الأوبريت الغنائي (صغيرة على الحب) لمحمد الموجي
"دراسة تحليلية"

آية الله صلاح محمد السيد حسين *

لقد عرف الإنسان الموسيقى منذ نشأته ، وذلك قبل أن يعرف لغة الكلام ، فكان أسلوب تفاهمه مع بني جنسه أن يصدر أصواتًا معينة ، يصف ما عجز لسانه عن وصفه ، وهكذا فالموسيقى بالنسبة للإنسان كظله منذ أن خُلِقَ ، حتى أصبحت اليوم عنصرًا أساسيًا من العناصر الفنية التي يستمد فن السينما وجوده منها ، فالفن السينمائي استوعب مجموعة الفنون التي عرفتها البشرية ووظفها واستخلص لنفسه لغة خاصة ذات أصول وقواعد تميزها.

ولا شك أن هناك علاقة وثيقة مستمرة بين الموسيقى والغناء من جهة ، والصورة السينيمائية من جهة أخرى ، فالموسيقى التصويرية نقطة انطلاق لوضع أرقى الألحان ، التي تقوم على سعة الخيال وسعة الإطلاع وحُسن التصرف.

ومن هذا المنطلق كانت للموسيقى مكانتها في السينما ، فالموسيقى بما تحمله من شحنات عاطفية تتفق أو تتعارض مع النص الذي وضعت له ، فالموسيقى هي الصفة التعبيرية للعمل السينيمائي ، فهي تتم وتكمل اللوحة الفنية مع الصورة المرئية والكلمات المعبرة ، بل إنها يمكن أن تقوم بدور فعال في التفكير والتعبير دون الحاجة إلى الكلمة ، سواء كانت شعرًا أو نثرًا (١).

وهذا ما دعا الباحثة لدراسة الأوبريت الغنائي صغيرة على الحب لمحمد الموجي دراسة تحليلية وتحليل ما به من عناصر فنيه من حيث الشكل الخارجى (القوالب) والصيغه(التكوين الداخلى) والمقامات والالحان.

مشكلة البحث:

على الرغم من تناول الباحثين والدارسين موضوعات بحثية مرتبطة بالملحن محمد الموجي إلا أنه لم يتم التطرق إلى دراسة الأوبريت الغنائي صغيرة على الحب ، فيتضمن بداخله مقومات وخصائص فنية متعدده، لذا رأت الباحثة تناوله بالتحليل والدراسة من حيث الخصائص الفنية وهي القوالب (الشكل الخارجي) والصيغة (التكوين الداخلي) والمقامات المستخدمة والألحان ، سواء كانت

* مدرس بكلية التربية النوعية – قسم التربية الموسيقية – تخصص موسيقي عربية – جامعة الزقازيق .

(١) نبيل عبد الهادي شورة: "التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي" ، لا يوجد دار نشر ، القاهرة ٢٠٠٦م ، ص١١٥.

بسيطة أو بها تحويلات نغمية الخاصة، للأستفاده منها في إثراء مكتبة الموسيقي العربية بمثل هذه الأعمال الجديدة التي لم يتم التطرق إليها.

أهداف البحث:

– الوصول إلى دراسة الخصائص الفنيه للأوبريت الغنائي صغيرة على الحب لمحمد الموجي.

أهمية البحث:

تتمثل أهمية البحث في التعرف على فن الأوبريت الغنائي في السنيما المصرية عند محمد الموجي ، وذلك من خلال دراسة تحليلية للأوبريت الغنائي "صغيرة على الحب" ودراسة الخصائص الفنية الخاصة بهذا الأوبريت من حيث القوالب والصيغة والمقامات والألحان ، لإثراء مكتبة الموسيقي العربية بمثل هذة الأعمال التي لم يتم التطرق إليها.

أسئلة البحث:

١–ما هو فن الأوبريت الغنائي في السنيما المصرية؟

٢–ما هي الخصائص الفنية لأوبريت صغيرة على الحب لمحمد الموجي؟

حدود البحث:

يتبع البحث حدين هما:

*الحد الزماني عام ١٩٦٦ م (تاريخ عرض الأوبريت الغنائى فى صغيرة علي الحب في السينما المصريه).

*الحد المكاني "مصر".

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

عينة البحث:

أوبريت "صغيرة على الحب" مدون بالنوتة الموسيقية الأصلية لمحمد الموجي.

أدوات البحث:

*كتب ومراجع علمية.

*مدونة موسيقية.

*تسجيلات صوتيه ومرئية (فيديو).

*دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث.

مصطلحات البحث:

١-الأوبرا:

مصطلح إيطالي ، يطلقه على الدراما الشعرية ، الموسيقى فيه عنصرًا أساسيًا من البداية إلى النهاية ، كما يتضمن الغناء الفردي والثنائي والرباعي والجماعي ، كما تعتمد الأوبرا على الحوار الغنائي ولا يتخللها أي كلام دون موسيقى ، مصحوبة بالرقص والأوركسترا الموسيقي بكل عائلاته الآلية(١).

٢-الأوبريت:

الأوبريت نموذج مصغر من الأوبرا تتخلله ألوان غنائية خفيفة و مواقف من الحوار الكلامي تغلب عليها الناحية الهزلية وعادة ما تكون ألحانها بسيطة يسهل ترديدها من الجماهير على اختلاف مستوياتها(٢).

٣-الأغنية الجماعية:

ظهرت في المسرحيات الغنائية (الأوبريت) وهي أغنية جماعية عادة ما تكون بين مجموعة واحدة أو بين فرد ومجموعة ، أو بين فردين ومجموعة أو بين مجموعتين أو بين ثلاث مجاميع ، وأول من نشرها (سيد درويش) (٣).

٤-أغنية الحوار بين خمسة أفراد:

وهي أغنية بين خمسة أفراد أي يحدث محاورة بينهم وظهرت في الأوبريت عند سيد درويش ، (أغنية بوخمار) وهي بين سوداني ، وتركي وفلاح وشامي ويوناني أي خمسة جنسيات بخمسة لهجات تلحين سيد درويش(٤).

٥-إلقاء منغم Recitative:

وهو حوار كلامي منغم هو نوع من الأداء الغنائي نميل للإلقاء ، وهو شائع في الأوبرات ويرتبط بـ Aria (الآريا) (٥).

---

(١) نبيل عبد الهادي شورة: "التأليف الموسيقى العربي الآلي والغنائي" ، مرجع سابق ، ص ١١٠.

(٢) نبيل عبد الهادي شورة: "التأليف الموسيقى العربي الآلي والغنائي" ، مرجع سابق ، ص ١١٠.

(٣) سونيا سامح محمد يوسف: "أسلوب صياغة فريد الأطرش للأوبريت الغنائي في أفلامه دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ص ٤٤.

(٤) سونيا سامح محمد يوسف: "أسلوب صياغة فريد الأطرش للأوبريت الغنائي في أفلامه دراسة تحليلية ، مرجع سابق ص ٤٤.

(٥) عواطف عبد الكريم وآخرون: "معجم الموسيقى" ، مركز الحاسب الآلي ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص١٨.

٦-إلقاء منغم جاف Recitativo Secco

هو إلقاء يخلو من النغمات وإن كان يميل إلى كونه حوار كلامي غير منغم *.

الدراسات السابقة المرتبطة بالموضوع

الدراسة الأولى:"دراسة تحليلية لأسلوب محمد الموجي في التلحين"(١):

وتهدف هذه الدراسة إلى تحديد أسلوب محمد الموجي في صياغة الألحان ، حيث تميزت ألحانه بالرصانة والتماسك ، من حيث تنوع الجملة الموسيقية ، وتنوع الضروب والموازين ، مع إجادته لاستخدام المجموعة الصوتية والفرق الموسيقية في ألحانه.

وتستفيد الباحثة من هذه الدراسة في الجزء الخاص بالسيرة الذاتية لمحمد الموجي ، والأوبريت الغنائية التي لحنها الموجي.

الدراسة الثانية: "أسلوب صياغة فريد الأطرش للأوبريت الغنائي فى أفلامه" دراسة تحليلية(٢):

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على الأوبريتات الغنائية للملحن فريد الأطرش ودراسة وتحليل بعض نماذج من الأوبريتات الغنائية لأفلام فريد الأطرش للوصول إلى أسلوبه في صياغة ألحان الأوبريتات الغنائية.

وتستفيد الباحثة من هذه الدراسة في محاولة السير علي نهج هذه الدراسة للوصول الى الخصائص الفنيه للأوبريت الغنائى صغيره على الحب .

الإطار النظري للبحث:

المسرح الغنائي العربي:

المسرح الغنائي فن يقوم على عنصرين أساسيين ، هما التمثيل والغناء ، يصاحبهما الرقص، ويتم التزاوج بينهما في شكل رواية أو حدوتة تعد خصيصًا لتقديمها على المسرح ، محاطة بمجموعة من الأغاني والألحان بهدف التعبير عن مواقف وأحداث المسرحية.

وبهذا يكون المسرح الغنائي فنًا جميلاً يجمع بين الشكل والمضمون في صورة غنائية تعبيرية تطريبية تمثيلية ، توضح حركة الحياة وواقعها بمفهوم ذاك العصر الذي تؤدى فيه.

---

*الباحثة.

(١) إلهام محمد الموجي: "رسالة ماجستير غير منشورة" ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة، ١٩٩٤م.

(٢) سونيا سامح محمد يوسف: "رسالة ماجستير غير منشورة " كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة، ٢٠٠١م.

الوظيفة الأساسية للمسرح الغنائي:

يهدف المسرح الغنائي إلى الترفيه الاجتماعي ، وبالتالي تتم عملية التوجيه والإرشاد من خلال الترفيه ؛ فالمسرح الغنائي له رسالة تثقيفية تعتمد على توعية الشعب وتبصيره بما يدور حوله ، أي بالواقع الذي يعيش فيه ، كما يهدف المسرح الغنائي أيضًا إلى الاهتمام بأغاني المجاميع التي تعبر بصدق وأمانة عن مجتمعنا ، وذلك إلى جانب الأغنية الفردية التي نالت قسطًا وافرًا من الاهتمام ، بل ووصلت إلى قمتها في الكلمة واللحن والأداء والمحتوى .

والمسرح الغنائي عمل تمثيلي يتضمن أحد الشكلين (الأوبرا – الأوبريت).

أولا: الأوبرا:

مصطلح إيطالي ، يطلقه على الدراما الشعرية ، الموسيقى فيه عنصرًا أساسيًا من البداية إلى النهاية ، ويتضمن الغناء الفردي والثنائي والرباعي والجماعي ، كما تعتمد الأوبرا على الحوار الغنائي ولا يتخللها أي كلام دون موسيقى ، مصحوبة بالرقص والأوركسترا الموسيقى بكل عائلته الآلية ، وفي الأوبرا تنقسم أصوات الرجال إلى طبقات مختلفة ، وكذلك أصوات النساء ، فهذا الفن يستقبل كل إمكانيات الصوت البشري ، وعادة ما تنقسم الأصوات إلى:

(أ) أصوات النساء والأطفال.

(ب) أصوات الرجال[١].

ثانيًا: الأوبريت:

يعتبر الأوبريت صورة مصغرة من الأوبرا ، ويتميز الأوبريت بحوار كلامي غنائي يتخلله بعض الرقصات ، وكان في بداية الأمر عبارة عن مسرحيات هزلية خفيفة ، وبالتالي فالأوبريت هو فن مسرحي ، الذي يقدم قصة تعالج واقع الحياة بأسلوب خفيف ، وذلك من خلال الموسيقى والرقص والغناء والتمثيل والأضواء والديكور المناسب للرواية.

كما أن المسرح الغنائي يعتبر في نظر النقاد مقياسًا يدركوا به المدى التقدمي للشعوب، لأنه يعكس الصور الاجتماعية بعد أن يضفي عليها من فنون المسرح ألوانًا زاهية مرحة مقربة إلى الجماهير ، كما أنها وسيلة من وسائل نشر الوعي الفني.

(١) نبيل عبد الهادي شورة: "التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي" ، مرجع سابق ، ص ١١٠.

ويعتمد الأوبريت على الزجل عادة ، وأحيانًا يتقن بعض الأبيات الشعرية ، كما يعتمد على مجموعة من الألحان الخفيفة المتنوعة الفردية والثنائية وأخرى جماعية والرقصات التي ترتبط بفكرة الرواية.

وبالنسبة لتلحين الأوبريت ، فهو يتطلب من ملحنها الإحاطة التامة بالعلوم الموسيقية ، ويتوقف نجاح الأوبريت على تعامل جميع العناصر وتعايش الأحداث والقدرات على خشبة المسرح لما يجعل جميع العاملين في الرواية أبطالاً حقيقيون وليس شخصًا بعينه ، ولكنه لنجاح العمل ككل(١).

المسرح الغنائي في مصر:

في عام ١٨٧٩م جاء سليم نقاش السوري ، ليقدم أعمال عمه "مارون النقاش" ، وانضم إلى منشدي فرقته سلامة حجازي ، أما القباني الدمشقي فقدم مسرحيات تحتوي على رقصات وقدود وقصائد بين فصول المسرحية.

كما أكد يعقوب صنوع (١٨٣٩ – ١٩١٣) الشاعر الأديب الموسيقي المخرج المصري مسرحًا في أحد المقاهي الكبيرة في حديثة الأزبكية وقدم عليه مسرحيات قام بتأليفها وأخرى قام باقتباسها من مسرحيات عالمية ، ثم بدأ كبار الأدباء يترجمون له روائع المسرح العالمي.

سلامة حجازي والمسرح الغنائي:

كان سلامة حجازي (١٨٥٢ – ١٩١٧) مؤذنًا وقارئًا للقرآن ومنشدًا دينيًا ، ورفض في بداية عهده الاشتغال بالمسرح الغنائي واكتفى بالمشاركة في فرقة (نقاش) وفرقة (القباني الدمشقي) وانضم لفرقة (الحداد والقرداحي) وأقنعة الحامولي بالتمثيل والغناء وقدم فرقة خاصة به، قدم من خلالها مجموعة من المسرحيات مثل (صلاح الدين – شهداء الغرام) وأدخل تجديدات في المسرح الغنائي وهي:

- ابتكر نوع من الإنشاء يسمى (السلامات) يؤديه مع المجموعة الصوتية في افتتاح المسرحية وختامها.
- ابتكر أسلوب إلقاء (المونولوج) الانتقادي وغنائه.
- وضع ألحان موسيقية للروايات الخيالية والرمزية.
- جعل الغناء لا يتجزأ من المسرحية مرتبط بها وليس دخيل عليها.
- حرر الغناء من تقاليد التخت العربي.

(١) سونيا سامح محمد يوسف: "أسلوب صياغة فريد الأطرش للأوبريت الغنائي في أفلامه" ، دراسة تحليلية، مرجع سابق ، ص ٢٧.

- اهتم بالمستوى الفني للمسرح من حيث (التأليف – الإخراج – الديكور) [١].

كامل الخلعي والمسرح الغنائي: (١٨٨٠ – ١٩٣٨م)

لحن كامل الخلعي العديد من الأوبريتات الغنائية مثل (اللؤلؤة – لص بغداد – طيف الخيال) لشركة ترقية التمثيل العربي (إخوان عكاشة) و (الشرف الياباني – الإيمان – دوري بلاس – فرقة جورج أبيض), وكان زمان – الشرط نور – السعد وعد – البدر لاح – مبروك عليك لفرقة علي الكسار وفرقة محمد بهجت.

وكان يساعده في كتابة الألحان في الروايات بالنوتة الموسيقية (الإفرنجية) نفر من المشتغلين بالموسيقى مثل (عبد الحميد علي – إلياس تليماك – جان الإيطالي– باستورينو الإيطالي – محمود خطاب – عبد الواحد السكندري ، وهو صاحب ابتكار في التلحين، مطابقة الميزان الموسيقى بالميزان الشعري[٢].

سيد درويش والمسرح الغنائي: (١٨٩٢ – ١٩٢٢):

من أمجاد سيد درويش المسرحية أنه عمل ملحنًا لجميع الفرق المسرحية بالقاهرة آنذاك، فلحن لفرقة نجيب الرياحني – وفرقة منيرة المهدية – فرقة علي الكسار – وفرقة ترقية التمثيل العربي وأولاد عكاشة – وفرقة كازينو دي باري.

وقد كون سيد درويش فرقة مسرحية غنائية ، ثم انضم لفرقة جورج أبيض ، وظهر لأول مرة على المسرح عام ١٩١٦م (بمسرح عباس) مع سلامة حجازي.

ومن ألحان سيد درويش المسرحية: (شهرزاد – الباروكة – العشرة الطيبة – وفشر – قولوله – أش – رن) لنجيب الريحاني.

وكلها يومين وكليوباترا لمنيرة المهدية ، كما أدخل الهارموني والكنترابنت في التلحين للآلات[٣].

فريد الأطرش والأوبريت:

أحدث فريد الاطرش ضجة كبرى في الأوساط الفنية المسرحية منها والموسيقية، فيعتبر بداية الانطلاق لفن الأوبريت الغنائي عند فريد في أوبريت (الشرق والغرب) وليالي الأندلس ، فهو موهبة تمتاز بصوت واسع وجيد في قراراته وجواباته وكذلك لإلمامه بالعلوم الموسيقية.

ومن الأوبيرتات التي لحنها:

---

(١) نبيل عبد الهادي شورة: "التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي" ، مرجع سابق ، ص١١٢ ، ١١٣.

(٢) فكري بطرس: "أعلام الموسيقى والغناء العربي" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦م، ص١٧٣– ١٧٤.

(٣) فكري بطرس: "أعلام الموسيقى والغناء العربي ، مرجع سابق ، ص ١٩٦ ، ١٩٨.

[انتصار الشباب – بلبل أفندي – أحبك انت – عفريتة هانم – آخر كدبة – ماتقولش لحد – عاوزة أتجوز – لحن حبى – إزاي أنساك] (١).

الأوبريت في الفيلم السينمائي:

بعد أن شاعت الأفلام الموسيقية في الثلاثينات إثر ظهور السينما الناطقة اتجهت السينما إلى إنتاج فقرات أوبرالية أو أوبريتات معدة إعدادًا خاصًا يساعد على عرضها سينمائيًا ، ومن التجارب الأولى في هذا المضمار الاستعانة بمغنية الأوبرا الأمريكية (جريس مور) التي قامت بدور البطولة في فيلم ليلة غرام (١٩٣٤م).

ويقال إن الجمهور لم يرض عن المظهر الجاد لهذا الفيلم واختيرت لها أغانٍ متأثرة بالجاز والألحان الجماهيرية.

أما تجربة الأوبريت السينمائية أو الكوميديا الموسيقية السينمائية وفقًا لتعبير الأنجلو الأمريكي ، فكانت أكثر نجاحًا لأنها لا تتطلب براعة كبرى في الغناء مشابهة للبراعة المطلوبة في غناء الأوبرا السينمائية ؛ لأن معظم ألحانها تكتب بحيث يتسنى لجميع الممثلين المشاركة في غنائها ، ولا يشترط دومًا أن تتوافر لهم أحداث غنائية حقه ، وفي الحالات القليلة التي جمع فيها المغنى بين الوسامة والقدرة على الغناء تحقق نجاح باهر (٢).

الصيغ الغنائية المشتملة عليها الأوبريت:

يتكون الأوبريت من مجموعة من الصيغ الغنائية وهي المونولوج – الديالوج – الطقطوقة – الأغنية الجماعية – الأغنية الوطنية.

١ –المونولوج:

هو غناء فردي خالي من المرددين ، يصاغ من الزجل ، ولا يتقيد بأوزان الشعر ، وتغيير القافية ولا يوجد في الكلمات أي جزء متكرر على نمط المذهب ولا يوجد في اللحن أي فقرة متكررة ، وقد يكون غرضه وصفي أو درامي ، فكاهي كما يوجد أيضًا مونولوج وطني وديني.

(١) آية الله صلاح محمد السيد: "أسلوب أداء فريد الأطرش والاستفادة منها في الغناء العربي" رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ،٢٠١٦، ص٤٣.

(٢) سونيا سامح محمد يوسف: "أسلوب صياغة فريد الأطرش للأوبريت الغنائي في أفلامه" دراسة تحليلية ، مرجع سابق ، ص٤٥.

٢-الديالوج:

هو لون من ألوان الغناء العربي يتم بين رجل وامرأة ، أو رجلين أو أكثر من اثنين ؛ وضرورة تبادل الحوار بين المؤدين ، كما أن لفظ ديالوج أيضًا يطلق على الحوار إذا كان بين أكثر من اثنين أيضًا[١].

٣- طقطوقة:

هي أغنية صغيرة من الزجل تمتاز ببساطة اللحن والكلمات وسهولة الأداء ، وتتكون من مذهب ومجموعة أغصان ، تختلف عنه في الكلمات وتختلف عن بعضها البعض أيضًا.

تبدأ الطقطوقة بالمذهب ، ثم الغصن الأول ، وتتوالى الأغصان ، ويكرر بعدها المذهب وتختم به.

ولها أربعة أشكال أساسية من ناحية الألحان:

الشكل الأول: لحن واحد لكل من المذهب والأغصان.

الشكل الثاني: لحن واحد للمذهب ، ولحن واحد مختلف عنه لكل الأغصان.

الشكل الثالث: مثل الشكل السابق ، ولكن الغصن ينتهي بجزء صغير من المذهب.

الشكل الرابع: وفيه يختلف لحن كل غصن عن الآخر ، وأيضًا يختلف عن المذهب.

ومضمون الطقطوقة العامي أكثره غزلي أو وطني وكذلك الديني[٢].

٤-الأغنية الجماعية: (أغنية الحوار بين خمسة أفراد).

وهي أغنية بين خمسة أي محاورة بينهم وظهرت في (أوبريت بو خمار) لسيد درويش، وهي محاورة بين سوداني وتركي وفلاح وشامي ويوناني أي خمسة جنسيات بخمسة لهجات، وبالتالي نجد أنها ظهرت في المسرحيات الغنائية (الأوبريت), وأول من نشرها سيد درويش، وتكون أحيانًا مجموعة واحدة أو بين فرد ومجموعة أو بين فردين ومجموعة أو بين مجموعتين أو بين ثلاث مجاميع.

٥-الأغنية الوطنية:

منظومة شعرية وإن كانت تكتب في الأصل لأغراض وطنية أي شحذ الهمم وإذكاء الروح الجماعية القوية في شتى المناسبات ، وتأتي عادة بطابع المارش ويكون ميزانها رباعي أو ثنائي ، وعادة ما تكون الأغنية الوطنية جماعية ، وفي بعض الأحيان ينفرد المطرب بالغناء للأغصان،

(١) صالح رضا صالح: " الشكل والمضمون في ألوان الغناء العربي المعاصر" ، بحث غير منشور ١٩٩٩م ، القاهرة ص٨.

(٢) صالح رضا صالح:"الشكل والمضمون في ألوان الغناء العربي المعاصر" ، مرجع سابق ، ص٧.

وبعد كل غصن يغني المذهبجية (الكورس) مذهب الأغنية ، مثل أغنية (أنا مصري) من أوبريت شهرزاد[١].

محمد الموجي: (١٩٢٣ – ١٩٩٥):

محمد أمين الموجي من أبناء محافظة بيلا (كفر الشيخ) ، حيث ولد فيها في ٤ مارس ١٩٢٣م ، حصل على الشهادة الابتدائية في عمر ١٣ ، وفي الحادية والعشرين حصل على دبلوم الزراعة ، ثم عُين ناظر للزراعة ، كان يمارس الغناء كهواية وكان مثله الأعلى محمد عبد الوهاب.

ويمكن تقسيم المسيرة الفنية لمحمد الموجى لثلاث مراحل:

أولاً من (١٩٤٩ – ١٩٥٩):

وهي المرحلة الأولى التي بدأت فيها تنتشر ألحانه ، من خلال صوت أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وفايزة أحمد ، كما اعتمد كملحن في الإذاعة عام ١٩٥٠م ، حيث كان يقدم ألحان من خلال (ركن الأغاني الشعبية)

ثانيًا من (١٩٦٠ – ١٩٧٥):

لحن فيها مسلسلات للتليفزيون وأدعية عبد الحليم حافظ في الإذاعة ، وقدم أول أغنية مصورة وهي (فنجان شاي) ، كما لحن للعديد من المطربين والمطربات المتواجدين في هذه الفترة مثل: (أم كلثوم ، صباح ، عادل مأمون ، نجاة ، شادية ، عبد الحليم حافظ ، مها صبري، محرم فؤاد ، ماهر العطار ، هاني شاكر ... وغيرهم) وفي السبعينات غنى عدة أدعية بصوته ولحن مجموعة من المسرحيات الغنائية.

ثالثًا من (١٩٧٦ – ١٩٩٢):

لحن فيها الفوازير للتليفزيون ومسلسلات دينية وغيرها لـ (عبد الحليم حافظ ووردة ، نجاة ، عفاف راضي ، ياسمين الخيام ... وغيرهم)، **كما لحن مسرحيات غنائية وأوبريتات.**

كما أنشأ الموجي عام ١٩٦٢ مدرسة للأصوات خرجت العديد من المواهب الفنية وحصل على وسام الاستحقاق من الرئيس السادات في عام ١٩٧٦م.

وتوفى في القاهرة عام ١٩٩٥م[٢].

---

(١) سونيا سامح محمد يسف: "أسلوب صياغة فريد الأطرش للأوبريت الغنائي في أفلامه" ، مرجع سابق ص٤٤ .

(٢) نبيل عبد الهادي شورة: "قراءات في تاريخ الموسيقى العربية" دار علاء الدين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص ٣٠٢ – ٣٠٣.

محمـد المـوجي وتلحـين الأوبريـت الغنـائي: فـي السـبعينات لحـن محمـد المـوجي عـددًا منالمسرحيات الغنائية نذكر منها:

العمل المسرحي	إخراج للتليفزيون	غناء
–وداد الغازية	محمد سالم	هدى سلطان – ثريا حلمي
–حمدان ونهلة	فؤاد الجزايرلي	حورية حسن
–الشاطر حسن	فؤاد الجزايرلي	حورية حسن
–هدية العمر	فتوح نشاطي	كارم محمود – ليلى جمال – سيد الملاح
–طبيخ الملايكة	محمد سالم	ثلاثي أضواء المسرح
–دنيا البيانولا	كرم مطاوع	عفاف راضي – محرم فؤاد
–على فين يا دوسة	السيد راضي	عفاف راضي
–شهر زاد	جلال الشرقاوي	ليلبة – محمد عوض
–ممنوع يا كروان	هناء سعد الدين	أمين الهنيدي
–بشاير الخير	–	مدحت صالح – صابرين – محمد الحلو –نادية مصطفى – علي الحجار – إيمان الطوخي – أحمد إبراهيم – عزة بليغ – محمد رؤوف – منى عبد الغني – محمد العزبي – زينب يونس – صفاء أبو السعود.
–الليلة المحمدية	جلال الشرقاوي تأليف (عبد السلام أمين)	محمد ثروت – على الحجار – هاني شاكر – محمد إبراهيم – نادية مصطفى – زينب يونس– سوزان عطية
–الخديوي	جلال الشرقاوي	محمود يس – سميحة أيوب – نيفين علوبة – مي(١).
–رابعة العدوية	تأليف طاهر أبو فاشا	تلحـين محمـد المـوجي + ريـاض السـنباطي + كمـال الطويل

فيلم (صغيرة على الحب) نبذة عن الفيلم :

فيلم روائي مصري يصنف كفيلم كوميديا خفيفة ، قام بكتابته وتأليفه "أبو السعود الإبياري" ، وللمخرج نيازي مصطفى ، ومن إنتاج عام ١٩٦٦ ، بطولة سعاد حسني ورشدي أباظة، قصة الفيلم مقتبسة عن مسرحية (إدلر جونسون) ويعتبر الفيلم من الأفلام الشهيرة لسعاد حسني, ويحتوي

(١) إلهام محمد الموجي: " دراسه تحليليه لإسلوب محمد الموجى فى التلحين " "رسالة ماجستير غير منشورة" ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ص٧٨ : ٨٨.

الفيلم على الأوبريت المسرحي الغنائي صغيرة على الحب ، من كلمات حسين السيد ، ألحان محمد الموجي[١] التى ستقوم الباحثه بتحليله .

الجانب التطبيقي للبحث:

وفيه تقوم الباحثة بتحليل عينة البحث وهي أوبريت صغيرة على الحب من فيلم (صغيرة على الحب عام ١٩٦٦م) ، الذي قامت بالبطولة والغناء فيه الفنانة سعاد حسني, لدراسة الخصائص الفنية لهذا العمل من حيث القوالب والصيغة والمقامات والألحان.

أوبريت صغيرة على الحب

كلمات: حسين السيد **ألحان: محمد الموجي**

دوخيني يا لمونة دوخيني **زحلقيني فوق صابونة ولبسيني**

فرجيني الدنيا حلوة فرجيني **دوخيني يا لمونة دوخيني**

لا يا بنات لا يا بنات **انتوا لسة صغيرين**

وانت دخلت إليه من فضلك **وكما انت تطلع مين**

عمو حزومبل فاعل خير **دايمًا أحب أساعد الغير**

طيب قولي يا عم حزومبل **أنا راح أقولك سر خطير**

بس السر ده بيني وبينك **قولي يا بنتي السر في بير**

عايزة أفتح عيني وأغمض **ألقى سني بقى عشرين**

علشان إيه

علشان أعجب شاب يكون **خمسة وثلاثين لا مش ممكن**

علشان خاطري بس **ولو ليومين اتنين لا يوم واحد**

بس بشرط تمشى **معايا على طول الخط**

بختك يا بو بخيت **الهمة يا جدعان**

(١) ويكيبديا – الموسوعة الحرة – الإنترنت.

هـــــــزوا الشـــــــبكة ولمـــــــوا خلـــــــــي الـــــــــرزق يبـــــــان

صـــــــبرك حبـــــــة يـــــــا خـــــــال رزق الغيـــــــــــب ده حـــــــــلال

ييجـــــــــي بطولـــــــة البـــــــال مـــــــش عـــــــايزة شـــــــيال

ولا محتـــــــــــاج خيـــــــــال يجـــــــــري وراه بحصـــــــــان

بختك يا بو بخيت

يـــا بحـــر الهـــوى يـــا حبيبـــي أنـــا يـــا بحـــر الهـــوى يـــا حبيبـــي أنـــا

أنـــــا كنـــــت عـــــايزه أجيلـــــك بقـــــــالي كـــــــام ســـــــنة

بيقولـــــــوا إنـــــــك قـــــــوي وبتجـــــــــرح بـــــــــالقوي

علمنى علمنى تانى بس حاسب عليه من الهوى

يـــــا بحـــــــر الهـــــــوى يـــــــا حبيبـــــــي أنـــــــا

يـــــا صـــــيادين بحـــــر الهـــــوى شفتوشـــــــــــي مرجانـــــــــــة

وتكـــــــون غريبـــــــة زينـــــــا تايهـــــــــــة وشـــــــــــقيانة

ويكـــــون باعتهـــــا اللـــــى غـــــدر بالحـــــــــــب ورمانـــــــــــا

أبـــــــــدا والله وبـــــــــــالله نحلـــــف ع النعمـــــة فـــــي إيـــــدينا

فـــــي تاريخـــــه مـــــا شـــــفنا مرجانـــة ولا قشـــر بياضـــها هـــل علينـــا

إنمـــــا بالجـــــايز تيجـــــي بكـــــره نبعتهـــــــا وفوقهـــــــا ســـــــردينا

يـــــا عـــــم يـــــا صـــــياد قـــــولي الحكايـــــة إيـــــه مـــــين العـــــرايس

دول مـــــالهم حزانـــــى ليـــــه بحـــــر الهـــــوى غـــــدار والخطـــــوة

فيـــــه فـــــدان ، نزلـــــوا فـــــي ســـــاعة شـــــوق قبـــــل الأوان بـــــأوان

بحـــــــر الهـــــــوى غـــــــدار والخطـــــــوة فيـــــــه فـــــــدان

نزلـــــوا فـــــي ســـــاعة شـــــوق قبـــــــــل الأوان بـــــــــأوان

مـــــا تقـــــولي يـــــا صـــــياد إيـــه الحكايـــة والبحـــر غـــدار ليـــه

أهـــــــــــــلا أهـــــــــــــلا أهـــــــلا أهـــــــلا يـــــــا أهلـــــــين
ســـــت الحســـــن ونـــــور العـــــين العصـــــــفورة دي طـــــــايرة منـــــــين
والأمـــــــور دي كانـــــــت فـــــــين قيـــــدوا الفـــــرح وقيـــــدوا الشـــــمع
لست الحسن على الصفين

أهـــي دى الجنـــة اللـــي أنـــا عايزاهـــا أنـــــــا ول عمـــــــري باتمناهـــــــا
الجنـــــــة دي جهـــــــنم حمـــــــرة كـــــل الألـــــوان دي دهـــــب قشـــــرة
اســـــكت أنـــــت اســـــكت أنـــــت إش فهمـــــــــــك إنـــــــــــت
يـــــا دي الداهيـــــة يـــــا دي الندبـــــة هـــــــــا تعقلـــــــــي امتـــــــــى

اقطـــــــــع فـــــــــرق العـــــــــب طيـــــــب واللـــــــي هـــــــا يكســـــــب
اللـــــي هـــــا يكســـــب يرمـــــي ورقتـــــه والعصـــــــفورة دي تبقـــــى عروســـــته
أهـــــــو هـــــــوه ده كلـــــــه إلا ده لا هـــــــــــــوه ده كلـــــــــــــه إلا ده
أنـــــا عـــــايزة مـــــن ده يـــــا حزومبـــــل أهو ده الي ها يقدر يسعدني من كلمة واحدة
فـــــي صـــــحتك خـــــدي اشـــــربي فـــــي محبتـــــك خـــــدي اشـــــربي
لا مـــــا أقـــــدرش طيـــــب نقطـــــة لا مـــــا أقـــــدرش دي بتـــــاعتي أنـــــا
خـــــــدي منـــــــى أنـــــــا مـــــــا فـــــــيش غيـــــري هنـــــــا
قطـــــة قطيطـــــة شـــــربت نقطيـــــة بعـــــد مـــــا شـــــربت جالهـــــا زغطـــــة
بقـــــى هـــــي الـــــدنيا كـــــدة بقـــــى همـــــا النـــــاس كـــــده
يـــــا خســـــــارة فرحتـــــــي يـــــا خســـــــارة ضـــــــحكتي
يـــــا مـــــين ياخـــــدني تـــــانى يرجعنـــــــــــي لـــــــــــدنيتي

هما ليه بقوا كده أصلهم هما كده

أنا عارف بس إيه اللي جابك هنا ما قلتلك تعالي معايا

كنت هاتدويني فين البحربتاعنا بس البحر بتاعكم ده بعيد قوي

ما احنا كنا هانوصل مسافة ما أحكيلك حدوتة

حدوتة إيه حدوتة العصفور والبلبل

اليوم خلص إخص عليك والنبي يا حزومبل

اليوم خلص سيبوايوللي حكاية البلبل

أنا حبيته والنبي با حزومبل سيبوا يقوللي حكاية البلبل

الحلوة لسة صغيرة صغيرة ع الحب لسة صغيرة

شافت منام ولا في المنام فتحتله باب المندرة

أداها حتة سُكرة طارت في دنيا منورة

طلع النهار والحلم طار رجعت تقول للشوق يا ريت

يا ريتنا فضلنا جوة المندرة

أوبريت صغيرة على الحب

كلمات : حسين السيد

ألحان : محمد الموجي

تابع 2 - أوبريت صغيرة على الحب

تابع 3 - أوبريت صغيرة على الحب

تابع 4 - أوبريت صغيرة على الحب

تابع 5 - أوبريت صغيرة على الحب

تابع 6 - أوبريت صغيرة على الحب

البطاقة التعريفية لأوبريت صغيرة على الحب

المصدر: التليفزيون عرض فى عام ١٩٦٦م.

القالب: أغنية جماعية (أغنية الحوار بين مجموعة من الأفراد)

المقام: مقام عجم مصور على الجهاركاة ، (سلم فا ماجير)

المؤلف: حسين السيد.

الملحن: محمد الموجي.

المغني: سعاد حسني+ مطرب + كورال رجالي + كورال نسائي .

المساحة الصوتية:

– المساحة الصوتية للغناء: من اليكاه إلى المحير.

– المساحة الصوتية للآلات الموسيقية: من اليكاه الى ري اوكتاف المحير.

الإيقاع : ثنائى – ثلاثى – رباعى – أدليب حر .

الضرب: مصمودي صغير – مارش عسكري – ملفوف – بمب – فالس – سماعى دارج .

نوع الفرقة : أوركسترا مكونة من: (آلات نفخ نحاسية + آلات وترية ، فيولينة – فيولا – كمان + تشيللو + باص + إيقاع + طبلة) + فرقة موسيقى عربية مكونه من (عود – ناى – قانون – طبله – دف).

تحليل المسارات اللحنيه لأوبريت صغيرة على الحب

يتكون الأوبريت من مجموعة من الصور الغنائية عددها اربعة صور غنائية (A-B-C-D) والصور الغنائية ما هي إلا مجموعة من المشاهد المسرحية الغنائية الخاصة بالأوبريت لتكون العمل ككل وهو الأوبريت.

الصورة الغنائية الأولى (A) من م (١)[١] : م (٥٣)[٢] عبارة عن أغنية جماعية يتم فيها حوار بين الكورال النسائي والمطربة وبائع الحلوى (٣ عناصر) مكونًا المشهد الأول للأوبريت وتنقسم إلى:

١-المقطع الغنائي (دوخيني يا لمونة دوخيني ، زحلقيني فوق صابونة وسيبيني ، فرجيني الدنيا حلوة فرجيني ، دوخيني يا لمونة دوخيني) (الكورال النسائي)

من م (١) : م(١٠)[١] جملة غنائية أداها الكورال النسائي منفردًا في شكل مارش عسكري ، حيث استخدما إيقاع ثنائي ، ظهر فيها مقام العجم المصور على الجهاركاة (سلم فا ماجير) فظهر جنس عجم على الراست و ، مع الركوز التام على الجهاركاة مكونا قفلة تامة ، م(١٠)[١] : م(١٠)[٢] لازمة موسيقية أدتها آلة الإكسليفون مع آلات النفخ النحاسية ، مع لمس بعربة سى بيكار كوشت ف م(٦)[٢] ، وعربة دو # زيركولاه في م (٧)[١]

٢-المقطع الغنائي (لا يا بنات لا يا بنات انتم لسة صغيرين بائع الحلوى ، وانت دخلك إيه من فضلك وكمان انت تطلع مين (المطربة) عم حززومبل ، فاعل خير ، دايمًا أحب أساعد الغير) بائع الحلوى.

وهو عبارة عن حوار بين الطفلة المطربة وبين بائع الحلوى في شكل إلقاء منغم Recitative مكونًا جملة وينقسم إلى:

مقطع (لا يا بنات انتم لسة صغيرين) م (١١) : م (١٤)[٢] عبارة أداها بائع الحلوى في شكل إلقاء منغم في جنس عجم على الراست مع الركوزعلى الجهاركاة.

مقطع (وانت دخلك إيه من فضلك وكمان انت تطلع مين)

*م(١٥)[١] : م(١٨) عبارة أدتها المطربة في شكل إلقاء منغم مع الركوز المؤقت على النوى ، وظهر فيها جنس عجم على الراست.

*م(١٩)[١] : م(٢٤)[٢] جملة أداها بائع الحلوى في شكل إلقاء منغم Recitative في جنس عجم على الراست مع الركوز التام على الجهاركاة.

*مقطع (عم حزومبل فاعل خير دايمًا أحب أساعد الغير) ، م(٢٠) ، م(٢٢) لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية .

٣-مقطع (طيب قولي ياعم حزومبل أنا راح أقولك سر خطير بس السر ده بيني وبينك) أداء المطربة ، قولي يا بنتي السر في بير) أداء بائع الحلوى.

من م (٢٥)[١] : م (٣٤)[٢] جملة أدتها المطربة في شكل حوار بينها وبين بائع الحلوى تقوم على الثبات الصوتي على الدرجات الجهاركاة والبوسليك وزيركولاة (ر ي b) ، حيث ظهر جنس عجم على الراست ، مع لمس لعربة (ر يb) زيركولاة في م (٣٠) ، (٣١) ، (٣٢).

وم (٢٧) ، م(٣٠) لازمة موسيقية أدتها الأوركسترا والآلات الوترية مع الركوز التام على الجهاركاة مكونًا قفلة تامة في م(٣٤)[٢]

م(٣٥) ، م(٣٦) لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية مع الإكسيليفون.

٤-مقطع (عايزة أفتح عيني وأغمض ألقى سني بقى عشرين) المطربه علشان إيه (بائع الحلوى) علشان أعجب شاب يكون خمسة وتلاتين (المطربة) ، لا مش ممكن (بائع الحلوى) علشان خاطري بس ولو ليومين اثنين (المطربة) ، لا يوم واحد ، بس بشرط تمشي معايا على طول الخط (بائع الحلوى). من م (٣٧)[١] : م(٥٣)[٢]

جملة غنائية أدتها المطربة فى شكل حوار بينها وبين بائع الحلوى ظهر فيها جنس عجم على الراست وجنس كرد على العشيران مع الركوز المؤقت على العشيران في م(٤٩)[٢]

من م(٥٠)[١] : م(٥٣) جملة أداها بائع الحلوى في شكل إلقاء منغم Recitative مع الثبات الصوتي على الجهاركاة والركوز عليها مكونًا قفة تامة.

م(٥٤) : م(٥٩)[٢] لازمة موسيقية أدتها آلات النفخ النحاسية مع الأوركسترا والآلات الوترية.

الصورة الغنائية الثانية: (B)

مقدمة موسيقية للصورة الغنائية من م(٦٠)[١] : م(٧٢)[٢]

*من م(٦٠)[١] : م(٦٣) عبارة موسيقية أدتها الآلات الوترية ويردد فيها الكورال الرجالي بمقطع (هيلا – هم) ويتم إعادتها مرتين ظهر فيها مقام كرد مصور على الحسيني حيث ظهر جنس كرد على العشيران ، مع الركوز التام على العشيران مكونًا قلة تامة في م (٦٣)[١] ، على إيقاع ضرب البمب.

*من م (٦٤)[١] : م(٧٢)[٢]

جملة موسيقية أدتها الآلات الوترية مع آلات التخت العربي (عود – قانون – ناي) + الإيقاع على ضرب البمب ويتم إعادتها مرتين في مقام كرد مصور على الحسيني حيث ظهر جنس كرد على الحسني (أعالي المقام) وجنس نهاوند على المحير (أعالي المقام) مع الركوز التام على الحسين مكونًا قفلة تامة .

*م (٧٣)[١] : م(١٥٦)[٤] الصورة الغنائية الثانية (B).

المشهد الأول: مقطع (بختك يا بو بخيت الهمة يا جدعان ، هزوا الشبكة ولموا خلو الرزق يبان (كورال رجالي) ، صبرك حبة يا خال رزق الغيب ده حلال ، ييجي بطول البال ، مش عايزة شيال يجرى وراه بحصان بختك يا بو بخيت (مطرب).

المشهد الأول أداء الكورال الرجالى مع حوار مع المطرب وينقسم إلى:

*م (٧٣)[١] : م(٨٠)[٢] جملة غنائية أداها الكورال الرجالي في مقام الكرد المصور على الحسيني، حيث ظهر جنس كرد على الحسينى (أعالى المقام) مع الركوز التام على الحسيني ، م(٧٤)[١] ، م(٧٨) لازمة موسيقية أدتها آلات النفخ النحاسية ؛ على إيقاع ضرب البمب.

*من م (٨١)[١] : م(٩٤)[١] مقطع (صبرك حبة). جملة غنائية مطولة أداها المطرب منفردًا على إيقاع ضرب الملفوف ، ظهر فيها مقام كرد مصور على الحسيني ، حيث ظهر جنس كرد على الحسيني ، مع لمس لعربة فا (ربع دييز) ف يم (٩٠)[٢] ، م(٩١)[٢] ، مع الركوز التام على الحسيني مكونًا قفلة تامة ، م(٩٤)[٢] لازمة موسيقية .

المشهد الثاني: مقطع (يا بحر الهوى يا حبيبي أنا ، أنا كنت عايزة أجيلك بقالي كام سنة ، بيقولوا إنك قوي ، وبتجرح بالقوى ، علمني بس حاسب عليا من الهوى يا بحر الهوى يا حبيبي أنا) (أداء المطربة منفردة).

من م (٩٥)[١] : م (١١٦)[١] وينقسم إلى:

*من م (٩٥)[١] : م(١٠٣)[١] جملة غنائية أدتها المطربة ، حيث ظهر فيها مقام كرد على الحسيني، حيث ظهر فيها جنس كرد على العشيران وجنس نهاوند على الدوكاة ، مع الركوز التام على العشيران مكونًا قفلة تامة , ويتم إعادة الجملة مرتين في مقطع (يا بحر الهوى يا حبيبي أنا)،على إيقاع ضرب البمب.

*من م (١٠٣)[٢] : م(١١٦)[١]جملة غنائية أدتها المطربة ، حيث ظهر فيها جنس كرد على العشيران وجنس نهاوند على الدوكاة وجنس كرد على الحسيني مع لاركوز على العشيران مكونًا قفلة تامة ، ويتم إعادة مقطع مرة أخرى (بيقولوا إنك قوي ، وبتجرح بالقوي) من الجملة على إيقاع ضرب البمب .

المشهد الثالث: م (١١٦)[١] : م(١٥١)[٢]

وهو حوار بين الكورال النسائي (عرايس البحر) وبين الكورال الرجالي (الصيادين)

مقطع (يا صيادين بحر الهوى شفتوشي مرجانة ، وتكون غريبة زيننا دايرة وشقيانا ، ويكون باعتها اللي غدر بالحب ورمانا) (الكورال النسائي) ، (أبدا والله وبالله نحلف على النعمة في إيدينا في تاريخه ما شفنا مرجانة ولا قشر بياضها هل علينا ، إنما بالجايز تيجي بكرة نبعتها وفوقها سردينة (الكورال الرجالي) وينقسم إلى:

* م (١١٦)١ : م (١١٨)١لازمه موسيقيه ادتها الالات الوتريه تمهيدا للتحويل لمقام البياتى على الدوكاه , حيث ظهر فيها جنس بياتى على الدوكاه .

*م (١١٨)[١] : م (١٢٤)[١] عبارة غنائية أداها الكورال النسائي على إيقاع ضرب البمب ، في مقام البياتي ، حيث ظهر جنس بياتي على الدوكاة مع الركوز المؤقت على الجهاركاة ، م(١٢٢)[٢] : م(١٢٤)[١] لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية.

*من م(١٢٤)[١] : م(١٣٠)[١] عبارة غنائية أداها الكورال النسائي في مقام البياتي حيث ظهر جنس بياتي على الدوكاة مع الركوز المؤقت على الجهاركاة م(١٢٨)[٢] : م(١٣٠)[١] لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية ، على إيقاع ضرب البمب.

*من م(١٣٠)[١] : م(١٣٤)[١] عبارة غنائية أداها الكورال النسائي في مقام البياتي ، حيث ظهر جنس بياتي على الدوكاة مع الركوز التام على الدوكاة مكونًا قفلة تامة على إيقاع ضرب البمب.

*من م(١٣٤)[١] : م(١٣٨)[١] عبارة غنائية أداها الكورال الرجالي حيث ظهر مقام البياتي ، وجنس نهاوند على النوى ، مع الثبات الصوتي على الحسيني ، والركوز النصفي على النوى مكونًا قفلة نصفية ، وذلك على إيقاع ضرب الملفوف ، ومن م(١٣٨)[٢] : م(١٤٠)[١] لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية.

*من م (١٤٠) [١] : م(١٤٤)[١] عبارة غنائية أداها الكورال الرجال على إيقاع ضرب الملفوف حيث ظهر فيها مقام البياتي , فظهر جنس بياتي على الدوكاة ، مع الثبات الصوتي على النوى، والركوز المؤقت على الجهاركاة ، وم (١٤٤)[٢] : م(١٤٦)[١] لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية.

*من م (١٤٦)[١] : م(١٥١)[٢] عبارة غنائية أداها الكورال الرجالي على إيقاع ضرب الملفوف ، حيث ظهر فيها مقام البياتي فظهر جنس كرد على الحسيني وجنس نهاوند على النوى وجنس بياتي على الدوكاة ، مع الإتصال اللحنى على الكردان والركوز التام على الدوكاة مكونًا قفلة تامة.

المشهد الرابع: أدليب غنائي حر من (١٥٢) .

وهو حوار غنائي بين المطربة وبين المطرب (الصياد)

مقطع (يا عم يا صياد قولي الحكاية إيه ، مين العرايس دول ما لهم حزانى ليه (المطربة) ، بحر الهوى غدار والخطوة فيه فدان ، نزلوا في ساعة شوق قبل الأوان بأوان (المطرب) ، بحر الهوى غدار والخطوة فيه فدان ، نزلوا ي ساعة شوق قبل الأوان بأوان ، ما تقولي يا صياد إيه الحكاية والبحر غدار ليه ليه (المطربة) .

يبدأ الأدليب بمقدمة موسيقية قصيرة أدتها آلة الناي مع الآلات الوترية ظهر فيها جنس البياتي على الحسيني ، مع الركوز التام على الحسيني مكونًا قفلة تامة.

غناء الأدليب: المقطع الخاص بالمطربة (يا عم يا صياد: حزانى ليه) وينقسم إلى:

(١) يبدأ الأدليب بغناء المطربة منفردة مع آلة الناي والآلات الوترية فظهر أولاً مقام البياتي المصور على العشيران (مقام بوسليك) , حيث ظهر جنس بياتي على العشيران ، مع الركوز التام على العشيران مكونًا قفلة لتامة.

*استخدام أسلوب الثبات الصوتي Legato ، التطويل في الغناء على درجات الدوكاة ، الراست، العشيران ، مكونًا اداء متصل على هذه الدرجات.

*ويتم التحويل لمقام (صفا) وهو مقام صبا مصور على العشيران من مقطع (حزانى ليه). حيث ظهر جنس صبا على العشيران ، مع لمس لجنس صبا زمزمة على العشيران عند القفلة.

*وتم لمس (مقام صفا) فظهر جنس صبا على العشيران في القفلة في مقطع (حزانى ليه), مع الركوز التام على العشيران.

(٢) يبدأ المطرب في الرد على سؤال المطربة في مقطع (بحر الهوى غدار والخطوة فيه فدان ، نزلوا في ساعة شوق قبل الأوان بأوان) حيث أدى المطرب منفردًا مع الآلات الوترية ، فظهر مقام بياتي على العشيران (مقام بوسليك) وظهر جنس بياتي على العشيران ، مع لمس لجنس صبا على العشيران وعربة (ر ي b) عند القفلة في مقطع (بآوان).

(٣) جزء ثالث بدأ المقطع بلازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية ، أداء المطربة منفردة لمقطع (بحر الهوى غدار والخطوة فيه فدان .... والبحر غدار ليه).

أدت المطربة المقطع منفردة مع الآلات الوترية ، حيث ظهر مقام حسيني مصور على العشيران (مقام نهفت) حيث ظهر جنس راست على الدوكاة ، وجنس بياتي على العشيران ، مع الركوز المؤقت على العراق.

*ومن مقطع (ماتقولي يا صياد إيه الحكاية والبحر غدار ليه) تم التحويل لمقام قارجغار مصور على العشيران، حيث ظهر جنس بياتي على العشيران ، وجنس حجاز على الدوكاة مع الركوز التام على العشيران مكونًا قفلة تامة مع ثبات صوتي مع وجود لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية.

الصورة الغنائية الثالثة (C) :

المشهد الأول: يبدأ المشهد بلازمة من م(١٥٣) : م(١٥٦) في ميزان رباعي أدتها آلات الإيقاع مع

الباص والآلات الوترية وآلات النفخ تمهيد للدخول للمشهد الأول من الصورة الغنائية الثالثة وينقسم إلى:

*المقدمة الموسيقية للصورة الغنائية الثالثة من م(١٥٧) : م(١٦٠)

عبارة موسيقية قصيرة أدتها آلات النفع النحاسية والخشبية مع الآلات الوترية والإيقاع في مقام العجم ، مع الثبات الصوتي على العجم مكونًا قفلة تامة.

*مقطع (أهلاً أهلاً أهلاً أهلاً يا أهلين ، ست الحسن ونور العين العصفورة دي طايرة منين ، والأمورة دي كانت فين ، إيدوا الفرح وإيدوا الشمع لست الحسن على الصفين) كورال الرجالي.

من م(١٦١)[١] : (١٧٦)[٢]

جملة غنائية أداها الكورال الرجال في ميزان ثنائي ، حيث أعطت طابع المارش العسكري فى الميزان الثنائي والجملة في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة وجنس عجم على العجم عشيران وجنس عجم على العجم (فرع الفرع) مع الركوز التام على العجم مكونًا قفلة تامة.

م (١٦١)[٢] : م(١٦٢)[٢] ، م(١٦٣)[٢] : م(١٦٤)[٢] لازمة موسيقية أدتها الآلات الإيقاعية.

المشهد الثاني :

يتكون من جملة موسيقية مصاحبة للحوار الكلامي بين المطربة وبين بائع الحلوى ، أدت الموسيقى الآلات الوترية (كمان + فيوليه + باص + كنترباص) لتصاحب الحوار الكلامي الآتي: (أهي دي الجنة اللي أنا عايزاها ، أنا طول عمري باتمناها) (المطربة) الجنة دي جهنم حمرة ، كل الألوان دي دهب قشرة (بائع الحلوى) ، اسكت انت اسكت انت إش فهمك انت (المطربة) ، يادي الداهلية ، يا دي النكبة ها تعقلي إمتى (بائع الحلوى) وهو إلقاء شبه منغم أو (منغم جاف) الذي يخلو من النغمات ويميل للإلقاء.

ظهر في الجملة الموسيقية مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم ، جنس عجم على الماهوران (فرع الفرع) ، جنس عجم على الجهاركاة ، مع الركوز التام على العجم مكونًا قفلة تامة ، مع الثبات الصوتي على العجم.

المشهد الثالث:

حوار يتم بين أربعة من الشباب لاعبي الأوراق (والذى يمثله جانب الشر) , حيث اتفقوا على لعب الاوراق والذى يكسب ياخذ العروسه (المطربه) ويتم الحوار في شكل إلقاء شبه منغم (منغم جاف) والذي يميل للإلقاء.

مقطع (اقطع ، فرَّق ، العب ، طيب واللي ها يكسب ، اللي ها يكسب يرمي ورقته والعصفورة دي تبقى عروسته) [أربعة من الشباب لاعبي الأوراق].

ظهرت مصاحبة آلية للحوار الكلامي السابق ، أدت المصاحبة الآلات الوترية مع الإيقاع ، وظهرت في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم عشيران ، مع الركوز التام على العجم عشيران مكونًا قفلة تامة.

المشهد الرابع:

يبدأ المشهد الرابع بجملة موسيقية تتزامن مع ظهور الشاب الوسيم للحفلة ، أدتها الآلات الوترية مع (الكمان – الفيولينه – الفيولا – الكنترباص – باص) + آلات النفخ النحاسية مع المثلث من م(٢٠٥) : م(٢١٥)[٣] ، كإيقاع وذلك في ميزان ثلاثي، ويتخللها ضرب سماعي دارج في م(٢٠٧) : م(٢١٠).

والجملة الموسيقية في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم ، مع الركوز التام على العجم مكونًا قفلة تامة ، مع الثبات الصوتي على العجم.

*من م (٢١٦) : م (٢٢٧).

جملة غنائية في شكل حوار بين المطربة وبين بائع الحلوى في شكل إلقاء منغم (Recitiative) مقطع (اهو هو ده) (المطربة) ، كله إلا ده (بائع الحلوى) لا هوه ده (المطربة) ، كله إلا ده (بائع الحلوى) أنا عايزة من ده يا حوزمبل أنا عوزة من ده ، أهو ده اللي ها يقدر يسعدنى من كلمة واحدة (المطربة) ، وتنقسم الجملة إلى:

*الجزء الأول من الجملة من م (٢١٦) : م(٢٢٠) حوار إلقائي منغم بين المطربة وبين بائع الحلوى ، مع الثبات الصوتي على الجهاركاة مكونًا قفلة نصفية ، وذلك مع ضرب الملفوف وبمصاحبة الإيقاع (الطبلة) في ميزان ثنائي.

*الجزء الثاني من م(٢٢٠) : م (٢٢٧)[٢]

جملة غنائية أدتها المطربة منفردة مع استخدام (المارش العسكري) كإيقاع مع الآلات الوترية ، وذلك في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم عشيران ، مع لمس لعربة (مي بيكار بوسليك) في م (٢٢٣)[١] ، والانتهاء بقفلة تامة على العجم عشيران.

المشهد الخامس:

يبدأ المشهد بجملة موسيقية في شكل رقصة الفالس أدتها المطربة مع الشاب الوسيم في الحفلة.

وتم تكرار الجملة ٣ مرات.

من م (٢٢٨)[١] : م(٢٤٥)[١]

جملة موسيقية أدتها الآلات الوترية (كمان + فيولينه + فيولا + كونترباص + باص) + آلات النفخ النحاسية ، مع ضرب الفالس في ميزان ثلاثي وذلك في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة وجنس عجم على العجم ، مع الركوز على العجم عشيران مكونًا قفلة تامة.

المشهد السادس:

يتم إعادة الجملة الموسيقية السابقة مرة رابعة ولكن لتكون في شكل مصاحبة للإلقاء الغير منغم من قبل شباب الحفلة مع المطربة مقطع (في صحتك خدي اشربي ، في محبتك خدي اشربي طب خدي اشربي) (شباب الحفلة)، لا ما أقدرش لا ما أقدرش (المطربة) طيب نقطة ، دي بتاعتي أنا خدي مني أنا ما فيش غير هنا (شباب الحفلة)

ويتم إعادتها من م (٢٤٦)[١] : م (٢٦١)[١] مع الركوز على العجم مكونًا قفلة تامة.

*من م (٢٦٢) : م (٢٦٦) حوار كلامي (إلقاء شبه منغم) أداه الكورال النسائي بمصاحبة النقر pizz للآلات الوترية مع الإيقاع ويتم إعادتها مرتين في ميزان ثنائي وهو مقطع (قطة قطيطة شربت نقطة بعد ما شربت جالها زغطة) (الكورال النسائي) .

المشهد السابع:

وهو مشهد يصور الصراع بين الشر وبين الخير المتمثل بين شباب الحفلة وبين الأميرة الزائرة.

من م (٢٦٧)[١] : م (٢٨٩)[٤] ويتكون من جملتين:

يتكون المشهد السابع من جزأين

(١)الجزء الأول وهو من م(٢٦٧)[١] : (٢٧٧)[٢] وهي جملة موسيقية أدتها الآلات الإيقاعية الصاجات + الطبول + الدفوف مع الآلات الوترية (كمان + فيولينة + كنترباص + باص) + ألات نفخ (نحاسية + خشبية). اعتمد فيها الملحن على تصوير عنصر الشر الموجود في المشهد بالأوركسترا ككل في مقام العجم ، فظهر جنس عجم على عجم عشيران مع لمس لعربة (فا#حجاز) (ولا b حصار) ، مى بيكار بوسليك و (ري # كرد) مع الركوز التام على العجم عشيران مكونًا قفلة تامة.

بدأ الجملة الموسيقية في ميزان ثنائي وتم التغيير لميزان ثلاثي في م (٢٧٠) إلى م(٢٧٣) ثم العودة لميزان الثنائي والانتهاء به.

(٢)الجزء الثاني: من المشهد السابع وهو يصور حال الأميرة الزائرة لاكتشافها حقيقة الشر الواقع بمكان الحفلة وشبابها وندمها على المجئ للمكان وتتمنى العوده لدنيتها الحقيقيه .

من م (٢٧٨)[١] : م (٢٨٩)[١] جملة غنائية أدتها المطربة منفردًا لمقطع (بقى هية الدنيا كدة ، بقى هما الناس كدة ، يا خسارة فرحتي ، يا خسارة ضحكتي ، يا مين ياخدني تاني يرجعني لدنيتي)

جملة غنائية أدتها المطربة منفردة مع الآلات الموسيقية المكونة من الآلات الوترية (كمان + فيولينة) + القانون + الطبلة في ميزان رباعي ، حيث ظهر فيها مقام صبا ، فظهر جنس صبا على الدوكاة وجنس حجاز على الجهاركاة مع الركوز التام على الدوكاة مكونًا قفلة تامة مع لمس لعربة (مي b) في م (٢٨٧)[١] الكرد فلمس جنس صبا زمزمة .

*ويتم تكرار العبارة الغنائية في م(٢٧٨)[١] : م(٢٨٢)[١] مرتين.

*م(٢٧٩)[٤] : م(٢٨٠)[١] و م (٢٨١)[٤] : م (٢٨٢)[١]

لازمتين موسيقيتين أدتهما آلة القانون مع الآلات الوترية والإيقاع.

و م (٢٨٣)[٣] : م (٢٨٤)[١] و م (٢٨٦)[٣] : م (٢٨٦)[١] لازمتين موسيقيتين أدتهما الآلات الوترية.

*تم استخدام ضرب الملفوف ولكن بميزان رباعي أي تم مضاعفة زمنه من م (٢٧٩)[١]الى (٢٨٩)١ .

المشهد الثامن:

يصور الصراع بين الخير والشر فالخير متمثل في الصيادين والشر متمثل في شباب الحفلة وانتصار الصيادين وهو الخير في النهاية وإنقاذ الأميرة من الشر، فيبدأ المشهد بجملة أدتها آلات الإيقاع الطبة + الدُّف (جملة إيقاعية) من م (٢٩٠) : م (٢٩٣) في ميزان ثنائي وتعاد مرتين ، استخدم فيها ضرب المصمودي الصغير بتنويع على الميزان الثنائي.

*من م(٢٩٤) : م(٣٠٧) جملة موسيقية أدتها الآلات الوترية (كمان) + آلات النفخ النحاسية والخشبية + آلات الإيقاع (الطبلة + الدف). في مقام العجم وعلى ضرب الملفوف في ميزان ثنائي ، حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة وجنس عجم على الكردان ، مع الركوز التام على العجم مكونًا قفلة تامة ، وتم إعادة الجملة مرتين. ، (٢٩٩)[١] ، لمس لعربة الكرد (مي b)

المشهد التاسع:

وهو حوار كلاًمى بين الصياد (المنقذ) للأميرة ، والأميرة وبائع الحلوى (حوار ثلاثي).

مقطع (هما ليه بقوا كدة) (الأميرة) ، أصلهم هما كدة أنا عارف بس إيه اللي جابك هنا ، ما قلتلك تعالى معايا (الصياد) كنت هاتوديني فين (الأميرة) ، البحر بتاعنا (الصياد) بس البحر بتاعكم ده

بعيد قوي (الأميرة) ، ما احنا كنا هانوصل مسافة ما أحكيلك حدوتة (الصياد) حدوتة حدوتة إليه (الأميرة). حدوتة العصفور والبلبل (الصياد) ، اليوم خلص (بائع الحلوى) إخص عليك والنبي يا حزومبل (الأميرة) ، اليوم خلص (بائع الحلوى) ، سيبه يقولي حكاية البلبل (الأميرة) اليوم خلص (بائع الحلوى) ، أنا حبيته والنبي يا حزومبل سيبه يقولي حكاية البلبل (الأميرة).

يبدأ المشهد بحوار كلامي بين الصياد والأميرة ، مع وجود مصاحبة للآلات الوترية على درجة (الدوكاة) على شكل ترعيد صوتي تريملو Trimillo من م (٣٠٨) : م (٣٣٢).

*ومن م (٣٣٤) : م(٣٣٥) حوار كلامي أدته المطربة فقط مع مصاحبة الآلات الوترية بالنقر.

*ومن م (٣٣٧) : م (٣٣٨) حوار كلامي أدته المطربة فقط مع مصاحبة الآلات الوترية بالنقر.

*ومن م (٣٤٠) : م (٣٤٣) حوار كلامي أدته المطربة فقط مع مصاحبة الآلات الوترية بالنقر.

*من م (٣٤٤)[٢] : م (٣٤٧)[١] لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية مع الركوز التام على العجم مكونًا قفلة تامة مطولة في جنس عجم على الجهاركاة.

الصورة الغنائية الرابعة (D):

وتتكون من مشهد واحد فقط من م (٣٤٨) : م (٣٨٢)[١]

ويتكون المشهد من مجموعة من البنات (أصدقاء الأميرة الصغيره) يلعبون ويغنون مع صديقتهم الطفلة بعدما حولها بائع الحلوى الى طفله مره اخرى ، مع حوار كلامي صغير لبائع الحلوى.

المشهد الاول : مقطع (الحلوة لسة صغيرة (كورال نسائي) ، صغيرة (بائع الحلوى) على الحب لسة صغيرة (كورال النسائي) ، صغيرة (بائع الحلوى). شافت منام ولا في المنام فتحتله باب المندرة إداها حتة سكرة (الكورال النسائي) ، سكرة (بائع الحلوى) ، طارت في دنيا منورة (الكورال النسائي) منورة (بائع الحلوى) ، طلع النهار والحلم طار رجعت تقول للشوق يا ريت يا ريتنا فضلنا جوه جوه المندرة (الكورال النسائي).

ويتكون المشهد من ٤ أجزاء:

(١)من م (٣٤٨)[١] : م (٣٢٤)[١] جملة غنائية أداها الكورال النسائي في مقام عجم مصور على الجهاركاة ، مع الركوز على الجهاركاة مكونًا قفلة تامة.

(٢) من م (٣٥٦)[١] : م (٣٦٨)[١] جملة غنائية أداها الكورال النسائي في مقام عجم مصور على الجهاركاة حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة ، مع الركوز المؤقت على النوى.

(٣) من م (٣٧٠)[١] : م (٣٨٩)[١] جملة غنائية أداها الكورال النسائي في مقام عجم مصور على الجهاركاة ، من حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة وجنس عجم على الراست مع الركوز على العشيران.

(٤) من م (٣٨٩)[٢] : م (٣٨٢)[١]

قفلة النهاية للمشهد الخاص بالصورة الغنائية الرابعة (D) وهي عبارة عن لازمة موسيقية قصيرة أدتها الأوركسترا بالكامل من آلات وترية وآلات نفخ وإيقاع ، مع الركوز التام والمطول على العجم مكونًا قفلة تامة , فظهر جنس عجم على الجهاركاة.

*م (٣٥١)[١] : م (٣٥٢)[١] و م(٣٥٥)١ : م(٣٥٦)١ لازمة موسيقية أدتها آلة الأكسيليفون .

*م (٣٦٥)[١] : م (٣٦٦)[١] و م(٣٦٩)١ : م(٣٧٠)١ لازمة موسيقية أدتها الآلات الوترية.

نتائج البحث

توصلت الباحثة من خلال تحليل الأوبريت (صغيرة على الحب) لعدد من النتائج التالية:

١-قصة الأوبريت:

اعتمد الأوبريت على قصة خيالية لجذب المستمع والمشاهد معًا فتدور أحداث الأوبريت الغنائي حول البطلة وهي طفلة صغيرة تلعب مع أصدقائها البنات ويظهر لها بائع الحلوى ويحدث حوار كلامي بينهم وتتفق معه الطفلة أن يحولها إلى شابة جميلة ليوم واحد فقط ، ثم تذهب الفتاة الشابة إلى الصيادين ويحكوا لها عن البحر وأسراره ، ويمثل الصيادين الجانب الخير لمساعدتهم المستمرة للناس. ثم تذهب الشابة إلى حفلة الشباب (وتمثل جانب الشر) وتنجذب لهذا العالم الذي تحلم به ، ولكن سرعان ما تدرك خطأها في ذلك عندما تختار بطل الحفلة وهو الشاب الوسيم لترقص معه ، ثم يتركها ويتجه لشابة أخرى ، وتدرك خطأها في التواجد معهم وتندم على ذلك وسرعان ما يأتي الصيادين لإنقاذها من شباب الحفلة وينتصروا عليهم ، وتعود الشابة إلى الصيادين وبائع الحلوى وتطلب الشابة من بائع الحلوى أن تنتظر مع الصيادين ولكن بائع الحلوى يرفض ذلك ويعيدها مرة أخرى طفلة صغيرة لتعيش سنها الحقيقي مع أصحابها البنات.

تم تكامل جميع العناصر معًا لتظهر قصة الفيلم بشكل متميز، فظهر تماسك جميع العناصر وهي الموسيقى والألحان والكلمات والدراما والرقص والتمثيل والأزياء والأضواء والديكور.

٢-المقدمة:

-لا توجد مقدمة في بداية الأوبريت الغنائي (الصورة الغنائية الأولى A)

-ظهرت مقدمة للصورة الغنائية الثانية (B) : في م (٦٠)[١] : م(٧٢)[٢] أدتها الآلات الوترية أولاً ، ثم ظهرت آلات التخت العربي وهي (عود – قانون – ناي) + الإيقاع.

-ظهرت مقدمة للصورة الغنائية الثالثة (C) في م (١٥٧)[١] : م(١٦٠)[٤] أدتها آلات النفخ النحاسية والخشبية مع الآلات الوترية والإيقاع.

٣-الصيغة:

وهي الهيئة أو الصورة وتعني طريقة تركيب الموسيقى ، ويقصد بها الشكل الداخلي للعمل الموسيقي من حيث التركيب وتكرار الأجزاء فيندرج الأوبريت صغيرة على الحب في قالب الأغنية الجماعية (أغنية حوار بين مجموعة من الأفراد) .

ويتكون الأوبريت الغنائي صغيرة على الحب من: أربعة صور غنائية (A – B – C – D) وتحتوي كل صورة غنائية على عدد من المشاهد الخاصة بالمسرحية الغنائية (الأوبريت الغنائي) كالتالي:

(A) الصورة الغنائية الأولى: تحتوي على مشهد واحد (١ مشهد)

(B) الصورة الغنائية الثانية: تحتوي على أربع مشاهد. (٤ مشاهد)

(C) الصورة الغنائية الثالثة: تحتوي على تسع مشاهد. (٩ مشاهد)

(D) الصورة الغنائية الرابعة: تحتوي على مشهد واحد (١ مشهد)

وعلى ذلك نجد أن عدد المشاهد في الأوبريت الغنائي (صغيرة على الحب) ككل ١٥ مشهد غنائي.

٤ –الميزان:

استعمل الملحن كمال الموجي الميزان الثنائي والثلاثي والرباعي والميزان الحر وظهروا كالتالي:

*(A) الصورة الغنائية الأولى: المشهد الأول تم استخدام ميزان الثنائي.

*(B) الصورة الغنائية الثانية: المشهد الأول والثاني والثالث في ميزان ثنائي ، أما المشهد الرابع في ميزان حر لانه أدليب حر.

*(C) الصورة الغنائية الثالثة: بدأ المشهد الأول فيها بميزان رباعي ثم تم التحويل لميزان ثنائي استمر للمشهد الثاني ، والمشهد الثالث ، أما المشهد الرابع فتم التحويل لميزان ثلاثي ثم إلى ميزان ثنائي ، أما المشهد الخامس تم العودة لميزان الثلاثي مرة أخرى ، وفي المشهد السادس تم الرجوع للميزان الثنائي ، وفي المشهد السابع تم الابتداء بميزان ثنائي ثم تحول إلى ميزان ثلاثي ثم تم العودة للميزان الثنائي مرة أخرى ، ثم إلى الميزان الرباعي ، وفي المشهد الثامن ظهر الميزان الثنائي فقط ، وفي المشهد التاسع ظهر الميزان الثنائي فقط.

*(D) الصورة الغنائية الرابعة: ظهر فيها الميزان الثنائي فقط.

وإن كان التنوع في استخدام الموازين بين الثلاثي والثنائي والرباعي والحر يدل على المقدرة الفنية وقدرات الملحن في التناسق بين الموازين المختلفة.

٥ –الضرب:

استعمل الملحن محمد الموجي ضروب مختلفة وبتنويعات ، وظهرت كالتالي :

*(A) الصورة الغنائية الأولى: المشهد الأول استخدم الملحن وحدة المارش العسكري في الإيقاع

الثنائي على شكل ضرب (الواحدة الطايرة) .

*(B) الصورة الغنائية الثانية: المقدمة الموسيقية للمشهد الأول استخدم فيها ضرب البمب ، ثم ظهر في المشهد الأول أيضًا ضرب البمب أولاً ثم ضرب الملفوف ثانيًا.

أما المشهد الثاني: فظهر فيه ضرب البمب.

أما المشهد الثالث: فبدأ في ضرب البمب ثم تحول إلى ضرب الملفوف.

المشهد الرابع: أدليب غنائي حر (لا يوجد ضرب ولا إيقاع)

٢-الصورة الغنائية الثالثة:

المشهد الأول: ظهر المارش العسكري.

المشهد الثاني: حوار كلامي لا يوجد به ضرب.

المشهد الثالث: حوار كلامي لا يوجد به ضرب.

المشهد الرابع: ظهر ضرب سماعي دارج في الجزء الأول وضرب الفالس في الجزء الثاني والمارش العسكري في الجزء الثالث على شكل ضرب (واحدة الطايرة) .

المشهد الخامس: ضرب الفالس ويتم تكراره ٣ مرات.

المشهد السادس: إعادة لاستخدام ضرب الفالس في الجزء الأول فقط .

المشهد السابع: لا يوجد ضرب في الجزء الأول ، أما الجزء الثاني تم استخدام ضرب الملفوف بتنويع على الميزان الرباعي أي بمضاعفة الزمن.

المشهد الثامن: استخدم ضرب المصمودي الصغير مع تنويع على الميزان الثنائي في الجزء الأول، وفي الجزء الثاني استخدم ضرب الملفوف وتعاد مرتين.

المشهد التاسع: حوار كلامي يخلو من الضرب.

(D) الصورة الغنائية الرابعة:

المشهد الأول: استخدام المارش العسكري.

٦-اللحن:

أستطاع الموجي أن يوظف اللحن في خدمة العمل الدرامي من خلال مزجه بين الروح الغربية والروح الشرقية في اللحن فاستعماله للآلات الوترية وآلات النفخ والباص والإيقاع أعطى روح الموسيقى الغربية في اللحن، و كذلك استعماله لمقام العجم ، أما عن طابع الموسيقى العربية (الشرقية) فظهر ذلك باستخدام مقام البياتي والصبا واستعماله لآلات التخت الشرقي مثل (الناي –

القانون – العود) مع الإيقاع ، وإن دل ذلك على براعة الملحن ودرايته بأساليب التلحين ومقدرته الفائقة في الفصل بين النوعين والاهتمام بالقفلات التطريبية (المسرحية) بين كل صورة غنائية ، كما استطاع الملحن أن يعبر عن الحوار الكلامي بالإلقاء المنغم Recitative والإلقاء الخالي من النغم (شبه منغم) recitative Secco واستخدم الملحن المصاحبة للحوار الكلامي المنغم والغير منغم بمصاحبة الآلات الوترية مع آلات النفخ.

*كما استطاع الملحن أن يدمج بين الحوار الكلامي المنغم والغير منغم وبين الغناء سواء للمطرب أو المطربة أو المجموعة الصوتية (الكورال) الرجالي – النسائى دون الإخلال بالمعنى ، كما استطاع الملحن أن يدمج الأدليب الحر داخل الصور الغنائية وبعدها يتم العودة للميزان الثنائي أو الرباعي دون الإخلال بالميزان أو بالمعنى العام للنص.

*كما استطاع الملحن توظيف آلات النفخ في خدمة العمل الدرامي من خلال إعطائها دور هام جدًا في اللحن وتعبيرها عن الروح الغربية للموسيقى ،فأعطي لها مساحة فردية للأداء الصولو واستطاع بها أن يصور بها الصراع بين الخير والشر وانتصار الخير في النهاية.

*استطاع الملحن أن يبرز جماليات الإيقاع من خلال إعطائها دور هام جدًا في التنقل بين الضروب في الميزان الثنائي الثلاثي والرباعي ككل للأوبريت، واستطاع أن يعطي لها مساحة أيضًا في التعبير عن الصراع بين الخير والشر في المشهد الثامن من الصورة الغنائية الثالثة (C) الجزء الأول.

*استخدم الملحن أيضًا الآلات الوترية كمصاحبة لأداء التريمليو Trimlio الترعيد الصوتي للتعبير عن عنصر الشر وذلك في المشهد التاسع من الصورة الغنائية الثالثة (C) الخاص بمقطع (هما ليه بقوا كده) أصلهم هما كده ..... اليوم خلص .

*استطاع الملحن أن يعبر عن الروح الطفولية للأطفال باللحن البسيط للصورة الغنائية الأولى (A) ، الصورة الغنائية الرابعة (D) من خلال استخدامه لصوت الكورال النسائي وآلات النفخ النحاسية مع الآلات الوترية والة الاكسيليفون .

*استطاع الملحن أن يعبر عن روح مقام البياتي من خلال استخدامه لآلات التخت الشرقي (ناي– عود – قانون) مع الآلات الوترية وآلات النفخ وأصوات الكورال الرجالي ، صوت المطربة.

*استطاع الملحن التعبير عن الموقف الغنائي للحوار الكلامي لمقطع (قطة قطيطة شربت نقطة) في المشهد السادس الجزء الثاني من خلال مصاحبة النقر للآلات الوترية.

*التوسع في استخدام الملحن لآلات الإيقاع مثل (الصنوج – المثلث – الطبلة – الدف) في اللحن الأساسي وليس كإيقاع أو ضرب وذلك لإعطاء روح المفاجأة والتشويق والاثاره .

٧-اللزمات:

بعضها قصيرة وبعضها متوسطة الطول ، وإن كانت تأتي لمجرد الركوز على إحدى درجات المقام ، وعادة ما استخدم فيها الآلات الوترية في أداء اللزمات مع آلات النفخ النحاسية أو الخشبيه .

٨-المصاحبة:

أستطاع الموجي أن يوظف المصاحبة في خدمة العمل الدرامي فأنقسمت المصاحبة إلى نوعين وتم استخدامهم بطريقتين منفصلتين أي منفردين وتم استخدامهم في بعض الأجزاء مع بعض فظهرت المصاحبه كالتالى :

*- مصاحبة الآلات الوترية وآلات النفخ النحاسية (الأوركسترا).

*- مصاحبة فرقة الموسيقى العربية المكونة من (ناي – عود – قانون – دف) + طبلة.

٩-التوزيع:

استخدم الملحن الإيقاع مع الآلات الوترية في بعض الأجزاء ، كما استخدم الملحن أيضًا الإيقاع مع آلات النفخ النحاسية في بعض الأجزاء التاليه :

(أ) ظهرت في (B) الصورة الغنائية الثانية ، حيث استخدم فرقة الموسيقى العربية في أداء مقدمة الصورة الغنائية الثانية التي أداها الآلات الوترية مع الناي والقانون وأعطى للآلات الوترية أيضًا مساحة من التوزيع مع نفس اللحن الأساسي.

(ب) المشهد الثاني الخاص بغناء المطربة (يا بحر الهوى) استخدم فيه آلات النفخ النحاسية كتوزيع لحن ثاني مع الآلات الوترية وفرقة الموسيقى العربية (ناي – قانون – عود + طبلة)

(ج) الصورة الغنائية الثالثة في المشهد الثاني مقطع (أهي دي الجنة اللي أنا عايزاها ، أنا طول عمري بتمناها) اللحن الأساسي أداه الآلات الوترية والتوزيع أدته آلة التشيللو مع الباص.

(د) ظهر كذلك في الصورة الغنائية الثالثة (C) في المشهد الثاني الجزء الأول حيث أدت الآلات الوترية اللحن الأساسي وأعطى التوزيع لآلات النفخ النحاسية مع الباص والتشيللو والإيقاع.

(هـ) كذلك ظهر في الصورة الغنائية الثالثة (C) في المشهد الخامس وهو موسيقى الفالس التي أدتها الآلات الوترية كلحن أساسي وأعطى التوزيع لآلات النفخ الخشبية.

(و) الصورة الغنائية الثالثة (C) في المشهد الثامن: أدت الآلات الوترية اللحن الأساسي والتوزيع أدتها آلات النفخ النحاسية والخشبية.

١٠-النص:

جاءت كلمات النص باللهجة العامية، فهي منظومة زجلية خفيفة ورشيقة في كلماتها ، جاءت لتعبر عن الموقف الغنائي وهو الصراع بين الخير والشر المتمثل في الخير وهو الطفلة التي تُحول لأميرة زائرة ، والشر المتمثل في شباب الحفلة ومحاولاتهم استقطابها لهم ولكن يتدخل الصيادون وينقذوا الأميرة وينتصر الخير على الشر ، كما تخلل النص أجزءا من الحوار الكلامي (إلقاء منغم) وغير منغم اعتمد فيها الملحن على تصوير عنصر الشر الموجود في المشهد بالأوركسترا ككل في مقام العجم (هذا هو الجزء الوحيد الذى تم فيه شرح توظيف الألات والمقام في الدراما .

١١-الطبقة والمساحة الصوتية:

الطبقة كانت مناسبة لكل من المطرب والمطربة والكورال الرجالي والنسائي وكذلك للآلات الموسيقية.

فبالنسبة لمطرب: من درجة اليكاه إلى درجة المحير

الكورال الرجالي: من درجة الدوكاة إلى درجة المحير.

الكورال النسائي: من درجة العجم عشيران إلى درجة العجم.

الآلات الموسيقية: من درجة اليكاه إلى درجة (ري أوكتاف المحير)

كما أدى المطرب منطقته الصوتية ببراعة وأجاد الملحن اختيار صوت المطرب كما أدت المطربة وهي البطلة الممثلة (سعاد حسني) الطبقة الصوتية ببراعة ، وأدت الأحاسيس والانفعالات التعبيرية بإجادة ، كما أجاد الكورال الرجالي والنسائي طبقتهم الصوتية وأجاد الملحن اختيار أصوات الكورال الرجالي والنسائي.

١٢-المسارات اللحنية (المقامات):

أستطاع الموجي أن يوظف المقامات في خدمة العمل الدرامي، فأستعمل مقامات أظهرت أحاسيس وأنفعالات العمل الدرامي بوضوح، فجاء الأوبريت في مقام العجم مصور على الجهاركاة (سلم فا ماجير) مع التحويل للمقامات الآتية وفقًا لما يلي:

(أ) الصورة الغنائية الأولى (A):

المشهد الأول: مقام عجم مصور على الجهاركاة (سلم فا ماجير) ، حيث ظهر جنس عجم على الراست وجنس كرد على العشيران.

(ب)الصورة الغنائية الثانية (B):

-المقدمة: في مقام كرد مصور على الحسيني ، حيث ظهر جنس كرد على العشيران.

-المشهد الأول: في مقام كرد على الحسيني ، حيث ظهر جنس كرد على الحسيني.

-المشهد الثاني: في مقام كرد على الحسيني ، حيث ظهر جنس كرد على الحسيني ، جنس كرد على العشيران ، جنس نهاوند على الدوكاة.

-المشهد الثالث: في مقام البياتي ، حيث ظهر جنس بياتي على الدوكاة وجنس نهاوند على النوى، جنس كرد على الحسيني.

-المشهد الرابع: مقام البوسليك (مقام بياتي مصور على العشيران) فظهر جنس بياتي على العشيران ، مع لمس لمقام الصفا حيث ظهر جنس صبا على العشيران مع لمس لمقام الصفا (وهو مقام صبا مصور على العشيران) مع لمس لجنس صبا زمزمه على الدوكاة عند القفلة فى مقطع (حزاني ليه) .

اما مقطع (بحر الهوى) المطرب فعاد مره اخرى لمقام البوسليك فظهر جنس بياتي على العشيران مع لمس لجنس صبا على العشيران في القفلة.

مقطع (بحر الهوى) المطربة تم التحويل لمقام نهفت وهو مقام حسيني مصور على العشيران حيث ظهر جنس راست على الدوكاة وجنس بياتي على العشيران.

مقطع (ما تقولي يا صياد): تم التحويل لمقام قارجغار مصور على العشيران ، حيث ظهر جنس بياتي على العشيران ، جنس حجاز على الدوكاة.

(ج)الصورة الغنائية الثالثة (C):

المشهد الأول: مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة وجنس عجم على العجم عشيران وجنس عجم على العجم.

-المشهد الثاني: فى مقام العجم فظهر جنس عجم على العجم ، وظهر جنس عجم على الماهوران ، وجنس عجم على الجهاركاة.

-المشهد الثالث: في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم عشيران.

-المشهد الرابع: في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم.

-المشهد الخامس: في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم عشيران.

-المشهد السادس: في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم عشيران.
-المشهد السابع: في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على العجم عشيران والجزء الثاني في مقام الصبا ، حيث ظهر جنس صبا على الدوكاة وجنس حجاز على الجهاركاة.
-المشهد الثامن: في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة وجنس عجم على الكردان.
-المشهد التاسع: في مقام العجم ، حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة.
(د) الصورة الغنائية الرابعة (D):
المشهد الأول: في مقام العجم مصور على الجهاركاة ، حيث ظهر جنس عجم على الجهاركاة وجنس عجم على الراست.

١٣-مخارج الحروف:

جاءت واضحة وصحيحة من المطرب والمطربة والكورال الرجالي والنسائي ، إلى جانب الضغط Accent على بعض الحروف للتعبير عن أحاسيس وانفعالات معينة لتعبر عن الموقف الغنائي في بداية كل مازورة.

التوصيات والمقترحات:

- إجراء دراسات مماثلة لنماذج من الأوبريتات الغنائية الهامة الموجودة في مصر لكبار الملحنين والمطربين.
- العمل على تدعيم ونشر ثقافة غناء الأوبريتات الغنائية وإمكانية تجسيدها على المسارح بالتعاون مع فريق جيد للتمثيل وفريق آخر للغناء.
- جمع التراث الخاص بالأوبريتات الغنائية الموجودة في مصر.
- عقد ندوات وورش فنية لنشر هذا النوع من الأوبريت الغنائي من الفن الغنائي في مصر بين الشباب والأطفال وطلبة الكليات والمعاهد المتخصصه وغير المتخصصه .

المراجع:

١- الإنترنت , ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

٢- السيد , آية الله صلاح محمد: "أسلوب أداء فريد الأطرش والاستفادة منه في الغناء العربي" ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ٢٠١٦م.

٣- الموجي , إلهام محمد: "دراسة تحليلية لأسلوب محمد الموجي في التلحين" ، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٤م.

٤- بطرس, فكري: "أعلام الموسيقى والغناء العربي" ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥م.

٥- شورة , نبيل عبد الهادي: " التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي ، لا يوجد دار نشر، القاهرة ، ٢٠٠٦م.

٦- يوسف, سونيا سامح محمد: " أسلوب صياغة فريد الأطرش للأوبريت الغنائي في أفلامه" ، دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠٠١م.

ملخص البحث

الأوبريت الغنائي صغيرة على الحب لمحمد الموجي

دراسة تحليلية

يعتبر الأوبريت الغنائي فن مسرحي يقدم قصة تعالج واقع الحياة بأسلوب خفيف ، وذلك من خلال الرقص والموسيقى والغناء والتمثيل والأضواء والديكور المناسب للرواية ، ومن هنا تتناول الباحثة الأوبريت الغنائي عند محمد الموجي متمثلاً في أوبريت صغيرة على الحب وتقديم دراسة تحليلية عنه.

أولاً: يتكون البحث من :

مقدمة – مشكلة البحث – أهمية البحث – أسئلة البحث – حدود البحث – منهج البحث – عينة البحث – مصطلحات البحث – الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.

ثانيًا: الإطار النظري للبحث:

-المسرح الغنائي العربي نشأته وتطوره.

-نبذة مختصرة عن حياة الملحن محمد الموجي وأعماله للأوبريتات الغنائية.

ثالثًا: الدراسة التحليلية: (الإطار التطبيقي للبحث):

وتشتمل على العينة المنتقاة ، وهي الأوبريت الغنائي (صغيرة على الحب) من فيلم صغيرة على الحب للفنانة سعاد حسني ورشدي أباظة عام ١٩٦٦م ، ودراسة الخصائص الفنية لهذا العمل من حيث القوالب والصيغة والمقامات والألحان.

رابعًا: نتائج البحث:

-نتائج البحث – التوصيات والمقترحات – مراجع البحث – ملخص البحث باللغة العربية واللغة الإنجليزية.

الكلمات المفتاحية:

الأوبريت الغنائي – صغيرة على الحب – محمد الموجي – دراسة تحليلية.

Research Summary
The lyrical operetta, Sagira Alal Hob , by Mohamed El Mougy
An analytical study

Aya Allah Salah Mohamed *

The lyrical operetta is a theatrical art that presents a story that addresses the reality of life in a light way, through dance, music, singing, acting, lights and appropriate decoration for the novel.

First: The search consists of: Introduction - Research Problem - Research Importance - Research Questions - Research Limits - Research Methodology - Research Sample - Research Terms - Previous studies related to the research topic.

Second: Theoretical Concepts of Research:

- The Arab Lyrical Theatre, Its Origin and Development.

-A brief summary of the life of the composer Mohamed El Mougy and his works for lyrical operettas.

Third: The Analytical Study: (The Applied Framework for Research): It includes the selected sample, which is the lyrical operetta (Small on Love) from Qilm Saghira on Love by Saad Hosni and Rushdi Abaza in 1966 AD, and a study of the technical characteristics of this work in terms of templates, formula, maqamat and melodies.

Fourth:Search Results: Research results - Recommendations and suggestions - Research references - Research summary in Arabic and English.

key words: The lyrical operetta –Sagira Alal Hob- Muhammad Al-Mouji - An Analytical Study.

Lecturer , Faculty of Specific Education, Department of Music Education, Zagazig University.
*.