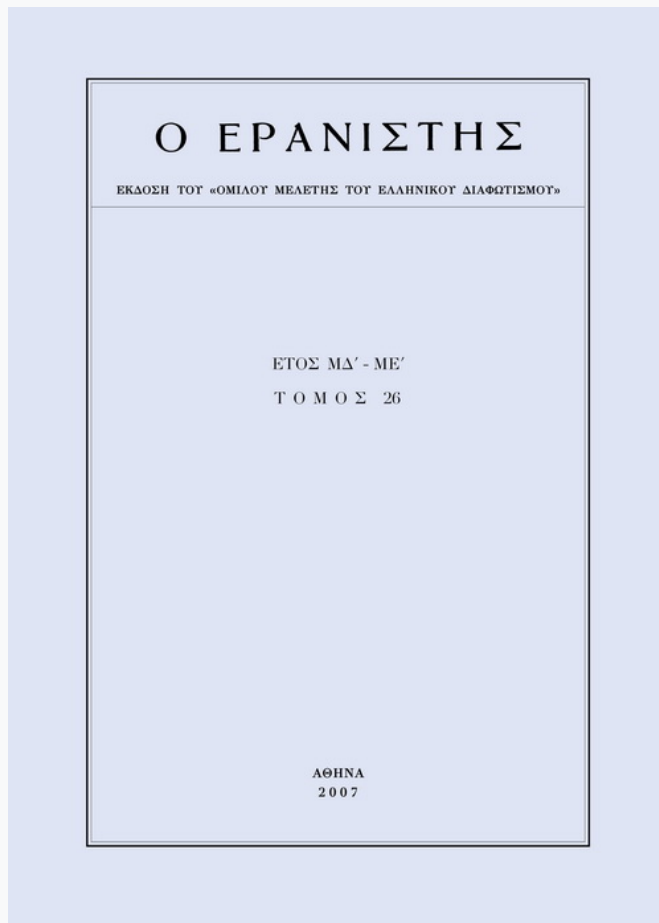


The Gleaner

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 στην παρούσα μελέτη τυπώθηκε στην Τεργέστη τὸ 1832, χάρις στις 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 συνέρρεαν 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 διδασκαστοῦ — «ἓνας καλόγηρος Χρῦσανθος 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 ἡμερομηνία 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 ἡμερομηνία 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.ε., Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου 2007, σ. 9.

δύο διαδοχικά τεύχη (ἀρ. 3 καὶ 4) τοῦ περιοδικοῦ Ἑλληνικὸς Τηλέγραφος τῆς Βιέννης, τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1816.⁴ Τὴν εἶδηση χαιρέτισε καὶ ὁ «Λόγιος Ἑρμῆς», ὡς προάγγελο «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, ὁ τε Ἱερολογιώτατος ἐν διακόνοις κὺρ Χρῦσανθος, ὁ Μουσικολογιώτατος Λαμπάδαριος 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 μέρος, συλλεξάμενος, οἱ δὲ περὶ τὸ πρακτικόν, τὴν παράδοσιν φαμέν

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 μῆνα Ἀπρίλιο ἢ Μάιο τοῦ 1815» ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴν ἡμερομηνία τῆς «προκήρυξης», ὅπως δημοσιεύθηκε στὸν Ἑλληνικὸ Τηλέγραφο, τὴν ὁποία ὁ ἴδιος δείχνει νὰ ἀγνοεῖ («Τὰ Πρωτόγραφα τῆς Ἑξηγήσεως στὴ Νέα Μέθοδος», *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον. Ἐκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθης, Ἀθήνα, Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα*, 2001, σ. 696-707, ιδιαίτερα σ. 697).

5. Ἑρμῆς ὁ Λόγιος 6 (1816), 10.

6. Ὁ.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. ιδιαίτερα 59), ἀλλὰ θεωρῶ ἐντελῶς ἀβάσιμο καὶ παραπλανητικὸ τὸν ἰσχυρισμὸ του ὅτι ἡ μετάφραση τοῦ λήμματος «εἶναι ἀφιερωμένη στὸ Χρῦσανθο» (δ.π.). Σημειωτέον ὅτι ἡ *Πραγματεία περὶ Μουσικῆς* τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως γράφτηκε τὸ 1772, ἀλλὰ πρωτοδημοσιεύθηκε τὸ 1868 (βλ. Χάρης Ξανθοδάκης, «Ἡ Πραγματεία περὶ Μουσικῆς τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως», *Σύγκριση* 12 (2001), 101-117, ιδιαίτερα 101-103).

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

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ περιέχει ἤδη μιὰ πληροφορία ποὺ ὑπαινίσσεται ὅτι τὸ πατριαρχικὸ κείμενο — ἢ πιὸ ἄμεση καὶ ἀξιόπιστη πηγή γιὰ τὴ μεταρρύθμιση — δὲν διαβάστηκε, καὶ πάντως δὲν ἀξιοποιήθηκε: στὰ τέλη τοῦ 1815 ὁ Χρυσάνθος ἦταν ἀκόμη ἱεροδιάκονος καὶ ὄχι ἀρχιμανδρίτης, ὅπως ἀναφέρει λανθασμένα ὁ ἐκδότης τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ⁸ καὶ ἐπαναλαμβάνουν οἱ περισσότεροι σημερινοὶ σχολιαστές,⁹ ἀκολουθώντας τὸν Παναγιώτη Πελοπίδη 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 συναγωγή ὀρισμένων ἀπλῶν καὶ ἄμεσων συμπερασμάτων. Τὰ καταγράφουμε, στὸ μέτρο ποὺ διευκρινίζον τὸ ρόλο τοῦ Χρυσάνθου στὴ μουσικὴ μεταρρύθμιση καὶ τίς τοπολογικὲς συντεταγμένες τῆς ἐγγραφῆς του στὴ χάρτα τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ.

7. Ἑλληνικὸς Τηλέγραφος, ὅ.π., 10-11.

8. Παναγιώτης Πελοπίδης, «Πρόλογος», στὸ Χρυσάνθος, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, ὅ.π., σ. ε'-ια' ἢ συγκεκριμένη ἀναφορά, στὴ σημ. τῆς σ. ζ'.

9. Ἐνδεικτικὰ μόνον: Morgan, ὅ.π., σ. 87· Ρωμανοῦ, ὅ.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 Κωνσταντῖνου, ποὺ ἀξιοποίησε τὴν πληροφορία τῆς πατριαρχικῆς «προκήρυξης», πρῶτος ἐπισημαίνει τὸ λάθος τῶν μελετητῶν (Κωνσταντῖνου (ἐκδ.), ὅ.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 Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002, σ. 14 σημ. 9. Τὸ ζήτημα ἔλυσε ὀριστικὰ ὁ Κωνσταντῖνου (ὅ.π., σ. 32 σημ. 49), παραπέμποντας στὸν Κώδικα Ὑπομνημάτων Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (τὸ σχετικὸ Ὑπόμνημα εἶναι τοῦ Μαΐου τοῦ 1820).

Ἡ μεταρρύθμιση συνίστατο στὴ σύνταξη ἑνὸς διδακτέου θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ συστήματος τῆς «καθ' ἡμᾶς ἱερᾶς Μουσικῆς» καὶ στὴν ἐξέυρεση μιᾶς νέας, καὶ ὁμόλογης πρὸς αὐτό, διδακτικῆς μεθόδου. Τόσο ἡ διατύπωση τοῦ συστήματος ὅσο καὶ ὁ σχεδιασμός τῆς μεθόδου συζητήθηκαν, ἀποφασίστηκαν καὶ υλοποιήθηκαν κατὰ τὴν κοινὴ (καὶ ἐπαναλαμβανόμενη, ὅπως μπορεῖ νὰ ὑποθέσει κανεὶς) συνάντηση τῶν τριῶν δασκάλων. Ὡς διδακτέα 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 μνημονεῖ τὶς μακροχρόνιες καὶ πολύμοχθες μελέτες, καθὼς καὶ τὴν ἐπιστημονικὴ κατάρτιση τοῦ «Ἱερολογιωτάτου ἐν διακόνις», ὁ ὁποῖος καὶ γενικότερα προβάλλεται ὡς ὁ κατ' ἐξοχὴν θεωρητικὸς νοῦς τῆς τριμελοῦς ομάδας. Ἡ πρωτότυπη χρυσανθινὴ συμβολὴ στὴν ἐπινόηση τῆς νέας θεωρίας καὶ παρασημαντικῆς, τῆς ὁποίας στοιχεῖα ὀφείλονται ἐνδεχομένως σὲ προγενέστερες μεταρρυθμιστικὰς πρωτοβουλίες, 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 ἐνοιῶν. Ἡ ὑπαγωγή λοιπὸν τοῦ Χρυσάνθου στὸ διαφωτιστικὸ κίνημα εἶναι τριπλᾶ δικαιολογημένη, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ (α) ἕναν ἀναγνωρισμένο (πατριαρχικῶς καλὰ μω, 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 Ἴ�νατολικιώτης], Ὁ 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 συναυτουργὸ 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 πολλαπλασιασμός 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 παρασημανση, περιλαμβάνοντας καὶ ὅσα γενικὰ μουσικοθεωρητικὰ καὶ αἰσθητικὰ στοιχεῖα («ῶ εἰσαγωγικῶ συμβάλλεται μέρει» — ἀποτυπώνει, συνεπῶς, καὶ τὸ ριζοσπαστικὸ γράμμα τῆς μεταρρυθμισης καὶ τὸ διαφωτιστικὸ πνεῦμα ποὺ τὴν ἐνέπνευσε. Ἡ συγγραφή τοῦ βιβλίου, ἡ τουλάχιστον μιᾶς πρώτης του μορφῆς ὄχι 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 χρυσαnthinoῦ ἰδιογράφου ποὺ φυλάσσεται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Σχολῆς τῆς Δημητσάνας:

«Γέγραπτο χειρὶ βίβλος, Ἀρχιμανδρίτου Χρυσάνθου ὄφρ' ἔς χρῆσιν ἡ Γρηγορίου. ἄωις· Σεπτεμβρίου Βχ.»¹⁶

14. Λαδάς, ὁ.π., σ. 12. Ἐπρόκειτο γιὰ τὸ *Νέον Ἀναστασιματάριον* τοῦ Πέτρου τοῦ Ἐφεσίου. Μόνο γιὰ τὸν 19ο αἰώνα, 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 Ἐργίνου, 1821.

16. Τάσος Γριτσόπουλος, «Κατάλογος τῶν χειρογράφων κωδίκων τῆς Σχολῆς τῆς Δημητσάνης», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 22 (1952), 183-226, καὶ 24 (1954), 230-274· ἡ ἀναφορὰ καὶ ἡ περιγραφή 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 προὔπηρχε τοῦ μερικῶ 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 τῆς ἐκδοχῆς εἰδικότερα (σ. 174-222). Τὸ δεύτερο 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 ἀλφαβητικὸ ὀνομαστικὸ κατάλογο μὲ «ἄσους διδασκάλους καὶ ἐφευρετὰς ψαλμοῦδιῶν ἀνέδειξεν ὁ χρόνος»,¹⁸ ἐμπλουτισμένο μὲ ἐκτενεῖς βιοεργογραφικὲς σημειώσεις, μιὰ σύντομη ἱστορικὴ περιγραφή τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς καὶ τῶν νεοτέρων τροποποιήσεων τῆς (σ. XLIV-LV), καθὼς καὶ μιὰ ξεχωριστὴ ἀπαρίθμηση ὁδηγιῶν περὶ τοῦ «Πῶς προσιτέον τῇ Μουσικῇ».¹⁹ Τὸ «δεύτερον» αὐτὸ μέρος τῆς ἔντυπης 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 ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἀπὸ τοὺς μυθολογικοὺς χρόνους ἕως τὴν ἐποχὴ τοῦ Χρυσάνθου, μὲ δύομισι σελίδες ἀφιερωμένες στὴ μουσικὴ τῶν Ἑβραίων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, καὶ ὄχι, ὅπως τὸ διατυπώνει ἡ Ρωμανοῦ, γιὰ τὴν

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

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

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

«πρώτη στους νεότερους χρόνους έλληνική γενική ιστορία τῆς μουσικῆς, στην 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 χρυσαυθινὸ κείμενο δὲν ἀναφέρει οὔτε ἓνα ὄνομα δυτικοευρωπαϊοῦ μουσικοῦ, μὲ ἐξάιρεση τὰ ὄνόματα τῶν «Λατίνων» καὶ «λοιπῶν εὐρωπαϊῶν» 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 δεῦτερο («Πῶς ἐμελίζοντο αἱ Ψαλμῳδαίαι», σ. 178-181) ἀσχολεῖται μὲ τὴν τυπολογία τῆς παραδοσιακῆς βυζαντινῆς μελουργίας, ἐνῶ τὸ τρίτο («Ἐρωτικὸς 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 πραγματεῖες τῶν Ἀρμονικῶν συγγραφέων, κυριαρχοῦσε στὴ νεότερη δυτικοευρωπαϊκὴ μουσικὴ φιλολογία, ὅπου οἱ θεωρητικὲς καὶ τεχνικὲς γνώσεις ἀποσκοποῦσαν πλέον στὴν ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση μουσικῶν δημιουργῶν. Τὸ τέταρτο κεφάλαιο («Περὶ Μουσικῶν Ὀργάνων», 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 πλαγιάυλος»), 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, *Ἐντεχνη Ἑλληνικὴ Μουσικὴ στὸς Νεότερους Χρόνους*, Ἀθήνα, Κουλτούρα, 2006, σ. 38.

21. Χρῦσανθος, *ὁ.π.*, σ. XXXI.

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

στή (σωζόμενη τουλάχιστον) ελληνική γραμματεία),²³ οι δάνειες δυτικοευρωπαϊκές ιδέες είναι προφανείς και άφθονες: η 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 οι απόψεις ενσωματώνονται άβιαστα στο δυτικότροπο νοηματικό πλαίσιο και επιτρέπουν στο συγγραφέα να μην απομακρυνθεί τελείως από τα εμπειρικά δεδομένα ενός Έλληνα αναγνώστη έξοικειωμένου με την καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστική μουσική. Περισσότερο γνώριμο είναι το διακειμενικό περιβάλλον του ἔκτου κεφαλαίου («Χρήσις τῆς Μουσικῆς», σ. 202-217), ὅπου ἡ περιπτωσιολογία τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς μουσικῆς στὰ ἔμψυχα ὄντα εἶναι κοινὸς τόπος τῆς ἀρχαιοελληνικῆς θεωρίας περὶ ἦθους καὶ ὅπου οἱ ἄφθονες παραπομπές σε νεότερους Εὐρωπαίους συγγραφείς ἐναλλάσσονται με ἀντίστοιχες σε ἀρχαίους Έλληνες. Τὸ ἔβδομο, τέλος, κεφάλαιο («Περὶ Ἀρμονίας», σ. 218-222), στὸ ἐκτενέστερο δεύτερο μέρος του, πραγματεύεται συνοπτικά, ἀλλὰ καὶ συνολικά, ἓνα κατ' ἐξοχὴν θεμελιῶδες φαινόμενο τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς μουσικῆς θεωρίας καὶ πρακτικῆς: ὁ Χρυσάνθος περιγράφει ἐν συντομίᾳ τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀρμονικῆς γραφῆς καὶ καταλήγει παραθέτοντας ἓνα μικρὸ ἀπόσπασμα τετράφωνης λατινικῆς σύνθεσης, στὴν πρωτότυπη εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία καὶ σὲ δική του μεταγραφὴ, σύμφωνα με τὸ νέο σύστημα παρασήμανσης.²⁴ Πρόκειται γιὰ τὸ πρωϊμότερο παράδειγμα τετράφωνης συγχορδιακῆς ἀρμονίας ποὺ τυπώθηκε σὲ ἑλληνικὸ μουσικοθεωρητικὸ σύγγραμμα, ἀφοῦ τὸ μικρὸ ἐγχειρίδιο τοῦ Ν. Φλογαῖτη, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη ἑλληνικὴ δυτικοῦ τύπου «θεωρία τῆς μουσικῆς», ἀναφέρεται σὲ συνηχήσεις καταγράφοντας τοὺς συστατικοὺς φθόγγους με ἀλφαβητικὰ σύμβολα, ἐνῶ τὸ μέρος τῶν μουσικῶν παραδειγμάτων του περιλαμβάνει συγχορδίες ἀποκλειστικὰ ἀναλυμένες σὲ «ὀριζόντιους» ρυθμικοὺς σχηματισμοὺς (ἀρπίσματα καὶ «μπάσα τοῦ Alberti»)).²⁵

23. Γιάννης Πλεμμένος, *Τὸ Μουσικὸ Πορτρέτο τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ*, Ἀθήνα, Ψηφίδα, 2003, σ. 168. Ὁ συγγραφέας μεταφέρει στὰ ἑλληνικὰ τὴ φράση ποὺ εἶχε χρησιμοποιήσει στὸ παλαιότερο ἄρθρο 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. *Συνοπτικὴ Γραμματικὴ εἴτε* [sic] *Στοιχειώδεις Ἀρχαὶ τῆς Μουσικῆς*, μετὰ

Ἡ πρόσφατη ἔκδοσις τῶν δύο σωζόμενων μορφῶν τοῦ χρυσαυθινοῦ κειμένου σὲ ἀντικριστὲς σελίδες²⁶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ στηρίξουμε ὀρισμένους συλλογισμούς, σχετικὸς μὲ τὴ χρονολόγησιν τῶν τελευταίων κεφαλαίων τοῦ πρώτου μέρους καὶ τὴν ἔνταξίν τους στὴ συνολικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἔργου, ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ προσεκτικότερη παρατήρησιν τοῦ χρονικοῦ συσχετισμοῦ ἀνάμεσα στὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας καὶ τὸ λανθάνον πλήρες πρωτότυπο, τοῦ ὁποίου ἡ ὀλοκλήρωσις, ὅπως θεωρήσαμε, εὐλόγα τοποθετεῖται πρὶν ἀπὸ τὴν 2α Σεπτεμβρίου τοῦ 1816. Λαμβάνοντας ὑπόψιν τὴ λογικὴ αὐτὴ προτεραιότητα, τὴ σκέψιν ὅτι τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενον τοῦ βιβλίου θὰ πρέπει νὰ εἶχε παγιωθεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν παρουσίαν τοῦ νέου συστήματος (μαζὶ μὲ τὰ «ὅσα τῶ εἰσαγωγικῶ συμβάλλεται μέρος» τῶν τελευταίων κεφαλαίων) ἐνώπιον τῆς Ἱερᾶς Συνόδου καί, φυσικὰ, τὸ εὐλόγο χρονικὸ διάστημα ποῦ ἀπαιτοῦσε ἡ παραγωγή ἐνὸς ἀντιγράφου, θὰ μπορούσαμε νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὸν Χατζηγιακουμή, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖ τὴ σύνταξιν τοῦ πρωτοτύπου στὴν περίοδον πρὸ τοῦ 1815 — «στὰ χρόνια 1814-1815 ἢ ἀκόμη καὶ λίγο ἐνωρίτερα, στὰ 1813-1814».²⁷ Ἄν ὡστόσο ὑποθέσουμε ὅτι τὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας εἶναι πιστὸ ἀντίγραφο μέρους τοῦ λανθάνοντος πλήρους πρωτοτύπου, δύο πληροφορίες τοῦ πρώτου μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ ἀναθεωρήσουμε τὴ χρονολόγησιν τοῦ δευτέρου: ἐνοῶ τὴ μεία τῶν χειρογράφων τοῦ «Πέτρου Κωνσταντινοπολίτη [sic]», τὰ ὁποῖα μεταφέρθησαν στὴ μουσικὴ Σχολὴ («κατὰ τὸ ἔτος 1815»),²⁸ καὶ στὴ διπλὴ ἀναφορὰ στὸν «Λόγιον Ἑρμῆ», ἀπὸ τὸν ὁποῖο ὁ Χρῦσανθος δηλώνει ὅτι ἀντλήσε ὀρισμένα βιβλιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας ἀρμονικοὺς συγγραφεῖς.²⁹ Μιὰ σύντομη ἀναζήτησις στὰ περιεχόμενα τοῦ ἔτους 1816 μᾶς ὀδηγεῖ στὸ διπλὸ τεῦχος 1ης καὶ 15ης Μαρτίου, ὅπου δημοσιεύεται ἡ χρυσαυθινὴ πηγὴ — ἡ βιβλιογραφία τοῦ μεταφρασμένου λήμματος τοῦ Sulzer.³⁰ Τὸ γεγονὸς αὐτὸ μᾶς ὑπαγορεύει νὰ θεωρήσουμε τὴν ἡμερομηνίαν κυκλοφορίας τοῦ διπλοῦ τεύχους, δηλαδὴ τὰ τέλη Μαρτίου τοῦ 1816, ὡς *terminus*

προσαρμογῆς εἰς τὴν κιθάραν· συνταχθεῖσα ὑπὸ Ν[ικολάου] Φλογαίτου, 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 χρυσαυθίνου 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 ἐκδοσὴ του (δηλαδή, ἀκριβῶς, τὸ 1820),³¹ πιστεύεται ὅτι προέβη ὁ ἴδιος σὲ ὀρισμένες παρεμβάσεις — ὁ Χατζηγιακουμῆς τοῦ ἀποδίδει τὴν ἐπίνοηση 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. Ἔτσι λ.χ. ἡ φράση «Μανουὴλ ὁ νῦν πρωτοψάλτης» τοῦ χειρογράφου διατηρεῖται αὐτούσια στὸ ἔντυπο, ἀλλὰ συμπληρωμένη μὲ τὴν ἡμερομηνία θανάτου τοῦ Μανουὴλ (21 Ἰουνίου 1819).³⁴ Ἐπρόκειτο, συνεπῶς, γιὰ εἶδηση τῆς τελευταίας στιγμῆς, ποὺ καταχωρίστηκε ἀπὸ τὸ συγγραφέα πρὸχειρα 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, ὅ.π., σ. ι'.

32. Χατζηγιακουμῆς, ὅ.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, ὅ.π., σ. XXVIII).

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

μαδάριος» καὶ («ὁ νῦν Λαμπαδάριος», ὅπως ἦταν ὁ προηγούμενος τίτλος του).³⁵

Τῇ σημαντικότερη, φυσικά, κατηγορία διαφορῶν μεταξύ 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 χρυσαυθινὴ περιγραφή τῶν παραλειπομένων ὑποδηλώνει ὅτι τὰ κεφάλαια αὐτὰ ὑπῆρχαν στὸ λανθάνον πρωτότυπο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔγινε ἡ ἐπιλεκτικὴ ἀντιγραφή. Ἡ γενικὴ αὐτὴ παρατήρηση ἀποσιωπᾷ ὡστόσο μιὰν ἀβεβαιότητα σχετικὴ μὲ τὰ τέσσερα τελευταῖα κεφάλαια τοῦ ἐντύπου, στὰ ὁποῖα κυρίως θὰ ἐπικεντρωθεῖ ἡ συνέχεια τῆς παρουσίας μελέτης. Ἀς ἐξετάσουμε ἀναλυτικότερα τὴν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὴν περιγραφή τῶν παραλειπομένων, ὅπως τὴν ἀποτυπώνει ὁ ἴδιος ὁ Χρῦσανθος στὸ χειρόγραφο τοῦ 1816, καὶ στοὺς τίτλους τῶν ἀντίστοιχων κεφαλαίων, ὅπως ἀναγράφονται στὸ τυπωμένο βιβλίον τοῦ 1832:

1816	1832
[BIBAION B']	[BIBAION B']
«Ἐπεται 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 ῥυθμικῆ.	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. Χρῦσανθος, 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']

«Ἐπεταί τὸ περὶ μελοποιίας κεφάλαιον,
ὃ οὐκ ἐγράφη ἐνταῦθα».³⁷

ΚΕΦ. Α'. Περὶ Μελοποιίας.
ΚΕΦ. Β'. Πῶς ἐμελίζοντο αἱ Μελωδίαι.
ΚΕΦ. Γ'. Τωρινὸς τρόπος τοῦ μελίζειν.
ΚΕΦ. Δ'. Περὶ Μουσικῶν Ὀργάνων.
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 περιγραφή τους στὸ χειρόγραφο τοῦ 1816 καὶ ἡ φράση ποὺ τὴ συνοδεύει, ἐλάχιστα περιθώρια ἀμφιβολίας ἐπιτρέπουν ὅτι τὰ κεφάλαια αὐτὰ ὑπῆρχαν, λίγο-πολύ στὴν τελική τους μορφή, στὸ λαυθάριον 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 ἔνδειξη γιὰ κάτι τέτοιο, οἱ μεταβολὲς ποὺ ἐπέφερε στὸ ὑπόλοιπο κείμενο ἢ μεταγενέστερη, ὅπως πρесеβύω, ἐνσωμάτωση τοῦ «Περὶ Ἀρμονίας» στὸ κυρίως σῶμα τοῦ βιβλίου. Γιὰ νὰ ὀνοματίσει τὰ συστατικὰ «μέρη» τῆς τρίφωνης συγχορδίας, ὁ Χρῦσανθος χρησιμοποίησε μὲ καινοφανὴ σημασία τοὺς ὄρους «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 φθογγικὲς περιοχὲς ὡς πρὸς τὰ ὕψη (τεσσιτοῦρες) ἢ τὰ εἶδη τῆς μελοποιίας ὡς πρὸς τὶς φθογγικὲς περιοχὲς.³⁹ Στὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας, τὸ ὁποῖο δὲν περιέχει τὸ σχετικὸ κεφάλαιο, οἱ ὄροι 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 ὄροι ἐμφανίζονται μὲ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ τους σημασία σὲ διάφορα σημεῖα⁴⁰ πρὶν χρησιμοποιηθοῦν, μὲ νεολογικὸ πλέον περιεχόμενο, στὸ «Περὶ Ἀρμονίας». Τὸ ἀντιδανειστικὸ αὐτὸ πνεῦμα, ἐξἄλλου, διέπει καὶ ὁλόκληρο τὸ κεφάλαιο, γεγονὸς ποῦ δὲν διέλαθε τῆς προσοχῆς τοῦ Πελοπίδη: στὴν «Εἰσαγωγή» του ὁ ἐκδότης τοῦ συγγράμματος κάνει εἰδικὴ μνεῖα στὴ χρυσαυθινὴ διαπραγματεύση 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 Χρῦσανθος 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 ὀρισμὸς τοῦ «μέλους» ποῦ διατυπώνεται στὴν ἀρχὴ τῆς χρυσαυθινῆς πραγματείας («σειρὰ φθόγγων, διαδεχομένων ἀλλήλους, ἀρεσκόντων τῇ ἀκοῇ»)⁴² εἶναι μετάφραση τοῦ ὀρισμοῦ τῆς λέξεως «*mélodie*», τὸν ὁποῖο περιλαμβάνει ὁ Rousseau στὸ λῆμμα «*Musique*» τῆς *Ἐγκυκλοπαιδείας*: «[...] succession des sons de manière à produire des chants agréables».⁴³ Ἀπὸ τὸ ὕδιον, ἐξἄλλου, λῆμμα προέρχεται καὶ ἡ κατὰ Χρῦσανθον «εὐρωπαϊκὴ» ὑποδιαίρεση τῆς μουσικῆς, τὴν ὁποία παραθέτουμε μαζὶ μὲ τὴ χρυσαυθινὴ 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 συνηθίζουσι νὰ διαιρῶσι τὴν Μουσικὴν ἀπλοῦστατα εἰς

40. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., βλ. σὲ ἀντιπαραβολὴ τὶς σ. 268 καὶ 269, 270 καὶ 271. Ἡ σ. 501 ἀντιστοιχεῖ στὸ «παραλειπόμενον» κεφάλαιον «Περὶ Μελωποιίας»: μπορεῖ κανεὶς εὐλόγα νὰ εἰκάσει ὅτι οἱ τρεῖς ὄροι ποῦ ἐμφανίζονται καὶ ἐκεῖ, μαζὶ μὲ τὴν παραπομπὴ στὸν Ἀριστείδη Κουίντιλιανό, δὲν θὰ πρέπει νὰ ὑπῆρχαν στὸ ἀντίστοιχο χωρίο τοῦ λαυθάνοντος πρωταρχικοῦ χειρογράφου.

41. Χρῦσανθος, ὁ.π., σ. θ΄.

42. Ὡ.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. Ὡ.π.

Μελωδίαν και εἰς Ἀρμονίαν [...]. Ὁ δὲ ῥυθμὸς λογίζεται κατ' αὐτοῦς σχολή τις περιορισμένη, εἰς τὸ ποιεῖν ἕνα κλάδον τῆς Μουσικῆς μερικώτερον.)⁴⁵

Ὅσο κι ἂν ἡ ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ρουσσωικοῦ χωρίου ἀποκαλύπτει, ὡς ἕνα σημεῖο, τοὺς περιορισμοὺς τῆς γαλλομάθειας ἢ καὶ τῆς μεταφραστικῆς εὐελιξίας τοῦ Χρυσάνθου (ἡ ἑλληνικὴ ἀπόδοση τῆς γαλλικῆς ἔκφρασης «trou... rou», λ.χ., εἶναι μᾶλλον ἀτυχῆς), οἱ δύο παραπάνω δανεισμοὶ ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο ἐγκυκλοπαιδικὸ λῆμμα θὰ ἦταν ἀρκετοὶ γιὰ νὰ συμπεριλάβουν τὸ *Μέγα Θεωρητικόν* 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 Ἄ. Θάμυρη στὴν *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ Θεωρητικόν καὶ Πρακτικόν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* τοῦ Χρυσάνθου).⁴⁸ Ὅπως θὰ δοῦμε ἕμως στὴ συνέχεια, ἡ γαλλικὴ *Ἐγκυκλοπαιδεία* ἦταν ἕνα 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 ἄρμονίαν, ὅσοι ἀποστειροῦσι τὴν μουσικὴν τοῦ ῥυθμοῦ· διότι οὐδένα λόγον ποιοῦνται αὐτοῦ· ἢ ἀφήνουσιν αὐτὸν ὡς ἄλλην τινὰ θεωρίαν τῆς μουσικῆς» (Κωνσταντίνου (ἐκδ.), *ὁ.π.*, σ. 172 σημ. (β)). Γιὰ τὴν προσθήκη 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 ἀναφορὲς τοῦ «Λόγιου Ἑρμῆ» (Ρωζάνη Ἀργυροπούλου-Λουγγῆ, «Ἡ ἀπήχηση τοῦ ἔργου τοῦ Ρουσσώ στὸν Νεοελληνικὸ Διαφωτισμὸ», *Ὁ Ἑρασιπῆς* 11 (1974), 197-216, εἰδικότερα 202 καὶ σημ. 18· τὸ ἴδιο κείμενο ἀναδημοσιεύθηκε, χωρὶς προσθήκες, στὶς σ. 91-115 τοῦ βιβλίου τῆς *Νεοελληνικὸς ἠθικὸς καὶ πολιτικὸς 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 ἕνα παράθεμα ἀπὸ τὸ *Dictionnaire de Musique* τοῦ Rousseau, στὸ πρῶτότυπο 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 Δοκίμιον* στὴ *Σύνθεσιν* θὰ μπορούσε, κατὰ τὸν Πλεμμένο, νὰ εἶχε μεταφραστεῖ ἀποσπασματικά, γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Χρυσάνθου, ἀπὸ τὸν Ἄνθιμο Γαζή, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ σειρά του θὰ πρέπει νὰ ἦταν ὁ μεταφραστὴς τοῦ Sulzer στὸν «Λόγιον Ἑρμιῆ» (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 *Δοκίμιον* τοῦ Koch] νὰ ἔφθασε μὲ τὸν ἴδιον (ἢ παρόμοιον) τρόπο στὰ χέρια τοῦ Ἑλληνα συγγραφέα».⁵¹ (γ) τὸν Johann Georg Sulzer (1720-1779), τὸ κείμενον τοῦ ὁποῦ ὁ Χρυσάνθος εἶχε διαβάσει μεταφρασμένο στὸν «Λόγιον Ἑρμιῆ».⁵² Δὲν θέλω νὰ σχολιάσω τὶς ἀλλεπάλληλες (καὶ ἀλληλένδετες) ἀστήρικτες ὑποθέσεις ἢ τὶς ἀπροσεξίεις τοῦ Πλεμμένου.⁵³ Θὰ περιοριστῶ νὰ παραθέσω ἓνα ἀπόσπασμα τοῦ μεταφρασμένου Sulzer, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι ὁ Χρυσάνθος δανείστηκε ἓνα στοχασμὸ του:

«Ὁ ἀκροατὴς, διὰ τὸν ὁποῖον γίνεται τι πόνημα, ἄς μὴ καταλαμβάνῃ 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 κεφάλαιον «Χρυσάνθος ὁ ἐκ Μαδύτων: ὁ Ἑλληνας Rameau» (Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 165-194). Τὸ κείμενον 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. «Ἄλλωστε εἶναι γνωστὸ [;] ὅτι ὁ Χρυσάνθος δὲν μιλοῦσε γερμανικά, ἄρα γιὰ τοὺς Γερμανοὺς συγγραφεῖς, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἀντλεῖ στὸ *Θεωρητικόν* του [ἔδῳ ὁ Πλεμμένος ὑποσημαίνει: «Γιὰ παράδειγμα, ἀπὸ τὸν Athanasius Kircher (1832, σ. 205 κ.έ.)], θὰ χρειαζόταν ἓναν ἀξιόπιστον 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. *Ἑρμιῆς 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 τῆ συνέχειά του:

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

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

«Ὅταν δὲν τὸν ἐγγίζει εἰς τὴν καρδίαν, ἄς εἴπη 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 καλότερον, ἂν ὁ μουσικὸς ἀτόνισεν ἢ διέφθειρε τινὰ πράγματα δι' ἀτεχνίαν ἢ ἀπειροκαλίαν, εἰς τὰ τοιαῦτα ἐρωτήματα ἄς 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 τῆ δευτέρου περιόδου, ὅπου συνοψίζει) τὸ ἀκόλουθο ἐδάφιο, ἀπὸ τὸ λῆμμα «Musique, effets de la» τῆς *Ἐγκυκλοπαιδείας*, τὸ ὅποιο δὲν εἶναι

55. Στὸ σημεῖο αὐτὸ τελειώνει τὸ παράθεμα τοῦ Πλεμμένο (ἔ.π., σ. 188).

56. Χρυσάνθος, ἔ.π., σ. 200.

57. *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, ἔ.π., σ. 25.

τοῦ Rousseau, ἀλλὰ ἐνὸς ἄλλου λημματογράφου, ποῦ 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 ou 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

Ἐκ τῆν ἀρχῆ τῶν «Διαθέσεων» ὁ Χρῦσανθος 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, μὴτε τόνον, μὴτε ῥυθμόν, μὴτε 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 δεῦτερο μιστὸ τοῦ λήμ-

58. *Encyclopédie* [...], ὁ.π., λήμμα «Musique, effets de la», ποῦ καλύπτει τὶς σ. 903-909 τοῦ 10ου τόμου. Λόγω τῆς ἔκτασης τοῦ κειμένου, οἱ παραπομπὲς θὰ ἀναφέ- ρουν καὶ τὴ σελίδα.

59. Ὁ.π., σ. 907. Ἄξιζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Χρῦσανθος φτάνει μέχρι τοῦ σημεί- ου νὰ γράψῃ «Μουσικὴ» (μὲ κεφαλαῖο), ὅπου τὸ πρωτότυπο γράφει «*musique*» (μὲ πλάγιους χαρακτήρες), καὶ «μουσικὴ», ὅπου τὸ πρωτότυπο συνοδεύει τὴ λέξη μὲ ἐπι- θετικὸ προσδιορισμὸ. Κατὰ τὰ λοιπὰ, ἡ περιληπτικὴ διατύπωση τῆς δεύτερης περιό- δου τοῦ χωρίου δὲν ὀφείλεται μόνον στὴν πιθανὴ βούληση τοῦ Χρῦσανθοῦ νὰ ἀποφύγει τὶς τεχνικότερες ἀναφορὰς τοῦ πρωτοτύπου, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰν ἐνδεχόμενὴ ἀπροθυμία του νὰ δεχτεῖ τὴν παντοδυναμία τῶν «ἀποδεδειγμένων ἀρχῶν τῆς ἀρμονίας» («les principes démontrés de l'harmonie»).

60. Χρῦσανθος, ὁ.π., σ. 197.

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

ματος του «m.»),⁶² για να ταυτοποιήσει μόνος του και άλλους αυτούσιους δανεισμούς του Χρυσάνθου και να διαπιστώσει ότι το σύνολο των στοιχείων που συνθέτουν το πέμπτο κεφάλαιο αντλείται από εκεί (με εξαίρεση τις δύο αρχαιοελληνικές παραπομπές που προαναφέραμε),⁶³ επισημαίνουμε εν κατακλείδι πώς το τελικό συμπέρασμα του Πλεμμένου, ότι «για τον ορθόδοξο Έλληνα κληρικό οι καλβινιστές μουσικοί της Γερμανίας ήσαν προτιμότεροι από τους καθολικούς ομοτέχνους τους της Γαλλίας»,⁶⁴ είναι εξίσου εσφαλμένο με τις υποθέσεις που οδήγησαν σ' αυτό: όπως και στις περιπτώσεις που προκαταρκτικά επισημάναμε, έτσι κι εδώ ο Χρυσάνθος αποδεικνύεται ότι προσέφυγε στη βασική πηγή του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, στη γαλλική *Έγκυκλοπαιδεία*, στην οποία οφείλουν να προσφεύγουν, πρωτίστως και προοιμιακώς, και όσοι αναζητούν τις πηγές ενός Έλληνα θιασώτη του πνευματικού αυτού κινήματος.

Η τελευταία παρατήρηση αφορά και το υποκεφάλαιο του πρόσφατου βιβλίου της Ρωμανού,⁶⁵ στο οποίο εξετάζονται οι πνευματικές και διακειμενικές σχέσεις των δυτικών συγγραφέων που αναφέρει ο Χρυσάνθος στο έκτο κεφάλαιο του βιβλίου Ε' («Χρήσις της Μουσικής»), χωρίς όμως να επισημαίνεται ή άμεση και κύρια πηγή του. Προσεκτικότερη, ή συγγραφέας δέν αναφέρει ρητώς, αν και δέν αποκλείει, το ένδεχόμενο ο Χρυσάνθος να είχε άμεση γνώση των έργων στα όποια παραπέμπει. Στην περίπτωση μάλιστα του *Tractatus physicus de effectibus musices* του Wilhelm Albrecht υποθέτει σωστά, αν και για λάθος λόγους:

«Ο Χρυσάνθος έχει προφανώς συναντήσει το έργο αυτό σε κάποια γαλλική πηγή, όπως δείχνει η γραφή του ονόματος “Βιλχιάμ Άλβρέχτ” και η παραπομπή “affectu Musique § 314” (σελ. 209).»⁶⁶

Η «γαλλική» ανάγνωση του γερμανικού ονόματος θα ήταν «Βιλχέλμ Άλβρέχτ» (διατηρών το χρυσανθινό «χ») για το άφωνο γαλλικό «h»), ενώ ή γαλλική απόδοση του ονόματος θα ήταν «Γκυγιώμ [Guillaume] Άλβρέχτ». Το «Βιλχιάμ» είναι ή «γαλλική» ανάγνωση του άγγλισμού που

62. *Ο.π.*, σ. 907-909.

63. Στόν Άριστέιδη Κουίντιλιανό και στόν Νικόμαχο τόν Γερασινό (Χρυσάνθος, *ό.π.*, σ. 199 σημ. α και 201 σημ. α, αντίστοιχα).

64. Πλεμμένος, *ό.π.*, σ. 194.

65. «Οί δυτικές πηγές του Χρυσάνθου», στό: Ρωμανού, *Έντεχνη Έλληνική Μουσική*, *ό.π.*, σ. 38-41.

66. Ρωμανού, *ό.π.*, σ. 41.

ὑπάρχει στή γαλλική πηγὴ τοῦ Χρυσάνθου. Στὴν ἴδια γαλλική πηγὴ, ἡ συγκεκριμένη 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 συγκεκριμένου «Music.» τοῦ πρωτοτύπου. Ποιὸ εἶναι τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο; Εἶναι τὸ πρῶτο μέρος τοῦ λήμματος «Musique, effets de la», τῆς Ἐγκυκλοπαιδείας, 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 θεραπεύσεως, 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 Ἱστορία 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 redoublaient 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* [...], ὁ.π., σ. 906.

68. Χρυσάνθος, ὁ.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 ἑλληνικὴ ἀπόδοση εἶναι πιστὴ, ἢ παράλειψη τοῦ αἰτίου τῆς γυναικείας τρέλας («l'inconscience d'un amoureux») συγγνωστὴ, τὸ μικρολάθος (ἢ γενικὴ «de ses amis») προσδιορίζει ἐπιμεριστικὰ τὸ γιὰ τὸν κι ὄχι τὴ γυναικίαν τοῦ φίλου του) ἐνδεικτικὸ καὶ πάλι τῶν ὁρίων τῆς χρυσαυθίνης γαλλομάθειας, ἐνῶ ἡ ἀπόδοση δύο τεχνικῶν λέξεων δηλωτικὴ ὅτι ὁ συνομιλητὴς αὐτὸς τῶν («Εὐρωπαϊῶν μουσικῶν διδασκάλων») δὲν εἶχε γνωρίσει ὁ ἴδιος τὴ γαλλικὴ μουσικὴ ζωὴ, ὅπως ἐπισημαστικῶς συμπεραίνει, χωρὶς ἐπαρκῆ τεκμήρια, ὁ Κωνσταντίνου.⁷⁰ Διαφορετικὰ θὰ γινώριζε ὅτι «organiste» δὲν εἶναι ὁ ὁποιοσδήποτε «ὄργανικὸς μουσικός», ἀλλὰ ὁ ἐκτελεστὴς τοῦ (ἐκκλησιαστικοῦ) ὄργάνου, καὶ ὅτι ἡ λέξις «concert» μπορεῖ νὰ ἀποδίδεται γενικῶς ὡς «ἄρμονία πολλῶν φωνῶν ἐξ ἀνθρώπων, ἢ ἐξ ὄργάνων» 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' ἄρμονίαν πολλῶν ὄργανικῶν φωνῶν, ζήτηθεῖσαν ἀπὸ αὐτοῦς 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 ἄρμονία· καὶ ὅταν ἔπαυε, πάλιν ἤρχοντο νὰ αὐξάνωσι. Ὁ Βουρδελὸτ ἀναφέρει, ὅτι ἰατρὸς τις ἐθεράπευσεν ἀπὸ τὴν μανίαν γυναικίαν φίλου του, κρυφίως ὑπαγαγὼν μουσικούς εἰς τὸν θάλαμον ἐκείνης, καὶ προστάξας αὐτοῦς νὰ παίξωσι τρεῖς φοραῖς τὴν ἡμέραν ἤχους ἄρμόζοντας εἰς τὴν διάθεσιν ἐκείνης. Histoire de la Musique Chap. iij, pag. 48. Αὐτοῦ ἀναφέρει καὶ διὰ ἓνα ὄργανικὸν μουσικόν, ὅτι ἀπεσώθη ἀπὸ βιαίαν φρενιτιδα εἰς ὀλίγον καιρόν,

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

70. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 24. Ἡ φράση «Εὐρωπαῖοις τε ὁμιλήσας διδασκάλους», στὴν ὁποία ἀποκλειστικὰ βασίζεται τὸ συμπέρασμα, θὰ μπορούσε νὰ ὑπονοεῖ ἀλληλογραφία τοῦ Χρυσάνθου μὲ Εὐρωπαῖοις 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 Βουμῆστέρου, 1790), ὁ Γεώργιος Βεντότης δίνει τὴν ἀκόλουθη ἐρμηνεία: «concert. Ἄρμονία πολλῶν φωνῶν ἢ πολλῶν ὄργάνων μουσικῶν concerto». Ἡ χρυσαυθίνῃ ἀπόδοση «[...] ἐξ ἀνθρώπων ἢ ἐξ ὄργάνων» τῆς λέξεως «concert» τῆς πηγῆς ὀφείλεται καταφανῶς στὴν αὐτοῦσια μεταφορὰ τῆς λεξικογραφικῆς ἀναλυτικῆς ἐρμηνείας τῆς στὸ δικό του κείμενο.

δι' ἄρμονίαν πολλῶν φωνῶν ἐξ ἀνθρώπων, ἢ ἐξ ὀργάνων, τὴν ὅποιαν συνεκρότησαν φίλοι του εἰς τὴν οἰκίαν του. Ὁ αὐτὸς διηγεῖται καὶ διὰ ἓναν ἡγεμόνα, ὅστις ἀπὸ ἀπληθύνου ἀπὸ φρικτῆν μελαγχολίαν διὰ μουσικῆς.»⁷²

Πιστὰ μεταφρασμένες ἀπὸ τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο εἶναι καὶ οἱ ὑπόλοιπες ἐπώνυμες εὐρωπαϊκῆς ἀναφορῆς: οἱ τρεῖς ἀναφορῆς στὸν Kircher (σ. 205 σημ., 206 σημ. καὶ 212 σημ. (α), ἢ τελευταία μαζί με μιὰν ἀναφορὰ στὸν Linnaeus) προέρχονται, ἀντίστοιχα, ἀπὸ τὶς σ. 907 καὶ 904 τοῦ γαλλικοῦ λήμματος, ἢ ἀναφορὰ στὸν Mead (σ. 207 σημ. (β)) εἶναι ἀπὸ τὴ σ. 905, ἢ ἀναφορὰ στὸν Bonnet (σ. 210 σημ. (α)) ἀπὸ τὴ σ. 906, οἱ δύο ἀναφορῆς στὸν Desault (σ. 210 σημ. (α) καὶ (β)) ἐπίσης ἀπὸ τὴ σ. 906, ἢ ἀναφορὰ στὸν Boerhaave (σ. 212 σημ.) ἀπὸ τὴ σ. 903, ἢ ἀναφορὰ στὸν Aldrovande, μαζί με τὴ δευτέρη στὸν Bourdelot (σ. 213 σημ.), ἀπὸ τὶς σ. 904-905, καὶ ἢ ἀναφορὰ στὸν Baglivi (σ. 214, ἐντὸς κειμένου) ἀπὸ τὴ σ. 905. Πέραν ὅμως τῶν ἐπωνύμων ἀναφορῶν, καὶ οἱ ἀνώνυμες μουσικοθεραπευτικῆς πληροφορίας ἀντλοῦνται ἀπὸ τὸ λήμμα τῆς Ἐγκυκλοπαιδείας, ὅπως ἐκεῖνη ποὺ περιγράφει τὴ θεραπεία μιᾶς κοπέλας μετὰ τὴ βοήθεια τῆς θορυβώδους ἐκπυροκρότησης πιστολιῦ (σ. 209-210 σημ.), ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ σ. 907 τοῦ γαλλικοῦ πρωτοτύπου, ἢ τὰ περὶ κατοίκων τῆς Ἀμερικῆς καὶ βασιλίσσας Ἐλισάβετ (σ. 211 σημ.), ποὺ μεταφράζονται ἀπὸ τὴ σ. 906. Ἀλλὰ καὶ μέρος τῆς πλούσιας χρυσαυθινῆς ἀρχαιογνωσίας ἀποκαλύπτεται, τελικῶς, ἀποτέλεσμα ἀκριβοῦς μεταφράσεως ἐκ τοῦ γαλλικοῦ, ὅπως ἀποδεικνύει ἢ 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 του μάλιστα, ὅπου ὁ Χρύσανθος μεταφράζει ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴ μουσικοθεραπευτικὴ δρᾶση τοῦ Πυθαγόρα (τὸ ἀντίστοιχο γαλλικὸ ἐδάφιο βρῖσκεται στὴ σ. 905 τοῦ πρωτοτύπου), ὁ συγγραφέας τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀποκαλύπτει σὲ λακωνικὴ ὑποσημείωση τὴν πηγὴ τῆς πληροφορίας —καὶ πηγὴ ὀλοκληροῦ τοῦ κεφαλαίου— ποὺ ὀλοκληρώνεται μετὰ τὴν πυθαγόρεια ἀναφορὰ: «Εὐρέθη τοῦτο εἰς τὰ λεξικά τῶν ἐπιστημῶν». Ὁ ἀναγνώστης τῆς εὐθείας αὐτῆς παραπομπῆς θὰ ἀναγνωρίσει, παρὰ τὸν σκοπίμως παραπλανητικὸ πληθυντικὸ, τὸν ὑπότιτλο τῆς Ἐγκυκλοπαιδείας («Dictionnaire raisonné des sciences [...]»), ἀρκεῖ νὰ διαβάσει προσεκτικὰ τὸ χρυσαυθινὸ 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 ἱστορικό μέρος τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ* ὁ μετακενωτῆς Ἑλληνας συγγραφέας παραθέτει κατάλογο μὲ τὰ ὀνόματα ὄσων «ἀπὸ [...] τοὺς Λατίνους καὶ τοὺς λοιποὺς Εὐρωπαίους» συνέγραψαν περὶ μουσικῆς:

«[...] ἐπὶ μὲν Θεοδώριχου συνέγραψαν Βοέσιος, Κασσιόδωρος, Μαρτιανός, καὶ Αὐγουστίνος· νεωστὶ δέ, Ζαρλῖνος, Σαλινᾶς, Ναχούλιος, Βικέντιος, Γαλιλαῖος, Δόνις, Κιρχέρος, Βανχιέρις, Μαρσένος, Παρβῶς, Περῶλτος, Βαλλῆς, Δεσκάρτης, Ὀλδέρος, Μανγόλις, Μαλκόμος, Βουρέττος, Ῥαμῶ, Δ' Ἀλαμβέρτος, Ῥουσσῶ, καὶ Ὀρόν.»⁷⁴

Ἡ Ρωμανοῦ ἐπικρίνει τὸν Πλεμμένο, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ ἐδάφιο αὐτὸ συνάγει ὅτι ὁ Χρῦσανθος εἶχε διαβάσει τοὺς κατονομαζόμενους 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, Zarlín, Salinas, Valgúlio, Galilée, Mei, Doni,

73. Ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς τῆς *Encyclopédie* εἶναι τοῦ Ν. J. H. Dent (*A Rousseau Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992, σ. 113). Ὅσο γιὰ τὸν ἐγκυκλοπαιδισμό, πὸ γεννήθηκε βεβαίως πρὶν ἀπὸ τὸ ἐγχεῖρημα τοῦ Diderot καὶ τοῦ d'Alembert, «ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ γραπτὴ ἐκθεση [...] ποὺ ἀναχωνεὶ σπαράγματα παλαιότερων κειμένων, στὴν ἴδια τῇ γλώσσα τοῦ συμπιλητῆ ἢ μεταφρασμένων [...]. Στὸν ἐγκυκλοπαιδισμό οἱ φιλολογικὲς πηγές, ὅταν δὲν ἀναπαράγονται αὐτούσιες (μὲ ἢ χωρὶς τὴν ἀναφορὰ στὴν πηγὴ, ἀφοῦ ἡ ἔννοια 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 τὴ πηγὴ του, καὶ «Ἑγκυκλοπαιδικόν», ὡς πρὸς τὴν ταυτότητα τῆς βασικότερης ἀπ' αὐτέας. Κατὰ τὰ λοιπὰ, ὁ Χρῦσανθος βρίσκει πάντα τὸν τρόπο νὰ φανερώει τὴ πηγὴ του, εἴτε πρόκειται γιὰ συγγραφεῖς κλασικοὺς ἢ εὐρύτερα ἀποδεκτοὺς, εἴτε γιὰ ἔργα ποὺ θὰ ἔφεραν σὲ ἀμηχανία μιὰν ἐκκλησιαστικὴ ἱεραρχία. Βλ. καὶ τὸ τελευταῖο μέρος τῆς παρούσας μελέτης.

74. Χρῦσανθος, 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 (ποῦ 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 Ἐγκυκλοπαιδείας στὶς πηγές ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀντλεῖ τὶς πληροφορίες καὶ τὰ κρυμμένα παραθέματα ὁ Χρυσάνθος καὶ ὅτι συνδέονται μὲ τὴν ἀπάντηση τοῦ ἐρωτήματος ποῦ 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 ποῦ, 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) / «Σαλιναῶς» (1832), «Μερσένος» (1816) / «Μαρσένος» (1832), «Μαλκόμος» (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 «Σαλιναῶς») εἴτε σὲ μεταγενέστερη διόρθωση τοῦ ἐξαρχῆς λανθασμένου «Σαλιμᾶς», στὸ τελικὸ χειρόγραφο ποῦ 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 Πελοπίδη. Ἡ τέταρτη, τέλος, διαφορὰ ὀφείλεται σὲ πιθανὴ διόρθωση τοῦ ἴδιου ἐκδότη, ὁ ὁποῖος, ὑποθέτοντας ὅτι τὸ «Χορόν» ἐξελλήνιζε κάποιον («Horon»), προέκρινε τὴν «ὀρθότερη» γραφὴ «Ἵρόν», κατὰ τὸ «Holder» / («Ὀλδέρος»).

Ἡ ἴδια ἀντιπαραβολὴ ἐπιβεβαιώνει, ὥστόσο, καὶ ὀρισμένες διαφορὰς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καθαυτὸ τὸ κείμενο τοῦ Χρυσάνθου (καὶ στὶς δύο σωζόμενες μορφές του) καὶ στὸ κείμενο τοῦ Rousseau. Οἱ τρεῖς ἀπ' αὐτὲς 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 χρησιμοποιεῖται ὡς ἄμεση πηγὴ ἀπὸ τὸν Χρυσάνθος: («Martianus») / («Μαρτινιανός»), («Valgulio») / («Ναγούλιος»), («Mengoli») / («Μανγόλις»). Οἱ ὑπόλοιπες διαιροῦνται σὲ τρεῖς κατηγορίες, οἱ ὁποῖες ἐνισχύουν τὴν ὑπόνοια ὅτι ὁ Ἕλληνας 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 στὴν ἐπιθυμία συντόμευσης — ἀλλὰ γιατί νὰ παραλειφθοῦν αὐτὰ τὰ ὀνόματα κι ὄχι 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 γνώριζε ἀπὸ ἄλλη πηγὴ, ἢ ἀκόμη καὶ αὐτοπροσώπως (ὑπενθυμίζουμε τὸ πατριαρχικὸ «Εὐρωπαϊκοῖς τε μουσικοῖς ὁμιλήσας διδασκάλους»),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 διαφοροποιήσει τὸν μουσικὸ συνθέτη καὶ θεωρητικὸ ἀπὸ τὸν γιουί του, τὸν περίφημο ἀστρο-

79. Βλ. ἐδῶ σσμ. 70.

νόμο Galileo Galilei, και 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 μερικές προσηφαιρέσεις ὀνομάτων, τὸ ρουσσωικὸ βιβλιογραφικὸ ἐδάφιο καὶ χρησιμοποιεῖται ὡς ἄμεση πηγὴ τοῦ Χρῦσανθου; Ἡ ἀπάντησις εἶναι: κανένας. Ὁ συντάκτης τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀντλεῖ κι ἐδῶ ἀπὸ τὴ βασικὴ πηγὴ του, τὴν Ἐγκυκλοπαιδεῖα, 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 σωστὴ 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, φυσικά, 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 ἐνδεχόμενον ὁ Χρῦσανθος νὰ μὴν ἀντέγραψε τὸν κατάλογο τῶν συγγραφέων ἀπευθείας ἀπὸ τὴν Ἐγκυκλοπαιδεῖα δὲν μπορεῖ, φυσικά, νὰ ἀποκλειστεῖ, ἀλλὰ ἡ ὑπόθεσις χάνει τὴ σημασία της, ἀφοῦ ἡ φα-

80. Γιὰ τὴ σχέση τῶν λημμάτων τοῦ Rousseau στὴν *Encyclopédie* μὲ τὸ περιεχόμενον τοῦ *Dictionnaire de Musique*, βλ. τὴν κατατοπιστικὴν εἰσαγωγὴν 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 όνόματος του Rousseau είναι αυτονόγητη (ο Χρυσάνθος δὲν θα μπορούσε να μὴ θεωρεῖ συγγραφέα περὶ μουσικῆς τὸ συντάκτη τοῦ ἐγκυκλοπαιδικοῦ λήμματος «Musique»), τὸ ὅποιο ὁ ἴδιος ἔχει σὲ τόσα σημεῖα χρησιμοποιήσει, μεταφράζοντάς το πιστά). Κι ἂν ἡ περιφραστικὴ ἀναφορά στὸν d'Alembert δὲν ἐπέτρψε στὸν Ἑλληνα συγγραφέα νὰ ἀναγνωρίσει τὸν μνημονεύμενο συνεκδότῃ τῆς Ἐγκυκλοπαιδείας, θὰ ἦταν δύσκολο νὰ μὴ γνώριζε τὸν τίτλο ἔστω τῆς πραγματείας του *Elémens de Musique*, μὲ τὴν ὁποία ὁ περίφημος πρωταγωνιστῆς τοῦ γαλλικοῦ Διαφωτισμοῦ ἐκλαΐκισε τὴν ἁρμονικὴ θεωρία τοῦ Rameau.⁸³ Ὅσο γιὰ τὸν Choron, ἡ υπόθεση ὅτι ὁ σύγχρονός του Χρυσάνθος γνώριζε τουλάχιστον τὰ μουσικοθεωρητικά του ἔργα ἀπαιτεῖ πρόσθετη τεκμηρίωση, τὴν ὁποία θὰ μᾶς προσφέρει ἡ συζήτηση γιὰ τὸ χρυσανθινὸ τελευταῖο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου Ε'.

Εἶπαμε στὴν ἀρχὴ τῆς παρούσας μελέτης ὅτι ὁ Χρυσάνθος ὀλοκληρώνει τὴ σύντομη περιγραφή τῶν ἐξωτερικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς εὐρωπαϊκῆς ἁρμονίας μ' ἓνα τετράφωνο μουσικὸ παράδειγμα, σὲ εὐρωπαϊκὴ καὶ χρυσανθινὴ παρασημαντικὴ. Τὰ δύο σημαντικὰ ἐρωτήματα τοῦ ἀνακύπτουν εἶναι: ποιά ἡ πηγὴ τοῦ παραδείγματος, ποῦ ἐπιγράφεται («Fauxbourdons»), καὶ γιατί ὁ Ἑλληνας συγγραφέας ἐπέλεξε μιὰ «πρωτόγονη» (ἡλικιακὰ καὶ τεχνικὰ) μορφή ἁρμονικῆς πολυφωνίας, γιὰ νὰ εἰκονογραφήσει ἓνα εἶδος συγχορδικῆς γραφῆς ποῦ ἐπικράτησε λίγες μόνον δεκαετίες πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς συγγραφῆς τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ. Μιὰ

82. Ἀντίθετα, τὰ σχόλια τῆς Ρωμανοῦ (ἰ.π., σ. 39-41) γιὰ τὸν Mersenne, τὸν Martini, τὸν Burney, τὸν Hawkins, τὸν Bonnet, τὸν Gianelli, τὸν Burette, τὸν Mead, τὸν Baglivi καὶ τὸν Albrecht, θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι ἓνας χρήσιμος ὑπομνηματισμὸς τοῦ ἐν λόγω χωρίου τῆς *Encyclopédie* [...], ἀλλὰ ἡ παρουσία τους σ' ἓνα βιβλίον γιὰ τὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς εἶναι μᾶλλον περιττὰ καὶ ὀπωσδήποτε παραπλανητικά, μὲ δεδομένη τὴν ἄγνοια (τῆς συγγραφῆς καὶ τοῦ ἀνυποψίαστου ἀναγνώστη τῆς) ὅτι ὁ Χρυσάνθος ἀπλῶς μεταφέρει ἀναλλοίωτο καὶ ἀσχολίαστο τὸν βιβλιογραφικὸν κατάλογο τοῦ λήμματος «Musique».

83. *Elémens de Musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, A Paris [...], 1752. Ἡ ἀναλογία τοῦ τίτλου αὐτοῦ μ' ἐκείνον τοῦ χρυσανθινοῦ («μικροῦ θεωρητικοῦ») (βλ. ἐδῶ σημ. 15) δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητη.

τρίτη ἀπορία σχετίζεται με τὸ δεύτερο ἐρώτημα: τὸ *faux-bourdon* ἦταν μιὰ διαδοχὴ τρίφωνων συγχορδιῶν σὲ «πρώτη ἀναστροφή» (δηλαδή, μετὴν «τρίτην» τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή) καὶ μετὰ παράλληλη κίνηση τῶν τριῶν φωνῶν· τὸ παράδειγμα ποὺ δανείζεται ὁ Χρῦσανθος ἀποτελεῖται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τετράφωνες συγχορδίες σὲ «εὐθεία κατάσταση» (δηλαδή, μετὴ «θεμέλιο») τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή), μετὰ ποικίλη κίνηση τῶν φωνῶν (παράλληλη, ἀντίθετη καὶ πλάγια) καὶ μετὰ ἄκουσμα σαφῶς 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 ρητὰ:

«Ἴνα δέ σοι δεῖξωμεν πῶς γράφεται ἡ Ἄρμονία, ἰδοὺ σοι ἐκτίθεται καὶ παράδειγμα, εἰλημμένον μὲν ἀπὸ τῶν τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορόν, 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 «Χορόν» μετὰ «ω» («Χορῶν»),⁸⁵ ἐνῶ ὁ Κωνσταντίνου στὴν ἐκδόσή του, ποὺ αὐτοχαρακτηρίζεται «κριτικὴ», ἀλλάζει τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴν πτώση τοῦ ὀριστικοῦ ἄρθρου (ἀπὸ «τῶν» σὲ «τόν»),⁸⁶ παραβλέποντας τὸ γεγονός ὅτι ὁ Χρῦσανθος δὲν γράφει σὲ σημερινὴ δημοτικὴ, ὅπου ἡ πρόθεση «ἀπὸ» συντάσσεται μετὰ αἰτιατικὴ — ἀνεξαιρέτως στὶς περιπτώσεις κατὰ τίς ὁποῖες δηλώνει τὸ σύνολο ἀπὸ τὸ ὅποιο ἀποσπᾶται τὸ μέρος. Οὔτε ὁ ἓνας, λοιπόν, οὔτε ὁ ἄλλος πρόσεξε τὸ ἐλλειπτικὸ σχῆμα τῆς φράσης: «[...] παράδειγμα, εἰλημμένον μὲν ἀπὸ τῶν [παραδειγμάτων] τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορόν» — δηλαδή, τοῦ Alexandre Choron, ἀπὸ τὸν ὅποιο ὁ Χρῦσανθος δανείστηκε τὸ ἁρμονικὸ του δεῖγμα. 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. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 546: «ἀπὸ τὸν τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορόν».

Faux - bourdon.

Gloria patri & spi o & spi tu i sanc to
 Φωξ πορδόν.

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 τὸν φιλολογικὸν εἶναι περὶ
 Μουσικῆς καὶ γὰρ Πιθάγορας ὁ Σάμιος, τριπλαστὴν
 δόξαν ἔχων ἐπὶ φιλοσοφίᾳ, καταφανὲς ἴστω ἐκ πολλῶν
 ὁ παρ' ἑαυτοῦ ἀφ' ἑαυτοῦ Μουσικῆς ὄντα καὶ τὴν τῆς Πιθαγόρου
 δόξαν διὰ Μουσικῆς ἀποδοτέον ἀναρχομένην ΠΑΥΣ. φῶλ. σπ.



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

1832.

ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Choron *Principes de composition des Écoles d' Italie*.⁸⁷ Ἡ ἀντιγραφή εἶναι πιστή, μὲ ἐξαιρέση τρία σημεῖα. Τὰ δύο ὀφείλονται σὲ ἀβλεψίες κατὰ τὴ μεταφορὰ ἀπὸ τὸ χρυσαυθινὸ χειρόγραφο στὸ ἔντυπο (σωστότερα: στὸ μουσικὸ ἀντίγραφο ποὺ τυπώθηκε), ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὴ χρυσαυθινὴ μεταγραφή, ποὺ δὲν περιλαμβάνει τίς δύο ἀβλεψίες: ὁ τελικὸς φθόγγος τῆς μεσοφώνου δὲν εἶναι λά, ὅπως φαίνεται στὸ τυπωμένο βιβλίον, ἀλλὰ σί (ὑφηση), ὅπως εἶναι στὸ πρωτότυπο τοῦ Choron καὶ ὅπως ἐπιβεβαιώνεται διπλὰ ἀπὸ τὴ χρυσαυθινὴ παρασήμευση (ἀπὸ τὴ «μαρτυρία» τοῦ φθόγγου βού⁸⁸ καὶ ἀπὸ τὸ προηγούμενον πά, τὸ ὁποῖο ὀδηγεῖται στὸ βού μέσω τοῦ χαρακτήρα «ὀλίγον»· καὶ ὁ τελικὸς φθόγγος τοῦ τενόρου δὲν εἶναι ρέ, ἀλλὰ σὸλ (μετὰ τὸν φθόγγον ζῶ δίεση ἀκολουθεῖ «ὀλίγον» καὶ ἡ «μαρτυρία» τοῦ φθόγγου νῆ). Τὸ τρίτον σημεῖο διαφορᾶς βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τοῦ μπάσου: ὁ Choron ἔχει τρεῖς φορές τὸ φθόγγον σί (ὑφηση) καί, στὴ συνέχεια, ἓνα μί ὑφηση (ποὺ σχηματίζει μὲ τίς ὑπόλοιπες φωνές συγχορδία μί ὑφηση μείζονα) καὶ δύο σὸλ· στὸ βιβλίον τοῦ Χρυσάνθου ἔχουμε τὰ τρία συνεχόμενα σί (ὑφηση), ἀλλὰ, στὴ συνέχεια, τρία συνεχόμενα σὸλ ὑφηση (ἡ ὑφηση εἶναι γραμμμένη μπροστὰ ἀπὸ τὸ πρῶτον, ἀλλὰ, φυσικὰ, ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ δύο ἐπόμενα), ποὺ σχηματίζουν μίαν φορά τὸ ἐξαιρετικὰ διάφωνον ἁρμονικὸν σύμπλεγμα σὸλ ὑφηση – σί ὑφηση – μί ὑφηση – σὸλ φυσικό, καὶ δυὸ φορές τὸ ἐξίσου (ἢ καὶ περισσότερον) διάφωνον σὸλ ὑφηση – σί ὑφηση – ρέ – σὸλ φυσικό. Ὅλ' αὐτὰ ἐξαιτίας μιᾶς παραδρομῆς κατὰ τὴν ἀντιγραφή, ὅπου τὸ μί ὑφηση τοῦ πρωτοτύπου ἔγινε σὸλ ὑφηση. Τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ παραδρομὴ (τὴ μόνον) τοῦ ἴδιου τοῦ Χρυσάνθου συνάγεται ἀπὸ τὴ χρυσαυθινὴ μεταγραφή, ὅπου μετὰ τὸ ἀρχικὸ βού (σί) καὶ τοὺς δύο χαρακτήρες «ἴσον» (ποὺ ὑποδεικνύουν διπλὴ ἐπανάληψη τοῦ ἀρχικοῦ φθόγγου) ἔχουμε τὸν χαρακτήρα «ἐλαφρόν», ποὺ συμβολίζει διάστημα κατιούσας τρίτης καὶ ὀδηγεῖ στὸν φθόγγον νῆ (σὸλ), καὶ δύο «ἴσα», ὥστε τὸ νῆ αὐτὸ νὰ ἐπαναληφθεῖ ἄλλες δύο φορές. Οἱ εὐρωπαϊκὲς μουσικὲς γνώσεις τοῦ συγγραφέα ἀποδεικνύονται ἐδῶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι, ἀρνούμενος νὰ δεχθεῖ 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 φθόγγον πά ἀντιστοιχοῦν τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρέ, ὁ Χρυσάνθος ἀντιστοιχίζει τὸν πά πρὸς τὸν εὐρωπαϊκὸν λά —συνεπῶς καὶ τὸν βού πρὸς τὸν εὐρωπαϊκὸν σί. Βλ. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 9.

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

Ὁ Alexandre Choron (1771-1834), αὐτοδίδακτος πολυμαθῆς, 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 ἐκδότης προκλασικῶν ἔργων, ἐκπαιδευτικὸς καὶ συνθέτης.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 ἐκμάθηση τῆς μουσικῆς,⁹² ἐμπνευσμένη ἐνδεχομένως ἀπὸ τὶς ἰταλικὲς Σχολές τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰώνα, τὴν ὁποία ἔθεσε σὲ ἐφαρμογὴ τὸ 1811 καὶ ἣ ὁποία ἦταν ἀκόμη σὲ χρῆση σὲ ὀρισμένα σχολεῖα τῆς Γερμανίας τὸ 1834.⁹³ Χάρις στὴ μεταφρασμένη δημοσίευση τοῦ σχολικοῦ ἀναλυτικοῦ προγράμματος τοῦ παρισινοῦ ἐκπαιδευτηρίου («Ἀθήναιον»),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 ἐγκυκλοπαιδειῶν τῆς μουσικῆς ἀντλοῦν ἐπιλεκτικὰ ἀπὸ τὶς δευτερογενεῖς πηγές τοῦ 19ου αἰώνα καὶ ἀφήνουν πολλὰ κενά, ἀκόμη καὶ σὲ στοιχειώδεις βιογραφικὲς 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. [Ἀνόνημος], «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 μερικά στοιχεία για τὸ περιεχόμενό του.⁹⁵ Οἱ ἀχρονολόγητες Ἀρχές [Μουσικῆς] Σύνθεσης τῶν Σχολῶν τῆς Ἰταλίας,⁹⁶ «τὸ πιὸ σημαντικό και ἐκτεταμένο δοκίμιο τοῦ Choron περὶ μουσικῆς θεωρίας»,⁹⁷ ἐκδόθησαν 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 ομάδες: στὴν ἀρχὴ κάθε ομάδας παρατίθεται ἓνα μονόφωνο ἐκκλησιαστικὸ μέλος, ἔπειτα μιὰ τετράφωνη συγχορδικὴ μουσικὴ φράση, ποὺ τιτλοφορεῖται «Faux-Bourdons», καὶ τέλος μιὰ ἐκτενέστερη πολυφωνικὴ ἐπεξεργασία, μὲ τὸν γενικὸ τίτλο «Contrepoints sur le Plain-Chant» («Ἀντιστιξίη [ἀκριβέστερα: «Ἀντιστίξεις»] πάνω στὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος»). Τὸ παράδειγμά μας εἶναι τὸ δεύτερο τῆς δεύτερης ομάδας.

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 θεμέλιο τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή], πλὴν ἐκείνων τῶν βαθμίδων ποὺ ἀνεβαίνουν κατὰ ἡμιτόνιο: πάνω στὶς βαθμίδες αὐτὲς ἔβαζαν μιὰ συγχορδία σὲ πρώτη ἀναστροφή [δηλαδή, μὲ τὸν μεσαῖο φθόγγο τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή]. Ἡ δεύτερη, ἡ μέθοδος τῶν συγχρόνων, εἰσάγει τὴ συγχορδία τῆς «δεσπόζουσας» [συγχορδία τῆς πέμπτης βαθμίδας, ποὺ ἔχει ἰσχυρὴ καταληκτικὴ τάση πρὸς τὴν πρώτη βαθμίδα], γιὰ νὰ ἐναρμόνισι ἐκεῖνες τὶς βαθμίδες ποὺ τὴν ἀποδέχονται [...]. Ὀνομάζεται «faux-bourdons» τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς σύνθεσης [ἔδῳ, «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 βασίζεται στὶς ἀρχεὶακὲς 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 μέλος τοποθετεῖται στὴ φωνὴ τοῦ τενόρου, προσθέτοντας ἕνα μπάσο πού δημιουργεῖ διαδοχὴ συγχορδιῶν σὲ εὐθεία κατάσταση [...]. Ὁ ἀναγνώστης θὰ συναντήσει, στὴν ἀρχὴ κάθε ομάδας παραδειγμάτων πού παρθέτομε, ὠραιότατα *faux-bourbons*: εἶναι αὐτὰ πού χρησιμοποιοῦνται στὸ παπικὸ παρεκκλήσιο τῆς Ρώμης.»¹⁰⁰

Ἡ διάσταση τοῦ ὀρισμοῦ αὐτοῦ ἀπὸ ἐκεῖνο πού 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 ἰσορροθμικῆς τρίφωνης ἢ τετράφωνης ἑναρμόνισης ἐνὸς ἐκκλησιαστικοῦ μέλους, σύμφωνα μὲ τὸ συγχορδιακὸ ὕφος τῆς ἐποχῆς,¹⁰¹ τὸ ὁποῖο συνίστατο στὴ χρῆση ὅλων τῶν διαθέσιμων μειζόνων συγχορδιῶν, ἀνεξαρτήτως τονικότητος (ἀπλούστερα: μουσικῆς κλίμακας) καὶ χωρὶς τὴ χρῆση πτωτικῶν σχέσεων (συγχορδία «δεσπόζουσας» πρὸς συγχορδία «τονικῆς»)¹⁰². Μετὰ τὴν καθιέρωση τῆς τονικῆς ἀρμονίας καὶ τὴν κυριαρχία τῶν πτωτικῶν σχέσεων, περὶ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα, τὸ εἶδος ἐπιβίωσε, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὡς παράδοση, μὲ ἐπίκεντρο κυρίως τὴν *Capella Sixtina* [...]. Ἀναβίωσε κατὰ τὸν 19ο αἰώνα ὡς μέρος τοῦ Καϊκιλιανοῦ Κινήματος,¹⁰³ δηλαδὴ τοῦ Κινήματος γιὰ τὴν ἐπιστροφή τῆς πολυφωνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὶς «ρίζες» τοῦ παλεστρινικοῦ ὕφους. Ἡ ἐπικαιροποιημένη αὐτὴ μορφή ἑναρμόνισης τῶν γρηγοριανῶν μελῶν ξαναβρῆκε τὴν παλαιὰ ὀνομασίᾳ στὴ χώρα πού γέννησε τὸν ὄρο. Ἔτσι, ὁ ὀρισμὸς πού δίνει ὁ *Sebastien de Brossard*¹⁰⁴ στὴν καθιερωμένη ἰταλικὴ γλωσσικὴ μορφή ξεκινάει μὲ μιὰ διευκρίνιση: «*Falso-Bordone*. Σημαίνει κοινῶς *Faux-Bourdon* [...]». Ὑπ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, 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 φράση τοῦ ἑδαφίου πού 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 ἀναπαράσταση τοῦ ἀρμονικοῦ ὕφους τῆς ἐποχῆς, ὀπτικὴ γωνία τοῦ *Diether de la Motte* (*Harmonielehre*, 5η ἔκδοση, Kassel, Bärenreiter, 1985, σ. 13-33, ἰδιαίτερα σ. 13).

103. *Murray 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.

ναιο από την Ιταλική, χρησιμοποιεί ο Choron τον παλαιό γαλλικό όρο, για να ονοματίσει τις νεότερες συγχορδιακές έναρμονίσεις έκκλησιαστικών μελών και μ' αυτόν τον τρόπο το *faux-bourdon*, ως λέξη και ως πράγμα, αφήνει τα ίχνη του για πρώτη και μοναδική, ως σήμερα, φορά στην ελληνική μουσικοθεωρητική βιβλιογραφία.

Το τελευταίο αυτό κεφάλαιο του *Μεγάλου Θεωρητικού* και το αρμονικό μουσικό παράδειγμα με το οποίο ολοκληρώνεται σηματοδοτούν τα μετακωνωτικά όρια του διαφωτιστή συγγραφέα. "Ορια που προδιαγράφονται με την προσθήκη ενός «οί Ευρωπαίοι» στον υποσημειούμενο όρισμό της «άρμονίας» του 1832¹⁰⁵ και που ο Χρυσανθος αρνείται να υπερβεί, τουλάχιστον στο δημοσιεύσιμο τελικό χειρόγραφο. "Έτσι, πριν από την παράθεση του «Gloria patri», ή τεχνική της έναρμόνισης, για την παρουσίαση της οποίας ο λόγιος "Έλληνας κληρικός αφιέρωσε σχεδόν ένα κεφάλαιο του ιστορικού (έν μέρει και γι' αυτόν το λόγο) συγγράμματός του, δηλώνεται αδιάφορη και άχρηστη για τον "Έλληνα αναγνώστη:

«Αυτή δὲ πάλιν ἡ ἁρμονικὴ συνωδία ζητεῖται καὶ ἀκροατάς, συνειθισμένους νὰ ἡδύνωνται ἀπὸ αὐτήν. "Ὅθεν εἰς ἡμᾶς, οἷτινες οὐτὴν παραμικρὰν ἡδονὴν λαμβάνομεν ἀπὸ τῆν τοιαύτην ἁρμονικὴν συνωδίαν, ὁ περὶ ταύτης πλατύτερος λόγος εἶη ἂν περιττός.»¹⁰⁶

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

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

105. Βλ. ἐδῶ σσμ. 45.

106. Χρυσανθος, *ὁ.π.*, σ. 222.

107. Μανουήλ Γεδεών, *Πατριαρχικοί Πίνακες. Εἰδήσεις ἱστορικῆς βιογραφικῆς περὶ τῶν Πατριαρχῶν Κωνσταντινουπόλεως [...]*, "Ἐκδοσις δευτέρα [...]" Φιλολογικὴ Ἐπιμέλεια-Πίνακες, Ἐυρετήρια ὑπὸ Νικολάου Λυκ. Φοροπούλου, Ἀθήνα, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν Ὁφελίμων Βιβλίων, 1996, σ. 602.