

# “ΕΡΩΤΟΣ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ”

## ΕΡΓΟ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ Ή ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ;

Γιάννης Πλεμμένος

167

Το έργο *Έρωτος Αποτελέσματα* είναι μια συλλογή τριών ρομάντζων ή «ιστορία ηθικοερωτική ... προς εγλεντζέν των ευγενών νέων», όπως προτιμάει ο συγγραφέας του που υπογράφει ως Ι.Κ., και που πρόσφατα ταυτίστηκε με τον Κύπριο Ιωάννη Καρατζά, φίλο και συνεργάτη του Ρήγα<sup>1</sup>. Εκδίδεται στη Βιέννη (στο ελληνικό τυπογραφείο του Γ. Βεντότη) στα 1792, δηλ. δύο χρόνια μετά το *Σχολείον των Ντελικάτων Εραστών* του Ρήγα (που εκδίδεται πάλι στη Βιέννη αλλά σε άλλο τυπογραφείο). Το *Έρωτος Αποτελέσματα* (από εδώ και στο εξής ΕΑ) περιέχει 133 στιχουργήματα («πολιτικά τραγούδια») που παρεμβάλλονται στις διηγήσεις. Τα περισσότερα από τα στιχουργήματα αυτά είναι τραγούδια που καταγράφονται συχνά σε μουσικές ανθολογίες της εποχής, και ανήκουν σε φαναριώτες ποιητές και μουσικούς<sup>2</sup>.

Η «Ηθικοερωτική Ιστορία» του ΕΑ ξανατυπώθηκε έκτοτε τέσσερις φορές: το 1809 στο ίδιο τυπογραφείο «μεθ' όσης επιμελείας εκ των πολλών αυτής σφαλμάτων διορθωθείσα» και με την προσθήκη προλόγου του νέου εκδότη· το 1816 και το 1836 στη Βενετία (πανομοιοτύπως με αυτήν του 1809 αλλά χωρίς τον πρόλογο)· και το 1989 στην Αθήνα (πανομοιοτύπως με την πρώτη έκδοση) με επιμελητή τον Mario Vitti (Εκδόσεις Οδυσσέας). Σε όλες τις εκδόσεις υπάρχει αλφαβητικό ευρετήριο των τραγουδιών. Στην τελευταία ανατύπωση, το ΕΑ χαρακτηρίζεται από τον Vitti ως «έργο φαντασίας» (σ. 26) που ακολουθεί «τακτική αληθοφάνειας» (σ. 27).

Ένα από τα στοιχεία που κάνουν το ΕΑ να φαίνεται έργο φαντασίας είναι η πληθύς των παρέμβλητων τραγουδιών που συχνά διακόπτουν τη διήγηση επί μακρόν, φαινόμενο που έχει σχολιαστεί αρνητικά από τους εκάστοτε κριτικούς. Στα 1834 κάποιος κριτικός σημείωνε χαρακτηριστικά: «ο συγγραφέας του φαίνεται απεφάσισε να συλλέξη τα κοινά τραγούδια: αντί να τα εκδώση απλώς, απεφάσισε να συνθέση μικρήν μυθιστορίαν και να τα προσκολήση εις αυτήν. Οι ήρωές του λοιπόν, ηναγκασμένοι να τραγουδήσουν τόσων αιώνων τραγούδια, τραγουδούν αδιακόπως. Πρωί, βράδυ, μετά τον ύπνον, προ του ύπνου, προ του δείπνου, μετά το δείπνον, προ του θανάτου των, αιωνίως τραγου-

1. Βλ. Eideneier 1994, σ. 282-85.

2. Για μια μουσικολογική προσέγγιση των φαναριωτικών ανθολογιών, βλ. Πλεμμένος 1998.

δούν και τελευταίον αποθνήσκουσιν όλοι, πιθανόν από την κατάχρησιν του τραγουδιού παρά από τα αποτελέσματα του Έρωτος» (στον Βουτιεριόδη 1976, σ. 223).

Παρ' όλα αυτά, στη δεύτερη επανέκδοση που ήρθε δυο χρόνια μετά την παραπάνω κριτική (1836), ο νέος εκδότης συμπλήρωνε στον τίτλο του ΕΑ ότι οι «Ηθικοερωτικές Ιστορίες» συνδυάζονται «με διάφορα εν τω μεταξύ χαρή και ερωτικά τραγούδια, νεωστί εκδοθέντα μετά της προσηκούσης επιμελείας και διορθώσεως». Ήδη από τη δεύτερη έκδοση (1809) στον Πρόλογο προς τους ευγενείς νέους επισημαινόταν ότι το ΕΑ «θέλει χρησιμεύσει αν και όχι ... τόσον διδάσκαλος μιάς (δια την ημών επανθούσαν νεότητα) οπωσούν Ηθικής, αμή καν προς παραμικράν σας αναψυχήν και ηδύτητα δια τα διάφορα και χαροποιά πολιτικά τραγωδάρια οπού περιέχει, τα οποία κατά καιρούς εποιήθησαν από διάφορα πρόσωπα ερώντα τε και αντερώντα, αντερώμενα και ερώμενα εν είδει ανταποκρίσεως προς παρηγορίαν μικράν, αναψυχήν τε και άνεσιν του αυτών δεινώς τυραννεύοντος έρωτος, καθώς εν τω πίνακι φαίνονται». Προς το τέλος δε παροτρύνονταν οι νέοι αναγνώστες να δεχθούν το βιβλίο για να ανακουφισθούν «από τας της νεότητος βαρείας, αλγεινάς τε και αηδείς περιστάσεις, και ως επί το πολύν εκείνας του κατατυραννούντος αυτήν δεινώς έρωτος, ψάλλοντες ενίοτε, και μάλιστα ευρισκόμενοι εν αυταίς, κανένα από τάδε τα στιχουργικά μέλη του, το οποίον σας θέλει γένη ως αλεξίκακον».

Το παρόν άρθρο κρίνει ότι αυτή ακριβώς η σημασία που αποδιδόταν στα τραγούδια είναι μια πρώτη ένδειξη ότι πίσω από τους ήρωες του ΕΑ πρέπει να κρύβονται φαναριώτες συνθέτες, οι οποίοι, μέσω του Ι. Καρατζά, μπορεί να θέλησαν να εκδώσουν με ένα πρωτότυπο τρόπο τις συνθέσεις τους και να απαθανατιστούν και οι ίδιοι. Η θέση αυτή είχε και παλαιότερα ακροθιγώς διατυπωθεί από διάφορους κριτικούς. Ο Κ. Παπαχρίστου σημείωνε ότι «το ΕΑ είναι μαζί και πεζογράφημα και ποιητική ανθολογία. Οι στίχοι του ΕΑ είναι τα φτερουγίσματα της ψυχής, και της φαντασίας τα πετάγματα πολλών στιχουργών» (1940, σ. 402). Ο Λ. Βρανούσης έγραφε ότι «όσο κι αν τα θέματα αυτά, το φαναριώτικο ύφος και η γλώσσα, οι πολιτικές "ιστορίες" και τα πολιτικά τραγουδάκια, είχαν γίνει κοινή τεχνοτροπία της μόδας, νομίζω πως ολόκληρο το βιβλίο δεν ήταν δυνατόν να το γράψη ο Γιαννιώτης Ψαλίδας<sup>3</sup> ή ο Κύπριος Καρατζάς. Πιθανότερο μου φαίνεται ότι άλλος ή άλλοι [δική μου έμφαση] έδωσαν –ή και μορφοποίησαν– το υλικό του βιβλίου» (1955, σ. 208).

Η θέση αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι κάποια από τα τραγούδια συνοδεύονται από τις ονομασίες των μουσικών τους ήχων, οι οποίες συμπίπτουν με αυτές των μουσικών τους καταγραφών στα φαναριώτικά χειρόγραφα που βρισκόμε στη Ρουμανία και την Ελλάδα. Επιπλέον, όπως θα φανεί παρακάτω, τα χαρακτηριστικά των κεντρικών ηρώων συχνά συμπίπτουν με αυτά επώνυμων φαναριωτών μουσικοσυνθετών της εποχής. Έτσι στο πλαίσιο αυτού του άρθρου, το ΕΑ εξετάζεται ως τρόπον τινα «εθνογραφία» της φαναριωτικής μουσικής δραστηριότητας. Μέσα από τις σελίδες του ΕΑ, μπορούμε να παρακολουθήσομε τη διαδικασία της γέννησης ενός τραγουδιού από τη σύλληψή του μέχρι και την κύηση. Ακολούθως αναλύονται οι τρεις ιστορίες του ΕΑ κατά αντίστροφη σειρά βάσει της σημασίας τους στην παρούσα μελέτη.

3. Όνομα που είχε προταθεί από τον Κ. Παπαχρίστου (ό. π.) ως πιθανός συγγραφέας του ΕΑ.

## I Ιστορία 3η

Η τρίτη ιστορία θεωρείται η πιο «αληθοφανής» από τις τρεις καθ’ ότι βασίζεται σε ένα ιστορικό γεγονός, αυτό της φυγής του ηγεμόνα Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου (1754-1819) από τον θρόνο της Μολδαβίας: ο Αλέξανδρος διορίστηκε ηγεμόνας της Μολδαβίας το 1785, αλλά τον επόμενο χρόνο με την ευκαιρία του Αυστροτουρκικού πολέμου διέφυγε στη Ρωσική Πολτάβα όπου του παρέσχε άσυλο η Αικατερίνη Β’, γι’ αυτό και έμεινε στην Ιστορία ως Φιρραής, δηλ. Φυγάς. Έτσι, η τρίτη ιστορία στήνεται στην Πολτάβα, πόλη της τότε Ν. Ρωσίας (σημερινής Ουκρανίας) με πρωταγωνιστή τον Ζαγοραίο Αντωνάκη, που είναι «γραμματικός του καμαράση» δηλ. του αρχιθαλαμηπόλου του ηγεμόνα, και τετρωμένος «υπό του έρωτος» για μια ρωσίδα, τη Βαρβάρα, παρ’ όλο που έχει αρραβωνιαστικά στην Κωνσταντινούπολη.

Ο Αντωνάκης φέρεται μεταξύ άλλων ως «στιχοποιός» (σ. 169) και «έμπειρος των τραγωδιών της Κωνσταντινουπόλεως» (σ. 173). Τούτο επιβεβαιώνεται από τις ενάριθμες συνθέσεις του (24 τραγούδια και 4 ραβασάκια) που παρατίθενται στην ιστορία. Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι όταν συγκεντρώνεται όλη η παρέα των ακολούθων του ηγεμόνα για να γλεντήσουν (συνήθως όταν αυτός απουσιάζει), ο Αντωνάκης είναι αυτός που ανοίγει το γλέντι με ένα τραγούδι, και έπειτα ακολουθούν οι υπόλοιποι. Ο ίδιος επίσης είναι αυτός που κλείνει τη σειρά των τραγουδιών. Σε τρεις μάλιστα περιπτώσεις σημειώνεται και ο μουσικός ήχος (μακάμι) των τραγουδιών. Την πρώτη φορά όταν «τραγωδά το ακόλουθον πολλά αμονικά κατά τον πρωτόβαρον» (σ. 188), τη δεύτερη φορά «κατά το χουζάμι» (σ. 201), και την τρίτη φορά «κατά το ράστι» (σ. 212). Μάλιστα το χουζάμι μνημονεύεται και στο τελευταίο δίστιχο του οικείου τραγουδιού που ψάλλει ο Αντωνάκης ένα πρωινό «ενθυμηθείς την κοκονίτσα Βαρβάρα» (σ. 201):

Για τούτο ως ελκυστικόν  
μέλος και παρακλητικόν  
Εμβήκαν εις μακάμι  
οι στίχοι μου χουζάμι.

Ενώ το «χουζάμι» και το «ράστι» αντιπροσωπεύουν τους τουρκικούς ήχους huzzam και rast αντίστοιχα, ο πρωτόβαρος είναι βυζαντινός ήχος, κράμα του πρώτου και του βαρέως (ή πλαγίου του τρίτου σύμφωνα με την εκκλησιαστική οκτωηχία<sup>4</sup>).

Αξίζει να σημειωθεί ότι λόγω της μικτής φύσης του ο ήχος αυτός δεν προτιμάται τόσο από τους εκκλησιαστικούς συνθέτες, και όταν εκτελείται απαιτεί ψάλη με μεγάλη δεξιοτεχνία. Συνεπώς, η αναφορά του πρωτόβαρου μέσα στο ΕΑ είναι μια ένδειξη ότι πίσω από τον Αντωνάκη, ο οποίος τον εκτελεί «πολλά αρμονικά», πρέπει να κρύβεται

4. Από τη εποχή του Ιωάννη του Δαμασκηνού, που θεωρείται ότι συστηματοποίησε την ελληνόφωνη εκκλησιαστική μουσική, οι ήχοι που χρησιμοποιούνται στην Ορθόδοξη Χριστιανική λατρεία είναι οκτώ (8): τέσσερις κύριοι (Α', Β', Γ', Δ') και τέσσερις πλάγιοι (πλ. του Α', πλ. του Β', πλ. του Γ' ή Βαρός και πλ. του Δ').

κάποιος έμπειρος ψάλτης, τη στιγμή που δεν υπάρχουν πληροφορίες για ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις ή επιδόσεις του συγγραφέα Ι. Καρατζά.

Ξεφυλλίζοντας τις βιογραφίες των μουσικών της εποχής, μπορεί κανείς να συναντήσει το όνομα του Αντωνίου, Λαμπαδαρίου<sup>5</sup> της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Ο Αντώνιος ήταν Ανδριανουπολίτης την καταγωγή και, κατά τον επίσημο βιογράφο των εκκλησιαστικών μουσικών του Οικουμενικού Πατριαρχείου Γ. Παπαδόπουλο (1890), «μουσικός και μελοποιός κάλλιστος, καλλιφωνότατος, γνώστης και της εξωτερικής μουσικής» (σ. 338). Με τον όρο «εξωτερική μουσική», οι μουσικοί της Κωνσταντινούπολης εννοούσαν την κοσμική μουσική που συχνά χρησιμοποιούσε και τουρκικά μακάμια. Η περίπτωση του Αντωνίου επελέγη όχι τόσο για την σύμπτωση του ονόματος με τον ήρωα του ΕΑ όσο για το γεγονός ότι –άγνωστο πότε και για ποιο λόγο– μετέβη στη Ρωσία όπου και πέθανε το 1828 (Παπαδόπουλος, ό.π.). Μήπως λοιπόν πίσω από τον Αντωνάκη κρύβεται ο Αντώνιος Λαμπαδάριος ο οποίος και ενέπνευσε τον Ι. Καρατζά;

Ένα σημάδι που δείχνει προς αυτή την κατεύθυνση είναι η κοινωνική επιφάνεια του Αντωνίου Λαμπαδαρίου ως συγγενούς του Κυρίλλου ΣΤ', αργότερα Οικουμενικού Πατριάρχη (1813-1818). Από το 1780, ο Κύριλλος είχε τεθεί υπό την προστασία του Μητροπολίτη Ανδριανουπόλεως Καλλίνικου, ο οποίος τον χειροτόνησε διάκονο και τον κατέστησε γραμματέα του. Όπως και ο Αντώνιος, ο Κύριλλος υπήρξε φιλόμουσος, καθ' ότι το 1815 ίδρυσε στην Κωνσταντινούπολη μουσική σχολή όπου διδασκόταν η νέα μέθοδος της εκκλησιαστικής μουσικής<sup>6</sup>.

Συνεπώς και ο Αντώνιος, αν ταυτιστεί με τον Αντωνάκη, δεν θα ήταν πολύ δύσκολο ως συγγενής του Κυρίλλου να διορισθεί γραμματέας του ηγεμόνα, και να απαθανατιστεί από τον Ι. Καρατζά. Στην παράδοση των φαναριωτικών μουσικών ανθολογιών, συναντάμε συχνά έργα που ανήκουν σε ελάσσονες ποιητές και συνθέτες, και που καταγράφηκαν προφανώς λόγω της κοινωνικής θέσης των δημιουργών τους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Παλαιών Πατρών Γερμανού, τρία ποιήματα του οποίου σώζονται σε χειρόγραφα της εποχής<sup>7</sup>.

Άλλα ιστορικά πρόσωπα που παρελαύνουν από τις σελίδες της τρίτης ιστορίας του ΕΑ είναι ο Ευγένιος Βούλγαρης και ο Νικηφόρος Θεοτόκης. Αυτό είναι ακριβές, καθ' όσον από το 1775 «αρχιερεύς Πολταβίας» είχε εκλεγεί ο περίφημος Ευγένιος Βούλγαρης, ο οποίος όμως αργότερα παραχώρησε τη θέση του στον Νικηφόρο Θεοτόκη λόγω της προχωρημένης ηλικίας του (γεν. 1716) και της άγνοιας της ρωσικής γλώσσας. Ας ση-

5. Η λέξη Λαμπαδάριος είναι βυζαντινός τίτλος (οφφίκιο) και σημαίνει τον διευθυντή του αριστερού χορού των ψαλτών στον Πατριαρχικό Ναό. Ο διευθυντής του δεξιού χορού ονομάζεται Πρωτοψάλτης. Οι βοηθοί των διευθυντών καλούνται Δομέστικοι. Περισσότερα για τους τίτλους αυτούς, βλ. Patrinelis 1973.

6. Στα 1814, το σύστημα καταγραφής των εκκλησιαστικών μελωδιών στην ελληνική μουσική μεταρρυθμίστηκε από μian επιτροπή τριών μουσικών διορισμένων από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, που απέβλεπε στην ακριβέστερη απόδοση των μελών και τη διευκόλυνση της εκμάθησης. Το ίδιο σύστημα με ελαφρές τροποποιήσεις χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική.

7. Τα τρία ποιήματα του Παλαιών Πατρών Γερμανού, μελοποιημένα σε τούρκικα μακάμια από τον Αρχιδιάκονο Νικηφόρο Ναυτουναίρη, διδάσκαλο «της εν Ιασίω κοινής μουσικής σχολής», διασώθηκαν σε δύο χειρόγραφα (το ένα αυτόγραφο του Νικηφόρου του έτους 1818 και το άλλο ενός μαθητή του το 1816), και δημοσιεύθηκαν από τον γράφοντα (βλ. Πλεμμένος 1996).

μειωθεί ότι ο Βούλγαρης είναι ο συγγραφέας της μελέτης «Πραγματεία περί μουσικής» που εκδόθηκε πολύ αργότερα (Τεργέστη 1868).

Αλλά και ο ηγεμόνας Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος ανήκε στους λόγιους της εποχής του: θεωρείται ο συγγραφέας του ποιήματος «Βόσπορος εν Βορυσθένει» που εκδόθηκε ανωνύμως στη Μόσχα (1810). Ο ίδιος ηγεμόνας στο τέλος της τρίτης ιστορίας του ΕΑ αποφασιίζει να φύγει για την Χερσώνα (ρωσική πόλη στη χερσόνησο της Κριμαίας όχι μακριά από την Πολτάβα) παίρνοντας φυσικά μαζί του και τον Αντωνάκη. Αν και η αναχώρηση του Μαυροκορδάτου φαίνεται ότι εξυπηρετεί την ηθικοπλαστική οικονομία της ιστορίας (το ότι δηλ. ο Αντωνάκης υποχρεώνεται να εγκαταλείψει τη Βαρβάρα και να μείνει πιστός στην αραβωνιαστικιά του στην Κωνσταντινούπολη), η περίπτωση της μετάβασής του στη Χερσώνα είναι ιστορικά τεκμηριωμένη.

Επιπλέον, η Χερσώνα, που είχε αποικιστεί από τους έλληνες ήδη κατά την αρχαιότητα, διατηρούσε ισχυρή ελληνική κοινότητα ακόμα και τον 18ον αιώνα. Εκεί απεσύρθη και ο Ευγένιος Βούλγαρης όταν παραιτήθηκε από επίσκοπος. Στη Χερσώνα κατέφυγε αργότερα και ένας άλλος επιφανής μουσικός, ο Πέτρος ο Βυζάντιος, Πρωτοψάλτης του Οικουμενικού Πατριαρχείου, όταν παύτηκε από τη θέση του (1805) λόγω της δευτερογαμίας του που απαγορευόταν τότε από τους ιερούς κανόνες, γι' αυτό και ονομάστηκε Φυγάς (Παπαδόπουλος 1890, σ. 324-25).

## II Ιστορία 2η

Αν η τρίτη ιστορία βασίζεται όπως είδαμε σε πραγματικά γεγονότα και γι' αυτό προσφέρει περισσότερες ενδείξεις για την ταύτιση του ήρωά της, δεν συμβαίνει το ίδιο με τη δεύτερη ιστορία, όπου απλώς μας δίνεται ο γεωγραφικός χώρος, το Σταυροδρόμι, γνωστή συνοικία της Κωνσταντινούπολης. Κατά τον 18ον αιώνα, το Σταυροδρόμι ήταν «το κατοίκημα των Ευρωπαίων, δηλαδή όλων των πρέσβων των της Ευρώπης αυλών» (σ. 85). Ήρωας της ιστορίας αυτής είναι ο Ανδρέας, Κερκυραίος δραγουμάνος, δηλ. γραμματικός «του της Βενετίας Πρέσβεως εν Κωνσταντινουπόλει». Το πώς ένας κερκυραίος εργάζεται στη Βενετική πρεσβεία δεν είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς, δεδομένου ότι η Κέρκυρα ήταν βενετική κτήση από την Δ' Σταυροφορία (1204). Η Βενετία ήταν από τις πρώτες τέσσερις ευρωπαϊκές χώρες που απέκτησαν πρεσβεία στην Οθωμανική αυτοκρατορία από τις αρχές του 18ου αιώνα (οι άλλες είναι η Αγγλία, η Γαλλία και η Αυστρία). Είναι δε αξιοσημείωτο ότι η πλειοψηφία των δραγουμάνων που βρίσκονταν στην υπηρεσία των ευρωπαϊκών πρεσβειών ήταν έλληνες (Hacker 1982, σ. 131).

Η υπόθεση της ιστορίας είναι κάπως περίπλοκη. Μια μέρα ο Ανδρέας προσκαλείται από έναν αρμένιο φίλο του, τον Στεπάν-Αγά, σε τραπέζι. Εκεί συναντά δύο κοπέλες, τη Χοροψιμά (κόρη του Στεπάν-Αγά) και τη Μειρέμ (εξαδέλφη της Χοροψιμάς). Ο Ανδρέας ερωτεύεται τη Χοροψιμά, η οποία όμως δεν νιώθει τίποτα για αυτόν. Ταυτοχρόνως η Μειρέμ θέλγεται από τον Ανδρέα, ο οποίος με τη σειρά του αδιαφορεί γι' αυτήν. Τελικά, μετά από πολλές άκαρπες προσπάθειες των ενδιαφερομένων προσώπων, ο Ανδρέας και η Μειρέμ πεθαίνουν από μελαγχολία και απογοήτευση. Με το άκουσμα του θανάτου τού

Ανδρέα, η Χοροψιμά, που τον είχε απορρίψει αμφισβητώντας τον έρωτά του, αποφασίζει να παραμείνει ανύπανδρη και πιστή στη μνήμη του.

Μοιραία λοιπόν τα πρόσωπα που εμφανίζονται να τραγουδούν και να γράφουν ραβασάκια είναι ο Ανδρέας (προς τη Χοροψιμά) και η Μειρέμ (προς τον Ανδρέα). Όπως και ο Αντωνάκης στην τρίτη ιστορία, ο Ανδρέας περιγράφεται ως «ποιητής θαυμαστός» (σ. 88), η μελωδία του οποίου συγκρίνεται με αυτή των πουλιών: «ήμος δ' ηριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος ηώς<sup>8</sup>, τότε άρχισαν να κιλαδούν τα πουλιά, τα κανάρια και τα αηδόνια γλυκύτατα, εσηκώθη και αυτός και άρχισε να συγκιλαδήσει με αυτά» (σ. 140). Όταν καλείται στο σπίτι του Στεπάν-Αγά μαζί με άλλους συνδαιτυμόνες, αυτός είναι που ανοίγει και κλείνει τον κύκλο των τραγουδιών. Η Μειρέμ κρίνεται μόνο μια φορά, όταν αρχίζει να τραγουδά «πολλά ηδονικά και αρμονικά» (σ. 121).

172

Συνολικά η δεύτερη ιστορία περιλαμβάνει 49 στιχουργήματα, εκ των οποίων το ένα τρίτο (16) είναι ραβασάκια και τα υπόλοιπα τραγούδια. Τη μερίδα του λέοντος κατέχει ο Ανδρέας με 31 τραγούδια και 11 ραβασάκια, ενώ η Μειρέμ περισσότερο γράφει (5 ραβασάκια) και λιγότερο τραγουδά (2 φορές). Σε εννέα περιπτώσεις μας δίνονται και οι μουσικές κλίμακες των τραγουδιών του Ανδρέα που είναι όλες τουρκικές: δύο σε νεχαβέτι (nihavend), δύο σε νιγρίζ (nigriz), και από μία σε ευίτσι (evic), νεβάς (neva), σαπά (saba), ισφαχάν (isfahan) και σεγκιάχ (segah). Οι ενδείξεις αυτές συμφωνούν απόλυτα με αυτές των μουσικών ανθολογιών.

Η πρώτη φορά που αναμετρώνται ο Ανδρέας και η Μειρέμ είναι στο δεύτερο και τρίτο ραβασάκι αντίστοιχα. Ο Ανδρέας, επειδή «εκ στόματος δεν ετολμούσεν ακόμη ούτε ημπορούσεν» να φανερώσει το πάθος του για τη Χοροψιμά (σ. 88) και μη έχοντας λάβει απάντηση στο πρώτο του ραβασάκι, «ηθέλησε να δευτερώσει ... δια να κάμει τον έρωτά του να λάβει ανταπόκρισιν και, αν τύχει και άναψεν ολίγον, να ανάψει δια τούτου περισσότερο, ειδή και δεν άναψε, να τον κάμνει να ανάψει» (σ. 90). Αγνοώντας ότι το πρώτο του ραβασάκι η Χοροψιμά «το πήρε με μίαν αδιαφορίαν, το ανέγνωσε και ύστερον το εσφάλισε» (σ. 90), της γράφει ένα περιπαθέστατο γράμμα που αρχίζει ως εξής:

Αξιολάτρευτη ψυχή μου, Χοροψιμά!  
 Δεν είναι τρόπος να γένει άλλη,  
 τόσον ωραία, με τόσα κάλλη  
 Κι όσοι θαρρούσι πως είναι κι άλλη,  
 αναισθησίαν έχουν μεγάλη...  
 Ο πιστότατός της Α.

Ατυχώς το ραβασάκι που προοριζόταν για τη Χοροψιμά έπεσε στα χέρια της Μειρέμ όταν η τελευταία συνάντησε την υπηρέτρια του Ανδρέα και της απέσπασε το γράμμα. Αφού το διάβασε, η Μειρέμ αποφάσισε να απευθύνει κι αυτή ένα ραβασάκι στον Ανδρέα εκθέτοντας τα δικά της επιχειρήματα. Και είναι αλήθεια ότι διαβάζοντας το δικό της ραβασάκι «ημπορεί τινάς να ιδεί πόσον ισχύει η ζηλοτυπία» (σ. 94):

8. «Ήμος ... ηώς»: από την Οδύσσεια του Ομήρου (P I).

Ευγενέστατε Κυρ-Ανδρέα!  
Η ωραιότης δεν θεωρείται,  
μήτε τελείως ποσώς μετρείται  
Εις ένα μόνον πρόσωπον πλέον,  
χωρίς να είναι άλλον ωραίων...  
Η γνωστή σου

Η παραπάνω σκηνή θα μπορούσε να θεωρηθεί εντελώς φανταστική, αν και τα δύο στιχουργήματα δεν βρίσκονταν μελοποιημένα σε αρκετά φαναριωτικά μουσικά χειρόγραφα της εποχής. Σε ένα από αυτά, αυτόγραφο του Νικηφόρου Ναυτουνιάρη (1818)<sup>9</sup>, η σύνθεση του Ανδρέα αποδίδεται στον περίφημο εκκλησιαστικό μελοποιό Πέτρο τον Πελοποννήσιο (περ.1730-1777), Λαμπαδάριο του Οικουμενικού Πατριαρχείου, με την ένδειξη: «Μέλος Πέτρου Πελοποννησίου ένεκα έρωτος· τούτου δε αντίκειται το Η ωραιότης, Ιακώβου» (σ. 280). Ώστε το ραβασάκι της Μείζέμ είναι έργο ενός άλλου Πελοποννησίου, του Ιακώβου (περ.1740-1800), αργότερα Πρωτοψάλτη του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Πράγματι στο ίδιο χειρόγραφο αρκετές σελίδες πριν (σ. 134) βρίσκουμε τη σύνθεση του Ιακώβου με την ένδειξη: «Γράμματα και μέλος Ιακώβου· έχουσι δε οι στίχοι αντικείμενον το Δεν είναι τρόπος του Πέτρου Πελοποννησίου το ερωτικόν».

Στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής η αντιδικία των δύο Πελοποννησίων είναι αρκετά γνωστή και ξεκινά από τη διεκδίκηση της θέσης του Λαμπαδαρίου. Γύρω στα 1770, ο Ιάκωβος ήταν Α΄ δομέστικος, δηλ. βοηθός του Πρωτοψάλτη, και ο Πέτρος Β΄ Δομέστικος, δηλ. βοηθός του Λαμπαδαρίου. «Ότε δε επλήρωσε το κοινόν χρέος ο Πρωτοψάλτης Ιωάννης, και έγινε Πρωτοψάλτης ο Δανιήλ, έπρεπε μεν να γένη Λαμπαδάριος ο Ιάκωβος ως δεξιός δομέστικος. Ο δε Πέτρος δια μεσιτείας δυνατοτέρων παραβάς την τάξιν έγινε Λαμπαδάριος, και επήρε δομέστικόν του τον Βυζάντιον Πέτρον. Εκ τούτου γουν εφθονείτο, λέγουσιν, υπό τε του Ιακώβου και του διδασκάλου Δανιήλ, και εσώζετο εν αυτοίς μίσος κρυπτόν μεν, υπεφαίνετο δε και ενίοτε» (Χρυσάνθος 1832, σ. XL-XLI).

Μια από τις εκδηλώσεις του «κρυπτού μίσους» πρέπει αναμφίβολα να θεωρηθεί και η μουσικοποιητική τους αναμέτρηση στο αυτόγραφο του Νικηφόρου. Πρέπει να υπογραμμισθεί εδώ ότι ο Νικηφόρος θεωρείται αξιόπιστη πηγή (τουλάχιστον όσον αφορά τις δύο παραπάνω συνθέσεις), διότι υπήρξε μαθητής του Ιακώβου, αρκετές κοσμικές συνθέσεις του οποίου και κατέγραψε. Διέσωσε επίσης και περί τα εκατό κοσμικά τραγούδια του Πέτρου, η αυθεντικότητα των οποίων αποδεικνύεται από τη σύγκρισή τους με προγενέστερες καταγραφές από άλλα χειρόγραφα, με τις οποίες συμφωνούν εκτός από κάποιες λεπτομέρειες. Όλες οι συνθέσεις του Ιακώβου και του Πέτρου χρησιμοποιούν τουρκικούς ήχους και ρυθμούς.

Το ερώτημα λοιπόν που προκύπτει είναι πώς συνδέεται το περιστατικό της μουσικοποιητικής σύγκρουσης Πέτρου-Ιακώβου με τον έρωτα του Ανδρέα στη δεύτερη ιστορία του ΕΑ. Όταν ο Ι. Καρατζάς εξέδιδε το ΕΑ (1792), ο Πέτρος είχε πεθάνει προ πολλού (1777), και έτσι η αντικατάσταση του δίδυμου Πέτρου-Ιακώβου από το δίδυμο Ανδρέα-

9. Χφ. 1428 (υπό τον τίτλο «Μελομένη») Ι. Μονής Βατοπεδίου Αγ. Όρους.

Μεϊρέμ θα μπορούσε να είναι τυχαία. Παρ' όλα αυτά, αρκετά κοινά σημεία μεταξύ Πέτρου και Ανδρέα μας δείχνουν ότι ο Ι. Καρατζάς πρέπει κατά πάσα πιθανότητα να εμπνεύστηκε τη δεύτερη ιστορία του από τη ζωή και το περιβάλλον του Πελοποννήσιου συνθέτη.

Α) Ο Πέτρος όπως και ο Ανδρέας έχουν έρθει από Βενετοκρατούμενες περιοχές, ο πρώτος από τη Σπάρτη και ο δεύτερος από την Κέρκυρα. Αν όταν γεννιόταν ο Πέτρος το νησί του Ιονίου παρέμενε υπό Βενετική κατοχή (μέχρι το 1797), η Σπάρτη όπως και όλη η Πελοπόννησος μόλις είχε παραχωρηθεί στους Τούρκους από τους Βενετούς που την κατείχαν για σχεδόν μισόν αιώνα. Μετά την πτώση της Κρήτης στους Τούρκους (1669), η ειρήνη του Κάρολβιτς την ίδια χρονιά εξασφάλιζε στη Βενετία τις κτήσεις της στην Πελοπόννησο. Το 1714 όμως οι Τούρκοι παραβίασαν τη συνθήκη, και αφού νίκησαν τους Βενετούς τους ανάγκασαν να υπογράψουν νέα συνθήκη στο Πασσάροβιτς (1718) με την οποία η Βενετία έχανε οριστικά την Πελοπόννησο.

174

Β) Τόσο ο Πέτρος όσο και ο Ανδρέας έχουν σχέση με ευρωπαϊκές πρεσβείες. Ο μεν Ανδρέας είναι «δραγουμάνος του της Βενετίας Πρέσβεως εν Κωνσταντινουπόλει», ο δε Πέτρος «εδίδαξε την τουρκικήν μουσικήν, και δη εις τον άριστον κάτοχον αυτής τον Antoine Murat, διερμηνέα της πρωσικής πρεσβείας εν Κωνσταντινουπόλει» (Παπαδόπουλος 1890, σ. 318-319 από Fetis 1869, II, σ. 262, υπ. 1)<sup>10</sup>. Υπενθυμίζεται ότι τόσο η βενετική όσο και η πρωσική πρεσβεία βρισκόνταν (όπως και όλες οι ευρωπαϊκές πρεσβείες) στην ίδια συνοικία, το Σταυροδρόμι.

Γ) Έχουν και οι δύο στενές επαφές με αρμένηδες. Σε ένα από τα τραπέζια στο σπίτι του αρμένη Στεπάν-Αγά όπου προσεκλήθη ο Ανδρέας, οι συνδαιτυμόνες «άρχισαν άλλοι μεν να τραγουδούν τουρκικά και άλλοι αρμένικα και άλλοι ρωμαϊκά» (σ. 110-111). Ο Πέτρος «θεωρείται ο ευεργετήσας και την Αρμενικήν Μουσικήν, άτε διδάξας εις τον Πρωτοψάλτην του εν Κοντοσκαλίω αρμενικού πατριαρχικού ναού Τερετζούν Χαμπαρτζούν τον τρόπον της γραφής των μουσικών μελών μεταχειρισθείς προς τούτο μέθοδον παραλλαγής των φθόγγων της μουσικής κλίμακος δια των σημείων της μαρτυρικής ποιότητος των τριών γενών της ημετέρας μουσικής της αρχαίας μεθόδου» (Παπαδόπουλος 1890, σ. 319).

Δ) Ο Ανδρέας και ο Πέτρος είναι έξοχοι συνθέτες και ερμηνευτές. Ο Πέτρος «εμέλισε δε και στίχους πολιτικούς κατά τα μακάμια των Οθωμανών, και κατά τους ρυθμούς αυτών» (Χρυσάνθος 1832, σ. ΧLI). Πράγματι οι συνθέσεις που αποδίδονται σε αυτόν σε χειρόγραφες ανθολογίες ξεπερνούν τις εκατό. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι τα τραγούδια του Ανδρέα στο ΕΑ προσγράφονται στον Πέτρο σύμφωνα με τις ανθολογίες. Μια από τις συνθέσεις του Πέτρου που, αν και δεν περιλαμβάνεται στο ΕΑ<sup>11</sup>, αποκαλύπτει με γλαφυρό τρόπο τη ροπή του προς τη στιχουργία είναι και η εξής:

10. "Murat lie avec l'abbé Toderini et avec Pierre Lampadario, premier chantre de l'église grecque à Constantinople, il fut initié par eux a la connaissance de la theorie de la musique turque".

11. Καταγράφεται όμως σε άλλες Φαναριωτικές ανθολογίες, όπως το χειρόγραφο Γραμματικού που θεωρείται η παλαιότερη ανθολογία. Για περισσότερα περί του χειρογράφου αυτού, βλ. Φραντζή 1993, σ. 19.



Θά 'θελα νά 'χω μια τέτοια χάρη,  
νά 'χουν οι σίχοι μου ιχιμπάρι<sup>12</sup>  
Σε κάθε μέρος να τους αρέσουν,  
και βλέποντές τους να τους παινέσουν

Ε) Πεθαίνουν και οι δύο πρόωρα. Ο Ανδρέας «κατέλυσε τον βίον ελεεινώς, μήτε τη Αφροδίτη, μήτε τω υιό της θυσιάν προσενεγκών» (σ. 165). Ο Πέτρος «τον βίον μετήλλαξε, λοιμού παρανάλωμα γενόμενος» (Χρυσάνθος ό.π.). Ακόμα και αν ο Πέτρος ενέπνευσε τον Ι. Καρατζά, ασφαλώς η οικονομία του ΕΑ δεν θα επέτρεπε στον κεντρικό ήρωα να πεθάνει από λοιμό. Αντίστοιχα, το εκκλησιαστικό αξίωμα του Πέτρου δεν θα άφηνε τον βιογράφο του να περιγράψει έναν πιθανό θάνατο του Πέτρου από ερωτική απογοήτευση.

Η διαμάχη Πέτρου – Ιακώβου έληξε μετά τον πρόωρο θάνατο του πρώτου, στον οποίον ο Ιάκωβος αφιέρωσε το εξής επίγραμμα το οποίο χαρακτήρηκε στον τάφο του Πέτρου (Παπαδόπουλος ό.π.):

Την ηδύφωνον μουσικήσ ηηδόνα, ασματικών τέττιγα της Εκκλησίας,  
Τον μουσικόν νουν ον εγνώρισε Τέχνη, άλλον μελωδόν Λαμπαδάριον Πέτρον.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το γεγονός ότι ανάμεσα στους φαναριώτες μουσικούς της εποχής μπορεί κανείς να συναντήσει έναν Ανδρέα με το επώνυμο Σιγηρός από τους διασημότερους μαθητές του Πέτρου, που πέθανε πριν από τον δάσκαλό του «προσβληθείς υπό της πανώλους» (Παπαδόπουλος 1890, σ. 324). Να είναι άραγε αυτός ο Ανδρέας που ενέπνευσε τον Ι. Καρατζά; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα δεν είναι δυνατή, καθώς δεν διαθέτουμε περισσότερα στοιχεία για τον εν λόγω μουσικό.

### III Ιστορία 1η

Η πρώτη ιστορία είναι αρκετά μικρότερη σε έκταση (32 έντυπες σελ., έκδ. 1989) έναντι των άλλων ιστοριών (80 σελ. της δεύτερης και 62 σελ. της τρίτης), και περιέχει πολύ περιορισμένο αριθμό τραγουδιών-ραβασιών (11) σε σχέση με τις άλλες ιστορίες (49 της δεύτερης και 73 της τρίτης), γι' αυτό και μας προσφέρει τις λιγότερες αφορμές για ιστορική διερεύνηση. Η υπόθεση επίσης είναι πολύ συνηθισμένη: δύο νέοι, ο Γεωργάκης και η Ελενίτσα, συναντώνται σε ένα κήπο όπου ερωτεύονται, και ύστερα από τη σύμφωνη γνώμη των γονέων τους παντρεύονται. Παρ' όλα αυτά, η ιστορία αυτή μας παρέχει άλλες δυνατές εθνογραφικής διεύθυνσης που καταγράφουν τα στάδια της γένεσης ενός τραγουδιού.

Την πιο χαρακτηριστική περίπτωση αντιπροσωπεύει το δεύτερο τραγούδι (σ. 62), όταν ο Γεωργάκης περιμένει στον κήπο την Ελενίτσα: «Εκεί όπου εσεργιάνιζεν ... καταβεβυθισμένος εις τον έρωτα, είδε τριανταφυλλίς. Όθεν ήπλωσε το χέρι του και έκοψεν ένα

---

12. Αραβική λέξη (ihtibar) που σημαίνει υπόληψη. Βλ. και το Γλωσσάριο στον Vitti 1989, σ. 233.

τριαντάφυλλον. Κόπτοντας δε το τριαντάφυλλον, τα αγκάθια οπού το περικυκλώνουν τον εκέντησαν. Όθεν είπε: βέβαια τούτο το τριαντάφυλλον ομοιάζει με τον έρωτα, και ας καθήσω να ιδώ αν έχει όλας τας ιδιότητας του έρωτος. Αρχισε λοιπόν να στοχάζεται μίαν προς μίαν, και, τη αληθεία, τας εύρεν. Έπειτα δε έβγαλε το καλαμάρι του και ηθέλησε να τας βάλει και εις στίχους δια να τας τραγωδήσει. Οι στίχοι λοιπόν οπού εσύνθεσεν επάνω εις το τριαντάφυλλον παραβάλλοντάς το με τον έρωτα είναι οι ακόλουθοι:

*Ω ρόδον ωραιότατον των λουλουδιών κορώνα,  
σε σένα βλέπω καθαράν του έρωτος εικόνα...*

176

Ο τσελεμπή-Γεωργάκης είναι ένας νέος Κωνσταντινουπολίτης ο οποίος «ήτον εστολισμένος με όλα τα προτερήματα της φύσεως, ήγουν και με ψυχικά και με σωματικά και με εξωτερικά. Ήτον, δηλαδή, ωραίος καθ' υπερβολήν και πλουσιότατος· είχε δε προς τούτους και το σκήπτρον της Αφροδίτης περικυκλωμένον με τας χάριτας αυτής, ωσάν με δορυφόρους» (σ. 52)<sup>13</sup>. Είναι επίσης και μορφωμένος και γλωσσομαθής διότι στον κήπο «εσολατσάριζεν άνω κάτω αναγινώσκοντας ένα φραντσέζικον βιβλίον περί έρωτος (επειδή οι ευγενείς της Κωνσταντινουπόλεως συνηθίζουν ως επί το πλείστον την γαλλικήν γλώσσαν να μανθάνουσιν καλύτερα από την ελληνικήν δια να ηδύνονται με τα διάφορα ρομάντζα όπου έχει» (σ. 52).

Εκτός από γλωσσομαθής, ο Γεωργάκης εμφανίζεται και μουσοτραφής, καθώς δεν διστάζει να συνθέσει 9 τραγούδια και 2 ραβασάκια σε διάστημα τριών ημερών. Επίσης τρία από τα εννέα τραγούδια του προαναγγέλλονται με την τουρκική τους μουσική κλίμακα: ισφαχάν (isfahan), μουστουάρι (mustear) και μοχαγέρι (muhayer). Οι μουσικές αυτές ενδείξεις έχουν ενσωματωθεί στους τελευταίους στίχους των οικείων τραγουδιών, γεγονός που επιβεβαιώνει τη λειτουργία τους ως μελωδιών. Έτσι, όταν ο Γεωργάκης δεν βλέπει την Ελενίτσα «όλο με πόνον μελωδεί, και ισφαχάνι τραγωδεί» (σ. 69). Και αλλού, προτιμάει να διηγείται τα πάθη του «σε μουστουάρι θλιβερόν και εις αρμόδιον καιρόν» (σ. 71).

Η μουσική του κλίση μπορεί να γίνει αντιληπτή από το πρώτο κιόλας τραγούδι, όπου αφού συνέθεσε τους στίχους «άρχισε και να τους τραγωδά με μίαν γλυκυτάτην φωνήν ωσάν των μυθολογουμένων Νηρηίδων, και με μίαν μελωδιάν και αρμονίαν αρίστην» (σ. 54). Το αυτό φρονούν και οι ακροατές του στον κήπο. Όταν ρωτάει τον υπηρέτη του αν το τραγούδι του έγινε αντιληπτό από την Ελενίτσα που καθόταν πιο πέρα, αυτός του ομολογεί ότι «αν δεν ήρουν και αυτό το τραγούδι, οπού τώρα εσυνθέσεται και τόσον γλυκά και μελωδικά ετραγωδούσεται ... ήθελα βέβαια της κρύψει [της ευγενείας σας] την αλήθειαν» (σ. 56). Επίσης η παρέα της Ελενίτσας βλέποντάς την απορροφημένη από το τραγούδι του Γεωργάκη παρατηρεί: «Ελενίτσα, σε αρέσει αυτός ο νέος, φαίνεται, όπου έτσι γλυκά και μελωδικά τραγωδά ένα νέον τραγούδι, δεν είναι αλήθεια;» (σ. 57).

Συνοψίζοντας κανείς τα πνευματικά χαρακτηριστικά του Γεωργάκη, θα σκιαγρα-

13. Η περιγραφή αυτή μας θυμίζει την αρχή στον *Candide* του Βολτέρου: "Il y avait ... un jeune garçon à qui la nature avait donné les moeurs les plus douces. Sa physionomie annonçait son ame. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple".

φούσε έναν ευγενή γλωσσομαθή με ιδιαίτερες επιδόσεις στη μουσική και την ποίηση. Αν κανείς αποτολμούσε να εντοπίσει μεταξύ των φαναριωτών κάποιο ιστορικό πρόσωπο με το ίδιο όνομα και παρόμοια χαρακτηριστικά, θα σταματούσε ανεπιφύλακτα στον Γεώργιο Σούτζο, τον επονομαζόμενο Δραγουμανάκη (1745-1816). Ο Γεώργιος ήταν γιος του Νικολάου Σούτζου, Μεγάλου Δραγουμάνου της Υψηλής Πύλης, εξ ου και η επωνυμία του. Ο Σοφ. Οικονόμου γράφει ότι ο Γ. Σούτζος «διήνυσε τον βίον μακράν των πολιτικών πραγμάτων, καλλιεργών τα γράμματα, και ιδίως ασχολούμενος εις την Τουρκοπερσικήν μουσικήν και την ποίησιν» (στον Μαυροκορδάτο 1876, σ. 73).

Ο ίδιος συγγραφέας μνημονεύει ως έργα τού Γ. Σούτζου έντυπες μεταφράσεις θεατρικών έργων από τα Ιταλικά (μεταξύ των οποίων 6 τραγωδίες του Metastasio) και μια ανέκδοτη κωμωδία όπου σατιρίζεται ο φαναριώτης ηγεμόνας Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος Φιραρής που συναντήσαμε στην τρίτη ιστορία (βλ. Ιστορία 3η). Πιο γνωστός όμως μας είναι για τη μουσική του παραγωγή, που έκανε τον Π. Κοδρικά να τον ονομάσει «αγχινούστατον ασματικόν» (1818, σ. 173). Οι μουσικές του συνθέσεις, των οποίων είναι και ο ποιητής, μπορεί να είναι περιορισμένες ποσοτικά (10 τον αριθμό), αλλά είναι αρκετά εκτεταμένες. Υπήρξαν επίσης αρκετά δημοφιλείς σε όλον τον 19ο αιώνα, καθώς τις συναντάμε σε όλες σχεδόν τις μουσικές ανθολογίες, έντυπες και μη, στις οποίες συνήθως προτάσσονται των άλλων συνθέσεων.

Όλες οι συνθέσεις του, που συχνά χαρακτηρίζονται ως «έντεχνες πάνυ», ακολουθούν τυπικά οθωμανικά χαρακτηριστικά όσον αφορά στον μουσικό ήχο και ρυθμό. Η πιο γνωστή του σύνθεση είναι αυτή που έγραψε στη μνήμη της κόρης του, όπως εικάζουμε από τον τίτλο: «Έτερος μπεστές<sup>14</sup> παρά του αυτού ποστελνίκου Γεωργίου Σούτζου συνταχθείς πάνυ λυπηρώς και εντέχνως, χάριν της θανούσης θυγατρός αυτού της καθ' υπερβολήν φιλουμένης<sup>15</sup>, και αρχίζει με τους στίχους: «Τι μεγάλη συμφορά, τι ημέρα τι ειδήσεις, πρέπει πια να με θρηνή και ανατολή και δύσις<sup>16</sup>. Από τα ερωτικά του τραγούδια, ένας μπεστές απηχεί το τραγούδι τού ρόδου που παρετέθη ανωτέρω χρησιμοποιώντας παρόμοιο λεξιλόγιο. Για παράδειγμα, αν το τελευταίο περιγράφει το ρόδο ως κορώνα (των λουλουδιών), ο Γ. Σούτζος δεσμεύει αυτή τη λέξη για την αγαπημένη του: «Είσαι τηλαυγής κορώνα της δικής μου κεφαλής...».

#### IV Επίλογος

Ολοκληρώνοντας την απόπειρα ταύτισης των ηρώων του ΕΑ με ιστορικά πρόσωπα της Φαναριωτικής κοινωνίας του 18ου αιώνα, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει πως αρκετά είναι τα κοινά σημεία που συνδέουν τα φανταστικά πρόσωπα με τα πραγματικά. Τα τελευταία ανήκουν στους υψηλόβαθμους μουσικούς του Οικουμενικού Πατριαρχείου, οι

14. Beste: οθωμανική φόρμα φωνητικής μουσικής που αποτελείται από 4 στροφές.

15 Χφ 784 (φ. 168) της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι.

16. Η σύνθεση υπήρξε τόσο δημοφιλής που μεταφράστηκε και στα ρουμανικά αμέσως μετά τον θάνατό του.

οποίοι ήταν κάποιες φορές και ποιητές. Οι ομοιότητες αυτές θέτουν εμμέσως το θέμα του κατά πόσον το ΕΑ στο σύνολό του είναι ένα roman realiste κατά τη σύγχρονη έννοια, αφού είναι γνωστό ότι από την εποχή της Αναγέννησης μέχρι και τον 19ο αιώνα ο κύριος σκοπός της τέχνης ήταν να απεικονίσει την πραγματικότητα όσο το δυνατόν πιστότερα.

Η απάντηση στο ερώτημα αυτό φαίνεται να είναι μάλλον θετική δεδομένων όχι μόνο των ενδείξεων που παρέχονται από το ΕΑ αλλά και της γενικότερης εικόνας που εμφανίζει η λογοτεχνική παραγωγή του 18ου αιώνα, ιδιαίτερα η γαλλική (από την οποία περισσότερο επηρεάζεται η ελληνική λογοτεχνία). Σε αδρές γραμμές το γαλλικό μυθιστόρημα του αιώνα των Φώτων διαπνέεται από την αρχή ότι για να είναι ένα έργο επιτυχημένο πρέπει να είναι αληθινό, δηλ. να εμπνέεται από τον κοινωνικο-ιστορικό περίγυρό του, αν όχι να αποτυπώνει συγκεκριμένα πρόσωπα και πράγματα. Γι' αυτό και αρκετοί συγγραφείς άντλησαν τα θέματα των έργων τους από πραγματικά γεγονότα (Mylne 1981, σ. 16-18).

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αυτού του πνεύματος είναι η *Histoire d'une Grecque moderne* του αββά Prevost (1740). Ένας γάλλος καταφέρνει να γλιτώσει μια νεαρή ελληνίδα από ένα χαρέμι στην Κωνσταντινούπολη, και στη συνέχεια την ερωτεύεται και τη φέρνει στη Γαλλία. Όταν κυκλοφόρησε η ιστορία όλων ο νους πήγε σε μια τουρκάλα, τη Mlle Ayshe, που ζούσε στο Παρίσι, και ήταν γνωστό πως είχε αγοραστεί μικρή στην Τουρκία από κάποιον γάλλο περιηγητή, από τον οποίο εστάλη στη Γαλλία όπου πέθανε το 1733 (Mylne 1981, σ. 79). Βεβαίως ο Prevost, στην προσπάθειά του να παραμείνει διακριτικός, διακήρυττε στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης της ιστορίας του (1741) ότι «οι αναγνώστες του δεν πρέπει να συγχέουν την ηρωίδα με μιαν αξιολάπητη Κιρκασία η οποία ήταν γνωστή και σεβαστή από μεγάλο αριθμό έντιμων ανθρώπων». Για τον ίδιο λόγο, σε ένα άλλο επίσης έργο του ίδιου συγγραφέα, τη *Manon Lescaut* (1731), όχι μόνον ονόματα οδών και περιοχών αλλά και ονόματα γνωστών προσώπων της εποχής του καταγράφονται με τα αρχικά τους, όπως δηλ. ακριβώς έκανε και για τον εαυτό του ο συγγραφέας του ΕΑ Ιωάννης Καρατζάς (Ι.Κ.).

Παρά την τάση του 18ου αιώνα για όσο το δυνατόν πιστότερη απεικόνιση (και ενίοτε καταγραφή) της πραγματικότητας, τούτο δεν σημαίνει ότι από εδώ και στο εξής θα πρέπει ο έλληνας ερευνητής να ψάχνει εναγωνίως στα αρχεία προς εντοπισμό περαιτέρω στοιχείων (ή προσώπων) με σκοπό την πλήρη ταύτισή τους με αντίστοιχα του ΕΑ. Αυτό που ουσιαστικά προτείνει η παρούσα μελέτη είναι μία εθνομουσικολογική προσέγγιση των τριών ιστοριών του ΕΑ, η οποία είναι απαραίτητη για την πληρέστερη κατανόηση των χαρακτήρων και των γεγονότων που αποτυπώνονται στις σελίδες της διηγηματικής συλλογής. Όσον αφορά στα ποιήματα του ΕΑ, είναι εξακριβωμένο ότι αυτά ήταν τραγούδια που κυκλοφορούσαν σε πολλές συλλογές (κάποιες από αυτές μουσικές) και έτσι πρέπει να εξετάζονται. Κάτι ανάλογο συνέβη και με τα δημοτικά τραγούδια τα οποία αρχικά προσεγγίζονταν ως ποιητικά δημιουργήματα, πλην όμως η μελέτη τους ως μουσικών έργων προσέδωσε μια άλλη διάσταση και απεκάλυψε άλλες πτυχές της λειτουργίας τους<sup>17</sup>.

17. Είναι αυτό που είπε ο Herder: «Lied muss gehort, nicht gesehen werden».

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Βρανούσης, Λ., «Οι Πρόδρομοι», *Βασιική Βιβλιοθήκη*, τ. 11, Αθήνα 1955.
- Βυζάντιος, Κ., *Η Κωνσταντινούπολις ή περιγραφή τοπογραφική, αρχαιολογική και ιστορική της περιωνύμο ταύτης μεγαλουπόλεως και των εκατέρωθεν του κόλλου και του Βοσπόρου προαστείων αυτής απ’ αυτών τούτων των αρχαιοτάτων χρόνων άχρι και καθ’ ημάς*, τ. 3, Αθήνα 1869.
- Eideneier, H., «Ο συγγραφέας του Έρωτος Αποτελέσματα», *Θησαυρίσματα*, τ. 24, 1994, σ. 282-85.
- Fetis, F., J., *Histoire générale de la musique*, τ. 2, Παρίσι 1869.
- Hacker, J., R., “Ottoman Policy toward the Jews and Jewish Attitudes toward the Ottomans during the fifteenth century”, *Christians and Jews in the Ottoman Empire*, B. Braude και B. Lewis (επιμ.), Νέα Υόρκη 1982.
- Κοδρίκας, Π., *Μελέτη της ελληνικής διαλέκτου*, Παρίσι 1818.
- Μαυροκορδάτος, Ν. Α., *Ψόγος νικοτιανής και επιστολή προς Μητροφάνην τον Διάκονον μετ’ εισαγωγικής παρεκβατικής επιστολής Σοφοκλέους Κ. του εξ Οικονόμων*, Βενετία 1876.
- Mylne, V. G., *The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion*, 2η έκδοση, Κέιμπριτζ 1981.
- Παπαδόπουλος, Γ. Ι., *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ’ ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι...*, Αθήνα 1890.
- Παπαχρίστου, Κ., *Το βιβλίό «Έρωτος Αποτελέσματα» και ο Ψαλίδας*, Αθήνα 1940
- Patrinelis, C., «Protopsaltae, Lampadarii and Domestikoi of the Great Church during the Post-Byzantine Period (1453-1821)», *Studies in Eastern Chant*, τ. 3, Οξφόρδη 1973.
- Πλεμμένος, Ι., «Η ερωτική ποίηση του Παλαιών Πατρών Γερμανού», *Το Βήμα της Κυριακής* (23 Μαρτίου 1996, Νέες Εποχές, σ. 6).
- , «Η μισμαγιά του Ε.Λ.Ι.Α.», *Τα νέα του Ε.Λ.Ι.Α.*, αρ. 51, σ. 14-19 (Απρίλιος-Ιούνιος 1998).
- Vitti, M., *Ι\*\*\* Κ\*\*\*\* Έρωτος Αποτελέσματα*, Αθήνα 1989.
- Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διωραχίου του εκ Μαδύτων, εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου δια φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών*, Τεργέστη 1832.