

Hymnen und Melodien der Koptischen orthodoxen Kirche

Prof. Dr. Michael Ghattas (Alexandria / Ägypten)¹

ghhtmich@hotmail.com

Die Kopten verstehen sich als Nachkommen der alten Ägypter. Ihre Selbstbezeichnung verweist auf diesen Ursprung, denn sie leitet sich von demselben Stamm ab wie das griechische Wort „*Aigyptos*“.² Aber die Kopten und ihre Kirche stehen nicht nur mit ihrem Namen für die Kontinuität zum alten Ägypten. Entsprechend ihrer Tradition führen die Kopten ihre Kirche auf den heiligen Evangelisten Markus zurück.³ Die koptischen Traditionen sind sehr alt und besonders wertvoll, da Elemente der frühchristlichen Traditionen bis heute erhalten geblieben sind. Die koptische Musik gehört damit nicht allein nur der koptisch - orthodoxe Gemeinschaft, aber zu den Welt – Erbgütern. Sie ist sehr alt und aufgrund des konservativen Wesens der koptischen Kirche ist sie ohne oder nur einem geringen Maß an Veränderungen erhalten geblieben. Es ist anzunehmen, dass die Hauptcharakteristika der koptischen Musik aus der Musik des alten Ägypten übernommen wurden, deren direkteste Nachkommen ja die Kopten sind.⁴ Als heidnisches Volk musste die Ägypter ihrer ethnischen Identität nicht entsagen, um Christen zu werden. In den „Tempel des Leibes Christi“ konnten die Völker mit ihren Sprachen, ihrer Kunst und ihrer Musik einziehen.⁵ Die Verbindung des Gesangs der koptischen Kirche und der vokalen Musik des pharaonischen oder griechisch-römischen Ägypten ist der Schlüssel für das Studium der altägyptischen Musik.⁶ "Die Bedeutung der koptischen Musik", so René Ménéard, "wird oft unterschätzt. Indessen kennzeichnet gerade sie den Anfang der christlichen Kultmusik der verschiedenen Riten im Mittelmeerkreis".⁷ Sie stellt eine der ältesten Formen geistlicher Musik des Vorderen Orients dar. Die Musik der koptischen Kirche bildet den Ausklang und

¹ Leiter der Abteilung der koptischen Musik und Hymnen des Higher Institute of Coptic Studies, Kairo; Dozent im orthodoxen Zentrum für Patristische Studien, Kairo.

² Das Wort "Kopte" selbst kommt in der koptischen Sprache nicht vor, es entwickelte sich aus der griechischen Bezeichnung *aigyptos*. Nach der Eroberung des Landes durch die Araber im 7. Jh. Entwickelte sich Kopte zur Benennung für die Christen in Ägypten. Zum Begriff "Kopte" Vgl. Kolta, K. S., Christentum im Land der Pharaonen, München 1985, S. 9-11; Ghattas, M., Kopten, in: RGG, Bd. 4, S. 1670-1673; ders. Jesus Christus in den Hymnen und im liturgischen Beten der koptischen Kirche, in: UNA SANCTA 2/92, S. 130-137.

³ Die Tradition von der Gründung der alexandrinischen Kirche durch den Evangelisten Markus können wir mit Sicherheit bis Eusebius zurückverfolgen. Die älteste Bericht wäre eigentlich der monarchianische Prolog zu Markus (vgl. Corsen, P., Die monarchianischen Prologe zu den 4 Evangelien, in Texte u. Untersuchungen XV, 1; Text ebendasselbst p. 9f.), der nach Crossen in die Zeit um 230 zu verlegen wäre. Dort heißt es von Evangelisten Markus: "Nam Alexandria episcopus fuit" (Corsen p. 10). Die wichtigsten Monographien zur Geschichte der koptischen Kirche vgl. Müller, M., Geschichte der orientalischen Nationalkirchen, Göttingen 1981, S. 320-343; Alt, E., Ägyptens Kopten. Eine einsame Minderheit. Zum Verhältnis von Christen und Moslems in Ägypten in Vergangenheit und Gegenwart, Saarbrücken/Fort Landerdale 1980, S. 9; Atiya, S. S., A History of Eastern Christianity, London 1968; Ghattas, M., vgl. Oben Anm. 2, Kopten, in RGG, Bd. 4, S. 1670 – 1673; Cramer, M., Das christlich-koptische Ägypten, einst und heute, Wiesbaden 1959.

⁴ Vgl. Hickmann, H., Quelques observations sur la musique liturgique des coptes en Egypte, in: Atti del Congresso die Musica Sacra Roma 25-30 Maggio 1950, Rom 1952, S. 100ff.

⁵ Vgl. Flender, R., Der biblische Sprachgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche (Quellenkataloge zu Musikgeschichte, 20), Wilhelmshaven 1988, S. 89.

⁶ Vgl. Vgl. Hickmann, H., oben Anm. 4, S. 100; Vgl die Magisterarbeit von V. Hein, Das Nachleben der pharaonischen Musik in der Musik der koptisch-orthodoxen Kirche. Fakt oder Fiktion?, Köln 2007.

⁷ Vgl. Ménéard, R., Die Gesänge der ägyptischen Liturgien, in: Fellerer, Karl Gustav (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. 1, Kassel u.a., S. 109.

die Fortsetzung der altägyptischen Musiktradition, sowohl in ihrem geistlichen als auch im weltlichen Bereich.⁸ Es wäre von höchstem Interesse, beim Studium Sakrale Musik herauszufinden, wie viel gegenseitige Einflussnahme stattfand zwischen der liturgischen koptischen Musik des alten Ägyptens einerseits und der byzantinischen Musik und den gregorianischen Gesängen im Westen andererseits.⁹ Dieses Gebiet liegt immer noch weitgehend im Dunkeln; bedingt durch unsere begrenzten Kenntnisse in der koptischen Musikwissenschaft, obwohl gewisse Kriterien durchaus als historisch belegbar betrachtet werden können.¹⁰

Man versteht heute unter traditionellen koptischen vor allem die Melodien der liturgischen Musik.¹¹ Die Sprache der Liturgie ist Koptisch.¹² Im zweiten Jahrhundert n. Chr. war das Koptische neben dem Demotischen Als Verkehrssprache gebräuchlich, wobei viele Christen, die demotische Volksdialekte sprachen, zum Schreiben das griechische Alphabet benutzten.¹³ Bis heute wird die koptische Liturgie¹⁴ in sämtlichen koptischen Kirchen in der koptischen Sprache gefeiert, obwohl Arabisch schon seit vielen Jahrhunderten die gesprochene Sprache in ganz Ägypten ist. Ihre Schrift benutzt das griechische Alphabet, ergänzt um sieben Buchstaben der Demotischen Schrift.¹⁵ Außer einigen stillen Gebeten des Priesters und den Lesungen aus der Heiligen Schrift ist die koptische Liturgie ein gänzlich gesungen Ritus.¹⁶ In

⁸ Vgl. Ghattas, M., Überblick über die liturgischen Gesänge der Koptischen Kirche, in: Papyrus Magazin, Heft 1, September-Oktober 2015, Kairo 2015, S. 20-22; Vgl. V. Hein, oben Anm. 6, S. 17., S. 17ff.; Kuhn, M., Koptische liturgische Melodien. Die Relation zwischen Text und Musik in der koptischen Psalmodia, Leuven, Paris, Walpole, Ma 2011, S. 17ff.,

⁹ Vgl. Ménard, R., oben Anm. 5, S. 109ff.

¹⁰ Vgl. Borsai, I., Die musikalische Bedeutung der orientalischen christlichen Riten, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 16, 1974, S. 4ff.

¹¹ Vgl. Roy, M., Koptische Kirchenmusik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 5, Hg. L. Finscher (Kassel/Basel/London 1996), S. 718.

¹² Im großen und ganzen besteht die koptische Liturgie aus dem ursprünglichen griechischen Textbestand der alten Kirche Ägyptens. Einige Texte sind nicht einmal ins Koptische übersetzt, sondern wurden einfach griechisch übernommen. Die koptische Liturgie wird im boheirischen Dialekt gehalten, wobei sich noch Bruchstücke im Saidischen Dialekt erhalten haben. Vgl. Hammerschmidt, E., Die koptische Gregoriosanaphora, Berlin 1957, S. 1-8; Gerhard, A., Die griechische Gregoriosanaphora, Münster 1984, S. 1-20; Cramer, A., Koptische Liturgie, Eine Auswahl, Trier 1973, S. 55f.; ders. oben Anm. 3, S. 41-46; Grillmeier, A., Jesus der Christus im Glauben der Kirche, Bd. 2/4, Freiburg 1980, S. 242-244.

¹³ Im 3. und 4. Jahrhundert verdrängte das Koptische mit der Ausbreitung des Christentums die Hieroglyphenschrift endgültig; es trat an die Stelle des Demotischen. Das Koptische war noch viele Jahrzehnte nach der arabischen Eroberung als offizielle Sprache anerkannt; erst im 18. Jahrhundert wurde durch ein Edikt das Arabische zur offiziellen Kanzlei- und Schriftsprache erklärt. Die koptische Sprache wurde zurückgedrängt; seit dem 10. Jahrhundert benutzt auch die Kirche weitgehend das Arabische.

¹⁴ Die Eucharistie wird bei den Kopten nach drei verschiedenen Formen gefeiert: nach der Basilius-, der Kyrillos- oder der Gregoriosanaphora. Bei Abu'l Barakat Ibn Kabar († 1324) wird der Gebrauch der verschiedenen Liturgie folgendermaßen geregelt: Die Kyrillosanaphora wird in der Fastenzeit und im Monat Kiahk (Vorweihnachtszeit) verwendet; die Gregoriosanaphora an den "Festen Gottes und der Freude", also an Weihnachten, Epiphania, Ostern und Phingsten; die Basiliusanaphora dagegen das übrige Jahr hindurch (vgl. Abu'l Barakat Ibn Kabar, Misbah al-Zulma "Lampe der Finsternis", Kap. 17, teilweise ediert: Le Muséon 1923-1925).

¹⁵ Vgl. M. Ghattas, s. oben Anm. 2, II. Koptische Schrift, Sprache, Literatur und Kunst, in RGG, Bd. 4, S. 1664ff.

¹⁶ Vgl. Borsai, I. s. oben Anm. 8, S. 8ff.

der Liturgie sind bis heute ein Großteil der Antworten und Akklamationen der Gläubigen, der Ermahnungen des Diakons sowie einige Sätze des Priesters auf Griechisch geblieben.¹⁷

Im 2. Jahrhundert wurde die Instrumentalmusik aus der Liturgie verbannt.¹⁸ Schon Klemens von Alexandrien (150-220) schrieb, dass nur die menschliche Stimme würdig ist, um Gott zu loben.¹⁹ Er stand nicht allein da mit seiner Meinung über die Instrumentalmusik. Doch haben sich zwei Schlaginstrumente in der koptischen liturgischen Musik bis heute halten können. Es sind dies Triangel-Spieler und Beckenschläger.²⁰ In den ersten Jahrhundert hatten die Christen in Ägypten neben den Becken und Triangeln Semantrien, Kastagnetten und Handgriffklappen verwendet.²¹ Die Instrumente unterstützen nur die Gesänge, sie dürfen niemals überherrschen. Deshalb sind sie nicht so sehr ‚Taktschläger‘ aber vielmehr werden sie eingesetzt bei Höhepunkten in Texten.²² Sie geben den Gesängen einen zusätzlichen Glanz durch ihre abwechselnde, dem einstimmigen Gesang entgegengesetzte Polyrythmik.²³ Beide Instrumente begleiten in verschiedenen Metren die Gesänge, denen ein regelmäßiger Rhythmus zugrunde liegt. Der helle Ton der Triangel ergänzt den tieferen Klang der Becken.²⁴ Die Tradition spielt eine nicht geringe Rolle bei der Auswahl der gesungenen Stücke, die von Becken und Triangel begleitet werden. Die Manuskripte der Gottesdienst für die Karwoche sehen ein reichliches Instrumentenspiel vor.²⁵

Die Musik der koptischen Kirche (Gebete, Hymnen, Lesungen, Antworten, Akklamationen) wurde von Anfang an von Priestern und Vorsängern von Generation zu Generation mündlich überliefert und ist bis heute fast unverändert erhalten geblieben.²⁶ Der koptische Gesang ist in seiner mündlichen Überlieferung bis zur Gegenwart nur wenig in westlicher Musiknotation aufgeschrieben worden. In einigen Handschriften des 10. und 11. Jh. sind über dem Text Zeichen in der Art von ekphonetischer Notation angebracht, doch sind diese Fälle selten und bieten zudem ein widersprüchliches Bild, aus dem kein eindeutiges Notationssystem erkennbar wird.²⁷ Den ersten bekannten Transkriptionsversuch unternahm Villoteau, der in

¹⁷ Vgl. Bossai, I., "Mélodies coptes des textes grecs byzantins", in: Actes du XIVe Congrès International des études Byzantines, Bucarest, 6-12 September, 1971, Hg. M. Berza, E. Stănescu, Bucarest 1976, S. 493ff.

¹⁸ Vgl. Quasten, J., Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen, Heft 35, Münster 1930, S. 103-110.

¹⁹ Klemens von Alexandria sieht sich bereits veranlaßt, den Kampf gegen "die Musik der Götzen" mit aller Schärfe aufzunehmen. In seinem Traktate "*Paedagog*" erwähnt er: "Wenn man sich viel abgibt mit Flöten, Saiteninstrumenten, Reigen, Tänzen, ägyptischen Klappen und derlei ungehörigen Leichtfertigkeiten, dann kommt bald starke Unsitte und Ungezogenheit, man lärmt mit Zymbel und Tympanum, man rast mit den Instrumenten des Wahnkultus, die Pansflöte wollen wir den Hirten lassen, die Flöte aber den abergläubischen Menschen, die zum Diensteder Götzen eilen; ganz und gar wollen wir diese Instrumente von unserem nüchternen Mahle verbannen" (Klemens von Alexandria, *Paedagogus*, II,4. 43; GCS Clem. A. I 181 Z. 21 Stählin).

²⁰ Vgl. Kuhn, M., vgl. Anm. 5, S. 44-47.

²¹ Vgl. Hichmann, H., "Koptische Musik", in: Kraus, M. (Hg.): Ägypten in spätantik-christlicher Zeit: Einführung in die koptische Kultur (Sprachen und Kulturen des christlichen Orients, 4), Wiesbaden 1998, S. 303.

²² Vgl. Kuhn, M., oben Anm. 5, S. 46f.

²³ Vgl. Hein, s. oben Anm. 6, S. 27ff.

²⁴ Vgl. Roy, M., "The Coptic Orthodox Church and its Music", in: Danielson, Virginia/Marcus, Scott/Reynolds, Dwight (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 6, New York, London, 2002, S. 222.

²⁵ Vgl. R. Menard, Anm. 4, S. 114ff.

²⁶ Vgl. Roy, M., Koptische Kirchenmusik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 5, Hg. L. Finscher (Kassel/Basel/London 1996), S. 718.

²⁷ Vgl. V. Hein, Anm. 6, S. 35ff.; R. Menard, Anm. 4, S. 116ff.

seiner *Description de l'Égypte* der altägyptischen Musik zwar mehr als tausend Seiten widmet, sich für die koptische Musik jedoch mit sechs, sehr fragwürdigen Seiten begnügt.²⁸ Die erste Aufzeichnung einiger Hymnen in westlichen Notation stammt von zwei Jesuiten: J. Blin am 1888²⁹ und L. Badet am 1899³⁰. Durch die mündliche Überlieferung wird neben der Melodie auch die Vortragsweise wie Klangfarbe, Verzierung und Tempo festgehalten. So wie auch das Gotteswort in mündlicher Form an erster Stelle steht, und die christlichen Texte in der koptischen Kirche immer gesungen worden sind, werden auch die Melodien durch die mündliche Überlieferung weiter vermittelt.³¹ In dem Didymos Institut in Kairo (eine Institute für die blinde Kantoren der koptischen Kirche) werden die Kantoren die traditionellen Melodien ohne *improvisatorische* Zusätze erlernt.³² Die Kopten scheinen nur sehr selten jene besonderen Akzente zu haben, die man die „*ekphonetische Notation*“ nennt.³³ Sie ist alexandrinischen Ursprungs. Insgesamt sind nur wenige Spuren einer musikalischen Notation in den koptischen Manuskripten erhalten geblieben. Bisher sind nur zwei Manuskripte gefunden worden, die über dem Text einer Hymne Zeichen vorweisen, ähnlich wie die Paleobyzantinische Musiknotation sie kennt.³⁴ Die genaue Bedeutung dieser Neumen ist aber noch nicht gründlich genug erforscht. Auch heute noch lehrt der Kantor seinen Schülern in mühevoller Arbeit die schwierigen Gesänge durch sie immer wieder vorzusingen. Die einzigen Hilfsmittel waren lange Zeit Handzeichen, vergleichbar mit den *Cheironomen*, die man auf Alt-Ägyptischen Grabwänden sehen kann.³⁵ Heute hat jeder Vorsänger seine eigenen Zeichen entwickelt und nur seine Schüler kennen die genaue Bedeutung derselben.³⁶

Jedes Wort in der koptischen Liturgie ist für westliche Begriffe gesungen. Die koptische Sprache kennt auch kein eindeutiges Wort für ‚singen‘. Das Wort „Hos“ heißt sowohl ‚loben‘, ‚preisen‘ als auch ‚singen‘. „Go“ kann übersetzt werden mit ‚sprechen‘, ‚rezitieren‘, ‚sich äußern‘ und auch wieder ‚singen‘. „r.tore“ heißt sowohl ‚schlagen‘, ‚stampfen‘, ‚den Takt schlagen‘ als ebenfalls ‚singen‘.³⁷ Die Wortakzente liefern den metrischen Bau der Melodien. Sie bestimmen sowohl den Rhythmus und auch die musikalischen Akzente. Die Texte selbst, und zum Teil auch die Gelegenheit zu welchem Zeitpunkt ein Text gelesen wird, bestimmen das *Tempo*, also die Geschwindigkeit, womit ein Text vorgetragen wird. Auch die Tonhöhe

²⁸ M. Villoteau "De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou Relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays", *Description de L'Égypte ou recueil des observations et recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française*, Teil 14, Paris 1826.

²⁹ J. Blin, *Chants liturgiques coptes, notes et mis en ordre par le Pere Jules Blin, de la compagnie de Jesus, missionnaire en Egypte. Partie chantée par le peuple et le diacre*, Le Caire 1888.

³⁰ L. Badet, *Chants liturgiques des coptes, notes et mis en ordre par le Pere Louis Badet*, Le Caire 1899.

³¹ Vgl. Kuhn, M., oben Anm. 5, S. 22; Ménard, R., "Note sur les musiques arabe et copte", in: *Le Cahiers Coptes* 2, 1952, S. 37; Robertson, M., "The reliability of the oral tradition in preserving Coptic music 1-3", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 1,2 und 3 (1984-1989); MacCoull, L.S.B., "Oral-Formulaic Approaches to Coptic Hymnography", *Oral Tradition* 14/2, 1999, S. 361ff.

³² ; Hein, V., s. oben Anm. 6, S. 42ff; Kuhn, M, oben Anm. 5, S. 44.

³³ Vgl. Ménard, R., s. oben Anm. 5, S. 116ff u. S. 120ff.

³⁴ Vgl. Kuhn, M, oben Anm. 5, S. 23ff.; Hein, V., oben Anm. 6, S. 35ff.; Hickmann, H., "Le problé de la notation musicale dans l'Égypte ancienne", in: *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 34, Kehl 1956, S. 72.

³⁵ In der Frühzeit des Chritentums entwickelten sich in den koptischen Sängerschulen Melodien und melodische Formeln, die auswendig gelernt wurden. Die Cheironomie erleichterte und lenkte dabei das gemeinsame Singen. Im Unterschied zur alägyptischen Cheironomie ist der heutige Gebrauch von Handzeichen bei den Kopten jedoch rein didaktische. Vgl. V. Hein, s. oben Anm. 4, S. 41ff

³⁶ Vgl. Kuhn, M. Oben Anm. 5, S. 43ff.

³⁷ Vgl. Ménard, R., oben Anm. 5, S. 120ff.; Kuhn, M., oben Anm. 5, S. 58.

des Gesanges hängt nur ab von der Stimmlage des Kantors und hat weiter keine symbolischen Werte. Die verschiedenen Texte werden auf verschiedene Arten vorgetragen, man unterscheidet Bibeltexte, Gebete und Hymnen. Bibeltexte und Gebete werden durch den Priester in einer Art von Sprechgesang wie ein Rezitativ gesungen.³⁸

Nach V. Hein bestehen die Melodien des Zelebranten meist aus variierten Formeln in freiem Rhythmus, die er improvisatorisch verziert. Die meist kurzen Rezitative des Diakons sind syllabisch mit wenigen Melismen und abschließender Kadenz. In der Karwoche und Weihnachten führt er auch kunstvollere Gesänge aus.³⁹

Hymnen können auf verschiedene Weisen dargeboten werden: 1) Ein ‚Solist‘ singt die ganzen Hymnen; 2) Die Hymne wird als ‚Responsorialgesang‘ gesungen, das heißt der Vorsänger singt die Hymne und wird in bestimmten Momenten unterbrochen durch einen Chor oder die Gemeinde, die kurze Einwürfe einfügt wie zum Beispiel ‚Halleluja‘ oder ‚Amen‘; 3) Als ‚Antiphonalgesang‘. Zwei Chöre oder ein Vorsänger und ein Chor singen abwechselnd Strophe um Strophe oder Gruppen von zwei Strophen.⁴⁰

Nach M. Kuhn unterscheidet man in der koptischen Musik die folgende Arten von Melodien: 1) Recitationsmelodie – ein Art von Sprechgesang; 2) Syllabische Melodien – Auf eine oder höchstens zwei Noten fällt eine Silbe des Texts, und 3) Melismatische Melodien – lange Ornamente können auf eine einzige Silbe gesetzt werden. Zu den Ornamenten gehören nebst Trillern, Vibrato, Doppelschlägen und Melismen noch eine ganz besonders typisch koptische Variation, die Vokalise.⁴¹

Die koptische Musik hat keine vollständige Theorie über die Melodietypen oder Tropen und Improvisationen entwickelt. Die Melodietypen der koptischen Musik werden oft mit dem arabischen Wort ‚Lahn‘ (arab., etwa „Melodie, Ton“) oder dem griechischen Wort ‚Hxos‘ (griech., entspricht etwa „Modus“) bezeichnet.⁴² Die Wortakzente der koptischen Musik liefern den metrischen Bau der Melodien. Sie bestimmen sowohl den Rhythmus und auch die musikalischen Akzente. Die verschiedenen Texte werden auf verschiedene Arten vorgetragen, man unterscheidet Bibeltexte, Gebete und Hymnen. Bibeltexte und Gebete werden durch den Priester in einer Art von Sprechgesang wie ein Rezitativ gesungen. Hymnen können auf verschiedene Weisen dargeboten werden. 1) Ein ‚Solist‘ singt die ganzen Hymnen; 2) Die Hymne wird als ‚Responsorialgesang‘ gesungen; 3) Als ‚Antiphonalgesang‘. Zwei Chöre oder ein Vorsänger und ein Chor singen abwechselnd Strophe um Strophe oder Gruppen von zwei Strophen.⁴³

³⁸ Vgl. Kuhn, M., oben Anm. 5, S. 58ff.

³⁹ Vgl. Hein, V., oben Anm. 6, S. 27; dazu vgl. Hickmann, H., oben Anm. 19, S. 204f.; Ménard, R., oben Anm. 5, S. 113.

⁴⁰ Vgl. Hein, V., oben Anm. 6, S. 27; Hickmann, H., oben Anm. 19, S. 205; Ménard, R., "Note sur la mémorisation et l'improvisation dans le chant copte", in: Etudes grégoriennes 3, 1959a, S. 137.

⁴¹ Vgl. Kuhn, M., oben Anm. 5, S. 22 und 48ff.

⁴² Die koptische Manuskripte sowie die gedruckten Liturgiebücher verwenden in ihren Rubriken zahlreiche aus dem Byzantinischen entlehnte musikalische *termini technici*. In einigen Manuskripten bemerkt man den Gebrauch modaler Bezeichnungen der griechischen Ordnung (wie 1., 3., 4. "plagale" Modi). Vgl. Roy, M., s. Oben Anm. 7, S. 723.

⁴³ Vgl. Kuhn, M., oben Anm. 5, S. 20ff.

Die koptische Musik hat keine vollständige Theorie über die Töne (arab. Lahn) und die Modi entwickelt.⁴⁴ In antiken Manuskripten werden verschiedene Anzahlen von Melodietypen genannt. G. A. Villoteau, der bereits genannte französische Musikwissenschaftler, nannte 10 verschiedene Melodietypen. Seine Auseinandersetzungen erinnern an Abu Ishak Al-Muataman Ibn Alassal aus 1260, der 16 Gründe, also nicht 10 Melodietypen aufzählte, um Psalmen zu singen.⁴⁵ Einer der ältesten bekannten Texte über diesen Gegenstand ist das Werk des koptischen Theologen und Theoretikers Abul Barakat (14. Jahrhundert) über die Liturgie. Er stellt in seinem Werk „*La lampe des Tenebres et l'exposition du service*“ eine Theorie der Modalität auf. Abul Barakat vereint darin technische byzantinische Elemente mit symbolischen koptischen Vorstellungen folgendermaßen:

1- Der erste und fünfte Ton rufen Freude hervor. Der erste kommt an Freudentagen und Festen zum Einsatz, besonders an den Tagen der Geburt und Auferstehung Christi, der fünfte an Christi Himmelfahrt; das Temperament dieser Töne ist "heiß und feucht".

2- Der zweite und sechste Ton stehen für Erniedrigung und Bescheidenheit und finden deswegen in der Karwoche und Zeiten der Buße Verwendung; "kalt und feucht" lautet ihr Charakteristikum.

3- Der dritte und siebte Ton betrüben und werden oft bei Leichenzügen, Begräbnissen und Totengedenken verwendet; sie werden mit "heiß und trocken" charakterisiert.

4- Der vierte und achte Ton ermutigen und erbauen. Sie stehen für das Gedenken der Märtyrer; sie sind "kalt und trocken".⁴⁶

Die Kopten nennen die acht verschiedene Töne in arabisch: den 1. Ton Adam; den 2. Ton Vatos; den 3. Ton Singari (oder festlicher Ton), ist nach einer altägyptischen Stadt benannt.; den 4. Ton Kiahki (oder Ton des Advent); den 5. Ton Adribi, Ton der Traurigkeit;⁴⁷ den 6. Ton Siami (oder Ton der großen Fastenzeit); den 7. Ton Hazayni (oder Ton der Traurigkeit und der Buße); und den 8. Eistasima (Anastasimon). Die Töne Adam und Batos werden hauptsächlich in der *Psalmodia* (kopt. für Hymnologie, arab. Tasbeha) verwendet. Laut Abul Barakat ist Ton Adam charakteristisch für den Morgen, Ton Batos für den Abend. Diese Bezeichnungen finden sich in alten liturgischen Manuskripten und sind noch heute mit gleicher Bedeutung in der koptischen Kirche in Gebrauch.⁴⁸

Zum Glück wurden im Bezug auf die koptische Musik in der Abteilung der koptischen Hymnen und Musik im Institut für koptische Studien in Kairo dank Dr. Ragheb Moftah, eines Geschäftsmanns und Liebhabers und Fachmanns für die koptische Musik, innerhalb 80 Jahren seiner ehrenamtlichen Bemühungen rund 600 Tonaufnahmen gesammelt. 1998 wurde zum ersten Mal die koptisch-orthodoxe Basilien-Anaphora, im Auftrag und unter Aufsicht von

⁴⁴ Vgl. Ménard, R., oben Anm. 5, S. 117.

⁴⁵ Abu Ishaq Al-Mu'ataman Ibn Al-'Assal, „Die kirchliche Gesang“, Hg. G. Graf, Bulletin de la Societe d'archeologie copte 13, 1946, 161-178.

⁴⁶ Vgl. Hein, V., oben Anm. 6, S. 25; R. Menard, Anm. 4, S. 117ff.

⁴⁷ Die Herkunft der Bezeichnung Adribi erklärt sich heraus, daß dieser Ton unrsprünglich sehr wahrscheinlich ein besonderer Lokaltone des Dorfes Adriba in Oberägypten war.

⁴⁸ Vgl. Hein, V. Oben Anm. 6, S. 25.

Ragheb Moftah durch Margit Toth transkribiert und durch AUC (American University – Cairo) herausgegeben.

Seit Sommer 2010 wird durch eine Kooperation mit dem Programm „*MANUMED*“ der Europäischen Union eine Notationsprojekt der koptischen Hymnen unterstützt. Dieses besondere Programm will den Richtung der mit Europa verbundenen Mittelmeerkulturen sichern, zusammen fassen und via Internet einer bereiten Öffentlichkeit zugänglich machen und damit auch der weiteren Forschung öffnen. Bis zum Ende dieses Projektes am 31. September 2011 konnte der Abteilung der koptischen Hymnen und Musik im Institut für koptischen Studien in Kairo unter dem Abteilungsleiter Dr. Michael Ghattas⁴⁹ mit Dr. Magdalena Kuhn ca. 88 Hymnen, d.h. eine Drittel der koptischen Hymnen, transkribiert. Durch dieses Programm konnte der Abteilung der koptischen Hymnen und Musik den beteiligten Forschern eine kleine Unterstützung für ihre wertvolle Arbeit zukommen lassen.

⁴⁹ Im Juni 2001 ist Dr. Ragheb Moftah, der Leiter der Abteilung der koptischen Musik und Hymnen gestorben. Im Oktober 2002 wurde ich (Michael Ghattas) durch den Patriarchen Shenouda III. als Nachfolger von Ragheb Moftah und damit zum Leiter der Abteilung berufen. Seitdem habe ich mich gabe, die ich wie alle meine bisherigen Mitarin meiner Leitungsafrbeiter und Freunde ohne Bezahlung wahrnehme, bemüht, die Abteilung noch stärker auch wissenschaftlich zu orientieren, die koptische Musik vor Schäden und dem Vergessen zu retten und sie noch stärker ins Bewußtsein meiner Kirche und damit in die heutige, globalisierte und technisierte Welt zu rücken. Verschiedene Projekte dienen diesem Ziel: 1) Die Digitalisierung des Klangarchivs aus analogen Tonbändern; 2) Die Transkription der rund 300 koptisch-orthodoxen, traditionellen Melodien; und 3) Die Weitergabe und Multiplikation dieser Hymnen und Musik sowie ihrer wissenschaftlichen Erkenntnisse in wissenschaftlichen Seminaren und kirchlichen Fortbildungen.

Im Herbst 2009 wurde eine Digitalisierungsprojektdes analogen Tonbänder (600 Tonaufnahmen) in einer Kooperation zwischen der Abteilung der koptischen Hymnen und Musik des Instituts der koptischen Studien in Kairo mit direkter Unterstützung durch Papst Shenouda III. und der Hochschule für Musik, Theater und Melodien Hannover unter dem Leiter der Abteilung der Ethnomusik Prof. Dr. Raimund Vogels und der Koordinator des Projekts Pastor Markus Lesenski durchgeführt, in dem Anschließend wurde jeweils ein Exemplar der hoch wertigen Festplatten im Patriarchat und eines in der Zentralen Verbundbibliothek des Landes Niedersachsen in Göttingen, in Deutschland gelegt. Sowohl an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover als auch am “Center for World Music” in Hildesheim wird es nun für die Forschung erschlossen. Das Projekt wurde finanziell durch die Stiftung Niedersachsen und das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland ermöglich. (Vgl. www.uni-hildesheim.de/copticmusic).