

# ARNOLD BAKE SOCIETY

## NEWSLETTER NOVEMBER 2018

Compiled by the board of the Arnold Bake Society: Robert Cirillo, Fred Gales, Jane Harvey, Saskia Smith. This is the second Arnold Bake Society Newsletter of 2018

**Announcement:** Arnold Bake Day on Saturday 17 November 2018 at Nieuwe Doelenstraat 16-18, 1012 CP Amsterdam – programme below

### Newsletter Contents:

Programme for Arnold Bake Day Saturday 17 November 2018, p. 1

Programme details pp. 2-8

Other Events, pp. 8-9

Musical Instrument Collections – Joep Bor, pp. 9-10

Prolegomena voor een Joodse Musicologie – Jochanan van Driel (first of three articles), pp. 11-37

Contributions and correspondence to [bakesociety@gmail.com](mailto:bakesociety@gmail.com)

The new website is getting closer to completion – we will let you know when it is online

## The Arnold Bake Day on Music in Sound, Image and Word Saturday 17 November 2018

### PROGRAMME

Venue: Universiteitstheater, Nieuwe Doelenstraat 16-18, 1012 CP Amsterdam

Entrance fee for non-members €5,- students €3,-

12.30 – 13.00 Lunch

13.00 – 13.15 Start and welcome

13.15 – 14.00 Pearl Cheng, performance on Guzheng

14.00 – 15.00 Jan van Belle and Gabrielle van den Berg, music from Badakshan (Tajikistan)

15.00 – 15.30 Tea break

15.30 – 16.15 Armeno Alberts on the new analog electronic studios of Willem Twee in Den Bosch

16.15 – 17.00 Lenneke van Staalén and Heiko Dijker: Tribute to D.K. Datar. Performance on Indian violin and tabla

17.00 – 18.00 Miranda van der Spek about filming music and her film ‘Worth Repeating’ on minimal music in Cameroon

19.00 dinner

Shiva restaurant, Reguliersdwarstraat 72, 1017 BN Amsterdam. Members’ own expense, except speakers and performers. We will make a group booking for an Indian buffet; price around €22 per person plus drinks: please let us know as soon as possible if you are coming, by email to [bakesociety@gmail.com](mailto:bakesociety@gmail.com) (by 14 November at the latest).

*Programme details*

**12.30 – 13.00 Lunch:** free for members, donation box for visitors.

**13.00 – 13.15 Start and welcome**

**13.15 – 14.00 Pearl Cheng, performance on Guzheng**



Pearl Cheng was born and raised in The Hague. She started out as a pianist but in 2003 got to know the guzheng and began studying the cither at the University of the Arts in Utrecht (HKU). In 2004 she went to China to continue her studies and in 2007 she passed the Art Grade Musical Examination of Sichuan Province and the examination of the China National Orchestra Society, both magna cum laude. For the past several years she has been teaching the guzheng privately and has also given many concerts in the Netherlands and Belgium.

**14.00 – 15.00 Jan van Belle and Gabrielle van den Berg, music and poetry from Badakshan**



Jan van Belle and Gabrielle van den Berg will talk about their travels and research on music and poetry in Badakshan, a region which is divided between Tajikistan and Afghanistan. They will give an overview of religious and linguistic background of Tajik Badakhshan and the role the Ismaili form of Islam plays in this region. More in detail they will talk about the poetic genres, the influence of classical Persian poets as Hafez, Rumi, and especially Nasir-Khusrau and the role they play in the

lyrics of the musical genres of the area, the religious madâh and ghazal and the secular dargilik, falak and lala'ik. Also the various musical instruments and the rhythms and melodic lines of the music of Badakshan will be extensively treated, analysed and illustrated with field recordings Jan van Belle made.

### **Gabrielle van den Berg**



Gabrielle van den Berg is Senior University Lecturer in the Cultural History of Central Asia and Iran at the University of Leiden and Principal Investigator in the NWO VICI project Turks, Texts and Territory: Cultural Production and Imperial Ideology in Central Eurasia. She studied Persian language and culture at the University of Leiden and at the University of Dushanbe, Tajikistan. She has held positions in Leiden, Cambridge and Brussels. Her research interests include Persian literature and the history of Iran and Central Asia; she has published in particular on the oral traditions of the Ismailis of Tajik Badakhshan and the Shahnama manuscript tradition.

### **Biography Jan van Belle**



1942  
1970

Born in Buren, the Netherlands  
Degree Conservatory of Music, Arnhem, for Clarinet, Saxophone, Bass Clarinet

- 1971 Teacher Music School in Doetinchem, Clarinet, Saxophone and Ensembles for Contemporary and Folk Music
- 1972-1984 Courses and Projects at the Institute for Sonology, Utrecht, saxophone player in rockbands, and member of ensembles of contemporary composed music in Germany and Holland (ensemble Ereprijs)
- 1985-1992 Various positions on the Board of the IASPM –Benelux (International Organization for the Study of Popular Music), organizing symposia, giving lectures and publishing articles on punk and hard-rock
- 1989 MA Degree in Musicology at Utrecht State University, Utrecht. MA thesis on Time and Music.
- 1987-2003 Beginning of research trips and recordings in Morocco, Tunisia, Bulgaria, Northern China; from 1992 specializing in research of music in Tajik Badakhshan and Afghanistan (1992/2003). Freelance music programs for VPRO Radio, Wereldomroep and Sender Freies Berlin, publications and conferences.
- 2007 - now End of research trips, mainly due to hearing problems. Playing bagpipes (Galician gaita and Bulgarian Gaida)

### **Discography Jan van Belle**

- 1 Badakhshan, Mystical Poetry and Songs from the Ismaili's of the Pamir Mountains, by Jan van Belle & Gabrielle van den Berg; PAN Records, no.2024CD, Leiden, The Netherlands, 1994.
- 2 Madâhkhânî, Ghazalkhânî, Dafsâz, Religious Music from Badakhshân, by Jan van Belle & Gabrielle van den Berg; PAN Records no. 2036CD, Leiden, The Netherlands, 1997.
- 3 Shirin Dahani (Sweet Lips), Music of North Afghanistan, The Ensemble of Rahim Takhari, recorded by Jan van Belle in Mazar-I Sharif in 1996; PAN Records nr 2089CD, Leiden, The Netherlands, 2001.
- 4 PAN Glossary #2, The Wedding, East Europe and Central Asia, track 18, Badakhshan: Derushan wedding, recorded by Jan van Belle; PAN Records 2002B CD, Leiden, The Netherlands, 1995.
- 5 PAN Glossary #3, Rhythm Tracks, Percussions and Drums Worldwide, track 6, Badakhshan: Daf-i Shadi, recorded by Jan van Belle; PAN Records 2000C CD, Leiden, The Netherlands, 1997.
- 6 The Silk Road, a Musical Caravan (2 CD set), Disc 2, track 13: Mizghan-i Siyah (Black Eyelashes) by Rahim Takhary, recorded by Jan van Belle in Mazar-i Sharif, Afghanistan in 1996; Smithsonian Folkways Recordings, SFW CD no. 40438, Washinton, USA, 2002.
- 7 Field Recordings of Dutch Ethnomusicologists, track 04: Zolf-e Kshalâk by Seyyid Shah Iwaz, recorded by Jan van Belle in Kayan, Afghanistan in 1996; Bake Society/PAN Records, Leiden, The Netherlands, 2003
- 8 Mehri Maftun: Music from Afghan Badakhshan, recorded by Jan van Belle in Eshkashim, Afghanistan in 2003; Prince Claus Fund, The Hague, The Netherlands.
- 9 Music of Afghanistan during the Civil War, Unesco, Unes 08320, 2014

### **15.00 – 15.30 Tea Break**

## 16.30 – 17.15 Armeno Alberts – on the new analog electronic studios Willem Twee



One does not immediately think of electronic music as being part of world music. Yet, electronic music as a genre, if you could call it a genre is nearly a century old. It all started in the early 20th century. Technology affected all walks of lives, including music. The first electronic instruments such as the Theremin, Trautonium and Ondes Martenot are now famous.

In my presentation I will give a short history of electronic music before focusing on electronic music nowadays. The recently opened Willem Twee studios will be a central focus point. This is a unique work place for electro-acoustic music, that is part of the Willem Twee music and (visual) arts in Den Bosch.

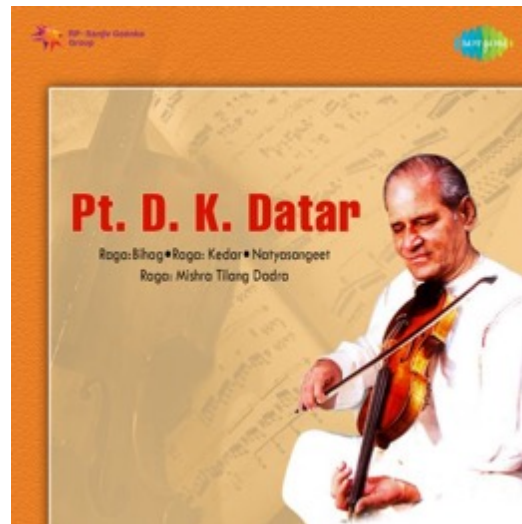
The first of these studios is designed for the unique collection of analogue equipment used for electronic music in the 1950s and 1960s. This was high-tech equipment in those days. Karlheinz Stockhausen composed his first electronic pieces on these instruments. The second studio has a special collection of analogue synthesizers and tape recorders from the '70s such as the famous ARP 2500, Serge Modular System and the legendary EMS Putney.

These special 20th century instruments have thus found a place where students, composers and musicians, amateur as well as professional, can be introduced to and work with the instruments. And last but not least, I will use a gamelan composition which I composed in the UPIC studio's of Iannis Xenakis to showcase how the sounds of electronic music and gamelan can form a complementary match.



Armeno Alberts studied piano at the conservatory of Arnhem, composition with Walter Hekster, and electronic music at the former Sonology institute in Utrecht. Alberts toured through Europe in the eighties and nineties with self-made sound sculptures and instruments. He was artistic director at the CEM (institute for electronic music) where he developed the sonic playground (Klankspeelltuin). Alberts was programmer at the VPRO for contemporary music, jazz and world music (e.g. Café Sonore, Hotel Central, Supplement), in addition to having various leadership roles. He is connected to the gamelan ensemble Gending as organizer, musician and composer. Currently Alberts works for the Willem Twee studios in Den Bosch.

**16.15 – 17.00 Lenneke van Staalén (violin) with Heiko Dijker (tabla) – tribute to D.K. Datar**



**D.K. Datar** (1932-2018) was a leading violin player. He trained, initially, with Pandit Vighneshwar Shastri and then with his uncle, the outstanding North Indian classical vocalist Dattatreya Vishnu Paluskar, from whom he learnt the gayaki-ang (voice-like) style of violin.



**Lenneke van Staalén** started her studies in New Delhi with violin player Joy Shrivastava, and on return joined Codarts Rotterdam, where her main teacher was sarodist and vocalist Koustuv Roy. She continued her studies with master violinist D.K. Datar in India after she graduated. Originally schooled in Western violin, Lenneke is now an experienced and virtuoso performer in Indian classical music ensembles and combined western and world music ensembles.



**Heiko Dijker** is an Amsterdam based tabla player and producer. He graduated in tabla from Codarts Rotterdam, learning with teachers Ustad Faiyaz Khan and Ted de Jong. Heiko has performed with great Indian classical and not so classical musicians and dancers, as well as with fusions of traditional and innovative music and dance. Heiko is a teacher at the SKVR music school in Rotterdam, and has given lecture-demonstrations/workshops for conservatories and institutes all over the world.

**17.00 – 18.00 Miranda van der Spek about filming music and her film ‘Worth Repeating’**



**Worth Repeating** is a film about the music of the Ouldémé people in the North of Cameroon and the relation with daily life, especially the production of millet. Music which expresses their worldview: the unity of man and nature, the cyclical thinking and the importance of the group above the individual. One of the characteristics of the Ouldémé music is the endless repetition of the polyphonic melodies, which are mainly played on flutes and trumpets of natural materials like reed, bamboo, wood and horns. At each stage of the agricultural cycle, there are different instruments and specific structured melodies played. The idea of the interconnectedness of the music with the agricultural life and the world view is reinforced by building the film as a cycle and an organic whole. Camera work and editing emphasize this congruency. The camerawork is sober, mostly filmed on a tripod, with a lot of close ups, slow filming. The editing is based on rhythm, not only in music, but also following the rhythm in the nature, the daily activities and movements of people. As a whole the film is a musical composition in itself. Worth repeating is a portrait about millet, love

and the music that goes with it is an ultimate experience of minimal music. The film premiered on the opening night of the World Minimal Music Festival at the Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam on March 30, 2011, with the presence of Steve Reich, one of the most prominent composers of the twentieth century.



**Miranda van der Spek** makes documentaries, video-clips, reports, information and presentation films, and music registrations on video for museums, non-profit organizations, government agencies and cultural institutions. Specialisation: ethnomusicology.

She also develops educational projects about film and music for schools.

Since 1994 Miranda van der Spek has worked as a visual anthropologist, filmmaker, video journalist and as a subtitler (Spanish/Portuguese/French-Dutch) in outstanding projects.

Former clients include Tropical Museum of Amsterdam, Ethnographic Museum of Leiden, Muziekgebouw aan 't IJ for Contemporary Music, KNAW /KUN Nijmegen and University of Leiden. Films have been shown at festivals and in prominent museums and were broadcast by the NPS, WDR, Arte and Dutch provincial broadcasters. See [www.mirandasfilmproducties.nl](http://www.mirandasfilmproducties.nl)

**19.00 Dinner** at Shiva Restaurant, Reguliersdwarstraat 72, Amsterdam

## OTHER EVENTS

**Indian Dance in the Darbar Festival at Sadlers Wells Theatre**, Rosebery Avenue, London, UK.

An Evening of Bharatnatyam, Sat. 24 November, 7.30 pm. Renjith Babu and Vijna Vajudevan in a new work by the bharatnatyam and contemporary dance artist Mavin Khoo.

Adventures in Odissi and Kathak, Sun. 25 November, 7.30 pm, Sunjata Mohapatra and Gauri Diwakar. [sadlerswells.com](http://sadlerswells.com), tel +4420 7863 8000

**Darbar: Music of India Concerts 2019 at Southbank Centre, London.**

Kaushiki Chakraborty – vocal, Queen Elizabeth Hall, Sun. 3 March, 7 pm.

Bahauddin Dagar – rudra vina, Purcell Room, 7 pm.

Debasmita Bhattacharya – sarod, Purcell Room, 7 pm.

Info box office tel. +4420 3879 9555, and [www.darbar.org](http://www.darbar.org)

**ICAS 11, 16-19 July 2019, Law Faculty Building, Leiden University, Leiden, the Netherlands.** The 11<sup>th</sup> International Convention of Asia Scholars (ICAS) will be organized by Leiden University, the International Institute for Asian Studies (IIAS) and GIS Asie (French Academic Network on Asian Studies). Special focus: *Asia and Europe. Asia in Europe.*

**Call for papers: ‘Contrasts in Chinese Music’ for the 22<sup>nd</sup> CHIME meeting, Beijing, China, 19-22 September 2019.** Chinese Music Research Institute, Central Conservatory of Music, Beijing. Abstracts of around 300 words are invited for individual posters or for twenty-minute presentations on the conference theme. Proposers may also submit panel sessions of a maximum of 120 minutes. Deadline 31 March 2019. For abstracts in English: send to [chime@wxs.nl](mailto:chime@wxs.nl); for abstracts in Chinese, send to [yyxyjs@ccom.edu.cn](mailto:yyxyjs@ccom.edu.cn). For more on the conference check [www.chimemusic.nl](http://www.chimemusic.nl).

**Notes from Bake Day, 18 November 2017, speech by Joep Bor**

## MUSICAL INSTRUMENT COLLECTIONS

Thanks to Google Books, a few weeks ago I discovered a chapter on collections of musical instruments in a book by the music scholar Carl Engel, *Musical Myths and Facts* (1876).<sup>1</sup> Perhaps this is the first chapter of its kind. Carl Engel was a renowned musicologist who was born near Hannover, Germany in 1818. He settled in London in 1850, and was connected to the South Kensington Museum, today’s Victoria and Albert Museum. He was deeply interested in non-European music, and had a large collection of musical instruments and a huge library. Engel wrote *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments of the South Kensington Museum* in 1870, which may have been one of the first musical instrument catalogues. ‘A most important step,’ wrote the *Musical Times* in an obituary, ‘was his being employed to compile the catalogue of the Special Exhibition of Ancient Musical Instruments, which took place in 1872.’<sup>2</sup>

Engel’s catalogue was followed in 1875 by Gustave Chouquet’s catalogue of the collection of the Conservatoire National de Musique, Paris. This collection is now in the Paris Cité de la Musique. Another well-known collection was the one by François-Joseph Fétis, which is now in the Musical Instruments Museum, Brussels. Fétis was probably the most influential and productive musicologist of his time, and deeply interested in Indian and Chinese music. Victor-Charles Mahillon described the Brussels collection in 1880. Interestingly, Mahillon was also responsible for the classification of musical instruments into four categories, which he borrowed from the ancient Indian classification in the *Natyasastra*. Other important collections that are housed in music museums worldwide are the ones in Copenhagen, Stockholm, Trondheim, Berlin, Leipzig, Vienna, Moscow, St. Petersburg, Rome, Milan, Florence, Barcelona, Lisbon, London, Edinburgh, New York (NY), Chicago (IL), Boston (MA), Ann Arbor (MI), Phoenix (AZ), Vermillion (SD), Austin (TX), Hamamatsu, Osaka, New Delhi, Havana, Caracas, Buenos Aires, and so on.<sup>3</sup> In short, there was a lot of interest in

---

<sup>1</sup> Carl Engel, *Musical Myths and Facts*, London: Novello, Ewer & Co., 1876, vol. 1, pp. 32-73.

<sup>2</sup> ‘Obituary,’ *The Musical Times and Singing Class Circular* 23 (478), Dec. 1872, pp. 668-69.

<sup>3</sup> See Laurence Libin et al, ‘Instruments, collections of,’ *Grove Music Online*.

musical instruments from all over the world in the nineteenth century. Then, organology was an important subject within musicology and comparative musicology.

In the first half of the twentieth century, musical instruments still played a vital role in musicological research. Curt Sachs wrote several works on instruments, including *The History of Musical Instruments* (1940). It should be emphasized here that the well-known classification system developed by Hornbostel and Sachs was based on the (erroneous) assumption that musical instruments developed from primitive to advanced forms, with the advanced forms in the West, of course! Perhaps this is one of the reasons why hardly any attention is given to instruments in today's musicology and ethnomusicology. For example, in Bruno Nettl's *The Study of Ethnomusicology: Thirty One Issues and Concepts* (2010) only twelve of the 500 pages are devoted to research on musical instruments.

Finally, a few words about the Dutch situation. The renowned collection of European and non-western instruments of the Haags Gemeentemuseum is hidden from view. The same applies to the collections of the Museum Volkenkunde in Leiden, the Tropenmuseum in Amsterdam, and the Afrika Museum in Nijmegen. These three museums (plus the Wereldmuseum in Rotterdam) have only one director who represents all the non-western collections and heritage in this country. Poor guy! To my knowledge, there is not a single curator for non-western music and musical instruments in the Netherlands. The only curator of *western* musical instruments here is Giovanni Paolo Di Stefano at the Rijksmuseum, Amsterdam. (In addition, the Museum Speelklok in Utrecht has its own curator.) However, unlike all our surrounding countries, the Netherlands does not have a national music museum, and all efforts of the late Onno Mensink in this direction were in vain. In spite of its musical diversity and all those wonderful collections of non-western instruments, the Netherlands seems to support only white-man's music. Bravo!

# PROLEGOMENA VOOR EEN JOODSE MUSICOLOGIE

Jochanan van Driel

## **Inleiding**

In de loop van mijn studie heb ik me intens bezig gehouden met de Joodse muziek en cultuur. In een aaneengesloten serie van drie artikelen zal ik proberen inzicht te geven in de Joodse muziekcultuur in het algemeen en in mijn onderzoek naar de Joodse muziekcultuur in Brazilië in de steden São Paulo en Rio de Janeiro in het bijzonder.

## **Verantwoording**

In dit, mijn eerste artikel ga ik in op wat ik versta onder Joodse musicologie en Joodse muziek. Ik ga in op de onderliggende filosofisch- religieuze gedachten en bespreek de elementaire structuur, de steeds terugkerende bouwstenen van de Joodse muziek. In het tweede artikel concretiseer ik dit mijn eerste artikel door dit te onderbouwen met de onderzoeksresultaten van mijn veldonderzoek in Brazilië. Ik bespreek dan de Joodse muziekcultuur zoals ik die aantrof in 2009 in São Paulo en Rio de Janeiro waarbij het accent zal liggen op het chazzanoet (de Joodse synagogale zang), de Jiddische en Sefardische muziekuitingen en het aangetroffen mecenaat. Tevens zal ik toetsen of de specifieke situatie in Brazilië beantwoordt aan mijn algemene stellingen inzake de Joodse musicologie en muziek. In mijn derde artikel ga ik in op één aspect van de Joodse muziekcultuur die ik aantrof in Brazilië, de klezmer en verbind mijn onderzoek met mijn algemeen literatuur onderzoek betreffende de klezmer, waarbij ik de klezmer in Brazilië spiegel aan de ontwikkeling van de klezmer in Amerika, Israel en Europa na WO II. Mijn onderzoeksmateriaal is afkomstig uit literatuuronderzoek en veldwerk.

Het veldwerkmateriaal bestaat uit interviews, algemene digitale geluidsopnames, archieven, foto's en geluid- en beeldmateriaal afkomstig uit participerende observatie.

## **Sociologische en religieuze context van het Judaïsme**

De Joodse gemeenschap moeten we definiëren als een cultuur die zich tot aan de stichting van de Joodse staat in 1948 in ballingschap heeft bevonden. De term die men hiervoor gebruikt is Diaspora (Griekse term voor verstrooiing). De Joden zijn in drie verschillende perioden van hun grondgebied verdreven. Eerst werd het noordelijk koninkrijk (de tien stammen) weggevoerd tussen 722 en 720 BCE door Salmanésar V van Assyrië, het zuidelijke koninkrijk, het Tweestammenrijk, gesitueerd rond de stad Jeruzalem, werd vervolgens onder Nebudkadnezar II in drie jaar weggevoerd (589 -586 BCE) en Jeruzalem werd voor de eerste keer verwoest evenals de Eerste Tempel. We spreken hier binnen de Joodse traditie van het einde van de Eerste Tempelperiode. Een deel van de Joodse bevolking, naar schatting 50.000, voornamelijk de minder welgestelde uit het Tweestammenrijk, kreeg toestemming om onder leiding van Zerubbabel uiteindelijk terug te keren naar Jeruzalem onder koning Darius van de Perzen in 539 BCE. De rijken en de academici bleven in het Perzische rijk achter (zie o.a. het boek Ezra en Nehemia in de Tenach). De tweede ballingschap, diaspora is na de verwoesting van de Tweede Tempel door Titus (CE 66-70). We spreken nu van het einde van de Tweede Tempelperiode.

In het Assyrische rijk werd het Hebreeuwse alfabet gestandaardiseerd en ook ontwikkelde zich uit het Hebreeuws en enkele taalvarianten die voorkwamen in gebieden die net boven Israel lagen (nu delen van Syrië, Turkije en Irak) een lingua franca, een internationale taalvariant van het Hebreeuws die als bestuurlijke taal werd aangenomen binnen het gehele rijk, het Aramees. Deze taal ook wel het Rijks-Aramees genoemd was tot aan de tijd van Jezus “het Engels” van het Midden Oosten. In de Hellenistische periode en de Romeinse tijd bleef het Rijks-Aramees nog behouden als de diplomatieke taal die gevoerd werd naast het Grieks en /of het Latijn door de elite buiten Israel, maar in Israel werd het Aramees vrij algemeen gebruikt als tweede voertaal en dit niet alleen door de elite. Opmerkelijk verschijnsel is dat er evenals in het latere Jiddisch en Ladino tientallen locale dialecten binnen het Aramees ontstonden maar het ambtelijk jargon van het Rijks-Aramees bleef verstaanbaar binnen al deze dialectgroepen.

Het is dit Aramees dat voor de Joden in de Diaspora ook de officiële taal werd van de geschriften van hun geleerden: de rabbijnen, de filosofen. Het Grieks werd niet of nauwelijks gebruikt. Deze geschriften dienen tot op de dag van vandaag als de basis van de Joodse traditie. Ik noem de Babylonische en Palestijnse Targums, de Palestijnse Talmud (CE 5<sup>de</sup> eeuw) de Babylonische Talmud (CE 8<sup>ste</sup> eeuw) de Midrash, de Zohar, liturgische poëzie en veel chazzanoet (Joodse liturgische zang).

Ook ontstond in de Babylonische Ballingschap, ik noem het voor gemak in de rest van mijn artikel de eerste diaspora, de synagogentraditie, hier was wederom het Aramees naast het Hebreeuws de tweede liturgische taal. De synagoge werd een plaatselijke noodoplossing voor de verwoeste tempel, geen vervanging dus en dient/ diende voor de Joden als voorlopig lokaal nieuw gebedshuis, de Rabbijnen vervangen de priesters (dit theoretisch, theologisch conform de meest Orthodoxe Joodse leer, tot de komst van de Derde Tempel in Jeruzalem). Cultureel maatschappelijk is het opmerkelijk dat het deze eerste diaspora is die de Joodse cultuur tot een enorme bloei heeft gebracht, welke cultuuropbouw haar vervolg kreeg in de tweede diaspora. Twee aspecten zijn kenmerkend: ten eerste aanvaardde men het gegeven van de diaspora en gebruikte dit om extern waar men hen de mogelijkheid gunde te integreren binnen de maatschappij waar men verbleef en de kansen die men aangeboden kreeg positief te benutten. Ten tweede gebruikte men dit gegeven om zich intern comfortabel te isoleren en te focussen op het wezen van de eigen Joodse cultuur en religie in al haar facetten en uitingen (dit noem ik in het vervolg van mijn betoog Judaïsme) waarbij het behouden van het Judaïsme in een zo oorspronkelijk mogelijke vorm een belangrijk streven blijft. De geschriften en de mondeling overgeleverde traditie dienden hiervoor als basis. Ook werd de eigen taligheid, het Hebreeuws, het Aramees en later in de loop van de tweede diaspora het Jiddisch en het Ladino gebruikt voor de interne fortificatie van de eigen cultuur. Men ziet dit verschijnsel van fortificatie door eigen taligheid ook bij andere diasporaculturen, zoals bij de Turkse en de Marokkaanse gemeenschappen in onze hedendaagse Nederlandse maatschappij.

Na de verwoesting van de tweede tempel in CE 70 door de Romeinen is het definitief onmogelijk om te spreken over het Jodendom als één volk. Dit komt voort uit het zuiver geografische, sociologische gegeven dat de Joodse bevolkingsgroepen zich door hun verspreiding over de gehele wereld tijdens de eerste en tweede diaspora cultureel in hun specifieke omgeving sterk hebben geïntegreerd en dat men zich daarnaast in cultureel maar ook in religieus opzicht zodanig heeft gedifferentieerd van de Joodse culturen uit andere regio's dat men strikt genomen sociologisch niet meer van één Jodendom kan spreken. De Joden verspreidden zich in eerste instantie over geheel klein Azië en delen van Afrika maar ook richting de reeds bestaande handelsmissies in India en China. Via het Iberisch schiereiland en de Balkan vestigde men zich al in een vroeg stadium aan de oevers van de Rijn en de Moezel. In dit zogeheten Rijnland ontstond in de middeleeuwen een grote Joodse gemeenschap. Deze vluchtte na de vele pogroms ten tijde van de kruistochten en de periode erna, naar het gastvrije Polen en vormde hier de latere basis voor de zogeheten Oost Joden. Globaal moeten we aan de hand van het door mij hierboven in grove lijnen geschetste diasporaverloop de Joodse gemeenschappen indelen in drie hoofdstromingen, te onderscheiden naar de door hen bewoonde gebieden:

- De Asjkenazische Joden. Ook wel Hoogduitse Joden genoemd. Hun taal werd in de loop der tijd een mengeling van Duits, Slavisch en het Hebreeuws; het Jiddisch. Hun domicilie tot aan de Shoah was de Balkan, Griekenland, Oost Europa, West Europa, Amerika en enkele geïsoleerde gemeenschappen in Palestina.
- De Sefardische Joden. Ook wel Mediterrane Joden genoemd. Hun taal ontwikkelde zich ten tijde van hun culturele gouden eeuw onder de beschermende regering van de Moren tot een mengeling van Spaans, Italiaans, soms wat Grieks en het Hebreeuws; het Ladino. Hun domicilie tot aan de Shoah was Noord Afrika, Marokko, Egypte, Israël, Griekenland, Spanje, Nederland (Amsterdam), het Caribische gebied en delen van Zuid Amerika.

- De Mizrahi of Oriëntaalse Joden. Ook wel Arabische Joden genoemd. Hun taal werd in de loop der eeuwen een mengeling van Hebreeuws en Arabisch; het Judeo-Arabisch. Hun domicilie was voor de Shoah, Turkije, Libanon, Syrië, Egypte, Irak, Jemen, Oost Azië met belangrijke centra als India, China, Hong Kong en Singapore, en enkele geïsoleerde gemeenschappen in Palestina.

### **Voor en na de shoah en het ontstaan van de joodse staat, twee nieuwe gegevens**

De Tweede Wereldoorlog, de Shoah (Hebreeuwse term voor de vernietiging van de Joden) en de stichting van de Joodse staat in 1948 creëerde een nieuwe situatie: een gedeeltelijke beëindiging van de tweede diaspora en de terugkeer van een relatief zeer klein gedeelte van de Joden naar de staat Israel. Deze staat is voor het eerst een machtige staat die de wereldpolitiek beheerst, al was het maar door de controversiële gedachten die er over haar ontstaan en bestaansrecht en over haar gevoerde politiek in de regio, internationaal bestaan. We zien dat we in een min of meer vergelijkbare situatie zijn beland dan in de periode tussen de eerste en de tweede diaspora. Er is echter een belangrijk verschil, er is nu een Joodse staat die een “nieuwe” levende taal ontwikkelt; het moderne Hebreeuws, een mengeling van een ervaring van het Bijbels Hebreeuws, gemixt met Aramees en moderne woorden uit talen zoals het Amerikaans, Duits, Russisch, Spaans en Arabisch. Ook is deze staat geboren uit een nieuwe nationalistische denkwereld, een Joods Dogma, het Zionisme, dat tot een cultuur wordt verheven die zeker niet Judaïstisch te noemen is in de oorspronkelijke betekenis van het woord. Dit is hoofdzakelijk omdat het Zionisme uitgaat van één Joodse cultuur op een zuivere nationalistische basis, terwijl de door mij genoemde Joodse groeperingen van oudsher uitgaan in hun beleving en traditie van een Joodse cultuur gebaseerd op een religieus denken die duidelijk op geen enkele manier gebaseerd was op een nationalistisch denken. De Joodse staat is tot 1948 nooit in beeld geweest en het religieuze denken baseerde zich in alle Joodse culturen in de diaspora op een nieuwe Messianistische Religieuze Joodse staat die zou ontstaan bij de komst van de Masjiach en na de wederopbouw van de (derde) tempel. Dit Masjiach denken was ook de reden dat men zich binnen de cultuur waarin men leefde uitermate inspande om te integreren, een Joodse staat was pas aan de orde conform de religie bij de komst van de Masjiach en de (derde) tempel en elke eerdere verwezenlijking is volgens vele Joden nog steeds een gotspe (een G'dslastering). De staat Israel en het Zionisme zoals die zijn ontstaan en nu nog voortleven nemen dan ook conform de visie van de meeste Rabbijnen en de aloude Rabbijnse geschriften geen plaats in binnen het kader van de aloude religieuze visie op een hersteld Jeruzalem en een herbouwde dan Derde Tempel. De Zionistische cultuur wordt door de meeste Joodse bevolkingsgroepen in de tweede diaspora dan ook nog steeds niet gezien als de ultieme vertegenwoordiging van haar cultuur, wel biedt het vele Joden het comfortabele gevoel van een gevestigde Joodse macht die hen indien nodig wereldwijd de broodnodige bescherming biedt. Het geeft hen een gevoel van het hebben van een laatste toevluchtsoord, welke men ten tijde van de Shoah niet had, omdat geen enkel land de Joden toen wenste.

### **Probleemstelling en definiering van wat ik beschouw als het fundament, de centrale kadering van het Judaïsme**

Bovenstaand kader schetst in het kort de ontwikkeling van de Joodse gemeenschappen maar tegelijkertijd geeft het ook de grote complexiteit weer van een specifieke diaspora gemeenschap zoals de Joodse gemeenschap is. We komen nu tot de kern en tevens de problematiek van mijn betoog. Kunnen we gezien de gedifferentieerdheid van de Joodse cultuur, haar verspreiding en de beïnvloeding door de culturen uit haar directe omgeving wel spreken van een Joodse cultuur en in het verlengde kunnen we spreken van een Joodse muziekcultuur?

### **Diaspora, interculturaliteit, hybriditeit**

Een globale analyse van de verscheidene Joodse culturen in cultureel en muzikaal opzicht doen mij het volgende constateren:

De Sefardische Joden namen door hun interactie met de bevolking rondom de

Middellandse Zee vele elementen van de muziek uit deze culturen over. We treffen in hun muziek zowel Moors Arabische als Spaanse, Italiaanse, Griekse en Noord Afrikaanse invloeden. We moeten de indirecte invloeden van de Nederlandse cultuur door de aanwezigheid van de grote Portugees Joodse Gemeenschap in Amsterdam ook niet onderschatten. Zij ontwikkelden van de 13<sup>e</sup> tot de 16<sup>e</sup> eeuw hun eigen volksmuziek de Judeo- Spaanse romancero, met teksten in het Ladino en muzikaal sterk gefundeerd op de Spaanse volksmuziek. Het Sefardische volksmuziekrepertoire en indirect doch in mindere mate ook de liturgische muziek liet zich in de late 19de eeuw, onder invloed van het romantische nationalistische denken, opnieuw sterk beïnvloeden door de Spaanse dansvormen zoals de zarzuela, de flamenco en de tango. De Arabische en Turkse invloeden drukten echter ook sterk hun stempel op de muziek, met name in de melodievoering, de modale systemen en het instrumenten gebruik (Ginio, 2004: 198-206).

De Mizrahi of Oriëntaalse Joden mengden hun muziek met vele Oriëntaalse, Aziatische maar ook Arabische invloeden. De taal die men gebruikte voor de liederen varieerde, soms de landstaal of Hebreeuws maar vaak ook Arabisch of een mengvorm van Hebreeuws, Arabisch en delen van de landstaal: het Judeo Arabisch. Hun muziekcultuur liet zich sterk beïnvloeden door de Arabische muziekcultuur en in het verlengde hiervan door de Aziatische muziekculturen waar de Mizrahi verbleven.

De Asjkenaziem ontwikkelde de hoogconjunctuur van hun muziek vooral in Oost Europa na hun verdrijving richting Polen. Hun liturgische muziek gebruikte voornamelijk het Hebreeuws en het Aramees als taal, hun semiliturgische muziek het Jiddisch. Het is binnen deze stroming dat zich onder invloed van de volksmuziek uit de directe omgeving, met name de sterke invloed van de Roma cultuur en de eigen “Jiddischkeit” zich de klezmer ontwikkelde.

De drie hoofdstromingen binnen het Jodendom maar ook de beïnvloeding van hun culturen door andere culturen (interculturaliteit) en de min of meer zelfstandige koers die men als stroming is gaan varen geeft aan dat de Joodse cultuur een diasporacultuur is, een door de eeuwen heen reizende cultuur, vaak niet geheel vrijwillig maar door omstandigheden gedwongen. Hierbij wordt al direct duidelijk dat zuiver en alleen door de verspreiding naar de verschillende regio's over de wereld een enorme diversiteit is ontstaan binnen de Joodse culturele uitingen, dit door de sterke beïnvloeding van de streek waar men leefde en de hieraan vaak gekoppelde relatieve isolatie van de andere Joodse gemeenschappen. Soms werd deze isolatie ook bewust gezocht, doordat men zich niet meer verbonden voelde of wenste te voelen met de cultuuruitingen en godsdienstbelevingen van de andere Joodse groepen. Vaak na een nieuwe verdrijving, bijvoorbeeld toen de Sefardiem werden verdreven uit Spanje en Portugal (1492 en 1497) intensiverde men de contacten met de andere Joodse groeperingen weer. Markant voorbeeld is de hechte relatie die zuiver pragmatisch is ontstaan tussen de Portugese Joden en de Asjkenazische Joden in Amsterdam. Pas na de Shoah is het inzicht, de overtuiging binnen het Jodendom ontstaan dat men elkaar absoluut nodig heeft en zijn de stromingen aan een onderlinge intensievere culturele maatschappelijke uitwisseling begonnen. Het moet gezegd dat de massamedia en de mogelijkheden die ontstaan zijn om efficiënt te reizen ook hebben bijgedragen aan “the global world” van de Joodse gemeenschappen. In mijn onderzoek in Brazilië zag ik echter ook de nadelen van de intensieve culturele uitwisselingen tussen twee verschillende Joodse groeperingen, ik kon mij niet geheel aan de indruk onttrekken dat het gevaar hier ontstaat dat de Asjkenazische en Sefardische cultuur op termijn in Brazilië zullen versmelten tot een algemene Joodse cultuur.

Bovenstaande geeft de noodzaak aan om hier het begrip diaspora te definiëren en haar betekenisgeving te belichten in het algemeen volgens haar begripsvorming binnen de culturele musicologie en specifiek volgens haar begripsvorming binnen de Joodse wereld. Bohlman (2002: 114-116) beschrijft een diasporamuziekcultuur op een treffende wijze:

Diaspora is a condition of placelessness, and as such it has become one of the places most articulated by world music. The music of diaspora at once describes the conditions of being displaced from a homeland, and it inscribes the history and geography that connect displaced culture to that homeland, or at the very least to a place claimed as “home”. 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 (...) Diaspora people have a double, or perhaps even multiple consciousnesses.

Het begrip diaspora, diasporamuziek en haar betekenisgeving zal in elk onderzoek van de Joodse cultuur en in het bijzonder in het onderzoeken van een Joodse muziekcultuur getoetst moeten worden aan de bevindingen. Ook zal haar betekenis zo nodig genuanceerd en gespecificeerd moeten worden. Men zal bij wijze van spreken moeten zien te ontdekken van welk vaderland men precies is ontheemd en wat voor cultureel vaderland men ook in musicologisch opzicht claimt. De belangrijkste vraag moet tevens zijn wat voor een imaginair vaderland er is of wordt gecreëerd. Wanneer een Joodse gemeenschap na de vaak toch wel geforceerde migratie opnieuw een bestaan moet opbouwen te midden van een reeds bestaande cultuur in een ander land hebben we in de bestudering van deze “hernieuwde” Joodse cultuur aandacht te geven aan vele aspecten. We moeten onderzoeken of er interactie is, interculturaliteit bestaat tussen de desbetreffende Joodse cultuur en de cultuur van het land en tevens de mate en intensiviteit van deze interactie analyseren. Hybriditeit is hier een noodzakelijk aandachtspunt. Het begrip hybriditeit is ontwikkeld in de biologie en hier betekent het de kruisbestuiving tussen twee soorten waardoor een nieuw soort ontwikkelt. In de 19<sup>de</sup> en begin 20<sup>ste</sup> eeuw, het tijdperk van het imperialisme en het ontstaan van het nazisme, kreeg dit begrip een uitermate negatieve connotatie. Afwijkende culturen en specifieke culturen en volkeren die zich mixten werden onzuiver genoemd. Eindproducten van culturele en vooral raciale vermengingen konden enkel leiden tot decadentie en destructie van de geciviliseerde westerse maatschappij. In de geesteswetenschappen kreeg het begrip hybriditeit zeker in de postkoloniale periode een positieve betekenis (Bal 2002: 24, 25). Essentieel is het nu ontstane begrip dat een cultuur geen statisch geheel of een eindproduct is maar zich continu en in een zekere, specifiek voor elke cultuur verschillende, dynamiek ontwikkelt. Deze zogenoemde muzikale en culturele hybridisering, impliceert dus een continu en onophoudelijk proces van verandering. Culturele verschillen en interactie tussen culturen krijgt nu een positieve waarde toegekend en deze culturele verschillen en de interactie tussen culturen moet gekoesterd worden en niet geëlimineerd. De stigmatisering van culturele verschillen heeft een positieve wending gekregen en de “hybride” persoon kan dienen als een brug tussen culturen, de weldoener van een cultureel surplus, de belichaming van een nieuwe synthese. Hybriditeit wordt gezien als een metafoor voor identiteitsformatie. Hybriditeit kan volgens Papastergiadis alleen maar kritisch functioneren door op zich tegengestelde krachten zoals de voortgaande lineaire beweging van culturen en het overbruggen van culturen onderling, de vaak gedwongen verplaatsing van culturen en het ontstaan van verbintenissen tussen de elkaar ontmoetende culturen door uitwisselen van gedachtegoed (Papastergiadis 2007: 13-21). Hoe moeten we deze hybriditeit dan zien in het licht van een minderheid een diasporagemeenschap wiens claimen op vrijheid en gelijkheid gemarkeerd worden door een noodgedwongen claim op een recht tot het verschillend mogen zijn in de zogeheten egale structuren van de maatschappij waarin men als minderheid verblijft of moet verblijven? Wat moeten we met het begrip hybriditeit wanneer dit recht tot verschillend mogen zijn zich vaak alleen maar beperkt tot de componenten van burgerschap; politiek, legaal en sociaal burgerschap? Hoe werd en wordt het begrip hybriditeit en de hieraan gerelateerde term burgerschap concreet vertaald binnen een Joodse gemeenschap in een diasporaomgeving, waarbij deze diasporaomgeving maar al te vaak aangaf dat de aanwezige Joodse cultuur een bedreiging zou kunnen vormen voor de omgevende cultuur? (Bhabha 2004: X-XXV). We moeten in het licht van bovenstaande kader dus zien of we dit begrip hybriditeit in haar musicologisch betekenisgevende definitie wel kunnen toepassen op de onderzochte specifieke Joodse cultuur en of het niet problematisch is dit begrip te hanteren voor de muziek van de onderzochte doelgroep. De vraag die men, zeker wanneer het begrip hybriditeit problematisch zou zijn, in dit kader verder moet stellen is of er wel een zekere synthese mogelijk is. Dat is een zekere gelijkwaardige vertaling van en/ of uitwisselingen tussen twee culturen die tot een

synthese tussen beide kunnen leiden. Als de algemene mening in de wetenschap de syntheseoptie tussen twee culturen verwerpt en men in deze meer kiest voor de discrepanties, het gebrek aan overeenkomst tussen twee culturen waarbij men de overtuiging heeft dat de ene cultuur soms onvermijdelijk een duidelijk cultureel overwicht vertoont op de andere dan komt men niet onder het gegeven uit dat het proces van uitwisseling tussen twee culturen obstructie ondervindt of in het uiterste geval ondermijnd wordt door de onderlinge verschillen. Deze constitutieve aanwezige dissonanten, deze overblijvende “momenten van stilte” tussen twee culturen kan men echter niet definiëren als cross- culturele impasses maar meer als “de derde ruimte, de tussenruimte” tussen twee culturen. Deze tussenruimte, in feite de onderhandelruimte waarbinnen een cultuur zichzelf definieert, wordt steeds kleiner door de globalisatie en het gemak waarmee men nu vaak tijdelijk of definitief kan “terugkeren” naar zijn wortels, imaginair of concreet nog aanwezig. Soms kan ik mij niet geheel aan de indruk onttrekken dat vooral de Asjkenazische Joodse gemeenschappen, maar ook de Sefardische en in mindere mate de Mizrahim, zich actief aan de derde ruimte, de tussenruimte wensen te onttrekken (Papastergiadis 2007: 100-121).

Wanneer we tot de conclusie komen dat de interactie, interculturaliteit tussen de onderzochte Joodse culturen en de culturen in haar directe omgeving matig is of soms bijna niet aanwezig dan moeten we onderzoeken of we ons afvragen of deze cultuur zich historiserend archaïserend ontwikkelt, of heeft ontwikkeld. Hieruit vloeit voort dat we moeten onderzoeken of we de algemene theoretische beweringen betreffende diasporaculturen en hun onderliggende muziekculturen wel kunnen toepassen op de Joodse diasporaculturen.

Een belangrijk aandachtspunt moet daarnaast zijn of de onderzochte cultuur in feite zijn eigen traditie niet hernieuwd uitvindt met wezenlijk nieuwe of hernieuwde vormen en vormentaal die men binnen de gemeenschap wel het predicaat authentiek geeft maar die dit predicaat niet echt verdienen, de zogeheten *Invention of a Tradition*, een betere term vind ik *Re-invention of a tradition* hetwelk een proces is van formalisering en ritualisering van een traditie, hier een muziektraditie, waarbij deze formalisering en ritualisering gekarakteriseerd wordt door het refereren naar het verleden al is het maar door het zich laten voordoen dat de “nieuwe traditie” een herhaling, een repeteren is van een “denkbeeldige, veronderstelde” oudere traditie in een nu modernere samenleving. Hierbij worden veelvuldig oudere materialen hergebruikt om deze *Re-invented Tradition* te construeren (Hobsbawm and Ranger 2009: 1-6). We moeten dus nagaan of de door ons onderzochte traditie zowel in haar religieuze en de hieraan direct of indirect gerelateerde (culturele) uitingen geen neo- traditie is. Met andere woorden is het geen hernieuwd uitgevonden traditie die in vele opzichten niet of nauwelijks beantwoordt aan de letterlijke authentieke traditie maar hier wel constant aan refereert.

We zien dat in de loop van de historie van de mensheid de concepten betreffende culturen en cultuuruitingen in het algemeen en ook in het bijzonder veranderden en nog steeds veranderen, zowel in de betekenisgeving als in het praktisch gebruik van deze concepten. Dit gegeven noodzaakt ons om tijdens het onderzoeken van een Joodse cultuur en haar muziek aan te geven of hier de specifieke concepten betreffende het wezen van de Joodse cultuur en zijn muziek aan verandering onderhevig zijn of zijn geweest. We moeten dan zowel kijken naar de betekenisgeving als het gebruik van deze concepten en dienen deze ook te relateren aan andere Joodse culturen en naar mijn mening ook aan de ontwikkelingen binnen de diasporaculturen in het algemeen.

We hebben het over concepten en conceptverandering gehad binnen culturen. We zien dat er drie hoofdgroepen binnen het Jodendom bestaan: Asjkenaziem, Sefardiem en Mizrahim. We moeten ons afvragen of deze groepen verschillende concepten hebben ontwikkeld inzake Jodendom. Met andere woorden hoe staan deze drie stromingen tegenover hun Jodendom en hoe verdedigen zij hun manier van Jood zijn binnen het Judaïsme. Wanneer men verschillende concepten heeft ontwikkeld inzake Jodendom dan moeten we ons afvragen of we echt kunnen spreken van Het Judaïsme (enkelvoud). Zijn er verschillende conceptuele visies betreffende het Jodendom binnen de Joodse stromingen en moeten we het dus hebben over ismen? Wanneer dit een gegeven is zal ik hier mijn betoog moeten

staken en tot de conclusie komen dat ik niet kan spreken van één Joodse cultuur, laat staan van één Joodse musicologie.

Ik vervolg echter mijn betoog waarbij ik van de uitdrukkelijke stelling uitga dat we kunnen spreken van één Judaïsme in de enkelvoudige vorm. Hieruit vloeit voort dat ik dan antwoord zal moeten geven op de volgende vragen:

- Wat is dan het fundament waarop dit Judaïsme is gebouwd, of de bron waaruit deze cultuur put?
- Anders gezegd wat zijn de specifieke wortels van het Judaïsme waardoor het in de continuïteit van zijn geschiedenis wordt voorzien van levenssappen?
- Kunnen we ook in musicologisch opzicht spreken van een Joodse muziek en een hiermee verbonden Joodse musicologie.
- Wanneer dit zo is heeft deze musicologie dan dezelfde gewortelde structuur als de gehele Joodse cultuur?
- Of heeft zij misschien dezelfde gewortelde structuur maar wordt de oorspronkelijke bron waaruit zij drinkt min of meer vertroebeld door de beïnvloeding van de muziekculturen die zich bevonden en bevinden in haar directe leefomgeving?

### **De grondfilosofie van het judaïsme tevens het fundament van het Joodse muzikale denken**

In mijn onderzoeken naar de Joodse cultuuruitingen, hun muziekuitingen hiermee verbonden en mijn specifieke veldonderzoek naar de Joodse cultuur en muziek in Brazilië werd ik voortdurend geconfronteerd met enkele vaststaande gegevens en begrippen die het Joodse culturele en muzikale leven hebben bepaald en nog bepalen. Deze vaststaande gegevens en begrippen leefden naar mijn mening in de door de geschiedenis en locatie geïsoleerde Joods Braziliaanse gemeenschappen stilliger en werden in de gesprekken en discussies overtuigender besproken dan in de minder geïsoleerde Joodse culturen in Europa, Amerika en Israël. Ze lagen hier onder een vergrootglas. Echter in de Joodse culturen in Europa, Amerika en Israël waren deze vaststaande gegevens en begrippen ook meer of minder latent steeds aanwezig.

Centraal staat in het Jodendom de stelling dat Judaïsme een Zijnscultuur is en absoluut niet een geloof. Judaïsme is een levenswijze en haar Zijn en Zijnscultuur is verbonden met de algemene cultuur en tevens bepalend voor alle facetten van het dagelijks leven. Muziek is voor de Joden van oudsher een zeer belangrijk facet van het dagelijks leven en daarom onlosmakelijk verbonden met het Zijn van het Jodendom. Het Zijn is verbonden met het religieuze denken van de cultuur en het religieuze denken is verbonden met het Zijn. Religieus denken is in het Jodendom geen abstractie, geen fundamenteel onveranderlijk dogma, maar een stromende rivier waarvan het meanderen vormgegeven wordt door steeds nieuw gevormde beddingen van het Joods zijn in het dagelijks leven door de geschiedenis. De rivier zelf en haar oorsprong is de traditie waaruit men steeds drinkt, de geleidelijke verandering van de loop der rivier is de geschiedenis van het Jodendom, de voortdurende vernieuwing binnen de traditie die ontstaat door het van generatie op generatie gewoon Joods zijn. Anders gezegd het systeem van het religieuze denken binnen het Judaïsme, is bewust of onbewust de bloedsomloop van de cultuur, waarbij de cultuur niets hoogdravends heeft, het is een stijl van leven.

Wanneer we dus de Joodse muziek onderzoeken en willen komen tot een typering van wat Joodse musicologie is dan komen we er niet onderuit om de relaties tussen de muziek en haar diepgewortelde religieuze achtergrond bij dit onderzoek te betrekken omdat het Joodse concept van denken betreffende muziek volledig geïntegreerd is in het systeem van haar religieuze denken. De Joodse muziek en haar muziekcultuur functioneert niet onafhankelijk, volgens zijn eigen wetten, ook is de muzikant niet geheel vrij om te handelen naar zijn eigen verbeelding. Het systeem van

haar religieuze denken en de binnen dit systeem ontwikkelde musicologische, muziekfilosofische en muziekesthetische denkbeelden dicteren de Joodse muziek en haar ontwikkelingen in het verleden, het heden en de toekomst. Centraal staat in dit hoofdstuk de betekenisgeving die de Joodse cultuur geeft aan het concept muziek en hoe dit concept geïntegreerd is tot in de wortels van het Joodse zijn. Wat is muziek en waar moet dit aan beantwoorden. Het doel van met name mijn veldwerk was antwoorden te zoeken op de vraag of de door mij onderzochte Joods Braziliaanse muziekcultuur, beginnend bij het chazzanoet waarop alle Joodse muziekcultuur is gefundeerd, voldoet aan het universele Joodse concept van denken betreffende de muziek en zo niet in welke opzichten wijkt zij hier van af en neemt zij een unieke positie in. Als zij afwijkt bestaat er dan een specifiek Braziliaans Joods concept betreffende de muziek waaraan zij wel voldoet of is hier ook een spanningsveld te constateren. Komen de fricties binnen het wezen van het Braziliaanse chazzanoet en de hieraan gerelateerde Braziliaanse Joodse muziekcultuur voort uit het muziekconcept in zichzelf of liggen externe factoren hieraan ten grondslag. Deze vragen door mij toegepast op de Braziliaanse Joodse muziekcultuur dienen wij toe te passen bij elk onderzoek van een Joodse muziekcultuur. In mijn onderzoek bleek dat in het bijzonder de Braziliaanse Asjkenazische muziekcultuur in al haar facetten hecht aan de begrippen van authenticiteit en de verbondenheid met de “authentieke” overzeese Europese Joodse (muziek) cultuur uit de periode van de Haskalah en het Interbellum, waarin de introductie van de muziek van Lewandowski, Sulzer, de gemengde koren en het synagogenorgel centraal stonden. Deze cultuur was in zichzelf hybride en ontstaan op een moment van een historische omwenteling binnen het Jodendom. Bhabha doet over dit verschijnsel een treffende uitspraak (Bhabha 2004: 3)

The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation (...) The recognition that tradition bestows is a partial form of identification. In restaging the past it introduces other, incommensurable cultural temporalities into the invention of tradition.

Het begrip authenticiteit en de discussie rondom dit begrip is een steeds terugkerend gegeven en is voor de Braziliaanse Joden nauw verbonden met hun “herinnering” aan een oorspronkelijkheid, een traditie, die van hun ouders en grootouders. Het bleek in al mijn gevoerde interviews hier te gaan over een gevoelsmatig diep gewortelde oorspronkelijkheid, traditie die in vele opzichten de kenmerken met zich mee draagt van een “Re-invented Tradition”. Begrippen als Kavannah, nesjomme en religieuze emotiebeleving staan centraal. Bij mijn andere onderzoeken naar de Bagdadi Joden en de Joodse cultuur in Duitsland na de Shoah zijn dit ook steeds de terugkerende begrippen die diep in de gevoelens en de emoties van de Joden geworteld zijn.

Victor Zuckerkandl formuleert het proces van beluisteren, ervaren van muziek op een treffende manier (Zuckerkandl 1976: 157):

To hear tones in motion is to move together with them, Thus, not just the tones I hear are “in motion”; hearing them, too, is “in motion”. Not only the motion I hear but also the hearing itself is “emotion”. What is wrong with the usual question about the respective shares of feeling and intellect in musical experience should now be very clear. The intellect – the faculty of abstraction and conceptualization- has no share whatever in structuring musical experience: the intellect does not enter the picture until later, as a reflection on music. Similarly, “feeling” in the sense the term is used in that context, as the singular of “feelings” enters the picture only afterward. Music is experienced solely by being heard. The act of hearing is itself an act of feeling and understanding- feeling in the sense of being in animate motion “in emotion”.

Wanneer ik de laatste zin vrijelijk interpreteer naar de Joodse filosofie betreffende muziek is het actief beluisteren van muziek in zichzelf een daad, een intentie om Adonai’s alomtegenwoordige aanwezigheid in deze wereld via de muziek te voelen, een begrip van het Hogere, het is een gevoel in de zin van een daadwerkelijke levende beweging “een emotie”. Zuckerkandl benadert in zijn betoog het Joodse begrip Kavannah, dat een centrale positie inneemt in de Joodse gevoelswereld zowel

religieus, muzikaal als intermenselijk en die als term in zijn betekenisgeving in zekere zin sterke raakvlakken heeft met de terminologie van de “Hemelse sferen” in de Middeleeuwen en de affectenleer in de Barok. Deze term heeft binnen de Joodse traditie oneindig diepe betekenissen en betekenislagen maar laat ik het hier voorzichtig proberen te formuleren: *Het is het daadwerkelijke streven naar het bereiken van hogere, bovenmenselijke en toch menselijke intenties en gevoelens in relatie tot alle aspecten van het leven, de dood, de Schepper en de schepping en alles wat er zich in deze schepping bevindt. Deze hogere menselijke intenties verbinden de mens met de Shekhinah, Adonai’s alomtegenwoordige aanwezigheid in de wereld. Het blijven echter menselijke intenties en zij krijgen in deze wereld nooit hun echte vervolmaking.* De Joodse gedachtegang is dat het deze Kavannah is die juist in de muziek het meest subliem tot uiting kan komen. In de Joodse filosofie is muziek zonder Kavannah geen muziek en Kavannah zonder muziek geen Kavannah. Het woord Kavannah wordt in de Joodse traditie dan ook per definitie met hoofdletter geschreven.

Rabbijn Jason Kimelman- Blok van het PANIM institute voor Joods leiderschap verwoordt het begrip op de volgende manier (The Jewish Exponent, Philadelphia: 2010) :

It’s about Intention, ‘Kavannah’, Finding Holiness in Action.

Let’s apply the analogy to Jewish service experiences. Jews simply doing service, even with other Jews, doesn’t make it a Jewish experience. It’s also not about knowledge - knowing that Judaism demands service to others is not particularly earth-shattering or even interesting. What makes a Jewish service experience Jewish is the Kavannah that is brought to the work - and that can develop from performing the service with a group of others who are developing the same intention. That gives expression to the fact that I understand what I am doing to be a holy act and a Jewish act.

Kavannah is in het leven van de Joden een eerste levensbehoefte, een ademen, een manier van leven net zoals Judaïsme geen godsdienst is maar een “way of life”. Sir Jonathan Sacks, de opperrabbijn van Engeland verwoordt het denk ik het mooist (Friedmann, Stetson 2008):

Each text and each period of the year, has its own melody. Song charts the biorhythms of the Jewish soul (...) There’s a reason for this. When language is invested with deep emotions, Kavannah, it aspires to the condition of music. As I put it once: Words are the language of the mind. But song is the language of the soul. Judaïsme is a dialogue between earth and heaven, and when words become holy, they become song (...) music is the closest we come to expressing the inexpressible.

Er is voor de Joden dus een kracht in de muziek, verbonden met de Shekhinah, die alle teksten, ook de religieuze, ver te boven gaat en waar in de Kavannah het sterkst wordt gevoeld. Daarom waren het de chassidim die onder leiding van de chassidische rabbi Shneur Zalman of Liadi (1747-1813) de teksten in de gezangen afschaften en de zogeheten nigoeniem ontwikkelden, neuriegezangen zonder woorden. Naast het melodische “voorlezen” van elke tekst van de Thora en de Misjnah op zijn eigen specifieke intonatie en melodie, de zogeheten cantilatie, is het de chazzan die met zijn pioetiem, de berijmde en metrische hymnen, vitale expressie geeft aan de Joodse esthetiek en de algemene religieuze gevoelens. Het is typerend dat juist in de 16<sup>de</sup> tot de 18<sup>de</sup> eeuw ook de christelijke lector o.a. binnen de nieuwe Lutherse kerk, in zijn functioneren parallellen vertoonde met de werkzaamheden van de chazzan. Zowel de chazzan als de lector waren betaalde voorlezers en voorzangers van hun instituut. De lutherse kerk, maar ook de synagoge hadden vaak zelfs twee voorzangers in dienst. Eén voor de voorzang en één voor de cantilatie van de lezingen. Beide culturen moeten elkaar in deze periode indirect sterk hebben beïnvloed. Dit verdient nader onderzoek. De term cantilatie is geïntroduceerd door de invloedrijke auteur uit de 18<sup>de</sup> eeuw J.N. Forkel in zijn *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig 1788). Hij was tevens de auteur van de eerste biografie van J.S. Bach.

In de Joodse cultuur is de rol van muziek sterk poëtisch geformuleerd. Muziek dient als voertuig om onze gebeden tot Adonai te verheffen maar ook om het gebod van Psalm 96: “Zing Adonai een nieuw gezang” te vervullen. Hier ziet men twee elementen van de Joodse muziekcultuur samenkomen, de traditie in de aloude gebeden en vernieuwing, conform het gebod van Psalm 96. Het

is in de Barok en de periode er na dat er zich binnen de Joodse synagogale zang voorzichtig vernieuwende tendensen ontwikkelen. Ik noem hier onder andere de chassidische stroming en de vernieuwingen in de Haskalah bij de Reform beweging.

Hoe is de Kavannah verwezenlijkt in de modaliteiten, Shteygers (opstijgen tot het Hogere) of Gustn (smaken) genoemd en hoe is het wezen van Kavannah verwerkt in de muzikale associërende thematiek binnen de Joodse traditie? Binnen de Joodse muziektraditie zien we dat het complexe geheel van de masoretische Ta'am (accent) of Te'amim (accenten) verwerkt als thematische oercellen binnen de composities en in een bredere context door hun verbinding / koppeling aan de specifieke bredere thematische muzikale (gevoels) codes, die op hun beurt weer verwijzen naar intonaties van specifieke Torah of profetenlezingen, functioneert als affecten.

### **Kavannah in Shteygers en Gustn, seizoensmodi, Te'amim.**

In de Joodse muziek staat de melodie centraal, niet de harmonie. Alle melodieën, ook de wereldlijke melodieën, zijn direct of indirect te herleiden naar de melodievorming binnen de synagogale zangtraditie. De melodie is de basis van elke compositiestructuur en de verschillende Shteygers en Gustn (modaliteiten) zijn hieraan ondergeschikt. Binnen een melodie worden de verschillende gebruikte Shteygers of Gustn met elkaar verbonden door de typische Joodse leidtonen of leidtoongroepen. Dit zijn een serie aaneensluitende versieringsnoten, in de klezmer en de Jiddische literatuur, de zogeheten "dreydlekh's" of "krekhtsn" (kreunen, kreuners) genoemd, bestaande uit vele ornamenteringen en glissando's. We moeten in dit kader opmerken dat het systematische gebruik van overwegend microtonen binnen deze loopjes kenmerkend is voor de Joodse muziek en sterk van invloed is op de manier van orgel of harmonium ondersteuning van de Joodse muziek in de periode van de Haskalah. De Shteygers of Gustn (de gebedsmodaliteiten) vertonen zich binnen de Joodse muzikale traditie dan ook voornamelijk aan het begin van de melodie als voorbereiding op het improvisatorische middendeel en aan het eind als afsluiting. Deze toonsoortomlijsting noemt men lahon, usuls of differentia (bij de Sefardim, res faciendas). De Shteygers of Gustn zijn dus geen modi die allesbepalend zijn voor de totaalstructuur van de compositie maar meer een soort geleiders waarlangs de organische groei van "de plant" van de compositie in een bepaalde richting wordt gestructureerd. De Shteygers of Gustn vertonen dus in hun werking binnen de compositiestructuur verwantschap met de Raga (India) en de Maqam (Arabië). De improvisatie in het middendeel is bijvoorbeeld bijna nooit in de gebedsmodus gedacht maar heeft een a-tonale structuur. Voorzichtig kunnen we ook concluderen dat veel van de Joodse muziek in de essentie van haar vormstructuur doet denken aan het vrije barokrecitatief of de arioso. De functie van de Joodse muziek is in essentie dus retorisch, declamatorisch. De improvisatie binnen de toonsoortomlijsting noemt men de schriftuurlijke cantilatie.

Naast de Shteygers of Gustn had men de seizoensmodi. Dit zijn een soort leidtoonmotieven in de trant van Wagner. Nu heeft elke Joodse feestdag een specifieke sfeer, ook muzikaal. Een vastendag is zeker niet extrovert, vrolijk en opgetogen van sfeer, maar introvert. Het poerimfeest, ook wel Joods carnaval genoemd, staat echter bol van de opgetogenheid en is zeer extrovert ook in het muzikale karakter. Toch heeft het ook een sterke ondertoon van sarcasme en heilige woede wat wordt bepaald door het centrale thema van de Esther lezing. Door middel van de gebruikmaking van een bepaald muziekmotief, fragment uit een melodie van een hoogfeestdag wordt verwezen naar de periode in het liturgisch jaar waarin men zich bevindt. De luisteraar hoort de melodie, maar wordt ook weer bepaald bij de sfeer van de feestdag. Het muzikale fragment functioneert dus als een leidmotief.

De Joodse muziek hanteert nog een geraffineerdere methodiek om te komen tot een nog verdere verfijning van de opwekking van Kavannah. Het gebruiken van Te'amim in de muziek. Te'amim zijn specifieke zeer korte uitgeschreven melodisch sterk geaccentueerde loopjes, genoteerd conform het door de Masoreten (Hebreeuws voor overhandigers, doorgevers, overdragers) ontwikkelde zangnotatiesysteem (soort neumen), boven de teksten in de boekrollen van de Tenach en dienend als

instructie voor de juiste melodische cantilatie door de voorlezer, van de specifieke Thora, profeten, geschriften of Estherlezing. Deze Te'amim nu verder verwerkt binnen de muziek hebben als doel te verwijzen naar, te associëren met de lezingen van een specifieke feestdag van een specifieke periode van het liturgische jaar. Voor het voorlezen van de Thora, profeten, geschriften of Estherlezing is het de aloude traditie om enkele Joodse gemeenteleden op te roepen voor de minjan, het volgens de Joodse Mitswah (wet), verplichte tiental van voorlezers dat aanwezig moet zijn rond de bima. Elke mannelijke Jood heeft dus dit cantileren en dus ook de masoretische notatie moeten leren voor zijn Bar Mitswa en doet er op de dag van zijn Bar Mitswa een soort examen in. Door het onderbewust sterk associërende oproepen via de muziek van de specifieke cantilaties van de lezingen van bepaalde Sabbatten of feestdagen wordt elke Jood die Bar Mitswa heeft gedaan en regelmatig de synagoge bezoekt via deze muziek direct bepaald bij zijn Joods zijn en zijn Joodse traditie. Deze gebruikte methodiek is naar mijn mening geniaal en door de eeuwen heen verder binnen de Joodse muziekpraktijk geoptimaliseerd. Het is de uitwerking van Kavannah ten top waarbij de Joodse luisteraar in zijn onderbewustzijn associatief gebracht wordt tot de openbaringen van Adonai in zijn gegeven Thora (boeken van Mozes), Neviiem (profeten) en Ketoeviem (geschriften). Tijdens mijn onderzoeksreis in Brazilië kwam ik tot de ontdekking dat de orthodoxere Joden, zowel jong als oud en gepokt en gemazeld in de masoretische cantilatie, wanneer de chazzan een bepaald melodiefragment uitvoerde dit feilloos associeerden met de cantilatie van de lezing waaraan werd gerefereerd.

Om in de beeldtaal van een museumtentoonstelling te spreken wordt de luisteraar dus eerst via de sfeer van de Shteyger of Gustn een specifieke tentoonstellingszaal binnengeleid, dan aan de hand van de seizoensmodi bepaald bij de specifieke thematiek van een tentoonstellingswand en tenslotte door de Te'amim bepaald bij de emotionele lading van een specifiek schilderij. Dit is in mijn opinie een gebruikmaking van "affectenleer" in optima forma.

### **Muziektheoretische specificatie der gebruikte toonsoorten Shteygers of Gustn in de Joodse muziek**

Majeurtoonsoorten: Deze worden in de Joodse muziek zeer sporadisch gebruikt. De reden hiervoor is dat deze toonsoorten worden bepaald door de zogeheten leidtoon, de zevende noot van de toonschaal die dwingend leidt naar de eerste noot van de toonschaal. (De Joodse muziek gebruikt geen leidtoon maar een leidmotief, dat is de overmatige secunde tussen de zesde en zevende graad van een gebedsmodi. Dit geeft de Joodse muziek haar melancholische Jiddischkeit). Ook is in deze toonsoorten het akkoord op de vijfde toon dominant, dat wil zeggen: deze bevat de leidtoon en dwingt naar een slotcadens die de toonsoort bevestigt.

Joodse muziek is zoals hierboven beschreven modaal. Modaliteiten typeren zich doordat zij gestructureerd zijn rond een bepaalde melodienoot. Zij zweven rond deze centrale melodienoot (noten) en werken er niet naar toe. Zij hebben dus geen duidelijke dominante dwingende leidtoon die roept om een toonsoortbevestiging en in hun harmonisatie werken ze niet richting een slotcadens.

Mineurtoonsoorten: Mineurtoonsoorten kenmerken zich door een specifiek verschil met de majeuretoonsoorten. De afstand tussen de tweede en derde graad van deze toonsoorten is een halve toonafstand (in de majeure een hele toonafstand).

We kennen in de westerse muziek drie mineurtoonsoorten, ik geef ze alle drie waarbij ik ze in de sleutel D noteer.

De Natuurlijke of authentieke mineur toonladder: heeft twee wijzigingen in het normale hele en halve toonafstanden patroon zoals we die vinden in de majeure toonladder.

**D E F G A Bes C D.**

De harmonische mineur toonladder: deze toonladder is het meest gebruikt in de tonale periode van de westerse muziek (17<sup>de</sup> tot het eind van de 19<sup>de</sup> eeuw). Ook in de Joodse muziek wordt deze toonladder gehanteerd.

**D E F G A Bes CIS D.**

De melodische mineur toonladder: hier wordt de zesde en zevende toon verhoogd in de stijgende. In de dalende wordt de zesde opnieuw verlaagd. Deze toonsoort wordt in de Joodse muziek zeldzaam gebruikt.

**D E F G A B CIS D - D CIS Bes A G F E D.**

De pentateuchmodus (thoramodus), de profetenmodus (neviemmodus, variant: de ruthmodus en de predikermodus) en de jobmodus

Inleiding: Dit zijn typisch Joodse toonsoorten die zowel in het chazzanoet als in de klezmer en de gerelateerde Jiddische volksmuziek worden gebruikt. Zij kenmerken zich zowel door hun sterke relatie met de traditionele oriëntaalse toonsoorten als met de gregoriaanse modi. Hierbij moet opgemerkt worden dat we in het geval van de relatie met het gregoriaans niet zeker weten hoe de wisselwerking werkte. Heeft de synagogale zang de gregoriaanse modi ontwikkeld of hebben de gregoriaanse modi de synagogale modi ontwikkeld. Hierover bestaan er bij de onderzoekers controversiële meningen. Ik ga van de stelling uit dat zowel de oriëntaalse toonsoorten als de reeds in aanleg aanwezige toonsoorten in het chazzanoet er als eerste waren en dat deze de gregoriaanse modi hebben gevormd maar dit is een hypothese mijnerzijds. De pentateuchmodus, de profetenmodus en de Jobmodus kun je beschouwen als een soort brug tussen de middeleeuwse kerktoonsoorten en de Joodse gebedsmodi of psalmmodi.

De Pentateuchmodus (thoramodus)

Deze verwijst in zijn opbouw van twee opeenvolgende toonrijen van vier tonen, tetrachorden, ten eerste naar het woord Thora (de vijf boeken van Mozes en het belangrijkste onderdeel van de Joodse Bijbel, de Tenach, in de Christelijke traditie het Oude Testament) in het Hebreeuwse acroniem met de vier letters tet, wav, resj, en hé en ten tweede naar de twee stenen tafelen van de wet van Mozes. Haar grondvorm is:

Thora	Thora
<b>E F G A</b>	<b>B C D E</b>
1 <sup>ste</sup> stenen tafel	2 <sup>de</sup> stenen tafel.

Hij is een van de meest gebruikte modi in de joodse muziek naast de gebedsmodi.

De profetenmodus (neviemmodus)

Deze modus is ten sterkste gelieerd aan de Dorische modus. Hij is bijzonder geliefd al basis voor de synagogale muziek en de Joodse volksmuziek.

Haar grondvorm is:

**D E F G A B C D**

De Jobmodus

Deze modus is ten sterkste gelieerd aan de Hypolidische modus.

Haar grondvorm is:

**F G A Bes.**

### De gebedsmodi, psalmmodi of Gustn

De klezmer muziek gebruikt deze gebedsmodi op een manier die in bepaalde mate afwijkt van het chazanoet en binnen een eigen systeem. Men noemt ze nu “Gustn” (smaak). Deze Jiddische Gustn kunnen op elke grondtoon opgebouwd worden, zolang de relatie tussen halve en hele tonen binnen het systeem maar gehandhaafd blijft. Het is dus niet de grondtoon die de Gustn bepaalt maar de verhouding tussen de hele en halve tonen binnen het systeem. De Gustn leiden de tonen binnen een melodie, een frase, ze kleuren de aard en de wijze waarop de muziek wordt uitgevoerd. Elke Gust heeft in zich een toonrij, een reeks van noten binnen een octaaf. Deze toonrijen hebben elk weer een aantal flexibele noten, die elk naar de aard van het motief, de melodierichting en vooral conform de persoonlijke smaak van een musicus verhoogd of verlaagd kunnen worden. Daarnaast heeft elke Gust een reeks van vaststaande motieven die alleen maar binnen de desbetreffende modus gebruikt worden. Deze motieven dienen als melodische basis, als fundament voor de Gust. Een melodie binnen een Gust wordt afgesloten door zijn eigen typerende cadens.

Resumerend kunnen we zeggen dat het binnen de Joodse muziek en de klezmer geen neutrale toonsoorten geeft maar toonsoortmodellen, te vergelijken met de bouwsteentjes uit een lego-does. De Shteygers of Gustn zijn dus geen vaststaande modi zoals de kerktoonsoorten. Ze worden steeds als bouwstenen gebruikt in verbinding met melodiewendingen die voor hun structuur typerend zijn. Het wezen van een Gust wordt gerealiseerd door de opeenvolging van motieven en melodieën en hun onderlinge spanningsbogen, de karakteriserende opeenvolging van tonen en motieven, het bijgevoegd ethos en de met de toonsoort geassocieerde gemoedsstemming dit zoals in de Arabische maqamat.

### Enkele belangrijke psalmmodi - Gustn:

#### Ahavah – Rabboh: (grote liefde)

De betekenis is afgeleid van het begin van een Sabbatsgebed, en geeft uitdrukking aan de verhevenheid van Adonai door een ethos, een klankspectrum die het deemoedig bidden symboliseert. De klezmerrevival noemt deze toonsoort Freyghish afgeleid van de kerktoonsoort Frygisch. Hij is ontwikkeld uit de neviemmodus en is sinds de 13<sup>de</sup> eeuw gebruikelijk bij de Joden in de Balkan. Waarschijnlijk rond die tijd overgenomen van de toonsoorten van de Mongolen en de Tartaren die rond die tijd de Balkan teisterden met hun invallen. Hij wordt voornamelijk in het chazanoet gebruikt tijdens de Hoge Feestdagen en op de Sabbat. Centraal staan de twee overmatige secunden, Es/ Fis en Bes /C. Hij is bijna exact gelijk aan de Arabische Maqam: Hijaz.

De toonreeks:



#### Motivische Schemata:



#### Typische Kadenz:



### Mi Sheberach (Hij die ons zegent)

Het ethos is hier heiliging en wijding. Deze Gust is bekend als de Oekraïense of Ov Horachamim, Vader van de barmhartigheid modus. Hij is sterk verwant aan de Turkse modus Nikriz en hij vormt onder andere de basis voor de klezmer- improvisatievorm de Doina. Kenmerkend is zijn overmatige kwart en de overmatige secundes tussen F/Gis en Bes/Cis. De Cis is hier de typerende verhoogde zevende toon die veel wordt gebruikt in de Gustn. De harmonisatie van deze Gust is problematisch. Er kan geen subdominant akkoord worden gebruikt. Daarom wordt er veel gewerkt op de grondtoon terts en kwart met een verminderd akkoord gebouwd op de tonica.



Motivische Schemata:



Typische Kadenz:



### Adonoy Moloch (De Heer regeert)

De basis van deze modus is de pentateuchmodus. Hij benadert verder sterk de Mixolydische modus. In de synagogale zang wordt hij door de Sefardim ook wel de Tefillamodus genoemd (gebedsmodus) en hij is een van de standaardmodi in de synagogale zang. In de klezmer wordt hij echter op een eigenaardige manier gebruikt. Hier functioneert hij in het midden van de melodie zuiver en alleen maar als doorgangsmodus tussen twee andere modi die in het muziekwerk worden gebruikt. Hij is in essentie een majeur modus en de akkoorden die gebruikt worden op de I en IV graad zijn majeur, maar het akkoord op de V graad zou conform de Mixolydische modus mineur moeten worden gehouden. In de Joodse traditie gebruikt men hier altijd een majeur akkoord op de V graad met nu een duidelijke leidtoon gebruik (wat zeldzaam is in deze traditie).



Motivische Schemata:



Typische Kadenz:



### Mogen Avos (Schild der vaderen)

In de tekst die in de synagogale muziek onder deze modus wordt gezet gaat het altijd om het leren van de traditie en de belangrijkheid van de inhoud van de Sabbat. Het ethos van deze modus is dan ook leren. Het is de oudste modus binnen de Joodse traditie. In de klezmer wordt zij voornamelijk gebruikt bij muziekwerken die dienen als begroeting of afscheidsmelodieën, zeldzamer in dansmelodieën.



Motivische Schemata:



Kadenzen:



### Yishtabach (het zal heerlijk, fantastisch worden!)

Deze

toonsoort is de tweelingbroer van de Mogen Avos modus, de melodische cadensen van de Mogen Avos worden ook in deze toonsoort gebruikt. Haar ethos is lofprijzing, dankzegging. Men vindt haar in de klezmer vaak in de zeer extroverte, snelle dansen en improvisaties.



Motivische schemata:



Kadenzen:



### Enkele gebruikskenmerken van de Gustn

Vaak worden verschillende Gustn binnen een frase gecombineerd, soms blijft ook een totale frase in een modus staan, waarbij met de modus wordt gemoduleerd. Sterk contrasterende modi worden gebruikt in verschillende afgebakende delen van een werk. Geliefd is de combinatie binnen een stuk van verschillende modi die op de zelfde grondtoon zijn gebaseerd. Dit creëert een geweldig contrast binnen een melodie. Elke Gust heeft een zogeheten modaal bereik waarbinnen hij moduleert, maar niet in de klassieke zin van het woord. Bepaalde tonen worden voor het effect in de melodie verhoogd of verlaagd, maar binnen de Gust, dus het is geen modulatie naar een andere Gust. Elke melodie is opgebouwd uit twee tot vier delen, soms zes maar altijd een veelvoud van twee. De wisseling van Gustn binnen een melodie geschiedt conform een bepaald vaststaand systeem. Men wisselt tussen een verwante Gust binnen twee paarden van een melodie. Tussen deel A en B, C en D, E en F.

### Terts modulatie binnen verschillende Gustn

Wanneer deel A in een mineur staat, bijvoorbeeld d klein, dan staat deel B in een majeur Gust die zijn grondtoon een terts hoger heeft F groot. Deze wisseling kan ook op verschillende andere manieren binnen een Gust gebeuren, waarbij de varianten legio zijn. Ik geef enkele voorbeelden.

### Subdominant modulatie binnen een Gust

Wanneer deel A in Ahava Raba staat in E dan wordt het tweede deel geschreven in de mineurvariant van Ahava Raba in de subdominant in a klein.

### Septiem modulatie binnen een Gust

Wanneer deel A in Ahava Raba in E groot staat dan wordt het tweede deel geschreven in d klein.

## **Vernieuwingen in de Joodse muziek na de Barok, de Haskalah**

De Duitse Barok en haar rijke muziekcultuur hebben de Joodse muziekcultuur indirect enorm beïnvloed, maar zoals we hierboven hebben gezien heeft de Joodse cantilatietechniek ook de Lutherse kerkmuziekcultuur sterk beïnvloed. Het is deze wisselwerking die uitmondt in de Joodse orgelbeweging en de ontwikkeling van de Joodse Reform traditie in de periode van Haskalah en die haar hoogtepunt vindt in de periode van het Interbellum tot 1938 in het toenmalige Duitstalige gebied. Mijn eerder onderzoek gebiedt een kanttekening te plaatsen bij de tendensen in wetenschappelijke benadering van de Haskalah. De tendens binnen de wetenschap, vooral de Joodse is dat men de Reform beweging en haar muzikale cultuur ziet als een cultuur die sterk haar oren liet hangen, zich liet beïnvloeden door de Lutherse traditie in Duitsland en in het Zuiden van Duitsland ook in zekere mate door de Katholieke traditie. Het verwijt aan de Reformbeweging is dat zij haar Joods zijn in zekere mate verloochende. Deze wetenschappers zijn zich onvoldoende bewust van de enorme culturele uitwisseling die door de eeuwen heen op muzikaal gebied heeft plaats gevonden tussen de Joodse en christelijke cultuur en de Joodse musici en de musici binnen de kerkelijke tradities. Zeker in het informele circuit van feesten, partijen en ceremonieën was de wederzijdse uitwisseling en beïnvloeding van significante betekenis.



*fig.2 Duitse bevolking en Duits taalgebied tussen 1910 en 1930*

Hier vond ook de grootste kruisbestuiving tussen beide culturen plaats. De muziekcultuur van de Duitse Barok vormde de opmaat voor de ontwikkeling van de Joodse (muziek)cultuur in de Haskalah. Zij kon zich ontwikkelen door de emancipatie van de Duitse Joden in deze periode. Hierbij is een belangrijk gegeven dat de Joden zich verhieven van een zeer arme bevolkingsgroep tot een groep van middenklasse en de rijken, dit mede door de sterke opkomst van het bankwezen en de internationale koloniale handel. Zij kregen nu het recht om nieuwe synagogen te bouwen op top locaties. Dit was een geweldige stimulans voor de Joodse emancipatie en het groepsgevoel. Voordien mocht men alleen in zijstraatjes vrijwel onzichtbaar voor de buitenwereld bescheiden synagogen bouwen. Nu verrezen er “kathedralen” van Joodse macht met in hun middelpunt het orgel als prestigeobject en getuige van de Joodse rijkdom. Het hoogtepunt van de Joodse emancipatie en bloei van het maatschappelijk leven in het Duitstalige gebied moeten we plaatsen tussen 1910 en 1938.

## **Verschillen Asjkenazisch en Sefardisch chazanoet**

Het verschil tussen het Asjkenazische chazanoet en het Sefardische is gradueel wanneer men elkaar wederzijds veel beïnvloed heeft, zoals in West Europa, Israel, Noord en Zuid Amerika. In het gebied rond de Middellandse zee waren de externe invloeden op de Sefardische muziek beduidend minder, mede door de geslotenheid van de gemeenschappen. In de 19<sup>de</sup> eeuw ontwikkelden zich twee Sefardische muziekstijlen, de Noord Westelijke Afrikaanse stijl, met nog steeds sterke banden met de Spaanse en Marokkaanse muziekcultuur en de Ottomaans Arabische met sterke beïnvloedingen van de muziek van de Balkan, Turkije en de Arabische wereld. Globaal gesteld leunt het traditionele Asjkenazisch chazanoet op de zigeunermuziekinvloeden uit centraal Europa en de Westerse muziek, het traditionele Sefardische chazanoet op de Arabische invloeden van de maqamat en de

zigeunermuziek uit Spanje, een belangrijke muziekvorm is hier de romanza. Door de intensivering van de onderlinge contacten ook in muzikaal opzicht is de wederzijdse beïnvloeding steeds sterker. Deze intensivering van onderlinge contacten vindt zijn oorsprong in de Joodse Uitwijzing uit Spanje in 1492, zijn eerste hoogtepunt in de koloniale periode in de 19<sup>de</sup> eeuw en zijn tweede na de terugkeer uit de Shoah. Deze tendens tot interactie signaleerde ik ook in Brazilië. Het Braziliaans chazzanoet is in hoge mate een “multicultureel Joods” chazzanoet, alle variëteiten zijn aanwezig.

### **Theoretische kadering voor het onderzoeken van de Joodse muziek**

In het algemeen zijn de modellen voor de stilistische veranderingen in etnische kunst en muziek (etnisch is een verouderde terminologie die ook nog door Graburn en Nettl wordt gehanteerd) in de vakliteratuur stilzwijgend gebaseerd op de argumentering dat de stilistische veranderingen plaatsvinden in een beweging die plaats vindt in één specifieke richting (*unidirectional*), zo niet in een directe rechte lijn. Graburn baseerde zijn typologie in deze op het concept van *acculturation*, dat is assimilatie van een cultuur die verschilt van de dominant aanwezige cultuur aan deze cultuur (Graburn 1976).

Nettl's benadering spreekt in termen van traditie, syncretisme, modernisatie en verwestering (Nettl 1983: 353, 354). Deze algemene theoretische kaders zijn wel bruikbaar voor de bestudering van de kunst en muziek van een cultuur in het algemeen maar de vraag is of deze voldoende bruikbaar zijn voor het specifieke onderzoek van de Joodse muziek.

Amnon Shiloah (1992: 233-239), een specialist in het onderzoek van de Joodse muziekcultuur, reikt mij een betere theoretische kadering aan voor het onderzoek van de Joodse muziek. Hij benoemt in de eerste plaats vier gevarieerde typen van stilistische dynamieken die ontstaan onder verschillende omstandigheden:

1. *Bestendigheid, traditionaliteit tegenover innovatie* in muzikale productie en uitvoering; dit verwijst naar de mate waarop muzikanten in hun werk bestaande stilistische elementen reproduceren of nieuwe introduceren.
2. *Orthogenese tegenover heterogenese*; dit handelt over de mate waarin etnische muzikale stijlen worden gekopieerd of verder ontwikkeld en uitgewerkt, dit onder volledig nieuwe condities (orthogenese) of gecombineerd met vreemde cultuur - oneigen elementen om te komen tot nieuwe originele muziekstijlen (heterogenese).
3. *Intern en extern publiek*; dit handelt over het publiek waarvoor de muziek en de muziekuitsvoeringen zijn bestemd, voor de eigen etnische groep, voor extern publiek of voor beide. Het externe publiek kan in deze ook een groep zijn die wel in het geval van mijn onderzoek behoort tot de Joden maar bijvoorbeeld niet tot de Asjkenazische Joden.
4. *Spontane muziek of gesponsorde muziek*; dit verwijst naar de initiatiefnemer, de financier van de muziekproductie, een zeer belangrijk aspect binnen mijn onderzoek naar de Braziliaanse Joden en binnen het geheel van de Joodse muziek.

Daarnaast onderkent hij verschillende muziekstijlen:

- *Traditional music*; dit is volgens hem in de Joodse muziek de bulk van de religieuze of semi-religieuze muziek.

- *Conserved music*; muziekstijlen die nauwkeurig worden geconserveerd maar in het kader van de promotie van de cultuur vaak worden aangepast voor een extern publiek, waarbij de aanpassing

(editing) vaak wordt begeleid door externe professionele westerse musici met een klassieke opleiding, dit is in de Joodse traditie zeer vaak de Jiddische muziekcultuur.

- *Museumized music*; authentieke muziek die voor de interesse van wetenschappers wordt gedocumenteerd, bewaard en uitgevoerd voor een vaak intellectueel select publiek.

- *Neotraditional music*; dit zijn vaak innovatieve nieuwe continueringen van traditionele muziek die meestal spontaan ontstaan binnen de etnische groep maar niet ontkomen aan sommige muzikale invloeden van buiten de etnische groep, de synthese is hier heterogenese. (Dit aspect komt men vooral tegen in de klezmer).

- *Transitional music*; dit is de bulk van de etnische muziek in essentie van origine orthogenetisch maar in de loop van de ontwikkeling steeds meer heterogenetisch wordend.

- *Pseudo-ethnic music*; gemuteerde etnische muzikale vormen die zover aangepast zijn aan westerse muziekstijlen en vormen dat ze alleen nog maar een herinnering oproepen aan de oorspronkelijke etnische muziek.

- *Popular music*; het door etnische groepen adopteren van externe muziekstijlen en deze uitvoeren binnen de interne etnische groep.

- *Ethnic fine music*; etnische groepen die hun eigen etnische muziek consequent fuseren met westerse muziekstijlen en andere muziekstijlen om een innovatieve muziek te creëren (onder deze categorie kan men sommige muziek van de door mij later besproken muzikante Tania Grinberg plaatsen).

- *Fine music*; moderne westerse muziek gecreëerd door westerse musici en componisten met een formele muzikale training, die in hun composities etnische thematische elementen verwerken.

Naar mijn mening is de door Amnon Shiloah gebruikte typologie en kadering ook algemeen bruikbaar in onderzoek naar andere diaspora muziekculturen.

### **Conclusie: alle Joodse muziek is in de grond hybride, een re-invented tradition en vindt haar wortels in/ is gebaseerd op het chazanoet**

We kunnen concluderen dat we moeten uitgaan van een enkelvoudig Judaïsme, hierbij is de grondgedachte niet het geloof maar het Zijn. De Jood is Jood doordat zijn gehele leven inclusief de kunst en cultuur is doorweven van dit Jood zijn een praktiseren in alle details. Centraal begrip is de Kavannah, dat een centrale positie inneemt in de Joodse gevoelswereld zowel religieus, muzikaal als intermenselijk en die als term in zijn betekenisgeving in zekere zin sterke raakvlakken heeft met de terminologie van de “Hemelse sferen” in de Middeleeuwen en de affectenleer in de Barok. Kavannah is: *Het daadwerkelijke streven naar het bereiken van hogere, bovenmenselijke en toch menselijke intenties en gevoelens in relatie tot alle aspecten van het leven, de dood, de Schepper en de schepping en alles wat er zich in deze schepping bevindt. Deze hogere menselijke intenties verbinden de mens met de Shekhinah, Adonai's alomtegenwoordige aanwezigheid in de wereld. Het blijven echter menselijke intenties en zij krijgen in deze wereld nooit hun echte vervolmaking.*

Het woord Kavannah wordt in de Joodse traditie dan ook per definitie met hoofdletter geschreven. Rabbijn Jason Kimelman- Block van het PANIM institute voor Joods leiderschap verwoordt het begrip op de volgende manier (The Jewish Exponent, Philadelphia: 2010) :

It's about Intention, 'Kavannah', Finding Holiness in Action.

Kavannah is in het leven van de Joden een eerste levensbehoefte, een ademen, een manier van leven net zoals Judaïsme geen godsdienst is maar een “way of life”. Sir Jonathan Sacks, de opperrabbin van Engeland verwoordt het denk ik het mooist (Friedmann, Stetson 2008):

Each text and each period of the year, has its own melody. Song charts the biorhythms of the Jewish soul (...) There’s a reason for this. When language is invested with deep emotions, Kavannah, it aspires to the condition of music. As I put it once: Words are the language of the mind. But song is the language of the soul. Judaism is a dialogue between earth and heaven, and when words become holy, they become song (...) music is the closest we come to expressing the inexpressible.

Er is voor de Joden dus een kracht in de muziek, verbonden met de Shekhinah, die alle teksten, ook de religieuze, ver te boven gaat en waarin de Kavannah het sterkst wordt gevoeld. Het is de Joodse muziek die het Jodendom fuseert tot één Judaïsme dit door zijn uniform gebruik van Shteygers, Gustn, seizoensmodi en verwijzingen naar de Te-amim in zijn gehele muziekcultuur, niet alleen in het chazanoet maar ook in de Sefardische muziek, de Jiddische muziek en niet te vergeten de klezmer.

De modaliteiten en de versieringen die deze modaliteiten verbinden in de Joodse muziek zijn te allen tijde gegrondvest in en afgeleid van de synagogale zang en verwijzen impliciet of expliciet naar de liturgie. Het is het chazanoet en de chazzan die door zijn versieringskunst en zorgvuldig gebruik van de modaliteiten, alle Joodse muziek steeds heeft geïnspireerd, geformeerd en gefundeerd. Joodse muziek is Kavannah. De Joodse cultuur formuleert de rol van muziek daarom ook in zijn literatuur sterk poëtisch. Muziek dient als voertuig om onze gebeden tot Adonai te verheffen maar ook om het gebod van Psalm 96: “Zing Adonai een nieuw gezang” te vervullen. Hier ziet men twee elementen van de Joodse muziekcultuur samenkomen, de traditie in de aloude gebeden en de vernieuwing, conform het gebod van Psalm 96.

De Joodse muziekcultuur in al zijn facetten, met uitzondering van sommige Zionistisch georiënteerde melodieën, is dus in wezen religieus van oorsprong. Men hecht binnen deze muziekcultuur daarnaast sterk aan authenticiteit en verbondenheid met de “authentieke” (in het geval van de Braziliaanse Joden) overzeese Europese Joodse (muziek) cultuur waarbij het accent ligt, zo ondervond ik bij al mijn onderzoeken, op de periode van de Haskalah en het Interbellum. Bij de Asjkenazische Joden stond hier de introductie van de muziek van Lewandowski, Sulzer, de gemengde koren en het synagogenorgel centraal.

Deze authenticiteit is echter een re-invented tradition. De Joodse cultuur wil ik bestempelen als een hybride cultuur en dit geldt in het bijzonder voor haar muziekcultuur die vanaf zijn prille ontstaan hybride te noemen is, dit door de beïnvloeding van Kanaänitische culturen en de Egyptische cultuur. We kunnen haar hybride ontwikkelingen zeker vaststellen in de recente historie ten tijde van de Haskalah en het Interbellum.

Mijn stelling is dat hybriditeit veelal ontstond en ontstaat op de kruispunten van een historische omwenteling binnen het Jodendom, dit gaat meestal gepaard met emigratiegolven. Naar alle waarschijnlijkheid is dit ook een gegeven voor andere diasporaculturen, maar dit heb ik nog niet onderzocht.

## Glossarium

### *Joodse terminologie.*

Adon Olam

“Heer van de Wereld” een gezang dat veel in de synagoge gezongen wordt.

Aron Hakodesj

Heilige Ark, kast met Thorarollen

Asjkenazisch	Hoog Duits
Asjkenaziem	Hoog Duitse Joden
Beit Knesset	Sjoel, synagoge
Bima	Verhoogd platform, grote tafel in synagoge waar de chazzan staat en de Thora wordt voorgelezen.
Bar Mitswa	“Zoon der wet ” feest ter gelegenheid van de religieuze meerderjarigheid van een dertienjarige joodse Jongen.
Bat Mitswa	“Dochter der wet” feest ter gelegenheid van de religieuze meerderjarigheid van een dertienjarig Joods meisje.
Cantor, cantomor	Zelfde betekenis als chazzan.
Chabad	Chassidische stroming.
Chassidim	Joodse mystieke, orthodoxe stroming met vele afsplitsingen zoals Chabad, die in de muziek de nigoeniem hebben ingevoerd.
Chazzan, chazzaniem	Voorzanger (voorzangers) in de synagoge, degene die de dienst muzikaal leidt.
Chazzanoet	Joodse synagogale zang.
Diaspora	1. Verstrooiing van het Joodse volk over de toen bekende wereld na de val van Jeruzalem in CE 70.                      2. Verstrooiing van een volk over een groot gebied buiten zijn eigen oorspronkelijk woongebied.
Dreydl , Dreydlekh’s	Dreydl is Jiddish voor een vierkant tolletje, dreydlekh’s is de meervoudsvorm, betekent in de muziek rondtollende noten.
Gustn	“Smaken” Jiddische term voor de modi, toonsoorten binnen de joodse muziek, zie ook Shteygers.
Halacha, halocha	Het totaal van goddelijke en menselijke wetgeving die gefundeerd is in de Thora en genoteerd in de Rabbijnse literatuur sinds de 4 <sup>e</sup> eeuw.
Haskalah	Joodse Verlichting van eind 18 <sup>e</sup> tot eind 19 <sup>e</sup> eeuw.
Haquitía	Dialect van het Ladino uit de streek van de stad Tetuán in Marokko
Holocaust	“Totaal verbrand” Griekse en nu algemene term voor de Sjoah.
Jiddisch	Een taal die bestaat uit een combinatie van Duits, Hebreeuws en een derde streektaal waar men verbleef, vaak een Slavische taal. De taal bestaat voor ongeveer 70% uit Duits en Hebreeuws.
Jom Kippoer	Grote Verzoendag. Voluit geschreven Jom Ha-kippoerim, Hebreeuws voor “Dag van de Vergevingen”
Kabbala	Joods religieus filosofisch systeem dat inzicht geeft in en nader brengt tot Adonai.
Kavannah	Hogere mystieke intentie om dichter bij Adonai te komen, door muziek of de Kabbala. Het is in de Joodse leer een streven maar wordt nooit in dit leven bereikt.
Kehillah, kehillot	Synagoge gemeenschap, gemeenschappen.

Ketoeviem	Onderdeel van de Tenach namelijk de geschriften.
Kibboets	Collectieve landbouwnederzetting in Israel.
Krekhtsn	Snikkend kreunen, Jiddische term voor kreunende versieringsnoten, vaak kwartnoten.
Masoretten	“Overhandigers” van het Hebreeuwse werkwoord Masar, zij die de Thora overhandigden. Het waren schrijvers die de Thora voorzagen van klinkers en cantilatietekens.
Maqam, maqamat	Systeem van melodische modi binnen de Arabische muziek, sterk verwant aan de Shteygers en Gustn.
Mishmash	Term voor grote puinhoop, rotzooi. Ook wel spottend in de muziek gebruikt in klezmer voor een potpourri.
Misjna	“Mondelinge overlevering” geschriften die naar zeggen mondeling overgeleverd zijn en later op schrift gesteld en commentaar leveren op de Tenach.
Mitswa, mitzvah, mitswot	Gebod, geboden, de wet.
Neviem	Onderdeel van de Tenach, namelijk de profeten.
Nigoeniem	Lange liturgische woordloze gezangen op klanken als ay, ay, ay, met korte melodische motiefjes die zich steeds herhalen. Worden bij de Chassidim gezien als “muzikale voertuigen” die je tot Adonai brengen.
Parnassiem	Parnas is het Hebreeuwse woord voor leider, dit zijn de bestuurders van de synagoge.
Rabbijn, nasie	Nasie is de oudste term ook nog gebruikt in het Jiddisch het is een Joodse geleerde, expert in de Halacha, tevens voorganger en pastoraal werker binnen de synagoge.
Rabino	Portugese term voor rabbijn.
Rosh Hasjanah	“Hoofd van het Jaar” Hebreeuwse term voor het Hoogfeest van Nieuwjaar.
Sabbat, Sjabbat, Shabbat	Joodse wekelijkse rustdag, feestdag die duurt van vrijdag na zonsondergang tot zaterdag na zonsondergang.
Sefardim, sefaradim	Joden oorspronkelijk afkomstig van het Iberisch schiereiland, ook wel de Spaans, Portugese Joden.
Shul	Hoog Duitse term voor synagoge.
Shekhinah	Adonai’s alomtegenwoordige aanwezigheid in deze wereld.
Sjoel	Jiddische term voor synagoge
Sjoah, shoah	“Vernietiging”, Hebreeuwse term voor de uitroeiing van het Joodse volk door de Nazi’s door de Joden gebruikt, de Griekse term Holocaust gebruikt men niet.
Snoge, esnoge	Portugees voor synagoge
Shteygers	Jiddisch voor “opstijgen tot het Hogere” dit zijn de toonsoorten, modi van de Joodse

Synagoge	muziek. Men noemt ze ook wel <i>Gustn</i> (Jiddisch voor smaak). Grieks voor “ huis van samenkomst” Joods gebedshuis .
Taamim	Masoretisch muzikale leesaccenten voor de cantilatie van de Thora.
Talmoed	Mondelinge leer, het is een commentaar op de Misjna en in die zin minder gezaghebbend.
Tenach, Tanach	TeNaCH, het woord is een acroniem en staat voor het Joodse Oude Testament: Thora, Neviem, Ketoeviem.
Thora	“Leer, instructie, wet” bevat de vijf boeken van Mozes en is geschreven op de Thorarol van perkament waarvan elke synagoge er meerdere heeft.
Tsedaka	De verplichte liefdadigheid volgens de mitswot.
Yenta, Yente	Jiddische term voor Duits.

### Bibliografie

- Abicht, Ludo, *Geschiedenis van de Joden van de Lage landen*, Antwerpen: Meulenhoff, Manteau, 2006.
- Aptroot, Marion, Holger Nath, *Einführung in die Jiddische Sprache und Kultur*, Hamburg: Helmut Buske Verlag, 2002.
- Bal, Mieke, *Traveling Concepts in the Humanities, A Rough Guide*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2002.
- Barnavi, Eli, *A Historical Atlas of the Jewish People, from the times of the patriarchs to the presents*, New York: Schocken Books Inc, 1992.
- Bendyshe, Thomas, *The Anthropological Treatises of Johann Friedrich Blumenbach, with memoirs of him by Marx and Flourens and an account of his anthropological museum by Professor E. Wagner, translated and edited from the Latin, German, and French originals by Thomas Bendyshe*, London: Longman, Green, Longman, Roberts & Green, 1865.
- Barz, Gregory F., Timothy J. Cooley, *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Bhabha, Homi, K, *The Location of Culture*, New York: Routledge Classics, 2004.
- Birnbaum, Pierre, Ira Katznelson, *Paths of Emancipations, Jews, States, and Citizenship*, Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Blacking, John, *Music, Culture & Experience, selected papers of John Blacking*, edited and with an introduction by Reginald Byron, with a foreword by Bruno Nettl, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Bloom, Herbert, I, *A study of Brazilian Jewish History 1623-1654, based chiefly upon the findings of the late Samuel Oppenheim*, in: Publications of the American Jewish Historical Society 33, 1934.
- Blum, Stephen, Philip, V, Bohlman and Daniel, M, Neuman, *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Bohlman, Philip, V, *Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in History of Ethnomusicology*, Yearbook for Traditional Music, vol.20 (1988) 26-42.
- Bohlman, Philip, V, *The land where two streams flow, Music in the German – Jewish Community of Israel*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- Bohlman, Philip, V, Bruno Nettl, *Comparative Musicology and Anthropology of Music, essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991. - Bohlman, Philip, V, *World Music, A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Bohlman, Philip, V, *Jewish Music and Modernity*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Born, Georgin, David Hesmondhalgh, *Western Music and its Others, Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- Braun, Joachim, *Music in Ancient Israel/Palestina, Archaeological, Written and Comparative Sources*, Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 2002.

- Carmi, T, *The Penguin Book of Hebrew Verse*, New York: Penguin Books U.S.A., 1981.
- Castelló, Elana, Romero, Uriel Macias Kapón, *Joden en Europa, Cultuur, Geschiedenis*, Leuven: Davidsfonds, 1996.
- Clayton, Martin, Trevor, Herbert, Richard, Middleton, *The Cultural Study of Music, a critical introduction*, New York: Routledge, 2003.
- Cohen, Steven, Lauren Blitzer, *Jews and their Distinctive Patterns of Religiosity – and Secularity*, Storrs: Mandell L. Berman Institute North American Jewish Data Bank, Center for Judaic Studies and Contemporary Jewish Life, University of Connecticut, 2008.
- Cohen, Robin, *Global Diasporas An Introduction*, Seattle: University of Washington Press, 1997.
- Corinaldi, *The Enigma of Jewish Identity: The Law of Return, Theory and Practice*, Serigim-Leeon: Nevo, 2001 (Hebrew version)
- Dahn Cohn-Sherbok, *Atlas of Jewish History*, London: Routledge, 1998.
- Dantas Silva, Leonardo, ' Zur Israel: A Jewish community in Dutch Brazil', in: Paulo Herkenhoff (ed.) *Brazil and the Dutch 1630-1654*, Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999 p. 176-191.
- Dunk, H, W, *Voorbij de verboden drempel*, Amsterdam: Ooievaar, 1999.
- Deutsch Rabbi David, *Die Orgel in der Synagoge*, Schrau: 1863.
- Dombrowsky, D, Vortrag: *Synagogenmusik in Osterreich*, Burg Schleining, 1990.
- Driel van Jochanan, *De Haskalah en het Chazanoet, het chazanoet ten tijde van de Haskalah, in het Duitstalige gebied. Desintegratie of reorganisatie van een muziekstijl*, Bachelorscriptie, Amsterdam: UvA, 2005.
- Driel van Jochanan, *De Tenach en de Muziek*, Paper Hybriditeit, Amsterdam: UvA, 2006.
- Driel van Jochanan, *De synagogenorgelbouw in het Duitstalige gebied in de periode van de Verlichting (de Haskalah) tot de aanvang van de Tweede Wereldoorlog*, paper Musicology VI, Amsterdam: UvA, 2007 p. 10-14.
- Driel van Jochanan, *Klezmer, een Mishmash, identiteit of identiteitscrisis van een diaspora gemeenschap*, paper Tutorial I, Onderzoeksmaster Art Studies, 2009 p. 39-57.
- Edelman, Marsha Bryan, *Discovering Jewish Music*, Philadelphia: Jewish Publication Society, 2003.
- Eliach, Yaffa, *There once was a World, a 900- Year Chronicle of the Shtetl of Eishyshok*, New York: Little Brown and Company, 1998.
- Ephrous, Gershon, *Cantorial Anthology of Traditional and Modern Synagogue Music*, New York: Bloch Publishing, 2000.
- Falbel, Nachman, *Judeos no Brasil, Estudos e Notas*, São Paulo: Humanitas, Edusp, 2008.
- Feiner, Shmuel, David Sorkin, *New Perspectives on the Haskalah*, Oxford: The Littman Library of Jewish Civilization, 2004.
- Feiner, Shmuel, Chay Naor, *The Jewish Enlightenment*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Forkel, Johann, Nicolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig: im Schwickertschen Verlage, 1788: Einleitung §29-§51 p. 21-29, Drittes Kapitel p. 99-184.
- Franck, Daniel, H, Olivier, Leaman, *History of Jewish Philosophy*, London, New York: Routledge Taylor & Francis group, 2003.
- Friedmann, Aron, *Dem Andenken Eduard Birnbaums, Sammlung Kantoralwissenschaftlicher Aufsätze*, Berlin: C. Boas Nachf. 1922.
- Friedmann, Jonathan, Brad Stetson, *Jewish Sacred Music & Jewish Identity, Continuity and Fragmentation*, St. Paul, MN: Paragon House, 2008.
- Frühauf, Tina, *The Organ and Its Music in German- Jewish Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Fuks- Mansfeld, R.G, *De Sefardim in Amsterdam tot 1795. Aspecten van een Joodse minderheid in een Hollandse stad*, Hilversum: Uitgeverij Verloren, 1989.
- Gell, A, *Art and Agency*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gerber, Jane, S, *The Jews of Spain, A History of the Sephardic Experience*, London: The Free Press, 1994.
- Gidal, Nachum, T, *De Joden in Duitsland van de Romeinse Tijd tot de Weimar Republiek*, Keulen: uitgaven Könemann Verlag, mbH, 1998.
- Ginio, Alisa, Meyuhas, *Jews, Christians, and Muslims in the Mediterranean World after 1492*, Oregon: Frank Cass Publishers, 2004.
- Goldberg, David, John D, Rayner, *The Jewish People, their History and their Religion*, London: Penguin Books, 1989.
- Goldberg, Harvey, E, *Sephardi and Middle Eastern Jewries, History & Culture in the Modern Era*, Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Goldblatt, David Nathan (University of Florida), *Congregação Israelita Paulista (CIP): Musical Traditions in Sao Paulo's Liberal Jewish Community, According to Alexandre Edelstein, Second Hazzan I of*

- Congregação Israelita Paulista (CIP)*, Portland, Oregon: Paper for the 2009 CMS/ATMI Conference.
- Gottfried, Rabino Adrián, *Sidur Chadash, Sidur para o dia a dia, Comunidade Shalom*, São Paulo: Grunebaum, Mário, Arcuschin, Liliana, 2005.
  - Graaff, F, *Spinoza en de crisis van de Westerse Cultuur*, Den Haag: Uitgeverij J.N. Voorhoeve, 1977.
  - Gradenwitz, Peter, *The Music of Israel, from the Biblical Era to Modern Times*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.
  - Grayburn, Nelson H.H. (ed), *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley: University of California Press, 1976.
  - Grinberg, Keila, *Os judeus no Brasil, inquisição, imigração e identidade*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
  - Grünwald, Max, *Kampf um die Orgel Wien*, Österreichische Wochenschrift, 1919, (14 maart: p. 164, 21 maart: p. 175)
  - Hall, Stuart, Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Los Angeles: Sage Publications, 2008.
  - Hertzberg, Arthur, Aron Hirt- Manheimer, *Joden, Identiteit en karakter van een volk*, Amsterdam: Ambo, 1998.
  - Heskes, Irene, *Passport to Jewish Music*, New York: Tara Publications, 1994.
  - Hess, Jonathan, M, *Germans, Jews and the Claims of Modernity*, London: Yale University Press, 2002.
  - Hobsbawn, Eric, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
  - Hoffman, Lawrence, A, Janet, R, Walton, *Sacred Sound and Social Change*, Indiana: University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1992.
  - Idelsohn, Abraham, Zebi, *Jewish Liturgy and Its Development*, eerste druk: New York: Henry Holt, 1932, laatste druk, New York: Dover Publications, Inc, 1995.
  - Idelsohn, Abraham, Zebi, Arbie Orenstein, *Jewish Music, Its Historical Development*, eerste druk, New York: Henry Holt and Company, 1929, laatste druk, New York: Dover Publications Inc, 1992.
  - Isaac, Ronald, H, *Jewish Music, Its History, People, and Song*, New Jersey: Jason Aronson Inc, 1997.
  - James, J, *The Music of the Spheres, Music, Science and the Natural Order of the Universe*, London: Abacus Books, 2003.
  - Koehler, Ludwig, Walter Baumgartner, *A bilingual Dictionary of Hebrew and Aramaic Old Testament*, London, Boston, Keulen: Brill, 1988.
  - Krausz, Dr, S, *Zur Orgelfrage*, 1919.
  - Küng, Hans, *Judaïsme, Between Yesterday and Tomorrow*, New York: Continuum Publishing Company, 1996.
  - Lauko, Dr, *Die Jüdische Musik, Sh're Israel*, Bratislava: Buchdruckerei Moritz Kalisch Nové Zámky, 1926.
  - Levy, Elkan, D, Derek Taylor, *The Jewish Yearbook 2010, 5770-5771*, London: Vallentine Mitchel in association with The Jewish Chronicle, 2010.
  - Lisowsky, Gerhard, Hans Peter Rüger, *Konkordanz zum Hebräischen alten Testament, nach dem Masoretischen Text*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1993.
  - Mann, Th, *Die Orgel der neuen Synagoge zu Berlin*, in: Urania, *Ein Musikalischen Beiblatt Zum Orgelfreunde*, hrsg. v. Gotthold Wilhelm Körner, Erfurt und Leipzig, Jg.1866.
  - Meir, Halevi, Leateriem, *Sefer Torah, Nevien, weketoviem, Hebrew Bible*, Wenen: Adolf Holzhausen, 1874.
  - Merriam, Alan, P, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1980.
  - Mizrahi, Rachel, *Imigrantes Judeus do Oriente Médio, São Paulo e Rio de Janeiro*, São Paulo: Safra Instituto Cultural, Atelié Editorial, 2003.
  - Nadler, S, *Spinoza*, Uitgeverij Contact, 2001.
  - Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*, Chicago: University of Illinois Press, 1983.
  - Papastergiadis, Nikos, *The Turbulance of Migration, Globalization, Deterritorialization and Hybridity*, Cambridge: Polity Press, 2007.
  - Pattel, Aniruddh, *Music, language and the Brain*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
  - Rodeland, Jürgen, *Beitrage zu Erfassung der Orgeln in Deutschen Synagogen bis zum Ende der Weimarer Republik*, Mainz: Johannes Gutenberg- Universität Mainz, 1994.
  - Ross, James, R, *Escape to Shanghai, A Jewish Community in China*, New York: The Free Press, Macmillan, Inc., 1994.
  - Rothmüller, Aron, Marko, *The Music of the Jews, a Historical Appreciation*, London: Vallentine, Mitchel & CO., LTD, 1953.
  - Rozenblit, *The struggle of Religious Reform in Nineteenth Century Vienna*, AJS review, vol 14, no. 2, 1989: p. 179- 221.

- Saalschütz, J, L, *Geschichte und Würdigung der Musik bei der Hebräern*, Jerusalem: Appendix on the Hebrew Organ in Jerusalem, 1829.
- Said, Edward, *Orientalisme*, London: Penguin Books Ltd, 2003.
- Sendrey, Alfred, *The Music of the Jews in the Diaspora*, London: Thomas Yoseloff, Publisher, 1970.
- Schagen, Martin, *Alle de Werken van Flavius Josephus behelzende Twintig Boeken van de Joodsche Oudheden, het Verhaal van eygen LEEVEN, de Histori van den Oorlog der Joden tegen de Romeynen, de Twee boeken tegen Apion, en de Beschryvinge van den Marteldoodt der Machabeeen, Waarby komt het Gezantschap van Philo aan den keyzer Kaligla, het voorheen onvertaalde Geschrift van Philo tegen Flakus onder 't opzigt en door Sigbert Haverkamp, de Vijf boeken van Egesippus, t' Amsterdam: Martin Schagen, Boekverkoper, 1732.*
- Schechter, Solomon, *Aspects of Rabbinic Theology, reprint, previously published*, New York: Schocken Books 1961, Woodstock, Vermont: Jewish Lights Publishing, 1993.
- Scherman, Rabbi Nosson, Rabbi Meir Zlotowitz, Rabbi Sheah Brander, *Nusach Sefard, the complete Art Scroll Siddur*, New York, Brooklyn: Mesorah Publications, ltd, 1995.
- Schreiber, B, D, 'The Woman's Voice in the Synagogue' *Journal of Jewish Music and liturgy* 7 (1984-1985): 27-32.
- Scholem, Gershom, *Major trends in Jewish Mysticism*, New York: Schocken Books, 1995.
- Scruton, R, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Shapiro, Sidney, *Jews in Old China*, New York: Hippocrene Books, 2001.
- Shepherd, John, *Music as Social Text*, Cambridge: Polity Press, 1991.
- Shiloah, Amnon, *Jewish Musical Traditions*, Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1992.
- Shiloah, Amnon, *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Burlington, USA: Ashgate Publishing Company, 2003.
- Singer, Josef, *Dürfen alte Synagogenmelodien modern harmonisiert werden?* Artikel in het tijdschrift 'Wahrheit' 1911.
- Slobin, Mark, *American klezmer, its roots and offshoots*, Berkeley: University of California Press, 2002.
- Slobin, Mark, *Chosen Voices, The Story of American Cantorate*, Chicago: University of Illinois Press, 2002.
- Slobin, Mark, *Tenement Songs, The Popular Music of the Jewish Immigrants*, Chicago: University of Illinois Press, Illini Books edition, 1996.
- Sorkin, David, *The Transformation of German Jewry, 1780-1840*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Sorkin, David, *The Berlin Haskalah, and German Religious Thought, Orphans of Knowledge*, London: Vallentine Mitchel, 2000.
- Spitalnik, Daniel, *Um Canto Para o In finito, Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Comunicação da Universidade Federal Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas Escola de Comunicação, 1998.
- Stephenson, Bruce, *The Music of the Heavens*, Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Stokes, Martin, *Etnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, Oxford, New York: Berg Publishers, 1997.
- Storr, Anthony, *Music and the Mind*, London: Harper Collins Publisher, 1992.
- Sulzer, Salomon, *Denkschrift and die hochgeehrte Wiener Israelische Cultus- Gemeinde*, Wien: 1876, p.17
- Topel, Marta, F, *Jerusalém & São Paulo A nova ortodoxia judaica em cena*, Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros LTDA, 2005.
- Tremmel, Erich, *Die Orgel in der Synagoge, Eine Betrachtung aus musikwissenschaftlicher Sicht*, in: 2, International Festival der Jüdischen Musik, (hrsgr.v Andor Izsak) Augsburg, 1989.
- Weber, Max, *The Sociology of Religion*, Boston: Beacon Press, 1993.
- Werner, Eric, *The sacred bridge*, New York: Columbia University Press, 1959.
- Werner, Eric, *A Voice Still Heard, The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1976.
- Winkler, Georg, *Klezmer, Merkmale, Strukturen und Tendenzen eines musikkulturellen Phänomens*, Bern: Peter Lang AG, 2003.
- Wiznitzer, Arnold, *Os Judeos no Brasil Colonial*, São Paulo: Editôra da Universidade de São Paulo, 1966.
- Zohar, Zion, *Sephardic & Mizrahi Jewry, from the golden age of Spain to Modern Times*, New York: New York University Press, 2005.
- Zuckerkandl, Victor, *Sound and Symbol, Music and the External World*, Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Zuckerkandl, Victor, *Man, the Musician*, Princeton: Princeton University Press, 1973.

## Websites:

<http://www.jhm.nl/>

[http://www.jmwc.org/jmwc\\_resmusic.html](http://www.jmwc.org/jmwc_resmusic.html)

<http://culturajudaica.uol.com.br/>

<http://www.faqs.org/periodicals/201001/1952911311.html>

<http://imgbase-scd-ulp.u-strasbg.fr/displayimage.php?album=813&pos=0>

<http://www.ajcarchives.org/main.php?GroupingId=10136>

<http://www.archive.org/details/anthropological00blumuoft>

<http://www.jafi.org.il/education/100/concepts/demography/demjpop.html>

<http://www.jewishdatabank.org/>

## CD opnames:

- A Hanuka Celebration 'Traditional Songs and Original Settings by Samuel Adler, Michael Isaacson, Leo Low, Alexander Olshanetsky, Zavel Zilberts and others' (American Classics, Milken Archive) *Naxos, iTunes download*
- Alberstein Chava 'Yiddish Songs' *Hemisphere, iTunes download*
- Attia, Adolphe 'Chants de la Synagogue' *Le Chants Du Monde LDX2741104*
- Attia, Adolphe 'Le grandes fêtes liturgiques Juives' *Le Chant du Monde LDX2741033*
- Banda Klezmer Brasil 'mishmash à brasileira' *MCD 036*
- Bloemendal, Hans 'The Amsterdam Synagogue, The Jewish Song, Kedushah' (Universal Classics a division of Universal Music BV, The Netherlands) *Philips 468 098-2*
- Burning Bush 'Klezmer & Hassidic Music' *ARC Music Productions Int. Ltd 5019396146129*
- Burning Bush 'Best of Yiddish, Klezmer and Separdic Music' *ARC Music Productions Int. Ltd 5019396137523*
- Bursztein, Avi 'Chazanut in Concert, Tsor Jisrael, Rocha de Israel' *Produzida no Pólo Industrial de Manaus CAV00002008*
- Chekroun, Alain & Taoufik Bestandji 'Chants des Synagogues du Maghreb' *Magda, iTunes download.*
- Craimer, Shimon Cantor, Cantor Naftali Herstik, Chorus Viennensis, Vienna Chamber Orchestra, Gerald Wirth, Conductor 'Vienna Choir Boys A Jewish Celebration in Song, Sholom Kalib, The Day of Rest, Abraham Kaplan, Psalms of Abraham' (American Classics, Milken Archive) *Naxos, iTunes download*
- Crasser, Jürgen 'Es wird nicht Untergehen, Jüdische- Liturgische Gesänge aus Berlin aus den Jahren 1909-1937' *Barbarossa LC 4022 Edba 01317-2*
- David, Antoine 'Concert Chazzanoet, Choeur D'hommes de la communaute Israélite de Lausanne' *Doron Music DRC 3003, Edition SX 29 K 48178*
- Edelstein, Alexandre, Avi Burszstein 'Shirá Chadashá, Bar Mitswa, Shacharit' *CIP juli 2008, eigen productie*
- Evans, Winsome, The Renaissance Players 'The Sephardic Experience, volume 1 Thorns of Fire, volume 2 Apples and Honey, volume 3 Gazelle and Flea' *Celestial Harmonies, iTunes download*
- Fortuna 'Novo Mundo' *MCD 303*
- Fortuna, e coro de Monges Beneditinos do Mosteiro de São Bento de S. Paulo 'Caelestia' *MCD 136*
- Fortuna '15 anos 1993/2008' *MCD 433*
- Grinberg, Tânia, Azdi 'Shpraiz ikh mir' *Azdimusic, eigen productie, promotie cd.*
- Halberstam Rabbi Laizer & Chassidic Chorus 'Songs of the Bobover Chassidim' *iTunes download*
- Herstik, Naftali, Alberto Mizrahi, Benzion Miller 'Cantors a faith in song, filmed live at the historic Portuguese Synagogue in Amsterdam for Public Television' *TV Matters B.V. U.S.A. DVD. Cat. No: MUM9040*
- Kamti Lehallel 'The Musical Tradition of the Spanish and Portuguese Jewish Communities of Amsterdam, London and New York' (Jewish Musical Heritage, Jewish Historical Museum Amsterdam) *Beth Hatefutoth records BTR 0701*
- Kol Nidrey, 'Rosenblatt, Jolson, Koussevitzki, Sirota, Waldman, Unger, Kwartin, Peerce' *A Comparative Disc, iTunes download*

- Leipziger Synagogaal Chor, Collegium Instrumentale Lipsiense, Helmut Klotz 'Judische Gesänge, Jewish Chants and Songs, Lewandowski, Alman, Naumbourg, Rossi, Dunajewski & Amiran' *Berlin Classics, iTunes download*
- Malovany Cantor Joseph, Noam Sheriff, Hungarian State Orchestra 'The famous Cantor Joseph Malovany' *Hungaroton Classic HCD 18178*
- Miller, Cantor Benzion Miller, London Synagogue Singers & Schola Hebraeica 'The First S' Lihot, The Entire Midnight Service According to Orthodox and Traditional Ritual' (American Classic, Milken Archive, American Jewish Music) *Naxos, download iTunes.*
- Oberman, Abraham, cantor, tenor, com coro e orquestra sob a regência do maestro Carlos Slivskin 'Shema Elokim rinati hadeshivah tefilatie, ouve, o deus a minha suplica atende a minha oração' *fabr. por. gravações elétricas s/a discos continental 10.34-404-001-B (1977, LP)*
- Rohde, Ira, Hazzan, Schola Hebraeica, The New London Children's Choir, Neil Levin, conductor 'Jewish Voices in The New World, Chants and Prayers from the American Colonial Era' (American Classics, Milken Archive) *Naxos, iTunes download*
- Rosenblüth, Leo 'Jewish Liturgical Music' *BIS Sweden 7 318590000014*
- Roth, Leo, Werner, Sander 'Kol Nidrei, Sakral Musik der Synagoge' *Emi classics 7243 5 65457 2 4*
- Savall, Jordi, Hespèrion XXI 'Music from Christian & Jewish Spain 1450-1550' *Virgin veritas X2, iTunes download*
- Savall, Jordi, Hespèrion XXI, Montserrat Figueras 'Diáspora Sefardí' *Alia Vox cd 1, 2, iTunes download*
- Shelim, Eli & Sydney Bet Josef Sephardi Synagogue Congregation 'Jewish Out of Babylon- the Music of the Bagdadi- Jewish Migrations Into Asia and Beyond' *Celestial harmonies, iTunes download*
- Spitalnik, Daniel 'Para visitantes, amigos e seus afins' *Produzida no Pólo Industrial de Manaus 03-DS-01 AA1000*
- Turetsky Mikhael 'Hatikva, hope, Jewish Sacred Music from the Male Choir of the Moscow Choral Synagogue' *London KNIGA MK 427003*
- Verhoeff, Rene, Ludwig van Gijsegem 'Jewish Liturgical Music, The Royal Male Voice Choir and the Residential Orchestra' *Mirasound 399214*
- Wimmer, Thomas, Esemble Accentus 'Sephardic Romances, Traditional Jewish Music from Spain' *Alte Musik, Naxos 8.553617*
- Yiddish Songs 'Yiddish songs – Jiddisch lieder, traditionals (1911-1950) cd. 1-4' *Membram International GmbH 222047-354*
- Zekhry, Beny, Rabino Adrian Gottfried 'Nigunim: A música da alma judaica' *Comunidade Shalom, Kislev 5765, eigen productie.*
- Zekhry, Beny, Rabino Adrian Gottfried 'Refuá Shlema, A Música do Healing Judaico' *Comunidade Shalom, eigen productie*