Der Weg zum naturtönigen Kultgesang

Das musikalische System
des deutschen orthodoxen Kirchengesangs,
seine geistigen und geschichtlichen Voraussetzungen,
seine Symbolik
und die harmonikale Struktur der Obertöne

Musikalisch-philosophisches Lehrbuch
zum Deutschen Choral

von

Archimandrit Johannes
Abt von Buchhagen

✣ ✣ ✣

Verlag des Heiligen Dreifaltigkeitsklosters Buchhagen 2012

Archimandrit Johannes, Abt von Buchhagen

Der Weg zum naturtönigen Kultgesang

Das musikalische System des deutschen orthodoxen Kirchengesangs,
seine geistigen und geschichtlichen Voraussetzungen, seine Symbolik
und die harmonikale Struktur der Obertöne

© deutsches orthodoxes heiliges Dreifaltigkeitskloster
Buchhagen 2012

ISBN 978-3-926236-09-8

Zu diesem Buch gibt es eine Doppel-CD mit den Gesangsbeispielen in naturtöniger Stimmung.
Alle Tonstufen wurden tontechnisch überprüft und entsprechen, mit einer Abweichung von maximal ± 0,5 Cent, den ganzzahligen Größen, wie sie im 9. Kapitel beschrieben sind.

Inhaltsverzeichnis

1. Kapitel Einführung ... 9

Der Chor der Jungfrauen ... 10
Die Kirchentonarten, Begriffsklärungen ... 11
Die Neumenschrift ... 12
Naturtönigkeit und Temperatur ... 14
Die Feinstimmung ... 17

2. Kapitel Harmonikale Betrachtung der Naturtöne und ihre Darstellung in Zahlen ... 21

Ton und Klang in Raum und Zeit ... 23
Obertöne und Wellenlängen ... 24
Die verschiedenen Arten von Obertönen und die Entfaltung des Tonspektrums ... 25
Die Auffindung der Obertöne am Monochord und ihre Darstellung in ganzen Zahlen ... 28
Bildung der Kombinationsintervalle aus den Teiltönen ... 29
Exkurs 1: Das Berechnen von Intervallen ... 30
Die Intervallstapelreihen ... 33
Die Primzahlen und ihre harmonikale Bedeutung ... 34
Die Untertöne ... 35
Die Wohlordnung des Obertonspektrums und seine trinitarische Symbolik ... 38
Die Verdichtung der Teiltöne ... 52
Umrechnung der Saitenlängenverhältnisse in Tonschrittmaße ... 53
Exkurs 2: Potenzen, Wurzeln und Logarithmen ... 57
Das musikalische Intervallmaß Lütt ... 61
Das Obertonbrett ... 62

3. Kapitel Musikalisches Empfinden, Intervallerkennung und Toleranzen ... 69

Musikalisches Empfinden und kulturelle Prägung ... 71
Urbild und Abbild in der Musik ... 74
Intervallerkennung in Räumen und Qualitäten ... 80

4. Kapitel Stimmungssysteme im Abendland ... 91

Pythagoräische Stimmung ... 93
Reine Stimmung ... 93
Mitteltönige Stimmung ... 97
Temperierte Stimmung ... 98

5. Kapitel Tonsysteme in der Antike ... 101

Die Vorzeit ... 103
Griechische Tonsysteme allgemein ... 106
Das pythagoräische Tonsystem ... 111
Wichtige Musiktheoretiker der Antike ... 117
Anekdoten ... 124

6. Kapitel Tonstufen und Tonarten im Gregorianischen Choral ... 127

Die Grundskala ... 129
Tonarten und Tonstufen ... 129

7. Kapitel Tonstufen und Tonarten im Byzantinischen Choral ... 133

Grundstrukturen ... 135
Die Tongeschlechter ... 136
Die Beugung ... 137
Die Tetrachordstruktur und ähnliche Bildungen ... 139
Die Tonstufen und ihre Darstellung in Tmémata / Lütt ... 140
Die Neumenschrift ... 141

8. Kapitel Der Weg zur Naturtönigkeit im Deutschen Choral ... 143

Vorgeschichte ... 145
Von der inneren Dynamik der Intervalle ... 146
Berechnung und Auswertung der natürlichen Tonstufen ... 148
Orthodoxer Geist und Harmonik ... 152

9. Kapitel Tonstufen und Tonarten im Deutschen Choral ... 171

Das Tonsystem, sein geschichtlicher Ort und die Symbolik der Intervalle ... 173
1. Ton: Dorisch ... 189
2. Ton: Lydisch ... 191
3. Ton: Jonisch ... 194
4. Ton: Phrygisch plagal ... 197
5. Ton: Aiolisch oder Dorisch plagal ... 199
6. Ton: Karisch oder Anatolisch ... 203
7. Ton: Mixolydisch oder Jonisch plagal ... 206
8. Ton: Phrygisch ... 208

10. Kapitel Neumen, Melos und Gesangspraxis im Deutschen Choral 211

Die Zeichen für die Tonarten 213
Neumen und musikalische Wirklichkeit 214
Zur rhythmischen Gestalt 221
Melosbildung und Gesangspraxis 223

Anhang 229

Zu den Tabellen 231
Die wichtigsten Tonstufen der 8 Kirchentonarten 232
Die Modi im Überblick: Intervallwert, Lütt, Cent 234
Die Zwischenintervalle der hochgestimmten Modi 238
Bibliographie 243
Sachregister 245
Namensregister 248

Gesangsbeispiele:
Naturtöniger Kultgesang in den 8 Kirchentonarten 251

Titelübersicht 252
Große Psalmodie 254
Alleluja zu den Psalmen 260
Fürbitten, Chor 262
Das große Ehre – Wie 266
Hymnen 269

1. Kapitel
Einführung

Chor der Jungfrauen bei der Einführung Mariens in den Tempel, Heiliges Dreifaltigkeitskloster Buchhagen, Klausurkapelle

Die Kirchentonarten, Begriffsklärungen

Gemäß der altkirchlichen Überlieferung gibt es acht Kirchentonarten, die auch *Modi* genannt werden. Jede ist durch eine nur ihr eigene Abfolge verschieden großer Tonschritte gekennzeichnet. Man kann das mit einer Leiter vergleichen, deren Sprossen unregelmäßig eingefügt sind, weshalb man auch von *Tonleiter* oder einfach *Leiter, (lat.: skala, gr.: κλῖμαξ)* spricht. Die Sprossen der Leiter entsprechen den *Tonstufen;* als *Tonschritte* oder *Intervalle* bezeichnet man die Weite oder den Abstand zwischen 2 beliebigen Tonstufen.

Die Acht ist eine heilige, zutiefst christliche Zahl. Während die Sieben für Fülle und Ganzheit der Schöpfung steht, den geheiligten Kosmos, überschreitet die Acht diesen Kreis zur Ewigkeit hin und gewinnt eine neue Seinsebene. Sie ist die Zahl der Erlösung, der Auferstehung, des ewigen, unvergänglichen Lebens schlechthin. Den acht Modi entspricht ein eigener liturgischer Zyklus, der *Oktoechos.*[1] Jede Woche wird von einem Modus „regiert", der das *Melos*[2] der Fürbitten und Psalmen bestimmt, und dem eigene Wechseltexte zugeordnet sind. So hat auch der deutsche orthodoxe Kirchengesang acht Kirchentonarten.

Der Begriff *Tonart (lat.: Modus, gr.: ἦχος)* bedeutet im Kirchengesang etwas anderes als in der klassischen Musiktheorie, wo wir von C-Dur, B-Dur, Es-Dur usw. als von Tonarten sprechen. Denn dort wird mit dem Tonnamen (C, B, Es ...) eine Festlegung des Grundtones auf eine absolute Tonhöhe bezeichnet; über dem Grundton erhebt sich dann immer dieselbe Abfolge von Ganz- und Halbtönen, eben eine Durtonleiter. Bei den Molltonarten handelt es sich dementsprechend um eine Molltonleiter. Im traditionalen Kirchengesang hingegen ist es völlig anders: hier ist die Höhe des Grundtones nicht festgelegt; er kann auf jede beliebige Tonstufe gesetzt werden, wie es den Sängern bequem ist. Über dem Grundton erhebt sich aber bei jeder Tonart eine je andere Abfolge verschieden weiter Tonschritte. Eine Kirchentonart ist also nicht durch die absolute Lage ihres Grundtones bestimmt, sondern vielmehr durch die besondere Abfolge verschieden großer Tonschritte ihrer Leiter, welche als ganzes auf jeder beliebigen absoluten Tonstufe beginnen kann. Der Begriff der Kirchentonart steht somit inhaltlich auf einer Stufe mit dem Begriff der Tongeschlechter Dur und Moll der jüngeren europäischen Musik, die in der Tat nur zwei von mehreren Möglichkeiten der Tonleiterbildung darstellen. Auch Dur und Moll sind ursprünglich Kirchen-

---

[1] Der *Oktoechos* (von gr. ὀκτώ, „acht" und ἦχος, „Hall, Ton"), das „Buch der acht Töne", ist ein liturgisches Buch der orthodoxen Kirche.

[2] Der Begriff *Melos* (von gr. μέλος, „Singweise") bezeichnet die Art und Weise der Entwicklung einer Melodie, der Abfolge und Rhythmisierung der Töne im Gesang.

tonarten, nämlich *Jonisch,* heute als „Dur“ bezeichnet, und *Aiolisch,* aus dem unser heutiges „Moll“ geworden ist.

In der heiligen Überlieferung wird jeder Kirchentonart ein eigener Charakter zugeschrieben. Dementsprechend sind einige Tonarten bestimmten kirchlichen Festtagen zugeordnet. So stehen beispielsweise an Marienfesten viele Gesänge im jonischen Modus (3. Ton); Ostern wird dorisch gesungen (1. Ton), weil in diesem Modus der Glanz der Auferstehung musikalisch aufleuchtet.

Die Eigenart einer Kirchentonart ergibt sich nicht allein aus ihrer Tonleiter, sondern auch aus dem Melos, welches aus den Tönen der jeweiligen Leiter gebildet wird. Man kann Kirchentonarten mitunter schon an charakteristischen Tonfolgen und der Bevorzugung bestimmter Tonstufen erkennen. Tonart und Melosbildung sind natürlich keine voneinander getrennten Dinge, sondern stehen in einem lebendigen Zusammenhang. In der Gregorianik z. B. werden Wendungen vermieden, in denen sich ein Tritonus[3] ergäbe.

Die Neumenschrift

Das Choralmelos zeichnet die natürliche Sprachmelodie, Betonung und Gliederung des Textes nach und entwickelt daraus höhere Formen des Ausdruckes, wobei es vor allem die seelisch-geistige Spannung und Bewegung zum Ausdruck bringt, welche im betenden Menschen angesichts der heiligen Inhalte entsteht. Das Melos belebt den Text, indem es ihn geistig deutet und entfaltet. Es bildet sich aus den verschiedensten musikalischen *Gesten*, das sind kleinste musikalische Bewegungen von einem oder mehreren Tönen. Diese machen sich jeweils an einzelnen Tonstufen fest, sei es umkreisend, aufsteigend, absteigend, nach oben oder unten ausgreifend, oder verschiedene Bewegungen verbindend. Solche Gesten stehen oft auf betonten Textsilben. Sie können einzelne Sinngehalte verdeutlichen; ist z. B. von Aufstieg die Rede, wird man auch aufsteigende Gesten verwenden oder Gesten in aufsteigender Folge. Entscheidend für die Melosbildung ist freilich nicht die äußere, sondern die innere geistige Bewegung. Das griechische Wort für *Geste* ist *νεύμα,* woraus unser Fachbegriff *Neume* abgeleitet ist.

---

[3] *Tritonus, Dreiton,* ist die aus drei Ganztonschritten gebildete übermäßige Quarte. Der Begriff wird auch im weiteren Sinne für alle Intervalle in diesem Raum benutzt.

Die ältesten Neumen, die man vor dem 10. Jahrhundert benutzte, (z. B. die Zeichen der frühbyzantinischen Coislin-Notation) hatten keine klare diastematische[4] Bedeutung, sondern gaben nur die Sprachbetonung und die grobe Bewegungsrichtung der musikalischen Gesten an; die Ausführung im einzelnen oblag dem Einfühlungsvermögen des Sängers, gemäß der Überlieferung. Schon in dieser frühesten Notenschrift treten die wichtigsten Neumenzeichen auf, die bis heute in der byzantinischen Gesangsnotation benutzt werden. Das *Olígon,* ein kurzer gerader Strich, bezeichnete einen kleinen Schritt aufwärts, die *Oxía,* ein kurzer nach rechts oben aufsteigender Schrägstrich, eine Bewegung in die Höhe bis zur Quinte, und die *Petasté,*[5] ein aufsteigender Haken oder Bogen, steht für eine nach oben ausgreifende und aufsteigende mehrtönige Bewegung. Entsprechende Zeichen gab es für absteigende Gesten, wie *Apostroph* und *Bareia.*[6] Die konkreten Tonfolgen wurden ex tempore improvisiert, genauer gesagt: nach überkommenen Gesangstraditionen gebildet. Noch heute wird im klösterlichen Gottesdienst die *Stichodie*[7] in solcher Weise ausgeführt, freilich unter strenger Beachtung des jeweiligen Modus sowie der Symbolik der Tonstufen, Tonschritte und musikalischen Gesten. Dieses älteste System von Tonzeichen erfuhr im Laufe der Zeit eine fortschreitende diastematische und metrische[8] Präzisierung, bis sich im Westen Tonzeichen entwickelten, die nur noch jeweils einen Ton bedeuten, der im Liniensystem seine genaue Lage hat und dessen metrischer Wert durch zusätzliche graphische Mittel angegeben ist. In der modernen Notenschrift ist das höchste Maß an analytischer Präzision der Darstellung erreicht.

Die byzantinische Neumenschrift hat eine andere Entwicklung genommen; sie benutzt keine Linien, und die Neumen geben nicht Töne, sondern Tonschritte an, wobei es bis heute Neumen gibt, welche kleine zusammenhängende Gesten darstellen, wenn auch nicht mehr in dem Maße, wie das früher der Fall war. So bezeichnet die Petasté eine nach oben ausgreifende Bewegung, die einen Ton über dem Ausgangston endet. Sie wird bis heute in den verschiedenen griechischen Gesangstraditionen durchaus unterschiedlich ausgeführt. Die seit dem 11. Jh. gebräuchlichen „großen Zeichen" des byzantinischen Chorals, die bis ins

---

[4] *Diastematisch, auf die Tonschrittweite bezogen,* von gr. διάστημα, Abstand, Intervall.

[5] *Oligon, kleiner Schritt,* von gr. ὀλίγος, kurz, klein, schwach, wenig. *Oxía, Aufschwung,* von gr. ὀξύς, hoch, hell, scharf, spitz. *Petasté, Aufflug,* von gr. πέτομαι, fliegen, eilen, schweben.

[6] *Apostroph,* von gr. ἀποστρέφω, abwenden, nach unten wenden. *Bareia* von gr. βαρύς, tief.

[7] *Stichodie, von gr. στίχος, Vers,* und *ᾠδή, Gesang,* bezeichnet die Gesangsweise jener inhaltlich zusammenhängenden Hymnen, welche als Wechselgesänge des jeweiligen Tages (Proprium) zu den feststehenden Psalmen des Stundengebetes (Ordinarium) hinzugefügt werden. Zu den liturgischen Fachbegriffen siehe ARCHIMANDRIT JOHANNES, Daß ihr anbetet in Geist und Wahrheit.

[8] *Metrisch, auf das Zeitmaß bezogen.* Das Metrum ist das abstrakte Zeitmaß, im Unterschied zum Rhythmos, der lebendigen Bewegung der Musik, die gegen das Metrum stets leicht verschoben ist.

19. Jahrhundert in Gebrauch waren, stellten Verbindungen (Ligaturen) mehrerer Töne dar; mehrere Neumen und Zusatzzeichen wurden zu komplexen Gebilden zusammengesetzt, die auch größere musikalische Gesten darstellen konnten. Das System war aber mit der Zeit sehr unübersichtlich geworden, weshalb die byzantinische Neumenschrift Anfang des 19. Jh. durch Archimandrit Chrysanthos von Madytos reformiert wurde.[9]

Die Neumenschrift des deutschen Chorals geht von der linierten Choralnotation aus, wie sie im 19. Jahrhundert aufgrund historischer Vorlagen für die Gregorianik ausgearbeitet worden ist, hat diese aber erheblich weiterentwickelt. Sie besitzt nicht nur Einzeltöne und Ligaturen aus 2 Tönen, sondern eine Fülle eigener Zeichen für musikalische Gesten, die bis zu 7 Töne umfassen können; durch Zusammenfügung dieser Neumen über einer Textsilbe werden musikalische Zusammenhänge, wie sie in melismatischen Gesängen vorkommen, im Schriftbild unmittelbar sichtbar (siehe auch S. 216ff). Da die einzelnen Neumen zugleich eine innere rhythmische Struktur jenseits des abstrakten Zeitmaßes besitzen und feste Regeln für das Zusammenfügen von Neumen bestehen, wird das Schriftbild nicht durch zusätzliche Zeichen (Balken, Fähnchen usw.) belastet. Die metrische Präzision ist auf das für den Kultgesang erforderliche Maß zurückgenommen; dafür wurde die Darstellung der musikalischen Ganzheiten und Zusammenhänge erheblich ausgebaut. Insgesamt ergibt sich eine weitgehende Übereinstimmung des graphischen Bildes mit dem musikalischen Geschehen.

Die geschriebenen Neumen bilden naturgemäß nur einen Teil des musikalischen Geschehens ab. Wie jede geschriebene Geste eine eigene musikalische Bewegung mit einem nur ihr eigenen Energieverlauf darstellt, so bildet auch jeder Übergang von einer zur nächsten wiederum eine musikalische Geste, die man als *ungeschriebene Geste* bezeichnen kann.

Naturtönigkeit und Temperatur

Beim naturtönigen Singen benutzen wir nicht die Tonstufen, wie sie auf den üblichen Tasteninstrumenten zu finden sind, sondern jene Tonstufen, die in der Natur vorkommen. Die Unterschiede sind zwar gering, verändern aber das musikalische Erleben erheblich. In der Naturtönigkeit gibt es nicht nur *einen,* son-

[9] Zu den älteren Neumenschriften siehe Konstantin FLOROS, Universale Neumenkunde.

dern *mehrere* unterschiedlich weite Halbtonschritte; es gibt nicht nur *einen,* sondern *mehrere* unterschiedlich weite Ganztonschritte. Entsprechend haben auch alle weiteren Tonstufen, nämlich Terz, Quarte, Sexte und Septime, in den verschiedenen Modi unterschiedliche Weiten. Nur die reinen Zusammenklänge (absoluten Konsonanzen) Einklang, Quinte und Oktave sind stets gleich.

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert hat sich, ausgehend von verschiedenen Vorläufern, die *gleichschwebende Temperatur* durchgesetzt. Dabei wurden sämtliche Unterschiede der Naturtöne beseitigt. Die Oktave ist in zwölf gleiche Halbtöne geteilt, aus denen sich alle übrigen Intervalle zusammensetzen. Alle Tonleitern bestehen ausschließlich aus temperierten Tonschritten, und jedes Intervall tritt nur in *einer,* nämlich seiner temperierten, Feinstimmung auf. Wir sind heute durch die Musik, die wir in Rundfunk und Fernsehen, in Konzerten und Geschäften tagtäglich hören, weitgehend durch temperierte Hörgewohnheiten geprägt. Geistig gesehen entrückt die Temperatur dem Menschen das musikalische Geschehen ein Stück weit, indem sie gewissermaßen eine Trennschicht der Abstraktion darüber legt.[10] Das versetzt uns einerseits in die Lage, eine verobjektivierende Sicht einzunehmen, gewissermaßen Abstand zu halten, und uns so

---

[10] Die Abstraktion besteht zunächst darin, daß mehrere Naturtöne durch *einen* künstlichen Temperaturton ersetzt werden; dieser abstrakte Mischton entspricht keinem einzigen der in diesem Raum aus dem Grundton hervortretenden Naturtöne (vgl. 3. Kapitel). Es handelt sich um eine systematische Unschärfe, die sich nicht aus allfälligen Ungenauigkeiten beim Musizieren ergibt, sondern technische Voraussetzung bestimmter musikalischer Vorgänge ist. Bei entsprechenden Modulationen, insbesondere der enharmonischen Verwechslung, wird das musikalische Empfinden um das Erkennen der tatsächlichen Verhältnisse betrogen und findet sich unbesehen in Räumen wieder, die in Wirklichkeit auf diese Weise gar nicht erreicht werden können. Die abstrakte Intervallfestlegung der Temperatur dient nicht der Annäherung an musikalische Naturgegebenheiten, sondern setzt sich an deren Stelle. Das aber ist das Wesen der Abstraktion, daß sie zwar einerseits dazu dient, Wirklichkeit zu erfassen und zu ordnen, andererseits aber sich auch von der Wirklichkeit entfernt. Schon die sinnlich wahrgenommenen Dinge sind ja „nur" Abbilder der eigentlich seienden Urbilder, der göttlichen Gedanken (bei Platon: Ideen). Wahre Erkenntnis kann also nur eine geistige, hinter das sinnlich Erscheinende blickende *überrationale,* sein. Um wieviel mehr sind dann die von den sinnlich erscheinenden Dingen mit der fleischlichen Denkkraft *abgezogenen* Begriffe vom eigentlich Seienden entfernt! Wo der Mensch sich nicht im Sinne einer geistigen Erkenntnistheorie der Möglichkeiten und Grenzen der Abstraktion bewußt ist, wird er am Ende seine gedanklichen Vorstellungen und Begriffe für das eigentlich Seiende halten und solcherart sich noch weiter von den göttlichen Gedanken entfernen. Die *abgezogenen* Begriffe verselbständigen sich dann und verführen uns dazu, anstatt Wirklichkeit lebendig zu erkennen und über sie zu den Urbildern aufzusteigen, in einem usurpatorischen Akt der Willkür über die Dinge verfügen zu wollen. Wo also das Abstraktionsvermögen nicht eingebunden ist in eine geistige Erkenntniskultur, besteht die Gefahr, daß absolut gesetzte Abstraktion uns nicht nur von der unmittelbaren Anschauung der Dinge entfernt (was praktische Vorzüge haben kann), sondern stellt sich in Gegensatz zur geistigen Schau. Darum heißt es, der Teufel und seine Dämonen argumentieren immer „vernünftig", nach den Gesetzen der abstrakten, kalten Logik, unter systematischem Ausschluß von Liebe und Wahrheit. Durch solche „Klügelei" und „Rechthaberei" blockieren sie jede wahre Erkenntnis und treiben so alles in Sünde und Tod.

der allzu unmittelbaren Wirkung von Musik zu entziehen. Andererseits ermöglicht die Temperatur eine Fülle musikalischer Wirkungen, die im naturtönigen Musizieren unmöglich wären. So hat die Temperatur die Entwicklung der gesamten jüngeren abendländischen Musik erst ermöglicht – freilich auch in eine bestimmte Richtung gelenkt.

Wenn wir nun naturtönig singen, tritt die Eigenart der Kirchentonarten in einer Weise zutage, die wiederum im temperierten Tonsystem unmöglich ist. Die naturtönige Feinstimmung verleiht nämlich dem Gesang eine berückende Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit. Die reinen Klänge, mögen sie auch zunächst ungewohnt erscheinen, haben eine tief reinigende, kathartische Wirkung. Sie zu erlernen und zu singen erfordert eine asketische Grundhaltung und Disziplin; sie zu hören fördert Reinheit, Wachheit und geistiges Bewußtsein.

Es geht hier nicht darum, das eine Tonsystem über das andere zu stellen. Jedes hat seinen notwendigen Ort in der Musikgeschichte und seinen Anteil an der Entwicklung der menschlichen Kultur; jedes besitzt seine musikalischen Vorzüge und Nachteile. Für den traditionalen Kultgesang aber hat die Naturtönigkeit den unschätzbaren Vorteil, daß sie eine ungeahnte Feinheit des musikalischen Ausdruckes ermöglicht, ohne den geringsten technischen Aufwand, allein mit der menschlichen Stimme, und daß sie sich darüber hinaus harmonisch in die göttlichen Gesetze des Lebens und der Schöpfung einfügt, ja diese in schönster Klarheit und Deutlichkeit zutage treten läßt.

Zumal für einen Ort des Geistes, wo man aufgrund der zeitgeschichtlichen Gegebenheiten mit allergeringsten Kräften und Möglichkeiten auskommen muß, ist und bleibt gerade der heilige Gesang eines der zentralen Arbeits- und Übungsfelder, dessen Bedeutung seit jeher über die rein ästhetische Seite wesentlich hinausgeht. Der orthodoxe Gottesdienst ist ohne Gesang kaum denkbar. Das Heilige heischt Gesang, und die Beschäftigung mit Musik ist für einen ganzheitlichen traditionalen geistigen Schulungsweg unerläßlich. Askese ohne eine Kultur der Schönheit läuft Gefahr abstrakt, lieblos, kalt und dämonisch zu werden. Daher gilt der Kultgesang gemäß der heiligen Überlieferung nicht nur als Spiegel göttlicher Schönheit und Widerhall des ewigen Gesangs der Engel, sondern auch als vorzügliches asketisches Mittel sittlicher und kultureller Veredelung. Als hochsubtiler Kristallisationskosmos der ewigen Gesetze ist er Mittel und Ausdruck der geistigen Durchdringung und pneumatischen Durchlichtung der *Theourgie*.[11] Er hat sowohl eine vom Menschen zu Gott hin sich reckende als auch eine von Gott, dem Heiligen Geist, zum Menschen hin sich neigende Seite. Diese geistig-asketischen Aspekte kommen durch die Naturtönigkeit, die freilich eine intensive Gehör- und Gesangsschulung erfordert, erst recht zum Tragen.

---

[11] Siehe Fußnote S. 71.

Die Feinstimmung

Bei dem Unterschied zwischen Temperatur und Naturtönigkeit handelt es sich, musikalisch gesehen, nicht um grundsätzlich andere Tonstufen und Tonschritte, sondern lediglich um Fragen der Feinstimmung. Gute Sänger und Chöre benutzen in der abendländischen Musik, besonders der Renaissancezeit und des Barock, seit jeher Elemente der Naturtönigkeit. Gegenüber der sonst üblichen gleichschwebenden Temperatur ergeben sich dadurch Unterschiede in der Feinstimmung der vorgegebenen Tonhöhen. Wegen der Bedeutung des Dreiklanges in dieser Musik werden dort Terzen und Quinten grundsätzlich nicht temperiert, sondern rein, und das heißt naturtönig, gesungen. Bei jeder Veränderung der umgebenden Harmonie bedeutet das, daß die Sänger in ein oder zwei Stimmen die Töne einen Hauch höher bzw. tiefer intonieren müssen, was ein gutes Gehör und Kenntnisse in Musiktheorie (oder zumindest einen guten Chorleiter) erfordert. Bei entsprechenden harmonischen Wendungen können solche Verschiebungen mitunter die Weite eines Vierteltones erreichen.

Auch für Streichinstrumente gehören Fragen der Feinstimmung zum täglichen Brot. Ein gutes Streichquartett wird klassische Musik niemals temperiert musizieren. Tasteninstrumente hingegen sind auf die Temperatur angewiesen.

Nachdem das abendländische Tonsystem mit der Zwölftonmusik zu einem gewissen inneren Abschluß gebracht worden ist und auch die Versuche mit der weiteren Auflösung des Tonmaterials ausgeschöpft sind, haben seit der Mitte des 20. Jahrhunderts einige Tonkünstler begonnen, mit Mikrointervallen und neuartigen Tonsystemen zu arbeiten. Dabei haben einzelne neben Halbtönen auch Viertel- oder Sechsteltöne benutzt, die freilich wiederum auf dem temperierten System beruhen.

Ein völlig anderer Ansatz, der einen echten Neuanfang der europäischen Musik bedeuten könnte, geht von der Rückbesinnung auf den Ton, samt dem ihn „umhüllenden“ Klangphänomen, und die darin angelegten Möglichkeiten der Entfaltung aus. Musikgeschichtlich gesehen stellt der naturtönige deutsche Choral einen solchen Ansatz dar. Hier geht es nicht um abstrakt konstruierte Mikrointervalle, sondern um die qualitative Erfassung der in der göttlichen Schöpfung selbst angelegten Wirklichkeit und Wesenheit von Tönen und ihrer musikalischen Beziehungen zueinander. Vieles spricht dafür, daß die Musik der frühen Kulturen ursprünglich von diesen Gegebenheiten ausgegangen war. Gleichwohl ist unser Ansatz kein Rückfall in primitive Vorstufen von Musik, auch kein romantischer Rückgriff auf exotisch wirkende, urige Volkstraditionen, sondern im Kern religiös. Nicht nur, weil es sich um Kirchengesang handelt und sein ureigener Ort der Tempel Gottes ist, nicht, weil er an antike und frühmittelalterliche

Überlieferungen anknüpft, sondern weil sich mit dem hinlauschenden Erforschen und Erkennen der von Gott gegebenen Strukturen im Innenbereich von Ton und Klang, die sich aus dem geheimnisvollen Zusammenspiel zwischen dem physikalischen Phänomen des Obertonspektrums und unserer musikalischen Wahrnehmung darbieten, die rückhaltlose Öffnung für die geistige, transzendente Wirklichkeit Gottes, Seiner Engel und Heiligen, Seiner unsagbaren Ratschlüsse, kurz für die größere Seite des Seins, die Ewigkeit, verbindet. Musik, vornehmlich Gesang, knüpft hier an ihren allerersten, jenseits alles Irdischen liegenden Ursprung an, nämlich Widerhall des himmlischen Gesangs der Engel und der ganzen Schöpfung (vgl. Pss. 148 - 150) zu sein. So vermag sie die Verbindung von Zeit und Ewigkeit, Raum und Überraum, Himmel und Erde, die uns seit einigen Jahrhunderten so gründlich abhanden gekommen ist, wiederherzustellen. In der Haltung der Buße, der Demut und der erkennenden Liebe wird das Wesen der überlieferten authentischen Choraltraditionen erfaßt, um sodann aus den ewigen göttlichen Urbildern eigene, authentische Formen für die deutsche Sprache zu finden. So ist der deutsche Choral einerseits eine ausgesprochen traditionale Musiksprache, andererseits eine echte Neuschöpfung, die erst heute in dieser Form möglich geworden ist; ein durch die Erfahrung der Jahrhunderte geläuterter Neuanfang.

Aus der Musikethnologie wissen wir, daß sowohl die Volksmusik als auch der Kirchengesang in entlegenen Gegenden, wo die jüngere abendländische Musikkultur keinen prägenden Einfluß gewonnen hat, noch bis ins 20. Jahrhundert, zum Teil bis heute, völlig andere Tonstufen benutzt, welche nicht der modernen gleichschwebenden Temperatur entsprechen, sondern fast immer naturtönig sind. Auch in Deutschland haben Chöre von Gesellenbünden oder auf Dörfern noch bis ins 19. Jahrhundert hinein naturtönig gesungen. Um die feinen Unterschiede zum gewohnten temperierten westlichen Tonsystem anzuzeigen, benutzen die Musikethnologen eigene Zeichen, mit denen Verschiebungen um Achteltöne oder noch kleinere Mikrointervalle angezeigt werden.

Auf der Grundlage solcher ethnologischer Forschungen und noch greifbarer Überlieferungen haben in der jüngsten Zeit Chöre in Rußland, Georgien und anderen osteuropäischen Ländern alte Gesangstraditionen wieder aufgegriffen bzw. rekonstruiert. In orthodoxen Klöstern Rußlands und Georgiens beginnen Mönche, Nonnen und Kirchensänger im Zuge der religiösen Erneuerung, die das Wiederaufblühen der christlichen Orthodoxie insgesamt begleitet, ihre alten nationalen und regionalen Gesangstraditionen wiederzubeleben (altslawischer Neumengesang, altgeorgischer Choral). Der byzantinische (griechischsprachige) Kirchengesang arbeitet seit jeher mit vielfältig differenzierten nichttemperierten, natürlichen Tonstufen (vgl. 7. Kapitel).

In Georgien ist die Frage der Feinstimmung inzwischen zum Gegenstand eingehender wissenschaftlicher Untersuchungen geworden, und im Zusammenhang mit der Erneuerung des altgeorgischen Kirchengesangs wird ihr größte Aufmerksamkeit gewidmet.[12] Im Frühjahr 2010 konnten wir auf einer Pilger- und Studienfahrt nach Georgien mit den maßgeblichen Musikern sprechen und den georgischen Choral in den verschiedensten Stadien seiner Erforschung und Wiedererneuerung hören. Während des einmonatigen Aufenthaltes haben uns die überwältigenden Eindrücke des neu aufblühenden kirchlichen Lebens, welches, wie in allen orthodoxen Ländern, aufs engste mit der Sprache und Kultur des Volkes verbunden ist, und die tiefen Gespräche mit dem heiligen Patriarchen Elias II,[13] mit Bischöfen, Altvätern, Mönchen, Priestern und anderen Christen in segensreicher Weise in unserem Bemühen um eine authentische deutsche orthodoxe Tradition bestärkt. Der georgische Kirchengesang ist durchgehend dreistimmig, was als Hinweis auf die Allheiligste Dreifaltigkeit gilt. In zahllosen Gottesdiensten an verschiedenen Orten haben wir immer wieder einen Modus gehört, der sehr an unser obertöniges Phrygisch erinnert (vgl. S. 208). Der Halbtonschritt ist außergewöhnlich weit, es wird die hohe Quarte gesungen, die übrigens in der osteuropäischen Volksmusik immer wieder auftaucht. Das alles liegt durchaus im Bereich jener Feinstimmungsunterschiede, die auch für das naturtönige Singen in Betracht kommen.

Die jüngste Rekonstruktionsstufe zweier der acht Kirchentöne[14] geht allerdings noch darüber hinaus. Es handelt sich da nicht mehr um Fragen der Feinstimmung, sondern um ein völlig anderes Tonsystem. Die Leitern haben keine Halbtonschritte; ihre Tonstufen weisen unterschiedliche Weiten zwischen dem ¾-Ton und dem großen Ganzton auf, was zwar einen naturtönigen Hintergrund nahelegt, aber von einigen auch anders interpretiert wird. Für westliche Ohren klingt es zunächst völlig desorientierend, nicht nur wegen des Fehlens der Halbtonschritte, sondern vor allem wegen der stark veränderten Quinten, die sich auf einigen Stufen dieser Leiter ergeben, und wegen der Quarten, die überhaupt nicht mehr als solche gehört werden, sondern in den Bereich des Tritonus und darüber hinaus gehen. Nur über dem Grundton steht eine reine Quinte, dazwischen die Zwitterterz, ein Intervall, welches genau in der Mitte zwischen Moll- und Durterz liegt. Dennoch kann man sich „hineinhören“ und großen Gefallen an diesen Klängen finden, die auf uns äußerst urtümlich wirken. Diese Tonalität des georgische Kirchengesangs kann wohl in keiner Weise mehr von byzantini-

---

[12] Vgl. die Vorworte zu den Sammlungen liturgischer Gesänge, die Malchas ERKWANIDSE in Tiflis herausgibt.

[13] Der georgische Patriarch ist nicht nur Theologe, sondern auch Komponist und Künstler.

[14] Siehe in Band V der o. g. Ausgabe von ERKWANIDSE auf S. 155.

schen oder westeuropäischen Vorbildern abgeleitet werden. Lediglich die grundsätzliche Einteilung in acht Kirchentöne liegt auch dem georgischen Choral zugrunde. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, daß die Tonarten dann doch in *Tetrachorde*[15] gegliedert sind. Es wäre hochinteressant zu untersuchen, ob man auch an anderen Orten Europas noch ähnliche Klänge findet.

Im folgenden werden die harmonikalen Grundlagen sowie die historischen Voraussetzungen und geistigen Erwägungen beschrieben, die zur Entwicklung des naturtönigen deutschen orthodoxen Kirchengesangs geführt haben, und schließlich das bisher ausgearbeitete Tonsystem dargestellt.

[15] Ein *Tetrachord, Viertongruppe,* aus gr. τέσσαρα vier und χορδή Saite. Vgl. auch *S.* 107