**الموسيقى القبطية**

مقدمة

الموسيقي هي الجمال المسموع ، وهي أرقي الفنون تسمو بالنفس إلي أعلي المراتب وتخترق الوجدان ، والإنسان والذي يتكون من جسد ونفس وروح يحتاج إلي إشباع كل واحدة من هذه الثلاثة فالطعام للجسد والنعم والمواهب للروح وأما النفس وهي مجموعة الغرائز والانفعالات والمشاعر والأحاسيس فإن الموسيقي هي إحدى أهم مصادر إشباعها ، وهي لغة أثيرية حسب تعبير الأستاذ الشوان، فهي ذبذبات تحدثها سلسلة من الأصوات المتتابعة المتلاصقة فتلتقطها الأذن وتتعرف علي ما فيها من خطوط لحنية ، تماما كما نستشعر ما في الشعر من أوزان وتفعيلات.

وقد تلامس الإنسان أول ما تلامس مع الموسيقي ، من خلال أصوات الطبيعة مثل حفيف الأشجار وخرير الماء ونقيق الضفادع وزقزقة العصافير وثغاء الماعز وهديل الحمام ، وكذلك من تموجات الصوت عند الحديث ، بل يقال أن الإنسان البدائي كان يسلي نفسه عن طريق ضرب قطع الصوان بعضها بالبعض الأخر.

وفي حنجرة الإنسان قدرة خارقة علي التنويع في إصدار الأصوات ما بين خشن ورقيق ، خفيض ومرتفع ، أو مد الكلام أو إضغامه وذلك في محاولة منه للتعبير عما يرغب فيه ، كما توجد في جسده وسائلا أخري لضرب الإيقاعات ، ومن هنا فقد يستخدم حركات الجسم للتعبير ، وهو الشكل البدائي للرقص ، الأمر الذي عرفه الحيوان والطير كوسيلة للتفاهم في الحزن والفرح والإنذار بقدوم الخطر .....الخ.

وقد عرف قدماء المصريون المزمار منذ القديم ، وكان الفلاحون والرعاة يضربون عليه ويتسلون به لاسيما في أزمنة الحصاد حين يقضون الليالي في مرح ويضربون علي السلامية ، وينفخون في الزمار والذي يشبه الماسورة ويستعمل غاب وله ستة ثقوب تحدث نغمات مختلفة عند مرور أصابع اليد عليها ، وكذلك يتسلون بها في أوقات الحراسة ليلا أو إدارة السواقي.

وكان الرعاة ( ومازال أكثرهم ) يحملون المزمار يرنمون لغنماتهم وهي رابضة حولهم ، أو يجمعونها بنغمات المزمار ، حيث تتعرف الغنمات علي راعيها من خلال نغمات معينة يصدرها مزماره لها ( يوحنا ١٠ : ٥ ).

في هذا يقول الفنان المؤرخ الموسيقي الشوان ، إنه ليس من المعروف إن كان راعي الغنم يصفر بالناي ليتسلي أم ليبعد عنه وعن قطيعه الأرواح الشريرة ، أم لكي لا يبتعد القطيع عن الصوت والنغمات التي إعتاد سماعها منه فيلتف حوله وحده.

كما أن الإنسان عندما يقوم بمجهود جسماني يأتي بحركات مرادفة بجسده ، وهذه الجهود والحركات كثيرا ما تكون مصحوبة بإخراج أصوات وهو ما يسمي إصطلاحها بـ الأغاني المهنية ،

---

(١) الموسوعة الموسيقية / عزيز الشوان * حي

مثل أغني النواتية وهم يسحبون المراكب نحو الشاطئ ، أو تحريك جسم ثقيل ، ويقصد من هذه الأغاني تنظيم حركات الجسم وتوجيهها لتسهيل تأدية العمل.

كما ظهر الشاعر المنشد الذي كان يتجول في القري والنجوع ، إما لينقل للفلاحين والعمال أخر الأنباء ، أو ليتغنى ببعض قصص البطولات أو الأساطير ، أو لينتقد حاكم ظالم أو سيد شرير ، عن طريق الزجل غير المباشر ، مما يبهج صدور الريفيين البسطاء فينقدونه بعض القروش أو يهبونه بعض الطعام والشراب.

ويمكننا مشاهدة عدة أنواع من الآلات الموسيقية التي إستخدمها القدماء ، وذلك علي جدران المعابد الأسرية لاسيما في الكرنك ومدينة " أبو " وهي تشبه إلى حد كبير تلك الآلات البدائية التي ما زال يحملها بسطاء الفلاحين في صعيد مصر وريفها.

وكان أول إستخدام للموسيقي هو العبادة ، فقد خشي الإنسان البدائي الآلة تلك التي صنعها خياله البشري فبدأ في استعطاف تلك الآلة بالغناء والرقص ، وكذلك في التعبير عن شكرها !!

ومن بين المناسبات التي ظهر فيها هذا التعبير : الولادة والختان والزواج ثم الموت والحصاد والحرب ، وتتابع فصول السنة ، وقد انتشر ذلك قديما في مختلف المجتمعات في مصر وبلاد العالم.

ولذلك قد كانت المشاعر الدينية منبعا للعديد من المؤلفات العظيمة المخصصة للطقوس الدينية في الكنائس والتي إستمدت مدتها من قصص الكتاب المقدس ثم تأييد الفكر القصائدي للكنيسة حيث ثبت قدرة الموسيقى الفائقة علي توجيه الفكر والعقيدة والإيمان وكذلك سمو مشاعر الإنسان ومن ثم تهيئته للتعبد بخشوع٠.

ولما آمن الأقباط بالمسيح علي يد القديس مرقص الرسول إحتفظوا بموسيقاهم وألحانهم ، ولقد كانت الكنيسة حاذقة في ذلك وموضوعية فلم تلغ كل قديم لتستبدله بالجديد ، وإنما أبقت للمؤمنين الجدد تراثهم الفني مع إعطاء بعد روحي له ونقل الأقباط هذه الألحان إلى كنائسهم ، وسواء كانت لأوزوريس أو إيزيس أو لهرمس ( توت ) فقد بدلوها إلى ذكر الإله الواحد ثم بدأوا تدريجيا يذكرون أسماء الشهداء والقديسين ، وأصبحوا ينظمون المدائح بلغاتهم دون أن يكون فيها ذكر الآلهة القديمة ، وفي كل يوم يذكرون شهيدا أو قديسا يرنمون له وينشدون في مديحه ، ومن هنا كتبوا الكتب القبطية المنظومة شعرا وهو ما يسمي الدفنار ، وكذلك كتب مثل الإبصلمودية وغيرها[1].

وأما التسبيح بالمزامير وهو تقليد عبري نقل عن اليهود المنتصرين ، إلى المسيحية ، وكذلك مارسه الرسل والتلاميذ ، فإن هذا النوع من التسبيح يمكن أن ينسب أيضا إلى المصريين الفراعنة ، فقد مكث بني إسرائيل في مصر حوالي خمسة قرون ، ومن البديهي إنهم نقلوا الكثير من التراث الفني والموسيقي مع آلاته إلى موطنهم الجديد وقد كتب أن موسى قد تأدب بكل حكمة المصريين ، ومن هناك يقال أيضا عن هذا التسبيح " هذه بضاعتنا قد ردت إلينا !! ".

---

[1] الموسيقي القبطية / جرجس فيلوثاؤس عوض

وقد لاحظنا كيف رقصت مريم أخت موسى ومعها النسوة بالدفوف والطبول ، عقب اجتياز البحر الأحمر ونجاة الشعب من فرعون وجنوده ، وبعد ذلك كيف إعتاد داود النبي الضرب علـــي القيثـــارة مترنما بالاثنين والسبعون مزمورا وهو بين غنماته المحبوبة.

وحدث نفس الشيء بالنسبة للكنيسة اليونانية ، إذ أبدلت أناشيد الآلهة إلي مدح الشهداء والقديســين وأبطال الإيمان ، وهكذا مع كل شعب من الشعوب التي أمنت بالمسيحية ، ويلاحـظ أن الأحبـاش ، والذين تنسب الكرازة لهم إلى مصر ، كيف أنهم ما زالوا يستخدمون الطبول والرقص في تســابيحهم وشتى نواحي عباداتهم ، متأثرين في ذلك بتراث الأفارقة الموسيقي ، حيث استبدلوا الأغاني الشــعبية المبتذلة الخليعة بأناشيد دينية محصنة.

أما اليونانيين فقد نقلوا عن المصريين الكثير ، حيث رحل عن مصر داناؤس وكيكروس ، إلـــى بلاد اليونان فعمروها وعلموا أهلها الزراعة والفنون ، وكان ذلك قبل قدموس الفينيقي ، وهو ما يقـــر به اليونانيين أنفسهم ، وبذلك نقل إليهم بعض الموسيقي المصرية.

ومع الوقت أصبح لكل كنيسة هويتها الموسيقية وذلك بعد مجمع خلقيدونية ، فقبـــل عـــام ٤٥١ م تأثرت جميع الكنائس بعضها بالبعض لآخر ، أو بعبارة أخري لم تجد كنيسة ما غضاضة في إستعارة بعض الألحان من الكنيسة الأخرى حيث كانت الكنيسة كنيسة جامعة وتقول الدكتورة نبيلة عريـــان : إنه قد حدث مع بدايات القرن الأول المسيحي في مصر ، انصهار وامتزاج ما بين أســـاليب ونمـــاذج الفن الإغريقي والمصري ، ممات شكل ما يعرف بالفن الشعبي السكندري ، وظلت الإسكندرية – كما يقول العالم كاميل – تحت تأثير اليونانية لمدة ثلاثة قرون ، وعندما أصبحت المسيحية هـــي الديانـــة الرسمية في الإمبراطورية الرومانية بأسرها في القرن الرابع ، بدأ الفن القبطي في الإستقلال بهويـــة خاصة ، حيث راح الأقباط يتحللون من تأثير الفن اليوناني السكندري والذي كان يمثل بالنســـبة لهـــم رمزا للعبادة الوثنية الإغريقية أو الفرعونية ، وإن كانوا قد تأثروا بعض الشيء بـــالفن البيزنطـــي ، نظرا لخضوع مصر للإمبراطورية الرومانية الشرقية والتي كانت عاصمتها آنذاك القسطنطينية ، أما في بقية أقطار مصر فقد كان المسيحيين أقباطا فقط ، لم يتأثروا في فـــنهم بـــالخليط الســـكندري ولا التأثير البيزنطي ، ووصل الفن القبطي حين إذ إلى أوج مجده وذلك أثناء القرنين الخامس والســـادس الميلاديين ، واستمر في زهوه وحيويته حتى القرن الحادي عشر عندما إستقر الإسلام فـــي مصـــر ، وأصبح المسلمون أكثرية في البلاد ورفضت اللغة القبطية كلغة رسمية [1] . هذا من جهة ، ومن جهة أخري صارت الموسيقي جزا لا يتجزأ من العبادة وكان يشترط حتى وقت قريـــب ضـــرورة إتقـــان الترتيل والأداء بالنسبة لمن يتم إختيارهم للرتب الكهنوتية ، حيث يلعب الجانب الموسيقي دورا هامـــا في العبادة.

---

[1] الموسيقي القبطية / د. نبيلة عريان ، ظلت اللغة القبطية منتشرة في الوجه القبلي حتى القرن التاسع عشر وأما في الوجه البحري قد إستمرت حتى القرن السادس عشر.

وتعد الفترة من القرن الثاني عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر فترة عصيبة علـــي شـــتي نواحي الفن القبطي ومن بينه الموسيقي ، حيث حفظت لنا ذاكرة بعض العرفاء الغيورين نسبة لا بأس بها من الألحان في حين فقد الكثير لأسباب سيأتي شرحها ، ومنذ عهد البابـــا كيـــرلس الرابـــع أبـــي الإصلاح وحتى اليوم وقد بذلت محاولات عدة لتدوين الألحان القبطية ، أخرهـــا المحاولـــة الجـــادة الناجحة للدكتور الفنان راغب مفتاح والذي أفني ماله وجهده في سبيل تدوينها كما سيأتي .....

ويوجد في مصر الآن أكثر من معهد لتعليم الألحان منها ما هو في القاهرة ومنها مـــا هـــو فـــي طنطا وغيرها ، وربما يحتاج الأمر في الفترة القادمة إلي تدريب خوارس خاصة للقيام بمهمة التسبيح والإنشاد دون ترك ذلك للهواة فقط ومن يتسع وقتهم للقيام بهذا العمـــل الملائكـــي.. وعـــن خـــورس التسبيح تشير فقرة من ذكصولوجية باكر إذ يرد :

" هؤلاء الذين ألفهم الروح القدس مثل قيثارة يسبحون الله كل حين بمزامير وتراتيل وترانيم روحيـــة النهار والليل بقلب لا يسكت "

## الألحان في الكنيسة الأولي كما وردت في الكتاب المقدس

هناك دراسة حديثة تشير إلى انتشار ليتورجيات قبل تدوين أسفار العهد الجديد ، وبعض الأجزاء الواردة في البشائر الأربعة عن الإفخاريستيا ترجع إلى التقليد ، وبالتالي هناك العديد من الألحان والأناشيد الدينية إقتبسها ودونها كاتبوا العهد الجديد ، ولعل ذلك يثبت أيضا أن مصادر التشريع في الكنيسة هي الكتاب المقدس والتقليد والمجامع المسكونية.

اللحن الأول في المسيحية :

و لكن و قبل الحديث عن الألحان المبكرة في المسيحية يجب أن نشير أولا إلى أقدم لحن في المسيحية ، وهو اللحن الذي حملته المسيحية من الهيكل اليهودي ، ألا وهو الهلليل العظيم ، حيث افترض أن السيد المسيح قد رتله مع تلاميذه عقب تركهم العلية عقب احتفالهم بالفصح و ذلك حين انطلقوا إلى جبل الزيتون ( مت ٢٦ : ٣٠ ).

و يحتوى الهلليل العظيم علي ستة مزامير هي ( ١١٣ – ١١٨ ) حيث كلن مزموري ١١٣ ، ١١٤ يرتلان قبل العيد بينما يرتل الباقي بعده ( بعد الفصح ).

و يقول أحد العلماء[1] أن الكنيسة الأولي كان بها ثمان ألحان ، والتي كانت بمثابة تعبيرات بسيطة وتلقائية عن العبادة و هي :-

١- تسبحة الشكر الصغرى.
٢- تسبحة الشكر الكبرى.
٣- The Ter Sanctus.
٤- المزمور ١١٣.
٥- Nuc Dimittis.
٦- The Benedicite.
٧- The Magnificat.
٨- The Te Deum.

و يعتبر المزمور ١١٣ أقدم الألحان المسيحية قاطبة ، ولعل من الواضح أن تلاميذ السيد المسيح الأوائل قد استخدموا هذا المزمور كتمجيد للمسبح القائم من الأموات ، فبعد صلب المسيح كانت هناك حالة من الشك واليأس لدي التلاميذ ، وذلك بسبب فقدهم لقائدهم الوحيد ، ولذلك عندما قام من الأموات ووجدوه في وسطهم ، أدخلوا هذا المزمور في العبادة و الذي تقول بدايته " سبحوا الرب " ولقد حدد هتاف اليهود الإنتصاري في المزمور ، سمات إيمان التلاميذ الأوائل بأن الرب ما يزال معهم حتى بعد موته.

" سبحوا الرب يا عبيد الرب ، سبحوا اسم الرب ، ليكن اسم الرب مباركا من الآن و إلى الأبد ، من مشرق الشمس إلى مغاربها اسم الرب مسبح ، الرب عال فوق كل الأمم ، فوق السماوات مجده ، من مثل الرب إلهنا الساكن في الأعالي ، الناظر الأسافل في السماوات وفي الأرض ، المقيم المسكين

---

[1] Early Christianity Hymns

من التراب ، الرافع البائس من المزبلة ، ليجلسه مع أشراف ، مع أشراف شعبه ، المسكن العاقر في بيت أم أولاد فرحانة هلليلويا. "

وقد استخدمت بعض آيات هذا المزمور بالذات من قبل الجماعات المسيحية الأولي لتسبيح السيد المسيح مثل :

الرب مبارك من الآن و إلى الأبد.

الرب عال فوق كل الأمم.

الرب إلهنا.

الرب يقيم المسكين من التراب.

هذا وقد رتبت الكنيسة القبطية هذا المزمور ممن مزامير باكر والتي تصلي كل صباح حيث تشير الصلاة إلى قيامة الرب من الأموات وإعطاء حياة جديدة لشعبه.

اللحن الثاني :

أما اللحن الثني فهو لحن فيلبي :

" فليكن فيكم هذا الفكر الذي في المسيح يسوع أيضا ، الذي إذ كان في صورة الله لم يحسب خلسة أن يكون معادلا لله ، لكنه أخلي نفسه آخذا صورة عبد صائرا في شبه الناس ، وإذا وجد في الهيئة كإنسان وضع نفسه وأطاع حتى الموت موت الصليب ، لذلك رفعه الله أيضا وأعطاه اسما فوق كل اسم ، كل ركبة ممن في السماء و من علي الأرض و من تحت الأرض لكي تجثو باسم يسوع ، ويعترف كل لسان أن يسوع المسيح رب لمجد الله الآب "

( فيلبي ٢ : ٥ – ١١ )

ويري بعض المؤرخين أن تلك الترنيمة قد ظهرت في أقدم الاحتفالات الإفخارستية في الجماعات المسيحية ، وحتى إن لم تكن قد ظهرت قبل القديس بولس إلا أنها قد ظهرت بعده في بعض الليتورجيات ، والترنيمة تسبح المسيح باعتباره الإله الموجود منذ الأزل ، ولكنه وجد في هيئة إنسان ، كما أن الترنيمة تدرك تلك العلاقات الفريدة بين الله والمسيح حيث رفعه الله وأعطاه اسما فوق كل اسم ( يسوع المسيح هو الرب ).

اللحن الثالث :

وهى الترنيمة الواردة في الرسالة الأولي لمعلمنا بطرس الرسول والتي ترجع إلى عام ٩٠ م.

" الذي لم يفعل خطية ، ولا وجد في فمه مكر ،

الذي إذا شتم لم يكن يشتم عوضا ،

وإذا تألم لم يكن يهدد بل كان يسلم لمن يقضي بعدل ،

الذي حمل هو نفسه خطايانا في جسده علي الخشبة لكي نموت

عن الخطايا فنحيا للبر ، الذي بجلدته شفيت ،

لأنكم كنتم كخراف ضالة لكنكم رجعتم الآن إلى راعي نفوسكم و أسقفها "

( بطرس الأولي ٢ : ٢٢ – ٢٥ )

والفكرة الرئيسية في هذه الترنيمة هي أن يسوع المسيح إنسان بشري وبالرغم من ذلك فهو برئ وليس به مكر ، وبذلك فهو له قامة بشريه عالية من الجانب الأخلاقي ، حيث تعامل بها مع الكل بشكل جيد ، كما تمجد الترنيمة المسيح بكونه أكبر من مجرد إنسان ، فقد حمل خطايانا في جسده و أعطانا الخلاص ، ولذلك فهو فريد في نوعه ، أو بصيغة أخري مختصرة فإن المسيح هو إله و إنسان.

اللحن الرابع :

" عظيم هو سر التقوى

الله ظهر في الجسد ، تبرر في الروح

ترائي لملائكة ، كرز به بين الأمم

أومن به في العالم ، رفع في المجد. "

( تيموثاؤس الأولي ٣ : ١٦ )

وتقدم هذه الترنيمة المسيح كإنسان صاحب صفات عجيبة ، ثم تصل إلى أوجها في أخر شطرتين " أومن به في العالم . رفع في المجد " مما يؤكد ألوهيته ، هاتان الشطرتان تؤكدان من جهة أخري علي أن المسيح شخص استثنائي ! حيث نال مجدا لم يناله أحد قط من البشر.

اللحن الخامس : ترنيمة مسيحية مبكرة :

" الذي هو صورة الله غير المنظور بكر كل خليقة

فإنه فيه خلق الكل ما في السماوات و ما علي الأرض

ما يري و ما لا يري ، سواء كان عروشا أو سيارات

أم رياسات أم سلاطين. الكل به وله قد خلق ،

الذي هو قبل كل شئ و فيه يقوم الكل ، وهو رأس

الجسد الكنيسة ، الذي هو البداءة بكر من الأموات لكي يكون

هو متقدما في كل شئ لأنه فيه سر أن يحل كل الملء ،

وأن يصالح به الكل لنفسه عاملا الصلح بدم صليبه بواسطته ، سواء

كان ما علي الأرض أو ما في السماوات "

( كولوسي ١ : ١٥ – ٢٠ )

تقدم الترنيمة المسيح هنا باعتباره " صورة الله غير المنظور " أي أنه هو الذي يصور الله للبشر ، ويوصف المسيح بكر كل خليقة ، فهو يمثل المجتمع البشري كله ، وتقدم الترنيمة المسيح علي أنه إله

وإنسان فهو أسمي من جميع البشر ، و هكذا تقدم إيمانا متحركا تارة تجاه المسيح الإنسان و تارة أخري المسيح الإله.

اللحن السادس :

" في البدء كان الكلمة و الكلمة كان عند الله و كان الكلمة الله
هذا كان في البدء عند الله ، كل شيء به كان وبغيره لم يكن شيء مما كان ،
فيه كانت الحياة و الحياة كانت نور الناس ، والنور يضيء في الظلمة و الظلمة لم تدركه
كان إنسان مرسل من الله اسمه يوحنا ، هذا جاء للشهادة ليشهد للنور لكي يؤمن الكل بواسطته ،
لم يكن هو النور بل ليشهد للنور ، كان النور الحقيقي الذي ينير كل إنسان آتيا إلى العالم ،
كان في العالم و كون العالم به ، ولم يعرفه العالم إلى خاصته جاء و خاصته لم تقبله ،
وأما كل الذين قبلوه فأعطاهم سلطانا أن يصيروا أولاد الله أي المؤمنون باسمه ،
الذين ولدوا ليس من دم و لا من مشيئة جسد و لا من مشيئة رجل بل من الله ،
و الكلمة صار جسدا و حل بيننا و رأينا مجده مجدا كما لوحيد من الآب مملوءا نعمة و حقا "
( يوحنا ١ : ١٤ )

وهى ترنيمة عن طبيعة السيد المسيح ، و صنعت كمقدمة لإنجيل يوحنا ، و تتحدث عن النور و الظلمة ، و يقال أن القديس يوحنا قد أعاد معالجة هذه الترنيمة لتصبح على هذه الصورة ، حيث تعالج بعض الصور و الصفات الخاصة بالسيد المسيح ، و قد اختارها كمقدمة لإنجيله ، و قدم المسيح باعتباره النور ، و الخالق ، و أصل الخليقة ، و هو الكلمة الذي صار جسدا و بواسطته نالت البشرية النعمة و الحق .

الحان ألفها القديسون في القرنين الأول و الثاني .

يشير القديس باسيليوس الكبير أسقف قيصرية إلي لحن LIGHT PHAS HILARION O RADIANT أبها النور المشرق باعتباره من الألحان الواسعة الأنتشار و الذي كان معروفاً في الكنيسة الأولي ، حيث كان مستخدماً في طقوس العبادة المسيحية في السراديب و المخابيء في القرن الثاني
كجزء من الليتورجية و ذلك أثناء إيقاد القناديل عند غروب الشمس .

نص اللحن

" أيها النور المشرق ، يا ابن الله القدوس ، أيها الوجه غير المائت للأب ، يا صورة النور السامي الـــذي يملأ المسكن السماوي يا ابن الله مصدر الحياة ، المجد لك في الليل و النهار إن شفاهنا الفرحة
يجب إن ترفع أسمك العظيم القدير ، يا ملكنا يسوع المسيح ، إذ يخفت ضوء النهار و تشرق أنوار المساء ، نمجد الأب مع الابن و الروح القدس الواحد معهم "

في هذا اللحن تم تعريف المسيح علي أنه "النور المشع " ، " ابن الله القدوس " ، " مصدر الحياة " ، " النور المتسامي " إذاً فهو اكبر من مجرد إنسان ، إذ أن هذه هي صفات الله .

لحن " كابح الخيول الجامحة " ألفة القديس كليمندس السكندري (١٥٠-٢١٥م) .

كابح الخيول الجامحة
جناح الفرخ الكسير
الدفة الحقيقية للشاب غير المختبر
رعي القطيع الملكي
أجمع أولادك البسطاء يستجوا بقداسة
و يرتلون في صدق بأفواه بريئة
إلى المسيح رشد الأطفال يسوع مخلص البشرية
الراعي . الكرام . العون السمائي للقطيع المقدس
و فكرة اللحن أيضاً هي تقديم المسيح باعتبارة أكثر البشر روعه و استثنائية و تصل روعته إلى كونه " راعى القطيع الملكي " و قد استطاع أن يشرك قطيعة في النسب الملكي الخاص به و كان هذا اللحن يقال أثناء طقس المعمودية.

**لحن ملك القديسين**

يا ملك القديسين . أيها الكلمة القادر على كل شيء الذي من الأب رب الأرباب
يا رأس الحكمة و خالقها
يا معزى في كل الأحزان يا سيد كل الأزمان و رب كل الأماكن
يا يسوع المسيح يا مخلص جنسنا البشرى أيها الراعي الذي يحفظنا علي الدوام آيها الزارع الذي يعلمنا و ترعانا و اللجام الذي يكبح جموحنا ، و سكان سفينة حياتنا توجهها حسب أرادتك و سلطان القوات السمائية المقدسة . صياد البشر يا من جئت بهم إلي الحياة منقذاً إياهم من بحر الخطية ، و من الأمواج المتلاطمة ، جمعت أسماكك الطاهرة و ضممتها إليك و كان طعمك الحلو ، الذي جذبهم هو الحياة الأبدية .

إرشدنا آيها الراعي الصالح و اعطنا الحكمة و العقل ،أيها القدوس يا ملك الشبيبة ،يا من تحميهم و تحفظهم من التلوث بالخطايا و ترشدهم إلى طريقك السمائي ، و تصعد بهم على درجك أيها المسيح، أيها الكلمة الأبدي الأزلي ، يا خالد الأجيال الباقي إلى الأبد ، الحي الذي لا يموت ، ينبوع السماح و الغفران مصدر الفضائل يا سيد حياة أولئك الذين يرفعون لك يا رب تسبحة الكرامة يا يسوع المسيح

**لحن : لبن الحكمة السمائي**

نحن الذين تغذينا بلبن السماء و رضعناه بأفواهنا الرقيقة ، لبن الحكمة الخارج من ثدي النعمة المملوء برحيق الروح المقدس المتدفق من جذع العقل ، نحن الرضع فلنتحد سوياً ، رافعين شفاهاً نقية طاهرة بتسابيح الشكر و ترانيم الحمد قرباناً و تقدمة ، عرفاناً بالجميل و ذبحة نقية طاهرة للمسيح ملكنا ، و بقلوب صافية نمجد الطفل القادر علي كل شيء ، نحن الذين ولدنا في المسيح ، جوقة السماء ، نحن شعب الله أبناء محبته فلننشد دون توقف لإله السلام الذي في الأعالي [2]..

---

[2] اللحنين الثاني و الثالث ترجمة دار فيلوباتيرون في كتاب المربي نقلا عن

و قد وجد هذان النوعان من الألحان في الكنيسة الأولى و قد قدما الأيمان بالسيد المسيح ذو الطبعة السرية و التي يمكن التعبير عنها بالطريقتين البشرية و الإلهية حيث إنه يمت إلى الجهتين الأرضية و السماء ، أما الهراطقة فقد رفضوا ذلك فتكلم بعضهم عن السيد المسيح كإله فقط بينما تكلم عنه آخرون باعتباره إنساناً فحسب .

**قصائد *سليمان*[1]**

في سنه ١٩٠٩م تم العثور علي درج يحتوي علي ترانيم تم تأليفها حوالي سنه ٦٥م بواسطة يهودي متنصر ، و لم تكن معروفه حتى زمن إكتشافها ، و يحتوى الدرج علي ٤١ قصيده ، تستخدم كترانيم في كنائس منطقه فلسطين ، و ربما يكون المؤلف قد استعار أسم سليمان لكون قصائده علي نفس نمط القصائد الشعرية في العهد القديم لسليمان الحكيم ، لاسيما نشيد الأناشيد و قد قدم المؤلف ، السيد المسيح باعتباره المخلص الفريد التاج الذي يتطابق مع بشر (ترنيمه ١)

و الشخص الحبيب و نموذج الحب البشرى (ترنيمه ٣)

و رغم ذلك فقد أظهر المسيح ذاته كإنسان و تحث الترانيم الناس على الثقة في المسيح الذي احبهم ، و كما إنه في علاقة مزيده مع الأب ، فهم أيضاً وضعوا في ذات العلاقة (ترنيمه ٧)

أي أن الترانيم تظهر أن المسيح قد حقق للبشر مكانه ، لم يكن من الممكن لأحد غير الله ذاته أن يحققها لهم .. فهو المخلص :

" أنا أسرت العالم ..لأجل مجد الكلي العظمى و أبن الله ( الله أبي ) " ( ترنيمة ١٠ )

و هي اعترافات بالمسيح كفادى و مخلص ، و ممثل الله الفريد .

في (قصيدة ١٧) يرد :

"و قد مجدني بعطفة و رفع فهمي إلى سمو الحقيقي .. "أي أرتفع فوق مستوي البشر ،

غير أن البعض قد هبط بمستوي هذه الترنيمة إلي تحليل يخلص إلي أن الأب رفع المسيح إلي منزلة إله ، و هؤلاء هم اتباع نظرية " التبني "و قد خلصوا إلى أن المسيح لم يكن هو الله .

غير أن الترنيمة تكرر نفس الصفات و الصور التي استخدمها بولس الرسول و يوحنا الإنجيلي، وتحديداً صورة المسيح كرأس للجسد الروحاني ( رومية ١٢ ) وصورة الكرمة ( يوحنا ١٥ ) وكلا الصورتين تضعان المسيح في مرتبة تسمو عن الهوية و الكيان الإنساني و ترفعانه فوق كل البشر.

(ترنيمة ١٩) : تشير باختصار إلى الله على أنه الذي شارك في الميلاد الطاهر للمسيح من العذراء حيث يرد على لسان مريم العذراء : من العذراء حيث يرد على لسان مريم العذراء : المسيح متفرّد بين بني البشر.

( ترنيمة ٢٢ ) : تؤكد على أن وجود السيد المسيح سابق لميلاده، ثم تسبح المسيح الذي كان لحظة عماده متحداً بالحمامة و التي هي الروح القدس[٢].

(ترنيمة ٢٨ ) : يتجه الحديث إلى المسيح الذي عاش وعود أشعياء عن الابن المتألم.

---

[1] [2] EARLY CHRYSTIANITY HYMNS ,CH.8

[٢] ادعى بعد الهراطقة أن المسيح ولد إنساناً عادياً ثم حل عليه الروح القدس في المعمودية.

( ترنيمة ٣١ ) : تتحدث عن المسيح كإله، وأن تصرف المسيح كابن، يعلن عن أعمق أفكار الله.

( ترنيمة ٣٦ ) : يظهر فيها يسوع الإنسان الأسمى.

( ترنيمة ٤١ ) : وجود المسيح سابق لميلاده في وحدة مع الآب، وهو المخلص والإنسان وابن العلي والمسيّا.

( ترنيمة ٤٢ ) : ثم تأتي هذه الترنيمة لتحدثنا عن المسيح الطريق إلى الله، المُقام من الأموات والذي غفر بكل حب لقاتليه.

**نصوص بعض هذه الترانيم :**

**ترنيمة ١**

السيد فوق رأسي كتاج
وبدونه أنا لا أكون أبداً
لكنك تعيش فوق رأسي
وقد أزهرت فوقي
لقد امتلأت السماء واكتملت
لقد امتلأت الثمار بخلاصي

**ترنيمة ٣**

إنني أرتوي الحب الذي لله
لأنني لم أكن لأعرف كيف أحب السيد
لو لم يحبني على الدوام
إنني أحب الحبيب وأنا ذاتي أحبه
وحيث كان هناك كذلك أكون
وأنا لن أكون غريباً
لأنه ليست هناك غيرة
مع السيد المحب والرحيم
لقد اتحدت به
إذ أن المحب قد وجد حبيبه
لأنه أحب الذي هو الابن
سوف أصبح أنا أبنا

**ترنيمة ٧**

افتحوا افتحوا قلوبكم لفرح الرب
ولتدعوا محبتكم تفيض من القلب إلى الشفاه
أنتم الذين كنتم محتقرين من الآن فصاعداً
كونوا مرتفعين

لأن صلاحكم قد ارتفع
لأن يد الله اليمنى ( يمين الله ) معكم
وهو سيكون معضدكم
المسيح : لأنني لا أدير وجهي عن خاصتي
لأنني أعرفهم
وقبل أن يكونوا
أنا عرفتهم
وطبعت علامتي على وجوههم
وصغت أعضاءهم
وأعددت صدري لهم
ليشربوا من لبني المقدس ويحيوا به
لقد سررت بهم
ولا أخزى منهم
لأنهم عمل يدي
وهم قوى أفكاري

**ترنيمة ١٧**

وهو الذي عرف ومجد بني الإنسان
هو العلي في ملء كماله
وهو مجدني بعطفه
ورفع فهمي إلى علو الحقيقة
وأنا ذهبت نحو عبيدي لأجل قيودهم
لكي لا أترك أحداً مقيداً أو مربوطاً
لأنهم أصبحوا أعضائي
وأنا كنت لهم رأساً

وكانت العلاقة بين الألحان القديمة وتعاليم الكنيسة هي أن الألحان عبّرت عن تعليم الكنيسة أو بعبارة أخرى صيّغت التعاليم للشعب في الألحان، ويوصي معلمنا بولس الرسول المؤمنين في أفسس قائلاً " مكلّمين بعضكم بعضاً بمزامير تسابيح وأغاني روحية مترنمين ومرتلين في قلوبكم للرب. شاكرين كل حين على كل شئ في أسم ربنا يسوع المسيح لله والأب " (أفسس ٥ : ١٩،٢٠ ) ويلاحظ أن في هذا وصية بعدم التعبير بالسكر و الخلاعة و إنما بوقار ، فقد كانت الألحان إستجابه و تعبير عن العبادة ، فبالنسبة للمؤمنين الذين كانوا قبلاً يهوداً فإنهم يستخدمون المزامير ، بينما الوثنيون الذين

تنصروا فقد عبروا عن ذلك بطريقة فيها حرية أكثر و ساحرة في شكل ترانيم مثل تلك التي كان يستعملها الإغريق في معبد أبوللو :مسرحياتهم .

و يشدد الرسول علي أهمية أن تنبع العبادة من القلب ( كونوا ممتلئين بالروح )
هكذا كان يتوجب علي المسيحيين الأوائل أن يكونوا وقورين بخصوص مشاعرهم الداخلية أثناء العبادة بابتكار ترانيم رائعة .
و بدأ المجتمع المسيحي ينتقل تدريجياً من المزامير اليهودية في العبادة الي الألحان اليونانية المكتوبة من قبل المسيحيين اليونانيين ، بمعني إنهم انتقلوا الي الموسيقى المؤلفة من المسيحيين اليونانيين بدل من اليهود ، كما شعر إن الروح الداخلية التي ولدت الأيمان المسيحي فيهم قد صارت بديلاً للتكلم بالألسنة ، ثم أصبحت الترانيم الجماعية هي الأسلوب المميز لحياة الروح في المؤمنين ، و هكذا استبدلت موهبة الألسنة كإطار نموذجي للإيمان المسيحي ، حيث أمر معلمنا بولس في رسالته الي أهل أفسس ،ألآ تكون العبادة بكلمات فارغة تناسب الذين في الظلام ( ٥:٦-٨ )
بل بمزامير و أغاني روحية تناسب الذين في النور ( ٥:١٩ )
و هكذا يحثهم في سنة ٨٠م علي تكوين أسلوب جديد للتعبير عن الفرح في المسيح بحيث لا يعتمدون علي موهبة الألسنة فقط و لا ترجمة الألسنة ، و يظهر التعديل في المواهب الروحية في رسالة كورنثوس الأولى سنة ٥٤م ( كورنثوس الأولي ١٤ :١٤ ، ١٥ )
هكذا بدأ المؤمنون يؤلفون ألحاناً تعبر عن إيمانهم و عقائدهم دون الاعتماد علي الألحان اليهودية و اليونانية .

***تطور الألحان من الإيمان***

***الي المناقشات اللاهوتية***

هكذا قدمت الألحان السيد المسيح باعتبارة الإله الذي فدى و خلص البشرية ثم صعد الي السماء و أنة مصدر و سبب رجاء البشرية حيث قدم الغفران لخطايا البشرية ، و من خلال تلك الألحان نتعرف علي طبيعة السيد المسيح و علاقته بالله .
و تبدو الألحان الأولى و كأنها مجرد اعترافات بالأيمان في شكل صور مأخوذة من العهد القديم ، و كشفت تلك الألحان عن إيمان هؤلاء المسيحيين و الذين كانوا يستخدمونها لتزيين عباداتهم بتعبيرات شعرية للتأكيد علي إيمانهم بالمسيح يسوع و الله الأب ، و لكن لون تلك الألحان تحول تدريجياً من الاعتراف بالأيمان الي لاهوت مضاد يعكس تلك العقيدة و التي قبلها الناس لشخصية السيد المسيح .

أريوس و الألحان :

بظهور الأريوسية تحولت الألحان من التعبير الجميل عن الأيمان إلي التعبير اللاهوتي و العقائدي ، و قبل هذا التحول كانت الكنيسة قد طورت موسيقاها لتعبر عن تقوى داخلية ، و قد دعم مجمع نيقية ببعض الألحان التي تعارض الفكر الأريوسي ، و التي لم تكن متداولة في المجتمع المسيحي من قبل،

و استمرت الألحان المقاومة لبدعة أريوس تؤكد مساواة المسيح مع الآب، ومن بعد مجمع خلقدونية عادت الألحان لتوضح طبيعة المسيح اللاهوتية والناسوتية بين الإيمان والخبرات التجريبية التي تعتمد علي النظريات، ومن بين بعض الألحان الرائعة مجهولة المصدر، ما يبدو تلقائياً ويُعبّر بصورة أعمق عن اعتقادات الناس، وهي ليست لمؤلف معروف، كما استخدم الأساقفة الألحان بحكمة ليكوّنوا عقيدة المجتمع المسيحي، وصارت الألحان تعبّر عن الإيمان الذي كان الروح القدس يشكّله في المؤمنين.

لحن أريوس:

أصرّ أريوس وهو قس سكندري في القرن الرابع، علي أن المسيح يمكن أن يكون خادماً ونبياً بل وحتى ابن الله، ولكنّه لا يمكن أن يكون الله نفسه، هذا وقد صاغ أريوس عقيدته في قصائد وترانيم شعبية حتى يُسّهل تداولها بين العامة نظراً لما للموسيقي من دور فعّال في نقل الفكر والتراث إلي الناس، ولعلّ اللحن القادم هو أهم ما صاغ فيه أريوس فكره وعقيدته، وقد اعترف أريوس أن المسيح رغم انه أصل الخليقة إلا أن الله قد تبنّاه ليصبح ابن الله ، ومع ذلك فهو ليس الله ولا يمكن اعتباره مساوياً لله ولا يمكن أن يكون من نفس جوهر الله، بل أن الله قد خلق ابناً ليكون أصل الخليقة، وقد كتب أريوس هذه القصيدة لتكون هجوماً لاهوتياً عنيفاً.

ثاليا ( الوليمة )

" طبقاً لإيمان مختاري الله
الذين يعرفون الله، الأولاد المقدّسين
الذين إيمانهم سليم
الذين لهم موهبة الروح القدس
لقد تسلّمت هذه الأمور من هؤلاء الذين يشتركون في الحكمة
الذين هم بارعون ومتعلّمون من الله ومملوءين حكمة
لقد تتبعت طريقهم بآراء كهذه
وأنا المشهور بين الرجال وأكثر من عاني في سبيل مجد الله
وأنا المتعلّم من الله قد اكتسبت حكمة ومعرفة
خلق الله الابن أصل الخليقة
ولكونه ليس له أصل فقد تبنّاه ليكون له ابناً
الذي ليس هو إله وليس صفة الألوهية في شخصه
إذ أنه ليس مساوياً وليس له نفس جوهر الله
لأن الله غير مرئي، ليس فقط لخلائقه التي خُلقت بواسطة الابن، بل غير مرئي للابن نفسه
نعم هناك ثالوث ولكن ليس بمجد متساوي، فالأقانيم يتعذّر عليها التواصل بعضها مع بعض

فأقنوم يزيد عن الآخر في المجد بشكل كبير وهائل لا حدود له
والآب غريب في الجوهر عن الابن
حيث الآب ليس له أصل موجود
وبإرادة الآب صار الابن الحكمة والقوة
الروح، الحق، الكلمة، المجد، صورة الله
والآب ولكونه قدير، فهو قادر علي أن يهب الوجود لكائن مساوي للابن
مَن هو أرفع منه مكانة
فهو لا يقدر أن يستقصي طبيعة أبيه
ذلك لأن الذي له بداءة لا يمكن أن يفهم مَن ليس له بداءة، إذ هو لا يعرف طبيعته هو "
وهكذا أراد أريوس بهذه القصيدة أن يؤكد أن الله أعلي وأرقي من المسيح.

لحن الثالوث القدوس ( لحن البهنسا ):

عُثر علي هذا اللحن في بقايا أوراق بردية اكتُشفت بمدينة البهنسا بمحافظة المنيا، يرجع تاريخها إلي أواخر القرن الثالث الميلادي، وقد فكر رموزه الموسيقية الأستاذ فلز Prof. . Egon Wells وكان قد فكَ من قبل رموز الموسيقى البيزنطية القديمة ، وهى التي اجتهد علماء الموسيقى لمدة ٣٠٠ سنة لفكها ولم يستطيعوا ، وهذا نص اللحن:

" كل خلائق الله العظيمة لا تقدر أن تقف صامتة ... ولا النجوم الحاملة للأنوار يمكن أيضاً أن تتواري ... كل الأمواج التي تعج بها الأنهار تسبحَ الآب والابن والروح القدس وكافة القوات تشترك معها آمين آمين ... الحكم والسبح والتمجيد للواحد الواهب كل صلاح آمين آمين "

وهو مأخوذ عن " المزمور ٦٣ : ٣ ، ٤ ؛ ومزمور ١٤٨ : ٤ ؛ مزمور ١٩ : ١ ، ٢ "

وقد رتل هذا اللحن الجميل السيويوانيدس مرتل الكنيسة اليونانية في مصر بصوته العذب بالنوتة الموسيقية الصوتية وذلك في محاضرة عن الموسيقى القبطية ألقاها أ . راغب مفتاح في القاعة اليوسابية سنة ١٩٥٤ .

لحن ترنيمة الصباح

وقد حاول العلماء تجريد هذا اللحن من قبطيته ، ناسبين إياه إلى اليونان ربما بسبب أنه مدون باللغة اليونانية ، ولكن آباء الإسكندرية كتبوا من القرن الثاني وحتى الخامس باللغة اليونانية ، والذي يقطع بعدم يونانيته هو خروجه عن الأصول الموسيقية اليونانية الأولى في توقيع الألحان بينما توقع الصوت في الأصول اليونانية بنغمة واحدة one tone ، أي بعد موسيقى واحد لكل مقطع ، نجد أن

هذه القاعدة مكسورة نهائياً في لحن البهنسا لاسيما في " آمين . آمين " الأخيرة . ومن هنا فاللحن ليس ليس يونانياً موطناً فالعنصر القبطي متأصل فيه بالرغم من أنه مدون باليونانية [1]

وقد وجدت في المخطوطة السكندرية وترجع إلى القرن الرابع الميلادي ، وقد شهد البابا أثناسيوس الرسولى بأن هذا اللحن كان يستعمل في أيامه ، وأشار إليه في مقالاته عن البتولية وهذا نصها :

العظمة _ الله في السماء العليا سلام للأرض في البشر

مشيئة سعيدة نرتل لكَ نباركك ، نسجد لكَ ونقدم لك الشكر العظيم لعظم مجدك يارب ملك السماء ، الله الآب القدير ، يارب ، ابنك الوحيد يسوع المسيح والروح القدس يارب إنزل رحمتك علينا . حما الله ابن الآب يا من افتديت خطايانا . يا من افتديت خطايا العالم . تسلم صلواتنا . يا جالس عن يمين الآب ، يا من افتديت خطايانا . يا من افتديت خطايا العالم ، تسلم صلواتنا ، يا جالس عن يمين الآب ، أنتَ وحدكَ القدوس يارب يسوع المسيح ، العظمة لكَ يارب آمين .[2]

الحان ما بعد نيقية :

صارت بعد مجمع نيقية نقلة رئيسية في صيغة الإيمان المعبر عنه في الألحان الكنسية فقد كانت الألحان قبل هذا المجمع تتسم بطابع شعري عقيدي وروحي، أما بعده عقد أصبحت تتميز بطابع لاهوتي على نحو جدلي ، وكانت الألحان الأولى مجهولة الكاتب حيث كانت تعبر عن إيمان المجتمعات التي استخدمتها في العبادة ولكن بعد مجمع نيقية بدأت تظهر أسماء مؤلفي الألحان لمعرفة إلى أي مدرسة لاهوتية تنتمي ، ولعل هذا يفسر لنا عدم معرفة أسماء غالبية مؤلفي الألحان في القرون الأولى حيث تشكل تلك الألحان أكبر نسبة من عدد الألحان في الكنيسة كلها .

ولعل أهم الألحان التي ظهرت إبان فترة الصراع والجدل اللاهوتي في نيقية ، لحن أوموجينيس ، فقام القديس أثناسيوس الرسولى بوضع كلمات لاهوتية رائعة لهذا اللحن تلخص عقيدة الكنيسة تجاه لاهوت السيد المسيح وترد بحزم على إدعاء أريوس ، تقول كلمات اللحن :

" أيها الوحيد الجنس ، الابن وكلمة الله الذي لا يموت ، الأزلي والقابل كل شئ لأجل خلاصنا المتجسد من القديسة والدة الإله الدائمة البتولية مريم ، بغير استحالة المتأنس المصلوب المسيح الإله ، بالموت داس الموت ، أحد الثالوث القدوس الممجد مع الآب والروح القدس خلصنا .

قدوس الله الذي من أجلنا صار إنساناً بغير استحالة وهو الإله . قدوس القوى الذي أظهر بالضعف ما هو أعظم من القوة . قدوس الذي لا يموت الذي صلبَ من أجلنا وصبرَ على موت الصليب ، وقبله في جسده وهو أزلي غير مائت . أيها الثالوث القدوس ارحمنا .

---

[1] تسبحة السواعي / القمص متى المسكين .

[2] مجلة إبداع / راغب مفتاح .

وهو يعد من أروع الحان الكنيسة القبطية قاطبة ويقال في صلوات الساعة السادسة من الجمعة الكبيرة عقب قطع الساعة السادسة والتي تتحدث عن الإله المصلوب . وفى تقديس الميرون ورسامة البطاركة .

ومن بين المؤلفين الموسيقيين المرموقين ، القديس مارافرام السرياني ، ويسميه السريان قيثارة الروح القدس ، وهو كذلك خصم عنيد للأريوسيين، عاش بين عامي ٣٠٦ _ ٣٧٣ م ، ألّف الكثير من الألحان والأناشيد ، وقد أثرَ كثيراً على مؤلفي الألحان السوريين من بعده واليونانيين كذلك ، كما تعد المادة اللاهوتية في ألحانه ذو أهمية كبرى ، إحدى هذه الألحان لحن **النيقاوى** والذي يعبر عن الإيمان الصحيح مقابل هرطقة أريوس ، حيث يؤكد أن المسيح " ولد من الآب قبل كل الدهور ، له حق من اله حق تجسد من العذراء مريم وتأنس " .

كذلك كتب **القديس هيلارى أسقف بواتييه** ( ٣١٠ - ٣٦٦ م ) العديد من الألحان اللاهوتية والتي تعبر بإصرار عن أن يسوع المسيح هو الله ، ولكن للأسف لم تصل إلينا هذه الألحان .

وقد كتب **القديس سيرابيون** تلميذ الأنبا انطونيوس وصديق البابا أثناسيوس الرسولى عده الحان منها هذه التسبحة اللاهوتية الرائعة :

انه لائق وحق أن نحمدكَ ونسبحكَ ونمجدكَ أيها الآب غير المخلوق للابن الوحيد يسوع .

نسبحك يا الله أنت غير المخلوق وغير المفحوص والفائق عن التعبير بالكلام والذي لا يحيط بمعرفتك أي مخلوق قط

نسبحك أنتَ المعروف لابنك وحده الوحيد الذي بواسطته يمكن أن ينطق بكَ ويعبر عنكَ وتعرف عن الطبيعة المخلوقة

نسبحك يا من تعرف وحدك للابن وتعلن كل مجده للقديسين

نسبحك أيها الآب غير المنظور يا من له وحده عدم الموت أنت ينبوع الحياة ، ينبوع النور ، ينبوع النعمة والحق يا محب الإنسان يا محب الفقراء ، يا من صالحت نفسكَ للجميع وجذبت الكل لنفسك بمجيء ابنك الحبوب .

من بين هؤلاء أيضاً الذين ألفوا الألحان التي حوت الإيمان النيقاوى **القديس أمبروسيوس** ( ٣٤٠ - ٣٩٧ م ) وكان أبرز كتاب الترانيم الأول والذي أمكن الحفاظ على ترانيمه ، وقد اشتهر في أواخر القرن الرابع قبل مجمع خلقدونية ، من بين ألحانه [1] Aeterne Rerum Canditor

يا صانع الكل أيها الإله الأبدي

الذي يجلب لنا الليل والنهار

والذي لراحة البائدين

يعطيهم الفصول في أوقاتها

---

[1] Early Christianity hymns , p.sq.

النهار يرفع الآن صوته
دائماً على يقظة من عمق الليل
ضوء الليل للرحالة
يفصل ليلاً عن الآخر
.....
دعنا لهذا نقف بشجاعة
إذ يوقظ الديك اللاعبينّ
وينبه أولئك اللذين لا يزالوا نياماً
الديك الذي يطرد كل من يقاومون النهار
.....
يا يسوع انظر إلى أولئك يترنمون وساعدنا لكي نبصر
إذا أنتَ أطعمتنا تذوب أخطائنا
وتتبدد خطايانا في ميلاد جديد .

في فكر أمبروسيوس كان يسوع هو المؤسس الأبدي لكل شـــئ " Ae terne Rerum conditor " ولـــيس غير الله يمكن أن يكون هكذا ، كما ظهر يسوع في هذا اللحن يأمر الليل والنهار والطيور والطبيعـــة ويطعم البشر .

مجد الله المشرق Splendor Paterne Gloriae

يا روعة [1] مجد الله المشرق
يا من جلب النور من النور ( الله )
أيها النور من النور ، أيها النبع الحي للنور .
أيها النهار ، المشرق كل الأيام .

يوضح القديس أمبروسيوس هنا كيف أن يسوع المسيح هو "روعة مجد الله " أي أنـــه متحـــداً بـــالله ومظهراً لمجدهِ .

الحان للثالوث :

وبالمثل نجد في لحن Deus Creator Dmnium تمجيداً لله كـــ " صانع الكل " " وسلطة في العلاء " .

**للمسيح وللآب الآن**
**وللروح القدس على حد سواء**
**نصلى لأجل كل عطية حب**
**اله واحد أسمى ، ثالوث ( مثلث الأقانيم )**

---

[1] روعة Splendor تبدأ بحرف كبير إذ يقصد بـــ " روعة مجد الله " هنا : المسيح .

وتعريف الله كثالوث ، كان هو الخطوة الاستثنائية الرائعة التي أنبئت بعقيدة كانت أخذة في التكـــوين في مجمع نيقية في الوقت الذي كان القديس أمبروسيوس يكتب فيه

**أما ترنيمة Ecce Jam Noctis** تنتهي بتسبحة شكر :

**" هذا فليعطيه لنا الإله المبارك**

**الله والابن والروح القدس المساوي**

**الذي له في كل الأرض يكون مجد في كل الأماكن باهراً إلى الأبد "**

وعبارة الآب والابن والروح القدس المساوي ، تُظهر وعى أمبروسيوس بإيمان مسيحّي القرن الرابع بأن الله ثلاثة ( أقانيم ) هذه الرؤية لله شملت المسيح ، ابن الله كواحد بالفعل في الله الذي هـــو ثلاثـــة ( أقانيم ) وخطى أمبروسيوس هنا من مجرد تعريف المسيح كمتحد ع الله الآب إلى الاعتراف بأن الله هو الآب والمسيح وأخر ( الروح القدس ) .

ترنيمة Sermo Refectis Artubus :

وهى ترنيمة شكر أو تنتهي بتسبحة شكر تعرف المسيح الابن باعتباره الله عونك أيها الآب المحـــب ، أعطنا

وأنت أيها الابن المساوي للآب استمع مع الروح القدس المعزى

الحاكم الأزمان بلا نهاية .

ترنيمة يسوع المسيح Splendor Paternae Gloriae :

وهى ترنيمة للمسيح الجالب نور الله للبشرية

**يا روعة مجد الله المشرق**

**يا من يجلب النور من النور**

**أيها النور من النور ، أيها النبع الحي للنور**

**أيها النهار المشرق كل الأيام**

أتى المسيح بين البشر وجلب " معه نور من النور " أي أنه أحضر معه اســـتنارة ســـماوية كعطيـــة للبشرية لم يكن لأحد سوى " نختار الله " مقدرة جلب النور من النور . المســـيح هـــو ذاتـــه النـــور الحقيقي ، الابن الذي هو الله ، ولكن أيضاً الشخص الذي ينتمي هنا للعائلة البشرية .

هنا يتحرك القديس أمبروسيوس إلى منطقة الإيمان الجدلي ( الديالكتيكى ) فهو يعـــرف أن المســـيح بشرى وسماوي ( ناسوت ولاهوت ) لكنه لا يقدر أن العقل البشرى عن إدراك العلاقة القائمـــة بـــين الطبيعيتين .

تنتهي الترنيمة كسابقتها بتسبيح شكر لله الثالوث الآب والابن والروح القدس البارقليط أي أنه في هذه الترنيمة يتم تعريف الأقنوم الثالث في الله .

ترنيمة : تعالى أيها المسيح الفادى Veni Redempton

**تعالى يا فادى الأرض كلها ..**

**تعالى حقق ميلادك العذري لها ..**

**تعال فالأوطان والأزمان جميعاً تكرمك ..**

**والكل يشهد لميلادك وألوهيتك**

هناك ترانيم أو الحان أخرى تنسب إلى القديس أمبروسيوس ، تدعو يسوع بالإله القادر على مغفـــرة كل خطايا البشر ، وترانيم أخرى تراه الواهب العطايا ( مثل المجد المعطى للرســـل ) وأظهـــر فـــي ألحانه أن المجد معطى من الآب والعمل يتم من خلال الابن بينما يهب الروح القدس الإرادة للعمل

الحان الشاعر برودنتيوس Prudentius ( ٣٤٨ – ٤١٣ م )

وهو شاعر أسباني وأديب ومؤلف ترانيم إضافة إلى مهنته الرئيسية وهى المحاماة ، ففي سني تقاعده ( ٤٠٨ – ٤١٣ ) كتب عدة ترانيم للرد على بدعة أريوس ، الكثير منها يقدم لاهوتيا وتـــأملاً ، مـــن أهمها :

**بشير اليوم المجنّح Ales Diei Nuntius ( Winged Herald Of The Day )**

**كالطائر الذي يصوت بوق الفرح**

**قبل أن يأخذ الفجر لونه الرمادي**

**يسوع الذي ..... نهار الروح**

**..... هنا بالقرب**

**يقول قم ، ولأجلى**

**انفض عن عينيك النوم الكئيب**

**أيها العاقل الصديق أسرع وأستيقظ**

**فها أنذا على الباب واقف**

**إلى ( سيدي ) إليك نرفع بالعلاء صلاة متقدة وصرخة مرة**

**إن القلوب التي أثيرت للصلاة والتنهد لن تنام بعد**

**اكسر نوم الموت والزمن**

**الذي زيفته جريمة أدم القديمة**

**ونور الساعات الأولى من عدمه**

**أعده للعالم ثانية**

**والروح القدس ، الثلاثة في واحد**

**والواحد في ثلاثة ، ليكن المجد**

**الآن وإلى دهر الدهور**

هذه ترنيمة للمسيح الذي يجلب النهار والذي له يصلى جماعة الكنيسة بخشوع العابـــدين ، والمســـيح يمجد أيضاً لكونه منقذ البشرية من " جريمة أدم القديمة " والذي سيرد للعالم " نور الساعات الأولى من عدمه " ومن هنا يمتلك المسيح القدرة على العمل بطريقة لا يستطيع أحد سوى الله أن يعمل بهـــا ، ثم تنتهي الترنيمة بتسبحة شكر

ترنيمة الليل والظلام وغطاء الغمام Nox , et Tenebrae et Nubila

**ينبلج النهار والفجر يشرق**
**لذا فإن ظلال الليل تذهب عبثاً**
**أيها الضباب الذي يضعف بصرنا البائد**
**ارحل فقد أتى المسيح**
**في شعاع ضيائك يمحى**
**كل ما يضلل أفكارنا من خلال أرواحنا يا ملك النهار**
**اسكب نورك الإلهي**

في هذه الترنيمة يحضر المسيح " أشعته " ليمحو كل الأفكار الثقيلة عن كل البشر ، ومن الواضـــح هنا انه يعمل كإله لجنس البشر ، وتنتهي الترنيمة أيضاً بتسبحة شكر .

ترنيمة : الطاغية القلق يسمع Audit Tyrannus Anxius

في هذه الترنيمة يظهر المسيح على انه من يسمع لكل البشر والذين يجب أن يقفـــوا عنـــد اغـــراءات الطاغية

**برعب يسمع الطاغية**
**ملك الملوك جاء ليقيم**
**حيث تقيم مملكة داود**
**حكماً ملكياً على إسرائيل**

**ثم يعلو صراخه ثائراً من الكلمة**
**هو يأتي ليقف حيث وقفنا**
**لذا أيها الجندي ، وبسيف لا يعرف الرحمة**
**أغمر مهود الأطفال عميقاً بالدماء**

هكذا يعطى المسيح رجاء للبشر في مواجهة الشيطان المغوى

ترنيمة : يا شمس الدر العظيم Sola Magnarum Urbium

**يا بيت لحم ! من بين المدن الأكثر نبلاً**
**لا تستطيع واحدة أن تشبهك**
**أنتِ الوهيدة التي لرب السماء**
**المتجسد لأجلنا قد حملتِ**
**أجمل من الشمس في الصباح**
**كان النجم الذي أنبأ بميلاده**
**ليعلن للأراضي أن إلهها**
**قد اختبأ تحت شكل من تراب**
**هناك ولد المتجسد ، هناك أصبح إنساناً**
**إلا أنه مسبح هنا أيضاً على انه " السيد القادم من السماوات " الذي ساعد الله كل إنسان بمولده**

في هذه الترنيمة يخفى المسيح حضوره الإلهي في شكل متواضع هنا علـــى الأرض . إن المســـيح ، سواء كان شخصاً فوق طبيعة البشر كما قال أريوس ، أو فرداً بشرياً هو في ذاته الله ، كما اعترفـــت الكنيسة بذلك ، فقد جعل الله حاضراً في عالم البشر ، وأخيراً تنتهي الترنيمة بتسبحة شكر.

ترنيمة: " أنت يا من تسعي للمسيح " Quicumque christun quicumque

**أنت يا من تسعي للمسيح**
**يا كل من تلمحون المسيح من بعيد**
**ارفعوا عيونكم إليه في العلاء**
**هناك البصر البائد له القدرة أن يري**
**إمارة عظمته وجلاله**
**هناك نبصر علامة عجيبة**
**لا تعرف الموت ولا تكبر في العمر**

في هذه الترنيمة يظهر المسيح باعتباره الملك، حيث تنبأ الأنبياء وهكذا فالمسيح هو الوكيـــل مـــن الله الذي دعي كل البشرية بوصفه الإنسان الذي أرسله الله.

ترنيمة: " انشدوا لزهور الشهداء ":

وهي نشيد خُصص أولاً للأبرياء القديسين الذين قتلهم هيرودس في محاولة منه لقتل الطفل يسوع.

**الكل يُرحب بكم أيها الأطفال الشهداء**
**قُطعتم في ساعتكم الأولي (مقتبل العمر)**

**كبراعم التي تُقلع في جهادها ضد العواصف**
**عندما سعي هيرودس وراء حياة مخلّصكم**
**أيها القطيع الرقيق من الحملان، إننا نغني**
**أول ضحايا ذُبحت من أجل المسيح الملك**
**بجانب هذا المذبح**
**تبدون وكأنكم مبتهجون وتلعبون بسعف النخل والتيجان**
**كل المجد والكرامة لك يا يسوع المسيح المولود من العذراء**
**كل المجد لك أيها الآب وكذلك الباراقليط**

وهكذا تمدح الترنيمة تمدح المسيح بوصفه الملك الإلهي الرفيع وكذلك الطفل الإنساني الوديع الذي وُلد من العذراء، وهكذا أيضاً تمدح الترانيم باعتقاد يعترف أنه الإنسان المحجوب عن الإدراك البشري فهو الإنسان الذي يعترف به العقل وهو في الوقت ذاته فهو الإله الذي نؤمن به.

ترانيم وألحان ما بعد مجمع خلقدونية

بدأت ترانيم ما قبل نيقية تتواري ليحل محلها تلك التي أُلّفت بعد مجمع نيقية، لا سيما بعد مجمع خلقدونية والتي دخلت ضمن ليتورجيات الكنائس لتؤكد لاهوت المسيح.

ألحان أناطوليس Anatolius (تنيّح سنة ٤٥٨ م)

وهو شاعر يوناني ( كاتب ترانيم ) من القرن الخامس، وتتسم ألحانه بأنها لاهوتية كُتبت لترد علي ألحان أريوس، وهو أحد الأساقفة الذين حضروا مجمع خلقدونية وله ما يزيد عن المائة لحن، ومع أنه خلقدوني ساهم في صياغة قرارات هذا المجمع، إلا أن ما يهمّنا في ترانيمه هو التأكيد علي أن المسيح هو إله كامل وإنسان كامل، وفيما يلي عرض لبعض ألحانه:

ترنيمة المساء:

**اليوم قد انقضي وانتهي**
**فكل الشكر لك يارب**
**فاتضرع إليك يا الله أن**
**تجعل العيشة والليل بلا خطية**
**فأنا في أمسّ الحاجة إلي ذلك ويا الله خلّصني**
**.....**
**أنر عيني يا مُخلّصي**
**وإلا سأنام في موتي**
**وسيصرخ عدوي في**
**انتصاره قائلاً**
**لقد هاجمت وانتصرت بل وسيطرت عليه**

**كن حافظاً لروحي**

**يا الله ! فأنت تعلم**

**أن الحيل والخطايا كثيرة جداً**

**والتي يجب أن أسير فيها**

**يا الله يا محب البشر اسمع ندائي**

**احرسني أنقذني من كل هذا**

هنا يمتدح أناطوليس المسيح باعتباره إله وإنسان، وقد تبدو هذه العبارات لمؤمني القرن العشرين رموزاً تقليدية للإيمان بالمسيح، ولكنها كانت في حينه عبارة عن مجابهة للأريوسيين الذين رفضوا لاهوت المسيح.

ترنيمة أخري:

**يا رب وملك كل الأشياء**

**التي تلد علي الأرض**

**يا رب وملك كل الأشياء**

**ولكنه بالأمس قد وُلد**

يصف المسيح هنا بأنه وُلد بالأمس وهو مع ذلك مالك لكل الأشياء

ترنيمة : Stichers For a Sunday of the first Tone :

حيث توضح كيف كان المسيح إله من إله وذلك أثناء هبوب العاصفة وهو فى السفينة مع تلاميذه " متى ٨ : ١٨ – ٢٧ " ويرد فى الترنيمة عبارات عديدة مثل " نور من نور " ، " حق من حق " وقد كانت مثل هذه العبارات رداً على الفكر الأريوسي .

ترنيمة الميلاد His Idiolelon for christmas :

وفيها يصف الطفل الذي ولد في بيت لحم بأنه الله الأبدي المخلص ، على أن الأريوسيين قد رأوا انه جاء وقت لم يكن المسيح فيه موجوداً ، وأن له بداية في الزمن وبالتالي فلا يمكن أن يكون سرمدياً ، ولذلك يؤكد أناطوليس . أنه لم يكن هناك وقت لم يكن فيه المسيح موجوداً ، ومدح المسيح الذي احتوته أحشاء السيدة العذراء وهو غير المحوى ، ولكنه جاء فى ميلاد بشرى مظهراً حبه الأبدي للبشرية .

ترنيمة Stichers for Christmastide :

يؤكد أناطوليس فى هذه الترنيمة أن يسوع هو " الكلمة صار جسداً " وهو الله الذي أثناء ولادته ظهرت الملائكة وأخذت تسبح الملك والمخلص والرب .

ترانيم القرنين الخامس والسادس الميلاديين :

لعل أشهر مؤلفي الألحان في تلك الفترة هو القديس أمبروسيوس ( ٣٧٤ - ٣٩٧ ) فلقد ألف من الألحان التي ألفت في الليتورجيات الكنسية ما عرف بالطقوس الأمبروسية Ambrosian Rite بما في ذلك القداس والأعياد ، وقد شهد بذلك كل من القديس أغسطينوس وهو تلميذ أمبروسيوس وكذلك سكرتيره وكاتب قصة حياته الشماس بولس ، ولقد أوحى إلى الكثيرين غيره بتأليف الكثير من الألحان على نفس طريقته ولمدة تجاوزت القرنين من الزمان بعد وفاته ، وهناك طريقة في الأناشيد والتراتيل تسمى الطريقة الأمبروسية .

١ – ترنيمة The Aurora Caelum purpurat :

وهى ترجع إلى القرنين الرابع والخامس وستخدم في الاحتفال الافخارستى

**انتشر الصباح بأشعته القرمزية**
**دق في السماء بصيحات التسبيح**
**فقد ارتبطت الأرض بترانيم مبهجة لترتفع**
**مما جلب اليأس إلى الجحيم**
**لقد جاء الرب الحاضر فى كل مكان منتصراً**
**من القبر ليخلصَ**
**ويحضر معه إلى نور النهار**
**الذين ظللوا مسببين لفترة طويلة**

وهى ترنيمة للرب " الحاضر في كل مكان " الذي خلص البشر من الموت ، ولعلَ أعظم علامة لألوهيته هو أن الموت لم يقدر أن يغلبه بل غلب هو الموت .

ترنيمة Tristes Erant Apostolia :

وهى ترنيمة عن القيامة ترجع إلى القرنين الرابع والخامس أيضاً

**بينما كان أتباع المسيح يبكون حزناً**
**على وفاة سيدهم المؤلمة**
**والذى تلطخت ايدى عبيده بدمه القانى**
**ومن الممالك العلوية جاء مسرعاً**
**ملاك مسرور**
**وأخبر النسوة بشرى**
**أن الرب سيجلب لقطيعه**

.....

**أنك أنت هو فرحنا القائم على الفصح**

**على مدار سنين لا تنتهي**

**فأولادكم سيحررهم المسيح من**

**موت الخطية الحزين بكل مخاوفه**

قدمت الترنيمة صورة للتلاميذ الذين مات سيدهم ، ولكنه ظهر لهم بعد موته هازماً الموت فهو يحيا مع الآب إلى الأبد .

ترنيمة : Aeterne Rex Altissine وهي تنتمي إلى نفس الحقبة .

**الملك الأبدي العالي في سماه**

**الذي جلب الفداء بدمه**

**وقد هزم الموت بموته**

**وقد حارب بنعمته**

.....

**لقد صعد عبر هذا الطريق الممتلئ بالنجوم**

**فى هذا اليوم صعدت إلى الله**

**إلى السماء بقوة فائقة**

**السماء التي لم تصنع بيد بشرية**

.....

**فكل أسم في السماء وكذلك على الأرض**

**حتى الأشياء التي في الجحيم**

**تحنى ركبتها له ، والرب يملك الجميع**

هذا تمجيد للمسيح الملك البشرى العالي في سماه الذي ذاق الموت ولكنه كإله هزم الموت وحقق الخلاص لكل البشر بل وصعد بعد ذلك إلى السماء ، وهو ما سيحدث لجميع المؤمنين به ، وقد غفر المسيح الخطايا وجذب الكل بنعمته إلى السماء ، وله تجثو كل ركبة .

ترنيمة : The Deus Tuarum Militum :

**الله هو تاج كل الجنود**

.....

**فأنت بالحقيقة هو بهجة العالم**

**الطعام الذي يحل محل الأبهة الكاذبة**

**فقد أنكرت كل الإغراءات**

**وكسبت السماء**

هذا اللحن يرفع قلوب المؤمنين إلى السماء ، فقد عاش المسيح وسط الخطية وزهوها ولكنه رفض كل ذلك وعانى مثل كل البشر ...

ترنيمة : The Chirsto Profesum Sanguinem :

**هيا بنا لنسبح بانتصار الشهداء**
**الذين سفكوا دمائهم من أجل المسيح الملك**
**ونحن نسبح بترانيم الشكر فإن قلوبنا تطرح الحزن جانباً**
**فلعلَ مخاوف ورعب هذا العالم تُرفع ولكن لا بأس**
**فلا تهتم بأتعاب الجسد**
**فقد أكد الموت المقدس أن الحياة ستحتمل كل هذا**
**يا فادينا أسمِعنا عن حبك**
**الذي شعر به شهيدك**
**وبنعمتك اللانهائية**
**قد يأخذ خدامك من نعمك**

يتحدث هذا اللحن عن الشهداء الذين ماتوا عن المسيح ، غير أن الشهداء يرون أن المسيح هو وحـــده المستحق كل الإكرام فهو مختار الله والفادى .

ترنيمة : Jesu . Grone Virginum ( يسوع تاج العذارى ).

**يا يسوع يا تاج كل العذارى**
**اقبلنا إليك كما ننحني إليك في صلاتنا**
**يا من ولد من العذراء**
**فهي لنا الأم والخادمة**
**فنحن نصلى إليك ونطلب منك أن**
**تسكب من نعمتك على حواسنا**
**حتى نقدر أن نتحمل عوامل الفساد**
**وأن نظل أنقياء**

يتحدث هذا اللحن عن المسيح المولود من العذراء ، وفيها طلب نقاوة الحواس والقدرة على مجابهـــة عروض الشر والفساد .

ترنيمة : The Jam Christus Astra Ascenderat :

**لقد اجتاز المسيح هذا الحشد الممتلئ بالنجوم**
**ورجع إلى السماء إلى المكان العالي**
**حيث سيرسل الروح القدس**
**المعزى بنعمة الآب**

يتحدث هذا اللحن عن صعود المسيح إلى الموضع الذى نزل منه ، ثم ارسل الروح القدس فى شـــكل السنة نار على لتلاميذ يوم الخمسين ، وفى هذا أيضاً اتحاد للآب مع الابن .

ترنيمة : The Aeterna Caeli Gloria :

وهى من القرن الخامس وتصف المسيح على انه ابن مريم وابن العلي كذلك

**المجد الأبدي لله العلي**
**الرجاء المبارك قد بددَ الظلام المميت**
**ابن الله الوحيد قد أَعطى لنا**
**وهو ثمرة من رحم السيدة العذراء**

قام المسيح بعمل الصلح بين البشر والله ، فجدد وقدس حياة البشر .

ترنيمة Ad Regias Angi Dapes : المسيح الحمل والملك .

وترجع إلى القرن السادس الميلادي .

**فى أنقى الملابس هلمَ نقابل عينيه**
**فقد عبرنا عبودية البحر الأحمر**
**هلمَ نغنى ونرنم للمسيح قائدنا**
**الذى أعطانا بإحسان عظيم**
**دمه الأقدس لنشربه**
**فهو رئيس الكهنة الأعظم**
**وبحبه قدم جسده**
**ليكون طعاماً لنا**

كان المسيح هو الإنسان بوصفه الحمل ، فهو الإنسان الذي عانى من الصلب والمـــوت ، وبوصـــفه الملك فهو يحكم ككاهن الله المختار وأعطى جسده ودمه الأقدسين لشعبه .

ترنيمة The rex Senpiterne Caelitun :

**يا ملك السماء الأبدي**

**أيها الخالق ، إننا نسبحَك**
**مع الله الآب**
**المساوي لله والابن الأبدي**
**إن يدك خلقت الإنسان كصورتك**
**عند بداية العالم وعملته في صورة لحم من الأرض**
**وصورة حية من ميلاد السماء**
**وعندما شوّه العدو**
**عمل يدك النبيل**
**فقد لبست جسداً**
**لتستعيد صورتك التي عملتها منذ قبل**
**فقد ولدت من رحم العذراء**
**وولدت من القبر من جديد**
**أيها المسيح ارفعنا معك**
**من الموت إلى الخلود**

تصف الترنيمة المسيح بأنه الخالق والمساوي لله وهو الابن الأبدي الموجود مع الله ، إلا أنـــه لـــبس جسدنا وهكذا أصبح قادراً على استعادة الجنس البشرى الذي عمله منذ البداية ، كما أن المسيح لم يولد فقط من العذراء وإنما ولد أيضاً من القبر ، انه الراعي الأبدي الذي عَمِل عَمَل الله .

ألحان المسيح فيما بعد أمبروسيوس Post – amposian Hymns to Christ :

فى أواخر القرن السادس بدأت تظهر التراتيل اليونانية المسماة بالثيؤطوكيـــات Stauro Theotokian وذلك في الليتورجيات المسيحية في الكنيسة ، وهى تسبح المسيح الذى ذبح بشكل ظالم ، والذى عانى وهو برئ ، فهو يمتدح كإنسان ، أن المسيح وحد كل العالم بذبيحته ، ووحد البشر مـــع الله ، وهـــو القادر على ان يستجيب لتوسلات الخطاة الذين يطلبون الرحمة فالله هو فقط الذى بوسعه أن يـــرحم ، تقول إحدى هذه الترانيم :

**أيها المسيح ابن العذراء الحزينة فى حدادها عليك**
**تتنهد وأنت مصلوب وتقول**
**أيها الطفل الحلو كم أنت تعانى**
**وأنت مظلوم في معاناتك**
**كيف تصلب على خشبه**
**كيف تصلب كل الأرض عليك**
**فلا تتخلى عنى ولا عن أمك . عن خادمتك**

**التي تتوسل إليك أيها الرحيم المحسن**

هذه العظة والتى على شكل ترنيمة موجهه للسيد المسيح الذى ظلم وقبل المـــوت ، كمـــا أن الأرض كلها صلبت عليه بمعنى أن كل معاناة الأرض قد وقعت عليه فحمل عقوبات الأرض كلها .
وبعد مرور قرن من الزمان ، ظهرت ترنيمة يونانية عبارة عن عظة أيضاً في أبيات شعر ، ظهرت فى ليتورجيات الكنيسة

**قام المسيح من الأموات**
**وقد وطئ الموت بقدميه**
**وقد وهب الحياة**
**لهؤلاء الذين أمسكهم الموت**
**.....**
**قد قام المسيح من بين الأموات**
**وقد وطئ الموت بقدميه**
**وقد منح الحياة**
**لهؤلاء الذين هم في القبور**

تخاطب هذه الترنيمة المسيح القائم من بين الأموات الذي انتصر على الموت ، ووهب الحيـــاة للـــذين يعيشون فى ظل الموت ، كان المسيح قادراً أن يغلب الموت وذلك بأن مات ثـــم يقـــوم ، فـــي هـــذه الترنيمة المسيح هو الشخص الفريد الذي قام من الأموات ، فهو إنسان لأنه قبل الموت وهو اله لأنـــه حطم الموت ومنح الخلود

ترنيمة Christos Gennatae Doxsaste وهى من القرن الثالث الميلادي :
**وُلد المسيح فشاعت شهرته**
**ولد المسيح كإنسانٍ مثلنا**
**ولد المسيح على الأرض فلنقابله هنا**
**رنموا للرب يا كل الأرض**

هذه ترنيمة يونانية والذى من جهة ولد وعاش كإنسان على الأرض ، وهو أيضاً على الجانب الأخـــر نزل من السماء ، هو ابن العذراء مريم ، وهو أيضاً الرب الذى يرجوه كل البشر ، وهو وحّـــد فيـــه البشر ، والشاعر الذى كتب الترنيمة يؤكد للناس أن المسيح مازال حاضـــراً ويمكـــن للمـــؤمنين أن يتقابلوا معه " قابلوه هنا "

تقليد ما بعد فترة خلقيدونية عن المسيح
Post – Chalcedonian Tradition of Christology

شجعت الكنيسة اتجاه الألحان والأناشيد من أجل تشكيل ايمان جماعة المؤمنين طبقاً لطبيعة السيد المسيح وذلك فى الكنائس غير الخلفيدونية مثل الكنيسة القبطية ، فقد تغيرت نغمة الترتيل التى يستخدمها المؤمنون من تعبيرات تلقائية إلى دروس تعليمية ، وفق اللاهوت الذى أقره مجمع خلقيدونية أو اللاهوت الذي أصر عليه غير الخلقيدونيين ، بحيث تحولت النغمة في كل من العائلتين الكنسيتين الأرثوذكسيتين إلى إصرار لاهوتي على ما أقرته الكنيسة ، وبدأ الأساقفة أنفسهم الاشراف على الألحان التعليمية واستخدامها فى العبادة ، وبينما كانت الألحان قبل المجامع المسكونية تلقائية تعبر عن الروح الذي يتحرك في وعى المؤمنين ، وعبر عن الإيمان البسيط والعلاقة الشخصية مع المسيح ، أصبحت بعد ذلك تؤدى دوراً تعليمياً لاهوتياً دقيقاً ، وفيما يلى ترنيمة ترجع إلى القرنين الرابع والخامس وجدت باللغة اللاتينية

**يا الله إننا نسبحك**
**ونعترف لك كإله**
**فكل الأرض توقرك أيها الآب الأبدي**
**فكل القوى وكذلك السماء والملائكة**
**يصرخ الشاروبيم والسيرافيم بغير سكوت**
**قدوس قدوس قدوس هو الرب إله الجنود**
**السماء والأرض مملؤتان من مجدك الأقدس**
**أنت أيها المسيح هو الملك الممّجد**
**ابن الله الأبدي**
**وبالرغم من ذلك فعند مجيئك لتأخذ**
**الطبيعة البشرية التي ستحرّرها**
**فلم يكن رحم العذراء فزعاً منكَ**
**فقد جذبتَ الموت**
**لتفتح ملكوت السموات**
**لكل من سيؤمن**
**أنت تجلس عن يمين ذراع الله**
**تشارك الآب فى مجده**
**ونؤمن انك ستأتى لتديننا .**

تخاطب الترنيمة الله الآب وتساوى الابن بالآب ، ويخاطب المسيح بوصفه ملـــك المجـــد ، والابـــن الأزلي لله الآب ، وقد اخذ جسداً بشرياً من جسد السيدة العذراء ، وهو ســـيدين المســـكونة بإعتبـــاره القاضي الإلهي وقد وهب خدامه أن يكونوا مع القديسين فى المجد الأبدى .

ترنيمة Solis ortus Cardine :

وقد كتبت باللاتينية فى القرن الخامس الميلادى عن طريق شخص يدعى ســـيدوليوس Sedulius ، ويصف فيها المسيح الذى ولد من عذراء ، فهو ابن مريم ، وهو المسيح الملك الذى فى جسد إنسان ، شكل العبد ، ناب عن البشرية فى الخلاص ، فهو كإنسان ابن للعذراء مريم وهو كذلك ابن الله وقـــد ورد فى الترنيمة مجموعة من المقابلات الشعرية بين المسيح كإنسان والمسيح كإله ، وانتهت الترنيمة تسبحة شكر .

وكتب سيدوليوس ترنيمة اخرى تقول

ترنيمة Grudelis Herodes Deum :

**لماذا خشي هيرودس العاق**
**من أن يأتى المسيح المخلص ؟**
**الذي مملكته ليست من الأرض**
**الذي يعطى الإكليل غير المضمحل**
**.....**
**فى أنقى موجات نهر الأردن المقدسة**
**ارتضى ذلك الحمل الإلهى أن يغتسل**
**الذى لم يعرف خطية قط**
**يقدر أن يطهر شعبه من خطاياهم**
**.....**
**يا يسوع يا من له المجد**
**يا من يسطع على الأرض بالضوء والحب**
**أيها الأب والروح القدس ( البارقليط )**
**مجّد الأرض والسماء من فوقها**

الطفل الذى ولد فى عهد هيرودس الكبير هو الحمل الإلهى الذى لم يعرف خطية ، مع كونه إنســـاناً ، وسيطهر شعبه من خطاياهم ، وقد حول الماء إلى خمر ، وقد بدأ حياته مثل كل البشر .

وفى المانيا كتبت ترنيمة Victinas Paschali سنة ١١٩٩ م تقـــــــول :

**المسيح الرب قام اليوم**
**يا شعب المسيح اسرعوا لتقسموا**
**وتقدموا تسابيح**
**عند أقدام الحمل الفصحى**
**.....**
**لأن الحمل والخروف قد نزف**
**وهو الذي بلا خطية ، فقد نزف عوض الخطاة**
**قام المسيح الرب وصعد إلى العلا**
**والآن يعيش لا ليموت مرة أخرى**
**.....**
**المسيح هو الضحية غير الدنسة**
**فقد صالح الإنسان مع الله**
**وقد تقابل الموت مع الحياة**
**في صراع غريب وعنيف**

وهى ترنيمة القيامة ، تسبح المسيح بوصفه الضحية الفصحية ، فهو الحمل الذي ذُبح كإنسان من أجل خطايا البشر وهو المسيح القائم من الأموات والذي صعد إلى السموات والآن هو حي ولن يموت أبداً .

## الموسيقى والعبادة

عرفت الموسيقى أول ما عرفت من خلال العبادة، حيث أول موسيقى كانت موسيقى دينية، فكانت المشاعر الدينية ملهماً قوياً في تأليف الألحان وإنشادها، ويصف القديس كليمندس السكندرى في القرن الثاني الميلادي، الطقوس الوثنية في المعابد فيقول " في موكب دخول الكهنة إلى المعبد، يدخل المغنى أولا ماسكاً في يديه علامة ترمز للموسيقى، وعلى المغنى أن يحفظ كتابين لهرمس عن ظهر قلب والذي اعتبرته آلهة الموسيقى مخترع الموسيقى، ويحتوى أحد هذين الكتابين على تسابيح وتماجيد للآلهة، وأما الآخر ففيه شرح لنظام حياة الملك " كما ذكر كليمندس أن هناك عشرة كتب تحتوى على الألحان الدينية القديمة والصلوات التي تصاحب الموكب والأعياد وتقديم القربان والطقوس الأخرى للعبادة.[1]

ولشغف قدماء المصريين بالموسيقى فقد جعلوها من فرائض عبادتهم، وكان الكهنة يشتركون مع المغنيين ، كما كانت الموسيقى ضمن أسرار المعبد الفرعوني بحيث يقسم الكاهن الجديد على آلا يبوح بسرّها، ويجدر بالذكر هنا أن كلمة كاهن في المفهوم الفرعوني تعنى عالم وليس مجرد مؤدى للشعائر.

وقد عرفوا ما يسمى باتفاق الأنغام، يجمعون بين الآلات المختلفة في وقت واحد، كما يؤخذ من رسم أثرى فيه خمسة من القيان اثنتان منهن تنقران على آلتين مختلفتين من العود ، بينما تنفخ واحدة في مزمار وأخرى تصفق بيدها بينما تمسك خامسة بآلة لا يظهر منها إلاّ راويتها فقط ، وكثيرا ما كانوا يجمعون بين القيثار والمزمار أو العود

---

[1] الموسيقى القبطية في مصر / نبيل كمال بطرس – فبراير ١٩٧٦

والمزمار والقيثار وقد يضيفون إليها الدف والصفارة . وقد ذكـــر أتينيـــوس أن عـــدد الموسيقيين بلغ أحياناً ستمائة ، ثلاثمائة منهم ينقرون على القياثير، كما كانوا يخرجون إلى الحرب بالأبواق والطبول ، بغرض إقامة الشعائر الدينية بطريقة تؤثر في نفـــوس الجنود [١]

كما اهتم قدماء المصريين بمراسم الجنازات، لا سيما الرثاء والذي اعتادت النساء القيام به مشاركة لأهل الميت [٢]وهناك الكثير _ الألحان الجنائزية الموروثة للكنيســـة القبطية من أجدادهم الفراعنة والذين كانوا يولون التفكير في الخلود اهتماماً كبيراً، ومن بين ألحان الكنيسة عدداً كبيراً من تلك الألحان .

ويرجع الفضل في بقاء الموسيقى الفرعونية إلى سهر الكهنة عليها وعنايتهم بهـــا، فلما بدأ الاستعمار يتوإلى علي مصر ، خشي الكهنة على موسيقاهم خشيتهم على كـــل ثمين فيها، فحذّروا الشعب _ حيث كان لهم نفوذاً كبيراً بين الناس [٣] _ وتمكنوا بـــذلك من المحافظة على المدنية المصرية . فأبعدوا عن الهيكل الآلات الغربية وأبقـــوا فـــي العبادة على الآلات المصرية فقط ، بل أنهم عندما خشوا من التـــأثير علـــى موســـيقى الهيكل، سنّوا القوانين لذلك ، ويقول أفلاطون " لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرّة ، بل قيّدتها القوانين، فتحتم حلى الأطفال مزاولتها في سن معينة بل أنه لم يكـــن للشباب أن يتغنوا إلا بما ينتقيه لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التي تطهّـــر الـــنفس ،

---

[١] ألحان الكنيسة القبطية / جمعية اتحاد الشبان المسيحية – ١٩١٧م

[٢] حيث يقمن بما يسمى " التعديد " أي تعديد مآثر الميت !!

[٣] في فترة من الزمن اشترك الكهنة مع الشعب في الحكم وذلك بعد ضعف ملوك الدولة الحديثة إلى درجة أن ولَي رئيس الكهنة ملكاً على الصعيد

ويتخيرون لهم من الأغاني ما يحث على الفضيلة والأخلاق الجيدة " [1] كما كان محظوراً على الموسيقيين _ مثلهم في ذلك المشتغلين ببقية الفنون الجميلة _ ابتداع أى شئ جديد ، وإنما كان عليهم أن يلتزموا بالنماذج القديمة .

أما عن الموسيقى الدينية في الدولة الحديثة ، فقد كان الاهتمام في مصر القديمة ينصبّ على الصوت ، إلى حد أنهم يعتبرون أن الصوت فيه قوة سحرية .

وقال ديمتريوس الفاليرى ( ٢٨٠ ق.م ) أن كهنة مصر كانوا يكرمون ألهتهم في الاحتفالات بالتراتيل وكانوا يرتلون بالأحرف السبعة المتحركة( **I - H - E - Ω - O - A - Y** -) واحداً بعد الآخر بالتتابع، وما يزال بعض الألحان القبطية يرتل بهذه الطريقة، وقد اعتبر قدماء المصريين أن الترتيل بهذه الطريقة يؤدى إلى شعور ديني عميق .[2]

هكذا كانت الموسيقى عند القدماء فناً ربانياً ، إذ أن الموسيقى والديانة والفلك والطب والفلسفة كلها علوم مقدسة ، ولكن دراستها والتبحرّ فيها كان واقفاً على الكهنة وحدهم ، وهذا هو السبب فيما رأيناه من شدة اهتمامهم بها ، وهكذا كانت الموسيقى من أركان العبادة : **مديروها الآلهة وحرستها الملوك ورجالها الكهنة** .[3]

وفي إطار ربط الفراعنة الموسيقى بالدين ، كتب أحد الفراعنة يقول :

" منذ تسلط أوزوريس على أرض مصر رفع عنها الفاقة والحياة الهمجية بإرشاده إياها إلي روح الاجتماع وسر الحياة ، بما سنّه لها من القوانين ووجوب تعظيم الآلهة ،

---

[1] موسيقى قدماء المصريين / د.محمود أحمد الحفني

[2] حضارة مصر في العصر القبطي / مراد كامل

[3] موسيقى قدماء المصريين / د.محمود أحمد الحفني

فهذّب العالم كله وأدخل إليه المدنية بغير استعمال السلاح ، وإنما استعمل أشرف فنونه وأحلاها، وهي الموسيقى والشعر " .

ويجدر بالذكر أن معبود هم هو أوزوريس الشمس ، والتي نظروا إليها كمصدر للحياة، وكان أوزوريس هو إله الموسيقى، له فرقة من الموسيقيين تضم سبع بنات من أمهر النابغات في نواحي هذا الفن، حيث أطلق عليهم اليونان فيما بعد " الآلهة السبعة للفنون الجميلة " **الموسات** أو **الميوزات** ، وأسموا كل منها "موسى" ومنها جاء اشتقاق لفظة موسيقى ، وكان حورس شقيق أوزوريس هو إله التوافق والنظام ، وكان مدير الموسيقى والمشرف على العزف بالآلات .

ويقول المؤرخ اليوناني " بلوتارك " أن المصرين كانوا يعتقدون أن الإله " مانه كيروتى " أو "مانيروس "ومعناه " ابن الأبدية " هو أول مخترع لهذا الفن، هكذا يلقبون مخترع الموسيقى بابن الأبدية ، ويحيطون أوزوريس بفرقة من الموسيقيين ، ويلقبون مدير الموسيقى بإله النظام والتوافق ، كل ذلك يدل على رقى هذا الفن عندهم .

وحين يصورون إيزيس _ إلهة الخير _ محاطة بالموسيقيين، فقد أرادوا ان يقولوا أن الموسيقى هي هبة سمائية يحكمها القانون والتناغم أو التناسق في كل جزء منها، وأنها تنسجم مع كل ما يوجد من خير .

ويقول هيكمان وهو مؤرخ موسيقى عنى بالموسيقى القبطية ، أن الموسيقى المصرية القديمة ظلت تؤدى للشعب دوراً كبيراً في الأغنية والفكر والشعر ، ونقرأ عن **هورودشا Horudsha** عازف القيثارة الفرعوني و أونخ هب Ankh-Hep موسيقى في المعبد وعازف الصنج ، وهما محترفان تدل أسمائهم على جذورهم الفرعونية .

ويقترح هيكمان وجود علاقة بين Kyrie والمذهب المصري القديم لإله الشمس ، ونسبة إلى باوم ستارك Baum Stark ، ويوجد نص لاتيني صلاة إيزيس وجد في برديات البهنسا Oxyrhynchus (١٣٨٠ م) بل حتى تمجيد القديسين في الصيغة الرومانية مرتبط بهذه العبادة القديمة ، وفي ترانيم إيزيس ونفسيس Nephthys ( كتابات المملكة الوسطى ) يتأكد لنا وجود الغناء الترتيلى والذي يعمل اليوم كخاصية أساسية للموسيقى القبطية . [١]

وقد قام الكهنة الفراعنة بتدريس الموسيقى في معاهد ملحقة بالمعابد تدعى " بر عنخ " Per Ank والكلمة تعنى " بيوت العلم والحياة " وقد استخدمها بعضهم في أعمال السحر، حيث استخدموا التعزيمات الموسيقية أثناء بناء الأهرامات والتحنيط معتقدين أن الروح تعود إلى الجسد من خلال الترانيم أثناء أعمال التحنيط ، حيث يقوم الكهنة بتبادل ذلك على مدار ثماني ساعات ، واختصاص الكهنة بذلك يجعل للموسيقى أهمية خاصة لدى قدماء المصريين ، واليوم تحتل الموسيقى المكان الرئيسي في كافة الدراسات الميتافيزيقية القبطية وعلم النفس، و يرى الأقباط أن ألحانهم تبعث على الاسترخاء بسبب الصفات غير العادية الموروثة فيهم ، فإن الموسيقى بالنسبة لهم ترتبط بالعلوم الروحية الأخرى .

وعلى سبيل المثال فقد ربط قدماء المصريين بين علم الفلك والموسيقى ، فقد كانت هناك علاقة بين العلامات الهيروغليفية والنوت الموسيقية ، حيث كانت تلك العلامات تتشابه مع الكواكب المعروفة في أيام الأسبوع مع ساعات اليوم ، أي أن أول ساعة من أول لأيام الأسبوع تتشابه مع أول نغمة في المقام ، والثانية في الساعة الثانية

---

[١] هيكمان / ص١٧

وهكذا ... الخ، حيث تقوم علاقة ما بين الساعات والأيام والنغمات والمقامات إما عكسية وإما طردية ، وهو ما عرف بعلم التجانس الموسيقى الذي سبق نظرية **بلاتو** لموسيقى الدوائر ، فمن المعتقد أن " بلاتو " قد سكن في مصر حوالي العشرين عاماً، حيث تعلمّ العديد من العلوم المصرية .

وبنفس الطريقة تتطابق النغمة السابعة مع الكواكب السبعة ، حيث الغناء بالنغمات السبع ممارسة مصرية قديمة ، فظّلت سمة مميزة للترنيمة القبطية هذه الأيام ، وتأتى فكرة موسيقى الدوائر من الاعتقاد بأن الكواكب تنبعث بينما هي تدور حول مركز في مداراتها الخاصة بها مع ضوء معين وبالمثل ذبذبات صوتية معينة ، وبنفس الطريقة كل الخليقة وبالمثل الإنسان ، فكل شخص له اهتزازات تختلف من واحد إلى آخر، وهو ما يسمى بعلم Padastasy بل أنهم اعتقدوا ان الله نفسه هو اهتزازات !! .

ورأى القدماء أن بناء تناسق اهتزازي أي رنين الموسيقى والصوت مع نغمة الشخص أو الموجة الاهتزازية اللونية إذا كان معدل الاهتزاز الأساسي للمريض معروف ، فالمريض بالحصبة يوضع في حجرة مطلية بالأحمر !، وبنفس الطريقة يقال أن الموسيقى السيئة تسبب أسوأ الأمراض ، لأنها تسبب تنافر الأصوات الاهتزازية في الشخص.

و يعتقد أن الموسيقى القبطية تمتلك التناسق الاهتزازي ، ليس فقط مع المحيطات إنما مع الله نفسه !، و طبقاً للإيمان القبطي فان الألوان و الأصوات هي أيضا تنتسب إلى الأحوال فتوجد ألوان ساخنة مثل الأحمر و البرتقالي و الأصفر، فتلك متصلة بالانفعالات العاطفية مثل الفرح و الحزن ، أما الألوان الباردة مثل الأزرق و

البنفسجي و النيلي ، فمع الأحوال المتناظرة ، الأخضر هو رابط بين الحياة و الموت انه يحتوى على كلا اللونين و الساخن و البارد ( أي الأصفر و الأزرق ) .
كذلك فقد ارتبطت الموسيقى بالأعداد و مغزاها و هو ما يسمى بعلم دراسة مغزى الأعداد **Roctiestary** مثل الرقم ثلاثة و الرقم سبعة و الرقم أثني عشر و الأربعين ... الخ [1]

و عن سبب استعمال المسيحيين للألحان في الكنيسة فيقول ابن العسال [2] :

١- قال الله على لسان داود النبى سبحوا الرب بأصوات عالية ، سبحوه بصلاصل شجية الصوت ، أصفياؤه يفتخرون بالتسبيح ويتهللون على مضاجعهم ويعظمون الله بحناجرهم.

٢- نقل عن أهل مدينة كبيرة من مدن الروم ، أنهم كانوا قد آمنوا بالمسيح له المجد ، ثم حسّن لهم الشيطان أن يعودوا إلى وثنيتهم ويرجعوا إلى سوء اعتقادهم فعزموا إلى ذلك ، وقبل أن ينفذوا ذلك أدركهم عيد الفصح فحسن عندهم أن يدخلوا إلى الكنيسة ويعيدوا كعادة المؤمنين قبل أن ينتقلوا ، فدخلوا إليها ووقفوا فيها، فقرأ فيليمون تلميذ بطرس الرسول بألحانه الشجية ونغمته القدسية وتهليلاته الملائكية ، فأطرب مسامعهم وأرواحهم بما سمعوه من تقديس وتسبيح بألحان مطربة للنفوس المؤمنة ، وأصواته المفرحة للأرواح الطاهرة الساكنة. فقالوا: "مذهب يكون فيه التسبيح بهذا التلحين والتقديس في كل وقت وحين لا يجب الانتقال منه والعدول عنه ولا الجحود له ولا تكذيب

---

[1] الموسيقى القبطية / د.نبيلة عريان

[2] كتاب " أصول الدين ومسموع محصول اليقين " تأليف الشيخ الفاضل مؤتمن الدولة أبي اسحق بن الفضل المعروف بابن العسال

صدقه ولا الدخول في الباطل والخروج عن الصحيح بالإيمان وحقه " فثبتوا على أمانتهم.

٣ – القس يعقوب المارداني في دعوة القسوس قال: لما كانت السمعية من جملة الخواص الجسمانية ، وكان جميع ما يرد على الخواص مما نؤكل ويُشرب ويُشمّ ويبصر ويُلمس لجميع الناس له أفرجة ثمانية ، وجب أن تكون الألحان ثمانية بحيث لم ينقص حظَ الحس السمعي عن حظ أصحابه ، فوزنت عليه الألحان الثمانية ذات الأمزجة الثمانية ولم ينقص منها كما لم ينقص من الثمانية الأمزجة الواردة على الحواس ولم يرد فيها ، فالأول والخامس للأفراح ، الثالث والسابع للأحزان ، يستعمل في التجنيز والدفن للأموات ، والرابع والثامن فهو للحزن المشجع ويقال لجهاد الشهداء وتذكار معاناتهم أنواع الآلام ، لتشجيع السامعين له ولا يقع الخوف في نفوسهم فيذلون ، و أمّا اللحن المذلّل فهو الثانى ويضاف إليه السادس ، وُضِعَ للاتضاع والإنسحاق ولجمعة الآلام السيدية.

٤ – إنه لما كانت الألحان تسمعها الآذان فتدخل على القلوب بلا استئذان فيزيد بكاء المؤمنين المنقبين على أقدام التوبة على ما ارتكبوه من الخطايا والمعاصي والذنوب باللسان وجميع الأعضاء الجسدية وحتى بفكر القلب ، استعملها النصارى في كنائسهم لتميل بها نفوسهم إلى الخضوع والخشوع والسجود والركوع والتعبد القولي والعملي المشروع وينصب بخوف ورعدة للصوت الملحن المسموع فتارة بألحان الفرح يرسل لهم الطرب الروحاني الذي يحبب لنفوسهم الثبوت على استمرار العبادة ويحصل لأرواحهم من الزهد

والورع أسنى الإفادة ، وتارة بألحان الموت يرسل لهم البكاء من الشؤون إلى العيون على الخطايا التي ارتكبوها والذنوب التي أتوها ولم يتجنبوها ولا ينكثوها ، وقد رأينا ذلك عياناً من فعل الألحان التي تقال في تجنيز الأموات ومدى تأثيرها على المشاركين .

٥ – لما كان بعض أئمة النصارى حكماء أطباء مثل لوقا الإنجيلي وجماعة كثيرة غيره : أمروا أن تستعمل الألحان في القراءة لأن صناعتهم تقتضي أن الصوت الحسن يسرى في الجسم ويجرى في العروق فيصفون له الدم وتنقى له النفس ويرتاح له القلب وتهتز له الجوارح فتنجذب إليه ويُعيد لها به غرم في العبادة وشوق إليها ومحبة فيها .

٦ – كان بعض أئمتهم أيضاً وعلمائهم فلاسفة مثل ديوناسيوس وغريغوريوس الثيؤلوغوس ويحيى بن عدى وغيرهم يأمرون بالتلحين والترجيع والترنم في القراءة والتلاوات والتسبيحات، لأنهم قالوا : إن النغم فضل بقى في النطق لم يقدر اللسان على استخراجه ! فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فلما ظهر : أحبته النفس وحنَ إليه الروح ، وهذا الحنين يبكت الخاطئ على خطيئته ويرقق القلب القاسي من قسوته فيندم على معصيته وينشط المؤمن في عبادته ، فالألحان طرب الأذان وتشويق النفوس والأبدان إلي التعبد بعبادات الأديان .

٧ – قال أفلاطون : لا ينبغي أن تمتنع النفس عن محبة بعضها لبعضها ، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان فاستراحت إليها أنفسهم ، وليس من أحدٍ كائناً من كان إلا وهو يطرب من

صوت نفسه ويعجبه طنين رأسه ، ولو لم يكن في الصوت إلا انه لـــيس فـــي الأرض لذة تكتسب من مأكل ومشرب وملبس واجتماع وحيد إلا وفيـــه تعـــب البدن والجوارح ماخلا السماع فانه لا تعب فيه عليها و لا معاناة للبدن فيهـــا وحتى استراحت النفس ، كما قال طرب طرباً روحانياً ، فيستنير العقل بطربها الروحاني ، فيرتفع ألي واهبه سبحانه ، ويتصل به فيشـــارك ملائكتـــه فـــي التسبيح ، وهذا هو افضل العبادات .

٨ – وعلى الجملة واضع الشريعة المطهرة قصـــد أن تكـــون الحـــواس الباطنـــة والظاهرة مستعملة جميعها في الكنيسة في طاعة الله تعإلى ، فامـــا الخمـــس الظاهرة : فالسمع بسماع الألحان الروحانية المفرحة المشـــوقة إلـــى العبـــادة وسماع الألحان الشجية للخطاة القاصدين التوبـــة بالبكـــاء علـــى معاصـــيهم فتتفتح أرواحهم لله تعإلى والناس ، والبصر ينظر الصـــور المصـــورة فـــي الكنائس لتعظيم رب الأرباب من صورت على اسمه والاستشفاع بهـــم فـــي ذواتهم لا لذوات الصور المصورة بالأصباغ بالأيدي لتذكارهم ولتقبيل أمثلـــة صورهم ، وحاسة الذوق تتناول الأسرار الإلهية لمغفـــرة الخطايـــا المـــأمور بتناولها ، وحاسة الشم باشتمام رائحة البخور الصـــاعد واستنشـــاق روائحـــه المرفوعة إلى محل الملكوت ، وحاسة المس لمس الإنجيل وتقبيلـــه والكتـــب الرسولية حال القراءات فيها .

وأما الحواس الباطنة : فحاسة الفكر بالقلب فـــي ذات البـــاري ســـبحانه وصفاته ومصنوعاته ومقولاته وترتيله ، كما قال بولس الرسول لأهل افسس ، وحاسة الذكر هو ان لا يفتر باطن الإنسان من تـــذكاره عظمـــة الله وجـــوده

وحكمته وقدرته وجوده علينا باتحاد ذاته بذات جنسنا ، وحاسة التصور وهو ان نتصور عطايا الله لنا واهتمامه بنا وبجميع ما نحتاج إليه ونقابل ذلك بالشكر له دائماً وخدمته بالعبادات العلمية والعملية ، وحاسة التخيل وهو أن نتخيل باستمرار صور أفعاله الشريفة فينا وبنا ونقدسه عليها ونمجده ، والحاسة الوهمية وهي ان نتوهم الإلهية له والوحدانية له ، فننتقل إلى أن نبين ذلك ونعتقده ونؤمن به بغير شك .

٩ – حزقيال النبي لما أراه الله شبه وقاره سبحانه ، ومناظر الملائكة قال : رأيت يداً امتدت ألي ماسكة صحيفة مطوية فنشرها أمامي ، وإذا هي مكتوبة ظاهراً وباطناً وفيها ألحان وخشيات ومراثى وقال : كل هذه الصحيفة وكلم بنى إسرائيل واملأ بطنك منها ، فأكلتها فوجدت طعمها كطعم العسل ، فلو لم يكن يرضى بالألحان لما أراه شبهها في الصحيفة .

١٠ – نقل عن القس يوحنا بن منصور الدمشقي انه لما رأى لعنة كراسي المسكونة لوالده مضى إلى القسطنطينية ودخل إلى كنيستها في يوم عيد الفصح ( وربما في عيد سيدي آخر ) ووقف في أخريات الناس وأطرافهم ، فلما طلع ارشي الكنيسة الانبل ليقرأ الإنجيل بالألحان – لأنه كان المقدس فأتته خطأ في طريقه أحد الألحان على طريق السهو لا الجهل . ولم تفت يوحنا الدمشقي المذكور ، فدق الأرض بالعكاز الذي بيده منبهاً له ، فسمع الارشي الدقة فنزل من الانبل مغتاظاً حنقاً على من دقَ بالعكاز ، وكشف عنه من واحد واحد في الصفوف والجموع ، فنبه عليه من رآه قد دق ، فأحضروه إلى الارشي، فقال له : أنت دقيت عن معرفة أو رمية من غير رامٍ ، فقال له : بل

عن معرفة ، فإن المولى في اللحن الفلانى فاته فيه على سبيل السهو لا على حكم الجهل الدقيقة الفلانية ، فقال له أنت يوحنا الدمشقي ؟ فقال نعم ، فأجلَــه وأعزه هو وجميع أهل البيعة ، وأوقفوه في أرفع مكان ، وأقام عنــدهم مــدة يعلمهم الألحان ويبصرَهم بها ويرشدهم إليها ، فلما تأكــدت حرمتــه عنــدهم وعظم الشأن بينهم استعرضوا حوائجه فقال لهم : ما لي حاجة إلا ان تحلــوا والدي من الحروم ، ولم يزل يسألهم ويتضــرع إلــى البطاركــة والأســاقفة والأراخنة دفعة بعد دفعة إلى أن أجابوه وحلوه من رباط الحروم .

وقال ابن الطبيب في مقدمة شرح المزامير : إن العلة في تسبيح الإله بالألحان بينة لكيما تتلذذ الحاسة بها فتوصل التسبيح إلى العقل بسرعة ولا يثقــل عليهــا فيمجَهــا ، وأيضاً فإنه ليس من الإنصاف والجسم اله للنفس أن تنفرد بلذة إلهية بدونه ، وكمــا أن تمتعه من لذته البدنية فيمتع ، هكذا يجب عليها أن تشركه في لذاتها الروحانية ، وأيضاً فلأن طباع الناس تتشوق إلى الألحان وهي عندهم مستلذة ، جعل الشريعة منهــا فــي الهياكل حصة كبيرة تصرف الناس بها عن الألحان الهزلية في مخارج نافعــة وهــي الألفاظ الإلهية ، وأيضاً فإن لما كنا تحت كنف العقل والطبيعــة وجــب أن نرضــيهما جميعا ولا نخص أحدهما بميزة فيقرَ الأخر والطبيعة إلى الألحان أشــوق منهــا إلــى المعاني ، والعقل إلى المعاني أشوق منها إلى اللحن ، فمزجت التسابيح الإلهيــة بهــا ويتلذذ كل منها بما يناسبه ، وإذا امتد الزمان واستنار العقل واستغنى ، كفّ عن مداراة الطبيعة وتشاغل، وقد عنى بذلك القدماء والحكماء اليونان ووضعوا كتبــاً فــي إزالــة الهموم والغموم وكثرة الأمراض وذلك بالموسيقى .

و بالمثل فقد ظلت الموسيقى في المسيحية فن تختص به الكنيسة وحدها ، و التـــي احتضنت المواهب الموسيقية واستثمرتها في التأليف الكنسي ، و حتى نهايـــة القـــرن الخامس عشر كانت الموسيقى كفن قائم بذاته حق امتياز للكنيسة لا ينافسها فيه الشعب ، و بينما كانت الموسيقى الدينية اكثر اتقاناً لأن الرهبان عكفوا على دراستها و ابتكار الجديد منها ، لم تكن الموسيقى التي تتسلى بها الشعوب سوى انطلاقات بالسليقة لبعض الموهوبين ، أو الحان فلكلورية بسيطة التكوين موروثة من جيل إلى جيل ، و لما كانت الكنيسة في أوروبا نشطة و الشعوب متدينة ، فقد كانت الموسيقى الكنسية هي الســـائدة على جميع أنواع الموسيقى و الغناء الأخرى .

و في أول خروج للموسيقى إلى الحياة العامة ، ظهرت بين المنشدين المتجولين و الذين يرتلون بعض الأشعار أو ( المواويل ) التي تحث على الفضيلة و نبذ الشر، و خـــوف الله وعمل الخير وما يزال بعض هؤلاء يجوبون القرى والنجوع حيث ينقدهم المعجبون ببعض القروش او ألوان الطعام.

و يؤكد هيكمان وفلز وجلسبى ودريتون وغيرهم من علمـــاء الموســـيقى ، ان هنـــاك تشابهاً في الأداء بين الغناء الشعبي الحديث و الغناء القديم ، بل و يؤكد آن هناك تطابقاً في الترتيل و التنغيم بين ما هو جار على السنة المرتلين في الكنائس القبطية والمغنيين في الريف، و بين ما كان جارياً على السنة آبائهم من قدماء المصريين .

**الموسيقى في العبادة اليهودية :**

أول إشارة إلى الموسيقى في الكتاب المقدس وردت عن يوبال أحد أبناء لامك من نسل قايين باعتباره أول ضارب بالعود و المزمار و ربما يكون قد كون فريقاً من ضاربي العود و المزمار ( تكوين ٤ : ٢١ ) ثم أخيه توبال وهو موسيقى أيضا يضرب على آلات النحاس و الحديد ( تكوين ٤ : ٢٢ )، و لكن على مدار الكتاب المقدس يتضح لنا كيف شاع استخدام الألحان و الآلات الموسيقية بين اليهود .

و لعل اليهود قد تأثروا كثيراً بالموسيقى المصرية فترة وجودهم في مصر، فبعد عبور البحر الأحمر قامت مريم أخت موسى مع خورس من النساء بالرقص والترنيم حيث أنشدت نشيداً رائعاً لا يمكن ان يكون قد جاء بشكل عفوي ، بل يؤكد وجود فرق موسيقية بينهم بآلاتها ، بل أن جميع الشعب قد تجاوب مع موسى في نشيد الخلاص ( رنموا للرب فانه قد تعظم خروج ١٥ :١-٢١ )

هذا و قد نظم اليهود كافة أشعارهم بغرض العبادة حتى وصل هذا الأمر إلى أوجه في عصر داود النبي و الذي ولد شاعراً و موسيقياً أتقن نظم الشعر وتلحينه فلما بنى الهيكل في عهد ابنه سليمان قام بتنظيم فرق المغنيين و العازفين، حيث كان لداود النبي الدور الكبير والفعال في جعل الموسيقى ركناً رئيسياً في العبادة ( ١ أخ ١٥ :١٦-٢٨، نح ١٢: ٢٤ ) كما اخترع بعض الآلات الموسيقية لذلك ( ١أخ ٢٣ : ٥، نح ١٢ : ٣٦ ) و يقول داود عن نفسه " يداي صنعتا الأرغن و أصابعي ألفت المزمار مز ١٥١ " و يقول بعض العلماء إن الفترة من أيام صموئيل النبي إلى عصر سليمان الملك كانت العصر الذهبي للموسيقى العبرية .[١]

---

[١] دائرة المعارف الكتابية / ج٧ – ص٢٥٧

و كانت لدى داود أوركسترا موسيقية تضم فرقاً كاملة وأعداداً غفيرة ، وفيما بعد اصبح الموسيقيين يعملون كموظفين ذو رواتب في الهيكل ، وكان يرأسهم جميعاً آساف ، و هو ابن براخيا من عشيرة الجرشوميين عمل مع المغنيين أولاً و معه هيمان و إيثان ( اخبار الايام الأول ١٥ : ١٦-١٩ ) ثم عين بعد ذلك في وظيفة ضرب الصنوج في الخدمة الهيكلية ، و لما وضع الترتيب الكامل للخدمة في الهيكل عهد إليه هو وعشيرته القيام بالعمل الموسيقى " لأجل غناء بيت الرب بالصنوج و العيدان و الرباب لخدمة بيت الرب ٢٥ : ١-٩ " . وكان مكان وقوفهم أثناء الخدمة إلى اليمين ( ١ أخ ٦ : ٣٩ ) و عندما عاد بنى إسرائيل من سبى بابل عاد من عشيرة آساف مائة و ثمانية و عشرون و كلهم من الموسيقيين المغنيين ( عزرا ٢ : ٤١ ونحميا ٧ : ٤٤) . و ينسب إلى بنى آساف تأليف أثني عشر مزموراً هي : ( مز ٥٠، ٧٣ – ٨٣ ) .

وربما يكون اليهود لم يعرفوا النوتة او العلامات الموسيقية ، غير انهم استخدموا طرقاً أخرى لذلك مثل كتابة طريقة اللحن في مطلع المزمور مثل " يقال على اليمامة البكماء " ويقصد بذلك ان المزمور يقال بنفس طريقة و لحن اليمامة البكماء التي كانت على الأرجح قصيدة أو انشودة شهيرة بلحنها، و أيضاً عن مزمور آخر قيل " يقال على الآخرة .." و هكذا كما استخدمت كلمة سلاه في المزامير حوالي ثلاثة و سبعون مرة إضافة إلى مرتين في سفر حبقوق، وهي على الأرجح علامة للمنشدين حتى يتوقفوا، وربما كإشارة لعزف منفرد للآلات، إضافة إلى علامات أخرى مثل على ذات الأوتار، على العود ، على القرار ، على الجواب ، على الجتَية (جتية أي من مدينة جت الفلسطينية أو ربما تعنى الكلمة "معصرة خمر" أو آلة جئ بها من جت أو

آلة تشبه المعصرة أو لحن يقال عند عصر العنب ) و ممـــا يؤكـــد عظـــم اهتمـــامهم بالموسيقى في العبادة ان وصل عدد المرنمين إلى أربعة آلاف يسبحون الرب " أخبار أيام الأول ٢٣ : ٥ " و لا شك أيضا انهم عرفوا مع هذا العدد الكبير الفرق التجاوبيـــة **Antiphonal** حيث يتضح ذلك من تجاوب مريم و النساء مع موسى والرجال عقـــب عبور البحر الأحمر، وكذلك عند تدشين صور أورشليم في أيام نحميا، إذ عين فرقتين من المنشدين ( نحميا ١٢ : ٣١ – ٤٣ ) .

**استخدام الموسيقى في الهيكل في أيام السيد المسيح :** [١]

بنفس الإتقان و الأبهة و المجد الذي لمبنى الهيكل في ذلك الوقت، كانت مكانة الموسيقى، فبعد تقديم الذبائح كان دور الترتيل المقدس، وفي سفر الرؤية لم يجد القديس يوحنا اللاهوتي للتعبير عن انتصار الكنيسة سوى خدمة الشكر في الهيكل فيذكر الأربع والعشرين قسيساً الذين يمثلون أربعة وعشرون رئيساً لفرق الكهنـــوت ، ثـــم المائـــة والأربع والأربعون ألفاً والتي تمثل إسرائيل المخلصة في تمامهـــا ( ١٢ ×١٢,٠٠٠ ) و هم ينشدون " الأنشودة الجديدة " الأول في السماء و الثاني على جبل صهيون، و هم يظهرون مثلما في طقوس الهيكل، عازفو قيثارات يعزفون على قيثارات ( رؤيا ٥ : ٨ ، ١٤ :٢–٣ ) ومن المحتمل ان يكون هناك تزامناً بين إدخال عازفي القيثارات و فترة إدخال الموسيقى في خدمة الهيكل تماماً كما تسكب تقدمة الشراب المبهجة .

كما توجد إشارة أخرى في سفر الرؤيا عن " قيثارات الله " (رؤيـــا ١٥ : ٢ ) فإن عازفي القيثارات هم الذين هزموا الوحش، أما الكنيسة التي نجـــت مـــن الضـــيقة العظيمة تقف منتصرة فوق بحر الزجاج، و القديسين حـــاملين قيثـــارات الله ينشـــدون

---

[١] الهيكل / ألفريد هيدرشيم – تحت الطبع

أنشودة موسى عبد الله، هذا هو سبت الكنيسة، ففي السبت يصلى مزمور ٩٢ في الخدمة العادية بينما يغنون فقرة ( عدد ٢٨ : ٩، ١٠ ) كجزء إضافي، و في الصباح ترنيمة موسى في ( تثنية ٣٢ ) بينما في المساء الترنيمة الموجودة في ( خروج ١٥ ) وهكذا فإن الكنيسة المنتصرة تحتفل بسبت راحتها الحقيقي بإنشاد نفس أنشودة موسى وأنشودة الحمل.

**الآلات الموسيقية في الهيكل :**

كانت الخدمة الأصلية في الهيكل تؤدى بالصوت البشرى فقط، و كان ذلك مطروحاً من قبل الربيين اليهود، أما الموسيقى التي تصدر عن الآلات و التي كانت موجودة حينئذ ، كانت تستخدم لمصاحبة الأنشودة و تطويلها، و بناء علي ذلك لا يقوم بهذا العمل – أى الإنشاد – سوى اللاويون، بينما يمكن السماح لبعض الإسرائيليين المرموقين بالمشاركة بالعزف، و نفخات الأبواق بواسطة الكهنة فقط كانت تمثل – على الأقل في الهيكل الثاني – أهدافا أخرى و لا تعد بحال من الأحوال آلات عزف، وحتى طريقة المؤديين كانت توضح ذلك، فبينما كان اللاويون يقفون ووجوههم ناحية المقدس أو غرباً كان الكهنة بأبواقهم الفضية يقفون في الاتجاه المضاد تماماً في الجانب الغربي من المذبح بجانب " مائدة الدهن " وناظرين ناحية الشرق أو اسفل نحو الأفنية، في الأيام العادية كان ينفخ الكهنة سبع مرات كل واحدة عبارة عن ثلاث نفخات ( نفخة قصيرة ثم تنبيه ثم نفخة قصيرة حادة مرة أخرى أو كما يعبر عنها الربيين بأنها تنبيه في الوسط و نغمة عادية قبله و بعده ) و حسب التقليد هو المقصود هو الرمز إلى إعلان مملكة الله و العناية الإلهية و الدينونة الختامية، و الثلاث نفخات الأولى كانوا ينفخون عندما تفتح بوابات الهيكل الكبيرة و خاصة بوابة نكانور وبعد

ذلك تسكب تقدمة الشراب و ينشد اللاويون مزمور اليوم على ثلاث مقاطع و بعد كل مقطع كان هناك وقفة، عندما ينفخ الكهنة ثلاث و يقوم الشعب بالابتهال وهذه كانت الممارسة المعتادة في المساء كما كانت أيضا في الصباح، وفي عشية السبت كانت نفخة ثلاثية تجمع الناس من كل مكان تصل إليه صوت الأبواق لكي يتهيئوا لليوم المقدس بينما كانت نفخة ثلاثية تعلن بدايته الفعلية، في السبوت عندما ( بالإضافة إلى الذبيحة المعتادة) ذبيحة إضافية و تنشد ( تسبحة موسي ) و لكن ليس كلها في كل سبت و إنما تقسم إلى ستة أجزاء، واحد لكل سبت، فكان الكهنة ينفخون أبواقهم ثلاث مرات أخرى في وقفات مزمور السبت .

وداود النبي والذي اثر بشكل فعال في موسيقى الهيكل قد اخترع أيضا الآلات الموسيقية ( عاموس ٦ : ٥-١١ و أخبار أيام أول ٢٣ :٥ ) لاسيما القيثارة ذو العشرة أوتار، و يذكر يوسيفوس المؤرخ أن سليمان قد أعد أربعون ألف قيثارة وعوداً وكذلك مائتي آلف بوقاً مغنياً .

ويذكر الربيون ستة و ثلاثين آلة موسيقية مختلفة، يذكر منها الكتاب المقدس خمسة عشرة فقط ، خمس منها مذكورة في أسفار موسى الخمسة، و بما انه لم يكن في النظام الموسيقى لدى اليهود النوتة او خلافها فالنغم كان بسيطاً حلوا و كان يغنى في انسجام لمصاحبة الآلات الموسيقية و كان مسموحاً باستخدام زوجاً واحداً من الدفوف النحاسية و لكن هذا النحاس كان يهز الأعماق، و هذا الدف الرنان لم يكن يمثل اى ركن من موسيقى الهيكل، و إنما كان يستخدم فقط كإشارة لبدء هذا الجزء من الخدمة ، و لهذا يبدو ان معلمنا بولس يشير في ( كورنثوس الأول ١٣ : ١ ) عندما يقارن موهبة الألسنة بالإشارة التي تبدأ بها الموسيقى الحقيقية للهيكل .

***القيثارة و العود :***

وكانت هذه الموسيقى تدعَّم بواسطة القيثارة والعود، وكان عـــــدد الأعـــواد ( والتي من المحتمل إنها كانت تستخدم للتسبيح الفردي ) لا يقل عن اثنين و لا يزيـــد عن ستة في أوركسترا الهيكل، و آما القيثارة فكان يستخدم منها اكثر ما يمكن ولكن لا يقل مطلقاً عن تسعة، وبالطبع فأنه كانت هناك أنواع مختلفة من القيثـــارات والأعـــواد والفرق الرئيسي بين هذين النوعين من الآلات الوترية يكمن في ان العود تمتد الأوتار فيه فوق اللوح المسئول عن إصدار الصوت وأما في حالة القيثارة فإن الأوتـــار تقـــف حرة بذاتها كما هو الحال في قيثاراتنا الحالية، و آما بخصوص آلات النفخ فإننا نعلـــم إنه بجانب أبواقهم الفضية فقد كان الكهنة ينفخون أيضا الشـــوفـــار، عنـــد ظهـــور القمر " رأس الشهر " و في رأس السنة ( مزمور ٨١ : ٣ ) . ولإعلان سنة اليوبيـــل (لاويين ٢٥ : ٩ ) والتي بسبب هذا سميت بهذا الاسم، و في الأصل قد يكون الشوفار عبارة عن قرن خروف، ولكن صنعت القرون بعد ذلك من المعدن، وكـــان الشـــوفار يستخدم غالباً لأجل صوته العالي والذي يرن حتى أماكن بعيـــدة (خـــروج ١٩ : ١٦، ١٩،٢٠ :١٨، أشعياء ٥٨ :١ ) ففي السنة الجديدة كان يقف أحد الكهنة وهـــو يحمـــل الشوفار وسط هؤلاء الذين ينفخون الأبواق، بينما في أيام الصوم كان يقف أحد الكهنـــة حاملاً الشوفار في كل ناحية من نافخي الأبواق " كاهن لكل ناحية " و كانت أصـــوات الشوفار تطول بعد أصوات الأبواق، وفي المجامع خارج أورشليم كان ينفخ الشـــوفار وحده في السنة الجديدة، و في أيام الصوم تنفخ فقط الأبواق .

الفـلـــــوت [1]

أما الفلوت ( الناي ) فقد كان ينفخ في الهيكل أثنى عشرة مرة في اثنى عشرة احتفـــالاً خاصاً هي : اليوم الأول لذبح خروف الفصح الاول و ذبح خروف الفصح الثاني، اليوم الأول للفطير، الخماسين ( العنصرة ) و الثمانية أيام التي لعيد المظـــال ، و بســـبب الطبيعة الشعبية لتلك المناسبات، فقد كان الفلوت يستخدم أيضا بواسطة أفواج الحجـــيج المختلفين أثناء رحلتهم إلى أورشليم ذلك و هم ينشدون " مزامير المصـــاعد " و التـــي كانت ترتل في مثل تلك المناسبات ( سيكون لكم نشيد كما في ليلة تقديس العيد و فرح قلب كمن يسير على صوت المزمار آتيا ألي جبل الرب ألي صخر إسرائيل " أشـــعياء ٣٠ : ٢٩ " )

كما جرت العادة ان يعزف بالفلوت في احتفالات الزواج و الجنازات ( متى ٩ : ٢٣ ) فإنه حسب تعليم الربيين، فكل يهودي ملزم بأن يعد مزمارين " وسيدة ندّابـــة" في جنازة زوجته . و أما في المعبد فقد كان مسموحاً بما لا يقل عن مزمارين ولا يزيد عن اثنى عشر مزماراً، و كان اللحن في هذه المناسبات ينتهي العزف بعزف مزمـــار واحد و لدينا دليل كاف انه مؤخراً استخدمت آلة ما فـــي الهيكـــل هـــي " الماجريفـــا Magrepha " أما إذا كانت تستخدم لإعطاء الإشارات فقط أم لا فهذا مـــا لا نســـتطيع تحديده بوضوح .

[1] كان الفلوت يستخدم في الاسكندرية في أعياد الحب الخاصة بالمسيحيين الأوائل وحتى عام ١٩٠م عندما أدخل القديس كليمندس السكندري القيثارة بدلاً منه

**الصوت البشرى :**

و كما سبق فأن طقوس التسبيح و التمجيد فقد كانت تعتمد على الصوت البشرى، و كان الصوت الجميل بالتالي هو المؤهل الوحيد لأي لاوى، ويبدو انه قد تم توظيف بعض المنشدين الإناث في الهيكل الثاني "عزرا ٢ : ٦٥، نحميا ٧ :٦٧ " وفي هيكل هيرودس استبدلوا بالصبية اللاويون، ولم يعد يشترك العابدون في المديح سوى بالإجابة بـ " آمين " وكان الآمر بخلاف ذلك في الهيكل الأول كما نفهم ذلك من ( أخبار الأيام الأول ١٦ :٣٦ ) ومن الإشارة في ( ارميا ٣٣ : ١١ ) وأيضاً من بعض المزامير مثل "٢٦ : ١٢، ٦٨ :٢٦ " و في وضع حجر الأساس للهيكل الثاني، وفي تكريس سور أورشليم يبدو ان الإنشاد كان بالتجاوب أو بإجابات أو مردات للمصلين وبعد ذلك اتحد الخورسان وانشدا معا في الهيكل نفسه، وكانت الممارسات في الهيكل الأول هي أيضاً شيئا من هذا القبيل، أما ما هو اللحن لأي من المزامير التي كانت تنشد فهذا للأسف غير معروف، وبعض الموسيقى المستخدمة في المجامع اليهودية الآن لابد وإنها ترجع إلى تلك العصور و كان الإنشاد عند تكريس هيكل سليمان جاداً مؤثراً و أثناء التسبيح " كان الهاتفون بالأبواق و المغنون كرجل واحد و هم يسمعون صوتا واحداً في التسبيح والاعتراف للرب و عندما رفعوا الصوت بالأبواق والصنوج و آلات الألحان أن احمدوا الرب لأنه صالح لان رحمته إلى الأبد امتلأ البيت بيت الرب بالغمام فلم تستطيع الكهنة ان يقفوا للخدمة بسبب الغمامة لان مجد الرب قد ملا بيت الله ( أخبار الأيام الثاني ٥ : ١٣،١٤ )

مثل هذه الموسيقى ومثل هذا الإنشاد الذي يتبادل فيه الجانبان الإجابة بعضهما على البعض الآخر، من الممكن ان يوضح في سفر الرؤيا، كصورة خيالية للحقائق

السمائية " رؤيا ٤ : ٨ و١١، ٥ : ٩ و ١٢،٧ : ١٠ – ١٢ " وخاصة في وصف آخر تسبيح في "رؤيا ١٤ : ١– ٥ " حيث يتحد الخورسان في نهاية هذا الإنشاد والتبادل كما كان في تكريس الهيكل الثاني لكي ينغما معا في هذه الوحدة الكبرى " الليلويا لان الرب الإله القدير قد ملك رؤيا ١٩ :٦،٧ " راجع أيضاً " رؤيا ٥ : ١٣ " .

وبشكل عام فان المزامير هي اشهر الألحان العبرية ومنها أخذت جميع كنائس العالم حتى اليوم في تسابيحها وليتورجياتها إضافة إلى بعض التسابيح المعروفة مثل :

ترنيمة موسى " تثنية ٣٢ : ٧ – ٤٣ "

صلاة حنة النبية " صموئيل الثاني ٢ : ١ – ١٠ "

تسبحة الفتية الثلاثة " تتمة سفر دانيال "

**إضافة إلى تسابيح أخرى في فجر العهد الجديد، مثل :-**

تسبحة السيدة العذراء " لوقا ١ : ٤٦ – ٥٥ "

تسبحة زكريا ابو يوحنا المعمدان " لوقا ١ : ٦٨ – ٧٩ "

نشيد الملائكة " لوقا ٢ : ١٣، ١٤ "

نشيد سمعان الشيخ " لوقا ٢ : ٢٨ – ٣٢ "

إضافة إلى العديد منها في سفر الرؤيا .

وكملاحظة اخيرة فان هناك نوعان من الموسيقى عرفا بين اليهود، أولهما في الهيكل ويصحبها الآلات كما سبق، والآخر في المجامع وهي موسيقى صوتية وهي التي اختارتها الكنيسة منذ البداية، لا سيما الكنيسة القبطية والتي لا تستخدم الآلات إلا الدف ( الصاجات ) لضبط الإيقاع فقط، في حين أدخلت بقية الكنائس لا سيما الغربية اللاتينية آلات عدة في ليتورجياتها .

***استخدام الموسيقى في الطقوس الدينية في بلاد ما بين النهرين [1] :***

يقول مؤرخو الموسيقى أن أول من غنى بعض الموسيقى هي القديسة سيلسيا، وهي شريفة رومانية ولدت في مطلع القرن الثالث وكانت موسيقية بارعة جميلة الطلعة وقد أراد والدها تزويجها شريفا رومانيا وثنيا اسمه " فاليريـــانوس "، ولكنهـــا جعلتـــه مسيحياً هو وشقيقه " تيبوريوس " وعاشت مع الأول بتولاً، وقد استشهدت سنة ٣٣٠ م فدفنت بأمر البابا أوريانوس في مقبرة كليتوس، وتعد سيلسيا شفيعة الموسيقيين، وكـــان قبرها مزاراً ينشد الزوار هناك بعض ألحانها ثم يضعون الورد فوق القبر .

وقد تم العثور على مجموعة كبيرة من الترانيم المقدسة والمراثي والابتهالات الليتورجية ولكن في شكل أجزاء متفرقة، وتذكر قوائم مثل تلك الترانيم أمثلـــة أخـــرى كثيرة لم يتم بعد إخراجها إلى النور، وما يزال الكثير منها منظوم في اللغة الســـومرية وترجع إلى الألف الثانية قبل الميلاد، وعلى سبيل المثال فان ترانيم T g i وadab تم تسميتهم بأسماء أنواع من الطبول وتم نظمهم بصورة عامة من قسمين لهما نفس الطول تقريبا هما الـــ Sagara وهي مجموعة من الأوتـــار المثبتـــة وال Sagida وهـــي مجموعة من الأوتار المتحركة، وتنتهي ترنيمة ال Adab بصلاة شكر تشبه المقطـــع الختامي من اللحن والتي تسمى بال u r u أى الجزء الذي يتلى بصوت عالي، ويمكن تقسيم كل من القسمين الرئيسيين إلى أكثر من ذلك ومن ثم أقسام فرعية، كل قسم منها له اسم أو مصطلح وصفي، وجميعها يؤدى من خلال الآلات أو كورال يتسم بالتعقيـــد، وقد قسمت ترانيم أكادية سومرية أخرى بأسماء الآلات موسيقية مصاحبة تضم ترنيمة الـــ Zami والتي تعنى قيثارة ( Lyre ) وتلك الترنـــيمـــــة خاصـــة بالتسبيـــــــح

---

(1) I.S.B.N , Music .

الإلهي، كذلك ترنيمة الـ ( Balag ) والتى تعنى الـ Harb وكذلك ترنيمة الـ ersema والتي تعنى عويل الطبل، وهي الترانيم الليتورجية التي تستخدم في طلب التوبة .

وكانت الموسيقى الخاصة ببلاد ما بين النهرين هي وظيفة بشكل رئيسي لبعض العائلات من الموسيقيين، ولقد كان " نارو Naru " موسيقياً عادياً من المحتمل أنه كان يؤدى بعض الأناشيد الترفيهية إضافة إلى مساعدته في الإنشاد الديني الخاص بالمعبد، ولقد كان لـ " Kalu " مهنة أكثر تخصصاً حيث أنه كان يعزف الموسيقى على آلة " الهارب " Harp ويقدم مجموعة من المراثي في الجنازات الخاصة ويؤدى وظيفة في الليتوروجيات الطويلة الخاصة بالتوبة، لا سيما في المراحل الأخيرة للديانة الأشورية البابلية .

ويعطى وصف الطقوس من مدينة Mari في القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وكذلك من مدينة Uruk في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، بعض التفاصيل عن أنشطة Kalu، وترصد التقاويم البابلية المتأخرة أسماء ونظم الليتوروجيات الدينية المختلفة والتي كانت تؤدى في المعابد بواسطة Kalu في أيام معينة من السنة، وكان الموسيقيون المحترفون يتعلمون الموسيقى أولاً في معاهد خاصة بالمعبد، وقد تركوا تراثاً كبيراً على ألواح مسمارية من سنة ١٨٠٠ – ٥٠٠ ق.م حيث أسسوا النظرية الموسيقية لبلاد ما بين النهرين، والتي بدأت الاكتشافات في الفترة الأخيرة تلقى الضوء عليها .

**الموسيقى القبطية في العبادة :**

بينما تستخدم الموسيقى الآن في بعض الكنائس لمقدمه للاجتماعات والخدمات فيها، مثل الترانيم في الفقرات الافتتاحية في اجتماعات الشباب وخدمات الإنجيليين، نجد أن الموسيقى في الكنيسة القبطية تحتل أكثر من سبعين بالمائة من مادة الخدمة والعبادة فيها، ليست الفقرات الملحنة في القداس فقط بل حتى الكتاب المقدس يقرأ مرتلاً[١] وقد استخدمت الكنيسة الألحان في البداية حتى يتسنى للمصلى التأمل فيما يقرأ لا سيما عندما تتعلق الكلمة بفكرة لاهوتية أو قيمة روحية كبيرة وكذلك لاستقطاب الجانب الوجداني في الإنسان فينصهر بكليته في العبادة، وكانت بعض الألحان في البداية تستغرق ما قد يصل إلى ثلث الساعة، ولكنه لوحظ تململ بعض الضعاف أثناء الإنشاد كما لوحظ اهتمام الناشدين أنفسهم بإتقان ما يقولون، ومن هنا خفضت أكثر الألحان لتحاشى هاتان الضعفتان ..

وتدخل الألحان في القداس ورفع بخور العشية وباكر وفي التسبحة وخدمات الكنيسة الأخرى مثل المعمودية والميرون والزواج والكهنوت ومسحة المرضى، بل خصصت الكنيسة سهرات كاملة طوال الليل في شهر كيهك مشحونة بالألحان والتسابيح وكذلك أسبوع الآلام كله، يضاف إلى ذلك تماجيد الشهداء والقديسين، هذا وتضم الكنيسة القبطية حوالي الثلاث مائة لحن ما بين طويل وقصير .

وبالإجمال فقد دعيت الموسيقى بالفن الإلهي [٢]، وكذلك الفن الذى يقودنا إلى حافة العالم اللانهائي ويدعنا نتأمل فيه للحظات [٣]، ووصفها بروتنج بانها وميض من

---

(١) يرى الكثيرين أن فكرة القرآن المرتل قد أخذت عن ترتيل الإنجيل ويلاحظ وجود بعض الشبه بين الطريقتين في الترتيل

[٢] حسب تعبير الفنان نيولاند سميث / محاضرة في ١٩٣١/٥/٢١م

[٣] حسب تعبير الفنان كارليل

الإرادة الكامنة وراء جميع القوانين، وقيل أيضا ليس حقيقة يدركها الإنسان تلك التـــي تأتى عن طريق الموسيقى .

أحد علماء الموسيقى بعد سماع الألحان الحزينة القبطية قال : " ان أنغامها عريقة فـــي القدم، فيها حض على الزهد، واسترخاء للنفس الطاغية، أما الحان الفرح ففيها نشـــوة تشعر الإنسان بلذة روحية وتسموا به إلى عالم أسمي " [1]

[1] الحضارة المصرية في العهد القبطي

# الموسيقى القبطية

مع أن المسيحية كانت قد انتشرت في كل ربوع الإمبراطورية الرومانية، إلا أنها لم تحدد نظاماً موحداً للطقوس الدينية، ففي بلاد الغال ساد نظام طقوس القديس أمبروسيوس، بينما كان جمهور المصلّين في مقاطعة بروفانس Provance في والجنوب يرددون باليونانية وراء ما ينشده القس لهم من تراتيل لاتينية، وفي ألمانيا كانت تسود الطقوس التي وضعها البابا جيلاز الأول حتى عصر شارلمان ، وفي أسبانيا استمرّت الطقوس المسيحية التي كان قد استنّها المسيحيون العرب في الأندلس [١]، وهكذا نشأت في جميع الأقطار ألوان عديدة من الطقوس والألحان، وحتى الآن مازال الفن الحبشي الموسيقي متأثراً بموسيقي القبائل الأفريقية.

وساد الاعتقاد بأن المسيحية قد جمعت تراثها الموسيقي من الموسيقي القديمة، بفضل كلٍ من " بويس Boece " ( ٤٧٥ – ٥٢٤ ) صاحب النظريات الموسيقية الكبرى، " وكاسيو دور Cassidore " ( ٤٨٢ – ٥٨٠ ) واللذان قاما بتقنين القواعد الموسيقية القديمة، ونشر صيغ مقاماتها، وقد اعتمد رجال الكنيسة في الغرب علي نظريات بويس كمرجع موسيقي حتى نهاية القرون الوسطي [٢].

ولم تتأثر الموسيقي القبطية بتلك التي نشأت معها في البلدان الأخرى من موسيقي، وإنما احتفظت بهويتها طوال عشرين قرنا، ومن أهم ملامحها المقامات المتنوعة، والإيقاعات المختلفة والتي وجدناها بعد ذلك في الموسيقى الأوروبية مثل الإيقاع الثنائي والإيقاع الثلاثي ٤١٢ و٤١٤ ثم ٤١٣ ثم الإيقاعات غير المنتظمة مثل

---

[١] يُقصد بها تلك التراتيل الدينية ذات الألحان الشرقية أي المشتملة علي غناء يشبه الأغاني العربية وكانت متداولة في ست كنائس بكنيسة طليطلة Teleda بفضل المسيحيين المستعربين في دول الأندلس، وحتى الآن يوجد هذا الأثر العربي في الأغاني خاصة في الموسيقي الأسبانية بوجه عام حتى في نماذجها المعاصرة.برنارد شامبينيول / تاريخ الموسيقي/ص١٣

[٢] المرجع السابق / ص١٢

إيقاع ٤\٥، حيث نجد تلك الإيقاعات في الألحـــان المختلفـــة مثـــل **ⲡⲟⲩⲣⲟ إبـــؤرو** و **ⲁⲗⲗⲏⲗⲟⲩⲓⲁ ألىّ القربان**، وغيرها [١].

والفن القبطي عموما بما فيه الألحان احتفظ ببعض الخصائص التي تميزه عن بقية الثقافات والبلاد من حوله وذلك لعدة أسباب،منها :

١- كان هو **الفن الشـــعبي** وكان يعبّر عن آلام الأقبـــاط الـــرازحين تحـــت ثقـــل الاحتلال، بل الاضطهاد الروماني والبيزنطي، فكان **فناً إقليمياً** ترعرع بعيـــداً عن المدن والمراكز الكبيرة، فقد كان الحكّام والولاة يتبنّون الفنـــون والفنـــانين ويحتضنون المواهب، ولذلك فقد كان للفن القبطي صفة الشعبية لأن الأبـــاطرة كانوا يقطنون بعيداً عن مصر، فإهتمّوا بالفنون في بلادهم، ومن ثمّ اتجه الفـــن القبطي إلي الشعبية.

٢- إن الفن القبطي لم ينحسر ولم ينحصر في الكنيسة والحياة الدينية فقـــط كمـــا حدث في الموسيقي الغربية والتي كانت حكراً علي الكنيسة فقط (دون الحيـــاة العامة) وإنما عبّر هذا الفن عن الحياتين الدينية والدنيويـــة معـــاً، ويمكننـــا أن نلاحظ ذلك ببساطة في المتحف القبطي والممتلئ بالعديد من الأعمدة العاديـــة (أي غير المنقوشة بنقوش دينية) وكـــذلك المنســـوجات والأوانـــي الفخاريـــة والسلال وغيرها كدليل علي الفن الحيوي والحياتي الطبيعي المزدهر، وإن كنا نجد أن أغلب العمائر الباقية من ذلك العصر هي عمائر دينيـــة متمثلـــة فـــي الكنائس والأديرة، فإن ذلك بسبب اهتمام الشعب عادةً بدور العبادة.

٣- كذلك فقد كان الفن القبطي انعكاس حقيقي للبيئة المصرية الشخصـــية، حيـــث استمدت منها الوجوه سواء وجوه الأشخاص أو الطيور أو الحيوانات، وكـــذلك النيل والقوارب الشراعية والأبطال الشعبيين، كما نري الزخارف فـــي أوراق

---

[١] عادل كمال

النباتات المختلفة وأفرعها وثمارها مثل العنب والنخيل والرمّان والقمح وغيرها، حيث كان ذلك جميعه انعكاس للبيئة المحلية.

٤- تأثر الفن القبطي بالتعاليم المسيحية وذلك في قوالب أخري تضاد مظاهر الديانة الوثنية من مسلات ومعابد وتماثيل.

٥- إنه كان فن العنصر (فن المضمون) الذي ظهر في الزخارف والأفاريز ورؤوس الأعمدة والجدران وتوابيت الموتى والموزاييك والمخطوطات والأنسجة والمجوهرات وكل ذلك كان مزخرفاً بالألوان الزاهية، كما أظهر لنا الفن القبطي ما تزينت به النساء من حلي وأحجار كريمة وملابس بألوانها الزاهية وكذلك المخطوطات بزخارفها.

٦- كان من سمات الفن القبطي استخدام التصميمات الرمزية لا سيما بعد انفصال الكنيسة القبطية عن الكنيسة البيزنطية الخلقدونية في القرن الخامس الميلادي، مما جعل الفن القبطي يبتعد عن الواقعية والمباشرة إلي الرمزية التعبيرية.

ومع ظهور الإسلام ورفضه للتمثيل والتجسيد وجد في الفن القبطي ما ينشده من رمزية وعدم مباشرة فتأثر بالفن القبطي !، فقد رأي الفنان القبطي أن تصوير الإنسان بطبيعته قد يجرّ إلي أمور خليعة لا يوافق عليها الدين، فعندما جاء الإسلام وجد في الفن القبطي تربة خصبة فأخذ فنانو المسلمين يستخرجون القطع القبطية التي تناسبهم، مما تجده في زخارفهم والتي تبعد عن تصوير الأشخاص، وهكذا تجد صفات مصرية أصيلة في الفن القبطي والذي سلّمه بدوره للفن الإسلامي، فيقال أن المآذن أُخذت من المنائر، والمنائر من منابر الوعظ المسيحية (المنجليّات)، والمحراب الإسلامي هو مقابل الهيكل المسيحي [١].

---

[١] اعتاد اليهود بناء مجامعهم علي أعلي قمّة في المكان حتى يتعرّف إليه أي يهودي قادم، فإذا لم يكن هناك مكان مرتفع لذلك بنوا بجوار المجمع عاموداً مرتفعاً يمكن من خلاله التعرّف علي مكان المجمع وبالتالي الجماعة اليهودية في القرية، ومنها جاءت منارات الكنائس ومآذن الجوامع / المؤلف.

٧- جاء الفن القبطي كثمرة للإتحاد القوي بين الفنون المصرية القديمة واليونانية والرومانية، فقد استخدم الفن القبطي بعض من الرموز القديمة وأضفي عليها مسحة مسيحية مثل صورة " حورس ست" علي ظهر التمساح يمثّل صورة مارجرجس علي حصانه يذبح التنين (الشيطان) والإلهة إيزيس ترضّع الطفل حورس مثل صورة السيدة العذراء وهي ترضّع الطفل يسوع، كذلك الرموز القبطية كان لها صدي في الأصل اليوناني والروماني أو الفرعوني علي وجه الخصوص، فمثلاً الطاووس يمثّل الإلهة إيزيس وهيرا (زوجة الإله الأكبر عند الإغريق) أصبح رمزاً للمسيح وقيامته من الأموات، كذلك النسر الروماني أصبح رمزاً لقيامة الأجساد، ومفتاح الحياة لدي قدماء المصريين ☥ (عنخ/أونخ) أصبح يشبه الصليب القبطي لكنه ليس هو، وكذلك أشجار الكروم أصبحت رمزاً لدم المسيح . . . الخ [٢]

٨- جاء الفن القبطي فن جمال لا ضخامة، حقيقي أن الفن القبطي لم يبلغ حد الروعة والضخامة كما حدث في الفن المصري القديم مثل المعابد والأهرامات والمسلات والتماثيل الضخمة، ولكنه كان فن الجمال الذي يهتم بإبراز المعاني في دقّة.

٩- وكان فناً يستخدم الأشكال الهندسية والرمزية مثل المثلثات والمربعات والدوائر والخطوط المتلاقية والمتقاطعة.

هذا وكان امتزاج الموضوعات المسيحية والوثنية قد راح يقل بالتدريج، حتى انه مع القرن الخامس إختفى التأثير الوثني تاركاً الفن والتأثير القبطي الديني الخالص

---

[٢] زكى شنودة / موسوعة الأقباط.

المجال، مثل التعبير عن حياة المسيح ورحلة العائلة المقدسة أو حياة التلاميذ وسير القديسين[١].

وقد تطّور الفن القبطي إلى رسم الأيقونات على الحوائط سواء كان ذلك موزاييك أو فريسكو ثم بعد ذلك الأيقونات الخشبية خوفا من الاضطهاد والتدمير (حيث يسهل حملها وإخفائها ) ثم اشتهر فن النساخة والمخطوطات فإشتغل بها اغلب رهبان الأديرة، وذلك على الرقوق وجلد الغزال قبل الورق، وربما كان الرهبان الأقباط هم أول من صنع الكتب : من تجهيزها إلى كتابتها ثم تجليدها ثم وضع علامات جلدية في مكان القراءة، ووضع العناصر الأولى للخطوط بعد ذلك كما برع الرهبان في تلوين الأيقونات على العاج والجلد الرقيق والورق الخفيف، كما برعوا في صناعة الأحبار بمختلف أنواعها وألوانها حيث كوّنوا كنوز اغلب متاحف العالم، كما برع الأقباط في صناعة النسيج وتلوينه بشكل متقن لا يختلف كثيرا عنه الآن، وقد جعلت سمعة الأقباط في النسيج الخلفاء المسلمين يختارون مصر لعمل الغطاء السنوي للكعبة [٢].

## مصادر الموسيقى القبطية :

(١) ظهر التأثير المصري على الفن القبطي في فن الكاريكاتير من خلال رسومات الحيوانات الأليفة والطيور المرتبطة بالأساطير الشهيرة مثل (ايسوب ونونتين )

(٢) الموسيقى القبطية / دكتورة نبيلة عريان .

يقول العالم نيولاند سميث أن الموسيقى هي الفن الذي من خلاله دعـــا الله الخالق العظيم، الخليقة ذاتها إلى الوجود، وكما قال شكسبير فإنه لا يوجد حولنا عالم جامد، بل كلٍ في حركته كملاك يرنِّم !!، ولنلاحظ أنه في العهد القديم وعندما بـــدأ المرتلون الموسيقيون في العزف أن مجد الرب قـــد مـــلأ المكـــان ولـــم يســـتطع الحاضرون الوقوف أمام هذا البهاء، فللموسيقى قدرة على شق الحاجز بين العـــالم المادي والعالم الروحي، وقد رأيت بنفسي ( يقول سميث ) يهودياً أعتنق المســـيحية عن طريق الموسيقى الكنسية، دون أن يسمع كلمة واحدة عن الدين .

وبعد أن خصص سميث شتويات عديدة للبحث عن الموســـيقي المصـــرية القديمة إستطاع أن يعلن عن اكتشاف كنز فني ثمين بعد تنقيب عميق، لأن العنصر المصري الأول يقع مدفوناً تحت فترة من الزخرفة العربية، فإذا ما اخترقت هـــذه القشرة يظهر لنا العنصر المصري الحقيقي، فالموسيقى ليست عربيـــة ولا تركيـــة ولا يونانية، وإن ظهرت هذه العناصر فيها ولا يشك أحد في كونها مصرية قديمة، كما أنها سامية جداً ذات تأثير عاطفي، جليلة وعميقة الروحانيـــة، لأن الموســـيقى القبطية ترجع إلى ما قبل المسيحية .

وقد استخدمت الكنيسة القبطية ما تبقى من مصـــر القديمـــة مـــن ألحـــان ونغمات، مع القليل من النصوص إما التي ليس لها مدلول وثنى، وإما التي كان لها مدلولا وثنياً ثم ( تعمَّد ) فأصبح مسيحياً، ويشهد كل من فيلو ومن بعده يوسابيوس أن المسيحيين في مصر قد استخدموا موسيقى أجدادهم لاسيما الموســـيقى الدينيـــة، ويقول " بلاتو Plato " في كتابة " القوانين" إن المصريين احتفظوا بالألحان الجميلة للمعبد، ولم يُسمح لفنان بإبداع الجديد إلاّ في إطار الفن المحلىّ، وما تـــزال بعـــض الألحان الفرعونية محفوظة حتى الآن بكلمـــات قبطيـــة مثـــل "ⲡⲉⲕϩⲣⲟⲛⲟⲥ بيـــك إثرونوس و ⲡⲟⲩⲣⲟ إبؤرو و ⲥⲟⲗⲥⲟⲑⲁ غولغوثا ". حيـــث كـــان ⲡⲉⲕϩⲣⲟⲛⲟⲥ بيـــك إثرونوس يقال عند توديع الفرعون القديم الميت واســـتقبال الجديـــد، أمـــا لحـــن

ⲥⲟⲗⲥⲟⲉⲁ غولغوثا فقد كان يقال أثناء تحنيط الفرعون أو الموتى عموماً، وبشكل عام تعتبر الألحان الجنائزية في الكنيسة القبطية وهي موروثة عن الفراعنة، وتعتبر أروع ميراث فني ورثناه عن الفراعنة، لاسيما الإنشودة لدى الفراعنة وتسمى "منينوس manenos " [1] ويذكر هيرودتس المؤرخ أن العنصر الجنائزي (المثير للشجون) في موسيقى مصر القديمة قد جاء من اللحن الطويل الحزين الذي يتلى في موت الملك، رتبوها ليتلوها الناس في موكب كئيب عبر الشوارع مرة كل سنة، وقد دعي نشيد " مانينوس " هذا على اسم ابن الفرعون الأول، ويضيف هيرودتس أن هذا كان النشيد الأول، والوحيد الذي استخدمه المصريون في تلك الفترة من تاريخهم.

وفى إطار الألحان الجنائزية الموروثة عن الفراعنة، القصة الإسطورية لإيزيس وأوزوريس، حيث رثاء إيزيس الشهير الذي نطقت به في جولاتها حول العالم طلباً لجسد زوجها وقد تُرجم إلى لغات جديدة مثل القبطية.

أما الناقد الموسيقي " عادل كمال " فيقول أن المُحلِّل لمقامات الموسيقى القبطية سيرى ذلك التشابه الكبير مع ما قبلها من موسيقى شعبية مصرية، وهي الفلكلور الحي الذي يربطنا بالحياة الدنيوية للفراعنة، ثم تشابه تلك المقامات مع مقامات الموسيقى العربية ( الوافدة مع الاحتلال العثماني ) ومقامات القرآن والابتهالات الإسلامية، مثل مقام *البياتي، السيكاه، والجهاركاه، والهزام، والنهاوند،* هذه المقامات والتي هي قاسم مشترك في كل ألوان الموسيقى التي ذكرناها، ومن أقدمها الموسيقى القبطية التي تربط بين ما قبلها وما بعدها .

---

(١)

ولم تتأثر الألحان بالاحتلال اليوناني أو الروماني أو العربي، فلما دخلت المسيحية مصر جاءت بنصوص دون ألحان [1]، وحينئذ وضع مسيحيو مصر نصوصهم في هذه القوالب الموسيقية، وكانت الألحان ضمن الأسباب التي ثبتَّت العقيدة لدى الأقباط بسبب ما للموسيقى لاسيما وإنه لكل موسم أو مناسبة ما يخصها من ألحان .

وقد تأثرت الموسيقى القبطية بالموسيقى الفرعونية، لاسيما خلال الفترة ( ١٦٠٠ – ٣٤٠ ق. م )، حيث دخل بعد ذلك الكثير من التغيير على الموسيقى فتطوّرت الآلات وطرق الإنشاد، وقد انقسمت الموسيقى قديماً إلى نوعين : موسيقى غير دينية تُستخدم في الغناء والاحتفالات، وموسيقى عسكرية تظهر في صورة عازفي النفير والطبول لتشجيع الجنود، كما توجد في القرى والحقول الأغاني والناي في الحقول، وكذلك أغاني العبيد الذين يحملون محفات الحكام[2]. يضاف إلى ذلك الموسيقى الدينية وهي التي تأثرت بها الموسيقى القبطية بشكل أكبر ..

بينما بقيت الموسيقى القبطية حتى الآن في صورتين، *الأولى* : صورة الفلاحين البعيدين عن المدينة والمدنية الحديثة، فأغانيهم ما تزال هي هي التي كانت تُغنى في مصر القديمة، *والثانية:* الكنائس والتي ما تزال تحتفظ بذات الألحان التي ورثوها عن الفراعنة وإنما بنصوص مسيحية، وتُورِد العالِمة الموسيقية " إيلونا بورشاي " **" ILONA BURSHAI "** أمثلة عديدة – مدوّنة بالنوتة الموسيقية – تؤيد هذا الرأي، ومن بين تلك الأغاني ؛ أغنية ما تزال شائعة تجري على ألسنة الأمهات يُهدهِدنَّ بها أطفالهن لينام‌وا، وهذا نصها :

" *هو .. نام .. نام* *وأدبح لك جوز حمام ..*

---

[1] سوى بعض مزامير الهيكل

[2] الموسيقى القبطية في مصر / نبيل كمال بطرس – فبراير ١٩٧٦.

*وأفــرقه لك على الجيران  أسكُت أســكُت ..  وأدبــح لــك جــوز كتكُت*[1]

وتقول " إيلونا بورشاي " عن الموسيقى القبطية : إن الملامــح الميلودِّيــة لأية موسيقى تبقى ثابتة لا تتغير وإنما الذي يتغير هو طريقة أداءها، وهكذا الحــال في كل موسيقى تعتمد على السماع لا على التدوين، مثل الموســيقى الفولكلوريــة وكذلك الموسيقى المختلفة التي منها الميلودِّيات الطقسية المختلفــة فــي الكنــائس الشرقية .

وقد اشتهرت أغاني قدماء المصريين بالجمع بــين البهجــة والإتضــاع، فالمُغني يسرّ بمباهج الحياة ومع ذلك يتحسب أيضاً للموت، وكان الموسيقيين شعراء والشعراء موسيقيين، حيث أن الشاعر بإمكانه أن يلحن قصيدته ربما ليَسهُل حفظها لسامعيه أو تذكرّها، وفي الخطابة كانت تُلحَّن بعض الكلمات بنغمة خــاصة تُظهِر روح الكلمة ومعناها، وكان الشاعر يبدأ قصيدته بقول يعني :
***إنّـي أُغنـــي !*** وكانت العادة أن يصحب الشاعر أو الخطيــب موســيقياً عازفــاً يصاحبه في الخطابة دون أن يشــوِّش عليه .

كما استُخدمت الأغاني قديماً في نشر العلوم، حين لم يكن الناس قد تعلموا القراءة والكتابة، فكان السبيل إلى تعليمهم الحقائق والعلوم والفضــائل هــو الغنــاء الموسيقي والألحان حتى يسهل حفظها وتذكرها، وتُذكر قصة عن " **تــوت** " أحــد رجال حاشية الملك " **تام** " انه اخترع الحروف الهجائية، ولما طلــب مــن الملــك نشرها ؛ خاف الأخير لئلا يستبدل الشعب الذاكرة والحفظ بالأوراق والكتابة، وقــد أخذت الكثير من الأمم لفترة من الزمن بهــذا الــرأي، وكــان الهنــود لا يلقــون محاضراتهم ولا ينشرون علومهم إلاّ بواسطة الشعر الملحّن، كذلك يقول " **ترابــو**" أن البلاد الفارسية لم تكن تعرف تسبيح الآلهة وتمجيد الأبطال إلاّ من خلال الشعر،

---

[1] الموسيقى القبطية – مجلة أخبار الأدب / راغب مفتاح

ويقول " **هوميروس** " أن الشعراء في عصره كانوا يرفضون تدوين قصائدهم بل يكتفون بإلقائها، وكذلك رفض " **ليكورج** " أن تدوَّن قوانينه التي اشتملت عليها قصائده رغبةً في أن تَعُم أغانيها البلاد [1] .

هكذا استُخدِمت الموسيقى بشكل فعَّال في تلقين الشعب الحقائق والقوانين وترسيخ الآداب فيهم، وهو الأمر الذي فعلته الكنيسة عندما صاغت عقيدتها وكتابها المقدس في ألحان رائعة ...

حيث تمتلك الكنيسة القبطية أكبر تراث موسيقي بين كنائس العالم، بينما تمثل الموسيقى ٧٠% من مادة العبادة .. والبقية عبارة عن قراءات عادية غير منغمة ..

ويذكر المؤرخ " د . حفني " مثالين من أغاني القدماء مثل أغنية يُنشدها فلاح سُرق ؛ فراح يشكو السارق لسيده :

***" يا رب السفينة لا تدع سفينتك تغوص في الرمال ...***
***أيها المُعين لا تدع أحداً يموت ...***
***يا مُبيد الرذيلة لا تدع أحداً يهلك...***
***أيتها الظلال الوارفة لا تدعي أحداً يصرخ ..***
***أيتها الملاجئ لا تساعدي التمساح على السرقة.."***

وكذلك أغنية للنصر، تقول :

***هذا الجيش عاد إلى وطنه موفقاً ... فقد مزق بلاد سكان الأعداء ..***
***هذا الجيش عاد إلى وطنه موفقاً ... فقد مزق بلاد سكان الأعداء ..***
***هذا الجيش عاد إلى وطنه موفقاً ... فقد دمر حصونهم ..***
***هذا الجيش عاد إلى وطنه موفقاً ... فقد اقتلع تينه وكرومه..***

أمَّا القوالب في نصوص الترانيم الدينية فتتميز بالعناصر الآتية [1]:

---

[1] موسيقى قدماء المصريين / د . محمود أحمد الحفني

يبدأ اللحن بعنوان فيه أسم الإله المعبود مع كلمة التسبيح مثل( *أعبد / أسبح / أسجد / لك العظمة / السلام لك* ) وفي نص أحد الألحان يذكر أعمال الإله والصفات التي اشتهر بها، ويتكون اللحن من عدد كبير من السطور المتساوية في الطول، وأحياناً مجموعة من ثلاثة أو أربعة أو ستة أسطر، بينما يتكون السطر من أربعة أو ستة أو عشرة مقاطع، وكانت الألحان تؤدى بطريقة التبادل بين مجموعتين أو بين مجموعة أمام مرتل منفرد .

وهذا نص ابتهال وترنيمة إلى " أوزوريس " [٢]

تضرع : الجلال لك ( يا رب ) الإلهية النجمية في ( إنو ) والكائنات السماوية في ( خرعحا ) ..

أنت الإله ( أُونتي ) الذي يعلو مجداً عن الآلهة الخفية في ( إنو ) .

المرد : لتضمن لي طريقاً عسى أن أعبر عليه في سلام لأنني عادل وحق .

لم أنطق بالأكاذيب عامداً ولا أرتكبت البتة خداع .

- ❖ الجلال لك يا ( إن ) في ( إنتس ) " حرو – خوتي " بخطوات واسعة تقطع السماء أيا ( حرو – خوتي ) .
- ▫ لتضمن لي طريقاً عسى أن أعبر عليه في سلام . لأنني عادل وحق . لم أنطق بالأكاذيب ولا أرتكب البتة خداع .
- ❖ الجلال لك يا روح الأبدية . إنك الروح التي سكنت ( ددو ) " أون – نفر " ابن ( نوت ) أنت سيد " إخرت "
- ▫ لتضمن لي طريقاً .... الخ

---

[١] الموسيقى القبطية في مصر / نبيل كمال بطرس

[٢] كتاب الموتى الفرعوني / ص : ٣٢ – ٣٤

❖ الجلال لك في هيمنتك فوق ( ددو ) . إن تاج ( أوررت ) قد استقر فــوق رأسك . أنت الواحد الذي يصنع قوته التي تَحمي ذاته . يا مَن سكنت في سلام في ( ددو ) .

❑ لتضمن لي طريقـــاً .... الخ

❖ الجلال لك . رب شجرة ( السنط ) إن زورق ( سكر ) قــد اســتقر علــى زلاّقته ...

يا مَن صددت العدو فاعل الشر وجعلت ( عين حورس ) تستقر في مكانها .

❑ لتضمن لي طريقـــاً .... الخ

❖ الجلال لك يا مَن أنت قادر في ساعتك . أنت الأمير الكبير القاهر قــاطن " إن – رود – ف " رب الأبدية خالق اللانهاية . إنك رب ( سوتن – حنن ) .

❑ لتضمن لي طريقـــاً .... الخ

❖ الجلال لك يا مَن تستقر فوق العدل والحق . أنت رب ( إبدو ) ( أبيــدوس ) وأطرافك ملتحمة بــ ( تــا – تشــسرت ) يا مَــن إليــه الخــداع والريــاء بغيضان .

❑ لتضمن لي طريقـــاً .... الخ

❖ الجلال لك يا مَن تجلس داخل زورقك .. يا مَن تأتي بــ ( حــابي ) مــن منبعه . إن الضوء يشع فوق جسدك وأنت قاطن ( نخــن ) .

❑ لتضمن لي طريقـــاً .... الخ

❖ الجلال لك أيا خالق الآلهة . أنت ملك الشمال والجنوب .. أيا " أوزوريس " الظافر . حاكم العالم في مواسمه الندية . أنت رب العالم الكوني .

❑ لتضمن لي طريقـــاً .... الخ

في المقابل انتشرت عادة الندَّابات واللائى يُستأجرن للنواح علــى الميــت، حيث يرجع الكثير منها إلى أزمنة سحيقة، وفي " تَل العمارنة " العديد مِن الصــور

التي تظهر فيها السيدات وهُنَّ يشتركن في مواكب الجنازات ممسكات دفوفاً من الحجم الكبير وهُنَّ يرقصن رقصات جنائزية .

وهكذا أيضاً أغاني الجماعات من العمال والصيادين والتي نستمع فيها إلى مُقدِم يُنشد مُنوِعاً في إنشاده ويغني الباقون بتوقيعات رتيبة كلها ذات أصول قديمة في الغناء وإن اختلفت عباراتها .

وبلغ من اهتمام القدماء بالموسيقى أن أنشأوا مدارساً لتعليمها وكذلك الغناء، وكانت توجد منها عدة مدارس كبرى في " ممفيس "، وفي " تَل العمارنة " توجد صورة تمثل زمرة من العميان جالسين أحدهم خلف الآخر في صف واحد، أحدهم يضرب على آلة وترية من نوع العود والآخرون يصفقون وينشدون على النغمة، وكانوا يميلون إلى سماع غناء المكفوفين لأنهم يتقنون الفن أكثر من المبصرين [1].

ويؤكد علماء الموسيقى مثل : *هيكمان وايجون فلز* وجاس *ودريتون* وغيرهم بأن هناك تشابهاً بين الأداء في الغناء الشعبي الحديث والغناء القديم، بل ويؤكد أن هناك تطابقاً في الترتيل والتنغيم بين ما هو جارٍ على السنة مرتلي الكنائس القبطية والمغنين في الريف، وبين ما كان جارياً على ألسنة آبائهم من قدماء المصريين [2].

وبالإجمال يمكننا القول بأن *مصادر الموسيقى القبطية هي ثلاث* :-

*الأول :* موسيقى قدماء المصريين وهي تشكل السواد الأعظم من الألحان الكنسية لاسيما المسترسل منها ( أي غير السريع الرتم أو قصير الجُمَل الموسيقية ) كما أن هناك علاقة أخرى بين الاثنين وهو الاعتماد على **السمع والترديد**، فالألحان القبطية نُقلت إلينا عن طريق الذاكرة والتقليد، وكذلك سمة **المرابعة** وهي سمة

---

[1] ألحان الكنيسة القبطية / جمعية اتحاد الشبان المسيحية

[2] الموسيقى القبطية / راغب مفتاح

مشتركة أيضاً بين الفراعنة والأقباط حيث يصف " *فيلو* " ذلك كما رآه في المعابد الوثنية في أيامه، أو أن يُنشِد فرد وترُد عليه مجموعة . ويقول الموسيقار الفرنسي " *فيلو* " والذي صاحَب الحملة الفرنسية على مصرفي صدد حديثه عن الألحان : " إذا كانت هناك بقية من موسيقى قدماء المصريين التي مدحها *أفلاطون* كثيراً، فإننا نجدها في ألحان الأقباط "، ويقول أن السبب في عدم الوصول إلى معلومات صحيحة ودقيقة عن الموسيقى الفرعونية، هو مجرد عدم اهتمام من الشعوب القديمة بجمع هذا التراث وتدوينه [١] .

وقد استطاع بعض علماء الموسيقى السابق ذكرهم من رصد صورة لموسيقي فرعوني يضبط إيقاع اللحن الذي يقوله، ووُجِد أن وضع يديه يطابق وضع يدي واحد من أشهر المرتلين الأقباط وهو المُعلم : *ميخائيل جرجس البتانوني*، مما يؤكد ذلك الامتداد الطويل بين الأقباط وأجدادهم حتى في طريقة الأداء والضبط، ففي أثناء أدائه لبعض حركات وإشارات إيقاعية Ceromomie جاءت مطابقة تماماً لما كان يؤديه سَلفُه من الدولة القديمة ( يظهر ذلك في صورة على جدران مقبرة ***ننخفنكا*** بسقارة ) كما أن هناك تشابهاً بين صوت المُنشد القبطي الكنسي وصوت المُغني، ذلك في رنينه الذي تمتلئ به الخياشيم، ولقد كان *كورت زاكس* Kort Sacz هو أول مَن كشف – أو أشار – إلى هذا التشابه ثم الصلة بين هذا ونظيره وذلك من خلال انقباض عضلات الجبهة من أعلى الأنف مع انقباض عضلات الفم [٢]

وكتب المؤرخ الموسيقي الكبير *مكابي* Macaby في التدوين الهيروغليفي الموجود في مقابر *بني حسن* وعن مطابقته في القرون الأولى للمسيحية، إن ذات

---

[١] وصف مصر / ترجمة : زهير الشايب

[٢] الموسيقى القبطية / راغب مفتاح

التنميقات الصوتية ( *Melesma* ) عند الفراعنة كانت هي التي يمارسها المسيحيون لاستدعاء روح الله، وهذا يؤيد ما ذكره كل من "*ديمتريوس الفاليري*" و" *نيكوماخوس* " ويتضح ذلك على سبيل المثال في لحن *الليلويا* ⲁⲗⲗⲏⲗⲟⲩⲓⲁ المعروف بـ" *ألي القربان* " وفيها يستنفذ الحرف الأول ما يقرب من ثلاث صفحات من التنميقات الصوتية *Melesma*. كما أن هناك تشابهاً بين الإشارات " الميلودية " والإيقاعية التي يقوم بها المنشد أو قائد الأوركسترا حينما يضرب بيده اليمنى على الركبة بوزن الإيقاع، بينما تقوم اليد اليسرى برسم الخطوط العريضة للإشارات الميلودية، وكانت نبرات الإيقاع وغالباً ما تُتبَّع بذات الغناء وفي هذه الحالة كان لكل قسم من الأنغام التي تتألف منها " الميلودية " جوابه المقابل من ضربات اليد، وفي بعض الأحيان كانت اليد تقتصر على بيان النبرة الإيقاعية القوية التي كانت تعدد وزن الإيقاع من بين النبرات المتعددة الأخرى وهكذا نما التلويح المُعبِّر عن عدد كبير من الأنغام والإيقاعات [1]

وكثيراً ما تأسست موسيقى الكنائس على الموسيقى الوطنية للبلد، مثل الموسيقى السريانية واليونانية والروسية في الشرق، واللاتينية في الغرب .

أما *المصدر الثاني* فهو التسبيح بالمزامير والذي ورثته الكنيسة المسيحية عموماً من الهيكل اليهودي، وتَجدُر الإشارة هنا إلى أنه كان يوجد بالإسكندرية في القرن الأول الميلادي عدداً هائلاً من اليهود قد يصل إلى عددهم في أورشليم نفسها، وكانت تلك الجماعة اليهودية والمتحدثة باليونانية تستخدم المزامير في عبادتها، وقد سبَّح السيد المسيح مزامير الهلليل العظيم عقب العشاء الرباني (مزامير١١٣-١١٨) فعندما قبلت هذه الجماعة البشارة المسيحية احتفظت بهذا الجانب من الليتورجية في عبادتها ولم تكن الكنيسة متشددة تجاه هذا الأمر بحيث لم تشترط التخلي عن التسبيح بالمزامير، بل أن المزامير ما تزال تمثل ركنا رئيسيا

---

[1] الموسيقى القبطية / راغب مفتاح

في الليتورجية المسيحية عموما والقبطية خصوصا حيث تُستخدم في الأجبية وحدها اثنان وسبعون مزموراً إضافة إلي جزء من مزمور مختار يقال قبل قراءة الإنجيل في رفع البخور والقداس، كما لُحِّنت أجزاء من المزامير لتُرتَّل في البصخة، كما وضع لحن طويل جدا هو لحن الهوس وأُلِّي الهوس كمقدمه وختام للهوس الكيهكي وكذلك الهوس الذي يقال في عدة احتفالات كنسية في الأعياد السيدية وهو عبارة عن أجزاء منتقاة من المزامير تتناسب مع طبيعة الاحتفال، وهناك أيضا مزامير مختارة تقال في صلوات الرهبنة وغيرها، هذا وقد تُرجِمت المزامير إلى القبطية رأساً عن النص الماسورى .

وقد أثرت الأوزان العبرية في الألحان على كل من الأوزان القبطية والسريانية ،فالطريقة العبرية في الإنشاد تقوم على التوازي المعنوي، أي أن ترد الفكرة على الفكرة مثل : *الرب نوري وخلاصي ممن أخاف ... الرب ناصر حياتي ممن أرتعب*

أو : *افرحي يا ابنة صهيون ... تهللي يا ابنة يعقوب*

وهو نفس الأمر المتبع في التسابيح القبطية مثل الأبصلمودية، حتى انه في تذاكية مثل تذاكية الأحد يقوم الربع البحري بإيراد فكرة تشير إلى السيدة العذراء، بينما يقوم الربع القبلي بشرح الفكرة وما تزال هناك طريقتان للإنشاد في هذه التسبحة بحيث يقال الربع بلحن والآخر بلحن آخر .

ويمتاز الشعر في اللحن السرياني بأن جوهر الوزن فيه هو" *الوزن الفكري* " وهنا يتقارب بعض الشيء مع الألحان القبطية القديمة لاسيما في الثيئوطوكيات، والشطر الشعري في التسبيح السرياني قصير، لا يزيد عن اثني عشر مقطعاً صوتياً بل يصل أحياناً إلى أربعة فقط .

ويؤكد العالم الموسيقي *هانز هيكمان* أن موسيقى الخدمات اليهودية قد لعبت دوراً هاماً في تطور القداس البيزنطي والسوري، ولكن في مصر ربما حدث العكس حيث تأثرت الموسيقى اليهودية في مصر بالليتورجية المصرية .[١]

ويروي *يوسابيوس* المؤرخ الكنسي نقلاً عن *فيلو* الفيلسوف اليهودي صورة واقعية عن المسيحية في الأربعينات من القرن الأول، حيث يشير إلى جماعة يهودية قبلت المسيحية وراحت تتعبد في شبه حياة رهبانية خارج مدينة الإسكندرية حول بحيرة مريوط، وقد ظَن البعض أنها جماعة يهودية ولكن المؤرخ *سوزوين* أكد أنها جماعة مسيحية من أصل يهودي حيث عاشت ببعض طقوسها اليهودية دون أن تعترض الكنيسة على ذلك [٢]. وقد تحقق العلماء من أن الأوزان الموسيقية للتسابيح العبرية تماثل الأوزان الموسيقية في التسابيح الفرعونية ( مثل مراثي لينوس وتسابيح النساء في موكب أوزوريس )، وأكد الكثير من العلماء هذا الرأي مثل *بادير مارتن وأمود جوتن وبيتر وجنر*، ايجون فلز،والعالم اليهودى " مانويلو".

كما قام العالم اليهودي *صموئيل ناومبرج* ***Samuel*** Naumbourg بتأليف كتاب عن (ألحان إسرائيل) حقق فيه التشابه الكبير بين ألحان الكنيسة وألحان إسرائيل، وكذلك العالم اليهودي اديلسون A. Z. Idelson أشهر موسيقى يهودي في جيله، وحقق بالمثل التشابه القوى بين ألحان العبرانيين القديمة وألحان الكنيسة المعاصرة، ولكن جميعهم لم يستطيعوا كشف سر هذا التشابه، حتى توصل العلماء المعاصرون لحركات الإصلاح إلى هذه الصلة السرية مبدئياً في كنائس الشرق.

وقد قام العالم الموسيقى فيلو والذي رافق الحملة الفرنسية على مصر بعمل كتاب عن الموسيقي، وخصص أحد أجزاء الكتاب لدراسة الموسيقى التقليدية

---

[١] الموسوعة القبطية / الموسيقى

[٢] تسبحة السواعي / القمص متى المسكين، الموسوعة القبطية / الموسيقى

العبرية في مصر أي التي استخدمت لدى اليهود الذين استوطنوا مصر، ودرس العلاقة بين الموسيقى المصرية والسامية بشكل عام [١] .

أما أوجه التشابه بين الممارسة القبطية ونظيرتها العبرية في التسبيح فهي:

١- التسبيح " الأبصلمودي " القبطي يتشابه مع التسبيح الأبصلمودي العبري، والذى يتضمن "الشيما" [٢]والصلوات والسجود والتقديسات التي دخلت المسيحية أيضا في صميم عبادتها ( إشعياء ٦:٣) والمزامير الخاصة لكل يوم ومزامير الأعياد، وفي المقابل (***البيراكوث*** ) [٣] اليهودي .

٢- التسبيح بالتناوبAntiphonal وقد مارسه اليهود كثيراً ( راجع عزرا ١٠:٣،١١، ونحميا ١٢: ٢٧ ــ٤٠) وهو الأمر الذي شهد المؤرخون بوجوده بين المجتمعات المسيحية الأولى .

٣- التسبحة melisamatic وقد أرجع تقليد الحضارات الشرقية ممارسة التسبحة إلي مصر القديمة .

٤-الإرتجال في الأداء مثل التصرفات اللحنية والزخارف والتجميل والموسيقى .

٥- إستعمال الفلوت في التسبيح، وقد أستخدم الأقباط الفلوت في ولائم الأغابي حتى عام ١٩٠ م عندما أعترض عليه القديس كليمندس السكندرى .

وهكذا دخل العنصر اليهودي المسيحية، ويشير فيلو إلى أنهم كانوا يقضون وقتهم في التأملات وتأليف الأغاني والترانيم بكل أنواع الأوزان والألحان ويقسمونها بطبيعة الحال إلى مقاييس مختلفة ..ويصف طريقة ترتيلهم حيث يرنم أحدهم بينما هم مصغون إليه في صمت حتى أخر الترتيل حيث يردون عليه، ولعله بذلك يقصد قولهم " آمين " في نهاية التسبيح .

---

[١] تسبحة السواعي / القمص متى المسكين .

[٢] الشيما هى قانون الأيمان اليهودى ( أسمع يا اسرائيل ... الخ )

[٣] البيراكوث هي صلوات البركة وعددها ثمانية عشر

وكان لدى العبرانيين طقسان أحدهما خاص بالهيكل والأخر خاص بالمجمع، وكان طقس الهيكل تستخدم فيه الآلات الموسيقية، بينما يعتمد التسبيح في المجمع على الأصوات فقط، وقد اختار الرسل والتلاميذ الطقس الثاني[١]، وقد أثبت القانون رقم (٨٠) لاكليمندس السكندرى منع دخول واستعمال الآلات الموسيقية في الكنيسة، وقد كان من المعتاد أن يعزف على الأرغن المائي في موكب الإمبراطور من قصره إلى الكنيسة ( اخترعه شخص سكندري عام ٢٠٠ م ) وعندما يقتربون من الكنيسة يترك الأرغن على بعد منها تثبيتاً للطقس الكنسي الموسيقى الصوتي في العبادة، وهو الطقس المتبع في الكنيسة القبطية واليونانية والسريانية والروسية حتى الآن، أما كنيسة روما فقد غيرت موسيقاها الصوتية منذ عام ١٠٠٠ م إلى موسيقى آلية، فقد أضافت إليها الهارموني لتوقيعها على الأرغن .

وأما المصدر الثالث للألحان القبطية فهو الأقباط أنفسهم، حيث إنسكبت موهبة التلحين عليهم بغزارة في العصور الأولى، مثل القديس كليمندس السكندرى والقديس ديديموس الضرير وغيرهم ممن ألّفوا الكثير والذي ما زال يستخدم حتى اليوم، كذلك يشير يوسابيوس القيصرى إلى أن ما يمارسه المسيحيون في أيامه (القرن الثالث) هو ما وصفه فيلو عن جماعة الترابيوتا، أى أن الطقس المعدل والذي صار سمة العبادة لهذه الجماعة المسيحية، لاسيما طقوس أسبوع الآلام والصوم وصلوات نصف الليل، كذلك أشار يوسابيوس القيصرى إلى أحد أساقفة عصره ويدعى نيبوس Nebus حيث أشتهر ببراعته في التسبيح وتأثيره البالغ فيمن يسمعونه[٢].

هذا وقد أضافت الكنيسة الأولى بعض الألحان والتسابيح في عبادتها، وهى عبارة عن نصوص تماجيد قديمة، يصل عدد هذه الألحان والتسابيح إلى أكثر من

---

الأستاذ راغب مفتاح/ مجلة ابداع ــ فبراير ١٩٩٤ .

[٢] الموسيقى القبطية / د. نبيلة عريان

إحدى وعشرين تسبحة منها ثمانية عشر عبارة عن نصوص قديمة وثلاثة نصوص من العهد الجديد هى :-

+ تسبحة العذراء ( لوقا١: ٤٦-٥٥ ) وتعرف في الغرب بإسم Magnificat

+ صلاة سمعان الشيخ ( لوقا٢: ٢٩-٣٢ ) وتعرف في الغرب باسم as the nune Dimittis .

+ صلاة زكريا ( لوقا٢: ٦٩-٧٩ ) وتعرف في الغرب باسم Benedictus

ثم التسابيح التي تتلى في ليلة الأبوغالمسيس .

ويشير القديس يوحنا كاسيان ( ٣٥٠-٤٤٠ ) إلى أن الرهبنة قد بدأت مع القديس مرقس نفسه فقد خرج بعض من أتباعه إلى الصحراء وكونوا جماعات رهبانية، وكان من وظائف بعض أولئك الرهبان هو ترتيب الطقس والألحان وحفظها وتسليمها للأجيال التي تأتى بعدهم .

كما تنسب ألحان القداس إلى شخص يدعى سينوسيوس القيروانى ( ٣٧٠ م) والذي عاش في الإسكندرية وتزوج بمسيحية بعد تعمده ثم صار أسقفاً للقيروان، ويؤكد الأسقف المذكور أن التسبحة السابعة (!) في القداس قد رتبت على القيثارة، ويفترض أن تكون أول تسبحه بمصاحبه موسيقية، وقد رتبت على المجوس الثلاثة في تقديمهم الهدايا للطفل يسوع .

وأغلب الظن أن معظم تسابيح الكنيسة قد كتبت باللغة اليونانية، ثم ترجمت بعد ذلك إلى القبطية، وأما التسابيح التي كتبت في القبطية فتوجد في الكتابات الطقسية للقديس مكاريوس الكبير والقديس سيرابيون ،وكذلك كتابات القديس باخوميوس والقديس شنودة رئيس المتوحدين .

## التأثير اليوناني على الألحان القبطية :

منذ سنة ٢٠٠ ق.م أصبحت الإسكندرية قلعة اللغة اليونانية وآدابها، والتي أثّرت على اليهود تأثيراً كبيراً لاسيما يهود الشتات، مما جعل البطالمة يترجمون التوراة إلى السبعينية اليونانية والتي أسهمت بدورها في نشر المسيحية في أنحاء إمبراطورية تتكلم اليونانية، وظلت اللغة اليونانية هى لغة الكنيسة في مصر وروما حتى القرن الثالث الميلادي، ولكن التواجد اليوناني في مصر لم يؤثر على ألحانها وذلك بسبب عدم تأصل الجذور اليونانية بين الشعب، إلا أنها أثّرت على الألحان المصرية القبطية بفكرة النغمات الثمانية والتي سيأتي شرحها لاحقاً، والموسيقى اليونانية هى موسيقى مبنيه أساساً على موسيقى الشرق مثل سوريا وفلسطين وأسيا الصغرى .

ويرى **العالم برمستر BURMESTER** أن عدداً من الطروباريات والمستخدمة في القداس الباسيلي، ترجع إلى الكنيسة البيزنطية، كما أن هناك العديد من الأبصاليات ذات الميول اليونانية [١].

وربما تكون الموسيقى القبطية قد استعارت بعض النصوص عن اليونانية ولكنها لم تستعر اللحن نفسه، وتُقَّدر عدد الكلمات اليونانية في القداس الإلهي بحوالى مئة وخمسين كلمة ،ومازالت بعض المصطلحات فى التسبحة تعكس تأثيراً يونانيا مثل ثيؤطوكية /أسبسمس /استيخون /أبصالية

## الألحان المستعارة من الكنيسة البيزنطية:

يقتصر هذا التأثير على بعض الثيؤطوكيات وليس كلها، وعلى مردات الشماس داخل الهيكل وبعض مردات الشعب وكذلك مقدمة القداس ( ⲏ ⲁⲩⲁⲡⲓ إي

---

[١] الموسوعة القبطية / الموسيقى .

اغابي والاعتراف الأخير، ولعل السبب في وجود مردات الشماس والشعب باليونانية هو التواجد المسيحي اليوناني في الإسكندرية، فبينما كان الكاهن القبطي يصلى كان لزاماً أن يكون الشماس حلقة وصل بين الكاهن والشعب مستخدماً اليونانية وحينئذ يرد الشعب عليه بذات اللغة .

بل لقد أثرت الألحان القبطية على نظيرتها اليونانية (البيزنطية ) فقد نُشر أن الأسقف كوميداس **CUMIDAS** عثر على مخطوطات في منطقة أثينا والقوقاز قبطية تحتوى على ألحان قبطية مع دلالات موسيقية تعود للقرون المسيحية الأولى وتشبه الترانيم المصرية القديمة .

وفى مكتبة البولديان توجد وثائق ترجع إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين وتحتوى على تسابيح كثيرة تُشجع الأقباط على احتمال آلام الاضطهاد، وهى ملحنة على الأنغام المعروفة قبل ذلك، ولعلّ اشهرها تلك المنسوبة إلى البابا اثناسيوس المدعو بالصغير (القرن الثامن ) والذي عُرف ببراعته وشهرته في هذا المجال، كما ظهر نوع من الشعر الديني العام حوالي القرن العاشر لمواجهة التيار الإسلامي باللغة العربية، حيث كُتبت هذه الأشعار باللهجة القبطية الصعيدية، وكانت متأثرة بالتراث البيزنطي، وقد وجدت خالية من أسماء مؤلفيها، واعتمد الوزن فيها على تعاقب المقاطع حيث عولجت ببعض التحرر، وقد رتبُت أيضاً على الألحان الثابتة للكنيسة [1] .

كما تضمنت هذه الألحان والقصائد القبطية مختارات من سفر الأمثال ونشيد الأناشيد وسير القديسين والشهداء، غير أن الشعر الأكثر روعة هو شعر الثيؤطوكيات وهي قصائد لاهوتية في تمجيد السيدة العذراء موزعة علي أيام الأسبوع،و تنسب بعضها إلى القديس اثناسيوس الرسولي ثم الي القديس كيرلس الكبير والبعض الأخر ينسب إلى ( القرن العاشر) .

---

[1] الموسيقى القبطية / دكتورة نبيلة عريان .

يورد يوحنا كاسيان في حديث له مع الراهب بيامون PIAMMON القس وهو رئيس أحد الأديرة في مدينة ديوكلوس في شمال الدلتا وهي جماعة متسلسلة عن آمون ومكاريوس، أن الأباء منذ البداية اهتموا بعمل نظام ينبغي أن يختار للعبادة اليومية عند كافة الاخوة لكي يسلموه إلى من يأتى بعدهم، وهكذا يتفق كاسيان مع يوسابيوس في تحديد الزمن الذي بدأ فيه إرساء نظام كنسى يخصص العبادة والألحان والأوزان [1] .

ويرى كل من القديس اغسطينوس والذهبي الفم والقديس باسيليوس والعلامة اوريجانوس تعليقاً على الآية " معلمون ومنذرون بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغاني روحية بنعمة مترنمين في قلوبكم للرب " (كولوسي ٣ : ١٦ ) إن الرسول بولس كان يشير إلى صلوات طقسية معروفة لدى قارئي رسالته، فيرى إن الموسيقى هى إحدى العناصر الأساسية للعبادة حيث صنفها في ثلاثة أقسام : مزامير / تسابيح / أغاني روحية (وهى الألحان) وهو النسق الذي اتبعته جميع الكنائس التقليدية .

## التطور التاريخي للموسيقى القبطية :

يقسم العلماء هذا التطور إلى ثلاث مراحل :

الأولى : تشمل القرن الأول والثاني حيث كانت غير منتظمة ، تختلف طرق العبادة والموسيقى من مكان لآخر، وقد سجل المؤرخ والفيلسوف اليهودي فيلو اختفاء المرنمين المؤهلين، بينما لاحظ أن الموسيقيين ( الآلاتية ) يعملون لحساب العابد في شرف الآلهة الوثنين . واعتمدت المصادر فيها على الألحان الفرعونية والعبرية وقد حقق ذلك يوسابيوس وجيروم وكاسيان .

---

[1] مزامير السواعي / القمص متى المسكين .

الثانية : وتشمل القرن الثالث، وهى التي نشأ فيها المجتمع الكبير في الإسكندرية وكتابات آباء الكنيسة مثل كليمندوس السكندري، وفى هذه المرحلة حدث امتزاج مع الكنيسة الجامعة حيث أثرت وتأثرت بقية الكنائس إحداها بالآخر .

الثالثة : وتشمل القرنين الرابع والخامس، وتم فيهما ترتيب القداس مما ساعدها على أيجاد الهويَّة الموسيقية لاسيما بعد الانشقاق سنة ٤٥١ م حيث انعزلت الكنائس اللاخلقيدونية عن الخلقدونية وفى تلك الفترة اصبح للكنيسة القبطية ألحانها الخاصة المتميزة، وقد تقاربت كل من الكنيستين القبطية والسريانية إثر الانشقاق وذلك بسبب الوحدة في الأيمان، وتأثرا إحداهما بالأخرى مع عكف كل منهما على تقليدها الخاص . وقد استمرت هذه الفترة حتى القرن الحادي عشر . ويقول العالم " باوم ستمارك " أن النصوص الطقسية، وان اختلفت من منطقة إلى أخرى، إلا أن هناك نصوصاً مشتركة بين الكنائس، ويؤكد العالم أوليرى **OLERY** أن التراتيل الأولى كانت مكونة من قطع تشبه المزامير، ويقترح أن هذه الأعمال دونت قبل النصف الثاني من القرن الثالث، واختار " أوليرى " ثلاث قطع يؤكد بها رأيه، ويرى إنها مشتقة من الليتورجية السريانية أو وليدتها البيزنطية [ تسبحة لوقا ٢ : ١٤، والثلاث تقديسات **TRISAGION** وصلاة إشعياء إصحاح ٨، ٩ (والأخيرة لم تعد مستخدمة في الكنيسة القبطية) ] ويردف العالم فيقول : وربما تكون الكنيسة القبطية قد أثرت على الليتورجية السريانية وذلك بسبب ثلاثمائة وخمسون ملاحظة عمومية ( الساعة الثالثة والسادسة والتاسعة ) في سوريا، وهو رأى صائب، وذلك لأن الخطط عامة لترتيل المزامير قد وضعت عن طريق رهبان شمال مصر، ومع ذلك فإن الخطوط العريضة للعصور القبطية من الممكن أن تكون لم تأخذ شكلها الحالي حتى القرن الخامس [١] أما بعد ذلك وحتى الفتح العربي فقد رُتبت كل

---

[١] الموسوعة القبطية .

الخدمات بحيث لم يوجد مكان لأي إضافات، بل من النادر أن يكون هنـــاك لحنـــاً موضوعاً بعد هذه الفترة .

الرابعة : وهى مرحلة الانحدار والبقاء، وقد تداخلت هـــذه المرحلـــة مـــع سابقتيها حيث لا يعرف الحد الفاصل بينهما، فقد أثر الإسلام على ذلك تأثيراً كبيراً، فأنشغل الأقباط بالنواحي الإيمانية والعقائدية اكثر من النواحي الفنيـــة والموســـيقية فضعفت الثقافة الموسيقية من ذلك الحين وحتى الآن .

الخامسة : وهى مرحلة الانتعاش الروحي والنهضة القبطية، وبـــدأت فـــي منتصف القرن التاسع عشر على يد البابا كيرلس أبى الإصلاح انتعشت فـــي هـــذه الأيام متمثلة في استعادة الفنون وتعمير الأديرة وازدهار الرهبنة .

وقد عانى الأقباط بعد مجمع خلقيدونية من اضـــطهاد الكنـــائس الرومانيـــة والبيزنطية، وعكفوا على المحافظة على تراثهم ومنه الموســـيقى، حتـــى لا تتـــأثر بالموسيقى البيزنطية، وفى سيرة الأنبا اسحق البطريرك ( ٦٨٦ – ٦٨٩ م ) منـــع الأقباط في بطريركيتة من ممارسة طقوسهم بقرار من الاحتلال البيزنطي، ويـــرد ذلك في تاريخ البطاركة، ويمضى رهبان دير أنبا مقار يحتفلون بالبطريرك العائـــد بعد نفيه، وفى أيام البطاركـــة : خريســـتوذلوس ( ١٠٤٦ – ١٠٥٧ م ) وكيـــرلس الثاني ( ١٠٧٨ – ١٠٩٢ م ) وميخائيل الرابع ( ١١٠٢ – ١٠٩٢م ) وكان الأقباط يمارسون ليتورجياتهم بمعزل عن الباقين حتى يحافظوا على طقوسهم من التـــأثير البيزنطي في حين كانوا على اتصال بالكنيسة السريانية وألحانها، هذا وتعتبر الفترة من بداية الكنيسة حتى الفتح العربي الفترة الرئيسة في وضع الألحان .

هذا وتفيدنا المخطوطات الخاصة بالقرون من السابع إلى التاسع، بوجـــود الألحان والتسبحة والطروحات وغيرها باللغة القبطية دون اختلاف يـــذكر، وهكـــذا فالموسيقى لم يطرأ عليها بالتالي تغيير كبير . ورغم دخول الإسلام مصر فقد بقيت اللغة القبطية سائدة حتى عهد البابا زخارياس ( ١٠٠٤ – ١٠٣٢ م ) وكان البابـــا

ثيلوثاؤس ( ٩٧٩ – ١٠٠٣ م ) قد أمر بترجمة البشائر الأربع وبقية الكتب الكنسية، إلا أن البابا كيرلس الثاني استمر في أداء الليتورجية كاملة بالقبطية .

## تأثير الموسيقى القبطية على الكنائس الأخري :

يقول العالم الموسيقى أوليرى **OLARY** أن الكنيسة القبطية ربما تكون قد أثرت على الليتورجية وذلك بسبب ثلاثمائة وخمسون ملاحظة عمومية على صلوات الساعات ( الثالثة والسادسة والتاسعة ) في سوريا وهو رأى صائب ذلك لأن الخطط العامة لترتيل المزامير في الكنيسة القبطية قد عني بها رهبان شمال مصر .

ولم يقتصر هذا التأثير على طول البحر المتوسط، وإنما تخطى ذلك إلى البلاد البعيدة بفضل الإرساليات المسيحية، فهناك أثار قبطية تركها جيش شيبان في شمال إيطاليا وسويسرا وأسفل نهر الراين وطول غرب أوروبا، فإن المسيحية الأيرلندية هى وليدة المسيحية المصرية، إن هذا القول بأن هؤلاء المبشرين الأقباط قد جلبوا بعض من موسيقاهم المتطورة معهم إلى تلك البلاد البعيدة وتركوها مقرونة بأسمائهم، ويرى العالم **O. CURRY** يرى أن القيثارة الأيرلندية الشهيرة ربما تكون قد جاءت من مصر، وفى أيرلندا توجد ثلاث نسخ من أله الهارب بدون ربع أمامي، وهى المرة الأولى التي تكتشف هذه الآلات خارج مصر وقد جاءت كزخارف لمخطوطة أيرلندية ترجع إلى عام ١٠٦٤ م وهى زخارف أخذت من مكونات صليب منحوت في **MONASTERBOICE** (منشأة قبل ٨٣٠ ) وقطعة أثريه مماثلة في الكنيسة القديمة في **COUNTRY KILKENNY VILARD** والتي تبدو أقدم من تلك القطعة التي في **MONSTERBOICE.**

وكذلك شعر **O. CURRY** أن القيثارة رباعية الزوايا التي لقدماء **TAUTHA DE DANAAN**، على الرغم من عدم تماثلها تماماً، ربما طورت من القيثارة المصرية اليونانية ذات الشكل نفسه، أما كيف أدخلت هذه القيثارات

لأيرلندا فمازال السبب مجهولاً، كذلك فقد أثرت الأديـرة القبطيـة فـي الطقـوس الأوروبية، مثل المزامير الإثني عشر والتي كانت الأساس لمثيلاتها فـي الكنيسـة الرومانية وبلاد الغال .

وبالرغم من عدم اكتشاف ألحان مشابهة للألحـان القبطيـة إلا أن هنـاك تشابهاً في الإيقاعات بينها وبين ألحان بعض الكنائس الأخري، فإن " **باوم إستارك** " في دراسة للحن الروماني للصليب " **نحن نعشق الصـليب** " واسـمه اللاتينـي **CRUCEM TUAM ADURAMUS** ، ويرى أن الأفكار الأساسية وحتـى بعض المصطلحات والتي تخص الاستخدام الروماني مـن العبـارات البيزنطيـة المجازية، ترجع كما توضح بعض البرديات للعصور السحيقة، وتبدو أنها مشـتقة من مصر المسيحية، كذلك فهناك صيغتان قديمتان في الطقوس الرومانية لها تشابه مع الطقوس القبطية السكندرية وهما " هلم نحن ركبنـا ونقـوم " وفـى اللاتينيـة **FLECTAMUS GENA AND LEVATE** وهو ما لا يزال الأقبـاط يقولونـه فـي الصوم الكبير " اكلينومين تا غوناتا " .

## النهضة الموسيقية الحديثة في الكنيسة
## و محاولات تسجيل الألحان وتنويتها

تحول الاهتمام في الكنيسة القبطية ولفترة طويلة بالأيمان والعقائد مما أثـر بالتالي علي اهتمامات أخرى مثل الطقوس والموسيقي حتى خشي علي الموسـيقى القبطية لاسيما وقد تعاقب علي مصر العديد من الثقافات والموسيقي، ولمـا خُشـي

علي الذوق الكنسي القبطي الموسيقي، قام بعض الغيورين بمحاولات مشكورة كل حسب امكانياتة في محاولات جادة تثبت هذا التراث الذي لا يقدر .. بحيث أن ملاحظات علماء الحملة الفرنسية علي الألحان القبطية في أيامهم لهي مما يبعث علي الأسف، ولما صرّح العالم الموسيقي الفرنسي فيلو G.A.VILLATEWAL والذي رافق الحملة الفرنسية علي مصر، بذلك كان تعليقة مبنياً علي أداء بعض الأفراد، كلٍ علي حدة، مما أعقد العلماء عن تنويت الموسيقي القبطية.

**المحاولة الأولي :**

قام بها الأباء اليسوعيين في مصر ،فقد طلب الأب بلين BLAIN اليسوعي من المنسنور أنطوان كابس رئيس كهنة الكنيسة القبطية الكاثوليكية أن يرشده إلي من يملي عليه تلك الألحان، فجاءه بالمعلم **قرياقوس بشاي**، والذي طلب راتباً شهرياً مقابل ذلك يبلغ ثلاثة جنيهات ،أو تعليم أحد أبناؤه مجاناً في المدارس الكاثوليكية، ولكنهم رفضوا ذلك وألحوا كثيراً ليمليها عليهم دون أجر فقبل أخيراً، ولما أتم الأب بلين تدوين جميع الألحان قام بطباعتها طباعة فاخرة حتي بلغيه نفقات الطبع في ذلك الوقت ستة آلف فرانك، ولكن وقبل التوزيع أرسل قرياقوس إلي رومية حيث رئاسة الكنيسة الكاثوليكية يخبرهم فيها بأن الألحان المزمع نشرها كتبها هي غير صحيحة، فصدر أمر علي الفور بمنع توزيع تلك الكتب، وبقيت الكتب مخزونة في كنيسة القديس يوسف حتى تلفت.

ولم تثن هذه التجربة المُرة الأباء اليسوعيين عن العمل، فقد استدعي الأب باديه اليسوعي خورس من تلاميذ الأقباط الكاثوليك بمدرسة القديس يوسف، فأنتشدوا أمامه الألحان في حضور فرنسيس بطرس العتر فطبعها في كتابين احدهما للكاهن والآخر للشماس[1].

**رزق الله سميكة ومحاولة لتدوين الألحان :**

---

[1] الموسيقي القبطية / جمعية اتحاد الشبان المسيحيين.

وفي الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، كان أول من أشار إلي ضرورة تـــدوين الألحان هو يوسف منقريوس ناظر المدرسة الاكليريكية، حيث نشر رغبتة هذه في مجلة (الحق) سنة ١٨٨٢ م. ،و عني بالأمر حضرة رزق الله بك سميكيه (وهو من رؤساء النيابة الأهلية في مصر، وكان شماساً بارعاً في الألحان، آلمه التلاعب في الألحان فجمع في بيتيه مساء ١٩١٥/٥/١٥م مجموعة من القسوس والشمامســـة، ومنهم القمص سلامه منصور والقمص إبراهيم الدف، والمرحوم مينا بك إبـــراهيم ويوسف بك سليمان ومرقس سيداروس ورياض اسطاس لدراسة هذا الأمر غير أن المشروع اعترضته بعض الصعاب فلم يتم.

**ساعي القمص بطرس عوض الله :**

قام القمص بطرس إلي مدرسة الموسيقي الأهلية التي يـــديرها الأســـتاذان منصور افندي شوا، واتفق مع منصور افندي علي ربط الألحان بالنوتة، وأحضـــر له عريف ( مرتل ) رغم قدامه لحناً فدوّنه ،و لكنه استحسن أن يسمع الألحان مـــن خورس واستحسن القمص بطرس الفكرة، وقاموا بإحضار بعض الشمامسة ومُجيدي الألحان، إلي مدرسة الموسيقي فلم يلب الدعوة إلاّ حبيب أفندي جرجس الـــواعظ، ومرقس أفندي سيداروس رئيس القلم الأفرنكي في المحافظة، وبولس أفندي عوض الله بالمحافظة، وسمعوا اللحن الذي دوّن فلم يلقي استحساناً منهم، ودعـــوا مـــرقس أفندي بتأليف جمعية لضبط الألحان وتدوينها[1].

**اللواء كامل أبراهيم غبريال :**

كان اللواء كامل إبراهيم من المهتمين باللغة القبطية والألحان، وقـــد علّـــم أولاده التحدث بها من صغرهم، وحين كان ملازماً أول عمـــل كوكيـــل لمـــأمور السودان التابع للجيش المصري، وقد ساءه ضعف الأداء في الألحان وكذلك انجذاب

[1] سجلنا هنا هذه المحاولة عرفاناً بالجميل تجاه أناس غيورين علي تراث الكنيسة (المؤاف).

الشعب لاسيما الطبقة الأرستقراطية فيه نحو الموسيقي العالمية والأغاني، ومن ثـــم فكر في تدوين الألحان وتنويتها (وضعها علي النوتة)لتعزف علي البيانو، واســـمي الجزء الأول من ككتابة "التوقيعات الموسيقية لمردات الكنيسة القبطيـــة " ويحتـــوي علي أربعة وخمسين مرداً، وقد عاونه في هذا العمل المرتل أمين جرجس بكنيســـة الملاك

# مؤلفي الألحان

جاءت أغلب نصوص الألحان خالية من أسماء مؤلفيها، لأنها كانت تعبر عن إيمان الجماعة المسيحية كلها، بينما بدأ ذلك في الظهور بعد ظهور الهرطقات حيث أصبح اللحن ينسب إلى واضعه لتحديد هوية اللحن من هوية الشخص وهوية الشخص من هوية اللحن، تماماً مثل البدء في ذكر أسقف المنطقة التابع لها الكاهن الذي يصلى لتحديد إيمان الجماعة وتبعيتها، ويلاحظ أن أغلب ترانيم ومدائح كيهك احتوت على أسماء واضعيها .

ويصل عدد ألحان الكنيسة القبطية إلى ثلاثمائة لحن بين كبير وصغير، منها ما هو نصه بالقبطي وهو الأكثر والبعض الأخر باليونانية وهو ينسب إلى الفترة التي تسبق الانشقاق الذي حدث في خلقيدونية إضافة إلى البعض القليل الذي أدخل إلى ليتورجية الكنيسة في أيام البابا كيرلس الرابع أبى الإصلاح لمناسبة عيدي الميلاد والقيامة . وأغلب هذه الألحان قد ذكره أبو البركات ابن كبر شمس الرياسة في موسوعته مصباح الظلمة في إيضاح الخدمة سنة ١٣٢٠ م، بينما قام البابا غبريال ابن تريك بترتيب ألحان وقراءات البصخة المقدسة، وهى جنائزية معزية ومشجعه وتسمو بالعابد فوق مستوى الماديات فتخشّع قلبه [١] .

وتتميز الألحان القبطية بأوزانها الصوتية الدقيقة والعميقة، فكل لحن يصور معناه تصويراً يفوق المقدرة العادية بحيث يصعب بل يستحيل تأليف شيء مماثل له، ومما هو جدير بالذكر أن تأليف الألحان القبطية كان يعتمد في الدرجة الأولى على الإلهام والذي كان من طابع العصر الرسولى [٢].

---

[١] راغب مفتاح / الموسيقى القبطية

[٢] مزامير السواعي / القمص متى المسكين

كان المؤلف دارساً للموسيقى محباً لها، كما كان يجب أن يتصف بالبعد الروحي والنسكي التصوفي، وفي حالة تسليم كامل للروح القدس الذي يعطيه بغني وغزارة، مما لا يستطيع آخر إنتاجه وإنجازه بالطرق البشرية التجريدية، ومن هنا فإن عامل الروح القدس الذي يعمل في المؤلف هو ذاته العامل في السامع وفى المرتل، لذلك فكثيراً ما أثرت الألحان في الأشرار والخطاة وساعدت في توبتهم

ومن بين أهم الإلحان القبطية القداس الكيرلسى والذي وضعه القديس مرقس الرسول ويعد القداس الثانى بعد قداس القديس يعقوب الرسول، وقد وضعه القديس مرقس خصيصاً للديار المصرية حيث وضع نغماته والحانة من التراث المصري الخالص،ووضع فيه التراث الليتورجى المتراكم منذ خلقة ادم إلي زمن السيد المسيح،ويعد أروع تراث عبادي فى العالم كله يحوى أروع تراث موسيقى فني حضارى، منذ أن عاد البابا كيرلس عمود الدين تنسيقه صار منسوباً له، وظل هو القداس الوحيد الذى صلت به الكنيسة القبطية حتى القرن السادس الميلادي.

ويقول الاستاذ راغب مفتاح انه من حسن الحظ أن أقدم ألحان هذا القداس مدونه حتى الآن، مثل المقدمة والأواشى ولحن المجمع ولحن أيوب ولحن الترحيم ولحن العتيقة وقد تم تسجيل هذا القداس فى معهد الدراسات القبطية فى سنة ١٩٩٩ م، وقد أثبت علماء الليتورجيات وعلى رأسهم" G.Dex " "جريجورى دكس " فى كتابة " The Shape of letargy"

إن ترتيب هذا القداس من اقدم الترتيبات على الرغم من اختلافه عن بقية القداسات مما يؤكد قدمه [١]

---

(١) الموسيقى القبطية – راغب مفتاح

وحيث أن هذه الألحان المذكورة تشكل صلب القداس الكيرلسى فهى تعطى مؤشراً واضحاً عن طبيعة اللحن القبطى القديم كما يؤكد العلماء أن القداس الكيرلسى كان مصدراً لليتورجيات كثيرة وطقوسا إحتفالية اخرى مثل طقس رفع البخور وطقس اللقان وغيرة،كما ان القداسان الآخران المستخدمان فى الكنيسة القبطية وهما الباسيلى والغريغورى،قد أستعارا منه التراحيم والمجمع وبعض الاواشى، أى أن بعض الحان القداس الكيرلسى موجودة فى طقوس أخرى،ومن المعروف أن هذا القداس يستخدم عادة فى الاصوام بسب طوله٠

وفى الفترة التى عاش فيها القديس مارمرقس كان هناك الكثير من الا لحان والأناشيد التى سُجلت فى رسائل بولس الرسول والكاثوليكون ولايُعرف مؤلفوها

ومن بين أشهر مؤلفى الألحان فى فجر المسيحية،القديس كليمندس السكندرى(١٥٠-٢١٥م)والذى ألف عدة الحان أشهرها لحن "كابح الخيول الجامحة" (أنظر نص اللحن فى باب الحان الكنيسة الأولى) ولم يوافق كليمندس على أستخدام الألات وإنما الانشاد بشكل عام، ومع ذلك لم يسع لمنع القوالب الأخرى المنتشرة فى ذلك الوقت، وربما تركها ليحل محلها آخر ولكن بالتدريج٠

وشخص أخر آلف مجموعة من الألحان أسمها "قصائد سليمان" عثر عليها فى درج سنة ١٩٠٩ م،وكان قد آلفها سنة ٦٥م،بعد أن ترك اليهودية وتنصّر، ويحوي الدرج إحدى وأربعون قصيدة، عبارة عن صور مستقاة من العهد القديم لاسيما من سفر نشيد الاناشيد (راجع بعض نصوص القصائد فى باب الحان الكنيسة الأولى )

يُنسب كذلك تأليف بعض الألحان الى القديس أثناسيوس الرسولى (٣٢٦-٣٧٣م) مثل لحن أمونوجينس والذى يُعد من اروع الألحان الفرعونية التى صاغ فيها قطعة لاهوتية رائعةً ومؤثرةً، فى حين نسبتة الكنيسة اليونانية الى الامبراطور جوستنيان

الأول حيث يقال أنه كتبة سنة ٥٢٨م بينما تنسبه الكنيسة السريانية الى القديس ساويرس الأنطاكي (٤٦٥-٥٣٨م) والى البابا أثناسيوس الرسولى حفظ إنشاد المزامير من التحريف.

كذلك القديس باسليوس الكبير،دافع عن الإنشاد فى المزامير بالمناوبة، وذلك بعد قراءة جزء من الكتاب المقدس، وهو نظام ما يزال مُتبعاً فى بلاد كثيرة مثل مصر وفلسطين وسوريا، ويرى بعض النقاد مثل "أوليري" أن القديس باسيليوس هو الذي أدخل هذه الألحان بطريقة المرابعة إلي الكنيسة البيزنطية، حيث يسمى هذا الأسلوب بالأسلوب السكندري،في حين رأي بعض العلماء أن هذا الأسلوب هوسرياني، ولكن الثابت هو العلاقة الوطيدة لهذا الأسلوب بكنيسة مصر[١].

ونقرأ في التاريخ عن قصة فليمون تلميذ القديس بطرس،والذي كان له شرف تحويل نفوس عديدة إلي الإيمان بواسطة أغانيه البديعة[٢].

سينوسيوس القيرواني Synesius of Cyrene [٣] والذي ولد في مدينة القيروان بليبيا سنة ٣٧٠م، ثم رحل إلي الإسكندرية، وتتلمذ علي يد هيباشا الفيلسوفة الوثنية، ثم رحل إلي أثينا ولكنه لم تطب له المعيشة هناك فعاد أدراجه إلي الإسكندرية وتزوج من مسيحية بعد اعتماده، وذلك في عهد البابا ثيئوفيلس (الثالث والعشرين في عداد البطاركة ) والذي عينه أسقفاً علي الخمس مدن، هو الف أشعاراً والحاناً رائعة

وقد أحتفظ لنا التاريخ بعشرة ألحان له : الأول عن الثالوث والثاني عن تسبحة الصباح وهي موجهة للآب والإبن والروح القدس، والثالث والرابع عن التثليث

---

[١] *الموسوعة القبطية، الموسيقي*

[٢] *المرجع السابق*

[٣] كان ذا نفوذ في بلاده دافع عن إقليمه مقابل مطاليب الأمبراطور ومن غزوات البدو، فأنتخب أسقفاً رغم أعتراضه شخصياً سنة ٤١٠م فكان راعياً غيوراً، ترك عدة رسائل ذوقيمة تاريخية كبرى إضافة إلي ألحانه المذكورة (معجم الإيمان المسيحي)

والتوحيد، والخامس ويعد أعظم ألحانه عن أبن الله المولود من عذراء، والسادس في نفس المعنى، والسابع عن زيارة المجوس وشرح هداياهم التي فيها يذكر بافتخار أنه أول من وضع لحناً عن المسيح ينشد علي القيثارة وبهذا بكون هوالذي بدأ في وضع الألحان الموزونة علي الموسيقى، أما اللحن الثامن فعبارة عن صلاة " لأبن العذراء " واللحن التاسع عن نزول المسيح إلي الهاوية وهوأقوي ألحانه وأما العاشر فمشكوك في صحة نسبته إليه[١] .

أما القديس غريغوريوس النزينزي (٣٢٩م) فقد أثرى الكنيسة من خلال تأليفه أربعمائة قصيدة شعرية موزونة، بعضها معد للتسبيح والباقي يصعب تداوله بسبب أوزانه المعقدة ومن أهم مميزات ألحان القديس غريغوريوس النزينزي والأسقف سينوسيوس القيرواني أمانتهم للوزن الشعري القديم، غير أن ألحان غريغوريوس تمتاز بالتزامها بالتقليد، كما يظهر فيها نوع جديد من الوزن المعتمد علي الضغط اللفظي لبعض الكلمات مما يشبه التسابيح القبطية الواردة في التسبحة[٢].

كذلك القديس إيلاري أسقف بواتييه **Hilary of Poitiers** (سنة ٣٥٠م ) أشترك مع القديس أثناسيوس في مقاومة الأريوسية ويعد من مشاهير الآباء اللاتين، ترك العديد من الأعمال الأدبية واللاهوتية والشعرية، فهويعد أول مؤلف رسمي للألحان اللاتينية وواضع أسسها وذلك بحسب شهادة القديس جيروم، وما تزال بعض الألحان المشهورة منسوبة إليه، ولا تزال الكنيسة اللاتينية تذكره عندما تُسبح " تسبحة الصباح الجماعية **Lucis Largitor Splendide** " ومطلعها " يا أبا المجد والنور .. المُشرق البهاء والسرور .. لقد ولت ساعات الظلام .. وحلت أنوار الفجر بسلام " وكذلك تسبحة العنصرة **Beta Nopis Guadia** .

---

[١] مزامير السواعي/ القمص متى المسكين

[٢] المرجع السابق

أما القديس أمبروسيوس **Amprose** ( ٣٤٠ م ــ ٣٩٧ م ) أسقف ميلانو: وهوالذي أثرى اللحن اللاتيني، ويدعى أمير اللحن اللاتيني، ويعد من أبرز كتاب الترانيم الأول والذي أمكن الحفاظ على ألحانه، وقد إشتهر في أواخر القرن الرابع قبل مجمع خلقيدونية، ويصل عدد ألحانه إلى المائة، في حين فُقد الكثير منها، وبسبب ما ألفه من الألحان التي اُستخدمت في الليتورجيات الكنسية وجد ما عُرف بالطقوس الأمبروسية **Ambrosian Rite**، وقد شهد بذلك القديس أغسطينوس وهوتلميذه، كذلك شهد بذلك سكرتير أمبروسيوس وكاتب سيرته الشماس بولس، هذا وقد أوحي إلى الكثيرين غيره بتأليف العديد من الألحان على نفس طريقته ولمدة تجاوزت القرنين من الزمان بعد وفاته، حتى أنه هناك طريقة في الإنشاد تسمى الطريقة الأمبروسية [1] ومن ترانيمه " يا صانع الكل " و" مجد الله المشرق " وألحان الثالوث مثل " صانع الكل " و" سلطة في العلاء " وترنيمة " **Ecce Jam Noctis** " وترنيمة" **Sermo Rofectis Artubus** " وترنيمة " يسوع المسيح " وترنيمة " تعال أيها المسيح الفادي " (يمكن الرجوع إلى نصوص هذه الألحان في باب " ألحان الكنيسة الأولى " )

أما القديس أغسطينوس فقد أثرى اللحن بتأليفه، فقد ألف لحن القيامة المشهور **Cumrex gloriaechristus** ولحن الفردوس وغيرها الكثير، وغيرهم من أباء الكنيسة الالتينية اللذين أثروا اللحن اللاتيني .

ألحان الشاعر برودنتيوس **Prudentius** ( ٣٤٨ ــ ٤١٣ م ) وهو شاعر أسباني وأديب ومؤلف ألحان وكانت مهنته الأساسية هي المحاماة، وقد عاش هذا الشاعر خلال الفترة التيدار فيها الجدل الأريوسي، ففي أثناء سني تقاعده من ٤٠٨ وحتى ٤١٣ م كتب العديد من القصائد للرد على الأريوسية وتعرض ترانيمه

---

[1] Early Christanty Hymns

الأفكار اللاهوتية في هذا الإطار إضافة إلى التأملات الروحية، ومن أهم ألحانـــه " بشير اليوم المجنح"**Ales Dici Nutius**"( **winged Herald of the day** ) " وترنيمة " الليل والظلام وغطـــاء الغمـــام **Nox .et Tenebrae et Nubila** " وترنيمة" الطاغية القلق يسمع **Audit Tyrannus Anxius** " وترنيمـــة " يـــا شمس المدن العظيمة **O Sola Magnarum Urbium** " وترنيمة " أنت يا من تسعى للمسيح **Quicumque Christun Quicumque** " وترنيمة " أنشـــدوا لزهور الشهداء "

ألحان أناطوليس **Anatolius** ( تنيح سنة ٤٥٨ م ) وهوينتمي إلى فترة ما بعـــد خلقيدونية بما فبها من ألحان لها السمة اللاهوتية التي تعـــالج الخلقيدونّيـــة والـــرد عليها، وهوشاعر يوناني ومؤلف ترانيم من القرن الخامس، وقد حضـــر مجمـــع خلقيدونية، وله ما يزيد عن المائة لحن ومع أنه خلقيدوني إلا أنه ساهم فـــي الـــرد على بدعة أريوس، ومن ترانيمه " ترنيمة المساء " و" يا رب وملك كل الأشـــياء " وترنيمة " **Stickers for a sandy of the first tone** " وترنيمـــة " المـــيلاد **Stickers for** " وترنيمـــــة " **His idiolelon for Christmas** . " **christmastide**

القديس مار إفرام السرياني : وهوشاعر الكنيسة السريانية فيطلقون عليه " قيثـــارة الروح القدس " ولد في سنة ٣٠٦ م وتنيح في عام ٣٧٣ م وكان شاعراً دينياً ملهماً إضافة إلى تعاليمه اللاهوتية والروحية المؤثرة، ويقول عنه القديس غريغوريـــوس أنه " فرات الكنيسة العقلي " ويذكر سوزومين المؤرخ أن مار إفـــرام قـــد وضـــع ثلاثين ألفاً من المقطوعات الشعرية موزونة في شتى المجالات الدينية، إضافة إلى أشعار تاريخية مثل الأناشيد الأربعة ضد يوليانوس الجاحـــد، وأناشـــيد نصـــيبين

( كارمينا نصيبين ) ولكونه موسيقياً بارعاً فقد كان يلحن هو أشعاره بنفسه، كما أنه له بعض الخطب والأناشيد ذات الطابع السياسي .[١]

وقد اقتبس مار إفرام كثيراً من أوزان المقطوعات التي أشاعها المبتدع "برديسانس" لترويج بدعته هو وابنه هارمونيس من بعده، وقد أراد بذلك إفرام السرياني أن يلفت إهتمام الشعب بعيداً عن الأفكار المضللة مثل تناسخ الأرواح إلى الإيمان السليم.[٢]

وبسبب دسم ألحانه فإنها ما تزال تحتل مساحة كبيرة من العبادة بين السريان ولكن شعره وألحانه لا تقدّر حقاً إلا في الأصل السرياني، حيث التلاعب بالألفاظ المتقابلة والمتناقضة والمتشابكة والمتشابهة بالأحرف والمتوازنة مما يصعب نقله إلى لغة أجنبية فقد لمس ميل السريان وسكان الرها إلى الغناء والرقص، قبله شاعر شهير يسمى : ابن ديصان، فنظم إفرام أشعاره على أوزانه واستنبط الوزن السباعي المعروف ب " الوزن الإفرامي " وقد بلغت ألحانه الخمسة والسبعين نوعاً ولم يجاره آخر في هذا الأسلوب، وقد قام بتكوين خوارس من العذارى ينشدن منظوماته في الحفلات الدينية على أنغام الكنارة.

وقد نقل عنه الغربيون هذه الألحان إلى اليونانية وبهذا نشأت الألحان البيزنطية، ومهدوا السبيل أمام رومانوس الموسيقي وتلاميذه، ويعتبر السريان أن مار إفرام هوأول من وضع الألحان الليتورجية في الكنيسة كلها، وبعد وفاته نقلت هذه الألحان إلى اللاتينية والحبشية والسلافونية والجيورجية، وقد قام بنسخ أغلبها القديس فيلوكسينوس أسقف منبج، ولكن أكثر أشعاره فقد .

ومما برع فيه إفرام ما يسمى مدراش وهونشيد تعليمي وهونموذج للفن الإنشادي جمعت في شكل أبيات يرتلها فرد بلحن معين ويرد عليه الخورس، وقد

---

(١) تاريخ كنيسة أنطاكية / خريستوستمس بابا دوبولس ــ ص ٤٧٥

(٢) مزامير السواعي / القمص متى المسكين.

تفنن في ذلك كثيراً، فرتب أبياتها مرة على الحروف الهجائية ومرة أخرى على حروف اسم يسوع، ومرة على حروف اسمه هو، كما برع في التلاعب الموسيقي، سواء في النظم أوفي تلقين المرتلين الإنشاد الصحيح، ثم تفرع عن المدراش : السوغيث وهوقصيدة تحتوي على صلاة أومديح وهومنظوم بسيط الوزن ينشده خورسين مع مردات، وقد استحب السريان هذا اللون وانتشر بينهم وغيرها من أنواع الشعر والأناشيد، وقد نشر مؤخراً مؤلف شعري كان له اسم منظومة الفردوس [١]

وبظهور مار إفرام السرياني دخلت الألحان الكنيسة في جميع الشرق عصراً جديداً من الخصب الليتورجي، فقد كانت ألحانه مفعمة بالروحانية والبعد الاختباري، وهويحيا في العالم كله حتى الآن لأن كافة الكنائس الشرقية والغربية قد أخذت عنه الكثير، ويرد في إعترافات القديس أغسطينوس أن كنائس ميلانوكانت أول من استخدمت الألحان على طريقة الكنيسة الشرقية في أيام الملكة يوستينا[٢]

اسحق الأنطاكى (٤٦٠م ) خلف مار إفرام السرياني في نظم الشعر والألحان، وقد ترهب في دير قرب أنطاكية، ويقول السريان أنه خصم عنيد للنساترة، زار رومية سنة ٤٠٤م وألف شعراً عن هذه الرحلة، ولما سقطت روما ألف شعراً رثائياً عن ذلك سنة ٤٥٩م، ثم انتشرت أشعاره ضد النساترة، كما كتب مواعظاً مقفاة ونثراً وانظمة نسكية[٣]

القديس يعقوب السروجي ( ٤٥٢ – ٥٢١م ) قام أولاً بترجمة مؤلفات ديودورس طرسوس وخدم في أسقفيتين، كان كاتباً خصب الإنتاج ألّف مئات

---

[١] مار إفرام / سيرته / أثاره / قيمته بيروت ١٩٧٣م

[٢] تسبحة السواعي / القمص متى المسكين

[٣] تاريخ كنيسة أنطاكية / ص ٤٧٧

المقالات والمواعظ والأشعار الدينية كما ألّف قداساً وطقساً للعماد، وسماه السريان مزمار الروح القدس وقيثارة الكنيسة الأرثوذكسية[١]

رومانوس المرنم **Romanos Melodus** وهوأكبر مؤلفي الأناشيد الدينية في الكنيسة البيزنطية القديمة، وُلد في " حمص " وخدم كشماس في بيروت ثم في القسطنطينية، وتنيح سنة ٥٦٠م وقد أُدخلت ألحانه إلى الليتورجية وتحظى بشهرة كبيرة ( معجم الإيمان المسيحي ) .

هذا وقد اقتبست الكنيسة اليونانية الكثير من ألحان الكنيسة السريانية من حيث النصوص لا الأوزان بسبب الفوارق اللغوية بين اللغتين ومنذ القرن السادس الميلادي أصبح للكنيسة اليونانية هويتها اللحنية .

الشاعر أندراوس الكريتي: ( ٦٦٠ – ٧٤٠م )

وهوواعظ وشاعر بيزنطي، عين رئيس أساقفة عزتين في كريت، له ثلاثة وعشرون عظة وديوان شعري وما يزال " القانون " الخاص به في رتبة الصوم البيزنطية[٢]

القديس يوحنا الدمشقي

عاش في النصف الأول من القرن الثامن، ولد في دمشق وترهب بدير القديس سابا بأورشليم، دافع عن الأيقونات ويعد آخر آباء الكنيسة اليونانية وأشهر مؤلفاته " نهر المعرفة " وله مؤلفات روحية وأخلاقية عديدة، ولايزال معتبراً في الكنيسة البيزنطية بسبب ألحانه وأعماله الطقسية.[٣]

---

[١] تاريخ كنيسة أنطاكية / ص ٤٧٨

[٢] معجم الإيمان المسيحي

[٣] المرجع السابق

ويضاف لهؤلاء جرمانس الشماس الموهوب ( ٦٣٤ – ٧٣٤م ) وقزماس الأورشليمي المسمى بالمغني ( ٧٨٠م ) وثيؤفانس ( ٧٥٩ – ٨١٨م ) وثيؤدور من ستوديوم ( ٨٣٠م ) ومتروفانس من سميرنا ( ٩٠٠م ) ويوثيوس ( ٩٢٠م ) [١]

القديس سيرابيون الثموسي أسقف ثموس **Thmuis** ( تسمى الأمديد حالياً) عاش في القرن الرابع وأختير رئيساً لأحد الأديرة، وهوالشخص المقصود بالرسائل إلى سيرابيون والتي وضعها البابا اثاناسيوس الرسولي، ويحتوي كتابه " كتاب الصلاة " على ثلاثين صلاة طقسية من تأليفه[٢] .

ومن ألحانه الخشوعية ذي الصبغة اللاهوتية : " أنه لائق وحق أن نحمدك ونسبحك ونمجدك، أيها الآب غير المخلوق للابن الوحيد يسوع المسيح، نسبحك يا الله أنت غير المخلوق وغير المفحوص والفائق عن التعبير بالكلام ..إلخ "[٣]

✥ دور الرهبان في الألحان الكنسية :

كان للرهبان دور مزدوج بخصوص الألحان الكنسية، يتمثل الدور الأول في التأليف، حيث يحتاج التأليف بالإضافة إلى الموهبة الموسيقية موهبة الإلهام وهذه بدورها تحتاج إلى حياة هادئة مفعمة بالنسك والتأمل، كما أنه من الضروري أن يكون لمؤلف الألحان والأناشيد الدينية أبعاداً لاهوتية وروحية ونسكية تصوفية وأن تكون روحه تواقة إلى الحياة الأبدية، إذ يضفي المؤلف من روحه على ما يؤلفه، وينعكس فكره وشخصيته على إنتاجه مثل الرسام والذي توجد علاقة ما بين شخصيته وفنه بل بعض الشبه بين الصورة التي يرسمها وصورته هو! ولعل الألحان التي أثرت في أكثر الكنائس واستمرت فيها، هي تلك التي وضعها أشخاص مشهود لهم بالتقوى والعمق الاختباري في علاقتهم بالله ولعل الحياة الرهبانية هي مجال خصب

---

[١] مزامير السوعي / القمص متى المسكين

[٢] معجم الإيمان المسيحي

[٣] أنظر نص اللحن في باب ألحان الكنيسة الأولى

لنمومثل هذه الموهبة الهامة والتي كان لها الدور الفعال في تثبيت العقائد وتوبة الخطاة ! فالجوالمشبع بالتسبيح والوقت المحشود فيه شتى أنواع الوسائط الروحية لاشك أنه مجال خصب لحلول مثل هذه المواهب وتنمية ما هوموجود بالفعل منها .

أما الدور الثاني فهوالحفاظ على تراث الموسيقى الدينية من خلال أعمال النسخ والتي برع فيها الرهبان أول ما برع في هذا النوع من الفن القبطي، هذا بخصوص النصوص، وكذلك حفظ الأوزان والمقامات لاسيما وأن الألحان القبطية ألحان مسترسلة طويلة لا يخضع أغلبها لنغمة ورتم ثابتين.

ويرد في بستان الرهبان إشارة عن راهب ألّف فصولاً ولحناً وكانت ما تزال مستخدمة في الكنيسة حتى ذلك الوقت.

كما نقرأ في سيرة القديس الأنبا غاليون السائح في برية القلمون كيف أنه كان موهوباً في هذا المجال، فقد ذهب إلى الدير وهوما يزال صبياً وعاش فيه حتى سن التسعين مما يعني أن هذه الموهبة قد حلت عليه فترة وجوده في الدير، وكان شجي الصوت مُلماً بجميع طقوس الكنيسة، وعندما خرج إلى السياحة طلب منه الأب اسحق رئيس الدير أن يسلم هذا الفن إلى راهب شاب يدعى موسى، ولما كانت هذه موهبة وليست جهداً عقلياً فقط، فقد نفخ القديس في وجه الشاب قائلاً : اقبل الموهبة فللوقت حل عليه روح الرب وانتقلت موهبة الأنبا غاليون إلى الراهب الشاب،

وراح ينموفيها نمواً مطرداً.[1]

وكان للرهبان دوراً فعالاً في جعل الألحان والتسابيح صوتية بغير آلات موسيقية، فهناك قصة عن يوحنا المايوما **Mayuma** تحكي عن الأب سلوانس في القرن الرابع، مثله في ذلك مثل رهبان الإسقيط وسيناء وفلسطين، أنهم شعروا

---

[1] سيرة الأنبا غاليون السائح / بستان القلمون – الأنبا باسيليوس الصموئيلي.

بأن الغناء يقسّي القلوب، وكان الأب بامبو **Pambo** ( ٣٢٠ – ٣٧٣م ) يأسف لاستخدام الآلات الموسيقية[١]

وكانت قلالي الرهبان في عصر القديس أنطونيوس أماكن للتسبيح طوال الليل والنهار، ويُذكر أنه عندما تقابل القديسان أنطونيوس وبولا أنهما رتلا معاً الاثنى عشر مزمورا ثم رنمو ً وصلوا حتى الصباح، كذلك في لقاء القديس مكاريوس بالقديسين مكسيموس ودوماديوس سبحوا جميعاً بالمزامير.

ويقول برنارد شامبينول أن طوائف الرهبان التابعين للكنيسة الشرقية لاسيما أنطاكية وأزمير ومصر، قد استمرت في اتّباع هذا التقليد العبري في التسبيح أي الإنشاد الجماعي، بينما نشأت في الكنيسة الغربية الصيغ الأولى لأناشيد القداس[٢]

وخلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، كانت هناك مدرسة مزدهرة للألحان، في دير القديس يوحنا سابا للسريان بجوار البحر الميت، حيث مضت مجموعة من الرهبان الأقباط للدراسة هناك، هناك تسلموا ما يسمي ب " القانون " **quanun** وهوالذي أدخل إلى الطقس القبطي كترتيلة من خمسة أسطر مميزة بقرار من سطرين.[٣]

وفي الإنشاد الغريغوري والذي سيجئ الحديث عنه في الموسيقى الغربية الكنسية، وانتشرت هذه الألحان في بلاد غرب أوربا بفضل أديرة رهبان البندكيتين المنتشرة، كما أنشأت بعض المعاهد الدينية الموسيقية حيث كان لها الأثر الكبير في نشر هذه الألحان، ولعل أهم تلك المراكز، كان في مدينة روان، بقيادة " سان ريمي " **St. Ramy** في دير " سان جال " بمدينة ميتز، والذي كان بمثابة مجمع للموسيقيين والشعراء، ويفيد التقليد أن منشداً يدعى رومان كان يقيم بهذه البلدة

---

[١] الموسيقى / الموسوعة القبطية .

[٢] تاريخ الموسيقى / ص١١.

[٣] الموسيقى/الموسوعة القبطية.

وكان البابا يرسله إلى شارلمان ويزوده بنسخة من كتلب مجموعة الألحان الدينيـــة، وكان ينشد هذه الألحان الحرة **plain chant** جماعة المنشدين الرجال (كورال) حيث أطلق هذا الاسم فيما بعد على المكان المعد لهؤلاء المغنيين داخل الكنيسة٠

وقد ساهم اهتمام الرهبان البندكت في هـــذا الإطـــار فـــي تطـــوير النظـــام الموسيقي كله في الغرب، حيث ساعد في أكتشاف الأسلوب البوليفـــوني ( متعـــدد الأصوات ) وبعد ذلك قام أولئك الرهبان بدير صوليم بدراسة عدة مخطوطات مـــع مضاهاتها ( مقابلتها ) مع نسخ أخرى من بلاد مختلفة من عصور مختلفة للـــنص الواحد بقصد الوصول الى الصيغ الأصلية للألحان في نصها الكامل، فقد قام البابـــا بيوس العاشر بتعضيد هذا المجهود بكل ما أوتي من قوة وسلطة بغرض تحقيق هذه الألحان التقليدية، تلك التي عمل على حفظها الأباء الأُول في القرون السابقة، كمـــا أمر البابا من جهة أخرى بأستعمال الكتب التي قام رهبان دير صـــوليم بنشـــرها، وأعتبارها نشرة رسمية يطلق عليها " نشرة الفاتيكان " التي أصبحت مقـــررة فـــي طقوس جميع الكنائس ٠

وكما سبق الحديث عن جماعـــة الثيرابيوتـــا **Therapeutae** [1] فقـــد عاشوا حول بحيرة مريوط في معسكرات هرباً من الضغط السياسي والوثني، حيث أكد فيلو الفيلسوف أنه لم يقضوا وقتهم في الصلاة والتأمل وحسب وأنما في تـــاليف الألحان أوالتراتيل بمختلف أوزانها ومقامتها٠

كما كان للراهب الشاعر الموسيقي " تيولو" من سان جـــول بسويســـرا، فضل يذكر في الاحتفاظ بالألحان الكنائسية وتحسينها ٠[2]

والآن يسهم الدير المحرق بنصيب وافر في الحفـــاظ علـــى الألحـــان مـــن الجهتين :

---

[1] كلمة ثيرابيوتا تعني " أطباء الروح والجسد "

[2] الموسيقى القبطية / جمعية أتحاد الشبان المسيحيين

النصوص حيث تحوي مخطوطاتهم كماُ هائلاُ منها، ومن حيث الأداء والممارسة أيضاُ لاسيما وقد أقام في ذلك الدير واحداُ من اشهر وأفضل المرتلين في هذا العصر وهو المعلم توفيق، والذي تلمذ بدوره مجموعة من رهبان الدير ليكملوا مسيرته ٠

## □ تطور الألحان في الكنيسة الغربية:

تنبه العلماء بعد عدة قرون إلى التشابه الموجود بين ألحان الكنيسة في الغرب مثل الجريجورية وفي الشرق مثل القبطية مع الأوزان والألحان العبرية، وأول من لفت النظر إلى هذا التشابه هوالقديس أمبروسيوس ( قبل انتشار الألحان الجريجورية ) فرأى أن جميع ألحان الكنيسة متأثرة بألحان الهيكل اليهودي، وهكذا ظل العلماء منذ أيام القديس أمبروسيوس يبحثون في هذا التشابه الكبير بين ألحان الكنيسة والألحان العبرية، ومن بين أولئك العلماء : بيتر مارتن **Peter Martine** معلم موتزارت، والعالم الفرنسي أمد جوتن **Amadee Gottenn** والعالم بيتر فاجنر **Peter Wagner** والموسيقي إيجون ولس **Egon Welles** والذي يسمى زعيم اللحن البيزنطي، أما علماء اليهود فمنهم مانويلوالذي من روما **Manuello of Roma** وهومعاصر لدانتي، والذي قال عن الألحان المسيحية بلهجة لاذعة " ماذا يقول علم الموسيقى للمسيحيين – بخصوص الحانهم – يقول أنها مسروقة نعم إنها مسروقة من هناك من بلاد العبرانيين " !! [1]

ولكن وكما سبق القول فإن التسبيح بالمزامير هوالذي نقل عن الليتورجية اليهودية، ولكن أضيف إلى الليتورجية القبطية ألحان مصر القديمة والألحان التي ألفها الآباء المسيحيون أنفسهم ولحنوها ( كما سبق القول ) .

---

[1] تسبحة السواعي، القمص متى المسكين .

كذلك ما قول مانويلو اليهودي في حتمية تأثر اليهود بالمصريين ثقافة وفنا وموسيقى إبان تواجدهم في مصر لخمسة قرون كاملة !!

ولكن اللحن العبري الصوتي ألتقى مع اللحن الفرعوني الصوتي أيضا، وفي الإسكندرية عندما تقابل اليهود المتنصرين مع الأقباط الفراعنة وبالتالي فلم تتأثر الموسيقى القبطية بالعبرية بل التقيا . وبينما التزمت الكنيسة القبطية بما تسلمته من الآباء الذين التزموا اللحن القبطي، نجد أن الغرب في المقابل ألف واستخرج من الأصول الأولى العديد من الطرق والأوزان .[1]

وقد مرت الألحان القبطية بفترة امتزاج مع الكنيسة الجامعة قبل الانشقاق (وهي المرحلة التي رتبت فيها الكنيسة قداساتها وطقوسها ) في هذة المرحلة تأثرت

---

الكنائس بعضها بالبعض الآخر مثل الكنائس البيزنطية والسريانية والقبطية، حيث امتدت هذه المرحلة حتى القرن الخامس . فقد تنقل الاكليروس والشعب بين المراكز ( الكراسى ) المسيحية في ذلك الوقت ( مثل كرسي الإسكندرية وبيزنطة وروما وأنطاكية وأورشليم)، وتبادلوا الطقوس والألحان وطرق العبادة والفن فيما بينهم .

أعقب ذلك مرحلة الانشقاق والتي نتجت عن مجمع خلقيدونية سنة ٤٥١ م، فقد انعزلت الكنائس اللاخلقيدونية ( مثل الكنيسة القبطية ) عن الكنائس البيزنطية الخلقيدونية ( مثل اليونان ) حيث أصبح لكل كنيسة ما يميزها من الألحان

---

[1] تسبحة السواعي، القمص متى المسكين .

والتسابيح الخاصة، وإن كان قد حدث تقارب كبير بين الكنيستين القبطية والسريانية، إثر هذا الانشقاق بسبب الوحدة في الإيمان واستمرت هذه الفترة حتى القرن الحادي عشر .

وقد أرسلت مصر قبطية بعثات عديدة لنشر المسيحية، وقد تركت الكتيبة الطيبية في شمال إيطاليا وسويسرا وأسفل وادي الراين وكل غرب أوروبا، ومثلما انتشرت الرهبنة هناك وروحانية الأقباط هكذا انتشرت الموسيقى أيضا، حيث نجد بعض الشبة بين الألحان اللاتينية القديمة والألحان المصرية ( مثل **Crucem tuam adoramus , Flectamus gemua and Levata** .. الخ ) كما وجد القيثار المصري القديم كأحد الآثار المصرية في ايرلندا .

بل أن الإغريق ورغم أن لهم مدينة موسيقية عظيمة، ألا أنها تأثرت تأثرا شديدا بالموسيقى المصرية، وغدت تعاليم الموسيقى اليونانية تنطبق تمام الانطباق على تعاليم الموسيقى المصرية حتى في أغراضها في التربية وفي العبادة وكذلك في نظرياتها وآلاتها التي انتقلت من مصر، وكما هوثابت فإن الآلة الموسيقية من بلد إلى آخر نقلت إليه موسيقاها، ويقول هيرودت أنه سمع من أغاني مصر أغنيات صارت فيما بعد أغنيات شعبية في بلاد اليونان ينشدها الناس في كل مكان، كما أن صولون المؤرخ اليوناني عندما جاء إلى مصر اختار بعض القوانين ليعمل بمقتضاها ومنها كثيرا مما يتعلق بالموسيقى، وكان أفلاطون نفسه يفضل الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده وتخيل في كتابه الجمهورية شعباً وضع له المثل الأعلى من القوانين والأنظمة، فلم يسمعه غير الموسيقى المصرية القديمة التي وصفها بأنها أرقى موسيقات العالم، وأنها خير نموذج للموسيقات القيمة، تجمع فيها النشاط والتعبير عن الحقيقة والجمال وحلاوة النغم، وذلك فهو يقترحها لليونان بل ولجمهوريته .

وقد درس أفلاطون موسيقى بلاده اليونان على أيدي أشهر موسقييها قبل سفره إلى مصر، ومن هنا تصبح لشهادته قيمة، كما أن بعض فلاسفة اليونان، أمثال " أرفيوس " و" فيثاغورس " و" أفلاطون "والذين وضعوا أساس الموسيقى اليونانية ورياضيتها، وهم أنفسهم قد تتلمذوا في مصر .

وفي أواخر القرن السادس خشي البابا غريغوريوس الكبير ( ٥٩١ –٦٠٤م) بصفته الراهب والراعي الأول للكنيسة الرومانية ورئيس أساقفتها من ضياع وحدة الكنيسة فقام بمحاولة لتوحيد الموسيقى الدينية، حيث كان هو موسيقياً بارزاً مما أتاح له النجاح في هذا السعي، فقام بتصحيح الألحان القصيرة البطيئة " الكانتلينا **Cantlene** " ذاك الأصل الشرقي والتي امتازت بدقة الحس، ولجأ في ذلك إلى التنقيب في الأوراق التي حصل عليها من تراث القرون الماضية من مختلف الكنائس في العالم مثل القبطية واليونانية، وقام بتأليف عدة ألحان جديدة ووضع المرجع الأساسي لصيغ الموسيقى الدينية والتي بقيت إلى اليوم أساساً للطقوس الكاثوليكية الرومانية، وقام بجمع كل هذه الألحان في كتاب واحد وُضع على منبر كنيسة سان بيتر مقر الفاتيكان الآن وثبته في المنبر بسلاسل من ذهب وأطلق عليه " كتاب الكتب "[١]

وبلغ عدد الألحان التي جمعها نحو ثلاثة آلاف لحن، لا يعرف أسماء أغلب مؤلفيها الأصليين، فإن جذورها تمتد إلى عصور قديمة لشعوب مختلفة، وتميزت الألحان الغريغورية بأنها فردية، أي بلا مصاحبة موسيقية أو تعدد أصوات (بوليفونية)، وكانت موضوعة على نصوص باللغة اللاتينية في شكل أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، فأما ألحانها فقد تأثرت كثيراً بالشرق أي تلحين مقطع من الكلمة الواحدة على عدة درجات صوتية بدلاً من أن يكون لكل مقطع نغمة .[٢]

---

[١] تاريخ الموسيقى / برنارد شامبنيول – ص١٤

[٢] موسوعة الموسيقى / عزيز الشوان.

ولما كانت تلك الألحان – شأنها في ذلك شأن جميع الكنائس – تنقل شفاهاً من جيل إلى آخر فقد تم وضع علامات أعلى وأسفل مقطع الكلمة لإعانة المرتل على التذكر، وتسمى هذه العلامة " نوما " ( ربما من الكلمة العبرية نغمة ) وذلك مثل الطرق البدائية التي يستخدمها معلمي الألحان الآن فهم يضعون حرف ع مثلاً أعلى الكلمة لتعني عالية وهكذا ( ط = طويلة، س = سريعة، هـ = هادئة..إلخ )

وقد استند الإنشاد الغريغوري في قواعده الفنية على الصيغ المقامية الإغريقية، والتي كانت هدفاً لعدد كبير من الدراسات والشروح، وهي تنقسم إلى ثمانِ صيغ مقامية **Modes**، أوسلالم موسيقية وضعت لتحدد الخط الميلودي للألحان، أي أنها المركز المقامي الذي تدور حوله أصوات الغناء .[1]

ولقد تأثرت الموسيقى في العصور الوسطى إلى حد بعيد بالألحان والإنشاد الغريغوري وفقاً للمقامات اليونانية القديمة والتي كانت في الواقع أساساً للموسيقى الأوربية بشكل عام لمدة تزيد عن الألف سنة، وكانت أهم الأعمال التي أنتجت في العصور الوسطى هي ألحان القداسات والتي وضعها الرهبان والقسوس والذين كانوا يحتكرون فن الموسيقى، وإليهم يرجع الفضل في إرساء قواعد علم تعدد الألحان ( البوليفونية ) وتنميته حتى بلغوا فيه مستويات العبقرية .

وعن الألحان الغريغورية قال موتزارت أنه مستعد للتنازل عن كافة مؤلفاته الموسيقية مقابل إستطاعته كتابة لحن واحد مثل اللحن الديني الموجود بالترانيم الجريجورية [2]، فإن إمكانيات الموسيقى العصرية بكل ما لها من معدات الأوركسترا الكبيرة وأساليبها المتشعبة، لا تشتمل على تلك القوة المركزة التي تنبعث من الألحان الجريجورية القصيرة .

---

[1] تاريخ الموسيقى / برنارد شامبنيول – ص١٧

[2] تاريخ الموسيقى / برنارد شامبنيول – ص٣٤

هذا وقد شهدت العصور الوسطى والعصر القوطي إنشاء الكاتدرائيات الضخمة العظيمة والتي شُيدت في مختلف البلاد الأوربية وزودت بالأرغن والتي قام صناع الآلات بتصحيحه بتصميمه خصيصاً، كما أصبح لكل كاتدرائية فرقة كبيرة للإنشاد وترتيل القداس بقيادة أحد المشاهير الموسيقيين المعاصرين، كما كانت تلك الكاتدرائيات تستقطب كبار المؤلفين لكي يحدثوا الشعب بمؤلفاتهم وبراعة عزفهم على الأرغن .

إتجاه الموسيقى إلى الحياة العامة :

وفي العصر القوطي كان القداس هوالعمل الموسيقي الأكبر، إلا أن هذا العصر تميز عن سابقه بتقليل عدد الألحان إلى أربعة ألحان فقط مع الإستعانة ببعض الآلات الموسيقية مع الأرغن للحصول على أصوات لامعة براقة، ولما كانت تلك العصور هي عصور الإقطاعيين ذوي السلطة والثراء الفاحش، فقد حدث تضارب بين سلطانهم وسلطان الكنيسة والتي كانت لها سيطرة كبيرة على الشعب، وقد ظهر هذا التضارب في مجال الموسيقى في التسابق على استحواذ عباقرة التأليف الموسيقى لكي يؤلفوا لهم أعمالهم الجديدة مما يجذب الشعب نحوهم.

وكان أشهر مؤلفي هذا العصر هوجيوم دي فاي (١٤٠٠ – ١٤٧٤م ) وهوفلمنكي المولد من أصل ريفي، واستطاع جيوم بعبقريته أن يطعم الإنشاد الديني ببعض خصائص الغناء الشعبي فأصبح بذلك همزة الوصل بين الفن القوطي في فرنسا وفن عصر النهضة في إيطاليا والذي امتد من عام ١٤٥٠ وحتى عام ١٦٠٠م تقريباً، ويعد أهم ملامح هذا العصر هوانتقال المجتمع الأوربي من مجتمع عميق الإيمان بالقيم الروحية إلى مجتمع يلهث وراء العلوم والأبحاث، وازداد اهتمام الناس بالحياة الحاضرة أكثر من اهتمامهم بالحياة الأبدية،ومن ثم فقد أضافوا إلى قائمة آباء الكنيسة قائمة أخرى من الفلاسفة والأدباء مثل هوميروس وسقراط وأرسطو، ووضعت صور آلهة الإغريق مع صور الشهداء والقديسين، وحاول

الشعب التحلل من السلطة الدينية إلى الإيمان بالتفرد والشخصية، ونشأت الرغبة في مقاومة السلطة البابوية، وفي ذلك الوقت انشق مارتن لوثر على الكنيسة وأسس المذهب البروتستانتي.[١]

وكان مارتن لوثر يحب الموسيقى بل يقال أنه ألف أحد أناشيد الكنيسة وتنحصر أعماله الموسيقية في إضافة قيمة دينية لأغاني الميلاد، وتبعه آخرون بزعامة جوهان فالتر **Johan Walther** صديق لوثر بتأليف ترانيم بسيطة سهلة ومعبرة، وكذلك هانز ليوهسلر أهم هؤلاء المؤلفين اللوثريين وكان قد جلب من البندقية طريقة للكتابة غنية في أسلوبها ومتنوعة في التلوين فأصبح بذلك زعيم المدرسة الألمانية في القرن السادس عشر .[٢]

أما الموسيقى في ذلك العصر وبالتحديد في القرن السادس عشر قد بدأت تخلع ثوب التصوف لتستبدله بثوب جديد يميل إلى الفرح والغناء، وذلك في شكل ألحان بسيطة رددها حتى أبناء الطبقة المتوسطة، وأعظم من أشتهر في تلك الفترة هوجوسكان دي بيريه ( ١٤٥٠ – ١٥٢١ م ) وهومن مواليد بلجيكا ثم هاجر إلى إيطاليا وانتشرت ألحانه، والذي أعجب به مارتن لوثر ولقبه أبناء عصره ب" أمير الموسيقيين " .

وكان **Josquin des Pres** هذا بدايته منشداً في كنيسة البابا ثم رئيساً لجماعة المنشدين بكاتدرائية كامبريه، وكان يرد إليه التلاميذ من كل مكان وقد صاروا بفضله من المشاهير، ومؤلف آخر ظهر في تلك الفترة هو" جان دي أوكيجيم " وكان في بدايته أيضاً ضمن الفتيان المنشدين بكنيسة أنفرس، ثم عين سنة ١٤٥٢م/ في بلاط الملك شارل السابع ثم أميناً لصندوق دير سان مارتان ثم رئيسا لكنيسة الملك، ثم ظهر رولاند لاسوس ( ١٥٣٢ – ١٥٩٤ م ) والذي تنقل بين بلاد

---

[١] موسوعة الموسيقى / عزيز الشوان

[٢] تاريخ الموسيقى / برنارد شامبنيول

أوربا، وألف حوالي ألفي قطعة موسيقية ما بين قداسات وتراتيل وأغاني عاطفية.[١]

وشعرت الكنيسة الكاثوليكية بالقلق والخطر المحدق بأولادها فسعت إلى الحفاظ على الروح الدينية التصوفية لدى الشعب، وكانت الموسيقى من أهم وسائلها في ذلك، في تلك الفترة ظهر جيوفان بيير لوجي الملقب " دابا لسترينا " ( ١٥٢٥ – ١٥٩٤م ) فلجأت إليه الكنيسة لإنقاذ الموسيقى الدينية من اندماج الموسيقى العالمية فيها، وذلك عن طريق تجديدها في قالب عصري جديد .

وكانت الكنيسة في مجمع ترنت قد إتخذت قوانين صارمة تجاه الخلط بين النصوص والألحان الدينية والأخرى غير الدينية، وكانت قبل ذلك قد حرمت الكنيسة استعمال الآلات الموسيقية في الطقوس الدينية، وكان من نتائج ذلك أن ازدهرت البوليفونية الغنائية في الموسيقى الدينية .[٢]

وقد عمل " بالسترينا " في البداية كعازف أرغن ومدرب للفرق الكنسية ( الكورال ) وذلك في العديد من الكنائس إلى أن استقر في كنيسة القديس بطرس في روما، فقضى العشرين سنة الأخيرة من حياته فيها، وكانت جميع مؤلفاته دينية مشبعة بروح التصوف والخشوع ولذلك فقد لقب ب" منقذ الموسيقى الدينية " .[٣]

الموسيقى الكنسية وعصر الباروك:

في هذا القرن بدأت الكنيسة في التخلي عن الأسلوب القديم في تلحين القداس، فألفت القداسات ذات ثمانِ أوعشرِ أوستة عشرِ أواثنين وثلاثين بل وثمانية وأربعين سطراً لحنياً، تجلى فيها كل ما في الباروك من فخامة، وانضم إلى المجموعة الكبرى من المنشدين وساندهم أوركسترا من الفيولات والطرمبونات

(١) الموسوعة الموسيقي / عزيز الشوان

(٢) تاريخ الموسيقى / برنارد شامبنيول – ص٣٤

(٣) الموسوعة الموسيقية / عزيز الشوان .

والأبواق النحاسية ( كورنيت ) وآلات الأرغن التي كانت تعزف أوبالاشتراك مع المنشدين، وقد خلف أسلوب الباروك أعمالاً باهرة شامخة من بينها القداس الاحتفالي ( ٥٣ سطراً لحنياً ) والذي ألفه أورازيوبنيفولى ١٦٢٨م بمناسبة تدشين كاتدرائية سالزبورج ولعله أضخم هذه الأعمال الباهرة .

وقد تميز عصر الباروك [١] بأن موسيقاه اهتمت بالحلّيات والتنميق أي تبهر المستمع بدقة تركيبها، وقد أصبحت مؤلفات ذلك العصر موضع اهتمام المستمعين، فعادت أسماء كبار مؤلفي ذلك العصر إلى برامج حفلات الكونسير، مثل "مونت فردي " الإيطالي و" لوللي " الفرنسي و" بورسيل " الإنجليزي و" فيفالدي" الإيطالي، وعصر الباروك هوعصر الملك لويس الرابع عشر، الملقب ب" الملك الشمسي " وعصر " قصر فرساي " الشهير، وعصر حكم الملكية المطلقة، فأصبحت جميع الفنون في خدمة الحاكم الراعي الأول للفنون والفنانين .

في هذا العصر وُضعت أسس الغناء الأوبرالي الذي أنتشر سريعاً وأصبحت دور الأوبرا من أهم المراكز التي يرتادها محبي الموسيقى إلى جوار الكنائس والقصور، كما ظهر في ذلك العصر نظام السلالم الموسيقية المعدّلَه فترك المؤلفون نظام المقامات اليونانية القديمة وانطلقوا في هذا النظام الجديد، ومن هنا أمكن صناعة آلات ثابتة النغم مثل الأرغن والهاريسيكورد والكلافيكورد ، وهي من أسلاف البيانووجميعها ذات لوحة مفاتيح، وكان " باخ " هوأول من استخدم هذا النظام المعدّل في مؤلفاته، وفيه أيضاً أُلفت الموسيقى التي لا تصاحبها كلمات، حيث أوجد لها الموسيقيون سبلاً لتصوير معاني الكلمات بالنغمات، مثل تصوير حركة الجري أوالصلاة والهبوط بواسطة الأنغام والإيقاعات، وهكذا حلت النغمة مكان الكلمة والتي كانت أصلاً السبب في وجودها .[٢]

---

[١] كلمة باروك مشتقة من الكلمة البرتغالية ( باروكو) وهوأسم اللؤلؤة غير المنتظمة الاستدارة

[٢] الموسوعة الموسيقية / الشوان

وسرعان ما شاع الأسلوب " الكونشرتانتي " عالم الموسيقى الكنسية بأسـره، وأصبح الأسلوب الأوبرالي واضحاً في اللمسات القائمة والوقفات الدرامية والتباين في الإيقاع وتوكيد اللحظات الدرامية في النص، وبعد تدهور البوليفونية الكورالية واختفاء " الكانتوس فيرموس " اللحن البسيط التي تقام عليه المنشآت الكونترابونطية، تحتم البحث عن وسيلة أخرى للمحافظة على المظهر الديني للقداس، وصار من العادة افتتاح القداس بترانيم جريجورانية، الأمر الذي لقى استحساناً .

وسرعان ما ظهر تأثير الباروك على الموسيقى الآلاتية مع موسيقى الكنيسة إذ تزود القداس والتراتيل والمزامير بالمصاحبة الأرغنية، وفوجئ الكثير من الموسيقيين بأن الآلات الموسيقية من كل نوع قد ظهرت في الكنيسة، مع أن هذه الآلات كانت قديمة الاستعمال إلا إنها كانت تقف بين الحين والحين بسبب تشدد بعض البابوات المحافظين، وأصبح لزاماً تقنين استخدام الآلات والتنسيق بين الآلات والغناء تبعاً لنظام ثابت بدلاً من ارتجال مصاحبات أوعزفها حسبما اتُفق .

وقد أُلف قدراً كبيراً من أسمى صونات الفيولينية الإيطالية، تُعزف خلال رفع القربان المقدس بقصد تعظيم هذه اللحظة الهامة، كما كتبك مجموعة " فريسكوبالدي " الأساسية " **Fiori Musicali** " سنة ١٦٣٥م لتُعزف أثناء التناول والكريدو، كما كانت هناك سيمفونيات ( أوافتتاحيات ) تسبق القداسات، ليس في إيطاليا وحدها بل وفي ألمانيا أيضاً وفرنسا، وبدأ هناك التداول بين المجموعات والفرد،وبين الفورتي ( القوة ) والبيانو( الرقة ) وبين النور والظل، أي أن كل هذه المظاهر الدالة على الأبهة والجلال التي أضفى بها أبناء ذلك العصر وتوقعوا مشاهدتها في الكنيسة والمسرح على السواء .[١]

---

[١] الموسيقى والحضارة / بول هنري لانج – ص٧٩ – ٨١.

**عصر الروكو:** وقد تميز هذا العصر بكثرة الزخارف في الموسيقى بسبب رغبة عظماء ذلك الوقت في المتعة والترفيه متخلينَ عن حب القوة والسلطة، ولذلك قد عُرف أسلوب الروكوب" الأسلوب المتأنق " حيث بدأ الملحنون يميلون إلى البساطة والفردية في الألحان، فحلت الجمل القصيرة محل الجمل الطويلة في عصر الباروك، ويقول بول هنري لانج في كتابه الموسيقى والحضارة أن الاهتمام تحول من تصوير الحسم الإنساني وتجسيمه إلى الاهتمام بالجانب الإنفعالي في الإنسان " الفعل الإنساني "[1] ويقال أن الشعار القديم للموسيقى وهوفي سبيل المجد الأعلى للرب **ad maiorem dei gloria** قد تحول إلى: في سبيل المجد الأعلى للموسيقى **ad maiorem musica artis gloriam**

كلفن والموسيقى :

نشأت مدرسته في جنيف وانتشرت في فرنسا، وكان كلفن يكافح الإباحية فأخرج من الهيكل لوحات الرسم والتماثيل، ولم يسمح بالموسيقى إلا في أبسط أوضاعها، وكان المصلّون لا ينشدون إلا المزامير الهجنوت من مقام واحد متحد ودون أية مصاحبة موسيقية من الآلات وكان هدفه في ذلك استبعاد كل عناصر الترف الخارجة على الطقوس والتى من شأنها أن تباعد بين ما يناسب الصلاة من تركيز وتأمل، وفي خارج الكنيسة كان من اللازم أيضاً أن يقدم للمسيحيين موسيقى ذات جوهر روحي، ولم يكن يبدوله مناسباً للإنشاد إلا المزامير وحسب، وبذلك جاءت موسيقى" مزامير الهجنوت " خلوّاً من كل أساليب البوليفونية التي أعتاد عليها المجتمع منذ قرون عدة .[2]

وفيما بعد قام شخص يدعى " شوتز " والذي عمل كرئيس لمنشدي كنيسة " " درسون " بمحاولة لبعث الحيوية والروح الفيّاضة في الموسيقى الدينية، فكتب

---

[1] الموسيقى والحضارة / بول هنري لانج ص٥.

[2] تاريخ الموسيقى / برنارد شامبنيول – ص ٤٨ .

بعض الترانيم كما كتب في أواخر حياته موسيقى لأربعة صيغ من سيرة المسيح **pausious** مأخوذة عن البشائر الأربعة . [١]

الكلاسيكية ( القرن الثامن عشر):

الكلاسيكية هي الفن الأصلي التقليدي لكل شعب ( الكلمة كلاسيك جاءت من class) أي الفصل الدراسي باعتبار الكلاسيك أصل وأساس المناهج التعليمية، وتبلور الكلاسيكية القيم الفنية والجمالية عند شعب ما، حيث تغوص جذورها في تاريخ وتقاليد وثقافة الشعب، وتشتمل الفترة الكلاسيكية على أربعة من كبار المؤلفين وهم : **هايدن وهاندل وموتسارت وبيتهوفن** وجميعهم ينتمون إلى مدرسة فيينا، وقد نادى الكلاسيكيون عموماً بتحرر فن الموسيقى من الإرتباط بأي فن آخر .

وكانت الموسيقى بالنسبة الكلاسيكيين زخرفاً وتسلية للذين يعيشون حياة الترف والبذخ، أما بالنسبة للرومانسيين، فقد كانت **ديانة** يتعبدون في محرابها ورسالة يكرسون لهم حياتهم ويستمدون منها سعادتهم ولذّتهم .

أما بالنسبة للكنيسة فقد احتفظت بمكانتها في التأليف الموسيقي كمركز للإنتاج الموسيقي، وما أكثر ما كتب في العصر الكلاسيكي من قداسات وتراتيل وأوراتوريو، غير أنها تأثرت بالغناء الأوبرالي والتعبير السيمفوني لأن المؤلفين كانوا يعبرّون عن إيمانهم بالله عن طريق اللغة الموسيقية المعاصرة.[٢]

هذا جعل البعض يتساءل : هل الموسيقى المشبّعة بالروح الدينية والتي تتسم بالإخلاص الحق في استخدامها لأسلوب عصرها، أقدر إلى نقل التأثيرات

---

[١] المرجع السابق / ص٧٥.

[٢] الموسوعة الموسيقية / الشوان.

والمشاعر الدينية المباشرة من الموسيقى العتيقة التي ترجع هيبتها إلى التقليد والمؤثرات الفكرية .[١]

ولكن مما لا شك فيه أن الموسيقى التراثية الصوتية المشبعة بروح التقوى لهي أشد تأثيراً من موسيقى تعتمد على الحركة الجسدية، فالموسيقى ليست نوعاً من المتعة فحسب وإنما لها دور روحي نسكي يسموبالروح إلى ما وراء المادة واللذة الحسية .

**العصر الرومانسي ( القرن التاسع عشر ):**

الفن الرومانسي هوالجمال الذي لا حدود له أوالجمال اللانهائي، وليس هناك تعارض بين الكلاسيكي والرومانسي إذ يحتاج الأمر إلى الجمع بين العاطفة والتوازن الأمثل بين الشكل والمضمون حتى يمكن التحكم في قوى العاطفة للإصغاء إلى ما يميله العقل، وهكذا يصل إلى الإنسجام والرصانة والوضوح وهي مميزات الفن الكلاسيكي، ويمكن اعتبار الكلاسيكية **حديقة** عُني بها وبتصنيفها وتقليم أشجارها في أشكال هندسية منمقة، في حين تعتبر الرومانسية **غابة** تُركت على طبيعتها.[٢]

أما مؤلفات ذلك العصر الرومانسي فقد كانت تمجد النشوة والغرابة وتستلهم الطبيعة البكر، وبعد أن كان الفنان يعمل لعدة قرون تحت رعاية الكنيسة أوالملوك والأمراء وينتج فناً لطبقة هوليس منها، أصبح يوجه فنه لمواطنيه الذين يتساوى معهم في الحقوق السياسية والاجتماعية، وشعر بذاته وحريته وتمادى في اعتبار نفسه مختلفاً عن سواه .

ومن سمات العصر الرومانسي أن موسيقى الآلات سادت على غيرها و إن كانت معظم نغماتها وألحانها ذات طابع غنائي، وكان على المؤدي أن يجعل آلته

---

[١] الموسيقى والحضارة / هنري لانج – ص٨٢

[٢] الموسوعة الموسيقية / الشوان.

تغني، هذا وقد عمد المؤلفون الرومانسيون إلى خلق لغة هارمونية جديدة، والاستفادة من الأصوات المتنافرة لصالح قوة التعبير .

ومن أشهر الموسيقيين الرومانسيين الألماني " ماير بيير " ( ١٧٩١ – ١٨٦٤م ) ومن إيطاليا " روسيني " ( ١٧٩٢ – ١٨٦٨م ) ومن فرنسا " رامو" (١٦٨٣ – ١٧٦٤م) و" كوبرين " ( ١٦٦٨ – ١٧٣٣م ) و" هاليفي " ( ١٧٩٩ – ١٨٦٢م ) وأما العوامل التي أثرت كثيراً في تثبيت جذور الرومانسية : الأوبرات الإيطالية بألحانها العذبة، والتي كانت بمثابة السماء لجذور ذلك الاتجاه، مثل أوبرات " فردي " ( ١٨١٣ – ١٩٠١م ) و" بوتشيني " (١٨٥٨ – ١٩٢٤م) أما الإنجليز فلم يتفاعلوا كثيراً مع تلك الحركة لانشغالهم بالأمور السياسية .

وبعد ذلك ظهر " لود فيج فان بيتهوفن " ( ١٧٧٠ – ١٩٠١م ) وكان يعد من المحافظين حتى بلغ نضوج الفنى فأصبحت آخر مؤلفاته من سيمفونيات أو سوناتات أوكونشيرتات أورباعيات تعتبر قمة ما وصل إليه أسلوب القرن الثامن عشر من حيث القالب وسرد الموضوع، وأخيراً ظهر في روسيا " ميخائيل جلنكا" (١٧٩٩ – ١٨٣٧م ) والذي كان له بالغ الأثر في تنمية هذا الاتجاه هناك وإعطاء الموسيقى الروسية مكانها اللائق بين موسيقى العالم، ثم اشترك معه من يُسّمون " الخمسة الكبار " الذين أسهموا هم وتلاميذهم في نشر هذا الفن.[1]

ويقول برنارد شامبنيول أن الموسيقى مرآة واضحة راسخة للتقاليد والأخلاق السائدة، ويقول العالمان هانز هكمان وإيلونا بورشاي،أنهما يشعران بأن الأغاني التراثية الشعبية للقرى المصرية، لها ألحان وإيقاعات تشبه تلك التي للتراتيل القبطية، وهكذا عكست الموسيقى المؤلفة في عصور ما بعد القرون الوسطى في الغرب انصراف الناس عن التأمل والصلاة والاهتمام بالسماء إلى المتعة الأرضية واللذة الوقتية، ولعل هذا هو السبب في اعتراض الكنيسة القبطية على الترانيم ذات

---

[1] الموسوعة الموسيقية / عزيز الشوان.

الألحان غير الطقسية والتي يبدو واضحاً فيها التأثير العالمي والذي يؤثر بشكل فعّال على الذوق القبطي والكنسي للناشئين.

ونقرأ عن موسيقي أسمه "جودي ميل" Goudimel المولود في مدينة بيزانسون في أوائل هذا القرن، أنه بعدما أمضى سنوات من حياته الفنية في كتابة الأغاني من أسلوب الأوزان القديمة، كرّس جزءاً من حياته في تلحين **مزامير داود** وفق الكلمات التي نظمها كلٌ من " كليمان مارو" Clemant Marot و" تيودور دي بيز " و" كلور ليجين " المولود سنة ١٥٤٠م قام على غرار جودي ميل بتلحين المائة وخمسون مزموراً ثم لقب بعد ذلك بموسيقي حاشية الملك، أي أنه انتبه إلى ضرورة تكريس موهبته واستثمارها في الاتجاه الروحي.

كما قام الملك هنري الثامن نفسه بكتابة موسيقى الطقوس الدينية، حسبما يقول **إيرازم**، ويقال أنه قام بتأليف موسيقى لعدة نماذج من القداس، فقدت جميعها، كما ينسب إليه تأليف اللحن الذي يقول " يارب خالق كل شيء O Lord the makes all things ".[١]

وفي إطار اهتمام الملوك والأباطرة بهذا الجانب من العبادة نقرأ عن ألفريد الكبير أنه أسس مدرسة في أوكسفورد لتعليم الموسيقى، كما تأسست أكاديمية للموسيقى الكنسية في **متز**، كما كان الملك " روبرت ده فرانس " موسيقياً بارعاً، نظم عدة ألحان وله مجموعة من الأنغام الشعرية بقيت مستعملة في الكنائس لمدة طويلة.[٢]

---

[١] تاريخ الموسيقى / برنارد شامبنيول / ص٤٩ عن قاموس اكسفورد للموسيقى .

[٢] ألحان الكنيسة القبطية / جمعية اتحاد الشبان المسيحيين.

**خصائص الموسيقى القبطية**

الموسيقى القبطية هي مدرسة خاصة في الموسيقى ، فلا هي غربيـــة ولا عربية ولا تركية ولا شرقية ، وإنما لها خصائصها المتفردة لا سيما وأنها موسيقى صوتية بحتة.

وقد تبنى الأقباط التصنيف الذي أشار إليه القديس بولس في رســـالتيه إلى أهل أفسس ثم إلى أهل كولوسى ،إذ قال " مكلمين بعضكم بعضاً بمزاميـــر وتسابيح وأغاني روحية ، مترنمين ومرتلين في قلوبكم للرب ( أفسس ١٩:٥) وفي النص الثاني ، يقول " ..... معلمون ومنذرون بعضكم بعضـــاً بمزاميـــر وتســـابيح وأغـــاني روحيـــة بنعمـــة متـــرنمين فـــي قلـــوبكم للـــرب .." ( كولوسى ١٦:٣)

وكلمة مزمور تأتى في اليونانية "بسالموس " وكذلك في القبطية .

أما كلمة تسبيح تأتي في اليونانية "هيمني "Hymnoi " وفي القبطية " أزمو"

أما كلمة أغاني روحية والمقصود بها الترانيم فتأتي في اليونانية " أوراى " وفي القبطية "هوذي ".

وفي تسبحه ( ذكصولوجية ) باكر وبعد أن يستعرض المسبح صفوف الشهداء والقديسين محييا إياهم متشفعاً بهم يقول " هؤلاء الذين الفّهم الروح القدس مثـــل قيثارة يسبحون الله كل حين بمزامير وتسابيح وأغاني روحية الليـــل والنهـــار بقلب لا يسكت ".

ويرى بعض الخبراء أن هذه المصطلحات تشـــير إلـــى النصـــوص المستخدمة، بينما يقترح آخرون بـــأنها تتعلق بأسلوب الترتيل، وطبقاً لما قاله

ويرنر Werner فإن المزامير والتسابيح والأناشيد الدينية، أُنشـــأت كثلاثـــة أشكال

( محددة المعالم ) في القرن الرابع وهكذا بالنسبة للقداسات الثلاثة لابـــد وأن نصوصها قد وُضعت في القرنين الرابـــع والخـــامس عنـــدما كانـــت كنيســـة الإسكندرية تلعب دوراً بارزاً على طول البحر المتوسط .

**أنواع الإنشاد في الكنيسة القبطية :**

وتوجد أنواع متعددة من الترتيل القبطي مثل الأبصـــلمودية، القـــداس ثـــم مشاركة الشعب ( المردات ). ففي الأبصلمودية وتسمى التسبحة يتم التسبيح بما يسمى المرابعة ( Antiphonal ) حيث ينقسم المرتلون إلى قسمين كل قسم يكوِّن خورس .

**الخورس χopoc :** كلمة يونانية، حيث كان الخورس ضرورياً فـــي الـــدراما اليونانية، كانت التراجيديا عبارة عن جملة ممثلين من الرجال المقنَّعـــين فـــي صورة نساء وأحياناً في صفتهم الطبيعية كرجال، حيث كانوا يقفون سكوتاً وقت التمثيل كأنهم بعض مشاهديها، فإذا انتهى الفصل قاموا بإنشاد بعض الأغـــاني والتي لها علاقة بموضوع التمثيل، وذلك لتأكيد التأثير أو للتعبير عن مشـــاعر المشاهدين .

وكان أعضاء الخورس يدمجون في أغانيهم بعض النصـــائح أو التعـــازي أو النقض، ويصل عدد الأعضاء إلى خمسين شخصاً، غير أنه تحدد في التراجيديا إلى ١٥ شخص وأما في الكوميديا فإلى ٢٤ شخصاً، كما كان الخورس ينقســـم

إلى قسمين يتجاوبان الإنشاد، وكانت الأناشيد ترافقها الموسيقى أحياناً، ولكن بانحطاط الدراما اليونانية اختفى الخورس.[1]

ويقول سقراط المؤرخ ( م / ٤٤٠ – فصل ٨ / كتاب ٦ ) أن القديس أغناطيوس الأنطاكي أمر المؤمنين أن يكونّوا جوقتين منهم ليرتلوا أناشيد الثالوث القدوس وعنه نقلت جميع الكنائس هذا التقليد، وفي القانون الخامس عشر من قوانين مجمع اللاذقية سنة ٢٦٤م ورد : " لا يجوز أن يرتل في الكنيسة إلا المرتلون القانونيون الذين يصعدون على المنبر بدفاترهم وكتبهم ".

وكان المنبر الخاص بالمرتلين يقام أولاً وسط الكنيسة إلى جانب الباب الأوسط للهيكل، ثم استبدل ذلك بمكانين على جانبي باب الهيكل الأوسط محاطان بسياجين، وفي بعض الكنائس القديمة كان هناك ما يسمى **الخورس الجواني والخورس البراني**، ومنذ زمن ليس ببعيد كان للكنيسة خورسان يرأس كلٍ منهما أحد المرتلين ( العرفاء ).

والآن يسمي الخورس الشمالي بالخورس البحري وأما الآخر فيسمى الخورس القبلي ويظهر الخورسان بوضوح أثناء تسبحة عشية وتسبحة نصف الليل وبعض مقاطع من القداس مثل الهيتينيات وهي وحدات توسلية صغيرة موجهة إلى السيدة العذراء والشهداء والقديسين .

وتظهر علامة التبادل هذه في الإنشاد Strophe by Strophe من العلامات المدونة بجوار الأرباع في الهامش حيث العلامة ( ق ) عند بداية الربع من الشمال

---

[1] موسيقى الكنيسة القبطية / جمعية الشبان المسيحية .

تعني يقال في الخورس القبلي . وفي بعض الأحيان يتم التبادل بين شخصين فقط لا مجموعة وقد ظهرت طريقة المرابعة أو الخوارس هذه في مصر القديمة.

فقد وصف نيلو ( ٢٠م ) شكل من المرابعة ما بين رجل وامرأة أو مجموعة من الرجال وأخرى من النساء. حيث يقود خورس الرجال رجل وكذلك خورس النساء ثم يشتركون معاً في بعض المقاطع. ويصرح القديس كبريانوس أسقف قرطاجنة ( ٢٠٠-٢٥٨ م ) أن الشعب كان يسبح معاً ويردون على الكاهن بصوت جهوري وذلك في كتابه عن الصلاة، كما يؤكد ذلك القديس ايرونيموس ( ٣٣١-٤٢٠م ) في رسالته إلى أهل غلاطية[1] كما عرف التسبيح بالتبادل بين اليهود لاسيما في ترتيل المزامير . حيث كان يتم ذلك في أكثر من شكل ففي بعض الأحيان كان شخص واحد يتلو جزء من المزمور بينما يرد عليه جميع الشعب . وأحياناً أخرى يرتل خورس آية من المزمور. بينما يقول الآخر الآية المقابلة ولعل الكثير من المزامير تتسم بهذه الخاصية مثل " اللهم التفت إلى معونتي يا رب أسرع وأعنى" وذلك في حالة الخورسان أو مزمور" إحمدوا الرب لأنه صالح " ( مز ١١٨ ) حيث يرد الشعب بعد كل مقطع قائلين ( لأن إلى الأبد رحمته ) وهو المزمور الذي جعلته الكنيسة الهوس الثاني في تسبحتها . ولكنه يرتل بين خورسين حيث يقول كل خورس الجملة مع مردها . ومثلها أيضاً إبصاليتى السبت والأحد حيث يرتل الخورس الربع مع مرده ( يا ربى يسوع المسيح مخلصي الصالح ) أو ( يا ربى يسوع المسيح أعنى ) و كذلك أيضاً الهوس الثالث و الذي مرده ( ومتزايد بركة ومتزايد علواً إلى الأبد ) أو المردات الشهيرة للشعب مثل: آمين / كيرياليصون / هلليلويا / ذوكصابترى .

---

[1] الألحان القبطية / جمعية اتحاد الشبان المسيحية.

وفي بعض الأحيان يجاوب الشعب بقطع كاملة لاسيما في القداس الإلهي مثل ( بشفاعات والدة الإله ) و ( أمين بموتك يا رب نبشر ) وقد قسم علماء الموسيقى الألحان القبطية إلى مجموعات تتفرع من تقسيمين رئيسيين[1] :

**التقسيم الأول :** ويضع الألحان القبطية تحت ثلاث مجموعات من حيث علاقة النغمات بالحروف والمقاطع الصوتية وهذه النماذج :-

I- *نموذج مقطعي* : وفيه يتطابق كل مقطع في النص مع نغمة واحدة في الموسيقى . ومعظم هذه الأجزاء يرتلها الشماس ( الإبروسات ) أو الشعب .

II- *نموذج نيوماتى* : Neumatic وفيه يتطابق مقطع واحد في النص مع المجموعة من النغمات .

( ٢-٤ ) وعادة ما يوجد هذا النموذج في مردات الشعب .

III- *نموذج مليزماتى* : Melismatic وهو يميز معظم الألحان القبطية . وفيه يرنم مقطع واحد من النص مع العديد من النغمات . ويوجد عادة القطع التي يقولها الكاهن . أو الألحان التي يستغرق حرف واحد فيها زمناً طويلاً من النغمات مثل لحن " ألّي القربان " او "الهوس الكبير" و" ألّى الهوس " مثلما سبق القول بأن قدماء المصريين واليونانيين قد استخدموا حروف العلة اليونانية السبعة في ترتيلهم ( وربما رأوا علاقة بين هذا العدد وعدد الكواكب السبعة ) حيث يعطى تتابع النغمات لحنا" جميلا".

---

[1] بحث في الألحان القبطيه لم ينشر / دكتور عماد سامى .

الموسيقى القبطية – رسالة دكتوراه / دكتورة نبيلة عريان .

ويذكر "ارماند مكابى" ان ال مليزا Melisa كانت واحدة من العناصر الهامة في Bel cant والتي تستعمل في مصر القديمة، وقد دلل على نظريته هذه بالرسوم الموجودة في معبد " بنى حسن " من الدولة الوسطى، وهى علامات [ ها/ ها /ها /ها ] و[ اى / اى / اى / اى ] وهى علامات توضع في أوراق المرتلين، وقد اكتشف "هيكمان Hans Hickman " علامة مكررة جعلته يقترح التكرار الوزنى لحرف النداء المقطعي .

كما يشير " جون ويلز " إلى انه من المعروف في الطقوس الأسطورية الأصلية أن الحروف البسيطة أو مجموعات الحروف كان ينطقهم المبتدئ عندما ينشد التعويذة، هذا النموذج Melimatic أدى إلى تعريف ما يسمى ب " اللحن الكبير" أو بمعنى أدق " النغمة الكبيرة " أو" النغمة المسهبة " ،حيث يزداد من خلال الزخارف والارتجال من المرتل وبذلك يستغرق وقتاً أطول في حين توجد النغمة البسيطة "القصيرة " والتي تخلو من الزخارف[١] .

**<u>التقسيم الثاني :</u>** ويقسم الألحان حسب العلاقات بين الجمل اللحنية ويقسم الألحان إلى ثلاثة أقسام :

ا – بعض الألحان تتكون من عدة جمل صغيرة تتجمع مع بعضها لتكون مقاطع محددة (٣ أو ٤) وتتكرر هذه الجملة بتنويعات طفيفة وقد استطاع " سميث " استخلاص عشرة جمل موسيقية في مثل هذه الألحان ( متطابقة ) وفى هذا النموذج اللحني يكثر استخدام النموذج المليزماتى، ومن أمثلة هذا اللحن، لحن " شيرى نى ماريا " .

---

[١] الموسيقى القبطية – رسالة دكتوراه / دكتورة نبيلة عريان .

ب – ألحان أخرى تتكون من جمل أطول مستقلة ويتكون اللحن من جملة أو جملتين موسيقيتين ويعادوا طوال اللحن مثل " لحن ⲅⲟⲗⲅⲟⲑⲁ غولغوثا " .

ج – بعض الألحان تتكون من خط لحنى يعكس الإيقاع الداخلي للنص الكتابي مثل " لحن المزمور الخمسين ".

**الموازين المستخدمة في الألحان القبطية** [1] :

يمكن باختصار توضيح الموازين المستخدمة في الألحان القبطية في النقاط الآتية :-

١- بحسب النوتة الغربية نجد أن الأقباط اعتمدوا أساساً في ألحانهم الموازين الثنائية ٢/٢ . ٤/٢ مثل لحن "ⲁⲗⲗⲏⲗⲟⲩⲓⲁ ⲭⲉ ⲫⲓⲉⲣⲓ اللليلويا جى افمفئى " ولحن " ⲧⲁⲓⲯⲟⲩⲣⲓ طاى شورى " و" الهيتنيات " .

٢- توجد الحان اعتمدت على الميزان الرباعي ٤/٤ مثل " أفرحي يا مريم ".

٣- لا يوجد أي اثر للموازين الثلاثية وخلافه ولكن من الملاحظ أن كل الألحان التي تصاحب بالإيقاع تكون ذات ميزان. أما الألحان التي لا يصاحبها الإيقاع أو يمنع استخدام الإيقاع فيها تكون ذات ميزان مكسور والسبب في ذلك يرجع لقلة الخبرة الفنية للمرتلين فينكسر منهم الميزان بسبب حُلى لحنية، أو لأخذ نَفَس ويحدث هذا بخاصة في الألحان الفردية التي تقال في أسبوع الآلام وربما يكون هذا هو السبب وراء الإحساس بالضيق الناتج عند سماع هذه الألحان .

٤- هناك عدد قليل جداً من الألحان ليس له ميزان أصلاً حتى يكسر ولا يستخدم له ميزان من أي نوع وعادة ما تقال هذه الألحان فردية .

---

[1] بحث في الألحان القبطية لم ينشر/ دكتور عماد سامى .

**الموازين المستخدمة في الموسيقى اليونانية :**

على الرغم من وجود مراكز للثقافة الهيلينية في الإسكندرية، وكذلك اللغة والموسيقى ومع أن تأثير الموسيقى اليونانية على الموسيقى القبطية يكاد لا يذكر، إلا إننا نورد هنا أيضاً أجناس تركيبة الموسيقى اليونانية وهى ثلاثة :-

١- الجنس القوى وأبعاده تحتوى على مسافات ( ١+١+١/٢ ) تون .

٢- الجنس الملون وتحتوى أبعاده على مسافات ( ١/٢ ١+١/٢ +١/٢ ) تون مثل مى/ فا / صول / لا .

٣- الجنس الرخو وهو يقسم الصوت إلى أرباع الدرجات وأبعاده تحتوى على مسافات (٤ /١+١/٤+٢ ) مثل مى + فا + فا + لا وبالرغم من أن الجنس الرخو لم يكن محبباً لدى اليونان وكانوا يفضلون الجنس القوى والتتراكوردى والذي اقتبسوه من الفراعنة إلا أنه من الجائز جداً أن يكون الأقباط قد اقتبسوا من اليونان الجنس الرخو واستخدموه في القليل من ألحانهم في أرباع الاتوان وإن لم تكن ذو حضور قوى في الموسيقى القبطية إلا أنها موجوده .

وقد استخدم الأقباط في بعض ألحانهم مثل لحن ⲁⲣⲓⲯⲁⲗⲓⲛ اربسالين، ⲁⲡⲉⲛⲟ̅ⲥ ابينشويس الجمع المتداخل لمقام دوريان ( فا/مى/رى/دو ) ومقام ليديان ( لا/صول /فا/مى ) وهى من المقامات اليونانية، حتى الجمع المتداخل كان من ابتكار اليونان فى إثراء ألحانهم.

**الزخارف :**

الزخارف هى ذبذبة صوت المرتل وطريقة انتقاله من نغمة إلى اخــرى ولا ســيما إذا كان صوته مرناً اكثر من العادة، ويمكن ملاحظة ذلك من الفرق بين ترتيــل شــخص وآخر لمقطع واحد من اللحن حيث يلاحظ الفرق في الــزمن والتــنقلات بــين نغمــة وأخرى، وفي الاختبار الذي أجرته الباحثة الدكتورة نبيلة عريان على ستة من المرتلين ما بين أساقفة وكهنة ومرتلين، لاحظت الفروق في المدة الزمنية التي يقضيها كل منهم في ذات المقطع، وكذلك طريقة تنقلهم بين نغمة واخرى يضاف إلى ذلك الاهتــزازات الصوتية، حيث حقق اغلبهم حوالي ٣٠٩٩٨ ك هــ . بينما حقق أحدهم أعلــى قلــيلاً ٤٠٧٩٧ ك هــ، وترى الباحثة إنها قليلة بالمقارنة مع غيرها مثل الأوبرا الايطالية أو الغربية عموما، كما لاحظت أن الصدى ( الرّنات ) تأتى عن طريق استخدام الــرأس والصدر والتجاويف الحلقية ، لاسيما تجاويف الأنف والوتدي الأمامي .

وقد قام " هيكمان " بعمل مقارنة بين المعلم الشهير ميخائيل جرجس البتــانوني وبين اثنتين من المطربات من بلاد المغــرب وصــور " Chanteue Arab " فــي العصور الوسطى حيث لاحظ انقباض في عضلات التجاويف الأمامية بين الحواجب، وأن الرنين هو من الأنف، وهو شائع في النماذج الصوتية في الشــرق وكــذلك فــي العصور الوسطى في الغرب، وكان العالم " Kurt Saek " هو أول من اقتفــى اثــر تشابه النغمة الصوتية الأنفية بين الاثنين .

ويلاحظ أن للترتيل القبطي قدرة " تمتمية " وربما جاءت نتيجة لممارسة الرهبان المتوحدين، وسبب آخر للتمتمة ربما يكون طول الصلوات المترنمة في الطقس القبطي مما يؤدى إلــى السرعة من اجل الإنجاز مما يتسبب عنه عدم فهــم الشعب لما يُتلــى وبالتالي عدم قدرته على المتابعة، ويلاحظ أيضاً أنه منذ منتصف السبعينات بدأ الرنين

يتضح وكذلك الأداء الحلقي، وربما كان السبب هو تلاحم الشـــعب مـــع الاكليـــروس رغبتهم في المشاركة والفهم وازدياد الانتعاش الروحي وانتشار الميكروفونات وأجهزة التسجيل، كل ذلك شجع على إتقان الألحان ووضوحها .[١]

**الأسلوب الثماني في الألحان" Octoeches " "الاوكتوايكس":**

في العصور الوسطى قام ثلاثة من مشاهير العلماء الأقباط بتسجيل نصوص الألحـــان القبطية وبعض ملاحظات عنها وهم :

١- اسحق المؤتمن ابن العسال في القرن الثالث عشر، حيث خصص فصل فـــي كتابه "مجموع أصول الدين " لدراسة تطور الموسيقى في الكنيسة .

٢- يوحنا بن زكريا بن السباع ( آخر القرن الثالث عشر ) والذي أســـهب فـــي وصف الاستخدامات المعاصرة للموسيقى في الليتورجية في كتابه "الجـــوهرة النفيسة في علوم الكنيسة " .

٣- شمس الرياسة ابو البركات بن كبر ( بداية القرن الرابع عشر ) فـــي كتابـــه "مصباح الظلمة في إيضاح الخدمة " حيث خصص قسماً فيه لاستخدام الألحان في الكنيسة (مع تغيير في الترتيب ) .

وقد اتفق الكُتّاب الثلاثة على الأسلوب الثماني في الألحان، وهو الأسلوب الذي إتُبع في مصر وسوريا وبيزنطة، حيث ينسبون هذا الأسلوب إلى القديس يوحنا الدمشقي، ولكن من المرجح انه شارك فقط في نشره لان هذا النظام كان متبعاً قبل ذلك .[٢]

---

[١] الموسيقى القبطية / د . نبيلة عريان .

ويقول برنارد شامبينول : كانت الموسيقى بسيطة تقوم على أساس خماسي المقامات، بمعنى أنها توجد في حدود السلم الموسيقي ذي الخمسة مقامات فحسب، وهو السلم الذي ما يزال استخدامه شائعاً عند الشرقيين .[1]

فقد ظهر المصطلح " Octoeches " أولا في " Pieiophonia " بواسطة "John Mayuma" " جون مايوما " سنة ٥١٥ م في قصصه التي توضح أن هذه الكلمة ترجع إلى نوع من كتب الصلوات والتي تحوى مجموعة من التراتيل رتبت بواسطة جماعة مسيحية وتبعاً " ي . ورنر" " E . Werner " فان اللفظ يمكن أن يكون قد اشتق من الكلمة القموسطية " Ogdoas " والتي كالعدد ثمانية تعرف بجوهر الموسيقى في التراتيل الابوكريفية المسيحية، والتي ظهرت في مصر تقريباً أو جنوب فلسطين في منتصف القرن الثاني، والفكر الفلسفي لـ" Ogdoas " الحروف المتحركة السحرية القموسطية والتي ترتبط بطبقات الثمانية الكونية .

الكيميائي " زوسيموس " والذي من " Panopolic " ( أخميم الآن ) عاش في سنة ٣٠٠ م وناقش مسألة الصدى باختصار في رسالته التي تهتم أساساً بالكيمياء، وإنما يغلب على فكره الطابع البيزنطي ،حتى أواخر القرن الثامن أو التاسع "Pseudo Zosimos" " زوسيموس " أساس نظام الصدى، ويعتمد على ستة مجموعات من أربع عناصر ممثلة في الحروف اليونانية للأرقام ( من ١:٤ ) لكي تكّون أربعاً وعشرون عنصراً، تعمل كأساس لتكوين كل الترانيم والألحان الدينية الأخرى .

---

[1] تاريخ الموسيقى / برنارد شامبينول . ص ٩

أما في الكنائس السريانية البيزنطية فقد نظّم الـــ Octoechos فـــي القـــرن الحادي عشر، وبعد قرنين خاطب ابن العسال الكاهن " يعقوب المرداني " والذي قـــال أن حس السمع له ثمانية مستويات للإحساس، لذلك لابد وأن تعتمد الأغاني على ثمانية أصداء، ثم قسمهم ووصفهم في أول القرن الرابع عشر أبو البركات قبل هـــذا التقســـيم ووصف استخدامها في مصر .

**نغمات الألحان وأنواعها :**

اتفق أبو اسحق بن الفضل المعروف بابن العسال وكذلك أبو البركـــات إن لكـــل حاسة من الحواس الخمس ثماني صيغ فمن ثم حاسة السمع لها ثماني صيغ وبالتـــالي فان الألحان لها ثمانية نغمات وهي كآلاتي :

الأول والخامس لمناسبات الفرح " الأعياد والأفراح ".

الثالث والخامس لمناسبات الحزن " الجنازات " .

الرابع والثامن لمناسبات جهاد الشهداء ودفنهم وتذكاراتهم .

الثاني والسادس نغمات الخضوع وأسبوع الآلام .

ويقول أبو كبر (شمس الرياسة) إن عدد طقوس الكنيسة هى ثمانية،

الأول والخامس : الشعر الوجداني ويستخدم في الأعياد السيدية وحفلات الزفاف لأنـــه كان مؤلف لعيدي الميلاد والقيامة .

اللحن الخامس : مثلهم لأنه مرتب لعيد صعود الرب وعودة البشرية لحالتها الســـامية، ولحن الاثنين حار ورطب !

اللحن الثاني والسادس : للخضوع لأنه مرتب على أسبوع الآلام وألحانهمـــا ( رطبـــة وباردة ) .

اللحن الثالث والسابع: وكليهما للحزن، ويستخدما في الجنازات ودفن الموتى والتذكارات وصيغتهما(جافة وساخنة)

الرابع والثامن: وكليهما يولد مشاعر الرهبة ويستخدم في ذكري الشهداء وتذكار اضطهادهم مما يحفز السامعين ويخشع قلوبهم.

ولكل القطع الموسيقية للنغمات الثمانية، اصل مشتقة منة، فهى اساساً أربعة والأربعة الأخرى مشتقة منها، وقد استخدم اليونانيون مثل ذلك، ولذلك فان اى مؤلف موسيقى كان يتبع هذه القاعدة، ولا شك ان الموسيقى عندما تكون مدروسة ومؤلفة بحسب القواعد فانها تشد السامع وتؤثر فية وتحرك مشاعره .

وقد أعطى(ابن كبر) للألحان الثماني اليونانية، أسماء:

| | | | |
|---|---|---|---|
| الاول براتوس | Pratos | الثاني تيفتروس | Tivitros |
| الثالث تريتوس | Tritos | الرابع تيتارتوس | Titartas |
| الخامس بلانيردو | Blanirdhu | السادس بلان تريتروس | Blan Tiritros |
| السابع فاريس | Varis | الثامن بلان تيتراتو | Blan Titrato |

وربما كانت هذه التسميات هي التي جعلت البعض يرجح ان يكون الاقباط قد تبنوا نظام الألحان الثماني من الطقس البيزنطي.

النظام الثماني والنغمات القبطية كما هي معروفه الان[1]:

الباحث الألماني"فانسليب Johom Vansleb " في وصفه للحن القبطي، قال أنها تعتمد علي الثمانية التي أعطى لها أسماء النظام الثماني للحن البيزنطي كما سبق،كما قال أنها تعني في اللغة العربية:

---

[1] الموسيقى القبطية/ د. نبيلة عريان

| | | |
|---|---|---|
| اللحن الأول | يقصد به نغمه | الادام |
| اللحن الثاني | | الواطس |
| اللحن الثالث | | السنجاري |
| اللحن الرابع | | الكيهكى |
| اللحن الخامس | | الأدريبى |
| اللحن السادس | | الصوم الكبير |
| اللحن السابع | | الجنازات |
| اللحن الثامن | | هلليلويا |

كما ذكر الباحث " أوتس ميرونيس " أن أبو البركات ينسب اللحن السنجاري إلى النغمة الثالثة تريتوس Tritos فى الكنيسة اليونانية، وأضاف أن اللحن السنجاري يستخدم فى المزامير التى تسبق الأناجيل من أحد القيامة حتى عشية عيد الصعود، والآن يستخدم فى عيد الميلاد .

وقد قسم ( ابن كبر ) النغمات الثمانية إلى الترتيب الآتي :

الأولى : أدام، الثانية : واطس، الثالثة والخامسة والسابعة : نغمات الألحان التى تتلى بها المزامير، الرابع والسادس : فلها مناسبات خاصة فى السنة القبطية .

وأقترحت العالمة " إيلونا بورشاى Ilona Borsai " أن مصطلح " هنك " ليس له نفس الأهمية فى الموسيقى القبطية كما هو الحال فى الموسيقى البيزنطية، والمصطلح له معنى إيقاعى، وحيث أن الثيؤتوكية ليوم الأحد والأثنين والثلاثاء، و ترنم بإيقاع بسيط يسمى أدام، أما ثيؤتوكية الأربعاء والخميس والجمعة والسبت، فترنم بإيقاع مختلف

يسمى الواطس، حيث تسمى الأيام الثلاثة الأولى بأيام " الأدام " بينما تسمى بقية الأيام بـــ" الواطس ".

والأختلاف بين الواطس والأدام، أن نسيج الأدام مخطط بثلاث شـــكلات ( حركـــة – Vowel ) وست مقاطع بينما الواطس مخطط بأربعة شكلات وثماني مقاطع، ويكمـــن الإخلاف فى القياس، فقد تكون القصيدة ذات أسلوب وزنـــى، وبالمثـــل ذات أســـلوب إيقاعي، وهى مثل جميع أشكال القوالـــب الصـــغيرة strophic، غيـــر أن المعالجـــة الإيقاعية لا تكون ثابتة عادة مع وزن القصيدة، حتى الشكلات نفسها أحياناً تكون أكثر أو أقل .

وقد جاء لحن أدام من الربع الأول فى ثيؤتوكية الاثنين أول الأسبوع، حيث يـــرد فـــي أول ربع ( ⲁⲇⲁⲙ ⲉⲧⲉ ϩⲟⲓ ⲛ̀ⲙⲁⲕⲁⲣⲓⲍⲏⲧ آدم ايتى ايفوى إن امكاه انهيت ) أى ( آدم بينما هو حزين ) بينما واطس كلمة يونانية معناها عليقة، وهى الكلمة الأولى أيضاً في ثيؤتوكية الخميس : ( ⲡⲓⲃⲁⲧⲟⲥ ⲉⲧⲁ ⲓⲱⲏⲥⲓⲥ بى فاتوس إيتا مويسيس ) أى ( العليقـــة التى " رآها" موسى ) .

وقد استمرت هذه النغمة فى مصر حتى الإسلام، وقد تحدث **إخوان الصفا** عن المقامات الثمانية التى تتوافق مع النغمات الثمانية مثل الكواكب الثمانية ( ٥ نجـــوم + الشـــمس والقمر والأرض ) وتتوافق مع الحالات الثمانية وهى : ( حارة رطبة / بارد / جاف / باردة رطبة / حارة جافة ) أما صفى الدين البرماوى، فقد تحدث أيضـــاً عـــن تـــأثير المقامات المختلفة بحسب حالة القلب والذهن فى كتابه : لا دوار .

أما منصور عوض وهو أحد النساخ الأوائل للألحان القبطية، فقد قال إن الأقباط لـــديهم عشرة نغمات، ألفوا بها جميع ألحانهم و معظمها يشـــابه النغمـــات الدينيـــة الفارســـية

واليونانية، بينما نغمة أو أثنين منهم تتشابه مع الشرق الأدنى أو الأقصى، وعندما يؤلف الأقباط إيقاع على واحد من هذه النغمات العشرة، فهم عادة ما يفرقون بين نغمة هامة من الوزن وهى الرابعة أو الخامسة أو ما تسمى ب **النغمة السادة.**[1]

وتستخدم الكنيسة اليوم ستة أنواع من النغمات :

١- النغمة الفرايحي للأعياد السيدية والخمسين .

٢- النغمة الحزايني لأسبوع الآلام والجنازات .

٣- النغمة الشعانيني لأحد السعف وعيدي الصليب .

٤- النغمة الكيهكي لشهر كيهك .

٥- النغمة الصيامي للصوم الكبير .

٦- النغمة السنوي لأيام السنة العادية .

بالإضافة إلي بعض الألحان مرتبطة بأسماء مثل " لحن أيوب " و" لحن الصليب " و" لحن القيامة " و"لحن العتيقة " ويقترح البعض وجود نغمات أخرى لآحاد الصوم الكبير وأخرى لأيام البصخة، ربما كانت من النغمات المفقودة " السابعة والثامنة " .

كما أن هناك بعض الألحان التى لها سمة خاصة حيث تجمع مثلاً بين الحزن والفرح فى سبت الفرح

حيث الأنتقال من الحزن إلى الفرح فيرتل نصف لحن بالحزاينى بينما يرتل الباقى باللحن الفرايحى،وألحان أخرى فى نفس ليلة سبت الفرح والتى لها طابع خاص مثل لحن " ⲁⲛⲟⲕ ⲡⲉ ⲡⲓⲕⲟⲩϫⲓ آنوك بى بى كوجى أنا الصغير فى أخوتى " .

---

[1] الموسيقى القبطية/ دكتورة نبيلة عريان

وتقول الباحثة الدكتورة نبيلة عريان، إنه وللتأكد من وجود النغمات الست التى تشكل النظام الموسيقى القبطى وليست فقط موجودة فى بعض المناسبات الطقسية، وهى دراسة كل لحن على حدة من جميع الجهات والـ Geners ثم مقارنتها بعضها بالبعض الآخر لتحديد الإختلافات بينها وكذلك أوجه الشبه، ويجب أن تعتمد الدراسة على المواد النغمية الموجودة، حيث تقارن الصيغة الإيقاعية والنواوية وقياس حركة الصوت وإختلاف الإيقاعات والسرعات، ووجود أو غياب الآلات الموسيقية، ونماذج ترتيل، وكمية ونوع التصويت والزخارف والنص، والاتجاه الإيقاعي، ونسبة النغمات المتعادلة، أى الفصلات الموسيقية للنغمة الرباعية إلى النغمة المنتظمة القوة، وتكوين الجمل والعبارات والأرقام، والترديد، وعلاقة النص بالموسيقى، وبالمثل الأبيات الموسيقية الموزونة، تسلسل الشدة، والنهايات والبدايات، والشدة الصوتية .. إلخ

وسوف تثبت الدراسة – تقول د . نبيلة عريان – ما اختفى وما ثبت وكيف انتقلت الألحان بين تقليد وآخر، ثم ضعف التقليد في مواجهة استعمال التقليد الموسيقي العربي، وربما تؤدي إلى إثبات وجود النغمات الستة بل والنغمات الأخرى التي فقدت مع الوقت . ويتساءل محرر الموسوعة القبطية في هذا الشأن عما إذا كانت تقسيمة الثمانية أصداء قد ظلت مجرد نظرية أم تم تطبيقها عملياً بواسطة الموسيقيين المصريين .

ويذكر ديمتريوس الفاليري (سنة ٢٩٧ م) وهو أحد أبناء مدرسة الإسكندرية، أن كهنة مصر القديمة سبحوا ألهتهم على الحروف السبعة المتحركة، كما يذكر فيلو أن جماعة المسيحيين الأول أخذوا ألحاناً من عبادتهم المصرية القديمة ووضعوا لها نصوصاً مسيحية، كما يذكر العالم الرياضي " نيكوماديوس Nikomadius " من القرن الأول الميلادي، أن لكل كوكب نغمة وهذا هو المتبع في الكنيسة القبطية حتى الآن، فكل لحن

يرتل على حرف واحد مثل لحن "ألي" الكيهكي والذي يستغرق ٢٢,٥ دقيقـــة، وكـــذلك لحن " ⲁⲗⲗⲏⲗⲟⲩⲓⲁ ألى القربان " والذي يستغرق تسع دقائق وهما يرتلان على حرف "الألف " وتستعمل الحروف المتحركة في أغلب ألحان الكنيسة .

ويرد في الموسوعة القبطية أن في مصر القديمة وجدت هـذه الخاصـية الموسيقية وهي ميليزيا ( حروف العلة ) وبعد الفحـص فـي نصـوص المملكـة الوسطى، اقترح العالم هانز هيكمان أن رموز معينة متكررة ترجمت بواسطة (خى خى خى ) من الممكن أن تترجم أو تفسر كما هـي، يضـاف إلـى ذلـك بعـض النصوص الغنوسطية تحتوى على أحرف علة مبنية علـى سـبعة حـروف لينـة سحرية،Pseudo Dimetrious of Philon أشارت إلى نفس هذه الظاهرة أيضـاً، وأسماها Kalophony طريقة لترتيل المرتلين المكفـوفين المحتـرفين، فـي أداء الخدمات الطقسية واستخدام آلات القرع في الطقوس .

ولكن الدكتور الجفني يقول أن السلم الموسيقى الذي كان مستخدماً قـديماً كان السلم الخماسي، وما يزال هذا السلم مستخدماً في موسيقى الهياكل في الصين، وبعض الأغاني القومية في أسكتلندا ثم تحول إلى السلم السباعي وهو السلم الشـائع استخدامه في جميع بلاد العالم الآن .

ويذكر الأستاذ راغب مفتـاح أن عـالم المصـريات " د. دريتـون Dr. ntoDereo " والذي كان رئيساً بمصلحة الآثار المصرية، قال : " إن مفتاح غموض الموسيقى الفرعونية يوجد في صفحات موسيقى الكنيسـة القبطيـة " كمـا أكـدت البحوث العلمية أن موسيقى الكنيسة القبطية هي أقدم موسيقى في العـالم الآن، وأن الكنيسة حافظت عليها وعلى تراثها الذي لا يقدر، ومن بين البحوث العلمية ما قام به فريق من كبار العلماء المتخصصين في الموسيقى والكمبيوتر وعلى رأسـهم " د. روبيرت جريبس Prf. Robert Gribbs " من جامعة Sacremen، ود. فتحـى صالح الأستاذ بكلية الهندسة جامعة القاهرة، ود. محمـود عفـت الأسـتاذ بمعهـد الموسيقى العربية بأكاديمية الفنون بالقاهرة، حيث أجروا أبحاثاً واسعة علـى آلات النفخ الموجودة بالمتحف المصرى، وقـد أثبتـوا فـي عـام ١٩٩١ م أن قـدماء

المصريين هم أول من اكتشف السلم الموسيقى الخماسى Pentatonic scale والذي استخدم في الدولة القديمة، ثم طوره في الدولة الحديثة إلى السلم الموسيقى السباعي " Seven mode of aminos " وبهذا فإن مصر القديمة هي أول من استخدم السلم الموسيقى، وأما قول فيثاغورث بأنه هو مكتشف السلم الموسيقى هو إدعاء – كما يرى أ. راغب مفتاح [1] مع أن فيثاغورث قد عاش في مصر احدى وعشرون سنة ينهل من آدابها وفنونها ،هذا وقد كتب الإغريق كثيرا عن جودة وكمال الموسيقى المصرية القديمة .

**الأداء :**

وتذكر دكتورة نبيلة عريان نقلا عن الباحث فكرى بطرس، أن الكنيسة القبطية لديها العديد من التسابيح والتراتيل بالقبطي والعربي، ما بين ٣٦ نغمة طويلة، ٧٢ نغمة قصيرة، والعديد مثل اسبسمس وذكصولوجية وبرلكس ومزامير ولبش، وثيئوطوكية وغيرها وجميعها فيها أرباع قصيرة وأخرى طويلة .

**استيخون**

Stikhon وهي كلمة يونانية وتعنى "جناح واحد " أو Hemitich ولكل أربعة استيخونات تصنع زوجان، وثمانية تصنع شعر رباعى .....الخ، ويمكن أعتبار الاستيخن سطر نثرى من آيه في المزمور القبطى .

**ربع**

وهو تعبير عربى ويتألف من أربعة استيخونات، وأى سطرين شعر، أو أربعة Hemistitches أو جناح وهذا الاختلاف الشعرى أو النصى يحدد كل الأشكال القصيرة .

ويوجد نوعان من الاستيخن، استيخن آدام وفيه ستة مقاطع وأربع شكلات تقريبا كل الأوزان الشعرية القبطية المستعملة في التراتيل القصيرة تقع تحت هذا

---

[1] الموسيقى القبطية / راغب مفتاح

النسقان، والأشكال القصيرة لديها أرباع أقصر أو أطول تتردد كثيرا في النص معظم الطرق ترنم بالنغمة البسيطة تتميز بالإيقاعات ذات المسافة القصيرة عادة ما تكون جميعها في وزن ثابت .

أما الألحان وهي النسق الآخر فعادة ما يكون أطول كثيرا، هذه مؤلفة تقال بشكل مطول مسترسل، غير أنه توجد بعض الألحان والتي تحتوى على بعض أجزاء تعمل مثل قرار، ويختلف كل لحن عن الآخر في شكله، بحيث انه ليس من الضرورى أن يكون ذات مسافات متسأوية بعضها البعض الآخر، ويكون اللحن عادة ذات تهليل طويل على حروف العلة ويختلف الوزن من شكل لآخر داخل نفس القطعة .

كما أن بعض الألحان أو النغمات القبطية تعمل " بشكل دائري " مثل " ⲑⲱⲕ ⲧⲉ ⲧⲭⲟⲓⲥ ثوك تى تى جوم " والتي تقال في البصخة، وهي عبارة عن ١٢ جزء ويقال الجزئين الأخيرين منها بنغمة أطول من العشرة الآخرين .

**المقامات في الألحان القبطية :**

ذكر الباحث نبيل كمال بطرس أن الألحان القبطية تحتوى على مقامات : الراست /البياتى /السيكات / الجهار كاه /العجم /العشاق / الكرد/ الهزام / الشورى / الوزناك، كما لاحظ الباحث أن تركيب الجمل الموسيقية يعتمد على أربع أو خمس درجات موسيقية من المقام الذي لحنت منه، ومن النادر أن يقل أو يزيد عن ذلك، وأما القوالب الشعرية والموسيقية فهي مكونة من أربعة جمل شعرية عبارة عن أربع جمل لحنية .

أما الناقد الموسيقى عادل كامل فيقول أن هناك جملا موسيقية مكتملة التركيب، وكان أحد مؤلفي عصر النهضة الموسيقية ( بدءا من باخ وموزار وحتى بيتهوفن ) قد قام بتأليف تلك الجمل الموسيقية، فهناك بعض جمل موسيقية مكونة من ثماني مازورات ( تجد مثل هذه الجمل في ألحان موزار ) من هذه الجمل

اللحنية : لحن ⲁⲣⲓⲡⲁⲙⲉⲧ أريبا مفئى ( اذكرنى يا رب ) ولا شك أن تحليلنا لهذا اللحن يتطابق في القيمة الفنية مع تحليلنا للحن الأول من السيمفونية الأربعين لمزار، فهذا اللحن مثل الكثير من الألحان يقع في ثمانى مازورات، إذن هذا النظام الموسيقى والذي يظن البعض أنه تأليف أوروبي في القرن الثامن عشر، هذا حققه الأقباط بالفعل في القرون الأولى .

والمحلل للمقامات الموسيقية القبطية يقول –عادل كامل – سيكتشف للوهلة الأولى وجود مساحة أو مسافة ثلاث أرباع الصوت، فإن الموسيقى الأوروبية وكثير من الموسيقى الشرقية والقديمة في العالم يسيطر عليها نوعان فقط من المساحات أو المسافات الموسيقية، إما بعد موسيقى كامل والذي تطلق عليه تون Tone أو مسافة نصف البعد أو نصف التون Semitone، أما تلك المسافة المختلفة فهي بعد صوتى يقع ما بين الدرجة الصوتية الكاملة والنصف درجة، هي ما نسميها بمسافة ثلاثة أرباع التون Three quarter of tone، ونجد تلك المسافة الموسيقية كعلامة مميزة للموسيقى الشعبية المصرية القديمة والموسيقى الهندية الدينية والشعبية والموسيقى التركية العثمانية (والتي يطلق عليها الموسيقى العربية) ثم موسيقى القرآن والموسيقى الاحتفالية الإسلامية .

ونجد في الموسيقى القبطية أيضا تلك النمنمات الأرابيسكية الموجودة في أغلب ألحانها، فكل لحن على حدة وأثناء أداءه، وإذا استمعنا إليه من أحد المرتلين المتمكنين سنجد فيه تلك الزخارف الرائعة والتي تحيط بمثل ذلك اللحن والتي يسميها المتخصصون بـ ( العُرب ) تلك العُرب هي من الخصائص الرئيسية التي استمعنا إليها بعد ذلك في الموسيقات الشرقية المختلفة، ولا شك أن مثل تلك العرب من المميزات التي تؤكد خصوصية ملامح الموسيقى القبطية، وميزة أخرى في الموسيقى القبطية، ألا وهي إمكانية التعامل مع ألحانها بروح الحضارة الموسيقية الأوربية والتي عن طريقها قدمت أوروبا للعالم ما يسمى بـ "البناء الموسيقى

المتكامل " أى عمل بناء معماري فوق اللحن الأساسي الذي يمثل أساس البناء معماريا، تلك المعمارية التي تقوم على أساس العلوم الموسيقية في البناء مثل الصياغة الأفقية المسماة بالصياغة البوليفونية Boly Phonic والصياغة رأسية التي تسمى الصياغة الهارمونية Harmonic، وكلا الأسلوبين تم استخدامهما في عمل مؤلفات موسيقية مستلهمة ومستوحاة من الألحان القبطية التي يمكن التعامل معها بكافة إمكانيات البناء الموسيقى الأوروبي، وتلك الإمكانيات التي أصبحت " عالمية " بحكم انتشارها وشيوعها في شتى أنحاء العالم المتحضر [١] .

وأخيرا يقول العالم الموسيقى أرنست نيولاند سميث، أن اللحن القبطي يتميز على بقية ألحان الكنائس الأخرى في العالم بأنه لا يخضع للضبط الموسيقى الآلي، فهو غير مركب ميكانيكيا ولا آليا وإنما ينبع من الوجدان بالهام الروح القدس، وعلى ذلك يعلق القمص متى المسكين فيقول : أن الملحن الذي يؤلف لا يرتبط بأصول وأوزان وقواعد موسيقية، بل كان مرتبطا بالمعنى الروحي للحن فبصوره بإحساسه، وما على الهزات الصوتية إلآ أن تخضع للإحساس الروحي لتعبر فقط عن المعنى، وكما تعبر كلمات الصلاة عن مشاعر القلب، بل يعتبر التبكير في تأليف الألحان القبطية منذ العصر الرسولي، وكما تحدده لنا الوثائق السابقة، تفسيرا لعمق الألحان والتعدد الهائل لأوزانها [٢]

**<u>التدوين الموسيقى :</u>**

حافظت جميع الكنائس على المخطوطات التي تحمل العلامات الموسيقية لألحانها، ولكن الكنيسة القبطية لم يكن لها نظاما للعلامات الموسيقية وبالتالي فلم يكن لها مخطوطا موسيقيا هاما ،في حين نرى أن الكنيسة البيزنطية على وجه الخصوص قد ورثت خزانه نفيسة لمثل هذه المخطوطات، وكذلك أنشأت الكنيسة

---

[١] الموسيقى القبطية بين التراث والمعاصرة / عادل كامل

[٢] مزامير السواعى / القمص متى المسكين

السريانية نظاما وطنيا لقراءة نصوص الألحان، أما الكنيسة الأرمينية القديمة ،فقد انتجت علامات موسيقية، كذلك قامت الكنيسة الأثيوبية بتدوين قداسها، أما الموسيقى القبطية فقد اعتمدت على التناقل الشفهي .

ولم تكن الألحان تنقسم إلى مازورات (فواصل ضبط الإيقاع ) مثلما هو اليوم، بل كانت تنطلق حره في سيرها على غرار أسلوب التجويد في الإلقاء باللغة اللاتينية، ولقد أتبع في طريقة التدوين بالأحرف التي كانت مطبقة في الموسيقى الإغريقية والرومانية أيضا والتي تعتبر نواة لطريقنا الآن، حيث كانت توضع فوق مقاطع الكلمات اللاتينية الملحنة رموز التدوين Neumes التي كانت تنحصر في شرط ونقط ومختلف الأنواع من الشولات والرموز الموضحة الأخرى، كما كانت تبين للمنشد إلى حد ما الحدود العامة للميلودية في ارتفاعها وهبوطها ووقفها، وربما قام أحد النساخ فيما بعد برسم خط توضيح، وصنعت من فوقها الرموز ثم لابد أن تصور رمزا يعبر عن صوت معين ودرجة هذا الصوت، وفي هذا الأسلوب ما يعد المنفذ الأول إلى إنشاء السطر الموسيقى المعروف اليوم في طريقنا للتدوين، خلال القرن الحادي عشر تم رسم خط ثاني بجوار الخط الأول، ثم استعملت بعد ذلك المفاتيح الموسيقية ( دو/فا / صول ) وهكذا تطورت شيئا فشيئا.[1]

وما يزال موجودا بعض المخطوطات الموسيقية في دير سانت كاترين في طور سيناء، حيث تحمل تلك المخطوطات بعض علامات موسيقية أما في مصر فقد تم العثور على برديه في البهنسا بصعيد مصر Oxyrhynchus، وهي ترجع إلى القرنين الثانى والثالث الميلاديين وقد اكتشفت سنة ١٧٨٦ م، بواسطة ( Gren feln Hunt ) وقد تعرفوا عليها باعتبارها أقدم تراتيل المسيحية، وأغلب الظن أنها جزء من مادة مسرحية قبطية وتحتوى على بقايا ألحان قبطية، وتعد أقدم

---

[1] تاريخ الموسيقى / برنارد شلبنيول – ص ١٧

علامات موسيقية مكتشفة حتى الآن، ولا يعرف بالضبط كاتبها، ولكنه لوحظ ان النظام التدوين الذي فيها مشابه للنظام الذي وجد في بيزانطة أخيرا Ekphonetic .

ومع ذلك فقد وجدت مخطوطات ربما تعود إلى القرن الحادي عشر، يوجد بها علامات غريبة يرجح بعض الدارسين أنها تتبع النظام " الأكفوناتى " وهو أسلوب توضع به الرموز فوق الكلمات .

وقد وجد التدوين في بردية البهنسا تفصيلي جدا ودقيق ويشير إلى شتى الحركات الموسيقية مثل الشدة وتطويل نغمات معينة كذلك الزينات العديدة المؤلفة من نغمتين أو ثلاثة، وتستخدم على الأخص في كلمة **آمين**، والتي توجد بانتظام من أول النص إلى آخرة، فهي تعطى فكرة عن نوع الموسيقى التي يمارسها الروم الأرثوذكس في مصر [1]، ولكن هذا لا يعنى أن اللحن يوناني المولد وأنما فقط كتب باليونانية لأنها كانت اللغة السائدة في مصر في ذلك الوقت، كما أن الموسيقى القبطية أثرت في الموسيقى اليونانية ( كما سبق القول ) .

وكانت المراكز اليونانية في الإسكندرية قد أنتجت نظريات موسيقية مصرية يونانية مشتركة وأخرجت علماء مثل ديديموس النحوى السكندري في القرن الأول الميلادي وبسببه سميت Didwmian Comma وهو اصطلاح يعنى فاصلة بين تون Minor, Major ديديموس هو الذي كتب أول تكوين يعرف في التاريخ الموسيقى Claudius Ptolemy في القرن الثانى الميلادى وأصبحت نغمته التوافقية هي البحث الحسابي القياسي في الموسيقى، وكذلك أليبوس Alypios السكندرى (٣٦٠م ) ساهمت دراسته في مقارنة الرموز اليونانية في فك شفرة الموسيقى اليونانية .

---

[1] الموسيقى القبطية / د: نبيلة عريان

وأيضا ديسقورس Dioccorus of Aphrodito وهومدرس لنظم الشعر عاش في القرن الرابع، وفالينتينوس Alentinns الغنوسطى من القرن الرابع أيضا، وبروكلوس Proclus (٤٢١-٤٨٥ م) كل هؤلاء اسهموا في معرفة الرموز الموسيقية وهناك مخطوطتان تحتويان على الرموز الموسيقية اليونانية الأولى وجدت في مصر، ترجع المخطوطة الأولى إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد والثانية ترجع إلى منتصف القرن الثالث الميلادي ( زينون Zenon /متحف القاهرة رقم ٥٩٥٣٢ ) .

ومخطوطة أخرى هي مخطوطة البهنسا والتي سبق الإشارة إليها، ودراسة هاتان المخطوطتان مع ترجمتهما بواسطة العلماء الحاليين، أظهرت أن كلاهما يحتوى على حدود وفواصل أكبر بكثير من تلك التي تسمع في الموسيقى القبطية وحتى تقدم الفواصل غير متشابه ومع ذلك هناك تشابه إيقاعي، وهناك مخطوطة اكتشفت في مصر هي جزء من لحن المخلص ترجع إلى القديس كليمندس السكندري ولكن المخطوطة تحتوى على النص فقط[1].

وفي أكثر من واحدة من ورق البردي من مصر أضيفت بواسطة Jourden- Hermurdinger وتحتوى على نظام من النقط يتعلق بكلمات النص التي ربما تدل على نوع الرموز الموسيقية .. اثنان منهم يعودا إلى القرن الثالث قبل الميلاد، وهناك واحدة في المتحف البريطاني ( INV 230) وجدت في الفيوم وتعود إلى القرن الثالث أو الرابع ميلاديا .

كما تم العثور على مخطوط يعد حديثا نسبيا، اكتشف في دهاليز Porke-Bernet في نيويورك وهو أصلاً ملف H.Aram Gulezyon، وهو مخطوط موسيقي مسيحي قديم من الأصل القبطي، عبارة عن ستة صفحات من الجلد، ترجع إلى الفترة من القرن الخامس إلى السابع في مصر، ووصفت المخطوطة بأنها "

---

[1] الموسيقى القبطية / الموسوعة القبطية

مخطوط القواعد العامة الموسيقية للقرون الخامس إلى السابع الميلادي، والتسابيح فيه مكتوبة باللهجة الصعيدية، وفيه دوائر من مختلف الألوان والأحجام أعلى الكلمات، على مقدمة أول دائرة الكلمة القبطية Hets أي ( بداية ) وأعلى الدائرة الأخيرة الكلمة Yadkwk أي ( نهاية )، كما وجدت دائرة اخرى غير ملونة بجانبها وهي كلمة Spo أي ( وقت ) ورمبا تعني الإيقاع أو الوزن، والهامش كلمة Shewest أي ( مقياس أو منوال ) .

بعض العلماء ومن بينهم Mr . Gnlzyon فسروا الدوائر الخمس عشر كمثل أثنى عشر نغمة من السلم الملون، وعرف المخطوط عموما بأنه تصوير بياني للتجانس، واعتبرت الدوائر تلميح أو تفسير موسيقي للمنطقة البروجية وافترض ان كل نغمة تمثل كوكب معين ويرى جوردن Jourden انه ربما كانت الدوائر مجرد تطور لنظام النقط، كما أن كلاً من إيرك ورنر Eric Werner وريم نارد Reme Menard لا يعتبرانها نوع من الرموز الموسيقية[1].

ومصدر آخر للعلامات الموسيقية وهو المخطوطات التي تحتوي على تسابيح قبطية على علامات موسيقية التي قام باكتشافها الراهب الأرمني كوميداس Cumidas في سنة ١٩١١ م في منطقة اثينا والقوقاز، وقد صرح الأب كوميداس بان هذه التسابيح المسيحية ترجع إلى فجر المسيحية وربما إلى عصر الفراعنة أجداد الأقباط .

هذا وقد استطاع جون رولاندس الحصول على نسخ walter crum بقايا قليلة من القرن العاشر والحادي عشر التي تحتوي في الظاهر علامات التدوين، بعض من الكلمات، يحتوي على من اربعة إلى ستة شكلات ( تشكيل ) شديدة معينة موقعة على المقطع مع الشكلات الأساسية وتوجد علامات اخرى عبارة عن خطوط عمودية قصيرة ( مفرد / ثنائي / ثلاثي / رباعي بل وخماسي ) وذلك

---

[1] الموسوعة القبطية/ الموسيقى

مشابه للعلامات الموسيقية Ekphonetic لدى اليونان، ويمكن للخطوط أن تكون إشارة للمستويات الشدة كذلك أيضا النقطة تظهر سواء أعلى واسفل النغمة اما بمفردها أو بالارتباط مع علامات اخرى، بالإضافة إلى أن هذه الرواسب الموسيقية علامات لمد صوت الحرف، فمثلا فسر حرف s بانه مثل اللاتيني Oriscus (علامة للنغمة المساعدة) ويحتمل ان يكون ذلك نظام مشابهة للاكفوناتك Ekphonetic بيزنطي، وكليهما مشتق من السيروبوترك Sereptoric اليونانية في الإسكندرية وتشير بعض النصوص التي تستخدم فيها النغمة ( الترددية ) مثل أنغام الادام والواطس ،وبعض النصوص تحتوى على ما يعتبر أسماء الإيقاعات المعروفة، ولكن الكثير من المخطوطات بها العلامات الموسيقية التي ليس لها مدلول معروف لنا، وفي متحف جامعة Leiden ليدن توجد العديد من المخطوطات الطقسية القبطية واليونانية، وبها العديد من التشكيلات غير العادية من النصوص وبها العلامات الموسيقية Ekphonetic، وترجع إحدى هذه المخطوطات إلى القرن العاشر أو الحادي عشر .

ولكن بسبب قلة المخطوطات القبطية الموسيقية، فأن العديد من علماء القرن التاسع عشر والعشرين قد حأولوا تسجيل التقليد الشفوي، وذلك قبل اختراع الوسائل الفونغرافية وشرائط الكاسيت، ولكن التدوين كان يتم بطرق قابلة للخطأ نظرا لسوء فهم اللحن القبطي أو الترتيلة القبطية والعربية أيضا، ويعتبر G.A.Villatewel عضو البعثة الكبيرة التي أرسلها نابليون إلى مصر أول من قام بعمل أول محأولة لكتابة اللحن القبطى .

ومن خلال متابعة الرسوم الحضارية على مقابر الفراعنة ومعابدهم، سواء في الجيزة أو الأقصر يلاحظ أن حركات اليدين تعبر عن سرعة الإيقاع عند ارتفاعها وهدوءها عند انخفاضها، كما اتضح من متابعة حركة الشفاه ووضع الرأس بالنسبة لرسوم وتماثيل المغنى، أن ذلك هو تدوين صادق للدرجات

الموسيقية أو الطبقية، فمن المعروف أن لكل درجة صوتية أو حرف شكل محـــدود لفتحة الفم ومدى اتساعها ووضع اللسان والأسنان ( لغة الشفاه عند البكم ) .

ويعتبر علماء الموسيقى أن حركات اليد التي كـــان يقـــوم بهـــا المغنـــى المصري أو قائد الأوركسترا Cheironomie أو المســـمى فـــي الهيروغليفيـــة (حسيت ام جرت) أحد الأصول للتدوين الموسيقى وقد استخدمت بعد ذلك بأربعـــة آلاف سنة في عصر النهضة الأوروبية باســـم Newmes . ومـــا تـــزال هـــذه الإشارات تستخدم في تسليم الألحان الكنسية، وفي ذلك فلم يتم تدوين الموسيقى بمـــا يسمح بكشف أسرارها إلا في الذاكرة البشرية وبالتسليم الصوتي المتوارث من جيل إلى جيل .[١]

**طريقة الأداء :**

كان الغناء في اللغة الهيروغليفية يسمى (حسيت ام جرت ) أى الموســـيقى بواسطة اليد، كما كان يرمز للغناء في النقوش برسم ساعد اليد [٢]، ويعترف علماء الموسيقى في أوروبا أن حركة اليد في الغناء المصري القديم ويسمونها " لغة اليـــد Cheironomie " هي أصل التدوين الموسيقى ( كتابة النوتة ) وعنـــدما فكـــرت أوروبا في تدوين الموسيقى، استخدمت الطريقة المســـماة ( نـــويمن Neumen ) وهي تدوين برموز لا تظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو بمقدار زمنهـــا، بـــل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار ما بين النغمات من مسافات، ويقول الأوربيون أنفسهم ان هذه الطريقة هي مصرية تماما، مع الفارق في أن مصر رسمت باليد في الهواء بينما رسمت أوروبا باليد في الورق، بل أن لغة اليد هي أحدث طريقة تســـتخدمها أوروبا الآن في تدريس الموسيقى للأطفال، بعد أن تعدلت وأصبحت لغـــة قائمـــة

---

(١) الموسيقى القبطية / د. نبيلة عريان .

(٢) ما زال هناك في النوبة على حدود مصر الجنوبية نوعا من الموسيقى عن طريق ضرب الاقدام في الارض وصفق الايادي حيث يتم ذلك بكثير من التمكن مما يبهج السامعين والناظرين معا .

بذاتها، وتعرف في مصر بطريقة ( القرار دو Tonic Solfa)، وتمتاز بسهولتها وتناسبها مع إمكانيات المبتدئين، ولذا فأن وزارة المعارف العمومية تستخدمها في تعليم الموسيقى في رياض الأطفال، ويعبر في هذه الطريقة عن نغمات باليد في الهواء، فلكل نغمة من النغمات السبع الأساسية التي يتكون منها السلم الموسيقى حركة خاصة تدل عليها اليد .

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحو الذي لا يزال عليه حتى اليوم في جميع البلاد الشرقية[1]، حيث يغمض المغنى عينيه قليلا ويقلص أنفه ويشد عضلات الفم مع مد رقبته وغير ذلك مما يجعل الغناء " أنفيا "، وكان المغنى – كما هي العادة حتى اليوم – أن يضع كفة يده اليسرى تحت اذنه وخده ورقبته بحيث يكون الإبهام من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف ( قناة استاكيو) فتتغير تموجات الهواء الموجودة بالقناة فينجم عن ذلك تغيرات في الصوت . وكان المغنى قديما لا يفتح فاه إلا قليلا، كما يتضح من النقوش على جدران المعابد، كما كانت ألحان القدماء ألحانا هادئة وفي حد الاعتدال، ويبرهن على ذلك حركات الرقص التي تبيناها في معظم النقوش، فهي حركات بطيئة هادئة، قل أن تظهر فيها حركات سريعة، بل أظهرت تلك النقوش ما في خلق المغنى من الهدوء والطمأنينة، بل ان حركة سيره كانت بطيئة ومعتدلة، وكانت موسيقاهم موسيقى عبادة مفعمة بالخشوع والهدوء والجدية، بعيدة عن كل مغالاة وإسراف بل قل أنها موسيقى ملكية، حيث كان نقيب المغنيين يعتبر من أقرباء الملك [1] .

---

[1] يقول هانز هتيمان ان طريقة CIRONOMY ( لغة اليد ) كانت مستخدمة في السلالة الرابعة الحاكمة ( ٢٧٢٣ – ٢٥٦٣ ق.م )راجع الموسوعة القبطية .

[1] موسيقى قدماء المصريين / د. محمود احمد المغني

لذلك يقال وهذا صدق ان مفتاح موسيقى الفراعنة نجده في الألحان القبطية، وأسرار وطباع وطرق غناءهم نجدها في المرتلين الأقباط مما أشبه اليوم بالبارحة بل هناك الكثير من الدراسات التي تؤكد وجود أوجه تشابه عدة بين الألحان القبطية والأغاني الشعبية المنتشرة في صعيد مصر وقراه التي لم تفسدها المدنية بعد، بل والمنشدين الفراعنة ونظراءهم من الأقباط .

وتدل الرسوم الجدارية للحركات الجسدية الوقورة المصاحبة للأداء الموسيقي، على أن الموسيقى المصرية رزينة وقورة في طبعها فيها القليل من الصخب، كما أنها موسيقى لها طابع التقديس والإجلال لا يمارسها سوى الكهنة ورجال الدين، ويصاحب الموسيقى دائما أحد الكهنة يحمل البخور ويقدم القرابين، وحوله من يحملون رموز وشعارات الآلهة، كما كان الموسيقيون يلبسون دائماً لباس الكهنة، وقد ظهر ذلك في الآثار التالية :-

المقابر المجأورة لأهرامات الجيزة، جدران معابد فيلة في أسوان، مقابر وادي الملوك في الأقصر، مقبرة امنحتب الثاني ( الأسرة الثالثة عشر ) ومقبرة رمسيس الثاني ( الأسرة التاسعة عشر ) [٢]

أما في الليتورجية المسيحية فيذكر المزمور المائة والخمسون أنواعاً كثيرة من الآلات المصاحبة في التسبيح والتي تعبر عن كافة الحواس وأعضاء جسم الإنسان، ذلك وبحسب تعبير القديس كليمندس السكندري، ونجد في الكنيسة القبطية انه لا يوجد وقت مخصص للتراتيل والألحان، بل أن كل كلمة تقال في العبادة أو تقرأ على مدى ساعات الليل والنهار لها لحنها وموسيقاها الرائعة، فاللحن فيها هو الجزء المخصص للروح في العبادة لتخدم به الله بكل مشاعرها وأحاسيسها، فالفن الموسيقي يدفع الإنسان إلى روحانية عميقة، كما انه لا يجوز ان يقدم الكاهن أو الشماس إلى رتبته الكهنوتية أو الشماسية ما لم يكن متقنا ما يخصه .

---

[٢] الموسيقى القبطية / دكتور راغب مفتاح .

ومنذ مارمرقس الرسول وحتى الآن نقلت الموسيقى شفوياً بواسطة الموسيقيين المكفوفين بطريقة تدعو إلى الدهشة، حتى ان بقاء هذه الألحان حتى الآن يعد معجزة في حد ذاته، إذ يبلغ بعض الألحان حد الأعجاز لما فيه من تعقيد شديد إلى الحد الذي قد يعجز قدامه ملحن الأوبرا من الطراز الأول، حيث يحتاج بعض الألحان في أدائه إلى ما يتجأوز العشرين دقيقة ومن يسمع هذه الألحان سيدرك كم هي راقية تنافس الحديث بقوة .

وقد لعب الإيقاع Cheironomy ( وهو فن الإيماء والتمثيل بالإشارات بغرض التعليم ) دورا كبيرا في تسليم الألحان، وقد كان هذا الأسلوب مستخدما على نطاق واسع بين القدماء اليونانيين، حيث كان له مدلولا هاما لإرشاد Ensambels الموسيقية الكبيرة بمعنى حركات اليد، كما استخدمت هذه الطريقة أيضا في أوروبا خلال العصور الوسطى، وقد تتبع العالم هيكمان Hans Hickman اثر أصول ( الإيقاع ) في مصر القديمة وربط بين ممارسة العرفان الأقباط حاليا والموسيقيين القدماء في مصر .

ولم ينظم " الكرونومي " الإيقاع الموسيقي في قياساته ولكنه أعطى الحركة التشكيلية الارتفاع والهبوط في النغمات، ومن هنا يعتقد انه أول رمز موسيقي يستعمل في العصور الوسطى في الكنيسة الغربية { والإيقاع Cheironomy كلمة يونانية من مقطعين (يد = Cheiro ) ( وإيقاع Gnome ) } وكان ذلك محاولة لتذكرة المرتلين بالإيقاع من خلال الإشارات، ومن هنا يعرف الأصل الحقيقي للرموز الموسيقية بـ " Neumes " ولكنها رموز بسيطة لا يمكن الاستفادة بها ما لم يكن المرتل يعرف اللحن نفسه، فما هي إلا مجرد تذكرة، فعلى سبيل المثال كانت بعض العلامات الموسيقية لدى المصريين القدماء عبارة عن علامات مبسطة للأيدي، فان حركات الأيدي أثناء الغناء هي صورة مألوفة جدا بين المرتلين والمطربين على السواء، سواء استخدمت بقصد أو بغير قصد، علماً على انه في

حالة المرتل ( العريف ) القبطي تستخدم بغرض تعليم تلاميذه، وقد أعطت هذه العلامات أهمية في معرفة الإيقاع القبطي حيث لعبت دورا كبيرا في حفظ الألحان وتوارثها، وذلك قبل ظهور العلامات الموسيقية الإلكترونية .

وقد قسم هانز هيكمان علامات الأيدي للمعلم ميخائيل جرجس ( والذي جعله موضوع بحثه في سنة ١٩٤٩ م ) إلى قسمين أساسيين : الوزن والإيقاع، وقارن هو ذلك بإيقاعات مصر القديمة، فالعلامات الوزنية تتكون عموما من النقر باليد اليسرى على اليمين أثناء الارتكاز على ركب المرتل أحيانا تقسم اليد اليسرى الوزن إلى وحدات اكثر حذاقه، وهذا الوضع( الجلسة ) لليد اليمنى مرتكزة على الركبة اليمنى سواء بقبضة مفتوحة أو مغلقة، ونقر اليد اليسرى نقرا بسيطا Secco تشبه النقر على طبلة أو آلة موسيقية، أحيانا تقسم أصابع اليد النقرات، أما بالنسبة للعلامات اللحنية ( الرخيمة ) فتمثل اليد المرفوعة والساعد، اما النغمة العالية واليد المنحدرة خط منحنى منحدر من الإيقاع، واليد السفلي هي النغمة المنخفضة، وهذه الإشارات قارنها هيكمان بإشارات مشابهة مرسومة على حوائط فرعونية ولا تشير الحركات الإيقاعية إلى الشدة ولكنها بالحري طريقة الغناء مثل رعشات الغناء ( الهزات ) والميلزما Melismas ( الانشاد بصوت عالي ) وGroupetti ( Turns ) والقاعدة الإيقاعية وكل الطرق المماثلة والتي زخرت بها الموسيقى القبطية، أشير إليها بإشارات مستديرة في البداية مثل هزات اليد، ومثل هذه الحركات الدائرية لليد والساعد وبالمثل سرعة الحركة لا يمكن أن ترسم على نتوءات الجدران، أحيانا كل من الحركات الموزونة والإيقاعية تتحد، ففي اليد اليمنى الوزن على الركبة، بينما تصنع اليد السفلي الحركات الإيقاعية في الهواء، وعادة ما يتبع الوزن طريقة نطق اللحن، ذلك لان التقسيمات الإيقاعية للنغمات الموسيقية تمثلها النقرات باليد، وفي عصور أخرى فان نبرة الصوت القوية فقط هي التي تنقر بينما تقف كل النغمات والأوزان بينهم .

أما الإشارة الشهيرة بوضع يد واحدة خلف الأذن عند الأداء، فهي ليست فقط في التقليد القبطي وإنما في التقليد الشرقي والأفريقي ، كما سبق القول في غناء قدماء المصريين ويضاف إلى ما قيل ان تلك الطريقة تساعد المنشد في سماع صوته ( صداه ) وهو يغني " Echo " .

وقد اثبت هيكمان في بحثه استمرار هذا التقليد القديم، وتظهر مثل تلك الإشارات في الكتابة المحفورة على مقبرة نخفتكا Nekhftka في سقارة ( مركز بالقرب من الجيزة ) وكذلك الكتابات المحفورة في مقابر كانتا( Canta ) حيث تظهر فيها الإشارات التي وجد فيها علماء الموسيقى دلالات تفيد في فهم الموسيقى القبطية .

وقام هيكمان بملاحظة ذلك على واحد من مشاهير المرتلين في العصر الحديث وهو المعلم فرج عبد المسيح مرتل كنيسة العذراء بروض الفرج ( تنيح هذا العام ) وهو من تلاميذ المعلم الكبير ميخائيل البتانوني، فقد لاحظ ان المعلم فرج عندما جلس في مواجهة تلاميذه، قد ظهر بنفس الطريقة التي ظهر عليها المغني المصري القديم، حيث استخدم يده اليمنى وذراعه اكثر من اليسرى، بينما ارتكزت يده اليسرى على ركبته اليسرى، وراحت يده اليمنى تعطي الإشارات الإيقاعية كالاتي :

إيقاعيا : يحرك أحيانا يده مع كل نغمة، فإذا علت النغمة علت يده وبالتالي هكذا إذا انخفضت، وأحيانا تتحرك اليد والذراع في حركة دائرية ترتفع إلى الرأس ومن ثم إلى الجهة اليمنى حيث يعني ذلك منحنى كبير في الإيقاع أو الصيغة الإيقاعية، وأحيانا تتحرك اليد أو الساعد لأعلى ولأسفل مع كل نغمتين أو ثلاثة، أو مع كل مجموعة منهم طبقا للاتجاهات الإيقاعية اعني Numeticolly وانما تتبع ارتفاع أو انخفاض الشدة، وأما عدد الهزات الزينية ( الزخرفية ) فيشار إليه أحيانا بحركات الأصابع مصحوبة بحركة اليد من أعلى لأسفل ومن اسفل لأعلى، ويشار

أيضا للهزات الزخرفية " Melismas " براحة اليد ( بـــاطن الكـــف ) المفتوحـــة باتساع، تهتز من جانب لآخر بحركة رسغ اليد العرضية، وهو أي المعلـــم فـــرج مشابه لمعلمه ميخائيل البتانوني.

أما الحركات النظمية الموزونة فتتضمن ضرب علي الركبة اليمني باليـــد اليمني علي كل نبره "شده"في الموسيقي سواء مقطعي أو ترددي أو مع كـــل نبـــره قويه في الوزن طبقا للأحوال، علي كل خطوه نهائية في حركه اليد والساعد لأعلي ولأسفل تشير إلى الشدة ،وأيضا تشير الي النبرات والوزن.

وفي نهاية الجمل أو في حاله النغمات الطويلة أو الوقفات ،تتحـــرك اليـــد جانبا تجاه الجهة اليمني بدلا من اعلي واسفل ،وفي نهاية الشعر الرباعي أو نهايـــة اللحن، كلتا اليدين تتحرك جانبا بالعرض اعني اليمين واليســـار، وقـــد لـــوحظ أن حركات اليدين لم تكن تستعمل بتوافق تعني نفس الشئ، ولكن المعلم (فرج) أكد أن العديد من تلاميذه كانوا يتذكرون الجمل الصعبة في اللحن بمجرد تـــذكر حركـــات اليد المصاحبة للجملة ،وبالرغم ان الحركات لم تكن تستخدم بتوافق عموما ،فانـــه من المهم أن نلاحظ أن كل لحن لديه حركاته الخاصة التي لم تتغير، أمـــا بالنســـبة لتقعّر اليد اليمنى حول أذنه اليمنى فقد قال ذلك المرتل أنهـــا تقـــوم بعمـــل مكبـــر للصوت (صدى) والذي يساعده في أن يسمع صوته بشكل أفضـــل ،لا ســـيما فـــي الجمل التي تسره وتشجيه، فهي إذن علامة إلهام وانسجام. [1]

وهكذا فإن الموسيقى القبطية هي موسيقى صوتية بحتـــة، وفـــي مصـــر القديمة كان الاهتمام منصباً على الصوت،حيث انهم يعتبـــرون صـــوت الإنســـان موصلاً للروح من شخص لآخر، وأنه أخلص وسيلة للتعبير، ونجد علـــى ســـبيل المثال الإله توت قد سمّى أوزوريس بـــ"صادق الصوت" وكان من بين الطقـــوس الدينية في المعابد جزء يسمّى "خروج الصوت" وهو ما يعرف في اللغـــة القبطيـــة

[1] الموسيقى القبطية / د.نبيلة عريان .

بـــ" ⲱⲡ ⲉⲃⲟⲗ أوش إيفول" إلى جانب انهم اعتبـــروا أن للصـــوت قـــوة ســـحرية ،بالإضافة إلى أن ذلك يتيح اشتراك جميع الحاضرين في العبادة دون الموســـيقيين فقط، ويقول أحد العلماء" أن نقل الفن بالتواتر من جيل إلى جيل أقوى مـــن نقلـــه بالكتابة " إن التسليم الصوتي يجعل الموسيقى أسرع وأكثر انتشاراً، كمـــا يجعلهـــا موسيقى شعبية " كل نسمة فلتسبح اسم الرب (مزمور ١٥٠:٥ )" [٢]

ورغم دخول العرب إلى مصر بما تبع ذلك من تـــأثيرات مختلفـــة، إلا أن الموسيقى القبطية لم تتأثر حتى بالموسيقى العربية في ذلك الوقت فقد كانت بدائيـــة بالنسبة لموسيقى القبطية، غير أن التأثير ظهر عندما ترجمت النصـــوص القبطيـــة إلى العربية، ورغم أن العالمة "مارثا روى" ترى أن ذلك لم يؤثر علـــى الخطـــوط اللحنية والإيقاعية للموسيقى القبطية فإن العالِم "نيولاند سميث" يرى أن ذلـــك يفقـــد اللحن ٧٠% من الأصول الموسيقية للحن.

## الآلات الموسيقية

في بداية المسيحية في مصر كان هنـــاك العديـــد مـــن الأدوات والآلات الموسيقية ذات الأشكال والاستخدامات المختلفة، غير أن الكنيسة استحسنت استبعاد الآلات من العبادة، لاسيما وقد ارتبطت الموسيقى الآليـــة فـــي بعـــض الأحيـــان للأعمال الجسدية من أغاني ورقص، كما أن مقامات الألحـــان القبطيـــة لا تســـمح باستخدام الآلات دائماً نظراً لعدم ثبات الإيقاع فيها، مما قد يحدث تشويشـــاً أثنـــاء الأداء ويؤثر على المنشدين وكذلك على المتلقيين من العابدين، وكما أن الموســـيقى الصوتية تشيع للنفس خشوعاً وقدسيه أكبر من الموسيقى الآتية .

---

[٢] الموسيقى القبطية / د.راغب مفتاح ـ أخبار الأدب

وأول من اعترض على استخدام الآلات من القديسين الأوائل هو القديس كليمندس السكندري ( ١٥٠ – ٢٢٠ م ) والذي كان ضد العزف على القانون والبوق والدف والطبلة والمزمار، ومع ذلك فقد غض الطرف عن التي "الليرا" و"القيثارا" Lyra , Kithara لأن داود النبي كان يستخدمها[١].

ولان تراث الموسيقى القبطي هو صوتي بحت فكل ألحانه ألفت لتؤدى بالحنجرة، وفيما يلي فكرة عن الجهاز الصوتي للإنسان[٢].

الغناء والإنشاد القبطي لا يستخدم التجويفات الصوتية كاملة، فهو لا يعتمد على تجويف الفم ولا التجويف الصدغي وجيوب الجبهة والتجاويف الحلقية بقدر ما يعتمد على تجأويف الجيوب الأنفية، ولهذا فأن الصوت لا يخرج رناناً قوياً كما هو الحال في الغناء الغربي والأوبرإلي .

كما انه لا توجد أجزاء عالية تصل فيها الحنجرة إلى أعلى ٤,٧٩٩ /ك.هـ وهي أقل بكثير من الأجزاء العالية في الأوبرات العالمية ، كذلك فانه لا توجد الحان تحتاج إلى تدريبات للرئة والحنجرة كى يمكن أداؤها، فكل الألحان توجد بها وقفات (سكتات) صغيرة تساعد على الاستمرار والاسترسال في اللحن .

**أدوات لم تعد مستخدمه[١]:**

أسهمت الاكتشافات الأثرية بدير أنبا ارميا في سقارة بالفيوم في التعرف على الكثير من الأدوات الموسيقية التي استخدمت في القرون الأولي، من هذه الأدوات :

---

[١] نظر العلامة أوريجانوس (١٨٥ – ٢٥٤ م) إلى مثل هذه الآلات نظرة رمزيه، فقال أن "البوق" يعبر عن قوة كلمة الله، بينما تفجر "الطبلة" الشهوة ، أما "الدف" فيعبر عن الروح التواقة المفتونة بالمسيح وحذا حذوه القديس اثناسيوس (٣٢٦-٣٧٣ م) فأعطى الآلات معان رمزيه، أما القديس كيرلس الكبير(٤١٢ – ٤٤٤ م) ميز المزمور بأنه تعبري موسيقى تعزف لأجله الآلات بإيقاع حسب النغمة الموسيقية.

[٢] بحث في الموسيقى القبطية د.عماد سامى / لم ينشر.

[١] عن الموسوعة القبطية/ الموسيقى

١- **كليبر Clepper :** وهو نوع من الصنج يتكون من قطعتين مثبتتين بقطعه مركزيه ثالثه، حيث تشكل معاً المقبض، وعلى الرغم من أنه لا يمكن إثبات استخدامها في الكنيسة الأولي، ولكن التأريخ لها في الكنيسة بأ في الفترة ما بين القرنين الثالث والسادس، وقد وجدت نماذج في دير أنبا ارميا المشار إليه وكذلك في بعض أماكن أخرى في مصر .

٢- **الصنج :** وكانت تصنع من قطع من الخشب الصلب على شكل نحار مقعر الشكل، يصطدم أحدهما بالأخر، وهذه الصنج كانت موجودة في مصر القديمة، ويرجح أنها أخذت شكلها المحدد فقط في القرن الثاني الميلادي، ويوجد بعض نماذج منها في المتحف القبطي كما يوجد عدد منها في أخميم ومنطقة فيله، ويعتقد أنها انحدرت من الصنج اليدوية في العصور الفرعونية .

٣- **الكاروتالم Crotalum :** تتكون من دفين صغيرين ملتحمين بنهاية شوكة مرنه بحيث يصطدم الواحد بالآخر عن اهتزاز الشوكة، وقد أخترع هذه الاداة الموسيقية الموسيقيين المصريون في العصور القديمة، والنماذج المؤرخة لدى الأقباط وجدت في طيبة.

٤- **الصلاصل (الشخاليل):** وهي عبارة عن قضبان مثبتة في إطار معدني يحدث صليلاً عند الاهتزاز وكانت الصلاصل في مصر القديمة مخصصة لعبادة الإله هاطور وآلهة أخرى مثل إيزيس وباستيد ثم انتقلت من مصر إلي اليونان وروما وغيرها من البلاد وقد ذكر إيسيذور أسقف سيفل(٦٠٠-٦٣٦) وهو أخر أباء الكنيسة في الغرب ذكر استخدامها في أوربا الغربية وكذلك يذكر هيكمان أن الصلاصل كانت تستخدم لدى الأقباط في عصور مختلفة.

٥- **<u>الجرس:</u>** ويؤرخ له في الفترة ما بين القرنين الثالث والسادس الميلادي وكانت الأجراس القديمة مصممة على شكل صليب وقد أكتشف منها الكثير في الفيوم وقد ذكر هكمان أن استعمال الجرس القبطي ربما كان أصل استخدام

الأجراس بشكل عام نقد ظهر بين الروم الكاثوليك وقد ظهرت هذه الآلة في روما بعد عصر القديس أنطونيوس.

٦- **الدف:** **Chordophonos** ومنه المستدير وهو عبارة عن قرص خشبى قطرة يبلغ ٣٠ سم بينما يصل سمكه إلى ٥ سم وله وجهان من الرق يضرب عليهما.

ومنه الدف المستطيل، وهو اقل استعمالاً منن السابق، ذو إطار خشبى أيضاً، ولم يستمر استخدامه طويلاً، وقد ظهر بين العرب دف شبيه به سمىّ ( المربعّ ) نظراً لشكله.

٧-**الطبلة والحية ذات الجرس:** ولا يُعرف بالضبط الزمن الذي استخدمت فيه مثل هذه الأدوات الموسيقية.

٨-**الآت النفخ** : كما استخدمت بعض من الآت النفخ ومنها :

١- **الفلوت** : الفلوت الطويل والذي يحمل رأسياً عند العزف وهو من أقدم آلات النفخ في مصر وفد في عصور ما قبل التاريخ وأرخ له في الفترة ما بين القرنين الثالث والسادس الميلادي وقد وجد واحدة منها في سقارة بالقرب من دير الأنبا أرميا ويعرف الفلوت في العربية ( بالناي ) حالياً والذي ما يزال مستخدماً في الموسيقى الشعبية .

٢ -**الكلارنيت :** أو المزمار وهو مثل الفلوت والمزمار المصري له تاريخ طويل جداً وهناك المزدوج وله ماسورتين متصلتين معاً ويرجع استخدامه إلى عصر الأسرة الخامسة وإلى العصر القبطي ينسب أمثلة مشابهة من الكلارنيت في سقارة أيضاً وهو البدايات الأولى للالآت الحديثة .

٣ -**هيدراديس :** وهو الأرغن المائي ( طبقاً لإشارة للقديس أثناسيوس الرسولى السكندري) والأرغن المدعو المصري سنة ٢٤٦ ق.م قد وصفة أولاً فيلو السكندري في القرن الثاني ق.م وبعد ذلك شرح بتفصيل أكبر بواسطة هيرد

السكندري سنة ١٥٠م وكذلك فيتروفيوس وهي تعد الآلة الأساسية في طقوس الكنيسة اللاتينية ومع ذلك لم يعد مستساغاً في الكنيسة القبطية .

٧-**الآلات الوترية :** ومن بين الآلات الوترية التي استخدمت قريباً:

١-**القيثارة :** ربما كانت ذات أصل مصري منذ تاريخها الطويل اتخذت عدة أشكال ولم يستخدم الأقباط القيثارة في الطقوس بل ربما كانت منتشرة بين الشعب وربما كانت القيثارة المصرية هي أصل القيثارة الأيرلندية والتي انتقلت بالتالي إلى إيطاليا .

٢-**العود:** وقد وجد نموذج منة في دير الأنبا ارميا ويرجع إلى القرنين السابع أو الثامن ومن المهم دراسته لأنة يمثل مرحلة انتقالية من العود الطويل (الأسيوي والمصري ) ومن العود القصير ( الإيراني والهندي ) ويتسم أنه له بروزين كل منهما على شكل هلالي .

وهناك أمثلة له في المتحف القبطي ومتحف المتروبوليت في نيويورك ويرى هيكمان أنه الشكل الذي سبق الجيتار وأنة بذلك تكون مصر قد لعبت دوراً في التاريخ الموسيقى بين العصور القديمة والوسطى وليس فقط على مستوى الطقس وإنما في تاريخ الآلات الموسيقية .

وقد ذكر علماء الحملة بعض من الأدوات الموسيقية قالوا أن الأقباط والسوريان والأحباش استخدموها من هذه الأدوات :

**الجلاجل** : وهي من النحاس وقطر الواحدة ١٣٥مم وهي مجوفة ويستخدمها الأحباش .

**المرأوح** : عبارة عن قرص من الفضة محاطة جوانبها بالجلاجل وقطر قرص المروحة ٣٥٠مم وسمكة ٤٠مم وطرف هذه المروحة من المعدن يمكن الضرب عليها بعضاً من خشب مكسوة بقطعة من الفضة وقالوا أنها تستخدم لدى الأقباط والسوريان والأرمن .

**الناقوس :** وهو نوعان مزدوج وهو مشهور ومفرد من خشب الجوز طوله ٣٢٥مم وعرضه ٤١مم وسمكة ٩مم يمسك باليد اليسرى وفي اليد اليمنى عصا طويلة يضرب بها عليها مقاسها ٤٤مم وتنتهي برأس مستديرة قطرها ٤٧مم وربما جاء هذا الناقوس مع المسيحيين الأوائل عبر الإسكندرية حيث حل محل الـ ( Clepper ) الخشبي ولكن لا يوجد أى مصدر تاريخي أخر مدني أو كنسى يفيد باستخدام مثل هذه الأدوات في أيام الحملة الفرنسية على مصر.

غير أن الناقوس هو الأداة الموسيقية الوحيدة المذكورة في الكتب الليتورجية الكنسية، ويذكر الأستاذ راغب مفتاح أن هذه الأداة وهي عبارة عن جهاز خشبي كان يستخدم لضبط الترديد الجماعي في بعض الألحان ( يصل عددها إلى ثمانية على مدار العام ) وقد راجع جميع المحفوظات والمراجع القبطية في مصر وتلك الموجودة في المكتبة الأهلية في باريس والمتحف البريطاني والفاتيكان وألمانيا فوجدها متفقة في استخدم الناقوس في حين أكدت أيضاً أن الموسيقى القبطية هي صوتية بحتة.

وقد ذكر أبو البركات استخدم النواقيس حيث أشار إلى أنة في رسامة الكهنة كان المطران يدور حول المذبح وهو يدق على الناقوس ثلاث مرات بينما يمسك الكاهن عدة نواقيس يدق عليها غير أنة يقصد نوع من الأجراس غير معروفة الآن وفي القرن السابع عشر ذكر المؤلف فانسليب أن الأجراس كانت صغيرة مصنوعة من الخشب الأبانوس.

ويقول الناقد الموسيقى الأستاذ عادل كامل أنة قد ظهرت في العصور الوسطى في الكنيسة الكاثوليكية في أوربا تراتيل تسمى ( الأكابيلا ) حيث تؤدى بدون الآت موسيقية.ولعل أسمها ينبأ بنوعها حيث أن كلمة ( أكابيلا ) تعنى الخاصة بالكنيسة الصغيرة.

**الأدوات الموسيقية المستخدمة حالياً:**

لم يعد يستخدم الآن في الطقس القبطي بشكل عام سوى أداتين موسيقيتين فقط والغرض منهما ضبط الإيقاع وتوجيه الجموع التي تشترك في الإنشاد وهناك اتجاه في الوقت الحالي لاستبعادهما حيث يحدثان في كثير من الأحيان نوع من التشويش لاسيما عندما يستخدمان بقرع عال غليظ يغلب على حناجر المنشدين فيفقد اللحن قيمته وتأثيره وروحانيته وما فيه من تصوف وكثيراً ما يسمع في الكنائس أصوات صاخبة للصاجات ( الدفوف ) المنفرة ومن تحتها بالكاد تظهر أصوات المرنمين.

١-الصنج: (الصنوج ــ أو الصاجات ) وهي التي تعرف عن طريقها الخطأ بـــ( الدفوف) .

وهو عبارة عن أسطوانتين معدنيتين قطر الواحدة ١٨سم أو٧ بوصات وهو مقعد ذو تجويف بعمق ٣سم أو١,٢٥ بوصة وفي مركز كل أسطوانة يوجد ثقب يمكن تثبيت قلم خشبي فيه أو تمرير خيط للإمساك به .

والحركة فيه حركة مزدوجة مرة واحدة في مواجهة الأخرى والثانية دائرية للحافتين بالتبادل حيث تحدث كلا الحركتين اختلاف في عمق النغمة واستمرارا للذبذبات . وهناك طرق استخدام الصنوج ولكنها في النهاية تؤدى إلى إيقاع واحد وهو البلدي (واحدة ونص) وكثيراً ما يحدث التعارض بين سياق اللحن وسياق الضرب لكن الصنج عموماً محبب لدى الأقباط.

والكلمة العربية دف هي مصطلح جدلى يستعمله العامة من القبط للتعبير، أما عن الصنج Symbals أو عن التريانتو، ولكن استعمال هذا الاسم بعد أن أعتبر الدف من Membramophone باعتباره إطار خشبي دائري على أحد جانبيه مشدود جلد سمك أو جلد ثعبان ولكن مثل هذه الآلة غير مناسبة في الاستخدام القبطي .

**المثلث ( التريانتو) :** هو عبارة عن مثلث معدني من الفضة أو الصلب مفتوح من أحد أطرافه، يضرب على جنبين منة أو الثلاثة عن طريق قضيب من نفس القطـــر والمادة للمثلث، حيث تمسك العصا باليد اليمنى بينما المثلث في اليسرى حيث يعلق بأحد أصابع اليد (السبابة غالباً) من إحدى زواياه، واللاعب علية يضـــغط بإبهـــام ووسطى وبنصر وخنصر يسراه على المثلث ليعطى النغمـــة، ويصـــاحب المثلـــث الصنج في الألحان .

ولم يذكر "التريانتو" من قبل القرن السابع عشر وقد ذكر أن رنينه يشـــبه الثرثرة في الصلاصل ( اله موسيقية للخشخشة ) ويحدث التريانتو مع الصـــاجات نوعاً من التجانس .

في حين أنة في الكنيسة الحبشية ما تزال تســـتخدم العديـــد مـــن الأدوات الموسيقية في ليتورجياتها نظراً للطبيعة البيئية هناك ويقول يوحنا لـــورنس فـــون موسيهيم "أنة من الأسباب التي ألجئت الأساقفة المسيحيين إلى تكثير طقوسهم، هـــو ترغيب اليهود والوثنيين في المسيحية لأن كلا الفريقين اعتادوا الطقوس الاحتفاليـــة المتعددة " [1] .

يقول العلامة أوريجانوس " كما أن اليهود قد صاغوا بـــذهب المصـــريين وفضتهم تابوت العهد والقاروبينان وأواني المذبح، هكذا يجـــب علينـــا أن نصـــنع بالفلسفة (والموسيقى الفرعونية والعبرية ) ونجعل اله الشر قوة للخير "، وقال البابا لأون " أن التسابيح المسيحية الأولى روعي فيها الأنغام التي كان اليهود يلحنون بها ترانيمهم في الهيكل " .

**ومن أشهر الأدوات الموسيقية عند اليهود:**

---

[1] الموسيقى القبطية/جمعية اتحاد الشبان المسيحيين.

١- **أدوات النقر :** ناقوس /صاجات/طبول/دربكة/دف/مثلث ذو حلقات (مثلث حديدي يعمل بتحريك حلقات محيطة بأضلاعه)/الجلجل (جرس صغير يعلق في جبة الكاهن ).

٢-**آلات وترية:** عود/قانون/كمنجة/رباب/سنطير/طنبور.

٣-**آلات النفخ:** ناي/كرفت/مزمار/جناح/مزوج/أرغن/عنيز/قرن/صور/بوق.

## ***المرتلون الأقباط***

ائتمنت الكنيسة منذ القدم المكفوفين على كنوزها الثمينة من الألحان والتسابيح حتى في مصر القديمة روعي ذلك، حيث يفترض أن الكفيف قد انتقلت الموهبة لديه من العين إلى الأذن، كما احتفظ المرتلين المكفوفين على مدار الزمن بذاكرة قوية، ولهم يرجع الفضل في وصول الألحان إلى مناضد الموسيقيين العصريين بنوتهم الموسيقية وآلاتهم في رحلة استغرقت آلاف السنين، والمرتل القبطي هو شخص ذو موهبة فالحفظ من جهة وحسن الأداء من جهة أخرى هو موهبة بلا شك، بل كانت رتبة في الكنيسة، ويرد في الموسوعة القبطية أنه كانت هناك صلاة تتلى على من سيتم تعيينه مرتلاً في الكنيسة :

صلاة على من سيكون مغني:

" السيد الرب الكلي القدرة، عبدك هذا الواقف أمامك، هذا متقدم لكنيستك القبطية الرسولية المقدسة، فلتنظر عليه ليرنم كلماتك المقدسة بحلاوة ولتنعم عليه ليغني أمامك التراتيل الروحية بفهم ".

ونظراً لأن الشعب ليس موهوباً جميعه بالغناء والموسيقى ،فقد انتخبت الكنيسة بعض الأفراد ممن يتوافر فيهم الصفات اللازمة للقيام بهذا العمل وقيادة آخرين لهم هذه الموهبة ،غير أن هذه الفئة من الأكليروس ظلت مظلومة ومهملة لقرون عديدة، إلى الحد الذي دفع البعض منهم إلى الاتجاه إلى مهن أخرى بجوار هذا العمل حتى يكسب قوته، كما كان وما زال مطلوباً من المرتل تدبير أمره فيما يتعلق بالبحث عن الألحان وحفظها دونما أية مساعدة أو معونة، لقد جعل هذا بعض المرتلين يبخلون بالتالي على التلاميذ فلا يسلمونهم كل كنوزهم إنما أبقى بعضهم على نسبة من الألحان من أجل تميزه عن الباقين من جهة ومن جهة أخرى حتى لا يفقد وظيفته متى وجد من هو في مستواه أو أكفأ منة .

وقد أتجه بعض الأباء الأساقفة الآن إلى الاهتمام بشؤون هذه الطبقة المظلومة حيث بدئوا في تشجيعهم على البحث عن كل ما هو نادر وجديد وحفظة وجعلوا لهم حوافز لذلك، بينما يقوم أباء آخرون من الأساقفة بعمل مسابقات لهم، ناهيك على الاهتمام بشؤونهم الإجماعية واحتياجاتهم وكذلك أسرهم متى تتيح أحدهم .

**العريف:**

تأتى كلمة عريف من التعبير الفرعوني القديم ( ⲣⲉⲫⲧⲓⲥⲃⲱ رفتى اسبو Refti Esbo) ومعناها " الذي يعرف " فقد كانت أسرار العبد اليهودي تسلم إلى مثل هذا الشخص ( الذي يعرف ) !! وهكذا تعنى الكلمة الدارجة الآن عريف الشخص الواسع المعرفة حيث كان دوره قديماً تعليم الأطفال والفتيان ليس الألحان والتسبحه فحسب، وإنما بعض من الحساب والقراءة والمزامير، وقد ظلت الألحان

ميراثاً مقدساً يتسلمه جيل ع جيل من أولئك العرفان، وتقول دكتورة نبيلة عريان أن التقليد الشفوي يفيد الموسيقى القبطية قد عانت الكثير من التغيرات عبر الزمان، ويحتاج الأمر إلى الاستعانة بذاكرة مدربة تحتفظ بهذه الألحان وتقوم بتسليمها من جيل إلى جيل، لذلك فقد عين القدماء المصريين مرنمين مكفوفين في معابدهم حيث يمتلكون قوة في السمع والذاكرة، ومازال هذا التقليد سائراً بين الكنائس حتى اليوم، حيث كان ذلك أفضل من علامات موسيقية مكتوبة لا يمكن استعادة اللحن كاملاً من خلالها.

ويذكر الأستاذ عادل كامل الناقد الموسيقى، انه عندما أراد المجريون حماية التراث الموسيقى المجرى قام ( بيلا بارتوك، وسلطان توراى ) بتسجيل هذا التراث على مدار عشرون سنة كاملة من العمل المتواصل ووسائل بدائية، وذلك قبل أن تطرأ عليها أية تغيّرات بسبب التطور يمكن أن تغيير ملامحها، ومن ثم قاموا بإعادة صياغتها للأطفال ثم قامت الحكومة نفسها بإنشاء هيئات ومؤسسات ومعاهد ومراكز للبحث العلمي للحفاظ على هذا التراث الموجود الآن في موسوعات وكتب وتسجيلات تمثل حضارة لها قيمتها الفنية والثقافية.

وظلت الألحان تتناقل شفاهاً من مرتل إلى أخر حتى أصبحت مسيرتها متوقفة علي مدى أولئك المرتلين، إلى أن لوحظ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الإهمال في كثير من الألحان وضياع بعضها واختلاف طريقة لحن عن أخر مما أستوجب وقفة جادة لإنقاذ هذا الكنز الثمين الذي أودعته الكنيسة ضمائر وذاكرات المرتلين.

أدرك البابا كيرلس الرابع والملقب بأبي الإصلاح (١٨٥٣ـــ ١٨٦١) أهمية هذا الأمر وكان بطبيعته محباً للفن القبطي والموسيقى راغباً في النهضة بالكنيسة عموماً مما لحق بها من ضيق ومتاعب أثرت كثيراً في دورها الرائد تجاه الشعب والعالم، عندئذ قرر الاهتمام بأولئك المرتلين وقد أدرك أن شخصاً مدرباً ذو

موهبة موسيقية وصوتية سوف يساعد في حل هذه المشكلة ونعرف أن الكنيسة قديماً كانت تعتبر المرتلين ضمن الاكليروس لهم قوانينهم وواجباتهم وعليهم مسئوليات كبيرة أيضا فالقانون السادس والعشرين من قوانين الرسل أجاز للمرتلين الزواج بعد رسامتهم للترتيل، وفي حين حرم ذلك على الشمامسة( الدياكون) بعد وضع الأيد عليهم، وورد في القانون الثالث والثلاثين من قوانين المجمع السادس وأيضاً لا يسمح لأحد بأن يتلو على منبر الكنيسة الأقوال الإلهية، ما لم يكن قد سبق دخوله في سلك خدمة الهيكل بتكريسه من الأسقف بقص الشعر الأكليركى وأخذ البركة منه[1].

**المعلم تكلا :** عرف البابا أن مدرساً للموسيقى يعمل في المدرسة البطريركية المجاورة له موهبة فذة في الألحان يندر أن يجود الزمان بمثلها فاستدعاه وطلب إليه أن يجول بين الكنائس في شتى البلاد ليجمع ما يجده من تراث حيث يقوم بالتالي تدريب آخرين وتسليمها لهم وكان البابا راغباً أيضاً في ضبط نطق اللغة القبطية ولاشك أن هناك علاقة وطيدة بين النص واللحن وبين النطق السليم للحروف من جهة وسلامة اللحن ذاته من جهة أخرى.

وكان المعلم تكلا من أراخنة الأقباط قصيراً ذا حدبتين أحدهما صدرية والأخرى ظهرية وكان في أول أمره يلبس جبة بنية وعمامة سنجابية وأشتهر بحبة للثقافة والعلوم الدينية كما كانت له موهبة صوتية وأخرى موسيقية حيث أجاد استخدام آلتي العود والقانون ويقال أنة كان نباتياً لا يأكل اللحم ولكنة يميل إلى الفاكهة بأنواعها وقد قام بنظم أنشودة مدتها نصف ساعة بمناسبة نجاة الخديوي إسماعيل من محاولة اغتيال دبرت له في ثغر الإسكندرية تلاها له في القصر العالي ومعه فريق من شمامسة الكنيسة المرقسية فطرب الخديوي لها وأنعم عليه

---

[1] الموسيقى القبطية/ جمعية اتحاد الشبان المسيحيين

بالباشوية وقد عاصر أثنين من الأباء البطاركة هما البابا بطرس الجاولى والبابا كيرلس أبو الإصلاح[1] .

أخذ المعلم تكلا علي عاتقه جمع الألحان المتناثرة ومن ثم قام بتسليمها لسبعة من كبار المرتلين الموهوبين مثل المعلم أرسانيوس والمعلم قزمان والمعلم أرمانيوس والقمص مرقص (من مطاى) وهؤلاء بدورهم كان لهم تلاميذهم وأشهرهم المعلم ميخائيل جرجس البتانوني والذي دونت الألحان من خلال إلقائه حيث كان ذا صوت نقي ممتاز وذاكرة مدهشة وقد طاف هو بدوره وهو مازال شاب يجمع الألحان ويحفظها.

وفي سنة ١٨٥٩م كلفه البابا كيرلس الرابع لتصنيف كتاب خدمة الشماس وذلك بالاشتراك مع الدياكون عريان جرجس مفتاح مدرس اللغة القبطية وقد أضاف إلي الألحان القبطية المعروفة أربعة من الألحان اليونانية بعد ترجمتها إلي القبطية وما تزال تقال في عيدي الميلاد والقيامة بلحنها اليوناني وذلك بتكليف من البابا كيرلس أيضا ؛ وقد طبع هذا الكتاب عدة طبعات وما يزال يعتبر الأمثل لكتب خدمة الشماس التي صدرت خلال المئة والخمسون عاما منذ نشر أول نص له وقد اشترك في طباعته السيد جروه الفرسأوي وطبع في مطبعة حجرية[1]

كذلك قام المعلم تكلا بتأليف العديد من الأناشيد القبطية والتي كان يقوم بترتيلها في بيوت العائلات الكبيرة، وقد ذكرت بعض المصادر أنه سيم قسا وصار رئيسا للكنيسة المرقسية، ولكن القانون لا يسمح برسامة المكفوفين كهنة ولذلك فمن

---

(١) الموسيقى القبطية / جمعية اتحاد الشباب المسيحين

[1] كما أشترك في طباعته بعد ذلك مع الأستاذ راغب مفتاح، العلماء : ماريان روبرتسون، مارسا روي، مارجريت توت .

المرجح أنه رسم شماسا فقط، واليه يرجع الفضل في تطوير ملابس الشمامسة مثل البطرشيل والطواقي المزركشة، وقد حاول أن يضع قاعدة لكتابة اللغة القبطية بحروف متصلة ولكنه وجد مقاومة عنيفة في ذلك جعلته يصرف النظر عن إتمام المشروع[٢].

وممن اشتهروا في أيامه : المعلم قزمان والمعلم بني وكان يونانيا بدينا وضريرا يقال أنه سعي في عدم تجليس البابا كيرلس الخامس، والمعلم إبراهيم الرشيدي بكنيسة العذراء بحارة زويله، والمعلم مرقس بكنيسة الملاك بحارة السقايين . ويقال أنه من تلاميذه أيضا الأنبا أغابيوس أسقف قنا السابق، والأيغومانوس فيلوثاؤس رئيس الكنيسة المرقسية، والأرخن عريان مفتاح، وجاب الله أفندي عوض الله والذي كان في آخر أيامه ناظرا للمدرسة القبطية، والمعلم أرمانيوس وهو أستاذ أغلب عرفاء مصر في أوائل هذا القرن، والمعلم مجلي وهو من دمنهور، وعبد الملك أفندي صليب، ومكاري أفندي مينا : المدرس بالأكليريكية.

**فكرة تكوين الخورس:**

قلنا فيما سبق أن فكرة الخورس هي فكرة قديمة في مصر القديمة والكنيسة الأولى فقد اكتشف العلماء نظام تجاوبي بين مجموعة من الكهنة وأخرى من الكاهنات في مصر القديمة، ولكنها أخذت في التلاشي مع الوقت بحيث أصبح عمل الإنشاد والترتيل مسئولية المرتل (العريف) فقط، حتى بدأ البابا كيرلس الرابع في انتخاب رخيمي الصوت من التلاميذ النجباء والأعيان، ليكوِّن بهم خورس شمامسة، وكانت هناك ثلاثة احتفالات في حياة التلميذ (الأولى حفلة عماده، شموسيته، إكليله) وقليلا قليلا أصبح الاحتفال قاصرا على تلاميذ المدرسة

[٢] الموسيقي القبطيه / جمعية أتحاد الشبان المسيحيين .

البطريركية مقابل خمسة قروش مقابل كل حفلة يخرجون أليها. فكـــانوا يخرجـــون كخورس لخدمة الحفلات الدينية كالزواج والخطوبة والجنازات.

كذلك قام القمص بطرس جرجس – في أوائل هذا القرن – كاهن كنيســـة الملاك جبرائيل بحارة السقايين، بتكوين خورس نسائي من عشـــر بنـــات وعَهـــد بتعليمهم وتدريبهم إلي أحد مشاهير المرتلين، بحيث يقفون مقابل خورس الشمامسة في الكنيسة، ولكن اعتراضات كثيرة واجهته، وكتبت الصحف تستهجن الأمر، ولما وصل الأمر إلي البطريرك أمر بتأجيل هذا المشروع، وقد استند المعترضون علي ما ورد في رسالة القديس بولس إلي تلميذه تيموثاوس "لتتعلم المرأة بسكوت في كل خضوع ولكن لست آذن للمرأة أن تعلّم ولا تتسلط علي الرجل بل تكون في سكوت ( تيموثاوس الأولي ٢: ١١،١٢ ) " وكذلك قوله " لتصمت نساؤكم في الكنائس لأنه ليس مأذوناً لهن أن يتكلمن بل يخضعن كما يقول الناموس أيضاً، ولكـــن إن كـــن يردن أن يتعلمن شيئاً فليسألن رجالهن في البيت لأنه قبيح بالنســـاء أن تـــتكلم فـــي كنيسة ( كورنثوس الأولي ١٤: ٣٤،٣٥ ) "

في حين أنه يرد في إنجيل القديس لوقا الإصحاح الثاني عـــن حنّـــة أنهـــا كانت تسبح المسيح، كما أن الكل مدعو إلي التسبيح ( الأحداث والعذارى والشـــيوخ "مزمور ١٤٨ : ١٢" ) وقد عملت بهذا النظام الكنائس الكاثوليكية فانتشـــرت فيهـــا الخوارس والنوت الموسيقية والآلات الموسيقية.

ويرى الأستاذ راغب مفتاح أنه ليس لديه مانع من تسجيل أصوات الفتيات في الأستوديو الخاص بمعهد الدراسات، فالكنيسة لا تمانع من التسبيح " كل نســـمة فلتسبح أسم الرب مزمور ١٥٠ " مع ملاحظة أنه بين أرفع الأصـــوات الرجـــالي

( تينور ) وبين الصوت النسائي " أوكتاف كامل " فإذا ما أدي الخورسان معاً سيكون الأداء رائعاً إذا تساوت كمية الصوت.

أما الأستاذ عادل كامل الناقد الموسيقي، فيري ضرورة الاهتمام بالخورس النسائيwomen's chair داخل الكنيسة، حيث لا مانع من أن تكون لهن مشاركة فعاله في أكثر من ناحية في الكنيسة، كما أن الصوت النسائي له خاصية ملائكية، حيث يمكن الاستفادة بالأصوات النسائية والتي يتم تقسيمها في العالم إلي ثلاث طبقات صوتية .

(١) الطبقة الحادة Soprano (٢) المتوسطة Mezzo Soprano (٣) الطبقة الغليظة Aito، ويمكن الاستفادة بهذه الطبقات الثلاثة في تكوين الخورس النسائي، وبإعادة صياغة الموسيقي القبطية في صيغ عالميه يمكننا الاستمتاع بأجمل وأحلي الأصوات النسائية في الكنيسة.

وفي سنة ١٨٩٣ م قام البابا كيرلس الخامس (١٨٧٤- ١٩٢٧ م ) بفتح معهد تعليم لاهوتي في مهمشة، ويعد معهد ديديموس للمكفوفين أحد فروعه، حيث تدرس هناك الألحان والطقوس، يدرّس هناك نخبه من أفضل المرتلين في الكنيسة، إضافة إلي عدة معاهد للألحان منتشرة في أنحاء الكرازة.

**المعلم ميخائيل جرجس البتانوني الكبير :**

ولد ميخائيل سنة ١٨٨٢ م وفقد بصره وهو ما يزال طفلاً، وقد بدأت موهبته الموسيقية في الظهور مبكراً، فكان صوته رخيماً رائعاً ونقياً، فلما شب عن الطوق تتلمذ علي القمص مرقس (من مطاي) وكذلك المعلم قزمان والمعلم ارمانيوس، والثلاثة هم تلاميذ المعلم تكلا.

وقد طاف في شبابه كنائس مصر وقراها لجمع واستلام ما ينقصه من الحان، وقد عين بعد ذلك كبيراً لمرتلي الكنيسة المرقسية الكبرى، وكذلك عهد إليه تدريس الألحان في معهد ديديموس.

وكان ينسب إليه البعض وضع لحن أجيوس الفرايحي وكذلك الخاتمة الفرايحي في لحن πεκὲρολος بيك اثرونوس، فهم ينسبون إليه أيضاً ضياع الحان القداس الكيرلسي قائلين أنه إنما احتفظ بها لنفسه ولم يسلمها لأخر بغرض التميز عن الآخرين، بينما يقول الأستاذ راغب مفتاح إن الحان هذا القداس فقدت قبل ذلك الوقت، ولم يكن المعلم ميخائيل يحفظها وكذلك نظرائه من نفس الجيل أمثال " نوس بيوس " و" المعلم سلامة" بالمحلة الكبرى والمعلم تكلا بدمنهور.

وقد وقع عليه اختيار كل من الموسيقار الإنجليزي ارنست نيولآند سميث والأستاذ راغب مفتاح لتسجيل الألحان القبطية وتنويتها وذلك بعد مقارنته بآخرين عديدين من المرتلين وقد قام بهذا العمل الضخم التاريخي خلال الفترة من ١٩٢٨–١٩٣٦م حيث بواسطته حُفظت الألحان مسجلة في عمل تاريخي غير مسبوق.

وقد توفي المعلم ميخائيل سنة ١٩٥٧م عن عمر يناهز ٧٥ عاماً، ومن تلاميذه المعلم توفيق يوسف بالدير المحرق والمعلم صادق عطا الله والمعلم فهيم والمعلم فرج عبد المسيح والدكتور يوسف منصور وغيرهم ممن يشهد لهم بالكفاءة والأمانة .

## *النهضة الموسيقية الحديثة في الكنيسة*

## *ومحاولات تسجيل الألحان وتنويتها*

تحول الاهتمام في الكنيسة القبطية ولفترة طويلة بالأيمان والعقائد مما اثر بالتـــالي علي اهتمامات أخرى مثل الطقوس والموسيقي حتى خُشي علي الموسيقي القبطيـــة لاسيما وقد تعاقب علي مصر العديد من الثقافات والموسيقي، ولمـــا خشُـــي علـــي الذوق الكنسي القبطي الموسيقي، قام بعض الغيورين بمحاولات مشكورة كل حسب إمكانياته في محاولات جادة لتثبيت هذا التراث الذي لا يقّدر.. بحيث أن ملاحظات علماء الحملة الفرنسية علي الألحان القبطية في أيامهم لهي مما يبعث علي الأسف، ولما صرّح العالم الموسيقي الفرنسي فيلوG.A.villatewal والذي رافق الحملة الفرنسية علي مصر، بذلك كان تعليقة مبنياً علي أداء بعض الأفراد، كلٍ علي حدة، مما أقعد العلماء عن تنويت الموسيقي القبطية.

**المحاولة الأولي :**

قام بها الأباء اليسوعيين في مصر، فقد طلب الأب بلين Blain اليسوعي المنسنور انطون كابس رئيس كهنة الكنيسة القبطية الكاثوليكية أن يرشده إلي من يملي علية تلك الألحان، فجاءة بالمعلم قرياقوس بشاى، والذي طلب راتبـــاً شـــهرياً مقابل ذلك يبلغ ثلاثة جنيهات،أو تعليم أحد أبناؤه مجاناً في المـــدارس الكاثوليكيـــة، ولكنهم رفضوا ذلك وألحوا عليه كثيراً ليمليها عليهم دون أجر فقبل أخيراً، ولما أتم الأب بلين تدوين جميع الألحان قام بطباعتها طباعة فاخرة حتى بلغت نفقات الطبع في ذلك الوقت ستة آلاف فرنك، ولكن وقبل التوزيع أرسل قرياقوس إلـــى روميـــة حيث رئاسة الكنيسة الكاثوليكية يخبرهم فيها بأن الألحان المُزمع نشر كتبهـــا هـــي

غير صحيحة، فصدر أمر على الفور بمنع توزيع تلك الكتب، وبقيت الكتب مخزونة في كنيسة القديس يوسف حتى تلفت .

ولم تثن هذه التجربة المرة الآباء اليسوعيين عن العمل، فقد استدعى الأب بادية اليسوعى خورس من تلاميذ الأقباط الكاثوليك بمدرسة القديس يوسف، فأنشدوا أمامه الألحان في حضور فرنسيس بطرس العتر فطبعها في كتابين أحدهما للكاهن والآخر للشماس[1]

**رزق الله بك سميكة ومحاولة لتدوين الألحان:**

وفي الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، كان أول من أشار إلى ضرورة تدوين الألحان هو يوسف منقريوس ناظر المدرسة الاكليريكية، حيث نشر رغبته هذه في مجلته ( الحق ) سنة ١٨٨٢ م، وعنى بالأمر حضرة رزق الله بك سميكة ( وهو من رؤساء النيابة الأهلية في مصر )، وكان شماساً بارعاً في الألحان، آلمه التلاعب في الألحان فجمع في بيته مساء ١٩١٥/٥/١٥ م مجموعة من القسوس والشمامسة، ومنهم القمص سلامة منصور والقمص إبراهيم الدف، والمرحوم مينا بك إبراهيم ويوسف بك سليمان ومرقس باشا سميكة، وعبد الله بك سميكة والمرتل ميخائيل وعبد الملك صليب ومرقس سيداروس ورياض اسطاس لدراسة هذا الأمر غير أن المشروع اعترضته بعض الصعاب فلم يتم.

**مساعي القمص بطرس عوض الله:**

قام القمص بطرس بزيارة إلى مدرسة الموسيقى الأهلية التي يديرها الأستاذان منصور افتدى عوض وسامي افندى شوا، واتفق مع منصور افندى على ربط الألحان بالنوتة، واحضر له عريف (مرتل) رنم قدامه لحناً فدونه، ولكنه

---

[1] الموسيقى القبطية / جمعية اتحاد الشبان المسيحيين

استحسن أن يسمع الألحان من خورس واستحسن القمص بطرس الفكـــرة، وقـــاموا بإحضار بعض الشمامسة ومجيدي الألحان، إلى مدرسة الموسيقى فلم يلبى الدعوى إلا حبيب افندى جرجس الواعظ، ومرقس افندى سيداروس رئيس القلم الأفرنكـــى في المحافظة، وبولس افندى عوض بالمحافظة، وسمعوا اللحن الذي دونه فلم يلقـــى استحساناً منهم، ووعد مرقس افندى بتأليف جمعية لضبط الألحان لتدوينها[1].

**اللواء كامل إبراهيم غبريال:**

كان اللواء كامل إبراهيم غبريال من المهتمين باللغة القبطية والألحان، وقد علم أولاده التحدث بها من صغرهم، وحين كان ملازماً أول عمل كوكيل لمـــأمور السودان تابع للجيش المصري، وقد ساءه ضعف الأداء في الألحان وكذلك انجذاب الشعب لا سيما الطبقة الأرستقراطية فيه نحو الموسيقى العالمية والأغاني، ومن ثم فكر في تدوين الألحان وتنويتها (وضعها على النوتة ) لتعزف على البيانو، وأسمى الجزء الأول من كتابه " التوقيعات الموسيقية لمردات الكنيسة القبطيـــة " ويحتـــوى على أربعة وخمسين مرداً، وقد عاونه في هذا العمل أمين جرجس بكنيسة المـــلاك بحارة السقايين، وحلمي افندى يوسف الموسيقى الضرير بشبرا، فكان المرتل ينشـــد اللحن بينما يقوم حلى بالتدوين على الآلة الكاتبة برايل، وبعد المراجعة جاء حلمـــي بكاتب يملى عليه الموسيقى ( دو، فا،... الخ ).

وفي نهاية عمله أوصى بتدريس الموسيقى للمـــرتلين والكهنـــة وتعلـــيمهم النوتة، كما نادى بإدخال الأرغن في التسبيح في الكنيسة.

وبالرغم من محاولته المشكورة والجهد المضنى الذي بذله في هذا العمـــل إلا انه لم يتوخى الدقة في التدوين، ولم يكن يملك الأجهزة الصوتية التي تمكنه من سماع الألحان ببطء مما لم يتح له الدقة في التدوين، فأن الكثير مما دونه من الحان

---

[1] سجلنا هنا هذه المحاولة عرفاناً بالجميل تجاه اناس غيورين على تراث الكنيسة (المؤلف)

يختلف في تدوينه عن الطريقة التي يقال بها الآن مثل لحـــن " ⲟⲩⲛⲟϥ ⲙⲙⲟ ⲘⲀⲢⲒⲀ أونوف امو ماريا " و " ⲁⲛⲁ ⲛⲁⲓ ⲛⲁⲛ ⲉϫⲉ جى نای نان " حيث لم يستخدم " ربع تـــون " في تدوين حتى يتمكن العازف من عزفها، كما ان العمل قد تم في مـــدة أســـبوعين وهي مده غير كافية لتنويت أربعة وخمسون لحناً، ويظن البعض انه قصد الاشتقاق فقط من الألحان القبطية ما يمكن عزفه في المنازل والمناسبات، وقد ظن الـــبعض انه دون هذه الألحان بحسب ما تقال في السودان ولكن استعانته بالمرتل والموسيقى المصريين يعفيه من ذلك.

هذا ويعد كامل إبراهيم هو القبطي الثاني الذي يصل إلى رتبه لـــواء فـــي ذلك الوقت في مصر.

**الأنبا اغابيوس بيشاى:**

وهو أسقف الأقباط الكاثوليك فـــي مصـــر ( ١٨٦٦ – ١٨٧٦ م ) كـــان موسيقياً خدم الألحان القبطية خدمة جليلة وفـــي ســـنة ١٨٧٧ م دس لـــه بعـــض خصومه فنفي إلى روما وبقى هناك ١٠ سنوات كاملة ثم عاد إلى مصر حيث تتيح في اليوم الأربعين لوصوله إلى مصر.

كان نابغة في اللغة القبطية وله فيها اجروميه وقاموس معروفان ( وعندما شرع جرجس فيلوثاؤس عوض في طبع قاموسه هذا، أقام اقلاديوس لبيب قضـــيه عليه ولكن المحكمة برأت ساحة جرجس فيلوثاؤس ).

وبالإضافة إلى موهبته الموسيقية كان الأنبا اغابيوس رقيق الصوت، تلقى علومه الموسيقية في إيطاليا، ثم استقدم جماعة مـــن المشـــاهير مرتلـــي الأقبـــاط الأرثوذكس وكهنتها والتقت منهم الألحان وربطها بالنوتة.

يقال ان مرتلاً قبطياً استدعاه الأنبا اغابيوس، انشد في حضوه لحناً طويلاً وكان الأسقف يدون في أثناء الإنشاد، وما أن انتهي المرتل من تلاوة اللحن حتـــى

أعاد الأسقف اللحن كاملاً على مسامع المرتل الذي ذهل وظن ان به روحاً نجساً!! ولم يتم العمل ولم يثنيه ذلك عن خطته، ولم يكتفي بتدوين الألحان، وإنما جعل لـــه موسيقياً ليجعلها موافقة للتوقيع على الأرغن، ولكن كل ذلك فقد للأسف فلم يطبـــع منه شيئاً.[1]

**الأستاذ راغب مفتاح :**

من عائلة قبطية شهيرة احب اللغة القبطية والألحان منذ طفولته، ولما شبّ عن الطوق صار شغله الشاغل وهمّه الوحيد هو تسجيل الألحان القبطية والقـــداس ووضعها على النوتة، وقد بذل كل ماله وجهده ودقته في سبيل تحقيق هذه الرغبة، وكان غنياً جداً انفق كل ما لديه على الألحان القبطية، عاش مثل راهب واســـتمات في جمع الألحان والدفاع عنها ونقّب عنها في شتى المصادر ما بين المرتلين حيث تقابل مع العشرات منهم واستمع إليهم وعن طريق الكتب الليتروجية وعن طريـــق المخطوطات المحفوظة في اكثر من متحف في نواحي مختلفة من العالم. انه يمثل دفاع عن حضارة تهم مصر بأكملها ( حسبما يقول الناقد الموسيقى عادل كامل ).

سافر أول الأمر إلى إنجلترا سنة ١٩٢٧ م يبحث عن عـــالم متخصـــص وموهوب للقيام بهذا العمل ولم يوفق في تلك السفرة، وبينما كان عـــازف الكمـــان الإنجليزي ارنست نيولاند اسمث Earnest Newland Smith وهو ابن كـــاهن في لندن، وأستاذ الأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن ومؤلف موسيقى عالمي أســـمه مدوّن في جميع المقطوعان الموسيقية العالمية، بينما كان في طريقه إلـــى زيـــارة القدس فوقف في القاهرة وهناك تقابل مع لأستاذ راغب مفتاح وكان ذلك في ســـنة ١٩٢٧ م واتفق على أن يأتى سميث إلى القاهرة ثانيه ليبدأا معاً رحلة العمل، على أن تكون إقامته وإعاشته وأتعابه على نفقة الأستاذ راغب الخاصة، على ان يقضى

---

[1] الموسيقى القبطية / جمعية اتحاد الشبان المسيحيين

في مصر سبعة شهور من كل عام تبدأ في أكتوبر وتنتهي في إبريل، واستغرق العمل حوالي ٩ سنوات ( ١٩٢٨-١٩٣٦ م ) وقد استحضر الأستاذ راغب العديد من المرتلين من شتى الكنائس والبلاد أمام نيولاند اسمث ولكن الأخير اختار يبن أولئك جميعاً المعالم ميخائيل جرجس البتانونى رئيس مرتلي الكنيسة المرقسية بكلوت بك، وكان المتّبع أن يملى المعلم ميخائيل على الموسيقى مقطعاً من اللحن فدونه ثم يعيد قراءته، وكان أول عمل ينجزه هو مردات القداس الباسيلى وقد أعاد تدوينه ثلاث مرات حتى تمكن من النفاذ إلى صميم أعماق الفن القبطي بكل دقة وكمال، وقد أنجز هذا العالم خلال المدة المذكورة ستة عشر مجلداً تشمل كل طقوس الكنيسة القبطية.

ولكن أثناء القيام بهذا العمل هوجم الأستاذ راغب ممن يدعون أنفسهم بالمصلحين وأنصار التجديد متهمين إياه بالرغبة في إبقاء القديم البالي، كان ذلك سنة ١٩٣١ م حيث سافر هو مع العالم سميث إلى لندن حيث ألقى كلاً منهما عدة محاضرات عن الألحان القبطية في جامعة اكسفورد وكمبردج ولندن، وفي اكسفورد قدم المحاضرة الأستاذ جرفت Prof. Griffth بالآتي:

جرى العرف هنا في اكسفورد على انه إذا شغلت ثلث مقاعد القاعة بالحاضرين تعتبر المحاضرة الملقاة ناجحة، أما في هذه المحاضرة وقد شغلت مقاعد القاعة كلها ووقف الآخرون في الردهة الخارجية فهي أكثر من ناجحة، وقد شهد هذه المحاضرة الأستاذ بلاك مان Prof. Black Man وعالم القبطيات ومؤلف القاموس القبطي المشهور، الأستاذ كرام Prof. Crum، ورئيس اتحاد الأباء اليسوعيين في العالم كله، ودكتور اينشتين Prof. Enistain العالم الألماني الشهير، وغيرهم من كبار العلماء، وقد نقل غيرهم من مراسلوا الصحافة الأجنبية والمصرية تعقيباتهم على هذه المحاضرة إلى كافة أنحاء العالم، اعترافاً بهذا الفن الكنسي الموسيقى الصوتي.

وفي توقيعه للألحان على النوتة استثنى نيولاند سميث الحلي والزخارف اللحنية، واحتفظ بالألحان في خطوطها اللحنية البسيطة، فإنه من الملاحظ أن الألحان التي لا تعتمد على الزخارف يمكن مقارنتها بسهولة مع نوت العلماء الآخرين، وتعد النوتة الموسيقية التي أعدها نيولاند سميث واحدة من ارق النوت التي صنعت، ويجدر بالذكر انه فيما بعد وضع بعض الألحان للبيانو والكمان ورباعيات من وحي الألحان القبطية.

في سنة ١٩٣٢ م دعت الحكومة المصرية تسعة وعشرون من كبار الموسيقيين من ألمانيا والنمسا وفرنسا وإنجلترا والمجر وغيرها من البلدان، إلى مؤتمر لدراسة الموسيقى الشرقية وذلك للنهوض بها علمياً، كما وجهت الدعوة إلى الأستاذ راغب ممثلاً للموسيقى القبطية، ومن بين أولئك العلماء كان " بيلا برتوك Bella Partok والذي يطلق عليه بيتهوفن القرن العشرين " وايجون فيلز Prof. Egon Welles الذي فك رموز الكنيسة البيزنطية قديماً، ومدام هيرشر كليمنص Ercher Chilemans رئيس الجمعية الموسيقية في باريس، وقد طلب أولئك العلماء الموسيقيين الكبار إقامة قداس في إحدى الكنائس الأثرية، فوقع الإختيار على الكنيسة المعلقة في مصر القديمة، حيث صلى القداس القمص مرقس شنودة بينما تولى المعلم ميخائيل البتانونى المردات، وقد تأثر الحاضرين كثيراً لدرجة أن العالم فيلز أنه لم يتأثر في حياته بعذوبة ترديد الألحان والصلوات مثلما تأثر بها في هذا القداس، وقال آخر انه إذا كانت هناك موسيقى دينية تستحق الإبقاء عليها فأنه تكون الموسيقى القبطية.

وطلب أعضاء المؤتمر من الأستاذ راغب لقاءات خاصة في بيته بالهرم لدراسة الموسيقى القبطية بسبب هدوء المكان، وتم بالفعل عقد ستة لقاءات، سمعوا فيه الكثير من الألحان القبطية، وفي بعض الأحيان كانوا يطلبون أعاده بعض الألحان نظراً لعزوبتها وعمق تأثيرها مثل المجمع، وقرر المؤتمر تسجيل بعض

الألحان والمردات وفقرات من القداس على أسطوانات تصدرها شركة " جراما فون كومبنى ".

في سنة ١٩٤٠ م قام الأستاذ راغب بتكوين خورس من طلبة الكلية الاكليريكية بمهمشة، كما أقدم على تجربة تكون خورس من طالبات الجامعات ومن طلبة الجامعات، ولكن المشروع لم يستمر طويلاً، وانتقل إلى خطوة أكثر عملية وهي أقامه مركز لتسليم الألحان للمرتلين والشمامسة وذلك في سنة ١٩٤٥ م واستمر العمل به خمس سنوات بعدها أصبحت الدراسة قاصرة على كبار المرتلين وكان يقوم بالتدريس المعلم ميخائيل البتانونى.

وفي سنة ١٩٥٤ م اشترك مع نخبة من كبار المهتمين بالقبطيات بإلقاء محاضرات في ميادين قبطية متعددة بالقاعة اليوسابية، حيث كان ذلك تمهيداً لتأسيس معهد للدراسات القبطية سنة ١٩٥٥ م الذي اشترك في تأسيسه كل من العلماء الأقباط : د. عزيز سوريال عطية الذي قام بالإشراك مع نخبة كبيرة من كبار علماء الأقباط بإصدار الموسوعة القبطية، د. سإلى جبرة، د. مراد كامل، د. صابر جبرة والأستاذ راغب مفتاح مسئولاً عن قسم الموسيقى والألحان. وإلى هذا العهد نواه الأستوديو الذي كان قد أسسه أولاً في سنة ١٩٢٨ م بمنزله تم نقلة بعد ذلك إلى بيت السيدات في كنيسة العذراء بقصرية الريحان، واستكمل تجهيزه في معهد الدراسات، وقد اشترك في تجهيزه مجلس الكنائس العالمي، ولكن عمره الافتراضي انتهي، ويقوم الآن بعض من مهندسي الإذاعة بعمل الصيانة اللازمة له من آن لآخر، وقد وعد بعض الأقباط المقيمين بالولايات المتحدة بالمساهمة في تحديث الأستوديو وتزويده بالأجهزة المتطورة. في هذا الأستوديو تم تسجيل الألحان وكل طقوس الكنيسة بواسطة المعلم ميخائيل، ونشرت بعد ذلك بأصوات موهوبة على أشرطة كاسيت مثل المعلم توفيق والمعلم صادق والمعلم فرج والمعلم فهيم والمعلم إبراهيم عياد، وقد بلغ عدد هذه الشرائط سبعة وأربعون شريطاً.

وفي سنة ١٩٦٩ م جاءت إلى مصر العالمة الموسيقية المجرية مارجريت توت Margrit Toth لتدريس الموسيقى، وتم التنسيق بينها وبين أستاذ راغب للتعاون في استكمال القداس الباسيلى والذي كان الأستاذ سميث قد أعد مرداته وجزء من بداية القطع الخاصة بالكاهن، وقد استخدمت العالمة التسجيلات التي سجلت لألحان القداس الباسيلى، حيث استخدمت التقنية الحديثة في التسجيلات، وقد استمرت في العمل حتى تم الانتهاء من القداس بالنوتة الموسيقية الصوتية شاملاً النص باللغات القبطية والإنجليزية والعربية، والذي نشر في سنة ١٩٩٩ م وتعتبر هذه النوتة من أدق النوت حيث دونت الألحان كما تسمع في التسجيل العادي، ثم جعلت مسز توت Miss Toth الأجهزة تعمل ببطء شديد حتى تظهر ما لا يظهر في الصوت العادي فظهر الفارق بينهما.

وفي سنة ١٩٨٩ م دعته إذاعة برلين لزيارتها مع الخورس في ألمانيا لتقديم الموسيقى القبطية وتسجيل بعضها، وقد اهتم المختصون الألمان بهذا الفن وأعجبوا به.

وفي سنة ١٩٩٢ م حدث تطور هام في مستقبل الألحان، وقد كانت الشرائط التي سجلها الأستاذ راغب للمعلم ميخائيل منذ أكثر من ثمانين عاماً، مطبوعة على ورق وليس على مادة فلميه كما هو الحال اليوم، وكان العمر الافتراضي لهذه الشرائط قد أنتهي ولا توجد آي أجهزة لتشغيل تلك الشرائط وبذلك كانت الشرائط مهددة بالتلف، ولكن المسئولون في مكتب الكونجرس أرسلوا إليه يخبروه بإمكانية نقل هذه الأشرطة على أخرى حديثة وتقويتها وأعادتها إلى أصولها في معمل خاصة بذلك تحتوى على تقنية حديثة، ووجد الأستاذ راغب الحل لمشكلة طالما أرّقته فبادر بإرسال هذه الشرائط، كما قدم نسخة من الشرائط الكاست وبكر كهدية لمكتبة الكونجرس بواشنطون وهي أكبر مكتبة بالعالم وتحتوى على

ثمانين مليوناً من الكتب والمراجع، وقد ضمن بذلك حفظها علـــى مـــدى الأجيـــال بالوسائل التكنولوجية الحديثة.

وقد خصصت المكتبة مكانـــاً خاصـــاً للموســـيقى القبطيـــة كُتـــب فوقـــه ( الموسيقى القبطية التي تعد أقدم موسيقى كنائسية في العالم كله ). ثم قامت بطبـــع المجلدات الستة عشر التي دون فيها سميث الألحان في ثلاثة مجلدات ضخمة.

كذلك اشترك الأستاذ راغب مع العالم الموسيقى جون جلســباى Gohn Gelespy رئيس قسم الموسيقى بجامعة كاليفورنيا في أعداد مقاله عـــد الألحـــان الموسيقية القبطية وجذورها الفرعونية، كما أشترك كذلك مع أحد أعلام الموســـيقى اليابانية بجامعات اليابان في أعداد مقالتين عن الموسيقى القبطية، وأشترك أيضاً مع آخرين في إعداد المقالة الخاصة بالموسيقى القبطية الكنسية بالموســـوعة القبطيـــة والتي أصدرها العالم المصري الراحل عزيز سوريال عطية.

**علاقة النص بالموسيقى**

يقال أن اللحن إذا قيل أو رتل بلغة غير لغته يفقد سبعين بالمئة من قيمته، وحقيقي أن بعض الألحان التي ترجمت إلى العربية قد نجحت في بعض الحالات، وظهرت بزخارف أقل مما هي في القبطية مثل ( يوداس، أذكرنى يا رب، أفرحـــي يا مريم، أيها الرب اله القوات ) ألا انه لا يمكن ترجمة الليتروجية كلها إلـــى لغـــة أخرى فتعطى نفس الشعور بالطرب والتأثير الطبيعي لها.

بل أن بعض المدائح العربية أو التراتيل المكتوبة في لغات أخـــرى مثـــل الإنجليزية والفرنسية وغيرها إذا ما ترجمت إلى القبطية مثلاً، فإنها أيضاً لن تخرج بنفس تأثيرها وتجانسها الموجود في لغتها الأصلية، حيـــث يوضـــع اللحـــن علـــى الكلمات نفسها كما هو الحال مع القصائد والأغاني العادية.

وكان هناك تخوفاً بسبب وجود الأقباط بين مجتمعات أجنبية حيث يصلون القداس بالفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات المختلفة، فإن ذلك وبحسب تقرير خبراء الموسيقى سوف يذيب الصفة المميزة للألحان القبطية الصحيحة إلى تعبيرات أخرى غير قادرة على إظهار التراث القبطي المميز، وتقول العالمة الموسيقية " ماريان روبرتسون " أن التلحين القبطي يعبر عن روح الكنيسة القبطية.

وبالرغم من انه هناك الكثير من النصوص المشتركة بين الكنيستين القبطية واليونانية فإنه ليس من الضروري أن يكون اللحن مشتركاً، فاللحن اليوناني النص " ⲟⲙⲟⲛⲟⲅⲉⲛⲏⲥ امونوجنيس " على سبيل المثال وكذلك لحن " الثلاث تقديسات Trisagion " لها نفس النص في الكنيستين في حين أن اللحن القبطي يختلف عن اللحن اليوناني، ويمكن ملاحظة اللحن القبطي وتميزه عن الألحان الأخرى.

**شخصيات أخرى أهتمت بالألحان القبطية:**

قام العديد من الشخصيات الأجنبية والمصرية بجهود مشكورة في سبيل دراسة هذا التراث الموسيقى والحفاظ عليه، بعض من هؤلاء أقعده اليأس على أن يكمل هذه المسيرة ربما لعدم وجود التشجيع وربما بسبب ندرة الإمكانيات ولكنهم على كل حال قد أسهموا بقدر كبير في لفت الانتباه إلى الاهتمام بالموسيقى القبطية وشجعوا آخرين للمضى في هذا المضمار.

**ايلونا بورساى Ilona Borsai:**

درست ايلونا الموسيقى في اكاديمية الموسيقى في بودابست بالمجر، وبعد حصولها على الدبلوم في الموسيقى أكملت دراستها في هذا المضمار تحت إشراف

بنس سالوس Bence Szalocsi ، واختارت الموسيقى الشعبية ودرستها تحت أشراف زولتان كودإلى، ثم امتدت دراستها إلى الموسيقى الفرعونية القبطية الشعبية، مكثت في مصر ثلاث سنوات في سنة ١٩٦٦ م حيث اشتركت مع الأستاذ راغب في أعداد ثلاث محاضرات عن الموسيقى القبطية الكنسية، وسجلت العديد من التسجيلات للموسيقى القبطية، ثم جمعت تلك التسجيلات لتحليلها وتنويتها وفي سنة ١٩٧٠ م أنتجت بعض النوت للألحان القبطية بالتعاون مع مارجريت توت، ولايلونا بورساى – وهي رومانية الأصل – أبحاث هامة في علوم الموسيقى القبطية.

**هانز هيكمان Hans Hickman (١٩٠٨–١٩٦٨ م ):**

هو عالم موسيقى ألماني، درس الموسيقى القبطية والفرعونية مع آلاتها وأقترح تحليل الموسيقى القبطية في سنة ١٩٢٤ م، وفي سنة ١٩٣٣ م جاء إلى القاهرة وأستقر فيها حيث قام بعدة أبحاث بمفرده، كما قام في وقت أخر بأبحاث أخرى مع رين مينارد Rene Menard حيث وصفا سوياً بعض نوت للألحان القبطية مستخدمين التقنية الحديثة في التسجيلات بسماع الألحان المسجلة ببطء شديد مما أتاح لهما تسجيل واحدة من أدق النوت، اذ تصل في دقتها لأقرب ( ربع تون ) وقد كان أول من توصل إلى أن النوتة الغربية غير قادرة على ضبط الأزمنة القبطية، ولذا فقد أستخدم بعض العلامات في الإنشاد الغريغورى، في نوتهم.

ماريان روبرتسون Marian Robertson:

أمريكية الأصل، بدأت عملها مع الموسيقى القبطية في أواخر السبعينات وتخصصت في موسيقى الخورس، فكتبت الكثير من النوتات الموسيقية الخالية من التفاصيل الموجودة في نوتات مرجريت توت.

ومن المصريين د. نبيلة عريان، شنودة ممدوح، نبيل كمال بطرس، ملاك عريان، اسطفانوس منقريوس والناقد الموسيقى عادل كامل والذي يقول: إن التراث الموسيقى القبطي لا يقل أهمية عن أهرام مصر وآي اثر هام أخر، فهو أبن لمصر، ويقترح الاستفادة من تكنولوجيا العصر الإمكانيات العلمية فيما يلي :

١- تشجيع المؤلفين الموسيقيين Composers على الاستلهام من هذا التراث في أعمال موسيقية ترتبط بقوالب التأليف الموسيقى العالمي، مثل الأعمال الكورالية الكبيرة والسيمفونية، ودور المؤلف الموسيقى هنا بعد استيعابه لهذا الفن وهذا التراث، عمل بنائية شاهقة تحمل رائحة وعبق وعمق وروح الموسيقى القبطية، والموسيقى القبطي أقدر على فعل ذلك أكثر من آي مؤلف موسيقى أخر لأنه يحيا هذا التراث ونشئ فيه وتشبع منه، كما أن موسيقى الشرق تختلف عن مثيلتها في الغرب اختلافاً جذرياً، سواء موسيقى الشرق الأدنى أو الأوسط أو الأقصى والتي تمتلئ بالزخارف ومسافات ثلاثة أرباع التون.

٢- يمكن لمؤلف الموسيقى القبطي كتابة أعمال دينية على النسق المتبع في القداس الإلهي حيث يوجد ثلاثة أنواع من الترتيل في القداس الإلهي، حيث الأداء الفردي ( الصولو ) مثل الكاهن، ثم الثنائي مثل الكاهن مع الشماس، ثم الترتيل الجماعي والذي يؤديه الخورس، وتكون هذه الأعمال مثل الأعمال المسماه " الكانتانا والأوراتوريو والريكويم " العالمية.

٣- كما يمكن تنظيم مهرجانات موسيقية في مصر وخارجها مثل المهرجان الشهير في ألمانيا Musica Sacara International ففي مثل هذا المهرجان يشاهد العالم كله على الهواء، من خلال القنوات الفضائية والأقمار الصناعية الفرق الدينية المختلفة، ولا شك أن الموسيقى القبطية بتراثها وتميزها ودسمها، ستجد لها مكاناً ومكانه في مثل هذه المهرجانات، وحينئذ

سيتأكد العالم أننا نمتلك واحدة من دعائم الحضـــارة القبطيـــة وهـــي إحـــدى الحضارات المهمة في حياة مصر عبر الزمن الأسطوري منذ آلاف الســـنين وحتى الآن وفي المستقبل.