



مشروع دبلوم الدراسات العليا في علوم الموسيقى الفرعونية



الموسيقى الفرعونية

د/ مصطفى عطالله و د/ جورج كيرلس



المشروع ممول من صندوق مشروعات تطوير التعليم العالي



دبلوم الدراسات العليا في
علوم الموسيقى الفرعونية



الجزء الأول

اللغة القبطية

أ.د/ مصطفى عط الله

٢٠٠٦م

مشروع ممول من قبل صندوق مشروعات تطوير التعليم العالي



الفصل الأول

اللغة القبطية

- مقدمة:

تعتبر اللغة القبطية المرحلة الرابعة والأخيرة من مراحل اللغة المصرية القديمة، وهي المرحلة التي ساعدت الباحثين بطريقة كبيرة على التعرف على نطق العلامات المصرية القديمة بالإضافة إلى تميزها بوجود حروف الحركة في كلماتها وهي السمة التي افتقدتها الكتابة المصرية القديمة

الأبجدية القبطية:

وهي تتكون من واحد وثلاثين حرفاً يونانياً منها سبعة حروف مصرية قديمة "ديموطيقية" بيانها كالتالي:

Ϭ	Ϸ	ϭ	ϩ	Ϫ	ϫ	ϯ	ϰ	ϱ	ϲ
ϭ	ϲ	ѧ	ϙ	Ͳ	՚	ϥ	Ϯ	Ϯ	ϵ
ܶ	ܵ	ܴ	ܹ	ܵ	ܸ	ܻ	ܼ	ܼ	ܼ
ܴ	ܵ	ܶ	ܶ	ܵ	ܶ	ܶ	ܶ	ܶ	ܶ

والحروف السبعة هي:

Ϸ, ՚, ϙ, ܶ, ܵ, ܶ, ܼ.

الأسم:

وهو ينقسم من حيث النوع إلى ذكر ومؤنث. ويحدد جنس الاسم من خلال إداة التعريف التي تسبقها، وينقسم من حيث العدد إلى مفرد أو جمع ويمكن تحديد عدد الاسم أيضاً من خلال إداة التعريف التي تسبقها.

أدوات التعريف:

المفرد:

إداة التعريف القوية للمفرد المذكر: ϕ

إداة التعريف الضعيفة للمفرد المذكر: π

الفصل الأول

اداة التعريف القوية للمفرد المؤنث: Θ

اداة التعريف الضعيفة للمفرد المؤنث: Τ

الجمع:

اداة التعريف للجمع المذكر: ΝΕΝ

اداة التعريف للجمع المؤنث: ΝΙ

أمثلة:

المفرد المذكر:

ΤΗ ΡΩΜΗ

The man.

ΤΗ ΦΕΡΙ

The son.

ΤΗΙΦΩΤ

The corn.

ΤΗΟΟΜ

اناء المعصرة

المفرد المؤنث:

Τ ΦΕ

The heaven.

Φ ΡΗ

The Sun

ملحوظة الأداة φ تستخدم بدلاً من π والأداة Θ تستخدم بدلاً من τ اذا جاءت قبل احد الحروف التالية: β, λ, Μ, Ν, ρ

π νογ†, φι νογ†= the god

Φιωτ

The father.

Φιωτ

The sea.

الكلمات التي تبدأ بحرف δ تدخل عليها بصفة عامة الاداة π والتي تبدأ بحرف γ او Φ فتدخل عليها الاداة - π مثال:

πογρο= The king.

πα ατζητ= The fool.

تستخدم اداة المعرفة في الكلمات في صيغة المنادي بمفردها او مصحوبة باداة النداء

Φ مثال:

Ρλωιτ- φερι Ν σιων= go out (o) daughter of Zion

تستخدم الاداة الضعيفة بطريقة اقل تحديدا، فهى تدخل على اسماء المعانى والجنس والاسماء التي يوجد منها كائن واحد.

اما الاداة الضعيفة فهى تحدد معنى الكلمة بدقة اكثرا فهى تشير الى فرد بعينه او شيئا بعينه، مثال:

Τθε

The north.

Τθε μβερι

الفصل الأول

The new heaven.

الجمع:

ΝΙ ΡΩΜΙ

The men.

ΤΙ ΝΟΥΓΤ

The god

ΦΙ ΝΟΥΓΤ

لا تدخل ΝΕΝ الا على الاسم المضاف، اما ΝΙ فتدخل على سائر الاسماء، مثال:

ΝΕΝ ΦΗΡΙ ΗΠΙΣΑ

The sons of Israel.

اذا جاءت اداة النكرة او اداة المعرفة قبل ظرف او جار ومحرر فانها تضفي عليه
معنى الاسم الموصوف او الصفة، مثال:

ΝΙ ΕΩΡΗΙ

The highly position ones.

ΝΙ- ΦΑ- ΕΝΕΖ= The Eternal (Lit: those who are to the eternity).

اداة النكرة:

اداة النكرة المفردة: ΟΥ

ΟΥ ΡΩΜΙ= a man

ΟΥ ΣΩΜΙ= a woman.

ملحوظة: اذا سبق الاداة ΟΥ حرف الجر Ε فان الاثنين يدمجان معا ليصبحان
ΕΥ

أداة النكرة الجمع: **χάν**

χάν ρώμι= some men

χάν γυομι= some women

تستخدم اداة النكرة كاداة تجزأة (للتعبير عن جزء من كل مثل *du* في الفرنسية)
مثال:

όγ νωβ νέμογ λιβανος νεμ ογ φαλ
Gold, gum and Myrrh.

اذا دخلت على اسماء المعانى او اسماء الجنس فانها تؤدى وظيفة اداة المعرفة
مثال:

ογ σοφια νεμ ογ σεω= Wisdom and knowledge.

الأضافة:

وهي عبارة عن اضافة اسم لاسم آخر بواسطة الأداة **Ν** او **Μ**
(أمام **ΝΤΕ**) او (Φ,Π,Μ,Β,Φ)

وتستخدم **Ν** او **Μ** في حالة ما اذا كان الاسم المضاف غير محدد:
ογ χλοι Ν γατ
A bracelet from silver.

اما **ΝΤΕ** فهو تستخدم بين اسمى علم او اسمين معرفين:
πι χωμ ΝΤΕ εγαπτειον
The Bible (Lit. The book of the Bible).

او اذا كان المضاف غير معرف والمضاف اليه معرفا
χάν ρώμι ΝΤΕ πων
The years of life.

الفصل الأول

الصفات:

تضاف الصفة الى الموصوف بواسطة الأداة **τα** وتأتي قبله او بعده تماما كام هي في الصعيدية. كذلك يستخدم الفعل في صيغته الوصفية بحيث يكون مسبوقا بالضمير الموصول **ετ** اذا كان الاسم الموصوف عددا، او يكون مسبوقا بالفعل المساعد اللامحدود مثل ذلك:

πνεύμα εθογας

The holy spirit

ογ πνεύμα εθογας

A holy spirit

كلمة **NIBEN** بمعنى "كل" تأتي دائما بعد الاسم الموصوف مباشرة بدون اية اداة، ويبقى الاسم الموصوف في صيغة المفرد وبدون اداة، مثال ذلك:

Всъ NIBEN

Every thing

гълб NIBEN

Every eye.

الصفة **KC** بمعنى "آخر" ايضا تأتي كصفة ودائما ما تسبق الاسم سواء اكان معرفا او نكرة واحيانا ما يستخدم الحال وهو ياتي بمعنى ايضا ويجب ان تسبقها الاداة **π** مثال ذلك:

π κ Ηρωδης

Herodos, also.

الاعداد:

اولاً : الارقام:

تكتب الارقام في اللغة القبطية بواسطة الحروف الابجدية مع وضع شرطة فوقها للدلالة على الاعداد من ١:٩٩٩ ووضع شرطتين للدلالة على الاعداد بداية من الألف

مثال ذلك:

$\bar{\alpha} = 1$

$\bar{B} = 2$

$\bar{F} = 3$

$\bar{\Delta} = 4$

$\bar{\epsilon} = 5$

وهكذا. هذا ويتصل الشئ المعدود بالعد بواسطة \bar{N} مف بقائه في صيغة المفرد ويعامل كل من العدد والمعدود كوحدة واحدة ام ذكر او مؤنث

ጥር CNAΥ ስ MΛΘΗΤИС

The two disciples.

وهي متشابهة التركيب في كل من اللهجة الصعيدية والبحيرية حيث تكون من أصل الكلمة ومن إضافة تتصل باولها سواء كانت هذه الإضافة كلمة او جزء من الكلمة وتأتي في الحالة المركبة بحيث يأتي بعدها مباشرة الاسم.

1- $\bar{P}\bar{M}$

وتتصل بالاسم التالي لها بواسطة الاداة: N مثال:

$\bar{P}\bar{M} N KHM\epsilon$, $\bar{P}\bar{M} N XHM\epsilon$ = The Egyptian (lit. the man of egypt).

$\bar{P}\bar{M} N PAKOT$ = The Alexanderian (lit. the man of Alexanderia).

$\bar{P}\bar{M} N \mathfrak{XWB}$

The man of work (the worker).

2- \bar{Ma} = place

وتتصل ايضا بالاسم التالي لها بواسطة الاداة: N مثال:

الفصل الأول

τῆλος = Abode (the place of existence).

-٣

χειρ

craftsman

وتسخدم مع بعض اسماء المهن، مثل:

χειρ ϕε

carpenter.

وتكتب احياناً:

χειρε

-٤

άτ

without.

وتقلب الى άθ اذا جاءت قبل احد الحروف الآتية: Β λ Μ Ν Ρ

وتسخدم لصياغة صفات شائعة الاستخدام مثل:

άτ σμή= (voiceless)

mute (without voice).

άτ ϕυχή= without soul.

Spiritless (without spirit).

. بدون نفس.

٥ - احياناً تأتي ε قبل الفعل لصياغة اسم صاحب المهنة او الصانع مثل ذلك:

κατ= to build

εκατ= the builder.

φέστ= to merchandise

ε φεστ= the merchant.

-٦

τηθ-, μετ-

لصياغة اسماء المعانى، مثل:

τηθ= treu

μεθοδη= truth.

-PEQ

وهي تستخدم مع المصدر والفعل في صيغته الوصفية لتكوين اسم الفاعل
chai= to write **Peq chai**= the scribe.

الضمائر الشخصية

الضمائر المترسلة:

T	I	N	we
K	you	TEN	you
i	you	OY	they
q	he, it		
c	she, it		

وهناك ضمائر مخاطب جمع يقع دائماً كمفعول به وهو: **ΩΗΝΟΥΘ**

وتضاف هذه الضمائر إلى الأسماء (الملكية) والأفعال (فاعل ومحظوظ) وحروف

الجر مثل:

ΤΟΤ= hand.

ΨΗΤ = belly

ΙΑΤ = eye, grasp.

ΚΕΝ = embrace.

ΓΗΤ = edge (hand or foot).

ΓΘΕ , **ΓΗΤ** = heart

ΡΑΤ = foot

ΡΩ = mouth

ΖΡ, **ΖΟ** = face

ΧΩ = head

ΑΧΡΗΣ = extreme.

COYEN = price

الضمائر المنفصلة

ἄνοικ	I	ἄνον	we
ἄνθοικ	you	ἄνθωτεν	you
ἄνθοι	you	ἄνθωγ	they
ἄνθοις	he, it		
ἄνθοησ	she, it		

- ١ - تستخدم اما مبتدأ او خبر في الجملة الاسمية.
- ٢ - تأتي كبدل مع ضمير متصل آخر للتأكيد.
- أ - لتأكيد الفاعل.
- ب - لتأكيد المفعول.
- ٣ - لتأكيد صفة الملكية.

ἡν οἵ για ἄνον = our houses, ourselves (our own houses).

M , N يستخدم حرف الجر

ῆμοι	ῆμον
ῆμοικ	ῆμωτεν
ῆμο	ῆμωγ
ῆμοις	
ῆμοησ	

ويستخدم في الحالات التالية:

١ - كمضارف إليه :

ογαί ῆμωγ = One of them.

بعد ظرف المكان المركب من

ὀγιναῖ = right

χαῖ = left

εἰ = near

τρῶ = front

θερογ = back

ἢ θερογ ῆμοι = behind him

ج) τῷ μήμον = before him

٣ - بعد أداة التوكيد: ΜΗΜΙΝ مثال:

ἡεν πεφ ογωφ μημιν μημον = by his will, himself.

٤ - يستعمل كضمير مفعول به مباشر للفعل في صورته الكاملة.

صفات وضمائر الملكية

تدخل الضمائر المتصلة على أداة التعريف فت تكون منها ضمائر الملكية وايضاً صفات الملكية.

أولاً: صفات الملكية:

Masc.	Fem.	
Πλ-	Τλ-	Νλ-
Βεκ-	Τεκ-	Νεκ-
Πε-	Τε-	Νε-
Πεφ-	Τεφ-	Νεφ-
Πες-	Τες-	Νες-
Πεν-	Τεν-	Νεν-
Πετε-η	Τετεν-	Νετεν-
Πογ-	Τογ-	Νογ-

Τλ ηι = my house.

وتشتمل أيضاً أسماء الأعداد للدلالة على ترتيب الأيام وذلك دون ذكر الكلمة "يوم" مثال:

Τεφ φμοτ = the (his) third day.

لاتستخدم اداة التعريف امام الاسماء التي لا تقبل اداة اداة تعريف او اداة نكرة (مثل اجزاء الجسم).

ويعبر عن الملكية ايضا باستخدام اداة الاضافة - NT, ΗΤ اذا كان الشئ المملوك غير محدد مثال:

οὗ οἱ ΗΤΑQ = his house (Lit. house to him).

περ οἱ = his house-

وهذا الاسلوب يستخدم بصفة عامة مع الكلمات التي تسبقها اداة اداة معرفة وكذلك التي لا تقبل اتصال الضمائر بها مثال:
πωμό ΗΤΑQ = his Paptism (the Paptism, which belongs to him).

مموديته

ضمائر الملكية:

ΝΑ- ΘΑ- ΦΑ- صورة مركبة:

ΝΟΥ- ΘΩ- ΦΩ- صورة ضميرية:

ΦΩΙ	ΘΩΙ	ΝΟΥΙ
ΦΩΚ	ΘΩΚ	ΝΟΥΚ
ΦΩ	ΘΩ	ΝΟΥ
ΦΩΨ	ΘΩΨ	ΝΟΥΨ
ΦΩΣ	ΘΩΣ	ΝΟΥΣ
ΦΩΝ	ΘΩΝ	ΝΟΥΝ
ΦΩΤΕΝ	ΘΩΤΕΝ	ΝΟΥΤΕΝ
ΦΩΟΥ ΘΩΟΧ ΝΟΥΟΥ		

للصورة المركبة معنيان:

١- تأتي بمعنى "ذو" او "صاحب" مثال:

ΜΑ ΠΙ ΤΑΙΟ Ή- ΦΑ ΠΙ ΤΑΙΟ

Give dignity to the one who belongs to the dignity.

اعط الكرامة لمن له الكرامة

٢- تأتي بمعنى: ملك، يخص، بتاع، متاع وبهذا المعنى تستخدم ايضا الصيغة
الضميرية من ضمائر الملكية:

πι καὶ φα πέσοις πε = the land, it belongs to the god.

ΘΩΚ ΤΕ ΤΧΩΜ ΝΕΜ πι ωογ = It is to you (it belongs to you),
the strength and the glory.

φωι πε πι καὶ τηρφ = It is to me (it belongs to me), the
whole land.

تستخدم ضمائر الملكية لمنع تكرار اسم المالك مثل:

πεφ ωογ νεφ φα πεφ ιωτ = his glory and his fathers glory.

تحدد الضمائر المركبة مع الأسماء لتكوين معانى معينة مثل:

Φα πι ρο = the door keeper (the one who belongs to the door).

كثيرا ما يأتي ضمير الملكية بعد اسم الموصول مثل:

Φη ετε = this, that who (masc.).

Θη ετε = this, that who (fem.).

Νη ετε = those who (plur.).

وفي هذه الحالة نضع حرف **Ν** قبل اسم الشيئ الذى يتعلق به الضمير مثل:

Φε ετε φωγ Νιωτ

he who is fro him as a father (his father).

صفات وضمائر الاشارة

صفات الاشارة:

παι = this (masc.).

ται = this (fem.).

Nαι= these (plur.).

ضمائر الاشارة:

Φαί = this (masc.).

Θαί = this (fem.).

Nαι = these (plur.).

Θαί πε πα φερι

This is he, my son (This is my son).

παί εγοογ

This day.

وكتيرا ما تستعمل الضمائر **Ναι Θαί Φαί** بعد الاسم لتأكيد معنى صورة الاشارة او صفة الملكية مثل:

πα φερι φαί

This is my son.

παί εγοογ φαί

This day, it self (lit. This day, this).

ضمائر الاشارة للبعيد:

Φη= that (masc.). **Θη**= that (fem.). **NH**= those (plur.).

اما صفة الاشارة للبعيد فهى غير موجودة ويحل محلها بعض الكلمات التى تستخدم لهذا الغرض مثل:

ΕΤΕΜΜΑΓ, ΕΤΤΗ

τ εγοογ ΕΤΤΗ= That day

الضمائر الموصولة:

وهي تتكون من ضمائر الاشارة, **ΦΗ, ΘΗ, NH** مع الضمائر الموصولة **ε-, ΕΤ-, ΕΤΕ-**

ΦΗΕ-	ΦΗΕΤ-	ΦΗΕΤΕ- (that who: masc.)
ΘΗΕ-	ΘΗΕΤ-	ΘΗΕΤΕ- (that who: fem.)
ΝΗΕ-	ΝΗΕΤ-	ΝΗΕΤΕ- (those who: plur.)

هذه الضمائر تدخل على الأفعال (خاصة في صيغتها الوصفية) وكذلك على الجار وال مجرور فت تكون بذلك جمل اسمية تعادل الأسم وتؤدي جميع وظائفه (فاعل أو مفعول) مثل:

ΘΗ ΕΘΟΥΓΑΒ= This who is holy (the priest).

ΝΗ ΕΘΜΩΟΥΓΤ= Those who are dead (the dead).

ضمائر الاستفهام:

λω= who, what لغير العاقل

νιμ= who للعقل فقط

ογ= who, what لغير العاقل

وهي تأتي في أول السؤال أو آخره.

όγηηρ= how many, how much.

ληο= why لماذا، مال؟

وهي تصرف فقط مع ضمائر أما الباقي فهي تستعمل كاسم الموصوف أو كصفة، اي أنها تحدد الأسم الموصوف الذي تتحد به بواسطة الحرف الجر Ν
- استعمالها كاسم موصوف:

ΝΙΜ ΕΤΟΝΙ ΜΗΟΚ
who is like you?

- استعمالها كصفة:

λω Ν ρητ
which affaire?

الفصل الأول

λαχθε πε παι τιμη φαι
Which village is this?

λαχρο, ληο= why لماذا، ما بال؟

ληοι	ληον
ληοκ	ληωτεν
ληο	ληωو
ληοق	
ληос	

† σχιμι ληο τεριمي
O woman, why do you weep?

ضمائر النكرة

(الكلمات المستخدمة كضمير نكرة)

١ - واحد

OYAI

٢ - أحد

OYON

٣ - لا أحد، لا شيء

χλ

٤ - فلان

NIM

٥ - آخر κε، أيضا (الصورة المركبة من χετ)

آخرى χεت

٦ - آخر χεت

٧ - آخرون κεχωوونى

- ٨ كثير

MIHY

- قليل

KOYXI

- أكثر

GOYO

يُستعمل **Oγαί** واحد، **Oγι** واحدة كاسم موصوف وكصفة:

Oγαί Ν Ναι KOYXI

One of these small ones.

يشتق من **Oγαί** الصفة **Oγωτ** ولها معنيان:

وحيد، فريد، إذا سبق الأسم أداة نكرة:

Ογ Νογή Ν ογωτ

One only god

نفس، عين، إذا سبق الأسم أداة معرفة:

Τη εχογ Ν ογωτ

The same day.

OγON تستعمل دائماً كاسم موصوف وتشير إلى الأشخاص:

OγON ΝΜΟΝ

One of us.

تُستعمل **Δήج** للأشخاص والأشياء في الجمل المنفيّة:

Δπεq ΘΑΞΙ ΝΕΜ 281

He did not speak with any one.

غالباً ما يوضع فوق ضمير النكرة **ΝΙM** خط لتمييزه عن ضمير الإستفهام **ΔΝΙM**

ΔΝΟΚ ΝΙM

It is me so

إذا دخل عليه صفة الملكية **ΠΑ** ، **ΤΑ** تكون منها التعبير:

ΠΑ ΝΙM

The son of

ΤΑ ΝΙM

The daughter of

وقد يترجموا أيضاً بفلان :someone

الفصل الأول

ΠΕΚ ΒΩΚ ΠΑ ΝΙΜ
Your servant so....

خادمك فلان....

تستعمل **κε** كصفة وكحال، كصفة بمعنى آخر وتبقى الإسم:

Τ ΚΕ ΦΑΩΙ
The other half.

وتستعمل الحال بمعنى أيضاً ويجب أن تسبقها الأداة **πι-** **Ν-**:

١ - وهي تأتي قبل الأسماء وأحياناً الضمائر:

ΝΙ ΚΕ ΟΥΠΙΩΟΥ
The Kings also.

ΠΙ ΚΕ ΝΕΟΚ ΣΩΚ
You also, yourself.

٢ - تسبق مصدر الفعل في الصيغة الآتية:

ἘΡ - Π - ΚΕ

ΤΕΝ ἘΡ - Π - ΚΕ ΣΛΧΙ

We also speak.

ومؤنثها **χετ** تستعمل دائماً كإسم موصوف:

ΠΙ ΧΕΤ

The other one

ΚΕΧΩΟΥΝΙ

Other ones

وهو جمع الضمير السابق قوله نفس الاستعمال

ΝΙ ΚΕΧΩΟΥΝΙ

The other ones

طرق التعبير عن لفظ "كل" أو "كل واحد"

للتعبير عن لفظ "كل واحد" تكرر كلمة **oyai** للمذكر وكلمة **oy** للمؤنث مع إدخال أداة المعرفة إذا كان التعبير محدداً، وبدون أداة إذا كان التعبير غير محدد:
παὶ ὅγαι ποι ογαι
 Every one (masc.).

ε ὅγαι ε ογαι
 Every one (fem.).

أما كلمة "كل" فيعبر عنها بتكرار الإسم الذي يقصد تحديده لهذه الكلمة:
ποι εχοογ ποι εχοογ
 Every day.

إذا أريد بكلمة "كل" معنى الصفة كما في قولنا "كل سنة"، نستخدم كلمة **τέμ** أو **τεν** لهذا الغرض:

ὅγκον τέμ ρομπι
 Once, every year.

هي في الحقيقة أسماء ويمكن استعمالها كصفات:

ογ μηση ν εχοογ
 Many days.

χαν κογχι ν εχοογ
 Few days.

- أما كلمة **χογο** فقد تأتي كصفة تحدد الإسم أو الحال يحدد الفعل الذي يصاغ بدخول **:ερ-**

ερ-χογο-σι
 To become more higher.

- وستعمل أحياناً الكلمات التالية كضمائر نكرة:

ψωμι "man", **χωβ** "thing", **сахи** "word"

Table of Auxiliaries

Present

	I	II	III
Sing. 1	†	ᾳ	ει
2 m	κ	λκ	εκ
f	τε	λρε	ερε
3 m	ϙ	λϙ	εϙ
f	ϲ	λϲ	εϲ
plur. 1	τεν	λν	εν
2	τετεν	λρετεν	ερετεن
3	ϲε	λγ	εγ
Before n. subj.	---	λρε-	ερε-
Neg.	Ν....λν		

Habitual Present

	Aff.	Neg.
Sing. 1	ῳ	μπῳ
2 m	ῳκ	μπακ
f	ῳρε	μπαρε
3 m	ῳϙ	μπαϙ
f	ῳϲ	μπαϲ
plur. 1	ῳν	μπαν
2	ῳρετεν	μπαρετεν
3	ῳγ	μπαγ
Before n. subj.	ῳρε-	μπαρε-

Imperfect

Sing. 1	nisi
2 m	nisiκ
f	nisiρε
3 m	nisiϙ

	f	NAC
plur.	1	NAN
	2	NAPEΤEN
	3	NAγ
Before n. subj.		NAPE-
Neg.	AN

1st Perfect

	Aff.	Neg.
Sing. 1	AI	MPI
2 m	AK	MPIEK
f	APE	MPIE
3 m	AQ	MPIEQ
f	AC	MPIEC
plur. 1	AN	MPIEN
2	ATETEN	MPIETEN
3	AY	MPOY
Before n. subj.	Α-	MPIE-

2nd Perfect

Sing. 1	ETAI
2 m	ETAK
f	ETAPE
3 m	ETAQ
f	ETAC
plur. 1	ETAN
2	ETAPETEN
3	ETAY
Before n. subj.	ETΑ-
Neg.	N.....AN

Future

	I	II	III
Sing. 1	τνα	λινα	εινα
2 m	χνα	λχνα	εχνα
f	τερα	λρενα	ερενα
3 m	φνα	λφνα	εφνα
f	σνα	λσνα	εσνα
plur. 1	τεννα	λννα	εννα
2	τετεννα	λρετεννα	ερετεнна
3	σена	λγна	εуна
Before n. subj.	---на	λρε- на	ερε- на
Neg.	ν.....αν		
αν		

Emphatic Future

	Aff.	Neg.
Sing. 1	ειε	ννα
2 m	εκε	ννεκ
f	ερε	ννε
3 m	εφε	ννεφ
f	εσε	ννεс
plur. 1	ενε	ννен
2	ερετενε	νнетен
3	εγε	νноγ-
Before n. subj.	ερε-	νне-

Future Imperfect

Sing. 1	νλιнa
2 m	νλχнa
f	νλρенa
3 m	νλφнa
f	νλσнa
plur. 1	νλннa
2	νλρεтеннa

3	ନାୟନା
Before n. subj.	ନାରେ- ନା
Neg.ନ

Conditional

	Aff.	Neg.
Sing. 1	ଅନ୍ଧାନ	ଅନ୍ଧତେମ
2 m	ଅକ୍ଷାନ	ଅକ୍ଷତେମ
f	ଅର୍ଥାନ	ଅର୍ଥତେମ
3 m	ଅପ୍ରାନ	ଅପ୍ରାତେମ
f	ଅସ୍ଫାନ	ଅସ୍ଫତେମ
plur. 1	ଅନ୍ଧାନ	ଅନ୍ଧତେମ
2	ଅରେତେନ୍ଧାନ	ଅରେତେନ୍ଧତେମ
3	ଅଗ୍ନାନ	ଅଗ୍ନତେମ
Before n. subj.	ଅର୍ଥାନ-	ଅର୍ଥତେମ-

Past Perfect

	Aff.	Neg.
Sing. 1	ନେ ଆଇ	ନେ ମିଟି
2 m	ନେ ଆକ	ନେ ମିଟିକ
f	ନେ ଅରେ	ନେ ମିଟିେ
3 m	ନେ ଆପ	ନେ ମିଟିପ
f	ନେ ଆସ	ନେ ମିଟିସ
plur. 1	ନେ ଆନ	ନେ ମିଟେନ
2	ନେ ଅତେତେନ	ନେ ମିଟେତେନ
3	ନେ ଯ	ନେ ମିଟେଯ
Before n. subj.	ଆ-	ନେ ମିଟେ-

Conjunctive

	Aff.	Neg.
Sing. 1	ନ୍ତା	ନ୍ତାଷ୍ଟେମ

2 m	ନ୍ତେକ	ନ୍ତେକ୍ଷତେମ
f	ନ୍ତେ	ନ୍ତେଷ୍ଟତେମ
3 m	ନ୍ତେହ	ନ୍ତେହ୍ଷତେମ
f	ନ୍ତେଚ	ନ୍ତେଚ୍ଷତେମ
plur. 1	ନ୍ତେନ	ନ୍ତେନ୍ଷତେମ
2	ନ୍ତେତେନ	ନ୍ତେତେନ୍ଷତେମ
3	ନ୍ତୋୟ	ନ୍ତୋୟ୍ଷତେମ
Before n. subj.	ନ୍ତେ-	ନ୍ତେଷ୍ଟତେମ-

Optative

Sing. 1	ମରି
2 m	ମରେକ
f	ମରେ
3 m	ମରେହ
f	ମରେଚ
plur. 1	ମରେନ
2	ମରେତେନ
3	ମରୋୟ
Before n. subj.	ମରେ-

Tense of unfulfilled action

Sing. 1	ମପାତ
2 m	ମପାତେକ
f	ମପାତେ
3 m	ମପାତେହ
f	ମପାତେଚ
plur. 1	ମପାତେନ
2	ମପାତେତେନ
3	ମପାତୋୟ



دبلوم الدراسات العليا في
علوم الموسيقى الفرعونية



الجزء الثاني
الموسيقى القبطية

جورج كيرلس

٢٠٠٦م

مشروع ممول من قبل صندوق مشروعات تطوير التعليم العالي



الجذور الفرعونية للحن القبطي

الهدف من المحاضرة :

التعريف بالموسيقى القبطية وجذورها الفرعونية مع إلقاء الضوء على التلاحم بين الموسيقى الفرعونية العتيقة والموسيقى القبطية العريقة، عن طريق دراسة طرق وأساليب الإشاد الذي كان موجوداً أيام الفراعنة والذي امتد بدوره تأثيراً في الألحان القبطية التي انبثقت من الكنيسة الرسولية الأولى ليثرى هذا التراث الروحي الخالد ويعمق جذوره ويمزجه بعبق أجدادنا الفراعنة.

تقديم :-

الألحان القبطية هي ذلك التراث الموسيقى الخالد، الذي تعتق نغماته في أحضان الكنيسة القبطية بمصر، وترسخت ضروبه وأوزانه في أفواه المرتلين، و في قلوب كل الأقباط نحو الفى عام.

تراثيم عديدة وأغاني لشعوب مختلفة تألفت ثم ماتت في الأفواه والمسامع، لتبقى الألحان القبطية على مدى الأجيال، يسمعها كل الأجناس دون أن يعرفوا مفرداتها، فيعشقونها، تدخل إلى قلوبهم لترفعهم إلى حيث لا يدرؤن، إلى سماء السموات .

أهذا يكون سحرها الروحي ؟ . ولم لا !! ألم تتبثق جذور هذه الألحان، من فم موسى النبي، هذا الموسيقى البارع الذي تربى في بلاط فرعون مصر، فتعلم الموسيقى بكافة أشكالها الهاARMONIA والإيقاعية والصوتية وموسيقى الشعر من بحور وأوزان؟ (كما ورد في كتاب - "حياة موسى"- للمؤرخ "فيرون اليهودي") ، فاستطاع أن يصبح أعظم لحن عرفه التاريخ بعد عبوره البحر الأحمر(خروج 15: 1) ليكون أول من يؤسس نظرية "العبادة بالحن"

الفصل الأول

ثم جاء السيد المسيح فوضع بذاته بذرة هذه الألحان في "العلية" مع تلاميذه عندما "سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون". حسبما كتب إنجيل القدس مرقس الرسول (مر ٤: ٢٦) مؤسسا بذلك أول خورس للتسبيح في العهد الجديد، إذ كان يطرح المزמור بصوته العذب ويجاويه تلاميذه قائلين "هليوبيا"

أما القديس مرقس الرسول، صاحب علية صهيون - التي كانت بمثابة مكانا مقدسا للبروفات التسبيحية - فقد حمل في قلبه بوتفة الألحان التي تسلمتها من فم السيد المسيح إلى مصر، وأسس مدرسة للاهوت بالإسكندرية وخصص بها قسما للموسيقى، ثم ألف أول قداس إلهي الذي نسب فيما بعد للقديس كيرلس الكبير.

(كتاب حياة مارمرقس الرسول لقداسة البابا شنودة الثالث ١٩٨٥)، ليضع بين الأحانه كل ما تسلمه من فم معلمه، هذا إلى جوار ما تم تأليفه من ألحان آنذاك حسب ما خطه العلامة "فيلون Philon" المؤرخ اليهودي الإسكندرى المولد (٢٠ ق.م - ٥٥ م) المعاصر للرسل الذي كتب يقول :

"وهكذا لا يقضون وقتهم في تأملات فحسب بل أيضا يؤلفون الأغاني والترانيم الله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة " (الأب متى المسكين، ١٩٩٣).

إلا أن الإبداع التأليفي للألحان لم يتوقف عند ذلك الزمن بل تعداده، فالقديس أثناسيوس الرسولي البطريرك العشرون (٣٢٦ م - ٣٧٣ م) الحانا يذكر من بينها اللحن الرابع "أومونوجينيس" "أيها الوحد الجنس" الذي يقال في الساعة السادسة من يوم الجمعة العظيمة . وهكذا استمر التأليف والإبداع حتى تأسست معظم الألحان القبطية في الثلاثة قرون الأولى الميلادية، ليرددوها القديسين وكل الأقباط في كل العصور حتى يومنا هذا .

البداية:

بدأ التلامس بين الفرعونية والقبطية مع بداية رحلة القديس مار مرسس الرسول التبشيري إلى مصر، فقد شهدت مدينة الإسكندرية دخول الفراعنة بعذائهم وأنشادهم الدينية إلى الديانة المسيحية ليصيغوا الحالاً أخرى تعبّر عن الحالة الروحية الجديدة، فتأثر اللحن القبطي بالفرعونى وحوى بين طياته بعض الخلايا الموسيقية الفرعونية.

كما أخذت المسيحية بعضاً من الرموز من الفكر الدينى في مصر القديمة، غير أن الكنيسة الرسولية الأولى منعت استخدام الآلات الموسيقية في الليتورجيا المقدسة واكتفت باستخدام الناقوس والمثلث لضبط الإيقاع، كما منعت تماماً الرقص الذي كان مرتبطاً بالموسيقى المصرية القديمة.

وكما وضع المصريون القدماء ألواناً للغناء لكل عيد ولكل مناسبة ولكل فصل وكل حالة وكل عمر، كذلك أيضاً الكنيسة القبطية، قد وضعت الحالاً لكل مناسبة وكل عيد وكل صوم وكل طقس. وهكذا امتنج التراث المصري الفرعوني القديم للموسيقى مع التراث القبطي التسبيحي.

ومنذ بدأت الحياة على الأرض وقد بدأ الإنسان يبحث عن الموسيقى ليس فقط من خلال الحنجرة التي وهبها الله له، لكن من خلال المواد الخامات التي حوله.

حتى أن "يوبال" و "توبال" أحفاد "قابين" في تلك العصور البدائية الأولى، استطاعاً أن يصنعوا العود والمزمار وكل آلة من نحاس وحديد، إذ أن "يوبال" كان أباً لكل ضارب بالعود والمزمار، و "توبال قابين" كان ضارباً كل آلة من نحاس وحديد . (تك ٤: ٢١).

ولعل القارئ يتعجب، كيف استطاع أبناء قابين في هذه العصور الحجرية، أن يشكلوا الحديد والنحاس والخشب ليصنعوا آلات موسيقية، ولزيوجدا شكلاً بدائياً

لأوركسترا بفصالله الأربعة، آلات النفح الخشبية (المزمار)، والنفح النحاسي "كل آلة من نحاس"، والآلات الوتيرية (العود)، أما الآلات الإيقاعية فكانت موجودة في الطبيعة من حولهما، وضرب الأرض بالأرجل والتصفيق هو أبسط صورها .

هذا استطاع "يوبال" و "توبال" أن يؤسسا لكل الأجيال القادمة، الأركان الرئيسية لأوركسترا التسبيح، والذي استغله من بعدهم بأجيال كثيرة "داود النبي".

ويعض المؤرخين يؤكدون أن لفظ (يوبيل) قد اشتق من إسم (يوبال) لأن النفح في البوق كان يزأول في أثناء الاحتفال باليوبيل، وكان يسمى به (قرن اليوبيل)، وما يذكره التاريخ عن نشأة آلة القيثارة، يؤكد حاجة الإنسان لأن يصنع آلة بها يغنى، لأنه بمجرد أن رأى الإنسان الأول سلحفاة تقبل نحوه، ذهبت السكرة وجاءت الفكرة، فامسك بالحيوان على الفور، وأفرغ صدفته من جسده وغطتها بجلد، وثبت عليها رافعة وقطرة، وشد عليها أوتاراً، فكانت أول قيثارة جيدة الصنع تعلن عن حاجة الإنسان الشديدة إلى الموسيقى وإلى التسبيح .

فاهتمام الإنسان الأول بالموسيقى في هذه العصور البدائية، وخاصة "يوبال" و "توبال" يؤكد أن آدم وحواء قد تسلما أهمية التسبيح وقيمة من الله والملائكة ثم سلما ذلك إلى أولادهما وأحفادهما من بعدهما .

أما عن الأطفال في مصر فكانوا لا يحصلون حتى بلوغهم العاشرة من العمر على أي تعليم آخر بخلاف ذلك الذي كان ينتقل إليهم عن طريق المحاكاة أو الإقتداء، إذ كان يكتفى قبل بلوغهم هذا السن، بأن ينشدوا على أن يغنو المبادئ العامة

والأمثلة السائرة التي تلخص الحكمة أو تحض على الفضائل التي كان يعلمها الشيخ.

وعند بلوغهم سن العاشرة، كانوا يتعلمون القراءة لمدة ثلاثة سنوات، ثم عند بلوغهم الثالثة عشرة، كانوا يتعودون على ممارسة الألعاب الرياضية والتوقع على أوتار الفيثارة، وكان المصريون يهتمون أن يمضي الأطفال في ذلك ثلاثة سنوات، دون أن يكون مسموماً لوالد الطفل أو حتى للطفل ذاته سواء عن طيب خاطر من جانبه أو عن نفور بأن ينفق في ذلك أكبر أو أقل من الوقت الذي نص عليه القانون.

حتى أن "أفلاطون" أشاد بالقوانين المصرية القديمة الخاصة بتنظيم الموسيقى، وكان يعتبرها نموذج يحتذى به.

ولقد تربى "موسى النبي" على هذا النحو في بلاط فرعون مصر، ثم تعلم القراءة في سن العاشرة، وبعد ذلك تعلم الحساب والهندسة والموسيقى بكافة أشكالها، وتشتمل على الموسيقى الهاARMONIC و الإيقاعية الصوتية وموسيقى الشعر (البحور والأوزان)، ثم درس الطب، وبعد أن تلقى كل العلوم المدنية والعسكرية تلقى على يد أكثر أساتذة مصر شهرة، دراسة العلوم الفلسفية واللاهوت . (يرجع إلى الكتاب الأول "حياة موسى" للمؤرخ "فيرون اليهودي").

وكم أتمنى أن يقوم واضعو المناهج التعليمية للطفل، بدراسة قوانين مصر القديمة التي أبهرت أفلاطون - الذي أبهرنا بغير علمه - لأن بدونها لن يشعر أحد ما هو حجم الخطأ الذي وقعنا فيه عندما تم وضع المناهج الحالية.

لعل الكثير منا لا يعرف عن موسى النبي هذه الشخصية الموسيقية البارعة، والتي استطاع بها أن يصيغ أعظم لحن عرفه التاريخ، وهو اللحن الذي ألفه بعد عبوره البحر الأحمر بشعببني إسرائيل "أرنم للرب فإنه قد تعظم، الفرس وراكبه طرحهما في البحر." (سفر الخروج: 15).

وإنني شخصياً أعتبر أن "موسى النبي" هو الذي وضع نظرية "العبادة بالحن" وأن "داود النبي" جاء بعد ذلك ليضع نظرية التخصص في العبادة بالحن.

الاتحام الموسيقى القبطية بالفرعونية:

لا يستطيع أحد أن يمسك بسجين من الزمن ليقطع الاتصال الملائم بين الموسيقى الفرعونية العتيقة والموسيقى القبطية العريقة.

ولعل بداية الاتحام بين التراث المصري الفرعوني القديم للموسيقى - والتراث التسبيحي وإنشاد المزامير - قد تم منذ بشارة القديس مرقس الإنجيلي - أول من بشر بالإيمان المسيحي في مصر - عندما تقابل اليهود الاسكندريون المتنسكون والعبادون المتخصصون في التسبيح والإنشاد مع الأقباط الفراعنة المتخصصين في موسيقى الآلهة بأسرارها الفرعونية وذلك في كنيسة واحدة ليتقبلوا جنباً إلى جنب البشاره المفرحة بالمسيح.

وكان أول لقاء للقديس "مارمرقس الرسول" في مدينة الاسكندرية، عندما اقترب إليها، مع "إيانوس" الإسكافي ليصلاح له حذاؤه الذي قد تمزق من كثرة السير في الكرازة والتبشير، وبينما هو يصلحه، دخل المخرز في إصبعه، فصرخ قائلاً: "يا الله الواحد" ففرح قلب الرسول عندما سمع هذه الكلمة، ووجدها فرصة مناسبة ليحدثه عن هذا الإله الواحد الذي يؤمن به دون ان يتلامس معه، وما أن أنتهى الإسكافي من إصلاح الحذاء حتى دعى الرسول ليذهب معه إلى بيته ليكمل له هذا

الحديث اللاهوتي الشيق الذى عز على الإسکافى ان ينتهى بصلاح الحداء". ليكون هذا البيت هو أول بيت فرعونى يقبل الإيمان المسيحي، حتى أن مارمرقس الرسول قد قام بسيامة "إنياتوس" اسقفاً على مدينة الاسكندرية بل أنه صار أول خليفة يجلس على كرسى الكرaza المرقسية من البطاركة بعد استشهاد القديس "مارمرقس".

فلم يكن صعباً على هؤلاء الفراعنة الذين لهم هذا الایمان بالإله الواحد أن يقبلوا بسهولة شديدة الایمان المسيحي لأنه من الواضح جداً في عباداتهم وأنشيدهم الدينية أنهم كانوا يؤمنون بالله دون أن يروه أو يلمسوه أو يعرفوه المعرفة الحقيقة، لذا صاروا يبحثون عنه وخلال بحثهم هذا صاغوا أناهاً فرعونية تعبر عن الحالة النفسية التي كانت تسيطر عليهم، إلى أن عرّفوا هذا الإله الحقيقي فتركوا كل الآلهة المصنوعة بالأيدي - التي صنعوا لها ليجسدو ايمانهم تجسيداً - وصاروا يعبدون رب خالق الكل - وابتدأوا يصيغون أناهاً أخرى تعبر عن الحالة الروحية الجديدة.

و لم يكن هذا الالتحام بين الموسيقى الفرعونية والموسيقى القبطية غريباً في شيء بل كان إلتحام المثليل بالمثليل عمماً وأصالحة فالتقارب بين الاثنين شديد ومنسجم في كل شيء.

ولعل الارتباط الوثيق بين الموسيقى الفرعونية والموسيقى القبطية يظهر في أسلوب التخاطب للإله الفرعوني والذي يوضحه ذلك النشيد الدينى لـ أمون كبير آلهة الدولة الحديثة إذ يقول:

"يا أمون أنت سيد الصامتين
الذى يأتي على صوت الفقير
عندما ناديتك في محنتى
جئت لتخالصنى"

ونجد أن هناك تقارب لفظي ونفسي بين ما قاله كاتب هذا النشيد الديني للإله "أمون" وما قاله "داود" النبي للإله الحي في مزموره "في يوم ضيقى أدعوك لأنك تستجيب لى". (مز ٨٦: ٧) "خلصنى يا الله لأن المياه قد دخلت إلى نفسى" (مز ٦٩: ١). إنها مشاعر متقاربة لإنسان ينادى إلهه في محنته وفي ضيقته ويطلبه لكي يخلصه وإن كان الأول ينادى الإله المجهول والثاني - أقصد "داود" النبي" - ينادى الإله الحقيقي إلا أن التعبير الموسيقى عن الحالة الروحية التي عاشها الإنسان سيكون بلا شك على نفس الطرق في الإنشاد، وإن اختلفت الهزات والنغمات المعبرة عن هذه الحالة الروحية.

ويذكر كتاب "تاريخ الحضارة المصرية - العصر الفرعوني - المجلد الأول" بعض الأناشيد التي كان يرتلها الكهنة للإله "أمون" منها هذا النشيد:

الحمد لله يا آمون رع يا رب الكرنك،
وأكبر من في الأرض، رب كل ما هو كائن،
الذى يستقر في كل شئ.
لا شبيه له في طبيعته . بين الآلهة .
رئيس كل المعبودات، رب الحق، وأب الآلهة .
الذى برأ الإنسان وخلق الحيوانات .
الذى يخلق شجر الفاكهة،
والذى ينشئ الأعشاب الخضراء ويمون الماشية .
هو الذى صنع ما على الأرض، وما في السماء
وهو الذى يضيئ القطرى،
هو الذى يخترق السماء في سلام،
رع المجل، زعيم الأرضين، عظيم القوة،
رب المقدرة صاحب الأمر الذى خلق الأرض كلها،
أقوى في طبيعته من كل إله آخر،

الذى يبتهر الآلهة الآخرون بجماله،
ذلك الذى يقدم له الحمد في البيت العظيم،
من يحب الآلهة رائحة الطيبة .
نور الإرادة القوية، وصاحب الطاعة العظيمة.
الابتهاج لك يا من خلقت الآلهة
ورفعت السماء وبسطت الأرض

وانشيد أخرى عديدة لـ "أختانون" وغيره من الملوك والآلهة الأرضيين،
معظمها يتطرق لفاظها وفحوها، مع ما كتبه "داود" و "آساف" من المزامير وكل
الذين سبحوا في رب الله الحقيقي، هذا الذي بحث عنه هؤلاء الفراعنة ويدخلهم
يقين، أنه يوجد إله عظيم فوق كل الآلهة . هو الذي خلق كل ما هو موجود وأنه رفع
السماء وبسط الأرض وأنه ليس له شبيه في الآلهة.

مقارنة الظواهر الفرعونية بالقبطية:

ولم تكن الألحان فقط هي التي تربط مصر القديمة الفرعونية بمصر
المسيحية إنما هناك دراسات عديدة تهدف إلى عقد مقارنات بين ظواهر الديانة
الفرعونية، والمسيحية المصرية ومن هذه الدراسات استخلاص الباحثون أن المسيحية
في مصر أخذت بعضاً من الرموز من الفكر الدينى في مصر القديمة وقد نشطت هذه
الحركة الفكرية في أواسط الدراسات المقارنة ومن هذه الدراسات تلك التي قام بها
العالم الفرنسي "Doresse Jean" بعنوان من الهieroغليقية إلى الصليب.

وهي دراسة عن ما أعطاه الماضي الفرعوني إلى المسيحية في مصر،
ويحاول الباحث الفرنسي أن يتتبع المفاهيم أو العادات التي ورثتها المسيحية من
مصر الفرعونية، وإن كان لا ينظر الباحث إلى هذه المؤثرات نظرة لاهوتية بل
يضعها في نطاق العادات والتقاليد التي انتقلت إلى المسيحية.

وتوجد دراسات أخرى كذلك التي كتبها العالم المصري "عزيز سوريا عطيه"
في كتابه "History of Eastern Christianity" والتي يعدد فيها الأمور

المتشابهة والمتطابقة بين مصر القديمة وال المسيحية ويعتبر أن هذه الأمور مهدت الطريق للايمان الجديد المختلف في جوهره عن ايمان الفراعنة.

ومن بين هذه الأمور العديدة نذكر الآتى:

١) وحدانية الله التي عرفها المصريون على يد الشاعر "أخناتون" (١٣٨٣ - ١٣٦٥ ق.م) وفي الأسرة الثامنة عشر.

٢) عالمة عنخ التي تعنى مفتاح الحياة عند المصريين القدماء والتي تشبه عالمة الصليب رمز الخلاص في المسيحية.

٣) الاعتقاد في الحياة الأخرى بعد الموت وإقامة الشعائر الدينية التي تعبر عن البعث وأن الموت ما هو إلا طريق إلى الحياة وليس نهاية لها بل إن الأحياء كانوا يرسلون خطابات إلى أقاربهم المتوفين يسألونهم العون على متاعبهم في الحياة الدنيا ويمكن القول بأن هذا الاتصال يعد صورة من صور الشفاعة التي تؤمن بها الكنيسة القبطية.

٤) عادة الحزن على الأموات وطقوس دفن الموتى وعمل السرادقات وولائم تقديم الصواتى وإقامة موائد الطعام عند الوفاة وكذلك احتفال ذكرى الأربعين.

٥) الأعياد، فالمصريون كانوا يعيدون أكثر من مرة في السنة ومن أعيادهم عيد أرطاميس الإله ذو رأس قطة ويذهبون إلى مدينة تل بسطا بالزقازيق الحالية بالمراكب رجالاً ونساءً وهم يعزفون الموسيقى.

٦) طريقة بناء الكنائس وتقسيمها إلى مذبح وخورس ثم قاعة الصلاة لعامة الشعب ذلك على نمط المعابد القديمة حيث كانت الذبيحة بالفعل في مقدمة المعبد أى في الجزء الأمامي منه ثم مكان للكهنة قريب من المذبح ثم القاعة الكبرى لجمهور المصلين بل إن الشبه واضح بين وصف هيكل سليمان الذي ورد في العهد القديم وبين ما نراه في معابد الأقصر والكرنك وغيرهما.

٧) الإيمان بوجود جنة سمائية يقف على بابها ياحور الذي يسيطر على حرية الصدق وهي الحرية التي لا تدع اي شخص يمر بباب الجنة غير الصادقين المبرأين أمام الإله ليكونوا بين المنعمين حول الآلهة والذين يحميهم الإله وهم يتكونون على صولجانتهم، وقد ارتدوا أحسن الملابس الكتانية الأرجوانية والذين يأكلون التين ويشربون الخمر ويتصمرون بأحسن العطور.

٨) كلمة أمين التي تقال في ختام الصلوات بالكنيسة تقابل مع تحويل بسيط لفظ الإله "آمن".

تأثير اللحن القبطى بالفرعونى

كثيراً ما يقال أن اللحن القبطى "فرعونى الأصل ولا نستطيع أن ننفى هذا القول ورأى الشخصى في هذا القول أنه من الطبيعي جداً أن الفراعنة المتخصصين في موسيقى الآلهة بأسرارها الفرعونية عندما دخلوا الإيمان المسيحى لم يستطعوا ان يتخلصوا من الموسيقى الفرعونية التي كانت قد عاشت في وجدهم وامتزجت بكل مظاهر حياتهم وأختزنت في عقلهم الباطن فصاروا يصيغون بالروح الذى ملأهم أحاناً جديدة ربما حوت بين طياتها بعض الخلايا الموسيقية ^(١)"Themes" الفرعونية أو بعض السلخات الموسيقية التي يسلخها اللاشعور من الجمل الموسيقية المخترنة في العقل الباطن - والتي يصدرها إلى العقل الوعي عندما تتوافق المشاعر والأحساس المراد التعبير عنها مع المخزون الموسيقى الغير مدرك - ثم تذوب هذه الخلايا الموسيقية "Themes" الفرعونية مع الجمل الجديدة لينتاج نسيج "موسيقى" جديد "مؤلف" له صبغة قبطية أرثوذكسية.

^١ - الخلية الموسيقية هي الفكرة الموسيقية التي يتم من خلالها بناء الموضع اللحنى بالترويعات وأساليب التنمية والتطوير لهذه الفكرة الموسيقية وعادة ما يأخذ كبار الموسيقيين فكرهم عن أغنية شعبية أو لحن معروف أو تكون من بناة أنفسهم.

ولعل هذا الرأى يتفق مع ما كتبه العلامة الفارابى فى كتابه الشهير "الموسيقى الكبير" عندما أكد أن الموسيقى لا تخلق من العدم.

ولعلى استطيع ان أوضح هذا المفهوم الموسيقى للقارئ الغير موسيقى بمثل بسيط فإذا تخيلت معنى أنه في ذات اليوم الذى ولد فيه الفنان العالمى موزار أخذناه طفلاً و وضعناه مع مرضعة خرساء في أرض صحراء بعيداً عن الضوضاء والموسيقات المنبعثة من كل مكان وانتظرنا هناك حتى بلغ الثلاثين من عمره هل يظن أنه يمكن لهذا الفنان العبقري أن يؤلف لحناً واحداً من الألحان الغزيرة التي صاغها في قوالب عديدة من سوناتات أو أوبرات وسيمفونيات هذا عددها؟ فمن أين له أن يأتي بهذه الألحان الغزيرة وقد صارت جعبته - في هذا المثل - فارغة إلا من صوت رياح الصحراء؟

أعني بهذا أن ما ألفه وما كتبه موزار من ألحان هو حصيلة ما سمعه خلال سنى حياته من موسقيات مختلفة لشعوب مختلفة بعد أن امتنجت داخله واختلطت بعضها بعض ثم خرجت إلينا بفكر جديد ورؤى جديدة وروح جديدة.

إن دراسات كثيرة قد قدمت عن تأثير ألحان الفنان العالمى موزار بموسقيات مصرية القبطية رغم أنه لم يعش في مصر (ولد في سالزبورج عام ١٧٥٦م) إلا أن هذه الدراسات تؤكد أن تيمات "Themes" وجملًا موسيقية موجودة في موسيقاه مأخوذة ومستوحاة من الموسيقى المصرية ومن أشهر هذه الدراسات ما قدمه الباحث "سلیمان جميل".

وأكثر من ذلك فإن إحدى المؤسسات الانتاجية الكبرى في فرنسا هي مؤسسة "E.M.I.Virgen" بالاشتراك مع المركز المصرى للثقافة والفنون (والذى يديره الدكتور أحمد المغربي) قد أصدرت حديثاً اسطوانة ليزر "C.D." بعنوان "موزار المصرى" تؤكد المفهوم السابق والتى سجل بها لحن "٣٥٠٨٢٥٠٨٥" "غولغو٣" هذا اللحن القبطى الذى يضرب بجذوره لآلاف السنين، الذى يقال فى نهاية الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة فى ذكرى دفن السيد المسيح، ويسمى بـ "قانون

الدفنة "والذى يؤكد الفيلسوف "فيلو" الإسكندرى من القرن الأول للميلادى على أن لحن "غولغوثا" كان يرتله الفراعنة أثناء عملية التخنيط وفى مناسبة الجنائز. والمستمع إلى هذه الاسطوانة يجد أن موسيقى موزار قد اختلفت وتوالت واندمجت مع الموسيقى المصرية والقبطية في نسيج واحد بشكل غريب وعجيب حتى أنه يصعب عليك في بعض الأحيان ان تحدد ما تسمعه في لحظة ما إذا كان موزاريأ أو مصرىأ كما يظهر في هذه الاسطوانة التيمات التي استوحاها موزار من الموسيقى المصرية.

وهذا ليس غريباً إذ أن موزار كان شديد الولع بمصر حتى أنه أطلق اسماء مصرية على العديد من مؤلفاته مثل تاموس ملك مصر أو زة القاهرة والسيمفونية المصرية.

فإذا كان موزار هذا دون أن يعيش في مصر - وإن كانت موسيقانا المصرية عاشت في وجدانه - قد تأثرت الألحان بجمل من موسيقانا المصرية أفلأ تتأثر الموسيقى القبطية بالموسيقى الفرعونية وقد عاش مؤلفو هذه الألحان وسط نغمات المعابد ورددوها قبل قبولهم الإيمان المسيحي؟

إن الآباء الأولين عندما صاغوا هذه الألحان القبطية لابد أن يكونوا قد تأثروا بموسيقى الفراعنة لأنهم لم يكونوا بمعزل عنها.

فرعنة اللحن القبطي:

هناك قول يزيد فكرة أن الألحان القبطية هي ألحان فرعونية صرف، تم تركيب كلمات قبطية عليها مستندين إلى وجود تطويل في الهزات الإطناب النغمى "Melisma" ومستندين إلى أن بعضاً من هذه الألحان يحمل أسماء لمدن مصرية قديمة إندثرت منذ زمن بعيد - مثل اللحن المسمى بالـ"سنجارى" وهو اسم لمدينة مصرية بشمال الدلتا يرجع زمنها إلى زمن رمسيس الثاني وكذلك اللحن الإدريسي

"Ки либерто" "كى ليبرتو" والذى يتكرر كثيراً في اسبوع الالام والذى ينسب إلى بلدة أتريب التى تقع في مدينة سوهاج بصعيد مصر، ومن بين ما سجله التاريخ ايضاً ما خطه العلامة فيلو إذ قال: "أن جماعة المسيحيين الأوليين قد أخذوا الحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية وأن من بين هذه الألحان لحن "5085008" "خولغوثا" الذى كان يرتله الفراعنة أثناء عملية التحنيط وفي مناسبة الجنائزات ولحن "Пеклеронос" "بيك إثرونوس" الذى نصفه يشتمل على نغمات حزينة تردد لوفاة الفرعون الجديد".

وإن كان هذا الفيلسوف فيلو ذكر عن المسيحيين الأوليين في موضع آخر: "وهذا لا يقضون وقتهم في تأملات فحسب بل ايضاً يؤلفون الأغاني والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة".

و تؤكد كتب التاريخ الكنسى العديدة ان آباء الكنيسة الأوليين كانوا يقضون أوقاتهم في تأليف الأغاني والترانيم لله، وأن هناك أسماء لبعض الآباء القديسين، ذكر التاريخ أنهم من بين الذين وضعوا وصاغوا الحاناً قبطية مثل ديديموس الضرير والقديس أثناسيوس الرسولى الذى يقال أنه هو الذى وضع اللحن الرابع "MONOGENIC" "أمونوجينيس"، "إليها الأنبا الوحد الجنس" والذي يقال في صلاة الساعة السادسة من يوم الجمعة العظيمة.

ولست أشك للحظة أن يكون من بين الذين قبلوا الإيمان المسيحي مؤلفين وملحنين درسوا العلوم الموسيقية في المدرسة اللاهوتية بالاسكندرية وتحركت أحاسيسهم ومشاعرهم فصاروا يؤلفون ويلحنون للرب "ترنيمة جديدة" تعبّر عن مشاعرهم الإيمانية وعن حبهم للملك المسيح.

وقد شرح ديمتريوس الفالرونى في عام ٢٩٧ ق.م - وهو أحد أمناء مكتبة الاسكندرية - الإطناب النغمى "Melisma" الذي كان يوجد في الموسيقى الفرعونية، حيث أكد ان كهنة مصر كانوا يسبحون آلهتهم من خلال السبعة حروف المتحركة

التي كانوا يأخذون في الغناء بها الواحد تلو الآخر . وكان ترددهم بهذه الحروف ينتج أصواتاً عذبة.

أما عن الإطناب النغمى "Melisma" في الألحان القبطية دائمًا يجى ليعبر عن معنى روحي وليس رح معنى لفظي ولو كان غير ذلك لكن لحناً ساذجاً فالإطناب النغمى الشديد الذى يظهر في لحن "Mp12076Accq" "آريهفو اتشاسف شانى اينيه" جاء ليعبر عن "زيدوه علواً إلى الآباد" التي هي ترجمة اللحن ولست أتصور أن يتم التعبير عن زيدوه علواً إلى الآباد بغير هذا الإطناب النغمى.

إذاً فإن الإطناب النغمى هو أسلوب في الغناء كان موجوداً أيام الفراعنة وقد امتد إلى الكنيسة القبطية كأسلوب وليس كالحان بذاته.

لأنه ليس من المنطق أن يمتد الحرف القبطى بلحن تصل مدة في بعض الألحان إلى بضعة دقائق لمجرد استخدام لحن فرعوني.

و قد كان يمكن - من بين آلاف من الألحان الفرعونية العديدة - اختيار الحان يتناسب طول نغماتها مع عدد الكلمات القبطية المطلوبة تلحينها أو الاكتفاء بالجمل الموسيقية من اللحن الفرعوني التي تتساوى مع عدد الكلمات القبطية مع إنتهاءها عند أقرب قلة تامة. لأنه ليس من الطبيعي أن تختار الكنيسة لحناً فرعونياً طويلاً لتعبر به عن كلمات قليلة ل تستكمم ما تبقى من نغمات بلا هدف روحي او حتى هدف موسيقى منطقي.

ومن المعروف لدينا أن الكنيسة الرسولية الأولى قد منعت استخدام الآلات الموسيقية في الليتورجيا المقدسة لأنها كانت تشكل عنصراً أساسياً في المعابد الفرعونية وذلك تركيزاً لاتباهم في قوة الكلمات الإلهية ولكن لا يوجد ربط ذهنى من بعيد أو من قريب بينها وبين العبادات الأخرى.

فإذا كانت الآلة الموسيقية البريئة دائمًا مما يعزف عليها - إذ أنه يعزف عليها الجيد والرديء بغير ارادتها - قد منعت الكنيسة الرسولية الأولى استخدامها لأنها كانت يوماً

ما يعزف عليها ألحاناً للعبادات الغير المسيحية فهل تترك الكنيسة هذه الألحان ذاتها بكل موسيقاها وبنفس الصياغة الميلودية التي هي أكثر شئ سيعملق في الذهن فيكون كلما أنشد لحن فرعونى أثناء الصلوات المقدسة التي ترفع القلب نحو السماء حيث الإله الحقيقي تأتى نغماته العالقة في الذهن فتحمل إليه كل صور العبادات الأخرى لتجذبه مرة أخرى إلى حيثما كان من قبل؟

اعتقد أنه من الطبيعي أن الكنيسة الرسولية الأولى الحكيمه لم تسمح بذلك. ومن المعروف أيضاً عن الموسيقى المصرية القديمة الفرعونية ارتباطها القوى والمنطقى بالرقص حتى أنه يصعب على الإنسان فصل أحدهما عن الآخر وبالرغم من هذا استطاعت الكنيسة القبطية الأولى أن تفصل الرقص عن الموسيقى وتنمنه تماماً مثلما منعت الآلات الموسيقية رغم أن الرقص والآلات الموسيقية ذكرأ بالعهد القديم . عندما أخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفعه ورقص (خر ٢٠: ١٥)، وعندما كان داؤد يرقص بكل قوته أيام تابوت عهد الرب (صمو ٦: ١٤)، لأن هدف الكنيسة كان واضحأً منذ البداية أن تقطع كل ما له صلة بالعبادات الأخرى من آلات موسيقية ورقص وألحان وتصفيق إلى آخر هذه الصور.

ولعلى استطاع الان أن أوضح موجزاً استنتاجي الشخصى وللقارئ أن يقبله او أن يرفضه أن الموسيقى الفرعونية التي ظهرت في الموسيقى القبطية هي خلايا موسيقية أو عبارات أو جمل موسيقية فقط وليس ألحاناً كاملة ثم تركيب كلمات قبطية على نغماتها وإلا بهذا الحكم على الكنيسة الرسولية الأولى بأنها اتحلت شخصية البلاذجياريو "Plagiario" الذي يسرق مؤلفات الغير وينسبها إلى نفسه.

القيمة الحضارية للألحان القبطية

مصر الحضارة الموسيقية

مصر هي من أقدم دول العالم وكانت منارة تقتبس منها باقى الدول المدنية والحضارة والعلوم والفنون ومن ثم كان المصريون القدماء أول أمة بلغت من الثقافة والرقي مبلغاً عظيماً، جعلها مضرب الأمثل في العالم كله الذي كان يضرب في ظلمات الجهل، ثم تبعهم البابليون اليونان والرومان.

والمصريون القدماء أول من استخدم الموسيقى والغناء في سائر احتفالاتهم الدينية داخل الهياكل حيث تقدم القرابين لآلهتهم.

ويقول الكاتب "فكتري بطرس" في كتابه "الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين" "إسم الموسيقى" قد أطلق على هذا الفن نسبة إلى آلهة الفن "Muse" والتي منها اشتق اللفظ "Musica" أي الموسيقى "باللغة اللاتينية". ويستطرد قائلاً إن الموسيقى القبطية الحافلة بالكنوز الفنية تنبع على أساس الموسيقى الفرعونية، وهي المظهر الباقي للموسيقى الفرعونية المصرية الأصلية.

والكثير من الأبحاث العلمية أثبتت أن التراث المصري الموسيقى، هو أقدم تراث موسيقى يمتلكه العالم الآن، ولا شك ان الموسيقى القبطية المستخدمة في الطقوس الدينية هي الوراث الشرعى للموسيقى المصرية القديمة، احتفظ بها الشعب المصري وتمسك بها.

ولقد استقى "فيثاغورس"^(١) "Pythagore" في القرن السادس قبل الميلاد معلوماته الموسيقية من مصر الفرعونية والسلام الموسيقية المنسوبة إليه، أخذها من مصر التي عاش فيها اثنين وعشرين سنة.

تأثير الموسيقى اليونانية بالمصرية

كانت الموسيقى والشعر والبلاغة في العصور المصرية البالغة القدم علماً واحداً فكان الموسيقيون وحدهم هم الشعراء والخطباء والمؤرخين، وكانتوا يكرمون في بعض الأحيان بأن تطلق عليهم ألقاب القديسين، ذلك لأن أشعارهم كانت زاخرة بالعظات العميقية والحكمة والمبادئ الرائعة، ولأنها كانت تقدم طيلة الوقت دروساً للبشر، يرجع إليها حين يتصل الأمر بمصالح الأمة أو تدبير مصالح الأفراد، وتهذب الشعوب الهمجية، وتجعل من طباع الشعوب المتوجهة طباعاً رقيقة.

لذا لم يكن يعترف في مصر القديمة بأغانيات جميلة إلا تلك التي كانت تتفق مع الفضيلة، أما الأغانيات الأخرى فكانت تلفظ وتنحر، وكان مؤلفوها ينالون العقوبة التي يستحقونها.

وكثر من الفلاسفة والمؤرخون، يؤكد أن الموسيقى المصرية القديمة قد أثرت كثيراً في الموسيقى اليونانية فمثلاً قال "أفلاطون":

"على شعب اليونان أن ينتقى من الموسيقى المصرية ما يشاء إن أراد و أن يطلع على موسيقى وفنون الآخرين، لما فيها من عناصر جيدة، فنية وأخلاقية وتربيوية، وذلك لون موسيقى الشعوب الأخرى".

كما قال المؤرخ اليوناني القديم "هيرودوت":

٢ - هو فيلسوف وعالم رياضيات (٥٨٢-٥٠٧ ق.م.) وقد قضى فترة من حياته في مصر، وكانت تفرد دراسته الموسيقية على علاقة الأصوات فيما بينها عن طريق المعادلات الرياضية، ووفق النسب المعددة بينها، وبنسب إليه اختراع جهاز "الموتوكورد" وقد اكتشف كيف يتأثر طول الوتر على النغمة الصادرة وأن النسب بين النغمة الأساسية وجراها هي ٢ : ١ وبينها وبين بعد الخامس التام هي ٣ : ٢ وبينها وبين بعد الرابع التام هي ٤ : ٢ وبينها وبين بعد الثالث الكبير ٥ : ٤ وهكذا بنفس الطريقة يمكن معرفة النسب بين النغمات المختلفة. وما زالت إمكاناته عن النسب بين النغمات الموسيقية مستخدمة حتى الآن.

"سمعت من الأغاني والألحان المصرية، ما صار بعد ذلك في اليونان الحاناً شعبية
بيرلاونها في كل مكان"

ومن حديث أفلاطون وهيردوف يتضح لنا أن الشعب اليوناني قد تأثر جداً بما
لا يدع مجالاً للشك بالموسيقى المصرية، حتى أنها انتشرت بينهم وتوافقت مع
أنوافهم وتحولت إلى أغانيات شعبية إغريقية.

المناسبات الموسيقية الفرعونية والقبطية:

كان للمصريين أغاني من شتى مجالات الحياة، أخذها عنهم الإغريق، وفي
القرون الأولى لم تكن الموسيقى تستخدم إلا في أداء كل ما هو جميل وشريف على
حد تعبير "إثينابوس":

وكانت للأغاني أنواعاً وأسماء تقال في مناسبات شتى نذكر منها الآتي:

- البيان "Peans" وهي أناشيد الحرب والنصر.
- الديتيرامبة "Dithyrambes" أي قصائد المديح.
- اليولوس "Ioulos" وهي أغاني للخضرة وقدوم الربيع.
- الهمنيس "Hymns" وهي التراتيل التي توجه للآلهة.
- الهيبرخيما والتي فيها يقوم إثنان من المغنيين، أحدهما يغنى ثم يرقص،
وثانيهما يرقص ثم يغنى، ثم يتناوب الإثنان الرقص والغناء.
- السكوليون وهي ترانيم العائد.
- الایروتبيكون وهي أغاني الغزل.
- الایبتالميون والهيمينابون وهي أغاني الزفاف والزواج.
- السلوس وهي الهجائيات.
- الثرينوس وهي البكائيات.
- الایبيكيديون وهي أناشيد الجنائز.
- الأوسخوفوريون وهي أناشيد حملة عناقيد العنبر.

- ألينوس وهي ألحان تؤدى في حالى الحزن والفرح معاً إذ أنها كانت تخفف من غلواء هذه الحالة وتلك، بجلبة الهدوء إلى النفس، ويلاحظ أن كنيستنا القبطية لديها ألحان كثيرة تؤدى في حالى الحزن والفرح معاً مثل لحن "بيك أثرونوس" ومثل الألحان التي تؤدى في ليلة الأبوغتمسيس أى ليلة سبت الفرح وفيها يكون النصف الأول من اللحن حزيناً ليعبر عن آلام السيد المسيح وصلبه، والنصف الثانى من اللحن يكون مفرحاً ليعبر عن ترقب الشعب للخلاص والقيامة العتيدة، ولذلك يكون اللحن بكامله إعلاناً للعبور من الموت إلى الحياة، ومن أمثلة ذلك لحن مقدمة البولس والمزمور والأنجيل.
- اليتيس "Aletes" وهى أغانيات الشحاذون والمشردون.
- الكاتابوكاليزيس "Katabaucalses" وهى أغانى المرضعات التي تجلب النوم النذى إلى عيون الأطفال.
- الإبيميليوس "Epimylios" أى أغانى الذين يغترفون المياه بواسطه عجلة ذات قواديس، فمثل هذه الأغانى تساعد هؤلاء على تنظيم حركاتهم على ايقاعاتها.
- التيروكوبيكوس "Tryrocopicos" وهى أغانى الذين يمضخون اللبن.
- البوكوليسموس "Boucolismos" وهى أغانى رعاة الأغنام.

وهكذا وضع المصريون القدماء ألواناً للغناء لكل عيد وكل مناسبة وكل فصل وكل حالة وكل عمر، كذلك أيضاً الكنيسة القبطية، قد وضعت ألحاناً لكل مناسبة وكل عيد وكل صوم وكل طقس.

لقد كان المصريون يولون فن الموسيقى كل التقدير والتقدير، حتى أنه كانوا مدقةين إلى حد الوسوسه وغير متساهلين فقط في اختيار الكلمات، وقد أباحوا أغانيات معينة وفق قوانين محددة، في حين حجروا عن قصد أغانيات أخرى، بل ألمزوا كل إمرئ إلزاماً لا فكاك منه، بأن يقوم بدراسة الموسيقى وبأن يدرسها بدورة لوقت

محدد، وصارت الموسيقى تشكل جانباً من مبدئهم المقدس وتصوّغ كل تراثيّهم الدينيّة.

وقد أحدثت الموسيقى تأثيرات مدهشة وظلت تثير الإعجاب والتقدير، أن القدماء المصريين قد بلغوا بالموسيقى إلى درجة عالية من الاتكتمال والنضج، حتى أنه لم يكن هناك لديهم لقب أكثر مداعاة من الاتكتمال والنضج، حتى أنه لم يكن هناك لديهم لقب أكثر مداعاة للشرف من لقب موسيقار أو مقنٍ، بل أن أشهر الموسيقيين الشعراً في العصور القديمة مثل "ميلابوس" وأورفيوس" وهميروس" وموسایوس" وفيثاغورث قد تكونوا في مدرسة المصريين ولم يكن أحد غيرهم قد استحق ما ناله هؤلاء من تقدير.

العلاج بالموسيقى عند الفراعنة:

الفراعنة هم أول من اكتشفوا العلاج بالموسيقى ويقال أن معبد أبيدوس وهو أكبر مراكز الطب في العصور المصرية القديمة كانوا يعالجون فيه الأمراض بالترتيل المنغم باعتبار أن الموسيقى تقرب المرضى من الآلهة وتحقق رضاهم وبالتالي تشفى أمراضهم لذلك كانت هناك فرق موسيقية خاصة تعزف في المستشفيات وكان يرتادها المنشدون والرافصون وكانت الأوّلار والايقاعات تدق بجوار المريض وتحتار له النغمات السابقة.

وعن العلاج بالموسيقى كتب أفلاطون: "الموسيقى وسيلة نموذجية للشفاء من كل الأمراض خاصة إذا حاكت الأصوات البشرية" وأكد ذلك "فيثاغورث" و"رسطو"

وعن فكرة العلاج بالموسيقى هو عبارة عن انتظام ايقاع الحركة داخل الجسم الحي، بواسطة موجات الموسيقى، سواء عن طريق ايجاد الاسترخاء او عن طريق تحقيق نسبة معينة من التوافق بين التنفس وسرعة النبض وهو ينادي

الفصل الثاني

بالتعبيرات الصوتية الموسيقية التي تساعد على إخراج الطاقة الزائدة من الجسم دفاعاً عن هذه النفس وبذل يساعد على التخلص من الضيق النفسي الذي يسبب بعض الأمراض المختلفة.

ويقول هيبيوocrates: وهو من كبار رجال الطب القدماء "إن كل مريض يحتاج إلى نوع من الموسيقى حسب حالته فيجب أن يكون اختيار الموسيقى موفقاً حتى لا تعطى أثاراً عكسية".

وأكَد العلاج بالموسيقى أيضاً "أثنانوس النحوي" الذي عاش في القرن الثاني قبل الميلاد، إذ كتب لقرائه يقول: "يمكن التخلص من مرض عرق النساء بعزف المزامير في المقام الفريجي فوق الأجزاء المصابة".

وقد وجدت بالمتحف البريطاني ومكتبة "جون ريلاندر" ومتاحف ميشجان بالولايات المتحدة الأمريكية أوراق بردي كثيرة كتب عليها باللغة القبطية منذ القرن الثالث وهي فترة إزدهار العصر القبطي وأغلب هذه الأوراق تحتوى على ارشادات كثيرة في النواحي الطبية شبيهة بما كان في العصر الفرعوني وبعض هذه الإرشادات تفيد بترتيب المزامير بهدف شفاء المرضى.

وعلى ورق البردى حكى عن القديس "أبو طربو" أنه كان يعالج المرضى خصوصاً المصابين بالصرع بواسطة صلاة عرفت باسم صلاة "أبو طربو" وذلك عن طريق ترتيل المزامير بجانب قراءات من الكتاب المقدس.

ولقد بدأ العالم كله يقتتنى بأسلوب العلاج بالموسيقى لذا وجد في أمريكا حوالي ١٦ جامعة للعلاج بالموسيقى على أساس نظري كما أصبح هناك أيضاً أكثر من ٦٠٠ مستشفى لهذا النوع من العلاج.

ولقد قرأت في مجلة الإذاعة والتليفزيون بالعدد الصادر في ١٩٩٨/٨/١٥ للكاتب "تاجي هيكل" مع الدكتورة "تبيلة ميخائيل" قالت فيه:

"إن ضغط الدم العصبي يمكن شفاؤه بتشغيل الموسيقى بجوار المريض حيث يبدأ الضغط في الانخفاض مع استمرار سماع الموسيقى ليصل إلى أدنى درجة بعد

الحصول على جرعة سمعية فبعد أول جرعة سمعية لا تقل عن نصف ساعة يمكن لمؤشر الضغط أن ينخفض عشر درجات في اليوم، ثم خمسة في اليوم الثاني، وهكذا حتى يمكن ضبط الضغط ووضعه عند المستوى الطبيعي".

كما أثبتت الدراسات والأبحاث الطبية الحديثة قدرة الموسيقى على علاج الشلل في بدايته ووقف الآثار السلبية له، كما أكدت نتائج العلاج بالموسيقى إمكانية التخلص عن الأرق بنسبة ١٠٠٪ إذا اتبع المعالج الطرق السليمة في سمع الموسيقى والالتزام بإرشادات الطبيب والانصياع للعلاج بشرط ألا ينقطع المريض عن الجلسات كما أوضحت هذه النتائج الآثار الإيجابية للعلاج بالموسيقى على مرضى القلب وأنها مفيدة جداً لعسر الهضم وألمه حيث تسهم الموسيقى في سرعة أداء الجهاز الهضمي.

وأبعد من هذا فإن بعض الأطباء حاولوا استخدام الموسيقى في معالجة بعض المدمنين وذلك باعطائهم مزماراً للعزف عليه الأمر الذي يؤدي إلى ايقاف عملية التعاطي بشرط أن يشغل المدمن وقته في سمع الموسيقى وبالفعل تم شفاء بعض الناس.

وفي بعض الأحيان يعتبر سمع الموسيقى نوعاً من الوقاية لأنه يؤدي إلى توسيع شرايين الدم ومقاومة ظاهرة التصلب التي تطارد كبار السن ومرضى السكر. ومما سبق يتضح الدور الهام الذي تقوم به الموسيقى العامة نحو الجسم فكم وكم يكون تأثير الموسيقى الروحية القبطية الأسمى والأرقى والأضخم على الجسم والنفس والروح.

الألحان والأوزان الشعرية في الكنيسة القبطية :

توجد أعمال خالدة أخصبت الكنيسة بالأشعار، كأعمال القديس "غريغوريوس النزيزى" الذى ألف أكثر من أربعينات قصيدة شعرية موزونة، بعضها مهياً للتسبيح،

ولكن معظمها لم يأخذ طريقة للاستعمال في الكنيسة وذلك بسبب عمقها وصعوبتها أوزانها .

ومن قبله جاء "سينوسيوس القيرنی" الذي ولد في مدينة قيرين (مسقط رأس القديس مرقس الرسول)، ثم اختير أسقفاً على الخمس المدن ونجح في رعاية بلده وألف أشعاراً وألحاناً موهوبة .

أنه أول من وضع لحناً عن المسيح ينشد على القيثارة، وهذا الأسقف ليبي. وبظهور القديس "أفرآم السريانى" المسمى بـ "قيثارة الروح القدس"، دخلت الألحان على طريقة الكنيسة الشرقية في أيام الملكة يوستينا التي اضطهدت القديس أمبروسيوس (٣٨٦م) .

والقديس إيلارى الذي من بواتية الذي تشيخ سنة ٣٨٦م، كان أول مؤلف رسمي للألحان اللاتينية وواضع أسسها في الكنيسة اللاتينية .

ومن بعده "إمبروسيوس" الذي أخصب اللحن اللاتيني، ويمثلة أفرآم في الشرق فالقديس "إمبروسيوس" أمير اللحن اللاتيني .

والتسابيح الشعرية في السريانية متأثرة بالطريقة اليهودية، كما يبدو هذا التأثير واضحاً في بعض أنواع التسابيح القبطية في الأبصلمودية المقدسة السنوية .

ولكن ألحان "أفرآم" أقرب إلى الحزن والندم وتذكر العذاب الآتي أكثر منها إلى بهجة الخلاص والعزاء ورجاء المجد الآتي .

وقد خلف القديس "أفرآم" في تأليف الألحان الشعرية "إسحق الأنطاكي" في منتصف القرن الخامس وكذلك "يعقوب السروجي" فيما بين النهرين (٥٢١م).

وقد تحقق العلماء من أن الأوزان الموسيقية للتسابيح المصرية القديمة مماثلة للأوزان الموسيقية في التسابيح العربية وخصوصاً في التسابيح الشعبية العامة.

وجاء من بعده العالم اليهودي "Samueel (1880-1815)" حقق فيه التشابه الكبير بين "Naumbourg" الحان الكنيسة والحان إسرائيل.

ونموذج "Arabisalim" هو نموذج لإبصالية واطس استوحاه المعلم "سركيس" من قصة الثلاثة فتية القدسين "شدرخ" و "ميشخ" و "عبدنغو" اللذين أبوا ان يخرموا ويسبدوا للتمثال الذي نصبه "تبوخذ نصر الملك" وقد كان تمثلاً عظيماً من الذهب طوله ستون ذراعاً، وعرضه ست ذراع، وكان قد اصدر الملك أمراً بأن كل إنسان يسمع صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف أن يخر ويسبد لتمثال الذهب، ومن لا يخر ويسبد فإنه يلقى في وسط أتون نار متقدة.

ولأن هؤلاء الثلاثة فتية القدسين أبوا أن يسبدوا للتمثال، لأن "للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد". لذا امتلأ نبوخذ نصر غيطاً وأمر أن يوثقوا الثلاثة فتية في سراويلهم وأقمصتهم وأرديتهم ولباسهم ويلقوهم في وسط أتون النار المتقدة بعد أن يحموا الأتون سبعة أضعاف أكثر مما كان معتمداً أن يحمى، حتى أن لهيب النار قتل الرجال الذين رفعوا "شدرخ" و "ميشخ" و "عبدنغو".

وبعد أن ألقوا في الأتون بدأ الملك ينظر إلى الأتون متحيراً، إذ وجد أربعة رجال محطولين يتمشون في وسط النار وما بهم ضرر، ومنظر الرابع شبيه بابن الآلهة، فأمر بأن يخرجوا من الأتون وبارك لهم الذي أنقذهم من النار (دانيال ٢: ١).

ومؤلف هذه الإبصالية، كان مقتداً في اللغتين، القبطية واليونانية، وقد صاغها مرتبة على الحروف الأبجدية القبطية، فبدأ البيت الأول بحرف "ال ألفا"، ثم

البيت الثاني بحرف "البيتا"، وهكذا حتى البيت الأربعـة والعشرون بحرف "الأوميـجا" ، بهذا كتب ولحن هذه الإبصالية .

وصياغة الألحان لمؤلفات شعرية مرتبة على الحروف الأبجدية له أصل فرعوني إمتد إلى الكنيسة القبطية، ثم إمتد أيضاً إلى الغناء العربي، ولعل أغنية "الأولة في الغرام" التي شدت بها السيدة أم كلثوم من شعر بيرم التونسي ولحن القصبي يعتبر نموذجاً واضحاً لذلك.

خصائص ومميزات الألحان القبطية

١. هل الألحان صوتية بحثة:

يحلل مستر بول ماكومون في كتابه "الموسيقى في الكتاب المقدس" ذلك قائلاً: "عندما جاء المسيح وحل العصر المسيحي، اتسع اضطهاد المسيحيين وانتهت اجتماعات العبادة المشتركة عامة، إنما كانت هناك جماعات صغيرة من المؤمنين تستخدم الموسيقى سراً و الاحتفالات الموسيقية الكبيرة التي جاء ذكرها في العهد القديم فلم يعد لها أثر إنما رغبة الشعب المسيحي الفطرية في التعبير عن فرح الخلاص بواسطة الترانيم لم تطمس، وقد ساعد انتعاش الموسيقى في السنين المتأخرة، على إشباع رغبات الشعب الكامنة في أن يهتف ترناً إن الموسيقى التعبدية قد تأسست دائماً وأصبحت مقبولة عند الشعب أكثر من أي وقت سبق".

ومن قول "مستر بول ماكومون" يتضح لنا أن التسبيح كان يتم سراً لأن الرغبة الفطرية في التعبير عن فرح الخلاص بواسطة الترانيم لم تطمس، إنما كلمة "سراً" هذه، توضح عدم استخدام الآلات الموسيقية لخفض مستوى التسبيح لأدنى مستوى سمعي ولا يسمع خارج مكان العبادة.

ثم يستطرد بول ماكومون قائلاً: "لجد غالباً هذه الأيام الذين يصررون على أن الآلات الموسيقية هي من الشيطان ويجب أن لا تستخدم في اجتماعات العبادة ربما إنهم يؤسسون نظريتهم على حقيقة أن العهد الجديد يقول قليلاً عن الآلات الموسيقية غير أنهم يغفلون الحقيقة أنه أثناء العهد الجديد لم تستطع الرعاعياً أن تشتري آلات غالية الثمن كالتي استخدمت في العهد القديم لأن أكثرية الكنائس في العهد الجديد كانت دائمة الانتقال لسبب اضطهادات لذا لم يكن لها وقت لتطوير الموسيقى أو لتدريب موسقيين".

اما مجلة "ابداع" العدد الثاني (فبراير ١٩٩٤) فقد تناولت موضوع منع استخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة القبطية، بمقال ذكرت فيه:

الفصل الثالث

"ان الغناء كان يعتمد على الحنجرة في بعض معابد مصر القديمة، فمثلاً في مقبرة أوزوريس إلى الموتى بجزيرة (فيلا) المقدسة، كان محظوراً استعمال الآلات الموسيقية وهو نفس الطقس المتبع في الكنيسة القبطية وكان عند العبرانيين طقسان موسقييان هما:

طقس الهيكل ويستخدم جميع الآلات الموسيقية في ذلك الوقت وطقس المجمع وكان يستخدم الموسيقى الصوتية البحتة ^(١) "A capella" وعندما بشر الرسل الأطهار بال المسيحية في أنحاء المسكونة اختاروا طقس المجمع اليهودي وهو الصوتي البحث وأثبت قانون (رقم ٨٠) لإكليمندس السكندرى منع دخول واستعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة.

فمثلاً كان المتبع في موكب الإمبراطور من قصره إلى الكنيسة أن يعزف على الأرغن المائي وعندما يقتربون من الكنيسة يترك الأرغن على بعد منها تثبيتاً للطقس الكنسي الموسيقي الصوتي في العبادة وهذا الطقس يعنيه هو المتبع في الكنائس القبطية واليونانية والسريانية والروسية حتى الآن، أما كنيسة روما فقد غيرت موسيقاها الصوتية منذ عام (١٠٠٠م) إلى موسيقى آلية وأضافت إليها الهمارموني لتوريقها على الأرغن".

ويوجد رأى يقول أن حنجرة الإنسان هي أعظم آلة موسيقية تستطيع تأدية الريع دون الصعب بدقة ومهارة، فلماذا نلجأ لاستخدام الآلة التي هي أقل عظمة من الحنجرة الطبيعية التي خلقها الله.

^١ - A Capella، هو لفظ يطلق على الغناء الكورالى بدون آلية، وهو اسلوب اخذ عن الموسيقى الكناسية كاسلوب ثانى بحث، وقد بلغ هذا الاسلوب ذروته في القرن السادس على يد "باليسترينا".

٢- الألحان تعبيرية

تتميز الألحان القبطية بأنها ألحان تعبيرية، أي لها القدرة عن أن تعبر عن المعانى الروحية التي تتضمنها كلماتها، فعندما تقف الكلمة عاجزة عن أن تشرح نفسها تأتى النغمة فى رشاقة موسيقية وخفة لحنية لتفسر وتشرح وتصور ما يجول بخاطر الآباء الأولين عندما صاغوا هذه النصوص الروحية.

فمثلاً عندما تكتب الكنيسة : عن المسيح القائم أنه "بالموت داس الموت" فنرى هنا أن اللفظ يقف عاجزاً عن أن يفسر ما الفرق بين كلمتي موت الأولى والثانية، فكلاهما موت، بالرغم من الفارق الشاسع بينهما، فالموت الأول هو موت المسيح القوى، الذي أظهر بالضعف ما هو أعظم من القوة، الموت الذي سحق الشيطان وجنوبي الشريرة، أما الموت الثاني فهو موت الخطيئة التي ديسست وسحقت فهو موت ضعيف هزيل هزيم، لذا فالفارق بين الموتتين شاسع رغم التطابق اللفظي، والحنون والنغمات هي التي استطاعت أن تشرح هذا التضاد بين موت القوة وموت الهزيمة، وذلك من خلال نغمات ارتفعت وصدحت في منطقة الجوابات عندما عبرت عن الموت القوى، ثم تقهقرت إلى أدنى القرارات حيث النغمات الخفيفة عندما عبرت عن الموت المداس المنهزم.

والتعبيرية في الألحان القبطية ليست لمجرد شرح معنى لفظي فحسب إنما تسمى إلى ما هو أبعد من ذلك، فهي تعبر عندما لا توجد الألفاظ ذاتها، لترسم صوراً روحية في

خيالات المؤمنين ولتعبر بالنغمات المطلقة عن معانٍ روحية لم تحدّها ألفاظ بعد، ولعل لحن اللي القربان أحد هذه الأمثلة.

وسيتم الاستفاضة عن التعبيرية في الألحان القبطية في دراسة تطبيقية من خلال بعض النماذج التحليلية.

٣ - تتميّز بأسلوب الميليسما

الميليسما هي الإطناب النغمي في الألحان القبطية، وهي أن يتناهم كل حرف لفظي بنغمات متعددة، تعلو وتتخفّض، تتطلّع وتتقصر، تتقطع وتنصل، قبل أن يتم النطق بالحرف الذي يليه، وهذا الأسلوب كان موجوداً في الغناء أيام الفراعنة وقد امتد إلى الكنيسة القبطية كأسلوب وليس كألحان بذاتها.

فقد ذكر ديمتريوس الفالروني أحد أمناء مكتبة الإسكندرية (عام ٢٩٧ ق.م) : "إن كهنة مصر كانوا يسبحون آلهتهم من خلال السبعة حروف المتحركة التي كانوا يأخذون في الغناء بها الواحد تلو الآخر، وكان ترددتهم بهذه الحروف ينتج أصواتاً عذبة".

وقد لجأ إليه آباء الكنيسة عند وضعهم الحانها المختلفة للعديد من الأسباب منها:-

١. إن التسبيح هو لغة السماء، لذا فإننا إن أردنا أن نتشبه بملائكة الله، يجب أن تكون تسبيحتنا على الدوام بغير فتور ولا ملل، لذلك فالميليسما هي محاولة للامتداد التسبيحي للتشبه بملائكة في تسبيحهم التي لا تنقطع فهم يسبحون على الدوام بغير فتور، ونحن أيضاً بالميليسما تمتد تسابيحتنا إلى العديد من الساعات.

٢. الميليسما تجربة لكي ما تعبر عن الفكر الروحي والمعاني المختلفة بين ثانياً الكلمات، فمثلاً عند صياغة لحن "أريهوتشاسف" بأسلوب الميليسما، الذي

يعنى "سبحوه وزيدوه علوا إلى الأبد"، جاءت نغمات الميليسما المتزايدة والكثيفة لتعبر عن كلمة "زيدوه" كما جاء التصاعد النغمى السلمى الواضح لتفسير كلمة "علوا"، كما جاء الاستمرار النغمى مع التحولات المقامية ليؤكّد المعنى المرتبط بكلمة "الى الأبد"

٣. للميليسما قيمة موسيقية فعالة جعلت بعض مؤلفي الموسيقى الذين هم من خارج الكنيسة أن يصيغون ألحاناً لأغانياتهم تتميز بهذا الإطناب النغمى، ولعل القالب الموسيقى الغائى المصرى، المعروف باسم "الدور"، والذي ظهر فى أوائل القرن التاسع عشر، هو صورة واضحة جلية، تؤكد أن أسلوب الإطناب النغمى - استطالة الحرف اللفظى بالنغمات - الذى وضعته وأبدعته الكنيسة الرسولية الأولى فى القرون الثلاثة الأولى، قد لاقى ارتياحاً وقبولاً، فى آذان كبار المؤلفين الموسيقيين فى ذلك العصر والعصور التى تلية، فصاروا يقلدون هذا الأسلوب، وذلك بخشى القسم الثانى من هذا "الدور" بالأهات، وأطلقوا على هذا الجزء منه اسم "الهنك" وهو مصطلح فنى يطلق على أسلوب الغناء فى "الغضن الرئيسي للدور" عندما يتبدل المعنى والمنشدين الآهات.

٤. إن الميليسما تعطى فرصة للتأمل والإسياط الفكر ليرتفع ويسمو إلى فوق، محمولاً على ذبيحة النغم، فالكلمات المنطقية دائماً ما تكون بمثابة معلومات روحية تحتاج إلى تركيز الذهن، والميليسما تكون بمثابة نغمات بلا معلومات لترفع القلب فى سياحة تأملية.

٥. إن أسلوب الميليسما جاء ليكون بمثابة إستعاض للاتلات الموسيقية التي منعت الكنيسة القبطية إستخدامها فى الليتورجية، فاللاتلات الموسيقية لا تنطق الفاظاً بل نغماتاً فقط، وبالميليسما لا يشعر الإنسان بغياب الآلة خاصة أن

المعابد كانت تموج تسابيحةها بالآلات الكثيرة.

وللميليسما في الألحان القبطية درجات، فهناك ألحان تعتمد على الميليسما بشكل رئيسي مثل لحن "اللى القربان" و "شيرى الكبيرة" مرد الأبركسيس، كما أن هناك ألحان لا تعتمد على الميليسما نهائياً، بل تقال بشكل دمج مثل الهوسات الأربعية وأرليسالين.

وبين هذه التي تعتمد على الميليسما وتلك التي تقال دمجاً، هناك درجات متفاوتة، وجارى الآن عمل بحث حصري بجميع الألحان ونسبة الميليسما في كل منها.

٤- انتقلت بالتقليد الشفاهي والتواتر بين الأجيال

إنها معجزة بكل المقاييس، "معجزة التسليم" أو التواتر بين الأجيال أو "التقليد الشفاهي" Oral Tradition ، التي تؤكد إصرار الكنيسة القبطية على الحفاظ على كل ما سلمته من الآباء الرسل، الطقوس والصلوات والأسرار الروحية والرتب الكهنوتية، والمفاهيم الروحية السليمة، وكذلك الألحان التي يبدو للفاهم، إستحالة بقائها عشرون قرناً دون تدوين موسيقي أو تسجيل، ومن أجل ذلك عينت الكنيسة القبطية "العرفان" أو "المرتلين" ^(٢) "Cantors" القادرين على تخزين كل هذه الألحان في الذاكرة، رغم اختلاف طرائقها ^(١) ومقاماتها والمناسبات المختلفة التي تقال فيها، ورغم تباعد المناسبات زمنياً، حتى أن بعض هذه الألحان يقال مرة واحدة

^(١): هو العريف أو المنشد أو المرتل بالكنيسة القبطية ، وكان يطلق أيضاً على CANTOR قائد الموسيقى في الكنيسة اللوثيرية بألمانيا.
^(٢): الطرانق هي طقوس لحنية خاصة بالألحان القبطية لتميز كل مناسبة عن الأخرى خلال السنة فمثلاً هناك الطريقة الفرা�جعي والحزايني والكيهكي والصيامي والشعائيني والمنوي .. ومن بين الألحان القبطية الشهيرة لحن يسمى "السبع طرانق".

في السنة، وصارت توجد في كل جيل من يستطيع أن يسلم، ومن يستطيع أن يتسلّم هذه الألحان، ولكن ما من شك أن روح الله أولاً هو الذي ساعد على بقاء هذه الألحان.

٥- تنوع المقامات الموسيقية

تتميز الألحان القبطية بالتنوع الشديد في استخدام المقامات الموسيقية بشكل يدل على حرفية واعية.

ومقامات الألحان القبطية هي المقامات المصرية القديمة وهي سباعية التكوين النغمى، وتكون إما دياتونية طبيعية منتظمة Diatonic Scale كالسلام الغربية الكبيرة والصغيرة فتكون الأبعاد بين نغمات السلم الموسيقى درجات كاملة أو نصفها، أو تكون بعض الأبعاد بين بعض النغمات على مسافة ثلاثة أربع نغمة، والتي تسمى بـ "البعد المتوسط". وهذا النوع من الأبعاد أوجد إمكانية تقسيم السلم الموسيقى - من الناحية النظرية - إلى أربعة وعشرين ربعا (Microtone) مما ترتب عليه نشوء كثرة من السلام الموسيقية متنوعة يفوق عددها المائة.

ويكون البناء الموسيقى لهذه المقامات من تتبع جنسين Guens إما متصلين أو منفصلين ببعد فاصل، وكل منهما يتكون من أربعة نغمات.

والمقامات العربية قد أخذت الكثير من مقامات الألحان القبطية، وجاء الفرس فأطلقوا أسماء فارسية عليها وعلى نغماتها مثل الراست والدوکاه والسيکاه. وما زالت هذه الأسماء تستعمل حتى الآن وكم أتمنى أن يقوم فريق من الباحثين بإعادة تسمية هذه المقامات بأسماء قبطية تعبر عن هذه المقامات.

إلا أن ما يميز مقامات الألحان القبطية عن مثيلتها العربية، هو أن المقامات العربية عادة ما يتقيد فيها المؤلف الموسيقى بدرجات الإستقرار التام (Tonic) والموقت،

الفصل الثالث

فتكون القفلات متوقعة، أما في المقامات القبطية فهى تعطى فرصة للتحرر من الالتزام بدرجات الاستقرار هذه، فيعطي ذلك تلوينا وثراء أكثر للصياغة. كما تتميز في أن بعد المتوسط (مسافة ثلاثة أرباع النغمة) يزيد عن مثيله العربي بـ "كوما" Comma هذا يعطى مذاقاً خاصاً مختلفاً.

وتتميز الألحان القبطية بالمناورات الشديدة والتحولات المقامية خلال اللحن الواحد، وهذا يرجع لبراعة مؤلفي هذه الألحان من جهة ولتعدد المقامات القبطية من جهة أخرى، وفي نهاية اللحن عادة مالا يتم الالتزام بالعودة إلى المقام الأصلي الذي بدأ منه كما هو معتمد في المؤلفات الأخرى.

٦- محدودية الأوزان والضروب

الأوزان والضروب للألحان القبطية، محدودة ويسيرة للغاية، لا تتعدي كونها ثنائية أو رباعية وفي أقل القليل ثلاثة إلا أنه عادة ما يكون هناك تحولات ريمية وتغيرات في السرعة و النبض الإيقاعي خلال اللحن الواحد كما أن الأداء الحر الأدليبي منتشر في عدد من هذه الألحان Ad Libitum

٧- تنوع قوالب الألحان القبطية

للألحان القبطية قوالب موسيقية عديدة ومتعددة، يذكر منها:

(أ- أ- ٢- ٣- ١- ١) وهو مثل قالب الرondo Rondo ، وهو موجود بكثافة في تسبحة نصف الليل.

(أ- ب- ١- ب- ١- ٢- ج) مثل لحن نى سافيف تيرو(الذى يقال فى حضور الآباء البطاركة والأساقفة)

(أ- أ- أ- ب) وتكون بمثابة كودا Coda أو تذييل ختامي للحن مثل إبئرة يملك السلام الذى يقال فى الأعياد والأكاليل .

وهذه جميعها عادة ما تكون بسيطة التكوين والصياغة، وسهلة التحليل الموسيقى إلا أن هناك بعض الألحان تكون قوالبها شديدة التعقيد ، وتكون قريبة الصياغة ب قالب الصوناتا Sonata Form بأقسامه الثلاثة، العرض Exposition والتفاعل أو التطوير Development والذى يحدث فيه تحولات مقامية وريتمية غير تقليدية ، تُظهر البراعة الفائقة لمؤلفى هذه الألحان، ثم قسم إعادة العرض Recapitulation والذى فى بعض الألحان لا يكون من المقام الأساسى للحن كما هو معتاد ، بل مصورة على درجة موسيقية أعلى بنصف نغمة، مثل لحن "كاتانا نى خوروس" كل صفوف وطقوس السمائيين ..."الحن الرائع الذى يقال فى توزيع قداس عيد القيامة. (مرفق النوتة الموسيقية)

والجمل الموسيقية فى الألحان القبطية متوازنة وتجيء عبارتها على شكل سؤال وجواب ، مثل لحن "غولغوٹا" "الجلجنة بالعبرانية..." الذى يقال فى ذكرى دفن السيد المسيح يوم الجمعة العظيمة وهو من مقام "مى بيمول" الكبير، والذى كتب عنه فيلون المؤرخ، أنه كان يقال فى المعابد الفرعونية عند تجنيز الفرعون.

- كثرة استخدام الحليات والزخارف

يتميز اللحن القبطي بكثرة ما فيه من حليات وزخارف مما يضفى عليه لوناً وطابعاً مميزاً، يعطيه مذاقاً فرعونياً، فلا شك أن الفراعنة هم آباء الزخرفة في العالم، فهـى تـظهـر في نقـوشـاتـهم على معـابـدـهم وـفيـ حـلـياتـهـمـ الدـقـيقـةـ الصـنـعـ، وبـالـطـبعـ كـانـتـ تتـغـلـلـ فيـ أـعـمالـهـمـ الموـسـيقـيـةـ.

وتـظهـرـ الحـلـياتـ فيـ اللـحنـ القـبـطـيـ خـاصـةـ فيـ الـأـلـحانـ ذاتـ الطـابـعـ الفـرـدىـ، الذـىـ فيهـ يـكـونـ للـتجـويـدـ منـ المرـنـمـ المنـفـرـدـ (شـمـاسـاـ اوـ كـاهـناـ كانـ) دورـاـ هـاماـ لـيعـكـسـ منـ

خلال هذه المنمنمات الأرابيسكية والزخارف اللحنية أحاسيسه الروحية التي توضح إفعاله باللحن الذي يرتم به.

أما في الألحان الجماعية التي يؤديها الشمامسة معاً سواء في صور الآتيفونا بالمقابلة الصوتية أو بالأداء الريسبونسوري إلى المرد الجماعي، فإن الزخارف اللحنية تتقلص إلى الحد الأدنى.

إلا أنه في بعض الأحيان يقوم قلة من المرنمين المنفردين بالبالغة في إضافة الكثير من الزخارف اللحنية من إبتكاراتهم وإبداعاتهم الشخصية لتعكس رؤيتهم الخاصة باللحن، وفي مثل هذه الحالات يؤدي الأمر في النهاية إلى ضياع المعالم الأصلية الرصينة للحن الأساسي، وسط بحر خضم من الحلبات والزخارف التي قد تخرج بالحن القبطي عن وقاره.

فهناك حلبات وزخارف تعد جزءاً أساسياً من السياق اللوني، هذه يتافق في أدائها الكثير من المرتلين والشمامسة، أما تلك التي يضيفها كل مرتل حسب رؤيته واحساسه الخاص به، فهذه لا تعد جزءاً أساسياً من اللحن.

وعن الزخارف والحلبات الموسيقية *Ornaments* كتب "تبيل كمال" في رسالته ماجستير عن الموسيقى القبطية :

"... يضيف المرتل أثناء الأداء بعض الزخارف المرتجلة بهدف تجميل اللحن والتعبير عن عمق المعاني، ولكل مرتل أسلوبه الخاص في زخرفة هذه الألحان حسب أحاسيسه وإمكاناته الصوتية، خاصة وأن هذا الأسلوب في الزخرفة المرتجلة ينبع من وجده، ولا يمكن أن يتافق مرتلان أو أكثر في أداء لحن واحد بنفس

الزخارف ، كما أن المرتل الواحد عند تكراره لترتيب لحن معين لا يمكن أن يكرر نفس الزخارف بالضبط ."

ويؤكد ذلك ما جاء بالمقال الذي تم نشره بمجلة القاهرة العدد ١٤٠ ، إذ كتب صاحب المقال د. عادل كامل يقول :

"إن طبيعة موسيقانا القبطية هي ذاتها طبيعة الموسيقى الشعبية (١) في أي مكان له تراث فولكلوري قديم ، والتدوين بالنوتة الموسيقية هو تسجيل فقط للقياسات الزمنية أو مساحات الأصوات ، لكن مثل هذه الموسيقى لها أسلوبها في الأداء بما في ذلك التفاصيل الدقيقة التي لا يمكن تدوينها لتغييرها من أداء شخص إلى أداء شخص آخر ."

وعندما تضاف هذه الزخارف للحن الأصلي في النوتة الموسيقية فإنها تشوش على النغمات الأساسية لأن حركتها الموسيقية دائماً ما تكون أسرع بكثير من حركة النغمات الأساسية ."

والزخارف في الحن القبطي أشبه بملح الطعام الذي يكسبه مذاقاً وطعمًا جميلاً متى وضع بمعايير مقتن ، وعندما يزيد الملح فإن الطعام لا يصلح للتناول بل يلقى خارجاً، وكذلك بدونه لا يؤكل ."

والذى يؤكد أهمية الحلبات والزخارف اللحنية فى الموسيقى القبطية ، أن أحد العلماء المهتمين بهذه الموسيقى ويدعى الدكتور راغب مفتاح قد استقدم من إنجلترا الخبرير الأجنبي "أرنست نيولاند سميث" الأستاذ بالأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن ،

(١) هنا اختلف مع د. عادل كامل في اعتبار أن الموسيقى القبطية لها طبيعة الموسيقى الشعبية ."

على نفقة الخاصة لتدوين النوتات الموسيقية للألحان القبطية ، ثم دعا الموسيقية المجرية "مارجريت توت" إحدى تلميذات الموسيقار الكبير "بيلا بارتوك" وذلك لوضع الحل (١) الموسيقية للألحان القبطية التي دونها "أرنست نيولاند سميث".

وفي عام ١٩٩٨ أصدر كتاب بعنوان (اللیتورجیة القبطیة الأرثوذکسیة للقديس باسیلیوس) مع المدونات الموسيقية الكاملة ، وقامت بنشره الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

وقد إمتلاط المدونات الموسيقية بهذا الكتاب بكم من الحليات والزخارف - والتي ليس لها علاقة باللحن القبطي الأساسي - حتى شوشرت تماماً على اللحن القبطي الرئيسي ، فضاعت معالمه الرصينة وسط بحر خضم من الحليات والزخارف التي أظهرت اللحن القبطي بشكل أخرجه عن وقاره.

(١) الحليات الموسيقية أو الزخارف اللحنية هي نغمات إضافية توضع لتضفي على العمل الموسيقي جمالاً ومزيداً من التنوع ، وهي إما أن تكتب على هيئة صغيرة أو كإشارات أو رموز خاصة توضع قبل الأصوات الرئيسية أو تليها أو فوقها ، وعند كتابتها لا تحتسب مدتها الزمنية من أزمنة المازورة ، بل تأخذ مدتها الزمنية من الأصوات الرئيسية التي تليها أو تسبقها ، وللحليات الموسيقية أنواع وأسماء كثيرة منها الأبودجاتورا والاشكتورا والموردين والجزبتو والتريل ...

التقليد الشفاهي

دور الكنيسة في الحفاظ على اللحن القبطي :

إن ما فعلته الكنيسة القبطية الأرثوذكسية من أجل الحفاظ على الألحان القبطية التي سلمتها من الآباء الأولين، يعد معجزة كبيرة، فإذا كان الغرب يقف مذهشاً أمام آثارنا الفرعونية التي بقىت راسخة آلاف السنين، فإنه يقف أكثر إندهاشاً أمام هذه الألحان متسائلاً : "كيف إستطعتم أن تحافظوا على نغمات - تتحرك في الهواء وتنقل بين المشاعر والأحاسيس - لفيفي عام، في أزمنة خابت فيها أجهزة التسجيل؟ وكيف بقيت في قلب الكنيسة هذه الألحان ولم يكن وقتئذ علم التدوين الموسيقي (١) قد وجد؟"

(١) كان التدوين الموسيقي شائعاً في أوروبا في مستهل القرن التاسع ، وكان يسمى بالـ (نيومز) وكانت له رموز تشبه الأشكال الخاصة بالاختزال ، كالنقطة والشريطة المنحنية يميناً أو يساراً والفاصلة .. إلى آخره. وكلها كانت توضع فوق الفاظ الشعر للتذكير المغني بإتجاه النغمات ، من جهة صعودها وهبوطها للحن الذي يعرفه من قبل ، وكانت هذه الرموز قاصرة على تحديد طول النغمة أو قصرها وتوضيح الزمن المخصص لها ، أو للانتقال من نغمة إلى أخرى ، وظللت هذه الطريقة في التدوين حتى نهاية القرن الحادي عشر حتى يذكر "فرانكو الكولوني" ، وهو من مدينة كولونيا بألمانيا ، علامات جديدة ذات أشكال مختلفة ، لكل منها قيمة زمنية ، وكل علامة تبلغ قيمتها ثلث قيمة العلامة التي تكبرها مباشرة . وفي القرن الرابع عشر أضاف إليها "فيليب دي فيتربي" علامات أخرى ذات قيمة زمنية أقل ،

إنها معجزة بكل المقاييس، "معجزة التسليم" أو التواتر بين الأجيال أو "التقليد الشفاهي Oral Tradition" ، التي تؤكد إصرار الكنيسة القبطية على الحفاظ على كل ما تسلمته من الآباء الرسل، الطقوس والصلوات والأسرار الروحية والرتب الكهنوتية، والمفاهيم الروحية السليمة، وكذلك الألحان التي يبدو للفاهم، إستحالة بقائهما عشرون قرناً دون تدوين موسيقي أو تسجيل، ومن أجل ذلك عينت الكنيسة القبطية "العرفان" أو "المرتلين" ^(١) "Cantors" القادرين على تخزين كل هذه الألحان في الذاكرة، رغم اختلاف طرائقها ^(٢) ومقاماتها والمناسبات المختلفة التي تقال فيها، ورغم تباعد المناسبات زمنياً، حتى أن بعض هذه الألحان يقال مرة واحدة في السنة، وصارت توجد في كل جيل من يستطيع أن يسلم، ومن يستطيع أن يتسلم هذه الألحان، ولكن ما من شك أن روح الله أولاً هو الذي ساعد على بقاء هذه الألحان.

وظل شكل العلامات يتحسن ويبدل إلى أن أخذت أشكالها وأسمائها الحالية ، وقد أفاد التدوين الموسيقي في حفظ المؤلفات الموسيقية من الضياع والتلویه والتحریف ، فضلاً عن أن العلامات التي أضيفت إليه زادت دقة وثراء ، وأصبحت قادرة على تسجيل جميع تفاصيل المقطوعة ومواضع التنفس وألوان وظلال الأداء والتعبير.

^(٢) CANTOR : هو العريف أو المنشد أو المرتل بالكنيسة القبطية ، وكان يطلق أيضاً على قائد الموسيقى في الكنيسة اللوثيرية بألمانيا.

^(١) الطرائق هي طقوس لحنية خاصة بالألحان القبطية لتميز كل مناسبة عن الأخرى خلال السنة فمثلاً هناك الطريقة الفراحي والحزايني والكيهكي والصيامي والشعانيني والستوي .. ومن بين الألحان القبطية الشهيرة لحن يسمى "السبع طرائق".

دور المرتلين في الحفاظ على اللحن القبطي :

من المعروف أن قدماء المصريين كانوا يفضلون أن يكون المغنيون من مكفوفي البصر، وأنهم كانوا يضعون أيديهم على وجنتهم أثناء الأداء، ومن هنا جاءت فكرة الكنيسة القبطية للاستعانة بمكفوفي البصر في تسليم وتسليم هذه الألحان جيلاً بعد جيل، وذلك لتمتعهم بذاكرة قوية وقدرة شديدة على التركيز وإمكانياتهم الفائقة في تخيل النغمات والأشكال الإيقاعية والتي أطلقوا عليها مصطلح "الهزات".

وقد كان يتم اختيارهم بعناية من حيث القدرة على الأداء الصوتي السليم للنغمات والأشكال الإيقاعية، وقد أطلق عليهم "العرفان" أو "المعلمين" أو "المرتلين" - "Cantors" - وظل حتى الآن لكل كنيسة مرتل خاص بها، تكون مهمته الأساسية - إلى جوار الترتيل في القداسات والتسبحة والصلوات المختلفة - أن يتولى تسليم الألحان، "تحفظها" لمجموعات من الشمامسة يصطفون في خورسين أثناء القداسات والتسبيح المختلفة، خورس بحري وخورس قبلي، ويقف "المرتل" أو "العريف" أو "المعلم" على رأس المجموعة التي تقف في الجهة البحريّة، ليقوم بدور القائد أو "المايسترو" ^(٢) الذي بإشارات دقيقة بيده، يحدد السرعة المناسبة للحن، وكذلك مواضع البدایات والنھایات للألحان.

^(٢) المايسترو : كلمة معناها أستاذ أو قائد أوركسترا ، وفي القرن الثامن عشر كانت تطلق على عازف آلة "الهاربيسكورد" ، وكذلك على قائد الموسيقى الكنائسية ، ودور المايسترو هو توصيل الألحان إلى المستمع على أكمل وجه ، وذلك عن طريق الربط والتتسبيق بين العازفين والمرنمين وتوجيههم لإخراج اللحن بالصورة والشكل الذي صبغ عليه . لذا يجب أن يكون مؤهلاً

وكذلك يقوم المرتل بالعزف على آلة الناقوس على أن يقوم أحد الشمامسة بالمصاحبة بالعزف على آلة المثلث، خاصة عند أداء أحد الألحان القرابي.

وعن الإشارات التي يقوم بها المرتلون بأيديهم عند قيادة هذه الألحان يقول الدكتور "راغب مفتاح": "ثبت من واقع الصور التي وجدت على الآثار المصرية القديمة، أن الحركات التي يجريها بيديه المعلم "ميخائيل البانوني" عند ترديده الألحان القبطية تشبه كثيراً ذات الحركات التي كان يؤديها المرتلون والموسيقيون في مصر الفرعونية"

(مجلة الفكر والفن المعاصر، القاهرة، العدد ١٤٠، يوليه ١٩٩٤، صفحة ١٥٣).

وأحياناً ما يكتف العريف عن الترتيل عندما يطمئن إلى خورس الشمامسة أو عندما يكون بينهم من يستطيع أن يقوم بدوره، أو عندما يكون هناك رئيس للشمامسة (أرشي نياكون)، وكأنه في صمته هذا يتتأكد من نجاح مهمته في أن يخلق جيلاً جديداً يقدر على أن يحافظ على هذا التراث الروحي الخالد.

بثقافة موسيقية عالية تمكنه من فهم طبيعة الألحان التي سيقودها وأسلوب العصر الذي صيغت فيه ، وأن يكون متمنعاً بأذن حساسة مرهفة وذاكرة قوية ، وذا شخصية قيادية ومحبوبة تحمل الآخرين على التجاوب معه والإنقاذ إليه ، وأن يجيد العزف على آلة أو أكثر . ودائماً ما يكون للمايسترو إحساسه وفكرة الخاص بالألحان التي يقودها فيترك بصماته عليها. لذا يختلف أداء الألحان باختلاف القائد ، ومنذ القديم عرف القائد في التسبيح والترتيل لـ للرب ، فسفر أخبار الأيام الأول (الاصحاج ١٥ : ٢٢) يذكر أن "كننيا" كان رئيس اللاويين في الغناء لأنه كان خبيراً به حسب الترجمة الكاثوليكية.

ويكون من مهام المرتلين أيضاً، غرس حب الألحان القبطية في قلوب هؤلاء الشمامسة وخلق جيل جديد من الأطفال الموهوبين موسيقياً ليصبحوا شمامسة المستقبل.

نموذج واقعي من التسليم الشفاهي :

لا أستطيع أن أنسى المعلم "تجيب صليب" مرتل كنيسة مارمينا بشبرا، عندما كان يأتي إلى منزلنا الملافق لكنيسة مارمينا بشبرا، ليقوم بتسليم الألحان للأخ الأكبر "منير كيرلس" - الذي صار فيما بعد القس كيرلس كيرلس - و كنت وقتئذ طفلاً صغيراً شغوفاً بهذه الألحان ولم أكن أتجاوز السادسة من العمر، فكنت أجلس عن قرب لأستمتع بهذا الدرس الخاص والجميل، وكان يطلب مني المعلم نجيب في نهاية كل درس للألحان أن ألتلو عليه ما قد حفظت من هذا الدرس الممتع، وكان دائماً يحضر معه في جيشه الواسع، قطعاً من الحلوى وقوالب من السكر، إذ كان يعرف أن شغفي بهذا وقدرة إمعاني لاستيعاب كمية كبيرة منها تفوق قدرتي على استيعاب هذه الألحان.

وتمر الأعوام وينتقل هذا المرتل إلى السماء ليشارك طغمات الملائكة تسبيحهم، ولا تنتهي قصة الألحان بالكنيسة، بل تنمو وتزداد إذ يأتي إلينا مرتل آخر فدير، هو المرتل "كامل عياد قليني" (١٩٣٩/٨/٢٦ - ١٩٩٤/٧/١٠)، ليستكمل المسيرة، وليرغرس غرساً جديداً، فيواصل تسليم الألحان لخورس الشمامسة، ويبدا

حيي لهذه الألحان ينمو أسرع من معدلات التسليم في هذه الدروس العامة، ويكون الحل الوحيد هو أن أخوض تجربة أخي الأكبر فيأخذ دروس خاصة لهذه الألحان.

وتبدأ في الكنيسة الغيرة المقدسة، الجميع يريد أن يستزيد بحفظ ألحان أكثر، وألحان أطول وألحان أعقد، ويتحول المنزل الصغير للمرتل "كامل عياد قليني" والملائق جداً للكنيسة، إلى مكان لهذا التنافس، فيقف خارجه شماس أو أكثر متظراً أن ينتهي الآخر الذي بالداخل من درسه، مسترقاً السمع بأذنيه ليعرف إسم اللحن الذي يحفظه الشمس الذي بالداخل، حتى متى خرج ذلك، دخل هو طالباً لحناً أطول مماثلاً في صعوبته، أما ما حفظه ذلك الذي خرج فلا خوف منه، إذ أنه في محبة شديدة، سوف يجلس جميع الشمامسة معاً كل يوم بتحفيظ الآخر، متقمصاً دور المعلم بعض اللحظات، مفتخرًا بما قد حفظ من ألحان لا يعرفها الآخرون.

وأنا شخصياً قد تسلمت الألحان التي حفظتها من أكثر من مرتل وشمامس، أذكر منهم المعلم "فهيم" بالكنيسة المرقسية الكبرى بكلوت بك، وهو من المرتلين الكبار المعروفين والأستاذ "نظمي باتوب" الذي صار فيما بعد "الأب كريليوس" الراهب بدير أبو مقار، والمهندس "فائز" الذي صار فيما بعد القس "استفانوس فائق" بكنيسة مارمينا بشبرا، وكذلك الأستاذ "يونان" الذي صار فيما بعد القس "يونان عزيز" بكنيسة القديسة دميانة بالعدوية، وكذلك الأستاذ "عاطف عطا" والدكتور "وحيد" من الشمامسة المقتدرین، وكذلك من القمص "مرقص جرجس" ذو الصوت العذب كاهن كنيسة مارمينا بشبرا.

وأذكر أني سمعت في أواخر السبعينيات أن مرتلًا عذب الصوت مبصر العينين يقوم بتحفيظ الألحان بجمعية النهضة القبطية، مرتين كل أسبوع، فقمت على الفور

وأخذت معي نخبة من محبي الألحان القبطية وانضممنا إلى هذه الجمعية، وكان هذا المرتل ذو الصوت المبهج هو المعلم "إبراهيم عياد" الذي اختاره قداسة الآب البطريرك البابا الأنبا شنودة الثالث فيما بعد ليكون مرتلًا خاصاً لقداسته، والذي تشرفت باشتراكه معي في عدد كبير من الحفلات التي قدمتها من خلال فرقة (دافيد) للألحان القبطية داخل وخارج مصر.

إن وصفي السريع لهذا التسابق على حفظ الألحان القبطية، هو صورة حقيقة عشتها في كنيسة مارمينا بشبرا، وعاشتها الكنيسة الرسولية الأولى منذ الابتداء، وتعيشها كل كنيسة حتى الآن، وهي أحد الأسباب الرئيسية لبقاء الألحان القبطية إلى يومنا هذا قرابة ألفي عام، وستظل تعيشها كل كنيسة حتى الليل الذي لن يجيء، وحتى نرتلها معاً على البحر الزجاجي ونحن ممكين بقيثارات الله، عندئذ "لن يستطيع أن يتعلم الترنيمة إلا الذين اشتروا من الأرض، هؤلاء الذين لم يتتجسوا مع النساء لأنهم أطهار، الذين يتبعون الخروف حيثما ذهب، الذين اشتروا من بين الناس بأكورة الله والخروف، وفي أفواههم لم يوجد غش لأنهم بلا عيب قدام عرش الله". (رؤيا 14: 3)

وتستمر معي التجربة والصورة بكل تفاصيلها عندما انتقل إلى مسكنى الجديد بالمعادي، وينتقل مركز خدمتي إلى كنيسة مارمرقس بالمعادي، لأجد المعلم "صمونيل" يقوم بنفس الدور في غرس حب الألحان في الأطفال والشمامسة ليستمر محافظاً على منهج الكنيسة الأولى في قضية التسليم الشفاهي التي بها، هو أيضاً قد تسلم جميع هذه الألحان التي يحفظها.

الفصل الرابع

بل وأكثر من ذلك فإنني عندما كنت أقوم بعمل البروفات النهائية للحفلات التسبيحية التي كنت أقدمها من خلال (فرقة دافيد)، فإن نيافة الحبر الجليل "الأب دانيال" أسقف المعادي وتخومها - وهو مشهود له من الجميع بحبه وحفظه للألحان القبطية - كان حريصاً على حضور بعض من هذه البروفات للتأكد من أن الألحان القبطية التي تقدم مطابقة تماماً في السرعات والهبات لما قد حفظه نيافته طوال السنين، وكثيراً ما استوقفنا أثناء البروفات لإبداء بعض الملاحظات الهامة.

أما كاهن الكنيسة "القس مرقس يسى" وهو الأب الروحي المساند دائماً والمعضد لفرقة دافيد، فكان حريصاً بصفة شبه دائمة على حضور أغلب البروفات وجميع الحفلات.

والمقصود هنا أن الكنيسة بكامل مؤسساتها وهيئاتها تقف بحرص شديد خلف تسليم هذه الألحان، وللتتأكد من أن تدرسي لهذه الألحان بالتوتة الموسيقية - التي تعتبر حدثاً جديداً في ذلك الوقت - يتم بدقة شديدة، بشكل مطابق تماماً للخطة التي وضعتها الكنيسة لتسليم هذه الألحان بـ (التواتر بين الأجيال)، هذه التوتة الموسيقية سأظل أتادي - حتى تبع حنجرتي مما أصرخ - لأنها ضرورة ملحة لأن تكون هي الوسيلة الوحيدة لتدريس الألحان بالمعهد العالي للدراسات القبطية في قسم الموسيقى والألحان، باعتباره المؤسسة العلمية الأولى لتدريس هذه الألحان.

إن الصورة السابقة التي رسمتها هي تجربة شخصية قد عشتها من منتصف القرن العشرين حتى مطلع القرن الواحد والعشرين، إلا أنه توجد صور أخرى كثيرة مماثلة في كنائس عديدة وفي أزمنة مختلفة تؤكد حرص الكنيسة على هذا التراث الخالد، والمحاولات المضنية لإبقاءه دون أن تؤثر عليه عوامل التعرية .

لذا فإنني أفسح الطريق الآن أمام اثنين من الذين جاهدوا من أجل الحفاظ على تراث الألحان القبطية في أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، فأضاعوا الوقت والمال وأفتقوا العمر من أجل أن يكونوا حلقة في سلسلة العظام الذين حافظوا على هذا التراث.

دور المعلم ميخائيل البتانوني :

ولد هذا العالم الفذ والفنان العبرى في ١٤ سبتمبر ١٨٧٣ - بالقاهرة، وكان والده موظفاً صغيراً في الحكومة لكنه كان محبًا للألحان فكان يجيد منها الكثير، إذ قد تسلم بعضاً منها من العلامة الراهب "بطرس مفتاح" الذي تنيح عام ١٨٧٥.

وكان في صباه يبصر قليلاً وأدرك والده ما فيه من مواهب فنية غزيرة، فسلمه إلى الكنيسة ليتعلم الألحان ولم يكن يبذل عليه بالمال في سبيل تحقيق ذلك، وقد نال تعليمه الأول في (كتاب أبو السعد" بحى الأزبكية" في الفترة من ١٨٧٩ حتى ١٨٨١).

وفي عام ١٨٨١ التحق بالمدرسة الكبرى التي أنشأها البابا كيرلس الرابع (١٨٦٢-١٨٥٤) الملقب بأبو الإصلاح ومكث بها حتى عام ١٨٨٥، ثم التحق بالأزهر عام ١٨٨٥ حتى ١٨٩١ ليتعلم هناك اللغة العربية.

وتتلمذ المعلم "ميخائيل" على يد المرتلين "مرقس" و "أرمانيوس" ، وهما من تلامذة المعلم "تكللا" (الذي صار فيما بعد القس تكلا)، الذي كان معلم كتاب البطريركية قبل إنشاء مدرسة الأقباط الكبرى، والذي كان يتعلم فيه أولاد الكباء.

وكان لما رأى البابا "كيرلس الرابع" أن حالة الألحان في ذلك الوقت تحتاج إلى تدعيم واهتمام شخصي من قداسته أنه كلف المعلم "تكللا" - باعتباره فناناً من طراز ممتاز - بتدعم حالة الألحان كلها، فأضاف إليها بعضاً من ألحان "الروم" الجميلة. واختار سبعة من كبار الموهوبين وركز تعليمه فيهم، حتى صاروا أئمة في الفن الكنسي والذين كان من بينهم المرتلان "مرقس" و "أرمانيوس" معلماً المرتل (ميخائيل).

تيسرت للمعلم "ميخائيل" كل الظروف المواتية للاستفادة من مناهل العلم والفن الكنسي، كما اجتمعت فيه كل المواهب الموسيقية، فلم تكن أذنه موسيقية حساسة فحسب، إنما كان توقيعه للنغمات مضبوطاً صحيحاً وكان صوته جميلاً من طبة الباريتون^(١) Baritone ، وما أن بلغ التاسعة عشرة من عمره، حتى كان قد استوعب الألحان وملّك زمامها، وهكذا ارتقى إلى منصب كبير المرتلين في الكاتدرائية المرقسية في سن مبكرة، بعد أن التحق بالاكيليريكية عام ١٨٩١.

وفي ٢ نوفمبر عام ١٨٩٣ عين مدرس للألحان بالأكيليريكية وكان معروفاً بدقته في الأداء وجمال صوته وحفظه على أصول هذه الألحان.

ولم يقده هذا عن الاستزادة من الفن، فلم يتوان عن التحصيل وثبت الألحان مع كبار مرتي القاهرة، خاصة بعد انتقال المرتلان مرقس وأرمانيوس، وكان دؤوب في البحث عن كل لحن جديد لم يحفظه من قبل، أو غير منتشر بالقاهرة، لذا

(١) هي الطبقة الصوتية الوسطى عند الرجال ، وتنتوسط طبقة التينور الحادة وطبقة الباس الغليظة ، وتتميز بالمرونة في أداء الألحان.

استحضر بعض الألحان من محافظة المنيا، مثل لحن (أبيت جيك إيفول) الذي يقال قبل قراءة الكاثوليكون.

وأسس المعلم "ميخائيل" مدرسة للعرفاء العميان بالزيتون عام ١٩٠١، ولقد زاره في هذه المدرسة "سعد باشا زغلول" حينما كان وزيراً للمعارف.

ومنح لقب البكوية لمجهوداته الكبيرة في نقل القدس القبطي إلى اللغة العربية في عهد البابا "كيرلس الخامس" (١٨٧٤-١٩٢٨) المعروف بحبه وإجادته للألحان القبطية، والذي احتضن هذه الموهبة وأولاها كل عناء بل أشرف على تعليمه بنفسه.

وقام "المعلم ميخائيل" بإعداد كتب للألحان القبطية على طريقة (برايس) لمساعدة المرتلين المكفوفين، ويحكي الدكتور "راغب مفتاح" عن ذكرياته مع المعلم "ميخائيل البتانوني" في مجلة القاهرة العدد (٤٠) قائلاً :

" ذات يوم كنا في الإسكندرية وسمع المعلم ميخائيل من أحد مرتلي الرعيل الأول مرد صغير لم يكن قد تسلمه منه، فقال على الفور بشغف : "أريد أن أسمعه مرة أخرى" ، ثم استوعبه في سهولة شديدة ."

لقد كان دائماً يفرح عندما يسمع أداء صحيح، وكان دائماً يشجع تلاميذه، حقاً كان هو معلم المعلمين وموسعة الألحان، لقد سمعت من كثيرين، قساوسة ومرتلين، ومن بينهم القمص "مرقس جرجس" كاهن كنيسة مطاي، أنهم يفضلون أن يتسلموا الألحان من المعلم ميخائيل - رغم تقدمه في السن وشيخوخة صوته - عن أن يتسلموها من غيره، فقد كانت نبرات ذلك الصوت واضحة مضبوطة، يفهمها ويلقطها بسهولة من يتسلم منه .

في المقابلة الأخيرة وقد كانت قبل وفاته بثلاثة أيام، أحضر لي صبي موهوب وقال : "هذا الصبي يستحق التشجيع والتعزيز" ، وظل ساعات يفيض بتعليمه إلى ذلك الصبي، وما كان في وسعي أنا الذي كنت شديد الاهتمام بأن يوفر صوته إلا أن طأطأت برأسني إجلالاً له، لم يختف ذلك النجم الساطع، فغنوه يرتل أنشودة الكون مع الملائكة".

دور أ. د. راغب مفتاح :

الأستاذ الدكتور راغب مفتاح من مواليد ١٨٩٨، ينتمي إلى عائلة قبطية عريقة، على رأسها المرحوم "روفائيل مفتاح" الذي عاش في أوائل القرن السابع عشر، ويدل على ذلك ما جاء عن أسرته بالمخطوطة رقم ٧٥ بالمتحف القبطي، مؤرخة بعام ١٦١٣، وقد قدمت هذه العائلة خدمات جليلة للكنيسة القبطية .

تعلم الموسيقى بألمانيا، ومن أهم إنجازاته أن جمع تراث الألحان القبطية من أفواه المرتلين وقام بتسجيله صوتياً على عشرات من أشرطة الكاسيت لتكون نبراساً ومنارة لكافة الأجيال القادمة.

كما استقدم من إنجلترا الخبير الأجنبي "أرنست نيولاند سمت" الأستاذ بالأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن، وهو أيضاً مؤلف موسيقي، وكانت تكاليف السفر والإقامة والإعاشة والألعاب على نفقة الدكتور "راغب مفتاح" ، وكان التعاقد بأن يقضى مستر سمت في مصر سبعة أشهر من كل سنة من أول أكتوبر إلى نهاية أبريل لتدوين النوتات الموسيقية للألحان القبطية، واستمر ذلك من عام ١٩٢٨ على عام

، وقد اعتمد مسٹر سمت في تدوینه للألحان القبطية على المعلم ميخائيل الباتاني، وذلك لجمال صوته ودقة أدائه، وقد أتم مسٹر سمت في هذه المدة ستة عشر مجلداً تشمل كل طقوس الكنيسة القبطية .

وفي عام ١٩٤٠م كون الدكتور راغب (خورسا) أي فرقة من المرتلين من طلبة الكلية الإكليريكية، كما كون خورسين أحدهما من طلبة الجامعة والآخر من الطالبات.

ثم دعا الموسيقية المجرية "مارجريت توت" إحدى تلميذات الموسیقار الكبير ببلا بارتوك "وذلك لوضع الحل^(١) الموسيقية للألحان القبطية التي دونها أرنست نيولاند سمع".

(١) **الحليات الموسيقية** أو **الزخارف اللحنية** هي نغمات إضافية توضع لتضفي على العمل الموسيقي جمالاً ومزيداً من التوع ، وهي إما أن تكتب على هيئة صغيرة أو كإشارات أو رموز خاصة توضع قبل الأصوات الرئيسية أو تليها أو فوقها ، وعند كتابتها لا تحتسب مدتها الزمنية من أزمنة المازورة ، بل تأخذ مدتها الزمنية من الأصوات الرئيسية التي تليها أو تسبقها ، وللحليات الموسيقية أنواع وأسماء كثيرة منها الأبودجاتورا والأتشكاتورا والموردينـت والجربـتو والتـريل

3

الفصل الرابع

في عام ١٩٣١ سافر إلى إنجلترا ليلاقي ثلاثة محاضرات في أكسفورد وكمبردج ولندن، وفي عام ١٩٣٢ دعي إلى المؤتمر الموسيقي الدولي الذي عقد بالقاهرة الذي كان يضم ثالثين عالم في الموسيقى من جامعات أوروبا، فكان من بين موضوعات الدراسة (الموسيقى القبطية)، ولهذا فقد دعا د. مفتاح أعضاء المؤتمر إلى قداساً قبطياً في كنيسة المعلقة، وعقد لهم عدة جلسات في بيته بالهرم لدراسة الموسيقى القبطية، وكان بعد ذلك أن قرر المؤتمر تسجيل بعض الألحان وبعض فقرات من القدس الإلهي على اسطوانات تنتجهها شركة جرامافون.

وفي عام ١٩٨٩ دعته إذاعة برلين لزيارة ألمانيا وتسجيل بعض قطع من الألحان القبطية، وفي عام ١٩٩٢ أهدى كل إنتاجه إلى مكتبة الكونجرس بواشنطن وذلك لحفظها على مدى الأجيال بالوسائل التكنولوجية الحديثة.

وفي عام ١٩٩٨ أصدر كتاب بعنوان (اللبيولوجية القبطية الأرثوذك司ية للقديس باسيليوس) مع المدونات الموسيقية الكاملة، وقامت بنشره الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

د. راغب مفتاح أشهر رواد الموسيقى القبطية

الدكتور راغب مفتاح يعتبر من أهم رواد الموسيقى القبطية في القرن العشرين، بل يعد أشهر روادها على الإطلاق.

وعن هذه التجربة، والكتاب السابق الإشارة إليه في الفصل الرابع، فإن لي بعض الآراء التي قد تكون لها فائدة أو قد تساعد في استكمال هذه المسيرة، فربما تفيد بعض هذه الآراء أصحاب التجارب الجديدة.

++ إن المجهود الضخم والعظيم الذي تم بذلك في تسجيل الألحان القبطية من أفواه المرتلين الأوائل - المشهود لهم من الجميع بدقة أدائهم - على شرائط كاسيت هو عمل عظيم جداً، سينذكره التاريخ للدكتور "راغب مفتاح" لأنه سيكون هو المرجع الوحيد الصادق والأمين، الذي لا يعرف التحرير أو التغيير، لأنه جعل اللحن (الخام) يخرج إلينا من منبعه الأصلي قبل عمل أي مرمات علمية.

وأنا شخصياً أعتمد بشكل رئيسي على هذه التسجيلات عند كتابة النوتة الموسيقية للألحان التي أقدمها من خلال فرقة دافيد، بل عندما يسألني أحد عن المصدر السليم الذي يلجا إليه في تسليم الألحان - لأنه توجد تسجيلات عديدة لكثير من الأديرة ولبعض المرتلين المعروفيين - فإن إجابتي لهم تكون قاطعة، وهي الرجوع إلى تسجيلات المعهد العالي للدراسات القبطية، لأصوليتها ودقتها وأنها كاملة لم تترك لحن إلا وحفظته لنا مسجلاً، ولأن هذه التسجيلات قد خرجت من الجهة

الرسمية التي تمثل كنيستنا القبطية في الداخل والخارج لأننا نعرف مصدرها الحقيقي.

إن هذا الكتاب هو في الحقيقة عمل ضخم، يظهر فيه مجهود سنوات طويلة، من ثلاثة أحبوا فأعطوا من وقتهم وجهدهم هم د. راغب مفتاح المصري القبطي . ود. مارجريت توت المجرية الكاثوليكية، ود. مارشا روى الأمريكية البوتوستانية، وهذا التجمع المسكوني حول اللحن القبطي في ذاته هو علامة حب وشركة.

وليس لي أي تعليق على محتويات الكتاب ذاته إنما لي بعض الملاحظات على المدونات الموسيقية التي قامت بها د. مارجريت توت، وهي كالتالي :

أولاً : إن الألحان القبطية هي ألحان خاصة تعكس حضارة شعب مصرى عريق، تكلم مسٹر "بيولاند سميث" ذاته في المحاضرة التي ألقاها بآكسفورد في ٢١ مايو ١٩٣٦ عن صعوبة تدوينها بالنسبة له كأجنبي على النوطة الاعتيادية، لأنها تختلف تماماً عن موسيقات باقى الشعوب، لذا فإنه لا يستطيع أحد أن يدون هذه الموسيقى إن لم يكن مصرياً، ملماً بأوزان وضروب وقواعد ومقامات الموسيقى المصرية، والطرق العلمية السليمة لتدوينها، وفي اعتقادي الشخصي أن تجربة استقدام أجنبي من أوروبا ليدون موسيقانا القبطية، أو استقدام مجرية لتدوين الحلبات للألحان القبطية يجب أن تؤخذ بشيء من الحذر.

ولعلى هنا استشهد برأي المايسترو العالمي "يوسف السيسى" الذى قال لى يوم أن وقعت بين يديه بعض النوتات الموسيقية لمجموعة من الألحان القبطية التي قمت بتدوينها بنفسي :

"إن د. مارجريت توت هي أكفا من يكتب التراث الشعبي لل مجر، ولكنها ربما لا تعرف أن تدون تراث الألحان القبطية، لأن الذى يدونه يجب أن يكون شماساً دارساً للموسيقى حافظاً لتراث الألحان .. مثلث؟!".

ثانياً : إن المدونات الموسيقية التي بهذا الكتاب تبدو لي أنها أظهرت الموسيقى القبطية وكأن ليس لها أوزان أو ضروب أو مقامات، وقد قمت بعرض المدونات الموسيقية التي بهذا الكتاب، على عدد من كبار الموسيقيين المهتمين بتراث الألحان القبطية، وكان لهم نفس الملاحظات .

ثالثاً : أعتقد أن هذا التدوين تم بأسلوب دقيق للقياسات النغمية والزمنية من خلال جهاز مثل (الميلوجراف)، لكن على ما يبدو أن التي قامت بتشغيل هذا الجهاز لم تفهم روح هذه الألحان، فلم تعد تشكيل نغماتها داخل الموازير الموسيقية، ولأنها غير مصرية فلم تفهم مقامات هذه الألحان، وأيضاً لم تضع في الأرماتورا (دليل السلم الموسيقي) Key signature دليلاً سليماً يعبر عنها، ولم تختار الطبقة الصوتية الطبيعية المناسبة لاستقرار المقام، لذلك ظهرت الألحان القبطية وكأن ليس لها أوزان أو ضروب أو إيقاعات أو مقامات، رغم أن المعروف علمياً وعالمياً أن الموسيقى المصرية القديمة هي التي وضعت أصول الأوزان والضروب والإيقاعات لموسيقات الشعوب الأخرى.

وأبسط دليل على ذلك أننا نمسك بالناقوس والمثلث لتوقيع ضربوها العنتزمة، وأن مقامات هذه الألحان هي ذات المقامات المصرية القديمة، التي أشاد بها علماء الموسيقى أمثال "أفلاطون" و "فيثاغورث" وكل مقام دليل يميزه عن غيره من المقامات، ويرجع في ذلك إلى جميع كتب قواعد الموسيقى المصرية.

رابعاً : إنني أرى أن التدوين للحيات والزخارف التي امتلأ بها هذا الكتاب - والتي ليس لها علاقة باللحن القبطي الأساسي - قد شوشت تماماً على اللحن القبطي الرئيسي، فضاعت معالمه الرصينة وسط بحر خضم من الحيات والزخارف التي أظهرت اللحن القبطي بشكل آخرجه عن وقاره .

ما لا شك فيه أنه توجد هناك حيات وزخارف تعد جزءاً أساسياً من السياق اللحني، تلك هي التي يتفق في أدائها الكثير من المرتلين والشمامسة، أما تلك التي يضيفها كل مرتل حسب رؤيته واحساسه الخاص به فهذه لا تعد جزءاً أساسياً من اللحن .

وعن الزخارف والحيات الموسيقية *Ornaments* كتب "تبيل كمال" في رسالة ماجستير عن الموسيقى القبطية :

"... يضيف المرتل أثناء الأداء بعض الزخارف المرتجلة بهدف تجميل اللحن والتعبير عن عمق المعانى، وكل مرتل أسلوبه الخاص في زخرفة هذه الألحان حسب أحاسيسه وإمكانياته الصوتية، خاصة وأن هذا الأسلوب في الزخرفة المرتجلة ينبع من وجداته، ولا يمكن أن يتفق مرتلان أو أكثر في أداء لحن واحد بنفس الزخارف،

كما أن المرتل الواحد عند تكراره لترتيل لحن معين لا يمكن أن يكرر نفس الزخارف بالضبط".

فكيف بدون للتاريخ ألحان بزخارف، لا يمكن أن يتافق عليها مرتلان؟ أو زخارف، لا يمكن للمرتل الواحد - عند إعادته للحن ما - أن يكررها بالضبط؟

إن الحلبات والزخارف أو العرب أو المنمنمات الأرابيسكية هي إضافات يضيفها كل مؤذن لهذه الألحان حسب رؤيته الخاصة وحسب إحساسه بالحن وبالكلمات ومعانيها، بل إنها تختلف لنفس الشخص من وقت لآخر حسب الحالة المزاجية والنفسية والروحية التي يعيشها لحظة أدائه لهذه الألحان، وتدوين هذه الحلبات إنما هو تدوين لنغمات ليست لها علاقة بالحن الأساسي "canto fermo" ، إنما هو تدوين لنغمات جاءت وليدة للحظة إنفعال وفتي ومشاعر خاصة بشخص وليس خاصة بالحن .

ويؤكد ذلك ما جاء بالمقال الذي تم نشره بمجلة القاهرة العدد ١٤٠، إذ كتب صاحب المقال د. عادل كامل يقول :

"إن طبيعة موسيقانا القبطية هي ذاتها طبيعة الموسيقى الشعبية ^(١) في أي مكان له تراث فولكلوري قديم، والتدوين بالنوتة الموسيقية هو تسجيل فقط للقياسات الزمنية أو مساحات الأصوات، لكن مثل هذه الموسيقى لها أسلوبها في الأداء بما في

^(١) هنا اختلف مع د. عادل كامل في اعتبار أن الموسيقى القبطية لها طبيعة الموسيقى الشعبية.

ذلك التفاصيل الدقيقة التي لا يمكن تدوينها لتغيرها من أداء شخص إلى أداء شخص آخر.

وعندما تضاف هذه الزخارف للحن الأصلي في النوتة الموسيقية فإنها تشوّش على النغمات الأساسية لأن حركتها الموسيقية دائمًا ما تكون أسرع بكثير من حركة النغمات الأساسية".

كم كنت أود قبل أن يصدر مثل هذا الكتاب أن تراجع بكل دقة جميع المدونات الموسيقية التي جاءت به والمراجعة من وجهة نظري هي أن يقرأ هذه الألحان واحد أو أكثر من كبار الموسيقيين الذين يجيدون قراءة النوتة الموسيقية المصرية - قراءة وهلية - أمام أحد المرتلين الموثوق بهم، وهذه المراجعة للنوتات الموسيقية، هامة جداً من وجهة نظري، قبل نشرها للتداول وقبل إهدائها للمؤسسات الأجنبية الكبرى التي تستطيع بامكانياتها المالية الهائلة، أن تضع هذه الألحان - بما يمكن أن يوجد فيها من أخطاء تدوين - في حيز الأداء، من خلال الأوركسترات وفرق الكورال العالمية.

ويزيد الأمر خطورة عدم قدرة هذه الأوركسترات، على أداء الدرجات الموسيقية المصرية مثل السيكا⁽²⁾ والبرزك، العراق والأوج، أو عفق النمات

(2) أطلق الفرس اسماء على تتبع النغمات في السلم الموسيقي المصري الشهير بـ "الرست" ومعناه (المستقيم) باعتباره السلم الرئيسي في الموسيقى المصرية وهذه الأسماء هي أسماء الأرقام العددية عندهم وذلك للدلالة على ترتيب نغمات السلم الموسيقي ، وكانت النغمة الأولى يكاة والثانية دوكا

والنكات التي هي من أسرار موسيقانا القبطية الشرقية، أو عزف الأجناس المصرية مثل جنس الصبا والهزام والبياتي والراست بأبعادها الغريبة على الأذن الأوروبية وعلى حنجرة المغني الذي لم تتشبع أذنه ونبراته بموسيقانا المصرية القبطية الفريدة.

وكل ما أخشاه أن تقوم هذه المؤسسات الأجنبية الكبرى بتصديرها إلينا مرة أخرى، مسجلة على أشرطة كاسيت وأسطوانات ليزر وبعقدة الخواجة ستقبل وتدبر متلهفين على ما سوف يصدره الأجانب لنا على أنه تراثنا، حتى لو لم يكن تراثنا، أو حتى لو كان تراث مشوه، وبعد مائة عام أو أكثر سيكون من الطبيعي أن يشكك الناس فيما يرثى به العرفان في الكناس رغم أنه اللحن الأصلي، وسيعطون كل الثقة للألحان التي وصلت إليهم على أسطوانات ليزر فاخرة لأنها في ذلك الوقت سوف تستمد شرعيتها من شرعية هذا الكتاب الفاخر.

وللقارئ (غير الموسيقي) أستطيع أن أبسط له قضية الأجنبي الذي يكتب ويقرأ الألحان القبطية، إذا ذكر معى كيف أن أجانب كثيرين عاشوا في مصر سنين عديدة وحاولوا واستطاعوا أن يتعلموا اللغة العربية بكل تفاصيلها وقواعدها اللغوية الصعبة، ولكن بقى النطق السليم لبعض الحروف كالـ عين والـ حاء والـ ضاد هو العقبة الوحيدة التي حالت دون إتقان هذه اللغة، فكل الحروف التي يوجد ما

والثالثة سِكَاة والرابعة جهار كاه والخامسة بنجاة وتشتهر بالنوى وال السادسة سِيشِكَاة وتشتهر بالحسيني والسابعة هفت كاه وتشتهر بالأوج والثامنة هتشط كاه وتشتهر بالكردان ، كما أطلقت أسماء بعض المدن على بعض المقامات الشرقية مثل النهاوند والحجاز والعراقي والكرد.

الفصل الخامس

يماثلها في اللغة الإنجليزية، لم تسبب لهم أي مشكلة في النطق، إنما الحروف الغريبة عنهم فقط، هي التي وقفت في طريق الاتقان، كذلك في الموسيقى القبطية، لا توجد هناك أي مشكلة في التدوين أو الأداء لأي نغمة توجد مثيلتها في الموسيقى الأوروبية، أما النغمات المميزة للموسيقى القبطية فهي العائق أمام هؤلاء الأجانب وهي موضع النقاش السابق.

أما القارئ الموسيقي فلست أشك للحظة أنه يتفق معي في الرأي لأنني قد ناقشت الكثير من الموسيقيين المعروفيين في هذه القضية قبل أن أتجرا وأكتب هذه السطور.

وأمّا تجرب بعض الذين قدموا الألحان القبطية في مقامات مخالفة لمقاماتها الأصلية فجاءت ألحاناً مشوهة مبتورة الربع تون^(١) "Microtone" وأعطى مثالاً لقيام إحدى الجهات بتقديم ألحان عديدة من بينها لحن إبورو الفراري بعد أن جربته من مسافة ثلاثة أرباع تون، بالرغم من أن المرتلين بالكنيسة يرتدونه من مقام بيأتي وبهذا التجريد تحول اللحن إلى مقام مغاير للذي تم منه صياغة اللحن فأصبح لحناً لا هو مصرياً ولا غريباً، لحناً قد قدمته هذه الجهة بعد أن غيرت معالم

(١) الربع تون : هي نغمة تصدر عن وجود مسافة بين نغمتين متتاليتين في السلم الموسيقي تساوي ربع مسافة كاملة ، ويستخدم الربع تون كثيراً في الموسيقى الشرقية وقد يمّاً كانت أوروبا تستخدمه وكذلك الأبعاد التي تقل عنه نفلاً عن تقليد الموسيقى اليونانية القديمة ، عندما كانوا يعتمدون على اللحن المفرد وخلال تطور الموسيقى الأوروبية استبعدت جميع الأبعاد التي تقل عن نصف التون.

اللحن الأصلي العظيم، بسبب عدم القدرة على أداء مقامه الأصلي البياتي أو لعدم قدرة آذانهم على تمييز درجة البيمول المخفضة^(١) الموجودة باللحن، وفي اعتقادي أن الاستنتاج الأخير هو الأكثر واقعية لأن أداء ربع التون عامة يحتاج إلى أذن حساسة تستطيع أن تميزه أما أداء ربع التون في الكنيسة القبطية فهو يحتاج إلى أذن أكثر دقة وأكثر حساسية ن ذلك أن ربع التون في الكنيسة القبطية يزيد عن مثيله في

الموسيقى الشرقية بکوما "Comma" .

خامساً : ينبغي لنا أن نناقش بعض الأهداف التي يمكن أن يكون الكتاب قد سعى إلى تحقيقها ، فإذا كان تم نشره بهدف حفظ التراث للأجيال القادمة ، فإنه كان يجب أن يكتب بطريقة علمية سليمة توضح أوزان هذه الألحان وضروبها وإيقاعاتها ومقاماتها خاصة هذه التي ترتل بصاحبة الناقوس ، وأن لا تدون الحليات والزخارف التي هي مجرد نغمات خاصة ببعض المرتلين التي لا تعبر إلا عن أحاسيسهم الخاصة المتغيرة من وقت لآخر وهي إنما تعلن عدم الثبات أو الرسوخ في اللحن ، بل أحياناً تعلن إنفالها عن اللحن الأساسي عندما يحقق هذا المرتل في اختيار نوع الزخرفة المناسبة أو طول الزخرفة الذي يؤدي أحياناً بميزان اللحن المنتظم .

(١) درجة البيمول Be mol : هي النغمة الموسيقية التي تم خفضها بمقدار نصف تون.

وإن كان الهدف من إصدار هذا الكتاب هو تعليم الألحان القبطية بالنوتة الموسيقية، فإن طريقة تدوين الألحان بهذا الكتاب تجعل من الصعب على أعظم الموسيقيين قراءتها. (٢)

أما إذا كان الهدف من الاصدار هو دراسة أنواع الزخارف التي يوجد بها المرتلون اللحن القبطي، وتصنيفها وتاثيرها على اللحن الأساسي، ففي هذه الحالة سيكون هذا الكتاب مفيداً لهذه القلة التي ترغب في مثل هذه الدراسة أمثال روبرت لاخ، الذي تخصص في دراسة المليسما^(١) والزخارف في موسيقى الكنيسة الشرقية، ومثل الباحثة إيلونا بورسای التي نشرت بحثاً عن أنواع الزخارف في اللحن القبطي.

كم كنت أتمنى أنه منذ ذلك التاريخ الذي انتهى فيه سمعت من تدوين النوتات الموسيقية للألحان عام ١٩٣٦ وحتى الآن أن تخرج هذه المدونات - والتي ظلت محفوظة أكثر من ستين عاماً - للنور أولاً بأول، فتقع بين أيدي الموسيقيين ليتمكن بعضهم من قراءتها ومنهم من يبدي ملاحظة، ومنهم من يقوم بالتنفيذ بالقراءة بصوته، ومنهم من يقوم بالتنفيذ بالعزف بآلية موسيقية، وهذا كان سيتضح مدى دقة

(٢) ملحوظة : لقد علمت من د. مارثا روبي أن د. نوت تتوبي إصدار شريط كاسيت بالصوت الذي تم منه التدوين - سيتم إرفاقه بالكتاب - هذا سيخفف من صعوبة قراءة المدونات.

(١) Melisma : هو أسلوب تطويل المقطع اللفظي الواحد من الكلمة بعده درجات موسيقية ، وهو يختلف عن الأسلوب الدمجي الذي فيه يكون لكل مقطع لفظي واحد من الكلمة درجة موسيقية واحدة تقابلها.

الكتابة وتظهر بعض الأخطاء، ويتم التحديث ثم تتم الطباعة، لأن كثيراً من الموسقيين الأقباط كان يشغله هذا التراث ولم يجد تحت يديه شيئاً مما دون.

وأنكر أن المايسترو القبطي العالمي الراحل "يوسف السيسى" كان يدعوني في منزله مرات ومرات نسهر لساعات متاخرة من الليل للبحث في الألحان القبطية، هذا التراث الذي كان يشغله ولم يكن لديه أي مستندات سوى التسجيلات التي جمعها الراحل الأستاذ الدكتور راغب مفتاح والمعلومات المتواضعة التي أعرفها عن هذه الألحان وما قمت بتدوينه بنفسي.

وكم كنت أتمنى أن يتم تكوين خورساً قبطياً فريداً، يقرأ النوتة الموسيقية لهذه الألحان بإجادة بعد تصحيحها، ثم يتم تسجيل هذه الألحان لتقديمها مع النوتات الموسيقية لها فتكون الصورتان متطابقتين المسماة والمقرؤة، وهل ستون عام ليست كافية لإيجاد عشرين شمامس فقط يجيدون قراءة النوتة الموسيقية؟

إنني رغم عدم تفرغني - إذ أنني أعمل في المجال الهندسي - استطعت أن أكون مجموعة متواضعة للأسف غير متفرغة أيضاً، وكم تمنيت أن نتفرغ جميعنا لهذه الخدمة، هذه المجموعة تعرف مبادئ قراءة النوتة الموسيقية وتعشق الألحان القبطية، وتفهم معانيها وكانت حريصاً على أن أشرح لهم المعاني الموسيقية والروحية الكامنة في هذه الألحان لكي يكون أداؤهم معبراً عن المعاني التي تحويها الكلمات، وقدمنا في حفلات كثيرة عدد من هذه الألحان بعد أن قمت بتدوينها بنفسي، وتأكد من سلامتها ما دونته، ذلك بأن جعلت المعلم إبراهيم عياد - وهو أستاذ الألحان القبطية بمعهد الدراسات القبطية - يستمع إليها من هذه المجموعة وكان لنا أيضاً شرف اشتراكه معنا في تقديمها بشكليها العلمي السليم وفي ثوبها القشيب الذي

الفصل الخامس

اهترت له مشاعر جميع من استمع غليها خارج وداخل مصر، بل إنه يدعوني ويحثني دائمًا لتجهيز وإعداد الألحان أخرى بنفس الأسلوب إذ وجد فيه أن اللحن القبطي قد ارتدى ثوبه الحقيقي.

إن التجربة العظيمة والرائدة للدكتور مفتاح قد فتحت الطريق أمام إناس كثيرين ليقدموا جزء مما قدمه هذا الرجل ولি�ضيفوا خطة أخرى على هذا الطريق.

ولأن الله يوجد له في كل جيل شاهد يحافظ على الألحان التي ألهم بها قدسيه أوجد لنا في هذا الجيل هذا الرجل العظيم المتفاني المحب للألحان لعبر بهذه الألحان من هذا القرن إلى الألفية الثالثة، سليمة معافاة من كل شائبة بعد أن عبر بها كثيرون من قبله .

ولن أنسى هذا اليوم التاريخي الذي تقابلت فيه مع هذا العملاق، وكان في حفل تكريمه بقاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة (١٣ يناير ٢٠٠٠) ، وكانت دعيت مع فرقة دافيد لتقديم باقة من الألحان القبطية في هذا الحفل، وفي نهاية الحفل قابلني وكان يقف معه أ. د. راغب مفتاح في تواضع شديد : الألحان بالطريقة اللي قدمتها النهاردة حاجة عظيمة قوي وكانت أجمل حاجة في الحفل.

كان لقاء حار أبكاني من فرط مدحه وتشجيعه لي، وحدثته عن كتابي هذا، وما كتبته من أعماله العظيمة، ودوره الذي سيحفر في ذاكرة التاريخ، وعن نصيبي للتدوينات التي كتبتها د. توت فقال لي : "إن السبب في ذلك يرجع إلى تأثيرها الشديد بمدرسة بيل بارتووك التي تعتمد بشكل كبير على المبالغة في تدوين الحيات والزخارف بشكل دقيق جداً".

لقد كنت أخشى أن ينتقد بشدة استخدامي لبعض الآلات الموسيقية في مصاحبة الألحان وإذا به يمتدح بقوه ما قدمته فرقه دافيد.

دور مارمرقس الرسول :

لقد بقيت الكنيسة القبطية حافظة على ما تسلمه من الآباء المهووبين الذين اضطلاعوا بتطبيق الألحان القبطية على المزامير والصلوات الأولى في أضيق نطاق دون أي تأليف جديد لا في الأوزان ولا في الطرائق، أما الكنيسة الغربية التي أخذت عنا ما تسلمناه صارت تنطلق في هذا الميدان تسبيق و تستخرج من الأصوات الأولى أوزان و طرائق بلا عدد.

إن الألحان القبطية نشأت مع الكنيسة نفسها، وتاريخ الحن الكنسي بدأ مع القديس "مرقس" في الإسكندرية فمن المعروف أن الإسكندرية في تلك الوقت كانت مركز هام للثقافة، وأن مارمرقس نفسه كان مثقفاً باللغات العبرية واللاتينية واليونانية، لذلك قام بإنشاء (مدرسة اللاهوت) ، والتي كانت تدرس فيها الموسيقى والفلسفة والمنطق والطب والهندسة إلى جوار العلوم الدينية وعين لرئاستها العلامة "يسطس" ، وقد اشتهرت هذه المدرسة جداً حتى أنه كان يستمع إلى محاضراتها "amonius السقاوص" زعيم فلاسفة الوثنيين . (راجع كتاب قداسة البابا شنودة الثالث عن حياة القديس مرقس الرسول)

ولعل هذا هو أكبر دليل على أن الألحان القبطية ليست مستلهمة بالروح القدس فقط، لكنها وليدة دراسة علمية أكاديمية.

ومما يزيد الإنسان فرحاً أن يعلم أن الألحان القبطية أصيلة، وقد ضبطت أنغامها وأوزانها في عصر من أزهى العصور الروحية للكنيسة وهو عصرها الرسولي الأول، عصر انسكاب المواهب بلا حدود.

ويقص علينا المؤرخ الكنسي المشهور الأسقف "يوسابيوس القيصري" (٢٦٤ - ٣٤٠ م) نقلأً عن العلامة "فيلو المؤرخ اليهودي" هو إسكندرى المولد (٥٥ - ٩٥ م) المعاصر للرسل فيقول:

"وهكذا لا يقضون وقتهم في تأملات فحسب بل أيضاً يؤلفون الأغاني والتراتيم الله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة".
والواقع أن التسجيل الذي يسجله الذي شاهد بعينيه المسيحيين الأوائل يعتبر من أهم الوثائق التي تحت أيدينا عن بداية نشأة الألحان بهذه القوة بالكنيسة القبطية.

فقد اضططع هؤلاء الآباء بوضع خطوط الليتورجيا الأولى كلها أي الخدمات الإلهية بتسميتها وألحانها وأوزانها وأوقاتها الليلية والنهارية والتي للأعياد والمواسم لأنه معروف أنه بعد قبول الإيمان على يد مرقس الرسول عاشت الكنيسة مدة قرنين كاملين في غاية من الهدوء والسلام، وذلك كان بتدبير الحكم الإلهية حتى تتفرغ الكنيسة لغرس تقاليدها الأولى التي سلمتها من الرسل في التربة المصرية.

وعندما يتحدث "كاسيان" عن بدء الحياة الكنسية كتسليم من مار مرقس نفسه يتبين لنا أن النظام الكنسي استقر أساسه وتدبره وتحديده منذ الأيام الأولى للإيمان.
وهكذا يتفق كاسيان مع يوسابيوس في تحديد الزمان الذي بدأ فيه التنظيم الكنسي بخصوص العبادة اليومية من إعداد المزامير وطرق خدمتها وألحانها وأوزانها.

فالآن يوجد في الكنسية ألحان يصعب حصرها وكلها ذات أوزان صوتية تقىقة وعميقة، وكل لحن يصور معناه تصويراً يفوق المقدرة العادلة بحيث يصعب ببل ويستحيل تأليف شيء مماثل الآن ولا حتى من أعظم المؤلفين.

فليفتخر الأقباط بتقليلهم الكنسي لأنه الأصل الذي أخذت عنه معظم كنائس الشرق والغرب، فمن حيث نظام الصلوات وترتيبها والسواعي، فالكنيسة القبطية هي معلمة المسكونة.

فالتسبيح وطريقة الخدمة سواء بـ "الأنتفونا" أو المردات وكذلك إعداد المزامير التي تقال وخدمة سهر الليل، كل هذه الترتيبات الكنسية استقرت في مصر منذ القرن الأول، ومن مصر وعن طريق الرهبان الأجانب الذين جاءوا وتلذموا على أيدي الآباء بعد ذلك بنحو ثلاثة قرون، انتشر هذا النظام والترتيب الكنسي في فلسطين على يدي الراهب القدس "هيلاريون" وفيما بين النهرين على يدي الراهب "أوجين" وفي كبادوكيا وآسيا الصغرى على يدي الراهب القدس "باسيليوس" وفي فرنسا وإيطاليا على يدي "أنطاكيوس الرسولي" أولاً أثناء منفاه الثاني هناك (٣٤٠-٦٤٣م) ثم على يدي "كاسيان".

هؤلاء جميعاً جاءوا وزاروا مصر ونقلوا عنها نظامها وترتيبها المحكم في العبادة والنسك والصلة وطرقها وفي التسبيح خاصة، وعرفوا فيها طقس يربط كافة الصلوات بطرائق وأنغام معينة محببة.

تنوع أساليب التسبيح

هناك أساليب مختلفة للتسبيح أوجدها الكنيسة الرسولية الأولى المعمّلة حكمة، والغرض من هذه الأساليب المختلفة، هو التشبه بالصور المختلفة التي سيكون عليها التسبيح في السماء ولخلق نوع من الحوار التسبيحي بين المسبحين، ولتركيز أذهان المؤمنين المستمعين لهذه الألحان، حتى لا يتسرّب إليهم روح الملل بسبب الأداء المونوتوني (أي ذو الوتيرة الواحدة)، ومن هذه الأساليب :

١- التسبيح في خورسين :

ويعرف بالـ "أنتيفونا" ^(١) "Antiphonal Singing" ، وهي طريقة التسبيح بين خورسين، خورس قبلي وخورس بحري، وكل واحد يرد على الآخر.

وقد احتار العلماء في أصل دخول الأنطيفونا في الكنيسة، فبعضهم قال : إن بطرس الرسول رآها في رؤيا، وآخرون قالوا : إن هذا الأسلوب أدخل إلى كنيسة أنطاكية عن طريق القديس "أغناطيوس الثيفورس" في القرن الأول للميلاد (سقراط، تاريخ الكنيسة ٦ : ٨) ، نقلًا عن نظام العبادة في مجتمع اليهود، وأن هذا الأسلوب في التسبيح قد انتقل من أنطاكية (أي من سوريا) إلى فلسطين ثم إلى مصر.

^(١) الأنطيفونا : هو الغناء التبادلي أو التقابل . أستخدم قديماً في القرن الرابع بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية والأرثوذكسية اليونانية، نقلًا عن الكنيسة القبطية المصرية، كما يطلق اسم (الأنطيفونا) على مؤلف موسيقي غنائي أو آلي تؤديه مجموعتان تتناوب الجمل الموسيقية فيما بينها بأوكتاف.

وتروي قصة عند القديس "أغناطيوس" أنه رأى في رؤياه الملائكة ينشدون بالتبادل ترانيم للثالوث الأقدس، وهذا يتواافق تماماً مع ما جاء بأشعياء النبي : "رأيت السيد جالساً على كرسي عالي ومرتفع وأذياله تملأ الهيكل، السيرافيم ولقون فوقه لكل واحد ستة أجنحة، باثنين يغطي وجهه وباثنين يغطي رجليه وباثنين يطير، وهذا نادى ذلك وقال قدوس قدوس رب الجنود مجده ملئ كل الأرض فاهتزت أساسات العتب من صوت الصارخ وامتلا البيت دخاناً" (أش ٦ : ١).

والحقيقة أن أسلوب التسبيح في خورسين هو طقس قديم جداً في الهيكل ومعمول به منذ أيام "عزرا" و "تحميا" - إذ يقول الكتاب :

"ولما أسس البناء هيكل الرب أقاموا الكهنة بملابسهم بأبواق، وللأوبيين بنى آساف بالصنوج لتسبيح الرب على ترتيب داود ملك إسرائيل وغنوا بالتسبيح والحمد للرب لأنّه صالح لأن إلى الأبد رحمته....، وكل الشعب هنفوا هنفوا عظيماً بالتسبيح للرب لأجل تأسيس بيت الرب" (عزرا ٣ : ١٠ و ١١).

ويقول أيضاً :

"وعند تدشين سور أورشليم طلبوا للأوبيين من جميع أماكنهم ليقدروا بهم إلى أورشليم لكي يدشنوا بفرح وبحمد وغناء بالصنوج والرباب والعيدان، وقدمت فرقتين عظيمتين من الحمادين ووكلت الواحدة يميناً، والفرقة الثانية من الحمادين، وكلت مقابلهم، فوقفت الفرقتان من الحمادين في بيت الله، وغنوا المقطون..." (تحميا ١٢ : ٤٠ - ٤١).

ويعتقد أن الترجمة القبطية للمزامير مأخوذة عن النسخة العبرية المسمّاة بال MASORETIC، التي كان يستخدمها يهود الإسكندرية النساك قبل تحولهم إلى المسيحية، وأنه عنهم إستلم الأقباط طريقة الترنيم بالأنتفونا "Antiphona" أي المجاوبة الصوتية.

وفي الكتاب الذي وضعه العلامة "فيلو" اليهودي يصف فيه حياة الكنيسة الأولى في الإسكندرية وكل مصر، وهي لا تزال في صبفتها اليهودية الأولى (45-55م)، يذكر أن هؤلاء النساك كانوا يستخدمون طريقة الأنتفونا في تسبيحهم الليلي، وهذا انتقلت الأنتفونا كطقس خدمة إلهية من هؤلاء النساك إلى الكنيسة، وقد أخذت الكنائس اللاتينية هذه الطريقة في التسبيح عن كنيستنا.

ويلاحظ أن الكنيسة قد رتبت أنتفونا وتسبيحاً مشابهاً يتمثل في خورس داخل الهيكل، وخورس خارج الهيكل في عيد القيامة مرتبأ على المزمور ٢٤ "فتحوا ليها الملوك أبوابكم" ، إستمراراً للتقليد للإشتراك في موكب الرب في مجئه الثاني.

ولعل ما يحدث في صلاة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، بعد أن يفتح باب الهيكل، علامة المصالحة بين السماءين والأرضيين، عندما يبدأ الحوار بين مجموعة الشمامسة الذين في الهيكل من داخل، والذين هم خارج الهيكل، فيجاوبون بعضهم البعض قائلين "ثوك تي تيجوم" .. هي صورة أخرى من صور الأنتفونا يجسدها طقس الكنيسة .

ويذكر كل من إنجيل "مرقس" و "متى" أن الجماعة التي خرجت لاستقباله قسمت نفسها إلى خورس يمشي أمام المسيح وخورس يمشي وراءه :-" والجماع

الذين تقدموا، والذين تبعوا، كانوا يصرخون (الواحد قبله الآخر) أو صنا لابن داود مبارك الآتي باسم رب ". (مت ٢١ : ٩)

بل وأكثر من ذلك أيضا فالسيد المسيح نفسه شاء أن يلفت نظر التلاميذ والجماعات التي كانت تتبعه إلى المزمور ١١٨، بل وإلى شرحه الذي تعلموه من "المدراش" ، بقوله : "لأنني أقول لكم أنكم لا ترونني من الآن حتى تقولوا مبارك الآتي باسم رب" (مت ٢٣ : ٣٩). وكأنه يضع في أفواههم مسبقاً الأنتيفونا التي سيقولونها عند دخوله أورشليم بعد ساعات.

فالسيد المسيح بعد العشاء سبج بهذا المزمور وهتف التلاميذ بأوصنا بأسلوب ليتورجي، هي واقعي وكان في شعورهم وإحساسهم أنهم إنما يوقعون تسبحة الخلاص السنوية والتقلدية على خلاص حاضر وواقع أمام عيونهم، حيث جماعة التلاميذ تمثل الكنيسة كلها عندما تلتقي حول المسيح في مجده الثاني.

ففي هذا المزمور وفي نشيده وتسبيحه بالأنتيفونا وفي آلة "أوصنا" بهتاف الفرح والرجاء يتحقق سر خلاص تم، وخلاص يتم، وخلاص سيتم أيضا من داخل الأفخاريستيا وبحضور رب .

والقديس "باسيليوس" أيضا في الخطاب رقم ٢٠٧ إلى كهنة قيصرية يؤكد أهمية الأنتيفونا قائلاً:

"يذهب الشعب إلى بيت الصلاة في الليل وفي انحصار ودموع متواصلة يعترفون أمام الله وأخيراً ينتقلون من الصلاة ليبدأوا بتسبيح المزامير وذلك بأن

ينقسموا أولاً إلى فريقين ليرددوا التسبيح مقابل بعضهما، وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد".

وأيضاً في سفر الرؤيا، حينما تهتف كل الخليقة بمجده الله، ويرد الأربعه مخلوقات الحياة (المسؤولون عن كافة الخلق) ويقولون : "آمين" (رث ٥: ١٤)، أليست هذه صورة سمائية مبدعة للكنيسة وهي تسing بكافة طقوسها؟ حينما يرد هذا قبالة ذاك ويقولون : قدوس قدوس قدوس آمين هليلويا.

(يتم تقديم نماذج من أسلوب الأداء)

٢- التسبيح التجاوي بالمرد "Responsorial"

كتبت بعض كتب التاريخ الموسيقي والمراجع العلمية مؤكدة أن الفناء التجاوي أو التردادي أسلوب عرف في القرن الرابع عشر مأخوذاً عن الكنيسة القبطية القديمة، حيث كان يرد الكورس أو جماعة المصليين على العريف "المغني المنفرد" ، وقد أدى هذا الأسلوب إلى ظهور نوع المغني البارع *"Virtuose"*.

وهذا يؤكد أن أداء العريف كان رائعاً معبراً حتى أن الذين هم من خارج الكنيسة كانوا ينبهرون ويتأثرون من عذب ودقة أدائه.

لقد كان يتلو العريف أرباعاً بينما ينصت الشعب، ثم يجاوبون عليه في كل آخر ربع بمرد ثابت.

ويحكى عن القديس "أنطاكيوس الرسولي" بأنه كان يوصي الشمامس بأن يرددوا المزمور وأن يجاوب الشعب عليه قائلاً : - "لأن إلى الأبد رحمته".

أي أنه أوصاهم بأشاد الهوس الثاني (المزمور ١٣٦) بنظام الترنيم المنفرد والمجاوية بالمرد .

ودون "فيلو" بصفة خاصة سهرات الليل التي كانوا يمارسونها بمناسبة العيد العظيم والترانيم التي اعتادوا تلاوتها، مبيناً كيف أنه عندما كان الواحد يرنم في الوقت المحدد كان الآخرون يصغون في صمت ولا يشتركون في الترانيم إلا في آخرها.

والقديس "باسيليوس" أيضاً في نفس الخطاب رقم ٢٠٧ ، بعد أن يشرح كيف أنهم ينقسموا إلى فريقين ليرددوا التسبيح مقابل بعضهما ... يقول "ويعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد".

ويقال إنه لم يكن عند الرهبان المصريين قديماً وفي عدد من كنائس الإبارشيات في مصر تسبيح أو ترنيم مشترك إنما ينصتون فقط للمرنم ولا يردون إلا مثلاً في المزامير بهليلوبا.

(يتم تقديم نماذج من أسلوب الأداء)

٣- التسبيح بصوت جماعي واحد :

مثل جميع المردات التي يرنم بها الشعب كله ويدركها كتاب الخواجي مشيراً إليها بعبارة : - "يقول الشعب" ، وعادة ما تكون طلبات بلجاجة وقوة، مثل لحن "آمين طون ثاناتون" الذي يتعهد فيه كل الشعب بأن يبشر بموت المسيح وبقيامته المقدسة،

كذلك لحن "أريبو اسمو إثؤواب"، وكذلك لحن "أوس بيرين كي إستيسين" كما أنه هناك ألحاناً كثيرة للشعب لها نغمات طويلة ومركبة.

ويؤكد القديس "باسيليوس" في الرسالة (٢٠٧) ضرورة التسبيح الجماعي قائلاً : "يرفع الجميع معاً مزמור الإعتراف للرب كما بصوت واحد وقلب واحد".

(يتم تقديم نماذج من أسلوب الأداء)

٤- التسبيح الفردي Solo :

إن التسبيح الفردي في الكنيسة هو أسلوب تتميز به الكنيسة القبطية، فجميع ما يصلى به الكاهن أو الأسقف هو شكل من أشكال التسبيح الفردي.

وعندما يقوم الشمامس بقراءة لحن مقدمة البولس أو الكاثوليكون أو الإبركسيس، أو ليطرح المزמור بالحن في القدس، أو عندما يتلوه بالحن الإدريسي في أسبوع الآلام، كل هذه هي من أشكال التسبيح الفردي .

وهذا أيضاً يؤكد القديس "باسيليوس" أيضاً في الخطاب رقم ٢٠٧ إلى كهنة قيصرية قائلاً :-

"... ويدأون بتسبيح المزامير وذلك بأن ينقسموا أولاً إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهما، وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد".

أنما يجب الا يكون "التسبيح المنفرد" سبباً في الزهو بالذات بسبب طراوة صوت المسبح، بل يجب أن يكون إعلاناً عن "حب منفرد" لصاحب ذلك الصوت فيه يقطع عهداً مع الله أنه يحبه أكثر من الكل.

ويؤكد القديس "يوحنا ذهبي الفم" - في تفسيره للمزمور ٤٢ - على ذلك قائلًا: "إذاً فلا تظن أنك جئت إلى هنا لمجرد أن تقول كلمات، بل إنك عندما تقول المرد فاعتبر ذلك المرد عهداً، لأنه عندما تقول: "كما يشتاق الإبل إلى جداول المياه تشتاق نفسي إليك يا الله" فإنك تقطع عهداً مع الله أنك توقيع اتفاقاً بدون حبر أو ورق، لقد اعترفت بصوتك أنك تحبه أكثر من الكل، أنك لا تفضل عليه شيئاً، أنك تلتهم بمحبته".

هذا وقد راعت الكنيسة أيضاً أن تختلف أساليب الأداء في الألحان المتعاقبة، فجد مثلاً أنه عندما يرئ الكاهن منفرداً قائلًا "إيرينى باسى" يرد الشعب جماعة "كي تو بنفماتى سو"، وعندما يرئ الشمامسة مجتمعين "مرد الإبركسيس" يرد الشمس منفرداً بقراءة مقدمة الإبركسيس بالحن، وهذا ... ، لأن ذلك يحدث توازن سمعي.

(يتم تقديم نماذج من أسلوب الأداء)

الآلات الموسيقية ومنع استخدامها

الموسيقى الآلية عند الفراعنة

رغم أن الكنيسة القبطية منعت استخدام الآلات الموسيقية في صلواتها الطقسية، إلا أن الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، لم يكف عن ذكر الآلات الموسيقية كلما دعت الضرورة إلى ذكرها. ويوجد إرتباط الوثيق بين ما ذكره الكتاب المقدس، وما لدى المصريين القدماء من آلات موسيقية.

فقد استخدم المصريون آلات موسيقية متنوعة منذ أقدم عصورهم، وكانت هذه آلات في بادئ الأمر مصرية صميمه محدودة الأنواع، لكن بعد أن زاد اتصال المصريين بالشعوب الآسيوية المجاورة تطورت تطوراً كبيراً، ودخلت إلى مصر بعض الآلات الأجنبية.

ويمكن تقسيم آلات المصريين الموسيقية إلى ثلاثة مجموعات رئيسية، الآلات الوتيرية، آلات الإيقاع.

الآلات الوتيرية :

+ ويعد "الجنك" أقدم الآلات الوتيرية وأكثرها شيوعاً، وهو عبارة عن صندوق خشبي للصوت يخرج منه عدد من الأوتار العمودية الاتجاه والمثبتة في طرف الآلة.

وقد تعددت أنواع "الجنك" واختلفت أحجامه وتطورت أشكاله، ومن أقدم أنواعه نوع متوسط الحجم، يوضع على الأرض مباشرة أو يثبت فوق قاعدة ليعزف عليه الموسيقى وهو جالس، ثم استخدم بعد ذلك نوع ضخم، رائع الزخرفة والنقوش، قد يزيد ارتفاعه على قامة الإنسان، يعزف عليه الموسيقى وهو واقف.

الفصل السابع

أما "الكنارة" فهي آلة خشبية أسيوية الأصل تمتد أوتارها التي تبلغ خمسة في العادة، متوازية بين صندوق الصوت وإطار خشب، وتعلق أفقياً أو رأسية أثناء العزف.

كذلك استخدم المصريون "الطنبور" وهو آلة ذات صندوق صوتي بيضاوي الشكل تمتد منه رقبة طويلة، قد تقصر في بعض الأحيان حتى يشبه شكل تلك الآلة العود الحالى و كانت تحمل على الصدر في وضع أفقي كما يستخدم "الكمان" الآن أو في وضع رأسى كما تحمل الربابية ويستخدم العازف على الطنبور ريشة يلعب بها على أوتاره الثلاثة أو الأربع.

آلات النفخ:

أما آلات النفخ فأهمها "المزمار" الذى تعدد أنواعه، فاستخدم نوع قصير يستعمل في وضع أفقي وأخر طويل يستعمل في وضع رأسى مع ميل قليل إلى الخلف ثم ظهر بعد ذلك المزمار المزدوج وهو يتكون من مزمارين يتقابلان عند الفم ويتبعان كلما بعده عنده.

الآلات الإيقاعية:

وتعد آلات الإيقاع من أقدم الآلات الموسيقية في مصر ومن أهم أنواعها المصفقات المعدنية والخشبية التي تحدث صوتاً عند قرع بعضها البعض كـ"الصنوج" والمقارع والعصى المصفقة.

أما الدفوف فكانت تتكون من إطارات خشبية مستطيلة الشكل في الغالب، تغطيها جلد رقيقة وتستخدم بوجه خاص مع الرقص وكانت الطبول اسطوانية الشكل من الخشب أو المعدن تعلق على الكتف حين الضرب بها.

وكثيراً ما كان يصاحب التصفيق بالأيدي بعض أنواع الموسيقى و خاصة إذا افترست بالغناء والرقص كذلك استخدم المصريون الصلاصل وهي مصنوعة في أغلب

الأحيان من إطار من المعدن على هيئة حدوة حصان تخترقه بعض القصبان الرفيعة التي تحدث رنيناً عند تحريكها وكان استخدامها مقصورةً على النساء وللأغراض الدينية.

الموسيقى ومايذة الأغابي :

وقد ولع المصريون بتناول الطعام على نغمات الموسيقى، وربما كانت هذه العادة هي أصل اجتماعات مسيحيي الكنيسة الأولى والسماء الأغابي .
فالمعروف أن الأقباط كانوا يستخدمون الناي في اجتماعات الأغابي حتى سنة ٩٠ م حينما أوقف القديس كليمينتس الاسكندري الناي واستبداله بالناقوس "Cymbalon".

وقد انتشرت عادة إحضار فرقة موسيقية كاملة لتعزف للضيوف وتساهم في الرقص والغناء أثناء الحفلات والولائم وقد تكونت هذه الفرق في بادئ الأمر من الرجال، ثم أزداد بمرور الأيام عدد النساء في تلك الفرق حتى اقتصر بعضها عليهن فقط، وقد شكلت تلك الفرق في الدولة القديمة من واحد أو أكثر من ضاربي الجنك وعازفي المزمار وضابطى الإيقاع والمعتدين.

اما في الدولة الحديثة فقد أضيف إليهم ضاربو "الدفوف" والعازفون على الطنبور والكتارة وكان بين الموسيقيين والمغنيين وخاصة لاعبي الجنك عدد كبير من مكفوفى البصر^(١)، ومع ذلك فلم يكن كل الموسيقيين محترفين فقد هوى الكثير من المصريين العزف على الآلات الموسيقية والغناء، وفي منظر بمقدمة مروكاً أحد نبلاء الدولة القديمة بـ سقارة نراه وقد جلس جلسة هادئة مسترخية يستمع إلى غناء زوجته وعزفها على الجنك.

^١ - من المعروف ان الكنيسة القبطية لختت عن القدماء المصريين فكرة الاستعانة بمكفوفى البصر في رتبة العريف "Cantor" لتمتعهم بذاكرة قوية تساعدهم في حفظ الألحان وتذكرها بعد التسليم.

وكان لقصر فرعون فرقة موسيقية خاصة كما كان للموسيقى مكانها في المعبد عند إقامة الشعائر الدينية في الجنائز وفي الأعياد وفي الحفلات العامة وقد امتلأت النقوش الخاصة بالمعارك الحربية بصور الجنود ينفخون في الأبواق أو يقرعون الطبول.

وقد اهتم المصريون بضبط الإيقاع اهتماماً فائقاً مما ساعد على توقيت التغum وتنظيم حركات التوقف وانتقال اللحن وكان يستخدم في سبيل ذلك التصفيق أو رفع الأيدي والأذرع أو إخراج أصوات عن طريق تحريك الأصابع.

ولعل استخدام الكنيسة القبطية آلة "الناقوس" هو نوع أيضاً من الاهتمام المتواتر بالرغبة في ضبط الإيقاع.

كذلك تميزت الموسيقى المصرية القديمة بتطورها وتقدمها جيلاً بعد جيل، وقد كانت هادئة رتيبة في عهد الدولة القديمة، ثم مالت إلى العنف والضجيج أيام الدولة الحديثة حين استخدم الجنك ذو العشرين وترأ والمزمار المزدوج والطبل والدفوف القوية ولكنها مع ذلك ظلت دائماً متمسكة بطابعها الخاص وذوقها الرفيع الذي أثار إعجاب الزائرين من الإغريق القدماء.

وربما أيضاً كانت حكمة الكنيسة القبطية الأولى بمنع استخدام الآلات الموسيقية في التسبيح في الليتورجيا المقدسة خوفاً من تسرب العنف والضجيج إلى أحانها المقدسة خاصة إذا ما استخدمت استخداماً خاطئاً.

التسبيح بالآلات الموسيقية

داود النبي والآلات الموسيقية:

لا يوجد على وجه البساطة شخص جاء ليكون أبلغ من داود النبي في تعبيره عن حبه لرب المجد وتمسكه بتسبيحه كل حين ودعوة كل نسمة لأن تسبيح اسم من أحب ودعوة كل آلة موسيقية كى تسبيح الرب حتى أنه من فرط تسبيحه على الدوام تنقى قلبه حتى قال عنه الرب "وجلت داود بن يسوع رجلاً حسب قلبي الذي سيسنّع كل مشيئتي" (أع ١٣ : ٢٢).

وداود عندما أحب التسبيح، لم يقصر دعوته لكل نسمة وكل آلة فقط بل دعا أيضاً كل الطبيعة الصامتة وغير الصامتة لأن تشاركه تسبيحه الدائم إذ قال في مزمور ٥:

"سبحية أيتها الشمس والقمر .. ويا أيتها المياه التي فوق السموات .. لأنّه أمر خلقت .. سبحي الرب من الأرض أيتها التنانين وكل: اللجاج النار والبرد الثلج والضباب الريح والعاصفة الصانعة كلّمته الجبال وكل الأكام الشجر المثمر وكل الأرض الوحوش وكل البهائم الدبابات والطيور ذوات الأجنحة" (مز ١٤٨ : ٣)

وداود النبي لم يترك آلة موسيقية وجدت إلا وقد دعاها لمشاركته التسبيح فقال:

"سبحوه بصوت الصور سبحوه برباب وعود سبحوه بلف .. سبحوه بأوتار ومزمار .." (مز ١٥٠ : ٣)

بل إن "داود وكل بيت اسرائيل يسبحون للرب بكل أنواع الآلات من خشب السرو بالعیدان وبالریاب وبالدفوف وبالجنوك وبالصنوج" (أص ٦ : ٥)
وكان دائماً يصدع "داود" وجميع بيت اسرائيل تابوب الرب بالهتف وبصوت "البوق" (أص ٦ : ١٥)

ومما لا شك فيه أن التسبيح بالآلة الموسيقية له قوة روحانية يحارب بها الأرواح الرديئة إذ يقول الكتاب: "وكان عندما جاء الروح من قبل الله على شاول أن داود أخذ العود وضرب بيده فكان يرتاح شاول ويطيب وينهد عنه الروح الرديء" (أص ١٦ : ٢٣)

لهذا كان داود حريصاً أن تستفيظ آلات الموسيقية معه لتبدأ معه التسبيح فلا يسبح بمفرده بعيداً عنها لذا يقول لها: "استيقظي أيتها الرباب والعود أنا استفيظ سحراً" (مز ١٠٨ : ٢)

لقد طور "داود" الرباب التي اخترعها هرميس أو عطارد فهذه بأوتارها الثلاثة الحادة والغلينة والوسطى - لم تكن قادرة على أن تسابر خزارة النغمات التي تتسلك على شفتيه لذا يقول: "يا الله أرني لك ترنيمة جديدة برباب ذات عشرة أوتار أرنيم لك" (مز ١٤٤ : ٩)

ومما لا شك فيه أن الألحان التي كان يصيغها هذا الموسيقار النبي كانت تحتوى على نغمات كثيرة لن تستطيع ان تجاريها ربابة "هرميس" التي لم تكن تعطى سوى نقاط الارتكاز الأساسية في اللحن.

ومن المؤكد ان السلم الموسيقى السباعي الدياتوني كان مكملاً على يد داود النبي في هذا الوقت وأن الحان داود النبي كانت تشغل مساحات من السلم الموسيقى أكثر من أوكتاف^(٢) فمن الواضح أن الحانه العذبة كان بينها "الجهير" والحاد جداً

² - سلم موسيقى كامل يتكون من سبعة نغمات مع تكرار النغمة الأولى في نهاية السلم.

والغبظ الخفيف والغلظ جداً هذا بخلاف النغمات المتوسطة لذلك استدعي الأمر اختراع جديد لرباب ذات عشرة أوتار^(٣).

والكنيسة القبطية أخذت من داود النبي فكرة الرباب ذات العشرة أوتار وصاغت لحناً للعزاء مريم تذكر فيه فضائلها على الأوتار العشرة وهو لحن "أطاي بارثينوس" وترجمته هكذا:

"هذه العزاء نالت اليوم كرامه، هذه العزاء نالت اليوم مجد هذه المائحة بأطراف موشأة بالذهب، مزينة بأنواع كثيرة". داود حرك الوتر الأول من قيثارته صارخاً قائلاً: "قامت الملكة عن يمينك أيها الملك وحرك الوتر الثاني من قيثاراته صارخاً قائلاً: اسمع يا ابني وانظر وأملي سمعك وإنسى شعبك وبيت أبيك....". وهكذا يسترسل اللحن ممسكاً بباقي الأوتار معدداً على كل منها كل نبوة عن العزاء تنبأ بها داود وهو يعزف بمزماره مزاميره الجميلة حتى يصل اللحن إلى الوتر العاشر فيحركه قائلاً للرب اختار صهيون ورضيها مسكنأ له.

الأنبياء والآلات الموسيقية :

وإن كان داود النبي كان يجيد العزف على الآلات الموسيقية المختلفة، إلا أن الأنبياء الذين لا يجيدون العزف كانوا هم أيضاً يستعينون بآخرين يعرفون التسبيح على آلة موسيقية وذلك للتتنبؤ إذ يقول أليشع النبي:

"والآن فلتونى بعود ولما ضرب العود بالعود كانت عليه يد الرب" (٢ مل ٤) فرغم أن أليشع النبي لم تكن لديه موهبة داود النبي في العزف على العود إلا أنه استعان بعازف للعود ليستدر مراحم الله ليعطيه الرب أن يتربأ أمام يهوشافاط ملك يهودا.

³ - توجد نقوشات تبين هذه الآلة فوق إفريز وجهة المعبد الكبير في نندرة وكذلك في كهوف ليلثا وفي المعبد الصغير المقام في جزيرة فيلة.

التسبيح بالآلات يحول الأرض إلى سماء:

ولعله لا يوجد أبلغ وصفاً لتأثير التسبيح بالآلات الموسيقية من سفر أخبار الأيام الثاني عندما يذكر قائلاً:

"واللاؤيون المغفون اجمعون "أساف" و"هيمان" و"يدثون" وبنوهم وإخوتهم لابسين كتاناً بالصنوج والرباب والعيدان واقفين شرقى المنبع ومعهم من الكهنة مئة وعشرون ينفخون في الأبواق، وكان لما صوت المبوقون والمغفون كواحد صوتاً واحداً لتسبيح رب وحده ورفعوا صوتاً بالأبواق والصنوج وآلات الغناء والتسبيح للرب لأنّه صالح لأنّ إلى الأبد رحمته إنّ البيت بيت الرب امتلأ سحابةً ولم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحابة لأنّ مجد الرب ملأ بيت الله" (أخ ٥٢: ١٢)

فمما لا شك فيه أن التسبيح بالصنوج والرباب والعيدان وبالأبواق وآلات الغناء قد هيأ جواً تسبيحيّاً رائعاً روحانياً جعل الأرض وكأنها سماء.

الآلات الموسيقية في العهد الجديد:

ولم ينفرد العهد القديم وحده بالتركيز على الآلات الموسيقية، بل أيضاً العهد الجديد في سفر الرؤيا يعلن في أكثر من موضع، أن التسبيح في السماء سيكون بالآلات موسيقية "تورانية"، بل وبنفس الصورة التي ذكرت في سفر - أخبار الأيام الثاني، إذ يكتب القديس يوحنا اللاهوتي قائلاً:

"ورأيت كبحر من زجاج مختلط بنار وغالبين على الوحوش وصورته وعلى سنته وعدد إسمه واقفين على البحر الزجاجي معهم قيثارات الله، وهم يرددون ترنيمة موسى عبد الله وترنيمة الخروف قائلاً: "عظيمة وعجبية هي أعمالك أيها رب الإله القادر على كل شئ عادلة وحق هي طرفة يا ملك القديسين"، "وامتلأ الهيكل دخانة من مجد الله، ومن قدرته، ولم يكن أحد يقدر ان يدخل الهيكل" (رؤ ١٥: ٢)

التسبيح المقارن:

لعل من يتأمل في نموذجي "التسبيح السابقين" يجد بينهما تشابهاً شديداً في الآتي:

- ١ - استخدام الآلات الموسيقية - "في الأول: الرباب والعيدان والأبواق والصنوج وألات الغناء وفي الثاني: قيثارات الله".
- ٢ - مكان التسبيح - "في الأول: بيت الرب، شرقى المذبح، وفي الثاني: الهيكل على البحر الزجاجي".
- ٣ - القائمين على التسبيح - "في الأول: آساف وهيمان ويدثون والكهنة، وفي الثاني: الغالبين على الوحش".
- ٤ - كلمات التسبيح - "في الأول: ترنيمة داود النبي لأنّه صالح لأنّ إلى الأبد رحمته، وفي الثاني: ترنيمة موسى عبد الله".
- ٥ - تأثير التسبيح - "في الأول: بيت الرب إمتلاً سحاباً ومجد الرب ملأ بيت الله، وفي الثاني: امتلاً الهيكل دخاناً من مجد الله".
- ٦ - النتيجة - "في الأول: لم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحاب، وفي الثاني: لم يكن أحد يقدر أن يدخل الهيكل".

ولعل المقارنة السابقة تؤكّد لنا، إن التسبيح في السماء، ما هو إلا امتداد للتسبيح على الأرض، وأن الألحان والترانيم التي نرددتها هنا على الأرض بإحساس صادق من عمق القلب بفهم وإدراك كاملين ربما يطلب منا أن نسبح بها في السماء لأن ترنيمة موسى لم تقو السنين السحيقة على أن تمحوها في الأبدية، كما لم تستطع هذه السنين أن تمحو الألحان القبطية التي لم تكتب نغماتها إلا في ذكرة الذين سلّمونا التقليد.

إن ترنيمة موسى النبي هذه، قد جذبت انتباه الكثيرين فقال البعض:
"إن النشيد الذي ترجم به موسى، والذي ردده الإسرائيليون وراءه بعد عبور البحر الأحمر، هو النشيد الذي تبدو حماسته النبيلة والحادية أكثر شئ مدعاهة للدهشة،

ففى حالة النشوى القصوى التى استشعرها موسى بعد أن نال شرف عبور البحر مع شعب بنى اسرائيل سيراً على الأقدام، فوق أرضه بعد أن انحسرت المياه عن قاعه وبعد أن سعد مثلاهم بهروب ناجح من ملاحقة مركبات فرعون التى غرقت وابتلعتها البحار، ترك موسى النبي نفسه على سجيتها، وأنشد مدفوعاً بحاجة قلبها الذى حمله على ان يقدم ثناءه وشكره للإله الخالق، ولما كانت النفوس متشبعة بشعور العرفان فقد رفع صوته قائلاً:

"أرْنَمْ لِلرَّبِّ فَإِنَّهُ قَدْ تَعَظَّمَ الْفَرْسُ وَرَاكِبُهُ طَرَحُهُمَا فِي الْبَحْرِ الرَّبِّ قَوْتِي وَنَشِيدِي وَقَدْ صَارَ خَلَاصِي هَذَا إِلَهِي فَأَمْجَدُهُ إِلَهَ أَبِي فَأَرْفَعُهُ".

اما بقية هذه الترنيمة الرائعة فقد صورت - في هذه الروح وبهذه القوة الرجالية - أن موسى لم يكن بعد يرى سوى أثر يد الله بالغة القوة ولم يستطع ان يكتفى بدهشة او نشوة سببتهما له معجزة خلاصه وخلاص شعب بنى اسرائيل كان هؤلاء قد اختروا عن ناظره على نحو ما وظل هو يواصل غناهه وكأنه قد كان يسير وحيداً وسرعان ما انتقل حماسه إلى الجميع وعبرت النسوة برقصاتهن عن المشاعر التي استبدت بالجميع".

لهذا استحق هذا اللحن إن يكون من بين الألحان التي تسمع في الأبدية، لأنه منزه عن كل طلب، موضوع فقط دافع الحب والشكر للرب لأنه صالح ولأن إلى الأبد رحمته ولعلى اتجاسر فأقول: ان "موسى النبي" هذا الموسيقار العظيم - الذى درس الموسيقى بكل أشكالها فى بلاط فرعون مصر - هو أول من أسس مفهوم "العبادة لله باللحن".

تكريس المسيحيين:

يقول بول ماكومون: "لقد كان البرنامج الآلاتى للبرتانيين منظماً كما كان البرنامج الصوتى، وشمل هذا البرنامج قادةً ومعلمين وعازفين ومرنمين وكان ينتظر

من العازفين أن يكونوا مكرسين كما كان ينتظر ذلك من المرئين أو من الذين خدموا عند المذبح الذين لم يوفروا جهداً لجعل خدمات الهيكل رائعة وذات معنى".

لقد كتب الرسل وطلبوا في دسقوليتهم من الذين يرثون الابصلمودية (التي هي التراتيل من كتاب المزامير) ان يكونوا قوماً معتلين من الفهم والحكمة والموهبة (أى يكون عندهم موهبة الألحان ويكونوا قد تسلموا بفهم وحكمة حسب التقليد).

إن الرسل وضعوا ذلك في تعليمهم، لأنهم ادركوا أن الرب نفسه، لم يشجب اجتماعات الهيكل، موسيقاها الجميلة، طيلة مدة خدمته بل بالحرى اعتاد الحضور والاشتراك فيها، إن المخلص قال لتلاميذه تكراراً سمعتم أنه قيل في القديم، أما أنا فأقول لكم " فإنه كان دائماً يصح لهم أفكارهم بالنسبة إلى التقاليد القديمة، ألم يكن يقدر أن يصح المفاهيم الخاصة بالبرنامج الموسيقي داخل الهيكل، لو لم يكن موافقاً عليه ومشتركاً فيه؟

لقد كان اللاويون مكرسين ومفرزين لخدمة التسبيح وكانتوا يقدمون أنفسهم للرب كخدم.

لقد كان هؤلاء الموسيقيين رجالاً مكرسين وكانت حياتهم تفرز لغرض وحيد هو أن يقودوا الشعب في عبادة الله القدير في خدمة التسبيح، وكان لهم زمي مخصص لهم (٢ أخبار الأيام ٥ : ١١-١٢) وكانوا متفرجين للخدمة نهاراً وليلًا (١ أخبار الأيام ٩ : ٣٣)، وكانوا يتلقون مرتبات لقاء خدمتهم (عدد ١٨ : ٢١).

التسبيح على الأرض ضرورة:

الحقيقة، تكون فجيعة إذا أُسكنت التسبيح على الأرض، ولعل القديس يوحنا الاهوتى يؤكد ذلك في رؤياه عندما وصف اللغات التي تنصب على بابل في يوم خرابها قائلاً: "وصوت الضاربين بالقيثاره والمعنىين والمزمرين والنافخين بالبوق لن

يسمع فيك فيما بعد" (رؤيا ۱۸ : ۲۲) وكان من علامات الخراب والدمار ان لا يسمع صوت التسبيح.

فتعلم التسبيح على الأرض هو ضرورة للمشاركة في تعلمه في السماء أو قل إنها بروفات تستطيع بالتمرين والتمرس والجهاد فيها أن نعد للتسبيح في السماء وبدون تعلم التسبيح على الأرض سنكون غرباء عنه في السماء إذ يقول القديس يوحنا اللاهوتي في رؤياه أيضاً:

"وسمعت صوتاً كصوت ضاربين بالقيثارة يضربون بقيثاراتهم وهم يتزمنون تترنيمة جديدة أمام العرش ولم يستطع أحد أن يتعلم التترنيمة إلا المئة والأربعة والأربعون ألفاً الذين اشتروا من الأرض" (رؤ ۱۴ : ۲).

والقيثارات وصلوات القديسين متلزمة في الأبدية إذ يقول القديس يوحنا اللاهوتي أيضاً في رؤياه:

"... والأربعة والعشرون شيخاً ... لهم كل واحد قيثارات وجامات من ذهب مملوءة بخوراً هي صلوات القديسين وهم يتزمنون تترنيمة جديدة..." (رؤ ۵ : ۸).

البابا أثناسيوس والآلات الموسيقية:

فيما يبدو لي ان القديس أثناسيوس الرسولي البطريرك العشرون كان يستمع كثيراً إلى العزف على آلة القيثارة ويعرف اسرارها ويتأمل ذلك فقد كتب في رسالته إلى مارسيلينوس يقول له:

"إن النفس التي لها فكر المسيح - بحسب قول الرسول في (أكو ۲ : ۱۵)"
ينبغي أن تتوافق مع هذا الفكر كتوافق القيثارة مع من يحرك لوتها .. هكذا يجب

أن يكون في القيثارة الروحية التي هي الإنسان أن تخضع الأعضاء والحواس جميعاً لفكر المسيح وتصير طبيعة لمشيئة الله".

لذا أعتقد أن القديس أثنايوس الرسولي كان يستمع إلى آلة القيثارة في الحان دينية آنذاك، إذ كان شمامساً قبل كونه بطريركاً.

وكتب أيضاً كما لو أنه يعرف تفاصيل العزف على القيثارة وأسرارها الموسيقية فقال:

"...فكم إذا سمع المرء عن بعد قيثارة مكونة من أوتار متعددة مختلفة، وأعجب بتوافق نغماتها - أي أن صوتها لا يتكون من نغمات منخفضة ولا من نغمات عالية أو متوسطة فقط - بل تعطى كل الأوتار أصواتها متوازنة معاً .. وكما إذا ضبط موسيقى قيثارة وبذكائه جعل النغمات العالية متغيرة مع المنخفضة والنغمات المتوسطة مع بقية النغمات، وكانت النتيجة إعطاء نغمة واحدة، هكذا أيضاً أمسكت حكمة الله الكون كقيثارة".

ومما سبق يتضح أن التسبيح بالآلات الموسيقية شئ مقدس طالما أنه لتمجيد رب وحده وليس للابهار والاستعراض بالآلات.

منع استخدام الآلات الموسيقية

إذا كان التسبيح بالآلات الموسيقية شيئاً له كل هذه القيمة الروحية، إذا فلماذا منعت الكنيسة القبطية استخدام الآلات الموسيقية في صلواتها هذا ما سوف نتعرض له بالشرح الآن.

يحلل مستر بول ماكومون في كتابه الموسيقى في الكتاب المقدس ذلك قائلاً: "عندما جاء المسيح وحل العصر المسيحي، اتسع اضطهاد المسيحيين وانتهت اجتماعات العبادة المشتركة عامة، إنما كانت هناك جماعات صغيرة من المؤمنين

تستخدم الموسيقى سراً أما الاحتفالات الموسيقية الكبيرة التي جاء ذكرها في العهد القديم فلم يعد لها أثر إنما رغبة الشعب المسيحي الفطرية في التعبير عن فرح الخلاص بواسطة الترنيم لم تطمس، وقد ساعد انتعاش الموسيقى في السنين المتأخرة، على اشبع رغبات الشعب الكامنة في أن يهتف ترناً إن الموسيقى التعبدية قد تأسست تأسساً دائمًا وأصبحت مقبولة عند الشعب أكثر من أي وقت سبق".

ومن قول مستر بول ماكومون يتضح لنا أن التسبيح كان يتم سراً لأن الرغبة الفطرية في التعبير عن فرح الخلاص بواسطة الترنيم لم تطمس، إنما كلمة "سراً" هذه، توضح عدم استخدام الآلات الموسيقية لخوض مستوى التسبيح لأنى مستوى سمعي ولا يسمع خارج مكان العبادة.

ثم يستطرد بول ماكومون قائلاً: "جد غالباً هذه الأيام الذين يصررون على أن الآلات الموسيقية هي من الشيطان ويجب أن لا تستخدم في اجتماعات العبادة ربما إنهم يؤسسون نظريتهم على حقيقة أن العهد الجديد يقول قليلاً عن الآلات الموسيقية غير أنهم يغفلون الحقيقة أنه اثناء العهد الجديد لم تستطع الرعاعيَا ان تشتري آلات غالبية الثمن كالتي استخدمت في العهد القديم لأن اكثريَّة الكنائس في العهد الجديد كانت دائمة الانتقال لسبب الاضطرابات لذا لم يكن لها وقت لتطوير الموسيقى أو لتدريب موسيقيين".

أما مجلة "إبداع" العدد الثاني (فبراير ١٩٩٤) فقد تناولت موضوع منع استخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة القبطية، بمقال ذكرت فيه:

"إن الغناء كان يعتمد على الحنجرة في بعض معابد مصر القديمة، فمثلاً في مقبرة أوزوريس إلى الموتى بجزيرة (فيلا) المقدسة، كان محظوراً استعمال الآلات الموسيقية وهو نفس الطقس المتبع في الكنيسة القبطية وكان عند العبرانيين طقسان موسيقيان هما:

طقس الهيكل ويستخدم جميع الآلات الموسيقية في ذلك الوقت وطقس المجمع وكان يستخدم الموسيقى الصوتية البحتة ("A capella")⁽⁴⁾ عندما بشر الرسل الأطهار بال المسيحية في أنحاء المسكونة اختاروا طقس المجمع اليهودي وهو الصوتى البحت وأثبت قانون (رقم ٨٠) لـ إكليمندس السكندرى منع دخول واستعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة.

فمثلاً كان المتبع في موكب الامبراطور من قصره إلى الكنيسة أن يعرف على الأرغن المائي وعندما يقتربون من الكنيسة يترك الأرغن على بعد منها تثبيتاً للطقس الكنسى الموسيقى الصوتى في العبادة وهذا الطقس بعينه هو المتبع في الكنائس القبطية واليونانية والسريانية والروسية حتى الآن، أما كنيسة روما فقد غيرت موسيقاها الصوتية منذ عام ١٠٠٠ م إلى موسيقى آلية وأضافت إليها الهاورمونى لتوصيعها على الأرغن.

+ يوجد رأى يقول أن حنجرة الإنسان هي أعظم آلة موسيقية تستطيع تأدیة الرابع تون الصعب بدقة ومهارة فلماذا نلجأ لاستخدام الآلة التي هي أقل عظمة من الحنجرة الطبيعية التي خلقها الله.

+ آخرون يرجعون منع استخدام الآلات الموسيقية في الكنيسة القبطية إلى القرون الأولى عندما أرادت الكنيسة العامة شرقاً وغرباً أن تقطع كل صلة بالعبادات الأخرى، فمنعت إقامة التماشيل وحرمت استخدام الآلات الموسيقية التي كانت تشكل عنصراً أساسياً في الاحتفالات الوثنية صوناً للمؤمنين من تذكارات الشر الوثنية وتركيزاً لانتباهم في قوة الكلمات الإلهية.

+ ويعلل أحد الباحثين عدم استخدام الآلات الموسيقية بالكنيسة، قائلاً: "إذا كانت الموسيقى القبطية قد جاءتنا من الموسيقى الدينية التي رتلتها الفراعنة في المعابد فإن الطبيعة المعمارية في المعبد تختلف تماماً عن الطبيعة

⁴ a Capella أكابيلا، هو لفظ يطلق على الغناء الكورالى بدون آلية، وهو لأسلوب لخذ عن الموسيقى الكناسية كأسلوب غنائى بحت، وقد بلغ هذا الأسلوب ذروته في القرن السادس على يد "باليسترينا" ..

الفصل السابع

المعمارية لكنائس العصور الأولى والنس كانت تبني تحت الأرض هرباً من الأضطهادات والعذابات التي حلت على الشعب القبطي في عصور الاستشهاد المختلفة، وعليه فإن الألحان كانت تؤدي بالأصوات البشرية ومن المستبعد أن تكون الآلات الموسيقية خاصة الایقاعية قد استخدمها هؤلاء المضطهدون الذين يصلون ويتعبدون وهم مهملون بالموت في آية لحظة".

+ ومن المعروف أيضاً أن الانشد الجريجوري "Gregorian Chant" كان اسلوباً للإنشاد والتلحين حسب القواعد والأسس التي وضعها القديس "جريجوريان" (٥٩٠-٤٠٦م) ببابا الكنيسة الكاثوليكية في ميلاتو لتلحين التراتيل الكنسية في القرن السادس الميلادي وهو اسلوب للغناء الحنـى بدون أي مصاحبة هارمونية أو آلات موسيقية وهو اسلوب يتميز بالوقار والبساطة الفنية حتى أنه كان يطلق عليه الغناء البسيط "Palin Chant" وقد وصل هذا إلى قمته عام ٨٠٠ م وما لا شك فيه أن هذا الاسلوب الجريجوري الوقور قد انتقل إلى كنيسة روما نقلأً عن الكنيسة القبطية الأم.

+ ويتحدث علماء الحملة الفرنسية في مؤلفهم الشهير "وصف مصر" الكتاب السابع عن افتتاعهم التام بعدم وجود مصاحبة آلية في ترنيمة "موسى النبي" إذ يقولون:

"..نتحدى اي سيمفوني مقدم ان يدلي على الله واحدة معروفة او حتى متخيـلة .. تستطيع نغماتها ان تبلغ درجة من التمام او النضج لحد يكفي معه لأن تلتـزم بالصوت في حالة شبيـهـة، دون ان تزال من رجولة ونبـل وبساطة الأسلوب وكذلك من هيبة وجـلـ وعظمة الأفـكار.. وإذا حدث أن استطاعت آلات لموسيقى أن تتكـيف مع لـحنـ بمـثلـ هـذهـ القـوةـ فـإنـ مـوسـىـ لمـ يكنـ يـترـيدـ فـيـ استـخدـامـهاـ فـيـ هـذاـ اللـحنـ".

كما توجد رسالة للقديس كليميندس السكندرى جاءت في كتابه الشهير العربى ينتقد فيها بشدة استخدام الآلات الموسيقية إذ كتب يقول:

"الإنسان في حقيقته آلة للسلام، في حين ان باقي الآلات الموسيقية، إذا بحث وتحريت سجدها آلات ووسائل للحرب والقتال تلهب المشاعر نحو الشهوات أو لحمل السلاح وتثير الغضب والحنق أما الآلة الوحيدة التي هي من أجل السلام فهي الله الكلمة وحده، ذلك الذي علينا أن نستخدمه لكي نسبح الله، ولن نستخدم بعد ذلك الطنبور القديم ولا الصور ولا الدف ولا الناي، تلك التي كان خباء الحرب والذين لا خوف من الله في قلوبهم يستخدمونها في اجتماعاتهم ومهرجاناتهم هادفين إلى إيقاظ أذهانهم المنحرفة بتلك الأغام بل لتكن مشاعرنا المذهبة الراقية متفقة مع الناموس".

ومن رسالة القديس كليموندس السكndri نكتشف أن منع استخدام الآلة الموسيقية يرجع إلى القرن الثاني الميلادي وأن الله الناي الرقيقة الخافتة الصوت العذبة النغمات المريرة للأعصاب المتوردة، الحزينة بما يتناسب ولمسة الحزن الوقورة التي تخلف ألحان كنيستنا القبطية نظر إليها في هذا الوقت نظرة تعطها الله تلهب المشاعر نحو الشهوات أو لحمل السلاح وتثير الغضب والحنق ولا يجب أن يستخدمها إلا خباء الحرب والذين لا خوف من الله في قلوبهم هادفين إلى إيقاظ أذهانهم المنحرفة بتلك الأغام.

لا استطيع أن أنكر أن رسالة القديس كليموندس السكndri كانت غريبة عن ذهني فلم استطع أن أقبل الفكر الذي فيها لأنه يتعارض مع نظرة داؤد النبي للآلة الموسيقية والتي كان يصنعها بنفسه لتسبيح رب وحده، بل يتعارض مع النظرة الروحية للآلات الموسيقية التي تخلف الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد.

وأتنى أنشد الباحثين أن يدرسوا طبيعة الموسيقى في أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث الميلادي فربما كانت الموسيقى العامة في هذه الفترة تثير الغضب والحنق وإن مستخدماها كانوا في اجتماعاتهم ومهرجاناتهم يهدفوا إلى إيقاظ الأذهان إلى الانحراف بتلك الأغام مما أدخل الخوف في قلبي القديس كليموندس السكndri من أن تتسرب هذه النوعية الرديئة من الموسيقى داخل الكنيسة مستخدمة

هذه الآلات الموسيقية فتحرف الأذهان ويحل الغضب والحنق بديلاً عن السلام والوداعة.

وربما من هذه الدراسة نستخلص أنه قبل هذه الحقبة التي ترعم فيها القدس كليميندس السكندري فكر منع استخدام الآلات الموسيقية في المجتمعات حتى مجىء القديس كليميندس السكندري في أواخر القرن الثاني إذ ان بعض الكتب تشير إلى أن الأقباط قد تسلموا من النساك اليهود طريقة التسبيح بالنای المزمار "Flute" في المجتمعاتهم العامة المسماه بالأغابي وظلوا يستخدمون النای في المجتمعات الأغابي حتى سنة ١٩٠ م، بينما اوقف كليميندس الاسكندري النای واستبداله بالناقوس "Cymbalon".

ويلاحظ أيضاً أن سنة ١٩٠ هي السنة التي بدأ كليميندس السكندري رئاسته لمدرسة الاسكندرية ونشاطه الكنسي الذي تركز في الفترة من عام ١٩٠ إلى عام ٢٠٠ أي انه منذ اليوم الأول لتوليه منصب مدير مدرسة اللاهوت ونشاطه الكنسي وقد عقد العزم على منع الآلة الموسيقية من التسبيح حتى في المجتمعات التي يلتلون فيها حول مائدة الأغابي بعيداً عن طقوس الليتورجيا المقدسة.

ويشرح القديس كليميندس السكندري رؤيته الخاصة ونظرته للآلة الموسيقية عندما يقوم بتحليل المزمور ١٥٠ والذي فيه يدعو داؤد النبي كل الخليقة وجميع الآلات الموسيقية لكي تسing رب فيقول كليميندس:

سبحوه بصوت البوّق: لأن بصوت البوّق سيدعو الرافقين إلى القيامة.

سبحوه بالمزمار: أي اللسان الذي هو مزمار رب.

سبحوه بالقيثار: وهي الفم حينما يحركه الروح القدس كالوتر.

سبحوه بطبلول ورقص: يشير إلى الكنيسة التي تتأمل القيامة من الأموات من خلال وقع الضرب على الجلد الميت.

سبحوه بالوتار والأرغن: الأرغن هو الجسم وأعصابه هي الأوتار التي حينما تتقبل الانتعاش بانسجام من الروح القدس يوضع عليها من الأصوات البشرية.

سبحوه بصنوج حسنة الصوت: فهو يشير إلى الشفتين في الفم حينما يوْقِع عليها النغمات.

كل نسمة فلتسبح اسم الرب: هنا يدعو البشرية كلها أن تسبح لأنَّه يعني بكل مخلوق يتفسَّر والانسان هو حقاً آلة السلام.

ويستطرد قائلاً: "ولكن لأنَّ الأجناس كل جنس يستخدم آلة من هذه الآلات لإعلان الحرب ولا توجد آلة واحدة للسلام وهي الكلمة التي بها نكرم الله ونمجده فلذلك لا نستخدم إلا الكلمة وحدها، فنحن لا نستخدم البوّق أو المزمار أو الطبل أو الصفارة التي يستخدمها المختصون في الحروب وفي حفلاتهم، أليسَ القيثارة ذات العشرة أوتار هي إشارة إلى كلمة يسوع".

ولكن يذكر التاريخ: إنَّ القيثارة المشهورة التي في منطقة إيرلاندا هي مأخوذة بالفعل من القيثارات التي نقلها المبشرون المصريون والتي كانت الكتبية الطبيعية التي بدأت من إيطاليا إلى سويسرا ثم إيرلاندا من أهم هذه البعثات التبشيرية، وهذا يدل على أنَّ المبشرين كانوا حريصين على أن يحملوا معهم آلات موسيقية "كالقيثارَة" ضمن برنامج التبشير ليكون التسبيح هو الركيزة الأساسية في كرازاتهم.

إنَّ السكندريون على وجه الخصوص كانوا يتفوقون على الشعوب الأخرى في العزف على الناي والجنك حتى أنَّ الرجل من أدنى طبقات الشعب، ذلك الذي لا يعرف كيف يكتب اسمه كان يستطيع أن يضع يده على أدنى خطأ يمكن أن يقع فيه أى عازف: عند التتوقيع على آلة الناي أو الجنك بل لقد بلغ فن العزف على آلة الناي في مدينة الاسكندرية درجة من الاتقان إلى الحد الذي بات فيه للاعازفون السكندريون مطلوبين يستدعون إلى كل مكان وكانت السعادة تتملك الناس حين يستحونون على واحد من هؤلاء العازفين.

وبالرغم من كل هذا إلا أنَّ كليمندس الاسكندرى أوقف استخدام الناي واستبداله بالنافوس "Cymbalon".

الفصل السابع

إنى رغم حماسى الشديد للآلات الموسيقية وعدم حرمانها من التسبيح، إلا أننى أؤيد الكنيسة في منع استخدام الآلات الموسيقية في الليتورجيا المقدسة سواء في خدمة القداش الإلهى أو في الطقوس الكنسية المرتبطة بصحن الكنيسة حفاظاً على التقليد على أن لا نحرم هذه الآلات جميعها من التسبيح خارج الطقس وذلك بحفلات تسبيحية خاصة مع تأملات روحية يجعل الأذهان تتركز نحو الكلمات الإلهية.

استخدام الناقوس والمثلث

أريد هنا أن أوضح مفهوم خاطئ عن آلة الناقوس والتي تستخدم كآلية ايقاعية مبهجة في الألحان الفرائحي فالكثير يطلقون عليها آلة الدف "Toph" وهي كلمة عبرية تعنى نوعاً من الدفوف التي كانت تستخدمها النساء قديماً وهي الكلمة المرادف للكلمة القبطية "Kemkem".

فالدف هو نوع من الطبول تسمى بطبول اليد، وهي عبارة عن قطعة من الجلد الرقيق مشدودة أحذثت صوتاً جميلاً وكانت النساء قديماً تقوم بالضرب عليه كمصاحبة للغناء ومراراً كثيراً كانت تضرب الدفوف ويرقص الراقصون على انغامها كما أنه يستعمل مع غيره من الآلات الموسيقية لمرافقة جوقات الترنيم أو تستخدم مع الفرق الموسيقية التي شتركت في عبادة الرب كما ورد في سفر الخروج: فأخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بـدفوف ورقص واجابتهم مريم: رنموا للرب فإنه قد تعظم الفرس وراكبه طرحها في البحر" (خر ١٥ : ٢٠).

وكما ورد في صموئيل الأول: "إِنَّكَ تَصَالِفُ زَمْرَةً مِّنَ الْأَتْبَاعِ نَازِلِينَ مِنَ الْمَرْتَفَعَةِ وَأَمَامَهُمْ رَبَابٌ وَدَفٌ وَنَاءٌ وَعُودٌ وَهُمْ يَتَبَاهُونَ فَيَحْلُّ عَلَيْكَ رُوحُ الْرَّبِّ فَتَتَبَاهِي وَتَتَحَولُ إِلَى رَجُلٍ آخَرَ" (١ ص ١٠ : ٥).

وفي المزمور ٨١: "رَنِمُوا لِلَّهِ قُوَّتَنَا، اهْتَفُوا لِإِلَهِ يَعْقُوبَ، ارْفَعُوا نَعْمَةَ، وَهَاتُوا لَفَّا عَوْدًا حَلَوْا مَعَ رَبَابٍ" (مز ٨١ : ٢).

في كل هذه الأسفار المقصود هو الدف ولبس الناقوس أما الناقوس او السيمنتيري كما يسميه بعض المؤلفين او الهاجيوزيدير "Cymbals" وهي كلمة يونانية تتكون من مقطعين هما: "Hagiosidere" بمعنى مقدس و "Sideros" بمعنى حديد وبذلك تعنى الكلمة الحديد المقدس.

والناقوس من الآلات الإيقاعية وهو عبارة عن صحفة مستديرة من نحاس مخلوط بمعدن آخر يضرب بها على أخرى متكافئة وكلاهما مدبب ولها مركز على شكل قبة مرتفعة بها ثقب لرباط من الجلد لحملها.

وأما المثلث "Triangle" وهو من الآلات الإيقاعية التي تستخدم أحياناً في الأوركسترا فهو قضيب معدني ينحني إلى ثلاثة زوايا على شكل مثلث ويصدر صوتاً عند ضربه بعصا معدنية صغيرة.

ويذكر في بعض الكتب الكنسية أن الناقوس كان عبارة عن جهاز خشبي يستخدم لضبط التردد الجماعي في عدد قليل من الألحان لا تعلو الثمانية في كل صلوات طقوس الكنيسة القبطية على مدار السنة كلها وحالياً يستخدم بشكله المعدني المعروف - الذي سبق وصفه - وعم استعماله على مدى صلوات القداسات والألحان الفرাইحي.

وقد قرأت رأياً بمجلة إبداع في عددها التراث القبطي تراث لكل المصريين عن ان استخدام الناقوس في صلوات القداسات وألحان الكنيسة يسبب ضجيجاً وإزعاجاً للصلوات نفسها التي هي صلوات روحانية تحتاج إلى الهدوء والصفاء وأنه إطلع - صاحب الرأى - على جميع المراجع والمخطوطات الكنسية الطقسية الموجودة بمصر كما إطلع على تلك الموجودة بالمكتبة الأهلية بباريس والمتاحف البريطاني والموجودة أيضاً في مكتبات الفاتيكان وألمانيا، فوجدها كلها متفقة تماماً في استخدام الناقوس.

والحقيقة أن الاستخدام السيئ بغير إدراك لوظيفة آلة الناقوس هو الذي يسبب الإزعاج وليس آلة ذاتها إنما آلة بريئة من العازف الجاهل والسيئ.

الكتب والمراجع

- + الكتاب المقدس - دار الكتاب المقدس - (١٩٨٤).
- + خدمة الشمس والألحان - ودلال جمعة الآلام وطروحات البصخة - وضع وترتيب الشمس فرج عبد المسيح - الطبعة السادسة (١٩٩٨)
- + قداسة البابا شنودة الثالث - ناظر الإله الإنجيلي مرقس الرسول ، القديس والشهيد- الطبعة الثالثة (١٩٨٥).
- + الأب متى المسكين - التسبحة اليومية ومزامير السواعي - دير القديس أبا مقار- طبعة ثلاثة (١٩٩٣).
- + د. نبيلة ميخائيل يوسف: الموسيقى في علاج الأمراض العضوية-رسالة دكتوراه (١٩٧٨)
- + د. عادل كامل حنا- الموسيقى القبطية بوليغونيا وهارمونيا (دراسة تطبيقية) رسالة دكتوراه (١٩٩٦)
- + القس كيرلس كيرلس - القدسات الثلاثة ، مقابلة مع الضبط والشرح - طبعة ثانية (١٩٨٧).
- + جورج كيرلس-الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها- الباب السادس (٢٠٠٢).
- + تاريخ الحضارة المصرية - العصر الفرعوني - المجلد الأول (تأليف نخبة من العلماء) الناشر مكتبة النهضة المصرية.
- + الإبصلمودية المقدسة السنوية - حسب ترتيب آباء الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، نشر جمعية نهضة الكنائس القبطية الأرثوذكسية المركزية بالقاهرة - الطبعة ١ الثانية (١٩٧١).
- + دكتور وليم سليمان قلادة - كتاب الدسوقولية تعاليم الرسل - القاهرة (١٩٧٩).
- + الأنبا متاؤس - روحانية التسبحة حسب طقس الكنيسة القبطية الأرثوذكسية (١٩٨٠).
- + القمص يوحنا سلامة - وكيل البطريركية القبطية بالخرطوم (سابقاً) - الالئ

- النفيسة - في شرح طقوس معتقدات الكنيسة (الجزء الأول والثاني).
- + الأب منقريوس عوض الله - منارة الأقدس في شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس - (الكتاب الثالث) (١٩٧٢).
- + نخبة من الأساتذة ذوى الاختصاص ومن اللاهوتيين - قاموس الكتب المقدسة.
- + لجنة التاريخ القبطى - خلاصة تاريخ المسيحية فى مصر - (الطبعة الثالثة) - (١٩٩٦).
- + علماء الحملة الفرنسية - وصف مصر - ترجمة زهير الشايب . الجزء (٨) (الطبعة الثالثة) (١٩٩٥) - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين. والجزء (٩) (الطبعة الثالثة) - (١٩٨٦) الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .
- + القس أثناسيوس إسحق - مصر فى فكر الآباء - الطبعة الأولى ١٩٩٦ .
- + عزيز الشوان الموسيقا للجميع (١٩٩٠) .
- + فكري بطرس الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين (١٩٨٣) .
- + مجلة الأدب والفن - التراث القبطى تراث لكل المصريين - العدد الثاني (١٩٩٤) .
- + مجلة الفكر والفن المعاصر - القاهرة (١٩٩٤) .
- + عبد الحميد توفيق زكي - المعاصرون من رواد الموسيقى العربية - (١٩٩٣) .
- + بول ماكومون - الموسيقى فى الكتاب المقدس - ترجمة "جس كونراد ولمن" (١٩٧١) .

Philon -The Life of Moses, Book I.
Ahmed Bayoumi- Dictionary of Music Terms (1992)

المحتويات

الجزء الأول اللغة القبطية

٢٤ - ١	الفصل الاول : اللغة القبطية
--------	-----------------------------------

الجزء الثاني الموسيقى القبطية

٤٢ - ٢٧	الفصل الاول : الجذور الفرعونية للحن القبطي.....
٥٢ - ٤٣	الفصل الثاني : القيمة الحضارية للألحان القبطية.....
٦٤ - ٥٣	الفصل الثالث : خصائص ومميزات الألحان القبطية.....
٧٨ - ٦٥	الفصل الرابع : التقليد الشفاهى ودور الكنيسة والمرتلين
٩٣ - ٧٩	الفصل الخامس : د. راغب مفتاح أشهر رواد الموسيقى القبطية.....
١٠٢ - ٩٥	الفصل السادس : تنوع أساليب التسبيح.....
١٢٤ - ١٠٣	الفصل السابع: الآلات الموسيقية ومنع استخدامها.....
١٢٦ - ١٢٥	الكتاب و المراجع.....