



Comune
di Modena



Comune
di Reggio Emilia



FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Modena



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI REGGIO EMILIA
PIETRO MANODORI

MUSICA e PAROLE

MUSICA e PAROLE
MUSICA e PAROLE
MUSICA e PAROLE

a cura di Luisa Modena

Si ringrazia per la collaborazione

Gabriele Coen e Isotta Tosi per gli “Appunti sulla musica Klezmer e la canzone Yiddish”

© Comunità Ebraica di Modena e Reggio Emilia - 2008

Quid edizioni: ISBN XXXXXXXX

Finito di stampare nel mese di Agosto 2008 presso Stamperia scrl di Parma

Realizzaione grafica: Stefano Censi - www.quidsolutions.com

I brani musicali nell'allegato cd omaggio sono stati registrati presso il Teatro Comunale di Modena Luciano Pavarotti, per gentile concessione della Fondazione Teatro Comunale di Modena.

Nel 2004, in occasione della Giornata europea della Cultura Ebraica, è stato eseguito per la prima volta in Sinagoga, un concerto di musica e melodie sinagogali e abbiamo avuto la sensazione di non avere dato sufficiente diffusione all'evento. Molte persone non hanno potuto ascoltare le musiche che venivano eseguite per la prima volta in un evento pubblico.

Il titolo della Giornata europea della Cultura Ebraica 2008, "Musica e Parole", ci ha dato lo spunto per realizzare la registrazione di tale concerto.

Riproponiamo anche la ricerca storica svolta da **Luisa Marini** nell'archivio della musica della Comunità ebraica, ad essa abbiamo affiancato "appunti sulla musica klezmer e la canzone yiddish" di Gabriele Coen e Isotta Toso, che amplia l'orizzonte musicale ebraico.

La musica accompagna il Popolo ebraico in tutta la sua storia, già nella Torah si parla di musica che accompagna l'Arca Santa nei suoi viaggi verso la terra di Israele.

Si legge nel Salmo 149 "... lodino il Suo nome con accompagnamento di danze di gioia, salmeggino in Suo onore con accompagnamento di cembalo e di cetra; poiché il Signore gradisce il Suo popolo, darà onore agli umili salvandoli"

Ringraziamo tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione della manifestazione, in particolare la Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, la Fondazione Pietro Manodori di Reggio Emilia per il loro contributo, la Corale "Luigi Gazzotti" per la professionalità e disponibilità.

Sandra Eckert

P. S.: Sia nel testo ebraico che in quello italiano non compare l'espressione integrale del nome del Signore, così come è uso della tradizione religiosa ebraica.

LEZIONE-CONCERTO:

Cultura Musicale Ebraica e Melodie Sinagogali

di Luisa Modena

Oggi, a poco più di 130 anni dall'inaugurazione di questa Sinagoga (dicembre 1873), ed in occasione della "GIORNATA EUROPEA DELLA CULTURA EBRAICA", abbiamo l'opportunità di rendere noto il risultato di un lungo lavoro di recupero, riordino, catalogazione, attribuzione ed infine archiviazione di un deposito non utilizzato di numerosissimi manoscritti di musica sinagogale, giacente da anni e talora deteriorati: un patrimonio (in parte proveniente dalla Comunità di Reggio Emilia) non trascurabile, da rivalutare o comunque da conservare.

Con l'odierna manifestazione si avrà l'opportunità di ascoltare alcune composizioni scelte fra detto patrimonio locale ed inoltre qualche melodia che, invece, proviene dal mondo culturale ebraico e di origine diversa.

Della raccolta, sono stati scelti in particolare alcuni testi non tanto o soltanto perché musicalmente fra i migliori, ma anche perché rappresentano aspetti cerimoniali fra i più significativi, o che hanno accompagnato un fiorente passato comunitario che va dalla seconda metà del 1800 fino agli anni quaranta del '900. Sono musiche oggi per la gran parte non più eseguite.

Fra i testi si è preferito scegliere dei Salmi che sono inclusi nella liturgia per i vari giorni festivi, limitando quei brani che possono considerarsi più strettamente preghiere.

È musica ebraica?

Premesso che l'espressione melodica (così come la danza) ha sempre avuto un posto di rilievo nella cultura ebraica e che il canto è parte integrante della liturgia, ci possiamo porre le domande: esiste una "*musica ebraica*", cioè "*originale*"?

È ebraica perché scritta da ebrei, o perché è destinata alla liturgia?

Vi è una “*ebraicità insita*” nel tipo di musica?

Se la vogliamo identificare in relazione ad un “suo stile” musicale si deve concludere che non esiste affatto: non è possibile ravvisare elementi comuni musicali che distinguano ed esprimano una concreta ebraicità. La sua identificazione è in base alla sua funzione: è cioè strettamente legata alla parola, ad un testo ed al significato del testo stesso.

Il canto - Gli strumenti

La voce è lo strumento primordiale; è con il canto anonimo, poi tradizionale, che le genti di Israele manifestarono i loro sentimenti e che, come ogni espressione popolare, si concreta in forme corali, spontanee, non codificate, che accompagnano il ciclo della vita in tutte le sue vicende umane.

(Ricordiamo per inciso il racconto biblico in cui si narra che Miriam, la sorella di Mosè, sulle sponde del Mar Rosso che gli ebrei avevano attraversato indenni, organizzò un coro femminile accompagnato da danze, in lode al Signore, cioè la celebre Cantica del mare - Es.XV 1-16).

Quanto agli strumenti musicali, nella Bibbia ne sono nominati vari, che scavi recenti hanno documentato, come l’arpa (usata da Davide), la lira d’origine assira, strumenti a fiato ed a percussione, come i cimbali, i tamburelli, che avevano la funzione di accompagnare i canti liturgici o comunque celebrativi.

E poiché suonare questi strumenti, nello specifico, era prerogativa degli addetti al Tempio, per l’apprendimento era stata istituita ed annessa una adeguata Accademia.

Evoluzione storica del canto sinagogale

La distruzione del primo Tempio, in cui spazi erano strettamente riservati ai Sacerdoti, e la successiva deportazione in Babilonia, ebbe come conseguenza l’istituzione della Sinagoga come luogo di studio e di incontro. Ciò portò a privilegiare ed a valorizzare la preghiera e la lettura settimanale del Pentateuco che, fatte in forma collettiva, consentivano la partecipazione attiva e corale dei fedeli;

l'apprendimento venne facilitato accompagnando la lettura con canto monodico di tipo salmodiante-orientale, inteso come elemento della preghiera stessa e come incentivo all'elevazione spirituale. Si può dire, anzi, che sin da allora quasi ogni brano liturgico è accompagnato da canorità che, già si è detto, con la danza è mezzo di espressione dell'interiorità; si è supposto che ciò potesse essere una forma di reazione al divieto del figurare, cioè di usare l'altro mezzo spontaneo ed innato dell'uomo per esprimere le proprie emozioni.

Altra conseguenza della distruzione del Tempio fu l'abolizione dell'Accademia e la soppressione dell'uso degli strumenti, durante le funzioni liturgiche, in segno di lutto, come è detto nel Salmo 137:

*Sui fiumi di Babilonia,
là sedevamo piangendo al ricordo di Sion;
ai salici di quella terra
appendemmo le nostre cetre...*

(È il Salmo a cui si ispirò Verdi per il famoso coro "Va' pensiero...")

Col tempo, essendo il canto considerato una tipica funzione sacerdotale, fu affidato, per i testi poetici quali i Salmi, ad un particolare cantore professionista, il "Hazzan", mentre per la lettura della prosa biblica fu elaborato un sistema di accenti e di segni con cui tramandare la cantillazione, ovvero ondulazioni melodiche cantilenanti.

In tal modo i "Hazzanim" andarono creando autonome melodie su antichissime tradizioni, assorbendo elementi del mondo non ebraico ed influenze eterogenee, con propri intenti di gusto estetico, melodie che l'oralità della trasmissione ha reso patrimonio precario e mutabile.

Metodologie e tradizioni musicali

Fin dall'alto Medioevo, poeti e filosofi di origine orientale o giudeo-spagnola si occuparono della metrica, di argomenti musicali ebraici e di liriche liturgiche.

Anche MAIMONIDE, il grande filosofo e giurista ebreo se ne interessò e, tra l'altro, prescrisse l'uso di affidare l'esecuzione dei distici dei Salmi a due cori distinti con canto del tipo responsoriale, sulla base delle più antiche formule musicali (da cui derivano d'altronde anche i canti gregoriani).

In Italia, terra secolarmente multietnica e quindi esposta ad influenze variegata per la formazione dei vari linguaggi, si possono individuare tre tradizioni liturgico-musicali:

- l'"*ashkenazita*" portata dagli ebrei profughi dalle zone germanico-renane-meridionali, in conseguenza delle persecuzioni medievali e post-medievali, melodie in seguito italianizzate;
- il canto "*sefardita*" di origine spagnola-afromediterranea e balcanica, con coloriture tipiche orienteggianti;
- infine quella definita "*del rito italoq*", le cui origini sono rintracciabili sia nei canti liturgici dell'Italia meridionale, un tempo con altissima percentuale di presenza ebraica, sia nella Roma medioevale, intorno al 1000, con influenze palestino-orientali.

Oggi questi aspetti, in parte presenti presso talune Comunità italiane, sono rilevabili soltanto da specialisti; dopo le recenti immigrazioni dal Medio Oriente e dal nord Africa, dovute alle violente persecuzioni arabe a partire dalla seconda metà del '900, molti canti antichi, già qui presenti, hanno ritrovato le loro radici, si sono integrati ed hanno ripreso vigore, in particolare presso le Comunità di Milano e di Roma.

La musica ebraica "*colta*"

Nel Rinascimento, alla corte dei grandi mecenati, furono accolti numerosi artisti e strumentisti ebrei di grande fama, primo fra tutti SALOMONE ROSSI detto L'EBREO - alias SH'LOMO me ADUMIM - che alla fine del '500 portò un radicale mutamento stilistico anche al canto sinagogale, introducendo il canto polifonico (e la partecipazione pure delle donne, altrimenti escluse dal rituale), con l'accompagnamento di strumenti, secondo i nuovi canoni musicali del barocco.

Contemporaneamente collaborarono al rinnovamento dando e ricevendo ispirazione, sia LEON da MODENA dell'Accademia Veneziana, sia EMANUELE da CONEGLIANO VENETO, alias il famoso convertito “LORENZO DA PONTE”, poeta e librettista di Mozart. Insomma, in quegli anni di relativa accettazione degli ebrei, sotto l'aspetto umanistico-culturale, questi musicisti non intesero rimanere esclusi dal rinnovamento del mondo musicale esterno e cristiano, che la rigida, secolare tradizione canora di tipo monodico aveva loro impedito, fino ad allora, di introdurre all'interno della Sinagoga.

Tali novità suscitarono reazioni contrastanti fra i rabbini italiani, che vedevano in tutto ciò l'introduzione nella vita ebraica di modi, costumi, stili liturgici di tipo cristiano; ma col tempo questo nuovo modo espressivo venne considerato “*musica ebraica colta, aulica*” che nella sua specificità diede un contributo al mondo della cultura musicale.

Ora possiamo chiamarla “*musica*”, tout court, non più soltanto canto o melodia; l'influenza della “*multiculturalità ambientale*”, tra cui quella devozionale cristiana, pur non alterando ovviamente il contenuto strettamente liturgico ebraico (che d'altronde non fu mai sottoposto ad una rigida canonizzazione) contribuì nell'ambito delle numerose Comunità a sviluppare autonomamente varie tendenze musicali, spesso per opera di autori non ebrei.

Caratteristiche di alcuni testi liturgici della tradizione modenese: periodo precedente al 1800

Se dal cinque/seicento in Europa si vide uno sviluppo ed un'appropriazione del nuovo modo di far musica, la tendenza degli ebrei italiani, confinati nei ghetti a partire dalla seconda metà del '500, fu, per contro, di conservare, approfondire e tramandare tradizioni e sapere. Ciò permise che non venissero disperse talune forme semplici e tradizionali del canto più antico, trasmesso oralmente, ma comunque giunto fino a noi, anche se con probabili varianti. Per evidenziare quanto detto con un esempio appropriato, non possiamo esimerci dal ricorrere al cerimoniale della cena pasquale, che ha consentito la conservazione secolare di

melodie tipiche, proprio per la partecipazione corale, donne e bambini compresi. In particolare presentiamo due versioni dello stesso Salmo 114 “*BEZZET ISRA-EL*”, che viene cantato durante tale celebrazione; entrambe le melodie presenti a Modena contemporaneamente, sono però totalmente diverse fra loro per stile, provenienza e tradizione.

La versione “*ashkenazita*”, stando alla testimonianza Donati, sarebbe giunta nel modenese intorno al primissimo ‘600, portata dalla famiglia d’origine tedesca, gelosamente custodita per generazioni e tramandata durante le funzioni nell’Oratorio Donati di rito tedesco situato in Via Coltellini, fino al 1940/43, e cioè fino al periodo persecutorio successivo più tragico. Si tratta di una melodia semplice, rituale, generalmente cantata dal Hazzan, che sarebbe andata perduta, se non fosse stata trascritta sul pentagramma per uso familiare nel 1929 e divulgata soltanto assai recentemente.

L’altra versione, che potremmo definire di rito italiano, d’origine veneto-ferrarese, è del tutto diversa dalla precedente; risale sicuramente a prima del ‘700; è un motivo allegro, orecchiabile, con modulazioni orientaleggianti, ritmato, quasi una danza, di facile apprendimento e, probabilmente proprio per questo, del tutto popolare e largamente diffuso nelle Comunità italiane. È un corale cantato a voce spiegata, in cui si riconosce la struttura del periodare musicale sei-settecentesco per la suddivisione di ogni versetto in distici, raggruppati a due a due per formare una strofa.

Fanno pure parte del gruppo di melodie antiche, rinvenute fra i nostri manoscritti, i due Salmi 29 e 150, attribuiti al M° MICHELE BOLAFFI, importante musicista ebreo livornese, vissuto fra la fine del ‘700 e la prima metà del 1800. Di lui poco si sa; fu maestro di cappella nella Sinagoga di Livorno; raccolse e trascrisse la versione originale di alcune melodie liturgiche trasmesse oralmente e conservate nella tradizione sinagogale di rito “*sefardita*”, giunte a Livorno, dove furono accolti numerosi fuggiaschi dalla penisola iberica, a partire dalla fine del ‘400.

I due salmi, secondo i dogmi più antichi, furono originalmente scritti senza accompagnamento. Da sottolineare che tuttora il Salmo 29 viene cantato qui a

Modena durante le funzioni, nella partitura originale scritta per il Tenore. Per questa occasione verrà invece cantato nella versione corale a cappella.

La musica ebraica italiana otto-novecentesca

Con la soppressione dei ghetti e l'emancipazione, il gusto musicale degli ebrei italiani si modellò su quello della musica romantico-melodica italiana, che nel XIX secolo ebbe larga diffusione popolare: motivi di stile operistico, militaresco-risorgimentale, popolare locale, si inserirono nelle composizioni sinagogali, addirittura alle volte le parole ebraiche furono adattate a musiche profane molto in voga.

Si cimentarono numerosi musicisti, ebrei e non, con gusto del tutto personale con musiche corali (ma anche per solisti) con l'accompagnamento di organo o armonium ed altri strumenti, a guisa di concerto.

Spesso il tono è solenne o trionfale, quasi ci si volesse adeguare alla grandiosità e maestosità dei nuovi templi, edificati nel clima della libertà acquisita.

Non si tratta più, dunque, di motivi melodici che accompagnano il testo liturgico per arricchirlo, ma, sia pure sotto la spinta emotiva o devozionale, l'autore fa sfoggio della sua capacità inventiva e della sua bravura professionale.

Nella Sinagoga di Modena, così come nelle altre sinagoghe ottocentesche, fu introdotto un importante organo, un VERATI coevo dell'edificio (oggi disastro), il cui ascolto sicuramente produceva sui fedeli un impatto emotivo e di elevazione certamente più forte del semplice canto del Hazzan.

È tipico della musicalità ottocentesca il primo brano che vi presentiamo: il "BAR-UH ABBA" "del M° ALBERTO FRANCHETTI, ottimo musicista ebreo; il significato solenne del testo ebraico (la benedizione per coloro che entrano nella Sinagoga - Salmo 118 v.26), gli suggerì un brano musicale di forte intensità e maestosità, tuttora cantato in occasione delle cerimonie più importanti della nostra sinagoga, con il quale perciò si dà inizio alla manifestazione odierna.

Si può definire dello stesso genere musicale il Salmo 47, composto dal M° OREFICE di Padova, ebreo, il quale lo scrisse e lo dedicò espressamente alla

nostra Sinagoga nel 1876, l'indomani dell'inaugurazione e che vi sarà fatto ascoltare. La musica è di tipo sacrale, aulico, rispecchia la solennità dell'evento e l'auspicio contenuto nel testo del salmo.

È probabile che non sia stato più eseguito da allora, perciò l'esecuzione odierna si può considerare un'eccezionale occasione di ascolto.

Nel dicembre 1923, per il 50° anniversario dell'inaugurazione del Tempio stesso, fu fatta festa solenne: il M° ETTORE ORLANDI, modenese, per anni direttore del coro ed organista stabile della nostra Sinagoga, ispirato dall'alto contenuto spirituale del Salmo 122, compose un elevato testo che si inserisce pienamente nella tradizione del bel canto melodico italiano da camera, privo di virtuosismi e artificiosità.

Dello stesso M° Orlandi verrà proposto, come brano conclusivo del programma, l' "Aschivenu" (o canto della sera), musicato per la stessa importante cerimonia del cinquantenario, che egli dedicò agli esecutori solisti di allora: al violinista Avv. Gino Friedman e al soprano Rita Franco Modena.

Melodie non sinagogali del popolo ebraico

Il secolo XIX fu portatore pure di un risveglio della coscienza nazionale, tanto in Europa che altrove e, di conseguenza, di un interesse, una rivalutazione e rielaborazione in chiave soggettiva della musica folclorica-popolare e pseudo-popolare anche da parte di grandi della sfera musicale (pensiamo ad esempio a Brahms, a Dvorak o all'ebreo Smètana).

Ciò si manifestò pure nel campo ebraico: musicisti affermati si dedicarono a "rivisitare" canti hassidici, yiddish, yemeniti ed europeo-orientali, le cui parole poetiche sono racconti di vita, di stenti, di gioie, di tormenti strazianti. Sono quindi melodie nate "non in funzione sinagogale", anche se spesso contengono parole di invocazione o di esaltazione e di fede nel D-o di Israele.

Se volessimo proprio dare una definizione di questo immenso patrimonio di musiche potremmo, stando al concetto etnomusicale, chiamarlo "vera musica ebraica - prodotta da ebrei - per gli ebrei": forse l'unica musica "ebraica" per

creazione, esecuzione, fruizione e destinazione.

Per secoli trasmessa oralmente, si sentì l'esigenza di raccoglierla e trasferirla sul pentagramma, fra la fine del 1800 ed i primi anni del '900, troppo tardi però quando più difficile fu ritrovarne le autentiche origini storiche.

Ciò che accomuna tutti questi canti non è la lingua (che va dall'yiddish, all'ebraico, allo spagnolo sefardita, ai linguaggi russo-slavi ecc.), non è la musicalità (che ha caratteristiche ben diverse da luogo a luogo), ma piuttosto la particolare funzione assolta nella storia ebraica e nell'assai simile contenuto emotivo ed esistenziale dei testi poetici e letterari, generalmente anonimi, a cui la musica conferisce vitalità e completezza.

Si è voluto proporre in questa manifestazione anche un saggio di questo tipo di melodie ebraiche.

Anzitutto un testo, per ricordare quel mondo e quella grande cultura dell'Europa centro-orientale distrutta e cancellata dalla furia nazista. Rielaborata dal M^o SCHALIT e diffusa a stampa tra la fine del 1800 ed i primi del '900 (le parole del testo rispecchiano il tragico destino ebraico di tutti i tempi), ascolterete la straziante invocazione al Signore, che è allo stesso tempo attestazione di fede, nel canto yiddish "*ELI, ELI...*" (D-o mio. D-o mio, perché ci abbandonasti?), il cui impatto angoscioso è indimenticabile e terribile.

In lingua ebraica, invece, è il canto yemenita "*ANI' ADAL*", uno dei tanti canti popolari d'impronta tipica orientale: un omaggio ad un popolo dall'antica cultura musicale, tanto diversa dalla nostra, ma assai ricca di tradizioni e di afflato ebraico.

Oggi, studiosi ne ricercano le originali fonti caratteristiche e antichissime. Anche questo canto fu rielaborato e stampato nei primi anni del '900 da un appassionato cultore di musiche tradizionali, il musicista russo ebreo SSAMINSKY.

Appunti sulla musica Klezmer e la canzone Yiddish

di Gabriele Coen e Isotta Toso

“Non so se voi conosciate le melodie ebraiche dell’Oriente, e dunque cercherò di darvi un’idea di questo tipo di musica. Credo di caratterizzarla nella maniera più chiara possibile definendola un incrocio di Russia e Gerusalemme, di canti popolari e di salmi. Questa musica è una musica ‘patetica’ da sinagoga e, nello stesso tempo, piena di popolare ingenuità...”

Joseph Roth, Ebrei erranti, 1927.

Il suono ha nel mondo ebraico un ruolo primigenio: nel Capodanno ebraico si soffia nello *shofar* per ricordare che la creazione del mondo fu annunciata dalla sonorità dirompente di un corno d’ariete e tutto il multiforme universo mistico e filosofico ebraico è intriso di rimandi alla preminenza del suono, della voce, del canto nel rapporto tra D-o e gli uomini. Il suono è elemento fondante della liturgia che per molti secoli è stata l’unica forma d’arte ebraica. In base all’interpretazione musicologica tradizionale l’importanza che la cultura ebraica attribuisce alla musica discenderebbe dal divieto religioso di raffigurare immagini sacre, per evitare il rischio di idolatria. L’impossibilità di dedicarsi alle arti figurative avrebbe spinto gli ebrei a concentrare il proprio genio artistico sulla musica. Ne discende una fondamentale peculiarità nella concezione estetica della musica presso gli ebrei, che identifica il bello con ciò che è buono e giusto. La musica diviene così componente essenziale della preghiera, di ogni momento comunitario rivolto a D-o. Esempio a questo proposito è il momento della cantillazione, un particolare modo di lettura della prosa biblica, intermedio fra la declamazione e il canto vero e proprio. Questa attitudine alla lettura intonata si è estesa allo studio e alla recitazione di tutti i testi sacri, in pubblico e in privato. In relazione inscindibile con

la parola, la musica è dunque canale privilegiato nel rapporto con la divinità. Come esposto da Enrico Fubini nel suo insuperato saggio *La musica nella tradizione ebraica*, la religione e la filosofia ebraiche attribuiscono al tempo una funzione predominante rispetto alla categoria spaziale. Dice Fubini: «Tutta la vita ebraica è scandita da ritmi ben precisi che ne costituiscono in qualche modo l'essenza, l'anima, il suo significato più profondo[...] e anche la musica è essenzialmente temporalità, memoria, ritmo[...] Tra la musica e l'ebraismo c'è un'affinità profonda che va al di là della vaga metafora! Si potrebbe affermare che tutto l'ebraismo, la sua stessa essenza è una musica, o meglio una forma di musica, o, in altre parole, un tentativo di imporre una forma al tempo».

La tesi secondo la quale il divieto della figurazione ha determinato la supremazia della musica e della poesia sulle altre arti è rovesciabile, sempre secondo Fubini, nel suo opposto. Il rifiuto dell'idolatria è la conseguenza del ruolo prioritario della musica che è l'espressione più alta del tempo in divenire, tempo che rifiuta la prigione spaziale della figurazione pittorica e scultorica.

Altra caratteristica della musica ebraica è il costante e ambivalente rapporto con le culture dei paesi della Diaspora. In continua tensione tra la spinta ad integrarsi nella cultura del paese che li ospitava e la necessità di mantenere in vita la propria identità, la musica degli ebrei si è posta in relazione osmotica con l'ambiente esterno. Da una parte essa ha costituito una delle premesse della musica occidentale attraverso le sue influenze sulla primitiva liturgia cristiana e successivamente sul canto gregoriano, dall'altra, in particolare per quanto riguarda la musica profana, si è arricchita delle esperienze musicali dei diversi paesi che hanno accolto le comunità ebraiche.

La comprensione di questi brevi, ma densi concetti è essenziale per penetrare nel mondo musicale ebraico profano, che si è sviluppato in due correnti, espressione dei due grandi rami della Diaspora, quello sefardita e quello ashkenazita. *Sefarad* è il termine ebraico che indica la penisola iberica, territorio nel quale si erano trasferite numerose comunità di ebrei fuggiti dalla Palestina, in seguito alla distruzione del Secondo tempio ad opera dei romani, nel 70 d.C.. Dopo secoli di

convivenza non sempre pacifica con la dominazione araba e con quella cristiana, la definitiva espulsione delle comunità ebraico-spagnole, avvenuta nel 1492 per mano dei Re Cattolici, spinse queste popolazioni verso i paesi dell'Europa Occidentale (Olanda, Italia, Francia) e l'intero bacino del Mediterraneo, dove crearono importanti stanziamenti in Marocco, Algeria, Tunisia, Libia e in tutti i territori dell'Impero Turco, in particolare in Grecia, in Egitto e nei paesi balcanici.

Nell'esilio gli ebrei sefarditi conservarono le loro tradizioni, la lingua spagnola e la musica, ma seppero anche fondere la loro cultura con quella delle società nelle quali si inserirono. La musica sefardita è dominio privilegiato di questo carattere transnazionale in cui si è elaborata la particolare attitudine a combinare la specificità degli elementi musicali ebraici con il ricco universo sonoro del mondo arabo e con la musica rinascimentale europea.

Musica klezmer e canzone yiddish sono l'espressione musicale dell'altra grande entità sociale e culturale ebraica, quella ashkenazita.

Alle soglie dell'età moderna gli ebrei che vivevano ai confini orientali dell'Europa erano un'esigua minoranza di poche migliaia di individui, ma alla metà del nostro secolo, prima che la violenza nazista li avesse quasi interamente sterminati, i circa sette milioni di ebrei che vivevano in Europa orientale rappresentavano la parte più consistente della Diaspora.

La storia della presenza ebraica nelle terre dell'est europeo ha influito in maniera determinante sulla sopravvivenza degli ebrei sul continente. Le numerose espulsioni del XV e XVI secolo avevano praticamente cancellato le comunità ebraiche dalle regioni occidentali europee, mentre in Europa centrale la loro esistenza era continuamente minacciata subendo un costante processo di assimilazione e dispersione nella società circostante.

Nelle terre polacche, lituane, russe, la storia ebraica conobbe una nuova fioritura e un diverso destino che determinò in modo del tutto peculiare l'organizzazione sociale, il rapporto con la tradizione religiosa e culturale, la relazione tormentata con le popolazioni tra le quali gli ebrei vivevano. A questo irripetibile universo sociale e culturale, gli intellettuali ebrei di fine Ottocento hanno dato il nome di

yiddishkeit, dalla lingua comune che ha unito un popolo disseminato in un'area vastissima. Il suo nucleo fondamentale, la cellula primigenia, è lo *shtetl*, la cittadina rurale di casupole e sinagoghe di legno, nata nel medioevo e rimasta praticamente immutata nel corso dei secoli, fino allo scempio nazista. Il microcosmo sociale dello *shtetl*, annidato negli angoli protetti di regioni economicamente e culturalmente arretrate, sopravvive ai pericoli sempre in agguato di un antisemitismo endemico che come un torbido fiume sotterraneo scorre sotto la superficie, per poi riaffiorare con sempre maggiore virulenza. La tenace resistenza all'ostilità esterna, sorretta da una fede irremovibile, è l'essenza dell'esperienza ebraica in Europa orientale.

Che cos'è la musica klezmer

La parola *klezmer* deriva dai termini ebraici *kley* e *zemer* (strumento per il canto) e individua la musica popolare prevalentemente strumentale degli ebrei dell'Europa orientale, conservata ed elaborata a partire dal XVII secolo, a dispetto delle difficili condizioni materiali e spirituali sofferte da questo popolo per regolamenti e divieti di imperatori, papi e zar.

Il folklore e le tradizioni musicali di Polonia, Romania, Russia e Ucraina vivono nel klezmer coniugate da espressività e religiosità tipicamente ebraiche. Il klezmer, musica profana, è il prodotto di una società fortemente religiosa e trae la propria ispirazione dai rumori della strada come dal canto della sinagoga.

L'approccio vocalizzante e l'espressiva sonorità di un violino o di un clarinetto si rifanno in molti casi al canto appassionato della liturgia sinagogale. Bisognerà aspettare gli ultimi decenni dell'Ottocento per trovare nella musica klezmer e nella canzone yiddish, stilemi musicali e tematiche completamente laiche e mondane, capaci di dar voce alla protesta sociale come alle ragioni del cuore.

Momento cruciale nella storia del klezmer fu la massiccia emigrazione ebraica negli Stati Uniti fra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. A New York, primo approdo di circa tre milioni di ebrei, il klezmer conobbe una nuova vita grazie alla contemporanea nascita e affermazione dell'industria discografica. Ancora

una volta il klezmer attinse all'universo sonoro del paese che l'aveva accolto, contaminandosi con il jazz.

Dopo la seconda guerra mondiale, fino agli anni Settanta, la musica klezmer subì una perdita di interesse da parte di interpreti e pubblico sulla scia di una compiuta assimilazione ebraica alla società americana e forse anche per la volontà di rimuovere il proprio doloroso passato dopo il genocidio nazista. In controtendenza, negli ultimi trenta anni, proprio per il suo valore di testimonianza di un mondo scomparso, il klezmer ha visto sorgere intorno a sé un rinnovato entusiasmo. Negli Stati Uniti, Europa e Israele, soprattutto negli anni Novanta, si è tornati a suonare e ad ascoltare klezmer, in sintonia con un più generale fenomeno di riscoperta delle musiche etniche.

La musica klezmer, originariamente ben distinta dal repertorio vocale in lingua yiddish, ha finito per designare, in modo approssimativo, tutte le diverse espressioni musicali ebraiche dell'Est europeo. Si tratta in realtà di due fenomeni ben distinti, nell'ambito dello stesso universo culturale, ma che hanno naturalmente teso a sovrapporsi fino alla quasi completa identificazione operata negli ultimi trenta anni da numerosi esponenti del klezmer revival, in particolare in America i Klezmatics, Giora Feidman, Brave Old World, The Klezmer Conservatory Band. Tra gli esportatori della musica klezmer e della canzone yiddish in Italia, si distinguono Moni Ovadia, Liliana Treves Alcalay, i Klezroyim, i Mish Mash, Enrico Fink, Lee Colbert, ma anche Miriam e Evelina Meghnagi, di origine sefardita.

SOMMARIO

Testi tratti dalla raccolta-ricerca a cura di Luisa Modena

A. Franchetti (1860-1942)

M. Bolaffi (1769 ca.-....)

Antico canto sefardita

Antico canto ashkenazita

E. Orlandi (1880-1943)

M. Foà (1896-1945)

V. Norsa (1859-1933)

L. Modena (1921)

E. Schalit (1886-....)

L. Ssaminsky (1882-1959)

Canti popolari ebraici e yiddisch
(elaborazione di M. Sofianopulo)

Salmo 118 – **Baruh Abbà** *(Coro maschile e pianoforte)*

Salmo 29 – **Mizmor Ledavid** *(Coro e pianoforte)*

Salmo 114 – **Bezzet Israel** *(Tenore solo)*

Salmo 114 – **Bezzet Israel** *(Coro a cappella)*

Aschivenu *(Soprano e pianoforte)*

Salmo 122 – **Samahti** *(Tenore e pianoforte)*

Salmo 107 – **Odu L'A--i chi – tov**
(Soprano, coro femminile e pianoforte)

Scemà *(Coro femminile e pianoforte)*

Elokenu *(Coro e pianoforte)*

Eli, Eli, lama 'asavtanu! *(Tenore e pianoforte)*

Anì hadal *(Soprano, coro e pianoforte)*

Zehòr davàr popolare ebraico
(Soprano, coro e pianoforte)

Tum Balalaika popolare yiddisch
(Soprano, coro e pianoforte)

Du Mejdele, du scheinn popolare yiddisch
(Soprano, coro e pianoforte)

Hàva Nagyla popolare ebraico
(Coro e pianoforte)

ALBERTO FRANCHETTI

Salmo 118 v.26

BARUH ABBA'

Baruh abbà be-Scem A--i.

Benedetto chi viene nel Nome del Signore.

Berahnuchem mi-bet A--i.

Vi benediciamo dalla casa dell'Eterno.

Handwritten musical score for "Baruk Aba" by Alberto Franchetti. The title "Baruk Aba" is written in large, decorative letters. Below it, the text "per Organo" is written in cursive. The score is for three parts: Tenore I, Tenore II, and Bassi. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes: "Baruk a-bi bekema - nai be-rak mi - ham mi". The score is on aged, yellowed paper with some handwritten annotations and a signature "Alb. Franchetti" in the top right corner.

Salmo 29

MIZMOR LEDAVID (Salmo di Davide)

8 aprile 1894

- 1 - Avu l'A--i bené elim,
avù l'A--i cavod va'oz.
- 2 - Avù l'A--i chevod scemò,
isctahavù l'A--i beadrat-kodesc.
- 3 - Col A--i 'al-amaim, El-acavod ir'im,
A--i 'al-maim rabim.
- 4 - Col A--i bacoah col A--i beadar.
- 5 - Col A--i sciover arazim,
vaisciaber A--i ed-arzé Allevanon.
- 6 - Vaiarchidem chemo-'eghel,
Levanon Vesirion chemò ben-reemim.
- 7 - Col A--i hozev laavot esc.
- 8 - Col A--i iahil midbar,
iahil A--i midbar Kadesc.
- 9 - Col A--i ieholel aialot, vaiehesof
ie'arot, uvehalò culò omer cavod.
- 10 - A--i lamabul iasciav,
vaiescev A--i meleh le 'olam.
- 11- A--i 'oz le'amò iten,
A--i ievareh et-'amò bascialom.



*Celebrate o figli di eroi, celebrate la gloria
e l'onnipotenza del Signore.*

*Date al Signore l'onore dovuto al Suo nome,
prostratevi dinnanzi a Lui con sacra riverenza.*

*La voce divina risuona sulle acque, il D-o
della gloria tuona, e il Signore sulle acque impetuose.*

La voce divina è potente, la voce divina è maestosa.

*La voce divina spezza i cedri,
il Signore schianta i cedri del Libano.*

*Egli li fa saltare come vitelli,
Il Libano e il Siriòn come giovani bufali.*

La voce divina fende con frecce di fuoco.

*La voce divina fa tremare il deserto,
Il Signore fa tremare il deserto di Kadesc.*

*La voce del Signore impaurisce le cervere, spoglia le
foreste,
mentre nel Suo Santuario tutto esprime gloria.*

*Il Signore sedeva al tempo del diluvio,
Il Signore siede come Re in eterno.*

*Il Signore darà potenza al Suo popolo,
Egli benedirà il Suo popolo con la pace.*

CANTO DI ANTICO RITO

1 CANTO DI ANTICO RITO ITALIANO-VENETO-FERRARESE

2 ASHKENAZITA DELL'ANTICO "TEMPIO TEDESCO" DI MODENA

Salmo 114

BEZZET ISRAEL

1 - Bezet Israel mimizraim, bet-Ja'cov
me'am lo'ez,

2 - aietà Jehudà le-codsciò, Israel
mamscelotav.

3 - A iam raà vaianòs, ajarden issov
leahòr.

4 - Earim rachedù cheelim, gheva' ot
chivné-zon.

5 - Ma lehà aiàm chi tanùs, ajardén
tissov leahòr?

6 - Earim tirchedù cheelim, gheva' ot
chivné-zon?

7 - Millifné A-òn hùli àrez, millifné E-òa
Ja'cov,

8 - aofehì azùr agam-màim, hallamisc
lema'ieno-màim!

*Nell'uscir d'Israel dall'Egitto, la casa di
Giacobbe da un popolo barbaro,*

*Giuda divenne Sua cosa sacra, Israele
il Suo dominio.*

*Il mare vide e fuggì, il Giordano si
ritrasse.*

*I monti saltarono quali montoni, le
colline come agnelli.*

*Che hai, o mare che fuggì, o Giordano
che ti ritrai?*

*E voi, o monti, che saltate quali
montoni, e voi colline quali agnelli?*

*Dinnanzi al Signore trema, o terra,
dinnanzi al D-o di Giacobbe,*

*che tramuta la rupe in lago, il duro
sasso in fonte d'acqua!*

🎵 SALMO 114 🎵

Adagio

1. Be . . . ze . . . th i . . . sra . . . e . . . l
2. A . . . ia . . . m ra . . . à
3. Ma le . . . hà . . . a . . . am
4. Mil . . . li . . . fnè a . . . -on

f *crese*

- | | | |
|-----------------------------------|--|-------|
| 1. mi . . . mi . . . zra . . . im | be . . . th Ja . . . 'a . . . co . . . v | me - |
| 2. va . . . la . . . nò . . . s | a . . . ia . . . r . . . den . . . | is - |
| 3. ki . . . ta . . . nù . . . s | a . . . ia . . . r . . . den | tis - |
| 4. hu . . . li . . . a . . . rez | mil . . . li . . . fnè | e - |

crese *u. f.*

- | | | |
|-------------------------------------|--|-------------------------------|
| 1. 'am lo . . . 'ez | a . . . ie . . . thà Jèu . . . dà | le . . . cod . . . sciò . . . |
| 2. sov ie . . . a . . . hor | e . . . a . . . rim ra ke . . . du . . . | he . . . e . . . li - |
| 3. sov ie . . . a . . . hor | e . . . a . . . rim t'ir ke . . . du | he . . . e . . . li - |
| 4. lo . . . a Ja . . . 'a . . . cov | ao . . . fe . . . hi a . . . zur | a . . . ga . . . m ma - |

f *Al Fine*

ASCHIVENU (Facci riposare in pace)

*Musicata per il 50° anniversario dell'inaugurazione
del Tempio nel dicembre 1923*

Aschivénu A--i Elokénu lescialom,
vea'amidènu Malchénu, lehaim tovìm
ulscialòm.

Ufròs 'alénu sucàt sceloméha;
veaghén ba'adénu vetachenénu be'ezà
tovà milefanéha.

Veosci'énu lema'an sceméha.

Ufròs 'alénu sucàt sceloméha.

Barùh attà A--i, aporés sucàt scialòm
'alénu, ve'àl col 'amò Israel ve'àl
Jeruscialàim.

Amén!

*Facci riposare in pace, o Signore
D-o nostro, concedi che ci alziamo,
o Re nostro, in vita felice ed in pace.
Stendi su di noi la Tua protezione;
sostienici ispirandoci il Tuo consiglio
davanti a Te.*

Salvaci in grazia del Nome Tuo.

Stendi su di noi la Tua protezione.

*Benedetto Tu o Signore, che proteggi
e dai pace a noi ed a tutto il Tuo
popolo d'Israele ed a Gerusalemme.*

Così sia!

Ad libitum *Allegretto*

ad libitum

Allegretto

Al. sch. oc. na d - mti B. G. e. sind W. hied. sein Ver. god. an

Esquents *Viel geistlich* *Pausen & Schluß*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, the title "Allegretto" is written in a cursive hand. Below it, there are four staves of music. The first two staves are vocal lines, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The fourth staff is a lower piano accompaniment line, possibly for a second instrument or a figured bass. The lyrics "Al. sch. oc. na d - mti B. G. e. sind W. hied. sein Ver. god. an" are written in a cursive hand between the second and third staves. At the bottom of the page, there are three lines of handwritten notes: "Esquents", "Viel geistlich", and "Pausen & Schluß".



Salmo 122

SAMAHTI (Giubilai) - *Dicembre 1923*

1 - Scir ama'alot, ledavid.
Samahti beomerim li: Bet A--i neleh.

2 - 'omedot aiu raglenu bisc'araih,
Jeruscialaim!

3 - Jeruscialaim abenuia che'ir
scehubera-la iahdav.

4 - Scesciam 'alu scevatim, scivté-ia
'edut Ielsrael, leodot Iescem A--i.

5 - Chi sciamma iascevu chissot
lemispat, chissot lebet David.

6 - Sciaalu scelom Jeruscialaim; ishlaìù
oavaih.

7 - lei-scialom beheleh; scialvâ
bearmenotaih.

8 - Lema'an ahai vere'ai, adaberà-na:
Scialom bah!

9 - Lema'an Bet-A--i Elokenu, avaksciâ
tov lah!

*Cantico dei gradini, di Davide
Giubilai quando mi fu detto: alla Casa del
Signore rechiamoci.*

*I nostri piedi sostano alle tue porte, o
Gerusalemme!*

*Gerusalemme fu costruita come città
unificata.*

*Ad essa salgono le tribù, la tribù del Signore,
testimonianza per Israele, per lodare il nome
dell'Eterno.*

*Poiché quivi sono i seggi per il giudizio, i
seggi per la Casa di Davide.*

*Pregate per la pace di Gerusalemme;
prosperino coloro che ti amano.*

*Sia pace tra le tue mura; tranauillità nei tuoi
palazzi.*

*Per amore dei miei fratelli e dei miei
compagni, io dirò ora: Sia pace in mezzo a te!*

*Per amore alla Casa del Signore nostro D-o,
io procurerò il bene tuo! (o Gerusalemme).*

Salmo 107

ODÙ L'A--I CHI-TOV

(Magnificate il Signore) - Febbraio 1924

- 1 - Odù l' A--i chi-tov,
chi le'olam hasdò.
- 2 - Iomerù gheulé A--i, ascer ghealam
miiad-zar.
- 3 - Umeazot chibezam mimizrah
umima'arav mizafon umiiam.
- 4 - Ta'ù vamidbar biscimon dareh, 'ir
mosciav lo mazau.
- 5 - Re'evim gam-zemeim nafsciam baem
tit'ataf.
- 6 - Vaiz'acu el-A--i bazar laem
mimezucoteem iazilem.
- 7 - Vaiadrihem bederh iesciarà lalehet el-
'ir mosciav.
- 8 - Iodù l'A--i hasdò venifleotav livné
adam.
- Magnificate il Signore poiché è benigno,
perché la Sua clemenza è perenne.*
- Lo affermino i redenti dal Signore, che egli
liberò dalla mano dell'oppressore.*
- Li radunò da molte terre, dall'Oriente,
dall'Occidente, dal Settentrione e dal mare.*
- Erravano per deserti e per luoghi solitari,
senza trovare alcuna città abitata.*
- Affamati ed anche assetati, la loro anima
stava per soccombere.*
- Gridarono all'eterno nella loro angoscia ed
Egli li trasse dalle loro angustie.*
- E li indirizzò sulla giusta via verso una città
abitata.*
- Ringraziate l'Eterno per Sua misericordia e
per i prodigi compiuti in favore degli uomini.*

- Salmo 107 / Per Violino -

allegro festivo *Mano*

Violino

Violino

Pedale (basso)

pp - di la - noi chi tös - - *pp* O - di la - noi chi

VITTORIO NORSA

Deuteronomio 6,4

SCEMA'

Febbraio 1924

Scema' Israel A--i Elokenu A--i Ehad.

*Ascolta, o Israele, l'Eterno è nostro
D-o, l'Eterno è Uno.*

(Baruh Scem chevod malhutò le'olam
va'ed)

*(Benedetto sia in eterno il Nome del
Suo glorioso regno).*

Handwritten musical score for "Scema' e Borechù" by Vittorio Norsa. The score is written on three staves. The first staff is marked "Andante religioso" and "Sostato". The second staff is marked "Andante religioso". The third staff is marked "Andante religioso". The score includes vocal lines and piano accompaniment. The title "Scema' e Borechù" is written in large, cursive letters at the top. The composer's name "Vittorio Norsa" is written in the top right corner. The lyrics "Scema' Israel A--i Elokenu A--i Ehad." are written below the first staff. The lyrics "Baruh Scem chevod malhutò le'olam va'ed" are written below the second staff. The lyrics "Benedetto sia in eterno il Nome del Suo glorioso regno." are written below the third staff.

ELOKENU

Maggio 1946

Elokenu veloé avodenu!
Barehenu baberahà amesciulesced
ba-Torà
Achetuvà al iedé Moscè avdeha,
aamurà mipì Aaron uvanav,
Coanim, am chedosceha caamur:

*D-o nostro e D-o dei padri nostri!
Deh! Concedi la triplice benedizione scritta
nella Legge
per mezzo di Mosè Tuo servo, e pronunciata da
Aronne e dai suoi figli, che sono i Sacerdoti,
la casta a Te dedicata, come è detto:*

ELI', ELI', LAMA 'ASAVTANU!

Melodia popolare in yiddisc

Eli, Eli, lama 'asavtanu!
Mit faier un flam
hot men uns ghebrent
ibe rol hot mens
uns gemaht zu schaud.
Zu spot obzu treten fun uns
hot doh keiner nit gevart
fun unser heiliger Teire
fun unser gebot.

Eli, Eli, lama 'asavtanu!
Oi-Eli, Eli, lama 'asavtanu!
Tag un nacht
nor ich tracht
un ich bet,
ich hit meire
unsere Teire
un ich bet: Rete uns!
Rete uns a mol far unsere Oweis
Aweisseinu;
her zu main gevain,
wail helfen kenst Du nor
Got alain,
wail: SCEMA' ISRAEL,
A--I ELOKENU
A--I EHAD!

*D-o mio. D-o mio, perché ci abbandonasti!
con fuoco e fiamma
ci hanno bruciati
dappertutto ci hanno ridotti
a vergogna e vituperio.
Di abbandonare, nessuno di noi
ha avuto il coraggio,
la nostra santa Torà
dai nostri precetti.*

*D-o mio. D-o mio, perché ci abbandonasti!
Oh, D-o mio. D-o mio perché ci abbandonasti!
Giorno e notte
ancora io penso
ed io prego,
io osservo con timore
la nostra Torà
ed io prego: Salvaci!
Salvaci una volta per i nostri Padri
e i Padri dei nostri Padri;
ascolta la mia preghiera ed il mio pianto,
perché aiutare Tu puoi
Tu solo D-o,
perché: ASCOLTA ISRAELE,
L'ETERNO NOSTRO D-O
L'ETERNO E' UNICO!*

L. SSAMINSKY

ANI' HADAL

Antica melodia Yemenita in ebraico

Ani hadal ve' ozi 'ir umigdal.

Io sono misero e la mia rocca è una città e una torre.

Umivtahi ve heschki Scem A--i.

La mia certezza e la mia aspirazione è il Nome di D-o.

Scektiv nurà demalkà ataktirà
betoh libbi leafer et jegonì.

*Giace il fuoco del Re legato
Dentro il mio cuore per annullare la mia
amarezza.*

Ani hadal
(Melodie der Jemenniten)
für Chor oder Quartett
von L. Ssaminsky.

אָנִי הַדָּל
(יעֲמַעֲנִישֶׁע טעלאָדִיע)
סאַר כאַר אַדער קוואַרטעט
פֿון ל. סאַמינסקי.

Herrn J. Knorosowsky gewidmet.

אני הדל ועזי עיר ומגדל
וטבטחי וחשקי שם אדני
שכיב נורא דטלכא אתקטורא
בתוך לבי להסר את יגוני.

Die Volksmelodie in der Urschrift
(Ben-Jehuda „Luach erez Isroel“)

די פאלקס-טעלאָדִיע אין אַרײַנאַל
(בן יהודה „לוח ארץ ישראל“)



ZEHÒR DAVÀR

Zecòr davàr le' avdécha 'al ashèr
ychaltàni

Zot nechamàty ve anèy ky imratécha
chiyàtny

Zedym helytzùny 'ad meòd mitoratécha
lo natyty

*Ricorda la Tua parola al servo Tuo,
sulla quale hai fatto crescere in me la
speranza.*

*Questo è il mio conforto e la mia
afflizione, per la Tua parola ardo,*

*l'arroganza mi ha reso assai ridicolo,
ma non mi sono allontanato dalla Tua
Torah.*

TUM BALALAIKA

Schtejt a Bocher, schtejt un tracht,
tracht un tracht a ganze Nacht:
wemn zu nemn un nit farschemn,
wemn zu nemn un nit farschemn.
Tumbala, Tumbala, tum Balalaika,
Tumbala, Tumbala, tum Balalaika,
Tum Balalaika, schpil Balalaika,
Tum Balalaika, frejlech sol sajn.
Mejdl, Mejdl, 'chwel baj dir fregn,
woss ken wakssn on Regn,
woss ken brenen un nit ojfhern,
woss ken benkn, wejnen on T'ren ?
Tumbala, Tumbala.....

*C'è un fornaio che sta a lavorare
lavora, lavora tutta la notte:
impastare e rivoltare
e mai riposare.
Tum balalajja.....
suona, balalaika,
tum balalaika,
certo deve essere così!
Fanciulla, fanciulla, vorrei chiederti
che cosa può crescere anche sotto la pioggia,
cosa può bruciare e mai consumarsi,
cosa può impaurirti, farti piangere e rattristarti ?
Tum balalaika.....*

DU MEJDELE, DU SCHEJNSS

Du Mejdele, du schejnss, Du Mejdele, du fajnn,
Ich wel dir epes freegn, a Raetenisch, a klejnss:
Woss is haecher far a Hojs,
un woss is flinker far a Mojs ?
Narischer Bocher, narischer Trop !
Du hosst nit kejn Ssejchl in dajn Kop !
Der Rojch is haecher far a Hojs,
A Kaz is flinker far a Mojs.
Du Mejdele, du schejnss, Du Mejdele, du fajnn,
Ich wel dir epes freegn, a Raetenisch, a klejnss:
Woss is tiefer far a Qual,
un woss is biterer far a Gal ?
Narischer Bocher, narischer Trop !
Du hosst nit kejn Ssejchl in dajn Kop !
Die Tojre is tifer far a Qual,
Der Tojd is biterer far a Gal.

*Ragazza bella, oh, ragazza cara,
ti voglio proporre un piccolo indovinello:
cosa è meglio di una casa
e cosa è più svelto di un topo ?
Pazzo caprone, pazzo babbeo,
tu non hai niente nella testa !
La ricchezza è meglio di una casa
ed il gatto è più svelto del topo !
Ragazza bella, oh, ragazza cara,
ti voglio proporre un piccolo indovinello:
cosa è più profondo di un pozzo
e cosa è più amaro di un litigio ?
Pazzo caprone, pazzo babbeo,
tu non hai niente nella testa !
La tristezza è più profonda di un pozzo
e la morte è più amara di un litigio !*

HÀVA NAGYLA

Hàva nagyla venismécha
hàva neranenà venismécha
‘ùru achym belèv samèach.

*Vieni e rendici felici e gioiosi.
Vieni, canta e sii allegro.
Sveglia i fratelli con cuore gioioso.*

Cenni Biografici e illustrativi

a cura di Luisa Modena

ALBERTO Barone FRANCHETTI

nato a Torino nel 1860, morto a Viareggio nel 1942.

Di famiglia ebraica, visse la sua gioventù a Reggio Emilia, dove il padre Raimondo si era trasferito e vi aveva ricevuto il massimo riconoscimento onorifico per aver attuato grandi opere di bonifica e di valorizzazione dei territori. Iniziò gli studi musicali a Torino, poi a Venezia e nel 1880 in Germania (paese d'origine della madre che era una Rothschild), al Conservatorio di Monaco, poi di Dresda, dove si diplomò.

Gli si riconosce una salda dottrina musicale, di sicuro effetto teatrale, imbevuta di germanesimo e di arte wagneriana, ed un posto di forte rilievo quale interprete delle tendenze musicali dei primi decenni del '900 contrassegnati dal cosiddetto "*libertynismo stilistico*". Oltre a musica sinfonica e da camera, compose numerosi melodrammi, alcuni dei quali ottennero successo sia in Italia che all'estero. La sua prima opera (1888) fu "*ASRAEL*", di argomento ebraico; quella considerata più ispirata fu "*GERMANIA*" (1902), con tema storico-epico.

La composizione del Franchetti, il "*Baruh abbà*", introduce la manifestazione odierna, sia per il significato del testo che è felicemente espresso con la tonalità solenne della musica, sia perché fa parte del canto sinagogale della nostra Comunità ormai da oltre 120 anni.

MICHELE BOLAFFI

nato a Livorno, di famiglia ebraica.

Di questo importante musicista non si conosce esattamente né la data di nascita né tanto meno quella di morte; poche e stringate le notizie sulla sua vita. Alcune note lo danno per precettore in dimore di alto lignaggio nel primo quarto di secolo del 1800; fu compositore e Maestro di Cappella per la Sinagoga di Livorno.

La scarsità di notizie e di documenti musicali ritrovati non diminuiscono l'importanza e la notorietà che il Bolaffi ebbe all'epoca, dovuta soprattutto all'aver trascritto, conservato e rielaborato canti liturgici ebraici derivanti dalle antiche melodie di rito sefardita che i fuggiaschi dalla Spagna alla fine del '400, giungendo a Livorno, avevano tramandato di generazione in generazione. Il repertorio del coro della Sinagoga, che egli dirigeva, divenne fonte importantissima e largamente diffusa nelle Sinagoghe italiane ed europee, influenzandone i

gusti musicali.

Il “SALMO 150” e il “SALMO 29” sono due composizioni di alto valore melodico e tipiche del suo stile. Furono scritte, secondo i dettami liturgici del tempo, per coro senza accompagnamento.

CANTO DI ANTICO RITO ITALIANO - VENETO - FERRARESE

“SALMO 114” - “Bezet Israel”

Questo testo, molto popolare nel nord-Italia, oltre che a far parte della liturgia di alcune festività, viene cantato coralmemente durante il “Seder” pasquale (cena per la sera di Pasqua), con grande e festosa partecipazione dei presenti.

L’ascolto contemporaneo delle due versioni dello stesso salmo ne consentirà il confronto, sia dal punto di vista melodico che stilistico: il primo è la dimostrazione di come spesso si siano sviluppati, nell’ambito delle singole comunità e sotto la spinta di vaghe reminiscenze melodiche di origini diverse, autonomi canti sinagogali: in questo caso la melodia risente degli influssi orientaleggianti nelle modulazioni e nella gioiosa interpretazione del salmo stesso; il secondo (quello di rito ashkenazita, per intenderci) ha chiaramente l’impronta lineare della monodia antica.

CANTI DELL’ ANTICO “TEMPIO TEDESCO” DI MODENA

“Salmo 114” - “Salmo 118: vv. 17-20”

Le due melodie ashkenazite, cioè di rito tedesco, sono un “*unicum*”: mai pubblicate, trasmesse oralmente di generazione in generazione, sono canti rituali risalenti almeno agli inizi del ‘600 e gelosamente custoditi dai discendenti delle famiglie ebraiche, giunte a Modena dall’Europa nord-orientale, e che fino alle soglie dell’ultima guerra conservarono e gestirono in proprio l’oratorio di Via Coltellini, detto “*Tempio Tedesco*”.

Sono quindi canti monodici, senza accompagnamento e purtroppo sono gli unici giunti fino a noi. Gemmarosa Donati, depositaria di questa eccezionale tradizione, ne ha curato recentemente la trascrizione scritta. Non siamo in grado, attualmente, di sapere se tali melodie siano note ed in uso presso altre Sinagoghe italiane di rito tedesco.

In occasione della manifestazione odierna verrà eseguito soltanto il Salmo 114 - “*Bezet Israel*”.

ETTORE ORLANDI

nato a S. Damaso di Modena nel 1880, morto a Modena nel 1943.

Studiò a Bologna dove conseguì il diploma di composizione (1903). Si dedicò all'insegnamento della musica nella Scuola Normale maschile, poi nell'Istituto Magistrale di Modena per lunghissimi anni. Attivo in complessi artistici anche all'estero, fu molto noto ed amato per la sua bonomia e per la sua bella vena di compositore di musica sacra, vocale e sinfonica. Musicò alcuni melodrammi, fra cui due su libretto di Clemente COEN, un noto giornalista e scrittore ebreo modenese.

Frequentò l'ambiente ebraico modenese, e per anni (fino al 1925 circa) fu organista nel nostro Tempio, per il quale scrisse numerose e pregevoli composizioni corali. Il "SALMO 122" fu composto per Soprano ed organo, nel dicembre 1923, appositamente in occasione della cerimonia solenne per il 50° anniversario dell'inaugurazione del Tempio. Le parole del Salmo trovano riscontro nella bella musica dal tono trionfante e gioioso. In quella cerimonia, all'organo sedeva lo stesso Orlandi ed il soprano era Rita Franco Modena, di cui l'Orlandi fu accompagnatore pianista per vari concerti.

Come il "SALMO 122", l' "ASCHIVENU" fu composto dall'Orlandi nel dicembre 1923, per celebrare, di venerdì sera, il 50° dell'inaugurazione del Tempio di Modena.

Il brano è la preghiera che ogni credente recita alla fine della giornata, per chiedere a D-o pace, protezione ed un risveglio felice.

In quella memorabile manifestazione all'organo sedeva lo stesso Orlandi, direttore del coro era Mario Foà, il soprano era Rita Franco Modena, al violino era l'avvocato Gino Friedmann, buon ed appassionato dilettante, che negli anni delle leggi razziali si dedicò con tanto impegno alle sorti della nostra Comunità.

MARIO FOA'

nato a Modena nel 1896, ivi morto nel 1945.

Di famiglia ebraica, della sua vita ben poco si sa; fu rappresentante di commercio, sicuramente diplomato in musica perché si fregiava del titolo di Maestro. Persona schiva e pia, onestissima, appassionato cultore musicale e valente organista, sostituì il M° Orlandi come organista del Tempio; già prima del 1923 era direttore del coro, per il quale scrisse numerosi canti sinagogali e rinnovò il repertorio anche introducendo testi di altri autori. Fu compositore prolifico, oltre che per canto corale, anche di liriche nello stile delle romanze dell'epoca.

Morì tragicamente proprio il giorno della Liberazione di Modena, dopo essersi salvato

nascondendosi durante le leggi razziali.

Il “*SALMO 107*”, composto fra il 1924 e il 1926, dedicato al Soprano Rita Franco Modena, è una delle sue migliori ed appassionante composizioni.

VITTORIO NORSA

nato a Mantova nel 1859, morì a Milano nel 1933.

Di famiglia ebraica, studiò al Conservatorio di Milano composizione e pianoforte, e lì si diplomò e vi insegnò poi per molti anni. Compose musica sacra e da camera, brani per cori, orchestra, organo, quartetti, composizioni spesso premiate ed apprezzate.

Si cimentò anche in un melodramma che fu rappresentato ed in odi sinfoniche-vocali.

Il versetto dello “*SCEMA*” (che è in Deuteronomio 6,4) fa parte della liturgia giornaliera; è un brano breve, ma contiene quello che è il principio fondamentale della fede ebraica e cioè la dichiarazione e l’affermazione dell’Unicità di D-o.

Fra i tanti musicisti che l’hanno posto in musica, è stato scelto questo del Norsa, che fa parte del nostro patrimonio musicale.

LINO MODENA

nato a Modena nel 1921, vive a Torino.

Di famiglia ebraica, studiò privatamente il pianoforte, poi anche composizione a Torino. A causa delle leggi razziali, dovette interrompere gli studi; si rifugiò in Svizzera, ma al suo rientro non fu più possibile riprendere i corsi musicali.

Assieme ad amici e ad appassionati musicofili fondò a Torino il “Circolo del Mosaico”, svolgendo un’importante attività per la diffusione della cultura musicale nel dopoguerra e per parecchi anni.

L’ “*ELOKENU*” la cui musica si esprime prima sommessamente poi a gran voce, è una perorazione affinché D-o conceda al suo popolo la sacra benedizione sacerdotale.

Questo brano fu scritto nel 1946 per il matrimonio della sorella e da allora viene cantato dal coro in occasioni solenni.

ENRICO SCHALIT

nato a Vienna nel 1886; (nel 1926 era vivente).

Di famiglia ebraica, si diplomò e visse a Monaco di Baviera come insegnante e compositore; scrisse musica da camera, per orchestra e per pianoforte; elaborò melodie orientali sefardite

(“*Canti degli Ebrei Babilonesi*” da Idelsohn), nonché canzoni popolari ebraiche, fra cui il drammatico testo:

“*ELI’... ELI’...*” con parole in “*yiddish*”, la lingua parlata da milioni di ebrei dell’Europa centro-orientale, che subirono innumerevoli e terribili “*pogroms*”, anche nell’ottocento e in epoca zarista, fino allo sterminio della Shoà.

Il cantore, fra le lacrime, rivolge un accorato e straziante appello al D-o d’Israele, perché ascolti il pianto del suo popolo e lo salvi: ma così non fu! La musica ben esprime il grido di dolore, l’ansia e la fiducia che da Lui potrà venire la salvezza e la fine delle pene.

L. SSAMINSKY

Ebreo di origine russa.

L’antica melodia Jemenita, con parole in ebraico, è stata stampata a S.Pietroburgo nel 1913, per le raccolte di canti popolari ebraici, e dal musicista rielaborata per coro, o per 4 voci soliste, con accompagnamento di harmonium o piano.

La cantata inizialmente dolce, quasi una nenia, passa gradualmente al crescendo grandioso del finale, con cui viene espressa l’esaltazione del Nome del Signore.

MUSICA e PAROLE: il CD

cultura musicale ebraica e melodie sinagogali

Coro **LUIGI GAZZOTTI**

Roberta Mameli, *soprano*

Gianluca Ferrarini, *tenore*

Francesco Frudua, *pianoforte*

Giulia Manicardi, *direttore*



Fondato nel 1923, ha sempre mantenuto una attività concertistica intensa e di qualità ed è oggi una delle più vivaci realtà culturali della città di Modena. Tra le partecipazioni degli ultimi anni: Glasgow 1990 su invito del Consolato Italiano, Die Ruinen von Athen di Beethoven per le stagioni ufficiali 1994 dei Teatri di Ferrara e Treviso, stagione 1996 degli Amici della Musica di Modena, festeggiamenti per il 75° anniversario (1998), IX centenario di fondazione del Duomo di Modena (1999), inaugurazione ciclo Arabesque (2003), Giornate Europee della Cultura ebraica (2004-2006), IX centenario della traslazione di San Geminiano (2006). Dal 1996 organizza il festival internazionale “I luoghi sacri

del suono”. Alcuni titoli eseguiti dal 2000: Haydn Theresien-Messe e Nelson-Messe, Rossini Stabat Mater, Saint-Saens Oratorio di Natale, Fauré Requiem, Dvorak Messa in Re, Britten Rejoice in the Lamb, Purcell Funeral Sentences, Mozart Davide Penitente e Messa in Do Minore, Brahms Ein Deutsches Requiem, Haendel Dixit Dominus. Ha lavorato con Cappella Teatina di Bologna per produzioni barocche dirette da G. Paronuzzi, B. Manfredini e G. Manicardi, con solisti come W. Matteuzzi e A. Manzotti ed ha recentemente inaugurato la collaborazione con Arte Resoluta, ensemble milanese che riunisce alcuni dei migliori musicisti italiani. Tra i direttori stabili degli ultimi anni: F. Salce, G. Pacchioni, S. Seghedoni e dal 2001 Giulia Manicardi, con cui ha avviato un lungo percorso di crescita artistica e musicale.

Giulia Manicardi, direttore

Nata a Modena, diplomata in pianoforte con F.Scala e laureata con il massimo dei voti e lode in Musicologia (Università di Parma). Ha frequentato i corsi di perfezionamento dell'Accademia Internazionale Pianistica di Imola. Ha studiato pianoforte anche con M.T.Carunchio, composizione con C.Giacomini, tecnica vocale con G.Visintin. Partecipa a vari concorsi nazionali ed internazionali conseguendo premi significativi e riconoscimenti. Svolge attività concertistica ed ha al suo attivo numerose collaborazioni con cantanti. Nel 1997 ha intrapreso lo studio della Direzione d'Orchestra con V.Tchiftchian, ottenendo il diploma di merito ai corsi di perfezionamento dell'Istituto Benvenuti di Conegliano. Ha partecipato al VIII Corso Internazionale di Direzione d'Orchestra patrocinato dall'Associazione Musicale Feltrina, al I Corso Internazionale di Direzione d'orchestra promosso dall'Accademia San Felice di Fiesole, docenti M.Beck e D.Pascu con cui mantiene un rapporto di collaborazione. Nel 2004 ha studiato Direzione d'orchestra a Vienna con S. Mas Conde, ottenendo il diploma ai Wiener Meisterkurse. Ha tenuto concerti con Orchestra Sinfonica Giovanile di Bucarest, Orchestra Sinfonica Festival di Plovdiv (Bulgaria), Orchestra Sinfonica Veneziana, Cappella Teatina di Bologna, Orchestra Filarmonica Emiliana. Dal 2001 è direttore musicale dell'Associazione Corale Luigi Gazzotti e dal 2003 è docente dei Corsi di alta formazione per attori presso ERT Emilia Romagna Teatri.

Roberta Mameli, soprano

Roberta Mameli, soprano, ha studiato canto lirico presso il Conservatorio di Musica "G.Nicolini" di Piacenza e violino presso la Scuola Civica di Cremona con il M° C.Feige. Ha debuttato giovanissima nell'opera Didone ed Enea di H.Purcell al Teatro Comunale di Alessandria nel ruolo di Mercurio diretta dal M° E.Muller con la regia di G.Sciutti. Svolge un'intensa attività solistica in qualità di cantante sia in Italia che all'estero con un repertorio che va dal Barocco al Novecento. Ha cantato in numerosi teatri italiani ed esteri collaborando con varie formazioni cameristiche ed orchestrali di prestigio sotto la direzione di E.Muller, D.Callegari, U.Benedetti Michelangeli, F.M.Bressan, J.Tate, G.Rovaris, E.Gatti, F.Bonizzoni, T.Severini, C.Cavina, C.Abbado. Ha lavorato con diversi ensemble di musica barocca tra cui l'Accademia degli Erranti, l'Ensemble Sacro & Profano, l'Ensemble Aurora, la Risonanza, la Venexiana, le Bizzarrie Armoniche e la Compagnia de' Musici. Tra le opere interpretate: Il fanatico in berlina di G.Paisiello al Teatro Bibiena di Mantova, Die Meistersinger von Nur-

nberg di R.Wagner con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI sotto la direzione del M° J.Tate, La finta giardiniera di W.A.mozart al Teatro Gustavo Modena e al Teatro La Fenice di Genova e a Le Théâtre de Saint Malo, Il geloso sincerato di G.Nicolini al Teatro Municipale di Piacenza; Ifigenia in Aulide di L.Cherubini con l'Orchestra Arturo Toscanini sotto la direzione del M° T.Severini; San Giovanni Battista di A.Stradella; La forza d'amore di B.Pasquini al Teatro di Treia; Orfeo di C.Monteverdi; Combattimento di Tancredi e Clorinda e Ballo delle Ingrate al Teatro Ponchielli di Cremona. Ha all'attivo registrazioni con le case discografiche: Bongiovanni, Glossa e RAI3.

Gianluca Ferrarini, tenore

Nato nel 1964, si è diplomato in organo e composizione organistica (Conserv. "A.Boito" di Parma) e in canto (Conserv. "Nicolini" di Piacenza), specializzandosi poi nel repertorio Vocale medievale, rinascimentale e barocco. Collabora stabilmente con "Concerto Italiano" di R.Alessandrini, "Mala Punica" di P.Memelsdorff e con la "Compagnia de' Musici" di F.Baroni. Ha lavorato con direttori italiani e stranieri quali: P.Neumann, J.Savall, M.Radulescu, M.Fulgoni, D.Tabbia, G.Acciai, L.Picotti. Ha partecipato ad importanti festival nazionali ed internazionali, ha effettuato alcune produzioni, come solista, con l'Orchestra sinfonica dell'Emilia Romagna e registrazioni discografiche con Symphonia, Opus 111, Erato, Stradivarius, Dynamic, Sarx, Mondo Musica, Harmonia Mundi France.

Francesco Frudua, pianoforte

Francesco Frudua si è diplomato a pieni voti in pianoforte, a Pesaro, e in Musica Vocale da Camera a Parma. Dopo alcuni anni di attività come solista, si è poi dedicato principalmente alla musica da camera in duo con diversi strumenti (violoncello, flauto, sassofono), perfezionandosi col M° Bruno Canino al "Campus Internazionale di Musica" di Sermoneta e col M° Pier Narciso Masi al Corso triennale di Musica da Camera dell'Accademia "Incontri col Maestro" di Imola. Nel 1992 vince il 2° premio al Concorso Nazionale di Musica da Camera A.M.A. Calabria. Dal 1989 al 1995 ha organizzato ed eseguito una serie di concerti per il Comune di Imola con particolare interesse per la musica vocale (tra questi, nel 1993 la "Petite Messe Solennelle" di G. Rossini). Nel 1995 ha conseguito il Diploma per Maestro di Teatro presso l'Accademia ACIS di Milano col M° U. Finazzi del Teatro "G. Donizetti" di Bergamo,

il Diploma di Maestro Sostituto al Corso Internazionale di Perfezionamento SPAZIO MUSICA di Orvieto col M° G. Pisani del Teatro alla Scala di Milano ed è stato selezionato come partecipante effettivo alla Master Class del M° L. Magiera e del soprano R. Kabaiwanska a Bologna. Sempre nel 1995 ha collaborato con il soprano Adelisa Tabiadon al Corso di Tecnica ed Interpretazione Vocale presso l'Accademia di Torre Molina (Piacenza) e come Maestro Rammentatore col Teatro "Mancinelli" di Orvieto ne "La Cambiale di Matrimonio" di G. Rossini, ha inoltre partecipato all'esecuzione integrale al pianoforte de "La Traviata" di G. Verdi in forma di concerto a Brescia. Nel mese di febbraio 1997 ha tenuto due conferenze nell'ambito degli incontri "Fuori dal palcoscenico" della stagione di prosa 1996/97 del Teatro Comunale di Imola: "La strana voce", lezione-concerto sulla tecnica vocale, e "Maria Callas e le sue epigone". Nello stesso anno, in duo con il soprano Valentina Domenicali, è risultato vincitore all' XI Concorso Nazionale di Musica da Camera di S. Pietro in Vincoli (Ravenna) ed è stato selezionato come partecipante effettivo alla Master Class sul Lied tenuta dal M° Irwin Gage a Firenze. Collabora con numerosi cantanti e strumentisti e svolge intensa attività concertistica sia in formazioni concertistiche sia come accompagnatore. Dal 1997 collabora con il Teatro Comunale "E. Stignani" di Imola nella programmazione di concerti e nell'allestimento di opere liriche al pianoforte. Dal 2000 è docente presso la scuola comunale di musica Vassura-Baroncini di Imola.

ELENCO DEI BRANI - TRACKING LIST

- | | | | |
|----|------|--|--|
| 1 | 1:04 | Salmo 118 – Baruh Abbà <i>(Coro maschile e pianoforte)</i> | A. Franchetti (1860-1942) |
| 2 | 2:22 | Salmo 29 – Mizmor Ledavid <i>(Coro e pianoforte)</i> | M. Bolaffi (1769 ca.-....) |
| 3 | 4:11 | Salmo 114 – Bezzet Israel <i>(Tenore solo)</i> | Antico canto sefardita |
| 4 | 4:00 | Salmo 114 – Bezzet Israel <i>(Coro a cappella)</i> | Antico canto ashkenazita |
| 5 | 2:24 | Aschivenu <i>(Soprano e pianoforte)</i> | E. Orlandi (1880-1943) |
| 6 | 3:04 | Salmo 122 – Samahti <i>(Tenore e pianoforte*)</i> | |
| 7 | 2:36 | Salmo 107 – Odu L'A--i chi – tov
<i>(Soprano, coro femminile e pianoforte)</i> | M. Foà (1896-1945) |
| 8 | 1:18 | Scemà <i>(Coro femminile e pianoforte)</i> | V. Norsa (1859-1933) |
| 9 | 1:59 | Elokenu <i>(Coro e pianoforte)</i> | L. Modena (1921) |
| 10 | 2:50 | Eli, Eli, lama 'asavtanu! <i>(Tenore e pianoforte*)</i> | E. Schalit (1886-....) |
| 11 | 2:17 | Anì hadal <i>(Soprano, coro e pianoforte)</i> | L. Ssaminsky (1882-1959) |
| 12 | 3:14 | Zehòr davàr popolare ebraico
<i>(Soprano, coro e pianoforte)</i> | Canti popolari ebraici e yiddisch
<i>(elaborazione di M. Sofianopulo)</i> |
| 13 | 2:13 | Tum Balalaika popolare yiddisch
<i>(Soprano, coro e pianoforte)</i> | |
| 14 | 1:41 | Du Mejdele, du scheinns popolare yiddisch
<i>(Soprano, coro e pianoforte)</i> | |
| 15 | 1:36 | Hàva Nagyla popolare ebraico
<i>(Coro e pianoforte)</i> | |
- * su pianoforte d'epoca . Steinway 1920

Registrazione in presa diretta 20/6/2008 - Teatro Comunale Luciano Pavarotti - Modena
Presenza del suono: Massimo Corni Editing digitale e mastering: Fabio Bertin