

HIF-Rapport

2002:12

Musikk som religiøst uttrykk innen jødedommen

Det musikkreligiøse universet I

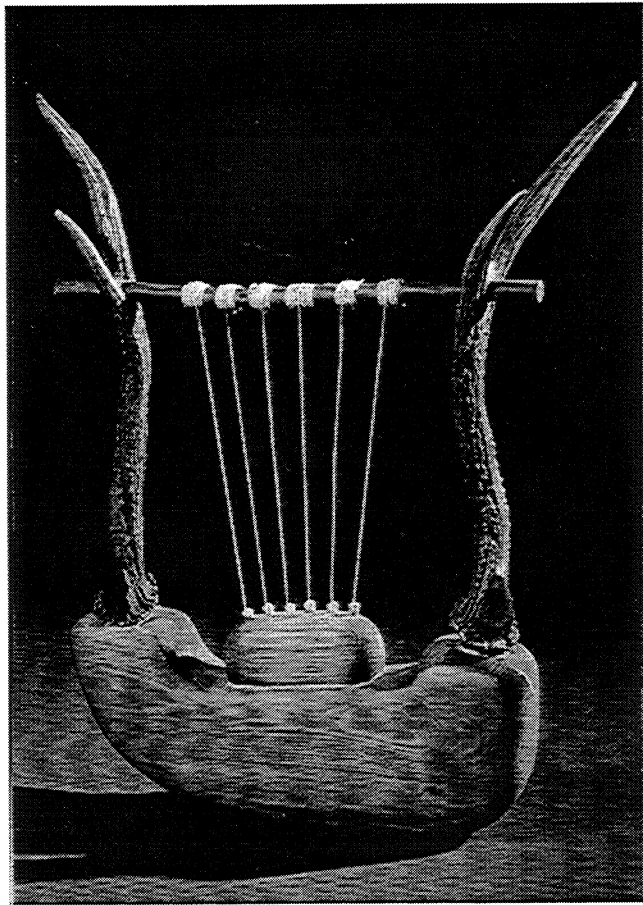
Anitha Eriksson



Høgskolen i Finnmark

	PUBLIKASJON: HiF-Rapport 2002:12 ISBN: 82-7938-076-0 ISSN: 0805-1062
Publikasjonens tittel: Musikk som religiøst uttrykk innen jødedommen. Det musikkreligiøse universet I	Antall sider: 78 Dato: 6.januar 2003 Pris: kr 60,-
Forfatter: Anitha Eriksson	Avdeling: Avdeling for pedagogiske og humanistiske fag
Godkjent av: 1.amanuensis Vappu Inkeri Pyykkö, Høgskolen i Finnmark 1.amanuensis Lena Lybæk, Høgskolen i Finnmark	
Oppdragsgiver:	Prosjekt:
Utdrag:	
Vi bestiller ____stk av publikasjonen: Navn: _____ Adresse/postnr: _____	

Musikk som religiøst uttrykk innen jødedommen



Det musikkreligiøse universet

I

Anitha Eriksson Høgskolen i Finnmark, avdeling for Pedagogiske og humanistiske fag
2002

Forord

Jeg ønsker her å fylle behovet for pensumlitteratur i allmennlærerutdanningen innen faget Kristendoms-, med religions- og livssyns kunnskap. Ifølge L97 skal skolen undervise om ulike "estetiske uttrykksformer" innen ulike religioner. I den første delen drøfter jeg musikk som religiøst uttrykk generelt og prøver å definere forskjellen mellom musikk som religiøst, estetisk og kulturelt uttrykk. Jeg vil også vise på sammenhengen mellom musikkforståelse og verdensanskuelse og hvordan musikkforståelsen forandres når virkelighetsforståelsen forandres.

I den andre delen vil jeg gi et eksempel på et musikkreligiøst univers gjennom å beskrive musikken innen jødedommen. I slutten av heftet finnes et antall sanger og danser som i noen grad speiler den jødiske musikktradisjonen og som kan brukes i en fagdidaktisk sammenheng på grunnskolens ulike trinn.

INNHOLDSFORTEGNELSE

FORORD.....	1
INNHOLDSFORTEGNELSE	2
1. MUSIKK SOM RELIGIØST UTTRYKK	4
Det musikkreligiøse universet	4
Musikk som estetisk og religiøs uttryksform	5
Hva er religion og hva er kultur?	6
På vei mot et musikalsk paradigme skifte	7
Musikkforståelse og verdensanskuelse	12
Konklusjon	14
2. MUSIKK SOM RELIGIØST UTTRYKK INNEN JØDEDOMMEN.....	16
Kulturbegrepet	16
Musikkens kilder	16
Generell musikkforståelse	16
Musikkens religiøse funksjon	17
3. MUSIKKEN I DET GAMLE ISRAEL CA 1200 F.KR- 135 E.KR.....	19
Exodus - Musikk som tradisjonsformidler	19
Israel i kongetiden	21
Musikkutdanning	21
Musikk og sang i Templet	22
Liturgisk musikk.....	22
Salmene i kulten.....	22
Musikkinstrumenter i gudstjenesten	23
Trompetene	23
Cymblene	24
Lyre og Harpe	25
Eksil i Babylon	26

4. DIASPORAEN 135- 1948 E.KR.....	27
Musikken etter år 70	27
Shabbaten	27
Sangen i Synagogen.....	28
Shofaren	30
Drømmen om Erez Israel.....	31
Sionismen	31
Messianismen	32
Hassidistisk sang og dans	32
Klezmermusikk	34
5. JØDISK MUSIKKTRADISJON I MODERNE TID ETTER 1948	35
Moderne messiansk tradisjon	35
Jødisk musikk i Midtøsten i dag	35
Neste år i Jerusalem	36
6. OPPSUMMERING	38
Jødisk musikk som religiøst uttrykk	38
Jødisk musikk som kulturelt uttrykk	38
Den jødiske musikken i krl-faget	39
7. ISRAELSKE SANGER OG DANSER	40
Sanger på hebraisk	40-58
Sanger på jiddisch	59-64
Kanonsanger	65-66
Danser og dansebeskrivelser	67-69
8. KILDER	71
Litteratur:	71
Intervju:	73
Video:	73
Discografi:	73

1. MUSIKK SOM RELIGIØST UTTRYKK

I innledningen til grunnskolefaget kristendomskunnskap med religion- og livssynsorientering i læreplanverket L97 står det at slektskapet mellom religiøs og estetisk arv skal komme tydelig fram i opplæringen gjennom å bl.a. legge vekt på musikk. Overskriften til dette er "Ulike religioners estetiske uttrykk". I beskrivelsen av innholdet i plan for etterutdanningskurs for grunnskolelærere skal kursdeltakeren få en innføring i kjennetegn ved ulike religioners musikkuttrykk. I denne planen for etterutdanning er et av delmålene at deltakere skal kunne gjennomføre elementære analyser av bl.a. musikkuttrykk. Stikkord som blir nevnt er rytme, lydbilder, klangfarge.

Jeg vil her problematisere den innfallsvinkel som vi møter både i læreplanverket og i planen for videreutdanning. Hvis man skal studere musikken som uttrykksform innen forskjellige religioner spør jeg: *Er musikk som estetisk uttrykk og som religiøst uttrykk det samme? Kan man studere kjennetegn ved ulike religiøse musikkuttrykk uten å skjelve mellom hva som er kulturelt og hva som er religiøst betinget?*

Det musikkreligiøse universet

Musikken har en viktig rolle og funksjon innen alle religioner. Når musikken fungerer integrert med kulten, bidrar den til å manifestere felles handlinger og felles ideologi. Gjennom musikken og religionen tolkes verden og i dette **musikkreligiøse univers** stilles andre krav enn i andre sammenhenger og musikkens rolle og funksjon styres av helt andre idealer.¹ Det er ofte ikke mulig å skille mellom hva som er musikkutøvelse og hva som er religionsutøvelse. Det å synge, spille og danse i en religiøs sammenheng er ofte så integrert i selve religionsutøvelsen at religionen ikke kan fungere uten musikken og musikken har ikke noen eksistensberettigelse uten den religiøse konteksten. Musikkutøvelsen blir i seg selv en religiøs handling. Man kan spørre seg om religionen skulle ha overlevd uten musikken?

¹ Eriksson Anitha, "Lovsyng Herren i de frommes forsamling", Om forhold mellom musikkforståelse, folkelig fromhetstradisjon og musikkens bruk og funksjon. Hovedoppgave i musikk, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, 1996.

Musikk som estetisk og religiøs uttrykksform

Intensjonen i den nye læreplanen er å gi elevene en mer helhetlig forståelse av de forskjellige religionene gjennom å ikke bare fokusere på den dogmatiske dimensjonen men også den estetiske.

I læreplanverket brukes begrepet "estetiske uttrykksformer" om musikk og kunst som uttrykk innen forskjellige religioner.

Når man skal studere musikk som estetisk uttrykksform, det vil si musikkestetikk stiller man spørsmål til musikken i seg selv. Man spør om musikkens vesen og mening, om menneskets kunnskap om musikken og musikkens plass i forhold til den opplevde virkeligheten og i det menneskelige livet. I begrepet musikkestetikk ligger også forståelsen av hvordan man tolker og vurderer musikk og spørsmål om "det musikalske skjønnne".²

Et estetisk uttrykk forstår man vanligvis som et skapende uttrykk i farge, form eller tone. Musikk blir da kalt et musikkestetisk uttrykk. I musikkpedagogisk sammenheng snakkes det om at musikken ikke "bare" skal sees som et redskap for å oppnå utenommusikalske mål, men at eleven skal få oppleve musikken for sin egen skyld. Man ønsker å gi barnet en estetisk opplevelse av å lytte til musikk. Kunstneren/ komponisten ønsker på sin side å formidle noe til omverdenen som ikke nødvendigvis må oppfattes som skjønn = vakker, men som allikevel må sees som et estetisk uttrykk og som kan formidle noe som ikke kan formidles verbalt.

Når musikken forekommer i religiøs sammenheng er målet *ikke* å gi en estetisk opplevelse. Musikken er i denne sammenhengen ikke primært et estetisk uttrykk, men et religiøst uttrykk. Hvis man i det musikkreligiøse universet isolerer den musikalske delen og studerer den utenfor den sammenheng der den hører hjemme, opphører musikken å være et religiøst uttrykk og går over til å bli et kulturelt/estetisk uttrykk. Eksempel på dette er når man fremfører en *messe eller et requiem* (dødsmesse) i konsertform. Opprinnelig er det komposisjoner til tekster hentet fra den katolske messen som ble fremført som en del av gudstjenesten og er da et religiøst musikkuttrykk. I dag fremføres for eks. Faure`s requiem som konsertmusikk, det vil si i en ny sammenheng og går da over til å bli et kulturelt/estetisk uttrykk. Enda et eksempel på hvordan musikken funksjon forandrer seg avhengig kontekst er *gospelmusikken*, som opprinnelig ble brukt i gudstjenestesammenheng eller i personlig religionsutøvelse, men som nå blir fremført som konsertmusikk. Det blir også komponert ny gospelmusikk i samme musikalske tradisjon som er tenkt for konsertscenen. Det er da tonespråk, rytmisering og

² Sohlmans musiklexikon, Bind IV, artikkel om Musikkestetikk.

framføringspraksis som er avgjørende for om musikken kan klassifiseres som gospelmusikk ikke den religiøse konteksten.

Hva er religion og hva er kultur?

Hvis man studerer musikkens forskjellige deler slik som klang, lydbilde og form finner vi at disse aspektene ved musikken er kulturelt betinget og ikke religiøst.

Når vi lytter til "Christer Sjøgren och Vikingarna" når de synger åndelige sanger og sammenligner det med den samme sangen sunget av en sanggruppe innenfor en menighet, kan man ikke med utgangspunkt i å studere musikkens form eller klang, eller melodiens bevegelse, bestemme om det dreier seg om et kulturelt uttrykk eller et religiøst, uttrykk. Religiøs musikk i Norge klinger slik den gjør fordi den er en del av norsk kultur. Kulturelle faktorer som skalaer, nasjonalt språk, musikkinstrumenter etc. danner sammen det nasjonale musikalske lydbildet. Av samme grunner klinger den indiske musikken på sin måte der de indiske skalaene (raga), de indiske språk, og musikkinstrumenter etc. sammen danner den indiske nasjonale musikken. Dette er et faktum uansett om musikken er verdslig eller religiøs.

Hvordan kan man da vite om musikk er et religiøst uttrykk eller et estetisk/kulturelt uttrykk? For å kunne si noe generelt om hvor et musikkuttrykk hører hjemme må man studere musikkens bruk og funksjon. Det vil si i hvilke sammenhenger musikken brukes: om det er i gudstjeneste sammenheng eller privat i hjemmet. Musikkens bruk og funksjon er religiøst betinget og avhenger av religiøs praksis som bønn, meditasjon, lovprisning, healing, osv. For lytteren (spesielt hvis det gjelder plateopptak) og betrakteren kan det være vanskelig å vurdere hva som er hva. Til slutt må det bli utøveren selv som definerer sitt eget uttrykk: om det er religiøst, kulturelt eller noe annet.

I forbindelse med at Krister Sjøgren og Vikingarna kom ut med CD platen "Andliga Sånger" laget den svenske, kristne dagsavisen Dagen et intervju der Sjøgren ble spurt om han hadde blitt kristen siden han nå sang åndelige sanger. Han svarte da at det var ikke tilfelle men at disse sangene var en viktig del av kulturarven. Konklusjonen blir da slik jeg ser det at det er utøveren selv som må definere om fremførelsen er et kulturelt, estetisk eller et religiøst uttrykk. Det betyr jo også at lytteren på samme måte må definere for seg selv om den aktuelle lytter situasjonen har fokus på en religiøs, kulturell eller estetisk opplevelse.

Et annet eksempel der konteksten påvirker innholdet er hvis du studerer et krusifiks plassert i en kirke respektive et museum. I kirken fungerer krusifikset som et religiøst symbol som du gjerne bruker i bønn og meditasjon. Når man velger å plassere et

krusifiks på et museum så blir det ikke gjort utfra religiøse kriterier men kulturelle og estetiske.

På vei mot et musikalsk paradigmeskifte

Vi møter i dag en forandret måte å tenke om musikk og musikkens rolle og funksjon. Dagens musikere og lyttere omfatter eller deler ikke lenger modernismens og postmodernismens musikkforståelse. *På hvilken måte skiller da den nye musikkforståelsen seg fra det modernistiske og hvilke musikalske uttrykksformer representerer denne nye musikktenkningen?*

Både innen vitenskap og teologi snakker man om et paradigmeskifte. Begrepet paradigme kan forstås som en oppsetning selvsagte fenomener som former en kultur eller tidsånden. I vesten i dag er ikke lenger det selvsagt som en gang var det. Den prosess der en slikt sett av selvsagte ting skiftes ut mot et nytt sett kalles for et paradigmeskifte og dette påvirker også musikkforståelsen. I en artikkel i tidsskriftet "Samtiden" beskriver Thomas Hylland Eriksen hvordan vårt verdensbilde og vår måte å tenke på er forandret og "hvordan verden sluttet å være relativ." Eriksen vil i artikkelen vise hvordan forskjellige strømninger sammen danner et nytt verdensbilde og det vi kan kalle et nytt paradigme.³ I musikkssammenhenger ser man også disse nye strømningene og nye måter å forholde seg til og omgås musikk. En av de som viser på hvordan musikkforståelsen har blitt forandret og som bruker begrepet paradigmeskifte i denne sammenhengen er musikeren og komponisten Christo Hatzis, ved universitetet i Toronto.⁴

Eriksen gir noen eksempler på noen viktige begreper knyttet til den nye tenkemåten. For eksempel begrepet kontekstualisme, dvs. den vitenskap som forstår enkelte elementer og fenomener ikke ut fra seg selv men som produkter av sammenheng. Dette betyr at man må forstå sammenhengene musikken har oppstått i for å forstå musikken. Eriksen trekker videre fram begrepet kompleksitet som betyr at et system ikke kan forstås gjennom å oppstykke det i ulike bestanddeler siden helheten er mer enn summen av delene. Dette vil i vår sammenheng si at et musikkverk ikke kan forstås bare gjennom å studere de ulike instrumentene som spiller eller gjennom å studere notene. Samtidig er den klingende musikken noe mer enn å kun spille notene på et instrument. Perspektivisme er enda et begrep i den nye forståelsen. Det betyr at selv om sannheten

³ Thomas Hylland Eriksen, Et verdensbilde for det 21. århundre 1. Hvordan verden sluttet å være relativ, Samtiden, tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål, Aschehoug, Oslo 1/97

⁴ Christo Hatzis, Toward a new Musikal Paradigm, publisert på internet.
<http://www.chass.utoronto.ca:8080/-chatzis/paradigm.thm>.

skyves avhengig av perspektivet så betyr det ikke det samme som at alle sannheter er like bra, men at det må være tillatt for flere sannheter å eksistere side om side. I musikk sammenheng kan det bety at det samme musikkverket kan oppfattes ulikt avhengig av lytteren. Pluralisme er også et begrep i denne sammenhengen og betyr at sort- hvitt erstattes av gråsoner, og enten eller erstattes av både og. Når det gjelder musikk kan det bety at vi vurderer ulike slags musikk som har ulik funksjon ved forskjellige anledninger. Musikk kan altså både ha en estetisk verdi og en nytte verdi.

Forandringene i samfunnet og i vår måte å tenke på skjer i sporene etter den tekniske utvikling. Den nye teknologien har også innflytelse på de ideer som oppstår innen kunst og kultur. I en artikkelserie i Aftenposten i juli 1997 diskuterte man akkurat hvordan teknologien påvirker kunst og musikk og likeså vår virkelighetsforståelse.⁵ Da man oppfant kameraet kunne man for første gang holde på et øyeblikk av virkeligheten i fotografiet og den aura som tidligere fantes rundt et original forsvant da man oppfant muligheten til å kopiere. I forlengelsen av fotografiet har vi dagens digitale kopiering. Dette forhold gjelder også musikken som original og kopi. Ved den tiden da men hverken hadde oppfunnet grammfonen, radio eller TV eller annen opptaksteknikk, fantes musikken kun i originalversjon og musikken klinget kun da man framførte den med levende musikere. Musikken klinget i rommet og man hadde ikke mulighet til å oppbevare den "på boks" slik vi gjør med dagens plater, kassetter og disk.

Førre gang det fant sted et paradigmeskifte var i overgangen mellom 1400- og 1500-tallene. Vi gikk da over fra middelalderen til moderne tid. Innen musikkens område betydde det at opphavsmennene til musikken ble viktig og likeså utøveren. Dette ble utviklet fra humanismens tro på og erkjennelse av mennesket som individ og subjekt. Det ble satt fokus på det individuelle aspekt. Denne nye tenkemåten kulminerte på 1800-tallet. Den nye musikkforståelsen kom til uttrykk i renessanse operaen der individets subjektivitet ble eksponert. Et annet uttrykk for dette var at man begynte å komponere for særskilte instrumenter og menneskestemmer. Tidligere hadde man komponert musikkstykker som kunne bli spilt eller sunget av ulike sangstemmer eller musikkinstrumenter alt etter tilgang og behov. I den romantiske musikkepoken på 1800-tallet blir komponisten geniforklart og komposisjonene blir opphøyet til mesterverk. Den virtuose artisten blir idol. I middelalderen var musikken først og fremst bruksmusikk, men i renessansen og romantikken opptår konsertkulturen. Musikken blir handelsvare og produseres for å selges. Nå trenger man ikke selv å musisere men man kan kjøpe konsertbilletter for å få musikkopplevelser. Musikken som ble komponert rundt

⁵ Aftenposten, Oslo 16,18,22,25 juli 1997.

sekelskiftet 1800 til 1900 tenderte å mer og mer avvike fra dur og moll-tonaliteten og har i løpet av første halvdel av 1900-tallet blitt utviklet til å bli mer og mer atonal og man snakker da om musikalsk modernisme. Modernismens musikk har også blitt vanskeligere for den jevne mann å tilegne seg og blir derfor oppfattet som "finkultur". I dag på 2000-tallet kan man snakke om musikalsk postmodernisme.

Hazis beskriver modernismens og postmodernismens musikkforståelse i religiøse termer og snakker om kunstneren/komponisten som Guds erstatter og skaper, om kulturen som substitutt for religionen, kunstverket som skaperverket og om artisten som det nye presterskapet i en for øvrig gudløs tid der frelse oppnås gjennom kunsten. Det er altså ikke vare innen populærmusikk og rockemusikken som man kan trekke paralleller mellom religion og musikk. Mange mennesker har erstattet kirkebesøket med besøk i konsertsaler og konserten fungerer som en andakt der man søker åndelige opplevelser.

I fokus for modernismen står "verket", "gjenstanden" mener Hazis og det bekreftes av gjennom den tradisjonelle musikkforskningen som lenge har konsentrert seg mer kring musikkverket enn om musikkens funksjon og den sammenheng det hadde sin opprinnelse. Denne forskning er preget av positivismen som tar liten hensyn til konteksten. Postmodernismen i sin tur konstaterer at modernismen er et avsluttet kapittel og at det musikkpråk ikke lenger er forståelig i våre dagers kulturelle forandring.

Musikalske strømninger som kan tolkes som uttrykk for at vi er på vei mot et musikalsk paradigmeskifte er i følge Hazis New-Age musikken og ifølge Eriksen Rave-musikken.

Innen **New Age-musikken** er man ifølge Hazis, mindre interessert i å produsere mesterverk men mer av å skape mesterkultur som er tilgjengelig for alle. Man er ikke heller interessert i et spesielt "prestenskap" av artister men i å vekke opp artisten i hvert enkelt menneske. Det enkelte individs utvikling blir ikke satt opp mot en felles standard som i det gamle paradigmet. Gjenstander som kan konsumeres, inklusive kunst og kultur får sin verdi i relasjon til nytten det har for konsumenten ikke i relasjon til abstrakte kvalitetsbegreper. New Age musikken blir derfor formet etter ulike målgrupper og behov og retter seg mot ulik smak, intellektuelt nivå og livsstil. Musikken skal være inkluderende og ikke konfronterende. Begrepet postmodernisme betyr en måte å tolke samtidige fenomener mens det nye i New-Age tenkningen er en ny måte å leve livet på og betyr ny verdensanskuelse og tidsånd, det vil si: ett nytt musikalsk paradigme. Denne nye anskuelser er ikke, i følge Hazis, et nytt kapittel i musikkhistorien, men en helt ny bok.

Denne nye tenkemåten finner Eriksen i **Rave-musikken** som han beskriver som en type musikkfest der deltakerne ikke kommer får å lytte på musikken og så går igjen etter å ha

klappet. Innen Rave- musikken er det mange grenser som er blitt visket ut i forhold til tradisjonelle konserten, enten det er spørsmål om rocke musikk eller symfonisk musikk. Forskjellen mellom utøver og tilskuere er utydelig. Takket være teknologien kan mange være artister og det finnes nesten ingen "stjerner". Grensen mellom deltakere og omgivelsen har også blitt utydelig. En rave- er et rom man inn i, ikke en scene som man sitter foran og ser på. Musikken kommuniserer til kropp og sjel, til hele mennesket samtidig. Og endelig det som kanskje er viktigst: typisk Rave- musikk har ingen begynnelse og ingen slutt. Den mangler den tidsstruktur som kjennetegner nesten all vestens musikk .

I tillegg til disse to musikalske uttrykksformer vil jeg vise på enda to musikkformer som jeg mener representerer den nye tenkemåten nemlig, musikkterapien og den kristne lovsangstradisjonen.

Musikkterapien beskrives av musikkterapeutene Even Ruud som en dialogsentret musikalsk holdning som er åpen for et vidt spekter av musikalske verdier og kulturer, med en dreining fra individualistiske til kollektive former for musisering. Musikkterapien representerer forlengelsen av en tenkemåte som setter fokus på elevens behov og musikkinteresse. Gjennom å flytte fokus fra musikkens egenverdi til de verdier som man finner i musikalsk samhandling viser man på muligheter til å omforme hva som er musikk. Man vil vise på indre sammenhenger mellom musikalsk kompetanse og sosial, emosjonell og kognitiv kompetanse. For musikkpedagogen/ terapeuten er musikk for det første til for menneskene og ikke for musikkens egen skyld. Innen musikkterapien som system vil man gi plass til funksjonelle musikkformer de man fjerner tersklene for å å delta der kunnskap om musikk er synonymt med sosiale ferdigheter, motoriske og kognitive ferdigheter og kontinuerlig forming av identiteten der musikken er en ressurs til å utforske sin personlige og følelsesmessige historie.⁶

Hvis vi ser på den funksjon som musikken til alle tider og i alle kulturer har hatt som religiøst uttryksmiddel så finner vi også denne prosessorientering. Religion og musikk har det felles at de er fenomener som ikke kan å forklares gjennom bare å bruke ord. Musikkens rolle i religiøse sammenhenger er så integrert med selve religionsutøvelsen at man ofte ikke kan skille de fra hverandre. Selve musikkutøvelsen blir en religiøs handling. Dette gjelder generelt innen alle religioner. Språket har innen mange områder, ikke minst innen religion, mistet sin funksjon som værende den eneste måten å beskrive virkeligheten på. Også innen fysikkens område, som jo tradisjonelt er "de nakne fakta "

⁶ Even Ruud, Musikk og verdier, Universitetsforlaget AS, Oslo 1996, s.88-97

sin vitenskap har man vært nødt til å åpne seg mot metafysikken for å forklare virkeligheten.

Et uttrykk for den nye musikktenkningen i kristne sammenhenger er **lovsangstradisjonen** slik som den uttrykkes innen karismatiske sammenhenger. Her er ikke musikken eller sangen i seg selv det viktigste men hva musikken og lovsangen gjør med den som synger og den religiøse handling som den som synger utøver. Lovsangen blir da en del av **den kristnes musikkreligiøse univers**.⁷ Som kritisk betrakter kan man da spørre seg om sangens tekst og melodi ikke har noen betydning i sammenhengen. Dette spørsmål er altså feil stilt siden man jo da faktisk betrakter verden med utgangspunkt i det gamle paradigme.

Felles for de musikalske uttrykksformer som i følge Hatzis og Eriksen viser at vi er på vei mot et musikalsk paradigmeskifte er at **fokus flyttes fra produktet/verket til prosessen/å skape, lytte etc. Isteden for å konsentrere seg om mesterverket fokuseres på mesterkulturen. Oppmerksomheten rettes ikke lenger mot komponisten men mot lytteren og utøveren. Det er komponerings prosessen og lytter- utøverprosessen som er viktig.** Denne forandring startet i følge Hatzis av postmodernismen som ble begynnelsen på en kontinuerlig, kreativ desentralisering der fokus flyttes fra komponisten til lytteren og utøveren. Når fokus flyttes fra produkt til prosess påvirker det også synet på opphavsmann, eierforhold og retten til å bruke musikken.

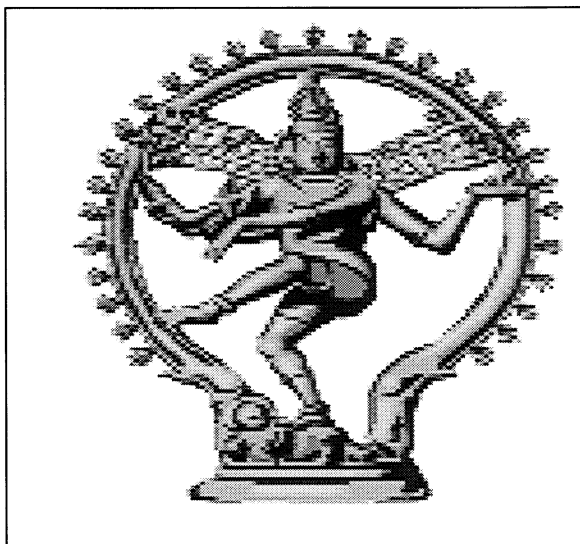
Både Rave- musikken og New- Age musikken som Eriksen og Hatzis peker på er musikalske uttrykksformer som representerer en forandret musikkforståelse som sett i forhold til andre fenomener i tiden tyder på at vi er på vei mot et nytt verdensbilde og et nytt musikalsk paradigme. I tillegg viser jeg til musikkterapien og lovsangstradisjonen som eksempler på dette. Felles for disse fire musikalske uttrykksformer er at de er forholdsvis nye musikkformer som var ukjente for bare noen tiår siden. Det vil si at de er nye strømninger i tiden som hver på sin måte peker mot et nytt musikalsk paradigme.

⁷ Anitha Eriksson, Lovsyng Herren i de frommes forsamling: om forhold mellom musikkforståelse, folkelig fromhetstradisjon og musikkens bruk og funksjon, Hovedoppgave i musikk, Univeristetet i Oslo 1996.

Musikkforståelse og verdensanskuelse

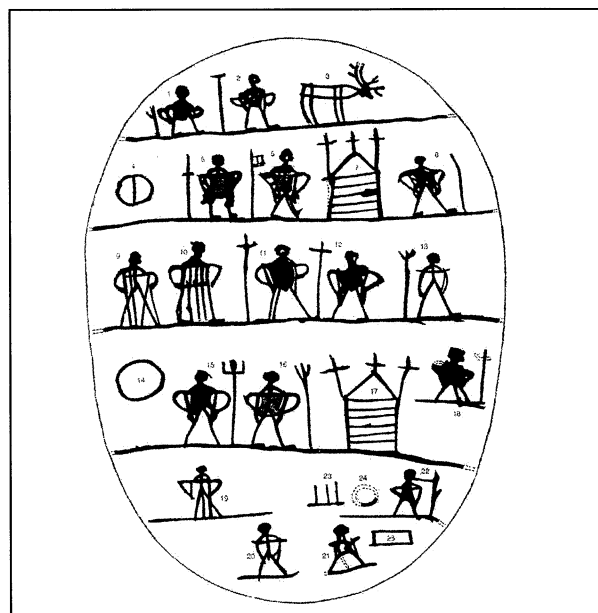
Musikkforståelse både generelt og spesielt henger sammen med verdensanskuelse. Synet på hva som betraktes som musikk eller ikke og hvordan man oppfatter musikken som fenomen påvirkes også av verdensanskuelse og menneskesyn. I hinduistisk musikk finner vi for eksempel et samsvar mellom musikalsk uttrykk og syklisk verdensanskuelse. I samisk musikk likeså. Her betraktes verden som en økologisk helhet der livet ikke slutter med døden, men der det levende går opp i en ny eksistens. Bildene på den samiske trommen – runebommen illustrerer dette. På lik måte har en joik ikke noen begynnelse eller slutt men går i sirkel. Hvordan man begynner og slutter en joik er situasjonsbetinget.⁸

Shiva ”Den kosmiske danseren ”



”Det samiske verdensbilde”

Runebomme fra Vardø med 25 figurer



Innen indisk religion oppfattes musikken som verdens rytme. Ideen om verdens stadig gjentatte sykliske rytme er den mest grunnleggende dogmet innen Hinduistisk filosofi og dette gjenspeiler seg i klassisk indisk musikk gjennom **rytmemønsteret tala**. På samme måte som man blir født- lever livet - dør - og reinkarneres og begynner et nytt liv, har tala rytmen en begynnelse, som utvikles videre og etter hvert kommer den tilbake til utgangsrytmen **sam**.⁹ Dette finner vi for eksempel innen den åndelige musikken -

⁸ Askdal Bjørn, Nyhus Sven Red. ”Fanitullen”Universitetsforlaget i Oslo, 1993

Hætta Odd Mathis, Samenes Gamle religion, Alta Museums småskrifter Nr 1.1994

⁹ Montford Matthew, “Ancient Traditions - Future possibles: Rythmic Training through the Traditions of Africa, Bali and India, Indian Rhythmic Cycles,” Panoramic press USA 1985

Druphad. Hovedhensikten er lyd og lyd er det sagt, skapte verden.¹⁰ Musikken har ingen tekst fordi man mener at ord alltid begrenser følelsen og uten tekst er lyden internasjonal og kan berøre mennesker uavhengig av nasjonalitet. Hver del omfatter flere rytmiske sykler- **tala**.

Innen islamsk ortodoks tradisjon betraktes musikkinstrumenter og instrumentalmusikk som verdslig og kan derfor ikke brukes i religiøse sammenhenger. (Unntak finner vi innen den muslimske mystisismen –sufismen.) De eksempel på lyd som kan defineres som musikk innen det ortodokse islam er bønneutropet i minareten og lesing av koranen i moskeen. Man bruker ingen musikkinstrumenter. Innen islam definerer man ikke bønneutrop og lesing av koranen som musikk selv om man gjør det på en stilistisk, resitativ måte som man innen musikkvitenskap definerer som musikk.

I kristen tradisjon har musikkinstrumenter i lang tid, helt opp til vår tid, representert det fysiske og det sanselige i motsetning til det åndelige og har derfor hatt vanskelig for å bli akseptert i religiøs sammenheng. Dette har blant annet bakgrunn i hellenistisk verdensanskuelse som mener at den fysiske verden er skapt av en lavere gud enn den som har skapt den åndelige verden. En måte å legalisere bruken av musikkinstrumenter på i tidlig kristen tid var i likhet med Platon å betrakte materielle objekter som speilbilder av den åndelige virkelighet. Musikkinstrumentene ble brukt som bilder for åndelige tilstander.¹¹ Musikk fremført av en menneskestemme, vokalmusikken representerte den åndelige verden og ble derfor sett på som åndelig mens instrumentalmusikken representerte den fysiske verden og ble sett som verdslig.

I vår tid er det visse sjanger og musikk med fysisk appell som for eksempel rockemusikk og annen rytmisk musikk som er blitt oppfattet som verdslig musikk og uegnet i enkelte kristne sammenhenger. Orgelet har derimot blitt sett på som egnet for gudstjeneste musikk og da spesielt i tradisjonell luthersk sammenheng. I denne sammenhengen fokuserer man på musikken i seg selv som da enten er verdslig eller åndelig. (Vi snakker her ikke om teksten men om musikken.)

Vi finner imidlertid ulik musikkforståelse innen forskjellige fromhetstradisjoner. Innen karismatisk musikkforståelse slik som innen pinsebevegelse, trosbevegelsen og frelsesarmeen så fokuserer man ikke på selve musikken. Det betyr at man ikke skiller mellom verdslig eller åndelig musikk. Man fokuserer isteden på musikkutøveren som da

¹⁰ Den dansende shiva som har en tromme i handen, er et uttrykk for dette.

¹¹ Mc Kinnon James, Music in Early Christian Literature, Cambridge, 1989

enten vurderes som åndelig eller verdslig.¹² Ett klassisk sitat av William Booth illustrerer dette da han uttrykte at hvorfor skal djevelen ha monopol på all god musikk? Frelsesarmeen brukte musichall melodier for å trekke til seg oppmerksomheten fra mannen i gata. Musikken ble da tatt ut av en kontekst og inn i en ny og fikk ny funksjon. Dette er noen eksempel på hvordan musikkforståelse påvirkes av verdensanskuelse og menneskesyn.

Konklusjon

Innledningsvis spurte jeg *Er musikk som estetisk uttrykk og som religiøst uttrykk det samme?* Jeg vil på bakgrunn av det resonnement jeg presentert her si at det er snakk om to forskjellig fokus avhengig forskjellig kontekst. Hvis man forandrer fokus vil også musikkens funksjon forandres og hvis musikken flyttes fra en kontekst til en annen så vil også funksjonen forandres. Mitt andre spørsmål var: *Kan man studere kjennetegn ved ulike religiøse musikkuttrykk uten å skjelve mellom hva som er kulturelt og hva som er religiøst betinget?* På dette spørsmål vil jeg svare nei! Musikk skapes i en kulturel kontekst med for den aktuelle kulturen spesifikke skalaer, musikk instrumenter, framføringspraksis, klangidealer etc. Disse kulturelle kriteriene er like uavhengig om musikken er sakral eller profan.

Musikkens bruk og funksjon vil være avgjørende for om den er et religiøst, et kulturelt eller et estetisk uttrykk. Musikk som opprinnelig ble komponert med hensikt å være et religiøst uttrykk som for eksempel liturgisk musikk kan gjennom å flyttes til en ny kontekst forandres og bli noe annet som for eksempel et estetisk uttrykk. Den liturgiske musikkens opprinnelige funksjon er å fungere i tilbedelse og lovsang i en messe. Gjennom å bruke den samme musikken i en konsertsammenheng eller gjennom å lagre den på en CD- plate forandres bruken og funksjonen. Det vil da til slutt bli brukeren selv, det vil si utøveren respektive lytteren som avgjør hvilken funksjon musikken har.

Man kan sammenfatte det med at musikkens form er kulturelt betinget og musikkens mening og innhold er kontekst og bruk avhengig.

Det betyr at det er den subjektive opplevelse og erfaring av musikken i funksjon som er interessant i denne sammenhengen. Denne musikkforståelsen blir mer og mer dominerende i dagens samfunn og ikke bare når det gjelder musikk i religiøse

¹² Eriksson Anitha, "Lovsyng Herren i de frommes forsamling", Om forhold mellom musikkforståelse, folkelig fromhetstradisjon og musikkens bruk og funksjon. Hovedoppgave i musikk, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, 1996.

sammenhenger. Man kan si at vi er på vei inn i et nytt musikalsk paradigme med kriterier som i stor grad samsvarer med det musikkreligiøse universet.

2. MUSIKK SOM RELIGIØST UTTRYKK INNEN JØDEDOMMEN

Kulturbegrepet

Grunnlaget for jødisk identitet ligger i de jødiske hellige skrifter som blant annet Moseloven og profetene. Disse er felles hellige skrifter med kristendommen. Jeg bruker her begrepet Bibelen (Torah -jødisk) da jeg viser til disse skriftene som kilder. For å forstå jødisk musikkforståelse må en derfor definere Bibelens kulturbegrep. Ifølge bibelforskeren Terje Stordalen forholder seg Bibelen positivt til sin samtids kultur i vid forstand uten åpne reservasjoner overfor noen bestemte kulturfenomener. Samtidig har kulturen makt, og kan misbrukes, idet den kan bli både menneskefiendtlig og gudsfjendtlig. Derfor vurderes kulturytringer både etisk og teologisk. Musikken som kulturytring vurderes på lik linje med smedkunst og husdyrhold, og Bibelen vitner om stor bredde i bruken av musikken i forskjellige sammenhenger.¹³

Musikkens kilder

Å ta utgangspunkt i Bibelen er naturlig, siden den er jødernes hellige skrift og samtidig beskriver jødisk historie fram til vår tidsregnings begynnelse. Det jødiske folk kalles ofte "Bokens folk" siden jødedommen har sine røtter og sin identitet knyttet til den jødiske Bibelen.¹⁴

Kildene til forståelsen av musikk i jødisk tradisjon finner vi derfor blant annet i Bibelen som forteller både om musikkinstrumenter og musikkens framføringspraksis. I tillegg til disse tekstene finnes et rikt arkeologisk materiale fra blant annet konge- og handelsstaten Ugarit. Gjenstander og bilder forteller om forskjellige musikkinstrumenter.¹⁵

Generell musikkforståelse

Etter at romerne ødela det andre tempel år 70 e.Kr., har holdningen til bruken av musikk i religiøse sammenhenger vært gjenstand for diskusjon blant de jødiske religiøse autoriteter.

Grunnen til skepsis overfor musikk og særlig til bruken av musikkinstrumenter i gudstjenestesammenheng, er sorgen over templets ødeleggelse.

På den ene side finner vi en ekstremt radikal holdning som forbyr all slags musikk utenom kantilasjon i forbindelse med gudstjenesten. (Kantilasjon kalles det da man på en

¹³ Stordalen Terje, "Støv og livspust." Mennesket i det gamle testamente, Universitetsforlaget AS, Oslo 1994, s.174-178

¹⁴ Beaver R.P. The World Religions, "The people of a book", Tring, Lion 1982 s.272

¹⁵ Seidel Hans, Musik in Altisrael, Frankfurt am Main, 1989 s. 36, 73-74

halvt syngende måte leses fra skriftene). Denne holdning skjeler ikke mellom profan og sakral musikk og kantisjonen oppfattes ikke som musikkutøvelse. På den andre siden finner vi en mer fleksibel holdning overfor musikk og dens forskjellige funksjoner. Den preges i sterkere grad av praktisk virkelighet enn av ideologiske forventninger. Hele musikkbegrepet er imidlertid integrert i tenkningen rundt de religiøse læresetningene.

Grunnforståelsen av musikkbegrepet er at musikken har sterk påvirkningskraft på mennesket og er en kombinasjon av både god og vond kraft. Den gode kraften er fra Gud og er fordelt mellom englene og Israels barn. Disse er en del av den kosmiske musikk og er bestemt til å lovsynge skaperen. På den måten hjelper musikken til å etablere harmoni mellom mikro- og makrokosmos.¹⁶

Musikkens religiøse funksjon

Et eksempel på musikkens religiøse funksjon innen jødedommen finner vi innen Kabbalah- tradisjonen som er en jødisk bevegelse som har eksistert fra tiden da jødedommen ble konstituert på 200-tallet, til våre dager.

Kabbalisme er en form for jødisk mystisisme der musikken spiller en viktig rolle i forbindelse med meditasjon. Formuleringer som: musikkens hemmeligheter ble gitt til Israel sammen med tora – loven, og , å kjenne den hellige sangen fører til kunnskap om toraens hemmeligheter, indikerer den integrerte rolle musikken har i det kabbalistiske konsept. Innen denne tradisjonen er musikken ikke noe som er gått tapt og kun relevant i tidligere perioder. Musikken sees både som en metafor for teknikken å kombinere bokstaver til ord, og som et redskap til å tilegne seg profetisk kraft.¹⁷

Den kabbalistiske ekstasen kan beskrives som en dyp meditasjon når "Det Guddommelige Navn" åpenbarer seg for den opplyste. Dette tilstand kan oppnås ved intens bønn, ved å synge hymner og i vitenskapen om bokstavkombinasjoner. Et av de mest dominerende temaer blant hymnene er synging av Kadushah, det trefoldige Hellig fra Jesaja 6:3. Dette er det viktigste punktet både for englene og for Israels barn. I Zohar- "The Book of Splendor" beskrives et favorittemne, forbindelsen mellom guddommelig inspirasjon, musikk, glede og frelse: *"Ved tidens slutt, da det er tid for latter, skal Israel synge, himmelhvelvingen bevege seg, og himmelens engler glede seg og lovsynge."* Musikken har altså innen denne tradisjon både en intellektuell, en ekstatisk og en eskatologisk dimensjon. (Eskatologi- læren om endetiden.)

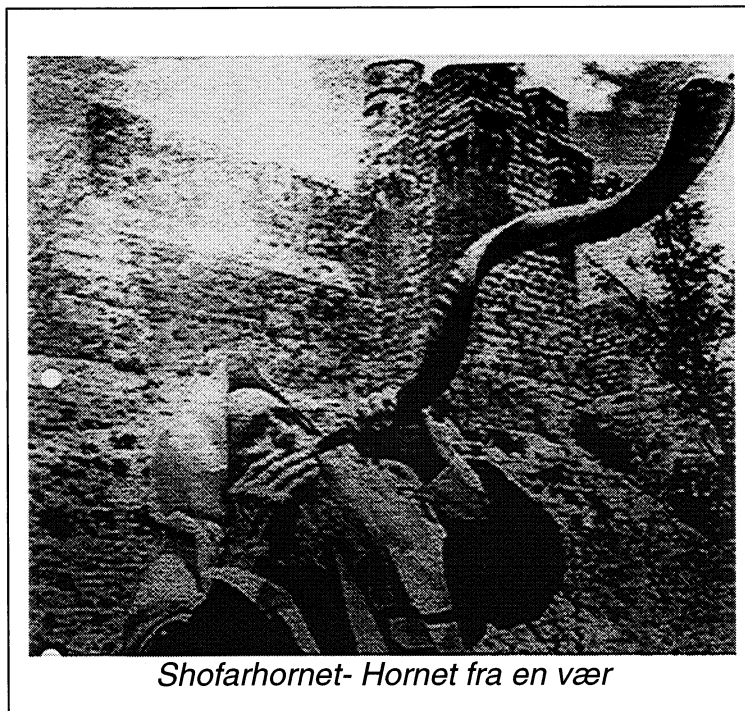
¹⁶ Amnon Shiloah, "The dimension of Music in Islamic and Jewish Culture", XII the attitude towards Music of Jewish religious authorities, Varoum, Aldershot 1993, s.1-2,6-8

¹⁷ Amnon Shiloah, "The dimension of Music in Islamic and Jewish Culture", XIII "The symbolism of Music in the Kabbalistic Tradition, Varoum, Aldershot 1993, s.57ff

Mennesket er hovedpersonen i kampen om universet gjennom bønn og gjennom å synge hymner. Gud har i kabbalistisk forståelse forkjærlighet for mennesket sang foran englenes. Det høysete uttrykk for sang er imidlertid når Israels barn synger samtidig med englene, spesielt i kadushah-Hellig, hellig, hellig. (Salme 72:19, Hab 3:3, Jes 6:3)

Musikken har her en sterkt religiøs funksjon bl.a. i kamp mot djevelen for å gjenopprette harmonien og maktbalansen mellom det gode - Gud og det vonde - Satan. Musikken, sanger, hymner og salmer og lyden fra shofarhornet er våpen i denne religiøse maktkampen. Shofarens lyd forvirrer satan og beseirer demonen. Shofaren opptrer også som symbol for den kommende verdenen og bringer Israels folk til Gud. Målet er eskatologisk.¹⁸

Eksempel på dette finner vi i bibelfortellingene om når Moses får lovens tavler. Sinai fjellet renses først ved hornlåt (2 Mos. 19:13b-25.) Likeså brukes shofarhornene når Israelittene inntar Jeriko (Josua 6) .



¹⁸ Amnon Shiloah, "The dimension of Music in Islamic and Jewish Culture", XIII "The symbolism of Music in the Kabbalistic Tradition, Varoum, Aldershot 1993, s. 56-64

3. MUSIKKEN I DET GAMLE ISRAEL CA 1200 F.KR- 135 E.KR.

I bibelske tekster finner vi opplysninger som både forteller om musikkinstrumenter og musikkens framføringspraksis. Bøkene Esra, Nehemia og 1-2 Krønikebok forteller om musikkens rolle i Templet under kongetiden. Profetbøkene er også et materiale som gir en del opplysninger. De tidligste bevis på jødiske folkesanger og hvordan de ble utført, finner vi i bl.a. den poetiske litteraturen, d.v.s. Salmenes bok, Høysangen og Klagesangen.¹⁹

Exodus - Musikk som tradisjonsformidler

Ordet "huske" er nok ett av de mest frekvente i hele Torahen (Mosebøkene). Den historiske hendelse som det jødiske folk er forpliktet å huske, er utgangen fra Egypt. Denne hendelse har en sentral plass i jødisk tradisjon. Det er mange grunner til det, men den viktigste er nok at mange mener det var da jødene ble konstituert som folk.²⁰

Israelfolkets historie slik vi kjenner den gjennom Bibelen går tilbake til ca 1200 tallet før Kristus.

I førhistorisk tid regner man med at sang og tale var likeverdige uttrykksmåter. Sanger og salmer ble i jødisk tradisjon brukt som pedagogiske hjelpemidler i formidling av både av læren- (Torah salmer, historietolkende "visdomssalmer" som salme 78.) den jødiske religionen- og av historien. Musikken og sangen ble også brukt i forbindelse med feiringen av forskjellige høytider. (4 Mos. 10:10, 5 Mos 10:8,10) Den første musikeren som blir omtalt i GT er Jubal, som sies være Musikkens stamfar (1 Mos 4: 21-22) Moses og Miriam bruker sangen til å fortelle historien om utvandringen fra Egypt. Denne historiske hendelsen feires hvert år ved den jødiske påskefeiringen. (2 Mos 15: 1, 20, Salme 90). Det er nesten umulig å skille mellom religiøs og profan musikk i det antikke Israel, selv om det er en åpenbar forskjell mellom det hellige og det profane innen andre områder.²¹

¹⁹ The New Grow, Jewish music, s. 635

²⁰ Philipson Joakim, artikkel "Frågorna som skapar min judiska identitet, Judisk identitet, Natur och Kultur, Borås 1993

⁹ The New Grow, s. 617



Jubal, the musician, and Tubal-cain, the blacksmith: miniature.
Caedmon Genesis, c. 1000.

בל המוסיקאן, ותובל קין, הריש המזל: מוויאטוריה מוקרא קדמונ 1000
ג

Jubal og Tubalkain

"Og hans bror hette Jubal han ble stamfar til alle som spiller på harpe og fløyte"

"Tubalkain, han smidde alle slags skarpe redskaper av kobber og jern"

1 Mos.4: 21-22

Bilde: Katalog ,Haifa Music Museum & Amli Library- Israel 1979

Bibeltekstene framstiller tre forskjellige sangtyper i det gamle Israel

1. Spontan sang ved bl.a. Moses og Miriam.
2. Profesjonell sang ved Levittene i templet.
3. Profetisk sang og spill.

Israel i kongetiden

Kongetiden 1020-587 f. Kr var Israels blomstringsperiode. Perioden kan deles i tre: den første fram til ca. 926 da kongene Saul, David og Salomo regjerte i Juda og Israel som et samlet kongerike. Den andre perioden strekker seg fra delingen av riket og fram til 722 f. Kr da hovedstaden i Israel, Samaria, faller. Den tredje perioden strekker seg fram til 587 da Jerusalem, hovedstad i Juda, faller i Babylonerne hender og deler av folket blir bortført for å leve i eksil.²²

Kong David spiller en sentral og spesiell rolle i jødisk tradisjon både som idealkonge og Messias skikkelse og p.g.a. den betydning han hadde for musikklivet i Israel.

Musikkutdanning

I det gamle Israel fantes også to forskjellige skoler hvor man utdannet musikere. Profeten Samuel, som salvet David til konge, hadde en **profetskole** i Nevjoth i Rama (1 Sam. 19:18) Dit flyktet David for Saul, og han var da allerede kjent som sanger og Kinnør-spiller. Studentene fikk undervisning i Loven, i skiftene og i salmesang. De fikk sannsynligvis også undervisning i å spille de instrumenter som skulle akkompagnere sangen. (1 Krøn. 25:1,7) Hovedemnene de fikk undervisning i var poesi og musikk. Eksempel på at profeten også sang, danset og spilte instrumenter finner vi i følgende bibelavsnitt:

1Sam 19:18- David i Rama

1Sam 10: 5b- David og profetene danser og spiller

2sam 6:14-15 David danser, spill på horn

2 Kong 3:15 Elisja og harpespill

Musikkundervisningen i profetskolen var mangesidig til forskjell fra **levittskolen** som utdannet profesjonelle musikere-levitter. Undervisningen var ensidig og man underviste kun i liturgisk musikk, og var konsentrert om praktisk musikk utøvelse til bruk i tempelgudstjenesten. Fra generasjon til generasjon ble kunsten å spille og synge vedlikeholdt på et høyt nivå. Menn, kvinner og barn ble nøyaktig forberedt for å utøve den sakrale musikken. På bakgrunn av disse opplysninger er det grunn til å tro at også kvinnen medvirket i det levittiske kor og at tempelmusikkens holdt et høyt nivå.²³ Om levittene som var profesjonelle tempelsangere og musikere kan vi lese i blant annet følgende bibelavsnitt: 1Krøn 25:1,7, 2Krøn 23:2-3, 5, Neh. 13:10-11

²² Bibelen, tidstabell, Det norske Bibelselskap, 1991

²³ Sendrey A, Musik in Alt Israel, Leipzig 1970, s. 329

Musikk og sang i Templet

Etter kong David ble musikken i templet profesjonalisert der levittene var ansatte som sanger og musikere. De representerte kong David som utøvende og utdannende musikere og sangere. I tillegg til den spontane sang som for eksempel Moses og Miriam utøvet, og den profesjonelle sang som levittene utøvet i Templet, fantes også profetisk sang.²⁴

Liturgisk musikk

I den hebraiske Bibelen finnes ikke noen term for musikk som ikke samtidig betyr sang. Termen for instrument, spesielt strengeinstrument - Kelè- Shir - betyr - sangverktøy eller instrument for sang.

Vokalmusikken var delt i tre hovedområder: solosang, korsang og menighetssang. Solosang i "jeg"- avsnitt, kor i "vi"- avsnitt og menighetens innstemmende rop av samtykke, akklamasjoner og bønn.²⁵

Gudstjenesten i templet var en offergudstjeneste og korsangen som ble framført av det levittiske koret var en viktig del av offer-ritualet. Den var ikke anbefalt av Moses men Kronisten sier at den var instituert av David på Guds Befaling gjennom profetene Gad og Natan. Kormusikken skulle være med på å oppfylle tre av lovens befalinger: ved prestens påkallelse av Gud ved alteret (4 Mos. 10:10), ved levittenes tjeneste ved alteret (5 Mos. 8) og ved israelittenes glede i Guds nærvær. Koret var innrettet for å medvirke i kongens og Israelfolkets navn. Gjennom sin sang skulle de minne folket på Herren, Jahve , gjennom å proklamere, takke og æra hans navn. All sang handlet om Gud og alle hans gjerninger og spesielt det at han førte dem ut fra Egypt. I 1Krøn 15 vers 7 kan vi lese fortellingen om når Levittene lovsynger for første gang.²⁶

Salmene i kulten

I Bibelen finner vi tre store sangbøker: Salmenes bok, Høysangen og Klagesangen. Klagesangene har sin opprinnelse fra den tid da Israelfolkets var i eksil i Babylon. Sanger fra den tiden finner vi også i Salme 137 og i Jeremia 9:19-20.

Flere av salmene i salmenes bok har hatt forbindelse med tempelkulten. Det kan man lese ut av overskriftene for eksempel "En sang ved innvielsen av templet" (Salme 30), "En sang til bruk på sabbaten" (Salme 92) og "En salme til takkofferet" (Salme 100).

²⁴ The New Grow, s.617

²⁵ Eaton J.H, Music`s place in Worship: A Contribution from the psalm. Papers read at the joint British-Dutch old testament conference held at Woudschoten, Leiden 1984, s.94

²⁶ Michelsen Leif M. "Rop til Herren", Bergen 1991, s.33

²⁷ Kleining w.John, "The Lord`s song", The Basis, Function and Significance of Choral Music in Chronicles, Sheffield, 1993, s.39,65

Salme 24 har sannsynligvis vært i bruk når man har gått i prosesjon i eller rundt helligdommen.²⁷ Ved forskjellige høytider har man brukt de såkalte Hallel-salmene dvs. Salme 113-115, og salme 136.

Ordet **sela** er vanlig forekommende i salmene. Det er ulike meninger om hva dette ordet kan ha betydd. En teori er at det var en instruks til sanglederen om at her skulle et slag med cymblene avbryte sangen. Denne marginalnoteringen ble sannsynligvis i løpet av århundrene lagt til teksten.²⁸

Den liturgiske sangen fungerer som et ledd i den historiske overleveringen, slik at Israelsfolkets skulle huske sin historie og ikke glemme hvem Gud var og hva han hadde gjort for dem.

Musikkinstrumenter i gudstjenesten

Musikkinstrumentenes funksjon var nært knyttet til og avhengig av sangen. (Kelè Shir-sangverktøy) I Salme 150 nevnes en rekke musikkinstrumenter som ble bruk i forskjellige sammenhenger.

Trompetene

var fra gammel tid en del av de prestelige verdighetstegnene i templet. De var laget av sølv eller gull. Både Bibelen og Dødehavs-rullene nevner trompeten. De ble også brukt i krig, fred, ved kongelige prosesjoner og ved dramatiske anledninger.²⁹

Trompetene var en meget viktig del av musikkfremføringen i templet og skilte seg fra de andre instrumentene gjennom sin spesielle rituelle funksjon. Når de levittiske musikerne stod vendt mot alteret, sto trompetene vendt mot dem fremfor alteret. Trompetene proklamerte Guds nærvær i paktkisten i Templet i Jerusalem. Sammen med det levittiske kor annonserte trompetene Guds nærvær.(2 Krøn 5:11 ff, 7:6)³⁰

²⁷ Michelsen Leif M. "Rop til Herren", Bergen 1991, s.33

²⁹ The New Grow s. 622

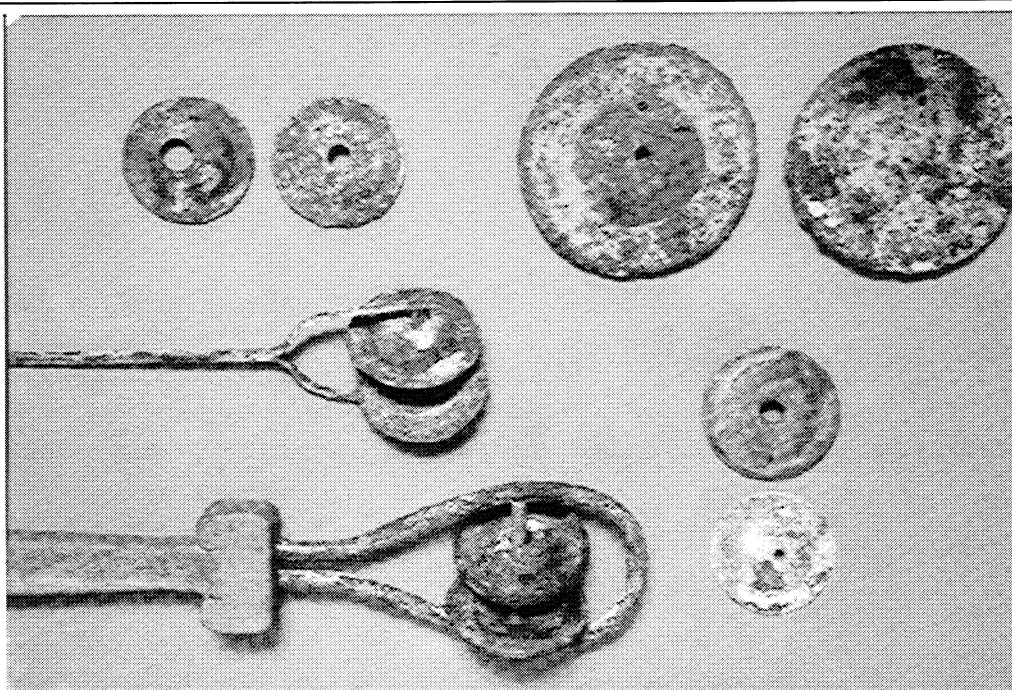
³⁰ Kleinig,1993, s. 80f

YESTERDAY:
Bas-relief on the Arch of Titus in Rome depicts defeated Jews after the destruction of the Temple.



Cymblene

De ble brukt i par, og var på lik linje med trompetene signalinstrumenter. Davids sjefsmusiker, Asaf, var profesjonell cymbel-spiller. Cymblene annonserte begynnelsen av sangen og stopp i sangen. (Jfr. Sela) Den praktiske funksjonen var å påkalle menighetens oppmerksomhet. Cymblene var nært knyttet til ritualet sammen med trompetene, men hadde ikke samme status, siden de ikke ble spilt av prester.



Cymbler

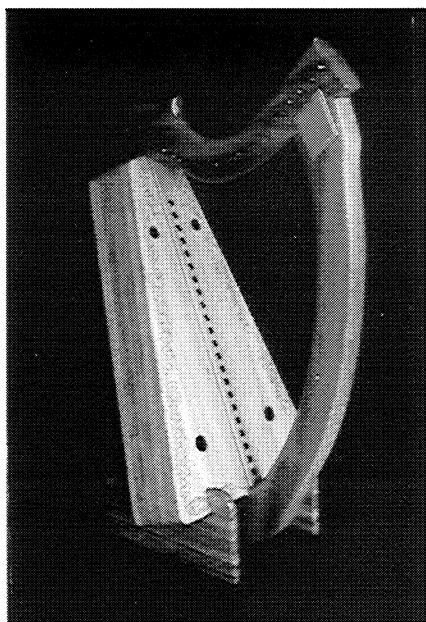
Bilde: Haifa Music Museum

Lyre og Harpe

Dette var to typer strengeinstrumenter, Kinnør og Nevel. Lyren- Kinnør som også ble kalt davidsharpen var det instrument som kong David spilte på. (1 Sam 16:23)

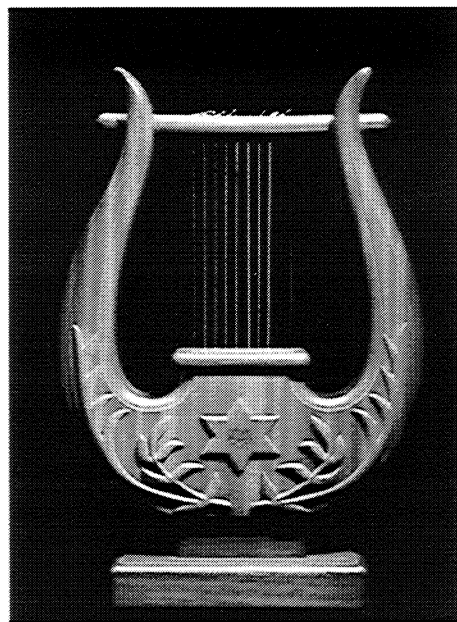
Ifølge en av de gamle israelske mytene så hadde kong David harpen hengende over hovedenden av sengen om natten. Harpen hadde strenger som var laget av tærmer fra væren. Væren var det dyr som Abraham hadde ofret på Moria fjellet. Da den kjølige nattvinden fra nord sveipte gjennom det åpne vinduet og ut i rommet strøk den over strengene som da begynte å vibrere og det oppstod myke og melodiske toner. Da sto kong David opp av sengen og begynte å studere og synge sine salmer.³¹

På samme måte som med cymblene var lyren og harpen instituert av David på Guds befaling til bruk i sakral sang. De ble derfor kalt sang-instrumenter, sangverktøy eller Gudssang-instrumenter. De spilte alltid sammen i forbindelse med korsangen. Musikkinstrumentene hadde stor kraft og i følge tradisjonen sterk virkning på mennesker fordi de tilhørte Gud. De var mektige på to måter. De ble brukt i lovprisning for å motivere folket til å glede seg og gi uttrykk i jubelrop. For det andre ble de brukt til å påkalle Guds nærvær og makt. Salme 150 referer til disse instrumentene.³²



Neväl

Bilde: House of Harrari, Jerusalem



Kinnør- Davidsharpen

Bilde: House of Harrari, Jerusalem

³¹ Rappoport, Angelo S. Ancient Israel, Myths and Legends, London 1995 s.27

³² Kleinig, 1993, s. 77-89

Eksil i Babylon

I år 597 falt Jerusalem, og templet ble ødelagt, murene ble rasert, og de ledende menn ble bortført til Babylon. Stemningen blant de gjenværende befolkningen var pessimistisk.³³ (Jer. 9: 19-21).

I den poetiske skriften "Klagesangene" skildres ulykken som rammet byen Jerusalem og framstilles der som en kvinne. Overskriftene på disse sangene er 1. Sion Sørger, 2. Herren har straffet i sin vrede, 3. Lidelse og håp, 4 Klage og 5. vi må bære straffen. Salme 137 i Salmenes bok skildrer også hvordan folket sørger. Den har overskriften "Ved Babylons elver".

I tiden etter Jerusalems fall er det forskjellige folkeslag som hersker i det tidligere Israel og Juda. Det er perserne i tiden 538-332. Templet blir gjenreist i 520-515, og gudstjenesten blir fornyet ca. 450. Jerusalems murer blir gjenreist i 445. Den hellenistiske tid strekker seg fra 332 til 63 e.Kr. og Israel kommer under romersk herredømme 63 e. Kr. Tempel nummer II blir ødelagt år 70 e.Kr. og jødene mister sitt religiøse sentrum.³⁴

Sangens funksjon i det gamle Israel er å overlevere historien til nye generasjoner. Både i tempelkulten i Jerusalem og i eksil i Babylon er det Guds nærvær og handling i historien som står i fokus.

Den historiske kontinuiteten ivaretas gjennom at sangansvaret er knyttet til levittene, dvs. at ansvaret arves fra generasjon til generasjon innen Levi stamme.

³³ Albrektson B, Ringgren H. "En bok om gamla testamentet, Arlöv 1991 s.71

³⁴ Bibelen, tidstabell

4. DIASPORAEN 135- 1948 e.kr.

I årene 132-135 e.Kr ble situasjonen for jødene tilspisset og et opprør mot romerne ledet av Bar Kochba mislykkes og blir slått ned av romerne. Det ble utstedt et forbud mot jødisk bosetting i Jerusalem. Etter beleiringen av Jerusalem fikk den jødiske skriftlære, Yohanan ben Zakkai, lov å opprette en rabbiner-skole i Jamnia. Denne ble sentrum for de ortodokse jødene. Den viktigste oppgaven ble å konsolidere jødedommen. De arbeidet med å systematisere og nedtegne den muntlige tradisjon. Mot slutten av den 2. århundret var arbeidet ferdig og nedtegnet i et bokverk som har fått navnet "Mishna". Ordet betyr gjentakelse.³⁵

Allerede under Babylon-tiden var det utarbeidet nitide fortolkninger av Moseloven. En samling diskusjoner over Mishna danner "Gemarra", som sammen med Mishna danner de rabbinske undervisningsstoffet "Talmud".

Musikken etter år 70

Shabbaten

En viktig del av jødisk lov og religion er sabbatsfeiringen. Sabbaten er den viktigste av helligdagene, fordi den er den eneste helligdag som er nevnt i de ti bud. Innen religiøs poesi blir shabbaten omtalt som en brud eller dronning, ren og vakker. Shabbaten begynner ved solnedgang fredag kveld, da et festlig måltid inntas i hjemmet. Man synger mellom rettene og hygger seg. Deretter begynner kveldsgudstjenesten i synagogen. Når man kommer hjem fra gudstjenesten holdes Kiddush. Man synger og ber over vin og brød.³⁶

Shabbatfeiringen har vært en viktig grunn til at jødene ikke har blitt assimilert i de kulturer der de har levd. Sangens funksjon i forbindelse med shabbatfeiringen er dels religiøs og knyttet til bønner og dels knyttet til den historiske overleveringen av hvorfor man holder shabbat.

Bønn i hjemmet på shabbat kvelden

*"Fred være med dere, Dere, tjenende engler, Dere den Allmektiges engler som kommer fra Kongenes konge, Den Hellige, lovet være Han. Må deres ankomst bære fred"*³⁷

³⁵ Ugglem, 1970, s.97-99

³⁶ Jødisk liv i Norge, "Og du skal fortelle dine barn", Det Mosaiske samfunn i Norge, 100-års skrift, Oslo 1993, s. 42

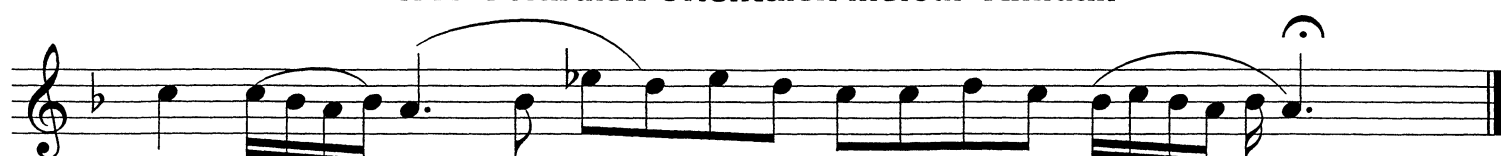
³⁷ Jiddischkeit

Sangen i Synagogen

Som tegn på sorg etter templets ødeleggelse i år 70 vår tidsregning ble det innført et forbud om å bruke musikkinstrumenter i gudstjenesten. Tempelgudstjenestens var konsentrert om offersermoniene og bruken av musikkinstrumenter ble assosiert til dette. Gudstjenesten ble nå feiret i synagogen der konsentrasjonen ble rettet in mot lesing av **Torah** og bønn.

Synagoge **Bet Ha- Knesset** - betyr menighetshus. De første synagogene oppsto under eksilet i Babylon, da man ikke hadde noe tempel å feire gudstjeneste i. Allerede ved den tiden hadde melodiene til salmene og bønnene blitt standardisert, og likeså kantilasjonen av Torahen. Ingenting av dette ble nedtegnet, men har overlevd gjennom muntlig tradering. Den opprinnelige syngemåten var fortellende og resiterende. Den mer frirytmiske måten å syngre på ble etter hvert mer metrisk og prosatekstene mer poetiske. De små responsene fra det levittiske kor, slik som "Halleuya" og Hoshia-Na" ble til komponerte hymner. Det tok også lang tid å overvinne rabbinenes forbud mot både instrumental- og vokalmusikk. Det utviklet seg to forskjellige kulturtradisjoner, som også utviklet hver sin liturgiske tradisjon. Dels den orientalske-sefardiske tradisjonen, og den vestlige-askenasiske tradisjonen. I Sentral- Europa ble det tysk-hebraiske språket **jiddisch** født , og i Spania den spansk-hebraiske språket **Ladino**. Disse språkene ble brukt både som gudstjenestespråk og i undervisning og studier (*Noteeksempel 1 a og b*).

1. A Sefardisk-Orientalisk melodi- Amidah



Me lech O - zer u - mo - shi - a u - ma - gen

The musical notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. There are several slurs over groups of notes. The lyrics are written below the staff.

1. B Askenasisk melodi- Fra salme 93



A - do - ny mo loch ge - us lo vesh lo vesh A - do - ny oz his - a - zor

The musical notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. There are several slurs over groups of notes. The lyrics are written below the staff.

Melodiene som oppsto blant jøder i Vest Europa og ble brukt både i hjemmen, på fester og i gudstjenesten, ble kalt "scarbove"-melodier og senere "missiani" melodier. Ordet scarbove er herlett fra det latinske ordet sacra- hellig. Ordet missiani vil understreke melodienes tradisjonelle karakter og antyde at de har sin opprinnelse på Sinai. (fjellet der Mose tok imot Loven) De uttrykker i hvert fall en utvikling fra tradisjonelle modi til ny Vest-Europeisk tonalitet.

Følgende bønnemodi oppsto i midtøsten og er blitt transformert til forskjellige tonearter under innflytelse av folkelig tradisjon (*Noteeksempel 2a-e*).

- *S`licha; botferdighet*
- *Viddui; bekjennelse og løfte*
- *Adonai Malach; en bønn etter salme 93*
- *Magen Avot; fredag kveld, senere brukt i folkemelodier*
- *Ahava Raba; shabbat morgen (en senere melodi)*

2. Bønnemodi bygget på bibelske modi

A Slicha- botferdighet



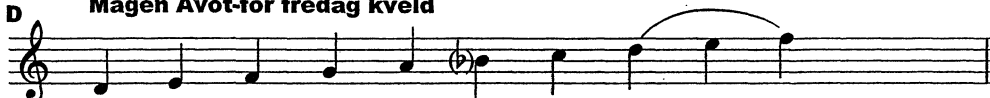
B Viddu bekjennelse og løfte



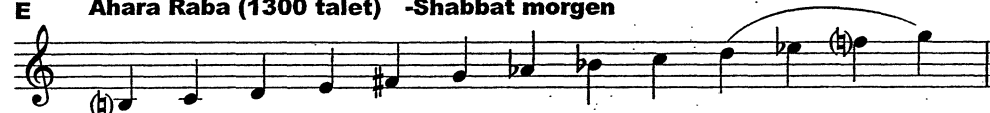
C Adonai; Malach-Bønn etter salme 93



D Magen Avot-for fredag kveld



E Ahara Raba (1300 talet) -Shabbat morgen



Sephardiske jøder fremhever kvarten og septimen
Ashenasiske jøder fremhever kvinten og septimen

Disse tonartene er blitt brukt på melodiene som ble sunget fra Torah-rullene, og ble konstituert ved samme tid som de europeiske trubadurene og minnessangerne.³⁸

Synagogen er sentrum for jødene i diasporaen. Her møtes man til gudstjeneste, undervisning og til sosialt fellesskap. Bibelstudiet er det sentrale i jødisk undervisning og kilden til kunnskap og veiledning for jøden er Gud. I Torahen finner man guddommelig veiledning og grunne til å spre jødisk undervisning.³⁹ Sangens rolle i synagogegudstjenesten er sentral siden alle bibeltekster blir sunget. Det å lese en tekst er meget ikke-jødisk.⁴⁰

Shofaren

Det eneste musikkinstrumentet som etter templets ødeleggelse fortsatt er i bruk i synagogegudstjenesten er **Shofar**-hornet. Det lages av et vær-horn og skal minne om at Abraham da han skulle ofre Isak, fant en vær som ble ofret isteden. Det brukes på første nyttårsdag **Rosh Hashana** og på forsoningsdagen **Jom Kippur**, og da innledes gudstjenesten med sangen "**Kol nidre**" som betyr "alle løfter" og er hentet fra 2 Mos 19:3. Jom Kippur avsluttes i synagogen med at man blåser en lang tone på Shofaren. Det symboliserer ordene i 2 Mos. 19:13 "Når hornet lyder, skal dere gå opp på fjellet." Dette markerte avslutningen av Guds åpenbaring på Sinai.

I Torah blir Rosh-Hashana kalt shofarblåser-dagen. Den som blåser shofar reciterer en velsignelse, og det er en religiøs plikt å lytte til Shofarens lyd.⁴¹ (Noteksempel 3a og b)

3 A Vestlig aschenazisk tradisjon

The image shows three musical staves representing different Shofar sounds. The first staff, labeled 'Teki'ah', shows a single note with a long, curved line above it, indicating a long, sustained sound. The second staff, labeled 'S'hebarim', shows a series of four notes, each with a small, curved line above it, indicating a series of short, repeated sounds. The third staff, labeled 'Teru'ah', shows a series of eight notes, each with a small, curved line above it, indicating a series of short, repeated sounds. A wavy line below the 'Teru'ah' label suggests a tremolo or vibrato effect.

38 Neuman Richard, "Jewish music guide for teachers", bard of Jewish Education, New York 1975, s.11-12 Sohlmans musiklexikon, Band 3, "Judisk musik", Stockholm, 1976, s.728

39 Hulmes Edward, education and Cultural diversity, London 1989 s. 60

40 Gerber Maynar, Kator, Stora Synagoganm Stockholm. Intervju

41 "Kol Nidrey", a comparative Tape, Vocal sang av forskjellige kantorer og instrumentalsuite av Max Bruch, Israel Music, IMC 1045, 1991 Halevi Donin Chaim, "Att vara jude i vardag och helg", Hillelförlaget, Stockholmm 1985. S180 ff Sendrey A, Musik in alt Israel, Leipzig 1970 s. 329 Die Musik der Bibel", in der Tradition althabröischer Melodien, LP Edith Gerson-Kiwi, Jerusalem. "Music of the Bible", Old Hebrew Songs, Arranged by I Patachich, Chamber Orchestra and Choir of the Hungarian State Opera House, Qualiton MC 18005

3 B Orientalisk sephardisk tradisjon

The image shows three lines of musical notation on a treble clef staff. The first line is labeled 'Teki'ah' and 'S'hebarim'. It starts with a B-flat key signature and a 4/4 time signature. The first phrase, 'Teki'ah', consists of a half note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The second phrase, 'S'hebarim', consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second line is labeled 'Teru'ah' and consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter note G4 with a fermata above it.

Drømmen om Erez Israel

Takket være Torah-moseloven og Talmud oppga jødene aldri sit nasjonale håp. Drømmen om engang å vende tilbake til Eretz Israel ble holdt intakt.⁴²

Allerede blant deporterte jøder i den babylonske fangeskap etter Jerusalems første ødeleggelse i 586 f.Kr. våknet lengselen etter å få vende tilbake til landet Gud hadde lovet dem. Et uttrykk for denne lengselen er den såkalte sionismen.

Sionismen

Begrepet sionisme har røtter tilbake til gammeltestamentlig tid. Sion var et fjell i Jerusalem som fikk en spesiell betydning i og med at kong David gjorde Jerusalem til sin hovedstad og til midtpunktet for Israels folk. Senere ble navnet forbundet med Templet som ble bygget på Sionfjellet, og Sion ble også navnet på hele folket. Innbyggerne i Jerusalem ble ofte kalt Sions døtre.

Den moderne sionismen har tilknytning til denne urgamle lengselen etter Sion. Savnet etter et eget land kulminerte under forfølgelser i Øst-Europa og journalisten Theodor Herzl fra Wien skrev i 1896 boken "Der Judenstat", og den ble programskrift for en ny politisk bevegelse som fikk navnet sionisme. Dens mål var å hjelpe jødene til å akte seg selv som et eget folk og å vinne aktelse hos ikkejøder. Dette skulle gjøres mulig ved at jødene fikk et folkerettslig sikret hjemsted i landet Israel.⁴³ Initiativ til dannelsen av Det sionistiske verdensforbund var i tråd med den messianske tradisjonen i jødedommen. Herzl' ideer var forankret i jødisk kultur og religion og uløselig knyttet til jødedommen.⁴⁴

⁴² Sandvig Anders, "David og Goliat", Metope, Norge 1988 s.14-15

⁴³ Brosjyre fra Den Norske Israelsmisjon, "Dette bør du vite om jødedommen", nr.10, Sionismen

⁴⁴ Sandvig 1988, s.23f

Messianismen

Messias- forventningen og sionismen henger tett sammen. Ordet Messias kommer fra det hebraiske ordet "masjiah" og betyr den salvede, og ble opprinnelig brukt om den regjerende konge. Grunnlaget for den jødiske Messias- forventningen er det vitnesbyrd Bibelen gir om at Gud gjennom historien handler med denne verden. Gud er verdens skaper, og han vil også bestemme over dens avslutningen. Den nest siste av de 13 trosartikler til den jødiske lære Maimonides (1135-1204) lyder: "Jeg tror med full overbevisning at Messias vil komme engang, og selv om han drøyer, venter jeg likevel hver dag på hans komme." Frelsens tid skal innledes av Messias, endetidskongen som Israels folk er blitt lovet. Med frelse menes nasjonal frigjøring. Da vil Israel og alle folkeslag få fred, "Shalom" i betydning av omfattende forløsning, redning, som gjelder for denne verden og for hele verden. Når Messias har virkeliggjort denne Guds fred, da er hans oppgave fullført, da blir Gud selv konge. Mange jøder venter på en personlig Messias, og i senere tider har mange jøder med sionistiske idealer rettet sine forhåpninger mot en israelsk stat, som skulle være et mønster for verden.⁴⁵

Hva skal vi gjøre når Messias kommer?

"Når Messias kommer skal vi lage et festmåltid hvor vi skal spise den beste mat og drikke din fineste vin. Moses skal undervise i Tora, kong David skal spille, kong Salomon skal fortelle visdomsord, profeten Miriam skal danse og rabbi Akivah skal undervise i Talmud."⁴⁶

Hassidistisk sang og dans

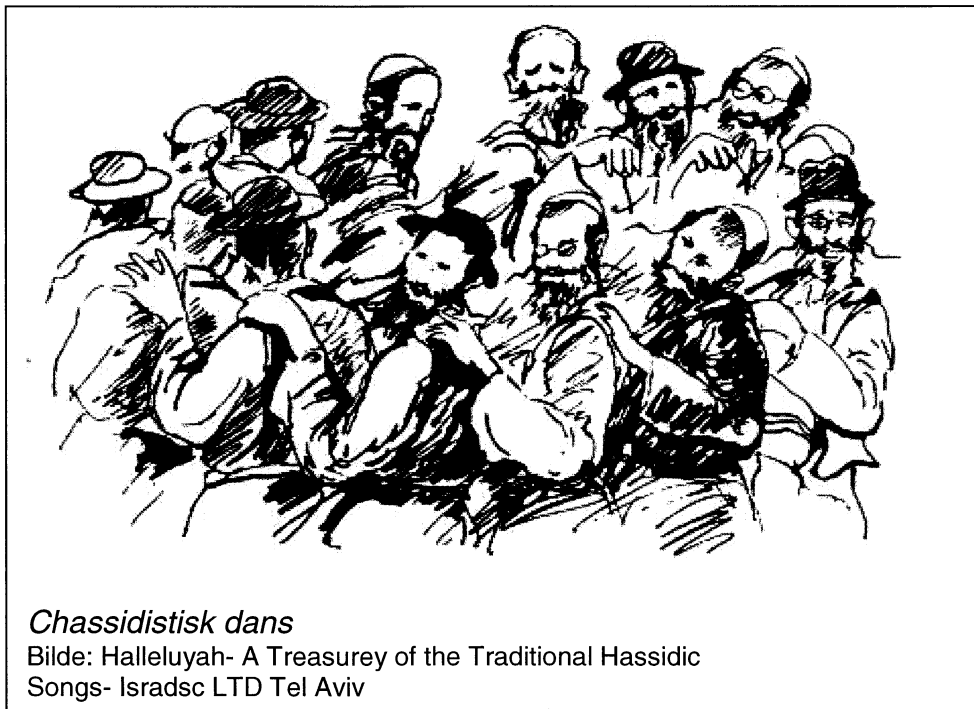
Hassidismen er en ultra ortodoks mystisisme innen jødedommen som ble grunnlagt i Europa av Israel Baal Shem Tov i 1700-1760 tallet. Den kjennetegnes av sin spesielle klesdrakt som inkluderer sorte frakker og lange hårlokk. De har en munter tilbedelsesform med sang og dans.

Det jødiske systemet av bønner, ritualer av **mitzvot**-bud og **ma`asim tovim** - gode regler, hadde på dette tidspunktet for mange blitt kjedelige og triste vaner. Baal Shem Tov så behovet av å vitalisere jødedommen slik at det ble meningsfullt og pulserende. Hjørnesteinen i den nye bevegelsen ble **simcha** -glede. Han ga gleden over livet og visjonen om en ny verden og et nytt folk tilbake til jødedommen. Sto det ikke skrevet i en av salmene i salmenes bok "Tjen Herren med glede, kom fram for Ham med sang ?." Den hassidistiske tilbedelseformen er munter med mye sang og dans. Majoriteten av

⁴⁵ Brosjyre fra Den Norske Israelsmisjon, "Dette bør du vite om jødedommen", nr 8 Messiasforventning.

melodiene er uten tekst og man bruker melodier fra den omgivende kulturen i de land som jødene levde. Disse fikk ny drakt innen jødiske rammer.⁴⁷ De ble bearbejdede i nye former, i hassidistiske former og nye jødiske melodier ble født som ble kjent som **niggûn**. Kjernen i disse **niggûn** er lyden og ifølge hassidismen er det en plikt å rense å helliggjøre lyd som har sin opprinnelse i urene kilder, slik at lyden blir verdig det ansvar som det er skapt til. Nigun har ifølge hassidismen evnen til å rense og forene sjelen og løfte den opp til store høyder⁴⁸ Denne musikken ble spilt av reisende musikanter - **Klezmorim**.⁴⁹

Musikk og dans som uttrykk for glede og fest har dannet en grunnleggende verdi i hassidismen. Dette ble en nyhet innenfor jødisk kultur, som gikk imot den rabbinske reserverte holdningen i forhold til musikk. Den var et uttrykk for sorg over det ødelagte tempel. Hassidismens stemning og tonespråk - **niggûn** - er et uttrykk for de innerste følelser som ikke kan uttrykkes med ord, selv ikke i bønn. Musikkens rolle er å fungere i forskjellige sammenhenger og ved forskjellige anledninger, slik som; i Sabbatfeiringen, på helligdager i hjemmene, i synagogen, i bryllup, begravelse, osv⁵⁰



⁴⁶ Bente Kahan, "Hva skal vi gjøre når Messias kommer?"; Jiddischkeit,

⁴⁷ Beaver, 1982, s.295

⁴⁸ Amster Harry, "Den judiska klesmermusiken rymmer både glädje och sorg, Stockholm, Dagen 25.1.1995

⁴⁹ Pasternak Velvet, "Song in Hassidic Life", Tara Publications, Internet [http://www. Asclink-aone.net au/christo/history.htm.#social](http://www.Asclink-aone.net/au/christo/history.htm.#social)

⁵⁰ Adler Israel, anthology of Musikal Traditions in Israel, "Hassidic tunes for Dancing and Rejoicing," Jerusalem 1976

Klezmermusikk

Ordet Klezmer har opprinnelse i det hebraiske or Kli-Zemer (et instrument for sang). Vi er født til sangere og for å uttrykke denne naturkraften trenger vi et instrument. Hver individ er et instrument. Klezmermusikanten og klarinettisten Giora Feidman uttrykker det slik:

*"I'm an instrument of song!
A Klezmer! When I pick up the clarinet
I continue to be a singer, and I sing through my instrument."⁵¹*

Musikantene som optrådte på hassidistiske fester og i andre sammenhenger og akkompagnerte sang og dans, ble kalt Klezmorim, som betyr rett og slett musikanter. De spilte for eksempel på fiolin, cello, klarinett, men andre instrumenter kunne også brukes, alt etter hva man hadde.

Klezmorim-musikantene var profesjonelle og reiste rundt og spilte i forskjellige sammenhenger både på kristne og jødiske fester. Jødiske autoriteter og lokale myndigheter forbød av og til klezmer musikk eller kunne begrense antallet musikere. Slike forbud ble ofte til etter tider med forfølgelser og progromer.⁵²



Disse omreisende Klezmorim bidro ikke bare til underholdningen men var et viktig ledd i overleveringen av felles tradisjon. Sanger med historisk, politisk og religiøst innhold bidro både til oppmuntring i glede og sorg og til å opprettholde jødisk identitet.

⁵¹ Klassik Klezmer, Giora Feidman, ROM productions NYV ROM 106 CD, 1993

⁵² Amster Harry, "Den judiska klezmermusiken rymmer både glädje och sorg", Stockholm, Dagen 25.1.1995

5. JØDISK MUSIKKTRADISJON I MODERNE TID ETTER 1948

I mai 1948 ble den Israelske stat gjenopprettet og jødernes drømmer om Sion og lengsler etter "Det lovede land", er blitt virkelighet. Det er blitt fortalt at da den israelske stat var ung, og de nye immigrantene kom fra forskjellige deler av verden, brukte man sangen til å forene den nye nasjonen. Man sang seg sammen på det nyoppdagede hebraiske språk.⁵³

Moderne messiansk tradisjon

I jødedommen finnes en messiasforventning og det vil si at mange jøder venter på en personlig Messias. I den senere tid har en gruppe innen jødedommen som man i Skandinavia kaller "Messiastroende jøder" eller "messianske jøder" vokst seg sterkere. Disse tror i likhet med kristne at Jesus fra Nasaret var denne personen og man venter på at Messias – Jesus skal komme tilbake til jorden enda en gang for å opprette sitt rike. Innen denne tradisjonen er det blitt skapt en ny sangtradisjon som uttrykker sin tro i moderne tonedrakt og med moderne instrumenter. Disse sanger bygger på gamle tekster som har vært brukt i forskjellige land og er hentet fra Bibelen. De handler om oppfyllelsen av de gamle profetiene om Shivat Zion – om å vende tilbake til Zion – Jerusalem.⁵⁴

Shir Chadash

*A new song will sing and the name of G-d will I sanctify
Admidst the congregation of Ariel (Jerusalem).
Just as when "Moses and Israel sang this song to the L-rd"*

*He will send us our Messiah, come quickly to us.
And lead us up to our land to behold the kindness of the L-rd.
"Then Moses and Israel sang this song to the L-rd."*

Jødisk musikk i Midtøsten i dag

Blant folkegrupper i Midtøsten er mange ikke-muslimske religiøse grupper, og jødene er den største og mest utbredte gruppen. Den jødiske tradisjon skiller seg på mange måter fra den muslimske. Islam ble spredt gjennom konvertering og overbevisning, mens jødedommen var ikke-misjonerende. Vandrende jødiske grupper som ble spredt rundt verden, lot seg ikke assimilere i sine vertsland og holt seg til sin egen religion.⁵⁵ Blant de

⁵² Furingsten Agne, "Musiken förbrödrar", Stockholm, Dagen den 23 mai 1995.

⁵⁴ Friend of Zion, USA 1994

⁵⁵ Malm William P, Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia, New Jersey 1967, s.59

forskjellige jødiske gruppene i staten Israel i dag kan en skille mellom fem forskjellige musikalske uttrykksformer som er i bruk.

1. Liturgisk musikk: Melismatisk, frirytmisk sang, sunget av kantoren i synagoge gudstjenesten
2. Religiøse sanger, ofte på profane folkemelodier. Et eksempel på dette er de tekstløse hassidistiske sangene, niggûn.
3. Profane sanger fra de israelske jødernes tidligere hjemland. Disse reflekterer opphavslandets tradisjon.
4. Musikk i Pan-Islamsk stil som har en helt annen vokal tradisjon.
5. Den moderne staten Israels musikk, som ikke er etnisk men religiøs eller politisk. Som en del av sionismen er det skapt en ny profan populær folkemusikktradisjon. Disse sangene er komponert av profesjonelle sangskrivere som henter sin inspirasjon i økonomisk og politisk streben i forbindelse med oppbyggingen av staten Israel.

Fra den jødiske bønneboken synger man i Israel i dag:

*"And you have brought us to Zion your city in exultation.
In Jerusalem your temple stands in everlasting joy."⁵⁶*

Templet står der ikke ennå men man drømmer fortsatt om at det ska bli virkelighet.

Neste år i Jerusalem

Jøder i diasporaen har ofte hilset hverandre med ordene: Neste år i Jerusalem. Selv om staten Israel er en virkelighet i dag bor det fortsatt flere jøder utenfor enn i Israel. Den rikelige produksjonen av plater med jødisk musikk som skjer i den vestlige verden i dag, viser at sangen fortsatt har stor betydning for jøder i og utafor Israel.

Den jødiske kantor i "Stora synagogan" i Stockholm, M. Gerber, forteller at de har produsert flere sangkassetter med nykomponerte melodier til tradisjonelle tekster fra Torahen til bruk i forbindelse med pesach (påske) og shabbatfeiringen. Man har også produsert en kasett med barnesanger. Kantor Gerber forteller at en av melodiene som blir brukt i synagogegudstjenesten går i valsetakt. Flere i menigheten reagerer negativt og synes den ikke høres jødisk ut. En gammel man på 103 år reagerer derimot positivt, fordi den minner ham om barndommen. Han var nemlig oppvokst i Wien, og for ham var dette en ekte jødisk sang.

Sangen har stor betydning for føder i diasporaen og formidler jødisk identitet. Når jøder fra hele verden møtes som nye immigranter i Israel spør man seg: Hva skjer med jødisk

⁵⁶ Jerusalem the Eternal City, 32 song, Isradisc Tel Aviv, Israel 1985

identitet i møte med forskjellige kulturtradisjoner i dagens Israel og hva skjer med musikken?

I dette møte oppstår naturlig nok mange kulturkollisjoner og gjensidig påvirkning. Dette kan både berike men også true ulike gruppers identitetsopplevelse. Rut Katz har gjort en undersøkelse av hva som skjer med musikken blant de orientalske jødene fra Aleppo, som lever i Israel i dag. Hun finner bla. At de unges ønske om, og iver over å bli identifisert ved deres spesielle kulturgruppe, og ønsket om å stå imot den påtrengende vestlige kulturen, fører til en slags overdreven tilslutning til det som, for en utenforstående, symboliserer deres spesielle musikktradisjon.⁵⁷

Selv om de musikalske uttrykksformene har skiftet gjennom historien og mellom forskjellige kulturtradisjoner, har den jødiske sangtradisjonen bidratt til å opprettholde jødisk identitet. På tross av forskjellige musikktradisjoner og forskjellig språk har sangene vært et viktig ledd i å opprettholde historisk kontinuitet og felles identitet. Uavhengig av tid, sted, kultur og form har sangene hatt felles kjerne og bidratt til å formidle felles historie, feller religion, feller religiøse tradisjoner og feller drømmer om Messias og Eretz Israel.

⁵⁶ Katz Ruth, "The singing of Baggashôt by Aleppo Jews", A study in Musikal Acculturation, Jerusalem, s.77

6. OPPSUMMERING

Jødisk musikk som religiøst uttrykk

Den jødiske musikktradisjonen har gjennomgått mange ulike faser og forandringer og i likhet med musikken innen kristen tradisjon så finnes nå både en sekulær og en religiøs tradisjon som lever side ved side. Den religiøse musikktradisjonen i det antikke Israel var den gang integrert i hele verdensbildet selv om det kom til spesielt uttrykk innen gudstjenestemusikken knyttet til templet. I tiden etter år 70 vår tid er den religiøse musikktradisjonen dels knyttet til synagogen og dels knyttet til hjemmene i forbindelse med sabbaten og andre høytidsdager.

Vi finner også moderne religiøs tradisjon innen jødedommen der man tar i bruk moderne musikalske uttrykksmiddel i spørsmål om instrumenter og tonespråk hentet fra den omgivende kulturen. Et eksempel på dette er den moderne messiaske tradisjonen der man bruker musikken i religiøs kontekst. Musikken blir også produsert på CD plater og andre media for salg på lik linje med musikkproduksjon innen kristne sammenhenger.

Jødisk musikk som kulturelt uttrykk

Den jødiske musikktradisjonen har blitt formet av de kulturer som jødene i diasporaen har vært omgitt av. Dette kan vi notere for eksempel innen hassidistisk tradisjon der niggûn-melodiene tok utgangspunkt i de melodier som ble brukt i den omgivende kulturen i de land der jødene levde.

Innen synagogetradisjonen kan man også notere at den kulturelle arven påvirker det musikalske uttrykket. De sefardiske melodiene (noteeksempel 1A) bærer preg av den omgivende orientalske musikktradisjonen med mer melismatiske melodier enn den askenasiske tradisjonen i østeuropa der melodiene er syllabiske (noteeksempel 1B).⁵⁸

For mange moderne, sekulariserte jøder er de religiøse sangene først og fremst en del av kulturarven som brukes i forbindelse med familiehøytider og offisielle høytidsdager slik som shabbaten og pesachfeiringen (påske). Siden man i moderne jødisk sammenheng finner mye musikk som ikke lenger er kun knyttet til religiøs kontekst men for mange kun er ett kulturelt uttrykk blir den også tilgjengelig utenfor det jødiske miljøet. I likhet med i andre kulturer blir musikken en viktig etnisk identitetsfaktor.

⁵⁸ Melismatisk= flere toner synges på en stavelse.
Syllabisk= en tone synges på hver stavelse.

Den jødiske musikken i krl-faget

Det vil på bakgrunn av det jeg her har ønsket å drøfte være nødvendig å definere den musikk man bruker som eksempler innen forskjellige religioner og ulike religiøse tradisjoner. Innen jødedommen er det mulig å finne eksempler på sanger og musikk som er godt egnet i en undervisningssituasjon i norsk grunnskole. Det finnes et rikt utvalg som brukes i jødisk kulturel tradisjon og som man ofte definerer som folkløse.

Vedlagt finnes sanger og danser som kan brukes på forskjellige klasstrinn en liste over musikkopptak på CD og kassett som inneholder jødisk musikk innen forskjellige tradisjoner og bruksområder.

Sangene representerer ulike land som Israel, Polen, Russland og Litauen. Det er sanger både på ulike språk slik som hebraisk og jiddisch og ulik musikalsk vanskelighetsgrad. Noen sanger er kanonsanger og andre er en- eller flerstemte.

Noen av sangene er knyttet til nasjonal identitet slik som nasjonalsangen Hatikva og Ak Shav- Endelig er vi her i Israel. Andre sanger har religiøst innhold slik som Kong David Melech- David lever og Baruch haba beshem Adonai- Velsignet være han som kommer.

7. ISRAELSKES SANGER OG DANSER

Sanger på hebraisk

Ak Shav - Endelig er vi her i Israel

Baruch-ha-ba beshem Adonai- Velsigner være han som kommer

Bim Bam

David Melech- Kong David lever

Do de li di lo

Etz harimon

Hatikva- Nasjonalsangen

Hava nagila

Hevenu shalom- Vi har brakt fred

Kol dodi - Du er min ven

Shalom alechem

Vayiven Uziahu

Yerushalayim Shel Zahav- Jerusalem av gull

Zum Gali Gali- arbeidssang

Sanger på jiddisch

Akzik er un Zibezik Zi - fra Polen

Di Mezinke Oysgegeben- Bryllupssang - fra Russland

Tumbalalaika

Yoshke fort avek - fra Litauen

Kanonsanger

Hine ma tov- Så godt og lifligt –drusisk dansesang

Shalom Chaverim

Tiombai

Tzena

Danser

Gut Shabes Aich- God shabbat alle sammen

Zemer Atik

Ak Shav

(Äntligen är vi här i Israel)

♩ = 110 Folksång från Israel

Ak shav, ak shav B'e - mek Yis - ra - el. Ak shav, ak shav B'e
e - mek Yis - ra - el. Hey tumba, tumba tumba, B'e - mek Yis - ra -
el Hey tum-ba, tum-ba, tum-ba B'e - mek Yis - ra - el.

Spel - trallstämma O.W.

Spel - trallstämma O.W.

Velsignet være Han som kommer

Israelsk folketone
Norsk tekst: Anitha Eriksson

1

Dm Gm C Dm

Vel- sig- net væ - re Han som kom- mer, Hal- le - lu - jal Vel-
Ba - ru- cha- ba be - shem A - do - nai, Hal- le - lu - ya! Ba-

7

T, B, G Dm G Dm G

S.A. sig - net væ- re Han som kom- mer i Her- rens navn! Vel - sig - net væ- re
ru - cha - ba be - shem A - do - nail Ba - ru - cha -

12

Dm C Dm Bb C Dm

Han som kom - mer i Her - rens navn! Hal - le - lu - jal
ba be - shem A - do - nail Hal - le - lu - ya!

Bim Bam

$\text{♩} = 70$ Folkvisa från Israel

Bim bam bi - ri bi - ri bam, bi - ri bi - ri bim bam,
bi - ri bi - ri bam. Bim bam bi - ri bim bam bi - ri
bim bam bi - ri bi - ri bam. Bim bam bi - ri
bim bam biri bim bam bi - ri bi - ri bam.

x = fingerknäpp

DAVID MELECH

$\text{♩} = 120$ *Israelsk*

Cm *G* *Cm* *B \flat*

Piger og/eller drenge:
Da - vid, Da - vid Me-lech Da - vid, Da - vid Melech

E \flat *Gm* *Fm* *G*

Da-vid Me-lech Is-ra - el, Chai Ve - ka - 'yam.

1.

Cm *Cm* *Fm* *Cm*

Piger: 'yam. Drenge: Chai, Chai Ve - ka - 'yam, Da - vid Me - lech

1.

Fm *Cm* *B \flat* *E \flat* *Fm* *Cm* *G*

Is - ra - el, Chai, Chai Ve - ka - 'yam, Melech Is - ra -

2.

Cm *E \flat* *Fm* *Cm* *G* *Cm*

el. Ve - ka - 'yam Me - lech Is - ra - el.

Udtale: chai = h(r)ai, yam = jam.

Oversættelse:

Kong David lever! Kong David, Israels konge!

Harmonika spiller melodien, bas og guitar akkompagnerer med betonedede 2. og 4. slag. Fra "Chai-Chai" kan tilføjes tambourin (på 2. og 4. slag) ved fermaten vibrato med tambourinen.

Do de li di lo

Folkvisa från Israel

Svensk text: Olle Widstrand

$\text{♩} = 120$

1. Do de li di lo. Finns det nånstans man får va' i lugn och ro?
Do de li di lo va a-nee lo Ha ro - e

De li di lo. Jag vill sit - ta för mej själv så
bashoshanira Li - bav - ti - ni a - cho - t - ka lo

ö - ronen får lite' ro. Li bav - tini tika - lo

* - handklapp

2. $\text{♩} = 120$ Do de li di lo.
Var på jorden finns en plats där jag kan bo?
De li di lo: ||
Utan buller, utan jäkt
med luft så ren och go'?

ETZ HARIMON

Israelsk

$\text{♩} = 52$

D Gm D Gm

Etz ha - ri - mon na - tan re - cho, me - yam ha -

Gm D Gm

me - lach ad Ye - ri - cho, shav choma - ti gho - dech min -

D Cm D

dod, sham ta - ma - ti do - dech mi - dod,

or - rot of - fir otz - ri - gi - lad, rec-hev mitz-raym sha -

lal - ti lach kat, e - lef ha - ze - mer et - te - le lach

ma - gen min ha - ye - or ad hay - ar - den.

Or-rot of - fir otz - ri gi - lad, rec-hev mitz -

D Gm
 raym sha - lai - ti lach bat, e - lef ha - ze - mer et -
 D Gm D Gm
 te - le lach ma - gea min ha - ye - or ad hay - ar - den.

2. At kelula mikol kalot,
 at degula kened galot,
 shetalm enayich kechte yonim,
 vekol kolech kepaamonim.
 :Lach hatsuot lach hazarim,
 lach kol shelte hagibborim,
 ma li chayel elef uma revava,
 levavi mett miahava.:

Trommer kan akkompagnere med venstre hånd på skindets midte med mørk klang, og højre hånd på trommekanten med lys klang, således:

h.hånd | o. s. v.
 v.hånd

En harmonika kan evt. skiftevis spille med på 1. stemmen og (2. stemmen).

En næsten uoversættelig oldhebraisk tekst om krig og kærlighed.

Første vers beskriver en kamplads mellem Salthavet og Jericho, hvorfra soldaterne flygter tilbage til deres borg, medens granatæbletræerne dufter. Der vil blive hængt tusinde sange som et skjold på sangens helt.

I andet vers beskrives heltinden i lyriske vendinger som den prægtigste af alle brude, med øjne som duer og stemme som klokker. Hun hyldes med blomster og råb af alle de modigste krigere.

Hatikva

Moderately

Dm Gm Dm Gm Dm
 Kol od ba - lé - vav p' - ni - ma ne - fesh Y' - hu - di
 Gm A7 Dm Dm Gm Dm
 ho - mi - ya ul' - fa - a - té miz - rach ka - di - ma
 Gm Dm Gm A7 Dm Dm
 a - yin l' - tzi - yon tzo - fi - ya od lo av - da
 C7 F Dm B^b C7 F Am Dm
 tik - va - té - nu ha - tik - va bat sh'not al - pa - yim li - yot am hof - shi
 Gm C7 F Gm A7 Dm Gm A7 Dm
 b' - ar - tzé - nu e - retz Tzi - yon vi - ru - sha - la - yim
 Gm Dm C7 F Gm A7 Dm
 li - yot am hof - shi b' - ar - tzei - nu e - retz Tzi - yon vi - ru - sha - la - yim

HAVAH NAGILAH

ISRAELISK FOLKSÅNG

Ha - vah, na - gi - lah, ha - vah na - gi - lah, ha - vah
 na - gi - lah, stor är vår fröjd! fröjd! Vak - na! Vår
 dag har grytt. Vak - na! Vår dag har grytt. Vak - na! Vår
 dag har grytt. Stor är vår fröjd! fröjd! Is - ra -
 el, vårt hem - land, det som vi drömt om har vi vun - nit
 och på his - to - riens si - dor fun - nit plats för dess namn bland
 fri - a län - der, som vi vår bro - ders - häls - ning sän - der.
 Stor är vår fröjd! Stor är vår fröjd! Stor är vår fröjd!

Svensk text © Edition Fazer, Helsingfors, 1970

D.C. al Fine
 Svensk text Ulla Hornborg

Den äldsta sångtypen i judisk musik är kantillationen, dvs det halvt sjungna, halvt talade sätt på vilket man föredrog bibeltexter i synagogorna. Man anser att kantillationen varit förebild för den kristna kyrkans gregorianska sång (se sid 23). Den har också haft inflytande på judisk konst- och folkmusik ända in i vår tid.

Hévenu Shalom Aléchem

Allegro

Em

B7

Em

E7



Hé - vé - nu sha - lom a - lé - chem — hé - vé - nu sha - lom a -

B7

B7

Em



lé - chem hé - vé - nu sha - lom a - lé - chem hé - vé - nu

G

Am

1.

B7

C

B7

2.

B7

Em



sha - lom sha - lom sha - lom a - lé - chem hé - vé - nu sha - lom a - lé - chem

Kol Dodi

Rhythmically

The musical score for 'Kol Dodi' is presented in three staves. The first staff begins with the instruction 'Rhythmically' and a 2/4 time signature. The melody is written in a single treble clef line. The lyrics are: 'Kol do - di kol do - di kol do - di hi - ne ze ba'. The second staff continues the melody with lyrics: 'm' - dá - leg al he - ha - rim m' - ka - petz al hag - va - ot'. The third staff repeats the melody with the same lyrics: 'm' - da - leg al he - ha - rim m' - ka - petz al hag - va - ot'. Chord symbols are placed above the notes: Dm, Gm, A7, Dm, Gm, Dm, C, Dm, C, F, Dm, Gm, Dm, C, A7, Dm.

Dm Gm A7
Kol do - di kol do - di kol do - di hi - ne ze ba

Dm Gm Dm C Dm C F
m' - dá - leg al he - ha - rim m' - ka - petz al hag - va - ot

Dm Gm Dm C A7 Dm
m' - da - leg al he - ha - rim m' - ka - petz al hag - va - ot

Shalom Aléchem

Moderately

Fm C C Fm C
 Sha - lom a - lé - chem mal - a - ché ha - sha - rét mal - a - ché el - yon
 Fm C Bbm C Eb7
 mi - me - lech mal - ché ham - la - chim ha - ka - dosh ba - ruch hu
 A♭ E♭ Fm C
 Bo - a - chem l' - sha - lom mal - a - ché ha - sha - lom mal - a - ché el - yon
 Bbm Fm C7 Fm
 mi - me - lech mal - ché ham - la - chim ha - ka - dosh ba - ruch hu

©by the Author. All rights reserved

VAYIVEN UZIAHU

♩ = 132

Israelsk

Dm

Dreng: Va - yi-ven Va - yi-ven Va - yi-ven Va - yi-ven

Dm

Piger: Va - yi-ven U - zi - a - hu mig - da -
Va - yi-ven Va - yi-ven

Dm

lim be-Yerush-a - la - yim Va - ye-chaz-kem
Va - ye-chaz -

Dm

Va - ye-chaz-kem Va - yi-ven U - zi - a - hu mig - da -
kem Va - ye-chaz - kem

Dm

lim be-Yerush-a - la - yim Va - ye-chaz-kem
Va - ye - chaz -

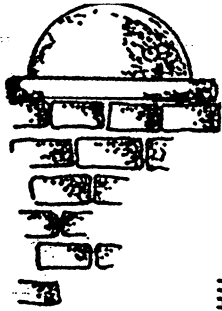
Dm *Gm* *Dm*
 Va - ye - chaz - kem Va - yi - ven mig - da - lim Va -
 kem Va - ye - chaz - kem Va - yi - ven

Gm *Dm* *Gm* *Dm*
 yi - ven mig - da lim ba - mid - bar Vay - acht - sov bo - rot ra -
 Va - yi - ven

Dm *Gm* *Dm* *Gm*
 min Vay - acht - sov bo - rot ra - min Va - yi - ven mig - da -
 Va - yi - ven

Dm *Gm* *Dm* *Gm*
 lim Va - yi - ven mig - da lim ba - mid - bar Vay - acht -
 Va - yi - ven Va - yi - ven

1. - 2.
Gm *Dm* *Gm* *Dm*
 sov bo - rot ra - min Vay - acht - sov bo - rot ra - min. Va -
 Va -



א - ויר - ח - רים ת - שלל - י - ק - י - ו - ה - ה - ר - א - ר - א
 a - vir ha-rim tsa-lul ka - ya - in ve - re-ach o - ra -
 נים נ - שא ב - רים ה - ע - ה - ה - ת - נ - י - מ - ק - ל - ע - ש - י - ש -
 -nim ni - sa be-ru-ach ha-ar - ba - im im kol pa - a - mo -
 נים ו - נ - י - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ -
 -nim uv - Ye - ru - sha - la - yim shel za -
 ה - ת - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ -
 -hav ve-shel ne - cho-shet ve-shel or ha - lo - le - chol shi -
 ר - י - א - נ - י - כ - נ - ו - ר - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ -
 -ra - ich a - ni ki - nor Ye - ru - sha - nor al Coda el -
 נ - ו - ר - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ -
 -nor Ye - ru - sha - la - yim shel za - hav ve-shel ne -
 ה - ת - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ -
 -cho-shet ve-shel or ha - lo - le - chol shi - ra - ich a -
 נ - ו - ר - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ - ש - ל - י - מ -
 -ni ki - nor ki - nor

Yerushalayim Shel Zahav

Avir-harim tzalul kayayin
 Vereáh oraním
 Níssa beruáh ha-arbayim
 Im kol páamonin
 Uvetardemat ilan vaéven
 Shevuya ba-haloma
 Ha-ir asher badad yoshevet
 Uvelibba homa

Chorus:
 Yerushalayim shel zahav
 Veshel nehoshet veshel or x2
 Halo lekhol shirayikh ani kinnor

Ekha yavshu borot-ha-mayim
 Kikkar-ha-shuk reka
 Veén poked et har-ha-bayit
 Ba-ir ha-attika

Uvamarot asher ba-sela
 Meyalelot ruhot
 Véen youred el yam ha-melah
 Bederekh Yeriho

Chorus:
 Yerushalaim shel zahav ... x2
 Akh bevói ha-yom lashir lakh
 Velach likshor ketarim
 Katontti mitzyir banayikh
 Uméaharon ha-meshorerim

Ki shemekh tzorev et ha-sefatayim
 Kinshikat — Saraf
 Im eshikkahekh Yerushaleyim
 Asher kulla zahav

Chorus:
 Yerushalayim shel zahav ...

Hazarnu el borot-ha-mayim
 La-shuk ve-la-kikkar
 Shofar kore be-har-ha-bayit
 Ba-ir ha-attika

Uvamarot asher ba-sela
 Alfei shemashot zorhot
 Nashuv nered el yam ha-melah
 Bederekh Yeriho!

Chorus:
 Yerushalayim shel zahav ... x2

Jerusalem of Gold

Words and music: Naomi Shemer

The wine-clear mountain air
And the scent of pines
Are wafted on the winds of dusk
Together with the sound of bells.

And with slumbering tree and stone
The solitary city
With a wall through its heart
Is held captive in its dream.

Chorus:

Jerusalem of gold, of light, of bronze x 2
I am the violin for all your songs.

The wells are dry
And the market place empty.
No one visits the Temple Mount
In the Old City.

Through the caves in the rocks
The winds howl
And no one goes down to the Dead Sea
By way of Jericho.

Chorus:

Jerusalem of gold... x 2

Still, today as I come to sing to you
And fashion for you crowns
I feel smaller than your youngest sons,
Less than the least of your poets.

Form your name will scorch my lips
Like a seraph's kiss
If I forget you Jerusalem,
City all of gold.

Chorus:

Jerusalem of gold... x 2

We've returned now to the wells,
The market and the square,
And the ram's horn calls from the Temple Mou
In the Old City.

And through the caves in the rocks
A thousand suns do shine
We can go once more to the Dead Sea
By way of Jericho.

Chorus:

Jerusalem of gold... x 2

ZUM GALI GALI

ISRAELISK ARBETSSÅNG



Zum ga-li ga-li ga-li zum ga-li ga-li, zum ga-li



ga-li ga-li zum ga-li ga-li. Zum ga-li ga-li ga-li,



so-len vi går, till den upp-gift vi kal-lar vår.
zum ga-li ga-li, zum ga-li ga-li ga-li, zum ga-li ga-li.

2. Och när arbetsdagen är slut,
klingar sången liksom förut.

Svensk text © Edition Fazer, Helsingfors, 1970

Svensk text Ulla Hornborg

OSTINATO FÖR PIANO E. E.



AKZIK ER UN ZIBEZIK ZI

Jiddisch fra Polen

$\text{♩} = 104$ *Dm* *A7* *Dm* *C7*

Es is haynt a - ku - rat ge - vo - ren fuf - zik yor, az zey

kebn schoyn in ey - nem dos al - te por, zey hobn zik ge - el - tert

kikt ayk zi: Ak - zik er, und zi - be - zik zi.

Også harmonika til denne (med normale betoning = 1. og 3. grundslag).

2. Khots der zeyde mit der boben zaynen kurts und klein,
nor der zeyde mit der boben zeynem mole keyn,
er mitn spitsekdikn berdele:
Akzik er, und zibezik zi.
3. Zey zeynen haynt gegangen beyde in sheel,
und hobn dort gedavnt take feel.
Got hot zey geholfen borok hee:
Akzik er, und zibezik zi.
4. Di ovlem hot zik kaynayn hor gezetzt zum tisch,
und az men hotarof gegeben di fayerdik fish,
hota droshe gezogt Reb Hershele Zvee:
Akzik er, und zibezik zi.

Oversættelse:

1. Idag er det nøjagtigt 50 år siden, at det gamle par begyndte at leve som en.
De er blevet gamle, se på dem: han er 80 og hun er 70.
2. Skønt bedstefar og bedstemor er små og spinkle, er de stadig fulde af charme.
Han med sit lille, spidse skæg: han er 80 og hun er 70.
3. De gik begge i synagogen idag og bad meget derinde. Gud har hjulpet dem.
Velsignet være Hans navn: han er 80 og hun er 70.
4. Hele selskabet satte sig til bords. Da man serverede den stærkt krydrede fisk
sagde Reb Hershele Zvee nogle få ord: han er 80 og hun er 70.

DI MEZINKE OYSGEGEBEN

Stigende tempo ♩ = 80 til ♩ = 120 Jiddisch fra Rusland

Dm *D7* *Gm*

La la la o.s.v.

Melodi:

8 Star-ker! Be-ser! Di rod, di rod macht greser. Groys hot mich

A7 *Dm* *Gm*

8 Gott ge - macht. Glik hot er mir ge - bracht. Hu-lyet kin - der a

A7 *Dm* *Gm* *A7* *Dm*

Di me-zinke oys-ge-ge-ben! Di me-zinke oys ge - ge-ben!

8 gant-se nacht!

2. Motel! Shimen! Do orime laytzenen gekumen.
Shtelt zey dem schensten tisch, tayre vaynen tayre fisch.
Oy, vey tochter gib mir a kush!
Di mezinke oysgegeben! Di mezinke oysgegeben!
3. Ayzik! Mazik! Di bobe geyt a kozik.
Kaynaynore zet nor zet, vi zi tupet vi zi geyt.
Oy, a simche, oy a froyd!
Di mezinke oys.....

Oversættelse: Stærkere! Bedre! Gør ringen større. Herren har ophøjet mig. Han har bragt mig glæde: Lad os være glade hele natten igennem.

Omkvæd: For min yngste er blevet gift! Min yngste er blevet gift!

Mot! Simon! De fattige mennesker er kommet. Sæt det fineste bord foran dem, med den bedste vin og den mest velsmagende fisk. Ah, min datter, giv mig et kys!

Isak! Din djævel! Mor danser en Kazatska! Se nu bare på hende, hvor hun træder og stamper. Ah, hvilken glæde, hvilken fest!

Fri rytme. Sejgt i begyndelsen, efterhånden hurtigere (hvert vers). Gerne harmonika til med betoning af 2. og 4. grundslag.

Jiddisch er et jødisk-tysk blandingsprog med slaviske, engelske og enkelte romanske elementer. Det taltes oprindeligt af 11 millioner europæiske jøder, men er af forskellige kendte grunde nu ved at uddø.

I Israel tales ikke jiddisch, men hebraisk.

TUMBALALAIKA

$\text{♩} = 69$
Am *E* *Jiddisch*

La la la la o.s.v.

Melodi:

1. Shteyt a bo - cher, shteyt un tracht. Tracht un
 2. Meydl, meyd, ch'vel bay dir fregen: Vos ken

E *Am* *F* *Dm*

tracht a gan - tse nacht. Ve - men zu ne - men un nit far -
 vaksn, vaksn on regn? Vos ken bre - nen un nit

Am *Dm* *E* *Am*

she - men. Ve - men zu ne - men un nit far - she - men,
 oyf - hern? Vos ken ben - ken, vey - nen on tre - ren?

OMKVÆD:

Am *E*

Tum - ba - la, tum - ba - la, tum - ba - la - lai - ka. Tum - ba - la,

E *Am* *F*

tum - ba - la, tum - ba - la - lai - ka. Tum - ba - la - lai - ka,

Dm7 Am Dm E7 E Am

shpil ba-la-lai-ka, tum-ba-la-lai-ka. Freylach zol zayn.

FINE

Melodi:

Am E

3. Na-ri-sheer bo-cher, vos darf-stu fregn? A shteyn ken
La la la o.s.v.

E Am F

vaksn, vaksn on regn. Lie-be ken bre-nen

Dm Am Dm E Am

un nit oyf-he-ren. A harts kon benkn, vey-nen on tre-ren.

D. C. al Fine

Melodien til 1. og 2. vers kan evt. synges unisont.

Oversættelse:

Der står en dreng og tænker,
tænker hele natten igennem:
skal han sige, at han elsker hende, tør han,
og vil hun sige ja eller nej?

Omkvædet siger:

Spil balalajka og lad os være glade!

Pige, pige, sig mig atter:

Hvad kan gro uden regn?
Hvad kan brænde i mange år?
Hvad kan længes og græde uden tårer?

Dumme knægt, hvorfor spørge igen?

Det er en sten, som kan vokse uden regn.
Det er kærlighed som kan brænde i mange år.
Og det er hjertet, som kan længes og græde uden tårer.

YOSHKÉ FORT AVEK

$\text{♩} = 108$ *Am* *Dm* *Jiddisch fra Litauen*

1. Koyf mir nit kayn lo - ke - nes und mach mich nit scheyn.
 3. Di ban iz schoyn ge - ku - men chapt mich on a shrek.
 5. Droysn iz a za - ver - ru - che. Droysn iz a shney.

ba ba ba ba ba ba o.s.v.

Dm6 *E7*

1. Koyf dir a por sti - ve - lech zum pri - ziv darf - stu geyn!
 3. Lo - mir zich ge - ze - ge - nen der poy - ezd geyt a - vek!
 5. Oy, vey, ma - me - le dos ke - pe - le tut vey!

Omkvæd
Dm6 *E7*

Oy, oy, oy, oy, Yosh - ke fort a - vek!

Dm6 *E*

Noch a sho und noch a sho, der poy - ezd geyt a - vek! *FINE*

Am

Piger: *c. b. ch.*
 Drenge:

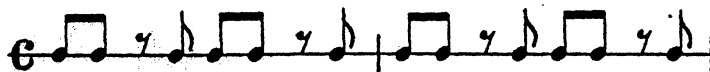
2. Zay she mir ge - zunt mayn tay - e - re ka - le.
 4. Klog zhe nit und veyn zhe nit s'iz alts - ding blo - te.

Noch dir vel ich ben-ken mer vi - noch a - le!
 Ich vel zayn bay Fo - ny - en der shen - ster der ro - te:

D. C. al Fine

Piger og drenge synger skiftevis versene, medens omkvædet er det samme hver gang. Efter 5. og sidste omkvæd sluttes ved Fine.

Har man harmonika med, følger den denne rytme i alle 5 vers:



I sangen fortælles ironisk om "gadebumsen" Yoshke fra Vilna og hans rørende afsked med pigen på banegården. Han er blevet indkaldt til Czarens tropper i 1904, hvor den russisk-japanske krig bryder ud. Sangen er bygget op som en konversation mellem ham og hende:

Oversættelse:

1. (Hun) *Køb ingen smukke parykker til mig.
Prøv ikke på at få mig til at se pæn ud!
Køb et par støvler til dig selv:
Du skal ind i hæren!*

Omkvæd:

- Oh, oh, oh, oh,
Yoshke rejser nu.
I løbet af et par timer
kører toget.*
2. (Han) *Farvel med dig,
min kæreste brud.
Jeg vil længes efter dig,
mere end efter nogen anden.*
 3. (Hun) *Nu, hvor toget er kommet
bliver jeg pludselig bange!
Åh, lad os sige farvel.
Toget skal snart køre.*
 4. (Han) *Græd ikke og klag ikke!
Det er allsammen råddent!
Jeg vil være i Czarens hær,
den smukkeste af alle!*
 5. (Hun) *Det stormer udenfor
og sneen vælter ned.
Åh, ve mig, kære mor!
Det gør ondt i hovedet!*

Hiné Ma Tov II

Round

1
Hi - né ma tov u - ma na - im she - vet a - chim gam ya -

2
chad hi - né ma - - - - - tov u - ma na - im - - - - -

she - vet a - chim she - vet a - chim gam ya - chad

SHALOM CHAVERIM

ISRAELISK KANON

1. 2. 3. Sha - lom, cha - ve - rim, sha - lom, cha - ve - rim, sha - lo - - -

om! Le - hit - ra - ot, le - hit - ra - ot, Sha - lo - - - om.

Shalom chaverim = frid, kamrater *Lehitraot* = på återseende

OSTINATA SPELSTÄMMOR

E. E.

Fine

© Edition Fazer, Helsingfors, 1970

Tiombai

3-st. kanon

Israel

1. Dmi

Tiombai, tiombai, tiombai, tiombai, tiombai, tiombai, tiombai.

2.

La - la - la . . .

3.

La - lalla la - la . . .

Tzena

3-st. kanon

Israel

1. C C7 F

Tze - na, tze - na, tze - na, tze - na ha - banot ur - e - na cha - ya -
Al - na, al - na, al - na, al - na al - na, titcha - be - na mi - ben -

G7 C G7 2. C C7

lim ha - mo - sha - va. Tze - na, tze - na,
cha - yil - ish tza - va. Al - na, al - na,

F G7

ha - banot ur - e - na cha - ya - lim ba - mo - sha -
al - na, tit - cha - be - na mi - ben - cha - yil ich tza -

1. C G7 2. C G7 3. C C7

va. va. Tze - na, tze - na,

F G7

tze - na, tze - na, tze - na tze - na, tze - na.

1. C G7 2. G7 C

tze - na, tze - na, tze - na, tze - na. 66 tze - na, tze - na, tze - na.

Dansebeskrivelse

Gu Shabes Aich

A Stå i ring vendt in mot sentrum. Høy handfatning.

//: V fot til V, H fot inntil, V fot til V, H fot inntil,

1 2 3 4

H fot til H, V fot inntil H fot til H, V fot inntil

1 2 3 4

V fot til v, H fot kryss bak V fot, V fot til v, H fot kryss foran V fot

1 2 3 4

V fot til v, H fot kryss bak V fot, V fot til V, H fot inntil, ://

1 2 3 4

B Danses mot sentrum og ut igjen

Åpen ring og hode, overkropp bøyd framover. Armene nede og handbaken opp.

H, V, H, V mot sentrum.

Hode, armer og kropp reises oppad

1 2 3 4

handflatene vendes oppad og armene

løftes mot taket.

H inntil -appell V, H, V fra sentrum. *Hode, kropp og armer med handflaten ned*

1

2 3 4

senkes igjen.

Gut Shabes Aich

$\text{♩} = 110$ Sång på jiddisch

Handklapp (ostinato hela visan) A Hm Em

Gut sha - bes aich,

Hm Em Hm Em Hm Em

gut sha - bes aich, gut sha - bes a - le - men, gut sha - bes aich.

B Hm H7 Em F# Coda

Sha - bes sha - bes, gut shabes a - le - men. A - le - men.

D.c. al Coda

Zemer Atik

Moderately

Klapp over skulder

Od na-shu-va el ni-gun a - tik v'-ha-ze-mer yif v'-ye-e - rav

od ga-vi-a m'-shu-mar na - shik na - shik a - li - zé é - na-yim v' - lé - vav

to - vu to - vu o - ha - lé - nu ki ki ma - chol hif - tsi - a

to - vu to - vu o - ha - lé - nu od na-shu-va el ni-gun a - tik

ZEMER ATIK

Fra Israel

Oppstilling: I ring mot høyre, venstre arm på egen venstre skulder, høyre arm "lenkes" til venstre hånd til den personen som står foran

A Gåtrinn og klapping mot høyre

- Takt 1 4 raske trinn framover, hv, hv**
" 2 **H trinn (1) 2 klapp i egne hender over h.skulder (2)
U trinn (3) 1 klapp i egne hender over u.skulder (4)**
" 3-8 **Gjenta mønsteret/taktene 1-2 tre ganger til**

B Mot sentrum og tilbake

- Takt 1 Mot sentrum, H trinn (1), knipsing med fingrene (2)
U trinn (3), knipsing med fingrene (4)**
2 **Tilbake, 4 raske trinn (hv,hv), hendene får sakte
ned med håndflaten ut**
" 3-8 **Gjenta B, taktene 1-2 tre ganger til**

8. KILDER

Litteratur:

Adler Israel, Anthology of Musical Traditions in Israel, "Hassidic tunes for Dancing and Rejoicing," Jerusalem 1976

Aftenposten, Oslo 16,18,22,25 juli 1997.

Albrektson B, Ringgren H. "En bok om gamla testamentet, Arlöv 1991

Amnon Shiloah, "The dimension of Music in Islamic and Jewish Culture", XII the attitude towards Music of Jewish religious authorities" , XIII "The symbolism of Music in the Kalbbalistisc Tradition, Varoum, Aldershot 1993

Askdal Bjørn, Nyhus Sven Red. "Fanitullen"Universitetsforlaget i Oslo, 1993

Amster Harry, "Den judiska klezmermusiken rymmer både glädje och sorg", Stockholm, Dagen 25.1.1995

Beaver R.P. The world Religions, "The people of a book", Tring, Lion 1982

Bibelen, tidstabell, Det norske Bibelselskap, 1991

Die Musik der Bibel, in der Tradition althabrøischer Melodien, LP Edith Gerson-Kiwi, Jerusalem.

Den Norske Israelsmisjon, "Dette bør du vite om jødedommen", nr 8 Messiasforventning. nr.10, Sionismen

Eaton J.H, Music`s place in Worship: A Contribution from the psalm. Papers read at the joint British-Dutch old testament conference held at Woudschoten, 1982, Leiden 1984

Eriksen Thomas Hylland, Et verdensbilde for det 21. århundre 1. Hvordan verden sluttet å være relativ, Samtiden, tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål, Aschehoug, Oslo 1/97

Eriksson Anitha, "Lovsyng Herren i de frommes forsamling", Om forhold mellom musikkforståelse, folkelig frommetradisjon og musikkens bruk og funksjon. Hovedoppgave i musikk, Institutt for musikk og teater, Uiversitetet i Oslo, 1996.

Eriksson Anitha, "På väg mot ett nytt musikaliskt paradig", Tissskrift for kirke, religion, samfunn, Møreforsking Volda, Hefte 2 1997 årg 10.

Furingsten Agne, "Musiken förbrödrar", Stockholm, Dagen den 23 mai 1995.

Friend of Zion, USA 1994

Folkedans fra mange land, Dansekurs med Lee Otterholt, Landslaget Musikk i skolen og Landslaget Dans i Skolen, 1996

Halevi Donin Chaim, "Att vara jude i vardag och helg", Hilleförlaget, Stockholmm 1985

Hatzis Christos, Towards a new musikal Paradigm, Internett, <http://www.chass.utoronto.ca:8080/-chatzis/paradigm.thm>

Hulmes Edward, Education and Cultural diversity, London 1989

Hætta Odd Mathis, Samenes Gamle religion, Alta Museums småskrifter Nr 1.1994

Jerusalem the Eternal City, 32 song, Isradisc Tel Aviv, Israel 1985

Jødisk liv i Norge, "Og du skal fortelle dine barn", Det Mosaiske samfunn i Norge, 100-års skrift, Oslo 1993

Katz Ruth, "The singing of Baggashôt by Aleppo Jews", - A study in Musikal Acculturation, Jerusalem

Kleining w.John, "The Lord's song", The Basis, Function and Significance of Choral Music in Chronicles, Sheffield, 1993

Kol Nidrey, A comparative Tape, Vocal sang av forskjellige kantorer og instrumentalsuite av Max Bruch, Israel Music, IMC 1045, 1991

Malm William P, Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia, New Jersey 1967

Mc Kinnon James, Music in Early Christian Literature, Camebrindge, 1989

Michelsen Leif M. "Rop til Herren", Bergen 1991

Miller Elliot, How New Age is New Age Music, Christian Research Newsletter, Volume 2 Number 1 USA 1985

Montford Mattew, "Ancient Traditions - Future possibles: Rythmic Training through the Traditions of Africa, Bali and India, Indian Rhythmic Cycles," Panoramic press USA 1985

Music of the Bible, Old Hebrew Songs, Arranged by I Patachich, Chamber Orchestra and Choir of the Hungarian State Opera House, Qualiton MC 18005

Neuman Richard, "Jewish music guide for teachers", bard of Jewish Education, New York 1975

Nielsen Ingrid, Musikal Meditation, The Marriage of Nature and Music, Internet, <http://www.sentex.net/-aquarius/mags/harts/iss95/music.html>

Pasternak Velvet, "Song in Hassidic Life", Tara Publications, Internet <http://www.Asclink-aone.net/au/christo/history.htm#social>

Philiphson Joakim, artikkel "Frågorna som skapar min judiska identitet, Judisk identitet, Natur och Kultur, Borås 1993

Ruud Even, Musikk og verdier, Universitetsforlaget AS, Oslo 1996, s.88-97

Sandvig Anders, "David og Goliat", Metope, Norge 1988

Seidel Hans, Musik in Altisrael, Frankfurt am Main, 1989

Sendrey A, Musik in alt Israel, Leipzig 1970

Sohlmans musiklexikon, Band 3, "Judisk musik", Band 4, "Musikestetik."
Stockholm, 1976

Stordalen Terje, "Støv og livspust." Mennesket i det gamle testamente,
Universitetsforlaget AS, Otta 1994

The Jewish Fake Book, Compiled & Arranged by Velvet Pasternak, Tara Publications,
P.O Box 707, Owings Mills, MD 21117, USA, 1997

The New Grow Music Dictionary, Jewish music

Uglem Olav, "På Jesu tid", Oslo 1970

Intervju:

Gerber Maynar, Kator, Stora Synagogan i Stockholm.

Video:

"Preparing the Treasures of the Temple" The Tempel Institute, Jerusalem, Israel

Discografi:

"Let the Sun shine", Oslo Gospel Choir, Get Together, GTG CD 91001 1991

"In Paradisum", Gabriel Faurè, Requiem, NAXOS, 8.550765

"O sällhet stor", Frykman på gammalt vis, Börje Ring och Sunne Missionsförsamlings
kör, Musikringen MURCD 1210, 1996

"O sällhet stor", Christer Sjögren och Vikingarna, Nordiska musikgruppen, NMGCD
893, 1989

"Indian Dhrupad", Trance 1, Ellipsis Art Cat. No. 4000, 1995

Shofarsignal: "In the Garden of the King", House of Harrari. P.O Box 1577 Jerusalem
Israel, ABCD Music, ACUM 30194, 1996.

Lyre of David, Kinnør: **"Kol Dodi"**, "In the Garden of the King", House of Harrari. P.O
Box 1577 Jerusalem Israel, ABCD Music, ACUM 30194, 1996.

Harpe, Nevel, **"Waterfall"**, "In the Garden of the King", House of Harrari. P.O Box 1577
Jerusalem Israel, ABCD Music, ACUM 30194, 1996.

"Shalom Aleichem", Bønn i hjemmet på Shabbat kvelden, "Jiddischkeit" en konsert med jødisk sjel, MC APR Musikkproduksjon AS 1992.

"Ki Ledach Tov", Cantor Aryeh Leib Rutman, "The golden age of Cantors" Musikal Masterpieces of the Synagogue, GAC 101D, 1-800 Tara 400, [http:// www.tara.com](http://www.tara.com)

Shofarsignal: "Die Musik der Bibel", in der Tradition althebräischer Melodien, Edith Gerson-Kiwi , Jerusalem.

"Kol Nidrey", **Jan Peerce** sang fra Yom Kippur bønner, Fra instrumentalsuite av Macx Bruch, Israel music, IMC 1045 1991

"Hva skal vi gjøre når Messias kommer?"; Jiddischkeit

"Hassidistic Tunes for Dancing and Rejoicing", Adler Israel, Anthology of Musical Traditions in Israel, Jerusalem 1976

"Ta`am Haman", Klazzic Klezmer, Giora Feidman, ROM 106 CD , ROM Productions NYC, 1993

"Shir Cahadash" fra **"Artza"**, **Merkava**, To the Land, Sionistiske sanger fra hele verden, David & Gabriel Goldberg, Friends of Zion, P.O.Box 280 100, Northridge, CA 91328-0100 USA 1994

"Jerusalem of Gold", **Songs of Jerusalem**, CBS 511 70.