الاستجابة لدرجات السلم الموسيقي باستخدام المغاني

د . حسام يعقوب أسحق

الاستجابة لدرجات السلم الموسيقي باستخدام المغاني

مستخلص بحث :

التنغيم (الصولفيج-Solfege) كأي مادة من مواد التعليم الموسيقي، يعمل على تنمية القابليات الموسيقية لدى تلاميذ مدارس ومعاهد وكليات الموسيقى. والمعروف بأن نسبة عالية من تلاميذ وخريجي مؤسساتنا تلك يفشلون في شق طريقهم الموسيقيي الحقيقي، لضعف إعدادهم في مادة التنغيم، فما أكثر حالات وجود خريجين في تلك المؤسسات عاجزين عن تنغيم أبسط الألحان برؤية نصها الموسيقي لأول وهلة. فقد شاع في التطبيق العملي للتنغيم إعتماد قرار المقام (Tonic) كنقطة إنطلاق للعثور على الدرجة المطلوبة، فمثلاً: إذا كان المطلوب سماع الدرجة الخامسة، في عجم الدو، وجب غناء السلم صعوداً من الدرجة الأولى وحتى الخامسة، أو إستخدام حدي الثالوث دو، مي، صول للعثور على الدرجة المطلوبة. في حين، تتمسك الطريقة قيد البحث بمبدأ آخر، بعكس ذلك تماماً، حيث تسير المغاني بالحركة اللحنية من الدرجة المطلوبة إلى القرار على التوالي. فحين إقتضاء تنغيم المي، في عجم الدو، وجب تصورها في مسار لحني هابط (مي، ري، دو) وليس صاعداً (دو، ري، مي) ويساعد ذلك على التنبؤ بحدة النغمة المطلوبة قياساً إلى بعدها عن نغمة القرار. وبذلك، فإن البحث لم يتعرض إلا للمسألة الأكثر أهمية في دراسة التنغيم وهي الإستعانة بستة مغاني بسيطة، لإدراك نغمة كل درجة من درجات السلم السبعة، من خلال الحس المقامي الذي يعتبر أساساً لمجمل قابليات الإنسان الموسيقية. وبمساعدة المتعلم على تكوين تصور لكل درجة من درجات المقام، بوسيلة سهلة خلال فترة قياسية، نكون قد وضعنا أساساً قويماً لتوجه نموه الموسيقي مختصرين الجهد والوقت.

الإستجابة لدرجات السلم الموسيقي باستخدام المغاني[1]

المقدمة:

يهدف التنغيم[2](الصولفيج Solfege)كأي مادة من مواد التعليم الموسيقي، إلى تنمية القابليات الموسيقية لدى تلاميذ مدارس ومعاهد وكليات الموسيقى. ويتعامل معلمو هذه المادة، أساساً، مع تلاميذ يتمتعون بسمع موسيقي متوسط أو مقبول (بإستثناء حالات قبول خاصة!). وتتلخص مهمة معلم مادة التنغيم في إكساب التلميذ مهارة سمع ما يرى ورؤية ما يسمع. ويراد بذلك، تمكينه من تخيل الموسيقى المكتوبة بتنغيمها، وتخيل الموسيقى المسموعة بكتابتها. ويتم تحقيق ذلك بخلق ترابط مجازي ما بين السمع (الأذن) والبصر (العين) والحنجرة (الحلق) على أساس صيغ سمعية مستثارة بالإستجابة للموسيقى المكتوبة (بتنغيمها) وصيغ مرئية مستثارة بالإستجابة للموسيقى المسموعة (بكتابتها)، أي تربية السمع وتعليم التلاميذ الإستجابة للموسيقى بوعي. وإن فن الموسيقى المعاصر، صعب جداً، يفرض على الموسيقي توجهات سمعية مرهفة، واستجابات مباشرة، وردود أفعال فورية، فقد لخص سلطان كوداي[3] مواصفات الموسيقي الجيد في أربع نقاط، بقوله:"سمع مرهف، عقل ذكي، قلب حساس، أيدي ماهرة، ولابد من تواؤم وتوازي النمو بأربع دائماً، وما أن يتأخر أو يتقدم أحدهما على الآخر، تبدأ الكارثة "[4]

مشكلة البحث:

للأسف، إن مستوى تدريس هذه المادة متدني في بلادنا. فالمعروف بأن نسبة عالية من طلبة وخريجي معاهد الموسيقى، يفشلون في شق طريقهم الموسيقي الحقيقي، لضعف إعدادهم في مادة التنغيم.ونلاحظ فارقاً كبيراً، ما بين مستوى إعداد الشباب في درس العزف، وبين إعدادهم في درس التنغيم، يرجع سببه لضعف طرق التدريس المعتمدة وقلة الإبتكارات في تدريس هذه المادة.من المستحيل أن نجد، في المدرسة التربوية العامة، حالة تهجي تلاميذ الصفوف المتقدمة للنص اللغوي المكتوب، أو عجزهم عن كتابة الكلام المسموع، أو أن تسمع بأنهم يعرفون أقل مما يعرفه الصف الأول، في حين، ما أكثر حالات وجود تلاميذ صف متقدم أو خريجين، في إحدى مؤسساتنا التعليمية الموسيقية، عاجزين عن تنغيم أبسط الألحان

برؤية نصها الموسيقي لأول وهلة، بل ونصادف بعضهم عاجزاً حتى عن إدراك بديهيات الظواهر الموسيقية في مجال السلالم والمقامات والإيقاع وأوزانه وبنية الألحان والشكل الموسيقي وما إلى ذلك، في حين لا بأس بمستوى هؤلاء أنفسهم في العزف. بالرغم من الأهمية البالغة لمادة التنغيم في تكوين الموسيقي الكامل، ولإزدهار الحياة الموسيقية في بلادنا، فإن مؤسساتنا التعليمية الموسيقية لم تُعرْ طرق تدريسها إهتماماً كافياً. ولسنا هنا بصدد الحديث عن المواد اللازمة لإكمال الطرق المستخدمة، أو إستبدال الكتب القديمة بغيرها، أو إعداد وتأليف كتب في تدريس المادة تضم أمثلة فريدة جديدة من المؤلفات الفنية في مجال طرق التدريس. كلا، بل نريد القول بأن التنغيم ليس عملية حفظ لحن عن ظهر قلب وإستظهاره بتسمية نغماته، كما هو متّبع في الوقت الحاضر، وإنما هو إدراك عميق للظواهر الموسيقية الأساسية، ففي درس التنغيم خبرات إلزامية على كل موسيقي إكتسابها وهي التنغيم الوهلي (غناء مدونة موسيقية برؤيتها لأول وهلة) والإملاء (كتابة الألحان المسموعة) والتعرف على المقامات فور سماع الحانها، وإدراك الأبعاد (Intervals) والتآلفات (Accords) المسموعة لحنياً وتمزيجياً (Melodic & Harmonic). وليس لإكتساب تلك الخبرات تأثيراً مباشراً على تقنية أصابع عازف العود أو الكمان أو على حلق المغني، ولكنها، تساعد على تعميق إدراكه لفن الموسيقى وتوسيع خياله الموسيقي وإمكاناته الفنية، سواء كان مؤدياً أو معلماً أو ملحناً أو مؤلفاً أو باحثاً.

أهمية البحث:

أكد سلطان كوداي على"أن من لا يسمع ما يبصر، ولا يبصر ما يسمع، فهو ليس بموسيقي[٥]". نعم، إن تصور السمع لنغمات[٦] النص الموسيقي الذي تبصره العين، ورؤية العقل لصورة نص الموسيقى التي تسمعها الأذن، عمليتان لابد من تواؤمهما تماماً، سواء لدى الموسيقي المحترف، أو لدى أي إنسان يبغي فهم الموسيقى وتعميق متعته بها. وإن عدم الإكتراث بهذا الشرط يؤدي إلى تربية موسيقيين سطحيين.إن بعض الفنانين، المعترف بهم اليوم، لا يقدرون أهمية هذه المادة الدراسية. والأنكى من ذلك، يعتقدون بعدم ضرورتها لفهم الموسيقى. فإن من

يتمسك بهذا الرأي، لا يفهم جوهر حقيقة التنغيم، وكيف يصبح الناس، بوساطته، أقرب إلى فن الموسيقى الرفيع، سواء كانوا مستمعين أو موسيقيين، محترفين أو هواة، صغاراً أو كباراً.

هدف البحث:

إن الكاتب على يقين من إمكانية تدريب سمع كل موسيقي يتمتع بقابلية اعتيادية، وجعله يستجيب بطلاقة إلى كل درجة من درجات مقامات موسيقانا العربية، بما فيها من مقامات أوربية، وتعلم إستذكار ومقارنةحدة كل درجة من درجات تلك المقامات أي البلوغ بسمعه (النسبي) حد الكمال.

حدود البحث:

سوف نتعرض في هذا البحث، لأهم جانب في مادة التنغيم، وهو تعلم طريقة الإستجابة لكل درجة من درجات المقام السباعي.

الإطار النظري

طرق التدريس المتداولة:

تقوم معظم كتب التنغيم في معاهدنا على أساس ما يوسم " بطريقة الأبعاد " التي ظلت سائدة في أوربا في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ربما لكون تلك الكتب قديمة وموضوعة قَبل قيام التجارب العلمية الحديثة في تربية ملكة حاسة السمع الموسيقي، لأنها قامت على تأملات عقلية دامت سنين طويلة، ومن أهم هذه التأملات نظرية الترويض الشكلي، حيث كان المعتقد، آنذاك، إن تلك الحاسة تتحسن وتتقوى بالتمرين، مثلها مثل العضلات التي يقويها التمرين. ولذلك، لم توضع التمارين في المناهج بسبب ما تقدمه من خبرات ومهارات يمكن استعمالها فيما بعد، بل لقيمتها المفترضة كأدوات لشحذ حساسية السمع الموسيقي بترويضها على مختلف الأبعاد الموسيقية. إن طريقة الأبعاد تلك، مبنية، في الغالب، على التأمل الفكري وليس على الحقائق العلمية الموسيقية، ولا تستحق حتى تسميتها بـ (الطريقة)، وقد استهلكت نفسها، بالرغم من بساطة فهمها وتطبيقها العملي، والتي يمكن تلخيصها بتسلسل طرحها للأبعاد الموسيقية، من الأصغر إلى الأكبر، حيث يطرح البعد الذي بالاثنتين الكبير (Major second) في البداية، ثم يليه البعد الذي بالثلاث وبالأربع وبالخمس وهكذا. والملاحظ هنا، بأن حجر الزاوية هي الأبعاد وليس خصائص درجات المقام كنظام موحد، وإن التلاميذ الذين يتعلمون بهذه الطريقة، غالباً ما يجدون أنفسهم مضطرين لتقطيع اللحن إلى أبعاد منفصلة، وبالتالي، لا يتجسد المقام في وعيهم إلا بحالة عفوية غير مباشرة مما لا يمكن وضعه كقاعدة في الدراسة.

وبسبب المعوقات، توقف تطور ونشر تجارب أساتذة التنغيم الذين وضعوا نصب أعينهم إستبدال الطريقة القديمة بالطريقة المقامية في أوربا منذ بداية القرن العشرين، لذلك، تواصل الإحتفاظ بتلك الطرق القديمة لفترات متأخرة من ذلك القرن، ليس في أوربا فحسب بل وحتى في المعاهد الموسيقية في بلدنا حيث لا زال معلمونا يتمسكون بضرورة حفظ واستظهار تمارين لا علاقة لها بالحياة الموسيقية أو استبدالها بالسماعيات والبشارف التي يتلقاها المتعلم في العزف على الآلات، إعتقاداً منهم بعلاقة هذا بذاك، وإن اجبارهم على حفظ تلك التمارين والمعزوفات

وتنغيمها عن ظهر قلب سيساعدهم، بشكل أو بآخر، على ترويض سمعهم وزيادة إحساسهم الموسيقي. فظل التعليم الموسيقي متأثراً بهذه النظرة ولازال التنغيم خاضعاً لهذه الفكرة، ولقد آن الأوان لكي يرى معلمونا خطر تلك الطريقة القديمة وضرورة صرف المتعلمين جهودهم فيما يجيب عن فضولهم الحاضر ويهيئهم لحيواتهم المقبلة.

وبما أن الكاتب لا يختلف مع مبدأ دراسة الأبعاد التدريجي، بل على العكس، يرى ضرورة إعارة الأبعاد إهتماماً بالغاً، إلا أن المعروف، بأن ذات البعد، غالباً ما يحمل معنى موسيقي يختلف عن الآخر من حيث التسوية. فإن البعد الذي بالأربع التام صول–دو في طبقة عجم الدو (دو الكبير) مثلاً، أسهل تسويةً من البعد ذاته في طبقة عجم الصول، ولذلك، يعتقد بأنه ينبغي، قبل كل شيء، تعليم الأبعاد على درجات المقام في الطبقة المطلقة (الخالية من إشارات التحويل) وبعد استيعاب الأبعاد في تلك الطبقة، على التلاميذ أن يتعلموا أيضاً إقامة الأبعاد على نغمات متفرقة وفي الطبقات الأخرى. وإن طريقة تعليم الأبعاد بهذه الطريقة ضروري، وبخاصة، لدى تنغيم نماذج تحدث فيها تغييرات في المقام أو الطبقة. فإن هذه المهارات تساعد على تذليل صعوبة التحول إلى الطبقة الجديدة.

إن الرسوخ التدريجي لمبدأ المقامية في تربية السمع، في أوربا القرن العشرين، ساعد علىتحديد المفهوم العلمي " للسمع الموسيقي " و" الحس المقامي "كما ساعد على تأسيس موقعهما ودورهما في تطوير مواهب التلاميذ الموسيقية التي طرحها تبلوف(٧). فإن السمع الموسيقي اللحني، يقوم على أساس الحس المقامي والتخيلات الموسيقية. ويظهر الحس المقامي، بالذات، عندما " تتم الإستجابة لجميع نغمات اللحن، من خلال علاقتها بالنغمات الأساسية للمقام، مما يؤدي إلى اكتساب كل نغمة كيفية خاصة ولوناً مقامياً يميز درجة إستقرارها وطابع ميلها "(٨). بالإضافة إلى ذلك، يبدو إن الإحساس المقامي هو "إختلاج إنفعالي لعلاقات محددة فيما بين النغمات "٢ ولذلك، فإن التمارين المطروحة في كتب تعليم التنغيم بهذه الطريقة تؤكد على إدراك السمع الباطن للدرجات المستقرة، وغناء الدرجات غير المستقرة باعتبارها توابع للدرجات المستقرة المجاورة لها والتي تميل إليها وتصب فيها. وإن النظام الأكثر شيوعاً واستخداماً في دراسة التنغيم المقامي في معظم أرجاء العالم،

والذي لا شك في فضائله، هو نظام الإعتماد على نغمات المقام المستقرة في استيعاب النغمات غير المستقرة باعتبارها توابع تميل إليها وتصب فيها. ولكن هذا النظام لا يفي، أيضاً بالمتطلبات المرتبطة بهضم المقام من جميع الجوانب، لأن عشور المتعلم على الدرجة غير المستقرة المطلوبة يفرض ربطها دائماً بإحدى الدرجات المستقرة المجاورة لها. وفي واقع الحال، فإن لهذه العلاقات، في الممارسات الفنية العملية، تطبيقات مختلفة أكثر ثراءً، فعلى الرغم من أن لكل درجة في نظام التكوين المقامي العام وظيفة معينة، لكن، هذه الوظائف ذات طابع مرن وتختلف بمعانيها من حالة إلى أخرى، ومن مقام إلى آخر ومن طبقة إلى أخرى.

أما الكاتب فيعتمد في تطبيقاته العملية، على دراسة المقام وخصائص درجاته أيضاً. ولكن، مدخله إلى دراسه المقام يختلف قليلاً عما سبق وشرحنا.وسيقوم في مايلي بتلخيص الطريقة التي يستخدمها في تدريس مادة التنغيم والتي أتت بنتائج إيجابية في التطبيق حسب ملاحظاتنا[٩].

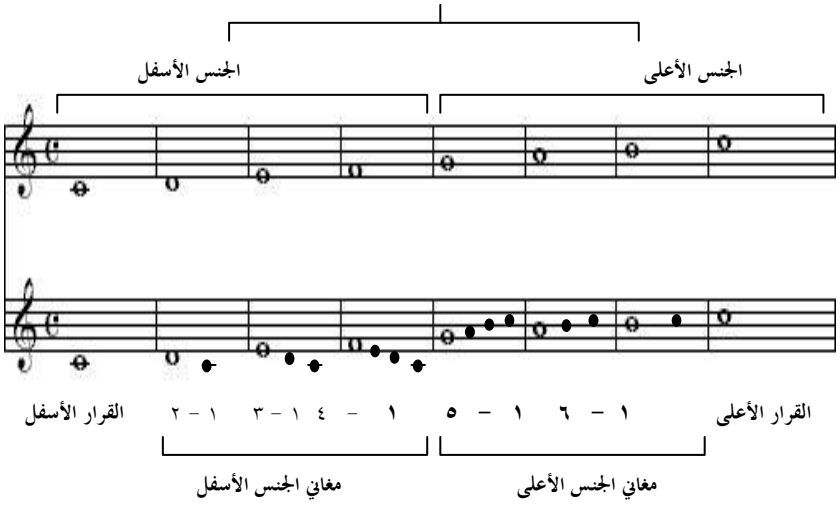
طريقة المغاني ومراحل دراستها:

غاية في وضوح شرح دراسة المغاني بالتفصيل، قسمت دراستها، مجازاً، إلى أفعال عقلية تؤدى بلمح البصر، ولا يمكن فهم تلك الأفعال العقلية فهماً حقيقياً بدون تحليل تفاصيل عملياتها، جزءاً جزءاً بشكل مراحل، وربطها لمعرفة طريقة تعليمها، لأن تلك المراحل متداخلة مع بعضها في التطبيق العملي.فما هي هذه المراحل في دراسة المغاني؟ نعدد منها خمساً:

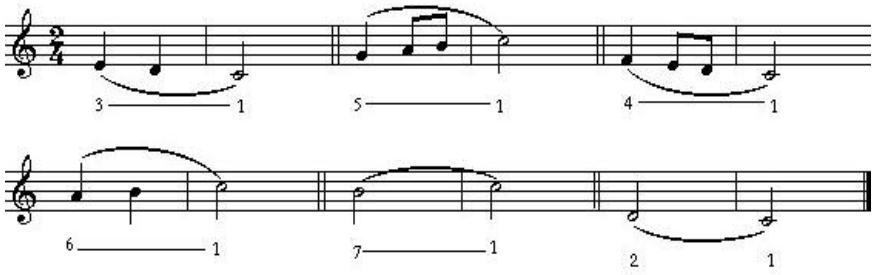
المرحلة الأولى: وتعتبر من أصعب المراحل، عملياً، في تربية السمع بالنسبة للمتعلمين المتوسطي الموهبة ممن يتمتعون بقابلية اعتيادية؛ فلنتوقف عند هذه المرحلة بالذات – أي مرحلة دراسة السلالم السباعية (مقام العجم أو النهاوند أو الرست). ويرى الكاتب أن من الأهدف دراسة هذه المقامات كنظام تستوعب فيه النغمات السبعة كلها مباشرة حسب ترابطها ببعضها، حيث على الموسيقي أن يتخيل المقام "كسلم" متعدد الدرجات "النغمات" واكتساب مهارة تنغيم كل درجة من درجاته، بغض النظر عن النغمة المجاورة لها. ويجب عليه أن يحدد الدرجة، ثم " يتخيلها " ذهنياً – أي أن تصوت في سمعه الباطن، ثم ينغمها أخيراً. وبهذا، فإن

النظام المعتمد – هو إحاطة السمع الباطن بالمقام ككل. علماً بأن للسمع الباطن بعض الخصائص التي يجب معرفتها للإلمام بجدوى الطريقة. فكلنا يعرف، مدى سهولة إستذكار الصورة الصوتية لجرس الصوت (Colour) إذ لا يصعب على الدماغ، الإحتفاظ بصورة صوتية نفسية يختزنها لحرف السين أو الشين مثلاً، وإصدار أمره إلى جهاز الكلام (الحلق) لمنح هذه الصورة حياتها الفيزيائية.

في حين، إن الدماغ يعجز عن أن يحتفظ بصورة صوتية نفسية يختزنها لحدة الصوت (Pitch) بحيث يمكنه أن يصدر أمره إلى أعضاء جهاز الكلام لمنح هذه الصورة حياتها الصوتية الفيزيائية. ولكن، بإمكانه أن يحتفظ بصورة صوتية للحن ما، ويمكن تمثيل أبسط الألحان بنغمتين على بعد معين محددتين بإيقاع معين إحداهما أهم من الأخرى. وانطلاقاً من حقيقة كون اللحن، في أبسط أشكاله، هو أسهل ما يمكن للدماغ تصوره وحفظه واستذكاره. لذلك ابتكرت المغاني الستة التي تتيح للدماغ استذكار ألحانها والإستعانة بها لإدراك كل درجة في المقام والإحساس بموقعها من حيث الحدة، بالنسبة لدرجة قرار المقام (Tonic)[١٠]. وتقوم هذه المغاني، على أساس تركيب سلم المقام من جمع منفصل (أو متصل) مكون من جنسين مختلفين (أو متشابهين) الأسفل هابط والأعلى صاعد. فبعد إدراك المتعلمين، بسمعهم الباطن، العلاقات بين النغمات التي تشكلها المغاني (المقامة على القرار) يصبح بإمكانهم بوساطة النغمة الأولى من كل مغنى، تخيل الدرجة المقامية المطلوبة ثم تنغيمها بسهولة. كما في مغاني عجم الدو التالية:

بنية المغاني في مقام عجم الدو

وفيما يلي، التركيب اللحني لمغنى كل درجة من درجات السلم المقامي، ندرجها حسب صعوبة تسلسل استيعابها من الناحية العملية.

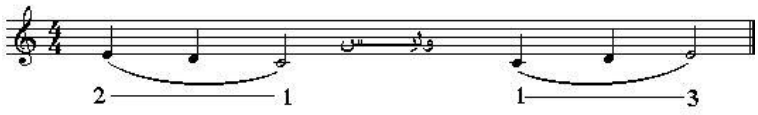
التركيب اللحني للمغاني الستة



ومن أجل تنغيم المغاني، آنفة الذكر، بشكل صحيح ينبغي، قبل كل شيء، (سلطنة)[11] السمع في الطبقة المطلوبة (عجم الدو هنا) بتناول نغمة قرار الطبقة (الدرجة الأولى) من الآلة الموسيقية، أو الشوكة الرنانة، وغناء أغنية مألوفة جداً في ذلك المقام (مثل زوروني كل سنة مرة او طلعت يا محلى نورها أو غيرها) ثم تنغيم سلم المقام صعوداً وهبوطاً، للتأكد من تَكَيف السمع للمقام ودرجاته، أي إنه قد تَكَيف لأجواء نغماته وعلاقاتها الوظيفية فيما بينها، تقريباً.

لقد شاع في التطبيق العملي للتنغيم ، ولدى دراسة درجات المقام ، ان يعتمد التلاميذ على نغمة القرار (اي الدرجة الاولى) كنقطة انطلاق للعثور على الدرجة المطلوبة ، فمثلاً : إذا وجب عليهم سماع الدرجة الخامسة فإنهم يغنون السلم صعوداً من الدرجة الاولى وحتى الخامسة ، أو يستخدمون حدي الثالوث (triad) دو ــ مي ــ صول ، أوحدي البعد الذي بالخمس (دو ــ صول) ليتمكنوا من العثور على الدرجة المطلوبة . والملاحظ ، في الحالات آنفة الذكر كافة ، إن مايصوت في وعي التلميذ أولاً نغمة القرار ثم الدرجة المطلوبة ، وفي هذه الحالة 'تفهَمْ نغمة القرار باعتبارها نقطة " الانطلاق " أي باعتبارها النغمة الوحيدة . في حين ، تتمسك الطريقة قيد البحث بمبدأ آخر، بعكس ذلك تماماً . فأن نظام المغاني يسير بالحركة اللحنية من الدرجة المطلوبة ويصبها في نغمة

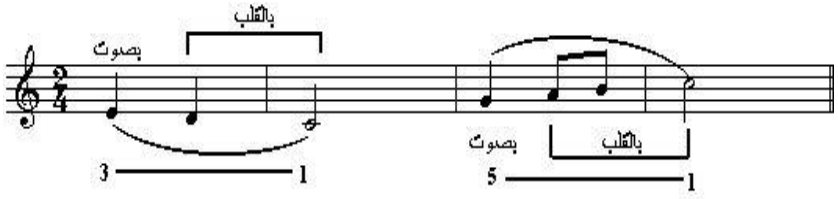
القرار ، فإذا أقتضى تنغيم نغمة المي (الدرجة الثالثة) في طبقة عجم الدو ، من الافضل تصورها لحنياً كالاتي:



وبهذه الطريقة 'تفْهَم نغمة القرار باعتبارها نقطة " المحط " وليس " الانطلاق " . ويفيد هذا في تنبؤ المتعلم بعلاقة النغمة المطلوبة بنغمة القرار .

وبعد أن يتقن المتعلمون تنغيم المغاني ، السابقة الذكر ، بتعاقبات مختلفة وبمقدار ايقاعي حثيث نسبياً ، يمكن للمعلم تقديمها بشكل إملاء شفاهي ، كأن يعزف أو يغني كل مغنى، أو كل إثنين على التوالي، وعليهم تنغيمها من بعده مباشرة، بتسمية أسماء نغماتها ، دون الخروج عن الايقاع وميزانه . وبهذا يكون المتعلم ، في هذه المرحلة ، قد أَلف الاستجابة للمغاني بفحواها المادي الخارجي مستعملاً العلامات الموسيقية على المدرج في تنغيمها أو كتابتها مسخراً حلقه كآلة موسيقية .

المرحلة الثانية : ويمكن تلخيصها بتنغيم النغمة الاولى ، من كل مغنى ، بصوت مسموع ، وإكمال المغنى بتنغيمه بصوت غير مسموع أي بلا صوت أو كما يقال " الغناء بالقلب " كالاتي :

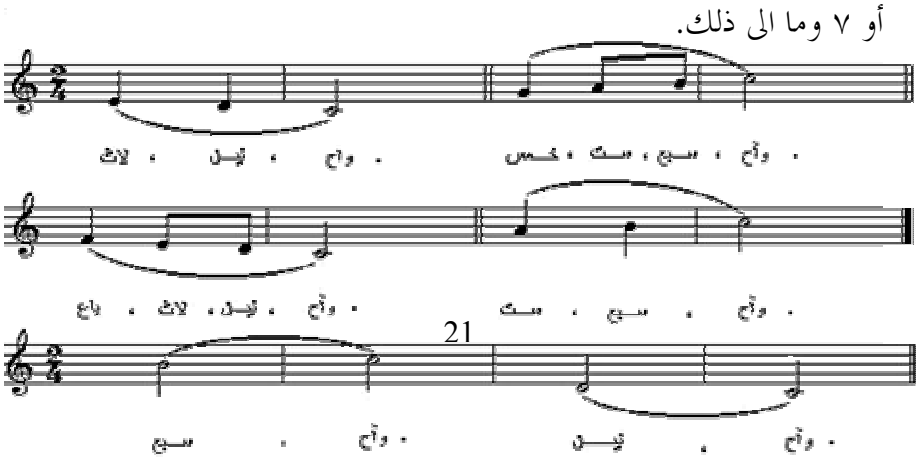


ونتيجة للتدريبات النظامية ، المسبوقة دائماً بسلطنة سمع التلاميذ على سلم المقام ورسوخ قراره في أذهانهم ، سيصبح بامكانهم تنغيم أي درجة يشار اليهم بها على المدرج ، ويظهر لديهم ، تدريجياً ، تصوراً أكثر تكاملاً لعلاقات درجات المقام فيما بينها ، وأظهرت التجربة ، بأن الموسيقي ، الذي تعلم بهذه الطريقة

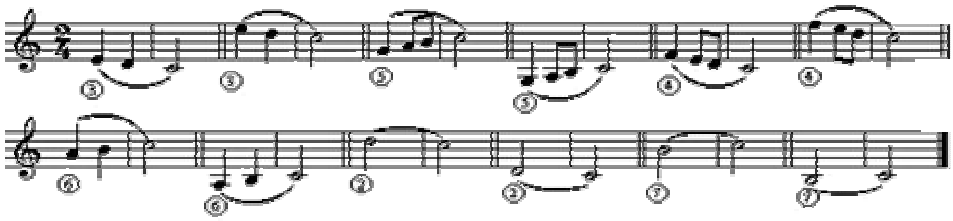
يكون قد اكتسب تخيلاً واضحاً لدرجات السلم السبع وادراكاً واعياً لكل منها على انفراد ، أو مجتمعة معاً في لحن ،وباستطاعته تنغيمها وكتابتها فور سماعه لها مباشرةً . والمهم ، من الناحية التعليمية ، الحقيقة التالية التي تقدم تعليلاً فسلجياً لقيام الحان المغاني على الحس المقامي ، فقد " أثبتت التجارب بان النغمات الثقيلة ، والشديدة ، والمديدة ، تشكل في خلايا الدماغ ، بؤر أستشارة أكثر اهمية . وبوجود بؤر مختلفة الشدة ،فأن البؤر الأشد تكون أكثر جاذبية للاستشارة من البؤر الاضعف . وان عملية تجاذب الاستشارة تعتبر اساساً فسلجياً للميل المقامي "(١٢) .

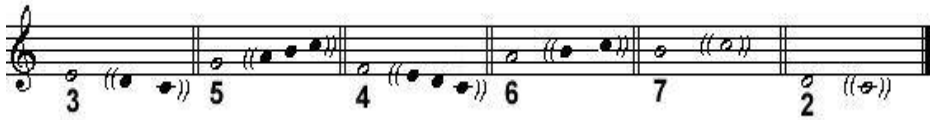
ولدى تجنب التعامل مع النغمات منفردة كل لوحدها ـــ كدرجات مقام، بل كتناسبها مع بعضها من حيث الحدة ، فأن الاحساس

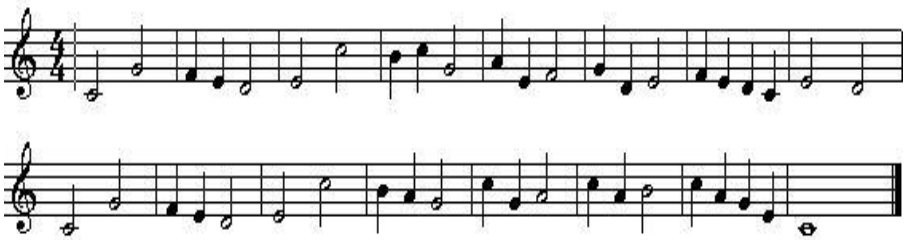
المقامي (بمساعدة الميول المقامية) يربط النغمات ببعضها مما يؤدي الى آنتظام تخيل النغمات من حيث الحدة في نسق معين وبأقترانها بالايقاع(١٣) تتكون التصورات الموسيقية ، ومن الواضح تماماً ، بان التخيلات الموسيقية الحقيقية لايمكن ان تظهر إلا من خلال آستثارة مقامية اللحن . ولذلك ، بالذات " يعتبر تنغيم اللحن على اساس علاقة النغمات المقامية هو الابسط "(١٤) .

المرحلة ألثالثة : تفيد في تسهيل الاسترشاد بهذه الطريقة في طبقات أخرى ، من خلال ترجمة أرقام تسلسل درجات المقام الى اسماء النغمات السبع (التي تختلف من طبقة الى اخرى) أو التعود على تنغيم ذات المغاني بالاعداد ، اي حسب مراتب درجاتها رقمياً ، كأن يرفع المعلم أصابع الكف الثلاثة ، معلناًعن الرقم ٣ ، مما يحتم على المتعلمين إستذكار مغنى الدرجة ٣ وتنغيم درجاته بالارقام (أو بتسمية النغمات) أو الاشارة ، برفع اصبعين أو أربعة أصابع كي يجعلهم يؤدو مغنى الدرجة الثانية او الرابعة ، أو أن يستخدم أصابع الكفين للإشارة الى مغنى الدرجة أو ٧ وما الى ذلك.

وبهذا ، يكون التدريب على اداء المغاني قد انتقل الى المستوى العقلي ،وتحول نحو العمل بالمفاهيم الحسابية ، فالاساس تغير من كونه غنائياً كلامياً الى غنائياً حسابياً ، اي تغير من التعامل بأسماء النغمات الى التعامل بدرجاتها في السلم، اي تحول الى عمل نظري غنائي .

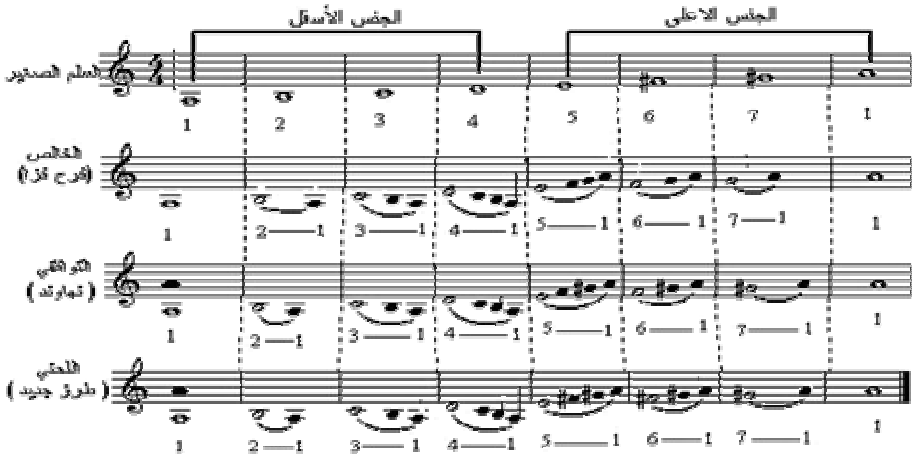
ألمرحلة الرابعة : يراد بها تطبيق أداء تمارين تنغيم المغاني على المدى الصوتي الواقع في متناول حلوق التلاميذ ــ ولابأس في التطرف هنا ، غاية في توسيع المدى ، أحياناً ، باستخدام الصوت المستعار (falsett) ــ والتدرب على ذلك بتعاقبات مختلفة تتناسب وكفاءة حلوقهم ، حتى الاتقان وبمقدار عاجل . وبذلك يكتشف المتعلم الفحوى الموضوعي المحسوس للمغاني .



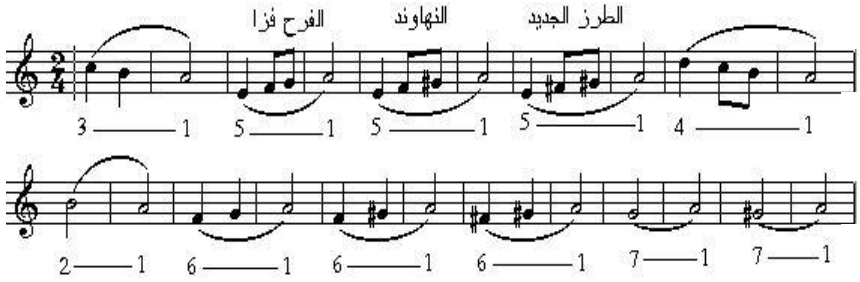
ألمرحلة الخامسة : لاتخرج هذه المرحلة عن خبن المغنى بالاقتصار على غناء نغمته الاولى فقط بصوت ، وأكماله بلا صوت أي " بالقلب " كالاتي :

ما ان يُتقن المتعلم أداء ذلك ، يقتصر على غناء النغمة الاولى من المغنى فقط، دون الحاجة للتسلل الى القرار ، مالم ينتابه الشك في صحة تنغيمه لإحدى الدرجات ، ويريد التأكد منها . فإن توقع النغمة ، كدرجةمن درجات مقام معين ، إنما تجيء من حضورها في الصورة الذهنية للمغنى . فإن العلامة المكتوبة تستثير الصورة الصوتية لمغنى تلك العلامة التي ترتبط بها، وهذه الظاهرة النفسية تتبعها عملية فسلجية، إذ يرسل الدماغ إشارة مناسبة للصورة إلى أعضاء جهاز الغناء المستعملة لأداء ذلك المغنى، فتنتقل الموجات الصوتية إلى المستمعين. وينبغي أن نذكر، أن صور العلامات تتميز عن النغمات نفسها، وإن هذه الصور إنما هي نفسية، كما أن المشاعر التي ترتبط بها نفسية أيضاً. وبهذا نكون في هذه المرحلة قد عملنا على اختزال وتكثيف وتوجيه العمل بحيث يفترض أن المظاهر العقلية المحضة التي يظهرها الاستبطان هي طبيعته الحقيقية. وفي هذه العملية تطرح العمليات السابقة – التعامل بأسماء أو بأرقام الدرجات بصوت مسموع أو بالقلب – من الشعور ويصبح العمل آلياً.

وبإمكان المتعلم التدرب على ذلك، باستخدام أي كتاب في تدريس التنغيم واتخاذ العلامات الموجودة في تمارينه للتدرب، وذلك باستبعاد قيمها الزمنية مؤقتاً. ويمكن اعتبار قدرة المتعلم على تنغيم ما يماثل النص التالي، بمقدار إيقاعي متوسط، دليلاً على حسن إدراكه لدرجات السلم وإتقانه المراحل السابقة:

دراسة المغاني في المقامات الأخرى: و تتبع الطريقة السابقة ذاتها في إتقـــان وإدراك درجات المقام الصغير بأنواعه الثلاثة ـــ الخالص والتوافقي واللحني والتي تعرف في الموسيقى العربية باسم الفرحفزا والنهاوند والطرز الجديد، وما يشتق عنـــها مـــن مقامات أخرى مثل الكرد والحجاز، وكذلك البيات والصبا وغيرهما . وفيما يلـــي بنية المغاني في مقام اللا الصغير:

بنية المغاني في مقام اللا الصغير



التركيب اللحني للمغاني في مقام اللا الصغير



وبما أن كل نغمة في المغنى هي درجة من درجات المقام، لذلك، يجب معرفة المقام جيدا في سبيل التمكن من تنغيم ألحانه ، بمجرد رؤية نصوصها لأول وهلة . وان قدرة السمع الباطن على التكهن بمواقع درجات المقام وما يتخللها من أبعاد طنينية كبيرة أو صغيرة أو متوسطة أو زائدة هي ـــ الأساس الوحيد اللازم لمواصلة دراسة التنغيم وتحقيق مهام اكثر تقدما . والمرحلة التالية ـــ هي إتقان تلك الدرجات في حالات إيقاعية مختلفة الأوزان . وعلى الرغم من بالغ أهمية المغاني في دراسة المقام ، يجب أن لا تشغل ، بعد إتقانها ، حيزا كبيرا في عملية الدراسة ، لأنها ستغدو وساطة فقط ، للسلطنة في الطبقات (tonality) الجديدة ، لهذا المقام أو ذاك .

وغاية في دراسة مقام العجم ، في مرحلة البداية ، لا بأس من اختيار أية طبقة مناسبة لحلوق المتعلمين سواء كانت طبقة السي المخفوضة أو الري أو غيرها، ولكن، يستحسن تناوله في طبقة الدو لخلو دليلها من إشارات التحويل وبخاصة عندما يكون المتعلمين من البالغين .

تقوم المادة الدراسية، في هذه المرحلة الابتدائية ،في هذه الطبقة. ويجب أن لا يقلقنا حصر المتعلمين فترة ١٠ دروس على عجم الدو خشية أن يصعب عليهم،فيما بعد، التنغيم في طبقات أخرى، فقد ثبت أن الذي يريد إتقان التغنيم بطريقة المغاني أن يتقن فاعليتها المتداخلة في طبقة معينة قبل أن ينتقل لتطبيقها على طبقة أخرى ،وذلك في سبيل الاقتصاد في الجهد والوقت. إذ يستحسن دراسة المقام واكتساب مهارات التنغيم الأولية في طبقة واحدة، ثم تحويل تلك الخبرات المكتسبة في تلك الطبقة نموذجاً أو قالباً تطبق عليه دراسة ذات المقام في الطبقات الأخرى بسهولة، ذلك، لأن العلاقات ما بين درجات المقام في أية طبقة تظل ذاتها دون تغيير. فعلى سبيل المثال، يستغرق إتقان درجات عجم الدو عشرة دروس بمعدل ساعة ونصف أسبوعياً بالنسبة لتلاميذ من خريجي الدراسة الإعدادية، المتوسطي الموهبة، الذين لم يسبق لهم دراسة التنغيم الموسيقي إطلاقاً. وتتقلص تلك الفترة باضطراد مع تكرار التجربة في المقامات التالية وطبقاتها على اختلافها.

بعد دراسة عجم الدو (الكبير) جيداً، يُنتقلُ إلى نسيبه الصغير بأنواعه الثلاثة الفرح فزا والنهاوند والطرز الجديد (الخالص والتوافقي واللحني) ويستغرق إتقان الأنواع الثلاثة ذات الفترة التي تطلبها عجم الدو أي عشرة دروس بمعدل ساعة ونصف أسبوعياً يمكن بعدها الانتقال إلى ما يشتق عنها من طبقات ومقامات مثل الكرد والحجاز والبيات والصبا والرست والسيكاه ثم تصويرها في الطبقات الأخرى مع زيادة إشارات دليل كل طبقة، تدريجياً، وبذات الطريقة التي سبق شرحها.

نتائج البحث:

في الإحصائية التالية، يمكن ملاحظة، بعض مؤشرات فضل الاستعانة بطريقة المغاني في درس التنغيم، من خلال تقديرات نتائج دراسة طلبة الصفين الأول والثاني في قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، بدراستيه الصباحية والمسائية، وعلى مدى ثلاث دورات[١٥] وبمعدل درس واحد في الأسبوع يستغرق ساعة ونصف. علماً بأن هؤلاء الطلبة يشكلون خليطاً غير متجانس من نوعين من الخريجين:-

أ- خريجو الدراسة الإعدادية الذين لم يسبق لهم دراسة التنغيم.

ب -خريجو معاهد الموسيقى الذين سبق لهم دراسة التنغيم ٣ سنوات على الأقل.

وأن طلبة الصف الأول لا يقبلون إلا بعد اجتيازهم عدة اختبارات في الكشف عن مواهبهم وقابلياتهم الموسيقية، وفيما يلي بعض ما يتعلق منها برهفة السمع الفطري التي يتم تقديرها من خلال خمس اختبارات فردية مقسمة كالآتي:-

١. محاكاة الحلق لنغمات منفردة متفرقة ..... (السمع النغمي) ٢٠%.
٢. تمييز نغمتين ممتزجتين معاً ..... (السمع التمزيجي) ٢٠%.
٣. تمييز نغمات تآلفات تمزيجية دارجة ..... (السمع التوافقي) ٢٠%.
٤. محاكاة جملة لحنية في دورتين رباعيتي الوزن ..... (الذاكرة اللحنية) ٢٠%.
٥. محاكاة جملة إيقاعية في دورتين رباعيتي الوزن. .... (الذاكرة الإيقاعية) ٢٠%.

وقد اختيرت عينات البحث من الطلبة المقبولين في الدراستين الصباحية والمسائية ممن تجاوزت تقديرات اختبارات رهفة سمعهم الفطري ٥٠% من المتوفر من كلا النوعين من الخريجين (الاعداديات والمعاهد)[١٦]. وتحتوي الإحصائية، بالإضافة إلى العمود السابق، عمودان، يمثل الأول معدل قدرة الطالب، خلال العام الأول، على تنغيم المكتوب وكتابة المسموع في مقامي العجم والنهاوند في الطبقة المطلقة، بمقدار ماهل وفي نطاق حركات إيقاعية لا تتجاوز ثلاث علامات – النصفية 𝅗𝅥 والربعية ♩ والثمنية ♪ ، في الوزن البسيط ، ويمثل العمود الثاني معدل قدرته في الصف الثاني ،الذي تسلك فيه ذات الطريقة، ولكن ، بشكل عابر،في هضم واستيعاب المقامين السابقين في الطبقات الاخرى (لغاية ٤ رافعات و٤ خافضات) بالاضافة الى المقامات العربية الاخرى .ومقارنتهم بنتائج الطلبة الاوائل من خريجي المعاهد الذين يقبلون في الصف الثاني مباشرةً بلا امتحان قبول (باعتبارهم موهبين جدا) لذلك، يظلون ينغمون بالطريقة التي اعتادوها لان الوقت لايتسع لتعليمهم التنغيم بطريقة المغاني[١٧].

ونتيجة لتحليل المعطيات الواردة في الإحصائيات يلاحظ ما يلي:-

١. معدل رهفة سمع الإعداديين للدورتين الأولى والثانية = ٦٥ " ١ "
٢. معدل رهفة سمع المعهديين للدورات الثلاث ..... = ٦٤ " ٢ "
٣. معدل أوائل المعهديين في الصف٢،لثلاث دورات لم يدرسوا فيها المغاني=٧١ " ٣ "
٤. معدل المعهديين في الصف ٢ والذين درسوا المغاني لثلاث دورات = ٧٢ " ٤ "
٥. معدل الإعداديين في الصف ٢، للدورتين الأولى والثانية = ٧١ " ٥ "
٦. عدد الراسبين في الصف٢ من أوائل المعهديين الذين لم يتعلموا المغاني=٦ طلاب من مجموع ٢٧.
٧. عدد الراسبين في الصف٢من الطلبة الذين تعلموا بطريقة المغاني=٥طلاب من مجموع٦٠.
٨. معدل الصف ١ للدورات الثلاثة تساوي ٧٨ " ٦ "

الاستنتاجات:-

١. يستنتج من الفقرتين ١ و ٢ ما يلي:-

أ- لاتميز يذكر للاعداديين على المعهديين في معدل قياس رهفة السمع.

ب- إن معدل تقديرات رهفة السمع دون تقديرات التحصيل الدراسي مما يشير إلى صعوبة الاختبارات الأولى قياسا بدراسة التنغيم بطريقة المغاني.

ج ارتفاع تقديرات رهفة السمع يقابلها ،إجمالا، ارتفاع نتائج الصفين ١و٢ ويستنتج بأن لذلك ، علاقة طردية بمدى استيعاب وتحصيل الطالب بسبب علاقة رهفة السمع بمستوى الذكاء ، باستثناء حالات المعوقات .

---

١. ان الناتج عن محصلة : ٦٥ + ٦٧ = ١٣١÷٢=٦٥.

٢. الناتج عن محصلة : ٦٩+٦١+٦٣=١٩٣÷٣=٦٤.

٣. الناتجعن محصلة : ٧٠+٨٠+٦٤=٢١٤÷٣=٧١.

٤. الناتج عن محصلة : ٨٢+٧٥+٧٤=٢٣١÷٣=٧٢ (باستثناء المعهديين الاربعة في الدورة المسائية الثالثة الذين يبلغ معدلهم ٥٣).

٥. الناتج عن محصلة : ٦٥+٧٧=١٤٢÷٢=٧١ (باستثناء الاعدادين الاربعة في الدورة المسائية الثالثة الذين يبلغ معدلهم ٨١) .

٦. الناتج عن محصلة : ٦٥+٨٣+٧٧+٨٣+٨٥+٧٥=٤٦٨÷٦=٧٨ .

٢. يستنتج من الفقرات ٣ و ٤ و ٥ ما يلي:-

أ- ان تقارب محصلة معدلات كل من الاعداديين والمعهديين وأوائل المعهديين ، تؤكد جدوى طريقة المغاني في تسوية الفروقات الموجودة بين خليط غير متجانس التحصيل والموهبة .

ب- بإمكان خريجي إعدادية لم يسبق لهم دراسة التنغيم ان يدرسوه جنبا إلى جنب في صف واحد مع خريجي معاهد موسيقية سبق لهم دراسة التنغيم ما لا يقل عن ٣ سنوات ، وان يتفوقوا على بعضهم أحيانا . ويستنتج من ذلك ، ضعف طرق تدريس التنغيم السائدة في معاهد الموسيقى لدينا .

ج _ان التفوق الطفيف الذي احرزته المعهديون على زملائهم الاوائل وعلى الاعدادين ، يؤكد فضل طريقة المغاني في الاخذ بايدي متوسطي الموهبة ايضاً وليس الموهوبين فقط .

٣. يستنتج من الفقرة ٥ و٣ تماثل محصلة معدلي الاعداديين الذين اقتصرت دراستهم على عامين مع أوائل المعهديين الذين دامت دراستهم عدة سنوات ، تشير إلى جدوى طريقة المغاني في اختصار الزمن ، بل والى تفوق الاعداديين عليهم مجازا .

٤. يستنتج من الفقرتين ٦ و٧ بان زيادة نسبة الطلبة الراسبين بين الطلبة الأوائل ضعف الراسبين بين الآخرين ، مما يؤكد جدوى طريقة المغاني التي تعلموا التنغيم بواسطتها ، وان نجاح الآخرين وبمعدلات لا يستهان بها دليل على توفر سمع مرهف بالفطرة لديهم ، بالرغم من عدم تعرض الدراسة إلى ذلك .

٥. يستنتج من الفقرة ٨ ان زيادة معدل الصف ١ على معدل الصف ٢ يشير إلى سهولة ووضوح الدراسة في ١ وصعوبتها في ٢ (لتعدد الطبقات والمقامات).

٦. لا يستهان بتقديرات نسبة لا بأس بها من الأوائل المعهديين (١٠ طلبة من مجموع ٢٧) في الصف ٢ وذلك بفضل توفر الموهبة التي تتيح لهم الاستغناء عن طريقة المغاني بأية وسيلة أخرى مهما كانت فطرية ، ولكن نسبة هؤلاء بين عموم طلبة معاهدنا لا يتجاوز ١٥% فقط .

ونزولا عند المثل الشعبي القائل ((اسأل مجرب ولا تسأل خبير)) أجري استطلاع للآراء ، وسط طلبة قسم الفنون الموسيقى بكلية الفنون الجميلة، في تقويم جدوى طريقة المغاني ، شمل الاستطلاع مائة طالب ممن تعلم أو لازال يتعلم التنغيم

بطريقة المغاني وممن تسنى اللقاء بهم في الكلية خلال شهر كانون الثاني من عام ٢٠٠٣ ،بشكل الاستمارة التالية :[١٨]

عزيزي الطالب ..... المحترم

سبق لك تعلم التنغيم (اي الصولفيج) بطريقة محضة قائمة على الترويض الشكلي ، اساسا في معهد الـ ..... الـ ..... لمدة ..... سنوات ، وبمعد ساعة و..... في الاسبوع للفترة من عام ..... ولغاية ..... ، وبالرغم من ذلك ، فقد اعيد تعليمك التنغيم بطريقة المغاني التي يعتمدها الدكتور حسام يقوب في كلية الفنون الجميلة لمدة ..... اشهر بمعدل ساعة ونصف في الاسبوع للفترة من عام ..... ولغاية ..... . وغاية في تقويم جدوى طريقة المغاني ، يرجى الاجابة على الاسئلة ادناه ، باحاطة احدى احتمالات الاجابة الثلاثة بدائرة كالاتي . نعم = نسبة كبيرة من الصواب ، لا = نسبة كبيرة من الخطأ ، أحياناً = نسبة متوسطة من الصواب

١ . هل تقدم هدفا مباشرا يعمل المتعلم على تحقيقه ؟ ..... نعم لا احيانا

٢. هل تزيد من ثقة المتعلم بمعرفة درجات السلم الموسيقي ؟ ..... نعم لا احيانا

٣. هل تمنح خبرة القيام بالاستجابات المطلوبة في التنغيم الوهلي والاملاء ؟ ..... نعم لا احيانا

٤. هل تؤدي الى حفظ استجابات تعتبر ابقى في الذاكرة ؟ ..... نعم لا احيانا

٥. هل تثبتُ الاستجابات الصحيحة وتمكن المتعلم من الثقة بنفسه ؟ ..... نعم لا احيانا

٦. هل تُعَرِّفْ المتعلم تعريفاً دقيقا على النتائج الذي حصل عليها فتدفعه الى توجيه جهوده توجيهاً اقتصاديا؟..... نعم لا احيانا.

٧ . هل يمكن اعتبارها مختصرة للجهد والوقت في تعلم التنغيم الصحيح ؟..... نعم لا احيانا
٨.هل أن سهولتها ونجاح المتعلمين في تحقيق مراحل دراستها يقويهم على العمل ويحثهم على التعلم ؟..... نعم لا احيانا
٩. هل أن تعلمها يفوق التعلم بطريقة التنغيم المحضة المعتمدة على الترويض الشكلي ؟ .... نعم لا احيانا
١٠.هل يمكن القول بأن نسبة نجاح متعلمي التنغيم بطريقة المغاني تبلغ ٩٠%تقريبا؟ .... نعم لا احيانا
١١. هل يمكن القول بان نسبة نجاح متعلمي التنغيم في المعهد تبلغ ٢٠% تقريبا ؟..... نعم لا احيانا
١٢. هل يمكن اعتبار طريقة المغاني مثالية مقارنة بطريقة التنغيم المح ؟..... نعم لا احيانا
١٣. هل لديك ملاحظات أخرى ..... نعم لا احيانا

التوقيع

وعند دراسة نتائج الاستطلاع ،وبغض النظر عن الإجابات الـــتي لم تجمـــع أكثر من ٥ أصوات ،تبين الإجماع بإجابة (نعم) على الأسئلة كافة باستثناء ثلاثـــة هي:

السؤال رقم ٦ ونال إجابة (أحيانا) ٦% وامتنع ٣%عن الإجابة.،
السؤال رقم١٠ ونال إجابة (أحيانا) ١٤%.،
السؤال رقم ١١ ونال إجابة (أحيانا)٢٤%وإجابة(لا)٢% وامتنع ٤%عن الإجابة.
أما السؤال رقم ١٣ وباعتباره اختياريا،فنال ملاحظة ٥٠%من الأصوات التي أجمعت الثناء على الطريقة والتوصية بزيادة دروسها واقتراح تطبيقها على المعاهد .
ومن المناسب اختتام البحث ببعض نصوص أهم تلك التوصيات والاقتراحات التي وردت في الإجابة على السؤال ١٣ نقتبس منها ما يلي :

أ. تاكيد جدوى طريقة المغاني :

١. (ح ،م ،ش)الصف ٣ الصباحي ، خريج معهد الدراسات الموسيقية لعام ٢٠٠٠ :

" باختصار ـــ هو الفرق الكبير بين دراسة المعهد بشكل محظ ودراسة الكلية بطريقة المغاني ،أجز بقية الكلام إلى الفقرة ٧و٨ فهي مربط الفرس" .(استمارة ٢٩)

٢ . (ج.م.خ) الصف ٢ المسائي ، خريج معهد الفنون الجميلة لعام ١٩٨٦ :

" أن ما حصلت عليه خلال هذه الفترة (سنة ونصف) يعادل ما حصلت عليه خلال السنوات الثمان الطويلة. صرت أتعامل مع الموسيقى برؤية علمية واقعية بدلاً من الضياع القديم الذي كنا نعيشه موسيقياً ، فالنغمات أصبحت محددة الأوضاع في الذاكرة ويسهل الحصول عليها عند الضرورة، وبالسرعة الممكنة " (استمارة ٥)

وبالرغم من ضيق الفترة التي درس فيها طلاب الصف الدول (٣أشهر) نجد بينهم من عبر عن رأيه كآلاتي:

٣ . (س.هـ.ع) الصف١ المسائي ، خريج معهد الفنون الجميلة لعام١٩٨٠ :

"لقد تعلمت خلال هذه المدة الوجيزة ما يعادل دراسته ٥ سنوات ،ولا أقولها تقربا أو دون إنصاف بل هو حق" (استمارة ٧) .

٤. (ع.أ.أ) الصف ١ الصباحي خريج الإعدادية لعام ٢٠٠٢:

"تمنيت أن أدرسها سابقاً لأنها طريقة ناجحة بكل المقاييس ،فأنا لم أكن أعرفها سابقاً في أي مكان درست فيه الموسيقى ".(استمارة ٣)

٥. (م.ف.ف) الصف ١ المسائي ،خريج معهد التكنولوجيا لعام ١٩٨٨:
"أني لم أتعلم الصولفيج سابقاً ، و لم أدرس الموسيقى في معهد موسيقي ، ولقد تطورت تطوراً كبيراً في هذا المجال وبمساعدة تلك المغاني التي درستها " (استمارة ٨).

ب. تطبيق طريقة المغاني على تلاميذهم:

٦. (ي.ض.م) الصف ٣ الصباحي، خريج الإعدادية لعام ١٩٩٩:
"استفدت من هذه الطريقة شخصياً، وليس هذا فقط، بل أجريت تجاربا في تعليمها إلى مجموعة منشدين... فتعلموها في فترة قصيرة تتراوح بين الشهرين إلى ثلاثة أشهر مع العلم أنهم لم يدرسوا الموسيقى سابقاً". (استمارة ٣٠)

٧. (أ.ج.أ) الصف ٤ الصباحي، خريج إعدادية الصناعة لعام ١٩٩٥:
"طريقة مثالية، بالنسبة لي، لأني استفدت منها كثيرا وعلمت أصدقائي الذين لم يدرسوا الموسيقى ونجحت فيها". (استمارة ١٩)

ج . علاقة التنغيم بالعزف على الآلات:

٨. (ع.م.ج) الصف ٢ الصباحي، خريج معهد الدراسات الموسيقية لعام ٢٠٠٠:
"إن طريقة المغاني تشعر الطالب بأن درس التنغيم أو الصولفيج هو علم مستقل بذاته وغير مرتبط بدروس العملي (العزف) أو مكملاتها كما درسنا في السابق". (استمارة ١)

٩. (ن.هـ.ق) الصف ٣ الصباحي، خريج معهد الفنون الجميلة الأوائل لعام ٢٠٠٠.
"إن الممارسة من خلال العزف على الآلة الموسيقية، يعطي خبرة في الصولفيج ولكن، نسبة الاستفادة من ذلك مقارنةً بطريقة المغاني هي ٤٠% تقريباً". (استمارة ٢١)

د. زيادة الوقت المخصص لدراسة التنغيم:

١٠. (خ.ت.ع) خريج الإعدادية لعام ١٩٩٥:
"أقترح أن تكون هناك أكثر من محاضرة في الأسبوع". (استمارة ٤٥)

١١. (ي.أ.م) الصف ٢ المسائي، خريج معهد الفنون الجميلة لعام ١٩٩١:
"أرجو الإكثار من محاضرات الصولفيج". (استمارة ٤٣)
١٢. (ر.م.أ) الصف ٤ المسائي، خريج إعدادية الصناعة لعام ١٩٨٢:
"زيادة عدد الحصص في الأسبوع". (استمارة ٤٨)
١٣. (ل.ف.ن) الصف ٤ المسائي، خريج الإعدادية لعام ١٩٩٧:
"زيادة عدد الحصص وساعات التعليم لهذا الدرس وجعله يمتد للصفوف الثالثة والرابعة". (استمارة ٤٩)

هـ. تعميم طريقة المغاني على المعاهد:
١٤. (ح.ع.ح) الصف ٣ الصباحي، خريج معهد الدراسات الموسيقية لعام ٢٠٠٠:
"استخدام الطريقة في المعاهد". (استمارة ٢٤)
١٥. (أ.س.أ) الصف ٣ الصباحي، خريج معهد الدراسات الموسيقية لعام ٢٠٠٠:
"استخدام هذه الطريقة المثالية في المعاهد ومدارس الموسيقى". (استمارة ٣٣)

و . رفع النسبة في السؤال رقم ١٠:
١٦. (ر.ع.م) الصف ٣ المسائي، خريج كلية العلوم لعام ١٩٩٠:
"تتوقف نسبة نجاح هذه الطريقة إلى الـ٩٠% على مدى تفاعل الطالب ومدى رغبته في التعلم الصحيح لهذه الطريقة الناجحة في رأي معظم الطلاب".(استمارة١٤)
١٧. (ص.ح.ك) الصف ٣ المسائي، خريج معهد الفنون لعام ١٩٨٠:
"لو ازداد الوقت المخصص لدراسة هذه المادة في الكلية لاستطعنا القول بأن نسبة النجاح ستزيد على ٩٠%". (استمارة ١٢)

ز . خفض النسبة في السؤال رقم ١١:
١٨. (هـ.ح.ع) الصف ٣ الصباحي، خريج معهد الدراسات الموسيقية لعام ١٩٩٧:

"يحتمل أن تكون النسبة في الفقرة ١١، أوطأ من ذلك بكثير". (استمارة ٢)

١٩. (ع.ع.هـ) الصف ٣ الصباحي، خريج معهد الفنون الجميلة لعام ١٩٩٩:
"في بعض الأحيان تكون نسبة نجاح المتعلمين في المعهد أقل من ٢٠%". (استمارة ٢٦)

٢٠. (م.ج.ع) الصف ٣ الصباحي، خريج معهد الفنون الجميلة لعام ٢٠٠٠:
"(إن النسبة الصحيحة لنجاح طلبة المعاهد هي أقل بكثير من ٢٠%، وحسب تقديري ١٠% إن لم تكن أقل". (استمارة ٢٨)

٢١. (أ.س.أ) الصف ٣ الصباحي، خريج معهد الدراسات الموسيقية لعام ٢٠٠٠:
"(إن النسبة على السؤال ١١ أقل من النسبة المحددة ". (استمارة ٣٣)

٢٢. (ص.ح.ك) الصف ٣ المسائي، خريج معهد الفنون الجميلة لعام ١٩٨٠:
" لا يتجاوز نجاح وأهلية الطالب في معهد الفنون عن طالب واحد أو طالبين في كل مرحلة (أي دون ٢٠% ". (استمارة ١٢)

٢٣. (هـ.ع.ر) الصف ٣ المسائي، خريج الدراسة الإعدادية لعام ١٩٩٣:
"يمكن أن تكون النسبة أقل من ٢٠% وهذا ليس رأي شخصي وإنما واقع حال عرفناه من خلال زملائنا ". (استمارة ٤) .

المصادر: باللغة العربية:

١. حسام يعقوب اسحق، السجل الشخصي لتقديرات قبول طلبة قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة، للأعوام ١٩٩٨-٢٠٠٠.

٢. حسام يعقوب اسحق، السجل السنوي الشخصي لامتحانات مادة تربية السمع في قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة للأعوام ١٩٩٨-٢٠٠٠.

٣. حسام يعقوب اسحق، استمارات استطلاع، أجري لطلبة قسم الفنون الموسيقية، في كانون الثاني، عام ٢٠٠٣.

المصادر باللغة الروسية:

٤. استروفسكي آ، دراسة الصولفيج، ط١، دار نشر الموسيقى، لينيغراد، ١٩٦٢.
٥. بلينوفا م ب، الأساس الفسلجي للإحساس المقامي، عن كتاب"مسائل في نظريات وجماليات الموسيقى" ط١، موسكو، ١٩٦٢.
٦. تبلوف ب.م سيكولوجية القابليات الموسيقية، موسكو، ١٩٤٧.
٧. فاخروميف ف.آ، مسائل طرق تدريس الصولفيج، ط٢، دار نشر الموسيقى، موسكو، ١٩٦٦.

المصادر باللغة الإنكليزية:

8. Choksy Lois، The Kodaly Method، Prentice – Hall، New Jersey، 1974.

الهوامش

(١) المغاني: مفردها مغنى ويقصد بها اللحن النموذج.

(٢) التنغيم: هو مصطلح أقره مجمع اللغة العربية في القاهرة/كانون الأول/١٩٥٧ بمقابل المصطلح الأوربي صولفيج Solfege .

(٣) سلطان كوداي (١٨٨٢-١٩٦٧) مؤلف ومربي موسيقي مشهور في هنغاريا.

(٤) Choksy Lois, The Kodaly method, Prentice-Hall, New Jersey, 1974, p144

(٥) المصدر السابق صفحة ١٥٧.

[٦] مفردها نغمة، وهي الصوت الموسيقي من حيث يبقى زمناً محسوساً (عن إبن زيلة، الكافي في الموسيقى، صفحة ١٧) واعتبرها مجمع اللغة العربية رديفاً لكلمة Tone اللاتينية، في القاهرة، كانون الأول، ١٩٥٧.

[٧] تبلوف، ب.م (١٨٩٦-١٩٦٥) عالم روسي متخصص في دراسة علم النفس الموسيقي.

[٨] تبلوف، ب.م، سيكولوجية القابليات الموسيقية، موسكو ١٩٤٧، صفحة ١٧٦ و ١٨٢.

[٩] للكاتب خبرة في تدريس مادة التنغيم منذ عام ١٩٧٩ في مؤسسات التعليم الموسيقي المتخصص، وهي على التوالي: جامعة الفاتح-ليبيا (٤سنوات)، جامعة اليرموك-الأردن (٣ سنوات)، معهد الدراسات الموسيقية-العراق (سنتان)، مدرسة الموسيقى-العراق (٤ سنوات) وجامعة بغداد منذ عام ١٩٩٤ ولا زال مستمراً في الخدمة.

[١٠] القرار هو المصطلح العربي لما يعرف في اللاتينية بـ (Tonic) ومستمد من مفهوم المقرّين بالعقيدة. كما في حالة إقرار المصلين بالعقيدة في ترديدهم كلمة آمين مع إنتهاء رجل الدين من كل جملة وعظة موسيقية والتي تنتهي عادة بغمة قرار المقام.

[١١] سلطنة السمع هو مصطلح دارج لدى الموسيقيين، يقصد به تكييف السمع لجو مقام الموسيقى التي تغنى أو تسمع.

[١٢] بلينوفا م . ب . الاساس الفسلجي للاحساس المقامي ، من كتلب " مسائل في نظريات وجماليات الموسيقى " ط ١ ، موسكو ، ١٩٦٢ صفحة ٧٠ .

[١٣] أن العلاقات الايقاعية للنغمات تنتظم باحاسيس تماثل العلاقات المقامية ، كإنجذا ب النبضات الخافتة نحو الشد يدة ، والنغمات القصيرة نحو المديدة ، وبالتالي فأن الاحساس بالايقاع ووزنه ، يحتوي على ذا ت الطبيعة الفسلجية التي عليها في الاحساس المقامي ولا مجال لشرح ذلك في هذا البحث (راجع " الايقاع المقامي " في الموسوعة الموسيقية) .

[١٤] تبلوف ب.م . سيكلوجية القابليات الموسيقية ، موسكو ١٩٤٧، صفحة ١٦٦

[١٥] الدورة: هي الفترة الإجمالية المقررة لدراسة الطالب الجامعي مادة التنغيم لعامين دراسيين.

[١٦] حسام يعقوب اسحق (١) السجل الشخصي لتقديرات القبول للأعوام ١٩٩٨-٢٠٠٠

[١٧] حسام يعقوب اسحق (٢) السجل السنوي لامتحانات مادة تربيـــة الســـمع للاعـــوام ١٩٩٨/٢٠٠٠

[١٨] حسام يعقوب اسحق (3)