

*De Harmonie der Sferen*  
en het ontstaan van de muzikale modi

door

Peter STRAUVEN

en

Jan M. F. VAN REETH

*opgedragen aan toondichter  
Janpieter Biesemans  
uit erkentelijkheid en vriendschap*

**Abstract**

The system of the eight modi for liturgical music has its roots in old Mesopotamian cosmology and Neo-Platonism, applied to the Biblical imaginary of *Genesis*. Thus the eight modi symbolised the seven planetary spheres of the cosmos and the corresponding degrees of paradise, indicating the itinerary by which the human soul is to attain its eternal, glorified destiny. In this contribution, we try to demonstrate that the eight modi originally were only a speculative theory, developed by Syrian Hellenistic philosophers and theologians, not by musicians. Only after completing a theoretical form, musicians were endeavoured to provide compositions according to the system of modality and to mould older compositions into the newly developed system. This process, resulting in different forms of modality, was achieved independently in Syria, the Byzantine world, and also in the West. Latin theoreticians e.g., although having only a partial knowledge of the original doctrine composed and adapted their chants to such a theoretical system.

DE MUZIEKTHEORIE EN DE ANTIEKE KOSMOLOGIE

In de Griekse filosofische traditie gaat Pythagoras door als de grondlegger van de muziekleer. Zij is vooral te lezen in (fragmenten van) het werk van Philolaos. Volgens een latere antieke traditie, zou Pythagoras op een dag een smid aan het werk hebben gehoord. Hij produceerde op zijn aambeeld klanken en Pythagoras kwam op het idee overeenkomstige getalwaarden te berekenen aan de hand van het gewicht van

het alaam.<sup>1</sup> Zo kwam hij voor een octaaf tot een verhouding van 2/1: ἡ διὰ πασῶν ἀρμονία. Zij omvat één reine kwint en één reine kwart, respectievelijk met 3/2 (of διὰ πέντε) en 4/3 (hetzij διὰ τετάρων) van een toon.<sup>2</sup> Pythagoras onderzocht vervolgens wat hij gevonden had vanuit de werktuigen van de smid, eveneens bij een gespannen snaar en vond ook hier dezelfde verhoudingen. Daarbij bevond hij dat wanneer hij de maatgetallen van de rechthoekige driehoek (de driehoek van de *tetraktys*) 3 en 4, projecteerde op de hypotenususa ervan (met als maat 5), men de stemming bekomt van een snaar.<sup>3</sup> Zo kon hij uit de maatgetallen van de *tetraktys* de muzikale intervallen afleiden.<sup>4</sup> Dit vormde voor hem de grondslag voor de harmonische natuur van heel de kosmos. Hij meende dezelfde verhoudingen immers ook terug te vinden in de afstanden tussen de planetenbanen, waarbij aan elk der zeven planeten één harmonie of toonafstand beantwoordde.<sup>5</sup> Hieruit kon men besluiten dat, door het beluisteren van muziek, men in feite de harmonieën hoort die de hele kosmos bepalen. Daarom geloofden de Pythagorici in de therapeutische werking van de muziek: zij brengt de ziel tot rust en brengt haar geestelijke activiteit in éénklank met de harmonie van de kosmos. Telkens men een harmonie beluistert, wordt de ziel afgestemd op de kosmische structuur die zij vertolkt.

We weten intussen dat het mooie verhaal over de smidse een verzinzel is: het loutere gewicht van metalen voorwerpen staat namelijk niet in perfecte verhouding tot de klanken die zij voortbrengen. Toch is er wellicht een kern van waarheid en heeft Pythagoras zijn muzikaleer wel degelijk afgeleid uit de afstanden op een snaar.<sup>6</sup>

In zijn bespreking van het pythagorisme merkt Aristoteles op dat volgens hun leer de getallen aan de basis liggen van alle zijnden,<sup>7</sup> waarbij deze getallen zich voordoen als muzikale harmonieën, die uit de kosmische structuur kunnen worden afgelezen: τὸν ὅλον οὐρανὸν

<sup>1</sup> Gaudentius, *Harm.* 11; Nicom. Ger., *Harm.* 1: 6; Jamblichus, *Vita Pyth.* 26.115; B. L. van der Waerden, Die Harmonielehre der Pythagoreer, *Hermes* 78, 1943, 170; E. Werner, The conflict between Hellenism and Judaism in the music of the Early Christian Church, *Hebrew Union College Annual* 20, 1947, 421 sq.

<sup>2</sup> Stobaeus 1: 188, uit Philolaos (= DK 44B6); L. Robin, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique* (L'Évolution de l'Humanité 13), Parijs, 1948<sup>2</sup> (1973) 74-75.

<sup>3</sup> E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig, 1919-1923<sup>6</sup> (1963) 1.1: 463.

<sup>4</sup> Jamblichus, *Vita Pyth.* 83 (= DK 58C4): Τετρακτὺς ὅπερ ἔστιν ἡ ἀρμονία.

<sup>5</sup> Plato, *Timaeus* 35b, J. Tricot, *Aristote, la Métaphysique*, Parijs, 1953<sup>3</sup> (1981) 1: 42.

<sup>6</sup> E. De Strycker, *Beknopte geschiedenis van de antieke filosofie*, Antwerpen 1980<sup>2</sup>, 27; Werner, *Conflict* 422; B. Münxelhaus, *Pythagoras musicus*, Bonn, 1976, 38-39.

<sup>7</sup> Zo ook Jamblichus, *Vita Pyth.* 162: ἀριθμῶ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν, cf. J. Hani, *Le symbolisme du Temple chrétien*, Parijs, 1983, 42.

ἁρμονία εἶναι καὶ ἀριθμόν.<sup>8</sup> Nu is het inderdaad opvallend dat het hele antieke wereldbeeld dat hiermee samenhangt: de geocentrische structuur met zeven concentrische planetenbanen en de achtste buitenste sfeer van de vaste sterren, maar ook de zeven dagen van de week, hetzij arbitrair is hetzij volgens de moderne wetenschap op niets blijkt te berusten, terwijl de klassieke muzikleer steeds is blijven gelden. Zou men hieruit kunnen besluiten, dat de muziek een bepalende invloed heeft gehad op het ontstaan en de ontwikkeling van de antieke wetenschap en van de filosofie? Dat is alvast wat de tekst van de Stagiriet lijkt te suggereren. Zelfs nog duidelijker is terzake Strabo: “daarom was de filosofie voor Plato<sup>9</sup> en reeds vóór hem voor de Pythagorici muziek, omdat zij beweren dat de kosmos volgens een harmonische structuur is gebouwd, in de overtuiging dat elke muziek het werk is van de goden.”<sup>10</sup>

Als de antieke muzikleer inderdaad zo beslissend is geweest voor de ontwikkeling van het denken en voor het ontstaan van de wetenschap, dan kan het lonend zijn, even dieper in te gaan op dit vaak veronachtzaamde domein. De stelling die we zullen adstrueren – voortgekomen uit vele gesprekken tussen beide auteurs – zal daarbij zijn, dat kernstukken van de Griekse filosofische kosmologie vanuit de muziek zijn afgeleid. Dit was echter in de eerste plaats niet het werk van musici, maar wel van filosofen, ook al hadden zij noties van muziektheorie. Pas wanneer deze leer godsdienstig van belang zal worden – in het christendom – zal men trachten composities in het modale schema in te passen.

#### DE HARMONIE DER SFEREN EN DE ‘KOSMISCHE SYMPATHIE’

Is de leer van de zeven intervallen van de toonladder pythagorisch, dan werd de klassieke leer pas uitgewerkt in de hellenistische periode en meer bepaald in de stoïcijnse filosofie, onder de vorm van de *harmonie der sferen*,<sup>11</sup> waarbij elke hemelsfeer en elke graad van het paradijs samengaat met een muzikale harmonie.

<sup>8</sup> Aristot., *Met.* A: 5, 986a, W. D. Ross, *Aristotle's Metaphysics*, Oxford, 1924 (1988), 1: 145; Zeller, *Philosophie der Griechen*, 463 n. 1; Tricot, *Aristote, la Métaphisique* 1: 42 n. 2.

<sup>9</sup> Strabo denkt hier wellicht aan Plato, *Phaedo* 61a3: “... dat de filosofie de hoogste vorm is van muzikleer” – ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς.

<sup>10</sup> Strabo 10: 3.10, 468: διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ’ ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες, cf. Zeller, *Philosophie der Griechen*, 463 n. 1.

<sup>11</sup> Voor de pythagorische oervorm van deze leer vergelijk men Aristoteles, *De Caelo* 2:9, 290b12-13 (= DK 58B35), Ross, *Aristotle's Metaphysics* 1: 145.

De *locus classicus* over de klassieke *Harmonie der Sferen* is de beroemde *Droom van Scipio* aan het einde van het werk dat Cicero schreef over de ideale staat, de *Republiek*.<sup>12</sup> Cicero incorporeert de oude Pythagorese muziekleer die de intervallen van de toonladder afleidde uit de *tetraktys* – de perfecte getallenrij  $1+2+3+4 = 10$  – met het platonische en stoïcijns wereldbeeld. Volgens Cicero bestaat de kosmos uit negen kringen of sferen, “waarvan één, de hemelse of buitenste, alle andere omvat. De hoogste God zelf (*summus ipse deus*) is het die de andere omvat en bijeenhoudt”. In die kosmos brengt de beweging van de sferen een harmonische muziek voort in zeven tonen, als was hij een reusachtige zevensnarige citer. Omdat de toonhoogte van dit geluid zo overweldigend is, zijn de menselijke oren er doof voor geworden en horen we deze muziek niet meer:

Toen vroeg ik: “Wat is dat? Wat is die luide en lieflijke klank die mijn oren vervult?” Hij antwoordde: “De verbinding van ongelijke intervallen, die nochtans in een rationele verhouding staan tot elkaar, brengen door de druk en de beweging van de sferen deze <klanken> voort; de hoge tonen worden door lage getemperd, zodat op evenwichtige wijze gevarieerde akkoorden ontstaan. Een zo grootse beweging kan onmogelijk in stilte geschieden. Daarom klinkt de uiterste sfeer aan de éne zijde van nature als laag en deze aan de andere zijde als hoog. Zo beweegt de hoogste, sterrendragende hemelbaan die het snelste van al rondraait, met een hoog en schrill geluid; de onderste daarentegen, die van de Maan, met het laagste. Want de Aarde, de negende, blijft onbeweeglijk, steeds op haar vaste plaats in het midden van het heelal. Die acht banen echter, waarvan er twee zich met eenzelfde kracht voortbewegen, brengen zeven in hoogte verschillende tonen voort. Zeven is trouwens een sleutelgetal voor vele belangrijke kwesties. Begaafde kunstenaars hebben dit met snaren en zangen nagebootst en hebben zo de weg geopend om naar deze hemelse plaats terug te kunnen keren, voor zichzelf en voor alle andere verlichte geesten die hun menselijk leven wijden aan de studie van het goddelijke.”

Deze voorstelling van de hemelse sferen en de leer over de kosmische sympathie die ermee samenhangt, werd vervolgens verder uitgewerkt door de neo-platonische filosoof Plotinus, een Egyptenaar uit de Alexandrijnse school die in de 3<sup>de</sup> eeuw n.Chr. wijsbegeerte doceerde te Rome. In zijn opvatting van de kosmische sympathie oefenen “de omwentelingen van de hemel niet alleen op zichzelf invloed uit door

<sup>12</sup> Mozart heeft dit *Somnium Scipionis* in 1772 getoonzet als de serenata *Il sogno di Scipione* (KV126), bewerkt volgens een libretto van Pietro Metastasio.

de hemellichamen in hun respectievelijke standen te brengen, maar zij bepalen ook de dingen op aarde op determinerende wijze, en niet alleen de lichamen, maar ook de toestanden van de ziel". Voor een deel zijn deze invloeden kunstmatig, zoals deze die de kunsten en meer bepaald de muziek teweeg brengen "die de mensen beter of slechter maakt."<sup>13</sup> "De kosmos is immers één levend wezen, dat alle levende wezens die daarbinnen leven omvat. Hij heeft één ziel, die zich tot alle delen ervan uitstrekt."<sup>14</sup> "Dit universum is dus één geheel dat sympathisch op zichzelf betrokken is, zoals één enkel levend wezen (...); ondanks de interval en ook al zijn de onderlinge afstanden onlijdelijk, toch zijn er onderlinge invloeden vanwege verder gelegen delen (...). Maar voor zover het universum één is, ook al bestaat het uit vele wezens, toch blijft elk deel door het geheel behouden."<sup>15</sup> Zo "harmonieert het [heleal] geheel met zichzelf" – het is *συμπαθὲς αὐτὸ ἑαυτῷ* – waarbij "alle delen van dat levend wezen als in een reidans zich volgens vaste getalsverhoudingen voortbewegen."<sup>16</sup> Daarbij verklaarde Plotinus – en wellicht reeds Posidonius – de kosmische krachten die elkaar harmonisch in evenwicht houden onder meer door zich te beroepen op de presocratische filosoof Empedocles en diens leer over de spanning tussen *φιλία* en *νεῖκος*, tussen *Liefde* en *Twist*. Daarom kan een gebed een dwingende uitwerking hebben, wanneer het in éénklank is met de harmonie van het universum, zodat het gebed een magische dimensie krijgt. Bezweringsformules ontleen hun kracht aan de melodie waarmee zij worden uitgesproken. Zij kunnen de irrationele ziel (ἡ ἄλλολογος ψυχὴ) in vervoering brengen,<sup>17</sup> maar in dat geval brengen zij ons niet nader tot de ware wijsheid (οὐ θαυμάζεται), omdat deze enkel door filosofie kan worden bereikt. Pas wanneer de muziek *sympathisch* in éénklank is met de harmonie der sferen en deze sferen laat klinken "als waren zij één enkele snaar" (ὥσπερ ἓν μιᾷ νευρᾷ τεταμένη), kan zij tegelijk wat onder- en wat bovenmaans is, meeslepen in één en dezelfde harmonie (τῷ ὑπὸ μιᾷ ἡρμόσθαι ἀρμονία).<sup>18</sup>

Zo blijken er twee soorten muziek te bestaan: één die in éénklank is met de kosmische structuur en die in het ondermaanse, hier op aarde,

<sup>13</sup> Plot., *Enneaden* 4: 4.31.

<sup>14</sup> Plot., *Enneaden* 4: 4.32: *ἕκαστον ἐν πάντα τὰ ζῷα τὰ ἐντὸς αὐτοῦ περιέχον τόδε τὸ πᾶν εἶναι, ψυχὴν μίαν ἔχον εἰς πάντα αὐτοῦ μέρος.*

<sup>15</sup> Plot., *Enneaden* 4: 4.32.

<sup>16</sup> Plot., *Enneaden* 4: 4.35.

<sup>17</sup> Plot., *Enneaden* 4: 4.40.

<sup>18</sup> Plot., *Enneaden* 4: 4.41, cf. Werner, *Conflict*, 456.

de harmonie der hemelse sferen laat horen, en één die demonisch is en die geen deel uitmaakt van de harmonie der hemelse sferen. De ene heeft een weldoende werking en voert de ziel naar de ware wijsheid van de filosofie, de andere corrumpeert de menselijke ziel, laat hem ten prooi aan wilde driften en voert hem naar zijn ondergang. Met andere woorden: er is apollinische en dionysische muziek. De ene is geestelijk doordat zij in éénklank is met de kosmische structuur zodat zij in het ondermaanse, hier op aarde, de harmonie der hemelse sferen laat horen; de andere is demonisch en doorbreekt die harmonie der sferen. De éne heeft een weldoende werking en voert de ziel tot de ware wijsheid van de filosofie; de andere corrumpeert de menselijke geest, laat hem ten prooi aan wilde driften en voert hem naar zijn ondergang. Dit is een gedachte die Plotinus in laatste instantie aan zijn grote meester Plato heeft ontleend. Plato geloofde dat men "Apollo en de apollinische instrumenten moet verkiezen boven Marsyas en diens instrumenten",<sup>19</sup> alsook "de harmonieën die de klanken en nuances weergeven die passen bij al wie standvastig en onbewogen zijn lot draagt".<sup>20</sup> De functie van de muziek is immers "de toehoorders en al wie zoekende is naar de heilige mysteriën te boeien door haar goddelijk karakter" (*Symposium* 215c). Ontsluit de apollinische muziek voor de mens de rationaliteit van zijn hogere geestelijke bestemming, dan speelt de dionysische in op de lusten en irrationele driften en brengt zij de mens af van zijn geestelijke verheffing. Daarom bant Plato de dionysische muziek uit zijn ideale staat. Het soms wat verzuurde purisme en de ascetische houding van sommige kerkvaders blijkt daarmee in laatste instantie op Plato terug te gaan. Dat is duidelijk het geval voor de H. Augustinus.

Augustinus heeft het filosofisch inzicht van Plotinus gekerstend, ook al heeft hij duidelijk met het thema geworsteld: van de oorspronkelijk geplande 12 boeken over muziek, schreef hij er met moeite 6. De geleerde Griekse kerkvader Clemens van Alexandrië had al verkondigd dat ware liturgische muziek in éénklank moet zijn met de *συμφωνία* van God – waarbij hij alle 'chromatische' (*χρωματικαί*) muziek uit den boze achtte<sup>21</sup>; in zijn spoor stelde Augustinus dat de enige deugd-

<sup>19</sup> Plato, *Resp.* 3: 399e.

<sup>20</sup> Plato, *Resp.* 3: 399a.

<sup>21</sup> Clem. Alex., *Paed.* 2: 4, 44; 4: 43; Th. Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique* (Études d'histoire et de philosophie religieuses, Univ. Strasbourg, 25), Parijs, 1931, 89 sq., 124; Werner, *Conflict*, 420; F. Bösen, *Musikinstrumente. Lexikon für Theologie und Kirche* 7, Freiburg, 1962, 702; R. Mortley, *Connaissance religieuse et herméneutique chez Clément d'Alexandrie*, Leiden, 1973, 206; J. Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 25) Münster, 1973<sup>2</sup>, 67.

zame muziek degene is die zich conformeert aan de harmonische muziek der engelen en die als zodanig door de goddelijke 'economie' voor het heil van de mensen is ingesteld. De satanische muziek die de menselijke ziel in het verderf stort en die de harmonie doorbreekt die uit de filosofische analyse van het heelal naar voor komt, is louter ontsproten aan menselijke *technè*.<sup>22</sup> Zij komt voort uit de redeloze nabootsing<sup>23</sup> van virtuoze musici, waarvan men uit ervaring weet dat zij bevalige klanken produceren die de lagere lusten en regionen van de ziel in beroering brengen.<sup>24</sup> Deze verwerpelijke muziek is tegengesteld aan de mystieke stem van de hemelreien, die de cherubijnen laten opklinken rond Gods troon.<sup>25</sup> De aardse liturgie is immers een afspiegeling van de hemelse. Zij bevat de enige ware muziek die zich richt tot het intellect.<sup>26</sup> Haar tonen en haar *modi* zijn de enige die thuishoren in de liturgie. Zoveel als er hemelse sferen zijn die, volgens het latere middeleeuwse wereldbeeld, door engelen worden bewogen, zoveel harmonieën zijn er, zoveel *modi* die geschikt zijn om tijdens de eredienst ten gehore te worden gebracht. De eeuwige en volmaakte getallen die uitdrukking geven aan, en emaneren uit, het (plotiniaanse!) goddelijke Éne worden in de muziek verklankt. Alleen muziek die geschreven is in die *modi* die de goddelijke orde weerspiegelen en die desnoods door bijpassende instrumenten wordt begeleid, kan daarom kerkelijke muziek zijn; alle andere richt zich tot de irrationele ziel en is derhalve diabolisch.

Vertrekkend vanuit Plotinus heeft Augustinus aldus voor het Latijnse Westen een filosofie over de muziek uitgewerkt, die de hele middeleeuwen<sup>27</sup> en ook daarna in de Kerk zou blijven gelden. Behalve op neo-platonische filosofie, steunde de kerkvader echter ook op een bestaande christelijke traditie. Deze gaat terug op de vroegchristelijke liturgische praktijk van vooral Antiochië en Jeruzalem en was Bijbels gefundeerd; zij heeft nochtans ook vóórchristelijke, Syrische antecedenten, die samenhangen met het Mesopotamische wereldbeeld. Overigens had datzelfde Mesopotamische wereldbeeld in een ver en niet meer te achterhalen verleden eveneens het prille Griekse denken beïnvloed en met name de leer van Pythagoras. Daarom moeten we nu op deze oude Oosterse antecedenten nader ingaan.

<sup>22</sup> Het is deze die volgens het boek *Genesis*, Jubal en de zijnen hadden uitgevonden (waarover verder).

<sup>23</sup> D. i. de *imitatio* – Augustinus, *De musica* 1: 4.6.

<sup>24</sup> Augustinus, *De musica* 1: 4-6; Gérold, *Pères de l'Église*, 98 sq.

<sup>25</sup> Zie Johannes Chrysostomus, *Hom. 21 ad. pop. Antioch.*; Gérold, *Pères de l'Église*, 96.

<sup>26</sup> *Omnem scientiam intelligentia contineri <...> Et musica igitur ibi est* – Augustinus, *De musica* 1: 6.11).

<sup>27</sup> M. M. Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Parijs, 1977, 244.

## DE SYRISCHE VOORSTELLING VAN HET PARADIJS EN DE 'BERG VAN DE WERELD'

Inderdaad heeft deze Mesopotamische kosmologie zeer diepe wortels, teruggaand tot de prehistorie. Volgens recente geologische onderzoeken, daalde de zeespiegel ongeveer 7000 jaar geleden héél langzaam nabij de Perzische Golf. Dit op het eerste gezicht onbeduidende fenomeen kreeg ontzettende gevolgen. In de loop van ongeveer 2000 jaar verrees vruchtbaar slib in het immense mondinggebied van Tigris en Eufraat, die in de mythe beschreven staan als *de zoete oerwateren van Apsī* en die golden als *de plaats van de lotsbestemming*, d.w.z. waarin de schepping en de geschiedenis tot stand komt. Behalve van water, is het een rijk van leem – de stof waaruit luidens het oeroude Mesopotamische (én Bijbelse) scheppingsverhaal ook de mens geschapen werd. Volgens de mythe groeide uit de moerassen een terp: de glooiing van 'Ubayd nabij Ur, waar de Mesopotamische wereld is ontstaan. Zo ontlook rond deze oerheuvel één van de mooiste en rijkste landouwen der aarde: het Bijbelse land van Eden, het Aards Paradijs.<sup>28</sup> Alles groeit er haast vanzelf in een heerlijke verscheidenheid en de mens gaf er namen aan planten en dieren en omvormde zo de natuur tot een allereerste cultuur.

De oerheuvel die uit het water opdook, bekleedde een centrale plek in het Mesopotamische wereldbeeld. In de loop van de eeuwen der Babylonische, Syrische traditie, groeide hij uit tot een symbool van de wereld, tot een kosmische berg, op de top waarvan het paradijs zich bevindt, net onder de goddelijke Heerlijkheid. Daar vertoefde Adam nabij de levensboom, die op talloze Babylonische rolzegels staat afgebeeld als een soort palmboom of den en die het zicht op het goddelijke verblijft verhult.<sup>29</sup> Tot Adam verviel in ongehoorzaamheid en verdreven werd uit zijn heerlijke gaard. Steeds verder moesten hij en zijn nageslacht afdalen van de flank van de paradijselijke berg, tot zij uiteindelijk aan de voet ervan belandden.

<sup>28</sup> We kennen dit gebied uit beschrijvingen in de oudste Babylonische literatuur, maar ook uit het Bijbelse scheppingsverhaal. Abraham, de aartsvader der joden, is ervan afkomstig, van 'Ur der Chaldeeën', vanwaar hij vertrok, het Tweestromenland volgend, over Harrān, naar het Beloofde Land.

<sup>29</sup> Dit is de *Lotus van de Eindgrens* van de Koran (S 53: 14) en van de islamitische mystieke traditie, cf. A. Rippin, *Sidrat al-muntahā*: EI<sup>2</sup> 9 (1996), 550 en J. M. F. Van Reeth, *La barque de l'Imam aš-Šāfi'ī*, in U. Vermeulen & D. De Smet (edd.), *Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras II* (OLA) Leuven, 1998, 258.



Dit verhaal wordt omstandig uitgewerkt in de bekende christelijke, Syrische legende van de *Grot der Schatten* (*Mô'arat Gazzê*), apocrief aan de H. Efreem toegeschreven. In haar huidige vorm dateert deze tekst uit de 6<sup>de</sup> eeuw,<sup>30</sup> maar hij gaat terug op eeuwenoude Babylonische overleveringen. Zij beschrijft een spelonk halverwege de berg van het paradijs, waarin het lichaam van Adam werd bijgezet, samen met de schatten die hij uit het paradijs had meegenomen. Het zijn deze relieken die door de Wijzen uit het Oosten aan het Jezuskind werden aangeboden en het is op de top van deze berg – zinnebeeldig versmolten met de berg Golgotha – dat Jezus zal sterven, bovenop het graf van Adam, waarvan hij na zijn kruisdood de poorten breekt, zoals op ontelbare iconen, fresco's en mozaïeken wordt afgebeeld.

Overeenkomstig het Babylonische wereldbeeld vertoont de berg met de Grot der Schatten zeven graden of paradijzen. Telkens de nakomelingen van Adam zonden bedreven – zoals de eerste moordenaar Kaïn, die de akkerbouw boven het herderschap verkoos en zijn boosaardig nageslacht, de Kaïnieten – moesten zij een graad afdalen tot zij uiteindelijk in de vlakke gingen leven, ver van God verwijderd. Daar werden zij “werkluï van de zonde” (*'ûmânê dohtîâ*) en hun nomadische levenswijze zette hen tot ontucht aan. Deze verdorvenheid brachten zij vervolgens ook in muziek tot uiting. Zo werd Jubal “de stamvader van allen die op de citer en de fluit spelen” (*Gen. 4: 21*). Samen met Tubal-Kaïn ontwierp hij de eerste snaarinstrumenten, doedelzakken, cimbalen en tamboerijnen, waarin demonen (*sîdê*) gingen huizen die opleefden van zodra zij erop speelden.<sup>31</sup> Ten eerste lieten de zonen van Kaïn ermee “rust dalen over de duivelen” (*mamlek nâyâhâ lôsîdê*).<sup>32</sup> Vervolgens bekoorde Jubal volgens het *Genesis*-commentaar van de H. Efreem, de vrouwen van Lamech met de zoete klanken van zijn lier en zo werden ook de zonen van Seth, die nog niet in een uiterste graad van zonde vervallen waren en die aan de onderkant van het paradijs waren blijven leven, verlost tot een losbandig leven. Aangetrokken door de

<sup>30</sup> A. Baumstark, *Geschichte der syrischen Literatur*, Bonn, 1922, 95 sq. en J. M. F. Van Reeth, Caliph al-Ma'mûn and the Treasure of the Pyramids, *Orientalia Lovaniensia Periodica* 25, 1994, 227.

<sup>31</sup> Deze bemerking staat slechts in een deel der traditie (de 'oosterse' van Su-min Ri), C. Bezold, *Die Schatzhöhle*, Leipzig, 1883-1888 (Amsterdam, 1981) 15/60; Su-Min Ri, *La Caverne des Trésors: les deux recensions syriaques* (CSCO, Scriptorum Syri 207-208) Leuven, 1987, 84 sq.; J. Cohen, Jubal in the Middle Ages, *Studies of the Jewish Music Research Center* 3, 1974, 83-99; A. Shiloah, The 'Ud and the origin of music, in: *Studia orientalia memoriae D.H. Baneth dedicata*, Jeruzalem, 1979, 396, 398. Ook Philo, *De post. Caini* 103-111, denkt reeds enigermate in deze richting, cf. Gérold, *Pères de l'Église*, 60-61.

<sup>32</sup> Bezold, *o.c.*, 14/60; Su-Min Ri, *o.c.*, 87.

muziek, daalden zij af naar de vlakte rond het paradijs, die met de ultieme muzikale modus overeenstemt en die van dan af een oord werd van wufte dansen en satanisch gefluit.<sup>33</sup>

Deze oude Mesopotamische kosmologie en de erbij horende muziek-leer, volgens dewelke bij elke hemelsfeer en bij elke graad van het paradijs een muzikale toon hoorde, kwam in de hellenistische en Romeinse tijd in aanraking met de Griekse filosofische traditie die we hoger hebben besproken en meer bepaald met de stoïcijnse leer over de *kosmische sympathie*, die stelt dat alle dingen des werlds op elkaar zijn betrokken en afgestemd. Hierbij mogen we niet vergeten dat één van de grondleggers van deze leer, Posidonius van Apamea uit de 1<sup>ste</sup> eeuw v. Chr. die een enorme invloed onder meer op Cicero uitoefende, zelf van Syrische origine was. Van zijn voorstelling van de kosmos als een *organon* maakt de muziek haast vanzelfsprekend integraal deel uit.

Zo kon de filosofische leer van de stoïcijnse harmonie der sferen in Syrië verbonden worden met de Babylonische paradijsvoorstelling. De kringen van de aardse Hof van Eden en van de graden van de Syrische kosmische berg, worden weerspiegeld in de zeven sferen der planetenbanen en tenslotte in de zeven paradijselijke tuinen van het hemelse Jeruzalem, in de volmaakte, archetypische Tempel rond Gods troon.<sup>34</sup> Daaraan beantwoorden volgens de H. Efreem de zeven generaties die afstammen van Kaïn. Na elke zonde waren zij één trap van dat paradijs afgedaald. Tenslotte viel ook de omheiningsswal<sup>35</sup> die het paradijs beschermend omgeeft en die een soort achtste sfeer vormde rond de berg.<sup>36</sup> De hemelse verblijfplaats van God aan het firmament, de bovenaardse volmaaktheid van de zeven astrale sferen en de wereldse paradijselijke toestand hebben eenzelfde model, dat beantwoordt aan de wetmatigheid van de kosmische, muzikale harmonie, die vervolgens liturgisch wordt vertaald: "le chant du cœur, telle l'harmonie des sphères, devient un poème des pierres vivantes"<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Bezold, *o.c.*, 14 sq./62 sq.; Su-Min Ri, *o.c.*, 91-93; vgl. over dit alles J. M. F. Van Reeth, *Les démons qui enchantent les instruments de musique. Les sources syriennes des huit modes grégoriens*, in: R. Gyselen (ed.), *Res Orientales XIII, Démons et merveilles d'Orient*, Bures-sur-Yvettes, 2001, 180.

<sup>34</sup> Hani, *Symbolisme du Temple chrétien*, 27, 33.

<sup>35</sup> Efreem, *In Gen.* IV § 3 = p. 54 – Tonneau; *meṣ'āytā*, "omheiningsswal" is een tekstcorrectie, voorgesteld door T. Jansma, *Beiträge zur Berichtigung einzelner Stellen in Ephraems Genesiskommentar*, *Oriens Christianus* 56, 1972, 64 (in de HSS: *mēsa'ā*).

<sup>36</sup> I. Ortiz de Urbina, *Le Paradis eschatologique d'après Saint Ephrem*, *Orientalia Christiana Periodica* XXI, 1955, 467.

<sup>37</sup> M.-M. Davy, *Initiation à la symbolique romane (XII<sup>e</sup> siècle)*, Parijs, 1974<sup>2</sup> (1997) 189.

## HET ONTSTAAN VAN DE MODI IN HELLENISTISCH SYRIË

Alles wijst er dus op, dat we de oorsprong van de zeven of acht *modi* van de kerkelijke muziek in het christelijke oude Syrië moeten zoeken.<sup>38</sup> Hoe dat precies in zijn werk is gegaan, is moeilijk na te gaan, omdat in Syrische liturgische zangboeken de muziek niet, of althans niet precies met een vorm van notenschrift genoteerd staat. Daarom moet men vaak zijn toevlucht nemen tot het vergelijken van mondeling overgeleverde melodieën met oude noteringen in parallelle tradities zoals de Byzantijnse. Alleszins schrijft de Byzantijnse traditie haar *Boek van de acht Modi* – de beroemde *Oktoèchos*, zo genoemd naar de ὀκτώ ἤχοι, de “acht tonen” – toe aan Johannes Damascenus, die zoals zijn naam doet vermoeden, van Syrische origine was.

In Syrië lijkt er nochtans een zekere aarzeling te hebben bestaan tussen een systeem met zeven en één met acht *modi*. Vooral met betrekking tot de Goede Week en de Paastijd lijkt dat het geval.<sup>39</sup> Het eerste systeem met zeven *modi* lijkt het oudste te zijn. We vragen ons daarbij af of de achtste *modus* misschien niet paste bij deze tijd van het kerkelijk jaar. Anderzijds lijkt het zo te zijn dat het volledige corpus waarin de integrale verzameling van gezangen in alle *modi* voorkomen, pas geleidelijk is tot stand gekomen. Zo werd de achtste *modus* misschien ook toegevoegd vanuit een soort “Systemzwang” – om het geheel op perfecte wijze af te ronden.

Een nauwkeurig onderzoek van vele handschriften heeft bovendien aangetoond, dat het gebruik van de *modi* typisch is voor de west-Syrische wereld en zulks zowel bij de monofysitische Syrisch-orthodoxen, als bij Chalcedonianen. Daarbij lijken de eerste Melkitische *oktoèchoi* één tot twee eeuwen ouder te zijn dan de Jacobitische der monofysieten. De oudste handschriften waarin *modi* betuigd zijn, komen uit de omgeving van Antiochië en ook uit Palestina. De vroegste dateren uit de 6<sup>de</sup>/8<sup>ste</sup> eeuw, maar het systematisch gebruik van de *modi* breekt pas echt door in de 9<sup>de</sup>. De taal waarin de liederen gesteld zijn doet er daarbij nauwelijks toe: blijkbaar werden hymnen en andere liturgische gezangen over en weer vertaald van Grieks naar Syrisch en omgekeerd, hoewel het Grieks toch meestal primeert.

<sup>38</sup> Vgl. reeds Werner, *Conflict*, 465 (met verwijzing naar oudere literatuur).

<sup>39</sup> A. Cody, *The early history of the octoechos in Syria*, in: N.G. Garsoïan, Th. F. Mathews, R.W. Thomson (edd.), *East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, 1982, 93.

In het noorden van Syrië werden *mêmrê* vertaald en omgedoopt tot Griekse *kontakia*, terwijl in Palestina Griekse antifonen van Severus en diens school woord voor woord in het Syrisch werden omgezet met behoud van het aantal lettergrepen. De liturgische poëzie van Severus (de vader van de monofysitische kerk van Antiochië die geleefd heeft aan het einde van de 5<sup>de</sup> en in het begin van de 6<sup>de</sup> eeuw) zal het kernstuk worden van de Syrische *oktoèchos*, in de vorm die Jacob van Edessa er twee eeuwen later aan heeft gegeven.

Weliswaar bieden oosterse bronnen, vergeleken met de westerse, zeer weinig muzikaal materiaal. Ze bevatten echter veel tekstuele en liturgische informatie en gaan verder terug in de tijd. De liturgische zang in de oosterse christelijke liturgie is derhalve – zij het dan nagenoeg zonder muzieknotatie – in haar oudste stadia veel beter beschreven dan de westerse.

Het hoeft ook niet te verwonderen dat de oudste bronnen gerelateerd aan christelijke muziek afkomstig zijn uit het christelijke centrum van de wereld: Jeruzalem, “the central tradition in early Christian music”.<sup>40</sup> Al zeer vroeg, vanaf de 4<sup>de</sup>-5<sup>de</sup> eeuw, vinden we in homilieën van bisschoppen of in reisverslagen van pelgrims indirecte getuigenissen over de liturgische muziekbeoefening in de *Hagiopolis*. Een iets latere bron is een Grieks lectionarium uit de vroege 5<sup>de</sup> eeuw, bekend uit een Armeense vertaling<sup>41</sup>. Dit is de vroegste cyclus uit de gehele christelijke wereld van bijbellezingen voor het hele jaar, met bovendien een volledige cyclus alleluia's en responsoriale psalmen.<sup>42</sup> Hierin is echter louter tekst opgenomen (al dan niet bedoeld om gezongen te worden), zonder dat er verdere verwijzingen naar muziek te bespeuren zijn. Toch is dit bronnenmateriaal ouder dan westerse analoge handschriften.

Omdat men slechts over dergelijke tekstboeken beschikte en aangaande de zang alleen maar over een paar indirecte gegevens vanuit homilieën, bijbellezingen, liturgische kalenders en dergelijke meer, behield het onderzoek naar de muziek uit de vroegste periode heel lang een in hoge mate speculatief karakter. Dit kon pas vrij recent eniger-

<sup>40</sup> O. Strunk, *Essays on Music in the Byzantine World*, New York, 1977, 39.

<sup>41</sup> A. Renoux (ed.), *Le Codex arménien Jérusalem 121*, 2 dln., (Patrologia Orientalis 35/1 36/2), Turnhout, 1969-71.

<sup>42</sup> P. Jeffery, *The Earliest Christian Chant*, 10. Ter vergelijking: Het oudste compendium van vooral gebedsformules is het *Sacramentarium Leonianum*, uit het eerste kwart van de 7<sup>de</sup> eeuw. Wel bezitten we uit de late 4<sup>de</sup> eeuw een aantal *regulae* – monastieke regels – waarin de *cursus* – de verdeling van de Psalmen over de week – is opgenomen.

mate doorbroken worden, door het openbaar worden van nieuw Georgisch bronnenmateriaal.<sup>43</sup> De Georgische liturgie (eerst monofysisch, vanaf circa 610 chalcedoniaans) was nauw verbonden met deze van Jeruzalem: Georgische monniken leefden in kloosters in de omgeving van Jeruzalem en bewaarden zo, in vertaling, wat in andere tradities verloren ging. Samen met vele andere getuigenissen i.v.m. de vroegste christelijke tradities, bevat de Georgische overlevering de oudst bewaarde muzikale bronnen van christelijke muziek. Inderdaad omvat de oudste redactie van dit corpus in het Georgisch zeven verschillende handschriften, die mogelijk al uit de 6<sup>de</sup>, maar minstens uit de 7<sup>de</sup> eeuw dateren. Daarmee is het de vroegste getuige van een volledig bewaard liturgisch-muzikaal repertoire en tegelijk de eerste bron waarin het gebruik van modi geattesteerd is. Aangezien het een vertaling betreft van een Grieks origineel, bevestigt het de herkomst van de *oktoèchos* uit een Levantijnse, Grieks-melkitische context.<sup>44</sup>

Concreet gaat het om een *tropologion*,<sup>45</sup> een zangboek bedoeld als aanvulling op het oudere, in Armeense kopie bewaarde lectionarium.<sup>46</sup> Dit *tropologion* bevat de volledige gezangen van de volledige Propriumcyclus van zowel Mis als Officie, waarnaar in het lectionarium slechts met tekstincipits verwezen werd. Bovendien zijn er verschillende bijkomende gezangen in het *tropologion* opgenomen die niet in het lectionarium vermeld zijn. Bij elk van de gezangen vinden we bovendien een letteraanduiding die verwijst naar de bedoelde modus. Zo blijken deze handschriften de vroegst betuigde referenties naar de modaliteit van de *oktoèchoi* te bevatten. Door deze bronnen te betrekken in het onderzoek naar de totstandkoming van het westerse moda-

<sup>43</sup> De meeste bronnen over liturgie in Jeruzalem zijn zelden uit Jeruzalem zelf afkomstig, en zelden in de originele taal – het Grieks – overgeleverd. (Een belangrijke uitzondering, een handschrift in Jeruzalem zelf ontstaan en in het Grieks overgeleverd, is een *typikon* uit 1122, van opbouw te vergelijken met een westers *ordinale*). Jerusalem, Bibliotheek van het Grieks-Orthodox Patriarchaat, Hagios Staros Ms. 43, uitgave in Τυπικὸν τῆς ἐν Ἱεροσολύμοις Ἐκκλησίας, in Ἀθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (ed.), *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας*, Brussel, 1963 (gecit. P. Jeffery, *Lost Chant*, 6 n. 16).

<sup>44</sup> P. Jeffery, *The Earliest Oktoechoi: The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering*, in: P. Jeffery (ed.): *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy*, Woodbridge, 2001, 147-209. Id., *The Earliest Christian Chant Repertory Recovered: The Georgian Witnesses to Jerusalem Chant*, *Journal of the American Musicological Society*, 47, 1994, 1-38.

<sup>45</sup> E. Métréveli, C. Tchankieva en L. Khevsuriani (edd.), *Ujvelesi Iadgari*, Tbilisi, 1980; id., *Le plus ancien tropologion géorgien, Bedi kartlisa*, 39, 1981, 54-92.

<sup>46</sup> zie n. 44.

le systeem hebben we een aanwijzing te meer voor de stelling, dat de oorsprong en de filosofische achtergrond ervan niet zozeer in de Griekse antieke theorie, dan wel in de Syrisch-hellenistische traditie moet worden gezocht.

Opvallend is daarbij – en verrassend resultaat van ons gezamenlijk onderzoek – dat de Syrische *oktoèchos* net zo min als de Byzantijnse en westerse toepassingen ervan (waarover zodadelijk), uit de muzikale traditie voortkomen; telkens weer werden bestaande gezangen secundair ingepast in een vanuit de filosofie afkomstig schema.

De Syrische Griekse gezangen zijn weliswaar ouder dan deze uit Constantinopel. De oudste melodieën zijn bijna steeds afkomstig uit het eeuwenoude Syrische muzikale erfgoed en vertonen soms sterke overeenkomsten met Syro-babylonische synagogale hymnen (en vervolgens ook met latere islamitische gezangen die ervan dan eveneens de erfgenamen zijn). Op die Syrische oorsprong, in verband met de oude paradijsvoorstelling, wijzen ook nog de benamingen *Bêt Gazzâ*, “Schattenhuis” en *Pardaysâ*, “Paradijs” voor het Jacobitische feestbrevier, waarbij eveneens de melodieaanduiding “in de toon van het Paradijs” aansluit.<sup>47</sup>

Maar de primaire verbanden met de West-Syrische, chalcedoniaans-melkitische wereld, waarbij ook de Georgische traditie aansluit, waar de oudste handschriften met *modi*-aanduiding vandaan komen, wijzen erop dat de oorsprong in een Grieks milieu in Antiochië en Jeruzalem moet worden gezocht. Zijn de melodieën heel vaak Syrisch, dan is het systeem van de acht *modi* niet van Syrische, maar wel van Griekse origine, vanuit de hellenistische cultuur in Syrië. Het systeem van de acht *modi* moet daarom een artificieel en geleerd ontwerp zijn, geconcipeerd door Griekse theologen, die gevormd waren in de filosofenschool van Antiochië.<sup>48</sup> Zij hebben oude Syrische muziek gesystematiseerd en ingedeeld in een soort *kanon*: gezangen die niet thuishoren in deze kanon achtten zij ongeschikt voor liturgisch gebruik en hebben zij naar de profane sfeer gebannen. Omgekeerd hebben zij het corpus gezangen aangevuld met nieuwe composities, wanneer deze in de psalteria voor een bepaalde *modus* ontbraken. Dat het ideële *concept* echter wel degelijk Grieks is, weliswaar opgevuld met een Syrische muzikale *inhoud*, blijkt ook uit het feit dat de *modi* in het Syrisch steeds met de aan het Grieks ontleende term ἦχος – “versyrist” tot *’īkūs* – worden aangeduid

<sup>47</sup> H. Husmann, Die syrischen Auferstehungskanonnes und ihre griechischen Vorlagen, *OCP* 38, 1972, 214; Baumstark, *Syr. Lit.*, 47.

<sup>48</sup> Vgl. Cody, Early history of the octoechos, 97, 99, 103.

(pas vanaf de late middeleeuwen verschijnt er ook een Syrisch equivalent: *qīntā*); de *oktoèchos* heet in het Syrisch trouwens eveneens *'oktykūs*.<sup>49</sup>

Het tot stand komen van de *oktoèchos* is een proces dat vele eeuwen heeft geduurd, tot in de 10<sup>de</sup>, 11<sup>de</sup> eeuw. Slechts geleidelijk werden alle benodigde gezangen voor alle acht tonen ingevuld. Het begin van deze ontwikkeling veronderstelt het stoïcijnse wereldbeeld, zoals het werd uitgewerkt door de laat-antieke neo-platonische filosofen, vertrekkende van Plotinus. Daarmee hebben we een *terminus a quo*, die bovendien bevestigd wordt door het Georgische bronnenmateriaal.

#### DE OKTOÈCHOS IN DE BYZANTIJNSE TRADITIE

De *oktoèchos* werd spoedig vanuit de Levantijnse melkitische Kerk ook in Constantinopel ingevoerd. Daar werden in de late oudheid de typische genres ontwikkeld van de liturgische hymnische poëzie, waarbij Byzantijnse dichters zich door Syrische modellen lieten leiden. Een Syrische monnik uit Bithynië, de H. Auxentius, die ook nog een rol speelde op het concilie van Chalcedon, introduceerde in de 5<sup>de</sup> eeuw de christelijke hymnografie in Constantinopel. Zijn *troparia* zijn de oudste die we bezitten.<sup>50</sup>

De beroemde Romanos Melodes, aan het einde van de 5<sup>de</sup> eeuw geboren te Emesa (Hims) in Syrië, heeft (na zijn jeugd jaren in Beiroet) een groot deel van zijn leven in de keizerlijke hoofdstad gewerkt. Hij legde er de basis voor het genre van de Byzantijnse *kontakia*, die meer uitgewerkt zijn dan de eenvoudige *troparia*. Het zijn lange, meerstrofige hymnen met weerkerend refrein volgens een strak metrisch schema, overeenkomend met de Syrische *mêmrê*, die niet zelden uitgroeien tot ware metrische homilieën. Soms worden zij zoals de Syrische *sôgîtê* tot dramatisch gebouwde, gedialoogde strofezangen (in de aard van het Latijnse *Victimae Paschali*), bestemd om alternerend door twee koren te worden vertolkt.

In Constantinopel was het vooral Jozef de Hymnograaf, monnik en later *skeuofylax* van de kathedraal van de Haghia Sophia, die in de 9<sup>de</sup> eeuw gestalte gaf aan de *oktoèchos*. 48 van de 96 *kanones* die erin voor-

<sup>49</sup> Cody, Early history of the octoechos, 103-106. Jeffery, The Earliest Oktoechos, 178-179.

<sup>50</sup> A. de Halleux, Hellénisme et syrianité de Romanos le Mélode, *Revue de l'histoire ecclésiastique* 73, 1978, 633.

komen zouden van zijn hand zijn. Hij werd in 816 geboren in Syracuse, maar was vandaar moeten vluchten voor de invallende Saracenen. Deze Siciliaanse herkomst is op zich revelerend, want zij toont ons het verband met het Westen. De Byzantijnen verspreidden hun liturgische muziek immers over heel hun rijk, onder meer in Sicilië en Zuid-Italië. Daar bleef tot ver in de middeleeuwen een melkitische, Griekse kerk levendig, met bijhorende Byzantijnse liturgie, die talloze contacten onderhield met de kerken van het Oosten – niet alleen met de metropool Constantinopel, maar ook met de melkiten van Alexandrië, Antiochië en Jeruzalem – én met de westerse kerk van Rome.

Deze zuid-Italische Griekse kerk bewaart vaak meer oorspronkelijke gezangen dan de moederkerk in Constantinopel en haar liturgie ontwikkelt zich min of meer autonoom vanaf de 9<sup>de</sup> eeuw.<sup>51</sup> Dit geldt overigens niet alleen voor de muziek, maar ook voor de liturgie in het algemeen: in het Oosten zijn de muzieknoteringen doorgaans recenter dan in het Westen omdat men er veel meer steunt op orale traditie; ook de liturgische teksten zelf werden in het Oosten voortdurend herwerkt. Slechts zelden kan men daarom hoger opklimmen dan de 9<sup>de</sup> eeuw. In het Westen daarentegen kan men de evolutie in de handschriften beter volgen. Zo komt het dat de Latijnse liturgische traditie merkwaardig genoeg veel meer oude elementen bewaart dan de Griekse of de Oosterse.

#### DE UITWERKING VAN DE MODI IN HET WESTEN

Dat het systeem van de *modi* in hoge mate een kunstmatige constructie is, die niet door muzikanten is ontworpen, maar afkomstig is van filosofen en waaraan musici zich pas later hebben geconformeerd, blijkt zo mogelijk nog duidelijker uit de Westerse muzikale traditie.

We stellen immers vast dat de vroegste getuigenissen van een westers modaal ordeningssysteem afkomstig zijn uit theoretische traktaten, eerder dan uit liturgische (zang)boeken. Zulke didactische geschriften beoogden middelen aan te reiken om reeds bestaande gezangen systematisch in te delen; ze waren dus niet bedoeld als richtlijn of inspiratiebron bij het componeren van nieuwe gezangen. Vanaf 800 tot het begin van de 10<sup>de</sup> eeuw zijn er door verschillende theoretici pogingen ondernomen om deze classificatie door te voeren. Steeds weer kwamen ze voor de moeilijkheid te staan, het reeds bestaande repertoire in te passen in een theoretisch schema.

<sup>51</sup> De Halleux, *l.c.*, 634.



Daarenboven blijkt de theoretische basis die aan al deze indelingen ten gronde lag, in het Westen eerder smal geweest te zijn. De klassieke, Griekse antieke theorie was hier immers slechts bekend uit laat-antieke, Latijnse teksten. Ook al werden ze niet altijd juist begrepen, toch vormden ze de basis voor de theorievorming van de 9<sup>de</sup> en 10<sup>de</sup> eeuw. Deze theoretische vormgeving van het westerse modale systeem met daarbij de ordening van het latere Franko-romeinse, 'gregoriaanse' repertoire, was het werk van Karolingische geleerden.<sup>52</sup> Het uitwerken van een modaal systeem bij de Franken past in een algemene dynamiek van eenheidsstreven, misschien al vanaf Pepijn en zeker bij Karel de Grote. Het 'herstel' van de muzikale eenheid doorheen het Frankische rijk was één van de uitingen van het streven naar uniformiteit over heel het keizerrijk. De uitbouw van een eensgezind *Imperium Christianum*, waar wereldlijk en geestelijk gezag – dat van paus en keizer, kerk en staat – nagenoeg samenvielen, vereiste ook een liturgische eenheid, in gebed en zang.<sup>53</sup> Deze liturgisch-muzikale eenheid kon enkel tot stand komen wanneer ze ook theoretisch gegrondvest werd.<sup>54</sup> De Frankische theoretici voorzagen in die behoefte. Meestal behorend tot de hoge clerus, dienden ze zo niet enkel een puur muziektheoretisch doel, maar werkten ze tevens mee aan de politieke agenda van unificatie van het Rijk.<sup>55</sup>

De Griekse Hellenistische muziektheorie<sup>56</sup> waarop zij hun theorie poogden te grondvesten, werd doorgegeven door Boethius<sup>57</sup> en door

<sup>52</sup> M. Huglo, *Les Tonaires*, Parijs, 1971. Helmut Huckle wees er bovendien op dat de Romeinse versie van het gregoriaans oorspronkelijk geen systeem van modi kende. Deze werden pas laat en heel geleidelijk ingevoerd aan de hand van Frankische voorbeelden: H. Huckle, *Die Herkunft der Kirchentonarten und die fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesang*, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, Kassel, 1980, 257-260; id., *Karolingische Renaissance und Gregorianischer Gesang*, *Die Musikforschung*, 28, 1975, 4-18.

<sup>53</sup> Vragen omtrent de hiermee verband houdende transmissie van het Romeins repertoire naar het Frankische noorden, aard van beïnvloeding en aanwezigheid van oudere tradities worden hier niet behandeld. Vgl. H. Huckle, *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 12, 1955, 74 sq.

<sup>54</sup> Voor een bondig overzicht, zie o.m. C. Panti, *Filosofia della Musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Rome, 2008, 113-152: *La musica come scienza e come arte nell'età carolingia (secoli IX-X)*.

<sup>55</sup> I. Jungmann, *Die Macht der Musik. Musiktheorie im Machtgefüge der Karolingerzeit*, *Acta Musicologica*, 71, 1999, 83-125.

<sup>56</sup> onder de vorm van de werken van vooral Aristoxenus en Ptolemaeus.

<sup>57</sup> Anicius Manlius Severinus Boethius (ca. 480-525/6): *De Institutione musica*. G. Friedlein (ed.): *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo: de institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii. E libris manu scriptis*, Leipzig, 1867.

diens opvolger als *Magister Officiorum* aan het hof van Theoderik, Cassiodorus,<sup>58</sup> alsook door Isidorus van Sevilla.<sup>59</sup> Deze auteurs golden als autoriteiten voor de Karolingische theoretici.

Echter, de identificatie van de westerse modale theorie met verworvenheden uit de geïdealiseerde en nauwelijks begrepen Griekse muziekleer is een artificiële constructie uit de Karolingische tijd.<sup>60</sup> De acht modi van het 'gregoriaans' hebben inderdaad nog maar weinig of niets te maken met de zeven, of acht, of meer, octaafindelingen en transposities, afgeleid uit de stemmingen van de Griekse lier. Deze technische indelingen van het toonmateriaal werden door de Griekse theoretici aangeduid met termen als ἀρμονία, τόνος en τρόπος, maar daarmee wordt wel iets geheel anders bedoeld dan met het westerse modusbegrip.

Zo stelt Boethius in zijn *De institutione musica* de Griekse termen *tropos*, *tonos* en *modus* aan elkaar gelijk.<sup>61</sup> Bij zijn bespreking van de verschillende 'soorten' octaven geeft hij een beschrijving van deze technische termen. Hieruit blijkt dat het begrip *modus* voor Boethius op geen enkele manier een *functioneel* karakter heeft, zoals dat in de latere theorievorming wel het geval zal zijn. Ook de Griekse bronnen, en niet enkel deze waarop Boethius zich beroept, bevestigen dit.<sup>62</sup> Voor de Griekse auteurs is het begrip *modus* enkel een aanduiding van een *uitsnede van een octaafinterval* uit een grotere voorraad beschikbaar toonmateriaal. Modi vormen nergens in de Griekse literatuur een dynamisch of actief fenomeen, dat klankmatige consequenties zou kunnen hebben.<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (ca. 490-585): *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*.

<sup>59</sup> Isidorus, Bisschop van Sevilla (ca. 560/64 – 636), *Etymologiae*. Na de dood van Isidorus werden de *Etymologiae* voltooid en geordend tot 20 boeken. De verhandeling over de muziek is te vinden in boek III, hoofdstukken 15-23.

<sup>60</sup> Deze vermeende rechtstreekse afkomst werd echter gecultiveerd en ontnam de nochtans plausibeler Byzantijnse (en zo de oosterse) invloed hun rechtmatig belang in de latere literatuur. Zo omschreef nog A. Gevaert deze Griekse invloed als een onwankelbaar feit: "Personne aujourd'hui ne doute que les modes et les cantilènes de la liturgie catholique ne soient un reste précieux de l'art antique." (F. A. Gevaert, *La Mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gent, 1895, p. V).

<sup>61</sup> "modi, quos eisdem tropos vel tonos nominant", cit. uit Friedlein 314.

<sup>62</sup> O. Gombosi, Studien zur Tonartenlehre des Mittelalters, *Acta Musicologica*, 10, 1938, 151.

<sup>63</sup> J. Chailley, Le mythe des modes grecs, *Acta Musicologica*, 28, 1954, 144: "Ces formes d'octaves sont énumérées sur le même plan que les formes de quinte ou de quarte, à titre d'exposé solfégique sans aucune valeur de structure quant à la conception mélodique". G. Cattin, *La Monodia nel Medioevo*, (Storia della Musica, 2), Turijn, 1979 / 1991, 100: "[...] la nozione di "modo" come forma di ottava è estranea alla dottrina greca [...]".

In het anonieme *De octo tonis* uit het begin van de 9<sup>de</sup> eeuw worden de verschillende modi opgesomd. Aurelianus Reomensis zal deze tekst hernemen in zijn traktaat *Musica Disciplina* (ten vroegste vanaf 840).<sup>64</sup> Hij is één van de eerste auteurs die de Griekse muziektheorie, hierbij steunend op de overlevering via Boethius, in overeenstemming probeert te brengen met zijn praktische kennis van het toenmalige repertoire. Hij blijkt daarbij inzicht te hebben in de pythagorische wiskundige intervalverhoudingen en citeert bij zijn uitleg ervan voorbeelden uit het hem bekende zangrepertoire. Wanneer hij die gezangen echter ook probeert in te delen, blijkt duidelijk dat de kloof tussen de antieke theorie en zijn middeleeuwse repertoire reeds zeer groot is.

Een poging om deze kloof te dichten werd ondernomen door één van de commentatoren van het anonieme handschrift *Alia musica*. In dit traktaat uit de tweede helft van de 9<sup>de</sup> eeuw worden namelijk voor het eerst de zeven 'octaafspecies' van de Griekse theorie in overeenstemming gebracht met de acht modi van de Byzantijnse *oktoèchos*, zij het weliswaar op een manier die duidelijk maakt dat de Frankische theoretici de Griekse theorie niet meer juist begrepen.

Wie eenheid wil brengen in bestaande gezangen zal deze eerst verzamelen, er een overzicht van pogen te maken en vervolgens ze opnieuw rangschikken. Zo zien we inderdaad in de Karolingische tijd talrijke *antifonaria* ontstaan, die de gezangen ordenen volgens het liturgisch verloop van het kerkelijke jaar. Het theoretische kader van de modaliteit diende echter een belangrijk praktisch doel: het werd – voor het eerst – mogelijk om gezangen op muzikale gronden te rangschikken. Dit is dan ook de periode waarin we de eerste, pas later zo genoemde, *tonaria* zien ontstaan. Hierin worden de gezangen (in de allereerste plaats de antifonen) geordend volgens de acht modi, op basis van de cadensformules van de psalmodie.<sup>65</sup> Op een moment dat de neumen

<sup>64</sup> Valenciennes, Bibliothèque Municipale, ms. 148, (f. 57v.-89v.) is de oudst overgeleverde kopie. Editie door L. Gushee, *Aurelianus Reomensis: Musica Disciplina*, Corpus Scriptorum de Musica, 21, 1975.

<sup>65</sup> Eén van de bijzonderheden van het westerse modale systeem is dat elke modus een eigen karakter heeft – zoals gezegd in tegenstelling tot het louter theoretische idee uit de Griekse muziekleer. Dit karakter van een modus, datgene wat deze modus van de andere onderscheidt, wordt bepaald door drie parameters: de *finalis* (i.e. de toon waarop een stuk eindigt), de *ambitus* (i.e. de toonsafstand tussen de laagste en hoogste toon van het stuk) en de *repercuta* (i.e. de lectietoon, de toon waarop gereciteerd wordt). In de loop der tijden is het belang van deze parameters onderling geëvolueerd. Bij de samenstelling van de vroegste *tonaria* waren vooral de melodische contouren bij het einde van het stuk van belang. Zij werden o.m. aangeduid met de termen *differentiae*, *divisiones*, *varietates*.

nog *in campo aperto* (d.i. zonder notenlijnen) genoteerd werden, betekende zulke verzameling een belangrijke hulp voor de cantor: zo immers kon hij steeds een soepele overgang maken tussen de lectietoon van de psalm en de daarbij horende antifoön. Ook de herkomst van de term *tonarium*, *intonarium* wijst op deze praktische functie: een hulpmiddel bij het intoneren of aanheffen van het gezang. In de Frankische *tonaria* is daarenboven een oosterse, byzantijnse invloed merkbaar: de identificatie van de modi geschiedt op dezelfde manier als bij de Byzantijnse intonatieformules (*enēchēmata*), waarbij met betekenisloze 'woorden' als *noenoeane* en *noeagis* op het eind- of beginmelisma de bedoelde modus kenbaar wordt gemaakt.<sup>66</sup>

De talrijke uiteenzettingen over de modi die we vanaf de 9<sup>de</sup> eeuw aantreffen zijn vaak vanuit een pedagogisch standpunt geschreven.<sup>67</sup> Zo wilden de Frankische theoretici, in het kader van het streven naar eenheid, theoretisch verduidelijken wat de enige 'juiste' muziek was en hoe deze, in de talrijke kloosters en abdijen verspreid over het rijk, eenduidig uitgevoerd diende te worden. Een voorbeeld van deze werkwijze vinden we bij Regino van Prüm (rond 900). Hij gaat uit van eigen ervaring: onvolkomenheden in de uitvoering door het koor in het diocees Trier.<sup>68</sup> Om hieraan te verhelpen heeft hij een antifonarium genomen, het ijverig van voor naar achter doorgenomen en de antifonen die hij erin genoteerd vond, ingedeeld volgens de naar zijn mening juiste toon.<sup>69</sup> Modaal 'gemengde' antifonen beschouwt hij als 'bastaarden' en zijn daarom niet toegelaten; toch dienen zij aan de hand van de analyse van hun begin- en eindformules in het reguliere systeem van de acht modi ingepast te worden.<sup>70</sup>

<sup>66</sup> M. Huglo, les formules d'intonation "noeane noeagis" en Orient et Occident, in: Chr. Meyer (ed.): *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, (Rencontres à Royaumont, 1), Parijs, 1991, 43-66.

<sup>67</sup> zie bv. *Musica Enchiriadis* (9<sup>de</sup> eeuw), *Scholica enchiriadis* (9<sup>de</sup> eeuw) en *Commemoratio brevis* (ca. 900).

<sup>68</sup> "Cum frequenter in Ecclesiae vestrae dioecesis chorus psallentium psalmodorum melodiam confusus resonaret vocibus, propter dissonantiam toni, et pro hujuscemodi re vestram venerationem saepe commotam vidissem, [...]" Regino Prumiensis, *De Harmonica Institutione*, ed. Migne, PL 132, 483.

<sup>69</sup> *ibidem*: "[...] arripui Antiphonarium, et cum a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens, antiphonas, quas in illo adnotatas reperi, propriis, ut reor, distribui tonis".

<sup>70</sup> *ibidem*: "Scire autem oportet peritum cantorem, quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile cognoscatur. Sunt namque quaedam antiphonae, quas nothas, id est, degeneres et non legitimas appellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio, et in tertio finiuntur[...]". Zie ook Jungmann, *Die Macht der Musik*, 101; Jeffery, *The earliest Oktoeχοi*, 174-5.

Ondanks het praktische nut van het modale westerse systeem konden tal van gezangen die eerder dan de theorie tot stand waren gekomen, niet in dit theoretisch kader ingepast worden. De modusbepaling van zulke melodieën verschilde dan ook sterk naargelang plaats en tijd en al naargelang de interpretatie. Steeds bleef er een grijze zone tussen de letter van de theorie en het bestaande repertoire.

De theoretische ordening van modi oefende echter wel een zeer sterke invloed uit: ze greep blijvend in op het repertoire. Theoretici vonden – ondanks de vele discrepanties – dat de vooropgestelde modaliteit hun repertoire optimaal omschreef en ze gingen dan ook zover om gezangen gedeeltelijk of helemaal te ‘corrigeren’, om ze te kunnen inpassen en conformeren aan het systeem.

Hierbij grepen ze terug naar een in hoge mate artificieel, gereconstrueerd Grieks antiek denken over muziekleer. Er werd een anachronistische terminologie overgenomen en ‘Griekse’ neologismen<sup>71</sup> deden samen met Latijnse leenwoorden<sup>72</sup> hun intrede. Daarbij werden concepten van laat-antieke Latijnse auteurs zoals Boethius als richtsnoer genomen, waarin het reeds gevormde repertoire werd ingepast.

Uit dit alles blijkt dat het niet de eerbiedwaardige, aloude erfenis is van Griekse muziektheoretici, die de westerse modi vorm gaf. Het in oorsprong oosterse systeem van de *oktoèchos* moet het Frankische hof via Byzantium bereikt hebben langs een andere weg, vanuit verdere oosterse invloeden.

Opvallend is de parallel tussen de oosterse en westerse totstandkoming van dit systeem. In beide gevallen gaat het filosofische en muziektheoretische concept vooraf aan de muziek. Zowel in de Syrisch-hellenistische als in de westerse tradities blijkt de muziek secundair: de theorie komt niet voort uit reeds bestaande gezangen, maar de muziek wordt geconformeerd aan de theorie. Zo lijkt de *praktische* uitwerking van het systeem van de *oktoèchos* – terug te vinden in Franko-Romeinse, Byzantijnse, Syrische, Armeense, Georgische en Koptische bronnen – overal afkomstig te zijn van een *filosofische* traditie die eraan voorafgaat.

<sup>71</sup> Zo is bv. het woord *parapteres*, dat in het anonieme *De Modis* (10<sup>de</sup>-11<sup>de</sup> e.) wordt gebruikt om modaal ‘gemengde’ stukken aan te duiden, een Westers neologisme: *παρα* werd gecombineerd met de stam van *πτερόν* (zijvleugel, aan een gebouw), met Latijnse uitgang voor het meervoud. Jeffery, *The Earliest Oktoechoi*, 164 n. 55.

<sup>72</sup> Zoals bv. het Latijnse *authentus*, een term uit de modusbepaling. Dit woord werd afgeleid van het Griekse *αὐθεντικός*, een term die in deze context niet voorkomt in de Griekse muziekleer, vgl. Jeffery, *The Earliest Oktoechoi*, 155.

DE OORSPRONKELIJKE ZIN VAN DE MODI: DE VERKLANKING VAN DE HEILSECONOMISCHE WERELDORDE

Deze filosofische achtergrond blijkt uit het feit dat het pythagorische verband tussen de ordening van de kosmos (en de daaruit voortvloeiende sferenharmonie) en de muzikale modi, door niemand in vraag wordt gesteld. Zo ziet Aurelianus een evidente samenhang tussen de modi en de verschillende planeten. De modi bevatten immers niet enkel een theoretische structuur, maar wijzen tevens naar een buitenmuzikale hiërarchie, de hogere ordening die in de gewijde muziek weerspiegeld wordt.

De functie van de sacrale muziek kunnen we nog het beste begrijpen door haar te vergelijken met deze van iconen en van het iconografisch programma in een Byzantijnse kerk. Ook iconen zijn geordend in een hiërarchische structuur, volgens de door God ingestelde, heilseconomische wereldorde van de Gemeenschap der heiligen, waarin de gelovigen hopen doorheen de liturgie te worden opgenomen. De iconen vertolken in beelden dezelfde werkelijkheid als die die in de openbaringsteksten beschreven staat. De liturgie sluit bij dit decoratieschema aan: er is een beweging van het goddelijke Woord over de openbaringsscènes heen, via de hiërarchie van de heiligen naar de priesters en de gelovigen en, omgekeerd, een opstijgende lijn van de gelovigen via de modellen van de heiligen die hun vertoond worden en de voorgestelde liturgische feesten tot bij de zich openbarende Pantocrator.

De liturgische muziek met haar acht modi geeft uitdrukking aan precies dezelfde harmonische, hiërarchische structuur. De modi beduiden de sferen van de kosmos, de graden van het paradijs, van de Tempel, van het hemelse Jeruzalem en van de goddelijke Troon. *Acht*, het eerste kubieke getal, is het volmaakte getal dat de harmonische structuur van de stellaire wereld en van de muziek bepaalt. De wetten van de harmonie zijn natuurwetten; door gewijde muziek te beluisteren en te zingen verheft de ziel zich en wordt zij aangetrokken naar de bovenaardse wereld.

Zo ook is volgens de H. Augustinus het volmaakte getal "een harmonie die de ware God aan de ziel mededeelt en de ziel aan het lichaam".<sup>73</sup> Muziek heeft bijgevolg van nature een onmiddellijke uitwerking. "Door alle verwarrende invloeden die de ziel afbrengen van haar wezenlijke functie weg te nemen, wordt ons leven tot de volheid

<sup>73</sup> Augustinus, *De Mus.* 6: 4.7: *ipsa imprimit corpori.*

van het goddelijke teruggebracht (*delectatione in rationis numeros restituta ad Deum tota vita nostra convertitur*), door de inwerking van de harmonieën van de rede (...) die de mens omvormt tot een hoger bestaan (*eius in melius commutatione continget*).<sup>74</sup>

Volgens de leer van de neo-platonische filosofen, tot wie ook Augustinus behoorde, is de muziek erop gericht door een vorm van kosmische sympathie, de menselijke ziel geleidelijk en tragsgewijze over de graden van het paradijs heen, te verheffen tot de wereld van de engelen in de hoogste sfeer: die van de vaste sterren. Zoals de zonen van Kaïn tragsgewijs vervallen zijn van de hogere regionen in Gods nabijheid en moesten afdalen langs de flank van de berg van het Paradijs tot in het aardse dal, zo moet de verlorene mens zich geleidelijk spiritueel verheffen tot het hemelse Jeruzalem. De modi gelden daarbij als bakens: elke modus brengt hem opnieuw een trap dichtert tot het Paradijs.

Nergens is de waarde die men hecht aan de liturgische muziek echter zo sterk als in de Syrische kerk, waar het systeem van de *modi* is ontstaan. Voor de Syrische theologen was de muziek, geschreven in de acht *modi*, veel méér dan alleen een omlijsting, bestemd om de eredienst op te smukken, te verfraaien, aangenamer in het gehoor te doen klinken. Zij is geen loutere uiting van menselijke kunst. De liturgische muziek is integendeel een daadwerkelijk en onlosmakelijk onderdeel van de liturgie. Zij is even belangrijk als de tekst van de gebeden. De muziek is wezenlijk in de liturgie, omdat zij uitdrukking geeft aan het goddelijke plan, de goddelijke *oikonomia*, die in de orde van het universum staat ingeschreven. Zo vervult zij een therapeutische, 'sacramentale' rol, onafscheidelijk van de inhoud van de liturgische gezangen en met een uitwerking die onmiddellijk voortvloeit uit de aard zelf van de muzikale modus. Zo werkt sacrale muziek bezwerend: telkens de gelovige gemeenschap een hymne zingt in een welbepaalde modus, worden de gelovigen één trap naderbij gebracht in de hiërarchie van de zijnden – één trap van de goddelijke troon, één sfeer in het universum en één graad van het Paradijs.<sup>75</sup> Alle beantwoorden zij aan de harmonische, goddelijke getalstructuur die in de opeenvolgende modi wordt verklankt.

<sup>74</sup> Augustinus, *De Mus.* 6: 11.33.

<sup>75</sup> Vgl. ook de voorstelling bij Efreem van het lichaam als instrument van de ziel (Clem. Alex., *Protrept.* 1: 5, Gérold, *Pères de l'Église*, 125); volgens Efreem (*Paradijshymne* 8: 2) "kan de ziel het Paradijs niet waarnemen zonder haar gezelschap, zonder haar werktuig, zonder haar harp", E. Beck, *Ephrāms des Syrsers Psychologie und Erkenntnislehre* (CSCO 419 – Subs. 58) Leuven, 1980, 87-88.

Tenslotte gaat achter dit alles een diep wijsgerig inzicht schuil. Zoals Plato zich parabolisch uitdrukte in mythen, telkens hem de discursieve gedachten ontoereikend werden om over het absolute te spreken, terwijl hij als ultieme zijnsgrond evenals de pythagorici verwees naar een abstracte en volmaakte geometrische getalstructuur, zo kunnen wij misschien een zweem daarvan opvangen in de meest verheven maar woordenloze spraak: in de zuivere klanken van harmonische muziek.