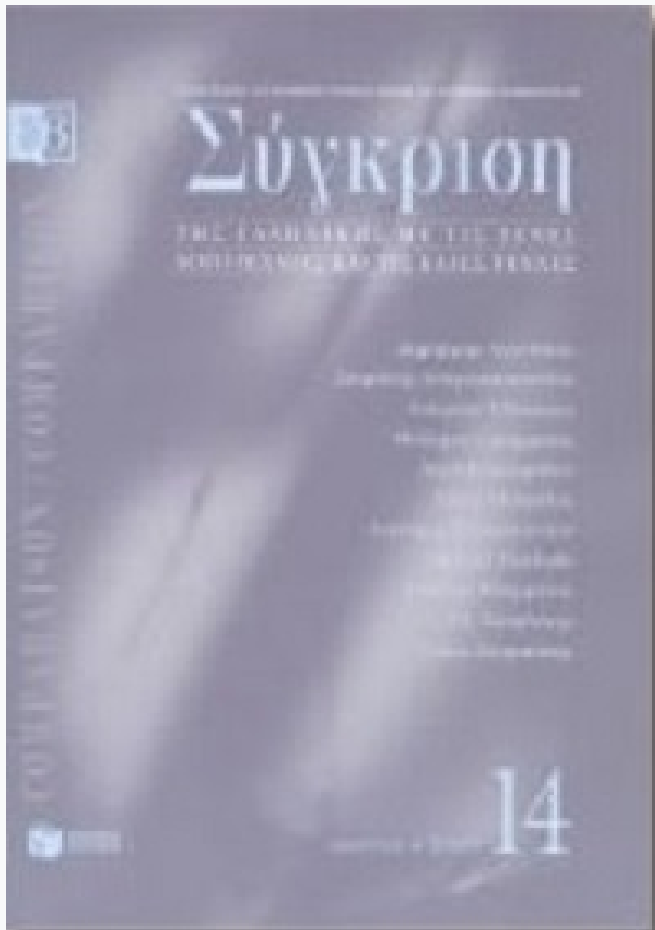


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 14 (2003)



Μουσική και Νεοελληνικός Διαφωτισμός: ανασύνθεση ενός διαλόγου

Γιάννης Πλεμμένος

doi: [10.12681/comparison.10122](https://doi.org/10.12681/comparison.10122)

Copyright © 2016, Γιάννης Πλεμμένος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πλεμμένος Γ. (2017). Μουσική και Νεοελληνικός Διαφωτισμός: ανασύνθεση ενός διαλόγου. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 14, 157–183. <https://doi.org/10.12681/comparison.10122>

Μουσική και Νεοελληνικός Διαφωτισμός: ανασύνθεση ενός διαλόγου

Η μουσική και οι διάφορες παράμετροί της απασχόλησαν αρκετούς Έλληνες συγγραφείς της περιόδου πριν από την επανάσταση που μας είναι γνωστή ως «Νεοελληνικός Διαφωτισμός» (1770-1820). Οι περισσότεροι συγγραφείς ασχολήθηκαν με τις φιλοσοφικές/αισθητικές διαστάσεις της τέχνης της Μελπομένης, αν και δεν απουσιάζουν και οι τεχνικότερες διατριβές για τη θεωρία της μουσικής. Τα θέματα που πραγματεύονται οι πρώτοι είναι η σχέση οργανικής και φωνητικής μουσικής, η επίδραση που έχει η μουσική στα ανθρώπινα ήθη, οι διάφορες εφαρμογές της μουσικής στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου (όπως στην εργασία ή την αργία) κ.ά. Ο «διάλογος» αυτός φαίνεται ότι αποτελεί προέκταση μιας γενικότερης φιλοσοφικής αναζήτησης για τη μουσική, που εμφανίζεται στη δυτική Ευρώπη από τις αρχές του 18ου αιώνα, και φτάνει στο αποκορύφωμά της τη δεκαετία του 1760¹. Μπορεί βέβαια τα θέματα που απασχολούν τους Ευρωπαίους στοχαστές να μη συμπίπτουν πάντα με αυτά των Ελλήνων συναδέλφων τους, η διάθεση όμως για αναζήτηση και η θέρμη με την οποία υποστηρίζονται είναι οι ίδιες.

Με τη λέξη «διάλογος» νοείται εδώ η έκθεση απόψεων που δεν προέρχεται απαραίτητα (ή και καθόλου) από την απευθείας ανταλλαγή ιδεών μεταξύ των διαφωνούντων, αλλά από την εκ των υστέρων καταγραφή και αντιπαραβολή των διαφόρων τάσεων, δηλαδή από την ανασύνθεσή τους. Από τη μελέτη των πηγών της εποχής, μπορούμε να ξεχωρίσουμε τρεις βασικές «σχολές» σκέψης: μια πρώτη «εκσυγχρονιστική» (όπως θα λέγαμε σήμερα), που είναι σαφώς επηρεασμένη από τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό, μια δεύτερη συντηρητική, που την αντιπαρατεύεται, καθώς οι εκφραστές της ανήκουν στους αντιπάλους της κίνησης των Φώτων, και μια τρίτη που προσπαθεί να βρει μια μεσαία συμβιβαστική λύση και δεν έχει καμιά (απευθείας τουλάχιστον) ιδεολογική εξάρτηση. Επειδή στο πλαίσιο ενός άρθρου η σχηματοποίηση είναι μάλλον αναπόφευκτη, καθεμιά από τις τρεις «σχολές» προσεγγίζεται μέσα από τον πιο διαπρήσιο εκπρόσωπό της, αν και οι τρεις συγγραφείς ανήκουν στις τάξεις του κλήρου.

Πρόκειται για τρεις επιφανείς ιερωμένους της εποχής τους, καθέ-

νας από τους οποίους διακρίθηκε στον τομέα του. Την εκσυγχρονιστική «σχολή» εκπροσωπεί ο Ευγένιος Βούλγαρης (1716-1806), Επίσκοπος Σλαβινίου και Χερσώνος, με το έργο του *Πραγματεία περί μουσικής*, που γράφτηκε γύρω στα 1775, αλλά εκδόθηκε πολύ αργότερα (Τεργέστη, 1868). Τη συντηρητική μερίδα εκπροσωπεί ο πολυγραφότατος μοναχός Νικόδημος Αγιορείτης (1749-1809) με δύο μακροσκελείς λόγους του, τους οποίους εντάσσει στην επίσης δική του *Χρηστοθήθεια των Χριστιανών*, που ολοκληρώθηκε το 1799 και εκδόθηκε τέσσερα χρόνια αργότερα (Βενετία, 1803) με άλλες επανεκδόσεις το 19ο και τον 20ό αιώνα². Το «μεσαίο» χώρο εκπροσωπεί ο λιγότερο γνωστός στο ευρύ κοινό Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων (1770-1843), Μητροπολίτης Προύσας, με το κορυφαίο έργο του *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, που γράφτηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1810 και εκδόθηκε λίγα χρόνια αργότερα (Τεργέστη, 1832).

Από τους τρεις εκπροσώπους, μόνο ο Χρύσανθος είναι ο κατεξοχήν μουσικός, αφού θεωρείται ο πατέρας τού εν χρήσει συστήματος γραφής της εκκλησιαστικής μουσικής και, πριν γίνει επίσκοπος, δίδασκε στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή της Κωνσταντινούπολης. Παρ' όλα αυτά, τόσο ο Ευγένιος όσο και ο Νικόδημος έχουν περάσει στην ιστορία ως οιονεί «μουσικοί», καθώς υπήρξαν υμνογράφοι και θιασώτες της εκκλησιαστικής μουσικής³. Από την άλλη, η γενικότερη παιδεία και γλωσσομάθεια του Χρύσανθου του επέτρεψαν να προσεγγίζει τη μουσική και «με φιλοσοφικόν νουν», όπως σημειώνει στον Πρόλογο του *Θεωρητικού* του⁴. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι, αν και οι τρεις δεν είναι σύγχρονοι, τούτο δε σημαίνει ότι δεν μπορούν να μελετηθούν κατ' αντιπαράθεση, αφού δεν εκφράζουν μόνο τη γενιά τους αλλά και θέσεις που διατρέχουν όλο τον ελληνικό 18ο αιώνα⁵. Τούτο μπορεί να γίνει αντιληπτό από το γεγονός ότι τόσο ο Ευγένιος όσο και ο Χρύσανθος χρησιμοποιούν συχνά τις ίδιες πηγές (αρχαιοελληνικές και ευρωπαϊκές), τις οποίες όμως ερμηνεύουν διαφορετικά⁶. Τέλος, η αντιπαράθεση δε σημαίνει ότι δεν μπορεί κανείς να εντοπίσει και κοινά σημεία μεταξύ των «διαλεγόμενων» συγγραφέων (μιας και οι τρεις είναι κληρικοί), τα οποία εντοπίζονται κυρίως στην ιδιαίτερη σημασία που αποδίδουν στη θρησκευτική μουσική.

Το «διάλογο» ανοίγει ο Ευγένιος Βούλγαρης με την *Πραγματεία* του, που γράφτηκε «κατ' αίτησιν τινός⁷, ίνα προταχθή βιβλίου μουσικού», γι' αυτό και είναι ένα δοξαστικό στην «χάριν», την «δύναμιν», την «χρήσιν» και την «ωφέλειαν» της μουσικής, «φαινόμενα, τα οποία, επειδή τα γνωρίζουν πάντες κοινώς, φαίνεται περιττόν να ζητή τινάς⁸», αν και τελικά τους αφιερώνει ολόκληρη τη μελέτη του! Μπορεί η εναρκτήρια αυτή φράση να βρίσκει σύμφωνους όλους τους αναγνώστες της σήμερα, στους «πάντες» όμως της εποχής του Ευγένιου δε φαίνεται

ότι ανήκε και ο Νικόδημος. Τούτο μπορεί να γίνει αντιληπτό ήδη από τον τίτλο των δύο κεφαλαίων της Χρηστοθήθειάς του, τα οποία εξηγούν γιατί «οι Χριστιανοί [...] δεν πρέπει να παίζουν όργανα ούτε να χορεύουν και να τραγουδούν» (Λόγος Β'), και γιατί «οι Χριστιανοί δεν πρέπει να παίζουν παιγνίδια και να χορεύουν και να τραγουδούν εις τους γάμους των» (Λόγος Γ'). Πού μπορεί λοιπόν να οφείλεται η διάσταση των απόψεων μεταξύ των δύο ιερωμένων;

Από τη βιογραφία του Ευγένιου γνωρίζουμε ότι, ενώ μέχρι τα 45 του χρόνια ο Κερκυραίος κληρικός είχε συνδέσει το όνομά του με κέντρα καλλιέργειας και διδασκαλίας της παραδοσιακής Ορθοδοξίας, όπως η Αθωνιάδα Σχολή στο Άγιον Όρος (όπου διετελέσε διευθυντής) και η Μεγάλη του Γένους Σχολή στο Φανάρι (όπου δίδαξε), από το 1761 και μετά εγκαταλείπει τον κυρίως ελληνικό χώρο για να αποδουθεί στη σπουδή της θύραθεν σοφίας σε μεγάλα πανεπιστήμια της Ευρώπης, όπως η Λιψία και το Βερολίνο. Αν και δε γνωρίζουμε πολλά για τις συνθήκες των σπουδών του, πρέπει να θεωρείται πολύ πιθανό ότι ο Ευγένιος θα συνάντησε το μεγάλο φιλόσοφο και μαθηματικό Johann Georg Sulzer, που από το 1747 δίδασκε Αισθητική της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Ο Sulzer ήταν ένας Γερμανός πιετιστής⁹ που διακήρυττε ότι «από τις τέχνες καμία δεν εξέφραζε καλύτερα το φυσικό συναίσθημα απ' ό,τι η μουσική, διότι καμία δεν επενεργούσε πιο αποτελεσματικά στις εσώτερες πτυχές της ψυχής μας»¹⁰. Ο ίδιος φιλόσοφος ήταν γνωστός για την ιδιαίτερη θέση που έδινε στην ελληνική τέχνη για τα ιδεώδη της ευγενούς απλότητας, του συγκρατημένου ήθους και της ηθικής ακεραιότητας¹¹. Στην αυλή του ηγεμόνα Φρειδερίκου Β', όπου φιλοξενήθηκε στο Βερολίνο, ο Ευγένιος θα ήρθε σε επαφή και με μεγάλους μουσικούς που υπηρετούσαν τότε τον ηγεμόνα, όπως ο Quantz, ο C.P.E. Bach και ο Carl Heinrich Graun¹².

Ο Ευγένιος συνέγραψε την *Πραγματεία* του στη Ρωσία, στην αυλή της αυτοκράτειρας Αικατερίνης Β', όπου κατέληξε έπειτα από τη δεκάχρονη περίπου διαμονή του στην Ευρώπη. Παρ' όλο που η Ρωσία ήταν τότε η μεγαλύτερη Ορθόδοξη χώρα του κόσμου, η κουλτούρα της είχε ήδη επηρεαστεί βαθιά από το δυτικό μοντέλο που είχε εισαγάγει από το τέλος του 17ου αιώνα ο Μέγας Πέτρος. Ανάμεσα στα δυτικά πολιτισμικά πρότυπα που είχαν αρχίσει να καλλιεργούνται στη Ρωσία, ξεχωριστή θέση είχε η μουσική, την οποία προωθούσαν η Αυλή και οι οίκοι των ευγενών, που ήταν τα κύρια μουσικά κέντρα της χώρας και όπου δίδονταν συναυλίες και μελοδραματικές παραστάσεις. Γι' αυτό και ο Ευγένιος στην πρώτη ήδη παράγραφο της *Πραγματείας* του αποφαίνεται ότι «αν είναι τις ακίνητος εις τα θέλγητρα και εις τους γλυκασμούς της Ευτέρπης [δηλαδή της μουσικής]... βέβαια ο τοιούτος πρέπει να είναι κωφός, ή αν δεν είναι βεβλαμμένος τας ακοάς, ανάγκη να συνα-

ριθμηθή με τα αλογώτερα και νωθρότερα κτήνη»¹³. Ενόψει του «αντιμουσικού» πνεύματος του Νικόδημου που είδαμε νωρίτερα, θα πρέπει να θεωρηθεί μεγάλη ειρωνεία της τύχης το γεγονός ότι ο αγιορείτης συγγραφέας λίγο πριν από το θάνατό του «ησθένησε βαρέως και εκουφάθη πάρα πολύ», κατά το σύγχρονό του βιογράφο ιερομόναχο Ευθύμιο¹⁴!

Μπορεί ο Ευγένιος να συνέγραψε τη διατριβή του πολύ νωρίτερα από το Νικόδημο (στα 1775 — η *Χρηστοθήθεια* εκδίδεται το 1803), όμως οι δύο μελέτες βγαίνουν στο προσκήνιο σχεδόν την ίδια στιγμή, αφού η πρώτη φορά που γίνεται δημοσίως γνωστή η ύπαρξη της *Πραγματείας* είναι μεταξύ 1801 και 1804, όταν ο Κερκυραίος ιεράρχης, κατά παράκληση ενός Ρώσου βιογράφου, συντάσσει έναν αυτόγραφο κατάλογο των έργων του¹⁵, όπου εντάσσει και το περί μουσικής σύγγραμμά του¹⁶. Είναι αμφίβολο αν ο Νικόδημος είχε διαβάσει το έργο του συλλειτουργού του, το πνεύμα του όμως έρχεται σε οξεία αντίθεση με αυτό του Ευγένιου. Όπως και αν έχει το πράγμα, οι δύο Λόγοι του αγιορείτη μοναχού είναι μια απόπειρα όχι απλώς υποτίμησης αλλά ευθείας καταδίκης της μουσικής, με μόνη εξαίρεση τους εκκλησιαστικούς ύμνους. Ένας βιογράφος (και «αγιογράφος») του Νικόδημου περιγράφει με θρησκευτική έξαρση τη *Χρηστοθήθεια* ως «ένα ανηλεές μαστίγωμα της ποικίλης διαφθοράς, των προλήψεων, δεισιδαιμονιών, κακών συνηθειών, μαγειών και παντός δαιμονιώδους επινοήματος»¹⁷. Δεν πρέπει να είναι τυχαίο ότι οι περί μουσικής Λόγοι τοποθετούνται στο άνοιγμα της *Χρηστοθήθειας* μετά τον εισαγωγικό Λόγο περί του ότι «οι Χριστιανοί πρέπει να αποστρέφονται τας κακάς συνηθείας...».

Η οργανική μουσική

Το σημαντικότερο ίσως θέμα που απασχολεί τους τρεις συγγραφείς είναι η θέση των οργάνων, όχι μόνο μέσα στο ναό, αλλά και στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου. Ο προβληματισμός πάνω στη φύση της οργανικής μουσικής δε χαρακτηρίζει αποκλειστικά τον ελληνικό 18ο αιώνα, αφού απαντά στην Ευρώπη του Διαφωτισμού. Αν και με το τέλος του αιώνα των Φώτων η οργανική μουσική βγαίνει κερδισμένη σε πρακτικό επίπεδο, εντούτοις η θεωρητική της αντιμετώπιση τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση κυμαίνεται μεταξύ της ανοχής και της επιφύλαξης. Κατά τους Ευρωπαίους στοχαστές, η οργανική μουσική υπολείπεται της φωνητικής είτε ως προς την εκφραστικότητα είτε ως προς τη δυνατότητα να μιμηθεί τη φύση, που ήταν το ιδεώδες γνώρισμα της μουσικής και των άλλων τεχνών από την αρχαία ελληνική εποχή. Ο Χρύσανθος, για παράδειγμα, στο άνοιγμα του *Θεωρητικού* του παραθέτει τον ορισμό του Πλάτωνα, σύμφωνα με τον οποίο «Μουσική εστι τρόπων μίμημα βελτιόνων ή χειρόνων ανθρώπων». Για το λόγο αυτό αρκετοί Ευρωπαίοι συγγραφείς καταδικάζουν την οργανική μουσική ως

«αραβούργημα, που οδηγεί απλώς στην ικανοποίηση της ακουστικής ηδονής»¹⁸. Παρ' όλο που μέσα από τις γραμμές των διατριβών τους μπορούμε να διακρίνουμε ότι η οργανική μουσική αναγνωρίζεται πια ως «πλήρης» μουσική, τα σχόλιά τους ως προς την αναγκαιότητά της είναι συγκερατημένα.

Το θέμα της καταλληλότητας της οργανικής μουσικής διχάζει και τους τρεις Έλληνες θεωρητικούς, αν και η ιδιότητά τους ως κληρικών τους υποχρεώνει να ασχοληθούν περισσότερο με το κατά πόσον τα όργανα συνάδουν με τη θεία λατρεία. Από τους τρεις ο Νικόδημος είναι αρνητικός, όπως αντιλαμβανόμαστε από το Β' Λόγο του, για το ότι «οι Χριστιανοί δεν πρέπει να παίζουν όργανα [...] και να τραγουδούν». Από τη νεανική του ηλικία, ο Νικόδημος (κατά κόσμον Νικόλαος) είχε γίνει οπαδός της κίνησης των Κολλυβάδων, μοναχών που με λάβαρο την ορθή τέλεση των μνημοσύνων (όπου «διαβάζονταν» τα κόλλυβα) κήρυτταν την επιστροφή της Ορθόδοξης Εκκλησίας στις ρίζες. Εκτός από το αίτημα τα μνημόσυνα να τελούνται μόνο τα Σάββατα και όχι τις Κυριακές (ως αναστάσιμες ημέρες), οι Κολλυβάδες απαιτούσαν τη συχνότερη Θεία Μετάληψη (που γινόταν τότε 2-3 φορές το χρόνο), την εκφώνηση των μυστικών ευχών της Θείας Λειτουργίας κ.ά. Στο πλαίσιο αυτό, όλες οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες του πιστού ανθρώπου, όπως η μουσική, έπρεπε να συνάδουν με το αρχαίο εκκλησιαστικό πνεύμα, σύμφωνα με το οποίο η άσκηση της τέχνης δικαιολογούνταν μόνο όταν αναφερόταν στο Θείο, είτε εντός είτε εκτός ναού. Για τον λόγο αυτό, ο Νικόδημος προσπαθεί να τεκμηριώσει τις απόψεις του με αντίστοιχα χωρία της Βίβλου, όπου η οργανική μουσική περιγράφεται συχνά ως παρακολούθημα της ασυδοσίας και της ειδωλολατρίας των Εβραίων.

Για παράδειγμα, όταν ο Μωυσής βρισκόταν στο όρος Σινά περιμένοντας για 40 μέρες τις Δέκα Εντολές από το Θεό, οι Εβραίοι, πιστεύοντας ότι ο αρχηγός τους τους ξεγέλασε, ζήτησαν από τον αδερφό του, τον Ααρών, να τους φτιάξει ένα νέο Θεό για να προσκυνούν, πράγμα που αυτός έκανε, αφού μάζεψε και έλιωσε όλα τα χρυσαφικά των γυναικών για να βγάλει ένα χρυσό μοσχάρι¹⁹. «Τότε», σημειώνει ο Νικόδημος, οι Εβραίοι «εσηκώθησαν και άρχισαν να παίζουν [τα όργανα] προσφέροντες τα παιγνίδια και τους χορούς και τα τραγούδια, λατρείαν και προσκύνησιν και τιμήν εις το είδωλον»²⁰. Από το περιστατικό αυτό, ο αγιορείτης μοναχός συμπεραίνει με μεγάλη ευκολία ότι «το πρώτον και μεγαλύτερον κακόν, οπού επροξένησαν και προξενούν τα παιγνίδια και οι χοροί, είναι η ειδωλολατρεία»! Το δεύτερο κακό είναι η «ψευδορχία και η κατάρα», όπως εξάγει από άλλο περιστατικό της Βίβλου²¹, και το τρίτο είναι «οι αιματοχυσίες και οι φόνοι», σύμφωνα με το παράδειγμα του Προδρόμου, τον αποκεφαλισμό του οποίου χρε-

ώνει στους παθητικούς ήχους των οργάνων που συνόδευσαν τον αισθησιακό χορό της Σαλώμης!

Άλλα «κακά» που προέρχονται από τα όργανα είναι «οι στολισμοί του σώματος και καλλωπισμοί [...] τα βαστάματα των μύσχων και άλλων μυριστικών [...] οι άτακτες και άσεμνες θεωρίες των οφθαλμών [...] τα πορνικά ακούσματα των αυτιών [...] οι αισχρολογίες και χορατάδες και τα άσεμνα γέλοια και σχήματα και κινήματα [...] αι σαρκικαί επιθυμίες και εν τη καρδία γενόμεναι πορνείαι και μοιχείαι [...] ακόμη και αι με την πράξιν και με το έργον γινόμεναι πορνείαι και μοιχείαι», διότι, κατά το Νικόδημο, «οι άνδρες πιάνοντες τας γυναίκας και χορεύοντες με αυτάς, ανάπτουσι περισσότερον εις την σαρκικήν επιθυμίαν και ηδονήν, διά μέσου της αφής και των χειρών»²². Γι' αυτό, ο Θεός έχει επιφυλάξει τρεις φοβερές «παιδείες», «εναντίον εκείνων όπου παίζουν διάφορα όργανα», οι οποίες είναι η «σκληβία», ο «θάνατος από πείνα και δίψα» και η «κόλασις και καταδίκη κάτω εις τον άδην»²³, όπως συμπεραίνει από σχετικό χωρίο της Βίβλου²⁴.

Απέναντι στη συλλήβδην καταδίκη των οργάνων από το Νικόδημο, ως τοποθετήσουμε τώρα τον Ευγένιο, που μας υπενθυμίζει ότι τα όργανα είχαν «νομιμοποιηθεί» ήδη από τους Εβραίους για λατρευτική χρήση. «Οι άνωθεν νομοθετηθέντες Εβραίοι», γράφει, «είχαν καθιερωμένην εις τον Θεόν εξαίρέτως την μουσικήν, εις την οποίαν δεν ηξεύρω αν άλλο γένος ενησχολήθη και ευδοκίμησεν. Θαυμάζομεν το πλήθος και την ποικιλίαν των παρ' εκείνοις μουσικών οργάνων. [...] Θαυμάζομεν τους πολυαριθμούς χορούς των Λευιτών, οπού διά φωνής ζώσης και διά του ήχου των ρηθέντων οργάνων διηνεκώς εις τον ναόν εδοξολόγουν τον Κύριον, εις ολοκλήρους συμποσούμενοι χιλιάδας»²⁵. Η συλλογιστική του Κερκυραίου ιεράρχη σχετικά με τη χρήση των οργάνων και της μουσικής είναι αρκετά πιο συγκαταβατική από αυτήν του Νικόδημου, ακόμα και όταν μιλάει ως θεολόγος: «Ο Θεός βεβαιότατα δεν είναι ενδεής μελωδιών και μουσουργημάτων, ούτε η ορθή περί αυτού δόξα πιστεύει ότι κινείται από της αρμονίας την δύναμιν [...] αλλ' επέτρεψεν εις τον αυτού λαόν κατά συγκατάβασιν, της φωνητικής και οργανικής μουσικής την χρήσιν, γινώσκων ότι της μελωδίας η δύναμις βοηθεί πολλά τον ασθενή άνθρωπον και εις τούτο το μέρος, επειδή κατευνάζουσα την ταραχήν των ατάκτων παθών, διεγείρουσα άλλα πάθη κόσμια και πρεπώδη, εμπνέουσα ιερόν ενθουσιασμόν εις την ψυχήν, την διαθέτει, καθώς πρέπει να είναι διατεθειμένη, όταν διά της προσευχής και των ύμνων μεγαλύνει τον κτίστην της»²⁶.

Ο Ευγένιος φαίνεται ότι είναι αποφασισμένος να δικαιολογήσει τη χρήση των οργάνων πάση θυσία, γι' αυτό και φτάνει μέχρι του σημείου να διορθώσει ένα Βυζαντινό σχολιαστή, τον Προκόπιο Γαζαίο, ο οποίος, υπομνηματίζοντας το βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης Α' Βασιλειών, «τα

μουσικά όργανα εις τας εν τω ναώ των Εβραίων ιεροτελεστίας τα κρίνει επινόημα του Δαβίδ, όχι επίταγμα του Θεού. Παρά Θεού (λέγων) ου δέδοται»²⁷. Ο Ευγένιος δε θα διστάσει να δηλώσει ευθαρσώς ότι «εις τούτο λανθάνεται ο Προκόπιος, αντιφερόμενος επιδήλως τη Θεία Γραφή» (και μάλιστα στην Παλαιά Διαθήκη), η οποία στο βιβλίο Β Παραλειπομένων (29, 25) λέει ότι ο βασιλέας Εζεκίας «έστησε τους Λευίτας εν οίκω Κυρίου εν κυβάλοις, και εν νάβλαις, και εν κινύραις κατά την εντολήν Δαβίδ του βασιλέως, και Γαδ του ορώντος τω βασιλεί, και Νάθαν του προφήτου, ότι διά εντολής Κυρίου το πρόσταγμα εν χειρί των Προφητών»²⁸. Η ανοχή του Ορθόδοξου ιεράρχη απέναντι στην οργανική μουσική επιβεβαιώνεται και από το επιεικές σχόλιό του για τη χρήση της στους ναούς της Δυτικής χριστιανοσύνης. «Η Ανατολική Εκκλησία», γράφει, «ακολουθεί την επιτραπέισαν αυτή ασματικήν μόνην υμνωδίαν, χωρίς να κακίζη διά τούτο την της Δυτικής συνήθειαν, όταν αύτη φεύγουσα την των θεατρικών ορχηστρών αμετρίαν τε και κατάρχησιν, τονίζει μάλιστα τα όργανά της κατά την εν ταις θείαις υμνολογίαις απαιτουμένην πρεπώδη τε και κοσμίαν σεμνότητα»²⁹.

Η ανοχή του Κερκυραίου προλύτη απέναντι στην οργανική μουσική, για να γίνει περισσότερο κατανοητή, πρέπει να ενταχθεί στην ευρύτερη στάση του απέναντι στην «ετερότητα», στο διαφορετικό από το δικό του. Την ευκαιρία αυτή μας προσφέρει το νεοεκδοθέν έργο του «Σχεδιάσμα περί της Ανεξιθρησκείας ήτοι περί της ανοχής των ετεροθρήσκων», όπου ο Ευγένιος σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «η Ανεξιθρησκεία διά να είναι μία αρετή πρέπει να πατή και αυτή εις το μέσον, και επίσης να απέχη και από τας δύο ακρότητας, τουτέστι και από την υπερβολήν και από την έλειψιν»³⁰. Είναι αυτό που θα πει λίγο αργότερα ο Κοραής σε επιστολή του στο Γρηγόριο Σμύρνης, όταν τον προτρέπει να φεύγει «και από την σκύλλαν της απιστίας και από την χάρυβδιν της δεισιδαιμονίας»³¹. Στο θέμα αυτό, ο Ευγένιος ενδέχεται να είχε επηρεαστεί από τον Sulzer, το έργο του οποίου (Συνολική Θεωρία των Καλών Τεχνών) είχε εκδοθεί ένα χρόνο πριν ολοκληρώσει τη συγγραφή της Πραγματείας του (1775). Στο δεύτερο τόμο του έργου του, και στο κεφάλαιο για την οργανική μουσική (Instrumentalmusik), ο Sulzer τονίζει πως «η οργανική μουσική είναι η πιο σημαντική από τις καλές τέχνες ως προς το ότι μιλάει τη γλώσσα του συναισθήματος», αν και το ιδεώδες επιτυγχάνεται «όταν η φωνητική και η οργανική μουσική ενώνονται»³². Ενόψει της σχέσης του Ευγένιου με το Βερολίνο, πρέπει να θεωρήσουμε ότι ακόμα και αν δεν είχε διαβάσει το έργο αυτό, θα ήταν κοινωνός των ιδεών του Sulzer περί της αξίας της οργανικής μουσικής.

Ο Ευγένιος θα γνώριζε προφανώς ότι με τη στάση του αυτή νεωτέριζε σε ανεπίτρεπτο βαθμό, καθώς η χρήση των οργάνων στην Ορθόδοξη λατρεία είχε απαγορευτεί από την επίσημη Εκκλησία ήδη από

τους πρώτους βυζαντινούς αιώνες. Την απαγόρευση αυτή δεν ξεχνούσαν να υπενθυμίζουν κάθε τόσο οι εκκλησιαστικοί κανονολόγοι, στους οποίους ανήκε και ο Νικόδημος. Έτσι, στο Πηδάλιόν του, την πρώτη έντυπη συλλογή όλων των εκκλησιαστικών κανόνων (Λιψία, 1800), ο αγιορείτης συγγραφέας παραθέτει τη γνώμη του λόγιου Πατριάρχη Αλεξανδρείας Μελετίου Πηγά (1535-1602), σύμφωνα με την οποία «φωνάς μόνον των ανθρώπων αποδεχόμενοι εν τη Εκκλησία, ως φύσει ενυπαρχούσας και απεριέργους, τα δι' οργάνων κρούματα και εμπνεύματα αποδιοπομπούσιν ως περιεργωδέστερα οι θείοι Πατέρες»³³. Με αφορμή τη γνώμη του Πηγά, ο Νικόδημος καταφέρεται εναντίον των οργάνων, «τα οποία αγωνίζονται να εμβάσουν πάλιν εις την Εκκλησίαν τινές των τωρινών μουσικών με τα οργανοειδή αυτών άσματα»³⁴. Άραγε να είχε υπόψη του τον Ευγένιο, όταν έγραφε αυτά;

Στο σημείο αυτό ας εισαγάγουμε και τον τρίτο «συνομιλητή», το Χρύσανθο, ο οποίος συμφωνεί με τον Ευγένιο ως προς την εκτεταμένη χρήση των οργάνων από τους Εβραίους της Βίβλου, διαχωρίζει όμως τη θέση του ως προς την ιδέα της εισαγωγής τους στην Ορθόδοξη λατρεία. Ο Μαδυτινός συγγραφέας δε θα μπορούσε να κάνει κι αλλιώς, αν ήθελε να διασφαλίσει τη θέση του ως διδασκάλου της Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής στο Φανάρι, όπου σωζόταν «το εύρυθμον και εναρμόνιον εκκλησιαστικόν μέλος μετά των εφαρμοζόντων σεμνών και ιεροπρεπών σχημάτων και κινημάτων του ρυθμού και της αρμονίας»³⁵. Έτσι, στο Θεωρητικόν του δεν παραλείπει να αναφερθεί στην οργανική μουσική, την οποία, αν και δεν καταδικάζει αναφανδόν, εντάσσει όμως στην εποχή της άγνοιας, δηλαδή στην προ Χριστού περίοδο. «Άγνοούντες ουν οι άνθρωποι», γράφει, «δίχα τούτων [δηλαδή των οργάνων] πώς άλλως υμνείν τον Θεόν δυνήσονται, εις αυλους και κιθάρας εξέκλιναν, μετά δε τούτων των θεοστυγών οργάνων εις τας εκκλησίας εισερχόμενοι έψαλλον, και πάλιν απερχόμενοι εις τα θέατρα, και απλώς ειπείν εις πάσαν ασεβή και μισόθεον πράξιν, πας ο λαός διά των οργάνων εκείνων θελγόμενος, διεσύρετο βία υπό του Διαβόλου καταδυναστευόμενος»³⁶. Όλα αυτά διήρκεσαν «έως ο Θεός ελεήσας το πλάσμα αυτού», έστειλε τους θείους πατέρες, «οίτινες θεοπνεύστω βουλήματι κινηθέντες, ταύτην την τέχνην ανεκαίνισαν και ανήρμωσαν, και τοις ανθρώποις λεπτομερώς και εντέχνως ηρμήνευσαν»³⁷.

Την ίδια στιγμή όμως αναφέρεται διά μακρών στη χρήση των οργάνων από τους Εβραίους, ξεκινώντας από την προ του Κατακλυσμού περίοδο, όταν «ο Ιουβάλ επενόησε ψαλτήριον και κιθάραν»³⁸. Για την εποχή του Μωυσή, την οποία ο Νικόδημος περιέγραψε με τα μελανότερα χρώματα ως περίοδο ειδωλολατρίας, ο Χρύσανθος έχει μόνο να σημειώσει ότι ο ίδιος ο προφήτης «κοντά εις τας άλλας του παιδείας, επαιδεύθη και την Μουσικήν, και κατεσκεύασε και μουσικά όργανα»,

τα οποία και κατονομάζει³⁹. Δεν ξεχνά επίσης να αναφερθεί στην περίπτωση του Δαβίδ, που θεράπευσε με τη λύρα του το Σαούλ, καθώς και στο διορισμό οργανοπαικτών από τον προφητάνακτα στην Κιβωτό της Διαθήκης. Ταυτόχρονα όμως νιώθει την ανάγκη να παραθέσει και το σχόλιο του Βυζαντινού συγγραφέα Θεοδώρητου, ο οποίος, θέλοντας να τονίσει και τη θείκη παρέμβαση στο εν λόγω περιστατικό, τονίζει ότι «το τον Δαβίδ θεραπεύειν διά Μουσικής ουκ ην φυσικόν, αλλ' υπέρ φύσιν, ο γαρ Δαβίδ εδέδεκτο την χάριν του θείου πνεύματος. Τούτου τίνυνν διά του Δαβίδ ενεργούντος, το παμπόνηρον ησύχαζε πνεύμα, και το της λύρας μέλος βέλος κατά των δαιμόνων επέμπετο»⁴⁰.

Για το ίδιο θέμα (δηλαδή τη θεραπεία του Σαούλ από το Δαβίδ διά του οργάνου), ο πάντα «ανοικτός» Ευγένιος σημειώνει με νόημα ότι, αν και λέγεται πως το γεγονός τούτο ήταν «αποτέλεσμα υπερφυσικωτέρας δυνάμεως», εντούτοις «δεν έλειψαν εκκλησιαστικοί συγγραφείς να αποδώσουν φυσικωτέρως και τούτο εις αυτήν της μελωδίας την δύναμιν»⁴¹. Από δε τους συγγραφείς αυτούς μνημονεύει το Γάλλο Αντώνιο Αυγουστίνο Calmet (1672-1757), ο οποίος, αν και ανήκε στο τάγμα των Βενεδικτίνων, δε δίστασε στο 23τομο έργο του *Σχόλια επί της Βίβλου* (1707-1716) να παραθέσει μια λιγότερο μεταφυσική ερμηνεία στα υπερθαύμαστα περιστατικά της Παλαιάς Διαθήκης, όπως αυτό του Δαβίδ. Ο Ευγένιος ευφυώς εντάσσει την ιστορία του Δαβίδ στην «ωφέλεια» της οργανικής μουσικής απέναντι στις διάφορες ασθένειες, όπως τη «ζοφερά μελαγχολία» από την οποίαν έπασχε ο Σαούλ, και δικαιολογημένα βιάζεται να προχωρήσει σε άλλες μορφές μουσικής θεραπείας, «αφίνοντας» τον περαιτέρω σχολιασμό στην κρίση του αναγνώστη.

Μακριά από τον ορθολογισμό του Ευγένιου, ο συλλειτουργός του Χρύσανθος προσπαθούσε να βρει τη δική του μέση οδό, που ως κληρικός την εντόπιζε μεταξύ της Ορθόδοξης χριστιανικής διδασκαλίας, η οποία απαγόρευε αυστηρώς και διά ροπάλου τη χρήση οργάνων εν ώρα λατρείας, και της εβραϊκής παράδοσης, όπου, σύμφωνα με το Ψαλτήριο του Δαβίδ, οι πιστοί υμνούσαν ανενδοίαστα τον ίδιο Θεό «εν ήχω σάλπιγγος», «εν ψαλτηρίω και κιθάρα», «εν τυμπάνω και χορώ» και «εν κυμβάλοις ευήχοις»⁴². Η μόνη παραχώρηση όμως που μπορεί (ή ίσως αναγκάζεται) να κάνει είναι η χρήση του οργάνου για διδακτικούς κυρίως σκοπούς. Στο «Περί Μουσικών Οργάνων» κεφάλαιο του Θεωρητικού του, ο Μαδυτινός συγγραφέας παρατηρεί σχετικά πως «ο φιλόμουσος, όταν αποκτήση την ιδέαν ενός οργάνου μουσικού και την χρήσιν, ωσάν η μέλισσα, θέλων να τρυγά μόνον τα χρήσιμα και να παρατρέχη την εις τα ανίερα μεταχείρισιν του οργάνου, δεν βλάπτει την ιεράν ψαλμωδίαν, ενδυναμούμενος εις την γνώσιν της Μουσικής. Επειδή εκείνα άτινα ποιεί αοράτως η φωνή μέσα εις τον λάρυγγα και εις το στόμα,

ταύτα δύναται να βλέπη με τους οφθαλμούς του ο μουσικός επί του οργάνου. Όσα δε σφάλματα τύχη να φύγωσιν από την αντίληψιν του νοός, όταν μελίξη τινάς με την φωνήν, αυτά διά του οργάνου φανερώνονται και αξιούνται διορθώσεως»⁴³.

Εκτός από τους Εβραίους της Παλαιάς Διαθήκης, τόσο ο Ευγένιος όσο και ο Χρύσανθος αναφέρονται εκτενώς και στη χρήση των οργάνων από τους αρχαίους Έλληνες. Στη σιγουριά της ρωσικής αυλής, ο Κερκυραίος προλύτης, πιο ενθουσιώδης από τον οθωμανό υπήκοο Χρύσανθο, διερωτάται ρητορικά: «Τι άλλο οι παμπάλαιοι μύθοι να μας διδάξουν ηθέλησαν, παρά την δραστηριωτάτην χάριν ή την χαριεστάτην δύναμιν της μουσικής, όταν ετόλμησαν να πλάσουν τας τόσον απίστους, τόσον απότους περί αυτής παραδοξολογίας;»⁴⁴. Αφού παραθέτει χαρακτηριστικά παραδείγματα από την αρχαία μυθολογία, που αναφέρονται στα «θελκτικά κρούσματα» των οργάνων, παρατηρεί ότι «οι μύθοι ούτοι εικονίζουσι την αλήθειαν, και η αλήθεια οπού υποκρύπτεται υπό τας ειρημένας μυθολογίας είναι ότι η μουσική τόσην έχει δύναμιν εις τας ψυχάς των ανθρώπων, οπού και τους ακινήτους διά ραθυμίαν τους διεγείρει, και τους αναισθήτους διά νωθρότητα τους παρορμά, και τους σκληρούς και ατέγκτους μαλάττει, και τους αγρίους και θηριώδεις φέρει εις ημερότητα»⁴⁵. Πόσο πειστικός ήταν ο Ευγένιος;

Όχι τόσο, αφού, όπως προελέχθη, η οργανική μουσική δε φαίνεται ότι ήταν ικανή να «μαλάξει» την καρδιά του Νικόδημου, ο οποίος στη Χρηστοθήθειά του λες και βάλθηκε να διαψεύσει το συλλειτουργό του. Διότι, σαν να μην έφτανε η ευθεία καταδίκη των «σατανικών» οργάνων εντός και εκτός ναού, επιτίθεται δριμύτατα και κατά εκείνων «οπού κάθηνται εις το μέσον πολλών ανθρώπων και διηγούνται με ηδονήν τας μυθολογίας των Ελλήνων» (Λόγος Ζ'), όπως ο Ευγένιος. Και τούτο, διότι, όπως φρονεί, «οι μύθοι δεν περιέχουν άλλο παρά ψεύματα φανερά, χονδρά και μεγάλα, φλυαρίας και μωρολογίας, αισχρολογίας και ευτραπελίας και άλλα ανυπόστατα μεν και φαντασιώδη, βλαβερώτατα δε εις την ψυχήν και θανατηφόρα»⁴⁶. Να και τι θα είχε να πει σε όποιον είχε το θράσος να παρακούσει την εντολή του: «Εσύ οπού κάθησαι και διηγῆσαι με τόσην ηδονήν τους τοιούτους μύθους, αγκαλά και να μη τους πιστεύης [που τους πιστεύει ο Ευγένιος!], φανερώνεις όμως το ελάχιστον, πως έχεις διεφθαρμένον και βεβλαμμένον τον ορθόν λογισμόν και την διάνοιάν σου και διά τούτο ηδύνεσαι και προσέχεις εις τα ψευδή και τα ανύπαρκτα»⁴⁷.

Ο Χρύσανθος, πάλι, καίτοι δεν παραμένει αδιάφορος απέναντι στην ελληνική μυθολογία περί μουσικής, προσπαθεί να την εκλογικεύσει, εντοπίζοντας τις αντιστοιχίες της με την πραγματικότητα. Δε θα μπορούσε άλλωστε να κάνει διαφορετικά, αφού και ο ίδιος ήταν οργανοπαίκτης, «χειριζόμενος δεξιώς τον ευρωπαϊκόν πλαγίαυλον και το

αραβοπερσικόν νέι»⁴⁸. Έτσι, αναφερόμενος στις Εννέα Μούσες, παρατηρεί με μια διεισδυτικότητα που θα τη ζήλευε και ένας σύγχρονος Κοινωνικός Ανθρωπολόγος, πως «οι πρώτοι ποιηταί εκπληττόμενοι από την ωραιότητα της φύσεως, κατήντησαν να χρειασθώσι το να επικαλούνται τας νύμφας των δασέων, των βουνών, των βρύσεων κτλ. Και υπείκοντες τη ηδονή της αλληγορίας, της τότε γενικώς επικρατούσης, εσημείωσαν τας Μούσας δι' ονομάτων σχετικών εις την επιρροήν, ην αύται εδύναντο να έχωσιν επί των καρπών του πνεύματος»⁴⁹. Ένας από τους «καρπούς» αυτούς ήταν και η οργανική μουσική, η επιστασία της οποίας ανήκε στη Μούσα Ευτέρπη, αφού, κατά το Χρύσανθο, αυτή «ηύρε» τους αυλούς. Ο Μαδυτινός ιεράρχης προσπαθεί να «αποδαίμονοποιήσει» τρόπον τινά τις Μούσες —και κατ' επέκταση όλες τις μυθικές θεότητες— τονίζοντας ότι, καίτοι μυθεύματα, «αυταί όμως αι ιδέαι εγέννησαν εις ένα βάρβαρον τόπον, οίος ην η Θράκη, μεγάλα προϊόντα, διότι εν μέσω της αμαθείας ανεφάνησαν ευθύς έμμουσοι άνδρες»⁵⁰, όπως ο Ορφείας που παρέλαβε την επτάχορδη λύρα από τον Απόλλωνα.

Μπροστά στην ανάγκη να καταδικαστούν τα όργανα και οι βλαπτικές τους συνέπειες, ο Νικόδημος, εκτός από την ελληνική μυθολογία, δε διστάζει να επιτεθεί και συλλήβδην κατά του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, όπως μπορούμε να αντιληφθούμε από ένα λίγο μεταγενέστερο έργο του, τη *Νέα Κλίμακα* (1806). Εκεί προσπαθεί να αναιρέσει «κάποια απίθανα, απαράδεκτα και μη ορθώς έχοντα περί των ήχων» σχόλια του Βυζαντινού συνθέτη και μοναχού Κάλλιστου Ξανθόπουλου (15ος αιώνας). Ο Κάλλιστος τόλμησε να γράψει πως ο εφευρέτης της μουσικής ήταν ο ειδωλολάτρης Πυθαγόρας, ο οποίος «ευρήκε την μουσικήν και τα της μουσικής όργανα από ένα χαλκοτυπείον», αλλά κατά το Νικόδημο «ψευδές δε τούτο εστί», διότι ο Εβραίος «Ιουβάλ πρώτος εφεύρε την μουσικήν και τα της μουσικής όργανα», σύμφωνα με βιβλικό χωρίο το οποίο παραθέτει⁵¹. Το σχόλιο που θα μπορούσε να κάνει κανείς είναι ότι, ενώ ο Νικόδημος προηγουμένως καταδίκαιζε τα όργανα, εδώ που νοιάζεται να αποφύγει την παγανιστική καταγωγή ή σχέση τους, δε διστάζει να επικαλεστεί τη βιβλική τεκμηρίωση. Άλλα «απαράδεκτα» του Κάλλιστου που προσπαθεί να ανασκευάσει ο Νικόδημος είναι ότι «από την συμφωνίαν των επτά πλανητών του ουρανού εφευρέθησαν οι επτά ήχοι, ο δε Πυθαγόρας εφεύρε τον όγδοον, μεταξύ της μέσης και της παραμέσης κόρδας της λύρας προσαρμόσας αυτόν»⁵². Τέλος, χαρακτηρίζει «αβέβαια» και «απίθανα» τα λεγόμενα του Κάλλιστου περί «της των πλανητών αρμονίας», δηλαδή της πυθαγόρειας θεωρίας της αρμονίας των σφαιρών.

Αυτό που δείχνει να μην αντιλαμβάνεται ο Νικόδημος είναι ότι ο Κάλλιστος αναφερόμενος στον Πυθαγόρα ως «εφευρέτη» πρέπει να εννοούσε τη συμβολή του μεγάλου Σάμιου φιλοσόφου στη συστηματο-

ποίηση των αρχών της μουσικής, και μάλιστα της οργανικής. Ό,τι όμως δεν έκανε ο Νικόδημος το έπραξε ο Χρύσανθος στο *Θεωρητικόν* του, αφιερώνοντας αρκετές σελίδες στον Πυθαγόρα και τη θεωρία του. Εκεί, επανερχόμενος στην παράδοση που διέψευσε ο Νικόδημος, σημειώνει ότι ο Πυθαγόρας «*διελών το πεντεκαιδεκάχορδον Σύστημα εις πέντε τετράχορδα, προσέθηκεν εις τους φθόγγους τον Προσλαμβανόμενον*»⁵³. Όσον δε αφορά την «*πρωτιά*» ή όχι του Έλληνα φιλοσόφου, ο Μαδυτινός θεωρητικός εξηγεί ότι ο Πυθαγόρας «*φιλοσοφικότεραν από όλους τους προ αυτού ενέθηκεν έρευναν εις την Μουσικήν*», ενώ αυτό που «*ηύρε*» πρώτος ήταν «*τα διαστήματα των τόνων*», και την «*δι' αριθμών*» διαφορά τους⁵⁴. Τέλος, ο Χρύσανθος δε διστάζει να υπενθυμίσει στο χριστιανό αναγνώστη του ότι ο Σάμιος φιλόσοφος «*απελθών δε εις Αίγυπτον, επροχώρησεν εις τους ναούς και εις τους ιερούς τόπους των, και εδιδάχθη ακριβώς την σοφίαν των Αιγυπτίων*»⁵⁵, που ήταν φυσικά ειδωλολάτρες.

Μουσική και εργασία

Εκτός από τα όργανα, οι τρεις συγγραφείς ασχολούνται και με την επίδραση της μουσικής στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου, και μάλιστα κατά τις ώρες της εργασίας του. Για τον Ευγένιο η ευεργετική επίδραση της μουσικής είναι εκ των ων ουκ άνευ ή, κατά τη διατύπωσή του, «*ένα επίσημον του ανθρώπου βοήθημα και επάνω εις αυτούς τους κόπους από τους οποίους καταβαρύνεται*»⁵⁶. Ο Κερκυραίος κληρικός ακούγεται σαν να ενημερώνει ένα φανταστικό εργοδότη για τα οφέλη που θα έχει από την εισαγωγή της μουσικής στους εργαζόμενους. «*Εισάγαγε*», του προτείνει, «*μεταξύ των εργαζομένων και κοπιώντων ένα σύστημα μιας μελωδικής συμφωνίας, και θέλεις ιδεί πόσον αυξάνει εις αυτούς η περί την εργασίαν επιμονή και προθυμία και επιμέλεια*»⁵⁷. Η εξήγηση που δίνει ο ίδιος γι' αυτό το φαινόμενο είναι ότι «*το αρμονικόν και εύρυθμον κίνημα του αέρος διά της μελουργίας διαδίδεται και προχωρεί μέσα εις αυτά τα βάθη του πνεύματος. Όθεν αισθανόμενος εν εαυτώ ο εργάτης μίαν ομαλήν και ηδυτάτην διάθεσιν, γίνεται φαιδρότερος κατά την ψυχήν και εαυτού τρόπον τινά ζωηρότερος, και αντέχει ούτως εις το επίπονον της εργασίας, αναισθητών εις το περισσότερο μέρος της ταλαιπωρίας και θλίψεως*»⁵⁸.

Το παραπάνω απόσπασμα της *Πραγματείας* θεωρήθηκε από κάποιους μελετητές του Ευγένιου ως προανάκρουσμα της θεωρίας περί του ρυθμού στην εργασία, η οποία διατυπώθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα από το Γερμανό Karl Bücher⁵⁹. Όπως όμως έχει επισημανθεί, η σχέση των δύο συγγραφέων δεν είναι τόσο στενή όσο φαίνεται εκ πρώτης όψεως, διότι για μεν τον Ευγένιο ο ρυθμός «*ενυπάρχει στο τραγούδι*», γι' αυτό και «*δρα ευεργετικά στον άνθρωπο, τον εμψυχώνει*

και τον θωρακίζει απέναντι στον κόπο της επίπονης εργασίας», ενώ για τον Bücher ο ρυθμός «δεν είναι εγγενής στην ποίηση ή στη μουσική αλλά στην κίνηση του ανθρωπίνου σώματος, απ' όπου προβάλλεται πάνω στις τέχνες του χρόνου»⁶⁰. Τον πρόδρομο του Γερμανού θεωρητικού θα πρέπει να αναζητήσει κανείς στο συμπατριώτη του, τον Sulzer, ο οποίος θεωρεί το ρυθμό εγγενές στοιχείο του ανθρώπινου οργανισμού, παρατηρώντας πως έτσι εξηγείται το ότι «βρίσκουμε απολαυστική οιαδήποτε ρυθμική κίνηση που αναπτύσσεται με συμμετρικό τρόπο, όπως το περπάτημα: Μια τέτοια ρυθμική ακολουθία συνέχει την προσοχή μας σε έργα που αλλιώς θα ήταν κοπιαστικά. Και μόνο έτσι μπορούμε να καταλάβουμε γιατί οιαδήποτε μακρά επαναλαμβανόμενη κίνηση [...] εκτελείται σε τακτικό ρυθμό. [...] Αυτή η συμμετρική κίνηση μπορεί εύκολα να συνδυαστεί με τους μουσικούς ήχους, καθώς οι ήχοι αυτοί προϋποθέτουν κίνηση. Αυτή λοιπόν είναι η προέλευση των ρυθμικών τραγουδιών και χορών»⁶¹.

Θέση στο θέμα του ρυθμού παίρνει και ο Χρύσανθος, ο οποίος φαίνεται ότι συγκλίνει περισσότερο προς τη θέση του Ευγένιου, καθώς σημειώνει ότι «ο ήχος όστις ευγαίνει από τα ρυθμικά όργανα αρέσκει τη ακοή [...] διότι έχει αριθμόν γνώριμον και τεταγμένον, και κινεί διά του αισθητηρίου την ημετέραν ψυχήν με μίαν τάξιν ωρισμένην και καταλαμβανομένην, επειδή εκτείνεται ο ρυθμός έως εκεί όπου είναι δυνατόν να καταλαμβάνη διά της ακοής ο νους την τάξιν αυτού του ρυθμού»⁶². Η βασική διαφορά τους είναι ότι ο Κερκυραίος προλύτης αρκείται στην επίδραση του ρυθμού μέχρι τα «βάθη του πνεύματος», ενώ ο Μαδυτινός συνάδελφός του επιτρέπει στο ρυθμό να φτάσει μέχρι την «ψυχή». Παρ' όλα αυτά, σε άλλο σημείο ο Χρύσανθος προσπαθεί να προωθήσει μια πιο μηχανιστική ερμηνεία περί ρυθμού, σημειώνοντας ότι «κατ' άλλον τρόπον οι άνθρωποι δεν έχουσι φύσιν να διατιθώνται ποιώς υπό της Μουσικής, ειμή νοούντες ότι μηχανικώς πως αυτά παρακολουθούσιν»⁶³. Την άποψη αυτή στηρίζει στην παρατήρηση ότι «το σώμα του ακροατού, υποτασσόμενον εις τον μηχανικόν τρόπον, επιθυμεί να συσχηματίζεται με το σώμα του μουσικού διά των κινήσεων του ποδός ή της χειρός ή της κεφαλής, αίτινες κινήσεις γίνονται εκταυτομάτου ή απροσεκτί και απροβουλεύτι, και ωσάν να συσύρωνται τα μέλη του σώματος από την δύναμιν της Μουσικής»⁶⁴. Η ερμηνεία αυτή μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι ο Μαδυτινός θεωρητικός, όπως σημειώνει αλλού⁶⁵, είχε υπόψη του κάποια έργα μηχανιστικών φιλοσόφων, όπως του Καρτέσιου και του Mersenne.

Παρά τις όποιες αποκλίσεις μεταξύ τους, όλοι οι συγγραφείς πλην του Νικόδημου συμφωνούν ως προς το ότι η μουσική με όλα τα συστατικά της (μελωδικά, ρυθμικά κτλ.) δρα ευεργετικά στον άνθρωπο, ειδικά στον εργαζόμενο. Ο Sulzer τονίζει ότι ένας από τους σκοπούς της

μουσικής είναι «η επιθυμία του να δίδωμεν αναψυχήν εις επιπόνους εργασίας μας»⁶⁶. Ο Γερμανός φιλόσοφος αναγνωρίζει δύο τρόπους μέσω των οποίων μπορεί η μουσική να βοηθήσει τον εργαζόμενο: είτε «δι' απλού ανακουφισμού, όπου δηλονότι διά του ποικίλου ενοειδούς τρέπεται η προσοχή εκ του κοπιαστικού εις το ηδονικόν» είτε «δι' αληθινής αναψυχής ενεργουμένης από εμπυχωμένους τόνους και ζωηράν κίνησιν»⁶⁷. Στην πρώτη περίπτωση, η μουσική αποβλέπει «εις είδος τι ενθουσιασμού ή καταπλήξεως των αισθητηρίων», ενώ στη δεύτερη χρησιμοποιείται «προς αναζωπύρωσιν των σωματικών και ψυχικών δυνάμεων»⁶⁸. Τους δύο τρόπους μέσω των οποίων περιορίζεται ο εργασιακός μόχθος υπαινίσσεται και ο Ευγένιος με τη «φαιδρότητα της ψυχής», που αντιστοιχεί στον «ενθουσιασμόν ή την κατάπληξιν των αισθητηρίων» του Sulzer, και με την αντοχή στο «επίπονον της εργασίας», που μας θυμίζει την «αναζωπύρωσιν των σωματικών δυνάμεων» του Γερμανού ομολόγου του.

Απέναντι στη χρησιμότητα της μουσικής στην εργασία ορθώνει και πάλι το ανάστημά του ο Νικόδημος, ο οποίος, με το κύρος που του προσδίδει η πατριαρχική επιστολή του Γρηγορίου Ε' που προτάσσεται της μελέτης του, εναντιώνεται στις παραπάνω ιδέες. «Όσοι άνδρες ή γυναίκες» γράφει «είσθε τεχνίται, μη τραγουδείτε εκεί όπου δουλεύετε [...] διότι όχι μόνον έχετε να δώσετε απολογία εν ημέρα κρίσεως διά τας αργολογίας οπού κάμνετε [...] αλλά και προς τούτοις καμίαν προκοπήν δεν λαμβάνετε εις την τέχνην σας. Αλλά τι να κάμετε; Εκεί όπου δουλεύετε, πότε να προσεύχεσθε με τον νουν σας και να λέγετε "Κύριε Ιησού Χριστέ, υιέ του Θεού ελέησόν με", πότε δε να λέγετε τούτο και με το στόμα σας» και στη χειρότερη περίπτωση «και άλλο κανένα τροπαράκι να ψάλλετε ήσυχα, ωσάν το Άξιον εστίν ως αληθώς, το Θεοτόκε Παρθένε, το Άγιος ο Θεός»⁶⁹. Η προσευχή που συνιστά ο Νικόδημος στους εργαζόμενους είναι η λεγόμενη «ευχή του Ιησού», η οποία αποτελεί απαραίτητο κανόνα των μοναχών, γι' αυτό και πρέπει να την αναπέμπουν αδιάλειπτα, ακόμα και εν ώρα εργασίας. Φαίνεται όμως ότι οι απόψεις του αυτές είχαν προσκρούσει στην απροθυμία των εργαζόμενων ακροατών του, για τους οποίους παραπονείται ότι «νομίζοντες την προσευχήν ως ένα ανωφελές πράγμα, δουλεύουν έως ότου να νυκτώση, προσπαθούντες όλως δι' όλου και ελπίζοντες, όχι εις τον Θεόν, αλλ' εις τας τέχνας και εις τας χείρας των»⁷⁰.

Την εξήγηση γι' αυτή του τη στάση στηρίζει στο επιχείρημα «ότι οι Χριστιανοί, τας μεν τέχνας πρέπει να έχουν ως πάρεργα, την δε προσευχήν ως έργον» (Λόγος Η'). Αφού λοιπόν οτιδήποτε αποσπά τον εργαζόμενο από το κύριο «έργο» του (την προσευχή) είναι απορριπτέο, η μουσική και το τραγούδι πρέπει να καταδικαστούν εξίσου, εκτός από την περίπτωση των ύμνων, που αποτελούν μέρος του κύριου «έρ-

γου». Μετά από τα παραπάνω δεν έρχεται ως έκπληξη το γεγονός ότι ο αγιορείτης συγγραφέας συνιστά στους τεχνίτες «*δύο φορές την ημέραν να πηγαίνουν εις την Εκκλησίαν*» (Λόγος Η'), μία το πρωί πριν πάνε για δουλειά και μία το βράδυ όταν επιστρέφουν. Ο Νικόδημος προσαθεί να τεκμηριώσει τις απόψεις του με την προτροπή του Ιωάννη Χρυσοστόμου στο σχολάζοντα εργαζόμενο: «*Χειροτέχνης ει; — Καθεζόμενος ψάλλε. Αλλά ου βούλει τω στόματι ψάλλειν; — Τη διανοία τούτο ποίει — μέγας συνόμιλος ο ψαλμός*»⁷¹. Είναι προφανές όμως ότι αντιστρέφει τη σκέψη του Αντιοχέα ιεράρχη, ο οποίος, μακράν του να απαγορεύσει τη (θρησκευτική έστω) μουσική από τον εργαζόμενο, του προσφέρει ως εναλλακτική μόνο λύση την προσευχή. Αυτό λοιπόν που φαίνεται ότι επιχειρεί ο αγιορείτης συγγραφέας είναι να μεταφέρει καλογερικές συνήθειες στο λαϊκό εργαζόμενο άνθρωπο της εποχής του.

Η διάσταση των απόψεων μεταξύ Ευγένιου και Νικόδημου φαίνεται ότι είναι μεγαλύτερη απ' ό,τι φαντάστηκε μέχρι τώρα ο αναγνώστης, αν λάβει υπόψη του ότι ο πρώτος δεν επικροτεί μόνο τη χρήση των ψαλμών από τον εργαζόμενο (κατά το παράδειγμα του Χρυσοστόμου), αλλά και άλλων κοσμικών ασμάτων, συναφών με τη φύση της εργασίας. Έτσι, αφού επισημαίνει ότι οι άνθρωποι «*συνεννόησαν αυτό το όφελος της μουσικής έως από των παλαιότερων καιρών [...] και το έφεραν εις έργον*», παραθέτει αναλυτικό κατάλογο τραγουδιών της δουλειάς, όπως «*οδοιπορικά*», «*ποιμενικά*», «*βουκολισμούς*» κ.ά.⁷². Σε κάποιες δε περιπτώσεις τεκμηριώνει τη χρήση και αξία του είδους των τραγουδιών αυτών με παραδείγματα από την αρχαία ελληνική γραμματεία. Παρ' όλα αυτά, ο Νικόδημος δε θα δυσκολευόταν να εντοπίσει ανάμεσα στα παλαιά τραγούδια της δουλειάς ένα που αποτυπώνει τα βλαβερά αποτελέσματα της μουσικής στην εργασία. Πρόκειται για την «*κόρη*» που ενώ «*έπλενε τ' ανδρός της το μαντήλι, κι ετραγούδαε το παραπόνεμά της, έβαλ' ο γιαλός τον σιγαλόν αέρα, κι έτσι εσήκωσε το γυροφούστανό της, κι έτσι εφάνηκε ο ποδαστράγαλός της. Έλαμψ' ο γιαλός, έλαμψ' ο κόσμος όλος. Κάτεργα περνούν, γαλιώτ' αρματωμένα, και τους θάμπωσε όλους η ευμορφιά της, κι ευθύς έπαψε απ' το να τραγουδάη*»⁷³.

Τη δυνατότητα εισαγωγής της μουσικής στον εργασιακό χώρο δεν αποκλείει και ο Χρύσανθος, αν και συνιστά την επιλεκτική χρήση των μελωδιών, των ρυθμών και των οργάνων. Ο Μαδυτινός κληρικός τοποθετεί τους εργαζόμενους (τους οποίους ονομάζει «*χειροτέχνες*») στη χαμηλότερη κοινωνική τάξη από τις τρεις που μνημονεύει, και για τις οποίες προτείνει μουσικά προϊόντα που αντιστοιχούν στο πνευματικό και μορφωτικό τους επίπεδο. Επειδή λοιπόν οι εργάτες είναι άνθρωποι «*τους οποίους δεν εξελέπτυνεν η φύσις ικανώς, ούτε η διά την χρήσιν συνήθεια*», αυτοί «*ευχαριστούνται εις απλουστέρους ρυθμούς ή εις μέ-*

τρα σεσημασμένα και εις ήχους πολλά διακεκριμένους και εις έν μόνον γένος, το διατονικόν»⁷⁴. Για τους λόγους αυτούς, πρέπει να περιορίζονται σε «ρυθμούς μεν ολιγοσήμους, μέτρα δε εν δυσίν ή τρισίν ή τέσσαρσι χρόνους, ήχους δε ζωηρούς, τερπνούς και εμψυχούντας [...] τόνους δε νητοειδείς περισσότερον παρά υπατοειδείς, ήγουν οξείς περισσότερον παρά βαρείς»⁷⁵. Ο Χρύσανθος δεν παραλείπει να συστήσει και τη χρήση οργάνων, από τα οποία η κατηγορία των εργατών καλό είναι να χρησιμοποιεί «τα ψογωδέστερα παρά τα λεπτόφωνα, και ακόμη τα οξυφωνότερα παρά τα βαρυφωνότερα»⁷⁶. Μπορεί η περιγραφή του Χρύσανθου να είναι πιο λεπτομερής από αυτήν του Ευγένιου, την ίδια στιγμή όμως είναι και πιο υποτιμητική έναντι των ανθρώπων του μόχθου, τους οποίους ο Κερκυραίος ιεράρχης αντιμετωπίζει με μεγαλύτερο σεβασμό.

Πώς αντιμετωπίζουν όμως οι τρεις Έλληνες συγγραφείς την άσκηση της μουσικής στο περιθώριο της εργασίας, και μάλιστα κατά τις αργίες; Αν και εδώ θα περίμενε κανείς μια κάποια σύγκλιση, εντούτοις το θέμα αυτό αποτελεί άλλο ένα σημείο τριβής μεταξύ των τριών σχολών σκέψης. Ο Ευγένιος θεωρεί απολύτως απαραίτητη τη μουσική στο πλαίσιο της σχολής, και βασίζει το συλλογισμό του στη διαπίστωση ότι «η σχολή και η άνεσις πολλάκις διά της ολοτελούς απραξίας, ρίπτουσα τον άνθρωπον εις μίαν αηδεστάτην ακηδίαν, καθίσταται βαρυτέρα και αυτής της πλέον σκληράς και επιπόνου επιχειρήσεως. Η παντελής αργία είναι ωσάν ένα μέρος της ζωής νεκροειδές, ως ένα διάστημα της υπάρξεως χασματώδες και διάκενον, και η φύσις αποστρέφεται το κενόν τούτο, ως η ζωή την νέκρωσιν»⁷⁷. Μπροστά σε αυτό τον κίνδυνο, η μουσική είναι «το επιτηδειότερον μέσον προς αναζώωσιν και αναπλήρωσιν της νεκροειδούς ταύτης και διακένου αργίας», διότι «αυτή αρτύει την αηδή άνεσιν, αυτή καταγλυκαίνει την ατερπή σχολήν με μίαν όσον ελαφρά, άλλον τόσον τερπνή ασχολίαν»⁷⁸. Επιπλέον, η μουσική προλαμβάνει το σχολάζοντα άνθρωπο από το να εξοκείλει, καθώς τούτος «εξολισθαίνει πολλάκις εις τα μάταια, και ενίοτε εις τα επιβλαβή, και γίνεται τοιουτοτρόπως εις αυτόν ο καιρός της απραξίας κακοπραξίας αφορμή και περιστασις»⁷⁹.

Για το Νικόδημο, αντίθετα, το «μάταιο εξολίσθημα» έγκειται ακριβώς στη χρήση της μουσικής κατά τις αργίες, διότι αυτές έχουν θεσπιστεί για να εορτάζονται και να τιμώνται οι άγιοι της Εκκλησίας, και όχι για να γλεντούν οι άνθρωποι. Φαίνεται όμως ότι η αυστηρή αυτή άποψη γινόταν δύσκολα αποδεκτή από το μέσο πιστό, τον οποίο βάζει ο αγιορείτης μοναχός να ρωτά: «Ας είναι, εις τα άλλας ημέρας δεν πρέπει να παίζη τινάς και να χορεύη και να τραγουδή. Μα όταν είναι πανηγυρις και εορτή; Μα όταν έλθη το Πάσχα και αι ημέραι της Λαμπράς; Μα όταν είναι Απόκριες; Τότε πώς να δείξωμεν την χαράν μας, τότε

πώς να φανούμεν ότι εορτάζομεν και πανηγυρίζομεν και αποκρούομεν, πάρεξ να φέρωμεν παιγνίδια, πάρεξ να στήσωμεν χορούς, να τραγουδήσομεν;»⁸⁰. Τα εύλογα αυτά ερωτήματα, ο Νικόδημος τα βαφτίζει «μωρές προφάσεις» που προέρχονται από «ανοήτους ανθρώπους», με το αιτιολογικό ότι «αι εορταί και αι πανηγύρεις των αγίων δι' άλλο τέλος δεν γίνονται, πάρεξ διά να συναχθούν εις αυτάς οι Χριστιανοί, να ακούσουν τα κατορθώματα των εορταζομένων αγίων, και κατά το δυνατόν τους να τους μιμηθούν [...] Όθεν, αν εσύ, Χριστιανέ, δεν κάμνης έτσι εις τας εορτάς των αγίων, αλλά καλείς παιγνίδια και χορεύεις και τραγουδείς, δεν δοξάζεις πλέον ούτε τιμάς τους εορταζομένους αγίους, αλλά μάλιστα τους ατιμάζεις, διότι κάμνεις εκείνα τα έργα οπού μισούν οι άγιοι και αποστρέφονται. [...] Τι λέγω; Εσύ με τα παιγνίδια και τους χορούς και τα τραγούδια, οπού μεταχειρίζεσαι εις τας εορτάς [...] τιμάς και δοξάζεις τον διάβολον; διότι αυτά είναι η πομπή και η δόξα του διαβόλου και γίνεσαι μιμητής όχι των αγίων, αλλά των δαιμόνων»⁸¹.

Μεταξύ της «δαιμονοποίησης» (κατά το Νικόδημο) και της καθοσίωσης (κατά τον Ευγένιο) της μουσικής στις αργίες, ο Χρύσανθος πρέπει να είχε βρεθεί σε αρκετά δύσκολη θέση, για τον επιπλέον λόγο ότι, όταν έδινε το σύγγραμμά του για εκτύπωση (1820)⁸², εκκλησιαστικός προϊστάμενός του ήταν ο Πατριάρχης Γρηγόριος Ε', που, όπως είδαμε, είχε προλογίσει το έργο του Νικόδημου. Ο Μαδυτινός θεωρητικός εντάσσει τη συγκεκριμένη μορφή μουσικής στην «προς ανθρωπαρέσκεια» κατηγορία (η άλλη είναι ο «Ύμνος»), και μάλιστα στην «Άλογον» ιδέα της, διότι αφορά τα σωματικά πάθη, ενώ η «Λογική» ανθρωπάρεσκη μουσική απευθύνεται στα ψυχικά πάθη⁸³. Για να τονίσει την αξία της «άλογης» έστω ανθρωπάρεσκης μουσικής, αναφέρεται στο παράδειγμα ενός σχολάζοντα ανθρώπου «όστις δεν στέργει να χορεύση μήτε μίαν ώραν, διά υπερβολήν οκνηρίαν, ήτις τον κρατεί, και μήτε φωνήν καλήν έχει διά μουσικήν, μήτε όργανον μεταχειρίζεται μουσικόν»⁸⁴. Η δύναμη της μουσικής όμως είναι τέτοια, ώστε ο άνθρωπος «ούτος διερεθιζόμενος από μίαν αρέσκουσαν αυτόν μελωδίαν, δύναται να περάση χορεύων ολόκληρον νύκτα, χωρίς να αισθάνηται διόλου κούρασιν»⁸⁵. Με αφορμή αυτή την παρατήρηση, ο Χρύσανθος συμπεραίνει ότι «η τοιαύτη εγκαρδίωσις και ενδυνάμωσις [...] ίσως έδωκαν αφορμήν εις τους μουσικούς να ψάλλωσιν εις την μετά την θοίνην [δηλ. το συμπόσιο] οπωροφαγίαν, μέρος ούσαν του δείπνου»⁸⁶.

Μουσική και ήθη

Ένα σπουδαίο θέμα που απασχολεί τους τρεις θεωρητικούς είναι το κατά πόσον η μουσική προάγει τα ήθη των ανθρώπων, είτε όταν αυτοί πράττουν τη μουσική είτε όταν την ακροώνται. Ο Ευγένιος εμφανίζεται καταφατικός μέσα από το εξής ρητορικό ερώτημα: «Πλην τίς η σωματι-

κή ωφέλεια [της μουσικής] παραβαλλομένη προς την ωφέλειαν της ψυχής;»⁸⁷. Ο αρχαιομαθής κληρικός τεκμηριώνει την άποψή του με γνώμες Ελλήνων φιλοσόφων, όπως του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα, καταλήγοντας στο ότι η μουσική είναι «δώρον απλώς εξαιρετον των μουσών, δι' ού μεταβάλλοντες τας εν ημίν ατάκτους και κακαρμόστους εις ευτάκτους και αρμονικάς περιόδους, φεύγομεν τας αλόγους των παθών ορμάς και ζώμεν ζωήν με τον ορθόν λόγον σύμφωνον»⁸⁸. Ο «ορθός λόγος» είναι ακριβώς το μέσο που επιτρέπει στον Ευγένιο να δεχτεί ότι όλα τα είδη της μουσικής είναι χρήσιμα για τον άνθρωπο στη σωστή χρονική στιγμή και αναλογία. Έτσι, τονίζει ότι «ανάμεσα εις τα διάφορα είδη των αρμονιών της μουσικής πρέπει να γίνεται μία διάκρισις επιμελής και προσεκτική εκείνου του είδους το οποίον είναι πρόσφορον και συντελές εις την χρείαν διά την οποίαν παραλαμβάνεται, διατί είναι εξ αυτών τινές αρμονίαι οπού ακρίτως λαμβανόμεναι αντί των οφελίμων καταστάσεων δύνανται να προξενήσουν εξ εναντίου τινάς διαθέσεις εις την ψυχήν επιβλαβείς και επιζημίους»⁸⁹. Γι' αυτό σημειώνει ότι στην αρχαία Ελλάδα «άπαντα ταύτα της αρμονίας τα είδη μαθητόμενα ότι εχρησίμευον, όταν εν τω καιρώ τω προσήκοντι, και καθώς απήτει η χρεία εγένετο εις την ψυχήν η τούτων εφαρμοσις»⁹⁰.

Δε μένει όμως μόνο στην αρχαιότητα, αλλά έρχεται και στην εποχή του, για να σημειώσει ότι, παρ' όλο που λέγεται ότι «η νεωτέρα μουσική είναι πολύ κατωτέρα της αρχαίας [...] μ' όλον τούτο έχουσα και η νέα μουσική καθώς η παλαιά τα διάφορα είδη της αρμονίας “το ανειμένον και τρυφηλόν, το ηδύ και χάριεν, το φαιδρόν, το ενθουσιαστικόν, το σεμνόν και καθεστηκός, το του μέσου καταστήματος” κτλ., δεν λείπει να γεννά και εις ταύτας τας ημέρας αποτελέσματα, οπού πολλά πλησιάζουσι με τα ανωτέρω καταλεχθέντα, και τινά και πάντη φαίνονται ισοδύναμα»⁹¹. Ας σημειωθεί ότι τα είδη της «αρμονίας» που μνημονεύει τα λαμβάνει από την *Εγκυκλοπαιδεία* του Diderot, παραπέμποντας σε υποσημείωση στους πρωτότυπους γαλλικούς όρους. Ανάμεσα στα σύγχρονα παραδείγματα που παραθέτει, ξεχωρίζουμε ένα περιστατικό που αντλεί από την *Εγκυκλοπαιδεία*, σύμφωνα με το οποίο η μελωδία ενός Γάλλου μουσικού στην αυλή του Ερρίκου Γ' (1574-1588) κατά τη διάρκεια ενός γαμήλιου δείπνου «εις τόσον ενθουσιασμόν ένα εκ των αρχόντων εκίνησεν, ώστε ενώπιον του βασιλέως ήρπασε τα όπλα. Όθεν αισθανθείς ο μουσικός και μεταβαλών ευθύς την αρμονίαν [...] κατέπαυσε την του ανδρός ορμήν την ενθουσιώδη και παράφορον»⁹².

Το παραπάνω παράδειγμα δεν επελέγη τυχαία, διότι το πλαίσιο του γάμου στο οποίο πράττεται η μουσική χρησιμοποιείται από τον ιδεολογικό αντίπαλο του Ευγένιου, το Νικόδημο, για να υποστηρίξει τα ακριβώς αντίθετα. Άλλωστε, η βίαιη συμπεριφορά του άρχοντα θα πρόσφερε στον αγιορείτη συγγραφέα την καλύτερη αφορμή για να

αποδείξει στον Κερκυραίο «συνομιλητή» του τη βλαπτική επίδραση της μουσικής στα ανθρώπινα ήθη. Ο Νικόδημος λοιπόν, ούτε λίγο ούτε πολύ, προειδοποιεί τον αναγνώστη του ότι «όσοι γάμοι των Χριστιανών γίνονται την σήμερον με παιγνίδια, με χορούς, με τραγούδια και με άλλας αταξίας δεν είναι πλέον εν πάσι τίμιοι και σεμνοί»⁹³. Και τούτο διότι «τα παιγνίδια, οι χοροί και τα τραγούδια βλάπτουσι την αγαπητικήν ένωσιν των ψυχών του ανδρός και της γυναικός», επειδή ο μεν «νυμφίος άνδρας, βλέποντας εκεί άλλας γυναίκας και χορεύοντας με αυτάς, έλκεται με την ψυχήν και καρδίαν του εις την αγάπην και επιθυμίαν αυτών, και μάλιστα όταν αυταίς τύχουν να είναι νεώτερες και ωραιότερες από την γυναίκα του», και το ίδιο συμβαίνει και με τη «νύμφη γυναίκα» ως προς τους άντρες⁹⁴. Απευθυνόμενος στον άντρα που τόλμησε να σκεφτεί να καλέσει οργανοπαίχτες για να λαμπρύνει το γαμήλιο τραπέζι του, τον επιτιμά ως εξής: «Εσύ δε ο άνδρας, δεν αγαπάς την γυναίκα σου με τόσην αγάπην αληθινήν, αλλά την μισείς, διότι αν την ηγάπας κατά αλήθειαν, δεν έφερες εις τον γάμον σου εκείνα τα σατανικά αίτια, οπού βλάπτουσι την ψυχήν της, τα οποία είναι τα παιγνίδια και οι χοροί και τα τραγούδια»⁹⁵.

Το δριμύ «κατηγορώ» του Νικόδημου φτάνει μέχρι του να γράψει ότι «τα διαβολικά αυτά όργανα και οι χοροί και τα τραγούδια κάμνουσι τον γάμον να γίνεται [...] πρόξενος και αιτία και αφορμή της πορνείας και της μοιχείας», καθώς «πορνεύουν με την επιθυμίαν της ψυχής [...] και εκείνοι οπού παίζουν, και εκείνοι οπού χορεύουν, και εκείνοι οπού τραγουδούν», και «μοιχεύουν με τον νουν τους εκείνοι οπού συνάγονται εις τους γάμους και βλέπουν περιέργως τα πρόσωπα των γυναικών και ακούουν τα πορνικά εκείνα και ερωτικά άσματα και πιάνουν με τα χέρια»⁹⁶. Για να αποδείξει μάλιστα το ασύμβατο του γάμου (ως μυστηρίου) με τη μουσική, διατείνεται ότι «ανίσως και ήταν καλόν και νόμιμον να παίζουν παιγνίδια και να χορεύουν και να τραγουδούν εις τον γάμον [...] έπρεπε να παίζουν ταύτα [...] και εις τα λοιπά έξι μυστήρια», μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται η ιερωσύνη, το ευχέλαιο κτλ. Έτσι, «αν παίζονται όργανα εις τον γάμον [...] ένα από τα δύο εξ ανάγκης ακολουθεί, ή πως ο γάμος δεν είναι μυστήριον [...] ή πως και εις τα άλλα έξι μυστήρια πρέπει παρομοίως να παίζωνται όργανα [...] αλλά και τα δύο αυτά επίσης είναι άτοπα και κακά»⁹⁷. Αντ' αυτών, ο ζηλωτής μοναχός προτείνει κάποιους ύμνους με περιεχόμενο εμπνευσμένο από τις ευχές της ακολουθίας του γάμου, δικής του πιθανόν συνθέσεως.

Όπως ήταν φυσικό, η ευθεία αυτή καταδίκη της μουσικής διασκέδασης στο γαμήλιο τραπέζι προκάλεσε την αντίδραση των απλών ανθρώπων, τους οποίους ο Νικόδημος βάζει να «προφασίζονται» πως μπορεί ο εκκλησιαστικός κανόνας να προβλέπει «ότι οι ιερωμένοι και

κληρικοί [...] προτού να έλθουν οι παιγνιδάτορες να παίξουν, να σηκώ-
νονται και να φεύγουν από εκεί», αλλά δεν λείπει τίποτα για τους λαϊ-
κούς, άρα γι' αυτούς «συγχωρημένον είναι να παίζουν εις τους γάμους
και εις τα δείπνα»⁹⁸. Ο εν λόγω κανόνας είναι ο ΝΔ' μιας τοπικής συνό-
δου που συνήλθε στη Λαοδίκεια (το έτος 364)⁹⁹, ο οποίος όμως «διορ-
θώθηκε» τρεις αιώνες αργότερα από την ΣΤ' Οικουμενική Σύνοδο (το
680), που αποφάσισε πως καλό είναι ο κληρικός να μη φεύγει πριν αρ-
χήσει το μουσικό γλέντι, αλλά αφού αρχίσει¹⁰⁰. Αργότερα, ο Βυζαντινός
σχολιαστής Βαλσαμών, ερμηνεύοντας τον τελευταίο κανόνα, σημείωσε
πως «τα τοιαύτα παίγνια εμποδίζονται μόνον εις τας Κυριακάς και τας
μεγάλας εορτάς, ουχί δε και εις τας άλλας ημέρας»¹⁰¹. Για να αντικρού-
σει την ερμηνεία αυτή, ο Νικόδημος επικαλείται παλαιότερο κανόνα,
σύμφωνα με τον οποίον οι χριστιανοί «όταν πηγαίνουν εις τους γάμους
να μη βαλίζουν, ήτοι κτυπούν τύμπανα ή άλλα όργανα, και κατά την αρ-
μονίαν αυτών και ηχολογίαν να χορεύουν, αλλά να γευματίζουν και να
δειπνούν [...] καθώς είναι πρόπον εις τους Χριστιανούς»¹⁰². Αυτό όμως
που αποκρύπτει ο αγιορείτης συγγραφέας είναι ότι ο κανόνας αυτός,
όπως και ο ΝΔ' της ίδιας συνόδου, θεσπίστηκε τον 4ον αιώνα, εποχή
κατά την οποία η ειδωλολατρία και οι τελετές της ήταν ακόμα σε ακ-
μή, με την Εκκλησία να προσπαθεί να ξεχωρίσει (ακόμα και στο θέμα
της μουσικής) από τους ειδωλολάτρες.

Για να πείσει τους αναγνώστες του ότι η (κοσμική τουλάχιστον)
μουσική φθείρει τα ήθη, ο Νικόδημος παρομοιάζει τη μουσική δράση με
«σχολείον του σατανά», όπου ο «διάβολος είναι ο πρώτος διδάσκαλος,
οι δε υπηρέται του δαίμονες είναι οι υποδιδάσκαλοι, πρωτόσχολοι δε εί-
ναι εκείνοι οπού παίζουν τας λύρας και τα λοιπά όργανα, μαθηταί δε
και μαθήτριά είναι οι άνδρες και οι γυναίκες οπού χορεύουν και τρα-
γουδούν, μαθήματα δε οπού παραδίδονται εις το σχολείον αυτό είναι
[...] οι πορνείες και μοιχείες και αρσενοκοιτίες». Για τους λάτρεις του
αθλητικού ιδεώδους, ο ζηλωτής συγγραφέας παρομοιάζει την άσκηση
της μουσικής με «αγώνα και πάλαισμα του διαβόλου», όπου «στάδιον
είναι το οσπήτι εκείνο, μέσα εις το οποίον γίνονται [τα τραγούδια και οι
χοροί], αγωνοθέτης δε και στεφανοδότης [...] είναι ο διάβολος, θεαταί
του αγώνος τούτου είναι όλοι οι δαίμονες [...] παλαισταί δε και αγωνι-
σταί είναι οι παιγνιδάτορες και χορευταί και τραγουδισταί [...] και
όποιος απ' αυτούς παίξη ή χορεύση ή τραγουδήση καλλίτερα από τον
άλλον και τον νικήση, λαμβάνει διά στέφανον την αμαρτίαν και την αιώ-
νιον κόλασιν»¹⁰³. Το τελευταίο «χαρτί» του Νικόδημου για να πείσει
τους διστακτικούς αναγνώστες του είναι η «ζηλοτυπία», την οποία
επιστρατεύει προκαλώντας τους: «Εσείς, φέροντες παιγνίδια εις τους
γάμους σας και στήνοντες χορούς και τραγουδιστάς, δεν κάμνετε άλλο
πάρεξ να συνάγετε από κάθε μέρος εις τον οίκον σας επιβούλους των

γυναίκων σας, κλέπτας της αμιάντου κοίτης σας, φθορείς της τιμής σας [...] Ο νοών νοείτω»¹⁰⁴.

Αυτό που φαίνεται ότι «ενόησε» ο έτερος «συνομιλητής» του Νικόδημου, ο Χρύσανθος, ήταν ότι ο πνευματικός αδερφός του μάλλον υπερβάλλει. Παρ' όλο όμως που δε συμερίζεται την ανοιχτή αντίθεση του Νικόδημου, εκφράζει και αυτός τις δικές του επιφυλάξεις. Μόνο έτσι μπορούμε να εξηγήσουμε το γεγονός ότι, ενώ ξεκινά ως άλλος Ευγένιος να μας υπενθυμίσει τη δύναμη της μουσικής στην αρχαία εποχή «να ημερώνη τα ήθη και να ευγενίζη τους όχλους τους βαρβάρους και φύσει αγρίους», στη συνέχεια εκτρέπεται στην απαξίωση της σύγχρονης μουσικής. «Τούτο το είδος της Μουσικής», γράφει, «το οποίον κατέστη την σήμεραν τόσον ηδονικόν και μαλθακοποιόν, ώστε φαίνεται ότι έγινε διά να αιχμαλωτίζη καρδιάς, και να ενστάζη έρωτα εις τας ψυχάς, ευρίσκετο τόσον διαφορετικά κοντά εις τους αρχαίους, ώστε ενήργη το εναντίον, διότι εκείνοι μετεχειρίζοντο την Μουσικήν φυλακτήριον κατά των βελών του έρωτος, και βεβαίαν θεραπείαν εις εγκράτειαν»¹⁰⁵. Ο Χρύσανθος πρέπει να γνώριζε ότι ωραιοποιούσε την αρχαία μουσική, διότι λίγο πιο κάτω αντιφάσκει παρουσιάζοντας αρκετά «αρνητικά» παραδείγματα μουσικών, όπως αυτό του Ίβουκου (εφευρέτη της σαμβύκης), ο οποίος «έγινεν ερωτομανέστατος περί μειράκια»¹⁰⁶, ή της Σαπφούς, η οποία «επήδησεν από το υψηλόν ακρωτήριον, κατά την τότε συνήθεια των απηλπισμένων εραστών, εις την θάλασσαν και επνίγη»¹⁰⁷.

Η θέση του Χρύσανθου για την ηθική ανωτερότητα της αρχαίας μουσικής απηχεί τη λεγόμενη «querelle de Bouffons», η οποία αποτελούσε τη μουσική εκδήλωση της querelle des anciens et des modernes, που συντάραξε την Ευρώπη του 18ου αιώνα¹⁰⁸. Αν και οι ερευνητές της εποχής γνώριζαν ότι στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχε πολυφωνία, εντούτοις οι υποστηρικτές της αρχαίας μουσικής (στην οποία συμπεριλάμβαναν όλη την παλιά μουσική μέχρι την Αναγέννηση) ταυτίστηκαν με τους οπαδούς της πολυφωνίας, ενώ οι μοντέρνοι κατατάχτηκαν στους θιασώτες της μελωδίας. Και τούτο, διότι στα μάτια των θεωρητικών της εποχής η πολυφωνία συμβόλιζε τον κόσμο των κανόνων, η αυστηρή τήρηση των οποίων εξασφάλιζε στο συνθέτη την επιτυχία του έργου του. Από την άλλη, η μελωδία αντιπροσώπευε το προσωπικό γούστο, γι' αυτό και υπέκειτο στις εκάστοτε απαιτήσεις της μόδας. Στον ελληνικό χώρο η διαφορά μεταξύ αρχαίων και μοντέρνων δεν εστιαζόταν τόσο σε τεχνικά θέματα, όπως η πολυφωνία, όσο στην αισθητική και φιλοσοφική πλευρά της αρχαίας και της σύγχρονης μουσικής. Στους οπαδούς της πρώτης πρέπει λοιπόν να εντάξουμε το Χρύσανθο, ο οποίος, για να αποδείξει την ανωτερότητα της αρχαίας μουσικής ως προς τα ήθη, αναφέρεται στο παράδειγμα της ζώνης αγνότητας, με την οποία τον παλιό καιρό οι άντρες «εξασφάλιζαν» τις γυναί-

κες τους όταν επρόκειτο να απουσιάσουν για μεγάλο διάστημα. Αλλά επειδή αυτή ήταν μια μάλλον βάρβαρη μέθοδος, οι άντρες «έκριναν άξιον να αφήνωσι κοντά εις τας γαμετάς των Μουσικούς, διά να παίζωσιν εις αυτάς ήχους δυναμένους να μετριάζωσι τας αισχροάς ηδονάς»¹⁰⁹.

Οι οπαδοί της μελωδίας βρήκαν τον εκφραστή τους στο πρόσωπο του Ελβετού φιλόσοφου Ρουσσό, που πίστευε ότι η μουσική δεν είχε να κάνει τόσο με τα μαθηματικά όσο με το αίσθημα και την αίσθηση του ανθρώπου. Αυτοί φρονούσαν ότι η κύρια αιτία της παρακμής της μουσικής στην Αναγέννηση ήταν η επικράτηση της μελωδίας και των οργάνων πάνω στο στίχο, ενώ θα έπρεπε να είναι απλώς το όχημά του. Προς το τέλος του 18ου αιώνα, οι σύγχρονοι άρχισαν να επικρατούν, καθώς έφτασαν στο συμπέρασμα ότι η εξέλιξη της μουσικής είναι αναπόφευκτη και γι' αυτό θα πρέπει να προσαρμόζεται στα εκάστοτε δεδομένα. Σε αυτό συντέλεσε και η παράλληλη ανάπτυξη της οργανικής μουσικής, που άρχισε να αυτονομείται από τη φωνητική. Στους μοντέρνους φαίνεται ότι ανήκει και ο Ευγένιος, αν και είναι αρκετά προσεκτικός στις σκέψεις του, όταν αντιμετωπίζει το ερώτημα «πότερον η μουσική των παλαιών ήτο τελειότερα της νυν των νεοτέρων;». Γράφει λοιπόν ότι «εγώ εδώ δεν θέλω να εισέλθω εις το δυσεπίλυτον τούτο ζήτημα», διότι «έπρεπε να ηξεύρη τις μετά ακριβείας εις βάθος και την μίαν και την άλλην [...] διά να δυνηθή να επιφέρη μίαν ψήφον δικαίαν και εύλογον»¹¹⁰. Παρ' όλα αυτά, δε διστάζει να ομολογήσει ότι «ουδέ παρά τοις νεωτέροις έλειψαν ιστορούμενα θαυμάσια τινα συμβεβηκότα, οπού διακηρύττουσιν όχι ολιγωτέραν και της καθ' ημάς μουσικής την δύναμιν»¹¹¹.

Από την παραπάνω (αποσπασματική μεν αλλά ενδεικτική) αντιπαράθεση των τριών συγγραφέων, γίνεται φανερό ότι καθένας τους εκπροσωπεί μια διαφορετική τάση, τουλάχιστον όσον αφορά την πρόσληψη της οργανικής και εν γένει κοσμικής μουσικής: Ενώ ο Νικόδημος φαίνεται ότι σηκώνει όλο το βάρος της προάσπισης της παραδοσιακής Ορθοδοξίας μέχρι σημείου να γίνεται «βασιλικότερος του βασιλέως» (όπως στην περίπτωση που υπερθεματίζει το Χρυσόστομο ή υπερκεράζει τον εκκλησιαστικό κανόνα), ο Χρυσάνθος προσπαθεί να μοιραστεί με τον Ευγένιο τον τίτλο του μετριοπαθή, αν και τελικά μάλλον βρίσκεται κάπου ενδιάμεσα. Ο Ευγένιος, βέβαια, έγραφε μακριά από τα κέντρα της Ορθοδοξίας, το Οικουμενικό Πατριαρχείο και το Άγιον Όρος, γι' αυτό και ίσως αισθάνεται ασφαλισμένα τα νώτα του για να προωθήσει προοδευτικότερες αντιλήψεις. Κανείς βέβαια δεν μπορεί να αποκλείσει και τον ψυχολογικό παράγοντα στο έργο του Νικόδημου, αφού ο ζηλωτής μοναχός δεν ήταν εν γένει θιασώτης της μουσικής και δε διακρινόταν επί καλλιφωνία. Όπως και αν έχει το πράγμα, ο «διά-

λογος» των τριών συγγραφέων αποτυπώνει με ενάργεια τις αναζητήσεις των λογίων της εποχής του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και τις επιδράσεις ή αντιθέσεις τους με το αντίστοιχο ευρωπαϊκό ρεύμα.

Παρομπές

- Ευγένιος Βούλγαρης, *Πραγματεία περί μουσικής*, εκδίδεται εκ χειρογράφου της εν Κιέβω Βιβλιοθήκης, υπό Ανδρονίκου Κ. Δημητρακοπούλου, Αρχιμανδρίτου (1η έκδ. Τεργέστη 1868, επανέκδ. Αθήνα: Καραβίας, Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών 86).
- Σχεδιάσμα περί της Ανεξιθρησκείας, ήτοι περί της ανοχής των ετεροθρήσκων, Εισαγωγή-Σημειώσεις: Βασίλης Κ. Λαζαράς, *Ιδέες-Κλασικά Κείμενα 7* (Αθήνα: Στάχυ 2001).
- Fauriel Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 τ. (1η έκδ. Παρίσι 1824-1825, ελλ. έκδ. Νίκος Α. Βέης, *Δημοτικά τραγούδια της συγχρόνου Ελλάδος*, Αθήνα: Τεγόπουλος-Νίκας 1955).
- Fubini Enrico, *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe: A Source Book* (Chicago and London: The University of Chicago Press 1994).
- Θεόκλητος Διονυσιάτης, *Άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης, Ο βίος και τα έργα του 1749-1809* (2η έκδ., Αθήνα: Παπαδημητρίου, 1978 - 1η έκδ. 1959).
- Κοραής Αδαμάντιος, *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα*, επιμ. Γ. Βαλέτα, τόμ. 2 (Αθήνα 1964).
- Μουσική Βιβλιοθήκη, *περιέχουσα απάσης της ενιαυσίου Ακολουθίας τα μαθήματα των αρχαίων επί της Βυζαντινής εποχής και μετ' αυτήν μουσικοδιδασκάλων, μετά προσθήκης των μέχρι τούδε ανεξηγήτων* (1η έκδ. Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο 1868, 2η έκδ. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Ψαλτικά Βλατάδων 2, 1999).
- Νικόδημος Αγιορείτης, *Πηδάλιον της νοητής νηός, της μιας αγίας καθολικής και αποστολικής των Ορθοδόξων Εκκλησίας, ήτοι άπαντες οι ιεροί και θείοι κανόνες των αγίων πανευφήμων αποστόλων, των αγίων οικουμενικών τε και τοπικών συνόδων και των κατά μέρος θείων πατέρων, ελληνιστί μεν χάριν αξιοπιστίας εκτιθέμενοι, διά δε της καθ' ημάς κοινοτέρας διαλέκτου προς κατάληψιν των απλουστέρων ερμηνευόμενοι* (1η έκδ. Λιψία, 1800, 7η έκδ. Αθήνα: Παπαδημητρίου, 1970).
- Χρηστοθήθεια των χριστιανών*, περιέχουσα λόγους ψυχωφελεστάτους δεκατρείς, ρυθμίζοντας επί το βέλτιον τα κακά ήθη των Χριστιανών. Προς δε και τας κυριωτέρας εντολάς της Παλαιάς και Νέας Διαθήκης (1η έκδ. Βενετία 1803, 5η έκδ. Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος 1999).
- Νέα Κλίμαξ, ήτοι Ερμηνεία εις τους εβδομήκοντα πέντε Αναβαθμούς της Οκτωήχου, από διαφόρων εκκλησιαστικών συγγραφέων (1η έκδ. Κωνσταντινούπολη 1806, 3η έκδ. Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος, 1976).
- Εανθουδάκης Χάρης, «*Η Πραγματεία περί Μουσικής του Ευγενίου Βουλγάρως*», *Σύγκριση της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες και τις καλές τέχνες*, 12, *Διαφωτισμός και Πολιτισμική Ανανέωση* (Αθήνα 2001), σελ. 101-117.
- Παπαδόπουλος Γεώργιος Ι., *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησια-*

στικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι (1η έκδ. Αθήνα 1890, επανέκδ. Κουλτούρα 2, 1977).

Plemmenos John G., «The active listener: Greek attitudes towards music listening in the Age of Enlightenment», *British Journal of Ethnomusicology*, 6 (Λονδίνο 1997), σελ. 51-63.

Sulzer Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2 τόμ. 1771-1774, αγγλ. μτφρ. αποσπασμάτων «Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment» από τους Nancy Kovaleff Baker και Thomas Christensen, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, Cambridge University Press 1995).

Ελεύθεραι τέχναι: Μουσική, *Ερμής ο Λόγιος*, Ιανουαρίου ιε', (ελλην. μτφρ. αποσπασμάτων του παραπάνω έργου, Βιέννη 1816), σελ. 22-31.

Χρυσανθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (1η έκδ. Τεργέστη 1832, επανέκδ. Αθήνα: Κουλτούρα 8, 1977)

Σημειώσεις

¹ Η πιο γνωστή αντιπαράθεση που συγκλόνισε τη Γαλλία του 18ου αιώνα είναι η «Querelle des Bouffons» μεταξύ των θιασωτών της γαλλικής και της ιταλικής μουσικής, στον πυρήνα της οποίας βρέθηκε η διένεξη μεταξύ των υποστηρικτών της αρχαίας και της νέας μουσικής, που, όπως θα δούμε, απασχόλησε και τους Έλληνες συγγραφείς.

² Η πρώτη επανέκδοση έγινε στην Ερμούπολη της Σύρου το 1838.

³ Ο Ευγένιος χαρακτηρίζεται «μελωδός» από τους εκδότες της «Μουσικής Βιβλιοθήκης» (1868), σελ. ν. Ο Νικόδημος συγκαταλέγεται στον κατάλογο των μουσικών των «από της αλώσεως άχρις ημών ακμασάντων» από τον Παπαδόπουλο (1890), σελ. 312-313.

⁴ Χρυσανθος (1832), σελ. ζ'.

⁵ Για παράδειγμα, ένας από τους ομοϊδεάτες του Νικόδημου φαίνεται ότι ήταν ο Γρηγόριος Ε', ο οποίος

στα 1809, λίγα δηλαδή χρόνια μετά την έκδοση της *Χρηστοθήβειας*, γράφει «επιστολή επικυρωτική της ωφελείας των παρόντων λόγων» του Νικόδημου, που προτάσσεται στο εν λόγω έργο, όπου εκθειάζει τον αγιορείτη συγγραφέα, διαβεβαιώνοντάς τον ότι οι λόγοι του «ωφελήσουσι πάνυ τους αναγινώσκοντας».

⁶ Για τη σχέση του Χρυσανθου με τον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό βλ. Plemmenos (1997).

⁷ Αυτός είναι ο Ρώσος Συμεών Κυρίλλοβιτς Ναρίσκιν, που ζήτησε από τον Ευγένιο να γράψει μια εισαγωγή για να προλογίσει ένα βιβλίο μουσικής. Περισσότερα για το θέμα αυτό βλ. στον Ξανθουδάκη (2001), σελ. 101-104.

⁸ Ευγένιος (1868), σελ. 3.

⁹ Οι πιετιστές ήταν Γερμανοί καλβινιστές που κήρυτταν την προσωπική αφιέρωση, την ενδοσκόπηση και

- την ηθική ανωτερότητα της απλής καρδιάς.
- ¹⁰ Christensen στον Sulzer (1995), σελ. 10.
- ¹¹ Ό.π., σελ. 16.
- ¹² Λαζαράς στον Ευγένιο (2001), σελ. 13.
- ¹³ Ευγένιος (1868), σελ. 3.
- ¹⁴ Στο Θεόκλητο (1978), σελ. 349.
- ¹⁵ *Conspectus Operum Editorum atque Ineditorum* (αρ. 22), όπου το έργο τιτλοφορείται στα λατινικά ως *De virtute, Praestantia et Utilitate Musices* από τον εκδότη S.K. Batalden.
- ¹⁶ Εανθουδάκης (2001), σελ. 101-102.
- ¹⁷ Θεόκλητος (1978), σελ. 253.
- ¹⁸ Fubini (1994), σελ. 299, όπου και ενδιαφέρουσα εισαγωγή στο θέμα αυτό.
- ¹⁹ Έξοδος 32, 4.
- ²⁰ Νικόδημος (1803), σελ. 28.
- ²¹ Πρόκειται για την παράβαση του όρκου που είχαν κάνει οι έντεκα φυλές του Ισραήλ να μη δώσουν καμιά από τις γυναίκες τους στη δωδέκατη φυλή του Βενιαμίν (για κάποια ασέλγεια που οι τελευταίοι είχαν διαπράξει). Η παράβαση προκλήθηκε, κατά τον Νικόδημο, «εξ αιτίας των χορών», καθώς οι Βενιαμίτες βρήκαν την ευκαιρία να αρπάξουν τις γυναίκες άλλης φυλής, όταν αυτές έτυχε να χορεύουν ένα Σάββατο (Κριτ. 2, 18-20).
- ²² Νικόδημος (1803), σελ. 29-30.
- ²³ Ό.π., σελ. 28.
- ²⁴ Το χωρίο αποτελεί μέρος της φωνής που άκουσε ο Ησαΐας να καταδικάζει αυτούς που «μετά κιθάρας και φαλτηρίου και τυμπάνων και αυλών τον οίνον πίνουν και τα έργα του Κυρίου ουκ εμβλέπουσι». Οι τρεις ποινές του Νικόδημου εξάγονται από τη συνέχεια του χωρίου: «Τοίνυν αιχμάλωτος ο λαός μου εγενήθη [...] και πλήθος εγενήθη νεκρών διά λιμόν και δίψος ύδατος και επλάτυνεν ο άδης την ψυχήν αυτού» (Ησ. 5, 8).
- ²⁵ Ευγένιος (1868), σελ. 21-22.
- ²⁶ Ό.π., σελ. 22-23.
- ²⁷ Ό.π., σελ. 22.
- ²⁸ Ό.π., σελ. 23.
- ²⁹ Ό.π., σελ. 25.
- ³⁰ Λαζαράς στον Ευγένιο (2001), σελ. 24.
- ³¹ Κοραής (1964), σελ. 61.
- ³² Sulzer (1774), σελ. 667 (ο πρώτος τόμος δημοσιεύεται το 1771).
- ³³ Από το έργο του Ορθόδοξος Χριστιανός (Βλνα, 1596). Στο Νικόδημο (1970), σελ. 286.
- ³⁴ Νικόδημος, ό.π.
- ³⁵ Απόσπασμα από πατριαρχική εγκύκλιο του ιδρυτή της σχολής Παϊσίου Β' (1727), που ρυθμίζει τη λειτουργία της. Στον Παπαδόπουλο (1890), σελ. 372.
- ³⁶ Χρύσανθος (1832), σελ. XXXII.
- ³⁷ Χρύσανθος, ό.π.
- ³⁸ Ό.π., σελ. II
- ³⁹ Ό.π., σελ. III.
- ⁴⁰ Χρύσανθος, ό.π.
- ⁴¹ Ευγένιος (1868), σελ. 11.
- ⁴² Ψαλμός 150 (στ. 3-5).
- ⁴³ Χρύσανθος (1832), σελ. 192.
- ⁴⁴ Ευγένιος (1868), σελ. 3.
- ⁴⁵ Ό.π., σελ. 4.
- ⁴⁶ Νικόδημος (1803), σελ. 123.
- ⁴⁷ Νικόδημος, ό.π.
- ⁴⁸ Παπαδόπουλος (1890), σελ. 333.
- ⁴⁹ Χρύσανθος (1832), σελ. VII.
- ⁵⁰ Ό.π., σελ. VIII.
- ⁵¹ Νικόδημος (1806), σελ. 191.
- ⁵² Νικόδημος, ό.π.
- ⁵³ Χρύσανθος (1832), σελ. XVIII.
- ⁵⁴ Χρύσανθος, ό.π.
- ⁵⁵ Χρύσανθος, ό.π.
- ⁵⁶ Ευγένιος (1868), σελ. 9.
- ⁵⁷ Ευγένιος, ό.π.
- ⁵⁸ Ευγένιος, ό.π.
- ⁵⁹ Γενικά ότι «κάθε μουσική προέρχε-

- ται από το ρυθμό της ανθρώπινης εργασίας».
- ⁶⁰ Ξανθουδάκης (2001), σελ. 107.
- ⁶¹ Sulzer (1774), σελ. 423.
- ⁶² Χρύσανθος (1832), σελ. 65.
- ⁶³ Ό.π., σελ. 201.
- ⁶⁴ Ό.π., σελ. 202.
- ⁶⁵ Ό.π., σελ. XXXI.
- ⁶⁶ Αποσπάσματα από το έργο του Sulzer, όπως αυτά που ακολουθούν, μεταφράζονται και δημοσιεύονται στο *Λόγιο Ερμή* (1816), όταν πια ο Ευγένιος έχει πεθάνει.
- ⁶⁷ Sulzer (1816), σελ. 24.
- ⁶⁸ Sulzer, ό.π.
- ⁶⁹ Νικόδημος (1803), σελ. 37.
- ⁷⁰ Ό.π., σελ. 175.
- ⁷¹ Νικόδημος, ό.π.
- ⁷² Ευγένιος (1868), σελ. 10.
- ⁷³ Fauriel (1955), σελ. 326.
- ⁷⁴ Χρύσανθος (1832), σελ. 197.
- ⁷⁵ Ό.π., σελ. 198.
- ⁷⁶ Χρύσανθος, ό.π.
- ⁷⁷ Ευγένιος (1868), σελ. 9.
- ⁷⁸ Ευγένιος, ό.π.
- ⁷⁹ Ευγένιος, ό.π.
- ⁸⁰ Νικόδημος (1803), σελ. 32-3.
- ⁸¹ Νικόδημος, ό.π.
- ⁸² Η χρονολογία τεκμαίρεται από τον Πρόλογο του *Θεωρητικού* (1832), όπου ο επιμελητής της έκδοσης Π. Πελοπίδης σημειώνει ότι «το Σύγγραμμα τούτο έλαβα προ ετών δώδεκα μαθητεύων εις Κωνσταντινούπολιν από τον ρηθέντα Ελλόγιμον Συγγραφέα του και σεβάσμιόν μου Καθηγητήν», δηλαδή το Χρύσανθο (σελ. ι').
- ⁸³ Χρύσανθος (1832), σελ. 203.
- ⁸⁴ Ό.π., σελ. 208.
- ⁸⁵ Χρύσανθος, ό.π.
- ⁸⁶ Χρύσανθος, ό.π.
- ⁸⁷ Ευγένιος (1868), σελ. 13.
- ⁸⁸ Ευγένιος, ό.π.
- ⁸⁹ Ευγένιος, ό.π.
- ⁹⁰ Ό.π., σελ. 15.
- ⁹¹ Ό.π., σελ. 19.
- ⁹² Ό.π., σελ. 20.
- ⁹³ Νικόδημος (1803), σελ. 41.
- ⁹⁴ Ό.π., σελ. 42.
- ⁹⁵ Ό.π., σελ. 43.
- ⁹⁶ Ό.π., σελ. 45.
- ⁹⁷ Νικόδημος, ό.π.
- ⁹⁸ Ό.π., σελ. 49.
- ⁹⁹ «Ότι ου δει Ιερατικούς ή Κληρικούς τινας θεωρίας θεωρείν εν γάμοις ή δειπνοις, αλλά προ του εισέρχεσθαι τους θυμελικούς, εγείρεσθαι αυτούς και αναχωρείν». Ο κανόνας αυτός, όπως και αυτοί που ακολουθούν, παρατίθενται στο *Πηδάλιον* του Νικόδημου (1970), σελ. 440.
- ¹⁰⁰ «...ει και τις Κληρικός κληθείη εν γάμω, ηνίκα δ' αν τα προς απάτην εισέλθοιεν παίγνια, εξανασθήτω και παραυτίκα αναχωρείτω...» (ό.π., σελ. 239).
- ¹⁰¹ Νικόδημος, ό.π.
- ¹⁰² Έτσι μεταφράζει ο Νικόδημος τον ΝΓ' κανόνα της τοπικής συνόδου της Λαοδικείας περί του «ότι ου δει Χριστιανούς εις γάμους απερχομένους βαλλίζειν ή ορχείσθαι, αλλά σεμνώς δειπνείν ή αριστάν, ως πρέπει Χριστιανούς» (ό.π., σελ. 440).
- ¹⁰³ Νικόδημος (1803), σελ. 30.
- ¹⁰⁴ Ό.π., σελ. 53.
- ¹⁰⁵ Χρύσανθος (1832), σελ. 215.
- ¹⁰⁶ Ό.π., σελ. XV.
- ¹⁰⁷ Ό.π., σελ. XVI.
- ¹⁰⁸ Fubini (1994), σελ. 340-341, όπου και σχόλια για την ευρωπαϊκή διάσταση του φαινομένου.
- ¹⁰⁹ Χρύσανθος (1832), σελ. 215.
- ¹¹⁰ Ευγένιος (1868), σελ. 18.
- ¹¹¹ Ό.π., σελ. 19.

Abstract

John PLEMMENOS: *Music and modern-Greek Enlightenment: Reconstruction of a dialogue*

This article is about the notions of secular music among the Greek writers of the 18th century. In broad lines, we may distinguish three tendencies: i) a progressive one, represented here by Eugenios Voulgaris, ii) a conservative one, whose main exponent was Nikodimos of Mount Athos (so-called Hagioritis), and iii) a «third-way» one represented by Chrysanthos of Madytos. Eugenios, a bishop who studied philosophy in Europe and lived in Russia, allows music to have a say not only on people's character but on their working-time, too. He is also tolerant towards instrumental music in every-day life as well as in worship, which was (and still is) forbidden in the Orthodox Church. Nikodimos, on the other hand, a monk and sermon writer who did not travel abroad, rejects all sorts of music, if they do not serve the spiritual needs of the faithful. He scorns instruments, and is particularly severe against music as leisure, which he sees as corrupting the soul. Chrysanthos stands somewhere in-between them, as he was a musician himself and a music teacher at the Greek Patriarchate in Istanbul. He approaches music as a blessing from God, which should be exercised by human beings, though with caution, in order to prevent its ill-effects. This dialogue may be said to correspond with the «querelle des anciens et modernes» which upset Europe around the same time.

