صفحات ۴۷-۵۵
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی ● دوره ۲۳، شماره ۱، بهار ۱۳۹۷

نگاهی گذرا به سیر تحول کارکرد موسیقی در حیات دینی یهود

نسرین بنی‌اسدی[۱]، منصور معتمدی*[۲]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد ادیان و عرفان تطبیقی، دانشکدهٔ الهیات، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
۲. دانشیار گروه ادیان و عرفان تطبیقی، دانشکدهٔ الهیات، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۸/۸

چکیده

در مطالعهٔ حاضر، سیر تحولِ موسیقی در حیات دینی یهود از ابتدا تا پایان هزارهٔ اول میلادی مطالعه شده است. هدف از نگارش این مطالعه نمایاندن ارتباط بین شرایط سیاسی- اجتماعی موجود در جامعهٔ یهود و رویکرد آنان به موسیقی بوده است. در این مطالعه، که به روش توصیفی- تحلیلی نگاشته شده، نخست قدمت موسیقی و اَشکال اولیهٔ آن در عهد عتیق بررسی شده، سپس، با مراجعه به گزارش‌های تاریخی، به عصر معبد دوم پرداخته شده و نشان داده شده است که چطور در این عصر، هنر موسیقی در جامعهٔ یهودیِ اورشلیم به اوج شکوفایی‌اش رسید. با این حال، از اوایل عصر پراکندگی، ملاحظه می‌شود، به‌سبب پیدایش نگرشی منفی دربارهٔ استفاده از آلات موسیقی در میان عالمان یهودی، استفاده از این آلات در مناسک دینی تحریم شد و موسیقی در فرهنگ دینی یهود در قالب سرودخوانی به حیات خود ادامه داد. بدین ترتیب، در مطالعهٔ حاضر نشان داده شده که چطور در زمان گشایش و رفاه نسبی رویکرد متدینان قوم یهود به موسیقی در مجموع مثبت بوده است و در هر زمان که شرایط زندگی برای این قوم سخت و جانکاه شده توجه آنان به موسیقی کمتر شده و آنان رویکردی بدبینانه به آن اتخاذ کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ یهود، موسیقی، موسیقی عصر باستان، هنر یهود.

* نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۵۱-۳۸۸۰۳۸۵۱، نمابر: ۰۵۱-۳۸۸۰۷۰۳۰، E-mail: motamedi@um.ac.ir.

مقدمه

موسیقی، به‌منزلهٔ یکی از قدیمی‌ترین فنون بشر، از ازمنهٔ دور در میان جوامع بشری حضور داشته و همواره از آن همچون ابزاری برای بیان یا برانگیختن عواطف انسانی استفاده شده است. یکی از کاربردهای اولیهٔ موسیقی در جوامع بشری، برانگیختن عواطف روحانی در مناسک دینی بوده است؛ این بخش از کاربرد موسیقی تا عصر حاضر در میان پیروان ادیان گوناگون مشاهده‌شدنی است.

یکی از ادیان تاریخی که موسیقی از ایام کهن بخش مهمی از مناسک دینی آن را تشکیل می‌داده کیش یهود است. در این مطالعه سعی شده است، با تقسیم‌بندی تاریخ یهود به سه دورهٔ عهد عتیق، عصر معبد دوم، و عصر پراکندگی[1]، سیر تحول سبک و جایگاه موسیقی در حیات دینی یهود از ابتدا تا پایان هزارهٔ اول میلادی بررسی شود.

موسیقی در عهد عتیق

عهد عتیق بهترین و غنی‌ترین منبعِ اطلاعاتی دربارهٔ قدیمی‌ترین شکل موسیقی در حیات دینی قوم بنی‌اسرائیل است. فصل حاضر، با استناد به اشارات موجود در این کتاب، درکی نسبی از کم و کیف موسیقی یهود در عصر باستان به دست می‌دهد. در عین حال، باید توجه کرد که کتاب مقدس پیش از آنکه گزارشی تاریخی از ازمنهٔ پیشین به‌شمار رود، متنی دینی است. بنابراین، اهمیت آن در این مطالعه بیشتر از جهتِ باستانی‌بودنِ خود این سند است، نه از جهت وجود مستندات تاریخی در آن.

قدمت موسیقی از دیدگاه *عهد عتیق*

نخستین اشارهٔ *عهد عتیق* به موسیقی آنجاست که در سفر *پیدایش* یوبال[2]، یکی از نوادگان قابیل، نیای تمام نوازندگان کینور[3] (سازی از خانوادهٔ چنگ) و عوگاب[4] (نوعی ساز بادی مانند فلوت) معرفی می‌شود (*پیدایش*، ۴: ۲۱). این روایت، گذشته از فضای اسطوره‌ای آن، نشان‌دهندهٔ قدمت موسیقی به‌منزلهٔ کهن‌ترین شکل هنر بشر در نظر پیروان دین یهود است.

روایت دیگری از *عهد عتیق* موسیقی را دارای منشأ آسمانی معرفی می‌کند؛ آنجا که در کتاب *ایوب* خداوند به آواز ستارگان صبح در آن هنگام که آفرینش زمین به پایان رسید اشاره می‌کند (*ایوب*، ۳۸: ۷).

موسیقی در اسفار پنجگانه (*تورات*)

به‌عنوان مشهورترین نمونهٔ آیات مرتبط با موسیقی آوازی در اسفار پنجگانه، می‌توان به سرود موسی در مدح خداوند، پس از عبور امن بنی‌اسرائیل از دریای سرخ، اشاره کرد (*خروج*، ۱۵: ۱-۱۸). سپس، در ادامهٔ همان باب از سفر *خروج* به دف‌نوازی و پایکوبی زنان بنی‌اسرائیل به سرکردگی مریم، خواهر موسی، اشاره می‌شود که با این روش خداوند را به شکرانهٔ نجات بنی‌اسرائیل از شرّ سپاه فرعون سپاس می‌گویند (*خروج*، ۱۵: ۲۱-۲۲). با این حال، پس از این رویداد، در تعقیب ماجراهای قوم اسرائیل در صحرای سینا و چهل سال آوارگیِ آنان- که ذکر آن در ادامهٔ *تورات* رفته است، اشارات به موسیقی کمتر به‌چشم می‌خورد. در واقع، پس از ذکر سرود موسی در سفر *خروج*، تا باب ۱۰ سفر *اعداد* اشارهٔ جدی به موسیقی نمی‌شود. فقط در سِفر *لاویان* ملاحظه می‌شود که خداوند به موسی فرمان می‌دهد تا به قوم بنی‌اسرائیل بگوید که در روز اول ماه هفتم هر سال با نواختن شوفار[5] (شیپوری ساخته‌شده از شاخ قوچ) محفلی مقدس برای عبادت تشکیل دهند (*لاویان*، ۲۳: ۲۴). و اما در سِفر *اعداد* خداوند به موسی(ع) فرمان می‌دهد که دو حَصوصرَه[6] (دو شیپور از جنس نقره) بسازد و آن‌ها را برای فراخواندن بنی‌اسرائیل به مقابل خیمهٔ عبادت یا کوچ‌دادن آنان در بیابان و درنهایت یاری‌طلبیدن از خداوند در میدان جنگ به‌کار بَرد (*اعداد*، ۱۰: ۱-۹). تا اینجا ملاحظه می‌شود که مقصود از به‌کارگیری ساز موسیقی صرفاً اطلاع‌رسانی یا جلب‌نظر است. اما آیهٔ بعد نخستین جایی است که در اسفار پنجگانه به کاربرد موسیقی در مناسک دینی اشاره می‌شود: «... و در روز شادی خود و در عیدها و در اول ماه‌های خود حصوصره‌ها را بر قربانی‌های سوختنی و ذبایح سلامتی خود بنوازید تا برای شما به حضور خدای شما یادگاری باشد. من یهوه خدای شما هستم» (*اعداد*، ۱۰: ۱۰).

بدین ترتیب، نواختن در حصوصره بخشی از مناسک اهدای قربانی می‌شود.

آخرین جایی که در اسفار پنجگانه از موسیقی (آوازی) یاد می‌شود باب ۳۲ از سفر *تثنیه* است که در آن از سرود موسی به هنگام مرگ یاد شده است. در این سرود موسی به مدح خداوند و نکوهش قوم خود می‌پردازد و در پایان به وعدهٔ خدا برای انتقام‌کشیدن از دشمنان قوم بنی‌اسرائیل اشاره می‌کند.

موسیقی در سایر کتب *عهد عتیق*

در کتب بعدی *عهد عتیق* نقش موسیقی در مناسک عبادی و جشن‌ها به‌مراتب بیش از آن چیزی است که در اسفار پنجگانه مشاهده می‌شود. نخستین اشارهٔ جدی به موسیقی در کتب بعدی *عهد عتیق* آنجاست که در کتاب اول *سموئیل*، سموئیلِ نبی دیدار پیامبرانی را به شائول[۷] وعده می‌دهد که در حالی که از کوه جبعه پایین می‌آیند با نوای کینور و نِوِل[۸] (نوعی ساز زهی) و دف و حالیل[۹] (نوعی ساز بادی) به نبوت می‌پردازند (*سموئیل اول*، ۱۰: ۵). همچنین، در جای دیگری از همان کتاب نقل شده است که چگونه داوود روح پلیدی را که از جانب خدا شائول را آزار می‌داد با نواختن کینور از وی دور می‌ساخت (*سموئیل اول*، ۱۶: ۲۳). براساس گزارشی از کتاب دوم *سموئیل*، در پی فتح اورشلیم به فرماندهی داوود، انتقال صندوق عهد و شادی و سُرورِ داوود و سایر قوم بنی‌اسرائیل در حرکت به سوی آن شهر با آواز و نواختن سازهایی از جمله نول و کینور و دف و صِلصَلیم[۱۰] (یک نوع سنج) و مِنَعَنعیم[۱۱] (احتمالاً همان عود مصری) همراه بوده است (*سموئیل دوم*، ۶: ۵). ناگفته نماند که نقش داوود در نهادینه‌ساختن نیایش همراه با موسیقی بسیار کلیدی دانسته می‌شود و، براساس شواهد، شیوهٔ نیایش موسیقایی که برای قرن‌ها در معبد رعایت می‌شد منسوب به داوود و عمل به وصیت او بوده است (دقیقیان، ۱۳۷۸: ۶۴).

در کتاب *تواریخ ایام*، که نویسندهٔ آن احتمالاً کاهنی (یا لاوی‌ای) از اعضای گروه موسیقی معبد بوده است، ملاحظه می‌شود که پرداختن به موسیقی ناگهان به برجسته‌ترین خدمت در مناسک عبادی تبدیل می‌شود؛ به طوری که در جای‌جای آن کتاب می‌توان اشاراتی دربارهٔ جشن‌های مذهبی و مناسک همراه با موسیقی یافت. در باب ۲۵ کتاب اول *تواریخ ایام* شرح مفصلی از کم‌وکیف گزینش اعضای گروه نوازندگان و سرایندگان عبادتگاه از سوی داوود برای ابلاغ پیام خدا همراه با نوای مصیلتَییم[۱۲] (سنج) و نِوِل و کینور آمده است. بنا بر گزارشِ باب ۵ کتاب دوم *تواریخ ایام*، پس از اتمام بنای معبد در اورشلیم به دست سلیمان، ۱۲۰ نفر از کاهنان با نواختن حصوصره به جمع نوازندگان گروه موسیقی پیوستند. در این گزارش از همنوایی نوازندگان و خوانندگان سخن به‌میان آمده؛ به گونه‌ای که نوازندگان و خوانندگان «مثل یک نفر به یک آواز در حمد و تسبیح خداوند به صدا آمدند» (*تواریخ دوم*، ۵: ۱۱-۱۴). محقق موسیقی یهود، اِلدن، بر آن است که در این زمان بوده که ساز حصوصره به مجموعه سازهای موجود در گروه موسیقی خانهٔ خدا افزوده شده است (Elden, 2003: 2).

با توجه به آنچه تا کنون گفته شد، این‌طور به نظر می‌رسد که موسیقی از ادوار کهن در حیات و فرهنگ یهود نقشی انکارناپذیر داشته است. با این حال، پس از اسارت بابلی بود که این فن، به‌عنوان هنر مقدس، به‌تدریج جایگاه ویژه‌ای در تشکیلات عبادی معبد به دست آورد. در واقع، این امر با تلاشِ سرایندگان و نوازندگان لاوی، که در پی کسب اعتباری در حد کاهنان معبد (از نسل هارون) بودند، محقق شد (Bayer and Avenary, 2007: 641). بدین ترتیب، در عصر معبد دوم موسیقی رایج در بین تودهٔ مردم جای خود را به نوعی موسیقی حرفه‌ای مختص مناسک و تشریفات عبادی داد. آموزش و یادگیری این موسیقی فقط به خانواده‌های سرایندگان و نوازندگان معبد (که همگی از لاویان بودند) اختصاص داشت (Hirsch and Nowack, 1901: 118). در ادامه به بررسی سبک موسیقی در این عصر پرداخته شده است.

اسلوب موسیقی در عصر معبد دوم

از آنجا که در این عصر تعلیم و تعلّم موسیقی فقط در میان لاویان مرسوم بود، سایر افراد حاضر در معبد در طی مراسم عبادیِ همراه با سرود و موسیقی نقش خاصی ایفا نمی‌کردند. مشارکت مستمعان در همسرایی فقط به پاسخ‌هایی چون «آمین»، «هلّلویاه»[۱۳]، و «کی لِعولَم حَسدو»[۱۴] محدود می‌شد (Hirsch and Nowack, 1901: 118). به چنین سرودهایی که دربردارندهٔ پاسخ‌هایی کوتاه از جانب مستمعان است سرود انعکاسی[۱۵] می‌گویند (Elden, 2003: 4). علاوه بر این، نوع دیگری از سرودخوانی، موسوم به تهلیل‌خوانی[۱۶] نیز در مراسم عبادی معبد رواج داشت. این شکل سرودخوانی، که اغلب در سرایش مزامیر به‌کار می‌رفت، روشی بود که طی آن دو دسته از سرایندگان بندهای یک قطعه سرود را بین خود تقسیم می‌کردند و به‌نوبت بند مربوط به خود را می‌سراییدند (Elden, 2003: 6). این شکل سرودخوانی برای نخستین بار در کتاب *نحمیا*، باب ۱۲، مشاهده می‌شود؛ آنجا که نحمیا برای متبرک‌کردن حصار اورشلیم دو دسته سرودخوان (به همراه نوازندگانشان) ترتیب داد تا در دو جهت مخالف حصار را دور بزنند و نغمه‌ای را که باید، به خواست نحمیا، بندهایش را به‌نوبت هر گروه می‌سرود، در وصف خدا سر دهند (*نحمیا*، ۱۲: ۲۷-۴۳). گفته می‌شود که در این دوره، موسیقی، که ترکیبی از آواز و نوای ساز بوده، عموماً به صورت اونیسون اجرا می‌شده است (Randel, 2003: 424). یعنی همهٔ نوازندگان و سرایندگانی که در اجرای یک قطعه موسیقی شرکت داشتند فقط یک نغمه[۱۷] و دقیقاً یک نت را (هرچند گاهی با فاصلهٔ یک اکتاو بم‌تر یا زیرتر) ایجاد می‌کرده‌اند. این نکته را می‌توان در روایت مربوط به قراردادن صندوق عهد در معبد سلیمان(ع) در کتاب دوم *تواریخ ایام* نیز مشاهده کرد. چنان‌که پیش از این

دیدیم، در آنجا گفته شده که پس از افتتاح معبد مجموعه نواهایی که از سرایندگان به همراهی آلات موسیقی برمی‌خاست درست همانند صدایی یکّه به گوش می‌رسیده است (*تواریخ دوم*، ۵: ۱۳).

از آنجا که فراگیری موسیقی در این عصر به سبط لاویان منحصر بود، متأسفانه، پس از تخریب معبد دوم در سال ۷۰ میلادی و تحریم استفاده از آلات موسیقی از جانب ربیان، عظمت و شکوه هنر آنان در پی گریختن از اورشلیم و پراکنده‌شدن این قوم در نقاط مختلف جهان به فراموشی سپرده شد و اخباری از کم‌وکیف آن برای آیندگان باقی نماند. عامل دیگری که به بی‌اطلاعی ما از موسیقیِ وابسته به آلات در آن عصر دامن می‌زند نبود رسم‌الخطی ویژه برای ثبت و ضبط موسیقی در آن زمان است (Elden, 2003: 2). با وجود این، بی‌تردید می‌توان با استناد به برخی متون تاریخی و با توجه به نام سازهای موسیقی یادشده در کتاب مقدس و همچنین یافته‌های باستان‌شناختی از بقایای آن سازها تا حدی از چگونگی موسیقی در آن عصر اطلاع یافت.

سازهای موسیقی در *عهد عتیق*

سازهای موسیقی نام‌برده‌شده در کتاب مقدس عبری به سه گروه تقسیم می‌شود: بادی؛ زهی؛ کوبه‌ای. از آنجا که نام این سازهای باستانی تحت عناوین عبری آن‌ها به ما رسیده و امروزه دیگر از بیشتر آن‌ها استفاده نمی‌شود، مطابقت‌دادن بی‌چون‌وچرای آن‌ها با سازهایی که امروزه به‌عنوان سازهای باستانی می‌شناسیم با احتمال خطای بالایی همراه خواهد بود. گاه در ترجمه‌هایی که از کتاب مقدس به زبان‌های دیگر صورت گرفته است اشتباهاتی در تطبیق نام این سازها با سازهایی که امروزه می‌شناسیم مشاهده می‌شود. مثلاً، در ترجمهٔ انگلیسی (نسخهٔ کینگ جیمز) کتاب *دانیال*، باب سوم، آیهٔ پنجم، کلمهٔ sackbut (نوعی ساز بادی معمول در انگلستان) معادلی برای کلمه سَبخا (سازی باستانی از خانوادهٔ سازهای زهی!) در نظر گرفته شده است (Lockyer, 2004: 49). از این رو، در این مطالعه از به‌کارگیری اسامی معادل برای این سازها صرف‌نظر شده و به جای آن، ضمن حفظ نام عبری این آلات، توضیح مختصری در باب هریک از آنان داده شده است.

سازهای زهی

کینور[۱۸]

سازی است از خانوادهٔ چنگ و آن طور که از *عهد عتیق* فهمیده می‌شود ساز مورد علاقهٔ داوود بوده است. نام آن بیش از پنجاه بار در کتاب مقدس آمده است. این ساز، که هم در اعیاد و مراسم غیردینی و هم در موسم اندوه (*ایوب*، ۳۰: ۳۱) نواخته می‌شده، در زمان سلیمان یکی از سازهای مورد استفاده در گروه موسیقی (ارکستر) معبد بوده است و بعدها در زمان معبد دوم ساز اصلی در گروه موسیقی معبد شناخته شد (Ibid: 46؛ *نحمیا*، ۱۲:۲۷). بنا بر گزارش یوسفوس، این ساز دارای ده سیم (زه) بوده که نوازنده با استفاده از مضراب آن‌ها را به صدا درمی‌آورده است (Josephus, 1933: 523). هرچند در کتاب اول *سموئیل* آمده است که داوود نبی آن را با انگشتان می‌نواخته است (*سموئیل اول*، ۱۶: ۱۴-۲۳). احتمال می‌رود که اندازهٔ کینور بین ۵۰ تا ۶۰ سانتی‌متر بوده باشد؛ در این صورت، صوت تولیدشده به وسیلهٔ آن در محدودهٔ فرکانس صوتیِ آلتو قرار می‌گرفته است. این احتمال از بررسی نمونه‌های مصری آن، که از عصر باستان به جا مانده است، برمی‌آید. گفتنی است این ساز از ابتدا مورد استفادهٔ سامی‌ها بوده است و بعدها مصریان از آن، با حفظ نام سامی‌اش، استفاده کردند (Bayer and Avenary, 2007: 641). بر طبق *میشنا*، زه‌های کینور از رودهٔ کوچک گوسفند ساخته شده بود (*The Mishnah*, kinnim, 3:6).

نِوِل[۱۹]

نِوِل دومین ساز عمده در گروه موسیقی معبد است و، آن طور که یوسفوس می‌گوید، دارای دوازده زه بوده است. هرچند داوود در کتاب *مزامیر* آن را سازی دارای ده زه خوانده است (*مزامیر*، ۳۳: ۲). این ساز، که با انگشتان و بدون استفاده از مضراب نواخته می‌شده، دارای ابعادی بزرگ‌تر از کینور بوده و در نتیجه طنینی ژرف‌تر از آن داشته است. ظاهراً این ساز محدودهٔ صوتی بیش از یک اکتاو را شامل می‌شده است (Bayer and Avenary, 2007, 642). بنا بر گزارش *میشنا*، زه‌های آن از رودهٔ بزرگ گوسفند ساخته شده بود (*The Mishnah*, kinnim, 3:6).

سازهای بادی

شوفار[۲۰]

نوعی شیپور است که از شاخ طبیعی حیواناتی چون قوچ ساخته می‌شود. این ساز تنها آلت موسیقی باستانی است که تا امروز کاربرد خود را در جشن‌ها و اعیاد دینی، به‌ویژه عید سال نو، حفظ کرده است. در این عید، برای یادآوری عهد خداوند با ابراهیم، اسحاق، و یعقوب و همچنین به یادبود قربانی پسر ابراهیم و قوچی که جای‌گزین وی شد در شوفار دمیده می‌شود. این ساز، که دارای صدایی بوق‌مانند است، ساختاری کاملاً طبیعی دارد و تولید نت‌های گوناگون با آن فقط از طریق

جابه‌جاکردن دهانهٔ ساز نسبت به دهان نوازنده‌ای که در آن می‌دمد امکان‌پذیر است. چنین محدودیتی در ساختار این ساز سبب شده تا شوفار از میان همهٔ سازهای موسیقی باستانی غیرموسیقایی‌ترینِ آن‌ها شناخته شود (Idelsohn, 1992: 10). در باب سوم، آیهٔ پنجم کتاب *دانیال*، به سازی با نام آرامی کَرنا (معادل کِرِن در عبری) اشاره شده است که بایر و اَونری، دو محقق موسیقی یهود، احتمال می‌دهند همان شوفار باشد (Bayer and Avenary, 2007: 642).

حصوصره[۲۱]

حصوصره نیز متعلق به خانوادهٔ شیپور بوده و عموماً از فلزاتِ باارزشی چون نقره ساخته می‌شده است (Ibid: 641). ظاهراً این ساز از مصر وارد موسیقی یهود شده است؛ هرچند آشوری‌ها نیز با آن آشنایی داشته‌اند (Idelsohn, 1992:10). از حصوصره عمدتاً در مناسک قربانی معبد استفاده می‌شده است. این ساز دارای سرشتی مشابه شوفار بوده و فقط کاهنان (از نسل هارون)ـ و نه لاویانـ اجازه داشتند در آن بدمند. بنا بر گزارش یوسفوس، حصوصره استوانه‌ای‌شکل و طول آن حدوداً به اندازهٔ یک ذراع بوده است (Ibid: 11؛ Josephus, 1933: 367, 369).

حالیل[۲۲]

این ساز عضو باستانی خانوادهٔ سازهای بادی چوبی است و یکی از محبوب‌ترین سازها نزد عموم یهودیان بوده است. ساختار آن متشکل از دو لولهٔ صوتی و احتمالاً تنها یک زبانه (قمیش) بوده است (Bayer and Avenary, 2007: 641). نام این ساز در میان سازهای مورد استفاده در معبد اول یافت نمی‌شود؛ اما در عصر معبد دوم فقط در دوازده روز عید در سال برای فزونی‌بخشیدن به سرور و شادی از آن استفاده می‌شده است (*سموئیل اول*، ۱۰: ۵؛ *اشعیا*، ۳۰: ۲۹). نواختن این ساز در شبات مجاز نبوده؛ زیرا، مانند نول و کینور، ساز مذهبی به شمار نمی‌آمده است (Idelsohn, 1992: 12).

عوگاب[۲۳]

نام این ساز در چهار جای *عهد عتیق* آمده است: *پیدایش* ۴: ۲۱؛ *مزامیر* ۱۵۰: ۴؛ *ایوب* ۲۱: ۱۲؛ ۳۰: ۳۱. با این حال، در مورد آن ابهامات فراوانی وجود دارد. برخی بر آن‌اند که این ساز نوعی ساز زهی از خانوادهٔ چنگ بوده است. اما رأی غالب بر این است که نوعی ساز بادی از خانوادهٔ فلوت بوده باشد. معادل آرامی عوگاب در ترگومیم[۲۴] غَبوبا[۲۵] است. می‌توان از شباهت این نام آرامی با نام عبوب[۲۶]ـ که ساز بادی مورد استفاده در اواخر عصر معبد دوم بوده و ظاهراً به یک تک لولهٔ صوتی از ساز حلیل اطلاق می‌شده‌ـ به رابطه‌ای بین عوگاب و عَبوب پی برد. گفته می‌شود که از عوگاب ابتدا در عصر معبد اول استفاده می‌شد؛ تا اینکه به علت ظرافت و شکنندگی فوق‌العاده بالای خود جایش را به عبوب، که از ساختار محکم‌تری برخوردار بود، داده است (Bromiley, 1979: 443). با این همه، برخی شواهد در کتاب مقدس وجود دارد که بر زهی‌بودن عوگاب صحه می‌گذارد و همین امر تصمیم‌گیری دربارهٔ این ساز را بغرنج می‌کند. یکی از این شواهد این است که نام این ساز همواره در کنار نام یکی دیگر از سازهای زهی آورده شده است (Ibid). علاوه بر این، در آیهٔ دوم از *مزمور* ۱۵۱ نسخهٔ قمرانِ کتاب مقدس عبری (11QPsAp[a])، از زبان داوود نقل شده که «دستانم عوگاب را و انگشتانم کینور را ساخته‌اند.» برخی محققان این شواهد را مؤید زهی‌بودن عوگاب دانسته‌اند.

سازهای کوبه‌ای

مصیلتَییم، صَلصَلیم[۲۷]

این دو اسم احتمالاً بر نوعی سنج اطلاق می‌شده است. مصیلتییم، که بعدها صلصلیم خوانده شد، همواره در بین سازهای گروه موسیقی معبد حضور داشته است (Idelsohn, 1992: 15). سنج‌هایی که در پی حفاری‌ها در ارض مقدس یافت شده‌اند از جنس برنز بوده و به شکل بشقاب‌هایی به قطر ۱۲ سانتی‌متر هستند که در مرکزشان یک تورفتگی وجود دارد. این سنج‌ها را لاویان در معبد می‌نواخته‌اند (Bayer and Avenary, 2007: 642).

مِنَعنِعیم[۲۸]

تنها جایی که در کتاب مقدس از این ساز نام برده می‌شود کتاب دوم *سموئیل*، باب ۶، آیهٔ ۵ است؛ آنجا که ماجرای انتقال صندوق عهد به اورشلیم همراه با ساز و آواز نقل می‌شود. در ذکر همین ماجرا در کتاب اول *تواریخ ایام*، باب ۱۳، آیهٔ ۸، به جای نام این ساز نام مصیلتییم آورده شده است. صرف‌نظر از این موضوع، می‌توان با استفاده از ریشه‌شناسی کلمهٔ مِنَعنِعیم به حدس‌هایی دربارهٔ این ساز دست یافت. ریشهٔ این کلمه در زبان عبری «نعنع» است که به معنی تکان‌دادن است. احتمال می‌رود این ساز همان سیستروم[۲۹] یا عود مصری باشد که مانند جغجغه با تکان‌دادنش صوت تولید می‌شود (Lockyer, 2004: 62).

عصر پراکندگی، موسیقی کنیسایی

تحریم آلات موسیقی

پس از تخریب معبد دوم در سال ۷۰ میلادی، به‌نظر می‌رسید که موسیقی برای همیشه از فرهنگ یهود رخت بربسته و نه‌تنها

موسیقیِ بی‌ارتباط با مناسک دینی، بلکه موسیقی مورد استفاده در مراسم عبادی و تمام آلات مربوط به آن نیز به نشانهٔ اندوه و سوگ عمومی ناشی از این واقعهٔ ناگوار وانهاده شود. این سوگواری عمومی مخالفت‌های پیشین ربی‌ها را با پرداختن به موسیقیِ بی‌ارتباط با مناسک عبادی قوّت بخشید. دلیل عمدهٔ این رویکرد ربی‌ها را در خصوص موسیقی می‌توان در گسترش و نفوذ فرهنگ و هنر یونانی در بین اقوام و ملل آن دوران یافت. در آن عصر، موسیقی یونانی، که به‌عنوان مصداق بارز موسیقی غیردینی[۳۰] از هر آرمانی تهی گشته بود و اغلب موجبات عیاشی و لهو و لعب را فراهم می‌ساخت، به سایر ملل راه یافته و جهانی شده بود (Idelsohn, 1992: 93). بدین ترتیب، از آنجا که هیچ امیدی برای ایجاد تحول فرهنگی گسترده از سوی قومی که به‌تازگی سرزمین خود را از دست داده بودند وجود نداشت، استفاده از هر نوع آلت موسیقی در عرف عام یادآور موسیقی «کفرآمیز» یونان بود و ربی‌ها آن را نکوهش می‌کردند. همین امر باعث شد تا هر نوع استفادهٔ روحانی از آلات موسیقی به فراموشی سپرده شود. و این پایان سرگذشت موسیقیِ وابسته به آلات به سبک لاویان بود.

با آنکه حذف آلات موسیقی از صحنهٔ فرهنگ یهود به‌راحتی صورت پذیرفت، صوت انسان، این یگانه صوت موسیقایی انکارناپذیر و جدایی‌ناپذیر از سرشت آدمی، همچنان حضور خود را در عرصهٔ هنر یهود حفظ کرد و بدین ترتیب موسیقی مبتنی بر صوت انسان در کنیسا به حیات خود ادامه داد. این محدودیت در استفاده از آلات موسیقی در سرودخوانی مذهبی اثرهای اجتناب‌ناپذیری در سبک و شکل[۳۱] موسیقی مورد استفاده در کنیسا نهاد. نکتهٔ مهم دیگر این بود که در این دوران، مناسک قربانی جای خود را در تشریفات مذهبی به عبادات دسته‌جمعی داده بود و در اینجا، برخلاف عصر معبد، این کلمات بودند که بیش از هر چیز می‌بایست طیف وسیعی از عمیق‌ترین احساسات یهودیان را در پیشگاه خداوند بیان می‌کردند (Bayer and Avenary, 2007: 643). بی‌تردید، بیان چنین عمقی از احساس فقط با زبان شعر و موسیقی امکان‌پذیر بود؛ همین امر باعث شد تا در طی قرون بعدی تحولات چشم‌گیری در سرودخوانی مذهبی یهود رخ دهد.

ریشه‌های موسیقی کنیسایی در موسیقی عصر معبد

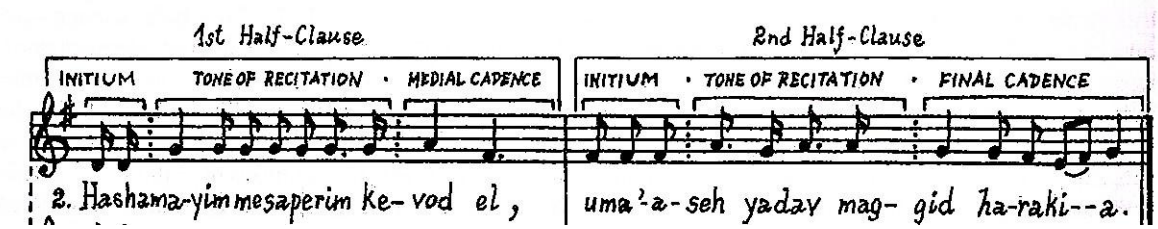
با این همه، باید توجه کرد که شکل‌گیری اولیهٔ نغمات کنیسایی بیش از هر چیز مدیون همان اسلوب سرایندگی لاویان در عصر معبد بوده است. در عصر معبد، مرسوم بود که مردم از شهرهای اطراف نمایندگانی موسوم به آنشه مَعَمَد[۳۲] (به معنی نمایندگان مردم) به اورشلیم گسیل دارند تا از جانب آن‌ها در مناسک قربانی شرکت و برای آن‌ها دعا کنند. این نمایندگان، در آن ایام، دانش و اطلاعاتی را که در اورشلیم در مورد موسیقی معبد کسب کرده بودند با خود به خانه‌هایشان می‌بردند (Gradenwitz, 1949: 69).

بدین ترتیب، در اوایل عصر پراکندگی، خواندن دعاها به طور دسته‌جمعی در کنیسا، از همان شیوه‌های سرودخوانی در عصر معبد پیروی می‌کرد. مثلاً، دعایی مانند شِمَع[۳۳] را، که برای همگان شناخته شده بود، جمیع حضار در کنیسا به طرز اونیسون می‌خواندند. دعای شمونه عسره[۳۴] را، درست به شیوهٔ معمول در عصر معبد، کاهن مخصوص برگزاری مراسم قرائت می‌کرد و سایر حضار به طور اونیسون پاسخ می‌دادند. مزامیر نیز، که بخش مهمی از دعای دسته‌جمعی در کنیسا را تشکیل می‌داد، در آغاز به فرم تهلیل‌خوانی سراییده می‌شد؛ اما در این مورد تهلیل‌خوانی خیلی زود جای خود را به سرایشِ اونیسون داد (Cohen, 1901: 120).

این اسلوب باستانی تا قرن ششم میلادی در کنیسا پابرجا بود. از جمله فرم‌های ویژه‌ای که تا پیش از این قرن در سرودخوانیِ کنیسا نقش مهمی ایفا می‌کرد فرمی بود که در سرایش مزامیر از آن استفاده می‌شد و به «مزمورخوانی» مشهور بود (Bayer and Avenary, 2007: 644).

مزمورخوانی

از آنجا که طول آیات در مزامیر به شدت متغیر است، نمی‌توان آن‌ها را در هیچ قالب موزون شعری جای داد. از این رو، برای سرایش آهنگین یک مزمور به فرمی ویژه نیاز بود تا این شرایط را تعدیل کند. به‌عنوان راه‌حل، در فرمِ مزمورخوانی یا همان سالمودی[۳۵]، نه تعداد همهٔ هجاهای یک آیه، بلکه تعداد هجاهای مؤکّد بود که اهمیت یافت. هر آیه را به دو بخش (مصرع) تقسیم می‌کردند و برای هر مصرع یک جملهٔ موسیقایی ویژه، که دارای ساختار سه‌بخشی بود، در نظر می‌گرفتند. این سه بخش در مصرع اول عبارت بودند از حرکت آغازین[۳۶]، دانگِ ازبرخوانی[۳۷]، و کادانس میانی[۳۸] و در مصرع دوم عبارت بودند از حرکت آغازین، نت ازبرخوانی، و کادانس پایانی[۳۹]. هر جملهٔ موسیقایی که از در کنار هم نهادن این بخش‌ها ایجاد می‌شد الگویی تشکیل می‌داد که تا آخر مزمور و در همهٔ آیات آن حفظ می‌شد. در تصویر ۱ نمونه‌ای از این نوع تقسیم‌بندیِ آیات مطابق فرم مزمورخوانی ملاحظه می‌شود.



تصویر ۱. تقسیم‌بندی یک آیه از *مزامیر* داوود مطابق فرم سالمودی
مأخذ: Bayer and Avenary, 2007: 644

پس از اینکه رهبر سرایندگان یک یا دو آیه از مزمور را می‌خواند، جمعیت جملهٔ موسیقایی را جذب و بلافاصله تولید می‌کردند. این فرمِ سرایش مزامیر، که در عبادات دسته‌جمعیِ پیروان هر دو کیش یهود و مسیحیت از آن استفاده می‌شد، با آنکه ریشه در کنیسا داشت، به علت کسالت‌باربودن و ناسازگاری با طبع پُرشور یهودیان، پس از مدتی اهمیت خود را در بین ایشان از دست داد (همان).

پیدایش پیوتیم[۴۰]

ظهور پیوتیم (به معنی اشعار) در قرن ششم میلادی تغییراتی در شکل سنتی سرودخوانی در کنیسا فراهم آورد (Pasternak, 2002: 14-15). پیوتیم سرودهایی روحانی و مذهبی بودند که با نغمات مشخصی خوانده می‌شدند. نغمهٔ این سرودها را مؤلف آن‌ها یا رهبر سرایندگان کنیسا، که در این دوره حزّان[۴۱] نامیده می‌شد، مشخص می‌کرد. این نغمات قطعاً غنی‌تر از نغمه‌های سادهٔ پیشین بودند و ایجاد آن‌ها مستلزم دانش موسیقی و ذوق هنری بیشتری بود. نقش حزّان در این دوران، به‌عنوان سرایندهٔ تک‌خوان، بسیار برجسته‌تر و تأثیرگذارتر از رهبر سرایندگان در قرون پیش از آن بود. اغلب پیش می‌آمد که حزّان در حین ادای جملات پیوتیم، در یک لحظهٔ الهام‌بخش، تغییری خوشایند و بدیع در نحوهٔ سراییدن یک جمله ایجاد می‌کرد که جماعتِ شنونده آن را دریافت و تکرار می‌کردند و تا پایان سرود حفظ می‌شد. بدین ترتیب، آن جملهٔ موسیقاییِ جدید به یک واحد آهنگین معین و شناخته‌شده در موسیقی عبادی کنیسا تبدیل می‌شد (Cohen, 1901: 120).

پیوتیم به همان سبک مزامیر کتاب مقدس نوشته می‌شدند. یعنی ابیاتشان در تعداد کلّ هجاها متفاوت و در تعداد هجاهای مؤکّد یکسان بودند. اما این بار برای سرایشِ آهنگین این ابیات از روش دیگری استفاده شد و آن پیروی از اسلوب موسیقی «مُدال» بود (Bayer and Avenary, 2007: 651). این اسلوب از موسیقی یونانِ باستان، که پایه‌های نظری آن بر مُدهای گوناگون پایین‌رونده (بم‌شونده) استوار بود، نشئت گرفته بود. هر مُد از یک تا چهار تتراکورد[۴۲] تشکیل شده بود.[۴۳] در این سبکِ سرایش، دیگر طول ابیات یا تعداد هجاهای آن‌ها اهمیت نداشت. هجاهای کلمات را به هنگام خواندن آن قدر می‌کشیدند تا هر هجا بیش از یک نُتِ موسیقی را در بر گیرد؛ بدین ترتیب، جملات موسیقاییِ منطقی و خوشایندی در چارچوبِ مُدِ انتخاب‌شده ایجاد می‌شد.

کانتیلاسیون[۴۴]

تا پیش از آغاز قرن ششم میلادی، یک مشکل بزرگ در سرایش آهنگین متون کتاب مقدس وجود داشت. مشکل این بود که در سبک‌های سرایشِ موجود تا آن زمان وقف‌ها و اوج و فرودِ جملات و عبارات صرفاً به قصد آهنگین‌ساختن آن‌ها انجام می‌شد؛ به طوری که بعضاً معنا قربانیِ قالب می‌شد و چنین قرائتی گاه به تعابیر نادرست از متن منجر می‌گردید. در واقع، مشکل اساسی این بود که تا آن زمان علائمِ نگارشی خاصی برای مشخص‌ساختنِ تکیهٔ صدا در آیات کتاب مقدس ابداع نشده بود و لذا سرایش آهنگین متن، به صورتی که در بالا شرح داده شد، ممکن بود برای همیشه به درک معنای درست متن آسیب وارد سازد. از قرن ششم میلادی، اخباری‌های یهودی (مسوره‌ای‌ها)[۴۵]، که معتقد بودند نحوهٔ درست قرائت متون مقدس به وسیلهٔ روایات به دست آن‌ها رسیده، نخستین تلاش‌ها را برای ابداع چنین علائمی، که هم آهنگین باشند و هم نحوهٔ قرائت درست متون را ارائه دهند، انجام دادند؛ هرچند به‌نظر می‌رسد که مسوره‌ای‌ها مبتکران این ایده نبودند و پیش از آن‌ها کلیساهای سوریه و بیزانس و حتی گروه اقلیت سامری‌ها نیز دست به کار شده بودند. در هر حال، توسعهٔ این علائم فرایندی درازمدت بود که سرانجام بین سال‌های ۹۰۰ تا ۹۳۰ میلادی با تلاش‌های هارون بن آشر[۴۶] به نقطهٔ اوج خود رسید (Bayer and Avenary, 2007: 649-650). در این زمان، بن آشر یک سیستم نشانه‌گذاری برای مشخص‌کردن تکیهٔ صدا ابداع کرد و برای اولین بار نسخه‌ای از کتاب مقدس عبری را با علائم خود به‌وجود آورد (Pasternak, 2002: 20). بن آشر، با به‌کارگیری علائم خود در نگارش کتاب مقدس، به سبک کانتیلاسیون، که سبکی ویژه در سرایش آهنگین و در عین حال صحیحِ متون

مقدس بود، رسمیت بخشید. تا پیش از آن، این سنت به طور شفاهی منتقل می‌شد.

در سرایش *عهد عتیق* به فُرم کانتیلاسیون، هر آیه از *عهد عتیق* با رعایت آهنگ علائمی که در ذیل کلمات آن آیه قرار گرفته‌اند خوانده می‌شود. قرارگرفتن این علائم- که هریک نام مخصوصی دارند- در بالا یا پایین هر کلمه قرائت‌کننده را ملزم می‌کند تا در حین قرائت آن کلمه از آهنگ خاص مربوط به آن علامت پیروی کند (Shiloah, 1992: 100-103). ذکر این نکته لازم است که این علائم، برخلاف سیستم نت‌نویسی امروزی، به‌هیچ‌وجه تحلیلی نیست و سراینده برای اطلاع از ملودی مورد نظر هر علامت صرفاً متّکی به مهارتِ گوش و قدرت حافظهٔ خود است.

به طور کلی، هرچند سرایش *عهد عتیق*، که در سیر تحول خود در آهنگین‌ترین حالت به کانتیلاسیون ختم شد، در عصر پراکندگی از قوّت بیشتری برخوردار شد، می‌توان ریشه‌های آن را در قرن پنجم پیش از میلاد یافت؛ زمانی که عزرا، پس از بازگشت از اسارت بابلی و مشاهدهٔ انحطاط دینی قوم یهود در اورشلیم، در خیابان‌های آن شهر پرسه می‌زد و با صدای بلند *تورات* را تلاوت می‌کرد تا شاید مردم از سرپیچی از قوانین آن دست بردارند و بار دیگر از دستورهای خداوند پیروی کنند. او برای آنکه صدایش در همهمهٔ بازار به گوش همگان برسد، به هنگامِ تلاوت بخش‌های آغازی، میانی، و پایانی آیات، آهنگ صدایش را به گونه‌ای اغراق‌آمیز تغییر می‌داد تا نظر شنوندگان را به صوتش جلب کند (Elden, 2003: 12). همچنین، در اقوال ربیان قرون بعد، می‌توان اهمیت سرایش *تورات* را با صوت و آهنگی خوش دریافت. مثلاً، در قرن دوم میلادی، ربی عقیوا توصیه کرده بود که اسفار با آهنگی خوش خوانده شوند؛ «چرا که هرکس چنین نکند به آن [*تورات*] و ارزش حیاتی دستوراتش بی‌اعتنایی کرده است» (The Babylonian Talmud, Sanhedrin, 99a-b). در بسیاری از نوشته‌های تلمودی آمده که در قرن سوم میلادی، پدر آریکا[47] (۱۷۵-۲۴۷ م)، مشهور به راو[48]، آیهٔ ۸ از باب ۸ کتاب *نحمیا*[49] را این طور تفسیر کرد که منظور از روشن‌خواندن کتاب خدا همان رعایت خوش‌آهنگی در قرائت آیات بوده است (Paternak, 2002: 20).

بدین ترتیب، ملاحظه می‌شود که سرایش آهنگین *عهد عتیق* نه‌تنها نکوهیده نیست، بلکه بسیار هم به آن توصیه شده است. شاید بتوان این مسئله را مشابه اهمیت تلاوت قرآن مجید با صوتی خوش در بین مسلمانان دانست. در واقع، نقش و کارایی کانتیلاسیون در قرائت *عهد عتیق* تا حدودی مشابه تجوید در قرائت *قرآن* است. البته، ذکر این نکته لازم است که علائم تجوید در قرائت *قرآن*، با آهنگی که قاری در هنگام تلاوت به آیات می‌دهد، ارتباطی ندارد. در حالی که علائم کانتیلاسیون، که به طعَمیم[50] مشهورند، علاوه بر کاربرد تجویدی، کاربرد موسیقایی نیز دارند.

نتیجه

ملاحظه شد که چطور شرایط و حوادث تاریخی در هر دوره شکل موسیقی در فرهنگ دینی یهود و همچنین رویکرد یهودیانِ متدین را نسبت به موسیقی تحت تأثیر قرار داده است. در هر زمان که شرایط زندگی برای این قوم سخت و جانکاه شده، توجه به موسیقی در میان آنان کمتر شده و از آب و تاب موسیقی مورد استفاده در مراسم عبادی‌شان کاسته شده است.

اولین بارقه‌های شکوفایی این هنر نزد قوم یهود در زمان حکومت داوود و فرزندش، سلیمان، زده شد؛ آن هنگام که یهودیان به رفاهی که خداوند وعده داده بود دست یافتند و فراغتِ پرداختن به موسیقی را پیدا کردند.

عصر معبد دوم نیز اوج شکوفایی هنر موسیقی در نزد یهودیان بوده است. در این عصر، که یهودیان، نسبت به دوران اسارت بابلی، از رفاه بیشتری برخوردار شده بودند، موسیقی به هنری مقدس تبدیل شد؛ هرچند تعلیم و تعلّم آن فقط در انحصار خاندان لاوی قرار داشت.

تخریب معبد دوم در سال ۷۰ میلادی شیرازهٔ هویت فرهنگی این قوم را از هم گسیخت. بنابراین، یهودیان، که با ازدست‌دادن مأمن دینی خود بدون هیچ سدی در ارتباط مستقیم با فرهنگ آمیخته به شرک یونانیان قرار گرفته بودند، استفاده از سازهای موسیقی را، که در بین یونانیان بسیار مرسوم بود، حداقل در مناسک دینی خود تحریم کردند. بنابراین، در پایان هزارهٔ نخست میلادی، فقط صورتِ مجاز موسیقیِ دینی در نزد این قوم همان سرودخوانی در کنیسا بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Diaspora
2. Jubal
3. Kinnor
4. Uggab
5. Shofar
6. Hatzotzerah

7. Saul
8. Nevel
9. Halil
10.Tziltzalim
11. Menaʿaneʿim
12. Metziltayim

۱۳. به معنی «ستایش مر خدای را» که در ابتدا و انتهای مزمور ۱۵۰ دیده می‌شود.

۱۴. به معنی «زیرا که رحمت او تا ابدالآباد است» که در آخر همهٔ بندهای مزمور ۱۳۶ تکرار می‌شود.

15. Responsorial
16. Antiphony
17. Melody
18. Harp

۱۹. (معادل‌های انگلیسی آلات موسیقیِ برشمارده‌شده در این بخش متعلق به ترجمهٔ کینگ جیمز کتاب مقدس است و صرفاً برای آشنایی خواننده با نام این آلات در نسخهٔ رسمی انگلیسی آورده شده است.)

20.Psaltery
21.Horn
22.Trumpet
23. Pipe
24. Organ

۲۵. Targumim، ترجمه و شروحی از کتاب مقدس عبری به زبان آرامی

26. Abbuba
27. Abbub
28.Cymbals
29. Cornets
30. Sistrum
31. Secular
32. Form
33. Anshei Ma'amad
34. Shema'
35. Shemoneh 'Esreh
36. Psalmody
37.Initial Motion
38.Tone of Recitation
39. Medial Cadence
40.Final Cadence
41. Piyyutim
42. Hazzan

۴۳. Tetracord، مجموعهٔ چهار نتِ متوالی که فاصلهٔ نت اول تا چهارم آن چهارم درست (دو و نیم پرده) باشد.

۴۴. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ اسلوب موسیقی مُدال ← منصوری، ۱۳۸۳: ۱۹۵-۱۹۶.

45. Cantillation
46. Masoretes
47. Aaron Ben Asher
48. Abba Arika
49. Rav

۵۰. آیهٔ مزبور این است: پس آن‌ها کتاب خدا را به‌روشنی خواندند و سبب شدند تا آنچه را که می‌خواندند [دیگران] بفهمند (*نحمیا*، ۸: ۸).

51. Ta'amim

منابع

دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۷۸). *نردبانی به آسمان: نیایشگاه در تاریخ و فلسفهٔ یهود*، ویدا، تهران.

کتاب مقدس (۱۳۸۴). ترجمهٔ قدیم، ایلام، تهران.

منصوری، پرویز (۱۳۸۳). *تئوری بنیادی موسیقی*، نشر کارنامه، تهران

Bayer, Bathja and Avenary, Hanoch (2007). "Music, History", *Encyclopaedia Judaica*, Editor in chief: F. Skolnik, Vol.14, Thomson Gale, Detroit.

Bromiley, Geoffrey W. (1979). "Music", *The International Standard Bible Encyclopedia*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Grand Rapids.

Cohen, Francis L. (1901). "Music, Synagogal", *The Jewish Encyclopedia*, Funk and Wagnalls, New York.

Dead Sea Scrolls: The Qumrun Texts in English (1996). Translated into English by Wilfred G. E. Watson, Brill, Leiden.

Elden, Marsha Bryan (2003). *Discovering Jewish Music*, The Jewish Publication Society, Philadelphia.

Gradenwitz, Peter (1949). *The Music of Israel: It's rise and growth through 5000 years*, W. W. Norton & Company, New York.

Hirsch, Emil G. and Nowack, Wilhelm (1901). "Music and Musical Instruments", *The Jewish Encyclopedia*, Funk and Wagnalls, New York.

Idelsohn, Abraham Z. (1992). *Jewish Music: Its Historical Development*, Dover Publications, Dover

Josephus (1933). *Jewish Antiquities, Books V-VIII*, Translated into English by H. ST. J. Thackeray; Ralph Marcus, Harvard University Press, Cambridge.

Lockyer, Herbert, Jr. (2004). *All The Music Of The Bible: An Exploration of Musical Expression in Scripture and Church Hymnody*, Hendrickson Publisher, Peabody.

Pasternak, Velvet (2002). *The Jewish Music Companion: Historical Overview, Personalities, Annotated Folksongs*, Tara Publications, Owings Mills.

Randel, Don Michael (2003). *The Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

Shiloah, Amnon (1992). *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press, Detroit.

The Babylonian Talmud (1961). Translated into English with notes, glossary and indices under the editorship of Isidore Epstein, Soncino Press, London.

The Holy Bible (1961). Authorized (King James) Version, Gideons International, Chicago.

The Hebrew - English Bible according to the JPS 1917 Edition at: http://www.mechon-mamre.org/

The Mishnah (1933). Translated into English by Herbert Danby, D.D., University Press, New York.