المسرح الغنائى المصرى وتأثره بفن الأوبريت العالمي من خلال أوبريت "البروكة" لسيد درويش وأوبريت "لا ماسكوت" لأدموند أودران Edmund Audran (دراسة مقارنة)

أ.م.د. محمد عبدالقادر سيد أحمد

أستاذ مساعد- بقسم الآداء (شعبة الغناء العالمى)

كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان

المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية

المجلد السابع- العدد الثاني- مسلسل العدد (14)- يوليو 2021- الجزء الثالث

رقم الإيداع بدار الكتب 24274 لسنة 2016

ISSN-Print: 2356-8690 ISSN-Online: 2356-8690

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jsezu.journals.ekb.eg

البريد الإلكتروني للمجلة E-mail JSROSE@foe.zu.edu.eg

المسرح الغنائى المصرى وتأثره بفن الأوبريت العالمي من خلال أوبريت "البروكة" لسيد درويش وأوبريت "لا ماسكوت" لأدموند أودران Edmund Audran (دراسة مقارنة)

مقدمة:

مر فن المسرح الغنائى العالمى بالعديد من التغييرات على مدار العصور بداية من الأوبرا وصولا إلى ظهور الأوبريت في منتصف القرن التاسع عشر في فرنسا علي يد جاك أوفنباخ (١٨١٩ – ١٨٨٠) كنوع من التجديد للمسرح الغنائى و فن الأوبرا بأنواعها و الذي كان قاصر علي رواد دور الأوبرا و الطبقة الأروستقراطية. يعد فن الأوبريت مسرح الشعب حيث مواضيع المسرحيات بسيطة و تبعد كل البعد عن الدراما و قصص الصراعات و الحبكة الدرامية المعقدة، و الهدف الأساسى لفن الأوبريت هو التسلية و الإبهار الذى يحتوى في طياته الكثير من السخرية علي أوضاع المجتمع و الصراعات السياسة التى كانت تسود في ذلك الوقت. لاقى فن الأوبريت حب الجمهور و ذاع صيته في أرجاء أوروبا و أقبل العديد من المؤلفين علي تأليف هذا النوع من المسرح الغنائى مضيفا الصبغة المجتمعية الخاصة ببلده علي سبيل المثال المؤلف ريتشارد شتراوس Richard Strauss في النمسا و المؤلفان جيلبرت و سوليفان Gilbert&Sollivanفي إنجلترا وصولا إلي مصر في بداية القرن العشرين مع كل من سلامة حجازى و تلميذه العبقرى سيد درويش و الذى كان له الفضل فى تطوير فن الأوبريت و أسلوب تأليفه في فترة زمنية قصيرة جدا بإنتاج غزير يتعدى الثلاثون أوبريت.

وقع إختيار الباحث لموضوع البحث الراهن لما له من ثراء تاريخي و أدبى و موسيقى في توضيح أسباب ظهور الأوبريت في القطر المصري خلال فترة الإحتلال الإنجليزي كأداة توعية شعبية، و للمساعدة على التعرف على أحد أهم المجددين للمدرسة الموسيقية المصرية. كما يرمى البحث إلي المساهمة في رفع الوعى الثقافى و الفنى للدارسين و الباحثين و بخاصة دارسى الغناء العالمى بالكليات و المعاهد المتخصصة و حفاظا علي الهوية المصرية و إلقاء الضوء علي أحد الفنون المصرية التى كادت أن تندثر.

مشكلة البحث:

تعد مؤلفة الأوبريت امتداد لمسرح الأوبرا و جزء من تطوره، بدءا من منتصف القرن التاسع عشر و حتي الربع الأول من القرن العشرين. كما تعتبر أعمال سيد درويش فى مجال تأليف فن الأوبريت من التراث الغنائى المصرى الهام و الذى يجب الحفاظ عليه من النسيان. لذا رأى الباحث تقديم نموذج من فن الأوبريت القريب إلى تخصص الغناء الغربى و هو أوبريت

" البروكة" المأخوذ عن أوبريت "لا ماسكوت" La Mascotte لأدموند أودرون Edmund Audrin و القيام بالدراسة و التحليل لأجزاء منه للمساهمة فى التعرف على فن الأوبريت و خصائصه، و رفع مستوى الأداء الغنائى لهذه النوعية من المسرح الغنائى العالمى و المصرى.

أهداف البحث:

– يهدف البحث إلي التعرف على اهم الخصائص الفنية لفن الأوبريت العالمي و المصري و أهم رواده من المؤلفين في أوائل القرن العشرين و نقاط التلاقي بين المسرح الغنائى المصري و المسرح الغنائى العالمي.

– التعرف علي نقاط تأثر سيد درويش بالأوبريت الغربي و الإستحداثات التي انفرد بها في تأليفه للأوبريت

– إلقاء الضوء علي أوبريت "البروكة" لسيد درويش " البروكة" ومقارنتها بنظيرتها الغربية "لا ماسكوت" لأدموند أودران التي قد تساعد طالب الغناء المتخصص فى التعرف علي فن غناء الأوبريت و متطلبات أدائه،من خلال دراسة تحليلية مقارنة، و التعرف على نقاط تأثير فن الأوبريت المصرى بالأوبريت العالمى.

أهمية البحث:

تقديم دراسة تفيد في التعرف علي فن الأوبريت العالمى و المصرى عند سيد درويش و خصائصه و أسلوب أدائها من خلال عينة من أوبريت " البروكة" و أوبريت "لا ماسكوت" مما يفيد دارسي الغناء و ممارسيه في الحفاظ على الهوية المصرية.

فرض البحث:

يفترض الباحث أنه بإجراء دراسة تحليلية غنائية للعينة المختارة علي أسس علمية و فنية سليمة قد يساعد في إبراز أسلوب سيد درويش المتميز في الأوبريت و مدى تأثره بموسيقى المسرح الغنائى العالمى من خلال أوبريت " لا ماسكوت" La Mascotte للمؤلف الفرنسي أدموند أودران الذي قد يساعد في ادائه الغنائي بالأسلوب الفني الجيد.

حدود البحث:

تقتصر حدود البحث علي دراسة تحليلية مقارنة للعينتان المنتقاتان من أوبريت "البروكة" للمؤلف سيد درويش و "لا ماسكوت" لأدموند لودران و تاريخ فن الأوبرا في النصف الأول من القرن العشرين.

اجراءات البحث:

أ- **منهج البحث:** يتبع هذا البحث المنهج الوصفى المقارن (تحليل المحتوى)

ب-عينة البحث: عينة منتقاه لثنائية من أوبريت " البروكة" لسيد درويش و أوبريت "لا ماسكوت" لأدموند لودران

ت-أدوات البحث: المدونات الموسيقية – الشرائط السمعية المسجلة للعينة المختارة

ث-استمارة تحليل البيانات: و تحتوي علي: النص الشعري – السلم – الميزان – السرعة – الصيغة – عدد الموازير – مطابقة اللحن بالكلمات – تعليق الباحث

مصطلحات البحث:

الفودفيل Vaudevilles: ١- تمثيلية هزلية صغيرة خفيفة انتقادية يتخللها الغناء طابعها الحيوية و الخفة

٢- نوع من الأغنيات الريفية الخفيفة

الأوبريت Operette: ١- لغويا تصغير الأوبرا (أوبرا صغيرة)

٢- مسرحية غنائية خفيفة فكاهية، بعض أجزائها غنائية و البعض الآخر حوار عادى دون تلحين، يتخللها الرقص و الأستعراض و ألحانها خفيفة بسيطة تميل إلي المرح

الرسيتاتيف Recitativo: ١- إلقاء غنائي حر علي هيئة تلفظ مترنم يتوسط الغناء و التكلم تصاحبه الموسيقي و كان يستخدم في الأوبرات القديمة و الأوراتوريو للربط بين المقطوعات الغنائية و الكورال لسرد القصة دون أن يكون له قيمة غنائية و ظهر الألقاء المنغم في نهاية القرن السادس عشر

صولو Solo: لحن يؤديه مغن واحد بمصاحبة آلية

دويتو Duetto: حوار غنائي ثنائي

تريو Trio: حوار غنائي ثلاثي

كوارتيت Quartette: حوار غنائي رباعي

غناء المجموعات Ensamble: ١- الأداء الجماعي المكون من عدة أصوات أو عدة آلات

٢- الترابط التام الجيد بين أجزاء العمل الفني بطريقة ملائمة، الحوار بين مجموعات الكورال و الثنائيات و الثلاثيات

٣- التوافق الجيد الذي يسود الموسيقية في أداء العمل الفني

كورال Choral: لفظ يطلق علي مجموعة المنشدين

مقدمة آلية Overture: افتتاحية، مؤلف آلي كبير للأوركسترا و يستخدم كمقدمة، يعزف قبل فتح الستار عن أعمال المسرح الغنائي و عادة تكون ألحانه تلخيص للأحداث و الأفكار العامة الموسيقية لتلك المسرحية الغنائية (الأوبرا) [١]

(١)أحمد بيومي: القاموس الموسيقي – وزارة الثقافة المركز الثقافي القومي – دار الأوبرا المصرية – القاهرة ١٩٥٩

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولي بعنوان:

" **المسرح الغنائى المصري من عهد سلامة حجازي إلي الآن**"

تناولت الدراسة تاريخ المسرح الغنائي المصري الحديث بداية من مارون نقاش و يعقوب صنوع و أسلوب كل منهم في التأليف وصولا إلي سلامة حجازي و بداية المسرح الغنائي المصري الصرف. كما تناول تاريخ كامل الخلعي و سيد درويش و زكريا أحمد و سرد أعمالهم. دون التطرق إلي أسلوب سيد درويش علي وجه الخصوص. يتناول البحث الراهن نقاط تأثر سيد درويش بالمسرح الغنائي الأوروبي من أوبرا و أوبريت و التجديد في الصيغ و القوالب الغنائية التي ميزت مؤلفات سيد درويش بالتفصيل.(١)

الدراسة الثانية بعنوان:

" **أسلوب سيد درويش في صياغة ألحان الأوبريت**"

تناولت الدراسة تعريف فن الأوبريت المصري بداية من دور سلامة حجازي في ترسيخ هذا النوع من المسرح الغنائى تشترك الدراسة مع البحث الراهن في بعض نقاط أسلوب سيد درويش في صياغة فن ألحان الأوبريت و جدول مؤلفاته، يركز البحث الراهن عن تأثر سيد درويش بفن الأوبريت الغربي و خاصة الفرنسى و تأليفه للمونولوج و الثنائيات و الثلاثيات .... الخ و غناء المجموعات و الذى لم يكن متداول في مؤلفات ذالك العصر. يتناول البحث الراهن أوبريت "البروكة" أو البركة المأخوذ عن أوبريت " La Mascotte" أدموند أودران بالشرح التفصيلي و التحليل.(٢)

الدراسة الثالثة بعنوان:

" **عناصر التراث الشعبي المصري كما تعكسها أعمال سيد درويش** "

تتناول الدراسة أعمال سيد درويش من الطقطوقة و موسيقى الغناء الشعبى و الخصائص العامة للموسيقى و الغناء الفولكلورى و خصائص ألحان سيد درويش الشعبية دون التطرق لفن الأوبريت الذى هو موضوع البحث الراهن و تشترك الدراسة و البحث الراهن في تناول السيرة الذاتية لسيد درويش(٣)

(١) حنان محمد زعفراني: رسالة ماجستير غير منشورة – المعهد العالي للتربية الموسيقية – القاهرة ١٩٦٤

(٢) أمل أحمد شوقي عبد الصادق حسين – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة ١٩٩٤

(٣) جمال عبد الحي عبد الغني: رسالة ماجستير غير منشورة – المعهد العالي للفنون الشعبية – أكاديمية الفنون – القاهرة ١٩٩٩

يتضمن البحث الراهن على محورين أساسيين:

المحور الأول: و يشمل المفاهيم النظرية للدراسة.

- تاريخ الأوبريت الغربى.
- أشهر مؤلفى الأوبريت الغربيين.
- إدموند أودران.
- البدايات الأولي للمسرح الغنائى في مصر.
- رواد المؤلفين الموسيقيين للمسرح الغنائى المصرى.
- فرق المسرح الغنائي المصري في النصف الأول من القرن العشرين.
- نبذة عن حياة سيد درويش
- سيد درويش و تأثره بالموسيقي الغربية.
- سيد درويش و المسرح الغنائى.
- مميزات تأليف المسرح الغنائي عند سيد درويش.
- مؤلفات سيد درويش المسرحية الغنائية.

المحور الثاني: و يشمل الدراسة التحليلية للعينة المختارة مع تعليق الباحث.

- أوبريت البروكة
- الشخصيات
- محتوى أوبريت البروكة
- وقائع أحداث أوبريت البروكة
- الدراسة التحليلية للعينة المختارة:

أ- موقع الثنائي من أحداث الأوبريت.

ب- النص الشعرى.

ج- التحليل و يشمل (السلم – الميزان – الصيغة – القالب – السرعة – المساحة الصوتية).

د- جدول المقارنة و التشابه بين العملين

- تعليق الباحث.

المحور الأول: المفاهيم النظرية للبحث:

تاريخ الأوبريت الغربى:

فن الأوبريت الفرنسى يعد أوبرا خفيفة، تحتوى في السياق الدرامى علي حوار كلامى، أغانى و رقصات و كل مقومات الإنترمتزو Intermezzo و الأوبرا الهزلية Opera Buffa الإيطالية. ظهر فن الأوبريت الفرنسى في منتصف القرن التاسع عشر و استمرحتي بدايات القرن العشرين كنوع من التسلية.

عبر الأوبريت عن الذوق الفرنسى المعاصر في طبيعة الحبكة الدرامية والمواقف الأخلاقية. لتقيم الأوبريت في سياقه الحقيقي من الضرورى إدراك أنه تصوير دقيق للمجتمع الفرنسى في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ويعد صورة ساخرة من الجوانب الاجتماعية والسياسية لعصره. يؤكد الأوبريت على الموسيقى الغنية باللحن وتستند إلى الأساليب الأوبرالية في القرن التاسع عشر. الفرق بين الأوبريت و الأوبرا الهزلية بشكل عام هو أن الأوبرا الهزلية تثير بعض المشاعر و تحتاج من الجمهور التركيز ، بينما يحاول الأوبريت الفرنسى التسلية فقط. تم تطبيق مصطلح الأوبريت في الأصل بطريقة أكثر عمومية لوصف الأعمال التي كانت قصيرة و موضوعات أقل طموحا من الأوبرا. (١)

للأوبريت تاريخ مسرحى لا يزال يذكر الى اليوم بسبب موسيقاه. فقد وجده الجمهور جذابا بسبب ألحانه سريعة الأنتشار، والأغانى اللامعة والساخرة، والمؤامرات الرومانسية التي تحتويها قصصه، والنجوم اللامعة و المشهورة التي كانت تشارك في غنائه، وتألق المناظر الطبيعية. كانت مخصصة للترفيه وليس لدور الأوبرا ولكن لمسارح البوليفارد Boulevard theaters (الملاهى) ، أى للاستهلاك الشعبى و تجتذب جميع فئات الشعب من رواد المسرح.

اذا نظرنا للأعمال الاولى لجاك أوفنباخ و الذي يعتبر مؤسس فن الأوبريت، سنجد هذه الأعمال في الأصل عبارة عن اسكتشات متواضعة وساخرة وهزلية من فصل واحد ، بإستخدام مقطوعات غنائية (منفرد وثنائي وثلاثي ورباعي) لا تتعدي العشر مقطوعات بمصاحبة أوركسترا صغيرة لا تتعدي ستة عشر عازف. في وقت لاحق تم توسيعها لتصبح عروض تدوم أمسية كاملة من فصول تصل إلي الثلاث فصول، مما أدى إلى إنشاء هذا النوع كشكل منفصل من أشكال الترفيه المتكامل.

تسببت شعبية الأوبريت في تطوير أنماط قومية مختلفة في بلدان أخرى، مثل الأوبريت النمساوي لريتشارد شتراوس و الزرزويلا في أسبانيا و البلاد الأنجليزى علي يد المؤلفان

جيلبيرت و سوليفان و في مصر مسرح الأوبريت عند سلامة حجازى و داود حسنى و سيد درويش.سيطر على الأوبريت بشكل متزايد الكوميديا الموسيقية الغنائية والراقصة المبنية على أنماط الأغاني الفودفيل vaudeville الأمريكية والرقص. انتهى الأوبريت الكلاسيكي في 1930 ، قبل الحرب العالمية الثانية بسبب العديد من الظروف ، بما في ذلك زيادة شعبية المسرحيات الموسيقية السينمائية بتذاكرها الرخيصة [٢]

(1) Sterling Mackinlay: Origin & development of light opera – Hutchinson & Company Limited, London 1927

(2) E. T. Kirby: Total Theatre: A Critical Anthology – Dutton Publisher – New York 1969

أشهر مؤلفي الأوبريت الأوروبيين :

- جاك أوفنباخ Jacque Offenbach (١٨١٩ – ١٨٨٠)
- يوهان شتراوس Johann Strauss (١٨٢٥ – ١٨٩٩)
- شارلز ليكوك Charles Lecocq (١٨٣٢ – ١٩١٨)
- إدموند أودران Edmond Audran (١٨٤٠ – ١٩٠١)
- روبرت بلانكيت Robert Planquette (١٨٤٨ – ١٩٠٣)
- أندريه ميساجير André Messager (١٨٥٣ – ١٩٢٩) [١]

إدموند أودران (١٨٤٠-١٩٠١)

مؤلف موسيقي فرنسي ، ولد بمدينة ليون Leon في ١١ أبريل ١٨٤٠. درس الموسيقى في مدرسة نيدرماير Ecole Niedermeyer حيث حصل على جائزة التأليف عام ١٨٥٩. بداء حياته الموسيقية كعازف أرغن في كنيسة القديس يوسف في مرسيليا. تعد أوبرا "الدب و الباشا" L'Ours et le Pacha أولى مؤلفاته للمسرح الموسيقي عام ١٨٦٢ في قالب الفودفيل vaudevilles. تلي ذلك أوبرا الباحثة عن الروح La Chercheuse d'Esprit عام ١٨٦٤ ، وهي أوبرا كوميدية . كتب أودران مارش جنائزى لوفاة المؤلف الموسيقى جاكومو مايربير Meyerbeer ، أشتهر أودران بأنه مؤلف لأشكال الأوبرا الخفيفة. تعد أولى نجاحاته الباريسية أوبريت "زفاف أوليفيت" Les Noces d'Olivette عام ١٨٧٩، الذي دام عرضه في لندن لأكثر من عام علي مسرح ستراند Strand Theatre ١٨٨٠-١٨٨١. لقيت موسيقى أودران شعبية كبيرة في إنجلترا كما في فرنسا. يعد أودران أهم خلفاء أوفنباخ Offenbach لفن الأوبريت ، كما تميزت موسيقاه بالأناقة وصقل الأسلوب الذي يرفعها إلي مستوى الأوبرا الكوميدية الحقيقية. كما تميز أودران بغزارة الألحان الفريدة وبراعة في كتابة التوزيع الأوركسترالى لأعمله.

تكشف العديد من أوبراه و بخاصة أوبرا "لا ماسكوت" La Mascotte، عن درجة عالية من الحرفية الموسيقية التي نادرا ما اتصفت بها الأوبرا الخفيفة أو الأوبريت. توفي في باريس عام ١٩٠١.[٢]

(1) Ganzel Kurt: The Encyclopedia of Musical Theatre (3 Volumes) Schirmer Books – New York 2001.

(2) Traubner, Richard: *Operetta– A Theatrical History* – Doubleday & Company Press – New York 1983

البدايات الأولى للمسرح الغنائى فى مصر :

أواخر القرن التاسع عشراعتاد المغنيين و المنشدين إطراب الجمهور من خلال الاحتفالات العامة و المناسبات الخاصة. وفي مناسبات قليلة كانت المنافسة تجمع بينهم في مباراة فنية واحدة مثل احتفالات عيد الجلوس الخديوى التي كانت تقام كل عام في حديقة الأزبكية بعيدا عن فن المسرح و التمثيل. يعد رائد المسرح العربى أحمد أبو خليل القبانى الدمشقى (١٨٣٣ – ١٩٠٣) أول من أوجد علاقة بين فن الغناء و التمثيل في مسرحه حيث قدم الأغانى بين فصول مسرحياته مستعينا بمغنيين أمثال عبده الحامولى و ألمظ. و لم تكن تلك الفواصل الغنائية متصلة بالحبكة الدرامية في بادئ الأمر و تصنف بالغناء الطربى الأصيل. ثم تدرج القبانى فى إدراج الغناء كجزء من السياق الدرامى متخللا الحوار التمثيلى، إلى الوصول في التطوير إلي تقديم فرقته للمسرحيات الغنائية و ظهور الممثل المغنى. بذلك يعد القبانى مؤسس المسرح الغنائى العربى بالمسرحية الغنائية "أنس الجليس" عام 1884و التي قام بتأليف أغانيها الشيخ سلامة حجازى (١٨٥٢ – ١٩١٧) الذي يعد رائد المسرح الموسيقى المصرى وتغنى بألحانه العديد من أشهر المطربين في مصر أمثال منيرة المهدية و محمد عبد الوهاب، وقام بتشجيع سيد درويش وقدمه علي المسرح، ويعتبر سلامه حجازى الأب الروحى لسيد درويش. [١]

رواد المؤلفين الموسيقيين للمسرح الغنائى المصرى:

- أحمد خليل القبانى ١٨٣٣ – ١٩٠٣
- يعقوب صنوع ١٨٣٩ – ١٩١٢
- سلامة حجازى ١٨٥٢ – ١٩١٧
- كامل الخلعى ١٨٧٠ – ١٩٣١
- داود حسنى ١٨٧٠ – ١٩٣٧
- سيد درويش ١٨٩٢ – ١٩٢٣

- محمد القصبجى ١٨٩٢ - ١٩٦٦
- زكريا أحمد ١٨٩٦ - ١٩٦١
- محمد عبد الوهاب ١٨٩٨ - ١٩٩١
- رياض السنباطى ١٩٠٦ - ١٩٨١ [٢]

(١)(٢) سيد علي إسماعيل : مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠ - ١٩٣٥ فرق المسرح الغنائى - مؤسسة هنداوي للنشر - المملكة المتحدة ٢٠١٨

فرق المسرح الغنائى المصرى في النصف الأول من القرن العشرين:

فرقة سلامة حجازى

فرقة أولاد عكاشة (فرقة ترقية التمثيل العربى)

فرقة منيرة المهدية.

فرقة أحمد الشامى.

فرقة الشيخ سيد درويش .

فرقة فكتوريا موسى. [١]

نبذة عن حياة سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣)

اسمه الحقيقي السيد درويش البحر هو مجدد الموسيقى وباعث النهضة الموسيقية في مصر والوطن العربي. ولد سيد درويش في الإسكندرية. التحق بالمعهد الديني بالإسكندرية عام ١٩٠٥ ثم عمل في الغناء في المقاهي. لكنه لم يوفق، فاضطر أن يشتغل عامل بناء، وكان خلال العمل يرفع صوته بالغناء، وتصادف وجود الأخوين أمين وسليم عطا الله، وهما من أشهر المشتغلين بالفن، في مقهى قريب فاسترعى انتباههما لما في صوته هذا من قدرة وجمال، واتفقا أن يرافقهما في رحلة فنية إلى الشام في نهاية عام ١٩٠٨. أتقن أصول العزف على العود وكتابة النوتة الموسيقية، فبدأت موهبته الموسيقية تتفجر، في عام ١٩١٧ انتقل سيد درويش إلى القاهرة، وسطع نجمه وصار إنتاجه غزيرا، فقام بالتلحين لكافة الفرق المسرحية، أدخل سيد درويش في الموسيقى للمرة الأولى في مصر الغناء البوليفوني في أوبريت العشرة الطيبة وأوبريت شهرزاد والبروكة. بلغ إنتاجه في حياته القصيرة من القوالب المختلفة العشرات من الأدوار وأربعين موشحا ومائة طقطوقة و ٣٠ رواية مسرحية وأوبريت.

سيد درويش و تأثره بالموسيقى الغربية :

واظب سيد درويش علي حضور حفلات الأوبرات الأجنبية و الفرق الموسيقية الغربية بدار الأوبرا في القاهرة . تأثر سيد درويش كثيرا بالموسيقى الغربية أكثر من غيره من الموسيقيين في تلك الفترة محاولا المزج بين الموسيقى الشرقية و الغربية في مؤلفاته.حيث استعمل الموازين

الثنائية و الرباعية و السلالم الكبير Major Scale و الصغير Minor Scale. كما قام بإدراج آلات موسيقية غربية في مؤلفاته مثل البيانو و الكمان و آلات النفخ النحاسية و الخشبية خاصة في مارشات النصر مثل (أحنا الجنود – أحسن جيوش – بلادى بلادى – قوم يا مصرى) ألخ ... كما لجاء سيد درويش إلي البوليفونية الموسيقية و تعدد الأصوات الغنائى محتفظا بأسلوب شرقي و شعبي في التعامل مع الهارمونيات. كما أدخل الثنائيات و الرسيتاتيف المنغم و أظهر براعة خاصة في ربط الألحان و النص و أجواء المشاهد كما حرص سيد درويش علي تدوين مؤلفاته بالأسلوب الغربى حتي تظل دون تغيير في حين أن نظرائه من المؤلفين كانوا يعتمدون علي التلقين.[٢]

(١) محمد محمود سامي حافظ: الموسيقي المصرية الحديثة و علاقتها بالغرب – دار نشر الأنجلو المصرية – القاهرة ١٩٨٢

(٢) سيد علي إسماعيل : مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠ – ١٩٣٥ فرق المسرح الغنائى – مؤسسة هنداوي للنشر – المملكة المتحدة ٢٠١٨

سيد درويش و المسرح الغنائى:

كانت بدايات الشيخ سيد درويش في مجال المسرح مع فرقة أمين عطا الله حيث إلي الشام مرتين في عام ١٩٠٩ و ١٩١٢. و لم يوفق الشيخ سيد إلا في السفرة الثانية و نال أعجاب جمهورالشام. رجع الشيخ سيد و بداء في الغناء بمقاهي الأسكندرية حتي عام ١٩١٧ حين قرر السفر إلي القاهرة حيث الحركة الفنية و الموسيقية في أوجه حالاتها، عمل بداية في جوقة عمر وصفى و لحن أغانى مسرحية " الشيخ و بنات الكهرباء" و منها إلي تلحين أغاني مسرحية "فيروز شاه" لفرقة جورج أبيض المسرحية و مسرحية "ولو" لفرقة نجيب الريحانى المسرحية. زاعت شهرة الشيخ سيد في الوسط المسرحى و المسرح الغنائى و قام بالتلحين لجميع الفرق المسرحية الكبيرة في ذالك الوقت مثل فرقة الماجستيك، فرقة منيرة المهدية ، فرقة عكاشة، فرقة الكسار. [٢] تعد نهضة المسرح الغنائي علي يد سيد درويش مع بداية ثورة ١٩١٩ حيث واكب بأعماله المسرحية الحركة الثورية بمشاركة كل من نجيب الريحانى و بديع خيرى باجتماع الفنون الثلاثة (التمثيل و التأليف و التلحين) في تأجيج روح الثورة بين طوائف الشعب المختلفة ضد الإستعمار الأنجليزى مما أدى إلي إغلاق المسارح كلها بحجة أنها تساعد علي الفوضي و المساس بالأمن العام. [١]خلال عام ١٩١٩ قام الثلاثي بتقديم العديد من الأعمال التي تغذي الوعي الجماهيري ضد المستعمر مثل "قولوله" و "أش" و "ولو" و "رن" و "فشر" و التي استخدم فيها سيد درويش بساطة اللحن و مصرية الكلمة و المعالجة الدرامية و التي تناولت فئات الشعب و طوائفه المختلفة مما خلق ألفه تجاوب لها الشعب بطبقاته المختلفة بطريقة إيجابية و حفظها

عن ظهر قلب و تحول الأوبريت من فن ترفيهي دارج إلي أداة سياسية فعالة للحشد ضد الاستعمار مما جعل سيد درويش فنان الشعب و حامى الهوية المصرية إلي يومنا هذا. (٢)

كان سيد درويش حريصا علي تدوين مؤلفاته للأوبريت موسيقيا و كان يسعي إلي طبع و نشر ألحانه و أغانيه بعد أن يتم هرمنتها بالأسلوب العلمي لولا أن وافته المنية و حالت دون وصوله لذلك (٣)

مميزات تأليف المسرح الغنائي عند سيد درويش:

١- دراسة شخصيات الرواية من الناحية الدرامية وإختيار الطبقة الصوتية المناسبة للشخصية عند التأليف

٢- الالتزام بأصول التجويد و أحكام اللغة في المد و التقصير للأشعار حتى تطابق للحن و الإيقاع

٣- استخدام قالب المونولوج و الريسيتاتيف المنغم في مسرحياته

٤- ترابط الألحان بالنص و الحالة الدرامية

٥- استخدام السلالم الموسيقية الغربية في التأليف

٦- استخدام البوليفونية و تعدد الأصوات المتداخلة والذى كان يعد جديد في التأليف الموسيقيى المصرى في ذالك الزمن

(١)رتيبة الحفني : السلطانة منيرة المهدية و الغناء في مصر قبلها و في زمانها – دار الشروق – القاهرة ٢٠٠١

(٢)إزيس فتح الله، حسن درويش، محمود كامل – موسوعة أعلام الموسيقي العربية (سيد درويش – الجزء الأول) – دار الشروق للنشر ٢٠٠٣

(٣) محمد محمود سامي حافظ : الموسيقي المصرية الحديثة و علاقتها بالغرب

٧- البعد عن الرتابه و التكرار التي كانت سائدة في الغناء النقليدى في ذلك الوقت

٨- استعمال آلة البيانو و البيانو المعدل بالنوت الشرقية في أعماله

٩- استخدام أغاني الفلكلور الشعبي في مؤلفات الأوبريت

١٠- إدراج الحوار المنغم Recitativo الغناء الثنائي Duetto و غناء المجموعات Ensemble و الكورال Chorale في مؤلفاته

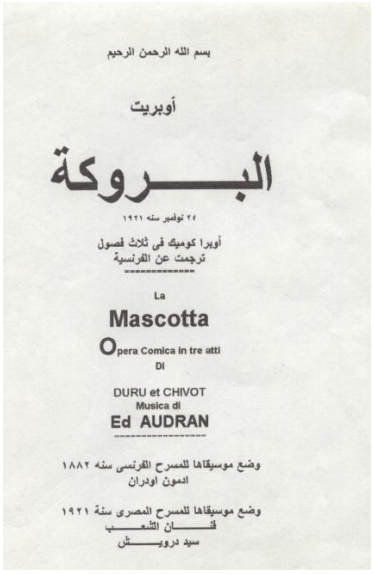
١١- إدراج المقدمة الموسيقية Overture و المشاهد الراقصة Balletto في مسرحياته

مؤلفات سيد درويش المسرحية الغنائية :

– الشيخ و بنات الكهربا – فرقة عمر وصفى – ١٩١٧

- خد بالك يا أستاذ – فرقة عمر وصفى – ١٩١٧
- فيروزشاه – تأليف عبد الحليم دولار المصري – فرقة جورج أبيض – ١٩١٨
- كله من دا – تأليف بديع خيري – فرقة نجيب الريحانى – ١٩١٨
- الهواري – تأليف إبراهيم رمزى – فرقة جورج أبيض – ١٩١٨
- ولو – تأليف بديع خيرى – فرقة نجيب الريحانى – ١٩١٨
- أش – تأليف بديع خيرى – فرقة نجيب الريحانى – ١٩١٩
- و لسة – تأليف أمين صدقى – فرقة علي الكسار – ١٩١٩
- عقبال عندكم – تأليف أمين صدقى – فرقة علي الكسار – ١٩١٩
- قولوله – تأليف بديع خيرى – فرقة نجيب الريحانى – ١٩١٩
- أحلاهم – تأليف أمين صدقى – فرقة علي الكسار – ١٩١٩
- قلناله – تأليف أمين صدقى – فرقة أمين صدقى و علي الكسار – ١٩١٩
- رن – تأليف بديع خيرى – فرقة نجيب الريحانى – ١٩١٩
- مرحب – تأليف أمين صدقى – فرقة علي الكسار – ١٩١٩
- كلها يومين – تأليف محمد يونس القاضى – فرقة منيرة المهدية – ١٩٢٠
- العشرة الطيبة – تأليف محمد تيمور و بديع خيرى – فرقة سيد درويش و عمر وصفي – ١٩٢٠
- فشر – تأليف بديع خيرى – فرقة نجيب الريحانى – ١٩٢٠
- راحت عليك (بنت الحاوى) – تأليف أمين صدقى – فرقة علي الكسار – ١٩٢٠
- هدى – تأليف عمر عارف – شركة ترقية التمثيل العربى – ١٩٢١
- عبد الرحمن الناصر – تأليف أغانى مصطفى ممتاز – شركة ترقية التمثيل العربى – ١٩٢١
- اللى فيهم – تأليف أمين صدقى – فرقة علي الكسار – ١٩٢١
- شهرزاد – تأليف عزيز عيد – أغانى بيرم التونسى – فرقة سيد درويش و عمر وصفى – ١٩٢١
- البروكة – ترجمة يوسف حلمى – فرقة سيد درويش و عمر وصفى – ١٩٢١
- العبرة – فرقة سيد درويش و عمر وصفى – ١٩٢٢
- أم ٤٤ – تأليف أمين صدقى – فرقة علي الكسار – ١٩٢٢
- الطاحونة الحمراء – تاليف بديع خيرى – مسرح البوسفور – ١٩٢٢
- كليوبترا و مارك أنطونيو – تأليف سليم نخلة و محمد يونس القاضى – فرقة منيرة المهدية – ١٩٢٣

- البربرى في الجيش – تأليف أمين صدقى – فرقة علي الكسار – ١٩٢٣
- الهلال – تأليف عبد الحميد كامل – فرقة علي الكسار – ١٩٢٣
- الدرة اليتيمة – تأليف إبراهيم رمزى – شركة ترقية التمثيل العربى – ١٩٢٣
- الانتخابات – تأليف أمين صدقى – فرقة على الكسار – ١٩٢٣ (١)


بسم الله الرحمن الرحيم

أوبريت

البـــــروكة

٢٤ نوفمبر سنه ١٩٢١

أوبرا كوميك فى ثلاث فصول
ترجمت عن الفرنسية

La
Mascotta
Opera Comica in tre atti
DI
DURU et CHIVOT
Musica di
Ed AUDRAN

وضع موسيقاها للمسرح الفرنسى سنه ١٨٨٢
ادمون اودران

وضع موسيقاها للمسرح المصرى سنة ١٩٢١
فنـــــان الشعـــــب
سيد درويـــــش

(١) إيزيس فتح الله، حسن درويش، محمود كامل – موسوعة أعلام الموسيقي العربية – دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٣

أوبريت البروكة

الفرقة : فرقة سيد درويش و عمر وصفي

ترجمة: يوسف حلمى عن أوبريت "لامسكوت" لأدموند أودران

عدد الفصول: ٣

أغاني: عبد العزيز أحمد

تاريخ العرض الأول: ٢٤ نوفمبر ١٩٢١ مسرح دار التمثيل العربى

- احتفظ سيد درويش بأسماء شخصيات مسرحية إدموند أودران و مكان الأحداث الأوروبية حتي يحافظ علي الحالة الدرامية الأوروبية لمسرحيته، مضيفا الطابع الموسيقى الشرقى علي الجو العام للعمل.

- تم إعادة عرض أوبريت البروكة من قبل فرقة التمثيل العربى (أولاد عكاشة) في ٢٧ يناير ١٩٢٧ علي مسرح الأزبكية، و في ١٥ ابريل ١٩٦١ من قبل فرقة المسرح الغنائى على خشبة مسرح الجمهورية، و قام بتمثيل دور بيبو كارم محمود و دور بتينا حورية حسن.

الشخصيات:

الشخصية	الدور	أسم المغنى	الطبقة الصوتية
لوران Laurant	أمير مدينة بيومبينو	محمود رضا	باريتون
فياميتا Fiametta	أبنة لوران	نعمات	سوبرانو
فرتلليني Fritellino	أمير ، خطيب فياميتا	عبد العزيز أحمد	تينور
روكو Rocco	العمدة	عمر وصفى	تينور
بيبو Pippo	راعى	سيد درويش	باريتون
بتينا Bettina	مربية طيورالبروكة (البركة)	حياة صبرى	ميتزوسوبرانو
بارافنتيه Parafante	ضابط	الياس صوفان	باريتون
ماتيو Matheo	صاحب حانة	محمد على هلالى	باص

المجاميع : مزارعين – نبلاء – حاشية البلاط – عساكر (١)

(١) إيزيس فتح الله، حسن درويش، محمود كامل – موسوعة أعلام الموسيقي العربية – دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٣

محتوي أوبريت "البروكة"

عدد الألحان: ١٣

أسم الأغنية	التكوين	المشهد
١– إنس الهموم أنسك يدوم	صولو و كورال	لحن ضم الكروم
٢– كان الشيطان بيعزم يوم	مونولوج	لحن الشيطان و البروكة
٣– صوت النفير جه الأمير	صولو و كورال	استقبال الأمير
٤– لما أشوف وش الحبيب	دويتو	المغازلة
٥– دق الجرس روكو و قلقنا	تريو و كورال	الاغتصاب
٦– البدر ده إزاى نزل	تريو و كورال	جواب الغرام
٧– إيه مضايقك في السراية	تريو و كورال	المباغتة
٨– يا حبيبى يا حياتى	دويتو	لقاء الحبيبين
٩– الأنس ده و الفرح ده	كوارتيت و كورال	أختطاف البروكة
١٠– إملا الكاسات من المداما	كورال	الأحتفال بالأنتصار
١١– يا عسكر الأمير فرتيلي	تريو و كورال	حكاية أورنج تانج
١٢– ليه يا عقلى ليه يا قلبى	كوارتيت	بين عاطفتين
١٣– إفتحوه يالا حالا إكسروه	كوارتيت و كورال	لحن الختام (١)

(١)إيزيس فتح الله، حسن درويش، محمود كامل – موسوعة أعلام الموسيقي العربية – دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٣

وقائع أحداث أوبريت "البروكة" / أوبريت "لا ماسكوت":

تدور أحداث الأوبريت في مدينة بيومبينو بولاية توسكانى – إيطاليا – القرن السادس عشر

الفصل الأول:

يعانى روكو من سوء الحظ المستمر على الرغم من أنه يعمل بجد ، إلا أن الأمور تسير بشكل خاطئ بالنسبة له. و يقارن روكو نفسه بأخيه أنطونيو المزارع ذو الحظ الوفير و صاحب المزرعة في نهاية الطريق. يرسل روكو بيبو الراعى إلي أنطونيو مطالبا المساعدة. فيجيبه أنطونيو بإرسال سلة مملؤة بالبيض و في داخلها خطاب مع خادمته بتينا الفرارجية (حبيبة بيبو). يرفض روكو عمل بتينا لديه لقلة الإمكانيات و عدم قدرته علي إعاشتها، كما يتجاهل قراءة الرسالة المبعوثة داخل سلة البيض، و إن كان قد فعل لعرف أن بيتينا هي البروكة (البركة) و التي تهب كل من تعمل معه و من حوله الحظ الوفير. وان الكائنات مثل بتينا خلقها الله لمواجهة الشر الذي يطارد العالم. طالما هم طاهرون وعفيفون ، تستمر قوتهم. و بمجرد وصول بتينا ، يبدء حظ روكو في التحسن.

يصل الأمير لوران مع ابنته فياميتا و خطيبها الأمير فرتيللى إلي عزبة روكو لأخذ قسط من الراحة بعد رحلة صيد طويلة. يعانى الأمير لوران هو الآخر من سوء الحظ حيث انه يخسر الحروب ، ويقوم بإستثمارات خاسرة ، ولا يحالفه الحظ في الصيد ، ولديه ابنة متمردة ترفض زواج مرتب مع فريتلينى. يعثر الأمير لوران علي رسالة أنطونيو الغير مقروءة. يقرأه يكتشف حقيقة قوة بتينا ويقرر أن ترافقه إلى بلاطه، واعدا روكو بإسعاده و نقله إلي قصره.

الفصل الثانى:

انتقلت بتينا إلي قصر الأمير لوران و أغدق عليها بلقب كونتيسه، و منذ انتقالها تحسنت شئون الأمير و أزدهرت أعماله. حرص الأمير ألا يقرب أحد من بتينا و ألا تقع في حب أحد حتي لا يذهب الحظ الوفير الذى يحيط به من خلالها.

و أخيرا يقام حفل زفاف الأميرة فياميتا علي الأمير فرتللينى علي أن تحيى الحفل جوقة سلتاريللو.

سلتاريللو هو نفسه الراعي بيبو متنكر كي يستطيع أن يري بتينا، و يقرر أن يقوم بإختطافها و ينجح في ذلك بعد محاولات عديدة.

الفصل الثالث:

يلجاء بيبو و بتينا إلي دوق مدينة بيزا و والد الأميرفريتللى لحمايتهم، يفشل زواج فريتيللى و فياميتا بإختفاء بتينا من القصر. و يعلن الدوق الحرب علي الأمير لوران و ينتصر بوجود بتينا في المعسكر. و أخيرا يعقد زواج بتينا و بيبو و يحاول روكو عرقلته ظنا منه أن قدرات بتينا ستفقد بزواجها و لكنه يكتشف أن البركة تورث لأولادها.(١)

(١) إزيس فتح الله، حسن درويش، محمود كامل – موسوعة أعلام الموسيقي العربية (سيد درويش) – الجزء الثاني – دار نشر الشروق – القاهرة ٢٠٠٣

العينة الأولى: ثنائى المغازلة: " **لما أشوف وش الحبيب** "

فى احتفال أهل القرية بحصاد الكروم يتقابل بيبو الراعى حبيبته بتينا الفرارجية و يدور بينهم الدويتو حيث يتعرف الجمهور علاقة الحب التى بينهم.

النص الشعرى:

بتينا:	لما أشوف وش الحبيب	معرفش ليه ركبى تسيب
بيبو:	أنا كمان الكهربة	تلدعني زي العقربة
بتينا:	من نظرتك قلبى يدق	أعمله إيه بأقول بحق
بيبو:	لما أسمعك تتكلمى	ما أعرفش إيه بيغزنى
بتينا:	لما أشوف وش الحبيب	معرفش ليه ركبى تسيب
	أحب أنا فراخى السمان	و يلذنى صوت الحمام
	لما يقول بغبغبغوا	بغبغبغوا بغبغبغوا
بيبو:	أحب خرفانى السمان	ساعة ما يرعوا فى الغيطان
	ما أسمعش منهم إلا	ماء ماء ماء ماء
بتينا:	أحبك أكثر من الفراخ	
بيبو:	و أحبك أكثر م الغنم	
بتينا:	لما أشوف الحسن ده	أقول ما فيش أبدا كده
بيبو:	لما عينيكى تبصلى	إبقى تملى اتأملى
بتينا:	لما تقرب ناحيتى	أتخض خضة فرختى
بيبو:	لما تجينى في عشتى	أرعاك زي نعجتى
بتينا:	أحب أنا فراخى السمان	و يلذني صوت الحمام
	لما يقول بغبغبغوا	بغبغبغوا بغبغبغوا
بيبو:	أحب خرفانى السمان	ساعة ما يرعوا فى الغيطان

ما أسمعش منهم إلا ماء ماء ماء ماء

بيبو: أحب أنا يا مهجتى جسى هنا يا بهجتى

يا ربنا دي نعجتى عاوزة الهنا في عشرتى

خليها لى كلها و كل قلبى لإديه لها

بتينا/ بيبو: و أنت عالم يا إلهى

دويتو لما اشوف وش الحبيب

السلم: صول/ص أو مقام نهاوند النوا

الميزان: 2\4 3\4 4\4

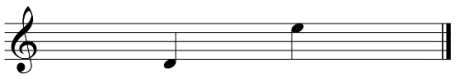
السرعة: معتدلة ٨٠ ♩

القالب: ثلاثى بسيط ABA_2

الأصوات: صوت نسائى ميتزوسوبرانو

صوت رجالي تينور

المساحة الصوتية للصوت النسائى:

المساحة الصوتية للصوت الرجالى: 

الفكرة الأولى A

من م١ : م٥٠ تنتهي بقفلة تامة في مقام نهاوند النوا، تبدأ بمقدمة موسيقية من م١ : م٤ تمهيد لدخلة "بتينا" بنفس اللحن. و تنقسم الفكرة إلى ثلاث جمل:

- الجملة الأولى من أناكروز ٤ : م١٩ و تنتهي بقفلة نصفية في مقام نهاوند النوا، و هي قائمة على حوار لحني بين "بتينا" و "بيبو" في عبارات لحنية متبادلة و متساوية.

العبارة الأولى لصوت "بتينا" من أناكروز ٤ : م٦ تنتهي بقفلة تامة في مقام نهاوند النوا على كلمات:

لما اشوف وش الحبيب ماعرفش ليه، ركبى تسيب

تغنيها "بتينا" في طبقة صوتية متوسطة لصوت الميتزوسوبرانو ثم يرد عليها "بيبو" بعبارة لحنية مختلفة في طبقة صوتية أحد و بنموذج إيقاعي ثابت ♫♫ من أناكروز ٧ : م١٠ تنتهي بقفلة تامة في مقام نهاوند النوا على كلمات:

أنا كمان الكهربا تلسعنى زى عقربة

العبارة الثانية لصوت "بتينا" من أناكروز ١١ : م ١٤ تنتهي بقفلة تامة في مقام نهاوند النوا على كلمات:

بنظرتك قلبى يدق، أعمله إيه بقول يا حب

تتميز العبارة بدخول المصاحبة في الحوار المتبادل بين الحبيبين حيث تحاكى جملة "قلبى يدق" بإيقاع بأداء متقطع Staccato صاعد يصف دقات القلب و ذلك في م١١ و ١٢.

عبرت حلية الجروبتو Gruppetto في م١٤ عن الحيرة في التساؤل "أعمله إيه؟".

يرد عليها "بيبو" بعبارة تشبه عبارته الأولى تحمل نفس النموذج الإيقاعى من أناكروز ١٦ : م١٩ على كلمات: لما اسمعك تتكلمى، ماعرفش أيه بيغزني

جاء التسلسل السلمى السريع الهابط على إيقاع معبر عن كلمة "بيغزنى" في م٠١٩

- الجملة الثانية من أناكروز ٢٠ : م٣٤ وتنتهي بقفلة نصفية في مقام نهاوند النوا، و هي جملة مطولة لصوت الميتزوسوبرانو تؤديها "بتينا" بشكل منفرد على كلمات:

أحب أنا فراخى السمان، ويلذنى صوت الحمام لما يقول بغ بغ بغو بغ بغ بغو بغ بغ بغو

العبارة الأولى منها من أناكروز ٢٠ : م٢٥ هي تكرار لعبارة "بتينا" الأولى في الجملة الأولى ثم تستكملها بعبارة ثانية مطولة تحتوى على حلية جروبتو في م٢٧ على كلمة "سمان" للتعبير عن الدجاج كبير الحجم الذي تربيه "بتينا"، كما جاء الشكل الإيقاعى مع قفزة ٤ الصاعدة و الركوز على أحد نغمة في الأغنية و تكرار هذه الموتيفة ثلاث مرات متعاقبة معبراً عن صوت الحمام "بغ بغ بغو" و ذلك في م٣١ : م٣٤.

- الجملة الثالثة من م٣٤ : م٤٦ تنتهى بقفلة تامة في مقام شهناز لصوت التينور يغنيها "بيبو" بشكل منفرد على كلمات:

أحب خرفانى التخان ساعة ما يرعم في الغيطان ماسمعش منهم إلا ماء ماء ماء ماء

تبدأ بقوة بقفزة ٤ ت صاعدة في م٣٤، ٣٥ على جملة "أحب خرفانى" تعبيراً عن شدة الحب، كما جاءت كلمة "تخان" في م٣٦ على قيم زمنية ممتدة .♪ ♩ ♩ على نغمة ري[1] الحادة نسبيا، مما عبر عن مضمون الكلمة في الأداء الغنائى، و بذلك جاءت العبارة الأولى من الجملة في منطقة صوتية حادة و بأداء قوى، بينما تم التمهيد للعبارة الثانية بتسلسلات لحنية هابطة و بأداء أضعف قليلاً ثم تنتهى بمحاكاة لصوت الخراف "ماء" تكرر خمس مرات في قفزات لحنية متفاوتة صعوداً و هبوطاً مما يوحى بكثرة عدد الخرفان.

تنتهى الجملة الثالثة بفقرة عاطفية خفيفة الظل يتبادل فيها الحبيبان الغزل بجملتين:

بتينا: أحبك أكتر م الفراخ

بيبو: واحبك أكتر م الغنم

و ذلك من م٤٦ : م٥٠

الفكرة الثانية B

من م٥١ : م ٦٢ تنتهي بقفلة تامة في مقام حجاز النوا و تتكون من جملتين:

- الجملة الأولى لصوت الميتزوسوبرانو من م٥١ : م٥٧ تؤديها "بتينا" في مقام عجم النوا أو سلم صول الكبير، تنتهي بقفلة تامة بأداء قوي التعبير واضح الملامح على نغمات الأربيج الصاعد للدرجة V للسلم أو المقام على كلمات:

  لما اشوف الحسن ده أقول مافيش أبداً كدة

- الجملة الثانية لصوت التينور من م٥٧ : م٦٢ يؤديها "بيبو" في جنس حجاز النوا بأداء متحرك مليء بالزخارف اللحنية على كلمات:

  لما عنيكى تبصلى، إبقي تملى اتأملى

تكرر نفس الفكرة بكلمات مختلفة و هي:

بتينا: لما تقرب ناحيتى، أتخض خضة فرختى

بيبو: لما تجيلى في عشيتى، أرعاكى زى نعجتى

إعادة الفكرة الأولى A_2

من م٦٣ : م٨٤ و تنتهي بقفلة تامة في مقام شهناز.

الكودا

من م٨٤ : م١٠٧ و تنتهي بقفلة تامة في مقام نهاوند النوا.

تتكون من فقرة استعراضية لصوت التينور من م٨٤ : م١٠٤ يستعرض فيها "بيبو" مهاراته الغنائية من حيث الحليات و الزخارف و العُرب اللحنية في مناطق صوتية حادة، و كذلك التسلسلات اللحنية السريعة الصاعدة و الهابطة، و التتابعات اللحنية Sequence، و الانتقالات المقامية السريعة حيث جاءت العبارة اللحنية من م٤٨ : م٩٢ في مقام شهناز أو جنس حجاز النوا و انتهت بقفلة تامه فيه، ثم جاءت العبارة من م٩٢ : م٩٦ في جنس راست النوا ثم العود إلى جنس حجاز النوا من م٩٦ : م١٠٤ و انتهت بقفلة نصفية فيه، و ذلك على كلمات:

أحب أنا يا مهجتى، جسى هنا يا بهجتى

يارب نادى نعجتى، عايزة الهنا في دنيتى

خليهالى كلها و كل قلب أديه لها .. و انت عالم

أختتم الصوتان "بتينا" و "بيبو" الدويتو سوياً في غناء قوى متحد Unison على كلمة "يا إلهى" من م١٠٤ : م١٠٧ و انتهت بقفلة تامة في مقام نهاوند النوا.

اما أشوف وش الحبيب

38
Music
بتينا
بيبو
راخ ف مال تر أك ك حب ا
بك أ و
ماء
ماء
ماء
ماء
ماء
ش _معا مس طان غي_قل عم ير
هم من
لا إل
49
Music
بتينا
بيبو
أ ما م أ
ده ك دن
أب__فيش
ما قول__أ
ده ن حس
قل شو
نم غ مل
تر أك
ت ق إب
لى ص بص ت كى
ني ع مى لم
61
Music
بتينا
بيبو
بغ بغ
بغ قول ي__ما_لما مام ح تل _صو نى ذ ل _وى ن
ما
س خى فرا نا أ حب ا سيب
م
أم إت
لى م
70
Music
بتينا
بيبو
او بغ بغ
بغ__بغ او بغ بغ
بغ__بغ او
ماء
لا إل
هم من
ش _معا مس طان غي_قل عم ير
ما
عة سا ن
خا
ت_نى فا خر ب ح أ

العينة الثانية: الثنائى الغزلى: "أشعر عندما أراك" Je sens lorsque je t'apercois

النص الشعرى

Je sens lorsque je t'apercois Bett:

أشعر عندما أراك

Comme un tremblement qui m'agiteنى كما

الرعشة التي تهز

Et moi Bettina quand j'te vois Pep: و أنا

بتينا عندما أراكى

C'est e' tontant comm'je palpate كما الصعقة

وتجعلنى أرتجف

Bett: Lorsque tu me parle voila’ عندما

تتحدث معي هكذا

Que dans mon p’tit Coeur ca s’embrouille يصبح قلبى

الصغير مرتبكا

Pep: Moi quand tu me regard j’aila’ عندما

تنظرى إلى يتملكنى

Comm’un gross bet qui me chatouile كما الرهان

الكبير يداعبنى

Bett: J’aim bien mes dindous أحب

أنا ديوكى الرومية

Pep: J’aim bien mes

montons أحب أنا خرافي

Bett: Quand ils font leurs doux glou glou glou عندما يصدرون صوتهم الحلو

جلو جلو جلو

Pep: Quand chacun d’eux fait be’ عندما

يفعل كل منهم بي

B&P: Maisماء

Bett: J’t’aim mieux qu’mes dindons أحبك أكثر

من ديوكى الرومى

Pep: J’taim mieux qu’mes montons

أحبك أكثر من غنمى

Bett: Lorsque j’plong dans tes yeux mes yeux

عندما أنظر في عيناك

C’est curieux comm’ca ravigote من

الغريب كيف تلمع

Pep: Quand j’aspir l’odeux de tes ch’veux عندما

أشم رائحة شعرك

Jusqui'au bont des doigts ca m'pipite أشعر بتلك

الرائحة في أصابعى

Si tut'approch's de moi soudain Bett: إذا

أقتربت فجاء منى

Je tremble comm'un' petit poule أرتجف مثل

الدجاجة الصغيرة

Quand ma main rencontre ta main Pep: عندما

تلامس يدى يداك

Crae c'est fini je perds la boule ينتهى

الأمر بفقدان عقلى

J'aim bien mes dindons Bett:

أحب ديوكى الرومية

J'aim bien mes Pep:

montons أحب خرافي

التحليل:

سلم: مي♭/ك

الميزان: 3\4

السرعة: معتدل السرعة All. Moderato

المساحة الصوتية: Bettina

Pippo

القالب: ثنائي بسيط AB

الفكرة الأولى A

من م١ : م٢١ تنتهي بقفلة نصفية في سلم مي♭/ك و تتكون من جملة لحنية من أناكروز ٦ : م١٣

و تكرارها من أناكروز ١٤ : م٢١.

تبدأ الفكرة بمقدمة موسيقية من م١: م٥ تتكون من لحن بسيط بمصاحبة هارمونية يميزه حلية الأتشاكاتورا Acciaccatura ثم أربيجات صاعدة لتآلف الدرجة V على إيقاع كتمهيد للخط الغنائي. تنقسم الجملة الموسيقية إلى عبارتين:

العبارة الأولى بصوت "بتينا" من أناكروز ٦ : م٩ على كلمات:

Bett: Je sens lorsque je t'apercois أشعر

عندما أراك

Comme un tremblement qui m'agite كما الرعشة التي تهزني

ثم يرد عليها "بيبو" في العبارة الثانية من أناكروز ١٠ : م١٣ على كلمات:

Pep: Et moi Bettina quand j'te vois و أنا بتينا عندما أراكى

C'est e' tontant comm'je palpate كما الصعقة وتجعلني أرتجف

الجملة قائمة على أسلوب الإلقاء المنغم رتشيتاتيفو Recitativo للصوتين في تصاعد بنائي على أربيج الدرجة الأولى بسابعته في تسليم و تسلم بين الصوتين تبدأه "بتينا" بتكرار نغمي على الدرجة الأولى للسلم و ينهيه "بيبو" بركوز على سابعة أربيج الدرجة الأولى لسلم مي♭/ك.

تكرر نفس الجملة اللحنية و لكن على كلمات شعرية مختلفة:

Bett: Lorsque tu me parle voila' عندما تتحدث معي هكذا

Que dans mon p'tit Coeur ca s'embrouille يصبح قلبي الصغير مرتبكا

Pep: Moi quand tu me regard j'aila' عندما تنظري إلي يتملكنى

Comm'un gross bet qui me chatouile كما الرهان الكبير يداعبنى

الفكرة الثانية B

من م٢٢ : م٤١ و تنتهي بقفلة تامة في سلم مي♭/ك، و تتكون من جملة لحنية من م٢٢ : م٣٣ وتكرارها من م٣٤ : م٤١ و هي قائمة على الحوار المتبادل بين "بتينا" و "بيبو" و لكن في سياق لحني بعكس الفكرة الأولى القائمة على الرتشيتاتيفو.

العبارة الأولى من م٢٢ : م٢٥ تبدأ "بتينا" غناء السكشن الأول و يرد عليها "بيبو" السكشن الثاني بنفس الموتيفة اللحنية نسبياً و لكن مصورة خامسة هابطة على كلمات:

Bett: J'aim bien mes dindous أحب أنا ديوكى الرومية

Pep: J'aim bien mes montons أحب أنا خرافي

العبارة الثانية من م٢٦ : م٢٩ تبدأ "بتينا" غناء السكشن الأول و تحاكي فيه صوت الديوك بكلمة "جلو glou" على إيقاع بقفزة أوكتاف صاعدة و يرد عليها "بيبو" السكشن الثاني بأسلوب الإلقاء المنغم على كلمات:

Bett: Quand ils font leurs doux glou glou glou عندما يصدرون صوتهم الحلو جلو جلو جلو

Pep: Quand chacun d'eux fait be' عندما يفعل كل منهم بي

B&P: Mais ماء

العبارة الثالثة من م٣٠ : م٣٤ و يختتم فيها "بتينا" و "بيبو" الجملة بغناء موحد Unison على نغمة سيb بإيقاع . المترابط لمدة أربع موازير على كلمة "ماء Mais".

الكودا: من م٤٢ : م٥٠ و تنتهي بقفلة تامة في سلم ميb/ك و هي قائمة على حوار متبادل بين "بتينا" و "بيبو" بمحاكاة صوت الديك الرومي "جلو glou" و صوت الخراف "ماء Mais" على أبعاد لحنية متعددة.

LA MASCOTTE.

DUETTO

BETTINA, PIPPO.

63
B.
Lors_que tu me par_les, voi_là — Que
P.
_pi_te.
B.
dans mon p'tit cœur ça s'em_brouil_le,
P.
Moi, quand tu me re_gard', j'ai
B.
J'aim' bien
P.
là Comm'un' gross' bêt' qui me cha_touil_le.
sfz

64
B.
mes din_dons
Quand ils font leurs doux
P.
J'aim' bien mes moutons,
m.d.
imitant le gloussement du dindon.
B.
glou, glou, glou,
(bêlant)
P.
Quand cha_cun d'eux fait bè.
Pressez.
rit.
B.
Mais
P
Mais
Pressez.
rit.

a Tempo.
B.
J't'aim' mieux qu'mes din_dons,—
P
J't'aim' mieux qu'mes mou_tons,—
a Tempo.
p
B.
Quand ils font leurs doux glou,— glou,— glou,—
P.
Quand cha_cun d'eux fait
B.
glou,— glou,— glou,—
P.
bè.
bè,

B.
glou,_ glou,_ glou,_
glou,_ glou,_ glou,_
P.
bè,
Plus lent.
glou,_ glou,_ glou,_ glou,_ glou,_ glou,_ glou.
bè, bè, bè,
Plus lent.
All^tto Mod^to
p espressivo.
BETTINA.
Lors_que j'plong dans tes yeux mes yeux, C'est
pp

B.
cu_rieux comm'ça ra_vi_go_te,
P.
Quand j'as_pir' l'o_deur de tes
B.
Si
P.
ch'veux, Jus_qu'au bout des doigts ça m'pi_co_te
B.
tu t'approch's de moi, sou_dain Je tremble comm'un' pe_tit' pou_le,
P.
Quand

B.
P.
ma main ren_contre ta main, Crac, c'est fi_ni je perdsla bou_le.
B.
J'aim' bien mes din_dons,
P.
J'aim' bien mes moutons,
sfz
(imitant le gloussement du dindon)
B.
Quand ils font leurs doux glou,_ glou,_ glou,
P.
Quandcha_cun d'eux fait
m.d.

Pressez.
rit.
B.
Mais...
(bêlant.)
P
bè.
Mais...
Pressez.
rit.
f
a Tempo.
B.
J't'aim' mieux qu'mes din_dons,_
P
J't'aim' mieux qu'mes mou_tons,_
a Tempo.
p
B.
Quand ils font leurs doux glou,_ glou,_ glou,_
P
Quand cha_cun d'eux fait
m.d.

B.
glou, glou, glou,
glou, glou, glou,
P.
bè,
bè,
B.
glou, glou, glou,
glou, glou, glou,
P.
bè,
bè,
B.
glou, glou, glou, glou.
P.
bè,
bè.
f

تعليق الباحث:

اوجه المقارنة	أوبريت البروكة	اوبريت لا ماسكوت
بتينا	ميتزوسوبرانو	ميتزوسوبرانو
بيبو	باريتينور	باريتون
المساحة الصوتية	متوسطة	متوسطة
الصيغة	ثلاثى بسيط ABA_2	ثنائى بسيط AB
الميزان	متعدد الموازين 2/4 3/4 4/4	ثابت ٣/٤
السرعة	معتدلة	معتدلة
السلم الموسيقى	صول/ص – مقام نهاوند النوا	مىb ك
الطابع	شرقى غنائى مقام نهاوند دون التطرق لاساليب الطرب المعقدة، احتوى علي جمل لحنية غنائية و مساحات لاستعراض المهارات الصوتية في الغناء	غربى اعتمد على اسلوب الرسيتاتيف في الغناء
الجمل الموسيقية	الجمل اللحنية مرنة و ملونة، معبرة عن النص	الجمل جافة و معظمها إلقاء منغم ولا تحاكى النص الشعرى
الأشعار و الترجمات	مطابق للشعر الفرنسي مع استعمال المصطلحات المصرية الدارجه البسيطه	الشعر الاصلى بالفرنسية
محاكات لغة الحيوانات بالغناء	تصوير لغة الطيور و الخراف أستخدم سيد درويش نفس أسلوب أودران في جزء محاكاة الطيور للصوت النسائى من حيث القفزة اللحنية و أستخدام نموذج إيقاعى قريب من نموذج أودران	تصوير لغة الطيور و الخراف أستخدم أودران نوتة ممتدة .□ لمحاكاة صوت الخراف

	في حين انفرد سيد درويش في محاكاة الخراف بقفزات II–V–I–II	

تعليق عام للباحث حول العينة المختارة:

– استعمل سيد درويش اللغة المصرية الدارجة البسيطة فى النص

– برع سيد درويش في الاحتفاظ بالحالة الدرامية و روح الدعابة التى يتصف بها الثنائى الفرنسي مع إضفاء الروح المصرية عليه دون المبالغة في التطريب الغنائى المتعارف علية في ذلك الوقت

– إحتفظ سيد درويش بالطابع الغربى في البناء الموسيقى من حيث الأفتتاحية Overture – الثنائيات Duettos – الثلاثيات Terzetto – الرباعيات Quartetto غناء الصولو مع الكورال Cavatina – تعدد الأصوات في تداخل هارمونى.

– المصاحبة بتوزيع أوركسترالى غربى استخدم فيه آلات الأوركسترا الغربى بدلا من التخت الشرقى المتداول في تلك الفترة.

– استخدام المقامات ذات الطابع الغربى (السلالم الكبيرة و الصغيرة).

– أحتفظ سيد درويش الهوية القومية المصرية في ألحانه في الأوبريت من خلال لمس بعض الأجناس الموسيقية الشرقية مثل الراست و تبسيط الغناء الطربى بعربه الموسيقية.

– بالرغم من أن النص الذي أعاد تنقيحه الأستاذ يوسف حلمي قد احتفظ بالجو الأوروبي وبأسماء الشخصيات والديكورات الأوروبية إلا أن سيد درويش دخل منافسة قوية مع المؤلف الفرنسي أدمون أودران

– أحتفظ سيد درويش بخفة و رشاقة الألحان التى أتصف بها فن الأوبريت.

نتائج البحث:

- النطاق الصوتى مريح و غير مجهد للصوت.
- يعكس الثنائى الهوية المصرية و القريبة لوجدان الدارس المصرى.
- تتسم المصاحبة الآلية بالبساطة حيث أنها تعد في أغلب الأحيان تكرار للحن الرئيسي مما يساعد الدارسين في الغناء بدون معاناة.
- التعبير الغنائى في الثنائى يعد من الاساسيات التي يجب الإهتمام بها تبعا لمعانى الكلمات و المضمون الدرامى.
- لمس سيد درويش لبعض الأجناس الموسيقية الشرقية مثل الراست يعد عابر و ليس أساسى ولا يتطلب براعة في الغناء الشرقى.
- لا توجد صعوبات تكنيكية فى الثنائى.

التوصيات:

- يوصي الباحث بإدماج بعض أوبريتات سيد درويش ضمن المنهج الدراسى لدارسى الغناء العالمى بالكليات المتخصصة .
- الإهتمام باللغة العربية و العامية المصرية في تدريس الغناء لما لها من ثراء صوتى.
- الإهتمام بتدريس المسرح الغنائى المصرى لما له من ثراء فنى موسيقى و تراثى يرسخ الهوية و الثقافة المصرية لدى الدارسين.

قائمة المراجع :

أولا المراجع العربية:

١- أحمد بيومي: القاموس الموسيقي – وزارة الثقافة المركز الثقافي القومي – دار الأوبرا المصرية – القاهرة ١٩٥٩

٢- سيد علي إسماعيل : مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠ – ١٩٣٥ فرق المسرح الغنائى – مؤسسة هنداوي للنشر – المملكة المتحدة ٢٠١٨

٣- محمد محمود سامي حافظ: الموسيقي المصرية الحديثة و علاقتها بالغرب – دار نشر الأنجلو المصرية – القاهرة ١٩٨٢

٤- رتيبة الحفني : السلطانة منيرة المهدية و الغناء في مصر قبلها و في زمانها – دار الشروق – القاهرة ٢٠٠١

٥- إزيس فتح الله، حسن درويش، محمود كامل – موسوعة أعلام الموسيقي العربية (سيد درويش – الجزء الأول) – دار الشروق للنشر ٢٠٠٣

ثانيا المراجع الأجنبية :

6- Sterling Mackinlay: Origin & development of light opera – Hutchinson & Company Limited, London 1927

7-E. T. Kirby: Total Theatre: A Critical Anthology – Dutton Publisher – New York 1969

8-Ganzel Kurt: The Encyclopedia of Musical Theatre (3 Volumes) Schirmer Books – New York 2001.

9-Traubner, Richard: Operetta- A Theatrical History – Doubleday & Company Press – New York 1983

10-Encyclopedia Britannica: https://theodora.com/encyclopedia/a2/edmond_audran.html

الدراسات السابقة:

حنان محمد زعفراني: " **المسرح الغنائى المصري من عهد سلامة حجازي إلي الآن**"

رسالة ماجستير غير منشورة – المعهد العالي للتربية الموسيقية – القاهرة ١٩٦٤

أمل أحمد شوقي عبد الصادق حسين: " **أسلوب سيد درويش في صياغة ألحان الأوبريت**"

رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة ١٩٩٤

جمال عبد الحي عبد الغني: " **عناصر التراث الشعبي المصري كما تعكسها أعمال سيد درويش**"

رسالة ماجستير غير منشورة – المعهد العالي للفنون الشعبية – أكاديمية الفنون – القاهرة ١٩٩٩

ملخص البحث

المسرح الغنائى المصرى وتأثره بفن الأوبريت العالمي

دراسة مقارنة بين أوبريت "البروكة" لسيد درويش وأوبريت "لا ماسكوت" لأدموند أودران

يعد فن الأوبريت مسرح الشعب حيث مواضيع المسرحيات بسيطة و تبعد كل البعد عن الدراما و قصص الصراعات و الحبكة الدرامية المعقدة، و الهدف الأساسي لفن الأوبريت هو التسلية و الإبهار الذى يحتوى في طياته الكثير من السخرية علي أوضاع المجتمع و الصراعات السياسة التى كانت تسود في ذلك الوقت. تأثر سيد درويش بالحركة الموسيقية للمسرح الغنائى الغربى حيث كان من رواد دار الأوبرا المصرية و ولعه بفن الأوبرا و الأوبريت الذى دفعه لتأليف العديد من الأوبريت. كان لسيد درويش الفضل فى تطوير فن الأوبريت المصرى و أسلوب تأليفه في فترة زمنية قصيرة جدا بإنتاج غزير يتعدى الثلاثون أوبريت.

وقع إختيار الباحث لموضوع البحث الراهن لما له من ثراء تاريخn و أدبى و موسيقى في توضيح أسباب ظهور الأوبريت في القطر المصري خلال فترة الإحتلال الإنجليزي كأداة توعية شعبية، و قد أختار الباحث أوبريت "البروكة" المأخوذ عن الأوبريت الفرنسى "لا ماسكوت" لأدموند لودران للتعرف على تأثير المسرح الغنائى الغربى على مؤلفات سيد درويش و للمساعدة على التعرف على أحد أهم المجددين للمدرسة الموسيقية المصرية. كما يرمى البحث إلي المساهمة في رفع الوعى الثقافى و الفنى للدارسين و الباحثين و بخاصة دارسى الغناء العالمى بالكليات و المعاهد المتخصصة و حفاظا علي الهوية المصرية و إلقاء الضوء علي أحد الفنون المصرية التى كادت أن تندثر.

The Egyptian musical theater and its influence by the art of the international operetta Comparative study between Sayed Darwish's "Al-Baraka" operetta and the operetta "La Mascotte" by Edmund Audran

Research Summary

The art of the operetta is considered the theater of the people, where the themes of the plays are simple and far from drama, the stories of struggles, and the complex dramatic plots that was commen at that time.

Sayed Darwish was influenced by the musical movement of the western lyrical theater, as he was one of the frequent Audience of the Egyptian Opera House, and his passion for opera and operetta led him to compose many operettas. Sayed Darwish was credited with developing the Egyptian operetta art and its composition style in a very short period of time, with a prolific production of more than thirty operettas.

The researcher chose the topic of the current research because of its historical, literary and musical richness in explaining the reasons for the emergence of the operetta in the Egypt during the period of the British occupation as a popular awareness tool. On the influence of Western musical theater on the compositions of Sayed Darwish, and to help identify one of the most important innovators of the Egyptian musical school. The research also aims to contribute to raising the cultural and artistic awareness of scholars and researchers, especially those studying singing in colleges and specialized institutes, in order to preserve the Egyptian identity and to shed light on one of the Egyptian arts that almost disappeared.