



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μετά τη βροχή

Μια Εθνογραφική Μελέτη στην Κοινότητα και τα
Τραγούδια των Σεφαραδιτών της Θεσσαλονίκης



sleep, so bliss - ful - ly slum - ber.

Βύρας Αθανάσιος

A.M.: 1569201200088

Επόπτης: Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παπαπαύλου Μαρία

Αθήνα, Ιούλιος 2017

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	4
1. Ερευνητικό αντικείμενο.....	6
1.1 Στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα.....	7
1.2 Γεωγραφική θέση και γεωπολιτικές αλλαγές.....	9
1.3 Θεωρητική προσέγγιση και βιβλιογραφική ανασκόπηση.....	11
1.4 Μεθοδολογική προσέγγιση.....	14
1.5 Στυλ Γραφής.....	17
1.6 Δομή.....	20
2. «Δεν σε ξέχασα ποτέ»	22
2.1 Όροι και περιθώρια της επιτόπιας έρευνας.....	22
2.2 Η γλώσσα, η κοινότητα και η κουλτούρα.....	27
2.3 Η γη και το τραγούδι.....	34
2.4 Διατήρηση και συνέχεια.....	44
2.4.1 Η εμπειρία της χορωδίας.....	45
2.4.2 Το σεφαραδίτικο τραγούδι στα εβραϊκά σχολεία.....	50
2.4.3. Σύγχρονες ηχογραφήσεις.....	54
2.4.4 Ζωντανές επιτελέσεις.....	58
2.4.5 Οι στίχοι για την εποχή.....	61
3. Ερμηνεία.....	74
4. Επίλογος.....	87
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	89

Πρόλογος

Ακούγοντας ένας σύγχρονος Έλληνας όρους όπως «εβραϊκή κουλτούρα» ή «εβραϊκή μουσική», ενδεχομένως φαντάζεται έναν πανάρχαιο πολιτισμό που εδρεύει σε μία συγκεκριμένη χώρα, με καθορισμένα θρησκευτικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά διαμορφωμένα μέσα στους αιώνες. Όσοι όμως γνώρισαν καλύτερα αυτούς τους ανθρώπους, είτε επειδή συνυπήρξαν στις ίδιες γειτονιές, είτε επειδή άκουσαν ή διάβασαν διηγήσεις τους, ξέρουν καλά ότι ο πολιτισμός αυτός διόλου απομακρυσμένος δεν είναι από τη δική μας κουλτούρα, αλλά μπορούμε να μιλάμε για πολιτισμική συνύπαρξη. Η συγκεκριμένη έρευνα αφορά τη μελέτη της κουλτούρας και συγκεκριμένα των τραγουδιών και της μουσικής των Σεφαραδιτών, των Εβραίων δηλαδή που έζησαν και ζουν ανάμεσα στους Έλληνες -και όχι μόνο- μέχρι και σήμερα, συνδιαμορφώνοντας ένα πολιτισμικό μωσαϊκό.

Η ιδέα της ενασχόλησής μου με τη συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα προέκυψε τρία χρόνια πριν, στην προσπάθεια αναζήτησης θέματος για εργασία μου σε μάθημα των προπτυχιακών σπουδών μου. Το τυχαίο άκουσμα ενός σεφαραδίτικου τραγουδιού σε μία μετακίνηση μου στο ραδιόφωνο του αυτοκινήτου μου, μου έδωσε το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα και αναζήτηση. Η χρήση της ισπανικής γλώσσας σε συνδυασμό με τη μουσική που παρέπεμπε σε ανατολικά τροπικά συστήματα, τύπου μακάμ, κέντρισαν αμέσως το ενδιαφέρον μου σχετικά με την προέλευση αυτής της μουσικής. Ξεκίνησα, λοιπόν, την αναζήτηση και την ακρόαση τέτοιων τραγουδιών και προς έκπληξή μου ξεδιπλώθηκε μπροστά μου ένας ολόκληρος νέος μουσικός πολιτισμός, τελείως άγνωστος σε εμένα μέχρι εκείνη τη στιγμή. Ήταν, επομένως, αναμενόμενο η εκπόνηση μιας τέτοιας έρευνας και η συγγραφή μιας τέτοιας εργασίας να πραγματοποιηθεί με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και ζήλο. Το μάθημα, στο πλαίσιο του οποίου συνέγραψα την παρούσα εργασία, φέρει το όνομα «Μουσικές της Μεσογείου: Νότια Ευρώπη και Τουρκία», με διδάσκουσα την κυρία Παπαπαύλου. Ο τίτλος της πρώτης εργασίας μου ήταν «Σεφαραδίτικα τραγούδια: μια ζωντανή παράδοση ή μια φολκλορική αναβίωση μιας ξεχασμένης μουσικής;» και ασχολείται με τα είδη των τραγουδιών αλλά και τις μεσαιωνικές αναβιώσεις τους. Το ενδιαφέρον μου όμως για τα σεφαραδίτικα τραγούδια,

σε συνδυασμό με το εύρος των περιοχών της λεκάνης της Μεσογείου που κάλυπταν, μου έδωσε τη δυνατότητα να ασχοληθώ με το ίδιο αντικείμενο και στο μάθημα του επόμενου εξαμήνου: «Μουσικές της Μεσογείου: Βόρεια Αφρική και Μέση Ανατολή». Η δεύτερη όμως αυτή εργασία μου διέφερε από την πρώτη, όχι μόνο για τη γεωγραφική περιοχή που αφορούσε (Μαγκρέμπ και Ισραήλ), αλλά και επειδή ακουμπούσε και σε θέματα κατασκευής εθνικής ταυτότητας και πολιτικής σε συνάρτηση με τη μουσική.

Το ενδιαφέρον μου όμως για τα σεφαραδίτικα τραγούδια δεν σταματάει στις εργασίες αυτές, από όσο μπορεί κανείς να διαπιστώσει διαβάζοντας την παρούσα μελέτη μου. Έχοντας συγκεντρώσει μεγάλο όγκο επιστημονικών ερευνών που αφορούν τις χώρες της λεκάνης της Μεσογείου, διαπίστωσα από την αρχή κιόλας, το βιβλιογραφικό κενό που υπήρχε αναφορικά με ελληνικές μελέτες για τα σεφαραδίτικα τραγούδια. Μια από τις μεγαλύτερες, αν όχι η μεγαλύτερη, κοινότητα Σεφαραδιτών στη Μεσόγειο, υπήρξε αυτή της Θεσσαλονίκης και θα περίμενε κανείς να βρει αρκετό επιστημονικό υλικό. Αντ' αυτού ελάχιστες είναι οι έρευνες που ασχολούνται με την εν λόγω μουσική κουλτούρα και αυτές κυρίως, ως συμπληρωματικές και αναφορικές με τις μελέτες σεφαραδίτικων τραγουδιών άλλων περιοχών ή χωρών. Με την εργασία μου αυτή θα προσπαθήσω να βάλω ένα μικρό λιθαράκι με την ελπίδα της πυροδότησης του ενδιαφέροντος από εθνομουσικολόγους και ανθρωπολόγους για μια αρτιότερη μελέτη και αποτύπωση της σημερινής πραγματικότητας στον ελλαδικό χώρο.

Ως φοιτητής στο τμήμα μουσικών σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών η κατεύθυνση που επέλεξα να ακολουθήσω από το πέμπτο ήδη εξάμηνο των σπουδών μου είναι αυτή της εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας, μια κατεύθυνση πραγματικά προσαρμοσμένη στα ενδιαφέροντα και τις απαιτήσεις μου. Η εκπόνηση της παρούσας πτυχιακής εργασίας φέρει διττό ρόλο καθώς έρχεται να κλείσει έναν κύκλο προπτυχιακών σπουδών και ταυτόχρονα, με το ενδιαφέρον που μου πυροδότησε για το συγκεκριμένο αντικείμενο, ευελπιστώ να ανοίξει έναν νέο κύκλο σπουδών μεταπτυχιακού επιπέδου πάνω στην εθνομουσικολογία.

1. Ερευνητικό αντικείμενο

“Καμιά φορά οι εθνογράφοι, όταν έχουν την τύχη με το μέρος τους, έρχονται αντιμέτωποι με πολιτισμικές ιδέες, των οποίων η εντυπωσιακή καινοτομία και το εμφανές πεδίο εφαρμογής, φαίνεται να επιζητούν μια πιο προσεκτική εξέταση πέρα από τα συνηθισμένα όριά τους”

(Basso 1996:58)

Η συγκεκριμένη μελέτη ασχολείται με τα σεφαραδίτικα τραγούδια και τη μουσική τους, που είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής κουλτούρας των Ισπανοεβραίων στην περιοχή της Θεσσαλονίκης. Πρόκειται για τραγούδια των οποίων η μελωδία ακούγεται οικεία τόσο στον Έλληνα και τον Τούρκο όσο και στον Σλάβο, τον Βούλγαρο και τον Αρμένι. Αποτελούν μια μουσική κουλτούρα που δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε μέσα στο χρόνο στα εδάφη της πρώην Οθωμανικής αυτοκρατορίας ως προϊόν αλληλεπίδρασης μουσικών, οι οποίοι αφενός είχαν σε αρκετές περιπτώσεις διαφορετική μεταξύ τους θρησκεία και πολιτισμικό παρελθόν, αφετέρου όμως συνδέονταν με ισχυρούς δεσμούς που προέκυπταν από τις κοινές τους εμπειρίες και γενικά την κοινή ζωή τους. Με τον προσδιορισμό και την οριοθέτηση των εθνικών κρατών η μουσική αυτή συνέχισε να υπάρχει και να εξελίσσεται στα διακριτά κράτη, διατηρώντας μνήμες του παρελθόντος.

Σε αυτό το πρώτο κεφάλαιο διατυπώνονται οι στόχοι της παρούσας μελέτης, τα ερευνητικά ερωτήματα στα οποία έγινε προσπάθεια να δοθεί απάντηση, καθώς επίσης και μια περιγραφή των συνθηκών κάτω από τις οποίες αυτή η έρευνα διεξήχθη.

1.1 Στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα

Είναι σημαντικό να επισημανθεί εξ αρχής ότι η παρούσα έρευνα δεν έχει διασωστικό χαρακτήρα, υπό την έννοια της διατήρησης – παγίωσης των μορφών των σεφαραδίτικων τραγουδιών της περιοχής της Θεσσαλονίκης, που από πολλούς θεωρούνται ότι «πεθαίνουν». Η πρακτική αυτή της «μουσειοποίησης» είναι ιδιαίτερα δημοφιλής σε μη ακαδημαϊκούς κύκλους αλλά και σε κλάδους όπως αυτόν της Λαογραφίας· παράλληλα είναι χρήσιμη για την κατανόηση των μουσικών πρακτικών για να εξεταστούν οι διαδικασίες της πολιτισμικής αλλαγής (Shiner 2003:155). Πράγματι, πολλές επιστήμες με κυρίαρχη την Ανθρωπολογία έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα της πολιτισμικής αλλαγής ως αποτέλεσμα της κοινωνικής αλλαγής. Στην πρωτοποριακή μονογραφία του για την εθνομουσικολογία ο Merriam έγραψε με μεγάλη πρόβλεψη ότι: «Ενέργεια που χύνεται σε θρήνο για την αναπόφευκτη αλλαγή είναι σπατάλη ενέργειας. Η διατήρηση της σύγχρονης μουσικής είναι αναμφισβήτητα σημαντική, αλλά δεδομένου του αναπόφευκτου της αλλαγής, δεν μπορεί να αποτελεί το μοναδικό στόχο της εθνομουσικολογίας» (Merriam 1964:9-10). Λαμβάνοντας υπόψη τις παραπάνω απόψεις, η μελέτη αυτή θα ασχοληθεί με τις αλλαγές που επηρέασαν τις μουσικές πρακτικές, αλλαγές κοινωνικοπολιτικές και γεωπολιτικές στην περιοχή της Θεσσαλονίκης.

Η έρευνα βασίστηκε πάνω στα εξής ερευνητικά ερωτήματα:

- Ποιες πληροφορίες μπορούν να συναχθούν για την κουλτούρα και την εποχή από την ερμηνεία και ανάλυση των στίχων και της μουσικής των σεφαραδίτικων τραγουδιών;
- Ποιες προσπάθειες γίνονται από τους ίδιους τους φορείς των τραγουδιών για τη διατήρηση και συνέχεια και σε τι αποσκοπούν;
- Πώς οι κοινωνικές και γεωπολιτικές αλλαγές επηρέασαν τα σεφαραδίτικα τραγούδια και τη μουσική τους;
- Σε τι αποσκοπεί η αναβίωση των σεφαραδίτικων τραγουδιών καθώς και οι σύγχρονες ηχογραφήσεις και επιτελέσεις;

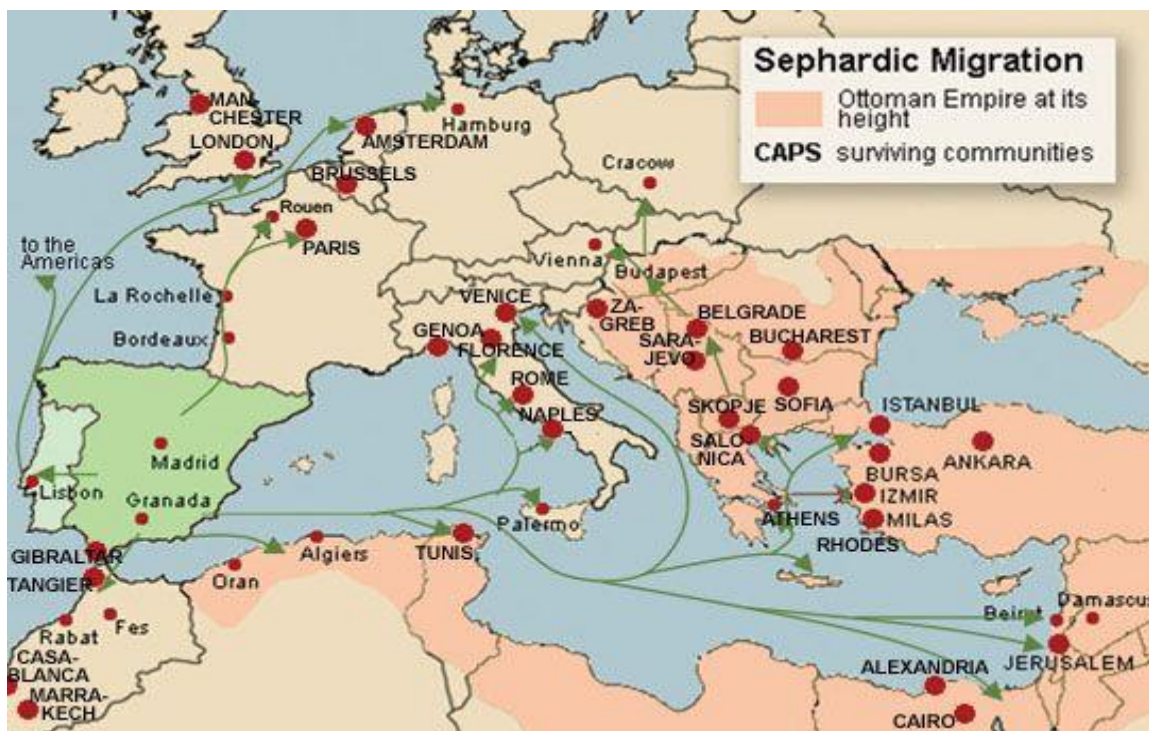
Για να απαντηθούν τα παραπάνω ερωτήματα απαιτείται μια ερευνητική προσέγγιση των συγκεκριμένων τραγουδιών με σαφή χρονολογικά κριτήρια.

Από την πρώτη κιόλας μέρα μου στο πεδίο της έρευνας αυτής υπήρξε ξεκάθαρο

ότι θα έπρεπε να διακριθούν τέσσερις περίοδοι, κατά τις οποίες φαίνεται ότι επήλθαν σημαντικές αλλαγές στα τραγούδια. Η πρώτη αφορά την περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και το χρονικό διάστημα 1850-1912, περίοδος κατά την οποία Μουσουλμάνοι, Χριστιανοί και Εβραίοι συνυπήρχαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης έχοντας διαμορφώσει μια κοινή κουλτούρα. Μια δεύτερη περίοδος είναι αυτή που ξεκινάει με την προσάρτηση της Θεσσαλονίκης στο ελληνικό κράτος (1912) και τη συνακόλουθη σταδιακή «επιβολή» της ελληνικής γλώσσας και κουλτούρας. Η περίοδος αυτή διαρκεί ως το 1922, μέχρι δηλαδή την εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων. Η τρίτη περίοδος που διακρίνω είναι αυτή που ξεκινάει από το 1922 έως το 1943 με το ολοκαύτωμα ολόκληρου σχεδόν του εβραϊκού πληθυσμού της Θεσσαλονίκης στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Θα τολμούσα να μιλήσω και για μια τέταρτη περίοδο -ύστερα από τη σιωπή σχεδόν μισού αιώνα- με τις πρόσφατες αναβιώσεις στη διεθνή και ελληνική δισκογραφία αυτών των τραγουδιών, αναβιώσεις που παρουσιάζονται με το πρόσχημα της διατήρησης και συνέχειας της συγκεκριμένης μουσικής κουλτούρας.

1.2 Γεωγραφική θέση και γεωπολιτικές αλλαγές

Μετά το πογκρόμ των Σεφαραδιτών από την Ισπανία το 1492 (διάταγμα της Alhambra), ο μεγαλύτερος όγκος των προσφύγων εγκαθίσταται στην υπόλοιπη νότια Ευρώπη και ένα μικρότερο ποσοστό στο Μαγκρέμπ. Μια από τις μεγαλύτερες κοινότητες που δημιούργησαν στις νέες πόλεις που εγκαταστάθηκαν ήταν αυτή της Θεσσαλονίκης που αριθμούσε 20.000 πρόσφυγες.



Μεταναστευτικά κύματα των Εβραίων της Ισπανίας ως συνέπεια του διατάγματος της Αλάμπρα (πηγή: <http://www.lowlands-l.net/anniversary/ladino-info.php>)

Αυτοί ήταν που ίδρυσαν το 1515 το πρώτο τυπογραφείο στη Θεσσαλονίκη, ανέπτυξαν τα γράμματα και τον πολιτισμό, και με την έλευση και άλλων διωκόμενων Εβραίων από την κεντρική Ευρώπη, σύντομα θα αποτελούσαν την πλειονότητα των κατοίκων της πόλης (Πετρόπουλος 2017: 1-7). Δεύτερη σε μέγεθος κοινότητα της πόλης ήταν η μουσουλμανική, ενώ οι χριστιανοί αποτελούσαν την τρίτη σε αριθμό κοινότητα (Έλληνες, Σλάβοι, Βούλγαροι, Αρμένιοι) (Χασιώτης 1985: 164). Μετά την καταστροφική πυρκαγιά του 1620 διαμορφώνεται και η τοπογραφία των βασικών

κοινοτήτων. Οι Εβραίοι και οι χριστιανοί περιορίζονται στο πεδινό τμήμα της πόλης, γνωστό και ως Κάμπος. Οι εβραϊκές συνοικίες περιορίζονται νότια της σημερινής Εγνατίας και δυτικά προς το λιμάνι (Μοσκόφ 1988:302).

Κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, με την άνθηση της οικονομίας στην περιοχή και την ανάπτυξη του εμπορίου υπό την επιρροή της Γαλλίας, οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης καταλαμβάνουν σημαντικές θέσεις. Κύρια γλώσσα γίνονται τα γαλλικά και το 1873 ιδρύονται σχολεία ισραηλίτικης αλληλοβοήθειας (*alliance israilite universale*) υπό τη γαλλική εποπτεία (Τομανάς 1997:74). Οι μουσουλμάνοι είναι όμως αυτοί που κατέχουν την εξουσία και τη μεγάλη γεωργική περιουσία, ενώ Εβραίοι και χριστιανοί σχεδόν αποκλείονται από την ανώτερη κοινωνική τάξη. Στις αρχές του εικοστού αιώνα η εξουσία βρίσκεται συγκεντρωμένη στα χέρια των Εβραίων και από τους 54 οίκους της πόλης οι 38 ανήκουν σε Εβραίους (Μοσκόφ 1988:270). Το γεγονός ότι οι Εβραίοι κυριαρχούν στην οικονομική ζωή της Θεσσαλονίκης μπορεί να δημιουργήσει λανθασμένες εντυπώσεις για το σύνολο του εβραϊκού πληθυσμού. Οι περισσότεροι Εβραίοι είναι φτωχοί, άνεργοι, χειρώνακτες, αχθοφόροι, μικροπωλητές, πάνω στους οποίους θα στηριχθεί το εργατικό κίνημα της πόλης καθώς και οι πρώτες σοσιαλιστικές οργανώσεις και εργατικά κινήματα (Μοσκόφ 1988: 334-359).

Μέσα σε αυτά τα οικονομικά πλαίσια εκδηλωνόταν η καθημερινή κοινωνική ζωή των τριών θρησκευτικών κοινοτήτων της πόλης. Πέρα όμως από τις οικονομικές σχέσεις, η κάθε εθνότητα αποτελούσε μια ξεχωριστή μικροκοινωνία με ιδιαίτερους ρυθμιστικούς κανόνες και ιδιαίτερες λειτουργίες (Πετρόπουλος 2017: 19-20). Οι τρεις διακριτές θρησκείες, η μουσουλμανική, η χριστιανική και η εβραϊκή, υπό την ομπρέλα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, συνδιαμορφώνουν μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα, με μικροδιαφορές ανά κοινότητα. Με άλλα λόγια μιλάμε για μια ενιαία σύλληψη του πολιτισμού, με περιορισμένη την συνείδηση της εθνικής ταυτότητας, αλλά με διαφορετικές γλώσσες. Σε κάποιες περιπτώσεις, ωστόσο, μπορούμε να μιλάμε και για αμάλγαμα γλωσσών, για ένα δηλαδή γλωσσικό ιδίωμα που μόνο οι κάτοικοι της Θεσσαλονίκης μπορούσαν να μιλήσουν και να καταλάβουν. Η κάθε κοινότητα είχε οργανωθεί σε διαφορετικούς τόπους αλλά υπήρχαν και διάσπαρτες συνοικίες όλων των θρησκειών και εθνοτήτων σε διάφορα σημεία της πόλης.

Δεν μπορούμε να μιλάμε για πολυπολιτισμικότητα την περίοδο εκείνη μιας και η

Θεσσαλονίκη αποτελούνταν από μόνο δύο κυρίαρχες κουλτούρες (τη φράγκικη και την οθωμανική) με τρεις θρησκείες και πολλές εθνότητες. Με την προσάρτηση της Θεσσαλονίκης στο ελληνικό κράτος η πόλη αρχίζει να αλλάζει χαρακτήρα. Τόσο το μουσουλμανικό όσο και το εβραϊκό στοιχείο αρχίζει να συρρικνώνεται, αν και το τελευταίο θα δεχτεί δύο ακόμη ισχυρά πλήγματα. Ένα της μεγάλης πυρκαγιάς του 1917 και το μεγαλύτερο αυτό του ολοκαυτώματος (με την πυρκαγιά του 1917 από τις 37 συναγωγές που διέθετε η πόλη σώθηκαν μόνο τρεις) (Αλβέρτος Ναρ 1997:16-17). Το 1922 θεσπίζεται νόμος ο οποίος υποχρεώνει όλους τους κατοίκους της Θεσσαλονίκης να μην εργάζονται την Κυριακή, γεγονός που προκάλεσε ένα ακόμα κύμα μετανάστευσης των Εβραίων που ήθελαν να κρατήσουν το Σάββατο ως ημέρα αργίας. Την ίδια χρονιά, με την εγκατάσταση 100.000 Ελλήνων προσφύγων από τη Μικρά Ασία, δημιουργούνται πιέσεις στην τοπική κοινωνία και σε συνδυασμό με την οικονομική κρίση του 1929, θα αναγκάσουν μεγάλο αριθμό Εβραίων να εγκαταλείψουν την πόλη (Δενελάβα – Εξαδάχτυλου 2010:15). Το μεγαλύτερο όμως πλήγμα ήρθε το 1943 με το ολοκαύτωμα, όταν σχεδόν ολόκληρη η εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης θανατώθηκε. Υπολογίζεται ότι το 96% του πληθυσμού οδηγήθηκε στο Άουσβιτς, εκ των οποίων ελάχιστοι επέστρεψαν, βρίσκοντας τα σπίτια, τις περιουσίες και τις συναγωγές τους κατεστραμμένες. Σήμερα, η εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης αριθμεί περίπου 1.200 μέλη και διατηρεί τέσσερις συναγωγές.

1.3 Θεωρητική προσέγγιση και βιβλιογραφική ανασκόπηση

Οι μελέτες του κλάδου της ανθρωπολογίας έχουν μεγάλη επιρροή στη διαμόρφωση του θεωρητικού πλαισίου της έρευνάς μου. Συγκεκριμένα, η πόλωση που υπάρχει σε πολλές ανθρωπολογικές μελέτες μεταξύ του «παραδοσιακού» και του «μοντέρνου» απασχολεί κι εμένα στην έρευνά μου. Ο Shils γράφει σχετικά: «παράδοση (tradition) και παραδοσιακός (traditional) είναι λέξεις από τις πλέον δημοφιλείς για τη μελέτη του πολιτισμού και της κοινωνίας. Η πόλωση του παραδοσιακού (traditional) και μοντέρνου (modern), του προγονικού (ancestral) και του σύγχρονου (contemporary) ή ακόμα της μαύρης και της λευκής μουσικής είναι λέξεις κοινές σε όλους τους μουσικούς πολιτισμούς και έχουν εφαρμογή όχι μόνο στη μουσική, αλλά και στις δικές μας

κοινωνίες ως σύνολο» (Shils 1971:123) .

Στη μελέτη μου αυτή αναγνώρισα, από την αρχή κιόλας, μια διάκριση που υπάρχει στα σεφαραδίτικα τραγούδια από τους ίδιους τους φορείς των τραγουδιών. Αυτή αφορά κυρίως τα «ανατολικού» τύπου τραγούδια απ' τη μια, στα οποία κυριαρχεί το μακάμ και οι ανατολίτικοι δρόμοι, και τα «δυτικού» τύπου τραγούδια από την άλλη, που είναι κυρίως δίσημα και τρίσημα βασισμένα στις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες. Είναι γεγονός ότι τα δεύτερα είναι μεταγενέστερα από τα πρώτα και δημιουργήθηκαν κάτω από την επιρροή της επαφής που είχαν -λόγω του εμπορίου- οι Εβραίοι με τον δυτικό κόσμο. Τα πρώτα είναι τα τραγούδια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας που δημιουργήθηκαν από τη μουσική αλληλεπίδραση διαφορετικών εθνοτήτων στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Ακόμα και με τον ερχομό των προσφύγων από τη Μικρά Ασία το είδος αυτό δεν αλλάζει, αλλά ουσιαστικά εξελίσσεται στην κυρίαρχη για την εποχή μουσική μορφή, που δεν είναι άλλη από το ρεμπέτικο.

Τι κάνει όμως ένα τραγούδι προγονικό ή παραδοσιακό; Από πότε ξεκινάει η παράδοση; Για τον Kubik (1986:53) «Αυτό που μεταφέρεται από γενιά σε γενιά μπορεί να αποτελέσει παράδοση, υπό τον όρο να διατηρηθεί με το πέρασμα του χρόνου σε μια δεδομένη κοινωνία και να μην παρουσιάζει ασυνέχειες». Κάποιοι από τους ίδιους τους Σεφαραδίτες με τους οποίους ήρθα σε επαφή, θεωρούν ως παράδοση τα τραγούδια του «ανατολικού» στυλ ενώ κάποιοι άλλοι αυτά του «δυτικού», με την πεποίθηση ότι τα δεύτερα υπενθυμίζουν τις ρίζες του πολιτισμού τους από την Ισπανία. Ακόμη κι αν είναι μόνο μία από τις δύο παραπάνω απόψεις ορθή, εγώ νιώθω την ανάγκη να παραθέσω και τις δύο όψεις του νομίσματος για να προσπαθήσω στη συνέχεια να βγάλω τα συμπεράσματα μου βασισμένος στις ίδιες τις φωνές των ανθρώπων με τους οποίους ήρθα σε επαφή και κατέγραψα.

Επί του παρόντος δεν υπάρχουν ουσιαστικές εθνομουσικολογικές έρευνες για τη μουσική και τα τραγούδια των Σεφαραδιτών στη Θεσσαλονίκη αλλά και στην Ελλάδα γενικότερα. Μία μόνο μελέτη, η οποία ανήκει στην Εμμανουέλλα Καββαδία, έχει γίνει στο πλαίσιο διπλωματικής εργασίας στο Goldsmith College Of London και αναφέρεται αποκλειστικά στα σεφαραδίτικα τραγούδια της κοινότητας της Θεσσαλονίκης. Η έρευνα αυτή -περισσότερο διασωστική- επικεντρώνεται σε μουσικές καταγραφές των τραγουδιών, δίνοντάς μας ένα αναλυτικό ιστορικοανθρωπολογικό πλαίσιο για την

παρουσία των Σεφαραδιτών στη Θεσσαλονίκη καθώς και την χρήση των τραγουδιών αυτών στην καθημερινή ζωή τους στο παρελθόν. Οι λιγοστές αναφορές στα σεφαραδίτικα τραγούδια της Θεσσαλονίκης από ξένους εθνομουσικολόγους είναι στην πραγματικότητα απλές παρατηρήσεις σε μελέτες που αφορούν άλλες περιοχές ή σε μελέτες για σεφαραδίτικα τραγούδια που αναφέρονται ως μεσογειακά. Αξιοσημείωτες είναι οι αναφορές τέτοιου τύπου, όπως της Cohen (2010:11-13), η οποία αναγνωρίζει και κατηγοριοποιεί τα διάφορα είδη τραγουδιών, κάνοντας ξεχωριστή μνεία για τα τραγούδια της Ελλάδας και της Τουρκίας, αντιμετωπίζοντάς τα σαν μια κοινή κουλτούρα.

Ο Edwin Serrousi με την πένα του, αλλά και με την αρχειακή έρευνά του, μας παρέχει αρκετό υλικό σχετικά με το σεφαραδίτικο τραγούδι. Μελετάει ξεχωριστά Σεφαραδίτες από εδάφη της πρώην οθωμανικής αυτοκρατορίας -και ειδικά από τη Θεσσαλονίκη- που εγκαταστάθηκαν στο κράτος του Ισραήλ (Serrousi, 2012). Αναφέρεται, επίσης, σε σεφαραδίτικα τραγούδια προερχόμενα από την Ελλάδα που χρησιμοποιήθηκαν για τον προσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας του Ισραήλ ως μεσογειακού κράτους. Αναμφισβήτητα πρόκειται για μελέτες από τις οποίες μπορούμε να αντλήσουμε αρκετό υλικό. Η E.Marks ασχολείται κι αυτή με τα ισπανοεβραϊκά τραγούδια της Θεσσαλονίκης -αλλά και άλλων χωρών της Μεσογείου- τα οποία έγινε απόπειρα να χρησιμοποιηθούν για την κατασκευή της εθνικής ταυτότητας του νεοσύστατου κράτους του Ισραήλ (Marks, 2008: 91-108). Η Darti Routh μελετώντας τα ισπανοεβραϊκά τραγούδια του Μαγρέμπ, αναγνωρίζει και προσδιορίζει τις ομοιότητες των τραγουδιών αυτών με τα τραγούδια των εδαφών της πρώην οθωμανικής αυτοκρατορίας. Τέλος, ο Israel Katz (1968) εστιάζει στα σεφαραδίτικα τραγούδια της Αμερικής από τους Σεφαραδίτες που διεσώθηκαν από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, μεταξύ των οποίων υπήρχαν και αρκετοί Θεσσαλονικείς. Σε καμία όμως από τις παραπάνω μελέτες δεν πραγματοποιήθηκε επιτόπια έρευνα στη Θεσσαλονίκη από τους ίδιους τους ερευνητές, οι οποίοι στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων ασχολήθηκαν με τους Σεφαραδίτες και τα τραγούδια τους χωρίς να επισκεφθούν τον φυσικό χώρο μέσα στον οποίο γεννήθηκαν και εξελίχθηκαν τα τραγούδια αυτά.

Αν και εθνομουσικολογικές μελέτες υπάρχουν ελάχιστες για τα ισπανοεβραϊκά τραγούδια της Θεσσαλονίκης, το κενό αυτό καλύπτεται εν μέρει από άλλες μελέτες που αφορούν την κουλτούρα, την κοινωνία και την ιστορία του λαού αυτού κι ακουμπούν

στους κλάδους της κοινωνιολογίας, της λαογραφίας και της ιστορίας. Διδακτορικές και διπλωματικές έρευνες (όπως της Δενελάβα-Εξαδάκτουλου, Γ., 2010 και της Lewkowicz, B. 1999) έχουν εκπονηθεί από ελληνικά και ξένα πανεπιστήμια, προσφέροντας πολύτιμο υλικό και για τη δική μου μελέτη και συγγραφή. Κάποιες από αυτές τις έρευνες θίγουν και το ζήτημα των τραγουδιών, αλλά οι προσεγγίσεις αυτές, όπως μπορεί κανείς να διακρίνει, δεν είναι εθνομουσικολογικές ή ανθρωπολογικές αλλά αφορούν το αντικείμενο της επιστήμης που υπηρετούν. Παρόλα αυτά, στην εργασία μου χρησιμοποιώ υλικό από αυτές τις μελέτες. Στην έρευνά μου αυτή, εκτός του ότι θα προσπαθήσω να ρίξω φως στα τραγούδια αυτά, η προσέγγισή μου θα γίνει σε συνάρτηση με την κουλτούρα-κοινωνία και την εκάστοτε εποχή που μελετώ. Άλλωστε η εθνομουσικολογία δεν μπορεί να αντιμετωπίσει τη μουσική ανεξάρτητα από τους φορείς και την κοινότητα στην οποία ανήκει και από την οποία απορρέει.

1.4 Μεθοδολογική προσέγγιση

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα παρουσιάσω τα πιο σημαντικά στοιχεία σχετικά με την ερευνητική μου διαδικασία -όχι απαραίτητα με χρονολογική σειρά- ξεκινώντας από την εμπειρία μου στο πεδίο της έρευνας και από το κατά πόσο επηρέασε το φύλο μου και η ιδιότητά μου ως μουσικού και αστυνομικού την πορεία της έρευνας αυτής. Θα συνεχίσω με τις μεθόδους συλλογής των δεδομένων μου (όπως φωτογραφικό υλικό και ηχογραφήσεις συνεντεύξεων). Τέλος, θα αναφερθώ στα βήματα που ακολούθησα μετά την επιτόπια έρευνά μου σχετικά με τις απομαγνητοφωνήσεις και την ανάλυση των στίχων των τραγουδιών.

Ένας εθνογράφος μέσω της πέννας του θα πρέπει να μεταφέρει επαρκώς τις αντιλήψεις άλλων ανθρώπων για τον πολιτισμό τους, αποστασιοποιημένος από τις δικές του βιωμένες εμπειρίες, διαισθήσεις καθώς και ερμηνείες-παρερμηνείες.

Basso (1996, 57-58)

Για την έρευνά μου πραγματοποίησα δύο ερευνητικά ταξίδια στη Θεσσαλονίκη που περιλάμβαναν μια πληθώρα συναντήσεων με Σεφαραδίτες της πόλης, αλλά και

παρακολουθήσεις δρώμενων που σχετίζονται με τον αντικείμενο της έρευνάς μου. Το πρώτο ταξίδι πραγματοποιήθηκε στις 1-7 Νοεμβρίου 2016 και το δεύτερο στις 26-31 Μαρτίου 2017. Επιπλέον, συναντήθηκα με Σεφαραδίτες της Θεσσαλονίκης κατά τη διάρκεια επίσκεψής τους στην Αθήνα, όπου ζω. Επιπροσθέτως, στη διάρκεια του τελευταίου εξαμήνου πραγματοποίησα συνεντεύξεις και με Αθηναίους Σεφαραδίτες ή μόνιμα εγκατεστημένους στην πρωτεύουσα Σεφαραδίτες. Παρακολούθησα θεατρικές παραστάσεις και συναυλίες μουσικών σχημάτων που περιλάμβαναν σεφαραδίτικα τραγούδια. Συμμετείχα στις πρόβες των εβραϊκών χορωδιών τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη. Επισκέφτηκα και πραγματοποίησα συνεντεύξεις με εκπαιδευτικούς των εβραϊκών δημοτικών σχολείων και στις δύο προαναφερθείσες πόλεις. Βρέθηκα με μουσικούς που είτε αναβιώνουν σεφαραδίτικα τραγούδια είτε έχουν συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις τους.

Το ανθρωπολογικό, ιστορικό, λαογραφικό υλικό προέρχεται από δημοσιευμένες επιστημονικές μελέτες και έχει αντληθεί είτε από ηλεκτρονικά επιστημονικά περιοδικά είτε εντοπίστηκε σε βιβλιοθήκες πανεπιστημίων. Οι στίχοι των τραγουδιών που συμπεριλαμβάνω στην εργασία μου είναι μεταφρασμένοι είτε από τους ίδιους τους Σεφαραδίτες είτε από τους ερευνητές και συμπεριλαμβάνονται στις μελέτες τους. Ηχογραφήσεις και γραπτές πηγές άλλων αποτελούν πολύτιμο αγαθό, που μαζί με τη δική μου έρευνα, μου επιτρέπουν να έχω μια πιο σφαιρική εικόνα της «υποκειμενικής» πραγματικότητας. Έχω χρησιμοποιήσει μεταφράσεις στίχων από το βιβλίο του Αλμπέρτο Ναρ («Συναγωγές της Θεσσαλονίκης»), καθώς και από τη διπλωματική εργασία της Εμμανουέλλας Καββαδία. Επίσης, έχω συμπεριλάβει κάποιους στίχους τραγουδιών τους οποίους μου μετέφρασαν οι ίδιοι οι συνεντευξιαζόμενοι. Στα περισσότερα από αυτά δεν θυμόντουσαν όλους τους στίχους των τραγουδιών αλλά τμήματα μόνο και θέλησαν να τα μοιραστούν μαζί μου. Παρότι γνωρίζω καλά ότι οι μεταφράσεις των στίχων σε τέτοιου είδους έρευνες πρέπει να είναι διασταυρωμένες και πολύ προσεκτικές λόγω παρερμηνειών που μπορεί να συμβούν, εγώ δεν είχα τη δυνατότητα να το πράξω. Παρόλα αυτά παραθέτω τα κείμενα των στίχων έτσι όπως τα διάβασα ή τα κατέγραψα από τις απομαγνητοφωνήσεις από την ίδια τη φωνή των Σεφαραδιτών.

Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφέρω ότι ο ερευνητής κατά τη διάρκεια της

επιτόπιας έρευνάς του θα πρέπει να προσαρμόζεται στους όρους που θέτει η ίδια η κοινότητα που μελετά, γιατί μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να γίνει αποδεκτός κάποιος και να μπορέσει να συνεργαστεί μαζί τους. Αυτό που διαπίστωσα κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεών μου είναι ότι πρέπει να αφήνουμε σε μεγάλο βαθμό τους συνομιλητές μας να οδηγούν αυτοί τη συζήτηση, γιατί μόνο με αυτόν τον τρόπο θα καταφέρουν να βγάλουν από μέσα τους όσα έχουν να πουν για τη μουσική και την κουλτούρα τους. Στις πρώτες συνεντεύξεις μου δεν το έκανα αυτό, διαπιστώνοντας εκ των υστέρων ότι οδηγούσα εγώ τις συζητήσεις και ίσως προκαλούσα κάποιες φορές τις απαντήσεις που ήθελα να ακούσω. Ένα άλλο θέμα που με απασχόλησε πολύ και αποτέλεσε πρόβλημα που κλήθηκα να αντιμετωπίσω κατά την απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεών μου ήταν ότι έπρεπε να βρω τρόπους να ξεχωρίσω τις ωραιοποιημένες ή ακόμα και ψευδείς απαντήσεις από τις ειλικρινείς. Όταν μιλάει ένας άνθρωπος για τον πολιτισμό και την κουλτούρα του -πόσω μάλλον όταν ο συγκεκριμένος πολιτισμός πάει να σβήσει- προφανώς νιώθει συχνά την ανάγκη να προσπαθήσει να πείσει τον συνομιλητή του για μια υπαρκτή κουλτούρα που συνεχίζεται. Σε κάθε περίπτωση, η χαλάρωση των συνεντευξιαζόμενων πριν από τη διαδικασία της συνέντευξης ήταν απαραίτητη για να έχει η συνέντευξη τα επιδιωκόμενα αποτελέσματα. Αυτό που πρέπει να υπάρχει είναι μια χρυσή τομή στην εθνομουσικολογία, υπό την έννοια ότι κάθε μουσικό φαινόμενο θα πρέπει να αναγνωρίζεται μεταξύ ενός διαλόγου: των αναλύσεων του ερευνητή για την εν λόγω μουσική κουλτούρα και του συνομιλητή σχετικά με τη γνώμη-γνώση της μουσικής της οποίας είναι φορέας. Οποιαδήποτε εθνομουσικολογική έρευνα θα πρέπει να είναι ένας ερμηνευτικός κύκλος: από τη μία ο ερευνητής θα πρέπει να προβεί στην ανάλυση της δομής των στίχων και της μουσικής, τα οποία του εξασφαλίζουν σημαντική γνώση για την μελετώμενη μουσική και από την άλλη πλευρά η άποψη των ίδιων των φορέων της μουσικής για τη μουσική τους μας βοηθάει στην κατανόηση του μουσικού νοήματος.

Για τις ηχογραφήσεις μου χρησιμοποίησα ένα ψηφιακό καταγραφικό μέσο Olympus με κάρτα μνήμης, ενώ πριν από κάθε ηχογράφιση ζητούσα ρητά την άδεια των υποκειμένων για να προβώ στη συνέντευξη. Η αλήθεια είναι ότι ποτέ δεν πήρα αρνητική απάντηση, εκτός από τη Συναγωγή, που εγώ ο ίδιος αποφάσισα, λόγω σεβασμού προς την ιερότητα του χώρου, να μην χρησιμοποιήσω καταγραφικό μέσο. Υπήρξε φωτογραφικό και μαγνητοσκοπημένο υλικό, το οποίο λήφθηκε από εμένα προσωπικά με

συσκευή κινητού τηλεφώνου, η οποία όμως εκλάπη με αποτέλεσμα την απώλεια των προαναφερθέντων. Οι φωτογραφίες που παραθέτω είναι κυρίως από το διαδίκτυο αλλά και από άλλες εθνογραφικές πηγές. Όποτε χρησιμοποιώ φωτογραφίες άλλων αναφέρεται ρητά η πηγή από την οποία αντλήθηκαν. Κατά την παραμονή μου και στα δύο ταξίδια στη Θεσσαλονίκη φιλοξενήθηκα από φίλους, φροντίζοντας κάθε φορά να μην διαμένω σε μεγάλη απόσταση από το πεδίο της έρευνάς μου. Οι μετακινήσεις μου γίνονταν με τα δημόσια αστικά μέσα συγκοινωνίας.

Η πρώτη επαφή που είχα ήταν μέσω της κα. Παπαπαύλου με έναν μεταπτυχιακό φοιτητή της, ο οποίος είναι μαέστρος της εβραϊκής χορωδία της Θεσσαλονίκης. Επίσης, συναντήθηκα με κάποιους γνωστούς μου μουσικούς, οι οποίοι με έφεραν σε επαφή με άλλους μουσικούς που έπαιζαν σεφαραδίτικα τραγούδια. Η μία επαφή έφερνε την άλλη - χωρίς να καταλαβαίνω το πώς - και ενώ είχα συγκεκριμένες συναντήσεις να πραγματοποιήσω κάθε φορά, πάντα έβγαινα αρκετά εκτός προγράμματος λόγω των νέων επαφών που προέκυπταν. Πραγματικά ένιωσα το αγκάλιασμα όλων αυτών των ανθρώπων και αφουγκράστηκα αμέσως την ανάγκη τους να διατηρηθεί η παράδοσή τους ζωντανή. Για το λόγο αυτό μου άνοιξαν την καρδιά τους και τα σπίτια τους και μου πρόσφεραν απλόχερα τις εμπειρίες και τις αναμνήσεις τους, αισθανόμενοι προφανώς και οι ίδιοι ότι η μουσική και η γλώσσα τους τείνει να σβήσει, γεγονός που καθιστά εντονότερη την ανάγκη για καταγραφή των τραγουδιών αυτών.

1.5 Στυλ Γραφής

Ο Bohlman γράφει: «Η μουσική εθνογραφία, πρέπει να αντιπροσωπεύει τη μουσική εκείνη τη στιγμή που γίνεται, το δημιουργό κατά την ίδια στιγμή, αλλά και τα σημαινόμενα των ίδιων των φορέων της παράδοσης τη στιγμή εκείνη» (Bohlman, 1992:132) Στόχος μου είναι με την παρούσα έρευνα να δώσω «βήμα» στους ίδιους τους σημερινούς φορείς των σεφαραδίτικων τραγουδιών, επιτρέποντάς τους να πουν τις δικές τους ιστορίες και να τραγουδήσουν τα δικά τους τραγούδια με τον τρόπο που θέλουν αυτοί να το πράξουν. Σύμφωνα όμως με τον Clifford (James): «Οι εθνογραφικές αλήθειες είναι (...) εγγενώς μονομερείς (“inherently partial”) (...) δεσμευτικές (“committed”)...και ανολοκλήρωτες (“incomplete”)» (Clifford, 1986:7). Με αυτόν τον

τρόπο «αφήνω χώρο» στον αναγνώστη να αναπτύξει ταυτόχρονα με τη δική μου εμπειρία τη δική του προσωπική εμπλοκή με το υλικό. Σύμφωνα με τον Titon: «Οι εθνογράφοι είναι αυτοί που επιλέγουν -μεταξύ των πολλών δηλώσεων από διαφορετικές φωνές- το τι θα συμπεριλάβουν στον εθνογραφικό τους λόγο» (Titon, 2003:178) Η απόφαση να παρουσιαστούν συγκεκριμένα άτομα ως χαρακτήρες είναι εμπνευσμένη από τις πρόσφατες μελέτες της εθνομουσικολογίας, που υπογραμμίζουν τη σημασία του ανθρώπου (βλ. Stock, 2001), οι οποίες έχουν ξεκινήσει ήδη από το 1983 με τις παρατηρήσεις του Nettl (Nettl, 1983:283). Ακολουθώντας τα βήματα και τις υποδείξεις των παραπάνω, παραθέτω στη μελέτη μου τα λόγια των ίδιων των εμπλεκόμενων, έτσι ακριβώς όπως τα μοιράστηκαν μαζί μου κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς μου. Κάτι τέτοιο ακουμπάει αρκετά στην προτροπή του Geertz (1973) προς τους εθνογράφους για μια «πυκνή περιγραφή» (“thick description”), ως ένα από τα κυριότερα εργαλεία του ερευνητή. Η συγκεκριμένη μελέτη μου βασίζεται σε μία απόλυτα υποκειμενική θεώρηση του αντικειμένου της έρευνας, δηλαδή το υλικό παρουσιάζεται, έτσι όπως εγώ το αντιλήφθηκα, σύμφωνα με τις δικές μου εμπειρίες και μέσα από τα δικά μου βιώματα. Το να βγεις έξω από αυτό που είσαι και να γίνεις κάποιος άλλος, ώστε να μπορέσεις να γίνεις «ένα» με τον υπό μελέτη πολιτισμό, είναι πραγματικά αδύνατο να συμβεί όπως υποστηρίζει και ο Cnopoff (Cnopoff, 2003:39-40). Ο ίδιος υποστηρίζει ότι: «Οι εθνομουσικολόγοι έχουν συνειδητοποιήσει ότι τα αναλυτικά τους εργαλεία και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούν δεν είναι ούτε αντικειμενικά, ούτε απαλλαγμένα από τις αξίες (“value free”)» και ως εκ τούτου «οι εθνομουσικολόγοι έχουν εγκαταλείψει την ανάλυση ως κύριο μέσο για την αντιμετώπιση σημαντικών ζητημάτων σχετικά με τη μουσική και τον πολιτισμό (culture)» (Cnopoff, 2003:39-40). Μέσα από την επιτόπια έρευνά μου και το υλικό που συγκέντρωσα, παραθέτω στην εργασία μου ό,τι θεωρώ σημαντικό για την απάντηση των ερευνητικών μου ερωτημάτων. Σαφώς ο όγκος του υλικού που συγκέντρωσα ήταν μεγαλύτερος, αλλά αυτό που επέλεξα τελικά να παραθέσω, προσπάθησα να το κάνω με ακρίβεια.

Για την κατανόηση μιας κουλτούρας είναι σημαντικό να μελετήσουμε και να αναλύσουμε -ως ένα βαθμό- το περιεχόμενο των στίχων των τραγουδιών της, αντιμετωπίζοντάς τους ως φορείς της κουλτούρας και της εποχής τους. Στην εργασία μου παραθέτω ορισμένα αποσπάσματα του κειμένου των τραγουδιών, τα οποία θεωρώ

σημαντικά για την άντληση πληροφοριών σχετικά με τη ζωή των Σεφαραδιτών της Θεσσαλονίκης. Σε κάποια σημεία των συνεντεύξεων, τα οποία παρουσιάζω και στο κείμενο, ένιωσα την ανάγκη να παραθέσω τις σκέψεις, που μου προέκυπταν από το άκουσμα των λόγων των συνεντευξιαζόμενων. Αυτή η πρακτική με οδήγησε σε κάποιες περιπτώσεις να προβώ σε ερμηνείες και αναλύσεις των δεδομένων, γεγονός που μου στέρησε τη δυνατότητα να τα συμπεριλάβω ξανά στο κεφάλαιο «Ερμηνεία». Με άλλα λόγια οι ερμηνείες στις οποίες προβαίνω κατά την παράθεση των δεδομένων μου, έχουν τη μορφή «μικρο-ερμηνείας», ενώ στο κεφάλαιο με τίτλο «Ερμηνεία» προχωρώ στην ανάλυση των δεδομένων από μια άλλη οπτική γωνία, αυτή της «μακρο-ερμηνείας». Δεν είναι λίγες, επίσης, οι περιπτώσεις στις οποίες αμφισβητώ τον τρόπο που ο ίδιος αντιλαμβάνομαι τα γεγονότα και προχωρώ σε μια δεύτερη «αναστοχαστική ανάλυση», κατά την οποία επιχειρώ να κατανοήσω τον τρόπο με τον οποίο «θέλουν» να αντιλαμβάνονται την κουλτούρα τους οι ίδιοι οι φορείς του πολιτισμού που μελετώ.

Τέλος η επιλογή του τίτλου της εργασίας μου είναι εμπνευσμένη από τον τίτλο του τραγουδιού «Μετά την βροχή». Στο αφηγηματικό αυτό τραγούδι του Γιακώβ Γκιλάντ (στιχουργός) περιγράφετε η επιστροφή και την περιπλάνηση ενός Σεφαραδίτη Εβραίου από το στρατόπεδο συγκέντρωσης, στην πατρίδα του την Θεσσαλονίκη. Ο τίτλος στην δίκη μου εργασία είναι αλληγορικός και τον χρησιμοποιώ για να περιγράψω την κατάσταση των σεφαραδίτικων τραγουδιών μετά το ολοκαύτωμα μέχρι τις μέρες μας.

1.6 Δομή

«Οι περιορισμοί και οι συμβάσεις της γραφής απαιτούν μια «γραμμική δομή», αλλά πολλές φορές είναι πιο ωφέλιμος τρόπος η σύλληψη ξεχωριστών τμημάτων γραφής σαν παράλληλα κείμενα».

(Morphy, 1991:8)

Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με αυτή τη μελέτη, τα κεφάλαια της οποίας εμφανίζονται με όρους θεμάτων αλλά και λειτουργικότητας των τραγουδιών σε διακριτές εποχές. Ωστόσο, όσο η ανάγνωση της μελέτης μου προχωράει, γίνεται πιο αντιληπτό πόσο συνδέονται αυτά τα ξεχωριστά κεφάλαια και αλληλοτροφοδοτούνται. Σε αυτό το πρώτο κεφάλαιο δόθηκε ένα διάγραμμα του σχεδίου: οι στόχοι, το υπόβαθρο, η βιβλιογραφική ανασκόπηση, η θεωρητική και μεθοδολογική προσέγγιση, το γεωγραφικό στίγμα της μελετώμενης περιοχής, οι βασικές αναφορές της επιτόπιας έρευνας, καθώς και το στυλ γραφής και η παρουσίαση του υλικού.

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει την παρουσίαση των δεδομένων (data) και υποδιαιρείται σε υποκεφάλαια ανάλογα με το αντικείμενο στο οποίο αναφέρονται. Το πρώτο υποκεφάλαιο από αυτά αναφέρεται στους όρους και τα περιθώρια της επιτόπιας έρευνας και παρουσιάζει τα υποκείμενα. Το δεύτερο υποκεφάλαιο ασχολείται με το ζήτημα της γλώσσας, σημείο αναφοράς και κοινό γνώρισμα των διαφορετικών μουσικών παραδόσεων των σεφαραδίτικων τραγουδιών. Προχωρώντας, η μελέτη προσεγγίζει στο τρίτο κεφάλαιο τα τραγούδια ταξινομημένα σε διακριτές περιόδους. Η ταξινόμηση αυτή δεν γίνεται με βάση τα είδη των τραγουδιών, αλλά με κριτήριο το στυλ στο οποίο ανήκουν (δυτικό και ανατολίτικο, ευρωπαϊκές κλίμακες και μακάμ). Στο επόμενο υποκεφάλαιο θίγεται το ζήτημα της διατήρησης και της συνέχειας των σεφαραδίτικων τραγουδιών από τους ίδιους τους φορείς της κουλτούρας. Το υποκεφάλαιο αυτό χωρίζεται σε τέσσερα μέρη που αγγίζουν αντίστοιχα τις διαφορετικές προσπάθειες για τη διατήρηση της συγκεκριμένης μουσικής κουλτούρας. Το πρώτο αναφέρεται στις εβραϊκές χορωδίες της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας, στο πώς επιτελούν τα τραγούδια, στην

επιλογή των τραγουδιών, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τα μέλη της χορωδίας τα τραγούδια αυτά. Το δεύτερο αναφέρεται στις παιδικές χορωδίες και στα μαθήματα μουσικής των εβραϊκών σχολείων. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται αναφορά στα είδη των σεφαραδίτικων τραγουδιών που επιτελούνται στα σχολεία, στο πώς διδάσκονται και στη χρήση τους στο πλαίσιο των σχολικών εορτών. Το τρίτο θίγει το θέμα των πρόσφατων ηχογραφήσεων των σεφαραδίτικων τραγουδιών και ασχολείται με το πού αυτές αποσκοπούν. Το τέταρτο και τελευταίο μέρος αυτού του υποκεφαλαίου αναφέρεται στις ζωντανές επιτελέσεις των τραγουδιών και στον τρόπο με τον οποίο αυτές προωθούν τα συγκεκριμένα τραγούδια τα τελευταία χρόνια.

Αναμφισβήτητα, η μελέτη των στίχων των τραγουδιών είναι πηγή πολιτισμικών δεδομένων τόσο για την εποχή που γράφτηκαν όσο και για την κουλτούρα αυτής. Το τέταρτο υποκεφάλαιο, λοιπόν, ασχολείται με το ζήτημα των στίχων και γίνεται μια επιλεκτική παράθεση και κατ' επέκταση ανάλυση των στίχων των σεφαραδίτικων τραγουδιών της Θεσσαλονίκης, ανάλογα με τη λειτουργικότητά τους.

Το δε τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας επιχειρεί μια πιο λεπτομερή προσέγγιση των ερευνητικών ερωτημάτων που τέθηκαν και γίνεται προσπάθεια απάντησής τους με βάση την ερμηνεία των δεδομένων του δεύτερου κεφαλαίου. Έπειτα, ακολουθεί ο επίλογος και οι βιβλιογραφικές αναφορές.

2. «Δεν σε ξέχασα ποτέ»

«Η πορεία του πολιτισμού είναι εκ των κάτω προς τα άνω, όχι αντίστροφα, γεγονός, που σημαίνει ότι όπως η Ιστορία, έτσι και ο Πολιτισμός δεν κατασκευάζεται, δεν είναι αυθαίρετο προϊόν της πράξης και της δράσης ορισμένων φωτισμένων ατόμων και μειοψηφιών οσοδήποτε προικισμένων».

(Φίλιας, 2006:3)

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται η παράθεση των δεδομένων που αντλήθηκαν από την επιτόπια έρευνά μου στη Θεσσαλονίκη. Από την αρχή κιόλας της παρουσίας μου στο πεδίο αισθάνθηκα την ανάγκη των ίδιων των Σεφαραδιτών της πόλης να μου μεταφέρουν τις αναμνήσεις τις εμπειρίες και τα συναισθήματα που είχαν από τα τραγούδια τους καθώς και την ελπίδα για τη συνέχεια της πολιτισμικής τους κληρονομιάς. Πριν ξεκινήσω την ανάλυση των δεδομένων μου, δίνω το στίγμα της προσωπικής μου παρουσίας στο πεδίο και παρουσιάζω τα υποκείμενα με τα οποία ήρθα σε επαφή.

2.1 Όροι και περιθώρια της επιτόπιας έρευνας

Τόσο η διπλή μου ιδιότητα ως μουσικού και ως αστυνομικού (εργάζομαι στη Φιλαρμονική της Ελληνικής Αστυνομίας), όσο και το φύλο μου, με διευκόλυναν σε αρκετές περιπτώσεις στην έρευνά μου. Με την ιδιότητά μου ως μουσικού μπόρεσα να έρθω σε επαφή και να συνδιαλεχθώ με άλλους μουσικούς, χρησιμοποιώντας ίδιους κώδικες επικοινωνίας, γεγονός που μου εξασφάλισε πολύτιμο υλικό και εμπειρία. Η άλλη μου ιδιότητα ως αστυνομικού (ταυτότητα υπηρεσιακή) με διευκόλυνε σε ό,τι αφορά την πρόσβασή μου σε εβραϊκά κτήρια και ιδρύματα. Τα μέτρα ασφαλείας στα εν λόγω κτήρια είναι αυστηρά και στις περισσότερες περιπτώσεις απαιτείται ειδική άδεια εισόδου ή συνοδεία από κάποιο μέλος της κοινότητας. Στις περιπτώσεις που δεν πληρούνταν καμία από τις δύο προϋποθέσεις εισόδου, επιδεικνύοντας την υπηρεσιακή μου ταυτότητα είχα πρόσβαση σχεδόν οπουδήποτε. Τέλος, λόγω του φύλου μου, μου επιτράπη να

καταλαμβάνω περίοπτη θέση στη συναγωγή (οι γυναίκες βρίσκονται πίσω από ένα παραβάν) και να παρακολουθώ σε πρώτη γραμμή όλο το τελετουργικό.

Όπως και σε κάθε εθνογραφία, έτσι και στην έρευνα αυτή, κυρίως για λόγους δεοντολογίας και προστασίας προσωπικών δεδομένων, προτιμάται η αντικατάσταση των πραγματικών ονομάτων των υποκειμένων με ψευδώνυμα. Η δε παρουσίαση των υποκειμένων ακολουθεί τη χρονολογική σειρά με την οποία συναντήθηκα μαζί τους, ξεκινώντας από την Αθήνα.

Η πρώτη μου εμπειρία ήταν αυτή στην πρόβα της εβραϊκής χορωδίας στο Εβραϊκό Πνευματικό Κέντρο στο Κολωνάκι. Ο μάεστρο της, ο κύριος Κορνήλιος, με τον οποίο είχα και τηλεφωνική επικοινωνία πριν παρευρεθώ στην πρόβα, μου έδωσε ένα ξεκάθαρο πλάνο των οραμάτων του για την χορωδία, που δειλά δειλά ξεκινούσε εκείνη την περίοδο. Ο κύριος Κορνήλιος ήταν πολύ φιλικός μαζί μου και κατά την διάρκεια της πρόβας και στη συνέχεια, όταν βρεθήκαμε μόνοι μας για μία πρώτη συνέντευξη. Έπειτα από αυτή την πρώτη εμπειρία, βρεθήκαμε άλλη μια φορά στις 14 Μαΐου 2017. Ο ίδιος μου σύστησε την κυρία Καλλιόπη, με την οποία επικοινωνήσε τηλεφωνικά μπροστά μου, προκειμένου να πάρει την άδειά της και να μου δώσει τον τηλεφωνικό της αριθμό, ώστε να κλείσω ένα ραντεβού μαζί της. Στις 20 Οκτωβρίου του 2016 ήταν το προγραμματισμένο ραντεβού μας με την κυρία Καλλιόπη. Από την πρώτη στιγμή που την αντίκρισα, μόλις άνοιξε την πόρτα του σπιτιού της, ένιωσα οικειότητα και μια πολύ φιλική διάθεση, παρά τη διαφορά της ηλικίας μας. Στο πρόσωπό της σχεδόν φαινόταν ανάγλυφη η εμπειρία της ζωής και η ίδια απέπνεε την αύρα μιας κυρίας με μόρφωση και επίπεδο. Η κυρία Καλλιόπη δούλευε όλα τα χρόνια της στην ισραηλινή πρεσβεία και λόγω της γνώσης της ισπανοεβραϊκής γλώσσας παρέδιδε δωρεάν μαθήματα σεφαραδίτικων, τόσο στην κοινότητα της Αθήνας όσο και της Θεσσαλονίκης. Είχαμε μια πολύ καλή επικοινωνία και οι πληροφορίες που αποκόμισα ήταν σημαντικότερες για τη μετέπειτα έρευνά μου στη Θεσσαλονίκη. Φεύγοντας από το σπίτι της ένιωθα απόλυτα ικανοποιημένος, αλλά και μια έντονη προσμονή για το ταξίδι μου στη Θεσσαλονίκη.

Σχετικά με το πρώτο ταξίδι μου στη Θεσσαλονίκη και τις συνεντεύξεις εκεί, αισθάνομαι την ανάγκη να αναφέρω εξ αρχής τις πρώτες εντυπώσεις μου. Καταρχάς, κατά τη διάρκεια των πρώτων αυτών συνεντεύξεων που πραγματοποίησα εκεί υπήρχε αμηχανία και από τις δύο πλευρές και ένιωθα την επιφυλακτικότητα των υποκειμένων.

Επίσης, μια ερώτηση που μου γινόταν σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις ήταν αν είμαι Εβραίος και, όταν απαντούσα αρνητικά, μου σχολίαζαν ότι μοιάζω με Εβραίο. Μία άλλη κοινή ερώτηση που μου έκαναν ήταν ο λόγος που ασχολήθηκα με την εν λόγω μουσική κουλτούρα. Σε πολλές από τις συνεντεύξεις μου αυτές η προετοιμασία των ερωτήσεών μου δεν επαρκούσε, υπό την έννοια ότι πάντα νέα στοιχεία έρχονταν στο προσκήνιο, πιο ενδιαφέροντα από τις ερωτήσεις που ήθελα εγώ να θέσω. Έτσι αρκετές ήταν οι φορές που έβαζα στη άκρη τις ερωτήσεις μου και απλώς άκουγα -με κάποιες ίσως μικρές παρεμβάσεις για διευκρινήσεις- αυτά που ήθελαν οι ίδιοι να μοιραστούν μαζί μου.

Στο πρώτο ταξίδι μου στη Θεσσαλονίκη, που πραγματοποιήθηκε στις 1-7 Νοεμβρίου 2016, είχα προγραμματίσει την επίσκεψή μου στην εβραϊκή συναγωγή, την παρακολούθηση προβών της εβραϊκής χορωδίας, καθώς και επισκέψεις στο εβραϊκό μουσείο και στα παλιά σπίτια των Σεφαραδιτών που θανατώθηκαν κατά την διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η πρώτη επαφή μου εκεί ήταν με τον μαέστρο της χορωδίας, τον κύριο Μητρόπουλο, με τον οποίο είχα προηγουμένως επικοινωνήσει μέσω e-mail, με τη μεσολάβηση της κυρίας Παπαπαύλου. Η συνάντησή μας ήταν θερμή και οι απαντήσεις που πήρα στις ερωτήσεις μου ήταν απόλυτα κατατοπιστικές σχετικά με τη λειτουργία της χορωδίας. Μαζί του συναντήθηκα και μία δεύτερη φορά στις 7 Ιουνίου 2017 για μία συμπληρωματική συνέντευξη. Τη δεύτερη μέρα τις παραμονής μου στη Θεσσαλονίκη επισκέφτηκα το εβραϊκό μουσείο καθώς και σπίτια Σεφαραδιτών που θανατώθηκαν κατά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Χαρακτηριστικά ήταν τα χρυσά πλακίδια που βρίσκονταν καρφωμένα στα πεζοδρόμια, έξω από κάθε σπίτι όπου είχε ζήσει κάποιος από αυτούς που θανατώθηκαν. Κατά την παραμονή μου στην πόλη έγινα πιο παρατηρητικός, διαπιστώνοντας ότι στην πραγματικότητα τέτοια πλακίδια στα οποία αναγράφονταν τα ονοματεπώνυμα των αδικοχαμένων Εβραίων ήταν τοποθετημένα σε όλη την έκταση της πόλης. Στις 3 Νοεμβρίου, διανύοντας την τρίτη ημέρα της παραμονής μου στην πόλη, παρακολούθησα την πρόβα της εβραϊκής χορωδίας. Η είσοδός μου στο κτήριο του Πνευματικού Κέντρου πραγματοποιήθηκε με τη συνοδεία του κυρίου Μητρόπουλου. Αφού με σύστησε στους παρευρισκόμενους και εξήγησε το λόγο της επίσκεψής μου, μου δόθηκε ένα αναλόγιο με παρτιτούρες των τραγουδιών για να συμμετάσχω κι εγώ στην πρόβα. Μετά το πέρας της πρόβας, με έφερε σε επαφή με μέλη της χορωδίας που επιθυμούσαν να μιλήσουν μαζί

μου. Η προσέλευση ομολογουμένως ήταν μεγάλη αλλά δυστυχώς το Πνευματικό Κέντρο έκλεινε και έτσι κατάφερα να συνομιλήσω μόνο με δύο εξαδέλφες, τη Μιράντα και τη Ροδούλα, που προέρχονταν από σεφαραδίτικη οικογένεια της Λάρισας. Οι κυρίες έσπευσαν να μου σχολιάσουν ότι η σεφαραδίτικη μουσική κουλτούρα της Θεσσαλονίκης διέφερε κατά πολύ από την αντίστοιχη της Λάρισας. Πιο συγκεκριμένα, θεωρούσαν τις δυτικότροπες μελωδίες των σεφαραδίτικων ύμνων που ψέλνονται στην συναγωγή της Λάρισας ανώτερες από αυτές του ανατολίτικου στυλ της συναγωγής της Θεσσαλονίκης. Τα υπόλοιπα μέλη της χορωδίας, με τα οποία δεν κατάφερα να συνομιλήσω λόγω πίεσης χρόνου, μου άφησαν τους αριθμούς τηλεφώνου τους για να έρθω σε επαφή μαζί τους αργότερα, όπως και έκανα.

Την επόμενη κιόλας μέρα (4/11/2016) συναντήθηκα με τον Ησαΐα, μέλος της εβραϊκής κοινότητας και του διοικητικού εβραϊκού συμβουλίου, ο οποίος μου προσέφερε πολύτιμες πληροφορίες για τη σημερινή κατάσταση και ζωή των Σεφαραδιτών της πόλης του, καθώς και για τις αναμνήσεις και εμπειρίες από την παιδική και εφηβική του ηλικία. Το απόγευμα της ίδιας ημέρας ήρθα σε επαφή με την κυρία Γενοβέφα, ένα πολύ δραστήριο μέλος της κοινότητας, που όπως μου εξήγησε ήταν η δεύτερη φορά που θα έδινε συνέντευξη σε κάποιον για την πτυχιακή του εργασία. Η συζήτησή μας διήρκεσε περισσότερο από μία ώρα, καθώς είχε τη διάθεση να μοιραστεί μαζί μου αναμνήσεις από το παρελθόν, αισιοδοξία για τη συνέχιση της κουλτούρας τους αλλά και πικρία για την τωρινή κατάσταση, στην οποία έχει περιέλθει η κοινότητα. Τη συγκεκριμένη κυρία, μάλιστα, μετά το τέλος της συνέντευξης, τη συνόδευσα ως την πλησιέστερη στάση λεωφορείου, ενώ ταυτόχρονα εκείνη με ξεναγούσε σε μέρη της πόλης που προσπερνούσαμε και των οποίων η ιστορία δεν μου ήταν γνωστή. Η ημέρα τελείωσε με αρκετό υλικό προς επεξεργασία και αφού γύρισα στο σπίτι των φίλων που με φιλοξενούσαν, έπεσα κατευθείαν για ύπνο, διότι είχα πολύ πρωινό ξύπνημα την επόμενη μέρα για την προγραμματισμένη επίσκεψή μου στη συναγωγή.

Το Σάββατο 5 Νοεμβρίου 2016 και ώρα 06:50 ήταν προγραμματισμένο το ραντεβού μου έξω από τη συναγωγή με τον κύριο Ρούσσο, που επρόκειτο να ήταν ο συνοδός μου προκειμένου να μπορέσω να εισέλθω στη συναγωγή. Κατά την είσοδό μου προς έκκληξή μου με πληροφόρησε ότι έπρεπε να φορέσω την «κιπά» (εβραϊκό καπέλο), γεγονός που με έκανε να μην ξεχωρίζω από τους άλλους Εβραίους της συναγωγής.

Ακόμη και ο ραββίνος με θεώρησε Εβραίο και με προσκάλεσε την ώρα της λειτουργίας να ψάλλω έναν εβραϊκό ύμνο. Τελικά, με την άμεση παρέμβαση του κύριου Ρούσσου απέφυγα τα χειρότερα. Μετά το πέρας της λειτουργίας γνωρίστηκα με τον ραββίνο, ο οποίος, αφού του εξήγησα τους λόγους για τους οποίους βρισκόμουν εκεί, με προσκάλεσε να παρευρεθώ στο καθιερωμένο τραπέζι του Σαββάτου (Shabbat), δίδοντάς μου με την πρόσκληση αυτή την ευκαιρία να συνομιλήσω τόσο μαζί του, όσο και με τον κύριο Ρούσσο. Η τελευταία ημέρα μου στη Θεσσαλονίκη ήταν για ξεκούραση αλλά και επεξεργασία του μαγνητοφωνημένου υλικού μου στον φορητό υπολογιστή που είχα μαζί μου.

Το δεύτερο ταξίδι μου στη Θεσσαλονίκη πραγματοποιήθηκε την περίοδο από 26 έως 31 Μαρτίου 2017. Σ' αυτό το ταξίδι είχα προγραμματίσει ήδη από την προηγούμενη φορά συνάντηση με εκπαιδευτικούς από το εβραϊκό σχολείο της πόλης αλλά και με μουσικούς που είχαν συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις και επιτελέσεις σεφαραδίτικων τραγουδιών. Όπως προανέφερα και στην εισαγωγή μου, η είσοδος σε οποιοδήποτε εβραϊκό ίδρυμα είναι πολύ δύσκολη και χρειάζεται κάποιος ειδική άδεια για να εισέλθει. Φτάνοντας στο εβραϊκό σχολείο στις 27 Μαρτίου, η δασκάλα που με είχε προσκαλέσει, είχε ξεχάσει να δώσει τα στοιχεία μου στον φύλακα του σχολείου, ο οποίος μου απαγόρευσε την είσοδο λόγω έλλειψης αδείας. Αναγκάστηκα να κάνω χρήση της υπηρεσιακής μου ταυτότητας, η οποία σε αυτή την περίπτωση απεδείχθη πολύ χρήσιμη. Μάλιστα ο φύλακας μού έδωσε ακριβείς οδηγίες για το πού βρισκόταν το γραφείο των δασκάλων. Φτάνοντας εκεί συνάντησα την Παυλίνα, διευθύντρια του σχολείου, την οποία είχα γνωρίσει στη χορωδία κατά το προηγούμενο ταξίδι μου, και εκείνη με τη σειρά της με σύστησε στην Κατερίνα, δασκάλα κι αυτή στο εβραϊκό σχολείο. Αφού συζητήσαμε και μου απάντησαν σε όλες τις ερωτήσεις που τους έθεσα, μου χάρισαν ένα cd με σεφαραδίτικα και εβραϊκά τραγούδια επιτελεσμένα από την παιδική χορωδία του σχολείου. Δεν είχα όμως την ευκαιρία, δυστυχώς, να παρευρεθώ στο μάθημα της μουσικής και να ακούσω/καταγράψω τα εν λόγω τραγούδια.

Η δεύτερη επαφή μου πραγματοποιήθηκε την επόμενη κιόλας μέρα, με έναν μουσικό που ονομαζόταν Ντανιέλ, ο οποίος είχε συμμετάσχει στην πρώτη σύγχρονη ηχογράφιση σεφαραδίτικων τραγουδιών του Δαβίδ Σαλτιέλ. Καθώς είναι γνώστης ο ίδιος πολλών ανατολίτικων οργάνων, όπως η πολιτική λύρα, το ούτι και το σάζι, αλλά και

ανεξάρτητος ερευνητής της ανατολίτικης μουσικής και περιηγητής, είχαμε πολλά θέματα προς συζήτηση αλλά και την ευκαιρία να συμπράξουμε μουσικά. Η φιλοξενία στο σπίτι του ήταν καθόλα άψογη, κάνοντάς με να αισθανθώ πολύ άνετα σαν να επισκέφθηκα σπίτι φίλου. Τόσο η συνέντευξη όσο η ακρόαση και η μουσική σύμπραξη ήταν γεμάτες πάθος και διαφαίνονταν η αγάπη που είχε για την εν λόγω μουσική. Μου εξιστόρησε την εμπειρία που είχε με τον Σαλτιέλ -τον τελευταίο για πολλούς Σεφαραδίτη εκφραστή της ανατολίτικης μουσικής κουλτούρας. Τέλος, ο Ντανιέλ με σύστησε σε μία ομάδα γνωστών του μουσικών, τον Αλέξη, τον Νίκο και τον Μάκη (επιτελεστές μουσικοί σεφαραδίτικων τραγουδιών), οι οποίοι μαζί με τον Ντανιέλ, βρεθήκαμε το επόμενο βράδυ, στον ίδιο χώρο, όπου ξημερώσαμε παίζοντας μουσική και τραγουδώντας.

Αφού έδωσα το στίγμα της παρουσίας μου στο πεδίο και την «γνωριμία» με τα υποκείμενα που συναντήθηκα, ξεκινάω την παράθεση των δεδομένων της επιτόπιας έρευνάς μου, θίγοντας το ζήτημα της σεφαραδίτικης γλώσσας. Τα ισπανοεβραϊκά αποτελούν το κύριο χαρακτηριστικό και αναπόσπαστο κομμάτι των σεφαραδίτικων τραγουδιών, συνεπώς το θέμα της γλώσσας είναι απαραίτητο να αναλυθεί από την αρχή κιόλας της μελέτης αυτής.

2.2 Η γλώσσα, η κοινότητα και η κουλτούρα

Στο υποκεφάλαιο αυτό ασχολούμαι με την ισπανοεβραϊκή γλώσσα και την προέλευση και εξέλιξή της κατά τη διάρκεια των αιώνων, έτσι όπως τουλάχιστον την αντιλαμβάνονται τα μέλη της ίδιας της σεφαραδίτικης κοινότητας της Θεσσαλονίκης. Εν συνεχεία, δίνω το στίγμα της σημερινής κοινότητας καθώς και την αγωνία των μελών της προκειμένου να διατηρήσουν την κουλτούρα και τη γλώσσα τους σήμερα. Όλες οι πληροφορίες που παραθέτω προέρχονται από τις συνεντεύξεις που πραγματοποίησα κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς μου στην πόλη της Θεσσαλονίκης, ενώ για οποιαδήποτε άλλη πηγή που χρησιμοποιώ αναφέρεται ρητά από πού αντλήθηκε.

Η ισπανοεβραϊκή γλώσσα, η οποία είναι γνωστή και ως «σεφαραδίτικα» ή «σεφραδίτικα», είναι μια γλώσσα που ομιλείται επί πολλούς αιώνες από τους Εβραίους που εκδιώχθηκαν από την Ισπανία το 1492. Η ονομασία Σεφαραδίτης ή Σεφραδίτης, καθώς και η σεφαραδίτικη γλώσσα προέκυψε από τη λέξη «safarad», που στα εβραϊκά

σημαίνει Ισπανία. Εξαιτίας λοιπόν της προέλευσής τους από την ιβηρική χερσόνησο άρχισαν να αποκαλούνται «safaradim» (Bounis, 1999). Όσον αφορά τη γλώσσα, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα Γίντις (γερμανοεβραϊκή γλώσσα), είναι μια γλώσσα που χρησιμοποιεί μεν το λατινικό αλφάβητο, αλλά έχει ταυτόχρονα και επιδράσεις από την εβραϊκή –πολύ λιγότερες βέβαια από όσες φαντάζεται κανείς. Πολλές φορές χρησιμοποιείται εσφαλμένα ο όρος «λαντίνο» για τη συγκεκριμένη γλώσσα. Πιστεύεται, όπως εύστοχα μου τόνισε και η κυρία Καλλιόπη, ότι η ονομασία «λαντίνο» που χρησιμοποιείται για τη γλώσσα αυτή, προέρχεται από την προσπάθεια των Σεφαραδιτών να αποδώσουν φθόγγο προς φθόγγο τις λέξεις από τα ιερά εβραϊκά κείμενα με λατινικούς χαρακτήρες. Επομένως, ο όρος «λαντίνο», για όποιον θέλει να είναι ακριβής, είναι ένας όρος που αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη γραφή και όχι γλώσσα. Αργότερα, σε ένα δεύτερο στάδιο η γραφή της σεφαραδίτικης γλώσσας (ισπανοεβραϊκά) χρησιμοποίησε τους χαρακτήρες της εβραϊκής γραφής προκειμένου να ξαναγραφτούν οι στίχοι των εβραϊκών ύμνων. Με άλλα λόγια, διαβάζοντας κάποιος τους εβραϊκούς χαρακτήρες από τα κείμενα αυτά, διαπιστώνει ότι είναι ισπανοεβραϊκά. Ως εκ τούτου, οι ίδιοι οι φορείς της γλώσσας προτιμούν τον όρο ισπανοεβραϊκά, αντί του όρου «λαντίνο» για τη γλώσσα τους. Είναι γνωστό ότι οι Εβραίοι, όπου κι αν βρέθηκαν, προσαρμόστηκαν αμέσως όσον αφορά την κοινωνική τους ζωή. Το ίδιο συνέβη και με τη γλώσσα τους, την οποία προσάρμοσαν στις νέες συνθήκες, υιοθετώντας πολλές νέες λέξεις. Ωστόσο, δεν παρατηρήθηκε ανάλογη προσαρμοστικότητα στις θρησκευτικές τους πεποιθήσεις, οι οποίες παρέμειναν αναλλοίωτες και απολύτως ανθεκτικές τόσο στον χρόνο όσο και στις γεωγραφικές μετακινήσεις αυτών των πληθυσμών. Με την έλευση των Σεφαραδιτών στη Θεσσαλονίκη (1492), όπως ήταν αναμενόμενο, η γλώσσα τους επηρεάστηκε και από τις επικρατούσες γλώσσες της πόλης. Έτσι, τα σεφαραδίτικα του 19^{ου} αιώνα είναι κατά κύριο λόγο ισπανικά, με την πρόσμειξη κυρίως τουρκικών και λιγότερο ελληνικών λέξεων.

Πραγματική «εβραιούπολη» ονομάζει τη Θεσσαλονίκη ο Απόστολος Βακαλόπουλος. «Παντού φαίνονται οι σημαντικές φυσιογνωμίες τους, παντού ακούγεται η μουσική γλώσσα τους. Είναι αδιαφιλονίκητοι άρχοντες της αγοράς και του εμπορίου. Το Σάββατο που έχουν κλειστά τα καταστήματά τους, οι δρόμοι της αγοράς και γενικά του εμπορικού τμήματος της πόλης είναι έρημοι. Η εμπορική κίνηση παραλύει.»

(Βακαλόπουλος 1980:181). Ακριβώς αυτό μου επιβεβαιώνει και η κυρία Καλλιόπη από τη Θεσσαλονίκη, η οποία, παρόλο που δεν έζησε ποτέ εκεί, το γνωρίζει από τις επισκέψεις που έκανε στην πόλη, αλλά και από τις διηγήσεις της πεθεράς της: «Όπου κι αν πηγαίναμε μας καταλάβαιναν. Μάλλον το τραγουδιστό της γλώσσας θα ήταν. Ακόμα και στις περιπτώσεις που μιλούσαμε ελληνικά καταλάβαιναν αμέσως ότι ήμασταν Εβραίοι. Λίγοι βέβαια καταλάβαιναν ότι αυτά που άκουγαν δεν ήταν εβραϊκά αλλά ισπανικά». «Έτσι όπως είναι τα κρητικά που διαβάζει κανείς στον “Έρωτόκριτο”, έτσι κάπως ακούγονται τα σεφαρδίτικα για τους Ισπανούς». Αυτή ήταν η απάντηση που έλαβα από τον Ντανιέλ, γνώστη της ισπανοεβραϊκής γλώσσας, χωρίς όμως ο ίδιος να είναι ούτε Σεφαραδίτης ούτε Εβραίος. Τη γλώσσα την έμαθε από το ενδιαφέρον του και μόνο για τη συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα, αλλά και από τις επαφές που είχε με Σεφαραδίτες της Θεσσαλονίκης. Γνώστης ο ίδιος και της ισπανικής μπορεί να συγκρίνει τις δύο γλώσσες, βγάζοντας το συμπέρασμα της μεγάλης ομοιότητας των δύο γλωσσών. Ομοίως και η κυρία Καλλιόπη μου αναφέρει συχνά τη λέξη «ισπανικά» αντί για «ισπανοεβραϊκά», μιλώντας για τη γλώσσα της, την οποία την έμαθε με τη σειρά της ακούγοντάς την από τη γιαγιά της και ζώντας με την πεθερά της. Στην ερώτησή μου εάν καταλαβαίνει τους Ισπανούς, η απάντηση της ήταν: «Απολύτως! Δεν ξέρω όμως αν με καταλαβαίνουν αυτοί (γέλιο)! Για παράδειγμα, οι Θεσσαλονικείς Σεφαραδίτες έχουν μια μανία να χρησιμοποιούν τον φθόγγο «φ» μπροστά από φωνήντα. Δεν λένε *hijo* αλλά *fijo*».

Είναι κοινό μυστικό, ότι η ισπανοεβραϊκή γλώσσα πάει να εκλείψει, αν δεν έχει αυτό ήδη συμβεί, όπως παραδέχονται και οι ίδιοι οι Σεφαραδίτες. Η απάντηση όλων με τους οποίους ήρθα σε επαφή κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων ήταν σχεδόν ίδια: «Καταλαβαίνω αλλά δεν την μιλάω». Στις περισσότερες περιπτώσεις την άκουγαν από τη γιαγιά τους στο σπίτι, να τη μιλάει είτε με τα παιδιά της είτε με γείτονες και συγγενείς. Οι γονείς των σημερινών Σεφαραδιτών, ενώ την γνώριζαν, δεν την μιλούσαν στο σπίτι, παρά μόνο στις περιπτώσεις που ήθελαν να πουν κάτι, το οποίο δεν ήθελαν να γίνει αντιληπτό από τα παιδιά. Ακόμη και σήμερα υπάρχουν πολλές λέξεις ισπανοεβραϊκές στο καθημερινό λεξιλόγιο των Σεφαραδιτών όπως «*mucho* αγάπες». Τέτοιου είδους φράσεις λέγονται κυρίως μεταξύ των Σεφαραδιτών της κοινότητας και οι περισσότερες από αυτές είναι για πείραγμα ή για κοπλιμέντα.

Η ισπανοεβραϊκή γλώσσα της Θεσσαλονίκης έχει αρκετά διαφορετικά χαρακτηριστικά από τα ισπανοεβραϊκά άλλων χωρών, στις οποίες εγκαταστάθηκαν Σεφαραδίτες. Οι προσμείξεις με τις τοπικές γλώσσες και διαλέκτους είναι πολλές, όπως πολλές είναι και οι επινοήσεις λέξεων που δεν υπήρχαν στο ισπανικό λεξιλόγιο του 15ου αιώνα. Έτσι, τα ισπανοεβραϊκά της Θεσσαλονίκης είναι επηρεασμένα κατά πολύ από την τουρκική γλώσσα, αφού η Θεσσαλονίκη ήταν έδαφος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, και –σε πολύ μικρότερο βαθμό– από την ελληνική. Το γεγονός, άλλωστε, της οθωμανικής κτήσης είναι που επέβαλλε να γίνονται οι εμπορικές συναλλαγές στην τουρκική γλώσσα. Συγκρίνοντας σήμερα τα ισπανοεβραϊκά της Κωνσταντινούπολης με εκείνα της Θεσσαλονίκης βρίσκει κανείς πολλές ομοιότητες. Αυτό όμως μπορεί να εξηγηθεί εύκολα, διότι πολλοί Σεφαραδίτες της Θεσσαλονίκης στην προσπάθειά τους να σωθούν από τους Ναζί κατά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, βρήκαν καταφύγιο στην Κωνσταντινούπολη και στην Τουρκία γενικότερα. Σήμερα η γλώσσα δεν διαφέρει σχεδόν καθόλου από τα ισπανικά, που και αυτό πάλι έχει μια εξήγηση, εξαιτίας της επαφής των Σεφαραδιτών με τη νέα ισπανική γλώσσα μέσω των τηλεοπτικών σειρών της τηλεόρασης, του κινηματογράφου και τελευταία του διαδικτύου.

Κατά τον 20^ο αιώνα η ισπανοεβραϊκή γλώσσα παρήκμασε με ταχύ ρυθμό, λόγω του γεγονότος ότι το ναζιστικό ολοκαύτωμα αφάνισε σχεδόν ολόκληρη την σεφαραδίτικη κοινότητα της Θεσσαλονίκης, η οποία ήταν η πολυπληθέστερη. Το πρώτο, ωστόσο, πλήγμα που είχε δεχτεί η γλώσσα προήλθε από την ίδρυση γαλλικών σχολείων στη Θεσσαλονίκη, με σημαντικότερο αυτό του «Alliance Israilite Universelle» το οποίο χρηματοδοτούνταν από πλούσιους Εβραίους της Γαλλίας. Οι αστικές οικογένειες άρχισαν να μαθαίνουν γαλλικά, αφήνοντας την ισπανοεβραϊκή γλώσσα πίσω και καθιστώντας την «γλώσσα των παππούδων και των γιαγιάδων». Σε αυτό το γεγονός βέβαια συνέβαλε καθοριστικά και το ότι τα σεφαραδίτικα είναι μια προφορική γλώσσα και επομένως πιο ευάλωτη στον αφανισμό. Από τις πληροφορίες που συγκέντρωσα, συμπεραίνω ότι όχι μόνο οι πλούσιες οικογένειες των Σεφαραδιτών μιλούσαν γαλλικά, αλλά και οι οικογένειες των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων. Η κυρία Καλλιόπη με πληροφορεί ότι στο σπίτι της μιλούσαν οι γονείς με τα παιδιά τους ελληνικά και τα παιδιά μεταξύ τους γαλλικά και προσθέτει: «την ισπανοεβραϊκή γλώσσα μπορεί να την ακούγαμε πού και πού όταν πηγαίναμε στο σπίτι του παππού».

Η συστηματική εξόντωση του εβραϊκού πληθυσμού στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης αποτέλεσε το σφοδρότερο πλήγμα που υπέστησαν οι σεφαραδίτικες κοινότητες μετά την εκτόπισή τους από την Ισπανία. Αξιοσημείωτη αιτία παρακμής της γλώσσας μπορεί, επίσης, να θεωρηθεί η μετανάστευση που παρατηρήθηκε μετά τον πόλεμο αλλά και η ίδρυση του κράτους του Ισραήλ, γεγονότα που αποσύνθεσαν τις σεφαραδίτικες κοινότητες. Μέσα σε μερικά χρόνια, η ισπανοεβραϊκή έχασε το 90% των ομιλητών της, παύοντας πλέον να αποτελεί σημείο εντοπιότητας και αναγνωρισιμότητας (Hopkins 2007:17–40). Κατά τον Edwin Serrousi, η διατήρηση της ισπανοεβραϊκής γλώσσας ως απόδειξης της εβραϊκής ταυτότητας δεν ήταν αναγκαίο στο Ισραήλ, διότι η γλώσσα που θεωρείτο πλέον «καταλληλότερη» για τον ετερόκλητο πληθυσμό ήταν η εβραϊκή, που είχε αναβιώσει με επιτυχία (Serrousi 2007).

Στις μέρες μας, αρχές του 21^{ου} αι., αυτό που εγώ τουλάχιστον αντιλήφθηκα από την επιτόπια έρευνά μου στη Θεσσαλονίκη, είναι η έκδηλη ανάγκη των ίδιων των Σεφαραδιτών να διατηρήσουν το δικό τους γλωσσικό ιδίωμα. Αν και είναι πλέον λίγοι οι φυσικοί ομιλητές της ισπανοεβραϊκής γλώσσας και μάλιστα κυρίως υπερήλικες (που μπορείς να τους βρεις κυρίως στα γηροκομεία), γίνονται προσπάθειες κατά καιρούς για εκμάθηση ή ακόμα και «υπενθύμιση» της σεφαραδίτικης γλώσσας από γνώστες της ισπανοεβραϊκής. Μια τέτοια προσπάθεια έγινε και από την κυρία Καλλιόπη, η οποία, ύστερα από δική της πρωτοβουλία, ανέλαβε να διδάξει αφιλοκερδώς όσα ήξερε από τη γλώσσα, χωρίς η ίδια να είναι εκπαιδευτικός. Τα μαθήματα στην Αθήνα διήρκεσαν τέσσερα χρόνια και το ενδιαφέρον ήταν μεγάλο, ενώ παράλληλα παρέδιδε και μαθήματα στη Θεσσαλονίκη δύο φορές το μήνα. Λόγω όμως της οικονομικής κρίσης, σταμάτησαν τη χρηματοδότηση των μετακινήσεών της και τα μαθήματα στη Θεσσαλονίκη αναβλήθηκαν επ' αόριστον. Η ίδια εξέδωσε, με τη βοήθεια του δεύτερου συζύγου της και ένα ισπανοεβραϊκοελληνικό λεξικό με όσες λέξεις μπόρεσαν οι ίδιοι να θυμηθούν και να συμπεριλάβουν (εκδόσεις Διώνη 2004). Από ό,τι μου ανέφερε χαρακτηριστικά, οργανώνει κατά καιρούς συναντήσεις με τους πρώην μαθητές της, κάνοντας «φρεσκάρισμα» της γλώσσας είτε με διαλόγους στην ισπανοεβραϊκή μεταξύ τους είτε με τη συγγραφή εκθέσεων.

Η σημερινή κοινότητα της Θεσσαλονίκης αριθμεί περίπου 1200 άτομα. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι με τον όρο εβραϊκή κοινότητα, εννοούμε μια εθνο-

θρησκευτική κυρίως κοινότητα, που το ενοποιητικό της στοιχείο είναι πρωτίστως η θρησκεία, και δευτερευόντως η γλώσσα. Η ζωή των ανθρώπων αυτών δεν διαφέρει και πολύ από τη ζωή του μέσου Έλληνα Θεσσαλονικιού. Σημείο αναφοράς των μελών της κοινότητας είναι τόσο η συναγωγή όσο και το πνευματικό τους κέντρο, στο οποίο γίνονται διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις, με έμφαση στη διατήρηση της κουλτούρας και της γλώσσας. Στο χώρο αυτό, επίσης, συγκεντρώνονται για τις μεγάλες θρησκευτικές τους εορτές, όπως το Πέσσαχ (εβραϊκό Πάσχα), το Κιπούρ, το Πουρίμ, το Σουκότ και το Χανουκά, και παράλληλα ο σύλλογος διατηρεί και την εβραϊκή χορωδία, στην οποία θα αναφερθώ αναλυτικά παρακάτω. Η εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας προσφέρουν επίσης και διάφορες άλλες εκπαιδευτικές δραστηριότητες στα μέλη τους, όπως επιμορφωτικά σεμινάρια, εκμάθηση χορών και ξένων γλωσσών. Τέλος, υπάρχουν τα εβραϊκά μουσεία και τα εβραϊκά σχολεία τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη, όπου εργάζονται κυρίως Εβραίοι των αντίστοιχων πόλεων. Με άλλα λόγια, η κοινότητα είναι πολύ οργανωμένη, παρά τα λίγα εναπομείναντα μέλη της, και οι δεσμοί μεταξύ των μελών της είναι πολύ δυνατοί, ενώ σε κάθε πρωτοβουλία του συλλόγου όλοι είναι πρόθυμοι να βοηθήσουν ή να συμμετάσχουν.

Οι κύριες γιορτές των Σεφαραδιτών δεν διαφέρουν από τις γνωστές γιορτές των υπόλοιπων Εβραίων ανά την υφήλιο. Αυτή η κοινή πίστη τους στον εβραϊκό θεό, αποτελεί τον συνδετικό κρίκο των απανταχού Εβραίων και όχι η εβραϊκή γλώσσα όπως θα πίστευε κανείς. Είχα την τύχη να μου διηγηθούν οι Σεφαραδίτες που συνάντησα τις εμπειρίες από τις γιορτές τους, μια κι εγώ δεν έτυχε σε κανένα από τα δύο ταξίδια μου να παρευρεθώ σε κάποια από αυτές. Η κύρια εβραϊκή γιορτή είναι το Πέσσαχ, κατά το οποίο μετά το καθιερωμένο ιερό τελετουργικό ακολουθεί ένα γιορτινό τραπέζι αντίστοιχο με το χριστιανικό, που τα έθιμά του διατηρούνται μέσα στους αιώνες. Όπως η Γενοβέφα μού εξηγεί, μαζεύεται όλη η οικογένεια, συγγενείς και φίλοι σε ένα τραπέζι, στη μέση του οποίου υπάρχει ένας δίσκος με το αρνί που συνοδεύεται από μαρούλι και άζυμα. Όλοι οι ρόλοι είναι μοιρασμένοι σε αυτό το καθιερωμένο τραπέζι. Πριν αλλά και μετά το φαγητό λέγονται εβραϊκοί ύμνοι, καθώς και ισπανοεβραϊκά τραγούδια που κάποιοι γεροντότεροι θυμούνται, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στους νεότερους να τα ακούσουν και να τα μάθουν.

Μια άλλη εβραϊκή γιορτή, που η παράδοσή της τείνει να εκλείψει, είναι η γιορτή

του «Σουκότ» ή της «Σκηνοπηγίας», που τελείται μερικές μέρες μετά την εβραϊκή Πρωτοχρονιά. Ουσιαστικά πρόκειται για μια αναπαράσταση της ζωής των Εβραίων μετά την έξοδό τους από την Αίγυπτο και την περιπλάνησή τους στην Έρημο του Σινά, όπου έζησαν σε σκηνές. Στήνεται μια αυτοσχέδια σκηνή με τέσσερις καλαμένιους στύλους, σκεπασμένη από πάνω με φτέρη, ενώ κάτω από τη σκηνή στρώνεται το γιορτινό τραπέζι, όπου συγκεντρώνεται η οικογένεια και γιορτάζει με τραγούδια και φαΐ. Η Γενοβέφα το θυμάται μόνο από την παιδική της ηλικία, αλλά έχει ακούσει ότι γίνεται ακόμα και σήμερα από κάποια μέλη της κοινότητας.

Αξίζει –νομίζω– στο σημείο αυτό να αναφερθούν μερικά στοιχεία για τη χαρακτηριστική σεφαραδίτικη κουζίνα, για την οποία οι ίδιοι οι Σεφαραδίτες νιώθουν πολύ υπερήφανοι. Η κουζίνα είναι κατεξοχήν μεσογειακή, ενώ δεν είναι λίγοι αυτοί που πιστεύουν ότι η μελιτζάνα και η ντομάτα ήρθαν από την Ινδία μέσω των Εβραίων. Λόγω της θρησκευτικής απαγόρευσης του συνδυασμού γάλακτος με κρέας, η σεφαραδίτικη κουζίνα δεν διαθέτει τέτοιους συνδυασμούς υλικών. Χαρακτηριστικά φαγητά είναι η βραστή ζύμη, τα ψητά αυγά και το «χαμίν», γεύμα της Παρασκευής (προετοιμασία για το Σάββατο) που ψήνεται αργά στη χόβολη και αποτελείται από φασόλια, άλλα λαχανικά και κρέας. Γενικά στην κουζίνα τους, η οποία είναι επηρεασμένη από την ελληνική και την τούρκικη, υπάρχουν και πολλά φαγητά που φέρουν συνδυαστικές ονομασίες, όπως los dolmadikos, los keftedikos, los bourekitos del carne.

Η γλώσσα των Σεφαραδιτών έτσι όπως διαμορφώθηκε και εξελίχτηκε στην πόλη της Θεσσαλονίκης από την ίδια την κοινότητά των Σεφαραδιτών, αλλά και από την επίδραση και των άλλων γλωσσών των εθνοτήτων που συνυπήρχαν στην ίδια πόλη, αποτυπώνεται ολοφάνερα και στα τραγούδια τους. Τραγούδια που στο άκουσμά τους παραπέμπουν σε αναμνήσεις και νοσταλγία, όχι μόνο για τους Σεφαραδίτες αλλά και για όλους τους πληθυσμούς που έζησαν κοντά τους και συνδημιούργησαν πολιτισμό.

2.3 Η γη και το τραγούδι

Στο υποκεφάλαιο αυτό μελετάω τα σεφαραδίτικα τραγούδια της Θεσσαλονίκης, ξεκινώντας από την αρχή με την πεποίθηση ότι δεν πρόκειται για τραγούδια που μελετώντας τα θα ανακαλύψω μεσαιωνικά μουσικά ιδιώματα και τρόπους. Επομένως, τα μεταχειρίζομαι και τα αντιλαμβάνομαι ως προϊόντα αλληλεπίδρασης μουσικών, οι οποίοι ανήκουν μεν σε διαφορετικές εθνότητες, έχουν όμως κοινό τόπο ζωής, τη Θεσσαλονίκη. Η Judith Cohen σχολιάζει σχετικά με τα στοιχεία που έχουμε σήμερα στα χέρια μας για τη μουσική αυτή παράδοση: «Είμαι πάντα σε δύσκολη θέση όταν μου κάνουν αυτή την ερώτηση και πρέπει να απαντήσω. Λυπούμαι· δεν έχουμε κανένα, αυτή είναι η αλήθεια. Οι Εβραίοι και οι μουσουλμάνοι επέλεξαν, για διάφορους δικούς τους λόγους, να μην καταγράψουν τη μουσική τους. Έτσι, δεν υπάρχει κανένα χειρόγραφο εβραϊκής ή ισλαμικής μουσικής» (Cohen, 2010). Γίνεται, επομένως, φανερό ότι θα μπορούσα ακόμα και να αλλάξω τον τίτλο της εργασίας αυτής και αντί για «σεφαραδίτικα τραγούδια» να χρησιμοποιώ τη φράση «τραγούδια τραγουδισμένα και από Σεφαραδίτες», μια και πολλά από αυτά απαντώνται και σε ελληνικές και σε τούρκικες επιτελέσεις, μη μπορώντας κανείς να διακρίνει ποια ήταν η πρωτότυπη μελωδία και ο στίχος. Θα προσπαθήσω να τα εντάξω στις περιόδους που διέκρινα, στις οποίες αναφέρομαι στο πρώτο κεφάλαιο μου, αν και αυτό σε πολλές περιπτώσεις πάλι δεν είναι εφικτό. Τέλος, δεν θα ταξινομήσω τα τραγούδια κατά είδη, αλλά η ταξινόμησή μου θα ακολουθήσει το στυλ τους.

Όπως αναφέρει και η Cohen: «είναι βέβαιο ότι πριν από την εκδίωξή τους οι Σεφαραδίτες τραγουδούσαν αλλά δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς τραγουδούσαν και πώς» (Cohen, 1989). Τα τραγούδια που ονομάζουμε σεφαραδίτικα, τουλάχιστον αυτά της Θεσσαλονίκης, γράφτηκαν την περίοδο 1850-1950. Πριν από αυτή την περίοδο δεν υπήρχαν καταγραφές -και πόσω μάλλον ηχογραφήσεις- για να γνωρίζουμε αν πραγματικά υπήρχαν διαφοροποιήσεις των τραγουδιών αυτών από τα υπόλοιπα της οθωμανικής Θεσσαλονίκης. Όπως αναφέρει ένας Εβραίος μουσικός στο blog του: «δεν υπάρχει εβραϊκή μουσική, απλώς δανειζόμαστε τη μουσική των γειτόνων μας και την επηρεάζουμε και αυτό φαίνεται στις διάφορες μουσικές παραλλαγές που μπορεί να έχει το ίδιο τραγούδι. Είναι η κατεξοχήν μουσική του μετανάστη των πόλεων που αλλάζει στον τόπο και το χρόνο» (cantomichaelsblog.blogspot.gr/2011/09/wedding-music.html).

Ο Ντανιέλ είναι πεπεισμένος ότι με τον όρο «σεφαραδίτικα τραγούδια» πρέπει να σκεφτόμαστε μόνο τα τραγούδια από το 1850 και μετά, και ιδιαίτερα αυτά που κάνουν χρήση των μακάμ, μια και το φαινόμενο του μακάμ ήταν το επικρατέστερο μουσικό χαρακτηριστικό στην κουλτούρα της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Πολλοί άλλοι θεωρούν, μεταξύ αυτών και ο κύριος Μητρόπουλος, ότι η μελέτη των τραγουδιών αυτών αποκαλύπτει εύκολα το μεσαιωνικό τους παρελθόν και κάνει ξεκάθαρο ότι οι ρίζες της μουσικής αυτής ανάγονται όντως στον 15^ο αι. και μάλιστα στην Ιβηρική χερσόνησο.

Οι διακριτές περίοδοι, στις οποίες ταξινομώ εγώ τα τραγούδια τα οποία βρίσκονται σε χρήση σήμερα, προέκυψαν από την επιτόπια έρευνά μου και από όσα τα υποκείμενα της έρευνας μού εμπιστεύτηκαν. Η πρώτη περίοδος περιλαμβάνει το διάστημα από το 1850 έως το 1912, έτος κατά το οποίο προσαρτήθηκε η Θεσσαλονίκη στο ελληνικό κράτος, και μπορεί να επιμηκυνθεί μέχρι το 1922, έτος κατά το οποίο ξεκινά η έλευση των Μικρασιατών προσφύγων. Στη δεύτερη περίοδο, που ξεκινάει από το 1922, έχουμε την επιρροή από τα μουσικά ιδιώματα της Σμύρνης και δευτερευόντως του Πόντου και τη συνέχιση του ρεμπέτικου της σμυρναϊκής σχολής. Η τρίτη περίοδος, εκτείνεται μέχρι το 1943, χρονιά του ολοκαυτώματος του εβραϊκού πληθυσμού. Η παραγωγή τραγουδιών μετά την επιστροφή των λιγοστών Εβραίων από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης ήταν μηδαμινή. Η μεγαλύτερη εβραϊκή κοινότητα, αυτή της Θεσσαλονίκης, είχε αποδεκατιστεί και το πένθος διαφαινόταν σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής τους ζωής, γεγονός που ισχύει μέχρι και σήμερα. Τέλος, μια τέταρτη περίοδο του σεφαραδίτικου τραγουδιού μπορώ να θεωρήσω αυτή που ξεκινάει κατά τη δεκαετία του '90, με μια σειρά ηχογραφήσεων και αναβιώσεων τραγουδιών, αλλά και την παραγωγή πρωτότυπων τραγουδιών, κυρίως όμως από συντελεστές τους εξωτερικού. Από τη στιγμή εκείνη άνοιξε ο ασκός του Αιόλου, καθώς τότε ήταν που ξεκίνησαν οι συζητήσεις και οι διαφωνίες μεταξύ μουσικών -και όχι μόνο- σχετικά με το ποια τραγούδια πρέπει να θεωρούνται σεφαραδίτικα και ποια όχι, καθώς επίσης και συζητήσεις που αφορούν τη διεκδίκηση της πατρότητας πολλών από τα τραγούδια αυτά από Έλληνες, Τούρκους και Εβραίους.

Το κοινό γνώρισμα όλων των τραγουδιών που τραγουδήθηκαν από Σεφαραδίτες είναι πρωτίστως η ισπανοεβραϊκή γλώσσα και κατά δεύτερο λόγο η μουσική. Τα ισπανοεβραϊκά τραγούδια της Θεσσαλονίκης μπορώ να τα ταξινομήσω σε δύο τύπους

τραγουδιών: του ανατολίτικου στυλ και του δυτικού στυλ. Κατά την περίοδο 1850-1922, τα τραγούδια που δημιουργήθηκαν αντλούν τη θεματολογία τους από την καθημερινή ζωή και μάλιστα αρκετά από αυτά μιλούν για τα βάσανα του έρωτα. Πρόκειται, δηλαδή, για αστικά τραγούδια, σε αντίθεση με τα δημοτικά που ήταν σε χρήση την ίδια περίοδο από τους Έλληνες της περιοχής. Τα τελευταία μπορούν να θεωρηθούν τραγούδια της υπαίθρου (βουκολικά), ενώ τα πρώτα διακρίνονται ξεκάθαρα από τη θεματολογία τους που αποκαλύπτει τον αστικό τρόπο ζωής εκείνης της εποχής. Άλλωστε οι Εβραίοι, όπου κι αν βρέθηκαν, ήταν πάντα αστοί. Σε καμία, όμως, περίπτωση δεν μπορεί κανείς να μιλάει με σιγουριά για πατρότητα των τραγουδιών εκείνης της περιόδου, μια και τα περισσότερα από τα εν λόγω τραγούδια ήταν αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης μουσικών που ανήκαν σε διαφορετικές εθνότητες και είχαν διαφορετική θρησκεία, με μια ενιαία, ωστόσο, σύλληψη: αυτή της αστικής κουλτούρας της Θεσσαλονίκης. Την περίοδο αυτή παρατηρούνται τραγούδια με κοινή μελωδία αλλά διαφορετικό στίχο, που αποτυπώνει τις τρεις κυρίαρχες γλώσσες της περιοχής (τουρκικά, ελληνικά και ισπανοεβραϊκά).

Εκτός από τα τραγούδια με ξεκάθαρους στίχους σε μία μόνο γλώσσα, υπάρχουν και υβριδικά τραγούδια, στα οποία, για παράδειγμα, το ένα κουπλέ τραγουδιόταν στα σεφαραδίτικα, το ρεφρέν στα τούρκικα και το δεύτερο κουπλέ στα ελληνικά. Τέτοια τραγούδια είναι το «Γελεκάκι» και η «Βοσκοπούλα», των οποίων Έλληνες, Εβραίοι και Τούρκοι διεκδικούν την πατρότητα. Η κυρία Καλλιόπη στην ερώτησή μου για τη «Βοσκοπούλα», μου απαντάει ότι, ενώ ο σεφαραδίτικος στίχος είναι πολύ όμορφος, εκείνη δεν πιστεύει ότι είναι εβραϊκής δημιουργίας, μια και οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης ήταν ανέκαθεν αστοί και δεν περιελάμβανε ο πληθυσμός τους βοσκούς. Ο κύριος Μητρόπουλος, Έλληνας χριστιανός, αναγνωρίζει πάλι από τη μεριά του στοιχεία στη μελωδία της «Βοσκοπούλας» που μπορούν να θεωρηθούν μεσαιωνικά, όπως τη συλλαβική μελοποίηση. Συνεχίζει λέγοντάς μου ότι ο στίχος μπορεί να άλλαξε και να αντικαταστάθηκε αργότερα με διαφορετικό. Από την άλλη μεριά, για το «Γελεκάκι» οι περισσότεροι Σεφαραδίτες φαίνεται να υποστηρίζουν την ισπανοεβραϊκή καταγωγή του. Σε μια ηχογράφιση της δεκαετίας του '90 που είχε κάνει ο Ντανιέλ σε γηροκομείο του Ισραήλ, είχε καταγράψει μια Σεφαραδίτισσα γιαγιά με καταγωγή από τη Θεσσαλονίκη η οποία τραγουδούσε το εν λόγω τραγούδι σε όλες τις γλώσσες, σε μία μόνο εκτέλεση. Το γεγονός αυτό με έκανε να διαπιστώσω ότι τα τραγούδια αυτά, από τους ίδιους τους

φορείς της εποχής τους, δεν είχαν μια εθνική ταυτότητα αλλά έναν κοινό παρονομαστή, την ενιαία κουλτούρα. Τέλος, ο Ντανιέλ σχολιάζει τόσο για το «Γιλεκάκι» όσο και για τη «Βοσκοπούλα» ότι πρόκειται για δανεισμένες μελωδίες από ελληνικά τραγούδια και ότι στην πορεία έγινε προσπάθεια να μεταφραστεί πιστά ο στίχος στα ισπανοεβραϊκά.

Εκτός, όμως, από τα δύο αυτά τραγούδια της πρώτης περιόδου –που μερικοί τα θεωρούν και μεσαιωνικά- υπάρχουν και άλλα όπως το «La Morenica». Στο τραγούδι αυτό ο στίχος λέει: *«Μαυρούλα με φωνάζουν, άσπρη εγώ γεννήθηκα, ο ήλιος του καλοκαιριού μ' έκανε εμένα έτσι...»*. Με το όνομα Μορένα ή Μαρία απαντά μια στερεότυπη περσόνα του ισπανικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα, η οποία εμφανίζεται και σε θεατρικό έργο του 16^{ου} αιώνα («Servir a señor discreto» του Lope de Vega). Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει επιβεβαιωμένη ισπανική καταγωγή και μάλιστα χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα ως τραγούδι που ακούγεται σε εβραϊκούς γάμους (Diaz-Mas, 1992:130-32). Η σεφαραδίτικη εκδοχή του «La Morenica» ανήκει στο είδος coplas, σύμφωνα με τους Cohen (2010) και Katz (1969). Η σεφαραδίτικη χορωδία της Θεσσαλονίκης έχει συμπεριλάβει το συγκεκριμένο τραγούδι στο ρεπερτόριό της και εγώ είχα την τύχη να το ακούσω. Ένα άλλο σεφαραδίτικο της πρώτης περιόδου -που είναι και το αγαπημένο των περισσότερων- είναι το «Adio Kerida». Για το συγκεκριμένο τραγούδι δεν κατάφερα να εξακριβώσω αν το ήξεραν στη Θεσσαλονίκη από παλιά. Το μόνο σίγουρο είναι ότι αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή τραγούδια σήμερα μεταξύ των Σεφαραδιτών και ότι παρουσιάζει απαραγνώριστη ομοιότητα με την άρια «Addio del passato» από την όπερα «La Traviata» του Verdi. Τέλος, ένα άλλο αγαπημένο τραγούδι της εποχής εκείνης που είναι σε χρήση σήμερα είναι το «Los Bilbilicos cantan» («Τα αηδονάκια τραγουδούν»), στο οποίο έχουν αλλάξει τους στίχους και λέγεται πλέον και ως προσευχή σε συνεστιάσεις Εβραίων.

Τα παραπάνω τραγούδια μπορεί να θεωρηθούν δυτικού τύπου, και ως τέτοια τα ταξινομώ εγώ στη δική μου έρευνα. Καλύπτουν δε την πρώτη περίοδο (1850-1922) των σεφαραδίτικων τραγουδιών. Σε αυτά θα μπορούσα να προσθέσω τα νανουρίσματα και τα ταχατρίσματα που φαίνεται ότι υπήρχαν εκείνη την περίοδο, τα οποία όμως έγιναν γνωστά αργότερα (δεκαετία του '80) από τις επανεκτελέσεις τους. Απ' όλους εκείνους με τους οποίους συνομίλησα έπαιρνα πάντα αρνητική απάντηση στην ερώτησή μου για το αν θυμούνται νανουρίσματα από τις μαμάδες ή γιαγιάδες τους. Χαρακτηριστική ήταν

μάλιστα η απάντηση του κύριου Ησαΐα που θεωρώ ότι περικλείει όλη την πραγματικότητα και η οποία είναι αφοπλιστική: «Δεν μας περίσσεψαν γιαγιάδες για να μας νανουρίσουν» είπε, εννοώντας ότι όλες θανατώθηκαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο την πίκρα και το πένθος που μέχρι τις μέρες μας είναι ορατό στις κοινότητες των Σεφαραδιτών. Τα γνωστά σήμερα νανουρίσματα της εποχής εκείνης είναι το «Durme, durme» («Κοιμήσου, κοιμήσου») και το «Nani, nani quiere el hijo de la madre» («Νάνι, νάνι θέλει ο γιος της μάνας»).

Τα ανατολίτικου τύπου τραγούδια της πρώτης αυτής περιόδου είναι αυτά που θυμούνται οι περισσότεροι γέροντες Σεφαραδίτες. Ο Ησαΐας, μέλος της χορωδίας, μου είπε χαρακτηριστικά: «ο πατέρας μου θυμάται από παλιά τα τραγούδια που ηχογράφησε ως επανεκτέλεση ο Δαβίδ Σαλιέλ τη δεκαετία του '90». Το ίδιο επιβεβαιώνει και η Κατερίνα, η δασκάλα του εβραϊκού σχολείου της Θεσσαλονίκης. Ο Ντανιέλ από τη μεριά του, με πίκρα μου εξηγεί ότι δεν μπορεί να καταλάβει γιατί προσπαθούν να προωθήσουν περισσότερο τα δυτικού τύπου τραγούδια, ενώ υπάρχει τόσο μεγάλος πλούτος από τα ανατολίτικου στυλ: «Τα απέρριψαν μάλλον ως οθωμανικά» υποθέτει χαμηλόφωνα. Ένα από τα πιο γνωστά και αγαπημένα τραγούδια αυτής της περιόδου είναι το «Primavera en Salonico» («Άνοιξη στη Θεσσαλονίκη»), που διαβάζοντας τους στίχους του μπορεί κανείς να αντλήσει αρκετές πληροφορίες για την εποχή. Η ανάλυση όμως στίχων θα γίνει σε επόμενο υποκεφάλαιο, όπου και θα αναφερθώ στο εν λόγω τραγούδι διεξοδικότερα.

Τα σεφαραδίτικα ανατολίτικου στυλ έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό τους τη χρήση των μακάμ, αλλά και τα ασυγκέραστα όργανα, απαραίτητο στοιχείο για να αποδοθούν τα μικροδιαστήματα που απαιτούνται για την επιτέλεση ενός τραγουδιού. Ένα χαρακτηριστικό τραγούδι της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα που κάνει χρήση των μικροδιαστημάτων κι ακολουθεί τα πρότυπα της Οθωμανικής Κλασικής Μουσικής Τέχνης είναι το «Yedi Koule» («Γεντί Κουλέ»). Στο σημείο αυτό, είναι χρήσιμο να αναφέρω ότι τόσο σε αυτό το τραγούδι όσο και σε πολλά άλλα τέτοιου τύπου προκύπτουν ζητήματα φύλου του υποκειμένου που τα τραγουδάει. Ενώ στις πρώτες ηχογραφήσεις που υπάρχουν, τα τραγούδια επιτελούνται από άντρες Σεφαραδίτες στα ισπανοεβραϊκά, στην πραγματικότητα καταλαβαίνεις από την ανάγνωση των στίχων και συγκεκριμένα από τις αντωνυμίες που χρησιμοποιούνται ότι το τραγούδι είναι γραμμένο να ερμηνευθεί από γυναικεία φωνή και όχι αντρική. Ωστόσο, οι τραγουδιστές σ' εκείνες

τις πρώτες ηχογραφήσεις ερμηνεύουν τα τραγούδια χωρίς να αλλάξουν το παραμικρό, χρησιμοποιώντας ακόμη και αυτές τις αντωνυμίες θηλυκού γένους, δημιουργώντας στον ακροατή μια περίεργη αίσθηση, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς και την εποχή, κατά την οποία συντελείται όλο αυτό. Το συγκεκριμένο στοιχείο εύκολα παραπέμπει στην υπόθεση ότι τα τραγούδια αυτά λέγονταν αρχικά από γυναίκες, πριν από τις ηχογραφήσεις τους, αν και κάτι τέτοιο δεν κατόρθωσα να το επιβεβαιώσω ούτε στην έρευνά μου, ούτε μελετώντας τη σχετική βιβλιογραφία. Αυτό το οποίο, όμως, προέκυψε κατά την έρευνά μου από πολλές μαρτυρίες και δεν έχω λόγο να αμφισβητήσω είναι ότι εκείνη την εποχή ακουγόταν συχνά το γυναικείο τραγούδι στο χώρο του σπιτιού, με τη χρήση κάποιων κρουστών μουσικών οργάνων, όπως ο νταϊρές και το μπεντίρ. Σε καμία όμως περίπτωση τα τραγούδια αυτά δεν επιτελούνταν μπροστά σε κόσμο και πόσο μάλλον μπροστά σε άλλους άντρες, που ανήκουν εκτός της οικογένειας, όπως χαρακτηριστικά μου εξηγεί η κυρία Καλλιόπη.

Ο Σαλιέλ στην πρώτη ηχογράφησή του τη δεκαετία το 1998 τραγουδάει μεταξύ άλλων και το «Μπλε φορεματάκι», τραγούδι που λεγόταν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο Ντανιέλ, επιτελεστής πολλών ασυγκέραστων μουσικών οργάνων, συμμετείχε σε αυτή την πρώτη προσπάθεια αναβίωσης των τραγουδιών αυτών. Μου αφηγείται την περίοδο των προβών με τον Σαλιέλ λέγοντάς μου χαρακτηριστικά: «κάναμε έναν ολόκληρο χρόνο πρόβες κάθε Τρίτη για να τον κάνουμε να συνηθίσει να τραγουδάει με ορχήστρα». Στο «Μπλε φορεματάκι», αλλά και σε πολλά άλλα τραγούδια του, ο Σαλιέλ βομβάρδιζε τους μουσικούς με πληροφορίες για την πόλη και την εποχή. Το συγκεκριμένο τραγούδι περιέχει διάλογο μεταξύ ενός άνδρα και μιας γυναίκας, αλλά και αυτό, όπως και άλλα στην ηχογράφησή του, επιτελείται μόνο από αντρική φωνή.

Αξίζει να αναφέρω σε αυτό το σημείο και ένα άλλο τραγούδι τύπου «σαρκίμ μακάμ» (τούρκικο τραγούδι) από την Κωνσταντινούπολη, του οποίου η ηχογράφηση έγινε στη Θεσσαλονίκη. Το τραγούδι φέρει τον τίτλο «Η αγάπη μου στη Βενετία» και – τουλάχιστον κατά την κρίση μου- μοιάζει αρχικά στο άκουσμά του με τούρκικο τραγούδι, ωστόσο ο ισπανοεβραϊκός στίχος προκαλεί στον ακροατή μια ευχάριστη σύγχυση. Στο σπίτι του Ντανιέλ, όταν είχα συναντήσει αρκετούς μουσικούς, άκουσα πολλά ηχογραφημένα τραγούδια των αρχών του 20^{ου} αι., μεταξύ των οποίων κι έναν αμανέ με ισπανικό στίχο. Η αλήθεια είναι ότι η γλώσσα δεν γίνεται αμέσως αντιληπτή

και η αιτία είναι τα πολλά μελίσματα και στολίδια της φωνής των Σεφαραδιτών τραγουδιστών. Ο αμανές φαίνεται πως ήταν πολύ διαδεδομένος την περίοδο εκείνη στην οθωμανική Θεσσαλονίκη και βρισκόταν σε άμεση συνάρτηση με το ύφος της θρησκευτικής μουσικής των Σεφαραδιτών της πόλης. Μεταξύ των άλλων, είχα την ευκαιρία να ακούσω κι έναν ψαλμό, ο οποίος ήταν γραμμένος σε «ραστ μακάμ», ο οποίος όταν λέγεται, ανάβονται δύο κεράκια για να έρθει μια καλή εβδομάδα. Ο συγκεκριμένος ύμνος λεγόταν στη συναγωγή της Θεσσαλονίκης μέχρι και πριν από μερικά χρόνια αλλά ο τωρινός ραββίνος, λόγω της μαροκινής καταγωγής του, δεν τον γνωρίζει να τον πει, παρότι ο ίδιος μιλάει ελληνικά και σεφαραδίτικα. Σημαντικό, επίσης, είναι να αναφέρω ότι κατά τα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα επιτρέπονταν τα μουσικά όργανα μέσα στις συναγωγές, ενώ οι θρησκευτικοί σεφαραδίτικοι ύμνοι ήταν κατεξοχήν «μακαμίστικοι», τόσο στη φωνή των ψαλτών όσο και με τα ασυγκέραστα όργανα.

Τα τελευταία χρόνια της πρώτης περιόδου, δηλαδή από το 1912 μέχρι και την εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων το 1922, δεν υπήρξαν ουσιαστικές αλλαγές στη σεφαραδίτικη μουσική. Παρά τις πολλές πολιτικές και πολιτισμικές αλλαγές της εποχής, τα τραγούδια της προηγούμενης περιόδου συνεχίζονταν να τραγουδιούνται. Επίσης, γράφονταν και νέες πρωτότυπες συνθέσεις, προσαρμοσμένες στη νέα κατάσταση πραγμάτων. Τα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν την περίοδο εκείνη, κυρίως με πολιτικό ή σκωπτικό περιεχόμενο, ήταν λιγοστά, αλλά από ό,τι μου εξηγεί ο κύριος Ησαΐας, η παραγωγή των τραγουδιών ήταν πολύ μεγαλύτερη, απλώς ποτέ δεν έφτασαν στο στούντιο. Το γεγονός αυτό οδήγησε, όπως είναι λογικό, στο να ξεχαστούν πολλά από τα τραγούδια. Υπάρχουν βέβαια κι εκείνοι –λίγοι στον αριθμό– που θυμούνται κάποιους διάσπαρτους στίχους ή σκοπούς. Η απουσία ηχογραφήσεων δικαιολογείται εν μέρει και από τη θεματολογία των τραγουδιών αυτών και του λεξιλογίου που χρησιμοποιούσαν, το οποίο θεωρούνταν ακατάλληλο και απαγορευμένο για την εποχή τους. Πολλά τραγούδια της περιόδου αυτής είχαν σκωπτική διάθεση και πονηρό περιεχόμενο, τα οποία όμως κατάφεραν να κρατήσουν πίσω από έναν φαινομενικά αθώο στίχο το περιεχόμενό τους αυτό. Τέτοια τραγούδια είναι ο «Ασπριτζής» και οι «Τρεις αδερφές».

Την ίδια εκείνη περίοδο είχε ήδη αρχίσει η διάδοση των ευρωπαϊκών τραγουδιών, κυρίως όμως στη μεγαλοαστική τάξη των Σεφαραδιτών, οι οποίοι μορφώνονταν πλέον

σε γαλλικά σχολεία και είχαν αρχίσει να αποκόπτονται από την εργατική τάξη. Εκείνη την περίοδο εμφανίστηκαν τραγούδια με κομμουνιστικό αλλά και σατιρικό περιεχόμενο, χωρίς όμως να πάψει η παραγωγή τραγουδιών οθωμανικού στυλ. Χαρακτηριστικό τραγούδι της εποχής είναι το «El incendio de Salónica», που αναφέρεται στην καταστροφική πυρκαγιά του 1917 στη Θεσσαλονίκη. Το συγκεκριμένο τραγούδι εξακολουθεί να χρησιμοποιεί τους ανατολίτικους δρόμους, με σεφαραδίτικο στίχο. Αξίζει να σημειωθεί ότι την περίοδο εκείνη άρχισαν να επισκέπτονται τη Θεσσαλονίκη, αλλά και τα Βαλκάνια γενικότερα, περιοδεύοντα μουσικά συγκροτήματα από την Ισπανία. Πιστεύω ότι τότε ήταν που άκουσαν οι Σεφαραδίτες για πρώτη φορά πολλά ισπανικά τραγούδια της εποχής, τα οποία έμαθαν και με την πάροδο του χρόνου αυτά μετονομάστηκαν σε σεφαραδίτικα. Για παράδειγμα, το «Adio Kerida» ήταν ένα από τα τραγούδια εκείνα που οι Σεφαραδίτες συνεχώς ζήτηγαν ν' ακούσουν από τα περιοδεύοντα συγκροτήματα.

Το 1922 με την έλευση των Μικρασιατών προσφύγων και την εγκατάστασή τους στην πόλη, αρχίζει να δημιουργείται ένα άλλο μουσικό ιδίωμα, ως προϊόν μουσικής αλληλεπίδρασης της εντόπιας μουσικής κουλτούρας με την σμυρναϊκή και ποντιακή. Τα τραγούδια αυτά ήταν ήδη γνωστά στη Θεσσαλονίκη, αλλά με την εγκατάσταση των προσφύγων γίνεται εντονότερη η επίδρασή τους στην προϋπάρχουσα μουσική κουλτούρα. Τραγούδια, όπως το «Μισιρλού», το «Ελενίτσα μου», το «Ξανθή Εβραιοπούλα» και το «Πάπλωμα», μεταφράζονται από τα ελληνικά στα ισπανοεβραϊκά και επιτελούνται με μεγάλη επιτυχία στην εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης. Όλοι μαζί πλέον συνδημιουργούν το ρεμπέτικο της Θεσσαλονίκης, ακολουθώντας τα πρότυπα της σμυρναϊκής σχολής, με πολλές ηχογραφήσεις που σώζονται μέχρι και σήμερα. Άλλα από τα τραγούδια της εποχής αυτής είχαν αποκλειστικά ισπανοεβραϊκό στίχο, άλλα έναν συνδυασμό ισπανοεβραϊκού και ελληνικού στίχου, ενώ σε κάποια τέλος υπήρχαν μόνο παρεμβολές ελληνικών στίχων. Γνωστά τραγούδια αυτής της περιόδου είναι το «Οσμάν Αγά» («Osman Aga»), το «Θάλασσα Λεβεντοπνίχτρα» (που συχνά αποδίδεται εσφαλμένα στον κρητικό μουσικό Κώστα Μουντάκη), και το «Πού να βρω γυναίκα να σου μοιάζει». Κάποια από αυτά, τα οποία άκουσα και παίξαμε εκείνο το βράδυ με την παρέα των μουσικών στο σπίτι του Ντανιέλ, εξακολουθούν να έχουν διαλογική μορφή και αποδίδουν διάλογο μεταξύ άνδρα και γυναίκας, όπως ακριβώς και στην προηγούμενη

περίοδο. Το καινούργιο στοιχείο στην περίοδο αυτή είναι ότι στις ηχογραφήσεις εμφανίζονται και γυναίκες ερμηνεύτριες, οι οποίες συχνά αποδίδουν ολόκληρους αυτούς τους διαλόγους μόνες τους, όπως η Ρόζα Εσκενάζυ και η Ρίτα Αμπατζή. Σε μία σπάνια, μάλιστα, ερασιτεχνική ηχογράφιση του τραγουδιού «Ξανθή Εβραιοπούλα», ακούγεται η Ρόζα Εσκενάζυ να μιλά ισπανοεβραϊκά απευθυνόμενη σε έναν από τους μουσικούς πριν ξεκινήσει το καθαυτό τραγούδι (αν και η ίδια ήταν Εβραία Ασκεναζίμ).

Η ανάπτυξη του ομιλούντος κινηματογράφου και η ίδρυση κινηματογραφικών αιθουσών στη Θεσσαλονίκη συντέλεσε στη διάδοση πολλών ισπανικών τραγουδιών στη σεφαραδίτικη κοινότητα. Η κυρία Γενοβέφα μού περιγράφει μια αφήγηση τής μητέρας της που αποτυπώνει την πραγματικότητα της εποχής: «Τη μάνα μου την πήγαιναν στον κινηματογράφο η γιαγιά μου και οι θείες της, για να ακούσει τη μουσική που έπαιζαν οι ταινίες, επειδή μπορούσε εύκολα να απομνημονεύσει τα τραγούδια. Τα μάθαινε και έπειτα τους τα τραγουδούσε και μάθαιναν και αυτές. Έτσι έμαθε τα τραγούδια της “Carmen” που τα αγάπησαν όλοι οι Σεφαραδίτες εδώ στη Θεσσαλονίκη». Ακριβώς το ίδιο μου επιβεβαιώνει και ο κύριος Ησαΐας, μιλώντας μου για τη γιαγιά του: «Θυμάμαι να τραγουδάει τραγούδια από την “Carmen” όταν είχε κέφια και όχι το “Adio Kerida” που είναι ισπανοεβραϊκό και το τραγουδάμε εδώ στη χορωδία». (Τραγική ειρωνεία εντοπίζεται στα λόγια του κυρίου Ησαΐα, κατά τη γνώμη μου, αν αναλογιστεί κάποιος ότι ούτε το «Adio Kerida» δεν είναι ισπανοεβραϊκό· όμως είναι τόσο βαθιά ριζωμένη αυτή η πεποίθηση της ισπανοεβραϊκής καταγωγής του συγκεκριμένου τραγουδιού μεταξύ των Σεφαραδιτών, που το θεωρούν δεδομένο). Η «Carmen, la de Triana» («Κάρμεν, το κορίτσι από την Τριάννα») είναι μια ισπανόφωνη μουσική ταινία του 1938 που έσπασε τα ταμεία. Πρόκειται για μια υβριδική ισπανική έκδοση της ταινίας «Nights in Andalusia» και της όπερας «Carmen» του Bizet. Όπου και αν πήγα, με όποιον και αν μίλησα, πάντα γινόταν αναφορά στην «Carmen» και πολλοί είχαν να μου διηγηθούν τις αναμνήσεις των γιαγιάδων και των μανάδων τους από το συγκεκριμένο τραγούδι. Πραγματικά ένιωσα ότι τα τραγούδια της «Carmen» υιοθετήθηκαν και αγαπήθηκαν από τους Σεφαραδίτες της Θεσσαλονίκης όσο τίποτε άλλο κατά την περίοδο του μεσοπολέμου.

Εκτός από τα τραγούδια του δυτικού και του ανατολίτικου στυλ, οι Σεφαραδίτες της Θεσσαλονίκης έχουν αναμνήσεις και από παιδικά τραγούδια, καθώς και παραμύθια και γλωσσοδέτες, τα οποία τα έμαθαν από τις γιαγιάδες τους. Στο σπίτι του Ντανιέλ

άκουσα ηχογραφήσεις, που πραγματοποίησε ο ίδιος, από μια Σεφαραδίτισσα γιαγιά από τη Θεσσαλονίκη, η οποία επιτελούσε μεταξύ άλλων έναν γλωσσοδέτη με γρήγορο ρυθμό και στο βάθος ακούγονταν άλλες γιαγιάδες να διασκεδάζουν. Εκτός από τους γλωσσοδέτες, υπάρχουν και πολλά σεφαραδίτικα παραμύθια τα οποία κυκλοφορούν στο εμπόριο -είτε μεταφρασμένα είτε όχι- αλλά από ό,τι διαπίστωσα από κάποια που έφτασαν στα χέρια μου, πρόκειται για παραμύθια από σλαβόφωνες χώρες των Βαλκανίων και από την Τουρκία. Τέλος, υπάρχουν και κάποια τραγούδια για το ομαδικό παιχνίδι των παιδιών, παρεμφερή με τα σημερινά «A be ba blom» και «Γύρω γύρω όλου», τα οποία τα άκουσα και αυτά από τις ηχογραφήσεις του Ντανιέλ και μου επιβεβαίωσαν την ύπαρξή τους ο κύριος Ησαΐας και η κυρία Καλλιόπη.

Η σημερινή πραγματικότητα των σεφαραδίτικων τραγουδιών έχει το άρωμα μια σχεδόν ξεχασμένης παράδοσης, που με κόπο προσπαθεί να διατηρηθεί από τους φορείς της. Το 1992, χρονιά συμπλήρωσης 500 ετών από το πογκρόμ των Σεφαραδιτών από την Ισπανία, μια σειρά εκδηλώσεων με επιτελέσεις σεφαραδίτικων τραγουδιών έλαβε χώρα σε ολόκληρο τον κόσμο και την Ελλάδα, ξυπνώντας πολλές μνήμες και πυροδοτώντας την ανάγκη, κυρίως των ηλικιωμένων, να βγουν από τη σιωπή και το πένθος τους και να αρχίσουν να μιλούν και να καταγράφουν τις αναμνήσεις από τα τραγούδια τους. Η δεκαετία του '90 σηματοδοτήθηκε από την έναρξη των ηχογραφήσεων και αναβιώσεων των σεφαραδίτικων τραγουδιών, πενήντα χρόνια μετά το ολοκαύτωμα, τα οποία αγκαλιάστηκαν από όλες τις εβραϊκές κοινότητες της Ελλάδος. Εκφράσεις όπως: «Μου ήταν πολύ οικεία και δικά μου», «είναι μέσα στην ψυχή μου», «μου θυμίζουν τους γονείς μου», «είναι η παράδοση που ακουμπάει στη ψυχή μου» είναι μερικές μόνο από τις δηλώσεις των Σεφαραδιτών για τα τραγούδια τους.

Οι δηλώσεις τους αυτές μου αποκάλυπταν την ανάγκη τους για τη διατήρηση και τη συνέχεια της μουσικής τους παράδοσης, μιας παράδοσης που ομολογουμένως διακόπηκε βίαια, δημιουργώντας ασυνέχεια, γεγονός που τους οδήγησε στην ανάγκη να εξεύρουν τρόπους ώστε να αναβιωθεί το πολιτισμικό τους παρελθόν. Αυτός ίσως ήταν και ο κύριος λόγος που ένιωσα τόσο έντονη τη ζεστασιά τους και τόσο μεγάλο το ενδιαφέρον τους για την πτυχιακή μου εργασία.

2.4 Διατήρηση και συνέχεια

Ύστερα από πενήντα χρόνια σιωπής τα σεφαραδίτικα τραγούδια άρχισαν να αποκτούν ξανά φωνή, είτε ως αναβιώσεις των παλιών τραγουδιών είτε ως ένα νέο μουσικό υλικό με σύγχρονο ήχο και μάλιστα γραμμένο στην ισπανοεβραϊκή γλώσσα. Οι φορείς της σεφαραδίτικης κουλτούρας αισθάνθηκαν την ανάγκη να διατηρήσουν και να συνεχίσουν το παρελθόν τους στην πόλη όπου ζούσαν οι πρόγονοί τους και συνεχίζουν να ζουν και οι ίδιοι. Στο σημείο, όμως, αυτό προκύπτει ένα ζήτημα: «Ποια θεωρούν ως πατρίδα τους και πατρίδα των τραγουδιών τους οι Σεφαραδίτες;». Η ζωή τους στην οθωμανική και στη συνέχεια στην ελληνική Θεσσαλονίκη μετράει παραπάνω από μισή χιλιετήριδα. Η απάντηση που πήρα από τα στόματα των ίδιων των Σεφαραδιτών ομολογώ πως δεν ήταν αναμενόμενη για μένα. Νιώθουν ότι μοιράζονται μεταξύ τριών πατρίδων:

- της Ισπανίας, που οι περισσότεροι αισθάνονται πατρίδα τους και της οποίας η γλώσσα συμπίπτει με τη γλώσσα των παππούδων τους
- της Θεσσαλονίκης, που είναι ο τόπος στον οποίο έζησαν οι γονείς τους και οι ίδιοι μεγαλώνουν σήμερα τα παιδιά τους, και
- της «Γης της Επαγγελίας», του Ισραήλ, που είναι το σημείο αναφοράς των απανταχού Εβραίων.

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα προσεγγίσω τις προσπάθειες για τη διατήρηση και τη συνέχεια της σεφαραδίτικης μουσικής κουλτούρας μέσα από την μελέτη των σεφαραδίτικων τραγουδιών που διδάσκονται στα εβραϊκά σχολεία, αλλά και μέσα από την εμπειρία μου στις εβραϊκές χορωδίες Αθήνας και Θεσσαλονίκης. Όπως διαπίστωσα από την επιτόπια έρευνά μου, οι προσπάθειες αυτές συντελούνται οργανωμένα τόσο από το ίδιο το κράτος του Ισραήλ (Πρεσβεία του Ισραήλ) σε συνεργασία με τις κοινότητες των Σεφαραδιτών όσο και με ιδιωτική πρωτοβουλία από μεμονωμένες δράσεις Σεφαραδιτών και μη. Στην πρώτη περίπτωση ανήκουν οι πρωτοβουλίες για την εκμάθηση και διάδοση των σεφαραδίτικων τραγουδιών από τις χορωδίες αλλά και από τα εβραϊκά σχολεία της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης. Στις οργανωμένες προσπάθειες μπορώ να εντάξω επίσης και τους διαγωνισμούς που προκηρύσσονται κατά καιρούς από την Εβραϊκή πρεσβεία για έρευνες σχετικά με τη ζωή και την κουλτούρα των

Σεφαραδιτών -χωρίς όμως μέχρι σήμερα να έχουν γίνει τέτοιες προσεγγίσεις στον τομέα της μουσικής και των τραγουδιών. Επιπλέον, περιλαμβάνουν και συναυλίες που οργανώνονται ετησίως με σεφαραδίτικα τραγούδια υπό τη μορφή φεστιβάλ, στα οποία κυριαρχεί μια ενιαία σύλληψη της μουσικής κουλτούρας της Μεσογείου. Στη δεύτερη περίπτωση, οι μεμονωμένες προσπάθειες περιλαμβάνουν τόσο ηχογραφήσεις και επιτελέσεις σεφαραδίτικων τραγουδιών, όσο και αναβιώσεις και παραστάσεις με τη ρεπλίκα της μεσαιωνικής ιβηρικής κουλτούρας.

2.4.1 Η εμπειρία της χορωδίας

Από το πρώτο κιόλας ταξίδι μου στη Θεσσαλονίκη, είχα την τύχη να παρευρεθώ στην πρόβα της εβραϊκής χορωδίας, αλλά και να συμμετάσχω σε αυτήν. Η είσοδός μου στο κτήριο του εβραϊκού πνευματικού κέντρου, όπου γίνονται οι πρόβες, έγινε με τη συνοδεία του κύριου Μητρόπουλου, του μαέστρου της χορωδίας (ο ίδιος δεν είναι Εβραίος). Το προγραμματισμένο ραντεβού μας ήταν στις 18:00, έξω ακριβώς από το κτήριο της οδού Βασιλέως Ηρακλείου. Αφού με καλωσόρισε στην πόλη, πέρασα τον απαιτούμενο έλεγχο εισόδου και κατευθυνθήκαμε μαζί προς τον δεύτερο όροφο, όπου ήταν ο χώρος διεξαγωγής των προβών. Τόσο το κτήριο όσο και η αίθουσα ήταν διακοσμημένα με διάφορα εβραϊκά αντικείμενα, κυρίως θρησκευτικού χαρακτήρα και σε περίοπτη θέση σε πολλά σημεία η επτάφωτος λυχνία. Η αίθουσα της πρόβας ήταν μία κλασική αίθουσα εκδηλώσεων με παρατεταγμένες τις καρέκλες σε τέσσερις σειρές, ενώ τα μέλη της χορωδίας βρίσκονταν ήδη στις θέσεις τους. Το πιάνο περίμενε τον μαέστρο να καθίσει στη θέση του για να ξεκινήσει η πρόβα.

Μόλις εισήλθα στην αίθουσα ο μαέστρος με σύστησε στα μέλη της χορωδίας, παρουσιάζοντάς με ως φοιτητή Εθνομουσικολογίας που έχει ως αντικείμενο της πτυχιακής του εργασίας τα σεφαραδίτικα τραγούδια. Αμέσως άκουσα τα μέλη της χορωδίας να διατυπώνουν επιδοκιμαστικά σχόλια, όπως: «Μπράβο του» και «Καιρός ήταν να ασχοληθεί κάποιος με τα τραγούδια μας». Συνεχίζοντας ο κύριος Μητρόπουλος προσκάλεσε όποιον επιθυμούσε να παραμείνει μετά το τέλος της πρόβας για να συζητήσει μαζί μου. Στην πρόβα συμμετείχαν περίπου είκοσι άτομα και άρχισε, όπως

γίνεται σε κάθε επαγγελματική χορωδία, με το ζέσταμα των χορωδών μέσα από ασκήσεις φωνητικής που μου ήταν γνωστές. Έπειτα, ο μαέστρος μοίρασε τις παρτιτούρες στα μέλη της χορωδίας και φρόντισε να μου δώσει την παρτιτούρα για τους βαρύτονους, αφού πρώτα με ρώτησε και έμαθε για την έκταση της φωνής μου. Με μια γρήγορη ματιά που έριξα στα μέλη της χορωδίας διαπίστωσα κάποια χαμόγελα ικανοποίησης που θα συμμετείχα κι εγώ στην πρόβα τους και δεν θα ήμουν απλός παρατηρητής. Ξεκινήσαμε με ένα εβραϊκό τραγούδι και αλήθεια είναι ότι τόσο η γλώσσα όσο και η εκφορά των λέξεων, με δυσκόλεψαν πολύ. Με έκπληξη διαπίστωσα το ανώτερο επίπεδο της χορωδίας και την ευκολία τους να τραγουδούν διφωνίες και τριφωνίες σε όλα σχεδόν τα κομμάτια που επιτέλεσαν.

Το ρεπερτόριο των τραγουδιών εκείνης της πρόβας κάλυπτε εβραϊκά και σεφαραδίτικα τραγούδια, με λειτουργικότητα τόσο θρησκευτική όσο και κοσμική. Τα κοσμικά ήταν από το ρεπερτόριο που στο προηγούμενο υποκεφάλαιο τα κατέταξα ως δυτικού στυλ, ενώ υπήρχαν και κάποια τα οποία δεν τα γνώριζα καθόλου απ' ό,τι μου εξήγησαν στο τέλος της πρόβας τα μέλη της χορωδίας, προέρχονταν από άλλες περιοχές όπου έζησαν οι Σεφαραδίτες. Όταν ήρθε η ώρα να τραγουδήσουν τα σεφαραδίτικα τραγούδια, η συμμετοχή μου ήταν πιο ενεργή ομολογουμένως και κατάφερα να ανταποκριθώ στο υψηλό επίπεδο της πρόβας, παρότι έβλεπα την παρτιτούρα για πρώτη φορά. Καθ' όλη τη διάρκεια της πρόβας ένιωθα κάποια μάτια καρφωμένα πάνω μου, ίσως περιμένοντας να ακούσουν κάποια σχόλια που θα μπορούσα να κάνω είτε ως μουσικός είτε ως ερευνητής. Η διαίσθησή μου επιβεβαιώθηκε όταν ο μαέστρος με ρώτησε τις εντυπώσεις μου από την πρόβα. Η απάντηση ότι έμεινα έκπληκτος από το επίπεδο της χορωδίας ικανοποίησε τις προσδοκίες των μελών. Ο μαέστρος, στη συνέχεια, μου εξήγησε ότι το αποτέλεσμα που έβλεπα ήταν αποτέλεσμα δουλειάς 25 ετών και ότι τα μέλη εκτός του γεγονότος ότι είχαν μελετήσει αρκετά, ήταν συνεπή στις πρόβες τους όλα αυτά τα χρόνια. Το αξιοπερίεργο ήταν ότι όλα τα μέλη της χορωδίας είχαν μπροστά τους παρτιτούρες, πράγμα που μου δημιούργησε την απορία αν όλοι ήξεραν να διαβάζουν το μουσικό κείμενο. Την απάντηση την έλαβα απ' τον ίδιο τον μαέστρο σε μια άλλη επαφή που είχα μαζί του στην Αθήνα αυτή τη φορά. Στη συνάντηση αυτή μου εξήγησε ότι ήταν μία μέθοδος διδασκαλίας που εφαρμόζε από την αρχή, κάνοντας τους χορωδούς να προσαρμόζονται στα διάφορα μουσικά ύψη μέσω της παρακολούθησης της

μελωδικής γραμμής.

Τα πρώτα τραγούδια που έκανε πρόβα η χορωδία ήταν ομολογουμένως πολύ γνωστά και πολυτραγουδισμένα από τα μέλη. Στη συνέχεια πρόβαραν λιγότερο γνωστά τραγούδια, τα οποία προφανώς προετοίμαζαν το τελευταίο χρονικό διάστημα, γεγονός που μου έφερε αναμνήσεις από τις δυσκολίες που αντιμετώπιζα και εγώ ο ίδιος όταν ήμουν στη χορωδία και μαθαίναμε καινούργια τραγούδια. Το υψηλό επίπεδο της χορωδίας φαινόταν και από την ωριμότητα των μελών με την οποία αντιμετώπιζαν τις δυσκολίες που προέκυπταν κατά την εκμάθηση αυτών των νέων τραγουδιών. Απ' ό,τι διαπίστωσα ακολουθούσαν συγκεκριμένο πρόγραμμα σε κάθε πρόβα, αναλόγως με τη μελλοντική εμφάνιση για την οποία η χορωδία προετοιμαζόταν. Προς το τέλος της πρόβας ο μαέστρος ζήτησε από τους χορωδούς να πουν κάποια επιπλέον τραγούδια για μένα, τα οποία δεν ήταν προγραμματισμένα για τη συγκεκριμένη πρόβα, ώστε να ακούσω τον τρόπο με τον οποίο τα επιτελούν. Στο τέλος της πρόβας ένιωσα ικανοποιημένος και συνάμα τυχερός που είχα συμμετάσχει και εγώ στην πρόβα τους, στο πλαίσιο της δικής μου έρευνας. Μετά το πέρας της πρόβας, τα μέλη της χορωδίας έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον να με συναντήσουν και να μοιραστούν μαζί μου τις αναμνήσεις τους σχετικά με το μουσικό τους παρελθόν.

Θεωρώ ότι είναι απαραίτητο στο σημείο αυτό να μιλήσω για τις εμπειρίες των ίδιων των ανθρώπων που συμμετείχαν στην πρόβα και είχα τη χαρά να τις μοιραστούν μαζί μου. Ο κύριος Ησαΐας μού εξομολογήθηκε ότι το ενδιαφέρον του για τη χορωδία εξακολουθούσε να είναι τόσο μεγάλο όσο την πρώτη μέρα που ξεκίνησε, μια και ήταν από τα πρώτα μέλη της. Η αίσθηση που είχε είναι ότι συμμετέχοντας στη χορωδία εκπλήρωνε το χρέος του στην παράδοσή του, βάζοντας ένα λιθαράκι ώστε να μην ξεχαστεί. Η κυρία Παυλίνα, παρότι Σεφαραδίτισσα και δασκάλα στο εβραϊκό σχολείο, δεν είχε ακούσει στο οικογενειακό της περιβάλλον ισπανοεβραϊκά τραγούδια πριν από τη συμμετοχή της στη χορωδία. Στη συνέχεια, η ίδια μού ανέφερε ότι είχε και μια καινούργια επαφή με τα τραγούδια, του ανατολίτικου στυλ αυτή τη φορά, τα οποία έμαθε από το σόι του άντρα της. Παρόλα αυτά, νιώθει χαρούμενη που μπόρεσε και έμαθε τα σεφαραδίτικα νανουρίσματα από την χορωδία, τα οποία στη συνέχεια τραγούδησε και στα παιδιά της. Οι εξαδέλφες από τη Λάρισα, η Μιράντα και η Ροδούλα, γνώριζαν ήδη τα τραγούδια της χορωδίας από την ιδιαίτερη πατρίδα τους, από τις μητέρες τους, οι οποίες

συμμετείχαν στις τοπικές χορωδίες. Τέλος, η Γενοβέφα μού εξομολογήθηκε ότι νιώθει «ιδιαιτέρα υπερήφανη που μια χούφτα άνθρωποι συνεχίζουν μέσω της χορωδίας να αισθάνονται ότι τους ενώνει το κοινό εβραϊκό παρελθόν».

Εκτός από τις απόψεις των χορωδών, σημαντική θεωρώ ότι είναι και η άποψη του μαέστρου, του κύριου Μητρόπουλου, μολονότι είναι χριστιανός. Η δεύτερη συνάντησή μου με τον κύριο Μητρόπουλο πραγματοποιήθηκε οκτώ περίπου μήνες μετά την επιτόπια έρευνά μου στη Θεσσαλονίκη, αυτή τη φορά στην Αθήνα. Μου εξήγησε ότι η χορωδία πραγματοποιεί αρκετά ταξίδια στο εξωτερικό, τα περισσότερα εκ των οποίων σε μουσικά φεστιβάλ του Ισραήλ. Η χορωδία είναι πάντα παρούσα σε όλες τις εκδηλώσεις και εορτές της εβραϊκής κοινότητας και χαίρει εκτίμησης όχι μόνο από τα μέλη της εβραϊκής κοινότητας, αλλά και από τον ίδιο τον δήμαρχο της Θεσσαλονίκης. Του ζήτησα να μου εξηγήσει με ποιον τρόπο κατέληξε στη επιλογή των συγκεκριμένων τραγουδιών, αλλά και με ποιον τρόπο τα κατέγραψε-ανέσυρε. Μου εξήγησε ότι για τα περισσότερα τραγούδια δεν υπήρχαν παρτιτούρες και έτσι αναγκάστηκε να κάνει τη μουσική καταγραφή και εναρμόνισή τους πριν τα φέρει στη χορωδία. Κάποια άλλα τα βρήκε έτοιμα σε βιβλιοπωλεία του Ισραήλ, κυρίως αυτά με τον εβραϊκό στίχο. Όσον αφορά την επιλογή των τραγουδιών, μου εξήγησε ότι έγινε από τον ίδιο σε συνεργασία με τα μέλη της εβραϊκής χορωδίας. Τέλος, θεώρησε σημαντικό να προσθέσει ότι εκτός των σεφαραδίτικων και εβραϊκών τραγουδιών υπάρχουν και άλλα, ελληνικά και ευρωπαϊκά, τα οποία επιτελούνται από τη χορωδία τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Από την εμπειρία μου στην πρόβα της χορωδίας της Θεσσαλονίκης, ένιωσα έντονη την απουσία σεφαραδίτικων τραγουδιών ανατολίτικου στυλ, που όπως είχα διαπιστώσει από την έρευνά μου, ήταν αυτά που ένιωθαν πιο δικά τους οι Σεφαραδίτες πριν από το ολοκαύτωμα. Οι αναμνήσεις όσων επέστρεψαν, αλλά και των παιδιών τους, περιστρέφονται κατά κύριο λόγο γύρω από αυτά τα τραγούδια. Στην επαφή μου, λοιπόν, με τον κύριο Μητρόπουλο δεν δίστασα να τον ρωτήσω τον λόγο για τον οποίο τα τραγούδια αυτά αποκλείστηκαν από το ρεπερτόριο της χορωδίας. Στο άκουσμα της ερώτησής μου χαμογέλασε λέγοντάς μου: «Ωραία ερώτηση! Σαφώς και είχαμε συμπεριλάβει τέτοια τραγούδια στο παρελθόν, όπως το «Μισιρλού» και άλλα, λόγω όμως των μικροδιαστημάτων που χρησιμοποιούν, ήταν δύσκολο να αποδοθούν από μία χορωδία τέτοιου τύπου».

Εκτός, όμως, από την παρουσία μου στην πρόβα της εβραϊκής χορωδίας της Θεσσαλονίκης, είχα προηγουμένως παρευρεθεί στην πρόβα της αντίστοιχης χορωδίας στην Αθήνα. Η συγκεκριμένη χορωδία είχε μόλις ξεκινήσει τα πρώτα της βήματα και η συμμετοχή δεν ήταν ακόμα τόσο μεγάλη. Τα μέλη της χορωδίας τη μέρα που παρευρέθηκα δεν ήταν περισσότερα από επτά και ανάμεσά τους διέκρινα και Σεφαραδίτες και Ρωμανιώτες. Το ρεπερτόριο περιλάμβανε τραγούδια στην εβραϊκή γλώσσα, κυρίως θρησκευτικού περιεχομένου, αλλά και εβραϊκά τραγούδια «της Γης του Ισραήλ». Όπως μου εξήγησε ο κύριος Κορνήλιος, μαέστρος της χορωδίας της Αθήνας, αν το εγχείρημα πετύχαινε, θα εμπλούτιζε το ρεπερτόριο της χορωδίας και με άλλα τραγούδια, μεταξύ των οποίων και σεφαραδίτικα. Τα μέλη, καινούργιοι όλοι σε χορωδιακά σχήματα, ένιωθαν ίσως αμήχανα από την παρουσία μου εκεί, μάλλον επειδή δεν γνώριζαν την ταυτότητά μου και τον λόγο της παρουσίας μου στην αίθουσα της πρόβας. Για να τους βγάλω από τη δύσκολη θέση, έφυγα από τον χώρο της πρόβας και περιηγήθηκα λίγο στην αίθουσα, προσπαθώντας συνεχώς να ακούω ποια τραγούδια τραγουδούσαν αλλά και πώς τα τραγουδούσαν. Μετά το τέλος της πρόβας, συνομίλησα με τον κύριο Κορνήλιο, αλλά εξαιτίας της καταγωγής του (Ρωμανιώτης Εβραίος), δεν ήθελε να μου πει πολλά για τα τραγούδια που μελετούσα. Προτίμησε να με φέρει σε επαφή με την κυρία Καλλιόπη, η οποία είναι γνώστης της ισπανοεβραϊκής γλώσσας και στιχουργός νεότερων σεφαραδίτικων τραγουδιών.

Εκτός όμως από τις εβραϊκές χορωδίες της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας που προωθούν τα σεφαραδίτικα τραγούδια και τα κάνουν γνωστά στο ευρύ κοινό, υπάρχουν και οι παιδικές χορωδίες των εβραϊκών σχολείων των παραπάνω πόλεων. Οι δουλειά που γίνεται στα σχολεία αυτά, κυρίως τα τελευταία χρόνια, είναι αξιοθαύμαστη, όπως αξιοσημείωτη είναι και η πρωτοβουλία των δασκάλων τους, οι οποίοι επέλεξαν να συμπεριλάβουν και σεφαραδίτικα τραγούδια στο μουσικό πρόγραμμα των εβραϊκών παιδικών χορωδιών.

2.4.2 Το σεφαραδίτικο τραγούδι στα εβραϊκά σχολεία

Σήμερα υπάρχουν στην Ελλάδα δύο εβραϊκά σχολεία, ένα στην Θεσσαλονίκη και ένα στην Αθήνα. Οι εκπαιδευτικοί των σχολείων αυτών είναι ως επί το πλείστον εβραϊκής καταγωγής, χωρίς όμως αυτό να αποτελεί κανόνα. Στο δεύτερο ταξίδι μου στη Θεσσαλονίκη είχα την τύχη να παρευρεθώ στο εβραϊκό σχολείο, το οποίο στεγάζεται στην οδό Φλέμινγκ, και να συνομιλήσω με δύο Σεφαραδίτισσες δασκάλες, την Παυλίνα και την Κατερίνα. Χρόνια διδάσκουσες και οι δύο στο εβραϊκό σχολείο, είχαν πολλά να μοιραστούν μαζί μου, τόσο για τη διδασκαλία των ισπανοεβραϊκών τραγουδιών όσο και για τις διάφορες γιορτές, θρησκευτικές και άλλες, κατά τη διάρκεια των οποίων τα παιδιά επιτελούν τα συγκεκριμένα τραγούδια. Οι προσπάθειες που γίνονται στο συγκεκριμένο σχολείο για τη διατήρηση της σεφαραδίτικης κουλτούρας εδράζονται τόσο στην ιδιωτική πρωτοβουλία των εκπαιδευτικών όσο και σε ενέργειες της πρεσβείας, πάντοτε με τη στήριξη της εβραϊκής κοινότητας της πόλης.

Από την αρχή κιόλας της συζήτησής μας, μου δήλωσαν ξεκάθαρα ότι οι ίδιες δεν ομιλούν ισπανοεβραϊκά, μολοντί είναι Σεφαραδίτισσες. Καταλάβαιναν, ωστόσο, αρκετές λέξεις, τις οποίες είχαν ακούσει και μάθει από τις γιαγιάδες ή θείες τους στο σπίτι. Η επαφή τους με τα τραγούδια ήρθε μέσω της χορωδίας, τουλάχιστον για την Παυλίνα, αλλά και από τη διδασκαλία των τραγουδιών στο σχολείο. Η ίδια μού αναφέρει χαρακτηριστικά: «Εδώ προσπαθούμε να σώσουμε κάτι, αν σώζεται...». Τα περισσότερα τραγούδια της εβραϊκής σχολικής χορωδίας είναι ύμνοι και τραγούδια των γιορτών, που είναι γραμμένα κυρίως στα εβραϊκά, αλλά υπάρχουν και ορισμένα σεφαραδίτικα, τα οποία λέγονται σε συγκεκριμένες γιορτές. Η θεματολογία των παιδικών τραγουδιών ποικίλλει και περιλαμβάνει μεταξύ άλλων αναφορές σε φρούτα, ζώα, ιστορίες ιπποτών κ.ά. Επίσης, υπάρχουν και τραγούδια που προέρχονται από το ισπανικό παρελθόν, το οποίο διδάσκονται μέσω της εξιστόρησης παραμυθιών.

Κάποια από τα σεφαραδίτικα παιδικά τραγούδια προέρχονται από τα Βαλκάνια (κυρίως από το Σαράγεβο), αλλά και από την Ισπανία σύμφωνα με τα λεγόμενα των βιβλίων τους. Υπάρχει ένα βιβλίο που διδάσκεται στο συγκεκριμένο σχολείο εδώ και δεκαπέντε χρόνια και φέρει τον τίτλο: «Μετά την Ισπανία». Το βιβλίο αυτό διδάσκεται στο μάθημα των εβραϊκών και περιλαμβάνει εκτός από παραμύθια και πολλά τραγούδια.

Σύμφωνα με την περιγραφή της Κατερίνας, το βιβλίο ξεκινάει με έναν Σεφαραδίτη παππού ο οποίος με ένα κλειδί «ξεκλειδώνει» την πόρτα που οδηγεί στο παρελθόν και στην εποχή που οι Εβραίοι πρόγονοί τους ζούσαν στην Ισπανία. Το συγκεκριμένο βιβλίο είναι μεταφρασμένο από τα σλάβικα στα ελληνικά και έχει ένθετο ένα cd με τα τραγούδια που υπάρχουν στο βιβλίο. Ασχολείται κυρίως με τη ζωή των Εβραίων στη μεσαιωνική Ισπανία, αλλά και μετά την εκδίωξή τους, στις χώρες υποδοχής τους. Το πρώτο τραγούδι που εμπεριέχεται στο cd είναι μία μπαλάντα με τίτλο: «Diego Leon» και ταυτόχρονα γίνεται αναφορά από το βιβλίο στην ποίηση και στη μουσική των τροβαδούρων και τρουβέρων της εποχής. Τα πρώτα τραγούδια του cd αναφέρονται σε ιππότες και βασιλείς και η ποίησή τους είναι επική ηρωική. Επίσης, το βιβλίο ασχολείται και με την επίδραση που άσκησαν οι Μαυριτανοί στη μουσική των Εβραίων και στη συνέχεια αναλύει τη σχέση των Σεφαραδιτών με καθολικούς χριστιανούς. Γίνεται μνεία στα μουσικά όργανα της εποχής και στη μορφή που η ισπανοεβραϊκή γλώσσα είχε τον 15^ο αι.. Επιπροσθέτως, το cd περιέχει και πολλά θρησκευτικά τραγούδια που αναφέρονται στο «Πέσσαχ» και το «Χανουκά», όπως το «Ocho kandelikas» («Οχτώ κεράκια»).

Από τη συνέντευξή μου με τις δασκάλες του εβραϊκού σχολείου αποκόμισα αρκετό υλικό για τη λειτουργικότητα των τραγουδιών αυτών. Στις ηχογραφήσεις που άκουσα της παιδικής χορωδίας του σχολείου υπήρχε ένα τραγούδι μεταξύ άλλων με τίτλο «Κάποτε ο βασιλιάς Ηρώδης», που επιτελείται από τους μαθητές είτε σε σχολικές γιορτές είτε σε γιορτές που γίνονται για την αναβίωση των σεφαραδίτικων τραγουδιών. Ένα άλλο τραγούδι, γνωστό ήδη σε μένα από την εβραϊκή χορωδία, είναι το «Los bilbilicos cantan». Όπως μου εξήγησε η κυρία Κατερίνα, το τραγούδι αυτό έχει γίνει και προσευχή με την προσαρμογή νέων εβραϊκών στίχων πάνω στην ήδη υπάρχουσα μουσική, μια προσευχή που λέγεται και στις εκδηλώσεις του σχολείου. Η κυρία Παυλίνα ανέφερε ότι υπάρχει και ένα τραγουδάκι, το «Un cavitico» («Ένα κατσικάκι»), το οποίο κινείται στην ίδια λογική με το δικό μας «Ντίλι ντίλι το καντήλι», προχωρά δηλαδή με την προσάρτηση ενός νέου στίχου κάθε φορά. Τέλος, οι δυο δασκάλες αισθάνθηκαν την ανάγκη να μου προσθέσουν ότι οι μαθητές τους απολαμβάνουν τις διηγήσεις σεφαραδίτικων παραμυθιών, τα οποία επίσης προέρχονται από σλαβικές χώρες των Βαλκανίων, την άσκησή τους σε γλωσσοδέτες και διάφορα άλλα τραγουδάκια.

Από την επαφή μου με τις δασκάλες του σχολείου, κατά τη διάρκεια της συζήτησής μας, μου γεννήθηκε η απορία σε ποια γλώσσα γράφονται τα τραγούδια, τα οποία στη συνέχεια πρόκειται να επιτελεστούν από τα μικρά παιδιά. Η μέθοδος που μου εξήγησαν ότι χρησιμοποιούν αρχικά δεν μου φάνηκε παιδαγωγικά ορθή αλλά στην πορεία, καθώς μου εξήγησαν τη φιλοσοφία τους, αισθάνθηκα ότι ήταν η πλέον ενδεδειγμένη. Μου εξήγησαν, λοιπόν, ότι η γραφή αυτών των ισπανικών τραγουδιών, είναι στα ελληνικά, έτσι ώστε τα παιδιά να μην επιβαρυνθούν περισσότερο με τη γλώσσα, δεδομένου ότι μαθαίνουν ήδη τέσσερις γλώσσες στο σχολείο (ελληνικά, εβραϊκά, αγγλικά, γαλλικά). Η κυρία Κατερίνα μου είπε χαρακτηριστικά: «Αν θέλεις τα παιδιά να μάθουν τα τραγούδια, δεν θα μείνεις ούτε στην προφορά ούτε στη γλώσσα. Θέλεις να μάθεις στα παιδιά κάτι και να το ευχαριστηθούν. Αν ξεκινήσεις με το πώς προφέρεται το καθετί, στο τέλος θα σ' το πετάξουν τα ίδια τα παιδιά». Αξιοσημείωτη είναι μια εμπειρία που μοιράστηκε μαζί μου η κυρία Παυλίνα, η οποία αφορά το πώς η ίδια ήρθε σε επαφή με κάποια σεφαραδίτικα τραγούδια.. Μου είπε χαρακτηριστικά: «Είχα πάει στο γηροκομείο της Θεσσαλονίκης, για να συναντήσω μια γιαγιά, η οποία μεταξύ άλλων τραγουδιών, γνώριζε και αρκετά παιδικά σεφαραδίτικα τραγούδια. Μη—μπορώντας να κάνω διαφορετικά, την ηχογράφησα, αλλά επειδή εγώ είμαι άμουση, σκέφτηκα ότι μπορούσα να τα μάθω στα παιδιά με τη χρήση του κασετοφώνου. Αυτό και έκανα! Έμπαινα στην τάξη, πάταγα το play και αφού το ακούγαμε μερικές φορές, το τραγουδούσαμε. Σε πληροφορώ ότι το αποτέλεσμα ήταν εκπληκτικό».

Το 1992, έτος συμπλήρωσης των 500 χρόνων από το πογκρόμ των Εβραίων από την Ισπανία, το σχολείο έκανε μια μεγάλη γιορτή για τη συμπλήρωση μισής χιλιετηρίδας από τότε που οι Εβραίοι εξορίστηκαν από την Ισπανία. Όπως μου εξηγεί η Παυλίνα, δασκάλα της μουσικής που δούλευε τότε στο σχολείο, συγκέντρωσε ένα μεγάλο αριθμό από τραγούδια, παραμύθια, παροιμίες και γλωσσοδέτες στα ισπανοεβραϊκά, τα οποία και παρουσιάστηκαν από τα παιδιά και τους δασκάλους στη γιορτή. Από την άλλη πλευρά, ο Ντανιέλ, που ήταν και αυτός προσκεκλημένος στην εκδήλωση της επετείου, μου εξέφρασε το παράπονό του για τη συγκεκριμένη γιορτή, λέγοντάς μου χαρακτηριστικά: «ούτε μια νύξη δεν έγινε για τα σεφαραδίτικα τραγούδια της Θεσσαλονίκης που κάνουν τη χρήση του μακάμ. Η χορωδία του σχολείου επέλεξε να πει μόνο κάποια εμπορικά, δυτικού στυλ, σεφαραδίτικα τραγούδια, χωρίς να

καταλαβαίνω τον λόγο...».

Η επαφή μου με τους εκπαιδευτικούς του εβραϊκού σχολείου της Αθήνας έγινε πραγματικότητα με τη συνδρομή ενός φίλου μου, ο οποίος είναι δάσκαλος και εργάζεται στο συγκεκριμένο σχολείο. Αυτός ήταν που με έφερε σε επαφή με τη δασκάλα μουσικής του σχολείου, με την οποία είχαμε δύο συναντήσεις, αρχικά στο σπίτι μου και έπειτα στο εβραϊκό σχολείο. Η παιδική χορωδία του σχολείου αποτελείται από μαθητές όλων των τάξεων του δημοτικού, περιλαμβάνει, όμως, και ορισμένα νήπια, που συμμετέχουν στα ευκολότερα τραγούδια στα οποία μπορούν να αντεπεξέλθουν. Η χορωδία παρουσιάζει τραγούδια είτε σε σχολικές γιορτές είτε σε εβραϊκές εκδηλώσεις που γίνονται κατά καιρούς στην Αθήνα. Τα τραγούδια που λέγονται από την παιδική χορωδία του εβραϊκού σχολείου της Αθήνας είναι ακριβώς τα ίδια με αυτά του εβραϊκού σχολείου της Θεσσαλονίκης. Ο κύριος όγκος των τραγουδιών αυτών είναι θρησκευτικοί εβραϊκοί ύμνοι που επιτελούνται στα εβραϊκά στις αντίστοιχες θρησκευτικές εορτές τους. Τέτοια τραγούδια είναι το «Ocho kandelikas» («οχτώ κεράκια») που λέγεται στο Χανουκά και το «Un canretico» («ένα κατσικάκι») που λέγεται στο Πέσσαχ. Η δασκάλα της μουσικής, η κυρία Μυρτώ, προσέθεσε ότι υπάρχει και μια προσευχή, το «Αλαχμάνια», που ψέλνεται από τους μαθητές κατά τη διάρκεια του Σέντερ του Πέσσαχ. Υπάρχουν βέβαια και σεφαραδίτικα τραγούδια, όπως το «Adio Kerida» και το «Los bilbilicos cantan», που επιτελούνται σε διάφορες σχολικές και άλλες γιορτές. Όπως στο εβραϊκό σχολείο της Θεσσαλονίκης, έτσι και στην Αθήνα, οι στίχοι των ισπανοεβραϊκών τραγουδιών μεταφέρονται στα παιδιά -χάριν ευκολίας- με ελληνικούς χαρακτήρες. Η παρέμβαση από τους δασκάλους των εβραϊκών είναι συχνά απαραίτητη ώστε τα παιδιά να μπορούν να προφέρουν σωστά τόσο τον εβραϊκό όσο και τον ισπανικό στίχο των τραγουδιών.

Τα εβραϊκά σχολεία όπως και οι εβραϊκές χορωδίες είναι δύο από τους κύριους φορείς που θεωρώ ότι διατηρούν και συνεχίζουν την παράδοση των σεφαραδίτικων τραγουδιών στον ελλαδικό χώρο. Οι οργανισμοί αυτοί χρηματοδοτούνται και στηρίζονται τόσο από την κοινότητα των Εβραίων όσο και από την εβραϊκή πρεσβεία, ώστε να εξακολουθήσουν να δίνουν φωνή στα συγκεκριμένα τραγούδια. Τα τελευταία όμως χρόνια έχει ξεκινήσει μια προσπάθεια για την διατήρηση και την συνέχεια των σεφαραδίτικων τραγουδιών, μέσω των ηχογραφήσεων παλαιότερων αλλά και νεότερων τραγουδιών. Το εγχείρημα αυτό βρήκε αμέσως ανταπόκριση και χαιρετήθηκε από τις

κοινότητες των Εβραίων σε όλη την Ελλάδα.

2.4.3. Σύγχρονες ηχογραφήσεις

Οι ηχογραφήσεις των σεφαραδίτικων τραγουδιών ξεκινάνε ταυτόχρονα με τις ηχογραφήσεις των ελληνικών τραγουδιών κατά την πρώτη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα. Εκατοντάδες ήταν τα τραγούδια της περιόδου εκείνης, αλλά και της προηγούμενης, που ηχογραφήθηκαν, αλλά δυστυχώς πολλά από αυτά έχουν πια χαθεί και ελάχιστοι είναι πλέον αυτοί που τα θυμούνται. Στην Ελλάδα το κύμα αναβιώσεων των συγκεκριμένων τραγουδιών στη σύγχρονη εποχή ξεκίνησε τη δεκαετία του '90, ακολουθώντας το πρότυπο άλλων ευρωπαϊκών χωρών, όπως της Ισπανίας, της Ιταλίας και του Ισραήλ, όπου αντίστοιχο κύμα είχε συντελεστεί στη δεκαετία του '80. Οι σύγχρονες ηχογραφήσεις περιλαμβάνουν τόσο τα λεγόμενα «παραδοσιακά–προγονικά» τραγούδια της Θεσσαλονίκης, όσο και σύγχρονες επιτελέσεις ως αναβιωμένες διασκευές τραγουδιών της Ιβηρικής Χερσονήσου, που φέρουν σύγχρονο ήχο και ρυθμό, παραλλάσσοντας το πρωτότυπο. Τα τραγούδια αυτά σε πολλές περιπτώσεις τιτλοφορούνται ως «μεσαιωνικά», παρόλο που όλοι γνωρίζουν ότι δεν μπορούν να υπάρξουν αποδείξεις για έναν τέτοιο χαρακτηρισμό. Στο υποκεφάλαιο αυτό παραθέτω κάποιες δισκογραφικές δουλειές που κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες, ξεκινώντας απ' αυτήν της Σαββίνας Γιαννάτου (1994) και προχωρώντας στον δίσκο του Δαβίδ Σαλιέλ (1998), ο οποίος συνέβαλε στην υπενθύμιση των προπολεμικών τραγουδιών της Θεσσαλονίκης.

Η Σαββίνα Γιαννάτου κυκλοφόρησε το 1994 από τη δισκογραφική εταιρεία Lyra το δίσκο με τίτλο «Primavera en Salonico» («Άνοιξη στη Θεσσαλονίκη»). Αναμφισβήτητα, θεωρείται η πιο γνωστή δισκογραφική δουλειά στην Ελλάδα πάνω στα σεφαραδίτικα τραγούδια, μια και περιλαμβάνει τραγούδια τόσο δυτικού στυλ όσο και ανατολίτικου. Σαφώς ο δίσκος αυτός ακούμπησε πολύ περισσότερο τους νεότερους Σεφαραδίτες, οι οποίοι είτε είχαν ελάχιστες ή και καθόλου μνήμες από τα προπολεμικά τραγούδια της Θεσσαλονίκης, δημιουργώντας τους μια έντονη ανάγκη για επιβεβαίωση της ισπανικής καταγωγής τους. Από την έρευνά μου προέκυψε ότι οι απόψεις που

διατυπώθηκαν για το συγκεκριμένο δίσκο ήταν ετερόκλητες, υπό την έννοια ότι υπήρξαν από τη μια Σεφαραδίτες που τον αγκάλιασαν, καθώς κι εκείνοι που διατηρούσαν κάποιες αντιρρήσεις. Οι περισσότεροι Σεφαραδίτες δεν γνώριζαν τα τραγούδια αυτά, πλην ορισμένων σεφαραδίτικων ρεμπέτικων τραγουδιών που είχαν συμπεριληφθεί στο δίσκο και τα οποία είχαν ακούσει από τους παππούδες τους. Από την άλλη πλευρά, κάποιοι άλλοι πιστεύουν ότι τα τραγούδια της Γιαννάτου σηματοδότησαν την αφύπνιση για τη μουσική κουλτούρα των Σεφαραδιτών, ανασύροντας τραγούδια του παρελθόντος τους από την Ισπανία. Η κυρία Καλλιόπη λέει χαρακτηριστικά: «Εμένα δεν μου άρεσε η δουλειά της Γιαννάτου, διότι τραγούδησε όλα τα τραγούδια με ίδιο στυλ». Αντιθέτως, η κυρία Γενοβέφα μού εξηγεί: «Αν δεν υπήρχε η Γιαννάτου, κάποιοι δεν θα τα μάθαιναν ποτέ. Αυτά τα τραγούδια τραγουδάμε τώρα όταν βρισκόμαστε όλοι μαζί». Η κυρία Παυλίνα σχολιάζει: «Τα τραγούδια της Γιαννάτου δεν ήταν αναγνωρίσιμα από τους παλιούς, ενώ τα τραγούδια του Σαλτιέλ είναι πιο κοντά στην παράδοση και άνθρωποι, όπως την γιαγιά μου, θα αναγνώριζαν αμέσως ως δικά τους».

Ύστερα από πενήντα χρόνια σιωπής, τα τραγούδια που τραγουδούσαν οι Σεφαραδίτες της Θεσσαλονίκης πήραν ξανά φωνή και επανέρχονται στο προσκήνιο. Κύριος εκφραστής της προσπάθειας αυτής ήταν ο Δαβίδ Σαλτιέλ, ο οποίος με τη φωνή του έδωσε ζωή και δεύτερη ευκαιρία στα τραγούδια αυτά, ξυπνώντας αναμνήσεις στους λιγοστούς εναπομείναντες Εβραίους, που γλίτωσαν από το ολοκαύτωμα. Ο Δαβίδ, όπως προτιμούν να τον φωνάζουν τα μέλη της κοινότητας, υπήρξε ψάλτης στην εβραϊκή συναγωγή της Θεσσαλονίκης για πολλά χρόνια και, γνωρίζοντας τα τραγούδια αυτά, συχνά τα έλεγε σε παρέες Σεφαραδιτών πριν αυτά ηχογραφηθούν. Ο Ντανιέλ, όπως μου ανέφερε στην συνέντευξή μας, ήταν αυτός που προσέγγισε πρώτος τον Σαλτιέλ και του αποκάλυψε την ιδέα του για την ηχογράφηση των τραγουδιών αυτών. Όπως μου εξομολογήθηκε χαρακτηριστικά ο ίδιος: «Το 1993 που ήρθα μόνιμα στη Θεσσαλονίκη ήθελα να κάνω ένα πρωτότυπο project. Μετά μου ήρθε αυτή η πολύ καλή ιδέα... Όπως η Ισπανία έχει μια λατινογενή γλώσσα με αραβική επιρροή, και αυτό είναι ορατό στο φλαμένκο, σκέφτηκα ότι κάτι παρεμφερές θα υπάρχει κι εδώ στη Θεσσαλονίκη, δηλαδή μια λατινική γλώσσα με ανατολίτικη επιρροή. Έτσι, βρήκα τα σεφαραδίτικα τραγούδια». Στην συνέχεια μου μίλησε για την εποχή που έκαναν πρόβες για την προετοιμασία του δίσκου, λέγοντάς μου: «Κάναμε έναν χρόνο πρόβες κάθε Τρίτη, για να κάνουμε τον

Σαλτιέλ να συνηθίσει να τραγουδάει με ορχήστρα». Αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας ήταν η δημιουργία και η κυκλοφορία του δίσκου τους με τίτλο «Ισπανοεβραϊκά τραγούδια της Θεσσαλονίκης» (1998).

Με τη χαρραγή του 21^{ου} αιώνα, μια σειρά ηχογραφήσεων πραγματοποιήθηκε, τόσο από Έλληνες όσο και από ξένους ερμηνευτές, οι οποίοι δημιούργησαν δίσκους με σεφαραδίτικα τραγούδια αλλά και διάφορα άλλα (φλαμένκο, φάδο κτλ) από την Ελλάδα και από άλλες χώρες, τα οποία έδιδαν με τον ευρύτερο χαρακτηρισμό «μεσογειακά». Έγιναν αρκετές ηχογραφήσεις τέτοιου τύπου, με πιο χαρακτηριστικές αυτές του Γιώργου Νταλάρα, της Μαρίας Φαραντούρη, του Χρήστου Θηβαίου και του Παντελή Θαλασσινού. Η πιο χαρακτηριστική, όμως, τραγουδίστρια σεφαραδίτικων τραγουδιών είναι η ισραηλινή Yasmín Levy, που στο άκουσμα της φωνής της κάθε Σεφαραδίτης ανατριχιάζει. Η Yasmín είναι κόρη του γνωστού τραγουδοποιού Isaac Levy, ο οποίος θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους «αναβιωτές» σεφαραδίτικων τραγουδιών. Η ίδια αγαπάει πολύ την Ελλάδα και ειδικότερα τη Θεσσαλονίκη και έχει συνεργαστεί με όλους τους προαναφερθέντες Έλληνες τραγουδιστές. Όπως η ίδια υποστηρίζει σε μία συνέντευξή της, παντρεύει το ανδαλουσιανό φλαμένκο με τα σεφαραδίτικα τραγούδια, καθώς και το πορτογαλικό φάδο με το ελληνικό ρεμπέτικο. Για τα δύο πρώτα λέει χαρακτηριστικά: «Αποφάσισα να συνδυάσω τους δύο αυτούς μουσικούς κόσμους, αλλάζοντας για χάρη τους εντελώς τον τρόπο ερμηνείας μου» (<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=107055>).

Τα τελευταία χρόνια γίνονται προσπάθειες, εκτός από τις διασκευές και αναβιώσεις των σεφαραδίτικων τραγουδιών, για νέα μουσική παραγωγή. Πρόκειται για τραγούδια με πρωτότυπο σεφαραδίτικο στίχο και με σύγχρονο ήχο, τα οποία ωστόσο αρκετές φορές διατηρούν ορισμένες μουσικές φόρμες/μορφές του παραδοσιακού (κυρίως δυτικού) στυλ. Η κυρία Καλλιόπη μου ανέφερε ότι, μεταξύ των ποιημάτων που γράφει, έχει γράψει και ορισμένους σεφαραδίτικους στίχους που μελοποιήθηκαν από ισραηλινούς συνθέτες και κυκλοφόρησαν σε δίσκους στο Ισραήλ. Μάλιστα, κάποια τραγούδια από αυτά βραβεύτηκαν στο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Σεφαραδίτικων Τραγουδιών στο Τελ Αβίβ το 2007. Αξιοσημείωτη είναι και η προσπάθεια που γίνεται από το εβραϊκό σχολείο της Θεσσαλονίκης για ηχογραφήσεις σεφαραδίτικων τραγουδιών από την παιδική χορωδία του, υπό την καθοδήγηση της δασκάλας της μουσικής. Όπως μου

εξέφρασαν οι δασκάλες του σχολείου, υπάρχει έτοιμο το υλικό, απλώς περιμένουν για την έγκριση, ώστε να προχωρήσουν στις ηχογραφήσεις. Τα τραγούδια αυτά είναι μόνο εβραϊκά, αλλά ετοιμάζουν και κάποια σεφαραδίτικα. Μεταξύ των τραγουδιών που ετοιμάζει η παιδική χορωδία, όπως μου εξηγεί η κυρία Κατερίνα, υπάρχει και ένα τραγούδι με το όνομα «Ελπίδα», του οποίου ο στίχος γράφτηκε από κάποιον διασωθέντα των στρατοπέδων συγκέντρωσης και μελοποιήθηκε εν συνεχεία από τον κύριο Μητρόπουλο.

Η πιο πρόσφατη ηχογράφιση με σεφαραδίτικα τραγούδια στην Ελλάδα έγινε το 2014 και φέρει τον τίτλο «Γλυκό Σταφύλι». Πρόκειται, όπως αναγράφεται και στο οπισθόφυλλο του δίσκου, για σεφαραδίτικα τραγούδια με ελληνικό στίχο, ως διασκευές από τον Βασίλη Νταλλή. Στο άλμπουμ αυτό συμμετέχουν πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες, όπως ο Παντελής Θαλασσινός, η Αρετή Κετιμέ, ο Χαρμάνης, η Σοφία Παπάζογλου κ.ά. Οι μαρτυρίες που συγκέντρωσα με οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι το συγκεκριμένο εγχείρημα δεν είχε τόση απήχηση στην κοινότητα των Σεφαραδιτών και ο ελληνικός στίχος «αφαιρούσε» από την αίγλη του σεφαραδίτικου τραγουδιού, μια και η γλώσσα αποτελεί σήμα κατατεθέν για τα συγκεκριμένα τραγούδια. Αξίζει να αναφερθούν σε αυτό το σημείο και οι ζωντανές εμφανίσεις που έχουν πραγματοποιηθεί κατά καιρούς, μεταξύ ξένων και Ελλήνων τραγουδιστών, οι οποίοι συμπεριέλαβαν στο ρεπερτόριό τους και σεφαραδίτικα τραγούδια. Πολλές από αυτές τις συναυλίες ηχογραφήθηκαν και κυκλοφόρησαν, τόσο στην ελληνική δισκογραφική βιομηχανία όσο και στην παγκόσμια. Στις περισσότερες όμως από αυτές τις ηχογραφήσεις, όπως οι ίδιοι οι Σεφαραδίτες μου εξομολογούνται, δεν πρόκειται για Ισπανοεβραίους τραγουδιστές αλλά για Έλληνες καλλιτέχνες, γεγονός που τους κάνει να αισθάνονται τα τραγούδια αυτά μακριά από την δική τους παράδοση. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η χορωδία της ισραηλινής κοινότητας της Θεσσαλονίκης προχώρησε σε μία καινοτόμο προσπάθεια, με την ηχογράφιση ενός δίσκου με σεφαραδίτικα τραγούδια, η οποία κυκλοφόρησε με τίτλο «En la mar hay una torre» από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS-EMI. Πρόκειται για 19 σεφαραδίτικα τραγούδια που λέγονται από τους χορωδούς της κοινότητας, υπό την καθοδήγηση του μαέστρου της, του κυρίου Μητρόπουλου.

Όπως σε κάθε είδος μουσική, έτσι και στην σεφαραδίτικη μουσική παράδοση, κάθε ηχογραφημένη δουλειά, επιβεβαιώνεται και κατοχυρώνεται από τους φορείς της, με

τις ζωντανές επιτελέσεις της. Το επόμενο υποκεφάλαιο ασχολείται με αυτό ακριβώς το ζήτημα, δηλαδή με τις ζωντανές επιτελέσεις των σεφαραδίτικων τραγουδιών, έτσι όπως εγώ τις αναλήφθηκα, είτε από την παρουσία μου σε κάποιες από αυτές, είτε από τις περιγραφές και τις εντυπώσεις των ίδιων οι φορέων της εν λόγω κουλτούρας, με τους οποίους συνομίλησα.

2.4.4 Ζωντανές επιτελέσεις

Η μελέτη μου πάνω στα σεφαραδίτικα τραγούδια και η ενασχόλησή μου με τη ζωή και την κουλτούρα των Ισπανοεβραίων της Θεσσαλονίκης μου έδωσε την αφορμή για την παρακολούθηση ορισμένων συναυλιών και γενικότερα δρώμενων που αφορούν τη συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα. Το δεύτερο ταξίδι μου στη Θεσσαλονίκη συνέπεσε με το ανέβασμα μιας θεατρικής παράστασης που είχε ως θέμα τη ζωή και τα τραγούδια των Σεφαραδιτών της Θεσσαλονίκης. Μια ακόμη εμπειρία μου ήταν η παρακολούθηση μιας «μουσικής συνάντησης» στην εβραϊκή συναγωγή της Αθήνας, όπου είχα την ευκαιρία να ακούσω ζωντανά πολλές από τις επιτελέσεις των τραγουδιών που μελετάω. Επίσης, μοιράζομαι την περυσινή μου εμπειρία από την παρουσία μου στη συναυλία της Yasmin Levy στην Αθήνα, που συνέβη πολύ πριν καταλήξω στην επιλογή θέματος για την πτυχιακή μου εργασία. Ταυτόχρονα, ωστόσο, αναλογιζόμενος το παρελθόν διαπιστώνω ότι ίσως να έπαιξε έναν πολύ σημαντικό ρόλο σε αυτή την επιλογή. Τέλος, μέσα από όσα παρακολούθησα ο ίδιος είτε μου περιέγραψαν Σεφαραδίτες που συνάντησα, παραθέτω τη σημερινή πραγματικότητα των ζωντανών επιτελέσεων των σεφαραδίτικων τραγουδιών.

Την τελευταία μέρα του δεύτερου ταξιδιού μου στη Θεσσαλονίκη (31 Μαρτίου 2017) ήταν η πρεμιέρα μιας θεατρικής παράστασης με θέμα τους Σεφαραδίτες και τα τραγούδια τους. Οι ημερομηνίες που επέλεξα να βρίσκομαι στην πόλη δεν ήταν διόλου τυχαίες, μια και ήμουν ενημερωμένος από τα μέλη της εβραϊκής χορωδίας ήδη από το προηγούμενο ταξίδι μου για το ανέβασμα της συγκεκριμένης παράστασης. Τα εισιτήρια τα είχα κλείσει ηλεκτρονικά μέρες πριν, ώστε να μπορέσω να παρευρεθώ στη θεατρική παράσταση του Μεγάρου Μουσικής της Θεσσαλονίκης. Ο τίτλος του έργου ήταν «Δε σε ξέχασα ποτέ», ένα έργο του Λέοντα Α. Ναρ, γιου του γνωστού Αλμπέρτο Ναρ, ο οποίος έχει αφήσει μια μεγάλη γραπτή παρακαταθήκη για τη ζωή και την κουλτούρα των

Σεφαραδιτών της Θεσσαλονίκης. Το έργο αφορούσε τη ζωή μιας διάσημης Σεφαραδίτισσας τραγουδίστριας, με καταγωγή από τη Θεσσαλονίκη, που έζησε και έδρασε στην Αμερική. Κατά τη διάρκεια της παράστασης πραγματοποιήθηκαν ζωντανές επιτελέσεις δέκα Σεφαραδίτικων και ρεμπέτικων τραγουδιών, ορισμένα εκ των οποίων ήταν πολύ γνωστά από την ελληνική εκδοχή τους, όπως το «Πού να βρω γυναίκα να σου μοιάζει», το «Μικρός αρραβωνιάστηκα» και το «Μισιρλού». Το κύριο θέμα της παράστασης αφορούσε έναν ανεκπλήρωτο έρωτα, που έδινε την αφορμή για να ξεδιπλωθεί η ζωή των Εβραίων στην πόλη της Θεσσαλονίκης, οι οποίοι ζούσαν ειρηνικά μαζί με ορθόδοξους και μουσουλμάνους. Η εμπειρία της θεατρικής παράστασης μου έδωσε την ευκαιρία να περιπλανηθώ στην προπολεμική Θεσσαλονίκη και να αφουγκραστώ τον παλμό της ζωής των Σεφαραδιτών εκείνη την εποχή. Αν και δεν είχα τη δυνατότητα να μιλήσω με τον δημιουργό της παράστασης, είμαι πεπεισμένος ότι μετέφερε ακριβώς τις αναμνήσεις που είχε αποκομίσει πιθανότατα τόσο από διηγήσεις του πατέρα του όσο και των μελών τη σεφαραδίτικης κοινότητας.

Τον Ιούλιο του 2016 πραγματοποιήθηκε στο Κατράκειο Θέατρο στον Πειραιά η μεγάλη συναυλία της τραγουδίστριας Yasmin Levy, την οποία παρακολούθησα και ο ίδιος. Τα περισσότερα τραγούδια που επιτελέστηκαν στη συναυλία αυτή ήταν σεφαραδίτικα τραγούδια δυτικού στυλ, αλλά και τραγούδια της ευρύτερης λεκάνης της Μεσογείου, όπως: φάδο, φλαμένκο και ρεμπέτικα. Συμμετείχε επί σκηνής και ο Ματθαίος Τσαχουρίδης, που με την ποντιακή λύρα του έδωσε ένα έθνικ χρώμα στη βραδιά με το πάντρεμα διαφορετικών μουσικών παραδόσεων της Μεσογείου. Η λυρική και συνάμα δραματική φωνή της τραγουδίστριας, παρότι καθηλώνει τον ακροατή, μου δημιούργησε ταυτόχρονα και ερωτηματικά σχετικά με τη μουσική που υπηρετεί, και πιο συγκεκριμένα για το αν αυτό που συνέβαινε εκείνη τη στιγμή επί σκηνής θα μπορούσε να ήταν αναγνωρίσιμο και οικείο στους φορείς των διαφορετικών μουσικών παραδόσεων ή ήταν ένα κατασκευασμένο προϊόν το οποίο είχε στόχο εξ αρχής να της δώσει τη δυνατότητα να προβάλει τις ιδιαίτερες ομολογουμένως φωνητικές και ερμηνευτικές της ικανότητες. Με άλλα λόγια, ως απλός ακροατής το απόλαυσα και από αυτή την οπτική γωνία νομίζω ότι επετεύχθη ο στόχος της συναυλίας, με την έννοια ότι η ερμηνεύτρια κατάφερε να με ταξιδέψει με τη φωνή της σε πολλές μουσικές παραδόσεις της Μεσογείου. Ως εθνομουσικολόγος όμως, διαπίστωσα ότι όλο αυτό το έθνικ στοιχείο που

χρησιμοποιείτο, απογύμνωνε σε πολλές περιπτώσεις τα τραγούδια από τα ιδιαίτερα μουσικά χαρακτηριστικά τους και τα απομάκρυνε από την κουλτούρα και τους ανθρώπους που αντιπροσωπεύουν, δημιουργώντας πολλές φορές σύγχυση. Η αλήθεια είναι πάντως ότι οι Σεφαραδίτες που συνάντησα, θεωρούν τη συγκεκριμένη καλλιτέχνίδα ως μια πρέσβειρα της κουλτούρας τους που συμβάλλει κατά πολύ στη διατήρηση και συνέχεια της μουσικής τους παράδοσης.

Τα περισσότερα μουσικά σχήματα που συναντάμε σήμερα στην Ελλάδα και επιτελούν σεφαραδίτικα τραγούδια προσπαθούν να προβάλλουν προς τα έξω μια εικόνα των τραγουδιών αυτών κατά το πρότυπο της Yasmin Levy. Τα τραγούδια που παρουσιάζουν τα εντάσσουν σε ένα ευρύτερο μεσογειακό μουσικό πλαίσιο, ακυρώνοντας –κακώς κατά τη γνώμη μου- την «πολυφωνία» των διαφορετικών μουσικών πολιτισμών στον βωμό της παγκόσμιας μουσικής. Οι επιτελέσεις των σεφαραδίτικων τραγουδιών από τα συγκροτήματα αυτά σχεδόν πάντα συνδυάζονται και με άλλες μουσικές της Μεσογείου, από ρεμπέτικα και ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια μέχρι ταραντέλες και φλαμένκο. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που τα σεφαραδίτικα τραγούδια επιτελούνται και με τη χρήση μεσαιωνικών οργάνων, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να προβάλλουν το μεσαιωνικό τους παρελθόν και την ισπανική καταγωγή τους. Αυτή, άλλωστε, είναι μία συνηθισμένη πρακτική εδώ και αρκετά χρόνια, τουλάχιστον στις επιτελέσεις σεφαραδίτικων τραγουδιών στα φεστιβάλ του Ισραήλ. Ένα από τα πιο γνωστά συγκροτήματα στην Ελλάδα που επιτελούν τέτοιου είδους τραγούδια είναι το «The Marty Eisenstein Ensemble». Οι συγκεκριμένοι μουσικοί περιλαμβάνουν στο πρόγραμμά τους «εβραϊκή μουσική ανά τον κόσμο», όπως οι ίδιοι χαρακτηριστικά δηλώνουν στον λογαριασμό τους στο Facebook. Ένα άλλο συγκρότημα, που δραστηριοποιείται και αυτό στην Ελλάδα είναι το «Anema e core», το οποίο εκτός από σεφαραδίτικα τραγούδια δυτικού και ανατολικού στυλ, περιλαμβάνει στο πρόγραμμά του και πολλά άλλα τραγούδια από διαφορετικές μουσικές παραδόσεις. Πιο συγκεκριμένα, μπορεί κανείς να ακούσει από αυτούς τραγούδια των μουσικών παραδόσεων της Μεσογείου, όπως γαλλικά, αρμένικα, σμυρναίικα και φάδο, αλλά επίσης μπορεί να ακούσει και κουβανέζικα, αργεντίνικα και βραζιλιάνικα τραγούδια της Λατινικής Αμερικής. Το συγκεκριμένο συγκρότημα παντρεύει τους διαφορετικούς παραδοσιακούς ήχους με νεότερα μουσικά είδη, όπως jazz, soul και blues. Στη ζωντανή τους εμφάνιση στη

συναγωγή της Αθήνας, όπου και παρευρέθηκα, έκαναν το εβραϊκό κοινό να ενθουσιαστεί μπροστά στο πολύχρωμο μουσικό ψηφιδωτό που παρουσίασαν.

Οι ζωντανές επιτελέσεις των σεφαραδίτικων τραγουδιών, όπως συμβαίνει και σε κάθε άλλη μουσική κουλτούρα, μπαίνουν στο μικροσκόπιο των ίδιων των φορέων της παράδοσης. Το γεγονός αυτό γίνεται αφενός για την πιστοποίηση και επιβεβαίωση των ηχογραφήσεων των τραγουδιών και αφετέρου για να δουν αν το συγκεκριμένο υλικό συμπίπτει με αυτά που εκφράζει η εν λόγω μουσική κουλτούρα. Σε κάθε όμως περίπτωση η παρατήρηση και ανάλυση των στίχων των σεφαραδίτικων τραγουδιών, μπορεί να θεωρηθεί ο καλύτερος δρόμος για μια πιο προσεκτική ματιά στο τι πραγματικά τα τραγούδια αυτά πρέσβευαν για την εποχή τους και την κουλτούρα τους.

2.4.5 Οι στίχοι για την εποχή

Οι στίχοι ενός τραγουδιού είναι μια πηγή γνώσης για τον ερευνητή που προσπαθεί να αντλήσει υλικό για την εποχή που γράφτηκαν τα τραγούδια και συγκεκριμένα για τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν και προφανώς τα επηρέασαν. Η μελέτη μου αυτή δεν θα γίνει με την παράθεση όλων των στίχων των τραγουδιών. Αντίθετα, θα συμπεριλάβω τμήματα των συγκεκριμένων τραγουδιών, τα οποία από την ανάγνωσή τους διαπίστωσα ότι μπορούν να μου παράσχουν χρήσιμες πληροφορίες για τη μελέτη μου. Κάποιοι από τους στίχους που παραθέτω και εν συνεχεία μεταφράζω και αναλύω προέρχονται από το στόμα Σεφαραδιτών, έτσι όπως μου τους απήγγειλαν και μετέφρασαν κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεών μας. Η μετάφραση, ειδικά σε αυτές τις περιπτώσεις, είναι ελεύθερη, όπως επίσης ελεύθερη είναι και σε άλλα σημεία στα οποία παρατίθενται στίχοι που ανέσυρα από το διαδίκτυο και στη μετάφραση των οποίων με βοήθησαν Σεφαραδίτες που γνώρισα αλλά και φίλοι μου, γνώστες της ισπανικής γλώσσας. Γενικά, η μετάφραση αυτών των στίχων ήταν ένα δύσκολο κομμάτι, γιατί όπως προανέφερα στο πρώτο μου κεφάλαιο, πολλές από τις λέξεις που συμπεριλαμβάνουν οι στίχοι των τραγουδιών είναι τούρκικες ή εβραϊκές ή γίνεται χρήση της αργκό της προπολεμικής εποχής. Τέλος, σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιώ περιλήψεις των στίχων των τραγουδιών, κυρίως εκείνων που δεν σώζονται πλέον, έτσι όπως μου τους διηγήθηκαν οι ίδιοι οι Σεφαραδίτες που συνάντησα.

Ξεκινάω αυτή την περιήγηση στον αφηγηματικό κόσμο των στίχων των σεφαραδίτικων τραγουδιών με δύο τραγούδια δυτικού στυλ, η μουσική των οποίων από πολλούς χαρακτηρίζεται «μεσαιωνική». Είναι πιθανόν οι στίχοι των τραγουδιών να άλλαξαν μέσα στον χρόνο και νέοι στίχοι να προσαρμόστηκαν στην ήδη υπάρχουσα μουσική (ή και το αντίθετο). Το πρώτο τραγούδι ανήκει στην κατηγορία «tomançe», σύμφωνα με την ταξινόμηση της Καββαδία (2006:7-9), και επιτελείται με τη μορφή διαλόγου μεταξύ ενός άντρα και μιας γυναίκας. Πρόκειται για μία ρομαντική εκδοχή του πολυτραγουδισμένου -τουλάχιστον στην ελληνική μουσική παράδοση και σε αυτή των Βαλκανίων- «θυρανοίγματος». Ορισμένοι από τους στίχους του συγκεκριμένου τραγουδιού θεωρώ ότι παρέχουν πληροφορίες για την εποχή:

- | | |
|--|--|
| - <i>Avrix mi galanica, que ya va amanecer.</i> | - <i>Άνοιξε γλυκιά μου, πάει να ξημερώσει.</i> |
| - <i>Avrir ya vos avro mi lindo amor.</i> | - <i>Θα σου ανοίξω, αγάπη μου.</i> |
| - <i>La noche yo no durmo pensando en vos.</i> | - <i>Τη νύχτα δεν κοιμάμαι σκεπτόμενη εσένα.</i> |
| - <i>Mi padre está meldando,</i> | - <i>Ο πατέρας μου μελετά,</i> |
| <i>mos sentirá la boz.</i> | <i>θ' ακούσει τη φωνή μας</i> |
| - <i>Amatalde/Apagalde la luzezica, 'sí se echará.</i> | - <i>Σβήσε του το φωτάκι, έτσι θα ξαπλώσει.</i> |
| - <i>Mi madre está cuzziendo, mos sentirá la boz.</i> | - <i>Η μάνα μου ράβει, θ' ακούσει τη φωνή μας.</i> |
| - <i>Pedrelde la alujica, 'sí se echará.</i> | - <i>Χάσε της τη βελονίτσα, έτσι θα ξαπλώσει.</i> |
| - <i>Mi hermano está escribiendo,</i> | - <i>Ο αδερφός μου γράφει,</i> |
| <i>sentirá la boz.</i> | <i>θ' ακούσει τη φωνή μας.</i> |
| - <i>Pedrelde la pendolica, 'sí se echará.</i> | - <i>Χάσε του το πενάκι, έτσι θα ξαπλώσει.</i> |
| - <i>Mi hermana está labrando,</i> | - <i>Η αδερφή μου κάνει εργόχειρο,</i> |
| <i>mos sentirá la boz.</i> | <i>θ' ακούσει τη φωνή μας.</i> |
| - <i>Pedrelde el bastidorico, 'sí se echará.</i> | - <i>Χάσε της το κεντόβολο, έτσι θα ξαπλώσει.</i> |

Οι στίχοι του συγκεκριμένου τραγουδιού δεν μας παρέχουν σαφείς πληροφορίες σχετικά με την χρονολόγηση του τραγουδιού. Παρόλα αυτά μπορούμε να συμπεράνουμε τους διακριτούς ρόλους των φύλων σε μια οικογένεια της εποχής. Οι μεν γυναίκες, μάνα

και κόρη, ασχολούνται με το ράψιμο και το εργόχειρο, οι δε άντρες του σπιτιού με τα γράμματα και τη μελέτη. Αυτός είναι ένας συνήθης διαχωρισμός ρόλων στις δυτικές - κυρίως- οικογένειες πριν από το λυκόφως του 20^{ου} αιώνα.

Το επόμενο τραγούδι που θεώρησα κατάλληλο να παραθέσω σε αυτό το υποκεφάλαιο αφορά τη σχέση μάνας-γιου, αλλά και τη «δύναμη της κατάρας» της μάνας προς τον γιο. Ο τίτλος του τραγουδιού είναι «La vuelta del hijo maldecido» («Η επιστροφή του καταραμένου γιου»), και αναφέρεται στο γνωστό μοτίβο της κακιάς και άπονης μάνας που καταριέται τον γιο, επειδή εκείνος επέλεξε να ξενιτευτεί και συγκεκριμένα να μπαρκάρει στα καράβια.

*Esto que sintió su madre,
maldición le fue a echar:
- Todas las naves del mundo
vayan y abolten con paz,
y la nave de mi hijo
vaya y no abolte jamás!
- Pasó tiempo y vino tiempo,
descariño le fue a dar.
Asentada en la ventana,
la que da para la mar:
vido venir navezica,
navegando por la mar
- Así biva el Capitan
que me diga la verdad,
Si verías a mi hijo,
a mi hijo caronal?
(...)*

*T' άκουσε η μάνα του,
και κατάρα του 'στειλε:
-Όλα τα πλοία του κόσμου
να παν και να γυρίζουν ήσυχα,
μα το πλοίο του γιου μου
να πάει και να μη γυρίσει ποτέ!
- Πέρασε καιρός, ήρθε καιρός,
η αστοργιά της μαλάκωσε.
Καθισμένη στο παράθυρο,
εκείνο απ' τη θάλασσα
είδε να 'ρχεται πλοιάρι,
πλέοντας στο πέλαγος
- Να ζήσει ο καπετάνιος
που την αλήθεια θα μου πει,
Αν τυχόν είδες τον γιο μου,
τον γιο μου τον μονάκριβο;
(...)*

- *Esto que sintió su madre,
a la mar se fue a echar.*
- *No vos echés, la mi madre,
que yo soy tu hijo caronal!*
- *Ya se besan y se abrazan
y se van a pasear.*

- *Μόλις το άκουσε η μάνα του
στη θάλασσα πήγε να ριχτεί.*
- *Μη ριχτείς, μάνα μου,
γιατί εγώ είμαι ο γιος σου ο αγαπημένος!*
- *Τότε φιλιούνται, αγκαλιάζονται
και πάνε περίπατο.*

Αφού η μάνα καταριέται τον γιο που φεύγει στα καράβια, στη συνέχεια ο στίχος αναφέρει ότι με τον καιρό ο θυμός της μαλάκωσε και ρωτούσε τους ναυτικούς να της πούνε νέα από τον γιο της. Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει αίσιο τέλος με την αντάμωση του γιου με τη μάνα. Το ίδιο ακριβώς τραγούδι συναντάται στην ελληνική δημοτική παράδοση και συγκεκριμένα στην περιοχή των Σερρών, το οποίο όμως δεν έχει το αίσιο τέλος του σεφαραδίτικου τραγουδιού. Ορισμένοι επιλεγμένοι στίχοι του ελληνικού τραγουδιού έχουν ως εξής:

*Μια μάνα, μια σκυλομάνα, τον γιο της καταριέται....
Γιε μου, σαν πας στην ξενιτιά πίσω να μη γυρίσεις...
Ξένε, δεν έχεις μάνα εσύ και αδέρφια να σε κλάψουν;
(ένα πουλί μοιρολογεί τον αδικοχαμένο γιο)
Έχω και μάνα και αδερφές που μ' έδιωξαν στα ξένα...*

Η κοινή θεματολογία των στίχων των δύο παραπάνω τραγουδιών, μάς κάνει να αναρωτιόμαστε για τα κοινά βιώματα και τις κοινές δεισιδαιμονίες που ενδεχομένως είχαν οι άνθρωποι εκείνης της εποχής, παρόλο που προέρχονταν από διαφορετικές θρησκείες.

Από τα τραγούδια που η μουσική τους είναι επηρεασμένη από το «ανατολικό» μουσικό ιδίωμα και συγκεκριμένα από την Κλασική Οθωμανική Μουσική Τέχνη και τη χρήση του μακάμ, όπως και αργότερα από το ρεμπέτικο της σμυρναϊκής σχολής, μπορώ

να διακρίνω κάποια που θεωρώ ότι είναι αποκαλυπτικά τόσο των παραδόσεων όσο και των σημαντικών γεγονότων της εποχής. Ένας μεγάλος αριθμός των τραγουδιών αυτών είναι τα λεγόμενα «ερωτικά» τραγούδια και τα τραγούδια του φλερτ, από τα οποία επέλεξα κάποια στα οποία θεώρησα ότι πρέπει να αναφερθώ. Τα περισσότερα είναι τραγούδια των οποίων οι στίχοι συνιστούν έναν διάλογο μεταξύ ενός άντρα και μιας γυναίκας και μπορεί να περιλαμβάνουν στίχους είτε αποκλειστικά ισπανοεβραϊκούς, είτε μικτούς (ισπανοεβραϊκά, ελληνικά, τούρκικα). Χαρακτηριστικά τραγούδια αυτού του είδους είναι το «Εβραιοπούλα» και το «Ξανθή Εβραιοπούλα. Το πρώτο έχει καταγωγή από τη Σμύρνη αλλά τραγουδιόταν στη Θεσσαλονίκη και πριν από την έλευση των προσφύγων, ενώ το δεύτερο τραγουδήθηκε από τη Ρίτα Αμπατζή και ηχογραφήθηκε στη Θεσσαλονίκη τη δεκαετία του '30. Οι στίχοι του «Εβραιοπούλα» αναφέρουν μεταξύ των άλλων:

- Γιατί δε με θες, βρε τσικιτίτα, τι σου 'χω κάνει, γιατί δε μ' αγαπάς;
- Ya te lo dicen qye sos bekrî. (*Μα λένε πως είσαι μπεκρής*)
- Μπεκρής; Μα δεν πίνω πολύ. Μια οκά την ώρα πίνω. Τι είναι και αυτή;
- No te quero mas. (*Δε σε θέλω πια*)

Παρομοίως, το «Ξανθή Εβραιοπούλα» είναι και αυτό ένα διαλογικό τραγούδι που επιτελείται από τη Ρίτα Αμπατζή, τουλάχιστον στην ηχογραφημένη εκδοχή του. Το γεγονός αυτό μας κάνει να αναρωτηθούμε αν η πραγματική επιτέλεση του τραγουδιού πριν από την ηχογράφησή του, γινόταν με τους διακριτούς ρόλους των δύο φύλων. Το τραγούδι χρησιμοποιεί και τις τρεις δημοφιλέστερες γλώσσες της Θεσσαλονίκης εκείνης της εποχής:

*Όλο τον κόσμο γύρισα, είδα έμορφα κορίτσια,
μα συ, Εβραιοπούλα, μου πήρες την καρδούλα,
γιατί έχεις σκέρτσα και καπρίτσια.
Μα συ, Εβραιοπούλα, είσαι πιο νοστιμούλα,*

γιατί έχεις σκέρτσα και καπρίτσια.

Yaleli, ya selam, ya selam, ya selam.

Aman, tahili, aman, ya ασίκη.

Αχ, Εβραιοπούλα μου, μου πήρες την καρδιά.

Te quero bien mucho, que no me manques.

Ωχ, αμάν, Εβραιοπούλα, δεν αντέχω πια.

Σε αυτά τα ερωτικά τραγούδια μπορώ να συμπεριλάβω και τα ερωτικά τραγούδια που τραγουδήθηκαν σε όλες τις γλώσσες, όπως το «Μισιρλού», το «Ven Canario» («Καναρίνι μου γλυκό») και το «Los ocho días de hupa» («Οι οχτώ μέρες μετά το γάμο») που είναι η σεφαραδίτικη εκδοχή του ρεμπέτικου «Μικρός αρραβωνιάστηκα» του Βαμβακάρη. Όπως μου δήλωσαν οι ίδιοι οι Σεφαραδίτες σχολιάζοντάς μου και τα τρία παραπάνω τραγούδια, πρόκειται για ελληνικά τραγούδια που ο στίχος τους μεταφράστηκε στα ισπανοεβραϊκά μεταφέροντας ακριβώς όλο το περιεχόμενο. Σε πολλές περιπτώσεις οι μεταφρασμένοι στίχοι δεν ταιριάζουν πολύ με τη μουσική, παρόλ' αυτά αποτελούν ακόμη και σήμερα ένα ωραίο άκουσμα για τους Σεφαραδίτες και τους ξυπνούν αναμνήσεις από τους προγόνους που έχασαν. Παρομοίως και τα τραγούδια «Chapkin, te qu(i)ero («Τσαχτίνα σε θέλω») και «No seas caprichosa» («Μην είσαι δύστροπη»). Πρόκειται, επίσης, για ερωτικά τραγούδια που μεταφέρθηκαν από τη Σμύρνη στη Θεσσαλονίκη με την εγκατάσταση των προσφύγων και αγαπήθηκαν και στα ισπανοεβραϊκά. Όλα τα τραγούδια αυτά μιλάνε για την ομορφιά του γυναικείου φύλου, αλλά και τον πόνο του άντρα που είτε απορρίπτεται από την αγαπημένη του είτε παρακαλεί για την αγάπη της. Βέβαια, στα τραγούδια «Los ocho días de hupa» και «No seas caprichosa» απαντά και το μοτίβο του άντρα που εμφανίζεται φανερά μετανιωμένος για τη γυναίκα που επέλεξε να παντρευτεί.

Εκτός όμως από τα ερωτικά τραγούδια που τραγουδήθηκαν από τους Σεφαραδίτες στη γλώσσα τους, υπάρχουν και «καθαρόαιμα» σεφαραδίτικα τραγούδια, τα οποία ηχογραφήθηκαν στη Θεσσαλονίκη και μιλούν για την ίδια την πόλη της Θεσσαλονίκης. Τα τραγούδια αυτά μας παρέχουν πληροφορίες για ορισμένα σημαντικά γεγονότα που συντελέστηκαν στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη

Θεσσαλονίκη. Τέτοια είναι: ο σεισμός του 1902, οι φυλακές του Γεντί Κουλέ (1890-1912) και η καταστροφική πυρκαγιά του 1917. Το τραγούδι «Yedi Kule» αναφέρεται στο Επταπύργιο της Θεσσαλονίκης και σύμφωνα με τον Αλμπέρτο Ναρ χρησιμοποιήθηκε ως φυλακή για κάθε είδους έγκλημα από το 1890 έως το 1912 (Ναρ, 1996). Οι στίχοι του τραγουδιού μιλάνε για κάποιον νέο που βρίσκεται φυλακισμένος στο Γεντί Κουλέ κάτω από άθλιες συνθήκες διαβίωσης. Ο νέος αυτός προτρέπει την αγαπημένη του να στείλει λάδι στη συναγωγή(το λάδι σχετίζεται λογικά με το θαύμα που καθιέρωσε την εβραϊκή γιορτή «Χανουκά»), αφήνοντας να φανεί μέσα από αυτά τα λόγια του πόσο σημαντική θέση κατέχει η θρησκεία στη ζωή ενός Εβραίου. Στο τέλος, όπως και σε πολλά άλλα τραγούδια, το συγκεκριμένο τραγούδι παίρνει τη μορφή διαλόγου μεταξύ των δύο νέων, του φυλακισμένου και της αγαπημένης του:

Yedi Kulé verás empaseando

De altas murallas saradeado

En la prisión esto' por tí atado

En el budrúm lloro desmazalado

Me quitaron la luz, esto' sufriendo

y la muerte venir, niña, sto viendo

Yo sto en la prisión, tú en las flores

Sufro de corazón, quiero que llores

Por el Yedi Kulé ven paseando

Mira en que hali yo sto pasando

Fostanico preto cale hacerte

y a la quehilá echar aceite

- Niña, me vo a muerir creo de hambre

no puedo más sufrir, soy un cadavre

- Huérfana era yo, m' abandonates.

Ya te pagó el dios porque pecates.

Το Γεντί Κουλέ θα δεις περνώντας

με ψηλά μουράγια κυκλωμένο.

Στη φυλακή είμαι για σε δεμένος

στο μπουντρούμι κλαίω δυστυχισμένος.

Μου 'σβησαν το φως, κρυώνω

και το θάνατο να 'ρχεται, κόρη, βλέπω.

Εγώ στη φυλακή, συ στα λουλούδια,

πονώ στην καρδιά, θέλω να κλαις,

γιατί το Γεντί Κουλέ βλέπεις περνώντας.

Κοίτα σε τι χάλι βρίσκομαι.

Φουστάνι μαύρο πρέπει να βάλεις

και στη συναγωγή να στείλεις λάδι.

-Κόρη, θα πεθάνω πιστεύω από πείνα

δεν μπορώ πια να υποφέρω, είμαι ένα πτώμα.

-Ορφανή ήμουν εγώ, μ' εγκατέλειψες.

Σε τιμώρησε ο θεός γιατί αμαρτησες.

Τον καταστροφικό σεισμό της Θεσσαλονίκης το 1902 με ένταση 6,9 βαθμών της κλίμακας Ρίχτερ περιγράφουν οι παρακάτω στίχοι ενός τραγουδιού, το οποίο μου

τραγουδίασε ο Ντανιέλ στη συνάντησή μας:

<i>Noche de Djueves tadre</i>	<i>Νύχτα Πέμπτης αργά</i>
<i>la horica dando dos,</i>	<i>η ώρα ήταν δύο,</i>
<i>un rash fuerte ya se sintió</i>	<i>ένας σεισμός δυνατός ακούστηκε</i>
<i>que Salonik la estruio.</i>	<i>που τη Σαλονίκη αφάνισε.</i>

Μία, όμως, από τις μεγαλύτερες συμφορές που έπληξαν την πόλη στη σύγχρονη ιστορία της, ήταν η καταστροφική πυρκαγιά του 1917, κατά τη διάρκεια της οποίας έχασαν τη ζωή τους αρκετοί άνθρωποι. Η φωτιά έκαψε 9.500 σπίτια μέσα σε 32 ώρες και άφησε άστεγους πάνω από 70.000 ανθρώπους, ενώ κάηκαν οι περισσότερες εβραϊκές συναγωγές της πόλης (Καραδήμου-Γερολύμπου, 2002:9-19). Οι στίχοι του τραγουδιού «El incendio de Salónica» περιγράφουν το σκηνικό των άθλιων συνθηκών μέσα στις οποίες αναγκάστηκαν να ζήσουν πλούσιοι και φτωχοί Θεσσαλονικείς μετά την πυρκαγιά, τους προσωρινούς καταυλισμούς, την έλλειψη τροφής και την περιπλάνησή τους.

<i>Dia de Shabbat la tadre</i>	<i>Μέρα Σάββατο απόγευμα</i>
<i>La horica dando dos</i>	<i>η ώρα δείχνοντας δύο.</i>
<i>Huego salió a l'Agua Nueva</i>	<i>Φωτιά ξεπήδησε στην Άγκουα Νουέβα.</i>
<i>A Beyaz Kulé (Torre Blanca) quedó.</i>	<i>Στον Λευκό Πύργο σταμάτησε.</i>
<i>Tanto proves como ricos</i>	<i>Τόσο οι φτωχοί όσο κι οι πλούσιοι</i>
<i>Todos semos un igual</i>	<i>όλοι γίναμε ένα</i>
<i>Ya quedimos arrastrando</i>	<i>και μείναμε να σερνόμαστε</i>
<i>Por campos y por kishlas.</i>	<i>σε αγρούς και σε στρατώνες.</i>
<i>Mos dieron unos chadires</i>	<i>Μας έδωσαν μερικά τσαντίρια</i>
<i>Que del aire se bolan</i>	<i>που απ' τον αέρα πέταγαν.</i>
<i>Mos dieron pan amargo</i>	<i>Μας έδωσαν ψωμί πικρό</i>
<i>Ni con agua no se va.</i>	<i>που ούτε με νερό πήγαινε κάτω.</i>
<i>Mos estamos sikleando</i>	<i>Συνωστιζόμασταν.</i>
<i>Mos vamos ande el Inglés</i>	<i>Πήγαμε στους Άγγλους</i>
<i>Por tres grushicos al dia</i>	<i>για τρία γρόσια τη μέρα</i>
<i>Y pan para comer.</i>	<i>και ψωμί για να φάμε.</i>

Dio del cielo, Dio del cielo
No topates que fazer
Mos dexates arrastrando
Sin camiza para meter.

Θεέ του ουρανού, Θεέ του ουρανού,
δεν βρέθηκες κάτι να κάμεις.
Μας άφησες να σερνόμαστε
δίχως πουκάμισο να βάλουμε.

Ένα ακόμη τραγούδι με το οποίο γίνεται μνεία στη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης, διαφορετικό σε ύφος και σε περιεχόμενο από τα προηγούμενα, είναι το «Primavera en Salonico» («Άνοιξη στη Θεσσαλονίκη»). Το τραγούδι αυτό, «αριστούργημα» κατά τον Γιώργο Ιωάννου, ο οποίος προλογίζει το βιβλίο του Ναρ (1985), αναφέρεται στο καφωδείο του Αβραάμ Μαζλούμ, που βρισκόταν στο ισόγειο του ξενοδοχείου «Splendid Palace». Το ξενοδοχείο κάηκε και αυτό από την καταστροφική πυρκαγιά του 1917. Το καφωδείο *Μαζλούμ* αναφέρεται σε τουριστικό οδηγό της Θεσσαλονίκης του 1909-1910 με ιδιοκτήτη κάποιον Χαλέτ Εφέντη. Απ' ό,τι διαπιστώνω και από τους στίχους του τραγουδιού, πρόκειται για την περιγραφή μιας συνηθισμένης ημέρας στο συγκεκριμένο καφωδείο. Τα στοιχεία που προκύπτουν από την ανάγνωση των στίχων αποκαλύπτουν πόσο διαδεδομένη ήταν η χρήση των ασυγκέραστων οργάνων (εν προκειμένω ούτι) στη Θεσσαλονίκη, επομένως και η χρήση κατ' επέκταση των μακάμ για τα συγκεκριμένα τραγούδια. Εκτός αυτού, η επιτέλεση ενός τέτοιου οργάνου από μία γυναίκα σε ένα καφωδείο μάς δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με τη θέση της γυναίκας στα μουσικά δρώμενα της εποχής (αρχές του 20^{ου} αιώνα). Ένα τελευταίο στοιχείο που προκύπτει και αυτό από τους στίχους του τραγουδιού και δεν πρέπει να μας διαφύγει είναι το εβραϊκό όνομα του ιδιοκτήτη του καφωδείου (Μαζλούμ), γεγονός που μας αποδεικνύει την άμεση εμπλοκή που είχαν οι Εβραίοι στο μουσικό γίγνεσθαι της πόλης:

Primavera en Salonico
Hallí al café Maslum
Una niña de ojos pretos
Que canta y sona ud.
No ne manques, tu Fortuna,
del café de Avram Maslum.

Άνοιξη στη Σαλονίκη
βρήκα στο καφέ Μαζλούμ
μια κοπέλα μαυρομάτα
που τραγουδά και παίζει ούτι.
Όχι, μη λείψεις, εσύ Φορτούνα
απ' το καφέ του Αβράμ Μαζλούμ,

<i>Tu quitas los muestros dertes,</i>	<i>εσύ διώχνεις τα ντέρτια μας</i>
<i>Que cantas y sonas ud.</i>	<i>που τραγουδάς το ούτι παίζοντας.</i>
<i>El ud tomas en la mano</i>	<i>Το παίρνεις στο χέρι</i>
<i>Con gilvés y con şacás.</i>	<i>με τζιλβέδες και με νάζια.</i>
<i>Los tus ojos relucientes</i>	<i>Τα μάτια σου που λαμπυρίζουν</i>
<i>A mi me hacen quemar.</i>	<i>με κάνουν και καίγομαι.</i>

Κατά την έρευνά μου πάνω στους στίχους των σεφαραδίτικων τραγουδιών, βρήκα και δύο τραγούδια τα οποία αναφέρονται σε τυχερά παίγνια. Είναι ενδιαφέρον ότι από τους στίχους του συγκεκριμένου τραγουδιού δεν συμπεραίνουμε μόνο ότι τα τυχερά παιχνίδια ήταν διαδεδομένα εκείνη την εποχή, αλλά παρακολουθούμε ταυτόχρονα και την αντιμετώπιση που η τότε κοινωνία επεφύλασσε στους ανθρώπους που έπαιζαν τέτοια, μια αντιμετώπιση που δεν διαφέρει καθόλου από αυτή που σήμερα διατηρεί. Στο ένα εξ αυτών γίνεται αναφορά και στην προίκα της κόρης, στοιχείο που μας υποδεικνύει την σημαντικότητα που είχε εκείνη την εποχή το συγκεκριμένο έθιμο για την αποκατάσταση της κόρης. Το συγκεκριμένο τραγούδι, που φέρει τον τίτλο «La madre comprensiva» («Μάνα κατανοητική»), αναφέρεται στην προίκα της κόρης που έχασε στο κουμάρι (ζάρια) ο πατέρας και εξαιτίας αυτού η κόρη δεν μπορεί να παντρευτεί. Το τραγούδι επιτελείται με την κόρη να απευθύνεται στη μάνα και να μιλάει για τον καημό της. Σε ηχογραφημένη εκτέλεση του τραγουδιού φαίνεται να τραγουδάει άντρας το μέρος της κόρης, πρακτική πολύ συνήθης για την εποχή (δεκαετία '30):

<i>Que lo sepa la mi madre</i>	<i>Για να μάθει η μάνα μου</i>
<i>Que yo tengo una ardor/dolor</i>	<i>πως έχω έναν καημό/πόνο</i>
<i>De mis chicos años peni</i>	<i>από τα παιδικά μου χρόνια έχω υποφέρει</i>
<i>Por azer mi ashugar</i>	<i>να κάνω την προίκα μου.</i>
<i>Tiño el mi señor padre</i>	<i>Την πήρε ο κύρης ο πατέρας μου</i>
<i>Ma la juga al kumar.</i>	<i>και την έπαιζε στο κουμάρι.</i>

Σε μία άλλη εκδοχή-παραλλαγή του παραπάνω τραγουδιού η κόρη απευθύνεται στη μάνα λέγοντάς της:

<i>Mama, mirame las gambas,</i>	<i>Μαμά κοίτα μου τα πόδια,</i>
<i>que las tengo malas de tanto bailar</i>	<i>που τα 'χω πονεμένα από τόσο χορό.</i>
<i>Cuando bailo Charleston</i>	<i>Όταν χορεύω Τσάρλεστον</i>
<i>Me se alegra al corazon.</i>	<i>χαίρεται η καρδιά μου.</i>

Από τη στροφή αυτή του τραγουδιού διαπιστώνεται η διάδοση που είχαν οι δυτικοί ευρωπαϊκοί χοροί στη Θεσσαλονίκη την περίοδο του Μεσοπολέμου. Σημαντικό είναι να επισημάνω στο σημείο αυτό ότι κατά την διάρκεια της έρευνάς μου ζητούσα παντού πληροφορίες για την ύπαρξη χορού. Κανείς, όμως, δεν είχε να μου παρουσιάσει κάτι για την ύπαρξη σεφαραδίτικων χορών, παρά είχαν να πουν μόνο για τη διάδοση των ευρωπαϊκών χορών (αλλά και κάποιων παραδοσιακών χορών), όπως γίνεται μνεία και στο συγκεκριμένο τραγούδι. Σε άλλο σημείο οι στίχοι του κάνουν νύξη στις προγαμιαίες σχέσεις της γυναίκας κατά την εποχή. Αυτό που οι στίχοι αφήνουν να διαφανεί είναι ότι δεν θεωρούνταν κατακριτέα από την κοινωνία η ύπαρξη δεσμού πριν από τον γάμο μεταξύ των συντρόφων:

<i>No se burle la mi madre,</i>	<i>Μην πειράζετε την μάνα μου</i>
<i>no se burle del amor.</i>	<i>μην την πειράζετε για τα ερωτικά.</i>
<i>Ella cuando era moza</i>	<i>Αυτή σαν ήταν κοπελιά</i>
<i>hizo amor con mi señor.</i>	<i>έκαμε έρωτα με τον πατέρα μου.</i>
<i>- Yo lo hize la mi hija!</i>	<i>- Έκανα κόρη μου!</i>
<i>yo lo hize con honor!</i>	<i>αλλά το 'καμα έντιμα!</i>
<i>No so' como las de agora</i>	<i>Δεν είμαι σαν τις τωρινές</i>
<i>que dexan con la dolor!</i>	<i>που μένουν με τον πόνο!</i>

Το δεύτερο τραγούδι στο οποίο εντόπισα να γίνεται αναφορά στα τυχερά παιχνίδια είναι το «Alta, alta es la luna» («Ψηλά, ψηλά είναι το φεγγάρι»). Η κόρη, που περιμένει τον καλό της να γυρίσει από τα καράβια, αναφέρει ότι παρότι είναι πολύ όμορφος έχει

δύο «κουσούρια». Το ένα είναι πως παίζει τάβλι και το άλλο πως παίζει ζάρια. Το ίδιο τραγούδι στη συνέχεια γίνεται σαρκαστικό με τις δηλώσεις της κόρης που λέει:

*Mi querido es alto y vano
y una vara de espander
Mi madre hizo colada
lo metió a detener.*

*Ο καλός μου είναι ψηλός και νάρκισσος
σαν μια κρεμάστρα.
Η μάνα μου άπλωσε μπουγάδα
και τον έβαλε το σκοινί να κρατά.*

Τα δύο προηγούμενα τραγούδια επιτελούνται και ως παραλλαγές με σαρκαστικό περιεχόμενο, όπως διαπιστώνεται παραπάνω. Η διαδικασία αυτή, δηλαδή της παραλλαγής των στίχων ή της αντικατάστασής τους με στίχους σαρκαστικού περιεχομένου είναι πολύ διαδεδομένη και παρατηρείται σε πολλά τραγούδια της εποχής. Ο σαρκασμός των τραγουδιών αυτών πολλές φορές ξεφεύγει από τα επιτρεπτά όρια δημιουργώντας τραγούδια, όπως αυτό του «Ασπριτζή», που εμπεριέχει πονηρά υπονοούμενα.

*Con la cuva y la furcha
Va preguntando el encalador
Salió una madam
- Encalador me quieres encalarme
La cuzina y la uda, oh Osman Aga
Quiero que des a dos manos
Por adelante y por atrás, oh Osman Aga
- Por adelante y por atrás
Yo te la vo encalar!
- La furchana ya la tienes godra!
Antes que venga el balabay
Mos tope en este hal
Vamos de detrás de cuzina
Antes que venga el balabay
Mos tope en este hal*

*Με τον κουβά και τη βούρτσα
να ρωτήσει τον ασβεστά
βγήκε μια μαντάμ.
- Ασβεστά, θέλεις να μου ασπρίσεις
την κουζίνα και τον οντά, αχ Οσμάν Αγά;
Θέλω να (μου) δώσεις δυο χέρια (βοηθείας)
από μπρος και από πίσω, αχ Οσμάν Αγά.
- Από μπρος και από πίσω
θα σ' ασβεστώσω!
- Τη βούρτσα όντως την έχεις χοντρή!
Πριν να έρθει ο κύρης του σπιτιού
(και) μας βρει σε αυτή την κατάσταση
πάμε πίσω απ' την κουζίνα
πριν να έρθει ο κύρης του σπιτιού
(και) μας βρει σε αυτό το χάλι.*

Όπως προέκυψε και από τους στίχους προηγούμενων τραγουδιών, πολλά τραγούδια των αρχών του 20^{ου} αιώνα έχουν ως θεματολογία τον ξενιτεμό του γιου ή του «αγαπημένου» στα καράβια. Στα τραγούδια αυτά πάντοτε παρουσιάζεται η μάνα και η κόρη να αναμένουν την επιστροφή του αγαπημένου προσώπου. Ο Ντανιέλ μου διηγήθηκε ένα από αυτά τα τραγούδια, χωρίς να θυμάται τους στίχους ακριβώς, το οποίο ο ίδιος το άκουσε από μία Σεφαραδίτισσα γερόντισσα της Θεσσαλονίκης, που έμενε πλέον στην Κωνσταντινούπολη. Το τραγούδι αναφέρει τα εξής: *«Μου είπαν ότι η αγάπη μου είναι στη Βενετία, με πολύ κόσμο, πάνω σε ένα εγγλέζικο καράβι. Μάνα δωσ' μου την άδεια, θέλω να υπηρετήσω τον άντρα που αγαπώ»*. Στη συνάντησή μου με τους μουσικούς Αλέξη, Νίκο και Μάκη στο σπίτι του Ντανιέλ, είχαμε επίσης την ευκαιρία να ακούσουμε από τον τελευταίο ένα σεφαραδίτικο τραγούδι, του οποίου όσο και αν έψαξα δεν κατάφερα να βρω ηχογράφιση. Πρόκειται για το τραγούδι με τίτλο «Μπλε φορεματάκι», που πιθανότατα αναφέρεται στην μπλε φόρμα που φορούσαν οι εργάτριες στα καπνεργοστάσια της Θεσσαλονίκης. Η μετάφραση τού στίχου έγινε εκείνη τη στιγμή από τον ίδιο τον Ντανιέλ και λέει τα εξής: *«Τι ωραία που σου πάει το μπλε φορεματάκι. Μοιάζεις σαν αρχόντισσα όταν σχολάς απ' τα καπνά. Πες μου κόρη μου πού μένεις να έρθω να σε επισκεφτώ»* και η κοπέλα απαντά: *«Μένω σε ένα τόσο σκοτεινό σοκάκι που δεν περπατάς...»*. Ξαναλέει ο άντρας: *«Δεν βλέπεις που εγώ τραγουδάω και κοντεύω να κλάψω;»* και αποκρίνεται η κοπέλα: *«Πότε μαύρη, πότε άσπρη μέρα, περιμένω να τελειώσει η ζωή»*. Όπως μας εξηγεί ο Ντανιέλ, το τραγούδι γράφτηκε λίγο πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η εργασία πλέον και της γυναίκας είναι το «καινούργιο στοιχείο» που μπορούμε να διακρίνουμε, σε σχέση με τα παλαιότερα τραγούδια, στα οποία η γυναίκα περιοριζόταν στις δουλειές του σπιτιού. Την περίοδο εκείνη δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι έκαναν την εμφάνισή τους στη Θεσσαλονίκη τα πρώτα εργατικά κινήματα, με πρωτεργάτες τους ίδιους τους Εβραίους της πόλης (Πετρόπουλος, 2016:14).

Στο σημείο αυτό η ανάλυση των στίχων τελειώνει και μαζί με αυτή και όλο το κεφάλαιο της παράθεσης των δεδομένων που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνά μου στην Θεσσαλονίκη. Στο επόμενο κεφάλαιο γίνεται προσπάθεια για ερμηνεία όλων όσων ειπώθηκαν στο κεφάλαιο αυτό, απαντώντας ταυτόχρονα και στα ερευνητικά μου ερωτήματα.

3. Ερμηνεία

Στα προηγούμενα κεφάλαια ταξινόμησα και ανέλυσα το υλικό που συγκέντρωσα κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς μου τόσο στη Θεσσαλονίκη όσο και στην Αθήνα. Από την έρευνά μου προέκυψε αρκετό υλικό, χρήσιμο για την απάντηση των ερευνητικών μου ερωτημάτων, τα οποία έθεσα ήδη από την αρχή της παρούσας μελέτης. Θα προσπαθήσω να απαντήσω τα ερωτήματα αυτά μέσα από το υλικό που συγκέντρωσα, με τη συνδρομή πάντοτε και της αντίστοιχης βιβλιογραφίας, προσθέτοντας βεβαίως και τη δική μου προσωπική άποψη, έτσι όπως εγώ αντιλήφθηκα τα γεγονότα και στη συνέχεια τα κατέγραψα. Η απουσία, όμως, εθνομουσικολογικών ερευνών πάνω στα σεφαραδίτικα τραγούδια της Θεσσαλονίκης κάνει το εγχείρημά μου αυτό ακόμη πιο δύσκολο. Ελλείπει τέτοιων ερευνών, λοιπόν, θα χρησιμοποιήσω έρευνες που έχουν γίνει πάνω στη συγκεκριμένη κουλτούρα από άλλους επιστημονικούς κλάδους, καθώς και εθνομουσικολογικές μελέτες ξένων ερευνητών για τα σεφαραδίτικα τραγούδια άλλων χωρών, στις οποίες όμως θίγονται και τα τραγούδια της Θεσσαλονίκης. Τα ερευνητικά ερωτήματα που θα προσπαθήσω να απαντήσω είναι τα εξής:

- α) Ποιες πληροφορίες μπορούν να συναχθούν για την κουλτούρα και την εποχή γενικότερα από την ερμηνεία και ανάλυση των στίχων και της μουσικής των σεφαραδίτικων τραγουδιών;
- β) Πώς οι κοινωνικές και γεωπολιτικές αλλαγές επηρέασαν τα σεφαραδίτικα τραγούδια και τη μουσική τους;
- γ) Ποιες προσπάθειες γίνονται σήμερα από τους ίδιους τους φορείς των τραγουδιών για τη διατήρηση και συνέχειά τους;
- δ) Σε τι αποσκοπεί η αναβίωση των σεφαραδίτικων τραγουδιών καθώς και οι σύγχρονες ηχογραφήσεις και επιτελέσεις;

Από τη μελέτη και την ανάλυση των στίχων των τραγουδιών προκύπτουν αναμφισβήτητα ανθρωπολογικά και κοινωνιολογικά ζητήματα. Κάθε τέτοια προσέγγιση πρέπει να γίνει σαφώς σε συνάρτηση με την εποχή συγγραφής των τραγουδιών που μελετάμε. Οι στίχοι των τραγουδιών αποτελούν φορείς της κουλτούρας και της κοινωνίας, παρέχοντάς μας έναν τεράστιο πλούτο πληροφοριών για τη ζωή των ανθρώπων και την εποχή τους. Μέσα στους στίχους αυτούς θίγονται θέματα που

αφορούν τη θέση της γυναίκας, το βιοτικό και μορφωτικό επίπεδο των ανθρώπων, την ψυχαγωγία τους, καθώς και τα ήθη και έθιμα της εποχής. Μία τέτοια προσέγγιση είναι αδύνατον να γίνει χωρίς τη σύμπραξη του κλάδου της Ιστορίας, μια και αυτός μας παρέχει την καταγραφή των κοινωνικοπολιτικών αλλαγών στον χωροχρόνο και συγκεκριμένα τις αλλαγές που συντελέστηκαν κατά την περίοδο που μελετάμε, δηλαδή από το 1850 έως και το 1950. Πρόκειται για μία περίοδο μεγάλων αλλαγών για τη ζωή των Σεφαραδιτών της Θεσσαλονίκης, που ξεκινάει όταν ακόμη η Θεσσαλονίκη αποτελούσε έδαφος της Οθωμανική Αυτοκρατορία και συνεχίζεται με την προσάρτηση της Θεσσαλονίκης στο ελληνικό κράτος, την εγκατάσταση στη συνέχεια των Μικρασιατών προσφύγων στην πόλη και τέλος, με το ναζιστικό ολοκαύτωμα και την επιστροφή των επιζώντων.

Η Θεσσαλονίκη κατά το χρονικό διάστημα 1850–1912 ήταν μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όχι όμως με την έννοια ότι κατοικούνταν από έναν αμιγώς μουσουλμανικό πληθυσμό. Αντιθέτως, οι διαφορετικές εθνικές μειονότητες που ζούσαν στην πόλη διατηρούσαν το θρησκευτικό τους δόγμα και έτσι οι τρεις κυρίαρχες θρησκείες ήταν ο ιουδαϊσμός, ο χριστιανισμός και το ισλάμ, οι οποίες συνυπήρχαν ειρηνικά στην πόλη διαμορφώνοντας μια πολύ ιδιαίτερη και χαρακτηριστική ενιαία κουλτούρα. Παρότι οι Εβραίοι αποτελούσαν την πολυπληθέστερη μειονότητα στην πόλη κατά τα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ού} αιώνα, η κυριαρχία βρισκόταν στα χέρια των μουσουλμάνων και αυτοί επηρέαζαν όλη την κοινωνικοπολιτική ζωή της πόλης (Μοσκόφ, 1990:327). Ως οθωμανική από αιώνες η Θεσσαλονίκη, ήταν απολύτως φυσιολογικό να έχει υιοθετήσει τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της «κυρίαρχης» κουλτούρας των μουσουλμάνων, χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι οι άλλες δύο θρησκείες δεν επηρέαζαν -ως έναν βαθμό- την κουλτούρα και την κοινωνική ζωή της πόλης.

Αυτό ήταν το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο το οποίο διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της θέσης της γυναίκας. Η αλήθεια είναι πως η θέση της γυναίκας στην πατριαρχική οθωμανική Θεσσαλονίκη δεν διέφερε και πολύ από αυτήν που θα της επεφύλασσε μια ενδεχόμενη κυριαρχία των χριστιανών ή των Εβραίων. Ο Μοσκόφ μάς πληροφορεί ότι σε αντίθεση με τις Ρωμιές και τις Τουρκάλες, οι Ισραηλίτισσες γυναίκες είχαν περισσότερο χρόνο στη διάθεσή τους. Συγκεκριμένα

διαβάζουμε ότι μαγείρευαν μια φορά μόνο την εβδομάδα εφτά διαφορετικά φαγητά και με αυτόν τον τρόπο «απασχολούν περισσότερο την ψυχή τους με την αγωνία της ζωής, πλησιάζουν περισσότερο, εντρυφούν και διαποτίζουν ολόκληρη την οικογενειακή ζωή με τα θεία» (Μοσκόφ, 1988:302). Οι στίχοι των σεφαραδίτικων τραγουδιών της εποχής εμφανίζουν τη μάνα ως νοικοκυρά, το ίδιο και τις κόρες, που απασχολούνται με εργασίες όπως το κέντημα και γενικά το εργόχειρο, σε αντίθεση με τον πατέρα και τον γιο, που φαίνεται να μελετάνε και να γράφουν (τραγούδι: «Αντίχ μι γαλάνικα»). Το στοιχείο αυτό μας υποδεικνύει ότι η εκπαίδευση εκείνη την εποχή ήταν προνόμιο μόνο των αντρών, αν και λίγοι είχαν την οικονομική ευρωστία να παρακολουθούν μαθήματα (Πετρόπουλος, 2016:7). Όπως πληροφορούμαστε από τον Σταμπουλή: «το εβραϊκό στοιχείο (...) για πολλά χρόνια έμενε μακριά από κάθε κοινωνική και σχολική μόρφωση, και τους έφθανε, για την ικανοποίηση του θρησκευτικού μέρους, να στέλνουν τα παιδιά τους στις συναγωγές, για να μάθουν μερικές περικοπές από το Ταλμούδ.» (Σταμπουλή, 1984:91). Η κατάσταση του εβραϊκού πληθυσμού βελτιώθηκε μετά το 1873, με την ίδρυση των σχολείων της Alliance Israelite Universelle Salonique, που ανανέωσε την εκπαίδευση, συνδυάζοντας τη θρησκευτική παιδεία με την κοσμική (Πετρόπουλος, 2016:11).

Η κοινωνική θέση της γυναίκας αρχίζει να αλλάζει μετά το 1912 με την προσάρτηση της Θεσσαλονίκης στο ελληνικό κράτος. Στο τραγούδι «Primavera en Salonico» («Άνοιξη στη Θεσσαλονίκη»), στο οποίο γίνεται αναφορά στο καφωδείο του Αβραάμ Μαζλούμ, ο στίχος μάς παρέχει πληροφορίες για μία κοπέλα με το όνομα Φορτούνα, που διασκεδάζει με το ούτι της τους θαμώνες του μαγαζιού, οι οποίοι είναι όλοι τους θαμπωμένοι από την ομορφιά της. Το στοιχείο αυτό αποκαλύπτει μεταξύ άλλων την παρουσία γυναικών σε κέντρα διασκέδασης της εποχής. Η καταγωγή της συγκεκριμένης κοπέλας βέβαια δεν διευκρινίζεται στο σεφαραδίτικο τραγούδι, από το γεγονός όμως ότι βρίσκεται στην ορχήστρα του καφωδείου μπορούμε να συμπεράνουμε ότι γενικά οι γυναίκες της Θεσσαλονίκης είχαν ήδη ξεκινήσει να εισέρχονται στον καλλιτεχνικό χώρο. Το συμβάν αυτό, όπως περιγράφεται από το τραγούδι, έλαβε χώρα πριν από το 1917, χρονιά κατά την οποία το συγκεκριμένο μαγαζί κάηκε από την καταστροφική πυρκαγιά (Ναρ, 1985). Οι πληροφορίες που υπάρχουν για την παρουσία γυναικών στα μουσικά δρώμενα είναι ελάχιστες και προκύπτουν από αφηγήσεις που περνάνε από γενιά σε γενιά με την προφορική παράδοση. Σε αυτές τις γυναίκες

αναφέρεται και η Cohen (2010) που μιλάει για το γυναικείο τραγούδι romance, το οποίο αναγνωρίζει ότι λεγόταν και από τις Θεσσαλονικιές Σεφαραδίτισσες. Πρόκειται για τραγούδια που επιτελούνται με αυτοσχέδια συνήθως κρουστά μεταξύ των γυναικών εντός του σπιτιού, τα οποία μάθαιναν και οι άντρες ακούγοντάς τα και στη συνέχεια τα επιτελούσαν, αφού πρώτα φρόντιζαν για τη μουσική τους ένδυση (Cohen, 2010).

Με την εγκατάσταση των προσφύγων στη Θεσσαλονίκη και την επαφή του εγχώριου μουσικού ιδιώματος με αυτό της Μικρασίας, προκύπτει μια νέα μουσική σύνθεση, που φέρει όμως ακόμη έντονο το στοιχείο του οθωμανικού μουσικού παρελθόντος. Την εποχή εκείνη δημιουργείται και το εργατικό κίνημα στη Θεσσαλονίκη που στηρίχτηκε κατ' αρχήν στα ισραηλίτικα φτωχά εργατικά στρώματα (Μοσκόφ, 1988:334-59). Εκείνη την περίοδο φαίνεται να γίνεται και η σύνθεση του τραγουδιού «Μπλε φορεματάκι» οι στίχοι του οποίου παρουσιάζουν πλέον μια εργαζόμενη γυναίκα, που φοράει μπλε ποδιά και σχολάει από το εργοστάσιο καπνού. Την ίδια εποχή, παρατηρούμε και τη δημιουργία σεφαραδίτικων τραγουδιών με γυναίκες τραγουδίστριες, κυρίως όμως πρόσφυγες Εβραιοπούλες από τη Μικρασία, όπως η Ρίτα Αμπατζή και η Ρόζα Εσκενάζυ. Στα τραγούδια «Εβραιοπούλα» και «Ξανθή Εβραιοπούλα», η γυναίκα παρουσιάζεται ως το «αντικείμενο» του πόθου για το αντίθετο φύλο. Στους διαλόγους, όμως, των τραγουδιών αυτών (διαλογικά τραγούδια) προκύπτουν και ζητήματα κοινωνικά, όπως η επιλογή συντρόφου από τη γυναίκα, μια επιλογή που τα τραγούδια αφήνουν να φανεί ότι συχνά στηριζόταν στο κοινωνικό κύρος που διέθετε ο υποψήφιος σύζυγος. Εκφράσεις, όπως: «δε σε θέλω, είσαι μπεκρής» και «δύο κουσούρια έχει: το ένα πως παίζει ζάρια, το άλλο πως παίζει τάβλι» φανερώνουν συνήθειες των αντρών της εποχής που αποτελούσαν αποτρεπτικά στοιχεία στο να επιλεγούν οι συγκεκριμένοι άντρες για σύζυγοι.

Παράλληλα με τις πληροφορίες που παίρνουμε από την ανάλυση των σεφαραδίτικων τραγουδιών για τη θέση της γυναίκας εκείνης την εποχής, μπορούμε να αντλήσουμε πολύτιμες πληροφορίες ακόμα και για τα επαγγέλματα των Ισπανοεβραίων της πόλης. Πολλά τραγούδια αναφέρονται σε ξενιτεμό του γιου ή του αγαπημένου, κυρίως στα καράβια, αλλά και σε χώρες του εξωτερικού. Μάλιστα στα περισσότερα από αυτά τα τραγούδια παρουσιάζεται παράλληλα και η μάνα είτε η ερωμένη που με υπομονή περιμένει τον γυρισμό του αγαπημένου ανθρώπου της. Οι περισσότερες όμως

πηγές δεν έρχονται να επιβεβαιώσουν το επάγγελμα του ναυτικού για τους Εβραίους της εποχής, αλλά αναφέρονται κυρίως σε επαγγέλματα, όπως αυτό του παλιατζή, του βαρκάρη, του χαμάλη και του ψιλικατζή (Βαφόπουλος, 1985:23). Υπάρχει βέβαια και ένα τραγούδι με τίτλο «Ο ασπριτζής» που επιβεβαιώνει την παραπάνω διαπίστωση σχετικά με τις χειρωνακτικές εργασίες που εκτελούσαν οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης. Στο τραγούδι «La vuelta del hijo maldecido» («Η επιστροφή του καταραμένου γιου»), εκτός του ότι επιβεβαιώνεται η παραπάνω διαπίστωση, δηλαδή του ξενιτεμού του γιου στα καράβια, θίγεται και το μοτίβο της κακιάς μάνας που καταριέται τον γιο που ξενιτεύεται. Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτό το μοτίβο απαντά και στην ελληνική δημοτική παράδοση (σε δημοτικό τραγούδι των Σερρών με τίτλο «Μια μάνα, μια σκυλομάνα»), γεγονός που μας οδηγεί αβίαστα στο συμπέρασμα ότι οι ζωές και οι κοσμοαντιλήψεις αυτών των ανθρώπων δεν διέφεραν και πολύ μεταξύ τους, παρόλο που τους χώριζαν διαφορετικές θρησκευτικές πεποιθήσεις.

Ένα άλλο ζήτημα που θίγεται μέσα στους στίχους των τραγουδιών αυτών είναι το θέμα της προίκας, το οποίο παρατηρείται τόσο στα νανουρίσματα (προγονικά τραγούδια), όσο και στα τραγούδια του μεσοπολέμου, όπως στο «La madre compressiva» («Μάνα κατανοητική»). Το θέμα της προίκας, που θίγεται ήδη από τα Ομηρικά έπη, βλέπουμε ότι περνάει μέσω της κουλτούρας των Ελλήνων και στην παράδοση των Σεφαραδιτών. Δεν ξέρουμε όμως κατά πόσο το έθιμο αυτό υπήρχε και πριν από την εκδίωξή τους από την Ιβηρική χερσόνησο ή υιοθετήθηκε αργότερα. Το τραγούδι αυτό μας μεταφέρει την πικρία της κόρης σχετικά με την προίκα της που έχασε ο πατέρας της στα τυχερά παιχνίδια. Το ίδιο τραγούδι, σε μια διαφορετική εκδοχή στίχου, παρουσιάζει την κόρη με πονεμένα πόδια από τον χορό (τσάρλεστον). Τα σεφαραδίτικα τραγούδια δεν αφήνουν περιθώρια να υποθέσει κανείς ότι συνοδεύονταν από κάποιον συγκεκριμένο χορό. Παρόλα αυτά, γνωρίζουμε ότι τόσο οι χριστιανοί και οι μουσουλμάνοι όσο και οι Εβραίοι χόρευαν τους ίδιους χορούς (παραδοσιακούς). Οι ευρωπαϊκοί χοροί, τύπου τσάρλεστον έκαναν την εμφάνισή τους με την εξάπλωση της δυτικής κουλτούρας και ιδιαίτερα με την επιρροή της γαλλικής κυριαρχίας κατά κύριο λόγο στους μεγαλοαστούς-εμπόρους Εβραίους, που απολάμβαναν μια τέτοιου είδους ψυχαγωγία. Η γαλλική επιρροή φαίνεται και σε πολλούς στίχους σεφαραδίτικων τραγουδιών, της πρώτης κυρίως περιόδου, πριν δηλαδή από τη διάδοση του σμυρναϊκού

τραγουδιού.

Εκτός από τα παραπάνω ζητήματα ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος, μπορεί κανείς να αντλήσει μέσα από τους στίχους των τραγουδιών και πληροφορίες σχετικά με σημαντικά συμβάντα που αφορούν την πόλη της Θεσσαλονίκης και την εποχή και στιγμάτισαν τους κατοίκους της. Τέτοια είναι τα δύο μεγάλα καταστροφικά γεγονότα που έπληξαν τη Θεσσαλονίκη στις αρχές του 20^{ού} αιώνα: ο σεισμός του 1902 και η πυρκαγιά του 1917. Τα στοιχεία που παίρνουμε από τους στίχους, κυρίως για την πυρκαγιά του 1917, είναι πολλά και περιγράφουν τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης που επικράτησαν μετά την καταστροφή για τους Εβραίους και γενικά όλους τους κατοίκους της πόλης. Οι στίχοι του τραγουδιού «El incendio de Salónica» μας δίνουν μια σαφή εικόνα σχετικά με την πείνα, τα προσωρινά καταλύματα και γενικά τις κακουχίες που αντιμετώπισαν τότε. Τέλος, από τους στίχους του τραγουδιού «Yedi Kule» μπορούμε να αντλήσουμε υλικό για τις συνθήκες διαβίωσης των τροφίμων των φυλακών του Επταπύργιου της Θεσσαλονίκης. Η μετονομασία του Βυζαντινού κάστρου σε Γεντί Κουλέ έγινε κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, γύρω στο 1890 συγκεκριμένα, οπότε και άρχισε να χρησιμοποιείται ως μικτές φυλακές, ενώ το ίδιο κτήριο ξαναχρησιμοποιήθηκε για τον ίδιο σκοπό και από τους Γερμανούς κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Τσανανάς, 2001).

Μετά την επιστροφή στην πατρίδα τους τη Θεσσαλονίκη, οι λιγοστοί Εβραίοι επιζήσαντες του ναζιστικού ολοκαυτώματος αντίκρισαν τα σπίτια τους, τις περιουσίες τους και τις συναγωγές τους κατεστραμμένα. Παρότι το πένθος τους ήταν βαρύ και όλος ο πληθυσμός είχε χάσει και θρηνούσε συγγενικά του πρόσωπα, προσπάθησαν να ορθοποδήσουν μέσα στα επόμενα χρόνια. Τίποτα όμως πια δεν θύμιζε την άλλοτε «Μητέρα του Ισραήλ» (Madre de Israel) και τη «Νέα Ιερουσαλήμ», όπως ονόμαζαν οι ίδιοι οι Εβραίοι την πόλη της Θεσσαλονίκης (Hagouel, 2006:7-8). Ο Π.Μ. Κοντογιάννης (Περιοδικό Παναθήναια, Αθήναι, Οκτώβριος 1912) έχει δώσει το στίγμα των Εβραίων της πόλης πριν από το 1912: «Πριν ακόμη αποβιβαστή ο ταξιδιώτης εις την αποβάθραν του λιμένος της Θεσσαλονίκης, αρχίζει να κατανοεί ότι εις στην πόλη ταύτην το πλήθος των Εβραίων είναι μέγα (...) Το καταλαμβάνει κανείς και από τας φυσιογνωμίας των και από την ιδιάζουσαν εις αυτούς προφοράν, με την οποίαν χρωματίζουν και τας ξένας γλώσσας, όταν τας ομιλούν». Η γλώσσα όμως αυτή, όπως πολύ όμορφα την περιγράφει ο

Π.Μ. Κοντογιάννης παραπάνω, σώπασε και μαζί της σώπασαν και τα τραγούδια για σχεδόν 50 χρόνια. Οι στίχοι του παρακάτω τραγουδιού περιγράφουν με ακρίβεια τα συναισθήματα όσων επέστρεψαν στη Θεσσαλονίκη μετά το ολοκαύτωμα.

Τραγούδι μετά τη βροχή

*Τρένα (περνούν) μετά τη βροχή από πόλη σε πόλη,
στο δρόμο μικρή στάση,
κατεβαίνω, τη γνωρίζω
και δίπλα απ' τα πέτρινα σπίτια ακούω πάλι
τις αγελάδες και τις κατσίκες μες στο γρασίδι.
Και τώρα μετά από χρόνια μες στη βροχή,
κανείς δεν θα με αναγνωρίσει, ο Τσίπζο ο ντροπαλός.
Και όλα τα μικρά παιδιά του χωριού,
γυρνώντας από το σχολείο χαχανίζουν,
βλέποντας κάποιον που δεν γνωρίζουν.
Ποιος να θυμάται άραγε το γιο του κουρέα;
Απομακρύνομαι από την αμαξοστοιχία,
τραγουδώντας στο δρόμο της επιστροφής.
Τραγούδι μετά τη βροχή, τραγούδι μετά τη βροχή,
που η μάνα μου μού έμαθε να τραγουδώ.
Τραγούδι μετά τη βροχή, τραγούδι μετά τη βροχή,
παλιό τραγούδι που βγαίνει από τα παράθυρα
και μου φέρνει αναμνήσεις.
Μετά τη βροχή, στους δρόμους,
η ζωή κυλά όπως άλλοτε,
η αβεβαιότητα μ' ακολουθεί ακόμη.
Ελεύθερος να γυρίσω σπίτι,
θυμάμαι το χαρούμενο τραγούδι
και τώρα το ξεχνώ,
ίσως να τ' αποφεύγω εξαιτίας της βροχής.
Στην πλατεία, κοντά στο μαγαζί με τα κρασιά,*

ξαφνικά κάποιος φωνάζει «ο Τσίπζο γύρισε».

Όσοι κάθονται στα καφενεία

με χαιρετούν λες και τίποτε δεν συνέβη.

Εδώ όλα κυλούν όπως πάντα, κανονικά.

Απομακρύνομαι από την αμαξοστοιχία

και κλαίω στο δρόμο της επιστροφής.

Μετά τη βροχή, στους δρόμους,

η ζωή κυλά όπως άλλοτε.

Η αβεβαιότητα μ' ακολουθεί ακόμη.

Ελεύθερος να γυρίσω σπίτι,

θυμάμαι το χαρούμενο τραγούδι

και τώρα το ξεχνώ,

ίσως να τ' αποφεύγω εξαιτίας της βροχής.

Εκτέλεση: Γιεούντα Πόλικερ

Στίχοι: Γιακώβ Γκιλάντ

Μουσική: Γιεούντα Πόλικερ

Η εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης αριθμεί σήμερα 1200 μέλη, στην πλειονότητά τους Σεφαραδίτες. Οι προσπάθειες των μελών της κοινότητας να διατηρήσουν την κουλτούρα, τη γλώσσα και τα τραγούδια τους, ξεκινάει τη δεκαετία του '90 και συγκεκριμένα το 1992, χρονιά συμπλήρωσης 500 ετών από το πογκρόμ τους από τη Ισπανία. Οι προσπάθειες που γίνονται είναι συλλογικές και υποστηρίζονται ταυτόχρονα από την ισραηλινή πρεσβεία και από ιδιωτικές πρωτοβουλίες. Τα εβραϊκά σχολεία, καθώς και οι χορωδίες της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας, προσπαθούν για τη διάσωση και διατήρηση των σεφαραδίτικων τραγουδιών. Το πρόβλημα όμως που δημιουργείται στο σημείο αυτό είναι ο αποκλεισμός των τραγουδιών του ανατολίτικου μουσικού στυλ από τους ίδιους τους φορείς της κουλτούρας, οι οποίοι υιοθετούν μόνο τα τραγούδια ευρωπαϊκού τύπου –παρόλο που ίσως ποτέ να μην τραγουδήθηκαν στην προπολεμική Θεσσαλονίκη. Τα τραγούδια αυτά, δημοφιλή στην παγκόσμια δισκογραφία, αντλήθηκαν κυρίως από χώρες της δυτικής Μεσογείου και ορισμένες των Βαλκανίων

(Σερβία, Σαράγεβο, Βουλγαρία) και αποτελούν πλέον ορόσημο για την κουλτούρα των Σεφαραδιτών στην Ελλάδα και παγκοσμίως.

Δεν έχουν περάσει πολλά χρόνια από τότε που το νεοσύστατο κράτος του Ισραήλ, στην προσπάθειά του για την «κατασκευή» της εθνικής ταυτότητας των ετερόκλητων εβραϊκών πληθυσμών που συμπεριλάμβανε, χρησιμοποίησε τη μουσική ως εργαλείο για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός. Σύμφωνα με τον Seroussi ύστερα από αλλεπάλληλες αποτυχημένες προσπάθειες για τον προσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας του Ισραήλ με την υιοθέτηση δυτικότροπων εβραϊκών τραγουδιών (κεντροευρωπαϊκά) ως εθνικά, η επιτυχία ήρθε από τη Μεσόγειο και συγκεκριμένα από τα εδάφη της πρώην Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Seroussi 2012:8-14). Το ίδιο ακριβώς παρατηρείται και στην Ελλάδα σήμερα, μόνο που εδώ βρισκόμαστε στο πρώτο στάδιο, δηλαδή στον προσδιορισμό της ελληνικής εβραϊκής ταυτότητας με τραγούδια δυτικού στυλ. Ο μεγάλος πλούτος των «μακαμίστικων» τραγουδιών της Θεσσαλονίκης πριν από το 1945 πάει να ξεχαστεί, αν δεν έχει ήδη γίνει, και τα πιο ελκυστικά και «εμπορικά» τραγούδια είναι πλέον πραγματικότητα. Μια πιθανή αιτία της αποσιώπησης των τραγουδιών αυτών ενδεχομένως να έχει τη ρίζα της στο οθωμανικό τους παρελθόν και την ευρεία χρήση του μακάμ που χρησιμοποιούν. Ευθύνεται, δηλαδή, το ότι στο άκουσμά τους παραπέμπουν κατά πολλούς σε τούρκικα μουσικά ιδιώματα. Μια άλλη πιθανή αιτία μπορεί να είναι και η σημερινή δυτική μουσική παιδεία των μουσικών, οι οποίοι καλούνται να διδάξουν τα τραγούδια αυτά χωρίς να έχουν την απαραίτητη γνώση και τον τρόπο απόδοσης των χαρακτηριστικών μικροδιαστημάτων που εμπεριέχουν. Είναι προφανές ότι οι μη γνώστες των μακάμ και κατ' επέκταση των ασυγκέραστων οργάνων, είναι αδύνατο να αντεπεξέλθουν με τις γνώσεις τους πάνω στη δυτική μουσική σε ένα εντελώς διαφορετικό μουσικό ιδίωμα. Τα μόνα σεφαραδίτικα τραγούδια «ανατολίτικου» στυλ που είναι σήμερα σε χρήση είναι κάποιοι μεμονωμένοι ύμνοι που ψέλνονται στη συναγωγή.

Τα σημερινά σεφαραδίτικα τραγούδια (δυτικού στυλ) που είναι σε χρήση στη Θεσσαλονίκη και επιτελούνται τόσο από τις χορωδίες όσο και από τα σχολεία, είναι τραγούδια που διαδόθηκαν με διάφορους τρόπους. Όπως ο Seroussi αναφέρει, αρκετά από τα τραγούδια έγιναν γνωστά από περιοδεύοντα ισπανικά μουσικά συγκροτήματα, που επισκέπτονταν τα Βαλκάνια, μεταξύ αυτών και τη Θεσσαλονίκη, κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Από ένα γράμμα ενός Σεφαραδίτη (που έχει αποσταλεί σε Σεφαραδίτη φίλο

του, κάτοικο της Κωνσταντινούπολης), το οποίο παραθέτει στο άρθρο του ο Seroussi (Seroussi, 2012:19-20), διαπιστώνουμε ότι οι Θεσσαλονικείς, κυρίως οι γυναίκες και τα παιδιά, μάθαιναν πολλά από τα τραγούδια αυτά από τα περιοδεύοντα συγκροτήματα. Ακόμη και οι ίδιοι οι σημερινοί Σεφαραδίτες της Θεσσαλονίκης παραδέχονται ότι πολλά από τα τραγούδια των μαμάδων και γιαγιάδων τους έγιναν γνωστά από τον κινηματογράφο κατά τη δεκαετία του '30. Αυτό που μπορούμε λοιπόν να αναρωτηθούμε είναι κατά πόσο τα τραγούδια αυτά υπήρξαν ζωντανή παράδοση στην κουλτούρα των Σεφαραδιτών της Θεσσαλονίκης. Η αλήθεια είναι, όμως, ότι τραγούδια όπως το «Adio Kerida» και τραγούδια από την ταινία της «Carmen» κατορθώνουν να συγκινήσουν τους περισσότερους Σεφαραδίτες, οι οποίοι έχουν την ανάμνηση κάποιου δικού τους εκλιπόντα συγγενή να τους το τραγουδά. Τελικά μήπως αυτό είναι η παράδοση για αυτούς; Αυτό που τους προκαλεί αναμνήσεις και συγκινήσεις για τα χαμένα τους πρόσωπα; Ίσως να είναι αυτό τελικά που θέλουν να διατηρήσουν και να συνεχίσουν;

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Φίλιας, κάθε πολιτισμός όταν μεταλαμπαδεύει στοιχεία του παρελθόντος του, σε ένα επόμενο στάδιο εξέλιξης, τότε δε μπορούμε να μιλάμε για πολιτισμική στασιμότητα (Φίλιας, 2006:3-4). Αναμφισβήτητα όμως η «μουσειοποίηση» των στοιχείων ενός πολιτισμού κάνει την ίδια στιγμή τον συγκεκριμένο πολιτισμό αδρανή και μη εξελίξιμο. Με αυτόν τον τρόπο η όποια δημιουργικότητα εξαντλείται σε απλή «επαναληπτικότητα», γεγονός που οδηγεί σε πολιτισμική παρακμή. Άλλωστε, για να διατηρηθεί μια μουσική και να συνεχίσει να υφίσταται, όπως ορίζει και η παράδοση, θα πρέπει να πηγάζει από την ίδια την κοινότητα και τους φορείς της, μέσα σε μία αδιάκοπη συνέχεια, με συλλογική μνήμη και βιώματα. Το γεγονός ότι τα συγκεκριμένα τραγούδια «σώπασαν», αλλά και το ότι η κοινότητα έπαψε να έχει άρρηκτους τους δεσμούς της με το παρελθόν της, ώστε να υπάρχουν συλλογικές μνήμες, καθιστά αδιανόητο να μιλάμε για συνέχεια στη μουσική κουλτούρα. Η εξέλιξη είναι και αυτή ένα βασικό στοιχείο της παράδοσης, που όταν σταματήσει να υπάρχει σταματάει και η ίδια η παράδοση και μετατρέπεται σε κάτι άλλο, κάτι πλέον παγιωμένο.

Τα τελευταία χρόνια και ειδικότερα μετά την τελευταία δεκαετία του 20^{ού} αιώνα, οι προσπάθειες αναβίωσης των σεφαραδίτικων τραγουδιών εντατικοποιούνται. Η πληθώρα των ηχογραφήσεων που πραγματοποιούνται αλλά και οι συναυλίες και τα

φεστιβάλ -που περιλαμβάνουν τραγούδια που ανήκουν σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο, επονομαζόμενο «Μουσικές της Μεσογείου»- έχουν ως κύριο στόχο την προώθηση ενός φολκλορικού προϊόντος, μέσα στην «αρένα» της world music. Ιδιαίτερα οι επιτελέσεις των σεφαραδίτικων τραγουδιών από Έλληνες και ξένους τραγουδιστές με τη λογική ότι κάτι τέτοιο συνιστά αναβίωση της μεσαιωνικής μουσικής, τοποθετούν αυτομάτως τα τραγούδια αυτά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των συζητήσεων. Η αναβίωση των σεφαραδίτικων τραγουδιών περιλαμβάνει τα δυτικότροπα τραγούδια, παρά το χαρακτηριστικό «ανατολίζον» μουσικό ιδίωμα που αναπτύχθηκε στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη Θεσσαλονίκη. Τα αναβιωμένα τραγούδια προήλθαν κυρίως από μουσικές μεταγραφές και έχουν κυριολεκτικά απογυμνωθεί από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των τοπικών μουσικών πρακτικών και επιτελέσεων, χωρίς να μπορούν να μας προσφέρουν καμία εθνομουσικολογική πληροφορία.

Σύμφωνα με την Cohen, τα περισσότερα τραγούδια που είναι σήμερα γνωστά στην παγκόσμια δισκογραφία προήλθαν από τις μεταγραφές του Efendi. Ο συγκεκριμένος μουσικός, εκτός του ότι απλούστευσε τα τραγούδια χρησιμοποιώντας πολλά στοιχεία δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, τα οποία συνδύαζε ταυτόχρονα με στολίδια που παραπέμπουν σε τουρκικά μουσικά μοτίβα, προώθησε ένα υβριδικό προϊόν για μαζική κατανάλωση. (Cohen, 2010:11-13) Μέσω του Efendi τα τραγούδια αυτά έγιναν ευρέως γνωστά σε δυτικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι με τη σειρά τους τα παρουσίασαν ως μεσαιωνικές αναβιώσεις, συγχέοντας το τουρκικό μουσικό στυλ με το αραβοανδαλουσιανό μουσικό ιδίωμα της μεσαιωνικής Ισπανίας. Ως γνωστόν, δεν έχουμε διαθέσιμο μοντέλο μεσαιωνικής μουσικής για τη φωνητική απόδοση των τραγουδιών, επομένως δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί καμία σύγκριση με το τωρινό ύφος των μουσικών επιτελέσεων των τραγουδιών. Δεν είναι λίγοι αυτοί που πιστεύουν ότι μπορούμε να ανασύρουμε μέσα από τα τραγούδια αυτά μεσαιωνικά χαρακτηριστικά, μέσω της συλλαβικής μελοποίησης, που θεωρείται μια συνηθισμένη μουσική πρακτική σύνθεσης της εποχής. Εκτός όμως από την απλούστευση των τραγουδιών αυτή η δυτική φολκλοριστική μουσική επιτέλεση είναι ταυτόχρονα στυλιζαρισμένη και με τη ρεπλίκα των μεσαιωνικοαναγεννησιακών οργάνων, έτσι ώστε το εγχείρημα αυτό να γίνεται ευρέως πιο πιστευτό.

Αν δεχτούμε το γεγονός ότι τα τραγούδια αυτά φέρουν ακόμη στοιχεία από το

ιβηρικό μεσαιωνικό παρελθόν τους, αυτά είναι πολύ δύσκολο να τα εντοπίσουμε, μη γνωρίζοντας τίποτα για τη συγκεκριμένη μουσική παράδοση. Σύμφωνα με τον Katz, είναι δύσκολο να μιλάμε για μια κοινή σεφαραδίτικη μουσική, ακόμη και όταν οι Εβραίοι ζούσαν στην Ισπανία, μια και πρόκειται για ετερογενείς πληθυσμούς που ήταν εγκατεστημένοι σε διαφορετικά ισπανικά κέντρα, με διαφορετικό μουσικό και ποιητικό ύφος. Συνεχίζοντας, εξηγεί ότι αν και η γλώσσα μπορεί να έμεινε ίδια και μετά την εκδίωξή τους από την Ισπανία, η μουσική δεν μπορεί να παρέμεινε αναλλοίωτη, διότι οι Εβραίοι στις χώρες που εγκαταστάθηκαν απορρόφησαν στο ρεπερτόριό τους τα τοπικά μουσικά ιδιώματα (Katz, 1968:72-85). Στην ελληνική πραγματικότητα, οι Εβραίοι με τον ερχομό τους στην οθωμανική Θεσσαλονίκη υιοθέτησαν και υπηρέτησαν το τοπικό μουσικό ιδίωμα, συμπράττοντας μουσικά με μουσουλμάνους και χριστιανούς. Αποτέλεσμα αυτής της μουσικής αλληλεπίδρασης είναι ο τεράστιος αριθμός τραγουδιών που απαντώνται σε όλες τις γλώσσες πάνω στην ίδια μουσική. Το ερώτημα που γεννάται σε αυτό το σημείο είναι: «γιατί αποκλείστηκαν από τις σύγχρονες ηχογραφήσεις και μουσικές επιτελέσεις τα τραγούδια που κάνουν χρήση ανατολίτικων μουσικών δρόμων;»

Όπως εύστοχα αναφέρει η Παπαπαύλου για τον φολκλορισμό στη μουσική: «πρόκειται στην ουσία για στρατηγικές διαχείρισης, ανακατασκευής, ερμηνείας και μεταμόρφωσης μιας συγκεκριμένης παράδοσης (...) μέσω της συνειδητής επιλογής στοιχείων της παραδοσιακής κουλτούρας και απόρριψης κάποιων άλλων» (Παπαπαύλου, 2010:4). Σύμφωνα με την παραπάνω άποψη, η επιλεκτική ηχογράφιση ορισμένων μόνο τραγουδιών της μουσικής κουλτούρας των Σεφαραδιτών και κυρίως των δυτικότροπων μελωδιών ή ακόμα καλύτερα των μετεγγραμμένων τραγουδιών (Efendi) δεν φαντάζει καθόλου τυχαία. Το μουσικό προϊόν που μπορεί να προσφέρει μια μουσική εταιρεία για να ικανοποιήσει την «κατασκευασμένη δίψα» των ακροατών ή ακόμα και των ίδιων των Σεφαραδιτών που αναζητούν την πολιτισμική τους ταυτότητα πρέπει να είναι τόσο εύπεπτο αλλά και οικείο συνάμα στο άκουσμά του, ώστε να επιφέρει στην εταιρεία τα αναμενόμενα κέρδη. Το εγχείρημα αυτό γίνεται όμως ακόμη πιο εύκολο αν αναλογιστούμε ότι για τη συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα υπήρξε πολιτισμική ασυνέχεια για σχεδόν 50 χρόνια, χωρίς σχεδόν καθόλου μουσικές μνήμες από τους εναπομείναντες Σεφαραδίτες. Επομένως, δεν υπάρχει κανείς που να μπορεί να αποδείξει το τι είναι εντόπιο και τι όχι. Αν υποθέσουμε όμως ότι η επιλογή των δισκογραφικών

εταιρειών ήταν η προώθηση του οθωμανικού μουσικού ιδιώματος, η απόρριψη του συγκεκριμένου μουσικού προϊόντος θα ήταν σχεδόν βέβαιη εξαιτίας της δυτικής μουσικής παιδείας αλλά και των δυτικών ακουσμάτων στα οποία είναι εκπαιδευμένοι σήμερα οι ακροατές.

4. Επίλογος

Η σημερινή πραγματικότητα για τα σεφαραδίτικα τραγούδια στην Ελλάδα έχει τις περισσότερες φορές το χρώμα μιας αναβιωμένης μουσικής παράδοσης με «ένδοξο» μουσικό παρελθόν. Οι σύγχρονες επιτελέσεις σε πολλές περιπτώσεις απογυμνώνουν τα συγκεκριμένα τραγούδια από τα ιδιαίτερα μουσικά χαρακτηριστικά τους, που αντιπροσώπευαν άλλοτε μια ολόκληρη κοινωνία. Τα πενήντα όμως χρόνια σιωπής των τραγουδιών αυτών ήταν αρκετά για να υπάρξει αυτό που αποκαλούμε «ασυνέχεια» στη μουσική παράδοση. Τα λιγοστά πλέον εναπομείναντα μέλη της σεφαραδίτικης κοινότητας, στην προσπάθειά τους να διατηρήσουν και να συνεχίσουν τη μουσική τους παράδοση, πολλές φορές πέφτουν και τα ίδια θύματα του φολκλορισμού, προβάλλοντας το μουσικό τους παρελθόν ως μια «τουριστική ατραξιόν». Το γεγονός ότι τόσο η μουσική όσο και η γλώσσα δεν αποτελούν πλέον συνεκτικά στοιχεία της κοινότητας δημιουργεί αμέσως σοβαρά προβλήματα, πριν ακόμα ξεκινήσει η μελέτη για τα συγκεκριμένα τραγούδια. Η εβραϊκή κοινότητα, παρά τις προσπάθειές της να κρατήσει ζωντανά τα τραγούδια των προγόνων της, τις περισσότερες φορές δημιουργεί ένα μουσικό «μαυσωλείο» απλώς για παρατήρηση και χωρίς τη δυνατότητα παρεμβάσεων. Η απόρριψη των σεφαραδίτικων τραγουδιών ανατολίτικου στυλ από την ίδια την κοινότητα και η υιοθέτηση των δυτικών σεφαραδίτικων τραγουδιών με το πρόσχημα της ισπανικής καταγωγής τους, δημιουργούν εξ αρχής μια απόσταση μεταξύ των φορέων της παράδοσης και των τραγουδιών, προκαλώντας ένα αγεφύρωτο χάσμα. Ο αναπροσδιορισμός του μουσικού παρελθόντος τους θα ήταν μια ευκαιρία να έρθει η κοινότητα πιο κοντά στις ρίζες της και να εγκύψει στο μουσικό παρελθόν των προγόνων της, ώστε να αφουγκραστεί αυτά που «λένε» τα τραγούδια τους. Η αλήθεια είναι όμως ότι τα τραγούδια αυτά, λόγω της μεγάλης επιρροής που είχαν από τους «δρόμους» της ανατολής, φαντάζουν στο αυτί του σύγχρονου Σεφαραδίτη ως τραγούδια ενός άλλου πολιτισμού, χωρίς το χρώμα της δικής τους παράδοσης. Η ύπαρξη όμως των τραγουδιών αυτών ήταν η μόνη πραγματικότητα για πολλά χρόνια στην πόλη της Θεσσαλονίκης και η «εθελotuφλία» των Σεφαραδιτών για το μουσικό τους παρελθόν οξύνει την ήδη υπάρχουσα ασυνέχεια.

Ο προσδιορισμός της εθνικής ταυτότητας του νεοσύστατου κράτους του Ισραήλ

μέσω της κοινής κουλτούρας και κατ' επέκταση της μουσικής, φαίνεται να έχει εφαρμογή και στην ελληνική πραγματικότητα. Η ανάγκη των Σεφαραδιτών να αποδείξουν την παλαιότερη αίγλη του πολιτισμού τους στις πόλεις που κατοικούσαν δεν είναι μόνο ελληνικό φαινόμενο. Η αιφνίδια διακοπή της κουλτούρας τους είναι λογικό να δημιούργησε σύγχυση στους φορείς του συγκεκριμένου πολιτισμού, που έπειτα από χρόνια αναζητούν την ταυτότητά τους μέσα σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο απ' αυτό που εγκατέλειψαν βίαια οι πρόγονοί τους. Ίσως να αισθάνονται και το ηθικό χρέος απέναντι στους αδικοχαμένους προγόνους τους και αυτό να τους οδήγησε να τονίσουν το «ένδοξο» παρελθόν τους -μάλλον όμως μέσω εσφαλμένων «δρόμων»- με μία στυλιζαρισμένη μουσική παράδοση αποκομμένη από τις αναμνήσεις τους, μια κατασκευασμένη μουσική παράδοση που οι φορείς της στέκουν απλοί θεατές σε μία παράσταση που παίζεται για αυτούς, χωρίς αυτούς.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξένη Βιβλιογραφία

- Basso, Keith H. 1996, 'Wisdom sits in places: notes on a Western Apache landscape', in S. Feld and K. H. Basso (eds), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe, New Mexico.
- Bohlman, Philip V. 1992, "Ethnomusicology's challenge to the canon; the canon's challenge to Ethnomusicology", in K. Bergeron and P.V. Bohlman (eds), *Disciplining Music: Musicology and its canons*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- Bunis, David M, 1999: *Judezmo: An introduction to the language of the sepharadic Jews of the Ottoman Empire*, Jerusalem.
- Clifford, James 1986, 'Introduction: partial truths', in J. Clifford and G. E. Marcus, *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*, University of California Press, Berkeley.
- Cohen, R. J, 1989: *Judeo-Spanish Songs in the Sephardic Communities of Montreal and Toronto: Survival, Function and Change*, a theses (PhD), University of Montreal, Music Faculty, Canada: U.M.I.
- Cohen, R. J. 2010. "*A Mediterranean wide interactive tradition*", Trans: *Transcultural Music Review*. 14 (1).
- Diaz-Mas, Paloma. 1992. *Sephardim: The Jews from Spain*. Chicago and London: Chicago University Press.

- Fleming, K. E., 2007: “*The stereotyped Greek - Jews From Auschwitz-Birkenau to Israeli Popular Culture*” *Journal of Modern Greek Studies* 25, pp 17-40 .
- Geertz, Clifford. 1973, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Hagouel, P. I. 2006. “*History of the Jews of Thessaloniki and the Holocaust*” Pennsylvania.
- Katz, Israel. Jan. 1968. “A Judeo-Spanish Romancero”. *Ethnomusicology* 12 (1): pp. 72-85.
- Kavvadia, E. 2010. *Aspects of contemporary Jewish music in Greece: Case of Judeo-Spanish Songs of Jewish Community of Thessaloniki*. Dissertation for MMus in Ethnomusicology. Goldsmiths College University of London.
- Knopoff, Steven. 2003, ‘What is music analysis?: problems and prospects for understanding Aboriginal songs and performance’, *Australian Aboriginal Studies*, vol. 1, pp. 39–51.
- Kubik, Gerhard. 1986, “Stability and change in African musical traditions”, *The World of Music*, vol. 28, no. 1, pp. 44–68
- Lewkowicz, B. 1999: *The Community of Thessaloniki: An Exploration of Memory and Identity in a Mediterranean City*, a theses submitted for the degree of Philosophy, University of London.
- Marcs, Essica. 2008. “Staging Cultural International: New Concepts of Representing Arab Music in the Israeli Cultural Arena”. in Ana Hofman and Klemen Klum (eds) “*International Journal Euro-Mediterranean Studies*”. The Hebrew University of Jerusalem, Israel, vol. 1, N.1, pp. 91-107.

- Merriam, Alan Parkhurst 1964, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois
- Morphy, Howard 1991, *Ancestral Connections: Art and an aboriginal system of knowledge*, University of Chicago Press, Ill.
- Motti, R. and Seroussi, E. (2004). "Popular Music and National Culture in Israel", pp. 191-213.
- Nettl, Bruno 1983, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*, University of Illinois Press, Urbana.
- Seroussi, E. 2003. "Mediterraneanism" in Israeli music: an idea and its permutations, *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*
- Seroussi, E. 2007. "Music in Medieval Ibero-Jewish Society", in Yom Tov Assis and Raquel Ibanez-Sperber (eds) *Hispania Judaica Bulletin*. The Hebrew University of Jerusalem, 5-68
- Seroussi, E. 2012. "*From Spain to the Eastern Mediterranean and Back*" / "*A song as Metaphor of Modern Sephardic Culture*". Bar-Ilan University Press pp. 41-82.
- Shils, Edward 1971, 'Tradition', *Comparative Studies in Society and History*, vol. 13, pp. 122–59.
- Shiner, Larry. 2003, 'Western and non-Western concepts of art: universality and authenticity', in S. Davies and A. C. Sukla (eds), *Art and Essence*, Praeger, Westport, Connecticut., and London.

- Stock, Jonathon 2001, ‘Ethnomusicology and the individual’, *The World of Music*, vol. 43, no. 1, pp. 5–19.
- Titon, Jeff Todd. 2003, ‘Textual analysis or thick description?’, in M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (eds), *The Cultural Study of Music: A critical introduction*, Routledge, New York and London.

Ελληνική βιβλιογραφία

- Βακαλόπουλος, Α., (1985), Αναμνήσεις από την παλιά Θεσσαλονίκη, Μαλλιάρης Παιδεία, Θεσσαλονίκη.
- Βακαλόπουλος, Α., (1980), Παγκαρπία Μακεδονικής Γης: Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών.
- Δενελάβα-Εξαδάκτυλου, Γ., 2010. Η θέση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης μέσα από τις αφηγήσεις ηλικιωμένων Εβραίων της πόλης, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία.
- Καραδήμου-Γερολύπου, Α., 2002, “Το χρονικό της μεγάλης πυρκαγιάς”, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Μόλχο, Ρ. 2001. Οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης 1856 – 1919. Μία ιδιαίτερη Κοινότητα, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα .
- Μοσκόφ, Κ., (1975), Θεσσαλονίκη. Τομή στη Μεταπρατική Πόλη, Θεσσαλονίκη.
- Μοσκόφ, Κ., (1988), Εισαγωγικά στην Ιστορία του Κινήματος της Εργατικής Τάξης, Καστανιώτης, 3η έκδοση, Αθήνα.

- Σταμπουλή, Γ.Ν., (1984), Η Ζωή των Θεσσαλονικέων πριν και μετά το 1912, Διόσκουροι, Θεσσαλονίκη.
- Τομανάς, Κ., (1997), Οι Πλατείες της Θεσσαλονίκης (μέχρι το 1944), Νησίδες, Σκόπελος.
- Παπαπαύλου, Μ. 2010. Φολκλόρ και Φολκλορισμός: Συγκλίσεις και Αποκλίσεις, στο Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού, (επιμ.) Κάβουρας, Π., Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος
- Φίλιας, Β. 2006. “Στασιμότητα και Εξέλιξη στον Πολιτισμό”, Χοροστάσι 15(1): 1 - 4.
- Χασιώτη, Ι.Κ., (1985), Σταθμοί και κύρια χαρακτηριστικά της ιστορίας της Θεσσαλονίκης, Νέα Εστία, 1403, Αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη, σ.σ. 142 - 145, Κολλάρος, Αθήνα.

Βοηθητική Βιβλιογραφία

- Βαφόπουλος, Γ., (1985), Το παραμύθι της Θεσσαλονίκης, Νέα Εστία, 1403, Αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη, σ.σ. 14 - 36, Κολλάρος, Αθήνα.
- Κοντογιάννης, Π.Μ., Περιοδικό Παναθήναια, Αθήναι, Οκτώβριος 1912
- Τζάννης - Γκίνερουπ, Ν., (1996), Η μουσική των Ισπανοεβραίων, Επτά Ημέρες, Καθημερινή 03 - 03- 96.

- Τσανανά, Α., (2001), Επταπύργιο: η ακρόπολη της Θεσσαλονίκης. Αθήνα: Καπόν.
- Paloni, P. 2008, film: “SALONICA”, Switzerland.

Διαδικτυακές Πηγές

<http://cantomichaelsblog.blogspot.gr/2011/09/wedding-music.html>

<http://ergotelemata.blogspot.gr/2012/02/cantigas-sefarditas-del-oriente.html>

<http://ergotelemata.blogspot.gr/2012/02/cantigas-sefarditas-del-occidente.html>

<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=107055>

<http://www.lowlands-l.net/anniversary/ladino-info.php>