

Frigyési Judit

Zene és szent szöveg a zsidó imában

A vészkorszak előtt Kelet-Európában élő hagyományőrző zsidók millióinak a szent szövegek recitációja szolgáltatta az elsődleges alkalmat a spiritualításra. A zsidók szent szövegekből olvasnak a zsinagógai istentiszteletek során, házi paraliturgikus alkalmakon (pl. peszachi hagada) és tanulás közben.

Frigyési Judit muzikológus, a Bar Ilan Egyetem (Jeruzsálem) tanára. Zenei tanulmányait Budapesten végezte.

A zsidó vallás, szertartás/istentisztelet, ima és a szent fogalma

Mielőtt rátérünk e gyakorlat mélyebb magyarázatára, tisztáznunk kell néhány fogalmat: a *vallás*, az *ima*, a *szertartás/istentisztelet* és a *szent* fogalmát.

A zsidó gondolatvilágban nincs pontos megfelelője annak, amit a kereszténység a „vallás” szóval jelöl. A hagyományos zsidó életszemléletnek négy alappillére van: (1) tanulás, amely egy hatalmas szöveggyűjteménnyel való állandó foglalkozást, annak memorizálását, olvasását, megvitatását és újraértelmezését jelenti, (2) életmód és a világhoz való hozzáállás, amely magába foglal egyfajta moralitást, de kiterjed az életvitel szinte minden aspektusára, (3) az egyén imája (héberül: *tefilla*, amely különböző formát ölthet, bárhol és bármikor megtehető, habár jellemzően az egyéni szövegrecitálást jelenti), és (4) a közösségi szertartás, amelynek központjában az egyén magában elmondott imája áll. Bár a közösségi szertartás elengedhetetlen része a hagyományos zsidó életvitelnek, feltétlenül az utolsó a sorban.

A közösségi szertartásnak nincs összefoglaló neve: a „szertartás/istentisztelet/rituálé”, pontosabban: a „liturgia” szó héber megfelelője *avoda* volna, ez a szó azonban kizárólag a Tórában leírt szentélybeli, áldozatot bemutató szertartásra alkalmazható. A zsidó gyakorlatban minden egyes rituálénak van neve (reggeli istentisztelet: *saharit*, délutáni: *minha*, esti: *maariv*, pótima: *muszaf*, stb.), azonban az egyes istentiszteleteket összefogó általános kategória nincs. Ha általánosságban beszélünk istentiszteletről, akkor annak a neve is *tefilla*, vagyis: ima. Ennek a kifejezésbeli hiánynak igen nagy jelentősége van. Az, hogy az *avoda* szó nem használható a közösségi imára és hogy a közösségi szertartás csakis *tefilla*, vagyis ima, azt az elgondolást fejezi ki, hogy a szertartásban nem a ceremónia-jellegen, nem egy előre megtanult és megrendezett formán van a hangsúly.

Ezt a „szertartást” nem egy, a liturgiában jártas személy (pap) mutatja be az azt kevésbé ismerőknek (közösség). Jellemző, hogy tradicionális zsidó szertartásban nincs prédikáció. Ennek az az oka, hogy a zsidó koncepció szerint az imában senki, még a legtekintélyesebb vallástudós sem szólhat magaslatról a közösséghez. Az imában mindenki egyenlő: nem ember áll emberrel szemben,

hanem minden egyes ember külön-külön lép az Örökkévaló elé. A kapcsolat azonnali és közvetlen: ember és Örökkévaló között nem közvetíthet egy másik ember. A továbbiakban ugyan használni fogom a szertartás, illetve az istentisztelet megjelölést (hogy egyértelmű legyen: a közösségi ima egészének eseményéről és nem egyéni imáról van szó), azonban mindig emlékeznünk kell, hogy ennek a közösségi alkalomnak a jellege alapvetően különbözik a keresztény felekezetek szertartásaitól.

Hasonlóképpen az imádkozás helyét hagyományosan nem hívják templomnak, s az askenázi tradícióban még a mai hétköznapi héberben használatos *bet-kneset* (= a gyülekezet háza, tehát: zsinagóga) megjelölés sem volt használatos. Kelet-Európában jellemzően egyszerűen egy szobában imádkoztak, vagy ha erre volt lehetőség, egy szobát alakítottak át oly módon, hogy az közösségi imádkozásra rendszeresen használható legyen. Ha volt egy közösségi imára fenntartott állandó épület, annak a helynek a neve *sul*, vagyis „iskola” volt, mivel az elsősorban a tanulás (a szent szövegek tanulásának) helye.

A zsidó gondolkodásmódban az ima (*tefilla*) két, egymással szinte összeegyeztethetetlen koncepció egysége. Egyfelől az ima a szó világot fenntartó, misztikus értelmében: rituálé, amely biztosítja a közösségnek a kozmikus világrendben való helyét és létét. Ezért az ima idejének a természet idejét (napfelkelte, napnyugta, évszakok) kell tükröznie, és megszabott formában kell lefolynia. Másfelől az ima az egyénből spontán módon felszakadó emocionális „felkiáltás” az Örökkévalóhoz. Ebben a felkiáltásban az ember egyénisége, életélménye, karaktere, „hangja” jelenik meg.

Az imának elengedhetetlen aspektusa a hangzás. A hang fogalma itt egyszerre értendő a szó hétköznapi értelmében (vagyis hogy mindig hallhatóan, hanggal imádkozunk) és filozófiai értelmében: a hang, a hanghullámok, tehát valamely vibráció az, ami összeköti az embert a világegyetemmel. Ezért szükséges, hogy az ima voltaképpen egy (a szóban forgó időszakra kijelölt) szöveg hallható, dallamos recitálása.

Ahhoz, hogy létrejöjjön a szertartás, az egyes embernek egyénileg kell elrecitálnia az adott szertartás szövegét. Teheti ezt otthon vagy bárhol máshol magában, habár javasolt és bizonyos szertartások (illetve imák) esetén kötelező ezt az egyéni felolvasást közösségben végezni. A zsidó koncepcióban él az a hit, hogy bárhol is imádkozzék az ember, imája az egész közösséget és tágabb értelemben az egész világ rendjét segít fenntartani. Az egyénnek tehát annak tudatában kell imádkoznia, hogy imája, bármennyire egyéni, sőt éppen azért, mert egyéni, a világegyetem szerves része.

A „szent” (*kados*) szó a zsidó hagyományban elsősorban nem vallási, hanem filozófiai fogalom. Jelentése képlékeny, a Bibliában egy sereg különböző értelemmel bír. Jelentését megmagyarázhatjuk valamennyire, ha felfigyelünk arra, hogy a *kados* szónak a Tórában való első megjelenése a szombattal kapcsolatos, pontosabban a szombatnak azzal az aspektusával, amely a hétköznapi életből való kilépésre, egyfajta életen kívüli állapotra utal.

A *kados* lényegét három filozófiai fogalommal lehetne megközelíteni: (1) az emberi agynak felfoghatatlan, az empirikusan megtapasztalható világon kívül lévő dolog, (2) az abszolút tér és idő (leegyszerűsítve: a végtelen fogalma az időben és a térben), és (3) az abszolút Semmi, amelyből azonban a Minden fakad. Mivel a koncepció filozófiai, valóságban létező dolog nem lehet szent. Egy személy vágyódhat a szent után, közelíthet feléje, de szent sosem lesz (a zsidó vallásban nincs szentté avatás, habár, ahogy szinte minden nyelvben, a héber köznyelvben jó emberről vagy tetről mondják néha, hogy szent). Amikor a továbbiakban „szent szövegekről” lesz szó, emlékeznünk kell arra, hogy mint ahogy a zsidó gondolatvilágban semmi sem, e szövegek sem szentek, helyesebb meghatározás volna: a szent fogalmával valamilyen formában kapcsolatba hozható szövegek. A hagyományos gondolkodásban úgy tartották, hogy az e szövegekkel való foglalkozás, ezek recitálása, tanulmányozása, értelmezése, közelebb viheti az egyént a *kados* érzetéhez. Azonban csak az érzetéhez, sosem a megértéséhez.

Az imarecitáció

Noha a zsidó szent szövegek recitációja látszólag kapcsolódik a keresztény és muszlim gyakorlathoz, alapjaiban tér el ezektől, mivel nem egy vallási elit tulajdona, hanem az egész közösség napi gyakorlata. A kelet-európai zsidóknál a recitáció nem mesterség vagy művészet, hanem spirituális és rituális aktus. A hagyományos zsidó életben alapvető jelentősége van a szövegek megértésének, értelmezésének és átélésének, a zsidó koncepció szerint azonban a szent szövegekbe beágyazott vallási és filozófiai lényeg lehetetlen megközelíteni e szövegek *hangjának* megtapasztalása, vagyis a recitált vagy énekelt formája (felolvasása) nélkül. A zsidó felfogásban ima és szent nem létezhet hang nélkül: a dallamos, recitált felolvasás emeli a szövegeket imává és szertartássá.

Ez a koncepció és gyakorlat képezi a kelet-askenáz zsidó zenei kultúra alapját, tehát az a gyakorlat, amely a szent szöveghez, a gondolkodáshoz, a vitához és a spiritualitáshoz kizárólag dallamon keresztül képes viszonyulni. Bár az imarecitációt összetett zenei rendszer szabályozza (ld. alább), előjáróban két sajátosságára kell felhívunk a figyelmet, amelyek szorosan kapcsolódnak a recitáció szellemi és érzelmi funkciójához. A kelet-európai zsidó imadallamok alapvető jellegzetessége, hogy dallammotívumaik, ritmusaik és a stílus egésze elválaszthatatlan egyfajta emocionális gesztikulálástól: a zenei aspektus (amely a hívőnek: a szavak hangja) egy állandóan változó, intenzív érzelmi állapotból fakad fel. A recitáló stílusok nagy részében ezek az értelmi, érzelmi és beszédszerű zenei gesztusok a dallam egészen kis elemeiben érzékelhetők, mintegy mikroszkopikus nagyságúak, míg a recitáció egésze úgy hat, mint szakadatlanul áramló, egyenletesen hullámzó folyam. E kettősség, tehát a dallam gesztusszerű aktivitása a mikroszinten, szemben a dallam egészének kiengesztult és nyugodt hullámzásával a makroszinten, egészen rendkívüli

élményből fakad, illetve segít azt létrehozni: egyfelől az egyes szavak és gondolatok intenzív és izgatott átélése (mikroszint: gesztusok), másfelől egyfajta időtlen, transzcendentális állapot (makroszint: hullámozás).

A zenei stílus és forma e kettő közötti egyeztetés eredményeként jön létre oly módon, hogy nemcsak a szövegben rejlő vallási-filozófiai gondolatra, hanem az egyén és a közösség pillanatnyi szükségleteire, valamint az idő és a tér hangulatára és az azok által szabott korlátokra is válaszol. Ennek következtében a recitáció különböző stílusú és hangulatú lehet a beszédszerű, csaknem „zeneietlen” olvasástól vagy intonált beszédűtől kezdve a „száraz”, gyors recitáció formáin keresztül, dallamosabb megoldásokig, vagy akár mesterien kidolgozott komplex formákig.

Habár a recitációt mint zenét nem tanítják, a napi recitálás alapvető része a hagyományos zsidó életnek. A gyerekek születésüktől fogva körül vannak véve a szent szövegek recitálásával: hallják ezeket a dallamokat és stílusokat a napi háromszori imádkozásnál, az ünnepeken szinte egész nap, és családi és más paraliturgikus alkalmakkor. A hagyományos közösség tagja elsajátítja a szövegolvasás/recitálás zenei aspektusát, még mielőtt megtanulna beszélni vagy olvasni; mire a gyerekek négyéves korban iskolába kerülnek, elvárják tőlük, hogy a több száz oldalnyi imaszöveget el tudják recitálni fejből és dallamukkal együtt. Az ima zenei aspektusa, a dallamok, a recitálásfajták és a stílusok már ebben a korban lerakódnak. Ez a spontán módon, mintegy anyanyelvként elsajátított zeneiség az alapja még a legkifejlettebb, professzionális zenének is, mint a *hazzanut* (hagyományos kántori művészet) és a tradicionális hangszeres (főleg esküvői) zene. Ennek következménye, hogy a kelet-európai zsidó zenei stílusok jellemzően beszédszerűek és zenei gesztusokban kifejezőek és tipikusan rubato, illetve lebegő ritmusúak.

A fent elmondottak legintenzívebben a szertartásban vagy azon kívül megjelenő imaszövegekre és a tanulási dallamokra vonatkoznak. A szertartásban az ima mellett központi jelentősége van a tóraszakaszok nyilvános felolvasásának. A nyilvános tóraolvasás nem imának, hanem tanításnak számít, ezért zenei előadásmódja is különbözik. Tórát többé-kevésbé rögzített dallammotívumok szerint kell recitálni [meghallgatható az online enciklopédia linkjén]. E dallammotívumokat (melyek neve: *teamim* vagy tropusok) írásban először a IX. században rögzítették, habár sem akkor és még sok évszázadon keresztül sem jegyezték le a konkrét dallamokat, csak a motívumok rendszerét. A Tórát mindig egy személy olvassa föl a tradicionális kalligrafikus betűkkel tekerésre írt szövegből, míg a közösség hallgatja és nyomtatott könyvekben követi a recitálást. Bár elvileg minden 13. életévét betöltött férfinak tudnia kell a Tórát a *teamim* jeleknek megfelelően felolvasni, a tóraolvasó sokszor kijelölt személy (*baal kore*). A prófétai szövegek (haftarák) olvasását azonban [meghallgatható az online enciklopédia linkjén], amely a szertartásban a tórakantillációt követi, a közösség bármely tagja képes elvégezni, ugyanis ennek a felolvasási motívumrendszere lényegesen egyszerűbb.

Zeneileg az imaszövegek recitációi a legváltozatosabbak és legösszetettebbek. Összetettségük a zsidó ima koncepciójának kettősségéből ered, amelyet e tanulmány elején már érintettünk. Az ima egyrészt *avoda*, vagyis szolgálat, amelyet meghatározott időben és módon kell végezni. Ebben voltaképpen az eredendő „szertartás/rítus” gondolata rejlik, az a gondolat, hogy a szertartás a természettel, tehát az idő forgásával van kapcsolatban, s ezen a kapcsolaton keresztül, az egyén által intenzíven átérzett megismerhetetlennel, a kozmikus világgal köti össze az embert. Ugyanakkor az imának spontán és személyes felkiáltásnak kell lennie, a hívő belső világából és pillanatnyi lelkiállapotából kell „kiszakadnia”. E két követelmény szinte összeegyeztethetetlen (hogyan is kívánható az egyéntől, hogy saját pillanatnyi lelkiállapotát fejezze ki az imában és közben imája a kozmosz iszonyú rendjének részévé váljon!), és a zsidó vallás nagyjai évszázadokon keresztül újra és újra foglalkoztak az imának ezzel a problémájával.

Ez a kettősség közvetlenül kapcsolódik az ima zenei aspektusához. Az imák szövegeinek kodifikációja biztosít egy szigorúan megszabott alapréteget, amely a szent gondolatát érinti meg, és ezért e szövegek olvasása egyenértékű a szentélybeli áldozatbemutatással (*avoda*). Óriási erő rejlik abban, hogyha közösségek nemzedékről nemzedékre, az év és a nap egy bizonyos pillanatában ugyanazokat a szavakat mondják ki. Az imádkozónak meg van engedve, hogy saját gondolataival kiegészítse a kodifikált szövegeket, hogy azokhoz hozzátegyen, azonban az egyén lelkiállapotának kifejezésére elsősorban a szöveg dallamának egyéni kialakítása nyújt lehetőséget. Mindenki a saját karakterének és pillanatnyi lelkiállapotának megfelelően recitálja a szöveget, mindig másképp, azonban mindez egy általánosan elfogadott zenei keretben történik. A zene bizonyos értelemben közvetíti az ima mint *avoda* és az ima mint az Örökkévalóhoz való spontán és egyéni felkiáltás között, ily módon lehetőséget biztosítva egy kodifikált szöveg ritualizált s ugyanakkor személyes módon való tolmácsolására.

A zsidó ima követelménye, hogy a közösség minden egyes tagja mindig és mindenhol egyszerre saját magáért s ugyanakkor a közösség egészéért imádkozzék. Ez a követelmény is kapcsolódik az ima zenei aspektusához: az askenáz hagyományban ez a gondolat „hallható”. Az istentisztelet során minden személy a maga stílusában, hangszínével, tempójával és dallamvariációjával recitálja az imákat. A sok párhuzamos egyéni recitálás összessége heterofóniához vezet. Ez a heterofon hangzás egyszerre fejezi ki a közösség minden egyes tagjának jelenlétét (mindenkinek ténylegesen hallható a hangja), ugyanakkor a recitálások összessége hangfelhőt hoz létre, amely a közösség egészét mint egységet jeleníti meg. Nem csak az egyes emberek által énekelt imadallamoknak, hanem a heterofon „zaj” egészének is sajátos stílusa van. Aki ismeri ezt a tradíciót, az az imaházba való belépése első pillanatában tudja a heterofon hangfelhő jellegéből, stílusából és hangulatából, hogy milyen ünnep van és milyen annak a közösségnek az atmoszférája.

Judit Frigyesi

Kedusha of the Shaharit for Shabat – Avrohom Izvi (Hermann) Erbšt(1999, Károlyi Gáspár tér synagogue, recording: Balázs Déri, ZTI 1659/ db004,
transcription and melodic analysis: JF)

① Nekadesh...

② Oz bekayl ras godayl...

③ Mimkaymikh...

Mosai...

Az előző lejegyzés tisztázata és szerkezeti vázlata–elemzése. (Frigyesi Judit munkája)

Az ima zenei aspektusának stílusa és szabályai

Dokumentáció híján rendkívül nehéz megmondani, milyen dallambeli különbségek léteztek a kelet-európai területeken, és hogy ezek egyáltalán elkülönültek-e földrajzi régiók szerint. Amennyire a fennmaradt források (korai notációk, etnomuzikológiai lejegyzések és hangfelvételek) alapján meghatározható, a kelet-askenáz liturgikus zene meglepő koncepcionális és dallami egységességet mutat, legalábbis a XVIII. század óta, ameddig a források segítségével többé-kevésbé visszamehetünk. Dokumentumok és az összehasonlító zenetudomány segítségével azonban kimutatható, hogy ennek a kultúrának a dallami alapja valószínűleg sokkal régebbi.

A koncepcionális és dallami kohézió nem azt jelenti, hogy pontosan ugyanazok a dallamok voltak használatban szerte Kelet-Európában. Előfordulnak a liturgiában olyan szövegek, amelyek dallama szinte teljes egészében kötött az egész askenáz területen, bár természetesen az előadásban van lehetőség variációra. Az ilyen aránylag kötött, csak variációnak és improvizációnak helyt adó dallamok ritkák, jellemzően, bár nem kizárólag, a nagyünnepi istentiszteletekben fordulnak elő.

A liturgia nagyobb részében a koncepcionális és dallami egységesség inkább valamiféle zenei nyelvet jelent: a megoldások hihetetlenül sokfélék, azonban ez a sokféleség egy bizonyos zeneiségen belül jön létre, vagyis egy sajátos zenei „szókincset” és „nyelvtant”, egyfajta zenei megoldáslehetőség-halmazt használva (jellegzetes tonális megoldások, tipikus motívumok s motívumsorozatok, dallamvonalak, dallamtípusok és -formák, jellegzetes stiláris, ritmikai, tempóbeli, hangszínbeli megoldások). Ennek az első hallásra parttalannak tűnő megoldáslehetőség-halmaznak szigorú szabályai vannak: az előimádkozónak tudnia kell, hogy a liturgia egy bizonyos szövegrészénél mi a szabad és mi a kötött elem. A rendszer hihetetlenül bonyolult és kifinomult, s az előimádkozó e rendszer keretében (és gyakran ellenében) alkotja meg saját imáját.

Ennélfogva minden előadás egyedülálló: ugyanazon liturgiai rész zenei megszólaltatásában hatalmas különbségek lehetnek. Ez a szituáció arra készítette a tudósokat, hogy találjanak egy olyan rendszert, amely az egyéni változatokat uraló zenei szabályokat megmagyarázza. A XVIII. és a XIX. század német zene-tudósai a zsidó zenét az általuk *stayger*-nek nevezett hangsorok alapján írták le (a *stayger* jiddisül létrát jelent, ez a „skálá”-nak felel meg). A modern etnomuzikológia kiterjesztette ezt az elvet, de a *stayger* koncepcióját a *modus* fogalmával helyettesítette, melyen egy olyan dallamkeretet értettek, amely magába foglal egy bizonyos hangsorstruktúrát, jellegzetes motívumokat és alap-dallammenetet. Azt is megfigyelték, hogy bizonyos esetekben a változatok dallamtípusként foghatóak fel. A kántoriskolák azonban mint rögzített alapidallamok gyűjteményét tanítják a liturgia zenéjét, amelyeket az előadásban lehet variálni.

Ám a hagyományos kelet-európai zsidó liturgikus zene nem értelmezhető a fent leírt egyik elv alapján sem. Egyedülálló jellemzője, hogy nem variálható alapidallamok repertoárja, hanem egy ennél sokkal képlékenyebb rendszer,

amelyben szinte minden zenei aspektus (dallam, ritmus, forma, tempó, karakter, hangszín) mozgatható egy tágítható, de mégis behatárolt rendszeren belül. A különböző ünnepek, istentiszteletek és liturgikus szakaszok eltérő zenei megoldásokat kívánnak. Hogy a zene mely részei szigorúan meghatározottak s melyek (és milyen módon és mennyiben) változtathatóak, azt a hagyományosan *nuszah*-nak nevezett gyakorlat szabályozza. A modern kántoriskolák tanulóinak a *nuszah* pusztán egy adott imaszolgálathoz (például a hétköznapihoz, *sabbat*-hoz vagy az ünnepi reggeli imákhoz) tartozó dallamkeretet vagy modust jelent. A hagyományos közösségekben a *nuszah* ezzel szemben egy összetett rendszerre utal, mely magába foglalja a zene szinte minden összetevőjét, nem csak dallami, hanem ritmikai szempontokat, hangszínt, tempót, díszítésstílust, az előadás módját, stb. (Megjegyzendő, hogy a *nuszah* szó csak a kelet-askenáz hagyományos zsidóságnál zenei terminus. Általánosságban *nuszah*-nak nevezik a zsidó ima-rend két fő változatát, és ebben az értelemben beszélünk *nuszah askenaz* és *nuszah szefarad* imagyakorlatról.) Az előimádkozó ebben a rendszerben hozza létre egyéni megoldását, figyelembe véve azonban nem csak a zenei szabályrendszert, hanem a közösség jellegét (régió, nagyság, vallásos irányzat), az istentisztelet helyét és környezetét. A közösség elvárja az előimádkozótól, hogy imájában megmutatkozzék helyismerete, ugyanakkor az ő élettapasztalata, vallási hozzáállása és személyisége is.

Nem egyszerű meghatározni, hogy mennyiben hivatás vagy szakma az előimádkozás. Egy hagyományos zsidó istentisztelet során a hitközség mindegyik tagjának imádkoznia kell, saját érzése szerint vagy egyszerű recitatív stílusban (*davenen*/davenolás), vagy az előimádkozóéhoz hasonló dallamosabb és zeneileg bonyolultabb stílusban, a *nuszah* szabályai szerint. Mindenki hallhatóan recitál/énekel, de aránylag halk hangon, hogy imája ne hasson szólóként és ne nyomja el a többiek hangját. A közösségi ima során az előimádkozó, hasonlóképpen a közösség többi tagjához, saját elhatározása szerint olvassa az imákat egyszerűbb vagy dallamosabb stílusban, a többiekéhez hasonlóan halk hangon, de vannak az imaszövegben olyan szakaszok, amelynél az előimádkozónak fel kell emelnie a hangját. Ezeket a szakaszokat az előimádkozónak hangosabban, énekléshez közelebb álló dallamos hangon és a *nuszah* szabályainak megfelelően kell énekelnie. A hagyomány szabja meg, hogy mely szövegrészeket kell ily módon előadni: lehetnek ezek felsoros szakaszok vagy teljes imák.

Az előimádkozó nem közvetít az Örökkévaló felé, hiszen minden embernek közvetlenül és egyénileg lehet és kell az Örökkévalóhoz szólnia. Az előimádkozóra (többek között) azért van szükség, hogy legyen a közösség élén egy olyan személy, akinek tudásában a közösség bíz, akiről tudják, hogy minden szöveget pontosan ért és mindegyiket a dallamával együtt hibátlanul el tudja imádkozni. Ha az egyszerű ember véletlenül vétene az imában vagy betegsége miatt vagy más okból nem volna képes a teljes liturgiát egymaga előimádkozni, ily módon van a közösségnek egy küldötte, aki mintegy imádkozik azok nevében is, akik, bár minden erejükkel próbálják, nem képesek erre.



Orthodox zsidó férfi, talán kántor (?) a szertartás szövegének elmélyült tanulmányozása közben, Munkács, 1930-as évek. Zempléni Múzeum (Szerencs) képeslapgyűjteménye.



*Goitein Emil (Elkono Solojm ben Klejnemus)
(fotó: FJ, 1990-es évek)*



*Erbszt Hermann (Avrohom Cvi)
(fotó, filmből: Csillag Ádám rendező, Varjas Tibor operatőr; 2005 előtt)*

Innen ered az előimádkozó neve: *seliah cibbur*, ami azt jelenti: 'a gyülekezetet küldötte'. Az imák recitációjában és éneklésében képzett előimádkozókat néha azzal bízzák meg, hogy rendszeresen vezessék az istentiszteletet. Az ilyen előimádkozót *baal tefilla*-nak ('az ima mesteré'-nek) nevezik. A *nuszah*-ot sokan tudhatják nagyjából, egy *baal tefilla*-tól azonban elvárják, hogy pontosan és minden részletre kiterjedően ismerje és képes legyen azt a közösség igénye szerint, saját egyéni módján alakítani, és lehetőleg szép hangja legyen.

A *hazzan* vagy kántor lényegében olyan *baal tefilla*, aki különösen jó hanggal és zenei tehetséggel rendelkezik. A *hazzan* fogalma a gáoni irodalomban már megtalálható és a középkori Nyugat-Európában ez a tisztség (amely akár szakma is lehetett) tisztelt volt. A hagyományos közösségek csak olyan *hazzan*-t fogadtak el, aki, mint a közösség minden más tagja, gyerekkorától, anyanyelvi szinten ismerte az imarecitálás dallamait és stílusait és tudott az egyszerű ember módján is imádkozni. A *hazzan*-nak mindazt tudnia kell, amit a *baal tefilla* tud, de ezenfelül képesnek kell lennie zeneileg bonyolultabb, hosszabb és drámaibb improvizációkat komponálni a *nuszah* alapján. Azonban bármennyire virtuózak, modulációkban és zenei ötletekben fantasztikusak ezek a kompozíciók, a közösségnek folytonosan hallania kell, hogy a *nuszah* szellemében fogantak, és hogy a *hazzan* nem szakadt el az egyszerű recitáló tradíciótól és ahhoz állandóan visszatér még a legvirtuózabb előadásban is.

Ami viszont a legfontosabb: a *hazzan* a vallási tudományokban tanult és mélyen vallásos ember kell, hogy legyen, aki érti és átérzi a szöveget és akinek zenei ötletei a szövegért vannak, ami nem egyszerűen a szavak zenei illusztrálását jelenti, hanem a szöveg belső, szavakkal sokszor ki nem fejezhető mondanivalóját. Hagyományosan a *hazzan* csak ünnepeken énekelt és akkor is csak az istentisztelet egyes részeit volt hivatva a *hazzanut* stílusában előadni. — A megkülönböztetés *hazzan* és *baal tefilla* között nem mindig egyértelmű. Ha olyan személy vezeti a szertartást, aki képes *hazzanut*-kompozíciót előadni vagy improvizálni, az imák egy részét akkor is egyszerű recitálással (*davenen*), illetve *baal tefilla*-stílusban énekli és csak kiemelt imáknál vált át a *hazzanut*-ra. Egy igazi *hazzan* (vagy: egy a *hazzanut*-ban jártas *baal tefilla*) a különböző stílusok váltakozásából szinte kompozíciószerűen építi fel a szertartás egészét.

A dal az imában

A ritmus és forma alapján a liturgikus zene két alapvető csoportra osztható: (1) lebegő ritmusú és folyamatos formájú dallamok (*davenen*, *baal tefilla*-stílus, *hazzanut*), amely a voltaképpen *nuszah*, és (2) metrikus ritmusú és zárt formájú (sokszor strofikus) dalok.

A zsidó istentisztelet alapvetően dalok nélkül is megvalósítható, és van olyan közösség, amelyik „átfut” az imaszövegeken, mindvégig csak a *nuszah*-ot használva. Ez a megoldás hétköznapi és a szombat délutáni szertartásban gyakori, ünnepeken ritka, és bizonyos ünnepeken és paraliturgikus szituációkban szinte

elképzelhetetlen. Az imában a *baal tefilla/hazzan* dönt arról, hogy mely imaszövegeket vagy szövegrészletet énekeljenek dalra, és milyen dalt használjanak, vagy használjanak-e egyáltalán dalokat, vagy „maradjanak inkább a *nuszah*-ban”. A döntés természetesen a közösség jóváhagyásával történik, pontosabban a közösségnek alkalmá van éreztetni az előimádkozóval, hogy nem kedvükre választott. Létezik egy általános, egész kelet-európára jellemző tradíció arra nézve, hogy mely szövegeket lehet, melyeket szokásos, és melyeket sosem lehet dalként előadni; ez a rendszer azonban igen képlékeny és a konkrét megoldás közösségről közösségre változik. De még ha van is hagyománya annak, hogy bizonyos szövegeket nem a lebegő ritmusú *nuszah* szerint, hanem dalként adnak elő, akkor sincs megszabva, hogy pontosan mi legyen ez a dallam. A dalként előadható imaszövegekre bármilyen dal applikálható. Egy *baal tefilla*-nak vagy *hazzan*-nak az is feladata, hogy időnként új dalokat hozzon. Voltak olyan (jellegzetesen haszid) közösségek, ahol minden évben lecserélték a dalokat, tehát a dalként előadandó imaszövegekre minden évben új dalokat komponáltak vagy vettek át egy környékbeli közösségtől. Más közösségek viszont nagyobb állandóságra vágytak és évről évre lényegében ugyanazokat a dalokat énekeltek. Minden közösségben kialakul egyfajta hagyomány arra nézve, hogy mely szövegekre énekelnek dalt és hogy mennyit változtatnak a dalokon. Gyakran megtörténik az is, hogy egy közösség az évek során olyannyira hozzászokik némelyik dalhoz, hogy szinte kötelezőnek tekinti az adott imában.

Bár egy előimádkozó egészen eredeti megoldásokat hozhat a *nuszah*-ban, ezt nem tekintik kompozíciónak. Voltaképp a *nuszah* megoldásai is kompozíciók, mégis mikor egy előimádkozót megdicsérnek, azt mondják: „gyönyörű a *nuszah*-ja”. *Hazzan* esetében már beszélnek kompozícióról; de mind a recitatív, mind a *nuszah* viszonylatában mindig az a legnagyobb dicséret, hogy a *baal tefilla* vagy *hazzan* „benne volt az imában”. Tehát a zenei aspektust nem zenei „darab”-ként fogják fel, hanem mint egy már meglévő zenei keret (a *nuszah*) kifejezését. A dalokra viszont úgy tekintenek, mint kompozíciókra, még akkor is, ami nem ritka eset, amikor egy dal *nuszah*-formulák ritmizálásából lett kialakítva.

A metrikus dalok spirituális szempontból ugyan kevésbé fontosnak tűnnek, mégis elengedhetetlenek az imában. A dalok segítik a közösséget, hogy társadalmi és történeti értelemben kapcsolódjon az „itt és most”-hoz. A *nuszah*-recitáció egyfelől az imádkozó belső világát érinti meg, másfelől az elérhetetlen Örökkévaló, a szentség lényege után vágyódik, transzcendentális állapot előidézésével. Ezzel szemben a dalok jellemzően a környező, hétköznapi, egyszerűbb és megfoghatóbb világhoz kapcsolódnak. A recitatív az időtlenségbe emel, illetve a lélek elérhetetlen mélységébe száll le, a dalok a mindenkori „normális” élethez, a kézzelfogható valósághoz kapcsolnak. Ezért óriási a különbség e két réteg a környező kultúrák zenéihez való viszonyában. Míg a *nuszah* esetében szinte egyáltalán nem beszélhetünk kölcsönhatásról, a dalok között sok olyan van, amely, sokszor szándékosan, a környező népzenei, vagy népies zene elemeit használja.

(a) $\text{♩} = 112$

Hal - li es 2-do - noi kol go - jim

Jeb - xi - hi kol ho-imim ki go-ver o - leni xas - do

vr emes 2-do - noi lra' - lom hallé - li jo.

(b) $\text{♩} = 160$

Ha - di la - do - noi ki tov ki Lv - at - lom xas - do

Jat - măr no jisro - el ki Lv - at - lom xas - do

Jat - ri nu bes a - ha - ro'n ki Lv - at - lom xas - do

Jat - ri nu ji - re 2-do - noi ki Lv - at - lom xas - do.

Simon Zoltán, *Hallel*-részlet (1978. május; felvétel: FJ és Laki Péter).
Frigyasi Judit lejegyzése

Annak ellenére, hogy egészében véve a *nuszah* a szentség hordozójaként jelenik meg, míg a dalok a szekuláris felé tartanak, a dalok sokszor nem kevésbé spirituálisak, mint a recitatív, sőt olyan helyzet is kialakulhat, hogy a *nuszah* kissé monoton recitálásában éppen az azt megszakító dal jelenti a legfelemlőbb pillanatot. A szombati étkezések során viszont az áldásokon kívül nincs recitáció, így a dalok (a *zemirot*-ként ismert asztali énekek) feladata a spirituális légkör megteremtése.

A metrikus dalok spirituális mélységét legerősebben a haszid mozgalom hangsúlyozta. Bármennyire is hangsúlyt fektettek a tanulásra, az értelmezésre, elemzésre és vitára, a haszidok hittek abban, hogy a szent szövegek valódi jelentését értelemmel és logikával nem lehet megközelíteni. Erre csak a hang, a dallam képes. A haszid kultúrában ezért óriási jelentősége van a daloknak (*niggun*, többes szám: *niggunim*), amelyeket szertartásokon, tanulás közben, a rabbi asztalánál, szombaton vagy más összejöveteleken énekelnek. Érdeemes megjegyezni azonban, hogy azok a *niggun*-ok, amelyeket a haszid közösségek leginkább a spiritualitáshoz kapcsolnak, jellemzőn rubato vagy lebegő ritmusúak, és dallami szerkezetükben is sokszor a *nuszah*-hoz hasonlítanak.

A zsidó imában van olyan dalstílus, illetve dallamcsalád, amely népzenehez hasonlóan hagyományozódik és variálódik, azonban a dalok többsége kompozíció, és sokszor szerzőjüket is ismerjük. Mivel többségükben kompozíciókról van szó, a dalok formája a legkülönbözőbb lehet. Léteznek egy- vagy kétsoros, szinte töredékként ható dalok, különböző strofikus és refrénes formációk, többrészes és akár moduláló, illetve többféle dallam- és ritmusstílus váltakozásából kialakított hosszú dalok.

A kelet-európai zsidóság egészére jellemző (és a zsidó zenének általában is egyik jellegzetessége), hogy az előadás a lebegő és a metrikus ritmusstílus között hullámzik. Gyakorlott előimádkozónál előfordul, hogy mindössze egy sorhossznyi metrikus dallamot illeszt be az egyébként lebegő ritmusú recitációba, és van olyan liturgiai szituáció, ahol a recitálás ilyen egysoros dalszerű betéttel való megszakítása szinte kötelező érvényű hagyománnyá vált. Jellemző az is, hogy a *baal tefilla* elkezd egy dalt, de már a strófa befejezése előtt vissza-csúszik a recitáció stílusába, vagy hogy egy dal egyik versszakát recitatív stílusban, míg a másikat metrikusan adja elő.

A zsinagógai zene modernizációja

A XVII. századtól kezdődően a német és közép-európai zsidók a kortárs nyugati zeneművészet különböző alkotóelemeit megpróbálták beépíteni a zsinagógai zenébe. Ennek a modernizációnak hatása volt a kelet-európai közösségekre is, azonban a változás nem volt egyenes vonalú: a modernizációs korszakokat sokszor a hagyományos stílusokhoz való visszatérés követte és a két törekvés különbözőképpen haladt az eltérő területeken, közösségekben és időszakokban. A modernizáció Németországban kezdődött, és az ima zenei aspektusának teljes megváltoztatására irányult.

Sch. Z. II.
№ 59.
Cantor.

Lento e religioso.

ברכו
bo - r' - chu es a - dō - noj ham - m' - vō - roch

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

Andante animato.

bo - ruch a - dō - noj ham - m' - vō - roch lō - lom wo - ed
bo - ruch a - dō - noj ham - m' - vō - roch l' - ō - lom wo - ed
o - men

Cantor.
Chor.

Salomon Sulzer (1804–1890): Schir Zion. Gesänge für den israelitischen Gottesdienst von Salomon Sulzer. Revidiert und neu herausgegeben von Joseph Sulzer.

Dritte Auflage. J. Kaufmann-Verlag, Frankfurt am Main 1922.

(shulmusic.org/sheetmusic/sulzer/index.htm)

59. tétel: Borhu (Barekhu) a szombati sahriszból (saharit).

Ennek a modernizáló törekvésnek nem volt sikere Kelet-Európában. Sokkal nagyobb volt a hatása a bécsi Salomon Sulzer (1804 Hohenems, Vorarlberg–1890 Bécs) zenei reformjának. A német modernizáló próbálkozásokkal ellentétben Sulzer megőrizte a hagyományos imadallamokat, s modernizált liturgiáját a *nuszah* dallamaira alapozta. Három alapvető újítása volt azonban, s bár ezek sokszor nem vagy alig érintik a dallamanyag konkrét hangi lényegét, gyökeresen megváltoztatták a szertartás hangzását, hangulatát és jelentését. Egyrészt a hagyományos dallamokat nem a hagyományos előadói stílusban, hanem operai énekstílusban kezdte énekelni. Ezzel függött össze másik újítása, miszerint a közönség egyes tagjaitól megkövetelte, hogy a kántorra figyeljenek, maguk ne imádkozzanak hanggal, hanem a keresztény templomok gyakorlatának megfelelően, csendben hallgassák a kántor operai stílusban előadott imáját. Harmadrészt bevezette a négyszólamú éneklést: azok a szövegek, amelyeket korábban dalként volt szokásban imádkozni, Sulzer szertartásában korálszerűen megharmonizált négyszólamú kóruskompozícióként hangzottak el.

Kelet-Európában a legjelentősebb modern fejlemény, amelynek kezdete egy évszázaddal megelőzte Sulzer újítását, a *hazzanut* művészete volt. A nagyszerű virtuóz *hazzan*-ok (*hazzanim*) XVIII. századi hirtelen felbukkanásának okát nem értjük pontosan. Művészetük nem pusztán a *nuszah* kidolgozását jelentette, hanem egy kreatív kompozíciós „iskola” volt, amely sokszor akár a *nuszah* és a nyugati zene elemeit is ötvözte. E kompozíciók célja azonban a szöveg érzelmi kifejezése maradt továbbra is, ezért hívták ezt a stílust *hazzanut ha-reges*-nek (‘az érzelem *hazzanut*-ja’).



Énekesek Baruch Rabinowitz munkácsi rabbi (1914–1997) házában, 1938.
(Roman Vishniac: A Vanished World. New York 1986. 5. o.)



*A Dohány utcai zsinagóga férfikara (karnagy: Lázár Zsigmond)
a 2018. március 25-én a Goldmark teremben tartott koncerten.
Az alsó képen szólót énekel Fekete László főkántor. A felső kép első sorában jobb szélén
Rudas Dániel, a zsinagóga másik —fiatal— kántora.*

A kelet-európai hagyományörző közösségekben elképzelhetetlen lett volna vegyeskart alkalmazni. Azonban a *hazzanim* néha két vagy több „segéd”-énekest használtak (*mesorer* [kórlista], basszus), akik háttérhangot szolgáltatottak (zúgás) és az előadás változatossága érdekében és hogy a *hazzan* pihenni tudjon, rövid dallamtöredékeket iktattak közbe. Ezek a „segítők” sok esetben zeneileg képzettek voltak, és gyakran maguk is a *hazzan* hivatását választották.

Néhány zsinagógában bevezették a férfikórust, így kórusművek előadására is sor kerülhetett, habár a kórusok többnyire egy szólamban énekeltek.

Ajánlott olvasmányok

- AVENARY, Hanoch: „The Cantorial Fantasia of the Eighteenth and Nineteenth Centuries — A Late Manifestation of Musical Trope”, *Yuval* I (1968) 65–85.
- Uő: „The Concept of Mode in European Synagogue Chant”, *Yuval* II (1971) 11–21.
- Uő: „Second Thoughts about the Configuration of a Synagogue Mode”, *Orbis musicae* IX (1986) 11–16.
- Uő: „The Aspects of Time and Environment in Jewish Traditional Music”, *Israel Studies in Musicology* IV (1987) 93–123.
- EPHROS, Gershon: „The Hazzanic Recitative: A Unique Contribution to Our Musical Heritage”, *Journal of Synagogue Music* VI.3 (1972) 23–28.
- FRIGYESI, Judit: „Preliminary Thoughts toward the Study of Music without Clear Beat: The Example of «Flowing Rhythm» in Jewish «Nusah»”, *Asian Music* XXIV.2 (Spring–Summer 1993) 59–88.
- Uő: „The Practice of Music as an Expression of Religious Philosophy among the East-Ashkenazi Jews”, *Shofar* XVIII.4 (Summer 2000) 3–24.
- Uő: „Orality as Religious Ideal: The Music of East-European Jewish Prayer”, *Yuval* VII (2002) 113–153.
- Uő: „The Variety of Musical Styles in the Ashkenazi Service”, *Jewish Studies Yearbook*. Central European University, Budapest 2002. 31–50.
- Uő — LAKI, Péter: „Free-Form Recitative and Strophic Structure in the Hallel Psalms”, *Assaph – Studies in the Arts – Orbis musicae* VII (1979/80) 43–80.
- IDELSOHN, Abraham Zvi: „The Mogen Ovov Mode: A Study in Folklore”, *Hebrew Union College Annual* XIV (1939, orig. publ. in 1933) 559–574.
- Uő: comp., *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, 10 vols. in IV. New York 1973.
- Uő: *Jewish Music: Its Historical Development*. New York 1992.
- MAZOR, Yaakov — SEROUSSI, Edwin: „Toward a Hasidic Lexicon of Music”, *Assaph – Studies in the Arts – Orbis musicae* X (1990–1991) 118–143.
- NULMAN, Macy: „A Perception of the Prayer Modes as Reflected in Musical and Rabbinic Sources”, *Musica Judaica* VIII.1 (1987) 45–58.
- ROSOWSKY, Solomon: *The Cantillation of the Bible*. New York 1957.
- VINAVER, Chemjo: comp., *Anthology of Hassidic Music*, ed. Eliyahu Schleifer. Jerusalem 1985.
- WOHLBERG, Max: „The Hazzanic Recitative”, *Musica Judaica* X.1 (1989) 40–51.

Magyarul:

- FRIGYESI, Judit: „Egyéni invenció és hagyomány a magyarországi zsidó zenében”, *Zenatudományi Dolgozatok* III (1980) 139–158.
- Uő: „Egy Haggada-felolvasás zenei stílusrétegei”, in Kriza Ildikó (szerk.): *A hagyomány kötelékében. Tanulmányok a magyarországi zsidó folklór köréből*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1990. 165–176.
- Uő (ford. Götz Eszter): „Egy lemezfelvétel történeti értéke. «Szól a kakas már»”, *Múlt és jövő* IV (1993/1) 64–67. (Eredetileg angolul: *Máramaros: The Lost Jewish music of Transylvania*. Rycodisc, London 1992). [Muzsikás: Szól a kakas már. Magyar zsidó népzene]
- Uő: „Lebegő ritmus”. A kelet-európai zsidóság különös zenei stílusa”, *Magyar Egyházzene* II (1994/1995) 59–71. = (az alábbi közlemény átdolgozott változata): „«Lebegő ritmus»: A kelet-európai zsidóság különös zenei stílusa”, *MTA Judaisztikai Kutatócsoport Értesítő* 4. szám (1992. március) 22 o.
- Uő: „A holokauszt hatása a kelet-európai zsidó zene tanulmányozására”, *Debreceni Szemle* (Új sorozat) VI/4 (1998) 594–599. Eredetileg angolul: „The Effect of the Holocaust on the Study of Eastern-European Jewish Music”, in Braham, Randolph L. — Pók, Attila (eds): *The Holocaust in Hungary: Fifty Years Later*. The Rosenthal Institute for Holocaust Studies, Graduate Center of the City University of New York — The Hungarian Academy of Sciences, New York — Budapest 1997. 629–639.
- Uő: „A népzenei összkiadás elviselhetetlen könnyűsége: az előimádkozó a kelet-európai zsidó szertartásban”, *Magyar Zene* XL (2004) 235–250. Eredetileg angolul: „The unbearable lightness of ethnomusicological complete editions: the style of the *ba'al tefillah* (prayer leader) in the East European Jewish service”, in Vikárius, László — Lampert, Vera (eds): *Studies in the Sources and the Interpretation of Music. Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday*. Scarecrow Press — Lanham, Maryland 2005. 7–18.
- Uő: „Történelmi, vagy antropológiai megközelítés”, in Schőner Alfréd (szerk.): *OR-ZSE Évkönyv*. OR-ZSE kiadó, Budapest 2008. 101–128.
- Uő: „«Zene» a hagyományos zsidó vallási életben”, és „Világi zsidó zenészek Magyarországon”, in Szalai Anna (szerk.): *Hágár országa. A magyarországi zsidóság — történelem, közösség, kultúra*. Antall József Alapítvány — Kossuth Kiadó, Budapest 2009. 88–92; 252–256. Eredetileg angolul: „Musicians of Traditional Religious Jewish Life” and „Jewish Musicians in the Secular Domain in Hungary”, in Szalai, Anna (ed): *In the Land of Hagar. The Jews of Hungary: History, Society and Culture*. Bet Hatefutsoth, The Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora, Ministry of Defence Publishing House, Tel Aviv 2002. 88–92, 252–256.
- Uő: „Zsidó dallamok: Nincstelenek a végeken”, in Bányai Viktória — Fedinec Csilla — Komoróczy Szonja Ráhel (szerk.): *Zsidók Kárpátalján: Történelem és örökség a dualizmus korától napjainkig*. Aposztróf kiadó, Budapest 2013. 319–327, 399–400.

Uő: „Létezik-e magyar zsidó zene?“, in Hatos Pál — Novák Attila (szerk.): *Kisebbség és többség között*. Balassi Intézet — L'Harmattan, Budapest 2013. 53–86.

NIRAN [=FRIGYESI] Judit: *Jelek a vízen*. Libri Kiadó, Budapest 2014. 261 o.

SZABOLCSI Bence: *Zsidó kultúra és zenetörténet. Tanulmányok*. A kötetet szerkesztette Komoróczy Géza. Szöveggondozás és bibliográfia: Wilhelm András. Összeállította és sajtó alá rendezte Kroó György. Előszó: Kroó György és Szabolcsi Miklós. Osiris Kiadó — MTA Judaisztikai Kutatócsoport, Budapest 1999).

E kötet számos rendkívül értékes tanulmánya közül máig alapvetőek (angolul is megjelentek):

„A zsidó dallamok ötfokúságáról“, in *Zsidó kultúra és zenetörténet*, 220–224.

„A «hirdető» stílus“, in *Zsidó kultúra és zenetörténet*, 248–252.

*

Az írás a *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*-ban *Music for Sacred Texts* címmel megjelent lexikonszócikk (online: yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Music_for_Sacred_Texts) (fordította *Stamler Ábel*) jelentősen átdolgozott és kiegészített változata.

A képi illusztrációk válogatásában és beszerzésében nyújtott segítséget különösen Toronyi Zsuzsannának, a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár igazgatójának, valamint Bányai Viktóriának (MTA TK Kisebbségkutató Intézet, Kisebbségtörténeti és Etnopolitikai Osztály) köszönjük.

A héber szakszavak átírásváltozatai

Az alábbi összeállításban, melyet Komoróczy Szonja Ráhelnek (MTA TK Kisebbségkutató Intézet, Kisebbségtörténeti és Etnopolitikai Osztály) és Koltai Kornélia (ELTE BTK Assziriológiai és Hebraisztikai Tanszék) hebraistáknak köszönünk, első helyen félkövérrel áll a tanulmányban szereplő javasolt egyszerű magyar átírás (ahol a szóban ilyen van, ott a mellékjeles *h* betűvel mint vagylagos átírással), majd (ha ilyen van), egy még egyszerűbb magyar átírás (ez nem adja vissza a dages fortét betűkettőzéssel és a *sva na-t e*-átírással). E transzkripció a mai, izraeli kiejtést veszi alapul. Ezt követi(k) a szó(k) (pontosított) héber betűkkel, majd | | között három tudományos átírás: a magyaros és az angolszász transliteráció, ill. az angolos transzkripció; végül a hazai askenázi ejtésvariációk.

A felekezeti irodalomban (sajtóban, stb.) további ejtés- és írásváltozatok is vannak, pl. az *a/á* (pl. haftára, háftará, hágádá, haggáda), *e/é* (bész, pészach, pészah) betűkkel, illetve a *het* (pl. cházán, chazan, pészách, peszách) és a *khaf* betűk viszszaadására (Sulchán Áruch: az előbbi *het*, az utóbbi *khaf*) a németes *ch* betűcsoporttal. (Az angolos és tudományos átírásban, az eredeti és a szefárd kiejtésben fennmaradt fonetikai különbséget tükrözendő, vezették be a mellékjeles *h* karaktert a *het* átírására, így a három „h“-hang átírása: *h* [he], *h* [het] és *kh* [khaf].) Ezeket nem soroljuk fel, de az alábbi szavakkal remélhetőleg nehézség nélkül azonosíthatók.

- avoda** | אַװדע | 'āvódā(h), 'ăbôdā (h), avodah | avoudo/avojdo (-aj-)
baal kore | באַל קורע | ba'al qoré', ba'al qôrē', baal kore | bal kojre (-aj-)
baal tefilla, baal tfila | באַל תפילה | ba'al tēfíllā(h), ba'al tēfíllā(h), baal tefillah; bal tfilo/tfile
bet-kneset | בית כנסת | bét kēneset, bêt kēneset, bet kneset | besz kneszsz
davenen (*jidis*) | דאווענען
haftara | הַפְּטָרָה | haftará(h), haṭṭārā(h), haftarah | haftoro
haggada, hagada | הַגְּדָה | haggádā(h), haggādā (h), haggadah | hagodo/hagode
hazzan (hazzan), hazan | חַזָּן | ḥazzán, ḥazzān, ḥazzan | hazn
hazzanut (h-), hazanut | חַזְנוּת | ḥazzánút, ḥazzānút, ḥazzanut | hazonusz/-nesz
hazzanut (h-) **ha-reges**, hazanut h.-r. | חַזְנוּת הַרְגֵּשׁ | ḥazzánút há-reġes, ḥazzānút há-reġes, ḥazzanut ha-regesh
kados | קָדוֹשׁ | qádōs, qādōš, kadosh | kodous/kodojs (-aj-)
maariv | מַעְרִיב | ma'ārív, ma'ārīḇ, maariv | majrev
mesorer | מְשׁוֹרֵר | mēsórér, mēšôrēr, meshorer | mesojrer (-aj-)
minha (h-) | מִנְּהָ | minhá(h), minhā(h), minhah | minho/-he
muszaf | מוּסָף | mûszáf, mûsāp, musaf | mûszaf/miszef
niggun (plur. -im), nigun (pl. -im) | נִגּוּן (נִגּוּנִים) | niggún (-ím), niggûn (-îm), niggun | nign
nuszah (h-) | נוּסָח | nússzáh, nússāh, nussah | nûsszah/niszeh
nuszah (h-) **askenaz** | נוּסָח אַשְׁכְּנָז | nússzáh 'askēnaz, nússāh 'aškēnaz, nussah ashkenaz
nuszah (nuszah) **szefarad**, n. szfarad | נוּסָח סְפָרַד | nússzáh szēfárad, nússāh sēpārad, nussah sefarad
peszah (peszah) | פֶּסַח | peszah, pesah, pesah | pejszeh
sabbat, sabat | שַׁבָּת | sabbát, šabbāt, shabbat | sabosz/-besz
saharit (saharit) | שַׁהֲרִית | saḥārīt, šaḥārīt, shaharit | saharisz (sahrisz)/sahresz
seliah (seliah) **cibbur**, sliah cibur | שְׁלִיַּח צִבּוּר | sēlīah cibbúr, šēlī(a)ḥ šibbûr, sheli-ah-zibbur
sul (*jidis*) | שׁוּל | súl, šûl, shul | sül/sil
teamim | תְּעִמִּים | tē'ámím, tē'āmîm, teamim
tefilla, tfila | תְּפִלָּה | tēfíllā(h), tēfíllā (h), tefillah | tfilo/tfile
zemirot, zmirot | זְמִירוֹת | zēmíróṭ, zēmîrôṭ, zemirot | zmiresh