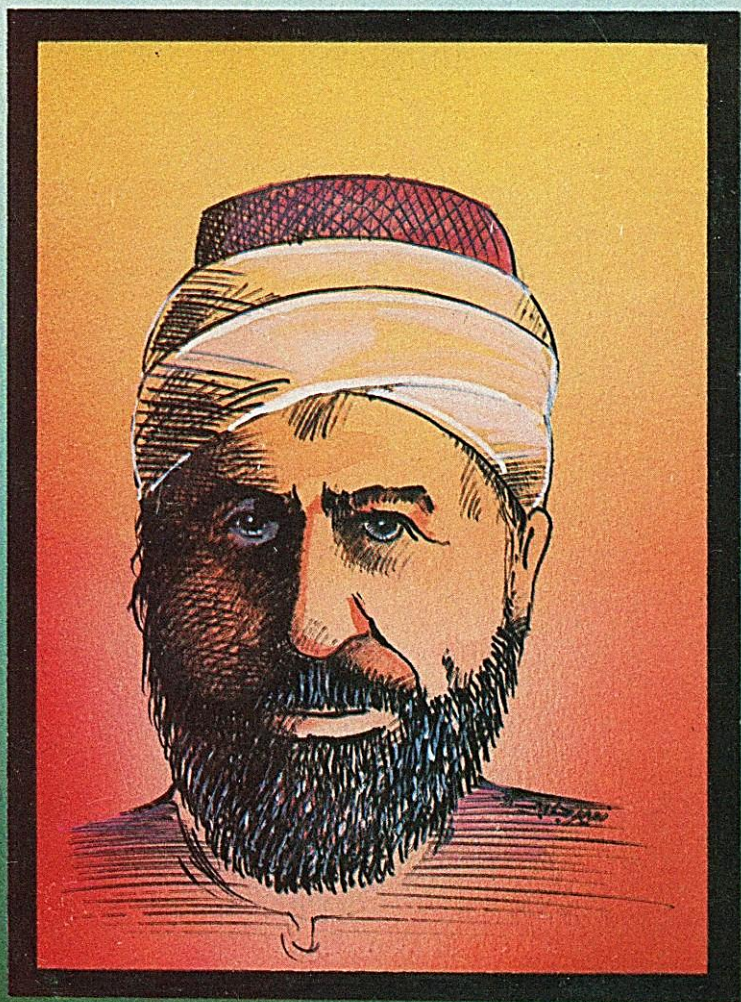


موشحات أحمد بن أبي خنيد القبائي



جمع واعداد
حلي هبتم مصري



علي مولا

1.2

120029



دمشق — أوتوستراد المزة

هاتف

٢٤٤١٢٦ — ٢٤٣٩٥١ — ٢١٣٨٢١

تلكس: ٤١٢٠٥٠

ص. ب: ١٦٠٣٥

العنوان البرقي

طلاسدار

TLASDAR

ربع الدار مخصص
لصالح مدارس أبناء الشهداء في القطر العربي السوري

موشحات
لحمداً بن خليل القباب

جميع الحقوق محفوظة
لدار طلاس للدراسات والترجمة والنشر

الطبعة الأولى

١٩٩١

موشحات أحمد أبي خليل القباني

جمع واعتماد
علي هيثم مصري

الآراء الواردة في كتب الدار تعبر عن فكر مؤلفيها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي الدار



المقدمة

كثيرون الذين تناولت أعلامهم بالدراسة والبحث ما تركه إمام المسرح الغنائي الشيخ أحمد أبو خليل القباني، ولكن جلّهم لم يتطرق إلى تراثه الغنائي الذي رافق مسرحياته أو ما لحّنه وعلمّه لطلابه، وخاصة عندما عرف واشتهر في مصر.

وما أورده في هذا الكتاب ليس إلّا الجزء الذي استطعت الحصول عليه من موشحات القباني والتي تحوي مجموعة كبيرة من الأعمال التي لم تنشر قبلاً، وهي حتى اليوم ضمن مخطوطات دثّرها الغبار على رفوف المكتبات الخاصة.

إن تراث القباني وغيره من الأعلام الموسيقيين العرب السوريين، بدأ يتجه نحو طيات النسيان في خضم الدعوات إلى تطوير الموسيقى العربية والصيحات الجديدة في عالم القوالب الموسيقية والغنائية الحديثة والتي تصنف نفسها تحت عنوان الحداثة، دون أن يكون هناك منهجية علمية لهذه الحداثة، بل نبذ كل ما هو قديم على أنه متخلف والتوجه إلى موسيقى لا أساس لها، هي هجين غير معروف لا يحافظ على قواعد تركيب النغمات العربية الشرقية ولا يعتمد إلا إيقاعاً واحداً متكرراً، فيه عنصر السرعة وكأنه المعبر الوحيد عن عصر السرعة.

لكل ما سبق ولبناء موسيقى عربية معاصرة، يجب البدء من التراث ليشكل الأساس المتين لنهوض الموسيقى.

لهذا السبب وجب جمع هذا التراث وتدوينه حتى لا ينسى في خضم هذه الدعوات . والقباني لم يكن إلا واحداً من ركائز هذا التراث وصاحب الأيدي البيضاء على الموشحات والمسرحيات التي عُرفت على يده بالمسرحيات الغنائية .

وإذا كنا قد بدأنا نتلمس الطريق الصحيح لنهوض موسيقانا ، فما أبغيه هنا سوى المشاركة في هذه الخطوة وفتح طريق جديد ، عنوانه تراث الأعلام السوريين وما لهم من فضل على الموسيقى في كل أنحاء وطننا العربي الكبير .

المؤلف

موشحات — أحمد أبي خليل القباني —

مدخل وإيضاح

لاشك أن الموشحات هي الركن الأصيل في الغناء العربي، بسبب حفاظها على قواعد تركيب الإيقاعات والمقامات (النغمات) العربية والتي لم يعد يعتنى بها في ألحاننا الحديثة.

وتكميلاً لما دون من موشحات منذ خمسينيات هذا القرن وحتى يومنا هذا، وجدت من الأجدى تخصيص بعض هذه التلويحات وتثبيتها لأعلام كل ما نعرفه عنهم، أنهم من ركائز هذا التراث دون أن يكون بين أيدينا فكرة متكاملة عن أعمالهم وما تركوه من أثر، جعل من أتى بعدهم ينهجون منهجاً متميزاً في الموسيقى العربية والغناء العربي الأصيل.

والقباني واحد من هؤلاء الأعلام، ترك لنا إرثه الفني درراً وجب علينا جمعها وحفظها من الضياع، لأن تجارب السلف كما قال ديكارت لا تعطي فائدتها ما لم تكن دليلاً هادياً للخلف.

كما أن القباني والذي يعتبر بحق إمام المسرح الغنائي العربي ومبدعه الأول، كان له الفضل في إيجاد، إضافة لمسرحه، طلاباً نهجوا نفس الطريق وأنتجوا واحداً من أصعب الفنون السبعة. فسلامة حجازي وكامل الخلعي والسيد الصفطي وغيرهم كُثُر لم يكونوا قبل القباني أعلاماً متميزين.

لقد كان البدء في حلقات الأذكار والتكاي المولوية والزوايا الصوفية الأخرى، وكلها تمارس شعائرها بوجود الموسيقى المرافقة والخاصة بكلٍ منها. لقد جذبت هذه الموسيقى القباني لينغمس في عشقها وينهل ما وجد أمامه لتفتتح عنده الموهبة الفنية ويتعلم من خلالها، ومن خلال أقطاب الصنعة الذين عاشوا تلك الفترة الإيقاعات والنغمات على أصولها، كما تعلم الموشحات من أربابها والتي بدورها هي إرث ثقافي كبير من الفردوس المفقود. ولكن علم النوتة الموسيقية وقواعد الترقيم لم يكن من السهولة التعرف على مبادئها لحدائث دخولها إلى الدولة العثمانية، والذي تم على يد الموسيقار خضر بن عبد الله، موسيقار السلطان العثماني مراد الثاني.

ففي تلك الحقبة من تاريخنا الموسيقي، لم يكن هناك من يستطيع ترجمة الأحاسيس والمشاعر في الموسيقى والغناء إلى لغة النوتة ليحفظ للأجيال التالية ما يبدعه، أو ما تركه الأجداد من إرث. حتى العزف على الآلات فقد كان مقتصرًا على البراعة المكتسبة بالممارسة والحس المرهف بمعرفة النغمات الشرقية، التي هي خلاصة التلاقح الطبيعي لموسيقى شعوب المنطقة وتعتمد في دوائر عملها على سلمٍ موسيقي واحد هو السلم الفيثاغوري^(١).

ورغم الأمية الموسيقية التي لازمت الكثير من أعلام الموسيقى العربية، إلا أن هؤلاء كانوا على قدرٍ كبيرٍ من البراعة بصنعتهم وتركوا لنا أعمالاً مذهلة بروعتها وجمالها، وكانوا في الغالب مغنين لأن الغناء يُكسب صاحبه براعة التحكم بالنغمات وأساليب الانتقال بينها، بالاعتماد على الأذن الحساسة وأصول هذه الانتقالات. وعندها يصبح المران تعويضاً عن العلوم الموسيقية النظرية. كل هذه الذخيرة الفنية والتي كانت بلاد الشام مرتعها آنذاك، حملها القباني عندما رحل إلى الاسكندرية وهناك لُقّب بأهم الألقاب الموسيقية، عندما سماه الحلعي بأستاذ الموشحات الأكبر، بالإضافة إلى أنه إمام المسرح الغنائي العربي الذي وجد له في مصر المكانة اللائقة وأوجد فيها أعلاماً، هم في المحصلة مفخرة لكل العرب.

لقد استطاع القباني أن يربط القديم بالحديث. فقلد الأندلسيين في صياغة

(١) لقد عرّب هذا السلم فيما بعد العلامة الشيخ علي الدرويش، كما حلّل مقاماته إلى عقود وأجناس الموسيقار التركي رؤوف يكتا.

موشحاتهم واستلهم من الفارسية بعض الكلمات لإكمال صياغة الموشح وهي سنة أندلسية قديمة ؛ فقد كانوا يستعملون الألفاظ الأعجمية أو حتى الغامية في خرجة الموشح (وهو عبارة عن القفل الأخير من الموشح) . كما استعمل ما تعلمه من النغمات والألحان التركية مستحراً هذا المزيج في خدمة مسرحه الغنائي ، الذي كتب له الاستمرار على يدي تلامذته وبسبب مواضيعه التي عاجلت واقعاً اجتماعياً قائماً آنذاك . فكان مختلفاً بشكله هذا عن مسرح مارون النقاش الذي لم يأخذ المكانة المطلوبة لعدم قيامه على المقومات التي تميز بها مسرح القباني .

لقد أكمل القباني في الغناء مشوار شاكر أفندي الحلبي ، الذي قَدِم مصر عام ١٨٢٠ ميلادية ليُعلِّم الموشحات والقُدود لتُؤدَّى على طريقة أهل بلاد الشام . واستمر المصريون على هذه الطريقة في الغناء حتى ظهور الدور وموشحات الشيخ سيد درويش وماتلا ذلك من أعلام في الموسيقى والغناء .

لكل ماسبق ولمكانة الشيخ القباني الكبيرة في تاريخنا الموسيقي والذي تميز بها ، وجدت من الضروري حفظ تراث ، بل فضل هذا العلامة . وبسبب الفاصل الزمني الكبير بين القباني وزمننا الحالي والذي قد يكون سبباً في ضياع الكثير من أعماله . وجدت من الأجدى التقاط هذه الأعمال وتثبيتها وتحديد كل عمل ودقة عائدته للقباني ، حتى لا يتم الوقوع في مطب إقرار إرث لا يكون للقباني يد في ابتكاره . فكانت العودة للمراجع الوارد ذكرها آخر هذا الكتاب والتي فيها وجدت هذه المدونات ، فأعدت صياغتها بالنوتة الحديثة والتي كانت تدون قبل الأربعينيات بالنوتة التي تعتمد درجة الراسست هي النوا الحالية ؛ أي إشارة (دو) في التدوينات الحديثة هي (صول) في التدوينات القديمة ، فقامت بتحويلها حسب ما هو مستعمل الآن . ولعل هذا العمل هو فاتحة جمع تراث أعلام موسيقيين من سورية كان لهم الفضل والبصمة الواضحة في حدوث النهضة الموسيقية العربية في أواسط القرن العشرين .

وأخيراً :

إن ما استطعت تثبيته من أعمال القباني مرتباً حسب تسلسل النغمات الموسيقية

العربية، والذي اعتمد في مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة عام ١٩٣٢ والذي وضع هذا التسلسل حسب درجة استقرار كل نغمة .

أما بالنسبة لتدوين الإيقاعات ، فقد اعتمد في هذا الجمع اعتبار أن العلامة ذات الذيل المتجه إلى الأعلى هي الضرب الثقيل (دم) والعلامة ذات الذيل المتجه إلى أسفل هي الضرب الخفيف (تك) . وهذا المبدأ مقتبس عن القسم الموسيقي من كتاب « من كنوزنا » لمؤلفه المرحوم الأستاذ نديم الدرويش والذي ابتدع هذه الطريقة ونهج على منوالها كثير من الكتب الموسيقية التي صدرت بعده .

راجياً من المولى أن يوفقنا جميعاً لما فيه خير ونهضة الموسيقى العربية .
والله من وراء القصد .

علي هيثم مصري

مقام الفرحفزا

وعليه موشح « يا من رمى القلب وسار » .

وجد هذا الموشح مدوناً في مخطوطه « الدر الحقيقي في ألحان الموسيقى » على مقام الفرحفزا المعلق على درجة النوا وعلى ميزان الخمس التركي ، بينما وجد مدوناً في مجموعة تراثنا الموسيقي الذي أصدرته اللجنة الموسيقية العليا في القاهرة الجزء الثاني صفحة ١٩٤ ، على مقام العجم وبنفس الإيقاع ورغم أن هناك فارق زمني بين تدوين الشيخ علي الدرويش الذي وقع بين عامي ١٩٢٧ — ١٩٢٨ ، بينما في مجموعة تراثنا الموسيقي وقع التدوين في ستينيات هذا القرن ؛ أي بفارق يربو عن الأربعين عاماً وهو زمن كافٍ لتغيير لحن الموشح بسبب النقل بالتواتر الحفظي والذي يعتبر أسوأ أنواع حفظ التراث وبرغم هذا الفارق نجد أن الحقيقة أقرب إلى الشيخ علي الدرويش ، لأنه نقله من تلاميذ القباني مباشرة وثبته بالنوتة الموسيقية ولهدف توضيح النغمات التي لحن عليها الشيخ القباني ماتحويه دفناً هذا الكتاب ، نبين النغمة وشخصيتها ودائرة العمل فيها .

مقام الفرحفزا

(من فصيلة البوسة ليك)



تحليل المقام

- I : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة اليكاه .
- II : عقد ذو الخمس عجم على درجة العجم عشيران .
- III : جهاركاہ على درجة الجهاركاہ .
- IV : عقد ذو الخمس نواثر على درجة الراست أو نهاوند على الراست .
- V : أو عقد ذو الخمس عجم على درجة العجم عشيران .
- VI : عقد ذو الاربع نهاوند على درجة اليكاه .

يبدأ العمل بهذه النغمة بإظهار العقد الثالث ومحم الدخول إليه من درجة النوا أو من درجة العجم ويستبدل في المبوط درجة الجهاركاہ بالحجاز ليظهر مقام ذو أثر على درجة الراست .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار الجهاركاہ على الجهاركاہ والعجم على درجة العجم .

وبالعودة للموشح المدون نجد أن الطور IV من النغمة يتحقق تماماً ، أما شرط النغمة وإظهار حتمية الدخول من درجة النوا أو من درجة العجم فغير محقق ، إضافة إلى استقرار النغمة .

وفي الموشحات المتوالية تقتصر الدراسة على النغمة الملحن عليها الموشح ويترك للقارئ تحليل الموشح حسب الشرح الأكاديمي لكل مقام وتبيان شخصيته ودائرة العمل الخاصة به وبيان الأطوار .

وأخيراً سجل هذا الموشح لأول مرة بصوت الشيخ درويش الحريري المصري وقدم إلى مؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢ على الأسطوانة التي تحمل الرقم H.C.142 على أنه من الألحان المصرية وهذا يدل على أن الشيخ القباني لحن هذا الموشح عندما كان في مصر .

مقام العجم

لقد دون على هذا المقام موشح « قم ولازم يا نديم » .

وقد وجد هذا الموشح في مجموعة السماع عند العرب (مجدي العقيلي) الذي بدوره أخذ نوته الموسيقية من الشيخ علي الدرويش الذي أوقع تدوينه في مخطوطه « الدار الحقيقي في ألحان الموسيقى » . ولكن ما يلفت النظر أن الأستاذ العقيلي وضع للموشح مقدمة موسيقية وهذا ما لم يكن موجوداً في عصر القباني وخاصة أن الأخير لم يكن من كتبة النوتة وهي غالباً من وضع الأستاذ العقيلي ، لأن النقل بالتواتر الحفظي لا يدخل في نطاقه الموسيقى الصامتة ، فهي إن وجدت تكون خاضعة للتغيير والتحويل ، كما أن اللوازم الموسيقية هي سمة وضعها مؤلفو الموشحات المجددون في منتصف القرن العشرين ولم تكن سنة الوشاحين السابقين لذلك التاريخ .

ودون على هذا المقام موشح « يا من رمى القلب وسار » .

حسب ماورد في مجموعة تراثنا الموسيقي والذي سبق شرحه في مقام الفرحفزا وقد تعمدت هنا وضع نوتة الموشحين لتبيان الفارق الذي يحدث عادة في النقل المتواتر الحفظي والذي يغير مع الزمن المعالم الأساسية للموشح الأصلي .
وعلى نفس المقام دون موشح « آه من جور الغوالي » .

وقد ذكر الأستاذ جبرائيل سعادة في مقالة نشرتها مجلة التراث العربي (العدوان ٢٥ — ٢٦ تاريخ تشرين الأول ١٩٨٦ وكانون الثاني ١٩٨٧) هذا الموشح وأسنده له كما ورد

على لسان تلميذ القباني كامل أفندي الخلعي وكذلك فإن فرقة الموسيقى العربية التي أسسها المرحوم عبد الحلیم نويرة ، قدمت هذا الموشح على أنه من تلحين القباني ، بينما دونه الشيخ علي الدرويش دون التطرق إلى اسم الملحن .

إن الموشحين الأنفي الذكر أيضاً تم تسجيلهما على أسطوانات مقدمة إلى مؤتمر الموسيقى العربية الأول تحمل الأسطوانة الأولى رقم H.C.141 وموشح قم ولازم ، أما الثانية فتحمل الرقم H.C.142 وعليها موشح آه من جور الغوالي ومقدمة على أنها موشحات مصرية .

وعلى نفس المقام هناك موشح يا شادي العجم من مقام العجم عشيران وعلى ميزان الخفيف وهو مطابق لمرحلة الموشحات التي تلحن على النغمة حسب ورودها في الكلمات وقد ورد هذا الموشح في كتاب الأغاني العصرية للخلعي (١٩٢١) .

وتقول كلماته :

يا شادي العجم	دور قداحي
روحي وراحي	واعزف بالحن
واستجل أقداح	في ضوء وضاح
من زهر أدواح	سكري لقد حان

خانة

إيه إيه آهين	يارم بليارم يارم دوس
ياطيب نفسي	وقد وفي الحبيب
واستجل أقداح	في ضوء وضاح
من زهر أدواح	سكري لقد حان

أما موشح « شادن صاد قلوب الأمم » .

على مقام العجم عشيران وميزان الدارج فقد ورد في الموسيقى الشرقي للخلعي

صفحة ١٣٠ ، وهناك تدوين له في كتاب تراثنا الموسيقي الجزء الثاني صفحة ١٩٦ وهو موثوق النسب للقباني .

مقام العجم عشيران (من فصيلة العجم)



تحليل المقام

- I : عقد ذو الأربع عجم على درجة العجم عشيران .
- II : عقد ذو الأربع عجم على درجة الجهاركاه .
- III : عقد ذو الأربع عجم على درجة الجهاركاه .
- IV : عقد ذو الأربع على درجة العجم عشيران .

دائرة العمل في هذه النغمة تبدأ بإظهار العقد الثاني دخولاً إليه من الجهاركاه التي هي غمّاز النغمة ، يلي ذلك النزول إلى العقد الأول .

وبالتالي فإن شخصية هذه النغمة تقوم على إظهار نغمة العجم على درجتي الجهاركاه والعجم .

مقام شوق أفزا

دَوّن على هذا المقام موشح « كيف لا أصبو لمرآها الجميل » .

وهو على ميزان الأقصاق أما نسب هذا الموشح فقد ثبته الفنان كامل الخلعي (تلميذ القباني) ، كما دَوّنه بالنوطة الموسيقية العلامة الشيخ علي الدرويش خلال وجوده في القاهرة عام ١٩٢٧ ومن طلاب القباني مباشرة . وقد اعتمد الأستاذ جبرائيل سعادة في مقاله المنوه عنه فيما سبق تثبيت الخلعي للموشح ، معتمداً ما يقوله الخلعي صراحة حول لحن أي موشح هو توثيق سليم لهذا الموشح أو ذاك من أعمال القباني ونحن هنا لا نجد خلافاً بين المصادر مما يحدونا للقول أن الموشح هو من أعمال الشيخ القباني .

وبنظرة محللة إلى المقام الذي لحن عليه الموشح وهي من النغمات التركية التي دخلت بلادنا في الفترة المعنية بدراستنا .

شوق أفزا
أو مزيد الشوق
(من فصيلة العجم)



أطوار المقام

- I : عقد ذو الثلاث عجم على درجة العجم عشرين .
- II : عقد ذو الخمس صبا على درجة الدوكاه .
- III : عقد حجاز على درجة الجهاركاه .
- IV : عقد ذو الأربع عجم على درجة الدوكاه .
- V : عقد ذو الأربع عجم على درجة العجم عشرين .

دائرة العمل

يحتّم في الصعود البدء من الجهاركاه ويعمل في دائرة العقد الثاني بشرط أن تمس درجة الدوكاه وفي النزول تستبدل درجة الصبا بالنوا .
وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار نغمة الصبا على الدوكاه والعجم على العجم والجهاركاه على الجهاركاه .

مقام العراق والأوج عراق

دَوّن على هذا المقام موشح «أفرغ الروض علينا» .

وهو على ميزان جفنة جنبر ولا يوجد أي خلاف حول تثبيت هذا الموشح وعائديته للقباني . فقد ذكره صراحة الخلعي على أنه من ألحان القباني ودوّنه بالنوتة الموسيقية الشيخ علي الدرويش . وقد سجّل هذا الموشح في إذاعة حلب بإشراف المرحوم نديم الدرويش الذي بدوره ثبّت الكثير من هذه الموشحات وغيرها من الأعمال التراثية بالطريقة السمعية في إذاعة حلب ومنذ عام ١٩٤٨ (تاريخ إنشائها) . كذلك تطرق للتسجيل الكتابي من خلال القسم الموسيقي في كتاب «من كنوزنا» الذي صدر عام ١٩٥٥ .

كما دَوّن على هذا المقام موشح «أدر راحاتي» .

الذي يقع على ميزان الدارج ولم يذكر عنه الخلعي صراحةً أنه من ألحان القباني . كذلك فعل الشيخ علي الدرويش الذي كتب نوته الموسيقية دون التطرق لاسم الملحن ورغم الخلاف البسيط في العلامات الموسيقية بينه وبين المدوّن في مجموعة تراثنا الموسيقي (الجزء الثاني) ، يمكن نسبه للقباني كما فعل كتاب تراثنا الموسيقي ، لذا وجدت من المفيد تثبيته كما دَوّن في المجموعة .

وعلى هذا المقام أيضاً دَوّن موشح «طال ليلى» .

على ميزان المصمودي وقد ثبته الفنان المرحوم سليم الحلو في كتابه الموشحات

الأندلسية على أنه من ألحان القباني ، علماً أنه حصل عليه عندما كان في حلب . لذلك نجده مطابقاً إلى حدٍ بعيد للمدوّن في مخطوط « الدر الحقيقي » للشيخ علي الدرويش والذي بدوره لم ينسبه للقباني لعدم التأكد من ذلك وكذلك فعل الخلعي الذي لقّنه إياه بدون ذكر اسم ملحن له ولم يرد له ذكر في مراجع أخرى تثبتّه . فهو بالخلاصة من الموشحات المرجح أنها من ألحان القباني وعلى هذا الرأي الأخير يخلص الأستاذ جبرائيل سعادة الذي صنّفه بدوره على أنه من المرجح عائديته للقباني .

سجل الموشح الأول والثالث من هذا المقام على أسطوانة شركة الجراموفون وقدم المؤتمر الموسيقى العربية الأول تحت رقم H.C.138 .

وأخيراً دوّن على مقام الأوج عراق موشح « شجني يفوق على الشجون » .

وهو على ميزان المصمودي وقد وجد مدوّناً في مجموعة تراثنا الموسيقي (الجزء الثاني صفحة ٢٠٢) وفي كتاب الخلعي « الموسيقى الشرقي » ، الصفحة ١٣٤ ، كما سجلته فرقة الموسيقى العربية ضمن ما قدمته من تسجيلات .

في هذه النغمة تعرضنا لمقام العراق والأوج عراق سنبين هنا تحليل كل مقام لتبيان الفرق بينهما حسب ما يلي :

مقام العراق (من فصيلة العراق)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الثلاث عراق على درجة العراق .

II : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

III : عقد راسّ على درجة النوا .

- IV : عقد بوسة ليك على درجة النوا .
 V : عقد ذو الأربع بياني على درجة الدوكاه .
 VI : عقد ذو الثلاث عراق على درجة العراق .

دائرة العمل

يبدأ العمل في هذه النغمة بإظهار العقد الأول دخولاً إليه من الراست مع استعمال اليكاه كظهير له . يلي ذلك الانتقال إلى العقد الثاني لإظهار مقام البياتي على الدوكاه ثم يليه راست على النوا أو أوج على الأوج وعند النزول تستبدل درجة الأوج بالعجم . فتكون شخصية النغمة قائمة على إظهار مقام البياتي على الدوكاه .

مقام الأوج عراق (من فصيلة العراق)



تحليل المقام وبيان الأطوار

- I : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة العراق .
 II : عقد ذو الأربع بياني على درجة الدوكاه .
 III : عقد راست على درجة النوا .
 IV : عقد راست على درجة النوا .
 أو IV : عقد بوسة ليك على درجة النوا .
 V : عقد ذو الأربع بياني على درجة الدوكاه .
 VI : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة العراق .

وتقوم شخصية النغمة على إظهار البياتي على درجة الدوكاه والراست على درجة النوا والسيكاه على درجة الأوج .

مقام البسة نكار

دوّن على هذا المقام موشح «قم لنحو الحان ولازم» .

وقد وردت كلمات هذا الموشح في كتاب الموسيقى الشرقي لكامل أفندي الخلعي وبدون نوتة موسيقية على أنه من مقام الأوج عراق (الخلعي صفحة ١٣٥) ونسبه صراحةً للقباني، كما ورد في مخطوط الشيخ علي الدرويش منسوب صراحةً للقباني ومدوّن بالنوتة الموسيقية وهذا الخلاف في النغمة ناتج عن التواتر في النقل، لقرب المقامين ولكونهما من فصيلة العراق أي فصيلة واحدة في طائفة النغمات .

كما دون على هذا المقام موشح «يا من جفا وما رحم» .

وهو على ميزان الفالس أو اليوروك يعود نسب هذا الموشح للقباني، رغم أن الأستاذ سعادة يرجح أنه للقباني ولا ينسبه صراحةً، بينما ثبته الشيخ علي الدرويش صراحةً على أنه للقباني ودوّنه المرحوم نديم الدرويش، نجله، في مجموعته «من كنوزنا» على نفس المقام منقولاً من مخطوطات والده الذي كتبه على ميزان السماعي سريند . أما النوتة التي كتبها المرحوم مجدي العقيلي للموشح في مجموعته «السماع عند العرب» فتعود لنفس المصدر السابق ذكره .

وقد سجل الموشح الأول على أسطوانة تحمل الرقم H.C. 144 وقدم لمؤتمر الموسيقى العربية الأول ولم يقدم الموشح الثاني، إنما سجل في التلفزيون العربي السوري عام ١٩٨٨ بأداء المطرب عمر سرميني .

وتحليل مقام البسة نكار نجد :

البسة نكار
(من فصيلة العراق)



تحليل المقام وبيان أطواره

- I : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة العراق .
- II : عقد ذو الخمس صبا على درجة الدوكاه .
- III : عقد كرد على درجة الحسيني .
- IV : عقد كرد على درجة الحسيني .
- V : عقد ذو الخمس صبا على درجة الدوكا .
- VI : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة العراق .

دائرة العمل في هذه النغمة تتم بالصعود بإظهار العقدين الثاني والثالث ، يلي ذلك الصعود إلى عقد رابع وعمل نغمة صبا على درجة الحير . وفي النزول من العقد الثالث يظهر درجة العجم ، يلي ذلك الهبوط إلى العقد الثاني ويشترط أن يكون الارتكاز على درجة السيكا لا على الدوكاه ، ثم يكون النزول إلى درجة العراق والاستقرار عليها . وبالتالي تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار عقد صبا على درجة الدوكاه .

مقام الراست

دَوّن هذا المقام موشح « عيد المواسم » .

وهو كما وجد مكتوباً في مجموعة السماع عند العرب للأستاذ مجدي العقيلي (الصفحة ٨٢) على مقام الراست كردان وميزان العويس .

ولكن رغم شهرة هذا الموشح الواسعة ، على أنه من أعمال القباني ، إلا أن تلميذه كامل الخلعي لم ينسبه صراحةً للقباني وبالتالي حجة إرجاعه للقباني ليست قوية . وقد وجد هذا الموشح على مقام الدلنشين وميزان إيون هواسي في مجموعة الدر الحقيقي للشيخ علي الدرويش والذي أرجعه بدوره للشيخ بهاء أفندي الرفاعي وهو من مشاهير مدينة حلب الشهباء في القرن الماضي وله تكية مولوية في محلة البياضة في المدينة وبالتالي هناك اختلاف في المقام بينه وبين ما دَوّنه العقيلي ورأيت تثبيت الأخير ، رغم ضعف نسبه . كما أن هذا الموشح لم يسجل بين موشحات مؤتمر الموسيقى العربية الأول وعند الخلعي كتب أن الدور الثالث هو خانة الموشح .

كما دَوّن على هذا المقام موشح « يا من لعبت » .

وهو على ميزان فالس أو يوروك وقد أورده المرحوم فؤاد محفوظ وهو من أعلام الموسيقى في سورية على أنه من أعمال القباني وربما كان من الأعمال التي لحنها عندما كان في سورية ولهذا السبب لم يرد ذكره في المراجع المصرية ، كما وجد هذا الموشح في تدوينات الشيخ علي الدرويش على مقام الراست كبير وإيقاع الدارج دون الإشارة إلى مؤلف أو ملحن .

كما دَوّن على هذا المقام موشح « رصع اللجين بياقوت في الحناجر » .

على ميزان المصمودي الكبير ذكر على أنه من الموشحات المرجح تلحينها للقباني وقد قدمته فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقى العربية ولم يذكره أي مرجع آخر على أنه وجد في تدوينات الشيخ علي الدرويش دون التطرق لاسم ملحن . وقد سجل على الأسطوانات المقدمة لمؤتمر الموسيقى العربية الأول على الأسطوانة التي تحمل الرقم H.D.10 .

وأخيراً وجدت من المفيد تثبيت أحد القدود التي لحنها الشيخ القباني والتي لازالت تحظى بالاستماع ، رغم مرور أكثر من مئة عام على ولادتها والقدود هي موشحات خفيفة على ميزان الوحدة السائرة . وقد دونته رغم شيوعه لإعطاء نموذج من الأعمال الخفيفة التي قام بتلحينها القباني وعلى منوالها عدة أعمال مثل صيد العصري ويا مسعدية صبحية ويا مال الشام ويا غصن نقا وغيرها .

وستقوم بتحليل المقام المستعمل في ألحان هذه الموشحات .

مقام الراست



تحليل المقام وبيان الأطوار

- I : عقد ذو الأربع راست على درجة الراست .
- II : عقد ذو الأربع راست على درجة النوا .
- III : عقد ذو الأربع بوسة ليك على درجة النوا .
- IV : عقد ذو الأربع راست على درجة الراست .

يبدأ العمل بلمس درجة الراست ، ثم الصعود من درجة اليكاه إلى الراست بجنس

راست على اليكاه يلي ذلك راست على درجة النوا وفي الهبوط تستبدل الأوج بالعجم ،
لإظهار مقام البوسة ليك ويستحسن قبل الاستقرار النزول إلى اليكاه بجنس راست .
وبالتالي فإن شخصية النعمة تقوم على إظهار جنس راست على درجة اليكاه وعقد
سيكاه على درجة السيكاه .

مقام الراست كبير

يتطابق مقام راست كبير مع سلم مقام الراست ، باستثناء العقد الأول الذي يكون في
الراست كبير عبارة عن عقد سازكار على درجة الراست ؛ أي تكون درجة الدوكاه مرفوعة
بمقدار ديزز ويتطابق المقامان عند الهبوط ؛ أي يعمل بوسة ليك على النوا ثم راست على
الراست .

مقام نهاوند ونهاوند كبير

أهم موشحات مقام النهاوند الكبير هو موشح «بالنهاوند الكبير» .

وهو على ميزان جففة جنبر وقد دَوّن على الميزان الثنائي تماماً، كما هو مسجل في إذاعة حلب ويعتبر هذا الموشح تقريباً من التراث العربي الوحيد من نوعه الملحن على مقام النهاوند الكبير والذي يختلف عن مقام النهاوند كما سنبين لاحقاً .

وقد أورد ذكره كامل الخلعي وسجل على أسطوانات المؤتمر على الأسطوانة ذات الرقم

. H.D.12

كذلك وجد موشح «أي ظبي لوا عني بعدا» .

فقد وجد في المراجع المختلفة على أنه من مقام النهاوند، كما أورده الخلعي ونقله عنه الأستاذ جبرائيل سعادة في مقالته، ولكن عندما دَوّنه الشيخ علي الدرويش بالنوطة الموسيقية، فكان على مقام النواثر وإيقاع الرمل وتعود أسباب سوء النقل لعدم تمكن المصريين في عشرينيات القرن من مقام النهاوند لكونه دخل حديثاً إلى مصر . وهذا ما أكّده الموسيقار اسكندر شلفون صاحب مجلة «روضة البلابل» وبالتحديد في العدد الخامس شباط ١٩٢٢ السنة الثانية (الصفحة ٦٩)، حيث قال : موشحات النهاوند قليلة نظراً لحداثة هذه النغمة في مصر .

تحليل المقام وأطواره

- I : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة الراسـت .
- II : عقد ذو الخمس نهاوند على درجة الجهاركاه .
- III : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .
- IV : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة الراسـت .

يكون البدء بالعقد الأول أو الدخول من درجة النوا مع لمس الجهاركاه أو الراسـت كظهير . وفي الهبوط تستبدل درجة العجم بالنيم ماهور ويعمل حجاز على النوا والأصح تكرير على الجهاركاه ، ثم الهبوط إلى العقد الأول .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار مقام النهاوند على درجة الجهاركاه .

مقام نهاوند كبير (من فصيلة النهاوند والبوسه ليك)



تحليل المقام وأطواره

- I : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة الراسـت .
- II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .
- III : عقد ذو الأربع بوسه ليك على درجة النوا .
- IV : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة الراسـت .

فالعمل هنا يبدأ في دائرة العقد الثاني بالدخول إليه من درجتني الحجاز والنوا وفي الهبوط تستبدل درجة الحصار بالحسيني ويعمل بوسه ليك على النوا .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار نغمة النهاوند على الراسـت والبوسه ليك على النوا .

مقام النواثر

دَوِّنْ على هذا المقام موشح «أي ظبي لوا عني بعدا» .

وقد ورد شرحه في مقام النهاوند ولم تختلف المراجع في عائدته للقباني وشرح المقام كالآتي :

النواثر

(من فصيلة النكريز والنواثر والحصار)



يستهل في هذه النغمة العمل بإظهار درجتي الحجاز والنوا والارتكاز على النوا وينطبق ذلك على سلم المبوط .

وبالتالي تقوم شخصية النغمة على إظهار نغمتي الحجاز على النوا والنواثر والنكريز على درجة الراسـت .

مقام المحيّر

وقد دَوّن على هذا المقام موشح « راق أنسي » .

وهو على إيقاع الخمّس وقد دون في مجموعة الشيخ علي الدرويش على مقام الحسيني كلعزار وميزان الخمّس العادي $\frac{16}{4}$ وطبعاً المقامات الثلاثة هي من فصيلة البياتي وسوء النقل هو السبب الرئيسي بهذا الخلاف ، حيث سقطت جمل بسيطة وعوض عنها جمل أخرى جعلت نغمة الموشح تختلف .

ويعود تحديد نغمة الموشح إلى أذن المدوّن . فمقام المحير يختلف عن مقام البياتي في الهبوط فقط ، حيث يعمل عقد ذو الخمس بوسه ليك على درجة النوا ، بينما البياتي يكون عقد ذو الأربع كرد على درجة الحسيني وباقي عقود السلم الصاعد والهابط في المقامين متشابهة .
وسنوضح مقام المحير وتحليله وبيان أطواره وشخصيته .

مقام المحيّر

(من فصيلة البياتي)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الخمس ياتي على درجة الدوكاه .

II : عقد ذو الأربع ياتي على درجة الحسيني .

III : عقد ذو الخمس بوسة ليك على درجة النوا .

IV : عقد ذو الأربع ياتي على درجة الدوكاه .

يبدأ العمل في هذه النغمة بدءاً من المنطقة الجوابية مع إظهار درجة المحيّر مسبقة بدرجة الكردان وفي المهبوط يعود إلى درجة المحيّر بمجنس ياتي ، ثم إلى عقد بوسه ليك على النوا وفي الختام يعمل ياتي على درجة الدوكاه .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار نغمة الحسيني على درجة المحيّر ؛ أي من المنطقة الجوابية .

مقام حسيني كلعزار

دوّن على هذا المقام موشح «محبوبي اقتصد نكدي» .

وهو على ميزان الدارج ورغم أنه مثبت التلحين للقباني عند كل من الشيخ علي الدرويش وكامل الخلعي في كتابه الموسيقي الشرقي (الصفحة ١٢٩) . وفي الجزء الثاني من كتاب تراثنا الموسيقي (الصفحة ٨٠) ، إلا أن الأستاذ جبرائيل سعادة لا يرجعه للقباني لعدم دقة العبارة التي استخدمها الخلعي في حديثه عن تلقيه للموشح من أستاذه القباني ورغم وجوده في مجموعة رواية عفيفة كلاماً فقط فهذا لا ينفي أنه للقباني .

وضمن هذا السياق والرد جرت العادة في تلكم الأيام أن يبحث الملحن عن كلمات يلحنها ومن أي مصدر كان ، حتى ولو كانت ملحنة سابقاً كما فعل الشيخ علي الدرويش الذي بدوره وضع لاحقاً لكلمات هذا الموشح ولكن على مقام السيكااه وميزان الترس $\frac{12}{4}$ وقدمه في مؤتمر الموسيقى عام ١٩٣٢ كمثال ملحن على الإيقاع المذكور .

هذا الموشح مسجل على مقام الحسيني كلعزار على أسطوانة تحمل الرقم H.C.137 ومقدم لمؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢ .

مقام كلغزار
(من فصيلة البياتي)



تحليل المقام وبيان أطواره

- I : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .
II : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الحسيني .
III : آ — عقد ذو الخمس حجاز على درجة النوا .
ب — عقد ذو الخمس بوسة ليك على درجة النوا .
IV : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

والعمل فيه يكون بدءاً من درجة الأوج إلى الكردان ثم المحيّر للعمل في دائرة العقد الثاني بنغمة البياتي على الحسيني . وتكون شخصية النغمة قائمة على إظهار جنس الحسيني على درجة الحسيني وجنس الحجاز على درجة النوا .

مقام الحجاز

دَوّن على هذا المقام موشح « برزت شمس الكمال » .

لقد وصفه اسكندر شلفون صاحب الروضتين بأنه عمدة موشحات الحجاز ولم يختلف اثنان وفي كل المراجع على أن هذا الموشح هو للقباني ويسمى أحياناً « برغت شمس الكمال » وهو على ميزان جفتة جنبر . ومسجل على الأسطوانة ذات الرقم H.D.11 من أسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية الأول .

وعلى نفس المقام دَوّن موشح « ما احتياي يارفاقي » .

على ميزان الأقصاق والذي كان يسمى الأقصاق الإفرنجي . يضعف نسب هذا الموشح لعدم وروده في أغلب المراجع على أنه للقباني وطالما أن هناك بعض الإشارات . لذلك كما ورد في كتاب مقامات الموسيقى العربية للدكتور صالح المهدي بتونس وجدت من المفيد تثبيته ، رغم أنه مدون بالنوطة في كتاب « من كنوزنا » للمرحوم الأستاذ نديم الدرويش ودون التطرق لاسم الملحن تماماً ، كما ورد في مجموعة « الدر الحقيقي » للشيخ علي الدرويش وقد سجل هذا الموشح على أسطوانة تحمل الرقم H.D.11 لمؤتمر الموسيقى العربية .

أما عن مقام الحجاز فذلك تحليله :

مقام الحجاز
(من فصيلة الحجاز)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الدوكاه .

II : عقد ذو الخمس راست على درجة النوا .

III : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الحسيني .

IV : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الدوكاه .

يبدأ العمل في هذه النغمة من العقد الأول دخولاً إليه من درجة راست كظهير للدوكاه ، ثم يعمل بجنس راست على اليكاه .

وشخصية النغمة تقوم على إظهار جنس راست على درجة اليكاه ودرجة النوا .

مقام صبا

وجد على هذا المقام موشح « بدر حسن لاح لي ينجلي » .

على ميزان المصمودي الصغير وقد أورد ذكره كامل الخلعي في كتاب الموسيقى الشرقي (الصفحة ١٣٤) على مقام البسته نكار وكذلك سليم الحللو في كتابه الموشحات الأندلسية (الصفحة ١٤٨) على نفس المقام وقبلها دونه عام ١٩٢٧ الشيخ علي الدرويش على مقام الصبا ولكنه (أي الشيخ الدرويش) كتب ملحوظة في نهاية الموشح قائلاً بأن لحنه مأخوذ من بيشرو (بشرف) صبا تلحين المرحوم حمزة دده الكماني المولوي .

وعلى نفس المقام هناك موشح « اليوم يا بدري نزيل الهموم » .

ورد في كتاب الموسيقى الشرقي للخلعي (الصفحة ١٠٨) وكذلك أوردته الشيخ علي الدرويش دون ذكر اسم مؤلفه وهو على ميزان سماعي سربند أو الدارج . وقد تم تدوينه كما أوردته الشيخ علي الدرويش في مجموعة موشحاته وضمن التدوينات غير موثوقة النسب ؛ أي أنه يرجع عائديته للقباني .

أما مقام الصبا فهو كالتالي :

مقام صبا
(من فصيلة الصبا)



تحليل المقام وبيان أطواره

- I : عقد ذو الثلاث ياتي على درجة الدوكاه .
- II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الجهاركاه .
- III : عقد حجاز على درجة الكردان .
- IV : عقد عجم على درجة العجم .
- V : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الجهاركاه .
- VI : عقد ذو الثلاث ياتي على درجة الدوكاه .

يكون الدخول في هذه النغمة من درجة الجهاركاه وهي أهم مراكز هذه النغمة مع مداعبة درجة السيكاكاه لعمل نغمة حجاز على الجهاركاه ، وبالتالي فإن شخصية هذه النغمة تقوم على إظهار نغمة الحجاز على درجتى الجهاركاه والكردان .

مقام الحصار

وقد دَوّن على هذا المقام موشح « رقص البان وغنى » .

على ميزان جنبر حلبي ($\frac{2}{4}$) وقد وصل هذا الموشح للشيخ علي الدرويش بدون لحن للخانة وربما اندثرت مع الزمن فقام الأخير بوضع خانة للموشح من تلحينه ورأيت تثبيت هذا الموشح لاشتراك علمين من أعلام الموسيقى العربية في صياغة لحن متكامل لهذا الموشح، أما الإيقاع فهو من جملة الإيقاعات التي قدمت لمؤتمر الموسيقى العربية الأول وقد ظهر في مدينة حلب، لذا اتفق على تسميته « الجنبر الحلبي » وقدم عليه كمثال موشحة « حبذا الدوكاه » وهو يختلف بضغطاته عن إيقاع الأربعة والعشرين، وفي سرعته كذلك . فالأول تأخذ السوداء فيه زمن 66 : اه أما الثاني فتكون 60 : اه حسب الميترونوم وتلاحظ أن الموشح صحيح المقام وغير ما ذكره الأستاذ سعادة في دراسته عن موشحات القباني حيث أورد هذا الموشح على أنه من مقام الحسيني ودحضاً لأي خلاف نقول : أنه ظهرت في القرن التاسع عشر موشحات ارتبطت كلماتها بالنغمات الملحنة لها، فكان اللحن ينساب حسب الكلمة الموجودة في الشعر فموشحة « حبذا الدوكاه » تكون على الدوكاه . وهناك مثال آخر لموشح شهير سأورد كلماته وأترك استنتاج المقامات الملحن عليها للقارئ بعد وضع خط تحت الكلمة التي تعبر عن المقام الذي تغنى عليه وهو موشح « غنت سليمى بالحجاز » .

وتقول كلماته :

غنت سلمى بالحجاز وأطربت أرض العراق
 ياليت لا كان النوى لما حوید الركب ساق
 حيث وافى العيس نجدا قف رویداً وأطرب العشاق
 محیر فی مسمعی لحالی الأوج راق
 عدت إلى الشهنار ووقفت فی أرض الحجاز

ولهذا النوع من الموشحات أسلوب آخر في غنائها، فبعد كل شطر من الأبيات الشعرية المغناة يلزم إجراء تحمیل وهذا التحمیل هو وصلة من الموشحات تكون على نفس النغمة التي أشار إليها الشطر الشعري وتتكون من ثلاث أو أربع موشحات، تبدأ بالميزان الكبير، ثم إلى الأصغر فالأصغر على أن تعطى النغمة من الموشح الأصلي وعلى هذا يمكن بالعودة لموشحة القباني المدونة، فهي من مقام الحصار، كما تم تثبيت النوتة لأن في كلام الموشح ما يوحى إلى هذه النغمة ويمكن على ذلك تصنيف هذا الموشح من موشحات تلك الفترة التي تبين للمستمع النغمة من خلال كلام الموشح.

ولزيادة الفائدة سيتم شرح المقام كالتالي :

مقام الحصار (من فصيلة النواثر على الدوكاه)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الخمس يياتي أو حصار على درجة الدوكاه .

II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الحسيني .

III : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الحسيني .

IV : عقد ذو الخمس حصار أو يياتي على درجة الدوكاه .

يكون البدء في هذه النغمة من درجة الحسيني مع لمس درجة الحصار ، ثم يعمل حجاز على الحسيني وبالتالي فإن شخصية هذه النغمة تقوم على إظهار درجة الحصار وجنس البياتي على الدوكاه .

مقام الهزام

وقد دَوّن على هذا المقام أطول موشح في التراث العربي هو موشح .

« اشفعوا لي يا آل ودي » وهو على ميزان جفّة جنبر ولم يصل هذا الموشح إلا عن طريق الشيخ علي الدرويش الذي كتب بجانب خانة هذا الموشح عبارة للمرحوم أبي خليل القباني . وقد سجل هذا الموشح على أسطوانة لمؤتمر الموسيقى العربية الأول تحمل الرقم H.C.136 .

وسواء كان الموشح بالكامل للقباني أو الخانة فقط ، فإننا قد ثبتنا هذا التراث الخالد الذي يبعث فينا الفخر والاعتزاز بما غلّك من مخزون إنساني موسيقي عظيم .

وعلى نفس المقام تم تدوين موشح « صاح هات الراح » .

على ميزان الأقصاق سماعي وقد ثبت هنا كما ورد في مجموعة تراثنا الموسيقي الجزء الثاني (الصفحة ١٦٨) . وقد ورد في مصادر أخرى على أنه من مقام السيكاك وطبعاً هناك فرق واضح بين مقامي السيكاك والهزام وتحليل مقام الهزام يظهر الفارق ، بينما في شخصية النغمتين ، نجد أن مقام السيكاك تقوم شخصيته على إظهار نغمة الراست والبوسه ليك على النوا ، بينما في الهزام يجب إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

مقام الهزام
(من فصيلة السيكاه)



تحليل المقام وبيان أطواره

- I : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة السيكاه .
- II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .
- III : عقد راست على درجة الكردان .
- IV : عقد راست على درجة الكردان .
- V : عقد ذو الأربع حجاز أعلى درجة النوا .
- VI : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة السيكاه .

يبدأ العمل في هذه النغمة في دائرة العقد الأول ، ثم يلي ذلك بقية العقود وبالتالي تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

وبعد فقد وجدت من الموشحات التي تنسب للعلامة الشيخ أحمد أبي خليل القباني الكثير ، ولكنني لم أجد تدوينات موسيقية تحفظ ألحانها من الضياع ولا تثبيتاً لعائديتها له بشكل قوي وراسخ ، لذا رأيت من الأجدى كتابة بعضها علّ من يقرأها ويتعرف عليها يكون عوناً في إكمال مشوار حفظ تراث رجل ، قدّم حياته كاملة للموسيقى والمسرح واعتُبر بحق إمام المسرح الغنائي العربي بلا منازع . ومن هذه الموشحات :

١ — موشح « آه واشوقي لأوقات الوصال » عل مقام الحجاز كار وقد ورد ذكره في العدد السادس السنة الثالثة من مجلة روضة البلابل الصادرة عام ١٩٢٣ محررها اسكندر شلفون .

٢ — موشح « هات ياباهي السنّا » من مقام الحجاز وقد ورد في كتاب الموسيقى الشرقي لكامل الخليعي (الصفحة ١١٦) .

٣ — موشح « بالله يا باهي الشيم » من مقام عجم بوسه ليك وقد أورد ذكره كامل الخلعي في الموسيقى الشرقي (الصفحة ١٣١) .

٤ — موشح « بروق مربع النجد » من مقام السيكاك أوردته الخلعي في الموسيقى الشرقي (الصفحة ١٢٢) .

٥ — موشح « سباني مذ بدا باهي المُحيا » مقام السيكاك وهو من الموسيقى الشرقي للخلعي (الصفحة ١٢٣) .

وغيرها أمثلة أخرى ، يرجّح أنها للقباني ولكن بدون إثبات نسب قوي لها .

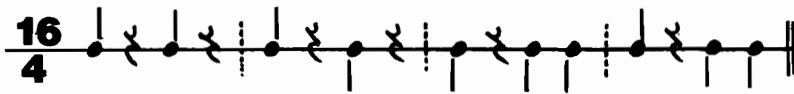
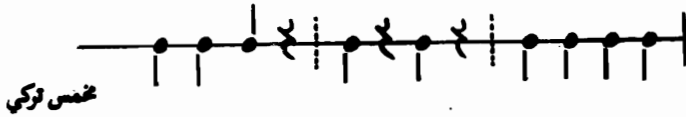
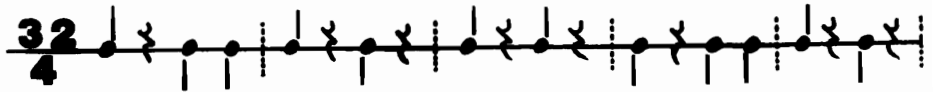
بقي الإشارة إلى أنه لا يوجد قطع موسيقية آلية من ألحان القباني ، وذلك لعدم معرفته أصول النوتة وعلم الترقيم وهو السبب الأول والهام لوجود مثل هذا الكتاب ، الذي قطفت من خلاله زهرات القباني المبعثرة هنا وهناك ، بين طيات الكتب السورية والمصرية واللبنانية . آملاً أن أكون قد توصلت إلى حد ما بتثبيت جزء هام من تراث هذا العلامة الذي ترك لنا إرثاً هاماً في فترة خيّم على البلاد خلالها الحكم العثماني الذي لم يدع مجالاً لكل ذي موهبة بالتعلم أو إعطاء ما يدفع خطوات للأمام نحو حضارة تشمل كل المجالات ، ومنها الموسيقى . فقد أخذوا الكثير من موسيقانا وأخذنا منهم ولكن اقتصر التدوين والتأريخ عليهم فقط ، بينما بقي العرب يعملون في ظل الموهبة فقط .

وسوف يأتي اليوم الذي نلم فيه شتات هؤلاء الأفذاذ المبدعين والذين وضعوا أساساً هاماً لهدف تطوير الموسيقى العربية .

موشح يامن رمى القلب وسار

دور: يامن رمى القلب وسار رفقاً فما هذا النفار
خانة: وقتي صفا والكاس دار لما وفي خلّي وزار
دور: اسمع نواحي ياغزال في ظلمة الليل الطويل
اسمع وجد لي بالوصال حبي دعا خلع العذار

الإيقاع



خميس عادي

الديباج
مختص تركي

موشى
يا من روى القلب وسار

مقام
فرغنا معلوم على النوى

آ ال ر من يا

سا با ن فة ٨

ما ف تآ رفا ر

آ هة ٨

مان ن ما ر فا ن ال ذا

آ فا م نى ودة الحانة

ن فا- نم جا يا ٨

و ما ل ن دا س كا

فا آ ٨

غ ل ن و فا سا ن

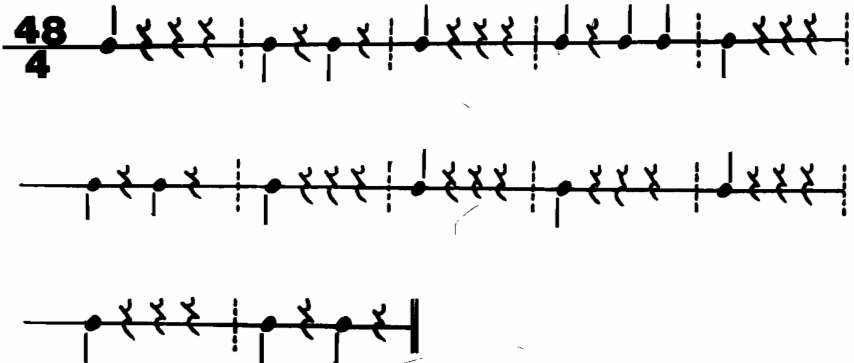
مان ن

موشح قم ولازم يانديم

دور: قم ولازم يانديم لثم ثغر ألعس
 دور: ياله غصناً ثنى في رياض السندس
 خانة: شاقني لما ثنى قد محبوبي الرطيب
 غطاء: فهزار الروض غنى منعشاً للأنفس
 وللخانة كلام آخر هو:
 خانة: قلت يا باهي الحيا عاطني كأس المدام

الإيقاع

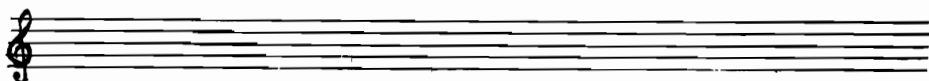
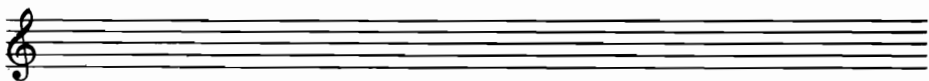
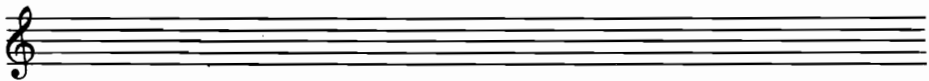
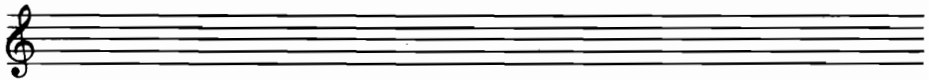
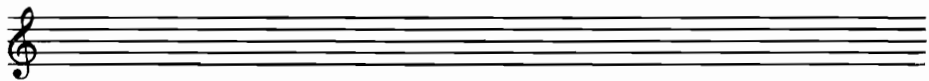
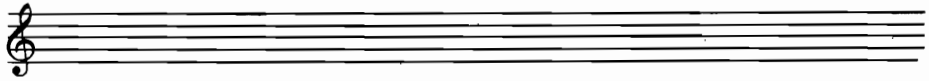
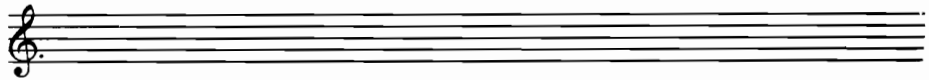
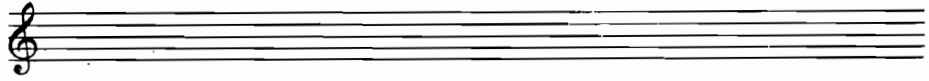
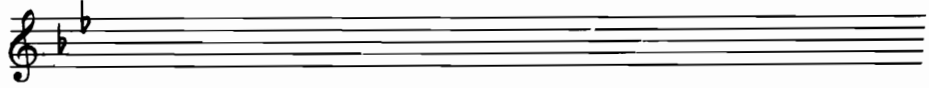
جملعة جبر



قَمِّ وَسْزَمِ يَانْدِمِ

[illegible]

تابیر موسیقی
قسم ولولزم یاندیم

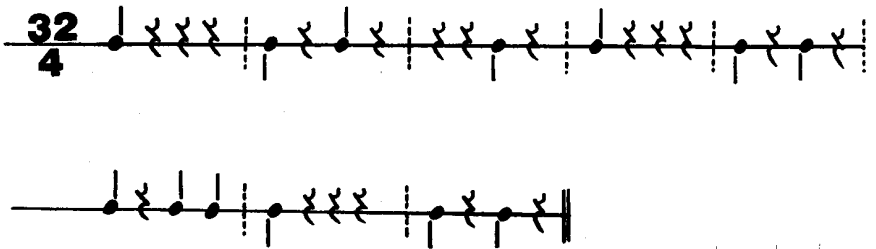


موشح آه من جور الغوالي

دور: آه من جور الغوالي آه من حر الفراق
دور: سيما راخي الدلال من سما حسناً وراق
خانة: خده الزاهي المورد فاق أنوار الشموس
غطاء: كامل الأوصاف الأغيد قد سمح لي بالتلاق

الإيقاع

ورشان



الديباج
درستان

موسیقی
آه من بهر الفواجب

مقام
عجم عشيران

ن م ه آ

من آ ال ر بهو

نم جا هي لي وا غ ال ر بهو

ن م ه آ

من ه آ ال ر ع

نم جا هي ه را في ال ر عز

ن م ه آ

را في رال ع من ال

ذ ع آ الاله مان آ ه

م ال ه نأ مان ذ

آ ذ ر ز وا

ر ز و م ن ا

تابع موشى آه من مهور الفوايح

آ ذ فا ه

آ ن أ ه فا

جا هي سر موشى ال ر وا أن ه

طا ن أ ه فا ه آ نم

ش ران طا ان

مان أ س م

The musical score is written on a system of six staves. The top staff contains a vocal melody in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Arabic script below the notes. The first five staves are empty, providing space for an instrumental accompaniment. The score concludes with a double bar line on the sixth staff.

يا من رضى القلب وسار

سا وب ل ق ال

ما ف قا فر

ذا ه

ق ليل يا ليل فا ن الذ

فا حا قيق

دا كاس ال و نى ع يا

ما مل و

في

نا و دي ن ع

3

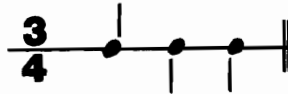
درة

موشح شادن صاد قلوب الأمم

دور: شادن صاد قلوب الأمم
١ حل في سرحه وادي سلم
خانة: ليس في العرب ولا في العجم
قلت لما طاف بالملتزم
غطاء: يارشا الخيف وبان العلم
بجمال وشرد
بين تيه وغيد
مثله رطب الجسد
وعلى الحجر اعتمد
مدد الله مدد

الإيقاع

سماعي دارج (وهو الأعرج البطيء)



الارتفاع
دارج

موشى
شادن جاد قلوب الامم

مقام
نجم عشيران

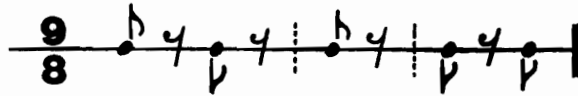
ل ما ج ب م م ا ا ب ل و ه د ص ا ن ش
م ل ه د ي و ا ه ح ه ر في ل ح ل و
في ال ل و ب س ر في ل ا س ل ي د غ و ه ت ي ن ب
م ا ح ن ق ل ه ر ج ه ل ا ط ر ه ل م ج ع
ن ر ا ه ج ح ل ا ع و م ن ن ل م ا ب ف ط
د م م ل ه ا ل ن ب ا و ف غ ي ه م ا ل ر ي ا
د د م ه ل ا ل د

موشح كيف لا أصبو لمراها الجميل

دور:	كيف لا أصبو لمراها الجميل	من سناها يخجل البدر التمام
خانة:	غادة في حبها جسمي نحيل	وفؤادي في هواها مستهام
دور:	خيزران القد أم أغصان بان	أطلعت بدرأ بليل الشعر بان
خانة:	فيها قلت حياتي والصبر بان	وكساني البعد أثواب السقام

الإيقاع

الأصابع



موشح افرغ الروض علينا

دور: أفرغ الروض علينا حلة من سندس

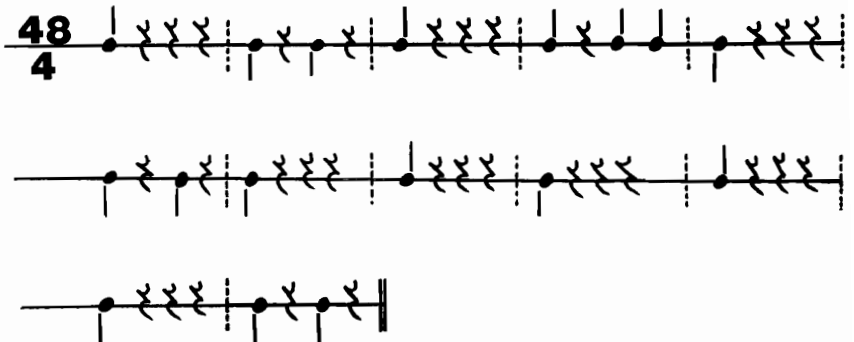
دور: والسما تزهو لدينا برداء أطلّس

دور: أيها الساقى المفدى أجلها بكرة عروس

دور: نورها حيث تبدى أخجلت منه الشموس

الإيقاع

جفتة جنبر



موشح أدر راحاتي

دور: أدر راحاتي على الراحات

ففي نشأتي
وسر نغماتي
ففي أبياتي
إشاراتي
على الآلات
تحياتي

سلسلة: وطف بالحن
أنت لي سلطان
ياقوام البان
والحبیب الوافي

دور: ألا عاطيني التي تحيني

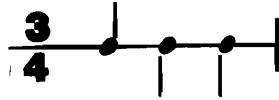
فشرب الصيني
وقم حينني
وحرور العين
يداوينني
على النسرین
تغذيني

سلسلة: لأن الراح
فاصطح يا صاح
نزهة الأرواح
من مدامي الصافي

سر: تعني صوت بالتركية .

الإيقاع

الدرج



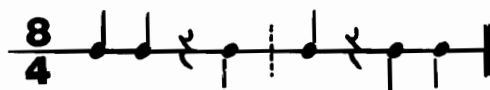
موضح
شجني يفوق على الشجون

شعني يفوق على الشجون
وصل الحبيب متى يكون

يامائساً فضح الغصون
لمتيم قلق الجفون

الإيقاع

مصمودي کير



الديفاعة
عمودي

موشى
شعني يفوقه على السجود

مقام
أوج علاه

يا فو ي في ج ه في ج ه

يا ن جوش لالش ع لى ع ه فو

يا سنا د ما يا نس ما

غ علاه د هو غ علاه د لى

ل ه و ن مو

م ب بيد الح ب بيد لالا ه و

م ل ن كوي قى م قى

يا م ي تيد م م ي ت

ج ه ل د ن فو ج ه ل لى

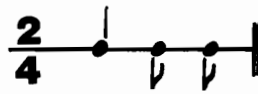
ن فو

موشح طال ليلى

طال ليلى وغرامي لا يطاق وفؤادي من هيامي في احتراق
وشجوني ساجعت ورق اللّوا من معانيها بما العشاق شاق

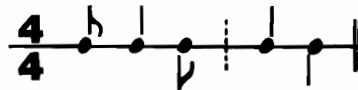
الإيقاع

البسيط

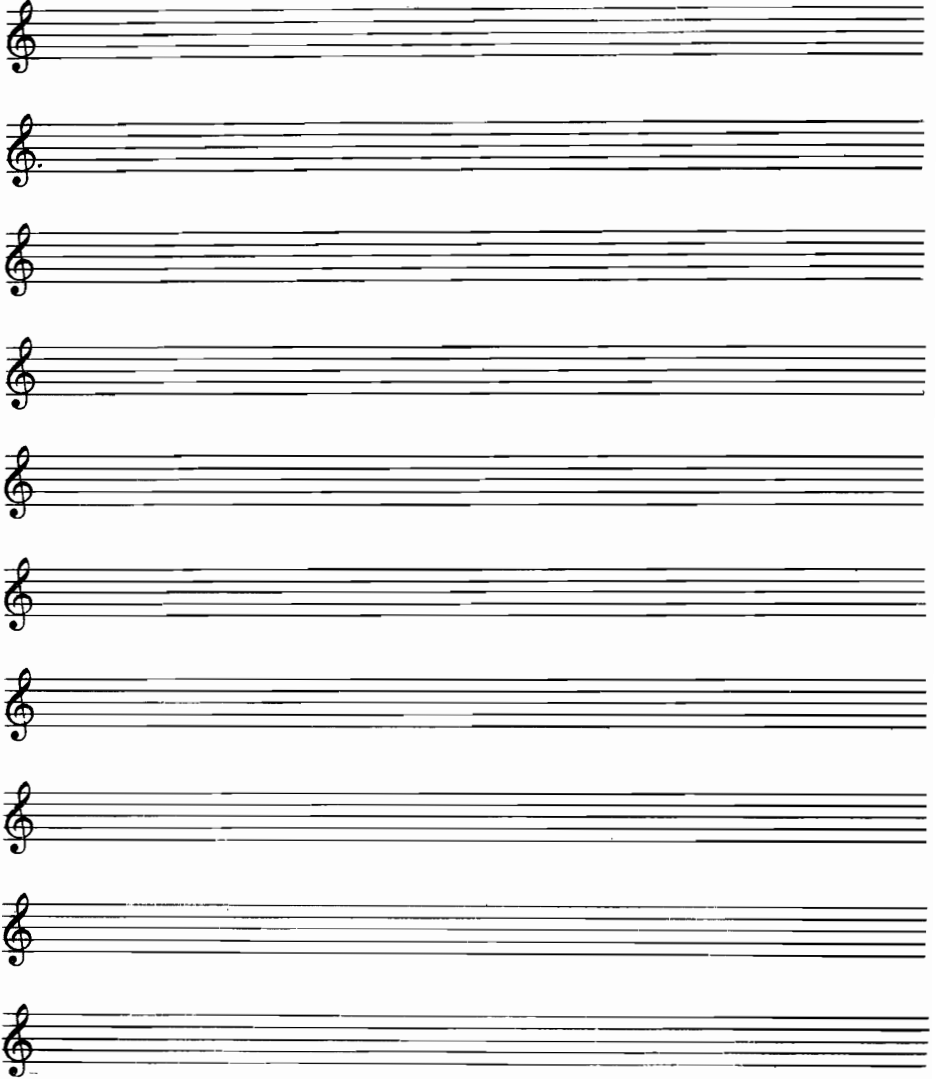


أو :

المصمودي الصغير



تابو موسیقی
طلا لیاوی



موشح قم لنحو ألحان ولازم

دور: قم لنحو ألحان ولازم حضرة الندمان
 ١ واشد بالألحان ورنم في صبا الناي لي
 دور: يا مديـر الراح أدر لي الخمر بالأقداح
 ٢ مع رشا إذ لاح يحاكي الغصن في الميل
 * وبدلاً من كلمة والعراق : يمكن وضع والحسيني .

الإيقاع

الأفصاق الإفرنجي



مقام بسته نثار

موشی

الو بقاء
افسانه افغانی

قم لغو امان ولد زم

زم د و ن ما ال و ن خ ل غم

ن م ه ف ن سا د ن ا ل ق ر م ن ع

ما ن ا ن با د داش

ن با ص ن م ن ر و ن

ع و ا ل ن ما ن ن ما ا ل ن ا ی ن ا ی

ر غم ن یا ن م ن جا ن ی ن س ی

یا ن م ن جا ن یا ن م ن جا ن

م ن ی ن یا ن م ر غم ن

سا ا ل ن ا ی ن ا ی ن ا ل با

م ی ا (ا ل د س ی) ن ی س ی ع و ا ل ن

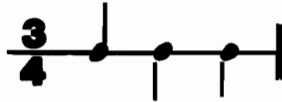
ن ی د ی ر و ا ل ن 2 ن د ی

موشح يامن جفا وما رحم

دور: يامن جفا وما رحم رفقاً بقلبي الكلم
دور: أوقعت قلبي في شرك وركن صبري قد هدم
دور: يامن حكى غصن النقا قد زال عن قلبي الشقا
دور: يامن حكى غصن الأراك أواه لو عيني تراك
دور: متى تجد لي باللقا يامن خيالك محترم

الإيقاع

فالس أو يوروك



مقام بسنه نكار

موشى

الديقاع
فالس أو برورك

يا من جفا و ما رحم

كالا لى بي سد قد ب قأ رف م ر ما و فاج من يا
ش في بي قد ت قد أو لم كد ال لى بي قد ب قأ رف لم
ه قدي صيد ركو دم ه قدي صيد ركو و ل و
في عي لوه وا أو ركو نالا فصد كى من يا دم
كى من يا رائت في عي لوه وا أو رائت
ل نا قد قاش بال قل عن ل نا قد قاش نالا فصد
قاش بال قل عن
FIN

موشح عيد المواسم

أنس وشرب
إليه تصبو
مع من تحب
فالعيش نهب

للاضطباح
من المباح
مع الملاح
منها تهب

شوقاً إليه
حرصاً عليه
من حاجبيه
سهل وصعب

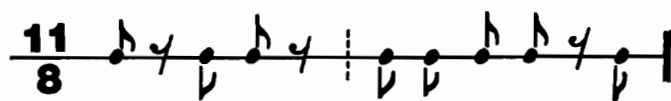
دور: عيد المواسم
١ مع كل باسم
فاشرب ونادم
إن كنت حازم

دور: باكر صباحاً
٢ واملأ طفاحاً
واستجل راحا
وانشق نسائم

دور: قد هام قلبي
٣ وكنتم حبي
فكل رعبى
فك الطلاسم

الإيقاع

نيم إيوان هواسي



الديقاع
عويص

موشى
عبيد الواسم

مقام راست كردان

شیر و شکر از سم دا م دال عی عی

سیر با ل ک می عی با ب

ر ش می ا نس ا م

سیر با ل کل می فی عی با ب

ر ش و سن ا م

فی عی با نا و رخاش الفان ب

ب ب ب

D.C.

موشح رصع اللجين بياقوت في الحناجر

دور: رصع اللجين بياقوت في الحناجر

وارتوت عساكر هاروت من محاجر
أغنت المحب عن القوت بالنواظر
أعينا تبدت بالسحر طالبة هراش
فاز من جنى ثمر الوصل والظلام غاش

دور: أيها المجاوز بالأثمل

٢ جزينا على كذب الرمل حيثما المعاش
حيثما الخليل مع الخل في قبا وشاش
أعينا تبدت بالسحر طالبة هراش
فاز من جنى ثمر الوصل والظلام غاش

الإيقاع

المصمودي الكبير



مقام الارتفاع
صعودي كبير
موسيقى
رسم اللحن بياقوت في الخناجر
الاعلى صبر رص
الراست
يا ب ن جي

ناح ال في في عي يا لي في فو
يا ه آ ل لا يا ر ع
ساع دت ت وار ل في
لي لي ت رو ها ر ك
ر ع ه ام ن م في عي يا
ع ه أ لي لي به ع م ن ن أغ
ظ وان ال ب ت فو ال ن
دت ب ت ناي أغ ر
لي ر ع س ال ع آه دت ب ت
راهة بل ط في عي يا لي
ن م فا ع من ز فا س

تابع موسى ربيع اللجين

يا لي لي ل صدو ا ر م ت فا ج

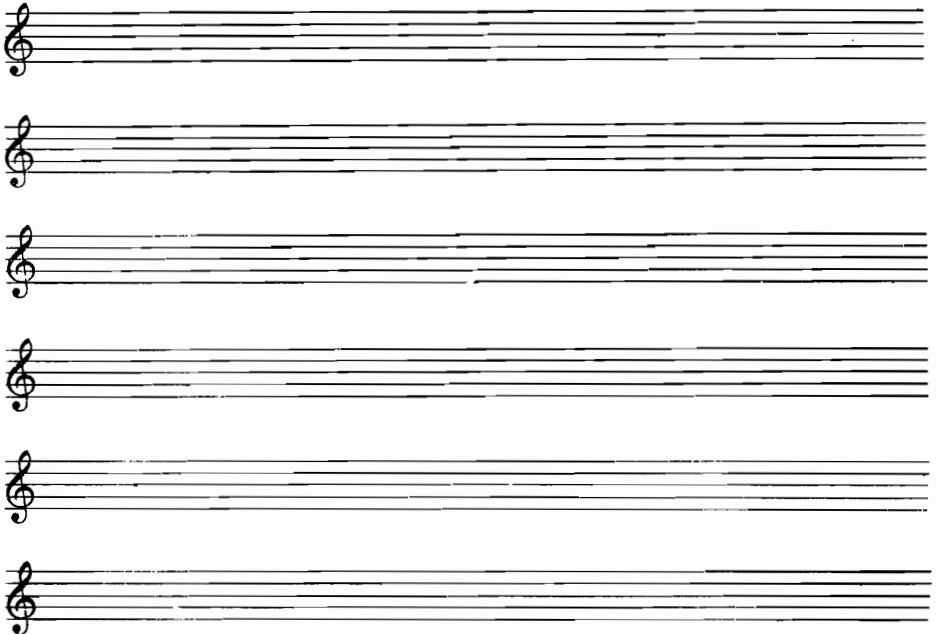
غا م لفظ ل وا في عي

فا ج من ز فا ش

يا لي لي ل صدو ل ا م ت فا ج

ش غا م لفظ ل وا في عي

م هادى اى

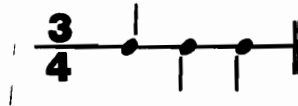


موشح يامن لعبت

يامن لعبت به شمول ماألطف هذه الشمايل
نشوان يهزه دلال كالغصن مع النسيم مايل
لايمكنه الكلام لكن قد حمل طرفه رسايل
ماأطيب وقتنا وأهنا والعاذل غايب وغافل

الإيقاع

فالس أو يوروك



ال ما ل مو ش ه ب بت ل من يا

ه ف ط ال ما يل ما ش وال ذ ه ف ط

ل ل يا ل ل يا ن ن ن يل ما ش وال ذ

ل ل يا ل ل يا ن ن ن لي كن ل ل يا

و لي ل ل يا و لي ل ل يا و لي ل ل يا لي كن ل ل يا

لي كن ل ل يا و ل ل ل يا و ل ل ل يا

يل ما ش وال ذ ه ف ط ال ما

FIN



قد يا طيره طيري يا حمامة

يا طيرة طيري يا حمامة وانزلي بدمر والهامة
هات لي من حبي علامة ساعة وخاتم الماس
يكفي عذابي وشرع الله أنا على ديني جنتيني
على دين العشق حرام والله

يا طيرة طيري بواديننا واحكي له عللي مجافينا
قولي له هجرك كاويننا يا أسمر يا أبو الخال
يكفي عذابي

نزلت دموعي على خدي من يوم فراقك يا وعدي
شرف حبيبي لعندي بعده كواني بنار
يكفي عذابي

مقام الراء

قد

الديقاع

الموجزة

یا طہرہ طہری یا حمامہ

لي ز وزن (لوزمه) م م م م ي ر طه ره طه يا



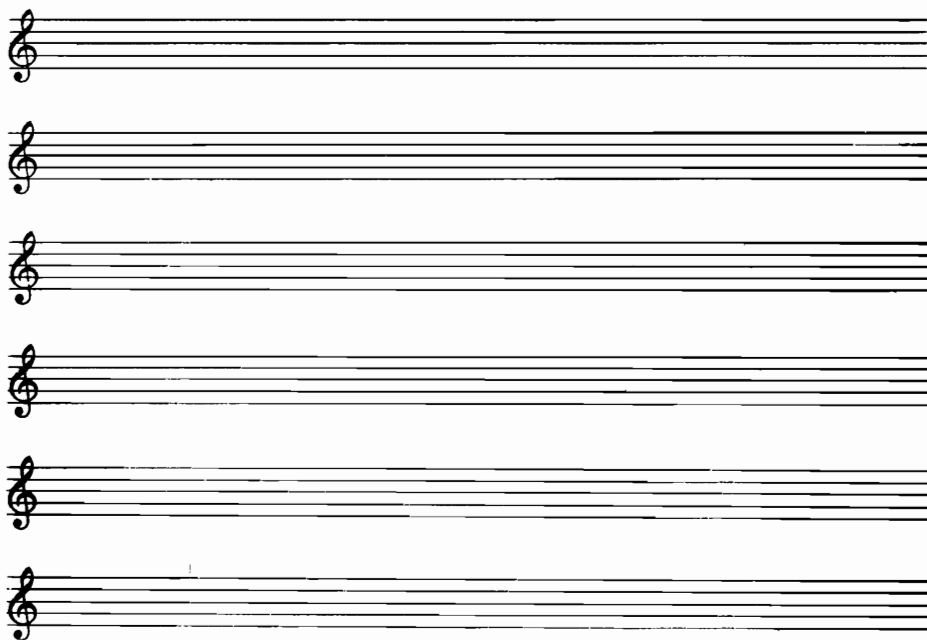
لأتمّ دُعاها بها لازمه ما لا عجز به من

لله اعز شرب ب بجه ذا ع فا ك ي س ما ل

على في نيد هند لدمه في دي على آه

١٠
 الله ل و مهر عشقه ل في دي
 FIN

FIN

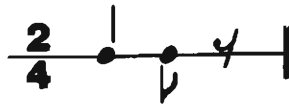


موشح بالتهاوند الكبير

دور: بالتهاوند الكبير منشد الشد شدا
دور: وبدا الریم الغریر مطلعاً أصبح الهدى
خانة: بالصبا يا بدر أنسى غنّ والحجاز كار
غطاء: عند الخد النصير نار وجدي أوقدا

الإيقاع

الوحدة السائرة



الديقاع
الوحدة

موشى
بالنوا وندراكبير

مقام نحاوندكبير

آ ٨

٨

ون

آ موسيقا ا د ٨

٨ ك بير

آ

٨ مان ن مان

د ش د ش من

آ دا ش وي

٨ شاد ٨ وي

٨ مان ن مان

٨ موسيقا

٨ موسيقا ٨

٨ مان ن مان

٨ ش من ٨

تأليف موسيقى
بالنظام واللبير

آه دا ش وي د ش د

آ آهات دا ش وي د ش

آ آهات مان ن مان ن

يا صت باله ع

يا آ بير ع

سي اذ ر بير ع

في غنة موسيقا

آ ر كا ز ج ج ز ج ج دال ع

ع

آ ع

ع موسيقا

ع موسيقا

موشح أي ظبي لوا عني بعدا بالوصل تكرم

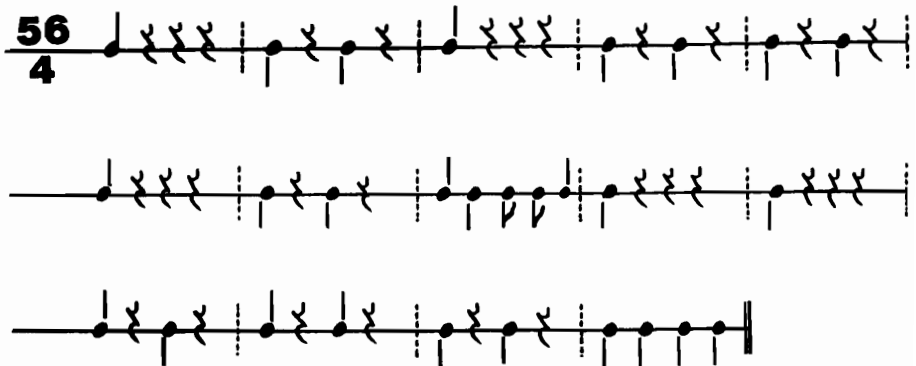
أي ظبي لوا — عني بعدا — بالوصل تكرم
فالحب كوى — قلبي ففدا — ولهان متم

خانة

يابدر سما — بالحسن سما — أسرفت بهجري
قد ذبت جوى — أرجو كرما — من يرحم يُرحم

الإيقاع

رمل تركي (بسيط)



مقام محبّر

موشى

راوہ انسى

البدقاع

مختص

سا س كا لد جوفان مہ دا م بال سيان مہ را
جر و ر نو نو دا ب مذ موسيقا لد الط
طربا طيب نم ت فاغ لد البت ما قا م من ي ن
آہ لد ع برغ ت مال من مہ دا م ب
آہ آہ آہ آہ آہ
آہ آہ آہ لي ل



موشح محبوبي اقتصد نكدي

دور: محبوبي اقتصد نكدي قوي بالبكا رمدي

دور: صحت من لهيب كبدي أحر الضنا جسدي

خانة: مسني السهر بت في فكر قلت يا قمر من بُلي صبر
غطاء: في هواه فني جلدي من عذاره الزردي

وله بقية:

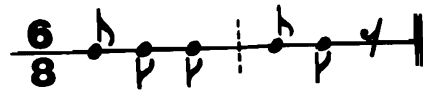
دور: محبوبي شهر علمه صارت الملاح خدمه

دور: خالقي بسط نعمه وأنا بسطت يدي

خانة: خالق الأمم مسبل النعم صاحب الحكم جل واحتكم
غطا: فالسما بلا عمد وعليه معتمدي

الإيقاع

يوروك سماعي أو سماعي دارج



مقام هسييني كهمزار

الرباعي
دارج

موشى
محبوبى اقصد نكدي

بن وى مؤنم جا يا د لك ن ذ من ت ب امة بو تح

دي م ر كا

لدره 1 لدره 2

ك غر في ن بت ن س فاذا س سن

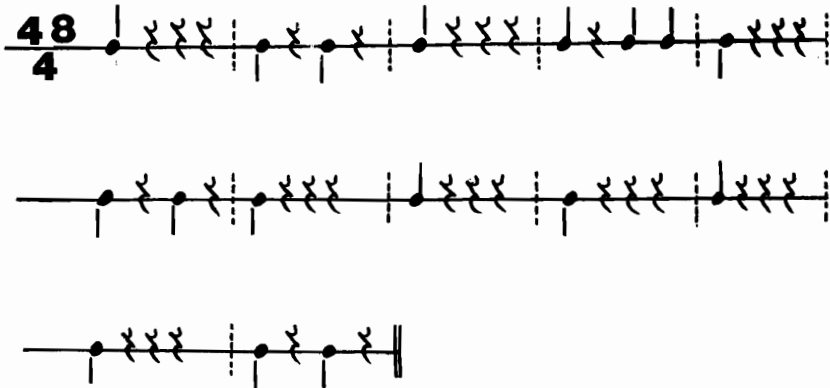
ب م لي ب م ن م قه يا ت م ن

موشح برزت شمس الكمال

دور: برزت شمس الكمال من سنا ذات الحمار
دور: أقبلت والبشر قال احتسوا رشف العقار
خانة: يا خلي البال دعني من ملام لا يفيد
غطاء: واترك العذل فإني قد عدت الاضطبار

الإيقاع

جنير كبير أو جفتة جنير

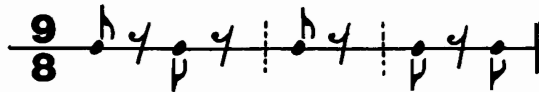


موشح ما احتيالي يارفاقي

دور: ما احتيالي يارفاقي
 ١ علم الغصن الثني
 في غزال حين مال
 دور: صبد عني وجفاني
 ٢ لاسلام لا كلام
 وأطال لا سؤال
 خانة: ذبت شوقاً وهو عني
 معرض
 غطاء: لست أدري أهو بخل أم دلال

الإيقاع

الأصاق



الارتفاع
افصاف

موشى، ما امنيا لي يا رفا في

مقام
مجاز

(موسيقيا) لي يا تيه مااح

زا غ في (موسيقيا) في فا ر يا

زا غ في ل

م غ ال ن غصه م ال ك غل ك

في نذ ت نالته

ن ميه ن ما ن ميه

ال م ن غل ل

نذ ت نالته م غ

ن ما ن ميه

فا شوت ذبل

موشيقا) في غ و وه

أ عن ر مع)

موشح
اليوم يا بدري نزيل الهموم

اليوم يا بدري نزيل الهموم
ونحتسي صرفاً كؤوس الهنا
صهباء كانت قبل خلق الوجود
لها صبا آدم وموسى وهود

ونجتمع مثل القمر والنجوم
بين الندامى في ظلال الكروم
تجلى لدى خطاياها بالعقود
ونال ابراهيم منها العهد

اليوم يا بدري نزيل الهموم

بين الندامى في ظلال الكروم

ونحتسي صرفاً كؤوس الهنا

تجلی لدى خطایها بالعقود

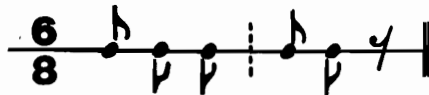
صهباء كانت قبل خلق الوجود

ونال ابراهيم منها العهد

لها صبا آدم وموسى وهود

الإيقاع

سماعي دارج أو السريند

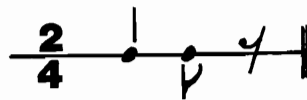


موشح بدر حسن لاح لي ينجلي

دور: ١	بدر حسن لاح لي ينجلي	فوق غصن بالخلي
	ينثني بالحلل يحمي ورد الخجل	بظباء الكحل
دور: ٢	ياحيــــــــــــــــاتي قد توافي الهوى	مدنف واهي القوى
	من تباريح النوى فأذل عنه الجوى	بتوالي القبل
دور: ٣	وا عنائي في الغرام للغلام	آلى لا يرعى زمام
	بمشوق مستهام فعلى روعي السلام	حان حين الأجل

الإيقاع

مصرودي صغير



موشح رقص البان وغنى

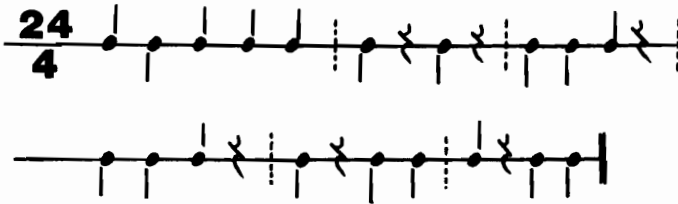
دور: رقص البان وغنى فوق أعلاه الهزار

دور: وجريح القلب ثنى في تلاحين الحصار

خانة: يا علي القد يا من دام للصب حبيب
غطاء: ارحم الصب المعنى وتكرم بالهزار

الإيقاع

جنير حليبي

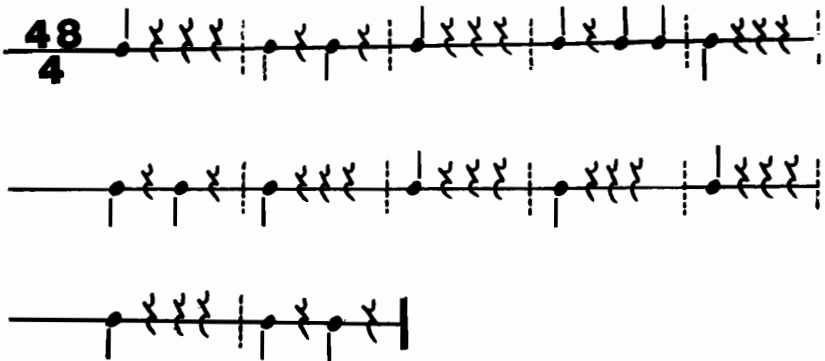


موشح اشفعوا لي يال ودي

دور: اشفعوا لي يال ودي عند جبي باللقا
دور: عله يسمح بقرب ويزول عنا الشقا
خانة: ما احتيا لي قل صبري والنوى قلبي كوى
غطاء: سال دمعني فوق خدي حين بان وأشرقا

الإيقاع

جفتة جنبر



اشفعوا لي يا لودي

[illegible]

نابو موسیٰ
اے قوم! یال و دی

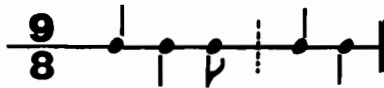
[illegible]

موشح صاح هات الراح

واشرح الصدر الحزين	صاح هات الراح بنت الدنان
ومن الصحب الأمين	نلت من دهرك صفو الزمان
فاسقـينها يانديم	طاب لي كاسي ويدري سمح
وانعش القلب الكلم	وانف بالألحان عنا التّرح

الإيقاع

أفصاق سماعي



البدقياع
انصافه سماعي

موشى
صاح لعات الراح

مقام هزام

د ا ل ت ب ن ج ر ا ر ت ها ج صا

ال د ز ين ج ر ل ا د ص د ج ا ص ر ا ش و ن ا ن

ك ر ه د م ن ت ظ ز ين

ج ص ا ل ن م و م ا ن ا ل و ص ف

ك ا ل ي ب ط ا ن م ي ا ل

ه ف ه ج ر ي ب د و س ي

د ي م ن ا ي ا د ي م ن يا ه ا ن ي

ا ل ت ن ا ع ز ن ه ا ل ا ب ا ل ف و ا ن

ل ي ا ل ك ب ل ه ا ل ش ع و ا ن ر ج

END

مصادر الكتاب

- | | |
|---|--|
| المؤلف | اسم الكتاب |
| الشيخ علي الدرويش | ١ — مخطوط « الدر الحقيقي في ألحان الموسيقى » |
| نديم الدرويش | ٢ — « من كنوزنا » القسم الغنائي |
| | ٣ — كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢ |
| | ٤ — مجلة روضة البلابل |
| اسكندر شلفون | — المجلد الثاني ١٩٢١ |
| | — المجلد الثالث ١٩٢٢ |
| محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين | ٥ — سفينة شهاب |
| إصدار اللجنة الموسيقية العليا « القاهرة » | ٦ — تراثنا الموسيقي من الأدوار والموشحات |
| كامل الخلعي | ٧ — الأغاني العصرية طبعة عام ١٩٢١ |
| كامل الخلعي | ٨ — الموسيقى الشرقي طبعة عام ١٩٠٥ |
| سليم الحلو | ٩ — الموشحات الأندلسية بيروت ١٩٦٥ |
| فؤاد محفوظ | ١٠ — كتاب تعليم العود |
| عبد المنعم عرفة | ١١ — كتاب الباقية الموسيقية |
| مجددي العقيلي | ١٢ — السماع عند العرب « الجزء الثاني » |
| جبرائيل سعادة | ١٣ — مجلة التراث العربي العددان (٢٥ — ٢٦) |
| | تشرين الأول ١٩٨٦ — كانون الثاني ١٩٨٧ |
| البارون رودلف ديرلنجيه | ١٤ — الموسيقى العربية « الجزء الخامس » |
| | طبعة باريس ١٩٤٩ |
| الدكتور محمد زكريا عناني | ١٥ — الموشحات الأندلسية |
| | مجلة عالم المعرفة تموز ١٩٨٠ |

المحتوى

٩.....	المقدمة
١١.....	موشحات أحمد أبي خليل القباني
١٥.....	مقام الفرخفزا
١٧.....	مقام المعجم
٢٠.....	مقام شوق أفزا
٢٢.....	مقام العراق والأوج عراق
٢٥.....	مقام البسته نكار
٢٧.....	مقام الراست
٣٠.....	مقام نهاوند ونهاوند كبير
٣٣.....	مقام التوأثر
٣٥.....	مقام المحيّر
٣٧.....	مقام حسيني كلعزار
٣٩.....	مقام الحجاز
٤١.....	مقام صبا
٤٣.....	مقام الحصار
٤٦.....	مقام الهزام

٤٩.....	موشح بامن رمى القلب وسار
٥١.....	موشح قم ولازم يا نديم
٥٥.....	موشح آه من جور الغوالي
٥٩.....	موشح شادن صا د قلوب الأمم
٦١.....	موشح كيف لا أصبو لمرآها الجميل
٦٣.....	موشح افرغ الروض علينا
٦٦.....	موشح أدر راحاتي
٦٩.....	موشح شجني يفوق على الشجون
٧١.....	موشح طال ليلى
٧٤.....	موشح قم لنحو ألحان ولازم
٧٦.....	موشح يا من جفا وما رحم
٧٨.....	موشح عيد المواسم
٨١.....	موشح رصع اللجين بياقوت في الحناجر
٨٤.....	موشح يا من لعبت
٨٦.....	قد يا طير طيري يا حمامة
٨٨.....	موشح بالنهاوند الكبير
٩١.....	موشح أي ظبي لوا عني بعدا بالوصل تكرم
٩٤.....	موشح راق أنسي
٩٦.....	موشح محبوبتي اقتصد نكدي
٩٩.....	موشح برزت شمس الكمال
١٠٣.....	موشح ما احتيالي يا رفاقي
١٠٦.....	موشح اليوم يا بدري نزيل الهموم
١٠٨.....	موشح بدر حسن لاح لي ينجلي
١١٠.....	موشح رقص البان وغنى
١١٣.....	موشح اشفعوا لي يال ودي
١١٩.....	موشح صاح هات الراح

موشحات أحمد أبي خليل القباني/ جمع وكتابة علي هيثم مصري. — دمشق: دار طلاس،
١٩٩١. — ١٢٤ ص: موسيقى؛ ٢٥ سم.

١ — ٣٧٨٤ م ص ر م ٢ — العنوان ٣ — مصري

مكتبة الأسد

رقم الإيداع — ١٩٩١/١٠/١٠٦٧

رقم الإصدار — ٥٤٧

هذا الكتاب

أنجبت بلاد الشام موسيقيين أفذاذ تركوا بصمات واضحة المعالم في عالم الفن الرحب .

والشيخ أحمد أبو خليل القباني واحد من هؤلاء الكبار فهو إمام المسرح الغنائي العربي وأستاذ الموشحات الأكبر ، ولئن خلت الكتب الموسيقية من توثيق لأعماله الفنية ، فإن هذا الكتاب هو مدخل وبداية طريق تثبيت أعمال موسيقية لأعلام تناثرت أعمالهم هنا وهناك ، فلم تنل من الدراسة والحفظ حقها ومكانتها .

لقد أتى هذا السفر ليرز أعمال القباني ويلم شتاتها ، وما تحليل المقامات الذي يحويه وبيان أطوارها وشخصيتها والتي لحن عليها إلا لتبيان مدى التعلم الذي أصاب القباني ، وليعطي الفائدة المطلوبة للقارئ . هذا التحليل نادر الوجود في الكتب الموسيقية إضافة لتحليل الإيقاعات التي استعملها ويظهر من خلالها التعمق والإلمام بالكثير منها .

إنها الخطوة الأولى في طريق جمع تراث الأعلام ، هذا التراث الإنساني الغني الذي منه سنبدأ لنصل إلى موسيقى عصرية تعبّر عنا كمعرب ، وإلا ما فائدة تجارب السلف إن لم تكن دليلاً هادياً للخلف .

