

TEO, ISSN 2247-4382  
60 (3), pp. 48-56, 2014

## **Perioden, Prinzipien und Tonarten in der byzantinischen Musik in die Rumänische Orthodoxe Kirche**

Mihai Brie

**Mihai Brie**

University of Oradea

E-mail: [mihaiembrie@yahoo.com](mailto:mihaiembrie@yahoo.com)

### **Zusammenfassung**

Die byzantinische Musik, auch psalmische oder östliche Musik genannt, ist die Musik der Orthodoxen Kirche. Die Wurzeln der byzantinischen Musik sind in der Geburtszeit des Christentums zu finden. Auf Elemente der byzantinischen Musik kann im IV.-V. Jh. gestoßen werden, als das Römische Reich zweigeteilt wurde, in den Östlichen und Westlichen Teil. Die Bezeichnung „byzantinische Musik“ wurde zum ersten Mal im XIX. Jh. verwendet, vorher haben die Gelehrten das Terminus psalmische Musik vorgezogen. Die byzantinische Musik der Antike und des Mittelalters hat zwei Komponenten: eine religiöse, in den orthodoxen Kirchen an den Gottesdiensten verwendet und eine laische, in Theatern, an der Reitbahn und im Zirkus verwendet.

### **Stichwörter**

Die byzantinische Musik, Rumänische Orthodoxe Kirche

Die byzantinische Musik, auch psalmische oder östliche Musik genannt, umfasst die Gesänge der Christlich Orthodoxen oder Östlichen Kirche. Das ehemalige Kultur- und Religionszentrum, Byzanz, hat in vergangenen Zeiten diese Art des Gesanges betrieben, daher auch der Name der Gesangart. Die Wurzeln der byzantinischen Musik sind in der Geburtszeit des Christentums zu finden. Der Heilige Paulus schreibt den Christen aus Efes 61 n. Ch. und ermutigt sie „Psalmen und geistliche Gesänge zu singen“ (Efeser 5,19). So berichtet auch Plinius der Junge, der Gouverneur Bitiniens, in 103 Kaiser Trajanus, dass „Christen nichts anderes schuld sind, nur dass sie sich vor Sonnenaufgang versammeln und Christus in derselben Weise wie den Gott in Hymnen besingen.“<sup>1</sup>

Aus der politischen Aufteilung, die in der römischen Antike in ihrer Niedergangszeit herrschte, entstanden die zwei Reiche, das eine im Osten und das andere im Westen Europas. Diese Tatsache hat die spätere Entwicklung zweier selbstständigen Kulturen bestimmt, selbst wenn die Interferenzen weiterhin bestanden. Von jenem Moment an kann man über die Erscheinung mancher, der byzantinischen Musik charakteristischen Elemente sprechen. Trotzdem „ist die Bezeichnung byzantinische Musik nicht alt, sie datiert nur vom Ende des XIX. Jhs., vorher hieß sie: Kirchengesang, geistliche Musik usw.“<sup>2</sup>

Es muss verzeichnet werden, dass unabhängig von der früheren oder späteren Erscheinung des Terminus ‚byzantinische Musik‘, sie existierte. Wie es Zeitdokumenten, Publikationen der Fachleute zu entnehmen ist, umfasst die byzantinische Musik zwei Kategorien: die *laische Musik*, an dramatischen Vorstellungen, Festen an der Reitbahn und Zirkusvorstellungen gesungen, und die *religiöse Musik*, eine sehr reiche und mannigfaltige Schöpfung.

Laut vieler Fachleute stehen drei Intonationsquellen an der Basis der byzantinischen Musik:

a) Die hebräische Quelle, vom Frühchristentum mitsamt Gebetbücher und vor allem der synagogischen Art des Gesanges übernommen.

<sup>1</sup> I. Popescu Parărea, *Die byzantinische Musik*, in „Die Rumänische Orthodoxe Kirche“, Serie III, Jahrgang XLIX, Nr. 2-3, Februar-März, 1931, Druckerei für „Kirchliche Bücher“.

<sup>2</sup> Gheorghe Ciobanu, *Musikologische Studien*, Nr. VI, S. 71.

b) Die griechische Quelle, durch die Eroberung des Ostens durch Alexander den Größten gefördert; manche Musikdokumente, wie z. B. die Grabinschrift von Seickilos, 1880 entdeckt, berechtigen diese Theorie. Amedee Gastoue, französischer Musikologe, meint, dass die Melodien der Hymnen von Mesomedes zur Sonne und zu Nemesis von den Christen gesungen wurden. Das beweist, dass neben der synagogischen Musik die griechische Musikkultur die zweite Inspirationsquelle für die christliche Musik bei ihren Anfängen bildete.

c) Die Volksquelle kommt vor allem dann zum Vorschein, als das Christentum die Grenzen von Palästina überschritt und sich auch unter anderen Völkern verbreitete. Die byzantinische Musik hat Charakterzüge der Musik derjenigen Völker einverleibt, die zum Christentum hinübertritten.<sup>3</sup>

„Unter Stil versteht man im weiten Sinne das Merkmal, das große Kulturepochen oder Persönlichkeiten mit großer schöpferischen Macht in einem Werk [...] oder sogar bei ganzen Kunstarten hinterlassen, indem sie sie in die Sphäre der Werte aufheben und dabei ähnliche oder verwandte Ausdrucksmöglichkeiten verwenden.“<sup>4</sup>

So sind Stilarten „große synthetische Momente“, wahre „Himmelsrichtungen“<sup>5</sup> in der Entwicklung einer Kunst, ihrer Ausdrucksmittel und –verfahren.

Da die byzantinische Musik nicht mit dem Namen jedwelcher großen schöpferischen Persönlichkeiten verknüpft werden kann, bestimmt sie ihre Stilarten durch die drei großen Entwicklungsphasen ihrer Arbeitsmittel:

a) Gesang im alten byzantinischen Stil, dem paleo-byzantinischen Stil – (IV.-XII. Jh.)

b) Gesang im mittleren byzantinischen Stil, dem mittel-byzantinischen Stil – (XIII.-XVIII. Jh.)

c) Gesang im neuen byzantinischen Stil, dem neu-byzantinischen Stil – (XIX.-XXI. Jh.)

a) Die paleo-byzantinische Periode umfasst ungefähr neun Jahrhunderte von Existenz. Da es keine schriftlichen musikalischen Dokumente gibt,

<sup>3</sup> Dumitru Bughici, *Wörterbuch für musikalische Formen und Gattungen*, Musikalischer Verlag des Komponistenvereins, Bukarest, 1974, S. 41.

<sup>4</sup> Giuleanu Victor, *Die byzantinische Melodik*, Musikalischer Verlag, Bukarest, 1981, S. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, apud, Sigismund Toduță, *Musikalische Formen der Barockzeit*, in den Werken von J.S. Bach, Bd. I., Musikalischer Verlag, Bukarest, 1969, S. 11.

*Perioden, Prinzipien und Tonarten in der byzantinischen Musik...*

wie bekanntlich, ist erst ums X.-XII. Jh. die Semiographie der Musik entstanden, können die Charakterzüge dieser Periode nicht genau umrissen werden.

Anhand der hinterlassenen Dokumente können wir uns aber ein relatives Bild von dieser Periode machen. Die Pracht des Gottesdienstes, der hymnische und massenhafte Charakter der Gesänge haben die Einfachheit und zur selben Zeit die Herrlichkeit des gemeinsamen Ausübens der byzantinischen Musik geprägt. Z.B. können wir uns die besondere Ausdruckskraft des psalmodischen Gesanges (*cantus psalmodicus*), mit der es sich an die Zuhörer jener Zeiten gewendet hat, vorstellen, vom synagogischen Verfahren, vor allem vom responsorialen Psalmengesang (*psalmus responsorius*) vererbt, in dem ein Sänger rhetorisch und feierlich 1-2 Zeilen aussang, während die Menge den ersten Refrain „Aleluia“ oder „Kyrie eleison“ wiederholte. Weiterhin ist die Verwendung einer Intonationsgattung im Stil des dramatischen Rezitativs zu vermerken, indem man leichte melodische Modulationen anwendet, „ecphonetischer Gesang“ genannt (griechisch *ecphonesis* = Ausruf, Erklärung, lautes Vorlesen, feierliche Lektüre).

In der Entwicklung hat dem ecphonetischen Gesang der authentische melodische Gesang in antiphonischen Ausdrucksformen gefolgt, und zwar: einige haben die erste Zeile eines Gesanges, während die anderen die zweite, usw. gesungen. Die vom IV. Jh. n. Ch. an ausgeübte Antiphonie war am Anfang einfach, hat aber den dramatischen und feierlichen Charakter der byzantinischen Musik verstärkt und wurde später dank der Schönheit und Erfindungskraft ihrer Ausdrucksformen auch vom Westen im gregorianischen *cantus planus* übernommen.

Wenn die gemeinsame Interpretation der byzantinischen Musik ihr den monumentalen Charakter, Glanz und Herrlichkeit verliehen hat, waren die Melodien durch die Teilnahme der Zuhörerschaft bei einigen Gesängen ganz einfach. So war der Stil des byzantinischen Gesanges, obwohl prunkvoll und beeindruckend in seiner Äußerung, jedoch schmucklos und nüchtern und wurde demgemäß *cantus simplex*<sup>6</sup> (*sintomon melos*)<sup>7</sup> genannt. Also die Rede war über eine einfache, würdevolle und heitere Melodie, geschaffen aufgrund des gemeinsamen Gesanges mit seiner Herrlichkeit und Größe, was die äußere Ausdrucksform anbelangt, aber

<sup>6</sup> im Lateinischen *simplex*, -icis = einfach, rein, schmucklos.

<sup>7</sup> im Griechischen *sintomon melos* = kurze, kurzgefasste, einfache Melodie.

von einer beeindruckenden Einfachheit und Ernste vom Gesichtspunkt der künstlerischen Äußerung.

Cantus simplex wird sich bald durch den Beitrag jener berühmten Hymnen- und Melodienautoren, Komponisten und Sänger weiterentwickeln, die die byzantinische Musik auf einen Gesang solistischer Art zusteuern. Anatolis (V. Jh.), Germanus, Andrei Critianul (VII. Jh.), Ioan Damaschin, Cosma de Ierusalim (VIII. Jh.) sind nur einige, die zur Entwicklung der byzantinischen Musik beigetragen haben. In der Strukturierung und Vereinheitlichung der liturgischen Musik dieser Periode hat Johann Damast eine wichtige Rolle gespielt, er hat das System der acht Stimmen eingeführt, ein System aus vier authentischen und vier plagalen Stimmen, in einem Sammelband von Gesängen als *Octoih* gekannt, zusammengeführt. Sowohl die Texte als auch die Melodien der orthodoxen Kirchengesänge fügen sich in diese Stimmen ein, denen spezifische melodische Formeln entsprechen.

Gegen Ende dieser Periode erscheinen die quasimelismatischen Gesänge, die schon auch Schuckelemente tragen; dieser Stil wird den Namen von cantus ornatus (langsames, schorkelhaftes Singen mit Kolorit) tragen. Mit der Erscheinung des verzierten Gesanges wird die Herausformung der Hauptstile byzantinischer Melodien abgeschlossen, die im künstlerischen Raum der kommenden Phasen einen genauen Umriss bekommen, und zwar:

- der psalmodische Gesang (eefonetisch), entspricht dem Rezitativ;
- der einfache, schmucklose Gesang, dem *irmologischen* entsprechend;
- der kantilenische Gesang, dem stihirarischen gleich;
- der verzierte Gesang, dem papadischen entsprechend;<sup>8</sup>

b) Die mittel-byzantinische Periode (XIII. – XVIII. Jh.) verfolgt dem Hauptziel, die Melodie zu verschönern und zu beschmücken. Der Lieblingsgesangstil der Periode ist der melismatische, darin erscheinen aber auch unerwünschte Richtungen, wie die Zurschaustellung der technischen Virtuosität des Ausführens, unendliche Vokalisationen, die übertriebene Färbung der Melodie, usw. Das Phänomen verstärkt sich bei der Eroberung von Byzanz durch die Türken (1453), im Sinne, dass sich in die byzantinische Musik türkisch-arabische Elemente hineinmischen werden, die zur übertriebenen Verzierung der melodischen Linie führen. Das Resultat war das Verfallen des authentischen byzantinischen Stils.

<sup>8</sup> Victor Giuleanu, *op. cit.*, s. 14.

*Perioden, Prinzipien und Tonarten in der byzantinischen Musik...*

In derselben Periode setzen sich durch den Kontakt und die Interferenz des byzantinischen Gesanges mit der Folklore verschiedener Völker im breiten Raum, in dem sich das östliche Melos verbreitet hat, die National- und Regionalstils durch. Je mehr man sich vom Zentrum des Byzanz entfernt, desto stärker werden sich die Einflüsse der nationalen Musik, der stilistischen Aufteilung des byzantinischen Gesanges nach ethnologischen Kriterien in griechischen, serbischen, russischen, usw. Stil bemerken lassen.<sup>9</sup>

## c) Die neu-byzantinische Periode (XIX.-XXI. Jh.)

In dieser Periode erobert der byzantinische Gesang durch die Reforme Anfang des XIX. Jhs. durch Hrysan de Madytos, Hurmuz, Hatofilax und Grigore, den Leviten die authentische Schönheit dieser Kunst zurück.

Die erste Sorge der Reformen hinsichtlich der eigentlichen Gesänge bestand darin, auf theoretischer und dann auch auf praktischer Ebene, und am Ende auf dem Gebiet der Semiographie durch die Vereinfachung der gängigen kukuselischen Neumatik Ordnung zu machen.

Hauptsächliche Verdienste hat sich in diesem Sinne Hrysan durch seine zwei Grundwerke gemacht:

- Einführung in die Theorie und Praktik der kirchlichen Musik, in Paris 1821 gedruckt;
- Das große Theoritikon der Musik, in Triest 1832 herausgegeben.<sup>10</sup>

„Die byzantinische Musikkunst ist in ihrer Ganzheit monodischen Wesens, während sie als Modalstruktur eigene, melodische Strukturen verwendet, die sich von den Gefügen jedwelcher klangvoller tono-modaler Kunstart weltweiten Schaffens unterscheidet.“<sup>11</sup>

Unter Tonart versteht man eine zusammenhängende Gruppierung von formalen und melodischen Strukturen mit einer spezifischen Funktionalität und künstlerischer Ausdruckskraft, unterschiedlich von denen, die in der tönlichen und nichttönlichen Ausdrucksweise der weltweiten Musik Verwendung finden. Die Idee der Tonart erscheint in der byzantinischen Musik vom VI. Jh. an, aber die Organisierung des Octoih, des Anbetungsbuches für Gottesdienste für jeden Wochentag, auf acht Stimmen strukturiert, ist Ioan Damaschin zuzuschreiben.

<sup>9</sup> apud Victor Giuleanu, *Die byzantinische Melodik*, S. 15.

<sup>10</sup> *Ibid.*, S. 16.

<sup>11</sup> *Ibid.*, S. 21.

Es ist zu vermerken, dass die Idee von Tonart in dieser Epoche keine Skala, sondern eine musikalische Atmosphäre ist, die aus dem Inhalt der melodischen Formeln und des Rhythmus hervorkommt. Das ergibt sich auch daraus, dass keine Tonart durch eine Skala, sondern durch eine Serie von einfachen melodischen, oft am Anfang der Stimme notierten Formeln dargestellt wurde, die dem Sänger halfen, in die Atmosphäre der Tonart zu gelangen, Formeln, die *Apehemate*, *Enehemate*, *Epehemate* heißen.<sup>12</sup> (Im Griechischen *apihima* = Widerhall und *apiheo* = empfinden, *enihima* = Klang und *eniheo* = beim Hören behalten, hören).<sup>13</sup>

Diese Formeln mit unterschiedlichem Aspekt für jede Tonart dienen dazu, den Sänger geistig darauf vorzubereiten, richtig in die Atmosphäre und die Struktur der angegebenen Tonart des Gesanges „hineinzuschlüpfen“. *Apihima* ist die vorherige Vorbereitung fürs Singen der Tonart durch den Kirchensänger in einer der acht melodischen Formeln. Es heißt auch *Enihima* (*enihima* macht den anfänglichen „Angriff“ der Tonart aus).<sup>14</sup>

Gheorghe Ciobanu meint, um dieses byzantinische Eh zu verstehen, „ist es nötig, darauf zu verzichten, es durch die elenischen, mittelalterlichen und/oder tönlichen Tonarten zu erklären. Und das deswegen, weil das Eh keine Tonart oder Ton ist, kann durch die Elemente der Tontheorie nicht umfasst werden, nur durch Skala, Kadenzsystem und melodische Formeln. Die ganze byzantinische Musik, von der aus den ersten musikalischen Dokumenten an bis zu der in unseren Zeiten entsteht – übrigens als Folklore – aus der Verflechtung einiger vorher existierenden melodischen Formeln. Deren Kenntnis hat große Bedeutung, weil einige in allen Ehs zu finden sind, während andere jedem Eh und in dessem Rahmen jedem melodischen Stil spezifisch sind. Deren Verflechtung führt – wie es die Rumänen sagen – zum neunten Eh, das es nicht gibt.“<sup>15</sup>

Die byzantinische Musik verwendet acht Tonarten, auch Ehs oder Stimmen genannt, von denen die ersten vier als eigen oder authentisch

<sup>12</sup> Constantin Ripă, *Die obere Theorie der Musik*, Media Musica Verlag, Klausenburg, 2001, S. 101.

<sup>13</sup> Victor Giuleanu, *Die byzantinische Melodik*, S. 23.

<sup>14</sup> *Ibid.*, S. 23.

<sup>15</sup> Gheorghe Ciobanu, *Theorie, Praktikum, Tradition – ergänzende Faktoren nötig zur Entschlüsselung der alten byzantinischen Musik*, erschienen in „Musikologische Studien“, Bd. XVII, Musikalischer Verlag, Bukarest, 1983.

*Perioden, Prinzipien und Tonarten in der byzantinischen Musik...*

(kirii)<sup>16</sup> gelten, während die nächsten vier die Bezeichnung von plagal bekommen haben.<sup>17</sup>

Die meistverwendete Bezeichnung für die byzantinischen Stimmen, um identifiziert und erkannt werden zu können, ist die numerische, bzw. jede von den acht Tonarten trägt eine Ziffer von 1 bis 8 der von ihr im System angenommenen Stelle nach, wie folgt:

Authentische Tonarten

Tonart 1 = protos

Tonart 2 = deuterios

Tonart 3 = tritos

Tonart 4 = tetrartos

Plagale Tonarten

Tonart 5 = plaghios protos

Tonart 6 = plaghios deuterios

Tonart 7 = plaghios tritos

Tonart 8 = plaghios tetrartos

In den mittelalterlichen Manuskripten erhalten die byzantinischen Tonarten toponimische Benennungen, so wie die gregorianischen, von der Theorie der antiken griechischen Tonarten verliehen, ohne aber ihnen als Struktur zu entsprechen:

Authentische Tonarten

Tonart 1 = dorios

Tonart 2 = lydios

Tonart 3 = phrygios

Tonart 4 = mixolydios

Plagale Tonarten

Tonart 5 = hypodorios

Tonart 6 = hypolydios

Tonart 7 = hypophrygios

Tonart 8 = hypomixolydios

Die mittelalterlichen Abhandlungen verzeichnen auch noch die Systematisierung der acht Tonarten in alphabetischer Reihe dem griechischen Alphabet nach:

Tonart 1 =  $\alpha$  (alfa)Tonart 2 =  $\beta$  (beta)Tonart 3 =  $\gamma$  (gama)Tonart 4 =  $\delta$  (delta)Tonart 5 = plaghios  $\alpha$ Tonart 6 = plaghios  $\beta$ Tonart 7 = plaghios  $\gamma$ Tonart 8 = plaghios  $\delta$ 

Die Begründung für die Verwendung toponimischer Bezeichnungen finden wir in den byzantinischen Dokumenten des XV. Jhs., wir zitieren: „die erste Tonart heißt dorios, weil sie die häufigste von allen Tonarten bei den Doriern war, die zweite heißt lydios, denn sie wurde von den Lidiern

<sup>16</sup> gr. authentes = der, der selbstredend ist, dessen Realität nicht unter Frage gestellt werden kann und kirios = der mit Autorität, der Herr.

<sup>17</sup> gr. plaghios = der daneben.



am meisten beliebt, die dritte heißt phrygios, weil sie von den Frigiern gesungen wurde, die vierte heißt mylitios, weil sich dieses Melos bis zum Überdruß in Milet durchgesetzt hat.“<sup>18</sup> Jede authentische Tonart hat ihr eigenes Plagal: das Plagal des Dorischen trägt den Namen hypodorios, das des Lidischen hypolydios, das des Frigischen hypophrygios und das des Miletischen hypomylitios.

Aus dem Vergleich der Texte und Versionen der in den X.-XIV. Jahrhunderten aufgeschriebenen Manuskripte, aus ihrer Unterstützung mit byzantinischen theoretischen Daten zieht I.D. Petrescu die Schlussfolgerungen:

1. Die alte byzantinische Musik entstammt der antiken griechischen Musik;

2. Die innere Struktur der alten griechischen Tonarten hat sich mit kleinen, aus der natürlichen Entwicklung jedwelcher Kunst resultierenden Umwandlungen behalten, oder viel mehr ist das der ständigen Gestaltung der liturgischen Kunst mit kleinen Verwandlungen zu danken;

3. Die acht im kirchlichen Gesang angewandten Tonarten waren diatonisch. Die Mannigfaltigkeit der Kombinationen von Drei-, Vier- und Fünftönen hat die Chromatik und Enharmonik entfernt;

4. Im XIII. Jh. ist die νενανο (nenano) Tonart erschienen, derer erster Vierton chromatisch zu sein scheint: mi, fa, sol, la;

5. Die Basis der Rhythmik des kirchlichen Gesanges gehört der griechischen Antike, und zwar ist eine einzige, unzertrennbare Einheit, als minima betrachtet und konnte vervielfältigt und auf Gruppen aufgeteilt werden, um Bewegungsfreiheit und das für die Musikkunst unerlässliche Gleichgewicht zu erhalten.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Victor Giuleanu, *Die byzantinische Melodik*, S. 28.

<sup>19</sup> Pf. I.D. Petrescu, *Die Prinzipien des byzantinischen Kirchengesanges* (Beitrag am IV. Internationalen Kongress für Byzantinische Studien, Sofia, September 1934), in "Die Rumänische Orthodoxe Kirche", Bukarest, 1934, Nr. 9-10.