

Δρ Χριστόδουλος Βασιλειάδης

Ἐκ δεξιῶν καὶ ἐξ ἀριστερῶν

Τὸ Πιάνο



Ἐκδόσεις Ἁγία Ταῦσία
Λευκωσία 2013

© Ἐκδόσεις Ἁγία Ταΐσια
Σύμης 15, 2044 Στρόβολος
Λευκωσία Κύπρος
τ: +357 22 814777
φ: +357 22 321342
e: vas@logos.cy.net
www.chrvas.com
chrvasiliades.blogspot.com

© Saint Taisia Publications
15, Symis Street 2044 Strovolos
Lefkosia Cyprus
t: +357 22 814777
f: +357 22 321342
e: vas@logos.cy.net
www.chrvas.com
chrvasiliades.blogspot.com

Β΄ ἔκδοση: Σεπτέμβριος 2013

ISBN: 978-9963-9840-4-6

Διόρθωση κειμένων: Μενέλαος Χριστοδούλου

Ἡλεκτρονική παραγωγή: ΦΩΤΟΓΡΑΜΜΑ ΛΤΔ Τηλ.: 22433832

Θερμές εὐχαριστίες ὀφείλω στὸν ἀείμνηστο καθηγητὴ μου κ. Μάξ Χάλλεκερ, καθὼς καὶ στὴ σύζυγό του κ. Ἀδαμαντία καὶ τὰ παιδιά του Γιάννη καὶ Ἑλένη γιὰ τὶς διορθώσεις σὲ μουσικὰ θέματα, τὸν γλωσσολόγο κ. Μενέλαο Χριστοδούλου γιὰ τὴ διόρθωση τῶν κειμένων, τὸν φίλο θεόλογο καὶ φιλόλογο Παναγιώτη Τελεβάντο γιὰ τὶς εὐστοχες παρατηρήσεις του στὴ σύνταξη καὶ μετάφραση τοῦ κειμένου, στὴν κ. Χριστιάνα Γρηγοριάδου Κωνσταντίνου γιὰ τὴ μετάφραση τοῦ ἀγγλικοῦ κειμένου, τὸν πατέρα Χρῆστο Γρηγορίου γιὰ τὸν σχεδιασμὸ τοῦ ἐξωφύλλου καὶ τὸν κ. Ἀνδρέα Μιχαήλ καὶ τὸ τυπογραφεῖο Φωτογράμμα γιὰ τὶς πολὺτιμες συμβουλές τους.

Ἀπαγορεύεται ἡ ἀναδημοσίευση μέρους ἢ ὅλου τοῦ κειμένου, στὸ πρωτότυπο ἢ σὲ μετάφραση, χωρὶς τὴν ἄδεια τοῦ ἐκδότου.

Τιμητική αφιέρωση
στον μεγάλο παιδαγωγό
και πιανίστα
Μάξ Χάλλεκερ

Πρόλογος

Ich habe Herrn Vassiliadis Buch mit grossem Interesse durchgelesen. Der Studiereude findet in vorbildlicher Anordnung vereinigt was er sich sonst in Einzelausgaben zusammensuchen müsste. Die Absicht dieses Buches ist erreicht wenn es ihm gelingt für die Musik tieferes Verständnis zu wecken.

Max Hallecker

* * *

Διάβασα με πολύ ενδιαφέρον τὸ βιβλίο τοῦ κυρίου Βασιλειάδη. Ὁ σπουδαστής, με τὴ βοήθειά του, κατορθώνει νὰ βρῆ συμβουλές και ὑποδείξεις, ἀπὸ διάφορες πηγές, συγκεντρωμένες με ἄριστο τρόπο. Ὁ στόχος αὐτοῦ τοῦ βιβλίου εἶναι νὰ ἀναπτύξῃ ὁ σπουδαστής μία βαθύτερη ἀντίληψη τῆς μουσικῆς.

Μάξ Χάλλεκερ

*Πιανίστας-Καθηγητῆς πιάνου
Ἀθήνα, 25 Ἰανουαρίου 1998*

* * *

I read the book written by Mr Vassiliades with great interest. With its help the student is capable of deriving advice and indication from several sources assembled together in an excellent way. The target of this book is for the student to develop a further understanding in music.

Max Hallecker

*Virtuoso - Piano professor
Athens, January the 25th, 1998*

Πίνακας Περιεχομένων

	σελίδα
Πρόλογος	7
Πίνακας Περιεχομένων	9
Είσαγωγή	11
Θέση και ασκήσεις τοῦ σώματος	15
Περὶ μελέτης	17
Περὶ τοῦ χρόνου	19
Περὶ τοῦ ρυθμοῦ	23
Περὶ τῶν δακτυλισμῶν	25
Περὶ τοῦ τόνου ἢ ἤχου	29
Περὶ τεχνικῆς... ..	31
Περὶ τῶν χρωματισμῶν	35
Περὶ τοῦ φραζαρίσματος	37
Περὶ τῶν κλιμάκων	39
Περὶ τεχνικῶν ἀσκήσεων καὶ ἄλλων ἔργων	41
Περὶ τῶν πεντάλς	45
Περὶ ἀπομνημονεύσεως	47
Περὶ τῆς ἐκ πρώτης ὄψεως ἀναγνώσεως	49
Περὶ ἀκουστικῶν ἀσκήσεων... ..	51
Περὶ τῶν ἀτέχνων καὶ ἐντέχνων αὐτοσχεδιασμῶν καὶ περὶ συνθέσεως	53
Περὶ ἐρμηνείας	55
Περὶ διδασκαλίας	57

Εἰσαγωγή

Πολλές φορές σκέφτομαι ἂν πρέπη νὰ ἐκδώσω σὲ βιβλίο χειρόγραφεσ σημειώσεις μου πάνω σὲ θέματα μουσικῆς ἢ ὄχι. Πιστεύω ὅτι ἐὰν κάποιος ἔχη νὰ πῆ κάτι «καινόν» (καινούργιο), τότε ἄς τὸ πῆ, εἶδ' ἄλλως «κρεῖττον σιγᾶν».

Τί σημαίνει ἡ λέξι «Μουσική» καὶ εἰδικώτερα «Πιάνο»; Ἐκείνη ἡ ἀποψη, τὸ νὰ διδάσκησῃ ἢ νὰ ἐκτελεῖσῃ μουσική, παραδείγματος χάριν, νὰ ἐρμηνεύῃ ἓνα ἔργο στὸ πιάνο, εἶναι ἀνάλογο μὲ τὸ νὰ ἀκροβατῆσῃ πάνω σὲ ἓνα σχοινί, ἢ νὰ βρῖσκῃ τὸ ἓνα ἄκρο στὰ δεξιά, τὸ ἄλλο ἄκρο στὰ ἀριστερὰ καὶ σὺ πάντοτε νὰ σχοινοβατῆσῃ, δηλαδή νὰ ἀκολουθῆσῃ τῇ μέσῃ καὶ βασιλικῇ ὁδῷ.

Οἱ διάφορες «γνώσεις», οἱ ὁποῖες παρατίθενται στὸ βιβλίο αὐτὸ εἶναι ἢ ἀναγωγή ἀπὸ τὴν πράξι στὴ θεωρία, καὶ μόνο ὅταν θάψῃς τὸ δικό σου ἐγὼ μπροστὰ στὸ «ἐγὼ» τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος, μπροστὰ στὶς ἐμπειρίες ἄλλων φτασμένων μουσικῶν, τότε μόνο μπορεῖς νὰ φτάσῃς στὴ νοητὴ καὶ ἐφετῆ ώραίότητα τῆς τέχνης τῆς μουσικῆς.

Ἡ μεγαλύτερη καταστροφὴ, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ γίνῃ μέσα στὴ συνείδηση τοῦ ἀνθρώπου, ἀναφορικὰ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, εἶναι ὁ ἐπιστημονικὸς κατατεμαχισμὸς τῆς γνώσεως. Γι' αὐτὸ καὶ σήμερον ὑπάρχει ἡ ἀναγκαιότητα τῆς κυβερνητικῆς ἐπιστήμης, ἡ ὁποία σκοπὸ ἔχει τὴν ἐνοποίηση τῶν διαφορῶν ἐπὶ μέρος ἐπιστημῶν.

Ἐνας συνθέτης σὲ παλαιότερα χρόνια δὲν φοιτοῦσε σὲ Πανεπιστήμια γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ μάθῃ τὸ ἀντικείμενό του (συνήθως μόνο ἄσμεσ καὶ ἄγευστες γνώσεις μπορεῖ νὰ σοῦ προσφέρῃ ἢ ξερὴ μελέτη τῶν ἐπιστημονικῶν βιβλίων), ἀλλὰ ἀφιέρωνε ὁλόκληρη τὴ ζωὴ του, ὅλο τὸ «εἶναι» του, μελετῶντας ὅτιδήποτε σχετίζεται μὲ τὴν οὐσία τοῦ ἀντικειμένου του.

Ὁ κάθε ἄνθρωπος γεννιέται μὲ ὠρισμένα ταλέντα, τὰ ὁποῖα ἄς μᾶς ἐπιτραπῇ νὰ καθορίσωμε ὡς ἀκατέργαστες δυνατότητες, τίς ὁποῖες χαρίζει ὁ Θεὸς ποικιλοτρόπως στὸν καθένα· δυνατότητα τῆς συλλήψεως λεπτῶν ἤχων, τῆς ὀπτικῆς ἀπομνημονεύσεως τῶν διαφορῶν ἀναλογιῶν καὶ ἰσορροπιῶν στὰ ἀντικείμενα κλπ. καὶ οἱ ὁποῖες, ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς συλλήψεως τοῦ ἀνθρώπου, ἀρχίζουν νὰ μορφοποιοῦνται. Ἄλλὰ ἡ κάθε ξεχωριστὴ προσωπικότητα πρέπει νὰ κοπιᾷσῃ πολὺ, νὰ

προσθήκη πολλά στοιχεία μέσα της (γνωσιολογικά, συναισθηματικά, δεξιολογικά κ.ά.), για να μπορέσει να τελειοποιηθῆ και μορφοποιηθῆ σὲ ὠλοκληρωμένη μουσική ὑπαρξη.

Αὐτὸ τὸν τρόπο τῆς «προσθέσεως» εἶναι ποὺ ἐπιχειροῦμε μέσα ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ βιβλίου αὐτοῦ νὰ περιγράψουμε, ὅσο μᾶς ἐπιτρέπεται καλύτερα. Ἄλλὰ, ὅταν ὁ μαθητὴς ἀντιληφθῆ καὶ βιώσῃ καλὰ (δηλαδὴ ζῆσῃ ἐμπειρικά καὶ πρακτικὰ αὐτά, τὰ ὁποῖα παραθέτομε), τότε εἶναι ποὺ πρέπει νὰ τὰ ἐνοποιήσῃ καὶ μορφοποιήσῃ ὅλα σὲ μία καὶ μοναδική σκέψη.

Ὁ ἄνθρωπος, ὡς καλλιτέχνης, προσπαθεῖ νὰ βρῆ διὰ τῆς μουσικῆς, καὶ γενικώτερα διὰ τῆς τέχνης, τὸ «εἶδωλό» του, τὸ ὁποῖο πιστεύει ὅτι εἶναι πραγματικό, καὶ ὄχι φανταστικό, καὶ βασικὰ προσπαθεῖ, εἴτε ἐνσυνείδητα, εἴτε τὶς πιὸ πολλές φορές ἀσυνείδητα, νὰ φτάσῃ ἐκεῖ, ὅπου κανένας μόνος του δὲν μπορεῖ νὰ φτάσῃ, δηλαδὴ στὸ ὑπέρτατον κάλλος, στὴν ἐφετὴ ὠραιότητα, στὴν ἀέναη δοξολογικὴ πρὸς τὸν Θεὸ μουσική.

Γι' αὐτό, καὶ ὅταν ἀποκάμῃς ἀπὸ τὶς πολλές προσπάθειες καὶ ἀναζητήσεις, καὶ δοκιμάσῃς ὅλα τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς, ποὺ ὑπάρχουν, καὶ λυπηθῆ ὁ Θεὸς τὸ πλάσμα του, ποὺ ἀναζητᾷ, χωρὶς νὰ βρῆσκη, τότε, ὅταν ταπεινωθῆς καὶ γίνῃς χῶμα, τότε εἶναι ποὺ σοῦ ἀποκαλύπτει ὁ Θεὸς τὴν πραγματικὴ μουσική, τὴν ἀγγελικὴ δοξολογία, τὸν δοξολογικὸ ἦχο τῆς σιωπῆς.

Τὸ μικρὸ αὐτὸ δοκίμιο εἶναι ἀπαύγασμα ἐμπειρίας πολλῶν χρόνων ἀναζητήσεως «ματαιίας γνώσεως», καὶ περιγράφει, μὲ κάθε δυνατὴ λεπτομέρεια, τὶς διάφορες ψυχοσωματικὲς κινήσεις, τὶς «μουσικὲς πτώσεις ἐκ δεξιῶν καὶ ἐξ ἀριστερῶν», τὸν δρόμο πρὸς τὴν τελειοποιημένη μουσική καὶ πιὸ πολὺ σολιστικὴν κατάρτιση τοῦ καλλιτέχνη.

Τὸ μεγαλύτερο, ἀλλὰ δυστυχῶς, ἔτσι ὅπως ἔχουν γίνῃ τὰ πράγματα, ἀναπόφευκτο ἔγκλημα τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, εἶναι ἡ περιγραφή καὶ ὁ κατατεμαχισμὸς ἐνὸς ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ σὲ μικρὰ κομμάτια, γιὰ νὰ τὸν καταλάβωμε μὲ τὴν παράλογη λογικὴ μας, χάνοντας ταυτόχρονα τὴν αἴσθησιν τοῦ ὅλου, χάνοντας δηλαδὴ τὴν οὐσίαν τῶν πραγμάτων!

Μέσα στὸ «εἶναι» τῶν ἀληθινῶν μεγάλων συνθετῶν ὅλα τὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἀπαρτίζουν τὸ μεγάλο κεφάλαιο, τὸ ὁποῖο ὀνομάζεται μουσική, ζοῦσαν μαζὶ, ὡς ἐνιαῖο, ἀδιαίρετο, ἀδιάσπαστο καὶ ἀσύγχυτο ὅλο, χωρὶς νὰ ξεχωρίζῃ τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, ὡς ἀνεξάρτητα μέρη.

“Όλες οί δυνατότητες τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως πρέπει νά προχωροῦν ἀνοδικά, καί νά αὐξάνουν πρὸς τὴν τελειότητα ταυτόχρονα καί ὀλοκληρωμένα, καί ὄχι διασπαστικῶς, ἀνισοβαρῶς καί ἀνισοτρόπως, ἢ μία σὲ βάρους τῆς ἄλλης.

Πρέπει νά ἐξασκοῦμε τὸ μυαλό μας, ὥστε νά προσλαμβάνη καθημερινὰ καινούργιες μουσικὲς ἐμπειρίες, νά ἐξασκοῦμε ἀκόμα τὴ δεξιότητα καί ἰκανότητα τοῦ σώματος· χειριοῦ, καρποῦ καί δακτύλων, τὴν ὄραση (στὸ νά «ἀκούη» τὴ μουσικὴ ὁ ἄνθρωπος μέσα στὴν ψυχὴ του, ἔστω καί μόνο ὅταν βλέπη τὴν παρτιτούρα), τὴν ἀκοή (στὸ νά «βλέπη» τὴ μουσικὴ μέσα στὴν ψυχὴ του, ὅταν ἀκούη ἓνα ἔργο). Νά ἐξασκοῦμε, τέλος τὴν ἰκανότητά μας στὴ δεξιοτεχνία τῶν αὐτοσχεδιασμῶν.

Τὸ βιβλίο αὐτὸ ἀπευθύνεται πρῶτα στοὺς καθηγητὲς τοῦ πιάνου, ὕστερα στοὺς ἐκτελεστὲς τοῦ ὄργάνου αὐτοῦ καί τέλος σὲ προχωρημένους μαθητὲς, πού προσπαθοῦν νά μνηθοῦν μέσα στὰ μυστικὰ τῆς τεχνικῆς καί ἐρμηνείας τοῦ πιάνου. Εἶναι πεποίθησή μας ὅτι, ὅσο δύσκολο εἶναι νά εἶσαι ἐκτελεστὴς καί σολίστας, ἄλλο τόσο εἶναι δύσκολο νά γίνης ἓνας καλὸς καθηγητὴς.

Γιὰ νά μπορέσης νά προσεγγίσης τὸ ἐπίπεδο ἑνὸς καταξιωμένου παιδαγωγοῦ τοῦ ὄργάνου αὐτοῦ, πρέπει νά ἀναλύσης τὰ δεδομένα σου μέχρι καί τῶν τελευταίων ὑποδιαιρέσεων, νά τὰ ἀποσυναρμολογήσης εἰς τὰ ἐξ ὧν συνετέθησαν, νά φτάσης μέχρι τῶν κατωτάτων βαθμίδων τῆς ἀνθρωπίνης ὑπάρξεως, νά βιώσης τὴ «Σταύρωση» καί τὸν «Γολγοθᾶ» καί ὕστερα νά τὰ συναρμολογήσης ξανά, νά τὰ ὁμαδοποιήσης σὲ μεγαλύτερα σύνολα καί νά φτάσης μέχρι τὴν ἐφετὴ κορυφὴ καί ὠραιότητα τῆς «Μεταμορφώσεως» καί «Ἀναστάσεως».

Δρ. Χριστόδουλος Βασιλειάδης
Λευκωσία, 15 Αὐγούστου 1999
Ἑορτὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου

Θέση και ασκήσεις του σώματος

*«Μπροστά στο πιάνο χαλάρωσε, όπως όταν
ξαπλώνης πάνω στο νερό της θάλασσας»*

1. Είναι καλύτερα, όταν καθώμαστε, για να μελετήσουμε πιάνο, ή, όταν πρόκειται να παίξουμε σε συναυλία, να καθώμαστε πάνω στο σκαμνάκι του πιάνου από τη μέση του και εμπρός, για να δίνουμε λίγο περισσότερο βάρος στα πόδια και να σταθεροποιούμε το σώμα.

2. Τα πόδια πρέπει να είναι απαραίτητα πάντοτε μπροστά (και όταν ακόμη μελετούμε, διότι πρέπει να μάς γίνη συνήθεια και έξις) και ελάχιστα ανοικτά.

3. Είναι πολύ καλύτερα να καθώμαστε κοντά στο πιάνο, όχι βέβαια πολύ κοντά, για να μπορούμε να ελέγχουμε τη σωματική μας ισορροπία, όταν παίζουμε στις πολύ ψηλές ή πολύ χαμηλές εκτάσεις του πιάνου, όποτε υπάρχει ο κίνδυνος να χάσουμε την ισορροπία μας.

A. Άσκήσεις για τους ώμους

4. Σηκώνουμε τους ώμους ψηλά και ακολουθώντας τους αφήνουμε ελεύθερους να πέσουν προς τα κάτω.

5. Σκύβουμε μπροστά με το κεφάλι προς τα κάτω και σηκώνουμε τα χέρια προς τα πάνω και ακολουθώντας ελεύθερα προς τα κάτω (τουλάχιστο πέντε φορές).

6. Στεκόμαστε όρθιοι, σηκώνουμε τα χέρια προς τα πάνω και ακολουθώντας τα αφήνουμε ελεύθερα προς τα κάτω (τουλάχιστο πέντε φορές), σχηματίζοντας έτσι με τα χέρια κυκλική κίνηση.

7. Στεκόμαστε όρθιοι, κλείνουμε τα μάτια μας και τότε σκεφτόμαστε ότι ανεβαίνουμε προς τα πάνω. Τότε το σώμα παίρνει την κανονική θέση και στάση.

B. Άσκήσεις για το χέρι

8. Λυγίζουμε το χέρι προς τα πάνω και ακολουθώντας το αφήνουμε να πέση ελεύθερο, σημαδεύοντας μια νότα.

9. Ἐκπαιδεύω ἀπὸ ψηλὰ παίζω διάφορες συγχορδίες στακκάτο καὶ ἀπότομα σηκώνω τὸ χέρι μου πάνω. Πολλές φορές αὐτὸ γίνεται ἀπὸ διάφορους πιανίστες γιὰ ἐπίδειξη.

10. Κάνει πολὺ μεγάλο κακὸ στὸ χέρι τὸ νὰ σηκώνουμε βάρη ἢ νὰ παίζουμε διάφορα παιχνίδια, ὅπως τέννις κλπ.

Γ. Ὁ καρπὸς

11. Ἡ κίνηση τοῦ καρποῦ μπορεῖ νὰ γίνεται δεξιὰ ἢ ἀριστερά, πάνω ἢ κάτω, ἀνάλογα μὲ τὸ ἔργο, τὸ ὁποῖο ἐκτελοῦμε (πόσο ἀργὸ ἢ γρήγορο εἶναι, τὴν ἐποχὴ ἢ τὸν συνθέτη, ἂν εἶναι ῥυθμικὸ ἢ μελωδικό, χορὸς ἢ ὀργανοειδές ἄλλο).

Δ. Ἀσκήσεις γιὰ τὰ δάκτυλα

12. Τοποθετοῦμε ἐλαφρά, χωρὶς νὰ πιέζουμε, τὰ δάκτυλά μας πάνω στὸ πιάνο ἢ πάνω στὸ τραπέζι καὶ ἀκολουθῶς κινῶμε ἕνα-ἕνα δάκτυλο ἢ δύο-δύο πρὸς τὰ πάνω καὶ πρὸς τὰ κάτω.

13. Τοποθετῶ ἕνα-ἕνα δάκτυλο πάνω στὸ τραπέζι καὶ τὸ πιέζω ἐλαφρὰ μέχρι νὰ νοιώσω τὴν ἐπαφή καὶ τὸ βάθος.

14. Τὰ δάκτυλα πρέπει νὰ εἶναι πολὺ κοντὰ στὰ πλήκτρα, γιὰ νὰ ἐλέγχουν τὸν ἦχο· ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἐξαιρέσεις. Ὄταν πρόκειται νὰ ἐκτελέσω ἕνα ἐξαιρετικὰ δύσκολο ἔργο καὶ τρομερὰ γρήγορο, ἀπαιτεῖται ὅλα τὰ δάκτυλα νὰ βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὰ πλήκτρα καί, ἐὰν εἶναι δυνατό, νὰ ἐφάπτονται αὐτῶν. Ὁ λόγος, γιὰ τὸν ὁποῖο πρέπει ὅλα τὰ δάκτυλα νὰ ἀγγίζονται τὰ πλήκτρα, εἶναι, γιὰ νὰ βρίσκονται σὲ ἀπόλυτη ἐτοιμότητα, γιὰ νὰ ἐκτελέσουν ἀμέσως ὅτιδήποτε, ὅσο γρήγορο καὶ ἐὰν εἶναι αὐτό. Πρῶτα ὅμως πρέπει νὰ ἐκπαιδεύσουμε τὰ δάκτυλά μας στὴ σωστὴ ἄρθρωση τῶν διαφόρων φθόγγων.

Περὶ μελέτης

*«Τὰ μικρὰ λάθη γίνονται μεγάλα πάθη,
ποῦ δύσκολα ξερριζώνονται»*

1. Ὄταν μελετᾷς, πρόσεξε τὸν χρόνο, τὸν ὁποῖο παίρνεις κάθε φορά, νὰ μὴν εἶναι, οὔτε πολὺ γρήγορος, οὔτε πολὺ ἀργός, ἀλλὰ ἀκριβῶς ὁ χρόνος ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος χρειάζεσαι, γιὰ νὰ μπορῆς νὰ παρατηρῆς καὶ νὰ ἐκτελῆς ὅλα ὅσα θέλεις καὶ ἔχεις ὑπ' ὄψι σου νὰ ἐκτελέσης. Μὴ διορθῶνῃς ἐκ τῶν ὑστέρων ὀτιδήποτε, ἀλλὰ νὰ προσπαθῆς νὰ τὰ σκέψῃς ὅλα ἐκ τῶν προτέρων.

2. Ὄταν μελετᾷς συνέχεια χωρὶς διακοπή, τότε τὸ ἐνδιαφέρον σου γιὰ τὸ ἔργο, τὸ ὁποῖο ἐκτελεῖς, ἀτονεῖ. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ κάνῃς συχνὲς διακοπὲς στὴ μελέτη σου, ἀφ' ἑνὸς μὲν, γιὰ νὰ διατηρήσης τὸ ἐνδιαφέρον σου, ἀφ' ἑτέρου δέ, γιὰ νὰ χαλαρώνῃς καὶ νὰ μὴ βροῖσκεσαι σὲ ὑπερένταση.

3. Εἶναι καλύτερα νὰ μελετᾷς μιὰ φράση τεσσάρων μέτρων, μέχρι νὰ τὴ μάθῃς μὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες, σχεδὸν ἀπ' ἔξω, παρὰ νὰ μελετᾷς μιὰ σελίδα ἢ δύο καὶ νὰ τὶς ἐπαναλαμβάνῃς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος.

4. Ὄταν μελετᾷς, πρέπει νὰ εἶσαι ξεκούραστος, καὶ εἶναι καλύτερα νὰ κάνῃς μπάνιο, προτοῦ καθίσεις στὸ πιάνο, γιὰ νὰ μελετήσης. Πρέπει νὰ νοιώθῃς ὅτι θέλεις ἐσὺ ὁ ἴδιος νὰ μελετήσης, καὶ ὄχι νὰ τὸ ἐπιβάλλῃς στὸν ἑαυτὸ σου. Εἶναι εὐνόητο ὅτι εἶναι καλύτερα νὰ μελετᾷς τὶς πρωινὲς ὥρες.

5. Ἐπέλεξε ἔργα, τὰ ὁποῖα σοῦ ἀρέσουν ἐσένα προσωπικά, γιὰ νὰ τὰ μελετήσης, διαφορετικὰ δὲν θὰ σοῦ μείνῃ ἐνθουσιασμός, γιὰ νὰ τελειώσης αὐτό, τὸ ὁποῖο ἄρχισες. Τὸ σημαντικώτερο εἶναι νὰ διατηρήσης τὸν ἀρχικό σου ἐνθουσιασμό μέχρι τέλος, καὶ νὰ μὴν αἰτιᾶσαι τὸν καθηγητὴ σου γιὰ τὸ ὅτι δὲν προχωρᾷς. Ψᾶξε μέσα σου καὶ τότε θὰ βρῆς τὸν αἴτιο.

6. Ἐνας τρόπος, γιὰ νὰ μάθῃς ἕνα ἔργο εὐκόλα, εἶναι νὰ τὸ μελετήσης πρῶτα ὀλόκληρο, ὡς ῥυθμὸ, μελωδία καὶ δακτυλισμούς, καὶ ἀργότερα νὰ ἀρχίσῃς τὶς λεπτομέρειες. Αὐτὸς ὁ τρόπος βοηθεῖ στὸ νὰ διατηρηθῇ ὁ ἀρχικὸς ἐνθουσιασμός μέχρι τὸ τέλος τοῦ ἔργου.

7. Ἐμεῖς προτιμοῦμε τὸν τρόπο, κατὰ τὸν ὁποῖο, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέτρο-μέτρο ἐκτελεῖς τὸ ἔργο μὲ ὅλες του τὶς λεπτομέρειες. Καὶ αὐτό, γιατί συνηθίζεις τὰ δάκτυλά σου νὰ κάνουν ὅλα ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα ἐσὺ θέλεις νὰ κάνης ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἔτσι δὲν θὰ πρέπη νὰ ἀλλάξης ὠρισμένα σημεῖα, ἀλλὰ θὰ τὰ ἔχης ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἔτοιμα. Ἐνῶ εἶναι πιὸ δύσκολο, ὅταν μάθης κάτι καὶ γίνῃ συνήθεια, νὰ τὸ ἀλλάξης.

8. Ἐὰν ἀφήσης τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια πίσω καὶ δὲν τὴν προσέξης ἀπὸ τὴν ἀρχή, τότε αὐτὴ στὸν κανονικὸ χρόνο, θὰ γίνῃ πιὸ αἰσθητὴ, καὶ θὰ δυσκολευτῆς περισσότερο νὰ τὴ διορθώσης.

9. Δὲν πρέπει νὰ ξεθαρρεύης, ὅταν μάθης ἓνα κομμάτι, ἀλλὰ νὰ εἶσαι πάντοτε προσεκτικὸς, μέχρις ὅτου ὅλα τὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα συνθέτουν τὸ ἔργο, τὸ ὁποῖο ἐκτελεῖς, νὰ γίνουν μέσα σου ἔξις, συνήθεια, δεύτερη φύση.

10. Ὄταν δὲν καταφέρω νὰ ἐκτελέσω κάτι, τότε τὸ ὑποδιαίρω σὲ μικρότερες ποσότητες χρόνου (δέκατα ἕκτα, τριακοστὰ δεύτερα), καὶ τὸ μετατρέπω καὶ σὲ ἄσκηση. Εἶναι προτιμότερο, ἂν ἔμαθες τὴν τεχνικὴ αὐτὴ, νὰ μετατρέπῃς τὰ δύσκολα σημεῖα σὲ ἀσκήσεις, παρὰ νὰ μελετᾷς διάφορες ἀνεξάρτητες ἀσκήσεις ἀπὸ μόνες τους.

11. Ὄταν μελετοῦμε ἓνα ἔργο γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ἀργὸ χρόνο, τότε τὸ ἐκτελοῦμε πιὸ σιγά, γιατί ἔχουμε τὴ συνήθεια, ὅταν ἐκτελοῦμε τὸ ἔργο πιὸ γρήγορα, νὰ παίζουμε πιὸ δυνατά.

12. Ὄταν πρωτοαρχίζουμε νὰ διαβάζουμε μιὰ Φούγκα, τότε πρῶτα ἐκτελοῦμε χωριστὰ τὶς διάφορες φωνές, χωρὶς νὰ μᾶς πολυενδιαφέρουν οἱ σωστοὶ δακτυλισμοὶ καὶ ταυτόχρονα τραγουδοῦμε μιὰ ἄλλη φωνή. Ἔτσι χαράσσονται ἀντιστικτικὰ μέσα στὴ σκέψη μας οἱ διάφορες μελωδικές γραμμές. Σὲ ἓνα δεύτερο στάδιο μελετοῦμε χωριστὰ τὸ δεξιὸ καὶ ἀριστερὸ χέρι. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο σταθεροποιοῦμε τὴ σωστὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ Φούγκα.

Περὶ τοῦ χρόνου

*«Ἡ ἀκρίβεια εἶναι καλή, ἢ βιασύνη τραγική,
ἢ καθυστέρηση θαυμάσια»*

1. Ὁ σωστός χρόνος, στὸν ὁποῖο πρέπει νὰ ἐκτελεῖς ἓνα ἔργο, εἶναι ἓνας καὶ μοναδικός, καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἐκτελεσθῇ τὸ ἔργο πιὸ ἀργά ἢ πιὸ γρήγορα.

2. Μόνο ὅταν τελειοποιήσης καὶ μάθης βιωματικὰ ἓνα ἔργο, μπορεῖς νὰ βρῆς τὸν κατάλληλο χρόνο γι' αὐτό, ἐφ' ὅσον βέβαια γνωρίζεις τὰ περὶ τοῦ ἔργου, τοῦ συνθέτη καὶ τῆς ἐποχῆς, στὴν ὁποία εἶναι γραμμένο.

3. Πρόσεξε, ὅταν μαθαίνης ἓνα ἔργο καὶ χρησιμοποιοῦς μετρονόμο, νὰ τὸ ἐκτελεῖς ἐλαφρὰ πιὸ σιγανὰ ἀπὸ τὸ κανονικό, γιὰ νὰ μπορῆς νὰ ἀκοῦς τὸν μετρονόμο. Ὅσο πιὸ δυνατὰ παίζεις, τόσο λιγώτερο ἀκοῦς τὸν μετρονόμο.

4. Πρῶτα πρέπει νὰ ὑποταχθῆς καὶ νὰ γίνης πιστὸς δοῦλος τοῦ μετρονόμου καὶ ὕστερα θὰ κερδίσης τὴν ἐλευθερία σου, ἢ ὁποία θὰ εἶναι ἀληθινή καὶ πραγματική. Ἐὰν προσπαθήσης νὰ ἐκτελέσης τὶς διαφορὲς ἀλλαγὲς τοῦ χρόνου (ἀργοπόρημα, ἐπιτάχυνση, rubato κλπ.), χωρὶς νὰ σταθεροποιηθῇ μέσα σου ὁ χρόνος, τότε εἶσαι καταδικασμένος σὲ ἀποτυχία.

5. Πρόσεξε, ὅταν μελετᾷς ἓνα ἔργο, νὰ τὸ ἐκτελεῖς ἀργά, μέχρις ὅτου ὅλες οἱ λεπτομέρειες μποῦν στὸ ὑποσυνείδητό σου καὶ γίνουν πλέον ἔξις, συνήθεια καὶ ἔτσι στὸν κανονικὸ χρόνο δὲν θὰ χρειάζεται νὰ σκέφτεσαι τίποτα ἄλλο, παρὰ μόνο τὴν ἔκφραση.

6. Ἡ μελωδικὴ γραμμὴ πρέπει νὰ ἔχη πηγαία ἐσωτερικὴ κίνηση καὶ ὄχι νὰ ἀκούγονται ἀνεξάρτητα μέρη, ἀσύνδετα. Γι' αὐτό, ὅταν μάθης καλὰ τὸ ἔργο, πρέπει νὰ ἀποσυνδεθῆς ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα τοῦ μετρονόμου.

7. Ἐὰν ἔχης κάποιο πρόβλημα στὸν τομέα αὐτὸ καὶ πιστεύης ὅτι ὑπερισχύει ἡ λογικὴ σου, παρὰ ἡ καρδιακὴ ἀπόδοση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ συναίσθημα, διὰ μέσου τῆς λογικῆς, τότε ἓνας εὐκόλος τρόπος, γιὰ νὰ διορθώσης τὴν κατάσταση αὐτή, εἶναι νὰ ἐκτελεῖς τὸ ἔργο ἐλαφρῶς πιὸ

γρήγορα από το κανονικό, και έτσι να δραστηριοποιήσης τον εγκέφαλό σου, ούτως ώστε να μη συμπεριφέρεται, σαν ανασταλτικός παράγοντας.

8. Ο σωστός χρόνος ενός έργου είναι κάθε φορά ελαφρώς ανάλογος με τη διάθεση του εκτελεστή, καθώς και με το αν εκτελούμε το έργο ελαφρώς πιο δυνατά ή πιο σιγά.

9. Πρέπει πάντοτε, όταν μελετώ ένα έργο και χρησιμοποιώ τον μετρονόμο, να έλεγχο τακτικά τον έαυτό μου, μήπως άθελα ο τελευταίος έχη ξεφύγει από τον χρόνο και έχη επιβραδύνει ή επιταχύνει την ταχύτητα σε σχέση με αυτή του μετρονόμου.

10. Μερικοί εκτελεστές παίρνουν ένα πιο γρήγορο ή πολύ πιο γρήγορο χρόνο από τον σωστό, αλλά αυτό γίνεται μόνο από άκρατη επιδειξιμανία και αυτοπροβολή, και όχι για τη σωστή έρμηνεία και απόδοση του έργου.

11. Όταν ύπάρχει οποιαδήποτε ρυθμική δυσκολία, τότε μικρύνω τον χρόνο και τον κάνω πολύ άργό, για να μπορέσω να διακρίνω, όπως ένας καλός γιατρός, πού βρίσκεται το πρόβλημα και η δυσκολία.

12. Για να πετύχεις ένα τέλειο άργοπόρημα στο τέλος ή ενδιάμεσα ενός έργου, σκέψου μιὰ μηχανή, ή όποια σιγά-σιγά σταματά και σβήνει από το 100-95-90-80-70-50-30-0.

13. Πολύ συχνά μπορούμε να καθυστερήσωμε περισσότερο το τελευταίο φθογγόσημο ή συγχορδία ενός έργου, και είναι ακόμη πιο αποτελεσματικό το να πάρης μιὰ μικρή αναπνοή, για να δώσης στον φθόγγο περισσότερη έμφαση.

14. Να έχης πάντα υπ' όψη σου τον έξης κανόνα: Στη μουσική ό,τι πής ακριβώς στον χρόνο του είναι καλό, ό,τι πής πριν την ώρα του είναι έγκλημα και ό,τι καθυστερήσης λίγο να το πής είναι θαυμάσιο. Είναι πολύ καλύτερα να καθυστερήσης μιὰ νότα (έννοείται εκεί, πού πρέπει), και έτσι ό ακροατής δέν ακούει τον ήχο εκεί, πού περιμένει, αλλά λίγο καθυστερημένα.

15. Πρόσεξε πολύ το άργοπόρημά σου στο τέλος κάθε έργου να γίνεται με το σωστό και όρθόδοξο τρόπο. Υπάρχει μόνο ένα είδος άργοπορήματος σωστό, ανάλογα με τον χρόνο πάντοτε, στον όποιο εκτελείς κάθε φορά το έργο.

16. Είναι πολύ καλύτερα, αν και έφ' όσον έμαθες καλά ένα έργο, να βάζεις τόν μετρονόμο να κτυπά για ένα όλόκληρο μέτρο, παρά για ένα κτύπημα. Για παράδειγμα, εάν αναγράφεται τὸ τέταρτο στὸ 120, να βάζεις τόν μετρονόμο να κτυπά τὸ μισὸ παρεστιγμένο στὸ 40 (για τὸ μέτρο τῶν τριῶν τετάρτων). Μὲ αὐτὸ τὸν ἔξυπνο τρόπο δίνεις περισσότερη κίνηση, ὄχι γρηγοράδα, στὸ έργο, τὸ ὁποῖο ἐκτελεῖς, καὶ τὸ μεταμορφώνεις σὲ μιὰ ζωντανή καὶ ἀληθινή πραγματικότητα μπροστὰ στὰ αὐτιά τῶν ἀκροατῶν σου.

17. Ὄταν ἐρμηνεύουμε ένα έργο σὲ ἐλαφρῶς πιὸ γρήγορο χρόνο, τὸ ἀποδίδουμε καλύτερα, ὅταν τὸ ἐκτελοῦμε δίνοντας λιγώτερο ἦχο (σιγανώτερα), ἐνῶ, ὅταν ἐκτελοῦμε τὸ έργο ἐλαφρῶς πιὸ ἀργά, τότε εἶναι καλύτερα να δώσουμε σ' αὐτὸ περισσότερο ἦχο καὶ μεγαλοπρέπεια.

18. Ὁ ἐκτελεστής πολλές φορές θέλει ένα χρόνο ἐλαφρὰ πιὸ ἀργὸ ἀπὸ τὸν κανονικό, ἰδιαίτερα ὅταν πρόκειται για ἀργὸ μελωδικὸ κομμάτι. Πρέπει ὅμως να προσέξει ἰδιαίτερα καὶ τὸν ἀκροατή, ὁ ὁποῖος σχεδὸν πάντοτε θέλει τὸ έργο μὲ πιὸ πολλή κίνηση καὶ ἔκφραση, οὕτως ὥστε να ὑπάρχει σαφής διαμόρφωση καὶ ἀνάπλαση μουσικῶν εἰκόνων.

19. Είναι πολύ καλύτερα, ὅταν ἔχουμε ένα γρήγορο χρόνο τριῶν τετάρτων να μετροῦμε κάθε δύο μέτρα, σὰν να ἔχουμε μπροστὰ μας μέτρο ἔξι τετάρτων. Αὐτὸ δίνει πολλή κίνηση στὴ μελωδική γραμμή.

20. Ὄταν μάθω ένα έργο βιωματικά, τότε μπορῶ μὲ πολλή εὐκολία να «βγῶ ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ χρόνου», καὶ να τὸ ἐκτελέσω «ἄχρονα». Τότε, ὅ,τι κάνω στὴν ἐκτέλεσή μου θὰ εἶναι καλό. Ἐνας ἀρχάριος ὅμως, πρέπει να προσέχει ὅσον ἀφορᾷ τὸ σημαντικό αὐτὸ κεφάλαιο στὴ μουσική, τὸ ὁποῖο λέγεται «χρόνος».

21. Ὁ λόγος για τὸν ὁποῖο ὑπάρχει συνεπτυγμένος χρόνος, εἶναι για να κυλᾷ τὸ έργο πιὸ ἄνετα, καὶ να μὴν καταντᾷ ὁ χρόνος ἀνασταλτικός παράγοντας στὴν ἐκτέλεση. Συνεπτυγμένος χρόνος (τὴν ὀρολογία δανειζόμαστε ἀπὸ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη) εἶναι ἡ σύμπτυξη δύο μέτρων σὲ ένα, καὶ ὄχι ὅπως ἐσφαλμένα δίνεται ὁ ὀρισμὸς αὐτὸς στὰ σημερινὰ θεωρητικά τῆς μουσικῆς για τὸν σύνθετο χρόνο (Πρὸβλ. Χριστόδουλου Βασιλειάδη, Θεωρία τῆς Μουσικῆς, Πρώτη Θεωρία, Κεφάλαιο Ε', παρ. 10, σελ. 6).

22. Ὁ χρόνος οὐδέποτε πρέπει να χάνεται μέσα στὴ μελωδία, ἢ μελωδικότητα ἐνὸς ἔργου, ἢ μέσα στὰ μεγάλης ἀξίας φθογγόσημα.

Ἐπιπλέον, σχεδὸν πάντοτε ἀντιμάχονται μέσα μας οἱ δύο δυνάμεις· ἡ μελωδία καὶ ὁ χρόνος, καὶ ἡ μιὰ πολεμᾷ τὴν ἄλλη. Ἐμεῖς μεταχειριζόμενοι τὴν ἀρετὴ τῆς διακρίσεως, πρέπει πάντοτε νὰ ἔχουμε ἄρρηκτα ἐνωμένα καὶ ἔξυπνα ἐξισορροπημένα τὰ δύο μεγέθη, τὸ μέλος καὶ τὸν χρόνο.

Περὶ τοῦ ρυθμοῦ

*«Ἡ παντρεῖὰ τοῦ Ρυθμοῦ καὶ τῆς Μελωδίας
εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς προόδου»*

1. Ὁ ρυθμὸς εἶναι τὸ μοναδικὸ στοιχεῖο, τὸ ὁποῖο ἐπαναλαμβάνεται σταθερὰ καὶ ἐπίμονα μέσα σὲ μιὰ σύνθεση.

2. Ἐὰν βροίσκης δυσκολία σὲ ἓνα ρυθμικὸ μοτίβο, τότε φαντάσου το μέσα στὴ σκέψη σου πρῶτα, χωρὶς νὰ τὸ ἐκτελῆς καὶ ὕστερα δοκίμασέ το πάνω στὸ πιάνο, καὶ τότε ἡ εὐκολία γιὰ σένα θὰ εἶναι μεγάλη.

3. Τὸ τρίηχο δείχνει πολλές φορές τὴν ὁμαλότητα τῆς μελωδικῆς γραμμῆς, καθὼς καὶ τὴ μελωδικότητα τῆς ρυθμικῆς γραμμῆς, γι' αὐτὸ καὶ ἐκτελεῖται ἐλαφρῶς πιὸ ἀργὰ (καὶ πιὸ ὁμαλὰ) ἀπὸ τὴν παρεστιγμένη νότα, πού ἐκτελεῖται πιὸ ἀπότομα, καθὼς καὶ μὲ πιὸ ἔντονο ρυθμικὸ παλμό.

4. Ὄταν ἔχω κάποιο ρυθμικὸ πρόβλημα (π.χ. δὲν ἐκτελῶ τὰ γρήγορα δέκατα ἕκτα μὲ ἀκρίβεια, ὁμοιόμορφα), τότε πρέπει νὰ ψάξω νὰ βρῶ τὸ λάθος στὴν ἀργὴ μελέτη, ὅπου παρεβλεψα νὰ διορθώσω μιὰ μικρὴ λεπτομέρεια, καὶ αὐτὴ στὸ γρήγορο ἔχει μεγαλώσει πιὸ πολύ.

5. Ὑπάρχουν δύο βασικοὶ τρόποι, μὲ τοὺς ὁποίους μπορεῖ νὰ ἐκτελέσῃ κάποιος ἓνα ρυθμικὸ μοτίβο (τρίηχο, παρεστιγμένο κλπ)· ἡ ρυθμικὰ ἢ μελωδικὰ, ἀνάλογα μὲ τὸ τί ζητᾶ ἡ μελωδική του φράση.

6. Ὁ ἀληθινὰ καταξιωμένος δεξιοτέχνης τοῦ πιάνου εἶναι αὐτός, ὁ ὁποῖος γίνεται παράνυμφος σὲ ἓνα πνευματικὸ γάμο καὶ σὲ ἓνα μυστικὸ πάντρεμα, τὸ ὁποῖο πραγματοποιεῖται μεταξὺ τοῦ «νυμφίου Ρυθμοῦ» καὶ τῆς «νύμφης Μελωδίας».

7. Ἐὰν προηγουμένως δὲν καταλάβῃς τὸν χρόνο ἑνὸς μοτίβου, δὲν θὰ μπορέσῃς ποτὲ πραγματικὰ νὰ ἐννοήσῃς τὴ ρυθμικὴ του δομὴ.

8. Ὄταν ἔχω διάφορες νότες σὲ ὁμάδες πενταήχων, ἑπταήχων, ἔννιαήχων κ.λ.π., τότε χωρίζω τὶς νότες μου σὲ δύο μικρότερες ὁμάδες (2-3, 3-4, 4-5, ἢ 3-2, 4-3, 5-4), καὶ ὁ ἐλαφρὺς χρονικὸς τονισμὸς πέφτει μερικὲς φορές, ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωση, στὴ μιὰ ἐνδιάμεση νότα καὶ μερικὲς φορές στὴν ἄλλη. Εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο στὸ γρήγορο μέτρομα

νά πέση ὁ τονισμὸς μεταξὺ τῶν δύο ἐνδιαμέσων φθογγοσήμων.

9. Ἐνας γενικὸς κανόνας εἶναι ὅτι οἱ μικρῆς ἀξίας φθόγγοι τείνουν σχεδὸν πάντοτε πρὸς τοὺς μεγάλης ἀξίας, δηλαδή προσελκύονται τρόπον τινὰ ἀπὸ αὐτούς.

10. Ὄταν ἔχω στὸ δεξιὸ χέρι τρίηχα ὀγδῶν, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κανονικὰ ὀγδοα, δίνω τὴν προσοχή μου ὅλη στὸ δεξιὸ χέρι, γιὰ νὰ μπορέσω νὰ ἀποδώσω τὴ ρυθμικὴ ἀκρίβεια τῶν τριήχων, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ χέρι δουλεύει ὅπως μιὰ μηχανή, χωρὶς κἄν νὰ τὸ σκέφτωμαι. Δοκίμασε πολλές φορὲς τὸ δεξιὸ χέρι μόνο του καὶ ὕστερα τὸ ἀριστερὸ καί, ὅταν μάθης καλὰ τὶς μελωδικὰ γραμμὰς, τότε δοκίμασέ τα καὶ μαζὶ. Ἐκεῖνο ὅμως, τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ θυμᾶσαι καλὰ, εἶναι ὅτι ἡ πρώτη νότα τοῦ τριήχου ἐκτελεῖται μαζὶ μὲ τὴν πρώτη νότα τῆς ὁμάδας τῶν ὀγδῶν, ἐνῶ οἱ ἄλλες δύο (νότες τοῦ τριήχου) ἐκτελοῦνται ἢ μὲν δεύτερη πρὶν καὶ ἢ τρίτη μετὰ τὴ δεύτερη νότα τῆς ὁμάδας τῶν ὀγδῶν. Δῶσε ἐλαφρὰ ἔμφαση στὴν πρώτη νότα καὶ τῶν δύο χεριῶν, καὶ προσπάθησε τὸ ἀριστερὸ χέρι νὰ παίξει σιγανά, ἐνῶ τὸ δεξιὸ χέρι λίγο πιὸ δυνατὰ ἀπὸ τὸ ἀριστερό.

11. Ὄταν ἔχῃς κάποια ρυθμικὴ δυσκολία (π.χ. ὀγδοα μὲ τρίηχα ὀγδῶν στὸ ἴδιο χέρι) δοκίμαζε νὰ κτυπᾶς πρῶτα τὸν ρυθμὸ παλαμᾶκια καὶ μετὰ νὰ τὸν ἐκτελῆς στὸ πιάνο.

12. Ὄταν μελετοῦμε ἓνα ἔργο χωριστὰ, δεξι-ἀριστερὸ καὶ παράλληλα ἔχουμε στὸν ρυθμὸ τοῦ ἑνὸς χεριοῦ ἀντιχρονισμό, μποροῦμε στὰ ἀρχικὰ στάδια νὰ κτυποῦμε τὸν χρόνον ἐλαφρὰ μὲ τὸ πόδι μας, καὶ αὐτὸ θὰ βοηθήσῃ σημαντικὰ στὴ σωστὴ ἐκτέλεση τοῦ ἔργου, ἰδιαίτερα ὅταν αὐτὸ ἐκτελεῖται σὲ μιὰ γρήγορη χρονικὴ ἀγωγή. Σιγὰ σιγὰ, μὲ τὴν ἐμπειρικὴ ἐκμάθηση τοῦ ἔργου καὶ ὅταν ἐνωθοῦν τὰ δύο χέρια μαζὶ, τότε αὐτὸ πρέπει νὰ ἐλαχιστοποιηθῇ, μέχρι νὰ ἐξαλειφθῇ τελείως.

Περὶ τῶν δακτυλισμῶν

«Ἡ ἀπλοποίηση τῶν γρήγορων καὶ ἡ περιπλοκὴ τῶν ἀργῶν μερῶν λύει πολλές τεχνικὲς δυσκολίες»

1. Ὄταν ἀρχίσης νὰ μελετᾷς γιὰ πρώτη φορὰ ἓνα ἔργο, εἶναι εὐνόητο ὅτι τὸ πρῶτο θέμα, ποὺ πρέπει νὰ προσέξῃς μαζὶ μὲ τὴ ρυθμικὴ καὶ μελωδικὴ ἀκρίβεια, εἶναι οἱ δακτυλισμοί.
2. Στὴν ἀρχὴ γράφεις τὰ δάκτυλα, ἀφοῦ βεβαίως, πρῶτα τὰ δοκιμάσης, ἀλλὰ εἶναι πολὺ πιθανόν, μέχρι νὰ τελειοποιήσης τὸ ἔργο, νὰ ἀλλάξῃς καὶ βελτιώσης τοὺς δακτυλισμούς.
3. Πολλὲς φορὲς οἱ διάφοροι δακτυλισμοὶ ἐξαρθῶνται καὶ ἀπὸ τὸν χρόνον, στὸν ὁποῖο ἐκτελεῖς τὸ ἔργο.
4. Οἱ διάφοροι δακτυλισμοὶ πρέπει νὰ ἔχουν ἄμεση συνάφεια μὲ τὴ μελωδικὴ γραμμὴ.
5. Ὄταν ἔχω νὰ ἐκτελέσω τὸ ἴδιο φθογγόσημο περισσότερο ἀπὸ μία φορὰ, ἄλλοτε μὲν εἶναι καλύτερον νὰ χρησιμοποιοῦ τὸ ἴδιο δάκτυλο, ἄλλοτε δὲ νὰ ἀλλάζω δάκτυλα.
6. Ὄταν τὸ κομμάτι εἶναι ἀργὸ καὶ μελωδικό, τότε εἶναι προτιμότερον νὰ ἀλλάζω δάκτυλα, καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸ πέμπτο πρὸς τὸ πρῶτο (δὲς ἐξ ἄλλου καὶ τὴ φυσιολογικὴ κίνηση τῶν δακτύλων, ἢ ὁποῖα γίνεται ἀπὸ τὸ πέμπτο πρὸς τὸ πρῶτο, καὶ ὄχι τὸ ἀντίθετο, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ πρῶτο πρὸς τὸ πέμπτο).
7. Ὄταν ὅμως τὸ ἔργο εἶναι γρήγορο, καὶ δὲν ἔχω τὴν εὐχέρεια νὰ ἀλλάξω δάκτυλα στὴν ἴδια νότα ἢ ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ μοῦ χαλᾷ τὴ θέση τοῦ καρποῦ στὸ πιάνο, τότε ἐπιβάλλεται, καὶ εἶναι καλύτερον, νὰ χρησιμοποιοῦ τὸ ἴδιο δάκτυλο.
8. Οἱ δακτυλισμοί, τοὺς ὁποῖους γράφεις, πρέπει νὰ ἔχουν πάντοτε ἄμεση συνάφεια μὲ τοὺς προηγούμενους καὶ τοὺς ἐπόμενους δακτυλισμούς τῆς μουσικῆς φράσεως.
9. Δοκίμαζε ὅλους τοὺς πιθανοὺς δακτυλισμούς καί, ὅταν ἐπιμένης, γιὰ νὰ βρῆς τὸν καλύτερον, τότε θὰ ἔρθῃ ἀπὸ μόνος του. Ὑπάρχει πάντοτε μιὰ ἱεραρχία στοὺς δακτυλισμούς, ἢ καλύτερον, ἢ ἐπόμενη, κλπ.

Πρῶτα ὅμως οἱ μαθητὲς πρέπει νὰ μάθουν σωστὸ ρυθμὸ, σωστὲς νότες καὶ ὕστερα σωστὰ δάκτυλα.

10. Ὄταν ὅμως ἐκτελοῦν γιὰ πρώτη φορὰ ἓνα ἔργο χωριστά, τότε τὰ τρία βασικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ προσέχουν, εἶναι: ρυθμὸς, νότες, δάκτυλα.

11. Δακτυλισμοί, οἱ ὁποῖοι βολεύουν, ὅταν ἐκτελοῦμε ἓνα ἔργο σὲ ἀργὸ χρόνο, δὲν σημαίνει ὅτι αὐτοὶ πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ εἶναι οἱ κατάλληλοι καὶ γιὰ τὸν γρήγορο (κανονικὸ) χρόνο.

12. Συνήθως στὰ ἀργὰ μέρη ἢ ἔργα γράφουμε πιὸ πολύπλοκους καὶ περίτεχνους δακτυλισμούς, ἐνῶ στὰ γρήγορα τοὺς ἀπλοποιούμε, ὅσο γίνεται καὶ ὅσο χρειάζεται.

13. Τὰ δάκτυλα, κατ' ἀναλογίαν καὶ κατὰ σειρὰν (1^ο, 2^ο, 3^ο, 4^ο, 5^ο), ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ δυνατὸ (1^ο) πρὸς τὸ ἀσθενέστερο (5^ο). Συνήθως τὰ τρία πρῶτα δάκτυλα, τὰ ὁποῖα εἶναι καὶ τὰ ἰσχυρότερα, ἐπιφορτίζονται νὰ ἐκτελοῦν πολὺ γρήγορα μέρη, ἐνῶ τὰ ἄλλα δύο (4^ο καὶ 5^ο), ὄχι.

14. Τὸ τρίτο μεσαῖο δάκτυλο ἔχει κάποια ἐξισορρόπηση περισσότερη ἀπὸ τὰ ἄλλα, γιὰτὶ βρίσκεται στὴ μέση τοῦ καρποῦ, καὶ ὑπάρχουν ἄλλα δύο στὰ δεξιὰ του καὶ ἄλλα δύο στὰ ἀριστερά του.

15. Πρέπει νὰ κάνουμε διάφορες ἀσκήσεις, γιὰ νὰ μάθουν τὰ ἀδύνατα δάκτυλα (4^ο, 5^ο) νὰ ἐκτελοῦν πιὸ δυνατὰ καὶ τὸ ἀντίθετο (τὰ ἰσχυρὰ δάκτυλα (1^ο, 2^ο, 3^ο) νὰ ἐκτελοῦν πιὸ μαλακά. Δὲν πρέπει βέβαια νὰ ὑπερβάλλουμε, καὶ οὔτε εἶναι σωστὸ νὰ ἀντιστρέψουμε τοὺς ὅρους τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως.

16. Πρόσεξε τίς σχέσεις μεταξὺ τῶν διαφόρων δακτυλισμῶν ἐνὸς ἔργου, καθὼς καὶ τοὺς δακτυλισμοὺς ἐνὸς μοτίβου, σὲ συσχετισμὸ μὲ τὸ προηγούμενο καὶ τὸ ἐπόμενο μοτίβο.

17. Ὄταν πρέπει νὰ ἀλλάξω δύο δάκτυλα πάνω σὲ μία νότα, τότε ὑπάρχουν δύο τρόποι ἀλλαγῆς. Ὁ πρῶτος εἶναι, ὅταν ἀλλάξω τὰ δύο δάκτυλα πολὺ γρήγορα, σχεδὸν ταυτόχρονα, ὅπότεν τὰ δύο δάκτυλα γράφονται κοντὰ κοντὰ, ἐνωμένα μὲ μιὰ καμπύλη γραμμὴ, ἐνῶ ὁ δεύτερος εἶναι, ὅταν ἀλλάξω τὰ δύο δάκτυλα ὄχι ἀμέσως, ἀλλὰ μὲ μιὰ μικρὴ καθυστέρηση, πάνω ἢ κάτω ἀπὸ κάποια συγκεκριμένη νότα.

18. Μόνο όταν μάθης καλά και από μνήμης ένα έργο, μόνο τότε μπορείς να κατασταλάξεις στους καλύτερους δακτυλισμούς, οί όποιοι πρέπει να χρησιμοποιηθοῦν κάθε φορά.

19. Έγώ πολλές φορές βάζω τὸ τρίτο δάκτυλο τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ πάνω στο τέταρτο, γιά να δώσω ένα διαφορετικό χρώμα ἢ καλύτερα περισσότερη δύναμη στή νότα, ἢ όποία ἐκτελεῖται με τὸ δάκτυλο αυτό.

20. Όταν αρχίζω να μελετῶ γιά πρώτη φορά ένα έργο, τὸ πρώτο πράγμα, πού πρέπει να κάνω, εἶναι να καθορίσω τὸν σωστό χρόνο, στὸν όποιο πρέπει να φτάση τὸ έργο, και ἔπειτα να αρχίσω να γράφω τούς διάφορους δακτυλισμούς, οί όποιοι όμως, σημειωτέον, πρέπει να εἶναι προσαρμοσμένοι στὸν σωστό χρόνο τοῦ έργου, και ὄχι στὸν ἄργό, στὸν όποιο μπορεῖ να ἐκτελῶ τὸ έργο στα ἀρχικά στάδια μελέτης.

21. Όπως ὑπάρχει ἀρμονική ἢ μελωδική ἀλυσίδα, ἔτσι ὑπάρχει και ἀλυσίδα τῶν δακτύλων, και ἔλυσε πολλά προβλήματα όποιος ἔμαθε να τῆ χρησιμοποιῆ.

22. Τούς δύσκολους δακτυλισμούς τούς κάνω εὔκολους, και τούς όμαδοποιῶ συστηματικά και σε συσχετισμὸ τῆ μία ομάδα με τὴν ἄλλη, γιά να μπορῶ να τούς ἀπομνημονεύω εὔκολα.

23. Όταν κάνω ένα λάθος στους δακτυλισμούς, τότε δὲν πρέπει να πῶ ὅτι αυτό εἶναι ἀπλᾶ ένα παραπάτημα, ἀλλὰ ἐπιβάλλεται να ἐνώσω τις νότες, στις όποῖες γίνεται τὸ λάθος, με τὸ προηγούμενο και τὸ ἐπόμενο μουσικό μοτίβο. Ἡ μουσική εἶναι σχέση τῶν διαφόρων δεδομένων, και ὄχι αὐτονόμησή τους.

24. Οί σωστοί δακτυλισμοί εἶναι ένα μέσο και ένας ὀρθόδοξος τρόπος ὁ όποῖος μᾶς ὀδηγεῖ πρὸς τὸν τελικό σκοπὸ μας, πού δὲν εἶναι ἄλλος παρὰ ἢ τελειοποίησή μας στο πιάνο, γι' αυτό και οὐδέποτε πρέπει να αὐτονομηθοῦν, και να γίνουν αὐτοσκοπός.

25. Όταν ἔχω να ἐκτελέσω τὴν ἴδια νότα διαδοχικά και συνεχόμενα με τρίτο, δεύτερο και πρώτο δάκτυλο, τότε τοποθετῶ τὰ τρία δάκτυλα πάνω στή νότα, ἔτσι ὥστε να ἐφάπτονται τοῦ πλήκτρου, και τὸ ένα να βρίσκεται πλησίον τοῦ ἄλλου. Με αυτό τὸν τρόπο ἔξοικονομῶ χρόνο, και δὲν χάνουν τὰ δάκτυλα τὴ θέση, στήν όποία βρίσκονται.

26. Οί διάφοροι τύποι δακτυλισμῶν ἔρχονται ἀπὸ μόνοι τους στήν ἐπιφάνεια, ὅταν πραγματικά δὲν σκέφτωμαι τίποτα γιά κάποιες συγκε-

κρυμμένες μορφές δακτυλισμῶν, τις ὁποῖες ἔχω ὑπ' ὄψι μου. Μὲ ἄλλα λόγια, ἂν ἀφήσω ἐλεύθερα τὰ δάκτυλά μου νὰ ἐκτελέσουν μιὰ συγκεκριμένη μουσικὴ φράση, χωρὶς νὰ ὑποβάλω ὁποιονδήποτε τύπο δακτυλισμῶν, τότε αὐτὰ ἀπὸ μόνα τους θὰ βροῦν τὸν σωστότερο συνδυασμὸ δακτυλισμῶν.

27. Κάθε φορά, πὺ βρίσκεσαι σὲ δίλημμα γιὰ τὸ ποιὸν δακτυλισμὸ εἶναι καλύτερα νὰ χρησιμοποιήσης, καλὸ εἶναι νὰ βρίσκῃς τὰ πλεονεκτήματα καὶ μειονεκτήματα γιὰ κάθε γένος δακτυλισμῶν, καί, ἀφοῦ ζυγίσῃς τὰ ὑπὲρ καὶ τὰ κατὰ, νὰ κάνῃς τὴ σωστότερη κατὰ τὴν κρίση σου ἐπιλογή.

28. Πρέπει ἀπαραιτήτως σὲ κάποια τελικὴ φάση νὰ δοκιμάζονται τὰ διάφορα εἶδη δακτυλισμῶν καὶ μὲ τὰ δύο χέρια μαζί, οὕτως ὥστε νὰ ὑπάρχῃ ἓνα ἰσοζύγιο δακτυλισμῶν μεταξὺ τοῦ δεξιοῦ καὶ ἀριστεροῦ χεριοῦ. Καὶ αὐτὴ ἡ συμμόρφωση καὶ ὁμοιομορφία τῶν δύο χεριοῦν εἶναι τὸ σημαντικώτερο θέμα ἀπὸ ὅλα, στὸ μεγάλο αὐτὸ κεφάλαιο, πὺ τιλοφορεῖται «Δακτυλισμοί».

29. Κάθε φορά, πὺ βρίσκω τὸ ἴδιο μοτίβο πρέπει νὰ χρησιμοποιῶ τὰ ἴδια δάκτυλα, γιὰ νὰ παράγεται τὸ ἴδιο ἠχόχρωμα, καὶ ἔτσι νὰ ὑπάρχῃ μιὰ λογικὴ συνέπεια καὶ συνέχεια ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ περίπτωση, κατὰ τὴν ὁποία ἔχω δύο φορές τὸ ἴδιο θέμα, καὶ τὴ δεύτερη φορά θέλω νὰ διαφοροποιήσω κάπως τὸ ἠχητικὸ μου ἀποτέλεσμα, ὅποταν μπορῶ νὰ ἀλλάξω τοὺς δακτυλισμούς.

Περὶ τοῦ τόνου ἢ ἤχου

*«Ἡ αἶθουσα καθορίζει τὸ ποσὸν καὶ
πολλές φορές τὸ ποιὸν τοῦ ἤχου»*

1. Ὁ ἤχος σου, διὰ μέσου τῶν δακτύλων καὶ τοῦ καρποῦ, ἀλλὰ καὶ ὀλοκλήρου τοῦ χειριοῦ, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, πρέπει νὰ ἔχη βάθος καί, γιὰ νὰ τὸ πετύχῃς αὐτό, πρέπει τὸ δάκτυλο νὰ ἔχη καλὴ κοντινὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πληκτρο.

2. Τὸ πιάνο εἶναι ἓνα ὄργανο μὲ μεγάλη ἔκταση, καὶ ἔτσι μπορεῖ νὰ παράγῃ τοὺς ἤχους σχεδὸν ὅλων τῶν ἄλλων ὀργάνων. Ἐτσι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ προσπαθῇ, ἀνάλογα μὲ τὴν ἔκταση, στὴν ὁποία βρίσκεται, νὰ παράγῃ τοὺς ἤχους τῶν διαφόρων ὀργάνων, καὶ ἔτσι νὰ ἀκούγεται μιὰ ὀλόκληρη ὀρχήστρα.

3. Πολλές φορές οἱ διάφορες μελωδικές γραμμὲς εἶναι ἐρωτήσεις-ἀπαντήσεις ἀπὸ τὰ διάφορα ὄργανα τῆς ὀρχήστρας (φλάουτα, βιολιά, κόρνα, βιολοντσέλλα κλπ.).

4. Ὄταν ἓνα ἔργο ἀνήκῃ στὴ ρομαντικὴ ἐποχὴ, τότε ἐνώνουμε τὶς διάφορες νότες, ἐκτελώντας τὸ ἔργο μὲ ἓνα πολὺ καλὸ 'legato'. Ὄταν, ὅμως, εἶναι προκλασικῆς ἐποχῆς ἢ ἀκόμη καὶ κλασικῆς (Μότσαρτ, Χάυντεν), τότε ἐκτελοῦμε τὸ ἔργο, παίζοντας 'non legato'.

5. Ὄταν ἔχω πρὸς ἐκτέλεση ἓνα ἔργο, μέσα στὸ ὁποῖο ὑπάρχουν συγχορδίες στὸ δεξιὸ χέρι, τότε, σχεδὸν πάντοτε, πρέπει νὰ δοθῇ ἓνα διαφορετικὸ χρῶμα στὴν ψηλότερη μελωδικὴ νότα. Μιὰ καλὴ ἄσκηση, γιὰ νὰ πετύχωμε αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα, εἶναι νὰ σχηματίζουμε τὴν παλάμη καὶ τὰ δάκτυλά μας πάνω ἀπὸ τὶς νότες τῆς συγχορδίας, ἀλλὰ νὰ παίζουμε μόνο τὴν ψηλότερη νότα.

6. Τὶς περισσότερες φορές τὸ ἀριστερὸ χέρι ἐκτελεῖ μπάσες νότες (ὅπως τὸ Κόντρα Μπάσσο σὲ μιὰ ὀρχήστρα), καὶ εἶναι τότε, πὺν πρέπει νὰ ἔχουμε ἓνα πραγματικὰ ὠραῖο καὶ γεμᾶτο ἤχο καὶ τόνο, γιὰ νὰ μπορῇ, ἐξ ἄλλου, νὰ παράγεται ἀπὸ αὐτὸν ὀλόκληρη ἢ σειρὰ τῶν ἁρμονικῶν φθόγγων μέσα στὸ ἤχεο τοῦ πιάνου.

7. Ὑπάρχει καὶ ἡ ἄποψη, τὴν ὁποία καὶ ἐγὼ ἐνστερνίζομαι, ὅτι τὸ ἀριστερὸ πεντάλ συνήθως ἔχει σκοπὸ, ἀναλόγως βέβαια καὶ τοῦ πιάνου.

νου, να παράγει ένα μουντό, συννεφιασμένο τόνο ή ήχο, και γι' αυτό δεν πρέπει να το πολυχρησιμοποιούμε, εκτός βέβαια αν θέλουμε να δώσουμε αυτό το ήχητικό αποτέλεσμα.

8. Είναι διαφορετικός ο ήχος, τον οποίο θα πρέπει να παράξουμε σε ένα μικρό δωμάτιο, σε μια μικρή αίθουσα συναυλιών ή σε ένα μεγάλο χώρο. Πάντοτε όμως πρέπει να έχουμε υπ' όψιν μας ότι ο ήχος, ποιοτικά και ποσοτικά, πρέπει να είναι ανάλογος με την αίθουσα, μέσα στην οποία θα ερμηνεύσουμε τα έργα, τα οποία ετοιμάζουμε προς εκτέλεση.

9. Ο ήχος, τον οποίο παράγουμε με το πιάνο, δεν πρέπει γενικά να είναι ήχος κρουστών οργάνων, αλλά όπως της άρπας.

10. Τα σίδερα μέσα στο πιάνο, πολλές φορές εμποδίζουν τον ήχο να βγεί προς τα έξω, ενώ ο ήχος της άρπας, της οποίας το ήγειο είναι ελεύθερο, είναι πολύ πιο μελωδικός και καθαρός.

11. Πρέπει να προσπαθούμε να μπούμε μέσα στο κλίμα της εποχής, κατά την οποία γράφτηκε ένα έργο, αλλά είναι αδύνατο να παράξουμε τον ίδιο ήχο με το σύγχρονο πιάνο, εκτός αν έχουμε όργανα της εποχής εκείνης.

12. Για να παράξω τον ήχο, τον οποίο θέλω, πρέπει να φανταστώ διάφορα όργανα, ή, αν είναι μελωδικό ένα έργο, τότε καλό θα ήταν να τραγουδήσω τις διάφορες μελωδίες.

13. Ένα έργο, το οποίο είναι γραμμένο κυρίως σε στυλ τραγουδιού, εάν εκτελεστεί σε ελαφρώς πιο αργό χρόνο, τότε πρέπει ο ήχος μας να είναι πιο γεμάτος και ώλοκληρωμένος, παρά εάν εκτελεστεί σε πιο γοργό χρόνο. Είναι πολύ πιο δύσκολο να ερμηνεύσης ένα έργο σε πιο αργό χρόνο, παρά εάν του δώσεις λίγη κίνηση, μέσα στα πλαίσια του επιτρεπτού. Γι' αυτό, και όταν μάθουμε μια αργή κίνηση ενός έργου (όπως π.χ. την πρώτη κίνηση της Σονάτας Έρ. 27 Άρ. 2 του Λ. φ. Μπετόβεν), καλό είναι να την εκτελούμε αρχικά γρηγορότερα και σιγά σιγά, αφού ωριμάσει, να πάρουμε ένα πιο αργό και εκφραστικό χρόνο.

Περὶ τεχνικῆς

*«Στὴ μουσικὴ ὅλα κινοῦνται ἀνάλογα καὶ ἀντίθετα.
Κάνε τὰ δύσκολα εὔκολα καὶ τὰ εὔκολα δύσκολα»*

1. Γενικὰ ὁμιλοῦντες, τὰ δάκτυλα πρέπει νὰ εἶναι πολὺ κοντὰ στὰ πλῆκτρα, καὶ ὁ καρπὸς νὰ κάνη κινήσεις, ἀλλὰ στὸ ἐλάχιστο.

2. Ὅταν μπορῶ νὰ κάνω μιὰ κίνηση τοῦ καρποῦ καὶ τοῦ χεριοῦ πρὸς τὰ ἐπάνω ἢ πρὸς τὸ πλάι, χωρὶς αὐτὴ νὰ ἐπηρεάσῃ τὴν ἐπόμενη νότα, ὅπως π.χ. στὶς Μαζοῦρκες ἢ σὲ ἄλλα χορευτικὰ ἔργα, τότε ἐπιβάλλεται νὰ τὴν κάνω, ἐφ' ὅσον αὐτὴ ἢ κίνηση μὲ βοηθᾶ στὸ νὰ ἐκφράσω καλύτερα τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου.

3. Συνήθως ὁ καρπὸς κινεῖται δεξιὰ ἢ ἀριστερά, ἀνάλογα μὲ τὴν κίνηση τῆς μελωδίας.

4. Ὁ ἄνθρωπος, ὅταν, μὲ τὴ βοήθεια τῶν διδασκάλων του, φτάσῃ σὲ ἓνα ψηλὸ ἐπίπεδο στὸν χῶρο τοῦ πιάνου, μπορεῖ στὴ συνέχεια νὰ γνωρίσῃ τὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ μόνος του, ἐφ' ὅσον μάθῃ νὰ ἐρευνᾷ ἐπιστημονικὰ καὶ συστηματικὰ τὸν ὅλο ἄνθρωπο, ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ.

5. Ὅταν ἀφήσῃς ἐλεύθερο τὸν ἑαυτὸ σου καὶ χαλαρὸ, τότε οἱ κινήσεις ἔρχονται φυσιολογικὰ ἀπὸ μόνες τους.

6. Πρέπει νὰ νοιώσῃς τὴν τέλεια χαλάρωση, γιὰ νὰ μπορέσῃς νὰ ἀποδώσῃς τὸ ἔργο στὸν καλύτερο δυνατὸ βαθμὸ, τὸν ὅποιο ἔχεις τὴ δυνατότητα νὰ φτάσῃς.

7. Συνήθως ὅλα στὴ μουσικὴ κινοῦνται ἀνάλογα καὶ ἀντίθετα. Ὅταν παίξῃς ἓνα γρήγορο ἔργο πρέπει νὰ χαλαρώνης, ἐνῶ, ὅταν ἐκτελῇς ἓνα ἀργὸ κομμάτι, πρέπει νὰ διατηρῇς τὴν κίνηση μέσα στὴ μελωδία.

8. Ὅταν, στὰ ἀρχικὰ στάδια, μελετᾷς ἓνα ἔργο ἀργά, τότε πρέπει νὰ ἀφίνης τὸν ἑαυτὸ σου ἐλεύθερο νὰ ἐκφράζεται σωστὰ μὲ τὶς κατάλληλες κινήσεις τῶν δακτύλων, τοῦ καρποῦ, τοῦ χεριοῦ καὶ τοῦ σώματος, κατ' ἀναλογίαν πάντοτε καὶ χωρὶς ὑπερβολές, οὕτως ὥστε, ὅταν μάθῃς τὸ ἔργο στὸν κανονικὸ του χρόνο, νὰ γίνωνται οἱ φυσιολογικὲς αὐτὲς κινήσεις μέσα στὰ σωστὰ πλαίσια, καὶ ὡς βοηθὸς καὶ ἀρωγὸς στὴν ἐκφραση, ἐρμηνεία καὶ ἀπόδοση τοῦ ἔργου.

9. Ὁ καρπὸς πρέπει πάντοτε, καὶ ἰδιαίτερα, ὅταν μελετᾶς, νὰ ἔχη ἐλαστικότητα πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις (πάνω, κάτω, δεξιά, ἀριστερά). Ἔτσι, ὅταν μάθῃς τὸ ἔργο στὸν κανονικὸ του χρόνον, τότε οἱ κινήσεις θὰ ἐλαχιστοποιηθοῦν στὰ φυσικὰ τους πλαίσια.

10. Ὄταν πρόκειται νὰ παίξῃς δύο ἢ περισσότερες νότες ταυτόχρονα, τότε πρέπει νὰ σφίξῃς ἐλαφρὰ τὰ δάκτυλά σου γιὰ νὰ ἐκτελεσθοῦν ὅλες οἱ νότες τὴν ἴδια ὥρα μαζί. Εἶναι εὐνόητο ὅτι ὁ καρπὸς σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ χέρι εἶναι ποὺ ἐκτελοῦν τὶς συγχορδίες, καὶ ὄχι τὰ δάκτυλα.

11. Σὲ μιὰ κανονικὴ ἐκτέλεση τῆς τρίλλιας, τὸ 50% τῆς κινήσεως τὸ κατέχουν τὰ δάκτυλα καὶ τὸ ἄλλο 50% ὁ καρπός. Ὅσο πιὸ ἀργὴ εἶναι ἡ τρίλλια, τόσο πιὸ μεγάλη γίνεται ἡ κίνηση τοῦ καρποῦ, ἐνῶ, ὅσο πιὸ γρήγορη γίνεται, ἐλαττώνεται ἡ κίνηση τοῦ καρποῦ καὶ αὐξάνεται ἡ κίνηση τῶν δακτύλων. Ὄταν θέλω νὰ ἐκτελέσω τὴν τρίλλια δυνατὰ (forte), τότε χρησιμοποιοῦν πιὸ πολὺ τὸν καρπὸ (80%) καὶ λιγώτερο τὰ δάκτυλα (20%). Ὄταν θέλω νὰ ἐκτελέσω τὴν τρίλλια σιγανὰ (piano), πού, ὡς συνήθως, ἔτσι πρέπει νὰ ἐκτελεῖται, τότε χρησιμοποιοῦν πιὸ πολὺ τὰ δάκτυλα (80%) καὶ λιγώτερο τὸν καρπὸ (20%).

12. Ἡ ἐκτέλεση γρήγορων σολιστικῶν ἔργων προϋποθέτει τρεῖς παράγοντες:

- α. Ὁμαδοποίηση,
- β. Προετοιμασία τῶν θέσεων καὶ
- γ. Ἐκτέλεση, ὅπου πρέπει, μὲ θέσεις, καὶ ὄχι μὲ δάκτυλα.

13. Μερικὲς φορές πρέπει νὰ σφίξω (ἰδιαίτερα, ὅταν παίζω συγχορδίες), καὶ μερικὲς φορές νὰ χαλαρώσω τὰ δάκτυλά μου. Ὅδηγος γιὰ τὸ πότε πρέπει νὰ τὰ σφίξω καὶ πότε ὄχι εἶναι ὁ ἴδιός μου ὁ ἑαυτός, ἐφ' ὅσον βέβαια τὸν ἀφήσω χαλαρὸ καὶ ἐλεύθερο, γιὰ νὰ μεταδώσῃ τὴν ἀνάλογη δύναμη στὰ δάκτυλα.

14. Ἡ ἀρπυστικὴ συγχορδία εἶναι κυρίως, κίνηση τοῦ καρποῦ πιὸ πολὺ καὶ λιγώτερο τῶν δακτύλων. Εἶναι σημαντικό νὰ μάθουμε τὴν τέχνη τοῦ νὰ κάνουμε τὰ δύσκολα εὐκόλα καὶ τὰ εὐκόλα δύσκολα.

15. Ὄταν ἐκτελοῦμε μικρὴ τρίλλια ἢ γρήγορη ἐπέριση, τότε βοηθᾶ πολὺ στὴν ἐκτέλεση, ὅταν σηκώνουμε, πρὶν τὸ μουσικὸ στολίδι, ἐλάχιστα τὸν καρπὸ μας.

16. Γιὰ καθαρὰ τεχνικοὺς λόγους, μερικὲς φορές διαχωρίζω μιὰ

ομάδα φθογοσήμων ενός χεριού, για να παιχτούν και από τα δύο χέρια, αλλά το αποτέλεσμα, το οποίο πρέπει να παραχθῆ, εἶναι σαν να ἀκούγεται μόνο ἀπὸ τὸ ἓνα χέρι. Σὲ ἓνα πρῶτο στάδιο πρέπει νὰ μελετήσω τὴν ομάδα αὐτὴ μόνο μὲ τὸ ἓνα χέρι καὶ ἀργότερα νὰ τὴν κατανείμω καὶ στὰ δύο χέρια, προσέχοντας ὅμως νὰ διατηρήσω τὴν ἴδια χροιά, σαν νὰ ἐκτελοῦντο ἀπὸ ἓνα χέρι μόνο, καὶ ὄχι ἀπὸ δύο.

17. Ὄταν ἐκτελῶ συγχορδίες, τότε σταθεροποιῶ καὶ σφίγγω ἐλάχιστα τὰ δάκτυλά μου, γιὰ νὰ μποροῦν νὰ παιχτούν οἱ διάφορες νότες ταυτόχρονα, ἐνῶ ὁ καρπὸς παραμένει πάντοτε χαλαρὸς.

18. Στὰ γρήγορα μέρη ἢ ἔργα οἱ κινήσεις τῶν δακτύλων, ὅσο αὐτὸ εἶναι δυνατὸ, ἐλαχιστοποιοῦνται, καὶ ἀυξάνονται οἱ κινήσεις τοῦ καρποῦ καθὼς καὶ τοῦ χεριοῦ. Αὐτὸ βέβαια εἶναι πάντοτε σχετικὸ καὶ ἀνάλογο.

19. Κάθε φορὰ, πὺν ἔχω νὰ μάθω ἓνα ἔργο, ὁμαδοποιῶ τὶς νότες σὲ θέσεις, μὲ τὰ κατάλληλα δάκτυλα, καὶ τότε, ὅταν δηλαδὴ βρισκῶμαι στὴν ἴδια θέση, παίζουσι καὶ κινοῦνται πιὸ πολὺ τὰ δάκτυλα παρὰ ὁ καρπός.

20. Βασικὸς κανόνας, ὅταν ἔχω γρήγορες νότες, ἐνῶ ὁ καρπὸς παραμένει στὴν ἴδια θέση, εἶναι ὅτι τὰ δάκτυλα πρέπει νὰ κινοῦνται κοντὰ στὰ πληκτρα, ἐνῶ ὁ καρπὸς νὰ παραμένει σταθερὸς καὶ ἀπαθής, χωρὶς νὰ κἀνῃ περιττὲς καὶ ἄσκοπες κινήσεις.

21. Ὄταν ἔχουμε πρὸς ἐκτέλεση μιὰ κίνηση ἑνὸς ἔργου, ἢ ὁποία εἶναι ἀργὴ καὶ σιγανή, τότε ὑπερβάλλουμε καὶ τονίζουμε περισσότερο τὰ μεγάλης ἀξίας φθογγόσημα, οὕτως ὥστε νὰ μὴ σπάσῃ στὸ μέσο ἢ πρὸς τὸ τέλος ὁ ἦχος αὐτῶν τῶν φθόγγων, ἀπὸ τυχόν ἄλλους, οἱ ὁποῖοι παρεμβάλλονται σὲ ἄλλες φωνές.

22. Ἀντίθετα, σὲ ἓνα γρήγορο χρόνο, τὰ μικρῆς ἀξίας φθογγόσημα ἐκτελοῦνται πολὺ μαλακὰ καὶ ἥπια, χωρὶς καμμιά ἀπολύτως προσπάθεια.

23. Ὄταν πάνω ἀπὸ μιὰ νότα βρῖσκεται ἡ ἐνδειξη τῆς μικρῆς τρίλλιας, καλὸ εἶναι πρῶτα νὰ ἐκτελῶ τὸ μέρος αὐτὸ χωρὶς τὴν τρίλλια, γιὰ νὰ ἐντυπωθῆ μέσα στὴν ψυχὴ μου ὁ σωστὸς ῥυθμὸς, καὶ ἀκολούθως νὰ προσθέσω τὴ μικρὴ τρίλλια. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο θὰ πετύχω τὴν ἀκρίβεια στὸν ῥυθμὸ.

Περὶ τῶν χρωματισμῶν

«Τὸ τέλος τοῦ ‘diminuendo’ εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς ἀναπνοῆς»

1. Γιὰ νὰ πετύχῃς τοὺς σωστοὺς χρωματισμοὺς, χρειάζεται μελέτη ἀργῆ καὶ προσεκτικὴ κίνηση τῶν δακτύλων, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν καρπὸ καὶ τὸ χέρι.

2. Μιὰ ἀπλὴ μέθοδος καὶ πρακτικὴ ἄσκηση, γιὰ νὰ πετύχῃς καὶ τελειοποιήσῃς τὸ ‘crescendo’ καὶ ‘diminuendo’, εἶναι νὰ βρῆς ἀρχικὰ τὴν πιὸ σιγανὴ καὶ πιὸ δυνατὴ νότα καὶ ἀκολουθῶς νὰ ἀρχίσῃς νὰ παίξῃς μιὰ-μιὰ τὶς νότες ἀργὰ καὶ διαδοχικὰ, τονίζοντας κατ’ ἀναλογία, πολὺ λίγο, πιὸ πολὺ, ἀκόμη πιὸ πολὺ καὶ ἀκολουθῶς νὰ σιγανεύῃς, δηλαδή κάθε φορά νὰ αὐξάνῃς ἢ ἐλαττώνῃς τὴν ἔνταση τοῦ ἤχου, ἀνάλογα μὲ τὴ δυναμικότητα ποὺ ἀναγράφεται (π.χ. ppp, pp, p, mp, mf, f, mf, mp, p, pp, ppp). Ἔτσι θὰ πετύχῃς εὐκόλα τὸ δυνάμωμα καὶ τὸ σβήσιμο καὶ θὰ ἀποφύγῃς τὸν κίνδυνο νὰ τονίσῃς μεμονωμένους νότες.

3. Σκέψου πολὺ καλὰ αὐτό, τὸ ὁποῖο θὰ σοῦ πῶ· Πολλὲς φορές ἐκεῖ ποὺ τελειώνει τὸ diminuendo, ἀρχίζει ἡ ἀναπνοή. Ἄν κατανοήσῃς αὐτὴ τὴν ἀλήθεια, τότε βρῆκες τὴ λύση γιὰ τὸ ἂν πρέπῃ νὰ ἀναπνεύσω σὲ ἓνα σημεῖο, καὶ πόσο μεγάλη ἢ μικρὴ πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἀναπνοή μου.

4. Μπορεῖ νὰ ἔχω μιὰ φράση μὲ μικρῆς ἀξίας φθογγόσημα, ἢ ὁποῖα στὸ τέλος ἢ ἐνδιάμεσα νὰ μὴ χρειάζεται ἀναπνοή, ἀλλὰ μόνο ἓνα τέλειο σβήσιμο, τὸ ὁποῖο νὰ μοιάζῃ μὲ ἀναπνοή.

5. Καθόρισε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ποια ἔνταση θὰ ἔχῃ τὸ piano, καὶ μάλιστα πρόσεξε νὰ ὑπάρχουν περιθώρια ἐκτελέσεως τῶν ἀκροτάτων χρωματισμῶν (π.χ. pp, ppp, ff, fff, κλπ.). Μὴν τὸ καθορίσῃς οὔτε πολὺ δυνατὰ (διότι δὲν θὰ ἔχῃς περιθώρια νὰ ἐκτελέσῃς τὸ δυνατὰ f), οὔτε, πάλιν, πολὺ σιγανὰ (διότι δὲν θὰ ἔχῃς περιθώρια νὰ ἐκτελέσῃς τὸ πολὺ σιγὰ pp).

6. Ὁ τονισμὸς μιᾶς νότας δὲν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὸ δυνατὰ (forte), οὔτε τὸ στακκάτο μὲ τὸν τονισμό· μιὰ νότα στακκάτο μπορεῖ νὰ ἐκτελεστῇ τονισμένα ἢ ἄτονα, δυνατὰ ἢ σιγανὰ.

7. Ἐνα φθογγόσημο, τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ ἐκτελεστῇ στακκάτο καὶ ταυτόχρονα εἶναι τονισμένο, διαρκεῖ περισσότερο ἀπὸ ἓνα φθογγόσημο, τὸ ὁποῖο εἶναι ἄτονο.

8. Όταν σέ μιὰ μουσική φράση γράφει *crescendo*, τὶς πιὸ πολλές φορὲς σημαίνει ἐλάχιστη αὐξηση τῆς δυναμικότητας καὶ ἐντάσεως, καὶ ὄχι πάρα πολὺ, ὅπως συνήθως κάνουμε.

9. Τὸ πιὸ σημαντικό θέμα, τὸ ὁποῖο προκύπτει, κατὰ τὴν ταπεινὴ μου γνώμη, πάντοτε, ὅταν ἔχω *diminuendo*, εἶναι τὸ ἔνωμα τῆς τελευταίας νότας, ἢ ὁποῖα καὶ πρέπει νὰ ἐκτελεσθῇ πολὺ σιγά, μὲ ἐλαφροὶα κίνηση τοῦ καρποῦ πρὸς τὰ ἐπάνω, μὲ τὸ μηδέν.

10. Δυστυχῶς ἢ εὐτυχῶς, ἢ γλῶσσά μας δὲν μᾶς βοηθᾷ νὰ κάνουμε στὴ μουσική αὐτὸ τὸ τέλειο σβήσιμο, γιατί στὰ Ἑλληνικά οἱ πιὸ πολλές λέξεις τονίζονται στὴν λήγουσα, ἐνῶ στὰ Ἀγγλικά στὴν προπαραλήγουσα καὶ ἡ σχέση καὶ ὁ ἀνεπαίσθητος ἐπηρεασμὸς τῆς γλώσσας στὴ μουσική εἶναι πλέον ὀλοφάνερος.

11. Μετατροπία, συνήθως, σημαίνει τὴ μετάβαση ἀπὸ ἓνα πλανήτη σὲ ἓνα ἄλλο, ἀπὸ ἓνα κόσμος σὲ ἓνα ἄλλο κόσμος, γεμᾶτο φῶς· γι' αὐτὸ πρέπει νὰ δίνουμε ἓνα ἐντελῶς διαφορετικὸ καὶ καινούργιο χρῶμα.

12. Πρόσεξε ιδιαίτερα νὰ δώσης ἓνα διαφορετικὸ χρῶμα καὶ τόνο στὶς εὐαίσθητες νότες τῶν χρωματικῶν συγχορδιῶν. Αὐτὲς εἶναι πού δίνουν ἓνα λεπτὸ αἶσθημα στὴν ὅλη ἔκφραση τοῦ ἔργου.

13. Στὰ ἀρχικά στάδια τῆς μελέτης μιὰ καλὴ ἰδέα θὰ ἦταν νὰ μελετήσουμε ἓνα ἔργο χωριστὰ δεξι-ἀριστερό, χωρὶς καθόλου χρωματισμούς, ἀφ' ἑνὸς μὲν, γιὰ νὰ παράξουμε ὁμοίομορφο ἦχο γιὰ κάθε νότα, ἀφ' ἑτέρου δὲ γιὰ νὰ ἐννοήσουμε τὴν ὠραιότητα καὶ χάρι τῶν χρωματισμῶν, οἱ ὁποῖοι παρατίθενται στὸ συγκεκριμένο ἔργο.

14. Ἡ ἐπιτυχία στὴν ἐκτέλεση τῶν διαφόρων δυναμισμῶν ἐγκτελεῖται στὸν συνδυασμὸ τοῦ σωστοῦ χρώματος καὶ δυνάμεως.

Περὶ τοῦ φραζαρίσματος

«*Ἡ Μουσικὴ περιγράφεται μὲ δύο λέξεις· ἔνταση-χαλάρωση*»

1. Εἶναι πολὺ σημαντικό νὰ βρῆς ποῦ ἀρχίζει καὶ ποῦ τελειώνει μιὰ φράση. Ἐνας ζωντανὸς ὀργανισμὸς ἀναπνέει, καὶ ἔτσι καὶ τὸ ἔργο, τὸ ὁποῖο ἐκτελεῖς, πρέπει νὰ ἀναπνέη, γιὰ νὰ εἶναι ζωντανό.

2. Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ βρῆς θεωρητικὰ ποῦ θὰ πάρῃς ἀναπνοή, ἀλλὰ γίνεται πολὺ εὐκόλο, ὅταν τραγουδήσῃς τὸ ἔργο. Μὴ δώσῃς ἐμπιστοσύνη στὶς φράσεις, τὶς ὁποῖες χρησιμοποιοῦν οἱ ἐκδότες, διότι ἀρκετὲς φορὲς εἶναι λανθασμένες.

3. Ἐνας γενικὸς, ἀλλὰ ὄχι ἀπόλυτος κανόνας, μὲ ἐξαιρέσεις, εἶναι ὅτι ἀναπνοὴ παίρνουμε μετὰ ἀπὸ μεγάλης ἀξίας φθογγόσημο.

4. Ἐνας γενικὸς κανόνας εἶναι ὅτι ἡ μουσικὴ μέσα ἀπὸ τὶς μελωδικὲς τῆς γραμμὲς μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ μὲ δύο λέξεις· ἔνταση-χαλάρωση. Μπορεῖ εὐκόλα ἓνας καλὸς παρατηρητὴς νὰ κατανοήσῃ αὐτὴ τὴ λειτουργία, ὅταν προσέξῃ πῶς ἀναπνέουν (εἰσπνοή-ἐκπνοή) οἱ ζωντανοὶ ὀργανισμοί.

5. Ὅ,τι ἐπαναλαμβάνεται στὴ μουσικὴ, γενικὰ ὁμιλοῦντες, δὲν τὸ ἐκτελοῦμε ποτὲ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ὑπάρχει ἐπανάληψη, ἡ ὁποία πρέπει νὰ ἀκουστῇ σὰν ἀπόηχος, ὁπότεν πρέπει νὰ εἶναι πιὸ σιγὰ ἀπὸ τὴν πρώτη φορά, καὶ ὑπάρχει ἐπανάληψη, ἡ ὁποία πρέπει νὰ ἀκουστῇ πιὸ δυνατὰ ἀπὸ τὴν πρώτη φορά, ὅπως ὅταν λὲς σὲ κάποιον κάτι καὶ δὲν ἀκούῃ καλά, ὁπότεν τὸ ἐπαναλαμβάνεις γιὰ δευτέρη φορά, μὲ πιὸ δυνατὴ φωνή.

6. Μπορεῖ δύο νότες νὰ μὴν εἶναι ἐνωμένες μὲ σύζευξη προσφθίας, ἀλλὰ νὰ τείνῃ ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη, καὶ μπορεῖ δυὸ νότες νὰ εἶναι ἐνωμένες μὲ σύζευξη προσφθίας, ἀλλὰ νὰ μὴν ὀδηγῇ ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη.

7. Ὅταν ἔχω δύο συνεχόμενες νότες ἐνωμένες (*legato*), τότε σκέφτομαι ὅτι δὲν ὑπάρχει τέλος γιὰ τὴ μιὰ καὶ ἀρχὴ γιὰ τὴν ἄλλη, ἀλλὰ μόνον ἓνα σημεῖο, τὸ ὁποῖο εἶναι ἀφ' ἐνὸς μὲν τέλος γιὰ τὴν πρώτη, ἀφ' ἐτέρου δὲ ἀρχὴ γιὰ τὴν ἄλλη νότα.

8. Ἡ μουσική ἀπὸ μόνη της σοῦ λέει πότε καὶ πῶς πρέπει νὰ κάνης κάτι, φτάνει νὰ ἔχης τὴν εὐαισθησία νὰ τὸ ἀκούσης.

9. Σκέψου πολὺ καλὰ αὐτό, τὸ ὁποῖο σοῦ λέγω· πολλές φορές εἶναι καλύτερα νὰ πάρω ἀναπνοή μετὰ τὴ σκέψη, παρὰ νὰ ἀκουστῆ φανερὰ στὴ μελωδική μου γραμμή.

10. Ὅτι συλλαβὲς χρησιμοποιοῦ μετὰ τὰ χεῖλη μου (π.χ. πὰμ-πάμ, πὰ-ράμ-πάμ, πὰ-ράμ, γιάμ-πὰ-ρά-ράμ-πάμ) γιὰ ἓνα συγκεκριμένο μοτίβο, μετὰ τὸν ἴδιο τρόπο τὸ ἐκτελῶ καὶ στὸ πιάνο. Οἱ ἴδιες συλλαβὲς (πὰμ-πάμ), μοῦ καθορίζουν δύο νότες, πού πρέπει νὰ ἐκτελέσω μετὰ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο.

11. Μερικοὶ ἔχουν τὴν καλὴ συνήθεια νὰ ἐκτελοῦν διάφορα ἔργα μετὰ ἐλαφρῶς ἀνοιχτὸ τὸ στόμα, καὶ αὐτὸ δείχνει ὅτι καὶ στὴ μουσική ἀναπνέουν καὶ ὅτι ἡ ἐκτέλεσή τους εἶναι ζωντανή, ὅπως ὁ ἄνθρωπος, καὶ ὄχι ὑποκριτική.

12. Ὑπάρχουν δύο τρόποι, μετὰ τοὺς ὁποίους μποροῦν νὰ παιχτοῦν ἐνωμένες δύο συγχορδίες. Ὁ πρῶτος εἶναι νὰ ἐνώσω ὅσες νότες ἀπὸ τὴ συγχορδία μποροῦν νὰ ἐνωθοῦν, καὶ τὶς ὑπόλοιπες νὰ μὴν τὶς ἐνώσω, ἐνῶ ὁ δεύτερος τρόπος εἶναι νὰ κρατήσω τὴν πρώτη συγχορδία μέχρι καὶ τὴν πολὺ τελευταία στιγμή, καὶ μετὰ μιὰ ἀπότομη, ἀλλὰ ἀνεπαίσθητη, κίνηση, νὰ σηκώσω ὅλα τὰ δάκτυλά μου, βασικά τὸν καρπό), καὶ νὰ παίξω τὴ δεύτερη συγχορδία. Θεωρῶ ὅτι, γενικά ὁμιλοῦντες, ὁ δεύτερος τρόπος εἶναι καλύτερος ἀπὸ τὸν πρῶτο στὶς πιὸ πολλές περιπτώσεις.

Περὶ τῶν κλιμάκων

«Ὅταν παίζω κλίμακες σὲ 2 ὀκτάβες μετροῦ 2 ὄγδοα,
σὲ 3 ὀκτάβες, 3 ὄγδοα, σὲ 4 ὀκτάβες, 4 δέκατα ἕκτα,
σὲ 5 ὀκτάβες πεντάηχα καὶ σὲ 6 ὀκτάβες, ἑξάηχα»

1. Προτοῦ ξεκινήσουμε τὴ μελέτη μας, ἐκτελοῦμε πρῶτα ἀργὰ γύρω στὰ δεκαπέντε μὲ εἴκοσι λεπτὰ μόνο κλίμακες.

2. Καλὸ εἶναι, ἐπίσης, προτοῦ ἀρχίσης τὴ μελέτη ἑνὸς συγκεκριμένου ἔργου, νὰ ἐκτελῆς προηγουμένως τὴν κλίμακα (καὶ τοὺς ἀρπισμούς της) στὴν ὁποία εἶναι γραμμένο τὸ ἔργο.

3. Στὴν ἀρχή, ὅταν ὁ ἀρχάριος πρωτοαρχίση νὰ παίζη στὸ πιάνο μία ὀκτάβα κλίμακες, τότε μετροῦ ἀργὰ μία-μία τὶς νότες τῆς κλίμακας.

4. Ἀργότερα, ὅταν ἀρχίση νὰ ἐκτελῆ τὶς κλίμακες σὲ δύο ὀκτάβες, τότε πρέπει νὰ μετροῦ καὶ νὰ τονίζη κάθε δύο νότες. Ὁ τονισμὸς βέβαια, τῆς πρώτης νότας ἀπὸ κάθε δύο εἶναι λανθασμένος, ἀφοῦ σὲ τελικὴ ἀνάλυση πρέπει νὰ ἐκτελῆ τὶς κλίμακες, χωρὶς νὰ τονίζη (ἢ ἀκόμη καὶ νὰ μετροῦ, ἔστω καὶ ἐσωτερικά!). Αὐτὸς ὅμως ὁ τονισμὸς βοηθᾷ στὸ νὰ ἀποφύγη ὁ ἀρχάριος μαθητὴς τὸν μεγαλύτερο κίνδυνο, τοῦ νὰ τονίζη δηλαδή τὴν τονικὴ (1η βαθμίδα) καὶ ὑποδεσπόζουσα, τὶς νότες δηλαδή, τὶς ὁποῖες ἐκτελεῖ ὁ ἀντίχειρας.

5. Ἀργότερα, ὅταν ἀποφύγη ὁ μαθητὴς αὐτὸ τὸν κίνδυνο, τότε ἀρχίζει νὰ ἐκτελῆ τὶς κλίμακες κανονικά, χωρὶς δηλαδή τονισμούς, ἀλλὰ μὲ σωστό, ἐσωτερικὸ μέτρομα.

6. Ἀπὸ αὐτὸ φαίνεται ὁ καλὸς καθηγητὴς, ἀπὸ τὸ ἂν μπορῆ νὰ διακρίνη πότε ὁ μαθητὴς μετροῦ ἐσωτερικά σωστὰ καὶ πότε λάθος, χωρὶς ὁ μαθητὴς νὰ τονίζη τὶς νότες.

7. Ὅταν ἐκτελοῦμε τὶς κλίμακες σὲ δύο ὀκτάβες, τότε διαχωρίζουμε τὶς νότες σὲ ὁμάδες τῶν δύο ὀγδῶν. Ὅταν ἐκτελοῦμε τὶς κλίμακες σὲ τρεῖς ὀκτάβες, τότε διαχωρίζουμε τὶς νότες σὲ ὁμάδες τριήχων ἢ τῶν τριῶν ὀγδῶν. Ὅταν ἐκτελοῦμε τὶς κλίμακες σὲ τέσσερις ὀκτάβες, τότε διαχωρίζουμε τὶς νότες σὲ ὁμάδες τῶν τεσσάρων δέκατων ἕκτων. Ὅταν ἐκτελοῦμε τὶς κλίμακες σὲ πέντε ὀκτάβες, τότε διαχωρίζουμε τὶς νότες σὲ πεντάηχα, καὶ ὅταν ἐκτελοῦμε τὶς κλίμακες σὲ ἕξι ὀκτάβες, τό-

τε διαχωρίζουμε τις νότες σε έξάηχα ή σε ομάδες έξι όγδών.

8. Ένας προχωρημένος πιανίστας πρέπει να χρησιμοποιή ολόκληρη την έκταση του όργάνου, ιδιαίτερα όταν εκτελή διάφορα έργα ρομαντικά ή σύγχρονης έποχης, και ως έκ τούτου να εκτελή τις κλίμακες σε πέντε ή έξι, αν γίνεται, όκτάβες.

9. Τις κλίμακες, οί όποίες είναι έναρμόνιες με κάποιες άλλες, πρέπει ένας πιανίστας να τις σκέφτεται, όταν τις εκτελή, και με τα δύο όνόματα (π.χ. ντό ύφεση και σί).

10. Στις κλίμακες, όπως και σε όλα γενικά τα έργα, ό καρπός πρέπει να έχει κάποια μικρή έλαστικότητα και άνεση, ιδιαίτερα όταν πρωτοαρχίζουμε να μελετοῦμε ένα έργο, σε ένα πιο άργό χρόνο από τον κανονικό. Στόν γρήγορο χρόνο πρέπει να προσέξουμε να μη σφίγγουμε τό χέρι ή πρό παντός τον καρπό, αλλά να εκτελοῦμε τις κλίμακες ανάλαφρα. Όσο πιο δύσκολη δεξιοτεχνικά και γρήγορη είναι μιá κλίμακα, τόσο λιγώτερη «προσπάθεια» και ένταση πρέπει να καταβάλλουμε. Κατανόησε τή φράση: «Ή προσπάθεια τής μη προσπαθείας».

11. Οί διάφορες κλίμακες, σε σχέση πάντοτε με τήν τονικότητά τους, έχουν αποκτήσει μέσα στην πάροδο τών αίωνων ένα χρώμα και ένα ύφος ήρωικό, μελαγχολικό κλπ.

12. Υπάρχουν έργα, στα όποια ό καρπός πρέπει να κινηται γρήγορα, για να προετοιμάζει τό έπόμενο, υπάρχουν, όμως και έργα, (χορευτικά κλπ.), στα όποια ό καρπός πηγαίνει προς τα επάνω.

Περὶ τεχνικῶν ἀσκήσεων καὶ ἄλλων ἔργων

*«Διορθώσε τὰ λάθη σου βιωματικά, καὶ ὄχι ἐπιφανειακά,
καὶ τότε θὰ ἀποκτήσης πιὸ πολλὴ αὐτοπεποίθηση»*

1. Πάντοτε πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦμε διάφορες καὶ ποικίλες ἀσκήσεις ἢ σπουδές, νοουμένου ὅτι αὐτὲς διορθώνουν πολλὰ τεχνικά καὶ ἄλλα προβλήματα, χωρὶς βεβαίως νὰ γίνωνται αὐτοσκοπός, ἀλλὰ νὰ ἐξυπηρετοῦν τὸν τελικὸ στόχο καὶ κατάληξη, πού δὲν εἶναι ἄλλος, παρὰ ἡ ἔκφραση καὶ ἐρμηνεία τῶν ἔργων, τὰ ὁποῖα πρόκειται νὰ ἐκτελέσουμε.

2. Οἱ πιανίστες, ὅπως οἱ χορευτὲς καὶ οἱ ἀθλητὲς, οὐδέποτε καταργοῦν τὶς ἀσκήσεις, δηλαδή τὴ γυμναστικὴ προπόνηση. Ὅλοι μας ἔχουμε διάφορα προβλήματα, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ διορθώνονται βιωματικά, καὶ ὄχι ἐπιφανειακά, καὶ γι' αὐτὸ μεταχειριζόμαστε διάφορες ἀσκήσεις, γιὰ νὰ ἀπαλλαγθοῦμε ἀπὸ αὐτά.

3. Μία ἀρκετὰ καλὴ καὶ πρακτικὴ μέθοδος καὶ τρόπος ἐξασκήσεως εἶναι νὰ μετατρέπησ τὰ διάφορα μέρη τοῦ ἔργου σὲ αὐτοτελεῖς ἀσκήσεις καὶ νὰ ὁμαδοποιῆσ τὶς νότες σὲ θέσεις. Τὰ διάφορα ἔργα ἢ τεχνικὲς ἀσκήσεις πρέπει νὰ τὰ κατατάσσουμε σὲ μιὰ ἱεραρχικὴ σειρὰ ἐκμαθήσεώς τους, ἀναλόγως δυσκολίας.

4. Τεχνικὲς ἀσκήσεις, κατὰ τάξη καὶ βαθμὸν δυσκολίας:

Βαθμίδα	Ἔργο	Συνθέτης
Προπαρασκευαστικὴ	Le petit clavier	C. H. Morhange (Alkan)
Προκαταρκτικὴ	Le deliateur	
1η, 2η Βαθμίδα	100 Recrèations	K. Czerny
3η, 4η Βαθμίδα	200 picoli canoni	E. Kunz
	Petit Pishna	Wolf
	30 Σπουδές	K. Τσέρνου
	40 Σπουδές	K. Τσέρνου
	Σπουδές Ἔρ.47	Στ. Χέλλερ
5η, 6η Βαθμίδα	Hanon	
	Pishna	Wolf ἢ Rehberg
	Σπουδές Ἔρ.45, 46	Στ. Χέλλερ

7η, 8η Βαθμίδα	L' école du virtuoso L' art de délier les doigts	K. Czerny K. Czerny
Βαθμίδα	Έργο	Συνθέτης
7η, 8η Βαθμίδα	École de la main gauche Principes rationnels de la technique pianistique Études de concert Rafael Joseffy School of Art 15 Études de Virtuosité Gradus ad Parnassum	K. Czerny A. Cortot Chopin-Liszt M. Moskovsky Clementi-Tausing

5. Σειρά, κατά βαθμὸν δυσκολίας, ἔργων Γ. Σ. Μπάχ:

Βαθμ.	Έργο Γ. Σ. Μπάχ	Άριθμὸς
Intr.-2η	Der erste Bach	1, 2, 4, 7, 8, 5, 9, 11, 16, 13, 10, 18, 25, 24, 22
3η	Der erste Bach	15, 21, 19, 17
4η	Μικρὰ Προελούδια & Φουγκέττες	
5η	Δίφωνες Ίνβασιὸν	4, 1, 3, 10, 7, 8, 14, 15, 13, 12, 6, 11, 9, 2, 5
6η	Τρίφωνες Ίνβασιὸν	15, 6, 7, 13, 12, 1, 5, 3, 4, 14, 11, 10, 2, 8, 9
7η	Γαλλικὲς Σουίτες	
8η	Προελούδια καὶ Φοῦγκες (1ος τόμος)	2, 5, 6, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 3, 21, 23, 1, 8, 9, 7, 19, 24, 22, 4, 12, 20

6. Σειρά, κατά βαθμὸν δυσκολίας, διαφόρων Σονατινῶν:

Κλεμέντι: Έρ.36 Ἀρ.1 (1η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.1 (3η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.3 (2η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.3 (3η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.2 (3η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.2 (2η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.2 (1η κίν.), **Κουλώ**: Έρ.55 Ἀρ.1, **Κλεμέντι**: Έρ.36 Ἀρ.5 (3η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.3 (1η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.4 (1η κίν.), **Κουλώ**: Έρ.20 Ἀρ.1, **Κλεμέντι**: Έρ.36 Ἀρ.4 (3η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.4 (2η κίν.), **Κουλώ**: Έρ.55 Ἀρ.2, Έρ.55 Ἀρ.3, **Κλεμέντι**: Έρ.36 Ἀρ.5 (1η κίν.), Έρ.36 Ἀρ.6, **Μότσαρτ**, Σονάτα Κ. 545 στὴ Ντό, **Κουλώ**: Έρ.20 Ἀρ.2, Έρ.20 Ἀρ.3, **Ντούσεκ**: Έρ.20 Ἀρ.1, **Χάυτν**: Σονατίνα στὴ Ντό, **Μπετόβεν**: Έρ.49 Ἀρ.2 στὴ Σόλ, Σονάτα Έρ.49 Ἀρ.1 στὴ σὸλ ἐλάσσων.

7. Σειρά, κατά βαθμὸ δυσκολίας, Σονάτων Μπετόβεν:

Βαθμίδα	Σονάτες Λ. φ. Μπετόβεν
3η-4η	Έρ.49 Ἀρ.2, Έρ.49 Ἀρ.1
5η-6η	Έρ.79, Έρ.14 Ἀρ.1, Έρ.14 Ἀρ.2, Έρ.2 Ἀρ.1, Έρ.10 Ἀρ.1, Έρ.10 Ἀρ.2

7η-8η ~Eq.13, ~Eq.7, ~Eq.22, ~Eq.10 ~Aq.3, ~Eq.26, ~Eq.2 ~Aq.3,
~Eq.2 ~Aq.2, ~Eq.27 ~Aq.2, ~Eq.27 ~Aq.1, ~Eq.90, ~Eq.28,
~Eq.31 ~Aq.1, ~Eq.31 ~Aq.2, ~Eq.31 ~Aq.3, ~Eq.54, ~Eq.78,
~Eq.81α, ~Eq.53, ~Eq.110, ~Eq.109, ~Eq.57, ~Eq.101,
~Eq.111, ~Eq.106

Περὶ τῶν πεντάλς

*«Μάθε νὰ ἀκοῦς, καὶ τότε βρῆκες τὴ λύση
γιὰ τὸ πότε πρέπει νὰ πατᾶς τὸ πεντάλ»*

1. Οὐδέποτε πρέπει νὰ χρησιμοποιῆς στὴ μελέτη σου πεντάλ, ἀλλὰ μόνο ὅταν τελειοποιήσης τὸ ἔργο καὶ μάθουν τὰ δάκτυλα νὰ κάνουν ὅσα ἐσὺ θέλεις νὰ κάνουν.
2. Πρέπει νὰ προσπαθῆς νὰ κάνης ὅσα μπορεῖς νὰ κάνης μὲ τὰ δάκτυλα, καὶ μόνο ὅταν ἀδυνατοῦν αὐτά, νὰ χρησιμοποιῆς τὸ πεντάλ.
3. Οἱ συνθέτες σὲ πολὺ σπάνιες περιπτώσεις γράφουν τὸ πεντάλ καὶ σὲ πολὺ δύσκολα σημεῖα. Ἐξ ἄλλου εἶναι ἀδύνατο νὰ γράψης τὸ πεντάλ πάνω στὸ πεντάγραμμο.
4. Εἶναι λάθος νὰ γράφουμε τὸ πεντάλ, διότι εἶναι πολλοὶ οἱ παράγοντες (χῶρος, συγκεκριμένο πιάνο, διάθεση τοῦ καλλιτέχνη, ἔνταση τοῦ ἤχου, χρόνος συνθέσεως τοῦ ἔργου κ.ἄ.), ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἐξαρτᾶται ἡ ἀλλαγὴ τοῦ πεντάλ.
5. Δὲν χρησιμοποιοῦμε συνήθως τὸ ἀριστερὸ πεντάλ, γιὰ νὰ πετύχωμε τὸ «σιγανὰ» (piano), ἀλλὰ προσπαθοῦμε, τοποθετῶντας τὰ δάκτυλα κοντὰ στὰ πλήκτρα, νὰ τὸ πετύχουμε.
6. Τὸ ἀριστερὸ πεντάλ σοῦ δίνει ἓνα ἄλλο χρῶμα, μᾶλλον λίγο μουντό, καὶ μόνο ὅταν θέλῃς νὰ παράξῃς αὐτὸ τὸ χρῶμα, μόνο τότε χρησιμοποιεῖς τὸ πεντάλ αὐτό.
7. Τὸ πεντάλ δίνει ὠρισμένες δονήσεις σὲ κάθε νότα. Κάνει τὴν ἴδια ἐργασία μὲ τὸ vibrato στὸ τραγούδι ἢ στὸ βιολί.
8. Τὸ πεντάλ δὲν ἀκούγεται τὸ ἴδιο στὶς διάφορες ἐκτάσεις τοῦ πιάνου· π.χ. στὶς χαμηλές νότες πρέπει νὰ εἶναι λιγώτερο, διότι οἱ ἴδιες οἱ χορδές πάλλονται πιὸ πολὺ ἀπὸ τὶς ἄλλες.
9. Ὅταν παίζω συγχορδίες, συνήθως τὰ δάκτυλα καὶ ὁ καρπὸς σηκώνονται πρῶτα καὶ ὕστερα τὸ πεντάλ.
10. Ὅταν ἀρχίζουμε ἓνα ἔργο, τότε συνήθως πατοῦμε τὸ πεντάλ πρὶν ἀπὸ τὶς νότες, καὶ ἔτσι δίνουμε στὸν ἤχο, τὸν ὁποῖο παράγουμε,

ένα διαφορετικό ήχόχρωμα, και δημιουργείται ένας απόηχος, ο οποίος μέσα σε μια μεγάλη αίθουσα δίνει μια διαφορετική έντύπωση.

11. Μια πρακτική και χρήσιμη άσκηση είναι η εξής:

Πριν από όλα έχω πατημένο το δεξιό πεντάλ.

α. Ταυτόχρονα κάνω δύο κινήσεις, παίζω τη συγχορδία με τα δάκτυλά μου και σηκώνω το πεντάλ (ακριβώς την ίδια στιγμή).

β. Ένω έχω πατημένη τη συγχορδία, ξαναπατώ το δεξιό πεντάλ.

γ. Ακολούθως σηκώνω τα δάκτυλά μου (τόν καρπό και τόν βραχίονα) από τα πλήκτρα.

12. Δώσε ιδιαίτερη προσοχή στο να καθαρίσης την προηγούμενη συγχορδία (να μην ακούγεται κανένας φθόγγος της μέσα στην καινούργια) και να κρατήσης όλες τις νότες στην καινούργια συγχορδία καθαρές από κάθε ξένο ήχο.

13. Στις πλείστες περιπτώσεις (όχι πάντοτε βέβαια) το δεξιό πεντάλ μπαίνει μετά τη νότα ή τη συγχορδία, και όχι πριν από αυτή.

14. Σε έργα ιμπρεσιονιστικά (όπως Ντεπισύ και διάφορων άλλων συνθετών) έχουμε μεγάλα πεντάλς, που ενώνουν διάφορες συγχορδίες (οι οποίες βεβαίως εκτελούνται πολύ άπαλά, για να μη γίνεται έντονη ή διαφωνία).

15. Σε άργες κινήσεις και όταν έχω μεγάλης αξίας φθογγόσημα, καθυστερώ, όσο γίνεται, να πατήσω το δεξιό πεντάλ, και ο λόγος είναι, για να υπάρχει δυνατότητα και χρόνος να καθαρίση το ήχεϊο του πιάνου από την προηγούμενη συγχορδία, και να μην κρατηθῆ ἡ τελευταία μέσα στο πεντάλ τῆς ἐπομένης.

Περὶ ἀπομνημονεύσεως

«Κατανόησε τὴν ἁρμονικὴν, ῥυθμικὴν καὶ μελωδικὴν δομὴν τοῦ ἔργου καὶ τότε ἡ ἀπομνημόνευσις θὰ εἶναι διαρκὴς καὶ οὐσιαστικὴ»

1. Βασικώτατος κανόνας γιὰ τὴν ἀπομνημόνευσις εἶναι ἡ ἐπανάληψις, ἔξ οὗ καὶ τὸ ῥητό: «Ἡ ἐπανάληψις εἶναι ἡ μητέρα τῆς μαθήσεως».

2. Γιὰ νὰ ἀπομνημονεύσω οὐσιαστικὰ ἓνα ἔργο, πρέπει πρῶτα νὰ κατανοήσω τὴν ἁρμονικὴν, ῥυθμικὴν καὶ μελωδικὴν διαδοχὴν τοῦ μουσικοῦ κειμένου.

3. Ὑπάρχει ἡ ἐμπειρικὴ καὶ ἡ λογικὴ ἀπομνημόνευσις. Ἡ πρώτη ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν συχνὴν ἐπανάληψιν, ἡ δευτέρη μὲ τὴν λογικὴν κατανόησιν ὅλων τῶν ἀνεξαρτήτων μερῶν τοῦ ἔργου. Τὸ καλύτερον εἶδος ἀπομνημονεύσεως εἶναι ἓνας συνδυασμὸς καὶ τῶν δύο.

4. Καὶ ὅταν ἀκόμη μάθῃς τὸ ἔργο ἀπ' ἔξω, δὲν σημαίνει ὅτι τὸ βιώνεις. Πρέπει νὰ περάσῃ καιρὸς, κατὰ τὸν ὁποῖον θὰ ἐπαναλαμβάνῃς τὸ ἔργο, ἔτσι ὥστε νὰ μπορέσῃς νὰ τὸ ζήσῃς καὶ νὰ βρῆς τὸ βασικὸν καὶ τὰ ἐπὶ μέρος νοήματά του.

5. Βοηθᾷ πολὺ στὴν εὐκόλῃ ἀπομνημόνευσις, ἡ κατανόησις τῆς δομῆς τοῦ ἔργου καὶ ἡ ἐνθύμησις τῶν διαφορῶν παρὰ τῶν ὁμοιοτήτων, οἱ ὁποῖες ὑπάρχουν μεταξὺ τῶν διαφορῶν ὁμοίων μερῶν τοῦ κομματιοῦ.

6. Ὄταν μάθῃς σχεδὸν ἀπ' ἔξω τὸ δεξιὸν καὶ ἀριστερὸν χεῖρ, τότε θὰ εἶναι πιὸ εὐκόλον νὰ ἀπομνημονεύσῃς ὁλόκληρον τὸ ἔργο μαζί.

7. Δὲν ἐνδείκνυται νὰ ἀκοῦς, προτοῦ μάθῃς καλά, ἓνα ἔργο σὲ διάφορες ἐκτελέσεις ἀπὸ δίσκου, γιὰτὶ σίγουρα ἐπηρεάζεσαι σημαντικὰ καὶ ἀνεπαίσθητα ἀπὸ αὐτό, τὸ ὁποῖον ἀκοῦς. Ὁ μόνος λόγος, τὸν ὁποῖον μπορῶ νὰ φανταστῶ, γιὰ τὸν ὁποῖον ἐπιτρέπεται νὰ ἀκούσῃς ἓνα ἔργο, πρὶν τὸ μάθῃς καλά, σὲ διάφορες ἐκτελέσεις, εἶναι ὅτι δημιουργοῦνται μέσα σου οἱ διάφορες μελωδικὲς φράσεις, καὶ ἔτσι γίνεται τὸ ἔργο πιὸ εὐκόλον στὴν γρήγορην ἐκμάθησιν καὶ εὐκόλῃ ἀπομνημόνευσις. Πρέπει ὅμως, νὰ ἐπιλέγῃς προσεκτικὰ καὶ ἐκλεκτικὰ, ὅπως ἡ μέλισσα, τὶς διάφορες ἐκτελέσεις, τὶς ὁποῖες ἀκοῦς, οἱ ὁποῖες νὰ ἔχουν γίνῃ ἀπὸ σολίστες τοῦ πιάνου πολὺ διακεκριμένους.

8. Σημειώνω 1, 2, 3, 4, 5 κλπ. σὲ πέντε ἕξι σημεία, ἀπὸ ὅπου μπορῶ νὰ ἀρχίσω τὸ κομμάτι σὲ περίπτωση, πὺν τὰ χάσω (κανένας δὲν εἶναι τέλειος), γιὰ νὰ μὴν ξαναρχίσω ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἐπὸ αὐτὰ τὰ σημεία ἀρχίζω κάθε φορὰ καὶ τὴ μελέτη τοῦ ἔργου.

9. Ἄλλο σημάδι, τὸ ὁποῖο γράφω, εἶναι ἓνα τόξο ἐκεῖ ἀκριβῶς, πὺν πρέπει νὰ γυρίση ἡ σελίδα, σὲ περίπτωση κατὰ τὴν ὁποία ὑπάρχει κάποιος ἄλλος, ὁ ὁποῖος μοῦ γυρίζει τὴ σελίδα (ἀνάλογα μὲ τὴν ταχύτητα τοῦ ἔργου, ἓνα, δύο ἢ τρία μέτρα, ἢ καὶ μιὰ ὀλόκληρη γραμμὴ ἀκόμη, πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τῆς δεξιᾶς σελίδας).

Περὶ τῆς ἐκ πρώτης ὄψεως ἀναγνώσεως

«Μάθε νὰ συγκεντρώνεσαι, καὶ ὄχι νὰ ἐκτονώνεσαι πάνω στὸ πιάνο»

1. Ἡ μελέτη χωριστὰ δεξι ἄριστερὸ χέρι δὲν βοηθᾷ σ' αὐτὴ τὴν ἐξάσκηση, ἀλλὰ εἶναι ἀναγκαία, ἀφοῦ πρέπει νὰ μάθουμε ὅλες τὶς ἀναγκαῖες λεπτομέρειες, οἱ ὁποῖες ἀπαρτίζουν τὴ μελωδικὴ γραμμὴ κάθε χεριοῦ.

2. Πρέπει νὰ εἶσαι τόσο πολὺ ἐξασκημένος, γιὰ νὰ ἐκτελέσης γιὰ πρώτη φορὰ ἓνα ἔργο, οὕτως ὥστε νὰ ἐφαρμόζεται σὲ σένα τὸ ῥητό «Τὰ μάτια νὰ ἀκοῦνε τὶς μελωδίες καὶ τὰ αὐτιά νὰ βλέπουν τὶς νότες». Ὅταν δηλαδὴ ἀκούω ἓνα ἔργο, πρέπει μπροστὰ στὰ μάτια μου νὰ παρελαύνη ὁλόκληρη ἢ παρτιτούρα, ἐνῶ, ὅταν βλέπω γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ μουσικὴ σελίδα, πρέπει μέσα στὴ φαντασία μου νὰ ἀκούγονται ὁλόκληρες οἱ μελωδικὲς γραμμές, οἱ ὁποῖες ἀπαρτίζουν τὸ κομμάτι αὐτό.

3. Γιὰ νὰ ἀκοῦς ὁλόκληρο τὸ ἔργο μέσα στὴ φαντασία σου, βλέποντας μόνο τὴν παρτιτούρα, πρέπει νὰ ἐκτελέσης καὶ νὰ ἔχῃς στὸ ῥεπερτόριό σου πληθώρα ἔργων ἀπὸ ὅλες τὶς ἐποχὲς καὶ τοὺς συνθέτες.

4. Γιὰ νὰ βλέπῃς μπροστὰ στὰ μάτια σου τὶς νότες τὴν ὥρα, κατὰ τὴν ὁποία ἀκοῦς ἓνα ἔργο, χωρὶς νὰ ἔχῃς τὶς νότες μπροστὰ σου, πρέπει νὰ ἐξασκηθῇς στὴν ὀρθογραφία, στὸ νὰ ἀκοῦς ὅτιδήποτε, καὶ νὰ τὸ γράφῃς.

5. Στὴν ἐκ πρώτης ὄψεως ἀνάγνωση πρέπει νὰ παίξῃς ἐλαφρῶς πιὸ σιγανὰ ἀπὸ τὸ κανονικό, γιὰ νὰ μὴν ἐκφράζεσαι-ἐκτονώνεσαι, ἀλλὰ, πιὸ πολὺ, νὰ συγκεντρώνεσαι πάνω στὸ ἔργο.

6. Δύο δυνάμεις καὶ αἰσθήσεις ἀντιμάχονται πάντοτε μέσα μου γιὰ τὸ ποῖα θὰ ἔχῃ τὰ πρωτεῖα· ἡ ἀκοή καὶ ἡ ὄραση. Ἐκτελῶ κάτι γιὰ πρώτη φορὰ καὶ μέσα μου πολλὲς φορὲς δημιουργοῦνται ἄλλες μελωδίες, διαφορετικὲς ἀπὸ ἐκεῖνες, οἱ ὁποῖες εἶναι γραμμένες στὸ βιβλίο.

7. Στὴν «ἐκ πρώτης ὄψεως ἀνάγνωση» πρέπει συνέχεια νὰ προχωρῶ πρὸς τὰ ἐμπρός, νὰ ξεχνῶ αὐτά, ποὺ περνοῦν, καὶ ἡ ματιὰ μου νὰ βρίσκειται συνεχῶς στὴν ἀμέσως ἐπόμενη νότα ἢ συγχορδία. Ἐνῶ, ὅταν ἐκτελῶ ἓνα ἔργο σὲ συναυλία, πρέπει μὲν νὰ ὑπάρχῃ αὐτὴ ἡ ἐνδογενὴς

κίνηση πρὸς τὰ ἔμπροσ, ἀλλὰ νὰ παραμένη ἡ σκέψη μου στὰ παρόντα καὶ σὲ ὅσα ἐκτελῶ αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη στιγμή. Τὸ τέλειο εἶναι ἓνας συνδυασμὸς καὶ τῶν δύο.

8. Οὐδέποτε πρέπει νὰ διορθῶνῃς κάποιο λάθος ἢ παραπάτημα, ἐὰν παρ' ἐλπίδα σκοντάψῃς κάπου ἢ παίξῃς κάποιες λάθος νότες. Αὐτὸ βέβαια πρέπει νὰ γίνεται καὶ κατὰ τὴν ὥρα τῆς μελέτης. Ἡ διόρθωση ἑνὸς λάθους γίνεται ἀργότερα, ἀφοῦ ἀπομονώσουμε τὸ συγκεκριμένο σημεῖο. Πρέπει νὰ ἐπικεντρῶσουμε τὴν προσοχή μας σ' αὐτὸ τὸ βασικὸ θέμα, γιατί, ὅταν πρόκειται ἰδιαίτερα γιὰ ἐξετάσεις, ἀφαιροῦνται μονάδες, ὅταν διορθῶνουμε νότες, ἐνῶ, ὅταν μὲ αὐτοπεποίθηση προχωροῦμε, μὲ μιὰ συνεχόμενη κίνηση πρὸς τὰ ἔμπροσ («τῶν μὲν ὀπισθεν ἐπιλανθανόμενοι, τοῖς δὲ ἔμπροσθεν ἐπεκτεινόμενοι»), τότε κερδίζουμε ἀρκετὲς μονάδες.

Περὶ ἀκουστικῶν ἀσκήσεων

*«Ὅποιος ἔμαθε νὰ ἀκούη μὲ τὰ μάτια του καὶ νὰ βλέπη
μὲ τὰ αὐτιά του πλησιάζει στὴν τελειότητα στὸν χῶρο
τῆς μουσικῆς, ὅσο αὐτὴ μπορεῖ νὰ εἶναι ἐφικτὴ»*

1. Ὄταν ἓνας μαθητὴς ἔχει κάποιου εἴδους παραφωνία, τότε τὸ πρῶτο πράγμα, τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ βρῆς, εἶναι τὸν φθόγγο, τὸν ὁποῖο ὁ μαθητὴς τραγουδᾷ. Ἀκολουθῶς τοῦ παίξεις πάνω στὸ πιάνο ἢ πάνω σὲ ἓνα ὄργανο, τὸ ὁποῖο ἔχει δυνατὸ ἦχο, τὴ νότα αὐτή, καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴ νότα ξεκινᾷς σιγὰ σιγὰ καὶ σταθερὰ νὰ ἀνεβαίνης ἢ νὰ κατεβαίνης τοὺς διάφορους κοντινοὺς φθόγγους.

2. Ὄταν θέλῃς νὰ ἀνεβῆ σὲ πιὸ ψηλὸ φθόγγο, τότε τοῦ λέγεις νὰ τραγουδᾷ πιὸ δυνατὰ, καὶ ὅταν πάλιν, ἀντίθετα, θέλῃς νὰ κατεβῆ σὲ πιὸ χαμηλὸ φθόγγο, τότε τοῦ λέγεις νὰ τραγουδᾷ πιὸ σιγανά, καὶ μὲ αὐτὸ τὸν ἔξυπνο τρόπο πετυχαίνεις τὸν σκοπὸ σου, ὁ ὁποῖος δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ νὰ ἐμπεδώσης καὶ φυτέψης μέσα στὸν μαθητὴ τὰ διάφορα ὕψη τῶν φθόγγων.

3. Ἀρχικὰ μπορεῖ ὁ καθηγητὴς νὰ παίξῃ στὸ πιάνο δύο νότες, καὶ ὁ μαθητὴς νὰ τις τραγουδᾷ· ἀργότερα, ὅταν ὁ μαθητὴς ἐξασκηθῆ καλὰ, τότε παίζουμε τρεῖς ἢ τέσσερις νότες, καὶ ἀργότερα μιὰ μουσικὴ φράση.

4. Στὸ σπίτι ὁ μαθητὴς μπορεῖ νὰ ἀκούη μὲ τὸ κασετόφωνό του διάφορες μελωδίες, οἱ ὁποῖες προσελκύουν τὴν προσοχή του, καὶ ἀρχικὰ νὰ τις γράφῃ ταυτόχρονα τὴν ἴδια ὥρα, πὺν τις ἀκούει. Ἐὰν μέσα του ἔχει σχηματισθῆ μιὰ πλήρης εἰκόνα τῆς κλίμακας, στὴν ὁποία εἶναι γραμμένο τὸ ἔργο, καθὼς καὶ τῶν φθόγγων, οἱ ὁποῖοι ἀπαρτίζουν αὐτό, τότε μπορεῖ νὰ ἀκούη πρῶτα τὴ μελωδία καὶ ἐν συνεχείᾳ νὰ τὴ γράφῃ στὸ πεντάγραμμο.

5. Πολλὲς φορές τὰ διαφορετικὰ ὄργανα μιᾶς ὀρχήστρας φέρνουν κάποια σύγχυση μέσα μας γιὰ τὴν ἀκρίβεια τοῦ σωστοῦ ὕψους. Γι' αὐτὸ καὶ ἐμεῖς πρέπει νὰ ἐξασκοῦμε τὴν ἀκοή μας κάθε φορὰ μὲ διαφορετικὰ ὄργανα, οὕτως ὥστε νὰ εἴμαστε ἔτοιμοι νὰ ἀναγνωρίσουμε ὁποιοδήποτε φθόγγο ἀκούσουμε ἀπὸ ὁποιοδήποτε ὄργανο.

6. Μερικοὶ ἄνθρωποι ἔχουν ἐκ γενετῆς τὸ «ἀπόλυτο αὐτί», τὸ ὁποῖο εἶναι ἓνα δῶρο τοῦ Θεοῦ στὸν ἄνθρωπο. Ὄποιος δὲν γεννήθηκε μὲ

αυτό είναι πολύ δύσκολο, όχι όμως αδύνατο, να το αποκτήσει. Με κατάλληλες μεθόδους και με ειδικούς καθηγητές μπορεί κάποιος να βελτιώσει σημαντικά την ακουστική αντίληψή του. Το «θετικό αυτί» επίσης είναι δυνατό να το καλλιεργήσει κάποιος με μια σωστή εκπαίδευση.

7. Ἡ «τέλεια ἀκοή» θεωρεῖται ἀπὸ πολλοὺς μεγάλο πλεονέκτημα, ἐγὼ ὅμως τὴ βρίσκω μερικὲς φορές ἐμπόδιο, ἰδιαίτερα γιὰ ὅσους ἐξασκοῦνται πάνω σὲ ὄργανα ἐποχῆς Μπαρόκ, τῶν ὁποίων οἱ φθόγγοι ἀκούγονται συνήθως ἕνα ἡμιτόνιο χαμηλότερα ἀπὸ ὅ,τι οἱ σημερινοὶ φθόγγοι, καθὼς καὶ γιὰ ὅσους ἐνασχολοῦνται μὲ ὄργανα «μεταφερόμενα», ὅπως λ.χ. τὸ κλαρίνο, ὁπότεν στὸ πεντάγραμμο βλέπης ἄλλη νότα, καὶ στὴν πραγματικὴ ἀκοῦς διαφορετικὴ.

8. Συνήθως ἡ αἴσθησις τῆς ἀκοῆς ἀντιμάχεται τὴν αἴσθησις τῆς ὁράσεως, καὶ γι' αὐτὸ εἶναι καλὸ νὰ ἐξασκοῦνται καὶ οἱ δύο ἐκ παραλλήλου. Εἶναι δύσκολο νὰ βρῆς πιανίστα, στὸν ὁποῖο νὰ βρίσκωνται σὲ ἀρκετὰ ἀνεπτυγμένο ἐπίπεδο καὶ οἱ δύο αἰσθήσεις. Τὸ πιὸ συνηθισμένο φαινόμενο εἶναι νὰ ὑπερτερῆ ἡ ἀκοή σὲ βάρος τῆς ὁράσεως ἢ καὶ τὸ ἀντίθετο.

Περὶ τῶν ἀτέχνων καὶ ἐντέχνων αὐτοσχεδιασμῶν καὶ περὶ συνθέσεως

*«Υπόταξε τὸ θέλημά σου μπροστὰ στὸ παρελθόν,
γιὰ νὰ μπορέσης νὰ μεγαλοουργήσης στὸ μέλλον»*

1. Πολλοὶ εἶναι ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι ξεκίνησαν τὴ μελέτη τοῦ πιάνου, λίγοι ὅμως ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι κατώρθωσαν νὰ φτάσουν στὸ ἐπιθυμητὸ ἀποτέλεσμα, γιατί κατὰ τὴ διάρκειά τῆς πορείας τους παραπλανήθηκαν ἀπὸ τὰ μονοπάτια τῶν ἀτέχνων αὐτοσχεδιασμῶν.

2. Γιὰ νὰ ἀρχίσης νὰ αὐτοσχεδιάζης, πρέπει πρῶτα νὰ μελετήσης ὅ,τι ὑπάρχει προηγουμένως γραμμένο στὸν χῶρο τῆς μουσικῆς, καὶ εἰδικὰ τοῦ ὄργάνου σου, καὶ τότε μὲ πολλὴ προσοχή νὰ ἐπιτρέψης στὸν ἑαυτό σου νὰ ἀσχοληθῇ μὲ τὸ ἐξαιρετικὰ δύσκολο, ἀλλὰ καὶ ἐλκυστικὸ, αὐτὸ ἔργο τῶν αὐτοσχεδιασμῶν.

3. Ἐὰν ἀσχοληθῆς στὰ ἀρχικὰ στάδια τῆς μελέτης σου μὲ τοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς, εἶναι σίγουρο ὅτι θὰ παραπλανηθῆς σὲ δύσβατα μονοπάτια, τὰ ὁποῖα φέρνουν σὲ ἀδιέξοδο.

4. Ὄταν εἶσαι σὲ θέση νὰ αὐτοσχεδιάζης, καὶ τὸ ἐπίπεδό σου τὸ ἐπιτρέπει αὐτό, πρέπει μέσα σου νὰ λειτουργοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς ταυτόχρονα (μελωδία, ρυθμὸς, ἁρμονία, δομὴ τοῦ ἔργου). Μέσα στὴ σκέψη σου πρέπει πάντοτε νὰ πηγάζουν ὅλα ἀπὸ τὴν ἁρμονικὴ δομὴ τοῦ ἔργου, καὶ ἡ πορεία τῆς ἁρμονίας καὶ μελωδίας θὰ σοῦ δείξῃ τὴ συνέχεια στὴν ὀλοκλήρωση τοῦ ἔργου.

5. Μὴν προσπαθῆς νὰ πιέσης καταστάσεις, καὶ νὰ ἐπιμένῃς νὰ συνεχίσῃς ἓνα αὐτοσχεδιασμό, τὴ στιγμή, ποὺ ἔχεις φτάσει σὲ ἓνα ἀδιέξοδο. Ἄφησέ τον μέχρι νὰ ξαναωριμάσῃ μέσα σου, καὶ τότε ἴσως νὰ μπορέσης νὰ τὸν συνεχίσῃς μὲ τὸν καλύτερο δυνατὸ τρόπο.

6. Γιὰ νὰ πετύχῃς τὸν σκοπὸ σου, ὅταν ἀσχολῆσαι μὲ τοὺς ἐντέχνους αὐτοσχεδιασμοὺς, δὲν πρέπει κατ' οὐδένα λόγο νὰ εἶσαι ἐπηρεασμένος ἀπὸ ὅποιαδήποτε προηγούμενη μελωδία ἔχεις ἀκούσει. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἐπιβάλλεται, ὅταν πρόκειται νὰ καθίσῃς στὸ πιάνο, γιὰ νὰ ἐκφράσῃς τὰ προσωπικά σου βιώματα, ἢ μὴ ἐνασχόλησῃ σου ἡ μελέτη

όποιωνδήποτε έργων, αφού αυτά δημιουργούν μουσικές εικόνες και παραστάσεις μέσα σου, από τις οποίες είναι δύσκολο, και χρειάζεται χρόνος, να αποδεσμευτείς.

7. Για να κατορθώσεις να συνθέσης αριστουργηματικά και αληθινά έργα, πρέπει να γνωρίζεις βιωματικά και εμπειρικά ολόκληρη την προγενέστερη παράδοση, να την αφομοιώσεις, να τη ζήσης, και να αφήσης τον έαυτό σου ελεύθερο να εκφραστεί και να κινηθεί μέσα στο ζωοποιό πνεύμα πάντοτε της ζώσης παραδόσεως, και όχι να την αντιγράψης ή, τὸ χειρότερο, να αποσχιστείς ἀπὸ αὐτή.

8. Κατὰ τὴ γνώμη μου, δὲν θεωρῶ σωστὴ τὴν ὑποταγὴ τῆς θελήσεως ἐνὸς συνθέτη μπροστὰ σὲ οποιαδήποτε μουσικὴ φόρμα. Ἐπὶ πρῶτον πρέπει πάντοτε νὰ ἔχουμε κατὰ νοῦν τὶς διάφορες μουσικὲς φόρμες, τὶς ὁποῖες μᾶς κληροδότησε τὸ παρελθόν, καὶ νὰ προσπαθοῦμε, ὅσο αὐτὸ εἶναι δυνατόν, νὰ κινούμαστε μέσα σ' αὐτές, χωρὶς νὰ ἀνακόπτουμε ὅμως τὴ δημιουργικὴ δύναμη τοῦ ἐσωτερικοῦ μας ἑαυτοῦ. Καὶ τότε θὰ δοῦμε ὅτι σιγὰ σιγὰ, μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, ἀρχίζουν νὰ διαμορφώνονται καινούργιες δομὲς στὴ μουσικὴ, ὅποτεν ἔτσι ἐκπληρώνεται, κατὰ τρόπον ὀργανικὸ καὶ ζωντανό, καὶ ὁ προορισμὸς τοῦ συνθέτη.

Περὶ ἐρμηνείας

*«Ψάξε προσεκτικὰ μέσα στὴν καρδιά σου,
καὶ τότε θὰ βρῆς τὸν σωστὸ τρόπο
ἐρμηνείας ἑνὸς ἔργου»*

1. Γιὰ νὰ ἐκφράσης σωστὰ καὶ ὅπως ἀρμόζει ἓνα ἔργο, πρέπει νὰ προσέξῃς διάφορα στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐγώ, πρόχειρα, ἀπαριθμῶ σὲ δέκα:

- α) Ἡ διάθεση, τὴν ὁποία ἐσὺ μεταδίδεις, ἐκτελώντας μιὰ σύνθεση.
- β) Οἱ διάφοροι τονισμοὶ (>, sf κλπ.).
- γ) Οἱ διάφορες ἐναλλαγές τῶν χρωματισμῶν (forte, piano, cresc. κλπ.)
- δ) Ἡ ἀλλαγὴ τῆς ταχύτητας (ritenuto, accelerando)
- ε) Τὸ Rubato (δυστυχῶς δὲν γνωρίζω ἂν ὑπάρχει ἀντίστοιχη Ἑλληνικὴ γιὰ τὴν Ἰταλικὴ αὐτὴ λέξη).
- στ) Οἱ ἀναπνοές καὶ οἱ φράσεις.
- ζ) Τὰ ποικίλα ἠχοχρώματα, μὲ τὰ ὁποῖα ζωγραφίζεις τὶς μελωδίες.
- η) Ἡ κίνηση τῆς μελωδικῆς γραμμῆς τῆς συνθέσεως.
- θ) Ἡ ἔκφραση πρέπει νὰ εἶναι ἀνάλογη μὲ τὸ εἶδος τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖο ἐκτελεῖς (π.χ. Μαζοῦρκα, Φοῦγκα, κ.ἄ.)
- ι) Ἡ ἔκφραση πρέπει νὰ εἶναι μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ συνθέτη καὶ τῆς ἐποχῆς του (Σοπέν, Μότσαρτ, κ.ἄ.).

2. Γιὰ νὰ ἐρμηνεύσης σωστὰ καὶ ὅπως πρέπει τὸ ἔργο ἑνὸς συνθέτη, πρέπει νὰ ἔχῃς ὑπ' ὄψιν σου τὴ μητρικὴ γλῶσσα τοῦ συνθέτη (π.χ. τοῦ Chopin ἢ Πολωνικὴ), διότι τὸ ἓνα μέσο ἐκφράσεως, δηλαδή ἡ γλῶσσα, τὴν ὁποία μιλά ἓνας συνθέτης, ἐπηρεάζει ὑποσυνείδητα μὲν, ἀλλὰ οὐσιαστικά, τὸ ἄλλο μέσο ἐκφράσεως, δηλαδή τὴ μουσικὴ.

3. Ὄταν ἐρμηνεύῃς ἓνα ἔργο στὸ πιάνο, τότε μόνο δύο σκέψεις, τὸ πολὺ, μπορεῖς νὰ ἔχῃς στὸ μυαλό σου. Ἡ πρώτη καὶ κύρια (70%) πρέπει νὰ εἶναι στὸ νὰ ἀποδώσης σωστὰ τὸ ἔργο, τὸ ὁποῖο ἐκτελεῖς, καὶ ἡ δευτέρη (30%), στὶς νότες, τὶς ὁποῖες παίζεις πάνω στὸ πιάνο.

4. Γιὰ νὰ πετύχω ἓνα στόχο, τὸν ὁποῖο θέτω, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐρμηνεία ἑνὸς ἔργου στὴ μελωδικὴ του γραμμὴ καὶ τὸ φραζάρισμά του, πρέπει προηγουμένως νὰ φέρω στὴ φαντασία μου τὸν στόχο μου, καὶ τότε

ἔρχεται τὸ ἐπιθυμητὸ ἀποτέλεσμα. Γενικὸς κανόνας εἶναι ὅτι ἡ σκέψη καὶ ἡ φαντασία πρέπει νὰ συμβαδίζουν, καὶ νὰ ταυτίζονται μὲ τὴν πραγματικότητα, μὲ τὸ τί ἐκτελῶ καὶ τὸ τί πρέπει νὰ πετύχω στὴν ἐκτέλεσή μου.

5. Σὲ μιὰ ἀργὴ κίνηση ἐνὸς ἔργου, κατὰ τὴν ὁποία τὸ δεξιὸ χέρι συνοδεύεται ἀπὸ τὸ ἀριστερό, κυρίως μὲ ἀρπιστικὲς συγχορδίες, πρέπει πάντοτε τὸ τελευταῖο νὰ ἀκολουθῇ καὶ νὰ ὑπακούῃ στὶς ἐντολὲς καὶ κινήσεις τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ.

Περὶ διδασκαλίας

«*Ἡ ῥάβδος σου καὶ ἡ βακτηρία σου, αὐταὶ με παρεκάλεσαν*»
(Ψαλμ. 22,4)

1. Γιὰ νὰ διδάξης κάτι, πρέπει πρῶτα ἐσὺ ὁ ἴδιος νὰ τὸ κατέχης μέσα σου, σὲ ἄριστο βαθμῶ.
2. Ὄταν θέλῃς νὰ μεταδώσης κάτι στὸν μαθητὴ, τότε ἀρχίζεις νὰ ἀναλύῃς, ἀπὸ τὰ γενικὰ στὰ εἰδικά, τὸ συγκεκριμένο θέμα σου.
3. Ἐὰν ἔμαθες νὰ παίξεις πιάνο, χωρὶς ποτὲ νὰ ἐρευνήσης μέσα σου τὰ συγκεκριμένα θέματα τῆς μουσικῆς, τὸ πῶς δηλαδὴ παράγεται κάτι, δὲν θὰ μπορέσης ποτὲ νὰ μεταδώσης στὸν μαθητὴ σου τὶς διάφορες γνώσεις, οἱ ὁποῖες μέσα σου βέβαια εἶναι διαμορφωμένες ὡς δεξιότητες ἢ ἱκανότητες παρὰ ὡς γνώσεις.
4. Ὄταν ἔχω νὰ διορθώσω ἓνα μηχανήμα, τότε τὸ κομματιάζω στὰ πιὸ μικρὰ τεμάχια, βρίσκω τὸ λάθος, τὸ διορθώνω καὶ ἀκολουθῶ τὸ ἐπανασυνδέω. Τὸ ἴδιο κάνω καὶ μὲ τὸν μαθητὴ μου. Μπαίνω μέσα του, προσπαθῶ νὰ βρῶ ποῦ ὑπάρχει τὸ λάθος, τὸ διορθώνω καὶ ἀκολουθῶ, ἐπανασυνδέω τὰ διάφορα ἐπὶ μέρους τεμάχια.
5. Πρέπει ὁ καθηγητὴς μέσα του νὰ ἱεραρχήσῃ τὰ μεγάλα καὶ μικρὰ σύνολα τῆς μουσικῆς, οὕτως ὥστε νὰ προχωρᾷ ὁ μαθητὴς ὠλοκληρωμένα, καὶ ὄχι ἐπὶ μέρους.
6. Εἶδα πολλοὺς νὰ παίζουν πιάνο μὲ ὠραία ἔκφραση, σωστὲς νότες, ἀλλὰ νὰ ὑστεροῦν τρομερὰ στὸν ῥυθμῶ.
7. Μιὰ σωστὴ ἱεράρχηση εἶναι· ῥυθμῶς, μελωδία, δακτυλισμοί, χρωματισμοί, τεχνικὴ, φραζάρισμα, ἔκφραση.
8. Ἐνας καλὸς καθηγητὴς εἶναι αὐτὸς, ποὺ διακρίνει πότε πρέπει νὰ χρησιμοποιῆ τὴ ῥάβδο καὶ πότε τὴ βακτηρία, πότε δηλαδὴ πρέπει νὰ ἐνθαρρύνῃ καὶ πότε νὰ ἐπιπλήττῃ τὸν μαθητὴ σου.
9. Πρόσεξε, ὅταν ἀρχίζῃς τὸ μάθημα καὶ ὁ μαθητὴς φαίνεται ὅτι ἔκανε κάποια καλὴ προσπάθεια καὶ μελέτησε κάπως, νὰ τὸν ἐπαινῆς καὶ νὰ τοῦ σημειώῃς τὰ καλὰ σημεία, στὰ ὁποῖα εἶχε βελτίωση. Μὲ

αὐτὸ τὸν τρόπο θὰ τὸν ἔχῃς πάντα κοντὰ σου καὶ θὰ τὸν διαπλάθῃς ὅπως ἐσὺ θέλεις, γιατί ἤδη ἔχεις καταλάβει τὴ θέλησή του.

10. Ὑστερα ὁμως πρέπει, μὲ κάθε ἀυστηρότητα ἢ ὁποῖα πηγάζει ὁμως ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ἀγάπη γιὰ τὴ μουσικὴ, νὰ τὸν νουθετῇς καὶ νὰ διορθώῃς, ἔστω καὶ τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια. Ἐξ ἄλλου μὴν ξεχνᾶς ὅτι τὰ μεγάλα λάθη ξεκινοῦν ἀπὸ τὶς μικρὲς καὶ ἀσήμαντες λεπτομέρειες.

11. Στὸ τέλος τοῦ μαθήματος πάλι νὰ τὸν ἐνθαρρύνῃς καὶ νὰ τοῦ δείχνῃς τὴν ἱκανοποίησή σου γιὰ τὴν πρόοδο, ποὺ σημειώνει.

12. Ἄκουσα πολλοὺς μαθητές, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ καθηγητές, νὰ λένε ὅτι πηγαίνω στὸν ἕνα καθηγητὴ καὶ μοῦ λέγει ἔτσι καὶ στὸν ἄλλο καὶ μοῦ λέγει ἀλλιῶς. Αὐτὸ ὁμως, τὸ ὁποῖο δὲν γνωρίζουν, εἶναι ὅτι ἕνας καλὸς καθηγητὴς τονίζει κάθε φορὰ στὸν μαθητὴ διαφορετικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἐκμάθηση ἑνὸς ἔργου, καὶ ἔτσι ὅλα τὰ ἀντίθετα δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ διαφορετικὲς ἐνέργειες καὶ δυνάμεις τῆς μιᾶς φύσεως καὶ οὐσίας.

13. Ὁ ἱκανὸς καὶ διακριτικὸς καθηγητὴς φαίνεται ἀπὸ τὴ σωστὴ ἐπιλογή τοῦ κατάλληλου κάθε φορὰ χρόνου, γιὰ νὰ ἐκτελέσῃ ἢ μελετήσῃ ὁ μαθητὴς του ἕνα ἔργο.

14. Ὁ τρόπος τῆς διδασκαλίας πρέπει νὰ εἶναι εὐχάριστος καὶ ἀνάλαφρος, καὶ ὄχι μὲ ὑπερβολικὴ ἀυστηρότητα, γιὰ νὰ μπορέσῃς νὰ καταλάβῃς τὴν ψυχὴ τοῦ μαθητῆ καὶ νὰ τὸν κερδίσῃς μὲ τὴν ἀγάπη σου. Ἐὰν ὁμως παρ' ἐλπίδα δὲν φέρει ἀποτέλεσμα αὐτὴ ἡ μέθοδος, τότε ὑπάρχει καὶ ἡ μέθοδος τοῦ φόβου. Ὁ καλύτερος τρόπος διδασκαλίας εἶναι ἕνας συνδυασμὸς καὶ τῶν δύο μεθόδων, δηλαδή, καὶ νὰ κρατᾶς τὸν μαθητὴ σὲ κάποια ἀπόσταση, ἀλλὰ καὶ νὰ τὸν ἔχῃς φίλο σου.

15. Ὁ διακριτικὸς καθηγητὴς θὰ ἐπικεντρῶσῃ τὴν προσοχή του κάθε φορὰ πάνω σὲ ἕνα μόνον θέμα, γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ τὸ ἀναλύσῃ διεξοδικά, μὲ τὸν καλύτερο δυνατὸ τρόπο, στὸν μαθητὴ.

16. Πολλὲς φορὲς ὁ δάσκαλος μπορεῖ νὰ πῆ κάτι στὸν μαθητὴ, καὶ ὁ μαθητὴς νὰ μὴν εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ καταλάβῃ ἀπόλυτα. Ὡφελεῖται πρὸς πολὺ ὁ μαθητὴς, ἐὰν τὸ κάνῃ, ἔστω καὶ ἐὰν προσωρινὰ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ κατανοήσῃ, παρὰ νὰ προσπαθήσῃ διὰ τῆς στείρας καὶ ἄγονης λογικῆς νὰ τὸ ἐρμηνεύσῃ. Θὰ ἔρθῃ μία ὥρα, κατὰ τὴν ὁποῖα, χωρὶς νὰ καταλάβῃ τὸ πῶς, θὰ βρεθῇ μέσα του ἡ λύση στὸ πρόβλημά του.

17. Μὴν περιφρονήσης ποτέ σου κανένα ἄνθρωπο, γιατί και ἀπὸ τὸν τελευταῖο και ἐλάχιστο μουσικὸ ἢ διδάσκαλο τῆς μουσικῆς μπορεῖ νὰ μάθης πάρα πολλά. Ἀναφέρεται στὸ Γεροντικὸ ὅτι ὁ Ἄββᾶς Ἀρσένιος, ὁ ὁποῖος, προτοῦ ἐγκαταλείψῃ τὸν κόσμο, ζοῦσε στὰ αὐτοκρατορικὰ παλάτια, ἐρώτησε κάποτε κάποιον Αἰγύπτιο Γέροντα γιὰ τὶς δικές του σκέψεις και λογισμοὺς και κάποιος ἄλλος τοῦ λέγει· «Ἄββᾶ Ἀρσένιε, πῶς, ἐνῶ ξέρῃς ὅλη τὴ Ῥωμαϊκὴ και Ἑλληνικὴ σοφία, ἐρωτᾷς αὐτὸ τὸν ἀγράμματο γιὰ τοὺς λογισμοὺς σου;». Καὶ ὁ Ἄββᾶς Ἀρσένιος τοῦ ἀποκρίνεται· «Τὴν μὲν Ῥωμαϊκὴ και Ἑλληνικὴ μόρφωση γνωρίζω και ξέρω καλά, ἀλλὰ δὲν ἔμαθα ἀκόμη τὸ ἀλφάβητο αὐτοῦ τοῦ ἀγράμματος ἀνθρώπου».

18. Κάθε φορά, πὺν πρόκειται νὰ διδάξης, τὸ ἴδιο τὸ μάθημα σοῦ ὑπαγορεύει τί πρέπει νὰ κάνῃς και πῶς νὰ ἐνεργήσης, ἐὰν βέβαια ἔχῃς τὴν εὐαισθησία και ἀντίληψη νὰ τὸ ἐννοήσης.

19. Φρόντιζε νὰ ἀποτρέπῃς τὸν μαθητὴ σου ἀπὸ τὸ νὰ ἐκτελῇ τὸ ἔργο, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ μαθήματος στὸν ἴδιο χρόνο, στὸν ὁποῖο κατάφερε νὰ τὸ ἐκτελέσῃ στὸ σπίτι του, ἀλλὰ παρότρυνέ τον νὰ τὸ ἐκτελῇ ἐλαφρῶς πιὸ ἀργά. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο πετυχαίνει τὴ συγκέντρωση τοῦ μαθητῆ σὶς λεπτομέρειες τοῦ ἔργου, και ἀποφεύγει τυχὸν παραπατήματα, τὰ ὁποῖα σὲ τελικὴ ἀνάλυση φέρνουν ἀπογοήτευση, και ὄχι ἐνθάρρυνση στὸν μαθητὴ.

20. Στὰ πρῶτα στάδια ἐκμαθήσεως τοῦ πιάνου πρέπει ἀπαραιτήτως ὁ καθηγητὴς νὰ κρατᾷ τὸν καρπὸ τοῦ μαθητῆ, γιὰ νὰ μάθῃ ὁ τελευταῖος νὰ χαλαρώνῃ και νὰ χρησιμοποιῆ σωστὰ τὸν καρπὸ του σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ δάκτυλα και ὁλόκληρο τὸ χέρι, καθὼς και ἀργότερα μὲ ὁλόκληρο τὸ σῶμα.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ «ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΙ ΕΞ ΑΡΙΣΤΕΡΩΝ - ΤΟ ΠΙΑΝΟ»
Β' ΕΚΔΟΣΙΣ ΕΤΥΠΩΘΗ ΕΙΣ ΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ «ΡΗΟΤΟΓΡΑΜΜΑ»
ΕΙΣ ΛΕΥΚΩΣΙΑΝ - ΚΥΠΡΟΥ ΚΑΤΑ ΜΗΝΑ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΝ
ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΕΤΟΥΣ 2013