

Der byzantinische Gesang der griechisch-orthodoxen Kirche von 1814 bis heute

1359 von Konstantin Nikolakopoulos, München

Im christlichen Kunstbereich stellt die Musik (zusammen mit der Architektur, der Ikonenmalerei, der sakralen Holzschnitzerei u. a.) eine der „göttlichen Künste“ dar, die als Mittel zur Gestaltung des liturgischen Lebens dienen. In den Ostkirchen nahm die sogenannte byzantinische Musik seit jeher einen zentralen Platz ein, zumal es absolut keinen orthodoxen Gottesdienst ohne psalmodische Begleitung gibt.

Nach dem orthodoxen Verständnis trägt der liturgische Gesang einen genuin geistigen Charakter, indem er sich für die persönliche Kommunikation des Gläubigen mit dem Göttlichen einsetzt. In diesem Sinn scheint die vokale und einstimmige Musik der Orthodoxie diesem Zweck treffend zu dienen.

Die byzantinische Musik, als ein Traditionsgut der griechischen sowohl profanen als auch kirchlichen Kultur, findet bis heute ununterbrochen insbesondere im liturgischen Leben der griechisch-orthodoxen Kirche ihren hervorragendsten Ausdruck. Die Entwicklungsgeschichte dieser Kirchenmusik teilt sich in Anbetracht der Entstehung, Entfaltung und zuletzt Festlegung der heute gültigen Parasemantik in drei große Zeitabschnitte:

- a) Die frühbyzantinische Notation (9. - 12. Jh.)
- b) Die mittel- und spätbyzantinische Periode mit der alten synoptischen Notation (12. Jh. - 1814)
- c) Die Zeit der neuen analytischen Notation (1814 - heute).

1. Der Übergang zur neuen Methode

Im Laufe der ganzen mittel- und spätbyzantinischen Zeit hat sich eine an Zeichen reichhaltige Parasemantik entwickelt, die aber allmählich nicht mehr übersichtlich sein konnte. Die alte Notation umfasste zwar um die 60 Zeichen/Charaktere, davon bezogen sich 15 Stimmzeichen (σημαδόφωνα) auf Quantität (Ansteigen und Abfallen der Stimme) und ca. 45 große Hypostasen von Gestikulation (μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας) auf Qualität (künstliche Ausführung, Verzierungen), Rhythmus etc.; die meisten Zeichen bargen eine vorbestimmte und in sich geschlossene Melodie, die deswegen synoptisch genannt wurde. Ein Schüler musste sich deshalb beim Erlernen dieser Notation auch die melodische Linie auswendig merken, die sich von jedem Zeichen und jeder Hypostase aus ergab. Es handelte sich um eine verwirrende Situation, die sowohl durch die Quantitäts- als auch die Qualitätszeichen hervorgerufen war.

Bevor die endgültige Musikreform im Jahr 1814 erfolgte, bemühte man sich bereits seit dem vorangegangenen Jahrhundert um Verbesserungen des vorhandenen Musik-

systems. In diesem Zusammenhang haben mehrere byzantinische Musiker den Versuch unternommen, in der älteren synoptischen Notation verfasste Kompositionen neu zu interpretieren, was an diesen Liedtexten am Titelbegriff „Ἐξηγησις“ (Interpretation) zu erkennen ist.

Laut dem namhaften Musikhistoriker Georgios I. Papadopoulos¹ gelten zwei große Persönlichkeiten der byzantinischen Musik als die Vorläufer der neuen Notationsmethode von 1814: *Petros Lampadarios von Peloponnes* (1730-1777) und *Georgios von Kreta* (+1814).

Petros Peloponnesios zeichnet sich durch sein umfangreiches und vielfältiges musikalisches Werk aus, das sich auf die ganze Gamme aller in der Orthodoxen Kirche gängigen Melodien erstreckt. Er hat hunderte von Kompositionen hinterlassen, die in zwei Kategorien einzuordnen sind: a) seine eigenen Kompositionen und b) die Interpretation von älteren Musikstücken. Bekannt wurde er aufgrund seines Notationssystems, das die früheren Parasemantiken von Johannes Koukouzeles und Johannes von Trapezunt zu vereinfachen wagte.

Als der eigentliche Vorläufer der neuen Methode sollte aber, nach den Worten von G. I. Papadopoulos², Georgios von Kreta bezeichnet werden, der tatsächlich die älteren komplizierten Kompositionen analytisch und übersichtlich wiedergab. Bei seiner Notation bediente er sich der Quantitätscharaktere und verzichtete auf die meist rätselhaften, hieroglyphischen Zeichen der großen Hypostasen. Die Notationsschrift des Georgios von Kreta bildete das Fundament für die Erfindung und Festlegung der neuen analytischen Methode der byzantinischen Parasemantik.

2. Die neue Methode der analytischen Notation

Die „Fülle der Zeit“ für die neue Methode der byzantinischen Parasemantik kam im Jahr 1814 genau rechtzeitig; glücklicherweise sieben Jahre vor dem Beginn des griechischen Freiheitskampfes gegen die Türken. Die Musikreform wurde von drei ausgezeichneten Gelehrten jener Zeit vorgenommen, die durch den Namen „Die drei Lehrer“ bekannt geworden sind:

Chrysanthos von Madyta, Erzbischof von Dyhrrachion (+1843);
Gregorios Lampadarios (+1822);
Chourmouzos Chartophylax Hieropsaltes (+1840).

„Die ... unternommene Reform des griechischen Kirchengesanges bezweckte, das schwer erlernbare System der byzantinischen Notenzeichen durch ein einfacheres, leichter zu erlernendes zu ersetzen“, wie Egon Wellesz³ treffend bemerkt. Diese Musikreform wurde erzwungen erstens aufgrund der Notwendigkeit einer radikalen Revision der Parasemantik von Petros Lampadarios, die von seinen Zeitgenossen für schwer verständlich gehalten wurde, und zweitens wegen mehrerer schwacher Punkte und

¹ *Georgios I. Papadopoulos*, Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς (1-1900 μ.Χ.), Athen 1904, ND Katerini 1990, S. 181 ff.

² *Georgios I. Papadopoulos*, a.a.O., S. 190 f.

³ *E. Wellesz*, Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik, Münster i. Westf. 1923, S. 108.

Mängel der Notation sowie der komplizierten Notenzeichen der vorangegangenen Jahrhunderte.

Die wichtigsten Punkte der neuen Methode, die sich aus der Kooperation der drei Lehrer ergeben hat, sind folgendermaßen zusammenzufassen:

1) Die Vermessung der aufgewandten Zeit bei der Ausführung durch Festlegung der entsprechenden Zeichen; diesem Prozess wurden die Altgriechen durch die kurzen und langen Silben und die Prosodie gerecht.

2) Die Festlegung der verschiedenen Intervalle und Tonleiter aller drei Genres und die Wirkungsbestimmung der Phthorai, d. h. der Veränderungszeichen.

3) Die Ersetzung der alten mehrsilbigen Benennungen der Noten (αυαες, νεαες, ναα, αγια - αεαες, νεχεαες, ααες, νεαγιε) durch neue einsilbige, vom griechischen Alphabet herrührende Namen für die Töne (πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ).

4) Die Festlegung und die deutliche Wirkung derjenigen Charaktere, die weiterhin Gültigkeit besaßen. Die drei Lehrer schlossen mehrere ältere Zeichen von der neuen Methode aus, so dass von den Quantitätszeichen nur 10 (ison, oligon, petaste, kentemata, kentema, hypsele, apostrophos, hyporrhoe, elaphron, chamele) und von den zeitlosen Hypostasen nur 7 beibehalten wurden.

5) Die Analyse oder Interpretation aller alten Standardmelodien (Θέσεις) und die ausgeschriebene Wiedergabe des in den großen Hypostasen verborgenen melodischen Inhalts. Somit sind die zahlreichen alten Hypostasen unnütz geworden. Um die 100 Bände umfassen die in die neue analytische Notation umgeschriebenen alten Kompositionen, die von Gregorios, Chourmouzos und seinen Schülern vorgenommen wurden.

Das neue analytische Parasemantiksystem von 1814 erwies sich als sehr übersichtlich und gebräuchlich und fand eine rasche Verbreitung unter den Kirchenmusikern. Selbstverständlich gab es in den ersten Jahren nach dieser Reform gewisse Widerstände seitens großer Kirchensänger, wie z. B. von Manuel dem Protopsaltes oder Konstantinos Byzantios, die sich bewusst weiterhin der alten stenographischen Notation bedienten.

Zwei bemerkenswerte Gegebenheiten haben dennoch zu der enormen Verbreitung und Bekanntmachung der neuen Schreibmethode der byzantinischen Musik entscheidend beigetragen. Erstens: Dank der Erfindung der musikalischen Buchdruckerkunst um 1820 wurde die handschriftliche Produktion von Codices hauptsächlich durch Abschreiber eingestellt. Dementsprechend erlebte die Beschäftigung mit der alten Notation in der Regel einen starken Rückgang, so dass der neuen Methode kein Hindernis mehr im Weg stand. Zweitens: Ab 1815 und bis zur Mitte des 19. Jh.s starben fast alle Musiker, die gegen Ende des 18. Jh.s geboren und der alten synoptischen Parasemantik mächtig waren.

Das Hauptargument des Widerstandes mancher alter Kirchenmusiker bezog sich auf die damit angeblich erfolgte Zerstörung des Zusammenhangs mit der Tradition; etwas, was auch von den neueren westlichen Forschern, wie z. B. Egon Wellesz⁴, unzutreffend vertreten wird. Tatsache ist aber, dass die neue vereinfachte und überschaubare analytische Notation keinen Bruch mit den alten Gesangstraditionen verursachte,

⁴ E. Wellesz, a.a.O., S. 108-109.

zumal die für die neue Methode ausgewählten Notenzeichen auch Bestandteile der alten gewesen sind. Die neue Notation hat hinsichtlich des technischen Aufbaus und der Zusammensetzung des byzantinischen Gesangs nichts Neues hervorgebracht. Georgios Papadopoulos überliefert uns eine interessante Nachricht, die sich auf die Übergangsphase in den 20er und 30er Jahren des 19. Jhs bezieht: „Viele Kirchensänger im rechten Chor benutzten Bücher mit der Parasemantik von Petros dem Peloponnesios, während man im linken Chor - und umgekehrt - sich des neuen Notationssystems bediente; dennoch hat sich niemand beklagt, daß der andere die Melodien falsch ausführe.“⁵

Allmählich wurde die neue Methode im Bereich der Orthodoxen Kirche fest etabliert. Das Ökumenische Patriarchat gründete 1815 eine patriarchale Musikschule, in der anfangs die Reformatoren Gregorios und Chourmouzios als Lehrer tätig waren. Darüber hinaus setzte sich die neue Notation der Kirchenmusik in allen orthodoxen Kirchen durch.

Als liturgischer Gesang, oder, wie man es am besten ausdrückt, als „Psalmodie“, ist die byzantinische Musik in ihrer seit 1814 bestehenden Parasemantik nicht nur ein gemeinsames Gut aller Kirchen griechischer Sprache --Patriarchate von Konstantinopel, Alexandrien, Jerusalem, Kirchen von Griechenland und Zypern--, sondern auch aller Orthodoxen von Syrien und Palästina, die dem Patriarchat von Antiochien angehören und sich der arabischen Sprache bedienen. Aber die neue Notation wurde ebenfalls zu einer gemeinsamen Tradition aller orthodoxen Balkanvölker, insbesondere der Bulgaren und Rumänen und zum großen Teil auch der Serben. Bei der russischen und finnischen Kirchenmusik ist das zwar nicht mehr der Fall, es sind jedoch weiterhin Spuren des früheren Einflusses der byzantinischen Musik zu finden.

3. Diachronische Kontinuität in der Überlieferung

Die Musik der Frühkirche hat sich in enger Parallelität mit der Hymnographie entwickelt. Das ergibt sich aus der Tatsache, dass die Meloden, wie z. B. Johannes von Damaskus (8. Jh.), der als einer der ältesten Väter der byzantinischen Musik gilt, gleichzeitig berühmte Hymnographen der Kirche waren. Die byzantinische musikalische Tradition wird bis heute gekennzeichnet durch ihre sorgfältige Überlieferung und ihre echte und traditionstreue Bewahrung von Generation zu Generation.

Die mehr als 5500 bekannten Handschriften aus aller Welt zeigen sehr charakteristisch die ununterbrochene, aber sicherlich lebendige und vielfältige Entwicklung des byzantinischen Musiksystems. Alle bisher bekannten Meloden, über 500, bewegen sich innerhalb ein und derselben musikalischen Kirchentradition. Man kann wohl mit Sicherheit behaupten, dass sowohl Kosmas von Majum (8. Jh.), als auch Johannes Kladas (15. Jh.) oder Konstantinos Pringos (20. Jh.) sich derselben byzantinischen Musik bedienen, deren gemeinsamer Anknüpfungspunkt innerhalb dieser großen zeitlichen Distanz hauptsächlich die mündliche Überlieferung ist.

⁵ Georgios I. Papadopoulos, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς* (1-1900 μ.Χ.), Athen 1904, ND Katerini 1990, S. 196-197.

4. Der vokale Charakter⁶

Die liturgische Musik, die sich von jeher zusammen mit der Hymnographie für die Kommunikation zwischen Gott und Menschen einsetzt, war und ist schon immer reine Vokalmusik. Die Abwesenheit von Musikinstrumenten bzw. Kirchenorgeln ist kein Mangel, sondern eine theologisch und anthropologisch begründete Selbstverständlichkeit. In der orthodoxen Tradition gilt die von Gott geschenkte menschliche Stimme als das natürlichste und perfekteste Instrument zum Ausdruck des „Wortes“ und darüber hinaus der Musik, welche den geschriebenen Text musikalisch wiedergibt. Die reichhaltige Hymnographie der Kirche bezweckt das unmittelbare Gespräch der Gläubigen mit Gott und setzt die unmittelbare Beziehung zwischen beiden voraus. Zugunsten dieser persönlichen Beziehung setzt also der Mensch seine natürliche Stimme im Rahmen der Gottesdienste ein, denn allein sie ist in der Lage, sich direkt an Gott zu wenden und zu bitten und darüber hinaus die geistige Atmosphäre der Gemeinde gebührend auszudrücken. In diesem Zusammenhang wird die menschliche Stimme hochgeschätzt, indem allein sie Musik und Sprache kombinieren und hervorbringen kann. Demzufolge erhebt sich der ganze Mensch in die liturgische Atmosphäre des Dankens und des Lobpreisens, während er sich an Gott wendet.

Für den gläubigen Menschen, der immer danach strebt, eine persönliche Verbindung mit Gott zu schaffen, wäre eine instrumentale Vermittlung etwas Fremdes, sogar ein Hindernis für die Verwirklichung seiner seelischen Sehnsucht. Obwohl heute in der Praxis des orthodoxen Kultus die meisten Gesänge und Gebetshymnen fast ausschließlich von besonders ausgebildeten Kantoren und Chören übernommen werden, die allerdings nur als Vertreter jedes einzelnen Anwesenden diese Funktion ausüben, bleibt trotzdem der Faktor der aktiven Individualität jedes Gläubigen im Raum der Kirche immer bestehen. Der betende Mensch kann durch die Musik, die seine Stimme hervorbringt und je nach seinen Gefühlen und ihren jeweiligen musikalischen Merkmalen gefärbt ist, durch seine authentische Teilnahme am gemeinsamen Gebet seine Sehnsucht nach einer persönlichen Beziehung zu Gott unmittelbarer zum Ausdruck bringen und -warum nicht?- diese ersuchte Beziehung auch leichter verwirklichen. Der Instrumentengebrauch hat, als nicht passend zur kultischen Atmosphäre der Orthodoxie, nie in die Kirche Eingang gefunden. Es gab und es gibt zwar noch heute konkrete „byzantinische“ Instrumente; sie wurden und werden aber immer noch nur außerhalb des kirchlichen Raumes verwendet, entweder als Hilfe und Begleiter zum Erlernen der byzantinischen Musik, oder als profane Instrumente im Rahmen der Volksmusik. In der Regel ist die hier im Westen vorherrschende Kirchenorgel im kultischen Bereich der Orthodoxie unbekannt, wobei das Abendland die Orgel, allerdings als profanes Instrument, im frühen Mittelalter von Byzanz übernahm. Im Jahre 757 nämlich schenkte der byzantinische Kaiser Konstantinos V. dem Franken Pipin eine Orgel und diese wurde dann in der lateinischen Kirche zum Kircheninstrument schlechthin.

Die Abwesenheit der Musikinstrumente in der orthodoxen Kirche und logischerweise die Festlegung der Kirchenmusik als reine Vokalmusik stützen sich ebenfalls auf eine ununterbrochene patristische Tradition und folgen anhaltend und treu der Ent-

⁶ Den wichtigsten Ausführungen dieses Teils liegt meine frühere Arbeit "Das Wesen und die Funktion der byzantinischen Musik, *Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst* 8 (1992) 141-154" zugrunde.

wicklung der byzantinischen Musiktradition. Wie es sich aus diesbezüglichen Reden vieler Kirchenväter ergibt, z. B. von Eusebios von Kaisareia, oder von Gregor dem Theologen, oder auch von Isidor von Pelusion⁷, wurden **alle Instrumente**, die von der Kirche nicht als solche verurteilt werden, von dem Gottesdienst ausgeschlossen, damit der Unterschied sowohl zwischen christlichem und jüdischem Kultus, der manchmal Instrumente einsetzte, als auch zwischen „Orthodoxie“ und häretischen Sekten, die zum Gewinn naiver Gläubigen profane Instrumente verwendeten, verdeutlicht und offenbart werde. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass viele alttestamentliche Verse, die die wichtigsten Musikinstrumente dieser Zeit und dazu auch den Tanz in Verbindung mit dem Lobpreisen Gottes bringen, in den liturgischen Texten der Orthodoxie zwar vorhanden sind, nicht aber wortwörtlich, sondern im Geist und Licht des Neuen Testaments verstanden und erläutert werden. Den obengenannten Versen kommen, entsprechend dem spirituellen Charakter des orthodoxen Kultus, ebenso mehr eine symbolische Bedeutung und ein geistiger Sinn zu.

Neben diesen theologischen Überlegungen darf hierbei noch eine Tatsache erwähnt werden, die dem musikologischen Bereich ihre Gültigkeit entnimmt und den Ausschluss aller Instrumente unterstützen mag: Es ist nämlich bezeichnend, dass in der byzantinischen Musik eine verschiedenartige Unterteilung des Tonabstandes in größere und kleinere Intervalle möglich ist, so dass dieser Intervallreichtum der byzantinischen Gammen mit den profanen Instrumenten, die nur über die Hauptintervalle (Ton und Halbton) der europäischen Musik verfügen, nicht authentisch wiedergegeben werden kann. Jeder der acht Kirchentöne der byzantinischen Musik, der durch seine eigenen Zwischentöne und Verschleifungen bestimmt ist, würde etwa durch seine angebliche Anwendung im europäischen Musiksystem verfälscht und strapaziert, besonders was das akustische Ergebnis betrifft. Die byzantinische Musik besitzt eine eigene musikalische Farbe und einen konkreten Charakter, welche für die Mitwirkung der Psalmodie bei den verschiedenen Gottesdiensten eine grundlegende Rolle spielen.

5. Die Einstimmigkeit

Ein weiteres, sehr bedeutendes Merkmal der liturgischen Musik in der orthodoxen Kirche bildet ihre seit den ersten Jahrhunderten belegte **Einstimmigkeit**. Das monophonische Melos, d. h. die kirchliche Psalmodie, die keine Polyphonie westlicher Art kennt, wird ausschließlich von einem Grundton, dem sog. „Isokratema“ unterstützt bzw. getragen, wodurch ein falscher Eindruck der Mehrstimmigkeit entsteht. In Wirklichkeit bildet aber dieser Grundton, der einfach die Basis des jeweiligen zu singenden Kirchentones ist, keine eigenständige Melodie, sondern eine Begleitung der Melodie, wie es auch die alten Texte mit dem Wort „ὕπῃχησις“⁸ andeuten.

Die Einstimmigkeit der byzantinischen Musik wird durch den individuellen und dramatischen Charakter der kirchlichen Dichtung selbst erklärt. Der Mensch, der die Frömmigkeit und die Rührung stark erlebt, drückt sich durch das Gebet, durch die Musik eigenständig aus. Zur Zeit des Gebets ist er allein und braucht keinen Anderen

⁷ Vgl. dazu *Eusebios von Kaisareia*, Commentaria in Psalmos LXX: PG 23, 788 D und *Gregor der Theologe*, Oratio V, Contra Julianum II, XXXV: PG 35, 709 B; *Isidor von Pelusion*, Epistola CCCLXIV: PG 78, 388 D - 389 A und Epistola CDLVII: PG 78, 433.

⁸ Vgl. *Basileios der Grosse*, Epistula 207: PG 32, 764.

als Helfer oder Begleiter angesichts seines persönlichen und erfahrungsvollen Gesprächs mit Gott. Er wendet sich zu Gott, um sein melodisches Gebet und letzten Endes sich selbst Gott darzubieten. Johannes Chrysostomos kommentiert diesen eigenartigen Charakter der kirchlichen Musik: „Und der Singende singt allein; wenn auch alle anderen leise mitsingen, trotzdem klingt die Stimme, als ob sie aus einem Munde käme“⁹.

Die Stärke des persönlichen Glaubens, die die Unmittelbarkeit der Beziehung zwischen Gott und den Gläubigen fordert, ist die Grundlage und das Fundament für den Ausdruck der Dankbarkeit, der Bitte und der Doxologie zu Gott durch die eigene Stimme. Dadurch aber spürt der Gläubige auch die Fülle innerhalb des orthodoxen Kultus. An diesen Punkt knüpft, meines Erachtens, ebenso die Behauptung an, nach der die Fülle der Kirche, die ein Leib ist, durch die eine Stimme und diesbezüglich durch die Einstimmigkeit des ganzen orthodoxen Musiksystems hervorgehoben wird. „Es muß immer nur eine Stimme in der Kirche geben, wie auch diese ein Leib ist“, so schreibt Johannes Chrysostomos in einer anderen Stelle seiner Schriften¹⁰, in dem Versuch, der Einstimmigkeit eine theologische Substanz zu geben.

Darüber hinaus darf man ebenfalls die Hymnographie, welche zusammen mit der Musik eine Einheit bildet, nicht außer Betracht lassen. Die Einstimmigkeit ergibt sich nämlich auch aus dem persönlichen und zugleich universalen Charakter der Hymnen. Der Hymnograph, der fast immer in der orthodoxen Kirche auch selber Melode gewesen ist, schreibt seine Gefühle nieder („Öffne mir die Pforte des Heils, Gottesgebärerin, denn mit schändlichen Sünden habe ich meine Seele befleckt..“, „Die Menge meiner Missetaten sehe ich, Armseliger, ein...erbarme Dich meiner, o Gott...“¹¹). Diese Sätze behalten ihre volle Gültigkeit ebenso für jeden einzelnen Gläubigen, der um die Vergabung seiner persönlichen Sünden und das Erbarmen Gottes bittet; das bedeutet aber nicht, dass er sich von der Gemeinschaft der ganzen Kirche getrennt fühlt, wie es gerade aus dem tiefen Geist aller Hymnen zu bemerken ist: „erbarme Dich unser“, „rette uns“, „schenke uns Deine Gnade“.

6. Die praktische Ausführung der Musik

Nachdem die musikalische Gestaltung der liturgischen Texte nicht mehr so naiv und zurückhaltend war, wie in den ersten christlichen Jahrhunderten, und die Liedkompositionen eine enorme Entfaltung und Ausdehnung erfahren haben, war es notwendig, dass der Kirchengesang nicht mehr vom ganzen Volk, sondern von ausgebildeten Psalten und Chören übernommen wurde. Wegweiser für den ordentlichen Gebrauch der Musik in der Kirche sind viele Kanones von Ökumenischen Konzilien, die mit Klarheit die Richtlinien der Psalmodie aufzeigen. Charakteristisch dafür ist der 75. Kanon des Trullanums (691 n.Chr), nach dem „die mit dem Singen Beauftragten ... keinen ungeordneten Lärm verursachen und ihre Natur nicht zum Schreien zwingen dürfen ..., sondern mit viel Konzentration und Frömmigkeit die Psalmodien ... Gott ... darbringen sollen“¹².

⁹ Johannes Chrysostomos, Epistola I ad Corinthios, Homilia XXXVI, 6: PG 61, 315.

¹⁰ Ebd.

¹¹ *Apostoliki Diakonia* (Hg.), Τριώδιον κατανυκτικόν, Athen 1994, S. 9.

¹² So bei *Ham. Alivizatos*, Οἱ ἱεροὶ κανόνες, Athen 1997, S. 131.

Heutzutage werden alle musikalischen Teile der orthodoxen Gottesdienste in Griechenland meistens durch zwei ehrenamtlich tätige Kirchensänger ausgeführt. Aufgrund der Lage der entsprechenden Sängerpulte (ἀναλόγια) in den inneren Seiten des Gotteshauses nennen die Kantoren sich auch „**rechter Psalter**“ und „**linker Psalter**“. In den größeren Pfarrgemeinden gibt es anstatt der zwei Kirchensänger zwei Chöre (einen rechten und einen linken), die jeweils vom ersten Kantor rechts (Protopsaltes) und dem ersten Kantor links (Lampadarios) geleitet werden.

In den orthodoxen Gottesdiensten im griechischen Raum scheint das gläubige Volk beim Singen ganz wenig - wenn nicht kaum - aktiv zu sein. Alle Melodien - die meisten sind ziemlich kompliziert und nicht einfach zu merken - werden von den Kirchensängern oder den Chören übernommen, wobei bei leichteren Liedern manche Liturgieeilnehmer mitzumurmeln pflegen. In den letzten Jahrzehnten bemüht man sich, das Volk in konkreten kurzen Hymnen oder bekannten Gebeten bewusst miteinzubeziehen, was man beispielsweise in vielen Gemeinden heute beim Rezitieren des Glaubensbekenntnisses oder des „Vater unser“ feststellen kann.

Bezüglich des gesungenen Repertoires müsste man von Anfang an anmerken, dass in den orthodoxen Gottesdiensten das sogenannte Typikon (d. h. die Ordnung) die zu singenden Texte bestimmt, so dass keine Improvisationsmöglichkeit bei der Auswahl der Hymnen besteht. Auswahlmöglichkeit besteht allerdings zwischen den verschiedenen musikalischen Kompositionen eines und desselben Troparions. Dabei sollte man anführen, dass es im aktuellen Repertoire der griechischen Kirchenmusik durchschnittlich zwei Kategorien von Kompositionen der neuen Notation gibt: a) die *klassischen* Melodien des 19. Jhs und b) die *modernen* Kompositionen des 20. Jhs., die wie die älteren auch sehr beliebt sind. Als repräsentative Musiker der ersten Gruppe könnte man die Namen *Petros Ephessios*, *Theodoros Phokaeus*, *Nikolaos Georgiou von Smyrna* oder *Georgios Sarantaekklisiotis* erwähnen, während von den neueren Musikern *Konstantinos Pringos*, *Athanasios Karamanis* oder *Charilaos Taliadoros* zu nennen wären.

Beim Vollzug der orthodoxen Gottesdienste wirken im musikalischen Bereich sowohl Kantoren als auch Lektoren. Die ersten singen abwechselnd die Mehrheit der Troparien oder leiten einen am Gottesdienst beteiligten Chor. Dabei könnte der zentrale Kirchensänger nur dirigieren und als Mitglied der Chores die einstimmige Melodie mitsingen oder aber auch konkrete, vorherbestimmte Hymnenabschnitte, die eine besondere Ausführungsweise mit Verschleifungen erfordern, nur mit Isokratema-Begleitung solo singen. Die Lektoren übernehmen in der Regel das Vortragen oder Rezitieren von gewissen Psalmen und Gebeten. In den Klöstern und in manchen Stadtgemeinden führen sie aber auch das sogenannte „*Kanonarchema*“ aus. Dabei handelt es sich um das schrittweise Rezitieren der Texteinheiten eines Hymnus, als ob er vom Kanonarches dem Kantor diktiert wird, um dann von den Sängern oder Chören melodisch gesungen zu werden. Durch dieses rezitative Vortragen der Texte, das sich musikalisch auf der Basisnote des jeweils zu singenden Kirchentones bewegen muss, kann das gläubige Volk die Einzelwörter und den gesamten Inhalt des Hymnus deutlich und somit verständlich hören.

7. Der technische Lesemechanismus der neuen Schrift

Alle acht Kirchentöne der byzantinischen Musik werden in drei Genres je nach der Tonleiter mit seiner Quarte und den dazu gehörenden Intervallen eingeordnet:

- 1) **Diatonisches Genre** (Erster, Nebenton des ersten, vierter, Nebenton des vierten);
- 2) **Chromatisches Genre** (Zweiter, Nebenton des zweiten);
- 3) **Enharmonisches Genre** (Dritter, schwerer-Nebenton des dritten).

Dementsprechend gehört eine Quarte, die einen größeren Ton (12), einen kleineren (10) und einen kleinsten (8) jeweils in jeder Reihe beinhaltet, zum *diatonischen* Genre. Eine Quarte jedoch, in der sich ein größeres Intervall des größeren Tones und zwei gleiche oder kleinere des kleinsten Tones befinden, bildet eine Gamme des *chromatischen* Genres. Schließlich gehört eine Quarte, in der zwei größere Töne und ein halber Ton enthalten sind, dem *enharmonischen* Genre an.

Bezüglich des Lesemechanismus der byzantinischen Parasemantik sollte man anmerken, dass die byzantinischen Notenzeichen, die Charaktere, nicht jeden bestimmten Ton bezeichnen, sondern jedes Mal auch einen anderen, der mit dem vorangegangenen verbunden ist. Mit anderen Worten: die Charaktere der byzantinischen Notation bezeichnen musikalische Abstände und nicht Töne, wie z. B. die Stimmgleichheit, das Ansteigen oder Abfallen der Stimme. Die den Schlüsseln der europäischen Musik entsprechenden Zeichen sind die „**Martyrien**“. Diejenigen Zeichen, die eine im Laufe der Melodie erfolgte Veränderung anzeigen (Viertelton, Auslassungszeichen, Auflösungszeichen), heißen „**Phthorai**“. Die Zeiteinteilung, die den gesamten Rhythmus bestimmt, wird durch „**zeitliche Hypostasen**“ festgelegt. Die sogenannten „**zeitlosen Hypostasen**“ beeinflussen umgekehrt die Ausführungsqualität der Melodie.

8. Neuere Tendenzen zum harmonisierten Gesang

Im Rahmen der Entwicklungsgeschichte der byzantinischen Musik in Griechenland müsste man aber auch ganz kurz von einigen Versuchen zur Veränderung des überlieferten Profils der Kirchenmusik sprechen, die gegen die ursprünglichen Prinzipien dieser Musik verstoßen und außerhalb der jahrhundertelangen Tradition stehen. Im 19. und am Anfang des 20. Jhs wurde vor allem von Musikern der Diaspora (Joh. Ch. N. Chaviaras, B. Radhartinger) - aber auch von einigen Kirchensängern in Griechenland (Sakellarides, Polykrates) - der Versuch unternommen, die byzantinischen Melodien *in europäischer Art zu harmonisieren*. Mit der angeblichen Absicht, die Kirchenmusik zu vereinfachen und sie dann als ziemlich einfach und ausnahmslos von allen praktikierbar dem Volk zu übergeben, wollten die Anhänger dieser Tendenz die verschiedensten Zwischentöne des byzantinischen Systems nicht respektieren und dazu eine Art Polyphonie einführen.

Solche Versuche, die nur aus Unterschätzung des byzantinischen musikalischen Schatzes und aus einem Minderwertigkeitskomplex den Europäern gegenüber zur Entstehung kommen, haben dort, wo sie sich durchsetzen konnten, die echte kirchliche Melodik verfälscht und dem religiösen Charakter der Hymnen eine andere Farbe gegeben, die mehr an die profane Musik und nicht an die geistige Atmosphäre des Gotteshauses erinnert. Zweifellos haben solche Tendenzen, die der byzantinischen

Musik nur schaden und im geringen Maße auch bis heute zu finden sind, keine Rechtfertigung sowohl seitens der Musikwissenschaftler, als auch im Gefühl des Volkes gefunden. Glücklicherweise wird in der letzten Zeit immer wieder in der Öffentlichkeit die echt tradierte byzantinische Musik hochgeschätzt und deren Zusammenhang mit dem kultischen Leben unterstrichen, wobei ebenso viele profane Komponisten die Kirchenmusik als die Basis der griechischen Volksmusik schlechthin anerkennen.

9. Das Ethos der byzantinischen Musik

Die byzantinische Musik wirkt mehr oder weniger innerhalb eines sehr stark von Gefühlen geprägten Bereiches. Allerdings ist es unbezweifelbar, dass Musik schlechthin als Ausdruck der tiefsten Leidenschaften und der edelsten Gefühle und Sehnsüchte der Menschheit gilt. Aus einem anderen Blickwinkel wird der Musik aber zugleich der Charakter der Ruhe und der Leidenschaftslosigkeit zugeschrieben, wobei sie auch zur seelischen bzw. körperlichen Heilung des Menschen beizutragen weiß. Diese bekannten Vorstellungen der Antike, welche mehr oder minder bis heute vertreten werden, bilden keine Neuheit im Rahmen der byzantinischen Musik. Es ist für die Kirchenmusik der Orthodoxie nämlich charakteristisch, dass sie alle obengenannten Elemente beinhaltet und sie entschieden zum Ausdruck bringt.

Durch die Musik kann man einerseits die christliche Lehre und die theologischen und erlösenden Wahrheiten im Gedächtnis und im Herzen festhalten und andererseits seinen Glauben samt seinen persönlichen Gefühlen ausdrücken. Der Psalter, aber auch jeder Mensch, der tief in den Sinn der Musik eingeweiht ist, kann durch das Singen eine Vielfalt von Gefühlen empfinden und zugleich ausdrücken. Man könnte, grob eingeteilt, zwei Grundelemente im orthodoxen Kultus anführen: *das des Gebetes und das des Lobes*. Auf diese Weise ist die byzantinische Musik aufgefordert, auf der einen Seite das Leid und die Trübsal des Sünders und seine Furcht vor dem Jüngsten Gericht und auf der anderen Seite den Jubel, die Fröhlichkeit und die Freude über die Auferstehung bzw. die Erlösung zum Ausdruck zu bringen. Diese zwei Elemente, welche sich zu der in der östlichen Theologie bekannten „freudestiftenden Trauer“ (χαρμολύπη) zusammensetzen, bilden den Kern des orthodoxen Kultus.

Der byzantinische Gesang ist durch seinen technischen Aufbau dazu befähigt, die gebührende liturgische Atmosphäre vollkommen wiederzugeben. Diese wahre und wirkliche Kunst beinhaltet nämlich die Verschiedenheit der acht Kirchentöne, von denen jeder einen einzigartigen Charakter aufzeigt und mit denen sie eine Vielfalt von Gefühlen ausdrückt. Es ist erwähnenswert in diesem Zusammenhang, dass alle Theoretiker und Väter der byzantinischen Musik das Wort *Ethos* benutzen, wenn sie vom Charakter jedes Tones reden; ein Wort, das sicherlich viel tiefer und viel ausdrucksvoller ist als die Bezeichnung „Charakter“.

Die byzantinische Musik wird mit Recht als die „Bekleidung des Wortes“ bezeichnet, weil sie dazu dient, dass der Sinn der Texte, der hinter den Buchstaben verborgen ist, lebhaft und entschieden zum Ausdruck gebracht wird. Es ist eines der wichtigsten Prinzipien des byzantinischen Melos, jedes Wort eines Hymnus treffend zu betonen und seinen eigentlichen Sinn absolut ernst zu nehmen. Je nach dem inhaltlichen Stil des jeweiligen Hymnus wird derjenige Kirchenton angewandt, der den beabsichtigten Ausdruck und die zu äußernden Gefühle am besten wiedergeben kann. Es ist z. B. kein Zufall, dass fast alle Hymnen, die das Thema Buße bzw. Reue behandeln, innerhalb

des diatonischen Genre und vorzugsweise im Achten, dem Nebenton des vierten Kirchentones gesungen werden; ein Ton, der beim Singen am eindrucksvollsten Demut und Rührung auszudrücken weiß.

Zu erwähnen ist hier ebenso die Tatsache, dass die Genres innerhalb des byzantinischen Musiksystems und je nach angezielter Bedeutung des Textes sehr häufig kombiniert werden. Ein Hymnus, der das christliche Leben eines Heiligen beschreibt und preist, wird z. B. wegen des fröhlichen Charakters im diatonischen Genre (insbesondere im ersten oder im Plagalton des ersten) gesungen. Angenommen aber, dass im Verlauf des Textes die Formulierung vorkommt: „er hat die Sünde besiegt“, dann ist es möglich und wahrscheinlich, dass das Wort „Sünde“ durch eine außerordentliche Zeichenänderung nicht mehr im diatonischen, sondern im chromatischen Genre gesungen wird. Dieses Tun des Meloden wird dadurch erklärt, dass ausschließlich das chromatische Genre dazu befähigt ist, die Leidenschaft und die Trauer musikalisch hervorragend zustandezubringen.

Ein zweites Beispiel könnte die durch die Musik geschaffene Emphasis des Textes vielleicht noch deutlicher zeigen. Ein Doxastikon, das den Menschen zu Gerechtigkeit, Almosen und Demut aufruft, endet mit der Phrase des Hymnographen, „auf diese Weise wird Gott uns die himmlischen anstelle der irdischen Güter gewähren“¹³. Um die unterschiedliche Bedeutung der beiden Dimensionen aber am besten zu veranschaulichen, vertont der Melode das Wort „himmlisch“ mit höheren Tönen der oberen Oktaphonie und lässt das Wort „irdisch“ durch charakteristische Töne der unteren Gamme eindrucksvoll tief klingen. Dadurch wird der Text ausdrucksvoll, und die einzelnen theologischen Wahrheiten werden für das gläubige Volk deskriptiv verlebendigt. Im allgemeinen kann man sagen, dass die byzantinische Musik als Begleiterin und Interpretin der Hymnographie dem kultischen Leben der Kirche wirklich einen unschätzbaren Dienst erweist.

10. Nachwort

Dieser Aufsatz über die neue Methode der analytischen Parasemantik und die heutige Anwendung der byzantinischen Musik im griechischen orthodoxen Raum erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Bei der Vorstellung und Einschätzung dieser Größe, die byzantinische Musik heißt, sind manchmal verschiedenartige Stimmen zu hören. Es gibt Problembereiche, die der weiteren wissenschaftlichen Erforschung bedürfen.

Tatsache ist, dass die byzantinische Musik innerhalb des liturgischen Lebens der Orthodoxie „geboren“ und im Rahmen des ostkirchlichen Kultus entsprechend gestaltet wurde. Das, was gemäß dem orthodoxen Verständnis von Gewicht ist, ist die Verwirklichung der angestrebten Beziehung des Menschen zu Gott. Und die verschiedensten Charaktere aller acht Kirchentöne tragen gewiss dazu bei, dass der Mensch, der sich vor Gott stumm und unwürdig fühlt, Ihn zu preisen, die Möglichkeit hat, auch durch die Musik seine Gefühle zu äußern und darzubringen.

¹³ *Apostoliki Diakonia* (Hg.), Τριώδιον κατανυκτικόν, Athen 1994, S. 720.