

MUZIKA JEVREJA SAGLEDANA KROZ OSOBNOSTI MUZIČKE TRADICIJE SEFARDA, JEMENIĆANA I AŠKENAZA

Istorija Jevreja, narodne i verske zajednice poreklom iz Mesopotamije, počinje nomadskim periodom iz 2000. godine pre nove ere. Jevreji su, sa kratkotrajnim mirnim periodima tokom istorije, zadržali nomadski način života, koji je bio uslovljen velikom netrpeljivošću naroda ostalih veroispovesti, odnosno stalnim ratovima i proganjanjima. Te stalne migracije su dovele jevrejsku kulturu u blizak kontakt sa svim nacijama Evrope i većinom nacija Azije, pa je tako i došlo do mnogobrojnih međusobnih uticaja na relaciji judaizam–hrišćanstvo/muslimanstvo.

U ovom radu će prvenstveno biti razmatrana muzika jevrejske sinagoge, kao najjačeg predstavnika muzike i kulture ovog naroda. Njen razvoj je posebno zanimljiv zbog otežanih uslova održavanja kontinuiteta, i biće sagledan kroz tri glavne jevrejske tradicije – sefardsku, jemensku i aškenasku.

Istorijski, započinjemo posle rušenja Drugog hrama, 70. godine naše ere, kada muzika Jevreja gubi svoje teritorijalno jedinstvo, rasipa se i postaje odraz migracije Jevreja po svetu. U Hramu je brigu o muzici vodilo odabrano pleme – Leviti; njihova umetnost je predstavljala strogo čuvanu tajnu: bila je bogato razvijena i brižljivo negovana.

Postoje tri glavne tradicije u istoriji jevrejske muzike: jemenska, sefardska i aškenaska. One neosporno imaju zajedničku tradiciju, koja se u liturgiji ogleda u tome što su sve tri zasnovane na Mišna–tipovima molitvenih melodija, a muzički su zasnovane na palestinskim i vavilonskim tradicijama iz III veka naše ere.

Sledeća tabela pokazuje teritorijalnu rasprostranjenost svake od tri pomenute tradicije:

JEVREJI JEMENA	
Etiopija	Vavilonija
AŠKENAZI	
Zapadna Evropa (<i>Francuska/Nemačka</i>)	Istočna Evropa (<i>Istočni Sloveni</i>)

	SEFARDI		
	Italija (<i>Đerba, Maroko</i>)	Balkan	Bliski Istok (<i>Kurdistan, Alepo</i>)
Severna Afrika		Južna Francuska (<i>Provansa</i>)	Holandija Engleska

SEFARDI

Razgranata tradicija Sefarda potiče iz jednog jezgra – Španije. Glavni uzrok rasprostranjenosti sefardsko–španske tradicije je progon Jevreja iz Španije 1492. godine, posle koga se većina Jevreja nastanila duž obala Mediterana (Jevreja je u ovom području bilo i ranije), odnosno u nešto severnijim evropskim državama.

Stara, jedinstvena tradicija Sefarda (koja podrazumeva i muzičku tradiciju), raspala se nakon proterivanja iz Španije na tri glavna područja, koja su obuhvatala:

1. *levantsku grupu* /Istočno Sredozemlje (Palestina, Severna Afrika, Turska, Sirija, Irak, Grčka), koja je bila pod jakim uticajem turske i arapske kulture.

2. *romansku grupu* /Italija (Livorno kao centar) i Južna Francuska (Bordo, Marselj), koja je bila pod uticajem Italije i Francuske.

3. *holandsku grupu* /Holandija i delom Engleska, koja je bila pod uticajem anglosaksonskih i nemačkih tradicija.

Izuzetno mesto u razvoju sefardske tradicije predstavlja činjenica da su Jevreji iz regiona francuskog Mediterana (Avinjon, Karpentras) bili pod papskom jurisdikcijom i zaštitom sve do Francuske revolucije. Zahvaljujući tome, u sefardskoj tradiciji su sačuvani pojedini starinski hebrejski elementi, što je rezultovalo verodostojnim očuvanjem stare tradicije, ali i izvesnom strategijom; tako se pojanje Sefarda u poslednjih 250 godina uopšte nije razvijalo. Njegova umetnička interpretacija je poslednjih desetleća oživela, naročito u Francuskoj, ali uz striktno pridržavanje tradicije. Sa druge strane, Sefardi iz levantske grupe su donekle primili turske i arapske uticaje, pa se zahvaljujući tome njihova tradicija proširila daleko na Istok, iz Bagdada.

Muzika italijanskih Jevreja

Tokom mnogih vekova pojanje u sinagogi je bilo na nivou stilizovane narodne pesme; prelazak u sferu prave, umetničke muzike započeo je u periodu rane renesanse, i bio je najuočljiviji i najrazvijeniji u Italiji.

Najpre treba objasniti instituciju geta, njen nastanak i uticaj na jevrejsku muziku uopšte.

Četvrti lateranski savet, pod papom Inoćentijem III (godine 1215) odlučio je da što je moguće više odvoji Jevreje od njihovih hrišćanskih sugrađana smeštajući ih u odvojene delove grada (naselja), koji su bili nazvani "Ghetti" i zatvarani sa prvim sumrakom. Tako je socijalna ili profesionalna komunikacija postala praktično neizvodljiva. Trebalo je da prođu otprilike dve generacije, pa da odluke ovog dekreta počnu da se striktno sprovode u delo; tako su od 1270. godine pa sve do kraja XV

veka Jevreji bili gotovo potpuno izolovani, a istovremeno izloženi neprijateljskom raspoloženju svojih sugrađana, koje su na sve moguće načine forsirali franciskanski i dominikanski monasi.

Pod takvim okolnostima, kada je svaka tradicija bila verno i dosledno čuvana unutar geta, nije bilo nikakvih mogućnosti za razvoj. Geto nije ubio judaizam i njegove institucije, ali ih je primorao na stagnaciju i postepeni pad – zbog toga je i logično da iz tog perioda praktično nema nikakvih podataka o jevrejskoj muzici.

Po jevrejske muzičare stvari kreću nešto nabolje već u XV veku; postoje dokumenti koji govore o angažovanju dva jevrejska muzičara na dvoru pape Lava X (1515/21). Bili su to Jacob Sansecolo (pretpostavlja se da je ovaj kompozitor poslužio kao model Rafaelu za sliku *Apolo u Mont Parnasusu*) i Đovani Marija (Giovanni Maria), koji je svome prezimenu u čast pape, dodao – "De Medicis". U XVI veku je bilo dosta jevrejskih muzičara – "spoljnih saradnika", od kojih su najznačajniji bili oni angažovani na dvoru vojvoda od Mantue: Abramo dall'Arpa Ebreo, Isacchino Massarano, David da Civita i Allegro Porto.

Krajem istog veka na scenu stupaju dve izvanredne ličnosti: rabin Leon da Modena i njegov štićenik Solomon de Rossi il Ebreo; njih dvojica su podigli sinagogalnu muziku na visok nivo tadašnje hrišćanske muzike. Inicijativa je došla od rabina, jedne od najinteresantnijih ličnosti jevrejske muzičke tradicije i istorije. Sjajan, pravi skolastičar, čovek koji je promenio (kako sam navodi) 26 različitih zanimanja (između ostalog bio je kompozitor i dirigent, alhemičar, kockar, plodan pisac) – osnovao je muzičko društvo u getu, u Veneciji.

Jedan od njegovih sledbenika – Giulio Morosini – daje nam opis Modenine "Accademia Musicale": "Praksu koja je podrazumevala dvostruke horove, tada veoma popularnu u Veneciji, rabin iz Modene uveo je u Geto, s tim da je sam komponovao horove u stilu Gabrijelija."

Ipak, najveća rabinova zasluga jeste u tome što je naveo Solomona de Rossija da komponuje knjigu sinagogalne muzike. Taj rad, nazvan *Pesme Solomonove*, koji je Bradagino objavio u Veneciji 1620. godine, sadrži 30 horova. Rosijeva saradnja sa Monteverdijem, koja se ogleda u zajedničkom komponovanju drame *Maddalena* (Sacra Rappresentatione di Giov. Batt. Andreini Fiorentino), 1617. godine, uticala je na njegov stil komponovanja, koji je veoma sličan Monteverdijevom stilu. Nažalost, Rosijeve kompozicije sadrže vrlo malo elemenata jevrejske tradicije.

Zasluga za očuvanje delova stare jevrejske tradicije na muzičkom planu (teritorija Italije) pripada venecijanskom plemiću, hrišćaninu, Benedettu Marčelu (Benedetto Marcello), (1686–1739). On je sakupljao tradicionalna pojanja (ili pesme) venecijanskih Jevreja, i koristio ih kao cantus firmuse u svojim kompozicijama (prvih 50 psalama – "Estro poetico–armonico" – objavljeno je 1724/27).

Potreba za očuvanjem starih psalmodičnih melodija može se objasniti zakasnelim interesovanjem (koje vuče korene iz ranijih sličnih humanističkih ideja) za naučnim proučavanjem i iskorišćavanjem oblasti jevrejske istorije i literature.

Danas, zahvaljujući dokazima koje su pronašli Idelson i Werner, znamo da je izvestan broj Marčelovih jevrejskih melodija nastao između XII i XIV veka u

Španiji i centralnoj Evropi. Evo tri najinteresantnija primera u kojima je uočljiv arapski, pa i gregorijanski uticaj:

(a) Intonazione degli Ebrei spagnuoli sopra *Od'cha ki anilhani*



The musical notation for (a) consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, starting on a G4 and moving generally upwards. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and note values.

(b) Intonazione degli Ebrei tedeschi sopra *Maos Zur*



The musical notation for (b) consists of three staves. The first staff begins with a G4 and features a mix of eighth and quarter notes. The second and third staves continue the melody, showing a more complex rhythmic structure with some longer note values and rests.

(c) Intonazione degli Ebrei spagnuoli su'l Salmo: *Shiru Ladonai*



The musical notation for (c) consists of three staves. The first staff starts on a G4 and features a series of eighth notes. The second and third staves continue the melody, characterized by long, sweeping lines that connect many notes, suggesting a more fluid and continuous melodic style.

Muzika Jevreja centralne Evrope

Muzika Jevreja centralne Evrope je od posebnog značaja za muzikologe, zbog asimilacije stranih elemenata, ali i očuvanja sopstvenog identiteta.

Najznačajniji muzički dokument je zbirka svećanih pesama za festivale i velike praznike, koja je već u XV veku bila poznata pod nazivom *Missinai melodije* ili *Melodije sa Sinaja*. One predstavljaju najviše muzičko ostvarenje nemačkih Jevreja, sve do XIX veka, a ujedno su u svakoj muzičkoj i tekstualnoj frazi verni odraz mističnih čežnji progonjenog naroda.

Nekoliko motiva *Missinai melodija* nastalo je u burgundskoj umetničkoj muzici sa kraja XII i početka XIV veka, i pokazuje prilične sličnosti sa nekim kompozicijama Gijoma de Mašoa; zajednički elementi predstavljaju potpuno integralne delove tradicionalnog stila evropske sinagogalne muzike.

Ovaj stil je bio prepun tzv. "lutajućih motiva", koji su se ubrzo sjedinili sa izvesnim hebrejskim idejama i muzičkim frazama, te su s vremenom prerasli u prave lajtmotive. Evo tih zajedničkih elemenata:

The image displays two columns of musical notation, labeled (a) and (b). Each column contains three staves of music. Column (a) shows motifs from 'Kol Nidre', Machaut's compositions, and 'Olenu (Adoration)'. Column (b) shows motifs from 'Tal-Kaddish', Machaut's compositions, and 'Tefilla (Chief prayer)'. The notation is in a medieval style, using square notes on a four-line staff with a clef and a key signature of one flat.

Region u kome je izvršena ova asimilacija elemenata sa burgundskom muzikom obuhvata stare jevrejske zajednice Rhinenlanda – i to gradove: Vorms, Majnc, Spejer, Treves i Strazbur; tamo je pronađena iznenađujuće velika srodnost sa zapadnonemačkim i istočnofrancuskim narodnim pismama, od kojih su mnoge kasnije integrisane i pridodate starijim elementima i u stilu jevrejskog pojanja. Mnoge nemačke pesme su modifikovane u ritmu i tonalitetu (transponovanje u druge moduse), postavši deo centralnoevropske sinagogalne muzike. Ova vrsta adaptacije se, međutim, završila oko 1600. godine, kada su mnogi Jevreji, podvrgnuti pritiscima i uznemiravani čestim regionalnim ratovima, bili primorani da se sele u Poljsku, Rusiju ili Italiju.

Ove migracije su uslovile ubrzani pad zapadnoevropske i centralnoevropske sinagogalne muzike.

Za razliku od Jevreja iz arapskog sveta, evropski Jevreji su pokazivali vrlo malo interesovanja za muzičku teoriju.

Postoji, ipak, izuzetak, koji vredi pomenuti: godine 1342. izvesnog Lea Hebraeusa (rabin Levi ben Gerson/Gersonides), zamolio je Filip de Vitri da "pokaže izvesne pretpostavke o muzičkoj nauci". Da bi odgovorio zahtevu, Leo Hebraeus je napisao delo *De numeris harmonicis*, u koje je uvrstio i de Vitrijeve sisteme prolacija, baziranih na čvrstim matematičkim osnovama; ovaj sistem se, kao što je i poznato, ubrzo pokazao najpovoljnijim za dalji razvoj Ars nove, kao i sistema koji su usledili.

JEVREJI JEMENA

Jemenska tradicija je najstarija i u liturgijskoj molitvi najčistija od stranih uticaja. Ova činjenica ima istorijske i političke osnove.

Jevreji Jemena su, za vreme kritične epohe hašmonejskih kraljeva, izišli iz Palestine (to je period koji obuhvata oko 1000 godina pre i posle Hristovog rođenja) i nastanili se na jugu Arabijskog poluostrva (današnji Jemen). Sa ostalim Jevrejima su veoma retko dolazili u dodir, mada je očigledan uticaj koji je na njihovu liturgijsku ceremoniju izvršila vavilonska Akademija rabinskog judaizma. Sa hrišćanstvom gotovo da nisu imali kontakte; posle perioda ratova, Jevreji su potpali pod vlast islamskih imama iz Jemena.

Različite dinastije imama držale su jemenske Jevreje u strogoj izolaciji pa su, u situaciji kada nisu mogli da asimiliraju strane uticaje, niti da dođu u dodir sa drugim Jevrejima, sačuvali u izvornom obliku svoje tradicije sve do XIX veka. Tome je doprineo i "zakon" po kome je svako odstupanje od starih običaja smatrano grehom i strogo kažnjavano. Tek od ponovnog naseljavanja Jevreja u Palestinu (od 1875.) Jevreji Jemena su počeli da napuštaju svoju staru domovinu. Otprilike u isto vreme, dakle negde krajem XIX veka, Idelskon je započeo sa studijama folklora Jevreja Jemena.

Utvrđeno je da su oni govorili arapskim jezikom, ali su za molitve i verske obrede koristili isključivo hebrejski jezik, odnosno tekstove na njemu.

Srednjovekovni hebrejski izvori iz Jemena (XII i XIII vek) tačno pokazuju kontinuitet liturgijskih tekstova; kako za proučavanje muzike nedostaje notacija, upućeni smo na metod upoređivanja.

Pre svega pada u oči mali ambitus jemenske duhovne muzike. Malo koji napev, odnosno melodija, dostigne raspon oktave; intervalski skokovi preko velike terce su retki, kao i skokovi kvinte. Uprkos mini-intervalima, jemenski Jevreji su poznavali trećinske i četvrtinske tonove, a tonalni sistem im je po karakteru bio tetrahordan, i počinjao je modalno. Još je Idelskon uočio sličnost jemeničanskih sa gregorijanskim melodijama.

AŠKENAZI

Najviše zapisanih pesama, ali i najviše odstupanja u stilu i izvođenju, nalazimo kod Aškenaza, to jest Jevreja koji su živeli na području između istočne Francuske i Nemačke, i između Lenjingrada i Moskve. Kako nam je poznato da sefardska tradicija potiče iz Vavilona i severne Afrike, tako znamo i da aškenaska dolazi iz Palestine.

Jevreji Aškenazi su došli iz Palestine u karolinšku Evropu pa im se javljaju i tragovi u delu *Manzor Vitry*. Kompilator melodija za ovu zbirku je, verovatno, živeo u severoistočnoj Francuskoj, i ostavio nam tačnu predstavu o liturgiji Aškenaza. Nije mu bila poznata muzička notacija, samo mozarapski akcenti (sistem ekfonetskih oznaka, detaljnije u poglavlju o notaciji). Otprilike iz istog perioda, a to je XI vek, potiče i najstariji rukopis jevrejske muzike: *Himna povodom Mojsijeve smrti*, čije je stihove, a može se pretpostaviti i melodiju, napisao izvesni Amr ibn Sah'l. Ova himna je bila zapisana lombardijskim neumama, na četvorolo-

nijskom sistemu; pronađena je u Kairu, mada se pretpostavlja da je napisana u severnoj Italiji, možda u Raveni.

Melodika je modalna – modulira iz dorskog u, uslovno nazvan, hipofrigijski modus; očigledno je napisana u slobodnom metru, ali postoje naglasci za stihove. Postoji izvesna sličnost sa onovremenim tropama, odnosno nama poznatim gregorijanskim pesmama:

Himna povodom Mojsijeve smrti:



Muzika Jevreja istočne Evrope

Jevreji, koji su u periodu od XIV do XVI veka iz zapadne Evrope emigrirali u Poljsku i Rusiju, naišli su, u svojoj novoj domovini, na već formirane jevrejske komune. Većina tih starosedelaca, odnosno ranijih doseljenika, posle bega iz Persije ili Vizantije, živela je u jugoistočnim oblastima i govorila staroslovenskim ili tatarskim jezikom. Nakon dolaska nemačkih Jevreja, koji su posedovali superiorniju kulturu, razni jezici, kojima se komuniciralo, stopili su se u judeo-nemački, koji je kasnije postao novi jezik – idiom jidiša sveevropskih Jevreja.

Pošto su prihvatili tradicionalne pesme došljaka, kod starosedalaca je nastupila nova faza, pa je zbog toga 1620. godine usledilo ponovno oblikovanje sinagogalne pesme, u kome je glavnu ulogu odigrao kantor. On je imao zadatak da komponuje nove, prigodne pesme za službu u Petak i za Šabat, i da u njima objedini kulturne težnje obe grupe vernika. Dobar kantor, odnosno "hazán" morao je da ima prijatan glas (u orijentalnom smislu reči), što je podrazumevalo lirski tenor sa nazalnom bojom glasa; takođe je trebalo da bude dobro uvežban da bi postigao blistave kolorature i vičan improvizacijama na osnovu nekog tradicionalnog modusa, upravo onako kako improvizuju arapski ili turski pevači na sisteme makama. Istočnoevropski Jevreji su nazivali ovu vrstu modusa "gust" (od italijanske reči "gusto") ili "Steiger". Improvizacije su bile striktno modalnog ili poliritmičkog karaktera, ponekad inspirisane zapadnoevropskim sistemima ritma i metra.

Omiljeni modusi istočnoevropskih Jevreja su bili:

1. *Ahava-Raba modus* (Velika ljubav) = E F Gis A B C D E

Ovaj modus je poznat grčkoj pravoslavnoj crkvi, a pretpostavlja se da mu je poreklo tursko-tatarsko.

2. *Tefila modus* (Molitelj): melodijski uzor koji dosta podseća na peti gregorijanski psalam; lestvica mu je miksolidijska.

3. *Magen Avot modus* (Zaštita očeva): odgovara dorskoj lestvici sa malom sekstom i kreće se do kvinte, zahvata oktavu, da bi zatim naglo došao naniže do finalisa.

Stil kantora iz ovih krajeva se odlikovao, poput svih sličnih stilova, improvizacijama i ornamentisanjem, koji su povremeno ugrožavali integritet melodije. Ipak, takav način izvođenja je uspešno postizao svoj cilj – sva pažnja slušaoca je bila usredsređena na majstorsko pevanje i sadržaj. Tokom XVIII veka je ovaj stil nepovratno izgubio na originalnosti i autentičnosti.

TABELA JEVREJSKE NOTACIJE:

Od I veka naše ere kod Jevreja dolazi do stvaranja ekfonetske notacije, ili NEUMA, koje se razvijaju u tri sistema:

V vek naše ere	PROTOPALESTINSKA NOTACIJA	crte i tačkice srodna starom sirijskom sistemu notacije
VII–VIII vek naše ere	VAVILONSKI SISTEM NOTACIJE	sadržala se od velikih slova koja su označavala trope slogovi notacije označavaju grupe motiva ili tropa
IX–X vek naše ere	TIBERSKO MASORETSKI SISTEM NOTACIJE	tačke i crtice stavljane ispod i iznad suglasnika u stihovima to su bili simboli koji su označavali precizno izvočenje melodije

(Detaljno o ovom najsavršenijem sistemu notacije u poglavlju – "Kantilacija Svetog pisma".)

UNUTRAŠNJA STRUKTURA JEVREJSKE MUZIKE

Modusi sinagogalne muzike

Sve hebrejske melodije potiču od određenih modusa, koji su se s vremenom polako izgubili u Evropi. Uporedni pregled karakteristika melodijskih formi različitih tradicija ukazuje na oko 20 različitih modusa, od kojih je oko 8 – 9 bilo rezervisano za recitovanje Svetog pisma. Svi modusi se oslanjaju na tetrahord oktave; osim tetrahordalne strukture, egzistiraju i arhaični ostaci pentatonskih i još starijih melodijskih formi u kojima se ne može prepoznati sistem podele oktave.

U ovu poslednju kategoriju spadaju najstarije psalmodije. One imaju egzaktne paralele i u nekim gregorijanskim, vizantijskim i jermenskim psalmima, i u takozvanim "biblijskim odama".

Kada se govori o jevrejskim modusima, treba imati u vidu činjenicu da oni, uprkos svojoj oktavnoj strukturi, nemaju ničeg zajedničkog sa sistemom lestvice. Modus se može posmatrati kao psalmodizacija jednog broja fiksiranih motiva u formi kadence – on nije ni identičan lestvici, niti se njome može verno preneti. To je postepen sled tonova koji dele oktavu na iste ili različite delove; modus kod Jevreja predstavlja rezultat matematičkog načina mišljenja. Ako se, na primer, pojedini modusi identifikuju sa nama poznatim lestvicama, često dolazi do "raštimavanja", jer se tonske komponente jednog modusa u različitim oktavama najčešće razilaze, odnosno ne podudaraju. Modusu nedostaje postupni sled tonova (intervala), koji je prirodan za lestvicu.

Na starom Orijentu je još u prvom milenijumu pre naše ere bio poznat sistem od osam modusa, koji je bio zasnovan na kosmologiji i kalendaru. Neke vrste psalama su nadene rasporedene na taj način, ali se tek u hrišćanstvu taj sistem razvio i ušao u upotrebu kao "Oktoehos" ili sistem osam psalmodija.

Teorijska potka svih hrišćanskih psalmodija nije jedinstvena, pa se ni psalmo-tonovi tih crkava ne mogu svesti na zajednički imenitelj, a još manje podvesti pod Oktoehos. Slična je situacija i u jevrejskoj muzici: modusi su, tokom vremena, išli silaznom linijom ka laganom slabljenju i padu; u sefardskom kulturnom krugu su se gotovo izgubili zbog ranog prodora sistema arapskih makama. Kod aškenaza su poneki modusi još uvek prepoznatljivi, dok su se drugi deformisali i "ušli" u tonalitet.

alte Tradit. / old tradition



neue Praxis / current practice

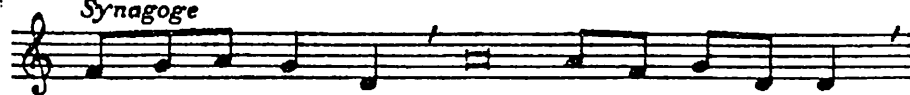


alte Gebetsweise der Hohen Feiertage / old tune of Holydays

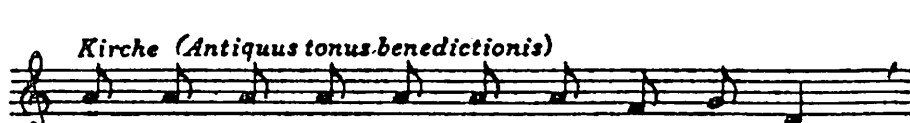


Kantilaciona melodija Pentateuha, koja je praizvor prirodnog mola (mala seksta i septima), u sledećem primeru ima arhaičnu formulu kadence, koja se nalazi i u gregorijanskim pesmama:

Synagoge



Kirche (Antiquus tonus benedictionis)



Be - ne - di - cat nos Pa - ter ae - ter - nus

Među modusima kod Jevreja, osim grupe "glavnih" (7 sačuvanih), postoji i određeni broj drugih izvora, koji teško podležu sistematizaciji. Jedan od takvih modusa se smatra glavnim elementom psalmodije aleksandrijskih Jevreja, i svojevremeno ga je, kao izuzetan, izdvajao Kliment od Aleksandrije/Aleksandrijski, početkom III veka. On je veličao dominirajuću psalmodiju koja je bila pevana u *Tropos Spondeiahos*. Prilično precizan opis ovog modusa se može naći kod Plutarha; on se još uvek nazire u najstarijim slojevima jevrejske, vizantijske i rimokatoličke crkvene pesme.

Najvažniji tipovi formi hebrejske muzike, koji su se održali još od biblijskih vremena do danas, a koji će ovde detaljno i pojedinačno biti razmatrani, jesu:

- a. psalmodije
- b. rezponzorije
- c. antifonija
- d. melizmatika
- e. kantilacija Svetog pisma
- f. pevanje himni.

Psalmodije

Jednostavne psalmodije se sreću samo u svakodnevnim molitvama u sve tri glavne jevrejske tradicije. Psalmodični tonovi koji su se zadržali tokom vremena su sledeći:

Idelsohn, Thesaurus II p. 65, No. 7

(Idelsohn Thes. I, No. 126)

(Idelsohn, Thes. II, No. 181)

(Idelsohn, Thes. II, p. 60, No. 2)

(Idelsohn, Thes. I, No. 80)

(Idelsohn, Thes. II, p. 46, 1)

Lewandowski, Saar, Idelsohn and others

(Idelsohn, Hist. Jewish Mus., p. 76 - Adonai-molokh)

(Idelsohn, Thes. II, p. 115, No. 103)

(Idelsohn, Thes. II, p. 67, No. 49)

(Idelsohn, Thes. II, p. 112, No. 93)

(Idelsohn, Thes. II, No. 27)

(Werner: Pessach-Gesänge der Lithauischen Juden)

(Gershayim) (Tifha) Sillug

Tora accents of the Ashkenazic Jews.

Azla Munah :Zakuf

Osnovna struktura ovih i svih psalmodija jeste paralelizam, koji potiče direktno od tekstova *Starog zaveta*, ali je ovaj poetski prototip bio poznat i u literaturi drugih semitskih i homitskih naroda, dok ga, sa druge strane, nije bilo u iransko-indogermanskoj poeziji. Posle grčkog i latinskog prevoda *Biblije*, paralelizam je osvojio i indoevropske jezike i literaturu.

Dvojna podela (sa polukadencom) svih psalmodija vraća se na paralelizam teksta. Drugi element svih pravih psalmodija su mali melizmi, koje kruti, silabični uvodni tekst razbija na polovini kadence i na kraju stiha.

Razvučene forme naglašenih reči (zovu se "tafcim" u arapskoj, a "pe'ur" u hebrejskoj gramatici) imaju ekvivalente u tzv. "interpunktivnoj melizmatici" psalmodije. Uglavnom je najveći deo teksta psalmodija izvođen na jednom tonu – tonus recitationis – ili tenor. U gregorijanskoj i sinagoyalnoj psalmodiji se često nalaze primeri za dva recitatorska tona; u pojanju istočne crkve i sinagoge je to skoro pravilo, dok je psalam sa jednim recitatorskim tonom vrlo redak.

Vratimo se sada na istorijske činjenice vezane za poreklo i vreme nastanka psalama. Isprva su neki skolastičari smatrali da su jevrejski i gregorijanski "psalmi" bili ostaci liturgije iz Hrama. Dokazano je da je ovo nemoguće, jer čitavih 150 godina posle pada Hrama rabini nisu uspeli da se slože oko načina pevanja najsvečanije zbirke psalama – *Hallel zbirke*.

Svi mogući oblici rezponzorijalnog i antifonog izvođenja su pomenuti u delovima *Talmuda* u kojima se govorilo o Hallelu. Bliskost između jevrejske orijentalne psalmodije, sa jedne strane, i gregorijanskih jermenskih i sirijskih psalita, sa druge, navode nas na zaključak da je rana sinagoga, a ne Hram, poslužila kao zajednički izvor.

Tipično psalmodične oblike, kao što su rezponzorije, antifone, refren-psalmi itd., prenela je celokupne hrišćanska crkva. Razumljivo je što su crkveni oci tvrdili da su teoretičari Basilius, Flavian ili Diodorus pronašli antifono pevanje, jer su iste bile poznate vekovima pre uspona hrišćanstva.

Sličnosti, odnosno elementi preuzeti od Jevreja, jasno su uočljivi pri poređenju rimokatoličkih psalmo-tonova i jevrejskih psalmodija:

Psalm-Tones

The image displays musical notation for various Psalm tones and related chants, organized into two columns. The left column contains: 'Jewish version', 'Pa. 114 in Easter-time', 'Yemenite', and 'Solemn Chant of Scripture on High Holy days'. The right column contains: 'Roman version II. Tonus', 'IV. Tonus (ancient version)', 'VI. Tonus', 'VIII. Tonus', 'Tonus Peregrinus', 'Lamentations', and 'Tonus solemnis lectonis (Conclusio)'. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Responzorije

Responzorijum se, kao i psalmodija, rodio iz duha hebrejskog paralelizma; može se izvoditi na sledeća dva načina:

a. pevač je naspram unisonog hora: prva polovina stiha se intonira od soliste, dok drugi deo stiha daje hor, kao odgovor,

b. u većim sintaksičkim strukturama, što znači – kod dužeg teksta – prvi, veći deo peva solista, a drugi deo ili refren izvodi hor.

Ni sinagoga ni rana crkva nisu imale profesionalne horove. U prva tri veka naše ere je šaliah cibur (u prevodu: izaslanik skupa ili veća), odnosno honorarni horovoda, bio praćen poštovaocima – vernicima. Rana crkva je koristila termine: psalmista, lutor, anagnostes ili kantor, za imenovanje funkcije istog čoveka.

Tek nakon prodora uticaja monaštva, u crkvi se počelo sa uvežbavanjem monaških horova, koji su kasnije postali nezaobilazan deo hrišćanskog običaja.

U judaizmu je ovaj razvoj započeo otprilike dva veka kasnije, što znači oko godine 650 – 700, kada su studenti talmudskih akademija iz Vavilona formirali stalne horove. To je mogla da bude imitacija uspešne hrišćanske prakse, mada ne postoje nikakvi istorijski dokazi koji bi potvrdili da su vavilonski Jevreji dolazili u bilo kakav dodir sa jednom od hirišćanskih crkava.

Antifonija

Antifonijska praksa potiče iz istih izvora kao i responzorija, ali se danas izvodi i neguje samo kod orijentalnih Jevreja.

Prave antifonije su ponekad izvodili ženski i muški horovi naizmenično; to je bila praksa u starom i srednjem veku, koju su, sa druge strane, stalno potiskivali rabini. Farisej Paulus/Pavle to i potvrđuje: "Na skupovima žene treba da ćute!"

Ipak su pojedine regionalne grupe – na primer, Jevrejke iz severne Afrike, naročito iz Đerbe, sačuvala svoje naizmenične horove za posebne prilike, uglavnom svadbe. Te antifone su bivale praćene tamburinima i drugim malim udaraljka.

Oblik antifona sa psalmo–stihovima i refrenima, kakav nalazimo u gregorijanskoj tradiciji, nije pronađen u hebrejskoj muzici. U takozvanim *Himnama zahvalnicama* iz rukopisa sa teritorije oko Mrtvog mora, nađeni su stihovi, odnosno tekstovi, koji su po strukturi veoma slični klasičnim antifonima, međutim, nije pronađena muzička podloga za njih, tako da, faktički, nema muzičkih dokaza.

Melizmatika

Melizmatske pesme su česte u svim tradicijama sinagogalnih pesama, i kao i u gregorijanskoj tradiciji – melizmatika svakog liturgijskog komada stoji u direktnoj vezi sa rangom liturgijske prigode. To znači – što je viši rang nekog dana ili svetkovine, to se više melizmatičnih elemenata upotrebljava. Od toga su izuzeti samo osnovni delovi bogoslužnja: *Oče naš* u crkvi i *Sch'ma* u sinagogi.

Dok je u skripturalnoj kantilaciji i psalmodiji melizam imao isključivo funkciju muzičkog označavanja cezure u sredini melodije i punctusa na kraju stiha, on odvojeno od ova dva sinagogalna oblika doživljava punu dominaciju. Melodija melizama je autonomna u *Alelujama*, gde je potpuno nezavisna od reči. Isidore de Sevilla je poznavao dobro sinagogalne originale Aleluje, i rekao: "Hvalenije, to jest pevanje *Aleluja*, jeste pesma Jevreja."

U *Alelujama* princip formula igra najvažniju ulogu; te formule su bile prastari muzički uzori, koji su, spojeni zajedno i kroz stalna ponavljanja, često preuzimali funkciju i karakter vodećih motiva.

One predstavljaju prve oblike apsolutne ili autonomne jevrejske muzike.

Vrat ćemo se ponovo na melizme u crkvi i sinagogi:

Dok je crkva jubilacije podržavala, a istovremeno i ohrabivala njihov razvoj, jevrejski autoriteti su za to vreme bili prilično nepoverljivi prema, kako su ih nazivali – "beslovesnim pesmama", jer su u njima videli jeretičke ideje, i, za Božju kuću neprimereno (čak i sujetno) isticanje kantora. Dva puta su jevrejske "pesme bez reči" bivale proterivane, ali su se opet pojavljivale. Njihova treća i ujedno najvažnija pojava vezuje se za kraj XVIII i početak XIX veka, od kada prodiru i zadržavaju se u svetovnim i duhovnim izraelskim pesmama, kao npr.: "nigunim".

KANTILACIJA SVETOG PISMA

Kantilacije Svetog pisma su od svih prototipa hebrejske muzike najkomplikovanije i najinteresantnije. Nijedan drugi oblik pesme nije toliko duboko srastao sa hebrejskim tekstom, kao i duhom jezika, poezijom i gramatikom, kao kantilacija.

Kantilacije su notirane ekfonetskim akcentima ili retorijskim neumama još iz VI veka, u tri različita sistema. Poznat je veoma star i rasprostranjen običaj da se sveti spisi javno govore i da se uz njih zápêva (način recitovanja), što je u drugim kulturama karakteristika prethrišćanskih vremena.

Izvođenje i čitanje tekstova svetih spisa nije nigde tako precizno i jasno određeno kao u postbiblijskom judaizmu. Ovo brižljivo negovanje je bilo više od običaja: zakonski je utemeljeno u rana talmudska naređenja vezana za javno čitanje svetih knjiga. Evo rečenice koja najbolje ilustruje gore navedeno: "Na onoga koji čita pismo bez pevanja, odnosi se stara biblijska izreka – Dao sam vam zakone, a vi ih ne poštujuete!"

Ovakva strogost je bila tipična za farisejsko-rabinske tradicije, dok su sa druge strane rabini naklonjeni Grcima dopuštali više slobode – u njihovim sinagogama nije bilo kontinuiranog čitanja Pisma.

Podatke o kantilaciji imamo zahvaljujući mnogim tekstualnim izvorima jevrejskog i nejevrejskog porekla, ali se o njihovom muzičkom karakteru, na žalost, zna vrlo malo.






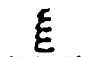



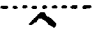

Od VI veka se javljaju pokušaji fiksiranja interpretacije Pisma – kako tekstova, tako i pesama, i tada je kantilacija do izvesnog stepena bila regulisana trima uspešnim sistemima jevrejske ekfonetske notacije.

Tri škole masoreta (godine 500 – 900) uvele su veoma pedantnu kodifikaciju–vokalizaciju i kritičko razmatranje starih tekstova, i ujedno pripremile temelje za primitivnu notaciju kantilacija, odnosno zapisa.











Prvobitno im to nije bila namera, ali je njihova revnost u želji za čišćenjem tekstova od svih nejasnoća, mogućih grešaka ili pogrešnog čitanja, rezultirala neprestanim pokušajima da se kodifikuje sistem interpunkcije koji bi čvrsto zadržao najfinije nijanse svakog stiha. Tek treći ili četvrti pokušaj je dao prave rezultate: sistem interpretacije tiberijanskih masoreta, to jest njihova škola, postavio je svaku biblijsku reč u određen odnos sa gramatičkom i sintaksičkom strukturom svakog stiha. Ovaj sistem – poznat pod imenom "tiberijansko–masoretski" – predstavlja najbolji sistem jevrejske notacije, i posle 900. godine bio je opšteprihvaćen u svim centrima tadašnjeg sveta Jevreja. Ovom prihvatanju je neposredno prethodila naredba duhovnog poglavara tadašnjih Jevreja – rabina Gaona iz Vavilonije – da masoretski akcenti budu osnova čitanja tekstova, te da i kantilacija treba da se uskladi sa njima. Time je bila uspostavljena i zvanična veza između masoretskih znakova/akcenata, kao i znaka za interpunkciju, i njihove funkcije kao ekfonetskih akcenata.

Spoljašnja forma, kao što će se videti iz sledećeg primera, a i neka imena tih akcenata, nagoveštavaju mogućnost da su stvoreni po uzoru na vizantijske akcente, međutim, ostaje činjenica da upravo vizantijski akcenti nisu nikada dostigli nivo preciznosti i razvijenosti kao masoretski.

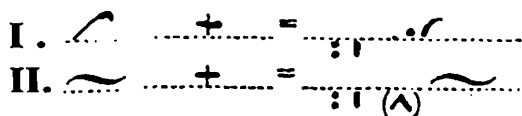
Aškenaska kantilacija Tore ima čistu tetrahordalnu strukturu, sa pojavom nekih pentatonskih motiva od XV veka do danas. Opseg retko prelazi oktavu, tonalitet je u suštini čisti dur, koji povremeno kadencira u paralelnom molu ("unutrašnje kadence"). Recitatorski tonovi su uglavnom tonika i dominanta, mada one, izraženo u procentima, čine samo 20 % nota po stihu – što znači da se sreću mnogo ređe nego u čistoj psalmodiji. U ovoj tradiciji postoje dve vrste melizmatike pesama "svetih spisa":

Byzantinische Zeichen	Ekphonetische Bezeichnung	Lateinische Neume	Hebräische Zeichen
	όξειᾶ	Acutus (<i>Virga</i>)	Tifha 
	βαρεῖᾶ	Gravis	Legarmeh 
	ὑπόκρισις	Quilisma descendens	Darga or Shalsholet 
	καθίστη κρημαστή ἄπ' ἕξω	Circumflexa	Zarqa 
	συρματκή -περισπωμένη	Flexa	Atnach 
		Circumflexa	Zarqa-silluq 

Notacija kantilacija, 8–9. vek

Byzantinische Zeichen	Ekphonetische Bezeichnung	Lateinische Neume	Hebräische Zeichen
	όξειᾶ	Virga	Tifha or Yetib 
	όλιγον (ισον)	Virga iacens	
	κρημασρῆ ἀπ' ἔξω	Flexa or clivis	Atnach 
	κρημασρῆ ἀπ' ἔξω	Podatus	Shofar or baby- lonian Thifa 
	ρέλεια	Punctus	Sof Pasuq 

Die häufigsten Akzentkombinationen gewöhnlich zu Ende des Verses, sind:



Notacija kantilacija, 11–12. vek

1. *interpunkcijski melizmi* (o kojima je već govoreno u poglavlju o psalmodijama), koji su nerazdvojivo povezani sa formama hebrejskih tekstova;

2. *ukrasna melizmatika*, koja pre svega ima zadatak da organski veže krajnje tačke kantilacije, odnosno njene najdublje i najviše momente u melodiji.

Modus aškenaskih proročkih pesama je takođe tetrahordalno–dijatonski, ali nema nikakvih pentatonskih obrta, pa se ujedno približava čistom molskom tonalitetu; u zapadnom izvođenju kadencira na velikoj donjoj terci, dok se pojedini zasebni stihovi završavaju molskom tonikom. Opseg je manji od opsega Torakantilacija. Recitatorski tonovi su tonika i gornja kvarta. Karakteristične melodije su u kadencama uvek subtonalno obojene u Tori i proročkim melodijama, dok se svi ostali delovi kantilacije drže supratonalnih prostora.

Sefardska kantilacija Tore se sastoji od dva tetrahorda hipofrigijske skale sa finalisom na tonici. Opseg retko prelazi sekstu, melizmi i intervalski skokovi su ređi nego kod Aškenaza. Zbog toga pesme *Zapisa* više naginju psalmodiji. Recitatorski tonovi su tonika i mala gornja terca, ponekad i kvarta. Subtonalni karakter je očit i označava veliku starost tradicija. S tim se slažu proročke kantilacije sefardskih dorskih i hipodorskih lestvica, koje sadrže rečitative. Tu su recitatorski tonovi: tonika, gornja kvarta i obe kvinte. Sefardska kantilacija je notirana tek krajem XVI i početkom XVII veka i od tada se gotovo uopšte nije menjala.

Za tradiciju kantilacija jemenskih Jevreja bi se moglo reći isto, s tim što je ona zapisana još kasnije – u XIX veku.

Tonalitet ove kantilacije je, doduše, precizno određen, ali ne odgovara nijednom evropskom sistemu lestvica.

Obim jemenske kantilacije skoro nikad ne prelazi kvartu – izuzetak su melodije *Biblijskih oda*. Intervalski skokovi su veoma retki, melizmi uglavnom

samo u pauzalnim formama. Mnogo jasnije nego u sefardskim ili aškenaskim izvođenjima, kod Jevreja Jemena su uspravne forme motiva: kantilacija Tora se sastoji od 6 – 7 takvih oblika, a proročke melodije samo od tri.

Tora-melodija ima recitativan ton na maloj gornjoj terci u odnosu na tetrahord g a b c, a proročke melodije imaju za recitativan ton – D – u tetrahordu c d e f, koji se može javiti i kao završni ton. Najčešće je izvođenje čisto slogovno, uvek sa izuzimanjem intervalskih melizama, pa se tako približava psalmodiji.

Svi ovi elementi dokazuju veliku starost i autentičnost jemenskog izvođenja. Već je ranije govoreno o njihovoj sličnosti sa gregorijanskim formama i strukturama.

Posebno su interesantne jemenske melodije *Ode*, koje sadrže mnogo više melizama nego kantilacije praznih tekstova; često se izvode u oštroj ritmičkoj melodiji, koja je bliska jasno propisanom stilu ode. Iz ovoga se može lako izvući zaključak da su biblijske ode bile u stvari metrički zapisane, i da je metričko izvođenje bilo ono najpravičnije.

Među kantilacijama ostalih knjiga Starog zaveta, najinteresantnije su knjige *Jeva* i *Tužbalice*, jer obe imaju sličnosti sa crkvenim pevanjem jermenske i rimske crkve. Tužbalice u svim jevrejskim varijantama, odnosno tradicijama, imaju velikih sličnosti, tako da se nameće ideja o zajedničkom izvoru.

Za kraj ovog poglavlja o biblijskoj kantilaciji, može se reći da ona predstavlja najstariji i najsadržajni element hebrejske muzike. Kantilacija je egzistirala i u ranim hrišćanskim liturgijama iz Jerusalima, za šta postoje pisani dokazi u zapadnoevropskom hrišćanstvu. To objašnjava sličnost izvesnih fraza rimskog "tonus-lectionis" (baziran je na zapadnim neumama) sa jevrejskim motivima kantilacije.

The Half Close

Jewish versions

Levanite Italy Yemenites

Roman versions

Climacus resupinus Benedi - - cti - o - ne per - petua.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Jewish versions' and contains three distinct melodic lines. The first line is labeled 'Levanite', the second 'Italy', and the third 'Yemenites'. The bottom staff is labeled 'Roman versions' and contains two lines of notation. The first line is labeled 'Climacus resupinus' and the second line is labeled 'Benedi - - cti - o - ne per - petua.' with hyphens under the words. The notation uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

PEVANJE BIBLIJSKIH HIMNI

Biblijske himne ili pesme predstavljaju jedinu kategoriju jevrejske muzike koja po starosti ne pripada biblijskim vremenima, već, po nekim činjenicama, ima strano poreklo.

Najpre treba objasniti značenje reči "himna". Helenistički autori pod "himnom" podrazumevaju oblik "cantica", dok u kasnijoj upotrebi "himna" označava tekstualno-muzičku metričku kompoziciju. Takva poezija i pesme došle su u Palestinu preko Sirije i Vizantije, gde su, uprkos oštroj protivljenju rabina, prodrle u sinagogu. Ovo se dogodilo skoro slučajno, kao posledica čuvene "Novele" cara Justinijana iz 146. godine naše ere, kojom je Jevrejima zabranio da

u Božjoj službi koriste oblike "denterosis", "homileutic" i "exgesis". Ukoliko se naredba ne bi poštovala, vlasti bi srušile sinagogu. Jevreji su, naravno, pronašli pravo rešenje: preuzeli su sirijski oblik himne i u njega ugradili sve zabranjene elemente, pa su istovremeno mogli i u sopstvenim sinagogama da neutralizuju privlačnu moć rimske i sirijske crkve.

Od tog trenutka im je, međutim, bio potreban literarno i muzički obrazovan personal, koji je bio u stanju da odmah zapiše i izvede metričku poeziju.

Tako je na mesto dotadašnjeg počasnog svetovnog službenika nastupio profesionalni pevač, muzičar i pesnik u istoj osobi – kantoru (na hebrejskom – "hazán"). Mesto kantora se tokom šest vekova toliko učvrstilo da se ni posle osvajanja Palestine, kada su Jevreji ponovo dobili potpunu religioznu slobodu, nije moglo poljuljati. Teološki osnov ovih himni – pijutim automatski je otpao i više nisu bili potrebni muzičari–pesnici, ali se, zahvaljujući simpatijama vernika, ipak u praksi zadržao, i nikakve zabrane mu nisu naškodile.

Od 730. godine nove ere je duhovni poglavar Judeje, već pominjani rabin Jehuda Gaon, stabilizovao situaciju uzevši pod ličnu zaštitu kantore i postaravši se za njihovo školovanje. Od tada, pa do emancipacije Jevreja u XIX veku, položaj kantora je bio veoma čvrst, pa je tako jevrejska himnodija nastala kao tvorevina kantora.

Prevelika sloboda kantora je ipak, na neki način, predstavljala mač sa dve oštrice: oni su, ubedeni u veličinu i važnost svoje uloge u muzičko–religioznom životu, uveli u sinagoge novi stil izvođenja, koji je, uprkos zasnovanosti na tradicionalnim elementima, često zanemario tekst i preterano negovao ukrase i kolorature. Paradoksalno je da je himnodija, koja je upravo naglašavala metričku strukturu kompozicije, postala oblik nedisciplinovanog stila punog ponavljanja reči isprekidanih melizmima i glasovnim "koloraturama". Pri tom je i obim stiha bio potpuno zanemaren, umesto da bude muzički nadgrađen.

Razne političke krize su očigledno delovale presudno na razvoj jevrejske muzike: prva je proizvela ovaj stil, a druga dovela do njegovog iščezavanja i pojave novog, mnogo značajnijeg. Radi se o progonu Jevreja na Zapad, koji je započeo sa prvim krstaškim ratovima, a trajao sve do XVI veka. U periodu od XII do XVI veka kantori su u Srednjoj i Zapadnoj Evropi stvorili najlepša muzička ostvarenja hebrejske muzike srednjeg veka – takozvane *Missinai melodije*.

Njihova tematika odražava dugogodišnje patnje progonjenog naroda i upravo je ona očistila kantorski stil od koloratura, a što je još važnije, učvrstila status ovih melodija.

Missinai melodije su nastale u periodu od XII – XV veka u oblasti reke Rajne (Nemačka); imale su zajednički stil, koji, za razliku od najstarijih slojeva sinagogalnog pevanja, nije zasnovan na određenim modusima ili formama, već dvema muzičkim komponentama:

1. pojavi mnogih lajtmotiva koji imaju asocijativnu funkciju i povezuju izvesne motive ili liturgijske tekstove;
2. preuzimanju nekih nemačkih, burgundskih ili francuskih melodija, koje su, naravno, preinačene u skladu sa tradicionalnom jevrejskom melodijom starijeg perioda.

Posebno su zanimljivi elementi kompozicija truvera (burgundska ballata) Minozengera, kao i elementi ranoreformatorskih korala.

Iz ovog istorijskog razvoja su bili isključeni Sefardi i azijski Jevreji, pa je zato njihovo pojanje bliže starijim tradicijama, ali i statično. Samo su Aškenazi doveli sinagogalno pevanje do stadijuma pravog istorijskog razvoja tokom niza godina.

U XV veku su himne počele polako da gube popularnost, čemu je jedan od uzroka pojava kabalističkih tekstova, koje većina vernika još nije razumevala, a čije su objašnjavanje kantori zanemarivali, iako su se redovno koristili tim tekstovima.

1986.

(Odlomak)