



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).

## Conclusie

In mijn onderzoek heb ik antwoorden proberen te vinden op de vraag welke betekenis de joodse religieuze doctrines aan muziek geven en hoe muziek is geïntegreerd in de cultuur. En meer in het bijzonder, wat joodse muziek is volgens de (van oorsprong orthodoxe) joodse ideologie. Daarnaast is gekeken naar wat de specifieke eisen zijn die joodse gemeenschappen aan muziek stellen binnen de cultus om als joodse muziek te worden beschouwd. Er is vervolgens onderzocht wat de implicaties zijn voor een joodse musicologica van het denken over joodse muziek door een jood-zijnde (volgens de definitie van Leibowitz: orthodox of semi-orthodox praktiserend). Er is aandacht geschonken aan de implicaties voor het denken over joodse muziek en joodse musicologica door de opkomst vanaf de Haskalah van een nieuw type jood die de orthodoxie gedeeltelijk verlaat. Tot slot is er gezocht naar antwoorden op de vraag welke verbindende elementen we kunnen vinden in de verscheidenheid aan joodse muzieken en waarom bepaalde muzieken worden verworpen. Aan het onderzoek kan ik de hier volgende conclusies verbinden.

Muziek in al haar uitingen, inclusief de semi-religieuze muziek zoals klezmer, heeft binnen het jodendom direct of indirect een religieuze connotatie. Binnen de diversiteit van joodse culturen kunnen we van een joodse musicologica spreken, een denk- en ervaringskader gerelateerd aan deze religieuze connotatie. Musicologica refereert aan een kader van denken en ervaren dat inherent is aan alle muziek. Abels definieert in haar artikel "High-Risk Musicology? Studying the Musics of the World in the 21st Century" (2016) musicologica als een kennis en gevoelsstelsel om de wereld waar te nemen. Zij is de overtuiging toegedaan dat het essentieel is dat musicologen muziek zien als een strategie waarmee mensen hun verbinding met hun culturele, sociale en fysieke leefwereld situeren, ordenen, onderhandelen en bestendigen. Zij ziet muziek als een systeem van denken en voelen in de zin van wereldhoren (in tegenstelling tot wereldbeeld). Musico-logica is voor haar niets anders dan muzikale betekenis en het vermogen om deze betekenis ervaringsgericht te maken (2016, 143, 46).

Het jodendom toetst haar denken over en ervaren van muziek aan de visie over muziek opgelegd door de Tenach en de commentaren op de Tenach. In dit denken zit een door de eeuwen heen ontstane fluiditeit gevoed door de diversiteit aan meningen binnen het rabbinale discours. In denken over en het uitvoeren van joodse (liturgische) muziek geeft de jood zin aan het jodendom. De omgang met joodse muziek is voor de jood dus één van de strategieën om de verbinding te bestendigen met zijn culturele, sociale, fysieke joodse leefwereld. In de veranderingen van het chazanoet door de tijd, maar vooral in de discussies die aan die veranderingen voorafgaan, ervaart men de ‘onderhandelingen’ van de joodse gemeenschappen over welke muziek de verbinding met hun joodse leefwereld bestendigt. In de perceptie van de streng orthodoxe jood (de jood-zijnde) zijn abrupte vernieuwingen binnen het jodendom, de liturgie en het chazanoet onaanvaardbaar. Te vernieuwende liturgie en chazanoet zou de connectie met de joodse leefwereld zoals zij die ervaren verbreken. De gematigde orthodoxe en de Reform (liberale) jood staan open voor vernieuwingen waarbij de traditie niet wordt genegeerd maar geïntegreerd binnen de nieuwe muziek. Jodendom, joodse liturgie en muziek is in hun visie niet statisch maar levend en ontwikkelt zich door de eeuwen heen.

De betekenis die de (van oorsprong orthodoxe) joodse ideologie en haar volgers, de jood-zijnde (volgens Leibowitz), geven aan muziek is dat muziek en in het bijzonder religieuze muziek een middel is dat de mens dichtert tot Adonai brengt. In de Tenach en in de geschriften die de Tenach becommentariëren, zoals de Talmoed en de Misjna, worden eisen aan muziek en de uitvoering van muziek gesteld. De belangrijkste eis is dat Joodse muziek en muziekpraktijk aan Adonai gewijd dient te zijn. Deze toewijding kan alleen gerealiseerd worden wanneer de muziek en de muziekpraktijk van de omringende culturen afgezonderd is. In de Tenach en de commentaren op de Tenach worden vele discussies over de joodse muziek gevoerd. Een complicerende factor voor het bepalen van wat de Tenach en de commentaren specifiek onder joodse muziek verstaan, is het feit dat zij de denkbeelden over muziek gedurende eeuwen bijstellen aan de hand van de ontwikkelingen binnen de joodse muziekpraktijk. *Deveikuth* is de term die gehanteerd wordt voor de toewijding aan de EEUWIGE. Het is de mystieke innerlijke

communicatie van de ziel met G'd, door middel van Thora- en kabbalastudie, het volbrengen van de 613 geboden (mitswot) en actieve deelname aan liturgie en liturgische muziek. *Deveikuth* resulteert in *kavanah*: een combinatie van geestelijke gemoedsrust, hogere bewustwording en een diepe innerlijke of extatische dialoog met de EEUWIGE.

De mitnagdim (het gehele orthodoxe jodendom uitgezonderd de chassidim) denkt hoofdzakelijk *kavanah* te bereiken door intensieve Thorastudie en het volbrengen van de 613 geboden (mitswot). Het chassidisme verschuift het accent. *Kavanah* wordt volgens deze stroming vooral bereikt door vreugdevolle zang als onlosmakelijk onderdeel van het gebed. *Nigunim* verklanken door hun herhalende woorden soms met, echter in de meeste gevallen zonder betekenis de mystieke emoties van *deveikuth*. De stem krijgt een instrumentale rol. Zang wordt als een vorm van aanbidding zonder woorden gekaderd binnen het gebed. Chassidim verlenen een grotere spirituele kracht aan *nigunim* dan aan een gebed met woorden. Zij geloven dat de woordloze *nigunim* met de vele herhalende motieven de ziel van de bidder in een transcendente toestand brengen, waarbij zij het hart openen voor de liefde en vrees voor de EEUWIGE. De muziekvisie van het chassidisme wint in de loop van de tijd aan invloed binnen het jodendom. De mitnagdim stellen dat elke vorm van muziek en muziekpraktijk, die niet conform de Halacha (het totaal van goddelijke en rabbinale wet- en regelgeving die gefundeerd is in de Thora en opgetekend in de rabbinale literatuur vanaf de 4de eeuw BCE) zou zijn, moet worden gemeden of geëlimineerd. Ook het gebruik van instrumenten 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 het gebruik van instrumenten, geïntegreerd mogen worden binnen de joodse traditie en liturgie en juist door deze integratie hun halachische status verkrijgen. Binnen 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. Door de verscheidenheid aan interpretaties van deze Halacha, door de diversiteit aan joodse identiteiten

binnen het jodendom, kunnen we niet spreken van joodse muziek maar moeten we spreken van joodse muzieken. De verscheidenheid aan interpretaties van de Halacha heeft twee hoofdoorzaken; de aard van de rabbinale discussies, de retorische vragen en antwoorden tot in het oneindige, en het in zekere 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 gevoelige zenuwen raken en de voedingsbodem zijn van heftige disputen. De verscheidenheid aan rabbinale visies hebben de tendens om enkel antwoord te geven op wat geen joodse muziek kan zijn. Heldere antwoorden op wat wordt verstaan onder joodse muziek worden niet gegeven maar daarentegen in de uitvoerige omschrijvingen juist vermeden.

Het denken van de orthodoxie en de jood-zijnde (hieronder versta ik specifiek de religieuze en tevens liturgisch praktiserende jood) over (liturgische) muziek is door de generaties heen gekoppeld aan het veelal mondelinge overleveren van deze (liturgische) muziek. De in hoofdzaak mondelinge overlevering van met name chazanoet heeft ervoor gezorgd dat de veranderingen binnen de joodse (liturgische) muziek zeker tot aan de Haskalah zeer geleidelijk of niet werden doorgevoerd.

In de periode van de Haskalah zien we dat er een 'nieuw type' jood ontstaat: de *gebildete* jood, de verlichte jood, de *maskil*. Dit nieuw type jood is niet per definitie een onorthodoxe jood. Het is een jood die zijn overtuiging baseert op eigen analyses en redeneringen, zich laat inspireren door de verworvenheden van de *Wissenschaft des Judentums* en zich heroriënteert op alles wat met het jodendom te maken heeft, inclusief de liturgie. Men benadert nu (religieuze) teksten, waaronder muziek, hermeneutisch en verlaat de *pilpul*<sup>86</sup> methode van de Rabbijnen. Deze heroriëntatie, op alles wat met het jodendom te maken heeft, het sterkst aanwezig binnen de gematigde orthodoxie en de Reform (Liberalen), spitst zich binnen de liturgie en de liturgische muziek toe op de introductie van de volkstaal naast het Hebreeuws, de (her)invoering van het orgel en de introductie van het gemengde koor. Daarnaast

---

<sup>86</sup> Kritische analyse en haarkloverij; casuïstische extreme argumentatie (o.a. d.m.v disputen) vooral onder joodse geleerden over de Tenach en Talmoedische onderwerpen.

doet men gedegen bronnenonderzoek naar oudere chazanoettradities en worden vele melodieën uit deze oude tradities opnieuw ingevoerd in de liturgie. Regelmatig worden deze melodieën opnieuw bewerkt voor begeleiding door koor en synagogenorgel.

Binnen de meeste Asjkenazische synagogen in de Duitstalige landen, zowel Reform als gematigd orthodox, introduceerden de *kehilot* synagogenorgels. Wanneer men niet over voldoende financiële middelen beschikte werd een klavecimbel of harmonium aangeschaft. Het orgel werd gebouwd naar de wensen van de synagogen en haar liturgie. De joods gemeenschap ontwikkelde een grote vraag naar orgels en de Duitse (romantische) orgelbouw – ook voor de concertzalen en kerken – werd gestoeld op de synagogenorgelbouw. Tot in 1938 werden er nog grote orgels in synagogen geplaatst (o.a. in München).

In de Haskalah gingen maar enkele synagogen over tot het introduceren van gemengde koren, ondanks het feit dat daar wel discussies over werden gevoerd. Pas na de tweede wereldoorlog worden, en dan vooral in de Anglicaanse landen, de gemengde koren volop geïntroduceerd. Ook de vrouwelijke chazan doet hier haar opgang. De liturgische muziek die men hier gebruikt vindt haar oorsprong in de Haskalah. Vooral het chazanoet van Sulzer en Lewandowski is geliefd. Vaak componeert men nieuw chazanoet in de stijl van deze componisten. Deze stijl noemt men, soms met een negatieve connotatie, 'Sulzeranisme'. De opbloei van de joodse (muziek)cultuur en met name het chazanoet na de Shoah is te zien als een continuering, een getuigenis van de veerkracht, van het jodendom. Echter er is een ambivalente houding ten opzichte van sommige muzikale verworvenheden van de Haskalah. Het sterkst is de ambivalente houding ten aanzien van het synagogenorgel. Het synagogenorgel heeft nooit voet aan de grond gekregen in Nederland en in Duitsland wordt het anders dan in de Haskalah en in de periode van het Interbellum niet of slechts schoorvoetend in de liturgie gebruikt. Het synagogenorgel blijft in de Anglicaanse landen maar ook in o.a. Frankrijk, Hongarije en Zweden liturgisch gebruikt worden. De muziek van de Haskalah, met name de muziek van Sulzer en Lewandowski is gemeengoed geworden binnen de joodse

liturgie zowel bij de Reform (liberalen) als binnen de gematigde orthodoxie. De begeleiding is met piano een elektronisch orgel<sup>87</sup> of strijkinstrumenten. Deze begeleiding is in tegenspraak met de begeleidingsinstructies van de componisten die een synagogenorgel vereisten. Na de Shoah wordt de chassidische muziek een onderdeel van de liturgische muziek binnen de Reform (liberalen) en de orthodoxie. Hier doet de invloed, met name op de jeugd, van de muziek van Carlebach zich gelden. Het verbindende element in de verscheidenheid aan joodse muzieken (zowel in de religieuze muziek, het chazanoet, als de semi-religieuze muziek, o.a. de klezmermuziek) vormen de *Shtaygerim (Gustn)*, de joodse modaliteiten, die muziek maken tot joodse muziek. Zij refereren aan de synagogenliturgie door fragmentarisch Schriftuurlijke cantilatiemelodieën te verweven in hun modi, waarbij deze melodieën verwijzen naar de liturgische seizoenen en de sabbatlezingen van o.a. de hoogfeestdagen in deze seizoenen. Joden studeren de cantilatiemelodieën tijdens hun bar- of bat-mitswa en worden tijdens hun synagogenbezoek direct en indirect door het chazanoet en zijn gebruikte *Shtaygerim* bepaald bij hun jood-zijn. Ook bij semi-religieuze festiviteiten of gewoon bij een concert met klezmer refereren de *Shtaygerim (Gustn)* die ook door klezmer worden gehanteerd aan de liturgie en het chazanoet.

In de diaspora, die eigenlijk een continuïteit is binnen de joodse geschiedenis, hebben de joden de muziek van de omgevende volken en culturen geleend, ook voor de periode van de ballingschap. Vervolgens hebben zij deze muziek tot joodse muziek gemaakt door deze te integreren binnen hun cultuur en zo te 'heiligen'. Een belangrijk middel tot heiliging zijn het gebruik van de modaliteiten (*Shtaygerim/Gustn*). Dit tot joodse muziek maken door 'heiligen' is een continu proces. Binnen de diversiteit van joodse culturen kunnen we wel van een joodse musicologica, een denk- en ervaringskader, een kennis- en gevoelssysteem spreken waarmee de interne joodse en de externe wereld waargenomen wordt.

---

<sup>87</sup> De Liberale synagoge in Amsterdam gebruikte ten tijde van chazan Avery Tracht een Johannes orgel en of een piano, nu is er in de nieuwe synagoge een concertvleugel.

Rest hier nog in te gaan op wat de vele jaren studie joodse cultuur en muziek resulterend in dit proefschrift in theorie en praktijk heeft bijgedragen aan de ontwikkeling van mijn artistieke praktijk en omgekeerd wat mijn artistieke praktijk heeft bijgedragen aan deze studie. Vanaf het eerste jaar conservatorium koos ik naast orgel, klavecimbel, solozang, koor en orkestdirectie het vakgebied liturgische muziek met als doel te functioneren binnen een diversiteit aan liturgische tradities. Ik bouwde vervolgens aan mijn (internationale) concertcarrière. Vanaf 1998 besloot ik een studie Hebreeuws, Aramees, Jiddisch en Joodse cultuur aan te vangen aan de UvA. Deze studie liet ik naadloos overgaan in een studie culturele musicologie met als onderwerp joodse muziek. De studie bracht mij bij de bron van de christelijke liturgische muziek verbrede, verrijkte mijn eenzijdige visie inzake liturgische muziek en veranderde mijn musiceren in positieve zin. Het chazanoet, de improvisatorische vrijheden die de chazan zich veroorloofde gedragen door een sublieme zangtechniek en met name de specifieke subtiele stijl van de gecomponeerde chazanoetbegeleidingen veranderden mijn liturgische begeleidingsstijl ten goede. De begeleiding van chazanoet is dienend en waar het de ruimte krijgt op plaatsen waar de chazan pauzes heeft zeer extrovert. Dit basisprincipe paste ik toe in mijn liturgisch functioneren als organist. Geleidelijk verving ik gecomponeerde voorspelen voor koraalbegeleiding door improvisatorische voorspelen in de stijl van het chazanoet. Ook in het begeleiden verliet ik de calvinistische begeleidingsstijl gekenmerkt door zijn lange solistische voorspelen en vaak te dominerende bombastische begeleidingen. Het liturgisch improviseren werd een synthese van de stijl van mijn leermeester Flor Peeters en de stijl van het chazanoet. Dit proefschrift is in sterke mate gevoed door mijn muziekpraktijk omgekeerd is mijn muziekpraktijk gevoed door deze studie.