



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Joodse muziek en joods muzikaal denken

Driel, J.P. van

Citation

Driel, J. P. van. (2023, November 15). *Joodse muziek en joods muzikaal denken*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3657088>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3657088>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

1. Inleiding, onderzoeksvragen en methodologie

INLEIDING

Het thema van deze dissertatie, Joodse muziek en joods muzikaal denken, suggereert een specifiek joodse manier van denken over muziek. Het jood-zijn, de joodse identiteit zou dit denken sturen en voeden. In deze dissertatie is geprobeerd aan te tonen dat muziek betekenissen articuleert en codeert binnen de denkwereld van de menselijke gemeenschappen in het algemeen en de joodse gemeenschap in het bijzonder – hoe mensen in verschillende culturele en sociale contexten zin geven aan muziek en door muziek aan hun cultuur en in welke mate culturele conventies deze zingeving in, aan, door muziek beïnvloeden.

Identiteit in het jodendom is sterk verbonden met religie en cultus. Etnomusicoloog Bruno Nettl (1930-2020) snijdt in zijn essay *Musical Thinking and Thinking about Music*, de problematiek aan van het benaderen van een cultuur waarbij de muziek per definitie gerelateerd wordt aan cultus en functionaliteit binnen die cultus (Nettl 1994, 139).

In de wetenschap en daarbuiten is de term etniciteit beladen. Wanneer er termen worden gebruikt als joodse cultuur, joodse muziek en jood-zijn refereert dit aan etniciteit. Etniciteit en wat binnen deze dissertatie wordt verstaan onder de etniciteit (joods) komt in de loop van deze dissertatie uitgebreid aan de orde (o.a. in het hoofdstuk over chazanoet). In het jodendom is muziek functioneel en bestaat in hoofdzaak om rituelen en andere niet muzikale activiteiten te begeleiden. Het Jodendom gebruikt muziek niet expliciet voor esthetische expressie. Joodse muziek en joods muzikaal denken is na de Barok en tijdens de Haskalah in hoge mate beïnvloed door de West-Europese klassieke muziekcultuur, haar muziektheorie en muziekesthetiek. Het jodendom neemt hierin gedeeltelijk de zienswijze over van de cultuur waarin men verblijft en die muziek in hoofdzaak gebruikt voor esthetische expressie. De Joodse muziekcultuur beweegt zich op de scheidslijnen van een ‘tribale’ cultuur en een cultuur die muziek expliciet gebruikt voor esthetische expressie. Bruno Nettl wijst erop dat sommige culturen aangeven dat ze geen ‘muziek’ hebben (ibid):

Now, ethnomusicologists, have determined that music is a cultural universal of humans. Not all human cultures would agree that they “have” music; the concept doesn’t exist everywhere, and where it does, its shape varies. It’s true that all societies have something that sounds to *us*, broad-minded, musical Americans and Europeans, like music. And something that one can objectively distinguish from ordinary speech.

De joodse liturgische traditie cantileert de Tenach volgens een vaststaande systematiek. In het onderdeel van de dissertatie over cantilatie is duidelijk dat de joodse traditie dit cantileren niet ziet als musiceren, maar ook niet als spreken. Hier is dus een scheidslijn die lastig is af te bakenen. Nettl vervolgt (ibid, 139, 140):

On the other hand, ethnomusicologists have come to the belief that even those musics that exist, as it were, for the sake of the art alone, the message of whose musicians is simply music, take their structure not merely from the genius of the composer but express important values of their culture. Thus, for all musical scholars, but particularly for ethnomusicologists, the distinction between thinking music and thinking about music becomes increasingly complex as the understanding of music as a part of culture increases in sophistication.

De joodse muziekcultuur is een cultuur die haar denken over muziek voornamelijk mondeling overlevert. Terugkerend op etniciteit: de formele opvatting van het jodendom is dat het om jood te zijn niet uitmaakt wat je gelooft of wat je doet. Iemand die geboren is uit niet-joodse ouders en die niet het formele proces van conversie (bekering) heeft doorgemaakt maar die alles gelooft wat orthodoxe joden geloven en die zich aan iedere wet en gewoonte van het jodendom houdt, is nog steeds formeel geen jood, zelfs niet in de ogen van de meest liberale stromingen binnen het jodendom, terwijl iemand die geboren is uit een joodse moeder, maar die een atheïst is en nimmer de joodse godsdienst gepraktiseerd heeft, formeel een jood is, zelfs in de ogen van de ultra-orthodoxen. In deze betekenis gaat het binnen het jodendom veel meer om het DNA dan binnen andere godsdiensten¹. Jood zijn is het behoren tot een ‘stam’ waartoe men behoort via de moederlijke lijn. Binnen het jodendom groeit de discussie rondom deze formele rabbinale opvatting van het

¹ Hier terzijde opgemerkt dat in het traditionele Hindoeïsme je alleen Hindoe kunt zijn als je geboren bent op het voor-Indisch schiereiland.

jodendom mede omdat in de Tenach de afstamming niet verliep volgens de matrilineaire maar de patrilineaire lijn (*Trouw*, 7 april 2006).

De Tenach evenals de hiermee verbonden randliteratuur, geven veel informatie over muziek en hoe de joodse cultuur denkt over muziek in het algemeen en binnen de joodse cultuur en liturgie in het bijzonder. Discussies over dit onderwerp verlopen niet altijd harmonieus. Het onderstreept het belang dat muziek en alle aspecten rondom muziek een belangrijke plaats innemen in het jood-zijn en het hiermee verbonden joodse denken. Debatten gaan tussen opponenten van een bepaalde vorm van musiceren en allen die hierin nog geen duidelijk standpunt hebben ingenomen of durven innemen. De polemieken tussen twee stromingen binnen het charedisch of *yeshivish* jodendom (ultraorthodox jodendom), de mitnagdim, van oorsprong het Litouws (*Litvaks*) jodendom en het chassidisch jodendom, zijn een belangrijke bron voor het joodse denken door en over muziek. Een belangrijk kenmerk is dat men bij beide richtingen in kleine leerscholen (*yeshivot*) dagelijks bijeenkomt om de Tenach, de Misjna en de Talmoed te bestuderen. De term mitnagdim wordt gehanteerd voor het gehele charedische jodendom dat niet chassidisch is, dus voor de ultraorthodoxe Asjkenazim en de ultraorthodoxe Sefardim. De Hebreeuwse term voor deze stroming is *jahadoet charediet*, afgeleid van de tekst in Jesaja 66:2 *wechared al debari*, die huivert (beeft) voor mijn woorden (Tanach 2015, 911, 912):

Toch sla ik acht op wie verdrukt wordt, op mensen met een gebroken geest, op ieder die huivert voor mijn woorden.

Jahadoet charediet betekent: het jodendom dat beeft voor G'ds woord. Zij, de ultraorthodoxe Asjkenazim en Sefardim, hanteren binnen hun geledingen de visie dat elke vorm van muziek en muziekpraktijk die niet in overeenstemming met de Halacha is moet worden gemeden. Ook instrumentengebruik binnen de liturgie is voor deze stroming, na de verwoesting van de Tweede Tempel, problematisch, zo niet verboden. Het chassidisme deelt bovenstaande mening van de mitnagdim niet maar stelt dat alle muzieken, muziekpraktijken, ook instrumentengebruik, die van de goddelijke bron zijn vervreemd, geïntegreerd mogen worden binnen de joodse liturgie en traditie en juist door deze integratie hun halachische status verkrijgen. In

het jodendom speelt de discussie rondom muziek zich af binnen het speelveld van deze twee uitersten. Het denken cirkelt in alles rondom de vraag wat volgens de interpretatie van de grenzen van de joodse wet (Halacha) kan en mag. Hier is de problematiek de verscheidenheid aan interpretaties van de rabbinale stromingen, door de eeuwen heen, van deze Halacha binnen het jodendom. Deze verscheidenheid aan interpretaties heeft twee hoofdoorzaken: de aard van de rabbinale discussies, retorische vragen en antwoorden tot in het oneindige en het in zeker mate aanpassen van de halachische interpretaties aan de omstandigheden in de regio waar men verblijft. Het zijn deze nuances binnen de interpretaties rondom het onderwerp muziek en musiceren die voedingsbodem zijn voor heftige disputen. De verscheidenheid aan rabbinale visies geeft enkel antwoord op wat geen joodse muziek kan zijn. Heldere antwoorden op wat wordt verstaan onder joodse muziek heb ik niet kunnen vinden. Voor het zoeken en vinden van antwoorden heb ik vooral gekeken naar de synagogale muziek. In het jodendom is synagogale muziek, chazanoet, de muziek, waaruit alle joodse muziek voortkomt. De joodse zoektocht naar antwoorden is zichtbaar in de polemieken en de tijdens deze polemieken ontwikkelde joodse musicologica (denken over muziek, door muziek, in muziek) rondom de synagogale muziekpraktijk (zie o.a. het hoofdstuk over Haskalah). Polemische debatten rondom liturgische muziek binnen een traditie zijn niet uniek voor het jodendom. Het is een algemeen fenomeen binnen de monotheïstische godsdiensten. Ik zal beargumenteren dat het onmogelijk is om te spreken over joodse muziek, slechts over *joodse muzieken*. Arno Nadel, joodse musicoloog, alumnus van de Hochschule für die Wissenschaft des Judentums in Berlijn, geeft in de kern de aard van alle joodse muzieken weer in zijn artikel “*Jüdische Musik*” in *Der Jude*. Alle joodse muzieken kunnen herleid worden tot een oervorm die ook de fundamentele grondvorm is van alle joodse muzieken: de synagogenmuziek (Nadel 1923, 227):

Aber sowohl das jüdische Volkslied wie auch die religiöse Hausmusik ist nur dort „jüdisch“, wo sie mit synagogaler Musik sich berührt, wo sie mit gottesdienstlichen Melodien klagt und sinnt und sich an höhere Mächte wendet [...] Also: jüdische Musik, das ist vorerst synagogale Musik.

Het probleem is Nadel's uitgangspunt: hij beschrijft de synagogale muziek in enkelvoud. Joodse (synagogen)muziek kent een pluraliteit aan variaties, uitingen van muzieken. De term muzieken wordt binnen deze dissertatie gehanteerd als een verzamelterm voor muzikale uitingen binnen één cultuur en/of binnen de diversiteit aan culturen in het jodendom. Illustratief voor bovenstaande is dat de joodse synagogenmuziek van de verschillende groepen joden in India totaal wereldvreemd is voor de Asjkenazim in Europa en vice versa. Etnomusicoloog John Blacking stelt in zijn paper *Music, Culture, and Experience* (1995, 223):

“Music” is not only reflexive; it is also generative, both as a cultural system and as human capability, and an important task of musicology is to find out how people make sense of “music” in a variety of social situations and in different cultural contexts, and to distinguish between the innate human capabilities that individuals use in the process of making sense of “music” and the cultural conventions that guide their actions.

Het zijn de variëteiten in sociale situaties en culturele contexten en de culturele conventies waarbinnen men is opgegroeid die de visie van een persoon op muziek mede bepalen.

De Weense musicoloog Erwin Felber beantwoordde de vraag “Gibt es eine Jüdische Musik?” met de stelling dat er enkel West-Europese muziek bestaat die geschreven is door joodse musici, er bestaat volgens hem geen oorspronkelijke (West-Europese) joodse muziek. Opvallend is dat Felber in zijn artikel wel in detail ingaat op wat joodse muziek voor hem wel is (*Musikblätter des Anbruch*, 10, Jg., H. 8, 1928, 287) en waar men deze muziek kan vinden, waarbij hij het begrip ‘Volkstum’ hanteert. Het Deutsches Universal Wörterbuch beschrijft de termen ‘Volkstum’, ‘Volkstümlich’ als volgt (Duden Verlag 2019, 1974):

Eigenart des Volkes, wie es sich in seinem Leben, seiner Kultur ausprägt... In seiner Art dem Denken u. Fühlen des Volkes.

De Van Dale (online) Duits-Nederlands geeft als vertaling:

Volkseigen, volksaard, volkskarakter

In hoofdstuk 2 (musicologica) wordt uitgebreider ingegaan op het artikel van Felber, bij onderdeel 2.4. etniciteit.

Emanuel Rubin en John H. Baron leggen in de introductie van hun studie *Music in Jewish History and Culture* (2006, xxii) het accent op het doel en de functie van de joodse muziek:

Music played an important part in the life of the Jewish people from the time of our earliest knowledge about them. Their music is defined not by any special musical features, but by its “purpose”—its function in Jewish society [...] To the extent that a defining thread runs through this survey, then, it is that when music—any music—serves the purpose of a Jewish community, it might be called Jewish music.

Dit dringt door tot één van de kernen van wat de essentie van joodse muziek is. Wanneer muziek beantwoordt aan het doel van een joodse gemeenschap dan kunnen we het volgens bovenstaande auteurs joodse muziek noemen. Hun gebruik van de termen ‘beantwoorden aan, dienstbaar zijn aan, functioneren binnen’, is toepasbaar op andere muzieken door voor joodse gemeenschap een andere gemeenschap in te vullen. Deze globale stellingname geeft een eerste afbakening voor het construeren van een theoretisch raamwerk voor muzikaal denken; d.w.z. denken door middel van muziek. Ik versta hieronder dat muziek functioneert als een medium om gevoelens en gedachten te communiceren. Vanuit een generiek denken over en door muziek is in te zoomen op de overeenkomsten en verschillen tussen dit generiek denken en het specifieke joodse denken over muziek. Concreet, wat zijn de overeenkomsten en verschillen tussen het West Europese denken over muziek en het denken over muziek van de joodse diasporaculturen in West-Europa. Wat zijn daarnaast de specifieke functie-eisen die joodse gemeenschappen en hun leden aan muziek stellen om dienstbaar te zijn aan de cultus en dus als joodse muziek te worden beschouwd? Het zijn de polemieken in de Misjna, Talmoed en onder andere de geschriften in de Haskalah die door het aangeven van wat niet gewenst is indirect zicht geven op wat men van muziek functionerend binnen het jodendom verwacht. Dit onderzoek gaat in op wat de oorzaak is dat de ene joodse gemeenschap wel mogelijkheden ziet voor bepaalde muziek om dienstbaar te zijn aan zijn (liturgische) joodse doelstellingen terwijl andere gemeenschappen deze muziek verwerpen. Typerend zijn binnen dit kader de verschuivingen van visies rondom de chassidische muziek en synagogen-orgelmuziek. Chassidisme en haar

muziek werden door het niet chassidische, orthodoxe jodendom als verwerpelijke nieuwlichterij gezien. De chassidische visie op muziek en de chassidische muziek wordt nu steeds meer geaccepteerd door met name de jongere generatie joden binnen de orthodoxie (niet chassidisch-charedisch jodendom). Zij beschouwen de muziek van het chassidisme niet alleen als acceptabel voor hun orthodoxe cultuur, zij identificeren zich ermee. Een vergelijkbaar verschijnsel, maar dan omgekeerd zien we bij synagogenorgels. Na hun introductie werden ze geleidelijk geaccepteerd, om vervolgens na de Shoah in vele gemeenschappen in West-Europa te worden verworpen, behalve in Zuid-Amerika, de VS en Engeland. Welke eenheid, kern van jood-zijn, kunnen we vinden in de verscheidenheid aan joodse muzieken, en de verwerping van sommige muzieken? Tijdens het onderzoeksproces is door mij een mening gevormd over wat er wordt verstaan onder muzikaal denken; muziek als een opzichzelfstaand denken en het denken door muziek in het algemeen en wat er wordt verstaan onder joodse muziek en joodse musicologica (zie hoofdstuk 2). In eerste instantie benader ik muziek en dus ook joodse muziek intuïtief. Deze benadering is per definitie subjectief, debet aan de specifieke invloeden van het milieu waarbinnen men is opgegroeid. Louise O. Fresco, landbouwwetenschapper aan de Universiteit van Wageningen, stelt in haar KCO forumlezing *Noem mij jouw muziek* dat muziek en waardering van muziek tot de kern van onze identiteit behoort maar niet gekoppeld hoeft te zijn aan de eigen cultuur (2012,1-3):

Tussen muziek en identiteit bestaat geen een-op-een relatie. Arabische muziek is niet alleen een culturele uiting voor Arabieren, net zo min als Schubert alleen voor Duitsers of Noord Europeanen is. [...] Als muziek zo centraal is voor wie wij mensen zijn, en niet gekoppeld hoeft te zijn aan je eigen cultuur, dan lijkt het zinvol om muziek uit alle windstreken te leren kennen [...] Ik ben ervan overtuigd dat muziek de identiteit versterkt, niet alleen je 'eigen' muziek, maar juist als je de diversiteit zoekt. Door te ervaren dat je met anderen, van wat voor afkomst ook, de schoonheid van muziek kunt delen [...] Onze identiteit is een optelsom van muziek. Noem mij jouw muziek, en ik vertel je wie je bent.

Muziek is een belangrijke factor in de constructie van de identiteit van gemeenschappen en individuen relateren hun identiteit mede aan muziek. Onderdeel van hun denken over identiteit is hun visie over muzieken. De muziek binnen de cultuur waarin het individu is opgegroeid is hierbij bewust of onbewust

één van de referentiekaders van waaruit men zich een visie vormt over andere muziken en muziekculturen. Het gaat dan specifiek om de visie over de muziekuitingen binnen de cultuur waarmee men zich identificeert. Dit in vergelijkend perspectief met muziekuitingen die verder van hun cultuur af staan (Stokes 1997, 5, 7). Jean Jacques Rousseau merkt hierover op in zijn *Essay on the Origin of Languages* (Essai sur l'origine des langues) (1998 [1749], 444-5):

In order to put the Reader in a position to judge the various musical Accents of Peoples, [...] I have also transcribed a Chinese Tune taken from Father du Halde, a Persian Tune taken from the Chevalier Chardin, and two Chansons of the American Savages taken from Father Mersenne. A conformity of Modulation with our *Music* will be found in all these pieces which will possibly make some admire the goodness and universality of our rules, and for others will perhaps render suspect the intelligence or the fidelity of those who have transmitted these Tunes to us.

Een korte kenschets van mijn milieu illustreert de gedachtegang van Rousseau en geeft aan hoe gecompliceerd het is (joodse) culturen en muziken te benaderen.

Ik ben opgegroeid in een calvinistische omgeving. De studie aan de Universiteit van Amsterdam intensiveerde de aandacht voor de joodse traditie. Ik ben gepikt en gemazeld in de westerse klassieke muziek specifiek als liturgisch musicus, dirigent en zanger in de calvinistische traditie. Populaire muziek (pop) was 'not done'. Het werkveld verbreedde zich tijdens mijn studie aan Vlaamse conservatoria richting de katholieke traditie. Sinds mijn functie als cantor organist van DEGPA (Deutschsprachige Evangelische Gemeinde in der Provinz Antwerp) ben ik volop werkzaam binnen de lutherse traditie.

Hoe kan een per definitie onbewuste gekleurde visie ontkleurd worden? Hoe wordt de intuïtieve benadering van joodse muziek, al dan niet bijgesteld door academische reflectie, gestuurd en gevoed door bronnen? Een vraag in deze dissertatie is hoe bewust of onbewust kennis over de joodse muziek is verwerkt. Is mijn interpretatie en musiceren joods of is het een mengvorm van de calvinistische, katholieke en joodse tradities? Ter verduidelijking heb ik passages uit mijn praktijkervaring weergegeven met ingesprongen tekst.

Etnomusicoloog Philip Bohlman geeft in zijn discussie in "Ontologies of Music" over 'mijn muziek versus jouw muziek' en 'onze muziek versus hun muziek' aan dat er

een intieme relatie bestaat tussen mensen en de muziekcultuur waartoe ze behoren (1999, 19-22). De musicoloog Nicholas Cook stelt in zijn *Music a Very Short Introduction* (1998, 80, 126) dat het dwaas zou zijn om te denken dat muziek alleen betekenis kan hebben op grond van wat het doet en niet door wat het vertegenwoordigt. Ervan uitgaande dat muziek een middel is om inzicht te krijgen in andere culturen is het ook te zien als een middel om culturele identiteit uit te onderhandelen. Muziek gerelateerd aan een specifieke identiteit en het denken vanuit die identiteit verschaft indirect veel informatie over het construeren van deze identiteit door middel van muziek.

Dramatische ontwikkelingen binnen de joodse historie zoals de Shoah en de hieruit voortvloeiende stichting van de joodse staat, hebben een heroriëntatie op de joodse cultuur en haar uitingen tot gevolg gehad. Na de Shoah veroorzaakte dit een hernieuwd denken door middel van muziek waarbij de door externe factoren vernietigde joodse muzikale identiteit werd herontdekt. Dit hernieuwde denken door muziek is een continuering van de wedergeboorte van het joodse bewustzijn, ontloken in de Barok, komend tot een hoogtepunt in de Haskalah. De opkomende stroming van het chassidisme was de aanzet tot de Haskalah. In mijn visie is de Haskalah een hoogtepunt in de joodse (muziek)cultuur met als belangrijkste uiting het reform-jodendom. Dit is uitgewerkt in het hoofdstuk over de Haskalah. Na de Shoah beschouwt het orthodoxe jodendom deze periode echter als een dieptepunt. De tweede Haskalah (1945-heden), de continuering van de wedergeboorte van het joodse bewustzijn, toont een cultuur die zich herstelt van een oorlogstrauma en zich heroriënteert op het rijke verleden. Dit herstel wordt in hoge mate geremd door het gevoel 'nooit meer een Shoah'. De tweede Haskalah is een wedergeboorte van de *Jüdische Wissenschaft*² die alles wat met joodse muzieken te maken heeft kleurt. Een facet is de fanatieke verzamelwoede van joodse muziek in muziekarchieven in alle mogelijke joodse instituten met een overvloed aan multimedialproducties. Tot de voornaamste joodse muziekarchieven

² 19de -eeuwse stroming die zich binnen het jodendom toelegt op het kritisch onderzoeken van de joodse cultuur en joodse literatuur, inclusief de Tenach en de rabbijnse literatuur om de oorsprong van de joodse tradities te analyseren. Doel: het teruggaan naar de bron.

behoren The Milken Archive of American Jewish Music opgericht door Lowell Milken in 1990 en het archief in *Beit Hatfutsot* (museum van de joodse mensen) in Tel Aviv met als belangrijkste collecties *The Jewish Music Collection* en *The Hans Hirschberg Collection* (joodse organist in Berlijn 1922-1983). Deze laatste collectie bevat naast vele partituren, beschrijvingen van de architectuur van synagogen in Berlijn tijdens het interbellum en van de orgels aanwezig in deze synagogen.

Deze wedergeboorte van de *Jüdische Wissenschaft* en het met zich meebrengend hermeneutisch denken kenmerkt zich door hernieuwde polemieken en discussies (zie hoofdstuk Haskalah). De (weder)opbouw van archieven en muziekcollecties geeft de mogelijkheid om door te dringen tot de kern van dit hernieuwde denken van een joodse identiteit door muziek in het heden. In deze dissertatie is gereconstrueerd wat in het verleden en heden joodse identiteiten kleurt door het denken en hernieuwd denken over en door muziek.

HET CONCEPT MUSICOLOGICA

De titel van de dissertatie is ‘Joodse muziek en joods muzikaal denken’. Voor een begrip van muzikaal denken is het concept musicologica nuttig. Birgit Abels definieert de term musico-logica in haar artikel “Embracing Restlessness” (Göttingen Studies of Musicology, vol. 6. 2016, 11):

Musico-logicas are ways of making sense of the world with your ears. They are modes of knowing, and of being alive to, the world. Cultural theory [...] is a useful exercise to think of musico-logicas as epistemologies. Musico-logicas are about nothing other than musical meaningfulness and the ability to make this meaningfulness tangible. The concept of musico-logica is illustrated nicely by the concept of world hearing, which is parallel to “world view”. Based on Rafael Jose de Menezes Bastos (1999), by world hearing I mean (world) ordering and simultaneously a musical perception of the environment corresponding to a particular world order, and a concurrent situation of the self in this world order. Hereby musical meaningfulness, i.e., musico-logica, transforms music into a mode in which humans “know” in the broadest sense.

Joodse musicologica is joods denken over muziek, door muziek, in muziek. Daarbij spelen zowel de verschillen tussen de joodse culturen en de omliggende culturen als de wisselwerking (hybriditeit) tussen die culturen een rol.

MUZIEK ALS SOCIALE TEKST

De socioloog John Shepherd zegt in zijn *Music as Social Text* (1991, 5):

[...] musicology as a discipline will not be able to enter the territory it has for so long ignored without following through thoroughly on the proposition that music is, indeed, pervasively social.

Shepherd stelt dat het theoretisch haalbaar is om muziek te zien als een medium dat vanuit de inherente karakteristieken van zijn 'sonisch kanaal' sociale boodschappen bemiddelt (1991, 7). De vraag blijft open hoe precies de (sociale) betekenis van muziek gerelateerd is aan de klank van muziek, hoe muziek betekent (ibid, 7). In dit kader doet de cultuurwetenschapper Homi Bhabha in *The Location of Culture* de volgende uitspraak (1994, 34):

Through the concept of cultural difference I want to draw attention to the common ground and lost territory of contemporary critical debates. For they all recognise that the problem of cultural interaction emerges only at the signficatory boundaries of cultures, where meanings and values are (mis)read or signs are misappropriated. Culture only emerges as a problem, or a problematic, at the point at which there is a loss of meaning in the contestation and articulation of everyday life, between classes, genders, races, nations [...] The concept of cultural difference focusses on the problem of the ambivalence of cultural authority: the attempt to dominate in the *name* of a cultural supremacy which is itself produced only in the moment of differentiation.

Het door Bhabha geschetste probleem van de ambivalentie van culturele autoriteit is ook in sterke mate aanwezig binnen de discussies over muziek in het jodendom.

HET ORALE KARAKTER VAN DE TRADITIE

Het jodendom kenmerkt zich door de diepgewortelde overtuiging dat alle belangrijke aspecten van zijn traditie oraal doorgegeven dienen te worden. Centraal voor deze gedachte van het jodendom zijn verscheidene teksten in de Tenach, onder andere *Tehilah* (Psalm) 78 vers 1-4, (Tanach 2015, 1328):

Luister mijn volk naar wat ik leer, [...] Wij hebben het gehoord, wij weten het, onze ouders hebben het ons verteld. Wij willen het onze kinderen niet onthouden, wij zullen

aan de komende geslachten vertellen van de roemrijke, krachtige daden van de EEUWIGE, van de wonderen die hij heeft gedaan.

De kracht van het jodendom is het vasthouden aan zijn orale traditie. Significat is wat men heeft gezegd of zegt over de traditie, wat is geschreven is ondergeschikt. In de Talmoed en de Misjna respecteert men de oraliteit door elke keer een tekst te plaatsen in een specifiek referentiekader, een discussievorm tussen geleerden. Een persoon gaat in op een mitswa (joods gebod), de volgende persoon geeft een respons. Dit in een continuerend proces waarbij de respondenten, als zijnde autoriteit, bij name worden genoemd. In de belangrijkste onderzoeken over het jodendom in de decennia na de Shoah is de voornaamste methodiek het afnemen van interviews en het minutieus uitwerken van deze interviews. Het gaat in deze interviews om uitspraken over de traditie en haar muziek door joden, joodse gemeenschappen en andere bevolkingsgroepen die een binding hebben met het jodendom of met hun manier van leven en denken worden geconfronteerd. Doel is te extrapoleren hoe het jodendom en de individuele jood muziek en in het bijzonder joodse muziek benaderen. Er ontstaat een goed beeld van de overlevering wanneer de visies van de geïnterviewden gespiegeld worden aan dat wat vorige generaties hierover hebben gezegd. Ik heb de methodologische benadering van het afnemen van interviews toegepast in mijn veldwerk in Brazilië (2009, MA scriptie).

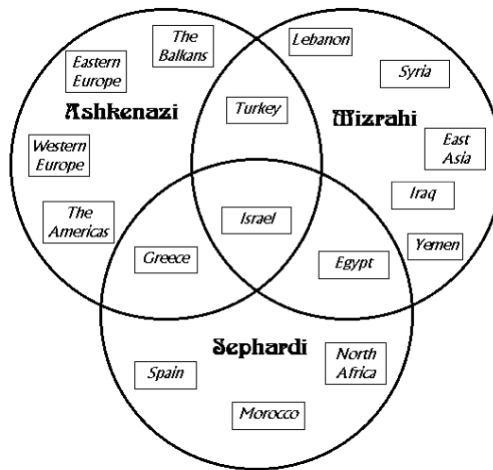
Hoe sterk de joodse cultuur geworteld is in de orale traditie blijkt uit de observaties van Bob Gluck, componist en rabbi van de *Ahavath Shalom* congregatie in Great Barrington in zijn artikel “Jewish Music or Music of the Jewish People” verschenen in *The Reconstructionist*. Hij citeert Judith Kaplan-Eisenstein uit *Heritage of Music*, hoofdstuk 1 ‘Restoring Living Connections’ (Kaplan-Eisenstein 1973, 3, Gluck 1997, 34):

The (Jewish) people gave the music life, and the music in turn pulsed in the people, passing from parent to child, and from land to land. The joys and triumphs, the tenderness and warmth, the agony and sorrows, the prayer and the protest, which were shared by Jews and made them one, were poured into music; and where they are still felt, that process continues today. When we live for a moment with that music, we are touching the pulse itself, and our own is quickened in turn.

Gluck refereert naar zijn fascinatie als kind voor de vertolking van het *Yigdal* (een beroemde melodie uit het chazanoet) door zijn *gimel* leraar. Hij koppelt deze ervaring aan de opmerking van zijn docent op Julliard die denigrerend betoogt dat er geen ‘joodse muziek’ bestaat die serieus genomen kan worden. Joodse muziek staat gelijk aan synagogenzang en is gelijk aan volksmuziek, die per definitie niet veel meer was dan een interessante bron voor de uitgebreide structuur van de westerse klassieke muziek. Gluck erkent dat het moeilijk is voor beoefenaars van westerse klassieke muziek om vertrouwde referentiepunten te vinden bij het ervaren van de oude gezangen van de synagoge. Hij stelt dat hij ook zou kunnen erkennen dat veel van de in de twintigste eeuw gecomponeerde synagogenmuziek middelmatig is omdat die de religieuze muziek van de Westerse Christenen imiteert. Impliciet geeft hij aan dat de orale overlevering door zijn *gimel* leraar van de *Yigdal* melodie wel authentiek is (1997, 34, 35).

ETNICITEIT, LAND, VOLK, CULTUUR

De term ‘joods’ impliceert naast religie, etniciteit, een volk en een volkscultuur. Het gebruik van de term etniciteit is cultureel en sociologisch beladen. Methoden van onderzoek losgelaten op de Nederlander (die overigens volgens koningin Maxima niet bestaat) en zijn cultuur kunnen niet zonder aanpassing gebruikt worden voor het jodendom. Het jodendom is geen *Am*, geen volk, echter een conglomeraat van volken en volksidentiteiten. Luigi Cavalli-Sforza gaat in zijn werk *Genes Peoples and Languages* (2001) uitgebreid in op de problematiek rondom volk en volksidentiteiten en de onmogelijkheid om te spreken over etniciteit en volken. Verschillende hoofdstukken van deze thesis, waaronder het hoofdstuk over muziek in de Tenach, komen hierop terug. Het jodendom had de meeste tijd van zijn bestaan geen *Erets* (land), enkel een te verwachten messianistisch land. Ook had het de meeste tijd van zijn bestaan geen Medina, staat. Als diaspora-gemeenschap bestond het globaal uit drie ‘tribale’ populaties; Asjkenazim, Sefardim en Mizrahim. De complexiteit van het jodendom wordt duidelijk weergegeven in onderstaand schema afkomstig uit het artikel van Moshe Denburg, “Jewish Music-An Overview” (1995, 4).



Figuur 1: overzicht van Joodse Stromingen naar Denburg 1995.

Het hier aangegeven verspreidingsgebied is gedateerd in deze tegenwoordige tijd van globalisatie en onrust in het Midden-Oosten. Met name in de beide Amerika's is er een enorme toename van het aantal Sefardim en Mizrahim. Het verspreidingsgebied van het jodendom en de hiermee verbonden diversiteit aan landen en talen is enorm. De indeling in drie groepen is een globale indeling en doet geen recht aan de werkelijke situatie. Asjkenazim (Duitstalige joden) verwijst naar de joden die zich oorspronkelijk in de negende eeuw vestigden in het Rijnland en zich later verspreidden over Oost-Europa en Noord- en Zuid-Amerika. Hun spreektaal is Jiddisch (Judeo-Germaans) en behoort linguïstisch tot de west-Germaanse talen. Hebreeuws, Aramees en ook Arabisch behoren tot de semitische talen. Sefardim, van oorsprong uit Spanje en Portugal, vestigden zich na het verdrijvingsdect van 1492 voornamelijk in de westelijke gebieden rondom de Middellandse Zee. Hun taal was Ladino (Judeo-Spaans). Mizrahi, gevestigd in het oostelijk gebied van de Middellandse Zee, het Arabische schiereiland, India en andere delen van Azië, zijn de Arabische Aziatische joden, hun taal was Judeo-Arabisch. Tussen de Sefardim en Mizrahim is er sinds oudsher een intensieve culturele uitwisseling. Ook werken beide opperrabbijnen sinds de staat Israël nauw samen. De Sefardim in Brazilië (2009) vormen een brug tussen de Asjkenazim en de Mizrahim. De gemeenschap van de Mizrahim is in de twintigste eeuw in groten getale naar Brazilië geëmigreerd. Zij vormden in eerste instantie een aanzienlijke minderheid ten opzichte van de Asjkenazim en de Sefardim. De Sefardim waren als oudere oriëntaalse gemeenschap de nieuwkomers tot een hand en een voet. Dit resulteerde o.a. in een

vernieuwde liturgie bij de progressieve Mizrahim waarbij de *Minhagim* (gewoonten) van de Asjkenazim en de Sefardim ook in muzikaal opzicht deels werden geïntegreerd (zie mijn research masterscriptie).

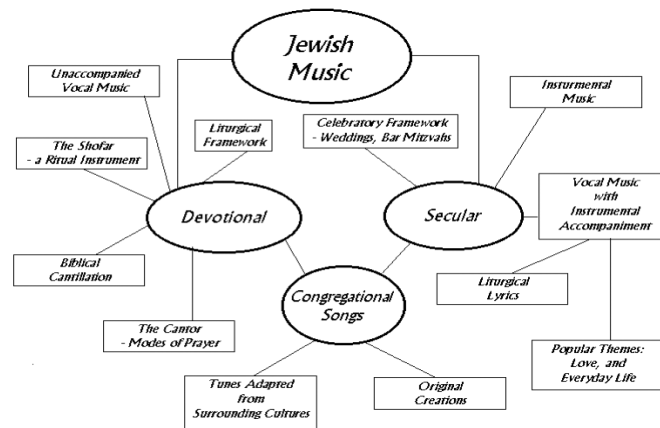
De diversiteit binnen het jodendom en de joodse cultuur vraagt een methodologische benadering met een vraagstelling en terminologie die het begrip etniciteit nuanceert. Het is pas in 1948 dat de staat Israël is gesticht en we door het dan aanwezig zijn van een *Erets* (land), een Medina (staat) en een zionistische visie op één onverdeeld volk theoretisch zouden kunnen spreken van een volk en een etniciteit.

LEIBOWITZ: IDENTIFICATIE VAN DE JOOD-ZIJNDE MET HET JOOD-ZIJN

Yeshayahu Leibowitz, een ultraorthodoxe en zionistische filosoof, geeft in zijn boek *Am, Erets, Medina* (1992, Nederlandse vertaling: *Het geweten van Israel*, 1993, 77-86) een relevante benadering voor deze thesis van jodendom en etniciteit. Hij benadert het jood-zijn met de vraag: Hoe identificeert een jood-zijnde (praktiserend orthodox in leer en leven) en een zich joods voelende zich 'etnisch' met een geconstrueerde culturele uniformiteit van het jood-zijn (zuiver uit geboorte, zonder zich met orthodoxie of religiositeit te identificeren)? Leibowitz benadert het jood-zijn binnen de religieuze, culturele en maatschappelijke waarden waarover een zekere consensus bestaat en geeft een handreiking om vanuit grondbeginselen de joodse cultuur en dus ook de joodse muziek methodologisch te benaderen. Hij onderschrijft het gegeven dat het individu uiteindelijk de ultieme beslissing neemt hoe hij zijn leven wil harmoniseren met zijn persoonlijk dogma, zijn filosofie van leven (Leibowitz 1993, 69, 86, 111). Het is echter de gemeenschap die het individu kneedt tot een individu dat functioneert binnen de maatschappij. Het is een groep mensen, joden, die zich bewust zijn dat zij behoren tot het volk gegrondvest op een religieuze beschaving, het volk van de Thora (ibid, 25, 26, 44, 76, 94). Het is de Thora die het fundament voor de joodse religie en de joodse religieuze muziek legt. Orthodoxie is de standaard, het is deze orthodoxie en haar rabbinaat die bepaalt wie zich jood mag noemen. Leibowitz heeft het over twee soorten vernieuwers die elkaars tegenspelers zijn. Degenen die terug willen naar het verleden (de ultra orthodoxie) en

degenen die willen moderniseren. Het zijn deze vernieuwers, volgens Leibowitz, die het zout zijn van de joodse maatschappij en zorgen voor de zelfregulering van een cultuur die verteerbaar blijft voor de komende generaties (ibid 1993, 77). Het gaat bij het jood-zijn om culturele en maatschappelijke waarden, gefundeerd op religieuze waarden, die niet abstract zijn maar in hoofdzaak bestaan uit geboden en regels (mitswot) waarover een zekere consensus bestaat en waarvan verwacht wordt dat zij nageleefd worden. Theoretische dogmatiek is ver van het jood-zijn verwijderd, het gaat om de praktijk. Een zich jood-noemende houdt een leefwijze in stand van generatie op generatie als een lichaam dat zijn identiteit bewaard. Joden leven voor het overgrote merendeel in diaspora. De joodse identiteit komt voort uit het jodendom, niet uit een land. Het is dit jodendom dat aan degene die erin geloofden en praktiseerden stabiliteit gaf en flexibiliteit in de diaspora. In de geschiedenis was het joodse volk op twee manieren gedefinieerd: In de eerste plaats als volk van het jodendom en in de tweede plaats als volk in ballingschap (diaspora) (ibid, 82). Joodse muziek is dienstbaar aan de religieuze voorschriften, joods denken over muziek wordt sterk beïnvloed door deze voorschriften. Beiden worden gekleurd door de interactie met de cultuur waar men als volk in ballingschap (diaspora) verblijft. Hiermee is een belangrijke definitie gegeven van hetgeen de grote verscheidenheid aan joodse muzieken verbindt. In de praktijk zien we dat de cantilatie van de Tenach de joodse religieuze en semi religieuze muziek waaronder chazanoet en klezmer dooradert. Shtaygers en Gustn refereren door hun specifiek gebruik van de cantilatie immers naar de lezingen van de Thora en de Haftara van de sabbat en de hoogfeestdagen. Het is het systeem van Shtaygers en Gustn wat muziek tot joodse muziek maakt.

Bestudering van de joodse muziek start bij het bestuderen van de muziek die het meest dienstbaar is aan het joodse bewustzijn; de muziek die gebruikt wordt binnen het joodse geloof en het in praktijk brengen van de voorschriften; het chazanoet. Daarnaast is er de muziek hiervan afgeleid, door de joden gebruikt bij de semi-religieuze festiviteiten. Onderstaand diagram van de joodse muziek geeft de complexiteit van het te behandelen onderwerp weer (Denburg 1996, 7).



Figuur 2: overzicht van Joodse Muziek naar Denburg 1996.

RECONSTRUCTIONISME: JOODSE MUZIEK EEN EVOLUEREND CONCEPT.

De musicoloog en componist Abraham Z. Idelsohn deelt de visie van Leibowitz en spitst dit toe op de muziek wanneer hij schrijft in zijn *Jewish Music, Its Historical Development*, (Idelsohn 1992, 24):

Jewish music is the song of Judaism through the lips of the Jew. It is the tonal expression of Jewish life and development over a period of more than two thousand years [...] Jewish song achieves its unique qualities through the sentiments and the life of the Jewish people. Its DISTINGUISHING CHARACTERISTICS are the result of the spiritual life and struggle of that people.

Interessant is het om in deze context de socioloog Max Weber, auteur van o.a. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921), en *Religionssoziologie* (1922) op te voeren, omdat hij in zijn sociologie religie een belangrijke plaats geeft. Daarnaast houdt hij zich bezig met de ontwikkeling van de muziek. Beide onderwerpen zijn relevant voor mijn onderzoek, hoewel ik me ervan bewust ben dat sommige opvattingen van Weber, onder andere vanwege het eurocentrische en kolonialistische karakter ervan, achterhaald zijn. Peter L. Berger, voortbordurend op de door Max Weber gelegde fundamenten, is in zijn *The Many Altars of Modernity Toward a Paradigm for Religion in a Pluralist Age* de mening toegedaan dat in de religiesociologie en de religiewetenschappen het geldende paradigma van de secularisatie theorie moet worden vervangen door de theorie van het pluralisme (2014, IX). Religie en de hiermee verbonden rituelen binnen de liturgie en de liturgische muziek is een communicatievorm van een gemeenschap met het 'hogere' en tussen de leden van de gemeenschap onderling. Een geloof, een

geloofscultuur en de hiermee verbonden muzikale uitingen zijn een concrete rationalisatie, dat wil zeggen een theologische betekenisgeving van de ruimte die de mens zichzelf geeft in zijn leefomgeving en binnen het universum. Weber zegt in zijn *Religionssoziologie* het volgende over kunst en vooral over de rol van muziek in bepaalde religies (1993, 245). Het begrip rationalisatie staat voor hem voor intellectuele verduidelijking, specificatie en systematisering van (religieuze) ideeën. Ideeën worden gegenereerd door de opvattingen van de mens over zichzelf en zijn plaats in het universum. Deze opvattingen legitimeren de oriëntatie van de mens in en ten opzichte van de wereld. In de praktijk van zijn leven dient men de eigen belangen op te offeren ten dienste van het religieuze ideeëngoed. Rationalisatie betreft in de eerste plaats een systematisering van een patroon of een programma voor het leven in al zijn facetten (Weber 1993, xlii, xliii). Weber definieert een religieuze gemeenschap als een collectiviteit met een religieus onderscheidend karakter. Het is geen samenleving, maar meer een religieuze subgroep binnen een samenleving; een sekte of een kerk (Weber 1993, xlvii). Bij het jodendom hebben we echter niet te maken met een religieuze subgroep in een samenleving maar met een etnisch religieuze samenleving in diaspora.

DIASPORA, INTERCULTURELE SYNTHESE, HYBRIDITEIT

De voortdurende interactie van joodse gemeenschappen en hun cultuur met de omliggende culturen is de hoofdoorzaak voor de veranderingen van joodse rituelen en muziek. Joodse cultuuruitingen evenals de joodse muziek laten zich niet inperken tot een geografische locatie. Zij worden gekenmerkt door een interculturele synthese. Waar multiculturaliteit veelal als een ideaal werd gebruikt dat het vreedzaam naast elkaar bestaan van culturele identiteiten beoogt, is interculturaliteit (haar radicalere consequentie) een term die de wederzijdse confrontatie en vermenging, kortom de wederzijdse blootstelling van culturele karakteristieken tussen en in nieuwe, hybride identiteiten—individueel en collectief—benoemt. Deze blootstelling kent zowel een vreedzame als een gewelddadige dynamiek. Dit laatste was zeker van toepassing in vele perioden van de diaspora-geschiedenis van de joden. Bohlman beschrijft in zijn *World Music, A Very Short Introduction* de dynamiek van diaspora-muziekculturen (2002, 115, 116):

The music of diaspora is about places of being and places of becoming, of connecting the present with its absence of place to the past and the future, where place can be imagined as real [...] If music survives as a trace of the homeland, it also provides a means of negotiating with outside cultures in the diaspora environment. In short, music maps itself on both consciousness and becomes a way of explicitly expressing diaspora.

Doorgaans is muziek hybride; dit geldt evenzeer voor de joodse muziek. Deze dissertatie gaat in op de interculturele relaties en richt zich op de evolutie van de joodse muziek. Joodse muziek is door de diaspora wellicht nog meer hybride dan andere muziek. Geconstateerd is dat de joodse muziek zich steeds vernieuwt door uit interculturele relaties geleende muziek te integreren binnen de muziek van de traditie. De Tenach wijst veelvuldig op deze hybriditeit van de joodse muziek in de tempelpraktijk en daarbuiten. Door de eeuwen heen heeft de joodse gemeenschap de muziekpraktijk en de muziekinstrumenten van andere culturen geleend, geïntegreerd binnen de eigen cultus en verder verfijnd. De Tenach, o.a. het boek *Tehillim* (psalmen), beschrijft veel van deze instrumenten. De teksten dragen de sporen van opeenvolgende redacties uit verschillende tijden. Onderdelen van de oudste boeken, waaronder de Thora, gaan terug op mondelinge tradities uit het tweede en eerste millennium BCE en hebben hun eind-redactionele vorm gekregen voor of tijdens de Babylonische Ballingschap (597-582 BCE). De jongere boeken van de Tenach kregen hun eindredactie tussen 538 en 100 BCE. De Tenach plaatst instrumenten die eerst niet als heidense cultus-instrumenten werden gezien in een later stadium wel in deze categorie. Voortdurend fulmineert zij tegen het introduceren van heidense cultussen en rituelen binnen de tempelritus. In geschriften met dezelfde verhaallijn, *Koningen* (*Melachiem*) en *Kronieken* (*Divree Hajamiam*) zie je in *Divree Hajamiam*, welke laatste later is genoteerd, dat instrumenten in een eerder stadium geaccepteerd als cultus-instrument nu worden gecensureerd.

IDENTITEITSHERNIEUWING OF IDENTITEITSVERLIES

Leibowitz heeft een pessimistische kijk op de recente ontwikkelingen binnen het jodendom en zijn cultuur. Dit pessimisme komt voort uit zijn aversie als orthodoxe jood tegen de reformbeweging en de door deze stroming bewerkstelligde

ontwikkelingen in de Haskalah. Ten grondslag aan deze aversie ligt zijn frustratie over de bijna totale vernietiging van het jodendom en de joodse cultuur tijdens de Shoah en over het feit dat vele joden, bewust van hun halachisch jood-zijn, niet meer leven volgens de orthodoxe traditie. Hij vindt hen niet meer joods. Zij hebben naar zijn mening geen of hoegenaamd geen connectie meer met de essentie van judaïsme en het praktiseren daarvan. De begrippen jood-zijn en jodendom overlappen elkaar niet meer. De aard van het joodse volk is hierdoor fundamenteel veranderd (1993, 25-26, 79-86). De schuld legt Leibowitz bij de ontwikkelingen in de Haskalah, maar in het verlengde hiervan bij de oudere generatie joden, die de Shoah heeft overleefd. Deze generatie was door haar traumatische ervaring bang om te nadrukkelijk joods te zijn en continueerden in eerste instantie niet de traditie. Gefocust werd op de staat Israël en het jodendom in nationalistische zin. Tot voor kort vond de jongere generatie joden zeker in de gematigde orthodoxe en liberale kringen het religieuze aspect van jood-zijn minder evident. Mark Slobin deelt in zijn tweede voorwoord van *Chosen Voices* de visie van Leibowitz wanneer hij reflecteert op de muzikale praktijken in de *B'nai Jeshurun* synagoge van New York's Upper West Side (2002, viii). Beiden wijzen op een gedeeltelijke of volledige teloorgang van de joodse identiteit en tradities zoals die hierboven is gekarakteriseerd. Deze teloorgang is naar hun mening aangevangen tijdens de Haskalah en heeft zich versterkt na de Shoah. Zij gaan voorbij aan het feit dat een reflectie op de eigen identiteit, het hervinden van de identiteit in een hernieuwde vorm niet persé een verlies van identiteit is. Het is een kenmerk van een levende cultuur.

Leibowitz gaf aan dat het jodendom is samengesteld uit een verscheidenheid aan culturen waarbij de raakvlakken van deze culturen liggen bij het jood-zijn in de mores rond keuken en tafel, seksueel gedrag en werk. Hij vergeet echter de mores rondom muziek die direct aan het jood-zijn gerelateerd is. Illustratief voor de culturele verscheidenheid van het jodendom en de complexiteit van het beantwoorden van vragen over de aard van het jodendom is de uiterst gemengde samenstelling van de joodse bevolking in de stad Antwerpen. De joodse gemeenschappen hier zijn van signatuur voornamelijk orthodox tot ultraorthodox. Naast een zich gematigd orthodox opstellende populatie van Sefardische en Asjkenazische joden vindt men rond het centraal station één van de grootste

populaties van een hoofdstroming van het orthodoxe Jodendom, de mystieke chassidim. De teller staat op negentien verschillende groepen: de Alexander, de Berditchev, de Belz, de Belz-Machnovke, de Bobov, de Chortkov, de De'esh, de Gur, de Lubavitch, de Pshevorsk, de Premishlan, de Satmar, de Shotz, de Skver, de Spinka, de Tzanz-Zmigod, de Tzanz-Klausenburg, de Vizhnitz Bnei Brak, de Viznitz New York (M. Schmitz-Reiners, stadsgids Antwerpen, persoonlijke communicatie, 23 februari 2020). Al deze groepen zijn orthodox op de manier zoals Leibowitz heeft aangegeven. Elke groep heeft echter zijn eigen interpretatie van orthodoxie en het leven volgens deze orthodoxie. Ze leven hun leven strikt teruggetrokken bijna onbenaderbaar binnen de eigen groep en treden hier zelden buiten. Het jood-zijn wordt geleefd volgens de normering van de groep samenkomend in de eigen synagoge, met een eigen muzikale synagogentraditie dit alles geregeerd/gedicteerd door de groepsrebbes (tsaddik). Andere groepen zijn volgens de voor hen geldende regelgeving onorthodox of in het gunstigste geval niet orthodox genoeg. Zij worden beschouwd als 'niet-jood-zijnde' in de strikte zin van de eigen beleavingswereld. Opportunistisch interacteert men alleen met andere groepen, vormt men één front, wanneer het om noodzakelijk sociale redenen niet te vermijden is. Dergelijke redenen kunnen zijn: zakendoen binnen de diamantwereld, of als één front het jodendom verdedigen tegen de 'vijandige' buitenwereld. Wanneer ik Leibowitz' metafoor toepas, en een 'buitenaards wezen' deze groepen joden laat observeren zou de verwarring bij dit wezen toeslaan. Wat is een orthodoxe jood en welke groep binnen Antwerpen kan geclassificeerd worden als de ware orthodoxie? Doordat de groepen onderling elkaar verwijten af te wijken van de ware orthodoxie, is waarschijnlijk zijn tweede vraag welke groep een deel van zijn joodse identiteit verloren heeft en welk aspect van de orthodoxe joodse identiteit dan verloren is gegaan (Leibowitz, 1993, 76-86).

ONDERZOEKSVRAGEN

Bovenstaande leidt tot mijn onderzoeksvraag en de daaruit afgeleide deelvragen.

De onderzoeksvraag:

- Wat is de betekenis die de joodse religieuze doctrines aan muziek geven en hoe is het concept muziek geïntegreerd in de cultuur. Meer in het bijzonder wat is joodse muziek volgens de van (oorsprong orthodoxe) joodse ideologie?

Deelvragen zijn:

- Wat zijn de implicaties van het denken over joodse muziek door een jood-zijnde (volgens de definitie van Leibowitz orthodox of semi-orthodox praktiserend) voor een joodse musicologica?
- Vanaf de Haskalah komt er een nieuw type jood op die de orthodoxie gedeeltelijk verlaat. Welke implicaties heeft dit voor het denken over joodse muziek en een joodse musicologica?
- Wat zijn de specifieke eisen die joodse gemeenschappen aan muziek stellen binnen de cultus en dus als joodse muziek te worden beschouwd?
- Welke verbindende elementen kunnen we vinden in de verscheidenheid aan joodse muzieken en waarom worden bepaalde muzieken verworpen?
- Kunnen we van één joodse musicologica spreken die in haar overkoepelende standpunten een consensus vindt bij zowel de orthodoxe als nieuwe stromingen?
- Is de opbloei van de joodse (muziek)cultuur na de Shoah te zien als een continuering, een getuigenis van de veerkracht van het jodendom, of is deze impliciet een verwerping van de verworvenheden van de Haskalah?

COMPARATIEVE BENADERING: DE TENACH EN BRONNEN RONDOM DE TENACH
 Filologische benaderingen van de grondtekst van de Tenach inzake de tempelcultuur en de hieraan verbonden muziekcultuur door middel van close reading, gekoppeld aan vergelijkend onderzoek in aanwezige (schriftelijke) bronnenmateriaal van de omliggende culturen, verhelderen het gefragmenteerde beeld. De eigen benadering van de grondteksten gelegd naast de verschillende vertalingen en commentaren door de eeuwen heen op de Tenach door joodse en

niet joodse schriftgeleerden verbreedt, objectiveert en falsificeert soms de persoonlijke focus. Ik volg hier de hermeneutische methodiek van Schleiermacher en het principe van *Verstehen* van Dilthey. De antropoloog Clifford Geertz (1926-2006) propageerde in dit kader de *thick description*. Een cultuur is semiotisch van nature. De interpretatie van het web van symbolen krijgt enkel vorm door elementen van dit web te isoleren, de interne relaties tussen deze elementen te specificeren en het hele systeem te karakteriseren aan de hand van de kernsymbolen rondom welke de cultuur is georganiseerd. Deze kernsymbolen zijn de oppervlakkige uitdrukkingen van de onderliggende structuren of de ideologische principes waarop de cultuur is gebaseerd. Hij beschrijft de essentie van *thick description* in zijn *The Interpretation of Cultures* (1973, 27-28). In deze dissertatie is context gebonden close reading toegepast onder andere bij het bestuderen van de Tenach, Talmoed en Misjna.

BRONNENSCHAARSTE BETREFFENDE DE PERIODE VAN DE TENACH, DE MIDDELEEUWEN EN DE PERIODES HIERNAVOLGEND

Onderzoek naar de aard van judaïsme, joodse muziek, algemeen joods denken en specifiek joods denken betreffende muziek kenmerkt zich door een symptomatische schaarste aan bronnen. Oorzaken zijn: (1) Judaïsme is in hoofdzaak een orale traditie. (2) Rabbinale autoriteiten in het verleden en heden verbieden een niet theologische wetenschappelijke benadering van de Tenach. (3) Notaties van melodieën van chazanoet waren formeel verboden. (4) Terughoudende opstelling in het maken van afbeeldingen. Indirecte bronnen van de omliggende culturen van het jodendom zoals beelden en schilderijen, in hoofdzaak archeologische bronnen, geven ons een fragmentarisch beeld van de joodse muziekcultuur in die tijd.

De bestudering van de middeleeuwse joodse traditie en de periode hiernavolgend tot aan de zeventiende eeuw zou eenvoudig moeten zijn gezien de productie van relatief veel manuscripten en ander bronnen. Maar de door de eeuwen heen herhalende destructie van joodse boeken en kunst verklaren een schaarste aan joodse bronnen. In de zestiende tot de achttiende eeuw is er in de Nederlanden, eerst in Antwerpen, later in Amsterdam een grote bloei van Joodse literatuur. In Amsterdam was de boekdrukkunst een joodse bedrijfstak met als belangrijke drukker Menasse ben Israël (1604-1657) en de familie Proops (uitgeverij bestond tot

1850). De Shoah vernietigde opnieuw vele bronnen. Dit alles verklaart de schaarste aan joodse bronnen.

GELUIDSDRAGERS, FOTOMATERIAAL EN BEELDMATERIAAL

Opnames van joodse muziek daterend voor de Shoah zijn essentieel voor vergelijking met opnames van hetzelfde repertoire na de Shoah. Een aspect van onderzoek is hoe de continuïteit van orale overlevering vorm heeft gekregen en wat de hiaten zijn in deze overlevering na de vernietiging van generaties joden.

Geluidsopnames en beeldmateriaal (o.a. fotomateriaal in kranten en joodse journaals) geven aanvullend inzicht in aspecten van muzikale praktijken.

Geluidsopnames en beeldmateriaal van veldonderzoek geven specifieke informatie over onderzochte gemeenschappen. Illustratief hiervoor is de tijdens mijn veldwerk in Brazilië in 2009 verkregen informatie over de joodse gemeenschap in São Paulo en Rio de Janeiro. In deze dissertatie is daarnaast gebruikt gemaakt van fotomateriaal van een onderzoeksteam (uit eigen archief) dat synagogenorgels gebouwd tijdens de Haskalah in de Duitstalige landen heeft onderzocht.

Tot slot van dit hoofdstuk geef ik globaal aan hoe ik mijn onderzoek vormgeef in de hoofdstukken.

In hoofdstuk 2 gaat mijn dissertatie in op het begrip *musicologica* waarbij aspecten aan de orde komen zoals etniciteit, cultuur en civilisatie, muziek als betekenisgevend systeem van een cultuur, coderen en decoderen en taligheid van muziek, muziek in perspectief van innerlijke ruimte, fysische ruimte en tijd.

In hoofdstuk 3, *cantilatie*, komt de problematiek van mijn hoofdvraag aan de orde waarbij de discussie circuleert rond de vraag of cantilatie van o.a. de Tenach moet worden gezien als muziek. De vraag is als cantilatie niet als muziek moet worden gezien hoe moeten we haar dan benoemen wanneer het verweven is in chazanoet binnen de *Shtaygerim*, *Gust* en gebedsmodi welke laatste onderdelen wel als joodse muziek worden beschouwd.

In hoofdstuk 4 ga ik in op de vele aspecten van chazanoet, de consensus is hier dat het joodse muziek is omdat het gezien wordt als een medium dat binnen de liturgie bijdraagt tot *Tikun Olam* (heelmaking van de wereld) en ook functioneert als dialoog

tussen het joodse volk en de EEUWIGE (*kavanah*). Dit bovenstaande geeft ook de gemene deler aan tussen alle verschillende chazanoeten. Chazanoet is in zijn verschijningsvormen hybride en is sterk beïnvloed door muziek van diverse culturen. De vraag is of de christelijke muzikale invloeden die in chazanoet worden geïntegreerd de muziek aan kwaliteit doen inboetten.

Hoofdstuk 5 handelt over een voor de joodse muziekontwikkeling belangrijke stroming het chassidisme. De doctrine die het chassidisme en het leven van een chassied doordrenkt is dat de EEUWIGE gediend wordt door de creatie van een innerlijk leven vol blijdschap dat ook de totale harmonie van het Hemelse zou reflecteren waardoor men de chaos en de zorgen van het onvoorspelbare dagelijks leven mentaal kon overleven (Green 2010, 1). De kabbalistische mystieke visie over de schepping en het creëren van *kavanah* door muziek staan centraal. De mitnagdim (orthodoxe joodse niet chassidische stromingen) verboden instrumentale muziek na de verwoesting van de tweede tempel. Ook stonden zij in theorie sterk afwijzend tegenover muzikale invloeden van buitenaf (in praktijk is ook hun muziek hybride). De chassidim promoten het gebruik van en aanpassen (heiligen) van wereldlijke melodieën binnen de liturgische muziek. Hun belangrijkste muziekvorm is de *nigun*. Hier is een vraag in de zin van Leibowitz wat is de ‘ware’ joodse muziek, die van de mitnagdim, of van de chassidim?

Hoofdstuk 6 geeft een filologische benadering van de teksten in de Tenach waarin musicologische aspecten aan de orde komen. De Tenach behandelt liturgische muzikale praktijken, koor en instrumentengebruik binnen de liturgie en semi-liturgie. Direct valt de controverse op tussen de idealiserende theorie en de harde praktijk. De Tenach fulmineert tegen (muzikale) Invloeden van buitenaf maar tegelijkertijd staat hij bol van voorbeelden van invloeden van buitenaf vooral te zien in het instrumentengebruik in (semi) liturgische context. Het zijn de Tenach en de commentaren van de Talmoed en Misjna die doorheen de joodse geschiedenis dienen als leidraad voor het omgaan met de muziek en muziekpraktijk. De ambivalente houding van de Tenach tegenover muzikale (heidense, goj) invloeden van buitenaf werkt door in de joodse cultuur door de eeuwen heen. Het werpt voortdurend blokkades op om vernieuwingen binnen de liturgische muziek onbevangen en positief te benaderen.

Hoofdstuk 7 beschrijft de periode van de Haskalah. Dit hoofdstuk neemt een centrale plaats in binnen mijn dissertatie omdat in de muzikale ontwikkelingen tijdens de Haskalah en het discours rond die ontwikkelingen alle vragen en antwoorden samenkomen. Binnen het chazanoet zijn er nieuwe ontwikkelingen zoals het introduceren van het synagogenorgel, het schoorvoetend en sporadisch invoeren van gemengde koren en het introduceren van de volkstaal (het Duits) in de liturgie. Er ontstaat ook een historiserende stijl van chazanoet. Het zijn niet de vernieuwingen op zich die de discussies doen losbranden rondom de vraag wat joodse muziek mag zijn en wat niet en hoe men dan joodse muziek moet definiëren. Het is vooral de emancipatie van de joden op alle terreinen en de ontwikkeling van de *Jüdische Wissenschaft* die de joodse gemeenschappen doet nadenken over de ontwikkelingen en of die halachisch koosjer zijn. Er ontstaat een ‘nieuw type jood’, de onorthodoxe liberale jood.

EEN ENKEL WOORD OVER TERMINOLOGIE EN SCHRIJFWIJZEN

In deze dissertatie is er gestreefd om een zekere eenheid te vinden in het omgaan met terminologie die buiten het Nederlandse taalgebied valt. Buitenlandse termen zijn cursief geschreven. De Duitse en Jiddische termen zijn bij zelfstandige naamwoorden daarnaast nog met hoofdletter genoteerd. Termen of uitdrukkingen die benadrukt worden of die zwaar aangezet, metaforisch of ironisch zijn hebben enkele aanhalingstekens. De joodse terminologie en namen zijn volgens een van de meest gangbare spellingen binnen het jodendom door mij cursief weergegeven als zij niet in het Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal voorkomen. In twijfelgevallen of bij meerdere opties heb ik zelf een keuze gemaakt. In het hoofdstuk Tenach heb ik omwille van de duiding van de grondtekst het Hebreeuws fonetisch opgeschreven. Binnen de joodse traditie is het respect voor *Adonai* zo diep dat de Godsnaam niet wordt uitgeschreven. Dit wordt binnen deze dissertatie gerespecteerd; enkel wanneer uit niet joodse geschriften wordt geciteerd is hier van afgeweken. De Naam is omschreven op verschillende manieren: G'd, *Adonai* of de EEUWIGE. De joodse terminologie en namen zijn volgens één van de meest gangbare spellingen binnen het jodendom door mij cursief weergegeven als zij niet in de Woordenlijst Nederlandse Taal voorkomen. In twijfelgevallen of bij meerdere opties heb ik zelf een keuze gemaakt. Binnen het jodendom is muziek en denken

over muziek niet los te koppelen van cultus en religie. Volgens de joodse (orthodoxe) visie wordt alles in de muziek ondergeschikt gemaakt aan de cultus.