إمكانية استخدام أسلوب تعدد التصويت في التراث الموسيقي العربي لاستقطاب الشباب العربي "توفيق سكر انموذجاً"

أ. نهيل سلوم (سوريا)

مقدمة:

يلعب التراث الموسيقي والفنّي عامةً دوراً هاماً في حياة الفرد في الحفاظ على الهوية وترسيخ روح الانتماء، حيث يعتبر جزءاً من تكوين الفرد النفسي والفني والثقافي والاجتماعي، والتراث في اللغة العربية من (وَرَثَ يرثُ إرثاً وميراثاً)، وهو ما ورثَ وورثهُ بعضهم عن بعض، أي كل ما تناقلته الشعوب من إرث ديني وثقافي وأدبي وفكري وفني وحضاري وعلمي، وأصل الكلمة مأخوذٌ من فعل (ورث) بإبدال الواو تاء، وهي من الكلمات المبنية على ما يعرف بالقياس الخاطئ، ويحمل (التراث) معانٍ متعددة اختلفت بين عصرٍ وآخر، فالتراث بالمفهوم العربي المعاصر عنوانٌ على حضور الأب في الابن والسلف في الخلف وحضور الماضي بالحاضر[1].

إنَّ ظهور العولمة والتقدم الهائل الذي أحرزته التكنولوجيا الغربية والتي بدأت تظهر آثاره جلياً على كل الأنظمة ومن ضمنها الموسيقى، جعل الشباب يعيشون حالة ضياع وتخبط نتيجة الغزو الفكري والثقافي لمجتمعاتنا، وباتوا يتعرفون ويتأثرون بعادات وتقاليد مغايرة للتي تربوا عليها الأمر الذي أدى إلى توسع البيئة التي يعيشون ويتفاعلون فيها وبالتالي إلى تراجع وطمس معالم الموسيقى التراثية العربية على حساب الحداثة.

يعتبر الكثيرون أن الموسيقى العربية متخلّفة مثلها مثل الواقع العربي، وأن الموسيقى الغربية متقدمة مثلها مثل الواقع الغربي، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب منها أن تنشئة الطفل في أغلب مجتمعاتنا أصبحت موجّهة نحو الغرب في كل المجالات والأصعدة ومن ضمنها الموسيقى،فنرى الأطفال منذ صغرهم يتوجهون نحو الموسيقى الغربية، مما أدى إلى الانقطاع الكامل عن تراثهم الموسيقي القومي، كما أدّى إلى عدم وجود انتماء للموسيقى العربية وخاصة عند جيل الشّباب، حيث أنَّ الإنجرار الكامل نحو الموسيقى الغربية ولّد في بعض الأماكن ثقافة موسيقية مستغربة، وهذا يهدّد الأجيال القادمة بوباء انعدام المعايير الفنية، لذلك يقع اليوم على عاتق الإنسان العربي والشباب بشكلٍ خاص مسؤولية حماية الموسيقى العربية والحفاظ عليها من الضياع في هذا العصر الذي تضيع فيه العديد من المقومات.

---

[1] الجابري، **محمد عابد**، *التراث والحداثة دراسات.... ومناقشات*، بيروت، ١٩٩١، ص٢٢-٣٣.

ومن المشاكل الكبيرة التي تواجهنا اليوم أيضاً، أنَّ غالبية محترفي الموسيقى العرب من الجيل الجديد الذين يمارسون مهنة الغناء أو العزف أو التلحين يقومون بصناعة الموسيقى من دون عقد أي صلة بالقواعد الأساسية للموسيقى العربية معتمدين بذلك على استيراد جميع العناصر الخاصة بالموسيقى الغربية، فنلاحظ أنّالموسيقى العربية عموماً والأغنية العربية بشكل خاص تعيش حالة مرضية على صعيد اللحن والشعر والأداء، والبارز في غالبية ألحان اليوم سمة التغريب إذ أصبح الإنتاج الغنائي ذي طابع غربي بامتياز من حيث الجمل اللحنية البسيطة والتخلي عن إيقاعات الموسيقى العربية من المصمودي والبلدي والوحدة الثقيلة والسماعي الثقيل .....الخ، واستعمال العديد من إيقاعات الموسيقى الغربية كالتانغو والرومبا والباسو دوبليه والفالس والفوكس تروت والسوينغ والجيرك[1]. وقد أثّرَ التّوسع في ميدان الموسيقى الغربية على الذائقة العربية عامةً بما فيها فئة الشباب وأبعدهم عن جذورهم وثقافتهم التراثية.

بالإضافة إلى ذلك لا بد من التنويه إلى وجود نتائج إيجابية للعولمة[2] وفوائد جمّة على صعيد الموسيقى، فمن المستهجن أن يعمد البعض أن ينتقد كل نتائج العولمة، فلو قام الأوروبيون ورفضوا العولمة أيام كان العرب سباقين في العلوم والموسيقى لما وصلت أوروبا إلى ما وصلت إليه اليوم.

وانطلاقاً من ذلك نجد أنّه من الضروري المحافظة على التراث الموسيقي على جميع الأصعدة، فيجب دراسة كل أشكال العولمة والنظر في إمكانية الاستفادة منها في تطوير الموسيقى العربية مع مراعاة عدم الانسياق الكامل متناسين هويتنا وطابع موسيقانا، لذلك لا بدّ من البحث عن حلول جديدة من أجل انتاج موسيقى عربية معاصرة تحافظ على الأصالة وتكون قادرة على مخاطبة وإقناع جيل الشباب وتجسد طموحاته الحاضرة والمستقبلية، فالمبدأ الذي يتحتم علينا الانطلاق منه في هذا الموضوع يكمن في كيفية التعامل مع الموسيقى العربية بحيث تتمكن من استقطاب المستمعين الشباب، وذلك بلغة يتقبلها المنطق الثقافي الذي يعيشه الشباب العربي بحيث نضع أمامه شيئاً قادراً على محاكاته، ذلك أن هذا الشباب يفتقر إلى كل ما يمهد له سبيل المعرفة إلى الموسيقى العربية[3].

لقد ظهرت العديد من المحاولات لتطوير الموسيقى العربية وتحديثها وإبعادها عن رتابة نمطيّتها القديمة انصبت كلها على مسألة إمكانية هرمنة الموسيقى العربية وجعلها ترقى إلى مصاف موسيقات العالم، حيث قام العديد من الموسيقيين العرب في القرن المنصرم بدراسة الأشكال الموسيقية الغربية من

---

[1] اللو، **نبيل**، *عود على العود الموسيقى العربية وموقع العود فيها*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٦. ص١٥٩.

[2] سايمون **ماندي**، *الموسيقى والعولمة*، ترجمة سمحة **الخولي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٥٩-٦٥.

[3] عديلة، **معتصم خضر**، "الشباب العربي بين واقع الألحان المستغربة وامكانية المعالجة"، *في أبحاث ومؤتمر الموسيقى العربية الخامس عشر*، القاهرة، دار الأوبرا المصرية، ٢٠٠٦، ص٣٨.

ضمنها علوم الهارموني والكونتربوينت والتوزيع الآلي والكورالي وسخروها لخدمة الموسيقى العربية، بعض من تلك التجارب كانت موفقة دون بعضها الآخر.

سنستعرض فيما يلي التجربة الرائدة التي قام بها توفيق سكر من خلال تحليل بعض من أعماله التي جمع فيها بين عنصري الأصالة والحداثة، حيث قام بإدخال أسلوب تعدد التصويت على بعض الأغاني التراثية الفلكلورية وبعض قوالب الموسيقى العربية، فهل إدخال أسلوب تعدد التصويت يحافظ على هوية الموسيقى العربية؟وهل تقديم الموسيقى التراثية بالشكل المعاصر يحافظ على الترابط بين الشباب العربي وتراثهم الموسيقي؟

إنّ أهمية هذا البحث تنبع من دور توفيق سكر كموسيقي وباحث ومؤلف ومدرس وصاحب فكر موسيقي أحدث ثورة في عصره في مجال الموسيقى العربية، ووضع شكل جديد للنظام البوليفوني (المتعدد الأصوات) للمقامات الشرقية التي تحتوي ربع الصوت.

١-١ بعض التجارب العربية في استخدام تعدد التصويت[١]:

ظهر العديد من التجارب العربية في استخدام تعدد التصويت سواء كان في مجال التوزيع أم في مجال التأليف الموسيقي المعاصر في بلدان عربية متعددةنذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: سيد درويش في مصر الذي يعد من أهم رواد المسرح الغنائي حيث قدّم انتاجاً وافراً من أغنيات وأدوار تقليدية ومسرحيات غنائية من نوع الأوبريت، ومحمد عبد الوهاب الذي استعان بالموسيقي أندريا رايدر في مجال التوزيع الموسيقي وتعدد التصويت، يوسف جريس، عبد الحليم نويرة، محمد فوزي، جمال عبد الرحيم، ابو بكر خيرت، عزيز الشوان، رفعت جرانة، علي إسماعيل. وفي لبنان الأخوين رحباني، توفيق الباشا، بوغوصجيلاليان،سلفادور عرنيطة، الأب يوسف الخوري،عبد الغني شعبان،توفيق سكر. وفي سورياضياء السكري، نوري إسكندر، صلحي الوادي،وليد حجار وزيدون جبري، وفي الأردن يوسف خاشو، عبد الحميد حمام.

١-٢ تجربة توفيق سكر في استخدام تعدد التصويت:

١-٢-١ نبذة[٢] عن حياة الموسيقي توفيق سكر (١٩٢٢-٢٠١٧) م:

ولد في لبنان في مدينة طرابلس في ٢٩ تشرين الثاني عام ١٩٢٢م، في كنف عائلة متواضعة لكنّها كانت واعية جداً لقدراته وموهبته الموسيقية، بدأ يتعلّم على البيانو منذ سن الأربع سنوات، وعندما بلغ الرابعة عشر من عمره، انتقلت عائلته إلى بيروت كي يتاح له التتلمذ على يد معلمين أمثال (تيبوبلوخ –

[١] الخولي، **سمحة وآخرون**، *حصاد القرن المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين*، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢١١-٢١٨.

[٢] عيد، **ريتا**،*توفيق سكر مجدد التراث رحل بصمت*، مجلة الأمن العام عدد٥٣، شباط ،٢٠١٨، ص٩٢-٩٥.

Thibaut Bloch) للبيانو، و(ارنست كاسيل- Ernst caselle)، للكمان، و(بيرترانروبيار– Bertrand Robillard) للمواد النظرية و(الفوغFugue)، و(الكونترابوينتCounterpoint)،

وأكمل دراسته في مدرسة الآباء اليسوعيين.ثمَّ انتقل إلى فرنسا والتحق بالكونسرفتوار هناك من عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٥٢م، وعندما عاد إلى لبنان عُيّن أستاذاً في المعهد الوطني للموسيقى في بيروت سنة ١٩٥٣م، ثمَّ مديراً له من عام ١٩٦٤م حتى عام ١٩٦٩م، حيث قام بإعادة برمجة مادة الصولفيج والمواد النظرية والهارموني والكونترابوينت في المعهد، كما ابتكر مادة نظريات الموسيقى الشرقية لطلاب القسم الغربي، لأنه كان يعتبر أنه يجب على كل تلميذ أن يتعرف إلى تراث بلده الموسيقي. في عام ١٩٧١م أسس معهد "جبران خليل جبران" في بلدته بشري، كما أسس مدرسة الموسيقى في جامعة اللويزة، إلى جانب كورال "توفيق سكر".

أنتج الكثير من الأعمال الموسيقية في قوالب متعددة كالسيمفونية أهمها سيمفونية الأرز، وأعمال لموسيقى الحجرة، ومقطوعات للكورال ومقطوعات للبيانو، إلى جانب العديد من الأعمال البوليفونية أهمها "متتالية شعبية لبنانية"، ومقطوعات كثيرة من التراث اللبناني والعربي مثل محلا العيشة بضيعتنا، هالله يا جملو، رمانك يا حبيبي، موشح لّما بدا يتثنّى - موشح بالذي أسكر - هيهات يا بو الزلف - يا هويدلك – عالروزانا - على دلعونة - ميجانا وعتابا - يا غزيل يا بو الهبا - عطشانة يا صبايا - ليا وليا - بصارة براجة.....الخ.

تميّزت أعمال توفيق سكر وتأليفاته بنفحة شرقية وحبه لوطنه وتراثه الموسيقي حيث كان للتراث الموسيقي العربي واللبناني مكانة خاصة لديه، وقد وضع كل دراساته الغربية في خدمة وتطوير الموسيقى العربية، كإعادة كتابة ووضع النظام البوليفوني (المتعدد الأصوات) للمقامات الشرقية والألحان التراثية الفلكلورية والموسيقى الدينية والألحان السريانية المارونية، كما لقب بالبارتوك اللبناني.

قام توفيق سكر بمحاولات كثيرة لتطوير الموسيقى العربية، وتعتبر هذه المحاولات هي نتاج حركة فنية لمجموعة من الشباب الدارس التي تنم عن حراك ورغبة في التغيير، وحذّر من الانجرار الكامل نحو الثقافة الغربية وإهمال الموسيقى العربية حيث قال: "ألاحظ أسفاً أنَّ الموسيقى العربية هي بالأحرى مهملة، والواقع أنه بمقدار ما يتذوق الجمهور الموسيقى الكلاسيكية يهمل الموسيقى العربية ويصدف عنها. وهكذا ترانا قد وصلنا إلى نقطة تكاد فيها الثقافة الغربية تجعلنا ننكر ثقافتنا المحلية"[١].

[١] سكر، **توفيق**، *مشكلات الموسيقى العربية*، مجلة الآداب، العدد ٤، بيروت، ١٩٥٤، ص ٣٣.

ويرى أنَّ الهارموني على غرار الميلودي والإيقاع اللذين لابدَّ منهما، وهو عنصر أساسي لكل موسيقى، لذلك يرثي لعدم وعي الموسيقيين العرب الذين لا يستفيدون منه، خاصةً أنَّ غياب هذا العنصر الهام يمنع الموسيقى العربية من أي تطور ويحرمنا نتيجة لذلك من أي تأليف مبني على أسس ذوقية سليمة، فدون الهارموني لا يمكن أن يكون هناك تلوين[1].

نورد فيما يلي عملين من الموسيقى التراثية العربية قام سكر بإعادة صياغتهما بأسلوب تعدد التصويت[2]:

[1]Succar, Toufic. (1954) *Les problèmes de la musique arabe in* : Les conférences du cénacle. Beyrouth, Asmar.P 4-5.

[2]المدونات الموسيقية التي حصلنا عليها من مكتبة كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس الكسليكمكتوبة بقلم توفيق سكر

Tous droits réservés

Lamma bada Yatathanna (suite2)
Choeur
wa' di oi ia hî - ra ti wo' di oi ia hî - ra ti man
li ra hûm chaoûti fil houbbi min lawli ti il la mali coul ja mal a -
man a man a man a man fil houbbi min lawli ti il la mali coul ja mal
rit.
la ma lî coul ja mal
Jouar el Bouachec
le 22-1-73
B. Luccar
لَمَّا بَدَا يَتَثَنَّى حُبِّي جَمَالُهُ ثَنَّنَا
أَوْمَا بِلَحْظِهِ أَسَرَنَا غُصْنٌ انْثَنَى حِينَ مَانْ
وَعُدِي وَيَا حَيْرَتِي مَنْ لِي رَحِيمٌ شَكْوَتِي
فِي الْحُبِّ مِنْ لَوْعَتِي إِلَّا مَلِيكُ الْحِسَانْ
Tous droits réservés. Propriété de l'auteur

أسلوب توفيق سكر في موشح لما بدا يتثنّى:

القالب: موشح.

الإيقاع: سماعي ثقيل.

المقام: نهاوند صول (فرحفزا).

النسيج (Texture):هوموفوني (Homophony) –مونوفوني (Monophony)

اللغة الهارمونية التي استخدمها توفيق سكر جاءت بشكل عام ذات طابع كلاسيكي، يبدأ العمل بالدور الأول من الموشح بالمقاييس الخمسة الأولى بأسلوب مونودي ثم يقوم بالإعادة بتوزيع هارموني على أربعة أصوات (سوبرانوSoprano–آلتوAlto-تينورTinor-باصBass) مع بقاء اللحن في صوت السوبرانو حتى المقياس الحادي عشر ثم ينتقل اللحن إلى صوت التينور.وعند الدخول في الخانة يعيد اللحن إلى الأسلوب المونودي وكأنه يؤكد أنه رغم التنويع الهارموني لابد من أن نركز أيضاً على أحادية الصوت هذا الشيء الذي ميز الموسيقى العربية على مدى تاريخ طويل.

□

IA BOUZZOULOUF (op. 38 n° 2)
E. SUCCAR.
Andante
molto espressivo
Tous droits réservés, propriété de l'auteur

٢. أبو الزلف:

'E ni ia mou la ia loubnan ma aj ma lac
mf D.C.Refrain
nagh mé sa ma oui ia
Solo de Ténor
Couplet Loub nan ni ran zil khou loud Ta ri khi ar
za to birmadi 'ada miljoudoud iljoudoud
mf D.C. au Refrain
'at ta rit tra ba to
هيهات يا بو الزلف لبنان ما أجملك
عيني يا مولاتي نغمة سماوية
لبنان رمز الخلود بإرماد عظم الجدود
تاريخ أرزاتو عطر مزاياتو
بفتق براس الجرود واقف قبال الوجود
مرتع نسماتو شعال الحرية
لبنان عطر الندى وتيان دمعو هدي
ملف بجناتو عاكمام وردانو
Tous droits réservés, propriété de l'auteur.

أسلوب توفيق سكر في القالب اللحني أبو الزلف:

القالب: قالب لحني يعرف بأبو الزلف يندرج من ضمن الأغاني الشعبية[١].

الإيقاع:لا يوجد.

المقام:هزاممي نصف بيمول

النسيج (Texture):بوليفوني- مونوفوني.

استخدم توفيق سكر في هذا العمل أسلوب المحاكاة (Imitation)، الذي يعتمد على محاكاة الصورة اللحنية للحن الرئيسي على أبعاد مختلفة بطريقة أفقية، إمّا بتكرار الموضوع الرئيسي بنفس نغماته أو على أبعاد مختلفة، حيث استعرض بداية اللحن في صوت التينور بينما أعطى الباص دور المرافقة الإيقاعية، أمّا اللحن الرئيسي فكان لصوت الآلتو المصوغ في جنس السيكاه، حيث بنى عليه خطاً لحنياً ثانياً في صوت السوبرانو مصوغ على جنس الراست وهو بذلك قام بالتنويع المقامي ضمن الصوتين، وقد كان اختيار صوت الآلتو مناسباً، لأنَّ الطبقة المتوسطة التي اختارها تتناسب مع الغناء الشرقي وتجعل العلاقة بين الأصوات المؤدية متقاربة حتى لا يطغى الأسلوب الغربي على روح اللحن.وختم القسم البوليفوني على أكوردالتونيك (الدرجة الأولى) من دون استعمال النوتة الخامسة في الأكورد. ومن ثم يظهر من جديد الأسلوب المونوفوني.

نستنتج مما سبق أن توفيق سكر كان لديه معرفة عميقة بالموسيقى العربية والغربية ويظهر ذلك جلياً من خلال استيعابه للمضمون الأساسي للأغاني التراثية العربية، وكيفية توظيف تقنيات الموسيقى الغربية مع الحفاظ على روح الموسيقى العربية، حيث أنَّ أعماله اشتملت على الأصالة النابعة من التراث، بالإضافة إلى أنه قام بتثبيت الدرجات الموسيقية التي تحتوي ثلاثة أرباع الصوت، وذلك ما يتضح من خلال معالجته لدرجة سيكاه (مي)، حيث ثبّتها ولم يستبدلها بدرجة البوسليك(مي) أو بدرجة الكرد (مي بيمول)، وذلك من أجل المحافظة على الجنس الأصلي للحن.

نتائج التحليل:

١. تنوعت تجربة الموسيقي توفيق سكر في إدخال تعدد التصويتعلى بعض الألحان العربية التي تناولها وكان من بينها الموشح والأغنية الفلكلورية التراثية.

[١] سحاب، **الياس**، **وسليم**، *الموسيقى والغناء في فلسطين*، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، بدون تاريخ، ص٧٤٥.

٢. أظهرت أعمال توفيق سكر فرادة في شخصيته الفنية التي تميزت بمحافظتها على شخصية الموسيقى العربية من حيث اللحن والإيقاع والمقام والجمل الموسيقية، على الرغم من صياغتها بالأساليب الموسيقية الأوربية.

٣. لم يُخرج توفيق سكر الألحان التي أعاد صياغتها عن طابعها المقامي العربي، حيث قام بتثبيت الدرجات الموسيقية التي تحتوي على ثلاثة أرباع الصوت وذلك للمحافظة على الطابع الموسيقي العربي.

الخاتمة:

ما زالت آراء الموسيقيين منقسمة ما بين مؤيد لإبقاء الموسيقى العربية في خطّها اللحني الواحد، وبين مؤيد لإدخال تعدد التصويت عليها، وفي هذا الشأن يطرح سكر سؤالاً هاماً فيقول " هل تفقد الموسيقى العربية ميزاتها إذا أدخلنا عليها تعدد التصويت؟" حيث يرى أن هذه المسألة دقيقة وتستحق البحث العميق، ومن وجهة نظره لا يجد أن هذا سبباً لفقدان الموسيقى العربية ميزاتها، على الرغم من أنّها تمتاز بأحادية الصوت (Monophony)، إلاّ أن توفيق سكر يعتبر هذا عنصر من عناصر فقرها، ويدعو إلى إيجاد نقطة انطلاق جيّدة من أجل دمج تعدد الأصوات في الموسيقى العربية واستعمال القوالب الموسيقية العربية والأغاني التراثية، واستخدام المقامات العربية والضروب الايقاعية، وإدخال الآلات الشرقية التي تميز الموسيقى العربية، كما يوصي أصحاب النظريات والعاملين في ميدان العلوم الموسيقية بضرورة تدوين قواعد الموسيقى العربية والعمل على ضبط سلالمها.[١]

نستخلص مما سبق أنه بالإمكان إدخال تعدد التصويت على الموسيقى العربية إذا ما توفرت للمؤلف الموسيقي المعرفة والخبرة والذوق، حيث أن هذه المحاولة تشهد على سعة معرفة توفيق سكر وحسّه المرهف وإيمانه بتطوير كتابة الموسيقى العربية.

لقد كان الهدف من هذه الدراسة محاولة تقديم فكرة عن موسيقى عربية حديثة في أسلوب متعدد الألحان وا لأصوات،تتماشى مع طموح الشّباب العربي وتطلّعاته المستقبلية وتتناسب مع روح الموسيقى العربية وشخصيتها التقليدية، وإيجاد حالة متوسطة بين فقر الخط اللحني الأحادي وخلوّه من الأصوات المصاحبة، وبين كثافة المرافقة البوليفونية الجديدة على المستمع العربي العادي من أجل دعم الشباب العربي وتشجيعه على مواكبة التّقدم والتّطور ولكن انطلاقاً من أصوله وجذوره وتراثه وبالتالي إيجاد موسيقى حديثة وعصرية تجمع بين القديم والجديد.

[١] سكر، **توفيق**، *مشكلات الموسيقى العربية*، مجلة الآداب، العدد ٤، بيروت، ص٣٧.

لائحة المراجع والمصادر العربية:

١. الجابري، **محمد عابد**، *التراث والحداثة دراسات.... ومناقشات*، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩١م.

٢. الخولي، **سمحة وآخرون**، *حصاد القرن المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.

٣. اللو، **نبيل**، *عود على العود الموسيقى العربية وموقع العود فيها*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٦م.

٤. سايمون **ماندي**، *الموسيقى والعولمة*، ترجمة سمحة **الخولي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٥. سحاب، **الياس، وسليم**، *الموسيقى والغناء في فلسطين*، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، بدون تاريخ.

٦. سكر، **توفيق**، *مشكلات الموسيقى العربية*، مجلة الآداب، العدد ٤، بيروت، ١٩٥٤م.

٧. عديلة، **معتصم خضر**، "الشباب العربي بين واقع الألحان المستغربة وامكانية المعالجة"، *في أبحاث ومؤتمر الموسيقى العربية الخامس عشر*، القاهرة، دار الأوبرا المصرية، ٢٠٠٦م.

٨. عيد، **ريتا**،*توفيق سكر مجدد التراث رحل بصمت*، مجلة الأمن العام عدد٥٣، شباط ،٢٠١٨م.

لائحة المراجع الأجنبية:

1. Succar, Toufic. (1954) *Les problèmes de la musique arabe in* : Les conférences du cénacle. Beyrouth, Asmar.

□