



Signor Ricci cd



SUPER AUDIO CD

Hybrid Disc

MIRIAM MEGHNAGI

Shirat Miriam

Canto Esiliato - Songs in Exile



MIRIAM MEGHNAGI
Shirat Miriam
Canto Esiliato - Songs in Exile

SACD 047

Ideato, registrato e prodotto da - *Conceived, recorded and produced by*
Giulio Cesare Ricci

Registrato a - *Recorded at* Teatro Goldoni, Livorno

Data di registrazione - *Recording date*
Aprile 1987 - *April 1987*

Attrezzatura - *Equipment*

microfoni a valvole, *valve microphones*: Neumann U 47

miscelatore, *mixing console*: Bè Yamamura 4.0

registratore analogico, *analogue tape recorder*: Studer J37 two tracks

rimasterizzazione in stereo Direct Stream Digital (DSDTM) su registratore Pyramix
usando convertitori dCS A/D e D/A

remastering in stereo Direct Stream Digital (DSDTM) on the Pyramix Recorder
using dCS A/D and D/A converters

DSD ⇌ PCM Signorizzi Technology

testi, *text*: Enrico Fubini, Miriam Meghnagi

foto, *photo*: Marco Delogu, Francesco Maino

MIRIAM MEGHNAGI

Miriam Meghnagi, nata a Tripoli da antica famiglia ebraica, si è laureata in filosofia all'Università di Roma "La Sapienza", specializzandosi in Psicologia Dinamica e in Etnomusicologia. Svolge ricerca sul patrimonio musicale ebraico ed è considerata una delle principali interpreti vocali di questo stesso patrimonio. Il suo repertorio, continuamente arricchito da ricerche sul campo e da originali elaborazioni e composizioni, abbraccia l'insieme delle tradizioni ebraiche e mediterranee in varie lingue e dialetti (ebraico, arabo, ladino, judezmo, yiddish, bajitto, ecc.). Ha tenuto concerti in prestigiosi teatri in molti paesi d'Europa, in Israele, Giordania, Grecia, Turchia, negli Stati Uniti, in Canada e in America Latina. Ha cantato per la pace nel mondo e tra le religioni in significative manifestazioni, come per il Premier Itzhak Rabin (Roma, 1992); per la VI World Conference on Religion and Peace (Vaticano 1994); per i Presidenti dei Parlamenti dei Paesi Mediterranei e del Parlamento Europeo in occasione del loro incontro in Italia (Palermo, Villa Niscemi 1998); per il Congresso Internazionale "Culture of Peace" (Rodi, Gerusalemme, Eilat, Aqaba 2002); per la II Giornata dell'Interdipendenza (Roma, Campidoglio 2004); e altrove. E' anche autrice di testi poetici in italiano, in arabo e in ebraico. Ha tradotto saggi dall'inglese, dal francese e dal tedesco (Editori Savelli, Città Nuova, Marsilio). Ha scritto vari saggi (pubblicati da Bulzoni, Università di Pescara, Garzanti, Nicolodi, Dedalo) e nelle riviste Praxis, Quadrangolo, Gruppo e Funzione Analitica, Noi Donne, Marie Claire. Ha registrato e curato programmi per varie emittenti televisive e radiofoniche nazionali e internazionali. Il suo CD Shirat Miriam-Canto Esiliato è il primo CD di canti ebraici pubblicato in Italia (Ed. Fonè 1986). Suo è il Vangelo secondo Matteo (Ed. Libera Informazione, 1997). Suoi sono il testo e la voce di Yonati Tammati, la prima sigla della trasmissione televisiva di cultura ebraica Sorgente di vita (RAI 2). E suo è il CD Dialoghi Mediterranei (2004), miscellanea di canti ebraici, quasi tutti originali, dedicati al Mediterraneo. Come voce recitante, ha eseguito la III Sinfonia di L. Bernstein con l'Orchestra e il Coro di Santa Cecilia (Roma, Auditorium Santa Cecilia, 2000). Dal 2003 interpreta per il teatro la sua propria pièce... e sceglierai la vita... voci dal silenzio, in memoria della Shoah. Ha collaborato con registi di cinema e teatro come S. Agosti (musiche originali in Uova di garofano), G. Pressburger (canto originale nel film-documentario Flussi di Coscienza, canti originali e acting in Danubio, lavoro teatrale), G. Salce (protagonista femminile, canti e musiche originali in Il raggio d'oro, RAI 3), C. Naccari (canti originali in Venezia: città di pietra e acqua, "Premio Torta"). Canti e musiche originali, inoltre, per il

documentario di C. G. Hassan e D. Meghnagi Gerusalemme: città di specchi (RAI-SAT, 2000). Ha collaborato inoltre con i compositori E. Macchi, (La coda del diavolo di G. Treves, e Festa della Musica) e altri. Si è esibita con F. Battiato, N. Atlas, N. Piovani. Con il compositore Luca Lombardi ha realizzato i cicli di canti ebraici Yedid Nefesh (Dresden, 1994) e Unterwegs (Biennale di Musica Contemporanea, Hannover, 1997). Nel 2005 oltre ad altre importanti performance, con Manuela Kusterman (regia di G. Nanni- prod. Fabbrica dell'Attore)) ha interpretato: "Omaggio a Herbert Pagani"; per il cinema, ha composto le musiche originali (ed.RaiTrade) per il film "La Passione di Giosuè l'Ebreo" di Pasquale Scimeca (Sezione Autori-Mostra del Cinema di Venezia 2005 e Mostra del Cinema di Toronto, 2005). E' consulente scientifico per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la Discoteca di Stato per il materiale musicale del Fondo Levi.

Quadrangolo, Gruppo e Funzione Analitica, Noi Donne, MarieClaire).

MIRIAM MEGHNAGI

Came to Italy from Tripoli, Libya, in 1967, and belongs to an ethnic group of Spanish Sephardis which has lived in North Africa for centuries.

She took her degree in Philosophy at Rome University and completed her postgraduate curriculum studying dynamic psychology and ethnomusicology. She is a member of the Italian Society of Ethnomusicology. Interpreter of music in the Hebrew tradition, for many years she has been carrying out her research into the Jewish ethnomusical heritage, at archives and libraries, and supported by her knowledge of various languages, including Arabic and Hebrew, she has linked her passion for philology to her desire to save unpublished and ancient texts. In fact M. Meghnagi's vast repertoire features the entire Hebrew and Mediterranean traditions, and is continually being enriched by her "field research" of music and texts orally transmitted, which would otherwise fall into oblivion. She sings "piyutim", Sephardic poems celebrating joyous events, poetry, liturgical music, folk songs, Hassidic mystics (18th Century Eastern Europe) and Sephardic mystics (15th-16th century – Spain, North Africa, Balkans, etc). Her songs are in Italian, Hebrew, Arabic, Latin (the ancient language of the Spanish Jews), Yiddish (from the "European Shtetle"), and in various dialects. Her intense activity in

Italy and abroad with an increasing number of concerts, radio and television collaborations has made her name widely known at international level. She has given concerts all over the world, acquiring recognitions as interpreter of Jewish musical traditions. Very often the Jewish melodies have entered for the first time, festivals and prestigious theatres thanks to her voice. As at: the “Gran Teatro La Fenice” in Venice, where she performed *I Canti di Purim* (Carnival '84) and *I Canti di Adar* (Music and Liturgy – European Year of Music '84/85); the 18th International Festival of Autumn Music (Como 1984); the Villa Medici Festivals of Music (Rome 1985 and 1986); the Theatre Comunale of Ferrara (1985); in Montpellier, Millenaire de la Ville, 1985); again the Folk Studio (20th and 25th Anniversary, Rome 1981 and 1986); in Firenze, Capitale Europea della Cultura (1986); the First International Festival of Hebrew Culture (Salone Pier Lombardo, Milano 1987); the first “Judische Kulturtage” (750th anniversary of the city, Berlin 1987); the “First Convention of the Libyan Jews” (New York 1987); the “Italy on Stage” (3th Ed., New York 1987); *Bonsoir de Rome* at the Villa Medici (Rome, 1988) presented by F. Mitterand, broadcasted live by the National French Television; the *Italia Viva! Um futuro que vem de longe!* (Brasil, Rio de Janeiro and San Paulo, Arthur Rubinstein Theater 1989); and still at the “First festival of Jewish Music” (Teatro Tenda – Rome 1980), at the “Puccini Theater” (Meran), at the “Quattro Mori” (Livorno), at Palazzo Valentini, in Rome, in a concert dedicated to Primo Levi; at the Centre Rachi (Paris), at the “L’Alhambra” (Marseille), and in Milano, Soragna, Vienna, Israel etc. She has been working for the Italian Radio stations creating (1984 and 1987) different series of transmissions on the Hebrew music and songs and she is still carrying on her collaboration with the Italian broadcasting media. Miriam Meghnagi’s interpretations have also been used as soundtracks for documentaries as *Venezia: città di pietra e d’acqua*, produced in the occasion of the Torta Prize for the restoration of the Venetian Ghetto (1983). She has also composed and performed songs in Arabic for the soundtrack of the T.V. film *Il Raggio d’Oro*, shown on RAI Television Cultural Channel (1987). She is the Interpreter and composer of the lyrics of the song for *Sorgente di Vita*, the Jewish Cultural Program, by the Jewish Italian Communities (1989 RAI-TV – 2- channel). She has recorded for the Italian “RAI”, for the Swiss and French Television, for the “RAI” Corporation (U.S.A.), for Brazilian Radio and Television and for several private networks in Italy and abroad.

Shirat Miriam

Il Canto Esiliato - Songs in Exile

Sparsi nei quattro angoli della terra, gli Ebrei hanno caratteri, usi e costumi diversi tra loro: pur tuttavia un filo conduttore può essere costituito dalla musica. Un viaggio attraverso i vari Paesi – le patrie temporanee e definitive che essi, tra una emigrazione e l'altra nei loro lunghi esili hanno abitato in un reciproco scambio culturale con la popolazione preesistente – tenterà di offrire un panorama della cultura musicale del popolo del Libro, così intrecciata a quella dei paesi d'adozione e così diversa al suo interno nei vari repertori determinati dal passato storico, la dispersione, la situazione geografica, culturale e sociale. Europa Orientale e Centrale, Nord Africa, Yemen, Bokhara, Italia e Medio Oriente scorrono nelle note musicali e nei canti segnalandoci non solo ciò che è proprio della tradizione ebraica musicale, ma anche le influenze sul piano musicale, linguistico che gli usi del mondo circostante hanno determinato. Attraverso il canto si possono seguire infatti le peregrinazioni del popolo ebraico nel suo *esilio*, ma anche *l'incontro* con le altre culture. I canti raccolti nella miscellanea che proponiamo sono liturgici, festivi, di circostanza, religiosi, secondo un repertorio sperimentato che unisce elementi provenienti da stili e tradizioni varie: quella mediterranea (Nord Africa, Yemen e Medio Oriente), quella italiana e infine l'area più propriamente sefardita (in ladino) e quella ashkenazita. Nei canti cambiano le lingue (arabo, ebraico, italiano, yiddish, ladino e vari dialetti), gli stili, le situazioni. In essi il tema *dell'assenza* si fonde con quello della speranza che *l'Esodo* si ripeterà. Il progetto *dell'Esodo* (Pesach) non riguarda solo un avvenimento storico, ma la storia di ciascuno in ogni generazione. Il genere umano nel suo insieme, lo stesso Dio esiliato da se stesso, secondo un'ardita interpretazione cabbalistica. Nei canti festivi e in quelli dedicati alla primavera l'elemento religioso si salda con antiche tradizioni pagane riorganizzandole in un nuovo insieme. Il ciclo della natura che si rinnova è ora collegato all'opera divina, ora cantato per se stesso e i suoi effetti gioiosi. In taluni canti, come quelli ispirati al Cantico dei Cantici, l'elemento sensuale si salda mirabilmente con letture a fondo mistico, metaforico. Le romanze (che risalgono spesso al di là del XV secolo), i canti d'amore sefarditi, i canti popolari yiddish sono, *d'altro canto*, più legati alla vita di tutti i giorni e sono espressi nelle lingue *popolari*. I canti di Livorno rappresentano un aspetto particolare della tradizione musicale ebraica. Essi presentano, infatti, la pratica del travestimento e parodia del sacro, su melodie profane e viceversa, con variazioni sul ritmo. Tale "pratica" che trova la sua origine in Oriente è stata usata dagli Ebrei del Mediterraneo fino al 17° secolo. Questa musica è anche una proposta di lettura sull'immaginario ebraico, un modo per conoscere la storia di un gruppo attraverso le sue creazioni artistiche.

Songs in Exile - Il Canto Esiliato

Scattered to the four corners of the earth, the Jews have different characters, customs and traditions, but music can be a leading thread, a linking factor. In this trip through different countries – the temporary or final homelands the Jews have inhabited between one emigration and another in a reciprocal cultural exchange with the pre-existing population – we will attempt to offer a survey of the musical culture of the Jewish people. This culture is interwoven with that of the country of adoption yet also very different in the repertoires determined by the Jews' historical past, their dispersion and their geographical, cultural and social situation. Eastern and Central Europe, North Africa, Yemen, Bukhara, Italy and the Middle East will flow through the notes and songs, reminding us not only of what pertains to the Jewish musical tradition, but also the influences of the traditions of the surrounding world on this music and language. Through these songs we can, in fact, follow the wanderings of the Jewish people in their exile, but also their meeting with other cultures. The songs we will sing here are liturgical, religious, celebrative or linked to special occasions in a proven repertoire that brings together elements from diverse styles and traditions: the Mediterranean (North Africa, Yemen and the Middle East); Italy; the Sephardic area (in Ladino) and the Ashkenazic area. In these songs the styles, situations and languages (Arab, Hebrew, Italian, Yiddish, Ladino and various dialects) change. In them the theme of absence is linked to the theme of hope: hope that the Exodus will occur again. The project of the Exodus (Passover) does not only refer to a historical event, but to the story of each individual in every generation, to mankind as a whole, to God Himself, exiled from Himself according to a bold Cabbalistic interpretation. In the holiday songs and those dedicated to the spring the religious element is wedded to ancient pagan traditions but reorganized into a new whole. The cycle of nature that is perpetually renewed is in these songs linked to God's work and also celebrated for itself and its joyous effects. In some of these songs, such as those inspired by the Canticle of Canticles, the sensual element is wonderfully linked to mystical and metaphorical interpretations. The romantic songs (which often date back to before the 15th century), the Sephardic love songs and the Yiddish popular songs are, on the other hand, more closely tied to everyday life and are sung in the vernacular. The Livorno songs can be considered a particular aspect of the Jewish musical tradition. They present the "practice of disguising" or "pratica del travestimento, parodia del sacro", on secular tune and viceversa, with variations on rhythms. This "pratica" originated in Orient has been used from the Mediterranean Jews until the 17th century. This music is also a proposal to interpret the collective imaginary of the Jews, a means through which to become acquainted with the history of a group through its artistic creations.

Canto e folklore ebraico

Di fronte alla varietà di modi, di accenti, di linguaggi, di stile del canto popolare ebraico della diaspora viene fatto di porsi anzitutto l'interrogativo se esista e se si possa davvero parlare di un canto *popolare ebraico*. Nei paesi dell'esilio ebraico, dal Nord Africa al Medio Oriente, dalla Spagna all'Italia, dalla Germania alla Russia, si è sempre cantato, su ogni tipo di argomento, canti di protesta sociale, canti religiosi di speranza o di dolore, canti d'amore o ancora canti sui cicli naturali della vita agreste. Si è cantato nelle più svariate lingue, in arabo, in ladino, in yiddish ed anche in ebraico, nella lingua della tradizione religiosa. Vi è un minimo comune denominatore, tra tutte queste forme di canto popolare? L'ascoltatore profano, che oggi, senza particolari conoscenze della cultura e delle tradizioni ebraiche, prenda contatto con questo tipo di musica riuscirà a trovare un filo conduttore, al di là dell'argomento, del testo poetico – letterario, che lo riconduca ad una matrice comune, a stilemi musicali per lo meno simili? Non è certo facile rispondere a questo interrogativo; o meglio una risposta non può darsi senza opportuni distinguo e alcune precisazioni che per forza di cose porteranno il discorso anche lontano dalla musica in senso stretto. La cultura ebraica in duemilacinquecento anni di diaspora si è sviluppata in una perenne tensione tra la fedeltà alle proprie origini, ai propri modelli di pensiero, alle proprie tradizioni e la tendenza all'assimilazione, al confronto con le altre culture, al desiderio d'integrarsi nel mondo circostante. Non diversamente è avvenuto anche per ciò che concerne la musica. Ascoltando questi canti, provenienti da paesi e da culture lontanissime tra loro, dal punto di vista geografico, appare evidente come vi sia una forte influenza di modi e di stili musicali non ebraici, propri dei paesi da cui tali canti provengono. Ma per individuare quell'elemento, forse più sottile, più difficilmente afferabile, ma pur presente, quel segreto filo rosso che tutti li unisce in qualche modo, al di là delle differenze di origine, delle loro lontananze non solo nello spazio ma anche nel tempo, bisogna prendere coscienza di ciò che ha sempre rappresentato la musica nella tradizione e nella cultura ebraica. Gli ebrei indubbiamente non sono passati alla storia per le loro particolari doti artistiche: non hanno lasciato monumenti, templi, statue, dipinti; tuttavia hanno sempre avuto un certo rapporto privilegiato con l'espressione musicale e la musica è stata l'arte sempre coltivata dal popolo ebraico sin dalla più remota antichità. Già nel primo e in particolare nel secondo tempio, le preghiere e i sacrifici erano accompagnati da musica ed era presente nel tempio una vera e propria orchestra strumentale. Ma con la distruzione del secondo tempio ad opera di Tito e la creazione di una nuova istituzione nel mondo ebraico, cioè la sinagoga, anche

la musica cambiò radicalmente natura e forma. L'uso della lettura pubblica della Bibbia, iniziata già dopo il ritorno da Babilonia fu sempre più istituzionalizzato e la sinagoga fu il luogo per elezione adibito a questo fine. Con la distruzione del tempio i sacrifici furono sostituiti dalla preghiera e dalla lettura della Bibbia per cui la sinagoga divenne l'unico luogo di culto nell'ebraismo diasporico. Ma, come viene confermato da numerose testimonianze, tale lettura è sempre stata concepita in termini musicali. La famosa cantillazione biblica, ancor oggi in uso in tutte le comunità ebraiche ortodosse del mondo, rappresenta il modello più importante e significativo sotto ogni punto di vista del modo di praticare e di concepire il canto presso gli ebrei. Intonare musicalmente la Bibbia e le altre preghiere del rito ebraico è un'arte che si è trasmessa oralmente per molti secoli: secondo la mentalità ebraica la legge orale, cioè l'interpretazione della legge scritta, della Bibbia, è altrettanto importante del testo scritto perché ne rappresenta la vita, l'unico modo di attualizzarsi e di rinnovarsi al contatto con la storia. Le regole della cantillazione biblica facevano parte proprio di questa legge orale che rimase tale sino al II sec. d. C. quando, per l'accumularsi eccessivo del materiale, ci fu una prima generazione di maestri che provvide a porre per iscritto nella Mishna (la prima parte del Talmud) la cosiddetta legge orale; tre secoli più tardi fu stesa la Ghemara (commentario alla Mishna), e fu così completata quella monumentale opera del sapere ebraico che è il Talmud. Doveva ancora essere fissato il testo biblico con i segni vocalici e musicali. Anch'essi facevano parte di quella sapienza orale, tramandata per generazioni, essenziale alla comprensione del testo stesso e anzi parte integrante della sua interpretazione. I Masoreti (coloro che tramandano) con un lavoro secolare fissarono definitivamente il testo biblico nei suoi segni vocalici e musicali attorno al IX secolo. Evidentemente stabilire la vocalizzazione di un testo (in ebraico le vocali sono segni che stanno sotto le consonanti e che generalmente non vengono scritte) comporta un lavoro interpretativo denso d'implicazioni sul piano del significato. Le stesse consonanti vocalizzate in un modo o in un altro possono mutare del tutto di significato. Ma è significativo che i Masoreti abbiano concepito tale lavoro di vocalizzazione come del tutto parallelo e di eguale importanza rispetto alla fissazione dei segni musicali (te'amin); infatti gli accenti musicali sono perfettamente paralleli alla divisione del testo in versetti, cioè in frasi, alle loro cesure, divisioni e sottodivisioni e sono perciò strettamente legati al significato del testo. La musicalità della frase biblica non è perciò un'aggiunta, un ornamento, un orpello per rendere più gradevole la lettura, ma piuttosto un elemento strettamente integrato al testo, facente parte di esso e indissolubile dal suo significato più profondo. Perciò il canto è diventato parte integrante della tradizione ebraica e come tale ha sempre accompagnato tutti i momenti più significativi, rituali e non rituali, della vita ebraica. I segni musicali posti nel testo biblico non sono paragonabili a nessuna delle

notazioni musicali, né antiche né moderne in uso in Occidente. Infatti essi non possono dirsi imprecisi, come ad esempio i nostri neumi medievali; essi ci danno solamente i punti precisi del testo in cui devono cadere gli accenti che danno la cadenza musicale alla frase. Perciò pur nell'osservanza rigorosa di essi, la frase può melodicamente articolarsi in infiniti modi diversi. Ed infatti la cantillazione biblica, pur nel rispetto delle sue regole inviolabili, è diversa da comunità a comunità, a seconda delle usanze locali. Proprio perchè il canto non è un accessorio ma un elemento interpretativo del testo, deve prevedere la massima libertà, pur nell'ambito delle regole. Questa radicata e secolare abitudine alla lettura intonata dei testi sacri. Ha lasciato tracce profonde nella cultura e nella mentalità ebraica. Anzitutto il legame indissolubile tra melodia e parola, tra musica e testo poetico: i due elementi si compenetrano l'un l'altro in modo così stretto e completo da rendere inimmaginabile nell'ambito della tradizione ebraica una musica solamente strumentale. L'espressione musicale infatti è strettamente legata al modo di parlare, di agire, di pensare, ed è sempre stata intimamente legata a tutti i momenti più importanti della vita ebraica. Se il modello dell'espressività musicale ebraica è sempre stata la cantillazione biblica, in tutte le sue infinite inflessioni, in tutti i suoi diversi stili, ad esso bisogna far riferimento per afferrare l'intima essenza del canto ebraico, ciò per cui pur nella sua grande varietà, conserva un'unità di fondo indiscutibile. Unità che anzitutto si può riscontrare non tanto in una presunta omogeneità stilistica quanto in un comune modo di sentire e d'intendere il valore e la funzione del canto, nello stesso pathos, nella comune adesione incondizionata alla portata emotiva e intellettuale del testo, sia esso religioso, sia esso legato ad un momento qualsiasi della vita quotidiana ebraica, alle sue speranze, ai suoi dolori, alle sue piccole gioie. Ma vi è anche qualcosa di più strettamente attinente allo stile musicale che apparenta canti così diversi per argomento, per provenienza geografica, per epoca storica a cui risalgono, al di là di questa radice culturale comune. Vi sono alcuni canti divenuti poi famosi anche nel mondo non ebraico, come la storia che si canta a Pasqua del caprettino comprato per due soldi, di cui esistono decine e decine di versioni musicali diverse in tutti i paesi del mondo; tuttavia anche un orecchio non esperto non stenterà a riconoscere una matrice melodica e ritmica comune in essi. Studiosi della musica ebraica tradizionale hanno steso per alcuni canti delle tavole comparative dove si dimostra con assoluta evidenza la parentela non solo strutturale ma anche melodica di canti in uso in comunità lontanissime tra loro. Questa raccolta di canti tradizionali e popolari, tratti dall'immenso patrimonio folklorico ebraico di tutti i paesi, rappresenta forse la migliore dimostrazione ed esemplificazione di quanto si è detto. Non è qui il caso di entrare in sottili quanto inutili disquisizioni filologiche e musico-logiche di ogni canto presentato. Esse si offrono all'ascolto con una tale immediatezza, con una tale forza espressiva e immaginativa da

rendere superfluo ogni commento. Ma al di là della bellezza e originalità inventiva melodica e ritmica, in parte comune a tutto il più genuino folklore popolare, vi è per l'appunto un elemento specifico che lo rende diverso, unico rispetto ad altri filoni del canto popolare. Unità nella diversità: questo potrebbe forse essere un motto distintivo di questi canti di origine e di matrice poetica e musicale così differente. La diversità è evidente: a tutta prima ci si chiede cosa può esserci in comune tra un canto di Purim in ladino, degli ebrei di Smirne e un canto in Yiddish di una comunità askenazita polacca o russa di protesta contro l'esosità del padrone di casa, o ancora tra un canto degli ebrei di Bochara in ebraico ispirato al Cantico dei Cantici e il canto in ebraico di origine chassidica. Ciò che appare con immediata evidenza è il legame con le tradizioni musicali locali, l'influsso del canto di tradizione mediterranea o di quello slavo o ancora di quello arabo. Più difficile, soprattutto per chi non ha l'orecchio abituato a queste musiche cogliere l'elemento unitario che li attraversa tutti. Non è certo l'argomento dei testi, diversissimi tra loro per tema trattato, per origine, per funzione. Infatti in questa raccolta sono avvicinati canti che appartengono alla più genuina tradizione popolare e folklorica, come "Dire gelt" (i soldi per l'affitto), ad altri canti che invece sono popolari solamente nel senso che le loro melodie e i loro testi erano conosciuti da tutta la comunità, ma la loro funzione era liturgica o paraliturgica, come ad esempio alcuni canti di Purim (il "carnevale ebraico"), o ancora i canti ispirati ai salmi o a testi religiosi d'ispirazione mistica e kabbalistica. Perciò nel caso del canto ebraico il termine *folklore o popolare* vanno usati con cautela, all'interno di una cultura dove vigono altri parametri di giudizio e dove l'acculturazione è sempre stata così diffusa, soprattutto a livello della tematica religiosa, da rendere *popolare* ciò che in altre culture non lo è. Pur in questa varietà di modelli, un orecchio un poco familiarizzato con questi canti ebraici non stenterà a riconoscerli immediatamente come tali non appena ne senta risuonare uno, sia esso di matrice yiddish askenazita, o ladino sefardita o arabo o di altre tradizioni ancora. Tutto ciò può – ed è stato fatto – essere spiegato in termini rigorosamente musicologici, ma non è questo che ci interessa. Ciò che anche l'orecchio meno esperto può cogliere con immediatezza e l'assoluta aderenza della musica al testo; di qui forse deriva quel melodicizzare con quel tipico pathos trattenuto, il sorriso spesso velato dalla lacrima, la sottile ironia che impedisce al canto di distendersi nella piena cantabilità. Un'adeguata interpretazione è fondamentale per poter gustare il valore e il significato del patrimonio musicale ebraico; l'elemento caratterizzante questo canto scompare o rimane del tutto in ombra senza l'interpretazione che lo sappia evidenziare; infatti esso consiste non tanto in vistosi tratti stilistici quanto nelle sottili sfumature quelle che può rendere solo l'interpretazione che sa immedesimarsi totalmente con lo spirito che lo informa. In questo caso l'immedesimazione non può essere solamente un atto simpatetico ma esige una

conoscenza diretta e approfondita della cultura ebraica. Miriam Meghnagi è indubbiamente la voce e la personalità più adatta per tale operazione interpretativa. Infatti unisce non solamente doti di grande musicalità ma di intelligenza e di cultura. La sua voce sa flettersi a tutte le più sottili sfumature del discorso musicale e poetico; i toni più dolci e melodiosi sono spezzati dal grido aspro; il timbro velato, la voce appena sussurrata sa all'improvviso espandersi nel canto spiegato. Ma questa flessibilità estrema, questa ricchezza di tinte e di mezze tinte e di sfumature non sono una dote solamente vocale e musicale: essa è strettamente legata all'intelligenza dello spirito del testo, alla sensibilità culturale per il mondo complesso e multiforme che si muove, che piange che ride e che soffre in questi canti. Miriam Meghnagi infatti ha unito l'attività di interprete a quella di studiosa del folklore popolare ebraico, realizzando così le condizioni ideali per affrontare il difficile compito di accostarsi a questo patrimonio che rischia in buona parte di andare disperso, da una parte per la tragica scomparsa di tutte le comunità ebraiche dell'Europa orientale, dall'altra per il dissolvimento dell'humus culturale in cui era nato il folklore degli ebrei dei paesi arabi, costretti per la quasi totalità ad emigrare in Israele. Per chi voglia prendere contatto con il canto popolare ebraico, la sua musica e poesia, questa raccolta rappresenta un'occasione insostituibile: l'ampia e oculata scelta offre un panorama sufficientemente vario e soprattutto rappresentativo di questo mondo così pieno di vitalità, dalle mille voci, dai mille accenti, dalle mille sfumature; ma è soprattutto l'interpretazione di Miriam Meghnagi a far vivere questi canti comunicando con grande intensità all'ascoltatore il dolore e la speranza, la dolcezza e le asprezze della quotidianità, la fede incrollabile in un avvenire migliore.

Enrico Fubini

Singing and Hebre Folklore

Looking at the variety of modes, accents, languages, styles of the Hebrew popular chanting of the diaspora we wonder if it really exists and if we can really talk about popular Hebrew singing. In the countries of the Hebrew exile from North Africa to Middle East, from Spain to Italy, from Germany to Russia, the Hebrew people have always create songs about any kind of subjects, social protest songs, religious songs of hope and sorrow, love songs, songs about the natural cycles of life. They have sung in the most different languages: Arabic, Ladino, Yiddish and also Hebrew, the language of the religious tradition, is there a common denominator

between all these popular chanting forms? Would the profane listener who today, without a particular knowledge of the Jewish culture and traditions, gets in contact with this type of music, be able to find the text's guiding thread, beyond the matter of the poetic literary text, which would take him back to a common matrix, to at least comparable musical stylistic elements? For sure it is not easy to answer this question; or rather an answer can't be given without seasonable distinctions and specifications which would necessarily take the subject far away from music in its strict sense. The Jewish culture has developed in two thousand five hundred years of diaspora in a perpetual tension between the faith to its own origins, ways of thinking, traditions, and the tendency to assimilation, to confrontation with other cultures, to the desire to integrate itself with the surrounding world.

The same has happened as far as music is concerned. Listening to these chants coming from countries and cultures geographically far apart from each other, we notice the strong influence of the non Hebrew musical styles and modes proper to these countries from which these chants come. But to single out that element, may be more subtle, so difficultly sizeable, yet present, that secret red thread that connects them all in some way, beyond the differences of origin, the distances not only in space but in time, we must be aware of what music always represented for the Hebrew tradition and culture.

Undoubtedly Hebrews did not enter History, for their particular artistic qualities: they did not leave monuments, temples, statues or paintings: notwithstanding that, they have always had a certain privileged relationship with musical expression and music has been the art which they have always cultivated since the most remote ages. Already in the First and particularly in the Second Temple, prayers and sacrifices were accompanied by music and a real instrumental orchestra was present in the Temple. But with the Second Temple's destruction, operated by Tito, and the creation of a new institution in the Jewish world, that is the synagogue, music too has radically changed its nature and form. The custom of the public reading of the Bible, already began after the return from Babylon, has been more institutionalised and the synagogue has been designated as the place for this purpose. With the Temple's destruction, sacrifices were replaced by prayers and by the reading of the Bible.

Therefore the synagogue became the only place of cult in the diasporic Hebraism. But, as confirmed by many evidences, such reading has always been conceived in musical terms. The famous Biblical cantillation still in use in all orthodox Hebrew communities over the world, represents from every point of view the most important and meaningful model of the Jewish way of practicing and conceiving chanting. Tuning the Bible and the other prayers of the Hebrew ritual is an art which has been transmitted orally for many centuries: according to the Hebrew mentality, the oral law, that is the interpretation of the written law, of the Bible, is as

much important as the written text because it represents its life, the only way for it to come alive and to renew itself in connection with history. The Biblical cantillation rules were part just of this oral law which remained the same until the second century A.C. when due to exceeding accumulation of the material, a first generation of masters had to write down in the Mishna (the Talmud's first part) that so called oral law. Three centuries later, the Ghemara (commentary of the Mishna) was written, so completing the monumental work of the Hebrew knowledge: the Talmud. The Biblical text: with the vowels and musical signs was still to be established. These too were part of that oral knowledge, transmitted through generations, essential to the comprehension of the text itself and, even more a form giving part of its interpretation. The Masoreti (those who transmit) with a centennial work eventually established the biblical text in its vowels and musical signs around the ninth century. Clearly in order to establish the vocalization of a text (in Hebrew the vowels are signs under the consonants and are usually not written) an interpretative work, is necessary, that is rich of implications concerning the meaning. The same consonants, when vocalized in a way or another, can completely change their meaning. But it is not by chance that the Masoreti have conceived such work of vocalization as totally parallel and of equal importance to the definition of the musical signs (te 'amim): in fact the musical accents are perfectly parallel to the division of the text in verses, that is phrases, to their caesuras, divisions and subdivisions and are therefore tightly connected to the meaning of the text. The musicality of the Biblical phrase isn't therefore an addition, an ornament, a tinsel to render the reading more pleasant but rather an element strongly integrated with the text, a part of it and inseparable from its deepest meaning. That's why the chanting has become a structural part of the Hebrew tradition and, as such, has always accompanied all the most meaningful ritual and not ritual moments of Hebrew life. The musical signs in the Biblical text aren't comparable to any musical notations, neither ancient nor modern in use in the Occident. In fact they can't be said unprecise as for example, are our medieval neums; they only indicate where exactly in the text the accents, that give the musical rhythm to the phrase, must fall. Therefore, although they are rigorously observed, the phrase can melodically articulate itself in infinite different ways. And in fact the Biblical cantillation, still respecting its inviolable rules, is different from one community to another, according to the local customs. That is because the chanting isn't an accessory but a necessary element for the text's interpretation. It must foresee the maximum of freedom, yet follow the rules. This deeply rooted and secular habit to a tuned reading of sacred texts has left deep marks in Hebrew culture and mentality. First of all the indissoluble link between melody and word, music and poetic text: the two elements compenetrated themselves in such a tight and complete way that it is unimaginable, in the Hebrew tradition, a music only instrumental. The

musical expression is, in fact, tightly linked to the way of speaking, behaving, thinking and has always been intimately connected to all the most important moments of the Hebrew life. If the model of Jewish musical expression has always been the Biblical cantillation in all its infinite inflexions, in all its different styles, we have to relate to it to capture the intimate essence of Hebrew chanting so, no matter its large variety, it maintains an indisputable basic unity. Unity that, first of all, can be verified not so much in a presumed stylistic unity, as in a common way of feeling and understanding the chanting's value and function, in the same pathos, in a common unconditioned adhesion to the emotive and intellectual message of the text; be it religious or related to any moment of Hebrew everyday life, to its hopes, sorrows, little bliss. But there is also something more strictly pertaining to the musical style which binds to each other chants so different for content, geographical origin, historical period beyond the common cultural roots. There are some chants which later became famous out of the Jewish world, such as the story sung at Pesach (Passover) about the little kid bought for two pennies, that exists in lots of musical versions, different throughout the whole world. Yet even a non trained ear won't have difficulty recognizing a common melodic and rhythmic matrix.

Scholars of Hebrew traditional music have written down comparative tables, for same songs. In these tables not only, the structural but also the melodical relationship between communities far from each other, is proved with absolute evidence. This collection of traditional and popular chants taken from the immense Hebrew folkloristic patrimony of all countries, perhaps represents the best demonstration and exemplification of what we have said. It isn't the case to start here subtle and useless philological and musicological disquisitions for each chant presented. They offer themselves to the listener with such promptness and such expressive and imaginative strength that any commentary would be superfluous. But beyond the beauty and melodical and rhythmical originality, partly common to all the most genuine popular folklore, there is precisely a specific element that differentiates it and makes it unique, compared to other popular singing trends. Unity in the diversity: this could perhaps be a distinctive motto of these chants of such different poetic and musical origin and matrix. The difference is clear: to begin with, we wander what a Purim chant in ladino, of the Smirne Hebrews, can have in common with a Yiddish one, of protest against a greedy landlord, from an Askenazic Polish or Russian community, or again, what would, a chant of Bochara Jews in Hebrew, inspired to the "Canticle of Canticles", have in common with a song in Hebrew of Hasidic origin? What appears, with immediate evidence, is the link with the local musical traditions, the influence of the Mediterranean or Slavic, or Arabic singing tradition. More difficult, especially for those who's ears aren't used to these music, is picking out the unitary element that runs through them all. It is certainly not the text's content, very different from one to another in theme, origin,

function. In fact in this collection, chants are approached belonging to the most genuine popular folkloristic tradition, as “Dire Gelt” (money for rent) to other songs that are only popular because their tunes and texts were known throughout the entire community, but their function was liturgical or paraliturgical, as for example Purim’s songs (the “Hebrew Carnival”) or more chants inspired by the Psalms or by religious texts of mystic and kabbalistic inspiration.

Therefore, as far as the Hebrew chanting is concerned, the terms folklore and popular must be used cautiously in a culture where other parameters of judgement are used and where acculturation has always been so widespread, especially as far as the religious topics are concerned, to make popular what in other cultures is not. No matter the variety of models an ear a bit accustomed to these Hebrew songs will recognize them immediately as such, as soon as it will hear one be it of Yiddish Askenazic matrix or Ladino Sephardic or Arabic or more of other traditions. All this can be explained and has been, in rigorously musicological terms, but this isn’t what we’re interested in doing. What also a non-trained ear can pick up immediately is the music’s absolute adherence to the text: maybe here is to be found the origin of that way of singing with that typical retained pathos, that smile often veiled with tears, that subtle irony that keeps the chant from extending to a full voice singing. An adequate interpretation is essential to enjoy the value and the meaning of the Hebrew musical patrimony; the element which characterizes this chanting vanishes or is completely shaded without the interpretation able to reveal it; in fact it doesn’t consist so much of impressive stylistic outlines, but of the subtle nuances that only an interpretation totally identified with the informing spirit can render. In this case, the identification can not only be a sympathetic act but it needs a direct and deep knowledge of the Jewish culture. Miriam Meghnagi is undoubtedly the voice and has the personality most perfect for such interpretative task. In fact she combines great musical capabilities with intelligence and culture. Her voice flexes to the most subtle nuances of the musical and poetical speech; the soft and melodious tones are broken by the rough cry; the veiled timbre, the voice knows how to range to the loudest tune from just a whisper. But this extreme flexibility, this richness of hues and shades and nuances is not only a vocal and musical gift: it is strictly linked to the understanding of the spirit of the text, to the cultural sensibility for the complex and multiform world that moves, cries, laughs and suffers in these songs. Miriam Meghnagi in fact adds her activity as an interpreter to her activity as a scholar of the Hebrew popular folklore meeting this way the ideal condition to face the difficult task of approaching this patrimony which risks to be lost in most part, on one side for the tragic vanishing of all the Jewish communities of Eastern Europe, on the other for the vanishing of the cultural humus in which the folklore of the Jews coming from Arabic countries was born.

These Jews had not other chance but to emigrate to Israel. For those who want to get in contact with the Jewish popular songs, this collection represents an irreplaceable occasion: the wide and shrewd choice offers a varied enough and especially representative view of this world so full of vitality, this world by the thousand voices, by the thousand accents, by the thousand nuances; but it is mostly Miriam Meghnagi's interpretation that gives life to these chants communicating to the listener with great intensity the sorrow and the hope, the sweetness and the harshness of everyday life, an unshakeable faith in a better future.

Enrico Fubini

(Turin 1935) Enrico Fubini teaches History of Music at the Turin University and is particularly interested in "history of musical aesthetics". He has published several essays for Einaudi and Edt.

Traduzioni a cura di Miriam Meghnagi.

Miriam Meghnagi è accompagnata alla chitarra (eccetto in "Kiria Yefefia") dal M.o Domenico Ascione.

Miriam Meghnagi is accompanied on the guitar, (except for "Kiria Yefefia") by M.o Domenico Ascione.

MIRIAM MEGHNAGI

Shirat Miriam - Canto Esiliato - Songs in exile

Kaddish

Una delle più antiche preghiere ebraiche da cui trae la sua origine il Pater Noster. Questa è la versione cantata a Livorno con aggiunta e travestimento in occasione del Purim. Origine: Italia. In Ebraico e Bajitto, il dialetto parlato antica-mente dagli Ebrei di Livorno, composto da Toscano, Ebraico, Spagnolo, Portoghese.

One of the oldest Hebrew prayers which originates: the Pater Noster. This is the version sung in Livorno with changes made for Purim. In Hebrew and changes in Bajitto (Hebrew-Livorno dialect which is composed by Toscano, Hebrew, Spanish, Portuguese).

Shiharti et Devirech

Canto ispirato alla tradizione mistica di Safed, su versi biblici sparsi.

A Livorno, all'inizio del secolo (1902), veniva cantata con travestimento e aggiunta in occasione del Purim. Raccolta a Livorno. In Ebraico e Bajitto.

Song inspired by the mystical tradition of Safed, on scattered verses of the Bible. In Livorno, at the turn of the century (1902), it was sung with changes made for Purim. In Hebrew and Bajitto.

Oh Dorn, Dorn

Canto d'amore di tradizione popolare. Origine: Europa Centrale. In Yiddish.

A folk love song. Origin: East Europe. In Yiddish.

Baruch Mordechai

Canto religioso di tradizione popolare ispirato alla Meghillat Ester. Cantato in occasione del Purim, la festa che celebra la salvazione degli Ebrei per opera di Ester e Mordechai, durante il Regno Persiano di Assuero 2500 anni orsono. Origine: Yemen. In Ebraico.

Traditional religious song inspired by the Meghillat Ester. Sung for Purim, celebrating the Jews salvation by Ester during the Persian Reign of Assuero, 2500 years ago. Origin: Yemen. In Hebrew.

Papir und Tint

Canto d'amore di tradizione popolare. Origine: Europa Orientale. In Yiddish.

Folk love song. Origin: Eastern Europe. In Yiddish.

S'dremlen Feygl

Tragica ninna-nanna dedicata a tutti i bambini orfani, che erravano nei ghetti, dopo ogni razzia nazista. Il canto è ispirato alla poesia di Lea Rudnitzka, poeta e insegnante nel ghetto di Vilna, assassinata a Treblinka o Majdanek. Origine: Europa Orientale. In Yiddish. *A tragic lullaby is dedicated to the countless vagabond children in the Vilna ghetto, after each Nazis roundup. This song is based on lyrics by Leah Rudnitzka, teacher and poet in the Vilna Ghetto, killed in Majdanek or Treblinka. In Yiddish.*

Partizaner Lid

Canto del Movimento di Resistenza Ebraica che narra la prima azione di sabotaggio compiuta dagli Ebrei di Vilna, la Gerusalemme d'Europa, contro le linee di comunicazione nemiche. Vitke Kempner a cui si ispira il canto, ed Itzik Matzkevitch fecero saltare un treno che trasportava 200 soldati tedeschi. Il canto, ispirato alla poesia di H. Glick, poeta del ghetto di Vilna, è dedicato a Vitke e tutte le donne partigiane. Origine: Europa Orientale. In Yiddish. *Jewish Resistance song composed and sung after the first act of sabotage committed by the Jewish partisans of the Ghetto of Vilna against the German Army. Vitke Kempner, who inspired this song, and Itzik Matzkevitch blew up a train carrying two hundred German soldiers. The song based on lyrics by Hirsh Glick, the poet of the Vilna Ghetto, is dedicated to Vitke and all the women partisans. Origin: Eastern Europe. In Yiddish.*

Morenika

Canto popolare ispirato al Cantito dei Cantici. Risale al XIV sec., raccolto a Sarajevo ma diffuso in forme diverse in area Sefardita. Origine: Spagna. In Ladino. *Folk song based on the Canticle of Canticles, 14th century, collected in Sarajevo but spread in different form in many Sephardic Communities. Origin: Spain. In Ladino.*

Shirat Miriam

Canto di tradizione religiosa su testo biblico, l'Esodo dal Cantico di Mose, per l'attraversamento del Mar Rosso. Diffuso nel Mondo Ebraico, secondo le diverse tradizioni musicali, è noto anche come "Shirat Hayam" (Cantica del Mare). Miriam, che annuncia il miracolo, è la sorella di Mose. Origine: Yemen. In Ebraico. *A religious song based on a biblical text, the Exodus from the Canticle of Moses for the crossing of the Red Sea. It is known also as "The Sea Canticle". Miriam, announcing the miracle, is Moses's sister. Origin: Yemen. In Hebrew.*

Los Bilbilikos Kantan

Canto d'amore di tradizione popolare del XVI sec., diffuso nelle Comunità Sefardite. Origine: Spagna. In Ladino.

A 16th century traditional love song. Origin: Spain. In Ladino.

Bat Shirati

Canto di nozze di tradizione popolare degli Ebrei di Bokhara ispirato al Cantico dei Cantici. In Ebraico.

Folk song of the Jews of Bukhara inspired by the Canticle of Canticles. In Hebrew.

Oy el Dia de Purim

Canto domestico di tradizione popolare con testo adattato su melodia popolare in occasione della Festa del Purim, la Festa delle Sorti impropriamente chiamata Carnevale Ebraico. Tradizione Sefardita. Origine: Smirne. In Ladino.

Home folk song with words adapted to a popular melody for the holiday of Purim, collected in Izmir. In Ladino.

Oy Dire Gelt

Canto popolare di protesta sociale del XIX sec. diffuso in Europa Orientale. Origine: Polonia. In Yiddish.

19th century social protest song. Origin Eastern Europe, Poland. In Yiddish.

Ehafez Haim

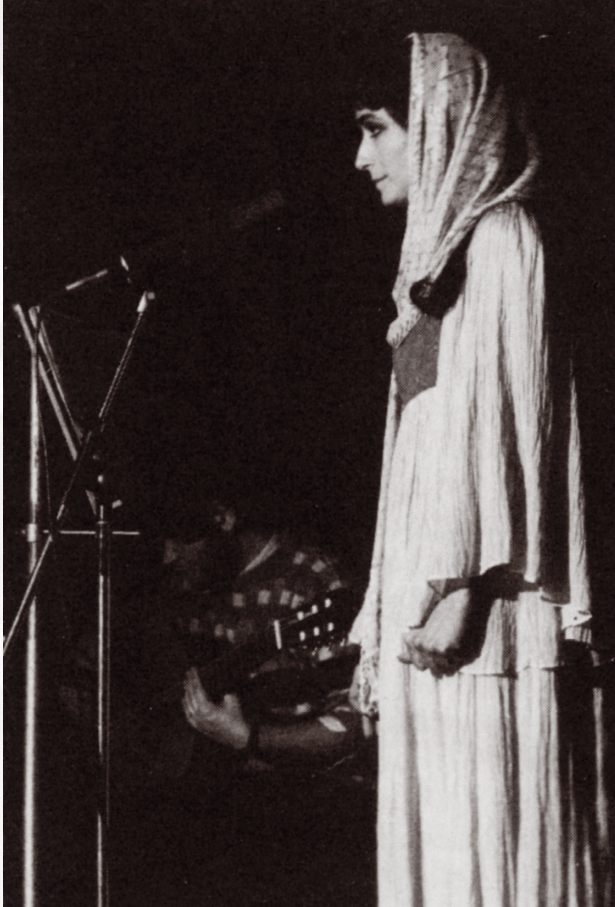
Canto della tradizione mistica chassidica (Movimento Mistico nato nel XVIII sec.), su versi dei Salmi (XXXIV, 13-14). Origine: Europa Orientale. In Ebraico.

Hasidic song inspired by the mystical verses of the Psalms (XXXIV, 13-14). Origin: Eastern Europe. In Hebrew.

Kiria Fefefia

Canto di tradizione popolare su testo del poeta yemenita del XVII sec., Shabazi. Origine: Yemen. In Ebraico.

Folk song based on lyrics by the Yemenite poet Shabazi (17th century). Origin: Yemen. In Hebrew.



Signoricci cd Technology

L'obiettivo del mio lavoro, estenuante ed appassionato, è sempre stato quello di portare sul supporto finale il massimo della qualità possibile, sempre più vicina al master originale, per far rivivere con i vari sistemi d'ascolto, l'emozione che normalmente si prova quando la musica "VERA" è davanti a noi. Dopo 25 anni dalla nascita del CD sono certo che possiamo ancora fare molto per raggiungere questo obiettivo. Il Signoricci cd è il mio contributo e fa parte del mio percorso evolutivo relativamente al dominio digitale, che vede l'utilizzo di tecnologia DSD. Ho sviluppato questo sistema per realizzare lo strato PCM da DSD. Il Signoricci cd ha un incremento qualitativo rispetto allo strato CD convenzionale del 20%, uno stimolo forte a continuare su questa strada. Questa tecnologia è applicata anche per realizzare lo strato CD del SACD. In sintesi, il Signoricci cd contiene più dettagli, più informazioni; si apprezza un ambiente sonoro più veritiero, una timbrica più corretta, una ricostruzione della scena sonora più dettagliata.

The aim of my work, exhausting and passionate, has always been that of bringing to the final support the maximum possible quality; all the times closer to the original master, in order to recreate with the different listening systems, the emotion that we feel when the "REAL" music is in front of us. After 25 years from the birth of the CD, I do believe that much more can be done to achieve this objective. The Signoricci cd is my contribution and is part of my evolution relatively to the digital domain, with the use of the DSD technology. I have developed this system to realize the PCM layer from DSD, the Signoricci cd has a quality enhancement of 20% with respect to the conventional CD, this is a strong incitement to continue on this path. The same technology is also used for the CD layer of the SACD. In synthesis, the Signoricci cd contains more details, more information; you can appreciate a more realistic sound environment, more correct tone colors, a more detailed reconstruction of the sound scene.

giulio cesare ricci

