

Toonstelsels en vertolking van Grieks-orthodoxe kerkmuziek

De meeste musicologen gaan ervan uit dat de middeleeuwse Byzantijnse kerkmuziek, d.w.z. de Grieks-orthodoxe kerkmuziek vóór de val van Constantinopel in 1453, zuiver diatonisch was en gebruik maakte van de Pythagorese stemming. Maar wat gebeurde er daarna, toen Griekenland onder Ottomaans bewind kwam? Dezelfde poëtische teksten bleven in gebruik, maar de muziek onderging de invloed van de Turkse muziek met haar "oosterse" tonaliteit. De volgende factoren kunnen een rol hebben gespeeld. De late Byzantijnse kerkmuziek was gecomponeerd in een zeer melismatische en versierde stijl en had als gevolg daarvan een notatie ontwikkeld die zo ingewikkeld was (met ongeveer 60 tekens!) dat zij spoedig na 1453 onhanteerbaar werd. Bijgevolg werden mondelinge overlevering en improvisatie steeds belangrijker, met alle onzekerheden van dien. Verder kreeg Constantinopel, waar de patriarch zetelde, afhankelijk van en in nauwe verbinding met de Ottomaanse overheersers, steeds meer betekenis voor het Grieks-orthodoxe volk. De muzikale traditie van de 'Grote Kerk', de kerk van het patriarchaat, werd dominant. Culturele uitwisseling leidde aldus stellig tot het voorkomen van de 'oosterse' tonaliteit in de composities van vooraanstaande 18de eeuwse componisten in de Ottomaanse hoofdstad. De belangrijkste onder hen is de grote componist Petros Lampadarios (ca. 1730-1777), die het notatiesysteem verbeterde en de taak op zich nam om de muziek van de kerkdiensten in een sobere stijl te componeren. Zijn werk vormt tot op heden de kern van de Grieks-orthodoxe kerkmuziek. In 1814 ontwikkelden de 'drie leraren' Gregorios Lampadarios, Chrysanthos van Madytos en Chourmouzos Chartophylax een nieuw notatiesysteem, dat in Griekenland nog steeds in gebruik is. Door omzetting in dit systeem is de muziek van Lampadarios, zijn tijdgenoten en zijn opvolgers tot op de dag van vandaag bewaard gebleven.

In een toevoeging in de tweede editie van *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 1961, zegt ook Egon Wellesz dat een 'transformatie van de oude Byzantijnse tonaliteit plaatsvond onder Turkse invloed'.¹ Hij heeft daarbij ongetwijfeld gedacht dat naast de z.g. 'diatonische' en 'enharmonische' tonaliteit de hedendaagse Grieks-orthodoxe gezangen ook gebruik maken van een 'chromatische' tonaliteit. Maar de diatonische tonaliteit van de moderne Griekse kerkzang was oorspronkelijk ook 'oriëntaals'. Dit wordt duidelijk door het raadplegen van het beroemde boek van Chrysanthos van Madytos, *Μέγα Θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς*, 1832.

Ter inleiding het volgende. In 1881 stelde een muziekcommissie, die in Constantinopel bijeenkwam, een systeem van intervalmeting op, waarbij het octaaf in 72 intervaleenheden werd verdeeld, 'moria', sg. 'morian' genoemd, en niet in 68 eenheden zoals daarvóór.

In zijn 'diatonische' toonladder, d e f g a b c d, onderscheidt Chrysanthos drie soorten tonen: de grote tonen f-g, g-a en c-d, de kleine tonen d-e en a-b en de 'minimum' tonen e-f en b-c.² Chrysanthos bepaalt nauwkeurig waar de fretten op een pandouris (een grote bascister met een G-, een F- en een D-snaar, gestemd in de diatonische toonladder) geplaatst moeten worden.³ Hij concludeert dan correct wat voor elke toon de verhouding is van het klinkende deel van een snaar tot de gehele lengte van de snaar.⁴ Hieruit valt af te leiden dat het aantal moria van de opeenvolgende intervallen dan is:

12.23	9.04	8.61	12.23	9.04	8.61	12.23	
G	a	b	c	d	e	f	g

Deze getallen komen bij benadering overeen met:

	12		9		9		12		9		9		12
G		a		b		c		d		e		f	g

Of in tonen weergegeven:

	1		$\frac{3}{4}$		$\frac{3}{4}$		1		$\frac{3}{4}$		$\frac{3}{4}$		1
G		a		b		c		d		e		f	g

Deze toonladder is helemaal niet diatonisch zoals in moderne Grieks-orthodoxe kerkmuziek, maar puur Arabisch of Turks, met zijn kenmerkende driekwart tonen. De tetrachorden c-d-e-f en g-a-b-c zijn gelijk aan het Rast tetrachord met de intervallen $1 \frac{3}{4} \frac{3}{4}$, en de tetrachorden d-e-f-g en a-b-c-d zijn gelijk aan het Bayati tetrachord met de intervallen $\frac{3}{4} \frac{3}{4} 1$, twee van de meest gebruikte in Arabische muziek. Dit komt overeen met Chrysanthos' opmerking: 'ons diatonische systeem verschilt van dat van de oude Grieken en Europeanen'.⁶

De 'chromatische' toonladders, nog steeds in gebruik in Grieks-orthodoxe kerkmuziek, met hun kenmerkende anderhalve toon, zijn eveneens puur Arabisch of Turks. Hier hebben we te maken met het Hijaz tetrachord, $\frac{1}{2} 1\frac{1}{2} \frac{1}{2}$, eveneens een van de meest gebruikte in Arabische muziek.

Door fouten die Chrysanthos maakt bij de berekening van de grootte van de grotere, de kleinere en de 'minimale' toon in het 'diatonische' toonsysteem komt hij tot de verkeerde getallen 12, 9 en 7. Als de grotere toon 12 eenheden heeft, hebben de kleinere en de 'minimale' toon namelijk 8.86 en 8.44 eenheden. Dit maakt ook zijn getallen voor het z.g. 'enharmonische' en het 'chromatische' toonsysteem betwifelbaar. Inderdaad blijkt hij ook daar fouten te maken. Helaas vermeldt hij bij deze toonsystemen niet wat de verkorting van de snaren is of waar de fretten geplaatst moeten worden.

Chrysanthos' getallen 12, 9 and 7 voor de tonen in het 'diatonische' toonsysteem bleven onveranderd tot 1881. Toen werd door de hierboven vermelde muziekcommissie het 'diatonische' toonsysteem – later '*zacht diatonisch*' genoemd⁵ – opnieuw bepaald met een grotere toon, een kleinere toon en een 'minimale' toon van resp. 12, 10 en 8 moria. Dit toonsysteem komt *in de buurt van* de westerse zuivere stemming. Daarbij hebben de twee verschillende grote secunden en de kleine secunde resp. de frequentieverhouding 9/8, 10/9 en 16/15, oftewel 12.23, 10.94 en 6.70 moria, bij benadering dus 12, 11 en 7 moria. Het 'enharmonische' toonsysteem – later '*hard diatonisch*' genoemd⁵ – kreeg 12 moria voor de hele toon en 6 moria voor de halve toon. Dit stelsel is *identiek* met de westerse gelijkzwevende temperatuur. De Griekse diatoniek had zich dus van 'oriëntaalse' in westerse richting ontwikkeld, een proces dat sindsdien is doorgegaan. Volgens mij is het verschil tussen zacht en hard diatonisch puur theoretisch. In monofone vocale muziek zijn de toonhoogten niet zo stabiel als in andere genres van muziek. Zij kunnen variëren in overeenstemming met de bedoelde muzikale uitdrukking van de tekst of in relatie tot een aangehouden bastoon.

De toonsystemen en de acht toonaarden van de huidige Grieks-orthodoxe kerkmuziek hebben nauwelijks meer iets gemeen met die van de vroegere Byzantijnse kerkmuziek. Zoals gezegd kregen, in de loop van de Ottomaanse periode, de traditionele teksten nieuwe melodieën in grotendeels 'oriëntaalse' stijl. Wel zien we in de huidige Griekse toonaarden het Byzantijnse acht toonaardensysteem, dat in wezen niet zoveel verschilde van het Gregoriaanse acht toonaardensysteem, nog wat doorschemeren. De eerste en de plagale eerste modus hebben D (of a) als basistoon, de derde en de normale plagale derde modus (Barys) hebben F als

basistoon, de tweede modus kan in bijzondere gevallen E als basistoon hebben en de vierde modus als de Hagia-variant heeft G als basistoon.

Hieronder is het Cheroubikon in de eerste modus van Petros Lampadarios genoteerd, volgens de lezing van de in Griekenland veel gebruikte kerkmuziekserie *Μουσικὸς Πανδέκτης*. Het zeer melismatische Cheroubikon wordt gezongen bij de Grote Intocht, als de gaven van brood en wijn in de kerk worden rondgedragen door de clerus. De vertaling luidt:

Wij die op mystieke wijze de cherubijnen afbeelden,
en de leven gevende Drie-eenheid de trishagion-hymne toezingen,
laat ons nu alle aardse zorgen terzijde leggen,
opdat wij de Koning van het heelal mogen ontvangen,
onzichtbaar begeleid door de scharen der engelen.
Halleluja.

Volgens de huidige voorschriften moeten daarbij de tonen b en e wat lager gezongen worden dan in de gelijkzwevende temperatuur. Bij Lampadarios was dat, zoals we hierboven zagen, nog lager, namelijk halverwege tussen bes en b respectievelijk es en e. Het lied verliest echter zijn schoonheid niet als het in de gelijkzwevende temperatuur uitgevoerd wordt.

Curieus is het dat bepaalde woorden, uitvoerig getoonzet, voortijdig worden afgebroken in aanloop naar de volledige weergave ervan in een kortere toonzetting, uitlopend in een cadens.

Vermeldenswaard is het voorkomen van identieke melodische passages in de melodie. Regel 1 heeft een passage die een kwint hoger ook voorkomt in regel 4, resp. op de woorden (Χερου)βι / Χερουβιμ en (Βασιλέ / Βασι)λέα. De daarbij behorende slotcadens op D resp. a vinden we op D eveneens bij een andere frase in regel 1. In de regels 2 en 3 en verkort in regel 5 vinden we een identieke verklanking van de woorden τῇ ζωοποι / ζωοποιῶ, τὴν βιοτι / βιοτικὴν en Ταῖς ἀγγελι / ἀγγελικαῖς, die hetzelfde ritme hebben. De slotcadens eindigt hier op G. De laatste gedeelten van de regels 3 en 5 hebben een vrijwel gelijkkluidende verklanking van de woorden ἀποθώμεθα μέριμναν en (δορυφορού)μενον τάξουσιν. Hun slotcadens op D, verwant met de hierboven genoemde, komt ook voor in een andere frase in regel 5 en in twee frasen van regel 2. Tenslotte begint het aan de hymne toegevoegde Ἀλληλούια op dezelfde manier als het woord Βασιλέα aan het begin van regel 4. Een weldoordachte compositie!

Onder de notenbalken heb ik met kleine streepjes het in principe binaire metrum van de Grieks-orthodoxe kerkmuziek aangegeven, hier als 2/4 genoteerd. Dit metrum wordt bij tijd en wijle onderbroken door een ternair metrum. In de Griekse muziekboeken zijn alleen deze door maatstrepen gemarkeerd. Opmerkelijk is dat grote delen van de melodie zich bewegen in een dubbel zo groot binair metrum, hier dus in 2/2. Dit heb ik aangegeven met strepen in de bovenste helft van de notenbalken. Bovenaan de notenbalken heb ik komma's gezet op de plaatsen waar in de benutte bron vermeld wordt op welke toon een frase eindigt, kennelijk ter oriëntatie van de zanger die gebruik maakt van de voor fouten gevoelige intervalnotatie van de Grieks-orthodoxe kerkmuziek. Hier staan vaak 1/2de maten. We kunnen het binaire ritme daar dan gaande houden door rusten voor ademhaling toe te voegen.

Boven de notenbalken staan de 'voordrachtstekens' Bareia: , Psephiston , Homalon , Antikenoma , Eteron , Petaste  en Hyporroë . De Dyo Kentemata:  heb ik aangegeven met een legatoboog aan de voorafgaande noot.

Voor hun betekenis ga ik te rade bij de theoretici Chrysantos (1832) en Margaziotes (1958).

1. Toonbeweging.

‘Er zijn twee accenttekens, de Bareia en et Psephiston. Ze worden zo genoemd, omdat ze een bijzondere accentuatie geven aan de toonhoogtetekens waarbij ze geplaatst worden. De Bareia wordt geplaatst vóór het toonhoogteteken, het Psephiston eronder.’ zegt Margaziotēs kort en krachtig.⁷ Chrysanthos beaamt dit, maar hij voegt er terecht aan toe dat een Psephiston vóór dalende tonen staat.⁸ Het gaat namelijk minder om het geven van accenten – die soms zelfs verkeerd vallen – dan om de frasering en dynamiek van een melodie in relatie tot de tekst.

- De *Bareia* staat vóór een tweetonige, stapsgewijs dalende figuur⁹ die een hogere of lagere doeltaal voorbereidt. Overigens is er een grote ritmische en metrische verscheidenheid. Bij de hierboven vermelde, verwante cadensen op D zie je dat de Bareia-tonen in een gelijkmatig ritme op een zwak 2/2de maatdeel de slottoon van een frase voorbereiden, of in een voorslagachtig ritme op een sterk 2/2 de maatdeel nadruk geven aan een tekstaccent. De eerste toon kan ook een kort Homalon zijn – zie hieronder – dat onmiddellijk vóór een 2/2de maat staat waarvan het eerste maatdeel de tweede toon bevat. Dergelijke eenvoudige voorbeelden van Bareia’s zijn ook elders te vinden. Enkele Bareia’s zijn echter moeilijker te verklaren.

- Het *Psephiston* staat bij een toon waarna de melodie begint te dalen.¹⁰ Als dit kantelpunt wordt voorafgegaan door een stijgende beweging van de melodie is er sprake van een hoogtepunt. De hoogtepunten van boogvormige frasen of motieven, al dan niet voorzien van een Psephiston, benadrukken veelal accenten of accentlettergrepen van belangrijke woorden.

2. Toonverbinding.

- ‘De *Kentemata* worden gebruikt voor een toon, die een secunde stijgt en dezelfde lettergreep heeft als de vorige, en gematigd gezongen moet worden, zonder hem te scheiden van de voorafgaande of volgende toon, legato dus.’¹¹ De *Kentemata* vallen altijd op een relatief zwak maatdeel. Merkwaardig is het dat Chrysanthos en Margaziotēs dit niet vermelden.

- De *Hyporroe* met haar beide afdalingen in seconden is een uitbreiding van de vorige lettergreep.¹² Mijns inziens moet men haar gewoonlijk korte eerste toon glissando zingen.

- Het *Atikemoma* komt voor in twee gevallen.¹³

a) Op een zwak maatdeel onder een stijgende secunde van één of een halve chronos. Bij dit geval zijn Chrysanthos en Margaziotēs het oneens. Die toon zou volgens de een niet met de vorige verbonden moeten worden, en krijgt volgens de ander een ‘trilling’. Het eerste lijkt mij het meest aannemelijk. Het *Antikenoma* fungeert dan als frasering van een motief.

b) Op een sterk maatdeel onder een toon langer dan een chronos, gevolgd door een dalende secunde. In dit geval moet de toon met de volgende onafscheidelijk verbonden worden.

- Het *Heteron* wordt geplaatst onder twee tonen, waarvan de tweede op dezelfde toonhoogte of een toon lager ligt, die met zachtheid van de stem met elkaar verbonden moeten worden.¹⁴

3. Toonversiering.

- De *Petaste* als toonhoogteteken wordt gebruikt als hierna een afdaling volgt. Zij heeft een bijzondere manier van uitvoeren.¹⁵ Margaziotēs geeft daar een eigenaardige omschrijving van: ‘Wij moeten de toon verhogen, de onmiddellijk erboven liggende toon even aanraken en terstond weer terugkeren.’ Hij vervolgt dan helder: ‘Dat komt overeen met een tweetonige praltriller van de Europese muziek.’ Als de *Petaste* de duur heeft van twee chronoi komt er – zoals blijkt uit de voorbeelden die Margaziotēs in zijn boek geeft – een korte voorslag halverwege de toon.

- Het *Homalon* moet gezongen worden met een ‘golf’ of ‘rimpeling’ in de klank.¹⁶ Een korte voorslag dus. Volgens Margaziotēs wordt het geplaatst onder een toonhoogteteken van twee chronoi, of onder twee tekens met dezelfde toonhoogte. In beide gevallen komt de versiering tussen de eerste en tweede chronos. Gezien het zojuist gezegde blijkt dat een *Homalon* met twee tonen eigenlijk als één toon opgevat moet worden. Een *Homelon* van één chronos laat Margaziotēs buiten beschouwing. Bij het *Cheroubikon* komt juist dit geval het meest voor.

Cherubijnenhymne

Petros Lampadariou

Handwritten musical score for "The Lord's Prayer" in Greek. The score consists of ten staves of music, each with a corresponding line of Greek lyrics written below it. The lyrics are: 1. Οὐρανὸν ἡμῶν, 2. καὶ τῇ ἡμετέρῃ, 3. καὶ τῇ ἡμετέρῃ, 4. τῇ ἡμετέρῃ, 5. τῇ ἡμετέρῃ, 6. τῇ ἡμετέρῃ, 7. τῇ ἡμετέρῃ, 8. τῇ ἡμετέρῃ, 9. τῇ ἡμετέρῃ, 10. τῇ ἡμετέρῃ. The music is written in a simple, handwritten style, likely for a church service or a personal collection.

Εὐὸν βί- ο - ———— τι ———— βί- ο - ———— τι ———— καὶ ————

———— ἡρ 2. πο- θύ- ———— με θα λεί ————

———— ρι- μνα ———— αν.

4. Ὡς τὸν βα- ———— σι- λέ- ————

———— ἡ ———— βα- σι- λέ- ————

———— α ———— τῶν ὁ- λων ὁ- νο- σε ρό- ————

———— με ———— νοι 5. ταῖς ἡ- γε- ———— λι ———— ἡ- γε- ———— λι ———— καὶ ————

———— αἰς, ἡ- ο- ρά- ———— τω ————

———— ως ———— δο-ρυ-φο-ρού- ———— με ———— νον ———— τέ- ———— ρε- ————

———— σι ———— νι. Ἄ ———— αλ-λη- λού- ε ————

———— α ————

2de helft 6de eeuw

Litteratuur

Χρύσανθος εκ Μαδύτων, *Μέγα Θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς*, Trieste, 1832.

Ἰωάννης Δ. Μαργαζιώτης, *Θεωρητικὸν Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Αθῆναι, 1958.

Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, second edition 1961.

Jan van Biezen, *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H*, Bilthoven, 1968.

Σίμων Καράς, *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς Θεωρητικόν*, Αθῆναι, 1982.

¹ Wellesz, p. 366.

² Chrysanthos, § 54.

³ Chrysanthos, § 63.

⁴ Chrysanthos, § 65.

⁵ Chrysanthos, § 217, noot 1.

⁶ Καράς, Deze nieuwe, meer accurate terminologie is nog niet algemeen aanvaard.

⁷ Margaziotes, p. 24.

⁸ Chrysanthos, § 130 en §133.

⁹ In de klassieke Byzantijnse kerkmuziek staat de Bareia trouwens ook bij een over een secunde dalende figuur. Zie Van Biezen, p. 24-28.

¹⁰ Het Psephiston heeft overeenkomst met de Oxeia in de klassieke Byzantijnse kerkmuziek. Zie Van Biezen, p.18-21.

¹¹ Chrysanthos, § 140, Margaziotes p. 70.

¹² Chrysanthos, § 142, Margaziotes p. 71.

¹³ Chrysanthos, § 132, Margaziotes p. 24-25.

¹⁴ Chrysanthos, § 134, Margaziotes p. 25.

¹⁵ Chrysanthos, § 139, Margaziotes p. 71.

¹⁶ Chrysanthos, § 131, Margaziotes p. 24.