



La Istoria de Purim

*Musique et poésie des Juifs en Italie
à la Renaissance*

*Music and poetry of the Jews
of Renaissance Italy*

Ensemble Lucidarium



La Istoria de Purim

*Musique et poésie des Juifs en Italie
à la Renaissance*

Les interprètes

Ensemble Lucidarium

Gloria Moretti : chant (GM)

Viva Biancaluna Biffi : chant (VBB), viola d'arco (VBB1), chant et viola d'arco (VBB2)

Enrico Fink : chant, récitation (EF)

Avery Gosfield : flûte à bec (AG), flûte et tambour (AG1)

Marco Ferrari : flûte à bec (MBF), flûte double (MBF1), flûte à bourdon (MBF2), douçaine (MBF3), chalemie (MBF4)

Francis Biggi : viola da mano (FB), viola da penna (FB1), cetra (FB2), colascione (FB3)

Massimiliano Dragoni : dulcimelo (MX), tamburello (MX1), tambour carré (MX2), tamburo a battenti (MX3)

Elisabetta Benfenati : guitare renaissance (BB1), chitarra battente (BB2)


Federico Marincola : luth basse (FM), chitarra battente (FM1)



Le programme



- 1 **Prière pour enlever le Séfer Thorà de la Arche (En Kamokha / Shema Israel)** 3'21
EF
- 2 **Les Caterines / La Cara Cossa (La Folia)** 6'43
VBB2, GM, MX1+2, FB, BB1+2, FM, AG, MBF3
- 3 **Dos lid fun der sreyfe in Venedig (Chanson sur l'Incendie de Venise)** 5'33
EF, FB2, MX, AG, MBF, VBB, GM
- 4 **Anello** 5'27
MX, MBF2, FB2, AG1
- 5 **Toutes les créatures du ciel et de la terre (Kol Berue)** 5'47
EF, FB2, VBB1, MX2, MBF, AG
- 6 **Bofo-Bukh** 8'27
EF, VBB1
Buovo d'Antona
GM, FB2
- 7 **Moresca (sull' Aria d'ottava)** 3'08
FB, FM1, BB1, MX, VBB1, AG1, MBF4
- 8 **Tu dormi, io veglio e vo perdendo i passi** 3'22
VBB, BB1, FM
- 9 **Ishena at ani geor venodad** 1'21
GM, VB1



- 
- | | | |
|----|---|-------|
| 10 | Tu dormi, io veglio a la tempesta e vento
<i>GM, VBB, FB, FM, BB1</i> | 1'26 |
| 11 | Pass'e mezo a la bolognesa
<i>MX3, FB, FM, BB1</i>
Saltarello a la bolognesa
<i>AG, MBF1, MX1, FB, FM, BB2</i> | 4'35 |
| 12 | Chants pour la fete de Pourim

<i>La Cansonetta da Purim</i>
<i>EF, MX3, GM, AG1, MBF4, MX1, FB, VB1</i>

<i>La Istorìa de Purim io ve racconto</i>
<i>VBB2</i>

<i>Meguilla d'Esther</i>
<i>EF</i> | 14'42 |
| 13 | Ma Nishtana / Avadim Hainou
<i>EF</i> | 1'36 |
| 14 | Fuggi, fuggi, fuggi (Il Ballo di Mantova)
<i>GM, VB, FB, FM, BB, AG, MBF3, MX2</i> | 3'31 |
| 15 | Khad Gadya / Un Caprett
<i>EF</i> | 3'01 |
| 16 | Khad Gadya, Khad Gadya
<i>GM, VBB, FB, MX2, AG, MF3, EF</i> | 3'07 |
- 
- 

> minutage total : 75'30



Qu'y a-t-il de commun entre un ensemble de musique ancienne et le répertoire synagogal italien ?

L'histoire de la musique des Juifs d'Italie est riche et complexe ; si riche et si complexe que la recherche du fil qui arrive jusqu'à la Renaissance et bien avant est sans aucun doute une entreprise désespérée.

Toutes les communautés en Italie, grandes ou petites, ont gardé, au moins jusqu'au début du XX^e siècle, leur propre tradition musicale. Ces mélodies, la plupart de tradition orale, portent les traces de mélanges continus, avant tout dans les trois traditions le plus répandues en Italie : le rite séfarade, le rite ashkénaze et le rite italien. De plus, le XVIII^e siècle a mis en évidence une grande discontinuité dans l'histoire des Juifs d'Italie : la suppression des ghettos, la participation au mouvement d'indépendance nationale qu'on appelle le *Risorgimento*, en somme le phénomène appelé «émancipation» suscita pendant des décennies une certaine euphorie. L'on bâtissait de très grandes synagogues et l'on se consacrait avec ardeur à «moderniser» la tradition musicale, demandant à des compositeurs plus ou moins célèbres d'écrire des nouvelles mélodies avec des arrangements pour 'Chazzan' orgue et choeur, cherchant souvent l'inspiration dans le monde de l'opéra lyrique qui était très à la mode et qui faisait très «italien».

Que reste-t-il à chercher, pour un ensemble de musique ancienne dans le répertoire synagogal italien? Non pas des traces explicites, des musiques clairement reductibles aux siècles passés, des morceaux anciens facilement identifiables. L'histoire de la musique sacrée des Juifs d'Italie est avant tout une histoire de m d'interaction avec la musique italienne à travers les é


What can an early music group do with the Italian synagogue repertoire?

The history of the music of Italian Jews is a rich and complex one: so rich and so complex that trying to trace its origins back to the Renaissance and earlier might still be a pointless effort.

Every Jewish community in Italy, be it large or small, maintained its own musical tradition up at least up to the early 1900s. The melodies, generally orally transmitted, show traces of constant cultural exchange. Italian Jews boast their own peculiar tradition, dating back from the communities present in Rome well before the Diaspora even began: before the destruction of the second Temple, but there are also many communities who follow the *rito tedesco* – Ashkenazim – or the *rito spagnolo* – the Sephardim, who arrived from Spain and southern Italy after the expulsion of the Jews in 1492. In many towns, *scuola* (shul) italiana, *scuola tedesca* and *scuola spagnola* have stood side by side for centuries. The nineteenth century marked a turning point in the history of the Italian Jews: the opening up of the ghettos, participation in the *Risorgimento* – the whole phenomenon usually referred to as the 'emancipation' that brought decades of something like euphoria. This included the building of enormous synagogues, and – why not? – the 'modernization' of the musical tradition: new melodies for the liturgy were commissioned from famous or near-famous composers, usually for *chazzan*, choir and organ, often borrowing from the opera repertoire that was very fashionable – and very 'Italian'.

What is left, then, for an early music group to find in the Italian liturgical repertoire? Not many explicit traces, to be sure; nor melodies easily identifiable as centuries old. However, the history of the music of






de rénover le répertoire, ne voulurent pas oublier tout à fait la grande histoire de cette musique composite. Il est facile de s'en rendre compte en écoutant des chants qui, sous une apparence «moderne», gardent des échos très marqués des musiques du XVIII^e ou du XVII^e siècle et même plus anciennes. En fait, si nous écoutons les chants de Shabbat et de toutes les fêtes juives qui résonnent aujourd'hui dans les synagogues italiennes, ou qui résonnaient il y a quelques décennies, avant que la tentative de suppression de l'hébraïsme en Europe réalisée par le nazisme et le fascisme mette à dure épreuve aussi la survie des communautés italiennes, surtout celles des centres mineurs. Si nous écoutons ces chants qui, par miracle, sont encore vifs et très souvent exécutés et non pas comme pour beaucoup d'autres traditions anciennes, l'apanage exclusif des chercheurs, c'est comme si nous écoutions un concentré de l'histoire de la musique des Juifs d'Italie et des Italiens. La mémoire de la musique que, pendant la Renaissance, les Juifs échangeaient avec les Italiens est encore très présente. Cet échange, cet enchevêtrement, c'est ce que notre travail essaye de raconter.

Enrico Fink

(traduction Lucette Barattini Biggi)



the Jews in Italy is above all a history of interaction, and its primary interaction has always been with the surrounding world: decade after decade, century after century with the contemporary trends of Italian music – the *belcanto* style used in the nineteenth century is just one of many examples. The same nineteenth-century composers who were called upon to modernize and aggrandize had no desire to completely forget the entire history of this composite music: there are so many instances of this, with 'modern' tunes carrying strong echoes of melodies from the eighteenth century, the seventeenth century, and, sometimes, earlier still. If we listen to the melodies that fill the synagogues of Italy every Shabbat and Jewish Holiday – although, in some cases, filled would perhaps be a more accurate term, referring to the situation before the Nazi-Fascist attempt to erase Italian and European Jewry made it very difficult for the communities themselves, especially in the smaller towns, to survive; if we listen to this repertoire that is miraculously still vibrant, and regularly sung, unlike so many other old traditions which have become limited to material for study by academics and researchers; If we listen to the melodies that fill the synagogues of Italy every Shabbat and Jewish Holiday – although 'filled' would, in some cases, perhaps be a more accurate term, referring to the situation before the nazi-fascist attempt to erase Italian and European Jewry made it very difficult for the communities themselves, especially in the smaller towns, to survive - if we listen to this repertoire that is miraculously still vibrant, and regularly sung, unlike so many other old traditions, that have become limited to material for study by academics and researchers; if we listen closely, it is like listening to a condensed history of Italian Jews and of Italians in general. The memory of the music that the Jews in Renaissance Italy shared with their Italian neighbors is still there. This exchange, this interdependence, is the 'Istoria' that this program tries to tell.

Enrico Fink

La Istoria de Purim

Musique et poésie des Juifs en Italie à la Renaissance

La vie juive à la croisée des chemins dans l'Italie de la Renaissance

D toutes les populations qui ont contribué dans le cours des siècles à la formation de l'identité du peuple italien, on ne mentionne que rarement les Juifs. Pourtant, la communauté hébraïque qui s'établit dans la Péninsule deux siècles avant l'Ère Vulgaire est de loin la plus ancienne d'Europe. Deux millénaires de vie commune ont produit, malgré des moments sombres et parfois tragiques, un échange intense d'idées et de culture. Les communautés juives, en dépit de la sensation de précarité qui allait de pair avec l'attitude inconstante et changeante des pouvoirs locaux, participèrent aux grands mouvements économiques, politiques et culturels destinés à marquer l'histoire italienne. Les érudits juifs, fils d'un peuple cosmopolite par vocation et nécessité, contribuèrent beaucoup au développement des idées de l'Humanisme et de la Renaissance. Au XV^e et XVI^e siècles, avant la dégradation de leur situation au siècle suivant, ils furent nombreux au service des cours princières, toujours en équilibre entre exclusion et reconnaissance.

Dans la vie quotidienne, les communautés juives défendirent leurs propres traditions culturelles et religieuses, toujours soucieuses de sauvegarder leur identité, mais elles ne s'isolèrent pas du monde qui les entourait. Leurs membres absorbèrent des façons de vivre et des usages. Ils étaient Juifs, mais aussi Piémontais, Vénitiens, Toscans... Aujourd'hui encore leurs traditions musicales témoignent de cette appartenance.

Malgré l'unicité de ces caractéristiques, l'attention des savants et du public s'est concentrée plutôt sur les traditions culturelles et musicales des groupes

La Istoria de Purim

Music and Poetry of the Jews of Renaissance Italy

Jewish Life at the Crossroads in Renaissance Italy

Of all the populations that have contributed over the centuries to the birth of the identity of the Italian people, the Jews are only rarely cited. Yet the Italian Jewish community is the oldest one in Europe, its establishment on the peninsula going back to two centuries before the Common Era. Two thousand years of cohabitation that have produced, despite dark and often tragic moments, a continuous exchange of ideas and of culture. The various Jewish communities, despite a generalized sensation of precariousness, and the unstable attitude that many local powers demonstrated towards them, participated actively in the major economic political and cultural movements that have marked Italian history. A cosmopolitan people, by both vocation and necessity, the Jews produced scholars who contributed strongly to the development of the basic tenets of Humanism and the Renaissance. Numerous and active in the princely courts of the fifteenth and sixteenth centuries (before the degradation of their situation in the following centuries), they oscillated between exclusion and recognition. In daily life, the Jewish communities ardently defended their religious and cultural traditions, never, however, isolating themselves from the world around them, assimilating and transmitting customs and music. They were Jews, but also Piedmontese, Venetians and Tuscans . . . Even today, their musical traditions bear full witness to this belonging.

Despite its unique attributes, this musical culture has remained in the shadow of that of the numerically far more important and geographically far more



plus nombreux et plus diffusés du point de vue géographique, tels les Ashkénazes ou les Séfarades. Cecil Roth a écrit, dans *The History of the Jews in Italy*, que "l'importance de l'hébraïsme italien, à travers ses deux millénaires d'histoire, est fondée plutôt sur la qualité que sur la quantité".

Cet enregistrement est consacré à l'héritage poétique et musical des communautés juives italiennes, à une culture aux horizons ouverts et à son répertoire vivant et multiforme. Ces chants et ces musiques sont le résultat d'un croisement fertile, fils de la confrontation et de l'échange entre cultures. Ce sont les témoins d'un des rares moments de cohabitation pacifique et de respect réciproque entre les Juifs et leurs voisins. À Mantoue, une troupe théâtrale juive divertissait la cour des Gonzague et partout en Italie, les chrétiens rendaient visite aux quartiers juifs pour participer, au moins en tant qu'observateurs curieux, aux festivités de Pourim. Parmi les savants italiens les plus éclairés, il existait un réel intérêt pour la culture et la langue juive, alors que les intellectuels juifs, ainsi que les musiciens et les compositeurs, les acteurs et les metteurs en scène, les fabricants de costumes de théâtre et les maîtres de danse, les poètes et les dramaturges, les médecins, les philologues et les savants abondaient dans la Péninsule.

L'Italie du Nord fut une terre de rencontres et de croisements pour les Juifs provenant de plusieurs lieux d'Europe. Il y avait les germaniques et qui parlaient le yiddish ; les Séfarades d'Espagne, du Portugal et de la Méditerranée orientale ; et les Italikim, qui parlaient italien et affirmait leur présence en Italie à l'époque de l'Empire romain. Les temps étaient difficiles. Il y eut les expulsions des terres sous domination espagnole, y compris Naples et la Sicile, alors qu'en Allemagne les violences se suivaient sans répit. Tout naturellement, les villes du Nord et du Centre de l'Italie, avec leur climat de tolérance relative, devinrent une sorte d'aimant pour l'immigration juive. L'intégration entre ces communautés séparées par l'histoire, la langue et la culture ne se réalisa pas sans friction et se superposa au système déjà très complexe des relations avec la société qui les

widespread Ashkenazic and Sephardic populations. As Cecil Roth said in *The History of the Jews in Italy*, 'The importance of Italian Jewry, throughout its two millennia of history, has been qualitative rather than quantitative.'

This program is dedicated to the musical and poetic legacy of the Jewish communities of Italy, which present a vast and entertaining repertoire, the exuberant result of the fertile crossover, fed by the confrontation between different cultures, made possible by one of the rare moments of peaceful cohabitation and mutual respect between Jews and their neighbors. In Mantua, a Jewish theatrical group entertained at the Gonzaga court, and throughout Italy, the Gentile population would visit the Jewish quarter to observe the Purim festivities. Among enlightened clerics, there was a real curiosity about Jewish learning and practice, while Jewish musicians, composers, theatrical troupes, directors, costume-makers, dancing-masters, poets and playwrights, as well as doctors, linguists, and scientists, abounded throughout the peninsula.

Northern Italy was the confrontation point between a variety of Jewish communities: the Yiddish-speaking Ashkenazim from north of the Alps; the Sephardim, from Spain and its holdings, Portugal and the Levant; and the Italikim, who spoke Italian and traced their presence in Italy back to the Roman Empire. This was a period of turbulence throughout Europe, with expulsions from Spain, Portugal, the Kingdom of Naples and Sicily, and a series of repressions throughout Germany. It was only natural that northern and central Italy, where the Jews found relative peace and prosperity, should become a magnet for Jewish immigration. The interaction, not always without problems, between these distinct traditions, and the complex, yet close relationship that the Jews of Italy had with the non-Jewish culture around them, were all contributing factors to the formation of a rich cultural





entourait. Au-delà des difficultés, cette proximité fut le terrain fertile d'un vrai brassage de cultures, auquel les Ashkénazes apportèrent la tradition du judaïsme allemand, français et provençal, et les Séfarades, des influences de l'Espagne, de l'Italie du Sud et du Levant. Tous apportèrent leur contribution au développement artistique et culturel de l'Italie de la Renaissance.

Le métissage des communautés juives, qui vivaient toutes dans les mêmes quartiers, harmonisa graduellement les coutumes et la façon de vivre. En très peu de temps les différences entre les traditions *tedesca*, *spagnola* et *italiana* se limitèrent exclusivement au rite suivi dans les synagogues. Même si chaque famille essayait de conserver de façon soignée les liturgies et les chants traditionnels des ancêtres, dans la vie quotidienne la langue commune devint très tôt l'italien, même dans ses formes locales et dialectales, fréquemment mélangées à des mots ou à des idiomes issus de la langue hébraïque.

En puisant dans une très grande variété de sources, qui vont de la poésie à déclamer en langue judéo-italienne, en hébreu et en yiddish, en passant par les répertoires liturgiques et dévotionnels préservés oralement dans les communautés du Nord et du Centre de l'Italie, jusqu'aux pièces tirés des répertoires profanes de l'époque, nous avons essayé de dresser un portrait du monde musical des Juifs italiens de la Renaissance.

Musique liturgique et para-liturgique en Italie

La plupart des connaissances que nous avons des pratiques musicales des communautés juives italiennes viennent de l'extraordinaire travail de recherche réalisé par Leo Levi dans les années qui suivirent la Deuxième Guerre mondiale. Au gré de ses voyages à travers l'Italie, la Méditerranée orientale, le Maghreb et Israël, Levi put enregistrer et transcrire une immense quantité de chants ; les traces ultimes de communautés qui avaient encore été prospères juste quelques décennies auparavant. Grâce à sa solide préparation culturelle, musicale et ethnomusicologique, Levi fut aussi un

life, where the Ashkenazim would bring German, French and Provençal culture, the Sephardim influences from Spain, Southern Italy and the Levant; everyone adding to, as well as being in turn influenced by, the flourishing artistic environment of Renaissance Italy.

At the same time, the blending of the various communities in everyday life was such that the terminology applied to each group - *tedesco*, *spagnolo* or *italiano* - soon came, in practice, to refer exclusively to the Synagogue it attended and the kind of religious service it followed. Although families tended to conserve the specific liturgical order and traditional melodies of their ancestors, Italian (or the local dialect), albeit sometimes peppered with Hebrew or another foreign tongue, was, with few exceptions, the language spoken by the Italian Jews at home and on the street, no matter what their origin.

Drawing on a variety of sources – sung poetry in Judeo-Italian, Yiddish and Hebrew; the liturgical and the various communities of north and central Italy; and specific pieces drawn from the instrumental and vocal music of the era – this is our attempt to give an idea of the musical soundscape of the Jews of Renaissance Italy.

Traditional Liturgical and Paraliturgical Music in Italy

A great deal of what we know about the musical practices of these isolated Italian Jewish communities abroad, as well as liturgical and folk music traditions among the Jews in Italy, is due to the monumental research conducted by Leo Levi in the years following World War II. Traveling between Italy, the Eastern Mediterranean, North Africa and Israel, he recorded and transcribed the melodies remembered by what were often the last survivors of once flourishing communities. His work is irreplaceable, not only because without it, the memories of entire communities would have been



position d'analyser en profondeur le matériel recueilli et il put en tirer des conclusions surprenantes. Par exemple, il postula la présence, encore en usage de nos jours, d'empreintes musicales qu'il faisait remonter au XVI^e siècle et même plus loin encore, jusqu'aux premières traces écrites de musique liturgique. Son travail nous a fait connaître une musique aux traits archaïques, source irremplaçable de renseignements sur l'époque la plus ancienne du chant sacré hébraïque. Une musique d'une beauté émouvante.

L'œuvre de Leo Levi a été codifiée par quelques musicologues, en particulier par Francesco Spagnolo (producteur du CD qui nous sert de modèle pour deux pièces enregistrées ici) et le regretté Roberto Leydi. D'autre part, dans les communautés des grandes villes, à Rome ou à Florence, la tradition du chant liturgique s'est conservée, en dépit des événements tragiques du XX^e siècle. Comme la musique de la liturgie juive ne fut jamais codifiée (contrairement au chant grégorien), elle est restée ouverte, au fil des siècles, aux influences extérieures, sans jamais perdre certaines caractéristiques d'un étonnant archaïsme.

Même si on ne peut pas connaître avec précision l'origine exacte d'une mélodie, et s'il est difficile de reconstituer le parcours qu'elle a suivi pendant cinq siècles, on peut trouver dans la tradition liturgique de nos jours des parallélismes surprenants avec des répertoires qui remontent à la Renaissance. Parmi les très nombreux exemples, citons les versets chantés pour l'exposition de la Torah du samedi matin, qui utilisent un fragment d'une mélodie très proche de «La Folia», morceau très connu qui jouissait d'une popularité immense dans toute l'Europe pendant plus de deux siècles, et qui arriva en Italie d'Espagne en même temps que les Juifs chassés par l'édit d'expulsion de la reine Isabelle. La musique d'un "Khad Gadya," de la tradition florentine, chanté à la fin du souper de Pessa'h', ressemble au "Ballo di Mantova", tandis que la mélodie du "Kol berue", qui fait partie du service religieux de la Nouvelle Année dans le rite italikim, a des allures de danse profane.

lost forever, but because he possessed the cultural tools, as well as the musicological and ethnomusicological knowledge, that allowed him to analyze, compare and draw important conclusions about the vast amount of material he collected. And what he found was surprising, mirroring trends already present in the sixteenth century and earlier, going back even to the earliest examples of notated liturgy. With its often archaic traits, this music gives us not only an irreplaceable tool in reconstruction, but also a vibrant repertoire. Levi's work has been carried on and codified by several ethnomusicologists, most notably Francesco Spagnolo (who edited the CD that serves as a model for two of the pieces used here) and the late Roberto Leydi. In addition, in some of the larger cities, such as Rome and Florence, the liturgical tradition has gone on despite the tragic events of the last century. Because the music of the Jewish liturgy was not codified (as is the case, for example, with Gregorian chant) it has always been open to outside influences, at the same time retaining surprisingly archaic traits.

Although we can never know a piece's exact origins, and it is difficult to imagine that it may have survived for 500 years without undergoing changes, surprising parallels between liturgical and mainstream Italian repertoire can be found. For example, the verses for the removal of the Torah from the Ark on Saturday morning contain the fragment of a melody that resembles 'La Folia' (a piece which, incidentally, arrived in Italy from Spain and Portugal at exactly the same moment as the Jews fleeing the Inquisition.) A Florentine setting of 'Khad Gadya', sung at the end of the Passover supper, resembles the 'Ballo di Mantova'; the structure and melody of 'Kol berue', part of the Italian New Year's service, might lead us to believe that it has its musical roots in a secular dance.



Musiques pour les célébrations et la vie quotidienne

“Je veux bien acheter avec vous, vendre avec vous, causer avec vous, cheminer avec vous et ce qui s’ensuit; mais je ne veux pas manger avec vous, boire avec vous, ni prier avec vous...” William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, Acte I, scène 3 ; trad. François-Victor Hugo.

Dans les synagogues il y avait des restrictions concernant le chant des femmes et l'utilisation d'instruments. En dehors des temples, à certaines périodes de l'année les réjouissances et donc la musique étaient mises à l'écart. Il y avait quand même nombre de célébrations q traditionnellement comme dans le cas de Pourim et Pessa'h'. Les fêtes qui marquaient les grands moments heureux de la vie, la circoncision, la bar-mitsvah ou le mariage, étaient enrichies et caractérisées par la présence de chants, de musiques et de danses. Il est fort probable que, dans les villes italiennes de la Renaissance, les Juifs et les chrétiens aimaient la même musique en dehors de la synagogue ou de l'église.

Les morceaux «fonctionnels» que nous pouvons encore entendre dans la liturgie de nos jours, apparaissent dans les sources à ce moment-là. Avec ses mélodies linéaires et ses marches harmoniques à répétition, ce répertoire était idéal pour accompagner la danse ou pour mettre en musique des vers. Quelques pièces étaient composées par des spécialistes de la musique «simple», d'autres étaient la transcription ou la mise en tablature de morceaux qui avaient été confiés pendant de longues années à la transmission orale. Plusieurs musiques de ce genre, comme la *piva*, la *salterello*, le *passamezzo* ou la *bergamasca*, ont survécu jusqu'à nos jours dans un échange continu entre culture officielle et tradition populaire, entre écriture et transmission orale. Ces échanges continus, qui constituent l'une des caractéristiques de base de la tradition populaire, dépassent parfois toute imagination. C'est le cas de la «Mantovana» ou «Ballo di Mantova», qui remonte au début de la Renaissance. C'est une mélodie qui naît à la cour des Gonzague, où se trouvaient nombre de

Music for Celebrations and Everyday Life

'I will buy with you, sell with you, talk with you, walk with you, and so following; but I will not eat with you, drink with you, nor pray with you.'

Shylock, William Shakespeare's *The Merchant of Venice*, Act I, Scene III.

Although there were restrictions on the use of instruments and women's voices in the Synagogue, and moments of the year when festivities, and therefore music, were forbidden, music-making was an important element of many holidays, such as Purim and Passover. In addition, the celebrations of many of life's transitions – such as circumcision, Bar Mitzvah, and marriage – were enriched by the presence of singing, music and dance. In the urban centers of sixteenth-century Italy, outside of Church or Synagogue, Jews and Gentiles probably enjoyed the same music.

The 'functional' pieces that we have already seen traces of in the liturgy began appearing in manuscript and printed sources at this time. With simple tunes and repeated harmonic progressions this repertoire was ideal for accompanying dance or for setting poetry. Some were composed by specialists in "simple" music; some were probably transcriptions or intabulations of pieces that had long been part of the orally transmitted repertoire. Many pieces of this kind - *saltarello*, *passamezzo*, *piva bergamasca* - survived well into the last century and beyond in a continuous loop between the institutional and the popular, the notated and the orally transmitted. This ceaseless give and take, one of the primary aspects of the best of popular tradition, is sometimes so astonishing that it goes beyond the imagination. Such is the case of the 'Ballo di Mantova' or 'Mantovana', which dates from the beginning of the Renaissance. It originated at the court of the Gonzagas, which boasted numerous Jewish dancing-masters, musicians, and actors. A melody that immediately enjoyed great success, it was used at the end of the sixteenth century as the tune for the well-known song 'Fuggi, fuggi, fuggi', which exists in countless





maîtres de danse, musiciens et acteurs juifs. Ce morceau jouit d'un grand succès et à la fin du XVI^e siècle, servit de mélodie à une chanson très connue, «Fuggi, fuggi, fuggi», dont nous conservons plusieurs versions vocales et instrumentales. La «Mantovana» est encore présente dans la tradition italienne, dans des lieux et sous des noms différents. Après un voyage étonnant, qui l'a emmenée en tout Europe à travers d'innombrables vicissitudes et transformations, cette mélodie est devenue l'hymne national de l'État d'Israël.

La poésie et les poètes

Depuis le XIV^e siècle, l'une des caractéristiques les plus importantes (et de nos jours l'une des moins connues) de la tradition poétique et musicale italienne a été le goût, partagé avec la même passion dans toutes les couches de la société, pour la déclamation.

À mi-chemin entre chant et récitation, la déclamation poétique est un des héritages majeurs que l'Italie a transmis à la culture musicale et littéraire de la Renaissance européenne. Le chant d'un soliste dans les poèmes strophiques (*ottave, strambotti, capitoli, odi*) était fréquemment soutenu par le son d'un instrument à cordes, *lyra da braccio* ou luth. Les savants humanistes considéraient cette forme qu'eux-mêmes avaient élaborée comme l'héritier fidèle de la tradition lyrique ancienne. Ils la jugeaient seule capable de rendre de façon parfaite le contenu émotif et symbolique d'un texte. De ce style si populaire à l'époque et si profondément enraciné dans toutes les couches de la société italienne, nous ne possédons aucun témoignage musical direct. C'était un art confié à la pure transmission orale. Si l'on se fie aux rares traces que les sources de l'époque laissent disparaître, ainsi qu'aux inférences que permettent les recherches musicologiques et ethnomusicologiques, il devait s'agir de formules de cadence plutôt que de vraies mélodies, de lignes simples qu'on pouvait adapter à tous les textes du même mètre. Des structures qui permettaient à tous de se livrer à la déclamation, mais qui donnaient la possibilité aux meilleurs de plier le chant aux besoins expressifs du texte, en utilisant des

instrumental and sung versions. The 'Mantovana' is still a part of the Italian tradition, performed under a variety of different names in various places. After undertaking an extraordinary voyage, which has brought it through a thousand vicissitudes and transformations, it has also become the basis for the melody of the national anthem of the State of Israel.

Poetry and Poets

From the fourteenth century on, one of the most important characteristics of the Italian poetic and musical tradition (and today, paradoxically, one of the least noted) is without a doubt the appreciation, shared with equal passion by all levels of society, of declamatory poetry. A style between singing and speaking, the declamation of strophic verse is one Italy's primary contributions to the musical and poetical culture of the Italian Renaissance. Strophic airs, sung by solo voice, often supported by a string instrument: *lyra da braccio* or lute, were held in high regard by the Renaissance Humanists who considered it, in the form that they themselves developed, the direct heir of the Classical lyric tradition, the only form capable of rendering the emotional and symbolic content of the text in an idealized way, thanks to the intimate link that developed between the suggestive power of the verses and the expressive potential of the performer himself. Although the declamatory style was so popular that it became a deep-rooted and inter-class phenomenon, it has left us no direct musical testimony. If we follow what the original sources allow us to understand, and what musicological and ethnomusicological research allow us to intuit, the poems were probably set to simple psalmodic structures, characterized by the alternation between reciting tones and cadential formulas. The singers would bend this elementary structure to the necessity of their art, adapting it to their own vocal and interpretative qualities. The writings of the Italian intellectuals of the fifteenth and sixteenth centuries are full of polemic allusions, often quite explicit, referring to the superiority of declamation in respect to polyphony, especially when deemed necessary to render the content



artifices dramatiques pour en souligner le contenu, en alternant des passages syllabiques, presque parlés avec une ornementation virtuose des cadences ou des césures des vers, en variant sans arrêt la ligne mélodique de base. Les humanistes italiens des XV^e et XVI^e siècles nous ont laissé des descriptions passionnées et vivantes de l'art des *canterini* qui s'exhibaient aux coins de rue, ou des poètes de cour qui improvisaient en présence des seigneurs des villes. Dans leurs pages ils font référence de façon très explicite, parfois très polémique, à la science de la déclamation sur la polyphonie, quand il faut rendre au mieux le contenu expressif d'un poème. D'ailleurs, les humanistes mettent clairement au même niveau l'art du déclamateur et celui du compositeur. Un exemple parmi nombre d'autres est celui de Serafino Aquilano, poète courtis, auteur très réputé et très célébré de *strambotti*. Nous ne possédons de lui que très peu de textes avec musique et il s'agit toujours de pièces polyphoniques. Ce sont des musiques sorties de la plume de compositeurs de *frottola*, des spécialistes, elles ne sont pas une création de Serafino. Mais à son époque, grâce à son habileté extraordinaire dans la déclamation, dans le chant et dans l'improvisation, il était estimé comme le représentant le plus illustre de la musique profane, fréquemment considéré presque l'égal de Josquin, qui était alors le grand maître de la polyphonie sacrée.

Plusieurs formes poétiques étaient utilisées pour la déclamation. L'une d'elles, en particulier, a caractérisé l'histoire de la culture italienne à travers les siècles, conservant jusqu'à nos jours une vitalité surprenante. Il s'agit du huitain d'hendécasyllabes, l'*ottava rima* dans sa version toscane, avec une organisation des rimes qui respecte la structure ABABABCC. La tradition de chanter les huitains improvisés ou écrits (*cantar l'ottava*) était jadis très répandue dans toute la Péninsule. Aujourd'hui la tradition est encore vivante en Italie centrale. Femmes au foyer, ouvriers, institutrices, menuisiers, jeunes étudiants, liés à une tradition qu'ils renouvellent constamment avec amour, déclament leurs vers sur un schéma mélodique archaïque, conservé exclusivement par transmission orale.

of a text in the most perfect fashion possible. Moreover, the Humanists clearly show that they hold the Art of Declaration and the Art of Composition in equal regard. Serafino Aquilano, a very famous composer of *strambotti*, is one example among many. Very few of his texts have come down to us set to music, and those that have are all found in collections of polyphonic music. Serafino did not write their music, which is the work of *frottola* specialists. Still, among his contemporaries, he was held to be the consummate representative of secular music, in particular for his incomparable singing skills (often improvising the song texts as well), and looked upon as almost an equal of Josquin, who was considered the master of sacred polyphony.

Although a myriad of poetic forms is used in declamation, there is one above all that has characterized the history of Italian culture across the centuries, conserving its surprising vitality until today: the Tuscan *ottava rima*. First documented in the thirteenth century, it still survives in the oral tradition of Tuscany, Lazio and Umbria, sung to archaic melodies by the modern day housewives, farmers, craftsmen and factory workers who have lovingly conserved its tradition. Literary sources from the sixteenth century demonstrate that the Jews of Italy participated fully in this practice and in the practice of sung poetry in general.

The Purim play *La istoria de Purim io ve racconto*, written by the Emilian scholar and intellectual Mordecai Dato, is one of many poems in *ottava rima*. It is a vulgarization of the text in Italian, but in Hebrew characters. It was designed for the edification of the women of the congregation, who would have been able to read the characters without necessarily being well versed in Hebrew itself, the use of which was destined for the liturgy and study, two areas of strictly masculine pertinence.

The text, which presents the story in a colorful and lively fashion, betrays the fact that the author had a certain difficulty in controlling his versification. Its structure demonstrates that Dato was completely familiar with the popular declamatory genre of the Italian tradition.

Les sources littéraires du XVI^e siècle attestent que les Juifs d'Italie se consacraient au chant des poèmes avec le même enthousiasme que la population qui les entourait.

La Istoria de Purim io ve raconto de Mordekai Dato, un intellectuel émilien, est un des innombrables poèmes en *ottava rima*. Il s'agit d'une vulgarisation de la *Megillat Esther*, l'histoire de la reine Esther, écrite en langue italienne, mais en caractères hébraïques. Son but était de contribuer à l'édification des enfants et des femmes de la communauté, qui savaient lire mais qui ne comprenaient pas l'hébreu, langue sacrée, destinée aux études et à la liturgie, deux domaines strictement réservés aux hommes.

Le texte, qui expose l'histoire de façon vivante, haute en couleurs, révèle une certaine difficulté dans la maîtrise de la versification. Par contre, sa structure interne démontre que Dato connaissait à fond les stéréotypes expressifs et dramatiques propres aux poèmes à déclamer d'origine populaire. *La Istoria de Purim io ve raconto* présente beaucoup de points en commun avec les *sacre rappresentazioni* chrétiennes des XV^e et XVI^e siècles, écrites dans le même mètre. Un autre poème en langue vulgaire pour la fête de Purim, contemporain de *La Istoria*, est *La Cansonetta da Purim*, en quatrains d'octosyllabes, forme très répandue dans la tradition populaire italienne. *La Cansonetta da Purim*, composée dans un mélange charmant de dialectes d'Italie du nord et d'expressions idiomatiques en hébreu, est écrite elle aussi en caractères hébraïques. Elle illustre parfaitement l'esprit joyeux qui a toujours présidé à l'une des fêtes les plus aimées du calendrier juif.

L'attraction qu'exerça la culture des Juifs italiens sur les autres communautés européennes peut être observée dans l'œuvre de Elias Bachur Levita, un savant très renommé d'origine allemande, qui avait fait de l'Italie sa patrie d'adoption. En marge d'une importante production philologique et littéraire - dictionnaires en hébreu, yiddish et latin, commentaires des psaumes et de la Bible -, il a trouvé le temps d'écrire des poèmes en yiddish, clairement influencés par des modèles italiens. Parmi ses écrits figure le *Bofo Bukh*, adaptation d'un des plus populaires poèmes épiques de la Renaissance,

La istoria de Purim reveals several points in common with the Catholic *sacre rappresentazioni*, composed from the mid-fifteenth century on, which would have been written in the same meter. Another Purim play from the same era 'la *Cansonetta da Purim*', written in octosyllabic quatrains (a form that as been used for centuries in popular Italian-language poetry) uses a charmingly naive combination of north Italian dialect with Hebrew interpolations (again, all written in Hebrew characters,) another perfect illustration of the joy that has always greeted the most festive moments of the Jewish calendar. The attraction that Italian Jewish c held for outsiders can be seen from the influence it had on an important German-born scholar who made Italy his adoptive home: Elias Bachur Levita. In addition to an impressive quantity of Hebrew, Yiddish and Latin dictionaries, psalm translations and Bible commentaries, he also found time to write epic poems: in Yiddish, but clearly influenced in both form and content by the Italian models around him, written in that most Italian of poetic forms, the *ottava rima*. One of them, the *Bofo Bukh*, an adaptation of one of the best-known epic poems of the sixteenth century, the *Buovo d'Antona*, became one of the most popular poems in the history of the Yiddish language. It was reprinted until the early twentieth century, becoming known as 'Bubbe Mayse' the 'Old Wife's Tale', as 'Bubbe' ('Grandmother' in Yiddish) took the place of 'Bova' (Bevis of Hampton, the hero of the story) in the collective consciousness. Another of his poems, *Dos Lied fun der sreyfe in Venedig*, is a rollicking Yiddish-language account of a fire of Venice.

The Music

Finding the music to interpret these lyrics is one of the major obstacles to their interpretation. The fact that the tunes were transmitted orally, sung poetry surviving only in text form, is not a sign of musical ignorance, but rather of musical culture. Although we don't know if its target audience, the literate minority (minority in the case of the Gentiles: among the Jews, most of the men would be able to read Hebrew and the local language, while many of the women could read what they spoke -

le *Buovo d'Antona*, une vulgarisation italienne en *ottava rima* du roman chevaleresque français *Beuve d'Amptone*, dérivé à son tour d'un original anglais *Bevis of Hampton*. Le *Bofo Bukh* devint un des ouvrages les plus populaires dans l'histoire de la littérature yiddish. Réimprimé maintes fois jusqu'au XX^e siècle, il fut connu sous le titre de «Bubbe Mayse», c'est-à-dire le «Conte de la vieille femme». «Bubbe» en yiddish signifie grand-mère, et ce terme se substitua petit à petit au nom «Bofo». Un autre poème d'Elias, *Dos Lied fun der sreyfe in Venedig*, est le récit cocasse d'un incendie qui brûla le quartier du Rialto à Venise.

La musique

Il nous a été extrêmement difficile de trouver une musique qui convienne à ces textes. Bien que nous sachions qu'ils étaient tous destinés à être chantés, aucun des poèmes présents dans cet enregistrement ne nous est parvenu avec la musique. Le fait que la poésie à déclamer nous soit parvenue sans notation musicale n'est pas un signe de faiblesse ou d'une sorte de subordination culturelle. Bien au contraire, cela témoigne de la solidité d'une tradition musicale tellement enracinée qu'il n'y avait aucune nécessité de fixer par écrit des mélodies que tout le monde connaissait.

Nous ne savons pas si la petite minorité de lettrés à laquelle s'adressaient les recueils de vers destinés à la déclamation (une minorité chez les chrétiens – car chez les Israélites la plupart des hommes savait lire et écrire l'hébreu et les langues locales et nombre de femmes étaient au moins capables de lire la langue parlée - italien, judéo-italien, yiddish, ou ladino - en caractères hébraïques) savait également lire la musique. Sûrement tous, gens de culture, aristocrates ou roturiers connaissaient des dizaines, sinon des centaines de mélodies par cœur. Parfois on a la chance de retrouver quelques indications précises. Par exemple, le *strambotto* de Serafino Aquilano *Tu dormi, io veglio*, qui fut le modèle pour le poème de Joseph Sarphati *Ishena at ani ge'or venodad*, jouissait d'une immense popularité à la fin du XV^e siècle. On conserve au moins

b it Italian,

c could read music, we are sure that they knew dozens, if not hundreds, of melodies by heart. In some cases, even if the poetry survived without music, there are some indications: for example, Serafino Aquilano's *Tu dormi, io veglio*, the model for Joseph Sarphati's *Ishena at ani ge'or venodad*, was immensely popular, so that there are at least two polyphonic settings - one of Serafino's original poem, the other of one of the many anonymous poems inspired by it – to choose from. By a happy accident, a transcription of 'Tzur Mishelo', t song for Sabbath Eve that Elias Bachur Levita cites as the melody for his *Sreyfe Lied*, has survived in a German manuscript from this period, a source close in time and in spirit to Levita himself.

Obviously, there is no record of the music that was used to sing or declaim Mordecai Dato's *ottava rima*, the north Italian quatrains, or the *stanze* of the *Bofo Bukh*. However, thanks to extensive research that has traveled from literary sources and traces of the airs used for s

collections, to the precious indications suggested by the work of Leo Levi and the field study *dal vivo* of the sung *ottava rime* and other sung poetic forms that has been conducted for many years and is still going on, we have attempted to reconstruct a possible way of interpreting the declaimed poetry of the Renaissance. Encouraged, if just barely, by the words of Elias Bachur Levita in his introduction to the 1541 edition of the *Bofo Bukh*:

... *Ober der nigun der dareif wird gehen,
Den kon ich och nit gaeben zu vorstehen,
Den ainer kont musiga oder solfah
Zo wolt ich him wol hob'n geholfah
Ober ich sing es mit aine welsche gesangk
Kon er darauf mache ain besserah so hob er dangk* . . .

'. . . Although I am not capable of writing down
The melody that would go with this text,
I would have gladly been helped by
One who understands music or harmony.
Although I sing it to an Italian tune,
He who sets it to a better one will have thanks . . .

Avery Gosfield / Francis Biggi

deux morceaux de musique, dans le style de la *frottola*, qui portent le même titre. L'un d'entre eux, anonyme, a été composé sur les vers de Serafino, l'autre, de Tromboncino, accompagne un texte inspiré par celui du poète. Les deux s'adaptent parfaitement au poème de Sarfati. Par une série exceptionnelle de coïncidences, une transcription du "Tzur Mishelo", chanson pour la veille de Sabbath que Elias Bachur Levita cite comme la mélodie sur laquelle il chantait son *Sreyfe Lied*, a été conservée dans un manuscrit allemand de la fin du XVI^e siècle.

Évidemment, quand il s'agit des *ottave* de Mordecai Dato, des quatrains de la *Canzonetta di Purim* ou des stanzas du *Bofo Bukh*, il ne reste aucune trace de la musique sur laquelle elles étaient interprétées. Mais, à la suite de recherches très fouillées, qui se sont étendues des sources littéraires du XV^e et XVI^e siècles, des traces d'airs pour chanter les *strambotti* dans les recueils de musique polyphonique de l'époque, jusqu'aux précieuses indications suggérées par le travail de Leo Levi et par la recherche ethnomusicologique sur la tradition de l'*ottava cantata*, nous avons essayé de reconstituer une façon vraisemblable d'interpréter la déclamation poétique de la Renaissance. Soutenus, dans cette démarche absolument arbitraire, par les mots qu'Elias Levita inscrivit à la préface de son édition du *Bofo Bukh* publiée en 1541 :

*«... Ober der nigun der dareif wird gehen,
Den kon ich och nit gaeben zu vorstehen,
Den ainer kont musiga oder solfah
Zo wolt ich him wol hob'n geholfah
Ober ich sing es mit aine welsche gesangk
Kon er darauf mache ain besserah so hob er dangk...»*

.... Même si je ne suis pas capable d'écrire
La mélodie qui va avec ce texte,
J'aimerais bien avoir l'aide
De quelqu'un qui comprenne la musique et l'harmonie.
Moi, je le chante sur une mélodie italienne,
Mais je remerciais celui qui pourrait en composer une meilleure....

Avery Gosfield / Francis Bigg

Cosa ha a che fare un gruppo di musica antica con il repertorio sinagogale italiano?

La storia della musica degli ebrei d'Italia è ricca e complessa; tanto ricca e tanto complessa che cercare di ricostruirne il filo fino al Rinascimento o prima ancora è senz'altro un'impresa disperata.

Ogni piccola o grande comunità in Italia ha mantenuto, almeno fino agli inizi del '900, una propria tradizione musicale. Melodie per lo più di tradizione orale portano con sé le tracce di continue mescolanze, prima di tutto fra le tre tradizioni più diffuse in Italia: il rito sefardita (proprio degli ebrei di discendenza spagnola, arrivati in Italia in seguito alla cacciata dalla Spagna nel 1492), quello ashkenazita (proprio degli ebrei di origine tedesca ed est europea stanziatisi nel corso dei secoli in gran parte dell'Europa, compresa l'Italia settentrionale), e quello italiano (proprio delle comunità romane, presenti in Italia prima della distruzione del tempio da parte dei Romani e dell'inizio della diaspora ebraica). Per di più, l'Ottocento ha segnato una grande discontinuità nella storia degli ebrei d'Italia: l'apertura dei ghetti, la partecipazione al Risorgimento, insomma quel fenomeno che va sotto il nome di "emancipazione" degli ebrei italiani ha portato a decenni di quasi euforia, in cui si costruivano sinagoghe grandissime – e ci si dedicava alacramente ad "ammodernare" la tradizione musicale, chiedendo a compositori più o meno famosi di scrivere nuove melodie con arrangiamenti per organo e coro, andando spesso a prendere ispirazione dal mondo della lirica che era di gran moda – e faceva molto "italiano".

Cosa resta da cercare, allora, per un gruppo di musica antica nel repertorio sinagogale italiano? Non certo un gran numero di tracce esplicite, di brani facilmente e chiaramente riconducibili a secoli lontani. Ma, come s'è detto, la storia della musica degli ebrei d'Italia è prima di tutto una storia di *mescolanze*; e la mescolanza, l'interazione fondamentale è quella con il mondo circostante, con la musica italiana del tempo – come anche le composizioni ottocentesche in stile belcantistico stanno a dimostrare. Gli stessi compositori dell'Ottocento, chiamati a rinnovare, non vollero dimenticare del tutto la grande storia passata di questa musica composita: è facile rendersene conto, ascoltando canti che in una chiave moderna mantengono evidentissimi echi di musica del settecento, del seicento – e forse anche precedente.

Insomma, se ascoltiamo i canti che ogni Sabato e in ogni festa ebraica riecheggiano oggi nelle sinagoghe italiane – o riecheggiavano fino a qualche decennio fa, prima che il tentativo di cancellazione dell'ebraismo italiano, oltre che europeo, messo in atto dal nazifascismo, mettesse a durissima prova la sopravvivenza delle comunità, soprattutto quelle dei centri minori; se ascoltiamo questa musica che, miracolosamente, è ancora in molti casi viva e cantata, e non come per tante altre tradizioni antiche, appannaggio solo degli studiosi; è come se ascoltassimo un concentrato della storia degli ebrei d'Italia, e degli italiani.

La memoria della musica che gli ebrei nel Rinascimento si scambiavano con gli italiani è ancora tutta lì dentro. Quello scambio, quell'intreccio, è ciò che questo disco cerca di raccontare.

Enrico Fink

La Istoria de Purim io vi racconto

Nel ricordare le molte genti che nel corso dei secoli hanno contribuito al lento nascere dell'identità del popolo italiano, di rado ci si ricorda degli Ebrei. Eppure, la comunità ebraica italiana è la più antica d'Europa, visto che il suo insediamento nella Penisola risale al II secolo avanti l'Era Volgare. Due millenni di vita comune hanno prodotto, nonostante momenti oscuri e a volte tragici, uno scambio continuo di idee e di cultura. Le comunità israelitiche, malgrado il senso di precarietà che si accompagnava all'attitudine mutevole che i molti poteri locali dimostravano nei loro confronti, parteciparono attivamente ai grandi movimenti economici, politici e culturali che hanno caratterizzato la nostra storia. Figli di un popolo cosmopolita per vocazione e necessità, gli eruditi ebrei contribuirono moltissimo allo sviluppo delle idee dell'Umanesimo e del Rinascimento. Nel Quattrocento e nel Cinquecento, prima che la loro situazione si degradasse nel secolo seguente, in gran numero furono attivi nelle corti principesche, sempre in bilico tra esclusione e riconoscimento.

Nella vita quotidiana, le comunità ebraiche difesero con ardore le proprie tradizioni culturali e religiose, ma non si isolarono mai dal mondo che li circondava. Assorbono e trasmisero consuetudini di vita e musiche, furono Ebrei, ma anche Pugliesi, Piemontesi, Veneziani, Toscani... ed ancor oggi le loro tradizioni musicali testimoniano di questa appartenenza.

Nonostante questi caratteri unici, l'attenzione degli studiosi e del pubblico degli appassionati si è piuttosto sulle tradizioni di gruppi più importanti numericamente e più diffusi geograficamente, come le comunità Askenazi o Sefardi. Come ha scritto Cecil Roth nel suo *The History of the Jews in Italy*, "l'importanza dell'ebraismo italiano, attraverso i suoi due millenni di storia, sta assai più nella sua qualità che nella quantità."

Questo progetto è dedicato al lascito poetico e musicale delle comunità ebraiche italiane nel Rinascimento, a



una cultura dagli orizzonti aperti e al suo repertorio vivo e multiforme. E' un viaggio tra fonti che descrivono una tradizione vasta, avvincente e complessa, risultato esuberante di un ricco scambio tra culture e popoli, reso possibile dal periodo di relativa pace e prosperità di cui gli Ebrei godettero nell'Italia di quel tempo. A Mantova, una compagnia teatrale ebraica intratteneva la corte dei Gonzaga ed in tutta Italia, i "Gentili" visitavano i quartieri ebraici per partecipare, almeno in qualità di spettatori curiosi e divertiti, ai festeggiamenti per la celebrazione di Purim. Tra gli intellettuali italiani più illuminati, vi era un sincero interesse per la cultura e la lingua ebraiche mentre numerosi furono in tutta la Penisola gli intellettuali e i pensatori ebrei. Vi furono musicisti illustri e stimati, drammaturghi riconosciuti, medici e filologi. Furono ebrei alcuni tra i principali coreografi e tecnici del ballo di corte, un'arte che faceva parte integrante della formazione del nobiluomo rinascimentale.

In Italia Settentrionale si vennero a confrontare diverse comunità israelitiche, Askenazi che parlavano Yiddish, provenienti dal Nord, Sefardi originari di Spagna, Portogallo e del Levante e Italikim, la cui presenza rimontava all'Impero Romano. Il XVI secolo fu un periodo turbolento e difficile. Accanto alle lotte di religione tra Cristiani si assistette all'espulsione degli Ebrei dalla Penisola Iberica e da gran parte dell'Italia Meridionale, ad un'ondata di violenze e alla repressione anti giudaica in Germania. In diverse terre dell'Alta Italia regnava un clima di relativa pace e prosperità, oltre ad una certa tolleranza religiosa. Questi luoghi divennero ambiti centri di immigrazione.

L'integrazione tra popoli, anche se non sempre priva di frizioni, e il complesso sistema di relazioni tra gli Ebrei italiani e la società che li circondava, diedero origine al fiorire di una tradizione unica, ricchissima. Un circolo nel quale, ai caratteri originali della comunità Italikim, si miscelevano gli influssi portati dagli Askenazi di Francia, Germania e Provenza, dai Sefardi di Spagna, Portogallo e Medio Oriente. Questo ambiente fervido, i rapida trasformazione, crebbe all'ombra, rinascimentale italiana influenzandone a sua volta

molteplici aspetti.

La mescolanza delle comunità ebraiche nella vita quotidiana era tale che in breve tempo le differenze tra le tradizioni tedesca, spagnola, italiana si limitarono esclusivamente al rito seguito nelle diverse Sinagoghe. Per quanto le osservanze tendessero a conservare gli ordinamenti liturgici e le melodie loro proprie, la lingua parlata da tutti divenne ben presto l'italiano, anche nelle sue forme dialettali, spesso mescolato a vocaboli o strutture mutuati dall'ebraico o dai parlari delle regioni di provenienza dei gruppi .

Musica liturgica e paraliturgica in Italia.

Gran parte delle conoscenze che abbiamo sulle pratiche musicali di queste comunità vengono dallo straordinario lavoro di ricerca compiuto da Leo Levi negli anni immediatamente seguenti la Seconda Guerra Mondiale. Levi, viaggiando tra Italia, Mediterraneo Orientale, Nord Africa e Israele ha registrato e trascritto innumerevoli melodie dalla voce degli ultimi eredi di comunità fiorenti fino a pochi decenni prima. Il suo lavoro è insostituibile, non solo perchè senza di lui, la memoria di intere comunità sarebbe caduta nell'oblio, ma anche perchè, grazie alla sua solida preparazione culturale, musicale ed etnomusicologica egli fu in grado di analizzare a fondo il materiale raccolto, giungendo ad importanti conclusioni a proposito della sua formazione e diffusione. Levi giunse a conclusioni sorprendenti, giungendo a scorgere nell'uso contemporaneo tracce di tradizioni risalenti al XVI secolo ed anche oltre, fino alle primissime tracce di musica liturgica scritta. La musica delle comunità italiane, con i suoi tratti arcaici, si dimostra non soltanto una fonte irrinunciabile di informazioni sull'epoca più antica del canto sacro israelitico, ma rappresenta anche un repertorio di vibrante bellezza.

L'opera di Leo Levi è stata codificata e organizzata da alcuni studiosi, in particolare da Francesco Spagnolo e del compianto Roberto Leydi. D'altro canto, nelle grandi città, come Roma o Firenze, la tradizione del canto liturgico si è conservata, nonostante le tragiche vicende consumatesi nel XX secolo. Poichè si tratta di un repertorio mai codificato (contrariamente a quanto





è avvenuto con il canto gregoriano), il canto sacro ebraico è stato sottoposto nel corso dei secoli ad infinite influenze e trasformazioni, pur riuscendo a conservare intatte le tracce di una straordinaria arcaicità.

Non è possibile stabilire l'origine esatta delle melodie utilizzate nei riti, nè si può definire con precisione quali trasformazioni abbiano subito nel corso di cinque secoli. Siamo in grado tuttavia di individuare nella tradizione liturgica contemporanea alcune similitudini sorprendenti con il repertorio profano del Rinascimento. Tra i vari esempi, citiamo i versetti cantati per l'estrazione della Torah dall'Arca la mattina del Sabato. La melodia su cui sono intonati cita senza dubbio l'aria della "Folia", brano conosciutissimo, giunto in Italia dalla Spagna negli stessi anni in cui arrivavano gli Ebrei cacciati dall'editto d'espulsione della regina Isabella gadya", della tradizione fiorentina, cantato alla fine d'una cena di Pesah, mentre la melodia del "Kol berue", che fa parte del servizio religioso per l'Anno Nuovo del rito Italkim, ha l'andamento di una danza.

Musiche per le Celebrazioni

"Io sono disposto a comperare con voi, a vendere con voi, a parlare con voi, a camminare con voi e così via... Ma non mangerò in vostra compagnia, nè berrò, nè pregherò con voi." William Shakespeare, "Il Mercante di Venezia", scena III.; trad. Enzo Giachino.

Nelle sinagoghe vigevano restrizioni importanti che riguardavano il canto delle donne e l'uso di strumenti musicali. Anche fuori dai luoghi di culto, in alcuni momenti dell'anno festeggiamenti e musica erano scrupolosamente banditi. Vi era però un certo numero di celebrazioni che prevedevano tradizionalmente il canto e la musica, come nel caso di Purim e Pesah. Anche le feste che segnavano i grandi momenti della vita, la Circoncisione, il Bar Mitzvah o il matrimonio erano arricchite e caratterizzate dalla presenza di canti, musiche e danze.

I brani "funzionali", cioè adattabili a diverse occasioni, a quelle fonti proprio agli albori del Rinascimento. Melodie lineari e strutture armoniche essenziali: questi brani erano perfetti per accompagnare il ballo o per

sostenere il canto di strofe di circostanza. Alcuni brani erano l'opera di specialisti della musica "semplice", altri erano la trascrizione o l'arrangiamento in intavolatura di brani affidati per lunghi anni alla trasmissione orale. Diverse musiche di questo genere, come la Piva, il Saltarello, il Pasamezzo o la Bergamasca sono giunte fino ai nostri giorni, grazie ad uno scambio ininterrotto tra cultura "alta" e cultura popolare, tra scrittura e trasmissione orale.

Questi scambi continui di cui la migliore tradizione popolare è infarcita, sono a volte così sorprendenti da superare la fantasia. E' il caso del "Ballo di Mantova" o "Mantovana", le cui origini risalgono al primo Rinascimento, alla corte dei Gonzaga dove erano attivi numerosi maestri di danza, musicisti ed attori ebrei. È una melodia che ebbe immediatamente grande popolarità e alla fine del Cinquecento divenne l'aria di una canzone molto conosciuta: "Fuggi, fuggi, fuggi", della quale esistono innumerevoli versioni strumentali e testuali. La "Mantovana" è ancora in uso nella tradizione italiana, in vari luoghi e con nomi diversi. Seguendo un viaggio straordinario, attraverso mille vicissitudini e mille trasformazioni, è divenuta anche la melodia dell'inno nazionale dello Stato di Israele.

La Poesia e i poeti

Fin dal XIV secolo, una delle caratteristiche più importanti e oggi meno note della tradizione poetica e musicale italiana è stata senza dubbio la predilezione, condivisa con uguale passione da tutti gli strati della società, per la declamazione.

Stile a metà fra il cantato e il parlato, la declamazione è una delle principali eredità che l'Italia ha trasmesso alla cultura musicale e letteraria del Rinascimento europeo. Il canto di forme strofiche a voce sola, ottave, strambotti, capitoli, odi, era spesso sorretto da l'ausilio di uno strumento a corda, lyra da braccio o liuto. Gli intellettuali Umanisti lo considerarono, nella forma da loro elaborata, come l'erede fedele della tradizione lirica classica. Lo consideravano l'unica forma musicale in grado di rendere in modo perfetto il contenuto emotivo e simbolico del testo.



Di questo stile, così popolare da essere un fenomeno radicato e interclassista destinato a sfidare i secoli, non abbiamo alcuna testimonianza musicale diretta. Era un'arte affidata alla memoria. Da quanto le rare tracce presenti nelle fonti d'epoca lasciano intendere, si doveva trattare di un'alternanza di formule cadenzali e di corde di recita, piuttosto che di vere e proprie melodie definite; linee semplici che potevano adattarsi a tutti i poemi scritti nello stesso metro. Ma che davano ai migliori la possibilità di piegare il canto alle necessità espressive dei testi, utilizzando una serie di artifici drammatici destinati a sottolinearne i contenuti, alternando passaggi sillabici quasi parlati a melismi assai virtuosi sulle cadenze o sulle cesure del verso, in una costante variazione della melodia originale. Gli Umanisti italiani del XV e del XVI secolo ci hanno tramandato appassionante e particolareggiate descrizioni dell'arte dei canterini che si esibivano agli angoli delle strade o dei poeti di corte che improvvisavano alla presenza dei Signori della città. Sono pagine non di rado piene di accenni polemici, spesso molto espliciti, alla superiorità della declamazione rispetto alla polifonia, almeno quando era necessario r in modo perfetto il contenuto di un testo. D'altro canto, gli intellettuali dell'epoca pensavano che l'arte del declamatore e quella del compositore fossero degne di pari considerazione.

Un esempio fra i molti è quello di Serafino Aquilano, poeta cortese, celeberrimo compositore di strambotti. Di lui ci sono giunti pochissimi testi musicati, tutti in raccolte di composizioni polifoniche. Anche se fornito di una preparazione tecnica non trascurabile - i contemporanei testimoniano della sua maestria nell'arte del contrappunto - molto probabilmente egli non è l'autore delle musiche, che sono opera di specialisti del genere frottolistico. Tuttavia, Serafino era considerato il sommo rappresentante della musica profana: per l'impareggiabile bravura nel cantare a « solo » sul liuto o sulla lira, era avvicinato nell'eccellenza a Josquin, il grande maestro della polifonia sacra.

Diverse forme poetiche erano usate per declamare. Una, in particolare, a segnato la storia della cultura italiana attraverso i secoli, conservando fino ad oggi una vitalità che stupisce. È l'ottava di endecasillabi nella sua versione

toscana, che segue lo schema di rime ABABABCC. L'uso di cantar l'ottava, su testi improvvisati o letterari era un t diffusissimo in tutta la Penisola. Oggi, la tradizione è ancor viva in vaste aree dell'Italia Centrale. Donne di casa, operai, insegnanti, falegnami, studenti, legati ad una tradizione che rinnovava con amore, declamano versi su uno schema melodico arcaico, conservatosi esclusivamente per trasmissione orale.

Le fonti cronachistiche e letterarie del Rinascimento dimostrano come gli Ebrei italiani del tempo si dedicassero alla declamazione e alla composizione di poemi con lo stesso entusiasmo dei loro vicini.

La *Istoria de Purim io ve racconto*, scritta da Mordecai Dato, intellettuale emiliano, è una tra le mille narrazioni in ottava rima. È una versione in lingua italiana, ma scritta in caratteri ebraici, della Megillat Ester, la storia della regina Ester. Come altre redazioni simili, la *Istoria* era destinata all'edificazione di quei membri della comunità, in genere donne e bambini, che non capivano la lingua ebraica, in origine destinata allo studio e alla liturgia, terreni di pertinenza esclusivamente maschile. Il testo presenta in modo vivace e colorito il racconto, ma rivela una certa difficoltà dell'autore nel controllo della versificazione, anche se appare come Dato fosse a suo agio con gli stereotipi del poema epico di tradizione italiana.

Vi sono anche diversi punti in comune con il vasto repertorio delle Sacre Rappresentazioni in ottava, composte fin dalla metà del Quattrocento. Un'altra volgarizzazione della storia di Ester è scritta in quartine di ottonari, uno dei versi più diffusi della tradizione popolare ed è in un colorito dialetto piemontese, arricchito da interpolazioni in lingua ebraica. Anche in questo caso, il testo ci è pervenuto trascritto in caratteri ebraici ed è un altro esempio esplicito del clima di gioia che accompagnava una delle festività più importanti del calendario.

L'attrazione che la cultura ebraica italiana del Rinascimento esercitò sulle altre comunità europee è ben illustrata dal caso di Elias Bachur Levita, illustre intellettuale e poligrafo di origine Askenazi, nato in Germania, che scelse l'Italia come patria d'adozione. Accanto ad un'impressionante mole di dizionari e

lessici in Latino, Ebraico e Yiddish, alle traduzioni ed ai commenti dei Salmi, egli trovò anche il tempo per scrivere alcuni poemi epici in Yiddish, chiaramente influenzati dalla coeva poesia cavalleresca italiana nella forma e nel contenuto.

U di questi, il Bofo Bukh (il Libro di Bofo), di un poema eroico conosciutissimo nel Rinascimento, il "Buovo d'Antona", (versione italiana della chanson de geste francese "Beuve d'Hanstone" risalente alla fine del X secolo, a sua volta derivata da un pi anglonormanno) divenne uno dei testi più popolari nella storia della letteratura yiddish. Fu ristampato fino al XX secolo con il titolo di "Bubbe Mayse" ovvero il "Racconto della Nonna", dove il termine meno epico, ma più familiare "Bubbe" (nonna), sostitui nella coscienza collettiva l'originale nome dell'eroe. Un altro poema di Elias Bachur è "Dos Lied fun der Sreyfe in Venedig," una narrazione piuttosto agitata dell'incendio che bruciò il quartiere di Rialto a Venezia.

La musica

Trovare la musica per declamare queste liriche è stata una delle difficoltà maggiori incontrate nella realizzazione di questo progetto. Pur essendo poesia da cantare nessuno dei testi ci è pervenuto con la musica. Le linee melodiche erano tramandate oralmente ed il fatto che ci siano pervenuti solo i versi non è un segno di debolezza o subordinazione culturale. Al contrario, è la prova della solidità di una tradizione orale talmente radicata e sicura, da non sentire minimamente l'urgenza di fissare in qualche modo melodie che erano note a tutti. Non sappiamo se la piccola minoranza di letterati a cui erano destinate le raccolte di versi da declamare fossero capaci di leggere anche la notazione musicale (piccola minoranza presso i Cristiani. Presso gli Ebrei gran parte degli uomini sapeva leggere e scrivere l'ebraico e le lingue locali, mentre molte donne erano in grado di leggere in caratteri ebraici almeno la lingua corrente). Certamente tutti, nobili, mercanti e popolani, illetterati o no, conoscevano a memoria decine, se non centinaia, di melodie. Di rado, abbiamo la fortuna di trovare qualche
i relativa alla musica. Lo strambotto di

Aquilano "Tu dormi, io veglio" che fu modello per il poema di Gioseffo Sarphati "Ishena at ani geor venodad" godette di grande popolarità alla fine del XV secolo. Ne conserviamo almeno due redazioni musicali diverse. Una, di autore ignoto, utilizza i versi di Serafino. L'altra di Tromboncino, accompagna un testo anonimo, ispirato direttamente a quello dell'Aquilano.

Per una serie di coincidenze inusuali, una versione del "Tzur Mishelo," canzone per la veglia de Shabbat, che Elias Bachur Levita cita come la melodia sulla quale cantare il suo "Sreyfe Lied," ci è pervenuta in un manoscritto tedesco del Cinquecento.

Evidentemente, nel caso delle ottave di Mordecai Dato, delle quartine piemontesi o delle stanze del Bovo Bukh, non esiste alcuna evidenza della musica su cui erano cantate, o meglio, declamate. Però grazie ad un lavoro approfondito di ricerca che ha variato dalle fonti letterarie alle tracce di arie per cantar strambotti o capitoli nelle raccolte di musiche del primo Cinquecento, o fino alle preziose indicazioni suggerite dal lavoro di Leo Levi e dalle ricerche sulla tradizione dell'ottava cantata in Italia Centrale, abbiamo cercato di ricostruire un modo verosimile per interpretare la poesia declamata del Rinascimento. Confortati, in quest'operazione assolutamente arbitraria, dalle parole di Elias Levita nella prefazione all'edizione del 1541 del "Bofo Bukh":

«... Ober der nigun der dareif wird gehen,
Den kon ich och nit gaeben zu vorstehen,
Den ainer kont musiga oder solfah
Zo wolt ich him wol hob'n geholfah
Ober ich sing es mit aine welsche gesangk
Kon er darauf mache ain besserah so hob er dangk...

«... Poichè non sono in grado di copiare
la melodia adatta a questo versi,
di chi sappia di musica e solfare,
l'aiuto con gran gioia, accetterei.
Io canto su di un'aria italiana,
ma c'è chi saprà dargli miglior tono...

Avery Gosfield / Francis Biggi



1 Prière pour enlever le Séfer Thorà (Livre de la Thorà) de l'Arche

Tirée de : *Musical Traditions of the Italian Jews*, collection de Leo Levi, éditée par Francesco Spagnolo
Prière pour enlever le Séfer Thorà (Livre de la Thorà) de l'Arche où il est conservé, pour le service religieux du samedi matin dans la tradition italienne ashkénaze de Gorizia.

Le texte réunit des versets bibliques, la bénédiction de la Thorà et le premier vers du "Shema Israel"

En Kamokha/Shema Israel

En kamokha vaelim haShem, veen kema'assekha.
malkhutekha malkhut kol 'olamim,
umemshaltekha bekhoh dor vador
haShem melekh, haShem malakh,
haShem imlokh le'olam va'ed
haShem 'oz le'amo itten, haShem ievarekh
et 'amo vashalom.

Av harakhamim, hetivah virtzonekha et tzion,
tivneh khomot irushalayim
ki vekha levad batakhnu, melekh kEl ram venissa,
adon 'olamim.

vaihi binsoa' aaron vaiomer moshe:
kumah haShem veiafutzu oievekha
veianussu messanekha mipanekha,
ki mitzion tetze torah
udvar haShem mirushalayim.

Barukh shenatan torah le'amo israel bikdushato
haShem 'oz le'amo itten, haShem ievarekh
et 'amo vashalom.

shema' israel, haShem Elokenu, haShem ekhad
ekhad Elokenu gadol adonenu kadosh shemo

Gadelu haShem itti
unrommemah shemo iakhdav

En Kamokha/Shema Israel

*Qui, parmi les puissants, peut être comparé à toi,
mon Dieu, et quelles sont les œuvres qui peuvent être
comparées aux tiennes ?
Ton règne est de toute éternité,
et ta domination s'étend à toutes les générations.*

*L'Éternel règne, l'Éternel a régné, et l'Éternel régnera à jamais.
L'Éternel donne la victoire à son peuple,
l'Éternel gratifie son peuple de la paix.*

*Père de toute miséricorde,
répands ta grâce et ta bienveillance sur Sion.
Relève les ruines de Jérusalem.
Notre espoir est en toi tout seul,
ô Roi tout-puissant, souverain maître des mondes.*

*Et lorsque l'arche se mettait en mouvement,
Moïse disait : "Lève-toi, ô Éternel,
que tes ennemis se dispersent
et que tes adversaires fuient devant toi" :
car la Loi vient de Sion,
et la parole du Dieu de Jérusalem.*

*Loué soit celui qui, dans sa sainteté,
a donné sa loi à Israël.*

*Écoute Israël, l'Éternel notre Dieu,
l'Éternel est un.
Notre maître est grand ;
Son nom est saint.
Exaltez avec moi l'Éternel.
Célébrons ensemble sa gloire.*

(Traduction de l'hébreu par A. Ben Baruch,
Prières Quotidiennes, Paris : Librairie israélite, 1869)



1 Prayer for the removal of the Torah from the Ark

Prayer for the removal of the Torah from the Ark during the Saturday morning services, from the Italian Ashkenazic tradition of Gorizia. Includes biblical verses, Torah benediction and the first verse of 'Shema Israel' (Hear, O Israel)
Sung by Giacomo Farber, Milan, 12/4/1954

(Musical Traditions of the Italian Jews from the Leo Levi collection, Francesco Spagnolo, editor)

En Kamokha/Shema Israel

There is none like unto Thee among the gods, O Lord;
And there are no works like unto Thine.
Thy kingdom is an everlasting kingdom,
And Thy dominion endureth throughout all generations.

The Lord reigneth; the Lord hath reigned;
The Lord shall reign for ever and ever.
The Lord will give strength unto His people;
The Lord will bless his people with peace.

Father of mercies, do good in Thy favor unto Zion;
Build Thou the walls of Jerusalem.
For in Thee alone do we trust,
O King, high and exalted God,
Lord of worlds.

And it came to pass, when the ark set forward,
That Moses said:
'Rise up, O Lord,
And Thine enemies shall be scattered,
And they that hate Thee shall flee before Thee,
For out of Zion shall go forth the Law,
And the word of the Lord from Jerusalem.'

Blessed be He who in His holiness
Gave the Torah to His people Israel.

Hear, O Israel: the Lord our God,
The Lord is One.
One is our God;
Great is our Lord;
Holy is His name.
Magnify the Lord with me,
And let us exalt His name together.

English translation from *Prayer Book Abridged for Jews in the Armed Forces of the United States New York*: National Jewish Welfare Board, 1943. Gift of the Synagogue of Sarrebourg.

En Kamokha / Shema Israel

*I falsi idoli non sono come te, Signore,
e non c'è nulla che uguagli le tue opere.
Il tuo regno è regno di tutti i secoli,
il tuo dominio si estende ad ogni generazione.
Hashem regna, Hashem ha regnato,
Hashem regnerà per l'eternità.
Hashem darà forza al suo popolo
benedirà il suo popolo con la pace.
Padre compassionevole,
nel tuo amore fa grazia a Sion,
rialza le mura di Gerusalemme
secondo il tuo volere.*

*Solo in Te crediamo,
sopra tutti esaltato ed elevato,
Signore del Creato.
Quando l'arca partì, Mosè disse:
«Sorgi, Signore,
e siano dispersi i tuoi nemici
e fuggano da te coloro che ti odiano”.
Da Sion uscirà la Torà
e da Gerusalemme la parola di Hashem.
Benedetto Colui che, nella sua Santità, ha dato
La Torà al popolo di Israele.*

*Ascolta Israele: Hashem è il tuo Dio,
Hashem è l'Unico e il Solo.
Uno è il nostro Dio, grande è il nostro Signore,
Santo è il suo Nome.
Proclamiamo la grandezza di Hashem
ed esaltiamo insieme il Suo Nome.*

2 Les Caterines / La Cara Cossa (La Folia)

Musique: "La Cara Cossa" Anonyme, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 1503

Texte : "Les Caterines", Joan Escrivà (Valence, 1450 - fin du XVe siècle). (Traduction André Thibaut / Francis Biggi)

Les Caterines
semblen regines;
donques veurem
quines coblas ne fem.
Tala la volem.

Las que he trobades
son obblidades;
per que, cercades,
d'altras ne farem.
Tale la volem.

Jo n'am una
mes que naguna,
e vol Fortuna
trebal passem.
Tale la volem.

Es cara cossa,
gentil come rosa;
mes no reposa
lo mal que prem.
Tala la volem.

Es molt cortesa,
de gran noblesa:
de amor ensesa
com la veurem?
Tala la volem.

Cara de sancta,
de virtut tanta;
no puch dir quanta,
ne la compren.
Tala la volem.

Es desembolta,
muda la volta
mes de revolta
hi jugarem.
Tala la volem.

*Les "Catherines"
ressemblent à des reines,
donc, voyons
quels couplets inventer :
c'est ainsi que nous la voulons.*

*Ceux déjà composés,
on les a oubliés,
alors on cherchera
à en faire d'autres :
c'est ainsi que nous la voulons.*

*Moi, j'en aime une
meilleure que les autres,
et Fortune veut
qu'on doive souffrir :
c'est ainsi que nous la voulons.*

*C'est une chose chérie,
gentille comme une rose ;
la douleur qui m'écrase
ne peut plus se taire :
c'est ainsi que nous la voulons.*

*Elle est très courtoise
pleine de noblesse,
brûlante d'amour,
comme je la désire.
C'est ainsi que nous la voulons.*

*Visage d'une sainte
pleine de vertu,
je ne peux pas vous dire
à quel point elle en est remplie :
c'est ainsi que nous la voulons.*

*Elle est volage,
elle change d'esprit
plusieurs fois ;
nous jouerons ici :
c'est ainsi que nous la voulons.*

2 Les Caterines / La Cara Cossa (La Folia)

Music: Anonymous, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 1503

Text: 'Les Caterines', Joan Escrivà, (Valencia, 1450; died end of 15th century)

The 'Catherines'
Seem like queens.
So, let's see
What verses we can make up:
That's the way we like them.

Those I've already written
Have been forgotten,
That's why we'll try
To write some fresh ones:
That's the way we like them.

There's one I like
More than any other:
But Fortune
Wants us to suffer:
That's the way we like them.

She's a dear thing,
Sweet as a rose.
But the pain that crushes me,
Gives no respite
That's the way we like them.

She's very graceful
Of great nobility
Flaming with love
How do we see them?
The way that we like them.

O saintly face,
So full of virtue,
I can't even tell you
how much it contains:
That's the way we like them.

She's free and easy,
Changes her mood,
Each time
We play,
Because that's the way we like them.

*Le "Caterine"
paiono regine,
dunque, vediamo
quali strofe fare.
Cosi ci piace.*

*Quelle già composte
le abbiamo dimenticate,
per cui, cercando,
ne faremo altre:
Cosi ci piace.*

*A me ne piace una
migliore di tutte,
e la Fortuna vuole
che dobbiamo soffrire:
Cosi ci piace.*

*È una cara cosa,
gentile come rosa:
più non tace
il dolore che mi preme.
Cosi ci piace.*

*È molto cortese
Di gran nobiltà
Accesa d'amore
Come la vogliamo?
Cosi ci piace.*

*Volto da santa,
piena di virtù,
non posso dire quanta
può contenerne:
Cosi ci piace.*

*È disinvolta
cambia di umore
volta per volta
qui giocheremo
Cosi ci piace.*



3 Dos lid fun der sreyfe in Venedig (Chanson sur l'Incendie de Venise)

Ce poème est une parodie destinée aux célébrations de Pourim. Il a été composé entre 1508 et 1513. Il raconte un incendie sur le pont du Rialto à Venise et les méfaits commis à cette occasion, et s'en prend à Hillel Cohen, qui avait accusé, de façon malhonnête, la femme de Bachur Levita de lui avoir donné des biens volés.

Texte : Elias Bachur Levita

Musique : Tzur Mishelo, D-Mu, Cod. Ms.757(4*), Allemagne méridionale (ca. 1505-1518)

Transcription : Israel Adler, texte en italien écrits par Enrico Fink

Dos Lied hot Elyah Bokher gemakht oyf der sreyfe fun Venedig

Eyn lid banign "Tzur Mishelo Akhalnu"

Nokh vil ikh oykh eyn vintsig zingn
Mit mayne boyzn kol
Fun noye gezen dingn
Di eyderman visn zol
Fun der make un der mageyfe
Di do iz gevesn dos dozik mol
Tzu Vindig in der sreyfe
Asher saraf Abonay.

Es vos eyn grosn yomarn
Da do brent er Rialt
Fun koyf loyt un yentilomern
Un fun yudn yung un alt
Yudn rufn yudn
Dos zi kemen bald
Un vluks grit oyf ludn
Lemaan Abonay

Men vos zikh veyntlikh oyf laden
Un shikt zi in di veyt
Etlekh tetn shaden
Zi gingn af bazoyt
Zi meyntn reykh tzu vern
Gar in kurtzer tzayt
Zi zukhn dos ongluk gern
Un danktn dem *Abonay*

Etlekh lipn lesn mit zekn
Zi hetn es gern genuemen als.
Eyner kam uber ein hoyfen mit bekn
Di loyd er oyf zeyn halz
Un wil mit ab di stign
Di der rialt der klung des pals

Elyah Bokher a composé ce poème sur l'incendie de Venise, à chanter sur la mélodie de "Tzur Mishelo Akhalnu"

*Encore une fois, je voudrais chanter
avec ma voix de rien du tout,
quelques événements arrivés récemment
qui devraient être connus de tout le monde ;
les mauvaises choses arrivées
pendant l'incendie de Venise
par la volonté du S*gneur.*

*Il y eut un grand affolement,
quand Rialto brûla,
parmi les marchands et les gentilshommes,
parmi les Juifs jeunes et vieux,
Juif appelait Juif
pour qu'il vienne sans tarder ;
soudain un cri se leva
vers le S*gneur.*

*Certains agirent comme des bandits
en volant tout ce qu'ils pouvaient,
d'autres, pris par la folie
endormagèrent maintes choses
ils rêvaient de devenir riches très vite !
Ils cueillirent le mal avec joie
pendant qu'ils remerciaient
notre S*gneur*

*Certains couraient avec des sacs,
ils auraient volontiers tout emmené.
Un autre sortit d'une cour avec des seaux
qu'il avait pendus à son cou.
Et il essaya de grimper sur les poutres du Rialto,
mais il tomba et il perdit son chargement*



3 **Dos lid fun der sreyfe in Venedig** (Song about the Fire in Venice)

This poem, a lampoon for Purim written between 1508 and 1513, talks about a fire on the Rialto in Venice and the looting which went on during it, in particular, the adventures of one Hillel Cohen, who accused the wife of Levita of passing him stolen goods

Text: Elias Bachur Levita

Music: Tzur Mishelo, D-Mu, Cod. Ms.757(4*) South Germany, ca. 1505-1518

Transcription: Israel Adler, Italian texts by Enrico Fink

**Eliyah Bokher composed this poem
about the fire in Venice**

A song to the melody of 'Tzur Mishelo Akhalnu'

Once again, I would like to sing to you a bit

With my poor voice,

About some things seen recently

That everyone should know about:

About the plague and the scourge

That occurred, during

The fire in Venice,

*By the hand of G*d.*

There was a great outcry

As the Rialto burned:

From merchant and gentleman,

And from Jews young and old.

Jew called Jew

To come right away,

And quickly, a loud cry rang out :

*'Towards the L*rd'.*

They acted like bandits,

Many caused damage,

As they went wild.

They meant to become rich

As quickly as possible.

They sought out mischief with relish,

While giving thanks to G*d.

Many ran around carrying bags:

They would have gladly carried away everything.

One man came across a courtyard with buckets

Hung about his neck

He tried to climb up the pillars of the Rialto,

But fell down and lost his load

***Eliyah Bokher ha composto questo poema sull'incendio
di Venezia***

Una canzone sull'aria di "Tzur Mishelo Akhalnu"

Ancora una volta, vorrei cantare un po'

Colla mia voce da poco,

su alcune cose accadute di recente,

che dovrebbero essere conosciute da tutti,

sulle disgrazie e le afflizioni

occorse durante

l'incendio di Venezia,

*per volontà del S*gnore*

Ci fu grande scalpore

Quando Rialto bruciò:

tra i mercanti e i gentiluomini,

tra gli Ebrei giovani e vecchi.

L'Ebreo chiamò l'Ebreo,

percèe accorresse subito.

Immediatamente si levò un grido

*dinanzi al S*gnore*

Altri ancora si comportarono come

banditi, portando via tutto.

Alcuni provocarono danni,

quando presi da follia,

sognarono di diventare ricchi

In gran fretta.

Coglievano il male con gioia,

*mentre ringraziavano il S*gnore.*

Molti correvano intorno portando sacchi:

avrebbero portato via tutto volentieri.

Uno venne da una corte con dei secchi

E li portava appesi al collo.

Così cercò di arrampicarsi

sui piloni di Rialto,



Er lip der fun un lis es lign
Un schrei "Ovi Abonay"

Der noch noz er veyter shtreybn
Un lis im oyf ladn zek
ein mol volt er gebn
ein pagament in ein ek
ein goy zokh in avek sleichn
Un sprakh un vashn bek
Ober zeyn koyp vos er in shtreykhn
Dos im vos vi nokh Abonay

Der nokh lip er in eyn goshin
Un zokht hin un her
Ob er etzvish kunt der vashn
Do vand er eyn shnayder sher
Er h't zi vider bukh lorn
Er trog zi nit gar ver.
Un ver tzum dalot iz geborn,
dem bashert der Abonay

et il cria "S*gneur Père!"

*Il essaya de remonter avec effort,
en laissant son sac rempli au sol.
Puis, il essaya de cacher
de l'argent dans un coin.
Un goy [un non-Juif] voulut l'emmener,
en parlant il prit un seau
et lui tapa sur la tête,
comme s'il voulait l'envoyer voir le S*gneur*

*Puis il courut vers un "goshin"
en cherchant partout,
en espérant arracher quelque chose.
il trouva des ciseaux de couturier,
mais encore une fois, il les perdit.
Il n'arriva pas à les emporter.
Qui est né pauvre,
est vraiment l' élu du S*gneur*



5 Toutes les créatures du ciel et de la terre (Kol Berue)

Mélodie pour Rosh Hashanah (Nouvelle Année), tradition italikim de Padoue.

Tirée de : *Musical Traditions of the Italian Jews*, collection de Leo Levi, éditée par Francesco Spagnolo

Kol berue ma'lah umattah
le'idun iagidun kullam keekhad
haShem ekhad ushmo ekhad

Sheloshim ushtaim netivot shevilakh
Vekhol mevin sodam iessaperu et godlakh
Vehem iakiru ki hakol shelakh
Veattah hakEL hammeiukhad
le'idun ...

Levavot bekhoshbam 'olanu banui
Imtzeu khol iesh biltekha shanui
Bemispar bemishkal hakol manui
Kullam nittenu mero'eh ekhad
le'idun...

Merosh ve'ad sof iesh lakh siman
Tzafon veiam vekedem veteman

*Toutes les créatures du ciel et de la terre
proclament et annoncent d'une même voix
que l'Éternel est Un et Un est son nom.*

*Infinis sont les chemins qui mènent à ta contemplation.
Combien sont ceux qui comprennent le mystère,
ceux qui célèbrent Ta grandeur,
ceux qui savent que tout est à Toi et Tu est le Seul D*eu
Toutes les créatures ...*

*Les cœurs, en pensant à la construction du monde,
comprennent que tout changerait si Tu n'existais pas.
Mais tout reste comme s'il était compté et pesé
parce que tout est gouverné par une seule Providence.
Toutes les créatures ...*

*Du premier au dernier être vivant, tout témoigne de ton existence,
Orient et Occident, Septentrion et Méridien,*





And yelled “G*d the father!”

Afterwards he kept on struggling,
And left his loaded sack
Once, he tried to hide
Some money in a corner:
A goy [non-Jew] tried to pull him away,
And spoke and grabbed his bucket
He was hitting him over the head
As if he would send him to his maker

Afterwards, he ran into a “goshin”
And searched back and forth.
Hoping to grab onto something in the meantime,
He found a tailor’s scissors there,
But lost it once again:
He couldn’t carry it far at all:
And he who is born to poverty
Is G*d’s soulmate.

*Ma cadde giù lasciando il carico
e urlò “Signor Padre!”*

*Ritentò ancora sforzandosi,
e lasciò il suo sacco pieno.
Poi voleva nascondere
Dei soldi in un angolo
un goy (non ebreo) cercò di trascinarlo,
parlando prese il suo secchio
e lo picchiava in testa
come se avesse voluto spedirlo al S*gnore*

*Poi corse verso un “goshin”
Cercando dappertutto.
Sperando di agguantare qualcosa,
trovò delle forbici da sarto,
ma le perse ancora una volta.
Non poté proprio portarselo via:
Chi è nato in povertà
È veramente eletto dal S*gnore.*



5 All the Creatures of the Sky and Eart (Kol Berue)

Poem in acrostics (‘Shelomoh’) that describes all of the creatures.

Melody for Rosh Hashanah (New Year) in the Italikim tradition of Padua. Sung by Paolo Nissim, Trieste, 14/3/1956
(*Musical Traditions of the Italian Jews from the Leo Levi collection*, Francesco Spagnolo, editor)

All the Creatures of the Sky and Earth
Declare and call with one Voice:
That Eternity is One, and One is its Name

The Ways of contemplating You are infinite
How many understand the Mystery by exalting Your Greatness
Knowing that All is Yours
And that You are the only G*d
... Declare and call with one Voice:

The hearts, thinking on how the World was made,
Understand that All would have changed, had You never existed;
Instead, All has remained as if it had been counted and weighed
Because all is seen for by One Divine Providence
... Declare and call with one Voice:

From the first to the last Being, All is Sign of Your Existence
The East and the West, the North and the South,

*Tutte le creature del cielo e della terra
Proclamano e annunciano ad una voce
Che l’Eterno è Uno ed Uno il suo nome*

*Infinite sono le vie per contemplarTi
Quanti comprendono il mistero,
celebrano la Tua grandezza
Saanno che tutto è Tuo e Tu sei l’Unico D*o
Proclamano e annunciano...*

*I cuori, pensando alla costruzione del mondo
Capiscono che ogni cosa muterebbe se Tu non fossi;
tutto invece resta come fosse contato e pesato
perché tutto è disposto da una Unica Provvidenza
Proclamano e annunciano...*

*Dal primo all’ultimo essere, tutto è segno della tua esistenza
L’oriente e l’occidente, il settentrione e il mezzogiorno*



Shakhak vetevel lekha 'ed neeman
Mizeh ekhad umizeh ekhad
le'idun...

Hakol mimmekha nizbad zavod
Attah ta'amod vehem iovedu avod
Lakhen kol ietzur lekha itten kavod
Ki merosh ve'ad sof halo av ekhad
le'idun...

Uvtoratekha katuv lemor:
haShem Elokenu haShem ekhad

*Le ciel et la terre sont Tes témoins.
Partout où le regard peut se poser, Tu est Un.
Toutes les créatures*

*Tout est un don de ta puissance ;
tu existeras toujours, le monde périra
tous les êtres Te rendent honneur :
parce que du premier au dernier, tous ont un Seul Père.
Toutes les créatures*

*Et dans Ta loi, il est écrit :
Notre S*gneur, Notre D*eu, le S*gneur est Un.*

6 **Bofo Bukh / Anonyme : Buovo d'Antona**

Extraits du *Bofo Bukh* et du modèle dont il est tiré, le poème chevaleresque *Buovo d'Antona*. Les stanze qui suivent sont le récit de la rencontre entre Pulican, l'ami fidèle de Buovo, et les moines d'un monastère ou il s'était rendu pour chercher à manger. En même temps, Buovo, Drusiane et leurs nouveaux-nés attendent dans le bois. Pulican est un être fantastique, moitié homme et moitié chien.

Nous remercions le docteur Claudia Rosenzweig de nous avoir fourni ses transcriptions de l'original et aussi les traductions du yiddish, toujours de sa main.

Elias Bachur Levita : Bofo Bukh

Musique: traditionnelle, Venise, transcription de Giuseppe Baretto, 1768 - arrangement : Enrico Fink

“Pullicane, mostro mezzo uomo e mezzo cane,
corre per il bosco alla ricerca di cibo
su richiesta dell'amico Bovo, che lo attende ai padiglioni.
Scorge in lontananza un monastero
e decide di ripulirlo completamente.”

*Buovo dit : “N'attends pas, va,
et essaie de revenir ici au plus tôt.”
Pulican partit, il courut vite dans la forêt.
Ici, il vit un beau monastère,
il pensa : «Je ne dois plus attendre,
je dois vider ce monastère !»*

Bofo Bukh

Vlucs lof er hinan bis an das hous
un' klopf mit ainem steken.
ain klain mönchlein sach zum venster ous
un' vil gleich hinter sich vor schrecken.
un' mit ainem angst un' grous
lof es vun dem venster hin weken
un' sagt dem apt mit schreien un' wainen
“es stet ainer vor der tür, der get ouf vir bainen”.

Der apt sprach zu im: “mach dich der fun!

*Rapide, Pulican arriva devant le bâtiment
et il frappa à la porte.
Un petit moinillon regarda dehors
et il tomba effrayé.
Épouvanté et angoissé
il courut loin de la fenêtre,
et en criant et en pleurant il dit à l'abbé :
«Il y a un tel, dehors, qui marche à quatre pattes!»*

Et l'abbé dit à Pulican:

The Sky and the Earth all bear You Witness
Wherever one turns, You are the only One
... Declare and call with one Voice:

All is a Gift of Your Omnipotence
You will always exist, while all else will perish
So that every Being renders you Homage
Because, from the First to the Last,
All share one Father
... Declare and call with one Voice:

In Your Law it is written:
The L*rd is our G*d, the L*rd is One

*Il cielo e la terra Ti sono testimoni
Da qualunque parte uno si volga, Tu sei Uno
Proclamano e annunciano...*

*Tutto è dono della tua onnipotenza
Tu sempre esisterai, il tutto perirà
Per ciò ogni essere Ti rende onore:
perché dal primo all'ultimo, tutti hanno un Unico Padre
Proclamano e annunciano...*

*E nella tua legge è scritto
Il S*gnore nostro Dio, il S*gnore è Uno*

6 **Bofo Bukh / Anonym: Buovo d'Antona**

These excerpts from the *Bofo Bukh* and its model, the Italian poem *Buovo d'Antona* recount how Pelukan, half-man, half-dog, Bovo's faithful friend, goes to find food at a monastery while Bovo and his companion, Drusiana, wait in a nearby wood with their newborn sons.

Many thanks to Dr. Claudia Rosenzweig for allowing us to use her transcription from the Yiddish of the *Bofo Bukh*.

Elias Bachur Levita : Bofo Bukh

Music from Venice, Transcription from Giuseppe Baretto, 1768, arrangement by Enrico Fink

Bovo spoke: 'Let's tarry no longer,
So that you'll soon be back.'
Pelukan left them behind, running speedily through the forest
Until he saw from far away, a fine monastery standing
before him.
He thought – "I won't wait here any longer
Before going to clean out that monastery."

He ran up to the building quickly,
Knocking with his stick.
A little monk peered out of the window,
And was so afraid
That he fell back right away.
With fear and terror, he ran away from the window,
and said to the Abbot, With screaming and crying:
'There's someone at the door who walks on four legs!'

The abbot spoke to him: 'Get out of here!'

*Bovo disse " Allora non attendere più
E fai in modo di essere qui per tempo"
Pelukan cominciò ad andare
Corse velocemente attraverso la foresta.
Qui vide da lontano
un bel monastero
Pensò " non devo attendere oltre
Suoterò completamente quel monastero"*

*Velocemente corse avanti fino alla casa
E bussò con un bastone
Un piccolo monachello guardò fuori dalla finestra e
subito cadde dal terrore.
E con grande paura e angoscia
Corse via dalla finestra
E disse all'abate con grida e con pianto:
c'è uno fuori dalla porta che cammina su quattro gambe.
E l'abate gli dissero: "vai via di qui!"*

in dem kloster solstu nit beliben.
was solt ain hunt bei uns tun?
wilstu lernn oder wiltu schreiben?“
es woren wol irer zwainzig nun
mit gewalt wolten si in hinous treiben
ir kuten hoben si an ouf zu schürzen
ainer warf in mit ainem holz schuch, das er was stürzen

“Sag mir, warum bistu kumen her?
warum wiltu uns nemen unser leben?“
Pelukan sprach “es is mein beger,
das ir mir eßen un’ trinken solt geben“
do das hort der apt, wi’ vro war er
er sprach: “sag mir nurt, was dir is eben,
ain mol wil ich loßen zu richten uns beden
das du mir nischt wilt tun, das solstu mir gereden“.

Anonyme: “Stanze” du “Buovo d’Antona”

“Fessi sedere allato el sacrestano
Dicendo mangia e porta da mangiare
Mangiava pullican tanto soprano
Che monaci facea maravigliare
Non si potea servir con la sua mano
Et assai roba per lui non vi pare
Disse alo sagrestano imantinente
“Hor ti coci carne se tu nai niente”

Tutta la nocte fece cosinare
Poi la matina in su lalba del giorno
Imprimamente si volse mangiare
E poi li polli cotti in quel contorno
In un gran sacco lui fece conciare
Con molte herbe odorifere dintorno
Quatro fiaschi de vin bianco e vermiglio
Nelle man sue prese con artiglio

Suave pullicano caminava
Caricato era per nulla guastare
Per lo diserto pullicano andava
Col foco acceso che un diavol pare
Tanto che padiglioni ello arivava
Quando buovo lo vide ritornare

«Va-t-en, tu ne dois pas rester ici.
Que peut faire un chien dans un couvent?
Tu veux étudier ou écrire ?»
Il y avait une bonne vingtaine de moines
qui voulaient le chasser avec la force.
Ils soulevèrent leurs frocs,
l’un lui tira un sabot mais en le faisant, il tomba.

«Dis-moi, pourquoi es-tu venu ici?
Veux-tu prendre nos vies ?»
Pulican dit: «Ce que je désire
est d’avoir à boire et à manger.»
Quand l’abbé entendit ces mots, il fut heureux
et il dit «Que voudrais-tu manger ?
Je vais commander qu’on prépare un repas pour nous deux,
pourtou que tu ne me fasses rien !»

Anonyme: «Stanze» du «Buovo d’Antona» Musique: Tradition toscane, élaboration Gloria Moretti

Il fit asseoir à son côté le sacristain,
en lui disant : «Mange et emmène à manger.»
Pulican mangea une telle quantité de choses
que les moines en furent tous émerveillés.
Il ne pouvait pas se servir avec ses mains
et il n’y avait jamais assez à manger pour lui.
Il dit soudainement au sacristain :
«Cuis de la viande, si tu en as !»

Il fit faire la cuisine toute la nuit,
puis au petit matin
il reprit à manger.
Après, il prit les poulets rôtis
et il les fit mettre dans un grand sac,
assaisonnés avec des herbes aromatiques.
Il prit entre ses mains, avec ses griffes,
quatre flasques de vin blanc et vermeil.

Heureux Pulican marchait :
soigneux, pour ne pas gâcher les mets,
il courait dans le désert
comme un diable poursuivi par les flammes.
Il arriva vite au campement,
et quand Buovo le vit revenir,

This is no place for you!
What can a dog do here?
Would you like to study, or are you interested in writing?
There were a good twenty men now,
Who tried to drag him out by force.
They lifted up their robes,
One threw a wooden shoe at him, trying to harm.

Tell me, why did you come here?
Why do you want to deprive us of our lives?
Pelukan spoke: 'My mission
Is to get food and drink from you.'
When the abbot heard these words,
He was overjoyed. He said:
'Just tell me what you wish for, and I will send for it for
both of us:
But first you must promise that you will not harm me.'

Anonymous Stanzas from Buovo d'Antona

Music: Traditional Tuscan, arrangement by Gloria Moretti

He had him sit down next to the sexton,
Telling him to eat and to bring food.
Pulikan ate so much that
The monks were amazed.
He couldn't serve himself with his hands,
And since it didn't seem enough,
He said to the sexton:
'How go and cook some meat if there is some.'

He had him cook all night,
Then, the next morning at the break of dawn,
He first ate some more.
And then wrapped the boiled chickens
In a big sack which he had set up,
Surrounded by many sweet-smelling herbs.
He grabbed four flasks of red and white wine
With his claws.

Quickly went Pulikan.
His burden didn't hold him back.
Across the desert went Pulikan,
Like a burning flame, so fast he seemed a devil,
Until he got to their tent
When Bovo saw him returning,

*Non devi rimanere nel convento.
Cosa ci può fare un cane qui da noi?
Vuoi studiare oppure vuoi scrivere?"
Erano ora una buona ventina di loro
Volevano mandarlo fuori con la violenza.
Cominciarono a sollevare le loro tonache
Uno gli gettò una scarpa di legno di modo che egli cadde.*

*"Dimmi, perché sei venuto qui?
Perché vuoi prenderci le nostre viti?"
Pelukan disse: E' mio desiderio,
che voi mi diate da bere e da mangiare."
Quando l'abate sentì questo, come fu felice
Egli disse "dimmi solo, cosa ti va bene,
un pranzo farò preparare per noi due
a patto che tu non mi faccia niente,
questo mi devi promettere."*

Anonimo : Stanze dal Buovo d'Antona

Musica : tradizione toscana, elaborazione Gloria Moretti

*"Fessi sedere allato el sacrestano
Dicendo mangia e porta da mangiare
Mangiava pullican tanto soprano
Che monaci faceva meravigliare
Non si potea servir con la sua mano
Et assai roba per lui non vi pare
Disse alo sagrestano imantinente
"Hor ti coci carne se tu nai niente"*

*Tutta la nocte fece cosinare
Poi la matina in su lalba del giorno
Imprimamente si volse mangiare
E poi li polli cotti in quel contorno
In un gran sacco lui fece conciare
Con molte herbe odorifere dintorno
Quatro fiaschi de vin bianco e vermiglio
Nelle man sue prese con artiglio*

*Suave pullicano caminava
Caricato era per nulla guastare
Per lo deserto pullicano andava
Col foco acceso che un diavol pare
Tanto che padiglioni ello arivava
Quando buovo lo vide ritornare*



Grande allegrezza ne fe suo compare
Et aiutollo presto a scaricare

Bofo Bukh

Wi' es im war gangen, sagt im Pelukan
un' do si das geret haten ab geladen,
do machten si ain gros vouer an
un' wermten waßer, di kinder zu baden.
zu ainem koch wur Bovo, der edel man,
er macht gute pasteden un' vladen
un' mandel reis un' krepflich un' gute geretlich
apfel müslich un' küchlich un' warme bretlich.

*il fut très heureux
et aida son ami à décharger.*

Du "Bofo Bukh":

*Pulican raconte son histoire
comme il s'était emparé de ces bonnes choses.
Ils allumèrent un grand feu,
ils chauffèrent l'eau pour baigner l'enfant.
Buovo, le gentilhomme, devint un cuisinier,
il fit de bons patés et des fougasses
du riz aux amandes, des crêpes, des pot-au-feu excellents,
une purée de pommes, de petits gâteaux, des rôtis chauds.*

8 Tu dormi, io veglio e vo perdendo i passi (Serafino Aquilano)

Texte : Serafino Aquilano (1466-1500) - Musique : anonyme, (Frottole libro Sexto: Petrucci, Venezia: 1506)

Tu dormi, io veglio e vo perdendo i passi
e tormentando intorno alle tue mura;
tu dormi, el mio dolor resveglià i sassi,
e fo per gran pietà la luna oscura;
tu dormi, ma non già questi occhi lassi,
dove il sonno venir mai se assicura:
perché ogni cosa da mia mente fuggè,
se non l'imagin tua, che mi distruggè.

*Tu dors, je veille et je perds mes pas,
je me tourmente autour de tes murs.
Tu dors et ma douleur réveille les pierres,
et par pitié, la lune se fait obscure.
Tu dors, mais mes yeux fatigués ne dorment jamais,
le sommeil ne vient jamais,
parce que tout s'enfuit de mon esprit
hormis ton image, qui me détruit.*

9 Ishena at ani geor venodad (Joseph Sarphati)

Ishena at ani ge'or venodad
umitnamnem seviv betekh 'adina
ieshena at ani tsurim a'oded
bemakhovi veakhshikh allevana
ieshena at vezir marekh ieshoded
tenuma mikenot 'enai veshena
betselmekh kol mezimoti kenussim
vekhaddonag betokh isekh nemassim

*Tu dors, je veille et je perds mes pas,
je me tourmente autour de tes murs.
Tu dors et ma douleur réveille les pierres,
et par pitié, la lune se fait obscure.
Tu dors, mais mes yeux fatigués ne dorment jamais,
le sommeil ne vient jamais,
parce que tout s'enfuit de mon esprit
hormis ton image, qui me détruit.*





He greatly rejoiced to see him again,
And helped him to unload right away.

Bofo Bukh

'How did it go?', he asked Pelukan,
And helped him to unload.
Then he made a big campfire,
And warmed up water to bathe the children.
Bovo, that noble man, became a cook:
He made good pasties and pies;
Almond rice and other good things;
Apple pies and warm mush.

*Grande allegrezza ne fe suo compare
Et aiutollo presto a scaricare*

Dal Bofo Bukh

*Pelukan raccontò come gli era andata
E li aveva alleggeriti della roba,
accesero un gran fuoco
e scaldarono dell'acqua per fare il bagno ai bambini.
Bovo, il nobil uomo, divenne un cuoco,
fece delle buone paste e focacce e riso alle mandorle
e frittelle e prelibati stufati, e una puréa di mele
e dolcetti e arrosti caldi.*

8 Tu dormi, io veglio e vo perdendo i passi (Serafino Aquilano)

Text : Serafino Aquilano (1466-1500) - Music : anonymous, (Frottole libro Sexto: Petrucci, Venezia: 1506)

You sleep whilst I wake, wasting my steps
As I twist and turn about your walls.
You sleep, while my pain could wake the stones:
The moon darkens with pity.
You sleep, but not these tired eyes,
To whom sleep never comes:
Because all flees from my thoughts
Save your image, which consumes me

*Tu dormi, io veglio e vo perdendo i passi
e tormentando intorno alle tue mura;
tu dormi, el mio dolor resveglia i sassi,
e fo per gran pietà la luna oscura;
tu dormi, ma non già questi occhi lassi,
dove il sonno venir mai se assicura:
perché ogni cosa da mia mente fugge,
se non l'imagin tua, che mi distrugge.*

9 Ishena at ani geor venodad (Joseph Sarphati)

You sleep whilst I wake, wasting my steps
As I twist and turn about your walls.
You sleep, while my pain could wake the stones:
The moon darkens with pity.
You sleep, but not these tired eyes,
To whom sleep never comes:
Because all flees from my thoughts
Save your image, which consumes me

*Tu dormi, io veglio e vo perdendo i passi
e tormentando intorno alle tue mura;
tu dormi, el mio dolor resveglia i sassi,
e fo per gran pietà la luna oscura;
tu dormi, ma non già questi occhi lassi,
dove il sonno venir mai se assicura:
perché ogni cosa da mia mente fugge,
se non l'imagin tua, che mi distrugge.*





10 Tu dormi, io veglio e la tempesta e vento (anonyme)

Tu dormi io veglio'a la tempesta'e vento
 Su la marmorea petra di tua porta
 Tu dormi io veglio'e con amaro'accento
 Ognhor chiamo pieta che'è per me morta.

Tu dormi io veglio con grave tormento
 Né trovo al mio penar chi me conforta,
 Tu dormi riposata senza'affanno
 E gli'occhi miei serrati mai non stanno

*Tu dors, je veille à la tempête et au vent
 sur la pierre marbrée de ta porte.
 Tu dors et je veille, et avec d'amers accents
 j'appelle la pitié qui pour moi est morte.*

*Tu dors et je veille en grandes peines,
 personne ne peut reconforter ma douleur.
 Tu dors, reposée et sans souci,
 et mes yeux ne peuvent pas se fermer.*

12 Chants pour la fete de Pourim

Pour la fête de Pourim, l'histoire de la reine Esther et des événements qui l'amènèrent à sauver le peuple d'Israël des menaces de l'abject ministre Aman est chantée en hébreu, utilisant la «Meguilla» (le rouleau). Les célébrations incluent, outre le boire et le manger à l'excès, des représentations théâtrales de l'histoire de la reine, écrites dans la langue ou dans le dialecte local, destinées aux membres de la Communauté – surtout des femmes et des enfants – qui ne comprenaient pas l'hébreu. La "Meguilla" est chantée sur une mélodie traditionnelle juive italienne en alternance avec deux textes en langue vulgaire. Le premier, en langue lombarde/vénitienne, est en quatrains d'octonaires. Le deuxième est le poème en ottava rima de Mordecai Dato

Texte tiré du Ms. GB Lo BM, Ms. 10,463, Gaster 678

Nous remercions le docteur Maria Luisa Mayer-Modena pour avoir mis à notre disposition sa transcription des quatrains, qui étaient en caractères hébraïques dans la rédaction originale.
 Musique : tradition de l'Appenin émilien, élaboration Gloria Moretti.

*Cette chanson a été faite le soir de Pourim,
 pour célébrer le seudà pour être en allégresse tous ensemble à boire et à manger jusqu'à en avoir le ventre éclaté !*

La Cansonetta da Purim

Radunatovi congrega
 acomodatovi in carega
 o in scagno o in banchi
 acciò non siate stanchi.
 Udite mo una gran bota
 che è cosa di gran nota
 aprite vostre oreci
 sia giovani come veci.

*Réunissez vous, la congrégation
 asseyez-vous sur des chaises
 ou sur un tabouret ou sur des bancs
 pour ne pas vous fatiguer.*

*Écoutez un événement éclatant,
 très bien connu,
 ouvrez vos oreilles,
 les jeunes et les vieux.*





10 Tu dormi, io veglio e la tempesta e vento (anonymous)

You sleep, whilst I keep guard against the winds and storm
 Upon the marbled stone of your doorstep.
 You sleep, I wake, and with bitter tone,
 Call upon pity, which for me means death.

You sleep whilst I wake in great torment,
 Finding no-one to comfort my suffering.
 You sleep, well rested and without care,
 While my eyes refuse to close.

Tu dormi io veglio' a la tempesta' e vento
 Su la marmorea petra di tua porta
 Tu dormi io veglio' e con amaro' accento
 Ognhor chiamo pieta che' è per me morta.

Tu dormi io veglio con grave tormento
 Né trovo al mio penar chi me conforta,
 Tu dormi riposata senza' affanno
 E gl'occhi miei serrati mai non stanno

12 Music for Purim

For Purim, the 'Festival of Lots', the story of Esther's salvation of the Jews is sung in Hebrew using the traditional *Meghillat* (scroll.) The festivities usually also include (besides much eating and drinking), theatrical performances in the local language or dialect, allowing women and children, who would not necessarily understand Hebrew, to understand and participate in the story. Here, the *Meghillat* is sung to a traditional Jewish-Italian melody, combined with two 16th-century Italian Purim plays. The first, an anonymous Lombard/Hebrew poem, uses the meter of the traditional Italian sung theatrical *Maggio*. The other, of much higher tone, uses the *ottava rima* – eight lines of hendecasyllables.

Text from Ms. GB Lo BM, Ms. 10,463, Gaster 678

Many thanks to Dr. Maria Luisa Mayer-Modena for allowing us to use her transcription of this poem from the Judeo-Italian.

This song was written for Purim eve, in order to celebrate the ceremony, so that everyone can be happy together eating and drinking until their bellies burst.

Questa cansone e statta fatta la sera di Purim da celebrarsi la serra seudà per star alegre tutti in sieme a beuere e mangiare a creppa pansa.

Cansonetta da Purim

Gather round, congregation,
 Sit down in a chair,
 Or in an armchair or on benches,
 Just as long as you're not tired

Listen while I tell you about the great event,
 That famous thing,
 Open your ears,
 Both young and old.

*Radunatovi congrega
 acomodatovi in carega
 o in scagno o in banchi
 acciò non siate stanchi.*

*Udite mo una gran bota
 che è cosa di gran nota
 aprite vostre oreci
 sia giovani come veci.*



Quantunque vi vengo a participar
non lasate da bever e mangiar
tobim hasenaim min ha>ehad
sebet ahim gam yahad

Procuriamo il *shalom*
durante la veglia e durante il
behaqez>om,
e fra tutti boni *yehudim*
malidiamo quei *zedim*

Extrait de la "Istoria de Purim" (Mordekey Dato)

tiré de l'édition de Giulio Busi (Venise : Luisè Editore, 1987)

Musique : Tradition de l'Ombrie, élaboration de Viva Biancaluna Biffi

O re eterno, bontà infinita,
o somma sapienzia e vero Iddio,
prego che a l'ingegno mio doni aita
e porgi grazia a l'intelletto mio,
che possi raccontar con lingua ispedita
li toi miracoli e mostrar come el reo
ponisci e al giusto porgi favore,
come buon guardian e ver pastore.

Congregateve donni tutti quanti
e tutti quelli che non han dottrina
in la Sancta Scrittura e in li santi
paroli de li profeti, e la mattina
de Purim o qualche giorno innanti,
mentre se coce la vostra cocina,
veniti, che in versi, da ponto in ponto,
la istoria de Purim io ve racconto

Extraits de la Meguilla (rouleau) d'Esther

(traduits de l'hébreu par les membres du Rabbinate français sous la direction de Zadoc Kahn)

6 Khur, karpas utkhelet
akhuz bekhavley-vuts veargaman
'al-ghelile khesev ve'amude shesh
mitot zahav vachesev
'al ritzafat bahat vashesh vedar vesoharet;

*Même si je vous parle,
n'arrêtez pas de boire et de manger :*
tobim hasenaim min ha>ehad
sebet ahim gam yahad
[mieux deux qu'un, quand les frères se rencontrent].

*Faisons en sorte de trouver le shalom [la paix]
pendant la veillée et le*
behaqez>om,
et nous tous, bons yehudim [Juifs]
maudissons ces zedim [méchants].

Roi éternel, bonté infinie
Sagesse suprême, et Dieu véritable,
je te prie, aide mon talent
et sois miséricordieux avec mon esprit,
libère ma langue, pour que je puisse
raconter tes miracles et montrer
comme tu punis le méchant et comme tu
tournes ta bienveillance vers le juste,
comme un bon gardien et un vrai père.

Rassemblez-vous, femmes,
et ceux qui n'ont pas la connaissance
de l'Écriture Sainte et dans les mots
sacrés des prophètes, et le matin
de Pourim, ou quelques jours plus tôt,
pendant que les mets cuisent
venez, qu'en rime, d'un bout à l'autre
je vous raconte l'histoire de Pourim.

[6] Ce n'étaient que tentures blanches, vertes, et bleu de ciel, fixées par des cordons de byssus et de pourpre sur des cylindres d'argent et des colonnes de marbre ; des divans d'or et d'argent sur des mosaïques de porphyre, de marbre blanc, de nacre et de marbre noir.

Even if I'm telling you a story,
Don't stop drinking or eating
Better two than one
When brothers gather together.

May we find peace,
During Purim eve and
afterwards,
And between all good Jews:
Down with all who are bad to us.

From La Istoria de Purim (Mordekay Dato)

Music from Venice, transcription from Giuseppe Baretti, 1768
arrangement by Viva Biancaluna Biffi

O King eternal, infinite goodness,
O height of knowledge, and true God,
I beseech you to give help to my spirit,
And give grace to my intellect,
So that I may recount, with nimble tongue,
Your miracles, to show how you punish the wicked
And favor the good,
Like a good watchman, and true pastor

Gather round, Ladies all,
And all of those who lack education
In the Holy Scriptures, and in the Sacred
Words of the Prophets. On the morning
Of Purim, or some other day before,
While cooking your meals,
Come here so that, in verse, from point to point,
I may tell you the story of Purim.

From the Meghillat Esther

6 There were hangings of white, fine cotton, and blue,
bordered with cords of fine linen and purple, upon
silver rods and pillars of marble; the couches were of
gold and silver, upon a pavement of green, and white,
and shell, and onyx marble.

Quantunque vi vengo a participar
non lasate da beber e mangiar
tobim hasenaim min ha>ehad
sebet ahim gam yahad
[meglio due che uno quando fratelli si ritrovano].

Procuriamo il shalom [pace]
durante la veglia e durante il
behaqez>om,
e fra tuti boni yehudim [ebrei]
malidiamo quei zedim [cattivi].

O re eterno, bontà infinita,
o somma sapienzia e vero Iddio,
prego che a l'ingegno mio doni aita
e porgi grazia a l'intelletto mio,
che possi raccontar con lingua ispedita
li toi miracoli e mostrar come el reo
ponisci e al giusto porgi favore,
come buon guardian e ver pastore.

Congregateve donni tutti quanti
e tutti quelli che non han dottrina
in la Sancta Scrittura e in li santi
paroli de li profeti, e la mattina
de Purim o qualche giorno innanti,
mentre se coce la vostra cocina,
veniti, che in versi, da ponto in ponto,
la istoria de Purim io ve racconto

6 *Vi erano cortine di lino fine e di porpora viola,*
sospese con cordoni di bisso e di porpora rossa ad anelli
d'argento e a colonne di marmo bianco; divani d'oro e
d'argento sopra un pavimento di marmo verde, bianco e
di madreperla e di pietre a colori.

7 vehashkot bikhley zahav
 vekhelim mikelim shunim
 veieyn malkhut rav keiad hamelekh;
 8 vehashetiya khadat en ones
 ki khen issad hamelekh
 'al kol rav beto
 la'assot kirtzon ish vaish;
 9 gam vashti hamalka
 'asta mishte nashim bet hamalkhut
 asher lamelekh akhashverosh;
 10 baiom ashevi'i
 ketov lev hamelekh baiain
 amar limhuman bizeta kharvona bigta vaavagta zetar vekharkas
 shiv'at hassarisim hameshartim
 et pene hamelekh akhashverosh;
 11 lehavi et-vashti hamalka
 lifne hamelekh bekheter malkhut
 leharot ha'amim vehassarim et iafiya
 ki-tovat mare hi;

De la "Istoria de Purim" (Mordekay Dato)

Sette servitori delli principali
 furo eletti a si alto esercizio :
 a far venire la regina in vesta regale,
 tal ch'ognun podesse darne bon giudizio
 de sua bellezza, e che con l'imperiale
 corona in testa per più somma delizia venisse.
 E lei respuse : Con riverenza vostra,
 io non son cavallo da venir in mostra.

Du Ms. GB Lo BM, Ms. 10,463, Gaster 678

Come segui a Balshazar
 Filio di Nebucadnezar
 Perchè fese il *qodesh hol* (perche rendeva il sacro profano)
 Fu taliato suo col

Il Satan li ha lusingati
 A discorar baronati
 Disputavan con acutesa
 Di soi donni di belesa

[7] Les boissons étaient offertes dans des vases d'or, qui présentaient une grande variété ; et le vin royal était abondant, digne de la munificence du roi.

[8] On buvait à volonté, sans aucune contrainte ; car le roi avait recommandé à tous les officiers de sa maison de se conformer au désir de chacun.

[9] La reine Vasthi donna, de son côté, un festin aux femmes dans le palais royal appartenant au roi Assuérus.

[10] Le septième jour, comme le cœur du roi était mis en liesse par le vin, il ordonna à Mehouman, Bizzeta, Harbona, Bigta, Abagta, à Zêtar et Carcas (les sept eunuques qui étaient de service auprès du roi Assuérus)

[11] d'amener devant le roi la reine Vasthi, ceinte de la couronne royale, dans le but de faire voir sa beauté au peuple et aux grands ; car elle était remarquablement belle.

Sept serviteurs des plus illustres furent élus à une très haute tâche : faire venir la reine dans sa parure régale, pour que chacun puisse juger de sa beauté, avec la couronne impériale sur sa tête pour que le plaisir en soit encore plus grand. Et elle répondit : «Avec tout mon respect, je ne suis pas une jument à exposer.»

Comme il arriva à Balshazar le fils de Nebucadnezar qui fit le qodesh hol [qui transforma le sacré en profane] on coupa son cou.

Satan les a poussés à discuter, les barons : ils discutaient avec finesse de leurs femmes et de la beauté.



7 And they gave them drink in vessels of gold – the vessels being different one from another – and royal wine in abundance, according to the bounty of the king.

8 And the drinking was according to the law; none did compel; for so the king had appointed to all the officers of his house, that they should do according to every man's pleasure.

9 Also Vashti the queen made a feast for the women in the royal house which belonged to king Ahasuerus.

10 On the seventh day, when the heart of the king was merry with wine, he commanded Mehuman, Bizzetha, Harbona, Bigtha, and Abagtha, Zethar, and Carcas, the seven chamberlains that ministered in the presence of Ahasuerus the king,

11 To bring Vashti the queen before the king with the crown royal, to show the peoples and the princes her beauty; for she was fair to look on.

7 Si porgeva da bere in vasi d'oro di forme svariate e il vino del re era abbondante, grazie alla liberalità del re.

8 Era dato l'ordine di non forzare alcuno a bere, poiché il re aveva prescritto a tutti i maggiordomi che lasciassero fare a ciascuno secondo la propria volontà.

9 Anche la regina Vasti offrì un banchetto alle donne nella reggia del re Assuero.

10 Il settimo giorno, il re che aveva il cuore allegro per il vino, ordinò a Meumàn, a Bizzetà, a Carbonà, a Bigtà, ad Abagtà, a Zetà e a Carcàs, i sette eunuchi che servivano alla presenza del re Assuero,

11 che conducessero davanti a lui la regina Vasti con la corona reale, per mostrare al popolo e ai capi la sua bellezza; essa infatti era di aspetto avvenente.

From La Istoria de Purim (Mordekey Dato)

Seven of the most important servants
Were chosen to carry out so high a command,
To bring the queen in her royal attire,
So that all present could judge her beauty,
And that she might come with the imperial crown on her head
To give them the most pleasure.
And she answered: 'With all due respect to your Highness,
I am not a prize horse to be put on display!'

*Sette servitori delli principali
furo eletti a sì alto esercizio :
a far venire la regina in vesta regale,
tal ch'ognun potesse darne bon giudizio
de sua bellezza, e che con l'imperiale
corona in testa per più somma delizia venisse.
E lei respuse : Con riverenza vostra,
io non son cavallo da venir in mostra.*

From Ms. GB Lo BM, Ms. 10,463, Gaster 678

As it came to pass with Balshazzar,
Son of Nebuchadnezzar,
Because he rendered the holy profane,
His throat was cut for him

*Come segui a Balshazar
Filio di Nebucadnezzar
Perchè fese il qodes hol (perche rendeva il sacro profano)
Fu taliato suo col*

It was Satan who encouraged
the Barons conversation:
They argued, with finesse
about their ladies and their beauty

*Il Satan li ha lusingati
A discorar baronati
Disputavan con acutesa
Di soi donni di belesa*



Il gran vino fu cagione
di non star in ragione
usi for di proposito
publicar suo deposito

Per contentar quei *sarim* (*consiglieri*)
nabalin wearurim (*non-ebrei cattivi*)
far comparir la *gebirta* (*signora*)
nuta come una *chelabta* (*cagna*)

De la Meguilla d'Esther

12 vatemalaen hamalka vashti
lavo bidvar hamelekh asher beiad hassarisim
vayjktzof hamelekh meod
vakhamato ba'ara vo;

13 vaiomer hamelekh
lakhakhamim iode ha'itim
ki-khen devar hamelekh
lifne kol-yode dat iadin;

14 vehakarov elav
karshena shetar admata tarshish meres marsena memukhan
shiv'at share paras umadai roe pene hamelekh
haishvim rishona bamalkhut;

15 kedat ma-la'assot bamalka vashti
'al asher lo-'asta et maomar hamelekh akhashverosh
beiad assarisim?

Chants pour la célébration du Pessa'h / Fuggi, fuggi

Cette partie du programme débute par un extrait de la "Haggadah", le guide qui règle les cérémonies pour commémorer la sortie d'Égypte conduite par Moïse. Suivent deux versions du "Khad Gadya" (Un chevreau), chant très diffusé et très connu, dont les origines remontent au XVIe siècle, chanté à la fin du diner de Pessa'h.

La première est en dialecte de Ferrare, la deuxième, de la tradition florentine, est en hébreu.

De la Haggadah de Pessa'h (traductions de l'hébreu tirées de la *Haggadah didactique* de l'Alliance israélite universelle)

*L'excès de vin fut la cause
de sa perte de raison ;
[le roi] perdit son jugement
et il manifesta ses intentions :*

*Pour le bonheur de ses sarim [ministres]
nabalin wearurim [non-Juifs méchants]
il voulait montrer la gebirta [la dame]
nue comme une chelabta [chienne].*

*[12] Mais la reine Vasthi refusa de se présenter, suivant
l'ordre du roi transmis par les eunuques. Le roi en fut très
irrité, et sa colère s'enflamma.*

*[13] Puis le roi, s'adressant aux sages, initiés à la
connaissance des temps – car c'est ainsi que les affaires du
roi étaient portées devant ceux qui connaissent la loi et le
droit ;*

*[14] et ceux qui l'approchaient de plus près, c'étaient
Carchena, Châtar, Admata, Tarchich, Mérés, Marsena et
Memucan, les sept seigneurs qui avaient accès auprès de la
personne du roi et tenaient le premier rang dans le royaume ;*

*[15] le roi demanda quel traitement méritait, d'après la loi,
la reine Vasthi, pour avoir désobéi à l'ordre du roi Assuérus,
communiqué par les eunuques.*



The excess of wine was to blame,
For the loss of reason
(The king,) losing all measure,
Let his will be known.

To please his *sarim* (ministers)
nabalin wearurim (those wicked non-Jews)
He wished to have his gebirta (lady)
appear before them, as naked as a *chelabta* (female dog)

From the Meguilla d'Esther

12. But the queen Vashti refused to come at the king's commandment by his chamberlains: therefore was the king very wroth, and his anger burned in him.

13. Then the king said to the wise men, which knew the times (for so was the king's manner toward all that knew law and judgment;

14. And the next unto him was Carshena, Shethar, Admatha, Tarshish, Meres, Marsena, and Memucan, the seven princes of Persia and Media, which saw the king's face, and which sat the first in the kingdom):

15. What shall we do unto the queen Vashti according to law, because she hath not performed the commandment of the king Ahasuerus by the chamberlains?

Pesach / Fuggi Fuggi

A selection of pieces for the Pesach supper celebration. First, a portion of the *Haggadah*, the guide for the ceremony which commemorates Moses' escape from Egypt. This is followed by two versions of the song 'Khad Gadya' (One Goat) traditionally sung at the end of the Pesach supper. The song has its origins in a Yiddish song from the 16th century. Here it is sung in translation: first in a in the dialect of Ferrara, then in Hebrew.

*Il gran vino fu cagione
di non star in ragione
usi for di proposito
publicar suo deposito*

*Per contentar quei sarim (consiglieri)
nabalin wearurim (non-ebrei cattivi)
far comparir la gebirta (signora)
nuta come una chelabta (cagna)*

12 Ma la regina Vasti rifiutò di venire, contro l'ordine che il re aveva dato per mezzo degli eunuchi; il re ne fu assai irritato e la collera si accese dentro di lui.

13 Allora il re interrogò i sapienti, conoscitori dei tempi. - Poiché gli affari del re si trattavano così, alla presenza di quanti conoscevano la legge e il diritto,

14 e i più vicini a lui erano Carsenà, Setàr, Admàta, Tarsis, Mères, Marsenà e Memucàn, sette capi della Persia e della Media che erano suoi consiglieri e sedevano ai primi posti nel regno.

15 Domandò dunque: «Secondo la legge, che cosa si deve fare alla regina Vasti che non ha eseguito l'ordine datole dal re Assure per mezzo degli eunuchi?»





13 Mah nishtanah halailah hazeh mikol halaylot ?
En quoi cette soirée se distingue-t-elle des autres soirées ?

Ma nishtana halayla hazeh mikol haleylot
 Ma nishtana halayla hazeh mikol haleylot ;
 Shebekhol haleylot en anu metabelin afilu pa'am akhat,
 Vehalayla hazeh shete pe'amim ;
 Shebekhol haleylot anu okhlin khametz o matzah,
 Ve halayla hazeh kulo matzah
 Shebekhol haleylot anu okhlin shear ierakot,
 Ve halayla haze maror ;
 Shebekhol haleylot anu okhlin ben ioshevin uven mesubin
 ve halayla haze kulanu mesubin

*En quoi cette soirée se distingue-t-elle des autres soirées ?
 Tous les autres soirs nous pouvons manger du pain levé
 ou du pain non levé, ce soir seulement du pain non levé.
 Tous les autres soirs nous pouvons manger toutes sortes
 d'herbes, ce soir seulement des herbes amères.
 Tous les autres soirs nous n'avons pas besoin de tremper,
 pas même une fois.
 Tous les autres soirs nous mangeons assis droits ou
 accoudés, ce soir accoudés seulement.*

'Avadim hayinu le-far'o bemitzrayim
 'Avadim hayinu le-far'o bemitzrayim ;
 Vaiotzienu haShem Elokenu misham beyad hazakah
 uvizroa' netuyah ,
 Veillu lo hotzi hakadosh barukh hu et avotenu
 mimmitzrayim
 'adain anu uvanenu uvne vanenu
 meshu'badim hayinu lefar'o bemitzrayim ;
 Va'afilu kulanu khakhamim kulanu nevonim ;
 Kulanu iode'im et hatorah ;
 Mitzvah 'alenu lesaper bitziat mitzrayim ;
 Vekhol hammarbeh lesaper bitziat mitzrayim
 Hare zeh meshubakh

Nous avons été les esclaves de Pharaon en Égypte
*Nous avons été les esclaves de Pharaon en Égypte
 L'Éternel notre Dieu nous a fait sortir de ce pays
 par sa main puissante et son bras étendu.
 Si le Saint-béni soit-Il n'avait pas fait sortir
 nos ancêtres d'Égypte,
 nous encore, nous et nos enfants serions
 assujettis au Pharaon d'Égypte.
 Fussions-nous tous des sages
 des sujets intelligents, expérimentés,
 tous instruits dans la Loi,
 Ce serait encore pour nous un devoir
 de nous entretenir de la sortie d'Égypte,
 Et plus on s'en entretiendra,
 plus on méritera d'être loué.*

14 Fuggi fuggi fuggi / Fuis, fuis fuis de notre ciel
 Anon., I-Fc Codex Barbera G.F.83 (Italy, early 17th Century)

Fuggi fuggi fuggi da questo cielo
 aspr' e duro spietato gielo
 Tu ch'il tutto i prigionie e legghi
 ne per pianto ti frangi o pieghi
 Fier tiranno giel dell'anno
 Fuggi fuggi fuggi la dove il verno
 su le brine ha seggio eterno
 Vieni vieni candida vien vermiglia

*Fuis, fuis fuis de notre ciel,
 froid, dur et sans pitié,
 toi, qui emprisonnes le monde,
 tu ne te plies aux larmes,
 froid, cruel tyran de l'année
 fuis, fuis, fuis, là où l'hiver
 a son throne éternel au milieu des glaces.
 Viens, viens candide et vermeille,*





13 Mah nishtanah halailah hazeh mikol halaylot ?
Why is this night different from all the other nights?

Why is this night different from all the other nights?
 On all other nights, we eat either leavened bread or matzah;

Why, on this night, only matzah?

On all other nights, we eat all kinds of herbs;

Why, on this night, do we especially eat bitter herbs?

On all other nights, we do not dip herbs at all;

Why, on this night, do we dip them twice?

On all other nights, we eat in an ordinary manner;

Why, tonight, do we dine with special ceremony?

We were slaves to Pharaoh in Egypt

We were slaves to Pharaoh in Egypt,

But Adonai our God brought us out from there with a mighty hand and an outstretched arm.

If the Holy One had not redeemed us,

we and our descendants would still be Pharaoh's slaves.

Even if all of us were wise, all of us people of

understanding, all of us learned in Torah,

It is still incumbent upon us to tell the story of the Exodus.

The more we search deeply into its meaning

and the more we expand upon its message of freedom,
 the more praiseworthy are we.

Mah nishtanah ha-lailah ha-zeh mi-kol ha-laylot?

Come è diversa questa sera da tutte le altre sere? Infatti, in tutte le altre sere noi non intigliamo le verdure neppure una volta mentre questa sera lo facciamo due volte; in tutte le altre sere noi possiamo mangiare pane o azzima mentre questa sera mangiamo solo azzima; in tutte le altre sere noi mangiamo ogni tipo di verdura mentre questa sera noi mangiamo solo erba amara; in tutte le altre sere noi mangiamo stano seduti o appoggiati mentre questa sera noi tutti mangiamo stando appoggiati.

Noi fummo schiavi del Faraone in Egitto

Noi fummo schiavi del Faraone in Egitto, ma il Signore

Dio nostro ci ha fatto uscire di là con mano possente e

con braccio disteso. Ma se il Signore santo e benedetto

non avesse fatto uscire dall'Egitto i nostri padri, noi ed

i nostri figli ed i figli dei nostri figli saremmo ancora

assoggettati al Faraone. E anche se fossimo tutti

sapienti, intelligenti e conoscitori della Torà, sarebbe

ugualmente doveroso per noi narrare l'episodio

dell'uscita dall'Egitto è degno di elogio.

14 Fuggi fuggi fuggi / Flee, flee, flee

Anon., I-Fc Codex Barbera G.F.83 (Italy, early 17th century)

Flee, flee, flee from this sky,

Harsh and unyielding relentless frost;

You, who shackle all in prison,

Tears will never bend or break you,

You proud tyrant, year's frost,

Flee, flee, flee to the place

Where winter reigns eternally over frost.

Come, come white, come vermilion.

Fuggi fuggi fuggi da questo cielo

aspr' e duro spietato gielo

Tu ch'il tutto i prigioni e leghi

ne per pianto ti frangi o pieghi

Fier tiranno giel dell'anno

Fuggi fuggi fuggi la dove il verno

su le brine ha seggio eterno

Vieni vieni candida vien vermiglia





tu del mondo sei meraviglia
 Tu nemica d'amare noie
 da ad anima delle gioie
 Messaggera per primavera
 Tu sei dell'anno la giovinezza
 tu del mondo sei la vaghezza.

Vieni vieni vieni leggiadra e vaga
 primavera d'amor presaga
 Odi Zeffiro che t'invita
 e la terra col ciel marita
 Al suo raggio venga Maggio
 Pieno il grembo di bei fioretti
 vien su l'ali dhe Zeffiretti

15 & 16 **Khad Gadya / Un caprett / Un chevreau**

Khad gadya khad gadya
 Dezabin abbah bitrezuze
 khad gadya khad gadya

veatta shunra
 deakhlah legadya
 Dezabin abbah bitrezuze
 khad gadya khad gadya
 ...

Veatta haKadosh baruch hu
 veshakhat lemalakh hammavet
 deshakhath leshokhet
 deshakhath letora deshatha lemaia
 dekhavah lenura
 desaraf lekhnura
 deikkah lekhalvah
 denashakh leshunra
 deakhlah legadya
 Dezabin abba bitrezuze
 khad gadya khad gadya

*tu es la merveille du monde.
 Toi, ennemie des ennuis amers
 donne la joie à l'âme.
 Messagère du printemps,
 tu es la jeunesse de l'année
 tu es la beauté du monde*

*Viens, viens, viens, gracieuse et aimable
 saison du printemps, tu pressens l'amour.
 Écoute, Zéphyr t'invite
 et il marie la terre et le ciel.
 Son rayonnement nous amènera Mai ;
 son sein rempli de belles fleurs
 il vient sur les ailes d'un doux vent.*

*Had gadia, Had gadia
 un chevreau, un chevreau
 que monsieur le père avait acheté au marché pour deux écus.
 Un chevreau, un chevreau...*

*La chatte est venue, la chatte qui a mangé le chevreau,
 que monsieur le père avait acheté au marché pour deux écus.
 Un chevreau, un chevreau...*

*Le chien est venu, le chien qui a mangé la chatte,
 la chatte qui a mangé le chevreau, le chevreau que
 monsieur le père avait acheté au marché pour deux écus.
 Un chevreau, un chevreau...*

*hakaddosh baruch hu (le S*gneur) est venu,
 il a tué le malakh hammavet (l'Ange de la mort),
 qui a tué le shockèt (le boucher rituel),
 qui a tué le bœuf, le bœuf qui a bu l'eau,
 l'eau qui a éteint le feu, le feu qui a brûlé le bâton,
 le bâton qui a frappé le chien, le chien qui a mangé la
 chatte, la chatte qui a mangé le chevreau, le chevreau
 que monsieur le père avait acheté au marché pour deux écus.
 Un chevreau, un chevreau...*



You are the marvel of the world
And the nemesis of all things dreary.
You give joy to the soul,
Messenger of spring.
You are the year's youth
And of the world, its beauty.

Come, come, come, light and beautiful
Spring, bringing promises of love,
Listen to Zephyr, calling you,
And to the earth, wedded to the sky,
With its rays comes the month of May,
Her apron full of lovely flowers,
As she comes to us upon Zephyr's wings.

15 & 16 Khad Gadya / One goat / Un caprett

One goat, one goat
That my father bought for two cents
One goat, one goat

Then came the cat, that ate the goat
That my father bought for two cents,
One goat, one goat.

Then came the dog, that bit the cat,
The cat that ate the goat,
That my father bought for two cents,
One goat, one goat.

Then came the Holy One
Who killed the Angel of Death,
Who killed the butcher,
That slaughtered the ox, that drank the water,
that put out the fire, that burned the stick,
That hit the dog, that bit the cat
That ate the goat
That my father bought for two cents.
One goat, one goat.

*tu del mondo sei meraviglia
Tu nemica d'amare noie
da ad anima delle gioie
Messaggera per primavera
Tu sei dell'anno la giovinezza
tu del mondo sei la vaghezza.*

*Vieni vieni vieni leggiadra e vaga
primavera d'amor presaga
Odi Zeffiro che t'invita
e la terra col ciel marita
Al suo raggio venga Maggio
Pieno il grembo di bei fioretti
vien su l'ali dhe Zeffiretti*

*Had gadia, Had gadia
Un caprett, un caprett
Che avea comprato in piazza il signor padre per due scudi
Un caprett un caprett*

*E è venu' la gatta, la gatta che ha magnà el capretto, che
avea comprato in piazza il signor padre, per due scudi
Un caprett, un caprett*

*E è venu' el can, el can che ha morsegà la gatta, la gatta
che ha magnà el capretto, che avea comprato in piazza il
signor padre, per due scudi
Un caprett, un caprett*

*E è venu' hakaddosh baruch hu,
che ha massà el malakh hammavet,
che ha massà el schichet, che ha massà el bov, el bov che
ha bevu' l'acqua, l'acqua che ha smorsà el fog, el fog che
ha brusà el baston, el baston che ha bastonà el can, , el
can che ha morsegà la gatta, la gatta che ha magnà el
capretto, che avea comprato in piazza il signor padre, per
due scudi
Un caprett, un caprett*

Ensemble Lucidarium

Cette formation internationale, spécialisée dans la musique du Moyen Age et de la Renaissance, existe depuis une dizaine d'années. Elle a à son actif nombre de concerts dans les plus importants festivals internationaux, des collaborations importantes avec des centres d'enseignement et de recherche tels que le Centre de Musique Ancienne de Genève, le CERIMM de Royaumont ou le CNSM de Lyon.

Le travail de recherche de Lucidarium se consacre à des répertoires considérés mineurs, mais qui ont représenté, pour le Moyen Age et pour la Renaissance, des véhicules puissants de diffusion et d'expérimentation de nouvelles idées musicales. Il s'agit de musiques destinées à un usage quotidien et à une vaste diffusion, le reflet de la sensibilité et du goût en vogue à l'époque. Elles posent des questions fascinantes sur les relations entre écriture

This international group specializing in medieval and Renaissance music was formed more than ten years ago. Besides a busy concert calendar, the ensemble collaborates regularly with important educational and scientific institutions, such as the Centre de Musique Ancienne de Genève, the CERIMM of Royaumont and the Conservatoire National Supérieur de Lyon.

Much of LUCIDARIUM's research is dedicated to repertoires considered 'minor', which were, in reality, powerful vehicles for spreading and evolving new musical concepts during the Middle Ages and the Renaissance. This music, meant for daily use and wide distribution, mirrors the taste and mentality of the era, at the same time raising a series of questions about the relationship between written music and



Emmanuel Mathez

et transmission orale, sur l'échange continu de formes et de thèmes dans les différentes couches de la société. Chaque programme exige un travail de préparation dans de nombreux domaines: d'où une sonorité à chaque fois nouvelle, un mélange d'instruments et de voix qui permettent une reconstruction rigoureuse - mais libre et bruisante de vie - de l'univers sonore médiéval et de la Renaissance. Depuis sa fondation, cette fusion entre préparation méticuleuse et création vivante, ouvrant de nouvelles perspectives dans l'interprétation de la musique ancienne, a permis à l'ensemble de gagner l'approbation du public et de la critique. Les enregistrements de LUCIDIARIUM ont gagné de nombreuses récompenses auprès de la critique internationale. L'ensemble a déjà effectué de grandes tournées dans toute l'Europe et en Amérique du Nord.

oral transmission, and about the continuous exchange of forms and themes between the different levels of medieval and Renaissance society.

Each program is the fruit of a long period of research and preparation in various fields, resulting in a different sonority for each program: a lively combination of voices and instruments with the freedom in execution which comes from a solid knowledge of musical style and historical background. This combination of meticulous preparation and creativity, which has opened up new perspectives in historical performance practice, has brought the ensemble both popular and critical acclaim ever since it was founded. LUCIDIARIUM'S CDs have received numerous international awards. The ensemble has toured extensively throughout Europe and North America.

Lucidarium wishes to thank the following scholars,

without whose work this project would not have been possible:

Israel Adler, Dan Almagor, Giulio Busi, Seth Jerchow, George Jochnowitz, Maria Luisa Mayer Modena, Claudia Rosenzweig, Francesco Spagnolo, André Thibaut, Erika Timm,
and the late Léo Levi z.l. and Robert Leydi z.l.

We would like to thank the following libraries (and their librarians) for helping us with our research:

La Bibliothèque de l'Alliance Universelle Israelite (Paris), YIVO Institute for Jewish Research (New York),
University of Pennsylvania Library (Philadelphia),
Il Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (Milano).

In addition, we would like to thank Lena Stanley Clamp of the European Association for Jewish Culture;

Isabel Stierli, Thomas Gartmann, and Manuela Sonanini of Pro Helvetia;

The Circolo ARCI «E. Curiel» and the Sezione del Partito dei Democratici di Sinistra of Cesano Maderno
and the family of Rabbi Fernando Belgrado z.l.

And last but not least: Lily, Nonna, Jelly and Flip
Enrico Fink appears courtesy of Materiali Sonori

Translations copyright 2004/2005 Francis Biggi, Enrico Fink, Avery Gosfield, Lucette Barattini Biggi



Le lieu de l'enregistrement

L'Église Sainte Thérèse de Vasperviller (Moselle)

Elle se dresse en surplomb, telle une sentinelle sur la route qui conduit de Sarrebourg à Saint-Quirin. Le premier regard peut y voir un simple cube massif prolongé d'un campanile ajouré en son sommet ; l'ensemble évoquant ainsi à première vue les constructions similaires de Ronchamp ou de l'Arbresle. Il faut sans doute plus d'attention pour déceler la véritable polyphonie formelle mise en jeu ici, articulant de fait quatre volumes principaux avec autant de volumes intermédiaires dont la contemplation attentive conduit à une réelle plénitude visuelle. Mieux encore... il faut s'offrir le luxe d'un petit raidillon de cent mètres à peine et de pénétrer dans ce sanctuaire pour comprendre enfin que nous sommes au cœur de l'un des chef d'œuvre de l'art sacré édifié dans la seconde moitié du XXème siècle. C'est l'église Sainte Thérèse de Vasperviller, conçue par l'architecte Carl Litzzenburger.

C'est au cours de la seconde guerre mondiale et parmi une partie de la population du village expulsée dans le Midi de la France, que naquit l'idée de construire une église à son retour ; tel un vœu médiéval. Une famille ayant fait don du terrain pour son édification, dès le retour des expulsés, une baraque de guerre fut achetée et dressée sur place pour y servir de premier lieu de culte. Mais en 1967, elle menaçait ruine et il fallut songer à son remplacement. Certains optaient pour une restauration, pour une petite église grange sans reflet et sans art. D'autres, une minorité, pensaient qu'il fallait faire œuvre nouvelle et de valeur. Une association pour la construction de l'église fut alors créée et C. Litzzenburger fut chargé de la réalisation du projet. Les plans définitifs furent terminés en 1967. Mais les responsables n'étaient pas au bout de leurs peines. Des difficultés vertigineuses les attendaient, tant du côté

de l'administration de tutelle, des autorités ecclésiastiques, que d'un certain nombre d'habitants. Il fallut une équipe résolue, animée d'une volonté de fer, pour abattre tous les obstacles. Ce n'est que grâce à l'appui direct d'André Malraux, alors Ministre de la Culture, que ceux-ci tombèrent les uns après les autres, et que la construction débuta le 3 novembre 1967, rendue possible par une étonnante mobilisation locale permettant de susciter dons et travaux bénévoles. C'est sans doute en cela que l'on peut écrire à juste titre que l'église Sainte Thérèse de Vasperviller est le seul chef d'œuvre architectural contemporain populaire !

Le plus remarquable encore est l'intérieur de ce sanctuaire, marqué par la présence du « Mémorial des Trois-Saints », une puissante ferronnerie froide et roide, évoquant par la hache, la corde et la pomme à gaz, le sinistre « Nacht und Nebel » des camps de la mort. Car l'église Sainte Thérèse est dédiée à trois hommes du pays, moins connus que Kolbe ou Bonhoeffer et incarnant le sacrifice des martyrs des trois religions du Livre : le prêtre Georges Meyer, le mononite Henri Mosimann et, enfin, Moïse Perkalowitsch, juif, enfant de Sarrebourg. À Vasperviller, leur souvenir est devenu déterminant pour l'architecture de l'église. Il a engendré « la Tour dans l'église », noyau et cœur de l'ensemble ; comme un appel, une aspiration vers le Ciel, contre la décadence et pour le renouveau.





The recording location

The church of Sainte Thérèse, Vasperviller (Moselle)

It rises like a sentinel, overhanging the road that leads from Sarrebourg to Saint-Quirin. At first glance it may seem like no more than a massive block, surmounted by a bell tower with arched openings at its top; hence the overall grouping initially suggests similar structures at Ronchamp and L'Arbresle. Doubtless a more careful scrutiny is required to perceive the formal polyphony brought into play here, which in fact connects four principal volumes with the same number of intermediate volumes: when contemplated attentively, they induce a real sense of visual plenitude. Better still, one should take the time to walk up the steep little path, scarcely a hundred metres long, and enter this sanctuary, there to realise that one is at the heart of one of the masterpieces of sacred art built in the second half of the twentieth century. For such is the church of Sainte Thérèse at Vasperviller, designed by the architect Carl Litzenburger.

It was during the Second World War, among members of the village's population expelled to the south of France, that the idea arose of building a church on their return home; something like a medieval vow. A family donated land for the purpose as soon as the exiles returned, and a prefabricated military shed was bought and erected there to serve as a place of worship. But by 1967 it was threatening to fall in ruins, and something was needed to replace it. Some people opted for restoration, for maintaining a small barn church devoid of prestige and artistry. Others, who were in the minority, thought that what was required was a new edifice of lasting value. Thus an association was founded for the purpose of building the church, and Carl Litzenburger was given responsibility for designing it. The final plans were ready in 1967. But those in charge of the project were not yet home and dry. They were faced with

enormous difficulties on the part of the regulatory administration, the ecclesiastical authorities, and a certain number of inhabitants. A resolute, iron-willed team was needed to surmount all these obstacles. It was only thanks to the personal support of André Malraux, then Minister of Culture, that they finally disappeared one after the other, and building could begin on 3 November 1967, made possible by an astonishing mobilisation of local resources through donations and voluntary work. In this respect, it may rightly be said that the church of Sainte Thérèse at Vasperviller is the only popular masterpiece of contemporary architecture!

Even more remarkable is the church interior, marked by the presence of the 'Memorial to Three Saints', a powerful wrought-iron sculpture, rigid and cold, which by means of the axe, the rope and the gas nozzle evokes the sinister 'Nacht und Nebel' of the death camps. For the church of Sainte Thérèse is dedicated to the memory of three local men, less well-known than Kolbe or Bonhoeffer, who embody the sacrifice of the martyrs of the three religions of the Book: the priest Georges Meyer, the Mennonite Henri Mosimann, and finally Moïse Perkalowitsch, a Jewish native of Sarrebourg. At Vasperviller, their memory determined the very architecture of the church. It engendered the 'Tower in the Church', the core, the heart of the whole edifice, like a call, an aspiration towards heaven, standing out against decadence and in favour of renewal.

Translation: Charles Johnston





La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy

Le Président du Conseil Général de Moselle

