

MAX WEBER

ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:
ΘΑΝΑΣΗΣ ΓΚΙΟΥΡΑΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ — ΕΠΙΜΕΤΡΟ:
ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ



2023

φωνίας, η οποία υπήρχε ήδη χωρίς τις δικές τους προσπάθειες. Οι σχέσεις μεταξύ μουσικής ratio και μουσικού βίου ανήκουν στις ιστορικά σημαντικότερες κυμαινόμενες σχέσεις έντασης στη μουσική.*

Τα έγχορδα όργανα –ξένα στην αρχαία κουλτούρα, γνωστά με πρωτόγονη μορφή στην κινέζικη και σε άλλες μουσικές– είναι με τη σημερινή διαμόρφωσή τους οι κληρονόμοι δύο διαφορετικών γενών οργάνων. Αφενός τα βιολοειδή έγχορδα όργανα, που προσιδιάζουν κυρίως στην Ανατολή και στους τροπικούς, με ένα αντηχείο μονοκόμματο (αρχικά συχνά το καύκαλο μιας χειλώρας με ένα δέρμα τεντωμένο πάνω του). Σ' αυτά ανήκει η αρχικά μονόχορδη, και αργότερα τρίχορδη και πολύχορδη «λύρα», γνωστή ήδη τον 8ο αιώνα από τον Otfrid,** και η ρουμπέμπα, που εισήχθη από την Ανατολή στη διάρκεια των Σταυροφοριών, και χρησιμοποιήθηκε πολύ τον 11ο, 12ο και 13ο αιώνα (αργότερα ονομάστηκε ρεμπέκ). Το όργανο αυτό προσαρμόστηκε καλά στην παραδοσιακή μουσική: μπορούσε να παραγάγει τους φθόγγους των διατονικών εκκλησιαστικών τρόπων, συμπεριλαμβανομένου και του σι ύφεση. Το γένος αυτό δεν ήταν λοιπόν καθαυτό «προοδευτικό». Επίσης η αντήχηση και η καντιλένα δεν ήταν ικανές για ανάπτυξη πέρα από ορισμένα όρια. Απέναντι σ' αυτά βρίσκονταν τα έγχορδα όργανα με ένα σύνθετο αντηχείο, και μάλιστα προπάντων με ιδιαίτερα τμήματα για χορδές (τασιέρες). Με τον τρόπο αυτόν έγινε δυνατή η διαμόρφωση του αντηχείου για την ελεύθερη χρήση του δοξαριού, όπως επίσης ο βέλτιστος εμπλουτισμός του με τους σύγχρονους φορείς της αντήχησης (γέφυρα, νχοστάτης). Για την επίδραση όμως των εγχόρδων, η διαμόρφωση του αντηχείου είναι πολύ απλή το καθοριστικό στοιχείο: μια απλή, σταθερά τεντωμένη χορδή, χωρίς ένα σώμα που να πάλλεται παράλληλα, δεν δίνει κανέναν μουσικά χρήσιμο ήχο. Η δημιουργία αντηχείων του δικού μας είδους είναι, όπως φαίνεται, μια καθαρά δυτική εφεύρεση, την ειδική αφορμή της οποίας δεν μπορούμε πλέον να εξακριβώσουμε. Η χρήση ξύλου σε μορφή σανίδας, όπως και όλη η λεπτότερη εργασία του ξυλουργού και του επενδυτή, είναι καθ' εαυτήν συχνότερη στους βόρειους λαούς παρά στην Ανατολή. Τα ελληνικά νυκτά έγχορδα με το έντεχνα κατασκευασμένο αντηχείο τους, σε σύγκριση με την Ανατολή, διήλθαν συνεπώς πολύ νωρίς μετά την άφιξή τους στον Βορρά από μια περαιτέρω βελτίωση, η οποία ωφέλησε τα έγχορδα όργανα. Τα πρώτα κουφωτά όργανα ήταν ακόμη σχετικά πρωτόγονα. Η μονόχορδη «τρόμπα μαρίνα»,

* Παρόλο που στην πρώτη δημοσίευση το κείμενο είναι συνεχές, ακολουθείται εδώ η πρόταση της επιμέλειας των *Απάντων* (MWG I/14, σ. 135, 253) για την τοποθέτηση ενός διαστήματος, καθώς είναι πολύ πιθανό το ακόλουθο τμήμα του κειμένου να έχει συνταχθεί σε χρόνο διαφορετικό από το πρώτο.

** Για τις πληροφορίες αναφορικά με τα έγχορδα όργανα ο Weber βασίζεται στο σύγγραμμα του Richard Rühlmann, *Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartetts*, 1882. Από εδώ προέρχεται και η πληροφορία για τον μοναχό Otfrid von Weissenburg, τον αρχαιότερο γνωστό ποιητή της αρχαίας υψηλής γερμανικής, ο οποίος είναι κυρίως γνωστός για τη συλλογή του *Liber evangeliorum*. Ο Otfrid έζησε εξολοκλήρου τον ένατο αιώνα.

που μάλιστα προήλθε από το μονόχορδο, είχε ένα σανιδωτό αντηχείο με μεταβίβαση των παλμών μέσα από έναν νχοστάτη, και γεννούσε με απλή τεχνικά μέσα έναν έντονο σαλπιογοειδή ήχο. Η παραγωγή των ήχων δεν γινόταν μηχανικά, αλλά με χρήση των δακτύλων. Ήχοι διαφορετικοί από τους πρώτους αρμονικούς μπορούσαν να παραχθούν μόνο από εξασκημένους εκτελεστές. Με τον τονικό περιορισμό του, το όργανο αναμφίβολα ενίσχυσε το σύγχρονο τονικό αίσθημα. Η βιέλλα (οργάνιστρο), ένα ηλεκτροφόρο όργανο με τασιέρα, παρήγαγε τη διατονική κλίμακα, διαθέτοντας ωστόσο και συγκεκριμένες χορδές για βάσιμο σε πέμπτες και οκτάβες, και χρησιμοποιούνταν, όπως εξάλλου και η τρόμπα μαρίνα, στις μονές του πρώιμου Μεσαίωνα. Δεν μπορεί να εξακριβωθεί, εάν ήδη πριν από αυτή την περίοδο βρίσκονταν στα χέρια των πλανόδιων μουσικών. Σε κάθε περίπτωση, αυτά δεν υπήρξαν ποτέ όργανα εξεχόντων ερασιτεχνών. Κατά κύριο λόγο στους πλανόδιους μουσικούς ανήκε αργότερα το γερμανικό (και σίγουρα επίσης σλαβικό) βιολί, που απαντά ήδη τον 9ο αιώνα δίπλα στη «λύρα». Αυτό ήταν και το όργανο των ηρώων των Νιμπελούνγκεν. Πρώτα σ' αυτό κατασκευάζεται ο λαιμός ως ιδιαίτερο τμήμα, και έτσι αποκαθίσταται η ευχέρεια για μια χρήση σύγχρονου είδους. Το βιολί (ονομαζόμενο «βιέλλα» από τον Ιερώνυμο της Μοραβίας*) είχε αρχικά δύο χορδές σε ταυτοφωνία (για τη συνοδεία της τρίτης) και αναλόγως αν εκτελούνταν έντεχνη ή «ακανόνιστη» μουσική, είχε χορδές bourdon ή και όχι, από τον 14ο μέχρι και τα μέσα του 18ου αιώνα είχε επίσης τάστα. Το όργανο αυτό είχε μια «προοδευτική» σημασία (με την έννοια της αρμονίας) όσο δεν το κατακυριάρχησαν και το αναδιαμόρφωσαν οι ανάγκες της ορχηστρικής μουσικής, ουσιαστικά μόνο τεχνικά, λόγω της ευκολίας χειρισμού του, η οποία το έκανε φορέα των λαϊκών χορών. Κατά πολύ σημαντικότερο ήταν κατά πρώτον το γαελικό «crwth»**, αρχικά νυκτό και αργότερα με το δοξάρι, για την έντεχνη μουσική των βάρδων. Οι κανόνες της εκτέλεσής του αποτελούσαν αντικείμενο ρύθμισης από τα συνέδρια των βάρδων (όπως, για παράδειγμα, του συνεδρίου του 1176). Είναι το πρώτο πολύχορδο όργανο με γέφυρα και οπές, ως λαβές για το χέρι. Καθώς επηλύακν σε διαρκή τεχνική ανάπτυξη, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί αρμονικά μετά την πρόσθεση των χορδών bourdon. Το crwth θεωρείται σήμερα πρόγονος του κουφωτού βιολίου.

Όπως ακριβώς η νομικοταξική οργάνωση ήταν εκείνη που διευκόλυνε τη μουσική επιρροή των βάρδων και ειδικά την περαιτέρω διαμόρφωση των οργάνων τους στη βάση *τυπικών* μορφών, οι οποίες ήταν απαραίτητες για τις προόδους της μουσικής, έτσι και οι τεχνικές πρόοδοι της κατασκευής έγχορδων οργάνων στον όψιμο Μεσαίωνα συναρτώνται προφανώς με την οργάνωση

* Ο μοναχός Hieronymus Moravus, ο οποίος έζησε τον 13ο αιώνα, ανήκε στο Δομινικανό Τάγμα των Ιεροκηρύκων, στη μονή της Οδού Σεν Ζακ στο Παρίσι. Στο σύγγραμμά του *Tractatus de Musica* έχει συνοψίσει τη μουσικολογική γνώση της εποχής του· στο 25ο κεφάλαιο σχολιάζει τη χρήση του τετράχορδου και πεντάχορδου βιολίου.

** Το όργανο «κρουθ» σημαίνει το κυρτό όργανο. Η ονομασία του εκλατινίστηκε ως chrotta.

νωση μουσικών συντεχνιών, η οποία αναπτύσσεται από τον 13ο αιώνα, από τους εκτελεστές μουσικών οργάνων, οι οποίοι ακόμη στον Κώδικα του Σαξονικού Νόμου [Sachsenspiegel, 1221-1224] θεωρούνται ως άνευ δικαιωμάτων. Πρώτη αυτή σχημάτισε μια σταθερή αγορά για την κατασκευή οργάνων και διαμόρφωσε τύπους οργάνων. Η σταδιακή πρόσληψη εκτελεστών μουσικών οργάνων δίπλα στους τραγουδιστές στις χορωδίες της [εκκλησιαστικής] ιεραρχίας, των ηγεμόνων και των κοινοτήτων, δηλαδή σε σταθερές, αστικά διασφαλισμένες θέσεις –οι οποίες βέβαια κανονικοποιήθηκαν μόλις τον 16ο αιώνα– έδωσε στην παραγωγή οργάνων ακόμη πιο αποδοτικές οικονομικές βάσεις. Κατά πρώτον, από τον 15ο αιώνα σε στενή σχέση με τους ανθρωπιστές θεωρητικούς της μουσικής, επιδιώχθηκε η διαμόρφωση των οργάνων με σκοπό την ενσωμάτωσή τους στην ορχήστρα. Η διάκριση της βιόλλας ντα γκάμπα και της βιόλλας ντα μπράτσο απαντά τουλάχιστον στους Γάλλους Ménétriers του 14ου αιώνα.* Τα πολυάριθμα είδη από βιόλλες, τα οποία γνώριζε ακόμη ο 17ος και ο 18ος αιώνας, με τον συχνά μεγάλο αριθμό χορδών κάθε είδους –θυμάται κανείς τη ραγδαία αύξηση των χορδών της ελληνικής κιθάρας– ήταν καρπός ακατάπαυστου πειραματισμού, ειδικά του 16ου αιώνα και των ατομικά διαφοροποιημένων συνηθειών και αξιώσεων των πρωτοποριακών ορχηστρών. Όλα τους εξαφανίστηκαν όμως τον 18ο αιώνα μπροστά στα τρία νεωτερικά έγχορδα όργανα: το βιολί, τη βιόλλα και το τσέλλο, η ανωτερότητα των οποίων αναδείχτηκε πέραν κάθε αμφιβολίας από τις αρχές του 18ου αιώνα αφενός μέσα από τη δεξιολογία, η οποία τότε, ιδιαίτερα μετά τον Corelli,** βρισκόταν στην πρώτη άνθησή της, και αφετέρου από την ανάπτυξη της σύγχρονης ορχήστρας. Τα όργανα αυτά, τα οποία σχηματίζουν το ειδικά νεωτερικό όργανο [Organ] της μουσικής δωματίου, το κουαρτέτο εγχόρδων, όπως το σχημάτισε με τελεσίδικο τρόπο ο Joseph Haydn [1732-1809], προπάντων όμως αποτελούν και τον πυρήνα της σύγχρονης ορχήστρας, αποτελούν ένα προϊόν της κατασκευής οργάνων της Μπρέσια και της Κρεμόνα, το οποίο αποκτήθηκε μετά από μακρές δοκιμές. Η απόσταση της αποδοτικότητας αυτών των οργάνων, τα οποία δεν βελτιώθηκαν πλέον διόλου περαιτέρω από τις αρχές του 18ου αιώνα, απέναντι στην αποδοτικότητα των προκατόχων τους είναι πολύ σημαντική. Τα έγχορδα όργανα του Μεσαίωνα δεν γνώριζαν (με μια κάπως υπερβολική διατύπωση) σχεδόν καθόλου αυτό που για εμάς χαρακτηρίζει ειδικά το γένος τους: το παίξιμο «λεγκάτο», παρόλο που οι «λιγκατούρες» της παλαιάς μετρικής σημειογραφίας θα μπορούσαν να έχουν οδηγήσει στη γνώση του. Η διατήρηση του ήχου, η αυξομείωση της έντασής του, η μελωδική εκτέλεση περασμάτων και όλα τα ειδικά στοιχεία που προσδοκούμε από επιδόσεις του βιολιού, ήταν μέχρι και τον 16ο αιώνα εν μέρει επιβαρυνμένα με δυσχέ-

* Εννοούνται χειροτεχνικές ενώσεις κατασκευαστών εγχόρδων, οι οποίες αποκτούν αυτό το όνομα από το 1330 (από το *ministerium*, χειροτεχνία), και διατυπώνουν κανόνες για την κατασκευή των οργάνων.

** Ο Arcangelo Corelli (1653 – 1713) ήταν Ιταλός βιολιστής και συνθέτης, με πρωτοποριακές επιδόσεις στον σχηματισμό της σονάτας και της σύγχρονης συναυλίας.

ρειες, εν μέρει ρητά αδύνατα, παραβλέποντας εν προκειμένω εντελώς το ότι τότε αποκλείονταν σχεδόν εντελώς εξαιτίας του τρόπου κατασκευής οι μεταβολές για τη θέση του χεριού, οι οποίες απαιτούνται για την κυριαρχία του τονικού χώρου των σύγχρονων έγχορδων οργάνων. Με την τότε ιδιομορφία του γένους των οργάνων, δεν προκαλεί απορία ότι κυριάρχησε η διαίρεση του λαιμού σε τάστα και συνεπώς η μηχανική παραγωγή ήχου. Γι' αυτό και ο Virdung χαρακτηρίζει ακόμη το μπάσο μαζί με άλλα πιο πρωτόγονα έγχορδα όργανα «άχρηστο».* Σε συνάρτηση με τη ζήτηση των αυλικών ορχηστρών ξεκίνησε τον 16ο αιώνα η άνοδος των έγχορδων οργάνων στην τελειότητά τους. Όπως φαίνεται, σε ορχήστρες και σε κατασκευαστές οργάνων ήταν στην Ιταλία προωθητική η πάντα ζωντανή επιθυμία για την εκφραστική ομορφιά του ήχου –για έναν «ωδικό» τόνο– και παράλληλα σίγουρα για την κομψότητα του οργάνου. Ήδη πριν την μετάβαση της ανωτερότητας στην κατασκευή των βιολιών στη Μπρέσια και στην Κρεμόνα, παρατηρεί κανείς τον 16ο αιώνα μια σταδιακή προσέγγιση των διάφορων τμημάτων του οργάνου (ιδιαίτερα στη μορφή του καβαλήρη και των νηχτικών οπών) στην τελική διαμόρφωσή τους. Από τη στιγμή όμως που αυτή είχε επιτευχθεί, παρείχε σε δυνατότητες κάτι πολύ περισσότερο από αυτό που απαιτούσε η ζήτηση. Η αποδοτικότητα των οργάνων του Amati φαίνεται ότι δεν αξιοποιήθηκε πραγματικά επί πολλές δεκαετίες.** Όπως, σύμφωνα με μια απαρέγκλητη πεποίθηση, το μεμονωμένο βιολί θα πρέπει πρώτα να έχει «παιχτεί», και εν πάση περιπτώσει να έχει υπερβεί χρονικά την ηλικία περίπου μίας γενιάς για να μπορέσει να επιτύχει την πλήρη κορυφή της επίδοσής του, έτσι και η αποδοχή του προχώρησε πολύ αργά, ιδιαίτερα σε σύγκριση με άλλες καινοτομίες της τότε περιόδου. Ακόμη και αν πηγαίνουν πολύ μακριά οι υποθέσεις του Rühlmann, οι οποίες θα ήθελαν να αποδώσουν τη γέννηση των σύγχρονων έγχορδων οργάνων σε μια εντελώς μοναδική, απρόβλεπτη σύμπτωση, ωστόσο παραμένει αληθές ότι ένα τονικό εύρος όπως αυτό που επέτρεπε η κατασκευή του [εν λόγω] οργάνου, δεν αποτελούσε τότε επ' ουδενί κάποια αξίωση, όπως εξάλλου και ότι τη χρήση του ως ειδικού οργάνου σολίστα από τους δεξιολογούς δεν θα μπορούσε να την έχει διαισθανθεί προκαταβολικά ο κατασκευαστής του. Θα πρέπει μάλλον να γίνει αποδεκτό ότι η προσοχή του Amati, του Guarneri και του Stradivari*** ήταν στραμμένη ουσιαστικά μόνο στο κάλλος του ήχου και παράλληλα στην ευχέρεια, προς όφελος της όσο το δυνατόν μεγαλύτερης ελευθερίας

* Ο Sebastian Virdung (γεν. γύρω στο 1465 – πεθ. μετά το 1511) ήταν Γερμανός συνθέτης και κατασκευαστής μουσικών οργάνων. Το 1511 δημοσίευσε την πρωτοποριακή για τη μουσική θεωρία πραγματεία του *Musica getuscht und angezogen*.

** Ο Ιταλός Andrea Amati (γεν. γύρω στο 1505 – πεθ. 1577) υπήρξε ο πρώτος κατασκευαστής βιολιού στη μορφή που έχει επικρατήσει. Οι απόγονοί του συνέχισαν την παράδοση μέχρι και τον 18ο αιώνα.

*** Ο κατασκευαστής βιολιών Andrea Guarneri (περίπου 1623/26–1698) υπήρξε βοηθός του Nicola Amati, εγγονού του Andrea Amati. Η οικογένειά του συνέχισε την παράδοσή του. Ο Antonio Giacomo Stradivari (1648-1737) ήταν κατασκευαστής βιολιών και κιθάρων στην Κρεμόνα. Θεωρείται ο σημαντικότερος κατασκευαστής βιολιών στην ιστορία.

κίνησης του εκτελεστή, ότι ο περιορισμός σε τέσσερις χορδές, ο παραμερισμός των τάσεων –και συνεπώς της μηχανικής παραγωγής ήχου– και ότι η τελική παγίωση της μορφής όλων των μεμονωμένων τμημάτων του αντηχείου και της διάχυσης των δονήσεων προέρχονταν επίσης ουσιαστικά από το ότι ήταν αθέλητες συνέπειες καθαρά κατασκευαστικών καινοτομιών, όπως επίσης αθέλητα, σαν την «ατμοσφαιρική εντύπωση» των γοτθικών εσωτερικών χώρων, εισέπραξαν ως «παραπροϊόντα» τα όποια άλλα προτερήματα. Σε κάθε περίπτωση, η δημιουργία των μεγάλων κατασκευαστών βιοηλών δεν διέθετε μια ορθολογική θεμελίωση, όπως αυτή που καταδεικνύει με σαφήνεια το εκκλησιαστικό όργανο, το πιάνο και οι πρόδρομοί του, επίσης τα πνευστά όργανα, ακόμη δε και το *crwth* που αναπτύχθηκε ουσιαστικά σε συντεχνιακό έδαφος. Η χρήση της καθαρά εμπειρικής γνώσης του παρελθόντος, που είχε αποκτηθεί με σταδιακή ανάπτυξη, αναφορικά με την καταλληλότερη μορφή του καπακιού και του αντηχείου, του λαιμού και της ταστιέρας του, της ψυχής, της δοκού και των πλαισίων λωρίδων, καθώς και μια καθαρά εμπειρική δοκιμή των καλύτερων ποιοτήτων του ξύλου, ενδεχομένως δε και του βερνικιού, επέτυχαν τις επιδόσεις εκείνες, οι οποίες σήμερα –ίσως εξαιτίας της εξαφάνισης της βαλσαμικής ελιάς– δεν μπορούν πλέον να αναπαραχθούν στην εντέλεια. Εάν θεωρηθούν απλώς ως προς την τεχνική κατασκευή τους, τα όργανα που είχαν κατασκευαστεί με αυτό τον τρόπο, δεν σήμαιναν καθεαυτά και δι' εαυτά επ' ουδενί κάποιο μέσο προώθησης της αρμονικής μουσικής. Αντιθέτως: η απουσία του καβαλήρη στα παλαιότερα όργανα είχε διευκολύνει τη χρήση τους για την παραγωγή συγχορδίων, οι χορδές *bourdon* είχαν διευκολύνει τη χρήση τους για την αρμονική στήριξη της μελωδίας. Αυτό εξέλειπε από τα σύγχρονα όργανα, τα οποία πολύ περισσότερο φαινόταν προορισμένα ως φορείς *μελωδικών* επιδράσεων. Ακριβώς αυτό όμως ήταν ευπρόσδεκτο για τους σκοπούς της μουσικής της όψιμης Αναγέννησης, η οποία κυριαρχούνταν από δραματικά ενδιαφέροντα. Το γεγονός ότι τα νέα όργανα σχετικά σύντομα βρήκαν τη θέση τους στην ορχήστρα της όπερας (σύμφωνα με την τρέχουσα παραδοχή, αυτό έγινε με τον σύγχρονο τρόπο για πρώτη φορά στον *Orfeo* του Monteverdi [1607]), ενώ αντιθέτως δεν ακούμε τίποτε για τη χρήση τους ως οργάνων σολίστα, έχει τον λόγο του βεβαίως και στην παραδοσιακή καθιέρωση του κοινωνικού εύρους των μεμονωμένων οργάνων μεταξύ τους. Επειδή το λαούτο ήταν επίσης όργανο των ερασιτεχνών της [ηγεμονικής] Αυλής, ο λαουτιέρης ήταν αποδεκτός στην [υψηλή] κοινωνία, ο μισθός του, σε μια ορχήστρα της βασιλίσσας Ελισάβετ ανερχόταν στο τριπλάσιο εκείνου ενός βιοηλίστα, στο πενταπλάσιο του εκτελεστή του άσκαυλου. Τέλος, ο εκτελεστής του εκκλησιαστικού οργάνου θεωρούνταν καλλιτέχνης. Ο δεξιότεχνης βιοηλίστας έμενε ακόμη να κατακτήσει μια τέτοια θέση, και μόνο αφού είχε γίνει αυτό (ιδιαίτερα μέσα από τον Corelli), άρχισε να αναπτύσσεται και ένα ευρύτερο ρεπερτόριο για τα έγχορδα όργανα. Ενώ δε η ορχήστρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης είχε σχηματιστεί με αφετηρία τα πνευστά όργανα, εμάς μας φαίνεται σήμερα αδιανόητη η ορχηστρική μουσική χωρίς τα βιοηλιά – εκτός από τη στρατιωτική μουσική, την παλαιά φυσική

πατρίδα των πνευστών οργάνων. Ως ορχηστρικά όργανα, τα σύγχρονα έγχορδα όργανα είναι επίσης όργανα κλειστού χώρου, και δεν προσφέρουν τις λεπτότερες επιδόσεις τους σε χώρους οι οποίοι υπερβαίνουν ένα ορισμένο μέγεθος: σαφώς, ένα μέγεθος μικρότερο από αυτό που επιλέγεται συχνότατα, επίσης σήμερα, για τη μουσική δωματίου.

Σε ακόμη εντονότερο βαθμό ισχύει ο χαρακτήρας του κλειστού χώρου για τα ειδικά νεωτερικά πληκτροφόρα όργανα.

Το *εκκλησιαστικό όργανο*, ένα όργανο βασισμένο στον συνδυασμό της σύριγγας με την αρχή του άσκαυλου, υποτίθεται κατασκευασμένο από τον Αρχιμήδη, γνωστό εν πάση περιπτώσει τον 2ο αιώνα π.Χ., ήταν τη ρωμαϊκή αυτοκρατορική περίοδο ένα όργανο της Αυλής, εν μέρει δε ένα όργανο θεατρικό, και στο Βυζάντιο ειδικά ένα όργανο εορτών. Η αρχαία ύδραυλις, η οποία, βεβαίως χωρίς ουδεμία τεχνική κατανόηση, εκθειάζεται από τον Tertullian,* στην οποία το νερό λειτουργούσε ως ρυθμιστής της πίεσης του αέρα, δεν θα μπορούσε να διεισδύσει στο δικό μας γεωγραφικό πλάτος εξαιτίας του παγώματος του νερού. Ενδεχομένως όμως, ήδη πριν τη ρύθμιση με το νερό, σε κάθε περίπτωση όμως από τον 4ο αιώνα ([όπως απεικονίζει] ο οβελίσκος του Θεοδοσίου στην Κωνσταντινούπολη**) υπήρχε επίσης ως πνευστό όργανο, και κατέληξε διά του Βυζαντίου στην Δύση. Επίσης εκεί ήταν κατά την περίοδο των Καρολιδών κατά πρώτον ουσιαστικά ένα είδος αυλικής μουσικής μηχανής: ο Λουδοβίκος ο Ευσεβής*** δεν τοποθέτησε το όργανο που του δώρισαν στον μητροπολιτικό ναό του Άαχεν, αλλά στο παλάτι της ίδιας πόλης. Ακολούθως όμως, αυτό διείσδυσε στις μονές και σε μοναστικά οργανωμένες μητροπόλεις, τους φορείς κάθε μουσικοτεχνικού εξορθολογισμού εντός της Εκκλησίας, εκεί δε, απ' ό,τι φαίνεται –και τούτο είναι σημαντικό– χρησιμοποιήθηκε επίσης για τη μουσική διδασκαλία. Η τακτική εκκλησιαστική χρήση είναι τεκμηριωμένη μόλις από τον 10ο αιώνα σε γιορτές. Εξαρχής, το εκκλησιαστικό όργανο βρίσκεται στη Δύση σε ακατάπαυστη τεχνική ανάπτυξη. Γύρω στο 1200 είχε φτάσει σε τονικό εύρος περίπου τριών οκτάβων. Από τον 13ο αιώνα απαντούν θεωρητικές πραγματείες για το ίδιο. Από τον 14ο αιώνα η χρήση του γενικεύεται ταχύτατα στους μεγάλους μητροπολιτικούς ναούς. Βεβαίως, ένα όργανο πραγματικά πλήρως αναπτυγμένο μελωδικά έγινε μόλις τον 14ο αιώνα, αφού ο αεροδιακόπτης [Windlade] απέκτησε την πρώτη ορθολογική μορφή του με τη μορφή του λεγόμενου «ελατηριωτού

* Αναφορά στο σύγγραμμα *De anima* του Καρχηδόνιου νομομαθούς και κατηχητή Quintus Septimius Florens Tertullianus (γεν. γύρω στο 160 μ.Χ. – πέθ. μετά το 220): εκτιμάται ότι το σύγγραμμα συντάχθηκε γύρω στο 210.

** Πρόκειται για έναν οβελίσκο, τον οποίο αρχικά ανήγγειρε ο φαράω Τούθμωσις Γ' (1479–1425 π.Χ.) στον ναό του Καρνάκ. Ο αυτοκράτορας της Ρώμης Κωνσταντίνος Β' (337–361 μ.Χ.) τον μετέφερε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου για να τιμήσει τη δική του εικοσαετή επέτειο. Ο οβελίσκος παρέμεινε στην Αλεξάνδρεια μέχρι το 390, οπότε ο αυτοκράτορας Θεοδοσίος τον μετέφερε στην Κωνσταντινούπολη και τον τοποθέτησε στον ιππόδρομο της πόλης.

*** Ο Λουδοβίκος Α' ο Ευσεβής (*Louis I le Pieux*, 778–840) ήταν γιος του Καρλομάγνου και βασιλιάς των Φράγκων.

αεροδιακόπτη», ο οποίος αντικαταστάθηκε στα τέλη του 16ου αιώνα από τον βροχοειδή αεροδιακόπτη. Τον πρώιμο Μεσαίωνα μπορούσε να παίξει το πολύ το *cantus planus*.^{*} Οι προγραμματισμένα ρυθμισμένες μείξεις ήταν εισέτι εντελώς άγνωστες, αλλήλα και αχρείαστες, μια και δεν απαιτούνταν μια κάποια γνώση της εισέτι ανύπαρκτης ψαλμικής ωδής. Ακόμη τον 11ο και μέχρι περίπου τον 13ο αιώνα, οι ήχοι παράγονταν με την έλξη των πηλίκτρων, ενώ στις αρχαιότερες περιγραφές των εκκλησιαστικών οργάνων με μέχρι και 40 αυλούς για ένα πηλίκτρο, ήταν εισέτι αδύνατος ένας διαχωρισμός των ήχων, όπως έγινε αργότερα δυνατός με τους βρόχους των αεροδιακοπτών. Για την καθαυτό μουσική χρήση, σε σύγκριση με τα συρτά πηλίκτρα αποτελούσε μια πρόοδο το «*Orgelschlagen*», η κρούση με τις γροθιές των παλαιότερων πηλίκτρων που ενίοτε είχαν εύρος πάνω από δεκατόμετρο, παρόλο που η ακανόνιστη παροχή του αέρα επηρέαζε έντονα την καθαρότητα του χορδίσματος. Αντιθέτως, ιδιαίτερα με αυτή την πρωτόγονη διάρθρωση, ήταν ιδιαίτερα κατάλληλο – πιο κατάλληλο από οποιοδήποτε όργανο κάποιας άλλης μουσικής – να διατηρήσει έναν ήχο ή ένα σύμπλεγμα ήχων, πάνω στο οποίο κινούνταν ένας σχηματισμός φωνών ή άλλων οργάνων – σίγουρα, κυρίως βιολίων – και έτσι να λειτουργεί αρμονικά. Μπορούμε επίσης να γνωρίσουμε με σαφήνεια ότι κατά τη μετάβαση στα κρουστά πηλίκτρα τον 12ο αιώνα, και με την αυξανόμενη μελωδική κινητικότητα έγινε απόπειρα διατήρησης, μέσα από ιδιαίτερες ρυθμίσεις, ακριβώς εκείνης της παλαιότερης λειτουργίας, έως ότου για τον σκοπό αυτόν εισήχθη ο διπλός ισοκράτης. Ορθώς ο Behr επιστά την προσοχή στο ότι ακριβώς εξαιτίας εκείνης της λειτουργίας (σύμφωνα με το *Traktat de organo* της Κολωνίας)^{**} η πολυφωνική ωδή που συνοδευόταν από το εκκλησιαστικό όργανο δεν έπρεπε να πέσει κάτω από τον χαμηλότερο ήχο του οργάνου. Όπως δείχνει και ο χαρακτηρισμός «*organizare*» για τη δημιουργία πολυφωνικών συνθέσεων, το εκκλησιαστικό όργανο (και δίπλα του ενδεχομένως το οργάνιστρο) μετέχει σίγουρα έντονα στον εξορθολογισμό της πολυφωνίας. Δεδομένου δε ότι το εκκλησιαστικό όργανο, σε αντίθεση με τον άσκαυλο, ήταν εντελώς διατονικά συγκερασμένο, μπορούσε σαφώς να χρησιμεύσει ως σημαντικό στήριγμα για την ανάπτυξη του αντίστοιχου τονικού αισθήματος. Από την άλλη πλευρά, παρέμεινε βέβαια μόνο διατονικό (επιτρέποντας από νωρίς μόνο το σι ύφεση) και, πράγμα που ήταν ακόμη χειρότερο, διατήρησε επί μακρόν τον πυθαγόρειο συγκερασμό, αποτυγχάνοντας συνεπώς στην ωδή διαστημάτων τρίτης και έκτης. Ήδη όμως τον 13ο και σαφώς τον 14ο αιώνα, με την αυξανόμενη τεχνική ανάπτυξή του, έχει διαμορφωθεί μια άκρως αναπτυγμένη ποίκιληση. Το εκκλησιαστικό όρ-

* Το σύνολο των ψαλμών που χρησιμοποιούνταν στη θεία λειτουργία της Εκκλησίας της Δύσης.

** Σύμφωνα με την σύγχρονη έρευνα, δεν υπάρχει καμία αναφορά στο όνομα Behr γύρω από το *Traktat de organo*. Πολύ πιθανό πρόκειται για σφάλμα της πρώτης έκδοσης: ο Hubert Treiber («*War mit Max Webers 'Musiksoziologie' tatsächlich eine ungewöhnliche 'Entdeckung' verbunden?*» *Simmel Newsletter*, τόμ. 8, τχ. 2, 1998, σ. 157), προτείνει ως πιθανή πηγή το σύγγραμμά του Otto Bähr *Das Tonsystem unserer Musik*, Λυψία 1882.

γανο ενδέχεται να επηρέασε την πεποικιλμένη πολυφωνία, όπως αυτή ήταν κυρίαρχη μέχρι την εισαγωγή της «*ars nova*». Κανένα άλλο όργανο κάποιας αρχαιότερης μουσικής δεν ήταν κατάλληλο προς τούτο με τον ίδιο τρόπο, και συνεπώς η επιρροή αυτή του εκκλησιαστικού οργάνου στην εξέλιξη της πολυφωνίας θα πρέπει να τονιστεί εμφαντικά.

Μόνο η εκκλησιαστική χρήση του οργάνου στη Δύση παρείχε εξαρχής ένα σταθερό θεμέλιο για την παλαιότερη όλο και περισσότερο ακριβή κατασκευή του όλο και πιο σύνθετου μουσικού οργάνου, το οποίο άρχισε να προσεγγίζει την τελειότητά του μετά την εφεύρεση του ποδόπληκτρου, και ιδιαίτερα μετά την αρχή του 16ου αιώνα μέσα από τη διαφοροποίηση των μετρικών καταγραφών του. Σε μια περίοδο χωρίς αγορές, η μοναστική οργάνωση ήταν το μοναδικό δυνατό θεμέλιο στο οποίο μπορούσε να αναπτυχθεί. Σε όλη την πρώιμη περίοδο παρέμεινε συνεπώς ένα όργανο, κατά κύριο λόγο, του χώρου της ιεραποστολής στον Βορρά, με το μοναστικό υπόβαθρό του, το οποίο ήταν ισχυρό από την περίοδο του Chrodegang^{*} επίσης στους μητροπολιτικούς ναούς: ο πάπας Ιωάννης Η΄ [872-882] παρακάλεσε τον επίσκοπο του Φράιζινγκ να του στείλει έναν κατασκευαστή οργάνου, ο οποίος, όπως ίσχυε πάντα τότε, επρόκειτο να λειτουργήσει και ως οργανίστας. Ο κατασκευαστής οργάνων και ο οργανίστας είναι όμως συνήθως είτε μοναχοί οι ίδιοι, είτε τεχνικοί των μονών ή των μητροπολιτικών ναών, οι οποίοι εκπαιδεύονταν από μοναχούς ή δεσπότες. Όταν από τα τέλη του 13ου αιώνα κάθε αξιοπρεπής ναός διέθετε ένα εκκλησιαστικό όργανο, πολλοί δε δύο, η κατασκευή του εκκλησιαστικού οργάνου, αλλήλα μαζί του και ένα σημαντικό τμήμα της πρακτικής διεκπεραίωσης στην εξέλιξη του τονικού συστήματος, βρισκόταν στα χέρια επαγγελματιών κοσμικών κατασκευαστών. Αυτοί δεν καθόριζαν μόνο το χόρδισμα του οργάνου, αλλήλα, μια και τα διακροτήματα σε μη καθαρό χόρδισμα μπορούν εύκολα να εντοπιστούν στο όργανο, επήλυαν και προβλήματα χορδίσματος εν γένει, η δε περίοδος της γενικής διείσδυσης και της τεχνικής διαμόρφωσης αυτού του οργάνου συμπίπτει με τις μεγάλες καινοτομίες εντός της πολυφωνικής ωδής, οι οποίες παρά το αρχικό εμπόδιο δεν είναι διανοητές χωρίς τη σύμπραξή του.

Το εκκλησιαστικό όργανο ήταν και παρέμεινε φορέας της έντεχνης εκκλησιαστικής μουσικής, όχι του δημώδους τραγουδιού. Διότι μέχρι και στο πρόσφατο παρελθόν δεν χρειαζόταν, όπως υπήρχε παλαιότερα συχνά ο ισχυρισμός, να συνοδεύει την ωδή του εκκλησιασμού όπως σήμερα. Αυτό ισχύει και για το προτεσταντικό εκκλησιαστικό – εφόσον οι Προτεστάντες, όπως αρχικά οι Ελβετοί Μεταρρυθμιστές, οι Πουριτανοί και σχεδόν όλες οι ασκητικές σέκτες, δεν απέβαλαν εν γένει από τον ναό επίσης το εκκλησιαστικό όργανο (ακριβώς επειδή είχε εξυπηρετήσει την έντεχνη ωδή), με παρόμοιο τρόπο όπως ο αρχαίος χριστιανισμός είχε αποβάλει τον αυλό. Όπως έχει τονίσει ο Rietschel,^{**} το εκκλησιαστικό όργανο παρέμεινε επίσης στη θουθηρανική

* Ο Chrodegang (πέθ. 6.3.766) ήταν ο Φράγκος επίσκοπος του Μετς.

** Georg Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Λυψία 1893.

Εκκλησία, η οποία εξάλλου διατήρησε την έντεχνη ωδή υπό την έντονη επιρροή του Λούθηρου, κατά πρώτον το όργανο που ουσιαστικά είτε στήριζε με τον παραδοσιακό τρόπο είτε αντικατέστησε αυτή την ωδή. Στίχοι προσαρμοσμένοι εντελώς στο εκκλησιαστικό όργανο, το κείμενο των οποίων διάβαζε το εκκλησίασμα στο υμνολόγιο, εναλλάσσονταν με τις έντεχνες παραγωγές της εκπαιδευμένης χορωδίας. Μετά από μια σύντομη άνθηση, η ίδια η συμμετοχή του εκκλησιάσματος στην ωδή συρρικνώθηκε στον λουθηρανισμό σε ένα εύρος, το οποίο συχνά δεν αναδεικνύει σχεδόν καμία κατ' αρχήν διαφορά με τον Μεσαίωνα. Ευνοϊκότερη ήταν η κατάσταση με την ωδή του εκκλησιάσματος των μεταρρυθμισμένων Εκκλησιών, οι οποίες ήταν εχθρικά διακείμενες προς την έντεχνη ωδή, ιδιαίτερα από τότε που οι γαλλικές συνθέσεις ψαλμωδιών είχαν αποκτήσει διεθνή απήχηση. Από τα τέλη του 16ου αιώνα αποκαταστάθηκε σταδιακά το εκκλησιαστικό όργανο στις περισσότερες μεταρρυθμισμένες Εκκλησίες. Από την άλλη πλευρά, με τη διείσδυση του Ευσεβισμού στη λουθηρανική Εκκλησία γύρω στα τέλη του 17ου αιώνα, επήλθε η καταστροφή της παλαιάς εκκλησιαστικής έντεχνης μουσικής. Μόνο η [λουθηρανική] ορθοδοξία επέμεινε σε έναν σημαντικό βαθμό εκκλησιαστικής έντεχνης ωδής, και προκαλεί κωμικοτραγική εντύπωση ότι η μουσική του J. S. Bach, η οποία –αντιστοιχώντας στην προσωπική θρησκευτική πεποίθησή του– παρά την αυστηρά δογματική δεσμευτικότητα, διαθέτει μια απαραγνώριστη χροιά ευσεβιστικής θυμικής διάθεσης, απορρίφθηκε στην ίδια την πατρίδα του από τους ευσεβιστές και εκτιμήθηκε από τους ορθόδοξους. Η θέση του εκκλησιαστικού οργάνου ως κατά πρώτον συνοδευτικού της ωδής του εκκλησιάσματος, παράλληλα –όπως αρχαιόθεν– παρέχοντας το πρελούδιο, τα ενδιάμεσα διαλείμματα, την είσοδο και έξοδο του εκκλησιάσματος, πληρώνοντας τη μακρά τελετή της θείας κοινωνίας, είναι συνεπώς πρόσφατης χρονολογίας, ακριβώς όπως και η ειδικά θρησκευτικά περιπαθής χροιά που έχει η μουσική του οργάνου για εμάς σήμερα – ιδιαίτερα ο αισθηματικός ήχος των μείξεων και των μεγάλων ρεγγίστρων, ο οποίος, από καθαρά αισθητική άποψη, είναι κατά βάση βαρβαρικός, παρά τις αναλύσεις του Helmholtz. Το εκκλησιαστικό όργανο είναι για εμάς το όργανο που έχει εντονότερα τον χαρακτήρα μιας μηχανής, διότι δεσμεύει εντονότατα εκείνον που το χρησιμοποιεί στις αντικειμενικά τεχνικά δεδομένες δυνατότητες της μηχανικής διαμόρφωσης, και του δίνει στον μικρότερο βαθμό την ελευθερία να μιλήσει με μια προσωπική γλώσσα. Εξάλλου, στην ανάπτυξή του ακολούθησε τη μηχανική αρχή επίσης στο ότι, ενώ η χρησιμοποίησή του, η οποία τον Μεσαίωνα απαιτούσε μια πλειάδα ανθρώπων, προπάντων εκείνων που χρησιμοποιούσαν τα φυσερά –για τα 24 φυσερά του παιλαιού εκκλησιαστικού οργάνου του μητροπολιτικού ναού του Μαγδεβούργου απαιτούνταν δώδεκα «Kalkanten»,* και για το ίδιο όργανο του καθεδρικού ναού στο Ουίντσεστερ απαιτούνταν τον 10ο αιώνα 70– αυτή η σωματική εργασία

* Ο όρος Kalkant (από το λατινικό *calcare*, βαδίζω) αναφέρεται στους βοηθούς του οργανοπαίκτη, οι οποίοι ενεργοποιούσαν με τα πόδια τους, σαν να βαδίζουν, τα διάφορα φυσερά για τη λειτουργία του εκκλησιαστικού οργάνου. Άλλη ονομασία ήταν *Balgtreter*.

αντικαταστάθηκε όλο και περισσότερο από μηχανικές διαρρυθμίσεις, και εν προκειμένω μοιράστηκε με την τήξη του σιδήρου το τεχνικό πρόβλημα της διαρκούς παροχής αέρα.

Το δεύτερο ειδικά νεωτερικό πληκτροφόρο όργανο, το *πιάνο*, έχει δύο τεχνικά διαφορετικές ιστορικές ρίζες. Αφενός το κλαβίχορδο: πολύ πιθανόν εφεύρεση κάποιου μοναχού, προερχόμενο διά της αύξησης των χορδών του «μονόχορδου» –ενός οργάνου με μία χορδή και με κινούμενη γέφυρα– το οποίο αποτελεί σε όλη τη Δύση τη βάση για την ορθολογική μέτρηση του ήχου κατά τον πρώιμο Μεσαίωνα. Αρχικά είχε δεσμευμένες χορδές για περισσότερους ήχους, οι οποίοι δεν μπορούσαν να χτυπηθούν συγχρόνως, και είχε ελεύθερες χορδές μόνο για τους σημαντικότερους ήχους, οι οποίες όμως σταδιακά άρχισαν να αυξάνονται κάτωθεν εις βάρος των δεσμευμένων. Στα αρχαιότερα κλαβίχορδα ήταν αδύνατη ταυτόχρονη κρούση του ντο και του μι, δηλαδή η τρίτη. Περιλαμβάνοντας τον 14ο αιώνα ένα εύρος από 22 διατονικούς φθόγγους (από το Σολ μέχρι το μι' συμπεριλαμβάνοντας το σι ύφεση δίπλα στο σι) το όργανο αυτό είχε φτάσει την περίοδο του Agricola (16ος αιώνας)* ήδη σε μια χρωματική κλίμακα από το Λα μέχρι το σι'. Οι ήχοι του, που έσβηναν γρήγορα, καλούσαν σε εκτενή ποίκιληση, και έτσι ήταν κατά κύριο λόγο ένα όργανο για την καθαυτό έντεχνη μουσική. Τα ιδιαίτερα μηχανικά αποτελέσματα του πληκτροφόρου αυτού οργάνου, το οποίο, στην κορυφή της τελειότητάς του, μέσα από τα εφαιπτόμενα γλωσσίδια περιόριζε τη δόνηση των χορδών και συγχρόνως μπορούσε να τις σιωπήσει, κυρίως δε οι χαρακτηριστικά εκφραστικές «δονήσεις» των ήχων, του επέτρεψαν να υποκύψει στον ανταγωνισμό του φορτεπιάνο μόνο όταν το πεπωμένο των μουσικών οργάνων δεν αποφασιζόταν πια από τη ζήτηση ενός λεπτού στρώματος μουσικών και ερασιτεχνών με λεπτή ακοή, αλλά από τους αγοραίους όρους της κεφαλαιοκρατικής πλέον παραγωγής των οργάνων.

Η δεύτερη πηγή του πιάνου είναι το προερχόμενο από το ψαλτήριο «κλειδοκύμβαλο», «*clavicin*» ή «*τσέμπαλο*», όπως και το εν μέρει διαφορετικό αγγλικό «*βιργινάλο*», οι χορδές του οποίου, μία για κάθε ήχο, χτυπιούνταν με πένες, συνεπώς χωρίς την ικανότητα της μεταβολής της έντασης και του χρώματος, αλλά με μεγάλη ελευθερία και μονοσημαντικότητα ως προς την κρούση. Το τσέμπαλο μοιραζόταν τα αναφερθέντα μειονεκτήματα με το εκκλησιαστικό όργανο, και υπήρχε η επιδίωξη υπέρβασής τους με παρόμοια τεχνικά μέσα. Οι οργανίστες ήταν μέχρι και τον 18ο αιώνα οι κανονικοί κατασκευαστές πιάνου, γι' αυτό και οι ίδιοι ήταν οι πρώτοι δημιουργοί ενός ρεπερτορίου του πιάνου. Το ειδικό κοινό του όμως, το αποτελούσαν ουσιαστικά ερασιτέχνες, μια και η ελεύθερη κρούση ευνοούσε τη χρήση του οργάνου για την απόδοση λαϊκών ρυθμών και χορών, κατά πρώτον δε οι λαϊκοί κύκλοι που ήταν δεσμευμένοι στον χώρο της οικίας: τον Μεσαίωνα οι μοναχοί, τότε, και σαφώς στη νεωτερικότητα: οι γυναίκες, με τη βασίλισσα Ελισάβετ στην κορυφή. Ακόμη το 1722 τονίζεται ως πρόταση υπέρ ενός νέου τύπου περίπλοκου πιάνου ότι μπορεί να το «παίξει» μέχρι και «μια γυναίκα με την (συνήθη) εκ-

* Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1528.

παίδευση στο πιάνο».* Αναμφίβολα, το τσέμπαλο είχε τον 15ο και 16ο αιώνα έντονη συνεπίδραση στην ανάπτυξη της μελωδικά και ρυθμικά *διαφανούς* μουσικής, και ήταν τότε ένας από τους διαμεσολαβητές της διείσδυσης του λαϊκού απλού αρμονικού αισθήματος απέναντι στην πολυφωνική έντεχνη μουσική. Ο 16ος αιώνας, η περίοδος του γενικού πειραματισμού με την κατασκευή καθαρά συγκερασμένων οργάνων για πολυφωνικές συνθέσεις –οι θεωρητικοί έβάζαν μάλιστα να κατασκευάζονται πιανοειδή όργανα ειδικά για πειραματισμό– ήταν ακόμη ουσιαστικά δεσμευμένος στο λαούτο για την ωδική συνοδεία, αλλιώς το τσέμπαλο κέρδισε έδαφος και έγινε το χαρακτηριστικό όργανο για τη συνοδευμένη φωνητική μουσική, και ακολούθως για την όπερα. Τον 17ο και 18ο αιώνα ο διευθυντής κάθεται στο τσέμπαλο καταμεσής στην ορχήστρα. Ως προς τη μουσική τεχνική του το εν λόγω όργανο παρέμεινε μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα σταθερά δεσμευμένο στο εκκλησιαστικό όργανο, όσο αφορά την έντεχνη μουσική. Οργανίστες και πιανίστες, οι οποίοι τον 17ο αιώνα αισθάνονταν ως ξεχωριστοί, αλλιώς αλληληλέγγυοι καλλιτέχνες και φορείς της ανάπτυξης της αρμονικής μουσικής, σε αντίθεση κυρίως με τα έγχορδα όργανα, τα οποία «δεν μπορούν να παραγάγουν καμία πλήρη αρμονία»,** αποκόπηκαν (με αυτή τη δικαιολογία) στη Γαλλία από την κυριαρχία του βασιλιά των βιολίων. Η αναπτυσσόμενη επιρροή του χορού, η οποία προερχόταν από την κοινωνική δομή της Γαλλίας, απελευθέρωσε αρχικά τη μουσική του πιάνου από την υπολογιστική δέσμευση στο εκκλησιαστικό όργανο, πράγμα στο οποίο ακολούθως συνέβαλε το παράδειγμα της ανερχόμενης δεξιοτεχνικής εκτέλεσης στο βιολί. Εφόσον ο Chambonnières [1601-1672] θεωρείται ο πρώτος δημιουργός ειδικών έργων για πιάνο τον 17ο αιώνα, τότε ο Domenico Scarlatti [1685-1757] θα πρέπει να θεωρείται ο πρώτος που στις αρχές του 18ου εκμεταλλεύτηκε δεξιοτεχνικά τις ιδιόμορφες επιδράσεις του πιάνου. Τούτη η ανερχόμενη δεξιοτεχνία του πιάνου, συνδυασμένη με τη ζήτηση των ορχηστρών και με την αυξανόμενη ζήτηση των ερασιτεχνών, ενίσχυσε τη γέννηση μιας μεγαλοβιομηχανίας για το τσέμπαλο, εισάγοντας τις τελευταίες μεγάλες τεχνικές μετατροπές του οργάνου και την τυποποίησή του. Οι πρώτοι μεγάλοι κατασκευαστές τσέμπαλου (όπως στο Βέλγιο γύρω στο 1600 η οικογένεια Ruckers) δημιουργούσαν «βιοτεχνικά» ατομικά όργανα κατόπιν παραγγελίας συγκεκριμένων καταναλωτών (ορχηστρών και πατρικίων), και συνεπώς με άκρως ποικιλόμορφη προσαρμογή σε όλες τις δυνατές συγκεκριμένες ανάγκες των παραγγελιοδοτών, ακριβώς όπως και με το εκκλησιαστικό όργανο.

Η ανάπτυξη του φορτεπιάνου πραγματοποιήθηκε σε διαφορετικά επίπεδα εν μέρει σε ιταλικό έδαφος (Cristofori [1655-1731]), εν μέρει σε γερμανικό. Αλλιώς στην Ιταλία οι εφευρέσεις που έγιναν εκεί, παρέμειναν πρακτικά σχεδόν ανεκμετάλλετες. Η ιταλική κουλτούρα παρέμεινε ξένη (κατά βάση μέχρι το κατώφλι του παρόντος) στον χαρακτήρα εσωτερικού χώρου της βόρειας μουσικής κουλτούρας. Η ωδή α καπέλα και η όπερα, τούτη δε η τελευταία

* Johann Mattheson, *Critica musica*. Αμβούργο 1722–1725.

** Oscar Bie, *Das Klavier und seine Meister*, 1898.

διαμορφωμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε οι άριές της να καλύπτουν την κοινή ζήτηση για εύκολα κατανοητές και αναπαραγώγιμες μελωδίες, παρέμειναν το ιταλικό ιδεώδες, καθορισμένο από την απουσία της κουλτούρας του αστικού «home». Το κέντρο βάρους της παραγωγής και της περαιτέρω τεχνικής ανάπτυξης του πιάνου βρίσκεται ωστόσο στη μουσικά καλύτερα οργανωμένη –και αυτό σημαίνει: ευρύτερα οργανωμένη– χώρα της τότε εποχής: τη Σαξονία. Η «αστική» μουσική μόρφωση που προερχόταν από τους ωδικούς συλλόγους, οι δεξιοτέχνες και οι κατασκευαστές οργάνων συνδυάστηκαν με ένα ζωντανό ενδιαφέρον της αυλικής ορχήστρας στην περαιτέρω ανάπτυξη και εκκλαίκευση του οργάνου. Στο προσκήνιο του ενδιαφέροντος βρισκόταν κατά πρώτον ως προτερήματα η δυνατότητα της απόσβεσης και της έντασης του ήχου, η διατήρηση του ήχου και η ομορφιά των αρπέντζιο συγχορδίων σε οποιεσδήποτε τονικές αποστάσεις, από την άληη δε πλευρά ως μειονέκτημα (ιδιαίτερα στα μάτια του Bach) η αρχικά –σε αντίθεση με το τσέμπαλο και το κλαβίχορδο– εισέτι ελλιπή ελευθερία της εκτέλεσης περασμάτων και ο παραμερισμός του ελαττώματος αυτού. Στη θέση της κρούσης των δακτύλων στα πληκτροφόρα όργανα του 16ου αιώνα είχε αρχίσει να αναπτύσσεται, με αφετηρία το εκκλησιαστικό όργανο, ήδη για το τσέμπαλο μια ορθολογική δακτυλοθεσία, η οποία βεβαίως με τη διασταύρωση των χεριών και με την επαλληλία των δακτύλων ήταν για τη δική μας αντίληψη ακόμη πολύ αλλόκοτη και βασανιστική, έως ότου οι δύο Bach, με την πρόσθεση της ορθολογικής χρήσης του αντίχειρα, την τοποθέτησαν σε ένα, τρόπον τινά: «τονικό» από άποψη φυσιολογίας θεμέλιο. Ενώ το χέρι στην αρχαιότητα έπρεπε να αναπτύξει τις δεξιοτεχνικές επιδόσεις του στον αυλό, τώρα οι ανώτερες απαιτήσεις θέτονταν από το βιολί και, προπάντων, από το πιάνο. Οι μεγάλοι δάσκαλοι της σύγχρονης μουσικής πιάνου, ο Johann Sebastian και ο Philipp Emanuel Bach, διατηρούσαν ακόμη μια ουδέτερη στάση απέναντι στο φορτεπιάνο, ειδικά δε ο πρώτος συνέθεσε ένα σημαντικό τμήμα των καλύτερων έργων του για τους τονικά πιο αδύναμους τύπους οργάνων, οι οποίοι ωστόσο ήταν πιο οικείοι και υπολογισμένοι για πιο ευαίσθητα αυτιά: το κλαβίχορδο και το τσέμπαλο. Πρώτα η διεθνώς γνωστή δεξιοτεχνία του Mozart [1756-1791] και η αυξανόμενη ζήτηση των μουσικών εκδοτών και των επιχειρηματιών που οργάνωναν συναυλίες, της μεγάλης μουσικής καταναλώσεως σύμφωνα με μαζικές επιδράσεις της αγοράς, επέφεραν την τελική νίκη του φορτεπιάνου. Ακόμη τον 18ο αιώνα οι κατασκευαστές πιάνου, ιδιαίτερα οι Γερμανοί, ήταν κατά πρώτον μεγάλοι καλλιτεχνικοί χειροτέχνες, που εμπλέκονταν και δοκίμαζαν αυτοί οι ίδιοι την κατασκευή (όπως η οικογένεια Silbermann). Η μηχανική παραγωγή σε μεγάλη κλίμακα περιέλαβε το όργανο αυτό αρχικά στην Αγγλία (Broadwood), ακολούθως όμως στην Αμερική (Steinway), όπου ο έξοχος σίδηρος ενίσχυσε την κατασκευή του σιδερένιου πλαισίου, βοηθώντας να ξεπεραστούν οι ουκ ολίγες καθαρά κλιματικές δυσκολίες μιας πολιτογράφησης του πιάνου – οι οποίες εξάλλου αντίκεινται στη χρήση του στους τροπικούς. Ήδη στις αρχές του 19ου αιώνα είχε γίνει κανονικό εμπορικό αντικείμενο, και κατασκευάζονταν σε αποθέματα. Ο άγιος ανταγωνισμός των εργοστασίων και των δεξιοτεχνών με τα ειδικά νωτερικά

μέσα του Τύπου, των εκθέσεων, και τελικά, κατ' αναλογία με την τεχνική πώλησης των ζυθοποιείων, η δημιουργία ιδιαίτερων αιθουσών συναυλιών από τα εργοστάσια κατασκευής μουσικών οργάνων (σ' εμάς, κυρίως στο Βερολίνο) γέννησαν την τεχνική τελειότητα του οργάνου, η οποία ήταν και η μοναδική που μπορούσε να ικανοποιήσει τις διαρκώς αυξανόμενες τεχνικές αξιώσεις των συνθετών. Ήδη οι όψιμες δημιουργίες του Beethoven [1770-1827] δεν θα μπορούσαν να είναι κατάλληλες για τα παλαιότερα όργανα. Τα ορχηστρικά έργα μπορούν να γίνουν προσβάσιμα στην οικιακή μουσική μόνο διά της μεταφοράς τους στο πιάνο. Με τον Chopin [1810-1849] βρέθηκε ένας συνθέτης πρώτου βαθμού, ο οποίος επικεντρώθηκε εντελώς στο πιάνο, και τελικά με τον Liszt [1811-1886] η βαθιά γνώση του μεγάλου δεξιό-τέχνη ξεκλείδωσε όλες τις δυνατότητες έκφρασης που έκρυβε το όργανό του.

Η ανυπέρβλητη σήμερα θέση του πιάνου βασίζεται στην οικουμενικότητα της χρήσης του για την οικιακή απόλαυση όλων σχεδόν των θησαυρών του μουσικού ρεπερτορίου, στην απροσμέτρητη πληρότητα του δικού του ρεπερτορίου, και τελικά στην ιδιομορφία του ως οικουμενικού οργάνου συνοδείας και εκπαίδευσης. Ως όργανο μόρφωσης έχει αντικαταστήσει την αρχαία κιθάρα, το μονόχορδο, το πρωτόγονο εκκλησιαστικό όργανο και τη βιέλντα με τροχό των μοναστικών σχολείων, ως όργανο συνοδείας έχει αντικαταστήσει τον αυλό της αρχαιότητας, το εκκλησιαστικό όργανο και τα πρωτόγονα έγχορδα όργανα του Μεσαίωνα και τα λιαούτα της Αναγέννησης, ως όργανο ερασιτεχνών των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων έχει αντικαταστήσει την κιθάρα της αρχαιότητας, την άρπα του Βορρά και το λιαούτο του 16ου αιώνα. Η αποκλειστική εκπαίδευσή μας στη σύγχρονη αρμονική μουσική στηρίζεται ουσιαστικά σ' αυτό. Τούτο ισχύει και από την αρνητική πλευρά, εφόσον η συνήθεια στον συγκερασμό έχει στερήσει σίγουρα από μελωδική άποψη από το αυτί μας –το αυτί του *προσλαμβάνοντος* κοινού– ένα τμήμα της λεπτότητας εκείνης που έδινε την καθοριστική χροιά στη μελωδική εκλέπτυνση της αρχαίας μουσικής κουλητούρας. Ακόμη τον 16ο αιώνα η εκπαίδευση των τραγουδιστών στη Δύση γινόταν με το μονόχορδο· και σύμφωνα με τον Zarlino* επιδιώχθηκε από εδώ η επανεισαγωγή του καθαρού χορδίσματος. Σήμερα η εκπαίδευσή τους πραγματοποιείται σχεδόν εντελώς στο πιάνο, τουλάχιστον στο δικό μας γεωγραφικό πλάτος, όπως εξάλλου και η μουσική εκπαίδευση των σχολών έγχορδων οργάνων ξεκινά εκ προοιμίου με το πιάνο. Είναι σαφές πως με τον τρόπο αυτόν δεν μπορεί να επιτευχθεί μια τόσο λεπτή ακοή, όπως με την εκπαίδευση μέσω οργάνων καθαρού χορδίσματος. Η περιβόητη μεγαλύτερη ατέλεια στην επιτόνιση των τραγουδιστών του Βορρά σε σύγκριση με τους Ιταλούς, θα πρέπει μάλλον να είναι έντονα καθορισμένη από αυτό.

Η πρόταση, όπως την διατύπωσε για παράδειγμα ο Helmholtz, να κατασκευαστούν πιάνο με 24 πλήκτρα στην οκτάβα, δεν φαίνεται κατά πρώτον να είναι πολύ εφαρμόσιμη, για οικονομικούς λόγους. Ανέναντι στο άνετο

πληκτρολόγιο των 12 πλήκτρων δεν θα έβρισκαν καμία αγορά στους ερασιτέχνες, και θα παρέμεναν απλά όργανα δεξιότεχνων. Αλλά η κατασκευή του πιάνου καθορίζεται από τη μαζική [αγοραία] διάθεση. Διότι το πιάνο, σύμφωνα με τη συνολική μουσική ουσία του, είναι ένα όργανο της αστικής οικίας. Όπως το εκκλησιαστικό όργανο απαιτεί τον τεράστιο εσωτερικό χώρο, το πιάνο απαιτεί τον μέτριο εσωτερικό χώρο για να εκδιπλώσει τα καλύτερα θέλητρά του. Όλες οι δεξιότεχνες επιτυχίες των σύγχρονων πιανιστών δεν μπορούν κατά βάση να αλληλάξουν τίποτε στο ότι όταν το όργανο αυτό εμφανίζεται αυτοτελώς σε έναν μεγάλο συναυλιακό χώρο, συγκρίνεται άθελα με την ορχήστρα, και τότε βέβαια κρίνεται ως πολύ ελαφρό. Δεν είναι συνεπώς τυχαίο ότι φορείς της κουλητούρας του πιάνου είναι οι βόρειοι λαοί, ο βίος των οποίων, ήδη για καθαρά κλιματικούς λόγους, είναι δεσμευμένος στην κατοικία και επικεντρωμένος στο «σπίτι», σε αντίθεση με τον Νότο. Επειδή εκεί η καλλιέργεια της αστικής οικιακής άνεσης υπολείπονταν κατά πολύ για κλιματικούς και ιστορικούς λόγους, δεν διαδόθηκε –όπως είδαμε– στους ίδιους το πιάνο που είχε εφευρεθεί εκεί, με την ταχύτητα που διαδόθηκε σ' εμάς, και δεν απέκτησε ακόμη και σήμερα τη θέση ενός αστικού «επίπλου», στον βαθμό που είναι σ' εμάς προ πολλού αυτονόητος.

* Ο Ιταλός Gioseffo Zarlino (1517 – 1590) ήταν μουσικός θεωρητικός και συνθέτης, με ιδιαίτερη συμβολή στη θεωρία της αντίστιξης και του συγκερασμού.