

DE GRIEKS-BYZANTIJNSE LITURGISCHE ZANG: EEN EERSTE KENNISMAKING

Wanneer we spreken over Byzantijnse liturgische zang, mag de term 'Byzantijns' zeker niet herleid worden tot de periode en het territorium van het Byzantijnse keizerrijk en de daaraan verbonden val van Konstantinopel in 1453. Hij refereert naar een hele traditie die haar ontstaan heeft gekend in het Byzantijnse keizerrijk (met als metropool Konstantinopel) en nadien uitgedeind is naar andere gebieden en nog steeds bestaande is. We denken dan voornamelijk aan het gebied van het huidige Bulgarije en Servië (in het Kerkslavisch), het gebied van het huidige Roemenië (in het Kerkslavisch en het Grieks, later in het Roemeens) en Syrië, Libanon en Palestina (in het Arabisch). Alhoewel de Byzantijnse liturgische muziektraditie grotendeels oraal en bijgevolg zeer beweeglijk is, vertoont haar muzikale schepping een zekere homogeniteit, dit ondanks de linguïstische en geografische verschillen. Men kan bijgevolg over een gemeenschappelijke Byzantijnse traditie spreken. Deze homogeniteit is o.a. het gevolg van de nauwe samenwerking tussen de verschillende creatieve centra, met als belangrijkste de stad Konstantinopel. Vergeten we echter niet de monastieke centra, met voorop de kloosters op de Athosberg waar vele Bulgaarse, Servische en Roemeense monniken verbleven en van waaruit een beslissende invloed is uitgegaan naar de zuidoostelijke gebieden van Europa. In het kader van dit artikel zullen we ons echter beperken tot de Grieks-Byzantijnse liturgische zang, d.i. de liturgische muziek die men binnen de ganse Griekssprekende wereld in de orthodoxe liturgie terugvindt.

De Byzantijnse liturgische zang is *monodisch* (eenstemmig), met eventueel een 'ison', een baslijn ter ondersteuning van de melodie (handschriftelijke getuigenissen van deze 'ison'-praktijk vindt men pas vanaf de 15de eeuw). Aangezien de Byzantijnse liturgische zang geen kunst om de kunst is, maar zich situeert tegen de achtergrond van de orthodoxe liturgie, zullen we vooreerst ingaan op de essentie van de orthodoxe liturgische zang in het algemeen. De wezenlijke kenmerken van de liturgische zang zijn immers gelijk voor de verschillende zangtradities van de orthodoxe kerken (Byzantijns, Russisch, ...)

1. De essentie van de orthodoxe liturgische zang

De traditie

Van bij het begin moet duidelijk gesteld worden dat de orthodoxe liturgische zang zich binnen de grote traditie van de orthodoxe kerk situeert. Het fundamentele respect voor deze traditie betekent geenszins dat men onvoorwaar-

delijk moet vasthouden aan het verleden en bijgevolg in een blind conservatisme moet vervallen. De traditie van de kerk is geen dode letter, ze is *levend*. Ze bundelt de tweeduizend jaar lange ervaring van de kerk als gemeenschap van gelovigen en is dus de vaste basis waarop wordt verder gebouwd en waarbinnen zich elke vernieuwing situeert. Aldus kan er zich in de geloofsbeleving nooit een breuk voordoen maar gaat de kerk steeds vooruit op haar weg, op een wijze die gekarakteriseerd wordt door continuïteit en respect. Aangezien de liturgische zang een belangrijk onderdeel is van deze geloofsbeleving, moet ook zij binnen het kader van de grote traditie beschouwd worden.

Het vocale aspect

Ondanks het feit dat de liturgische zang ongetwijfeld tot het fenomeen muziek behoort, spreekt men gewoonlijk niet over orthodoxe liturgische *muziek*, maar wil men de nadruk leggen op het vocale aspect ervan en verkiest men bijgevolg de term orthodoxe liturgische *zang*. Hier staan we dus voor de vraag waarom in de orthodoxe eredienst geen instrumenten worden toegelaten en de liturgische muziek zuiver vocaal is.

Laten we allereerst wijzen op het feit dat de vroeg-christelijke eredienst is ontstaan in de christelijke gemeenschappen van Palestina en Syrië en teruggaat tot de Joodse *synagogale eredienst* die de leerlingen van Christus dagelijks bezochten. Het zingen van psalmen - m.a.w. koorzang - vormde er een essentieel onderdeel van de eredienst, wat ook nu nog steeds het geval is in de kerkelijke liturgie. De leerlingen gingen ook naar de Tempel (cf. Hand. 2,46-47), maar de ritus was er, met zijn grote koren en instrumentale muziek, té uitgebreid om bruikbaar te zijn voor de jonge gemeenschap van christenen.

Maar er is meer. De christenen leefden aanvankelijk in een beschaving die zeer heterogeen was en waarbinnen *de heidense rituelen* een belangrijke rol speelden. Aangezien instrumentale muziek algemeen gebruikt werd door de heidenen bij hun religieuze ceremonies die een extatisch en orgiastisch karakter hadden, was dit voor de kerkvaders een belangrijke reden om de christenen te wijzen op de gevaarlijke invloed die instrumenten kunnen hebben. De gelovigen werden bijgevolg aangespoord om God niet te prijzen met levenloze en artificiële instrumenten, maar met het meest edele en natuurlijke instrument dat Hij aan de mens heeft gegeven, nl. de stem. Alhoewel dit argument ongetwijfeld overtuigend was en dat nog steeds is, moesten de kerkvaders niettemin vechten om de christenen ervan te overtuigen geen instrumenten te gebruiken. Immers, de gelovigen werden bij het lezen van de psalmen (b.v. de Lofpsalmen 149 en 150) dikwijls uitgenodigd om God te loven met trompetten, cithers, tamboerijnen, snaarinstrumenten, fluiten, cymbalen, enz.

Deze beide historische omstandigheden zijn van groot belang ter verklaring van het vocale aspect van de orthodoxe liturgische zang. Bovendien blijkt heel duidelijk hoe van bij het begin de problemen die zich rond die liturgische zang stelden, niet van esthetische, maar van ethische aard waren.

Deze ethische bekommernissen zullen hun hoogtepunt bereiken in de stellingen van de Pseudo-Dionysios de Areopagiet. 'Pseudo', omdat deze figuur in werkelijkheid niet Dionysios de Areopagiet was, leerling van Paulus en bisschop van Athene, maar een Syrisch auteur die rond het jaar 500 leefde en zijn geschriften meer geloofwaardigheid wilde verlenen door ze te ondertekenen met de naam Dionysios de Areopagiet. De geschriften van deze grote figuur uit de kerkgeschiedenis behoren niettemin tot de meest invloedrijke van de hele patrologie. Zijn stellingen in verband met kerkmuziek gaan eigenlijk terug op de muziektheorie van de Griekse Antieken (Pythagoras, Plato, Aristoteles...). Ook zij bekommerden zich immers om elementen van ethische aard: muziek moest in hun ogen een harmonie scheppen tussen de ziel en het lichaam, de passies bedaren, de ziel verheffen, enz. De Pseudo-Dionysios de Areopagiet heeft met andere woorden het neoplatonische gedachtengoed overgenomen en verchristelijkt en aldus de wereldbeschouwelijke en esthetische principes van o.a. de orthodoxe liturgische zang vastgelegd. In de Midden-Byzantijnse tijd hebben zijn ideeën trouwens tot een ware theologie van de kunst geleid. Dezelfde esthetische principes van de liturgische zang werden tevens geldig voor b.v. de icoon. Vandaar dat in theologische geschriften de liturgische zang en de icoon vaak op gelijkaardige wijze worden behandeld.

Wat de liturgische zang betreft, stelt de Pseudo-Dionysios de Areopagiet het volgende. In de hemel zingen de engelen een eeuwigdurende liturgie voor de troon van God. In de aardse liturgie kunnen de gelovigen daarvan een *echo* opvangen. De zang van het aardse koor in de kerk is m.a.w. een echo (Gr. ἀπήχημα, 'apechema') van de goddelijke harmonie en schoonheid. Deze echo kan waargenomen worden via een hiërarchisch systeem dat bestaat uit enerzijds de hemelse hiërarchie en anderzijds de aardse tegenhanger ervan, de kerkelijke hiërarchie. De schoonheid van de hemelse, onzintuiglijke gezangen van de engelen wordt door henzelf aan de serafijnen geopenbaard, die op hun beurt de gezangen aan de profeten en heiligen openbaren, enz. Aan het einde van deze lange ketting staat de hymnograaf, d.i. de tekstschrijver en 'componist' van de hymne. Hij is m.a.w. een nederige dienaar die dankzij zijn geloof een instrument van de goddelijke genade wordt. Hij heeft een model te volgen dat de 'echo' is van de hymne die door de engelen zelf voor Gods Troon wordt gezongen. De enorme schat aan melodieën in de Byzantijnse traditie is dus het gevolg van een ontwikkeling, met als vertrekpunt een beperkt aantal archetypes die door de engelen aan de profeten en heiligen werden doorgegeven. Via deze

hiërarchische weg kunnen de hemelse hymnen door het menselijke oor gehoord worden.

Aangezien de engelen voor Gods troon *zingen*, dienen ook de gelovigen dat te doen. Het vocale aspect van de orthodoxe liturgische koorzang is dus van het allergrootste belang.

De nauwe band tussen zang, woord en liturgie

De kerkelijke zang is fundamenteel liturgisch en vormt bijgevolg geen facultatief onderdeel van de liturgie, maar maakt er wezenlijk deel van uit. Aangezien de orthodoxe eredienst bijna exclusief uit verbale expressie bestaat (gebed, verheerlijking, onderricht, homelie...), is er tussen het woord en de liturgische zang een onverbreekelijke band. Enkel in relatie tot de liturgie en het woord is het gebruik van zang gegrond. Beide expressievormen zijn hierbij complementair: zoals enkel het woord op precieze wijze concrete, logisch geformuleerde ideeën kan weergeven, kan enkel muziek het emotionele uitdrukken, door elk individu verschillend aangevoeld. Het emotionele aspect is ongetwijfeld belangrijk, ook in de orthodoxe liturgische zang. Maar aangezien het geloof en het gebed in de kerk niet van subjectieve aard zijn, maar een communautair karakter hebben, kunnen in de kerk enkel muzikale klanken die verbonden zijn met woorden een bestaansreden hebben. Aldus worden logische duidelijkheid en precisie gecombineerd met de emotionele respons op verbale ideeën. Enkel door deze band kan de liturgische zang een vehikel zijn voor het gebed van de hele kerkgemeenschap; en precies dat is de rol die voor haar is weggelegd.

Toch is het gebruik van gezangen in de kerk niet steeds vanzelfsprekend geweest. Met name in de 4de eeuw heeft de strenge Egyptische ascetische traditie het gebruik van muziek tijdens het communautaire gebed veroordeeld. Maar deze tendens heeft nooit de bovenhand gehaald. Over het gebruik van gezangen in de kerk hadden de meeste kerkvaders een eerder pragmatische visie. De volgende passage uit de geschriften van de H. Basileios de Grote († 379) is daar een sprekend voorbeeld van:

"In de mate dat de H. Geest wist hoe moeilijk het is om het menselijk geslacht tot de deugd te brengen en hoezeer wij geneigd zijn ons te vermaken, en als gevolg daarvan de rechte weg veronachtzamen, vroeg Hij zich af wat Hij moest doen. Hij voegde bij het onderricht het aangename van de melodie toe, opdat, tegelijk met het verkwikkende en voor het oor welluidende, we op onmerkbare wijze ook het nuttige van het woord in ons zouden opnemen. Daarom is voor ons de harmonieuze zang van de psalmen uitgevonden ...".

(Migne, *Patrologia Graeca* 32, col. 764)

Dat de liturgische zang intrinsiek belangrijk is, behoeft geen betoog: zij moet immers geschikt zijn om als vehikel voor het gebed van de hele kerkgemeenschap te dienen; dat blijkt trouwens duidelijk uit de passage van de H. Basileios de Grote. Toch is dat belang tegelijk - letterlijk en figuurlijk - relatief. Letterlijk in de zin dat de liturgische zang slechts legitiem is naarmate zij refereert naar het Absolute, figuurlijk in de zin dat wanneer de mens zich in een toestand van genade bevindt en God zich rechtstreeks aan hem openbaart, Hij de mens van aangezicht tot aangezicht aanspreekt en het vehikel - de liturgische zang, de icoon... - overbodig wordt.

Het einde der tijden

Al deze verschillende aspecten van de orthodoxe liturgische zang indachtig, willen we komen tot wat ons essentieel lijkt en alles te maken heeft met het einde der tijden. Dit is niet verwonderlijk: het einde der tijden is voor elke christen immers geen theologische speculatie maar de ultieme realiteit in zijn of haar leven. Dit eschatologische perspectief zal dus ook zijn weerspiegeling vinden in de liturgie en de gezangen.

Elke liturgische handeling bevindt zich op een as die verleden, heden en toekomst in zich omsluiten. De christelijke eredienst is niet alleen een herinnering aan gebeurtenissen uit het verleden, tegelijk worden die gebeurtenissen dankzij de hernieuwde viering ervan geactualiseerd, waardoor het geloof van het volk in een God die net als in het verleden aanwezig is en machtig is, heropleeft. Tenslotte wordt de hoop van het volk op een spoedig aanbreken van de dag van het laatste oordeel aangewakkerd: op die dag hoopt het immers met zijn Schepper opnieuw verenigd te worden. Kortom, wanneer de gelovige bidt of luistert naar een homelie of - en hier ligt de band met ons onderwerp - wanneer hij zingt: steeds doet hij dat als lid van de kerkgemeenschap (het Lichaam van Christus) die, met aan het hoofd de herder (de priester), als het ware op gang is naar het oosten, de richting van waaruit Christus hem op het einde der tijden tegemoet zal komen. Het is bijgevolg ook de taak van de liturgische zang om een vertaling te zijn van dit ultieme perspectief, van dit verlangen om met God verenigd te worden.

Merken we terloops op dat men ook in het kerkgebouw dat naar het oosten is gericht, dit perspectief terugvindt. Bovendien onderstreept een basiliek, vanwege zijn horizontale lengte-as, nog sterker het 'op gang zijn'. In sommige kerken vindt men daarenboven op de westwand van de binnenzijde een mozaïek of fresco van het laatste oordeel. De gelovigen die na de liturgie de kerk verlaten, worden dan nogmaals met datzelfde idee geconfronteerd. Verwijzen we in dit verband naar de prachtige mozaïek in de basiliek van Torcello bij Venetië (fig. 1).

2. Het muzikale systeem van de Byzantijnse liturgische zang

De acht modi

Het muzikale systeem van de Byzantijnse liturgische zang wijkt volledig af van ons westers systeem en kan daar bijgevolg moeilijk mee vergeleken worden. Het Byzantijnse muzieksysteem hangt in de eerste plaats samen met de acht modi (Gr. ἤχοι, 'echoi') - ook wel tonen of kerktoonladders genoemd -, waarvan de wortels niet enkel tot in de vroeg-christelijke tijd, maar tot diep in de oosterse antieke oudheid reiken.

Wanneer we het hebben over de acht modi, valt ons in de eerste plaats de symboliek van het cijfer acht op: acht als cijfer op zich, als som van 7+1, en ingedeeld in 2x4. Reeds in de speculatieve theorieën van de Griekse en oosterse antieke oudheid vindt men de eerste getuigenissen van deze symboliek terug. Het cijfer acht symboliseerde de kosmische harmonie en voltooiing. In dezelfde lijn vindt men in het Oude Testament en het Nieuwe Testament alsook bij de kerkvaders het cijfer acht als symbool van de voltooiing en het vooruitzicht op eeuwig leven. De acht dagen die samen een octaaf vormen (Gr. ὀγδοάς, 'ogdoas') bestaan uit de zeven scheppingsdagen (de Joodse ἑβδομάς, 'hebdomas') plus de achtste dag. Deze achtste dag - de zondag, de dag van de verrijzenis van Christus, de dag van de voltooiing - valt samen met de eerste dag van de schepping. De dag van de verrijzenis is bijgevolg 'de ene dag' die de volledige schepping omsluit.

Ook in de oosterse en Griekse antieke muziektheorieën speelde het cijfer acht een belangrijke rol. Verwijzen we hier bijvoorbeeld naar Pythagoras die het octaaf (de 'ogdoas') verder opsplijt in 2x4, een indeling die we terugvinden in het Byzantijnse muzieksysteem. Daar zijn de acht modi onderverdeeld in vier authentieke modi (Gr. κύριοι, 'kyrioi') en vier afgeleide of plagale modi (Gr. πλαγίοι, 'plagioi'), en wel als volgt:

Modus 1	Echos 1	authentiek
Modus 2	Echos 2	authentiek
Modus 3	Echos 3	authentiek
Modus 4	Echos 4	authentiek
Modus 5	Echos plagios 1	plagaal van de 1ste modus
Modus 6	Echos plagios 2	plagaal van de 2de modus
Modus 7	Echos plagios 3 (Barys)	plagaal van de 3de modus
Modus 8	Echos plagios 4	plagaal van de 4de modus

Tenslotte moeten we verwijzen naar het kalendersysteem van vijftig dagen (49+1) dat men reeds bij de Summeriërs, de Akkadiërs en andere Westaziatische volkeren terugvindt. Het heeft overleefd in de Joodse liturgie en werd in de christelijke kerk reeds heel vroeg gebruikt voor de periode van Pasen tot Pinksteren: de acht opeenvolgende zondagen vormden samen een pentekontade (Gr. *πεντηκοντάς*, 'pentekontas'), een periode van 50 dagen (7 weken x 7 dagen = 49, plus de achtste zondag = 50).

In de 6de eeuw heeft Severus, de monofysitische patriarch van Antiochië, na Pinksteren nog een tweede pentekontade toegevoegd. Maar bovenal is belangrijk dat hij de band legde tussen deze kalendercyclus en de acht modi. Aldus ontstond een origineel systeem waarbij de link werd gelegd tussen kerkmuziek en een kalenderfenomeen. Dit resulteerde in het eerste achttönenboek (Gr. *ὀκτώηχος*, 'oktoechos') waarin hymnen voor de acht opeenvolgende zondagen voorkwamen: de 1ste zondag moesten de hymnen voor die dag in de 1ste modus worden gezongen, de 2de zondag in de 2de modus, enz.

Maar daar bleef het niet bij: in de 7de-8ste eeuw werden nóg drie pentekontades toegevoegd. Deze evolutie hangt samen met de figuur van Johannes van Damascus die men algemeen als de auteur van het achttönenboek beschouwt, omdat hij het gebruik ervan heeft veralgemeend. Nog later zou men deze cyclus van vijftig dagen het hele jaar door telkens opnieuw hernemen, met niet enkel hymnen voor de zondagen, maar ook voor de wekdagen. Bijgevolg zou het systeem van de acht modi het hele kerkelijke jaar gaan beheersen.

De acht modi vormen met andere woorden een uniek ordeningssysteem waardoor het door de eeuwen heen gelukt is een nog nauwelijks overzichtelijk hymnenmateriaal te ordenen en nog steeds aan de orthodoxe gemeenschap ter beschikking te stellen. Het behoort ongetwijfeld tot de meest indrukwekkende scheppingen van de orthodoxe kerk.

Bekijken we thans, vanuit praktisch oogpunt, de opbouw van een dergelijke modus. Elk van de acht modi omvat een geheel van 'melodische formules' die de zanger aan de hand van bepaalde regels met elkaar combineert en met elkaar verbindt om tot een hymne te komen die een organisch geheel vormt en een eenheid in stijl vertoont. Deze manier van zingend 'componeren' vindt men terug van het Midden-Oosten over West-Azië tot in Indië. Het staat in schrill contrast met het antieke Griekse systeem waarin *de toonaard* zelf bepalend was voor de compositie. In de Byzantijnse muziek - en ook in de zopas vermelde oudere muziektradities - zijn de *melodische formules* eigen aan een modus bepalend, niet de toonladder.

De modus is met andere woorden (slechts) een soort van raamwerk. Dit betekent meteen dat binnen één en dezelfde modus, elke hymne zeer verschillend klinkt. De plaats van de hymne in een liturgische dienst alsook de graad

van feestelijkheid zijn mede bepalend voor het karakter van de hymne. Zulk een *modus* mag derhalve niet - naar westers voorbeeld - als een gefixeerde toonaard verstaan worden, maar eerder als een melodiemodel. De uitvoering van een hymne vergt dus van de zanger een perfecte kennis van de *modus* en zijn raamwerk, van de melodische formules eigen aan die *modus*, en van de liturgische praktijk. Zingen is dus synoniem met 'componeren'. Het mag ons dan ook niet verbazen dat de uitvoering van de Byzantijnse liturgische zang tot de orale traditie behoort en dat de zanger, wil hij de hymnen zingen, die traditie moet beheersen.

Het notatiesysteem: de neumen

Aanvankelijk was de Byzantijnse zangtraditie *zuiver* oraal; er werd geen enkele vorm van notatie gebruikt om het muzikale verloop van een hymne aan te duiden.

De enige uitzondering hierop vormde de zgn. **ekfonetische notatie** (fig. 2) die al vanaf de 6de eeuw gebruikt werd. Het was een systeem van tekens (neumen, zie verder) die als hulpmiddel bij het reciteren van de lezingen uit het Oude en het Nieuwe Testament dienden. De tekens van die notatie gaan terug tot de Griekse prosodie. Het ekfonetisch lezen gebeurde voornamelijk *recto tono*, d.i. op één en dezelfde toonhoogte. Soms werd er van deze vaste toonhoogte afgeweken, nl. bij het begin en het einde van een zin. De intervallen die hierbij gezongen werden, konden groot zijn. Dit ekfonetisch systeem werd steeds complexer zodat uiteindelijk het verschil met zingen heel klein werd. Het ontstaan, in de 9de-10de eeuw, van een notatiesysteem voor het zingen van de hymnen, gaat ongetwijfeld terug op het principe van deze ekfonetische notatie.

In de 9de-10de eeuw vindt men voor het eerst muzikale aanduidingen in de zangboeken. Men spreekt van de **vroeg-Byzantijnse notatie** (fig. 3). In tegenstelling tot het westerse systeem, wordt er geen gebruik gemaakt van noten en notenbalken, maar van neumen (tekens) die boven bepaalde lettergrepen van de tekst worden geplaatst en strict conventioneel zijn; ze geven informatie over bepaalde wendingen, versieringen en ritmische of dynamische accenten. Gezien hun aard en aantal, vervullen ze voor de zanger een zuiver mnemotechnische rol. De kennis van de orale traditie blijft nog steeds essentieel voor het uitvoeren van de hymnen.

De notatie evolueert vanaf de 11de eeuw naar de **midden-Byzantijnse notatie** ofte zgn. 'ronde' notatie (fig. 4). Het voornaamste kenmerk van deze evolutie is dat het aantal tekens stijgt en de notatie dus analytischer wordt. In de 13de eeuw wordt een belangrijke stap in deze evolutie gezet: er worden nl. ook tekens ingevoerd die de te zingen *intervallen* aanduiden. Het systeem wordt

dus vrij precies en geeft, in tegenstelling tot daarvoor, ook informatie over toonhoogte en het verloop van de melodie.

De **laat-Byzantijnse notatie** (fig. 5) wordt gekenmerkt door een toevoeging - in de 13de en 14de eeuw - van nog een aantal tekens die meer informatie geven over de manier van uitvoeren. Dit beantwoordde aan een typisch fenomeen uit die tijd: aangezien de hymnen nu rijkelijk versierd werden, moesten die versieringen ook aangeduid worden.

Hoe complexer de muziek, hoe meer tekens er nodig zijn. Een analytischer notatie had ongetwijfeld voordelen: de overlevering moest niet louter en alleen meer op het geheugen een beroep doen; en naast de vroegere, sobere stijl, kon een meer versierde stijl tot ontwikkeling komen. Het nadeel is dan weer dat een schriftelijke overlevering minder betrouwbaar is dan een mondelinge overlevering: fouten worden sneller gemaakt en krijgen - vanwege het op schrift stellen - een bijna definitief karakter. Een mondelinge overlevering daarentegen gebeurt op progressieve, diepgaande en bijna organische wijze; eventuele fouten zouden door de zangmeester onmiddellijk opgemerkt worden.

In de 17de en 18de eeuw wordt de notatie nog gedetailleerder. Deze evolutie gaat steeds verder en leidt tot een hervorming die haar bekroning vindt in de zgn. **Nieuwe Methode** (1814). De bedoeling van deze methode was om via een uiterst analytisch notatiesysteem, het lezen te vergemakkelijken. Deze notatie is vandaag nog steeds in gebruik (fig. 6).

De hierna volgende uitleg over de **concrete werking** van het Byzantijnse notatiesysteem is gebaseerd op de Nieuwe Methode.

Aan het begin van elke hymne wordt de *modus* waarin zij moet worden uitgevoerd, door middel van een informatieteken aangeduid (Gr. *μαρτυρία*, 'martyria'). Elke *modus* bestaat uit een ladder van acht toontrappen (7 + 1). De toonladders zijn steeds natuurlijk - met kwart- en driekwarttonen - en niet getemperd. De basis van de toonladder wordt gevormd door een tetrachord die 3 intervallen omvat (dus 4 toontrappen). Daarbovenop komt nog een tweede tetrachord; elke toonladder bestaat m.a.w. uit twee tetrachorden ($2 \times 4 = 8$). De 'martyria' duidt ook aan op welke toontrap de melodie aanvangt.

Het fundamentele verschil met het westerse notatiesysteem is dat het neumensysteem niet gebaseerd is op de toonhoogte, maar op de *interval*: daar waar de westerse noot een absolute toonhoogte aangeeft, duidt de Byzantijnse neum een relatief interval aan met betrekking tot het vorige teken. Enkel het informatieteken aan het begin van de hymne verstrekt informatie over de toonhoogte waarop de hymne moet beginnen. Vervolgens geven welbepaalde kwantiteitstekens aan, welke intervallen moeten gezongen worden, vertrekkend van die toonhoogte.

Behalve deze kwantiteitstekens zijn er ook nog tekens van duur, kwaliteitstekens en wijzigingstekens. Er bestaan in het Byzantijnse notatiesysteem geen ritmetekens: de muziek is modaal en het ritme dus vrij en wisselend; enkel de prosodie van de tekst bepaalt, samen met de aard van de liturgische tekst of de graad van feestelijkheid, het ritme. Zoals hun naam het zegt, geven de tekens van duur enkel aan of bepaalde klanken langer moeten worden aangehouden of sneller moeten worden uitgevoerd. De kwaliteitstekens duiden de manier van uitvoeren aan. Wat tenslotte de wijzigingstekens betreft, die dienen enerzijds om één bepaalde toonhoogte te wijzigen (b.v. chromatisch te maken), en anderzijds om de toonladder te wijzigen, tot het volgende herstellingsteken (d.i. moduleren naar een andere modus). Bovendien kunnen sommige tekens met elkaar gecombineerd worden en kan dus één en hetzelfde teken tegelijk het interval, de duur en de uitvoeringswijze aanduiden.

Hoe analytisch het notatiesysteem ook moge zijn, in wezen blijft het slechts een soort van skelet. De uitvoering zelf van een hymne zal steeds veel uitgebreider zijn dan wat met de neumen is aangeduid. Uitvoering is dus synoniem voor versiering. Van de uitvoerder wordt verwacht dat hij een creatief persoon is. En dit is enkel mogelijk wanneer hij zich inschrijft in de orale traditie van de kerk. Rekening houdend met de verschillen tussen het westerse en het Byzantijnse muzikale systeem, is het niet verwonderlijk dat het transcriberen van Byzantijnse hymnen in ons notensysteem, vrijwel onmogelijk blijkt te zijn.

3. De praktische uitvoeringswijzen van de orthodoxe liturgische zang

De drie melodische stijlen

Een hymne die in *syllabische* stijl wordt uitgevoerd, is eenvoudig van melodie; het ritme is levendig en de meerderheid van de lettergrepen krijgen elk slechts één klank (vandaar de naam *syllabisch*).

In *half-versierde* stijl is de melodie wat meer ontwikkeld, maar nog steeds sober. De meerderheid van de lettergrepen krijgen elk een groep klanken, sommige slechts één; het ritme is langzamer.

Wordt een hymne in *versierde* of *melismatische* stijl uitgevoerd, dan verloopt de melodie op complexe wijze en is ze rijkelijk versierd; het ritme is zeer traag.

De keuze in stijl hangt in de eerste plaats af van de aard van de tekst van de hymne. Hieruit blijkt opnieuw het belang van de band tussen muziek en woord in de orthodoxe liturgie. Vervolgens speelt ook de graad van feestelijk-

heid een belangrijke rol. Zo worden de melodieën in gewone diensten op weekdays in syllabische stijl gezongen, terwijl op zondagen en feestdagen de melodieën half-versierd of melismatisch zijn.

De drie melodische types

Vanuit meer compositorisch standpunt kan men de meeste hymnen die volgens het systeem van de acht tonen worden gezongen, in drie groepen onderverdelen.

In een hymne die aangeduid wordt als *Idiomelon* (van het Gr. ἴδιος, 'idios': eigen, en μέλος, 'melos': melodie) zit de melodie vast aan de tekst waarvoor ze 'gecomponeerd' is. De hymnograaf heeft met andere woorden zelf tekst én muziek geschreven.

Dit in tegenstelling tot het *Automelon* (van het Gr. αὐτός, 'autos': zelfde, en 'melos': melodie) dat een typemelodie is. Net als bij een *Idiomelon* is de melodie gecomponeerd voor een welbepaalde tekst, maar bovendien kan ze ook dienen als model (zowel melodisch als metrisch) voor andere teksten.

De hymne die zo'n melodiemodel volgt, heet dan een *Prosomoion* (van het Gr. προσόμοιος, 'prosomoios': analoog). Het is een nieuwe tekst die de hymnograaf heeft geschreven en die volgens een reeds bestaande melodie moet worden gezongen; de tekst van een *Prosomoion* moet natuurlijk hetzelfde metrum hebben als zijn model, het *Automelon*.

Voor de hymnen die niet tot één van deze drie types behoren, gebruikt de zanger de verschillende 'formules' eigen aan elk van de acht modi om, rekening houdend met tekst en omstandigheid, de melodie zelf te 'creëren'.

Voor alle duidelijkheid: stijlen en types worden met elkaar gecombineerd. Al naargelang de liturgische omstandigheden kan b.v. een *Idiomelon* syllabisch, half-versierd of versierd worden uitgevoerd.

4. Kort overzicht van de geschiedenis van de Grieks-Byzantijnse liturgische zang

We zullen dit overzicht laten beginnen in de 4de eeuw, nl. bij het begin van de Byzantijnse geschiedenis. Wat de periode ervoor betreft, hebben we reeds gewezen op de eredienst van de primitieve kerk die teruggaat op de synagogale traditie. We kunnen bijgevolg een *continuïteit* vaststellen tussen de eredienst van de synagoge, die van de primitieve kerk en de liturgie zoals ze zich nadien in het Byzantijnse Rijk ontwikkeld heeft.

De Byzantijnse liturgische zang kunnen we grosso modo in twee periodes opsplitsen.

Aangezien de traditie vóór het jaar 1000 zuiver oraal is en er geen notatiesysteem voor de hymnen bestaat, bezitten we van deze periode geen handschriftelijk materiaal. Ze is wel hymnografisch van belang: in deze periode is immers elke hymnograaf hymnendichter én 'componist', en ontstaan alle grote hymnografische dichtgenres. Het is voorts opmerkelijk dat de voedingsbodem van de Byzantijnse liturgische zang zich in het Syro-Palestijnse gebied bevindt; daarvan getuigt de afkomst van de meeste hymnografen.

Na het jaar 1000 worden de gezangen op schrift gesteld. Bovendien komen de liturgische diensten vast te staan zodat de hymnografische productie verzwakt. De grote figuren uit de tweede periode zijn dus vooral 'componisten' en geen hymnendichters. Ze zijn vnl. in Konstantinopel actief, de stad die, samen met de Athos-berg, gedurende het ganse tweede millennium het creatieve centrum zal blijven.

Van de 4de tot de 10de eeuw

De hymnografie is een domein dat nauw samenhangt met de liturgische zang. Maar de Byzantijnse liturgie telt zoveel verschillende types van hymnen, dat dit complexe onderwerp ons in het kader van dit artikel te ver zou leiden. We hebben dan ook bewust gekozen om ons te beperken tot enkele poëtische vormen, waarvan het Kontakion en de Canon ongetwijfeld de belangrijkste zijn.

Vermelden we om te beginnen het **Troparion**, één van de oudste dichtvormen - hij gaat terug tot de 4de eeuw -, die mag beschouwd worden als de hymnografische 'basiseenheid' van de orthodoxe liturgie. De inhoud van deze beknopte hymne is dogmatisch van aard.

In de 'gouden' 6de eeuw van Keizer Justinianus wordt de Byzantijnse eredienst uitgebreid, dit o.m. met het oog op het instellen van een religieuze eenheid. De eredienst moet dus mooi zijn en daartoe moeten zowel de architectuur (cf. de bouw van de Hagia Sophia in Konstantinopel), de liturgie als de zang bijdragen. Het is dan ook in deze eeuw dat de eerste grote poëtische vorm ontstaat, nl. het **Kontakion**. De creatie van het Kontakion is onlosmakelijk verbonden met de naam van Romanos Melodos (fig. 7), een van de grootste hymnografen aller tijden. We komen dadelijk op hem terug.

Inhoudelijk ontwikkelt het Kontakion op gedetailleerde wijze het thema van het feest of van de gevierde heilige. Het is eigenlijk een poëtische homelie: daarvan getuigt het feit dat het in zijn bloeitijd na de evangelielezing werd gezongen.

Structureel gezien was het Kontakion aanvankelijk een zeer uitgebreid gedicht dat bestond uit 24 metrisch gelijke strofen (Gr. οἴκοι, 'Oikoi') die elk met dezelfde woorden eindigden, en werden voorafgegaan door een openingsstrofe (Gr. κουκούλιον, 'Koukoulion' of προοίμιον, 'Prooimion') die in het kort het belangrijkste thema van het gehele gedicht schetste; de strofen die volgden ontwikkelden dan het thema. In de loop der tijden werd het Kontakion ingekort zodat enkel de openingsstrofe en de eerste strofe overbleven. Melodisch gezien waren de melodieën van de Kontakia eerder melismatisch.

Zoals reeds gezegd, begint de geschiedenis van het Kontakion bij de in Damascus geboren Romanos Melodos († 573). Eén van zijn bekendste werken is het Kontakion voor het Feest van de Geboorte van Christus, waarvan vandaag nog steeds de openingsstrofe wordt gezongen¹. Waarschijnlijk is ook de zgn. Akathistos-hymne - een Kontakion ter ere van de Moeder Gods - van zijn hand. Het Griekse woord ἀκάθιστος ('akathistos') betekent: 'niet gezeten' en duidt op de houding van de kerkgemeenschap tijdens het zingen van deze hymne. In wezen is de Akathistos-hymne van Romanos Melodos een volledig Kontakion dat vandaag nog steeds in zijn geheel wordt gezongen in de Metten op de zaterdag van de 5de week van de Grote Vasten.

Rond het einde van de 7de en het begin van de 8ste eeuw ontstaat een nieuwe poëtische vorm, nl. de **Canon** (κανών = richtsnoer, voorschrift) die langzamerhand het Kontakion zal verdringen. Het mag beschouwd worden als het tweede hoogtepunt in de Byzantijnse kerkelijke dichtkunst.

Structureel is de Canon een uitgebreid en ingewikkeld gedicht dat uit negen Oden (Gr. ὠδαί, 'Odai') bestaat die respectievelijk op negen bijbelse cantica zijn gebaseerd. Deze cantica verwijzen o.m. naar de geschiedenis van de drie jongelingen in de vuuroven (boek Daniël), of het verhaal van Jona in

¹ Ἡ παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκτει,
καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει·
ἄγγελοι μετὰ ποιμένων δοξολογοῦσι·
μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος ὁδοιποροῦσι·
δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη παιδίον νέον,
ὁ πρὸ αἰώνων Θεός.

*De maagd baart heden Hem Die was voor alle zijn;
en de aarde biedt een grot aan Hem Die ongenaakbaar is.
De Engelen zingen lof met de Herders,
de Koningen volgen de Sterre.
Want voor ons is geboren als Kind:
Die God is in alle eeuwigheid.*

(Prooimion van het Kontakion voor het Feest van de Geboorte van Christus (25 december), Nederlandse vertaling: Orthodoxe Kerk Nederland, Den Haag.)

Zie over deze hymne ook Yannis Markopoulos in *Tetradio* 4 (1995) p.74.

de buik van de walvis (boek Jona). Elke Ode van de Canon bestaat uit een beginstrofe (Gr. *είρμός*, 'Heirmos') en een reeks van twee, drie of meer strofen (Gr. *τροπάρια*, 'Troparia') die qua ritme, aantal lettergrepen en melodie identiek zijn aan de Heirmos. De Heirmos is met andere woorden een Automelon, de Troparia zijn Prosomoia (zie boven).

Inhoudelijk dient de Heirmos als verbindende link tussen het thema van het oudtestamentische canticum en het nieuwtestamentische thema dat ontwikkeld wordt in de Troparia die erop volgen.

Daar waar de Canon aanvankelijk enkel tijdens de Metten in de Vastentijd, op Pasen en Pinksteren werd gezongen, ging hij snel de eredienst van het hele kerkelijke jaar beheersen.

De eerste grote school van canonschrijvers vindt men in het H. Sabbasklooster in Jeruzalem. De belangrijkste figuren zijn Johannes van Damascus (ca. 650-740) die de Canon voor Pasen heeft geschreven (beter bekend als de Gouden Canon)², Andreas van Kreta (ca. 660-740) die de Grote Boetecanon voor de Grote Vasten heeft geschreven, en Kosmas van Jeruzalem (geb. rond 675) - volgens de traditie een adoptieve broer van Johannes van Damascus - die de auteur is van de Canon voor Kerstmis.

Behalve de Canon bekleedt ook het **Sticheron** (van het Gr. *στίχος*, 'stichos': vers) een centrale plaats in de liturgie. Stichera zijn in ritmisch proza geschreven en belichten het belangrijkste thema van de dag of van de gevierde gelegenheid. Men vindt ze in de Vespers en de Metten overvloedig terug.

Alvorens deze eerste periode af te sluiten, dient te worden opgemerkt dat de Byzantijnse zangtraditie ook op het Westen invloed heeft gehad. De Byzantijnse invloed is o.m. duidelijk in de zgn. Oudromeinse Zang, die een grote populariteit genoot en pas in de 13de eeuw definitief verdrongen werd door het Gregoriaans.

² Ἀναστάσεως ἡμέρα! λαμπρυνθῶμεν λαοί· πάσχα, Κυρίου πάσχα.
Ἐκ γὰρ θανάτου πρὸς ζωὴν καὶ ἐκ γῆς πρὸς οὐρανὸν
Χριστὸς ὁ Θεὸς ἡμᾶς διεβίβασεν, ἐπινίκιον ᾄδοντας.
*Day der Opstanding, straalt van vreugde, volkeren. Pascha des Heren, Pascha:
van de dood naar 't Leven, en van de aarde naar de hemel
heeft Christus God ons gebracht, die Hem bezingen.*

(Heirmos van de Eerste Ode van de Canon voor Pasen (Gouden Canon), Nederlandse vertaling: Orthodoxe Kerk Nederland, Den Haag.)

Van de 10de tot de 19de eeuw

Zoals reeds eerder gezegd, vindt men vanaf de 9de-10de eeuw op sommige lettergrepen enkele tekens terug die een onduidelijke waarde hebben en strict conventioneel zijn. Men vindt deze archaïsche neumennotatie aanvankelijk bij drie soorten van hymnen die in drie verschillende hymnenbundels thuishoren: bij de Heirmoi van de Canons in het Heirmologion (syllabische stijl), bij de Stichera in het Sticherarion (meer versierde stijl) en bij de Kontakia in het Kontakarion (zowel syllabisch als versierd van stijl).

In de 12de eeuw vindt een belangrijke wending plaats: de gebruikte neumen worden preciezer om uiteindelijk rond het jaar 1175 de zgn. 'ronde' notatie te vormen.

Het eerste hoogtepunt van de periode van de 12de tot de 14de eeuw valt samen met het aantreden van de keizerlijke dynastie van de Palaiologen in 1261, na de catastrofe van de Latijnse bezetting. Het wordt de periode van de zgn. *Kalophonie* (welluidendheid) met als één van de belangrijkste vertegenwoordigers Ioannes Koukouzeles (eerste helft 14de eeuw) (fig. 6). De melodien worden aanzienlijk verrijkt met allerhande - soms zelfs extravagante - versieringen waardoor de verstaanbaarheid van de tekst in het gedrang komt. Bovendien worden soms midden in de hymne lange melismatische improvisaties op lettergrepen zonder betekenis gezongen. Het behoeft geen betoog dat een dergelijke zangpraktijk liturgisch gezien onverantwoord is, aangezien het liturgische woord hier niet meer centraal staat; bovendien wordt de tekstuele continuïteit en dus de goede verstaanbaarheid verbroken. Met het opkomen van deze Kalophonie krijgt de figuur van de zanger - met zijn individuele smaak - onvermijdelijk meer aandacht. Parallel hiermee gaat de zanger-componist een persoonlijke stijl ontwikkelen en zijn naam verbinden met zijn compositie. Dit is een volslagen nieuwe evolutie.

Behalve Ioannes Koukouzeles vindt men in de tweede helft van de 13de en de eerste helft van de 14de eeuw andere beroemde 'componisten' waaronder Xenos Korones, Ioannes Glykys, Michael Aneotes en Ioannes Kladas (tweede helft 14de eeuw). De 15de eeuw wordt gedomineerd door de figuur van Manuel Doukas Chrysaphes die het verrijken van de hymnen zoals Ioannes Koukouzeles dat had gedaan, verderzet. Zijn werken kennen een grote verspreiding.

De val van Konstantinopel in 1453 betekent geenszins dat de zangtraditie ophoudt te bestaan. Niet alleen in Konstantinopel wordt ze voortgezet, ook de talrijke uitwijkelingen zorgen ervoor dat de traditie wordt uitgedragen naar andere gebieden. Zo worden o.m. Kreta en Cyprus belangrijke creatieve centra. Een toonaangevend figuur als Chrysaphes wijkt uit naar Servië waar men in

deze periode tweetalige manuscripten (Grieks-Slavisch) terugvindt; ook melodieën uit het Griekse repertoire komen daarin voor. Hetzelfde fenomeen heeft ook plaats in b.v. Moldavië, in de zangschool van het Klooster van Putna.

Op het einde van de 16de eeuw neemt de stad Konstantinopel opnieuw het roer in handen. Figuren als Theophanes Karykis en Ioasaph de Nieuwe Koukouzeles verbeteren de melodieën van de Heirmoi.

In de 17de eeuw ontstaat er een ware renaissance van de Byzantijnse gezangen, met figuren als Georgios Raidestinos, Germanos Neon Patron en de priester Balasios. Het creatieve werk situeert zich vnl. op het vlak van de Stichera en de Heirmoi.

Deze renaissance wordt in het eerste kwart van de 18de eeuw bekroond met het omvangrijke oeuvre van Petros Bereketes (fig. 8). Belangrijk is ook dat de muzikale schriftuur de tendens vertoont om nóg analytischer te worden. Deze tendens zou tenslotte leiden tot de hervorming van Konstantinopel in het begin van de 19de eeuw (zie verder).

De 18de eeuw is om nog een andere reden van primordiaal belang. In Konstantinopel ontstaat nl. een synthese van het bestaande repertoire dat inmiddels indrukwekkend groot was geworden. De belangrijke auteurs van deze synthese kan men in twee groepen opsplitsen. Er is enerzijds de groep rond Petros Peloponnesios ('Lampadarios', † 1777), Petros Byzantios, Ioannes Trapezountios en Daniel Protopsaltes die het repertoire gaan systematiseren in syllabische en half-versierde stijl; men heeft het in dit geval over de 'korte' traditie. Anderzijds is er de groep vertegenwoordigd door Iakovos Protopsaltes die het repertoire gaat systematiseren in de versierde stijl; in dit geval spreekt men van de 'lange' traditie. Men mag niet denken dat de melodieën die in het hymnenmateriaal van deze systematisering zijn verwerkt, zuiver 18de-eeuws zijn: immers, oudere elementen (die soms teruggaan tot in de 11de eeuw) werden in de loop der eeuwen niet vervangen door andere, maar zijn versmolten met latere elementen. In die zin is ook de muziek zelf als het ware een synthese. Het liturgische niveau van deze systematisering is heel hoog: het woord bekleedt immers (opnieuw) een centrale plaats, en de melodieën zijn in het algemeen sober, zelfs in de versierde stijl. Vergeten we niet op te merken dat de Byzantijnse gezangen die thans worden gebruikt, nog steeds op deze synthese gebaseerd zijn.

Een ander belangrijk element in de tweede helft van de 18de eeuw, is dat er een overheersende tendens is - vnl. tijdens het leven van Petros Peloponnesios - om Turkse en Griekse (profane) liederen te componeren en met Byzantijnse neumen neer te schrijven. Het is een periode tijdens dewelke de Turkse en Griekse muziekmeesters elkaar beïnvloeden. Die liederen mogen dan wel geschreven zijn met Byzantijnse neumen en gezongen worden volgens het

systeem van de acht modi, toch ontleen ze vaak ideeën en zangstijlen eigen aan de Turkse makam.

Na 1814: de Nieuwe Methode

In het begin van de 19de eeuw heeft een belangrijke hervorming plaats die zal uitmonden in de zgn. Nieuwe Methode (1814) en vnl. op de schriftuur betrekking heeft; zoals reeds gezegd is ze het eindpunt van een lang proces. De hervormers waren Chrysanthos van Madytos, Gregorios Protopsaltes (fig. 9) en Chourmouzios Chartophylax. De voornaamste bedoeling was de lectuur te vergemakkelijken door o.a. het neumensysteem zo analytisch mogelijk te maken. Ondanks het feit dat deze hervorming aanvankelijk niet probleemloos is verlopen, heeft ze zich toch langzaam aan verspreid in de hele Griekssprekende wereld alsook in Bulgarije en Roemenië. Het is trouwens in Boekarest dat in 1820 het eerste gedrukte zangboek in het Grieks is verschenen.

Maar bovenal is deze hervorming belangrijk omdat er een analyse en exegese is verricht van de oude notatie. Bijgevolg konden de oude melodieën - d.i. van vóór 1814 - volgens de nieuwe methode getranscribeerd worden (fig. 6). Het is o.m. in dit domein dat Gregorios Protopsaltes baanbrekend werk heeft verricht.

De Nieuwe Methode wordt vandaag nog steeds gebruikt voor de Grieks-Byzantijnse liturgische zang. Ondanks het feit dat die haar wortels heeft in een eeuwenoude traditie, stellen zich een aantal problemen rond de authenticiteit van **de huidige uitvoeringspraktijk**.

Men stelt thans allereerst vast, dat de 'korte' traditie (syllabische en half-versierde stijl) algemeen gangbaar is geworden, terwijl de 'lange' traditie (versierde stijl) zeldzaam wordt.

Bovendien bestaat het gevaar dat, als gevolg van een té analytische schriftuur, het besef van zingen met 'melodische formules' verloren gaat: zangers dreigen de notatie zoals op een notenbalk te lezen (toon per toon) en de hymne op gehamerde wijze uit te voeren. Dat heeft dan weer te maken met het probleem van de orale traditie die - zoals gezegd - zelfs in het geval van een analytische notatie, van wezenlijk belang blijft. Maar het begrip 'orale traditie' blijkt niet meer van deze tijd te zijn, en de analytische notatie kan de illusie wekken dat leren om 'rond de tekens te zingen' niet meer nodig is.

Nog een ander probleem is dat enkel een klein gedeelte van de massa hymnen die door de hervormers in 1814 volgens de Nieuwe Methode getranscribeerd werden, gepubliceerd is. Bovendien bevatten die publikaties meestal hymnen uit de recentste periode, zodat het oudere corpus van gezangen slechts weinigen bekend is.

In een recenter verleden - en nog tot op heden - poogt men, vnl. in grote steden, de Byzantijnse zang aan te passen aan de westerse meerstemmigheid. Alleen al het feit dat beide muzieksystemen zo verschillend zijn (cf. hierboven), maakt de opgave vrijwel onmogelijk, tenzij de melodieën, vooraleer ze meerstemmig worden gezet, in grote mate worden vereenvoudigd. En dat is precies wat er gebeurt. Het resultaat van deze bewerkingen stelt niet veel voor, omdat van de rijkdom van de oude gezangen niets overblijft. Het gevaar is nochtans reëel dat deze tendens overheersend wordt.

Bovendien is het vandaag de dag een veel voorkomende praktijk dat het zingen van de liturgie aan één zanger wordt toevertrouwd, zodat er een soort van 'solistisch' optreden ontstaat waarbij de rol van de andere zangers wordt beperkt tot het zingen van de 'ison', de ondersteunende baspartij. Ook deze praktijk is fundamenteel anti-liturgisch, want anti-communautair. De orthodoxe liturgische zang is wezenlijk koormuziek, als uiting van het gebed van de gemeenschap.

Al deze problemen dient men echter in hun historische context terug te plaatsen. Eén en ander is immers het gevolg van de perfectionering van de notatie in de 12de eeuw. Deze heeft enerzijds de mogelijkheid geschapen om de oudere traditie neer te schrijven, maar heeft anderzijds ook een creatieve impuls gegeven die uiteindelijk heeft geleid tot de Kalophonie, met z'n accent op het spectaculaire en het virtuoze. Het is ook dan dat de figuur van de zanger in de kijker is komen te staan, met alle gevolgen vandien.

Zelfs in het geval van de Byzantijnse liturgische zang dringt zich met andere woorden een *herbronning* op, een terugkeer naar een zangstijl die soberder is en waarbij het liturgische woord opnieuw centraal staat. Wellicht kan het bestuderen van andere christelijke zangtradities die verwant zijn met de Byzantijnse traditie, daarbij een grote rol spelen. We denken b.v. aan de Oudrussische 'Znamenny'-zang, of de reeds hoger vernoemde Oudromeinse Zang die in de 7de-8ste eeuw in het Westen is ontstaan en een duidelijke en directe getuige is van de Byzantijnse traditie. Het feit dat belangrijke figuren als Lycourgos Angelopoulos (voor de Byzantijnse traditie) en Marcel Pérès (voor de westerse traditie) de handen ineen slaan om samen op dit vlak onderzoek te verrichten, kan enkel worden toegejuicht. Het resultaat van hun inzichten openbaart een enorme, vaak onbekende liturgisch-muzikale rijkdom, en kan zowel voor Oost als voor West alleen maar inspirerend werken.

Xavier VERBEKE

Bronnen

- BOULGAKOV, S.: *L'Orthodoxie*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1980.
- GARDNER, I.A.: *Bogoslužebnoe penie russkoj pravoslavnoj cerkvi*, Jordanville (New York): Holy Trinity Russian Orthodox Monastery, 1978 (2 delen).
- LEON-DUFOUR, X. (uitg.): *Vocabulaire de Théologie Biblique*, Paris: Les Editions du Cerf, 1971.
- MARÇAIS, P.: *Quelques citations...*, in: *Le Messager Orthodoxe*, n° 104, Paris, I-1987, pp. 13-17.
- ONASCH, K.: *Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten*, Wien-Köln-Graz: Verlag Hermann Böhlau Nachf., 1981.
- PIRARD-ANGISTRITIS, M.: *Les grandes étapes de la formation du répertoire psaltique en grec, slavon, roumain et arabe*, in: *Le Messager Orthodoxe*, n° 104, Paris, I-1987, pp. 32-41.
- PIRARD-ANGISTRITIS, M.: *L'essence du chant byzantin: un chant liturgique; Brève introduction au chant byzantin; Quelques réflexions pratiques à propos du répertoire byzantin contemporain* (niet gepubliceerde werkdocumenten).
- WELLESZ, E.: *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Clarendon Press, 1980.
- WELLESZ, E.: *The Byzantine Empire*, Cambridge: University Press, 1967.
- WOLFRAM, G.: *Byzantinische Musik*, in: *Het Christelijk Oosten*, Nijmegen: Instituut voor Oosters Christendom, 1996, afl. 1-2, pp. 89-98.



Fig. 1: Torcello (Venetië), mozaïek van het laatste oordeel op de westzijde van de binnenzijde (12de-13de eeuw).

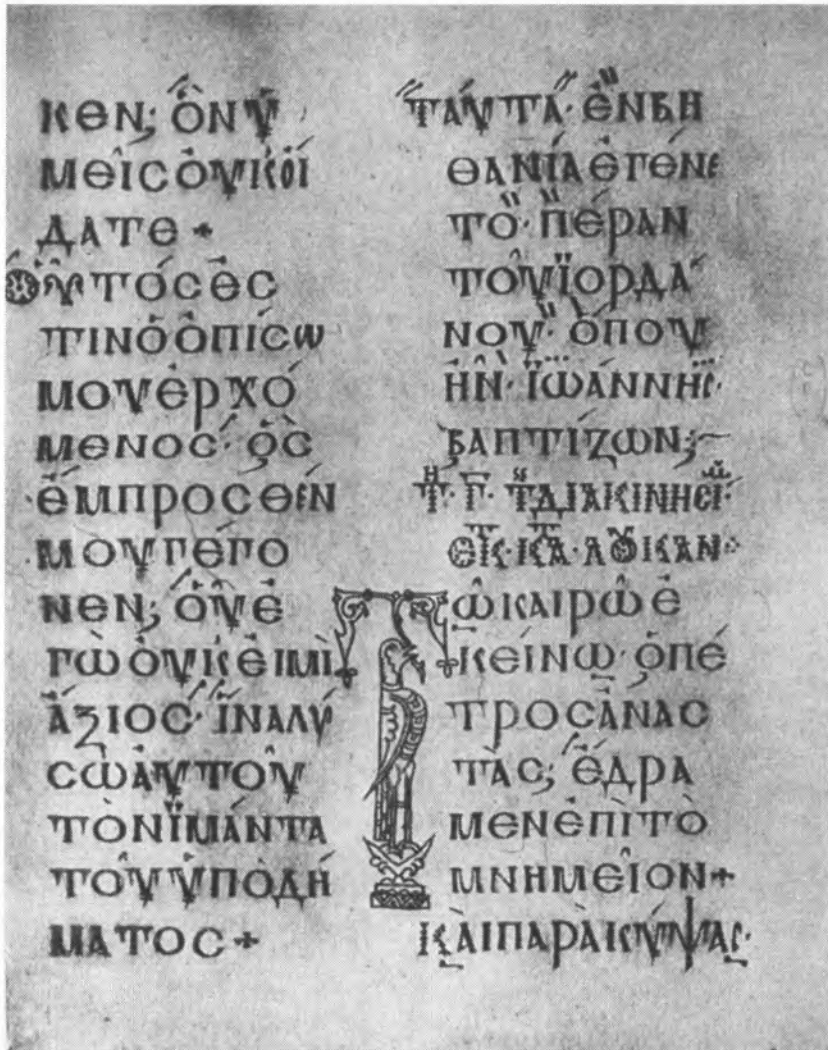


Fig. 2: Ekfonetische notatie, Codex Sinaiticus 204 (10de eeuw).

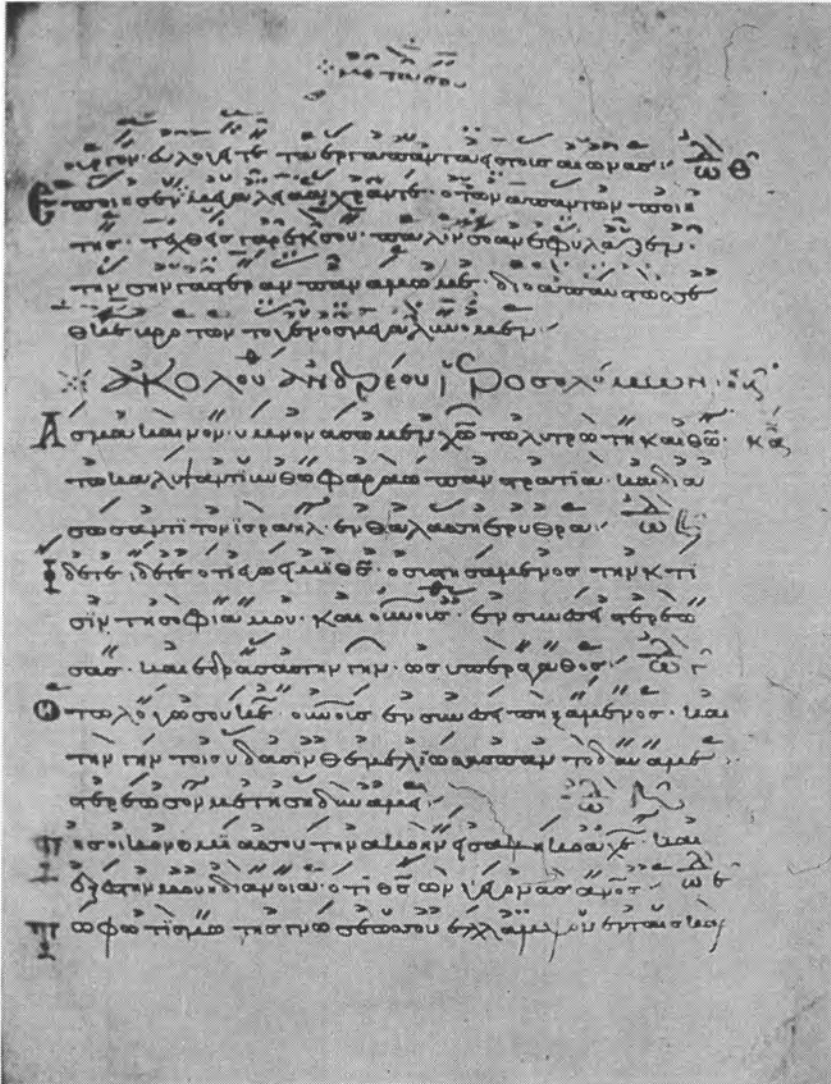


Fig. 3: Vroeg-Byzantijnse notatie, Codex Patriarch. Hierosolym., Saba 83, fol. 48 r. (9de-10de eeuw).

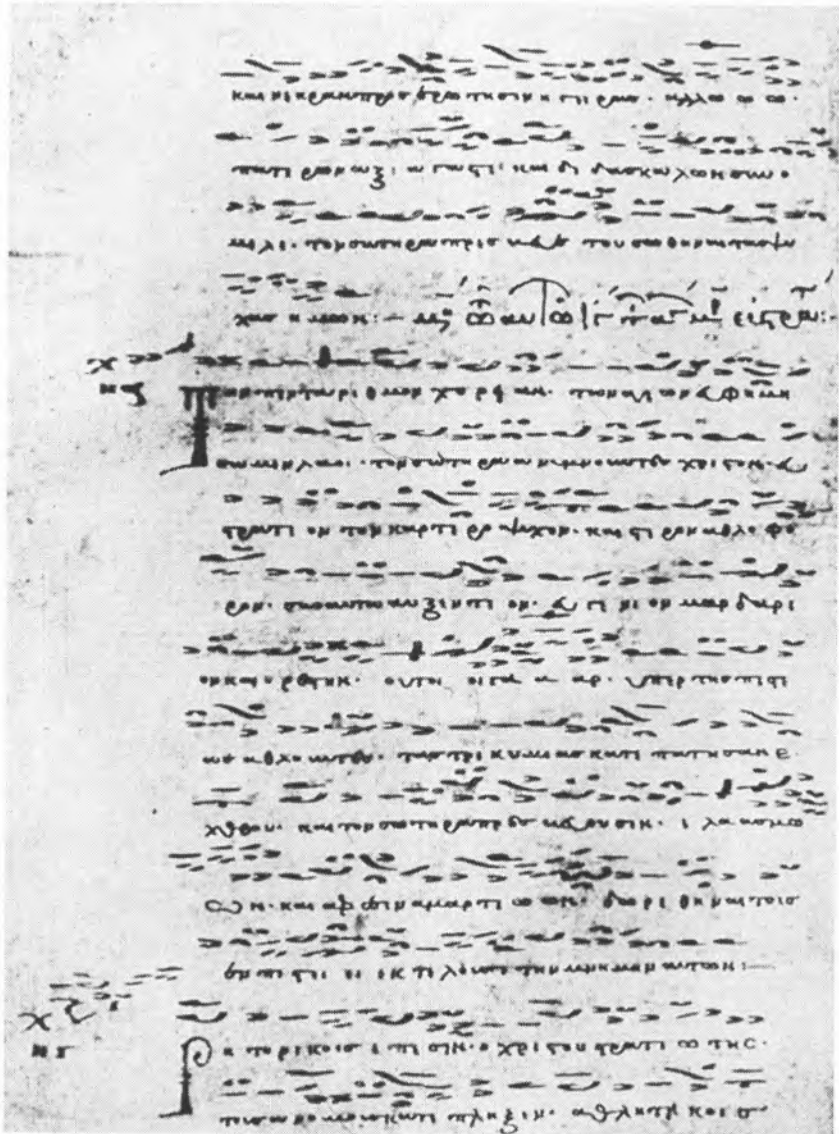


Fig. 4: Midden-Byzantijnse notatie, Codex Vindobon. theol. gr. 181, fol. 78 v. (1221).



Fig. 5: Laat-Byzantijnse notatie, Codex Ashburnham. L. 64, fol. 45 r. (1289).

ΑΝΩΘΕΝ ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΑΙ

(Ψαλλόμενον ὅταν ἐνδύεται τὴν στολὴν ὁ Ἀρχιερεὺς)

ὑπὸ Ἱωάννου Κουκουζέλου (1Β'—1Π' αἰῶν)

συντμηθὲν ὑπὸ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου († 1862)

Ἦχος ᾠδῆς Ζω.

Α

α α α α α α α α νω ω θε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε εν οι Προ φη η η η
 η η η η η η η η η η η η η η η η η
 η η η η η η η η η οι Προ ο φη η η η η η
 η
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε προ ο ο σε
 προ ο κα α τη η η η η η η η η η η η γει ει ει
 σε προ κα α τη η η η η η η γει ει ει λα α α
 α α α α α α α αν φα α α α α α α
 μνο ο φα μνο ο ον ρα α α α βδο ον πλα α α α α
 α α α α ρα βδο ον πλα α α α α α α α α

Fig. 6: Begin van een hymne van Ioannes Koukouzeles (eerste helft 14de eeuw - niet 12de-13de, zoals volgens het Griekse opschrift), volgens de Nieuwe Methode getranscribeerd en ingekort door Konstantinos Protopsaltes († 1862).



Fig. 7: Romanos Melodos krijgt in een droom een visioen van de Moeder Gods die hem de gave schenkt om Kontakia te schrijven, miniatuur uit een Menologion (ca. 985).



Fig. 8: Petros Bereketes.



Fig. 9: Gregorios Protosaltis.