

Byzantinische Gesänge, Choralgesänge des griechisch- orientalischen Christentums

Von Javier Martinez-Ramirez, Komponist und Chorleiter

In der Kirche hilft Musik zur Gnade vor Gott, und wer auch immer sie als nur ästhetisches Vergnügen oder als religiöses Konzert begreift, erleidet einen Verlust seiner Perspektive. Es ist von außerordentlicher Bedeutung, dass die Männer und Frauen, aus denen der Chor besteht, geistige Menschen sind und sich immer darum bemühen, aus vollem Herzen zu singen. (Theophan der Klausner, 19. Jahrhundert)

Gebet ist Bewegung, eine Handlung der Seele; es ist das Bedürfnis, eine ständige Kommunikationskette zum Schöpfer herzustellen: „Es ist eine Kommunikation zwischen Mensch und Gott“¹ Es nimmt nicht die Form reiner Betrachtung an, ist auch nicht auf Wiederholung beschränkt; es sucht Einsamkeit, ist aber auch der Welt gegenüber nicht gleichgültig: sein Ziel ist allgemeine Erlösung durch persönliche Rettung.

Menschliche Wesen, die dieser Zwiesprache mit der Gottheit gegenüberstehen, teilen die gleiche Furcht; indem sie ihre Seelen in einer gleichen Stimmung vereinen, haben sie nicht nur ihrem Gott ihr Ringen mitteilen wollen, ihre Sorgen und ihre Wünsche, sondern auch ihren Lobpreis und ihren Dank für seine Kraft dargebracht, für seine Herrlichkeit. Aus diesen Gründen hat die menschliche Stimme als wertvolles Instrument zum Erreichen des Ideals der Einheit durch eine Botschaft gedient: Zusammenwirken, gepaart mit Glauben, spricht zum Herrn in gemeinsamer Sprache und wird von ihm gefühlt, als wäre es eine kühle Sommerbrise. Religionen streben an, in dieser mystischen Zwiesprache zu verharren und haben durch Gemeinschaftsgesang höhere Mittel der Kommunikation

geschaffen, das göttliche Wort auszusprechen und zu empfangen: lutherische Chöre, der Gregorianische Gesang der katholischen Kirche und der geistliche buddhistische Gesang sind dafür ein paar Beispiele.

Der byzantinische Gesang präsentiert sich als eine Brücke, die den Schöpfer und seine Geschöpfe enger zusammenführt, das Gebet stärkt und eine größere Kraft der Einberufung erreicht insofern als die Seele mehr für die geistliche Zwiesprache geöffnet wird. Im Kern all dessen ist Gott: ohne ihn wären diese Gesänge vergeblich dargebracht, inhaltslos, ohne Gefühl, künstlich; mit ihm kann der Gläubige ein Wort des ewigen Lebens erwarten.



A musical manuscript of 1433
(Pantokratoros monastery, code
214)

GESANG

Während des Mittelalters, bis zum Fall des Byzantinischen

Reichs, war die Übermittlung geistlichen Gesangs durch Engel eine weithin geteilte theologische Idee und eine in Griechenland entstandene mystische Spekulation. Diese Vorstellung wird noch gestützt, wenn wir erkennen, dass einige in der Kirche verwendete Gesänge in der traditionellen Vorstellung himmlische Herkunft haben (wie z.B. Amen, Halleluja, Unschuldig, und Gloria). Sowohl im Alten Testament (Jesaja 6:1-4) wie im Neuen (Apokalypse 4:8-11) wird diese Vorstellung bekräftigt, und dadurch glaubte die frühe Kirche an eine im Gebet der himmlischen Chöre vereinte Menschheit. Schriften der ersten Väter der Kirche wie Clemens von Rom (Clement I, 35 – 99), Justin I (um 450 – 527), Ignatius von Antiochien (35 – 108), Athenagoras von Athen (133 – 190), Dionysios Areopagita (1. Jh.) wie auch liturgische Traktate von Nikolas Kabasilas (1322-1392) und Symeon von Thessaloniki (ca. 1381 – 1429) bestärken diese Vorstellung und die Bedeutung der Musik im Gottesdienst.² Dementsprechend war es für einen Komponisten dieser Zeit unvorstellbar, seinen Namen unter ein Manuskript zu setzen.

Seit dem Ursprung der Christlichen Kirche war Singen ein integraler Bestandteil des Gottesdienstes. Beim letzten Abendmahl sprachen Christus und seine Jünger einen Lobgesang, bevor sie zum Ölberg aufbrachen (Matth 26:30; Mark 14:26). In seinem Brief an die Epheser (Eph 5:18-19)³ riet Paulus: „...werdet voll Geistes: redet untereinander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielt dem Herrn in euren Herzen ...“. Im Ursprung nahm die christliche Praxis die reiche jüdische Tradition als Vorbild und setzte in der Geschichte das Singen von Psalmen fort, indem man nach und nach neue Hymnen mit besonderem christlichem Inhalt hinzufügte. Dank ihnen konnten die frühen Christen die Stärke ihres Glaubens während der Verfolgung in den ersten Jahrhunderten ausdrücken.

Nach dem Ende dieser schwierigen Zeit bestand die Musik weiter und florierte mit Hilfe von gewissen häretischen Bewegungen,

die freudige und eingängige Melodien verwendeten, um ihre Ideen in den breiten Massen zu verbreiten. Im Gegensatz dazu stellten die Kirchenväter Modelle auf, denen man folgen sollte: dies war die Ära der Sieben ökumenischen Konzilien (4.-8. Jh.), in der geistlicher Musik ihre endgültige Struktur und ihr verbindlicher Charakter gegeben wurde. Die Regeln, denen man in diesem Konzilium zustimmte (Westkirche und Ostkirche waren noch eine Einheit), sind noch bis heute kanonische Normen für die orthodoxe Christenheit. Zwei besondere Charakteristika ragen heraus:

- Die Musik sollte vokal sein. Instrumente wurden nicht verwendet, da ihre Nutzung als unvereinbar mit der geistigen Natürlichkeit der Anbetung erachtet wurde: allein die menschliche Stimme verherrlicht Gott. Zu diesem Thema sagt Johannes Chrysostomos: „Früher sang David Psalmen, und wir singen noch heute mit ihm; David hatte eine Leier mit leblosen Saiten; heute hat die Kirche Saiten, die sehr lebendig sind. Unsere Zungen sind die Saiten der Leier, zugegeben verschieden im Ton, aber mit mehr harmonischer Frömmigkeit.“⁴
- Um völlig vokal zu sein, sollte die Musik in getreuer Verbindung zum Text verharren. Melodie hatte ihren Ursprung in diesem Zweck und wurde allein dazu erschaffen. Komponisten waren daher vorwiegend Betende, mystische Väter und Anbetende, viel eher als Dichter oder Berufsmusiker. In ihren Hymnen verbergen sich objektive Feststellungen, niemals subjektive: jeder Vers, jede Strophe ist eine herrlich poetische Bestätigung des Glaubens.⁵

NOTACIÓN DEL CANTO BIZANTINO

basado en las clases impartidas por el P. Pierre Malin y el Archimandrita Ignacio Sernaán; recopilado por P. Antonio

Escala

Las notas musicales utilizadas en el canto bizantino son las siguientes:

	Numeros							
Origen	Νη	Πη	Βησ	Γη	Δη	Κη	Ζη	Νη'
	Ν	Ρ	Β	Γ	Δ	Κ	Ζ	Ν'
Clefe	♮	♭	♮	♮	♮	♮	♮	♮
Mostrita	Δ	Ϸ	Ϸ	Ϸ	Δ	Ϸ	Ϸ	Ϸ
Correspondencia	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do

Signos musicales

Los principales signos musicales son los siguientes:

Signos simples		Signos dobles		Signos triples	
Signo	Nombre	Signo	Nombre	Signo	Nombre
—	Ἠλίγον Chigon	↗	Ἀνίστατος Anístatos	↘	Ἀνίστατος Anístatos
↘	Ἐλασσόν Elasosón	↖	Ἐλασσόν Elasosón	↘	Ἐλασσόν Elasosón
↘	Κερίσμα Kerísma	↘	Ἰσοπέδι Isopeði	↘	Ἰσοπέδι Isopeði
		↘	Ἰσοπέδι Isopeði	↘	Ἰσοπέδι Isopeði

Byzantin Chant notation

DER CHOR

In den ersten Jahren der Kirche war die Teilnahme an den Feiern geteilt, ganz einfach zwischen dem Klerus und der Gemeinde; wenn die Gläubigen an die Reihe kamen, antworteten sie mit einfachen, allgemein zugänglichen Melodien. Vor dem vierten Jahrhundert war die Verbindung zwischen dem Klerus und den Bürgern in der liturgischen Zeremonie eng, sogar stark. Diese *koinonia* (oder „Kommunion“) kann man auf die frühe Verwendung des Wortes *choros* anwenden: sie bezog sich auf die Gemeinde als Ganzes, nicht auf eine eigene Gruppe, die für die musikalische Seite des Gottesdienstes zuständig war. Die Gemeinde hatte immer eine wichtige Rolle, sie sprach oder sang Psalmen, Antworten oder Hymnen; deswegen wurden in der frühen Byzantinischen Kirche die Worte *choros*, *koinonia* und *ekklesia* bedeutungsgleich verwendet. *Choros* kommt auch in der Septuaginta (eine Übersetzung des Alten Testaments in das Altgriechische, oft von den frühen Christen verwendet) in den Psalmen 149 und 150 vor, um den Begriff *machol* (Tanz) zu übersetzen. Daher übernahm die Kirche dieses Wort aus dem

klassischen Altertum, um das Singen und die Gemeinde bei der Anbetung zu bezeichnen, im Himmel wie auf Erden. ⁶

Später wurden analog zur jüdischen Tradition viele Gesänge komplizierter, und mit ihnen wuchs die Notwendigkeit von spezialisierten Sängern. Das Halleluja z.B. enthielt ausgearbeitete musikalische Passagen und erforderte Menschen mit größerer musikalischer Begabung und wahrer Hingabe, es zu singen. So tauchten Chöre in den Kirchen auf.

Der Chor, der nun eine Gruppe abseits der versammelten Gläubigen war, wuchs mit dem Anspruch einer bedeutenden Entwicklung in geistlicher Musik; es wurde notwendig, sich auf Sänger zu verlassen, die mit der Darbietung sehr kunstvoller Melodien oder solchen mit einem wirklichen Grad an Schwierigkeit vertraut waren und die Gemeinde im erhabenen Preis Gottes repräsentieren konnten. In diesen ersten Jahren begann die Teilnahme in der Aufteilung zwischen dem Klerus, einer Gruppe von Sängern und den Gemeindegliedern – der jüdischen Tradition vergleichbar. Antiphonales Singen erlaubt den Singenden, eine lange Zeit hindurch aufzuführen, ohne sich zu verausgaben; es verleiht Feierlichkeiten Pracht und Dynamik, die wiederum Gemeinden begeisterungsfähig sein lassen. Deswegen kann das, was lange Zeit hindurch Brauch der Kirche gewesen ist, auch heute noch gehört werden.

Neben der Fähigkeit zu singen und einer erwiesenen moralischen Standfestigkeit sollten die zu einem Chor Erwählten eine unfehlbare Kenntnis der Gottesdienstliturgie und der in ihr verwendeten Bücher haben. Wenn sie einmal als Mitglieder anerkannt waren, mussten sie das Kopfgeschorene in speziellem Ritus scheeren lassen.

Chormitglieder glaubten daran, dass ihre Rolle von großer Wichtigkeit und ihr Leben davon bestimmt ist. Auch die Kirche hielt die Sänger in hoher Wertschätzung, und daher waren sie Teil des geistlichen Ordens (wie es auch heute noch mit den Hauptsängern in Kirchen des Ostens geschieht). Ihre

privilegierte Stelle in der frühen Kirche ist klar, und wir können ihre Position verstehen, die sie in der kirchlichen Hierarchie nach der Synode von Laodicea (343-381) einnahmen:

- Priester
- Diakone
- Subdiakone
- Lektoren
- Sänger
- Exorzisten
- Türhüter
- Asketen ⁷

Obwohl sie die Stufe des Klerus nicht erreichen würden, waren die Sänger doch eine wichtige und unverwechselbare Gruppe. Bei näherer Betrachtung erlaubt die Regel XV der Synode von Laodicea nur den *psaltai* (Sängern), an Gottesdiensten teilzunehmen: „Niemand soll in der Kirche singen außer den kanonischen Sängern, die in den Ambo hinaufsteigen und aus einem Buch singen.“ ⁸ Das Dekret untersagte nicht die Teilnahme der Gemeinde in Form von gemeinsamen Antworten wie z.B. *Amen, Und mit deinem Geiste, Hab Erbarmen Herr* und anderen, die in der Tradition immer vorkamen.

Während dieser allmählichen Entfremdung von Chor und Gemeinde erhielt ersterer einen eigenen besonderen Platz in der Kirche, neben dem Heiligtum (wo der Altar steht). Die Bezeichnung *choros* wurde in der Liturgie verwendet, um auf bestimmte priesterliche Tätigkeiten hinzuweisen, und wurde im Laufe der Zeit synonym mit *kleros*. ⁹

Tropario de la Ascensión

Tono 4

Ascendite con gloria, oh Cristo Dios nuestro, y alegrate a tus discípulos con la promesa del Espíritu Santo, confirmándoles con tu bendición que eres el Hijo de Dios, el Salvador del mundo.

Moderato. $\text{♩} = 104 \text{ aprox.}$

Ascendite con gloria, oh Cristo Dios
nuestro, y alegrate a tus discípulos con la
promesa del Espíritu Santo, confir-
mándoles con tu bendición que eres el

Ascension Tropario

BYZANTINISCHER GESANG

Indem wir von byzantinischem Gesang reden, tauchen wir in den Nahen Osten der ersten nachchristlichen Jahrhunderte und in die Orthodoxe Kirche ein, die bis zum heutigen Tage die Traditionen lebendig erhalten hat (ziemlich so, wie es die Römisch-Katholische Kirche mit dem Gregorianischen Gesang gehalten hat); es ist ausschließlich geistliche Musik, vorwiegend einstimmig gesungen von den *psaltis* (Sängern) oder vom Chor (normalerweise nur Männer) ohne weitere musikalische Begleitung. Im 19. Jahrhundert haben westliche Einflüsse zum Hinzufügen einer *isocratima* (eine Art Bordun) zur Hauptmelodie geführt: es handelt sich um eine Gruppe von Sängern, die den *ison* oder die Grundnote übernehmen, die die Einstimmigkeit stützt.

Genau genommen ist byzantinischer Gesang die geistliche Musik von christlichen Kirchen, die dem orthodoxen Ritus folgen. Die Tradition, die die griechischsprachige Welt umfasste,

florierte in Byzanz ab der Gründung seiner Hauptstadt Konstantinopel im Jahr 330, bis zum Fall der Stadt 1453. Indem sie jüdische Musik mit technischen und künstlerischen Methoden verband, die aus der Zeit des klassischen Griechenlands herrührten, wird die Vielfalt der Quellen unübersehbar; die Tradition ist inspiriert von der einstimmigen Vokalmusik, die in den ersten christlichen Städten wie Alexandria, Antiochia und Ephesus entstand.¹⁰

Die Goldene Epoche von Konstantinopel, Jerusalem, Alexandria und Antiochia begann in der Mitte des 5. Jahrhunderts. Bis zum 11. Jahrhundert wurden fast alle Hymnentexte von Dichterkomponisten vertont: Roman Melodos (5. und 6. Jh.), St. Sophronius, der Patriarch von Jerusalem (560-638), St. Andreas von Kreta (ca. 660-740), St. Cosmas von Jerusalem (um 675–750) und Johannes Damaskenos (7. und 8. Jh.), dem die Überlieferung auch die Erfindung eines 8. Tons (melodische Skala) zuschreibt, dazu als Folge die Organisation der Hymnen, die in diesem System gefunden werden.¹¹

In den folgenden Jahrhunderten wuchs die Musik weiter, wenngleich sie den Modellen treu blieb, die in den ersten Stadien eingeführt worden waren, besonders aber dem Charakter, der durch die Tonart angegeben war, in der ein Hymnus ursprünglich komponiert wurde. Auch die Notation hatte sich entwickelt und enthielt eine Reihe von Zeichen, die genau angaben, in welchen Tonschritten die Melodie auf- oder absteigt. Etwa wie ein Text kann auch die Musik über den Textlinien gelesen werden, anders als die westliche Notation, in der ein Schlüssel Noten in ihrer verschiedenen Höhe festlegt.

Im 10. und 11. Jahrhundert führten Mönche Elemente türkischer Musik ein (insbesondere die „6 Töne der Schöpfung“), mit denen größerer Mystizismus in den Gesängen möglich wurde. Später, im 12. Jahrhundert, wurden Melodien in strengerem und starrem Stil, syllabisch, komponiert (eine Silbe pro Note). Ab dem 13.

bis zum 15. Jahrhundert wurden sie ausgearbeiteter und komplizierter, indem sie einem melismatischen Stil folgten (in dem eine Silbe über mehrere aufeinanderfolgende Noten ausgehalten werden kann). Johannes Kukuzeles, ein Erneuerer der byzantinischen Musik, gilt als einer der großen Komponisten dieser Zeit.

Die melismatische Melodieform wurde zur ständigen Praxis und bekam einen eher improvisatorischen Charakter. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Repertoire der mittelalterlichen Manuskripte nach und nach durch neuere Kompositionen ersetzt, und das zugrundeliegende modale System unterlag tiefgreifenden Veränderungen. Mit jeder Änderung wurde die Notation unverständlicher, woraus sich die Idee zu einer Reform der Heiligen Schriften formte.

Gregor von Kreta (gestorben 1816) versuchte dies als erster; sein Schüler, Bischof Chrysanthos von Madytos (1770 – ungefähr 1846) folgte ihm, führte mehrere Ideen aus der westlichen Musik ein und wurde wegen solcher Umstände verbannt. Nach seiner Rückkehr nach Konstantinopel erreichte er eine Reform der Musiknotation und des Lehrbetriebs, die neben Gregor Protopsaltes und Chourmouzios Chartophylax (der Archivist) noch heute Bestand hat. ¹²



BYZANTINISCHE SCHRIFTEN

Sprache gehört zur musikalischen Notation, deren Wurzeln im Mittleren Osten und Griechenland bis ins 5. Jahrhundert zurückreichen: byzantinischer Gesang wird mit ihr zusammen geschrieben und wie der Text in linearer Weise ausgeführt.

Die Geschichte der musikalischen Notation ging stetig Hand in Hand mit der Entwicklung der griechischen Schrift, seit prosodische Zeichen (Akzente und andere Lesezeichen, die von Grammatikern eingeführt wurden, um unter anderem die vokale Intonation vorzuschreiben) in Bibelstellen erschienen (im 6. Jahrhundert), die damals nur gelesen wurden. Mit der Rückkehr zu einem von solchen Vorschriften freieren Gottesdienst verliehen Lesungen in Musikform dem Ritual größere Feierlichkeit. Im Verlauf der Jahrhunderte wurden Interpretationszeichen für den Gesang komplizierter, und folglich entwickelte sich dann auch die Musiknotation sehr schnell bis zur endgültigen Ausgestaltung im 19. Jahrhundert.

BYZANTINISCHER GESANG ALS BESTANDTEIL ZEITGENÖSSISCHER MUSIK

Komponisten des 20. Jahrhunderts haben Elemente des byzantinischen Gesangs verwendet. Zu nennen sind der Engländer John Tavener (in seinem berühmten *Song for Athene*), der Pole Krzysztof Penderecki (in seinem wunderbaren *Piesn Cherubinów – Gesang des Cherubims*), Rodion Schtschedrin (in seinem mystischen *Sealed Angel – Der versiegelte Engel*), etwas weniger sichtbar Igor Strawinsky (in seinem *Vaterunser*) und Sergej Rachmaninoff (in der monumentalen *Vesper*).

BIBLIOGRAPHIE

- CONOMOS, Dimitri. "Orthodox Byzantine Music", in *A companion to the Greek Orthodox Church*. New York: Department of Communication, Greek Orthodox Archdiocese of North and South America, 1984.
- UPSON, Stephen H. R. *Historia de la Iglesia*. Iglesia Católica Apostólica Ortodoxa Antioquena en México. México D.F., 1997.
- *La Sagrada Biblia*. Übers. Félix Torres Amat. La Casa de la Biblia Católica. Editorial Reymo S.A. de C.V. Colombia, 2002. [hier zitiert nach der deutschen Lutherbibel]
- WELLESZ, Egon. *Música Bizantina*. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1930. [deutsch: Wellesz, Egon. *Die Musik der Byzantinischen Kirche*. in: *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Köln, Arno Volk Verlag, um 1950]
- ADAMIS, Mihalis. *La Musique Byzantine* auf der CD *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom*. The Greek Byzantine Choir. Lycourgos Angelopoulos, Dirigent. Opus 111.

Javier Martinez-Ramirez ist ein mexikanischer Komponist und Chorleiter. Er studierte Oper, Chordirigieren und Komposition

an der Musikfakultät der Nationalen Autonomen Universität von Mexiko (UNAM). Er schrieb sich auch in Klassen für Byzantinische Musik an der Orthodoxen Kirche von Antiochia ein. Er errang den ersten Platz im Wettbewerb *First National Contest of Children's Choral Composition* (1999) und den zweiten Platz im *Fourth National Contest of Choral Competition* (2001). Einige seiner Chorwerke sind bei *Sistema Nacional de Fomento Musical* erschienen sowie bei der *Fundación Coral México* für das Festival *America Cantat IV*. Er war Dirigent des *School of Fine Arts of Toluca Choir*, des *Ibero-American University Choir*, des *St. George Orthodox Cathedral Choir* und des *OMNES Ensemble Vocal Masculino*. E-Mail: canonarca@hotmail.com

Übersetzt aus dem Englischen von Klaus L Neumann, Deutschland

Fußnoten

^[1] MATTA EL MESKIN: *Consejos para la oración*. Narcea S.A. de Ediciones. Madrid

² CONOMOS, Dimitri: "Orthodox Byzantine Music", in *A companion to the Greek Orthodox Church*. Department of Communication, Greek Orthodox Archdiocese of North and South America. New York, 1984, S. 108.

³ *La Sagrada Biblia*. Übers. Félix Torres Amat. La Casa de la Biblia Católica. Editorial Reymo S.A. de C.V. Colombia, 2002, S. 1138.

⁴ UPSON, Stephen H. R.: *Historia de la Iglesia*. Iglesia Católica Apostólica Ortodoxa Antioquena en México. México D.F., 1997, S. 150.

⁵ UPSON, Stephen H. R., *op. cit.*, S. 151.

⁶ CONOMOS, Dimitri: *op. cit.*, S. 109.

⁷ UPSON, Stephen H. R., *op. cit.*, S. 155-156.

⁸ UPSON, Stephen H. R., *op. cit.*, S. 156.

⁹ CONOMOS, Dimitri: *op. cit.*, S. 109.

¹⁰ CONOMOS, Dimitri: *op. cit.*, S. 107.

¹¹ ADAMIS, Mihalis. "La Musique Byzantine", auf der DVD *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom. The Greek Byzantine Choir*. Lycourgos Angelopoulos, Dirigent. Opus 111, Beiheft S. 12.

¹² WELLESZ, Egon. *Música Bizantina*. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1930, S. 88 [dt. Fassung siehe Bibliographie]