دور آلة الفيولينة في التوزيع الموسيقي للأغنية المصرية عند يحيى الموجي

أ.د.غ./ سمير رشاد سيد موسى(*)
م.د./ ليديا نادر فرحات(**) وليد الزغبي السيد إبراهيم(***)

مقدمة:

تعتبر آلة الفيولينة من أبرز آلات العائلة الوترية ذات القوس وذلك لأهمية دورها الرئيسية في الفرق الأوركسترالية بشكل عام، وهي تحتل مكانة كبيرة في الموسيقى العربية سواء في التخت قديمًا أو الفرق الموسيقية حديثًا بما لها من إمكانيات عالية وصوت مميز ودور مؤثر ضمن تكوين معظم الفرق الموسيقية.

وقد حظيت آلة الفيولينة في الموسيقى الغربية باهتمام كبير من قبل المؤلفين على مر العصور الموسيقية في إبداء مؤلفات لها واستغلال كافة مهارات الأداء الخاصة بها حيث قام بعض العازفين الغربيين المهرة الذين تميزوا بأدائهم البارع على آلة الفيولينة بتأليف العديد من المقطوعات الموسيقية لاستعراض مهاراتهم أمثال (بيجانبي – سراسات – كراسلر).

وعلى الرغم من كون آلة الفيولينة نتاجًا للحضارة الموسيقية الغربية، إلا أنها أسهمت بدور كبير في تطور الموسيقى العربية بشكل عام والمصرية بشكل خاص.

ومن الطبيعي أن يتطور أسلوب العزف على آلة الفيولينة في الموسيقى العربية بصفة مستمرة ليواكب التطورات الحضارية، فقد اتسمت محاولات بعض المؤلفين والموزعين والعازفين في إيجاد أسلوب يجمع بين أساليب التأليف الغربي وعناصر الموسيقى العربية حيث حاولوا تطويع أساليب تقنيات الأداء الغربية لتتناسب مع طابع أداء المؤلفات العربية وإن اختلفت أساليبهم لمواكبة التطور.

فمن الملاحظ أن آلة الفيولينة تحتل دائمًا موقعًا رئيسيًا ومتميزًا في التوزيع الموسيقي للأغنية المصرية، بل نستطيع القول باعتماده عليها بحيث لم يخلو لحن من الألحان الغنائية المصرية الموزعة على الإطلاق من استخدام هذه الآلة(١).

هذا بالنسبة لآلة الفيولينة وعلاقتها بالتوزيع في الأغنية المصرية، أما بالنسبة للتوزيع الموسيقي في الأغنية، وفي نهاية النصف الأول وبداية النصف الثاني من القرن العشرين، بدأ

(*) أستاذ دكتور متفرغ بقسم الأداء – شعبة أوركسترالي – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان .
(**) مدرس دكتور الفيولينة بقسم الأداء – شعبة أوركسترالي – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان .
(***) باحث بمرحلة الماجستير – قسم الأداء أوركسترالي – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان .

(١) أحمد بيومي: "**القاموس الموسيقي**"، الطبعة الأولى الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، القاهرة، عام ١٩٩٢م، ص٣٣.

الملحنون يستعينون بالموزع الموسيقي المتخصص، بعد أن كانوا هم أنفسهم يقومون بتوزيع أغانيهم، ليضع لهم لمسات فنية لإخراج العمل الموسيقي في صورة جيدة تتناسب والتقدم في مجال العلوم الموسيقية الحديثة باستخدام الآلات المختلفة بأنواعها بنسيج (هارموني وبوليفوني).

ولقد بدأت مظاهر التغيير الحقيقية تظهر في مجال التوزيع الموسيقي منذ بداية الربع الأخير من القرن العشرين وخاصة بعد وفاة رواد توزيع الأغنية المصرية "أندريا رايدر عام ١٩٧١م، علي إسماعيل عام ١٩٧٤م" مع الأخذ في الاعتبار المتغيرات الأخرى التي حدثت للساحتين الموسيقية والغنائية، وأيضًا المتغيرات التي حدثت للمجتمع والتطور التكنولوجي الذي حدث في كافة مجالات الحياة بما فيها ذلك مجال الموسيقى.

كل ذلك أدى إلى ظهور جيل جديد من الموزعين الموسيقيين الشبان اللذين لهم نظرتهم الخاصة والتي هي نابعة من فلسفة المجتمع ومتغيراته، فالموزع في أغلب الأحيان هو الذي يضع مقدمة الأغنية واللازمات الموسيقية، وكذلك قفلة الأغنية بالإضافة إلى الأدوار التقليدية مثل اختيار الآلات الموسيقية المنفردة للعمل وكذلك كتابة الألحان الهارمونية.

فإن الموزع الموسيقي في الأغنية المصرية له دور كبير يكاد يكون أهم وأكبر من دور الملحن ذاته، حيث أن بإمكان الموزع أن يقلب مسار اللحن رأسًا على عقب(١).

ومن الشائع أن يقوم الموزع بكتابة خط لحني خاص بالتوزيع فقط تؤديه آلات الفيولينة دون أن يتعرض للحن الرئيسي بصورة أو بأخرى وبما يتناسب مع مزاجنا الموسيقي العربي؛ وهذا المزج بين اللحن العربي والألحان الهارمونية إنما يتناسب مع المزاج الموسيقي العربي لأنه يرتبط بوضع اللحن الخاص الذي يتفق مع اللحن الأصلي "Melody" ثم توزيعه على الآلات المختلفة، بما يتضمنه من أساليب أداء وتغبير وتكنيك.

وهذا ما بدا جليًا في توزيعات يحيى الموجي بالإضافة إلى ثراء توزيع الألحان الخاصة به بالعديد من تكنيك العزف على آلة الفيولينة والعديد من تقنيات وأساليب الأداء والتعبير والأهمية التي تحويها توزيعات الأعمال الموسيقية لآلة الفيولينة في الأغنية المصرية التي قام بتوزيعها يحيى الموجي.

---

(١) سمير رشاد سيد موسى: "**تطور أسلوب الأداء على آلة الفيولينة في الأغنية المصرية**"، المؤتمر العلمي السادس – كلية التربية الموسيقية، القاهرة، عام ٢٠٠٠م، ص٤

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث الراهن في كيفية تحديد أساليب الأداء المختلفة التي استخدمها الموزع الموسيقي يحيى الموجي لآلة الفيولينة في التوزيع الموسيقي لبعض أعماله.

أهداف البحث:

التعرف على دور آلة الفيولينة في التوزيع الموسيقي عند يحيى الموجي ؛ وكيفية الاستفادة منها لدارسي آلة الفيولينة العربي .

أهمية البحث:

بتحقيق الهدف السابق يمكن رفع مستوى أداء عازفي آلة الفيولينة العربي من خلال أساليب الأداء المختلفة في توزيعات يحيى الموجي.

عينة البحث:

أغنية أنا طير في السما – غناء: إيمان البحر درويش ، كلمات : عوض بدوي ؛ ألحان : صلاح الشرنوبي ؛ توزيع : يحيى الموجي .

حدود البحث:

الحدود المكانية: جمهورية مصر العربية.

الحدود الزمانية: النصف الثاني من القرن العشرين.

الحدود الموضوعية: أساليب أداء آلة الفيولينة عند يحيى الموجي.

مصطلحات البحث:

- **التوزيع الموسيقي:** وهو فن الكتابة للأوركسترا أو الفرق الموسيقية، وذلك بجمع مختلف الطوابع الفردية للآلات وخلق طوابع أخرى مشتركة متآلفة، وكتابة دور كل آلة من الآلات الموسيقية المشتركة في العمل الفني في المدونة الأوركسترالية Partitura.

- **الأغنية المصرية:** وهو مصطلح يشمل بشكل عام جميع أنواع الغناء المتداول في مصر، على الرغم من اختلاف الخصائص الفنية وتنوع الأشكال والإيقاعات وأسلوب الأداء(١).

- **أساليب التعبير Dynamic:** هو علم محوره البحثي في التغيرات في الحركة بمعناها العام من نشاط وقوة وحيوية وأسلوب فعال(٢).

- **موسيقى مصاحبة:** فاصل أو مقطوعة موسيقية تؤلف وتصاحب فيها جميع الآلات في الأداء(٣).

بجانب كل ما يقابل الباحث من مصطلحات أثناء إجراء البحث.

أولاً: الإطار النظري:

نبذة عن حياة "يحيى الموجي":

ولد يحيى محمد أمين الموجي الشهير بـ(يحيى الموجي) في الثاني عشر من ديسمبر عام ١٩٥٨ بحي العباسية بالقاهرة.

ينتمي يحيى الموجي لأسرة موسيقية كبيرة، فالوالد هو الموسيقار الكبير محمد الموجي، والوالدة هي السيدة أم أمين شقيقة كلا من الموسيقار حلمي أمين والشاعر الغنائي عبد السلام أمين، وعمه هو الموسيقار إبراهيم الموجي الشهير بإبراهيم رأفت، وشقيقه الموسيقار الموجي الصغير، وشقيقته هي الأستاذة الدكتورة / إلهام الموجي الشهيرة بـ(غنوه الموجي) وهي أستاذ آلة القانون بالمعهد العالي للموسيقى العربية.

درس يحيى الموجي في المرحلة الابتدائية بمدرسة العباسية الابتدائية الخاصة.. حيث أظهر خلال الفترة ميلاً شديدًا لممارسة الموسيقى، فكان يعزف على آلات العود والبيانو والأكورديون بدون دراسة وبدون توجيه من أحد لساعات طوال... وذلك على الرغم من إصرار الوالد الموسيقار محمد الموجي على إبعاده عن هذا المجال... إلا أن الموهبة الموسيقية الطاغية

---

(١) إيهاب أحمد توفيق، "**الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين**"، رسالة ماجستير، غير منشورة (القاهرة: كلية التربية الموسيقية، ١٩٩٥م)، ص٨.

(٢) معجم المعاني الجامع: "**معجم عربي عربي**"، باب الدال – كلمة (ديناميك).

(٣) عواطف عبد الكريم وآخرون: "**معجم الموسيقى**"، مرجع سابق، ص٦٧.

ليحيى الموجي استمرت معه أثناء دراسته بالمرحلة الإعدادية بمدرسة العباسية الإعدادية الخاصة، فكان يهمل دروسه ويهتم بقضاء الأوقات الطويلة في العزف على البيانو والعود مما تسبب في رسوبه في الشهادة الإعدادية والتي قام بإعادتها واجتازها بصعوبة بسبب تعلقه بالموسيقى، مما جعل الوالد الموسيقار محمد الموجي يسلم بالأمر الواقع ويتجه به إلى المعهد العالي للموسيقى العربية.

ولقد كان للموهبة الفطرية العالمية التي يتمتع بها يحيى الموجي بالإضافة إلى التدريب اليومي على الآلة لمدة ١٦ ساعة يومياً، فضلاً كبيراً في إظهاره براعة فائقة في العزف على الآلة، مكنته من إنهاء البرامج الدراسية لمرحلة البكالوريوس وهو ما زال بعد طالبًا بالمرحلة الثانوية بالمعهد.

وبهذا المستوى العالي من الأداء على آلة الفيولينة، تمكن يحيى الموجي من الالتحاق بالصف الثاني الثانوي بمعهد الكونسترفتوار، واستمر به حتى التخرج حيث تتلمذ على يد كل من خبراء الفيولينة "حسن شرارة" الروسي ذريا ساكيانس".

عمله في التوزيع الموسيقي:

عين يحيى الموجي بعد التخرج معيدًا لآلة كلمان بمعهد الكونسرفتوار، إلا أنه لم يستمر لانشغاله بالعمل في مجال التوزيع الموسيقي، والذي تأثر فهي بأسلوب كلاً من (علي إسماعيل، أندريا رايدر، عمر خيرت، ميشيل المصري، مختار السيد)؛ وذلك إلى جانب تأثره بالدراسة الأكاديمية والثقافة السمعية العالية[١].

ثم نبغت موهبته في التوزيع الموسيقي عام ١٩٨١م في أول أعماله للموسيقى التصويرية في موسيقى فيلم (الكيف) تأليف حسن أبو السعود وتوزيع يحيى الموجي .

ومن ثم بدأ مشواره في مجال أعمال توزيع الموسيقى التصويرية والتوزيع الموسيقي الغنائي حيث قدم: (٩٢٢ أغنية؛ كما أنه قد قام بتلحين ٥ أعمال غنائية أيضًا).

وقد قدم عدد ١٢ موسيقي تصويرية.

(١) مقابلة شخصية للباحث مع الموسيقار "يحيى الموجي" بدار الأوبرا المصرية، بتاريخ ٢٠٢١/٦/٢٦م.

كما قد قدم ٣٢ توزيع موسيقي لأفلام سينمائية.

كما قدم ١١ توزيع موسيقي تصويرية وموسيقى للمسلسلات التليفزيونية.

كما قدم العديد من توزيع موسيقي البرامج التليفزيونية.

وقد قام العديد من كبار المطربين والمطربات في أنحاء مصر والعالم العربي بغناء ألحان من توزيعاته[١] مثل (وردة الجزائرية، عمرو دياب، نجاة الصغيرة، أنغام، كاظم الساهر، محمد عبده، مدحت صالح، إيمان البحر درويش، راغب علامة، عفاف راضي، محمد منير، محمد الحلو، نادية مصطفى، ذكرى) والعدد غيرهم.

التوزيع الموسيقي وتطور الأغنية المصرية:

بالنسبة إلى مدارس العزف والمستخدمة في مصر والعالم العربي فقد تكونت لدى عازفي آلة الفيولينة من خلال التثاقف وانتقال العازفين عبر رحلات تجوب أوروبا والعكس؛ وهذا مما أكسب عازفي آلة الفيولينة في مصر التنوع من استخدام أنماط عديدة في الأداء العزفي تتبع المدارس السابق شرحها وسردها هذا بالإضافة إلى تأثر الأغنية المصرية في الربع الأخير من القرن العشرين منذ (١٩٧٥-٢٠٠٠م) فلا شك من أنه كان ذو تأثيرًا إيجابيًا ملحوظ على أداء عازفي آلة الفيولينة العربي داخل مصر.

فقط حفل الربع الأخير من القرن العشرين بالعديد من المتغيرات والتحولات والتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي انعكست بدورها على الموسيقى والغناء وجمهورها، هذا وقد ظهر جيل يستهلك الأغنية من خلال شرائط الكاسيت وهم الذين يمولون ما يعرف الآن بالأغنية (الشبابية) أو أغنية (الجيل) أو أغنية (العصر)[٢].

استعارة موجة الغناء الجديدة بعض مقومات أداء المونولوج الانتقادي خاصة الحركة الراقصة على الإيقاعات السريعة والآلات الالكترونية، والمغني يجوب المسرح يمينًا ويسارًا ويأتي من الإيماءات والحركات بما يشاء ويشترك معه الجمهور في الرقص والتصفيق، وهو يتشابه بذلك مع المونولوجست، وتعتبر الفترة التي بدأت منذ عام ١٩٧٥م بفترة انتقالية أشبه ما تكون بالفترة

(١) الإنترنت: موقع مدونة (المصري٥)؛ توزيع أعمال الموسيقار "يحيى الموجي".

(٢) نبيل عبد الهادي شورى: **"الياقوتة الأولى في تاج الموسيقى العربية"**، دار علاء الدين، القاهرة، عام ٢٠٠٢م، ص٢١.

التي تلت الحرب العالمية الأولى، حيث توافرت الأموال لدى الذين يعملون عند الإنجليز فكانوا يفرضون مستوى الفن الذي يريدونه والنوعية التي ترضي أذواقهم وهذا ما يحدث الآن، فالمستوى الاقتصادي في المجتمع من أقوى المؤثرات على الفن في العالم كله.

وارتبط تطور القوالب الموسيقية المستخدمة في مصر بتطور القوالب الغنائية؛ حيث كانت معظم الأغاني المصرية يسبقها مقدمة موسيقية طويلة قبل غناء المطرب أو المطربة المؤدية لها.

- التجارب الغنائية المستحدثة:

بعد وفاة أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش واعتزال محمد عبد الوهاب الغناء واقتصاره على التلحين، خلت الساحة الفنية تقريبًا وأصبح فيها فراغًا مهد لظهور تجربة غنائية جديدة مستحدثة، هي تجربة الفرق الموسيقية التي تعتمد على آلات موسيقى الجاز، ونزول هذه الفرق إلى الجامعات والأندية حيث القاعدة العريضة للشباب، ومن أوائل هذه الفرق فرقة (يحيى خليل) عازف الدرامز التي احتضنت محمد منير والملحن أحمد منيب والشاعران عبد الرحيم منصور ومجدي نجيب، وبدأ الشباب يتعرف على هذه التجربة ذات الشكل الجديد وأقدم عليها وشجعها، ومن نتاج هذه التجربة أغاني (علموني عينيك أسافر، الليلة يا سمرة، شبابيك، اتكلمي، وسط الدائرة)[١].

لعبت الظروف دورها الهام في نجاح هذه التجربة، فالساحة الغنائية خاوية إلى جانب ظهور شكل جديد للفرقة الموسيقية، وشكل ومضمون جديد للأغنية، وأداء جديد متميز مع لهجة خماسية النغم وطريقة عرض جذبت انتباه الشباب؛ بجانب تجربة محمد منير كان يتواجد عمر فتحي صاحب تجربة الأغنية المعاصرة، لقد تزامنت تجربة عمر فتحي الغنائية مع تجربة محمد منير، فقد غنى عمر فتحي الأغنية البسيطة السريعة التي يصاحبها بالحركة والتي تناولت موضوعات الشباب، كما كان يستعين بالألحان الشعبية التراثية إلى جانب ألحان بسيطة على نمطها تلحن له، وغنى أيضًا في فرقة رضا للفنون الشعبية، ومن أغانيه (على إيدك – عاشق سواد الليل – على كيفك)[٢].

---

(١) المرجع السابق، ص٢٢.

(٢) إيهاب أحمد توفيق: "**الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين**"، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ١٩٩٥م، ص٨١.

ظهرت بعد ذلك مجموعة من الفرق الموسيقية سارت على نفس شكل فرقة يحيى خليل تقريبًا، ومن أبرزها فرقة الجيتس وفرقة المصريين وفرقة الأصدقاء وفرقة الفور أم، وقد اعتمدت هذه الفرق بصفة خاصة على الأغنية الخفيفة التي تساهم فيها المجموعة بدور كبير من الغناء المنفرد السهل البسيط، بجانب السرعة في الأداء والابتعاد عن التدريب، والاعتماد على آلات الجاز (كيبورد، جيتار، باص، درامز) مع آلة الأورج(١).

- الأغنية المصرية في الثمانينيات:

أن وفاة عبد الحليم وفريد وأم كلثوم، مع اعتزال عبد الوهاب الغناء أدى إلى فراغ كبير في الساحة الغنائية في مصر، وإن تبقى مجموعة من المطربين والمطربات، كان أبرزهم شادية وفايزة أحمد ووردة ونجاة ومحمد قنديل وكارم محمود، وظهر بجانب هؤلاء عفاف راضي وعزيزة جلال وياسمين الخيام وميادة الحناوي ولكن إنتاج هؤلاء جميعاً تفاوت في الكم والكيف، فقد ظهرت عفاف راضي بأسلوب جديد متميز في الغناء من خلال دراستها للغناء الأوبرالي، كما تميزت أيضًا بتجربتها في المسرح الغنائي، حيث قامت ببطولة المسرحية الغنائية (الشخص) ومسرحية (ياسين ولدي).

أما شادية فتعتبر مسرحية (ريا وسكينة) من أهم محاولات التميز في مرحلتها الفنية التي سبقت اعتزالها، ورغم مكانتها كمطربة فإن الألحان التي تؤديها جادة لم تخرج عن البناء العضوي للعمل، ولذلك شاركت شادية في غناء استعراضات وديالوجات المسرحية من ألحان بليغ حمدي، ودون أن تعتمد في نجاحها على الأغنية الفردية العادية(٢).

كما قامت نجاة بإعادة أغانيها القديمة مثل (أيظن، شكل تاني) في الحفلات وكذلك شادية، إلى جانب ذلك ظهر الموشح الغنائي الموزع على يد الملحن المغني فؤاد عبد المجيد، وانتشر هذا اللون بين الشباب حيث جمع الملحن فيه بين الأصالة والمعاصرة فكان له فضل إحياء الموشح بطريقة عصرية، والجديد في موشحات فؤاد عبد المجيد توخي السرعة في الإيقاع والأداء مع البساطة في التوزيع، هذا إلى جانب تقديم هذه الموشحات على رقصات خاصة أدتها فرقة رضا

(١) محمد عبد القادر عبد المقصود: "**التكنولوجيا الحديثة وأثرها في إنتاج الأغنية المصرية المعاصرة في الربع الأخير من القرن العشرين**"، رسالة دكتوراه، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ٢٠٠٢م، ص٣٦.

(٢) نبيل عبد الهادي شورى: "**قراءات في تاريخ الموسيقى العربية**"، دار علاء الدين، القاهرة، عام ٢٠٠٠م، ص٢٣٣.

للفنون الشعبية، ومن مساهمات محمد عبد الوهاب في الثمانينيات لحن (الأرض الطيبة) وهو من اللون الوطني، وغناه مجموعة من شباب المغنيين أبرزهم محمد الحلو وسوزان عطية، كما لحن أيضًا (مصريتنا) لمحمد ثروت[١].

- الأغنية المصرية في التسعينيات:

في التسعينيات ساهم محمد عبد الوهاب بتلحينه (اسألك الرحيل) لنجاة، ومن قبلها (من غير ليه) التي وظف فيها التقنيات الحديثة المعاصرة لإعادتها بعد أن سجلها بصوته من قبل على شريط كاسيت، فقد استفاد من عملية مونتاج تسجيل الموسيقى والأصوات، واستفاد من تطور علم التسجيلات الإلكترونية، كما استفاد من عمل المسارات المتعددة وهو أسلوب يستخدم في مزج الأصوات الموسيقية في الأشرطة معًا، وعمل توازن بينها كما اتبع في أغنية (من غير ليه).

أما من الناحية الفنية لهذه الأغنية، فقد استخدم عبد الوهاب أكثر من مقام موسيقي، حيث تضمن هذا العمل الفني انتقالات لحنية من شتى المقامات مثل (الراست، الهزام، الكرد، البياتي) وتم توظيفها بوعي فني وذوق وفهم، كما استخدم عدة إيقاعات مثل (الفالس، الفوكس، السنكين سماعي)، بجانب الثراء في اللازمات الموسيقية وتوزيع أحمد فؤاد حسن الذي أضاف على الأغنية ظلالاً من الجمال والأناقة اللحنية، فكانت هذه الأغنية مبادرة موسيقية تاريخية لاتقاء فن الغناء العربي من أغاني الهبوط والإسفاف[٢].

- العوامل التي أثرت على الأغنية في الربع الأخير من القرن العشرين:

١- **التعليم الموسيقي:** انعزال التعليم الموسيقي المتخصص عن الساحة الفنية.

٢- **الإعلام:** تشجيع الإعلام المرئي المسموع لبعض الظواهر الغنائية العشوائية من خلال أجهزته بدون ضوابط، فأجهزة الإعلام تقدم هذه الأغاني من خلال برامجها المتنوعة والإعلانات المدفوعة.

٣- **النقد الموسيقي:** فراغ الساحة الفنية من النقد المتخصص الهادف البناء.

---

(١) محمد عبد القادر عبد المقصود: "**التكنولوجيا الحديثة وأثرها في إنتاج الأغنية المصرية المعاصرة في الربع الأخير من القرن العشرين**"، مرجع سابق، ص٣٧.

(٢) نبيل عبد الهادي شورى: "**الياقوتة الأولى في تاج الموسيقى العربية**"، مرجع سابق، ص٢٥.

٤- **الكاسيت والفيديو كاسيت:** شركات إنتاج تنتشر يتحكم في معظمها منتجون أميون يتبارون في تقديم الأغاني الهابطة التي تخاطب الغرائز، كما أن انتقال الإنتاج من يد الدولة إلى يد القطاع الخاص أدى إلى خضوع الأعمال الفنية لكل قوانين السوق ومن أبرزها دورة رأس المال(١).

٥- **التقنيات الحديثة (التكنولوجيا):** استخدمت استخدامًا سيئًا حيث لم يتم السيطرة على تكنيك أجهزة هذه التقنيات الحديثة، فدخولها في مجال الأغنية المعاصرة جعل الأغنية تفتقد لدور التعايش والتفاهم والتمازج بين عناصرها المختلفة، فلا تواجد لفرقة موسيقية ولا تجاوب بين مطرب وعازفين، فكل عنصر يتم ليجمع بين اللحن Mixing منفردًا منعزلاً، ثم يأتي دور عملية المزج والمطرب، كما أدى استخدام التقنيات الحديثة إلى سرعة إنجاز الأغنية مما أدى لهبوط المستوى، فالعمل الفني يحتاج إلى خيال وهدوء وتأمل ومراجعة.

- أغاني المسلسلات:

تطورت أغاني المسلسلات وخاصة المقدمة والنهاية، والتي عبرت في معظم هذه المسلسلات عن المضمون الكلامي مثل مسلسلات (بوابة الحلواني، ليالي الحلمية)، وبجانب ألحان المسلسلات التليفزيونية برزت الأغنية الاستعراضية (الفوازير)(٢).

- التوزيع الموسيقي وتطوره:

التوزيع الموسيقي أو المهايأة الموسيقية في أبسط صوره هو عملية توظيف الآلات الموسيقية المتنوعة في الجمل اللحنية المختلفة، ومهمة الموزع الموسيقي تكمن في تدوين اللحن، واختيار وتحديد السرعة والإيقاع والجو الموسيقي العام للأغنية، وتوظيف الآلات الموسيقية لكي تخدم الجمل اللحنية، ويقوم الموزع باختيار العازفين وتنفيذ الأغنية في الاستوديو والإشراف على خطوات التنفيذ من البداية حتى النهاية(٣).

ويسمى أيضًا بالموسيقار في مجال صناعة السينما خاصة موسيقى الأفلام.

---

(١) المرجع السابق، ص٢٨.

(٢) المرجع السابق، ص٢٤٤.

(3) Taruskin, R. **"The Oxford History of Western Music, Music in The Early Twentieth Century"**. Oxford University, 2010, press, p.70.

- **خطوات تنفيذ التوزيع الموسيقي للموسيقى والأغنية:**

١- يستمع الموزع إلى "الجايد" وهو ما يسمى باوديو صوتي ويكون تصورًا للجو العام للأغنية قبل التنفيذ.

٢- يقوم الموزع بعمل تجربة ويسجل الأغنية بشكل مبسط يعطي تصور واضح لشكل الأغنية النهائي، وسرعتها وطبقة صوت الفنان وتجهيز الآلات المستخدمة لبدء التوزيع.

٣- يختار الموزع العازفين المطلوبين لتنفيذ الأغنية، ويقوم بإعطائهم اللحن وعمل البروفات وتسجيل الآلات بشكل منفصل، فمثلاً يقوم بتسجيل الوتريات (الفيولينة، البيانو، الخلفيات الموسيقية على حدة، والصولوهات) العزف المنفرد للآلات التي بين (مقاطع الغناء) وهذا ما يسمى "بالفواصل الموسيقية" كصولو العود أو القانون أو الجيتار، أو الفيولينة أو آلات النفخ مثل الناي أو الكولة أو الفلوت.

٤- في الغالب ترتكز هذه المرحلة على مهندس الصوت، حيث يقوم مهندس الصوت بعمل (ميكساج) مبدئي للأغنية (دمج المسارات وموازية أصوات الآلات مع الإيقاعات والكورال)؛ وفيها يتم تركيب وإدخال الإيقاعات وبعد تركيب الإيقاعات يأتي توظيف الكورال.

٥- المرحلة ما قبل الأخيرة وهي إضافة وإدخال صوت المطرب على الأغنية، حيث تؤخذ على عدة (تركات) أي ليس مرة واحدة، فربما يغني الفنانون كل مقطع في وقت مختلف على حسب حالته النفسية والمزاجية ووضع صوته ومدى الاندماج وهو ما يعرف بـ(السلطنة).

٦- أما المرحلة الأخيرة فهي عمل (الديجيتال ماستر) أو (الماستر النهائي) وهذه المرحلة يقوم بها مهندس الصوت بعمل دمج وموازنة نهائية للمسارات الصوتية للتراكات (Tracks) بعد اكتمال الأغنية، ويقوم بعمل ترتيب الأغاني وبعمل تنقية للصوت، وإضافة المؤثرات على الأغنية ويقوم بنسخها، لكي تذهب إلى شركة الإنتاج، وهناك يتم طباعة الأغاني عليه ونسخها ونشرها في السابق كان يتم تسجيلها على اسطوانات مدمجة (CD) ومع التطور أصبح الأمر يتجه إلى النشر الفوري عبر وسائل الإعلام مباشرة "Social Media" ومن ثم إدراجها بالأسواق وتوزيعها على الإذاعات ويختلف التوزيع الموسيقي على اختلاف نوع

الموسيقى، فهناك أنواع كثيرة للموسيقى منها (الجاز – البوب – الهاوس – الريجاتون – المقسوم – الروك – والعديد من الأنواع الأخرى).

ومن أهم البرامج الموسيقية في تنفيذ التوزيع وهندسته:

– لوجيك برو (logic Pro)، أسيد برو (Acid Pro)، كيوبيز (Cubase)، أف إل استوديو (FL Studio)، برو تولز (Pro Tools)، سبيلوس (Sibelius)، جيتار برو ٥ تابليتور (Guitar Pro5 Tapletor)، أي جيه (E.J.)، أدوبي أوديوشن (Adobe Audition)، سوني ساوند فورج (Sony Sound Forg)، رايزون (Reason)[1].

ثانيًا: الإطار العملي:

– **(بيانات العمل / البطاقة التعريفية):**

– **اسم النموذج:** أنا طير في السما.

– **ألحان:** فاروق الشرنوبي.

– **غناء:** إيمان البحر درويش.

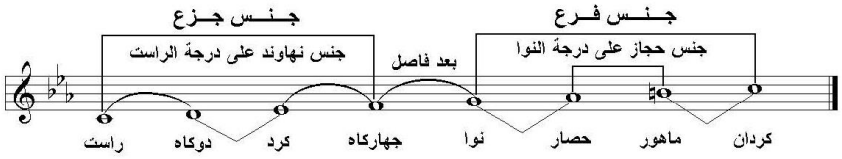
– **كلمات:** عوض بدوي.

– **توزيع:** يحيى الموجي.

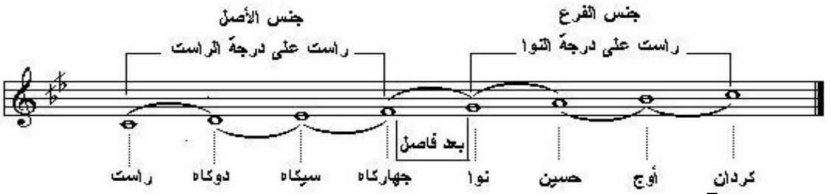
– **نوع القالب:** طقطوقة.

– **المقام:** مقام نهاوند على درجة الراست (دو)

(1) Corozine., Vince: **"Arranging Music for the real world-classical and commercial aspects"**. Pacific, MO: Mel Bay, Press, P. 42.

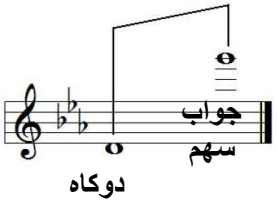


مقام راست على درجة الراست (دو)



- **الميزان :** ($\frac{4}{4}$) .
- **عدد الموازير :** 67 مازورة .
- **السرعة :** 132 = ♩ (سريع Allegro)
- **التسوية المُتبعة :** التسوية العربية

- **المساحة الصوتية :**



(مدونة النموذج)

تابع (مدونة النموذج)

تابع (مدونة النموذج)

- **التحليل العام:**

استعرض المؤلف المقام الأساسي (نهاوند على درجة الراست) من م(١) وحتى م(٤٢) مع لمس درجة جواب حسيني (لا♭١) ودرجة الماهور (سي♭١) كنوع من التلوين، واستخدم في م(٤٣) جنس جزع جواب راست على درجة الراست (دو٢) تمهيدًا للتحضير إلى مقام راست على درجة الراست (دو) من م(٤٤: ٥١)، من م(٥٢: ٦٧) تم الرجوع إلى مقام نهاوند على درجة الراست (دو) مع إعطاء انطباعًا بطابع جنس عجم على درجة الكوشت (سي١) في م (٥٢).

- **التحليل العزفي:**

المقدمة الموسيقية:

قام المؤلف بصياغة اللحن الغنائي بموسيقى في سرعة سريعة ونشطة بخيال إبداعي، وذلك باستخدامه التنويع في الأشكال الإيقاعية للتعبير عن المضمون اللفظي بما يتناسب مع سرعة حركة الطير؛ وقد فعل الموزع الموسيقي التأكيد على التعبير عن مضمون رفرفة الطيور من خلال المقدمة الموسيقية أداء آلة الفيولينة والتي وظف لها جميل موسيقية افتتاحية مقسمة بين مجموعتين من خطين للوتريات في م(١، ٢) في ميزا رباعي بسيط $\binom{4}{4}$ على مقام نهاوند على درجة الراست (دو) باستخدام القوس المتصل في الأداء.

وقامت مجموعة الوتريات الأولى لآلة الفيولينة بأداء تيمة لحنية يتخللها قفزة ٤ تامة صاعدة ثم الرجوع مرة أخرى مع استخدام أسلوب الأداء القوي (Forte) في الوضع الأول.

ومجموعة الوتريات الثانية لآلة الفيولينة بأداء مقطع ثابت ممتد على طوال م(١، ٢) واستخدام كل من التدرج من الضعف إلى القوى (Crescendo) وأسلوب التدرج من القوة إلى الضعف (Diminuendo) حتى نهاية م(٢) واستخدام الوضع الثالث.

من م(٣: ١٧ ١) جملة موسيقية استخدمت استكمالاً للمقدمة الموسيقية وتمهيدًا للمذهب في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) بمصاحبة إيقاع (الدويك)؛ وقد وظف الموزع الموسيقي دور الوتريات على خطين لحنيين لوتريات آلة الفيولينة الأول جاء متضمن كل من الأشكال الإيقاعية البسيطة والتتابع اللحني الهابط مع استخدام أسلوب الأداء المتصل (Legato)، والخط

اللحني الثاني لآلة الفيولينة جاء متضمن أسلوبين الأول يسمح بوضوح تيمة اللحن الأساسية فوضع التوزيع اللحني متضمن الأشكال الإيقاعية الطويلة لوحدة الروند مع استخدام كل من الأداء المتصل (Legato) والتعبير بالأداء القوي (*f*) وينتهي أداء مجموعة وتريات الخط الأول في م(١٧ ١) ركوزًا على درجة السهم (صول٤ 2) مستخدمًا الوضع الأول، وفي إعادة اللحن في المرة الثانية بدأ باستعراض تكنيكات آلة الفيولينة مع استخدام كل من الشكل الإيقاعي بلانش ووحدة الكروش والدوبل كروش لإعداد لحن مصاحب لأداء الجملة اللحنية الأساسية باستخدام كل من أسلوب الأداء المتصل والتعبير باستخدام متوسط الضعف (*mf*) والضعيف (*p*) ومتوسط القوة (*mf*) وضغوط إرشاد أداء عزف القوس القوي (Accent) وتنتهي المقدمة لوتريات كمان الخط الثاني في م(١٧ ٣) ركوزًا على درجة جواب الراست (دو٤ 3) مستخدمًا الوضع الأول والوضع الثالث والوضع الرابع الخامس والسادس.

المذهب الأول: من (١٧ ٤ : ٤٢) وينقسم إلى قسمين:

القسم الأول: من م (١٧ ٤ : ٣٠ ٣) ويبدأ لحن القسم الأول من المذهب في ميزان (**) في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) من أناكروز م(١٧ ٤) بمصاحبة الغناء وإيقاع (الدويك)؛ وقد وظف الموزع الموسيقي دور الوتريات على خطين لحنيين الأول مصاحب لأداء الغناء وملازم له عبر استخدام نفس الأشكال الإيقاعية المتوافقة للتقطيع العروضي مع أداء ذات القفزات والانتقالات اللحنية واستخدام كل من الأداء المتصل (Legato)؛ وينتهي أداء مجموعة وتريات الخط الأول في م (٣٠ ٣) ركوزًا على درجة جواب الراست (دو ١) باستخدام الوضع الأول.

والخط الثاني لآلة الفيولينة جاء متضمن تيمة اللحن المصاحب للتعبير عن احتواء فكرة تضمين أساليب تعبير وأداء للتعبير عن مضمون فكرة النص الأساسية فقام الموزع بوضع لحن يتضمن أفكارًا لحنية للتعبير التمثيلي الضمني فاستخدام كل من الأشكال الإيقاعية البسيطة والثنائية المركبة مع توظيف كل من العزف المزدوج (Double Chords) التتابع اللحني (Sequence) مع استخدام كل من الأداء المتصل (Legato) والأداء المنفصل (Staccato) واستخدام كل من أسلوب تعبير حلية الزغردة (Trill) والانزلاق العزفي (glissando)، وينتهي أداء المذهب لوتريات كمان الخط الثاني في م(٣٠ ٣) ركوزًا على درجة جواب الراست (دو ١) والجملة السابقة جاءت عبر استخدام كل من الوضع الأول والوضع الثالث والوضع الرابع.

القسم الثاني: من م (٣٠ ٤ : ٤٢) من لحن المذهب في ميزان (4/4) في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) من أناكروز م (١٧ ٤) بمصاحبة الغناء وإيقاع (المقسوم)؛ وقد وظف الموزع الموسيقي دور الوتريات على خطين لحنيين الأول مصاحب لأداء الغناء وملازم له عبر استخدام نفس الأشكال الإيقاعية المتوافقة للتقطيع العروضي مع ذات القفزات والانتقالات اللحنية واستخدام كل من الأداء المتصل (Legato)؛ وينتهي أداء مجموعة وتريات الخط الأول في م(٤٢) ركوزًا على درجة النوا (صول) تمهيدًا للرجوع عبر المرجع (𝄋) إلى م(٣) وقد تم استخدام كل من الوضع الأول.

وجاء أداء الخط اللحني الثاني لآلة الفيولينة متضمن تيمة لحنية مصاحبة للتعبير عن احتواء فكرة تضمين أساليب تعبير وأداء للتعبير عن مضمون فكرة النص الأساسية كما في القسم الأول فقام الموزع بوضع لحن يتضمن أفكارًا لحنية للتعبير التمثيلي الضمني مستخدم الأشكال الإيقاعية البسيطة والثنائية المركبة مع توظيف كل من العزف المزدوج (Double Chords) التتابع اللحني (Sequence) مع استخدام كل من الأداء المتصل (Legato) والأداء المنفصل (Staccato) واستخدام كل من أسلوب تعبير الانزلاق العزفي (glissando) وضغوط عزف القوس (Accent)، وينتهي أداء المذهب لوتريات كمان الخط الثاني في م(٤٢) ركوزًا على الدرجة الثالثة من خط اللحن الأساسي درجة الماهور (سي ♭ 1) والجملة السابقة جاءت في الوضع الأول.

الكوبليه: من م(٤٣: ٦٧) وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: من م (٤٣: ٥١) ويبدأ لحن القسم الأول من الكوبليه في ميزان (4/4) في مقام راست على درجة الراست (دو) بمصاحبة الغناء وإيقاع (الواحدة)؛ وقد وظف الموزع الموسيقي دور الوتريات على خطين لحنيين الأول مصاحب لأداء الغناء وملازم له عبر استخدام نفس الأشكال الإيقاعية المتوافقة للتقطيع العروضي مع أداء ذات القفزات والانتقالات اللحنية واستخدام كل من الأداء المتصل (Legato)؛ وينتهي أداء مجموعة وتريات الخط الأول في م(٥١ ٢) ركوزًا على درجات الراست (دو) تمهيدًا لأداء المرجع (Prima) استعدادًا لأداء القسم الثاني من لحن الكوبليه؛ وجاء الأداء لآلة الفيولينة عبر استخدام الوضع الأول.

والخط اللحني الثاني لآلة الفيولينة جاء متضمن تيمة اللحن المصاحب للتعبير عن احتواء فكرة تضمين أساليب تعبير وأداء للتعبير عن مضمون فكرة النص الأساسية فقام الموزع بوضع لحن يتضمن أفكارًا لحنية للتعبير التمثيلي الضمني فاستخدم كل من الأشكال الإيقاعية البسيطة والثنائية المركبة مع توظيف كل من التتابع اللحني (Sequence) واستخدام كل من الأداء المتصل (Legato) والأداء المنفصل (Staccato) واستخدام أسلوب تعبير حلية الزغردة (*Trill*)، وينتهي أداء المذهب لوتريات كمان الخط الثاني في م(٥١) ركوزًا على درجة النوا (صول١) تمهيدًا لأداء المرجع (Prima) واستعدادًا لأداء القسم الثاني من لحن الكوبليه؛ وجاء أداء آلة الفيولينة عبر استخدام كل من الوضع الأول والوضع الثاني والوضع الثالث.

القسم الثاني: من م(٥٢: ٦٧) من لحن الكوبليه في ميزان $\binom{4}{4}$ في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) وتضمنه جنس عجم على درجة الراست (دو) في م (٥٢) وجاء الأداء بمصاحبة الغناء وإيقاع (تفعيلة إيقاعية)؛ وقد وظف الموزع الموسيقي دور الوتريات على خطين لحنيين الأول مصاحب لأداء الغناء وملازم له عبر استخدام نفس الأشكال الإيقاعية المتوافقة للتقطيع العروضي مع ذات القفزات والانتقالات اللحنية واستخدام كل من الأداء المتصل (Legato)؛ وينتهي أداء مجموعة وتريات الخط الأول في م (٥٦ ٣) ركوزًا على درجة النوا (صول) تمهيدًا للانتقال إلى القسم الثالث من م (٥٦ ٤) من خلال استخدام الوضع الأول.

وجاء أداء الخط اللحني الثاني لآلة الفيولينة متضمن تيمة لحنية مصاحبة للتعبير عن احتواء فكرة تضمين أساليب تعبير وأداء للتعبير عن مضمون فكرة النص الأساسية كما في القسم الأول فقام الموزع بوضع لحن يتضمن أفكارًا لحنية للتعبير التمثيلي الضمني مستخدم الأشكال الإيقاعية البسيطة والثنائية المركبة مع توظيف التتابع اللحني (Sequence) مع استخدام كل من الأداء المتصل (Legato) والأداء المنفصل (Staccato) واستخدام كل من أسلوب تعبير الانزلاق العزفي (glissando)، وينتهي أداء القسم الثاني لوتريات كمان الخطا الثاني في م(٥٦ ٤) ركوزًا على درجة جواب الراست (دو ١) تمهيدًا للانتقال إلى القسم الثالث من م (٥٦ ٤) والجملة السابقة جاءت بأكملها في الوضع الأول.

القسم الثالث: من م(٥٧ : ٦٧) في القسم الثالث من م (٥٧: ٦٤) هو تكرار للحن المذهب من م (٣١ : ٤٢) مع نفس أساليب الأداء والتعبير المستخدمة والانتقالات والقفزات اللحنية وكل من أساليب الأداء والتعبير لآلة الفيولينة.

من م (٦٥ : ٦٧) جملة لحنية بمصاحبة الغناء في ميزان $\binom{4}{4}$ في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) بدون إيقاع وتضمنت خط لحني متطابق بين وتريات الفيولينة الأول ووتريات الفيولينة الثاني بالتوافق مع الأداء الغنائي واستخدام أسلوب رجوعًا إلى م (١٨) وأداء المذهب وينتهي اللحن في م (٥) ركوزًا على درجة جواب الراست (دو ^{2}) لوتريات كمان الخط اللحني الأول المصاحب للغناء والركوز على درجة الراست (دو) لوتريات كمان الخط اللحني الثاني.

- دور آلة الفيولينة في التوزيع الموسيقي عند يحيى الموجي:

نستنتج من التحليل العامن والعزفي لدور آلة الفيولينة في أغنية "أنا طير في السما" أن الملحن قد أعد لحنة تماشيًا مع أفكار ومضمون كلمات المؤلف والتي قد قام بإظهار كل منهما من (كلمات وألحان) الموزع الموسيقي "يحيى الموجي" بما قد قدمه من أفكارًا فنية عبر صياغة التوزيع الموسيقي حيث جاء دور آلة الفيولينة والذي قد وضح عبر رؤيته الفنية على أن تكون آلة الفيولينة لها دورًا أساسيًا وتكون الجانب المعبر عن روح الطير وحركاته كتعبير ضمني لاستكمال الرؤية الفنية لتكون محسوسة وملموسة من قبل المستمع لذا قد أكد الموزع الموسيقي على أن يكون دور آلة الفيولينة متضمن كل من:

- أداء افتتاحية المقدمة الموسيقية واحتوائها بالأفكار التكنيكية المتضمنة كل من أساليب الأداء والتعبير والقفزات لتجذب مسامع وأذهان المستمعين من الوهلة الأولى.
- أداء آلة الفيولينة جاء متضمن خطين لحنيين؛ الخط الأول مصاحب ومطابق للغناء، والخط الثاني متضمن اللزم الموسيقية والردود اللحنية الأساسية والتطعيم اللحني للتعبير عن إضفاء تمييز الناتج الجمالي.
- جاء دور آلة الفيولينة دورًا أساسيًا لأداء اللازمات الداخلية للأغنية وتسليم الغناء والتحويل من مقام إلى آخر ومن مقطع إلى آخر.

- أن تكون آلة الفيولينة ذات دور متنوع بين (الأداء المنفرد، الأداء المصاحب للغناء، الأداء التوافقي الهارموني في العزف الثنائي).

- مراعاة الموزع الموسيقي لتوظيف دور آلة الفيولينة أثناء مصاحبة الغناء على أن يكون مراعيًا ترك متسع من مساحة الغناء ويعاونه ويظهره ويجمله.

- براعة أداء عازفي آلة الفيولينة تنفيذ التوزيع اللحني الموضوع من قبل الموزع الموسيقي بالرغم من صعوبته إلا أنهم في الأداء قد راعوا توحيد كل من أساليب الأداء والتعبير ومراعاة أداء القفزات والانتقالات اللحنية والحليات والزخارف.

مما سبق نستخلص أن دور آلة الفيولينة في أغنية (أنا طير في السما) كان:

- أداء اللازمة الموسيقية للأغنية.
- أداء لازمات تكميلية.
- أداء مردات موسيقية.
- أداء مصاحبة هارمونية لخط الغناء.
- أداء خطوط كونتربوينت مقابلة لخط الغناء.
- أداء دور إيقاعي.
- أداء النهاية الموسيقية للأغنية.

أهم تقنيات الأداء في أغنية (أنا طير في السما):

تقنيات اليد اليمنى:

المارتيليه Martele، النبر Pizzicato، ليجاتو Legato، السوتييه Sautille، الديتاشيه Detache.

تقنيات اليد اليسرى:

الانتقال بين الأوضاع Changing of positions، عزف مزدوج Doble stops، السلالم الدياتونية Diatanic scales، ففيبراتو Vibrato.

النتائج والتوصيات

خلص الباحث من واقع تحليله للعينة المختارة من توزيعات الموزع الموسيقي إلى قيامه بإعطاء الأدوار التالية لآلة الفيولينة في الأغاني التي قام بتوزيعها:

- أداء المقدمة الموسيقية للأغنية.
- أداء اللازمة الموسيقية الأساسية للأغنية.
- أداء مصاحبة هارمونية لخط اللازمة الموسيقية الأساسية للأغنية.
- أداء خط كونتربوينت مقابل لخط للازمة الموسيقية الأساسية للأغنية.
- أداء مصاحبة هارمونية لخط الغناء.
- أداء خط كونتربوينت مقابل خط الغناء.
- أداء لازمات تكميلية.
- أداء مردات موسيقية.
- أداء دور إيقاعي.
- أداء النهاية الموسيقية للأغنية.

خلص الباحث أيضًا من واقع تحليله للعينة المنتقاة إلى أن أسلوب الموزع الموسيقي الرئيسي في دور آلة الفيولينة يرتكز على وجود خطوط كونتربوينت مقابلة لخطوط الغناء.

وهو ما يعد من وجهة نظر الباحث من أفضل استخدامات آلة الفيولينة في التوزيع الموسيقي في الأغنية المصرية الموزعة، فهو بهذا يقترب من أسلوب استخدام الفيولينة في الموسيقى العالمية الكلاسيكية والتي تعتمد في أغلب الأعمال على أسلوب الكتابة الكونتربوينتي والكتابة الموسيقية المبينة على تعدد التصويت (البوليفونية).

ويعود استخدام الموزع الموسيقي لهذا الأسلوب في توزيع الفيولينة إلى دراسته بالمعهد العالي للموسيقى وثقافته السمعية التي حصلها خلال دراسته بالمعهد، إلى جانب نشأته في بيت موسيقي، وكونه عازفًا لآلة الفيولينة بالأساس.

كما أن الموزع الموسيقي يستخدم تقنيات وأساليب أداء الفيولينة الغربي في توزيعات أعماله الغنائية مع استخدام خصائص الموسيقى العربية.

بالإضافة إلى أن التقنيات التي يوظفها الموزع الموسيقي تؤكد على مدى ثرائه الفكري ومواكبته واستيعابه للعديد من أساليب وتقنيات الأداء العزفي على آلة الفيولينة وتأثره با عبر (خبرة الأداء العزفي، الدراسات، الكتب والمراجع، مكتبة الصوتيات السمعية لديه، البحث الدائم لديه عن مدى تقدم أساليب العزف على آلة الفيولينة حتى يومنا الحالي).

فما يقدمه يحيى الموجي من توزيعات موسيقية تؤكد على إيمانه بأن علوم العزف على الآلة ليس لها حدود وأنها دائمة التطور والتغير ويظهر ذلك جليًا من تأثر أسلوب أدائه في توظيف الوتريات وخاصة آلة الفيولينة في أعماله الغنائية بالموسيقى المصرية والعربية من التقنيات التكنيكية الغربية والتي قد تم تناولها بالشرح والإيضاح بالإطار العملي بالبحث الراهن.

كما وضحت براعة عازفي آلة الفيولينة في تنفيذ التوزيع الموسيقي للأغنية المصرية عند يحيى الموجي موضوع البحث بالإضافة إلى مراعاة توحيد أساليب الأداء والتعبير المختلفة مع أداء القفزات والانتقالات اللحنية والحليات والزخارف .

التوصيات:

يوصي الباحث بجمع الخبرات والمهارات الفنية لدى موزعين الأغاني المصرية والعربية أمثال يحيى الموجي وإعداد منهج علمي يتضمن تدريبات مقننة تتضمن كل من التقنيات التكنيكية وأساليب الأداء التي يقوموا بتوظيفها في بعض ألحانهم الغنائية بالأغنية العربية ليتسنى لدارسي وعازف آلة الفيولينة مواكبة التطور والرفع من مستوى أدائهم في العزف على الآلة بكلية التربية النوعية والكليات ولمعاهد المتخصصة والمناظرة.

" قائمة المراجع "

أولاً: المراجع العربية:

١- أحمد بيومي: "**القاموس الموسيقي**"، القاهرة، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، عام ١٩٩٢م.

٢- عواطف عبد الكريم وآخرون: "**معجم الموسيقى**"، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، عام ٢٠٠٠م.

٣- نبيل عبد الهادي شورى: "**قراءات في تاريخ الموسيقى العربية**"، دار علاء الدين، القاهرة، عام ٢٠٠٠م.

٤- ـــ: "**الياقوتة الأولى في تاج الموسيقى العربية**"، دار علاء الدين، القاهر، عام ٢٠٠٢م.

ثانيًا: الرسائل العلمية:

١- إيهاب أحمد توفيق: "**الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين**"، رسالة ماجستير، غير منشورة (القاهرة: كلية التربية الموسيقية، ١٩٩٥).

٢- سمير رشاد سيد موسى: "**تطور أسلوب الأداء على آلة الفيولينة في الأغنية المصرية**"، المؤتمر العلمي السادس – كلية التربية الموسيقية، القاهرة، عام ٢٠٠٠م.

٣- محمد عبد القادر عبد المقصود: "**التكنولوجيا الحديثة وأثرها في إنتاج الأغنية المصرية المعاصرة في الربع الأخير من القرن العشرين**"، رسالة دكتوراه، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام ٢٠٠٢م.

٤- نفين مسعد المحمودي: "**تقنيات الفيولينة في أعمال خاتشاتوريان**"، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى الكونسرفاتوار، أكاديمية الفنون القاهرة، ١٩٩٦م.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

1- Aure Leopold: Violin Playing as I Teach it New York Dover Publication inc 1980.

2- Corozine, Vince: "Arranging Music for the Real World-classical and Commercial Aspects", Pacific, Mo: Mel Bay, Press.

3- Galamaian Ivan; Principles of Violin Playing & Teaching – Englewood Clififs N. J.- Prentice Hell INC – 1962.

4- Taruskin, R.: "The Oxford History of Western Music, Music in the early Twentieth Century", Oxford University, 2010, Press.

رابعًا: المقابلات والإنترنت:

١- مقابلة شخصية للباحث مع الموسيقار "يحيى الموجي" بدار الأوبرا المصرية، بتاريخ ٢٠٢١/٦/٢٦م.

٢- الإنترنت: موقع مدونة (المصري ٥)؛ توزيع أعمال الموسيقار "يحيى الموجي".

مُلخص البحث

تعتبر آلة الكمان من أبرز الآلات الماثلة الوترية ذات القوس وذلك لأهمية دورها الرئيسي في الفرق الأوركسترالية بشكل عام.

وهي تحتل مكانة كبيرة في الموسيقى العربية سواء في التخت قديما أو الفرق الموسيقية حديثا بما لها من إمكانيات عالية وصوت مميز ودور مؤثر ضمن تكوين معظم الفرق الموسيقية وعلى ذلك فقد اختار الباحث واحد من أهم موزعي الموسيقى العربية في الوقت الراهن لما تقدمه ألة الفيولينه في التوزيع الموسيقى وتم اختيار عينة البحث وهكذا وجد الباحث مدى أهمية تناول أغنية (أنا طير في السما) بالدراسة والتحليل وتحديد كل من أساليب الأداء والتعبير المستخدمة في أداء آلة الفيولينة.

ويتم تقسيم البحث إلى :

أولا: الإطار النظري ، ثانيا الإطار العملي ، النتائج والتوصيات وقائمة المراجع.

Summary

The violin is one of the most popular stringed instruments with a bow Because of the importance of its main role in bands and orchestras in general .

It has a great place in Arabic music Whether in the old Takht or the new bands With its high potential And a great voice And an influential role in the formation of most orchestras Accordingly, the researcher has chosen one of the most important distributors of Arabic music at the present time What gives him the violin in the arrangement of music The research sample was selected and thus the researcher found the importance of studying the song (I am a bird in the sky) by studying, analyzing and determining each of the performance and expression methods used in the performance of the violin .

The search is divided into :

First: the theoretical framework, secondly: the practical framework, findings, recommendations and a list of references.