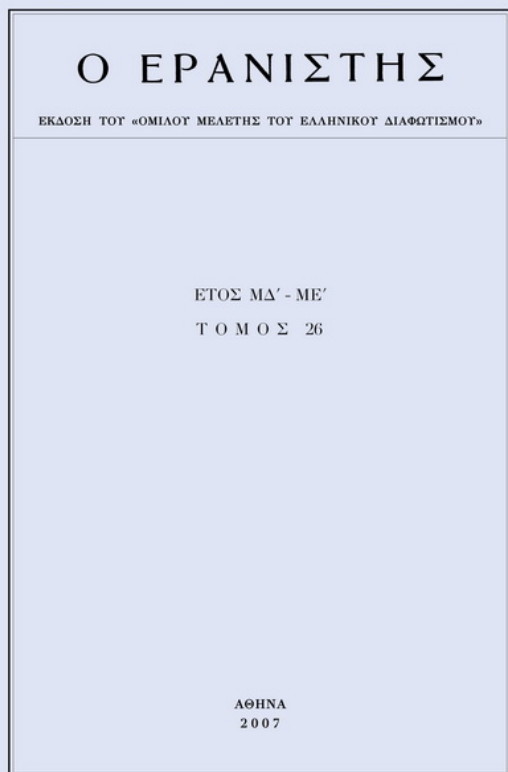


The Gleaner

Vol 26 (2008)



Το Μέγα θεωρητικόν του Χρύσανθου και οι γαλλικές πηγές του

Χάρης Ξανθουδάκης

doi: [10.12681/er.69](https://doi.org/10.12681/er.69)

To cite this article:

Ξανθουδάκης Χ. (2008). Το Μέγα θεωρητικόν του Χρύσανθου και οι γαλλικές πηγές του. *The Gleaner*, 26, 141–174. <https://doi.org/10.12681/er.69>

ΤΟ ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΓΑΛΛΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΟΥ

ΤΟ ΒΙΒΑΙΟ ΠΟΥ ΘΑ ΜΑΣ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΕΙ στὴν παρούσα μελέτη τυπώθηκε στὴν Τεργέστη τὸ 1832, χάρις στὶς ἐκδοτικὲς φροντίδες ἐνὸς πρώην μαθητῆ τοῦ συγγραφέα,¹ καὶ ἀποτελεῖ καθυστερημένη ἔκθεσις τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς λεγόμενης «μεταρρύθμισης τῶν τριῶν δασκάλων».² Ἡ μεταρρύθμιση αὐτή, ποὺ ἐκσυγχρόνισε τὸ θεωρητικὸ σύστημα τῆς ἑλληνορθόδοξης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ εἰσήγαγε τὴ σημερινὴ ἀπλούστερη μέθοδο παρασήμενης, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι εἶχε ὀλοκληρωθεῖ στὰ τέλη τοῦ 1814, ἀφοῦ ἡ «νέα μέθοδος» διδασκόταν ἤδη, σύμφωνα μὲ μιὰ μαρτυρία χρονολογημένη ἀπὸ τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1815, σ' ἓνα νεοσύστατο σιναῖτικὸ σχολεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης, ὅπου συνέρεαν καθημερινὰ «ὑπὲρ τοὺς διακοσίους μαθητάς, ἐξ ὧν εἶναι καὶ ἀρχιερεῖς καὶ πρωτοσύγκελοι [sic] καὶ διάκονοι τῶν ἀρχιερέων καὶ κοσμικοὶ παμπληθεῖς».³ Στὴν ἴδια πηγὴ μνημονεύονται καὶ οἱ «σχολαρχοῦντες» τοῦ διδασκαστορίου — «έννας καλόγηρος Χρυσάνθος καὶ ὁ Λαμπαδάριος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας». Ἡ ἐπίσημη ἀνακοίνωσις τῆς μεταρρύθμισης καὶ ἡ συνοπτικὴ ἀναφορὰ στοὺς στόχους καὶ στὸ περιεχόμενό της ἔγινε μέσω μιᾶς πατριαρχικῆς «προκήρυξης», μὲ ἡμερομηνίαν 25 Νοεμβρίου 1815, καὶ μιᾶς συνοδευτικῆς «Ἐγκυκλίου Ἐπιστολῆς», ποὺ δημοσιεύθηκαν σὲ

1. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου [sic] τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθέν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν. Ἐν Τεργέστη. Ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαὴλ Βάις (Michele Weis), 1832.

2. Maureen Morgan, «The “Three Teachers” and their Place in the History of Greek Church Music», *Studies in Eastern Chant* 2 (1971), 86-99· Καίτη Ρωμανοῦ, «Ἡ μεταρρύθμιση τοῦ 1814», *Μουσικολογία* 1 (1985), 7-22.

3. Ἀπόσπασμα ἐπιστολῆς τοῦ Προηγούμενου Διονυσίου Βατοπαιδινοῦ, μὲ ἡμερομηνίαν 21 Ἰανουαρίου 1815, ποὺ στάλθηκε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν στοὺς ἐπιτρόπους τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (Βατοπ. Ἀρχεῖον, Συσταχωμένος Φάκ. 8, φ. 3). Στὴν πληρέστερη μορφή του, τὸ ἀπόσπασμα δημοσιεύθηκε στό: Γεώργιος Κωνσταντίνου (ἐκδ.), *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων. Τὸ αὐτόγραφο τοῦ 1816. Τὸ ἔντυπο τοῦ 1832*, χ.τ.ἔ., Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου 2007, σ. 9.

δύο διαδοχικά τεύχη (άρ. 3 και 4) του περιοδικού *Ἑλληνικὸς Τηλέγραφος* τῆς Βιέννης, τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1816.⁴ Τὴν εἰδηση χαίρετισε καὶ ὁ «Λόγιος Ἑρμῆς», ὡς προάγγελος «τῆς ἐτοιμαζομένης ἐπιστροφῆς τοῦ μουσηγέτου Ἀπόλλωνος εἰς τὴν ἀρχαίαν αὐτοῦ πατρίδα»⁵ καὶ ὡς κατάλληλη ἀφορμὴ γιὰ ἓνα σύντομο προλόγισμα στὸ μεταφρασμένο λῆμμα «Μουσική», ἀπὸ τὸ *Allgemeine Theorie der schönen Künste* τοῦ Johann Georg Sulzer, ποὺ ὑπῆρξε τὸ πρῶτο ἐκτενὲς περὶ μουσικῆς δημοσίευμα τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ.⁶

Ἡ «προκήρυξη» ἐπαινεῖ ὀνομαστικὰ τὸν καθένα ἀπὸ τοὺς τρεῖς πρωταγωνιστὲς τῆς μεταρρύθμισης γιὰ τὴν ιδιαίτερη συμβολή του σ' αὐτήν:

«Τρεῖς γὰρ τῶν ἐν Βασιλευούσῃ ἐξ ἐπαγγέλματος Μουσικῶν, ὃ τε Ἱερολογιώτατος ἐν διακόνοις κὺρ Χρύσανθος, ὁ Μουσικολογιώτατος Λαμπάδριος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας κὺρ Γρηγόριος, καὶ ὁ Μουσικολογιώτατος κὺρ Χουρμούζιος, ὁ μὲν πρῶτος περὶ τὸ θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς μέρος, εἴπερ τις ἄλλος, διὰ μακροῦ χρόνου καὶ πόνων πολλῶν ἐνασχοληθείς, καὶ ἐπιστημονικῶν ἰδεῶν ἐγκρατής, Εὐρωπαίος τε Μουσικοῖς ὁμιλήσας διδασκάλους, καὶ τούτων, ὅσα τῷ εἰσαγωγικῷ συμβάλλεται μέρει, συλλεξάμενος, οἱ δὲ περὶ τὸ πρακτικόν, τὴν παράδοσιν φαιμέν

4. *Ἑλληνικὸς Τηλέγραφος* 5 (1816), 10-12 καὶ 16-18, ἀντίστοιχα. Ὁ Γρηγόριος Στάθης ὑποστηρίζει ὅτι τὰ δύο κείμενα τυπώθηκαν στὸ Πατριαρχικὸ Τυπογραφεῖο, ἀλλὰ ἡ ὑπόθεσή του ὅτι κυκλοφόρησαν «κατὰ μήνα Ἀπρίλιο ἢ Μάιο τοῦ 1815» ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴν ἡμερομηνία τῆς «προκήρυξης», ὅπως δημοσιεύθηκε στὸν *Ἑλληνικὸ Τηλέγραφος*, τὴν ὁποία ὁ ἴδιος δείχνει νὰ ἀγνοεῖ («Τὰ Πρωτόγραφα τῆς Ἑξηγήσεως στὴ Νέα Μέθοδος», *Τιμὴ πρὸς τὸν διδασκαλόν. Ἐκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθης, Ἀθήνα, Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα*, 2001, σ. 696-707, ἰδιαιτέρως σ. 697).

5. *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* 6 (1816), 10.

6. *Ο.π.*, 11-15, 22-31, 43-50, 65-78. Ὁ «Λόγιος Ἑρμῆς» ἀναφέρει μόνον τὸ ὀνοματεπώνυμο τοῦ συγγραφέα — καὶ μάλιστα μὲ ὀρθογραφικὸ λάθος, προσθέτοντας ἓνα «ν» (Sulzer). Ὁ Πλεμμένος ὑπῆρξε ὁ μόνος, ἀπ' ὅσο μπόρεσα νὰ ἐλέγξω, ποὺ ἀναγνώρισε στὸ δημοσίευμα τὸ λῆμμα «Musik» τοῦ μνημειώδους ἔργου τοῦ Sulzer (John Plemmenos, «The active listener: Greek attitudes towards music listening in the Age of Enlightenment», *British Journal of Ethnomusicology* 6 (1997), 51-63, βλ. ἰδιαιτέρως 59), ἀλλὰ θεωρῶ ἐντελῶς ἀβάσιμο καὶ παραπλανητικὸ τὸν ἰσχυρισμὸ του ὅτι ἡ μετάφραση τοῦ λήμματος «εἶναι ἀφιερωμένη στὸ Χρύσανθον» (δ.π.). Σημειωτέον ὅτι ἡ *Πραγματεία περὶ Μουσικῆς* τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως γράφτηκε τὸ 1772, ἀλλὰ πρωτοδημοσιεύθηκε τὸ 1868 (βλ. Χάρης Ξανθοῦδάκης, «Ἡ *Πραγματεία περὶ Μουσικῆς* τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως», *Σύγκριση* 12 (2001), 101-117, ἰδιαιτέρως 101-103).

τῆς καθ' ἡμᾶς ἁσματικῆς τέχνης, καλῶς ἡσκημένοι, καὶ ἰδίᾳ φιλοπόνῳ σπουδῇ ἀξιολόγους προσθήκας ταῖς Μουσικαῖς αὐτῶν κτησάμενοι ἐπιδόσεις, ὁμοῦ συνελθόντες, θεωρητικὴν ἅμα καὶ πρακτικὴν τῆς καθ' ἡμᾶς ἱερᾶς Μουσικῆς διδασκαλίαν συνέταξαν, καὶ μέθοδον παραδόσεως νέαν ἐξεύρον [...].»⁷

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ περιέχει ἤδη μιὰ πληροφορία ποὺ ὑπαινίσσεται ὅτι τὸ πατριαρχικὸ κείμενο — ἡ πιὸ ἄμεση καὶ ἀξιόπιστη πηγὴ γιὰ τὴ μεταρρύθμιση — δὲν διαβάστηκε, καὶ πάντως δὲν ἀξιοποιήθηκε: στὰ τέλη τοῦ 1815 ὁ Χρῦσανθος ἦταν ἀκόμη ἱεροδιάκονος καὶ ὄχι ἀρχιμανδρίτης, ὅπως ἀναφέρει λανθασμένα ὁ ἐκδότης τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ⁸ καὶ ἐπαναλαμβάνουν οἱ περισσότεροι σημερινοὶ σχολιαστές,⁹ ἀκολουθώντας τὸν Παναγιώτη Πελοπίδῃ ἢ τὸν «ἐνδιάμεσο» Γ. Παπαδόπουλο¹⁰ (σημειώτεον ὅτι καὶ ἡ χρονολογία ἀνάρρησης τοῦ Χρυσάνθου στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο — ἀρχικὰ Δυρραχίου, ἔπειτα Σμύρνης καὶ τελικῶς Προύσης — ὑπῆρξε ζήτημα ἀμφιλεγόμενο).¹¹ Ἐπιπλέον, ὁ συνοπτικὸς ἐπιμερισμὸς, μὲ τὸν ὁποῖο καταγίνεται τὸ συγκεκριμένο ἐδάφιο, ἐπιτρέπει τὴ συναγωγὴ ὀρισμένων ἀπλῶν καὶ ἄμεσων συμπερασμάτων. Τὰ καταγράψουμε, στὸ μέτρο ποὺ διευκρινίζουν τὸ ρόλο τοῦ Χρυσάνθου στὴ μουσικὴ μεταρρύθμιση καὶ τίς τοπολογικὲς συντεταγμένες τῆς ἐγγραφῆς του στὴ χάρτα τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ.

7. Ἑλληνικὸς Τηλέγραφος, β.π., 10-11.

8. Παναγιώτης Πελοπίδης, «Πρόλογος», στὸ Χρῦσανθος, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, β.π., σ. ε' - ια'· ἡ συγκεκριμένη ἀναφορὰ, στὴ σημ. τῆς σ. ζ'.

9. Ἐνδεικτικὰ μόνον: Morgan, β.π., σ. 87· Ρωμανοῦ, β.π., σ. 10· Γεώργιος Λαδάς, *Τὰ πρῶτα τυπωμένα βιβλία Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, Κουλτούρα, 1978, σ. 4· Ἀντώνιος Ἀλυγιζάκης, *Θέματα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη, Πουρνάρας, 1978, σ. 100. Ὁ Κωνσταντῖνος, ποὺ ἀξιοποίησε τὴν πληροφορία τῆς πατριαρχικῆς «προκήρυξης», πρῶτος ἐπισημαίνει τὸ λάθος τῶν μελετητῶν (Κωνσταντῖνου (ἐκδ.), β.π., σ. 26 καὶ σημ. 20).

10. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῶν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* [...], Ἀθήνα, τυπογρ. καὶ βιβλιοπ. Κουσουλίνου καὶ Ἀθανασιάδου, 1890, σ. 333· Ὁ ἴδιος, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, τύποις Πραξιτέλους, 1904, σ. 193.

11. Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλος (ἐκδ.), *Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002, σ. 14 σημ. 9. Τὸ ζήτημα ἔλυσε ὀριστικὰ ὁ Κωνσταντῖνος (β.π., σ. 32 σημ. 49), παραπέμποντας στὸν Κώδικα Ὑπομνημάτων Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (τὸ σχετικὸ Ὑπόμνημα εἶναι τοῦ Μαΐου τοῦ 1820).

Ἡ μεταρρύθμιση συνίστατο στὴ σύνταξη ἐνὸς διδασκτέου θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ συστήματος τῆς «καθ' ἡμᾶς ἱερᾶς Μουσικῆς» καὶ στὴν ἐξεύρεση μιᾶς νέας, καὶ ὁμόλογης πρὸς αὐτό, διδακτικῆς μεθόδου. Τόσο ἡ διατύπωση τοῦ συστήματος ὅσο καὶ ὁ σχεδιασμός τῆς μεθόδου συζητήθηκαν, ἀποφασίστηκαν καὶ ὑλοποιήθηκαν κατὰ τὴν κοινὴ (καὶ ἐπαναλαμβανόμενη, ὅπως μπορεῖ νὰ ὑποθέσει κανεὶς) συνάντηση τῶν τριῶν δασκάλων. Ὡς διδασκτέα ὕλη, τὸ σύστημα περιεῖχε μιὰ θεωρητικὴ καὶ μιὰ πρακτικὴ πλευρά. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ δεύτερη, τὸ πατριαρχικὸ κείμενο ἀναδεικνύει τοὺς κύριους ἐμπνευστές, ὑπογραμμίζοντας τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο δεξιότητάς τὸ ὁποῖο εἶχαν ἐπιτύχει μὲ φιλόπονη ἀσκήση καὶ σπουδὴ ὁ Γρηγόριος καὶ ὁ Χουρμούζιος. Ὅσο γιὰ τὴ θεωρητικὴ πλευρά, ἡ φρασεολογία τῆς «προκλήρυξης» εἶναι κατηγορηματικότερη ἀναφορικὰ μὲ τὸ «εἰσαγωγικὸν μέρος», τὸ ὁποῖο παρουσιάζεται ὡς συμπίλημα στοιχείων προερχομένων ἀπὸ τοὺς Εὐρωπαίους συνομιλητὰς τοῦ Χρυσάνθου, ἐνῶ τοῦ κυρίως τεχνικοῦ μέρους ὁ συντάκτης ἐμμέσως μόνον σκιαγραφεῖται, ὅταν τὸ ἐδάφιο μνημονεύει τὶς μακροχρόνιες καὶ πολύμοχθες μελέτες, καθὼς καὶ τὴν ἐπιστημονικὴ κατάρτιση τοῦ «Ἱερολογιωτάτου ἐν διακόνοις», ὁ ὁποῖος καὶ γενικότερα προβάλλεται ὡς ὁ κατ' ἐξοχὴν θεωρητικὸς νοῦς τῆς τριμελοῦς ομάδας. Ἡ πρωτότυπη χρυσανθινὴ συμβολὴ στὴν ἐπινόηση τῆς νέας θεωρίας καὶ παρασημανσης, τῆς ὁποίας στοιχεῖα ὀφείλονται ἐνδεχομένως σὲ προγενέστερες μεταρρυθμιστικὰς πρωτοβουλίας, ἀποτελεῖ ἀκόμη ἀντικείμενο συζήτησης.¹² τὸ γεγονός ἐν τούτοις παραμένει, ὅτι ἡ νέα παρασημαντικὴ διαφαίνεται ἤδη σὲ μουσικὰ χειρόγραφα τοῦ Χρυσάνθου ἀπὸ τὴ διετία 1811-1812:¹³ ἡ μαρτυρία τοὺς μᾶς ὑποδεικνύει τὸν κύριο εἰσηγητὴ τῶν τεχνικῶν στοιχείων τοῦ νέου συστήματος, στὸν ἴδιο βαθμὸ πού ἡ «προκλήρυξη» ἀποκαλύπτει τὸ διαμετακομιστὴ τῶν εὐρωπαϊκῆς προέλευσης γενικότερων μουσικῶν ἰδεῶν καὶ ἐννοιῶν. Ἡ ὑπαγωγή λοιπὸν τοῦ Χρυσάνθου στὸ διαφωτιστικὸ κίνημα εἶναι τριπλὰ δικαιολογημένη, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ (α) ἕναν ἀναγνωρισμένο (πατριαρχικῶς καλὰ μὲν, μάλιστα) μετακινωτὴ δυτικῶν μουσικῶν στοιχείων στὰ καθ' ἡμᾶς, (β) τὸν κύριο συντελεστὴ μιᾶς ριζοτόμου

12. Βλ., π.χ., Γιαννόπουλος (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 10-11, [Διονύσιος Μπιλάλης 'Ανατολικιώτης], 'Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ καὶ ἡ συμβολὴ του εἰς τὴν μουσικὴν μεταρρύθμισιν τοῦ 1814, Ἀθήνα, Κάλαμος, 2004, σ. 16-18, καὶ Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 30-31.

13. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 27.

παρέμβασης σ' ένα σημαντικό τομέα τῆς λειτουργικῆς μας παράδοσης καὶ (γ) τὸ συνδυασμὸς μιᾶς ἐπιτυχημένης, ὅπως ἀποδείχθηκε, προσπάθειας γιὰ τὴ διεύρυνση καὶ ἐκλαίκευση τῆς ἐκπαίδευσης στὸν ἰδιαίτερο τομέα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, ἐξἄλλου, λειτούργησε καὶ ἡ νέα παρασημαντικὴ, ἡ ὁποία ἐπέτρεψε τὴ χάραξη τυπογραφικῶν μουσικῶν στοιχείων: τὸ ἀποτέλεσμα, «ὁ διὰ τοῦ τύπου δηλονότι πολλαπλασιασμὸς τῶν μουσικῶν βιβλίων καὶ ἡ ἐκ τούτου κοινοτέρα ὠφέλεια εἰς τὸ γένος», προαναγγέλθηκε πανηγυρικὰ στὸν πρόλογο τοῦ πρώτου τυπωμένου βιβλίου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὸ 1820.¹⁴

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ «μικρὸ θεωρητικὸ» τοῦ Χρυσάνθου, ποὺ τυπώθηκε πρῶτο καὶ ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος συνοπτικοῦ παιδαγωγικοῦ ἐγχειριδίου μὲ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ νέου συστήματος,¹⁵ τὸ *Μέγα Θεωρητικόν* ἐκθέτει ἀναλυτικὰ τὸ σύστημα, μὲ ὅλους τοὺς νεωτερισμοὺς στὴ θεωρία καὶ τὴν παρασήμανση, περιλαμβάνοντας καὶ ὅσα γενικὰ μουσικοθεωρητικὰ καὶ αἰσθητικὰ στοιχεῖα («τῷ εἰσαγωγικῷ συμβάλλεται μέρει» — ἀποτυπώνει, συνεπῶς, καὶ τὸ ριζοσπαστικὸ γράμμα τῆς μεταρρύθμισης καὶ τὸ διαφωτιστικὸ πνεῦμα ποὺ τὴν ἐνέπνευσε. Ἡ συγγραφὴ τοῦ βιβλίου, ἡ τουλάχιστον μιᾶς πρώτης του μορφῆς ὅχι πολὺ διαφορετικῆς ἀπὸ τὴν τυπωμένη ἐκδοχὴ τοῦ 1832, θὰ πρέπει νὰ εἶχε ὀλοκληρωθεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν 2α Σεπτεμβρίου τοῦ 1816. Ἡ ἡμερομηνία αὐτὴ σημειώνεται στὴν κατακλείδα ἐνὸς χρυσανθινοῦ ἰδιογράφου ποὺ φυλάσσεται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Σχολῆς τῆς Δημητσάνας:

«Γέγραπτο χειρὶ βίβλος, Ἀρχιμανδρίτου Χρυσάνθου ὄφρ' ἐς χρῆσιν τῇ Γρηγορίου. ἁωις' Σεπτεμβρίου Βχ.»¹⁶

14. Λαδάς, ὁ.π., σ. 12. Ἐπρόκειτο γιὰ τὸ *Νέον Ἀναστασιματᾶριον* τοῦ Πέτρου τοῦ Ἐφεσίου. Μόνο γιὰ τὸν 19ο αἰῶνα, ὁ Γεώργιος Χατζηθεοδώρου (*Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Περίοδος Α' (1820-1899)*, Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, 1998) ἀπαριθμεῖ 226 τυπωμένα βιβλία ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (πέραν τῶν θεωρητικῶν) καὶ 15 «ἐξωτερικῆς» (δηλ. κοσμικῆς) μουσικῆς.

15. *Εἰσαγωγή* εἰς τὸ *Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Συνταχθεῖσα, πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν Νέαν Μέθοδον, παρὰ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων [...]*, Ἐν Παρισίοις, Ἐκ τῆς τυπογραφίας Ἐριγίνου, 1821.

16. Τάσος Γριτσόπουλος, «Κατάλογος τῶν χειρογράφων κωδίκων τῆς Σχολῆς τῆς Δημητσάνης», *Ἑπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 22 (1952), 183-226, καὶ 24 (1954), 230-274· ἡ ἀναφορὰ καὶ ἡ περιγραφὴ στὸν τ. 22, 200-201.

Ὁ Χατζηγιακουμής μελέτησε τὸ χειρόγραφο καὶ διαπίστωσε ὅτι πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο τοῦ κειμένου τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ, ποὺ ἐκπονήθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ συγγραφέα, γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τῶν —διδασκικῶν, προφανῶς— ἀναγκῶν τοῦ συνεργάτη του, Λαμπαδαρίου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας.¹⁷ Ἀπὸ τὸ χειρόγραφο ἀπουσιάζουν τὰ χωρία ἐκεῖνα τοῦ ἔργου ποὺ δὲν ἐνδιέφεραν τὸν Γρηγόριο, ἀλλὰ ὁ Χρυσάνθος φρόντισε, ὅπως θὰ δοῦμε, νὰ ἐπισημάνει μὲ ἀκρίβεια τοὺς τίτλους τῶν κεφαλαίων ποὺ παραλείφθηκαν, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι ὁλόκληρο τὸ βιβλίον προϋπῆρχε τοῦ μερικῶν ἀντιγράφου του.

Σύμφωνα μὲ τὴν ἔκδοση τοῦ 1832, τὸ Μέγα Θεωρητικὸν διαιρεῖται σὲ δύο μέρη, μὲ ξεχωριστὴ σελιδαρίθμηση. Τὸ πρῶτο καὶ ἐκτενέστερο (σ. 1-222) περιλαμβάνει τὸ θεωρητικὸ καὶ τεχνικὸ μέρος τοῦ νέου συστήματος, τὸ ὁποῖο ἀναπτύσσεται στὰ 50 κεφάλαια τῶν βιβλίων Α'-Δ' (σ. 1-174), ἐνῶ στὰ 7 κεφάλαια τοῦ βιβλίου Ε' συγκεντρώνεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ὕλης ποὺ προέρχεται ἀπὸ δυτικὲς πηγές καὶ ἔχει νὰ κάνει μὲ ζητήματα ποὺ ἀφοροῦν τῇ μουσικῇ γενικότερα ἢ τῇ δυτικοευρωπαϊκῇ της ἐκδοχῇ εἰδικότερα (σ. 174-222). Τὸ δεῦτερο μέρος (σ. I-LVII) περιλαμβάνει μιὰ σύντομη ἀναδρομὴ στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, ἀπὸ τοὺς βιβλικοὺς χρόνους τοῦ κατακλυσμοῦ ἕως τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰωάννη Δαμασκηνοῦ, ἕναν ἀλφαριθμητικὸ ὀνομαστικὸ κατὰλογο μὲ «ὄσους διδασκάλους καὶ ἐφευρετὰς ψαλμοψιδῶν ἀνέδειξεν ὁ χρόνος»,¹⁸ ἐμπλουτισμένο μὲ ἐκτενεῖς βιοεργογραφικὲς σημειώσεις, μιὰ σύντομη ἱστορικὴ περιγραφὴ τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς καὶ τῶν νεότερων τροποποιήσεών της (σ. XLIV-LV), καθὼς καὶ μιὰ ξεχωριστὴ ἀπαρίθμηση ὁδηγιῶν περὶ τοῦ «Πῶς προσιτέον τῇ Μουσικῇ».¹⁹ Τὸ «δεύτερον» αὐτὸ μέρος τῆς ἐντυπῆς ἐκδοχῆς τοῦ ἔργου προτάσσεται στὸ χειρόγραφο τοῦ 1816, καὶ φαίνεται ὅτι ὁ συγγραφέας τὸ θεωροῦσε προοιμιακόν, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ λατινικὴ σελιδαρίθμηση. Πρόκειται, πάντως, γιὰ τὴν πρώτη γενικὴ ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, ἀπὸ τοὺς μυθολογικοὺς χρόνους ἕως τὴν ἐποχὴ τοῦ Χρυσάνθου, μὲ дуόμισι σελίδες ἀφιερωμένες στὴ μουσικὴ τῶν Ἑβραίων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, καὶ ὅχι, ὅπως τὸ διατυπώνει ὁ Ρωμανοῦ, γιὰ τὴν

17. Μανόλης Χατζηγιακουμής, «Αὐτόγραφο (1816) τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου», *Ὁ Ἑρανιστής* 11 (1974), 311-322.

18. Χρυσάνθος, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, ὁ.π., σ. XXXIII.

19. Πρόκειται γιὰ τὸν τίτλο ἐνὸς ἡμιαυτόνομου κειμένου, μὲ τὸ ὁποῖο κλείνει τὸ δεύτερον μέρος καὶ ὁλόκληρο τὸ βιβλίον (ὁ.π., σ. LV-LVII).

«πρώτη στους νεότερους χρόνους ελληνική γενική ιστορία τῆς μουσικῆς, στήν ὁποία οἱ βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ μελοποιοὶ παίρνουν τὴ θέση τους μετὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες μουσικοὺς (καὶ τοὺς μουσικοὺς ποὺ ἀναφέρονται στὴ Βίβλο) καὶ παράλληλα μὲ τοὺς μεγάλους μουσικοὺς τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ»;²⁰ τὸ χρυσανθινὸ κείμενο δὲν ἀναφέρει οὔτε ἓνα ὄνομα δυτικοευρωπαϊοῦ μουσικοῦ, μὲ ἐξάιρεση τὰ ὀνόματα τῶν «Λατίνων» καὶ «λοιπῶν εὐρωπαίων» συγγραφέων περὶ μουσικῆς,²¹ στὰ ὁποῖα θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐπανέλθουμε.

Τὰ 3 πρῶτα κεφάλαια τοῦ βιβλίου Ε' εἶναι ἀφιερωμένα στὴ μελοποιία: τὸ πρῶτο («Περὶ Μελοποιίας», σ. 174-177) ἐκθέτει συνοπτικὰ τὶς βασικὲς ἀρχές, ὅπως συνάγονται ἀπὸ τὰ ἀρχαιοελληνικὰ συγγράμματα, τὸ δεύτερο («Πῶς ἐμελίζοντο αἱ Ψαλμωδαίαι», σ. 178-181) ἀσχολεῖται μὲ τὴν τυπολογία τῆς παραδοσιακῆς βυζαντινῆς μελουργίας, ἐνῶ τὸ τρίτο («Τωρινὸς τρόπος τοῦ μελίζειν», σ. 181-192) περιέχει ἀναλυτικότερες ὁδηγίες πρὸς τοὺς σύγχρονους ἐπίδοξους μελουργοὺς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀπὸ τὴ φύση τους, λοιπόν, τὰ κεφάλαια αὐτὰ δὲν προσφέρονται στὴν πρόσληψη καὶ τὴ συνακόλουθη δι' αὐτῶν μετακένωση δυτικοευρωπαϊκῶν ἰδεῶν καὶ ἐννοιῶν, ἂν καὶ καθαυτὴ ἡ ἰδέα τῆς ἐνσωμάτωσης μιᾶς τέτοιας ἐνότητας σ' ἓνα μουσικοθεωρητικὸ σύγγραμμα, ποὺ τὸ ἐπικαιροποιεῖ σὲ σχέση μὲ τὶς παλαιότυπες πραγματείες τῶν Ἀρμονικῶν συγγραφέων, κυριαρχοῦσε στὴ νεότερη δυτικοευρωπαϊκὴ μουσικὴ φιλολογία, ὅπου οἱ θεωρητικὲς καὶ τεχνικὲς γνώσεις ἀποσκοποῦσαν πλεόν στὴν ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση μουσικῶν δημιουργῶν. Τὸ τέταρτο κεφάλαιο («Περὶ Μουσικῶν Ὁργάνων», σ. 192-196) εἶναι κι αὐτὸ στὴ σύλληψή του νεωτερικὸ, ἀφοῦ περιέχει μιὰ συστηματικὴ ταξινόμηση καὶ περιγραφή τῶν ὀργάνων (μεταξὺ τῶν ὁποίων τὸ «κλαβεσσέν» [sic]²² καὶ ὁ «εὐρωπαϊκὸς πλαγίαυλος»), καὶ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη ὀργανογνωσίαν στὴ νεοελληνικὴ μουσικογραφία. Στὸ πέμπτο κεφάλαιο («Διαθέσεις τῶν ἀκροωμένων τῆς Μουσικῆς», σ. 196-202), ποὺ δίκαια θεωρήθηκε «ἡ πρώτη ἀπόπειρα ἀποκλειστικῆς ἐνασχόλησης μὲ τὴ μουσικὴ ἀκρόαση

20. Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἑντεχνη Ἑλληνικὴ Μουσικὴ στὸς Νεότερους Χρόνους*, Ἀθήνα, Κουλτούρα, 2006, σ. 38.

21. Χρύσανθος, *ὁ.π.*, σ. XXXI.

22. *Ὁ.π.*, σ. 193· πβ. Χάρης Ξανθοουδάκης, «Πῶς ἡ Ἑλληνικὴ Γλώσσα ὑποδέχτηκε τὸ Cembalo», *Τριμηνιαῖο Δελτίο* (Ἰόνιο Παν/μιο / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν / Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς) 7 (Ἰούλ.-Σεπτ. 2007), 6-9.

στη (σωζόμενη τουλάχιστον) ελληνική γραμματεία»,²³ οί δάνειες δυτικο-ευρωπαϊκές ιδέες είναι προφανείς και άφθονες: ή αυτόνομη αυτή μικρή αίσθητική πραγματεία αποτελεί το πρώτο κείμενο του Χρυσάνθου που στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στις ιδέες του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και χρησιμοποιεί δύο μόνον παραπομπές σε αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, των οποίων οί απόψεις ενσωματώνονται άβίαστα στο δυτικότροπο νοηματικό πλαίσιο και επιτρέπουν στο συγγραφέα να μην απομακρυνθεί τελείως από τα έμπειρικά δεδομένα ενός Έλληνα αναγνώστη έξοικειωμένου με την καθ' ήμᾶς εκκλησιαστική μουσική. Περισσότερο γνώριμο είναι το διακειμενικό περιβάλλον του έκτου κεφαλαίου («Χρήσις τῆς Μουσικῆς», σ. 202-217), όπου ή περιπτωσιολογία των αποτελεσμάτων τῆς μουσικῆς στα έμψυχα όντα είναι κοινός τόπος τῆς αρχαιοελληνικῆς θεωρίας περί ήθους και όπου οί άφθονες παραπομπές σε νεότερους Ευρωπαίους συγγραφείς εναλλάσσονται με αντίστοιχες σε αρχαίους Έλληνες. Το έβδομο, τέλος, κεφάλαιο («Περὶ Ἀρμονίας», σ. 218-222), στο εκτενέστερο δεύτερο μέρος του, πραγματεύεται συνοπτικά, αλλά και συνολικά, ένα καθ' έξοχην θεμελιώδες φαινόμενο τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς μουσικῆς θεωρίας και πρακτικῆς: ο Χρυσάνθος περιγράφει ἐν συντομίᾳ τὰ έξωτερικά χαρακτηριστικά τῆς ἀρμονικῆς γραφῆς και καταλήγει παραθέτοντας ένα μικρό απόσπασμα τετράφωνης λατινικῆς σύνθεσης, στην πρωτότυπη ευρωπαϊκή σημειογραφία και σε δική του μεταγραφή, σύμφωνα με το νέο σύστημα παρασήμανσης.²⁴ Πρόκειται για το πρωϊότερο παράδειγμα τετράφωνης συγχορδιακῆς ἀρμονίας που τυπώθηκε σε ελληνικό μουσικοθεωρητικό σύγγραμμα, αφού το μικρό έγχειρίδιο του Ν. Φλογαΐτη, που αποτελεί την πρώτη ελληνική δυτικού τύπου «θεωρία τῆς μουσικῆς», αναφέρεται σε συνηχήσεις καταγράφοντας τους συστατικούς φθόγγους με αλφαβητικά σύμβολα, ενώ το μέρος των μουσικῶν παραδειγμάτων του περιλαμβάνει συγχορδίες αποκλειστικά ἀναλυμένες σε «όριζόντιους» ρυθμικούς σχηματισμούς (ἀρπίσματα και «μπάσα του Alberti»)).²⁵

23. Γιάννης Πλεμμένος, *Το Μουσικό Πορτρέτο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Ἀθήνα, Ψηφίδα, 2003, σ. 168. Ὁ συγγραφέας μεταφέρει στα ελληνικά τὴ φράση πού είχε χρησιμοποιήσει στο παλαιότερο ἔργο του (Plemmenos, «The active listener [...]», *British Journal of Ethnomusicology*, ὅ.π., σ. 52): «[...] the first attempt in modern Greek literature to tackle the listener issue».

24. Χρυσάνθος, ὅ.π., σ. 222.

25. *Συνοπτική Γραμματική εἴτε* [sic] *Στοιχειώδεις Ἀρχαὶ τῆς Μουσικῆς*, μετὰ

Ἡ πρόσφατη ἔκδοση τῶν δύο σωζόμενων μορφῶν τοῦ χρυσανθινοῦ κειμένου σέ ἀντικριστὲς σελίδες²⁶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ στηρίξουμε ὀρισμένους συλλογισμούς, σχετικούς μὲ τὴ χρονολόγησιν τῶν τελευταίων κεφαλαίων τοῦ πρώτου μέρους καὶ τὴν ἑνταξί του στὴ συνολικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἔργου, ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ προσεκτικότερη παρατήρησιν τοῦ χρονικοῦ συσχετισμοῦ ἀνάμεσα στὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας καὶ τὸ λανθάνον πλῆρες πρωτότυπο, τοῦ ὁποῖου ἡ ὁλοκλήρωσις, ὅπως θεωρήσαμε, εὐλόγα τοποθετεῖται πρὶν ἀπὸ τὴν 2α Σεπτεμβρίου τοῦ 1816. Λαμβάνοντας ὑπόψιν τὴ λογικὴ αὐτὴ προτεραιότητα, τὴ σκέψῃ ὅτι τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενον τοῦ βιβλίου θὰ πρέπει νὰ εἶχε παγιωθεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν παρουσίαν τοῦ νέου συστήματος (μαζί μὲ τὰ «ὅσα τῷ εἰσαγωγικῷ συμβάλλεται μέρει» τῶν τελευταίων κεφαλαίων) ἐνώπιον τῆς Ἱερᾶς Συνόδου καί, φυσικά, τὸ εὐλογο χρονικὸ διάστημα ποὺ ἀπαιτοῦσε ἡ παραγωγή ἐνὸς ἀντιγράφου, θὰ μπορούσαμε νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὸν Χατζηγιακουμή, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖ τὴ σύνταξιν τοῦ πρωτοτύπου στὴν περίοδο πρὸ τοῦ 1815 — «στὰ χρόνια 1814-1815 ἢ ἀκόμη καὶ λίγο ἐνωρίτερα, στὰ 1813-1814».²⁷ Ἄν ὥστόσο ὑποθέσουμε ὅτι τὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας εἶναι πιστὸ ἀντίγραφο μέρους τοῦ λανθάνοντος πλήρους πρωτοτύπου, δύο πληροφορίες τοῦ πρώτου μᾶς υποχρεώνουν νὰ ἀναθεωρήσουμε τὴ χρονολόγησιν τοῦ δεύτερου: ἐννοῶ τὴ μνεία τῶν χειρογράφων τοῦ «Πέτρου Κωνσταντινοπολίτη [sic]», τὰ ὁποῖα μεταφέρθηκαν στὴ μουσικὴ Σχολὴ «κατὰ τὸ ἔτος ,αωις'»,²⁸ καὶ στὴ διπλὴ ἀναφορὰ στὸν «Λόγιον Ἑρμῆ», ἀπὸ τὸν ὁποῖον ὁ Χρυσάνθος δηλώνει ὅτι ἀντλήσε ὀρισμένα βιβλιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας ἁρμονικοὺς συγγραφεῖς.²⁹ Μιὰ σύντομη ἀναζήτησις στὰ περιεχόμενα τοῦ ἔτους 1816 μᾶς ὀδηγεῖ στὸ διπλὸ τεῦχος 1ης καὶ 15ης Μαρτίου, ὅπου δημοσιεύεται ἡ χρυσανθινὴ πηγὴ — ἡ βιβλιογραφία τοῦ μεταφρασμένου λήμματος τοῦ Sulzer.³⁰ Τὸ γεγονὸς αὐτὸ μᾶς ὑπαγορεύει νὰ θεωρήσουμε τὴν ἡμερομηνία κυκλοφορίας τοῦ διπλοῦ τεύχους, δηλαδὴ τὰ τέλη Μαρτίου τοῦ 1816, ὡς *terminus*

προσαρμογῆς εἰς τὴν κιθάραν· συνταχθεῖσα ὑπὸ Ν[ικολάου] Φλογαῖτου, Ἐν Αἰγίνῃ. Ἐκ τῆς Ἑθνικῆς Τυπογραφίας διευθυνομένης ὑπὸ Γ. Ἀποστολίδου Κοσμητοῦ, 1830, σ. 10-14 καὶ σ. κη'.

26. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π.

27. Χατζηγιακουμῆς, ὁ.π., 320.

28. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 150.

29. Ὁ.π., σ. 96-98.

30. Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, ὁ.π., 75-77.

post quem τῆς ὀλοκλήρωσης τοῦ πρωτότυπου χρυσανθινοῦ χειρογράφου, ἐκτὸς ἂν οἱ δύο πληροφορίες προστέθηκαν τὴν τελευταία στιγμή στὸ ἐν γενέσει ἀντίγραφο, δηλαδή στὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας, καὶ ἐνσωματώθηκαν στὸ πρωτότυπο ἐκ τῶν ὑστέρων, κατὰ τὴ συνεχιζόμενη ἐπεξεργασία του μετὰ τὸ 1816.

Τὸ ὅτι τέτοια ἐπεξεργασία πράγματι ὑπῆρξε, συνάγεται ἀπὸ ὀρισμένες διαφορὲς μεταξὺ τοῦ χειρογράφου τῆς Δημητσάνας καὶ τοῦ τυπωμένου βιβλίου, οἱ ὁποῖες ἔχουν νὰ κάνουν μὲ γεγονότα ποὺ συνέβησαν μετὰ τὸ 1816 καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ 1820, τὸ ἔτος ἀναγόρευσης τοῦ Χρυσάνθου σὲ μητροπολίτη Δυρραχίου καὶ πιθανῆς ἀφιέρωσής του στὰ νέα, διοικητικὰ καὶ ποιμαντικὰ, καθήκοντα. Ὁ ἐκδότης τοῦ βιβλίου Παναγιώτης Πελοπίδης, ποὺ θυμᾶται ὅτι παρέλαβε τὸ ὀριστικὸ χειρόγραφο τοῦ ἔργου δώδεκα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκδόσή του (δηλαδή, ἀκριβῶς, τὸ 1820),³¹ πιστεύεται ὅτι προέβη ὁ ἴδιος σὲ ὀρισμένες παρεμβάσεις — ὁ Χατζηγιακουμῆς τοῦ ἀποδίδει τὴν ἐπινόηση τοῦ τίτλου καὶ τὴν ὅλη διάταξη τῆς ὕλης,³² ἀλλὰ θὰ προσθέταμε καὶ ὀρισμένες ὀρθογραφικὲς ἀλλαγές, καθὼς καὶ τὴν ἀπαλοιφή τῶν βιβλιογραφικῶν ἀναφορῶν ποὺ δὲν ἐνδιέφεραν πλέον τὸν ἀναγνώστη τοῦ 1832.³³ Οἱ σημαντικότερες ὡστόσο διαφορὲς μποροῦν νὰ ἐρμηνευθοῦν μόνο ὡς προσθήκες ἢ ἀλλαγές τοῦ συγγραφέα. Ἐτσι λ.χ. ἡ φράση «Μανουὴλ ὁ νῦν πρωτοψάλτης» τοῦ χειρογράφου διατηρεῖται ἀντούσια στὸ ἔντυπο, ἀλλὰ συμπληρωμένη μὲ τὴν ἡμερομηνία θανάτου τοῦ Μανουὴλ (21 Ἰουνίου 1819).³⁴ Ἐπρόκειτο, συνεπῶς, γιὰ εἴδηση τῆς τελευταίας στιγμῆς, ποὺ καταχωρίστηκε ἀπὸ τὸ συγγραφέα πρόχειρα καὶ χωρὶς πραγματικὴ ἐνσωμάτωση στὸ κείμενο (θὰ ἔπρεπε τουλάχιστον νὰ εἶχε παραλειφθεῖ τὸ «νῦν»), καὶ ὅχι γιὰ ἐνημερωτικὴ προσθήκη τοῦ ἐκδότη, ὁ ὁποῖος εἶχε στὴ διάθεσή του μιὰν ὀλόκληρη δωδεκαετία γιὰ νὰ ἐντάξει ὀργανικότερα τὴν πληροφορία στὸ κείμενο καὶ νὰ προβεῖ καὶ σὲ ἄλλες προσαρμογὲς χρονολογικῆς ἐνημέρωσης — ὁ Γρηγόριος, λ.χ. ποὺ διαδέχθηκε τὸν Μανουὴλ στὸ ἀξίωμα τοῦ πρωτοψάλτη τὸ 1819 καὶ ἀπεβίωσε τὸ 1821 ἢ τὸ 1822, ἀναφέρεται συνεχῶς ὡς «ὁ Λα-

31. Πελοπίδης, «Πρόλογος», στὸ Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. ι'.

32. Χατζηγιακουμῆς, ὁ.π., 314-315.

33. Οἱ βιβλιογραφικὲς πληροφορίες, π.χ., τίς ὁποῖες ὁ Χρυσάνθος ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν Λόγιο Ἐρμῆ διατηροῦνται στὴν ἐκδοση, ἀλλὰ χωρὶς τὴν ἀναφορὰ στὴν πηγὴ (Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. XXVIII).

34. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 152 (χφ. 1816) καὶ 153 (ἐντυπο)· πβ. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. LIV.

μαπαδάριος» καὶ «ὁ νῦν Λαμπαδάριος», ὅπως ἦταν ὁ προηγούμενος τίτλος του.³⁵

Τῇ σημαντικότερῃ, φυσικᾷ, κατηγορίᾳ διαφορῶν μεταξὺ τῶν δύο σωζομένων μορφῶν τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀντιπροσωπεύουν οἱ παραλείψεις κεφαλαίων τοῦ χειρογράφου τῆς Δημητσάνας, στὸ ὁποῖο δὲν περιελήφθη ὅ,τι δὲν θεωρήθηκε χρήσιμο γιὰ τὸν Γρηγόριο, τὸν ἐντολέα καὶ ἀποδέκτη τοῦ ἀντιγράφου. Ὅπως σημειώσαμε, ἡ χρυσανθινὴ περιγραφή τῶν παραλειπομένων ὑποδηλώνει ὅτι τὰ κεφάλαια αὐτὰ ὑπῆρχαν στὸ λανθάνον πρωτότυπο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔγινε ἡ ἐπιλεκτικὴ ἀντιγραφή. Ἡ γενικὴ αὐτὴ παρατήρηση ἀποσιωπᾷ ὥστόσο μιὰν ἀβεβαιότητα σχετικὴ μὲ τὰ τέσσερα τελευταῖα κεφάλαια τοῦ ἐντύπου, στὰ ὁποῖα κυρίως θὰ ἐπικεντρωθεῖ ἡ συνέχεια τῆς παρούσης μελέτης. Ἀς ἐξετάσουμε ἀναλυτικότερα τὴν ἀντιστοιχίαν ἀνάμεσα στὴν περιγραφή τῶν παραλειπομένων, ὅπως τὴν ἀποτυπώνει ὁ ἴδιος ὁ Χρύσανθος στὸ χειρόγραφο τοῦ 1816, καὶ στοὺς τίτλους τῶν ἀντίστοιχων κεφαλαίων, ὅπως ἀναγράφονται στὸ τυπωμένο βιβλίον τοῦ 1832:

1816	1832
[BIBAION B']	[BIBAION B']
«Ἐπετα κεφάλαιον Ε', Περὶ ῥυθμοῦ.	ΚΕΦ. Ε'. Περὶ Ῥυθμοῦ.
κεφάλαιον Ζ', Περὶ χρόνων.	ΚΕΦ. ΣΤ'. Περὶ Χρόνων.
κεφάλαιον Ζ', Περὶ γενῶν ποδικῶν.	ΚΕΦ. Ζ'. Περὶ Ποδῶν.
κεφάλαιον Η', Περὶ ῥυθμῶν.	ΚΕΦ. Η'. Περὶ Μέτρων.
κεφάλαιον Θ', Παρακαταλογὴ	ΚΕΦ. Θ'. Περὶ Ῥυθμῶν.
τῶν Ὁθωμανικῶν ῥυθμῶν.	ΚΕΦ. Ι'. Παρακαταλογὴ
	τῶν Ὁθωμανικῶν Ῥυθμῶν.
κεφάλαιον Ι', Ἀγωγή ῥυθμικῇ.	ΚΕΦ. ΙΑ'. Περὶ Ἐμφάσεως Ῥυθμικῆς.
κεφάλαιον ΙΑ', Περὶ μεταβολῆς τῶν ῥυθμῶν.	ΚΕΦ. ΙΒ'. Περὶ Τρόπων τῶν Ῥυθμῶν.
κεφάλαιον ΙΒ', Περὶ ῥυθμοποιίας.	ΚΕΦ. ΙΓ'. Περὶ Μεταβολῆς ἐν Ῥυθμοῖς.
κεφάλαιον ΙΓ', Περὶ χειρονομίας.	ΚΕΦ. ΙΔ'. Περὶ Ῥυθμοποιίας.
	ΚΕΦ. ΙΕ'. Περὶ Χειρονομίας.
Ταῦτα τὰ κεφάλαια οὐκ ἐγράφησαν	
ἐν ταύτῃ τῇ βίβλῳ δι' αἵτησιν τοῦ	
κεκτημένου. ³⁶	

35. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. (ἀντίστοιχα) 106 καὶ 107, 118 καὶ 119, 123 σημ. (α)· πβ. Χρύσανθος, ὁ.π., σ. XXXV, XLI, XLII σημ. (α). Σχετικὰ μὲ τὸ ἔτος θανάτου τοῦ Γρηγορίου, βλ. Γιαννόπουλος (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 13 σημ. 8.

36. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 300.

[BIBAION E']

«Ἐπεταὶ τὸ περὶ μελοποιίας κεφάλαιον,
ὃ οὐκ ἐγγράφη ἐνταῦθα».³⁷

ΚΕΦ. Α'. Περὶ Μελοποιίας.
ΚΕΦ. Β'. Πῶς ἐμελίζοντο αἱ Μελωδίαι.
ΚΕΦ. Γ'. Τωρινὸς τρόπος τοῦ μελίζειν.
ΚΕΦ. Δ'. Περὶ Μουσικῶν Ὁργάνων.
ΚΕΦ. Ε'. Διαθέσεις τῶν ἀκρωμένων
τῆς Μουσικῆς.
ΚΕΦ. ΣΤ'. Χρῆσις τῆς Μουσικῆς.
ΚΕΦ. Ζ'. Περὶ Ἀρμονίας.

Ἡ σύγκριση τῶν παραλειπόμενων κεφαλαίων τοῦ δεύτερου βιβλίου μετὰ τὴν περιγραφὴν τοῦ χειρόγραφο τοῦ 1816 καὶ τῆς φράσεως ποὺ τὴ συνοδεύει, ἐλάχιστα περιθώρια ἀμφιβολίας ἐπιτρέπουν ὅτι τὰ κεφάλαια αὐτὰ ὑπῆρχαν, λίγο-πολύ στὴν τελικὴ τους μορφή, στὸ λαμβάνον ἀρχικὸ πρωτότυπο (τοῦ ὁποίου τὸ κεφ. Ζ' ἀναλύθηκε ἀργότερα στὰ κεφ. Ζ' καὶ Η' τοῦ 1832, ἐνῶ τὸ κεφ. Γ' ἀναλύθηκε στὰ κεφ. ΙΑ' καὶ ΙΒ'). Ἀντίθετα, ἡ συνοπτικὴ ἀναφορὰ στὸ «περὶ μελοποιίας κεφάλαιον» ἐπιτρέπει τὴν ὑπόνοια ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα ἡμιτελὲς κείμενο, ἐνδεχομένως προορισμένο νὰ ἀποτελέσει τὸ κεφ. ΙΖ' τοῦ τέταρτου βιβλίου, καὶ ὅτι ἀργότερα ἀναλύθηκε στὰ τρία πρῶτα κεφάλαια (Α', Β' καὶ Γ') ἐνὸς πέμπτου βιβλίου, στὸ ὁποῖο προστέθηκαν καὶ τέσσερις αὐτόνομες πραγματείες (ὡς κεφ. Δ', Ε', ΣΤ' καὶ Ζ') οἱ ὁποῖες δὲν εἶχαν ἀκόμη ὀλοκληρωθεῖ — τουλάχιστον ὡς κεφάλαια τοῦ ἴδιου βιβλίου — τὸ 1816. Ἰσχυρὴ ἐνδείξη γιὰ κάτι τέτοιο, οἱ μεταβολὲς ποὺ ἐπέφερε στὸ ὑπόλοιπο κείμενο ἡ μεταγενέστερη, ὅπως πρὸς βούλησιν, ἐνσωμάτωση τοῦ «Περὶ Ἀρμονίας» στὸ κυρίως σῶμα τοῦ βιβλίου. Γιὰ νὰ ὀνοματίσει τὰ συστατικὰ «μέρη» τῆς τρίφωνης συγχορδίας, ὁ Χρῦσανθος χρησιμοποίησε μὲ καινοφανὴ σημασίαν τοὺς ὅρους «ὑπατοειδὲς» (= θεμέλιος τῆς συγχορδίας), «μεσοειδὲς» (= μέση τῆς συγχορδίας) καὶ «νητοειδὲς» (= κορυφὴ τῆς συγχορδίας),³⁸ τοὺς ὁποίους ὁ Ἀριστείδης Κουϊντιλιανὸς — ἡ βασικὴ ἀρχαιοελληνικὴ πηγὴ τοῦ συγγραφέα — εἶχε μεταχειριστεῖ γιὰ νὰ διακρίνει τὶς φθογιτικὲς περιοχὰς ὡς πρὸς τὰ ὕψη (τεσσιτοῦρες) ἢ τὰ εἶδη τῆς μελοποιίας ὡς πρὸς τὶς φθογιτικὲς περιοχὰς.³⁹ Στὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας, τὸ ὁποῖο δὲν περιέχει τὸ σχετικὸ κεφάλαιο, οἱ ὅροι δὲν ἀπαντοῦν σὲ κανένα σημεῖο τοῦ κειμέ-

37. Ὁ.π., σ. 462.

38. Χρῦσανθος, ὁ.π., σ. 220.

39. Βλ. Σόλων Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαιδεία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1981, λήμματα «μεσοειδής», «νητοειδής», «ὑπατοειδής».

νου· στὸ μεταγενέστερο κείμενο ὅμως, τὸ ὁποῖο χρησιμοποιήθηκε στὴν ἔκδοση τοῦ 1832, οἱ ὅροι ἐμφανίζονται μὲ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ τους σημασία σὲ διάφορα σημεῖα⁴⁰ πρὶν χρησιμοποιηθοῦν, μὲ νεολογικὸ πλῆον περιεχόμενο, στὸ «Περὶ Ἀρμονίας». Τὸ ἀντιδανειστικὸ αὐτὸ πνεῦμα, ἐξάλλου, διέπει καὶ ὁλόκληρο τὸ κεφάλαιο, γεγονὸς ποὺ δὲν διέλαθε τῆς προσοχῆς τοῦ Πελοπίδη: στὴν «Εἰσαγωγὴ» τοῦ ὁ εκδότης τοῦ συγγράμματος κάνει εἰδικὴ μνεῖα στὴ χρυσανθινὴ διαπραγμάτευση τῆς ἀρμονίας, «τῆς ὁποίας τὸ ὄνομα μόνον ἔμεινεν εἰς ἡμᾶς, τὸ δὲ πρᾶγμα εἰς τοὺς Εὐρωπαίους».⁴¹

Πρὶν ἀσχοληθοῦμε μὲ τὶς εὐρωπαϊκὲς πηγές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ὁ Χρύσανθος ἀντλεῖ τὴν ὕλη τοῦ βιβλίου Ε΄, καὶ ἰδιαίτερα τῶν τριῶν τελευταίων κεφαλαίων, θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι δυτικοευρωπαϊκὲς ἰδέες καὶ ἔννοιες τῆς γενικότερης μουσικῆς θεωρίας ἀνιχνεύονται καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ. Ἔτσι, π.χ., ὁ ὅρισμὸς τοῦ «μέλους» ποὺ διατυπώνεται στὴν ἀρχὴ τῆς χρυσανθινῆς πραγματείας («σειρὰ φθόγγων, διαδεχομένων ἀλλήλους, ἀρεσκόντων τῇ ἀκοῇ»)⁴² εἶναι μετάφραση τοῦ ὁρισμοῦ τῆς λέξης «*mélodie*», τὸν ὁποῖο περιλαμβάνει ὁ Rousseau στὸ λῆμμα «*Musique*» τῆς Ἑγκυκλοπαιδείας: «[...] succession des sons de manière à produire des chants agréables».⁴³ Ἀπὸ τὸ ἴδιον, ἐξάλλου, λῆμμα προέρχεται καὶ ἡ κατὰ Χρύσανθον «εὐρωπαϊκὴ» ὑποδιαίρεση τῆς μουσικῆς, τὴν ὁποία παραθέτουμε μαζὶ μὲ τὴ χρυσανθινὴ μετάφρασή της:

«La musique se divise aujourd’hui plus simplement en *mélodie* et en *harmonie*; car le rythme est pour nous une étude trop bornée pour en faire une branche particulière.»⁴⁴

«Οἱ Εὐρωπαῖοι συνηθίζουν νὰ διαιρῶσι τὴν Μουσικὴν ἀπλούστατα εἰς

40. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., βλ. σὲ ἀντιπαραβολὴ τὶς σ. 268 καὶ 269, 270 καὶ 271. Ἡ σ. 501 ἀντιστοιχεῖ στὸ «παραλειπόμενον» κεφάλαιο «Περὶ Μελοποιΐας»: πορρεῖ κανεὶς εὐλόγα νὰ εἰκάσει ὅτι οἱ τρεῖς ὅροι ποὺ ἐμφανίζονται καὶ ἐκεῖ, μαζὶ μὲ τὴν παραπομπὴ στὸν Ἀριστείδη Κουϊντιλιανό, δὲν θὰ πρέπει νὰ ὑπῆρχαν στὸ ἀντίστοιχο χωρίο τοῦ λαμβάνοντος πρωταρχικοῦ χειρογράφου.

41. Χρύσανθος, ὁ.π., σ. θ’.

42. Ὁ.π., σ. 2.

43. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* [...]. Mis en ordre et publié par M. Diderot; et quant à la Partie Mathématique, par M. d’Alembert [...], A Paris [...], 1751 κ.ἐξ., λῆμμα «*Musique*».

44. Ὁ.π.

Μελωδίαν καὶ εἰς Ἀρμονίαν [...]. Ὁ δὲ ῥυθμὸς λογίζεται κατ' αὐτοὺς σχολή τις περιορισμένη, εἰς τὸ ποιεῖν ἓνα κλάδον τῆς Μουσικῆς μερικό-τερον.)⁴⁵

Ὅσο κι ἂν ἡ ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ρουσσωικοῦ χωρίου ἀποκαλύπτει, ὡς ἓνα σημεῖο, τοὺς περιορισμοὺς τῆς γαλλομάθειας ἢ καὶ τῆς μεταφραστικῆς εὐελιξίας τοῦ Χρυσάνθου (ἡ ἑλληνικὴ ἀπόδοση τῆς γαλλικῆς ἐκφρασης «trop... pour», λ.χ., εἶναι μᾶλλον ἀτυχής), οἱ δύο παραπάνω δανεισμοὶ ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο ἐγκυκλοπαιδικὸ λῆμμα θὰ ἦταν ἀρκετοὶ γιὰ νὰ συμπεριλάβουν τὸ Μέγα Θεωρητικὸν στὰ ἀθησαύριστα, ἀπὸ τοὺς εἰδικότερα ἐνασχοληθέντες,⁴⁶ κείμενα ποὺ μετέφεραν στὴν Ἑλλάδα ἰδέες τοῦ Rousseau καὶ τῆς Ἐγκυκλοπαιδείας (δύο ἄλλες ἀνάλογες περιπτώσεις εἶναι ἡ Πραγματεία περὶ Μουσικῆς τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως⁴⁷ καὶ ἡ εἰσαγωγικὴ προσφώνηση τοῦ Ἀ. Θάμυρη στὴν Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς τοῦ Χρυσάνθου).⁴⁸ Ὅπως θὰ δοῦμε ὅμως στὴ συνέχεια, ἡ γαλλικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία ἦταν ἓνα πραγματικὸ *vade mecum* γιὰ τὸ συγγραφέα τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ, ἡ ἀποκλειστικὴ σχεδὸν πηγὴ γιὰ τὰ δύο ἀπὸ τὰ τρία τελευταῖα κεφάλαια τοῦ βιβλίου.

45. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 6 σημ. (συνέχεια τῆς σημ. (β) τῆς σ. 4). Ἐνδεικτικὸ τῆς δυσκολίας νὰ ἀποδοθεῖ σωστὰ ἡ ρουσσωικὴ παρατήρηση γιὰ τὸ ρυθμὸ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ Χρυσάνθος ἄλλαξε ἐπὶ τὸ πιστότερον πρὸς τὸ γράμμα τοῦ γαλλικοῦ προτύπου τὸ ἀντίστοιχο χωρίο τοῦ 1816, ποὺ εἶχε ὡς ἐξῆς: «Τὴν σήμερον συνηθίζουσι νὰ διαιρῶσιν ἀπλούστατα τὴν μουσικὴν, εἰς μελωδίαν, καὶ εἰς ἁρμονίαν, ὅσοι ἀποστεροῦσι τὴν μουσικὴν τοῦ ῥυθμοῦ· διότι οὐδένα λόγον ποιοῦνται αὐτοῦ· ἢ ἀφῆνουςιν αὐτὸν ὡς ἄλλην τινὰ θεωρίαν τῆς μουσικῆς» (Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 172 σημ. (β)). Γιὰ τὴν προσθήκην τοῦ «οἱ Εὐρωπαῖοι» καὶ τοῦ —παραλειπόμενου, ἐδῶ— συνοπτικοῦ ὅρισμοῦ τῆς «ἁρμονίας» στὸ κείμενο τοῦ 1832, βλ. τὴν κατακλείδα τῆς παρούσας μελέτης.

46. Στὸν τομέα τῆς μουσικῆς, ἡ Ρ. Ἀργυροπούλου γνωρίζει μόνον τὶς ρουσσωικὲς ἀναφορὰς τοῦ «Λόγιου Ἑρμῆ» (Ρωζάνη Ἀργυροπούλου-Λουγγῆ, «Ἡ ἀπήχηση τοῦ ἔργου τοῦ Ρουσσώ στὸν Νεοελληνικὸ Διαφωτισμό», Ὁ Ἑραμιστής 11 (1974), 197-216, εἰδικότερα 202 καὶ σημ. 18· τὸ ἴδιο κείμενο ἀναδημοσιεύθηκε, χωρὶς προσθήκες, στὶς σ. 91-115 τοῦ βιβλίου τῆς Νεοελληνικῆς ἡθικῆς καὶ πολιτικῆς στοχασμός. Ἀπὸ τὸν Διαφωτισμὸ στὸν Ρομαντισμὸ, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 2003).

47. Ξανθοῦδάκης, «Ἡ Πραγματεία περὶ Μουσικῆς τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως», ὁ.π., 111-114.

48. Λαδάς, ὁ.π., σ. 20-26, ὅπου καὶ ἓνα παράθεμα ἀπὸ τὸ *Dictionnaire de Musique* τοῦ Rousseau, στὸ πρωτότυπο καὶ σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση (ὁ.π., σ. 22 σημ. 2).

Τὸ ἓνα εἶναι οἱ ἀποκλειστικὰ δυτικοευρωπαϊκῆς ἔμπνευσης «Διαθέσεις τῶν ἀκροωμένων τῆς Μουσικῆς» (πέμπτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου Ε΄). Ἀναζητώντας τὶς πηγές τοῦ συγκεκριμένου χρυσανθινοῦ κειμένου ὁ Πλεμμένος, στὴν πολυσέλιδη μελέτη του,⁴⁹ καταλήγει σὲ τρεῖς Γερμανοὺς συγγραφεῖς: (α) τὸν Heinrich Christoph Koch (1749-1816), τοῦ ὁποῦ τοῦ *Εἰσαγωγικὸ Δοκίμιο* στὴ *Σύνθεσι* θὰ μπορούσε, κατὰ τὸν Πλεμμένο, νὰ εἶχε μεταφραστεῖ ἀποσπασματικά, γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Χρυσάνθου, ἀπὸ τὸν Ἀνθιμο Γαζή, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ σειρὰ του θὰ πρέπει νὰ ἦταν ὁ μεταφραστὴς τοῦ Sulzer στὸν «Λόγιο Ἑρμῆ» (δεύτερη εἰκασία τοῦ Πλεμμένου) καὶ προσωπικὸς γνώριμος τοῦ συγγραφέα τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ* (τρίτη εἰκασία).⁵⁰ (β) τὸν F. Rochlitz (1769-1842), ἓνα ἄρθρο τοῦ ὁποῦ «δὲν εἶναι καθόλου [:] ἀπίθανο [ὅπως τὸ *Δοκίμιο* τοῦ Koch] νὰ ἔφθασε μὲ τὸν ἴδιο (ἢ παρόμοιο) τρόπο στὰ χέρια τοῦ ἑλληνα συγγραφέα».⁵¹ (γ) τὸν Johann Georg Sulzer (1720-1779), τὸ κείμενο τοῦ ὁποῦ ὁ Χρυσάνθος εἶχε διαβάσει μεταφρασμένο στὸν «Λόγιο Ἑρμῆ».⁵² Δὲν θέλω νὰ σχολιάσω τὶς ἀλλεπάλληλες (καὶ ἀλληλένδετες) ἀστήρικτες ὑποθέσεις ἢ τὶς ἀπροσεξίες τοῦ Πλεμμένου.⁵³ Θὰ περιοριστῶ νὰ παραθέσω ἓνα ἀποσπασμα τοῦ μεταφρασμένου Sulzer, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι ὁ Χρυσάνθος δανείστηκε ἓνα στοχασμὸ του:

«Ὁ ἀκροατής, διὰ τὸν ὁποῖον γίνεταί τι πόνημα, ἅς μὴ καταλαμβάνη καὶ τίποτε ἀπὸ τὴν τέχνην, φθάνει μόνον νὰ ἔχῃ εὐαίσθητον ψυχὴν, πάντοτε ἔμπορεῖ νὰ κρίνῃ ἐὰν ποιήματι εἶναι καλόν, ἢ κακόν.»⁵⁴

49. Ἀναφέρομαι στὸ κεφάλαιο «Χρυσάνθος ὁ ἐκ Μαδύτων: ὁ "Ἕλληνας Rameau" (Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 165-194). Τὸ κείμενο αὐτὸ ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ ἐμπλουτισμένη ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ τῆς παλαιότερης ἀγγλικῆς μελέτης του (Plemmenos, «The active listener [...]», ὁ.π.).

50. Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 176-183.

51. Ὁ.π., σ. 187.

52. Ὁ.π., σ. 181 καὶ 189-192.

53. «Ἀλλωστε εἶναι γνωστὸ [:] ὅτι ὁ Χρυσάνθος δὲν μιλοῦσε γερμανικά, ἄρα γιὰ τοὺς Γερμανοὺς συγγραφεῖς, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἀντλεῖ στὸ *Θεωρητικόν* του [ἐδῶ ὁ Πλεμμένος ὑποσημαίνει: «Γιὰ παράδειγμα, ἀπὸ τὸν Athanasius Kircher (1832, σ. 205 κ.έ.)»], θὰ χρειαζόταν ἓνα ἀξιόπιστο μεταφραστὴ [...]», (ὁ.π., σ. 182-183 καὶ σημ. 127). Ἄν ὁ Χρυσάνθος εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ μεταφραστὴ γιὰ νὰ διαβάσει Kircher, θὰ ἔπρεπε νὰ μὴν καταλαβαίνει λατινικά —τὴ γλώσσα στὴν ὁποία συνέγραψε ὁ Γερμανὸς θεωρητικὸς.

54. *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, ὁ.π., σ. 27· πβ. Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 189.

Ἄς δοῦμε τώρα τὸ ἀντίστοιχο —παράγωγο, κατὰ τὸν Πλεμμένο— ἐδάφιο τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῇ συνέχειά του:

«Δὲν εἶναι ἀνάγκη, νὰ εἶναι τὶς εἰδήμων τῆς Μουσικῆς, διὰ νὰ αἰσθανηται τὴν ἀπ' αὐτῆς ἡδονήν, ὅταν ἀκούῃ κανένα μέλος εὐάρεστον, ἀλλ' ἀρκεῖ νὰ ἔχῃ καλὴν αἴσθησιν»⁵⁵ διότι ὁ ἔρωσ ἢ ἡ ἐπιθυμία καὶ ἡ γνώρισις, τὰ ὅποια παρέπονται εἰς τὴν μουσικὴν, δύνανται νὰ αὐξάνωσι τὴν ἡδονὴν αὐτῆς· δὲν συμπληρῶνουσιν ὅμως τὸ ὅλον αὐτῆς, ἀλλ' ἐξεναντίας μερικαῖς φοραῖς καὶ τὸ ὀλιγοστεύουσι· διότι ἡ τέχνη βλάπτει τὴν φύσιν. Διότι ἡ Μουσικὴ εἶναι μία ἄλυσος τρόπου τινὰ τόνων, οἱ ὅποιοι διέστανται ἀπ' ἀλλήλων περὶ σφόδρον ἢ ὀλιγώτερον κατὰ τινὰς κανόνας, τοὺς ὁποίους κάθε ἄνθρωπος καλῶς διωργανισμένος, ἐκ γενετῆς ἔχει. Διότι οἱ τόνοι ἀναφέρονται εἰς τὸν διοργανισμὸν τοῦ σωματικοῦ μας μηχανήματος· καὶ ἐξαρθῶνται ἢ ἀπὸ τὴν διάθεσιν καὶ τακτικὴν κίνησιν τῶν ἰνῶν τοῦ ὠτός, ἢ ἀπὸ ἔρωτα, τὸν ὅποιον ἔχομεν ἐκ φύσεως εἷς τινὰ μεθοδικὴν τάξιν.»⁵⁶

Συγγένεια ἀνάμεσα στὸ παρατιθέμενο —ἐδῶ καὶ στὸν Πλεμμένο— χωρίο τοῦ «Λόγιου Ἑρμῆ» καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ παραθέματος ἀπὸ τὸ *Μέγα Θεωρητικόν* ἀσφαλῶς ὑπάρχει. Ἡ συνέχεια ὡστόσο τοῦ χρυσανθινοῦ κειμένου δὲν ἔχει τὴν παραμικρὴ νοηματικὴ —καὶ κατὰ μεῖζονα λόγον φραστικὴ— σχέσιν μὲ τὴν τροπὴ τοῦ δίνει στὸ κείμενό του ὁ Sulzer:

«Ὅταν δὲν τὸν ἐγγίζῃ εἰς τὴν καρδίαν, ἃς εἶπῃ θαρσαλέως, τὸ πόνημα δὲν εἶναι κατὰ σκοπὸν καὶ δὲν ἀξίζει. Ὅταν ὅμως θελήσῃ ἡ ψυχὴ του, ἐμπορεῖ ἀνυποστόλως νὰ τὸ ὀνομάσῃ καλόν, διότι ἔτυχε τοῦ σκοποῦ του. Πᾶν ὅ,τι φθάνει εἰς τὸν σκοπὸν τοῦ εἶναι καλόν· ἀλλ' ἂν ἐδύνατο νὰ εἶναι καλῆτερον, ἂν ὁ μουσικὸς ἀτόνισεν ἢ διέφθειρε τινὰ πράγματα δι' ἀτεχνίαν ἢ ἀπειροκαλίαν, εἰς τὰ τοιαῦτα ἐρωτήματα ἃς ἀφήσῃ τοὺς εἰδήμονας τῆς τέχνης νὰ ἀποκριθῶσι· διότι μόνοι αὐτοὶ γνωρίζουσι τὰ μέσα τῆς τελειοποιήσεως, καὶ δύνανται νὰ κρίνωσι περὶ τῆς μεγαλητέρας δυνάμεως τῆς τέχνης.»⁵⁷

Ἡ ἀπόκλιση τῶν δύο κειμένων ὡς πρὸς τὸ δεύτερο καὶ μεγαλύτερο μέρος τους δὲν εἶναι τυχαία. Στὴν πραγματικότητα, ὁ Χρυσάνθος δὲν παραφράζει τὸν μεταφρασμένο Sulzer, ἀλλὰ μεταφράζει πιστὰ (μὲ ἐξαίρεση τὴ δεύτερη περίοδο, ὅπου συνοψίζει) τὸ ἀκόλουθο ἐδάφιο, ἀπὸ τὸ λῆμμα «Musique, effets de la» τῆς *Ἑγκυκλοπαιδείας*, τὸ ὅποιο δὲν εἶναι

55. Στὸ σημεῖο αὐτὸ τελειώνει τὸ παράθεμα τοῦ Πλεμμένου (β.π., σ. 188).

56. Χρυσάνθος, β.π., σ. 200.

57. *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, β.π., σ. 25.

τοῦ Rousseau, ἀλλὰ ἐνὸς ἄλλου λήμματογράφου, ποὺ ὑπογράφεται «m.»:⁵⁸

«Il n'est pas nécessaire d'être connoisseur pour goûter du plaisir lorsque'on entend de la bonne *musique*, il suffit d'être sensible; la connoissance et l'amour, ou le goût qui la suivent de près, peuvent augmenter ce plaisir; mais ne le font pas tout; dans bien des cas au contraire ils le diminuent; l'art nuit à la nature; la *Musique* est un assemblage, un enchaînement, une suite de tons plus on moins différens; non pas jettés au hasard et suivant le caprice d'un compositeur, mais combinés suivant les règles constantes, unies et variées suivant les principes démontrés de l'harmonie, dont tout homme bien organisé porte en naissant une espèce de règle; ils sont sûrement relatifs à l'organisation de notre machine, et dépendent ou de la disposition et d'un certain mouvement déterminé des fibres de l'oreille, ou d'un amour naturel que nous avons pour un arrangement méthodique.»⁵⁹

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῶν «Διαθέσεων» ὁ Χρύσανθος παρακολουθεῖ τὸ πνεῦμα καὶ τὸ γράμμα τοῦ δεύτερου μέρους τοῦ ἴδιου λήμματος:

«Διότι εὐρίσκονται μὲν τινὲς ἐκ φύσεως κακῶς διωργανισμένοι διὰ τὴν Μουσικὴν, μὴ δυνάμενοι νὰ διακρίνωσι, μήτε τόνον, μήτε ῥυθμόν, μήτε μέτρον· ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀκούεται ἡ μουσικὴ καὶ εἰς πλατύτατα μέλη ἕνας φθόγγος βομβοειδής, ἢ ὡς ἕνας βυκανισμός.»⁶⁰

«Il y a des personnes mal organisées qui ne savent distinguer ni ton ni mesure, ils [sic] n'entendent qu'un ton fondamental; la *Musique* n'est pour elles qu'un bruit confus [...]»⁶¹

Παραπέμποντας τὸν ὑπομονετικὸ ἀναγνώστη στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ λήμ-

58. *Encyclopédie* [...], β.π., λήμμα «Musique, effets de la», ποὺ καλύπτει τὶς σ. 903-909 τοῦ 10ου τόμου. Λόγω τῆς ἔκτασης τοῦ κειμένου, οἱ παραπομπὲς θὰ ἀναφέρονται καὶ τῇ σελίδᾳ.

59. Ὁ.π., σ. 907. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Χρύσανθος φτάνει μέχρι τοῦ σημείου νὰ γράψῃ «Μουσικὴ» (μὲ κεφαλαῖο), ὅπου τὸ πρωτότυπο γράφει «*musique*» (μὲ πλάγιους χαρακτῆρες), καὶ «μουσικὴ», ὅπου τὸ πρωτότυπο συνοδεύει τὴ λέξη μὲ ἐπιθετικὸ προσδιορισμὸ. Κατὰ τὰ λοιπὰ, ἡ περιληπτικὴ διατύπωση τῆς δεύτερης περιόδου τοῦ χωρίου δὲν ὀφείλεται μόνον στὴν πιθανὴ βούληση τοῦ Χρύσανθου νὰ ἀποφύγει τὶς τεχνικότερες ἀναφορὰς τοῦ πρωτοτύπου, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰν ἐνδεχόμενη ἀπροθυμίᾳ τοῦ νὰ δεχτεῖ τὴν παντοδυναμία τῶν «ἀποδεδειγμένων ἀρχῶν τῆς ἀρμονίας» («des principes démontrés de l'harmonie»).

60. Χρύσανθος, β.π., σ. 197.

61. *Encyclopédie* [...], β.π., σ. 907.

ματος τοῦ «m.»),⁶² γιὰ νὰ ταυτοποιήσῃ μόνος του καὶ ἄλλους αὐτούσιους δανεισμούς τοῦ Χρυσάνθου καὶ νὰ διαπιστώσῃ ὅτι τὸ σύνολο τῶν στοιχείων ποὺ συνθέτουν τὸ πέμπτο κεφάλαιο ἀντλεῖται ἀπὸ ἐκεῖ (μὲ ἐξαίρεση τίς δύο ἀρχαιοελληνικὲς παραπομπές ποὺ προαναφέραμε),⁶³ ἐπισημαίνουμε ἐν κατακλείδι πὼς τὸ τελικὸ συμπέρασμα τοῦ Πλεμμένου, ὅτι «γιὰ τὸν ὀρθόδοξο ἑλληνα κληρικὸ οἱ καλβινιστὲς μουσικοὶ τῆς Γερμανίας ἦσαν προτιμότεροι ἀπὸ τοὺς καθολικοὺς ὁμοτέχνους τοὺς τῆς Γαλλίας»,⁶⁴ εἶναι ἐξίσου ἐσφαλμένο μὲ τίς ὑποθέσεις ποὺ ὀδήγησαν σ' αὐτό: ὅπως καὶ στὲς περιπτώσεις ποὺ προκαταρκτικὰ ἐπισημάνσαμε, ἔτσι κι ἐδῶ ὁ Χρυσάνθος ἀποδεικνύεται ὅτι προσέφυγε στὴ βασικὴ πηγὴ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Διαφωτισμοῦ, στὴ γαλλικὴ *Ἐγκυκλοπαιδεία*, στὴν ὁποία ὀφείλουν νὰ προσφεύγουν, πρωτίστως καὶ προοιμιακῶς, καὶ ὅσοι ἀναζητούν τίς πηγές ἐνός Ἑλληνα θιασώτη τοῦ πνευματικοῦ αὐτοῦ κινήματος.

Ἡ τελευταία παρατήρηση ἀφορᾷ καὶ τὸ ὑποκεφάλαιο τοῦ πρόσφατου βιβλίου τῆς Ρωμανοῦ,⁶⁵ στὸ ὁποῖο ἐξετάζονται οἱ πνευματικὲς καὶ διακειμενικὲς σχέσεις τῶν δυτικῶν συγγραφέων ποὺ ἀναφέρει ὁ Χρυσάνθος στὸ ἕκτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου Ε' («Χρῆσις τῆς Μουσικῆς»), χωρὶς ὅμως νὰ ἐπισημαίνεται ἡ ἄμεση καὶ κύρια πηγὴ του. Προσεκτικότερη, ἡ συγγραφέας δὲν ἀναφέρει ρητῶς, ἂν καὶ δὲν ἀποκλείει, τὸ ἐνδεχόμενο ὁ Χρυσάνθος νὰ εἶχε ἄμεση γνώση τῶν ἔργων στὰ ὁποῖα παραπέμπει. Στὴν περίπτωση μάλιστα τοῦ *Tractatus physicus de effectibus musices* τοῦ Wilhelm Albrecht ὑποθέτει σωστά, ἂν καὶ γιὰ λάθος λόγους:

«Ὁ Χρυσάνθος ἔχει προφανῶς συναντήσῃ τὸ ἔργο αὐτὸ σὲ κάποια γαλλικὴ πηγὴ, ὅπως δείχνει ἡ γραφὴ τοῦ ὀνόματος “Βιλχιὰμ Ἀλβρέχτ” καὶ ἡ παραπομπὴ “affectu Musique § 314” (σελ. 209).»⁶⁶

Ἡ «γαλλικὴ» ἀνάγνωση τοῦ γερμανικοῦ ὀνόματος θὰ ἦταν «Βιλχέλμ Ἀλβρέχτ» (διατηρῶ τὸ χρυσανθινὸ «χ») γιὰ τὸ ἄφωνο γαλλικὸ «h»), ἐνῶ ἡ γαλλικὴ ἀπόδοση τοῦ ὀνόματος θὰ ἦταν «Γκυγιὼμ [Guillaume] Ἀλβρέχτ». Τὸ «Βιλχιὰμ» εἶναι ἡ «γαλλικὴ» ἀνάγνωση τοῦ ἀγγλισμοῦ ποὺ

62. Ὁ.π., σ. 907-909.

63. Στὸν Ἀριστείδη Κουῆντιλιανὸ καὶ στὸν Νικόμαχο τὸν Γερασηνὸ (Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 199 σημ. α καὶ 201 σημ. α, ἀντίστοιχα).

64. Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 194.

65. «Οἱ δυτικὲς πηγές τοῦ Χρυσάνθου», στὴ: Ρωμανοῦ, *Ἐντεχνη Ἑλληνικὴ Μουσική*, ὁ.π., σ. 38-41.

66. Ρωμανοῦ, ὁ.π., σ. 41.

ὑπάρχει στή γαλλική πηγὴ τοῦ Χρυσάνθου. Στὴν ἴδια γαλλική πηγὴ, ἡ συγκεκομμένη παραπομπὴ στὸν λατινικὸ τίτλο τοῦ βιβλίου τοῦ Albrecht γίνεται μὲ τὸν σωστὸ γλωσσικὸ τρόπο (ἀλλὰ ὁ πληθυντικὸς «effectibus» μετατρέπεται στὸν ἐνικὸ «effectu»), ἐνῶ ὁ Χρυσάνθος ἀπὸ παραδρομὴ γράφει «affectu» καὶ «Musique» ἀντὶ τοῦ συγκεκομμένου «Music.» τοῦ πρωτοτύπου. Ποιὸ εἶναι τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο; Εἶναι τὸ πρῶτο μέρος τοῦ λήμματος «Musique, effets de la», τῆς Ἑγκυκλοπαιδείας, ἀπ' ὅπου ὁ συγγραφέας τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀντλεῖ ἀνεξαιρέτως τὸ σύνολο τῶν παραπομπῶν σὲ δυτικὸς συγγραφεῖς τοῦ ἔκτου κεφαλαίου του. Ἄς δοῦμε τὸ συγκεκριμένο χωρίο καὶ τὴ χρυσανθινὴ πιστὴ μετάφρασή του:

«William Albrecht dit avoir guéri lui-même par la *musique* un malade mélancolique, qui avoit éprouvé inutilement toute sorte de remèdes; il lui fit chanter, pendant un des violens accès, une petite chanson qui réveilla le malade, lui fit plaisir, l'excita à rire et dissipa pour toujours le paroxysme; de *effectu Music.* § 314.»⁶⁷

«Λέγει δὲ καὶ Βιλχιάμ Ἀλβρέχτ, ὅτι διὰ μουσικῆς ἐθεράπευσε μελαγχολικόν, ὅστις ἀνωφελῶς ἐδοκίμασε κάθε εἶδος θεραπέυσεως, τοῦτον τὸν τρόπον. Προσέταξε νὰ ψάλλωσιν ἐν ἁσμάτιον εἰς μίαν ἀπὸ τὰς σφοδρὰς περιόδους τῆς νόσου ἀδιακόπως· τὸ ὁποῖον ἐξυπνίσαν καὶ τέρψαν τὸν ἀσθενῆ, προεξένησεν αὐτὸν γέλωτα, καὶ οὕτω διελύθη ὁ παροξυσμός. *affectu Musique* § 314.»⁶⁸

Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ στὸν Albrecht, τὸ γαλλικὸ λῆμμα τοῦ «m.» εἶχε μιὰν ἀναφορὰ στὴν Ἱστορίαν τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν καί, ἐν συνεχείᾳ, στὸν Bourdelot:

«Deux phrénétiques, dont il est fait mention dans l'*Histoire de l'académie royale des Sciences*, ann. 1707, pag. 7, et 1708, pag. 22, furent parfaitement guéris par des concerts ou des chansons qu'ils avoient demandé avec beaucoup d'empressement; et ce qu'il y avait de remarquable, c'est que les symptômes apaisés par la symphonie redoubloient lorsqu'on la discontinuoit. M. Bourdelot raconte qu'un médecin de ses amis guérit une femme, devenue folle par l'inconscience d'un amoureux, en introduisant secrètement dans sa chambre des musiciens, qui lui jouoient trois fois par jour des airs bien appropriés à son état (*Hist. de la Mus. chap. iij. pag. 48.*); il parle au même endroit d'un organiste qui, étant dans un délire violent, fut calmé en peu de tems par un

67. *Encyclopédie* [...], β.π., σ. 906.

68. Χρυσάνθος, β.π., σ. 209 σημ.

concert que quelques amis exécutèrent chez lui; le même auteur rapporte qu'un prince fut tiré d'une affreuse mélancolie par le moyen de la *musique*»⁶⁹

Ἡ ἐλληνικὴ ἀπόδοση εἶναι πιστή, ἡ παράλειψη τοῦ αἰτίου τῆς γυναικείας τρέλας («l'inconscience d'un amoureux») συγγνωστή, τὸ μικρολάθος (ἡ γενικὴ «de ses amis») προσδιορίζει ἐπιμεριστικὰ τὸ γιατρὸ κι ὄχι τὴ γυναικα τοῦ φίλου του) ἐνδεικτικὸ καὶ πάλι τῶν ὁρίων τῆς χρυσανθινῆς γαλλομάθειας, ἐνῶ ἡ ἀπόδοση δύο τεχνικῶν λέξεων δηλωτικὴ ὅτι ὁ συνομιλητὴς αὐτὸς τῶν «Εὐρωπαίων μουσικῶν διδασκάλων» δὲν εἶχε γνωρίσει ὁ ἴδιος τὴ γαλλικὴ μουσικὴ ζωὴ, ὅπως ἐπισφαλῶς συμπεραίνει, χωρὶς ἐπαρκῆ τεκμήρια, ὁ Κωνσταντίνου.⁷⁰ Διαφορετικὰ θὰ γνώριζε ὅτι «organiste» δὲν εἶναι ὁ ὁποιοσδήποτε «ὄργανικὸς μουσικός», ἀλλὰ ὁ ἐκτελεστὴς τοῦ (ἐκκλησιαστικοῦ) ὁργάνου, καὶ ὅτι ἡ λέξις «concert» μπορεῖ νὰ ἀποδίδεται γενικῶς ὡς «ἁρμονία πολλῶν φωνῶν ἐξ ἀνθρώπων, ἢ ἐξ ὁργάνων» ἀπὸ ἓνα γαλλοελληνικὸ λεξικό,⁷¹ ἀλλὰ ὄχι στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, ὅπου τὰ συμφραζόμενα («que [...] exécutèrent») ὑπονοοῦν εἰδικότερα τὴν ἐνόργανη συναυλία:

«Δύο φρενητιῶντες ἐθεραπεύθησαν ἐντελῶς, δι' ἁρμονίαν πολλῶν ὁργανικῶν φωνῶν, ζητηθεῖσαν ἀπὸ αὐτοὺς μὲ πολλὴν ἔφεσιν. Histoire de l'Ac. roy. des sciences ann. 1707. p. 7. Τὸ δὲ ἄξιον περιεργείας εἶναι τὸ ὅτι τὰ συμπτώματα τοῦ πάθους κατεπραῦνοντο, ὅταν ἐπράττετο ἡ ἁρμονία· καὶ ὅταν ἔπαυε, πάλιν ἤρχοντο νὰ αὐξάνωσι. Ὁ Βουρδελὸτ ἀναφέρει, ὅτι ἱατρὸς τις ἐθεράπευσεν ἀπὸ τὴν μανίαν γυναικα φίλου του, κρυφίως ὑπαγαγὼν μουσικοὺς εἰς τὸν θάλαμον ἐκείνης, καὶ προστάξας αὐτοὺς νὰ παίζωσι τρεῖς φοραῖς τὴν ἡμέραν ἤχους ἁρμόζοντας εἰς τὴν διάθεσιν ἐκείνης. Histoire de la Musique Chap. iij, pag. 48. Αὐτοῦ ἀναφέρει καὶ διὰ ἓνα ὁργανικὸν μουσικόν, ὅτι ἀπεσώθη ἀπὸ βιαίαν φρενίτιδα εἰς ὀλίγον καιρόν,

69. *Encyclopédie* [...], ὁ.π., σ. 906.

70. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 24. Ἡ φράση «Εὐρωπαῖοις τε ὁμιλήσας διδασκάλοις», στὴν ὁποία ἀποκλειστικὰ βασίζεται τὸ συμπέρασμα, θὰ μπορούσε νὰ ὑπονοεῖ ἀλληλογραφία τοῦ Χρυσάνθου μὲ Εὐρωπαῖους μουσικοθεωρητικούς. Πάντως, ἂν ὑπῆρξε φυσικὴ συνάντηση, αὐτὴ μπορεῖ νὰ πραγματοποιήθηκε καὶ ἐκτὸς γαλλικῆς ἐπικρατείας.

71. Στὸ Λεξικὸν Τρίγλωσσον τῆς Γαλλικῆς, Ἰταλικῆς καὶ Ῥωμαϊκῆς διαλέκτου (Ἐν Βιέννῃ τῆς Ἀουστρίας. Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ἰωσήφου τοῦ Βουμεϊστέρου, 1790), ὁ Γεώργιος Βεντότης δίνει τὴν ἀκόλουθη ἐρμηνεία: «concert. Ἁρμονία πολλῶν φωνῶν ἢ πολλῶν ὁργάνων μουσικῶν concerto». Ἡ χρυσανθινὴ ἀπόδοση «[...] ἐξ ἀνθρώπων ἢ ἐξ ὁργάνων» τῆς λέξεως «concert» τῆς πηγῆς ὁφείλεται καταφανῶς στὴν αὐτοῦσια μεταφορὰ τῆς λεξικογραφικῆς ἀναλυτικῆς ἐρμηνείας τῆς στὸ δικό του κείμενο.

δι' ἁρμονίαν πολλῶν φωνῶν ἐξ ἀνθρώπων, ἢ ἐξ ὀργάνων, τὴν ὁποίαν συνεκρότησαν φίλοι τοῦ εἰς τὴν οἰκίαν τοῦ. Ὁ αὐτὸς διηγεῖται καὶ διὰ ἑναν ἡγεμόνα, ὅστις ἀπηλλάγη ἀπὸ φρικτὴν μελαγχολίαν διὰ μουσικῆς.»⁷²

Πιστὰ μεταφρασμένες ἀπὸ τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο εἶναι καὶ οἱ ὑπόλοιπες ἐπώνυμες εὐρωπαϊκὲς ἀναφορές: οἱ τρεῖς ἀναφορὲς στὸν Kircher (σ. 205 σημ., 206 σημ. καὶ 212 σημ. (α), ἡ τελευταία μαζὶ μὲ μιὰν ἀναφορὰ στὸν Linæus) προέρχονται, ἀντίστοιχα, ἀπὸ τὶς σ. 907 καὶ 904 τοῦ γαλλικοῦ λήμματος, ἡ ἀναφορὰ στὸν Mead (σ. 207 σημ. (β)) εἶναι ἀπὸ τὴ σ. 905, ἡ ἀναφορὰ στὸν Bonnet (σ. 210 σημ. (α)) ἀπὸ τὴ σ. 906, οἱ δύο ἀναφορὲς στὸν Desault (σ. 210 σημ. (α) καὶ (β)) ἐπίσης ἀπὸ τὴ σ. 906, ἡ ἀναφορὰ στὸν Boerhaave (σ. 212 σημ.) ἀπὸ τὴ σ. 903, ἡ ἀναφορὰ στὸν Aldrovande, μαζὶ μὲ τὴ δεύτερη στὸν Bourdelot (σ. 213 σημ.), ἀπὸ τὶς σ. 904-905, καὶ ἡ ἀναφορὰ στὸν Baglivi (σ. 214, ἐντὸς κειμένου) ἀπὸ τὴ σ. 905. Πέραν ὅμως τῶν ἐπωνύμων ἀναφορῶν, καὶ οἱ ἀνώνυμες μουσικοθεραπευτικὲς πληροφορίες ἀντλοῦνται ἀπὸ τὸ λήμμα τῆς Ἑγκυκλοπαιδείας, ὅπως ἐκείνη ποὺ περιγράφει τὴ θεραπεία μιᾶς κοπέλας μὲ τὴ βοήθεια τῆς θορυβώδους ἐκπυρσοκρότησης πιστολιοῦ (σ. 209-210 σημ.), ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ σ. 907 τοῦ γαλλικοῦ πρωτοτύπου, ἢ τὰ περὶ κατοίκων τῆς Ἀμερικῆς καὶ βασιλίσσας Ἑλισάβετ (σ. 211 σημ.), ποὺ μεταφράζονται ἀπὸ τὴ σ. 906. Ἀλλὰ καὶ μέρος τῆς πλούσιας χρυσανθινῆς ἀρχαιογνωσίας ἀποκαλύπτεται, τελικῶς, ἀποτέλεσμα ἀκριβοῦς μεταφράσεως ἐκ τοῦ γαλλικοῦ, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἐντὸς παρενθέσεως ἀπόδοση «τοῦ Γαλίου (Galien)» καὶ τὸ σχετικὸ ἐδάφιο (σ. 210 σημ. (β)), καθὼς καὶ οἱ πληροφορίες γιὰ τὸν Θεόφραστο τοῦ Ἀθήναιου (σ. 210 σημ. (α)), ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ σ. 906 τοῦ λήμματος. Στὴ σ. 217 τοῦ βιβλίου τοῦ μάλιστα, ὅπου ὁ Χρύσανθος μεταφράζει ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴ μουσικοθεραπευτικὴ δράση τοῦ Πυθαγόρα (τὸ ἀντίστοιχο γαλλικὸ ἐδάφιο βρίσκεται στὴ σ. 905 τοῦ πρωτοτύπου), ὁ συγγραφέας τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ* ἀποκαλύπτει σὲ λακωνικὴ ὑποσημείωση τὴν πηγὴ τῆς πληροφορίας —καὶ πηγὴ ὁλόκληρου τοῦ κεφαλαίου— ποὺ ὁλοκληρώνεται μὲ τὴν πυθαγόρεια ἀναφορά: «Εὐρέθη τοῦτο εἰς τὰ λεξικά τῶν ἐπιστημῶν». Ὁ ἀναγνώστης τῆς εὐθείας αὐτῆς παραπομπῆς θὰ ἀναγνωρίσει, παρὰ τὸν σκοπίμως παραπλανητικὸ πληθυντικὸ, τὸν ὑπότιτλο τῆς Ἑγκυκλοπαιδείας («Dictionnaire raisonné des sciences [...]»), ἀρκεῖ νὰ διαβάξει προσεκτικὰ τὸ χρυσανθινὸ κείμενο καὶ νὰ μὴν ἀγνοεῖ τὸ *magnum opus* τοῦ

72. Χρύσανθος, ὁ.π., σ. 209 σημ.

γαλλικού ἐγκυκλοπαιδισμού, «τὸ ἀντιπροσωπευτικότερο τεκμήριο τοῦ Διαφωτισμοῦ».⁷³

Στὸ ἱστορικὸ μέρος τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ* ὁ μετακενωτῆς Ἑλληνας συγγραφέας παραθέτει κατάλογο μὲ τὰ ὀνόματα ὧσων «ἀπὸ [...] τοὺς Λατίνους καὶ τοὺς λοιποὺς Εὐρωπαίους» συνέγραψαν περὶ μουσικῆς:

«[...] ἐπὶ μὲν Θεοδωρίχου συνέγραψαν Βοέσιος, Κασσιόδωρος, Μαρτινιανός, καὶ Αὐγουστῖνος· νεωστὶ δέ, Ζαρλῖνος, Σαλινᾶς, Ναχοῦλιος, Βικέντιος, Γαλιλαῖος, Δόνις, Κιρχέρος, Βανχιέρις, Μαρσένος, Παῤῥᾶς, Περῶλτος, Βαλλῆς, Δεσκάρτης, Ὀλδέρος, Μανγόλις, Μαλκόμος, Βουρέττος, Ῥαμώ, Δ' Ἀλαμβέρτος, Ῥουσσώ, καὶ Ὀρόν.»⁷⁴

Ἡ Ρωμανοῦ ἐπικρίνει τὸν Πλεμμένο, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ ἐδάφιο αὐτὸ συνάγει ὅτι ὁ Χρύσανθος εἶχε διαβάσει τοὺς κατονμαζόμενους συγγραφεῖς,⁷⁵ καὶ παραθέτει τὸ ἀκόλουθο χωρίο ἀπὸ τὸ λῆμμα «Musique» τοῦ ρουσσωικοῦ *Dictionnaire de Musique*:

«Parmi les Latins, Boèce a écrit du tems de Théodoric; et non loin du même tems, Martianus, Cassiodore et Saint Augustin. Les Modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni,

73. Ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς τῆς *Encyclopédie* εἶναι τοῦ N. J. H. Dent (*A Rousseau Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992, σ. 113). Ὅσο γιὰ τὸν ἐγκυκλοπαιδισμό, ποὺ γεννήθηκε βεβαίως πρὶν ἀπὸ τὸ ἐγχεῖρημα τοῦ Diderot καὶ τοῦ d'Alembert, «ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ γραπτὴ ἐκθεσὴ [...] ποὺ ἀναχωνεὶ σπαράγματα παλαιότερων κειμένων, στὴν ἴδια τὴ γλώσσα τοῦ συμπιλητῆ ἢ μεταφρασμένων [...]. Στὸν ἐγκυκλοπαιδισμό οἱ φιλολογικὲς πηγές, ὅταν δὲν ἀναπαράγονται αὐτούσιες (μὲ ἢ χωρὶς τὴν ἀναφορὰ στὴν πηγὴ, ἀφοῦ ἡ ἐννοια τῆς “λογοκλοπῆς” ἦταν ἀγνωστὴ πρὶν ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἐποχὴ), ἐμφανίζονται μερικὲς φορὲς ἀποσπασματικὲς, κολοβωμένες, συμπυκνωμένες ἢ ἀντίθετα ἀνεπτυγμένες, ὅπως ἄλλως τε καὶ διανθισμένες, σχολιασμένες» (Alain Rey, *Miroirs du monde. Une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007, σ. 13). Ἡ ἐνταξὴ τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ* στὴ μακρὰ παράδοση τοῦ ρεύματος αὐτοῦ δὲν χρειάζεται ἐπιχειρηματολογία: τὸ βιβλίον εἶναι «ἐγκυκλοπαιδικόν», ὡς πρὸς τὴ σχέση του μὲ τὶς πηγές του, καὶ «Ἐγκυκλοπαιδικόν», ὡς πρὸς τὴν ταυτότητα τῆς βασικότερης ἀπ' αὐτές. Κατὰ τὰ λοιπά, ὁ Χρύσανθος βρίσκει πάντα τὸν τρόπο νὰ φανερώνει τὶς πηγές του, εἴτε πρόκειται γιὰ συγγραφεῖς κλασικοὺς ἢ ἐρύτερα ἀποδεκτοὺς, εἴτε γιὰ ἔργα ποὺ θὰ ἔφερναν σὲ ἀμνηχνία μιὰν ἐκκλησιαστικὴ ἱεραρχία. Βλ. καὶ τὸ τελευταῖο μέρος τῆς παρούσας μελέτης.

74. Χρύσανθος, ὁ.π., σ. XXXI.

75. Ρωμανοῦ, ὁ.π., σ. 273 σημ. 41· πβ. Plemmenos, «The active listener [...]», ὁ.π., 56.

Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Vallotti; enfin, M. Tartini [...] et M. Rameau [...] M. d' Alembert [...].»⁷⁶

Ἡ συγγραφέας καταλήγει σ' ἓνα συμπέρασμα καὶ σὲ μιὰ πιθανολόγηση: ὅτι «τὰ παραδείγματα δὲν δείχνουν παρὰ τὴν παράδοση τοῦ γραπτοῦ λόγου στὴν ὁποία ἐντάσσονται τὰ συγκεκριμένα κεφάλαια», καὶ ὅτι «ὁ Χρυσάνθος πιθανὸν νὰ ἔχει πάρει τὶς ἀνωτέρω πληροφορίες ἀπὸ κάποιον μεταγενέστερο τοῦ Ρουσώ, ὁ ὁποῖος ἐπρόσθεσε τὸν Ρουσώ καὶ τὸν Choron (ποὺ εἶναι ὁ μόνος σύγχρονος τοῦ Χρυσάνθου) σὲ αὐτὴ τὴ λίστα».⁷⁷ Τὸ δικό μας συμπέρασμα θὰ εἶναι ὅτι τὰ παραδείγματα ἐπιβεβαιώνουν τὴν κυρίαρχη θέση τῆς γαλλικῆς Ἑγκυκλοπαιδείας στὶς πηγές ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀντλεῖ τὶς πληροφορίες καὶ τὰ κρυμμένα παραθέματα ὁ Χρυσάνθος καὶ ὅτι συνδέονται μὲ τὴν ἀπάντηση τοῦ ἐρωτήματος ποὺ θέτει στοὺς ἐρευνητὲς τὸ ἐπόμενο κεφάλαιο τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ —τὸ τελευταῖο τοῦ συστηματικοῦ καὶ μουσικολογικοῦ «πρώτου» μέρους.

Ἐπειδὴ τὸ παραπάνω ἐδάφιο προέρχεται ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ μέρος τοῦ χρυσανθινοῦ συγγράμματος ποὺ, ὅπως εἶπαμε, δὲν ἀνήκει στὰ παραλειπόμενα τοῦ χειρογράφου τοῦ 1816, εἶναι σκόπιμο νὰ ἀνατρέξουμε στὸ τελευταῖο, σύμφωνα μὲ τὴν ἔκδοση Κωνσταντίνου,⁷⁸ γιὰ νὰ ἐπισημάνουμε τὶς ἐνδεχόμενες διαφορές. Ἡ ἀντιπαραβολὴ ἀναδεικνύει τέσσερις διαφορές μεταξὺ τῶν δύο ἐκδοχῶν (1816/1832) τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ, στὴν ἑλληνικὴ γραφὴ τῶν εὐρωπαϊκῶν ὀνομάτων: «Σαλιμᾶς» (1816) / «Σαλινᾶς» (1832), «Μερσένος» (1816) / «Μαρσένος» (1832), «Μαλκόλμος» (1816) / «Μαλκόμος» (1832) καὶ «Χορόν» (1816) / «Ὀρόν» (1832). Ἡ δεύτερη καὶ ἡ τρίτη ὀφείλονται σὲ προφανεῖς παραδρομὲς τοῦ ἐκδότη τοῦ 1832 Παναγιώτη Πελοπίδη ἢ σὲ παρατύπωμα. Ἡ πρώτη ὀφείλεται εἴτε σὲ ἀπροσεξία τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα κατὰ τὴ γραφὴ τοῦ κειμένου στὸ χειρόγραφο τοῦ 1816 (ἂν ὑποθέσουμε ὅτι τὸ ἀρχικὸ χρυσανθινὸ πρωτότυπο εἶχε τὸ σωστὸ «Σαλινᾶς») εἴτε σὲ μεταγενέστερη διόρθωση τοῦ ἐξαρχῆς λανθασμένου «Σαλιμᾶς», στὸ τελικὸ χειρόγραφο ποὺ κατέληξε

76. Ρωμανοῦ, ὁ.π., σ. 39. Τὸ παράθεμα εἶναι ἀπὸ τὸ λῆμμα «Musique» τοῦ ρουσσωικοῦ *Dictionnaire* [...] (*Œuvres complètes, V. Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre* [...]), Paris, Gallimard, 1995, σ. 926).

77. Ρωμανοῦ, ὁ.π.

78. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 98 καὶ 99 (γιὰ τὶς ἐκδοχὲς τοῦ 1816 καὶ τοῦ 1832, ἀντίστοιχα).

στήν κυριότητα τοῦ Πελοπίδῃ. Ἡ τέταρτη, τέλος, διαφορὰ ὀφείλεται σὲ πιθανή διόρθωση τοῦ ἴδιου ἐκδότῃ, ὁ ὁποῖος, ὑποθέτοντας ὅτι τὸ «Χορόν» ἐξελλήνιζε κάποιον «Horon», προέκρινε τὴν «ὀρθότερη» γραφὴ «Ὅρόν», κατὰ τὸ «Holder» / «Ὀλδέρος».

Ἡ ἴδια ἀντιπαραβολὴ ἐπιβεβαιώνει, ὥστόσο, καὶ ὀρισμένες διαφορὰς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καθαυτὸ τὸ κείμενο τοῦ Χρυσάνθου (καὶ στίς δύο σωζόμενες μορφές του) καὶ στὸ κείμενο τοῦ Rousseau. Οἱ τρεῖς ἀπ' αὐτὰς ὀφείλονται σὲ παραδρομὴ εἴτε τοῦ συγγραφέα τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ εἴτε στὸν ὑποθετικὸ συγγραφέα, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὴν ὑπόθεση τῆς Ρωμανοῦ, ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν Rousseau καὶ χρησιμοποιοῦται ὡς ἄμεση πηγὴ ἀπὸ τὸν Χρυσάνθο: «Martianus» / «Μαρτινιανός», «Valgilio» / «Ναγούλιος», «Mengoli» / «Μανγόλις». Οἱ ὑπόλοιπες διαιροῦνται σὲ τρεῖς κατηγορίες, οἱ ὁποῖες ἐνισχύουν τὴν ὑπόνοια ὅτι ὁ Ἑλληνας συγγραφέας δὲν δανεῖζεται τὸ σχολιαζόμενο ἐδάφιο ἀπευθείας ἀπὸ τὸ ρουσσωικὸ Λεξικόν: πρῶτα ἔχουμε τὴν ἀντιμετάθεση «Martianus, Cassiodore» / «Κασσιόδωρος, Μαρτινιανός», ἡ ὁποία δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ τυχαία· δεύτερον, ἔχουμε ὀρισμένα ὀνόματα ποὺ ἀναφέρει ὁ Rousseau καὶ ἀποσιωπᾷ ὁ Χρυσάνθος (Mei, Vallotti, Tartini)· καὶ τρίτον ἔχουμε τὰ ὀνόματα ποὺ ἀναφέρονται στὸ Μέγα Θεωρητικὸν ἀλλὰ δὲν ὑπάρχουν στὸ παρατιθέμενο κείμενο τοῦ Rousseau (Βικέντιος, Βανχιέρις, Ρουσσώ, Χορόν). Οἱ χρυσανθινὲς παραλείψεις θὰ μπορούσαν ἐνδεχομένως νὰ ὀφείλονται στήν ἐπιθυμία συντόμευσης — ἀλλὰ γιατί νὰ παραλείψουν αὐτὰ τὰ ὀνόματα κι ὅχι κάποια ἄλλα; Ἡ προσθήκη τοῦ ὀνόματος τοῦ Rousseau στὸν κατάλογο θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ αὐτονόητη, ἂν ἦταν μοναδική: ὁ Χρυσάνθος δανεῖζεται τὰ ὀνόματα τῶν περὶ μουσικῆς συγγραφέων ἀπὸ τὸ περὶ μουσικῆς ἄρθρο τοῦ Rousseau, προσθέτοντας σ' αὐτὰ καὶ τὸ ὄνομα τοῦ δανειστῆ. Ἡ μνεία τοῦ μεταγενέστερου Choron θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ προσθήκη ἐνὸς ὀνόματος τὸ ὁποῖο ὁ Χρυσάνθος γνῶριζε ἀπὸ ἄλλη πηγὴ, ἢ ἀκόμη καὶ αὐτοπροσώπως (ὑπενθυμίζουμε τὸ πατριαρχικὸ «Εὐρωπαῖοις τε μουσικοῖς ὁμιλήσας διδασκάλοις»),⁷⁹ ἀλλὰ ἡ ἀναφορὰ τοῦ ὀνόματος τοῦ Banchieri δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ σὲ χρυσανθινὴ πρωτοβουλία. Καθοριστικὸ ὅμως γιὰ τὰ συμπεράσματά μας εἶναι τὸ ὄνομα «Βικέντιος»: εἶναι φανερό ὅτι κάποιος προσέθεσε τὸ βαφτιστικὸ ὄνομα στὸ ἐπώνυμο «Galilei», γιὰ νὰ διαφοροποιήσῃ τὸν μουσικὸ συνθέτη καὶ θεωρητικὸ ἀπὸ τὸν γιὸ τοῦ, τὸν περίφημο ἀστρο-

79. Βλ. ἐδῶ σημ. 70.

νόμο Galileo Galilei, καὶ ὁ Χρῦσανθος τὸ ἐξέλαβε γιὰ ξεχωριστὸ ἐπώνυμο μουσικοῦ συγγραφέα, προσθέτοντας ἕνα κόμμα ἀνάμεσα στὰ «Βικέντιος» καὶ «Γαλιλαῖος».

Ποιὸς ὅμως εἶναι ὁ συγγραφέας ποὺ ἀντιγράφει, μὲ μερικὲς προσθαφαίρεσεις ὀνομάτων, τὸ ρουσσωικὸ βιβλιογραφικὸ ἐδάφιο καὶ χρησιμοποιεῖται ὡς ἄμεση πηγὴ τοῦ Χρυσάνθου; Ἡ ἀπάντησις εἶναι: κανένας. Ὁ συντάκτης τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀντλεῖ κι ἐδῶ ἀπὸ τὴ βασικὴ πηγὴ του, τὴν Ἑγκυκλοπαιδεῖα, καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ ρουσσωικὸ λῆμμα «Musique», τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ τὴν πρώτη μορφή τοῦ ἀντίστοιχου λήμματος τοῦ ρουσσωικοῦ Λεξικοῦ.⁸⁰ Στὸ προγενέστερο αὐτὸ κείμενο, ποὺ παραλείπει ἀκριβῶς τὰ ἀποσιωπούμενα ἀπὸ τὸν Χρῦσανθο ὀνόματα, θὰ συναντήσουμε καὶ τὸν Κασσιόδωρο νὰ προτάσσεται τοῦ Μαρτιανοῦ (πρόκειται γιὰ τὸν Martianus Capella, ποὺ προηγεῖται τοῦ Κασσιόδωρου καὶ τοῦ Βοήθιου κατὰ ἕναν περίπου αἰῶνα), καὶ τὸ ὄνομα τοῦ Banchieri στὴ σωστή του θέση, καὶ τὸν Valgulio (πρόκειται γιὰ τὸ μεταφραστὴ τοῦ Ψευδοπλουτάρχου) γραμμένο, λανθασμένα, «Nalgulio», καὶ τὸ πλήρες ὄνομα «Vincent Galilée». Μόνον ὁ d'Alembert μνημονεύεται περιφραστικά, ἐνῶ, φυσικὰ, παραλείπονται κι ἐδῶ τὰ ὀνόματα τοῦ Rousseau καὶ τοῦ Choron:

«Parmi les Latins, Boëce a écrit du tems de Théodoric; et vers les mêmes tems, un certain Cassiodore, Martian, et Saint Augustin. Parmi les modernes, nous avons Zarlín, Salinas, Nalgulio, Vincent Galilée, Doni, Kircher, Banchieri, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, et enfin le célèbre M. Rameau [...]. Nous avons encore plus récemment des principes d'acoustique d'un géomètre, qui nous montrent jusqu'à quel point pourroit aller la Géométrie dans de bonnes mains, pour l'invention et la solution des plus difficiles théorèmes de la *musique* spéculative.»⁸¹

Τὸ ἀπίθανο ἐνδεχόμενο ὁ Χρῦσανθος νὰ μὴν ἀντέγραψε τὸν κατάλογο τῶν συγγραφέων ἀπευθείας ἀπὸ τὴν Ἑγκυκλοπαιδεῖα δὲν μπορεῖ, φυσικὰ, νὰ ἀποκλειστεῖ, ἀλλὰ ἡ ὑπόθεσις χάνει τὴ σημασίαν της, ἀφοῦ ἡ φα-

80. Γιὰ τὴ σχέση τῶν λημμάτων τοῦ Rousseau στὴν *Encyclopédie* μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ *Dictionnaire de Musique*, βλ. τὴν κατατοπιστικὴ εἰσαγωγὴ τοῦ Jean-Jacques Eigeldinger (Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, V [...], ὁ.π., σ. CCLXIX-CCXCVII) καὶ τὸ προλόγισμα («Préface») τοῦ ἴδιου τοῦ Rousseau (ὁ.π., σ. 605-610).

81. *Encyclopédie* [...], ὁ.π., λῆμμα «Musique».

νταστική μεταγενέστερη πηγή θα πρέπει να αντέγραψε πιστά το πρώτο, τουλάχιστον, μέρος του ρουσσωικού παραθέματος (μέχρι την αναφορά στον Rameau). Ώστόσο, η υπόθεση έχει χάσει και την έρμηνευτική χρησιμότητά της,⁸² αφού, όπως είπαμε, η αναφορά του ονόματος του Rousseau είναι αυτονόητη (ο Χρύσανθος δεν θα μπορούσε να μη θεωρεί συγγραφέα περί μουσικής το συντάκτη του έγκυκλοπαιδικού λήμματος «Musique», το οποίο ο ίδιος έχει σε τόσα σημεία χρησιμοποιήσει, μεταφράζοντάς το πιστά). Κι αν η περιφραστική αναφορά στον d'Alembert δεν επέτρεψε στον Έλληνα συγγραφέα να αναγνωρίσει τον μνημονεύμενο συνεκδότη της Έγκυκλοπαιδείας, θα ήταν δύσκολο να μη γνώριζε τον τίτλο έστω της πραγματείας του *Eléments de Musique*, με την οποία ο περίφημος πρωταγωνιστής του γαλλικού Διαφωτισμού εκλάτρευσε την αρμονική θεωρία του Rameau.⁸³ Όσο για τον Choron, η υπόθεση ότι ο σύγχρονός του Χρύσανθος γνώριζε τουλάχιστον τα μουσικοθεωρητικά του έργα απαιτεί πρόσθετη τεκμηρίωση, την οποία θα μς προσφέρει η συζήτηση για το χρυσανθινό τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου Ε'.

Είπαμε στην αρχή της παρούσας μελέτης ότι ο Χρύσανθος ολοκληρώνει τη σύντομη περιγραφή των έξωτερικών χαρακτηριστικών της ευρωπαϊκής αρμονίας μ' ένα τετράφωνο μουσικό παράδειγμα, σε ευρωπαϊκή και χρυσανθινή παρασημαντική. Τα δύο σημαντικά έρωτήματα που ανακύπτουν είναι: ποιά η πηγή του παραδείγματος, που επιγράφεται «Fauxbourdons», και γιατί ο Έλληνας συγγραφέας επέλεξε μια «πρωτόγονη» (ήλικιακά και τεχνικά) μορφή αρμονικής πολυφωνίας, για να εικονογραφήσει ένα είδος συγχορδιακής γραφής που επικράτησε λίγες μόλις δεκαετίες πριν από την εποχή της συγγραφής του Μεγάλου Θεωρητικού. Μια

82. Αντίθετα, τα σχόλια της Ρωμανού (β.π., σ. 39-41) για τον Mersenne, τον Martini, τον Burney, τον Hawkins, τον Bonnet, τον Gianelli, τον Burette, τον Mead, τον Baglivi και τον Albrecht, θα μπορούσαν να είναι ένας χρήσιμος υπομνηματισμός του έν λόγω χωρίου της *Encyclopédie* [...], αλλά η παρουσία τους σ' ένα βιβλίο για την ιστορία της νεοελληνικής μουσικής είναι μάλλον περιττά και όπωςσδήποτε παραπλανητικά, με δεδομένη την άγνοια (της συγγραφέως και του ανυποψίαστου αναγνώστη της) ότι ο Χρύσανθος απλώς μεταφέρει αναλλοίωτο και ασχολίαστο τον βιβλιογραφικό κατάλογο του λήμματος «Musique».

83. *Eléments de Musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, A Paris [...], 1752. Η αναλογία του τίτλου αυτού μ' εκείνον του χρυσανθινού «μικρού θεωρητικού» (βλ. έδω σημ. 15) δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη.

τρίτη ἀπορία σχετίζεται με τὸ δεύτερο ἐρώτημα: τὸ *faux-bourdon* ἦταν μιὰ διαδοχὴ τρίφωνων συγχορδιῶν σὲ «πρώτη ἀναστροφὴ» (δηλαδή, μετὴν «τρίτης» τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή) καὶ μετὰ παράλληλη κίνησις τῶν τριῶν φωνῶν· τὸ παράδειγμα ποὺ δανείζεται ὁ Χρῦσανθος ἀποτελεῖται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τετράφωνες συγχορδίες σὲ «εὐθεία κατὰστασις» (δηλαδή, μετὴ «θεμέλιο» τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή), μετὰ ποικίλη κίνησις τῶν φωνῶν (παράλληλη, ἀντίθετη καὶ πλάγια) καὶ μετὰ ἄκουσμα σαφὲς νεωτερικότερο (16ος αἰ.) ἀπὸ τὸ τυπικὸ ἄκουσμα τοῦ *faux-bourdon* (15ος αἰ.) — ἡ τελευταία, μάλιστα, «ἐλάσσων» συγχορδία παραπέμπει σὲ ἐποχὴ πολὺ μεταγενέστερη. Ἀπὸ ποῦ, λοιπόν, ὁ χαρακτηρισμὸς — καὶ μάλιστα σὲ πληθυντικὴ μορφή — «*faux-bourdons*»;

Σχετικὰ μετὴν πηγὴ τοῦ παραδείγματος, ὁ Χρῦσανθος δὲν παραμένει σιωπηλός. Ἀντίθετα, τὴν προσδιορίζει ρητά:

«Ἴνα δέ σοι δείξωμεν πῶς γράφεται ἡ Ἀρμονία, ἴδου σοι ἐκτίθεται καὶ παράδειγμα, εἰλημμένον μὲν ἀπὸ τῶν τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορὸν, μεταπεφρασμένον δὲ παρὰ Χρυσάνθου.»⁸⁴

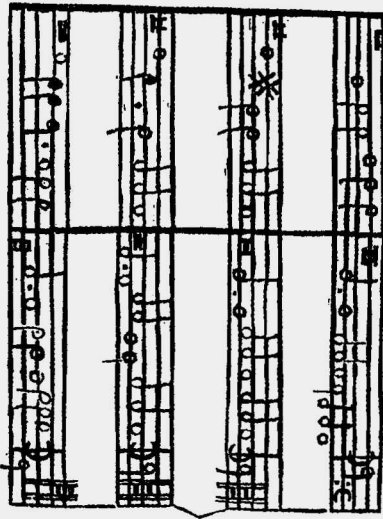
Ἡ πληροφορία δὲν ἀξιοποιήθηκε μέχρι σήμερα ἀπὸ τὴν ἔρευνα. Χειρότερα: ἀκυρώθηκε, ὅταν δύο ἀπὸ τοὺς βασικοὺς μελετητὲς τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ («διόρθωσαν») τὸ κείμενο, ἀλλάζοντας ἓνα φωνῆεν, χωρὶς νὰ τὸ δηλώνουν στὸν ἀνυποψίαστο ἀναγνώστη. Ἔτσι, ὁ Πλεμμένος ἀντικατέστησε τὸ δεύτερο «ο» τοῦ «Χορὸν» μετὰ «ω» («Χορῶν»),⁸⁵ ἐνῶ ὁ Κωνσταντῖνος στὴν ἐκδόσή του, ποὺ αὐτοχαρακτηρίζεται «κριτικὴ», ἀλλάζει τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴν πτώσις τοῦ ὀριστικοῦ ἄρθρου (ἀπὸ «τῶν» σὲ «τόν»),⁸⁶ παραβλέποντας τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Χρῦσανθος δὲν γράφει σὲ σημερινὴ δημοτικὴ, ὅπου ἡ πρόθεσις «ἀπὸ» συντάσσεται μετὰ αἰτιατικὴ — ἀνεξαιρέτως σὲ περιπτώσεις κατὰ τίς ὁποῖες δηλώνει τὸ σύνολο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀποσπᾶται τὸ μέρος. Οὔτε ὁ ἓνας, λοιπόν, οὔτε ὁ ἄλλος πρόσεξε τὸ ἐλλειπτικὸ σχῆμα τῆς φράσεως: «[...] παράδειγμα, εἰλημμένον μὲν ἀπὸ τῶν [παραδειγμάτων] τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορὸν» — δηλαδή, τοῦ Alexandre Choron, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ὁ Χρῦσανθος δανείστηκε τὸ ἁρμονικὸ τοῦ δείγματος. Πράγματι, μετὰ ἀπὸ διεξοδικὴ ἔρευνα, τὸ τετράφωνο αὐτὸ «Gloria patri» («Δόξα πατρὶ») ἐντοπίστηκε στὴ σ. 13 τῶν μουσικῶν παραδειγμάτων τοῦ τρίτου τόμου,

84. Χρῦσανθος, ὁ.π., σ. 222.

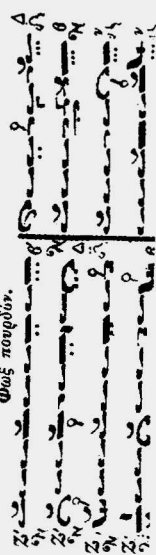
85. Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 169 σημ. 120: «ἀπὸ τῶν τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορῶν».

86. Κωνσταντῖνος (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 546: «ἀπὸ τὸν τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορὸν».

Faux - bourdon.



Gloria patri & fili o & spiri tu i sanc to
Θωξ πατρός.



ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ

ΤΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΣΥΝΤΑΧΘΕΝ ΜΕΝ ΠΑΡΑ

ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΔΙΡΡΑΧΙΟΥ

ΤΟΥ ΕΚ ΜΑΔΥΤΩΝ

ΕΚΛΟΘΕΝ ΔΕ

ΥΠΟ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ Γ. ΠΕΛΟΠΛΟΥ

ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ

ΔΙΑ ΦΙΛΟΤΙΜΟΥ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΟΜΟΙΩΝ.

Κήρυξ δὲ διὰ τὴν οὐκ ἐστὶν φιλοσοφίαν εἶναι περὶ
 Μουσικῆς καὶ γὰρ Πλάτωνος ὁ Σόλωνος, τῆς αὐτῆς
 δόξης ἔχον ἐστὶ φιλοσοφία, καταφανὲς ὅτιν ἐκ πολλῶν
 ἂν παρὰ τὸν ἀνθρώπου Μουσικῆς ὅτι καὶ τὴν τῆς Παιδείας
 δόξαν διὰ Μουσικῆς ἀποδοῦναι συγχωρεῖται ΠΛΑΤΩΝΟΣ φησὶ 812.



ΕΝ ΤΕΡΕΣΤΗ,
 ΕΚ ΤΗΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΜΙΧΑΗΛ Β.ΔΙΣ
 (MICHELE WEIS)

1832.

ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Choron *Principes de composition des Écoles d' Italie*.⁸⁷ Ἡ ἀντιγραφὴ εἶναι πιστὴ, μὲ ἐξαιρέσει τρία σημεῖα. Τὰ δύο ὀφείλονται σὲ ἀβλεψίες κατὰ τὴ μεταφορὰ ἀπὸ τὸ χρυσανθινὸ χειρόγραφο στὸ ἔντυπο (σωστότερα: στὸ μουσικὸ ἀντίγραφο ποὺ τυπώθηκε), ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὴ χρυσανθινὴ μεταγραφὴ, ποὺ δὲν περιλαμβάνει τίς δύο ἀβλεψίες: ὁ τελικὸς φθόγγος τῆς μεσοφώνου δὲν εἶναι *λά*, ὅπως φαίνεται στὸ τυπωμένο βιβλίον, ἀλλὰ *σί* (ῥφηση), ὅπως εἶναι στὸ πρωτότυπο τοῦ Choron καὶ ὅπως ἐπιβεβαιώνεται διπλὰ ἀπὸ τὴ χρυσανθινὴ παρασήμενση (ἀπὸ τὴ «μαρτυρία» τοῦ φθόγγου *βου*⁸⁸ καὶ ἀπὸ τὸ προηγούμενον *πά*, τὸ ὁποῖο ὁδηγεῖται στὸ *βου* μέσω τοῦ χαρακτήρα «ὀλίγον»· καὶ ὁ τελικὸς φθόγγος τοῦ *τενόρου* δὲν εἶναι *ρέ*, ἀλλὰ *σὸλ* (μετὰ τὸν φθόγγο *ζὼ* δίσση ἀκολουθεῖ «ὀλίγον» καὶ ἡ «μαρτυρία» τοῦ φθόγγου *νῆ*). Τὸ τρίτον σημεῖον διαφορᾶς βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τοῦ μπάσου: ὁ Choron ἔχει τρεῖς φορές τὸ φθόγγο *σί* (ῥφηση) καί, στὴ συνέχεια, ἓνα *μι* ῥφηση (ποὺ σχηματίζει μὲ τίς ὑπόλοιπες φωνές συγχορδία *μι* ῥφηση *μείζονα*) καὶ δύο *σὸλ*: στὸ βιβλίον τοῦ Χρυσάνθου ἔχουμε τὰ τρία συνεχόμενα *σί* (ῥφηση), ἀλλὰ, στὴ συνέχεια, τρία συνεχόμενα *σὸλ* ῥφηση (ἡ ῥφηση εἶναι γραμμένη μπροστὰ ἀπὸ τὸ πρῶτον, ἀλλὰ, φυσικὰ, ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ δύο ἐπόμενα), ποὺ σχηματίζουν μία φορὰ τὸ ἐξαιρετικὰ διάφωνον ἁρμονικὸ σύμπλεγμα *σὸλ* ῥφηση – *σί* ῥφηση – *μι* ῥφηση – *σὸλ* φυσικό, καὶ δυὸ φορές τὸ ἐξίσου (ἢ καὶ περισσότερον) διάφωνον *σὸλ* ῥφηση – *σί* ῥφηση – *ρέ* – *σὸλ* φυσικό. Ὅλ' αὐτὰ ἐξαιτίας μιᾶς παραδρομῆς κατὰ τὴν ἀντιγραφὴν, ὅπου τὸ *μι* ῥφηση τοῦ πρωτοτύπου ἔγινε *σὸλ* ῥφηση. Τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ παραδρομὴ (τὴ μόνην) τοῦ ἴδιου τοῦ Χρυσάνθου συνάγεται ἀπὸ τὴ χρυσανθινὴ μεταγραφὴ, ὅπου μετὰ τὸ ἀρχικὸν *βου* (*σί*) καὶ τοὺς δύο χαρακτῆρες «ἴσον» (ποὺ ὑποδεικνύουν διπλὴ ἐπανάληψη τοῦ ἀρχικοῦ φθόγγου) ἔχουμε τὸ χαρακτήρα «ἐλαφρόν», ποὺ συμβολίζει διάστημα κατιούσας τρίτης καὶ ὁδηγεῖ στὸν φθόγγο *νῆ* (*σὸλ*), καὶ δύο «ἴσα», ὥστε τὸ *νῆ* αὐτὸ νὰ ἐπαναληφθεῖ ἄλλες δύο φορές. Οἱ εὐρωπαϊκὲς μουσικὲς γνώσεις τοῦ συγγραφέα ἀποδεικνύονται ἐδῶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι, ἀρνούμενος νὰ δεχτεῖ τίς ἀταξινόμητες καὶ

87. *Principes de composition des Ecoles d'Italie, Adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales [...]*, par Alexandre Choron, tome troisième [...], A Paris, Au Grand Magasin, chez Auguste Le Duc et Comp.^{ie} [...], [1808 ἢ 1809].

88. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ σημερινὴ συνήθη πρακτικὴ, ποὺ θέλει τὸ φθόγγο *πά* ἀντίστοιχο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ *ρέ*, ὁ Χρυσάνθος ἀντιστοιχίζει τὸν *πά* πρὸς τὸν εὐρωπαϊκὸν *λά* — συνεπῶς καὶ τὸν *βου* πρὸς τὸν εὐρωπαϊκὸν *σί*. Βλ. Χρυσάνθος, *ἔ.π.*, σ. 9.

σκληρές διαφωνίες, διορθώνει τὸ σημεῖο αὐτὸ κατὰ τὴ μεταγραφὴ τοῦ παραδείγματος σὲ χρυσανθινὴ παρασημαντικὴ, παραλείποντας τὸ σημεῖο τῆς ὕφεσης. Ἔτσι, οἱ τρεῖς συγχορδίες ποὺ σχηματίζονται πάνω στὰ τρία διαδοχικά (φυσικά, τώρα) σόλ, εἶναι ἀπολύτως ἀναγνωρίσιμες καὶ ἀποδεκτές: μὲ ὕφεση μείζων (σὲ πρώτη ἀναστροφὴ), σόλ ἐλάσσων, σόλ ἐλάσσων.

Ὁ Alexandre Choron (1771-1834), αὐτοδίδακτος πολυμαθὴς, ὑπῆρξε κυρίως συγγραφέας μουσικοθεωρητικῶν ἔργων (οὐσιαστικά, τῶν πρώτων νέου τύπου σημαντικῶν ἐκπαιδευτικῶν ἐγχειριδίων στὴ Γαλλία, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ περὶ τοῦ νέου ἀνατέλλοντος κλάδου, τῆς ἐνοργάνωσης/ἐνορχήστρωσης),⁸⁹ ἐκδότῃς προκλασικῶν ἔργων, ἐκπαιδευτικῶν καὶ συνθέτῃς.⁹⁰ Ταγμένος στὴν ὑπόθεση τῆς διάδοσης τῆς γενικῆς παιδείας καὶ τῶν μουσικῶν γνώσεων καὶ δεξιοτήτων σ' ὅλα τὰ στρώματα τῆς κοινωνίας, ἐπινόησε ἓνα νέο σύστημα στοιχειώδους ἐκπαίδευσης, τὸ ὁποῖο δημοσίευσε τὸ 1800,⁹¹ καὶ μιὰν ἰδιαίτερη ἀλληλοδιδασκτικὴ μέθοδο γιὰ τὴν ἐκμάθησιν τῆς μουσικῆς,⁹² ἐμπνευσμένη ἐνδεχομένως ἀπὸ τὶς ἰταλικὲς Σχολές τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰώνα, τὴν ὁποία ἔθεσε σὲ ἐφαρμογὴ τὸ 1811 καὶ ἡ ὁποία ἦταν ἀκόμη σὲ χρῆσιν σὲ ὀρισμένα σχολεῖα τῆς Γερμανίας τὸ 1834.⁹³ Χάρις στὴ μεταφρασμένη δημοσίευσιν τοῦ σχολικοῦ ἀναλυτικοῦ προγράμματος τοῦ παρισινοῦ ἐκπαιδευτηρίου («Ἀθῆναιον»),⁹⁴ οἱ Ἕλληνες ἀναγνώστες τοῦ «Λόγιου Ἑρμῆ» πληροφοροῦνταν ὅτι ὁ «Χόρων» [sic] δίδασκε ἐκεῖ, τὸ 1818, τὸ μάθημα τῆς «Θεωρίας Μουσικῆς», καθὼς

89. Haris Xanthoudakis, «Les origines de l'orchestration moderne», *Revue Internationale de Musique Française* 18 (Nov. 1985), 22-28, ἰδιαίτερα 27.

90. Δὲν ὑπάρχει ἀκόμη σύγχρονη καὶ περιεκτικὴ βιογραφία τῆς σημαντικῆς αὐτῆς μορφῆς στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσης. Τὰ λήμματα τῶν τελευταίων ἐκδόσεων τῶν μεγάλων ἐγκυκλοπαιδεύων τῆς μουσικῆς ἀντλοῦν ἐπιλεκτικὰ ἀπὸ τὶς δευτερογενεῖς πηγές τοῦ 19ου αἰώνα καὶ ἀφήνουν πολλὰ κενά, ἀκόμη καὶ σὲ στοιχειώδεις βιογραφικὰς εἰδήσεις.

91. [François-Joseph] Fétis, «Esquisse nécrologique sur Choron», *Revue Musicale [de Fétis]* 8 (1834), 249-252· ἡ πληροφορία στὴ σ. 250.

92. Gabriel Vauthier, «Un chorège moderne: Alexandre Choron, d'après des documents inédits», *La Revue Musicale* 8 (1908), 376-389 καὶ 436-442· ἡ ἀναφορὰ στὴ μέθοδο τοῦ Choron καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς στὴ σ. 381.

93. [Ἀνώνυμος], «Biographie. Choron», *Gazette Musicale de Paris* 1 (1834), 263-265 καὶ 269-273, ἰδιαίτερα 269-270.

94. «Πρόγραμμα τοῦ ἐν Παρισίῳ Βασιλικοῦ Ἀθηναίου διὰ τὸ 1818 ἔτος ἀπὸ Χριστοῦ, καὶ λγ'. ἀπὸ τῆς ἀνεγέρσεώς του», *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* 8 (1818), 72-83.

και μερικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ περιεχόμενό του.⁹⁵ Οἱ ἀχρονολόγητες Ἀρχές [Μουσικῆς] Σύνθεσης τῶν Σχολῶν τῆς Ἰταλίας,⁹⁶ «τὸ πιὸ σημαντικὸ καὶ ἐκτεταμένο δοκίμιο τοῦ Choron περὶ μουσικῆς θεωρίας»,⁹⁷ ἐκδόθηκαν τὸ 1808, ὅπως πιστεύεται γενικότερα σήμερα,⁹⁸ ἢ τὸ 1809, ὅπως ἀντιπροτείνει ὁ Simms.⁹⁹ Ὁ τρίτος τόμος περιέχει τὰ μουσικὰ παραδείγματα, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀπλὴ ἁρμονικὴ καὶ ἀντιστικτικὴ ἐπεξεργασία δοσμένων ἐκκλησιαστικῶν («γρηγοριανῶν») μελῶν, ὀργανωμένων σὲ ὁμάδες: στὴν ἀρχὴ κάθε ὁμάδας παρατίθεται ἓνα μονόφωνο ἐκκλησιαστικὸ μέλος, ἔπειτα μιὰ τετράφωνη συγχορδιακὴ μουσικὴ φράση, ποὺ τιτλοφορεῖται «Faux-Bourbons», καὶ τέλος μιὰ ἐκτενέστερη πολυφωνικὴ ἐπεξεργασία, μὲ τὸν γενικὸ τίτλο «Contrepoints sur le Plain-Chant» («Ἀντίστιξη [ἀκριβέστερα: «Ἀντιστίξεις»] πάνω στὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος»). Τὸ παράδειγμά μας εἶναι τὸ δεύτερο τῆς δεύτερης ὁμάδας.

Σχετικὰ μὲ τὴν ὀνομασία καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς συγκεκριμένης ἀπλῆς τετράφωνης ἐναρμόνισης, ὁ Choron γράφει τὰ ἑξῆς, στὸ εἰσαγωγικὸ μέρος τοῦ τρίτου τόμου:

«Εἶδαμε στὸ πρῶτο βιβλίο τῆς παρούσας πραγματείας ὅτι μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀκολουθήσει δύο μεθόδους ἁρμονικῆς συνοδείας. Ἡ πρώτη, ἡ μέθοδος τῶν παλαιῶν, συνίστατο στὴν ἐναρμόνιση ὅλων τῶν βαθμίδων τῆς μουσικῆς κλίμακας μὲ συγχορδίες σὲ εὐθεία κατάσταση [δηλαδή, μὲ τὴ θέμιον τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή], πλὴν ἐκείνων τῶν βαθμίδων ποὺ ἀνεβαίνουν κατὰ ἡμιτόνιο: πάνω στὶς βαθμίδες αὐτὲς ἔβαζαν μιὰ συγχορδίαν σὲ πρώτη ἀναστροφή [δηλαδή, μὲ τὸν μεσαῖο φθόγγο τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή]. Ἡ δεύτερη, ἡ μέθοδος τῶν συγχρόνων, εἰσάγει τὴ συγχορδίαν τῆς «δεσπόζουσας» [συγχορδίαν τῆς πέμπτης βαθμίδας, ποὺ ἔχει ἰσχυρὴ καταληκτικὴ τάση πρὸς τὴν πρώτη βαθμίδα], γιὰ νὰ ἐναρμονίσει ἐκεῖνες τὶς βαθμίδες ποὺ τὴν ἀποδέχονται [...]. Ὀνομάζεται «faux-bourbons» τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς σύνθεσης [ἔδω, «ἐναρμόνισης»] τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους, μὲ ἀπλὲς ἰσόρρυθμες συγχορδίες, στὸ ὅποιο

95. Ὁ.π., 77 καὶ 82. Εἶναι προφανὲς τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ θὰ παρουσίαζε μιὰ ἔρευνα γιὰ τὶς ἑμμεσες, καὶ τὶς πιθανὲς ἄμεσες, σχέσεις τοῦ Χρυσάνθου μὲ τὸν Choron — ἔρευνα, ἐννοεῖται, ποὺ θὰ βασίζετο στὶς ἀρχεῖα καὶ πρωτογενεῖς πηγές.

96. Choron, *Principes de Composition* [...], ὁ.π.

97. Bryan Randolph Simms, *Alexandre Choron (1771-1834) as a Historian and Theorist of Music*, Ph.D. dissertation, Yale, Yale University microfilms, 1971, σ. 308.

98. Ἡ πληροφορία ὑπῆρχε ἤδη στὴ νεκρολογία τοῦ Fétis («Esquisse [...]», ὁ.π., 251).

99. Simms, ὁ.π.

τὸ μέρος τοποθετεῖται στὴ φωνὴ τοῦ τενόρου, προσθέτοντας ἓνα μπάσο πὸν δημιουργεῖ διαδοχὴ συγχορδιῶν σὲ εὐθεία κατὰστασι [...]. Ὁ ἀναγνώστης θὰ συναντήσει, στὴν ἀρχὴ κάθε ομάδας παραδειγμάτων πὸν παρθέτουμε, ὠραιότατα *faux-bourbons*: εἶναι αὐτὰ πὸν χρησιμοποιοῦνται στὸ παπικὸ παρεκκλήσιο τῆς Ρώμης.»¹⁰⁰

Ἡ διάστασι τοῦ ὀρισμοῦ αὐτοῦ ἀπὸ ἐκεῖνο πὸν γνωρίζουμε ὅτι σήμαινε ὁ ὅρος «*faux-bourdon*» στὴν πρακτικὴ τοῦ 15ου αἰώνα ὀφείλεται σὲ μιὰ διπλὴ ὀνοματολογικὴ μεταβολή. Στὴν Ἰταλίᾳ τοῦ 16ου αἰώνα, ἡ ἐν λόγῳ τεχνικὴ, ὑπὸ τὴν τοπικὴ ὀνομασίᾳ «*falso bordone*», ἐξελίχθηκε σὲ μέθοδο ἀπλῆς καὶ ἰσορρυθμικῆς τρίφωνης ἢ τετράφωνης ἐναρμόνισης ἐνὸς ἐκκλησιαστικοῦ μέλους, σύμφωνα μὲ τὸ συγχορδιακὸ ὕψος τῆς ἐποχῆς,¹⁰¹ τὸ ὁποῖο συνίστατο στὴ χρῆσι ὅλων τῶν διαθέσιμων μειζόνων συγχορδιῶν, ἀνεξαρτήτως τονικότητος (ἀπλούστερα: μουσικῆς κλίμακας) καὶ χωρὶς τὴ χρῆσι πτωτικῶν σχέσεων (συγχορδιά «δεσπόζουσας» πρὸς συγχορδιά «τονικῆς»).102 Μετὰ τὴν καθιέρωσι τῆς τονικῆς ἀρμονίας καὶ τὴν κυριαρχία τῶν πτωτικῶν σχέσεων, περὶ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα, τὸ εἶδος ἐπιβίωσε, ὥς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὡς παράδοσι, μὲ ἐπίκεντρο κυρίως τὴν *Capella Sixtina* [...]. Ἀναβίωσε κατὰ τὸν 19ο αἰώνα ὡς μέρος τοῦ Καϊκιλιανοῦ Κινήματος,¹⁰³ δηλαδὴ τοῦ Κινήματος γιὰ τὴν ἐπιστροφὴ τῆς πολυφωνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὶς «ρίζες» τοῦ παλεστρινικοῦ ὕψους. Ἡ ἐπικαιροποιημένη αὐτὴ μορφὴ ἐναρμόνισης τῶν γρηγοριανῶν μελῶν ξαναβρῆκε τὴν παλαιὰ ὀνομασίᾳ στὴ χώρα πὸν γέννησε τὸν ὅρο. Ἔτσι, ὁ ὀρισμὸς πὸν δίνει ὁ Sebastien de Brossard¹⁰⁴ στὴν καθιερωμένη ἰταλικὴ γλωσσικὴ μορφὴ ξεκινάει μὲ μιὰ διευκρίνισι: «*Falso-Bordone*. Σημαίνει κοινῶς *Faux-Bourdon* [...]». Ὑπ' αὐτὴν τὴν ἐννοια, ὡς ἀντιδᾶ-

100. Choron, ὁ.π., σ. 23 τοῦ εἰσαγωγικοῦ μέρους. Ὁ Simms (ὁ.π., σ. 100) πιστεύει ὅτι τὰ *faux-bourbons* τοῦ ἐγχειριδίου «εἶναι πιθανὸν συνθέσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Choron», χωρὶς νὰ σχολιάζει τὴν τελευταία φράσι τοῦ ἐδαφίου πὸν παραθέσαμε.

101. Alberto Basso, *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, Torino, U.T.E.T., 1983, λῆμμα «*falso bordone*».

102. Βλ., ἐπ' αὐτοῦ, τὶς ὀξυδερκεῖς παρατηρήσεις καὶ τὴν ἐξαιρετικὰ ἀποτελεσματικὴ, ὡς πρὸς τὴν ἀναπαράστασι τοῦ ἀρμονικοῦ ὕψους τῆς ἐποχῆς, ὀπτικὴ γωνία τοῦ Diether de la Motte (*Harmonielehre*, 5η ἐκδοσι, Kassel, Bärenreiter, 1985, σ. 13-33, ἰδιαιτέρως σ. 13).

103. Marray Bradshaw, λῆμμα «*Falsobordone*», *New Grove*, London, Macmillan, 2001.

104. *Dictionnaire de musique* [...], A Paris, Chez Christophe Ballard, 1703. Πρόκειται γιὰ τὸ ἀρχαιότερο λεξικὸ μουσικῆς στὴ γαλλικὴ γλώσσα.

νειο από την ιταλική, χρησιμοποιεῖ ὁ Choron τὸν παλαιὸ γαλλικὸ ὄρο, γιὰ νὰ ὀνοματίσει τὶς νεότερες συγχορδιακὲς ἐναρμονίσεις ἐκκλησιαστικῶν μελῶν καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ *faux-bourdon*, ὡς λέξη καὶ ὡς πράγμα, ἀφήνει τὰ ἴχνη του γιὰ πρώτη καὶ μοναδική, ὡς σήμερα, φορὰ στὴν ἐλληνικὴ μουσικοθεωρητικὴ βιβλιογραφία.

Τὸ τελευταῖο αὐτὸ κεφάλαιο τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ καὶ τὸ ἁρμονικὸ μουσικὸ παράδειγμα μὲ τὸ ὁποῖο ὁλοκληρώνεται σηματοδοτοῦν τὰ μετακενωτικὰ ὅρια τοῦ διαφωτιστῆ συγγραφέα. Ὅρια ποὺ προδιαγράφονται μὲ τὴν προσθήκη ἐνὸς «οἱ Εὐρωπαῖοι» στὸν ὑποσημειούμενο ὀρισμὸ τῆς «ἁρμονίας» τοῦ 1832¹⁰⁵ καὶ ποὺ ὁ Χρῦσανθος ἀρνεῖται νὰ ὑπερβεῖ, τουλάχιστον στὸ δημοσιεύσιμο τελικὸ χειρόγραφο. Ἔτσι, πρὶν ἀπὸ τὴν παράθεση τοῦ «Gloria patri», ἡ τεχνικὴ τῆς ἐναρμόνισης, γιὰ τὴν παρουσίαση τῆς ὁποίας ὁ λόγιος Ἑλληνας κληρικὸς ἀφιέρωσε σχεδὸν ἕνα κεφάλαιο τοῦ ἱστορικοῦ (ἐν μέρει καὶ γι' αὐτὸν τὸ λόγο) συγγράμματός του, δηλώνεται ἀδιάφορη καὶ ἄχρηστη γιὰ τὸν Ἑλληνα ἀναγνώστη:

«Αὐτὴ δὲ πάλιν ἡ ἁρμονικὴ συνωδία ζητεῖ καὶ ἀκρατάς, συνειθισμένους νὰ ἡδύνωνται ἀπὸ αὐτήν. Ὅθεν εἰς ἡμᾶς, οἵτινες οὔτε τὴν παραμικρὰν ἡδονὴν λαμβάνομεν ἀπὸ τὴν τοιαύτην ἁρμονικὴν συνωδίαν, ὁ περὶ ταύτης πλατύτερος λόγος εἶη ἢ περιττός.»¹⁰⁶

Μήπως ἡ ἀποστροφή αὐτὴ δὲν ἀπευθύνεται στὸν οἰονδήποτε Ἑλληνα ἀναγνώστη, ἀλλὰ γράφτηκε μετὰ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1818, ὅταν ὁ φωτισμένος Κύριλλος ὁ ζ' ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸν Γρηγόριο τὸν Ε', τὸν πατριάρχη ποῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐθνεγερσία, καταδίκασε καὶ τὴν «παρ' ἡμῖν διδασκαλίαν τῶν ἐπιστημῶν, ὡς εἰσάγουσαν ἀδιαφορίαν πρὸς τὰ θεῖα»;¹⁰⁷ Φοβοῦμαι ὅμως πῶς τὸ ἐρώτημα ἀνήκει στὸ χῶρο τῶν ἀτεκμηρίωτων ὑποθέσεων, τὸν ὁποῖο ἡ ἐλληνικὴ μουσικολογικὴ ἐπιστῆμη θὰ πρέπει νὰ ἀποφεύγει μὲ αὐξημένη ἐπαγρύπνηση, γιὰ νὰ μὴν ξεστρατίζει στοὺς λανθασμένους βηματισμοὺς κάποιων «χορῶν τοῦ Ἀλεξάνδρου».

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

105. Βλ. ἐδῶ σημ. 45.

106. Χρῦσανθος, ὁ.π., σ. 222.

107. Μανουὴλ Γεδεών, *Πατριαρχικοὶ Πίνακες. Εἰδήσεις ἱστορικαὶ βιογραφικαὶ περὶ τῶν Πατριαρχῶν Κωνσταντινουπόλεως [...]*, Ἔκδοσις δευτέρα [...], Φιλολογικὴ Ἐπιμέλεια-Πίνακες, Εὐρετήρια ὑπὸ Νικολάου Λυκ. Φοροπούλου, Ἀθήνα, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν Ὁφελίμων Βιβλίων, 1996, σ. 602.