε 4/4 μπορούν να παιχτούν pima-pima-iami-pami και pipi-pima-iami-pipi. Η προετοιμασία στο δεξί χέρι κρίνεται απαραίτητη και σε αυτή την περίπτωση.

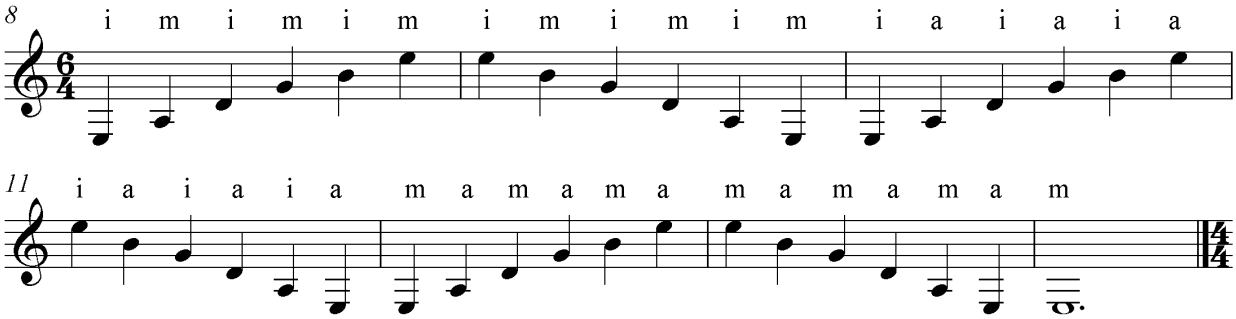
-Μια μικτή άρθρωση με χρήση συζεύξεων, κυρίως στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δίνει ένα ιδιαίτερο κιθαριστικό χαρακτήρα στα αρπίσματα που έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς συνθέτες.

Άρθρωση και Αλλαγές χορδής
Πίνακας 5
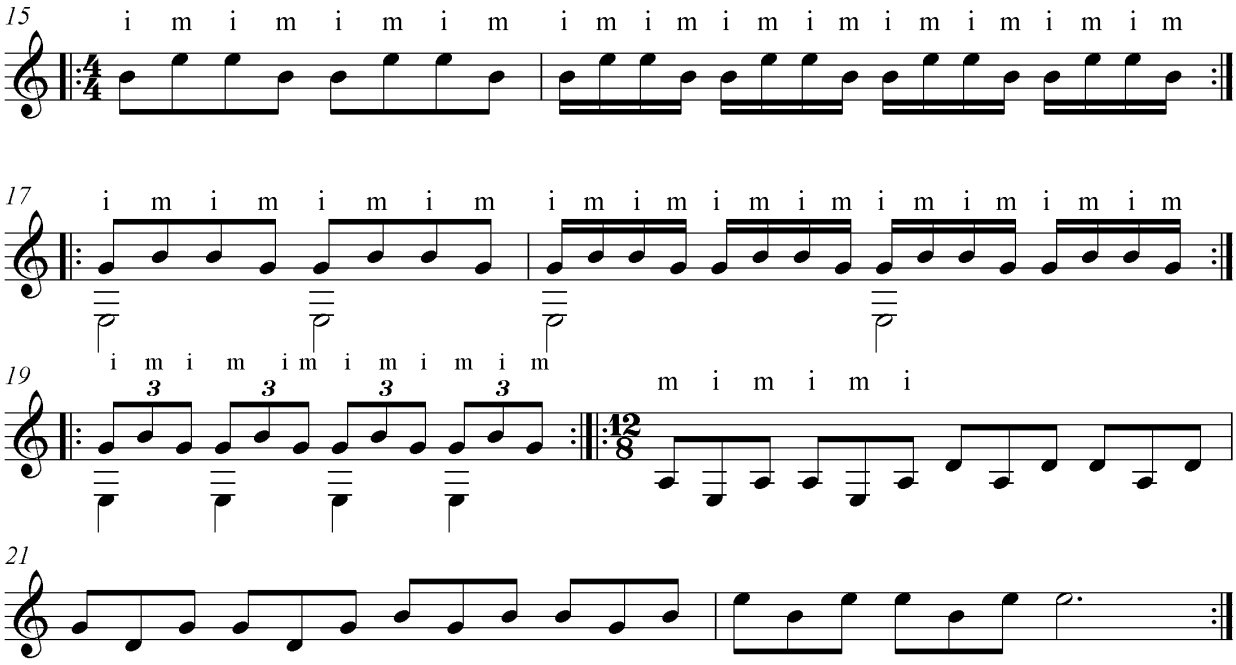
Η παρακάτω άσκηση για την άρθρωση να παιχτεί με apoyando και tirando και όλους τους συνδυασμούς δαχτύλων του δεξιού χεριού (i-m, m-i, i-a, a-i, m-a, a-m, p-i).



Οι αλλαγές χορδής να μελετηθούν προετοιμάζωντας το κάθε δάχτυλο πάνω στην επόμενη χορδή αμέσως μετά την κρούση της προηγούμενης χορδής από το προηγούμενο δάχτυλο. Για παράδειγμα, μόλις ο δείκτης παίξει την 6η χορδή, ο μέσος τοποθετείται το ταχύτερο δυνατόν πάνω στην 5η χορδή πριν από την κρούση της, κ.ο.κ.
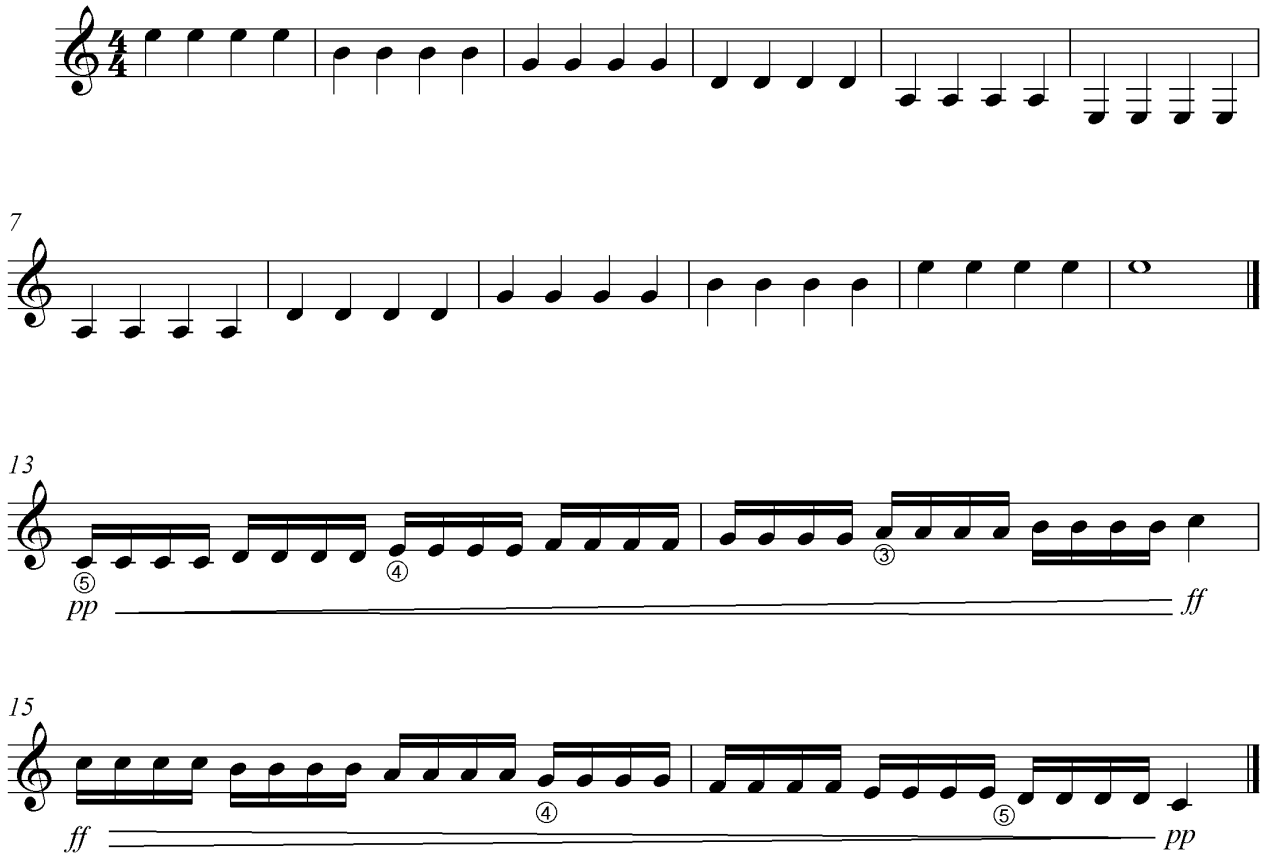


Να μελετηθούν οι επόμενες ασκήσεις αλλαγών χορδής και με m-a και i-a.

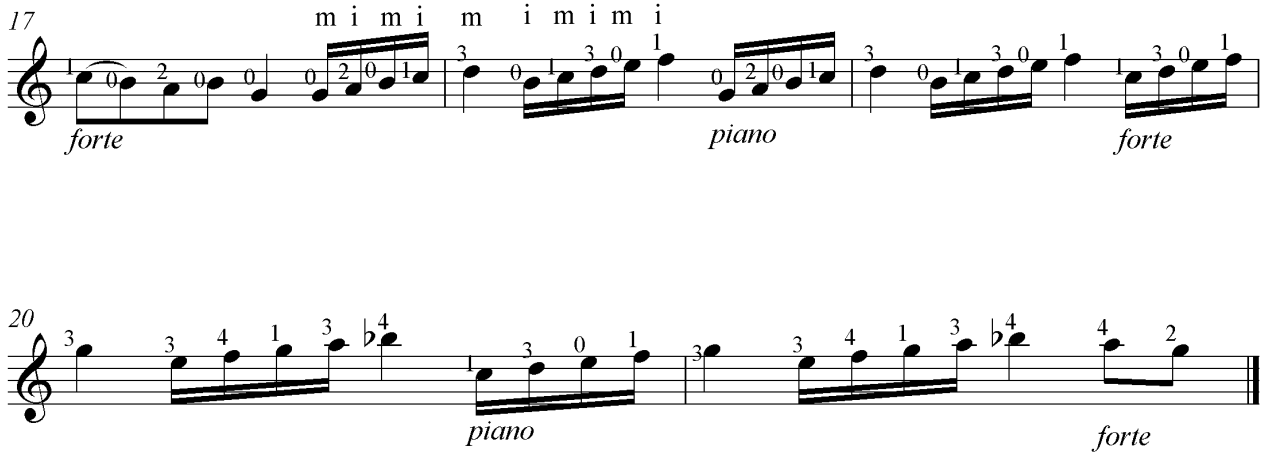


Δυναμικές - Πίνακας 6

Να μελετηθούν οι ασκήσεις δυναμικών στις ανοιχτές χορδές και στις επαναλαμβανόμενες νότες αρχικά στα έξι βασικά επίπεδα δυναμικής pp-p-mp-mf-f-ff και κατόπιν με crescendi και decrescendi. Να χρησιμοποιηθούν apoyando και tirando και να εφαρμόζονται πάντα οι δυναμικές στη μελέτη των κλιμάκων από το μαθητή.
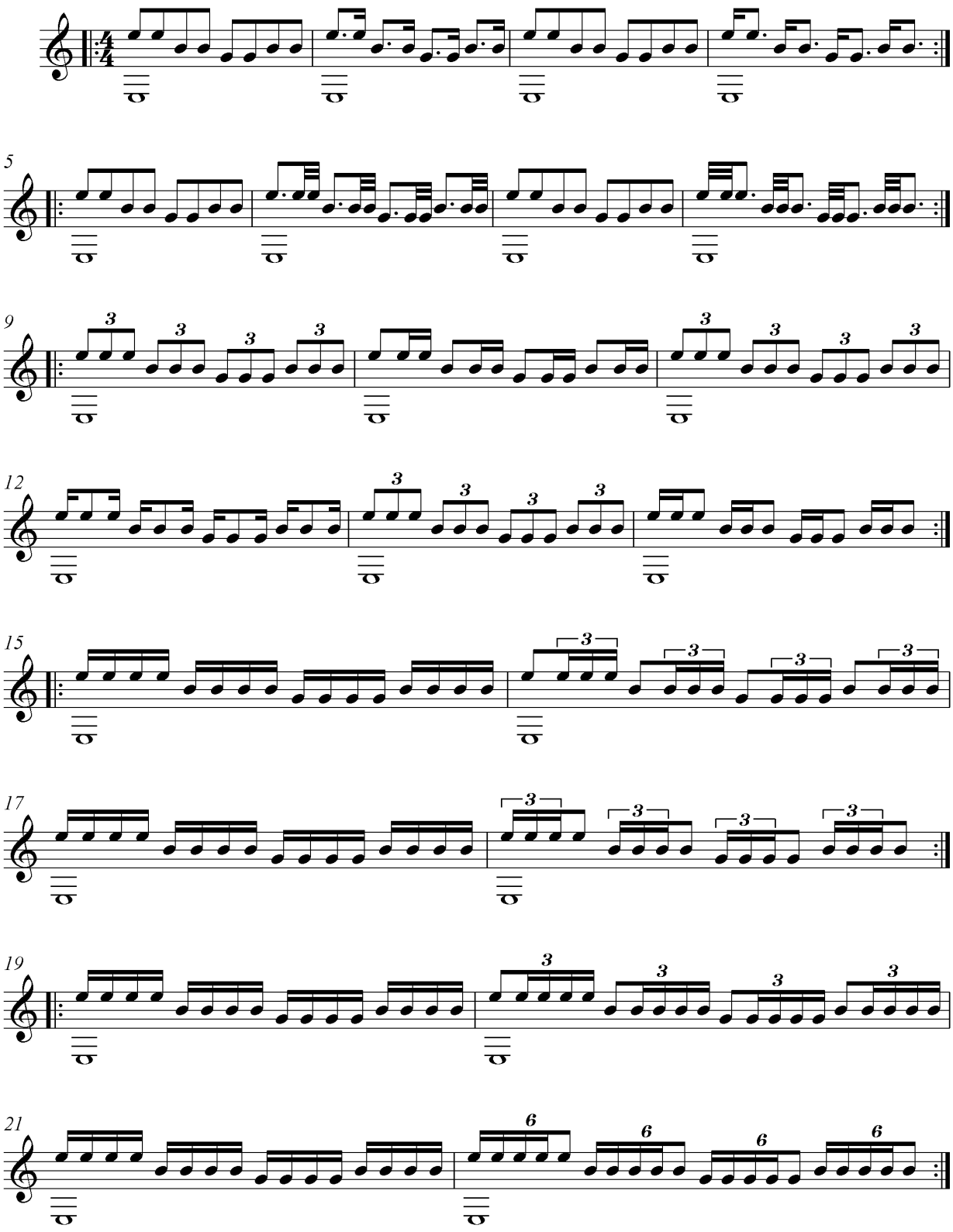


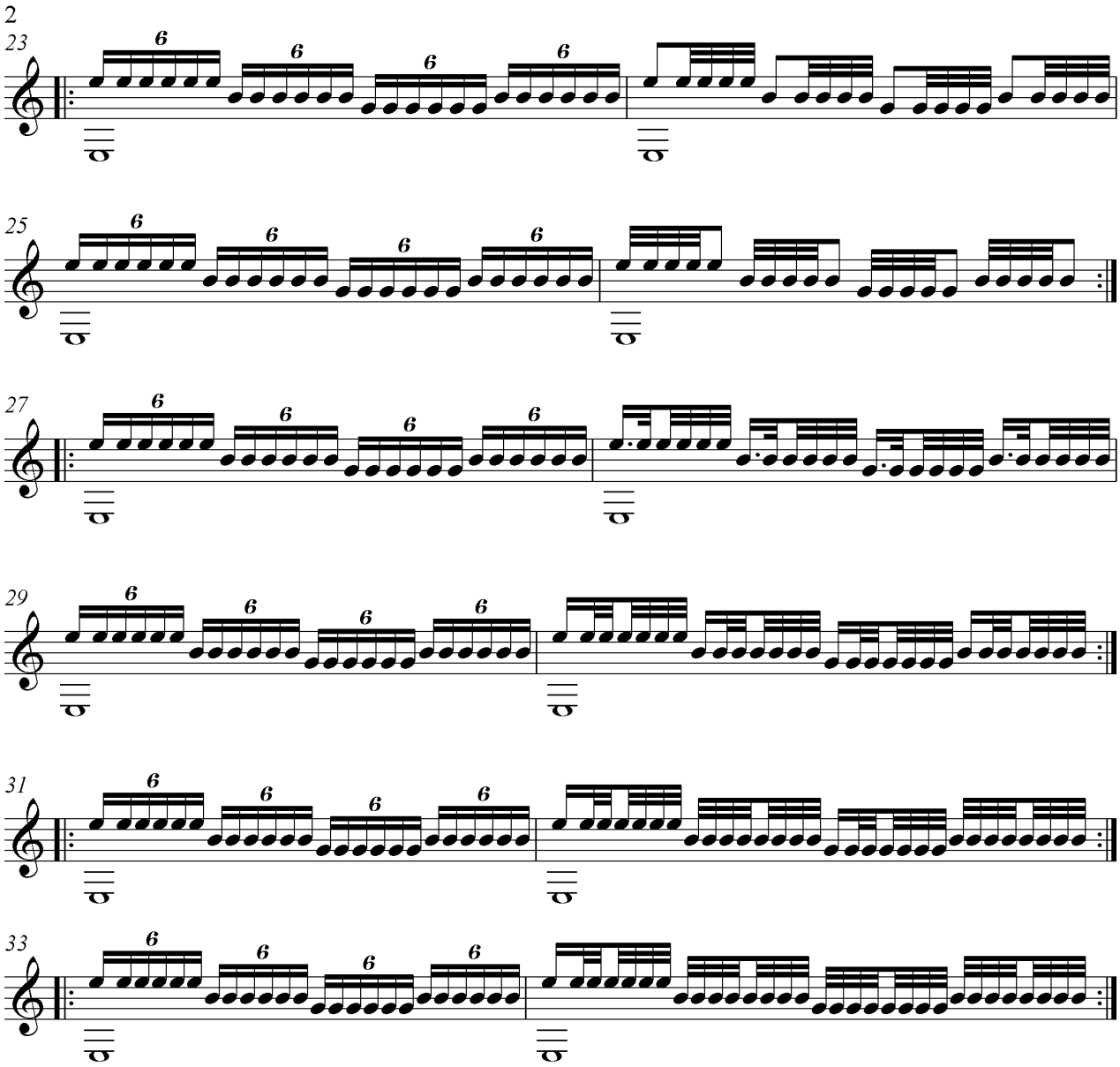
Παράδειγμα δυναμικών δύο επιπέδων σε κλίμακες από την Bourée I της 4ης Σουίτας για Τσέλο BWV1010



Ασκήσεις Ρυθμού - Πίνακας 7

Βασικά ρυθμικά μοτίβα και μετασχηματισμοί τους





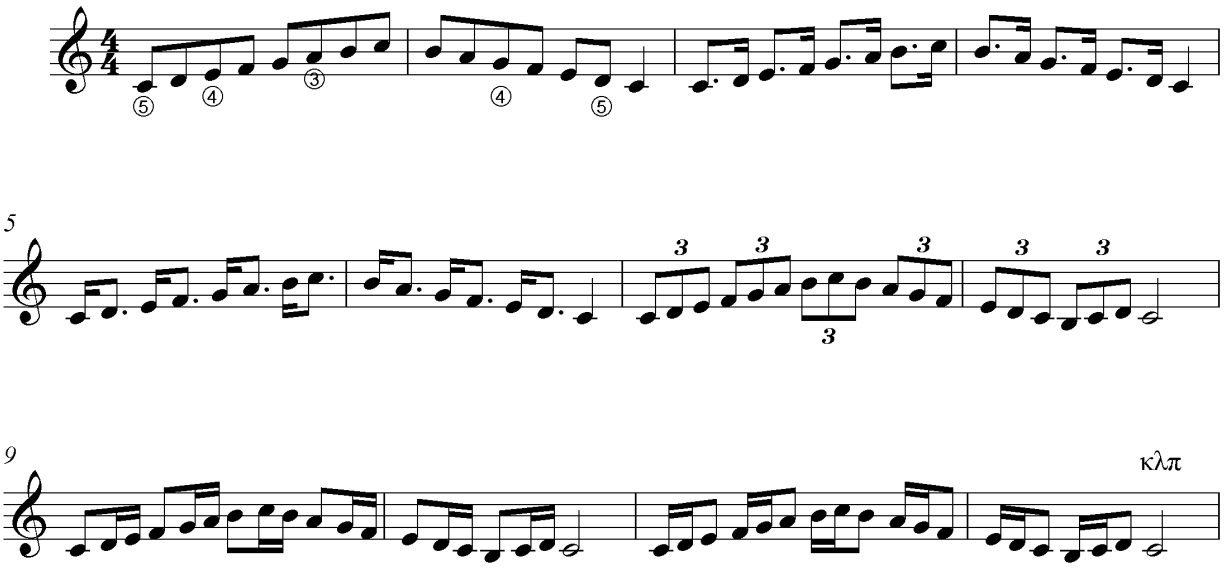
-Προτείνουμε τα παραπάνω βασικά ρυθμικά μοτίβα που πιθανά θα συναντήσει ο μαθητής στο ρεπερτόριο. Όπως αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης, τα ρυθμικά σχήματα που μπορούν να επινοηθούν είναι εξαιρετικά πολυάριθμα και για αυτό πρέπει να δίνονται στον μαθητή σε αφομοιώσιμες ποσότητες.

-Οι παραπάνω ασκήσεις μπορούν να απλοποιηθούν παίζοντας τις σε μία χορδή. Αντίθετα, μπορούμε να αυξήσουμε τη δυσκολία τους παίζοντας μπάσα με αξίες τετάρτων. Θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν επίσης συγχορδίες κατά το πρότυπο των 120 αρπισμάτων του M. Giuliani, ενδιαφέρουσες αρμονικές διαδοχές κατά την κρίση του καθηγητή, αναγεννησιακά και μπαρόκ grounds όπως τα Passamezzo antico, Romanesca, Folia κλπ. Πιστεύουμε πως είναι προτιμότερο, τουλάχιστον αρχικά, ο μαθητής να δώσει ενδιαφέρον στις ασκήσεις αυτές συγκεντρώνοντας την προσοχή του στην αυστηρή τήρηση του ρυθμού, την προετοιμασία των δαχτύλων στις αλλαγές χορδής και στον έλεγχο των δυναμικών.
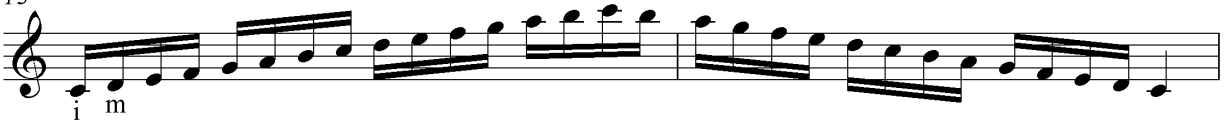
-Εξαιρετικής σημασίας είναι και η χρήση της άρθρωσης στις παραπάνω ασκήσεις, αφού ο μαθητής μελετώντας τις με staccato μαθαίνει να παίζει ξεκινώντας την κίνηση από τη χορδή και να ελαχιστοποιεί το εύρος της κίνησης των δαχτύλων. Διδάσκει έτσι ο μαθητής στον εαυτό του κι ενσωματώνει στα αντανακλασικά του ένα τύπο κίνησης που είναι από τους βασικότερους στην απόκτηση ταχύτητας στο δεξί χέρι.

Μελέτη κλιμάκων με ρυθμικές παραλλαγές
Προσθετική μέθοδος - Πίνακας 8

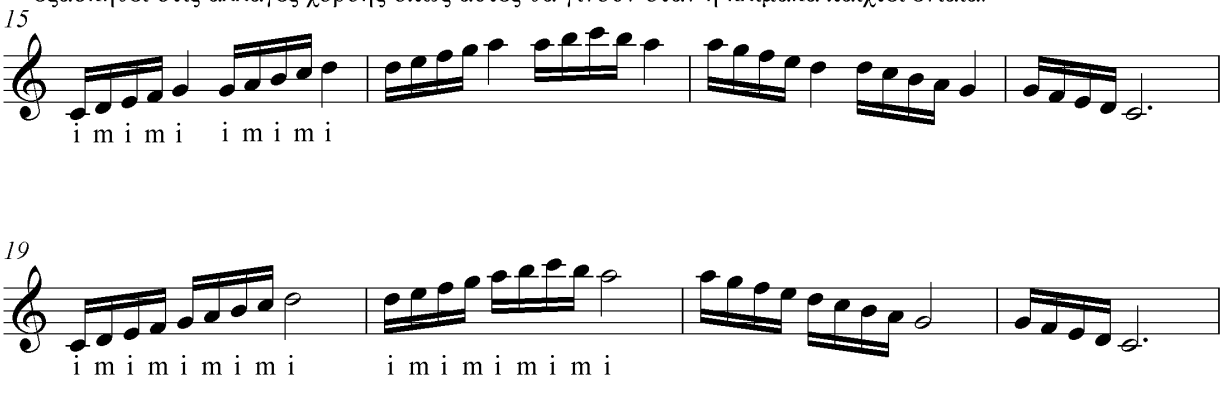
Για λόγους συντομίας δίνεται παράδειγμα με κλίμακα σε μία οκτάβα και κάποια από τα ρυθμικά μοτίβα.
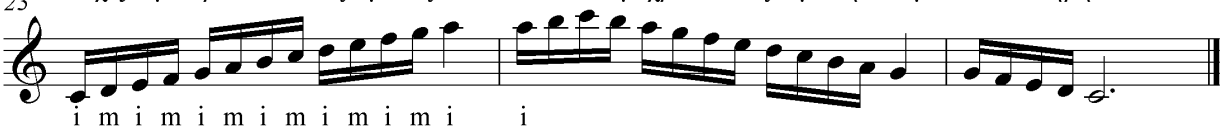


Προσθετική μέθοδος. Έστω ότι ο μαθητής θέλει να βελτιώσει την ταχύτητα της ακόλουθης κλίμακας σε δύο οκτάβες:



Χωρίζουμε την κλίμακα σε ομάδες τεσσάρων δεκάτων έκτων και παρεμβάλουμε μία νότα τετάρτου. Συνεχίζουμε την κλίμακα με το δάχτυλο του δεξιού χεριού που έπαιξε τελευταίο, ούτως ώστε το χέρι να εξασκηθεί στις αλλαγές χορδής όπως αυτές θα γίνουν όταν η κλίμακα παιχτεί ενιαία.
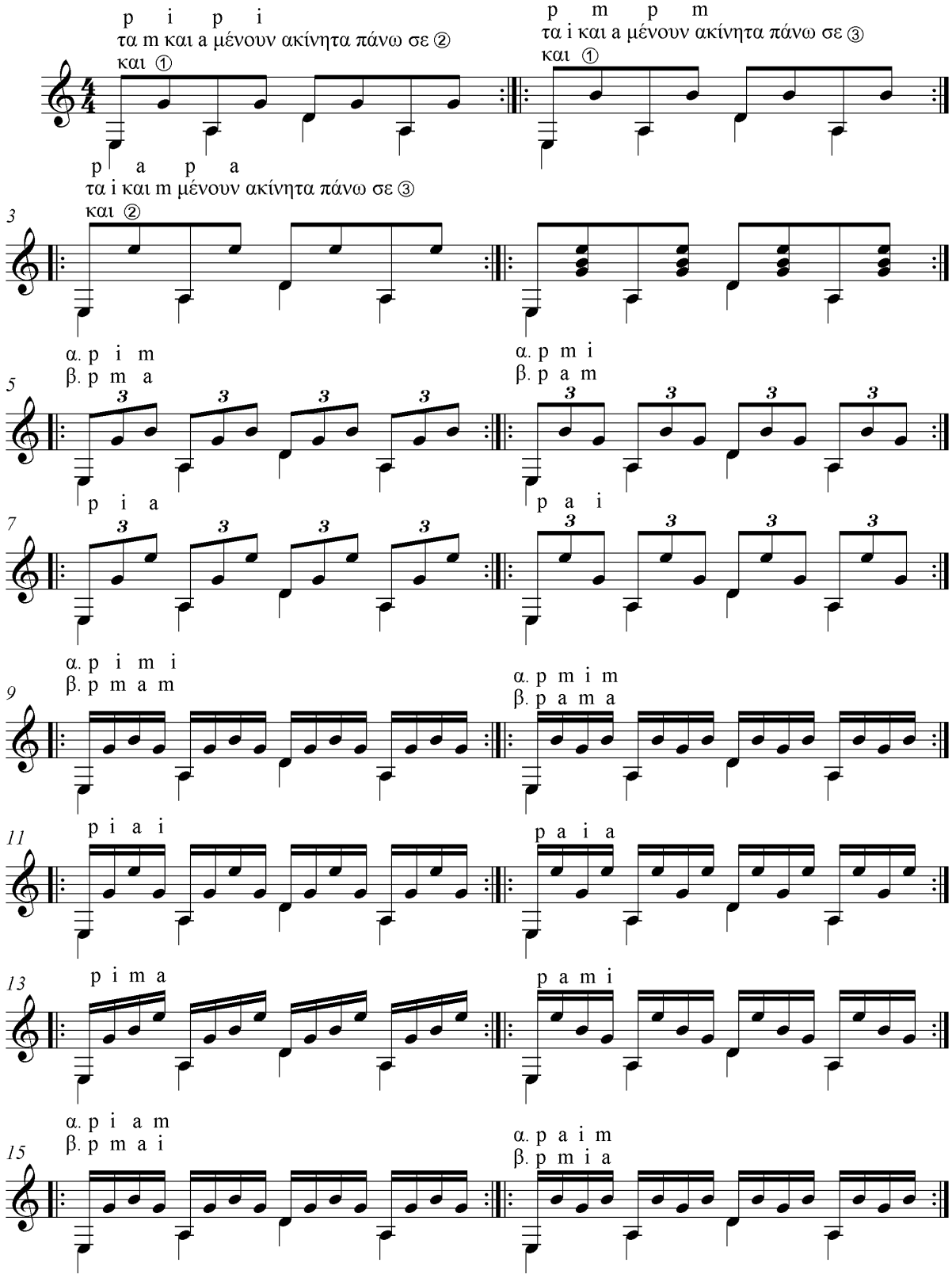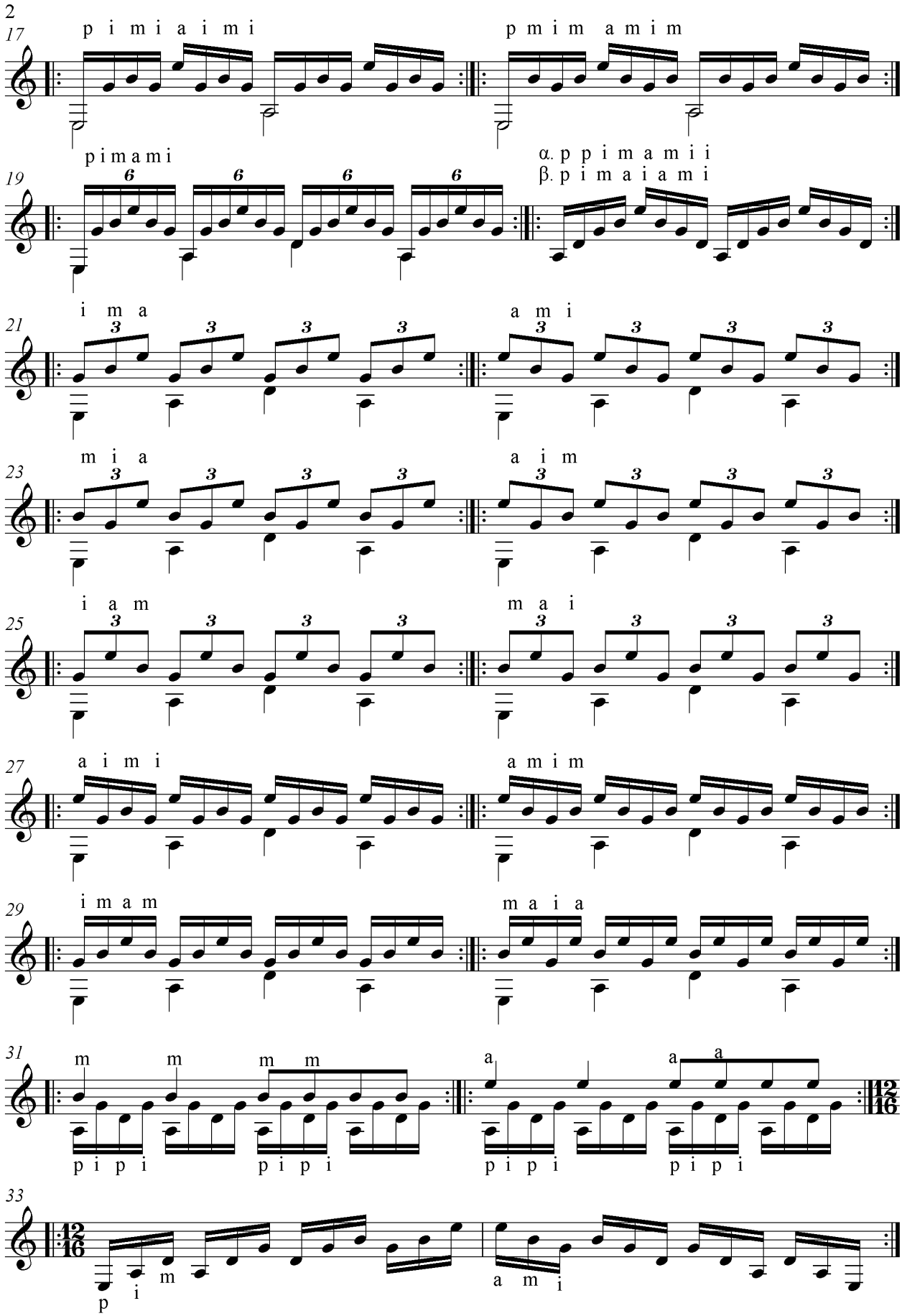


Συνεχίζουμε προσθέτοντας ομάδες δέκατων έκτων μέχρι να παίξουμε την κλίμακα ολόκληρη.
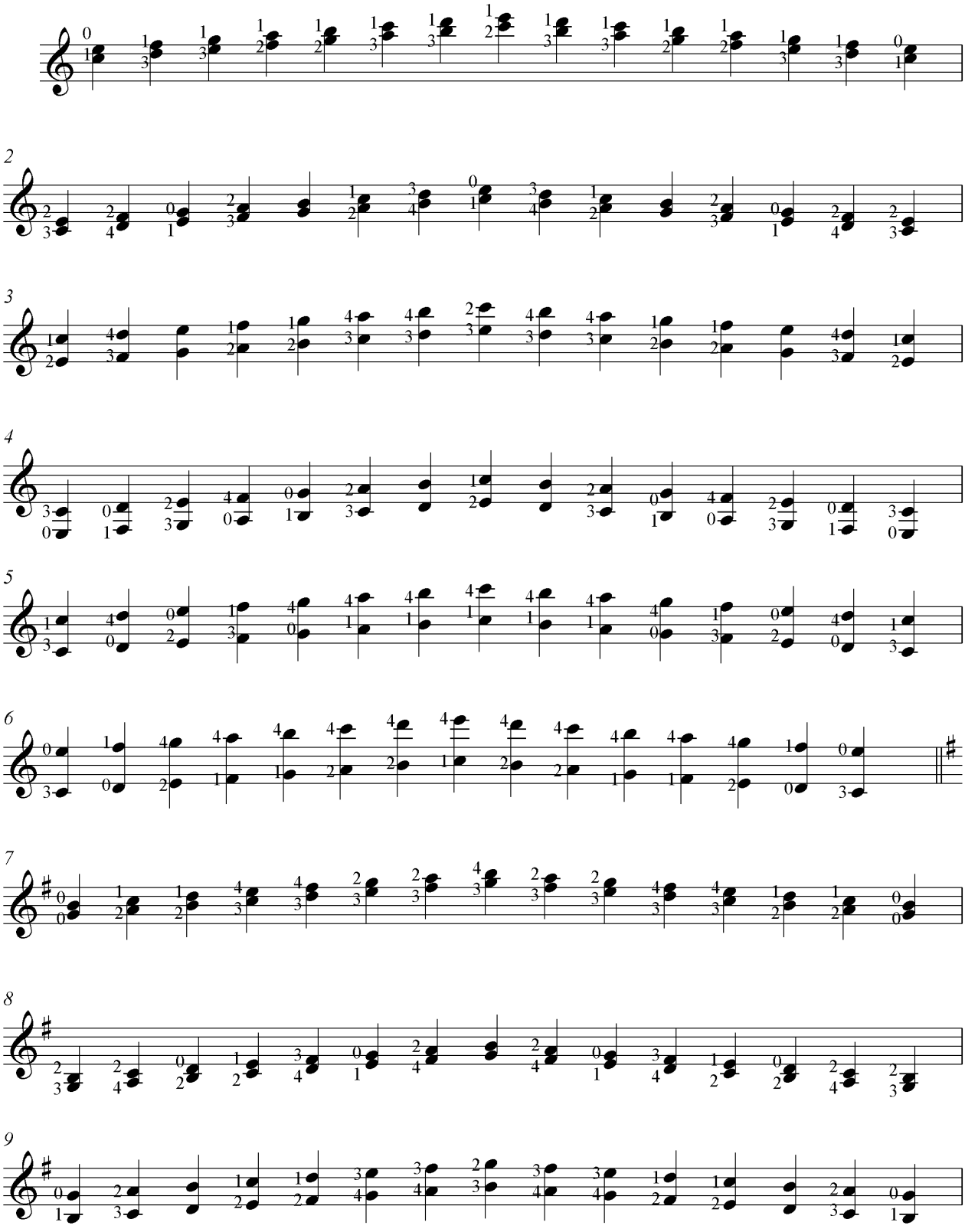


Αρπίσματα - Πίνακας 9

Τα ανιόντα αρπίσματα να μελετηθούν με πλήρη προετοιμασία ενώ τα κατιόντα και τα πιο σύνθετα με σταδιακή προετοιμασία. Κάθε επανάληψη να είναι σε διαφορετικό επίπεδο δυναμικής (pp-ff). Μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν ρυθμικές παραλλαγές και διαδοχές συγχορδιών.
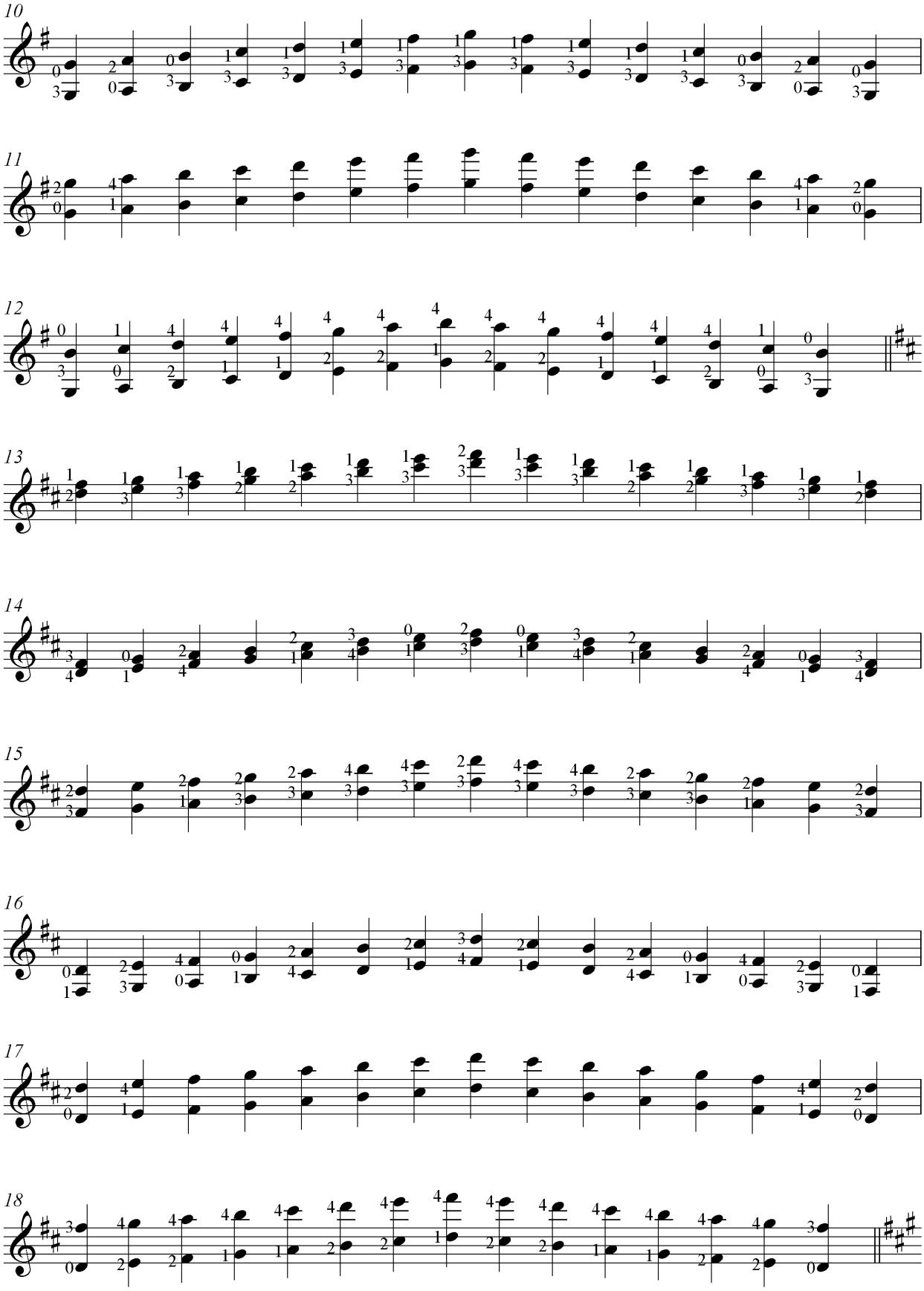



2
17
p i m i a i m i
p m i m a m i m
pimami
19
α. p p i m a m i i
β. p i m a i a m i
i m a
21
a m i
m i a
23
a i m
i a m
25
m a i
a i m i
27
a m i m
i m a m
29
m a i a
31
m m m m
a a a
p i p i
p i p i
p i p i
p i p i
33
p i m
a m i

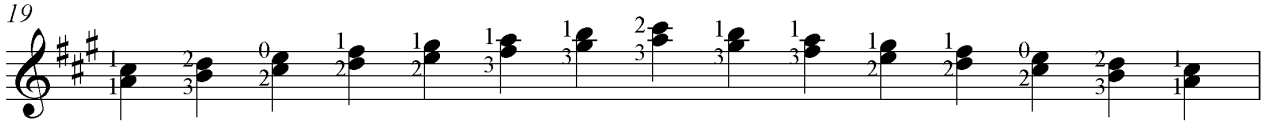
Δίφωνες κλίμακες - Πίνακας 10
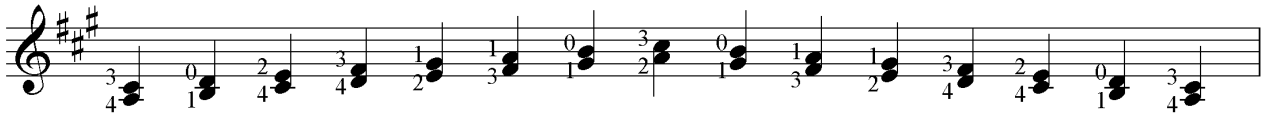


2
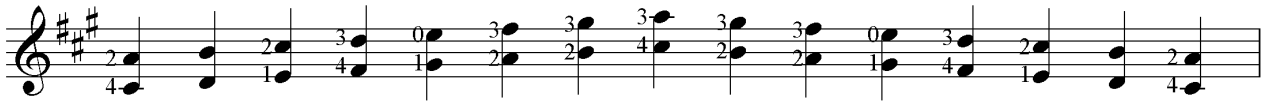


19
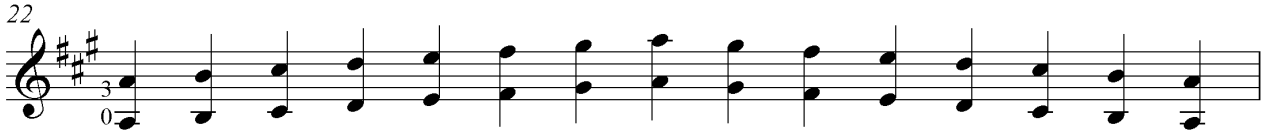


20
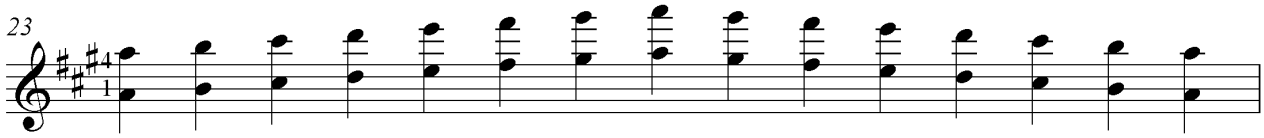


21
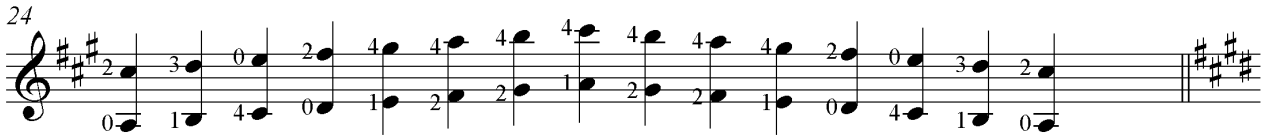


22



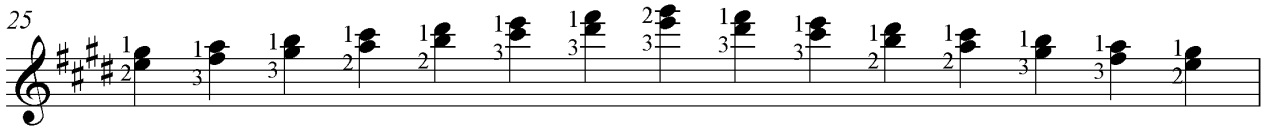
23



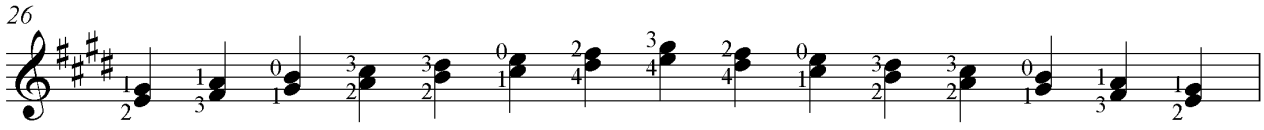
24
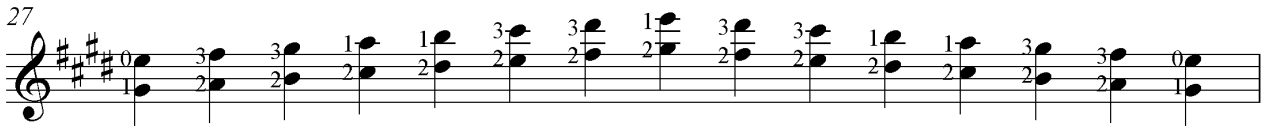


25
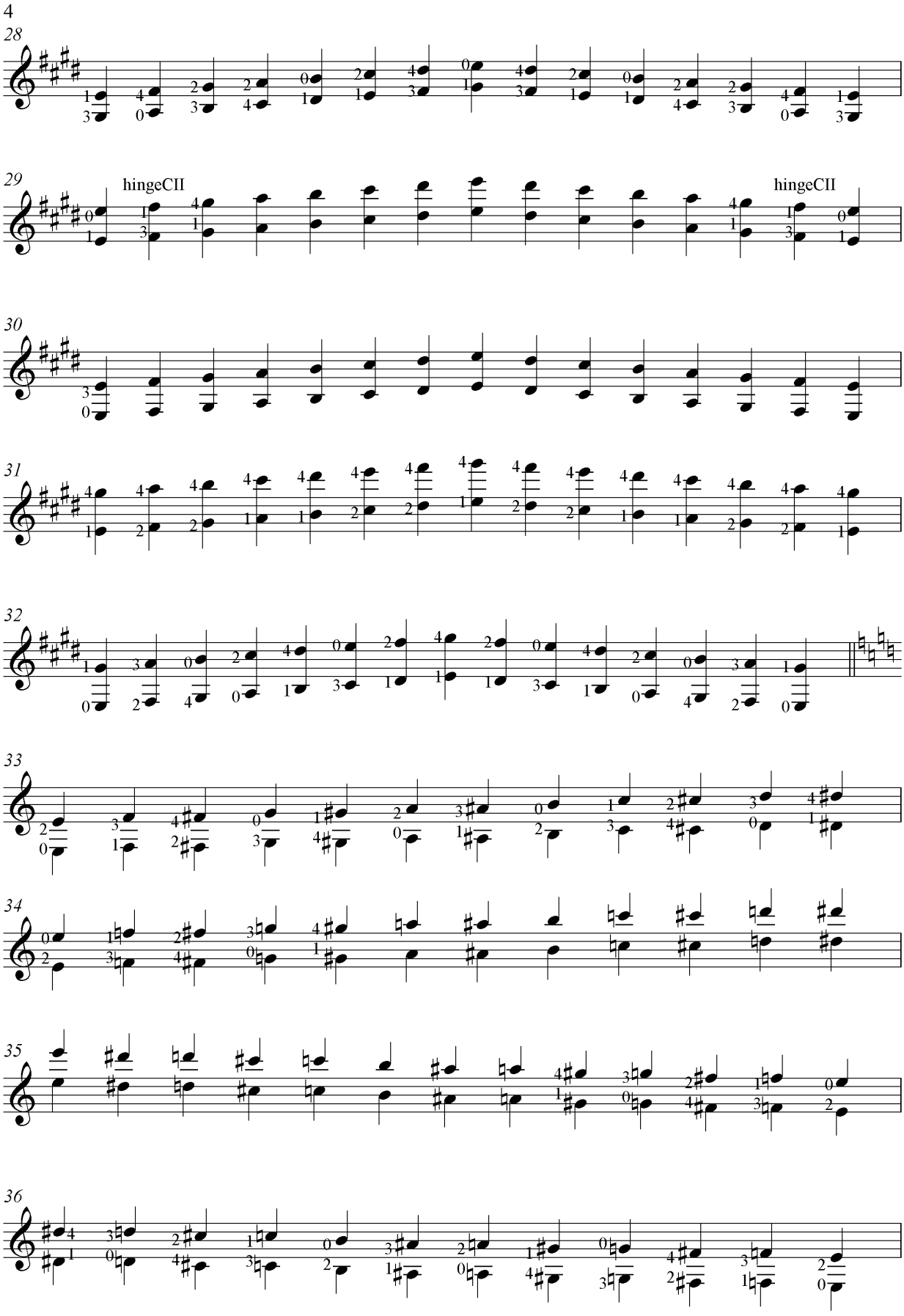


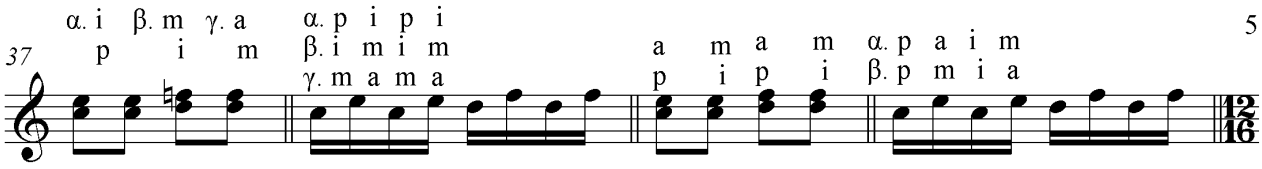
26
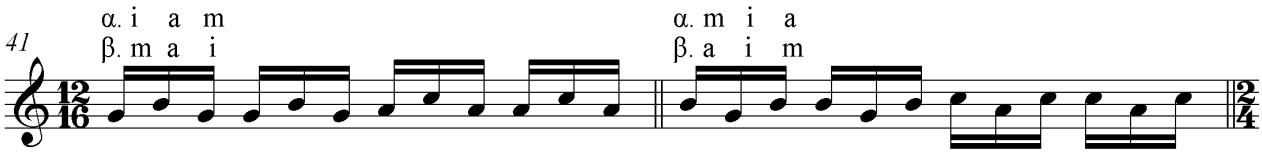


27

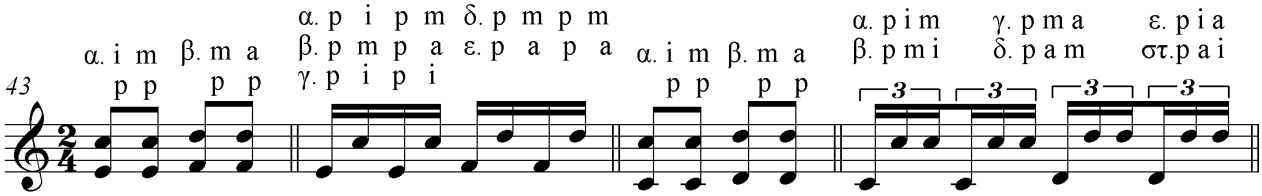


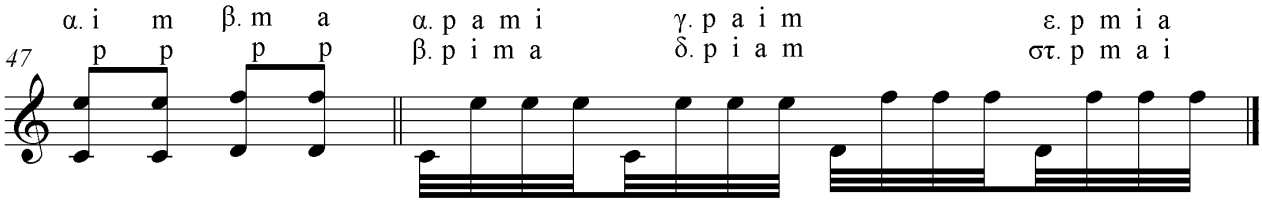

4
28
29
hingeCII
hingeCII
30
31
32
33
34
35
36





Οι δύο τελευταίες ασκήσεις μπορούν να γίνουν και με συνδυασμούς δύο δαχτύλων για να εξασκηθεί ο μαθητής στις αλλαγές χορδής





-Οι κλίμακες σε 6ες, 8ες και 10ες μπορούν να μελετηθούν με α. αντίχειρα και δάχτυλα tirando,
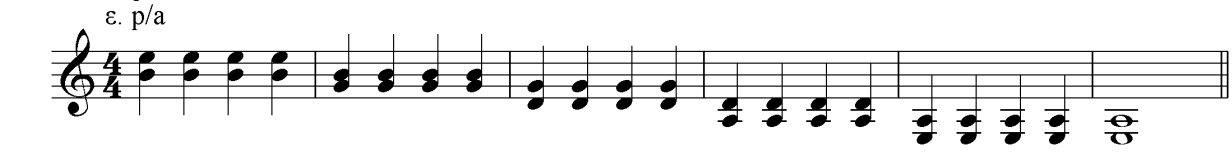
β. αντίχειρα apoyando και δάχτυλα tirando και γ. αντίχειρα tirando και δάχτυλα apoyando.

-Οι δίφωνες κλίμακες μπορούν επίσης να μελετηθούν με ρυθμικές παραλλαγές.
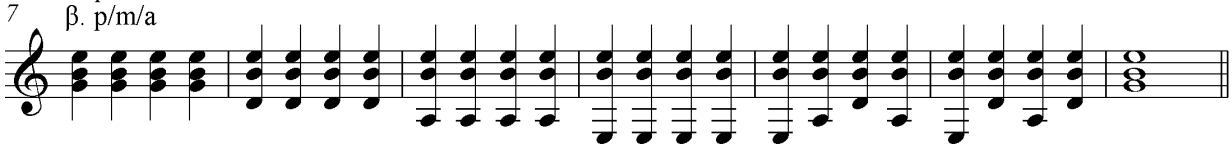
Συγχορδίες - Πίνακας 11

Οι συγχορδίες να μελετηθούν με δυναμικές, άρθρωση και ρυθμικές παραλλαγές
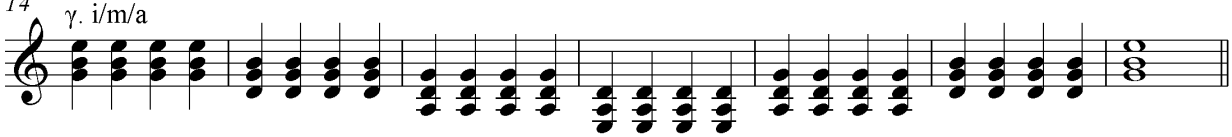
α. i/m
β. m/a
γ. p/i
δ. p/m
ε. p/a
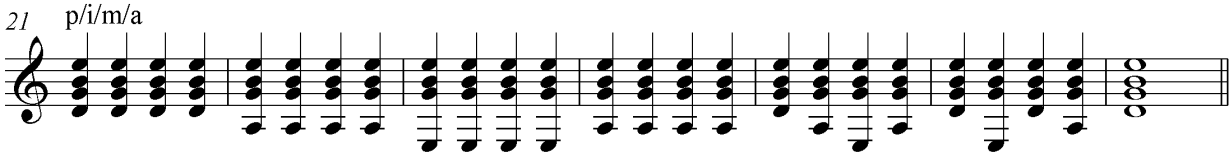


7 α. p/i/m
β. p/m/a
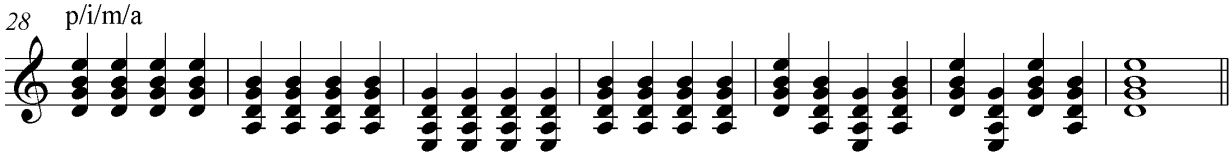


14 α. p/i/m
β. p/m/a
γ. i/m/a
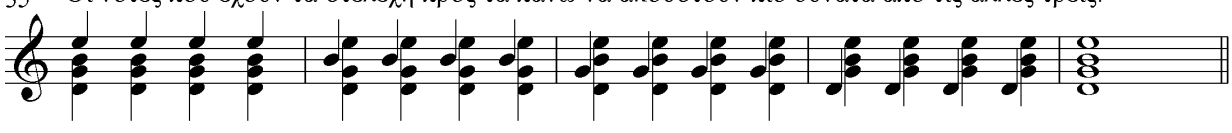


21 p/i/m/a
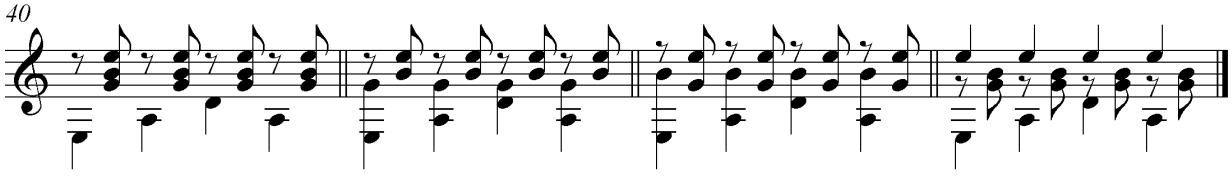


28 p/i/m/a



35 Οι νότες που έχουν τα στελέχη προς τα πάνω να ακουστούν πιο δυνατά από τις άλλες τρεις.
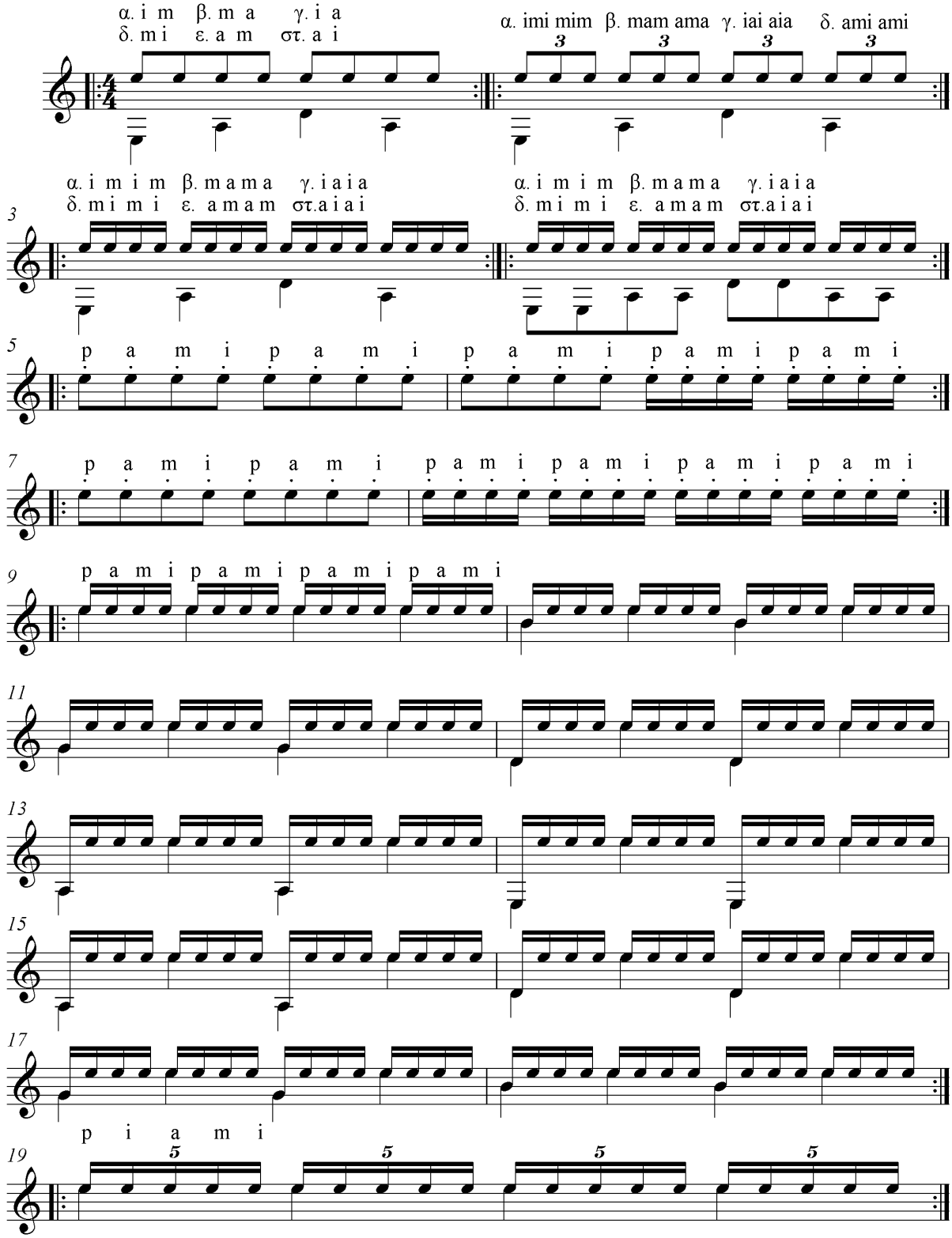


40



Τρέμολο - Πίνακας 12
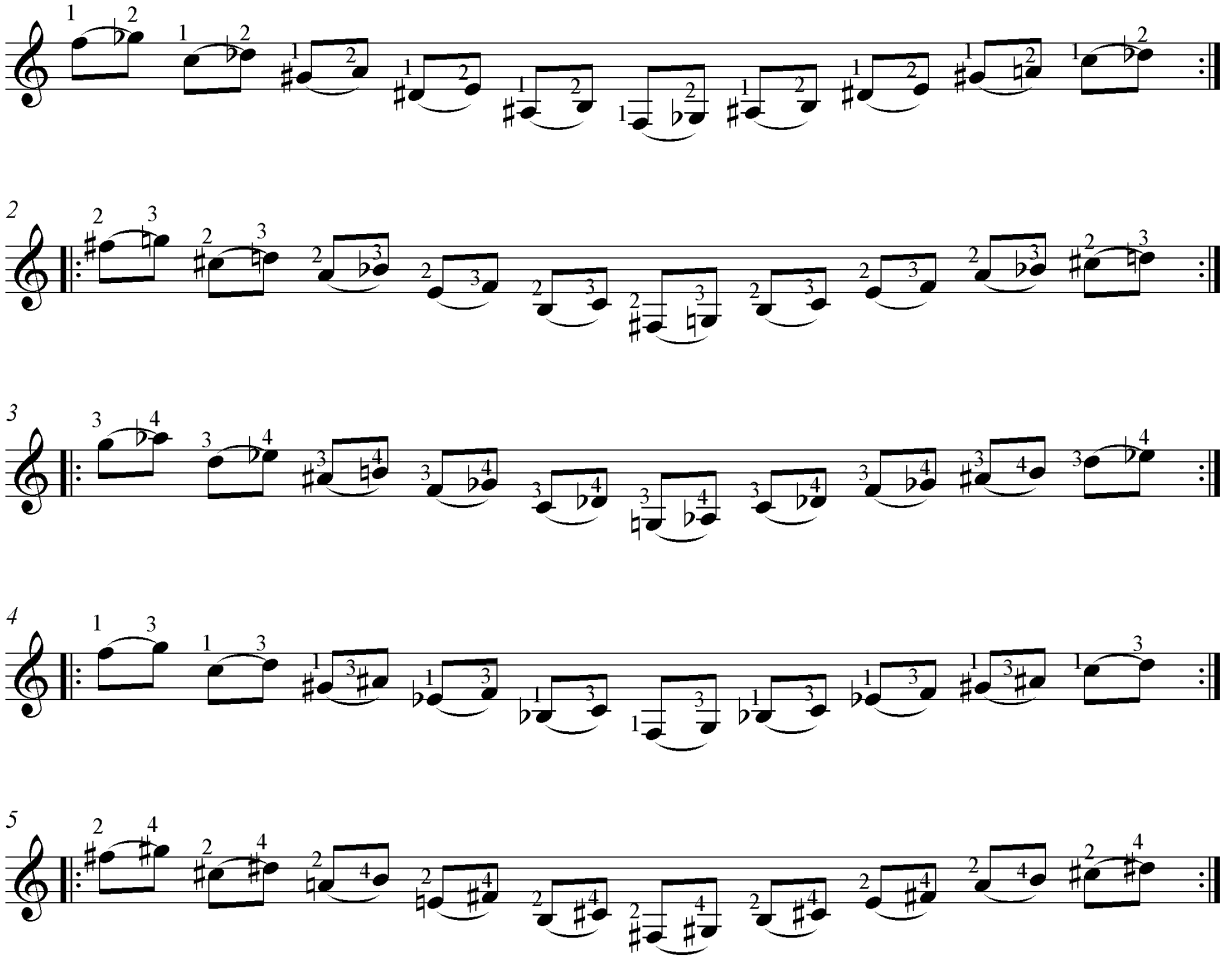
Οι ασκήσεις για τρέμολο να μελετηθούν με στόχο την απόλυτη ομοιογένεια ήχου. Να μελετηθούν επίσης στην 2η χορδή και με δυναμικές. Να αντιστραφεί η δαχτυλοθεσία pami σε pima.
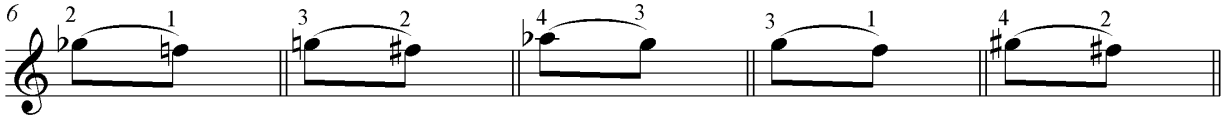


Φλαμένκο τρέμολο. Να μελετηθεί η προηγούμενη άσκηση με φλαμένκο τρέμολο. Συχνά στο φλαμένκο τρέμολο τα μπάσα παίζονται με apoyando.

Συζεύξεις - Πίνακας 13
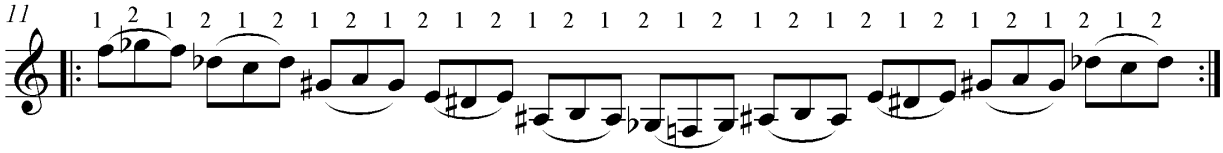
Ανιούσες συζεύξεις
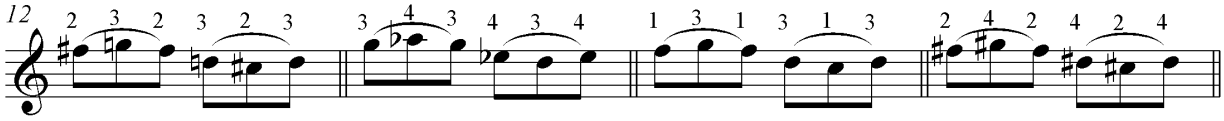


Παρομοίως να μελετηθούν οι κατιούσες συζεύξεις
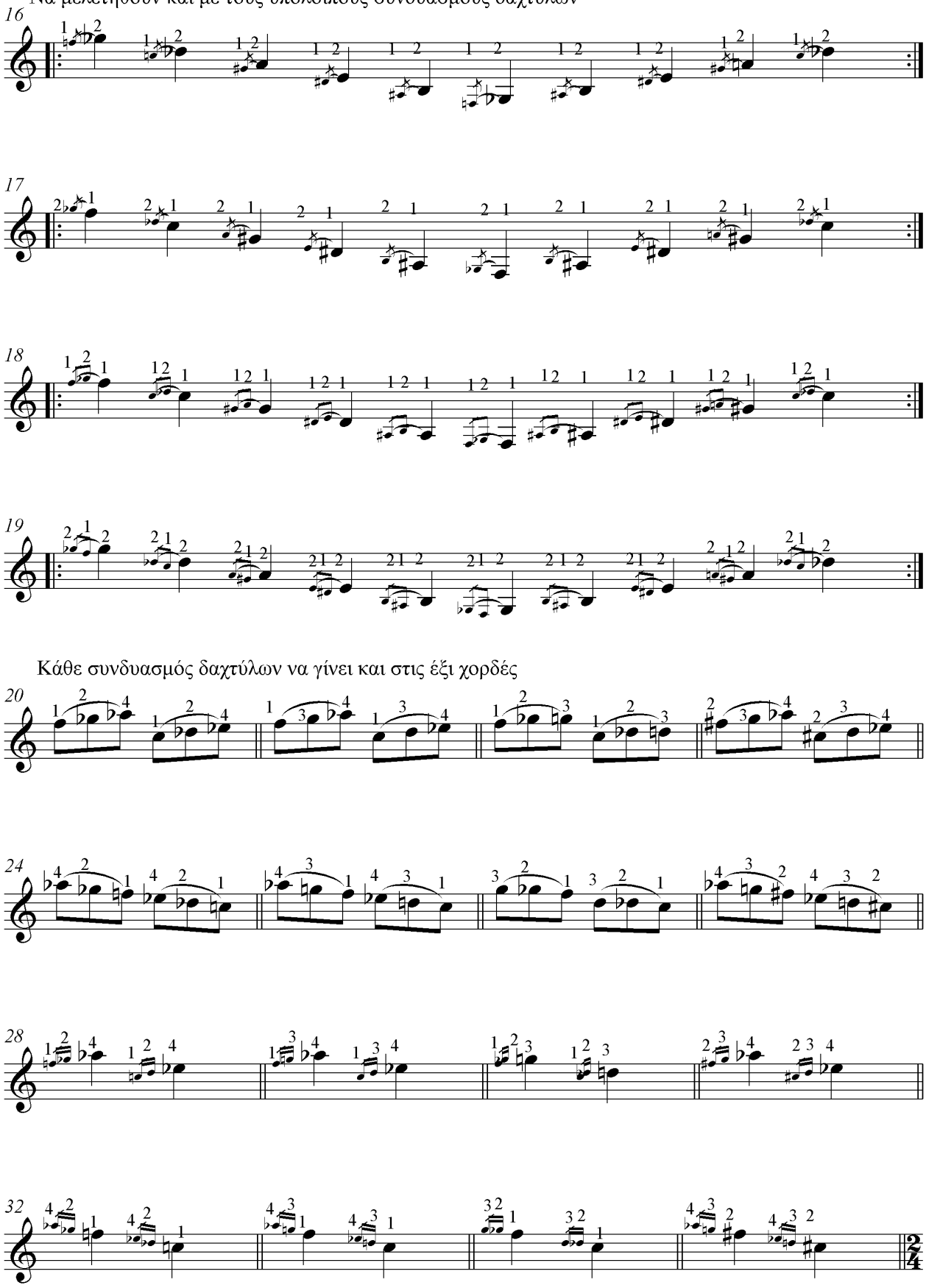


Σύνθετες συζεύξεις
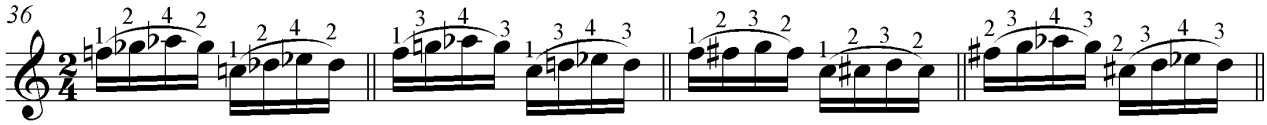


Παρομοίως



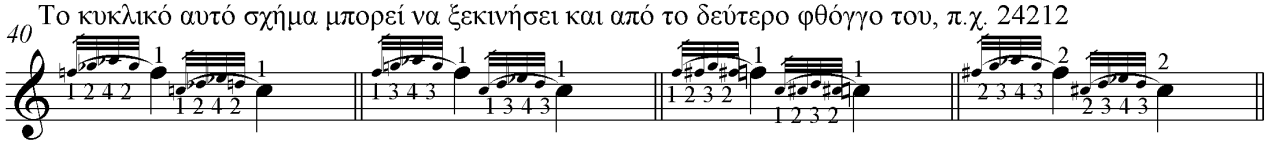
2 Να μελετηθούν και με τους υπόλοιπους συνδυασμούς δαχτύλων
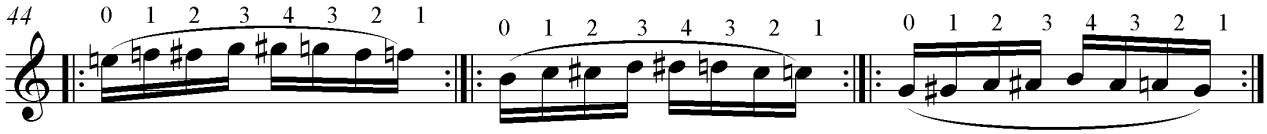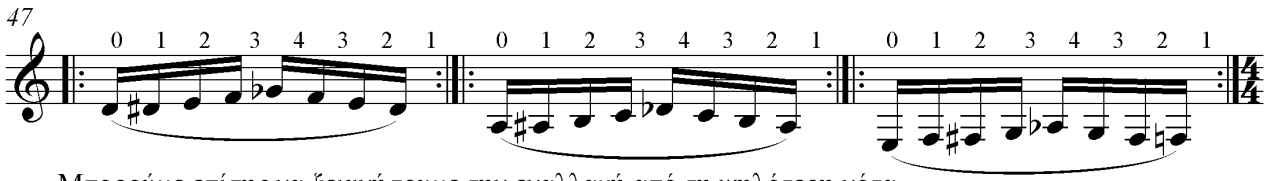


Κάθε συνδυασμός δαχτύλων να γίνει και στις έξι χορδές
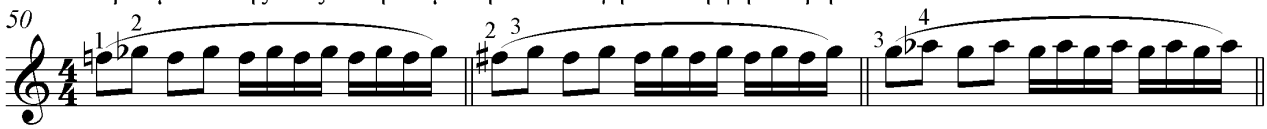


Το κυκλικό αυτό σχήμα μπορεί να ξεκινήσει και από το δεύτερο φθόγγο του, π.χ. 24212
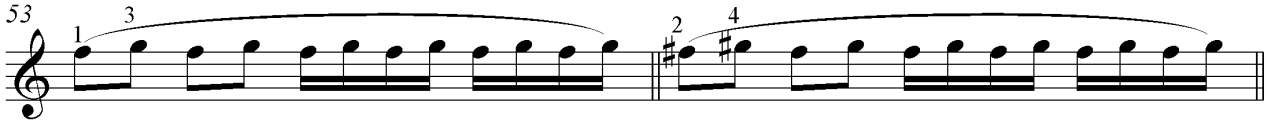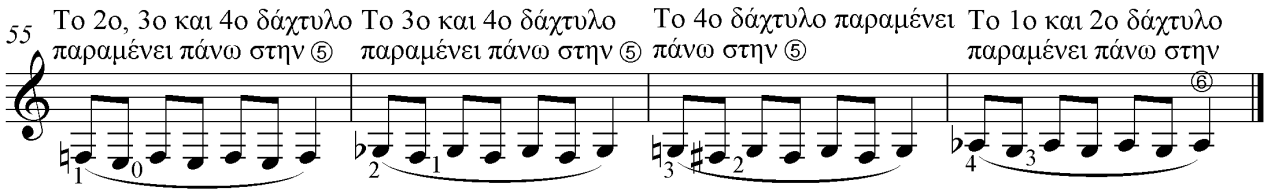






Μπορούμε επίσης να ξεκινήσουμε την εναλλαγή από τη ψηλότερη νότα







Στις συζεύξεις ακόμα και όταν έχουμε στόχο να παράγουμε αργές νότες, τα δάχτυλα πρέπει να κινηθούν με ζωηρή κι ελαφριά κίνηση.

Οι συζεύξεις μπορούν να μελετηθούν και από ψηλότερες θέσεις, αλλά και με ανοίγματα ή/και μπαρέ ανάλογα με το επίπεδο του μαθητή και τις απαιτήσεις του ρεπερτορίου του.

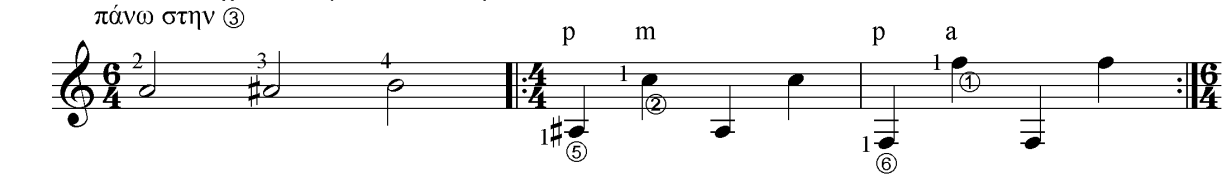
Ιδιαίτερη προσοχή στη χαλάρωση:
-η σύζευξη χρειάζεται γρήγορη και αποφασιστική κίνηση και όχι δύναμη.
-τα δάχτυλα μόλις παίξουν αδειάζουν από ενέργεια ή την μεταφέρουν στο επόμενο δάχτυλο που θα παίξει.
-ο αντίχειρας είναι μια συνήθης πηγή έντασης στο χέρι μια και ασυνείδητα πιέζει συχνά υπερβολικά το μπράτσο. Σε αυτή την περίπτωση συνιστάται στο μαθητή να μελετήσει τις συζεύξεις σηκώνωντας ελαφρά τον αντίχειρα ώστε να εφάπτεται ή όχι οριακά στο μπράτσο.

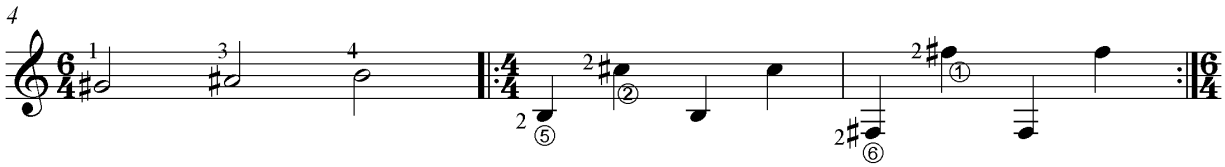
Το τράβηγμα στις κατιούσες συζεύξεις μπορεί να είναι apoyando ή tirando.

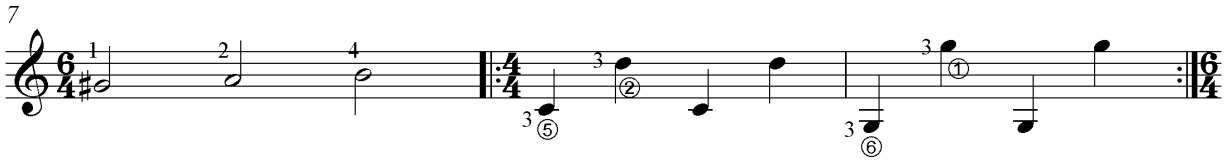
Χρήσιμο είναι ο μαθητής να έχει τουλάχιστον δύο διακριτά επίπεδα δυναμικής με την τεχνική των συζεύξεων.

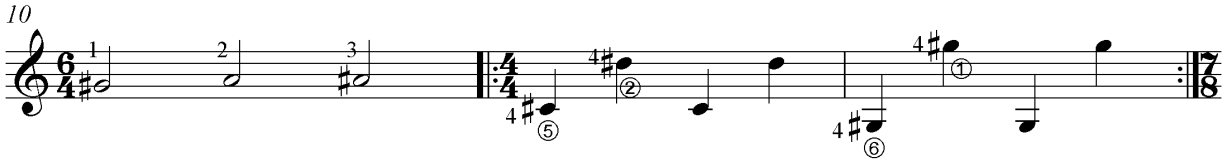
Ανεξαρτησία δαχτύλων αριστερού και δεξιού χεριού
Πίνακας 14

Αυτά τα δάχτυλα να μείνουν ακίνητα
πάνω στην ③
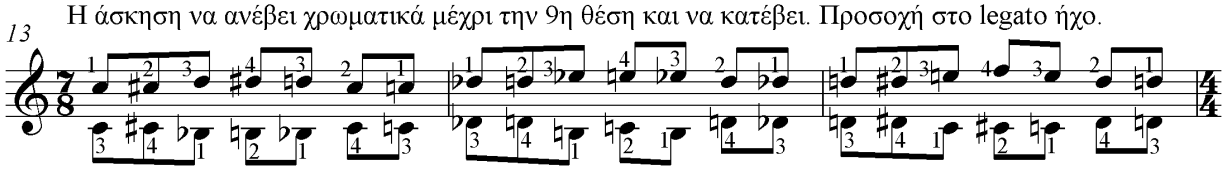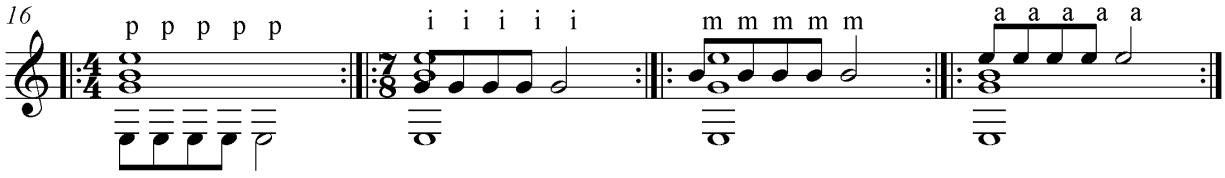








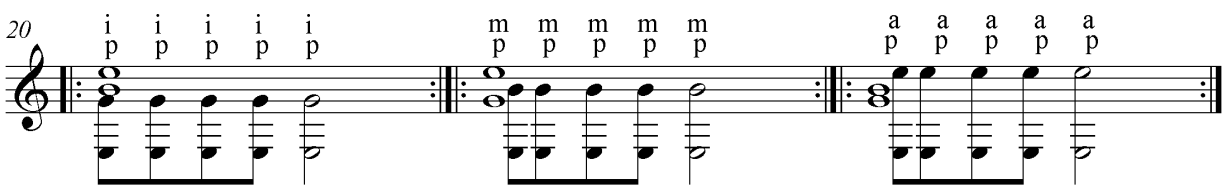
Η άσκηση να ανέβει χρωματικά μέχρι την 9η θέση και να κατέβει. Προσοχή στο legato ήχο.
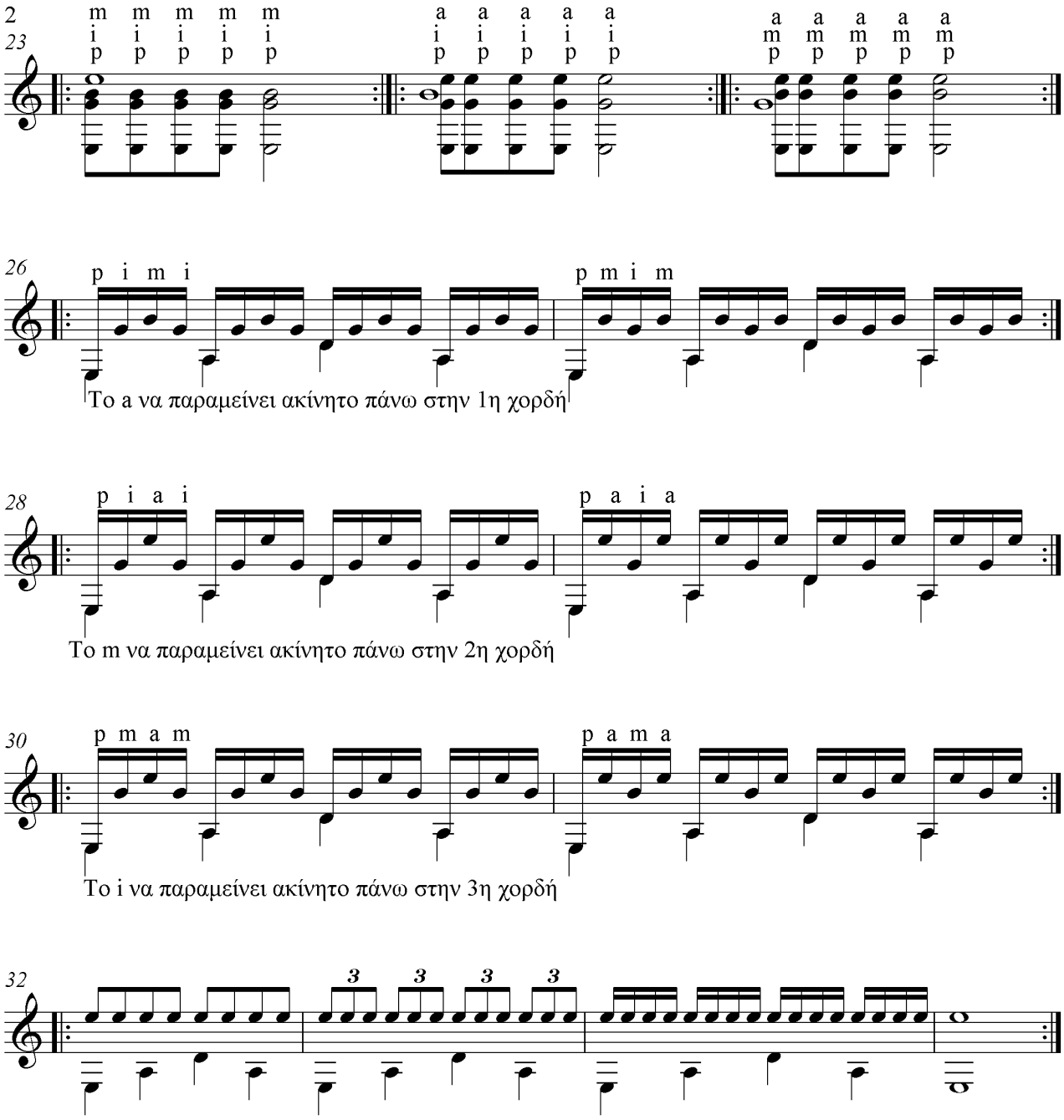


Στις ασκήσεις των τριών επομένων γραμμών, οι νότες με αξίες ολόκληρου **δεν θα παιχτούν**, αλλά τα δάχτυλα του δεξιού χεριού θα παραμείνουν πάνω στις αντίστοιχες χορδές.



Στόχος των παρακάτω ασκήσεων είναι να ξεχωρίσει ο μαθητής μέσω των δυναμικών διαφορετική φωνή σε κάθε επανάληψη. Αυτό επιτυγχάνεται συνεχίζοντας λίγο περισσότερο την κίνηση του δαχτύλου που θέλουμε να ξεχωρίσει, προς το εσωτερικό της παλάμης (follow through).





Η άσκηση αυτή να γίνει με:

α. i-m και m-i με το a να παραμένει ακίνητο πάνω στη δεύτερη χορδή

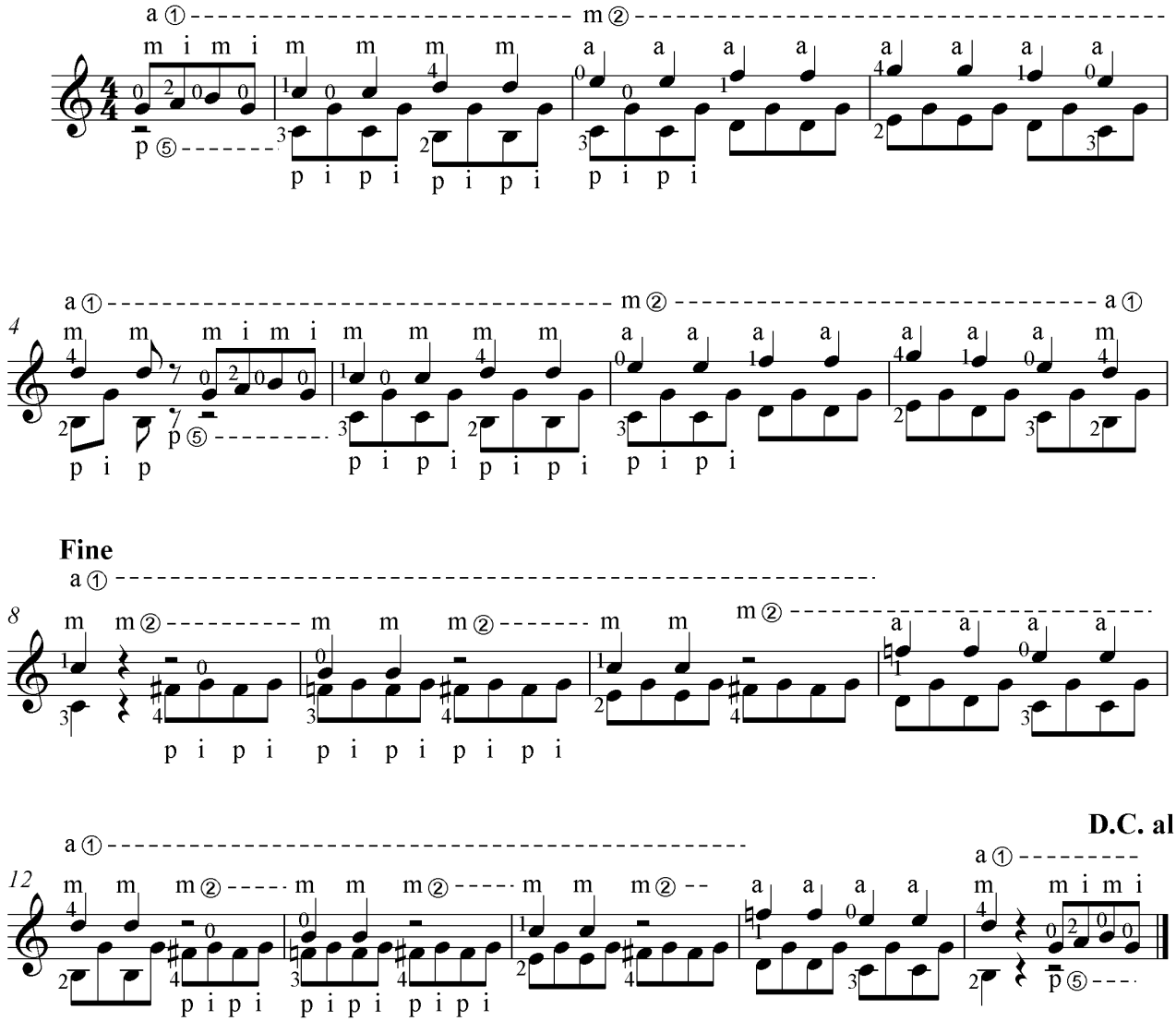
β. i-a και a-i με το m να παραμένει ακίνητο πάνω στη δεύτερη χορδή

γ. m-a και a-m με το i να παραμένει ακίνητο πάνω στη δεύτερη χορδή

Κρατημένα δάχτυλα (anchor fingers) - Πίνακας 15

Απόσπασμα από το Andante σε λα ελάσσονα - Metodo Completo per Chitarra, σελ. 20

Ferdinando Carulli
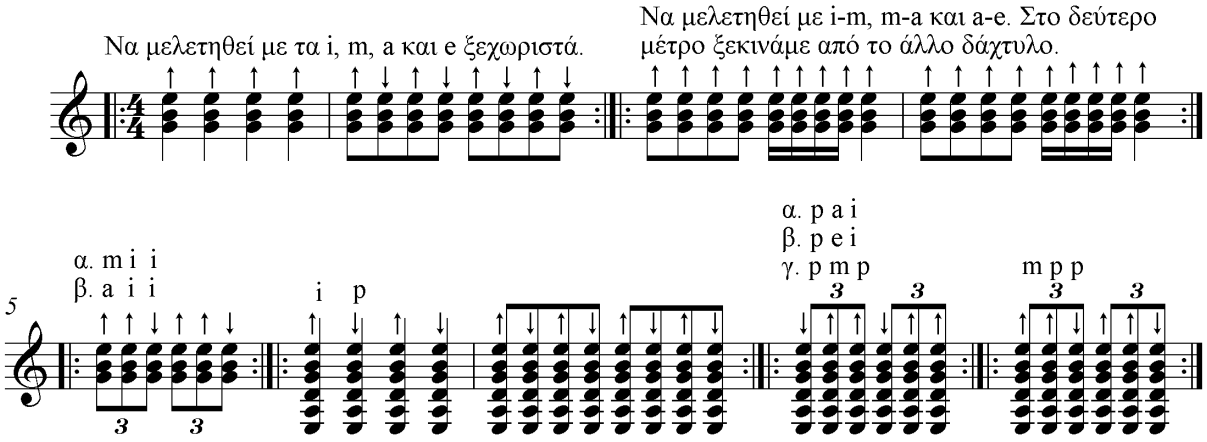


-Τα δάχτυλα του δεξιού χεριού που ακολουθούνται από ένδειξη χορδής και διακεκομμένη γραμμή πρέπει να μείνουν ακίνητα πάνω στη συγκεκριμμένη χορδή για όσο ορίζει η γραμμή.

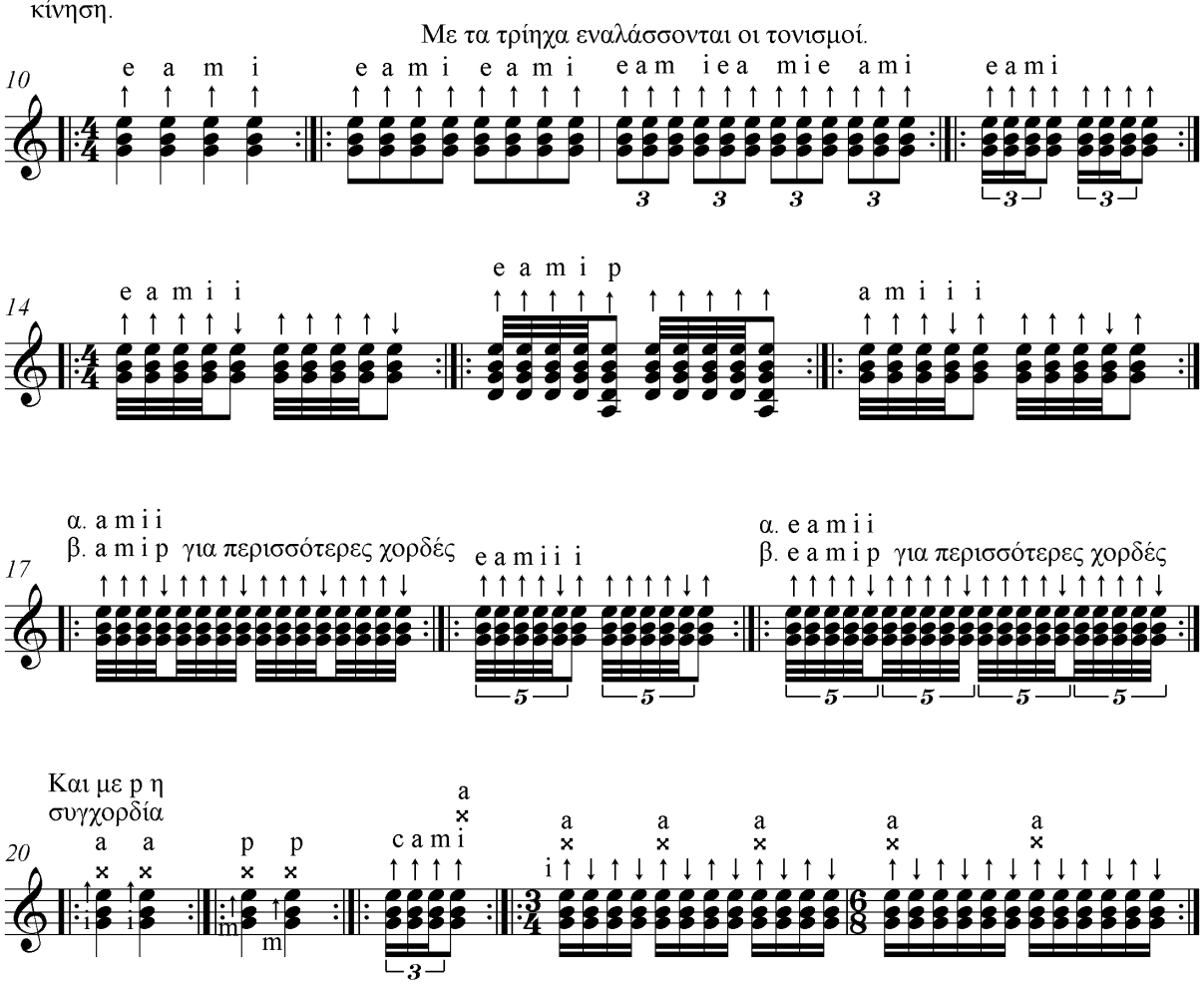
-Το δάχτυλο μένει ακίνητο πάνω στις χορδή, αλλά ουσιαστικά παραμένει προετοιμασμένο αγγίζοντας τη χορδή με το δέρμα και την αριστερή πλευρά του νυχιού, ώστε να παίξει με τον καλύτερο δυνατό ήχο μόλις χρειαστεί.

Rasgueados - Golpe - Πίνακας 16

Ο αντίχειρας να μείνει ακίνητος πάνω στην 4η χορδή στα rasgueados στις τρεις πρώτες χορδές. Σε αυτά που χρησιμοποιούμε και τον αντίχειρα και περισσότερες χορδές, πέρα από την κίνηση των δαχτύλων συμμετέχει και ο βραχίονας με ελαφριά περιστροφή. Στα upstrokes συνήθως χτυπάμε λιγότερες χορδές σε σχέση με τα downstrokes, συχνά μόνο τις δύο πρώτες χορδές.



Κλείνουμε τα δάχτυλα στο εσωτερικό της παλάμης και τα απελευθερώνουμε ένα ένα. Αυτή η εναλλαγή ανοίγματος και κλεισίματος πρέπει να γίνετε με κυκλικό τρόπο ώστε τα δάχτυλα να βρίσκονται σε διαρκή κίνηση.



Αρμονικοί φθόγγοι - Πίνακας 17

