

Geir Winje

(2007)

MUSIKK I JØDEDOMMEN

Innledning

Musikken som presenteres og kommenteres i det følgende bør kunne tas i bruk i forbindelse med undervisning i KRL. Her skal elevene litt uspesifisert kunne ”gjenkjenne kunst (...) knyttet til jødedommen” etter 4. årstrinn, ”presentere ulike uttrykk fra kunst og musikk knyttet til jødedommen” etter 7. årstrinn og ”beskrive og reflektere over særtrekk ved (...) musikk knyttet til jødedommen” etter 10. årstrinn (*KRL-boka 2005*:13ff). For at disse målene skal kunne nås, må læreren kjenne til den aktuelle musikken. Denne artikkelen er ment som et bidrag i arbeidet med å utvikle denne kunnskapen.

Vi gjør i den første delen av artikkelen rede for det kildematerialet vi bygger på når vi skal si noe om musikk knyttet til jødedommen. Deretter gir vi en kort historisk oversikt over denne musikkens utvikling. I den historiske oversikten inngår også noen eksempler på musikkteoretisk eller estetisk tenkning fra de forskjellige periodene. Vi avslutter artikkelen med en oversikt over noen musikalske sjangrer som kan være aktuelle i forbindelse med undervisning om dagens jødedom. Når det gjelder fagdidaktiske ideer og refleksjoner viser vi til artikkelen om metodisk arbeid med musikk i KRL.

Noen viktige avgrensninger må presiseres innledningsvis: Artikkelen handler i hovedsak om kultisk musikk, og ikke om jødisk musikk i generell forstand. Musikken som omtales i det følgende kan i hovedsak altså knyttes til jødisk religionsutøvelse, selv om grensene mellom religion og øvrig kultur både er flytende og kan synes kunstige. Videre får askenasisk jødedom noe større oppmerksomhet enn sefardisk, siden den er mest aktuell i Norge. Sefardisk og midtøsteninspirert musikk er imidlertid – i likhet med andre uttrykk for ikke-askenasisk kultur – på fremmarsj i dag. Rundt halvparten av Israels jødiske befolkning har for eksempel sefardisk bakgrunn.¹

Mye av fagstoffet det gjøres rede for i det følgende er hentet fra Grove 1980, diverse leksikalske artikler på Internett og andre åpne og generelle kilder. I tillegg kommer fagbøker som er nevnt i litteraturlisten nedenfor. Blant dem gir Isaacs 1997 den mest oversiktelige innføringen.²

¹ Askenasisk jødedom: tysk – begrepet omfatter gjerne jødedommen slik den ble utformet i en opphavelig øst-europeisk, kristen kontekst. Sefardisk jødedom: spansk – begrepet omfatter gjerne jødedommen slik den ble utformet i en opphavelig arabisk, muslimsk kontekst. Etter 1492, da jødene ble fordrevet fra Spania, ble den sefardiske jødedommen videreført i land som Italia, Balkan-landene, Tyrkia, Iran, etc.

² Se også f.eks. *Wikipedia* (en.wikipedia.org/wiki), *Judaism Wikia* (judaism.wikia.com/wiki), *Encyclopedia Britannica Online* (search.eb.com) og *Jewish Encyclopedia* (www.jewishencyclopedia.com).

Kilder

Det er først fra 1700-tallet av at vi har skriftlige kilder til jødisk musikk. Da begynte særlig polske, tyske og italienske kantorer å skrive ned den synagogesangen de praktiserte.³ Før denne tiden er det i hovedsak snakk om ikke-skriftlige kilder til musikken, nærmere bestemt bilder av eller bevarte instrumenter. Men musikk er også mer indirekte nevnt eller referert til i eldre skriftlige kilder, ikke minst *Tanak* (jf Det gamle testamente). I Salmenes bok så vel som mange andre steder nevnes musikksjangrer, musikere, instrumenter og så videre. Dette stoffet er systematisert i mange fagbøker.

For tiden etter år 70, da jøder i hovedsak levde spredt omkring i verden, er det satt opp hypoteser og gjort forsøk på å rekonstruere for eksempel jødisk middelaldermusikk. Mange forskere har lansert teorier om forholdet mellom kristen og jødisk musikk i tidlig middelalder, og en kan til en viss grad trekke slutninger om den ene religionens musikk på bakgrunn av den andres. Mange har hevdet at gregoriansk sang er inspirert av jødisk sang, og det er også fremsatt plausible teorier om hvordan kristen sang senere har virket tilbake på jødisk sang.

Jødedommens musikk i muslimske eller arabiske områder må derimot forstås i lys av arabisk, spansk, afrikansk og persisk – og etter hvert tyrkisk eller osmansk musikk. Etter 1492, da jødene ble fordrevet fra Spania, møttes den østeuropeiske (askenasiske) og den spansk-arabiske (sefardiske) jødedommen i land som Frankrike, Italia og Nederland. Under renessansen møttes altså ulike musikkstiler som gjennom mange hundre år hadde utviklet seg i atskilte jødiske miljøer. Særlig i deler av Italia kunne jøder praktisere, studere og videreutvikle sin egen tradisjon, selv om de i andre deler av Italia opplevde strenge restriksjoner med hensyn til religionsutøvelse, bosetning, etc.

Tidlig på 1800-tallet begynte de første forsøkene på å systematisere det nedskrevne materialet. Det kan ses i sammenheng med jødiske reformbevegelser og en ny bevissthet omkring jødedommen som en verdensomspennende religion. Mot slutten av 1800-tallet vokste også sionismen frem. Musikk relatert til jødedommen var på 1800-tallet langt fra enhetlig. Svært ulike musikkformer hadde som nevnt utviklet seg i forskjellige geografiske og kulturelle områder. Overalt var jødene i mindretall, og språk, musikk og andre kulturuttrykk hadde latt seg farge av de omkringliggende kulturene.

Rundt 1910 skjedde et gjennombrudd. Da grunnla Abraham Zevi Idelsohn (1882-1938) et institutt for jødisk musikk i Jerusalem. Han var opprinnelig kantor, og født i Latvia, den gang en del av det russiske imperium. I 1914 ga Idelsohn ut det første av i alt ti omfattende bind med liturgisk musikk hentet fra jødiske tradisjoner over hele verden. Denne samlingen ble utgitt i Wien. I tillegg sto Idelsohn bak over 1000 lydopptak som også ble samlet og systematisert på denne tiden.

A Z Idelsohns arbeid var særlig banebrytende med hensyn til jødisk musikk i Jemen og slektskapet mellom arabisk og jødisk musikk. Som så mange andre musikkvitere fra denne

³ Kantoren (*hazzan*) har hovedansvaret for å lede de større gudstjenestene i synagogene – i motsetning til rabbineren som har hovedansvaret for undervisning, sjelesorg med mer. Ikke alle menigheter har egen kantor eller rabbiner. Blant kantorenes kvalifikasjoner kan nevnes kjennskap til liturgi og egnet stemme.

tiden samarbeidet han med noen av samtidens kjente komponister, og han skrev selv blant annet en hebraisk opera. Han ga også ut *Sefer ha-shirim*, den første hebraiske sangboka i Palestina i nyere tid (2 bind, 1913-22).

I tiden etter Idelsohn er altså musikk relatert til jødedommen ganske godt dokumentert, og mange forskere har hatt tilgang til et omfattende materiale. Forholdet mellom jødisk og tidlig kristen sang har som nevnt vært et viktig forskningsfelt. Blant jødiske lærde og kantorer har Idelsohn og andres materiale også hatt betydning for den videre utviklingen av jødisk kultisk musikk. En konsekvens av systemiseringsarbeidet er nok flere likhetstrekk enn før når det gjelder synagogesang og jødisk høytidsmusikk i ulike deler av verden. Musikk fra mange verdenshjørner og historiske epoker er tatt opp i det vi kan kalle dagens jødiske musikalske repertoar. Denne utviklingen mot større enhet og samsvar henger selvsagt også sammen med nye medier, tendensen til globalisering og innvandringen til Israel som har preget den jødiske verden de siste 100 år.

Historisk oversikt

Vi deler for enkelthets skyld jødedommens historie – og dermed dens musikkhistorie – i fem til dels overlappende perioder.

Oldtiden før år 70

Den første perioden faller sammen med jødedommens formative tid, det vil si de siste 7-500 årene før vår tidsregning tok til. Da ble de første jødiske skrifter (*Tanak*) nedfelt, jødisk historie ble systematisert og fortolket, og jødisk tempelkult ble utviklet. Denne fasen er kanskje ikke så viktig for oss i dag, men kan ha interesse i forbindelse med undervisning om de gamle bibeltekstene.

Mye av det *Tanak* sier om musikk gjelder tempelkulten. Selv om både Salomos tempel (det første tempelet) og Moses' tempel (tabernakelet i ørkenen) omtales, er det bred enighet om at de bibelske tekstene i hovedsak reflekterer kulten i det andre tempelet (jf Esra og Nehemja). Her ble det ofret og feiret, og tekstene viser at for eksempel de tre pilegrimsfestene ble markert med storslagne musikalske opptrekk. Levittene sto sentralt i tempelkulten, også som sangere.

Både *Tanak* og andre samtidige kilder forteller blant annet at følgende instrumenter kan ha blitt brukt: tolvstrengt harpe, tistrengt lyre, bukkehorn, sølvtrompet, håndtromme, cymbal, bjelle og fløyte. Det utgis i dag CD'er der denne musikken så langt som mulig er rekonstruert. I tillegg nevner *Tanak* mange andre instrumenter, som med mindre sannsynlighet hørte hjemme i tempelkulten. Salmenes bok gir eksempler på tekstmaterialet for tempelmusikken, og sangenes form viser at de i hovedsak ble sunget som vekselsang: Et kor eller en forsanger sang en strofe, og et annet kor eller forsamlingen sang et svar eller en respons. Salmenes bok inneholder også mange beskrivelser av og instruksjoner til den musikalske fremføringen. I tillegg til sang ble det i tempelkulten med stor sannsynlighet også resitert tekster fra *Tora*'en (Loven eller Læren, dvs Mosebøkene) og andre bøker.

Halleluja!

*Lovsyng Gud i hans helligdom,
lovsyng ham i hans himmelborg!
Lov ham for hans mektige verk,
lov ham for hans store velde!*

*Lov ham til gjallende horn,
lov ham med harpe og lyre!
Lov ham med pauke og dans,
lov ham med strengespill og fløyte!*

*Lov ham med tonende cymbaler,
lov ham med klingende cymbaler!
Alt som har ånde, skal love Herren.
Halleluja! (Salme 150)*

Mange tekster i *Tanak* reflekterer om ikke eldre musikalske skikker, så i hvert fall skikker som på nedskrivningstidspunktet ble forstått som eldre. Tidlige tekster som Amos kaster et visst lys over musikkhistorien, og det samme gjør mosebøkene og de historiske bøkene. Det er tydelig at ulike former for musikk hørte til ved forskjellige anledninger. Sang og musikk inngikk i feiringer av årssyklusen, ikke minst høstfesten, feiringer av livssyklusen og andre høytider. Sang, musikk og dans kunne også høre hjemme ved seier i krig, se for eksempel fortellingen om Mirjam, Moses' søster, som leder Israels kvinner i dans etter utvandringen fra Egypt (2. Mosebok 15). I tillegg nevnes musikk som betydningsfullt for eksempel når David spiller harpe for den syke eller tungsindige Saul (1. Samuelsbok 16,14ff). Her antydes også en interessant sammenheng mellom musikk og etikk. Samtidig reflekteres kanskje musikkens rolle ved hoffet. Et tredje aktuelt miljø – i tillegg til hoffet og tempelet – representeres av profetene, som også synes å ha brukt musikk i forbindelse med sin religionsutøvelse.

Mens vi i dag – og for den saks skyld også de gamle grekerne – skiller mellom det skjønne og det uskjønne eller stygge i vår estetiske tenkning, er det mye som tyder på at de gamle israelittene hadde en annen tilnærming til kunst generelt og musikk spesielt. I *Tanak* er kunstens religiøse funksjon, og dermed dens legitimitet, særlig knyttet til det hellige – i motsetning til det profane. Det hellige er atskilt fra verden og satt til side for Gud. I dette ligger at religiøs musikk i tidlig jødisk sammenheng kan ha blitt opplevd som *annerledes* enn annen musikk, som kraftfull og kanskje magisk. Musikkens oppgave var å bidra til at samlinger rundt det guddommelige, det være seg i tempelet eller andre steder, ble opplevd som nettopp det.

Oldtiden etter år 70

Vi vet ikke så mye om de musikalske elementene i synagogekulten i oldtiden. Da tempelet ble ødelagt i år 70, hadde synagogegudstjenesten allerede fått et særpreg, men som et supplement til tempelkulten. Etter år 70 erstattet den i større grad tempelkulten. Mens tempelet hadde vært åsted for offer, var synagogen åsted for lesing og bønn. Mens tempelet hadde vært prestestyrte, ble synagogene styrt av de lærde, rabbinerne. Mens tempelet hadde vært hierarkisk strukturert, var synagogene mer demokratiske.

Mange kilder, ikke minst skriftlige, tyder på at rabbinerne på denne tiden i stor grad sto for en linje der det å markere avstand til og atskillelse fra andre religioner og folkeslag ble vurdert som viktig og verdifullt. Særlig fariseerpartiet synes å ha stått for en slik linje – i motsetning

til blant andre saddukeerne. Skepsisen til gresk, hellenistisk og romersk kunst ble ikke bare begrunnet med at den var ikke-jødisk, men med at den i for stor grad var profan. På den annen side viser rester av synagoger og andre funn at mange jødiske miljøer var positive til og på mange vis integrerte i den hellenistiske kulturen. Mosaikker og fresker med astrologiske symboler er eksempler på det.

Som på tempelets tid kan vi altså anta at musikken delvis kan ha fungert som en markør i bestrebelsene på å opprette religiøse ”rom” atskilt fra verden eller hverdagen – i hvert fall i noen miljøer. Mye tyder på at deler av tempelkulten ble videreført i synagogene, først og fremst resitasjon av tekster fra *Tora*’en og *Tanak* for øvrig. Alt som kunne minne om hellenistisk eller romersk religion ble imidlertid fjernet i de restriktive miljøene. Av instrumentene fra tempelet var det bare bukkehornet (*sjofar*’en, se 1. Mosebok 22,13ff) som fikk en varig plass i synagokekulten. Det brukes i dag ved *Rosh hashana* (jødisk nyttår).

Synagogetradisjonen ble for øvrig videreført som en strengt oral eller muntlig tradisjon. Selv om tekster og musikk ikke ble skrevet ned, regner vi med at synagogeledelsen fikk en rimelig fast form innen cirka 200. Hovedinnholdet var resitasjon fra *Tora*’en, og bønner og andre tekster som etter hvert kom til, ble underordnet dette.

Sefardisk jødedom

Gjennom middelalderen utviklet den sefardiske jødedommen seg noe annerledes enn den askenasiske. Som vi har sett vurderte A Z Idelsohn jødisk jemenittisk sang og resitasjon som mer opprinnelig enn andre jødiske musikalske uttrykk, og han hevdet at gammel jødisk musikk må ha lignet mer på sefardisk enn askenasisk musikk.

Det er vanlig å anta at dagens sefardiske synagogesang i hvert fall har røtter tilbake til 700-tallet. Fra Spania spredte den seg til Nord-Afrika og videre østover – senere også til det osmanske riket. I sefardisk musikk kan en derfor spore påvirkning fra både spansk, nordafrikansk, egyptisk, tyrkisk og balkansk musikk.

Et særtrekk ved denne musikken er små intervaller, det vil si mange kvart- og halvtoner. Ofte synges det melismatisk i stedet for syllabisk, det vil si med mange toner per stavelse i stedet for én tone per stavelse. Melodien eller resitasjonen beveger seg gjerne rundt dominanten, og går ofte ned på tersen eller av og til ned på tonikaen når en strofe avsluttes.⁴ Et annet kjennetegn ved den sefardiske musikken er fraværet av harmonisering eller akkorder. En fast grunntone kan forekomme i basstemmen, i hvert fall når det er snakk om instrumentalmusikk, men det vanlige er at alle synger den samme enstemmige melodilinjen.

En innflytelsesrik filosof innenfor den sefardiske jødedommen, var den spanske Maimonides eller Moses ben Maimon (1135-1204). Han var et av sin tids universalgenier, og skrev om en mengde religiøse og vitenskapelige emner. I skriftene hans finner vi en uttalt skepsis til både poesi og musikk, i hvert fall så lenge disse kunstformene ikke var strengt tilpasset religiøse formål. Mye tyder imidlertid på at han i dette var atypisk (Shiloah 1993:XII og XIII).

⁴ Tonikaen er grunntonen (den første tonen), mens tersen er den tredje og dominanten eller kvinten er den femte tonen i en skala. Disse tre utgjør en treklang.

Den estetiske tenkingen innenfor høymiddelalderens jødedom – særlig i sefardiske miljøer – kan synes å ha hatt enkelte fellestrekk med skolastisk filosofi. Samtidig finner vi – særlig i askenasiske miljøer (se nedenfor) eksempler på det motsatte: en avstandstagen fra kristne måter å tenke på. I katolsk sammenheng var vitenskapene organisert under overskriftene *trivium* (de tre veier) og *kvadrivium* (de fire veier), der *trivium* omfattet grammatikk, retorikk og logikk. De utgjorde grunnlaget for *kvadrivium*, som bestod av aritmetikk, geometri, musikk og astronomi. Først etter disse sju kunne en studere teologi, som ble ansett for å stå over og omfatte alle de sju veiene. I kristen middelalder ble musikkvitenskap altså forstått som beslektet med astronomi og matematikk, og handlet i stor grad om matematiske forhold mellom toner, tall og planeter – jamfør pytagoreisk og neoplatonsk filosofi. Også i muslimsk vitenskap sorterte musikk under matematikk. Selv om jødiske lærde ikke delte disse synspunktene fullt ut, ser vi også i jødisk musikkteori et slektskap til matematikk.

I tillegg til og i sammenheng med matematiske utregninger ble den allegoriske metoden brukt. Den førte til mer spekulative sammenstillinger av for eksempel instrumenter med himmellegemer. Når instrumenter og himmellegemer inngikk i samme korrespondansesystem, forutsatte det gjerne at de begge ble innordnet et system som for eksempel Livets tre. Det er et kabbalistisk symbolsystem som omfatter ti *sefirot*, det vil si nivåer eller sfærer i tilværelsen – fra det laveste, som representerer ren materie, til det høyeste, som representerer ren ånd eller det guddommelige.⁵ Mennesket lever ifølge denne tankegangen i spennet mellom materie og ånd, og kabbalisten kan blant annet forstås som en form for jødisk mystikk der en i lys av de ti *sefirot* utvikler seg i retning av større kontakt med og åpenhet for det guddommelige.⁶ Musikk kan i denne sammenheng forstås som et uttrykk for sfærenes harmoni, for at universet er beåndet eller besjelet. Det guddommelige er til stede i alt som finnes – alle de ti *sefirot* korresponderer på et vis med Gud, og musikk kan representere Guds tilstedeværelse.

Særlig *sjofar*'en ble innenfor denne estetiske tenkingen forstått som et instrument med en helt spesiell og hellig betydning. Jødedommens mest symboltunge instrument ble forstått i lys av de fire elementene, betydningsfulle personer som Abraham, Moses og David, og så videre. Både musikk og matematikk korresponderte for øvrig med etiske dyder, medisin og annet. Middelalderens musikkvitenskap handlet altså i stor grad om å kartlegge korrespondanser rent matematisk. Den ble, nettopp på grunn av det matematiske innslaget, opplevd som en ganske eksakt og numerisk metode. Ikke så merkelig at musikk inngikk i et slikt system, all den tid toner og rytmer jo kan beskrives rent matematisk som svingninger, intervaller og så videre.

Bakashot er et særegent eksempel på sefardisk musikk påvirket av kabbalisme så vel som av musikalske tradisjoner rundt Middelhavet. *Bakashot* betegner en samling sanger og bønner som tradisjonelt er blitt fremsagt under sabbaten, nærmere bestemt mellom midnatt og daggry. Sangene og bønnene omhandler de ti *sefirot*, de sju himlene, sabbaten og andre jødisk-kabbalistiske temaer. Tekstene er blant annet forfattet av toneangivelde kabbalister

⁵ Kabbalisme: jamfør *kabbala*, egentlig et hebraisk ord som kan oversettes med tradisjon. I jødedommen har begrepet vist til en skjult eller esoterisk tradisjon som vokste fram i tidlig middelalder. Retningen nådde et høydepunkt i Spania med boka *Sefer ha-zohar* (*Stråleglansens bok*) på 1200-tallet, og et annet høydepunkt med den såkalte lurianske *kabbala* i Safed i Galilea på 1500-tallet.

⁶ Mystikk: religiøs retning der en ved hjelp av for eksempel meditasjon, selvforydypelse eller ekstase (og ikke gjennom fornuft eller tenking) søker forening med guddommen eller det guddommelige. Hasidismen (fra hebraisk *hasid* - from): omfattende jødisk bevegelse som oppstod i polsk Ukraina på 1700-tallet, under ledelse av Israel Baal Schem Tov (1700—60). Kan forstås som en reaksjon mot samtidens rådende intellektualisme.

som Isaac Luria (1534-72). En annen sefardisk tradisjon er de såkalte *pizmonim*, ikke-kultiske religiøse sanger av mange slag med opphav i Midt-Østen.

Askenasisk jødedom

Mange jøder søkte seg i århundrene etter år 70 nordover fra det gamle Romerriket, og fant etter hvert nye hjem i dagens Frankrike, Tyskland, Polen, Russland og så videre. Til forskjell fra i sefardiske områder opplevde askenasiske jøder i stor grad å bli fortrent til gettoer. Det medførte at jødisk kultur i mindre grad enn andre steder smeltet sammen med ikke-jødisk kultur. Det førte på sikt – sammen med mange andre faktorer – også til større mistenkeliggjøring av jøder i den kristne verden enn i den muslimske. Det kan altså virke som om jødisk identitet ble ivaretatt og pleiet på en noe annen måte i askenasiske områder enn i sefardiske.

Den askenasiske synagogesangen har – i likhet med den sefardiske – sine røtter i Midt-Østen. De eldste elementene i synagogegudstjenesten, resitasjon av bibeltekster, stammer som nevnt fra tempelkulten. Slik resitasjon kan på mange måter ikke forstås som musikk i vanlig forstand. Det er snakk om en ”syngende” uttale av teksten, der ordene strukturerer rytme og modus (fremførelsesmåte), og ikke omvendt. Etter hvert har det kommet til bønner og andre elementer som er mer melodiske. De viser hvordan synagogesangen ble påvirket av tradisjonell øst-europeisk sang og musikk.

Mens sefardisk sang og musikk i mindre grad har forandret seg i nyere tid, skjedde det mye i det jødiske Europa. Det henger særlig sammen med den omfattende bevegelsen som også var preget av mystikk: hasidismen. Mens middelalderfilosofene og kabbalisten (se ovenfor) nærmet seg musikk og andre fenomener med matematikken som verktøy, i det de kartla paralleller og korrespondanser mellom toner, stjerner og så videre, kan vi si at hasidismen i større grad sto for en ekstatiske eller følelsesmessig tilnærming. Her søkte tilhengerne mer umiddelbart en direkte kontakt med Gud, og nye musikkformer oppsto som en del av denne tendensen. Dog finnes det eksempler på hasidiske korrespondansesystemer der musikalske uttrykk jevnføres med englenes sang.

Niggun er betegnelsen på en musikalsk sjanger som oppsto i dette miljøet. Begrepet er hebraisk og betegner en ”nynnende melodi” som også kan forstås som ”samtale med Gud”. *Niggunim* (flertall) fins i mange varianter, men et fellestrekk er at stemmen brukes som et instrument, i det den fremfører stavelser uten betydning. I dette reflekteres en vektlegging av stemning og følelse fremfor tekst og meningsinnhold. I hasidiske miljøer har kunstformer som musikk, poesi og dans blitt verdsatt. Poenget med *niggun* kan være individuelt og meditativt, men det kan også utøves i gruppe – i større eller mindre grad for å oppnå et religiøst mål: opplevelsen av enhet med eller nærhet til Gud. *Niggun* kan bygge på kjente ikke-jødiske melodier, folkedanser og marsjer fra for eksempel Polen eller Ukraina. Den kan også ha et mer repetitivt og monotont uttrykk. Ofte er rytmen markert. I dag regnes hasidismen som en ultraortodoks retning. Den er utbredt over hele verden, og *niggun* er tilsvarende en svært sentral jødisk musikk sjanger.

Askenasisk jødisk musikk ble på 17-1800-tallet også påvirket av og påvirket i sin tur europeisk kunstmusikk, for eksempel wienerklassisismen. Det fantes jødiske orkestre og jødiske aktører innenfor den europeiske kultureliten. I Italia ble det i synagogekulten til og med prøvd ut polyfon sang. Samtidig vokste den folkelige, jødiske spillemannstradisjonen seg

sterk. Mange kjenner den gjennom musikalen *Spillemann på taket* (1964). Hele tiden har det vært konflikter mellom på den ene siden ortodokse eller ultraortodokse jøder som vil bevare den musikalske så vel som andre tradisjoner mest mulig uforandret, og på den andre siden mer liberale miljøer som vil videreutvikle jødisk musikk i samspill med det moderne.

Det 19. og 20. århundre

På 1800-tallet begynte mange folkegrupper i Europa å samle og systematisere kulturelle uttrykk fra egen historie. Dette må ses i lys av en ideologi der nasjonsbygging, konstruksjon av en heroisk fortid, språklig normering, innsamling av folkekunst med mer inngikk. Vi kan snakke om en både politisk og romantisk tendens som gjorde seg gjeldende. I de jødiske miljøene var mange aktive på dette feltet. Vi vil i denne sammenhengen nevne bare ett navn, nemlig Solomon Sulzer (1804-90), som fra 1826 arbeidet som kantor i Wien. Han samarbeidet nært med komponister, musikere og musikkvitere i sin samtid, og sto både i Wien og andre steder bak en modernisering eller reformasjon av synagogegudstjenesten. Han innførte kor og andre elementer fra europeisk kunstmusikk, men forsøkte også å fremelske og ivareta de eldste og mest opprinnelige elementene i den jødiske sangen. Som i mange andre 1800-tallsprosjekter ser vi her et stortilt forsøk på å knytte tradisjon og fortid sammen med modernitet og samtid.

På 1900-tallet ble dette arbeidet videreført av mange. Ikke bare A Z Idelsohn (se ovenfor), men også Eduard Birnbaum (1855-1920) publiserte i 1910 materiale som dokumenterte tradisjonell jødisk musikk. Han hadde polsk bakgrunn, og virket særlig som kantor i Tyskland. Etter hvert som musikalske eksempler fra rundt om i verden ble gjort tilgjengelige, vokste det fram et behov for å skape oversikt og system, og også – i noen kretser – et ønske om reform. Denne reformen videreførte Sulzers arbeid, men det var selvsagt ikke alle jødiske miljøer som valgte å følge den opp. Den fant sted i europeiske miljøer med askenasiske bakgrunn, men åpnet for påvirkning fra sefardisk jødedom, siden det var musikkens arabiske eller semittiske røtter som i stor grad ble ivaretatt og tydeliggjort. Reformen kan karakteriseres som moderat, og må ses i sammenheng med reformjødedommen som en generell jødisk impuls i nyere tid.

Ellers medførte det 20. århundre at jødedommens tyngdepunkt ble forskjøvet fra Europa til USA. Det henger selvsagt sammen med holocaust, og utvandringen som toppet seg i tre bølger: De første jødiske utvandrerne hadde sin bakgrunn i Portugal og Spania. Den fant sted fra 1500-tallet av, og omfattet relativt få jøder som særlig slo seg ned i Sør-Amerika. Den neste bølgen besto av vesteuropeere, som etablerte seg i det som i dag er USA, der den første synagogen ble opprettet i 1706. Den siste og største bølgen omfattet først og fremst østeuropeiske, askenasiske jøder, mange av dem med tilknytning til hasidismen. Den henger sammen med pogromer og restriksjoner i Russland på slutten av 1800-tallet og senere i Nazi-Tyskland. Hele to tredeler av dagens amerikanske jøder kan føre sin slektstavle tilbake til Polen eller Russland. Det er med andre ord den musikken vi ovenfor har gjort rede for i forbindelse med askenasisk jødedom som i dag preger verdens mest omfattende jødiske miljø.

I denne sammenhengen kan George Gershwin (opprinnelig Jacob Gershvin, 1898-1937) nevnes. Som sønn av russisk-jødiske innvandrere kom han til USA som liten gutt. I *Rhapsody in Blue* (1924), *Porgy and Bess* (1935) og en mengde andre verk skapte han musikk som er blitt stående som treffende uttrykk for samtidens amerikanske kultur.

Jødedommen i USA er for øvrig preget av møter mellom jøder med ulik bakgrunn. Den var i utgangspunktet ikke stedegen på samme måte som jødedommen i for eksempel Polen eller Portugal. Dette medførte en hittil uhørt frihet i forhold til gamle tradisjoner. Vi finner derfor et enormt mangfold; på den ene siden kanskje mer konservative jødiske miljøer enn noe annet sted, og på den andre siden en form for jødedom som synes godt integrert i den øvrige amerikanske kulturen. Her har det musikalske uttrykket i stor grad latt seg påvirke av dagens populærkultur. Summit 2000 er en studie i hvordan valg av musikk til liturgien i moderne amerikanske synagoger reflekterer ulike strategier når det gjelder markering og ivaretagelse av en jødisk-amerikansk identitet.

De siste 125 årene har vi også opplevd en omfattende innvandring til Israel. Også her møtes musikalske uttrykk fra jødedommens mange tradisjoner. Hovedelementene i dagens jødiske musikk i Israel kan være vanskelige å skille ut. Ifølge mye faglitteratur er imidlertid det askenasiske preget sterkt også her, noe som henger sammen med den omfattende innvandringen av tyske jøder i mellomkrigstiden. Samtidig har det askenasiske musikkuttrykket her møtt det arabiske, og arabisk folkemusikk har etter hvert blitt vel så viktig. En tredje tendens kan kalles orientalsk, og henger sammen med jødisk innvandring fra øst.

Til forskjell fra i Europa er den jødiske musikken i Israel mindre preget av kunstmusikk, og mer preget av folkelige, vokale musikkformer som ligger nærmere det resitative. Dette gjelder også israelsk populærmusikk. Mens den for 30 år siden gjerne var melodios og romantisk, høres den i dag mer ut som ”Midt-Østen-rock”. Flere israelske artister selger for eksempel godt i Egypt.

*

En oversikt over jødedommens musikalske historie gir altså mening når en skal se nærmere på denne religionens særpreg. Det at musikken er preget av så mange kulturer og epoker sier noe vesentlig om en religion som i 2000 år har overlevd som minoritet. Kombinasjonen av på den ene siden egne tekster, eget språk og til dels egne musikkformer og på den andre siden folke- og kunstmusikk fra så mange kontekster illustrerer svært tydelig hvordan religionen og folkeslaget har utviklet seg og stadig nytolket sin situasjon i lys av de bibelske grunnmotivene.

Noen viktige sjangrer i dag

I det følgende ser vi nærmere på noen musikalske sjangrer eller formtyper som på ulike måter kan sies å representere dagens jødedom. Vi plasserer dem for enkelhets skyld under to overskrifter, i det vi skiller mellom synagogesang og -resitasjon og musikalske uttrykk som i hovedsak hører hjemme utenfor synagogen.

Synagogesang og -resitasjon

I synagogene er det gjennom historien tatt i bruk musikalske uttrykk av mange slag, avhengig av tid og sted – altså av de kontekstene jødedommen har utviklet seg i i tiden etter vår tidregnings begynnelse. Blant de eldste formtypene i synagoge-gudstjenesten finner vi

imidlertid resitasjon av bibeltekster – særlig fra *Tora* 'en. Mye tyder på at nettopp dette elementet har sine røtter i tempelkulten, som opphørte i år 70. En kan diskutere om denne sjangeren kan kalles musikk, siden den verken har fast rytme eller melodi i vanlig forstand. Her er det nemlig selve teksten og tekstens syntaks – og ikke toner eller takter – som strukturerer fremføringen. Det er likevel vanlig å plassere resitasjon av hellige tekster i både jødedommen og andre religioner innenfor det området begrepet musikk omfatter.

Mye tyder på at en i tidligere tider opererte med mer vekselsang – enten mellom forsanger og forsamling, eller mellom to kor – enn en gjør i dag. Menigheten deltar dog i responspartiene etter en lesning eller resitativ fremføring av bibeltekster i synagogen. Eksempler på bibeltekster som fremføres unisont i tilknytning til resitasjonen, er *Sjema* ("Hør"), det vil si trosbekjennelsen fra 5. Mosebok 6,4, og mange velsignelser.⁷

Til lesningen eller resitasjonen av bibeltekster har det fra tiden før noe ble nedskrevet hørt visse håndstillinger eller -signaler. De er fremdeles i bruk, og signaliserer ulike aksenter, det vil si aksentuering eller betoning. I trykte *Tora*-utgaver finnes også tegn som indikerer hvordan teksten skal resiteres. Selv om mye er likt i resitasjonen, er det regler for bruk av skalaer, hvordan ulike toner hører sammen og så videre. I ulike deler av verden er dette strukturert på ulike måter. Reglene for poetiske tekster, så som Salmenes bok, er annerledes enn reglene for resitasjon av *Tora* 'en og andre prosatekster.

I askenasisk tradisjon er det seks systemer for musikalsk fortolkning og betoning av de bibelske tekstene. For de fem mosebøkene (Toraen) er det to varianter – én for de ukentlige lesningene på mandager og torsdager, og én for høytidene Rosh hashana (nyttår) og Yom Kippur (botsdagen). (...) Variasjoner forekommer under lesningen av lovsangen fra 2. Mosebok 15 med kadenser under Simhat Tora og hver gang en av mosebøkene er lest ferdig.⁸ Det er et spesielt system for musikalsk fortolkning for Esters bok eller bokrull, som leses under purim, et annet system for Ruts bok eller bokrull, som leses under shavuot, og nok et eget system for lesningen av Forkynneren under sukkot.⁹ Lesningene fra profetbøkene, som etterfølger Tora-lesningen på sabbater og høytider, følger et musikalsk system som er annerledes enn systemet for Tora-lesning eller –resitasjon (hentet fra Isaacs 1997:119).

I løpet av de første ti århundrene etter vår tidsregnings begynnelse ble det innført mange liturgiske bønnemotiver (*piyyutim*, entall: *piyyut*) i synagogegudstjenesten. Her er det snakk om morgenbønn (*shemal*), bønn om befrielse, botsbønner, bønner til ulike høytider og så videre – alle med sine spesielle modus. Bønnemotivene ble på samme måte som resitasjonen av bibeltekster strukturert av det verbale innholdet i bønningen, og ikke av melodi eller fast rytme. Noen av dem er eldre enn andre, og oppviser flere likheter på tvers av geografiske skiller enn de som kom til senere. Det ble også vanlig å avslutte bønnene med en musikalsk frase, der valg av toner ble avgjort av kantoren i lys av hva bønningen handlet om og andre

⁷ 5. Mosebok 6,4: "Hør, Israel! Herren er vår Gud, Herren er én."

⁸ Kadens (fra latin *cadere* – falle): en form for utløsning av den musikalske spenning ved avslutningen av et avsnitt eller musikkstykke, for eksempel å falle tilbake på tonikaklangen. *Simhat Tora*: høytid som feires den 23. dagen i høstmånedens *tishrei* når hele Toraen gjennom ett år er lest igjennom i synagogegudstjenestene.

⁹ *Purim* feires 14. *adar* (på våren) til minne om hendelsene i Esters bok. *Shavuot*: jf pinse. *Sukkot*: løvhyttefesten 15.-22. *tishrei*.

forhold. I disse musikalske frasene ser vi de eldste sporene av hvordan ulike omkringliggende kulturer påvirket den jødiske musikken.

I disse gamle formtypene er improvisasjon viktig. Kantorene videreførte gammel tradisjon, men kunne også tilføre eget særpreg. Det er særlig tydelig i forbindelse med den ornamenteringen kantorene utsmykket fremføringen med. Blant andre fellestrekk ved de eldste formtypene er bruken av kromatiske skalaer og små intervaller. Forskjellige skalaer ble brukt til ulike tekster og bønner. Avhengig av stemning og innhold ble det valgt forskjellige modus eller fremførelsesmåter. En modus innebærer at visse toner hører naturlig sammen i for eksempel en bønn. Dette er sammen med plassering av ornamenter, frasering av tekst, forsinkelser og pauser fellestrekk ved dagens synagogesang som kan spores langt tilbake i tid.

Fra tiden etter det 10. århundre finner vi stadig flere tegn på at melodier ble tatt i bruk i synagoge-gudstjenesten. Også melodier har variert fra sted til sted. Kantorene i særlig det askenasiske området har sunget deler av gudstjenesteliturgien på melodier de har hørt i sine omgivelser og latt seg inspirere av. Det var ikke snakk om sanger i vanlig forstand, men en fri bruk av melodier etter behov. Melodiene kunne kombineres med hverandre eller erstatte hverandre. Mye forskning er gjort når det gjelder sammenhengen mellom disse melodiene og for eksempel gregoriansk sang.

Etter hvert ble også regulære hymner eller allsanger introdusert i synagoge-gudstjenesten. Mange av dem kan spores tilbake til høy- og senmiddelalderen. Som i mange kristne miljøer er det musikalske formspråket her overtatt fra sjangrer som var populære i omgivelsene. Et eksempel er trubadurene og minnesangerne som i sine sanger tok opp den romantiske kjærligheten mellom mann og kvinne.¹⁰ Disse temaene gikk hånd i hånd med mer populære og følelsesladde melodier. Mye forskning har dreid seg om å vise hvordan både improviserte og faste melodier i synagoge-gudstjenesten må være hentet fra ikke-jødiske kilder, og det er publisert store oversikter over slike sammenfall.

Under renessansen fikk som nevnt jødene i deler av Italia gode vilkår for ivaretagelse og videre utvikling av egen kultur. Etter hvert kom det i gang mange former for samarbeid mellom komponister, musikere og musikkinnsamlere både utenfor og innenfor de jødiske miljøene. Dette fikk mange konsekvenser for synagogesangen. Blant annet ble det noen steder innført korsang etter europeiske forbilder. De eldste eksemplene på korsang kjenner vi riktignok fra det askenasiske kjerneområdet. Her ble én lys stemme, gjerne en guttestemme, kombinert med én mørk stemme, gjerne en mannsstemme. I Italia ble det som nevnt prøvd ut polyfon korsang i nær kontakt med den samtidige kunstmusikken.

Bruk av musikkinstrumenter i synagogene har vært lite utbredt, og menneskestemmen har siden oldtiden hatt en forrang. Likevel finner vi eksempler på at militære orkestre har spilt i synagoge-gudstjenester, samt bruk av orgel, som en gang i tiden jo var siste nytt. Det er interessant at noen motstandere mot orgler i kristne kirker argumenterte med at orgelet var et jødisk instrument, mens jødiske motstandere argumenterte med at det var kristent. Uansett har bruken av instrumenter hatt relativt lite gjennomslag, og i mange av dagens synagoger videreføres gammel tradisjon fremfor utvikling av nye musikalske uttrykk.

¹⁰ Minnesanger - fra tysk *minne*: kjærlighet eller elskov.

Vi finner altså en mengde sjangrer i dagens synagokekult. Folkemusikk så vel som kunstmusikk med bakgrunn i mange geografiske, historiske, etniske og kulturelle miljøer har vokst fram atskilt fra hverandre, men har i nyere tid møtt og påvirket hverandre og ført til ny utvikling og nye musikalske løsninger. I dette mangfoldet har mange synagoger valgt bort de mer lokale musikalske uttrykkene, og søkt tilbake til sine røtter. Det har skjedd i ulik grad og på ulike måter, og må ses i sammenheng med hovedretningene innenfor dagens jødedom. Mens noen er ortodokse eller konservative, er andre reformerte, og atter andre svært liberale – både når det gjelder musikk og andre estetiske uttrykk, og når det gjelder teologi, etikk og annet.

En slik kategorisering av det musikalske uttrykket i synagogen som vi har gjennomført her, kan illustrere jødedommens historie de siste 2000 år. De eldste lagene (resitasjonen av bibelske tekster) illustrerer synagogegudstjenestens kontinuitet med tempelkulten, mens de nyere formene (bønnemotiver, bruk av melodier og regulære hymner) viser hvordan jødedommen siden har utviklet seg på ulike måter i forskjellige kontekster.

Musikalske uttrykk utenfor synagogen

Vi fokuserer i denne artikkelen i relativt liten grad på jødisk musikk som ikke inngår i en kultisk eller rituell sammenheng. Det er i KRL-faget naturlig å vektlegge musikk til tekstlesing, gudstjenester og andre ritualer. I det følgende ser vi derfor på kultisk musikk i hjemmet, før vi kort peker på noen andre eksempler på jødisk musikk.

Zemirot (entall: *zemer*) betegner jødiske hymner som vanligvis synges utenfor synagogen. De synges for eksempel ved sabbatsfeiringen i hjemmet – gjerne på hebraisk, men også på jiddisk, arameisk eller andre språk. I noen utgaver av *siddur* (bønneboken) hører slike sanger med. Tekstene kan være hentet fra legendariske rabbinere eller fra anonym, jødisk tradisjon. En kjent hymne er *Adon Olam* ("Universets Herre" eller "Verdens Herre", se nedenfor). Den er også nevnt i oversikter over liturgiske sanger, det vil si bønnemotiver eller *piyyutim* (se ovenfor). En oversettelse lyder slik:

Verdens Herre, som styrte som konge

før noe vesen ble skapt.

Den gang da alt ble til ved hans vilje,

ble hans navn ropt ut: Konge!

Og når alt forgår,

skal han alene være den mektige konge.

For han var, han er,

og han skal være, alltid i herlighet.

*Han er én, han har ingen annen ved sin side,
som kan lignedes med ham eller forenes med ham.
Uten begynnelse, uten ende,
Hans er makten og herredømmet.*

*Han er min Gud, min levende forløser,
min klippe og arvelodd i nødens tid.
Han er mitt banner og min tilflukt,
min lodd og mitt beger når jeg kaller på ham.*

*I hans hånd overgir jeg min ånd
når jeg sover og når jeg våkner opp,
Ja, ikke bare min ånd, men også min kropp.
Herren er med meg, jeg frykter ikke.¹¹*

Et annet eksempel er sangene i *Haggada*. *Haggada* kan oversettes med ”fortelling”, og er navnet på boka som brukes til påskefeiringen. Den er gjerne illustrert, og inneholder sanger og andre tekster som hentes frem under påskemåltidet, *seder*, som feires i hjemmet. Slike jødiske påskesanger er ved siden av sangene til sabbaten de som kanskje egner seg best i forbindelse med KRL.¹²

Moderne *niggunim* eller ”hasidisk popmusikk” er svært utbredt i en del jødiske miljøer, ikke minst ortodokse. Et godt eksempel er amerikaneren Shlomo Carlebach (1925-1994), kjent som ”den syngende rabbiner”. Rent musikalsk lot han seg inspirere av amerikansk folke- og

¹¹ Oversatt av Torleif Elgvin. Hentet fra Rasmussen/Thommasen 1999:324 (bind 2). Finnes også i Groth 2002:127f.

¹² Se teksteksempler i Groth 2002:137ff og Rasmussen/Thommasen 1999: 305ff (bind 2).

populærmusikk, som han kombinerte med hasidisme og jødisk ortodoksi. Han fremførte musikken sin både i og utenfor synagogene, og ga ut mange plater.¹³

Blant mange andre eksempler kan nevnes amerikanske Debbie Friedman (1952-), en visesanger i Joan Baez-tradisjonen. Hun synger på hebraisk og engelsk, og har en klar jødisk profil. Hun fremstår også som en markert feminist.¹⁴ Blant amerikansk ungdom fins for øvrig mange rockband med en uttalt jødisk identitet.

Et annet eksempel på musikk som kan trekkes inn i KRL-undervisningen er den sefardiske sjangeren som gjerne går under navnet *ladino*. *Ladino* er egentlig betegnelsen på et jødisk-spansk språk, men brukes også om romanser eller ballader på dette språket. De ligger gjerne i grenselandet mellom det religiøse og det verdslige. For 50-60 år siden befant sjangeren seg delvis i glemmeboka, og det var stort sett bare gamle kvinner som tok vare på denne tradisjonen. De siste årene har mye forskning funnet sted, mange sanger er tatt opp på bånd, og mange av *ladino*-melodiene er nå utbredt i forskjellige jødiske miljøer.¹⁵

I Norge forbindes for tiden jødisk musikk i stor grad med *klezmer*. Begrepet viser opprinnelig til en instrumentalist som akkompagnerte under fortidens teater- eller underholdningsinnslag i askenasiske miljøer. *Klezmer* er derfor et godt eksempel på jiddisk folkemusikk, en jødisk variant av den østeuropeiske folkemusikken. Mange ikke-jødiske band – også norske som Sturm und Drang og Urban Tunélls klezmerband – viderefører i dag denne sjangeren. Den er hovedsakelig instrumental og preget av friske, ofte synkoperte danserytmer, ekspressiv ornamentering og mye bruk av skalatyper med forstørret sekund. Typiske instrumenter er fiolin, klarinett, tverrfløyte, csimbalom ("hakkebrett"), kontrabass, gitar og trommer. I tillegg kommer ofte messingblåsere, trekkspill og piano.

Jiddisk og annen jødisk folkemusikk omfatter for øvrig alt som folkemusikk vanligvis omfatter: vuggesanger, barnesanger, sanger til høytid og fest – ikke minst bryllup, og så videre. Et eksempel blant ortodokse jøder er barnesanger som bidrar til innlæring av det hebraiske alfabetet. Blant mange ortodokse jøder ser vi også en viss skepsis til den profane kulturen med sin ikke-religiøst orienterte musikk.

Til sist kan nevnes de mange jødene som i dag uavhengig av sin etniske eller religiøse bakgrunn inngår i et globalt, og ikke et rent jødisk, musikalsk fellesskap. Et eksempel er canadieren Leonard Cohen (1934-), som i tillegg til buddhistiske og andre temaer i sin musikk også tar opp jødiske. Et godt eksempel er den kjente sangen "Hallelujah", som gir en dyptgående tolkning av vilkårene for menneskelivet, sett i lys av gammel jødisk salmetradisjon og fortellingen om kong David.

Som for andre religioner ser vi altså at grensene mellom jødisk kultisk og ikke-kultisk musikk er flytende. I KRL-undervisningen kan det være formålstjenlig å fokusere på både den litt vanskelig tilgjengelige synagogesangen og den noe lettere tilgjengelige og mer folkelige

¹³ Se f eks *The Rabbi Shlomo Carlebach Foundation* (rebshlomo.org), der det bl a finnes musikkeksempler.

¹⁴ Se f eks *The Debbie Friedman Website* (www.debbiefriedman.com).

¹⁵ På *Israel Music* (www.israel-music.com) kan en søke på både *ladino* og andre sjangrer og blant annet finne smakebiter på relevant musikk.

musikken, for eksempel *zemirot*, moderne *niggun*, *ladino* eller *klezmer*. Alle disse eksemplene kan bidra til å kaste lys over en særpreget religion, der det dennesidige og historien har en mer fremtredende plass enn i mange andre religioner.

Litteratur

Adler, Israel (1967): "The Rise of Art Music in the Italian Ghetto". I: Altmann, Alexander (red): *Jewish Medieval and Renaissance Studies*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Grove, George og Sadie, Stanley (red) (1980): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, London.

Groth, Bente (2000): *Jødedommen*. Pax, Oslo.

Groth, Bente (red) (2002): *Jødiske skrifter*. De norske bokklubbene.

Isaacs, Ronald H (1997): *Jewish Music. Its History, People, and Song*. Jason Aronson, Northvale, New Jersey/Jerusalem.

Rasmussen, Tarald og Thomassen, Einar (red) (1999): *Kildesamling*. Nasjonalt læremiddelsenter, Oslo.

Rian, Dagfinn og Eidhamar, Levi Geir (2. utg 1999): *Jødedommen og islam*. Høyskoleforlaget, Kristiansand.

Shiloah, Amnin (1993): *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*. Variorum, Aldershot.

Summit, Jeffrey A (2000): *The Lord's Song in a Strange Land. Music and Identity in Contemporary Jewish Worship*. Oxford University Press, Oxford/New York.