

GRIEKSE MUZIEK : EEN LEVENDE ERFENIS (*)

Griekse muziek kent en herkent iedereen. Althans, die indruk is vlug gewekt. Wie onderscheidt immers niet de klank van de *boezoéki* (μπουζούκι) of het tegenwringende ritme van de *syrtáki* (συρτάκι) ? En toch... Leg maar alle Griekse muziek op die je in handen krijgt, lees maar alles wat je over Griekse muziek kan vinden. Op de duur val je van de ene verbazing in de andere. Dat overkwam de auteur van deze bijdrage, dat kan ook ondervinden alwie wil luisteren en lezen.

Grieks of niet ?

Bij het beluisteren van Griekse muziek moeten vroeg of laat een aantal vragen opkomen. Zo b.v. : *is* dit wel Griekse muziek, of : *wat* is hier nu eigenlijk *Grieks* aan ? Inderdaad, schijn bedriegt. Wat *westerlingen* als typisch Grieks in de oren klinkt, ging niet altijd bij de *Grieken zelf* voor Grieks door. Wat dan wél Grieks is, komt bij de doorsneeluisteraar wellicht als *Turks* over. Bovendien komen er ons ook Griekse klanken toegewaaid die even goed door niet-Grieken gecomponeerd konden zijn. Voor enige toelichting kunnen enkele aantekeningen zorgen bij vijf stukken muziek.

Laat ik als uitgangspunt de Griekse *nationale hymne* nemen. Die keuze ligt misschien niet voor de hand, maar kan helpen om enkele zaken scherp te stellen. Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν (*Hymne aan de Vrijheid*) is de titel van Griekenlands 'volkslied'.(a1) Tekst en muziek werden in 1823 geschreven, resp. door de dichter Dionýsios Solomós (Διονύσιος Σολωμός) en de componist Nikos Mántzaros (Νίκος Μάντζαρος). Als volkslied worden de eerste twee strofen gebruikt sinds 1864. Wie een instrumentale uitvoering van deze marsmuziek te horen krijgt en dus de steun van het woord moet missen, herkent niet spontaan haar Griekse herkomst. De compositie klinkt zelfs ronduit westers. Geen wonder : de componist stamde uit Korfoe (Κέρκυρα). De Ionische Eilanden waren nooit door de Turken bezet geweest en zochten na de Griekse onafhankelijkheid gemakkelijk aansluiting bij het Westen. Mántzaros (1795-1873) was de eerste belangrijke Griekse componist van westerse slag. In Napels had hij gestudeerd wat wij *klassieke muziek* noemen. 'Onze' klassieke muziek is in Griekenland dus nog niet lang ingeburgerd.(a2) Weliswaar wordt daar ook westerse klassieke muziek uitgevoerd en zijn er ook hedendaagse Griekse componisten met klassieke muziek bezig, maar of dat soort muziek daar echt aanslaat ? De klassieke muziek van de Grieken is

eigenlijk hun Byzantijnse kerkmuziek !(a3) Merkwaardig zijn daarom enkele geslaagde combinaties van Westeuropese klassieke muziek en Griekse volksmuziek.(a4) De verhouding tussen 'westerse' en 'Griekse' muziek moet verder nog aan bod komen. Op de Griekse *rock* (ρόκ) en *pop* (πόπ) wil ik echter niet ingaan : als genre zijn die uiteindelijk *westerse import*.(a5)

Klonk de Griekse *nationale hymne* voor ons westerlingen niet bepaald Grieks, dan zullen we de *boezoékimuziek* gemakkelijk wèl als Grieks bestempelen, zeker als die in *bepaalde dansmaten* wordt gespeeld. Maar juist die *boezoékimuziek* is bij de Grieken zelf lange tijd als *on-Grieks* beschouwd en zelfs *verboden* geweest ! Dat komt verder uitvoeriger ter sprake. Een eerste voorbeeld is het lied "Ένα μῦθο θὰ σὰς πῶ ('*Ik zal jullie een verhaal vertellen*').(a6) Dat lied heeft Mános Chatzidákis (Μάνος Χατζιδάκης) geschreven in een populaire trant die mits aanpassingen voortvloeit uit de *rebétikastijl* van de vroege *boezokiliedereren*.(a7) De *stijl* mag aan de verboden *rebétika* (ῥεμπέτικα) herinneren, het *onderwerp* is totaal anders. Het gaat niet langer over wel en wee van de *rebétes* (ῥεμπέτες, waarover verder meer); het is een aanpassing van een koorlied uit een *antiek blijspel*, de *Lusistrátē* (Λυσιστράτη) van Aristofánēs (Ἀριστοφάνης). In de oorlog tussen Athene en Sparta (de Peloponnesische Oorlog) zijn de Atheense en Spartaanse vrouwen *al* die strijd en *al* die afwezigheden van hun mannen grondig beu. Onder de kundige leiding van Lusistrátē ('*Zij die de legers ontbindt*') besluiten ze tot een sex-staking voor de verdere duur van de oorlog.(a8) Het lied *Ik zal jullie een verhaal vertellen* is een bewerking van een woordenwisseling tussen de gefrustreerde mannen en de koppige vrouwen. De mannen vertellen een verhaal over een man die *geen vrouwen nodig had* en de vrouwen een verhaal over een man die *niet zonder kon*.(a9) Chatzidákis en ook Theodorákis hebben om den brode heel wat muziek voor uitvoeringen van antiek en modern toneel geschreven, naast hun filmmuziek en ander werk. Gelukkig knoopten en knopen ze daarbij dikwijls aan bij oudere of jongere tradities van volksmuziek en populaire muziek. We kunnen ons nu nauwelijks nog voorstellen hoe revolutionair hun muziek in hun beginperiode wel was.

Een ander opmerkelijk lied met *boezoékibegeleiding* heet Φραγκοσυριανή (*Franco-Syrisch Meisje*). (a10) Het is van de *rebétikazanger* Márkos Vamvakáris (Μάρκος Βαμβακάρης), een grootheid van vóór de Tweede Wereldoorlog. Weer *boezoeki*, maar ingetogener dan bij Chatzidákis. Bij dat lied enkele opmerkingen over de manier van zingen en over het ritme. Het valt op hoe Vamvakáris met *vernepen stem* zingt, hoe *onverschillig* ook (en dát voor een liefdeslied !). De zangstijl van Vamvakáris is natuurlijk die van de *rebétiko* (ῥεμπέτικο), niet die van opera of belcanto. Een rauwe keelstem gebruiken, gedurfde glissandi nemen en op de laatste lettergreep van een zin

drukken mogen indruisen tegen de regels van ons zangonderricht, ze zijn typisch voor Griekse (en allochthone) volksmuziek en populaire muziek. Het nogal *slepend ritme* is dat van de *chasápiko* (χασάπικο = *slagersdans*).(a11) Als genre behoort die dans tot de *volksmuziek* én tot de *rebétiko*. De *chasápiko* klinkt ons vertrouwd in de oren. Hij gelijkt op *Zorbas' dans*, de *syrtáki*. Dat woord komt van 'syrtós' (συρτός), wat 'slepend' betekent. Waar de *syrtáki* naar het einde toe sneller gaat, blijft echter bij de *chasápiko* het tempo constant.(a12)

De ons vertrouwde *boezoékimuziek* ervaren wij dus als typisch Grieks, terwijl de *Grieken zelf* er tot voor een goeie dertig jaar anders over dachten. Anderzijds kunnen stukken onvervalst Griekse muziek ons *ten onrechte* als *Turks* voorkomen, vooral bij volksmuziek.(a13) Als voorbeeld van Turks aandoende Griekse volksmuziek kan zeer goed een *solo* voor *kanonáki* dienen op een merkwaardige plaat van een gedreven verzamelaarster, Dómna Samíou (Δόμνα Σαμίου).(a14) Een *kanonáki* (κανονάκι) is een *citerachtig* volksinstrument dat zich leent tot erg *chromatische* muziek. *Chromatiek* en *modale muziek* zijn de Grieken (nog) gewoon, wij westerlingen niet (of niet meer). Vandaar dat we hier al te gemakkelijk Turkse invloeden menen te horen. Over deze *kanonákisolo* en over de *modi* in de Griekse muziek verder meer.

Een vijfde en laatste stuk muziek bij deze inleiding is wèl Turks. Bedoeld lied heet *Kiz cocuğu* (*Hirósjima*).(a15) Het is door de Turkse zanger Zülfü Liváneli gecomponeerd op een tekst van de in Thessaloníki geboren Turkse dichter Nazım Hikmet. De vrouwenstem is die van de onvolprezen Griekse zangeres María Farandoéri (Μαρία Φαραντούρη). Het lied wordt gedeeltelijk in het Turks, gedeeltelijk in het Grieks gezongen. Plaat en CD zijn ook gemaakt in het teken van een verzoening tussen Griekenland en Turkije. De tekst van de liederen leent zich daar goed toe. De boodschap van ons lied is eenvoudig : *nooit meer oorlog*. De plaat heeft terecht zeer veel bijval geogst. Waarin deze compositie nu Turks is, is moeilijk uit te leggen, maar je *hoort* het verschil, en zeker in de *begeleiding*. Turkse muziek kan zeer *slepend* klinken (met fluctuerende zang) en zeer *zwoel* (met *warme instrumenten*).(a16)

Soorten Griekse muziek

Het zal intussen duidelijk geworden zijn hoezeer men moet oppassen met uitspraken over *de* Griekse muziek. De lezer heeft al lang door dat er *soorten* van zijn. Na wat verkenningen kunnen weldra een aantal categorieën

worden onderscheiden : (a) de antieke Griekse muziek, (b) de Byzantijnse muziek, (c) de Griekse volksmuziek en (d) de Griekse stadsmuziek. Tot die laatste zou ik rekenen *rebétika*, *laiká* en *éndechna tragoédia* (ῥεμπέτικα, λαϊκά en ἔντεχνα τραγούδια) of : rebétika, populaire deuntjes en kunstliederen.(a17) Het is de bedoeling van elke categorie een aantal klankvoorbeelden te bespreken. Wat daarin Grieks is of niet, is slechts één aspect van de zaak. Een ander aspect zou ik als een soort conclusie willen formuleren na drie inleidende verhalen.

Drie verhalen

Welke draad mij *in* en *uit* het labyrint van de Griekse muziek geholpen heeft, zou ik willen illustreren langs de omweg van drie korte verhalen uit de Griekse literatuur, en wel de Griekse letterkunde in de ruimst mogelijke zin : (a) de schriftelijk overgeleverde literatuur uit de Griekse oudheid, (b) de geschreven letteren uit de Byzantijnse middeleeuwen en (c) de tot op onze dagen mondeling overgeleverde Griekse volksverhalen.

Mijn *eerste* kort *verhaal* staat te lezen bij de elfde-eeuwse Byzantijnse geschiedschrijver Georgius Cedrenus, of met zijn Griekse naam Γεώργιος ὁ Κεδρηνός.(a18) Het gaat over keizer Iulianus de Afvallige (Ἰουλιανὸς ὁ Ἀποστάτης). Zijn voorganger, keizer Constantijn, had door het Edict van Milaan (313) godsdienstvrijheid gewaarborgd en daardoor aan het christendom een bijzondere status verleend. Die wilde de Afvallige nu weer opheffen en de heidense religies in eer herstellen. Een zekere Ōribásios (Ὀριβάσιος), een geneesheer en ambtenaar (een quaestor), moest hem daarbij helpen. Hem zond Iulianus naar Delfoí/Delfí (Δελφοί), de heidense orakelplaats van de waarzeggende god Apóllōn (Ἀπόλλων). De Puthía (Πυθία), de priesteres van het heiligdom, gaf echter aan de quaestor in kwestie deze drie ontgoochelende hexámeters mee :

Εἶπατε τῷ βασιλῆϊ· Χαμαὶ πέσε δαίδαλος ἀυλά·
 Οὐκέτι Φοῖβος ἔχει καλύβαν, οὐ μάντιδα δάφνην,
 Οὐ παγὰν λαλέουσαν. Ἀπέσβετο καὶ λάλον ὕδωρ.
 "Zeg aan de koning : Ten gronde is gestort het kunstige hof
 <van Apóllōn>. Foibos <Apóllōn> bezit niet langer zijn huis,
 niet langer zijn waarzeggende laurierboom, niet meer zijn
 pratende bron. Uitgeblust werd ook zijn sprekend water."

Apóllōn spreekt dus al niet meer sedert de vierde eeuw van onze

tijdrekening. Met de antieke goden is het nog erger gesteld in mijn *tweede verhaal* : daar is de god Pân (Πᾶν) zelfs *dood*. Ploétarchos (Πλούταρχος), een auteur uit de 1ste-2de eeuw na Chr., dist het ons op in zijn werk *over het uitblijven van de antieke orakels*.(a19) Daarin vertelt hij een wondere gebeurtenis uit de tijd van keizer Tiberius. Een gezelschap was aan boord van een schip in de buurt van de Echinadische Eilanden (αἱ Ἐχινάδες νῆσοι). Er kwam windstilte en het schip dreef af naar de Paxoi-eilanden, ten zuidoosten van Kérkura of Korfoe (Κέρκυρα), nu Paxós (Παξός) en Andíraxos (Ἀντίραξος). Plots klonk er vanaf de kust een stem die tweemaal 'Thamoés' (Θαμοῦς) riep. Zo heette de Egyptische stuurman, vanwie overigens niemand de naam kende. Thamoés reageerde tweemaal niet. Bij de derde roep antwoordde de stuurman wèl. Daarop riep de stem dat Thamoés ter hoogte van Palódes (Παλωδες) gekomen moest roepen : "Πᾶν ὁ μέγας τέθνηκε" ('*De grote god Pân is dood*'). De zeereis ging verder en men besliste de stuurman de aangeduide plaats zonder meer voorbij te laten varen als er wind was. Daar viel de wind echter, en de Egyptenaar deed dan maar wat hem gevraagd was. Toen hoorde het varende gezelschap vanaf de kust van Palódes een luid gemjammer opstijgen van vele personen... Voorlopig besluit : Apóllōn orakelt niet meer, en Pân is zelfs dood.

En nu *verhaal* nummer *drie*, een oud volksverhaal. Het gaat over de Meduse (de Μέδουσα), ons ook bekend uit de oudheid : wie naar haar durfde te kijken werd versteend. De antieke naam van de Meduse is Gorgó (Γοργώ); in de volksmond heet ze Gorgóna (Γοργόνα). Als ze voor een scheepsman in zee opduikt, zo zegt het volksverhaal, dan vraagt ze hem : "Leeft ὁ *Megaléxandros* (ὁ Μεγαλέξαντρος, d.w.z. Aléxandros de Grote) nog ?" Als de zeeman antwoordt dat ὁ *Megaléxandros* dood is, begint Médoesa te treuren, wordt ze kwaad en ontketent ze een storm. En de arme zeeman ? Hij verdrinkt. Antwoordt de schipper dat ὁ *Megaléxandros* nog leeft, dan spaart Gorgóna hem. Gorgóna, zo zegt het volksverhaal, is de zuster van Aléxandros.

Wat is nu de moraal van het verhaal of beter de toepassing van die drie verhalen, die ook mijn leidraad geworden is ? Laat ik aldus formuleren : als Médoesa nu eens aan *ons* de vraag stelde *niet* of ὁ *Megaléxandros* nog leeft, *maar* of *Orfeús* (Ὀρφεύς) nog leeft - Orfeús, het symbool van de antieke zanger, van de antieke muziek -, wat zouden *wij* dan antwoorden ? Zouden we dan met de Puthía antwoorden dat de oudheid definitief heeft afgedaan, of mogen we met overtuiging aan de Meduse melden dat de oudheid nog voortleeft ?(a20)

Om ons antwoord aan de Meduse voor te bereiden, gaan we terug tot de muziek van de Griekse oudheid en klimmen we geleidelijk weer op tot de Griekse muziek van onze dagen.

Εὐριπίδου Ὀρέστης 338-344 (*Euripidēs, Oréstēs 338-344*)

Ons eerste nummer uit de antieke Griekse muziek stamt uit een tragedie; het is een fragment uit een *stásimon* of koorlied (στάσιμον), bewaard op papyrus.(a21)

In het totaal zijn er zo'n 20 à 30 'antieke' muziekfragmenten tot ons gekomen (het hangt er van af hoe men ze telt), van vrij lang tot zeer kort, echte maar ook vervalsingen, Griekse en één Romeins. Het Romeins betreft één vers van de comediedichter Terentius, en de muziek daarbij is dan nog een vervalsing.(a22) Slechts één enkel lied is gaaf gebleven (*niet* het *Oréstēsfragment*) : bij de andere ontbreken er ofwel stukken tekst, ofwel delen muzikale notatie, ofwel beide.

Die gebrekkige overlevering stelt vertolker en luisteraar natuurlijk voor problemen. *Hoe* moet een uitvoerder namelijk *lacunes laten horen* ? Door te pauzeren ? Hoelang ? Door ergens een slag te slaan in de snaren ? Door de tekst te reciteren waar de noten ontbreken ? Hoe de muzikanten het probleem ook oplossen, ik beklaag de toehoorder die van de toestand van de overlevering geen weet heeft. Wie naar een interpretatie luistert *zonder partituur*, wie dus de lacunes niet ziet en tegelijk niet hoort hoe de vertolkers die weergeven, *moet* de antieke Griekse muziek wel *gek* vinden. En zo gek is die nu ook weer niet. Daarom is het te betreuren dat er platen, cassettes of CD's met antieke muziek worden verspreid zonder partituur.

Als iemand zich in het hoofd haalt die lacuneuze muziek tóch te willen spelen, moet hij daar natuurlijk *instrumenten* voor hebben. Maar *welke* ? Over het antieke instrumentarium mag ik niet uitweiden. Het voornaamste is dat er *snaarinstrumenten* waren (die *getokkeld* werden : er waren geen strijkers !), daarnaast *blazers* en *slagwerk*. De meest karakteristieke *Griekse* instrumenten waren, zoals de lezer weet, bij de snaarinstrumenten de *lier* (λύρα) en bij de blaasinstrumenten de *aulós* (αὐλός), een soort schalmei. Nu zijn er van de antieke instrumenten heel wat afbeeldingen bewaard; per geluk hebben archeologen zelfs enkele *authentieke* exemplaren gevonden (een paar Mukeense lieren en een Romeins blaasinstrument), maar *onbespeelbaar* (de lieren zijn gebroken en snaarloos, en van de blazer ontbreekt het mondstuk). Een vertolker moet zich dus behelpen met surrogaten. Hij kan *moderne* instrumenten gebruiken of beter nog : *zelf* 'antieke' instrumenten *maken*.

Het *Oréstēsfragment* dat hier zal worden besproken, komt van een plaat (er bestaat ook een compact disc en een cassette van) waarop *al* de overblijfselen van de antieke muziek zijn uitgevoerd.(a23) Al die relicten worden verklankt door een gezelschap uit Spanje dat de moed heeft gehad zijn 'antieke' instrumenten *zelf* te maken. Zo bespeelt het *Atrium Musicae de*

Madrid voor zijn uitvoering van ons *Oréstēs-stásimon* niet minder dan *negen* verschillende instrumenten. Verder zal blijken waarom dat eigenlijk niet kan.(a24) De Spaanse uitvoering is opgevat als een soort *overzichtsconcert* van de antieke muziek. Een antiek concert begon met een *aná kroesis* (ἀνάκρουσις = *slag in de snaren*) om te verwittigen : 'pas op, het zal beginnen'. De verwittiging door onze Madrilenen is nogal luidruchtig en kan de luisteraar doen verschieten. Voor *hùn aná kroesis* gebruiken onze Spanjaarden maar liefst twaalf verschillende soorten instrumenten ! Een hele krachttoer.(a25) Hun *Oréstēsfragment* komt onmiddellijk nà de *aná kroesis*, die er dus geen deel van uitmaakt.

We weten nu hoe onze uitvoerders het probleem van de *instrumenten* hebben opgelost, maar hoe zit het met dat van de *lacunes* ? Die *lacunes* heeft onze Spaanse formatie niet overal op dezelfde manier aangevuld. De gekke of minder gekke geluiden die soms worden voortgebracht, staan dus niet altijd in de partituur.

De muziek bij een antieke tragedie is altijd van de dichter zelf. Of Euripídēs ook *alle* noten bij *ons* fragment heeft gecomponeerd, is echter niet helemaal zeker. De papyrus dateert van nà zijn tijd (3de/2de eeuw v. Chr.). Het klinkt allemaal nogal *romantisch* en *melancholisch* (het gaat ook over *geluk* en *ongeluk*). Nòg romantischer weliswaar is een jonger fragment uit een klacht van Tékmēssa (Τέκμησσα) over de dood van Aíās (Αἴας). Het *Oréstēsfragment* mag dan wel het *oudste kleinood* van de Griekse muziek zijn dat we bezitten, zelfs dat oudste toont *niet* de *oudste vorm* van de Griekse muziek. Men spreekt zelfs van *oude* en *nieuwe* antieke Griekse muziek ! Maar dat komt later aan de orde.

Bij beluistering van het *Oréstēsfragment* valt een en ander op in verband met de *melodie* van het lied, het *tempo* van de interpretatie en de *volgorde* van de versregels.

In de *melodie* komen twee belangrijke kenmerken van de antieke Griekse muziek tot uiting(a26) : haar ondergeschiktheid aan de tekst en haar eenstemmigheid. Om te beginnen volgt de *melodie* in principe getrouw het *woordaccent* van de tekst : de *toonhoogte* wordt dus bepaald door de hoogte waarop de *lettergrepen* worden uitgesproken, wat bewijst in welke mate de antieke Griekse cultuur een *woordcultuur* was. De melodie is ook *eenstemmig* bedoeld. Eenstemmigheid heeft zich lange tijd doorgezet in de Europese muziekgeschiedenis; ze is ook bewaard gebleven in de Byzantijnse kerkzang, alsook in de Griekse volksmuziek, enkele zeldzame uitzonderingen niet te na gesproken, namelijk een primitieve <vrouwelijke> tweestemmigheid op het eiland Kárpáthos (Κάρπαθος) in de Dodekánisos (Δωδεκάνησος) en een soort <mannelijke> polyfonie in de Epirotische volksmuziek, die slechts na-

bootsingen zijn van het doedelzakspel. Maar ik mag niet vooruitlopen...

Wat het *tempo* van de interpretatie en de *volgorde* van de versregels betreft, het volgende. Naar *mijn* gevoel verloopt de Spaanse uitvoering te *traag* : op die manier zou een Attische tragedie *úren* geduurd hebben ! Ook klopt de *volgorde* van de versregels in de papyrus niet met de volgorde in de manuscripten waarnaar onze tragedietekst is uitgegeven. De Spanjaarden zingen telkens de *tweede* regel onder de notenbalk.

Paeon Delphicus I Anonymi in Apollinem

(anonieme Eerste Delfische Hymne aan Apóllōn)

Als tweede voorbeeld van muziek uit de Griekse oudheid kan de *Eerste Delfische Hymne* dienen.^(a27) Dat is het *op één na langste* fragment van de antieke Griekse muziek, daterend van 138 v. Chr. Het werd gevonden te Delfoí/Delfí op de muren van het Schathuis der Atheners. Tekst en muzieknootatie zijn nogal gehavend. Voer voor classicisten en musicologen dus. Uit al die geleerdheid zal het voornaamste hier volstaan.

Eerst en vooral is die muziek *programmatisch*. De *tekst* handelt over een bezoek dat de god Apóllōn aan zijn heiligdom brengt alover de toppen van de Parnassós (Παρνασσός). Ter sprake komen de stieren en de wierook die voor hem geofferd worden, alsook de liederen om hem te eren, het orakel van Apóllōn voor de stervelingen en zijn vroegere strijd tegen de lokale godheid, de slang Puthó (Πυθώ). Kennis van die *inhoudelijke elementen* is van belang voor het begrip van de *muzikale vormgeving*, wat kenmerkend is voor de *nieuwe* antieke Griekse muziek. Zo worden bij voorbeeld in de muziek de twee toppen van de Parnassós uitgebeeld, het omhoogkrinkelen van de wierook, het aanheffen van cultusliederen, het gesis van de stervende slang. De *nieuwe stijl* uit zich verder in de *modulaties*, alsook in het *doorcomponeren* waarbij het oude respect voor de strofenbouw teloor gaat en in het ergste geval ook de eerbied voor het woordaccent. Het is precies tegen nieuwlichterij in de muziek dat Plátōn (Πλάτων) zich verzet heeft. Vooral de nieuwe visie op het aanwenden van de toonsoorten of *modi* moest het bij hem ontgelden. De Grieken kenden aan elke modus een eigen *éthos* (ἦθος) toe, d.w.z. een eigen inwerking op het menselijk gemoed. 'De *modi* veranderen' kon dus ook betekenen 'de *intermenselijke verhoudingen* veranderen'. Een Engelsman - maar wie ? - heeft de kritiek van Plátōn mooi geparafraseerd als volgt : 'When the modes of music change, the walls of the city shake' (Als de modi van de muziek veranderen, daveren de muren van de stad.)

Toch is er in onze *Eerste Delfische Hymne* ook een *archaïserende*

tendens waar te nemen. Zo steunt het ritme nog op het respect voor het *metrum*, d.w.z. de afwisseling van lange en korte lettergrepen.

Behalve op *oud* en *nieuw* in de *Eerste Delfische Hymne* zou ik nog op een aantal *kenmerken van de Griekse muziek* willen wijzen die hier van toepassing zijn, en zou ik meteen de antieke Griekse muziek in een *ruimere context* willen situeren.

Om te beginnen is in de Griekse muziek *het woord* belangrijk; het is hoger al gezegd in verband met de *melodie*. Het *instrument* vervult slechts een *dienende* rol, wat niet bij *alle* oude volkeren het geval is. Zo werd het instrument bevoorrecht in China en Japan; een combinatie van grote aantallen samenspelende instrumenten is karakteristiek voor China, en misschien meer nog voor Indonesië. In het oude Griekenland *weinig instrumenten*, bij voorkeur snaren : *fórmīnx*, *kithára*, *lúra* (φόρμιγξ, κιθάρα, λύρα), die *tokkel-* en *geen strijkinstrumenten* waren. Een voornaam punt van kritiek aan het adres van ons *Atrium Musicae* uit Madrid was precies zijn groot aantal instrumenten bij elk nummer. Bij *zijn* uitvoering van de *Eerste Delfische Hymne* gebruikt dat gezelschap *vier* verschillende *soorten* instrumenten : *kithára*, *krótala*, *trígōnon*, *túmpanon* (κιθάρα, κρόταλα, τρίγωνον, τύμπανον).

Verder is ons lied bedoeld voor *koor*. Het koorlied is typisch gebleven voor de Europese muziek, terwijl boven het instrument de solo-zang de voorkeur kreeg in India en West-Azië. Solo-zang bestond in Griekenland natuurlijk ook. Hier denkt de lezer onmiddellijk aan de lyriek uit de archaische tijd : Archílochos, Sapphō, Alkaíos (Ἀρχίλοχος, Σαπφώ, Ἄλκαῖος)... Maar aan koorliederen (en koordansen) werd zeer veel waarde gehecht. In de Griekse koorlyriek zag men een uiting van *gemeenschapskunst* (*van en voor de pólis*). De *Eerste Delfische Hymne* was bedoeld voor *knapenkoor*.(a28) Onze Spaanse uitvoerders zijn met zes heren en één dame. Die combinatie van mannen- en vrouwenstemmen zou Plátōn beslist niet graag gehoord hebben !(a29)

Ten slotte is in de antieke Griekse muziek *het woord* niet alleen bepalend voor de *melodie*, maar ook voor het *ritme*. Het *ritme* valt in principe samen met het *metrum* (dus met de afwisseling van lange en korte lettergrepen). Het antieke ritme is daardoor *statisch* en niet dynamisch strevend zoals het onze. Het ritme van de Griekse volksmuziek heeft dat 'zwevend' karakter behouden. Bij volksfeesten wordt het ritme wel scherp beklemtoond met slaginstrumenten, maar dat slagritme dringt zijn accenten aan de zang nauwelijks op. De Griekse muziek verschilt door haar ritmegevoel van de Westeuropese muziek, maar veel meer nog van de muziek uit Afrika (zowel uit het blanke Noorden als uit zwart Afrika). De Afrikaanse

muziek is bekend om haar dominante ritmiek en zelfs polyritmiek (d.w.z. het aanwenden van verschillende ritmes tegelijk). Het *metrum* van de *Eerste Delfische Hymne* is de *krētikós* (κρητικός : - v -), die vanzelf een *5/8-maat* veronderstelt.(a30) In de volksmuziek van het moderne Griekenland keert de *5/8-maat* terug. Die maat is dus *zeer oud*. Behalve de *5/8-maat* zijn er in de Griekse volksmuziek trouwens nòg enkele antieke metra terug te vinden, namelijk in de *7/8-* en de *9/8-maat*. Die laatste twee Griekse maten zouden zelfs overgenomen zijn in de volksmuziek van Turkije en van enkele niet-Griekse Balkanlanden. Maar daar kom ik later op terug. Ik heb voorlopig alleen willen wijzen op *modernistische* en *archaïserende* tendensen in de *Eerste Delfische Hymne*, het belang van het *koorlied* en de eerbied voor het *woord* bij *melodie* en *metrum*.

Van de *Eerste Delfische Hymne* ken ik niet minder dan *vier verschillende* uitvoeringen. Een (gedeeltelijke) zonder begeleiding (1957), een Spaanse met vier soorten instrumenten (1978), een Nederlandse met gitaar en hobo (1982) en een Griekse door een Byzantijns koor.(a31) De versie van Lykoérgos Angelópoelos (Λυκοῦργος Ἀγγελόπουλος) contrasteert het scherpst met de Spaanse uitvoering. Het is '*byzantijns*' versus '*westers*'. Bij de Griekse vertolking wordt slechts één instrument gebruikt : een schrille blazer. Al te lacuneuze gedeelten worden weggelaten, geen kwaad idee overigens. Ook is het dansritme niet zo benadrukt. Maar vooral : aan de zangpartij wordt een *bourdonstem* toegevoegd, gelijk bij de byzantijnse kerkzang. Die *bourdon* betekent hier nochtans geen echte meerstemmigheid. Een analoog soort van *heterōfōnía* (ἑτεροφωνία = *andersstemmigheid*), hetzij instrumentaal, hetzij vocaal, kon ook bij de antieke Griekse zang, zonder dat zo iets als meerstemmigheid werd beschouwd.(a 32) Wie weet hebben onze *byzantijnse* uitvoerders niet een beetje gelijk.

Seíkiloslied

Ons derde en laatste fragment uit de antieke Griekse muziek-overlevering is het zogenaamde *Seíkiloslied*, al is het woord *fragment* hier het minst op zijn plaats : het *Seíkiloslied* is het enige stuk antieke Griekse muziek dat *volledig bewaard* is gebleven. Het staat in een ronde grafsteen gebeiteld, die zelf een bewogen geschiedenis achter de rug heeft.(a33) Specialisten dateren het grafteken van de 2de eeuw v. Chr. tot de 1ste eeuw n. Chr., met een voorkeur voor de 1ste eeuw n. Chr.(a34) Dat de tekst *volledig* is, weten we door de rest van de inscriptie : vóór en nà het lied staan er mededelingen over de steen zelf en over de opdrachtgever Seíkilos (Σείκιλος). De tekst

onderaan is gedeeltelijk verdwenen : de onderkant van de steen is wat ingekort; hij heeft ooit gediend als basis voor een bloempot.(a35)

Het *lied* is een *skólion* (σκόλιον), een *drinklied* dus, en dát nog wel op het graf van een geliefde echtgenote ! Maar straks meer over dat probleem. Wat we ons nu gaan afvragen is : hoe weet een onderzoeker dat het middenste deel van het grafschrift een *lied* is, en *hoe* het moet worden *uitgevoerd* ?(a36) Voor de *woorden* zijn er natuurlijk *lettertekens* gebruikt; als *muzieknotatie* staan er *letters* en *tekens* boven de woorden, zonder de notenbalken die *wij* kennen. Er was een *notatiesysteem* voor de *zang* en een ander voor het *instrument*, elk met 67 symbolen. Men vindt nergens de twee samen. Boven de tekst van het *Seikiloslied* staan er *symbolen voor de zangpartij*. Dat was overigens ook het geval bij de vorige twee stukken die werden besproken. Het komt er natuurlijk op aan met behulp van antieke muziektheoretische geschriften de partituur in te vullen.

De *melodie* van het *Seikiloslied* volgt op een paar uitzonderingen na het woordaccent (zo op de woorden ὄσον en ἐστὶ). Men heeft die melodie willen terugvinden in een lied uit de Duitse volksmuziek en in een Gregoriaanse antifoon uit de liturgie van Palmzondag (nl. *Hosanna filio David*). (a37) Waarschijnlijk zijn de overeenkomsten eerder toevallig. Men moet bij voorbeeld in de melodie van het *Seikiloslied* nogal wat noten tussenschuiven om bij de melodie van de gregoriaanse antifoon uit te komen. Het muzikaal *karakter* van het *Seikiloslied* is alleszins niet gregoriaans : 'Terwijl in het *Seikilos-lied* geen tooncentrum aan te wijzen is, is de antifoon betrokken op een finalis (g)'.(a38) Veeleer kan men voor gelijkenissen, maar dan qua *genre*, bij de *Griekse volksmuziek* terecht.

De ethnomusicoloog Samuel Baud-Bovy verwijst naar het *Seikiloslied* en de traditie van de laat-antieke *skólia* in verband met bepaalde drinkliederen uit de Kretenzische volksmuziek, de *mandinádes* (μαντινάδες). (a39) Die tweeregelige liederen bij drinkgelagen zijn eveneens soms erg poëtisch en diepzinnig van aard. Dat is nog wat anders dan onze *Schele Vanderlinden* ! De *boodschap* van het *Seikiloslied* is duidelijk : 'Profiteer van het leven; *hier* moet het gebeuren.' Het mag geen wonder heten als we die volkse levenswijsheid elders nòg terugvinden. Zo hoor ik die bij voorbeeld in een *rebétikolied*, uitgevoerd door Michális Jenítsaris (Μιχάλης Γενίτσαρης). Hij zingt : 'Τὰ λεφτὰ εἶναι δανεικιά ...', 'Je centen heb je slechts in bruikleen : ze gaan van hand tot hand', met verdere conclusies in de zin van 'Geef ze dus maar uit, profiteer ervan, want alles wat je rest, is twee meter grond...'(a40)

Van het *Seikiloslied* ken ik drie uitvoeringen : één door een Armeense zangeres zonder begeleiding (1957), één door een Spaanse begeleid met een zelfgemaakte 'antieke' *lúra* (1978) en één door een Nederlander met gitaar en

hobo (1982).(a41) In de mooie soloutvoering door de zangeres van het *Atrium Musicae de Madrid* wordt het korte liedje verscheidene keren hernomen, zodat de luisteraar het gemakkelijk kan meezingen.

Christelijke Hymne aan de H. Drievuldigheid

Na een wandeling doorheen de antieke Griekse muziek komen we nu aan bij de vroeg-christelijke en byzantijnse.

De oudstgedateerde christelijke hymne die bewaard gebleven is, staat op een papyrus, opgedolven uit het zand van Oxúrrhunchos in Egypte. Het is een *Hymne aan de H. Drievuldigheid* uit onze 3de/4de eeuw.(a42) De andere oude hymnen dateren pas vanaf de negende eeuw. Het hymnendichten bloeide op na het *ikonoklasme* of *beeldenstorm*, een strijd die in 843 werd beslecht in het voordeel van de *beeldenvereerders*. Tussen hymnen en psalmen is er een duidelijk verschil : psalmen maken gebruik van bijbelteksten, maar van de hymnen zijn de woorden in principe nieuwgeschreven. In het begin zijn er zelfs voor christelijk of gnostisch gebruik heidense godenhymnen aangepast, wellicht met behoud van de muziek. Zo is er in de apokriefe *Handelingen van de Heilige Johannes* een *Jesushymne* bewaard. De tekst is een verchristelijkte hymne die doet denken aan de voorstellingen van Orfeús als Christus of van Christus als Orfeús uit de catacomben. De muziek is helaas niet overgeleverd.(a43) Door het concilie van Laodikeia in de 4de eeuw werden alle buitenbijbelse hymnen door de Kerk verbannen.(a44)

Interessant is natuurlijk de vraag naar de *continuïteit*. Op meer dan één plaats lees ik dat onze oudste christelijke hymne voor de kennis van de antieke Griekse muziek waardeloos is. Zo verklaart de specialist Egon Wellesz dat de muziek van die hymne reeds die melodische formules vertoont die karakteristiek zijn voor de Byzantijnse melodie en die teruggaan op synagogale melodievormingen.(a45) Nochtans is de *muzieknotatie* van onze oudste christelijke hymne precies die van de *antieke Griekse muziek*. Wellesz verwijst echter in dit verband naar de gewoonte van joodse lectoren in de synagogen van Alexandria Hebreeuwse teksten in Griekse transliteratie te lezen. Toch kan die muziek niet volslagen vreemd zijn aan de antieke Griekse. *Melodie en ritme staan zeer dicht bij de tekst* en er zijn *geen opmerkelijke versieringen (melismen)*. In de Byzantijnse kerkmuziek van latere datum (vanaf de 14de-15de eeuw) vallen juist die melismen zo op. Het langst aangehouden melisme dat ik ken, duurt drie minuten. Het wordt gezongen op het woord *evlōjiménos* (εὐλογημένος = *benedictus*, 'zaliggeprezen').(a46) De oorsprong van de melismatiek zoekt men gewoonlijk in de psalmenzang van

de Joodse synagoge. Toch was men ook elders in het Middellandse Zeegebied met melismen vertrouwd : '*Hieronymus (eind 4de eeuw) en Augustinus (+ 430) signaleren de parallellen van het melismatische halleluja-zingen met de volksmuziek (melodische roepen van Romeinse matrozen, het zingen bij de arbeid in het veld of in de wijngaard)*'.(a47)

Waar komt de vroegchristelijke zang dan vandaan ? Hij is in het Oosten van het Romeinse Rijk ontstaan, naar men aanneemt uit (a) de Joodse tempelmuziek, (b) de laat-antieke muziek en (c) de muziekpraktijk in de landen rondom de Middellandse Zee.(a48)

Het is een strijdvraag welk aandeel in de Byzantijnse kerkmuziek de Joodse muziek nu precies gehad heeft en welk aandeel de antieke Griekse muziek. Eén zaak is zeker : beide, de *kerkmuziek* en de *antieke Griekse muziek*, steunen op *modi (toonsoorten)*. Ze hebben er alle twee *acht*, maar die *modi* stemmen bij beide niet volledig overeen. Tussen antieke en Byzantijnse muziek zijn er *nòg verschillen*. Om er maar één aan te halen : de *richting* waarin de *toonladders* gezongen worden. In de antieke Griekse muziek : van hoog naar laag; in de kerkmuziek en ook nog bij ons : van laag naar hoog. Van hoog naar laag (de antieke manier) is de natuurlijkste gang van zaken : de hoogste tonen zingt men het gemakkelijkst na het inademen, de laagste bij het uitademen.

De antieke *muziektheorie* dateert uit de *late* oudheid en is reeds vervreemd van de muziekpraktijk uit vroegere eeuwen. Het resultaat is dat de specialisten met veel vragen zijn blijven zitten. Gelukkig hebben ze aan het werk van Alúpios (Ἀλύπιος) uit de 3de of 4de e. n. Chr. wel een houvast gehad voor de muzieknotatie.(a49) Voor ons onderwerp nu is het van belang dat die moeilijke laat-antieke muziektheorie heel wat sporen heeft nagelaten. De *antieke modusleer* is later zowel door *westerse* als door *Byzantijnse* muziektheoretici gebruikt om *hun* theorie over de modi gestalte te geven (hoewel die modi, zoals gezegd, niet volledig overeenkomen). Op die manier heeft de *antieke* Griekse muziektheorie via de *Byzantijnse* zelfs nog de *Arabische* en de *Turkse* muziektheorie beïnvloed !

De eigenlijke antieke en Byzantijnse muziektheorie gaan mijn bestek en ook mijn '*godsvrucht en vermogen*' te boven. Daarom ga ik liever over tot een bespreking van de twee uitvoeringen van de *Hymne aan de H. Drievuldigheid* die ik ken : een Spaanse en een Griekse.(a50) Het verschil tussen beide uitvoeringen ligt onder andere in de verschillende opvattingen over *begeleiding*. Begeleiding van de zang met *instrumenten* is in de orthodoxe kerk *verboden*. Dus ook orgelmuziek; kunnen wij ons dat voorstellen ? Het orgel, dat overigens een aanpassing is van de antieke *súrinx* (σύριγξ = *pansfluit*), is in het Westen bekend geraakt nadat de Byzantijnse keizer

Constantinus V in 757 aan de vader van Karel de Grote een werelds orgel had geschonken; dat instrument was sinds de Romeinse tijd in het Westen in vergetelheid geraakt.(a51) De toelating van dat instrument in de westerse kerken had verstrekkende gevolgen : het in wezen (Egyptisch-)Griekse orgel heeft in het Westen de polyfonie mogelijk gemaakt waar het Griekse oosten van verstoken gebleven is.(a52) Het probleem voor de uitvoerders van onze hymne was dus : begeleiding of geen begeleiding. Ons Spaans gezelschap kon het niet laten een *pektis* (een eenvoudig soort snaarinstrument) te gebruiken, een *klokje* en een *seistron van schelpen*. De byzantijnse uitvoering is soberder. Weer valt daarin de *bourdonstem* op en de kerkzangers gaan op twee plaatsen 'slepen', nl. bij de woorden *σγάτω* (*sigáto*) en *ὑμνούντων ἡμῶν* (*ymnoéndōn imōn*). De byzantijnse versie draagt mijn voorkeur weg.

Byzantijnse muzieknotatie en zangwijze

Alvorens twee korte Byzantijnse hymnen te behandelen een paar woorden over *onze* en de *byzantijnse muzieknotatie* en over de *byzantijnse zangwijze*.

Eerst dus iets over de *muzieknotatie*. *Ons* notenschrift heeft zich ontwikkeld uit de middeleeuwse *neumen*, die te maken hebben met het notatiesysteem van de Byzantijnse kerkmuziek (via Milaan). Het woord '*neuma*' (νεῦμα) betekent '*wenk*'. De Byzantijnse neumen gaan paleografisch terug op eenvoudige *ekfonetische tekens*. Die tekens om het luidop lezen te vergemakkelijken stonden gewoon boven de woorden geschreven, zoals de muzieknotatie bij het antieke *Seikiloslied*. Los van Byzantium heeft *ons westers* notenschrift zich verder ontwikkeld tot een systeem met vier en later vijf lijnen. Het *byzantijnse*, dat geen notenbalken kent, wordt nog steeds gebruikt in de Grieks-orthodoxe Kerk. Op het eerste gezicht lijkt het niet slecht op Arabisch schrift. Voor het invoeren van een ekfonetisch notatiesysteem in Byzantium verwijzen de geleerden naar praktijken binnen de Syrische Kerk, waar een Syrisch accentueringssysteem met dezelfde functie werd ingevoerd rond 500 na Chr.(a53) Het doet echter deugd ook een verwijzing naar elders te mogen lezen.(a54) De byzantijnse ekfonetische tekens werden tegen het *einde van de 4de eeuw* ingevoerd, vroeger dus dan in Syrië. Naar de vorm stammen ze van de *antieke Griekse prosodische tekens* waarvan de uitvinding werd toegeschreven aan de Alexandrijnse filoloog Aristofánēs van Buzántion ('Αριστοφάνης van Βυζάντιον) die leefde rond 180 v. Chr. Classici beleven tijdens hun opleiding uren plezier aan dat *accentueringssysteem* voor het geschreven en gedrukte Grieks met zijn ὀξεία,

βαρεία en συρματική (*ōxeía, bareía* en *surmatiké* of *acutus, gravis* en *circumflexus*). Voor het Moderne Grieks werd wel in 1982 het *mōnōtōnikō* (μονοτονικό = *éénaccentssysteem*) ingevoerd, maar in Griekse druksels van vandaag vindt men het nòg terug. Welke zwoegende student zou gedacht hebben dat er in het antieke Griekse accentueringsstelsel zoveel muziek zat? Het kan aan de basis gelegen hebben van ons notenschrift!

Het tweede dat ik nog kwijt wou, betreft de *byzantijnse manier van zingen*. Aan het begin van elke Byzantijnse melodie staan er *martýria* (μαρτύρια). Dat zijn tekens die de begintoon aangeven, d.w.z. de *absolute toonhoogte* ervan. De *tekens daarna* dienen als *richtingaanwijzers* om de weg te vinden van de ene toon naar de andere. Zo glijden de zangers van toon tot toon, en soms langs een omweg. De *protopsáltis* (πρωτοψάλτης = 'eerste zanger' of *dirigent*) regelt met wenken van de hand het verkeer. Men spreekt dan ook van *chironomia* (χειρονομία = 'kunde van de handbeweging'). De antieke Griekse muziek kende, zoals gezegd, naast een zangnotatie ook een instrumentale notatie. Die instrumentale notatie met absolute toonhoogten was praktisch voor het vormen van de tonen op een snaar. De Byzantijnse kerkmuziek gebruikte geen instrumenten en had dus ook geen tekens nodig om absolute tonen te symboliseren. Men gaf gewoon intervallen aan en manieren om ze te nemen. Zo konden ook met steeds ingewikkelder tekens allerlei versierselen worden genoteerd die zo kenmerkend zijn voor nieuwe melodieën onder oosterse invloed. Daarvan is het begrip en de weergave in ons notenschrift geen sinecure geweest.^(a55) De verfijnde byzantijnse zangstijl is alleszins niet zo 'droog' als die van het *Atrium Musicae* van Madrid bij hun uitvoering van de *Hymne aan de H. Drievuldigheid*. De Nederlandse omroep Radio 4 heeft vorig jaar aan de Griekse Muziek een programma gewijd van in het totaal acht uren. In dat programma kwam een interview voor van de Nederlandse muziekpedagoge Eva van der Molen met *protopsáltis* Lykoérgos Angelópoelos. Na wat uitleg over de *simádia* (σημάδια = *tekens*) gaf hij een goed voorbeeld van 'droog' en van 'byzantijns' zingen. Dat korte klankvoorbeeld was bladzijden geschreven uitleg waard.

Ἐγκώμιον τοῦ Ἐπιταφίου (ὦ γλυκύ μου Ἔαρ ...)
Lofzang van de Graflegging (O mijn zoete Lente ...)

En nu de beloofde twee Byzantijnse hymnen. Het zijn de mooiste twee die ik ken: de *eerste* hymne wordt gezongen op *Goede Vrijdag*, de *tweede* op *Paaszondag*. Het Officie van de Goede Week is in Griekenland zeer belangrijk. Elke Griek *moet* die twee hymnen dan ook kennen.

Onze eerste hymne is de klacht van Onze Lieve Vrouw bij het dode lichaam van haar Zoon, haar *epitáfios thrinos* (ἐπιτάφιος θρήνος = *klaagzang bij het graf*).(a56) Die hymne van Goede Vrijdag, *O glyký moe Éar* (ὦ γλυκύ μου Ἔαρ = *O mijn zoete Lente*) is ook bij mijn weten driemaal *nagevolgd*, waaronder tweemaal met synthesizer.(a57) Vooral de laatste synthesizerversie vinden wij waarschijnlijk *mooi*; voor een *Griek* moet ze veel weghebben van een *profanatie*. Maar laten we het hier hebben over een uitvoering zoals in het Officie van Goede Vrijdag.(a58) Opvallend is de *aanloop om de toon te vinden*. Die bastoon wordt ook gedurende het hele lied aangehouden, zoals de *bourdon* bij doedelzakmuziek.(a59) De tekst van onze eerste hymne wordt op de plaat niet volledig gezongen. Het koor neemt eerst de verzen 7-8, dat als een soort refrein dient. Daarna komen de twee beginverzen. Iríni Papá zingt de tekst *volledig*, maar met *laïciserende varianten* (in r. 10 b). In het Officie van Goede Vrijdag wordt de *epitáfios thrinos* van Onze Lieve Vrouw gezongen door een *mannenkoor*.

Χριστὸς ἀνέστη (*Christus is opgestaan*)

Onze tweede hymne wordt gezongen op Paaszondag. De titel zegt genoeg : Χριστὸς ἀνέστη (*Christós anésti = Christus is opgestaan*).(a60) Ze sluit op de plaat zonder onderbreking aan bij een *lezing* uit het Evangelie en een *lofprijzing*. De zanger psalmodieerde na het Evangelie een tekst in de zin van 'Glorie aan de Vader en de Zoon en de Heilige Geest, nu en altijd en in alle eeuwen der eeuwen.' Daarom moest de man zijn toon niet meer *zoeken* zoals bij de vorige hymne. Na de voorzanger valt het koor in. Het lied weerklinkt driemaal.

De *melodie* van deze hymne is meer versierd met *melismen* dan die van de vorige, maar er komen geen minutenlange melismen in voor zoals in sommige latere hymnen. Het geheel duurt slechts 2'.24".

Uit de Byzantijnse tijd zijn supra alleen maar *geestelijke* liederen behandeld. Is er dan geen *wereldlijke* bewaard ? Alle geraadpleegde literatuur klaagt over een schrale oogst. Zo schrijft Wörner : 'Van de wereldlijke muziek is, behalve enige acclamaties en polychronieën (resp. begroetings- en felicitatiezangen), niets bewaard gebleven.'(a61) Wel heb ik weet van enkele onlangs verschenen CD's die beweren zulke muziek te dragen, maar die heb ik nog niet bemachtigd. Een lacune in mijn kennis. Iemand bezorgde me wel een referentie over een uitvoering van *symptomiká* (συμποτικά = *drinkliederen*). Wil lezer zelf op speurtocht gaan?(a62)

Δακρύζω μὲ παράπονο (*Ik huil vol weklagen*)

Na onze verkenningen in de wereld van de antieke Griekse en van de Byzantijnse muziek bevragen we, nog steeds in de optiek van de continuïteit, de *Griekse volksmuziek*. Een vierde groep liederen zal uit de *rebétika*, de *populaire* en de *kunstmusieken* stammen.

Bij een greep uit de *volksmuziek* wordt eerst het nummer *Δακρύζω μὲ παράπονο* (*Ik huil vol weklagen*) behandeld.(a63) Bij een eerste aanhoren denkt de luisteraar misschien onwillekeurig aan Turkse muziek. Ten onrechte. Het lied komt uit Kreta, dat juist om zijn verzet tegen de Turken zo bekend is geraakt.(a64) Meer nog. Toen de volkszanger Níkos Xyloéris (Νίκος Ξυλούρης) *Ik huil vol weklagen* in de studio aan het opnemen was, zei iemand over het karakter van die muziek iets merkwaardigs. Hier volgt eerst het volledige citaat van Xyloéris,(a65) waarna toelichting van die uitspraak : 'Een vriend van me die het lied "Ik huil vol weklagen" hoorde tijdens de opname in de studio, zei tegen me : Die melodie is Byzantijns, ze doet me denken aan Goede Vrijdag. Nee, zei ik hem, het is een oude Kretenzische melodie. Ze is voor het eerst gespeeld door een lyraspeler voor zijn vrouw die door de Turken vermoord was tijdens de opstand van 1867... En ook een tante van me die haar zoon verloren had in 1940 bij de Italiaanse inval in Griekenland, zong die melodie...' Voor de vriend in de studio klonk het dus *byzantijns* !

Als de Griekse volksmuziek voor ons wat *vreemd* klinkt, komt het doordat ze, zoals de Turkse volksmuziek, *modaal* is. De Griekse volksmuziek steunt voor een goed deel op de Byzantijnse *kerkmodi* (als er al geen omgekeerde beïnvloeding geweest is). Die Byzantijnse kerkmuziek moet, zoals gezegd, gedeeltelijk ook op de modale muziek van de late oudheid teruggaan. Doorgaans horen we tussen een *Westeuropese* en een *Griekse* volksliedje genoeg gelijkenis. Zo gaan we Griekse volksmuziek niet verwarren met *Afrikaanse* of *Aziatische*. Hoe dat komt ? Doordat de *Westeuropese volksmuziek* grotendeels teruggaat tot de *Westerse kerkmuziek*, en de *Griekse* (en *Oosteuropese*) tot de *Byzantijnse kerkmuziek*. Beide soorten kerkmuziek zijn *verwant*, vandaar de *gelijkenis*; maar uit *hun* kerkmuziek hebben de Westeuropese en de Oosteuropese muziek zich *verschillend ontwikkeld*. Vandaar de *verschillen*. In het Westen bestond er immers een wisselwerking tussen de volksmuziek en de kunstmuziek die zich gelijktijdig ontwikkelden, in het Oosten werd de volksmuziek door de kunstmuziek veel minder beïnvloed.(a66)

Nu we het toch over *traditie* hebben, past het hier wat dieper in te gaan op *gebaren en houdingen* bij de Griekse *volksdansen*, op de *traditionele*

klederdrachten, op de folkloristische muziekinstrumenten en op de maten van de Griekse volksmuziek.

Vooreerst vindt men vele *houdingen en gebaren* bij de Griekse *volksdansen* terug in de *antieke beeldende kunsten* (beeldhouwwerk en vazenschilderkunst). Het betreft *reidansen* (waarbij de dansers elkaar bij de hand of bij de schouders nemen), *rondedansen* (waarbij ze elkaar bij de schouders houden), *met de vlakke hand op het opgetrokken onderbeen slaan*, enz. Er bestaat een volksdans, met name de *geráni* (τὸ γεράνι = *de kraanvogel*), die goed beantwoordt aan de beschrijving van de gelijknamige *antieke dans géranos* (γέρανος = *kraanvogel*). Zelfs de naam '*syrtós*' (συρτός = *slepende dans*) - denk terug aan de '*syrtáki*' (συρτάκι) - is *antiek*!(a67)

Op historische *drachten uit de volkskunst*, ten tweede, vindt men naast enkele Turkse motieven (de Turkse roos en de Turkse tulp)(a68) heel wat zeer oude Griekse motieven terug. Die herinneren aan *motieven op Mukeense aardewerk*. Die museumkieren moeten ouder zijn dan de datum van de Mukeense opgravingen; in dat geval zijn de motieven op die kledij dus *geen* kopieën *naar* die Mukeense vazen. Voor mijn inlichtingen omtrent Griekse klederdrachten en houdingen en gebaren sta ik in grote mate in het krijt bij Dóra Strátou (Δόρα Στράτου), de leidster van een Griekse volksdansgroep (overleden in 1988). Zij heeft een rijk geïllustreerd boekje uitgegeven met de veelzeggende titel '*The Greek Dances. Our Living Link with Antiquity*'. In verband met folkloristische motieven heb ik ook veel geleerd uit een boek van een Amerikaans-Griekse over Grieks borduurwerk.(a69)

Voorts worden in de volksmuziek een aantal *instrumenten* gebruikt waarvan de oorsprong in de oudheid zou liggen. Verder kom ik daar exemplarisch op terug. Voor een grondige verkenning van dat terrein van de traditie moet men het boek *Greek Popular Musical Instruments* van Fivos Anoyanákis (Φοῖβος Ἀνωγιαννάκης)(a70) raadplegen. Een echte goudmijn! Bij de volksmuziekinstrumenten wordt *nooit* een *boezoéki* gebruikt, al wordt hij soms wel in de teksten van de volksliedjes *vermeld*. Typische *volksmuziekinstrumenten* zijn de *Kretenzische* en de *Pontische lýra* (λύρα = *lier*), de *lagoéto* (λαγούτο = *luit*) en de *klarino* (κλαρίνο). De *lýra* uit de volksmuziek is een snaarinstrument dat gestreken wordt, de *lagoéto* een getokkeld snaarinstrument, terwijl de *klarino* de plattelandsversie is van de *klarinet*.(a71) Uitvoeringen van Griekse volksmuziek met boezoéki, piano of eender welk westers instrument zijn dus bestemd voor de goedgelovige toerist.

Een laatste opmerking in verband met de *traditie* in de Griekse volksmuziek heeft betrekking op de *maten*. Bepaalde ritmes van de Griekse volksmuziek steunen heel zeker op een antieke versmaat, bij andere is er *controverse*.

Over de oude *5/8-maat* die steunt op de *krētikós* (κρητικός : - v -) hebben we het al gehad. Ook de antieke *chōriambos* (χορίαμβος : - v v -) heeft in de Griekse volksdansen zijn sporen nagelaten.(a72) Van bijzonder belang voor de Griekse volksmuziek is echter de antieke *dáktulos* (δάκτυλος : - v v). Kenmerkend voor de *dáktulos* is zijn ritmisch zweven tussen blijven staan en vooruit willen. Nu blijkt uitgerekend de kadans van het Homerische epos nog na te zinderen in de zwevende *7/8-maat* van de Griekse volksmuziek !(a73) Die maat telt men zo : 1-2-3, 1-2, 1-2, dus 3 + 2 + 2. De *7/8-maat* is het ritme van de *syrtós kalamatianós* (συρτός καλαματιανός). Dat is een trage dans uit Kalamáta (Καλαμάτα) in de Pelopónnisos (Πελοπόννησος), maar overal op het Griekse vasteland verspreid.(a74) De *tsámikos* (τσάμικος), een hoofdzakelijk in Ípiros (Ήπειρος) en in oostelijk Midden-Griekenland gedanst springdans in *6/4-maat* zou van vreemde herkomst zijn. Ook over de *9/8-maat* (1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3 of 2 + 2 + 2 + 3) wordt er gebakkeleid. Door sommigen wordt de *9/8-maat* in verband gebracht met de antieke *dóchmios* (δόχμιος).(a75) De *dóchmios* is samengesteld uit een *iambos* (ἴαμβος) en een *krētikós* (d.w.z. : v - - v -). Iemand anders verwijst dan weer naar een (aangepast) antiek Cypriotisch metrum.(a76) Ik kom er later op terug in verband met de *zeimbékiko-dans* (de ζεϊμπέκικος), alsook op de *9/4-maat* van de *zeimbékikos* uit de *rebétika*.

Op twee van de tot nu genoemde maten moet een bijzondere nadruk gelegd worden, nl. *7/8* en *9/8*. Die twee Griekse maten vindt men zelfs frequent terug in de volksmuziek van *Bulgarije*, tot op zekere hoogte in die van *Turkije*, *Albanië* en *Roemenië*, en in mindere mate in *Servië*, *Bosnië* en *Montenegro*. Dus : dansmaten die steunen op de metriek van de antieke Griekse poëzie overgenomen door niet-Griekssprekenden, terwijl die antieke Griekse metra *niet* zouden voorkomen in de poëzie van die beïnvloede volkeren ! Dat is een erg grieksvriendelijke verklaring; de beïnvloeding wordt dikwijls in de andere richting gezocht. Typisch is wel dat men voor zulke 'hinkende' maten de Turkse term *aksak* gebruikt. Er komen trouwens meer Turkse termen voor in de studie van de volksmuziek uit de Balkan.(a77) Mijn filhelleense verklaring heb ik echter niet uitgevonden. Voor gegevens in verband met die beïnvloeding steun ik - zij het uit de tweede hand - op een onverdachte bron : de *Bulgaarse* ethnomusicoloog Stoyian Djjudjeff. Hij wijt de Griekse ritmes in de volksmuziek van andere Balkanvolkeren alleszins aan Griekse invloed.(a78)

Na deze ook voor mij verrassende uitspraken in verband met de traditie in de Griekse volksmuziek(a79) keren we terug naar ons lied *Ik huil vol weklagen*.

De *inhoud* van ons eerste *volksliedje* is droevig, maar het wordt zeker

niet tranerig gezongen. Dat is ook een kenmerk van de Griekse *treurliederen*, de zogenaamde *mirolójia* (μοιρολόγια = *dodenklachten*). Die dodenklachten vormen een apart genre, gezongen zonder begeleiding, zeer waardig.

De inhoud van *Ik huil vol weeklagen* is verpakt in de *versmaat* bij uitstek van de *Griekse volkspoëzie*: de *politikós stichos* (πολιτικὸς στίχος = *allemansvers*). Dat is een in principe jambisch vijftienlettergripig vers. Ons lied is een *distichon* (δίστιχον) van twee zulke verzen. De oorsprong van die *versus politicus* is niet zeker, maar de oudste sporen ervan vindt men al in de 7de eeuw. In de 10de maar vooral vanaf de 12de eeuw is dat versschema frequenter gebruikt tot het in de laatbyzantijnse en moderngriekse volkspoëzie de dominante versmaat werd.(a80) De byzantinist Karl Krumbacher ziet in de *politikós stichos* een contaminatie van twee antieke versmaten: de jambische en de trochaische tetrameter.(a81) Een verdere beschrijving van dat en andere versschema's uit de volkspoëzie zou ons te ver leiden.(a82) Uit mijn bronnen alleen nog wat elementen die kunnen bijdragen tot ons antwoord aan de Meduse. In tegenstelling tot de antieke versmaten is de *politikós stichos* niet kwantiterend, maar *accentuerend*. De *antieke metra* leven dus voort in de *Griekse volksdansen*, maar *niet* meer in de *Griekse volkspoëzie*! Typisch zijn ook de *toevoegingen* in de tekst. Het tussenwerpsel 'ε' (*e*) doet denken aan de klank waaraan de elegie haar naam te danken zou hebben (ε-λέγειν = *e-zeggen*). De toevoeging ἀμὰν ἀμ' (*amán am = o wee, helaas*) is *Turks*; ὄχ (*och*) en ἄχ (*ach*) zijn *internationaal*; βρέ (*vré ≈ hé*) is dan weer *Grieks*.(a83)

Op Xyloéris' lied *Ik huil vol weeklagen* wordt er *niet gedanst*. De zanger begeleidt zichzelf op de *Kretenzische lýra* en er komt ook een *lagoéto* aan te pas. De *manier van zingen*, met de hernemingen in de tekst en de melismen, doet denken aan de *kleftenliederen* (waarover verder meer).

Kanonáki-solo

Ons tweede nummer uit de Griekse volksmuziek is voor de verandering zuiver *instrumentaal*. Het is de *kanonákisolo* waarvan in de inleiding al sprake was.(a84) Die klinkt, zoals gezegd, ongetwijfeld nogal *Turks* in de oren, omdat hij zo *chromatisch* is. Het stuk wordt ook op een eigenaardig snaarinstrument gespeeld. De *kanōnákí* (κανονάκι) wordt nu nog maar zelden in de Griekse volksmuziek gebruikt. Het is een citerachtig instrument met 72 snaren. De muzikant legt het op zijn knieën en met een plectrum aan elke wijsvinger 'plukt' hij de snaren. In het *Turks* heet het instrument '*kanun*'.(a85) Zou het van een Arabisch instrument met 64 snaren kunnen stammen, de *qānūn*, in

de dertiende eeuw uitgevonden door de Arabische muzikant en theoreticus Šafi al-Dīn ?(a86) Neen, de *kanonáki* wordt een afstammeling genoemd van de antieke *kānōn* (κανών)(a87) en zou zelfs een voorloper zijn van twee westerse instrumenten, de clavichord en het hamerklavier !(a88) Wat er ook van zij, het instrument met zijn twee namen, *psaltirion* (ψαλτήριον) en *kanonáki*, werd in Griekenland zeker niet als een Turks instrument aangevoeld. Anders had men Koning David dat instrument (en duidelijk *geen harp*) toch niet laten bespelen in miniaturen van handschriften of op fresco's van kloosters !(a89)

De *kanonákisolo* klinkt sterk *chromatisch*, dat zei ik al, d.w.z. 'gekleurd'. De oude Grieken kenden *to chrōmātikón gēnos* (τὸ χρωματικὸν γένος = *het chromatisch toongeslacht*) ook, maar *wij* stellen ons bij het begrip *chromatisch* niet noodzakelijk hetzelfde voor als de oude Grieken. De antieken kenden naast het oudste toongeslacht, het *pentatonische* (met zijn vijf tonen en twee soorten intervallen, namelijk tweetonen en halve tonen) nog *drie toongeslachten*. Die zijn (a) het *diatonische* (met hele en halve tonen, zoals bij *ons*), steunend op de noten LA, SOL, FA, MI, (b) het *chromatische* met LA, FA#, FA, MI en (c) het *enharmonische* met LA, FA, MI + 1/4 toon, MI (een kwarttoon werd op de *aulós* gevormd door met de vinger een klankopening half af te dichten; die MI + 1/4 toon kunnen *wij* ons natuurlijk niet goed voorstellen, de *moderne Grieken* waarschijnlijk evenmin).(a90)

Met *chromatiek* zijn *wij* westerlingen niet meer zo vertrouwd. Het *chromatische genus* komt wél nog voor in de Griekse volksmuziek, even goed als in de Turkse. Vandaar dat *wij* bij dit *kanonáki*-nummer gemakkelijk aan Turkse muziek denken. Ten onrechte dus.

Ξύπνα, Δακτυλιδόστομι (*Ontwaak, Daktylidóstōmi*)

Over de Griekse volksmuziek in het licht van de algemene Griekse traditie is op dit punt van de uiteenzetting het meeste achter de rug. Wel zou ik graag nog op enkele bijzonderheden wijzen in verband met de onderlinge verschillen binnen de rijke verscheidenheid van de Griekse volksmuziek, zonder die exhaustief te willen behandelen.(a91)

Kwam de pas behandelde *kanonáki*-solo uit oostelijk Thrakië, en het lied ervoor, *Δακρύζω μὲ παράπονο* (*Ik huil vol weklagen*) uit Kreta, dan moeten we voor het volgende nummer weer een heel andere kant op : naar de Ionische Eilanden of *Eptánisos* (Ἐπτάνησος = *Zeven Eilanden*) tussen het Griekse vasteland en Italië.(a92) De Ionische Eilanden zijn nooit door de Turken bezet geweest, maar wél ca drie eeuwen door de Italianen. Een korte

tijd stond de Eptánisos zelfs onder Russische invloed en enkele decennia lang onder Engelse heerschappij. Als er in de liederenschat van die eilanden Italiaanse of algemeen-westerse invloeden te horen vallen, dan hoeft dat ons niet te verwonderen.

Het volksliedje Ξύπνα, Δακτυλιδόστομι (*Ontwaak, Ringmondje*)(a93) vertoont *Italiaanse invloed in zangstijl en woordenschat*. Italiaanse woorden zijn φόρτσα (*forza = kracht*), μπελφιόρε (*belfiore = goudbloem*) en ἀμόρε (*amore = liefde*). In de zang is er een beperkte vorm van *westerse polyfonie* hoorbaar. Op de Ionische eilanden zijn zelfs de *westerse majeure- en mineur-geslachten* doorgedrongen. Ten slotte moet op de *volkse humor* gewezen worden. De ik-persoon van het lied, de arme verliefde jongeman, staat onder het balkon van zijn aangebedene een serenade te kwelen. Op de duur moet hij zelfs zijn mandoline aanmoedigen om ze verder te doen spelen. Intussen verwelken zijn bloemetjes en verwelkt ook zijn liefde.(a94)

Drie kalamatianí

Nu volgen er drie bekende voorbeelden van een en dezelfde dans.(a95) Het gaat om de *kalamatianós* (καλαματιανός), de dans in 7/8-maat waar we het boven over gehad hebben. Die maat steunt - we weten het al - op het ritme van de oudste Griekse versmaat, de *dáktulos* (δάκτυλος : - v v).

Onze eerste *kalamatianós* heet *Samiótissa* (Σαμιώτισσα = *Meisje van Sámos*). Dat meisje heeft bij de zanger van het lied het hart in 42 stukjes gebroken; *wij* zouden spreken van 36 stukjes : zijn *onze* meisjes wat minder destructief ? De drie mannen vanwie sprake in het tweede voorbeeld, *Drie mannen uit Vólos* (Τρία Παιδιά Βολιώτικα), zijn *kléften* (over wie dadelijk meer) die een meisje geschaakt hebben, maar *zij* wil bij haar beminde schaker *blijven*. En *Jerakína* (Γερακίνα) van het gelijknamige derde nummer valt in een diepe waterput en trouwt met haar redder.

De plaat waar ik een *medley* van die drie *kalamatianí* vandaan heb, is voor *toeristen* bedoeld. Er komt een *contrabas* aan te pas, een instrument dat *niet* voorkomt in de volksmuziek, en zelfs een *piano*. Voor Dóra Strátou, de '*priesteres van de Griekse dans*' was pianobegeleiding bij Griekse volksmuziek van in haar jeugd al een gruwel.(a96)

‘Ο Ἀντρειωμένος (*De Dappere*)

Een overzicht van de Griekse volksmuziek, hoe summier ook, kan niet

zonder een verwijzing naar de kleftenliederen. 'Ο Ἀντρειωμένος (*De Dappere*) is zo een typisch *kleftenlied*.(a97)

Wát was nu een *kleft* ? Het woord κλέφτης, meervoud κλέφτες (*kléftis, kléftes*), betekent 'dief', 'bandiet'. Kléften waren bandieten die rijke Turken, maar ook rijke Grieken bestalen. Ze hadden een aparte erecode. Tegen hen zette de Turkse overheid gewapende Griekse huurlingen in, de *armatolí* (ἀρματολοί). Dat waren dikwijls kleften die zichzelf op die manier van een bijverdienste verzekerden, maar natuurlijk geen kleften konden vangen... Ook de *armatolí* ontsnapten aan de controle van het Turkse gezag. Tijdens de Griekse onafhankelijkheidsstrijd (1821-1832) namen *kleften* èn *armatolí* het op tegen de Turken. Na de Griekse onafhankelijkheid werd de rol van de kleften als vrijheidsstrijders dik in de verf gezet. Het verdere gedrag van die kleften paste echter niet in de officiële versie van de feiten. Die bandieten zetten namelijk in het vrije Griekenland hun activiteiten gewoon verder. Er werd een mouw aan gepast : voortaan heetten ze niet meer *kleften*, maar ληστές, enkelvoud ληστής (*listés, listís*), het *gewone* woord voor 'rovers', 'bandieten'.(a98)

De *kleftenliederen* (κλέφτικα τραγούδια) stammen uit het Griekse vasteland, hoofdzakelijk uit de gebergten Pindos (Πίνδος) en Parnassós (Παρνασσός), maar ook uit de Pelopónnisos (Πελοπόννησος). Ze gaan dikwijls over *de bergen, de vogels, dapperheid*... Ze worden aan tafel gezongen (vandaar de benaming τῆς τάβλας = *tafellieder*), al zittend (vandaar καθιστά = 'gezetene'), in een vrij ritme. Typisch zijn de vele melismen, de herhalingen, de inlassing van (extrametrische) uitroepen en soms betekenisloze lettergrepen. Het kleftenlied maakt gebruik van de reeds besproken *politikós stíchos*. De muzikale strofe omvat telkens anderhalf vers; het volgende halfvers is inhoudelijk van minder belang. Zoals in de Servo-kroatische en de Bulgaarse volkspoëzie ontbreken in de tekst strofen- en rijmstructuur, en dat in schrille tegenstelling met de Turkse praxis, wellicht naar analogie met de antieke volkspoëzie !(a99) Het kleftenlied is dus een van de schakels in de ontwikkeling van de Griekse muziek geweest, net zoals de liederen van de *akrítes* (ἀκρίτες), de grensbewakers van het Byzantijnse Rijk, waarvan *geen* voorbeeld.

Bij zulke oude strijdlieder wil ik nog even stilstaan, omdat hun rol niet helemaal uitgespeeld lijkt. Zo heeft het Kretenzische strijdlid (maar geen echt kleftenlied) Ποτὲ θὰ κάμει ξαστεριά (*Als de sterren zullen schijnen*) ook in de nieuwste geschiedenis van Griekenland nog een zeker belang gehad. Toen de kolonels in november 1973 het leger de *Polytechnische School* (τὸ Πολυτεχνεῖο) lieten belegeren, zongen de verdedigende Atheense studenten dat lied. De componist Iánnis Markópoulos (Γιάννης Μαρκόπουλος) had het

recentelijk bewerkt en op plaat gezet !(a100) Op het feit dat die studenten toen juist 'zijn' lied aanhieven, is de man nòg fier. Ook het lied Τὴ Ῥωμιοσύνη μὴν τὴν κλαῖς (*Huil niet om het Griekendom*) moet in hetzelfde licht worden gezien.(a101) De *tekst* is van de grote dichter Iánnis Rítsos (Γιάννης Ρίτσος), geboren op 1 mei 1910 en overleden op 12 november 1990.(a102) Het gedicht is geschreven naar de *stijl* van een *kleftenlied*. De beginwoorden Τὴ Ῥωμιοσύνη μὴν τὴν κλαῖς... (*Ween niet om het Griekendom...*) herinneren aan de eerste woorden van ons kleftenlied over *de Dappere* : Τὸν ἀντρειωμένον μὴν τὸν κλαῖς... (*Ween niet om de dappere...*) De *muziek* is van Míkis Theodorákis (Μίκης Θεοδωράκης). Zijn *melodie* lijkt wonderwel op die van het kleftenlied over *de Dappere*. Op de originele plaat is de *zanger* de componist zelf. Het *verschil* met het voorbeeld is dat Theodorákis er een *modern strijdlid* van gemaakt heeft. De laatste twee regels herhaalt hij totdat de massa meezingt.

Κόκκινα χεῖλη φίλησα (*Ik heb rode lippen gekust*)

Het lied Κόκκινα χεῖλη φίλησα (*Ik heb rode lippen gekust*)(a103) is weer *volksmuziek*, maar *in een ander kleedje*. Het doet me denken aan de eigentijdse hernieuwingen in de volksmuziek van West-Europa. Onze bewerking komt uit een CD van een jonge volksmuziekgroep, Δυνάμεις τοῦ Αἰγαίου (*Krachten van de Egeïsche Zee*). De titel van de CD moet hier even vermeld : Ἀνατολικὸ Παράθυρο (*Venster op het Oosten*). De vertolking doet ook nogal Turks aan.

Wat de *tekst* betreft, valt op te merken dat in de Griekse volksliederen elk *menselijk gebeuren* gemakkelijk wordt opengetrokken tot een *kosmisch gebeuren*.(a104) Ik kuste *rode lippen* en uiteindelijk werd *bijna alles rood* : een *zakdoek*, een *arend*, een *stroom*, de *zee*, de *halve zon*, de *hele maan*... In een ander volkslied (a105) doet de jongste dochter van de pastoor met haar schittering de hele natuur mee schitteren.

Niet de gekunstelde pseudo-antieke Griekse literatuur van geleerden, maar de frisse volksliederen hebben in de tachtigerjaren van de vorige eeuw de Modern-Griekse letterkunde in de volkstaal doen ontstaan. Maar dat is een andere historie. Ik wil hier alleen maar vermelden dat de reeds vernoemde Iánnis Rítsos in *zijn* taalgebruik bewust bij die volkspoëzie wil aansluiten. Als een soort eresaluut citeert zelfs een bepaald gedicht van hem in het begin een vers uit de volkspoëzie. Het (lange) gedicht, Οἱ Γειτονιὲς τοῦ Κόσμου (*De Buurtschappen van de Wereld*) is ook op muziek gezet, alweer door Theodorákis.(a106)

Boezoékimuziek

In het vierde en laatste deel van onze wandeling doorheen de Griekse muziek betreden we het rijk van de *boezoéki*. Voor de meeste Griekenlandreizigers is het een uitgemaakte zaak : *boezoékimuziek* is voor hen *dè* Griekse muziek, doch zij dwalen. De doorsneetoerist weet over die muziek een aantal *essentiële zaken* niet.

De *boezoéki* werd door de Grieken zelf als van *Turkse oorsprong* beschouwd; hij is ook in Griekenland bekend sinds de Turkse bezetting. De naam '*boezoéki*' (μπουζούκι) zou van het Turkse woord '*bozuk*' stammen. Als *instrument* behoort hij tot de familie van de Turkse *sazi* (het meervoud van *saz*); een *saz* is een soort *langhalsluit*. Een Griekse *boezoéki* is alles samen zowat één meter lang. Hij wordt bespeeld met een plectrum. Het aantal snaren varieert : er zijn (of waren) in Griekenland *boezoékia* met drie snarenparen, maar sinds de legendarische *boezoékispeler* Manólis Chióti (Μανώλης Χιώτης) tellen ze er vier paren van. Wat is nu de *betekenis* van de term '*boezoéki*' ? Wel, zoals we spreken van *kwartviolen*, *halve* en *driekwartviolen*, kunnen we het ook hebben over '*hele* violen'. Er zijn dus, als men wil, '*hele*' en '*gebroken*' violen. Het Turkse '*bozuk saz*' moet '*gebroken saz*' betekenen, in de praktijk *een saz van ongeveer halve grootte*. De *oorsprong* van het instrument zou dus, naar algemeen-Griekse opvatting, Turks kunnen zijn, maar dat hoeft niet : men weet dat er aan het Turkse hof niet-Turkse muzikanten bedrijvig waren. De *boezoéki* moet van een Byzantijns instrument afgeleid zijn, de *pandoéra*; die zou zelfs op haar beurt teruggaan op een driesnarig antiek instrument, de *pandoeris* of *pandoéra*, ook *trichordon* genoemd (πανδουρίς, πανδοῦρα of πανδούρα, τρίχορδον).(a107)

Weet een 'sun and beach'-toerist niets af van het 'Turkse label' dat in Griekenland lange tijd aan de *boezoéki* kleefde, dan beseft hij doorgaans ook niet dat dat instrument in de Griekse populaire muziek pas goed ingeburgerd en gewaardeerd is sinds de late jaren vijftig (van deze eeuw, wel te verstaan, dus sedert een goeie *dertig jaar* !). Die appreciatie dankt het instrument voornamelijk aan Míkis Theodorákis. In de jaren '20 tot en met '50 was de *boezoeki* op het Griekse vasteland op zijn zachtst uitgedrukt nogal verdacht. Dat instrument is er pas goed doorgedrongen - ik schrijf *niet* 'geapprecieerd' - sedert 1922-1923, met de *Megáli Katastrofi* (Μεγάλη Καταστροφή = *Grote Katastrofe*). In 1923 hebben de Turken Smyrna (of Izmir) in brand gestoken en uit een groot gebied rond Izmir en de zuidkust van de Zwarte Zee anderhalf miljoen Grieken verdreven naar het Griekse vasteland, vooral naar de Pireás (Πειραιάς), Thessaloníki (Θεσσαλονίκη) en het Noorden van de Pelopónnisos (Πελοπόννησος). Met de geëxpatrieerde Grieken kwam op grote

schaal dat 'Turks' instrument mee en de gewoonte om liederen te laten voorafgaan door een instrumentale improvisatie. Zulke improvisaties, die ook als afzonderlijk muziekstuk werden gespeeld, klonken de vastelanders nogal Turks in de oren en ze zijn dat ook wel. In het Turks heet zo iets een *taksim*; het Griekse leenwoord is ταξίμι, meervoud ταξίμια (*taxími, taxímia*). (a108)

Hoezo, de boezoéki verdacht? De politie hield in elk geval regelmatig razzia's in de gelegenheden waar muziek gespeeld werd op de *boezoéki* of de *baglamás* (μπαγλαμάς, een pocket-versie van de *boezoéki*). Waarom? Niet al die Grieken uit Turkije konden op het vasteland dadelijk aan regelmatig werk geraken. Velen vervoegden de reeds bestaande groepen 'ongeregelden' en verzeilden in de marginaliteit en de (kleine of grotere) criminaliteit. Dikwijls werd de overtollige tijd in *tekédes* (τεκέδες, enkelvoud τεκές) of gelegenheden voor druggebruikers zoek gemaakt met muziek en roesmiddelen (hasjiesj, cocaïne, heroïne). De muziek van boezoéki en baglamás werd door de agenten automatisch geassocieerd met het gebruik van drugs; ze sloegen dan ook prompt alle boezoékia en baglamádes kapot die ze konden buitmaken. Vanaf 1936, onder de dictatuur van Metaxás (Μεταξάς, 1871-1941) beleefde de repressie haar hoogdagen: de man wou alle druggebruik en Turkse invloed uitroeien. De liederen die op verdachte plaatsen werden uitgevoerd, gingen ook dikwijls over verslaafden, *prezakiádes* of *chasiklides* (πρεζακιάδες = heroïne- of cocaïnegebruikers; χασικλήδες = hasjgebruikers) en allerlei andere marginalen. Typische, maar onvertaalbare woorden voor die marginalen zijn: *rebétes*, enkelvoud *rebétis* (ρέμπετες, ρεμπέτης) en *mánges*, enkelvoud *mángas* (μάγκες, μάγκας). Over het leven van die *rebétes* heeft de Griekse regisseur Kostas Ferris midden de jaren tachtig een meesterlijke film gedraaid, getiteld *Rebétiko* (Ρεμπέτικο). Hij is op de Nederlandse TV te zien geweest. (a109) Hoe verachtelijk het wel was zich met *rebétika* in te laten, moesten bij voorbeeld de rebétikazanger Michális Jenítsaris (Μιχάλης Γενίτσαρης) en de onderzoeker Ilías Petrópoelos (Ήλίας Πετρόπουλος) ondervinden. Jenítsaris had in 1937 op twintigjarige leeftijd zonder medeweten van thuis zijn eerste plaatje opgenomen. De waard van de taverna vlak tegenover het ouderlijk huis legde het op de grammofoon en riep de moeder die in haar deurgat stond, toe: 'Wel, vrouw Chrysoéla, hoor je dat? Het is je zoon!'. Moeder Jenítsaris krabde zich het gezicht open, lamenteerde over de schande voor de familie en kwam in geen weken de deur meer uit. En Petrópoelos, de *rebeticoloog*, vond voor zijn standaardwerk geen uitgever, publiceerde het boek op eigen kosten, vloog voor vijf maanden de gevangenis in en moest het met een echtscheiding bekopen. Het *populaire lied* (τὸ λαϊκὸ τραγούδι), een genre dat van de rebétiko is afgeleid, en dus niet de rebétiko zelf, werd pas in 1953 op de Griekse radio gedooft (en wel

wekelijks gedurende één kwartier), terwijl het overal in Griekenland waanzinnig populair was !(a110)

Οὖζο ὅταν πιεῖς (*Als je oézo drinkt*)

Ons eerste nummer van deze vierde afdeling gaat zogezegd over het drinken van oézo (οὖζο), waardoor Griekenland en heel de wereld aan de voeten van de drinker ligt.(a111) Eigenlijk is het een bewerking van een Atheens rebétikolied uit 1934 met de titel Εἶμαι πρεζάκιας (*Ik ben een prezákias*). Daar was het een junkie die zich de meester van de wereld voelde. De originele liedtekst is waarschijnlijk de enige die het gebruik van hard drugs prijst. Hasj werd in veel liederen opgehemeld, terwijl verwijzingen naar heroïne of cocaïne neutraal waren of afkeurend. De *zangeres* van het originele nummer is de befaamde Roza Eskenázi (Ρόζα Ἐσκενάζυ), die van de bewerking heet Cháris Alexíoe (Χάρις Ἀλεξίου), een jonge vertolkster, geen oorspronkelijke rebétikozangeres. Originele oude rebétiko-opnamen zijn in de klandestiniteit en slecht gemaakt, en bijgevolg niet te draaien voor een publiek, tenzij er klankrestauratie op is toegepast. Van nog levende artiesten, bij voorbeeld Michális Jenítsaris en Iordánis Tsomídis (Γιορδάνης Τσομίδης) worden er de laatste tijd wèl goede opnamen gemaakt.(a112)

De *tekst* van (oude) rebétikoliederen heeft gewoonlijk niet veel om het lijf, maar de *ritmes* zijn zeer interessant. Uit Klein-Azië zijn er voornamelijk vier soorten rebétiko-ritmes meegekomen naar het vasteland : de *chasápikos*, de *tsiftetéli*, de *karsilamás* en de *zeimbékikos*. De *chasápikos* (χασάπικος) was in Griekenland zelf bekend onder de volksdansen (de '*slagersdans*' in 2/4 en soms in 4/4-maat waarover al sprake was), de andere drie heetten 'Turks'. De *tsiftetéli* (τσιφτετέλι) was een dansritme uit Turkije, eigenlijk een *buikdans* in 2/4 of 4/4-maat die vooral door zigeunervrouwen werd gedanst, maar in de rebétika overgenomen in de Smýrnastijl en in de '*café aman*'. De *karsilamás* (καρσιλαμάς) was in Turkije een dans voor paren in 9/8-maat. De zogenaamd 'Turkse' *zeimbékikos* (ζεϊμπέκικος) is een mannendans die in de rebétikoversie meestal niet in 9/8, maar in 9/4 wordt gespeeld.(a113) Van die laatste twee dansen eisen mijn Griekse bronnen wel de Griekse oorsprong op (zie verder).

Het lied Οὖζο ὅταν πιεῖς (*Als je oézo drinkt*) is een *tsiftetéli*. Later komen er wel liederen met een zeimbékiko-ritme en een chasápiko-ritme aan bod. Naar ik me heb laten zeggen door een dame die Turkse buikdansen heeft leren dansen, is het Turkse ritme in de uitvoering van Cháris Alexíoe ietwat moeilijk herkenbaar, zeg maar 'vergriekst'. Niet verwonderlijk : boven werd er

al op gewezen hoe in de Griekse muziek de melodie het overwicht heeft op het ritme.

Συννεφιασμένη Κυριακή (*Bewolkte Zondag*)

Uit de stedelijke *subcultuur* van marginalen waarvan daarnet sprake was, kwam uiteindelijk het *populaire lied* (τὸ λαϊκὸ τραγούδι), voort. Dat *populaire lied* heeft zeer veel te danken aan *twee grote namen* uit de *rebétiko* : Márkos Vamvakáris (Μάρκος Βαμβακάρης), van het reeds behandelde lied Φραγκοσυριανή (*Franco-Syrisch Meisje*), en Vasilis Tsitsánis (Βασίλης Τσιτσάνης). De *eerste* was al van vóór en de *tweede* is van vooral ná de Tweede Wereldoorlog bekend.

Συννεφιασμένη Κυριακή (*Bewolkte Zondag*) is wel het beroemdste lied van Vasilis Tsitsánis; het is een soort *tweede Nationaal Volkslied* geworden.(a114) In een overzicht van de Modern-Griekse letterkunde vond ik dat lied ook vermeld als een meesterwerk van de rebétikomuziek; na de beginfase van de rebétiko was de tekst ook waardevoller geworden.(a115) De 'bewolking' van de titel is een bedekte toespeling op de Duitse bezetting.(a116)

Op *musicologisch* gebied is *Bewolkte Zondag* heel interessant. Tsitsánis speelt vooraf een klein voorspel, een soort overblijfsel van een *taxími*, bedoeld om de *drómos* (δρόμος = *weg*) te zoeken naar de nodige toonschaal, rustpunten en melodische wendingen.(a117) Het snarenspeel mondt echter uit in iets Grieks. Volgens Theodorákis is dit lied een *aanpassing van een Byzantijnse hymne* aan de *stijl* van de *rebétika*. Dat illustreert hij met de beginmaten van het Byzantijnse kerklied Τῆ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῶ (*Aan Onze Lieve Vrouw, onze Opperbevelhebber*) en de beginmaten van Tsitsánis' meesterlijk lied.(a118) Blijkt dus dat de echte *traditie* van de Griekse muziek niet alleen bewaard was gebleven in de volksmuziek van het platteland, maar ook in de stedelijke *subcultuur* van de marginalen. De eigentijdse populaire muziek van het vasteland was volledig verloederd door nabootsing van westerse liedjes en westerse ritmes. Als voorbeeld herinner ik me een diepzinnig fragment uit zo een 'Grieks' liedje : ρούμπα, ρούμπα, ὀλέ, ὀλέ (*rumba, rumba, olé, olé*).(a119)

Over de waarde van de rebétiko leverde de jonge Theodorákis dagbladartikels en voordrachten. Ook Mános Chatzidákis (Μάνος Χατζιδάκης) pleitte in 1948 voor een waardering van de rebétikomuziek. In een reeks lezingen in Athene vergeleek de toen nog onbekende drieëntwintigjarige componist de boezoékimuziek zelfs met composities van J.S. Bach ! Hijzelf

zou zich ook tot de rebétikostijl bekeren en droeg in 1950 met een eigen werk beslissend bij tot de receptie van de rebétiko in hogere kringen. In zijn eigen composities was hij echter te *burgerlijk*. Hij verving aanvankelijk de boezoéki nog door de *piano* ! Toch zou de boezoéki binnen, maar vooral buiten Griekenland precies door Chatzidákis het meest bekend geraken. Meer dan alle voordrachten en artikels droeg daartoe Chatzidákis' boezoékimuziek bij uit de film Ποτέ τὴν Κυριακὴ (*Nooit op Zondag*) van Jules Dassin (1959) met in de hoofdrol Melína Merkoéri (Μελίνα Μερκούρη). Haar plaatje Τὰ Παιδιά τοῦ Πειραιᾶ (*De Jongens van de Piraeus*) ging de wereld rond.(a120) Het is nochtans Theodorákis geweest die voor het eerst in 'grottere' muziek een ernstig gebruik zou maken van de *boezoéki*. Aan Tsitsánis heeft Theodorákis naar zijn eigen zeggen veel te danken gehad, alsook aan de beroemde boezoéki-virtuoos Manólis Chiótis (Μανώλης Χιώτης).(a121)

De Epitáfios

Na Tsitsánis kwam de evolutie van de Griekse muziek als het ware in een stroomversnelling terecht. Voortrekkers waren Chatzidákis en Theodorákis. Vanzelfsprekend moet hier een (zij het zeer beperkt) aantal voorbeelden uit hun omvangrijke oeuvre worden voorgesteld, nog steeds met als leidraad de vraag van de Meduse. Ook moet nog een belofte worden ingelost. Er was een voorbeeld beloofd van een lied in *zeimbékiko*- en van een in *chasápiko*-ritme, twee dansritmes uit de rebétikomuziek. Door een gelukkige omstandigheid kan aan beide verwachtingen tegelijk worden voldaan.

Theodorákis heeft naast andere dansen ook van de *zeimbékikos* en van de *chasápikos* gebruik gemaakt in zijn liederencyclus *Epitáfios* (Ἐπιτάφιος = *Zang bij de Graflegging*)(a122) op teksten van de reeds vermelde dichter Iánnis Rítsos. Zulke composities zorgden in Griekenland voor een opschudding die epische allures aannam.(a123) Theodorákis heeft het namelijk aangedurfd *verheven Griekse poëzie* te verklanken met de *boezoéki* (een als *Turks* aangevoeld instrument), hij heeft die poëzie laten zingen door een *tavérnazanger*, met name ene Grigóris Bithikótsis (Γρηγόρης Μπιθικώτσης), en dan nog wel getoonzet in *ritmes* die gebruikt werden voor de *verboden rebétiko*-liederen. Hoewel *omnis comparatio claudicat* (en hier in hoge mate), waag ik toch even een vergelijking. Hoe zou *onze* goegemeente zich bevinden bij een amalgaam van deze ingrediënten : Vic Nees, Guido Gezelle, een poporkest, Eddy Wally ? Door het recept van Theodorákis waren de weldenkende burgers *geschandaliseerd*, maar het *werkte* (en het werkt

nog) bij brede lagen van de bevolking. In het Griekenland van vandaag is een gelijksoortige combinatie van tekst, instrument, zanger en ritme nogal gebruikelijk.(a124) In die evolutie heeft Theodorákis ontegensprekelijk een belangrijke rol gespeeld met gevolgen voor de muziek èn voor de literatuur. Concreter uitgedrukt : zijn liederencyclus *Epitáfios* was van even grote betekenis voor de ontwikkeling van het Griekse *populaire lied* (τὸ λαϊκὸ τραγούδι) als voor die van de Griekse *poëzie* zelf; sindsdien is er voortdurend wederzijdse beïnvloeding. Voortaan zijn in Griekenland ook *populaire muziek* en *kunstmuziek* meer dan losjes met elkaar verbonden.(a125) Dadelijk volgt een bespreking van twee liederen uit Theodorákis' *Epitáfios-cyclus*. Vooraf echter een woordje uitleg over de *achtergrond* ervan, met twee plaatsen en twee data : Thessaloníki (1936) en Parijs (1958).(a126)

Thessaloniki, 1936 : een staking van arbeiders waarbij er een dode valt. Een moeder zittend op straat met haar dode zoon op haar schoot (een Griekse *pietà*). De foto verschijnt in alle Griekse kranten. Iánnis Rítsos ziet die foto, sluit zich in zijn huis in Monemvasiá (Μονεμβασιά, Zuid-Pelopónnisos) voor 48 uur op en schrijft twintig gedichten : de bundel *Epitáfios*.

Parijs, 1958 (22 jaar later) : Theodorákis zit op een avond in zijn Opel op zijn vrouw te wachten die aan het winkelen is. Hij doorbladert Rítsos' dichtbundel en nog vóór zijn vrouw terug is, schrijft hij in één ruk acht liederen op basis van Rítsos' teksten. Dat bewijst wel de snelheid waarmee Theodorákis kan componeren (of is het de snelheid waarmee zijn vrouw kan winkelen ?).

Nà 'χα τ' ἀθάνατο νερό (*Als ik het onsterfelijk water had*)

Voor zijn lied Nà 'χα τ' ἀθάνατο νερό (*Als ik het onsterfelijk water had*)(a127) neemt Theodorákis, zoals zijn meester Tsitsánis, als *voorbeeld* ook een *Byzantijnse hymne*, maar nu in het *ritme* van de 'verboden' *zeimbékikodans*.(a128) De hymne heet Τὴν ὠραιότητα τῆς Παρθενίας Σου (*De schoonheid van Uw Maagdelijkheid*).(a129)

De panslavist Fallmerayer (1790-1861) en meer recentelijk de ethnomusicoloog Wolf Dietrich zoeken in de Griekse cultuur Slavische of Turkse invloeden. Dr. Pieris Zarmas, een Cypriotisch musicoloog, slooft zich uit om te bewijzen dat twee dansen in *9/8-maat* die gewoonlijk Turkse dansen worden genoemd, terugklimmen tot een *antieke versmaat*. Die twee dansen zijn de reeds boven vermelde *zeimbékikos* en *karsilamás*. Zij gaan volgens hem terug op het antieke zogenaamde 'Cypriotische ritme' (v - v v -), waar *achteraan* één lange is toegevoegd voor de *zeimbékikos* en *vooraan* één lange

voor de *karsilamás* (dus resp. : v - v v - - en - v - v v -), wat telkens 9/8 oplevert.(a130)

Ons lied is *inhoudelijk* een *epitáfios thrinos* (ἐπιτάφιος θρήνος), een *treurzang* van de moeder, naar de *epitáfios* van de Moeder Gods, bij het lijk van haar zoon. Is het ook *vormelijk* een treurlied ? In verband hiermee past het te verwijzen naar een definitie die een *flamencozanger* eens gegeven heeft van de *flamenco*, nl. 'lijden, wenen en kunnen klagen'.(a131) En hoe moet dan de *zeimbékiko* gedefinieerd worden ? Voor de Griek heeft de *zeimbékiko* dezelfde functie als de *blues* en de *fado*, als de *tango* en de *flamenco* in andere culturen : het *zingen over* of het *zingen over en dansen op* zijn verdriet. Op *blues* en *fado* wordt er *niet* gedanst, op *tango*, *flamenco* en *zeimbékiko* wèl. Van de zopas genoemde genres (en vooral van de *flamenco*) onderscheidt de *zeimbékiko* zich nochtans door zijn *Grieks karakter* : de *tekst* mag dan al droevig zijn, de *melodie* klinkt op het randje af *blij*, en dat zeker bij een eerste gehoor. Is de *tango* (naar het woord van folklorzanger en radioman Dirk Van Esbroeck) 'het verdriet waarop men danst', met de *zeimbékiko* wordt het verdriet ver-danst. De houding van de danser spreekt boekdelen. Niet met opgeheven hoofd en borst vooruit zoals in de volksdansen van het platteland, maar in zichzelf gekeerd en voorover neigend zoekt hij naar zijn eigenwaarde.(a132) Men doet er verstandig aan zo een danser in zijn concentratie niet te storen. Anders kan men varen zoals de Amerikaanse toerist Homer aan het begin van de reeds vermelde film van Jules Dassin : die moest een vuistslag incasseren. Voor een echte *zeimbékiko*-danser liet men de dansvloer vrij.

Bij een uitvoering van *Nà 'χα τ' ἀθάνατο νερό* (*Als ik het onsterfelijk water had*) en andere liederen van de *cyclus* mag het er wel niet melodramatisch aan toe gaan, maar ook weer niet te vrolijk. Ook moet de typische gespierde boezoékistijl bewaard blijven. Toen Chatzidákis in 1960 Theodorákis' *Epitáfios* op plaat uitbracht (Theodorákis had zelf nog geen orkest) met brave snaren en de zoeterige zang van Nána Moeschoéri (Νάνα Μουσχούρη), was de componist allerminst tevreden. Hij vormde een eigen orkest en nam de *cyclus* zelf op met de boezoékivirtuoos Manólis Chiótis en de 'authentieke' zanger Grigóris Bithikótsis (die bij zijn eerste echte concertoptreden van de zenuwen het podium afliep, zodat Theodorákis zelf de microfoon moest overnemen). Zoals zo dikwijls, lag Griekenland (dit keer over de twee uitvoeringen) in twee kampen verdeeld...(a133)

Ποῦ πέταξε τ' ἀγόρι μου; (*Waar vloog mijn jongen heen ?*)

Een ander te behandelen lied uit de *Epitáfios-cyclus* is Ποῦ πέταξε τ'

ἀγόρι μου; (*Waar vloog mijn jongen heen?*), (a134) nu in een *chasápiko*-ritme. Zoals gezegd, komt dat ritme voor zowel in de *rebétiko*-liederen als in de aloude *volksdansen*. (a135) Elders in de *Epitáfios* zal Theodorákis nog andere ritmes uit de volksdansen aanwenden, bv. uit de *nisiótiki kandáda* (νησιώτικη καντάδα = *eilandencantate*). In zijn boekje *Μουσική για τὶς μάζες* (*Muziek voor de massa's*) geeft hij er (met partituurfragmenten) zelf talloze voorbeelden van, waar hij zijn mosterd gehaald heeft.

Μυθιστόρημα - κγ' : Λίγο ἀκόμα (*Roman - 23 : Nog even*)

Van ons schema over de ontwikkeling van de Griekse muziek hebben we intussen een aantal lijnen en stippellijnen met klankvoorbeelden gevolgd. Enkele van die lijnen zijn nog niet nagetrokken, maar de lezer gelooft zò ook wel dat Griekenlands *populaire muziek* vele familieleden telt. Uit die *populaire muziek* en *volksmuziek* samen, komt dan het Griekse kunstlied, *tò éndechno tragoédi* (τὸ ἔντεχνο τραγούδι), voort.

Λίγο ἀκόμα (*Nog even*) is zo een kunstlied. (a136) De *tekst* is van Iórgos Seféris (Γιώργος Σεφέρης), Nobelprijs Literatuur 1963. (a137) Het gedicht is vrij kort, in tegenstelling met andere gedichten van Seféris. Het is zowel door Iánnis Markópoelos als door Míkis Theodorákis getoonzet. Theodorákis heeft op sommige langere gedichten van hem (en ook van anderen) werken van langere adem gecomponeerd die hij τραγούδια ποτάμια, '*des chansons-fleuve*' noemt. Een voorbeeld naar Seféris : *Epifánia* (Ἐπιφάνια = *Driekoningen*), bij Theodorákis *Epifánia Avérof* (Ἐπιφάνια Ἀβέρωφ), zo genoemd omdat het werk gecomponeerd is in de Avérof-gevangenis. (a138)

Bij een opeenvolgende beluistering van Markópoelos' en van Theodorákis' Λίγο ἀκόμα (*Nog even*) valt op hoe de eerste dichter bij de *volksmuziek* blijft en de tweede dichter bij de *schlager-muziek* aansluit. De zangeressen zijn resp. M. Spyrátos (Μ. Σπυράτου) en María Farandoéri (Μαρία Φαραντούρη).

Δὲν ἦταν νησί (*Het was geen eiland*)

Het laatste stuk dat nog te bespreken valt, is een lied van Mános Chatzidákis op zinsneden van Níkos Kazantzákis (Νίκος Καζαντζάκης), gezongen door Fléri Dandonáki (Φλέρη Δανδονάκη). (a139) Typisch voor de vroege Chatzidákis is de *pianobegeleiding*.

Δὲν ἦταν νησί (*Het was geen eiland*) gaat over Médoesa (Μέδουσα), de *Meduse*, die vraagt 'of ὁ Μεγαλέξαντρος (ὁ Μεγαλέξαντρος, zoals de lezer weet : *Aléxandros de Grote*) nog leeft'. Het gaat ook over *de bevrijding van Kreta* (uit de handen van de Turken). Meteen zijn we terug bij ons *uitgangspunt*, de *vraag van de Meduse*, en bij ons eerste nummer, de *Hymne aan de Vrijheid*.

Ἡ Μέδουσα

Ons allerlaatste lied, Ἡ Μέδουσα (*De Meduse*), is om een muziekterm te gebruiken, slechts een toemaat bij het vorige. Het wordt uitgevoerd door de groep Δυνάμεις τοῦ Αἰγαίου (*Krachten van de Egeïsche Zee*). (a140) De Meduse over wie ze zingen, staat voor een geliefde vrouw die haar slachtoffer bemint en in haar klauwen heeft. De *Médoesa* die *mij* haar vraag stelde, heeft *mij* alleszins - en ook de geduldige lezer - lang in haar klauwen gehouden. Alleen was *haar* ψυχή (*ziel*), niet ἄδεια (*leeg*) zoals het laatste vers beweert.

Tot slot

Tot slot formuleren we opnieuw de vraag die onze leidraad was : als *Médoesa* (Μέδουσα) aan *ons* vraagt of *Orfeús* (Ὀρφεύς) nog leeft, wat gaan *wij* dan antwoorden ? Voor mijn part ga *ik* antwoorden dat de antieke Orfeús nog leeft, dat hij hier en daar wel wat andere noten op zijn zang gekregen heeft, maar dat Orfeús nog leeft en nog altijd betoverend kan zingen.

ERIK GOERLANDT

Bericht

Bij de auteur is een aparte *brochure* te bekomen met allerlei teksten, vertalingen, tekeningen en partituren die bij deze bijdrage aansluit (hoger aangeduid met *br.*). Adres : M. Windelsstraat 18, 8790 Waregem (tel. 056/602131).

Na eindredactie van deze bijdrage kwamen *in extremis* nog enkele berichten binnen. Vermoedelijk eind 1992 verhuist *Het Griekse Eiland* naar een nieuw adres : Westerstraat 15, 1015 LT Amsterdam. Van Christodoélos Chálaris verscheen onlangs de CD *Music of Ancient Greece*; hij werkt ook verder aan zijn (vaak driedubbele) CD's *Byzantijnse muziek*; voorts is er een CD met traditionele muziek van Dómna Samíoe aangekondigd [verdere gegevens ontbreken] en heel wat CD's met rebétika.

Aantekeningen

(*) Dit is een herwerkte versie van een lezing op 16 maart 1991 gehouden voor het *Waregems Kamerkoor* op het Kasteel te Laeke te Zulte, op 16 november 1991 op de *Tweede Tweedaagse voor Classici* aan de KULAK en op 11 maart 1992 voor het *Griekenlandcentrum* van de UG in de Sint-Pietersabdij te Gent. Het past hier een woord van dank uit te spreken aan het adres van prof. Gunnar De Boel (UG), prof. Ludo De Lannoy (UG), prof. Herman De Ley (UG), Johan Desmet (Pittem), dr. Daniel Knecht (UG), Antoine Légat (Aalter), Jan Lejeune (Brugge), J. Peersman (Ninove), Kris Pouseele (Brugge), Joel et Hélène Talec (Les Sables d'Olonne), prof. em. en mevr. Roger Thibau (UG), Guy Vandermeulen (Gent), Paul Van Sichem (Sint-Amandsberg), dr. Geert Vervaecke (KULAK), de boeken- en platenzaak *Het Griekse Eiland* (Amsterdam) en VPRO Radio 4 (Hilversum). Sommigen onder hen zijn intussen misschien vergeten waarom, ik niet.

(a1) Een verkorte instrumentale versie valt te beluisteren op de volgende LP : *Hymnes Nationaux. Musique des Gardiens de la Paix de Paris*, direction Désiré Dondeyne, Vogue VG 403 590495, Collection Loisirs, P 1970 [A9 = kant A, track 9]. Voor tekst, vertaling en partituur, zie F.J. DE WAELE, *Pelgrimstocht door Hellas*. "Ελληνικὸν Προσκύνημα, Tielt 1950, 190-191. Tekst, vertaling en toelichtingen zijn te vinden in K. KUIKEN, *Griekse vrijheid met een Europees stemgeluid. Het Griekse volkslied en zijn voorgangers*, in *Lychnari* 1992/2, 25-26. Mijn inlichtingen over de componist stammen uit M. E. DOUNIAS, art. Griekenland, in : F. BLUME (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel/Basel 1956, Bd. 5, 840-896, spec. 892 en K. KUIKEN.

(a2) Na Italië zijn er voor Griekse componisten sedert de onafhankelijkheid drie trekpleisters (geweest) in West-Europa. In chronologische volgorde : Duitsland, Frankrijk, Engeland. Enkele recente voorbeelden ? Míkis Theodorákis (Μίκης Θεοδωράκης) ging naar Parijs verder studeren o.a. bij de onlangs overleden Olivier Messiaen. Ook Iánnis Xenákis (Γιάννης Ξενάκης) trok naar Parijs, en bleef er. In Londen vervolmaakte zich de Kretenzer Iánnis Markópoelos (Γιάννης Μαρκόπουλος).

(a3) Het hoeft daarom niet te verwonderen dat de Griekse 'klassieke muziek' graag teruggaat op de Byzantijnse kerkmuziek. Zo b.v. het werk *Fotónymon* van de hedendaagse componist Michális Adámis, op 29 aug. 1991 door VPRO Radio 4 in een eigen opname uitgezonden. Van een ouder werk geeft THEODORAKIS een voorbeeld in zijn boekje *Μουσική για τις Μάζες* [= *Muziek voor de Massa's*], 'Αθήνα, 'Εκδόσεις 'Ολκός, 1972, 93. Het betreft de *Συμφωνία τῆς Λεβεντιᾶς* (*Symfonie van de Kerelschap*) van de negentiende eeuwse 'klassieke' componist Manólis Kalomiris (Μανώλης Καλομοίρης). Daarin heeft de componist volgens Theodorákis de melodie verwerkt van het kerklied τῆ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῶ ('*Aan Onze Lieve Vrouw, onze Opperbevelhebber*'). Dat lied noemt Theodorákis naar Griekse traditie een hymne. Eigenlijk is de tekst ervan het tweede en jongste *prōoimion* (inleiding) van de beroemde *Akathistos-hymne* (zie E. VOORDECKERS, *Verheug U, Bruid, Altijd-Maagd. De Akathistoshymne van de Byzantijnse Kerk*, Bonheiden, Abdij Bethlehem, 1988, 17-21).

Volgens Theodorákis heeft Kalomiris van de Byzantijnse hymne τὸ πρόσωπο ('het gezicht') bewaard, maar niet τὸν χαρακτήρα ('het karakter'). Bij de auteur van deze bijdrage (M. Windelsstraat 18, B-8790 Waregem) is er een aparte *brochure* te bekomen met allerlei teksten, vertalingen, tekeningen en partituren (verder aangeduid met *br.*). Het uittreksel uit Theodorákis is daarin opgenomen op p. 38.

(a4) Zo b.v. de muziek van Míkis Theodorákis op uittreksels uit het gedicht *To Axión Esti* (Τὸ Ἄξιόν Ἔστι) van Odysseás Elýtis (Ὀδυσσεύας Ἐλύτης) en een *Concerto-Rapsodie voor Lyra en Orkest* van Iánnis Markópoelos. Het eerstvernoemde werk beslaat een dubbel-LP, b.v. EMI EMIAA 14C 154 70201/2; het is ook verkrijgbaar op CD. Van het tweede kon ik op 16 maart 1992 in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel een uitvoering bijwonen, gedirigeerd door de componist zelf. Een opname is me helaas niet bekend.

(a5) Wie herinnert zich bij voorbeeld nog de schallende Griekse eurovisiesong *Sokrátis* (Σωκράτης) uit 1979? Een 'westerse' *schlager*. De referentie is: Elpida, *Socrates*, Philips 6060 337, P 1979 [A-kant, 45 toeren]. Een soort on-Griekse *easy-listening* valt te horen op twee CD's van Nikos IGNATIADIS: *The Olympous* [sic] *Symphony*, CNR Records b.v., P 1988 en *Still in love with you*, Studio 88 - Hilversum, P 1991 [zonder verdere verwijzingen].

(a6) Het lied staat op de plaat *Taste of Greece in Music*. Γεύση ἀπὸ Ἑλλάδα, CBS S 52974, P 1971 [B1]. Voor de muziekpartituur zie *br.* p. 2, voor tekst en vertaling zie *br.* p. 3.

(a7) Een schema op p. 1 van de *br.* stelt de *ontwikkeling* van de Griekse muziek voor.

(a8) Het stuk is overigens niet voor kinderooren bestemd. Toch heeft de Atheense uitgeverij Κέδρος een aantal van Aristofánēs' blijspelen laten bewerken γιὰ παιδιὰ (voor kinderen). Uit de originele *Lusistrátē* zijn natuurlijk alle schunnigheden geschrapt. Zonder de illustraties zou het een erg dun boekje geworden zijn. Van de *Lusistrátē* en andere komedies van Aristofánēs zijn er overigens ook al *comics* (κόμικς) in omloop, in het Grieks en enkele zelfs in het Engels, het Frans en het Duits. De daders zijn Tásos Apostolídīs (Τάσος Ἀποστολίδης) en Iórgos Akokalídīs (Γιῶργος Ἀκοκαλίδης). Te verkrijgen bij uitgeverij ΑΣἘ a.e. te Thessaloníki (Θεσσαλονίκη). Zie Karin RIJNDERS, *Ontwikkelingen in de Griekse stripwereld*, in *Lychnari* 1989/4, 23-24.

(a9) In het origineel zijn de namen genoemd, in de moderne versie niet; de bewerking is ook in het algemeen korter.

(a10) Muziek: Μᾶρκος Βαμβακάρης, Melophone SMEL 5 58016-15675-69 (LP), P 1969 (?) [A1]. Tekst, vertaling en verklaringen: *br.* p. 4. *Franco-Syrisch* betekent: van het eiland Sýros (Σύρος), maar verwesterd. In de volksmond heten westerlingen *Frángi* (Φράγκοι = Franken) en het Westen *i Frangiá* (ἡ Φραγκιά = Frankenland). De Grieken heten dan niet *Héllines* (Ἕλληνες = Hellenen), maar *Roméi* (Ῥωμαῖοι = Romeinen, d.w.z. de erfgenamen van het Oost-Romeinse Rijk). Het woord *Héllines* betekent in de

Griekse volksverhalen dikwijls *antieke Grieken* of *heidenen*. Het *Franco-Syrisch* meisje van de titel kan ook verwijzen naar de Rooms-katholieke (en dus 'westerse') Grieken van de Cycladen (Κυκλάδες); zie Florence van BERCKEL, *De katholieke minderheid in orthodox Griekenland*, in *Lychnari* 1990/4, 23-24.

(a11) De *chasápiko* was oorspronkelijk de dans van het *slagersgilde* te Konstantinopel. Het Turkse woord '*kasap*' betekent *slager*.

(a12) Van de *chasápiko* bestaat er in de volksmuziek ook een snelle variant, de *chasaposérviko* (χασαποσέριβικο = de 'Servische' *chasápiko*). Hij moet zo genoemd zijn omdat de Slavische volkeren méér *springdansritmes* hebben dan de Grieken.

(a13) Sommige *intro's* van *rebétikoliederen klinken* niet alleen Turks, maar kunnen het ook *zijn*; zie verder.

(a14) Muziek : *Ethnologie vivante, Grèce. Documents recueillis par Dómna Samíou, Le Chant du Monde G.U. LDX 74425 (LP), P <1970-1971> [A3].*

(a15) Plaat of CD moeten nog gemakkelijk te vinden zijn. Muziek : *María Farantóuri / Zülfü Liváneli Ensemble, Pläne 88332 (LP), P 1983 [B2] of Pläne 88444 (CD), P 1985 [8] <Disque de l'année en Grèce 1982, Preis der deutschen Schallplattenkritik>*. Tekst en vertaling : *br. p. 5*. Daar zijn wel enkele onvolkomenheden te betreuren. Op r. 2 moet men lezen : Χιρόσιμα. Maar dat is nog het minste. Verdere verbeteringen dank ik aan Guy Vandermeulen. De titel moet zijn : KIZ ÇOCUĞU en de Turkse dichter heet met zijn voornaam : Nazim. De tekst van de tweede strofe was in de *brochure* vervangen door vier rijen puntjes. Er werden namelijk andere woorden gezongen dan op de hoes van de plaat staan afgedrukt. Guy Vandermeulen vult aan : Kapıları çalan benim / Kapıları birer birer / Gözünüze görünemem / Göze görünmez ölüler. Volgens hem is ook de Duitse vertaling op de hoes waarop ik moest teruggaan, niet je dat. Daarom stelt hij als vertaling van de twee Turkse strofen (2 en 3) voor : (2) *Ik ben het die op de deuren klopt, / op de deuren, één voor één. / Ik ben voor u niet zichtbaar : / de doden zijn onzichtbaar. / (3) Sinds ik in Hirósjima stierf, / gingen ongeveer tien jaar voorbij. / Ik ben een meisje van zeven jaar : / dode kinderen groeien niet meer.*

(a16) Dat geldt in het bijzonder voor het laatste nummer van die plaat, het instrumentale stuk *Tò Κοπάδι (De Kudde)*. Dat nummer heeft gediend voor de indringende film *Sürü (De Kudde)* van de Turkse cineast Yilmaz Güney over een herdersvrouw die na haar huwelijk wegwijnt en geen medische verzorging wil van een mannelijke dokter.

(a17) Die drie soorten stadsmuziek noem ik in één adem, want uit de rebétika komt het Griekse populaire lied voort, en in Griekenland gaan het populaire lied en het kunstlied hand in hand !

(a18) Γεωργίου τοῦ Κεδρηνοῦ Σύνοψις Ἱστοριῶν, P. 304 (a)-(b), *Patrologiae Graecae tomus 121, 580.*

(a19) *De defectu oraculorum (Περὶ τῶν ἐκλελοιπότην χρηστηρίων)* 419.(17) (b)-(e).

(a20) Meteen begrijpt de lezer de symboliek achter de illustraties op het titelblad van de *brochure* : Ὀρφεύς, Πυθία, Μέδουσα. Griekenlands eerste winnaar van de Nobelprijs voor Literatuur (in 1963), Iórgos Seféris (Γιώργος Σεφέρης), gebruikte trouwens de Meduse als embleem voor zijn werken.

(a21) Tekst, vertaling, partituur : *br.* pp. 6-7.

(a22) Uitgave : Egert PÖHLMANN, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1970 [met transcriptie van tekst en muziek; geen vertalingen]. Een interessante uiteenzetting met teksten, partituren en vertalingen van enkele stukken is te lezen bij Gilbert HUYBENS, Ἄειδε Μοῦσα, in *Kleió* 10 [1980], 97-125.

(a23) *Musique de la Grèce antique*, Atrium Musicae de Madrid, Gregorio Paniagua, Harmonia Mundi France HM 1015 (*LP*) <vendu au bénéfice de la restauration de l'Acropole> of HM 90.1015 (*CD*), P 1979; een *selectie* uit de overlevering wordt vertolkt in *Musica Graeca*, O8-42263 (*MC*), P 1982 Nederl. Klass. Verb. / Arnold van Akkeren. Het *Oréstēsfragment* is resp. [A2] en [A1].

(a24) De bespeelde instrumenten zijn : *kúmbala*, *magadis*, *belletje*, *plagiáulos*, *aulós*, *psáltinx*, *kithára*, *epigóneion*, *dískos*. Uitleg over die instrumenten staat in het boekje bij de plaat. Bij *zijn* uitvoering maakt Arnold van Akkeren gebruik van *bestaande* instrumenten : een gitaar en een hobo.

(a25) Hun instrumenten heten *epigóneion*, *dískos*, *magadis*, *roptron*, *belletjes*, *psaltérion*, *ratel*, *túmpanon*, *ècheion*, *kúmbala*, *kithára*, *sirene van Helmholtz*.

(a26) Mijn inlichtingen over het karakter van de antieke Griekse muziek en haar verhouding tot de latere Europese en niet-westerse muziek stammen uit (1) THEODORAKIS, *o. c.*, 95, (2) DOUNIAS, *o. c.*, en (3) drie artikels in de *Encyclopædia Britannica*, vol. 15, 1967, nl. (a) Music, (b) Music in ancient civilisations, en (c) Modes, musical; resp. 1056-1077, spec. 1091-1092 en spec. 632-634. Meer 'klassieke' secundaire literatuur zijn de artikels over antieke (Griekse) muziek in bij classici en oud-historici beter bekende standaardwerken als de *Realencyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft*, *Der Kleine Pauly*, *Lexikon der Antike* en *The Oxford Classical Dictionary*. Geïnteresseerden vinden ook hun gading in R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music* (1936), O. GOMBOSI, *Die Tonarten und Stimmungen der antiken Musik* (1939) e. a. Beknopt en helder is *hfdst. III : Oudheid* van Jan L. BROECKX, *Grondslagen van de Muziekgeschiedenis*, Antwerpen, Uitgeverij Metropolis, 1966 (en latere drukken).

(a27) Muziek : *Musique de la Grèce antique* [A4] of *Musica Graeca* [A6]. Tekst, vertaling, partituur, bespreking : *br.* pp. 8-13.

(a28) Aldus de Gentse musicoloog Franz Auguste GEVAERT in het appendix van zijn *La mélopée antique dans le chant de l'Église Latine*, Gent, Uitgeverij Hoste, 1895.

(a29) *Wetten* II 669c, volgens de interpretatie van DOUNIAS, *o.c.*, 855.

(a30) Cfr. GEVAERT, *l.c.*

(a31) Resp. (1) *The History of Music in Sound*, vol. I : *Ancient and Oriental Music*, HMV HLP 1 & 2, P 1957 [D2] (platen bezorgd door de grote Egon Wellesz), (2) *Musique de la Grèce antique* [A4], (3) *Musica Graeca* [A6] en (4) een eigen opname door Lykoérgos Angelópoelos van een optreden van zijn Grieks Byzantijns Koor, door de Nederlandse omroep Radio 4 uitgezonden op 29 augustus 1991.

(a32) Cfr. K.H. WÖRNER, *Geschiedenis van de muziek*, Utrecht/Antwerpen, Uitgeverij Het Spectrum, 1974, 46-47.

(a33) De steen is bij de brand van Smýrna (Izmir) in 1923 verloren gegaan, werd teruggevonden in 1957 en wordt nu bewaard in Kopenhagen. Muziek : *Musique de la Grèce antique* [B1] of *Musica Graeca* [A8]. Tekst, vertaling, partituur : *br.* pp. 14-15.

(a34) In de *br.* staat nog de datering van F.A. GEVAERT (*2de e. v. Chr.*). Voor amateurs van de Griekse epigrafie : de datering heeft vooral te maken met de *apices* van de letters. Antieke Griekse muziek is ook een erg moeilijke specialisatie. Er was eens ergens in Groot-Brittannië een veelbelovende student in de klassieke filologie met veel interesse voor de antieke Griekse muziek. Daarom vroeg hij aan een promotor in verband daarmee een onderwerp voor zijn dissertatie. De promotor in kwestie kreeg medelijden met hem en moet, op zijn Engels, gereageerd hebben in de zin van : 'Beste jongeman, hang je liever *voordien* op.' Hoe bestaan veelbelovende studenten ? Ze zetten door, worden specialist en vertellen de anekdote voort. Als ik me niet vergis, heette de voortvarende jongeman Winnington-Ingram.

(a35) PÖHLMANN, *o.c.*, 57.

(a36) Van de tekst van het lied en de muzieknotatie op de steen krijgt men een idee op p. 14 van de *br.* (tweede illustratie, links naast de moderne partituur). Het Griekse notenschrift werd gelijktijdig voor het eerst in 1847 ontcijferd door Bellermann en Fortlage, die onafhankelijk van elkaar werkten.

(a37) Zie resp. PÖHLMANN, *o.c.*, 56 en HUYBENS, *o.c.*, 110-111.

(a38) Zie WÖRNER, *o.c.*, 66.

(a39) Cfr. Lámbros LIÁVAS op p. 7 van het boekje bij de CD *GRÈCE : Chansons et danses populaires. Collection Samuel Baud-Bovy. AIMP XII* (Archives internationales de musique populaire Musée d'ethnographie Genève), VDE-GALLO CD-552, P 1990. De collectie Baud-Bovy is overigens zeer belangrijk. De CD werd me bereidwillig geschonken door *Het Griekse Eiland* (Amsterdam). Hij verdient een omvangrijkere bespreking. Aanbevolen !

(a40) Zie de CD *Michális Jenítsaris, Saltadóros*, TRICONT US-0168-26, P 1991, lied [8] : Τί τὰ θέλεις τὰ λεφτά; (*Wat wil je met dat geld ?*).

(a41) Resp. (1) *The History of Music in Sound*, vol. I [D3], (2) *Musique de la Grèce antique* [B1] en (3) *Musica Graeca* [A8].

(a42) Tekst, vertaling, partituur : *br.* pp. 16-17.

(a43) G. ABRAHAM, *The Concise Oxford History of Music*, Newton Abbot, Readers Union & Oxford University Press, 1979, 52.

(a44) In de liturgie zijn enkel de morgenhymne *Dóxa* (Δόξα) en de avondhymne *Fōs Hilarón* (Φῶς Ἰλαρόν) bewaard gebleven, cfr. E. WELLESZ, *Die Hymnen der Ostkirche*, Basel, Bärenreiter Verlag, 1962, 8-9 [Basilienenses de Musica Orationes, Heft 1].

(a45) Cfr. WELLESZ, *o.c.*, 8.

(a46) Op Byzantijnse invloed zou zelfs het *coloratuurzingen* in Italië teruggaan : na de val van Byzantium was er in Italië een toevloed van Byzantijnse musici (cfr. WELLESZ, *o.c.*, 7).

(a47) Cfr. WÖRNER, *o.c.*, 66.

(a48) Cfr. WÖRNER, *o.c.*, 66. In verband met antieke en Byzantijnse muziek zijn behalve de reeds genoemde werken van ABRAHAM, WELLESZ en WÖRNER nog de hoger vermelde artikels in de *Encyclopædia Britannica* te citeren, maar vooral het art. Byzantinische Musik van Maria STÖHR in F. BLUME (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel/Basel, Bärenreiter Verlag, 1952, Bd. 2, 577-596.

(a49) Cfr. WÖRNER, *o.c.*, 56.

(a50) *Musique de la Grèce antique* [B6] en een eigen opname door de reeds genoemde Lykoérgos Angelópoelos van een uitvoering door zijn Grieks Byzantijns Koor o.l.v. Damianos Serefógloe, op 29 augustus 1991 uitgezonden door Hilversum (Radio 4).

(a51) Voor de *súrinx* zie DOUNIAS, *o.c.*, 875 en Otto GLASTRA van LOON, *Sesam Mozaïek der Muziekgeschiedenis*, Baarn, Bosch & Keuning, 1966, 47-48; voor het geschenk : ABRAHAM, *o.c.*, 59.

(a52) Zie ABRAHAM, *o.c.*, 66.

(a53) Dat Syrisch accentueringssysteem werd ingevoerd door Joseph Huzaja; zie Maria STÖHR, *o.c.*, 586. Een voorbeeld van Byzantijnse muzieknotatie geeft Michael BAKKER, *Een levend Byzantijns verleden*, in *Lychnari* 1991/4, 20-22, spec. 21.

(a54) Eadem, *o.c.*, 585-586.

(a55) Eadem, *o.c.*, 588-589.

(a56) Tekst en vertaling : *br.* p. 18.

(a57) (a) Wie goed toehoort, herkent ze bij een muzikale bewerking van een gedicht van de reeds vernoemde Íorgos Seféris. Het gedicht wordt in een Franse bewerking geciteerd door Melína Merkoéri (Μελίνα Μερκούρη) : *Où que me porte mon voyage, la Grèce me blesse...* (= "Όπου καὶ νὰ ταξιδεύω, ἡ Ἑλλάδα μὲ πληγώνει..."). Vangélis Papathanasioe (Βαγγέλης Παπαθανασίου) speelt daarbij de hymne na op synthesizer ! (b) Míkis Theodorákis heeft de hymne als een treurmars verwerkt in de 3de beweging (duur : 10'.35") van zijn klassieke *Derde Symfonie*, met toevoeging van enkele woorden van hemzelf en van Konstandínos Kaváfis (Κωνσταντῖνος Καβάφης). (c) Ze wordt ook gezongen door Iríni Papá (Εἰρήνη Παπᾶ). De synthesizerbegeleiding is weer van Vangélis Papathanasioe (duur : 8'.25"). Muziek [telkens op LP, maar (b) en (c) bestaan ook op CD] : (a) *Si Mélina ... m' était contée*, Polydor 2473 028, P 1973 [A3]; (b) *Mikis Theodorakis, Sinfonie Nr. 3 (1981)*, Pläne 88354/5, P 1984 [geheel C]; (c) Εἰρήνη Παπᾶ. Βαγγέλης Παπαθανασίου. Ραψωδίες. Iréne Papás. Vangélis Papathanassiou. Rapsodíes, Polydor Polygram 829413-1 (LP), P 1986 [A2] of 829413-2 (CD), P 1987 [2].

(a58) Muziek : Τὰ Πάθη καὶ ἡ Ἀνάστασις τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, Εὐαγγέλια καὶ Ὕμνοι. The Passion and the Resurrection of Our Lord Jesus Christ. Gospel Reading and Byzantine Hymns, Lyra XLP 3601 (LP), P (?) [B, *afd. F2*].

(a59) Het orgel als aanpassing van de antieke *súrinx* (*pansfluit*) is al ter sprake gekomen. Naast het orgel van de *grote* muziek van het wereldse Byzantium is de doedelzak van die *súrinx* een *populaire* versie (cfr. ABRAHAM, *o.c.*, 45-46) !

(a60) Muziek : Τὰ Πάθη καὶ ἡ Ἀνάστασις... The Passion and the Resurrection... [B, *afd. G2*]. Tekst en vertaling, alsook een stukje partituur (uit het werkje van THEODORAKIS, *o.c.*) : *br.* p. 19.

(a61) Cfr. WÖRNER, *o.c.*, 64.

(a62) Het gaat om de Griekse CD *Symptotika. Secular Music of Byzantine Banquets*, vol. 1, by Christodoulos Halaris, ORATA ltd ORASYM 001 [7 nummers].

(a63) Muziek : Νίκος Ξυλούρης. Τὰ πὸν θυμοῦμαι τραγουδῶ. Τραγούδια τῆς Κρήτης, Νίκος Χυλούρης. Songs of Crete, EMI Columbia 14C (of 2J) 062 - 70158 (LP), P 1975 [A5]. Tekst, vertaling en illustratie [met links een Kretenzische *lýra* (λύρα) en rechts een luit (λαγούτο)] : *br.* p. 21.

(a64) Voor een kaartje met de vorming van het onafhankelijke Griekenland, zie *br.* p. 20. De Turkse overheersing heeft in de langst bezette gebieden van Griekenland zowat vierhonderd jaar geduurd. Ze was doorgaans niet al te streng, met uitzondering van harde maatregelen en zelfs wreedheden bij opstanden. De Turken gaven om praktische redenen een vrij grote bevoegdheid aan de Kerk. Die was zeer behoudsgezind; zo vormde ze het cement voor de latere onafhankelijke staat. In verband met dat conservatisme van de Griekse Kerk één voorbeeld : de *Bijbel* werd pas in het begin van de twintigste eeuw in het Modern Grieks vertaald; bij betogingen pro en contra invoering voor kerkelijk gebruik zijn er zelfs doden gevallen. De anekdote staat bij Marietje BLIJSTRA - van der MEULEN, *Yórgos Seféris. Gedichten*, Hasselt, Heidelberg-Orbis, 1971, 279-405 [Pantheon

der Winnaars van de Nobelprijs voor Literatuur], spec. 283.

(a65) Het citaat staat op de hoes van de plaat; de vertaling is van Arnold van GEMERT in een boekje uit de *collectie* Τὸ Ἑλληνικὸ Τραγούδι - *Het Griekse Lied* [verder HGL genoemd], uitgegeven door *Het Griekse Eiland*, 2e Tuindwarsstraat 14a, 1015 RZ Amsterdam. Het boekje is het nr. HGL16 - *Nikos Xyloúris, Ta pou thymoúme tragoudhó (Songs of Crete)* met de liederen van de gelijknamige plaat. Behalve bij *Het Griekse Eiland* kan men voor zendingen van Griekse CD's ook wel terecht bij vzw Den Appel, Lindendries 30, B-1730 Asse.

(a66) Bruno NETTL, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Prentice Hall, 1965, 34, 38-41 en 76.

(a67) Die benaming komt in een Beotische inscriptie uit de 1ste eeuw na Chr. voor als verzamelbegrip voor reidansen met irrationale ritmes waarvan de maat door Aristóxenos (Ἀριστόξενος) in de verhouding van 1,5 : 2 wordt aangegeven, dus als een *dáktulos* (δάκτυλος : - v v); cfr. DOUNIAS, *o.c.*, 887.

(a68) Zie Joan PETRAKIS, *The Needle Arts of Greece. Design and Techniques*, New York, Charles Scribner's Sons, 1977, 19-32, spec. 24 en 26.

(a69) (a) Dora STRATOU, *The Greek Dances. Our Living Link with Antiquity*, Athens, *eigen beheer*, 1966, waarin veel foto's van antieke en van folkloristische dansers, alsook foto's van motieven op Mukeens aardewerk en van folkloristische kledij met gelijkaardige motieven. Aanvankelijk stond ik nogal sceptisch, maar na al mijn andere lectuur over het voortleven van de oudheid ben ik haar gaan geloven. Voor een in memoriam Dóra Strátou, zie Hero HOKWERDA, *Dora Stratou. Priesteres van de Griekse dans*, in *Lychnari* 1988/1, 11. (b) Joan PETRAKIS, *o.c.*

(a70) Fívos ANOYANAKIS, *Greek Popular Musical Instruments*, Athens, National Bank of Greece, 1979.

(a71) Die instrumenten worden uitvoerig besproken en geïllustreerd door ANOYANAKIS, *o.c.*, 259-275, 212-258 en 201-202. Voor de speelwijze op de Kretenzische lier (met het uiteinde steunend op de knie) en de luit, zie ANOYANAKIS, *o.c.*, afb. 192, alsook Dora STRATOU, *o.c.*, afb. 61. Voor de speelwijze op de Pontische lier (het instrument hangt los uit de linkerhand), zie ANOYANAKIS, *o.c.*, afbb. 193-195, alsook Dora STRATOU, *o.c.*, afb. 29. De Kretenzische *lýra* en de *lagoéto* staan afgebeeld in de *br.* op p. 21.

(a72) Zie DOUNIAS, *o.c.*, 588.

(a73) Dat heeft de Griekse musicoloog Georgiádis (Γεωργιάδης) in 1947 bewezen; cfr. DOUNIAS, *o.c.*, 887.

(a74) Soms (zo b.v. Dora STRATOU, *o.c.*) wordt voor die 7/8-maat verwezen naar de antieke *epírritos* (ἐπίρριτος : - v - -), maar dat wordt een vergissing genoemd; zie

DOUNIAS, *o.c.*, 887. Een korte bespreking van de *dáktulos* als bron van de *kalamatianós* is te lezen bij Pieris ZARMAS, *Rhythm in the Traditional Music of Cyprus*, in *Cyprus To-day, A Quarterly Cultural and Informative Review of the Ministry of Education*, 26 [1988], 33-39, spec. 33-37 (in de *br.* overgenomen op p. 32). De 7/8-maat met haar oude adelbrieven heeft de Tsjech Jan Novák (1921-1984) zelfs toegepast in muziek op het beroemde gedicht van Sapfó (Σαπφώ) 'Φαίνεται μοι κῆνος...' (fr. 31 V.); zie *Kleió* 19 [1989], 54-55.

(a75) Aldus Dora STRATOEU, *o.c.*, 38.

(a76) Zie ZARMAS, *o.c.*, 38 (in de *br.* overgenomen op p. 32).

(a77) Zie ABRAHAM, *o.c.*, 197, n. 13.

(a78) Cfr. Dora STRATOEU, *o.c.*, 37-38, alsook drie uitzendingen van BRT 3 uit de jaren '80 over de *metriek in de Bulgaarse volksmuziek*, op tekst van Stoyian DJIUDJEFF [spelling overgenomen uit het boekje van Dóra Strátou] in een bewerking van Herman Vuylsteke.

(a79) Voor het voortleven van allerlei oude, zelfs antieke gebruiken, zie in het tijdschrift *Lychnari* de artikels van Mariëtta IOANNÍDOU (a-f), Androula SATRAZÁMI-KOULAFÉTI (g) en Popi EFTHIMIÁDOU (h), resp. (a) *Het Griekse Pasen*, 1987/1, 21-24, (b) *De Griekse zomer*, 1987/2, 24-14, (c) *Van de zomer naar de winter...*, 1987/3, 19-20, (d) *Twaalf dagen feest*, 1987/4, 21, (e) *Anastenária : dansend op gloeiende kolen*, 1990/1, 25-26, (f) *Dood en rouw in Griekenland*, 1991/3, 20-24, (g) *Zeden en gewoonten op Cyprus*, 1989/2, 24-25, (h) *Bruidsschat : onderwaardering van de vrouw ?*, 1988/4, 20-22. Over pogingen om de oudheid te doen herleven, zie Andriëtte STÁTHI-SCHOOREL, *Eva Palmer-Sikelianoú en de Festivals te Delfi*, in *Lychnari* 1989/1, 21-23.

(a80) Ismene DETER-GROHMANN, *Das neugriechische Volkslied dargestellt am Beispiel ausgewählter Gattungen*, München, Ernst Heimeran Verlag, 1968, 13.

(a81) K. KRUMBACHER, *Geschichte der Byzantinischen Literatur*, München, 1897, 651. De jambische tetrameter is in principe viermaal v - v - en de trochaïsche tetrameter in principe viermaal - v - v.

(a82) Zie daarom Ismene DETER-GROHMANN, *o.c.*, 13-16.

(a83) In de Krenzische uitspraak van dit nummer zijn er lichte afwijkingen mogelijk ten opzichte van de gangbare Griekse (b.v. in het woord *καί* = *en*). Voor allerlei afwijkingen in het Grieks van andere gebieden (en andere wetenswaardigheden) zie W.J. AERTS, *Het Cypriotisch*, in *Lychnari* 1989/2, 19-21, Onno P. FALKENA, *'Liever Griek dan maffioso'. Griekstaligen in Zuid-Italië*, in *Lychnari* 1990/3, 22-24 en W.J. AERTS, *Grieks in Zuid-Italië*, in *Lychnari* 1990/3, 24-25. Van de volksmuziek van de Grieken uit Magna Graecia bestaan er overigens ook opnamen.

(a84) Muziek : zie *supra*, n. 14. Instrumentaal, dus geen tekst in de *br.*

(a85) Zie Hans van STRATEN, *Rebetiko : Griekse Stadsmuziek met een Turkse basis. Een studie naar de muzikale aspecten van de rebetiko* [doctoraalscriptie Amsterdam, s.d., 117 pp.], 56 en ANOYANAKIS, *o.c.*, 298-299 (voor een bespreking) en afb. 196 (voor de speelwijze).

(a86) Zie ABRAHAM, *o.c.*, 196.

(a87) Aldus DOUNIAS, *o.c.*, 890 en F. ANOYANAKIS, *o.c.*, 298-299 (die het instrument nog tot de voor-Griekse tijd terugvoert !).

(a88) Zie GLASTRA van LOON, *o.c.*, 632.

(a89) Voor de miniatuur in een handschrift (12de e., Stavronikíta-klooster op de berg Áthōs) : zie afb. 1 bij ANOYANAKIS, *o.c.* Voor een fresco (16de e., Varlaám-klooster in de Metéora) : zie afb. 56 bij ANOYANAKIS, *o.c.* en afbb. 58 en 67 bij Dora STRATOU, *o.c.* Een ander dergelijk fresco (geen datum vermeld, Grigoríoe-klooster op de Áthōsberg) wordt geïllustreerd in afbb. 4 en 64 bij Dora STRATOU, *o.c.* Een foto van een exemplaar van het folkloristisch instrument is afb. 117 bij ANOYANAKIS, *o.c.* Een fresco met een monnik die een *harp* bespeelt (geen datum vermeld, Koetloemoesíoe-klooster op de berg Áthōs) stelt afb. 32 voor bij Dora STRATOU, zij het onduidelijk (het is duidelijker op de hoes van een andere plaat van Xyloéris, nl. Πιζίτικα).

(a90) Die wetenschap vond ik in de *supra* vermelde werken i.v.m. de antieke muziek. Voor een korte, maar heldere uitleg, met de gamma's : zie BROECKX, *o.c.*, 18-23.

(a91) Een schema met de soorten Griekse volksmuziek in relatie tot het Byzantijnse melos, de rebétika, het populaire lied enz. staat op p. 1 van de *br.* Het is overgenomen uit George GIANNARIS, *Mikis Theodorakis. Music and Social Change*, London, George Allen & Unwin ltd, 1972. De term *dimōtikó* (δημοτικό = *volks, folkloristisch*) van *dimos* (δῆμος = *volk*) is nogal verwarrend met de term *laikó* (λαϊκό = *volks, populair*) van *laós* (λαός = *volk*). Daarom worden in deze bijdrage alleen de benamingen *volksmuziek* en *populaire muziek* gehanteerd.

(a92) Het is overigens aan de *volkstaal*, de *dimōtikí* (δημοτική), van Kreta en de Ionische Eilanden dat de Modern-Griekse literatuur het meest schatplichtig is. Mensen als Dionýsios Solomós (Διονύσιος Σολωμός) uit het Ionische Eiland Zánte of Zákynthos (Ζάκυνθος) braken op het einde van de 19de eeuw met de *geleerdentaal*, de *katharévoesa* (καθαρεύουσα = *'zuiverende taal'*), die geïnspireerd was door het antieke *Atticisme*. Die geleerdentaal gebruikten ze niet langer als vehikel voor *hun* literatuur. De *dimōtikí* heeft het gehaald, de *katharévoesa* is zelfs in onze tachtigerjaren *afgeschaft*. Daarmee is er officieel een einde gekomen aan de Griekse *tweetaligheid* (διγλωσσία).

(a93) Muziek : *Festklänge aus Griechenland. Griechische Volkslieder und Tänze*, Die Königliche Griechische Festspieltruppe [o.l.v. Dóra Strátōe; de Griekse naam van de groep is Πανηγυρίς], CTP <= Contrepont ?> MC 20091 (LP), P (?) [A8]. Tekst en vertaling : *br.* pp. 22-23.

(a94) Het meisje met haar pruilmondje van de afbeelding in de *br.* komt uit een andere streek van Griekenland.

(a95) Muziek : Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. *Memories from Greece*, EMIAL Regal XREG 2008 (LP), P 1969 (?) [A2]. Tekst, vertaling en partituur : *br.* pp. 24-29, resp. 24-25, 26-27 en 28-29.

(a96) De ere naam komt van Hero HOKWERDA, *o.c.*; voor de depreciatie van pianobegeleiding bij volksdansen zie Dora STRATOU, *o.c.*, 36.

(a97) Muziek : Ξενητεμένο μου πουλί. *Grekisk Folkmusik / Greek Folk Music med Dómna Samíou*, Caprice CAP 1191 (LP), P 1980 [A4]. Tekst en vertaling : *br.* p. 31. Een ander kleftenlied staat op een recente CD met heruitgegeven materiaal van Dóra Strátou : *Music and Musicians of the World. Greece : Traditional Music / Musiques et Musiciens du Monde. Grèce : Musique Traditionnelle*, AUVIDIS D 8018, AUVIDIS/UNESCO, 1974/1990 [5] [Unesco Collection].

(a98) Zie Herma EIJSINCK, *Kleften : Bandieten of helden ?*, in *Lychnari* 1988/2, 22-24. Guy Vandermeulen, die me voor een fout behoedde, bezorgde me nog de volgende verwijzingen : D. DAKIN, *The Unification of Greece 1770-1923*, London, 1972, 19; Ἀλέξης ΠΟΛΙΤΗΣ, *Τὸ Δημοτικὸ Τραγούδι : Κλέφτικα*, Ἀθήνα, 1981 (1973), inl. p. li; Linos POLITIS, *A History of Modern Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1973, 91-93 (reeds in Λίνος ΠΟΛΙΤΗΣ, Ἱστορία..., 111-114); M. GRODENT, *Panorama van de Griekse Letteren van het oude volkslied tot heden*, s.l., Europalia 82 Griekenland, 14-16 (reeds in *Panorama des Lettres grecques*, 16-18); Roderick BEATON, *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge, University Press, 1980, 102-111 : 'The Songs of the Klefts'.

(a99) Zie DOUNIAS, *o.c.*, 884, naar Samuel Baud-Bovy.

(a100) Γιάννης Μαρκόπουλος, Ριζίτικα Τραγούδια, EMIAL SCXG 69, P 1971 [A1] <niet behandeld in de *br.*>.

(a101) Muziek : *Theodorakis Concert 1. 'Lianotragouda'. Chansons de la patrie amère, 18 couplets de Yannis Ritsos*, EMI Columbia 2C 066-94.668 (LP), P 1973 [B8]. Tekst, vertaling en partituur : *br.* pp. 30-31.

(a102) Zie enkele bijdragen in *Lychnari* : (a) Leen de JONG, *Yannis Ritsos 80 jaar* [met tekst en vertaling van een gedicht], (b) Ton van der STAP, *Bergen zijn gewend aan sneeuw. Ontmoetingen met Yannis Ritsos*, (c) W.J. AERTS, *Verdriet als pure poëzie. Bij de dood van Yannis Ritsos* en (d) W.J. AERTS en Ton van der STAP, *Ritsos gaf anoniemen gevoel dat leven waardevol was*; resp. (a) 1989/1, 26-27, (b) 1990/2, 10-12, (c) 1990/4, 2 en (d) 1990/4, 2. Zie ook GRODENT, *o.c.*, 72-76.

(a103) Muziek : Δυνάμεις τοῦ Αἰγαίου. Ἀνατολικὸ Παράθυρο, Σείριος SMH 89004-2 (CD), P 1989 [5]. Tekst en vertaling : *br.* p. 33. Voor een bespreking van de uitvoerende

groep zie Dimitris SIOTIS en Marieke POTMA, *Dhynámis tou Eyéou. Een portret*, in *Lychnari* 1989/4, 25-27.

(a104) Zie Ismene DETER-GROHMANN, *o.c.*, 20-21.

(a105) Het is *niet* opgenomen in de *br.*

(a106) Muziek : Μίκης Θεοδωράκης, Γιάννης Ρίτσος. Οί Γειτονιές του Κόσμου, MINOS MSM 344 YGOX 1633/1634 (LP), P 1979. Tekst en vertaling van een fragment : *br.* pp. 34-35, op de plaat resp. [A1], [A2], [A3]. Het tweede distichon is het begin van een lied van de onafhankelijkheidsstrijder Iánnis Makryiánnis (Γιάννης Μακρυγιάννης). Toen hem op een avond op de belegerde Akropolis een medestrijder met een voorgevoel van zijn nakende dood om een lied vroeg, begon Makryiánnis, in de stijl van een kleftenlied, aldus : 'Ο ήλιος έβασίλεψε, "Ελληνά μου, / βασίλεψε και τὸ φεγγάρι έχάθη... (*De zon is ondergegaan, mijn Griek, / ze is ondergegaan en de maan is verdwenen...*). Makryiánnis' metgezel sneuvelde kort daarop. Zie Makryiánnis' *Memoires* B' 303 (mededeling Guy Vandermeulen). In de vertaling (*br.* p. 34) is er helaas een storende fout geslopen. De juiste vertaling staat hierboven. In deze laatste noot bij het onderdeel over de volksmuziek moet absoluut nog vermeld dat in Athene aan de 'Οδὸς Διογένους (*Odós Diojénoes*) 1-3 in de Pláka vlak bij de Toren der Winden eindelijk het Museum voor Volksmuziekinstrumenten opengesteld is met de meer dan 1200 instrumenten uit de collectie Fivos Anoyanákis (catalogus beschikbaar); zie Dorothy E. KING, *Het museum voor volksmuziekinstrumenten*, in *Lychnari* 1991/4, 25-26.

(a107) Voor uitleg over de *boezoéki* (met illustratie van *boezoéki* en *baglamás*) zie van STRATEN, *o.c.*, 51-54; over de *pandoéra* ook ANOYANAKIS, *o.c.*, 211 en 240, alsook de noten 268, 360 en 365. Het Nationaal Archeologisch Museum van Athene bewaart een reliëf uit de 4de e. v. Chr. afkomstig uit Mantíneia (Μαντίνεια) dat een vrouw voorstelt die een *pandoéra* of *trichordon* bespeelt (afb. bij ANOYANAKIS, *o.c.*, tegenover het titelblad); een terracottabeeldje uit Tánagra (Τάναγρα) met een gelijkaardige voorstelling is afb 8.4 van *Imago 1984. Kalender van het Nederlands Klassiek Verbond*, Alkmaar, Uitgeverij Ter Burg (waar fig. 2 een wellicht op schaal vervaardigde reconstructietekening is van alle antieke instrumenten die in die publikatie worden besproken). Voor voorstellingen of foto's van *saz*, *boezoéki*, *baglamás* (een soort kleine *boezoéki* met een klankkast ter grootte van een hand), *tamboerás* (de folkloristische versie van de *boezoéki*) en *luit*, zie ANOYANAKIS, *o.c.*, afb. 93-116.

(a108) Op de muzikale aspecten van de zogenaamde *rebétiko* met zijn twee stijlen, de 'Smyrnastijl' en de 'Piraeusstijl' (die elkaar nog wederzijds hebben beïnvloed ook) kan hier niet diep worden ingegaan. Zie daarom van STRATEN, *o.c.* en Hans van STRATEN, *Rebetika : Muzikale aspecten*, in *Lychnari* 1990/3, 26-28. In Smýrna was de 'café aman'-stijl, beoefend in de *amanédes* (ἀμανέδες = *Turkse koffiehuisen*), bij Turken en Grieken hoog gewaardeerd en sociaal aanvaard. Uit andere bronnen (waarover verder meer) durf ik nochtans besluiten dat van STRATEN de *Turksheid* van de rebétikomuziek *overaccentueert*.

(a109) De term 'rebétis' zou 'luiwaard, iemand die niet deugt' betekenen en verwant zijn met het Slavische woord 'rebenok' voor 'jongen, jongeman' (zie ANOYANAKIS, *o.c.*, n. 26). Over de *mángas* zie Waltraud KOKOT, *De mangas - mannencultuur uit de Griekse jaren twintig*, in *Lychnari* 1992/1, 25-28. Het Griekse standaardwerk over de rebetikaliederen is Ἡλίας ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Ἀθήνα, 1968; zie ook Gail HOLST, *Road to the Rembetica*, Athens, 1974 en boekje nr. 20 (in twee delen) uit de reeks *Het Griekse Lied* uitgegeven door *Het Griekse Eiland* (Amsterdam), *HGL20 : Απαγορευμένα Ρεμπέτικα. Verboden Rebetika*, aansluitend bij de drie gelijknamige platen (EMI/Columbia 034-4010121/234-4010184). Over de film *Rebétiko* handelt Frans van HASSELT, *De oorlog tussen de Nederlandse critici en de Griekse muziek*, in *Lychnari* 1987/1, 28 en over *De plaat Rebétiko*, *ibid.*, 29.

(a110) De eerste twee anekdotes staan in het (ongepagineerde) boekje bij de al vernoemde CD van Jenítsaris (*Saltadóros*), de eerste bij het laatste nummer, de tweede in de inleiding. Het derde verhaal staat bij Flip LINDO, *Vasilis Tsitsanis 1915-1984*, in *Lychnari* 1987/2, 25-27, spec. 26. Het boek van Petrópoelos is vermeld in de vorige noot. Over zijn auteur zie Flip LINDO, 'Zonder érotas schrijf je geen regel'. *De folklorist Elias Petropoulos en zijn liefde voor het triviale*, in *Lychnari* 1987/1, 24-27.

(a111) Muziek : Χάρης Ἀλεξίου. 24 τραγούδια. μπαλλάντες, λαϊκά, δημοτικά, MINOS MSM 316/317 YGOX 1515/1516/1517/1518 (2LP), P 1977 [A2]. Tekst en vertaling : *br.* pp. 36-37. De originele versie (met uitleg in het bijhorende boekje, waaruit verder wordt geput) staat op de CD *Rembetica. Historic Urban Folk Songs from Greece*, ROUNDER CD 1079, P 1992 [4]; een CD met klankrestauratie, wat zeker nodig zal geweest zijn.

(a112) Voor ouder en jonger materiaal zie *Fünf Griechen in der Hölle und andere Rembetika-Lieder. Musik der städtischen Subkultur Griechenlands*, EFA-TRIKONT CD 00071-26. Ook deze CD werd me vriendelijk bezorgd door *Het Griekse Eiland*. Ook hij verdient een ruime recensie. Aanbevolen !

(a113) Voor een beschrijving van de ritmes van die vier dansen zie : van STRATEN, *o.c.*, 61-67. De namen *karsilamás* en *tsiftetéli* komen van het Turks : 'karsi' betekent 'tegenover elkaar' en 'lamak' 'doen', terwijl de term 'çifte telli' wil zeggen 'met dubbele snaren', oorspronkelijk de naam van een instrument, later de naam van de dans uitgevoerd met dat instrument; zie van STRATEN, *o.c.*, 65-66; voor het laatste ook Γ.Ν. ΓΙΑΝΝΟΥΛΕΛΛΗΣ, *Νεοελληνικὲς ἰδιωματικὲς λέξεις - Δάνειες ἀπὸ ξένες γλῶσσες*, Ἀθήνα, 1982 (teste Vandermeulen).

(a114) Muziek : *Grèce : Hommage à Tsitsánis - bouzouki*, OCORA C559010 HM 65 (CD), P 1987 [8]. Het is ook te vinden op de CD *Fünf Griechen in der Hölle ...* [13]; door Melína Merkoéri is het uitgevoerd op de plaat *Si Mélina ... m' était contée* [A5]. Tekst en vertaling : *br.* p. 39. Enkele maten muziek : *br.* p. 38, tweede fragment.

(a115) Zie Pavlos TZERMÍAS, *Die neugriechische Literatur. Eine Orientierung*, Tübingen, Francke Verlag, 1987, 178 [Uni-Taschenbücher 1456]. Als datum vermeldt hij 1934/44 [*sic*]. Voor de figuur van de autodidact Tsitsánis die de boezoéki 'beschaafd'

maakte en meer westers stemde, zie Flip LINDO, *Vasilis Tsitsanis ..., l.c.* (zie *supra* n. 110).

(a116) Voor de verdere geschiedenis van de rebétika is het interessant om weten dat het genre van de hasjliederen na Metaxás weer kon opbloeien, maar dat door de oorlog de platenproductie stil lag. De bezetter snapte van de tekst niet veel en liet maar betijen. Sommige andere liederen waren echter voor de Duitsers niet erg vleiend; men zorgde ervoor dat die hen niet ter ore kwamen. Cfr. van STRATEN, *o.c.*, 93 en het verder vermelde boekje *HGL18, inl.* In die tijd klandestien gezongen en niet eerder opgenomen rebétika zette enkele jaren geleden de zanger Iórgos Daláras (Γιώργος Δαλάρας) op plaat: *Ρεμπέτικα τῆς Κατοχῆς [Rebétika uit de Bezettingstijd]*, MINOS DAL MSM 391; teksten en vertalingen: *HGL18*. In de jaren '50 kwam de rebétiko in de mode, maar los van zijn context. Hij werd onderhevig aan allerlei veranderingen qua harmonieën en samenspel met andere instrumenten. Onder de kolonels (1967-1974) bloeide de traditionele rebetiko weer op en kreeg een verzetsfunctie. Hij kwam later weer verder onder invloed van de westerse muziek en ging zich versmelten met de rock en pop van westerse origine. Voor de echte oude rebetiko groeit er de laatste jaren bij liefhebbers wel een piëteitsvolle belangstelling. Naar van STRATEN, *o.c.*, 93-94. Over de verwestering klaagt Frans van HASSELT in twee bijdragen voor *Lychnari*: (a) *De Griekse juke-box in memoriam* [over het verdwijnen van de oude rebetiko in drankgelegenheden] en (b) *Zingen, praten en kakelen* [over vrije radio's]; resp. (a) 1990/3, 13-14 en (b) 1991/1, 24.

(a117) Voor de *drómi* (δρόμοι) van de rebétika zie van STRATEN, *o.c.*, 73-80.

(a118) Zie THEODORAKIS, *o.c.*, 90-94 (passim), bladzijden die zijn opgenomen in de *br.* op p. 38. Daar dragen de eerste twee notenbalken het begin van de 'hymne' die Tsitsánis' voorbeeld was. In de volgende twee notenbalken herkent men de aanhef van Tsitsánis' lied.

(a119) Stellig gelezen bij Κώστας ΜΥΛΩΝΑΣ, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού [Geschiedenis van het Griekse Lied]*, 1 (1824-1960) & 2 (1960-1970), Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Κέδρος, 1984 & 1987, maar verwijzing vruchteloos teruggezocht. Over vergriekste westerse nummers zie ΜΥΛΩΝΑΣ, *dl. 1*, 68-70 en 266-273.

(a120) Voor de rol van Chatzidákis en Theodorákis zie GIANNARIS, *o.c.*, 128-129; voor de lezingen van de eerste ook TZERMIAS, *o.c.*, 178 en ΜΥΛΩΝΑΣ, *dl. 1*, 202, n. 42.

(a121) Theodorákis noemde Tsitsánis zijn δάσκαλος ('meester'), cfr. TZERMIAS, *o.c.*, 180. Van Chiótis leerde hij vooral de techniek van de boezoéki. Over hem zei hij eens: Ὁ Χιώτης δὲν ξέρει μουσική, ἀλλὰ τὸν ξέρει ὁμως πολὺ καλὰ ἢ μουσική. ('*Chiótis kent geen muziek, maar toch kent de muziek hem heel goed.*'), cfr. ΜΥΛΩΝΑΣ, *o.c.*, *dl. 1*, 220.

(a122) Behalve die orthodox-christelijke betekenis van dat woord zijn er nog twee uit dezelfde sfeer: (a) een speciale tafel met baldakijn die het graf van Christus voorstelt en die met Goede Vrijdag midden in de kerk wordt geplaatst en (b) een met gouddraad

geborduurd kleed met een voorstelling van het lichaam van Christus dat de priester op de bloemen legt waarmee die epitáfios versierd is. Zie Mariëtta IOANNIDOU, *Het Griekse Pasen*, in *Lychnari* 1987/1, 21-24, spec. 23.

(a123) Zie GIANNARIS, *o.c.*, 130-137, ΜΥΛΩΝΑΣ, *o.c.*, dl. 2, 41-50 en TZERMIAS, *o.c.*, 179-180.

(a124) Er zijn zeker tien dichters op te noemen van wie gedichten door verscheidene componisten op *boezoékimuziek* getraceerd zijn voor volkse zangers. In (Griekse) alfabetische volgorde : Anagnostákis, Gátsoς, Elýtis, Kavvadías, Kálvos, Karyotákis, Palamás, Rítsos, Seféris, Sikelianós (Ἀναγνωστάκης, Γκάτσος, Ἐλύτης, Καββαδίας, Κάλβος, Καρυωτάκης, Παλαμάς, Ρίτσος, Σεφέρης, Σικελιανός).

(a125) Wie kan zich nu b.v. Elýtis' *Axión Esti* voorstellen zonder Theodorákis' compositie of omgekeerd ? Hierbij graag een citaat van TZERMIAS, *o.c.*, 179-180 : *'Rítsos' Dichtung befruchtete das Laiko Tragodi. Und dieses befruchtete seinerseits die Lyrik des Poeten. Theodorakis' "Epitaphios" erreichte lyrische Potenz, die sich mit derjenigen mancher europäischer Kunstlieder vergleichen läßt. (...) Es ist müßig, darüber zu diskutieren, ob beim "Epitaphios" volkstümliche Musik im erwähnten Sinne oder aber eigentliche Kunstmusik vorliege. Wichtig ist die ästhetische Qualität der vollbrachten Leistung, die ohne die Protagonisten der Rebetiko-Tradition undenkbar gewesen wäre.* Niet te verbeteren !

(a126) Zie Chrysa PAPANDEOU, *Yannis Rítsos. Étude, choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, facsimilés*, Paris, Seghers, 1968 [Collection Poètes d'aujourd'hui], GIANNARIS, *o.c.*, 12-13 en 130-137, alsook de *inleiding* van het boekje *HGL7 : Mikis Theodorákis, Epitáfios/Epifánia* dat aansluit bij de gelijknamige plaat van EMI/Columbia (zie verder) en *Theodorákis' biografie* door Ole Wahl OLSEN (vert. Frans van Hasselt), in Mikis THEODORAKIS, *Verzetsdagboek*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1974, 199.

(a127) Muziek : Μίκη Θεοδωράκη Ἐπιτάφιος Γιάννη Ρίτσου, Ἐπιφάνια Γιώργου Σεφέρη, EMI EMIAL 2 J 062-70221 (*LP*, vaak heruitgegeven) [B1]. Tekst, vertaling, partituur : *br.* pp. 40-41.

(a128) In de *br.* (p. 39 onderaan) is te zien hoe dat werkt. Daar staat weer een fragment uit het boekje van Theodorákis over de bronnen van zijn muziek (THEODORAKIS, *o.c.*, 130), met links de eerste noten van de hymne en rechts de eerste noten van de navolging.

(a129) Die wordt ook gezongen door Iríni Papá (met synthesizerbegeleiding) op de al vermelde plaat *Ραψωδίες* [B1].

(a130) Voor Fallmereyer zie b.v. Denis KOHLER, *L'Aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Seféris*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, 354 [Collection Néo-Hellénique] en TZERMIAS, *o.c.*, 181. Voor Wolf Dietrich cfr. de boekjes bij door hem uitgegeven Griekse volksmuziek en uitzendingen van BRT 3 uit de jaren '80 en '90 op tekst van hem. Voor de metriek zie ZARMAS, *o.c.*, 38 (in de *br.* overgenomen op p. 32).

Elders heet de *zeimbékikos* dan weer 'an introspective solo improvised dance which comes from the zeybeks, a Thracio-Phrygian warrior caste from the Smyrna hinterlands': zie de *inleiding* van het boekje bij de reeds vermelde CD *Rembetika. Historic Urban Folk Songs from Greece*. In dit verband wil ik niet verhehlen dat er in Griekenland ook muziek van niet-Griekse origine moet bestaan. Aan 'vreemde' minderheden in Griekenland heeft het tijdschrift *Lychnari* een speciaal *Minderhedennummer* gewijd (1991/2).

(a131) Gehoord op BRT 3. Uit dezelfde bron : de naam van de Portugese *fado* betekent 'fatum, noodlot', wat opgaat voor het karakter van de trieste *fado de Lisboa*, niet voor de *fado de Coimbra*. Die laatste is meer een studentenaangelegenheid, met liederen van een andere herkomst dan de *saudade* (verdriet), als ballades, aangepaste liederen uit de middeleeuwen, uit Brazilië enz.

(a132) De afbeelding op p. 43 van de *br.* toont zulke typische houding.

(a133) Zie GIANNARIS, *o.c.*, 130-137. Vier van de acht nummers zijn door Nána Moeschoéri gezongen op de verzamelplaat *Greek Songs by Hadjidakis and Theodorakis. Nana Mouskouri*, Philips 9279 010, P 1963 [B1-4]. De kritiek van toen, dat het eerder liefdesliedjes zijn dan treurliedereren, klopt.

(a134) Muziek : zelfde plaat als bij het vorige nummer, maar [A1]. Tekst, vertaling, partituur : *br.* pp. 42-43.

(a135) De *chasápiko* zou al in de 12de e. voorkomen; zie de verwijzing bij de in n. 130 vernoemde CD.

(a136) Muziek : (a) Γιάννης Μαρκόπουλος, Γιώργος Σεφέρης. 'Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους' και άλλα τραγούδια, EMI Columbia SPSCXG 96 (LP), P 1973 [B5] en (b) *Theodorákis dirige Theodorakis - vol. 2*, Polydor 2393 025 (LP), P (?) [B8]. Tekst en vertaling : *br.* p. 44.

(a137) Voor Seféris zie b.v. Marietje BLIJSTRA - van der MEULEN, *o.c.* en GRODENT, *o.c.*, 67-71. Voor een recente vertaling zie Hans WARREN en Mario MOLEGRAAF, *Yorgos Seferis. Op de wijze van Y.S. en andere gedichten*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1992.

(a138) Zie Θεοδωράκης. 'Ο ήλιος και ο χρόνος, κύκλος ποιημάτων του Μίκη Θεοδωράκη. Επιφάνια 'Αβέρωφ, ποίηση : Γιώργος Σεφέρης (Επιφάνια, 1937), MINOS MSM 232-233 (2LP), P 1974 [C & D] (geen materiaal in de *br.*).

(a139) Muziek : Μάνου Χατζιδάκι. Δύο ναυτικά τραγούδια (1947) έργο 2. 'Ο κύκλος του C.N.S. (1954) έργο 10. 'Ο Καπετάν Μιχάλης (1966) έργο 22, ΝΟΤΟΣ SNL 3902 YNL 3902, P 1975 [B2]. Ook op de plaat van Melína Merkoéri *Si Mélina ... m' était contée* [B3]. Tekst en vertaling : *br.* p. 45.

(a140) Μουσική : Δυνάμεις τοῦ Αἰγαίου. Ἀνατολικὸ Παράθυρο, Σείριος SMH 89004-2 (CD), P 1989 [7]. Τέκστ ἐν ὑπόμνησιν : *br.* p. 46. Ἡ ὑπόμνησιν ἐν ἐκείνῃ τῇ σελίδι εἶναι τὸ ὑπόμνησιν τοῦ Σεφέρη.