التمهيد والدراسات السابقة

تـمهـيـــــد

إن الدراسات السابقة فى مجال الألحان المصرية القديمة (القبطية) قليلة. وسوف يستعرض الباحث أهم الدراسات التى قُدمت فى مجال الألحان المصرية القديمة (القبطية) ولها صلة بموضوع البحث.

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: "الموسيقى القبطية فى مصر وصلتها بالموسيقى الفرعونية"[1]

ويهدف هذا البحث إلى التعرف على أصول الموسيقى القبطية وتاريخها ودور المرتلين، ومقاماتها الموسيقية، والصيغ المستخدمة. وكذلك دراسة العناصر التي لها تأثير على الموسيقى القبطية مثل موسيقى الإغريق والموسيقى البيزنطية والموسيقى الفرعونية وعلاقتها بالموسيقى القبطية.

كما يهدف البحث إلى دراسة التدوينات المختلفة لبعض الألحان القبطية، للوقوف على التدوينات التى تمثل اللحن الأصلى وتكون مطابقة للتسجيلات الخاصة بالمرتلين المشهود لهم بالدقة.

ورغم أن الباحث لم يفرد قسما لنتائج بحثه، إلا أنه قد توصل إلى التوصيات الآتية:-

- أهمية تدريس الموسيقى القبطية والألحان بعناصرها المختلفة للأجيال القادمة بطرق تربوية فنية.
- ضرورة تدوين وتحليل جميع الألحان القبطية التي تم تسجيلها.
- البحث والدراسة فى تحليل الموسيقى القبطية للوصول إلى قواعد وأسس ثابتة لتناولها .
- يفضل عند تدوين الألحان القبطية الاستعانة بموسيقين مصريين لهم إحساس بأرباع التون وخبرة فى تدوين هذا النوع من الموسيقى.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن: فى الدراسة التحليلية لبعض نماذج من الألحان القبطية وتدوينها.

ويختلف معه: فى تناول الباحث موضوع كتابة مؤلف موسيقى جديد بالاستفادة من تنوع تراث الألحان المصرية القديمة (القبطية) فى تكوين أوركسترالى، والتعرف على أساليب قيادة الألحان للتكوينات المختلفة.

الدراسة الثانية: "الموسيقى القبطية بوليفونيا وهارمونيا"[2]

ويهدف هذا البحث إلى عمل تطبيقات باستخدام الإمكانات المتاحة حاليا ومستقبلا فى إضافة أعمال إبداعية تقوم على أساس قوى، هو النسيج اللحنى لتراث الموسيقى والألحان القبطية، متعاملة مع

---

1 **نبيل كمال بطرس: رسالة ماجيستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 1976**

2 **عادل كامل حنا. رسالة دكتوراه غير منشورة – المعهد العالي للدراسات القبطية – سنة 1996**

الأساليب الموسيقية التى حققها العلم الموسيقى فى العالم، وذلك لتقديم أعمال موسيقية آلية وغنائية تحمل العمق التاريخى والدينى والروحى، بما فى ذلك الالتزام بطقس وعادات وتقاليد الكنيسة القبطية.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:-

- إمكانية استخدام عنصرى البوليفونية والهارمونية فى التعامل مع الألحان القبطية، من خلال قوالب عالمية متعارف عليها، يمكن من خلالهما التطور والتطوير فى شتى ألوان التأليف الموسيقى.
- أن أسلوب الكتابة الفوجالية يعد إمكانية تتناسب مع طبيعة الألحان القبطية التى تقوم على لون موسيقى شرقى السمات.
- أن الاتجاه إلى الأساليب العالمية سيعطى الموسيقى القبطية ديناميكية وحيوية وحركة تنقلها من مرحلة السكون التراثى إلى مرحلة القول الكونى أى مخاطبة الكون كله.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن: فى دراسة توظيف علم الهارمونى والكنتربنط فى الألحان القبطية
ويختلف معه: فى تناول الباحث موضوع كتابة مؤلف موسيقى جديد فى تلوين أوركسترالى بالاستفادة من تنوع تراث الألحان المصرية القديمة (القبطية)، مع دراسة أساليب قيادة التكوينات المختلفة فى الكنيسة القبطية وكيفية تقنينها في شكل علمي أكاديمي وتطويرها.

الدراسة الثالثة: "تناول كورالي لبعض الألحان الموسمية للكنيسة المصرية"[1]

ويهدف هذا البحث الى دراسة وتحليل بعض ألحان الكنيسة المصرية، ومعرفة الفلسفة الموسيقية لهذه الألحان عن طريق ما تم نشره لبعض أراء الباحثين والكنيسة، وإثراء هذه الألحان بنسيج بسيط متعدد التصويت (هارمونيا – بوليفونيا) مع الحفاظ على الطابع الوقور لهذه الألحان.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:-

- تستخدم الكنيسة المصرية الاسلوب الميليسمي بكثرة في بعض ألحان القداس الإلهي وألحان المناسبات، كما تستخدم ألتي الناقوس والمثلث في مصاحبة بعض ألحانها.

---

1 **ماجد صموئيل إبراهيم – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان–سنة 2001**

- تقوم التونالية في الغالب علي الأجناس المقامية وخاصة المقامات الكنسيةأ او العربية باستخدام أربع أو خمس أو ست نغمات من المقام.
- كلما زادت النصوص كانت الجملة اللحنية صغيرة والعكس صحيح.
- الألحان قائمة على تسلسل سلمي صاعد أو هابط مع إستخدام قليل للقفزات.
- يمكن البداية بدرجة صوتية غير درجة الركوز، واستخدام درجات ركوز مختلفة داخل اللحن، وهذا يعطي إحساس بتغير المقام.
- إستخدام الموازين البسيطة والثابتة وعدم إستخدام الموازين المركبة والايقاعات السنكوبية.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن: فى دراسة وتحليل بعض ألحان الكنيسة المصرية وإمكانية توظيف علم الهارمونى والكنتربنط

ويختلف معه: فى تناول الباحث موضوع إستخدام الخلية الموسيقية المصرية القديمة (القبطية) في كتابة مؤلف موسيقى معاصر، مع دراسة أساليب قيادة التكوينات المختلفة فى الكنيسة القبطية وكيفية تقنينها في شكل علمي أكاديمي وتطويرها.

^^^^^^^

الفصل الأول

(الإطار النظري)

- **المبحث الأول: دراسة تاريخية للألحان المصرية القديمة (القبطية) وأساليب قيادتها**
- **المبحث الثاني: أساليب الأداء، وطرق القيادة فى الألحان المصرية القديمة (القبطية)**
- **المبحث الثالث: مقامات الألحان المصرية القديمة (القبطية)**
- **المبحث الرابع: سرعات وإيقاعات وقفلات الألحان المصرية القديمة (القبطية**
- **المبحث الخامس: استخدام الألحان المصرية القديمة (القبطية) في كتابة مؤلفات موسيقية مصرية معاصرة.**
- **المبحث السادس: القيادة الكورالية والأوركسترالية، وعلاقتها بقيادة الألحان المصرية القديمة "القبطية"**

المبحث الأول

دراسة تاريخية للألحان المصرية القديمة (القبطية)

وأساليب قيادتها

الفصل الأول

الإطار النظرى للبحث

• المبحث الأول: دراسة تاريخية للألحان المصرية القديمة (القبطية) وأساليب قيادتها.

• مقدمة:

ذكر العلامة كليمندس السكندري (150 – 215 م) فى كتابه الخامس "الطبقات" أنه:

*"كانت **الموسيقى** فى مصر، شأنها فى هذا شأن الفلك، **تدخل فى عداد العلوم المقُدَسة** والتى كانت تقتصر دراستها ومعرفة كل فروعها على طبقة الكهان بصفة خاصة"*

كذلك كتب العالم الموسيقى "جيوم أندريه فيوتو Guillame Andre Viilloteau" (1759 – 1839 م) عن الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين:

"لماذا نشك فى روعة موسيقى القدماء، بينما كل شئ يبرهن لنا أن هؤلاء القدماء قد تجاوزونا كثيرا، ليس فقط فى كل الفنون الأخرى كما فى الشعر والعمارة والنحت ....إلخ، والتى لانزال نرى له تحت ابصارنا نماذج لها تدعو للإعجاب، بل أن ما بقى من هذه كذلك حتى اليوم لا يزال يستعصى علينا تقليده... إن هؤلاء الذين اقاموا هذه الصروح وروائع الاعمال، قد كان لديهم ذوق أكثر رقةً ومبادئ أكثر وثوقاً عما هو لدينا. فإذا كان مثل هذا التقريظ الذي يكيله أمثال هؤلاء المؤلفين القدماء للموسيقى القديمة قد تجاوز فى كثير المديح الذى دبجوه لمنتجات الفنون الأخرى، فليس ذلك إلا لأن الموسيقى كانت تفوق كل هذه الفنون فى أزمانهم بقدر كبير".

وقال علماء الحملة الفرنسية فى كتاب (وصف مصر) الجزء السابع ترجمة "زهير الشايب" :

"إننا كلما رجعنا إلى الوراء بإتجاه العصور القديمة الضاربة فى القِدم، كلما اتخذت الموسيقى طابعها الوقور، الجاد والنبيل ، وكلما إتسع مداها وزادت سطوتها، وعلى العكس من ذلك كلما اقتربنا باتجاه العصور الحديثة، كلما بدأ هذا الفن الموسيقى تدريجياً يفقد من وقاره ومن صرامته، وكلما أصبح هشاً تافهاً، ينطوى على نفسه ليتخبط داخل حدودٍ ضيقة" .

ولعل هذا القول يفتح المجال للحديث عن الألحان القبطية التي تعتَّقت داخل الكنائس المصرية نحو ألفى عام ، لذا فهى تعتبر أسمى أنواع الموسيقى، إذ أنها تعتَّقت سنيناً هذا مقدارها فى صحن الكنيسة، فقد صار لها عمق روحى الى جوار قيمتها الموسيقية والحضارية، لذا فهى لها تأثير بالغ على من يستمع اليها.

- **الموسيقى فى الكنيسة المصرية القبطية الأرثوذكسية:**

عند الاستماع إلى الموسيقي المصرية القديمة وألحان الكنيسة المصرية القبطية الأرثوذكسية، فإنه لا يشعر المستمع بانها موسيقي عبادية تُنشد خلال طقوس صماء جامدة، بل إلى عبادة حية متجددة، برغم تقليديتها إذ أنها انتقلت بالتقليد الشفاهى بالتواتر بين الأجيال. وعند سماعها فإنه يمكن إدراك أن هناك متعة شخصية تتولد من الإرتباط بالموسيقى عندما نتابع بناء جملة موسيقية، وكأنها صرح شامخ يتم بناؤه، نغمة فوق نغمة، فينمو اللحن مضطرداً حتى يصل إلى قمته فى التعبير والإنفعال عن طريق النبضات والأحساس الداخلي للمستمع. فتندمج فى هذا البناء الروحى ، ويتجلى هذا الإندماج فى نهاية المقطع، مما يؤكد أن اللحن فى الكنيسة القبطية هو فكرة مطروحة للمشاركة، والتجاوب والتفاعل معها يؤدى إلى الاندماج، وبالتواصل الفكرى والتجاوب مع اللحن يتم الوصول إلى قمة اللحن، فتكون هناك مشاركة بين اللحن الذي تم سماعه وبين الشخص الذى يستمع اليه[1].

فعند الاستماع إلى الموسيقى القبطية لا يشعر المستمع انها موسيقى هدفها الشحذ الروحانى للمؤمنين، بل يظهر على الفور حرفية مؤلفيها، الذين لهم قدرة فائقة على الصياغة الموسيقية الواعية، والاستخدام الأمثل للجمل والعبارات، والتوظيف الجيد للقفلات الموسيقة. أما عن القدرة الفائقة فى التجوال بين المقامات المصرية القديمة بسلاسة، فهذا هو أهم مايميز هذا التراث الموسيقى الضخم الذي يزيد عن 1048(الف وثمانية واربعين لحنا) تتفاوت أزمنة أى منها ما بين خمس ثوانى ليصل فى بعض الألحان الكبيرة الي نحو ثلاثين دقيقة[2].

وبالألحان تذوب الكنيسة، البطريرك والأسقف مع الكاهن والشماس مع الإكليروس *(كلمة يونانية تشير الي كل الرتب الكنسية)* وكل الشعب، فى وحدانية وارتباط وثيق، وكأن اللحن هو الخيط الرفيع الذي يربط حبات السبحة بعضها ببعض، إذا كانت هذه الحبات هى هؤلاء المجتمعين معا فى صحن الكنيسة.

---

[1] **ميشيل بديع عبد الملك– محاضرة مسجلة على كاسيت**

[2] **محاضرة للباحث ألقاها في جامعة روسيا للعلوم الإنسانية في 18 أكتوبر 2011**

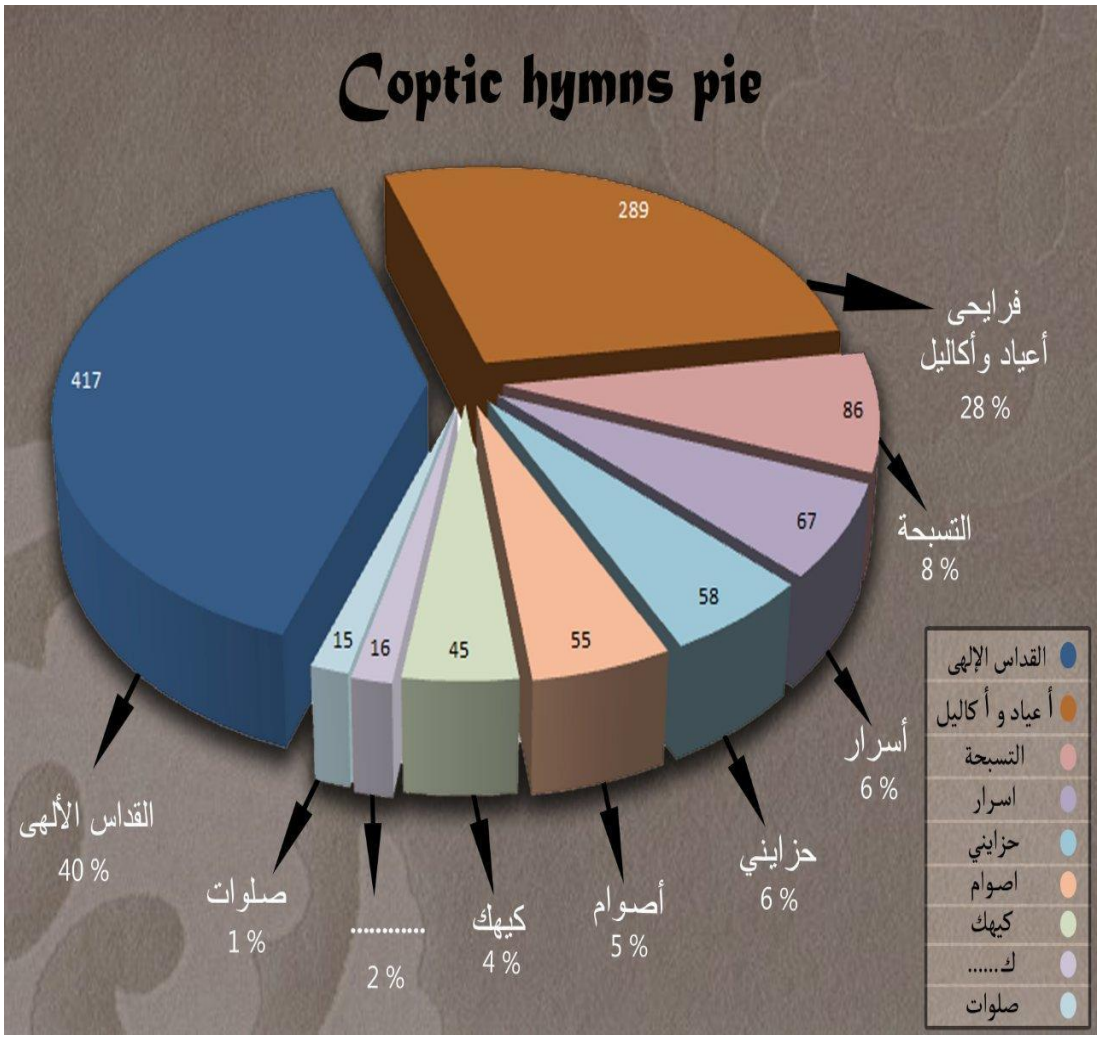
جدول رقم (1)

{بيان بعدد الألحان المصرية القديمة (القبطية) فى المناسبات المختلفة[1]}

م	عدد ألحان المناسبة	الطقس	إسم المناسبة الطقسية	أجمالى الألحان
1	104	القداس الألهى	ألحان القداس الألهى	417
2	209		ألحان الكاهن ومردات الشماس بالقداس	
3	78		ألحان رفع بخور عشية وباكر	
4	17		مردات وألحان الشماس لرفع بخور	
5	9		ألحان التماجيد	
6	14	التسبحة	ألحان تسبحة العشية	86
7	72		ألحان تسبحة نصف الليل	
8	12	(فرايحي)	ألحان عيد النيروز	289
9	7		يوحنا المعمدان	
10	5		ألحان سبت لعازر	
11	21		ألحان أحد الشعانين	
12	17		ألحان سبت الفرح	
13	38		ألحان عيد القيامة	
14	18		ألحان عيد الصعود	
15	20		ألحان عيد العنصرة والسجدة	
16	5		ألحان عيد الرسل	
17	5		لقان عيد الرسل	
18	12		ألحان عيد الصليب	
19	28		ألحان برامون و عيد الميلاد	
20	27		ألحان عيد الغطاس	
21	8		ألحان عيد الختان	
22	11		ألحان عيد عرس قانا الجليل	
23	6		ألحان عيد دخول المسيح الهيكل	
24	10		ألحان عيد البشارة	
25	6		ألحاد عيد دخول المسيح مصر	
26	7		الحان عيد التجلى	
27	26		ألحان الأكاليل	
28	45	كيهك	ألحان شهر كيهك	45
29	33	أصوام	ألحان صوم نينوى والصوم الكبير	55
30	12		ألحان صوم الرسل	
31	10		ألحان صوم العذراء	
32	58	حزايني	ألحان أسبوع الألام وصلوات التجنيز	58
33	15	صلـوات	ألحان صلوات تبريك المنازل والغالليون	15
34	16		ألحان صلوات السيامات وتكريس الرهبان	16
35	67	أسـرار	ألحان سر الميرون ومسحة المرضى والمعمودية	67
1048		أجمالى عدد ألحان الكنيسة القبطية		1048

الألحان المصرية القديمة (القبطية)

[1] حصر عددي لجميع الألحان المصرية القديمة (القبطية) اعده الباحث بمعاونة "جورج عاطف" أحد أعضاء فرقة دافيد.



شكل رقم (1)

(يبين دائرة الألحان القبطية منسوبة مئوياً إلى المناسبات التى تُنشَد فيها)

لقد بقيت الكنيسة القبطية حافظة على ما تسلمته من الآباء الموهوبين الذين اضطلعوا بتطبيق الألحان القبطية على المزامير والصلوات الأولى فى أضيق نطاق دون أى تأليف جديد لا فى الأوزان ولا فى الطرائق♦، أما الكنيسة الغربية التى أخذت عنا ما تسلمناه صارت تنطلق فى هذا الميدان تسبق وتستخرج من الأصوات الأولى أوزان وطرائق بلا عدد. [1]

♦ **الطرائق هي طقوس لحنية خاصة بالألحان القبطية لتميز كل مناسبة عن الأخرى خلال السنة فمثلا هناك الطريقة الفرايحي والحزايني والكيهكي والصيامي والشعانيني والسنوي. ومن بين الألحان القبطية الشهيرة لحن يسمى "السبع طرائق".**

1 **الأب متي المسكين: التسبحة اليومية و مزامير السواعى– دراسات في التقليد الكنسي – الكتاب الرابع– الطبعة الثالثة– سنة 1993 – دير القديس أنبا مقار برية شهيت. صفحة 222**

إن الألحان القبطية نشأت مع الكنيسة نفسها، وتاريخ اللحن الكنسى بدأ مع القديس "مرقس" فى الإسكندرية فمن المعروف أن الإسكندرية فى ذلك الوقت كانت مركز هام للثقافة، وأن مارمرقس نفسه كان مثقفاً باللغات العبرية واللاتينية واليونانية. لذلك قام بإنشاء (مدرسة اللاهوت)، والتى كانت تُدرَّس فيها **الموسيقى** والفلسفة والمنطق والطب والهندسة إلى جوار العلوم الدينية وعيّن لرئاستها العلامة "يُسطس"، وقد اشتهرت هذه المدرسة جداً حتى أن "أمونيوس السقاص" زعيم فلاسفة الوثنيين كان يستمع إلى محاضراتها.[1] ولعل هذا هو أكبر دليل على أن الألحان القبطية ليست مستلهمة بالروح فقط، لكنها وليدة دراسة علمية أكاديمية.

ويروي المؤرخ الكنسي المشهور الأسقف "يوسابيوس القيصري" (264-340م) نقلاً عن العلامة "فيلو المؤرخ اليهودي" وهو إسكندري المولد (20ق.م – 55م) وكان معاصراً للرسل فيقول :

(وهكذا لا يقضون وقتهم فى تأملات فحسب،

بل أيضا يؤلفون الأغانى والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان

ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة)[2].

والواقع أن التسجيل كما دوَّنه الذى شاهد بعينيه المسيحيين الأوائل يعتبر من أهم الوثائق التى تحت أيدينا عن بداية نشأة الألحان بهذه القوة بالكنيسة القبطية .

فقد اضطلع هؤلاء الآباء بوضع خطوط الليتورجيا الأولى* كلها أى الخدمات الإلهية بتسابيحها وألحانها وأوزانها وأوقاتها الليلية والنهارية والتى للأعياد والمواسم لأنه معروف أنه بعد قبول الإيمان على يد مرقس الرسول عاشت الكنيسة مدة قرنين كاملين فى غاية الهدوء والسلام، حتى تتفرغ الكنيسة لغرس تقاليدها الأولى التى تسلمتها من الرسل فى التربة المصرية[3].

وعندما يتحدث "كاسيان " عن بدء الحياة الكنسية كتسليم من القديس "مارمرقس" كاروز الديار المصرية، يتبين لنا أن النظام الكنسي استقر أساسه وتدبيره وتحديده منذ الأيام الأولى للإيمان. وهكذا يتفق

---

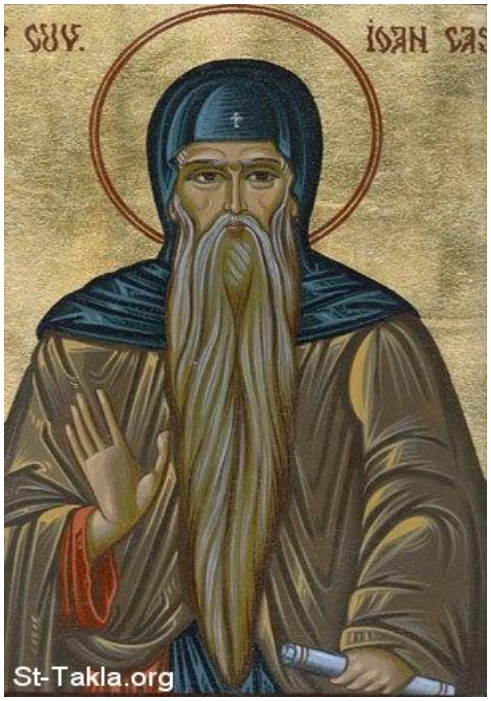
1 **قداسة البابا شنودة الثالث – ناظر الإله الإنجيلي مرقس الرسول، القديس والشهيد– الطبعة الثالثة 1985**

2 **مصطفى عطاالله وجورج كيرلس – الموسيقى القبطية – مشروع دبلوم الدراسات العليا في علوم الموسيقى الفرعونية – جامعة حلوان– 2006 - ص92**

*** كلمة ليتورجيا مصطلح يونانى يتكون من مقطعين "ليؤس" أى شعب و "إرغون" أى عمل فالمعنى "عمل شعبى" وهى تشير الى العبادة المسيحية والخدمة الكهنوتية والصلوات الطقسية فى الكنيسة بكافة انواعها، باعتبار أنها عملا يشارك فيه الشعب، وصارت هذه الكلمة الآن بديلة لكلمة : "قداس إلهى" او "أنافورا".**

3 **الأب متي المسكين: مرجع سابق**

"كاسيان" مع "يوسابيوس" فى تحديد الزمان الذي بدأ فيه التنظيم الكنسى بخصوص العبادة اليومية من إعداد المزامير وطرق خدمتها وألحانها وأوزانها.



شكل رقم (2)

(صورة للقديس يوحنا كاسيان♦)

وتقليد الكنيسة القبطية المصرية، هو الأصل الذي أخذت عنه معظم كنائس الشرق والغرب من حيث نظام الصلوات وترتيبها والسواعى، فالكنيسة القبطية المصرية هى معلمة المسكونة.

فالتسبيح وطريقة الخدمة سواء بـ"الأنتيفونا"* أو المردات وكذلك إعداد المزامير التى تقال وخدمة سهر الليل، كل هذه الترتيبات الكنسية استقرت فى مصر منذ القرن الأول، ومن مصر، ثم انتشر هذا النظام والترتيب الكنسى عن طريق الرهبان الأجانب الذين جاءوا وتتلمذوا على أيدى الآباء بعد ذلك بنحو ثلاثة قرون، فى فلسطين على يدى الراهب القديس "هيلاريون" وفما بين النهرين على يدى الراهب

♦ ولد في عام 360 م، زار مصر ليتتلمذ علي أيدي قديسيها وهو من أشهر الآباء المؤرخين للكنيسة، ولما له من خبرة ودراية بالأنظمة الرهبانية في مصر، كان يُنظر اليه كمرجع ومصدر ثقة، وقد قام بنقل التراث القبطي من تعاليم وتسابيح وصلوات الي الكنيسة الغربية.

*** هو الغناء التبادلي أو التقابلي . إستُخدم قديماً في القرن الرابع بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية والأرثوذكسية اليونانية، نقلاً عن الكنيسة القبطية المصرية ، كما يطلق اسم (الأنتيفونا) على مؤلف موسيقي غنائي أو آلي تؤديه مجموعتان تتناوب الجمل الموسيقية فيما بينها بأوكتاف.**

"أوجين" وفى كبادوكيا وآسيا الصغرى على يدى الراهب القديس "باسيليوس" وفى فرنسا وإيطاليا على يدى "أثناسيوس الرسولى" أولاً أثناء منفاه الثانى هناك (340-346م) ثم على يدى "كاسيان"[1].

هؤلاء جميعاً جاءوا وزاروا مصر ونقلوا عنها نظامها وترتيبها المحكم فى العبادة والنسك والصلاة وطرقها وفى التسبيح خاصة ، وعرفوا فيها طقساً يربط كافة الصلوات بطرائق وأنغام معينة محببة للنفس.

- **العلاقة التاريخية بين الموسيقى المصرية القديمة وكلٍ من البيزنطية والسريانية:**

أولاً: الموسيقى البيزنطية:

لقد أخذت الكنيسة اليونانية واقتبست فى ألحانها الكثير من روح الترتيبات والمناسبات السريانية والفاظها، ولكن تعذر عليها إقتباس الأوزان لاتساع الفوارق اللغوية، ولم تدخل الكنيسة اليونانية عصر اللحن الحقيقى إلا فى نهاية القرن السادس على يد اناتوليوس أسقف القسطنطينية (458م) ثم اندراوس الكريتى (660-732م) ثم جرمانوس الشماس الرائع (634-734م)، ويوحنا الدمشقى (780م) وقزماس الاورشليمى المسمى بـ "المغنى" (780م) وثيؤفانس (759-818م) وتيؤدور من ستوديوم (826م) وميثوديوس (846م) ويوسف من ستوديوم (830) ومتروفانوس من سميرنا (900م ويوثيوس (920م)[2].

والموسيقى البيزنطية بشكل عام هى موسيقى كنسية، وقد كان لها دور هام فى تنقية الموسيقى العامة فى الدولة، حيث قامت بتنقيتها من الشوائب[3]. وقد كانت الموسيقى البيزنطية أقرب الى الغناء، ولذلك استقطبت العديد من الفنانين المغنيين، وأسهمت فى الرقى بالموسيقى العامة. كما أثرت الموسيقى البيزنطية على موسيقى الكنيسة اللاتينية الغربية (الكاثوليكية فيما بعد).

واستفادت الكنيسة البيزنطية من جميع التراثات الموسيقية الأخرى، ومزجتها بالإبداع الموسيقى لها، وقد إهتمت بأهمية أداء ألحانها أداءا موسيقيا رفيعا، ولذا اهتمت بانشاء فرق الخورس المدربة تدريبا شاقا حتى تكون هى المسئول الأول عن الترتيل، ولقد اهتم القديس امبروسيوس بالأداء الموسيقى داخل الكنيسة، ثم إهتم بضرورة اشتراك جمهور المصلين فى الأداء فى شكل خوارس من مختلف طبقات الشعب.

---

[1] **الأب متي المسكين: مرجع سابق– ص 214**

2 **المرجع السابق – ص 115**

3 **مكاريوس الاسقف العام "مدخل الي الموسيقى القبطية" مصادرها .خصائصها.ثراؤها – طبعة تحضيرية – الناشر ايبارشية المنيا وأبو قرقاص للاقباط الأرثوذكس– اكتوبر 2010 – ص 192**

ويُجمع المؤرخون على أن الاداء الموسيقى فى الكنيسة البيزنطية قد بلغ حداً رائعاً من التعبير الفنى والروحى فى وقت واحد، كما تطور المضمون الموسيقى بها الى مؤلفات للكورال المحترف داخل الكنيسة ذات مستوى عالٍ من السمو الموسيقى، حتى امكن الاعتماد على تلك الخوارس المدربة.

وعندما قبلت روسيا الايمان المسيحى فى عهد القديس فلاديمير، حملت الإرساليات التبشيرية من بلاد اليونان الطقوس والألحان البيزنطية وفقا لما وصفه القديس يوحنا الدمشقى، وقد قاموا بالتوفيق بين الألحان البيزنطية واللغة الروسية (التى كانت معروفة وقتها بلغة ستاروسلاف Staroslave)، وقليلاً قليلاً ظهر التاثير الروسى فى تلك الألحان من جهة التراث الوجدانى للشعب هناك، حيث سُمى هذا الطابع الكنسى الروسى بأسلوب "الأوبيخود Obikhode"، وأصبح اللحن الأوبيخودى روسياً، بينما العلامات الموسيقية بيزنطية[1].

وفى سنة 1566م انضمت مملكة أوكرانيا الأرثوذكسية الى مملكة بولونيا الكاثوليكية (والتي تتبع الطقس اللاتيني)، وعندئذ بدأ الطقس اللاتينى بألحانه فى الانتشار فى أوكرانيا حيث أُعجب الناس به فى البداية، لاسيما ما يسمى بالتآلفات الثلاثية وهى تختلف عن الألحان البوليفونية، مما نتج عنه مايسمى بالـ"كثلكة" (تحويل اورثوذكس أوكرانيا الي الكاثوليكية) ، وهكذا تألفت كنيسة كاثوليكية بيزنطية سُميت بالكنيسة المتحدة أو الكنيسة الأوكرانية، والتى تخلت تدريجيا عن تقليدها الارثوذكسى. حتي قام الغيورون منهم وجاهدوا من اجل استعادة التقليد الأرثوذكسى بموسيقاه البوليفونية مع تطوير لها، حتى استعادت الكنيسة الأوكرانية تراثها، وامتلات العاصمة "كييف" بالأساتذة الذين يدرسون البوليفونية مع الاستفادة بتقنيات الغرب فى ذلك. وهكذا انتشرت انتشاراً هائلاً فى جميع بقاع روسيا، وكان البطريرك "ليكن" والامبراطور "اليكس ميخائيلوفتش" من اكبر مشجعى هذا الاتجاه.

ونبغ علماء الكنيسة الموسيقيون فيه وعادوا الى المخطوطات الموسيقية القديمة وفك رموزها، وعادوا مرة أخرى الى ألحان "الأوبيخود"، ومن بين العلماء الذين لمعوا فى ذلك الوقت الفنان "رمسكى كورساكوف" والذى استلهم موسيقاه من التراث الشعبى الروسى، وهو ماسمى بـ " البوليفونية الشعبية" فى سنة 1885م وتبعه فى هذا المضمار كلٌ من العلماء: كريتشا نينوف وتشيزنوكوف وكاستالسكى والمبدع رحمانينوف[2].

---

[1] **المرجع السابق – ص 193 ، 194**

[2] **عادل كامل – رسالة دكتوراة : مرجع سابق– ص 69**

ولكن بالنظر الي تاريخ مصر الفرعونية الذي انتهي بغزو الاسكندر الاكبر المقدوني لمصر سنة 332 ق.م. يجد الباحث ان مصر بدأت حقبة جديدة بحكم البطالمة لها. وتعتبر كليوباترا السابعة (69 – 30 ق.م.) آخر ملوك البطالمة. وتنتهي هذه الحقبة بانتصار الأمبراطورية الرومانية، وانتحار ماركوس انطونيوس، ثم كليوباترا سنة 30 ق.م. ليبدأ فصل جديد من تاريخ مصر هو عصر الامبراطورية الرومانية (30 ق.م. – 323م) حيث صارت مصر ولاية رومانية تابعة الي هذه الإمبراطورية المترامية الأطراف، والتي جعلت من البحر المتوسط علي اتساعه، بحيرة رومانية حكمها اباطرة الرومان بدءا من أغسطس (30 ق.م. -14م) الي ليكنوس (313 – 323م). هذا ساهم فى اندماج الموسيقى المصرية القديمة فى وسط موسيقات هذه الشعوب.

تاريخ ونشأة الامبراطورية البيزنطية:

عندما انتقلت عاصمة الامبراطورية الرومانية الي الجزء الشرقي منها، دُعيت باسم الامبراطورية البيزنطية، نسبة الى مدينة **بيزنطة** القديمة التي تاسست عام 657 ق.م.، والتى قامت علي انقاضها مدينة **القسطنطينية*** التى صارت عاصمتها الجديدة[1]. وقد كانت بيزنطة المطلة على البوسفور من أمهات المدن اليونانية.

والكنائس الأرثوذكسية البيزنطية والتي اصبحت تُعرف بالكنائس الأرثوذكسية الشرقية Eastern Orthodox Churches والتي يمكن تقسيمها الي 19 مجموعة:

- الأربعة بطريركيات القديمة : وهي القسطنطينية – الإسكندرية – أنطاكية – اورشاليم
- الخمس بطريركيات الحديثة: وهي روسيا – صربيا – رومانيا – بلغاريا- جورجيا
- الست كنائس المستقلة Autocephalous Churches : وهي قبرص – اليونان – تشيكوسلوفاكيا – بولندا – ألبانيا – جبل سيناء.
- الأربع كنائس التى لها الحق الذاتى فى إدارة شئونها Autonomos Churches : وهى فنلندا – اليابان – أمريكا – الصين

وقد إختار الباحث للكنيسة البيزنطية من جميع انحاء العالم الخمس البطريركيات البيزنطية الحديثة لمعرفة تاريخ نشأة الموسيقى فيها:

*** إسطنبول حاليا بعد أن أخذها القائد العثمانى محمد الثانى عاصمة للإمبراطورية العثمانية**

1 الراهب القس اثناسيوس المقاري- الكنائس الشرقية واوطانها- الجزء الرابع- الكنائس البيزنطية – الطبعة الثانية – 2012- ص 26

بطريركية روسيا:

يرجع تاريخ الكنيسة الروسية المسيحية الي سنة 864م عندما أرسل بطريرك القسطنطينية "فوتيوس" أسقفا الى "كييف" ليكرز بالمسيحية فى روسيا. وكان "فوتيوس هو أول بطريرك علي القسطنطينية. وقد ظلت الكنيسة الروسية طيلة فترة ازدهار "كييف" خاضعة للقسطنطينية حتي سنة 1237م، حيث كانت كييف قلب الكنيسة الروسية، حتى تم تدميرها علي يد المغول سنة 1237 وكان فى الغالب "متروبوليت* روسيا" حتي هذه السنة من أصل يوناني. ثم انتقل مقر إقامة متروبوليت روسيا من كييف الي موسكو وظلت موسكو منذ 1325م مقرا لأعلي سلطة دينية فى البلاد.

لذلك فالكنيسة المصرية تعتبر من الناحية التاريخية سابقة للكنيسة البيزنطية فى روسيا بأكثر من ثمانمائة عام. لذا تعتبر الكنيسة القبطية هى المؤسس للطقوس والليتورجيات والموسيقى العبادية فيها.

ولقد قام الباحث بزيارة لعدد من الكنائس الأرثوذكسية في روسيا في الفترة التي تسبق عيد القيامة وأسبوع الألام وحضر ليتورجية القداس الألهي في هذه الفترة بكنيسة ترينتي بموسكو، لدراسة اوجه الشبه والخلاف بين الكنيستين القبطية الأرثوذكسية والروسية الأرثوذكسية، وقد وجد الآتي:-

- أن عدد الألحان التي يشارك فيها الشعب لا يتعدي أصابع اليد الواحدة، أهمها قانون الأيمان الذي يقال بطريقة ريستاتيفية (إلقاء منغم) ولحن آخر أثناء التناول، اما باقي الألحان يقوم بها كورال متخصص يقف أمام الأيقونستات، تقوده فتاة تقف امام الكورال (الذي ليس له زي طقسي) ويرنم في اربعة اصوات متوافقة هارمونيا بينما بقية الشعب لا يشارك لأن ترنيم الشعب في اربعة اصوات ليس أمرا يسيرا. بينما في الكنيسة القبطية تكون مشاركة الشعب علي نطاق واسع نظرا لمونوفونيتها وطبيعتها الأحادية الصوت.
- أن الكورال هذا يتقاضي أجرا لقاء هذه الخدمة وليس تطوعا مما يجعل الخدمة منتظمة ومتقنة. وتقوم هناك جامعة "سانت تيخون" في موسكو (*قام الباحث بإلقاء محاضرة بها بعنوان "ألحان عاشت الفي عام بمصر"*) بتدريس العلوم الموسيقية البحتة لنحو 5سنوات ليتخرج منها الطلبة وقد اتموا دراستهم الإنتظامية والتي تمكنهم من القيام بهذه المهمة (الترنيم في الليتورجيا)، بل ويمكنهم استكمال الدراسات العليا في نفس الجامعة (ماجستير ودكتوراه)، في حين أن شمامسة الكنيسة القبطية يقومون بهذه الخدمة طواعية دون ان يتقاضوا أجرا، ودون ان يتلقوا العلوم الموسيقية التي تمكنهم من أداء خدمتهم علي

---

* أي مطران وهي درجة كهنوتية

النحو الصحيح، مما يجعلها عرضة لعدم الاتقان بسبب عدم الدراسة العلمية وبسبب عدم انتظامهم لانشغالهم بالامور الحياتية الاخري.

- بسؤال الباحث عن دخول الهارموني في الليتورجية الروسية، أجاب الأب أليكس رئيس الجامعة، بان الهارمونية دخلت في الثلاثة القرون الأخيرة فقط. مما يدلنا علي ان الكنيسة القبطية حافظت علي التقليد المونوفوني حتي الآن بينما نظيرتها الروسية تخلت عنه منذ ثلاثة قرون.
- يقوم الكهنة بإرتداء زي خاص ويحملون المجامر يتصاعد منها البخور ويطوفون حول المذبح والايقونستات والكنيسة ومعهم الشمامسة بزيهم الخاص، وكل ذلك متشابه في كل من الكنيستين القبطية والروسية.

بطريركية صربيا:

تقع جمهورية صربيا فى وسط شبه جزيرة البلقان وعاصمتها "بلجراد" وتحدها المجر من الشمال ومقدونية من الجنوب وبلغاريا من الشرق والبوسنة والهرسك من الغرب. واعتنقت صربيا المسيحية فى القرن التاسع الميلادى وخضعت لسيادة الإمبراطورية البيزنطية. وقد إختار "فوتيوس" بطريرك القسطنطينية شقيقين يونانيين من تسالونيكى هما قسطنطين (826 – 869م) وأخيه ميثوديوس (815 – 885م) وأرسلهما الى الموارفيين والبلغار والصرب والروس، ومن هنا يتضح أيضا أن الكنيسة المصرية هى ايضا أقدم من كنيسة صربيا بنحو ثمانمائة عام.

بطريركية رومانيا:

تقع رومانيا جنوب شرق اوربا وعاصمتها بوخارست. وقد دخلت المسيحية رومانيا فى القرن الرابع الميلادى، وكانت ليتورجيتها المبكرة هى الليتورجية اللاتينية، ومن ذلك ندرك أن الكنيسة القبطية تسبق الكنيسة الرومانية بنحو ثلاثمائة عام.

بطريركية بلغاريا:

تقع بلغاريا جنوب شرق اوربا تحدها تركيا واليونان من الجنوب ورومانيا من الشمال. وعاصمتها "صوفيا" التى تعتبر مقر البطريركية. وقد حمل تلاميذ "ميثوديوس" رسالة المسيحية الى بلغاريا بعد طردهم من مورافيا* فى عام 858م. لذا فالكنيسة المصرية القديمة تسبق مثيلتها البلغارية بنحو ثمانمائة عام ايضا.

---

* بلاد التشيك وسلوفاكيا

بطريركية جورجيا:

تقع جورجيا شمال ارمينيا وتطل علي البحر الأسود. وتُعد كنيسة جورجيا من اقدم الكنائس الأرثوذكسية الشرقية، حيث دخلت المسيحية هناك على أيدى إثنين من اليهود اللذين شاهدا صلب المسيح عند الجلجثة، فأتيا الي مدينة "متسخيتا Mitsigheta" العاصمةالقديمة، كما يقال أنه جاء اليها ايضا القديس "أندراوس"، و"سمعان القانوي" الذي يقال أنه مدفون فى سوخومى Sukhumi". ولكن الانتشار الحقيقى للمسيحية تم فى سنة 330 على يدى سيدة مسيحية من "كبادوكية" وهي القديسة "نينا". وتؤكد وثائق مجمع نيقية المسكونى الأول سنة 325م وجود أسقف لمدينة بيتسوند غرب جورجيا يدعى "ستراتيلات Stratilat"، مما يدل على وجود مركز أسقفى فى هذه البلاد منذ القرن الرابع الميلادى[1].

وفى ذلك يمكن القول بأن الكنيسة المصرية تسبق الكنيسة الجورجية من ناحية استقرار الطقوس العبادية فيها بنحو ثلاثة قرون.

ثانياً: الموسيقى السريانية:

لا يوجد تاريخ موثق لمصادر الموسيقى السريانية سوى التقليد، وإن كان من الثابت أنها تاثرت بموسيقى حضارات سومر وبابل وأكاد وآشور وآرام، شأنها فى ذلك شأن جميع الكنائس، والتى تأثرت بتراثها الحضارى قبل المسيحية. وتوجد الألحان الكنسية السريانية فى مصدرين هامين هما:-

1. مدراش مار افرام السيريانى، ويوجد فى مكتبة دير الزعفرانى.
2. كتاب "بيت كاز"[+] وهو يضم الألحان السيريانية الانطاكية التى وجدت من القرن الاول حتي القرن الثاني عشر. هذا وقد بلغت الألحان التى فيه نحو 2500 لحن، غير أن النسخ الموجودة حاليا تحتوى على 550 لحن فقط.

ويحوى كتاب الاشحيم[♦] الطقس السنوى الذي جمعه مار يعقوب الرهاوى، والألحان التى فيه تنسب الى:

- مار افرام السريانى
- مار يعقوب السروجى
- مار اسحق

---

[1] **الراهب القس أثناسيوس المقاري–الكنائس الشرقية وأوطانها– مرجع سابق – ص 312**

[+] **كلمة سيريانية معناها مستودع الألحان**

[♦] **كلمة سيريانية معناها البسيط**

- مار بالاى
- مار شمعون الفخارى

- **أسماء الالحان السريانية**[1]:

- طلبة: الخفى او المحجوب عند اسدال ستار المذبح
- الهلال: وهو خاص بالهلليلويا ولها ثمانية ألحان.
- مدراش: وهى اناشيد مار افرام السريانى.
- تمجيد: وهي للسيدة العذراء ولها ثمانية ألحان، لكل لحن خمس ألحان.
- المناداة: وهى الألحان التى تقال اثناء السيامات.
- سهر: وهي التراتيل التى تقال فى سهرات القديسين.

وغيرها من الألحان مثل المراحل والشملاية والمرقى والمعانيت والعقب والجواب والثلاثة التقديسات.

- **نشأة الطقوس والألحان السيريانية:**

فى منتصف القرن الرابع الميلادي بدأت الكنيسة السريانية فى تكوين الالحان فى الطقوس، وتأليف الأناشيد وتلحينها. حتي أواخر القرن السابع مع إضافات قليلة خلال القرون التالية. وكان يعقوب الرهاوى هو أول من رتب الصلوات فى كتاب مستخدَم فى الكنيسة.

والفرق بين الطقس السريانى الغربى والشرقى هو أن الغربى مختصر بينما الشرقى مسهب.

وتختلف ألحان الكنيسة السريانية فى غربى الفرات (حيث تضم سوريا – الاردن – لبنان – تركيا – امريكا – اوربا – استراليا) عن شرقى الفرات (العراق).

- **خصائص الموسيقى السريانية:**

تم توارث الموسيقى السريانية من خلال التقليد وتعتبر جملها بسيطة وعفوية فى كثير من الألحان، وتحوى مسافات أرباع، مثلها فى ذلك مثل الموسيقى العربية والتركية والفارسية. وتعتمد على الأجناس الثلاثية والرباعية والخماسية. أما الجمل فهى مركّبة تركيباً تسلسلياً، مع وجود قفزات كبيرة فى جميع الألحان، أغلبها رباعى والباقى خماسى وسداسى وسباعى فى بعض المداريش.

---

[1] **مكاريوس الاسقف العام – مرجع سابق – ص 168**

كما أن معظم الموتيفات لها تراكيب لحنية مميزة خاصة بها، ومعظم الألحان السريانية يساير ويوازى القالب الشعرى فى النص. بينما قسم آخر منها يختلف مع القوالب الشعرية. بمعنى، أنه للجمل اللحنية ايقاع خاص يختلف عن ايقاع النص الشعرى. ولكن العادة أن لكل مقطع لفظى درجة موسيقية واحدة غالبا، وأحيانا المقطع الواحد اللفظى يحمل درجتين موسيقتين او اكثر، وفى الـ "تخشفتات" يصل الى اكثر من عشرة، ليقترب من اسلوب الميليسما* فى الموسيقى المصرية القديمة والمأخوذ عن الموسيقى الفرعونية.

- **مقامات الموسيقى السريانية:**

تحورت مقامات الألحان السورية من اللغة السريانية الى العربية هكذا[1]:

- **بايا = بياتي** : (من كلمة بات أى أدركه الليل)، وذلك من الكلمة السريانية "بيا" أى عزى وسرى الهم.
- **هاوسون = الحسينى**: وهى مشتقة من الحسن أى الجمال، بينما فى السريانية تعنى الرفق والحنان، وهذا ينسجم مع طبيعة مقام الحسينى.
- **أورا = العُراق** : ويلفظها العاميون "أوراق"
- **رازد = الراست**: ويعنى فى السريانية ثبت او أصلح.
- **أوجوا = أوج** : وفى السريانية تعنى زهور أو ريحان.
- **أجام = عجم** : ويعنى الغريب وفى الأرامية رجوع أو هبوط.(ينزل من أعلى الى اسفل)
- **صبا = صبا** : تعنى نسيم شمالى رقيق، وفى السريانية تعنى فرح وسرور، وهذا المقام مفضل عند السريان، لاسيما فى تذكارات الشهداء لكونه مقام شجى حزين.
- **حاجو = حجاز**: وقد إنتقل هذا المقام من سوريا الى الحجاز، واعتمد عليه لحن "الآذان" فى المساجد.

- **السلم الموسيقى السرياني وألحانه الثمانية فى الكنيسة السريانية:**

يقول ابن العبري إن هناك درجات للتفاعل مع اللحن:

- الأول للبسطاء، وهم الذين تتمتع نفوسهم باللحن فقط دون تأمل المعنى،

---

* Melismaهو أسلوب تطويل المقطع اللفظي الواحد من الكلمة بعدة درجات موسيقية ، وهو يختلف عن الأسلوب الدمجي السيلاباتي الذي فيه يكون لكل مقطع لفظي واحد من الكلمة درجة موسيقية واحدة تقابله.

[1] مكاريوس الاسقف العام – المرجع السابق – ص 172 و173

- والثانية للمفكرين الذين يشعرون بعذوبة الكلمات واللحن معاً،
- والثالثة درجة الكاملين وهم الذين لهم أذن المسيح فيتأملون فيما يسمعون.

ويعود السلم الموسيقى إلى حضارة سومر وأكاد، وقد أدخله إلى الكنيسة مار إفرايم من خلال الموسيقيين فى أيامه، إذ جمع الموهوبين من جميع الأقطار وعينهم شمامسة فى خورس ضخم. واكتشف هذا السلم العالم الأثرى: "لينار وولى"، وذلك فى سنة 1972 م، من خلال قيثارة سومر، والتى ترجع إلى عام 2500 ق.م.، حيث أمكن إثبات أبعاد السلم السباعى، ويؤكد ذلك الأشعار التى اكتُشفت محفورة على قطع من الفخار فى خرائب أور ونينوى. وقد قام موسيقيون موهوبون من جامعة واشنطن بكشف الستار عن هذا السلم وألحانه بأسمائها السبعة من اللغة الأكادية وهي:

اللحن الأول: **إيشاتو**، اللحن الثانى: **كيتمو**، اللحن الثالث: **أمبوبو**، اللحن الرابع: **بيتو**، اللحن الخامس: **يند كابليت**، اللحن السادس: **نيث كاباري**، اللحن السابع: **كابليتو**.

وهناك سلالم موسيقية وقيثارات أخرى تم اكتشافها، لعل أهمها ذلك السلم الموسيقى السورى، وقد رسمه طبق الأصل الموسيقى الماهر ف. جالبن F. Galpin وذلك نقلاً عن النقوش المسمارية، مع تحويلها إلى الأبجدية المستخدمة فى عهده، وذلك بتحويل المقاطع المسمارية إلى أصوات (أى رموز) "ألفبائية" (أ – ب– ج) بالطريقة الأكردفونية.

كما أطلق السومريون على الأوتار السبعة قيثارة سومر وجعلوا لكل وتر اسماً خاصاً بالآلهة[1]:

- الأول أسود رمز زحل
- الثاني أبيض رمز للزهرة
- الثالث أرجوانى رمز المشترى
- الرابع أزرق وهو يتألق فى القمة بلونه الذهبى .. وهكذا

هذا وتوزع الألحان الثمانية بواقع لحنين كل أسبوع، الأول مع الخامس، والثانى مع السادس، والثالث مع السابع ، والرابع مع الثامن. ثم العكس.

وقد كانت هناك محاولات جادة لتدوين الألحان السريانية مثل التى قام بها الراهبان البندكيتون وقد وقعوا نحو 700 نغمة فى 660 صفحة وتم نشر هذا العمل فى 1928م فى القدس.

وحاول "كبرئيل صومى" هو وابنه بسيم صومى بمحاولة أخرى فى سان باول بالبرازيل عام 1989. وهناك دراسات تحليلة قام بها العالم البروفسور هيزخ هوزمان لبعض هذه الألحان[1].

---

[1] **مكاريوس الاسقف العام – مرجع سابق – ص 174 و 175**

- **البنود التي تحدد أهمية القيادة في الألحان المصرية القديمة**

قام الباحث بعمل دراسة عن أهمية القيادة، ومتى يحتاج عمل موسيقى ما الى وجود قائد وقام بتطبيق ذلك على الألحان المصرية القديمة (القبطية) من أجل الوقوف على أهمية وجود قائد لها من عدمه، فوجد أن هناك **سبعة** بنود أساسية يتوقف عليها أهمية وجود القائد وهي:

1. أسلوب صياغة العمل الموسيقى:

كلما كان العمل الموسيقى شديد التعقيد، يحتوى على تغيرات ايقاعية وانتقالات مقامية، وكلما كان القالب الموسيقى مركب وغير بسيط، كان القائد له دورٌ أكثر أهمية خاصة إذا تضمنت الصياغة مقاطع أدليبية حرة الأداء، وخاصةً إذا كانت العلاقة بين العبارات اللحنية والعبارات الإنشائية (اللفظية) متداخلة (staggered) بمعنى أنه لا تنتهي العبارة الموسيقية بنهاية العبارة اللفظية.

والموسيقى القبطية تحوى تغيرات ايقاعية، وانتقالات مقامية غزيرة وشديدة التعقيد، والقالب الموسيقى لمعظم هذه الألحان مركب وغير بسيط، والصياغة اللحنية بها يتخللها مقاطع أدليبية حرة الأداء، والعلاقة بين العبارات اللحنية والعبارات الإنشائية (اللفظية) متداخلة (staggered) وفى معظم الألحان وخاصة المصاغة باسلوب الميليسما تنتهي العبارة الموسيقية بينما العبارة اللفظية لم تنتهى بعد فى ذات هذه العبارة الموسيقية، بل تنتهى فى بداية العبارة الموسيقية التى تليها. وهكذا .. ليصبح اللحن مترابطاً كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً. وهذه سمة تميز الألحان القبطية عن سائر الألحان الأخرى. لذلك فالقيادة فى الموسيقى القبطية لها أهمية خاصة وطبيعة مميزة رغم انها أحادية النسيج الصوتي Monophonic

2. إستخدام النسيج الموسيقى المتعدد التصويت Polyphonic والمتجانس Homophonic:

كلما كان هناك فى التأليف الموسيقى إستخدام للنسيج المتعدد التصويت (الذى تتعدد فيه الأصوات فى الإتجاه الأفقى)، وكذا كان هناك إستخدام للنسيج المتجانس (الذى تتعدد فيه الأصوات فى الأتجاه الرأسى)، كلما كان دور القائد أكثر أهمية مقارنة بالأعمال الموسيقية الأحادية Monophonic .

3. عدد الذين يؤدون العمل الموسيقى:

كلما زاد عدد المؤدّين من كورال وأوركسترا، كلما كان دور القائد أكثر أهمية. والألحان القبطية يتم أداؤها من خلال خورس بحرى وآخر قبلى، وبالرغم من أنه لا يوجد أوركسترا يعزف، إلا أنه يوجد جمهور

---

[1] **مكاريوس الاسقف العام – مرجع سابق – ص 176**

الشعب والإكليروس الذى له مردات تجاوبية تحتاج قائد شديد الفراسة ليستطيع أن يوحّد أداء الشعب والإكليروس مع الخورسين القبلى والبحرى، من خلال إشارات واضحة محددة.

4. الحركة أثناء الأداء:

كلما كانت هناك حركة مصاحبة للأداء وخاصة إذا كانت الحركة فى شكل دوران او بالطواف او بالسجود، كلما كان دور القائد أكثر أهمية مقارنة بالأداء من الثبات.

والألحان القبطية بها عدد كبير منها يؤدَّى أثناء الدوران بالكنيسة وأثناء الطواف حول المذبح، وأمام الأيقونات والبعض منها يؤدى أثناء الإنحناء بالرأس او الإنحناء بالركبة او بالسجود التام، لذا كان دور القائد غاية فى الأهمية حتى لا يسود الهرج والمرج عندما لا يسمع المؤدون بعضهم بعضاً.

5. أماكن الأداء:

كلما كان هناك تعددية فى الأماكن التى يتم منها الأداء، أى مؤدون يقفون فى مكان ما، يتحاورون غنائياً مع آخرين يقفون مقابلهم، ويتجاوبون مع آخرين يقفون فى مكان آخر، فإن ذلك يستدعى وجود قائد يضبط هذه الحوارات الغنائية. وتتعدد الأماكن التى يتم منها أداء الألحان القبطية، فهناك شمامسة يرتلون من داخل الهيكل، وآخرين من خارجه، وهناك من يقف على المنجلية (التي يوضع عليها الإنجيل عند قراءته) ليرتل، ومن يقف على باب الهيكل ليرد، وهناك الشعب الموجود فى صحن الكنيسة ليشارك متجاوباً بالمردات، فإن ذلك يستدعى وجود قائد يضبط هذه الحوارات الغنائية ويقوم بدور المنسق بين كل هؤلاء وذلك مع الكهنة الذين يرتلون أيضاً من أماكن متفرقة داخل البيعة.

هذا لا يمنع أن يمنح هذا القائد "الُمعلِّم" بعض صلاحياته الى كبير شمامسة الهيكل، لكى يقوم بمهمة قيادة مجموعة الشمامسة المنوطين بخدمة المذبح والقائمين على الطقوس الداخلية التى تتم داخل الهيكل، ويقوم بتوزيع المردات والألحان الخاصة بخدمة الهيكل والمذبح على هذه المجموعة، وقيادتهم فى المردات الكبيرة التي يمكن ان تقال بشكل جماعي، مثل لحن "اسباتير آجيوس" (واحدٌ هو الآب القدوس) ولحن "اسباذيستى" (القُبلة المقدسة) ولحن "بى نيشتى" (العظيم) وغيرها من الألحان الكبيرة الشديدة التعقيد والتى قد يؤديها شمامسة الهيكل معاً بصوت واحد. وعادة ما تكون هناك صلة مستمرة وتنسيق دائم بين " الُمعلِّم " وهو الMaestro الأكبر الأساسى الذى يقود كل مجاميع الشمامسة والشعب والإكليروس خارج الهيكل، وبين "قائد" مجموعة شمامسة المذبح داخل الهيكل.

6. وجود ترتيبات أو طقوس تصاحب الأداء:

كلما صاحب الغناء ترتيبات وطقوس كحمل الشموع والمجامر وفتح الستور ووضع الأغطية وحمل الشارات،...،....، كلما كان دور القائد مهماً وأصبح دوره يشبه دور المخرج. وهذه جميعها موجودة داخل الليتورجيا القبطية.

7. وجود تعبيرات وديناميكية للأداء:

كلما كانت الموسيقي بها تعبيرات وديناميكيات للأداء، وجملها الموسيقية تشرح معاني الكلمات، كلما كانت هذه الموسيقي تحتاج الي قائد ليقود باشاراته هذه التعبيراتو هذه الديناميكيات. والموسيقي القبطية هي موسيقي تعبيرية وتمتلئ بديناميكيات الأداء، لذا فهي تحتاج الي قائد.

إن هذه النقاط السبعة – من وجهة نظر الباحث – هى التى تحدد أهمية دور القائد فى العمل الموسيقى، إلا أنه مهما كان العمل بسيطاً فى أسلوب صياغته، مونوفونيا بلا تركيبات بوليفونية أو هوموفونية، يؤدَّى من الثبات دون أدنى حركة أثناء الأداء، وجميع المؤدين يقفون فى مكان واحد، ولا توجد ترتيبات أو طقوس تصاحب أداءه، فطالما يؤديه أكثر من شخص فإنه لابد أن يكون هناك قائد لهذا العمل يحدد فى أدنى صورة إشارتى البداية والنهاية.

وتتميز الكنيسة القبطية بالدقة الشديدة فى الترتيبات والطقوس التى تصاحب أداء الألحان القبطية، فكل لحن له طقس يصاحب أداءه، فترتيل الإنجيل له طقوس والألحان التى تقال قبل الإنجيل لها طقوس أخرى والتى تقال بعده لها طقوس مختلفة، وألحان دورة الحمل لها طقوس أخرى أيضاً.

ومن هنا كانت الأهمية الشديدة لدور القائد فى الموسيقى القبطية، والذي يسمى بال "عرّيف" أو بال "مُعلِّم" أو بال "مُرتِّل" أو بال " Cantor"*. فال " مُعلِّم " يعتبر هو أول "Maestro" يتم تعيينه فى الكنيسة القبطية منذ 2000 سنة، وقتما لم يعرف العالم العلمانى القيادة أنذاك.
إلا أنه قبل أن تعرف الكنيسة القبطية القيادة، إستطاع "داود النبى والملك" أن يؤسس مفهوم حتمية وجود القائد والخبير والمرشد، طبقاً للنص الذي كتب يقول:

---

* **المعلمين للألحان التى حفظوها وحافظوا عليها بتسليمهم إياها بالتواتر الشفاهى بين الأجيال، ودورهم أشبه بدور القائد في الأعمال الكورالية العالمية.**

"وَكَنَنْيَا رَئِيسُ اللاَّوِيِّينَ♦ عَلَى الْحَمْلِ مُرْشِدًا فِى الْحَمْلِ لأَنَّهُ كَانَ خَبِيرًا[1]"*

فكننيا هذا كان رئيس اللاويين الموسيقيين قائماً على تدريبهم وتعليمهم أصول الغناء والأداء وكان يرشدهم ويقودهم لأنه كان خبيراً.

هذا، وقد "أَمَرَ دَاوُدُ رُؤَسَاءَ اللاَّوِيِّينَ أَنْ يُوقِفُوا إِخْوَتَهُمُ الْمُغَنِّينَ بِآلاَتِ غِنَاءٍ، بِعِيدَانٍ وَرَبَابٍ وَصُنُوجٍ، مُسَمِّعِينَ بِرَفْعِ الصَّوْتِ بِفَرَحٍ"[2].

فهذا يؤكد وجود رؤساء أى قادة كثيرين ليقودوا المغنين والعازفين لآلات الغناء والعيدان والرباب والصنوج، فلم يكن هناك قائد واحد أو اثنان، إنما رؤساء كثيرون.

*** كننيا: اسم عبري معناه "من ثبته يهوه" وهو رئيس اللاويين في ملك داود وهو من اليصهاريين وقد عُيّن هو وبنوه، رؤساء للعمل الخارجي على الشعب، عرفاء وقضاة (1 أخبار 26: 29) كما اشتركوا بألحانهم أثناء إصعاد تابوت العهد من بيت عوبيد ادوم (1 أخبار 15: 22 و 27). وكان رئيس المغنين حسب ما جاء في الهامش العبرى لهذين العددين. وكان رئيساً للموسيقيين اللاويين لأنه كان خبيراً في الموسيقي كما ورد في كتاب التفسير التطبيقي للكتاب المقدس الذي أخذ النص الكتابي من الكتاب المقدس "كتاب الحياة" الذي ترجم عن اللغات الأصلية بلغة عربية معاصرة.**

♦ اللاَّوِيّونَ: هم نسل لاوى بن يعقوب وقد كان له ثلاثة بنين جرشون وقهات ومرارى أسس كل منهم عشيرة لنفسه (تك٤٦: ١١ وخر٦: ١٦ وعد٣: ١٧ و١ أخ ٦: ١٦–٤٨). وقد كان موسى وهارون لاويين من بيت عمرام وعائلة قهات (خر٦: ١٦–٢٦). الرجال الذين من سبط لاوى هم المكلفون بالاهتمام بالمقدس وقد أُفرِز هارون وأبناؤه ليكونوا كهنة للرب وأصبحت هذه الخدمة وراثية. وكان اللاويون متوسطين بين الشعب والكهنة ولم يُسمَح لهم أن يقدموا ذبائح أو يَحرقوا بخورا أو يروا الأشياء المقدسة إلا مغطاة (عد٤ : 15و20و21) وقد كان اللاويون يبدأون الخدمة على وجه العموم وهم في الخامسة والعشرين من العمر إنما كانوا لا يُعدَّون مقتدرين مختبرين في هذه الخدمة إلا عند بلوغهم الثلاثين. وكانوا ينسحبون من الخدمة عندما يبلغ أحدهم الخمسين من العمر إنما كان يجوز لهم أن يستمروا في الخدمة لمساعدة من يحل محلهم. وكانوا يرتدون ملابس رسمية خاصة (١ أخ ١٥: ٢٧ و٢ أخ ٥: ١٢). وفي زمن داود كان اللاويون يقسَّمون إلى أربعة أقسام:

١– مساعدو الكهنة في خدمة المقدس.

٢– القضاة والكتبة.

٣– البوابون.

٤– الموسيقيون.

وكان كل قسم من هذه الأقسام ما عدا القسم الثاني على الأرجح يتفرع إلى ٢٤ فرقة للتناوب على الخدمة (١ أخ ٢٤–٢٦ قابل الأصحاح ١٥: ١٦–٢٤ و٢ أخ ١٩: ٨–١١، ٣٠: ١٦ و١٧ وعز٦: ١٨ ونح١٣: ٥).

[1] **الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أخبار الأيام الأول – أصحاح 15 آية 22**

[2] **الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أخبار الأيام الأول– أصحاح 15 آية 16**

"وقد أَفْرَزَ دَاوُدُ وَرُؤَسَاءُ الْجَيْشِ لِلْخِدْمَةِ بَنِي آسَافَ+ وَهَيْمَانَ• وَيَدُوثُونَ الْمُتَنَبِّئِينَ بِالْعِيدَانِ وَالرَّبَابِ وَالصُّنُوجِ"[1].

"كُلُّ هؤُلاَءِ تَحْتَ يَدِ أَبِيهِمْ لأَجْلِ غِنَاءٍ بَيْتِ الرَّبِّ بِالصُّنُوجِ وَالرَّبَابِ وَالْعِيدَانِ لِخِدْمَةِ بَيْتِ اللهِ، تَحْتَ يَدِ الْمَلِكِ وَآسَافَ وَيَدُوثُونَ وَهَيْمَانَ"[2].

وَكَانَ عَدَدُهُمْ مَعَ إِخْوَتِهِمِ الْمُتَعَلِّمِينَ الْغِنَاءَ لِلرَّبِّ، كُلِّ الْخَبِيرِينَ مِئَتَيْنِ وَثَمَانِيَةً وَثَمَانِينَ".(أخبار الأيام الأول 25 : 7).

فعدد الخبراء القائمين علي تعليم الغناء الذي هو 288 خبير، يدلنا علي الصورة التي كان عليها الغناء العبادى للإله الخالق، وكيف كانت متقنة وبدرجة علمية عالية الجودة. والتعبير "تحت يد أبيهم" يدلنا على التلمذة فى الغناء على يد الآباء، أى أن البيت كله مكرساً للغناء الدينى. ثم يجئ "كنينا ليتوَّج رئيساً وقائداً للحمل، ووجود عدد كبير من رؤساء المغنين يدلنا على إهتمام "داود" النبى بالقيادة، فرؤساء الغناء هم قادة الكورالات الغنائية، وكثرة رؤساء الغناء يدلنا على كثرة الفرق المغنية.

إذن فالتسبيح أيام داود النبى والملك لم يكن مجرد تسبيحاً كالذى نعهده اليوم بل تسبيحاً متقناً له قواعد وله أصول، وله قادة للتدريب، وخبراء للإرشاد والتوجيه، وله ميزانية للصرف حتى يكون تسبيح الرب متقناً. فليس من المنطق أن يكون الغناء الدنيوى الذي يُقدَّم للبشر متقناً، والتسبيح الذى يُقدَّم للإله الخالق البشر غير متقناً.

+ " آساف" المرنم | آساف اللاوي المرتل اسم عبري ومعناه "الجامع" أو ربما هو اختصار "يهوه ساف" أى "الرب جمع" وهو:اسم للاوى هو ابن برخيا من عشيرة الجرشوميين (1 اخبار 6: 39 و43). وكان يقف مع المغنين بآلات غناء ورباب وصنوج مستمعين برفع الصوت بفرح، هو وهيمان بن يوئيل وايثان بن قوشيا (1 اخبار 15: 16–19) ثم بعد ذلك عين في وظيفة دائمة في ضرب الصنوج في الخدمة في الهيكل (1 اخبار 16: 4، 5، 7). ويدعى آساف، بالرائي، كغيره من رؤساء المغنين (2 اخبار 29: 30 وقارنه مع 2 اخبار 35: 15&1 اخبار 25: 5). ولما حان الوقت لوضع ترتيب كامل نهائي للخدمة، عُهد بصفة دائمة إلى عشيرته، وآساف على رأسها، بالجزء الموسيقي لأجل غناء بيت الرب بالصنوج والرباب والعيدان لخدمة بيت الله (1 اخبار 25: 1–9).

• هيمان ابن زارح :اسم عبري معناه "امين" وهو اسم: ابن زَارَح من بني يهوذا (1 أخبار 2: 6). وقد عُرف بحكمته المتناهية حتى ضُرب بها المثل (1 مل 4: 31). وهو ناظم المزمور الثامن والثمانين. ويوجد ايضا هيمان ابن يوئيل وهو من بني قورح اللاويين (1 أخبار 6: 33 و 15: 17). وكان مغنياً عند داود. كما كان يعزف على صنوج النحاس (1 أخبار 15: 19). وكان من كبار المغنين أمام تابوت الرب (1 أخبار 1: 41 و 42).

[1] الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أخبار الأيام الأول– أصحاح 25 آية 1

[2] الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أخبار الأيام الأول– أصحاح 25 آية 7

إذاً فالقيادة فى الموسيقى كانت موجودة بصورة فعالة أيام داود النبى، ولا يُستبعد أن يكون الأصل فيها لبلاط الفرعون بمصر. فلقد تربى "موسى النبى" على هذا النحو فى بلاط فرعون مصر ، ثم تعلم القراءة فى سن العاشرة، وبعد ذلك تعلم الحساب والهندسة والموسيقى بكافة أشكالها، وتشتمل على الموسيقى الهارمونية والإيقاعية والصوتية 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.[1] والمقصود أن أهمية القيادة فى الموسيقى العبادية موجودة من سالف الزمان، كعلم وكفن وكضرورة لتسبيح يليق بالإله. لذلك أيضاً كانت هناك أهمية لوجود قائد للألحان القبطية المصرية للأسباب السابقة. [2]

- **أساليب الصياغة المختلفة من حيث العروض الموسيقى للألحان القبطية:**

تتميز الألحان القبطية فى أساليب صياغتها بأسلوبين هما أسلوب الميليسما وأسلوب الدمج.

أولا: أسلوب الميليسما:

إن اسلوب الإطناب النغمى "Melisma" هو أن يتناغم كل حرف لفظى بنغمات ممتدة، تعلو وتنخفض ، تطول وتقصر ، تتقطع وتتصل ، قبل أن يتم النطق بالحرف اللفظي الذى يليه.

وكان هذا الأسلوب موجوداً فى الموسيقى الفرعونية، وقد أكد ذلك ديمتريوس الفاليرونى فى عام 297 ق.م وهو أحد أمناء مكتبة الاسكندرية الذي كتب:

"إن كهنة مصر كانوا يسبحون آلهتهم من خلال السبعة حروف المتحركة التى كانوا يأخذون فى الغناء بها الواحد تلو الآخر ، وكان ترديدهم بهذه الحروف ينتج أصواتاً عذبة"

ويتضح مما كتبه ديمتريوس الفاليرونى أن الإطناب النغمى هو أسلوب فى الغناء كان موجوداً أيام الفراعنة وقد امتد إلى الكنيسة القبطية كأسلوب وليس كألحان بذاتها[3].

أسباب أستخدام الكنيسة المصرية للميليسما:

لجأ آباء الكنيسة عند وضعهم ألحانها المختلفة الى أسلوب الميليسما للعديد من الأسباب منها:-

1. الميليسما للتسبيح على الدوام:

إن التسبيح فى الكنيسة القبطية مبنى على فكرة رئيسية هى التشبّه بالملائكة الذين يسبحون الله سبحانه وتعالى على الدوام بغير إنقطاع ولا فتور، مستندين على الآية التى تقول:

---

[1] الكتاب الأول "حياة موسى" للمؤرخ "فيلون اليهودى".

[2] مرجع الهوامش السابقة: كتاب كل العصور "برنامج الكتاب المقدس"

3 مصطفى عطاالله و جورج كيرلس – الموسيقى القبطية– مرجع سابق – ص 56.

"لأنهم فى القيامة لا يزوِّجون ولا يتزوجون، بل يكونون كملائكة الله فى السماء [1].

لذلك فاستخدام الميليسما هو الأسلوب الصياغى الأمثل لتحقيق فكرة التسبيح على الدوام أو بغير انقطاع، لأنه بالميليسما تزداد النغمات وتتعدد وتعلو فترتفع وتهبط فتنخفض وتطول ثم تقصر، وكل ذلك يحدث لحرف لفظى واحد قبل النطق بالحرف الذي يليه.

لذلك فإن لحناً مثل "اللى القربان"هو لحنٌ مدته أربعة دقائق كاملة بالرغم من أنه مبنى على حرف لفظى واحد وهو الحرف الأول من الأبجدية القبطية المسمى "ألفا" "a" وفى هذا اللحن كان أيضا هو الحرف الأول للكلمة "هلليلويا"، حيث بدأ اللحن بهذا الحرف الأول من هذه الكلمة، ولم ينطق بالحرف الذي يليهى إلا قبالة نهاية اللحن. أما باقى حروف الكلمة "هلليلويا" يتم إنشادها فى اللحن "هلليلويا فاي بى بي" وهو اللحن الذي يقال فى دورة الحمل بالقداس الإلهى. وغالبا ما لا يتم إكتمال تلاوة لحن اللي القربان بالكامل طبقا للطقوس المتبعة التي تتيح تلاوة جزء من اللحن فقط. وعند الإستماع الى لحن "اللي القربان" الذي مدته 4 دقائق وقد تم صياغته لنص مكون من حرف لفظى واحد. يتضح أن الميليسما هى أسلوب ابتدعته وأبدعته الكنيسة القبطية من أجل جعل التسبيح حياة مستمرة معاشة تشبُّهاً بالملائكة الذين يسبحون على الدوام بغير فتور قائلين قدوس قدوس رب الجنود السماء والأرض مملوءتان من مجدك الأقدس، وهذه الكلمات أيضا تم صياغتها بألحان عديدة، معظمها بأسلوب الميليسما.

2- الميليسما تجىء للتعبير :-

لم تكن الميليسما فى تراث الموسيقى القبطية يوماً ما "حشواً نغمياً" بغرض امتداد أزمنة التسبيح للإله الحى، بل عند التدقيق والتحليل للألحان التى تم صياغتها بهذا الأسلوب، وُجد أن الميليسما تجئ لكي ما تعبر عن ثلاثة:

a. معانى الكلمات بشكل صريح التى تم تلحينها بهذا الأسلوب الميليسماتى، فتشرح بالنغمات معانى الكلمات. فمثلاً لحن "أريهؤو تشاسف" الذى معنى كلماته: "**زيدوه علواً الى الابد**"

إلا انه عند الاستماع لنغمات كثيرة لهذه الكلمات القليلة تمتد إلى نحو ست دقائق هى مدة هذا اللحن، وعند التدقيق فى المعانى التى ترمى لها هذه النغمات، يكون المعنى الذى تحويه كلمة "**زيدوه**" يعطى تفسيراً لانطلاق النغمات بهذا اللحن الرائع لدعوة جميع البشر لتسبيح الرب بلا فتور وبلا توقف بل بإزدياد، فالمعنى الذى تحويه كلمة "**زيــدوه**" يعطى تفسيراً للجمل الموسيقية التى تم حشوها بالنغمات الميليسمية

[1] **الكتاب المقدس: إنجيل متى الاصحاح 22 آية 30**

الزائدة والتسلسل النغمى الممتد عبر اللحن والإنتقالات المقامية مابين مقام العجم والراست ثم الى العجم مرة أخرى فى منطقة القرارات، ثم الى مقام العراق فى منطقة الجوابات.

والمعنى الذى تتضمنه كلمة "**علـواً**" يعطى تفسيراً للتصاعد النغمى السلمى الذي يبدأ من المنطقة الوسطى ويبدأ بالتصاعد والعلو ليصل الى منطقة الجوابات، والمعنى المختبئ بين ثنايا كلمة "**إلى الأبـد**" يتم ترجمته عند إعادة القسم بأكمله، والذي يشبه فى قالب السوناتا قسم إعادة العرض من حيث الفكرة وليس من حيث الصياغة.

b. الحالة الروحية التي تعيشها الكنيسة:

- ان كانت حالة نسك كحال الكنيسة أيام الصوم الكبير، فألحان الصوم الكبير تتميز بالتقشف والزهد، لذا فالميليسما فى بعض ألحان الصوم الكبير تكون محدودة للغاية، وقد تنعدم فى بعض الألحان مثل "تى هيرينى" الذى يعتبر نموذجا للتقشف النغمى والزهد الإيقاعى[1].وإن وُجدت في بعض الألحان الصيامي، فيكون لهدف رزحي، كلحن "إنثو تى تي شوري" و "شاري إفنوتي" و اللحن العريق "ميغالو" الذي يقال في أحاد الصوم وجمعة ختام الصوم.
- او حالة حزن شديد كحال الكنيسة فى أسبوع الآلام، الذى تتميز ألحانه بالشجن وتصل الميليسما فيها الى ذروتها، وتبلغ الميليسما قمة هذه الذروة فى يوم الجمعة العظيمة إبتداءاً من ألحان الساعة السادسة حتى الساعة الثانية عشر.
- او حالة فرح وابتهاج كحال الكنيسة فى أعياد الميلاد والغطاس والقيامة والعنصرة (كلمة عبرية معناها اجتماع) والأعياد السيدية الكبرى او الصغرى التى تتميز ألحانها بالبهجة والزخارف اللحنية للتعبير عن هذه البهجة، وتتغلغل الميليسما وتتحد مع هذه الزخارف بشكل فعّال خفيف الظل، مثل "المزمور السنجارى" (نسبة الي بلدة سنجار) الذي ينتهى بمجموعتين من الهلليلويا تكاد النغمات الميليسمية والزخارف اللحنية من فرط بهجتهما أن تخرجاه عن وقاره.
- او حالة ترقب كحال الكنيسة طوال شهر كيهك وهى تنتظر ميلاد السيد المسيح، فتكون ألحان غزيرة كثيفة يُتلى الواحد تلو الآخر فى سهرات، تروح فيها الميليسما وتغدو، ولا تنتهى إلا عندما يلوح الفجر، فتبدأ ألحان أخرى هى ألحان القداس الإلهى التى لاتنتهى إلا صباحاً.
- او حالة الترجى والاستعطاف عند طلب مراحم الرب الواسعة مثل ألحان "كيرياليسون" التى تعنى " يارب ارحم" الى غيرها من الحالات المختلفة التى تعيشها الكنيسة على مدار السنة الطقسية والتى

[1] **محاضرة للباحث ألقاها في جامعة سان تيخون بموسكو في إبريل 2013**

تتكون من نحو 35 طقس كل منه له طابعه الخاص، وجميع ألحان كل طقس تسعى دائماً لأن تعبّر بالنغمات عن حال هذا الطقس.

c. فكر روحى او مفهوم روحى تعيشه الكنيسة أثناء أداء اللحن. فالألحان فى الكنيسة القبطية ليست مجرد نغمات موسيقية مرصوصة، بل هي نغمات هادفة، حتي أنه أحيانا تصمت الكلمات تماما لتبدأ النغمات وحدها فى تحمل مسئولية أن تشرح الفكر الروحى الذى تعيشه الكنيسة، مستعينة بالطقس ذاته فى عملية الشرح هذه. لأن الطقس أيضا فى الكنيسة القبطية ليس أصماً، لكنه نابضٌ بالحياة حاملٌ فكر الكنيسة بين ثناياه. فمثلا لحن "أللى القربان " وهو لحن قديم عريق، يؤكد قدمه الإشارة التى وردت عنه فى قوانين البابا أثناسيوس الرسولى عندما كتب يقول:-

"لا يقلق أحد من الكهنة عندما يريد أن يبدأ القداس، قبل أن يجتمع الشعب ويسمعوا الليلويا." (القانون40).

فنص القانون 40 هو دليل واضح على أن ترتيل هذا اللحن كان هو البداية الأولى لطقس تقديم الحمل[1].هذا اللحن العتيق الذى يقال بعد صلاة المزامير وقبل دورة الحمل، عندما يقف الكاهن فى باب الهيكل متجهاً إلى الشعب غرباً وبيده لفافة والشماس يقف عن يمينه وبيديه اليمنى لفافة بها قارورة تحمل عصير الكرمة، وبيده اليسرى شمعة لتضئ على الحمل (القربان) وقت إنتخابه، ثم يقدم له القربان ليختار منه الحمل وكذلك عصير الكرمة. فيختار الكاهن الحمل الذي بلا عيب وهو مواجهاً شعبه غرباً، ثم يتقدم إلى المذبح شرقاً فى خلوة مع الله يصلى فيها من أجل المؤمنين ويخص بالذكر منهم أسماء الذين قدموا القرابين والذين قُدمت عنهم من الأحياء والأموات. وفى أثناء ذلك يضع الحمل على يده اليسرى، ويبل أطراف أصابعه اليمنى بالماء ويمسح بها على الحمل إشارة الى العماد الطاهر للسيد المسيح فى نهر الاردن، وهنا تبدأ أصوات الشمامسة تنطلق بنغمات لحن اللى القربان فى أداء جماعى بدون مصاحبة الناقوس أو المثلث لكى ترسم رحلة السيد المسيح من لحظة عماده فى نهر الأردن حتى قيامته المقدسة التى عندها يرنم الشعب كله "هلليلويا فاى بى بى"، هذا هو اليوم الذي صنعه الرب، فلنفرح ولنتهلل فيه.

وينقسم اللحن إلى ستة أقسام رئيسية كل قسم يرسم مرحلة فى هذه الرحلة، تبدأ من مقام رى الصغير بسرعة: بطيئة جداً "Adagio" 75= وبميزان ثلاثى نادر الاستخدام فى الألحان القبطية (3 من 4)، إلا أنه لا يستمر هكذا أكثر من 10 موازير يعود بعدها إلى سرعة معتدلة 95= وإلى ميزان رباعى يستمران لآخر اللحن. فانسياب النغمات من أفواه الشمامسة فى مطلع لحن "أللى القربان" متئدة رزينة

---

[1] **أثناسيوس راهب من الكنيسة القبطية– مقدمات في طقوس الكنيسة – 6\2 "معجم المصطلحات الكنسية"– الجزء الأول 2001– ص 122**

بإيقاعها الثلاثى المتمهل الذى يشير الى خطوات السيد المسيح المباركة وهى تتحرك من الجليل إلى الأردن، والماء الذى بلل به الكاهن أصابعه اليمنى ليمسح الحمل الذى استقر على يده اليسرى ليجسد العماد المقدس، كل ذلك من نغمات وطقوس وضعته الكنيسة ليعبّر عن هذا الفكر وتلك المعانى رغم عدم وجود كلمات بالمرة. فصارت مسئولية شرح المعنى وتجسيد الفكر هى مسئولية نغمية طقسية بحتة، وبدون الميليسما لم يكن ممكنا تحقيقها على الإطلاق.

3- للميليسما قيمة موسيقية فعالة:

للميليسما قيمة موسيقيةكبيرة، جعلت بعض مؤلفى الموسيقى خارج الكنيسة يصيغون ألحاناً بها إطناب نغمى. ولعل قالب "الدور" يؤكد ذلك، إذ يتم حشو القسم الثانى من هذا "الدور"بالآهات ، ويطلق عليه "الهنك" وهو مصطلح يطلق على أسلوب الغناء فى "الغصن الرئيسى للدور" عندما يتبادل المغنى والمنشدين الآهات. ولو لم تكن للميليسما هذه القيمة الموسيقية لما استخدمها المؤلفون الموسيقيون فى مؤلفاتهم الغنائية. فما أكثر الأغانى التى تم حشوها بنغمات ميليسمية. ويعتبر "محمد عبد الوهاب" واحداً من بين كثيرين أدركوا قيمة هذه الميليسما وفهموا كيف تستخدمها الكنيسة ببراعة، فراحوا يستخدمونها مثلها. فعندما صاغ رائعته "مريت على بيت الحبايب" ووصل الى الجملة الإنشائية "وقفت لحظة" فإنه أراد أن يعبر بالميليسما عن أن هذه اللحظة التى مضت من عمره عندما مر على بيت الحبايب عندما كان الشوق والحنين يملأ قلبه وعقله وفكره الموسيقى، هذه اللحظة الهنية، مرت كلحظة بينما هى لم تكن كذلك، فقدماه قد تسمرتا علي بيت الحبايب، فلم يبرحه حتى أنعش فؤاده وعينيه بهذا الجو المعبق برائحة الحبيب. لذلك رغم أن كلمة "وقفت" جميع حروفها ساكنة، ولا تسمح بالميليسما، وبالرغم من أن قواعد التلحين الأساسية الأولية هى عدم المد على حرف ساكن، إلا أن "عبد الوهاب" وجد نفسه مضطرا وآسفا أن يكسر هذه القواعد المتعارف عليها، ويضع ميليسماكثيفة على هذا الحرف الساكن الأول من كلمة "وقفت" فى تحدٍ هدفه التعبير عن أن هذه اللحظة الخاطفة كانت من الطول الشديد، إذ فيها استرجع كل ذكرياته مع الحبيب، بينما لا يوجد من الحبيب سوى الجو الذى كان او مازال يعيش فيه.

أليس هذا هو الذي حدث فى "اللى القربان" الذي امتد على الحرف اللفظى الأول من الليلويا، إلا أن الكنيسة القبطية التى ألهمت عبد الوهاب بالفكر الميليسمى، لم تكسر القاعدة الموسيقية الشهيرة، إذ أن الحرف الأول من الليلويا هو حرف ألفا A وهو متحرك وليس حرفاً ساكناً. وهناك أمثلة عديدة تبين كيف استخدم مشاهير الموسيقين الميليسما فى أعمالهم الغنائية لقيمتها الموسيقية الرائعة.

- **الميليسما لوضع الانسان فى حالة صفاء :**

فالانسان يعيش خارج الكنيسة فى عالم من الضجيج والصخب والاضطراب والتشويش والصراعات، وعندما يدخل الي الكنيسة، تبدأ اولا فى تنقيته من هذا الضجيج والصخب والاضطراب والتشويش، وتحاول جاهدة ان تخفف من وطأة هذه الصراعات المختلفة التي بداخلة، فتكون النغمات الميليسمية المتصلة المنسابة فى هدوء، هي التي تقوم بهذا الدور الفعال، وتتعمد الكنيسة فى ذلك ان تكثر من النغمات وتقلل من الكلمات حتي لاترهقه فى فهم وتركيز، حتي يصفى وينقي ذهنه تماما من طوفان بحر العالم الصاخب، عندئذ يمكن ان تبدأ معه فى وضع كلمات اكثر تحتاج الي فهم وتركيز.فالانسان فى لحظة دخوله من الخارج الي الكنيسه يكون اشبه بكوب الماء الممتلئ غبارا وعكارا وشوائب، فتصبر عليه الكنيسة حتي تتركز هذه جميعها فى القاع وتصفى وتتنقى افكاره، وتكون الميليسما عاملا مساعدا فى سرعة عملية التنقية لما لها من مقدرة فائقة فى تهدئة النفس.

- **الميلسما تعطى فرصة للتأمل ولإنسياب الفكر:**

تلجأ الكنيسة القبطية الى الميليسما لتعطى المؤمنين فرصة للتأمل، لينساب فكرهم الذى قد يكون تحجر بسبب الهموم والضغوط العصبية، فيبدأ الفكر فى أن يرتفع ويسمو الى فوق، محمولاً على ذبيحة النغم. فالكلمات المنطوقة دائما ما تكون بمثابة معلومات روحية تحتاج الى تركيز الذهن، بينما الميليسما تكون بمثابة نغمات بلا معلومات لترفع القلب فى سياحة تأملية. فالفكر والتأمل قد يقودان الإنسان الى فهم اللاهوتيات والسمائيات والآخرويات وتعطيه القدرة عن رسم التصورات الروحية فى خياله بشكل أفضل وأسمى بكثير من الوعظ والتعليم المباشر. وربما القصة الشهيرة التى لذلك الطفل، الذى ظل خادمه (الذي يقوم علي خدمته في مدارس الأحد) يكلمه ويشرح له ما هو "الملاك" ذلك المخلوق السمائى النقى الأبيض المنير ذو الأجنحة، وإذ بدأ الطفل يرسم صورة للملاك من نسج خياله الشخصى بفكره وبدأ يتأملها وينميها حتى تشبع تماما بصورة ذلك الملاك. وعندما أراد الخادم أن يجسد صورة الملاك لهذا الطفل، أحضر صورة مرسومة للملاك، فبكى الطفل، فسأله الخادم لماذا تبكى، فقال له، إن الصورة التى رسمتها فى خيالى لهذا الملاك لم تكن كهذه، بل أجمل بكثير. والمقصود بهذه القصة هو قدرة الفكر والخيال والتأمل على تجسيد المفاهيم الروحية واللاهوتية والتى يكون للميليسما فيها قدرة فائقة على فك الروابط التى تقيد الفكر وتحول دون التأمل.

- **الميليسما لاستعواض الآلات الموسيقية:**

فعندما بشر الآباء الرسل الأطهار بالمسيحية فى أنحاء المسكونة اختاروا طقس المجمع اليهودى وهو الذى كان يعتمد بشكل واضح على الموسيقى الغنائية البحتة "Acapella"، أما طقس الهيكل والذي كان معروفاً عند العبرانيين باستخدم جميع الآلات الموسيقية، فلم يلجأ اليه الآباء الرسل عند وضع طقوسهم. وأكد ذلك قانون (رقم 80) لإكليمندس السكندرى الذى منع دخول واستعمال الآلات الموسيقية فى الكنيسة. وحيث أن حنجرة الإنسان هى أعظم آلة موسيقية تستطيع تأدية الميكروتون بدقة ومهارة فلم تلجأ الكنيسة لاستخدام الآلة الموسيقية التى هى أقل عظمة من الحنجرة الطبيعية التى خلقها الله. هذا ساعد الكنيسة العامة شرقاً وغرباً لأن تقطع كل صلة بالعبادات الأخرى، فالآلات الموسيقية كانت تشكل عنصراً أساسياً فى الاحتفالات الوثنية، ومنعها كان يمثل صوناً للمؤمنين من تذكارات الشر الوثنية وتركيزاً لانتباههم فى قوة الكلمات الإلهية.

لهذه الاسباب ولغيرها منعت الكنيسة القبطية إستخدام الآلات الموسيقية فى الليتورجيا، وحيث أن الآلات الموسيقية لا تنطق ألفاظا بل تعزف نغمات فقط، لذلك لجأت الكنيسة الى أسلوب الميليسما كأسلوب استعواضى لغياب الآلات الموسيقية فى الليتورجيا. فصارت الميليسما تقوم بدور اللزمات الموسيقية، وإذ كان ذلك جميلاً ويصدر أصواتاً عذبة، إمتد الى ما هو أبعد من اللزمات الموسيقية، فصارت الميليسما متغلغلة فى عدد كبير من الألحان بشكل غزير، حتى أن بعض الألحان التى يصل زمن أدائها الى نحو نصف ساعة، لا يتعدى عدد كلماتها أصابع اليد الواحدة.

ومما سبق يمكن استخلاص أن الميليسما هى اختراع فرعونى لا غش فيه، انتقل الى الموسيقى القبطية كأسلوب، وليس كألحان، من أجل الوصول الى تسبيح ملائكى ممتد لا يفتر على الدوام، وقد طورته الكنيسة ووظفته ووضعته فى الأشكال والقوالب والصيغ التى تخدم المفاهيم الروحية واستخدمته للتعبير عن الحالة التي تعيشها ولتفسير الكلمات، ولتصفية وتنقية الذهن من تشويشات العالم الخارجى، ولإتاحة فرصة للتأمل، كما استعوضت به الآلة الموسيقية التى منعت استخدامها فى الليتورجيا المقدسة.وهذا الأسلوب الميليسماتى انتقل بعد ذلك الى الموسيقى العربية فى القالب الموسيقى الغنائى الشهير المسمى بـ "الدور" فخصصت جزء منه وهو "الهنك" ليمتلئ بالميليسما، ثم انتقلت منه الى الأغانى القديمة، حتى وصلت الميليسما بشكل مخفف الى الأغانى الخفيفة المعاصرة.

شكل رقم (3)

إنتقال أسلوب الميليسما من الفراعنة حتي الآن

ثانياً: أسلوب الدمج* Syllabic :

إذا كان الأسلوب الميليسماتى Melismatic قد وضعته الكنيسة المصرية القبطية الأرثوذكسية لإعطاء المؤمنين الحضور فرصة للتأمل فى معانى الكلمات والمفاهيم الروحية والطقسية، فإن أسلوب الـ Syllabic المسمى بالدمج، قد وضعته أيضا لضخ كمية كبيرة من المعلومات الروحية والعقائدية فى أقل وقت ممكن. فبينما فى الاسلوب "الميليسماتى" تتعمد الكنيسة المصرية أن تضع نغماتٍ عديدةً لحرف لفظى واحد، يكون على النقيض فى هذا الأسلوب "السيلاباتى" الدمجى تتعمد أن تضع لكل حرف لفظى نغمة واحدة فقط. واكثر من هذا، فإنك تجد أحياناً أن حرفين لفظيين بل ربما اكثر قد اندمجا معاً فى نغمة واحدة. ومن خلال هذا الأسلوب الدمجى الذي عادة ما تكون ايقاعاته سريعة نشيطة، تستخدمه الكنيسة في بث كل المفاهيم والعقائد والقصص الروحية والمزامير والمدائح وذلك من خلال لحن بسيط عادة ما يخلو من التغيرات الايقاعية او الإنتقالات المقامية، لذلك تكون هذه الألحان المصاغة بأسلوب الدمج "السيلاباتى" من السهولة التى تُمكِّن جميع المؤمنين الحضور من أدائها بإتقان ومن هنا تكون المشاركة لكل الشعب الموجود بصحن الكنيسة.

وهذا الأسلوب وجد قبولاً فى الأوساط الفنية خارج الكنيسة المصرية، فامتد الى الأغانى بمصر وخارج مصر وهو ماسمى بموسيقى الراب (Rhythmic African Poetry) Rap والجملة تعنى " الشعر الأفريقى المقفى "حيث أن الكلمة كانت جزء من لغة الأمريكيين الأفارقة منذ الستينات فموسيقى الراب هي عنصر أساسى فى الهيب هوب، ويكمن القاء الراب بوجود الإيقاع أو بدونه (بما يعرف بالفرى ستايلFree Style) وبشكل عام فإن صوت المغنى أو المغنية ليس هو المعيار إنما نبضات الموسيقى نفسها وكلمات الأغنية. فمن حيث الأسلوب، فإن الراب يقع فى منطقة رمادية بين الكلام والشعر والنثر والغناء. وقد استخدمت الكلمة فى اللغة الإنجليزية البريطانية بمعنى "يقول" منذ القرن الثامن عشر.

ويرى الباحث أنه كما أوحت ألحان الكنيسة المصرية الضاربة فى القدم بنحو ألفى سنة وألهمت المؤلفين الموسيقيين فى أنحاء العالم بأسلوب الميليسما الفرعونى الأصل، هكذا أيضا أوحت لهم بأسلوب الدمج السيلاباتى ويؤكد ذلك اسمه الأفريقى الأصل، رغم أنه ظهر فى الولايات المتحدة الأمريكية فى بداية

*** الدمج : "Syllabic " فى هذا الاسلوب" السيلاباتى "الدمجى تتعمّد الكنيسة أن تضع لكل حرف لفظى نغمة واحدة فقط. وأكثر من هذا، فأحيانا مايكون هناك حرفين لفظيين بل ربما أكثر قد اندمجا معاً فى نغمة واحدة.**

السبعينيات فقط من القرن العشرين فى حى برونكس بولاية نيويورك على أيدي الأمريكيين الأفارقة كما انتشر عالمياً منذ بداية التسعينيات من نفس القرن، ثم انتشرت موسيقى الراب فى انحاء متفرقة من العالم.

وكما أنه فى أسلوب الدمج السيلاباتى بإيقاعاته السريعة النشيطة تبث الكنيسة كل المفاهيم والعقائد والقصص الروحية والمزامير والمدائح من خلال لحن بسيط، فإنه أيضا فى موسيقى الراب يتحدث المؤدون عادة عن أنفسهم، ولكن يستخدم النوع الموسيقى أحياناً فى التعبير عن استيائهم وغضبهم على صعوبات الحياة، لذا فالأغانى يرافقها غالبا التحدث عن قضية شائكة أو قضية مشوشة للمجتمع الذى تنحدر منه أصول الأغنية.

وقد كتبت "ويكيبيديا" الموسوعة الحرة أن بعض مغنيي الراب يقومون بالتركيز فى أغانيهم على الجانب الروحى أو الدينى، وأن الراب المسيحى حاليا يعتبر الشكل الأكثر نجاحاً تجارياً من أنواع الموسيقى الدينية. بينما "أمة الخمسة فى المئة" (Five Percent Nation) وهى جماعة دينية إسلامية، تواجدت فى الراب أكثر من أى جماعة دينية أخرى. وقدم الفنانون أمثال Rakim، بوستا رايمز، وناس، نجاح كبير فى نشر هذا المذهب.

والملاحظ أن جميع هؤلاء لهم أسلوبهم ثابت ورتيب فى الغناء، مما قد يصيب الإنسان بالملل إذا ظل يستمع الى موسيقى الراب بإيقاعها الثابت وشعرها الملقى بكثافة داخل إطار زمنى قليل، لكن الكنيسة المصرية كان لها حكمة فى أن تمزج بين أسلوبى السيلاباتى والميليسماتى فى ألحانها المتعاقبة، بحيث إذا استمعت فى طقس ما الى لحن بأسلوب الدمج كان الذى يليه بأسلوب الميليسما، وهكذا.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، فإنه فى طقس **تسبحة نصف الليل** يبدأ بلحن "تين ثينو" (قوموا يابنى النور لنسبح رب القوات) المصاغ بأسلوب الميليسما، ثم يأتى بعده عددٌ من الاستيخونات* بأسلوب الدمج تبدأ باللحن السيلاباتى"هوبوس انتيف اري إهموت نان" (لكى ينعم لنا بخلاص نفوسنا).

وهكذا فى الهوسات (التسبيحات) الأربعة، إذ يبدأ **الهوس الأول** "توتى افهوس انجى مويسيس" (حينئذ سبح موسى) والذى يحكى قصة عبور شعب الله فى بحر سوف (البحر الاحمر) ونجاتهم من مركبات فرعون وهو مصاغ بأسلوب السيلاباتى، ثم يليه **لُبش♦ الهوس+ الاول** "خين أوشوت افشوت" (قطعاً انقطع ماء البحر والعمق العميق صار مسلكا) وهو مُصاغ بأسلوب الميليسما.

---

* **الأبيات الشعرية او الأرباع الغنائية**

♦ **كلمة قبطية معناها ختام**

+ **كلمة قبطية معناها تسبيح**

ويأتى بعد ذلك **الهوس الثاني** "أوأونه أيفول ايم ابشويس" (أشكروا الرب لأنه صالح) وهو لحن دمجى لمزمور داود النبى رقم (135) ويليه **لُبش الهوس الثاني** "مارين أوأونه ايفول" (فلنشكر المسيح) وهو بأسلوب الميليسما. وهكذا يكون الحال بهذا التنوع باقى الهوسات ولبشها، بل وباقى كل طقس تسبحة نصف الليل، مما لا يسبب أى نوع من الملل حيث يصل زمن هذه التسبحة الى مايزيد عن أربعة ساعات متصلة من الألحان الدمجية والميليسمية.

- **القوالب الغنائية المستخدمة في الموسيقى المصرية القديمة.**

القوالب الموسيقية للألحان القبطية توضح مدى الإدراك الموسيقى والوعى الفنى الذى كان يتمتع به آباء الكنيسة الأولون. فالقوالب عديدة ومتنوعة، منها البسيط ومنها المركب، والحقيقة الغائبة أن عدم دراية الشمامسة والمعلمين بقوالب هذه الألحان يؤدى الى أداء مطموس المعالم، فلا نستشعر بداية كل جزء والجزء الذى يليه من أجزاء القالب، الأمر الذى يؤدى فى النهاية الى أن يتوه كل من المرنمين والمستمعين فى بحر من النغمات تلطمهم فيها أجزاء القالب المفككة.

- **أهمية فهم الشماس والمرتل للقالب الموسيقي للحن:**

وعملية فهم الشماس والمرتل للقالب الموسيقى للحن هى عملية غاية فى الأهمية للأسباب الآتية:

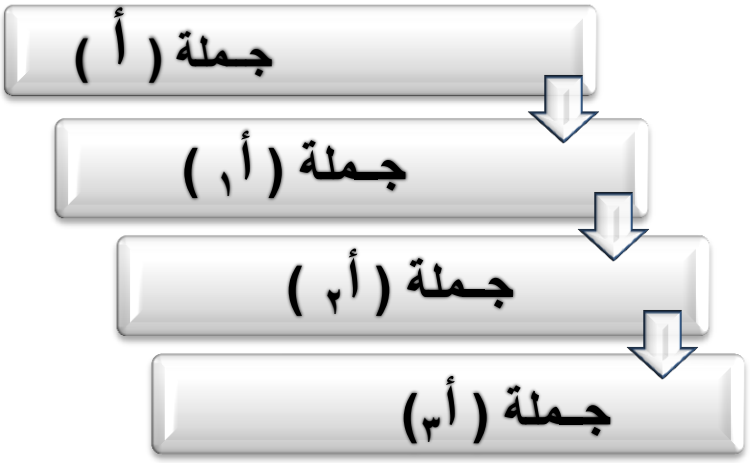
1. تُعرّف الشماس والمرتل بالتقسيم الداخلى للحن،(مثلا A,B,A,C) فيستوعب المعالم الموسيقية الخاصة باللحن، ويعرف الأجزاء التى يتم إعادتها والأجزاء الجديدة الصياغة.
2. تجعل الشماس والمرتل يسبحان بفهم، فيؤدى اللحن موضحاً تقسيماته الداخلية التى إستوعبها من قبل، فينعكس فهمه على أدائه، فيصلى بالروح وبالذهن أيضا.
3. فهم القالب يساهم بشكل فعال فى سرعة إستلام اللحن من الُمعلم، فلا تصبح حصص الألحان مجهدة للشمامسة من فرط تركيزهم فى حفظ النغمات تلو النغمات بلا حدود زمنية فاصلة بين جزء والجزء الذى يليه، خاصة عندما لا يفضل البعض استخدام النوتات الموسيقية للألحان للحفاظ على هويتها الأصلية من حيث التقليد الشفاهى.
4. إن إستيعاب القالب الموسيقى للحن يسهل فهم إختيار أسلوب الأداء المناسب (أسلوب الأنتيفونا بين خورس قبلى وبحرى،أو أسلوب الريسبونسوريالى أو الجماعى أو الفردى)

- **أنواع قوالب الألحان القبطية**

للألحان القبطية قوالب موسيقية عديدة ومتنوعة، يذكر منها:

- **القالب** (**أ–أ1–أ2–أ3**) وهو مثل القالب ذو "الصيغة الأحادية"،وهو موجود بكثافة فى تسبحة نصف الليل،كما يوجد فى ألحان القداس الإلهى مثل لحن "الهيتنيات" (الشفاعات)، ولحن العذراء مريم "أونوف إمو ماريا" (إفرحى يامريم العبدة والأم)، والذى يسمى بـ"الاسبسمس الآدام" ويقال بعد صلاة الصلح فى القداس الالهى.

وهذا القالب منتشر بكثرة وأحيانا ينتهى بجملة ختامية (ب) مختلفة عن الجملة الأساسية (أ) ،وتكون (ب) بمثابة كودا Coda أو تذييل ختامى للحن، مثل لحن أبؤرو الفرايحى (ياملك السلام الذى يقال فى الأعياد والأكاليل)



وهذا وأحيانا تتكرر الجملة (ب) فى نهاية اللحن وتمتزج بجملة أخرى (ج)، مثل لحن خين أوشوت (لبش الهوس الأول) ولحن مارين أؤنه إيفول (لبش الهوس الثانى).

وفى مثل هذه الألحان تكون (ب) جملة بسيطة التركيب تخلو من الميليسما ويغلب عليها الطابع الريتمى النشيط (الدمج).إلا أنه فى بعض القوالب يجئ الجزء (ب) بشكل مركب متحرر من الإيقاع (أدليبى) ممتزج بقليل من الميليسما،مثل لحن (إبشويس افنوتى) الذى جاء فيه الجزء (ب) ليس كتذييل ختامى كالمعتاد، لكن ليكون له دور تصويرى بنغماته المرتفعة لعرش رب الصاباؤت الممجد وحوله طغمات الملائكة تسجد بخشوع قائلين: قدوس قدوس رب الصاباؤوت.(كلمة عبرية معناها الجنود)

- **القالب (أ–ب–أ1–ب1–أ2–ب2–ج)** مثل لحن بى سافيف تيرو (يا كل الحكماء) الذى يقال فى حضور الآباء البطاركة والأساقفة.

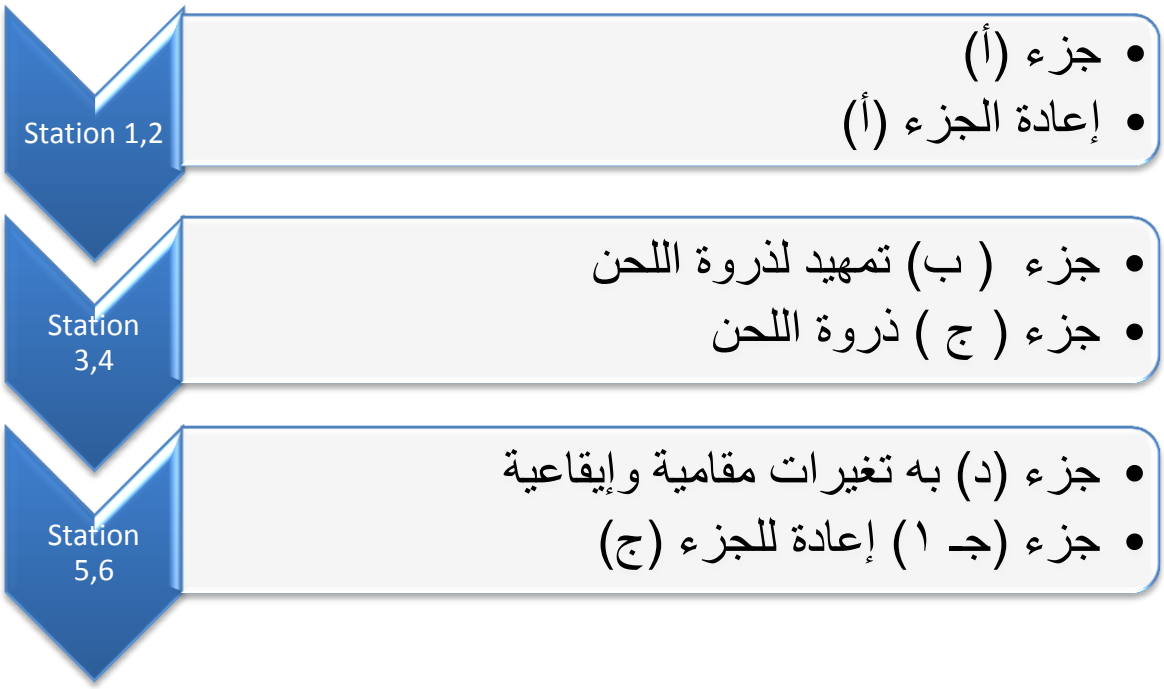
وهذه القوالب جميعها عادة ما تكون بسيطة التكوين والصياغة، وسهلة التحليل الموسيقى.

إلا أن هناك بعض الألحان تكون قوالبها شديدة التعقيد، وتكون قريبة الصياغة بقالب الصوناتا Sonata Form بأقسامه الثلاثة، العرض Exposition والتفاعل أو التطوير Development والذى يحدث فيه إنتقالات مقامية وتغيرات إيقاعية 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 مصوَّراً على درجة موسيقية أعلى بنصف نغمة، مثل لحن "كاتا بى خوروس" (كل صفوف وطقوس السمائيين) اللحن الرائع الذى يقال فى توزيع قداس عيد القيامة.

والجمل الموسيقية فى الألحان القبطية متوازنة وتجىء عبارتيها على شكل سؤال وجواب ، مثل لحن "غولغوثا" "الجلجثة بالعبرانية..." الذى يقال فى ذكرى دفن السيد المسيح يوم الجمعة العظيمة وهو من مقام "مى بيمول" الكبير، والذى كتب عنه فيلون (20 ق.م – 55 م) المؤرخ الذى كان معايشاً للآباء الرسل الأولين، أنه كان يقال أيضا فى المعابد الفرعونية عند تجنيز الفرعون.

هذا وتوجد العديد من القوالب الأخرى مثل قالب المزمور السنجارى (نسبة الي بلدة سنجار التي أغرقها الطوفان) الذى يتميز بأنه يبدأ وينتهى بمجموعتين من الهلليلويا ويتخلله أداء ريستاتيفى هكذا:

كذلك توجد قوالب معقدة التركيب والصياغة مثل لحن مرد الإبركسيس الكبير والذى يتكون من ستة أجزاء بأسلوب ميليسمى صرف ثم تذييل ختامى، وتفصيله كالتالى:



تذييل ختامى بأسلوب الدمج المُطعّم بالميليسما

إن القوالب والصيغ الموسيقية للألحان القبطية (1048 لحن) عديدة وهى جديرة بأن تكون موضوع لرسالة بحثية خاصة بها، يتم فيها تحليل جميع هذه الألحان بوعى وإدراك موسيقى لمعرفة أشكالها المختلفة وللوقوف على تصنيفها لكافة أنواعها، وربطها بالطقوس التى تؤدى فيها.

- **أهم القائمين على حفظ الألحان المصرية القديمة (القبطية)**

- الكنيسة القبطية الأرثوذكسية:

إن ما فعلته الكنيسة القبطية الأرثوذكسية من أجل الحفاظ على الألحان القبطية التي تسلمتها من الآباء الأولين ، يُعد معجزة، فإذا كان الغرب يقف مندهشاً أمام آثارنا الفرعونية التى بقيت راسخة آلاف السنين ، فإنه يقف أكثر إندهاشاً أمام هذه الألحان متسائلاً : "كيف إستطعتم أن تحافظوا على نغمات تتحرك فى الهواء وتنتقل بين المشاعر والأحاسيس ألفى عام، فى أزمنة غابت فيها أجهزة التسجيل ؟ وكيف بقيت فى قلب الكنيسة هذه الألحان ولم يكن وقتئذ علم التدوين الموسيقى* قد وُجد ؟"

إنها " معجزة التسليم" أو التواتر بين الأجيال أو "التقليد الشفاهى" Oral Tradition "، التى تؤكد إصرار الكنيسة القبطية على الحفاظ على كل ما تسلمته من الآباء الرسل ، الطقوس والصلوات والأسرار الروحية والرتب الكهنوتية ، والمفاهيم الروحية، وكذلك الألحان التى يبدو للفاهم إستحالة بقاؤها عشرون قرناً دون تدوين موسيقى أو تسجيل. ومن أجل ذلك عينت الكنيسة القبطية "العرفان" أو "المرتلين Cantors القادرين على تخزين كل هذه الألحان فى الذاكرة رغم اختلاف طرائقها ومقاماتها والمناسبات التى تقال فيها، ورغم تباعد المناسبات زمنياً حتى أن بعض هذه الألحان يُقال مرة واحدة فى السنة ، وصارت توجِد فى كل جيل من يستطيع أن يُسلِّم ، ومن يستطيع أن يتسلَّم هذه الألحان.[1]

- مرتلي الكنيسة القبطية الأرثوذكسية :

من المعروف أن قدماء المصريين كانوا يفضلون أن يكون المغنّون من مكفوفى البصر، وأنهم كانوا يضعون أيديهم على وجناتهم أثناء الأداء. ومن هنا جاءت فكرة الكنيسة القبطية للإستعانة بمكفوفى البصر فى

*** كان التدوين الموسيقي شائعاً في أوروبا في مستهل القرن التاسع ، وكان يسمى بال (نيومز) وكانت له رموز تشبه الأشكال الخاصة بالاختزال ، كالنقطة والشرطة المنحنية يميناً أو يساراً والفاصلة .. إلى آخره. وكلها كانت توضع فوق ألفاظ الشعر لتذكير 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 للإنتقال من نغمة إلى أخرى ، وظلت هذه الطريقة في التدوين حتى نهاية القرن الحادي عشر حتى إبتكر "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 فيتري" علامات أخرى ذات قيمة زمنية أقل، وظل شكل العلامات يتحسن ويتبدل إلى أن أخذت أشكالها وأسمائها الحالية. وقد أفاد التدوين الموسيقي في حفظ المؤلفات الموسيقية من الضياع والتشويه والتحريف، فضلاً عن أن العلامات التي أضيفت إليه زادت دقة وثراء، وأصبحت قادرة على تسجيل جميع تفاصيل المقطوعة ومواضع التنفس وألوان وظلال الأداء والتعبير.**

[1] **جورج كيرلس: الالحان القبطية روحانيتها وموسيقاها، الطبعة الاولي 2001، الناشر مؤسسة مارمرقص لدراسات التاريخ القبطي. ص 63**

تسليم وتسلم هذه الألحان جيلاً بعد جيل، وذلك لتمتعهم بذاكرة قوية وقدرة شديدة على التركيز وإمكانياتهم الفائقة فى تخيّل النغمات والأشكال الإيقاعية والتى أطلقوا عليها مصطلح "الهزّات".

وقد كان يتم إختيارهم بعناية من حيث القدرة على الأداء الصوتى السليم للنغمات والأشكال الإيقاعية، وقد أُطلق عليهم "العرفان" أو "المعلمين" أو "المرتلين" " Cantors "وظل حتى الآن لكل كنيسة مرتل خاص بها ، تكون مهمته الأساسية – إلى جوار الترتيل فى القداسات والتسبحة والصلوات المختلفة – أن يتولى تسليم الألحان ،" تحفيظها" لمجموعات من الشمامسة يصطفّون فى خورسين أثناء القداسات والتسابيح المختلفة ، خورس بحرى وخورس قبلى ، ويقف" المرتل" أو" العريف" أو "المعلم" على رأس المجموعة التى تقف فى الجهة البحرية، ليقوم بدور القائد أو"Maestro" الذي بإشارات دقيقة بيده ، يحدد السرعة المناسبة للحن، والطبقة الصوتية التي منها يبدأ الترنيم، وكذلك مواضع البدايات والنهايات للألحان[1].

ويقوم المرتل بالعزف على آلة الناقوس لضبط الأيقاع، على أن يقوم أحد الشمامسة بالمصاحبة بالعزف على آلة المثلث ، خاصة عند أداء أحد الألحان الفرايحى .

وعن الإشارات التى يقوم بها المرتلون بأيديهم عند قيادة هذه الألحان يقول "راغب مفتاح"[2]:

"ثبت من واقع الصور التى وجدت على الآثار المصرية القديمة، أن الحركات التى يجريها بيديه المعلم "ميخائيل البتانونى" عند ترديده الألحان القبطية تشبه كثيراً ذات الحركات التى كان يؤديها المرتلون والموسيقيون فى مصر الفرعونية"

وكتب عادل كامل[3] "لقد أوردنا صورة لكبير مرتلي الكنيسة المرقسية وأستاذ الجيل في الألحان الكنسية المعلم الراحل ميخائيل البتانوني أثناء أدائه لبعض حركات وإشارات إيقاعية Cironomie مطابقة تماما لما كان يؤديه سلفه من الدولة القديمة، والواضح على جدران مقبرة ننخفتكا بسقارة، كما ان ثمة تشابه بين صوت المنشد القبطي الكنسي وصوت المغني في رنينه الذي تمتلئ به الحنجرة الصوتية، ولقد كان كورت زاكسي Kurt Sacz أول من كشف عن هذا التشابه، ثم تاصلة بين هذا ونظيره، من خلال إنقباضة عضلات الجبهة من أعلى الأنف مع إنقباض عضلات الفم"

---

[1] **محاضرة للباحث في بيت الموسيقيين الروس – أكتوبر 2011**

[2] **مجلة الفكر والفن المعاصر ، القاهرة ، العدد 140 ، يولية 1994 ، صفحة 152.**

[3] **عادل كامل –رسالة دكتوراه – مرجع سابق – ص 192**

شكل رقم (4)

(صورة للمُعَلم ميخائيل جرجس البتانوني)

وأحياناً ما يكف العريف عن الترتيل عندما يطمئن إلى خورس الشمامسة أو عندما يكون بينهم من يستطيع أن يقوم بدوره ، أو عندما يكون هناك رئيس للشمامسة (أرشى ذياكون) ، وكأنه فى صمته هذا يتأكد من نجاح مهمته فى أن يخلق جيلاً جديداً يقدر على أن يحافظ على هذا التراث الروحى الخالد[1].

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

[1] **جورج كيرلس – الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها – مرجع سابق – ص 65**

"راغب مفتاح"(تجربة مفتاح مالها وما عليها):

شكل رقم (5)

صورة للعلامة راغب مفتاح (وُلد عام 1898

"راغب مفتاح" من مواليد 1898 ، ينتمى إلى عائلة قبطية عريقة ، على رأسها المرحوم "روفائيل مفتاح" الذي عاش فى أوائل القرن السابع عشر ، ويدل على ذلك ما جاء عن أسرته بالمخطوطة رقم 75 بالمتحف القبطي ، مؤرخة بعام 1613. 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.

واستقدم من انجلترا الخبير الأجنبى "أرنست نيولاند سمث" الأستاذ بالأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن، وهو أيضا مؤلف موسيقى ، وكانت تكاليف السفر والإقامة والإعاشة والأتعاب على نفقة "راغب مفتاح"، وكان التعاقد بأن يقضى "سمث" فى مصر سبعة أشهر من كل سنة من أول أكتوبر إلى نهاية أبريل لتدوين النوتات الموسيقية للألحان القبطية ، واستمر ذلك من عام 1928 على عام 1936 ، وقد اعتمد "سمث" فى تدوينه للألحان القبطية على المعلم ميخائيل البتانونى، وذلك لجمال صوته ودقة أدائه، وقد أتم "سمث" فى هذه المدة ستة عشر مجلداً تشمل كل طقوس الكنيسة القبطية. وفى عام 1940م كون راغب خورساً (أى 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 الموسيقار الكبير "بيلا بارتوك " وذلك لوضع الحِليات* الموسيقية للألحان القبطية التى دونها "أرنست نيولاند سمث".

فى عام 1931 سافر إلى إنجلترا ليلقى ثلاث محاضرات فى اكسفورد وكمبردج ولندن، وفى عام 1932 دعى إلى المؤتمر الموسيقى الدولى الذى عقد بالقاهرة والذى كان يضم ثلاثين عالماً فى الموسيقى من جامعات أوروبا، فكان من بين موضوعات الدراسة (الموسيقى القبطية) ، ولهذا فقد دعا "مفتاح" أعضاء المؤتمر لحضور قداس قبطى فى كنيسة المعلقة، وعقد لهم عدة جلسات فى بيته بالهرم لدراسة الموسيقى القبطية، وكان بعد ذلك أن قرر المؤتمر تسجيل بعض الألحان وبعض فقرات من القداس الإلهى على اسطوانات تنتجها شركة جرامافون.

وفى عام 1989 دعته إذاعة برلين لزيارة ألمانيا وتسجيل بعض قطع من الألحان القبطية. وفى عام 1992 أهدى كل إنتاجه إلى مكتبة الكونجرس بواشنطن وذلك لحفظها على مدى الأجيال بالوسائل التكنولوجية الحديثة. وفى عام 1998 أصدر كتاب بعنوان (الليتورجية القبطية الأرثوذكسية للقديس باسيليوس) مع المدونات الموسيقية الكاملة ، وقامت بنشره الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

تجربة "مفتاح" (ما لها وما عليها) :

وعن هذه التجربة والكتاب السابق الإشارة إليه ، يري الباحث مايلى:-

- إن المجهود الضخم والعظيم الذى تم بذله فى تسجيل الألحان القبطية من أفواه المرتلين الأوائل – المشهود لهم من الجميع بدقة أدائهم – على شرائط كاسيت هو عمل عظيم جداً، سيذكره التاريخ لـ "راغب مفتاح" لأنه سيكون هو المرجع الصادق والأمين، الذى لا يعرف التحريف أو التغيير، لأنه جعل اللحن (الخام) يخرج إلينا من منبعه الأصلى قبل عمل أى معالجات علمية.
- إن هذا الكتاب هو فى الحقيقة عمل ضخم ، يظهر فيه مجهود سنوات طويلة ، من ثلاثة أحبوا فأعطوا من وقتهم وجهدهم هم "راغب مفتاح" المصرى القبطى، و"مارجريت توت" المجرية الكاثوليكية ، و"مارثا روى" الأمريكية البروتستانتية، والباحث من خلال اطلاعه على هذا المجلد كانت له بعض الملاحظات وهى كالآتى :

*** الحليات الموسيقية 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 والأتشكاتورا والموردينت والجربتتو والتريل.**

أولا : إن الألحان القبطية هى ألحان خاصة تعكس حضارة شعب مصرى عريق وهى تختلف تماماً عن موسيقات باقى الشعوب، لذا فإنه لا يستطيع أحد أن يدون هذه الموسيقى إن لم يكن مصرياً، مُلماً بأوزان وضروب وقواعد ومقامات الموسيقى المصرية ، والطرق العلمية السليمة لتدوينها، ويرى الباحث أن تجربة استقدام أجنبى من أوروبا ليدون موسيقانا القبطية ، أو استقدام مجرية لتدوين الحليات للألحان القبطية يجب أن تؤخذ بشىء من الحذر. فـ "مارجريت توت" هى أكفأ من يكتب التراث الشعبى للمجر، ولكنها ربما لا تعرف أن تدون تراث الألحان المصرية القديمة (القبطية) بشكل دقيق.

ثانيا : إن هذا التدوين تم بأسلوب دقيق للقياسات النغمية والزمنية من خلال جهاز مثل (الميلوجراف)، لكن على ما يبدو أن التى قامت بتشغيل هذا الجهاز لم تفهم روح هذه الألحان ، فلم تُعِد تشكيل نغماتها داخل الموازير الموسيقية ، ولأنها غير مصرية فلم تفهم مقامات هذه الألحان، وأيضا لم تضع فى الأرماتورا (دليل السلم الموسيقى) Key signature دليلاً سليماً يعبر عنها، ولم تختر 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 هى التى وضعت أصول الأوزان والضروب والإيقاعات لموسيقات الشعوب الأخرى. وأبسط دليل على ذلك أننا نمسك بالناقوس والمثلث لتوقيع ضروبها المنتظمة ، وأن مقامات هذه الألحان هى ذات المقامات المصرية القديمة، التى أشاد بها علماء الموسيقى أمثال "أفلاطون" و "فيثاغورث" ولكل مقام دليل يميزه عن غيره من المقامات، ويرجع فى ذلك إلى جميع كتب قواعد الموسيقى المصرية.

ثالثا : إن تدوين الحليات التى امتلأ بها هذا الكتاب –والتى ليس لها علاقة باللحن القبطى الأساسى– شوشرت على اللحن القبطى الرئيسى، فضاعت معالمه الرصينة وسط بحر خضم من الحليات والزخارف التى أظهرت اللحن القبطى بشكل أخرجه عن وقاره .

مما لا شك فيه أنه توجد هناك حليات وزخارف تعد جزء أساسى من السياق اللحنى، وهى التى يتفق فى أدائها الكثير من المرتلين والشمامسة، أما تلك التى يضيفها كل مرتل حسب رؤيته وإحساسه الخاص به فهذه لا تعد جزء أساسى من اللحن .

إن الحليات أو العُرَب أو المنمنمات الأرابيسكية هى إضافات يضيفها كل مؤدٍ لهذه الألحان حسب رؤيته الخاصة وإحساسه باللحن وبالكلمات ومعانيها، بل إنها تختلف لنفس الشخص من وقت لآخر حسب الحالة المزاجية والنفسية والروحية التى يعيشها لحظة أدائه الألحان، وتدوين هذه الحليات إنما هو تدوين

لنغمات ليست لها علاقة باللحن الأساسى canto fermo، إنما هو تدوين لنغمات جاءت وليدة للحظة إنفعال وقتى ومشاعر خاصة بشخص وليست خاصة باللحن.

رابعا : يجب بحث الأهداف التى سعى الكتاب إلى تحقيقها، فإذا كان هدفه حفظ التراث للأجيال القادمة، فكان يجب أن يكتب بطريقة علمية سليمة توضح أوزان هذه الألحان وضروبها ومقاماتها خاصة التى ترتل بمصاحبة الناقوس، وأن لا تدون الحليات التى هي مجرد نغمات خاصة ببعض المرتلين والتى لا تعبر إلا عن أحاسيسهم الخاصة المتغيرة من وقت لأخر وهى إنما تعلن عدم الثبات أو الرسوخ فى اللحن، بل أحياناً تعلن إنفصالها عن اللحن الأساسي عندما يخفق هذا المرتل فى اختيار نوع الزخرفة المناسبة أو طول الزخرفة الذي يؤدى أحياناً بميزان اللحن المنتظم .

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.

أما إذا كان الهدف من الإصدار هو دراسة أنواع الزخارف التى يجوّد بها المرتلون اللحن القبطى، وتصنيفها وتاثيرها على اللحن الأساسى، ففى هذه الحالة سيكون هذا الكتاب مفيداً للقلة التى ترغب فى هذه الدراسة أمثال روبرت لاخ، الذى تخصص فى دراسة المليسما والزخارف فى موسيقى الكنيسة الشرقية، ومثل الباحثة إيلونا بورساى التى نشرت بحثاً عن أنواع الزخارف فى اللحن القبطي .

إن التجربة العظيمة والرائدة لراغب مفتاح قد فتحت الطريق أمام أناس كثيرين ليقدموا جزءاً مما قدمه هذا الرجل وليضيفوا خطوة أخرى على هذا الطريق[1].

- **"فرقة دافيد" للألحان القبطية:**

أداء الألحان فى الكنيسة القبطية كان يعتمد بشكل أساسى على الفطرة الموسيقية، إذ لم يتلقَّ المرتلون "المعلمون" القائمون على تسليم وتحفيظ هذه الألحان أية دروس فى العلوم الموسيقية والصيغ والمقامات والقفلات الموسيقية، وكيفية تحليل اللحن الى جمل وعبارات موسيقية، وتحديد درجات الإستقرار. إنما الأمر لم يكن يتعدى تسليماً لنغمات اللحن وايقاعاته وتفعيلاته الداخلية تسليماً دقيقاً، دون فهم موسيقي وربطه بمعنى اللحن. كان هذا، الى أن تكونت "فرقة دافيد" عام 1975 وتخصصت فى تقديم الألحان القبطية والمزامير بأسلوب علمى لا يفقدها روحانيتها، وبدأت تهتم بالأداء المتقن لهذه الألحان وتدوينها على النوتة الموسيقية بما يتطابق مع ما يتم ترنيمه بالكنيسة القبطية منذ القدم.

---

[1] **جورج كيرلس– الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها : مرجع سابق ص 79**

استطاعت من خلال التحليل الموسيقى والتعمق فى الطقوس التى ترنَّم فيها هذه الألحان (يصل عددها على مدار السنة الواحدة نحو 35 طقس يرنم فيه نحو 1048 لحن)، أن توجد علاقة بين النغمات والنص المنغم والطقس الذي يؤدى فيه كل لحن. ومن خلال هذه الدراسة استطاعت "فرقة دافيد" أن تقدم الألحان مع شرح وتفسير وتوضيح للمفاهيم الروحية والطقوس التى تحيط بالألحان، مما جعل للألحان مذاقاً خاصاً بخلاف ما قبل. ولاقى هذا الأداء الواعى العلمى قبولا لدى كل الجمهور القبطى والإكليروس، وكذا لدى قيادات الكنيسة المصرية فى مصر وفى الخارج وعلى رأسها قداسة البابا البطريرك شنودة الثالث الراحل، الذى كان حريصا على الاستماع لـ "فرقة دافيد"، وكان عندما يستمع اليها، يقول مداعباً:

"انا مش إستمعت.. انا إستمتعت"

ولاقى هذا الأداء العلمى الممتزج بالفهم قبولا لدى قداسة البابا تواضروس الثانى الحالى وعدد كبير من الآباء المطارنة الأساقفة والكهنة فى كل الإيبارشيات والأقاليم. فصارت "فرقة دافيد" تقدم هذه الألحان فى حفلات خاصة خارج الليتورجيا المعتاد تقديم هذه الألحان فيها، فقدمتها فى مصر فى دار الأوبرا المصرية مرات عديدة على جميع مسارحها المختلفة، الكبير والصغير والمكشوف والهناجر والجمهورية، وصار الجمهور يتهافت على حضور هذه الحفلات. كما قدمت العديد من الحفلات فى المراكز الثقافية المختلفة كالثقافى الإيطالى والفرنسى وغيرهما من المسارح الأخرى فى أنحاء جمهورية مصر العربية. ولم يقتصر الأمر على حفلات داخل مصر فحسب، إذ ذاع صيت الفرقة على مستوى العالم، فتم دعوتها لتقديمها على مسارح الأوبرا وفى الكاتدرائيات وفى المهرجانات العالمية فى العديد من البلاد. فقدمت حفلا على مسرح "سيرك دى فير" فى باريس عام 1995، وبمهرجان "رى اورينت" فى ستوكهولم عام 1997، وفى أوبرا مارسيليا وبكاتدرائية "سانت دونى" بباريس عام 1998، وبمعهد العالم العربى ومسرح بلدية "أجد" بجنوب فرنسا عام 2000، وبمهرجان "إكسبو" 2000 بهانوفر وبالكنيسة القبطية بفرانكفورت فى المانيا، وفى كاتدرائية "سان مارك" بميلانو وايضا فى فينيسيا، وبمسرح الأكاديمية المصرية بروما عام 2000، وبمسرح اليونسكو بباريس عام 2001، وعلى مسرح القصر الملكى "سيتى هول" وبكاتدرائية "صوفيا" وبكاتدرائية "هاجالى" بستوكهولم بالسويد عام 2008، وبأوبرا تسالونيكى باليونان عام 2011، وبقاعة "المانيج" بموسكو وبمسرح أكابيلا الأكاديمي وبالمسرح الفيلهارمونى فى سان بطرسبرج عام 2012 وعام 2013، وعلى مسرح سفيتوسافيسكي بنيس في صربيا، وكاتدرائية السيدة العذراء أم المعونة بأستانا وكاراجاندا بكازاخستان في 2013.

أصدرت "فرقة دافيد" العديد من الألبومات البعض من انتاج "فرقة دافيد" والآخر من انتاج معهد العالم العربى ومؤسسة "فيرجن كلاسيك ليميتد". وقدمت "فرقة دافيد" أكثر من 65 حلقة تليفزيونية تحت عنوان برنامج "ما وراء الألحان" وهو اول برنامج متخصص يغوص فى الألحان القبطية زمن كل حلقة 30 دقيقة وقد حاز على أعلى نسبة مشاهدة عام 2008. وشاركت "فرقة دافيد" فى الموسيقات التصويرية لعدد من الأفلام الروائية القبطية للمخرج سمير سيف.

واستطاعت "فرقة دافيد" لأول مرة فى التاريخ أن تمنهج الألحان القبطية لتصبح مادة يمكن تدريسها بالجامعات، وقد تم تدريس هذا المنهج لطلبة الدراسات العليا للموسيقى الفرعونية بكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان منذ سبع سنوات وحتى تاريخه. وشاركت فى العديد من البرامج التليفزيونية المحلية والعالمية مثل برنامج "مقامات شرقية" و "علي الأصل دور" و "علامات" و "وسط البلد" و "روسيا اليوم" و "ألحان من السما" و " طقسيات". كما شاركت "فرقة دافيد" فى العديد من المؤتمرات العالمية منها مؤتمر موسيقى حوض البحر الأبيض المتوسط الذي أقيم بمدينة تسالونيكي باليونان عام 2005

وتعتبر فرقة دافيد أول فرقة موسيقية اهتمت بالألحان القبطية ووضعتها فى إطار علمى عالمى، لفت أنظار العالم الى هذا التراث الموسيقى الحضارى الذى يضرب بجذوره فى أعماق التاريخ.

شكل رقم (6)

صورة أرشيفية لفرقة دافيد باستوكهولم عام 2008

المبحث الثاني

أساليب الأداء، وطرق القيادة
فى الألحان المصرية القديمة (القبطية)

المبحث الثاني

أساليب الأداء، وطرق القيادة فى الألحان المصرية القديمة (القبطية)

مقدمة

الألحان المصرية القديمة التي تُنشد في الكنيسة القبطية، تتميز بتنوع أساليب أدائها، وطرق قيادتها. لذا قام الباحث بدراسة هذه الأساليب وأسباب إختيار الكنيسة القبطية لهذه الأساليب، كذلك قام الباحث في دراسة الطرق التلقائية التي من خلالها أستطاع قادة الألحان في الكنيسة المصرية من قيادة الألحان المختلفة، المتنوعة في أساليب أدائها خلال إنشادها في الطقوس المختلفة.

– أنواع أساليب الأداء في الألحان المصرية القديمة (القبطية):–

هناك أساليب مختلفة للتسبيح، أوجدتها الكنيسة المصرية القديمة، والغرض من هذه الأساليب المختلفة هو خلق نوع من الحوار التسبيحى بين المسبحين، ولتركيز أذهان المؤمنين المستمعين لهذه الألحان حتى لا يتسرب إليهم روح الملل بسبب الأداء ذى الوتيرة الواحدة Monotony فى حال التسبيح بأسلوب واحد طوال الطقوس التى زمنها يمتد لساعات طوال. وهذا وقد لاحظ الباحث أن كل أسلوب من هذه الأساليب يكون هناك دور للقائد مختلف عن الأسلوب الآخر، ومن هذه الأساليب :

– التسبيح فى خورسين Antiphonal:

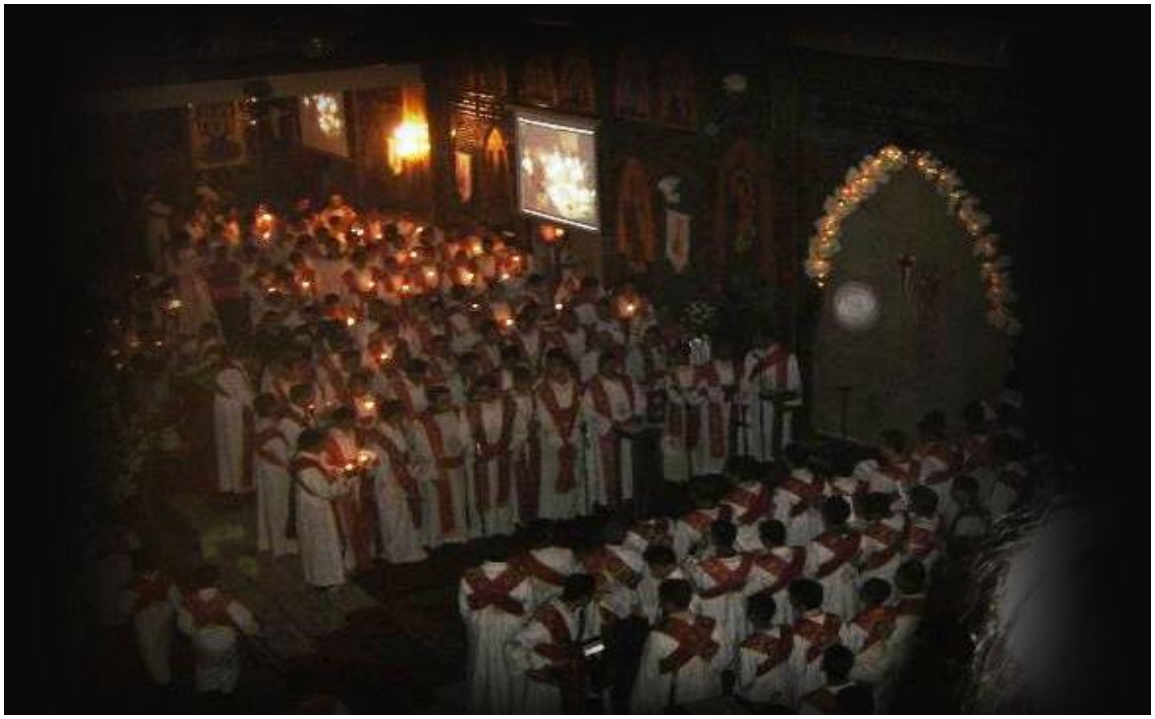
ويعرف بال "أنتيفونا" Antiphonal Singing "، وهى طريقة التسبيح بين خورسين، خورس قبلى وخورس بحرى، وكل واحد يرد على الآخر. وقد احتار العلماء فى أصل دخول الأنتيفونا فى الكنيسة، فبعضهم قال : إن بطرس الرسول رآها فى رؤيا، وآخرون قالوا : إن هذا الأسلوب أُدخل إلى كنيسة أنطاكية عن طريق القديس "أغناطيوس الثيؤفورس" فى القرن الأول للميلاد، نقلاً عن نظام العبادة فى مجامع اليهود. وأنه انتقل من أنطاكية (أى من سوريا) إلى فلسطين ثم إلى مصر.

وتروى قصة عند القديس "أغناطيوس" أنه رأى فى رؤياه ، الملائكة ينشدون بالتبادل ترانيم للثالوث الأقدس، وهذا يتوافق تماماً مع ما جاء بأشعياء النبى : *"السيرافيم واقفون فوقه لكل واحد ستة أجنحة، بإثنين يغطى وجهه وبإثنين يغطى رجليه وبإثنين يطير. و**هذا نادى ذاك** وقال قدوس"*[1] .

والحقيقة أن أسلوب التسبيح فى خورسين هو طقس قديم جداً فى الهيكل ومعمول به منذ أيام "عزرا" و"نحميا" .. إذ يقول الكتاب :

---

[1] **الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر أشعياء الأصحاح السادس آية 1**



شكل رقم (7)

صورة ارشيفية لخورس بحري وخورس قبلي

"وعند تدشين سور أورشليم طلبوا اللاويين من جميع أماكنهم ليأتوا بهم إلى أورشليم لكى يدشنوا بفرح وبحمد وغناء بالصنوج والرباب والعيدان .. وأقمت فرقتين عظيمتين من الحمَّادين ووَكَبَت الواحدة يميناً ... والفرقة الثانية من الحمادين ، **وَكَبَت مقابلهم** ... فوقف الفرقتان من الحمادين فى بيت الله ...وغنى المغنون..."[1] (نحميا 12: 27-42).

ويعتقد أن الترجمة القبطية للمزامير مأخوذة عن النسخة العبرية المسماة بالماسورية Massoretic" ، التى كان يستخدمها يهود الإسكندرية النسّاك قبل تحوّلهم إلى المسيحية، وأنه عنهم إستلم الأقباط طريقة الترنيم بالأنتيفونا "Antiphona " أى المجاوبة الصوتية.

وفى الكتاب الذى وضعه العلامة "فيلو" اليهودى يصف فيه حياة الكنيسة الأولى فى الإسكندرية وكل مصر، وهى لا تزال فى صبغتها اليهودية الأولى (45-55م)، يذكر أن هؤلاء النساك كانوا يستخدمون طريقة الأنتيفونا فى تسبيحهم الليلى[2]، وهكذا انتقلت الأنتيفونا كطقس خدمة إلهية من هؤلاء النساك إلى الكنيسة، وقد أخذت الكنائس اللاتينية هذه الطريقة فى التسبيح عن كنيستنا.

---

[1] **الكتاب المقدس – سفر نحميا الأصحاح 12 آيات من 27 الي 42**

[2] **المرجع السابق – ص 87 و88**

وقد رتبت الكنيسة أنتيفونا وتسبيحاً مشابهاً يتمثل فى خورس داخل الهيكل، وخورس خارج الهيكل فى عيد القيامة مرتباً على المزمور 24 "إفتحوا أيها الملوك أبوابكم"، إستمراراً للتقليد.

وما يحدث فى صلاة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، بعد أن يفتح باب الهيكل، علامة المصالحة بين السمائيين والأرضيين، عندما يبدأ الحوار بين مجموعة الشمامسة الذين فى الهيكل من داخل، والذين هم خارج الهيكل، فيجاوبون بعضهم البعض قائلين "ثوك تيه تيجوم" هى صورة أخرى من صور الأنتيفونا يجسدها طقس الكنيسة .

ويذكر كل من إنجيل "مرقس" و "متى" أن الجماعة التى خرجت لاستقبال السيد المسيح عند دخوله مدينة أورشاليم، قسّمت نفسها إلى خورس يمشى أمام المسيح وخورس يمشى وراءه :- " والجموع الذين **تقدموا** ، والذين **تبعوا** ، كانوا يصرخون (الواحد قبالة الآخر) أوصنا لإبن داود مبارك الآتى باسم الرب " . (مت 21: 9)

والقديس "باسيليوس" أيضا فى الخطاب رقم 207 إلى كهنة قيصرية يؤكد أهمية الأنتيفونا قائلاً:

"يذهب الشعب إلى بيت الصلاة فى الليل فى دموع متواصلة يعترفون أمام الله وأخيراً ينتقلون من الصلاة ليبدأوا بتسبيح المزامير وذلك بأن **ينقسموا أولاً إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهما** ... وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية الجماعة ترد".

وعن القيادة الموسيقية للألحان التى تُنشد فى خورسين، تلاحظ أن المعلم الذي يقف عادة على رأس الخورس البحرى، يكون هو القائد الذى يعطى الاشارات بيده اليمنى، وبتعبيرات وجهه ذلك لان الخورس البحرى هو الذي يبدأ التسبيح بقيادته، ثم يرابعه (أي يرنم الربع او الاستيخون الذى يليه) الخورس القبلى الذى يقف أيضا على رأسه قائد آخر يقود بإشارات أقل وضوحا من المعلم، لأن المعلم مازال هو القائد الأوحد لكلا الخورسين. والألحان التى تُنشد فى خورسين لها طبيعة خاصة:

- فهى تحتوى على إنتقالات مقامية أحيانا ما تكون شديدة التعقيد، وتحتاج الى قدرة عالية فى ضبط النغمات.
- تحتوى على تغيرات ايقاعية وتغيرات فى السرعة تحتاج الى تحكم فى ميزان وضرب وسرعة اللحن.
- لها قوالب موسيقية مركبة.
- تتميز بأسلوب الميليسما الذى أحيانا ما تكون كثافتة عالية جداً.

لذا فدور القائد هنا يكون حيوى ورئيسى وفعال، والجهل بعلوم وإشارات ومفاهيم القيادة عند المعلم قد يؤدى الى تدمير اللحن.

- **التسبيح التجاوبي بالمرد "Responsorial ":**

كتبت بعض كتب التاريخ الموسيقى والمراجع العلمية مؤكدة، أن الغناء التجاوبى أو الترددى أسلوب عرف فى القرن الرابع عشر مأخوذاً عن الكنيسة القبطية القديمة، حيث كان **يرد** الكورس أو جماعة المصليين على العريف "المغنى المنفرد" ، وقد أدى هذا الأسلوب إلى ظهور نوع المغنى البارع الفيرتيوز" 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 فى كل آخر ربع بمرد ثابت.

شكل رقم (8)

صورة ارشيفية تبين اسلوب التسبيح التجاوبي

ويحكى عن القديس "أثناسيوس الرسولى" بأنه كان يوصى الشماس بأن يرنم المزمور وأن **يجاوب** الشعب عليه قائلين :- "لأن إلى الأبد رحمته"، أى أنه أوصاهم بإنشاد الهوس الثانى (المزمور 136) بنظام الترنيم المنفرد **والمجاوبة** بالمرد.

ودوّن "فيلو" بصفة خاصة سهرات الليل التى كانوا يمارسونها بمناسبة العيد العظيم والترانيم التى إعتادوا تلاوتها، مبيناً كيف أنه عندما كان الواحد يرنم فى الوقت المحدد كان الآخرون يصغون فى صمت ولا يشتركون فى الترانيم إلا فى آخرها[1].

والقديس "باسيليوس" أيضاً فى نفس الخطاب رقم 207 ، بعد أن يشرح كيف أنهم ينقسمون إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهم ... يقول:

"وبعد ذلك يسلمون مطلع اللحن إلى واحد وبقية **الجماعة ترد**".

وما يجدر الإشارة إليه، أن الكنيسة المصرية القديمة أوجدت هذا الأسلوب لأسباب عديدة:

- مشاركة الشعب بالتسبيح من خلال مرد صغير يسهل على الجميع غناءه. (آمين – هلليلويا– كيرياليسون .....الخ)
- التأكد من تجاوب الشعب وتركيزه فى العبادة.
- عدم انفصال الشعب عن الليتورجيا فى فترات التسبيح الفردى، وإذا انفصل يرده المرد.وعن القيادة الموسيقية فى هذا الأسلوب يتلاحظ أن دور القائد ينحصر فى قيادة الخورس القبلى والبحرى والشعب إذ أنهم يشتركون معاً فى المرد ، بينما تُترك الحرية للمرنم المنفرد فى أدائه لحين الوصول الى المرد، لذلك فالمعلم يومئ برأسه ليعطى الإشارة بالبدء للجميع ويبدأ بالغناء فى التوقيت المناسب ويبدأ معه الخورسين القبلى والبحرى وكل الشعب.

وهذا المرد له مواصفات قياسية هى:

- زمنه لا يتعدي عشر ثوانى.
- عدد موازيره لايتعدى ثلاث مازورات (يعتبر كأنه خلية موسيقية Theme)
- ليس به ميليسما على الإطلاق فهو عادة بأسلوب الدمج السيلاباتى.
- ليست به أى تغيرات ايقاعية
- ليست به تغيرات فى السرعة
- ميزانه الموسيقى بسيط

لذلك فهو يختلف عن الأسلوب الأول الأنتيفونالى وكذلك عن الأسلوب الجماعى.

---

[1] **المرجع سابق – ص 128**

- **التسبيح بصوت جماعي واحد Collective**:

مثل جميع المردات التى يرنم بها الشعب كله ويذكرها كتاب الخولاجى (الذي يحوي القداس الإلهي بترتيباته والحانه ومرداته) مشيراً إليها بعبارة :- "يقول الشعب" . وعادة ما تكون طلبات بلجاجة وقوة ، مثل لحن "آمين طون ثاناتون" الذى يتعهد فيه كل الشعب بأن يبشر بموت المسيح وبقيامته المقدسة، كذلك لحن "إريبو إسمو إثؤواب". وكذلك لحن "أوس بيرين كى إستيستين" كما أنه هناك ألحاناً كثيرة للشعب لها نغمات طويلة ومركبة. وحقيقة الأمر أن طبيعة هذه الألحان التى يرنم بها كل الشعب تختلف تماما عن تلك التى يرنم بها الخورسين القبلى والبحرى فى كونها:

- أبسط من الناحية الموسيقية، فعادةً لا يتخللها إنتقالات مقامية او تغيرات ايقاعية معقدة.
- عادة ما لا تتغير السرعة خلال اللحن إلا قليلا (كما فى لحن هيتينى برسفيا)
- زمنها لا يتعدى الدقيقة الواحدة، ليسهل حفظها.
- تتميز بالأسلوب السيلاباتى "الدمج"، فالميليسما تزيد من صعوبة حفظ الألحان. كذلك فهى تختلف فى طبيعتها عن هذه التى يرنم بها الشعب فى الأسلوب التجاوبى، فهى تمثل مرحلة أكثر قوة من حيث مشاركة الشعب فى الليتورجيا، حيث أن زمن اللحن فى الأسلوب التجاوبى لا يتعدى ثوانى معدودة، وبالتالى فهو أكثر بساطة من الناحية الموسيقية، وبالتالى فهو أيسر حفظاً.

ويؤكد القديس "باسيليوس" فى الرسالة (207) ضرورة التسبيح الجماعى قائلاً : "يرفع الجميع معاً مزمور الإعتراف للرب كما **بصوت واحد** وقلب واحد".

وعلي القائد (المُعلم) توحيد أداء اللحن لكل من الشمامسة (الخورس القبلى والخورس البحرى) وجميع أفراد الشعب من خلال:-

- توحيد النبض Beat
- توحيد التنفس
- توحيد الفكر
- توحيد الأحاسيس

- **التسبيح الفردى Solo"**:

إن التسبيح الفردى فى الكنيسة هو أسلوب تتميز به الكنيسة القبطية ، فجميع ما يصلى به الكاهن أو الأسقف هو شكل من أشكال التسبيح الفردى. فعندما يقوم الشماس بقراءة لحن مقدمة البولس (نسبة

الي القديس بولس الرسول) أو الكاثوليكون* أو الإبركسيس+ ، أو ليطرح المزمور باللحن فى القداس، أو عندما يتلوه باللحن الإدريبى فى أسبوع الآلام، كل هذه هى من أشكال التسبيح الفردى.

شكل رقم (9)

صورة ارشيفية تبين شماس يقف علي امنجلية ليرنم منفردا "لحن البولس" والجميع ينصت

وهذا أيضا يؤكده القديس "باسيليوس" أيضا فى الخطاب رقم 207 إلى كهنة قيصرية قائلاً :-

"... ويبدأون بتسبيح المزامير وذلك بأن ينقسموا أولا إلى فريقين ليرددوا التسابيح مقابل بعضهما ... وبعد ذلك **يسلّمون مطلع اللحن إلى واحد** وبقية الجماعة ترد".

وللكنيسة القبطية مفهوم هام جداً بهذا الخصوص، فهى تشترط ألا يكون "التسبيح المنفرد" سبباً فى الزهو بالذات بسبب طراوة صوت المسبح المنفرد، بل يجب أن يكون إعلاناً عن "حب منفرد" لصاحب ذلك الصوت فيه يقطع عهداً مع الله أنه يحبه أكثر من الكل.

ويؤكد القديس "يوحنا ذهبى الفم" فى تفسيره للمزمور 42 – على ذلك قائلاً:-

---

*** كلمة يونانية معناها جامعة وتشير الي رسائل كتبها بعض الرسل**

+ كلمة يونانية معناها أعمال وتشير الي سفر أعمال الرسل

"إذاً فلا تظن أنك جئت إلى ههنا لمجرد أن تقول كلمات ، بل إنك عندما تقول المرد ، فاعتبر ذلك المرد عهداً ، لأنه عندما تقول : "كما يشتاق الإيل إلى جداول المياه تشتاق نفسى إليك يا الله" فإنك تقطع عهداً مع الله، أنك توقع إتفاقاً بدون حبر أو ورق، لقد اعترفت بصوتك أنك تحبه أكثر من الكل ، أنك لا تفضل عليه شيئاً ، أنك تلتهب بمحبته".

وعن القيادة فى الأسلوب الفردى، فيمكن القول أن دور المعلم يقتصر على المتابعة من بُعد للمرنم المنفرد حتى إذا ما أخطأ أدركه بخفة وبسرعة بما لايؤثر على التسبيح.

- **طرق القيادة فى الألحان المصرية القديمة (القبطية):-**

القيادة فى الموسيقى القبطية فى غاية الأهمية للأسباب السابق ذكرها، ولوجود مايسمى "بالشعب" او جمهور المصلين الذين يشاركون بالغناء فى بعض الألحان. إلا أنه بالرغم من هذا فالقيادة تتم بشكل عفوى وتلقائى. وقد تمكن الباحث من خلال دراسته أن يصنف القيادة من منظور الجمهور او الشعب الى تصنيفات، أسماها بـ "القيادة الأمامية والخلفية"، و"القيادة المباشرة والغير مباشرة" وفيما يلى يتم توضيح المفاهيم الأساسية التى بُنى عليها هذا التصنيف:-

- **القيادة الأمامية والخلفية:**

تعوّد أغلب القادة على أن القيادة هى للأوركسترا والكورال الذي أمامه فقط، مما يمكن تسميتها "**بالقيادة الأمامية**". ومن وجهة نظر الباحث أنه هناك قصور في منظومة القيادة بسبب ذلك، إذ ان القائد الذي يفعل هذا، إنما ينسى عادة أن هناك جمهور يجلس خلفه أكثر بكثير من الذين يجلسون أمامه (أوركسترا العازفين والكورال) وأن هذا القائد Maestro إذا لم يمسك بزمام هذا الجمهور، ولما يستطع أن يجعله مندمجاً فى العمل الموسيقى ليكون جزءاً لا يتجزأ منه حتى لا ينفصل الجمهور عن هذا العمل الذى يقوم الأوركسترا بتنفيذه، انفصل الجمهور عن الأوركسترا وفقد الأوركسترا تركيزه وإحساسه بالعمل الموسيقى الذى يقوم بتنفيذه.

وعادةً قبل حدوث هذا الانفصال يكون هناك بعض العلامات التى تدل على ذلك، منها أن يبدأ بعض من الجمهور بأن يبتعد عن العمل الموسيقى وجدانياً، ثم فكرياً بأن يشتّ بذهنه بعيداً، ثم يتدرج الى التحدث همساً مع من يجلس الى جواره، ثم يتدرج بأن ينتشر هذا الإحساس الفوضوى الى الآخرين، ويمكن أن يحدث كل ذلك والـ Maestro هو آخر من يشعر، إذ انه لا يوجد قيادة منه لهذا الجمهور الحاضر، والتى يسميها الباحث هنا "بالقيادة الخلفية"

وفى هذا يمكن تسمية قيادة الـ Maestro للعازفين والكورال "بالقيادة المباشرة"، وقيادته للجمهور الذى خلفه "بالقيادة غير المباشرة".

شكل رقم (10)

صورة ارشيفية لقائد اوركسترا وكورال، وقد أدار ظهره لكل الجمهور

والقيادة الغير المباشرة من وجهة نظر الباحث لها أسس وقواعد، **وأول** قاعدة لها هى مشتركة مع القيادة المباشرة للأوركسترا. وهي أن يقوم الـ Maestro قبل بدء القيادة بالإشارات، أن يبدأ القيادة برفع الغموض الذى يحيط بالعمل الموسيقى، ويفسره للجمهور بأسلوب مبسط مختلف عن تفسيره لأوركسترا العازفين. فإن تفسير العمل وقراءة مابين سطوره للعازفين الدارسين للعلوم الموسيقية، بالطبع يختلف عن تفسيره للجمهور المتبسط فى معلوماته الموسيقية.

وتكون الطامة الكبرى عندما لا يقوم القائد بعمل ذلك مع العازفين بشكل فعال متعمق، ومع الجمهور بشكل مبسط، قد لا يتجاوز الدقيقة الواحدة او الدقيقتين على الأكثر.

وثاني قاعدة فى القيادة الغير مباشرة، هى أن يلمح القائد جمهور الحاضرين أثناء قيادته للعازفين والمغنين الذين يقفون او يجلسون فى أطراف المسرح، فهذا هو التوقيت المناسب لمراقبة انفعالات الجمهور بالعمل وتواصله مع القائد والعازفين والمغنين ومع العمل الموسيقى ذاته. إذ أن القائد عندما ينظر الى وسط المسرح

"أى أمامه بالتمام" يكون قد أعطى ظهره للجمهور بالتمام ايضا، مما يجعل متابعة الجمهور شيئاً صعب الوصول اليه، ولكنه ليس مستحيلاً. ويمكن توضيح عملية اللمح هذه بأنها مشابهة لتلك التي يلمح بها العازفين الذين يجلسون في جوانب المسرح إشارات القائد، والتي تسمى " Peripheral Vision"[1] وعندما لا يقوم القائد بهذا اللمح الجانبي ولا بهذا التفسير للجمهور، يكون هذا دليلاً قاطعاً على أن رأسه خاوية من المعلومات الكافية عن العمل الموسيقى الذي يقدمه، أو عن مؤلف هذا العمل، او عن الظروف التى دفعت المؤلف الى تأليف عمله الموسيقى وتجربته الشعورية التى مر بها عند تأليف مؤلفه، كما يكون برهانا على عدم اكتراثه بالجمهور الذى حضر خصيصاً لهذا الكونسيرت، فإذا بالمايسترو* يتغافله ويهمل وجوده.

والحق يقال أن إدراك القائد لكل هذا وتوصيله للعازفين والكورال وللجمهور، هو أهم بكثير من دقة الإشارة التى تصدرها عصا القيادة التى تحدد سرعة اللحن والشكل الإيقاعى والموازين والضروب وكل التقنيات والبنود الأخرى لفنون القيادة، وذلك لأنه ثبت عملياً أن الأوركسترا والكورال الذى يفهم العمل الذى يعزفه ويغنيه، يستطيع أن يبدع فى أحاسيسه أثناء الأداء أكثر بكثير من الإبداع الذى ينشأ من جراء الإتقان فى القيادة ودقة الإشارات. والجمهور عندما يفهم مايقدم من فن موسيقى له اسراره، وعندما يشعر بأنه جزء من هذا الحدث الموسيقى، الذي يقدم له هو شخصياً دون غيره، فإنه يشعر بمتعة لا تضاهيها هذه المتعة التى يعيشها بسبب إتقان المايسترو لإشاراته القيادية. وما يؤكد صحة ما يقوله الباحث ، هو أن المصورين المتمكنين لمثل هذه الكونسيرات، عادة ما تتنقل عدسات كاميراتهم مابين المايسترو والعازفين والمغنين والجمهور بالتساوى. فبالرغم من أن الجمهور لايعزف ولا يغنى، إلا أن هؤلاء

---

[1] Don V Moses, Robert W. Demaree, Jr. and Allen F. Ohmes"A Handbook for Choral Conductors", Face to Face with orchestra and Chorus, Second Expanded Edition, Indiana University Press Bloomington and Indianapolis, 2004- P 35.

*** المايسترو : Maestroكلمة معناها أستاذ أو قائد أوركسترا، وفي القرن الثامن عشر كانت تطلق على عازف آلة" الهاربسكورد " وكذلك على قائد الموسيقى الكنائسية، ودور المايسترو هو توصيل الألحان إلى المستمع على أكمل وجه، وذلك عن طريق الربط والتنسيق بين العازفين والمرنمين وتوجيههم لإخراج اللحن بالصورة والشكل الذي صيغ عليه. لذا يجب أن يكون مؤهلاً بثقافة موسيقية عالية تمكنه من فهم طبيعة الألحان التي سيقودها وأسلوب العصر الذي صيغت فيه، وأن يكون متمتعاً بأذن حساسة مرهفة وذاكرة قوية، وذا شخصية قيادية ومحبوبة تحمل الآخرين على التجاوب معه والإنقياد إليه، وأن يجيد العزف على آلة أو أكثر. ودائماً ما يكون للمايسترو إحساسه وفكره الخاص بالألحان التي يقودها فيترك بصماته عليها. لذا يختلف أداء الألحان باختلاف القائد، ومنذ القديم وعُرف القائد في التسبيح والترتيل للرب.**

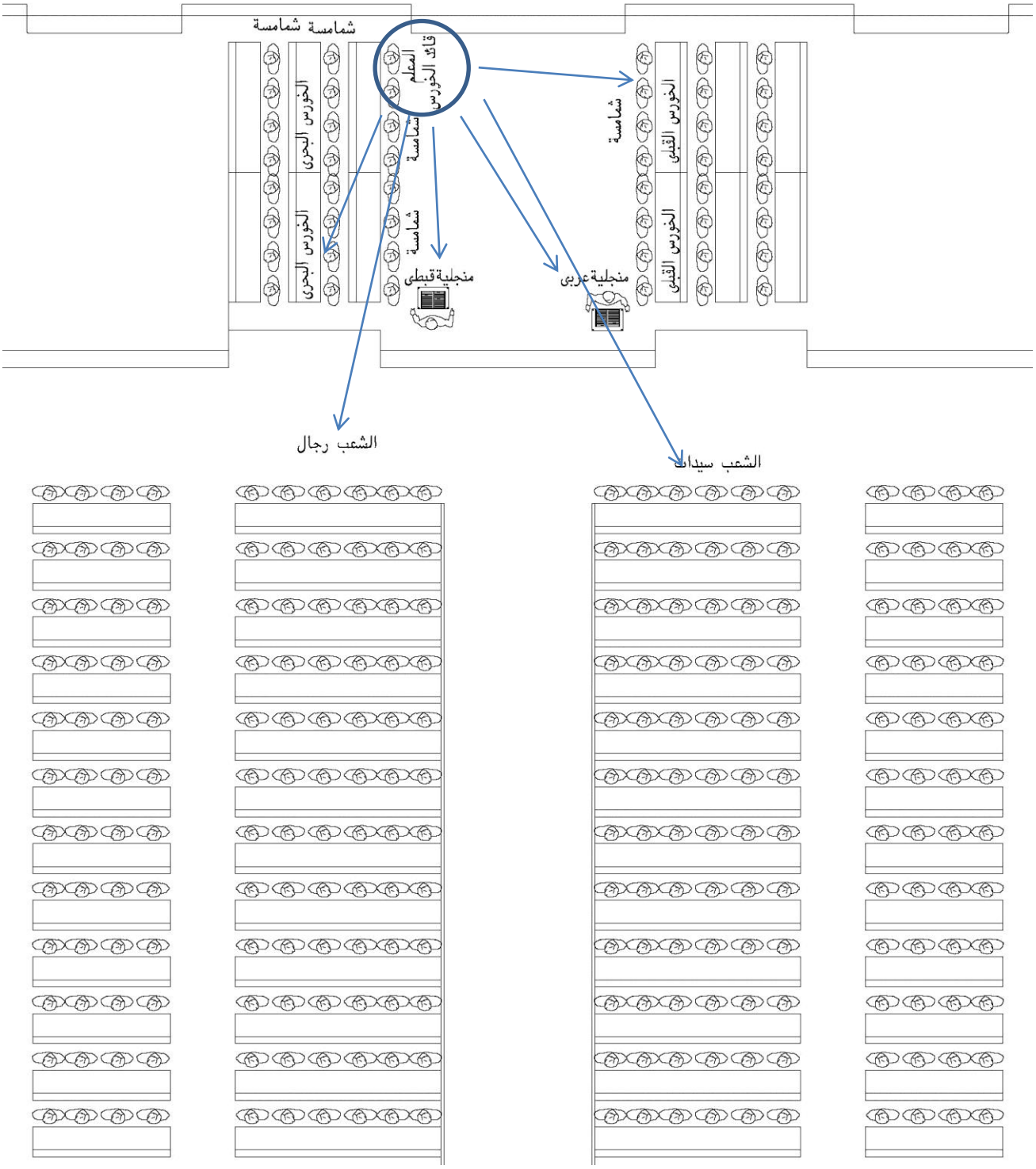
المصورين ومدير التصوير الذى يوظفهم والمخرج الذى يوجه عدساتهم، جميعهم يدركون أهمية أن الجمهور جزءٌ من هذه السيمفونية وليس متفرجاً فقط، لأنه هناك **نسيج حسّى** يتولد بين الجمهور وبين هؤلاء الذين جلسوا أمام الجمهور. والدليل على صحة ذلك، هو الفارق الشاسع بين البروفة النهائية التى تكون بلا جمهور، وبين الحفل الذى يليها بساعات ولكن بجمهور.

ويستدل الباحث على ذلك بأنه فى عام 1998 دعيت "فرقة دافيد" لتشارك فى العمل الموسيقى الضخم "موزار المصرى" الذي قُدِم على مسرح اوبرا مارسيليا، وقد أصر المخرج الكبير "اوج دي كورسو" أن تكون البروفة النهائية بحضور جمهور، وقد تم طباعة تذاكر بلا مقابل لمجرد تنظيم الدخول، لأنه أراد أن يجعل المايسترو والعازفين والمغنين يعيشون فى البروفة النهائية نفس أحاسيس الحفل، وهذا لن يحدث بزيادة التدريبات ولا بكثرة البروفات، ولكن سوف يحدث هذا بوجود جمهور، الذى بغيابه يفقد العمل قيمة كبيرة، لا يدركها إلا الباحثين فيما وراء الأحداث.

- **القيادة الغير المباشرة فى الكنيسة القبطية:**

وعند فحص أسلوب الكنيسة القبطية فى هذا الشأن، وُجد أنها ادركت أهمية القيادة المباشرة والغير مباشرة، الأمامية والخلفية، لذا أسست مفهوم القيادة الجانبية، التى تحقق كل مميزات القيادة الأمامية وتحل مشكلات القيادة الخلفية. فمما لا شك فيه أن القيادة الخلفية هى غاية فى الصعوبة، إذ كيف يقود جمهورا قد أدار ظهره له؟

لذلك خصصت الكنيسة القبطية مكانا للمرتل او المعلم او The Cantor ليكون الى جانب خورس الشمامسة **البحرى** وأمام خورس الشمامسة **القبلى**، وشبه امام جمهور **السيدات**، والى جانب جمهور **الرجال**. وبهذا الوضع ،لا يكون الجمهور خلفه بل الى جواره، وشبه أمامه فيكون هناك سهولة فى توصيل الاشارات الى كل جمهور المصلين بسلاسة، وهذا مطلوب فى ليتورجيا الكنيسة القبطية، خاصة أن الجمهور فى الكنيسة ليس جمهوراً مستمعاً فحسب، بل **مشاركٌ** فى التسبيح فى جميع المردات الريسبونسوريالية "التجاوبية" وفى بعض الألحان الجماعية.



شكل رقم (11)

رسم كروكي لمسقط أفقي يبين ترتيب ونظام الخدمة بالقداس الإلهي بالكنيسة القبطية

قيادة الألحان القبطية فى الدورات الإحتفالية:

ومن أهم الطقوس التي تحتاج من المعلم ان يقود بدقة وأكثر تركيزا، هي الدورات الطقسية الإحتفالية، وهي التي يتم فيها الطواف حول المذبح او الكنيسة. فلقد وضعت الكنيسة القبطية للدورات "والزفّات" تصميماً دقيقاً لكل تفاصيلها،كما تبيّنه النقاط الآتية:-

- **توقيت بدء الدورة لكل طقس:** فلكل زفة فى كل طقس ميعاد محدد لبدايتها وألحان محددة يتم الترنم بها لا سواها. ففى يوم الجمعة العظيمة تبدأ الزفة فى نهاية صلاة الساعة الثانية عشر وعقب المطانيات (السجود الكامل) الإسترحامية ذات الأربعة مائة كيرياليسون، وخلال هذه الزفة يتم التسبيح بلحن كيرياليسون الكبير الفرايحى باستخدام الناقوس والمثلث. وفى ليلة الأبوغالمسيس (سهرة سبت الفرح) تكون هناك ثلاث دورات:

- الأولي بعد مزمور"انوك بيبي كوجي" (انا الصغير في إخوتي)، ويتم الترنم في هذه الدورة بلحن "مارين أواونه أيفول"
- الثانية قبل بداية صلاة رفع بخور باكر، ويتم الترنم في هذه الدورة بلحن "تين أويه إنثوك"
- الثالثة قبل أوشية الإنجيل التي في صلاة رفع بخور باكر، ويتم الترنم فيه بلحن "كيرياليسون".

هذا بالإضافة الي دورة رابعة تكون في مساء نفس اليوم عند البدء في تسبحة عيد القيامة المجيد ويتم الترنم فيها بلحن "تين ثينو إإبشوي" (قوموا يابني النور)

وفى ليلة عيد القيامة تجئ دورة القيامة بعد تمثيلية القيامة وإضاءة الأنوار. وفى الخماسين المقدسة وحتى التاسع والثلاثين منها تجئ دورة القيامة بعد قراءة فصل من سفر أعمال الرسل "الإبركسيس" وفيها يتم التسبيح بألحان عديدة منها اليونانى الكلمات مثل "خريستوس آنيستى الكبير والصغير" و "توليثو" و" تون سينا" ومنها القبطى مثل "بخريستوس أفطونف".

وفي عيد الصعود (اليوم الأربعين من الخمسين المقدسة) توجد أيضاً دورة مماثلة، وفي عيد العنصرة (عيد حلول الروح القدس علي التلاميذ في يوم الخمسين من القيامة المجيدة) توجد زفة أخرى لكنها تتم أثناء رفع بخور صلاة باكر.

ويوجد هناك دورات أخري طقسية في عيدى الصليب وفى طقس إستقبال الكاهن الجديد، وفى طقس تجنيز الكاهن وفى التماجيد، وفى العماد ،... الخ فى كل هذه الطقوس هناك دورات طقسية يتم فيها إنشاد الألحان ويقوم فيها المُعلم بدور هام فى قيادة الألحان فيها.

- **المشاركين فى الدورات الطقسية:** حددت الكنيسة بدقة من الذى يجب أن يشارك فى هذه الدورات، فهناك دورات مثل دورة بخور البولس وتنقسم الى قسمين، داخل الهيكل والتى يشارك فيها الكاهن الخديم وأمامه بالتبادل يدور شماس خدمة المذبح، وخارج الهيكل والتى لا يشارك فيها سوى الكاهن الخديم فقط ،لكن أثنائها يرنم الشمامسة بعض الألحان مثل "طاى شورى" (فى الأعياد والآحاد وفي أيام السنة التي لا يكون فيها صوم) و"تى شورى" (فى أيام الصوم وسبوت وآحاد الصوم الكبير) و"إنثو تى تيشورى" (فى أيام الصوم الكبير وصوم أهل نينوى). كما أن هناك دورة الحمل والتى يشارك فيها الكاهن الخديم وشمامسة خدمة الهيكل والتى يبدأها الكاهن بلحن "أونيم اوطايو أو طايو نيم أو أه أو" مجداً وإكراماً إكراماً ومجداً، ويرد عليه شمامسة الهيكل "بروس إفكساستى إيبرتون" صلوا من اجل هذه القرابين المقدسة الكريمة ثم يرتل الشعب بفرح وتهليل "هلليلويا فاى بيه بى" هذا هو اليوم الذى صنعه الرب. أما دورة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة الكبيرة ودورات القيامة والخماسين المقدسة فيشارك فيها كل الكهنة والشمامسة.
- **ترتيب المشاركين أثناء الدورات :** من الذى يتقدم الدورة ومن يتبعه ومن يكون فى مؤخرتها وماذا يحمل كل منهما. فعادة ما يتقدم دورة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة الكبيرة ودورات القيامة والخماسين المقدسة ودورتى عيدى الصليب رئيس الشمامسة حاملاً الصليب الكبير، يتبعه الشمامسة والأغنسطسيين والإبسلطسيين حاملين الشارات المناسبة للطقس والصلبان الصغيرة والشموع، ثم يتبعهم أحد كبار الشمامسة حاملا أيقونة المناسبة الطقسية معطياً ظهره لباقى الشمامسة ووجه للكاهن الذى يحمل المبخرة ليبخر أمام الأيقونة المناسبة للطقس ويتبعه أحد الشمامسة حاملاً درج البخور، ووجهه فى نفس إتجاه وجوه جميع الشمامسة حاملى الصلبان والشارات.
- **ملابس المشاركين فى الدورات الطقسية:** فهناك بعض الدورات التى تتم بالملابس الكهنوتية البيضاء، ويكون الشمامسة مرتدين التونية البيضاء والبطرشيل (الزي الذي يرتديه الشماس)، مثل دورات القيامة والخماسين....،....، . وهناك بعض الدورات التى تتم بالملابس الكهنوتية السوداء مع إرتداء البرنس• فوقها، ويكون الشمامسة غير مرتدين التونية البيضاء أوالبطرشيل، مثل دورة خميس العهد ودورات ليلة الأبوغالمسيس الثلاثة، ....،.....، وهناك بعض الدورات التى تتم بالملابس الكهنوتية السوداء مع إرتداء البرنس فوقها، ويكون الشمامسة مرتدين التونية البيضاء أوالبطرشيل مثل دورة الجمعة العظيمة.

• صدرة يلبسها الكاهن مطرزة بالسيرما.

- **مسار حركة الدورات** :لكل دورة من الدورات السابقة مسار محدد يختلف بإختلاف الطقس الخاص بهذه الدورة، وإن كان أغلبها يبدأ دائماً من داخل الهيكل وينتهى الى داخل الهيكل، إلا أن بقية المسار يحدده نوع الدورة وعدد المشاركين فيها، فهناك دورات تبدأ وتنتهى داخل الهيكل، مثل دورة الحمل التى تتكون من دورة واحدة داخلية، وهناك الدورات التى تستمر الى خارجه مروراً بطرقات الكنيسة الطرفية أولاً وثانياً ثم ثالثاً بالطرقة الوسطى لتنتهى الدورة التى تستقر داخل الهيكل كما بدأت.
- **الألحان التى يرددها المشاركون وغير المشاركين فى الدورة:** لاتوجد دورة واحدة تتم فى طقوس العبادة بالكنيسة المصرية الأرثوذكسية دون ان يصاحبها ألحان، فالكنيسة المصرية بَنَت جميع طقوسها وعبادتها على التسبيح والألحان. لذا لا توجد دورة واحدة تخلو من مصاحبة الألحان، فالألحان هى القاسم المشترك فى جميع الدورات. وعندما يصمت الكاهن والشماس الذين يخدمون المذبح فى دورة البخور، لأن كليهما يتلو صلواتٍ سرية، عندئذ يقوم خورس الشمامسة خارج الهيكل بتلاوة الألحان المناسبة للطقس، وهكذا لا يسكت التسبيح أبدا فى أى من هذه الدورات.

- **تقسيم الدورات الطقسية فى الكنيسة القبطية:**

قبل البحث فى كيفية قيادة الألحان القبطية فى الدورات الطقسية والذي يُعد أسلوباً منفرداً فى الكنيسة القبطية الأرثوذكسية بمصر، يجب أولا التعريف بماهية "الدورات الإحتفالية"، فكلمة "دورة" هى اصطلاح طقسى قبطى يقابله فى السريانية "زيَاح". وهو موكب طقسى كنسى ذو مغزى عقيدى أو روحى محدد، مشروحاً بالطقس. **والدورة الطقسية تكون مصحوبة بالألحان والمردات** المختلفة المناسبة مع البخور والشموع والصلبان[1].

وأول ذكر لهذه الدورات موجود فى مذكرات السائحة الأسبانية "إيجيريا" (أواخر القرن الرابع الميلادى) فى وصفها لمواكب أسبوع الفصح (أسبوع الآلام) فقد كانت تتنقل بين الأماكن المقدسة التى شهدت أحداث الأيام الأخيرة من حياة المخلّص على الأرض فى مدينة أورشليم.

وعادة ما تهتم الكنيسة القبطية بالدورات الإحتفالية الطقسية، فالدورات هى طقس قديم معروف من القرون الأولى الميلادية. وهى دائما ما يصاحبها ألحان ومردات وبخور وشموع وصلبان وأيقونات.

---

[1] **أثناسيوس راهب من الكنيسة القبطية– مقدمات في طقوس الكنيسة – 2\7 "معجم المصطلحات الكنسية"– الجزء الثاني 2002 – ص 77**

والدورات فى الكنيسة لها مغزى روحى عميق، فهى تجعل كل الشعب غير منفصل عن طقوس العبادة، فهى تجعله مشاركا تارةً بالنظر الى الطقوس أثناء ممارستها، فلا ينشغل بالذهن الى غيرها، وتارةً أخرى تجعله مشاركا باللمس والتبرك من الصليب والأيقونات والشارات المقدسة التى تمر الى جواره وتكون أقرب للإلتصاق به، فيشعر بالجملة القائلة "الله فى وسطنا الآن" فهو ليس بعيد هناك على المذبح ،كما يقول لحن "شارى إفنوتى" ولحن "أسباذستى"، لكنه أيضاً حاضرٌ فى كل مكان وهنا الى جواره. وتارةً أخرى لا تجعله مشاركاً باللمس والتبرك فقط بل بالتسبيح خاصة عندما تكون الألحان سهلة ومتكررة مثل "كيرياليسون الفرايحى" الذى يكرر كثيراً فى دورة الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة ودورة باكر سبت الفرح.

هذا ولعل أصوات التسبيح لهؤلاء الشمامسة وهى تعلو تدريجياً كلما أقترب الشمامسة من أيٍ من هؤلاء المؤمنين (الشعب) وقد وقف مشرئباً بعنقه لمتابعة حركة الصليب والأيقونة وهى تقترب منه لكى يتبارك منهما، وكذا ذات هذه الأصوات وهى تخفت شيئا فشيئا كلما إبتعد هؤلاء الشمامسة عنه وهم يسبحون، لعل هذا التدرج الطبيعى للصوت بالتصعيد Crescendo أو بالخفوت Diminuendo الذى تُحدثه الزفة والدورة فى أذن كل مؤمن حضر وسط الشعب، له تأثير روحى ونفسى عميق يجعل هذه الألحان تتغلغل فى وجدانه.

ولعلنا نعرف جميعاً أن الكثير من مهندسى الصوت يقومون بتقليد هذا الكريشندو والدمينويندو الطبيعى من خلال برامج موسيقية تقوم بعمل ما يسمى ب Fade in & Fade out هذا لمجرد إحداث هذا التأثير النفسى والروحى العميق الذى تحدثه مثل هذه الزفة الطبيعية.

هذا وقد قام أحد مهندسى الصوت بتسجيل لحن "غولغوثا" فى أسطوانة "موزار المصرى" وقد لجأ الى هذه الحيل التكنولوجية الحديثة فى نهاية اللحن ليحدث هذا التأثير.

والدورات الطقسية فى الكنيسة القبطية يمكن تقسيمها الى ثلاثة اقسام:

القسم الأول: دورات ضمن خدمة سر الافخاريستيا، مثل[1]:

- **دورات البخور**: وهى عادةً ما تكون للكاهن فقط وحول الهيكل ثلاث مرات، وفى أثنائها يرتل الشمامسة الألحان المناسبة وهم وقوف (لا يشتركون فى الدورة إلا بالألحان مثل أرباع الناقوس والذكصولوجيات)، وفى مثل هذه الدورات تكون قيادة الألحان لمرتل الكنيسة، واقفا على رأس الخورس البحرى، معطياً إشارات بيده لتحديد بداية كل مقطع ونهايته، ولتحديد سرعة اللحن. وإذا كان المرتل

[1] **المرجع السابق– ص 77**

يعزف على آلة الناقوس، فإن دقات الناقوس تكون هى المحدِّدة لسرعة اللحن، بينما الإيماءات التى يقوم بها المرتل برأسه، تكون هى المحددة لبداية كل مقطع ونهايته. ويقف مقابله الخورس القبلى يتناوب التسبيح معه تقابلياً "انتيفونالى"

- **دورة الحمل** : وهى للكاهن ومعه الشمامسة "المنوطين بخدمة الهيكل فقط" وهم يطوفون حول الهيكل مرة واحدة، وأوجههم للكاهن الذى يطوف معهم ووجهه للأمام فى اتجاه الدورة، بينما الشمامسة يسيرون للخلف وأوجههم للكاهن وهم يرتلون لحن "بروس فكساستى" "صلوا من أجل هذه القرابين"، وتكون قيادة اللحن هنا للشماس الذي يحمل القارورة، ليتسلم منه مرتل الكنيسة القيادة التى منها يبدأ لحن "هلليلويا فاى بيه بى" وهو واقف على رأس الخورس البحرى، معطياً إشارات بيده لتحديد بداية كل مقطع ونهايته، ولتحديد سرعة اللحن. ويقف مقابله الخورس القبلى مشتركاً معه فى ذات اللحن.
- **دورة الانجيل** : وهى تتم قبل قراءة الإنجيل وبعد "أوشية (كلمة اصلها يوناني معناها طلبة تشفعية) الإنجيل" ويطوف فيها الكاهن مرة واحدة حول الهيكل ووجهه للشماس الأوحد الذى شاركه مردات "أوشية الإنجيل" والذى يطوف معه، وفى أثناء هذا الطواف يرتل المزمور باللحن المناسب (إما سنوى – او كيهكى – او سنجارى)، وتكون القيادة لمرتل الكنيسة لتحديد البدايات والنهايات لكل جملة من جمل المزمور الأربعة (حيث كل مزمور يتكون من أربعة استيخونات) خاصة أنه قبل كل الجمل اللحنية لكل استيخون عادة ما يسبقها قراءة ريستاتيفية غير منغمة، يؤديها أحد الشمامسة الذين لهم المقدرة على الأداء الريستاتيفى الغير منغم. لذلك تتطلب القيادة هنا تركيزاً عالياً من المرتل "الذى يقوم بدور القائد" خاصةً فى اللحن السنجارى المركّب الممتلئ بالتغيرات الإيقاعية Rhythmic Modulation والمقامية Scale Modulation، والذى يتميز بأنه يستحوذ على مساحات صوتية تهبط الى الطبقات الصوتية الخفيضة فى مستهل بدايته، وتتدرج الى المتوسطة فى الجزء الثانى الذي شيئا فشيئا يتصاعد الى العلو حيث النغمات الحادة، الى أن ينتهى بمجموعات من الزخارف اللحنية فى الكلمة "هلليلويا" التى تتكرر تعبيراً عن البهجة والتهليل وذلك لأنه يرتَّل فى الأعياد السيدية مثل أعياد الميلاد والغطاس وأحد الشعانين القيامة.

القسم الثانى: هى دورات احتفالية فى مناسبات الأعياد السيدية مثل:

- **دورة الصليب:** وهى دورة تتم فى عشية وباكر عيدى الصليب (17 توت و 10 برمهات من كل سنة قبطية) وذلك بالطواف حول الهيكل وحول البيعة ثلاث مرات ويقوم بالطواف الكهنة وشمامسة

خدمة الهيكل، عند الطواف حول الهيكل، وينضم اليهم الخورسين البحرى والقبلى ويرتل فيها لحن الصليب بعدما تقال "كيرياليسون" ثلاث مرات باللحن الكبير. ويكون مرتل الكنيسة هو القائد لهذه الألحان فى هذه الدورة، ويلقى على عاتقه قيادة جميع الشمامسة الذين يطوفون الهيكل ومعهم الخورسين البحرى والقبلى عند الطواف حول البيعة، بل وكل الشعب الذى يشارك بالتسبيح معهم خاصة فى اللحن الرائع "كيرياليسون الكبير" فتكون مهمة القيادة هنا أصعب بكثير من القيادة فى دورات البخور والحمل والإنجيل، وعندما لا يتقن هذا المايسترو دوره القيادى فى مثل هذه الدورة، فإنه قد يحدث عدم توافق بين جموع المسبّحين.

- **دورة أيقونة الدفن:** والتى تتم فى نهاية صلوات الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة،وفيها يطوف رئيس الكهنة والكهنة والشمامسة حول المذبح ثلاث مرات، ثم حول الكنيسة ثلاث مرات ينشدون لحن "كيرياليسون" الكبير، وعندما يرجعون الى الهيكل بعد نهاية الطواف حول الكنيسة فى المرة الثالثة، ينشدون اللحن الرائع "غولغوثا" الذي يسمى بقانون الدفن والذى له جذور فرعونية طبقاً لما اكّده "فيلو" المؤرخ اليهودى الذى عاش أيام الرسل.

وفى هذه الدورة ايضا تكون مهمة القيادة كدورة الصليب من حيث أهميتها وصعوبتها على درجة من الأهمية تفوق أهمية القيادة فى دورات البخور والحمل والإنجيل، وعندما لا يتقن المايسترو دوره القيادى فى مثل هذه الدورة، فإنه قد يحدث عدم توافق بين جموع المسبّحين، خاصةً أن الكنيسة فى هذه الدورة تكون مكتظة بالمؤمنين مزدحمة بالمصلين، الذين يريدون أن يشاركوا الشمامسة فى التسبيح باللحن الجميل "كيرياليسون"، مما يزيد عبء القيادة على المايسترو "المعلم" الذى يجب عليه أن يقود جميع الشمامسة المنتشرين حول الكنيسة فى كل أرجائها ينشدون، وينشد معهم جموع الشعب المصلى والذى يجب أن يخضع لنفس القائد.

والأمر لا يختلف كثيراً فى القيادة فى دورات سهرة سبت الفرح الثلاثة، وفى دورة القيامة فى عيد القيامة والى اليوم الـ 39، إلا ان ألحان دورة القيامة أصعب ومتعددة وكل لحن له طابع وريتم وطبقة صوتية، مما يزيد الأمر صعوبة من ناحية، إلا أنه يقلل عدد الجمهور المسبّح من ناحية أخرى لصعوبة الألحان.

القسم الثالث: هى دورات احتفالية كنسية فى مناسبات أخرى:

وهي دورات مثل:

- **دورة تكريس الكنيسة الجديدة.**
- **موكب سر الزيجة المقدس** فى دخول العروسين الى الكنيسة وخروجهما منها فى نهاية الطقس.

- **الدورة الجنائزية** لأيٍ من رجال الإكليروس فى يوم نياحته بعد مراسيم الصلاة على جثمانه بالكنيسة.

وهذه الدورات تقل أهمية القيادة فيها عن الدورات السابقة، فيما عدا أنه فى دورتى سر الزيجة تكون مشاعر الفرح وزغاريد النساء تصعب قليلا من القيادة، وفى الدورة الجنائزية، تكون مشاعر الحزن وصراخ النساء ايضاً تصعب من عملية القيادة.

كما توجد دورات طقسية أخرى يذكر منها:

1. دورة خميس العهد "يهوذا مخالف الناموس"
2. دورة تقديم الحمل فى الأعياد السيدية
3. دورة طقس إستقبال الكاهن الجديد
4. دورة أحد الشعانين والمماثلة لدورة عيدي الصليب
5. دورة إستقبال الأب البطريرك والآباء المطارنة والآباء الأساقفة

وفى هذه جميعاً يكون ايضاً هناك دور هام للقائد تختلف أهميته من دورة لأخرى.

المبحث الثالث

مقامات الألحان المصرية القديمة (القبطية)

المبحث الثالث

مقامات الألحان المصرية القديمة (القبطية)

- **مقدمة:**

من المعروف أن المقامات الموسيقية بأبعادها ومقاييسها هي التي تشكل المذاق اللحني لموسيقات الشعوب على إختلاف طبائعهم. لذلك فالموسيقى الغربية تتميز بمحدودية مقاماتها المنحسرة مابين المقام الكبير، والمقام الصغير بنوعيه. والموسيقى السودانية تتميز بالسلم الخماسي الأبعاد، والموسيقى العربية تتميز بالمقامات المتعددة التي تحوي الربع تون. أما المقامات المصرية القديمة (القبطية) فهي بالرغم من تشابهها مع المقامات العربية في تعدد مقاماتها وتميزها بالربع تون، إلا أنها تختلف عنها في بعض الخواص الموسيقية.

- **طبيعة مقامات الألحان القبطية وأجناسها:**

لمقامات الكنيسة القبطية طبيعة خاصة ومذاق خاص، والمؤلفات التى تمت باستخدامها، لها أصول وقواعد خاصة بها. وبالرغم من العلاقة الوطيدة والتشابه الشديد بين مقامات الموسيقى القبطية وأجناسها، ومقامات الموسيقى العربية وأجناسها، إلا أن هذه الطبيعة الخاصة وهذا المذاق الخاص يجعلها مختلفة عند السمع، ويزداد هذا الاختلاف والتباين عند تحليلها موسيقياً.

وعند التحدث عن مقامات الموسيقى القبطية يجب أولا يتم التعرف على مدى العلاقة بين اللحن القبطى والفرعونى وإلى أى مدى تأثر اللحن القبطى بالفرعونى. لأنه كثيراً ما يقال أن اللحن القبطى "فرعونى الأصل"، إلا أن الباحث يرى فى هذا القول، أنه من الطبيعى جداً أن الفراعنة المتخصصين فى موسيقى الآلهة بأسرارها الفرعونية عندما دخلوا الإيمان المسيحى لم يستطيعوا أن يتخلصوا من الموسيقى الفرعونية ولا من مقاماتها وأجناسها وصيغها وقفلاتها الموسيقية، لأن الموسيقى عندما تدخل الى الأذن، تمتزج بوجدان الإنسان بكل تفاصيلها وصفاتها وتمتزج بكل مظاهر الحياة وتُختَزن فى العقل الباطن. لذلك إذا اراد الإنسان أن يصيغ ألحاناً جديدة، لا يستطيع بكل ما أوتى من قدرة على التركيز، أن يتخلص من طبيعة هذه الموسيقى بتيماتها وتفاعيلها الموسيقية ومقاماتها وأجناسها[1]. قد يبتكر جملاً موسيقية جديدة، ويؤلف علاقاتً بين المقامات وبعضها البعض، ويُوجِد إنتقالات مقامية جديدة، ويتفنن في التشكيل الموسيقى باستخدام أجناس هذه المقامات، لكن تظل طبيعة الموسيقى وروحها النابضة بإيقاعاتها مهما اختلفت، تظل هى المسيطرة، وتظل هى الإطار العام الذى يشكل ويحدد كنهها. فكما يقولون عن

---

[1] **مصطفى عطاالله و جورج كيرلس – الموسيقى القبطية – مرجع سابق – ص 59**

الإنسان وطبيعته، "إن الطبع يغلب التطبّع"، فهكذا ايضاً عن موسيقى الشعوب، فإن طابع موسيقى شعب ما، يغلب تطبعه بأى موسيقات أخرى.

ويعطى الباحث مثالاً "محمد عبد الوهاب" الذى فى رحلة عمر تأليفه الموسيقى تطبعت موسيقاه بطباعٍ متنوعة، واستخدم إنتقالات مقامية كالتى سمعها فى الموسيقى القديمة التى للكنيسة القبطية الحالية، واستغل الكثير من التيمات من موسيقات عالمية، واستحدث آلاتٍ غربية، كل ذلك التطبّع لم يؤثر من قريب او من بعيد فى طبيعة موسيقاه المصرية الأصيلة فظلت موسيقاه رغم تطبعها بما سبق الإشارة اليه، لها طابعها المصرى الذى لا يقبل جدالاً أنه يمثل موسيقى التربة المصرية الخالصة.

هكذا ايضاً الآباء الأولون مؤلفو الموسيقى القبطية ذوى الأصول الفرعونية، جاءت طبيعة موسيقاهم القبطية فى مهدها من نفس طبيعة الموسيقى الفرعونية، لأنها حتما قد حوت بين طياتها بعض الخلايا الموسيقية "Themes" الفرعونية أو بعض السلخات الموسيقية التى يسلخها اللا شعور من الجمل الموسيقية المختزنة فى العقل الباطن لمؤلفات الموسيقى الفرعونية التى سمعوها آنذاك، والتى يصدرها إلى العقل الواعى عندما تتوافق المشاعر والأحاسيس المراد التعبير عنها مع المخزون الموسيقى الغير مدرك، فتذوب هذه الخلايا الموسيقية الفرعونية مع الجمل الجديدة لينتج نسيج "موسيقى" جديد مؤتلف" يصبغه بصبغة جديدة قبطية مصرية، فالموسيقى لا تُخلق من العدم.

فما ألفه وما كتبه موزار من ألحان هو حصيلة ما سمعه خلال سنى حياته من موسيقات مختلفة لشعوب مختلفة بعد أن امتزجت داخله واختلطت بعضها ببعض ثم خرجت إلينا بفكر جديد ورؤية جديدة وروح جديدة. إن دراسات كثيرة قد قدمت عن تأثر ألحان الفنان العالمى موزار بموسيقانا المصرية القبطية رغم أنه لم يعش في مصر (ولد في سالزبورج عام 1756م) إلا أن هذه الدراسات تؤكد أن تيمات "Themes" وجملاً موسيقية موجودة فى موسيقاه مأخوذة ومستوحاة من الموسيقى القبطية والموسيقى المصرية ومن أشهر هذه الدراسات ما قدمه الباحث "سليمان جميل" (1924-1995).

وأكثر من ذلك فإن إحدى المؤسسات الإنتاجية الكبرى في فرنسا هي مؤسسة "E.M.I.Virgen" بالاشتراك مع المركز المصري للثقافة والفنون قد أصدرت أسطوانة ليزر ".C.D" بعنوان "موزار المصرى" تؤكد المفهوم السابق، وتحمل بين ثناياها تسجيلاً للحن "غولغوثا" والذى يسمَّى بقانون الدفنة، حيث يقال فى تذكار دفن السيد المسيح فى نهاية الساعة الثانية عشر من يوم الجمعة العظيمة، وهو لحن ذو جذور فرعونية (كما سيوضح فيما بعد). هذا اللحن الرائع المصاغ من مقام مى بيمول الكبير، قد ذاب

وسط موسيقى القداس الجنائزى "Requiem" الذى كتبه موزار، ووسط الأنشاد الصوفى الذى انشده الشيخ محمد الهلباوى.

والمستمع إلى هذه الأسطوانة يجد أن موسيقى موزار بمقاماتها وأجناسها الغربية قد ائتلفت وتآلفت واندمجت مع الموسيقى المصرية، "القبطية والصوفية" بمقاماتها وأجناسها المصرية الأصيلة فى نسيج واحد بشكل غريب وعجيب حتى أنه يصعب عليك فى بعض الأحيان أن تحدد ما تسمعه فى لحظة ما إذا كان موزارياً أو مصرياً، قبطياً كان أم صوفياً، كما يظهر فى هذه الأسطوانة التيمات التى استوحاها موزار من الموسيقى المصرية.

وهذا ليس غريباً إذ أن موزار كان شديد الولع بمصر حتى أنه أطلق أسماء مصرية على العديد من مؤلفاته مثل "تاموس ملك مصر" و "أوزة القاهرة" و"السيمفونية المصرية". فإذا كان موزار دون أن يعيش فى مصر – وإن كانت موسيقانا المصرية عاشت فى وجدانه – قد تأثرت ألحانه بجمل من موسيقانا المصرية، أفلا تتأثر الموسيقى القبطية بالموسيقى الفرعونية وقد عاش مؤلفو هذه الألحان وسط نغمات المعابد بمقاماتها وأجناسها الموسيقية، وأوزانها وضروبها وصيغها وقفلاتها ورددوها قبل قبولهم الإيمان المسيحى؟

ولعل هذا يقودنا إلى أن المقامات التى صاغ منها موزار موسيقاه، يوجد ما يناظرها فى مقامات الألحان القبطية، وإن كان العكس ليس بصحيح.

ولعل ما يثبت صحة ذلك أن لحن "غولغوثا" هذا الذى تم تسجيله بالأسطوانة المشار إليها آنفا، من مقام "مى بيمول الكبير" ولعل هذا أيضا يؤكد أن المقام الكبير الذي نسب اكتشاف أبعاده لـ "فيثاغورث"، هو مقام مصرى موجود من أيام الفراعنة،إذ أن "فيلون Philon" *(20 ق.م – 54 م)* الفيلسوف اليهودى الذى حاول أن يشرح الدين بتعابير الفلسفة اليونانية، وأكثر استعمال الطريقة الرمزية، وكان له تأثير جَدّى على آباء الكنيسة الشرقية[1] هذا قد عاش الفترة الأولى لتأسيس الألحان القبطية فكتب يقول:-

إن جماعة المسيحيين الأولين قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية ومن بين هذه الألحان، لحن "غولغوثا" الذى كان يرتله الفراعنة أثناء عملية التحنيط وفى مناسبة الجنازات[2]".

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

و لقد قام فريق من كبار الباحثين المتخصصين فى الموسيقى والكمبيوتر وكان على رأسهم

---

[1] **المنجد في اللغة والأعلام – دار المشرق – بيروت – 1986 – الطبعة 26**

[2] **مصطفى عطاالله – جورج كيرلس – الموسيقى القبطية – مرجع سابق – ص 40**

، Prof. Ropert Gribbs-University Sacremento-California State

"فتحى صالح" الأستاذ بكلية هندسة جامعة القاهرة، "محمود عفت" الأستاذ بمعهد الموسيقى العربية أكاديمية الفنون بالقاهرة، هؤلاء قد قاموا بإجراء أبحاثاً واسعةً على آلات النفخ المحفوظة بالمتحف المصرى والثلاثة كانت تشغلهم منذ فترة فكرة أن الموسيقى كانت تشكل فى حياة الفراعنة اهتماماً كبيرا ، ولابد أن يكونوا قد سبقوا اليونانيين فى وضع القواعد العلمية لعلم الموسيقى. وأسفرت أيضاً نتائج البحث عن نتيجة علمية هامة باستخدام الكمبيوتر، فمن خلال المعلومات وبيانات تعطى للجهاز عن النغمات والذبذبات التى يردها العزف بالناى، يمكن تحديد بدقة الأبعاد التى يمكن أن تحدث تثقيب للناى عندها، وتأتى النغمات مطابقة تماماً لما هو مطلوب. وأثبتوا في عام 1991 أن المصريين القدماء هم أول من اكتشفوا السلم الموسيقى الخماسي Pentatonic Scale الذى استعمل فى الدولة القديمة ثم طوّروه مع بداية الدولة الحديثة إلى السلم الموسيقى السباعى Seven Note Scale of Amino ووفقاً لهذا التقرير فإن القدماء المصريين هم أول من عرف الموسيقى، وأن ما نسب إلى فيثاغورث عالم الرياضيات اليونانى الشهير باكتشافه هذه السلالم الموسيقية، هو مجرد خلط لأوراق التاريخ الواضحة!!

ويؤكد ذلك أن فيثاغورث قد عاش في مصر واحداً وعشرين عاماً، ينهل من علومها وآدابها وفنونها بل أن الإغريق أيضا كتبوا عن جودة وكمال الموسيقى المصرية القديمة. ووفقاً لهذه التقارير يتضح أيضا أن الموسيقى القبطية التى هى الامتداد التاريخى للموسيقى الفرعونية هى واضعة الأصول والأوزان والقواعد لموسيقات الشعوب الأخرى التى إذا أردنا مجاملتهم فإننا قد ننسب لهم فضل تطوير هذه الأصول والأوزان والقواعد حتى وصلت إلى شكلها الحالى.

- **فرعنة اللحن القبطي:**

هناك قول منتشر يبين أن الألحان القبطية هى ألحان فرعونية صرف، تم تركيب كلمات قبطية عليها. هذا القول يردده البعض، مستندين إلى بعض النقاط الضعيفة، مثل التطويل فى النغمات المسمى بالإطناب النغمى "Melisma" ومستندين إلى أن بعضاً من هذه الألحان يحمل أسماء لمدن مصرية قديمة اندثرت منذ زمن بعيد مثل اللحن المسمى بال"سنجارى" وهو اسم لمدينة مصرية بشمال الدلتا يرجع زمنها إلى زمن رمسيس الثانى، وكذلك اللحن الإدريبى "كى ايبرتو" والذى يتكرر كثيراً فى أسبوع الآلام والذى يرجح أنه مشتق من الكلمة القبطية "إترهيبى ⲧⲉⲣϩⲓⲙⲓ" "والتى تعنى الحزن، أى "اللحن الحزين"، وإن كان البعض ينسب اسم هذا اللحن إلى بلدة أدريبية التى تقع فى مدينة سوهاج بصعيد مصر، علما بأن الهنود

والأحباش والأفارقة والسريان كانوا أيضا ينسبون أسماء الألحان الى أسماء بلدان عندهم، إلا أن الباحث يرى أن هذا الرأى برمته ضعيف للأسباب الآتية :

1) لأن الإطناب النغمى "Melisma" قد ثبت انه أسلوب فى الغناء كان موجوداً أيام الفراعنة وقد امتد إلى الكنيسة المصرية القديمة "القبطية" كأسلوب وليس كألحان بذاتها.
2) لأنه ليس من المنطق أن يمتد الحرف القبطى بلحن تصل مدته فى بعض الألحان إلى أكثر من عشرين دقيقة لمجرد استخدامه لحن فرعونى.
3) لأن الإطناب النغمى "Melisma" فى الألحان القبطية دائماً يجئ ليعبّر عن معنى روحى وليشرح معنى لفظى ولو كان غير ذلك لكان لحناً ساذجاً. فالإطناب النغمى الشديد الذي يظهر فى لحن "آريهؤو اتشاسف شانى اينيه" جاء ليعبر عن "زيدوه علواً إلى الآباد" التى هى ترجمة اللحن ولستُ أتصور أن يتم التعبير عن سبحوه وزيدوه علواً إلى الآباد بغير هذا الإطناب النغمى.
4) لأنه كان يمكن – من بين آلاف من الألحان الفرعونية العديدة – اختيار ألحان يتناسب طول نغماتها مع عدد الكلمات القبطية المطلوبة تلحينها أو الاكتفاء بالجمل الموسيقية من اللحن الفرعونى التى تتساوى مع عدد الكلمات القبطية مع إنهائها عند أقرب قفلة تامة. لأنه ليس من الطبيعى أن تختار الكنيسة لحناً فرعونياً طويلاً لتعبر به عن كلمات قليلة لتستكمل ما تبقى من نغمات بلا هدف روحى او حتى هدف موسيقى منطقى.
5) أغلب الظن أن أصحاب هذا الرأى – وهم قلة قليلة – لم يسترشدوا فى رأيهم ببراهين علمية أو بمخطوطات أو مدونات موسيقية لألحان فرعونية نستخدمها الآن فى الكنيسة القبطية ، لأن وسائل التدوين الموسيقى لم تكن معروفة فى ذلك الوقت وبالطبع لم يكن هناك أجهزة لتسجيل الصوت.
6) إن التجارب العديدة لتركيب كلمات على ألحان، قد تمت دون اللجوء إلى التطويل النغمى ويؤكد صحة ذلك جميع الألحان القبطية التى ترجمت إلى اللغة العربية والتى لم يحدث بها هذا الإطناب النغمى، مثل لحن إفرحى يا مريم والذى تم تنغيمه بنفس نغمات اللحن "اونوف إمو ماريا"، وكذلك لحن "أيها الرب إله القوات" والذى تم تنغيمه بذات اللحن "ابشويس افنوتى" وألحان أخرى كثيرة موجودة فى تسبحة نصف الليل تم فيها تركيب كلمات على ألحان، دون اللجوء للإطناب النغمى، وإن كان للباحث بعض التحفظ على تعريب الألحان القبطية.
7) لأن كتب التاريخ الكنسى العديدة تؤكد أن آباءنا الأولين كانوا يقضون أوقاتهم فى تأليف الأغانى والترانيم لله، وأن هناك أسماء لبعض الآباء القديسين، ذكر التاريخ أنهم من بين الذين وضعوا وصاغوا

ألحاناً قبطية مثل "ديديموس الضرير" والقديس "أثناسيوس الرسولى" الذى يقال أنه هو الذي وضع لحن "أومونوجينيس" (أيها الأبن الوحيد الجنس) والذي يقال فى صلاة الساعة السادسة من يوم الجمعة العظيمة. ومن بين ما سجله التاريخ ما خطّه العلامة "فيلو" وما سبق أن أشرنا إليه إذ قال:

"وهكذا لا يقضون وقتهم فى تأملات فحسب، بل أيضاً يؤلفون الأغانى والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة[1]" .

من الطبيعى أن تأليف هذه الأغانى والترانيم الجديدة جاء بإستخدام نفس المقامات والأجناس الموسيقية المعتاد سماعها، فمن السهل تأليف ترنيمة جديدة ولكن ليس من السهل إبتكار مقام موسيقى جديد. ولست أشك للحظة أن يكون من بين الذين قبلوا الايمان المسيحى مؤلفين وملحنين درسوا العلوم الموسيقية في المدرسة اللاهوتية بالاسكندرية وتحركت أحاسيسهم ومشاعرهم نحو المسيح فصاروا يؤلفون ويلحنون للرب "ترنيمة جديدة" تعبر عن مشاعرهم الإيمانية.

وإن كان هذا الفيلسوف فيلو ذكر فى موضع آخر:-

"أن جماعة المسيحيين الأولين قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية"

كذلك أيضا يمكن لى أن أستنتج، أن هذه الجماعة من المسيحيين الأولين قد أخذت هذه الألحان المشار إليها بذات المقامات الخاصة بها.

إلا أن التعارض بين أقوال الفيلسوف "فيلو" فى أنهم كانوا يؤلفون الأغانى والترانيم لله بكل أنواع الأوزان والألحان وأنهم قد أخذوا ألحاناً من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية، يفسره الشرح الذى سبق الإشارة اليه، أن هؤلاء الآباء القديسين لم يستطيعوا ان يتخلصوا من الموسيقى الفرعونية، ومن مقاماتها وأجناسها وطابعها الموسيقى "Moods" ، والتى كانت قد عاشت فى وجدانهم واختزنت فى عقلهم الباطن، فصاروا يصيغون بالروح الذى ملأهم ألحاناً جديدة حتى وإن حوت بين طياتها بعض الخلايا الموسيقية "themes" الفرعونية او بعضاً من الجمل الموسيقية المختزنة فى العقل الباطن بنفس مقاماتها وأجناسها وطابعها الموسيقى "Moods" ثم تذوب هذه الخلايا الموسيقية الفرعونية مع الجمل الجديدة لينتج نسيج موسيقى جديد بصبغة مصرية قبطية.

ويري الباحث من وجهة نظره، إنه إذا كانت هناك موسيقى فرعونية ظهرت فى موسيقانا القبطية فهى خلايا موسيقية أو عبارات أو جمل موسيقية فقط، لها نفس المقامات والأجناس والطابع الموسيقى

---

[1] **الأب متى المسكين: مرجع سابق – ص 127**

"Moods" ، ولكنها ليست ألحاناً كاملة تم تركيب كلمات قبطية على نغماتها وإلا بهذا نحكم على كنيستنا بأنها انتحلت شخصية البلاذجياريو "Plagiario" الذى يسرق مؤلفات الغير وينسبها إلى نفسه.

8) لأنه إذا كانت الكنيسة القبطية الأرثوذكسية عبر القرون ترفض الترانيم الروحية التى أصدرها بعض الشباب لأنهم راحوا يطبقون كلماتها على ألحان بعض الأغانى الدنيوية بالرغم من أن هذه الترانيم لا تقال داخل الليتورجيا المقدسة ولا حتى داخل صحن الكنيسة فى الاجتماعات الروحية، وإنما لمجرد أنها سجلت على شرائط كاسيت او أسطوانات مدمجة تذاع فى المسجلات بالمنازل، فهذه ترفضها الكنيسة خوفاً من تسلل روح هذه الأغانى الدنيوية إلى قلوب الذين ينصتون إليها فيتشتت الفكر بعيداً عن الروحيات مقترباً إلى الجسدانيات.

وتعبيراً عن مخاوف الكنيسة القبطية وقفت بعض المؤسسات الروحية في وجه من قام بتركيب الألفاظ الروحية على ألحان الأغانى الدنيوية فوقف ضد ذلك نيافة الأنبا "هيدرا" أسقف اسوان وأصدر كتاباً يقاوم فيه هذه الترانيم وصارت جريدة وطنى تلاحق هؤلاء بالمقالات إلى أن نجحت في مصادرة بعض هذه الكاسيتات.

فإذا كان ذلك الآن مرفوضا، فهل نظن أن الكنيسة الرسولية الأولى وهى تؤسس المفاهيم الروحية والتقليد والطقس والصلوات والتسابيح، تسمح بأن الألحان التى تقال فى الليتورجيا المقدسة تكون من بينها ألحان يتغنى بها غير المسيحيين وهم يمارسون عباداتهم، فتشتت الأذهان وتحدث بلبلة وخلط بين عبادة الله والعبادات الأخرى؟ لذا يعتقد الباحث أنه من الطبيعى أن الكنيسة الرسولية الأولى لم تسمح بذلك. ولم يحدث قط أن الكنيسة وقفت ضد إستخدام مقامات أو أجناس هذه الأغانى، لأن إستخدام المقامات والأجناس لا يشكل الخطورة السابق الإشارة اليها.

9) لأنه من المعروف أن الكنيسة الرسولية الأولى قد منعت استخدام الآلات الموسيقية فى الليتورجيا المقدسة على يد القديس كليمندس السكندرى نحو عام 190 ميلادية[1]، لأنها كانت تشكل عنصراً أساسياً في المعابد الفرعونية وذلك تركيزاً لانتباههم فى قوة الكلمات الإلهية ولكى لا يوجد ربط ذهنى من بعيد أو من قريب بين عبادة السيد المسيح والعبادات الأخرى.

فإذا كانت الآلة الموسيقية البريئة دائماً مما يعزف عليها – إذ أنه يعزف عليها الجيد والردئ بغير إرادتها – قد منعت الكنيسة الرسولية الأولى استخدامها لأنها كانت يوماً ما يُعزف عليها ألحاناً للعبادات الاخرى،

---

[1] **المرجع السابق – ص 89**

فهل تترك الكنيسة هذه الألحان ذاتها بكل موسيقاها وبنفس الصياغة الميلودية التى هى أكثر شىء سيعلق فى الذهن، فيكون كلما أُنشد لحن فرعونى أثناء الصلوات المقدسة التى ترفع القلب نحو السماء حيث الإله الحقيقى ، تأتى نغماته العالقة فى الذهن فتحمل إليه كل صور العبادات الأخرى لتجذبه مرة أخرى إلى حيثما كان من قبل؟ اعتقد أنه من الطبيعى أن الكنيسة الرسولية الأولى الحكيمة لم تسمح بذلك.

10) إنه من المعروف أيضاً عن الموسيقى المصرية القديمة الفرعونية ارتباطها القوى والمنطقى بالرقص حتى أنه يصعب على الإنسان فصل احدهما عن الآخر، وبالرغم من هذا استطاعت الكنيسة الرسولية أن تفصل الرقص عن الموسيقى وتمنعه تماماً مثلما منعت الآلات الموسيقية. لأن هدف الكنيسة كان واضحاً منذ البداية أن تقطع كل ما له صلة بالعبادات الأخرى من آلات موسيقية ورقص وألحان وتصفيق إلى آخر هذه الصور.

لذا فإنه يمكن القول بأن الألحان القبطية هى الامتداد الطبيعى للموسيقى الفرعونية، وأن الكنيسة القبطية بالرغم من إقتباسها لبعض جمل الألحان من الفراعنة أو اليهود، إلا أن ألحانها بمجملها لها هويتها ولم تعش فى جلباب ثقافات أخرى. وإذا كان لحن "غولغوثا" الذى كتب عنه "فيلو" أنه سُمع فى المعابد الفرعونية، فإننا نستنتج بما لا يدع مجالا للشك أن المقامات التى نرتل منها الألحان القبطية، هى ذات المقامات التى أنشد بها الكهنة ألحانهم فى معابدهم الفرعونية.

وحيث أن لحن "غولغوثا" من مقام مى بيمول الكبير، فإن ذلك يعنى أن المقام الكبير هو مقام مصرى أصيل، وحيث أن العديد من مقامات الكنيسة القبطية تم صياغتها من مقامات سميت بأسماء فارسية وتركية، مثل الصبا والبياتي والجهاركاه والسيكاه والهزام ..،....، إلى آخره من هذه المقامات، فإن هذا يدلنا على أن أصل هذه المقامات هو فرعونى مصرى أصيل وما هذه التسميات إلا مجرد أسماء فارسية وتركية أضفيت على هذه المقامات فى فترة ما عندما كان يصاحب ذلك بعض الإغداق المادى على من يفعل ذلك.

- **تأثر اللحن القبطى والعبرى بالآخر[1]:**

إذ أردنا دراسة مدى تأثر كل من اللحن القبطى والعبرى بالآخر فعلينا الاستعانة بكتاب التوراة فقد ذكر فى سفر الخروج:

"وهذه أسماء بنى إسرائيل الذين جاءوا إلى مصر مع يعقوب جاء كل إنسان وبيته رأوبين وشمعون ولاوى ويهوذا ويساكر وزوبولون وبنيامين ودان ونفتالى وجاد وأشير وكانت جميع نفوس الخارجين من صلب

[1] **جورج كيرلس: الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها– مرجع سابق – ص 111**

يعقوب سبعين نفساً ولكن يوسف كان فى مصر. وأما بنو إسرائيل فأثمروا وتوالدوا ونموا وكثروا كثيراً جداً وامتلأت الأرض منهم" (خر 1: 1-7).

ومما ذكره سفر الخروج يتبين أن شعب بنى إسرائيل بأسباطه الإثنى عشر قد عاشوا بمصر وسمعوا ألحان مصر الفرعونية لمدة أربع مئة وثلاثين سنة هى مدة إقامة شعب بنى إسرائيل بمصر حسب نص سفر الخروج (خر 12 : 40) ومما لا شك فيه أنهم خلال 430 سنة استطاع نحو ست مئة ألف رجل – غير الأولاد– من شعب بنى إسرائيل الذين رحلوا من رعمسيس، كان من الطبيعى جدا أن يحفظوا فيها الكثير من الألحان المصرية القديمة، وأن يتأثروا بها وأن تعيش في وجدانهم وأن يتعرفوا على مقاماتها وأبعادها، وقياساتها الموسيقية وضروبها وإيقاعاتها وموازينها وقوالبها وصيغها المختلفة، وأن يرحلوا بها من أرض مصر حاملين إياها فى بوتقة مشاعرهم وفى ذكرياتهم وفى طقوس عبادتهم.

وفى الاتجاه الآخر كان دور القديس "مرقس" الرسول الذى عاش فترة بين نغمات داود النبى البيت لحمى وهى يتردد صداها فى المجامع اليهودية وفى العلية المقدسة على شفتى السيد المسيح ويرددها خلفه الإثنى عشر تلميذاً عندما "سبحوا وخرجوا إلى جبل الزيتون" لابد أيضاً أن هذه الألحان بكل تفاصيلها اللحنية قد حملها القديس مرقس إلى مصر وكان يرددها وهو يسير فى الطريق إلى مصر ليتغلب بها على مشقة هذا الطريق الطويل والصعب الذي تهرأ فيه حذاؤه، ولابد أيضاً أنه عندما أسس "مدرسة اللاهوت" بالإسكندرية وجعل يُدرّس بها الموسيقى إلى جوار العلوم اللاهوتية، أنه درَّس بها هذه الألحان، وأنه وضع بعضاً منها فى القداس الإلهى الذى كتبه والذى يعتبر أقدم قداس عرفته الكنيسة القبطية، وهذا استنتاج شخصى من الباحث.

ومما سبق يتضح لنا أن اللحن القبطى واللحن العبرى قد امتزجا معاً وتأثر كل منهما بالآخر. وقد كتب الأب متى المسكين يقول:

"يستحيل بأى حال من الأحوال أن يقال إن اللحن القبطى مأخوذ من العبرى أو ناقل عنه ولا فى هزة واحدة من هزاته المبدعة، ولكن كل ما يمكن أن يقال هو أن اللحن القبطى توقع على الطرق المستتبة فى إنشاد المزامير بالعبرية ولكنه ظل محتفظاً بروحه وأوزانه القبطية الأصلية" [1].

إلا أنه يفضل أيضاً أن يتدخل الباحثون الموسيقيون المتخصصون أيضاً فى التحديد الدقيق لمدى تأثر كل من اللحن القبطى والعبرى بالآخر، والذى منه يمكن استنباط المقامات العبرية للألحان التى نشأت فى ذلك الوقت. ويقول العالم الألمانى هيكمان:

---

[1] **الأب متى المسكين: مرجع سابق**

"بالرغم من أن موسيقى المجامع اليهودية قد لعبت دوراً هاماً في تطور الليتورجيات السيريانية والبيزنطية إلا أنه على عكس ذلك في مصر، فقد تأثرت الموسيقى اليهودية بالصلوات المصرية القديمة نظراً للفترة التى عاشها شعب بني إسرائيل في مصر فى الغربة حيث حدث اندماج مع البيئة والحياة المصرية"

كان هناك إنتاج وتبادل موسيقى بين اليونانيين والمصريين وبرع فى هذا الجو معلمون كثيرون، منهم "ديديموس النحوى" و"ديمتريوس الفاليرونى" الذي وضع مفاتيح الموسيقى التى كان يستمع إليها فى هذا الوقت (القرن الأول الميلادى) كذلك ظهر "كلوديوس البطلمى" فى القرن الثانى وقد صار هذا مقياساً فى حساباته الموسيقية. ثم جاء "اليكيوس الإسكندرى" سنة 360م وهو الذى وضع العلامات الموسيقية ثم جاء "ديسقوروس" فى القرن الرابع و"فالنتينوس" و"بروكولوس" هؤلاء جميعاً نشأوا فى الجو اليونانى المصرى وكتبوا عن الموسيقى. ولكن بعد الانشقاق الذى حدث فى مجمع خلقيدونية سنة 451 م قطع الأقباط كل صلاتهم مع الكنيسة البيزنطية وكنيسة روما واحتفظوا بكل تقليدهم وألحانهم بشكل منعزل عن التأثير البيزنطى، وإن كان بعض الآباء البطاركة فى القرون المتأخرة قد أدخلوا مجموعة من الألحان اليونانية إلى الكنيسة القبطية بألحانها الكاملة، وإن كان أداؤها يغلب عليه "الريتم" البطئ والأبعاد المقامية المصرية، ومن أمثلة ذلك لحن "إى بارثينوس".

وبالرغم من أن هناك بعض النصوص المشتركة بين الكنيسة القبطية واليونانية للألحان، ولكن بسبب غنى الروح القدس والتأثر الشديد بالحضارة الموسيقية المصرية القديمة بدأت الكنيسة القبطية تضع هذه الألحان بالأسلوب الموسيقى والمقامى الذى يتناسب مع التربة الموسيقية المصرية.

وبين الكنيسة القبطية والكنيسة السريانية أيضاً حدث اندماج حتى أن بعض الرهبان ذهبوا ليتعلموا فى الكنيسة السريانية ناحية البحر الميت ونقلوا ما يسمى بـ "قانون اللحن".

ويقال إن هناك جماعة يهودية تسمى "الثيرابيوتا" كانت تسكن بجوار مريوط بالإسكندرية فى حياة شبه رهبانية، وهذه الجماعة لجأت إلى بعض المعزوفات الموسيقية وكانوا يستمدونها من المصادر الفرعونية القديمة•.

- **طبيعة الميكروتون المميز لمقامات الموسيقى القبطية:**

مقامات الموسيقى القبطية سباعية التكوين النغمى، وتكون إما دياتونية طبيعية منتظمة Diatonic Scale كالسلالم الكبيرة والصغيرة فتكون الأبعاد بين نغمات السلم الموسيقى درجات كاملة أو نصفها،

• **محاضرة مسجلة على كاسيت للأستاذ الدكتور ميشيل بديع عبد الملك.**

أو تكون الأبعاد بين بعض النغمات على مسافة ثلاثة أرباع النغمة، والتى تسمى بـ" البعد المتوسط". وهذا النوع من الأبعاد أوجد إمكانية تقسيم السلم الموسيقى – من الناحية النظرية – الى أربعة وعشرين ربعا (Microtone) مما ترتب عليه نشوء كثرة من السلالم الموسيقية متنوعة يفوق عددها المائة.

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

والمقامات العربية قد أخذت الكثير من مقامات الموسيقى القبطية ، وجاء الفرس فأطلقوا أسماء فارسية عليها وعلى نغماتها مثل الراست والدوكاه والسيكاه. ومازالت هذه الأسماء تستعمل حتى الآن. وكم أتمنى أن يقوم فريق من الباحثين بإعادة تسمية هذه المقامات بأسماء قبطية تعبر عن هذه المقامات بما يتناسب وطبيعة الطقوس التى تؤدى فيها هذه الألحان والمقامات.

- **درجات الاستقرار في المقامات القبطية:**

إن ما يميز مقامات الألحان القبطية عن مثيلتها العربية ، هو أن المقامات العربية عادة ما يتقيد فيها المؤلف الموسيقى بدرجات الاستقرار التام (Tonic) والمؤقت، فتكون القفلات متوقعة، أما فى المقامات القبطية فهى تعطى فرصة للتحرر من الالتزام بدرجات الاستقرار هذه، فيعطى ذلك تلويناً وثراءً أكثر للصياغة. كما تتميز فى أن البعد المتوسط (مسافة الثلاثة أرباع النغمة) يزيد عن مثيله العربى بـ "كوما" Comma هذا يعطى مذاقاً خاصاً مختلفاً.

والكوما هى بعد صغير لايمكن تحديده الا حسابياً، وهو الفارق الموجود بين نغمتين يصدران صوتا "ترادفياً" واحدا انهارمونيا (مثل رى دييز – مى بيمول) حيث يوجد بينهما فى الواقع الحسابى الرياضى فارق صغير جداً يسمى "كوما"ومقدار هذا الفرق ناشئ من تقسيم البعد الكبير الطنينى "التون" الى نصفين، أحدهما طبيعى (دياتونى) والآخر ملون (كروماتى). وأن النصف الملون (رى – رى دييز) يكبر النصف الطبيعى (رى – مى بيمول) بمقدار 1/9 من التون والمساوى لـ "كوما" حيث أن "نصف التون الملون" يحتوى على 5/9 من التون، فى حين أن "نصف التون الطبيعي" يحتوى على 4/9 منه بهذا الفارق المساوى لـ 1/9 والمسمى بالكوما. ويلاحظة هذا الفارق الطفيف اكثر فى الآلات الوترية. ويطلق هذا اللفظ على الفرق بين البعد الكبير التام (دو – رى) ونسبته طبيعيا 9/8 والبعد الكبير الناقص (رى – مى) ونسبته طبيعيا 10/9 والفارق بينهما 81/80.

ويظهر الفارق بين أداء الميكروتون فى الألحان المصرية القديمة ومثيله الربع تون فى الموسيقى العربية عندما يلتحق أحد العازفين من فرقة الموسيقى العربية بفرقة تعزف الألحان القبطية مثل "فرقة دافيد"، فإن عازفاً ما لآلة مثل الكمان "الفيولينة" يحتاج الى وقت يتدرب فيه على اداء الميكروتون باللحن القبطى.

- **الإنتقالات المقامية فى الألحان القبطية:**

تتميز بعض الألحان القبطية بالمناورات الشديدة والإنتقالات المقامية خلال اللحن الواحد، وهذا يرجع لبراعة مؤلفى هذه الألحان من جهة ولتعدد المقامات القبطية من جهة أخرى، وفى نهاية اللحن عادة مالا يتم الإلتزام بالعودة إلى المقام الأصلى الذى بدأ منه كما هو معتاد فى المؤلفات الأخرى.

أيضاً وجد الباحث فى الكثير من الألحان القبطية ما يسمى بـ "الإنتقالات المقامية" Scale Transposition وهو أسلوب تغيير المقام أثناء الحركة اللحنية مثل لحن "ⲕⲁⲧⲁ ⲛⲓⲭⲟⲣⲟⲥ" وهذه الإنتقالات المقامية اقتبسها بعض الموسيقيين (أمثال سيد درويش وعبد الوهاب) من الموسيقى القبطية ليثروا بها موسيقاهم وأصبح وجود الإنتقالات المقامية بأى لحن إنما يدل على ارتقاء وسمو للحن وعلى دسامة وثراء.

المبحث الرابع

سرعات وإيقاعات وقفلات

الألحان المصرية القديمة (القبطية)

المبحث الرابع

سرعات وإيقاعات وقفلات الألحان المصرية القديمة (القبطية)

- **مقدمة:**

تتميز الألحان المصرية القديمة (القبطية) بتنوع وتغير سرعاتها سواءا مابين لحن وآخر في تعاقب الألحان داخل الريبيرتوار التسبيحي لكل طقس على حده، أو في تغير السرعات داخل نفس اللحن الواحد. كما تتميز بتنوع شديد في إيقاعاتها وفي قفلاتها.

- **خضوعها للأوزان والضروب**

الأوزان والضروب فى الكنيسة القبطية محدودة وبسيطة للغاية، فالكنيسة القبطية لا تعتمد فى تسابيحها على الإبهار الإيقاعى فى الأوزان والضروب، لأنه من المعروف أن الإيقاع العنيف له تأثير أقوى على الجسد وليس الروح، كما أنه كلما زادت الكثافة الإيقاعية فى الألحان كلما كان لهذا مدلولا على ضحالتها وضعف قيمتها الموسيقية والروحية.

ولعل هذا يكون واضح فى بعض الأعمال الموسيقية غير الكنسية، حيث أن دور الإيقاع والآلات الإيقاعية مثلا يتضاءل فى الأعمال الأوركسترالية العالمية الراقية، حيث يكون بالأوركسترا الكبير عدد 2 آلة تيمبانى وطبلة كبيرة ومثلث وجونج، بحيث لا يزيد عدد الآلات الإيقاعية إلى جوار الآلات المصوتة عن خمسة فى المائة، من إجمالى عدد آلات الأوركسترا الكبير، الذي يصل الى نحو مائة وعشرون آلة موسيقية. هذا ويتم توظيف الإيقاع والآلات الإيقاعية توظيفا دقيقا محددا، يتم تدوينه للعازفين، ويصل عدد الموازير التى يصمت فيها الإيقاع إلى نحو ستمائة مازورة أحيانا، الأمر الذي يوضح أن لها دوراً محدداً ضئيلاً لا تتعداه.

وكلما انحدرنا فى أنواع الموسيقى الأخرى كلما زادت نسبة هذه الآلات وزاد الدور الذى تلعبه والزمن الذى يستغرقه هذا الدور، حتى يصل فى موسيقى الموالد وزفات الأفراح الدنيوية إلى أن 90% من آلات الفرقة هى آلات إيقاعية، وعدد ضئيل جدا هو الذى يقوم بالتصويت أو الغناء، حتى أنه لا يُسمع سوى إيقاعات مستمرة كل الوقت يختفى خلفها بصيص نغمات غير متقنة الأداء تصدر من بعض آلات النفخ كالمزمار البلدى. لذلك فالتسبيح فى الكنيسة القبطية يعتمد بشكل رئيسى وأساسى على الحنجرة، الآلة الطبيعية التى خلقها الله لحمده وتسبيحه، ولا يصاحبها أية آلات إيقاعية إلا آلتى الناقوس (الصاجات) والمثلث اللتان يندر استخدامهما عند الرغبة فى إضفاء روح البهجة والسرور فى الأعياد

والتماجيد والأكاليل، وعند أداء بعض الألحان التى يتطلب أداؤها ضبطاً للإيقاع في بعض المناسبات التي تسمح بذلك.

هذا والكنيسة القبطية لم تقلص دور الآلات الإيقاعية فى الليتورجيا فحسب لكنها قلصت أيضا الضروب والأوزان فلم تسمح بأكثر من الأوزان الآتية:-

* الأوزان الثنائية * الأوزان الرباعية

* الأوزان الثلاثية (قليلا) *الأداء الحر الأدليبي AdLibitum .

هذا ويوجد تغيرات إيقاعية وتغيرات فى السرعة خلال اللحن الواحد فى بعض الألحان المركبة والكبيرة.

- **أسلوب الأدء الحر الغير مقيد Adlibitum**

من أكثر الأساليب شيوعاً فى ألحان الكنيسة القبطية هو الأسلوب الحر فى التأليف Adlibitum. وهو ينتشر بشكل متميز فى ألحان الكنيسة القبطية وخاصة تلك التى تعتمد على الميليسما او الاطناب النغمى. وعادة مايعطى هذا الأسلوب الفرصة للمرنم المنفرد كى يعبر عن أحاسيسه بإضافة بعض الزخارف اللحنية او المنمنمات الأرابيسكية فى إطار لا يُخرج اللحن عن وقاره. وفي معظم طقوس الكنيسة القبطية التى يصل عددها الى 35 طقس على مدار السنة، توجد هذه الألحان الأدليبية الطابع. ففى القداس الإلهى يوجد عدد كبير منها لحن البولس والابركسيس والذى يرنمه شماس منفرد واقف على المنجلية (حامل الأنجيل) ولحن ابيكران الذى يرنم للقديس الأنبا انطونيوس مؤسس الرهبنة فى مصر والعالم كله. هذا وهناك بعض الألحان يتخللها مقاطع ادليبية مثل لحن "ابشويس افنوتى" (ايها الرب إله القوات) الذى فيه المقطع الأخير منه بالكامل ادليبى بالرغم من أنه منذ بداية اللحن وحتى هذا المقطع هو لحن ايقاعى وايقاعه منتظم ومن ميزان رباعى. وعادة مايكون وراء الألحان الأدليبية سببٌ دعا اليه، فمثلاً فى هذا اللحن "ابشويس افنوتى" والذى يسمى بالأسبسمس الآدام* ينتهى بالجملة الشهيرة "أجيوس قدوس رب الجنود السماء والأرض مملوءتان من مجدك الأقدس. فاللحن فى بدايته يتمثل فى "طلبة" توسلية للرب إله القوات أن ينظر الى خليقته، أما عند نهايته فاللحن بدأ يصوّر وقوف الشعب امام الحضرة الإلهية صارخاً قائلا "قدوس قدوس رب الصاباؤوت" مما يعطى الطابع الأدليبى احساساً اكثر بالوقار عند الوقوف امام الحضرة الإلهية سجوداً. وفى باقى طقوس الكنيسة تكون هناك ألحان حرة الإيقاع إما كاملةً او متخللة بعض الألحان.

---

* اسباسموس كلمة يونانية معناها قبلة السلام

- **التغيرات الإيقاعية فى اللحن الواحد:**

إن الألحان المصرية القديمة من الناحية الإيقاعية، متنوعة، فهناك ألحان بسيطة من الناحية الايقاعية، تبدأ وتنتهى فى نفس السرعة اللحنية وبنفس الشكل الإيقاعى ونفس الضرب دون أدنى تغيير، وهناك ألحانٌ تحدث بها تغيرات ايقاعية. وفى كلتا الحالتين سواء كان اللحن بسيطاً ايقاعياً ليس به تغيير، او به تغيرات ايقاعية، فعادةً مايكون هناك هدفٌ من ذلك.

وعادةً مايعقب اللحن ذو الإيقاع البسيط لحنٌ ايقاعه مركباً مما يعطى تلويناً فى الخريطة اللحنية التى أعدتها الكنيسة القبطية فى كل طقس من طقوسها.

ففى تسبحة نصف الليل، يبدأ لحن "تين ثينو" (قوموا يابنى النور لنسبح رب القوات) بجمل موسيقية ذات إيقاعات متغيرة متنوعة فى طبيعتها وسرعاتها هذا خلال الجزء الأول من اللحن المصاغ بأسلوب الميليسما، ثم بعد ذلك تبدأ مجموعة أخرى من الاستيخونات ذات الأسلوب السيلاباتى المدمج فى لحنه، وهكذا يعود الايقاع الى شكله البسيط الذى لا يعرف للتغيرات الإيقاعية مكاناً.

ثم بعد ذلك يأتى مايسمى بالهوس الأول (هوس كلمة قبطية معناها تسبحة) وهو مدمج بسيط الإيقاع بسيط اللحن تتكرر فيه الجمل اللحنية، ثم يليه لحن "خين أوشوت" (قطعا انقطع ماء البحر) وهو به ميليسما ومتعدد التغيرات الايقاعية. وهكذا دواليك فى الهوس الثانى والثالث والرابع.

وقد يكون اللحن قصيراً جداً وزمنه لا يتعدى الدقيقة الواحدة، إلا أنه يشتمل على تغيرات إيقاعية بالرغم من صعوبة ذلك من الناحية التأليفية، مثل لحن "هيتينى بريسفيا" (بشفاعات القديسة مريم) والذى يرتَّل فى صلاة الصلح فى القداس الإغريغورى.

- **إستخدام الناقوس والمثلث لضبط الإيقاع**

آلتا الناقوس والمثلث هما الآلتان الوحيدتان اللتان تُستخدما كآلات إيقاعية مصاحبة للألحان فى الكنيسة القبطية. وهما يستخدمان لأمرين لا ثالث لهما:

الأول: هو لضبط الإيقاع فى الألحان الغير أدليبية الطابع (أى الغير متحررة من الإيقاع) وخاصة فى الدورات التى فيها يطوف الشمامسة فيها حول الكنيسة والتى تسمى بـ "الزفة"، حيث أنه يكون للناقوس والمثلث فى هذه الدورات دورٌ هامٌ بصوتهما الحاد والرنان فى توحيد أداء الشمامسة المنتشرين فى أرجاء صحن الكنيسة، فيكون عازفا الإيقاع هما اللذان يستطيعان ضبط ايقاع اللحن لجميع الشمامسة الآخرين.

والثاني: هو لأن هاتين الآلتين عند استخدامهما، فإنهما يشيعان فى الكنيسة روح البهجة والفرحة، لذا فان معظم استخدام هذه الآلات يكون فى الطقوس والمناسبات المفرحة كالأعياد والتماجيد والأكاليل، وأيام الآحاد بإعتبار انها أيام يتم فيها تذكّر قيامة السيد المسيح.

وعادةً فى الكنيسة تستخدم آلة ناقوس واحدة يمسك بها "المعلم" المسمى بـ "العريف" وهو الذى يقوم بتسليم الألحان لمجموعة الشمامسة، او يمسك به "رئيس الشمامسة" المشرف على تحفيظهم، وعادةً ما يكون هذا قد تدرج فى الدرجات الشماسية من ابسالطيس "مرتل" الى أغنسطس " قارئ" ثم ايبوذياكون "مساعد شماس" الى ذياكون "شماس وأخيراً "ارشى ذياكون "رئيس شمامسة".
هذا ويمسك بالمثلث الشماس الذى يتم اختياره من بين جميع الشمامسة لإجادته حفظ الألحان من جهة، ولقدرته على ضبط الإيقاع وعزف آلة المثلث من جهة أخرى.

إلا أنه أحيانا تُستخدم أكثر من آلة ناقوس يمسك بها أكثر من شماس الى جوار ما يعزف به المعلم او رئيس الشمامسة، مما يؤدى هذا الى بعضٍ من التشويش وقلة التركيز وعدم الدقة فى الأداء.
ويطلق البعض على آلة الناقوس إسم آلة الدف "Toph" وهى كلمة عبرية تعنى نوعاً من الدفوف التى كانت تستخدمها النسوة قديماً وهى الكلمة المرادف للكلمة القبطية "Kemkem".

إلا أن هناك خلط بينه وبين آلة الدُف والتى تعتبر نوع من الطبول تضرب باليد، وهى عبارة عن قطعة من الجلد الرقيق مشدودة تُحدث صوتاً جميلاً، وكانت النساء قديماً تقوم بالضرب عليه كمصاحبة للغناء. ومراراً كثيراً كانت تضرب الدفوف ويرقص الراقصون على انغامها كما أنها تستعمل مع غيرها من الآلات الموسيقية لمرافقة جوقات الترنيم أو تستخدم مع الفرق الموسيقية التى تشترك فى عبادة الرب الإله كما ورد فى سفر الخروج: "فأخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص واجابتهم مريم: رنموا للرب فإنه قد تعظم، الفرس وراكبه طرحها فى البحر" (خر 15 : 20).
وكما ورد في صموئيل الأول: "إنك تصادف زمرة من الأنبياء نازلين من المرتفعة وأمامهم رباب ودف وناى وعود وهم يتنبأون فيحل عليك روح الرب فتتنبأ وتتحول إلى رجل آخر" (1 صم 10 : 5).
كما ورد فى سفر أخبار الأيام الأول: "وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عزٍّ وبأغانى وعيدان ورباب ودفوف وصنوج وأبواق" (1 أخبار 13 : 8).

وفي المزمور 81: "رنموا لله قوتنا، اهتفوا لإله يعقوب، ارفعوا نغمة، وهاتوا دفاً عوداً حلواً مع رباب" (مز 81 : 2).

وفي هذه الأسفار المقصود هو الدُف وليس الناقوس، أما الناقوس "Cymbals" او السيمنتيرى كما يسميه بعض المؤلفين او الهاجيوزيدير "Hagiosidere" وهى كلمة يونانية تتكون من مقطعين هما "Hagios" بمعنى مقدس و"Sideros" بمعنى حديد وبذلك تعنى الكلمة "الحديد المقدس".والناقوس من الآلات الايقاعية وهو عبارة عن صحيفة مستديرة من نحاس مخلوط بمعدن أخر يضرب بها على أخرى متكافئة وكلاهما محدب ولها مركز على شكل قبة مرتفعة بها ثقب لرباط من الجلد لحملها.

وأما المثلث "Triangle" وهو من الآلات الايقاعية التى تستخدم احياناً في الأوركسترا فهو قضيب معدنى يُشكَّل إلى ثلاث زوايا على شكل مثلث ويصدر صوتاً عند ضربه بعصا معدنية صغيرة.

ويذكر فى بعض الكتب الكنسية أن الناقوس كان عبارة عن جهاز خشبى يستخدم لضبط الترديد الجماعى فى عدد قليل من الألحان لا تعدو الثمانية فى كل صلوات طقوس الكنيسة القبطية على مدار السنة كلها وحالياً يستخدم بشكله المعدنى المعروف – الذى سبق وصفه – وعمَّ استعماله على مدى صلوات القداسات والألحان الفرايحى.

وقد قرأ الباحث رأياً بمجلة إبداع في عددها "التراث القبطى تراث لكل المصريين" عن أن استخدام الناقوس فى صلوات القداسات وألحان الكنيسة يسبب ضجيجاً وإزعاجاً للصلوات نفسها التى هى 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 والمتحف البريطانى والموجودة ايضاً في مكتبات الفاتيكان وألمانيا، فوجدها كلها متفقة تماماً فى استخدام الناقوس. وإن آلتى الناقوس والمثلث هما الآلتين الوحيدتين المستخدمتا في جميع طقوس الكنيسة القبطية، لذا عند العزف عليهما بدون إتقان وبعدم دقة، فإن ذلك يؤدى الى فقدان القيمة العظمى من استخدامهما، وبالتالى فقدان الهدف الأساسى من وراء التسبيح بشكل عام.

فهاتين الآلتين هما كأى آلة ايقاعية، يجب التدرب على استخدامها، ويجب أن يكون لها ميتودات، ويجب أن يتعرف عازفها على جميع أنواع الضروب والأوزان الموسيقية. كما يجب أن يعرف عازفها أن الإكثار من إضافة التفاصيل والزخارف الإيقاعية الكثيرة داخل الوحدة الإيقاعية او الطقم الإيقاعى او داخل

المازورة الموسيقية، يقلل من وقار اللحن ويفقد من قيمته الروحانية كما يكون مثل ملح الطعام الذى إن زاد عن حده فإنه يؤدى الى فساد المذاق.

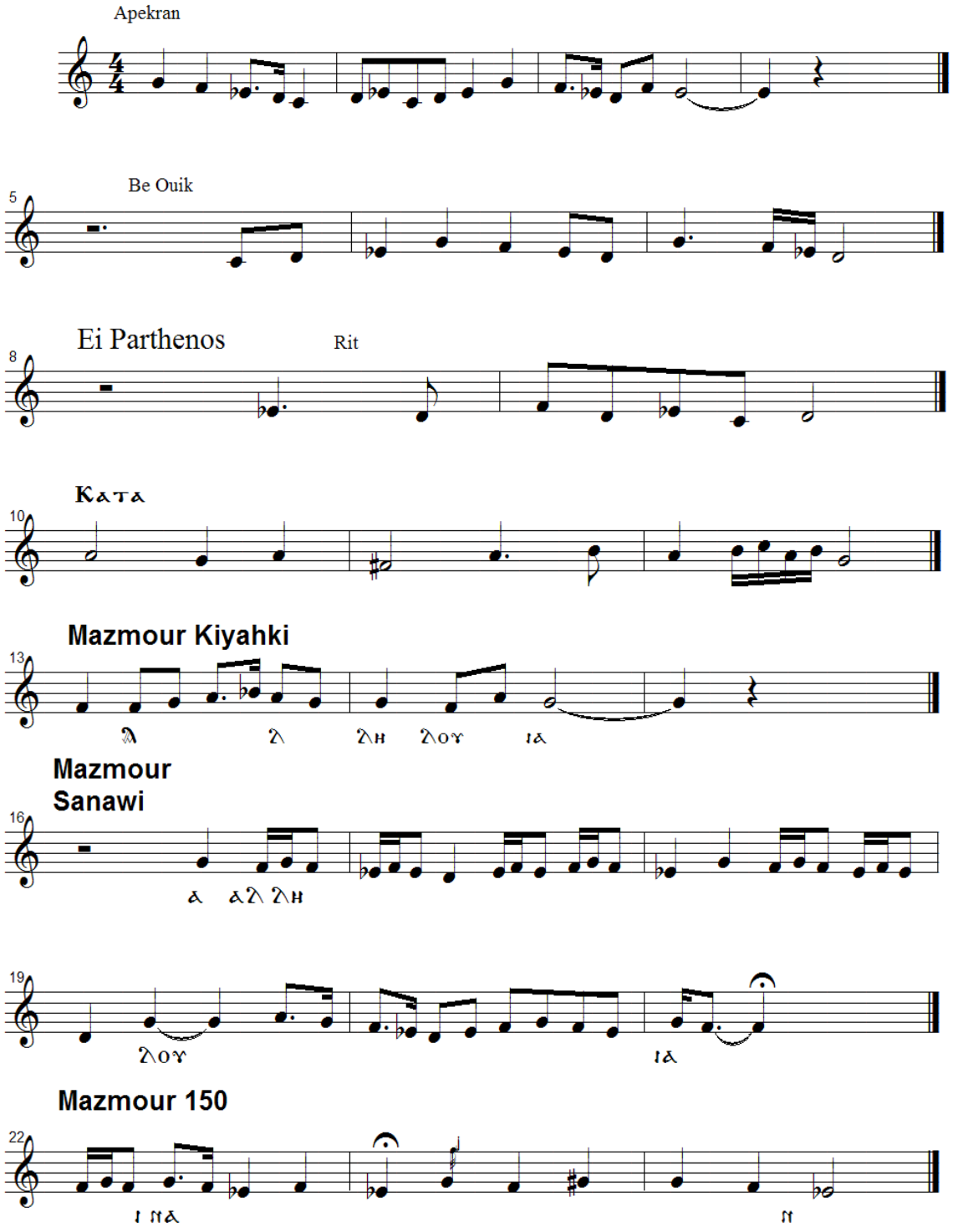
- **أنواع القفلات الموسيقية في التراث القبطي القديم**

القفلات فى الموسيقى القبطية غريبة فى شكلها ومضمونها وطبيعتها. فليست لها القفلات المبهرة التى نراها فى الأعمال الكلاسيكية والتى تأتى بشكل حاسم وواضح فى خامسة السلم الموسيقى ثم أوله (صول – دو) لتحدث القفلة التامة الصارخة، ولا هى ايضا كالقفلات فى الغناء العربى والتى عادةً ماتكون فى شكل سلم هابط ينتهى بأساس المقام الموسيقى، او بأى شكل آخر يعطى ما يسمى بـ "القفلة الحراقة" وهى القفلة التى مهما كان اللحن ساذجاً او بسيطاً او هادئاً او على وتيرة واحدة، ثم تأتى مثل هذه القفلات فتستدعى للتو تصفيق الجمهور نظراً لقوتها وقدرتها على جذب انتباه الجمهور فيندفع تصفيقاً.

أما فى الألحان القبطية، فالأمر مختلف تماماً فليس هناك رغبة للتصفيق بل التصفيق غير محبذ نهائيا فى الصلوات الطقسية. كذلك ليس هناك رغبة فى عمل إبهار للمصلين من خلال قفلات شديدة صارخة. لذلك تأتى القفلات في الألحان المصرية القديمة بالكنيسة القبطية هادئة ولكنها مختلفة ومتنوعة. وليس هناك اشتراطات لأن تكون القفلة منتهية بدرجة الأساس التى للمقام الموسيقى الذى انتهى فيه اللحن، بل يمكن أن تتحرك الى الدرجة الثانية او الثالثة او اى درجة أخرى طبقاً للحالة الروحية واحساس المؤلف الذى يوجهه ويقوده.

ولعله من المعروف موسيقياً أن الإنتهاء بدرجة غير درجة الأساس يتطلب حنكة موسيقية وقدرات موسيقية عالية، إذ أن أى موسيقى مبتدئ التلحين يسهل عليه دون عناء عمل قفلة تامة منتهية بأساس المقام الموسيقى الذى يصيغ منه اللحن، بل يمكننا أن نقول أن السلم الموسيقى بطبيعته يقود الملحن الى درجة الاستقرار والركوز الطبيعية مروراً بحسّاس السلم (الدرجة السابعة منه والتى تسمى بالـ Leading Note) وتسمى بذلك لأنها تقود العازف والملحن والمغنى الى درجة الاستقرار الطبيعية التى هى "أساس السلم الموسيقى".

وهنا يقدم الباحث نماذج مختلفة من القفلات لعدد من الألحان لتعطى صورة عن ماتم التعرض له آنفاً.



- **خضوع الألحان القبطية للضبط الآلى**

مما لا شك فيه أن التقليد جعل الكنيسة القبطية تلتزم باستخدام الناقوس والمثلث فقط فى الليتورجيا ولكن ليس هذا لأن الألحان لا تخضع للضبط الآلى! فلقد قرأ الباحث رأياً للموسيقى العالمى نيولاند سمث فى أحد الكتب مشيراً إلى أن مصدر التأليف ليس موسيقى آلى وأن الملحن فى تأليفه للحن

القبطى كان لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية[1] بل كان مرتبطاً بمعنى الألحان القبطية التى تتميز عن جميع ألحان الكنائس الأخرى فى العالم بعدم خضوعها للضبط الموسيقى الآلى.

لذا فقد رأى الباحث أن يبحث فى السبب الذى دعا هذا الموسيقى لأن يدلى بهذه المقولة، فربما لأنه من الطبيعى لأجنبى مثله لا يعرف المقامات القبطية، أن يقف عاجزاً أمام آلته الموسيقية، متى طُلب منه أن يعزف مقاماً من هذه المقامات التى تحوى بين نغماتها الميكروتون.

فالألحان القبطية وضعت من المقامات المصرية الأصلية والتى استخدمتها فيما بعد الموسيقى العربية وأعطتها اسماء تركية وفارسية وعربية مثل الجهاكاره والسيكاه والنهاوند والعجم والهزام والحجاز ... إلخ، وجميع هذه المقامات الموسيقية تم توقيعها على الآلات الموسيقية إذ صاغ منها معظم الملحنين من خارج الكنيسة ، مؤلفاتهم الغنائية والآلية. وقام الباحث بمصاحبة الكثير من العرفان وبعض الكهنة وأحد الأساقفة الذين يجيدون حفظ الألحان القبطية بالعزف على آلة العود أثناء تسبيحهم لهذه الألحان فى الكثير من اللقاءات الخاصة وكانوا فى إصرار بالغ، يريدون تكرار هذه المصاحبة للاستمتاع بجمال اللحن القبطى عندما يصاحب أداءه العود، وقد شهدوا جميعهم بقدرة العود على محاكاة اللحن بدقة شديدة .

ويذكر الباحث أنه عندما كان يتسلم من المعلم "كامل عياد قلينى" لحن حلول الروح القدس "بى ابنفما إمباراكليتون" وقد استغرق ثلاث حصص نظراً لطوله، وفى الحصة الرابعة وكانت "حصة تسميع " أى اختبار لمدى قدرة الباحث على أداء اللحن منفرداً، فدخل الباحث الى المعلم إليه حاملاً "آلة العود" فى يده ، ولم يشعر المعلم الضرير بوجود آلة "عود"، فقال للباحث "هل ذاكرت اللحن يا شماس"، وطلب منه أن يتلوه عليه، وبدأ الباحث يعزف اللحن منشداً بصوته مع العود نغمات اللحن الشجية، وهو يراقب الإنفعالات على وجه المعلم الضرير، وقد بدأ يفرك عينيه المغلقتين بغير إرادته، ويضرب بكفيه ضربات عفوية تُعبر عن سعادة بالغة، ويترك مقعده لارتفاع بسيط ليعاود الجلوس مرة أخرى وكأنه يريد أن يقفز فرحاً، فقد كانت هذه هى أول مرة يستمع فيها للحن بغير صوت إنسان، ولما انتهى الباحث من أداء اللحن، أثنى المعلم على إجادة الحفظ والعزف، وقال:

"العود ده صوته جميل قوى، وحافظ صح".

والألحان القبطية أيضا تم توقيعها على الآلات الموسيقية بدقة بالغة وروعة فائقة، واستمتع بأدائها بمصاحبة الآلات الموسيقية ، كل من صاحب القداسة الأب البطريرك البابا الأنبا شنودة الثالث المتنيح والبابا الأنبا "تاوضروس الثانى". وأثنى كلاهما على أداء الألحان.

---

[1] **الأب متى المسكين: مرجع سابق (نقلاً عن نيولاند سميث) – ص 136**

وقد اصدرت فرقة دافيد تسجيلات لبعض هذه الألحان بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية عسى أن يكون برهاناً لصحة ذلك.

اما قول مستر سمث أن الملحن فى تأليفه للحن القبطى كان لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية فإنه يمكن الرد على قوله هذا بالنقاط الآتية:

1) منذ القدم كانت الألحان التى يسبح بها الإنسان خالقه هى دائماً أرقى الألحان وأقواها وأعلاها شأناً وأكثرها التزاماً بالقواعد الموسيقية العلمية وأنه منذ القدم ايضاً وكانت الألحان التى يسبح بها الإنسان خالقه هى المثال الذى يحتذيه من هم خارج دائرة الإيمان بالله عندما يقدمون أعمالهم الموسيقية الدنيوية. وهذه الصورة الحقيقية امتدت إلى كل العصور ولم تضعف إلا فى هذا العصر الذى نعيشه الآن والذى فيه يقدم للمخلوقات، ما هو أكثر اتقاناً وعلماً وبراعة من الذى يقدم للخالق. ولعل ما دونه علماء الحملة الفرنسية فى كتابهم الشهير "وصف مصر" عن تراتيل موسى النبى التى أنشدها بعد عبوره البحر الأحمر وايضاً التى أنشدها قبل وفاته بوقت قصير إذ كتبوا :

"إن موسى الذى تلقى فى مصر كل علوم المصريين بالعناية نفسها التى كان لابد من بذلها لو أن الذى كان يتلقى العلم هو إبناً لفرعون ذاته، كان لابد له بالضرورة أن يؤلف هذه التراتيل طبقاً للمبادئ التى تلقاها عن معلميه وبالذوق والإحساس نفسيهما اللذين اكتسبهما من الشعر الجميل والأغنيات الجميلة التى عند المصريين عند دراسته للنماذج التى كان عليه أن يحاكيها فى دروسه وكذلك عند دراسته للأشعار والأغنيات التى استحقت بسبب روعة جمالها أن تؤدى في المعابد حيث أمكنه أن يتمعّنها بنفسه".

ثم يستطرد هؤلاء العلماء قائلين: "هل سيسألن أحد الآن ما إن كان ينبغى على العبقرية التى أملت مثل هذا الشعر الجميل على موسى أن توحى إليه بغناء جميل، غناء له تعبير يوحى بقوة الإحساس وقد كان موسى متبحراً على هذا النحو العميق في كل فروع موسيقى قدماء المصريين" (الكتاب السابع صـ91، 93). ومما كتبه هؤلاء العلماء يتبين أن ما صاغه موسى النبى عندما رفع صوته ليقدم الحمد والثناء للإله الخالد كان مبيناً على علم ودراسة لقواعد الشعر والتلحين والصياغة للأغنيات وليس عن جهل بها.

2) إن المدرسة اللاهوتية الأولى التى أسسها مارمرقس الرسول والتى تحكى عنها كتب التاريخ أنها كانت عظيمة الشأن حتى منتصف القرن الخامس الميلادى حتى أن منصب رئيسها لأهميته كان يلى المنصب البطريركى فى الرتبة وظل أساقفة وباباوات الكرسى الإسكندرى زمناً طويلاً يُنتخبون من بين رؤسائها، وتخرج منها أعاظم بابوات الإسكندرية الذين اشتهروا بسعة العلم والإطلاع وعظم الغيرة مثل الكنسدروس وأثناسيوس وديونسيوس وكيرلس وديسقوروس هذه المدرسة كان يدرس بها الموسيقى إلى

جوار العلوم اللاهوتية. فهل يظن مستر سمث أن فى هذه المدرسة كان الآباء يتعلمون الموسيقى بلا أصول أو قواعد أو أوزان للموسيقى؟ فإنه متى وجدت مدرسة بهذه المكانة العالمية وتدرس بها الموسيقى فلابد أن توجد أصول وأوزان وقواعد موسيقية بل اعتقد أنه من هذه القواعد إنبثقت وتطورت جميع القواعد الموسيقية التى ظهرت في كل أنحاء العالم بل إننى استطيع بكل جرأة أن أقول أن علم الهارمونى (أى علم التوافق في تعدد النغمات المختلفة رأسياً بعزفها فى آنٍ واحد بإنسجام)، وكذلك علم الكنتربنط (أى علم التوافق فى تعدد الألحان المختلفة افقياً)، قد عرفت قواعدهما فى هذه المدرسة، ويستدل الباحث على قوله بما جاء على لسان القديس أثناسيوس الرسولى بابا الإسكندرية العشرون (326-373م) وهو واحدٌ من القديسين العظماء اللذين تخرجوا من مدرسة الإسكندرية اللاهوتية إذ قال:

"... فكما إذا سمع المرء عن بعد قيثارة مكونة من أوتار متعددة مختلفة، وأعجب بتوافق نغماتها – أى 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 متوافقة مع المنخفضة والنغمات المتوسطة مع بقية النغمات وكانت نتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة هكذا ايضاً أمسكت حكمة الله الكون كقيثارة فجعلت ما فى الهواء متوافقاً مع ما على الأرض، وما فى السماء متوافقاً مع ما فى الهواء ووحدت الجزء مع الكل ...."

ولعل البابا أثناسيوس الرسولى بكلماته: "بتوافق نغماتها" "وتعطى كل الأوتار اصواتها متوازنة معاً" "ونتيجة هذا إعطاء نغمة واحدة" يمكننا أن نستشف منها أن قداسته كان يعرف علم توافق الأصوات. كما أنه لا يمكننا أن ننسى شخصيته الموسيقية الفريدة إذ قد وضع بعض الألحان المعروفة التى منها "أومونوجنيس" الذى يقال في الساعة السادسة من طقس يوم الجمعة العظيمة.

3) لقد قام الباحث بنفسه بتحليل الكثير من الألحان القبطية ووجدها تخضع لأصول ولأوزان ولضروب ولقواعد موسيقية وأن أشكالها اللحنية تنقسم إلى جمل موسيقية سليمة وتتكون كل جملة من ثمانى موازير موسيقية وتنقسم كل جملة إلى عبارتين موسيقيتين تنتهى العبارة الأولى منها بـ قفلة مضطربة "Interrupted cadence" والثانية بـ قفلة تامة Perfect Cadence لتشكل هذه القفلة التامة نهاية جملة موسيقية سليمة ترتكز على درجة الأساسTonic ولتبدأ جملة أخرى نمطية. وهذا هو الشكل العلمى السليم الذى أُتبع فيما بعد فى الأعمال الموسيقية العديدة التى قدمها كبار الموسيقيين العالميين نقلاً عن الموسيقى القبطية.

4) ايضاً وجد الباحث أثناء تحليله لبعض الألحان أن بعض الجمل الموسيقية التى تنتهى بتطويل آخر نغمة (كرونا) تتكون من عدد من الموازير الموسيقية أقل من الطول الحقيقى للجملة السليمة وبنفس مقدار التطويل وهذا من الناحية الموسيقية يسبب نوعاً من التوازن الموسيقى الذى لجأ إليه الكثير من الموسيقيين العالميين فى بعض أعمالهم ذلك عندما كانوا يضعون فوق النغمة الأخيرة فى نهاية الجملة الموسيقية "كرونا" أى علامة تطويل لهذه النغمة ليحدث هذا التوازن الموسيقى.

5) ايضاً وجد الباحث فى الكثير من الألحان القبطية ما يسمى بـ "الإنتقالات المقامية" Scale Modulation وهو أسلوب تغيير المقام أثناء الحركة اللحنية وهذه الإنتقالات المقامية اقتبسها العالم كله من الموسيقى القبطية ليثرى بها موسيقاه وأصبح وجود الإنتقالات المقامية بأى لحن إنما يدل على ارتقاء وسمو اللحن وعلى دسامة وثراء.

6) كما يوجد بهذه الألحان تغيرات إيقاعية أى أن الإيقاع أو الضرب أو الـ Tempo لا يستمر ثابتاً من أول اللحن إلى آخره بل يتغير من وقت لآخر كلما دعت الضرورة إلى ذلك. والتغيير في الإيقاعات او الضروب هو ايضاً أسلوب جعل الموسيقى القبطية تأخذ مكانة المعلم بين موسيقات الشعوب التى جعلت موسيقاها تتلون بالضروب المختلفة لتخرج من حيز السذاجة الموسيقية وترتقى بسمو متشبهة بموسيقانا المصرية القديمة "القبطية".

وكذلك تغيير السرعات أثناء اللحن والذى صار سمة مميزة للموسيقى الكلاسيكية العالمية التى أخذت عن الموسيقى المصرية القديمة "القبطية" هذا الأسلوب فصار مؤلفو هذه السيمفونيات والسوناتات وقوالب الكونشيرتو يضعون الحركة الأولى فى سرعة تختلف عن الحركة الثانية – التى عادة ما تكون بطيئة – وتختلف ايضاً عن الحركة الثالثة والتى عادة ما تكون سريعة. فكيف تكون الموسيقى المصرية القديمة "القبطية" بلا أصول ولا قواعد ولا أوزان، وهى واضعة الأصول والقواعد والأوزان لموسيقات العالم كله وكانت تقوم بتدريسها فى المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية لجميع العلماء؟ [1]

- **التباين الشديد في طول وقصر الألحان فى البرنامج التسبيحي الواحد:**

لاحظ الباحث أن الكثير من الألبومات الغنائية التى تصدر خلال الخمسة وعشرون سنة الماضية تتكون من مجموعة من الأغانى، معظمها يتراوح زمنه الى نحو ثلاث دقائق، تزيد قليلاً او تنقص قليلاً. مما جعل

[1] **جورج كيرلس: الألحان القبطية روحانيتها وموسيقاها– مرجع سابق – ص 140**

الباحث يُمعن النظر والتحليل فى الموسيقى المصرية القديمة "القبطية" من هذا المنظور. وخلال بحثه هذا تكشّف أنه فى جميع البرامج التسبيحية Repertoires فى طقوس الكنيسة القبطية، تتباين أزمنة الألحان المتعاقبة تبايناً شديداً، وتتراوح أزمنة هذه الألحان ما بين ثوانى معدودة قد تصل الى ثلاث ثوانى فقط، وتمتد فى بعض الألحان الأخرى الى نحو 35 دقيقة. وما بين هذه الألحان القصيرة جداً (3 ثوانى) وتلك الطويلة جداً (جزء من كسر الساعة) يوجد عدد يصل الى نحو 1048 لحن أزمنتهم تتدرج ما بين هذه القصيرة جداً وتلك الطويلة جداً.

إلا أنه قد لاحظ الباحث ايضاً أن هذه الألحان عندما تتعاقب داخل الطقس الواحد، فإنها تتباين فى أزمنتها. فاللحن الذى مدته 3 ثوانى يمكن أن يليه فى الطقس لحنٌ مدته دقيقة واحدة، ثم يليهما لحنٌ مدته 5 دقائق ثم لحنٌ قصيرٌ مدته 7 ثوانى وهكذا دواليك.

ولاحظ الباحث أن التباين فى زمن الألحان يعطى نوعاً من التنوع داخل البرنامج التسبيحى مما يبعد الإحساس بالملل او الرتابة عند تعاقب هذه الألحان. إلا أنه ليس فقط التباين فى الأزمنة الذى يبعد روح الملل والرتابة، بل ايضا تغيُّر أسلوب أداء اللحن من فردى الى جماعى الى ريسبونسوريالى الى انتيفونالى، ايضاً هذا له تاثير شديد في جعل الريبرتوار متنوعاً. فاللحن الذى مدته 3 ثوانى يكون لحن فردى ثم يليه لحن مدته 3 دقائق ويكون جماعي وهكذا. وليس التباين فى الزمن والأداء فقط ولكن فى أسلوب الصياغة، فاللحن الذى يُصاغ بأسلوب الميليسما يعقبه لحن مصاغ بأسلوب سيلاباتى مدمج وهكذا. واللحن الذى يُعزف معه الناقوس والمثلث يليه آخر لا يُعزف معه، واللحن الذى من مقام يليه لحنٌ من مقام آخر. والذى يُصاغ من ايقاع سريع، يليه آخر له ايقاع بطئ. واللحن الذى يُرنَّم به والشمامسة يطوفون البيعة، يليه لحنٌ والشمامسة ثابتون يرنمون فى اماكنهم. وهكذا تنوع فى كل مايحيط بالألحان مما يجعل البرنامج التسبيحى غنى ولا يمكن معه أن يصاب أحدٌ بالملل، خاصة أن بعض الطقوس تستمر نحو اكثر من عشر ساعات متصلة، لذلك قد راعت الكنيسة القبطية منذ قديم الزمان أن يتنوع ريبريتوار ألحانها هذا التنوع السابق الإشارة اليه، وليس فقط من ناحية الزمن.

ويقدم الباحث جدولا لأحد البرامج التسبيحية بالكنيسة المصرية القديمة لتوضيح هذا التباين في تعاقب الألحان داخل الطقس الواحد. ويود الباحث لو أن يُتَّبع ذلك فى كل البرامج الموسيقية المصرية سواء فى الحفلات العامة او الإذاعات او التسجيلات بالأسطوانات المدمجة التى تطرح فى الأسواق.

جدول رقم (2)

عينة من ألحان اسبوع الآلام في الكنيسة القبطية

م	اسم اللحن	المناسبة التي يقال فيها اللحن	المقام الموسيقى	لغة اللحن	زمن اللحن	اسلوب الصياغة	اسلوب الأداء	إستخدام الناقوس والمثلث	ملاحظات
1	**افلوجيمينوس**	عشية أحد الشعانين تمهيدا ليوم أحد الشعانين	مقام رى الكبير	**يونانى** ما عدا الجزء الأخير (بي أوفا بنوتي بى)	6:00	الميلسما	Antiphonal singinig	يستخدما فى المقاطع الأولى منه	ويقال أيضا فى إستقبال الآباء البطاركة والأساقفة.
2	**ثوك تى تى جوم**	في ترتيب صلوات جميع سواعي البصخة المقدسة	مقام رى الكبير	**قبطى**	4:15	الدمج	Antiphonal singinig	لا يستخدما	يوجد فى هذا اللحن لمس لدرجة(نم زيركولاد)، إلى جانب انه يقال 12 مرة قبلى وبحرى.
3	**كى ايبيرتو**	بعد ختام تسبحة ثوك تى تى جوم قبل قراءة الإنجيل القبطى	مقام هزام	**يونانى**	9:48	الميلسما	Antiphonal singinig	لا يستخدما	يقال باللحن الادريبى، ويوجد به لمس لدرجة (تك حصار).
4	**بيك اثرونوس**	الساعة الحادية عشر من يوم الثلاثاء والساعة الثانية عشر من يوم الجمعة الكبيرة	غني بالتحولات المقامية	**قبطى**	25:54:00	الميلسما	جماعى	لا يستخدما	الإستيخون الأول قطلله لحن مميز وطويل، ويرتل باقى المزمور باللحن الإدريبى.
5	**فاى ايطاف انف**	يقال قبل قراءة البولس فى صلاة باكر خميس العهد والساعة السادسة والتاسعة من يوم الجمعة العظيمة	الحسينى	**قبطى**	6:58	الميلسما	جماعى	بعض الكانس لا تستخدمها	بالإضافة انه يقال فى عيدى الصليب.
6	**طاى شوري**	الساعة السادسة من يوم الجمعة العظيمة(المجمرة)	مقام سيكاه	**قبطى**	5:54	الميلسما	جماعى	يستخدما في الجزء الأخير من اللحن فقط	
7	**امونوجينيس**	الساعة السادسة والتاسعة من يوم الجمعة العظيمة	مقام راست	**يونانى**	14:11	الميلسما	Antiphonal singinig	لا يستخدما	يقال أيضا فى عمل زيت الميرون، وسيامة الآباء البطاركة.
8	**غولغوثا**	فى نهاية يوم الجمعة الكبيرة بعد صلاة الساعة الثانية عشر، وبعد انتهاء الدورة. (قانون الدفن)	مقام مى بيمول الكبير	**قبطى** ما عدا جملتان فقط يونانى (ذوكسالترى - كى نين)	7:04	الدمج	جماعى	لا يستخدما	

ملحوظة: هناك عدد كبير من المردات القصيرة التي يرنم بها الشعب بالاسلوب التجاوبي (Responsorial) وزمنها لا يتعدي نصف الدقيقة (مثل آمين – كيرياليسون – هلليلويا) لم يتم إدراجها في الجدول أعلاه.

المبحث الخامس

المقومات الأساسية في كتابة مؤلفات موسيقية مصرية معاصرة

باستخدام الألحان المصرية القديمة (القبطية)

المبحث الخامس

المقومات الأساسية في كتابة مؤلفات موسيقية مصرية معاصرة باستخدام الألحان المصرية القديمة (القبطية)

مقدمة

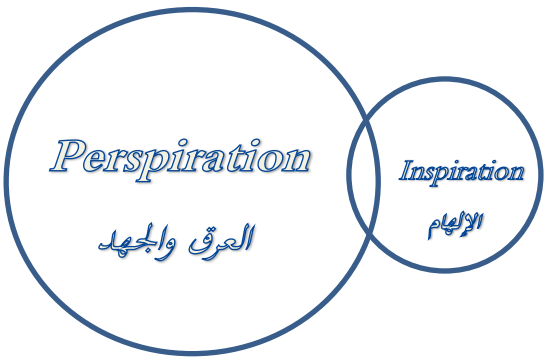
الألحان المصرية القديمة (القبطية) هي مادة موسيقية خصبة جدا إذا ما أستخدمت في تطعيم المؤلفات الموسيقية المصرية المعاصرة. فهي غنية بالخلايا الموسيقية وبالعبارات الموسيقية الخلابة، التي تؤثر سريعا في الوجدان. وهي غنية بالجمل الموسيقية المتوازنة. فهذه متى توافرت لأي مؤلف موسيقي القدرة علي أستلهامها، فبالمجهود وبإستخدام كل أدوات التأليف الممكنة – التي سيتم إفراد لها في هذا المبحث جزءاً كاملا– يمكن صياغة مؤلف موسيقي معاصر له نكهة مصرية خالصة بعيدة عن تأثيرات الغرب وفرنجة ألحاننا المصرية التي يمكن لها ذات يوم أن تصبح بلا هوية علي الإطلاق.

- **أهمية الإلهام Inspiration والمجهود Perspiration في التأليف الموسيقي:**

كتب "توماس ألفا إديسون Thomas Alva Edison" يقول:

"إن العبقرية هي ثمرة 10 % إلهام و 90% عرق وجهد"

فليس بالألهام وحده سوف توجد الموسيقي، وليس بالإلهام وحده يستطيع مؤلف ما أن يصيغ عملا موسيقيا بديعاً، لكنه يجب أن يعول علي العرق والجهد والمثابرة والمذاكرة والعلم والاطلاع[1].



[1] Nuwan I. Senaratna, Automatic Music Composition Using a Tree of Interacting Emergent System, Final Report for the Individual Project (CSS4164) +submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Computer Science (Special) of the University of Colombo. (Index Number: 7096; Registration Number:2002s8423), 2006, Supervisor: Dr. D. N. Ranasinghe) - P 6.

وقد ثبت بالقطيعة أنه في معظم الأحيان يطلق علي مؤلف موسيقي ما ويوصف بأنه رائعاً أو ممتازا، إذا تقابلت وتجمعت لديه خصائص الجهد والعرق Perspiration ، في حين انه من النادر جداً أن يكون الألهام Inspiration هو العامل الرئيسي في تصنيف عمل ما بأنه "عظيم" أو "رائع".
ويمكن إعتبار أن كل عامل منهما قادراً أن يقود الي بعض الخصائص والسمات في التأليف الموسيقي.

- **خصائص وسمات الإلهام Inspiration Characteristics**

- فهي تتضمن القدرة علي إبتكار وتخيل الحان وايقاعات مبدعة.
- والقدرة علي المجئ بطرق جديدة لإستخدام المادة الموسيقية.
- وهي فورية وعفوية.
- لا يمكن تدريسها.
- من الصعب تفسير أو تحليل نتائجها.

- **خصائص وسمات الجهد والعرق Perspiration Characteristics**

- فهي تتضمن القدرة علي العمل بقةو وسرعة وفاعلية.
- والقدرة علي التمسك بالقواعد الخاصة بالتأليف الموسيقي.
- والقدرة علي المذاكرة والاطلاع والتدريب لسنين طويلة.
- يسهل تدريس القواعد اللازمة لتأليف عمل جيد.
- يسهل تحليل النتائج وتقيمها.

- **أنواع المؤلفين الموسيقيين:**

ومن هذا المنظور يمكن تقسيم المؤلفين الموسيقين الي أربعة[1]:

1- **المؤلفون العفويون Spontaneous Composers**

والمؤلفين العفويين يقومون بالتأليف بالسليقة، ولا يستخدمون قصاصة ورقة واحدة ليكتبوا عليها موسيقاهم، فكل موسيقاهم في العقل. وهم يعتمدون علي الألهام بشكل اساسي. وعادة مايصاحب تأليفهم حالة مزاجية تعتمد علي العاطفة والحالة النفسية التي يعيشها هذا المؤلف.

[1] Ibid.,P 7

ومن أبرز المؤلفين العفويين الملهمين في الكنيسة القبطية "فيصل فؤاد" وهو الذي قام بتلحين معظم قصائد البابا المتنيح الأنبا شنودة الثالث، والتي كتبها قداسته في كتابه الشهير "إنطلاق الروح". لقد صاغ فيصل كل الحان هذه القصائد في رأسه وكان يغنيها بصوته فقط، وأحيانا قليلة كان يغنيها بمصاحبة آلة "الأوكورديون"، إلا أنه ورقة ما او قصاصة ما لم يكتب عليها جملة موسيقية واحدة.

2- المؤلفون البناؤون Constructive Composers

وهم المؤلفون الذين يعتمدون علي الالهام في الفكرة الاساسية او الموتيفة الايقاعية، ثم بعد ذلك يستكملون مؤلفهم بالمجهود والمعلومات والعلوم التي درسوها. ومعظم المؤلفات الموسيقية العالمية المشهورة، تم تأليفها من هذا النوع من المؤلفين.

3- المؤلفون التقليديون Traditionalist Composers

المؤلفون التقليديون يمكن وصفهم بال "ظاهرة تاريخية". فأساليب وتقنيات مؤلفاتهم تظل تتطور عبر التاريخ. فلهم دائما أساليب جديدة في التأليف ناضجة كاملة النمو. ولهم القدرة علي اتخاذ الأساليب الموسيقية الموجودة وتطويرها بشكل ما جديد –كما لو ان أحد ما – لم يقدمه هكذا من قبل. وبالتالي فإن المؤلف التقليدي يقتصر ابداعه علي حدود النمط الموسيقي Music Style علي عكس المؤلفون البناؤن.

فالمؤلفون البناؤن لهم استراتيجية البناء اللحني من أسفل الي اعلي، حيث أن أصغر خلية موسيقية تكون اسفل البناء الموسيقي ومنها يبدأ تشييد عمله الموسيقي. اما المؤلفون التقليديون فإستراتيجية بنائهم الموسيقي تكون من أعلي الي أسفل، حيث يبدا بالنمط الموسيقي وليس بالخلية الموسيقية.

4- المؤلفون الثوريون Revolutionary Composers

المؤلف الثوري هو الذي يسعي بكل وعي وإدراك أن يجد كل ماهو جديد في كل وسائط وطرق التأليف الموسيقي، حتي لو بطريقة راديكالية ترجع الي الجذور والأصول، وحتي لو كانت من المحرمات او الممنوعات او الغير معتاد عليها.

وهؤلاء المؤلفين يجدون صعوبة بالغة في توصيل فنهم الي جموع الناس لصعوبة فهمها، ولذلك فقليل منهم الذي يكتب له النجاح الجماهيري. ولذلك فالبعض منهم الذي يصبح مؤلف كبير، يكون له تأثير عميق علي الأجيال التي تأتي بعده.

والمؤلفون الموسيقيون الثوريون علي عكس المؤلفون العفويون، فالثوريون يعتمدون علي العقل الواعي بشكل اساسي، والعفويون يعتمدون علي العقل الباطن بشكل تلقائي.

- **كيفية تقييم المؤلفات الموسيقية Evaluating Musical Compositions**

عندما يتم تأليف عمل موسيقي ما، يجب أن يتم تقييم هذا العمل بحيث يمكن تصنيفه بأنه عمل جيد او رديئ، وهذا يتم من خلال هذه المنظومة[1]:

شكل رقم (12)

الخصائص الأربعة التي تجعل التأليف الجيد يحقق الاهداف الثلاثة

- **الهدف من المؤلف الموسيقي الجيد:**

هناك ثلاثة أهداف يجبأن يضعها كل مؤلف موسيقي بينما هو يصيغ مؤلفه، هذه الأهداف الثلاثة هي أيضاً يتوقعها وينتظرها المتلقي لهذا العمل الموسيقي، وهي:-

- **التعبير Expression**

فالهدف الرئيسي من المؤلف الموسيقي هو أن المؤلف يريد ان **يعبر** Expression عن فكرة ما بداخله، او يعبر أو يوصف رأي أجتماعي أو سياسي أو عاطفي.

- **الجمال الإبداعي Beauty**

لذا يأتي الهدف الثاني وهو كيف أن يعبر عن ذلك بشكل **جمالي** Beauty إبداعي مؤثر.

- **القدرة علي الترفيه Entertainment**

[1] Ibid.,P 9

ثم يأتي الهدف الثالث وهو كيف يجعل العمل في النهاية بعد إكتماله أن يكون قادرا علي جذب إنتباه المستمع قادرا علي ان يسري عنه **ويرفه** Entertainment ويخفف من ضغوط الحياة عنه.

- **الخصائص الأربعة للتأليف الموسيقي الجيد:**

من أجل تحقيق هذا هناك مجموعة من الخصائص التي تقود المؤلف نحو هذا الهدف وهي:-

- **دقة ورشاقة اللحن والأيقاع Subtlety**

فالموسيقي الجيدة يجب أن يكون فيها اللحن والأيقاع يتميزوا **بالدقة** Subtlety والرشاقة والجدية.

- **التنوع والتباين Variety**

كذلك الموسيقي الجيدة يجب ان تتميز **بالتنوع** Variety والتباين، بحيث تبدو دائما متجددة فلا تصيب المستمع بالملل.

- **التوازن Balance.**

كذلك الموسيقي الجيدة يجب ان تكون **متوازنة** Balance سمعيا من حيث الأصوات، ومتوازنة من حيث الجمل والعبارات، والإحساس بالسؤال والجواب فيها.

- **التماثل والتناسق Symmetry**

- والموسيقي الجيدة يجب ان تكون متماثلة Symmetry او متناسقة من حيث التكرار فلا تثقل كاهل المستمع بجمل طويلة او ايقاعات معقدة.

في النهاية افضل الموسيقات هي التي يتذكرها المستمع، ويدركها بسهولة، ويرتبط بها.

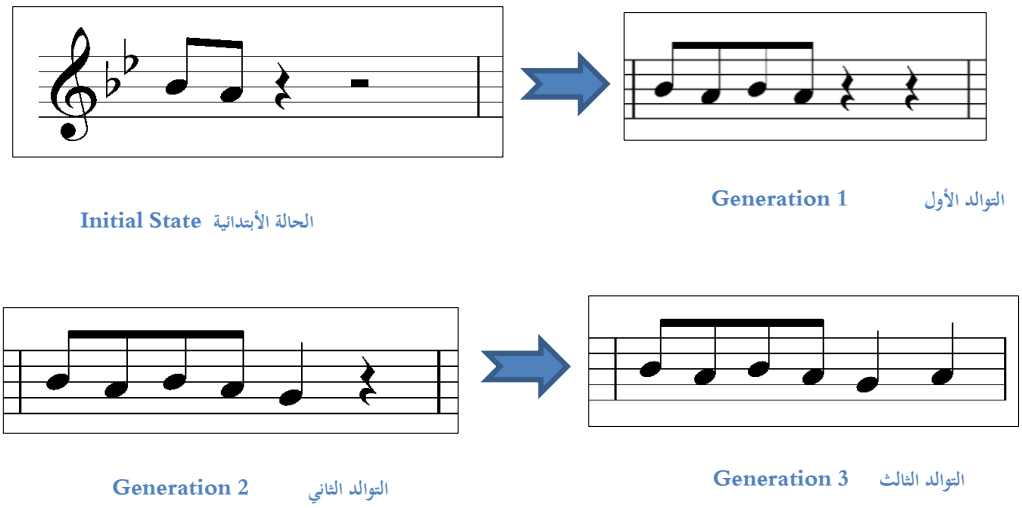
- **المكونات الأساسية لمؤلف موسيقي**

من المعروف أن اي عمل موسيقي يتم بناؤه من الآتي:

- **الخلية الموسيقية الصغيرة Motif**

ومن خلال الخلية الموسيقية الصغيرة والتنمية لها بالطرق التقليدية المختلفة (سيتم التعرض لها بالشرح)، أو بطريقة عشوائية Random Motif Generation، أو بطريقة Escape Time Fractal Motif Generation[1] التي هي التوالد النمطي للخلية الموسيقية وتركها مع الزمن.والتي يمكن تبسيطها هكذا:

[1] Ibid.,P 32

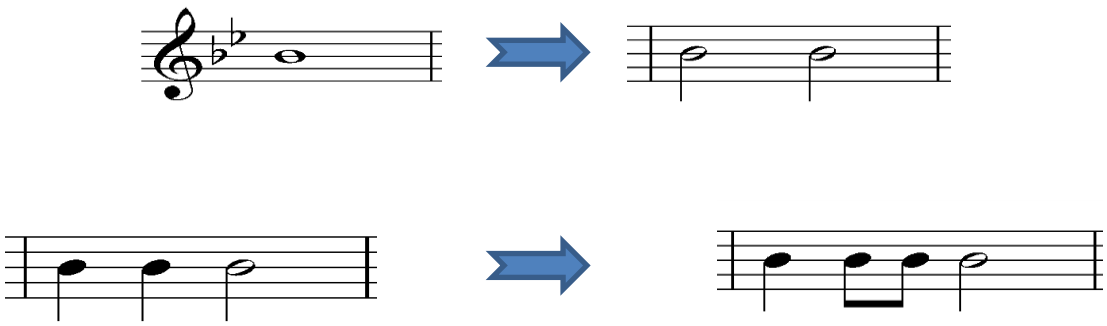


شكل رقم (13)

التوالد النمطي للخلية الموسيقية مع الزمن

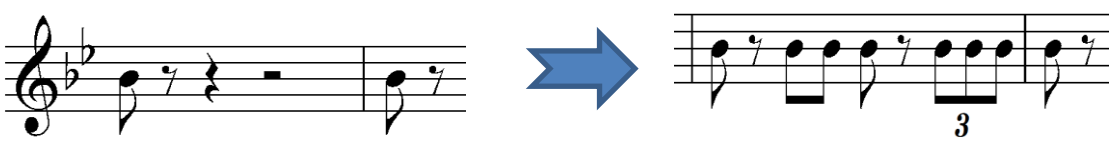
- **التكوين الأيقاعي Rhythm**

ويمكن أيضا للشكل الأيقاعي أن يتم توليده بطريقتان إما بطريقة ال Random Fractal Rhythm Generation وهي يمكن تبسيطها هكذا:



أو بطريقة "Iterated Function System "Fractal Rhythm Generation

وهذه أيضا يمكن تبسيطها هكذا:



- **تعبيرات الأداء Dynamics**

من خلال ديناميكيات التعبير سواء التي يكتبها المؤلف او التي يؤديها العازف والمغني من تلقاء نفسه، هذه جميعها تولد أنماط مختلفة للأداء تلون وتظلل المؤلف الموسيقي. وعلي قدر ما يُثري المؤلف الموسيقي كتابته بهذه التعبيرات والمصطلحات كلما إزدادت قيمة العمل.

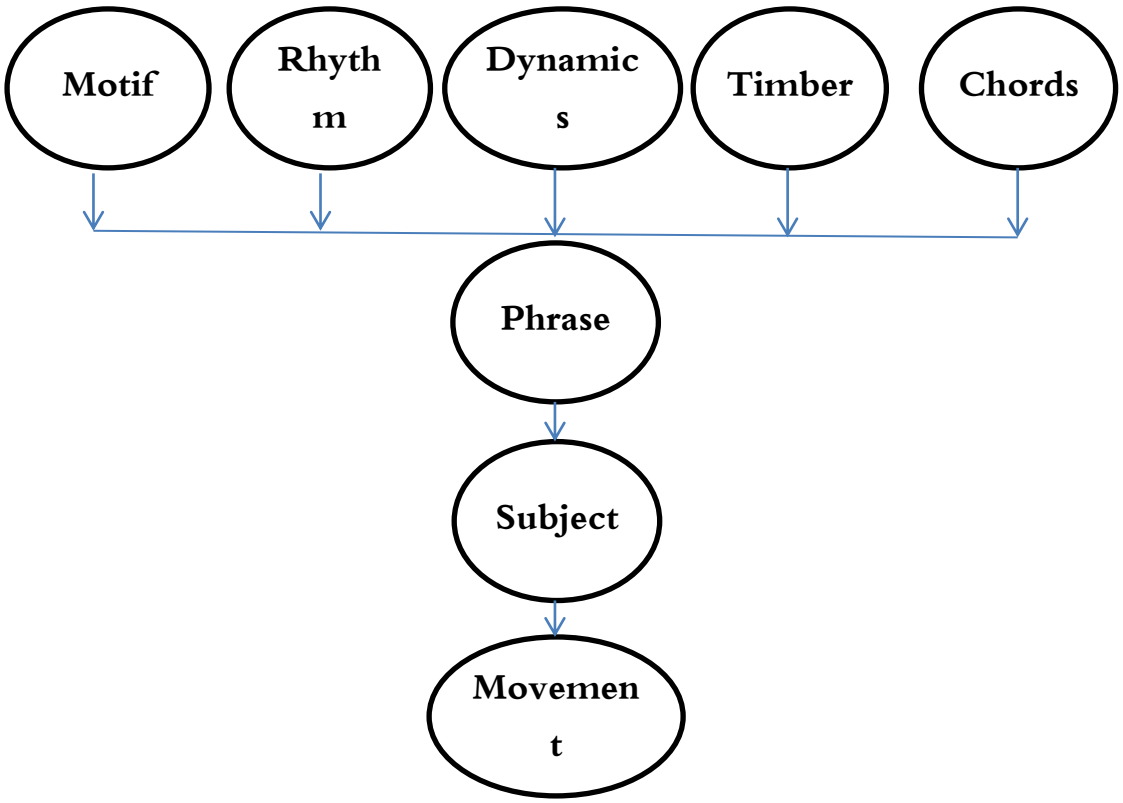
وللتيمة الواحدة وللعبارة او الجملة الواحدة عند تكرارها بتعبيرات مختلفة يمكن ان يتوالد لها احساس جديد عند المستمع في كل مرة تتكرر فيها بتعبير جديد فتصير جديدة في أذن المستمع.

- **خامة ورنين الصوت Timber**

أن خامة ورنين الصوت لها دور فعال في تكوين المؤلف الموسيقي، وكلما كانت هناك قدرة من المؤلف علي فهم طبيعة اصوات الاوركسترا والرنين الصادر من كل مجموعة علي حدة، وكذلك تشكيل تراكيب صوتية جديدة ممزوجة من آلتين مختلفتين او ثلاثة او اكثر من فصائل مختلفة (نفخ خشب مع نفخ نحاس مع وتر مع ايقاع مع الآلات الاخري وخاصة الشرقية كالعود والناي والقانون والآلات الاخري كالبزق والسيتار الهندي ...الخ) كل هذا يؤدي الي توليد احساس جديد مع كل تيمة او عبارة اوجملة او حركة.

- **التآلفات Chords**

إن التألفات هي من العناصر الهامة في التكوين الموسيقي للمؤلف، وهي تثريه من جهة، وتنوعه من جهة اخري، ويمكن من خلالها توليد التألف Chord Generation خلق اشكال مختلفة للخلية الأساسية، وذلك من خلال توحيد التألف رأسيا او تفريطه افقيا او من خلال وضعه في كل آلات الاوركسترا موزعا بينها او تخصيص فصيلة من فصائل الاوركسترا لسماعه فيها ثم نقله الي الفصائل الأخري او من خلال استخدام طريقة Fractal Based Chord Generation وهي مماثلة لطريقة Iterated Function System "Fractal Rhythm Generation" والتي تم شرحها انفا لكيفية توليد الايقاع Rhythm Generation.



شكل رقم (14)

المكونات الأساسية للمؤلف الموسيقي التي تشكل عبارة فجملة فحركة

ويمكن لعناصر أخري ان تنضم الي هذه المنظومة مثل المقامات، والسرعات، والقفلات،...و...و الخ، وهذه جميعا تشكل المكونات الاساسية لأي عمل موسيقي.[1]

التسلسل البنائي للمؤلف الموسيقي:

إذا اردنا تأليف موسيقي مصرية معاصرة، لها صبغة مصرية، ليست متفرنجة (غربية) وليست تائهة في بحر الشرق الواسع، علينا إذن ان نغوص في اعماق الموسيقي المصرية القديمة، نقتبس منها التيمات Themes ونستلهم منها الروح والعمق والاصالة، ثم نبدأ في بنائها مستخدمين هذه التيمات الخالدة لتثري الحياة الموسيقية المصرية بكل ماهو جميل ومؤثر. ولكي مايقوم مؤلف موسيقي ما ببناء مؤلف ما، هناك تسلسل بنائي يجب أن يتم إتباعه وهو يبدأ بالفكرة.

[1] Ibid.,P 32

- **الفكرة Motif** : وهي أصغر شكل من أشكال الفكرة الموسيقية، ويمكن أن تكون قصيرة جدا حتي لا تتعدي نغمتان. مثل أول نغمتان في الأغنية الشهيرة "Feeling". ويمكن لعدد قليل من الثيمات والفكر الموسيقية ان تشكل عبارة لحنية.
- **العبارة اللحنية Melodic Phrase**: وهذه قد تمتد نغماتها لتصل الي نحو أربعة أو أكثر من الموازير الموسيقية. والعبارة لا تكون فكرة موسيقية كاملة. وغالبا ما يتم فصلها عن العبارات الأخري إما بنفس أو بتوقف لحظي بسيط، او بسكتة موسيقية. والعبارة اللحنية في الموسيقي يقابلها "شطر" واحد في الشعر. وعدد قليل من العبارات يشكل جملة لها نهاية وقفلة ووقفة.
- **الجملة الموسيقية Period** :

والجملة الموسيقية هي فكرة كاملة النمو، ويمكن ان تتكون من 4 او 8 او 16 مازورة موسيقية، ويمكن ان تحتوي علي ثيمات او عبارات قصيرة او طويلة. وهي في النهاية تُشكل إكتمال ونضوج الفكرة الموسيقية التي بُنيت عليها الجملة. وعندما نقوم بتحليل القوالب ونشير الي التكوينات المختلفة بالأحرف AB AC AD (علي سبيل المثال) فإن كل حرف منها يشير الي جملة موسيقية مكتملة. وبإستخدام هذه العناصر الثلاثة يمكن للمؤلف أن يبني مؤلفه الموسيقي كاملاً.

وفي كثير من الاحيان يكون البناء اللحني لمؤلف موسيقي ما يحتوي علي جمل لحنية طويلة مُعقدة التركيب، يتم إنمائها مستخدما عبارات وتفاصيل لحنية بشكل مضفر Braided وباسلوب اطنابي موسع، في حين أن بعض المؤلفات الأخري او المؤلفين الآخرين يستخدمون جملا قصيرة بشكل قاطع بدون اسهاب في إنماء الفكرة الموسيقية، وبشكل بسيط.[1]

- **الادوات الموسيقية التأليفية التي يستخدمها المؤلف في بناء مؤلفه:**

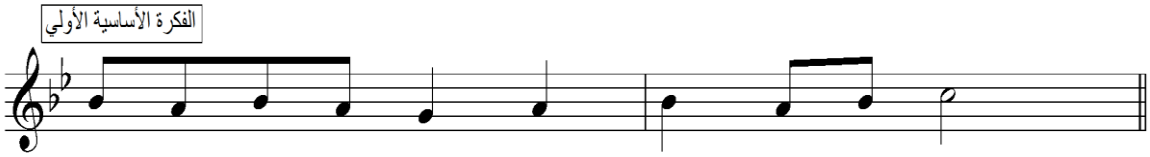
يري الباحث أن الموسيقي المصرية القديمة (القبطية) تتميز بأنها غنية بالافكار الموسيقية والعبارات اللحنية والجمل الموسيقية التي تُمكن اي مؤلف موسيقي من ان يستخدمها في كتابة وإعادة صياغة مؤلفات موسيقية معاصرة. كما انها تتميز بعذوبة وجمال كل فكرة منفردةً او مجتمعة معا لتشكل عبارات لحنية أكثر تأثيرا، وجملا موسيقية بها عبق تاريخي منقطع النظير.

---

[1] Scott Jarrett and Holly Day, Music composition for Dummies, Wiley publishing, Inc. – 2008 (PP.363)

وعلي المؤلف الموسيقي ان يستمع أكثر من مرة الي العمل الموسيقي المصري القديم أو اللحن القبطي الذي منه يريد أن يستوحي افكاره وأن ينتقي منه أبسط واكثر فكرة مؤثرة استطاعت أن تسيطر علي وجدانه لتكون هي حجر الاساس والركيزة الاساسية والوحدة الموسيقية التي سيبني ويستوحي منها كل الافكار البنائية الآخري. فمثلا هناك لحن "أوكيريوس ميتاسو" يقال في أعياد القديسين في الكنيسة القبطية وكلماته يونانية، يتميز بأكثر من فكرة موسيقية صغيرة يذكر منها:

الفكرة الأولي وهي:-



والفكرة الثانية هي:-

وهناك بعض الادوات الموسيقية التأليفية يجب علي المؤلف أن يستخدمها أثناء إعادة صياغة هذه الموتيفات المصرية القديمة من أجل الوصول الي مؤلف موسيقي معاصر مختلف جديد لكنه يحمل نفس الروح المصرية في أصالة جذورها تضرب في أعماق التاريخ. ومن هذه الأدوات مايلي:

1- **أسلوب إعادة الموتيفة الأساسية**، كما هي فور سماعها لتأكيدها وذلك إما:

a. إعادة كاملة دون حذف أو إضافة.

b. أو إعادة كاملة مع إختزال جزء بسيط ليساعد علي ربط الفكرة بإعادتها.

c. أو إعادة كاملة مع إضافة جزء بسيط ليساعد علي ربط الفكرة بالإعادة.

2- الأسلوب التقهقري (الإرتداد) Retrograde

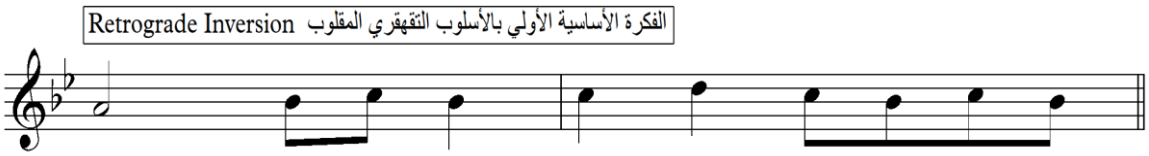
وهو بكتابة الفكرة الأساسية من نهايتها الي بدايتها باسلوب تقهقري مرتد وكأنك تنظر الي الفكرة في مرآة رأسية. وكمثال للفكرة الأولي تكتب هكذا:

3- الأسلوب المقلوب (المعكوس) Inversion[1]

وهو بكتابة الفكرة الأساسية في صورة انقلابية (معكوسة)، وكأنك تنظر الي الفكرة الأساسية في مرآة افقية. وكمثال للفكرة الأولي تكتب هكذا:

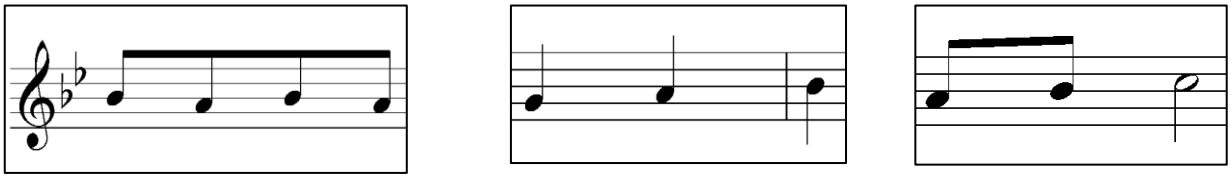
4- الأسلوب التقهقري المقلوب Retrograde Inversion

وهو بكتابة الفكرة الأساسية بعد قلبها (بعد كتابتها معكوسة) بشكل تقهقري مرتد. وكأنك تنظر الي الفكرة الأساسية في مرآة افقية، بعد كتابتها متقهقرة . وكمثال للفكرة الأولي تكتب هكذا:



5- بتقسيم الفكرة الي أفكار اصغر. Division of Motif Into Segments

ويمكن ان يحدث هذا إذا كانت الفكرة الاساسية كبيرة بحيث تسمح بالتقسيمات الداخلية.



[1] H. Owen Reed and Robert Sidnell, Materials of music Composition –1978

ويمكن خلال هذا التقسيم أن يتم بجميع أجزاء من هذه الأفكار الصغيرة في تكوينات غير التي كانت تشكل الفكرة الأساسية [1].

6- بحشو الفكرة بوحدات إيقاعية صغيرة لتشكل تناغم داخلي
Insert small rhythm Motifs

7- بتكبير وزيادة زمن الفكرة The Augmentation of Motif

8- بتناقص وتصغير زمن الفكرة The Diminution of Motif

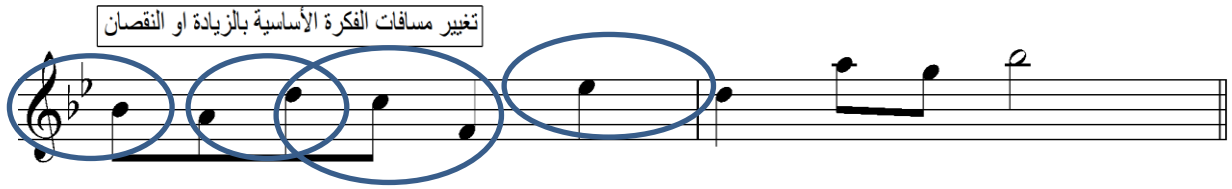
[1] H. Owen Reed and Robert Sidnell- Ibid.

9- إعادة صياغتة الفكرة في شكل تتابعي

The sequential Restatement of Motif

10- تغيير مسافة قفزات الفكرة الموسيقية رأسيا بالزيادة او النقصان

The Vertical Variation of an Interval in Motif by Expansion or Contraction



11- حذف بعض نغمات الفكرة الموسيقية The Deletion of Tones in Motif

مع استبدالها بنغمات اخري او بسكتات.

12- بإقحام ودس بعض النغمات داخل الفكرة الموسيقية

The Interpolation of Tones in Motif

13- تجميع **الأشكال المشتقة من الفكرة الأساسية لتكوين شكل جديد يحمل خصائص الفكرة الأساسية ولكن في وحدة وانسجام وتنوع**[1] .

- [1] Bob Taylor, Bob Taylor, The Art of Improvisation, Version 1.0 – 8/22/2000. Creating real-time music through jazz improvisation, Introduction, ©2000 Taylor-James Publications. PP 372.

المبحث السادس

القيادة الكورالية والأوركسترالية،
وعلاقتها بقيادة الألحان المصرية القديمة "القبطية"

المبحث السادس

القيادة الكورالية والأوركسترالية،

وعلاقتها بقيادة الألحان المصرية القديمة "القبطية"

- **مقدمة:**

أولا: نبذة عن تاريخ القيادة فى الموسيقى

إن أصل القيادة فى العالم كله يرجع الى مصر الفرعونية القديمة، فمن أقدم النقوش ما وجد فى مقبرة امنمحات فى طيبة (1500 سنة قبل الميلاد) حيث تُبين اللوحة قائداً فى مواجهة فرقة من العازفين والمنشدين. وقد تطورت القيادة فى مراحلها المختلفة حتى وصلت الى ماوصلت اليه الحضارة الموسيقية الفرعونية القديمة من أن يكون هناك قائد متخصص يقف أمام الفرقة الموسيقية ليقودها. إلا أنه يجب أن نستعرض التطور الطبيعى الذى حدث فى القيادة بشكل عام.

- **القيادة بالضرب بالأقدام وبالأيدى Tactos**

فى الحضارة اليونانية القديمة كان إيقاع كل من الكورس والآلات الموسيقية يُبيَن عن طريق القائد الذى كان يضرب الأرض بالقدم اليمنى، والتى كان يلصق بها قطعة من الحديد لتُحدث صوتاً ايقاعياً. وقد تطور فيما بعد الى إشارات مرئية تعنى إدارة الأداء الموسيقى لضبط وتوحيد الأداء الجماعى، والذى يقضى برفع اليد اليمنى للتعبير عن زمن ضغطه ضعيف، وخفضها للتعبير عن زمن ضغطه قوى.

وفى مطلع القرن السادس عشر ظهر تقليد فى **بوهيميا** يقضى بضرب الأرض بالأقدام لضبط الإيقاع، وكان هذا محل إنتقاد. ثم عرفت القيادة عن طريق الضربات المستمرة لضبط الإيقاع وذلك باليد أو لليد والتى تسمى "تاكتوس" Tactos أى الصوت الإيقاعى المنتظم The Stroke of the hand او ضرب الإيقاع بالعصا، وهذا ما كان يحدث من قائد فرقة المنشدين فى الكنيسة.

وقد إنتقد بيرمودو Bermudo (1549 م) التقليد الذى كان متبعاً والذى يقوم فيه القائد بضرب المدونة الموسيقية بأيديهم حتى تُسمع فى كافة أرجاء الكنيسة لتوحيد سرعة أداء جموع المنشدين، وقد كتب بورترجارى Bortergary فى عصر باليسترينا ولاسوس (1564 – 1600 م) عن فرقة موسيقية من الراهبات فى أحد أديرة فيرار Ferara تميزت بالمستوى الرفيع فى توحيد الأداء عن طريق قائدة للفرقة. ويلاحظ أنه خلال العصور الوسطى وخلال عصر النهضة الأوربية وقبل بداية القرن التاسع عشر كان قائد

الكورال فى الكنيسة يستخدم يديه ليوضح للمغنيين الإرتفاع والإنخفاض الخاص بالطبقة الصوتية للحن، وكان ذلك يسمى كيرونوميا Chironomia.

وقد استمر الإستخدام الخاص بضرب الوحدة الزمنية حتى القرن السابع عشر حيث قال كريستوفر سيمون Christopher Simon (1665 م):

إنه من أجل المحافظة على الزمن، فإننا نستخدم حركة دائمة من اليد، أو عندما تكون اليد مشغولة بالعزف مثلا، أو بإمساك النوتة الموسيقية، فإننا نستخدم القدم لضبط الإيقاع"

كانت تلك الفرق فى أغلبها غنائية تؤدى الترانيم الدينية ذات الطابع الإيقاعى المنتظم، لذا كانت اليدان توضحان الإيقاع صعوداً وهبوطاً للدلالة على الضغوط القوية والضعيفة، وكانت إشارات القائد تتم فى أحيان كثيرة بمادة يمسك بها بيده اليسرى بينما تقود يده اليمنى المغنيين من خلال التوجيهات الفنية. وقد كتب ميرزن Mersnne فى كتابه "الهارمونية العالمية" ''Harmonie Universelle'' جملاً ينصح فيها القادة بدراسة فن الإشارة عن طريق "البندول"، ولكنه حذر من الإنسياق بشكل صارم فى هذا الإتجاه، نظراً لأن بعض المؤلفات كانت تتضمن تغييراً فى الزمن وقدراً معيناً من الحرية فى سرعة الأداء "روباتو" ''Rubato''، كما أن خطوط الموازير كانت قد ظهرت فى القرن السادس عشر إلا أنها لم تكن مستخدمة فى أغانى المادريجال التى كانت غالباً مؤلَّفة لأربعة أصوات مختلفة (أربعة خطوط لحنية)[1].

- **القيادة باستخدام لفافة من الورق أو عصاةً كبيرة**

أما فى المجموعات الموسيقية الكبرى فكانت تستخدم عصا كبيرة وضخمة للقيادة مصنوعة من الخشب بعد أن كانت في أغلب الأحيان تستخدم لفافة من الورق. ومع ذلك فقد استمر التقليد الخاص باستخدام لفافة من الورق متبعاً. وقد كانت تجربة القيادة بالعصا الكبيرة غير مؤثرة بقدر تاثير القيادة بلفافة الورق، وكان ذلك يرجع الى سبب عدم المعرفة بكيفية الإمساك بالعصا لضبط الإشارة وتوحيد الزمن وذلك لضخامتها.

- **القيادة باستخدام العين:**

إن عين القائد هى من أهم الوسائل للإتصال بالأوركسترا مثل العصا، وهى تعبر عن اليقظة المستمرة للقائد وملاحظته لكل أعضاء الأوركسترا والكورال، بل ويلمح بها الجمهور حتى لا ينفصل عنهم وجدانياً.

---

[1] **تيمور احمد يوسف – "قيادة الموسيقى العربية في القرن العشرين" رسالة دكتوراه – المعهد العالي للموسيقى العربية 1988م – ص 12 و ص 16**

ويُنسب الى سبونتينى Spontini و فيبر Weber أن العين لها القدرة على نقل ماتعجز عن نقله الإشارات بالعصا، وأن إستخدام العين يوفر الجهد. فبواسطة العين يرى عازفى الأوركسترا أن القائد لا يحدد لهم مواقيت دخولهم فقط، لكنه يذكرهم أيضا بأسلوب الأداء الذى اتفق عليه خلال التدريبات التى تسبق الحفلات[1].

ويري الباحث أن القائد يستطيع أن ينقل الى عازفى الأوركسترا ومغنيى الكورال كم من الأحاسيس والإنفعالات من خلال نظرات عينيه لكلٍ منهم ومن خلالها يستطيع أن يشرح ويفسر العمل ليندمجوا معه ويشاركونه نفس الحالة الوجدانية التى يعيشها. لذلك لا يجب أن يقود القائد عملاً موسيقياً لا يفهمه او لا ينسجم وأحاسيسه. وقد تلاحظ أن هناك من القادة الذين تخصصوا فى قيادة الأوركسترا والكورال للموسيقى القبطية، كان عندما يصل الى حالة من التأثر والانفعال بالعمل الموسيقى وينتابه إحساسا مليئاً بالروحانية، كانت تدمع عيناه، وكان ينعكس هذا علي أداء الأوركسترا والكورال بشكل تجاوبى ملحوظ، فيشاركونه هذه الأحاسيس والإنفعالات وذلك من خلال العزف والغناء الممتلئ بالتعبيرات، ومن خلال أداء يوحده إحساس القائد بالعمل الموسيقى المفعم بالروحانية.

- **الغناء أثناء القيادة :**

أما فاجنر فكان يصر على أن تقوم موسيقى الآلات بالغناء كما لو كانت أصواتاً بشرية، و يؤمن بأن القائد يتمكن من تحديد سرعة الموسيقى بشكل اكثر دقة وأقرب الى رغبة المؤلف عندما يغنى هذه الألحان فى أعماقه قبل أن ينقلها الى العازفين. ومن المعروف أن ميلزيل Maelzel السويسرى الذى إخترع المترونوم سنة 1815 م قد ساهم فى التحديد الدقيق لسرعة الزمن الموسيقى تبعاً لرغبة المؤلف بأقل تدخل شخصى وبأقل إجتهاد من القائد او العازفين. ويَعتبِر فاجنر أن التحديد الدقيق للسرعات بالأرقام قد تسلب الروح من العمل، لذا فقد استغنى فاجنر عن كتابة علامات المترونوم الدالة على سرعة الزمن باستخدامه مصطلحات السرعة مثل: Moderato, Allegro, Adagio,... الى آخره من المصطلحات التى توضح السرعة دون أن تقيدها برقم ميترونومى دقيق. وكتب فاجنر يقول فى كتابه عن القيادة On Conducting:[2]

"إن الفهم الصحيح الكامل للألحان هو الدليل الوحيد الموصل الى التمبو الصحيح" وإن قادة الاوركسترا غالباً مايفشلون فى الوصول الى التمبو الحقيقى لأنهم يجهلون الغناء، ولم أقابل بعد قائداً المانياً يمكنه أن

---

[1] **المرجع السابق – ص 270**

[2] **فاجنر: On Conducting الطبعة الرابعة ترجمة إدوارد دانرويتر سنة 1869م ص 15 و 19 .**

يغنى لحناً سواء كان صوته جميلاً أم رديئاً، فهؤلاء الناس ينظرون الى الموسيقى بإعتبارها شيئا مجرداً، أو خليطا من القواعد والحسابات الرياضية والتربية الموسيقية ولكن لا ينتج عن ذلك مقدرة على إعطاء الحياة والروح للأداء الموسيقى فى العروض والحفلات "

أما فى مصر فقد إنتشرت فى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى آلتى العود والقانون وأضيف اليهم الناى وآلات الإيقاع وعُرفت هذه المجموعة "بالجوقة" ثم "بالتخت الشرقى"، وكان المغنى هو القائد الذى يدير الأداء ويتبعه العازفون فيما يمليه عليهم وحسب حالته المزاجية، وما يرتجله من أفكار موسيقية وليدة اللحظة. ولعل من يشاهد سيدة الغناء العربى أم كلثوم، يلحظ إشاراتها المختفية التى بها كانت تحدد ما إذا كان قد جاء بعد وقت دخولها بالغناء(Cue)، ام مازالت تحتاج الى جمل تحضيرية تتكرر حتى تبدأ فى غنائها، كذلك الإشارات التى كانت تعطيها بيدها من الخلف لعازف القانون المشهور "عبده صالح" لتوضيح رغبتها فى التكرار او فى إنهائه.

كذلك المغنى عبد الحليم حافظ كان مشهورا بحبه للقيادة قبل أن يغنى من خلال استمتاعه بقيادة الفرقة الموسيقية فى المقدمات الموسيقية الطويلة التى كانت تسبق غناءه، كما أيضا كان يعطى إشارات للفرقة الموسيقية (الفرقة الماسية بقيادة أحمد فؤاد حسن) اثناء غنائه. ويرى الباحث أن قيادة عبد الحليم حافظ كانت تعتبر بمثابة نقل إحساسه بالعمل الموسيقى واستمتاعه به، إلا أنها لم تكن تحمل إشاراتٍ دقيقة تتناسب مع القيمة الموسيقية للأغنية التى كانت عادةً من تلحين كبار المؤلفين الموسيقيين أمثال بليغ حمدى ومحمد الموجى وكمال الطويل.

وفى مصر عندما ازداد عدد العازفين وأصبح عِلم القيادة منتشراً، بدأ يظهر القادة المتخصصين فى القيادة أمثال المايسترو يوسف السيسى وعبد الحليم نويرة وحسين جنيد وسامى نصير وأحمد الصعيدى ومصطفى ناجى وسليم سحاب وإبراهيم حجاج وعلى اسماعيل وميشيل يوسف واندريه رايدر وعزيز صادق ومحمد حسن الشجاعى وناير ناجى وخالد فؤاد وجهاد سامى داوود وطه ناجى وسيد عوض وشعبان ابو السعد واحمد عبيد وصلاح عرام وحمادة النادي وغيرهم من القادة المصريين المشهود لهم.

- **القيادة بقوس آلة الفيولينة أو برقبة آلة العود:**

وعنما بدأت أعداد العازفين والمغنين تزداد بشكل ملحوظ خاصة مع بدايات القرن السابع عشر، أصبح هناك حتمية لإستخدام المدونات الموسيقية ذات الموازير المحددة، من أجل دقة أكثر فى تجميع وتوحيد الأداء. ومن هنا جاءت مسئولية القائد نتيجة حرية التأليف التى جعلت من الأداء الموسيقى شيئاً متغيراً،

مما أدى الى البحث عن وسائل أخرى لتوحيد الأداء ولتُحِد من التطرف والخروج عن النص والتفكك فى الأداء. وعندما توفى لوللى Lully عام 1687 م، زاد الإهتمام بدور القائد حفاظاً على مؤلفاته حيث بدأت فكرة القيادة بواسطة قوس الفيولينة الخاص برئيس العازفين.

وفى فرنسا كان إستخدام قوس الفيولينة فى القيادة مرتبطاً بمؤلف اسمه "هابينيك" Habeneck وقد عرف كيف يستخدم قوس الفيولينة فى القيادة، ولذلك أُعتبرت القيادة بقوس الفيولينة أسلوبا فرنسياً فى الأداء وذلك من خلال كل من الحفلات الموسيقية والأوبرالية، وكان القائد يتولى القيادة من مدونة الفيولينة، ويكتب لنفسه الإيضاحات والإشارات المفسرة لإشتراك آلات الأوركسترا الأخرى فى الأداء. وأُعتبر هذا النوع من القيادة دليلاً على قصور هابينيك فى الإمكانيات الموسيقية فى القيادة من خلال مدونة الفيولينة فقط.[1]

وظهرت فى فيينا Vienna القيادة باستخدام قوس الفيولينة على يد يوهان شتراوس J. Straus، وهو الإبن الذى اشتهر بمؤلفات الفالس الرائعة، فتارةً كان يقود وهو يعزف الفيولينة، وتارةً أخرى كان يقود مكتفياً بتحديد الزمن للأوركسترا بقوس الفيولينة. وقد أدى هذا الى ظهور مدرسة القيادة بقوس الفيولينة للمؤلفات الكلاسيكية الخفيفة والأوبريتات، ومن أتباع هذه المدرسة فرانز ليهار Franz Lehar مؤلف أوبريت الأرملة الطروب. [2]

ويتضح من النموذجين أوبريت الأرملة الطروب للمؤلف النمساوى فرانز ليهار ومقطوعة الدانوب الأزرق للمؤلف يوهان ستراوس أن مدونة الفيولينة الأول الذي يتولى فيها مهمة القيادة، قد دوّن فيها توضيحات وإشارات لدور الآلات الأخرى المشتركة فى الأداء حتى يقوم بتوجيهها والترابط معها، كما يلاحظ أن التدوين كُتِب برموز صغيرة للآلات الأخرى بحيث تختلف عما كُتِب لآلة الفيولينه ذاتها.

وفى مصر كان عبد الحليم على يقود فرقته وهو يعزف على آلة الكمان الخاصة به، بالرغم من أنه أحيانا أخرى كان يقود ممسكاً بعصا القيادة.

واشتهر عطية شرارة وهو عازف فيولينة بالقيادة وهو ممسكاً بآلته ليعزف بها ويعطى بها إشارات القيادة ايضاً كلما استدعى الأمر ذلك. بل إنه احياناً إذا تصادف واستدعت القيادة أن يصدر إشارة ما وكان عندها منشغلا بالعزف على كمانه، فإنه يعطى الإشارة بإيماءة من رأسه او بحركة بسيطة بطرف كمانه

---

[1] **تيمور احمد يوسف – مرجع سابق – ص 29**

2 **يوسف السيسي– دعوة الي الموسيقي – عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت 1981م – ص 310**

من ناحية البنجق (التى بها المفاتيح مثبتة) او إذا تعذر الأمر يحرك النصف العلوى من جسده للأمام مع إيماءة شديدة من رأسه. وذكر ميرزن Mersenne أن ذلك كان متبعاً فى قيادة الموسيقى الخاصة بالأصوات والآلات مثل العود، وكان العازف الرئيسى لآلة العود يوضح الزمن بتحريك رقبة العود ليحافظ على الإيقاع.

وفى مصر كان يقود التخت الخاص به عازف العود عبد العزيز محمد وأيضا كان يقود فرقة الفجر الموسيقية "جوهر" وهو يعزف على آلة البزق، وكذلك فرقة سيد محمد الموسيقية كان يقودها سيد محمد وهو جالسا يعزف على آلة القانون الخاصة به، وكانت آلة القانون تسمح بإستخدام كلتا يديه فى القيادة فى الأوقات التى ليس فيها عزف للقانون، بخلاف آلة الكمان التى تشغل يد القائد اليسرى بالكامل حتى فى الأوقات التى ليس فيها عزف.

- **القيادة بعازف آلة الهاربسيكورد:**

أما بخصوص القيادة في "الأوبرا" فقد كانت تمثل مشكلة، فقد كانت القيادة الشائعة فى أوبرا باريس غير محببة نظراً لأنها كانت تركز على فريق الكورال الذى يتحرك بشكل دائم على المسرح. أما فى الأوبرا الإيطالية فقد كان للكورال دور ثانوى مما كان يسهل السيطرة على أدائه، وكان هناك إثنان من القادة أحدهما يجلس الى آلة الهاربسيكورد " لوحة المفاتيح Key Board حيث كان يصاحب الإلقاء المنغم وكان يتولى ايضاً مسئولية السيطرة على المغنين، أما القائد الثانى فكان العازف الرئيسى للفيولينة الذى كان يتولى مسئولية الأوركسترا وكان ذلك يتم فى نفس الوقت، وكان التوحيد فيما بينهما يتم بسهولة نظراً لقلة عدد العازفين والمغنين على حد السواء. وفى المسارح الكبرى كان يوجد فى بعض الأحيان إثنان من عازفى الهاربيسكورد كما هو الحال فى أوبرا "جلوك" Gluck والمعروفة باسم انتصار كليليا Opera il Trionfo di Celia وذلك عندما عُرضت فى مدينة بولونيا Bologna سنة 1763م، حيث جلس المؤلف الى إحدى الآلتين بينما كان مانزونى Manzoni قائد الذفرقة يجلس الى الآلة الأخرى، وأصبحت القيادة من خلال عازف الهاربسيكورد تُعَد تقليداً فى مسارح كل من المانيا والنمسا.

وقد كتب موتسارت Mozart عام 1782م عن أداء أوبرا الإختطاف من السراى والتى عرضت أمام الدوق الأكبر الروسى باولفر Baulofr حيث كتب يقول:

"إنى أظن أنه من الأفضل أن أقود هذا العمل من موقعى كعازف للهاربيسيكورد"

كذلك كارل فيليب إيمانويل باخ C.P.E. Bach كتب يقول سنة 1753م:

"إنه من الأفضل لقيادة موسيقى الآلات أن تنبع فى الأصل من عازف الهاربسيكورد" .

وظل تقليد القيادة لعازف الهاربسيكورد مستمراً حتى يومنا هذا بواسطة قلة من عازفى البيانو الذين يعزفون ويقودون الأوركسترا فى وقت واحد. كما استمر هذا التقليد جنباً الى جنب مع تقليد القيادة بقوس الفيولينة، ومع نمو الأوركسترا فى منتصف القرن التاسع عشر أصبح هناك ضرورة لإيجاد قيادة تستطيع الربط بين الأعداد الكبيرة للمغنين والعازفين. لذا ظهرت مدرسة مانهايم وهى المدرسة الألمانية التى ظهرت فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر حتى الربع الأول من القرن التاسع عشر،[1] وقد أسهمت بشكل كبير فى تطوير الأداء الأوركسترالى والإرتفاع بمستوى الكتابة للأوركسترا بشكل عام والتى جعلت الموسيقار الألمانى شوبرت Sohubart يقول واصفاً أداء الأوركسترا قائلاً:

"إن الفورتى فى عزفهم كالرعد، والكريشندو كالشلال، والديمنوندو يشبه خرخير غدير بلورى، والبيانو مثل نسمة ناعمة بقدوم الربيع"[2]

وقد بدأ دور القائد يصبح غاية فى الأهمية لكى مايستطيع أن يسيطر على أداء هذا العدد الضخم من العازفين ليستطيعوا أن يوحدوا أداءهم خاصة فى التلوين والتظليل فى الأداء الموسيقى من حيث الشدة والضعف، الإبطاء أو الإسراع وغيرها من الأساليب التى تحدد ديناميكية الأداء.

- **القيادة بإستخدام عصا صغيرة:**

ومن هنا وبسبب هذا التطور بدأت فكرة الاستغناء عن عازف الهاربسيكورد الذى كان يتولى مسئولية القيادة، من خلال العزف وسط مجموعة صغيرة من العازفين، حيث أصبحت هذه الآلة لا تفى بالغرض فى القيادة لأن صوتها صار لا يُسمع بعد إزدياد عدد عازفى الأوركسترا فى قاعات الاحتفالات الكبرى. حتى جاء اليوم الذى قام فيه سفور Sphor وهو مؤلف موسيقى فى بداية القرن التاسع عشر، وفاجأ رؤساء مجموعات الأوركسترا والكورال بأن أخرج عصاةً كان قد أخفاها فى جيب معطفه، وإذ بالتجربة تلقى تجاوباً كبيراً من العازفين والمغنين على السواء. إلا أنه بدأ بعد ذلك فى التفكير فى كيفية الإمساك بها وطريقة استخدامها فى رسم نماذج وأشكال الإشارات المختلفة للأزمنة المختلفة الثنائى والثلاثى والرباعى وغيرها، وكيفية أن تصبح هذه العصا الصغيرة قادرة على توحيد الأداء لجميع العازفين والمغنين، وكذلك رسم الخيال اللازم للتعبير عما هو مدون من ديناميكيات الأداء المختلفة والمتباينة.

---

[1] **يوسف السيسى – دعوة الي الموسيقى– مرجع سابق**

2 **أحمد المصري، محيط الفنون (2) الموسيقى، دار النشر "دار المعارف المصرية"**

وكانت عصا القيادة تصنع من سن الفيل وكانت سميكة وتمتزج بالعاج فى المنطقة المتطرفة التى يمسك بها القائد. إلا أن بعض القادة كانوا يستخدمون عصا أصغر لقيادة الأغانى الأوبرالية، ويذكر أن سبوتينى شهد فى برلين عام 1821م عرضا لأوبرا القناص لـ "فيبر" حيث كان يستخدم عصا صغيرة جداً تمكن من خلالها من السيطرة الكاملة على الأوركسترا والغناء، هذا بالرغم من العصا التى كانت منتشرة والتى كان طولها 50 سم تقريبا، وغالبا ما كانت خفيفة الوزن ورفيعة بحيث يكون طرفها سهل الحركة لتوضيح النبضات ومن الناحية الأخرى "بصلية" الشكل او تغَطّى بالنيلون حتى يمكن إمساكها جيداً باليد اليمنى بين الإبهام والإصبعين الأولين ولتستقر هذه النهاية ذات الشكل البصلى في بطن راحة اليد ثم يلتف حولها الإبهام والسبابة والوسطي، ويتم التحكم فيها بمعصم اليد والذراع لتكون هى إمتداد للذراع.

شكل رقم (15)

طرف عصا القيادة البصلي الشكل

أما فيليكس مندلسون Mendesson (1809 – 1847م) فيعتبر من أهم مؤلفى الموسيقى الألمان الذين برعوا فى القيادة، فقد كان يستخدم عصا بيضاء لتكون واضحة لأعين الموسيقيين، كما كان يفرض نظاماً صارماً فى التدريبات المنضبطة مما أضاف الى التقاليد فيما يختص بساعات العمل والدقة المتناهية فى الأداء وتحديد السرعات وشرح الجو العام للعمل الموسيقى، فضلاً عن اختيار السرعة التى تتناسب مع مفهومه وإحساسه للموسيقى التى يؤديها سواء كانت من مؤلفاته او من مؤلفات معاصريه وأسلافه، وكان يتمكن من خلال هذه الدقة والسيطرة الكاملة على الموسيقيين من إخفاء بعض العيوب التى كانت فى المؤلفات التى يتناولها بالقيادة.

كذلك يعتبر فايبر Veber (1786 – 1826م) هو المؤسس الحقيقى لمدرسة القيادة الألمانية الحديثة. ولكن العمر لم يمتد به ليلحق بكل من فاجنرVagner وبرليوز Berlioz اللذين يرجع اليهما

الفضل الأكبر فى إرساء مبادئ فن القيادة وهى المبادئ التى لاتزال سارية فى ممارسة هذه المهنة بواسطة عظماء قادة الأوركسترا فى العالم حتى يومنا هذا.

- **سيكولوجية التعبير الموسيقي بعصا القيادة:**

شكل رقم (16)

سيكولوجية التعبير بعصا القيادة

ذكر برليوز Berlioz عام 1837 عن فاجنر أنه أصبح أكاديمياً وأن تدريبه للأوركسترا وقيادته باستخدام عصا القيادة بشكل متحضر ومن خلال مدونة القائد، قد أتاح له إمكانيات الرؤيا الشاملة والأداء المتكامل. هذا وقد أضاف برليوز ملاحظات وتفاصيل عن الإشارات الموسيقية للقائد يشرح فيها أن الإشارة يجب أن تتضمن سيكولوجية التعبير الموسيقى، وأنها يجب أن تختلف فى طبيعتها التعبيرية من عمل الى آخر، كما أنه نادى بتدريبات منفصلة للمغنيين والموسيقيين كل على حده قبل أن يجتمعوا معاً فى الأداء. وفى نفس الوقت هاجم بريليوز القيادة الميكانيكية الجامدة والعسكرية، وأوضح أهمية الربط بين المغنين على خشبة المسرح وبين عازفى الأوركسترا فى الحفرة، وأهمية التوازن بين الأصوات والآلات والوحدة فيما بينهم.

هذا وقد إختلف كل من برليوز وفاجنر فى أسلوب القيادة، فبينما كان فاجنر يتطرف فى حرية الحركة فى الزمن Rubato وذلك من أجل التعبير العاطفى الحاد، كان بريليوز شديد الدقة وبعيداً عن كل كل تطرف من أجل وحدة أكبر فى الأداء. وقد كان من المعتاد فى القرن التاسع عشر أن يقف القائد بين الأوركسترا والمسرح، وكان برليوز يوافق على ذلك. أى أن القائد يولى ظهره للعازفين ووجهه للمنشدين وراقصى الباليه هذا من أجل أن يكون القائد وسيلة ربط قوية بين المسرح والاوركسترا، حتى يكون الأوركسترا مصاحباً للأوبرا وليس طاغياً على الغناء. وكان هذا التقليد يلقى معارضة من الكثيرين حتى انتهى الأمر بزيادة عمق الحفرة أسفل المسرح حتى يتمكن القائد من أن يكون قريباً بمشاعره وتعبيراته

وإشاراته من المسرح بحركته وغنائياته، ومن الأوركسترا الذى يقف فى مواجهته. وكان برليوز يفضل السرعة المنتظمة وكان دقيقاً فى ملاحظاته للعازفين.[1]

- **القيادة في الموسيقى المصرية القديمة "القبطية":**

قام الباحث بزيارة الى كنيسة مارجرجس القبطية الأثرية بصهرجة الكبرى والتى يرجع عهدها الى القرن الرابع والخامس الميلادى فى مصر، حيث وجد هناك آلة صنج وهى تشبه الناقوس الحالى المستخدم الآن بالكنيسة القبطية إلا أنه أكثر سُمكاً (فقد يصل سمكه لنحو 3 ملليمتر وهو ضعف سمك المستخدم حالياً) وأكبر قُطراً (حيث يصل قطره الى نحو 30 سنتيمتر، فى حين أن المستخدم حاليا قطره لا يزيد عن 20 سنتيمترا)، وهى توضح أن المرتل او المعلم "Cantor" كان يستخدمه أثناء ترتيله للقيادة بالنقرات المتباعدة زمنياً لتوقيع النبر القوى فى المازورة بخلاف ما يحدث الآن من إستخدام الصنج او الناقوس الأقل سمكاً والأصغر قطراً والذى يمكن عازفه (وهو مرتل الكنيسة) من أن يعزف تفاصيل الإيقاع Rhythm للحن الذى يتم إنشاده، وليس مجرد نقر للنبضات الإيقاعية الأساسية.

وتلاحظ نشاط غير مسبوق فى الموسيقى القبطية فى نهاية القرن العشرين عندما إتجه أحد الشمامسة لدراسة العلوم الموسيقية والتأليف الموسيق وقيادة الأوركسترا، وبدأت الألحان تتخذ طابعاً أوركسترالياً بعيداً عن الطقوس الكنسية (الليتورجية) والتى تغنى فيها الألحان بأسلوب الأكابيلا فقط Acappella وقد قدمت "فرقة دافيد" أول عمل أوركسترالى بعنوان "العذراء" كتب عنه المؤلف الموسيقى عزيز الشوان، وتم بعد ذلك تكوين أوركسترات أخرى منها "أوركسترا وكورال الكنيسة القبطية" الذى كان يقدم حفلاته على مسرح شهير بشارع طوسون باشا بشبرا، وكان للأوركسترا والكورال – الذى وصل عدده نحو مائة عازف ومغنى– قائد يقف يقود عن دراسة علمية بعد أن صارت القيادة علماً يُدَرَّس فى أكاديمية الفنون إعتبارا من عام 1989.

وظهر "أوركسترا وكورال الناظر الى الإله" بالمعادى وكان يقف أمامه قائد متخصص فى القيادة، وظهر أوركسترا وكورال تقوده "هناء طانيوس" بالدقى، وآخر يقوده حسام أديب بالعباسية، كل ذلك جعل هناك أهمية لدراسة القيادة فى الموسيقى القبطية سواء التى تُرتَّل فى صحن الكنيسة بشكلها التقليدى "أكابيلا" او التى تنشد خارجها فى حفلات عامة وعلى مسارح الدولة كالأوبرا وغيرها.

---

[1] **تيمور احمد يوسف – مرجع سابق – ص 32**

- **الأوركسترا بدون قائد:**

في الربيع الأول من القرن العشرين وبالتحديد عام 1922 م تكون فى الإتحاد السوفيتى أوركسترا بدون قائد، ثم إنتقل هذا التقليد الى المجر وتشيكوسلوفاكيا وأمريكا فتكونت أوركسترات تعزف بدون قائد، وفى هذه الحالة كان الأوركسترا يتدرب مع قائد كمان كما كان يعزف بإشارات من رائد الأوركسترا "وهو عادةً مايكون عازف الفيولينة الأول" وغالباً كان هذا الأوركسترا يؤدى أعمالاً ليس فيها أجزاء تتطلب حتمية تدخل القائد بشكل ملحوظ. ويرى الباحث أنه ايضاً فى بعض الألحان القبطية التى تُنشَد داخل الكنيسة المصرية التقليدية، لا يكون هناك دور فعال للقائد، هذا عندما يكون اللحن له إيقاع منتظم وليس به تغيرات إيقاعية او إنتقالات مقامية او تراكيب موسيقية ولا يتخلله أداء أدليبى حر، هنا لا يكون هناك دور فعال للقائد (الذى عادةً مايكون المعلم أو رئيس االشمامسة) سوى أن يعطى إشارة البدء بإيماءة من رأسه او بإشارة من يديه محدداً السرعة المناسبة للحن، ليتم استكمال اللحن بذات السرعة.

وهناك نموذج لذلك لحن "اريبصالين" ويسمى بإبصالية الثلاثة فتية القديسين، وهو يتكون من أربعة وعشرين بيت شعرى مرتبة بالأبجدية القبطية كتبها المعلم سركيس وهو مقتدر فى اللغتين القبطية واليونانية وتم تلحينها على جملة واحدة من مقام عجم تتكرر أربعة وعشرين مرة، ويتم مصاحبتها بالآلتين الإيقاعيتين "الناقوس" و"المثلث". إلا أن هناك ألحانا أخرى مركبة ومعقدة فى تراكيبها الموسيقية وصيغها وقوالبها وتتميز بالتغييرات المقامية Scale Modulation، وكذلك بالتغييرات الإيقاعية Rhythmic Modulation هذا بخلاف الأداء الأدليبى الحر الذى يتخللها، مثل لحن " كاتا نى خوروس" الذى يقال فى توزيع عيد القيامة، والذى بدون قائد، قد يصبح لحناً مشوهاً.

القيادة بدون مدونة قائد Partitura[1]

من الطبيعى أن يستخدم قائد الأوركسترا مدونة القيادة فى جميع التدريبات بدون استثناء، وذلك حتى يتمكن من تدريب الموسيقيين على الفقرات الصعبة بإعادتها وحتى يتمكن من تحقيق التوازن بين الخطوط اللحنية المختلفة والمتباينة بما يبرز خطاً لحنياً معينا فوق النسيج الموسيقى الشامل، وأيضا ليشكّل الجُمل الموسيقية وعلاقاتها وتحديد ذروة الأداء والتحضير لها من خلال هذه المدونة، مستغلاً فى ذلك الترقيمات والحروف التى تقسم العمل من خلال الموازير الموسيقية. أما فى الحفلات فهناك بعض القادة كثيراً ما يقودون العمل بدون مدونة على الإطلاق. ويتحكم بذاكرته فى تحديد السرعة وتغييرها وإشارات البدء

[1] **تيمور احمد يوسف – المرجع السابق – ص 274**

والقطع والإنهاء وإشارات ديناميكية الأداء معتمداً على الحفظ الجيد والذاكرة الموسيقية القوية الى جوار الخبرة الطويلة فى ممارسة هذا النوع من القيادة التى تمكّنه من إطلاق العنان للخيال والإثارة دون توزيع إنتباهه بين القراءة والقيادة أثناء الحفل.

وفى الألحان القبطية يرى الباحث أنه يمكن التحرر من المدونة أثناء الأداء إلا أنه فى البروفات وحصص الألحان لا يجب أن تغيب المدونة لا عن عين القائد ولا عن أعين المرتلين.

ثانيا:أهمية قائد الاوركسترا:[1]

إن عمل قائد الأوركسترا تحوطه كثير من الأسرار ولكن الأداء المسموع يكون هو الرد الطبيعى والمفسر لأى تساؤل. وعندما نتكلم عن توحيد الأداء للعازفين والمغنين، فإننا نتكلم عن توحيد أربعة عناصر غاية فى الأهمية هى:

- **توحيد النبض** Beat : وهو الذى يجعل الأوركسترا والمغنين جميعاً لهم نفس النبضة الإيقاعية الثابتة، وحتى عندما تتغير السرعة أو الإيقاع، فإن النبض يتغير طواعيةً لكنه فى تغييره لابد من أن يتوحد بين المغنين والعازفين، لأن فى عدم توحيده هرج كبير، وفى توحيده إنسجام أكبر. ولعل هناك الكثير من الجمل الموسيقية التى تبين توحيد النبض من عدمه مثل السلالم الموسيقية السريعة الهابطة والصاعدة، والجمل الـ Pizzicato للآلات الوترية بالنقر بالأصبع على الأوتار فى جمل سريعة، هذه جميعها تكشف بسهولة شديدة دور القائد في توحيد النبض.

- **توحيد التنفس**: فالقائد يتعامل مع جهاز التنفس الذى تخرج به الأصوات سواء من آلات النفخ بأنواعها او من المغنين. ولابد أن تكون يداه هما الرئة التى توحى لجهاز التنفس للعازف بالحركة المنتظمة، وتمنحهم السكون اللازم لإتمام تغيير النفس فى توقيتات محددة، قد يقوم هو بتحديدها وتنظيمها إن لم تكن مدونة، أو لو كانت متعارضة مع النص الأصلى الذى قد يفوّت على كاتبه الكثير من الامكانيات العلمية للأداء.

وعازفو الآلات الوترية ذات القوس فإن حركة أقواسهم المتحدة فهى أيضا لها علاقة بالتنفس، والعازف الذي لا يتمكن من تنظيم تنفسه متوحداً مع الذي يقصده المؤلف والذي يترجمه له القائد، فإنه يختنق حتى لو كان عازفا للفيولينة او الشيلو. وهذا الإختناق يؤدى بالتأكيد الى إجهاد وبلبلة فى الأداء. وإتساع

[1] **تيمور احمد يوسف – المرجع السابق – ص 249**

أو ضيق ذراع او ذراعى القائد فى إشارة التنفس هى التى تحدد كمية الهواء التى تتسلل الى رئتى كل من المغنى أو عازفى آلات النفخ، أو الى قوس عازفى الوتريات.

إن تنظيم التنفس لازم ايضاً للمستمع الذى يتنفس مع اللحن وطريقة أدائه وسرعة نبضه ووحدة عاطفته، هذا لو كان القائد موفقا فى ربط المؤلف بالمستمع والتحكم فى هذا العالم الإنسانى الفنى.

فهذا هو القائد الذى يضع اللحن فى قبضته ويضع نفسه وكل أحاسيسه مع اللحن ليتسلل الى وجدان المستمع وليتحد مع فكره وأحاسيسه. وهناك قائد يقود بيديه وأصابعه إمعانا فى التعبير البشرى وغالباً ما يلجأ قادة الكورال الى الإكتفاء بالقيادة بأيديهم دون إستخدام عصا قيادة لمزيد من الأحاسيس وكثير من التعبير حتى لو أثّر قليلا على دقة النبض الذى مما لاشك فيه يكون أكثر دقة عند استخدام العصا. ولعل من أبرز القادة الذين يستخدمون أصابعهم وأيديهم دون عصا فى عصرنا الحالى هو المايسترو "سليم سحاب".

- **توحيد الفكر**: إن القائد عندما يقوم بشرح الفكرة الموسيقية التى فى العمل الموسيقى التى توالدت عند تأليفه فى عقل وقلب وخيال المؤلف الموسيقى من خلال إشاراته وعصاته وإيماءاته وتعبيرات وجهه، فإنه بطريقة مباشرة وغير مباشرة يوحّد فكر الأوركسترا والكورال ليتوائم ويتوافق ويتوحد فى فكر واحد وهو فكر المؤلف طبقا لما استطاع أن يستوعبه ويستشفه القائد من خلال اطّلاعاته وقراءاته وثقافاته وأبحاثه ودراساته التى مما لاشك فيه تنعكس جميعها على شخصيته الفكرية التى يقود بها. لذا فإن قائد جاهل وغير مثقف وغير مُطّلع، مهما كانت دقة إشاراته لن يستطيع أن يوحد فكر موسيقييه ومغنييه، حتى لو نجح فى توحيد النبض من خلال إشارة دقيقة.

- **توحيد الأحاسيس**: إن توحيد الأحاسيس أثناء القيادة هى من أهم مهام القائد من خلال إشاراته طبقا لما هو مدون من المصطلحات والتعبيرات الموسيقية والتى كلما كان تدوينها واضحاً ودقيقاً ومُراجعاً قبل البروفة من قِبَل القائد، كلما استطاع القائد أن يوحد أحاسيس جميع المغنين والعازفين فى إحساس واحد.

إن أعظم الأعمال الموسيقية وأروع الألحان يمكن أن تتحول الى رماد بارد بلا حياة تحت قيادة قائد لا يفهم مضمون اللحن. والعكس صحيح، فإن اللحن الباهت الذى لاحياة فيه يمكن أن ينشط ويعبر بوعى وأحساس بفعل قائد بارع. فهناك حركة فى الزمن تؤدى الى ذروة الإنفعال فى اللحن، تلك الذروة

التى يجب أن يحضر لها القائد ويمهد لها، ويبني إشاراته ليبينها بحكمة وفهم وحس حتى تجيئ ذروة التعبير متفقة مع ماقصد اليه المؤلف.

ولمعظم الألحان المصرية القديمة "القبطية" ذروة، عندما لا يُدركها القائد "أى الُمعَلِم" تكون الطامة الكبرى، عندما تتهشم هذه الذروة، فلا يصبح للحن معنى إذ قد تم هدم هذا البناء الموسيقى على صخرة الجهل بها. لذا يرى الباحث أهمية توعية القادة الذين يقودون هذه الألحان بقيمة الحفاظ على ذروة اللحن وكيفية التحضير لها من قبل.

والأوركسترا له رنين مختلف تحت قيادة قائد مختلف من خلال التجاوب العصبى والتصور النغمى قبل إعطاء إشارة ما. والأوركسترا يتحول الى آلة موسيقية تخرج أصواتها بتأثير إشارات القائد تماما كما تعزف الفيولينة بفعل أصابع عازفها، ويختلف صوتها إذا امسك بها عازفٍ آخر. ولذلك فالعازف فى الأوركسترا ينكر ذاته ليتحول الى جزء من الكل. إنه يستمع الى زملائه ويتحول معهم الى وحدة منصهرة فى بوتقة نادرة هى الأوركسترا. والعازف الأوركسترالى فى ذلك يمتلك قدرات لا تتوافر فى زميله العازف المنفرد، مهما بلغت إمكانيات الأخير. لأنه يعرف كيف لا يفرض أداءه الفردى وفهمه الشخصى للعمل الذى يقوم الأوركسترا بأدائه. ولكنه يمتلك شخصية جماعية وتجاوباً عصبياً يحوله الى وحدة مع المجموع وفى المجموع، وبالتالى يتمكن القائد من وضع بصماته التى تحمل اسمه وشخصيته على الأداء والتى تميز تفسيره للعمل وفقا لإحساسه ومفهومه.

- **تأثير المزاج الشخصي علي القيادة:**

إن المزاج الشخصى لقادة الأوركسترا وشخصيتهم القومية قد تؤثر فى أسلوب قيادتهم، فمثلاً:

- "نيكتش" Nikitsch و"ريتشارد شتراوس" R. Strauss إشتهروا بفضل أسلوبهم المتباهى والملفت للأنظار.
- ستوكوفسكى Stokowsky و"برنشتين" Bernstein كانا ناجحين بفضل أسلوبهما الأكثر زخرفة وإبهارا.
- فورتفنجلر Furtwangler وتوماس بيتشام Thomas Beecham اشتهروا بأسلوبهما الراقى المتطور.

وهكذا فإن كل قائد تكون له شخصية ومزاج وطبيعة معينة، هذه تنعكس على أسلوب قيادته. وتبعاً لهذه الشخصية يتوقف مدى تقبّل الناس للعمل الموسيقى من عدمه، وربما لايدركون أن السبب فى تقبّلهم له أو نفورهم منه قد يكون راجعاً للقائد وليس للمؤلف.

ثالثا: كيفية التعامل مع الأوركسترا والكورال وجهاً لوجه

Working With an Orchestra and Choir Face to Face

إن التعامل مع الأوركسترا والكورال وجهاً لوجه يتطلب مهارات عالية وإمكانيات شخصية وموسيقية يجب أن تتوافر مع قائد الأوركسترا والكورال. هذه الإحتياجات الأساسية كانت هى مايشغل الباحث خلال فترة بحثه حتي استطاع أن يوجزها فى الصفحات القليلة القادمة[1].

1- الإحتياجات الأساسية للقائد Basic Needs of the Conductor

إستطاع مؤلفو كتاب وجهاً لوجه مع الأوركسترا والكورال أن يحددوا بعض هذه الاحتياجات فى النقاط الأربعة الآتية:

a. أن يكون قائد الأوركسترا والكورال باعتباره المفسر والمترجم الرئيسى للعمل الموسيقى مشاركاً فى قرارات الأداء الخاصة بأمور الآلات الموسيقية المختلفة. فهذه يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من المفاهيم الأساسية لدى القائد وفى متناول يده.

b. أن يكون القائد فى إرتياح تام مع الأوركسترا وأن يتخلص تماماً من جميع الحواجز والعوائق من خبرات سابقة أو تدريبات أو مصطلحات يمكن لها أن تعوق كل سبل التواصل مع الأوركسترا والكورال فالقائد يجب أن يتعلم كيف يعبّر عن نفسه جيداً من خلال صوته وعصاته حتى يتمكن هو مع العازفين والمغنين أجمعين من صناعة الموسيقى.

c. أن يستوعب القائد جيداً أنه لن يستطيع أن يستخدم إلا كمية محدودة جداً من وقت الأوركسترا على نحو فعال، فقائد الكورال والأوركسترا يحتاج إلى التعامل مباشرة مع الواقع المرير وهو أن القادة عادة ما يستطيعون الحصول على نتائج أفضل من الكورال أكثر من الأوركسترا خاصة فى الأعمال الموسيقية الدينية كالأوراتوريو مثلاً.

---

[1] Don V Moses, et al."A Handbook for Choral Conductors". Ibid.- P 3.

d. أن يستطيع القائد أن يتعلم المناهج والأساليب والتقنيات فى قيادة بعض النماذج والأعمال المتميزة المعروفة والتى يمكن لها أن تساعده وتفيده فيما بعد فى قيادة أعمال أخرى على نطاق أوسع ومن خلال هذه النماذج يجب أن يتعرف على :

- المناطق التى تشكل خطورة عند قيادتها.
- أساليب القيادة المتعارف عليها والممارسات المعمول بها عند أداء مثل هذه النماذج.
- معرفة التفسيرات المختلفة لهذه النماذج والأعمال الموسيقية العالمية.
- يتطلب من القائد أن يتفهم ويستوعب ويدرك أولاً ما هى طبيعة الأوركسترا الذى يقف أمامه وما هى تكويناته الآلية وفصائله وأعداد كل فصيلة منها. كما يجب عليه أن يكون ملماً بإمكانيات كل آلة موسيقية على حدة وطبيعة صوتها والمدى الصوتى لكل آلة والمفاتيح الموسيقية التى تُستخدَم عند التدوين لها، والطبيعة الصوتية لآلات التحويل كالكلارينت والكورنو والكونترباص.
- على قائد الأوركسترا أن يدرس مدونة القائد دراسة جيدة بفهم ويضع ملاحظاته وعلاماته الخاصة به التى تمكنه من الترتيب والإعداد الجاد للبروفة بحيث يتمكن من الإستفادة الُمثلى والقصوى لزمن البروفات.
- ثم يبدأ القائد فى ضبط ورسم التقنيات وتكنيكات حركة عصا القيادة رسماً دقيقاً لأنه من خلال هذه العصا الصغيرة يتم توحيد جميع أفراد الموسيقيين والكورال فى قبضته بشكل دقيق. كل ذلك سوف يمكّن القائد من عمل بروفة ناجحة مستغلاً كل لحظة من زمن البروفة، ويمكّنه تماماً للوقوف وجهاً لوجه مع الأوركسترا والكورال.

ويرى الباحث أنه يمكن مما سبق الإشارة إليه فى استعراض سريع أن يتم البحث فيه بشكل أكثر تدقيقاً وعمقاً للوقوف على قيادة تنتج عملاً موسيقياً دقيقاً متكاملاً، لذا فيجب على القائد أولاً أن يفهم طبيعة الأوركسترا.

- فهم طبيعة الأوركسترا The Nature of Orchestra

تحظى الموسيقى فى العالم الغربى بنصيب كبير وجوهرى فى الأداء من خلال تركيبة أوركسترا وكورال مجتمعين معاً. ومن أكثر الأعمال المشهورة التى تم تنفيذها في جميع أنحاء العالم "الميسايا" لجورج فريدريك هاندل و"القداس الجنائزى" لموتسارت. والذى يتطلع إلى مدونة القائد Partitura والمدون بها أصوات الكورال والأصوات المنفردة بأنواعها والآلات الموسيقية بفصائلها المختلفة : النفخ الخشبى والنحاسى والآلات

الوترية والإيقاعية والآلات الأخرى، يجد أنه أمام قائمة من حشد من أصوات متباينة للكورال والمغنين المنفردين والأوركسترا، تحتاج من قائد العمل أن يبذل قصارى جهده فى فهمها وتحديد دوره وإشاراته وإيماءاته لكل خط أفقى من هذه المنظومة الرأسية المتعددة الخطوط.

وقادة الكورالات بشكل عام لديهم خبرات محدودة فى بروفات وتدريبات وتنفيذ وأداء الأعمال الأوركسترالية. فقادة الكورالات الذين اعتادوا على طبيعة وتقنيات الأعمال الكورالية قد يكون من الصعب أو الغريب عليهم أن يتعاملوا مع التوقعات أو الإحتياجات الخاصة بالعازفين. والقادة عندما يتعاملون مع العازفين الهواة قد لا يكون لديهم القدرة على مساعدتهم بما فيه الكفاية، كذلك عندما يتعاملون مع العازفين المحترفين فإنه يشوبهم شعور بالخوف. إلا أنه فى كلتا الحالتين فإن هؤلاء القادة قد يجدون أنفسهم غير قادرين على تحقيق أفضل النتائج التى كانوا يرجونها فالمشكلة ليست فى العازفين أو المغنين.

ومن وجهة نظر مؤلفى كتاب "وجهاً لوجه مع الأوركسترا" فإنه يمكن التغلب على هذه المشكلة بثلاثة نقاط رئيسية[1]:

1- التجهيز الكاملة والإعداد التام للبروفة.

2- استخدام اللغة الدقيقة التى يفهمها العازفين والمغنين.

3- الخبرة.

ولمواجهة الأوركسترا والكورال بثقة يجب أولاً أن نفهم الآتى قدر الإمكان:

1-الآلات الموسيقية بإمكانياتها ومداها الصوتى وأساليب العزف عليها والأوضاع الصعبة العزف والمقامات الصعبة الأداء.

2- العازفين والمغنين.

3- الطرق القياسية والمثلى لتواصل هؤلاء مع بعضهم البعض.

وهناك شئون وأمور أساسية Fundamental Matters فعازفى الأوركسترا يتم تدريبهم وفقاً لتقليد مختلف عن ذلك المتعارف عليه لأعضاء الكورال.

والموسيقيين المعتادين على هذا التقليد وهذا الروتين قد يجدوا أن لغة الحوار وأسلوب القيادة والخطوات المتبعة فى البروفة لقائد كورال ممتاز قد يجدونها غريبة وربما تدعو للحيرة والخلط بين الأمور المختلفة.

---

[1] Don V Moses, **et al**."A Handbook for Choral Conductors". Ibid.- P 3.

- **فهم الإختلافات بين العازفين والمغنين:**

عندما نتحدث عن الموسيقى المصرية القديمة القبطية، فإننا نتحدث عن موسيقى أكابيلا صوتية بحته، وعندما نتحدث عن القيادة فى الموسيقى القبطية يجب أن تُوضع بعض الإعتبارات فى ذهن القائد فى الحالتين، إذا ما كان القائد قد إعتاد أن يقود أوركسترا ويريد أن يقود كورال، أو إذا ما كان القائد قد إعتاد أن يقود الكورال ويريد أن يقود أوركسترا. ففى الحالتين يجب أن يضع القائد بعض الاعتبارات لأنه هناك العديد من الاختلافات بين العازفين والمغنين يُذكر منها الآتى:

1- إن عازفى الأوركسترا بصفة عامة يحتاجون إلى عدد ساعات أقل فى البروفة لحفلة ما، ويمكنهم أن يستوعبوا كم كبير من الموسيقى بسرعة أكبر وهم فى نفس الوقت يتوقعون ذلك من قائد الأوركسترا. ولعل هذا أكثر وضوحا فى الموسيقى المصرية القديمة القبطية، فعند تنفيذها على مسارح الدولة، يستوعب الموسيقيون المدونة الموسيقية ويقرأونها وهلياً، بينما الكورال يستغرق فيها وقتاً طويلاً، بل احياناً يتم تعليمهم جملة فجملة. لذا يفضل أن تُخصص للكورال بروفات منفصلة حتى يصل الى المستوى الذى عنده يمكن استدعاء الموسيقيين.

2- عازف الأوركسترا من المحتمل والمرجح أن يكون قد قضى سنيناً أكثر فى التدريبات الفردية أكثر من مغنى الكورال.

3- عازفو الأوركسترا يقرأون الموسيقى ويعزفونها وتكون هناك "عين اتصال" بين العازفين والمايسترو وهى تأتى بشكل متقطع فهى صعبة، لذلك فهى تعتمد بشكل كبير على تتبع عصا القيادة.

4- عازفو الأوركسترا معروف أنهم يتقاضون أجراً عن عملهم لذلك فهم أقل عرضة من المغنين المتطوعين فى عملية إقامة "عبادة شخصية" "personality cult" حول المايسترو[1]. ولنفس هذا السبب فإنهم يميلون إلى عدم التجاوب مع المحادثات الحماسية Pep Talks كالتى تقوم بها بعض فرق الكورال.

5- بالرغم من أن عازفى آلات الفيولينة (الوتريات) يشبهون مغنيى الكورال فى تقسيمهم إلى فصائل ومجموعات، إلا أن عازفى آلات النفخ والآلات الإيقاعية يعتبرون عازفين منفردين (Soloists) ولذلك فكل نغمة يعزفها هؤلاء تعتبر مكشوفة (exposed).

6- فى الأوركسترا لا يكون هناك عازف بيانو كبير لقيادة المجموعة فى الجمل الصعبة أثناء البروفة، وهو الأمر الذى يحدث عادة لعازفى البيانو المرافقين لفرق الكورال. فالقائد وعازفى الأوركسترا يجب أن يجدوا

---

[1] Ibid.- P 3,4.

حلاً لجميع مشاكلهم بدون هذا الُمرافق. لذا فمتابعة الأوركسترات تختلف تماماً عن الكورال فى هذه وفى غيرها من البنود الأخرى.

ويجب على القادة أن يبدأوا فى معرفة لماذا يجب أن تُستخدَم مفاهيم وإجراءات خاصة فى القيادة.

- قائد الكورال الذى يقوم بتدريب أوركسترا يجب أن يضع فى اعتباره أن يقوم بتغطية الموسيقى بسرعة أكثر بكثير مما اعتاد عليه مع الكورال، بحيث يتم إيقاف البروفة عدد مرات أقل من الذى اعتاد عليه فى تدريبات الكورال.
- على قائد الكورال الذى يقوم بتدريب أوركسترا أن يعوّل أكثر ويعتمد على العازفين أكثر مما هو معتاد من قبل مع كوراله.
- يجب عليه أن يقوم بتنقيح وتطوير إشاراته وإيماءاته للأوركسترا، واضعاً فى اعتباره أن هؤلاء العازفين لم يعتادوا من قبل على هذه الإشارات، وليسوا على دراية بها مثلما اعتادها من قبل مع الكورال.
- يجب عليه أيضاً أن يعمل بطريقة مباشرة وموضوعية جداً.
- يجب عليه مراجعة أسلوبه وتقنياته الخاصة فى القيادة، فربما ستكون هذه فرصة سانحة له لممارسة وتوسيع نطاق عمله كقائد.
- عليه أن لا يخشى من أن أية تعديلات يقوم بعملها، سوف تشكل خطراً يهدد عمله كقائد كورال. فكثير من الخلافات بين ما يسمى قيادة كورال وقيادة أوركسترا تمثل بالأكثر عادات واعتبارات أكثر من أن تكون أموراً جوهرية. **فالأوربيون** مثلاً يعترفون بأنه لا فرق بين قيادة الأعمال الكورالية والأوركسترالية، بينما التفريق بينهما هو فى المقام الأول صناعة **أمريكية**[1].
- ليس هناك داعى للمخاوف من أن عازفى الأوركسترالات سوف يتحاملون على قائد الكورال بطريقة ما أثناء التدريب لكونه قائد كورال وليس قائد أوركسترا، فمن غير المرجح أنهم سيتساءلون كثيراً عن خلفيته الموسيقية، أو أن يهتم العازفين بمعرفة كيف كانت دراسته وثقافته الموسيقية، لأنهم فقط سوف يهتمون كيف سيقوم هذا القائد بالعمل معهم سريعاً وبفاعلية خلال البروفات لحل المشاكل والجمل الغير واضحة والمشكوك في طريقة أدائها، ويعرف كيف يدمج الجزء الموسيقى الخاص بهم داخل النسيج الموسيقى للعمل بأكمله. فإن كان القائد مستعداً تماماً لتدريبهم فى البروفة ومعاملة العازفين بطريقة احترافية ومهنية فإنهم سوف يتجاوبون معه ومع أفكاره ومع إشاراته.

---

[1] Ibid.- P 4.

- يقوم بعض قادة الكورال بإعداد فرقة أو جوقة ويقوم بإستئجار أوركسترا ثم يمضى قُدُما فى بروفة لهؤلاء جميعاً، كما لو أن الكورال فقط هو الكائن أمامه، ويُبقى الآخرين منعزلين تماماً عن الإعتبارات الخاصة التى تنشأ عندما يعمل شخص ما مع العازفين. فهناك العديد من القرارات الهامة التى ينبغى أن تُتخذ مع العازفين:
  - التقويس(Bowing) للآلات الوترية
  - التعامل مع التقسيم Divisi للمقاطع التى بها تراكيب هارمونية
  - أساليب التعبير فى آلات النفخ ومايشابهها

كل هذه تحتاج اتخاذ قرار حاسم وسريع فى تحديدها جميعا. وإن لم يقم القائد باتخاذ قراراً بشأنها، فإن رائد الأوركسترا أو العازفين سوف يقومون بإتخاذ قرارهم بهذا الشأن، ربما دون أن يعرفوا بوضوح ماهى رغبته وماهو تفسير القائد لهذا الجزء. الأسوأ من ذلك أنها قد تؤدى الى اختيارات عشوائية وغير متناسقة ونتيجة لذلك قد يحدث تعارض فى التقويس وغيره خلال مواصلة الأداء.

الإلمام بتقنيات استخدام عصا القيادة Adjusting Your Baton Technique

إن العملية الفعلية لقيادة كورال هى كثيرة الشبه بقيادة الأوركسترا بشكل عام. وقادة الكورال المتميزين الأكفاء بالرغم من أنهم قد يستخدمون إشارات مختلفة أثناء القيادة، إلا أنه عادة مايكون لهم نفس القدرات والمفاهيم التى خلف هذه الإشارات والإيماءات كنظائرهم من قادة الأوركسترا. ويسعى الباحث هنا أن يبين أهمية القدرات والحركات والإشارات والإيماءات الجسدية التى يستخدمها قائد كورال متميز، وكيفية تطبيقها فى قيادة الأوركسترا وما هى الإجراءات الخاصة التى تُتبع عندئذ وهي:

- القدرة على القيادة Leadership

كما تم الإشارة إليه من قبل أن قادة الكورال بشكل عام يستغرقون وقتاً أطول فى البروفات عن قادة الأوركسترا إلا أنه عادة ما يكون هناك مع قائد الكورال "مرافق متميز" "Excellent Accompanist" وظيفته الأساسية أن يساعد القائد بشكل روتينى فى :

- قيادة جوقة المرنمين فى الأعمال الجديدة
- تصحيح النغمات الغير منضبطة
- المساعدة فى الحفاظ على جودة الغناء Intonation
- التأكيد على حفظ سرعة اللحن Meter/Tempo والشكل الإيقاعى Rhythm

- توضيح الصياغة الموسيقية من جمل وعبارات Phrasing

فالكثير من فرق الكورال يحفظون عن ظهر قلب معظم -إن لم يكن كل- الأعمال الموسيقية التى يغنونها، ومن خلال ذلك يتعلمون أكثر من هذه الأعمال. ونتيجة لذلك ولغيرها يصبح كثير من قادة الكورال مدربين Coaches بما تحمله معنى كلمة مدرب، أكثر من أن يكون قائد او مايسترو، فالمدرب يعمل ويكرر ويعيد الجمل الموسيقية حتى يتم تنقيحها.

- إدراك الفرق بين مفهوم القيادة والتدريب

هناك خطأ شائع في قيادة الألحان المصرية القديمة "القبطية" وهى تحول الفكر من "القيادة" الى "التدريب"، وهو فكر يحتاج الى تصحيح للمفهوم الأساسى من القيادة بشكل عام بغض النظر عن قيادة ألحان مصرية قديمة "قبطية" او حديثة او غيرها، وبغض النظر عن قيادة كورال بحت، او أوركسترا بحت، او كورال وأوركسترا مجتمعين معاً، ففى جميع الحالات يجب أن يتغير مفهوم التدريب الى مفهوم القيادة.

فبعض قادة الكورال بشكل عام يقضون أوقاتهم على المنصة Podium فقط يقولون "إبدأ" و "قف" و "أعِد" وهكذا يقضي القائد وقته فى تشكيل كورال عالى التدريب.

لذا عندما يقف القائد أمام الكورال أو الأوركسترا يجب عليه أن يقود مرة بمفهوم القيادة وليس التدريب. حتى لو إنتابه الشعور بأن التدريب لم يكن كافياً. فالعازفون قد يحتاجون الى مساعدة من القائد أكثر من المغنين الذين عادة مايكونوا قد إستمعوا للعمل كثيرا. لذلك هناك بعض المخاوف من فشل القائد في قيادة الأوركسترا إذا إعتاد التعامل مع الكورال كأنه Coach وإذا تعامل مع الأوركسترا من خلال بروفة روتينية. لأن ذلك قد يؤدى الى أن العازفين ينتظرون حتى يفرغ القائد من تدريب الكورال، والقائد أيضا ينتظر المغنين حتى يتقنون الغناء، والعازفون بالتباعية ينتظرون الإثنان (القائد والكورال) حتى يفرغ كلاهما مما يقومان به. وهذا يؤدى فى النهاية الى:

- أن سرعة الإيقاع تبدأ فى الترهل Tempos get flabby
- أن الإيقاع يصبح مهلهلاً Rhythm became ragged
- أن تصاب الروح المعنوية بالإحباط Morale sags

فكل من المغنين والأوركسترا لا يريدون شيئاً سوى أن يكون هناك "قائد" يقود العمل. لذلك: يجب على القائد أن يُعد نفسه "بدنياً"[1] من خلال إعادة النظر فى أساليب استخدامه لعصا القيادة. فكمثل

[1] Ibid.- P 34.

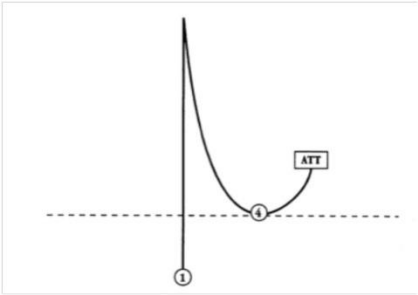
التدريب لشخص رياضى، هكذا يجب الرجوع الى أساسيات المهنة. فلو كان فى الإمكان أن يرجع القائد الى تسجيلات فيديو خاصة به ليستطيع أن ينتقد ذاته. أو إن يطلب من زميل له مراقبته أثناء القيادة فى البروفات ومشاهدته ثم إخطاره بالأخطاء والملاحظات ليصححها وليتدرب عليها. وعلى القائد أيضا أن يضع فى إعتباره التأكد من أنه خلال السنوات التى تلت دراسته الرسمية النظامية فى القيادة، قد إستطاع أن يُبطل عادة أو إثنين من العادات السيئة وأن يُطور من نفسه تجاه هذه العادات.

كذلك يجب على القائد أيضا أن يُعد نفسه "عقليا"، فيعطى لمدونة القائد Partitura إهتماما كافيا قدر ماتستحقه من اهتمام. هذا وينصح مؤلفو كتاب "وجهاً لوجه مع الأوركسترا والكورال" القائد بأن يعطى 75 % من وقت بروفاته لقيادة العازفين و 25 % منها لتوجيه الكورال، هذا فى الأعمال الدينية القياسية كالأوراتوريو Oratorio

كما ينصحون بالحرص على عدم التعامل مع هذه الأعمال العالمية الرائعة كأنها أعمال كورالية يصاحبها أوركسترا، ولكن بإعتبارها أعمال متكاملة، فهذه ليست طبيعة الأعمال الرائعة التى تسمى بال Masterpieces.

- **الإعداد للضرب الإيقاعي Preparation of The Beat**

الإعداد للضرب الإيقاعى يُعَد واحداً من أساسيات القيادة فى شكلها العام سواء لكورال او أوركسترا، سواء لموسيقى مصرية قديمة او حديثة، سواء لموسيقى غربية ام عربية، فالإعداد للضرب الإيقاعى هو تجهيز القائد لمن يقودهم من خلال "نبضة" لينطلقوا فى الأداء.



فأحيانا يقوم القادة بإعطاء إشارة للبدء بالنبضة القوية لأسفل والتى تسمى بال Downbeat ثم ينتظرون الأوركسترا لأن يبدأ العزف، بدلا من أن يستمروا فى التواصل والإنتقال مع العازفين واستكمال قيادتهم، وهذا مالا يجب فعله.

فالنظرية الأساسية فى القيادة والخاصة بال Beats هى أنه عندما يكون العازفين يقومون بعزف نغمة ما كائنة فى نبضة ما، يجب على القائد أن يُحَضّر ذاته للنبضة التى تليها، وذلك بإعطائهم الإشارة الخاصة بالسرعة وطريقة أداء النغمة التى سوف يقومون بأدائها. وهكذا فالقاعدة الأساسية هى:

"You should not be conducting with them, but one beat ahead with them"[1]

أى أن القيادة يجب أن تسبق العزف بنبضة واحدة كاملة. فيجب على العازفين والمغنين بانتظام، محاولة اللحاق بركب إشارة القائد الذى دائماً ما يكون متقدما عليهم بنبضة واحدة كاملة فقط.

فالشكوى الأكثر شيوعاً لصغار وشباب قادة الأوركسترا من العازفين هى أنهم يتأخرون فى استجابتهم لإشارة عصا القائد، فى حين أن ذلك يحدث دائماً بسبب الفشل فى "الإعداد للضرب الإيقاعي" والذى يسمى بال "Preparation of the Beat"

يحتاج الأوركسترا أن يعرف وأن يدرك حجم ونوع الطاقة التى يجب أن يستخدمها للبدء فى أداء جملة ما، فهم يحتاجون الى أن يعرفوا:

- أين هى ذروة الجملة الموسيقية؟
- ماهو نوع القفلة التى سيتم تقديمها فى النهاية؟

ولكى يستطيع القائد أن يجسد ويصور لهم هذا يجب عليه أن يكون مُستبقا ومتقدماً عليهم بهذه النبضة. كما يجب عليه أن يرسم هذا التصوّر ويرسم قمة الجملة الموسيقية ونوع القفلة وأن يسمعها داخله مبكراً بنبضة واحدة One Beat Early، كما يجب نقل هذه الصورة من خلال إيماءاته وإشاراته وعصاته التى ترسم لحظة بلحظة وتنقل لحظة بلحظة كل هذه المفاهيم.

- **تفهم الرؤية المحيطة** Peripheral Vision

هناك فارقٌ واحدٌ محبطٌ بين العازفين والمغنين، يجب على القائد أن يتذكره دائماً، وهو أن العازفين لا يتذكرون الموسيقى ولا يحفظونها فى ذاكرتهم، بل يقرأونها فى كل وقت قراءةً وهليةً. ونتيجة لذلك فهم يبدون وكأنهم لا يشاهدون القائد، ولكن واقع الأمر غير ذلك، إنهم فعلا يستخدمون مايسمى بال"رؤية المحيطة" Peripheral Vision وهى التى تمكّنهم من لمح عصا القائد وإشاراته بشكل غير مباشر. ولكنهم لا يشاهدون وجهه كثيراً. لذلك يمكن القول:

*"They are using **peripheral vision** to watch the Baton, They do not watch the face much"*

وهذا يفسر لماذا تكون بعض التعبيرات العاطفية لمشاهير القادة، ليس لها علاقة وطيدة بالعازفين.

---

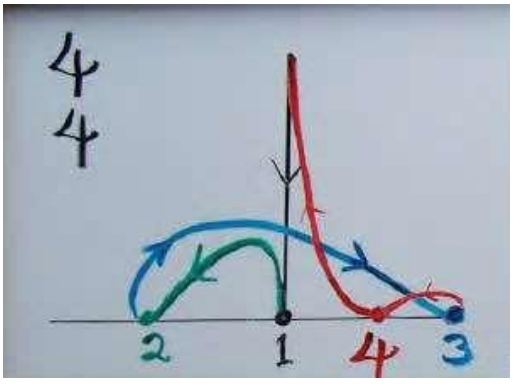
[1] Ibid.- P 35.

- **القدرة على توصيل النبض الإيقاعى** Delivery of The Beat

إعتاد العازفين أن يرفعوا آلاتهم الموسيقية بمجرد أن يرفع القائد يديه لأعلى. لذلك على القائد ألا يرفع يديه لأعلى إنذاراً بالبدء ثم يبدأ فى الحديث. يرفع القائد يديه لأعلى فقط بعد الانتهاء من الإدلاء بجميع تعليماته وإرشاداته ونصائحه وتوجيهاته للعازفين والمغنين.

وفى هذا الصدد يجب معرفة أن هناك إيقاع Rhythm فى عملية الإعداد الكامل للأوركسترا يماثل تماماً لذلك الذى مع الكورال. فإنه قد يستطيع أن يدرب المغنين أن يوحدوا أنفاسهم من خلال الإعداد للضرب الإيقاعى Preparatory Beat من أجل أن يجعل القائد المغنين لديهم نفس الإحساس بالنبضة والنبرة والسرعة القادمة، وشعورهم بمسئوليتهم الإيقاعية كفرقة مترابطة البنيان.

وعلى نفس المنوال يجب على القائد أن يعد الأوركسترا على الإحساس بالبداية الموحدة معاً. إنها تتلخص فى درجة من الإستعداد والتركيز والتناسق فى التوقيت وهى هامة جداً إذا كان القائد يرغب فى الحصول على دخلات نظيفة موحدة والتى تسمى بالـ Clean Attack ، كما ينبغى ألا يكون هناك أى فرق حقيقى بين نبض الكورال Choral Beat ونبض العازفين Instrumental Beat. ولكن لكي حدث ذلك، يُفترض أن قائد الكورال يستخدم إشارات وإيماءات وحركات كاملة الوضوح والمعالم والنقاء، وحقيقةً الكثير لا يفعل ذلك.



شكل رقم (17)

نموذج لحركة عصا القيادة لمازورة متصلة Legato

تحمل متتابعات متصلة ومربوطة الى الأمام وتستخدم المستوى الأفقى بشكل فعال

إن شكل نبضات عصا القيادة التى تستخدم يجب أن تتجنب أى تقسيمات غير ضرورية (فالكثير من القادة إعتادوا أن يعلموا ويلقنوا الكورال الإيقاع Rhythm حتى تطور الأمر وأصبح عادة على مر

السنين). كما يجب تجنب الحركات المبالغ فيها Ultra Sostenuto motions والتى يلجأ لها بعض القادة من أجل "سحب" الصوت المتصل "Legato" من الكورال.

هذا وهناك نوعان من النبض Beats لهما خطورتهما وهما:

- Bounce Beat
- Stopped Beat

فبالرغم أنهما قد يكونا مفيديْن فى بعض الأحيان المحدودة إلا أنهما لا يمكن استخدامهما لإظهار أى من الإسراع التدريجى Accelerando او الإبطاء التدريجىDecelerando لكنه من المفيد أن يستخدما فى الجمل العرجاء Syncopatic Passages إلا أنه يجب ألا تتحول لتصبح عادة.

إن مايريد الأوركسترا أن يراه هو شكل Pattern مرسوم من عصا القائد بأقصى درجة وضوح وأنقى إشارة ممكنة. لذا فكل مايريد القائد أن يُظهره ويوضحه يجب أن يكون من خلال عصا القيادة. وبالتالى فطابع وشخصية عصا القائد يتغير طبقاً لطبيعة الجمل اللحنية التى يتم أداؤها. فعلى قائد الأوركسترا أن يتمرس على مجموعة متنوعة من الإشارات والحركات التى يتم تصميم كلٍ منها ليشير الى طابع ما : Marcato, Loud, Soft Legato, الى آخره من الإنطباعات.

فالكثير من قادة الأوركسترا يعودون بإشارة العصا وهى مرتدة الى نفس المكان الذى كانت فيه النبضة نفسها. لذا يجب أن يحاول القائد أن يحمل إشارة عصاته عند إرتدادها Rebound فى إتجاه النبضة التالية Next Beat فإن ذلك سوف يجعل شكل حركة إشارته Pattern أكثر وضوحاً عند إصدار أصوات متصلة Legato.

ويجب عليه أن يستخدم المستوى الأفقى[1] أكثر عند توقيع النبضات Beats ، إلا أن معظم القادة يبالغون فى جعل إشاراتهم عمودية فى الإتجاه الرأسى. وقد كان المايسترو يوسف السيسى عند تدريسه القيادة فى المعهد العالى للموسيقى العربية يركز على أن جميع نبضات اشارة القائد يجب أن تكون فى مستوى أفقى واحد، يمر بمنسوب ما يسمى "السُرة" Navel / Umbilicus التى للقائد (أى فوق مستوى الحزام بقليل)، لأن الباحث لاحظ أن هناك بعض القادة الهواة يكون مستوى نبض إشاراتهم فى مستوى عالٍ فى منسوب الأكتاف، وهم يفعلون ذلك من أجل أن تكون إشاراتهم مرئية، فهم يتخوفون من عدم رؤية العازفين والمغنين لإشاراتهم، ومن وجهة نظر الباحث أن هذا خطأ ويسبب حالة تعليق

[1] Ibid.- P 36.

نفسى وعدم الاستقرار داخل جميع العازفين والمغنين والجمهور الحضور. هذا ويجب على القائد أن يجعل العازفين والمغنين مرتبطين معه من خلال طرف عصاته، بأن يجعلهم يعزفون معه.

يجب ملاحظة أنه إذا كان العازفون غير مُؤَمَنين لا يشعرون بالأمان مع القائد، ولا يشعرون بالطمأنينة فى إشاراته، فإنهم قد ينتظرون بدون عزف فى إنتظار أن يتلمسوا الطريق الى نغمة أو الى إشارة من القائد تردهم الى قطيع العازفين، وبالرغم من ذلك فإنهم قد يظلون بعيداً عن القائد. فإن حدث هذا، فمن المرجح أن يكون هذا هو خطأ القائد، ومن المرجح أيضا أن هذا الخطأ نابع من عدم الإعداد الجيد للضرب الإيقاعى Inadequate Preparatory Beats فالعازفون عادة مايتصرفون ببساطة دفاعية Defensively لحماية أنفسهم من الرثاثة وعدم الإنتظام Raggedness وهناك مثلٌ معروفٌ لمؤلف موسيقى مشهور فى القرن العشرين ظهر وكأنه "قائد زائر Guest Conductor " وأصَر وهو شارد الذهن أن يضرب ضربتان Two Beats فى الجملة الموسيقية الصعبة التى كان هو بذاته كان قد كتبها فى ثلاثة ضربات Three Beats .

لذا توقف الأوركسترا فى هذا المقطع لأكثر من مرة فى البروفات، ثم بدأوا يتمردون، ثم تحولوا لينظروا فى المدونة الموسيقية لعازف الكمان Concert master's violin والتى فيها ظهر ثلاثة نبضات كالتى قام بعزفها عازف الكمان قائد الأوركسترا. لذلك فأحياناً عبقرية الشيخوخة على المنصة مع قصر النظر تجعل من الصعوبة معرفة ما يحدث.

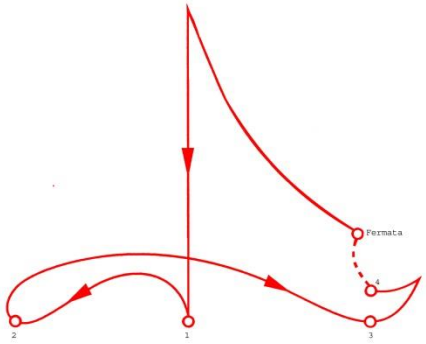
- **القدرة علي قيادة"التباطؤ" "Retards"**

تتميز الموسيقى المصرية القديمة القبطية بأن لها نهايات تتميز بالتباطؤ الإيقاعى Retards وتقنية التباطؤ هذه تُعد إحدى التقنيات التى لا يمتلكها كثيراً من قادة الكورالات. إنهم يقومون بتدريب فرق الكورال على التباطؤ حتى إلى نقاط معينة فقط، ثم يعتمدون على الكورال لاستكمال التباطؤ.[1] إلا أن هذا يُعَد خطأ فادحاً، ومن الملاحظ أن الأوركسترا لا يعمل بهذا الأسلوب، فإذا أراد قائد ما أن يسارع الإيقاع أو يباطؤه فلابد أن يقود ذلك بإشارة عصاته حتى النهاية.

وهناك خطوات يجب على القائد أن يتبعها عندما يريد أن يقود التباطؤ او التسارع بشكل عام. فقبل أن يبدأ عملية تغيير الإيقاع أن يقوم بتقسيم مازورة واحدة تقسيماً داخلياً فى ذهنه وعقله أولاً، وسوف يرى العازفين ذلك ويشعرونه. ثم يبدأ بتحريك عصا القيادة ببطئ بتدرج وفى نفس الوقت يبدأ فى زيادة مقياس

[1] Ibid.- P 37.

النبضة لتأخذ مشواراً أطول مما قبل، ثم فى اللحظة المناسبة يبدأ فى ضرب النبضات بعد تقسيمها تقسيماً داخلياً إلى وحدات أصغر. وجميع العازفين سوف يتتبعون هذه الإرشادات والتقسيمات.



(شكل رقم (18)

نموذج لحركة عصا القيادة لمازورة من ميزان رباعي وبها فيرماتا بالضلع الأخير

ونفس الأسلوب معكوساً فى حالة التسارع Accelerando ، أما بخصوص الـ Fermata أو الـ Corona أى إطالة زمن النغمة، فهى مختلفة فى قيادتها مع عازفى الأوركسترا. فلا يزال العديد من قائدى فرق الكورال يستمر فى تحريك يده التى تنبض بالإيقاع Beat hand خلال قيادة الـ Fermataمن أجل تشجيع المغنين على مواصلة ودعم النفس والحفاظ على جودة النغمة.

إن ذلك يسبب بعض الخلط عند قيادة العازفين. فالـ Fermata عند قيادة الأوركسترا يجب أن تتم بتوقف القائد عن النبض بالعصا حتى الـ Preparatory Beat التى للنغمة التى تلى الـ Fermata كما يجب على القائد أن يلاحظ الأوركسترا فى مثل هذه اللحظات. فكما يهتم ويلاحظ القائد المغنين فى مواصلة استمرار النفس خلال الـ Fermata ، هكذا أيضاً يجب ملاحظة عازفى الوتريات حتى لا ينتهى معهم طول القوس، وكذلك آلات النفخ الخشبية والنحاسية حتى لا ينتهى منها هواء التنفس. لذلك يجب أيضاً على القائد أن يضع عينه على رائد الأوركسترا Concert Master لأنه سوف يُتيح لقائد الأوركسترا معرفة الموقف.

من المستغرب أن استخدام اليد اليسرى لإنهاء الجملة الموسيقية قد لا يعمل بكفاءة مع العازفين، لأنهم اعتادوا على متابعة عصا القيادة بعناية فائقة وإطاعتها طاعة عمياء. لذلك كل ما يحتاج القائد أن يقوله يجب أن يبين فى عصاه.

- يجب على القائد ملاحظة عازفى الكمان الأول والفيولا فالعازفين الذين فى أطراف المسرح (أقصى اليمين وأقصى اليسار) والذين يجلسون في مستويات منخفضة من المسرح down stage players يرون عصا القائد من منظور واحد وبالتالى يرون النبض فى بعد واحد وليس فى ثلاثة ابعاد one dimentional beat. وبالتالى فى بعض الأحيان قد لا يستطيعون أن يميزوا نبضتين من ثلاثة. لذلك فى المناطق التى تشكل خطورة من هذه الجهة يجب على القائد أن يوجه الإشارات الجانبية والنبضات الأفقية Lateral Beats تجاه هؤلاء العازفين الذين فى الأطراف.
- على قائد الأوركسترا والكورال ألا يفاجأ إذا وجد نفسه يعكس نمط عصاته وإشاراته بشكل مماثل Mirror إلى يده اليسرى، بالرغم من أنه قد يكون قد تعلم أن يفعل ذلك. فمناخ الأوركسترا مختلف، لأنه حتى عند استخدام القائد يده اليمنى وعصاته فى الإشارات فإن عازفى الكمان الأول يكونون على يساره، لذا قد يضطر القائد إلى توضيح الإيقاع أو النبر بيده اليسرى أمام وجه عازفى الكمان الأول خاصة فى المواضع الحساسة أو ما يسمى بال Touchy spots .

أيضاً فى الأعمال الموسيقية كال Oratorio، يكون المغنون المنفردون واقفين بين القائد وبين العازفين الجالسين فى أسفل منطقة فى المسرح "Down stage" لذلك فمن المهم أن يقوم القائد بعمل اللازم ليتأكد من أنهم يرون إشارات عصاته.

- معرفة كيفية تدخيل العازفين Cueing the Players

إن المغنين الذين يُعطى لهم مدونة العمل الموسيقى للأصوات Score of Vocal Parts عادةً ما لا يحسبون الموازير التى بها سكتات Measures of Rests إنهم عادةً ما يتعلمون الموسيقى التى تُغنىَّ من حولهم ومنها يحددون دخلتهم Attack التالية لها. أما عازفى الأوركسترا فلا يرون إلا المدونة الخاصة بهم فقط، فيقومون بحساب وعدّ الموازير بدقة، وخاصةً عازفى آلات النفخ والإيقاع الذين يُدوَّن لهم أحياناً مئات من الموازير التى بها سكتات، وهذه يجب عليهم أن يعدونها ويحسبونها بدقة بالغة. ولهذا السبب يكون من المطمئن جداً لهؤلاء العازفين أن يقوم القائد بإعطائهم إشارة تسمى بال "CUE" وذلك للدخلات الهامة جداً الخاصة بهم بعد فترات طويلة من الصمت والسكتات، وكما أن إشارات القطع او الإنهاء والتى تسمى بال Cuttoffs التى يؤديها المايسترو بيده اليسرى ليست فعالة مع العازفين (كما هو الحال مع المغنين)، كذلك إشارات اليد اليسرى لل CUE التى تعتبر إشارة للتنبيه هى أقل عُرضة لأن يُنظر لها.

لذا فمن المهم لقائد الأوركسترا أن يبذل مزيد من الجهد فى أن يجعل معظم اشارات الـ Cues تظهر فى عصا اليد اليمنى ليلتقطها العازفين ايضاً.

وفى المواضع الصعبة والعبارات المعقدة يكون حجم وطبيعة الإيماءة والإشارة المستخدمة له تأثير فعال على النتيجة النهائية للأداء، فى حين فى حالات أخرى مثلاً عند الإشارة لطمأنة عازفى الترمبيت عند بداية عزفهم بعد فترات صمت طويلة فإنه مجرد "لمحة" إليهم قد تكون كافية لتذكيرهم وتنبيههم. فمن المرجح أنهم سيكونون موجهين أنظارهم للقائد على أمل أن تكون حساباتهم لعدد الموازير التى بها سكتات كانت مضبوطة، فتكون "لمحة" القائد أو إلتفاتته اليهم تحمل معها كل تقدير لهم.

على القائد ألا يستخدم أى شيئ أقل من إشارة كبيرة للعصاة التى في يده اليمنى، خاصةً فى الجُمل الهامة والتى تشكل خطورة فى دخلاتها Risky Enterance[1] وذلك مثل الخبطات الحاسمة لآلة الـ Cymbals والضربات الملفوفة لآلة التيمبانى .Timpani Rolls

كذلك عندما يرفع القائد يده اليسرى للإشارة الى جملة موسيقية ناعمة Soft Passage يجب أن يحرص ألا يتركها معلقة فى الهواء (ينساها معلَّقة)، فمثل هذه الإشارات تؤدى الى تقييد أيدى عازفى الوتريات وتقصّر مشوار قوسهم Shorten the Bow Stroke مما يؤثر على ثراء الجملة التى يعزفونها. لذا يجب أن يتأكد القائد من أنه يعنى كل إشارة تصدر منه.

فعند قيادة "فوجه" Fugue ، ليس من الضرورى أن يعطى إشارة لكل مطلع جديد فيها للكورال والأوركسترا، لذا يُنصح بهذه الجملة الشهيرة:

"Don't Cue every new attack"

أى ليس من الضرورى أن تعطى إشارة تدخيل لكل بداية جملة، بل يجب على القائد أن يحدد لنفسه مداخل الموضوع الرئيسى Subject فى الفوجة وكذلك الموضوع المضاد Counter Subject، هذا من أجل المساعدة فى وضوح النسيج الموسيقى، وفى نفس الوقت يراقب ويحترس من الدخلات Attacks الغير معتادة والتى تشكل خطورة على أداء العمل، وهذه يُعيرها كل الإهتمام.

فى النهاية، يجب على القائد أن "يقتصد" فى كل إشارة أو إيماءة أو حركة تصدر منه، فلا يُصدر أى إشارة إلا عندما يتأكد من أنها "مطلوبة" و"ضرورية"، وأن تكون أيضا "واضحة". وعليه ايضاً أن يتذكر أن كل إشارة غير ضرورية وكل حركة غير فعالة هى بمثابة "مخاطرة" لأن تُوجِد لحظة خلط عند أيٍ من العازفين أو المغنين او كليهما معاً.

---

[1] Ibid.- P 37.

2- قيادة بروفة الأوركسترا Rehearsing the Orchestra

- تقنيات وفنيات البروفة Rehearsal Techniques

هناك تقنيات ومهارات وفنيات وأساليب ونظم يجب على قائد الأوركسترا والكورال أن يتبعها للوصول إلى بروفة ناجحة. فهناك العديد من الطرق للتعامل مع الموسيقيين وأعضاء الكورال خلال البروفات، بعضها قد يكون أكثر فائدة من الآخر.

إن قيادة البروفة هى الخطوة الأولى فى قيادة الحفل. لذا قبل أن يتحرك القائد فى بروفته الأولى يجب عليه أن يتأكد من أنه قام بالتخطيط بعناية شديدة لكل مايريد أن يقوم بإنجازه فى هذه البروفة. فيجب عليه حساب أزمنة كل حركة من حركات العمل الذى يقدمه، وكل قسم من أقسامه التى يريد أن يقوم بالعمل فيها خلال البروفة. فيجب عمل خطة زمنية او برنامج زمنى للبروفة، كما يجب أن يضع فى إعتباره بعضاً من الوقت الإضافى لضبط وتهذيب الجمل الصعبة والعسرة الأداء، أى يعمل ما يسمونه: " Drilling the difficult Passages"، ثم بعد ذلك يجب أن يسعى جاهداً لأن يلتزم بهذه الخطة الزمنية والإبقاء على هذا البرنامج الزمنى الموضوع بدقة.

وقد يفاجأ القائد بكمية العمل التى يقوم بإنجازها حتى فى الدقائق الخمس الأخيرة من البروفة، هذا إذا ما كان يعرف تماماً ويحسب بدقة مايريد تحقيقه فى هذه البروفة.

يلاحظ أنه إذا كان أعضاء الأوركسترا نقابيين، هنا يجب معرفة القواعد والقوانين المحلية التى تنظم وتحدد طول البروفة، وزمن الإستراحات وتوقيتاتها (موقعها أثناء البروفة)، ومعرفة كل ماله صلة بالقوانين المنظمة لهذه البروفات. ويجب تحديد أيضاً الشخص المسئول عن دعوة الأوركسترا للعودة الى إستكمال البروفة والجلوس كل فى مكانه بعد إنتهاء الإستراحة. كذلك عند قرب انتهاء موعد البروفة، على القائد أن يراقب ساعته، فالتشغيل للكورال لوقت فوق الوقت الأصلى قد لا يشكل خطورة بالنسبة لأفراد الكورال، لكنه قد يكون باهظ التكاليف مع إتحاد ونقابة الموسيقيين المنظمة لقوانين وقواعد العمل لهم فى البروفات.

من المعتاد أنه يمكن إطلاق سراح العازفين الذين لم تعد هناك ضرورة او حاجة لإبقائهم فى البروفة، إذا كان ذلك لا يؤثر سلباً على استمرارية العمل. لذلك يجب على القائد أن يقوم برسم خريطة استخدام العازفين خاصة عازفى آلات النفخ الخشبية والنحاسية والإيقاعية قبل كل بروفة. وتحديد ما إذا كان أىٌ منهم مُتضمن فى حركة او اكثر من حركات العمل الموسيقى. فإذا كان ذلك ممكناً من الناحية العملية، فعلى القائد أن يبدأ البروفة بالحركة التى يشترك فيها جميع العازفين أولاً، ثم يواصل بعد ذلك البروفة

بالحركات التى بها عازفين أقل، مع إعفاء العازفين الغير ضروريين في باقى البروفة، فليس هناك عند العازف من ملل أكثر من حضور بروفة لايشارك فيها بالعزف.

- **ضبط آلات الأوركسترا Tuning The Orchestra**

يجب على القائد أن يكرس ويسمح بوقتٍ كافٍ للعازفين لضبط آلاتهم، وهناك بروتوكول يجعل أنه من الممكن لقائد الأوركسترا ألا يشارك فى هذا الضبط (باستثناء أوركسترا الطلبة الصغار). فرائد الأوركسترا Concertmaster يمكن أن يكون مسئولاً عن عملية الضبط Tunningهذه. فإنه يدعو آلة الأبوا الأولى أن تعزف نغمة "A" أى "La" ثم يدعو باقى آلات الأوركسترا لأن يضبطوا آلاتهم على هذه النغمة "La" واحدٌ فواحدٌ. وعادةً ما يبدأ بضبط الآلات النفخ الخشبية أولا ثم النحاسية ثم الوتريات ثم الأوركسترا معاً.

مما لاشك فيه أنه احياناً يكون هناك ظروف إستثنائية على سبيل المثال، إن كان العمل لا يتضمن مدونة موسيقية لآلة "الأبوا"، ففى هذه الحالة يمكن للترومبت الأول أن يقوم بهذه المهمة عوضاً عن آلة الأوبوا، كذلك لو كان فى العمل مدونة لآلة البيانو او الأرغن او الهاربسيكورد، فهذه جميعها يجب أن تكون مصدراً لنغمة الـ "La" التى يتم ضبط الأوركسترا عليها ، لأن ضبطها ثابت لا يتغير.

إن عملية الضبط Tuning process عادةً ما تأخذ وضعاً أو حلاً وسطياً compromise .

فالآلات الوترية دائماً تريد الخطوة Pitch أعلى (لكى ما يكون العزف مشرقاً وبراقاً) فى حين أن آلات النفخ تفضل أن يكون ضبطها خطوة أكثر انخفاضاً Down Pitch وأحياناً يحدث احتكاك بينهما.

كذلك يجب الوضع فى الإعتبار أن الأوركسترا الأوروبى عادةً ما يضبط آلاته أكثر علواً من الأوركسترا الأمريكى[1]. فمثلاً منذ سنوات عديدة مضت، رفضت سوبرانو مشهورة أن تغنى مع أوركسترا رئيسى أوروبى حيث قالت فى حيثيات رفضها:

" إذا أرادوا منى أن أغنى من نغمة C sharp (دو دييز) بدلاً من C natural (دو الطبيعية)، فيجب عليهم أولاً أن يدفعوا لى ثمن غنائى من طبقة الدو الحادة (دييز)".

- **السماح بالقراءة الأولى First Reading**

على القائد أن يعطى العازفين الفرصة لقراءة الحركة كاملة دون انقطاع فى المرة الأولى كلما كان ذلك ممكناً. فإذا كان القائد يعرف أن هناك:

---

[1] Ibid.- P 40.

- جمل موسيقية قد يكسر فيها العازفين الإيقاع.
- أو جمل بها تغييرات إيقاعية أو تباينات فى السرعة.
- أو جمل بها إنتقالات مقامية.
- أو جمل موسيقية معقدة العزف.

عندئذٍ من المفضل أن يترك القائد العازفين أن يقوموا بالتسخين وذلك بالتمرين على هذه الجمل الموسيقية. فيجب أن يُترك للعازفين فرصة ومساحة من الوقت لرؤية الحركة كاملة، ولتحديد والتعرف على أخطائهم. لا يجب ترك أى جملة حتى هذه الجملة الواضحة، بل يجب تركهم يحاولون عزف كل جملة. ثم بعد ذلك يتم عمل بروفة على كل الجمل التى تعثروا فيها حسبما تقضى الضرورة.

كما يجب منحهم الفرصة لتصحيح جميع أخطائهم التى وقعوا فيها فى المرة الأولى، متذكراً أن هذه هى مجرد الفرصة رقم 2 فقط لتصحيح هذه الأخطاء. فيجب تشجيعهم على التدريب على هذه الجمل الصعبة بطريقتهم الخاصة. ويجب مساعدتهم على القراءة الوهلية sight reading بشكل جيد، لأنهم يحتاجون هذه المهارة فى مجالهم المهنى الإحترافى.

كذلك على القائد أن يتذكر أن يستدعى الكورال إلى البروفة بمجرد أن يكون ذلك ممكناً من الناحية العملية. فهناك أجزاء كثيرة فى العمل الموسيقى ستكون أكثر وضوحاً وفهماً للعازفين بمجرد استماعهم للمغنين (للكورال). فهذه نصيحة هامة:

"إن عمل بروفات كثيرة بدون الكورال يُعد مضيعة للوقت" .

علي القائد أيضا أن يتجنب تكرار وإعادة مقطع بعينه دون سبب. وإذا كان هناك حتمية لتكرار او إعادة أى جزء مرة أخرى، فيجب عليه أن يبرر ويعطى العازفين سبباً واضحاً لذلك. إنهم يريدوا أن يعرفوا ما الذى يتوقعه منهم القائد، ليعزفوه بالشكل الذى يريده عند الإعادة. فليتذكر القائد أن العديد من التصحيحات والتوجيهات التى يريد أن يفعلها خاصة مع الوتريات، يمكن أن يتم توصيلها من خلال مديرى الفصائل المختلفة Principals. فإنه من الممكن تأجيل مثل هذه التصحيحات حتى يأتي ميعاد الإستراحة، فمثلاً أمور مثل تغيير إتجاه القوس يمكن إجراؤها أثناء الإستراحة مما يحافظ على وقت البروفة الثمين.

وبهذه المناسبة، بينما يسعي القائد الى تجنب الحديث الذى لافائدة منه، سوف يجد أحيانا أن العازفين يتحادثون فيما بينهم وهم يعزفون. وهنا يُنصح بألا يتم انتهارهم او تأنيبهم، فإنهم غالباً يرصدون ويصححون النغمات الخطأ ويفحصوا التقويس وال String Crossing ويقومون بتحديد بعض

التفاصيل، وذلك تماشياً مع المعايير والمقاييس التى تفرضها تقاليد بروفة الأوركسترا. على العكس، على القائد أن يسعد بذلك، فكل بند يقومون هم بتصحيحه هو البند الذى لن يقوم القائد بتصحيحه بذاته. فربما قد جاء الوقت الذى فيه يتمنى القائد أن يستطيع كوراله أن يعمل بكفاءة فى هذه التفاصيل على النحو الذى يعمل به عازفيه.

ويجب أن يسأل القائد سؤالاً: ماهو مقدار التعليمات والتوجيهات التى يجب عليه أن يقولها لعازفى الوتريات بخصوص تقنيات العزف؟؟ فإن قادة الكورال عادةً مايتحدثون بشكل روتينى للمغنين عن:

- إختيار طريقة أداء الحروف المتحركة فى الغناء Vowels
- التشديد على الحروف الساكنة Consonants
- مقدار الفبراتو "تهديج الصوت" Vibrato
- طريقة إختيار لون الغناء او التنغيم Tone Color
- كيفية تدعيم النفس فى المقاطع الطويلة

كل هذه وغيرها من التقنيات والإعتبارات الفنية يمكن أن يقولها القائد لكوراله. فهل بالمثل يجب على القائد أن يوجه عازفى الوتريات على سبيل المثال بخصوص :

- طول القوس وسرعته؟
- أداء البورتامنتو؟ (إنزلاق أصبع العازف على الوتر لربط نغمتان معا لعمل تأثير رومانسى)
- او بخصوص مقدار الفبراتو Vibrato الذى يستخدمه؟

لو كان قادة الكورال وقفوا أمام الأوركسترا بقدر ما وقفوا من قبل أمام فرق الكورال، لكانوا يشعرون بالكفاءة والثقة عند مناقشة كل تفاصيل الأداء من فبراتو او غيره.

لذا ينصح بأن يقوم قادة الكورال بزيارة لبروفات الأوركسترا قبل أن يقوموا بحمل عصا القيادة، وذلك لمعرفة اللغة التى تستخدم [1].

إن القدر من النصائح والتوجيهات الفنية والتقنية التى يحتاج القائد أن يلقنها للعازفين تعتمد الى حد كبير على خبرة ومكانة هؤلاء العازفين. فمع العازفين الصغار يُتوقع من القائد أن يقول لهم الكثير من هذه النصائح والتوجيهات، إلا أنه فى الوقت ذاته يجب أن يعطيهم مزيداً من الحرية لتجربة هذه الأمور، ويريهم ويبين لهم الشكل والقالب والخطوط العريضة لهذه المقطوعة، والأسلوب Style الذى يجب أن

[1] Ibid.- P 41.

يتعلموه للتعبير عنها. أما مع العازفين الكبار فسيكون الأمر أكثر وضوحاً وفهماً (لن تكون هناك حاجة الى أن يشرح أو ان يُكثر فى التوضيح).

يجب على القائد أن يتوقع من جميع العازفين مع إختلاف سنهم وخبراتهم، أن يخوروا وتفرغ طاقاتهم خلال البروفات الطويلة، هنا من المفضل أن يتم دعوتهم للتركيز الكامل عن طريق جعلهم يستمعون الى انفسهم. فيمكن للقائد أن يطلب من مجموعة الوتريات – على سبيل المثال- أن يقوموا بالعزف منفردين، عندئذ يبدأوا فى التركيز والإكتراث بجودة النغمات، ويصبحوا أكثر حرصاً فى أداء الفبراتو، وأكثر دقةً فى سرعة وطول القوس، وأكثر ضبطاً للخطوة Pitch، فعادة مع العازفين ذوى الخبرة الطويلة، مثل هذا النقد الذاتى Subjective Criticism تكون له إيجابية وإنتاجية أكثر بكثير من النصائح والتوجيهات والتعليقات للتفاصيل الفنية والتقنية[1].

أما بخصوص عازفى الكمان الثانى، فهم عادة مايكونوا أضعف وأقل فى المستوى الفنى (بحكم تعريفهم بأنهم "ثانى") ومسئولياتهم دائما ما تكون بقدر أقل من تلك التى لعازفى الكمان الأول.هؤلاء قد يقومون بعزف الكثير من الموسيقى دون أن يعزفوا منفردين مقطعاً واحداً، ثم فجأة يجدون أنفسهم بعد كل هذا العزف المصاحب، فى مواجهة مع جملة موسيقية هامة غاية فى الصعوبة. لذا يجب على القائد أن يعاملهم بإعطائهم أهمية فى كل بروفة كأهمية عازفى الكمان الأول، وذلك بلفت الإنتباه الى الجمل التى يعزفونها. فيجب أن تتكون علاقة وطيدة بينه وبينهم، وأن يتم دائماً رفع روحهم المعنوية.

وهناك حالة معروفة وهى التى وُضعت فيها الثقة فى الكمان الثانى. فغالبا مايبدأ المؤلفون الموسيقيون بالجمل الهامة فى الفوجة بالكمان الثانى (كما هو المقطع السريع من Et Vitam Venturi من أعمال بيتهوفن "Missa Solemnis" وكذلك الحركة الأخيرة لكونشيرتو البيانو رقم (1) لـ "برامز" فى سلم "رى" مينور. ففى هذه تم توفير آلات الكمان لوقت لاحق عند مدخل ذروة العمل الموسيقى، هذا نظراً لأن الكمان الثانى يفتقر الى الثقة، كما أنه قد لا يستطيع أن يُصدر صوتاً فخماً كالكمان الأول. لذا يُنصح بأن يُطلب من عازفى الكمان الثانى أن يعزفوا على الأقل بصوت أشد درجة واحدة من المدون أمامهم فى النوتة الموسيقية.

إن الهيبة والمكانة الرفيعة هى عامل هام جداً لكل أعضاء الأوركسترا بالكامل. لذا على القائد التأكد من أن العازفين يتفهمون ويدركون أنه يحترم ويقدر مسئولياتهم. فإنه إذا أعطى لهم انطباعاً أنهم عازفين مرافقين او مصاحبين، وأن إهتمامه الوحيد هو للعازفين المنفردين ولجوقة المنشدين، وأن باقى العازفين ماهم سوى

---

[1] Ibid.- P 41.

كماليات وملحقات، أو مجرد مرافقين أو مصاحبين، عندئذٍ سوف يكون تجاوبهم معه ضعيفاً وسيكونون متجهمين ساهمين طوال الوقت. لذا على القائد أن يجعلهم يشعرون بأهميتهم عنده وأن يجعلهم يشعرون أيضا أنهم شركاءٌ فى العمل الموسيقى وجزءٌ لا يتجزأ من نسيجه، وعلى قدم المساواة مع العازفين المنفردين والمغنين.

- **حل مشكلات التوازن الصوتى** **Balance Problems**

كثير من قادة الكورال عندما يواجهون الأوركسترا لأول وهلة، يعتقدون أن العازفين يعزفون بصوت عالٍ جداً، ذلك لأنهم لم يعتادوا من قبل على مثل هذا الصوت.

فمشاكل التوازن الصوتى عادةً تحدث فى وقت مبكر من البروفات، ولكن العديد منها يتم تلافيه قبل الأداء العلنى فى الحفل. لذا يجب على قائد الأوركسترا أن يضع البنود التسعة الآتية فى إعتباره قبل أن يُجرى أية تغييرات او تعديلات على العلامات الخاصة بديناميكية الأداء والتعبير وقبل أن يتخذ أى قرار بشأن تخفيض عدد العازفين[1]، وهى:

1-من المفيد جداً للأوركسترا أن يعزف فى البداية بصوت أعلى "أشد" عند القراءة الوهلية. (لاحظ أن معظم فرق الكورال لا تستطيع القراءة الوهلية عند الأداء الخافت). لذلك لا يجب إنتهارهم باستمرار لأنهم سوف يتجاوبون بشكل أفضل بمجرد التعرف الجيد على العمل.

ويجب علي القائد أن يذهب أولا الى القاعة التى سيتم فيها العرض، ففى المرة الثالثة لعزف الجمل التى بها مشاكل توازن صوتى، ربما تختفى المشاكل هناك (فى القاعة)، وهناك قول مأثور:

"أحصل أولا على الفرقة متكاملة، ثم بعد ذلك إسعَ لديناميكية الأداء"

First get ensemble, and then strive for daynamics

2-ومع ذلك فعلى القائد أن يتوقع حدوث العكس. فقد تتزايد الثقة أكثر وذلك بسبب حرص العازفين على المشاركة بفاعلية أكثر خلال الحفل ذاته، لذا يجب على القائد أن يكون فى حالة تأهب لتحقيق التوازن خلال الحفل، ويتفاعل ويعالج أية تغييرات مفاجئة فى ديناميكية الأداء والتعبير. وعلى العازفين أن يستجيبوا الي تعليماته فى هذه اللحظة.

---

[1] Ibid.- P 42.

3-على القائد أن يعرف أن كاتم الصوت Mute /Sordine ليس من بين إستخداماته أن يحل مشاكل التوازن الصوتى. فكاتم الصوت هو جهاز متخصص فى تغيير طابع الصوت Timbre وليس لعلاج إرتفاع شدة الصوت. إنها إختراعات قديمة عُرفت فى أيام هايدن وموتسارت وبيتهوفن وغيرهم، ويمكن ملاحظة أن العديد من مدوناتهم كانت تحمل العلامة "Con Sordino" عندما كانوا يريدون وضعها فى الآلة الموسيقية.

4-يمكن لقائد الأوركسترا تخفيض عدد عازفى الآلات الوترية إذا تاكد له أن ذلك من الضرورة، وإن فعل هكذا، يجب أن يختار عازفى الصف الأمامى فهم أكثر قوة من الآخرين، وإن كان مازال الأمر محتداً، يمكن أن يختار عازفاً من كل فصيلة او ثلاثة، لكنه لا يُنصح بأخذ عازفين، لأن ثلاثة عازفين لآلة الكمان يعطون اندماجاً أكثر، أما فى حالة استخدام إثنين من العازفين، فإن الصوت يكون غير منسجم. أيضا يجب أن يتذكر أن عازف واحد فى الفصيلة يُغير طبيعة الصوت Timber، لأن الفبراتو المنفرد يُسمع بأكثر وضوحاً.

إن شخصاً واحداً يعزف Mizzo Forte يكون مختلف تماما فى طبيعة الصوت عن أربعة عازفين يعزفون بصوت خافت Piano.

5-يجب أن يدرك القائد أنه أحيانا ما يقوم المؤلف الموسيقى بتحديد بعض الفقرات والمناطق بهدف أن يكون فيها الأوركسترا هو المسيطر والمهيمن على الكورال وعلى السوليستات (العازفين المنفردين والمغنين المنفردين)، وممكن للعكس ايضاً أن يكون صحيحاً. لذا يجب السماح للعازفين عند الذروة الخاصة بهم أن تكون Tutti (أى تُعزف بجميع العازفين) عندما يحين وقتها.

6-أحيانا يكون سبب مشكلة التوازن الصوتى ناتجة عن العزف الخاطئ، لذا قد يحتاج القائد الى تصحيح التقويس. فالعازفين قد يحتاجون الى أن يرفعوا قليلاً شدة الصوت فى النغمات القصيرة عند تقويسها. فربما يحتاجون الى أن يتم كتابة هذا المقطع بتعبير أكثر خفة عما هو فى مخيلتهم.

7-يجب ألا نعتبر أن مشاكل التوازن الصوتى هى خطأ الأوركسترا بأى شكل من الأشكال. فمغنية السوبرانو المحترفة الباهظة الثمن عندما توفر صوتها فى منطقة ما لتدخره لمنطقة بها نغمة حادة "كنغمة السى بيمول الجواب"، قد يكون هذا سبباً فى عدم التوازن الصوتى. كذلك عند إستخدام مغنين غير محترفين مع عازفين محترفين، هذا أيضا قد يُحدِث عدم توازن صوتى. هذا وعادة مايحدث أن يتم تأجير عازفين محترفين للعزف مع كورال من الطلبة، فعلى القائد إذاً أن يكون حذرا فى ألا يُجبر عازفى الأوركسترا أن يعزفوا باكثر إنخفاضاً عن أن يعزفوا بشكل جميل.

8-يجوز لقائد الأوركسترا أن يضاعف آلات النفخ فى بعض الحالات لتحقيق التوازن الصوتى بين آلات الأوركسترا، وكثير من القادة المشهورين يفعلون ذلك. فإن كان القائد لايسمع بوضوح عازف الفلوت الأول، حينئذ يمكنه اضافة الفلوت الثانى اليه. وهذه المشكلة عادة تحدث عند قيادة الأعمال الموسيقية للموسيقار بيتهوفن على سبيل المثال، بسبب أننا إعتدنا فى الأوركسترات الحديثة إستخدام عدد آلات وترية أكثر مما كان متاحاً من قبل. فاللحن فى آلات النفخ قد يختفى فى وسط أصوات الآلات الوترية الكثيرة.

9-عندما يتم عمل بروفة فى القاعة التى سيتم فيها الأداء، من المهم أن يجعل القائد مساعداً له لمراقبة ورصد التوازن الصوتى فى كل وقت.

- **إعداد الكورال لبروفات الأوركسترا**

Preparing The Chours for Orchesta rehearsals

إعتادت فرق الكورال أن يجذب إنتباههم حب التفاصيل، إنهم يتوقعون أن يقوم القائد فى كل مرة بتوضيح كل التفاصيل. والمشكلة هى أن أوراتوريو رئيسى Major Oratorio هو عملٌ أكثر تعقيداً من المدريجال الإيطالية. والقائد لديه عددٌ كبيرٌ من الفنانين مابين مغنى وعازف وهو مطالب بالتنسيق فيما بينهم جميعاً. وهو لا يستطيع أن يكرس وقته كله للكورال فقط فى عمل مركب من كورال وأوركسترا كالذى يفعله فى الأعمال الكورالية البحتة والتى تسمى A cappella . فلا يمكن لأى قائد أن يفعل ذلك ولا يجب أن يفعل ذلك. بل يجب على أعضاء الكورال أن يتحملوا المسئولية بأنفسهم وعلى القائد أن يسعى لإعدادهم الى مثل هذه الظروف. والإعتبارات الآتية لها أهمية خاصة بذلك:

1-يجب تدريبهم على أن يعدوا النبضات التى فى النغمات الطويلة، وأن يستطيعوا أن يحددوا الوقفات Cutoffs على مدونة الكورال الخاصة بهم. وينبغى عليهم أن يبدأوا وينهوا الجمل دون الإعتماد على إشارة من القائد.

2-يجب أن يعرفوا الدخلات Attacks ويكونوا على استعداد للدخول فى الوقت المناسب المحدد بدون إشارة Cue فقد يكون القائد منشغلاً بمشكلة أكبر مع الأوركسترا قد يتصادف حدوثها فى نفس هذا التوقيت.

3-يجب تدريبهم على مضاعفة مستوى ديناميكية الأداء للحروف الساكنة، فإنه يمكنهم غناء الحروف المتحركة بنعومة وعذوبة، فى حين أن الحروف الساكنة تكون ديناميكية أدائها بصوت أشد. كما يجب تحريك الحروف الساكنة الهامة بعيداً عن النبض Beats كلما كان ذلك ممكناً.

4-يجب أن يتيقن القائد من أن الكورال يفهم الديناميكية والتعبيرية المطلوبة منهم، وأن يتعلموا كيف يحافظوا على مستوى التعبير الصحيح المطلوب منهم.

5-يجب توجيههم الى الجمل والنقاط التى تشكل خطورة، وإعدادهم بشكل دفاعى للمشاكل التى قد تطرأ، وعلى أن يحاولوا قدر الإمكان أن يتداركوها من تلقاء أنفسهم.

في أول لقاء للأوركسترا مع الكورال احيانا يرغب القائد فى أن يتجاهل الكورال (يمكن للقائد تنبيههم مسبقاً أن ذلك قد يحدث) لأنهم قد تدربوا جيداً. لذا يمكن تركهم يتعاملون بأنفسهم ويستمعون الى الأوركسترا ويدركون أهمية الموسيقى الأوركسترالية. إن ذلك سوف يساعدهم على أن يعتمدوا على أنفسهم ويشعروا بالمسئولية عن أدائهم، بمساعدة من القائد أقل بكثير من المعتادة.

من خلال إعطاء الاهتمام الكامل للأوركسترا، سوف يطمئن العازفين من أنهم ليسوا فى أهمية ثانوية فى عقل القائد الذى سوف ينظر الى إحتياجاتهم خلال الأداء بنفس الأهمية التى يوليها للكورال.

إن القائد بهذه الإجراءات والإعتبارات يمكنه تحقيق التوازن فى الطاقات والقوى التى يقف أمامها.

- **ما يجب أن يقوله القائد وما يجب تجنبه** What to Say, What to Avoid[1]

أثناء قيادة القائد للبروفة يكون عادةً هناك شِقّان حاكمان لسير البروفة: الأول هو الكلام بما يشمله من إرشادات وتوجيهات وتعليمات وتفسيرات ونصائح وانتهار وخلافه من الكلام، والشق الآخر هو العزف والغناء. وهناك قاعدة أساسية فى تعامل القائد مع الأوركسترا وهى:

"Do not talk much" لا تتحدث كثيراً.

(شكل رقم (19)

المنصة التي يقف عليها القائد "Podum"

[1] Ibid.- P 40.

فى البداية تكون أفضل فكرة هى صعود القائد على الـ Podum والبدء فى الموسيقى. ولا يجب عليه أن يستغرق وقتاً فى إظهار امتنانه بالعمل الموسيقى. لكن ببساطة شديدة يمكن أن يقول القائد لعازفيه عما إذا كان سوف يقود هذا المقطع فى ثلاثة ضربات أم فى ضربة واحدة. فالأحاديث الحماسية Pep talks[1] لا تُغنى ولا تُسمن فى بروفة أوركسترا ولا يُجتنى من ورائها شيئاً ما. فالعازفون فى الوقت الحاضر قليلو الإهتمام بالسيرة الذاتية لمؤلف العمل والنواحى التاريخية وبالتحليل وكل ما شابه هذه المواضيع. فمثلاً "روبرت شو" Robert Shaw وهو الذى يعرف الكثير عن الكورال والأوركسترا يقول أحياناً:

"العازفين لا يريدون أن يعرفوا شيئاً عن علم الموسيقى
بل يريدون أن يقال لهم ما إذا كنت أريد أن هذه الجملة أسرع أو أبطأ
أو بصوت عالٍ أو بصوت لين".

فالعازفون يكرهون أن يتم إيقافهم أثناء إندماجهم فى العزف، خاصة فى منتصف القسم الرئيسى للحركة. وهذا هو الفارق الأساسى لعدد كبير من قادة الكورال الذين يقومون دائماً بإيقاف الموسيقى بين كل عبارة وأخرى للتصحيح والتعليق.

فالإيقاف المستمر أثناء البروفة يتسبب في أنه:

1-يؤثر على عملية المتابعة التى تعد من أهم أساسيات البروفة.

2-يؤدى إلى انقطاع العازفين والمغنين عن التحقق من العلامات الإرشادية الخاصة بهم.

3-يؤدى إلى فقدان الإحساس بالإستمرارية والتواصل خلال الحركة أو العمل الموسيقى.

فيجب أن يطمئن القائد إلى أن معظم الأخطاء التى يسمعها سيتم تصحيحها دون الحاجة إلى إيقاف البروفة، وعلى أى حال فالعديد من التصحيحات التى يريد القائد أن تتم يمكن تنفيذها فى وقت لاحق من البروفة فى اللحظة المناسبة. يجب على القائد أن يُنَمّى داخله القدرة على تذكر كل الأخطاء والملاحظات والتوجيهات وتجميعها، ثم تلقينها للعازفين والمغنين دفعة واحدة. ولا يجب إيقاف البروفة إلا عندما يكون هناك سببٌ وجيهٌ قويٌ يستدعى ذلك. وفى هذه الحالة، على القائد أن يشرح "بسرعة" لماذا تم الإيقاف، ثم ينادى على الفور برقم المازورة او الحرف الذى سيبدأ من عنده البروفة، وليحرص دائما على عدم السماح للبروفة من أن تفقد زخمها وقوتها.

---

[1] Ibid.- P 40.

هناك قائد أوركسترا معروف يستطيع أن يدير البروفة دون استخدام الأحرف او الأرقام للموازير. وعندما يعمل بروفة مع العازفين المحترفين الذين يعزفون فى أوركسترات الدرجة الممتازة، فإنه فقط ينهى تعليماته وإرشاداته التى اوقف من أجلها البروفة، ثم يغنى بصوته عبارة او بضعة موازير تسبق الجملة التى اوقف عندها البروفة، ثم يعطى إشارة النبضة القوية لأسفل Downbeat فى اللحظة المناسبة. وحيث أن العازفين يعرفون الموسيقى جيداً بالقدر الذى يمكنهم من متابعة غنائه، لذا يستطيعون أن يبدأوا مع إشاراته. إلا أن عدداً قليلاً جداً من الموسقيين الهواة او طلبة الأوركسترا يستطيعون أن يفعلوا ذلك [1].

عادةً ما يكون للقادة بعض الخبرات عندما يتفوهون بكلمة على سبيل المزاح، وفجأة يتحول الموقف العام لأفراد الأوركسترا والكورال بأكمله من جو زملاء ورفقاء إلى جو مشحون بالنفور والاستياء والوجوم. لذا يُنصح أن يضع القائد النصيحة الآتية فى ذهنه:-

"Once something is out of your mouth, you cannot take it back"

لذا يرى أنه أفضل وسيلة لمنع مثل هذه المواقف التى تضيع أوقات البروفات الثمينة هو الإكثار من استخدام الأيدى فى القيادة والتحدث فى أضيق الحدود قدر الإمكان إذا لزم الأمر.

"Show as much as you can with your hands and talk as little as possible". "Tell them what you want, don't criticize what they did"

لأنه ليس هناك فائدة من كثرة الإنتقادات للعازفين والمغنين، ففى نهاية المطاف جميع الموسيقيين يريدون عزف وغناء كل جملة وكل تعبير بشكل صحيح، إلا أنه فى بعض الأحيان يكونون غير مستعدين بشكل صحيح أو يكون ذلك بسبب سوء تقنيات القيادة أو عدم وضوح إشارات القائد أو بسبب عدم وجود أو عدم توافر المعلومات أو المصطلحات فى المدونة، فأحياناً يصدر القائد إشارات متضاربة تربك الموسيقيين. فإذا أساء الموسيقيون تفسير أو فهم إشارة أو إيماءة أو لفتة ما وحدث خطأ ما، فيجب على القائد ألا يقوم بتوبيخهم، لكن يجب محاولة أن يقول لهم ما يريد فقط. فإنه إذا وضع ذلك فى اعتباره عند كل توجيه لأعضاء الأوركسترا والكورال فإن ذلك سوف يحقق دائماً نتيجة إيجابية وبروفة مثمرة.

ويُعطى Wittry مؤلف كتاب Beyound The Baton بعض الأمثلة ليوضح كيفية تحقيق ذلك عملياً، فمثلاً على القائد[2] :

---

[1] Ibid.- P 41.

[2] Diane Wittry, Beyond The Baton, What Every Conductor Needs To Know, Oxford 2007, Oxford University Press- P 185 , 186

بدلاً من أن يقول:	**يحاول أن يقول:**
هذه النغمة منخفضة Flat	هل ممكن أن نعزف نغمة ال G أكثرعلواً
التآلف هنا به نشاذ	هل ممكن ضبط نغمات هذا التآلف
لا تعزف النغمات قصيرة ومتقطعة staccato & short	تعالوا نحاول عزفها أطول قليلاً وبعذوبة
لماذا العزف غير موحد	هل ممكن عزف هذا الجزء بأكثر دقة
إنتم متأخرين	من فضلكم ممكن أسرع قليلاً

كذلك يجب أن يعرف القائد أن كل كلمة أو توجيه أو نقد يقوله لعازف أو لفصيلة من فصائل الأوركسترا أو لمغنى أو لمجموعة من المغنين، يسمعه الأوركسترا والكورال بالكامل. لذا يجب على القائد أن يجعل تعليقاته لبنيان الأوركسترا وليس لتحطيمه.

فإن قائد أوركسترا فعال ومؤثر يمكنه تحفيز العازفين والمغنين للعزف والغناء بمهارة تفوق الإمكانيات والمواهب الفردية لأعضاء الأوركسترا والكورال. إنها حقاً قدرة ذات قيمة فعالة لتحقيق الإتقان.

- خلال البروفة يكون القائد فى حاجة إلى حل الكثير من المشكلات وتغطية كثير من الملاحظات فى عجالة شديدة. لذا فمن المفيد أن تكون تعاملاته مع الأوركسترا من خلال جمل قصيرة وفعالة. فيجب أن يستخدم جملة أو اثنين على الأكثر مع تعزيزها بتعابير الوجه وإشارات اليد.

فهناك مقولة قديمة شهيرة تقول أن عازفى الأوركسترا يريدون فقط أن يعرفوا الآتي:

" هل تريدها أعلى أو أقل *Higher or Lower*

أسرع أو أبطأ *Softer or Louder*

هل تريدها أقصر أو أطول *Faster or Slower*

فهذه تقريباً تُشكل المتطلبات الأساسية للأداء. ويجب ألا يخشى القائد استخدام هذه التعبيرات، إلا أنه يجب أن يتجنب أن يقول للعازف أو المغنى التعبيرات الموجودة أمامه فى البروفة الموسيقية "مجردة".

فعلى سبيل المثال، إذا كان مدوناً أمام العازف أو المغنى العلامة " mf " والتى تعنى "mezzo forte" يجب ألا يتم تكرارها كما هى فقط. لكن بدلاً من ذلك يمكن أن يقول القائد للعازف أو المغنى – إذا ما كان يريد منه أن يعزف أو يغنى هذا الجزء بصوت أكثر علواً أو أكثر ليونه– مُستخدماً مفردات ذات طبيعة وصفية مثل: "بقوة" أو "بحسم" أو "بإحساس" أو "بنعومة". فمثل هذه المفردات الوصفية تعطى

مجموعة أوسع بكثير من المشاعر والأصوات التى بها يمكن رسم صورة دقيقة للأداء المطلوب. فإذا كان هناك تعبير ما مثل "التصعيد" " crescendo " لم يقم عازف بعزفه، فعلى القائد قبل أن يشكك فى أن العازف قد أخفق فى عزفه، أن يتحقق من أنه موجوداً فى مدونة هذا العازف. فهناك اختلافات كثيرة وتعبيرات تسقط سهواً وأخطاء مطبعية فى المدونات الخاصة بالعازفين والمغنين، وتحدث عادة أثناء إعادة الطباعة.

- وينصح Wittry قائد الأوركسترا بأنه بينما هو يعطى توجيهاته وملاحظاته للأوركسترا يجب أن يحرص على عدم إهانة أو إحراج أيٍ منهم لأنه لا فائدة من وراء ذلك على الإطلاق. فأى عازف غير سعيد لن يقوم بأداء عملاً لهذا القائد الذى أحرجه أو أهانه. وهذا سوف يقف فى طريق صناعة موسيقى هذا القائد. ويجب على القائد ألا يسيطر على الناس بالتخويف، فالخوف من الفشل يُعَدّ واحداً من أسوأ المحفزات. لأن العازفين الخائفين أكثر عُرضةً لإرتكاب أخطاء وسوف تلاحظ أن الطاقة التى تمكّنه من صناعة الموسيقى قد تقلصت.

وعندما يتحدث القائد مع الأوركسترا، يجب أن ينتظر اللحظة التى يكون فيها هدوء مطلق بعد إيقاف العزف قبل البدء فى إعطائهم التعليمات التى يريد أن يوجهها للأوركسترا والكورال. إن هذه اللحظة السحرية تسمى ''Pause'' أى "وقفة". فإن هذه اللحظة من الصمت لها بالغ الأهمية لتركيز اهتمام وطاقة كل أعضاء الأوركسترا والكورال. فإذا لم يمتثلوا للهدوء، يقول Wittry أنه لا يصح أبداً للقائد أن يقول "هش"''shh'' للأوركسترا ، لكنه بدلاً من انتهارهم بهذه الطريقة الغير متحضرة، فإنه يمكن له الانتظار قليلاً، ففى أول مرة سوف يستغرق هذا الانتظار وقتاً طويلاً، إلا أنه بعد ذلك سوف يعتاد الأوركسترا والكورال على الامتثال للهدوء للاستماع إلى ملاحظات القائد. إلا أنه بمجرد أن يهدأ الموسيقيون فإن على القائد أن يتحدث اليهم ببطئ وبصوتٍ عالٍ، فإنه فى بعض الأحيان لا يستطيع الموسيقيون الذين فى الخلف أن يسمعوا القائد بوضوح [1].

- وضع الثقة في العازفين:-

وينصح Wittry قادة الأوركسترا والكورال بوضع الثقة فى الموسيقيين الذين أمامه. فالقائد يجب أن يكون لديه قناعة كاملة أن البروفة الأولى التى سيقودها معهم ستكون رائعة وسيكون كل شئ فيها على ما يرام. وبالرغم من أن قادة الأوركسترا أثناء تحضيراتهم الخاصة بهم قبل البروفة يكون لديهم الرغبة فى أن

[1] Ibid.- P 188

يتوقعوا بعض الجمل التى تمثل بؤرات أو مناطق اضطراب وتوتر، إلا أن Wittry ينصح بأنه يجب تجنب تصحيح هذه الجمل أو مناطق الإضطراب والتوتر فى البروفة قبل حدوثها.

- كذلك ينصح Wittry أن يضع القائد عينه على العازفين الذين يجلسون بالخلف فى كل فصيلة من فصائل الأوركسترا، وكذلك المغنين الذين يقفون فى صفوف خلفية حتى يشعر هؤلاء أنهم يحظون أيضاً باهتمامه فالهدف العام يجب أن يكون خلق جو من الإندماج والإحترام لكل فرد فى الأوركسترا والكورال أينما كان موقعه.
- يجب أن تكون البروفة عبارة عن ثمرة جهد مشترك كما لو كان القائد يستعد بفرقة موسيقى حجرة سوف تؤدى حفلاً بدون قائد.

عندما يتعامل القائد مع الأوركسترا هناك أشياءٌ وأمورٌ يجب أن يتذكرها، لأنها حقائق شاملة وعالمية وقابلة دائماً للتطبيق. وقد ذكر Wittry بعض هذه الحقائق العالمية والتقنيات التى تفيد قائد الأوركسترا فى تدريباته للعازفين والمغنين خلال البروفات وهى:

1. يجب أن تكون الموسيقى هى المحور والقلب ومركز الإهتمام وبالتالى تخرج من الصورة تماماً أية عوامل شخصية "شخصنة".
2. يجب دعوة الأوركسترا للعزف ليس طلبهم للعزف (لا تأمرهم)

"Invite the orchestra to play don't demand"

3. يجب معرفة نوعية الصوت الذى تنشده وخذ وقتاً كافياً للاستماع اليه داخلك، اظهره للأوركسترا، ثم استمع اليهم دون أن تسمح له بأن يبرح أذنك.
4. لا تسمح لأن يحل "التوتر" محل "الشدة" فالتوتر يضغط الصوت ، بينما الشدة تطلقه.
5. كلما كانت المقطوعة الموسيقية أقل تشويقاً واهتماماً، كلما احتاجت إلى بذل مزيد من الجهد. كما يجب أن يتم تشجيع العازفين للحفاظ على الطاقة عند غناء النغمات البطيئة الحركة.
6. عندما تكون هناك صعوبة فى تحقيق التوازن السمعى بين المغنى المنفرد أو العازف المنفرد مع الأوركسترا، يُفَضَّل أن يسأل القائد الأوركسترا أن يعزفوا فى نفس لون ومود المغنّى أو العازف المنفرد بدلاً من أن يطلب منهم أن يعزفوا بأكثر ليونة على حد تعبير Wittry.

Ask them: "Play into the color of the soloist" instead of: "Play softer"

7. الآلات الخافتة الصوت تحتاج الى المزيد من التوضيح لصوتها، لذا يجب على القائد تشجيع عازفيها للعزف بالتأكيد على بدايات النغمات، أو بالتشديد على النغمات "Slight sound attack"

كذلك بالنسبة للمغنين الذين أصواتهم ضعيفة يجب أن ينصحهم بالاهتمام بمخارج الألفاظ والتشديد على الحروف الساكنة.

- عند عزف النغمات المتصلة Legato يجب على القائد الاستماع إلى نهايات هذه النغمات ليتأكد أن الموسيقيين قد استمرت طاقتهم حتى نهاية النغمات.

- يجب على القائد أن يساعد الأوركسترا والكورال فى تكوين ما يسمى بـ"نقاط التركيز السمعية" "aural focal points"[1]. فيمكن اختيار عازف واحد فقط لعزف جزء ما بوضوح ليكون هو بمثابة نقطة تركيز سمعية لمجموعة عازفين حوله. كذلك عزف جزء ما فى طبقة صوتية أعلى، أحيانا يكون أسهل للآخرين من عزفه فى طبقة صوتية منخفضة.

- عند القيام بضبط نغمات تآلف ما، فليبدأ القائد أولاً بنغمة "الأساس" و"الخامسة"، ثم يطلب إضافة "ثالثة" التآلف بعد ذلك، فإن ذلك يساعد الموسيقيين فى فهم موضع وبُعد نغمتهم التى يؤدونها. ويفضل أن يجعل ثالثة التآلف الكبير مرتفعة وثالثة التآلف الصغير منخفضة.

- عندما تكون هناك مشكلة فى التناغم Intonation لأصوات آلات النفخ النحاسية عند عزفهم نغمات مزدوجة Double Notes أو أوكتافات، فيجب على القائد أن يطلب من العازف الثانى Secondo المسئول عن النغمات المنخفضة فى هذا المقطع أن يعزف بليونة أكثر.

- على القائد أن يُعطى عازفى آلات النفخ بأنواعها الخشبية والنحاسية إشارة دخول دقيقة لتمكنه من أخذ النفس المناسب. وأن يُعطى إشارة لنفس أعمق more breath لكل من الهورن والترمبيت والترمبون، وأن يعطى إشارة بدء أوضح more attack للباسون والأبوا.

- عندما يجد القائد أن الأوركسترا مندفعاً فى أدائه أسرع من المدون، يجب أن يعطى النبضات فى إشارات كبيرة المدى، ليتمكن من تهدئتهم والتحكم فيهم، ولإعادتهم مرة أخرى إلى السرعة الأصلية.

- عند عمل التخطيط لوقت البروفة، فمن الحكمة أن يبدأ القائد بالأعمال التى الأوركسترا والكورال على دراية بها. فإن ذلك يمكن القائد أكثر فى التركيز على التفاصيل الموسيقية من بداية البروفة دون الحاجة إلى القلق الكثير بشأن دقة النغمات وسلامتها. لأن البدء بمقطوعة فى البرنامج صعبة الأداء وشديدة التعقيد سوف يخلق جو من التوتر والقلق ويسبب إجهاد الأوركسترا ويؤدى فى النهاية إلى

[1] Ibid - P 168, 187

تعثر البروفة وتعطيلها ويستنفذ الطاقة الإيجابية المتدفقة فى الأوركسترا. كما أنه لا يمكن جدولة المقطوعات الصعبة والشديدة التعقيد فى آخر البروفة عندما يكون الموسيقيون قد أُنهَكوا جسدياً وذهنياً. لأن ذلك يسبب الإحباط وسوف يترك الموسيقيين البروفة وهم يتملكهم شعورٌ باليأس.

- كذلك من المفضل أن يخطط القائد للبروفات بحيث يبدأ بالأعمال ذات الآلات الأوركسترالية الأكبر فالأقل أو العكس. والعازفين لا يفضلون الجلوس لنحو 45 دقيقة فترة البروفة فى عمل موسيقى لا يعزفون خلاله شيئاً ما يُذكر. بعض الأعمال قد لا يمكن تفادى ذلك فيها، ولكن كلما كان فى الإمكان يجب فعل ذلك. ويجب على القائد أن يضع فى اعتباره أثناء وضع برنامج البروفات أن يطلق سراح العازفين أو المغنين الذين سوف لا يكون لهم دور فيما بعد، بعد أداء دورهم مبكراً، لأنهم سوف يقدّرون للقائد المجهود الذى بذله من أجل راحتهم.

- إن البروفة الأولى عادة ما تُخصَّص لعزف كل المقطوعات، فإن ذلك يُمَكّن القائد من معرفة الوقت المطلوب فى باقى البروفات.

- أما البروفات الوسطى فعادة ما تُخصص لتفتيت وحل مشاكل الجُمل الصعبة لكل فصيلة من فصائل الأوركسترا أو كل صوت من أصوات الكورال.

- أما البروفة النهائية فهى تخصص لتحقيق الأداء المتواصل بدون أخطاء والوصول إلى الإقتناع بما تم التوصل اليه من أداء جيد.

- من المفيد والمستحسن أن يقوم القائد بعد كل بروفة من البروفات السابقة (ثلاثة أنواع) أن يدون ملاحظاته على ماتم تنفيذه جيداً وما الذى ما زال بحاجة إلى تمرين أكثر، فإن ذلك يمكّن القائد من استخدام وقته على نحو أكثر فاعلية.

- فى كل مرة يتم فيها العمل مع الأوركسترا والكورال، يجب على القائد أن يحدد لنفسه هدفاً محدداً يحتاج إلى إنجازه وتحقيقه. عادة ما يقوم القائد بوضع علامات على البارتيتورا الخاصة به (post it notes) لتذكيره ببعض الأشياء الهامة مثل "التكرار لهذا الجزء مهم" أو لتحديد مقاطع معينة يريد أن يوضحها للعازفين قبل بدء أي مقطوعة[1]. فبدون مثل هذه التذكيرات البسيطة والملاحظات المدونة، من السهل على القائد نسيان هذه التفاصيل الهامة التى تجعل العمل أكثر وضوحاً.

[1] Ibid - P 188

- قبل البدء في البروفة من المفيد جداً ترك العازفين لفترة من الوقت بسيطة يعزفوا بحرية. فإنهم يحتاجون إلى بعض الوقت للتسخين حتى تتدفق الموسيقى منهم.
- عند البدء فى البروفة ليبدأ بالمقاطع الكبيرة والعبارات الطويلة. فلا يوجد أحد من الموسيقيين يرغب فى أن يعزف مازورة مازورة. يجب دائماً أن يعطى الموسيقيين فرصة الاستمتاع بإنهاء الجملة الموسيقية كاملة ثم بعد ذلك ليبدأ فى إعلامهم بقائمة الملاحظات التى يريد منهم أن يضعونها فى الاعتبار، وذلك قبل أن يطلب منهم إعادة أدائها مرة أخرى.

من الخطأ الجسيم أن يُطلب من الأوركسترا والكورال إعادة جزء ما مرة أخرى دون إعلامهم بما يريد القائد تغييره عند الإعادة. لأنهم دائماً يرغبون فى أن يعرفوا لماذا يطلب منهم الإعادة.

لا يجب مطلقاً أن يطلب منهم الإعادة لمجرد أنه أخفق فى قيادتها. لذا يجب على القائد أن يحدد الجزء الذي يحتاج هو بذاته أن يذاكره ويدرسه بنفسه قبل البروفة.

عندما يريد القائد أن يعطى تعليمات للأوركسترا خاصة بجزء ما أو مقطع ما من المؤلف الموسيقى الذى سيبدأ من عنده البروفة، يجب أن يخطر الآلة التى يريدها أن تعزف (مثلاً الترمبيت) كما يجب أن يحدد بدقة المكان الذى من عنده سيبدأ العزف فمثلاً يقول: "بعد الحرف ''T'' بعدد 6 مازورات ". وبعد إخطارهم بالحرف وعدد الموازير التى من عندها سيبدأ العزف أو الغناء، يجب أن يمنحهم الوقت الكافى للبحث عن هذا المكان فى المدونة الموسيقية قبل أن يعطى إشارة البدء بالعزف. فإن الانتظار برهة سوف يُجنّب القائد سؤال الموسيقيين له: " أين المكان الذى سنبدأ منه". وسيتجنب أن يبدأ البعض بالعزف ، بينما الآخرون ما زالوا لم يميزوا نقطة البدء.

- عندما تحدث مشكلة ما أثناء البروفة، غالباً ما يقوم القائد بعمل بروفة لمجموعة ما أو لفصيلة من فصائل الأوركستر منفصلاً عن باقى الأوركسترا، لذا يجب على القائد أن يضع فى اعتباره أن باقى أفراد الأوركسترا والكورال منتظرين أن تنتهى هذه المجموعة أو هذا الفصيل من هذا التدريب.

فإذا لم تُحل المشكلة بعد ثلاثة محاولات على الأكثر فإنه على القائد أن يطلب من هذه المجموعة أو هذا الفصيل أن يقوموا بمذاكرة هذا الجزء بأنفسهم فى الاستراحة أو بعد البروفة. لأن الاستمرار فى التدريب على جزء ما صعب أثناء البروفة قد يزيد الأمر سوءاً ولا يُفيد بل يضيع الوقت. فالقائد الناجح يعرف متى ينتقل للأمام من جزء إلى آخر. وعندما تتأزم الأمور ويزداد التوتر فى جزء ما، فإنه فى كثير من الأحيان يتم حل المشكلة بشكل تلقائى بمجرد العودة اليها مرة أخرى فى البروفة المقبلة.

- عندما يقوم القائد بتنسيق بروفته، يجب أن يقوم بعمل تباين بين كم التدريب الذى يتم بكامل أفراد الأوركسترا والكورال والذى يتم بمجموعة ما أو فصيلة ما من فصائل الأوركسترا والكورال.

لأنه يجب على القائد أن يضع هدفاً له خلال كل بروفة أن يكرس بعض الوقت للتدريب مع كل قسم من أقسام وفصائل الأوركسترا، وذلك من أجل تشجيعهم على عملهم الشاق وتقدمهم للأمام. إن ذلك يساعد كل عضو من أعضاء الأوركسترا والكورال بأن يشعر بقيمته ويجعله يُسمَع داخل الأوركسترا. إلا أنه يجب على القائد فى نفس الوقت ألا يترك باقى الأوركسترا جالساً وقتاً طويلاً على المسرح دون العزف أو الغناء أثناء تدريب المجموعات أو الفصائل الأخرى.

- من المهم جداً لقائد الأوركسترا أن يحافظ على الجدول الزمنى الذى خططه للبروفة والذى أعلنه مسبقاً للأوركسترا لأنه حتى وإن كان هناك بعض الأخطاء فى العمل تحتاج إلى تصحيح فى الحركة الأولى مثلاً، إلا أنه إن لم يستمر لاستكمال باقى المقطوعة فإنه يكون عُرضة للمخاطرة بأداء العمل بالكامل، حيث قد يسرقه الوقت لعمل بروفة على الحركة الأخيرة.

لذا من المفضل أن يثق القائد فى الأوركسترا الخاص به وأن يتأكد من أن هناك أشياء كثيرة سوف تُحَل من تلقاء نفسها خلال البروفة الثانية. والقائد والمايسترو ذو الخبرة الحقيقية يعرف ما هى الأخطاء التى يجب من أجلها إيقاف البروفة وما هى التى تُحل من تلقاء نفسها في البروفة التالية.

- إذا أخطأ عازف أو مغنى فى نغمة أو فاته أن يعزف نغمةً ما، فيجب على القائد أن يتتبع "عينى العازف" لمعرفة ما إذا كان على علم بها أم لا. فإذا كان مُلماً بها وعلى علم بها فليس هناك داعى إلى إعادة هذا الجزء، أو حتى أن يُذكر ذلك علانية .فمن المهم للقائد أن يتذكر أنه فى كل مرة يتم فيها إيقاف الأوركسترا والكورال فإنه يفقد على الأقل ثلاث دقائق من وقت البروفة الثمين[1]. فإذا كان بإمكان القائد أن يحل المشكلة بإشارة أكثر وضوحاً، أو بالهمس بكلمة ما أو بإيماءة أو بانحناءة دون إيقاف الأوركسترا والكورال، فإنه فى نهاية المطاف سيستطيع أن يحقق ويُنجز بشكل أكثر فاعلية خلال بروفاته وتدريباته.
- فى البروفة النهائية، سيجد القائد نفسه مطالَباً بأداء مقطوعات كبيرة، وعادة ما يكون الوقت قليلاً فى النهاية لعمل التمرينات والتدريبات للجمل التى تمثل بؤرات توتر فى العمل ولإعلان الأوركسترا بتعليمات وتعليقات محددة. لذا فمن المهم بالنسبة للقائد أن يكون قادراً على تذكُّر كل الجمل

[1] Ibid - P 189

والمقاطع التى تمثل بؤرات توتر وتمثل مشكلات فى الأداء، وأن يكون قادراً على تحديد أماكنها فى البارتيتورا بسرعة ومهارة فائقة.

وينصح Wittry قادة الأوركسترا باستخدام أسلوبين أو تقنيتين لحل هذه المشكلة كان قد اعتاد هو نفسه أن يتبعهما:

- ❖ الأولى: أن تكون مع القائد رزمة بطاقات مفهرسة (فواصل) فى متناول يده يضعها على البارتيتورا "مدونة القائد" كلما حدثت مشكلة. وعند الرجوع إلى هذه البطاقات (الفواصل) سيتذكر القائد ما هى المشكلة وكيف كانت، وسيخطر الأوركسترا برقم مازورة محدد يبدأ من عنده المراجعة، أو سيتحدث مع عازف معين عن أدائه شيئاً كان مخالفاً وهكذا.
- ❖ الثانية: وهى تقنية أقل وضوحاً من الأولى، وهى ثنى طرف الصفحة من البارتيتورا "المدونة" عند هذا المقطع. وفى نهاية المطاف أثناء المراجعة سيتمكن القائد من تحديد الصفحات التى تم ثنيها وسيقوم بعمل تمرين خاص بها. ومن المهم بعد المراجعة والتدريب على هذا الجزء أن يتم فرد طرف الصفحة المثنى بحيث عندما يتم قيادة المقطوعة فيما بعد، تكون بداية بدون أخطاء.

وختاماً، يرى الباحث أن فاعلية وكفاءة "تقنيات البروفة" "Rehearsal Techniques" هى فى غاية الأهمية لنجاح المايسترو وتتلخص فى:

- جعل الكلام والتوجيهات أقل ما يكون.
- جعل التعليقات محددة وواضحة.
- الإكثار من استخدام التشبيهات والمقارنات أو بغناء أمثلة ونماذج لجمل وعبارات موسيقية للتوضيح.
- إن أفضل صناعة موسيقى هى التى تحدث على المستوى الغير ملموس، أى التى تُحس.
- مهم جداً أن يكون القائد متحمساً للموسيقى التى يقودها، يحبها ويعشقها ويفهمها.
- يجب أن يكون إحساس القائد بالمؤلف الموسيقى مغروساً فى كيانه ومظهره على خشبة المسرح.

وفي النهاية، يجب أن يكون القائد أميناً وصادقاً مع جميع أعضاء الأوركسترا والكورال، وبالتبعية سيكونون هم جميعاً مخلصون له.