

Sjelen i kroppen: Sang og musikk i jødisk tradisjon

Christine Mohn

NORMENT Senter, Institutt for klinisk medisin, Universitetet i Oslo

Abstract: Song is an inseparable part of Jewish prayer and other religious rituals. The earliest written sources describe how musically accompanied rituals are pleasing to God, and commentators from all periods of Jewish history emphasize the role of song in beautifying and intensifying prayer and religious devotion. Metaphorically speaking, the religious texts and rituals comprise the body of Judaism, while the melodies are likened to its soul. Outside of the synagogue, song and music accompany virtually all ritual celebrations and festivities. Non-religious Jews often cite music as a major and highly emotional expression of their Jewish identity. Different communities have different melodic traditions, with a common origin in the ancient Middle East. Mode scales are the basis for liturgical chanting and religious songs. However, local non-Jewish melodies have influenced the music of the synagogue, particularly in Ashkenazi communities. During the Jewish religious reform efforts of the 19th century, changes in synagogue music were a main vehicle for theological change and community coherence, affording Jewish music political power in addition to remaining an inherent part of individual and collective religious experiences.

Keywords: cantor, Judaism, music, prayer, song, synagogue

Innledning

Noen ganger har jeg vært så forkjølet at jeg ikke har kunnet synge velsignelsen over vin, som markerer begynnelsen på *shabat*¹- og helligdagsmåltidene. Da har jeg måttet lese den i stedet, og konsekvensen har vært at

1 Den ukentlige hviledagen som varer fra fredag kveld til lørdag kveld.

jeg ikke synes jeg har markert dagen ordentlig. Ritualene er så selvfølgelig forbundet med sang at høytideligheten, stemningen og følelsene rundt dem uteblir hvis velsignelsene og bønnene kun består av ord. For meg, som for alle andre jøder, er det religiøse livet helt utenkelig uten sang. Hvis vi har ikke-jødiske gjester i synagogen, spør de som regel om hvorfor vi synger hele gudstjenesten. Svaret er at vi kan ikke la være. Denne artikkelen er et forsøk på å forklare hvorfor.

Artikkelens tittel tar utgangspunkt i metaforiske bruk av begrepet «kropp» som religiøse ritualer, tekster og praktisk handling og «sjel» som den spirituelle dimensjonen disse fylles med (Friedmann, 2013). Jødedommen er sentrert rundt praktisk atferd, og har få dogmer som henviser til et eksplisitt definert trossystem. Troen på Gud er ikke et nødvendig kriterium for å være jøde (se nedenfor), og tro eller sterke åndelige opplevelser, for eksempel en følelse av «å bli frelst» eller «å bli fylt av Guds kraft», er ikke noe som tematiseres eksplisitt. Mange jøder opplever å kommunisere med Gud gjennom bønn eller andre ritualer, men dette er ikke noe vi vanligvis diskuterer med andre. Kontakt med Gud blir i slike tilfeller opplevd som noe helt naturlig og intenst personlig. Dette henger sammen med at jødedommen ikke har noen klar definisjon av Gud. Gud befinner seg i en dimensjon utenfor menneskelig fatteevne. Det vil derfor være nytteløst å bruke tid på spekulasjoner om hva Gud er. Metafysisk grubling bør begrenses; det sentrale i jødedommen er praktisk handling som vi tror Gud ønsker at vi skal utføre fordi det er riktig.

På samme måte som Gud ikke kan la seg forklare for mennesker, er det umulig å forklare begrepet «sjel» på en måte som tilfredsstiller alle filosofiske og fysiologiske krav. Ifølge jødisk tradisjon er alle mennesker skapt av Gud og har en liten del av Gud i seg som tegn på det unike ved vår art. Denne delen defineres ofte religiøst sett som tilhørende sjelen.

Et av Goethes mest berømte sitater lyder slik: «Musikken begynner der ordene slutter.» På samme måte som «Gud» og «sjelen» er uforklarlige størrelser, er musikk et gåtefullt fenomen. Musikk har antakelig eksistert like lenge som mennesket, og finnes hos alle folkeslag. I evolusjonistisk tankegang tyder dette på at musikken har vært avgjørende for menneskehetens overlevelse. Vi vet mye om *hva* som skjer i hjernen og kroppen når vi hører eller spiller musikk, og musikkens betydning for velvære,

helse, personlig og kollektiv identitet er godt dokumentert (Sloboda, 2005). Imidlertid vet vi ikke *hvordan* musikken har oppstått i hvilken sammenheng. Det er ennå ukjent *hvorfor* sang og musikk er så viktig for oss og nøyaktig hva den tilfører *bortenfor* ordene og ritualene. Det jødiske religiøse svaret på disse spørsmålene er at sang og musikk kompletterer ritualene og de praktiske handlingene. Melodiene forskjønner og gir liv til bønnene og ritualene, slik at de ikke blir mekaniske og automatiske. Ideelt sett skal hvert religiøse ritual utføres med konsentrasjon og hengivenhet (Donin, 1991). Sangen og musikken hjelper oss med dette, og gir liv til den jødiske kroppen.

Kort om jødedommen

Jødedommen er en over 3000 år gammel religion som hele tiden er i utvikling. Den første kilden til vår religiøse praksis er *Torah*, som betyr «læren», består av de fem Mosebøker, og som ifølge tradisjonen ble gitt til Moses på Sinaifjellet. Den neste helt sentrale kilden er *Talmud*, som i stor grad består av fortolkninger til *Torah*, og som ble ferdig redigert for omtrent 1500 år siden. Jødedommen er aldri ferdig utviklet og våre eldste skriftlige kilder aldri ferdig fortolket, men må tilpasses en moderne ramme. Nye fortolkninger av *Torah* blir derfor kontinuerlig publisert. Det finnes intet sentralt eller verdensomspennende religiøst organ innenfor jødedommen. Hver menighet er autonom, og kan utvikle sine egne tradisjoner og praksis basert på en kombinasjon av felles-jødiske kommentartekster og lokal sedvane.

Jødedommen kan defineres som historiens religion (Hammer, 1994), og alle tidsepoker har bidratt til våre tradisjoner og liturgi. Dette gjenspeiles i melodiene som brukes til gudstjenester og religiøse ritualer. Noen av melodiene er felles for mange menigheter, mens hver menighet også har enkelte melodier som kun brukes der. *Nusach* er den hebraiske betegnelsen på melodisamlingen menigheten bruker, og hver *nusach* gjenspeiler menighetens historie og egenart.

Jøder utgjør en etnoreligiøs gruppe og definerer seg selv som både et etnisk og et religiøst fellesskap. Derfor kan jøder godt være ateister og ha en sterk jødisk etnisk eller kulturell identitet uten å tro på Gud eller

praktisere religiøse ritualer. Jøder som ikke er troende eller praktiserende vektlegger ofte tilhørighet til den jødiske historien og kulturen, herunder den musikalske arven.

Det finnes to jødiske menigheter i Norge, i henholdsvis Oslo og Trondheim. Menigheten i Oslo er den klart største, og den eneste som arrangerer regelmessige gudstjenester på *shabat* og helligdager. Den følger i hovedsak ashkenazisk² og moderne ortodoks³ ritus. Jeg vektlegger derfor Oslo-tradisjonen her. Musikk som personlig eller kollektiv mestringsmetode under spesielt dramatiske tider i jødisk historie, for eksempel holocaust, blir ikke drøftet, da artikkelens tema er musikk i religiøs sammenheng, som gudstjenester og feiring av overgangsritualer.

Israelittisk⁴ sang og musikk

Musikkens betydning for utvikling av gruppeidentitet og sosialt samhold er velkjent, og bruken av musikk ved utføring av religiøse ritualer kan spores tilbake til de eldste sivilisasjoner (Hargreaves & North, 1997). Den første skriftlige kilden til bruk av musikk blant jøder er 1. Mosebok, kap. 4. Senere deler av *Torah* og *Tanach*⁵ inneholder flere hundre referanser til sang og musikk til både religiøst og sekulært bruk. Detaljene i denne praksis ble senere beskrevet i *Talmud* (Sugarman, 2005–06). Rituell bruk av musikk og sang i jødedommen er ikke religiøst påbudt, men de aller fleste sentrale skriftlige kilder beskriver hvordan Gud finner behag i menneskets musisering og lovprisning i melodiform (Landau, 2005–06). *Talmud* anbefaler at den religiøst påbudte offentlige lesingen av *Torah* ledsages av vakker melodi, både som tegn på respekt for tekstens budskap og fordi en dypere forståelse av innholdet er umulig uten sang (Idelsohn, 1929).

2 Ashkenaziske jøder følger tradisjoner fra Tyskland og Øst-Europa.

3 Denne retningen kombinerer relativt strikt religiøs praktisering med full deltakelse i storsamfunnet.

4 Den jødiske befolkningen i antikkens Israel og Judea. I det følgende brukes «israelitter» og «jøder» om hverandre om de tidligste jødiske generasjonene.

5 Den hebraiske bibel, dvs. *Torah*/De fem mosebøker og resten av det de kristne kaller Det gamle testamentet.

Rituell bruk av sang og musikk fant hovedsakelig sted i tempelet i Jerusalem (Idelsohn, 1929), der prestene gjennomførte bønn og ofringer på vegne av folket, og leste *Torah* høyt. I henhold til vår tradisjon ble de musikalske innslagene i tempelet⁶ forordnet av kong David, som selv var musiker og som antakelig skrev flere av de salmene vi synger i dag. Medlemmer av Levi stamme hadde ansvaret for tempelmusikken, og hadde flere års utdannelse i musikk i tillegg til den religiøse grunnopplæringen. Det ble brukt harpe, lyre, store og små fløyter, sekkepipe, signalhorn og perkusjonsinstrumenter. I tillegg hadde *shofaren*⁷ den funksjon å vekke folk til selvransakelse og ærefrykt før *rosh hashana*⁸ og *jom kippur*.⁹ De aller fleste av disse instrumentene har pre-israelittisk opprinnelse fra enten det babylonske, assyriske eller egyptiske riket (Idelsohn, 1929).

Sangen var imidlertid viktigere enn instrumentalmusikken i tempelet (Sugarman, 2005–06). Det levittiske koret bestod av tolv voksne menn, som av og til ble forsterket med en barnegruppe. Ingen av melodiene som ble brukt i tempelet har overlevd, men det er rimelig å anta at også disse hadde fellestrekk med sangtradisjonene som fantes i antikkens Midtøsten (Idelsohn, 1929). Kantilering av *Torah* ble utviklet som sangform i tempeltiden og er den eldste typen jødisk sang vi kjenner. Den formen for kantilering vi bruker i dag har så sterkt modalt slektskap med folkesang fra Midtøsten at grunnlaget sannsynligvis er felles for regionen heller enn unikt for jødedommen (Idelsohn, 1929; Szabolcsi & Erdely, 2003–04).

Utenfor tempelet var levittenes grunnleggende oppgave var å lære folket religiøs praksis. Som pedagogisk verktøy brukte de blant annet sang, da denne gjør innlæringen lettere (Fagin, 2008–09). I henhold til en kjent legende mottok Moses ikke bare *Torah* på Sinai, men også de melodiene som Gud ga menneskene for å lette innlæringen og oppleve skjønnheten i religiøse studier (Landau, 2005–06). Innholdet i åpenbarings skrifter lar seg vanskelig etterprøve, men denne legenden viser at sang og musikk

6 Det første tempelet ble bygd omtrent i år 960 fvt og ødelagt av babylonerne i 586. Det andre tempelet ble bygd i 534 fvt. og ødelagt av romerne i år 70 evt.

7 Bukkehorn.

8 Nyttår, feires om høsten.

9 Forsoningsdagen, feires ti dager etter *rosh hashana*.

alltid har vært en uatskillelig del av jødisk religiøs og pedagogisk praksis, og at musikk kan regnes for en gave fra Gud til menneskene.

Middelalderen

Etter det andre tempelets fall i år 70 og den romerske erobringen av Judea, ble det meste av befolkningen drevet i eksil. Noen få jøder fikk bli værende i det området som romerne ga navnet Palestina, men tempeltjenesten ble forbudt. Den offentlige religionsutøvelsen ble flyttet til synagogene, som tidligere kun var blitt brukt til studier, eller til private hjem. Som tegn på sorg over tempelets fall ble det ikke brukt instrumenter i gudstjenesten; slik er det ennå i ortodokse menigheter. Det eneste unntaket er bruk av *shofar*, som fortsatt ble og blir benyttet i forbindelse med *rosh hashana* og *jom kippur*.

Sangen ble nå det eneste musikalske innslaget i gudstjenesten. Til gjengjeld ble og blir nesten alle deler av gudstjenesten sunget. Gudstjenesteordningens hovedlinjer ble fastsatt og nedtegnet i form av *sidduren*¹⁰ i løpet av 500–600-tallet (Wohlberg, 1987–88). I de første utgavene av *sidduren* ser vi hvordan kantoren eller bønnelederens rolle ble stadig sterkere, og hvordan ny religiøs lyrikk (*pijutim*) ble inkorporert (Kligman, 2014). Kantorens status var imidlertid en annen enn den tilsvarende for prestene og levittene i tempelet. De sistnevnte tilhørte spesielle slekter og hadde lang formell religiøs og musikalsk utdannelse. Kantoren kunne derimot være en hvilken som helst voksen mann med god sangstemme, plettfri vandel og religiøse kunnskaper nok til å lede bønnen og lese fra *Torah*. På denne tiden oppstod også rabbineryrket. Disse skriftlærde hadde fortolkning, formidling og undervisning som sine oppgaver, men ingen fast funksjon under gudstjenesten. Rabbineren kunne også være en hvilken som helst voksen mann med religiøse kunnskaper nok til å ta juridiske avgjørelser. Dermed ble det jødiske lederskapet demokratisert etter tempelets fall, og todelingen av den religiøse ledelsen med rabbineren som ansvarlig for det juridiske og pedagogiske

10 *Siddur* (heb. 'orden') er bønneboken som inneholder alle faste bønner, salmer og henvisninger til *Torah*-lesning for hverdager og *shabat*.

og kantoren for det seremonielle og estetiske fastlagt i løpet av tidlig middelalder.

Den eldste jødiske diasporaens melodier er ikke kjent. Antakelig var synagogesangen forløperen til den kristne gregorianske sangen, med felles semittisk-orientalsk grunnlag (Idelsohn, 1929). Disse melodiene ble sunget på modal form, med ornamentering, uten fast rytme eller harmonisering, og med kvarttonesystemet som grunnlag. Kirketoneartene, særlig skalaene med opprinnelse fra Vest-Tyrkia, regnes som det musikalske mellomleddet mellom oldtidens synagogesang og vestlig kunstmusikk (Idelsohn, 1929).

Den viktigste kilden til kunnskap om middelalderens jødiske sang og musikk er manuskripter fra området langs Rhinens midtre løp, på grensen mellom dagens Tyskland og Frankrike. Her vokste den ashkenaziske formen for jødedom frem; lokale, ikke-jødiske tradisjoner ble eksplisitt tatt inn i det religiøse lovverket og i *nusach* i mye større grad enn i levantiske og orientalske land. *Siddurim*¹¹ og *machsorim*¹² som er bevart viser at både fellessang, vekselang mellom menigheten og kantoren og den eldgamle kantileringen ved lesing av *Torah* og andre deler av *Tanach* utgjorde det aller meste av gudstjenesten. *Amidah*-bønnen¹³ ble lest stille, og rabbineren holdt av og til en preken der ukens *Torah*-avsnitt ble forklart, ellers ble alt sunget.

De fleste rabbinerne var lyrikere, noen også komponister, i denne perioden. Mange av de mest kjente *pijutim*, som fortsatt er i bruk, ble skrevet nå. Noe av poesien har innhold knyttet til spesielle høytider, andre er inspirert av dramatiske hendelser, for eksempel korstogene (Idelsohn, 1929). *Pijutim* ble skrevet i alle jødiske samfunn, men den orientalske poesien fulgte arabiske versføtter. Den sefardiske¹⁴ i Spania og den ashkenaziske i Tyskland utviklet en egen rytme løsrevet fra den orientalske (Idelsohn, 1929). Den ashkenaziske sangstilen var tilsvarende forskjellig fra den orientalske.

11 Flertall av *siddur*.

12 Flertall av *machsor*, dvs. bønnebok for helligdagene.

13 Hovedbønnen på hverdager, *shabat* og helligdager som leses stille av hver enkelt, men gjentas som sang av kantoren, slik at de som ikke kan lese også skal kunne høre den.

14 Sefardiske jøder følger tradisjoner fra den iberiske halvøy.

Inkorporeringen av *pijutim* og av nye melodier i gudstjenesten kunne være kontroversiell (Wohlberg, 1987–88), og klager på endringer i liturgi og melodi er dokumentert i skriftlige kilder fra 1100-tallet (Szabolcsi & Erdely, 2003–04). Dette var ikke noe nytt fenomen. Allerede i tempeltiden var det religiøse lederskapet skeptiske til gresk sang og musikk, som ble antatt å føre til avgudsdyrking (Idelsohn, 1929); en gresk sjel burde ikke eksistere i en jødisk kropp. I middelalderens Europa var avstanden til Midtøsten blitt så stor at rabbinerne godtok storsamfunnets melodier i gudstjenesten; melodiene var så vakre og så populære at det ikke var mulig å stenge dem ute (Wohlberg, 1987–88). Av særlig betydning for det jødiske tonebildet var inspirasjonen fra minnesangen, en kunstform der også jøder var aktive (Idelsohn, 1929).

På grunn av økt undertrykking og forfølgelse i senmiddelalderen og renessansen ble store grupper av jøder fordrevet østover fra Vest-Europa, spesielt til de områdene som nå utgjøres av Polen og Ukraina. Dermed stagnerte den jødiske musikkutviklingen i vest, og ble knapt til å skille fra den ikke-jødiske. I øst gjennomgikk den imidlertid en svært fruktbar transformasjon.

Den østeuropeiske kantoren

Et sentralt prinsipp i jødedommen er at Gud er like nær alle mennesker, og en har ikke behov for å be via et mellomledd. Kantoren har derfor ikke noen form for direkte kontakt med Gud eller noen formidlerfunksjon under gudstjenesten. Få mennesker har imidlertid språklige og religiøse kunnskaper nok til å lede en hel gudstjeneste, derfor vokste den profesjonelle kantorrollen frem (Idelsohn, 1929). Kantorens oppgave er dessuten å forskjønne bønningen og markere at den er noe atskilt fra andre aktiviteter (Frigyesi, 2000). Kantoren skal også inspirere menigheten til sterkere hengivenhet gjennom sang (Beer, 2011–12). Bønn uttrykker følelser, og siden følelser ikke kan formidles fullt ut med ord, tas sang og musikk til hjelp for å oppnå en tilstand av ren og total kommunikasjon med Gud (Nulman, 2007). Religiøs tro er ikke rasjonell og kan ikke forstås intellektuelt, bare oppleves. Sang og musikk skaper den emosjonelle situasjonen der troen blir mulig og naturlig (Frigyesi, 2000), og kantoren leder

denne prosessen under gudstjenesten. Ofte ledes deler av gudstjenesten av andre, gjerne ungdommer, som typisk synger enkelte salmer eller bønner som ikke har vanskelig tekst eller melodi. Kantoren har en spesielt viktig rolle under kantilering fra *Torah*, som er nedskrevet på pergamentruller uten vokaler eller tegnsetting. De ulike delene av *Torah* – og de delene av *Tanach* som leses høyt til *shabat* og helligdager – har forskjellige melodier, men disse er ikke markert i pergamentrullen og må læres fra en ekspert. Det kan ta flere år å bli fortrolig med kantileringen, men den er helt nødvendig for å forstå innholdet i teksten, da melodiene markerer ordenes uttale samt begynnelse og slutt på setninger. Følgelig er det umulig å forstå teksten i *Torah* kun på grunnlag av bokstavene (Hammer, 1994). Til husbruk finnes transkriberte utgaver av *Torah* og *Tanach* der både vokaltegn og notetegn er tilføyd, men offentlig opplesning av *Torah*, direkte fra pergamentrullen, er et religiøst påbud. Hver jøde er forpliktet til å lære *Torah*,¹⁵ og denne forpliktelsen er umulig å utføre uten melodier som gjør teksten levende.

Musikkens rolle som åndelighetens verktøy (Frigyesi, 2000) er svært tydelig i de østeuropeiske jødiske menighetene. Her vokste det frem en egen sangkunstform, som opprinnelig ikke ble betraktet som dette, da jødisk sang ikke var atskilt fra det religiøse livet ellers – *chazzanut*¹⁶. Den inneholder helt eksepsjonelle innslag av improvisasjon, ornamentering og koloratur. To forhold lå til grunn for dette. For det første var den politiske undertrykkelsen og den påtvungne segregasjonen i disse områdene så sterk at mange jødiske grupper levde uten særlig kontakt med ikke-jødiske kulturelle og musikalske strømninger, og kunne i større grad rendyrke sine musikalske tradisjoner. For det andre medførte den geografiske nærheten, spesielt i Ukraina og Romania, til Midtøsten at den orientalske melodiske arven fortsatt var sterkt levende (Idelsohn, 1929).

Det finnes sporadisk nedskrevne jødiske melodier fra middelalderen, men systematisk notasjon ble ikke utviklet før på 1700-tallet (Goldberg, 2009). Dette spilte uansett liten rolle for den østeuropeiske kantoren, da han overleverte sine melodier og teknikker muntlig til elevene. Jøder

15 Offentlig opplesning av *Torah* gir alle, også personer som ikke kan lese, mulighet til å lære *Torah*.

16 Av *chazzan* (heb. 'kantor').

hadde som regel ikke adgang til sekulære kunstopplevelser, og kantorens sang ble den viktigste formen for underholdning. *Chazzanut* var betalt arbeid, men lønnen var så lav at de fleste kantorer også var lærere i religion og hebraisk (Idelsohn, 1929). Dermed økte kravet til kantorens teologiske kunnskaper, og han ble selve symbolet på blandingen av religion og kunst.

Fra denne perioden finnes så mange melodier bevart at vi med sikkerhet vet at det orientalske preget dominerte. Melodiene hadde modal form; særlig var frygisk og dorisk modus utbredt. Kvarttoneintervallene var stort sett borte nå, men halvtoneintervallene var vanlige. Bruken av stor sekund er så utbredt i *chazzanut* at denne regnes for et jødisk intervall også der den ikke forekommer i religiøse sammenhenger (Ritzaver, 2005–06). Fast metrum og rytme ble regnet som et hinder for fri religiøs hengivenhet, og improvisasjon var kantorens foretrukne uttrykk (Idelsohn, 1929). Kantileringen fra *Torah* fulgte eldgamle regler for uttale og ornamentering (Idelsohn, 1929), og i partier med vekselsang og fellesang med menigheten måtte han holde seg til relativt enkle strofer, men kantoren kunne sette sitt unike preg på bønner og salmer med solopartier. Noen ganger kunne ornamenteringen bli for dominerende. Allerede sent i middelalderens Tyskland ble det klaget over kantorens tendens til å vise frem sin stemmeprakt heller enn å være bønneleder (Idelsohn, 1929), og i Øst-Europa ble kantorene ikke sjelden kritisert for å vektlegge underholdningsaspektet heller enn den religiøse siden av yrket.

Etter Khmelnytskyj-oppstanden og de påfølgende pogromene i siste halvdel av 1600-tallet flyktet store grupper østeuropeiske jøder vestover, og tok *chazzanut* med seg til en noe perpleks vestlig jødisk befolkning. De sefardiske menighetene i Holland og Frankrike hadde sine egne tradisjoner der de orientalske elementene ved sangen var delvis bevart, men den ashkenaziske gudstjenesteordningen var nokså fremmed for dem (Hammer, 1994). Sterkest motstand møtte *chazzanut* i Tyskland, der den religiøse sangen og musikken på dette tidspunktet var blitt nesten fullstendig germanisert og gjennomsyret av barokkens harmonier (Idelsohn, 1929). Samtidig ble de østeuropeiske kantorene beundret for sin musikalitet og sine uvanlig vakre melodier, og fra 1800-tallet ble *chazzanut* en svært populær kunstform (Wohlberg, 1987–88). Den tyske *chazzanut*

ble imidlertid ganske avslepen, og dur-moll-skalaer ble mer brukt enn modale melodier (Szabolcsi & Ederly, 2003–04). Etter at jøder fikk adgang til universitetsstudier, hadde kantorene ofte grunnutdannelse som sekulære musikere. Regelmessige kantorkonserter med både *chazzanut* og klassisk sang på programmet ble holdt i alle større menigheter i de tysktalende områdene med ikke-jøder som en stor del av publikum, og en begavet kantor var en viktig kilde til menighetens stolthet utad (Wasserstein, 2012). Den jødiske sjelen ble avdekket for offentligheten, som fant den vakker.

Chassidisk sang

Den mystiske bevegelsen innen jødedommen, chassidismen,¹⁷ som vokste frem på 1700-tallet i Ukraina og Polen, rendyrket prinsippet om sang som en uatskillelig del av jødisk rituell praksis. Eksplisitt uttrykk for glede er en chassidisk religiøs plikt, og sang er den beste måten å oppnå dette på. I tillegg vektlegges den mystiske enheten med Gud, som også enklest oppnås ved hjelp av både meditativ og ekstatisk sang (Idelsohn, 1929). Niguntradisjonen er det mest kjente chassidiske bidraget til musikkhistorien. Ordløse melodier, *nigunim*, betraktes som de reneste formene for sjelens innhold og antas dessuten å ha helsebringende virkning (Waligórska, 2013). Chassidiske retninger er sentrert rundt en *rebbe*,¹⁸ som antas å ha spesielt nær kontakt med Gud.¹⁹ Flere rebber var berømte komponister, og hver chassidiske retning har sin egen sangstil og egne melodier (Idelsohn, 1929). Nye sanger ble presentert og innlært særlig under offentlige måltider ledet av rebben eller andre fellesfeiringer av helligdager og overgangsritualer. Melodiene bestod av en blanding av *chazzanut*, lokal folkemusikk og sekulære danserytmer (Ritzarev, 2005–06). En og samme *nigun* kan inneholde vekslinger mellom rytmiske og urytmiske elementer (Idelsohn, 1929), og ledsages som regel av dans eller kraftige kroppsbevegelser. Kombinasjonen av sang og dans har til hensikt å utløse ekstra

17 Av *chassid* (heb. 'from')

18 Jiddish: 'rabbiner'

19 Denne antakelsen finnes ikke i normativ jødedom.

sterk hengivenhet og spirituell kontakt med Gud, og chassidiske musikalske sesjoner av denne typen kan vare i flere timer.

Folkemusikk

De områdene i Øst-Europa der chassidismen hadde sitt utspring overlapper nesten helt med de stedene der den mest berømte jødiske folkemusikkstilen oppstod – *klezmer*.²⁰ Formelle og uformelle ensembler av jødiske musikere og sangere opptrådte ved religiøse og sekulære fester allerede på tempeltiden (Idelsohn, 1929). I diasporaen fortsatte denne tradisjonen. Det er en religiøs plikt å underholde brudepar, og jødiske folkemusikere var særlig aktive ved de omfattende og langvarige bryllupsfeiringene. De opptrådte også ved andre overgangsritualer, som feiring av barnefødsler, og ved sterkt gledespregede religiøse fester som *purim*²¹ og *chanukka*.²² Profesjonelle *klezmer*-ensembler opptrådte også ved ikke-jødiske fester og feiringer, og denne underholdningsformen muliggjorde kontakt mellom jøder og resten av lokalsamfunnet i større utstrekning enn hva myndighetene ønsket (Waligórska, 2013).

I motsetning til synagogesangen, som alltid ble fremført på hebraisk eller arameisk, ble folkesangen som regel fremført på det lokale jødiske talespråket, som ladino²³ blant sefardiske, judeo-arabisk²⁴ blant orientalske, eller jiddish²⁵ blant ashkenaziske grupper (Angel, 2009; Idelsohn, 1929; Wasserstein, 2012). Tekstene kunne være *pijutim*, eller ha helt sekulær tematikk knyttet til dagligliv og fellesmenneskelige erfaringer, ofte med humoristisk og satirisk snert. Siden den tradisjonelle kvinne-rollen i jødedommen utspilte seg utenfor synagogen, ble folkesangen en viktig arena for kvinners utfoldelse, og allerede i middelalderen finnes eksempler på kvinnelige jødiske folkemusikere (Waligórska, 2013). De fleste jødiske barn lærte sine første sanger av sine mødre og bestemødre,

20 Av *klei* (heb. 'redskap') og *zemer* (heb. 'melodi').

21 Feires tidlig om våren.

22 Feires tidlig om vinteren.

23 Blanding av spansk og hebraisk.

24 Blanding av arabisk og hebraisk.

25 Blanding av tysk, hebraisk og slavisk.

og slik ble kvinnene de kanskje viktigste formidlerne av folkemusikken. Tekststudier av sanger på både ladino (Angel, 2009) og jiddish (Wasserstein, 2012) viser at innholdet primært dreide seg om livets dystre sider, som kjærlighetssorg, ulykkelige ekteskap, fattigdom, sult og forfølgelse; hvis hebraiske salmer og *pijutim* ble benyttet for å inspirere til religiøs hengivenhet, muliggjorde folkesangen uttrykk for og bearbeiding av hverdagens problemer og slit. Med fremveksten av både sosialismen og sionismen på slutten av 1800-tallet fikk den østeuropeiske jiddish-sangen et politisk innhold, og bidro til å styrke den jødiske identiteten hos den nye generasjonens radikale, hvorav mange tok avstand fra foreldrenes rituelle praksis, men likevel ville bevare sin jødiske kulturelle eller nasjonale identitet (Wasserstein, 2012). Den jødiske sjelen fortsatte å eksistere gjennom sangen.

Instrumentene, skalaene og dynamikken i den jødiske folkemusikken er til forveksling lik de lokale, ikke-jødiske tradisjonene, enten den ble komponert i Bagdad eller Budapest (Idelsohn, 1929). Likevel er det identifisert trekk fra synagogesangen i østeuropeisk *klezmer* (Wohlberg, 1999). En lang rekke jiddish-sanger er komponert over den dorisk-ukrainske modus som brukes mest i ashkenaziske synagoger, og som likner en naturlig moll-skala (Wohlberg, 1999). Denne modus var særlig populær til sanger som omhandler sorg, smerte og bekymringer. Til muntre sanger ble lokale eller felles-europeiske danserytmer foretrukket (Wohlberg, 1999). Fremføringspraksisen på det vanligste jødiske folkemusikkinstrumentet, fiolinen, viser også innflytelsen fra *chazzanut*. *Klezmer*-fiolinen etterlikner den menneskelige stemme og dens følelsesuttrykk, som latter, sang, sukk, stønn og gråt (Waligórska, 2013). Fiolinen kan dessuten spille kvarttoner, og dermed uttrykke den eldgamle synagogale ornamenteringen som kjennetegner *Torah*-kantileringen.

I de tysktalende landene foretrakk de fleste jødene den samme musikken som det borgerlige samfunnet, det vil si klassisk musikk og opera (Efron, 2016). Likevel ble *klezmer* svært populært som underholdningsmusikk i vest, særlig til løsslupne feiringer som bryllup, *purim* og *chanukka*. I de høykulturelt pregede menighetene, særlig i Berlin, Frankfurt og Wien, ble østjødiske innflytteres rituelle praksis og manglende sekulære utdannelse betraktet med skepsis, men musikken de tok

med seg skapte en følelse av fellesskap. I øst hadde *klezmer*-musikerne bidratt med økt kontakt mellom jøder og ikke-jøder. I vest hjalp de jøder og jøder med å nærme seg hverandre (Waligórska, 2013). Denne prosessen ble sterkere ettersom den politiske forfølgelsen økte på 1930-tallet og jøder ble forbudt å fremføre musikk av ikke-jødiske komponister eller å benytte storsamfunnets kulturtilbud (Wasserstein, 2012).

Med økende jødisk emigrasjon til USA på 1800-tallet spredte *klezmer* og jiddish-sang seg til den nye verden, og etter 1945 var det her stort sett all europeisk-jødisk folkemusikk eksisterte.²⁶ *Klezmer* kom tilbake til Europa da amerikanske jødiske musikere begynte å utforske sine foreldres røtter og historie, og den påfølgende enorme interessen for *klezmer*- og jiddish-kultur i spesielt Tyskland og Polen var amerikansk initiert og ledet (Waligórska, 2013).

For europeiske jøder er gjenopplivningen av *klezmer*- og jiddish-kulturen overveiende positiv, og, for de som ikke er religiøse eller medlemmer av en menighet, en viktig kilde til identifikasjon med historien og tidligere generasjoner (Waligórska, 2013). Offentlige jødiske kulturfestivaler og *klezmer*-konserter kan være inngangsbilletten til medlemskap i en menighet eller religiøs praktisering. Spesielt blant holocaust-overlevende kan musikken åpne for bearbeiding av traumatiske deler av egen familiehistorie, og bidra til en positiv opplevelse av å være jøde. Musikkens evne til å vekke sterke emosjoner uten at den krever verbalisering av opplevelsene har antakelig sentral betydning her (Friedmann, 2013; Sloboda, 2005). Der hvor unge *klezmer*-musikere eksplisitt har gått inn for å lære både språk og fremføringspraksis av eldre jøder som kan ha skjult sin identitet nesten hele livet, har dette vært fruktbart for begge parter. Dette er relevant særlig i tidligere kommunistiske land, hvor den antisemittiske forfølgelsen fortsatte etter 1945. Kritiske stemmer påpeker derimot at konserter og kulturfestivaler kun fremmer et overflatisk og idyllisk bilde av hva jødisk religion og kultur er, og at offentlige myndigheter kan dekke over regional antisemittisme ved å smykke seg med bevilgninger til jødiske kulturtiltak. Videre har ikke-jøders interesse for *klezmer* blitt

26 Det moderne Israel ønsket å utvikle en egen israelsk folkemusikk i levantinsk stil og så med misbilligelse på den europeisk-jødiske musikalske arven.

kritisert for å nærme seg kulturell appropriering eller for å behandle jødisk religion og kultur som ren underholdning (Waligórska, 2013). Til tross for slike betenkelige aspekter, viser de få undersøkelsene som er foretatt at denne utviklingen betraktes som utelukkende verdifull for nesten alle jødiske respondenter (Waligórska, 2013).

Radikal reform i Tyskland

Opplysningstiden hadde enorme konsekvenser for jødisk liv og religiøs praksis i Vest-Europa. Den begynnende politiske emansipasjonen av de tyske jødene i kombinasjon med Moses Mendelssohns (1729–86) forslag til jødiske teologiske reformer medførte en til da uovertruffen jødisk deltakelse i storsamfunnets institusjoner for høyere utdanning og kultur (Nachama et al., 2001). Den filosofiske opplysningstiden sammenfalt med betydelige endringer i musikkverdenen. Musikken ble spredt fra kirkene og hoffet og ut i det fremvoksende borgerlige samfunnet, som de lokale jødene ønsket å tilhøre (Efron, 2016). Tidens estetikk vektla behagelig lyd, både i form av dagligtale og underholdning. Mendelssohns elev David Friedländer (1750–1834) definerte språket, både ordforrådet og uttalen, som avgjørende for foredling av følelser og raffinering av tanker. Kultivering av det jødiske øret ble en sentral oppgave for den nye generasjonens jødiske foreldre og lærere. Endringer i lydbildet ble en vei ut av ghettoen. Opplyste jøder skulle tale korrekt tysk seg imellom, ikke jiddish, og lese hebraisk med sefardisk uttale, ikke med ashkenazisk aksent (Efron, 2016). For jøder ble musikken nå mer enn en naturlig del av det rituelle livet, den antok karakter av et avansert håndverk som måtte tilegnes gjennom formelle studier. Mendelssohn mente musikken representerte den høyeste kunstformen, og mottok selv undervisning i harmonilære og klaver (Efron, 2016). Storsamfunnets vekt på kulturell dannelse i kombinasjon med økende politisk frihet medførte at musikkstudier ble obligatorisk for jøder som ønsket å vise lojalitet til sitt hjemland.

Generasjonen etter Mendelssohn lot synagogemusikken spille hovedrollen i arbeidet med å reformere jødedommen. Jødisk rituell og sekulær sang hadde alltid latt seg påvirke av lokale tradisjoner, og nå forsøkte en

gruppe reformister, ledet av Israel Jacobson (1768–1828), å gjøre den jødiske gudstjenesten så lik den protestantiske kristne som mulig. Jacobsons reformsynagoge i Seesen ble innviet i 1810, med forkortet gudstjeneste der store deler ble gjennomført på tysk og med en klokke som ringte ved bønnetidens begynnelse (Efron, 2016). *Chazzanut* ble avskaffet, kantorrollen ble fjernet, og de fleste bønnene ble lest, ikke sunget. Den mest dramatiske endringen var imidlertid bruk av orgel under gudstjenesten. Orgelet var blitt forsøkt innført allerede på 1600-tallet i bøhmiske synagoger, men ble regnet for å være et så kristent instrument at det ikke ble populært (Goldberg, 2009; Idelsohn, 1929). Orgelet passet imidlertid godt til reformbevegelsens musikk, der nye sanger ble komponert, som oftest av kristne musikere, i en stil som tok utgangspunkt i både Bachs koraler og sefardiske melodier fra den iberiske halvøy (Efron, 2016).

Jacobsons reformer ble videreført til Berlin, men nådde sitt høydepunkt med ferdigstillingen av den nye synagogen i Hamburg i 1818. Der ble nok et radikalt skritt tatt med innføring av kvinnelige kormedlemmer (Idelsohn, 1929). De forventede protestene mot denne utviklingen dreide seg hovedsakelig om den nye musikken. Den ble oppfattet som kald og kjedelig (Ruben, 2009–10), og ren opplesning av bønner og *Torah*-utdrag klarte ikke å inspirere menigheten til religiøs hengivenhet, selv om bruken av tysk gjorde gudstjenesten lettere tilgjengelig for mange. Særlig ble avskaffelsen av kantoren kritisert, da menigheten savnet de orientalske tonene (Idelsohn, 1929). Hvis en jødisk gudstjeneste ikke hadde noe annet å tilby enn en protestantisk tilsvarende, kunne en like gjerne bli hjemme på *shabbat* og helligdager, eller enda verre, la seg døpe (Wasserstein, 2012). Den radikale reformen var i ferd med å skape kristne sjeler i jødiske kropper.

Både som resultat av protester fra de som fortsatt ønsket å praktisere jødedommen og som forsøk på å gjøre jødedommen attraktiv for den oppvoksende generasjon, som stadig mer definerte seg som del av stor-samfunnet heller enn som jøder, ble de radikale reformene bremsset. De reformerte menighetene begynte igjen å ansette kantorer, og orglene ble mindre brukt.²⁷ Moderat reform ble løsningen, og to komponister ble dens viktigste eksponenter.

27 Menigheter som motsatte seg reform av gudstjenesten ble deretter kalt ortodokse.

Moderat reform i Wien og Berlin

Da den jødiske menigheten i Wien innviet sin nye synagoge i 1826, ble Salomon Sulzer (1804–90) ansatt som kantor. Han var oppvokst med *chazzanut*, og hadde sekulær musikkutdannelse. Hans oppdrag var å forene de tradisjonelle jødiske melodiene med moderne kunstmusikk. Sulzers samling av synagogesang for alle typer gudstjenester og religiøse ritualer, *Schir Zion*, endret synagogemusikkens historiske kurs (Lubin, 1985–86). De fleste melodiene var hans egne komposisjoner, noen var signert andre komponister – Franz Schubert tonesatte salme 92 – og noen var lokale folketoner²⁸ (Idelsohn, 1929).

Den første motstanden mot alle musikalske endringer forsvant i møte med skjønnheten i Sulzers sanger. Frasene var korte og konsise, med fast rytme og takt, harmoniseringen var inspirert av vestlig kontrapunkt, og kantoren ble ledsaget av et firstemt kor.²⁹ *Chazzanut* kom til en viss grad til uttrykk, men kantoren skulle ikke være «entertainer» (Idelsohn, 1929). Sulzer betonte synagogesangens verdighet, krevde at kantoren og korsangerne skulle være like godt sekulært som religiøst utdannet, og forlangte like stor respekt for menighetens musikere som for rabbinerne. Sulzers sangstil ble nesten fullstendig dominerende i Sentral-Europa i siste halvdel av 1800-tallet. Hans virke hadde dessuten politisk betydning for menigheten i Wien, som var i ferd med å splittes i en radikal og konservativ del. Den moderat reformerte gudstjenesten bidro til å blegge striden mellom de ulike fløyene (Ruben, 2009–10).

Nord for Alpene fant en liknende utvikling sted. I Berlin ble Louis Lewandowski (1821–94) ansatt som sanglærer i 1840, og var en kort periode elev av Sulzer. I 1864 ble han musikkansvarlig for Neue Synagoge, der orgel og andre instrumenter ble brukt. Han hadde lært *chazzanut* av kantorer som kom østfra, og var den første tyske jøde som ble klassisk utdannet fra konservatoriet i Berlin. Felix Mendelssohn var Lewandowskis viktigste inspirasjonskilde, og han innførte *chazzanut* over klassisk lest; *cantabile*-stilen er hans varemerke (Idelsohn, 1929). Som hos Sulzer er

28 Den mest berømte melodien som brukes til chanukka-sangen *Maoz tzur* i den vestlige verden er Sulzers variasjon av en østerriksk folkevise fra 1500-tallet.

29 Det fantes ikke orgel eller andre instrumenter i denne synagogen.

Lewandowskis melodier lette å følge for menigheten, og flere av dem er inspirert av lokale folketonar, men Lewandowskis verk har sterkere bruk av gamle synagogemodi (Idelsohn, 1929). Lewandowski drev utstrakt undervisning av yngre kantorer, og verksamlinger *Kol Rinah* og *Todah Wezimrah* danner ennå det musikalske grunnlaget for de fleste menighetene i Nord-Europa. Disse to komponistene kan sies å ha videreutviklet den jødiske sjelen med den bevisste kombinasjonen av *chazzanut* og klassisk form. I motsetning til barokkens liturgiske jødiske sang var den moderate reformens tonespråk klart gjenkjennelig som jødisk.

Synagogesangen i Oslo

Jøder fikk tillatelse til å bosette seg i Norge først i 1851, og de første kom fra Nord-Tyskland og Danmark. Deres liturgiske melodier var Lewandowskis. Senere kom en lang rekke jøder fra det russiske imperiet, og de hadde med seg mer tradisjonell *chazzanut* og jiddish-sanger. Den eneste synagogen i Oslo som fortsatt er i bruk, ble innviet i 1920.³⁰ Samme år ble Jacob Fried ansatt som kantor. Han hadde religions- og musikkutdannelse fra Tyskland. Han grunnla og ledet flere kor i menigheten, og komponerte egne melodier som fortsatt er i bruk i Oslos gudstjeneste. Kantor Fried virket til 1942, da han sammen med nesten halvparten av Norges jøder ble deportert og drept.

Etter 1945 hadde menigheten i Oslo flere kantorer med ungarsk bakgrunn (Mendelsohn, 2019). Deres ferdigheter i *chazzanut*, kjennskap til chassidisk sang og innføring av kor for både barn og voksne ble et viktig supplement til Lewandowski-stilen. Særlig var Mór Tamburs (kantor og religionslærer 1965–83) innflytelse sterk. Også andre sentraleuropeiske jøder kom til Norge etter krigen, og noen av deres sangtradisjoner har satt sitt preg på gudstjenesten i Oslo, særlig til *rosh hashana* og *jom kippur*. Med Boaz Wultz i 1983 fikk menigheten for første gang en israelsk kantor, men også hans slektsbakgrunn var ungarsk. Hans farfar Jehuda Wultz var kantor i Øst-Ungarn, og komponerte flere melodier som hans

³⁰ Instrumenter brukes ikke, da synagogen følger ortodoks ritus. Unntaket er *shofar*, som brukes til *rosh hashana* og etter *jom kippur*.

sønnesønn tok med seg til Oslo og som fortsatt brukes her. Gjennom ekte-skap og annen migrasjon har menigheten i Oslo også mottatt sefardiske melodier, ofte i barokkstil (Molenaar, 2000). De siste tiårene har Oslo hatt flere israelske kantorer som har påvirket gudstjenesten med moderne israelske og orientalske melodier. Sangstilen i Oslos synagoge er dermed eklektisk, med den tyske tradisjonen i bunnen og krydret med *chazzanut*-innslag, østeuropeiske folketonen, sefardiske melodier og moderne israelske sanger. I tillegg kan kantoren improvisere etter tid og situasjon, for eksempel hvis *shabat* faller på 17. mai – da hender det at avslutningssalmen synges på melodien til «Ja, vi elsker».

Avslutning

Den jødiske kroppen utgjøres av de religiøse ritualene, og den jødiske sjelen består av musikk (Idelsohn, 1929). Et komplett jødisk menneske blir derfor umulig uten sangen og musikken. Felles musikk er en av de viktigste identitetsmarkørene for en gruppe (Hargreaves & North, 1997), og skriftlige referanser til hvordan ulike synagogemelodier påvirker menighetens religiøse opplevelser er bevart fra de fleste epoker i jødisk historie (Friedmann, 2012). Sangen og musikken er åndelighetens foretrukne kommunikasjonsmiddel, enten mottakeren er Gud eller andre mennesker. I tillegg til å forskjønne og gi liv til ritualene kan menighetens samarbeid om sang og musikk styrke individets jødiske identitet og bidra til samhold i gruppen. Både enkeltindividet og menigheten ernærer seg spirituelt av musikken. En jødisk gudstjeneste der bønnene og tekstene leses uten å synges er fullstendig livløs.

Melodiene som brukes i en gudstjeneste eller ved religiøse ritualer er spesielt viktige for dem som ikke forstår hebraisk; de deltar i bønnen ved å nynne og tralle sammen med de andre. Endringer i lydbildet, for eksempel hvis en ny kantor innfører en helt ukjent melodi til en vanlig salme, blir spesielt opprørende for dem. Gjennom hele jødedommens historie har innføring av musikalske endringer ført til sterke protester, særlig der endringene har bestått i å etterlikne de ikke-jødiske naboene. Det kjente og kjære ved melodiene vekker positive emosjoner og en følelse av tilhørighet og identitet. Drastiske musikalske endringer kan oppleves

som at sjelen fjernes fra kroppen eller erstattes av noe helt ukjent, slik at mennesket ikke lenger er i balanse. Samtidig er alle jødiske tradisjoner i kontinuerlig utvikling. De siste 3000 års historie har lært oss at det vi kaller jødisk sang og musikk ikke alltid kan atskilles fra og i noen tilfeller er direkte overtatt fra andre grupper og kulturer. Selv om et minste felles multiplum av bønn og tekstresitering kan gjenfinnes på tvers av alle jødiske retninger, har den jødiske kroppen mange ulike former og farger. I den jødiske sjelen bør det derfor være plass til like mange forskjellige melodier.

Referanser

- Angel, M. D. (2009). *Foundations of Sephardic spirituality*. Jewish Lights Publishing.
- Beer, B. (2011–2012). Enhancing the Yamim Noraim prayers through synagogue chant as reflected in rabbinic tradition: The significant role of the sheliach tzibbur. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 31(1), 17–30.
- Donin, H. H. (1991). *To pray as a Jew*. Basic Books.
- Efron, J. M. (2016). *German Jewry and the allure of the Sephardic*. Princeton University Press.
- Fagin, Y. (2008–2009). The function of Talmudic chant and cantillation. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 30(1), 15–32.
- Friedmann, J. L. (2012). *Social function of synagogue song*. A Durkheimian approach. Lexington.
- Friedmann, J. L. (Red.). (2013). *Emotions in Jewish music. Personal and scholarly reflections*. University Press of America.
- Frigyesi, J. (2000). The practice of music as an expression of religious philosophy among the East-Ashkenazi Jews. *Shofar*, 18(4), 3–24.
- Goldberg, G. (2009). Mahazor ha-hayim: Life cycle celebration in the song of the Ashkenazic synagogue. *Association for Jewish Studies Review*, 33(2), 3051–3339.
- Hammer, R. (1994). *Entering Jewish prayer*. Schocken Books.
- Hargreaves, D. J. & North, A. C. (Red.). (1997). *The social psychology of music*. Oxford University Press.
- Idelsohn, A. Z. (1929). *Jewish music in its historical development*. Holt.
- Kligman, M. (2014). Judaism and music. I F. B. Brown (Red.), *The Oxford handbook of religion and the arts*. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195176674.013.015>
- Landau, Y. A. (2005–2006). Ulevi'im leshiram ulezimram: And the Levites to their song and music. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 27(1), 39–42.

- Lubin, A. (1985–1986). Salomon Sulzer's Schir Zion, volume one: A survey of its contributors and its contents. *Musica Judaica*, 8(1), 23–44.
- Mendelsohn, O. (2019). *Jødenes historie i Norge – gjennom 300 år*. Press.
- Molenaar, A. (2000). The music of the Amsterdam Sephardim: A musicological survey. *Shofar*, 18(4), 26–47.
- Nachama, A., Schoeps, J. H. & Simon, H. (2001). *Juden in Berlin*. Henschel.
- Nulman, M. (2007). Rabbi Joseph Soloveitchik's reflections on Jewish music. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 29(1), 17–23.
- Ritzarev, M. (2005–2006). The augmented second, Chagall's silhouettes, and the six-pointed star. *Musica Judaica*, 18(1), 43–69.
- Ruben, B. (2009–2010). Music, liturgy and Reform Judaism in the mid-nineteenth century America: Rabbinic perspectives. *Musica Judaica*, 19(1), 165–182.
- Sloboda, J. (2005). *Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function*. Oxford University Press.
- Szabolcsi, B. & Erdely, S. (2003–2004). Problems concerning the history of Jewish music. *Musica Judaica*, 17(1), 142–154.
- Sugarman, C. (2005–2006). The Levites and the Levitical choir. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 27(1), 6–19.
- Waligórska, M. (2013). *Klezmer's afterlife. An ethnography of the Jewish music revival in Poland and Germany*. Oxford University Press.
- Wasserstein, B. (2012). *On the eve. The Jews of Europe before the Second World War*. Simon & Shuster.
- Wohlberg, M. (1999). The music of the synagogue as a source of the Yiddish folksong. *Musica Judaica*, 14(1), 33–61.
- Wohlberg, M. (1987–1988). The Hazzanic recitative. *Musica Judaica*, 10(1), 40–51.