دور آلة الكمان فى الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجى

إعداد

أ.د / محمد عصام عبد العزيز
الأستاذ المتفرغ بقسم الأداء
كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان

أ.م.د / حسنى جمال نجم
الأستاذ المساعد بقسم التربية الموسيقية
كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

د / طارق أحمد فؤاد
مدرس بقسم التربية الموسيقية
كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

م.م / محمود عبد القادر مرسى
مدرس مساعد بقسم التربية الموسيقية
كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

مجلة بحوث التربية النوعية – جامعة المنصورة
عدد (٢٣) – أكتوبر ٢٠١١ – الجزء الثاني

دور آلة الكمان فى الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجى

إعداد

أ.د / محمد عصام عبد العزيز * أ.م.د / حسني جمال نجم **

د / طارق أحمد فؤاد *** م.م / محمود عبد القادر مرسي ****

مقدمة :

على الرغم من كون آلة الكمان نتاجا للحضارة الموسيقية الغربية ،إلا أنها أسهمت بدور كبير في تطور الموسيقى العربية بشكل عام والمصرية بشكل خاص .

وقديما عرفت آلة الكمان كآلة أساسية من آلات التخت العربي الذي كان النواة الأولى لظهور وتطور فرق الموسيقى العربية التي مرت بمراحل عدة حتى وصلت إلى وضعها الحالي والتي أصبحت معه عنصراً أساسياً من عناصر العمل الغنائي .

وبما أن للأغنية أربعة أركان هي(الكلمات - اللحن - التوزيع الموسيقي - الأداء الغنائي)

فمن الملاحظ أن آلة الكمان تحتل دائما موقعا رئيسيا و متميزا 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 .

هذا بالنسبة لآلة الكمان وعلاقتها بالتوزيع في الأغنية المصرية ، أما بالنسبة للتوزيع الموسيقي في الأغنية ، فقد ذكر " محمد كمال إسماعيل " أنه (في نهاية النصف الأول وبداية النصف الثاني من القرن العشرين ، بدأ 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)[1] .

---

* الأستاذ المتفرغ بقسم الأداء - كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان

** الأستاذ المساعد بقسم التربية الموسيقية - كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

*** المدرس بقسم التربية الموسيقية - كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

**** المدرس المساعد بقسم التربية الموسيقية - كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

[1] محمد كمال إسماعيل ، التحليل والتوزيع الاوركسترالي ، الطبعة الأولي ، الألف كتاب الثانية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣) ص٨ .

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

كل ذلك أدي إلي ظهور جيل جديد من الموزعين الموسيقيين الشبان اللذين كانت 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 إلي الأدوار التقليدية مثل إختيار الآلات الموسيقية المنفردة للعمل وكذلك كتابة الألحان البوليفونية ، وهو في كل ذلك يعتمد علي أجهزة إلكترونية متعددة) [1].

ويري "سمير رشاد" (أن الموزع الموسيقي في الأغنية المصرية له دور كبير يكاد يكون أهم وأكبر من دور الملحن ذاته ، حيث أن بإمكان الموزع الموسيقي أن يقلب مسار اللحن رأساً علي عقب) [2].

ومن الشائع أن يقوم الموزع بكتابة خط لحني خاص بالتوزيع فقط – تؤديه عادة آلات الكمان – دون أن يتعرض للحن الرئيسي بصورة أو بأخرى وبما يتناسب مع مزاجنا الموسيقي العربي .

(وهذا المزج بين اللحن العربي والألحان البوليفونية إنما يتناسب مع المزاج الموسيقي العربي لأنه يرتبط بوضع اللحن الخاص الذى يتفق مع اللحن الأصلي "subject" ثم توزيعه علي الآلات المختلفة ، وهذه الطريقة تتناسب مع أغانينا العربية وتوزيعها بما يحافظ علي السمات المميزة لموسيقانا) [3].

وهذا ما بدا جليا في توزيعات يحيى الموجي والذي وجد الباحث أنه من الأهمية بمكان دراسة الدور الذي أسنده لآلة الكمان في الأغاني المصرية التى قام بتوزيعها.

أولا : مشكلة البحث :

من خلال ملاحظته السمعية للأغنية المصرية في فترة الربع الأخير من القرن العشرين وجد الباحث أن هناك أساليب جديدة ومتنامية خاصة بدور آلة الكمان داخل إطار التوزيع الموسيقي للأغنية في تلك الفترة .

---

[1] محمد أحمد هشام علي ، " التوزيع الموسيقي في الأغنية المصرية في العشر سنوات الأخيرة (١٩٨٨ : ١٩٩٨) " ، رسالة دكتوراة ، غير منشورة ، (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ٢٠٠١) ص٦٩ .

[2] سمير رشاد سيد موسي ، " تطور أسلوب الأداء علي آلة الكمان في الأغنية المصرية " ، المؤتمر العلمي السادس (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ٢٠٠٠) ص ٤٠٢ .

[3] محمد كمال إسماعيل ، مرجع سابق ، ص٨ .

بدا ذلك عبر التواجد الفعال والواضح للآلة في الأغنية ، سواء أكان هذا التواجد في صورة أداء اللزم الموسيقي ، أو كان في صورة أداء مصاحبات كونترابوينتية وهارمونية للحن الأساسي للأغنية لم تكن موجودة من قبل بتلك الغزارة كماَ وكيفاَ .

أو في صورة أداء تقنيات لم تكن شائعة قبل هذه الفترة الزمنية .

كل ذلك بدا جلياَ من خلال الأغانى التي قام بتوزيعها موزعون موسيقيون موهوبون ودارسون يقف على رأسهم يحيى الموجى.

انطلاقا من هذا يحاول الباحث أجراء هذا البحث مبلورا مشكلته البحثية في التساؤل الرئيسي التالي:-

ما الدور الذي قامت به آلة الكمان في الأغنية المصرية الموزعة في الربع الأخير من القرن العشرين من خلال أعمال يحيى الموجى .

ثانيا : أهداف البحث :

١- التعرف علي دور آلة الكمان في الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجى.

٢- التعرف علي أسلوب توزيع يحيى الموجى الخاص بآلة الكمان في الأغنية المصرية .

٣- التعرف علي تقنيات أداء آلة الكمان لكلا من اليدين اليمنى واليسرى التى استخدمها يحيى الموجى فى توزيعه للأغنية المصرية.

ثالثا : أهمية البحث :

١- إلقاء الضوء علي دور آلة الكمان في التوزيع الموسيقي للأغنية المصرية عند يحيى الموجى ، من شأنه التأكيد علي أهمية الدراسة الأكاديمية المتخصصة للموزع الموسيقى.

٢- إلقاء الضوء علي دور آلة الكمان في الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجى ، من شأنه التأكيد علي أهمية الإبداع البشري في الأغنية والذي هو أساس نهضتها ، فعندما يعتمد أغلب الموزعين الحداثى فى توزيع الأغنية علي برامج الكمبيوتر الموسيقية التي دائما ما تعطي نتائج وتيمات لحنية جاهزة وعلي آلات الـ keyboard الحديثة تعويضا منهم عن عدم درايتهم بعلوم التوزيع الموسيقى وجهلا منهم بالكتابة الموسيقية ، فإن انحدارا لابد منه يصيب الأغنية والغناء علي حد سواء، وهو ما تدل عليه البدايات الغنائية للقرن الواحد والعشرين.

٣- إلقاء الضوء علي دور آلة الكمان فى الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجى يفتح المجال أمام أساتذة الموسيقي واضعي المناهج الدراسية الموسيقية والباحثين للاستفادة من هذا الدور في دراسة مواد تخصص التربية الموسيقية ، سواء أكان ذلك في مادة عزف آلة الكمان أو في مواد الموسيقي العربية (تاريخ وتحليل وتذوق وصولفيج وغناء) أو في مادة الهارموني والكونتربوينت وذلك لقيامه بتوزيع ألحان لمطربى ومطربات الصف الأول وتوزيعه لمجموعة أغنيات تعد بحق من علامات الأغنية المصرية فى الربع الأخير من القرن العشرين.

رابعاً : تساؤلات البحث :

١- ما دور آلة الكمان في الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجى.

٢- ما الأسلوب الذي استخدمه يحيى الموجى عند كتابته لدور آلة الكمان في الأغنية المصرية التي قام بتوزيعها.

٣- ما تقنيات أداء آلة الكمان لكلا من اليدين اليمنى واليسرى التى استخدمها يحيى الموجى فى توزيعه للأغنية المصرية.

خامساً : حدود البحث :

الحدود الزمنية :- من عام ١٩٧٥ إلي عام ٢٠٠٠ .

الحدود المكانية :- جمهورية مصر العربية .

سادسا : إجراءات البحث : (المنهج – العينة – الأدوات)

١/٦ : منهج البحث :

يستخدم الباحث في هذا البحث المنهج الوصفي " تحليل محتوي " ، (والمنهج الوصفي هو المنهج الذي يحاول الإجابة علي السؤال الأساس في العلم وهو : ما هي طبيعة الظاهرة موضوع البحث ويشمل ذلك تحليل بنيتها وبيان العلاقة بين مكوناتها)[1].

٢/٦ : عينة البحث :

عينة عمدية تتضمن الأغاني التالية والتى قام يحيى الموجى بتوزيعها:-

- (إحساس برئ من غناء إيمان البحر درويش ، أصعب حب من غناء خالد عجاج ، يوه يابا من غناء مدحت صالح).

٣/٦ : أدوات البحث :

(المقابلة الشخصية والهاتفية مع يحيى الموجى- المدونات الموسيقية للأعمال المنتقاة - تسجيلات سمعية- إنترنت) .

سابعا : مصطلحات البحث :

١ – **التوزيع الموسيقي** : وهو فن الكتابة للاوركسترا 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 الاوركسترالية Partitura .[2]

---

[1] فؤاد أبو حطب ، آمال صادق ، مناهج البحث في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية ، الطبعة الأولي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩١) ص١٠٤

[2] أحمد بيومي ، القاموس الموسيقي ، الطبعة الأولي (القاهرة : الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي ، ١٩٩٢) ص٢٩٠

٢ – **الأغنية المصرية** : وهو مصطلح يشمل بشكل عام جميع أنواع الغناء المتداول في مصر ، على الرغم من اختلاف الخصائص الفنية وتنوع الأشكال والإيقاعات وأسلوب الأداء .[1]

دراسات سابقة :

١ – دراسة بعنوان : (تطور أسلوب الأداء على آلة الكمان في الأغنية المصرية)[2]

استهدفت هذه الدراسة التعرف على كيفية استخدام آلة الكمان في عزف الأغنيات المصرية الحديثة .

واستخدم الباحث في دراسته **المنهج الوصفي** (تحليل المحتوى) .

وتمثلت عينة البحث في خمس نماذج من المدونات الموسيقية لبعض الأغاني القديمة بالإضافة إلى خمسة نماذج أخرى من المدونات الموسيقية لبعض الأغاني الحديثة .

وقد كان من أهم نتائج البحث ما يلي :

أ – إن آلة الكمان في الأغنية المصرية القديمة تقوم دائما بأداء الخط اللحني الأساسي الذي يؤديه المطرب كمصاحبة للغناء مع إظهار الطابع الشرقي الأصيل للأغنية ، أما في الأغنية المصرية الحديثة ، فإن آلة الكمان تؤدي خط لحني من وضع الموزع الموسيقي يختلف تماما عن الخط اللحني الأساسي الذي يؤيده المغني .

ب- إمكانية تحسين الناحية التكنيكية عند دارسي الكمان باستخدام النماذج الخاصة بالأغنية المصرية الحديثة .

٢ – دراسة بعنوان : (الأداء المنفرد لآلة الكمان في الأغنية المصرية)[3]

استهدفت هذه الدراسة ما يلي :

أ – إلقاء الضوء على بعض المؤلفات الغنائية المصرية ودور آلة الكمان فيها .

ب- التعرف على بعض التقنيات الخاصة بآلة الكمان في هذه المؤلفات ومحاولة تذليلها واستخدم الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي – دراسات مسحية (تحليل محتوى) .

ولقد كانت عينة البحث هي الأغاني التالية :

(الفن – محمد عبد الوهاب ، بعد إيه – كمال الطويل ، رسالة من تحت الماء – محمد الموجي)

---

[1] إيهاب أحمد توفيق ، " الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين " ، رسالة ماجيستر ، غير منشورة (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ١٩٩٥) ص٨ .

[2] سمير رشاد سيد موسي ، مرجع سابق.

[3] سعيد عبد الهادي سالم ، " الأداء المنفرد لآلة الكمان في الأغنية المصرية " ، المؤتمر العلمي السادس (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ٢٠٠٠) .

ولقد جاءت نتائج الدراسة كما يلي :

أ – استخدام الأوضاع المختلفة للآلة من الأول إلى الثالث إلى الخامس .

ب- استخدام القفزات اللحنية الواسعة مثل مسافة الخامسة اللحنية والأوكتاف اللحني والعاشرة اللحنية .

جـ - استخدام البيتزكاتو (Pizz) و الليجاتو و حلية الزغردة وحلية الأتشيكاتورا في الأداء .

٣ – دراسة بعنوان : (**دور آلة الڤيولينة في التخت العربي**)[1].

استهدفت هذه الدراسة توضيح مكانة آلة الفيولينة بين آلات التخت العربي والتعرف على مدى تأثيرها وعلى ما أضافته من تكنيك وأسلوب أداء للموسيقى الآلية والغنائية في مصر لبيان دورها في التخت العربي من بداية القرن العشرين .

ولقد استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

ولقد اشتملت عينة الدراسة على مقطوعات موسيقية آلية وغنائية توافر لها الذيوع والانتشار في القرن العشرين ، تشارك فيها آلة الفيولينة بالعزف المنفرد أو مع عدد من الآلات أو مع مجموعة من التخت .

أما أدوات البحث فكانت عبارة عن (استمارة استفتاء للخبراء – تسجيلات صوتية – مدونات موسيقية)

ولقد كان أهم نتائج البحث ما يلي :

أن دور آلة الفيولينة في التخت العربي خلال القرن العشرين كان كما يلي :-

أ – المؤلف الموسيقي : تقدم تدريجي في إظهار الإمكانات التكنيكية المتعددة للآلة في مؤلفاته .

ب – عازف الفيولينة : تدرج في استخدامه للتكنيك الغربي إلى أن وصل إلى درجة كبيرة من المهارة العزفية .

جـ - عزف الآلة : في بدء ظهورها كان دورها يكاد منعدما لطغيان آلات التخت الأخرى عليها وخاصة آلة القانون ، ثم تساوت أهميتها مع آلات التخت العربي إلى أن أصبحت بمثابة الرائدة في موسيقانا العربية .

[1] محمد عصام عبد العزيز ، " دور آلة الڤيولينة في التخت العربي " ، رسالة ماجيستر غير منشورة (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ١٩٨٤) .

٤ – دراسة بعنوان : (**التوزيع الموسيقى في الأغنية المصرية في العشر سنوات الأخيرة** (١٩٨٨ : ١٩٩٨)[1]

استهدفت هذه الدراسة ما يلي

أ – دراسة أساليب التوزيع الموسيقى المستخدمة في الأغنية المصرية في الفترة الزمنية من عام ١٩٨٨ إلى عام ١٩٩٨ .

ب – دراسة الآلات الموسيقية والأجهزة المستخدمة في الأغنية المصرية في الفترة الزمنية من عام ١٩٨٨ إلى عام ١٩٩٨ .

جـ - التوصل إلى التصنيف للأعمال الموزعة في الفترة الزمنية المشار إليها ، كل على حسب تناوله بالتوزيع الموسيقي .

واستخدم الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) .

ولقد كانت عينة الدراسة مجموعة من الأعمال التي تم توزيع موسيقاها من خلال الموزعين الموسيقيين في الفترة من عام ١٩٨٨ إلى عام ١٩٩٨ والتي تم اختيارها من خلال استمارة استطلاع رأي الخبراء المتخصصين .

أما أدوات الدراسة فكانت عبارة عن .

(استمارة استطلاع رأي الخبراء – استمارة تحليل محتوى – تسجيلات صوتية – مدونات موسيقية).

وكان من أهم نتائج هذه الدراسة أنها صنفت عملية التوزيع الموسيقى إلى ثلاث أنواع هي :-

أ – توزيع يعتمد على تركيب المصاحبة الإيقاعية فقط للحن مع اختيار الآلة التي تؤدي اللازمة الموسيقية الأساسية في العمل .

ب- نوع يشابه النوع السابق مع إضافة الموزع لمصاحبة هارمونية تؤديها آلة الأورج .

جـ - نوع قائم على كتابة الألحان المصاحبة للحن الأساس وكتابة الهارمونيات للآلات المختلفة بشكل أقرب للكتابة الاوركسترالية ، وهذا النوع يعتبر أقرب الأنواع مطابقة وملائمة لمسمى التوزيع الموسيقي ومفهومه .

٥ – دراسة بعنوان : (**أساليب توزيع الألحان المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين**)[2]

استهدفت هذه الدراسة التوصل إلى أساليب التوزيع للألحان المصرية الغنائية والآلية في النصف الثاني من القرن العشرين .

واستخدمت الباحثة في هذه الدراسة المنهج الوصفي (تحيل المحتوى) .

---

[1] محمد أحمد هشام علي ، مرجع سابق

[2] مشيرة محمد توفيق ، "أساليب توزيع الألحان المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين" ، رسالة ماجستير ، غير منشورة (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ١٩٩٦) .

ولقد كانت عينة الدراسة مجموعة من النماذج المتعددة من الأعمال المصرية الغنائية والآلية الموزعة وذلك لبعض الموزعين في النصف الثاني من القرن العشرين .

أما أدوات الدراسة فكانت عبارة عن:

(المصادر والمراجع والأبحاث والمخطوطات –التسجيلات والأسطوانات والفيديو- المدونات الموسيقية- المقابلات الشخصية)

ولقد كان من أهم النتائج التى توصلت لها الدراسة ما يلي:

أن أهم الأساليب المستخدمة في توزيع الألحان المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين كانت كالتالي:

أ - استخدام الوتريات كخلفية للحن الأساسي.

ب - استخدام معظم الموزعين أساليب الأداء العالمي.

جـ - استخدام كلا من النسيجين البوليفونى والهيموفونى معا،وفى أحيان أخرى يتم استخدام النسيج البوليفونى فقط.

الجانب النظري

(حياة يحيي الموجي وبعض أعماله)

يحيى الموجي

مولده :

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

أسرته :

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 الموسيقي العربية .

دراسته :

درس يحي الموجي في المرحلة الابتدائية بمدرسة العباسية الابتدائية الخاصة ... حيث أظهر خلال تلك الفترة ميلا شديدا 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 ليحيى الموجي استمرت معه أثناء دراسته بالمرحلة الإعدادية بمدرسة العباسية الاعداديه الخاصة ،فكان يهمل دروسه ويهتم

بقضاء الأوقات الطويلة في العزف على البيانو والعود مما تسبب في رسوبه في الشهادة الأعداديه والتي قام بإعادتها واجتازها بصعوبة بسبب تعلقه بالموسيقى، مما جعل الوالد الموسيقار محمد الموجي يسلم بالأمر الواقع ويتجه به إلى المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) لدراسة آلة الكمان في بداية المرحلة الثانوية بالمعهد .

إلا أن إدارة المعهد رفضت ذلك لكبر سن يحيى الموجي في ذلك الوقت وهو أربعة عشر عاما .. حيث أن قواعد المعهد لا تسمح بدراسة آلة الكمان لمن تجاوز الصف الثالث الابتدائي ، واقترحوا عليه دراسة آلة الكلارينيت أو أي آلة نفخ أخرى ، إلا أن ولعة الشديد بآلة الكمان جعله يتجه إلى دراستها بالمعهد العالي الموسيقى العربية ، والذي تبدأ الدراسة به بداية من الصف الأول الثانوي حيث تتلمذ في دراسة آلة الكمان على يد كلا من د / سعيد القصبجي و د/ محمد القصبجي .

ولقد كان للموهبة الفطرية العالية التي يتمتع بها يحيى الموجي بالإضافة إلى ممارستها للعزف على آلة الكمان لمدة ١٦ ساعة يوميا ، فضلا كبيرا في إظهاره براعة فائقة في العزف على الآلة ، مكنته من إنهاء البرامج الدراسية لمرحلة البكالوريوس وهو مازال بعد طالبا بالمرحلة الثانوية بالمعهد .

وبهذا المستوى العالي من الأداء على آلة الكمان ، تمكن يحيى الموجي من الإلتحاق بالصف الثاني الثانوي بمعهد الكونسرفتوار ، واستمر به حتى التخرج حيث تتلمذ على يد كلا من د / حسن شرارة والخبير الروسي ذريا ساكيانس .

عمله في التوزيع الموسيقي :

عين يحيى الموجي بعد التخرج معيدا لآلة الكمان بمعهد الكونسرفتوار ، إلا أنه لم يستمر لانشغاله بالعمل في مجال التوزيع الموسيقي، والذي تأثر فيه بأسلوب كلا من علي إسماعيل و آندريا رايدر وعمر خيرت وميشيل المصري ومختار السيد وذلك إلى جانب تأثره بالدراسة الأكاديمية والثقافة السمعية العالية .

قام يحيى الموجي بتوزيع أغاني لكبار الملحنين والمطربين في مصر والوطن العربي ومازال يعطي في هذه المجال حتى اليوم[1] .

م	الأغنية	المطرب	الألبوم	المؤلف	الملحن	تاريخ الاصدار	ملاحظات
١.	مصر والسودان	إيمان البحر درويش	نفسى	بديع خيري	سيد درويش	١٩٨٥	
٢.	مكتوبلى اغنيلك	إيمان البحر درويش	نفسى	هانى شحاتة	فاروق الشرنوبى	١٩٨٥	
٣.	تجار الأعجام	إيمان البحر درويش	نفسى	بديع خيري	سيد درويش	١٩٨٥	
٤.	بشرة خير	إيمان البحر درويش	نفسى	هانى شحاتة	فاروق الشرنوبى	١٩٨٥	
٥.	غنواتك الخضره	مدحت صالح	ح اتكلم	عماد حسن	جمال لطفى	١٩٨٧	
٦.	قطر الحياة	مدحت صالح	ح اتكلم	رضا أمين	فاروق الشرنوبى	١٩٨٧	
٧.	نجب بجد	محمد فؤاد	هاود	عصام عبد الله	محمد عصفور	١٩٨٧	
٨.	طير فى السما	إيمان البحر درويش	طير في السما	عوض بدوي	فاروق الشرنوبى	١٩٨٨	

[1] مقابلة شخصية مع يحيي الموجي بتاريخ ٢٠٠٩/٩/٢٩ .

م	الأغنية	المطرب	الألبوم	المؤلف	الملحن	تاريخ الاصدار	ملاحظات
٩.	يا وابور الساعة إتناشر	إيمان البحر درويش	طير في السما	عوض بدوي	فاروق الشرنوبى	١٩٨٨	
١٠.	بارسم لك صور	أنغـــام	لا لى لى ...لالى	صلاح فايز	محمد على سليمان	١٩٨٨	
١١.	وانا ما شيه	ليلى غفران	عيونك قمرى	سيد شوق	سامى الحفناوى	١٩٨٩	
١٢.	ع الحب وسنينه	ليلى غفران	عيونك قمرى	عزت عبد الوهاب	سامى الحفناوى	١٩٨٩	
١٣.	المليونيرات	مدحت صالح	و لا تسوى دموع	رضا أمين	فاروق الشرنوبى	١٩٩٠	
١٤.	يوه يا ابا	مدحت صالح	و لا تسوى دموع	وائل هلال	خليل مصطفى	١٩٩٠	
١٥.	تعاهدينى	مدحت صالح	و لا تسوى دموع	جمال بخيت	خليل مصطفى	١٩٩٠	
١٦.	ما تحاولش	ليلى غفران	يا فرحه هلى	عزت عبد الوهاب	فاروق الشرنوبى	١٩٩٠	
١٧.	صالة الوصول	ليلى غفران	يا فرحه هلى	عزت عبد الوهاب	فاروق الشرنوبى	١٩٩٠	
١٨.	إلا فراق الأحباب	نجاة الصغيرة	إلا فراق الأحباب	سمير الطائر	سامى الحفناوى	١٩٩٤	
١٩.	قصص الحب الجميلة	نجاة الصغيرة	إلا فراق الأحباب	عبد الرحمن الأبنودى	سامى الحفناوى	١٩٩٤	
٢٠.	أنت أنت	نجاة الصغيرة	إلا فراق الأحباب	عبد الرحمن الأبنودى	سامى الحفناوى	١٩٩٤	
٢١.	كل فين وفين	نجاة الصغيرة	إلا فراق الأحباب	سمير الطائر	سامى الحفناوى	١٩٩٤	
٢٢.	حارمنا من أنسك	جورج وسوف	كلام الناس	محمد حامد على	عصاد جاد	١٩٩٤	
٢٣.	لو يواعدنى الهوى	جورج وسوف	كلام الناس	عزت الجندى	شاكر الموجى	١٩٩٤	
٢٤.	ما تسألينيش	هانى شاكر	قلبى مالـــه	أحمد شتا	صلاح الشرنوبى	١٩٩٤	
٢٥.	القلب جرئ	هانى شاكر	قلبى مالـــه	محمد مصطفى	خليل مصطفى	١٩٩٤	
٢٦.	لو ألف طريق	هانى شاكر	قلبى مالـــه	محمد مصطفى	خليل مصطفى	١٩٩٤	
٢٧.	عدويـــه	محمد رشدى	يا ليلة ما جانى الغالى	عبد الرحمن الأبنودى	بليغ حمدى	١٩٩٤	توزيع جديد
٢٨.	بلـديـات	محمد رشدى	يا ليلة ما جانى الغالى	عبد الرحمن الأبنودى	بليغ حمدى	١٩٩٤	توزيع جديد
٢٩.	وسع للنور	محمد رشدى	يا ليلة ما جانى الغالى	عبد الرحمن الأبنودى	بليغ حمدى	١٩٩٤	توزيع جديد
٣٠.	وهيبه	محمد رشدى	يا ليلة ما جانى الغالى	عبد الرحمن الأبنودى	عبد العظيم عبد الحق	١٩٩٤	توزيع جديد
٣١.	لا زم تنجرح	سميرة سعيد	أنت حبيبى	بهاء الدين محمد	فاروق الشرنوبى	١٩٩٤	
٣٢.	وحياتى عندك	ذكـــرى	وحياتى عندك	وليد رزيقه	صلاح الشرنوبى	١٩٩٥	
٣٣.	حبك عجب	ذكـــرى	وحياتى عندك	وليد رزيقه	حسين محمود	١٩٩٥	
٣٤.	علمنى الهوى	ذكـــرى	وحياتى	وليد رزيقه	صلاح الشرنوبى	١٩٩٥	

م	الأغنية	المطرب	الألبوم	المؤلف	الملحن	تاريخ الاصدار	ملاحظات
			عندك				
٣٥.	مش كل حب	ذكرى	وحياتى عندك	بهاء الدين محمد	هانى مهنى	١٩٩٥	
٣٦.	طال السفر	أنغام	باقولك إيه	ناصر رشوان	أمير عبد المجيد	١٩٩٥	
٣٧.	معنى حبى	أنغام	باقولك إيه	وائل هلال	أمير عبد المجيد	١٩٩٥	
٣٨.	تعالى نحلم	مدحت صالح	يا ليلنا	رضا أمين	إبراهيم نصير	١٩٩٦	
٣٩.	ما شى	مدحت صالح	يا ليلنا	رضا أمين	إبراهيم نصير	١٩٩٦	
٤٠.	الطريق	مدحت صالح	يا ليلنا	مدحت الجمال	سامى الحفناوى	١٩٩٦	
٤١.	الأسامى	ذكرى	الأسامى	وليد رزيقه	صلاح الشرنوبى	١٩٩٧	
٤٢.	إحساس برئ	إيمان البحر درويش	إحساس برئ	عوض بدوى	إيمان البحر درويش	١٩٩٨	قام محمد مصطفى بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٤٣.	زيك بشر	سميرة سعيد	ع البال	بهاء الدين محمد	صلاح الشرنوبى	١٩٩٨	
٤٤.	بفكر فيك	أنغام	وحدانيه	بهاء الدين محمد	أمير عبد المجيد	١٩٩٩	
٤٥.	ريشه	على الحجار	ريشه	وائل هلال	أمير عبد المجيد	١٩٩٩	
٤٦.	أقول الحق	محمد الحلو	أشكرك	محمد فضل	عصام كاريكا	٢٠٠٠	
٤٧.	راحت ليالي	أنغام	ليه سبتها	محمد رفاعي	شريف تاج	٢٠٠١	
٤٨.	خلينا نشوفك	عمرو دياب	ليلى نهارى	نادر عبد الله	محمد يحيى	٢٠٠٤	قام طارق توكل بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٤٩.	لازم أعيش	شيرين	لازم أعيش	نصر محروس	محمد يحيى	٢٠٠٥	قام أمير محروس بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٥٠.	طمن قلبى	شيرين	لازم أعيش	أمير طعيمه	عمرو مصطفى	٢٠٠٥	قام أمير محروس بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٥١.	إلى من كانت الأولى	كاظم الساهر	إنتهى المشوار	كريم العراقى	كاظم الساهر	٢٠٠٥	
٥٢.	هارب من الأحباب	كاظم الساهر	إنتهى المشوار	كريم العراقى	كاظم الساهر	٢٠٠٥	
٥٣.	كلام بكلام	حكيم	تيجى تيجى	ملاك عادل	محمد عبد المنعم	٢٠٠٧	قام رفيق عاكف بتوزيع هذه

م	الأغنية	المطرب	الألبوم	المؤلف	الملحن	تاريخ الاصدار	ملاحظات
							الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٥٤.	نقـــول إيـــه	عمرو دياب	الليلا دى	أيمن بهجت قمر	عمرو مصطفى	٢٠٠٧	قام حسن الشافعى بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٥٥.	قالتلى قول	عمرو دياب	الليلا دى	أيمن بهجت قمر	عمرو دياب	٢٠٠٧	قام طارق مدكور بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٥٦.	نأى	كاظم الساهر	نأى	بدر بن عبد المحسن	محمد شفيق	٢٠٠٧	
٥٧.	مالك	عمرو دياب	وياه	أيمن بهجت قمر	عمرو دياب	٢٠٠٩	قام حسن الشافعى بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٥٨.	أه م الفراق	عمرو دياب	وياه	بهاء الدين محمد	عمرو دياب	٢٠٠٩	قام حسن الشافعى بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٥٩.	أصلها بتفرق	عمرو دياب	أصلها بتفرق	مجدى النجار	عمرو دياب	٢٠١٠	قام عادل حقى بتوزيع هذه الأغنية بينما قام يحيى الموجى بكتابة التوزيع للوتريات
٦٠.	زى نور الشمس	محرم فؤاد	يا واحشنى	على مهدى	عبد العظيم محمد	-	توزيع جديد
٦١.	يا واحشنى	محرم فؤاد	يا واحشنى	عبد العزيز سلام	فريد الأطرش	-	توزيع جديد
٦٢.	الحلوة داير شباكها	محرم فؤاد	يا واحشنى	مرسى جميل عزيز	محمد الموجى	-	توزيع جديد
٦٣.	والنبى لنكيد العزال	محرم فؤاد	يا واحشنى	مرسى جميل عزيز	محمد الموجى	-	توزيع جديد

الجانب التطبيقي

النموذج الأول

اسم العمل	إحساس برئ
كلمات	محمد شعبان
ألحان	إيمان البحر درويش
توزيع	محمد مصطفي وقام يحيي الموجي بكتابة التوزيع للوتريات.
غناء	إيمان البحر درويش
تاريخ الإصدار	١٩٩٨
القالب	طقطوقة
المقام	عجم
الميزان	4 4
الضرب	Slow rock
عدد الموازير	١٠٠ مازورة

كلمات الأغنية

إنطفي في القلب نور وانهدم جوايا سور

واتولد إحساس برئ بس عهد البراءة راح

دق قلبي قلت جايز لسه فيه في الشمس ضى

دنيا يمكن تدى عايز ولا بحر العشق جاى

إعادة مذهب

بعد إيه جايبه الحياة نبض قلب جديد برئ

قلبي يا طوق النجاة من زمان أصبح غريق

إعادة مذهب

تحليل دور آلة الكمان في النموذج الأول

(إحساس برئ)

من م١ إلي م١٦

مقدمة موسيقية تؤديها آلات الكمان مع مصاحبة من البيانو وردود خلفية بسيطة من الساكسفون .

من م١٧ إلي م٢٠

تقابل المقطع الغنائي:

انطفى في القلب نور وانهدم جوايا سور

فيما عدا أدائها للالازمات التكميلية الموجودة في كلا من م ١٨- ٢ ، ٣ ، ٤ ، م ٢٠- ٢ ، ٣ ، ٤ ، فإن الكمان في هذه الموازير تقوم بأداء خط كونتربوينت واضح وقصير مقابل لخط الغناء .

من م٢١ إلي م٢٤

تقابل التكرار للمقطع الغنائي:

انطفى في القلب نور وانهدم جوايا سور

تقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت مقابل لخط الغناء .

م٢٥ ، م٢٦

تقابل المقطع الغنائي:

واتولد إحساس برئ

تصمت الكمان في م٢٥ ، وتؤدي لازمه تكميلية في م٢٦ .

م٢٧ ، م٢٨

تقابل المقطع الغنائي:

بس عهد البراءة راح

تقوم الكمان في هاتين المازورتين بأداء خط كونتربوينت قصير مقابل لخط الغناء .

من م٢٨- ٤ إلي م٤٠

في هذه الموازير يتم عزف اللازمة الأساسية للأغنية باستخدام آلة الساكسفون .. وتقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت طويل مقابل لخط الساكسفون ، وذلك فيما ماعدا م٤٠ والتي تقوم الكمان فيها بأداء سلم سريع هابط وصاعد تمهيدا لإعادة اللازمة مرة أخري باستخدام آلة الكولة .

من م٤٠- ٤ إلي م٥٢- ٣

في هذه الموازير يتم إعادة عزف اللازمة الأساسية للأغنية باستخدام آلة الكولة مصورة أوكتاف أعلي ، مع قيام الكمان بأداء خط كونتربوينت طويل وواضح وبه حراك إيقاعي مقابل لخط الكولة .

من م٥٢- ٤ إلي م٥٤

يقوم الكمان بأداء لازمة تكميلية .

من م٥٤- ٤ إلي م٦٢

تقابل المقطع الغنائي:

دق قلبي قلت جايز لسه فيه في الشمس ضى

دنيا يمكن تدى عايز ولا بحر العشق جاي

تقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت طويل مقابل لخط الغناء .

وذلك فيما عدا م٥٥ والتي تقوم الكمان فيها بأداء مرد موسيقي بطريقة النبر Pizzicato للتعبير موسيقيا عن التعبير اللفظي (دق قلبي) .

من م٦٢- ٤ إلي م٧٠

تقابل التكرار للمقطع الغنائي:

دق قلبي جايز لسه فيه في الشمس ضى

دنيا يمكن تدى عايز ولا بحر العشق جاي

تقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت طويل مقابل لخط الغناء .

وذلك فيما عدا م٧٠- ٢ ، ٣ والتي تقوم الكمان فيها بأداء لازمة تكميلية تمهد للكورس إعادة غناء المذهب .

من م٧١ إلي م٨٢

تقابل غناء الكورس لمذهب الأغنية :

إنطفي في القلب نور وانهدم جوايا سور

واتولد إحساس برئ بس عهد البراءة راح

علي الرغم من أن الكورس أعاد غناء مذهب الأغنية بنفس اللحن ، إلا انه أعاده مصورا مسافة سادسة صاعدة .

وعلي الرغم من اختلاف الطبقة بين غناء مذهب الأغنية بصوت المطرب وإعادة غنائها بصوت الكورس ، إلا أن نوت الكمان وإيقاعاتها لم تتغير في الحالتين .

وبهذا يصبح دور الكمان وأدائها ونغماتها وإيقاعاتها من م٧١ إلي م٨٢ إعادة حرفية لدور الكمان وأدائها ونغماتها وإيقاعاتها من م١٧ إلي م٢٨ .

من م٨٤- ٤ إلي م٩١

تقابل المقطع الغنائي:

بعد إيه جايبه الحياة نبض قلب جديد برئ

قلبي يا طوق النجاة من زمان أصبح غريق

تقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت مقابل لخط الغناء .

وذلك فيما عدا م٨٨- ٢ ، ٣ عندما تقوم الكمان بأداء لازمة تكميلية .

م٩٢

تقوم الكمان فيها بأداء لازمة تكميلية .

من م٩٢- ٤ إلي م ١٠٠

تقابل التكرار للمقطع الغنائي:-

بعد إيه جايبه الحياة نبض قلب جديد برئ

قلبي يا طوق النجاة من زمان أصبح غريق

تقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت مقابل لخط الغناء .

وذلك فيما عدا م ٩٦- ٢ ، ٣ عندما تقوم الكمان بأداء لازمة تكميلية .

مما سبق نستخلص أن دور آلة الكمان في أغنية (إحساس برئ) كان :

- أداء المقدمة الموسيقية

- أداء خط كونتربوينت مقابل لخط الغناء
- أداء خط كونتربوينت مقابل اللازمة الموسيقية
- أداء لازمات تكميلية
- أداء اللازمة الأساسية للأغنية
- أداء مردات موسيقية

أهم تقنيات الأداء في أغنية (إحساس برئ)

تقنيات اليد اليمني :

ليجاتو Legato ، ديتاشيه Detache ، النبر Pizzicato ، السوتييه Sautille.

تقنيات اليد اليسرى :

الانتقال بين الأوضاع Changing of positions ، السلالم الدياتونية Diatonic scales ، السلالم الكروماتية Chromatic scales ، العزف المزدوج Double stops ،فيبراتوvibrato.

النموذج الثاني

اسم العمل	أصعب حب
كلمات	بهاء الدين محمد
ألحان	حسن أبو السعود
توزيع	يحيى الموجي
غناء	خالد عجاج
تاريخ الإصدار	١٩٩٧
القالب	طقطوقة
المقام	نهاوند
الميزان	4 4
الضرب	رومبا
عدد الموازير	٧١ مازورة

كلمات الأغنية

أصعب حب لما تلاقي اللي أنت تحبه مابيحبكش
ولا تحس مهما عيونك تنطق قلبه مابيحسكش
تبدأ تضعف يمكن يعطف تبدأ توهب يبدأ يخطف
فجأة تحس إن اللي أنت وقعت ف حبه مايستاهلكش
أقوي عذاب لما دموعك تنزل منك قدام عينه ما يشوفهاش
أقوي عذاب كل ماتيجي تقوله بحبك يسكت قلبك مايقولهاش
ولإنك عايش وحدك متغرب جوه حكاية
تايه مجروح مش عارف خايف من أي نهاية
تبدأ تضعف يمكن يعطف تبدأ توهب يبدأ يخطف
فجأة تحس إن اللي أنت وقعت ف حبه مايستاهلكش

تحليل دور آلة الكمان في النموذج الثاني

(أصعب حب)

من م١ إلي م٦

يقوم البيانو بعزف اللازمة الأساسية للأغنية ، بينما تقوم الكمان بأداء مصاحبة هارمونية لخط البيانو عن طريق أداء مسافتي الثالثة والسادسة الهارمونية بنوت ذات امتداد زمني طويل .

من م٧ إلي م١٢

يقوم البيانو بإعادة عزف اللازمة الأساسية للأغنية ، بينما تقوم الكمان بأداء خط كونتربوينت طويل مقابل لخط البيانو .

من م١٣ إلى م١٨

تقابل المقطع الغنائي:

أصعب حب لما تلاقي اللي أنت تحبه مابيحبكش
ولا تحس مهما عيونك تنطق قلبه مابيحسكش

تقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت طويل مقابل لخط الغناء .
وذلك فيما عدا م١٨- ٣،٢ عندما تقوم الكمان بأداء لازمه تكميلية .

ويقوم الجيتار في م١٥ بأداء مرد موسيقى ، بينما يقوم البيانو بأداء مرد موسيقى فى كلا من م١٣،م١٦ .

من م١٩ إلى م٢٤

تقابل التكرار للمقطع الغنائي :

أصعب حب لما تلاقى اللي انت تحبه ما بيحبكش

ولا تحس مهما عيونك تنطق قلبه ما بيحسكش

وينقسم دور الكمان فى هذه الموازير كالتالي :

- أداء لازمات تكميلية في كلاً من م١٩،م٢١،م٢٢،م٢٤

- أداء خط كونتربوينت قصير في كلاً من م٢٠ وتكملته فى م٢١- ١ ، وفى م٢٣ وتكملته فى م٢٤- ١ .

من م٢٤- ٤ إلى م٣١- ٣

تقابل المقطع الغنائي :

تبدأ تضعف يمكن يعطف تبدأ توهب يبدأ يخطف

فجأة تحس إن اللي أنت وقعت ف حبه مايستاهلكش

وينقسم دور الكمان في هذه الموازير كالتالي :

- أداء لازمات تكميلية مدعمة للنص الغنائي وللطابع الدرامي فيه ،وذلك في كلا من م٢٦ ، م٢٧ ،م٢٨ ، م٣٠- ٤ ، وتكملتها في م٣١- ١ ... كذلك أداء لازمة تكميلية مدعمة أيضا للنص الغنائي وللطابع الدرامي فيه ولكن بطريقة العزف المزدوج (Double stops) في م٢٥ .

- أداء خط كونتربوينت قصير بداية من م٢٨- ٣ ، م ٣٠- ٣ ، مع ملاحظة أن هذا الخط الكونتربوينتي يعطي لأذن المستمع انطباعا غنائيا وذلك لاحتوائه على نفس نغمات اللحن الغنائي في م٢٩- ٣ ،٤ ، م ٣٠- ١ .

أداء مصاحبة هارمونية لخط الغناء باستخدام العزف بأسلوب النبر (pizzicato) في م٣١- ٢ ،٣٠

من م٣١- ٤ إلى م٣٣- ٣

تقوم الكمان بأداء اللازمة الأساسية للغناء .

من م٣٨ إلى م٤٣

دور الكمان في هذه الموازير تكرار حرفي لدورها في الموازير من ٧ إلى ١٢ .

والفارق الوحيد هو أن الموازير من ٧ إلى ١٢ ، كان البيانو يقوم بعزف اللازمة الأساسية للأغنية .

من م٤٤ إلى م٥١- ٣

تقابل المقطع الغنائي :

أقوي عذاب لما دموعك تنزل منك قدام عينه مايشوفهاش

أقوي عذاب كل ماتيجي تقوله بحبك يسكت قلبك مايقولهاش

وينقسم دور الكمان في هذه الموازير كالتالي :-

- أداء لازمات تكميلية في كلا من م٤٤ ، م٤٥ ، م٥١ وكذلك أداء لازمات تكميلية في كلا من م٤٧- ٤،٣ وتكملتها في م٤٨- ١ ، وفي م٤٨- ٤،٣ وتكملتها في م٤٩- ١.

- أداء مصاحبة هارمونية لخط الغناء في م٤٦ ، م٤٧- ٢،١ من خلال عزف مسافتي الثالثة والسادسة الهارمونيتين ، وكذلك أداء مصاحبة هارمونية لخط الغناء في م٤٩- ٤،٣ و م٥٠ من خلال عزف المسافات الهارمونية الثالثة والرابعة والسادسة .

من م٥١- ٤ إلي م٥٩- ١

تقابل التكرار للمقطع الغنائي :

أقوي عذاب لما دموعك تنزل منك قدام عينه مايشوفهاش

أقوي عذاب كل ماتيجي تقوله بحبك يسكت قلبك مايقولهاش

وينقسم دور الكمان في هذه الموازير كالتالي :-

- أداء لازمات تكميلية مدعمة للنص الغنائي وللطابع الدرامي وذلك في كلا من م٥٢ ، م٥٤- ٤،٣ وتكملتها في م٥٥- ١ ، م٥٥- ٤،٣ وتكملتها في م٥٦- ١ .

- أداء خط كونتربوينت مقابل لخط الغناء في كلا من م٥٣ وتكملته في م٥٤- ٢،١ وفي م٥٦- ٤،٣ وتكملته في م٥٧ و م٥٨ و م٥٩- ١ .

من م٥٩ إلي م٦٣

تقابل المقطع الغنائي :

ولإنك عايش وحدك متغرب جوه حكاية

تايه مجروح مش عارف خايف من أي نهاية

يقتصر دور الكمان في هذا الجزء علي أداء اللازمات التكميلية وذلك في م٥٩- ٤ وتكملتها في م٦٠- ١ ، وفي م٦٠- ٤ وتكملتها في م٦١- ٢،١ ، وفي م٦١- ٤ وتكملتها في م٦٢- ١٠

من م٦٣ إلي م٧١

تقابل التكرار للمقطع الغنائي :

ولإنك عايش وحدك متغرب جوه حكاية

تايه مجروح مش عارف خايف من أي نهاية

تقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت طويل مقابل لخط الغناء .

ولا يوجد استثناء في هذا إلا في م٦٧ (1 Volta) وذلك للإعادة من م٥٣ وكذلك في م٦٨- ٤ وتكملتها في م٦٩- ١ لرجوع إلي علامة .

مما سبق نستخلص أن دور آلة الكمان في أغنية (أصعب حب) كان :

- أداء مصاحبة هارمونية لخط اللازمة الموسيقية للأغنية .
- أداء خط كونتربوينت مقابل لخط اللازمة الموسيقية للأغنية .
- أداء خط كونتربوينت مقابل لخط الغناء .
- أداء مصاحبة هارمونية لخط الغناء .
- أداء اللازمة الموسيقية الأساسية للأغنية .
- أداء لازمات تكميلية .

أهم تقنيات الأداء في أغنية (أصعب حب)

تقنيات اليد اليمني

ليجاتو Legato ، ديتاشيه Detache ، النبر Pizzicato ، إسبيكاتو Spiccato .

تقنيات اليد اليسرى

الإنتقال بين الأوضاع Changing of positions - حلية الزغردة Trill– السلالم الدياتونية Diatanic scales- عزف مزدوج Double stops

(باستخدام divisi) - فيبراتو Vibrato .

النموذج الثالث

اسم العمل	يوه يابا
كلمات	وائل هلال
ألحان	خليل مصطفي
توزيع	يحيى الموجي
غناء	مدحت صالح
تاريخ الإصدار	١٩٩٠
القالب	طقطوقة
المقام	نهاوند
الميزان	4 4
الضرب	Disco
عدد الموازير	٦١ مازورة

كلمات الأغنية

يوه يابا الدنيا كدابه يوه يابا الدنيا كدابه
عشناها واحنا صغار حب ودفا ونهار
واتبدلت غابة
يوه يابا علي قد ايدينا مدينا أمانينا
يوه يابا نحلم بإيه وازاي والحزن رايح جاي
علي أي بوابة
يوه يابا م الحلم صحينا ولقينا مالقينا
يوه يابا الدنيا رايحه لنار طول ما الجراح أسوار
في قلوبنا متسابة

تحليل دور آلة الكمان في النموذج الثالث

(يوه يابا)

من الأناكروز قبل م١ إلي م٨- ٣

يتحد المطرب باستخدام أسلوب الـ (Humming) مع آلات الكمان في أداء اللازمة الأساسية للأغنية .

من م٨- ٤ إلي م١٦- ٣

تنفرد الكمان بأداء اللازمة الأساسية للأغنية .

من م١٦- ٤ إلي م٢٤- ٤

وهذه الموازير يتم فيها إعادة عزف اللازمة الأساسية للأغنية ، ولكن علي النحو التالي :

- من م١٦- ٤ إلي م٢٠- ٣ :- يتم عزف النصف الأول للازمة الموسيقية الأساسية للأغنية باستخدام آلة البيانو مع وجود مردات موسيقية من آلات الكمان معزوفة باستخدام أسلوب النبر (Pizzicato) في كلا من م١٧ ، م١٨ ، م٢٠ .
- من م٢٠- ٤ إلي م٢٤- ٤ :- تقوم آلات الكمان منفردة بتكملة عزف النصف الثاني من اللازمة الموسيقية الأساسية للأغنية .

من م٢٥ إلي م٢٩

تقابل المقطع الغنائي :

يوه يابا الدنيا كدابه

ينقسم دور آلة الكمان في هذا الجزء كالتالي :

- أداء لازمات تكميلية في م٢٦- ٢ ، ٣ ، م٢٧- ٢ ، ٣ ، م٢٩- ٢ ، ٣ ، ٤ .
- أداء مردات موسيقية تتفاعل دراميا مع خط الغناء فيما عدا ذلك.

من م٣٠ إلي م٣٤

تقابل التكرار للمقطع الغنائي :

يوه يابا الدنيا كدابه

ينقسم دور الكمان في هذه الموازير كالتالي :

- أداء لازمات تكميلية في كلا من م٣١ ، م٣٢ ، م٣٤- ٢ ، ٣ ، ٤ .
- أداء مرد موسيقي في م٣٠ .
- أداء خط كونتربوينت قصير مقابل لخط الغناء في م٣٣ ، م٣٤- ١ .

من م٣٥ إلي م٣٨

تقابل المقطع الغنائي :

عشناها واحنا صغار حب ودفا ونهار

تقوم الكمان في هذه الموازير بأداء خط كونتربوينت مقابل لخط الغناء .

من م٣٩ إلي م٤٤

تقابل التكرار للمقطع الغنائي :

عشناها واحنا صغار حب ودفا ونهار

مع إضافة مقطع

واتبدلت غابة

يقوم الكمان في هذه الموازير بدور كونتربوينتى وذلك بأدائه لخط كونتربوينت مقابل لخط الغناء .

مع ملاحظة وجود تطابق جزئي لخط الكونتربوينت الموجود في هذا الجزء مع خط الكونتربوينت السابق .

وذلك من حيث أن م٣٩ ،م ٤٠ هما تكرار حرفي لـ م٣٥ ، م٣٦ .

كما أن م٤١ هي تصوير أوكتاف هابط لـ م٣٧ .

من م٤٥ إلي م٤٩

تقابل المقطع الغنائي :

يوه يابا علي قد ايدينا مدينا أمانينا

وينقسم دور الكمان في هذه الموازير إلي قسمين :

- القسم الأول : يشمل كلا من م٤٥ ، م٤٦- ٢،١ ... وهذا القسم يشهد أداء الكمان لدور مزدوج يمزح مابين قيامه بأداء مصاحبة هارمونية وبين أدائه لدور إيقاعي مدعم لتغير الإيقاع العام للأغنية إلي إيقاع (المقسوم) .

- القسم الثاني :- ويشمل م٤٦ والتي تقوم فيها الكمان بأداء لازمة تكميلية فى كلا من الضلعين الثالث والرابع فيها ، كما يشمل هذا القسم أداء الكمان لمردات الموسيقية فى كلا من م٤٧ ، م٤٨ ، م٤٩ وذلك باستخدام العزف بأسلوب النبر (Pizzicato) .

من م٠٠ إلي م٠٤

تقابل التكرار للمقطع الغنائي :

يوه يابا علي قد إيدينا مدينا أمانينا

تقوم الكمان في هذه الموازير بدور كونتربوينتي ، وذلك من خلال أدائه لخط كونتربوينت مقابل لخط الغناء .

من م٥٠ إلي م٥٣

تقابل المقطع الغنائي :

يوه يابا

وفي هذه الموازير تقوم الكمان بأداء خط كونتربوينت سريع ومتفاعل مع المعني التعبيري للفظ الغنائي ، ومتوافق مع الإطار النفسي العام للأغنية .

أما المقطع الغنائي :

نحلم بإيه وازاي والحزن رايح جاى

فيقابل نفس لحن وتوزيع الموازير من م٣٥ إلي م٤٠ بشكل حرفي وبدون أي تغيير .

أما الكوبليه الثاني للأغنية فهو نفس لحن وتوزيع الكوبليه الأول .

م٥٨ ، م٥٩

تقابل اللفظ الغنائي الختامي للأغنية :

يوه يابا

ويقوم الكمان في هاتين المازورتين بأداء خط كونتربوينت سريع ومتفاعل مع المعني التعبيري للفظ الغنائي ، ومتوافق مع الإطار النفسي العام للأغنية .

م٦٠ ، م٦١

وهاتين المازورتين هما النهاية الموسيقية للأغنية ، وتتسمان بأداء نغمي مشترك ومتحد بين البيانو و آلات الكمان .

والفارق الوحيد هو أن آلات الكمان تؤدي نغمات البيانو علي بعد أوكتاف أعلي .

مما سبق نستخلص أن دور آلة الكمان في أغنية (يوه يابا) 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 (يوه يابا) :

تقنيات اليد اليمني

المارتيليـــه Martele ، النـــبر Pizzicato ، ليجـــاتو Legato ، الـــسوتييه Sautille ، الديتاشيه Detache .

تقنيات اليد اليسرى

الإنتقـال بـين الأوضـاع Changing of positions ، عـزف مـزدوج Double stops ،السلالم الدياتونية Diatanic scales ، ڤيبراتو Vibrato .

نتائج البحث :

خلص الباحث من واقع تحليله للعينة المختارة من أعمال يحيي الموجي إلي قيامه بإعطاء الأدوار التالية لآلة الكمان 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 أيضا من واقع تحليله للعينة المختارة من أعمال يحيي الموجي إلي أن أسلوبه الرئيسي في استخدام الكمان في توزيعه للأغنية المصرية يرتكن علي وجود خطوط كونتربوينت مقابلة لخطوط الغناء .

وهو ما يعد من وجهة نظر الباحث من أفضل استخدامات آلة الكمان في التوزيع الموسيقي في الأغنية المصرية الموزعة ، فهو بهذا يقترب من أسلوب استخدام الكمان في الموسيقي الكلاسيكية والتي تعتمد في الأغلب الأعم منها علي أسلوب الكتابة الكونتربوينتي والكتابة الموسيقية المبينة علي تعدد التصويت (البوليفونية) .

وإنما يعود استخدام يحيي الموجي لهذا الأسلوب في توزيع الكمان إلي دراسته بالمعهد العالي للموسيقي وثقافته السمعية التي حصلها خلال دراسته بالمعهد ، إلي جانب نشأته في بيت موسيقي ، وكونه عازفا لآلة الكمان بالأساس .

أهم تقنيات الأداء عند يحيي الموجي

تقنيات اليد اليمني

الليجاتو Legato ، الديتاشيه Detache ، النبر Pizzicato ، السوتييه Sautille ، إسبيكاتو Spiccato ، المارتيليه Martele .

تقنيات اليد اليسرى

الإنتقال بين الأوضاع Changing of positions ، السلالم الدياتونية Diatanic scales ، السلالم الكروماتية Chromatic scales ، العزف المزدوج Double stops ، حلية الزغردة Trill ، ڤيبراتو Vibrato .

توصيات البحث

يوصى الباحث بما يلى :

١- الاهتمام بالتدوين الموسيقى للأعمال الغنائية في فترة الربع الأخير من القرن العشرين- وخاصة الأعمال التى صاغ توزيعها الموسيقى موزعون موهوبون ودارسون دراسة أكاديمية مثل يحيى الموجى وعماد الشارونى وياسر عبد الرحمن وعمر خيرت - وتزويد المكتبات الموسيقية بالكليات المتخصصة بمدونات تلك الأعمال،حيث أن العثور على المدونات الموسيقية لتلك الأعمال – إن وجدت- يعد أمرا بالغ الصعوبة.

٢- توجيه اهتمام أساتذة الكمان لوضع مناهج دراسية قومية خاصة بالآلة، ومستقاة من الأغاني التى صاغ توزيعها الموسيقى موزعون موهوبون ودارسون دراسة أكاديمية مثل يحيى الموجى وعماد

الشارونى وياسر عبد الرحمن وخاصة أنها قريبة من أذن ووجدان جيل الشباب وذلك لقربها الزمنى،مما قد يكون له أكبر الأثر فى تعميق ارتباطهم بالأله ويساعد على التقدم المطرد لمستوى أدائهم عليها.

٣- توجيه اهتمام أساتذة الموسيقى العربية بالكليات المتخصصة لتدريس موسيقى وأغاني فترة الربع الأخير من القرن العشرين... وهى الفترة الزمنية القريبة من الطالب المتخصص الدارس خاصة مع استمرار وجود الكثير من موسيقيي ومطربي تلك الفترة على الساحة الموسيقية إلى اليوم ،مثل عمار الشريعي وعمر خيرت ويحيى الموجى وعلى الحجار ومدحت صالح وهاني شاكر ومحمد منير وأنغام وغيرهم.

٤- توجيه اهتمام أساتذة الهارموني والكونتربوينت بالكليات المتخصصة إلى دراسة كيفية الأستفاده من أغاني فترة الربع الأخير من القرن العشرين في دراسة وتدريس تخصصهم ،وخصوصا في ظل وجود مصاحبات هارمونية وخطوط كونتربوينت كثيفة ميزت التوزيع الموسيقى لأغانى تلك الفترة- مثل توزيعات يحيى الموجى- مما قد يساعد على استيعاب الطالب الدارس لمعنى الهارموني والكونتربوينت يساعد كذلك على شعور الطالب الدارس بقرب هذه المادة منه.

المراجع :

(١) المقابلة الشخصية والهاتفية مع يحيي الموجي .

(٢) أحمد بيومي ، **القاموس الموسيقي** ، الطبعة الأولي (القاهرة : الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي ، ١٩٩٢) .

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

(٤) سمير رشاد سيد موسي ، " تطور أسلوب الأداء علي آلة الكمان في الأغنية المصرية " ، **المؤتمر العلمي السادس** (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ٢٠٠٠).

(٥) سعيد عبد الهادي سالم ، " الأداء المنفرد لآلة الكمان في الأغنية المصرية " ، **المؤتمر العلمي السادس** (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ٢٠٠٠) .

(٦) فؤاد أبو حطب ، آمال صادق ، **مناهج البحث في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية** ، الطبعة الأولي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩١) .

(٧) محمد أحمد هشام علي ، " التوزيع الموسيقي في الأغنية المصرية في العشر سنوات الأخيرة (١٩٨٨ : ١٩٩٨) " ، **رسالة دكتوراة** ، غير منشورة ، (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ٢٠٠١).

(٨) محمد عصام عبد العزيز ، " دور آلة الڤيولينة في التخت العربي " ، **رسالة ماجيستر** غير منشورة (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ١٩٨٤) .

(٩) محمد كمال إسماعيل ، **التحليل والتوزيع الاوركسترالي** ، الطبعة الأولي ، الألف كتاب الثانية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣).

(١٠) مشيرة محمد توفيق ، "أساليب توزيع الألحان المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين" ، **رسالة ماجستير** ، غير منشورة (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، ١٩٩٦) .

المراجع التي اعتمد عليها الباحث في تجميعه لأعمال يحيي الموجي :

(١) المقابلة الشخصية والهاتفية مع يحيي الموجي .
(٢) ألبومات يمتلكها الباحث في مكتبته الموسيقية الخاصة .
(٣) مواقع إلكترونية .

www.zahabyat.org
www.sharkiat.org
www.sonarcd.org
www.ayamnael7elwa.net
www.mawaly.com) (before September 2009
www.tinasnet.com
www.yallarab.com
www.maziktak.org
www.7asryat.org

ملحوظة : جميع المواقع السابقة تحتوي على صور بوسترات وكفرات الألبومات العربية .