

Dionysische vreemdheid

Thomas menier

p. 233-241

[Text Notes Auteur](#)

Hele tekst

- 1 De *oreibasie* , race of processie op de berg, en is een belangrijke motor van het ritueel ([...](#))
- 2 Linforth IM, *Telestic madness in Plato* , University of California Publications in Classical Phil ([...](#))

1 Dionysisch enthousiasme, namelijk het feit van *entheos te zijn* , vol van de god, dat wil zeggen bezeten, door *oreibasie* [1](#) , lijkt op een incarnatieritueel waarbij de volgeling provoceert en vervolgens lijdt een verandering van zijn persoonlijkheid. Dit volledig religieuze fenomeen gebruikt goddelijke waanzin, *manie* [2](#) , als een conventionele taal.

- 3 Detienne M., *Dionysos ter dood gebracht* , Parijs, 1977; Daraki M., "Aspects of Dionysian Sacrifice", *R* ([...](#))

2 Dionysos schreef zijn toegewijden een hele reeks gedragingen en esthetische regels voor om bezeten te raken door een Bacchisch delirium. Hij dwingt hen een androgyn kostuum aan te trekken, onderwerpt hen aan muzikale en gebarenconditionering, met als hoogtepunt deze extatische dansen, die allemaal eindigen tijdens dit extreme transport dat wordt gevormd door opoffering door scheuren en scheuren, de *sparagmos* [3](#) .

- 4 Jeanmaire H., *op. cit.* , 1951; Detienne M., *op. cit.* , 1977; Detienne M., *openlucht Dionysos* , ([...](#))

3 Als we toegeven dat het Dionysische enthousiasme ernaar streeft om in elke bacchant vrijelijk, door identificatie, zijn transcendente model, in dit geval Dionysus, vrij te laten ontstaan, zullen we opmerken dat er een functioneel verband bestond tussen deze religieuze ervaring en de setting waarin het de kleding van de officianten, de gebaarstechnieken, de dansen en het laatste offer moest plaatsvinden. De religieuze ceremonie werd mimesis, dus een rollenspel. De objectieve waarde van de verschillende elementen van het ritueel ging gepaard met een intrinsiek symbolische waarde die de godheid uitnodigde om bezit te nemen. De toegewijde wordt geleidelijk bezeten door cultuur en herhaling van de kenmerken die specifiek zijn voor Dionysus en zijn persoonlijke geschiedenis [4](#) .

4 Moet de muziek die in het hart van de ceremonie aanwezig is, worden gezien als een middel tot navolging, een van de vele elementen die in het ritueel de identificatie van de toegewijde met het goddelijke model mogelijk maken? Onder de vormen van inductie van

manie , werkt de muziek op dezelfde manier als de andere samenstellende elementen van het ritueel?

5 Om deze vragen te beantwoorden, wordt de muziek op formeel niveau benaderd volgens drie hoofdcriteria: de instrumenten die tijdens het ritueel worden gebruikt, de modus en het repertoire dat de Bacchische trance zou moeten opwekken.

- 5 Jeanmaire H., *op. cit.* , 1951, p. 175.

6 De iconografische en literaire bronnen die over het Dionysische ritueel tot ons zijn overgeleverd, tonen de zeer duidelijke overheersing van één instrument: de *aulos* . Het lijkt er inderdaad op dat de dubbele *aulos* werd beschouwd als het instrument bij uitstek van de Dionysische ceremonies waarin de bacchanten zich overgaven aan uitingen van enthousiasme. Henri Jeanmaire geeft in zijn naslagwerk over dionysische religiositeit aan dat de maenaden bij het horen van de klank van dit instrument 'in de trance van goddelijk bezit vielen ' [5](#) .

- 6 Plato , *Banket* , 215-216.
- 7 Plato, *wetten* , 790 ste.
- 8 Plato, *Crito* , 54 d.
- 9 Plato, *Republiek* , III, 399 de.
- 10 Strabo, *Aardrijkskunde* , X, 470-471.
- 11 De *bombyx* was een variant van *aulos* , een eenvoudige klarinet met lange steel met een verwijderbaar riet ([...](#))
- 12 Sophocles, *Ajax* , v. 610.
- 13 Euripides, *The Bacchantes* , c. 160.
- 14 *Ibidem* , v. 123.
- 15 Euripides, *Heracles* , ca. 871, 879, 897.
- 16 *Ibidem* , v. 891

7 Plato heeft herhaaldelijk gesproken over de relatie tussen trance en muziek. De *aulos* lijkt dus zeer regelmatig in verband te worden gebracht met de verschijnselen van trance en dit, direct zoals in *het Banket* [6](#) , *de Wet* [7](#) of de *Crito* [8](#) of indirect zoals in het boek III van *The Republic* [9](#) . De frequentie en zelfs het overwicht van dit instrument wordt nog eens versterkt bij het lezen van de tragische dichters die van de *aulos* het instrument bij uitstek maken van de *manie* die door Dionysus wordt geregeerd. Dit is met name het geval van Aeschylus die in het fragment dat Strabo uit zijn tragedie *The Edonians* heeft bewaard [10](#) roept de *bombyx* [11](#) en zijn melodie op "wiens roep tot waanzin leidt". Sophocles, van zijn kant, vertelt over de moorddadige episode die zijn held Ajax *doormaakt* in het gelijknamige stuk, en zegt over de laatste dat hij letterlijk " *synoniem* " is door "goddelijke waanzin [12](#) ". In *The Bacchae* tenslotte spreekt Euripides bij talloze gelegenheden over het veelvuldig gebruik van de *aulos* [13](#) en *lotus* in het hart van het Dionysische universum. Het is echter belangrijk op te merken dat tijdens deze tragedie volledig gecentreerd was rond het ritueel van goddelijk bezit, Euripides, die herhaaldelijk de *aulos* heeft geciteerd als het instrument dat kenmerkend is voor de cultus van Dionysus, wordt deze 'bol uitgestrekt met huid' net zo veel gezegd over de trommel, om de uitdrukking ervan te gebruiken [14](#) , maar de auteur zegt niets over de relatie die de een of de ander zou hebben onderhouden van deze instrumenten met trance. Euripides in *Heracles* *brengt echter* openlijk het moorddadige delirium van de held in

verband met de *aulos* en dit bij drie opeenvolgende gelegenheden [15](#) . Bovendien specificeert de tragische dichter dat deze dodelijke dans, geplaatst onder auspiciën van Iyssa, geen trommel [16](#) zal bevatten . Zo lijkt deze bloeddorstige *manie* die Ajax omarmt in Sophocles en Heracles in Euripides geassocieerd met de melodie van de *aulos*. en in geen geval op de effecten van percussie.

- 17 Philippart H., "L'iconographie des Bacchantes d'Euripides", *RBPh* , IV, 1930, p. 5-72; Lawler L. B ([...](#))

8 De verschillende hierboven genoemde punten geven aanleiding tot drie opmerkingen. De eerste doet ons opmerken dat Plato, Aeschylus, Sophocles en Euripides unaniem zijn in het presenteren van de *aulos* als het oorspronkelijke instrument van de dionysische trance. Dit absolute primaat kan alleen maar significant zijn en de weerspiegeling zijn van het populaire geloof en uiteindelijk van de muziekpraktijk in Griekse orgiastische culten. Tweede punt: voor een Grieks publiek, acteur of toeschouwer van het ritueel, bestond er geen twijfel over dat het een melodisch instrument, *aulos* , *lotos* of zelfs *bombyx* was dat de trance zou veroorzaken. *Omgekeerd*, geen percussie-instrument waarvan het gebruik echter vaak voorkwam in de bezitsrituelen, zoals blijkt uit talrijke series geschilderde figuren [17](#) , die in de ogen van dit publiek bezaten, dit effect zo uniek.

- 18 Plato, *Banket* , *op. cit.* , 215 b.
- 19 Reinach A., "Origin of thyrsus", *RHR* , 1912.
- 20 Emmanuel M., "Griekenland (Grieks-Romeinse kunst)", *Encyclopedie van muziek en woordenboek van het conservatorium* ([...](#))
- 21 *Ibidem* , p. 396
- 22 Bourguignon E., *Religion, gewijzigde staten van bewustzijn en sociale verandering* , Columbus, 1973; Dani ([...](#))

9 Maar zelfs als teksten zo belangrijk als *The Banquet* of Plato, het triggeren van de trance in relatie tot het geluid van de *aulos* *plaatsen* en als de meeste leden van de Dionysische processie, maenaden en saters zeer vaak worden vertegenwoordigd, inderdaad, blazen in double *auloi* worden regelmatig andere instrumenten gebruikt in het kader van het orgiastisch ritueel: dit is met name het geval voor de panfluit of syrinx waarvan Plato ons er in *The Banquet* aan herinnert dat het ook het instrument is van de silenus [18](#), metgezellen van de god en musici van Dionysisch enthousiasme. Maenaden daarentegen worden vaak afgebeeld met een lijsttrommel in hun handen, waardoor sommige van hun metgezellen in een staat van trance dansen. De Grieken zagen het gebruik van de tamboerijn als vreemd, zelfs exotisch. Ze pasten hun gebaren, maar ook de dansen, de militaire marsen of de cadans die aan de roeiers werden opgelegd, aan met behulp van blaas- of snaarinstrumenten, maar niet door middel van percussie-instrumenten. Dit instrument, de lijsttrommel, bleek van buitenlandse oorsprong te zijn, afkomstig uit Klein-Azië, waar zijn plaats aanzienlijk was in rituelen die aan Cybele waren gewijd. Bovendien gebruikten de bacchanten altijd tijdens het orgiastische ritueel, in overeenstemming met het gebruik van de tamboerijn, hun thyrsus [19](#), deze rituele stok, het meest representatieve symbool van de Dionysische orgieën en een teken dat de gelovige tot hun god behoort, waarmee ze op de grond sloegen om ritme te geven aan hun dansen. Al dit tumult veroorzaakt door de fluit, de tamboerijnen, het gehamer van de thyrsis werd gerapporteerd aan Dionysos *Bromios* , die hem *uitschold* . Aan de andere kant, de god zelf, werd geschilderd het spelen van de [20](#)

zevensnarige lier, de barbiton, in een bacchische dance scene. Binnen dezelfde iconografische collectie kan men op een andere vaas een sater zien die de vijfsnarige lier [21](#) bespeelt en de dans van een maenade begeleidt die schommels uitvoert met de armen gestrekt, in een werkelijk extatische houding [22](#) .

- 23 Jeanmaire H., *Couroi and Courètes* , Parijs, 1939, p. 432

10 Er komt daarom enige informatie naar voren uit de studie van deze paar voorbeelden uit oude teksten of iconografische reproducties: allereerst het effectieve primaat van *aulos* en zijn afgeleiden, die de meest karakteristieke instrumenten van menadisme en trance lijken te zijn. orgiastisch. Ten tweede wordt bewezen dat de Grieken ook andere instrumenten associeerden met trance, tot en met de lier, een symbolisch instrument van Apollo waarvan men zou hebben gedacht dat het uitgesloten was van de Dionysische riten, maar dat, zoals Henri ons eraan herinnert Jeanmaire, op Kreta, werd geassocieerd met de *aulos* voor de extatische dans van de *Kouroi* [23](#) .

- 24 Rouget G., *Music and trance* , Parijs, 1990, p. 163.

11 Op basis van deze feiten kunnen enkele conclusies worden getrokken met betrekking tot het karakteristieke gebruik van dit of dat instrument of verloop van het bacchische ritueel. "Wat betreft muziekinstrumenten die men bezit, lijkt het erop dat er niet zo'n regel bestaat. Vrijwel iedereen kan het lukken, in elk geval is dit ongetwijfeld wat de feiten laten zien [24](#) ": er zijn allerlei soorten drums waarvan de verscheidenheid aan vorm, grootte, materiaal en geluid daarom groot is. *aulos* , *bombyx* , *lotos* , vijf- of zeven-snarige lier etc. Ze zijn allemaal nauw verbonden met trance en leveren geluidssignalen die te radicaal van elkaar verschillen om op het niveau van de gehoorfysiologie dezelfde effecten op de luisteraar te kunnen produceren. De fysieke impact van de geluiden die door deze reeks instrumenten worden uitgezonden, variërend van percussie-instrument tot blaasinstrument, lijkt geen invloed te hebben op het algemene fenomeen trance en meer in het bijzonder de fase van intrede in trance. In feite, als muziek een efficiënte werking heeft op trance, is het niet te danken aan het *sui generis* effect van een bepaald instrument, aangezien ze in de praktijk allemaal worden gebruikt.

12 Als deze actie niet te wijten was aan de geluidssubstantie zelf, zou de vormgeving van dezelfde substantie, namelijk de modus of het ritme, dan het belangrijkste agens kunnen zijn? Zouden er ritmes bestaan die op zichzelf, vanwege hun intrinsieke muzikale structuur, meer geschikt zijn dan andere om trance teweeg te brengen?

- 25 Aristoteles, *Politiek* , 1340 a.
- 26 *Ibidem* , 1342 b.
- 27 *Ibid* ., 1342 a.
- 28 *Ibid* ., 1342 a.

13 Aristoteles brengt ons, zoals zo vaak, enkele antwoorden. In *The Politics* , na te hebben gesproken over de melodien van Olympus die "onze ziel enthousiast maken", en vervolgens een lange uiteenzetting maakte over de imitatieve deugden van muziek en de aard van muzikale modi, komt Aristoteles daar vandaan. het algemene feit dat "de Phrygiër", zegt hij, "hen enthousiaste mannen maakt [25](#) ". Deze twee personages die Aristoteles oproept, namelijk de Silenus Marsyas en zijn leerling Olympus, waren allebei Frygiërs. De

aulos ook hij was naar verluidt van Phrygische afkomst. Daarom, als de airs van Marsyas en Olympos een trance opwekten en deelnamen aan het Dionysische enthousiasme, is dat daarom omdat ze op Frygische wijze waren. Nog iets verder specificiert Aristoteles: "de Phrygisti (dat wil zeggen de Frygische modus) oefent onder de modi precies dezelfde invloed uit als de *aulos* onder de instrumenten, beide zijn orgiastisch en gepassioneerd [...]. Alle dionysische transporten en alle analoge agitatie komen meer tot uitdrukking in de *aulos* dan in enig ander instrument en deze emoties krijgen de melodische begeleiding die bij hen past in de frygische modus tussen alle modi [26](#). 'Aristoteles beschrijft deze modus als hartstochtelijk of pathetisch en hij stelt het als zodanig tegenover de Dorische modus die voor hem' ethisch 'is. Volgens de auteur is de Frygische modus niet begiftigd met *ethos*, moreel karakter maar met *pathos*, hartstocht. Aldus lijkt de theorie van Aristoteles over de relaties tussen muziek en trance kort samengevat [27](#). Dientengevolge blijft de Dorische modus, door zijn ethische karakter, de enige die een rol kan spelen in het onderwijsprogramma van de welgeboren jonge mensen. *Omgekeerd* moeten de Frygische accenten "orgiastisch" en "zielig" worden verbannen en zijn gehoor zal alleen worden toegestaan waar, zegt hij, "zal worden gespeeld door andere [28](#)". Voor Aristoteles lijdt het geen twijfel dat het de interne kwaliteiten van de Frygische modus zijn waarvan wordt aangenomen dat ze de trance veroorzaken. Dus wat zouden de muzikale eigenaardigheden van deze modus kunnen zijn, zodat het dergelijke effecten had kunnen produceren?

- 29 Lasserre Fr., *Plutarch, Music. Tekst, vertaling, commentaar voorafgegaan door een studie over de (...)*
- 30 Chailley J., "The Myth of Greek Modes", *Acta Musicologica*, vol. XXVIII, fasc. IV, 1956, p.137-16 ([...](#))

14 Twee historici en musicologen Francois Lasserre en Jacques Chailley ontwikkeld vergelijkende tabellen: François Lasserre, de vergelijkende tabel van de zes Griekse modes als ze aan het einde van het zou hebben gemaakt vi^{ste} eeuw voor Christus [29](#) en Jacques Chailley, de Plato zes harmonieën zoals ze werden overgeschreven door Aristides Quintilianus in II^e eeuw na Christus [30](#). Tot welke conclusies komen deze twee onderzoekers? Aristoteles erkent in elk van de twee modi, Dorisch en Frygisch, psychologische repercuessies en vandaar diametraal tegengestelde finaliteiten; Het lijkt daarom logisch om sporen van deze tegenstelling te vinden op het niveau van de muzikale structuur van deze twee modi. Maar dat is het niet. Zonder in details te treden, merken de twee auteurs op dat Dorian en Phrygian een redelijk vergelijkbare structuur hadden. Hun evocatievermogen, hun expressieve mogelijkheden zouden dus ook bijna identiek zijn geweest. Daarom begrijpen we niet waarom de frygische modus de wereld van bezit zo goed zou hebben belichaamd door de modus van dionysisch enthousiasme te worden en waarom de dorische modus beperkt zou zijn gebleven tot muzikale manifestaties van ethische aard. Ook dat twee modi die muzikaal zo weinig duidelijk zijn, met twee zijn begiftigd *ethos* zo verschillend en tegengesteld als Aristoteles ons laat zien, blijft verrassend en raadselachtig. Het verschil dat Aristoteles constateert tussen Dorian en Phrygian was niet van de orde van nuance, maar van een verschil dat onmiddellijk gehoord werd voor elk geïnformeerd publiek.

- 31 Baud-Bovy S., "The tuning of the ancient lyre and popular music of modern Greece", *Revue de (...)*
- 32 Baud-Bovy S., *op. cit.*, 1978, p.189.

- 33 Rouget G., *op. cit.* , p. 403.

15 Deze ongelijkheid verschijnt opnieuw als een echo, vooral door het werk van Samuel Baud-Bovy, gebaseerd op de directe studie van de Griekse boerenmuziek, zodat het vandaag de dag nog steeds [31](#) kan horen . Door in Griekenland het naast elkaar bestaan van twee diametraal tegenover elkaar staande systemen op te roepen, een pentatonisch en zonder halve toon, de andere diatonisch in halve tonen, stelt de auteur de gewaagde hypothese naar voren "dat een dergelijke tegenstelling al bestond in de muziek. Grieks dan oud, geïllustreerd door de rivaliteit van Apollo en Marsyas, de *aulos* de Marsyas het micrasiaat, diatonische instrument van nature, in tegenstelling tot de lier van Apollo wiens snaren, ongeacht het aantal, niet hoor zeker alleen geluiden die tot anhemitonische systemen behoren [32](#) Hij komt tot de conclusie dat de vroege Dorian een anhemitonische pentatonische modus zou zijn geweest, terwijl de Phrygian een diatonische en heptatonische modus zou zijn geweest. Muzikaal gezien is het verschil dan heel duidelijk voelbaar. Inderdaad, "een modus die gebruik maakte van de toon / halve toon oppositie bood veel grotere expressiemogelijkheden dan een modus die deze negeerde. Een instrument van de Phrygische, de *aulos* was duidelijk expressiever dan de lier, een instrument van de Dorian [33](#) ". Hier vinden we de oppositie duidelijk gemarkeerd zoals Aristoteles het had blootgelegd. Kunnen we daarom zeggen dat deze emotionele lading, deze expressiviteit vervat in de Frygische melodieën, de kracht bezat om de aanval en vervolgens de trance uit te lokken? De elementen die eerder werden opgeworpen, lijken in deze richting in overvloed te zijn. Echter, argumenten, net zo legitiem, hebben de neiging om het idee van een *sui generis* kracht van muziek tegen te spreken of zelfs te weerleggen .

- 34 Aristoteles, *Politiek* , *op. cit.* , 1341 a.
- 35 Jeanmaire H., *op. cit.* , 1951.

16 Allereerst het feit dat de frygische modus een breed muzikaal veld besloeg: we vinden het natuurlijk terug in orgiastische muziek maar ook in het repertoire van muziek bij theatervoorstellingen of bepaalde dansen, wanneer deze een hectisch en ongebreideld karakter krijgen. . In dezelfde logica als het vorige argument, het lezen van boek VIII van de *politiek*, na de oppositie die Aristoteles opereert tussen de Frygische en Dorische modi, brengt een hele reeks tegenstellingen naar voren: sereen / ongebreideld, viriel / niet-viriel, waardig / onwaardig, goed geboren / behoeftig, voorbestemd om onderwijs / amusement. De Frygische dimensie van deze opposities kan worden samengevat met de term "vrijlating". Aristoteles erkent duidelijk in de Frygische modus zijn "enthousiaste" waarde in de cultische zin van het woord, maar bovenal kent hij het een zeer sterke "orgiastische" kleur toe, in de late zin van het woord. Wanneer Aristoteles zegt dat de *aulos* , en dus de uitbreiding van de Frygische modus, 'niet over moraal gaat, maar eerder een orgiastisch karakter heeft [34](#) », Hij denkt er niet aan zijn betoog te beperken tot de enige ceremonies van Dionysisch enthousiasme. Het wordt waarschijnlijk geassocieerd met de recente theatrale gebeurtenissen en bankettengids, kortom die gelegenheden waarbij het anders-zijn vervaagd, waar de impact en emotionele ontlading sterk zijn, zoals bij veel gelegenheden waarbij de beschermde aanwezigheid van Dionysos aan het licht komt .

- 36 Aristoteles, *Politiek* , 1341 a.
- 37 Plato, *Banket* , *op. cit.* , 215 c.
- 38 Euripides, *Les Bacchantes* , *op. cit.* , v. 14-15 en 58-60.

- 39 Rouget G., *op. cit.* , p.406.
- 40 *Ibidem* , p. 406-407.

17 Aristoteles wil nog preciezer zijn, wanneer hij spreekt over het bezit en de muziek die de aanval zou moeten veroorzaken, houdt hij op alleen de Frygische modus op te roepen om zich te richten op een welomschreven repertoire bij naam: 'het zijn de melodieën van Olympos die maken onze enthousiaste zielen [36](#) 'verzekert hij ons. Deze bevestiging weerspiegelt die van Plato die in het *Banquet* uitdrukkelijk de melodieën van Marsyas citeerde, die volgens hem "de enigen zijn die in staat van bezit zijn gebracht [37](#) ". Door deze twee namen aan te halen, moeten Plato en Aristoteles de efficiëntie van een bepaald repertoire bij het opwekken van de trance erkennen. Beiden erkenden deze werkzaamheid niet in alle Frygische melodieën noch in alle *aulos*-aria's.. Deze bijzondere kracht was het exclusieve voorrecht van de melodieën van Marsyas en Olympos. Helaas kunnen onze bronnen noch de specificiteit, noch de intrinsieke kenmerken van de laatste verklaren. Men kan echter veronderstellen dat het verwijzen naar deze mythische wezens de anciënniteit en het traditionele karakter van dit muzikale repertoire zou garanderen. Bovendien, nog steeds in verband met het proces van identificatie van de toegewijde met zijn god, dat gedurende dit orgiastische ritueel loopt, kunnen we opmerken dat Marsyas en Olympos met Dionysos het feit delen dat ze uit dit land van Frygië komen, dat doorgegeven om in de ogen van de Grieken het oorspronkelijke vaderland van de god te zijn, een feit waarnaar Euripides meerdere keren terugkeert in zijn tragedie *Les Bacchantes* [38](#). Zo vindt het proces van mimesis dat aanwezig is in elk van de samenstellende elementen van het orgiastische ritueel ook natuurlijk zijn plaats in de evocatie van het muzikale repertoire. "In de tijd van Plato en Aristoteles betekende 'Frygische melodieën' duidelijk 'Frygische melodieën', maar niet noodzakelijkerwijs melodieën die uit Phrygië kwamen. Dit is aan de andere kant wat waarschijnlijk werd bedoeld met 'melodieën van Marsyas of Olympos'. [...] Phrygian was waarschijnlijk zeer herkenbaar als een muziekstijl, maar het is niet zozeer op de Frygische manier als wel op de inheemse manier. van Phrygia dat deze melodieën waren begiftigd met de kracht om "in staat van bezit te worden gebracht" [39](#). De wijze van identificatie is dus weer in beweging. "Met andere woorden, hun effect was minder te danken aan hun muzikale kenmerken dan aangetekend te worden. Tekeningen van deze Phrygia waaruit Dionysus zelf, kortom, uit de bakermat van het Dionysisme [40 kwam](#) . "

18 Hoe zit het uiteindelijk met de muziek die centraal staat in dit bezitsritueel? Muziek, als gevoelig materiaal is een symbool, het heeft met de god niet alleen een relatie van pure uiterlijke aard, het is een teken van de inhoud en is daarom in staat om het te laten verschijnen, vertegenwoordigen en manifesteren. Deze inhoud is het doel van enthousiasme en daarom de effectieve aanwezigheid van Dionysus in elke bacchant.

19 Muziek is een bemiddelaar die het mogelijk maakt om het Dionysische universum te onthullen via een objectief en conventioneel medium, bemiddelaar die het mogelijk maakt om spiritualiteit in het hart van natuurlijkheid te onthullen. Deze kunst drukt hier dus min of meer adequaat, min of meer spiritueel, de geest van de god uit. Het doel ervan, in het ritueel, is om geesten aan te spreken, om in hen een echo van de goddelijke aanwezigheid te doen ontwaken. In deze ceremonie wordt de muziek vergeten als een kunst om zich te manifesteren als een teken, de goddelijke aanwezigheid, om de dionysische wereld in het muzikale object zelf te laten verschijnen. Kortom, de muziek hier nodigt uit en suggereert,

want wat de volgeling hoort behoort niet langer tot de wereld van de werkelijkheid, maar tot de onbepaalde omgeving van suggestie en fascinatie.

20 Dus, tot slot, moeten we muziek zien als een manier om het Dionysische universum vast te leggen en vervolgens te fixeren, de volger te absorberen, hem in staat te stellen zich wezenlijk met de god te identificeren, waardoor het geluidsmateriaal zijn waarde van gebruik en waarheid voor iets ongelooflijks, tegelijkertijd neutraal omdat machteloos om alleen trance te veroorzaken en ongebruikelijk omdat verondersteld wordt de goddelijke aanwezigheid effectief te maken.

Opmerkingen

[1](#) De *oreibasie* , race of processie op de berg, en is een belangrijke motor van het Dionysische rituele bezit. De ideale gemeenschap, die van de god en zijn toegewijden, bevond zich toen tijdens het ritueel, buiten tijd en samenleving.

[2](#) Linforth IM, *Telestic madness in Plato* , University of California Publications in Classical Philology, vol. 13, 1946, nr. 6, blz. 163-172; Jeanmaire H., *Dionysos, Histoire du cult de Bacchus* , Parijs, 1951.

[3](#) Detienne M., *Dionysos ter dood gebracht* , Parijs, 1977; Daraki M., "Aspects of Dionysian offer", *RHR* , 197, n ° 2, 1980, p. 131-151.

[4](#) Jeanmaire H., *op. cit.* , 1951; Detienne M., *op. cit.* , 1977; Detienne M., *Dionysos à ciel ouvert* , Parijs, 1986; Daraki M., *Dionysos* , Parijs, 1985.

[5](#) Jeanmaire H., *op. cit.* , 1951, p. 175.

[6](#) Plato , *Banket* , 215-216.

[7](#) Plato, *wetten* , 790 ste.

[8](#) Plato, *Crito* , 54 d.

[9](#) Plato, *Republiek* , III, 399 de.

[10](#) Strabo, *Aardrijkskunde* , X, 470-471.

[11](#) De *bombyx* was een variëteit aan *aulos* , een eenvoudige klarinet met lange steel met een verwijderbaar riet en met beweegbare metalen ringen die als sleutel dienen om de gaten te dichtten. Zie Masaraki DW, "Ein Aulos der Sammlung Kaparanos", *MDAI, AA* , Band 89, 1974, Berlijn, p. 105-121.

[12](#) Sophocles, *Ajax* , v. 610.

[13](#) Euripides, *The Bacchantes* , c. 160.

[14](#) *Ibidem* , v. 123.

[15](#) Euripides, *Heracles* , ca. 871, 879, 897.

[16](#) *Ibidem* , v. 891

[17](#) Philippart H., "L'iconographie des Bacchantes d'Euripides", *RBPh* , IV, 1930, p. 5-72; Lawler LB, *The Dance in Ancient Greece* , Londen, 1979; Frontisi-Ducroux Fr., "Beelden van vrouwelijk menadisme, de vazen van de Lénéennes", *The Dionysian Association in Ancient Societies* , Rome, 1986, École française de Rome, p. 165-176.

[18](#) Plato, *Banket* , *op. cit.* , 215 b.

[19](#) Reinach A., "Origin of thyrsus", *RHR* , 1912.

[20](#) Emmanuel M., "Griekenland (Grieks-Romeinse kunst)", *Encyclopedia of music and dictionary of the conservatory* , volume I, 1914, p. 377-537, Parijs, p. 397

[21](#) *Ibidem* , p. 396

[22](#) Bourguignon E., *Religion, gewijzigde staten van bewustzijn en sociale verandering* , Columbus, 1973; Danielou A., *Musics and dances of ecstasy* , Parijs, 1975; Lapassade G., *Essay on Trance* , Parijs, 1976; Lewis IM, *Ecstatic Religion* , Londen, 1970.

[23](#) Jeanmaire H., *Couroï and Courètes* , Parijs, 1939, p. 432

[24](#) Rouget G., *Music and trance* , Parijs, 1990, p. 163.

[25](#) Aristoteles, *Politiek* , 1340 a.

[26](#) *Ibidem* , 1342 b.

[27](#) *Ibid.* , 1342 a.

[28](#) *Ibid.* , 1342 a.

[29](#) Lasserre Fr., *Plutarch, Music. Tekst, vertaling, commentaar voorafgegaan door een studie over muziekonderwijs in het oude Griekenland* , (Bibliotheca Helvetica Romana), Oltenet Lausanne, 1954.

[30](#) Chailley J., "The Myth of Greek Modes", *Acta Musicologica* , vol. XXVIII, fasc. IV, 1956, p. 137-163; *L'Imbroglia des modes* , Parijs, 1960.

[31](#) Baud-Bovy S., "Het akkoord van de oude lier en populaire muziek van het moderne Griekenland", *Revue de musicologie* , LIII1, 1967, p.3-20; "Anhemitonische toonladders en diatonische toonladders in Grieks lied", *Schwerzer Beiträge zur Musikwissenschaft* , Serie III, Band 3, 1978, p.183-201; 'Was Dorian een pentatonische modus?' » , *Revue de musicologie* , LXIV, 2.1978, p.153-180.

[32](#) Baud-Bovy S., *op. cit.* , 1978, p.189.

[33](#) Rouget G., *op. cit.* , p. 403.

[34](#) Aristoteles, *Politiek* , *op. cit.* , 1341 a.

[35](#) Jeanmaire H., *op. cit.* , 1951.

[36](#) Aristoteles, *Politiek* , 1341 a.

[37](#) Plato, *Banket* , *op. cit.* , 215 c.

[38](#) Euripides, *Les Bacchantes* , *op. cit.* , v. 14-15 en 58-60.

[39](#) Rouget G., *op. cit.* , p.406.

[40](#) *Ibidem* , p. 406-407.

Auteur

[Thomas menier](#)

CRESCAM ,

Universiteit van Rennes 2

© Rennes University Press, 2001

Servicevoorwaarden: <http://www.openedition.org/6540>